

Handwritten text in red ink, likely a title or author's name, centered within a decorative border. The text is written in a cursive script, possibly Georgian or a similar language.



សម្រាប់ ប្រើប្រាស់ 31



ი. ბურთაბიძეული

კანთ

სარაჯიძეული

29714

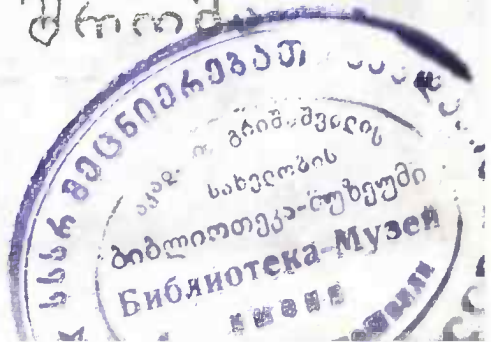
13086000

Handwritten notes in Georgian script, including the name 'ბურთაბიძეული' and other illegible text.



ტყეპალია და შრომა

1939



პ/მგ. რედაქტორი—ა ლ. ს ი გ უ ა
გადაეცა წარმოებას 27/II—1939 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17/VI—39
მთავლიტის № 2131
შეკვეთა № 254
ტირაჟი—3000
ზომა წიგნისა 4×6 კვ.

გამომომცემლობა „ტექნიკა და შრომა“-ს სტამბა
ფურცელაძის ქ., № 5.



ა. ს. სიგუა

შესავალი წერილი

„რაც არ იწვის—არ ანათებს“

ა კ ა კ ი

სწორედ ამ თვითწვას და ნათებას, რამდენადაც ეს ხელოვანის შემოქმედებაში გამოვლინდება, ეხება ილია ზურაბიშვილის ლიტერატურული ესკიზი, ვანო სარაჯიშვილის პორტრეტად მოცემული.

ამ პორტრეტში ასახულია ვანო სარაჯიშვილის შემოქმედი პიროვნება, მისი არტისტული ინდივიდუალობა, როგორც მომღერლისა და როგორც სცენის მოღვაწისა. ვით პორტრეტი, ესკიზი ვიწროდ არის შემოფარგლული იმით, თუ რა იყო ვანო სარაჯიშვილი სცენაზე, რაში გამოიხატებოდა საიდუმლოება მისი მომხიბლავი ნიჭისა.

იგი სრულიად არ ეხება მის ცხოვრებას სცენის გარეშე, არ იძლევა ბიოგრაფიულ ცნობებს.

იქნება ეს სცენიური პორტრეტისათვის საჭირო არ იყოს, მაგრამ მკითხველისათვის უეჭველად დიდ ინტერესს წარმოადგენს.

ცხოვრების ფაქტებს, რაღა თქმა უნდა, მჭიდრო კავშირი აქვს მის მხატვრულ პიროვნებასთან. ამ ფაქტებს შეუძლიანთ გვიჩვენონ, რა უწყობდა და რა უშლიდა ხელს, რომ გაფურჩქვნილიყო ისეთი თვალსაჩინო ფიგურა, როგორც ვანო სარაჯიშვილი იყო ჩვენს სასცენო ხელოვნებაში.

რასაკვირველია, ასე სახელდახელოდ ვანოს ვრცელი ბიოგრაფიის დაწერა—ცხოვრების მოვლენათა ანალიზით და მისი მოღვაწეობის შესაბამი ეპოქის სურათის გაშლით—ადვილი არ არის და ქართული ოპერის ისტორიასთანაა დაკავშირებული, ვინაიდან ვანო და ქართული ოპერა უერთმანეთოდ—წარმოუდგენელნი არიან.

ამიტომ ჩვენ ვჯერდებით მხოლოდ მშრალი ბიოგრაფიული ცნობების მოწოდებას, ცხოვრების მოვლენათა მხოლოდ თარიღებად აღნიშვნას.

იქნება, ამან მცირედად მაინც შეავსოს ზემოაღნიშნული ხარვეზი.

ვანო სარაჯიშვილის დაბადების შესახებ არ არსებობს სწორი ცნობები: 1923 წელს ვანოს იუბილესთან დაკავშირებით გამოცემულ პატარა ბროშურაში ვანოს დაბადება აღნიშნულია 1887 წლით.

სრულიად შემთხვევით ყურადღება მივაქციე თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისათვის სანდრო ინაშვილის მიერ გადაცემულ პროტრეტს, სადაც ვანოს დაბადება აღნიშნულია 1879 წლით. ვანოს დაბადების აღნიშვნის ასეთმა სხვადასხვაობამ ჩემში ეჭვი გამოიწვია და ამიტომ მივმართე ცენტრალურ მმჩს, მაგრამ ცენტრალურ მმჩის არქივში არაფითარი ცნობები არ აღმოჩნდა ვანოს დაბადების ნამდვილი თარიღის დასადგენად. ასეთი ცნობა არც სიღნაღში აღმოჩნდა, სადაც ვანო დაიბადა.

ვანოს უფროსი ძმის ანდრია სარაჯიშვილის ცნობით, ვანო დაიბადა 1879 წლის 4 მაისს

იხ. „ვანო სარაჯიშვილი“ 1923 წლის გამოც. გვ. 10.

სიღნაღში განათლებით ინჟინერ-ტექნოლოგ
ხოლო თანამდებობით ნოტარიუსის პეტრე
სარაჯიშვილის ოჯახში. ვანოს მამას ჰყოლია
12 შვილი—10 ვაჟი და 2 ქალი. ვანო მისი
მერვე შვილი იყო.

პეტრე სარაჯიშვილის ოჯახი განთქმული
ყოფილა სიმღერის კულტით,—თითქმის ოჯა-
ხის ყველა წევრი სიმღერის განსაკუთრებული
ნიჭით თურმე იყო დაჯილდოებული.

ვანოს დედა ეფემია რუსიშვილი-ყორჩიბა-
შის ასული განსაკუთრებით ზრუნავდა შვი-
ლებისთვის და ყოველნაირად ხელს უწყობდა
მათ კულტურულ აღზრდა-განვითარებას.

1887 წელს ვანოს მამა გარდაიცვალა და
უკვე 1888 წელს მთელი ოჯახი თბილისში
გადმოსახლდა. ამავე წელს ვანო და მისი ძმა
გიორგი თბილისის სათავედ-აზნაურო გიმნა-
ზიაში შევიდნენ, სადაც ვანომ დაჰყო 9 წელი-
წადი. ამ ხნის განმავლობაში ვანომ სწავლე-
ბისას გამოიჩინა დიდი ენერგია და სიმღერის
იშვიათი ნიჭი. სასწავლებელში იგი ლოტბა-
რობდა კიდევ. სკოლაში ყოფნის დროს ვანოს
ვიოლონჩელოზე დაკვრას ასწავლიდა პირვე-

ლი ქართველი ვიოლონჩელისტი ივანე სარა-
ჯიშვილი, რომელმაც ვანოზე დიდი გავლენა
იქონია. როგორც სკოლის მასწავლებლები,
ისე ამხანაგი მოწაფეები განსაკუთრებული
სიყვარულით ეკიდებოდნენ მას.

ვანოს ძალიან ადრე—6 წლიდან—დაუ-
წყია სიმღერა. სათავად-აზნაურო გიმნაზიაში
8 წლის ვანო ჩაურციხავთ მოსწავლეთა გუნდში,
სადაც მეორე კლასიდან უკვე გუნდს ლოტ-
ბარობდა. 17 წლის ვანო გიმნაზიას სტოვებს
და შედის თბილისის სამუსიკო სასწავლებელ-
ში ვიოლონჩელოზე დაკვრის შესასწავლად.
ივანე სარაჯიშვილის გარდაკვალების შემდეგ
ვანოს მუსიკალურ აღზრდას 2 წლის განმავ-
ლობაში ხელმძღვანელობს დუმინსკი. ვანოს
უახლოვდება ჯარში წასვლა, ამიტომ ის მო-
ხალისედ შედის ერთ-ერთ პოლკში.

მეგობრები და ნაცნობები მას ურჩევენ სიმ-
ღერის სერიოზულ შესწავლას, ვინაიდან ყვე-
ლა ხედავს, რომ იგი შესანიშნავი ხმის (ტე-
ნორის) პატრონია. ვანომ უსახსრობის გამო
ვერ მოახერხა ამხანაგების რჩევის განხორცი-
ელება და გადასწყვიტა სამოქალაქო სამსახურ-

ში შესვლა, რათა ორიოდე გროშით თავი
ერჩინა და თანაც ხმაზე ევარჯიშნა.

ვანო ჯარის ნაწილებიდან გამოდის და
თხოვნა შეაქვს თბილისის ხაზინაში მოხელედ
მიღების შესახებ, მაგრამ რუსეთის ორთავიანი
არწივი არც თუ მაგრე რიგად ხელგაშლით
იღებდა ქართველებს მეფის სახელმწიფო და-
წესებულებებში.

ვანოსაც—ისე, როგორც მრავალ სხვას—ბედ-
მა არ გაუღიმა. შედის სანდრო კავსაძის ხო-
როში და მომავალ დიდ ლირიკულ ტენორს
თოვლ-ჭყაპში უხდება გალობა და მიცვალე-
ბულების გასვენება.

სწორედ იმ ხანებში სახაზინო პალატას
მეთაურობს ვინმე მიხაილოვი, რომელიც, ცო-
ტა არ იყოს, ადამიანურად ეპყრობოდა ქარ-
თველებს. ამასთანავე იგი მოქეიფე და სიმ-
ღერის მოყვარული ყოფილა.

„ერთხელ თურმე სახაზინო პალატის უწყე-
ბის რომელიღაც თვალსაჩინო მოხელეს სა-
დილს უმართავდნენ. ამ სადილს მიხაილოვიც
უნდა დასწრებოდა. ხაზინის ერთმა მოხელემ,
დიმ. ბახუტაშვილმა, რომელიც ვანოს თას-

ლიბს უწევდა და სამსახურში მიღებინებას ცდილობდა, ვანოც წაიყვანა სადილად იმ იმედით, რომ მიხაილოვი მოისმენს ვანოს სიმღერას, მოეწონება და შეიძლება სამსახურშიაც დანიშნოსო. ბახუტაშვილის განზრახვა გამართლდა მოულოდნელი გამარჯვებით. მიხაილოვი ისე მოიხიბლა ვანოს ხმით და სიმღერით, რომ, ხაზინის მაგივრად, სახაზინო პალატაში მიიღო, მერე ისეთ ადგილზე, რომ საქმე სულ ცოტა ჰქონდა და ჯამაგირი კარგი. მიხაილოვისავე დახმარებით ქართლ-კახეთის თავად-აზნაურობამ ვანოს სტიპენდია დაუნიშნა, და, ამრიგად, იგი 1903 წ. პეტერბურგს გაემგზავრა სიმღერის შესასწავლად. შემდეგში, უკვე პეტერბურგში მყოფს, ვანოს სტიპენდია დაუნიშნა აგრეთვე ცნობილმა ქველმოქმედმა დავით სარაჯიშვილმა.¹

პეტერბურგში ვანომ სწავლა დაიწყო რუსეთის შესანიშნავ მომღერალ (ბარიტონი) პრიანიშნიკოვთან. ამ პროფესორთან მოსწავ-

¹ იხ. „ვანო სარაჯიშვილი“. 1923 წლის გამოცემა გვ.—12.

ი. შახანაშვილი წიგნი XI

ლეთ მიღება მეტისმეტად ძნელი საქმე იყო, რადგანაც აუარებელი მოწაფენი ჰყავდა. ბოლოს როგორც იყო, გავლენიან პირთა დახმარებით, პრიანიშნიკოვი დათანხმდა მხოლოდ მოესმინა ვანოს ხმა—სათანადო შეფასებისათვის; მოწაფედ მიღებაზე კი გადაჭრილი უარი განაცხადა. ხოლო, როცა ვანომ კავატინა უმღერა „ფაუსტი“-დან, —პროფესორი ისეთ აღტაცებას მიეცა, რომ არამცთუ მიიღო იგი მოწაფედ, სასყიდელზედაც უარი განაცხადა. პრიანიშნიკოვისაგან ვანო ცნობილ პროფესორ ქ-ნ პანაევა-კარცევასთან გადავიდა. ორი წლის სწავლების შემდეგ ქ-ნმა პანაევა-კარცევამ 1906 წელს გაზაფხულის სეზონში მოუხერხა ვანოს დებიუტი იტალიურ ოპერაში, სადაც მღეროდნენ შესანიშნავი მომღერალნი: ქ-ნი ვაიდა-კოროლევიჩი, ბარიტონი ტიტა რუფო და სხვ. პირველ გამოსვლისთანავე აღფრედის როლში („ტრავიატა“) ვანო ისე მოეწონა საზოგადოებას, რომ იგი სრული თანამოზიარე გახდა სასცენო გამარჯვებისა — ნ. ვაიდა-კოროლევითან ერთად.¹

¹ იხ. „ვანო სარაჯიშვილი“. გვ. 14. 1923 წელი

1907

1906 წელს შემოდგომაზე ვანო თბილისში ჩამოსულა საგასტროლოდ და უმღერია ოპერაში ალფრედისა, ჰერცოგისა („რიგოლეტო“), ფაუსტისა და ლენსკის („ევგენი ონეგინი“) პარტიები. ვანომ ამ გასტროლებზე შესანიშნავად გაიმარჯვა, თეატრი მუდამ გაჭედილი იყო და მომღერლის გამარჯვებაც ხომ აქედან იწყება.—განუწყვეტელი ტაშის გრიალი ჰჟარავდა ვანოს ნაზ მელოდიურ ხმას.

ვანო არ ისვენებს და 1906 წელს მიემგზავრება იტალიაში (მილანში) და ისმენს მსოფლიოში განთქმულ მომღერლებს.

მილანში ვანო გაეცნო საგასტროლოდ ჩამოსულს შალიაპინს, რომელმაც ვანოს წინადადება მისცა ვაჰყოლოდა პარიზში მუსორგსკის ოპერა „ბორის გოდუნოვის“ წარმოდგენაში მონაწილეობის მისაღებად... შალიაპინის თაოსნობით მილანის ლა-სკალას თეატრში გამოცდის შემდეგ, ვანო პარიზში იქნა მიწვეული პირველ ტენორად. პარმიდან ტრიესტში გაიწვიეს, მაგრამ ამ დროს პეტერბურგის ანტრეპრენიორის გვიდის წარმომადგენელი ღუმა პეტერბურგისათვის დასს ადგენდა

მილანში. სხვათაშორის, ამ დასში მონაწილეობას იღებდნენ ოლიმპიო ბარონატ, ანსელმი, ჯირალდონი და სხვანი. ღუმამ ვანოც მიიწვია. ეს იყო 1909 წელს (იხ. იქვე).

პეტერბურგში წასვლამდე ვანო საგასტროლოდ თბილისში დაბრუნდა და მან, გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი პარტიებისა, იმღერა კიდევ ნადირის („მარგალიტის მადიებელნი“) და ვილჰელმ მაისტერის („მინიონი“) პარტიები.

В четверг, 12-го октября, в казенном театре была поставлена „Травиата“. Огромный зал театра был переполнен сверху до низу публикой; масса публики—в проходах. Еще до начала спектакля были выкинuty в театральных кассах аншлаги „на сегодня все билеты проданы“. ასე სწერდა 1906 წელს გაზეთ „Тифл. лист.“ „ტრავიატაში“ ალფრედის როლში ვანო სარაჯიშვილის გამოსვლის გამო.

ამრიგად ვანო უკვე თვალსაჩინო ხელოვნად წარუდგა თბილისის საზოგადოებას. იტალიაში ყოფნამ, იქაურ დიდ მომღერალ-

თა მოსმენამ, უცხო და მუსიკალურად გულ-
ხმიერი, მაგრამ ჟინიანი საზოგადოების წინა-
შე საკმაოდ ხშირად გამოსვლამ მის იშვიათ
მუსიკალობას შესძინა უფრო მეტი ოსტატო-
ბა ბუნებრივ ნიჭთა გამოყენებისა და თანაც
მიაჩვია იგი სცენას.

პეტერბურგის შემდეგ ვანო მღეროდა მა-
შინდელი რუსეთის თითქმის ყველა თვალსა-
ჩინო ქალაქში, სხვათაშორის ციმბირშიც და
ბაქოშიც. მაგრამ სამუდამოდ მაინც დედა-ქა-
ლაქში დამკვიდრდა.

იმდროინდელი ყველა რეცენზენტი დიდი
აღტაცებით სწერს ვანოს მომჯადოებელი
ხმის შესახებ.

1906 წელს გაზეთის ერთი რეცენზენტი ვა-
ნო სარაჯიშვილის „რიგოლეტოში“ ჰერცო-
გის პარტიის შესრულების გამო სწერდა:

„მეტად აღტაცებულ მსმენელს არ შეიძლე-
ბა თვალში არ მოხვდეს სანიმუშო უცვლე-
ლობა ბ. სარაჯიშვილისა, როგორც-მომღე-
რალ-მხატვრისა. მას, როგორც სჩანს, სურს
იცოცხლოს და ისუნთქოს სიმღერის ხელოვნე-

+ 7. გასაქმებული

ბის მხოლოდ და მხოლოდ სიმართლითა და პოეზიით, რომელთაც იგი თავისი საოცარი ნიჭისა და მომხიბვლელობის ძალით ცოცხლად და მხატვრულად აერთებს ერთ მთლიანობად მსმენელის წარმოდგენაში. ეს მოვლენა ძალიან იშვიათად გვხვდება სცენაზე და ჩვენ არასოდეს უარს არ ვიტყვით მივესალმოთ ასეთ ტალანტს, რომელსაც შეუძლია შეჰქმნას იგი.

მაინც, რაში მდგომარეობს ბ. სარაჯიშვილის, როგორც მომღერალ-მხატვრის მომჯადოებელი ძალა?

იმ ძალაში, რომელიც მას თვით ბუნებამ მისცა და რომელსაც ტალანტი ეწოდება. ჩვენ პრაქტიკისა და შრომის მოყვარულობისაგან არ უნდა მოველოდეთ იმ წმინდა ცეცხლს, რომელსაც ჯერ კიდევ ძველნი განსაკუთრებული ღმერთების რჩეულ მომაკვდავებზე ზეგავლენას მიაწერდნენ. ოჯლის მოწურვით გერავინ ვერ ჰპოვებს იმ ცხოველმყოფელ წყაროს ცეცხლისას, რომელიც ნიჭისა და დაუჭკნობელი მშვენიერების ნაპერწკლებს აფრქვევს.

თავისთავად გამოუნათებს იგი ბუნების საყვარელთ და რჩეულთ.

ჩვენ გვქონდა სიამოვნება წაგვეკითხა თბილისის გაზეთების გამოხმაურება — ამ არტიკლის შესახებ; ეს თავისებური კრიტიკაა, რომელიც ცივი, ზუსტად მოფიქრებული და გულდასმით დასწავლილი მუსიკალური გამოთქმით აერთებს შრომას და ნიჭს. ის, ვინც იცნობს „რიგოლეტოს“ პარტიტურას და მოუსმენია ბ. სარაჯიშვილისთვის, ალბათ შეამჩნევდა იმ სამკაულს, რომლითაც სურდა შეემკო ახალგაზრდა მომღერალს ჰერცოგის პარტია... ამ მხრით ბ. სარაჯიშვილი განსაკუთრებული მომღერალ-მხატვარია, რომელსაც შეიძლება უსმინო დაუსრულებლად. ჩვენ არც ვარჩევთ ამ მსახიობის სიმღერას, ვერავითარი ანალიზი, ვერავითარი მოგონებანი ვერ დაგვიბრუნებს იმ ესთეტიკურ აღტაცებას, რომლითაც შეპყრობილი იქნა საზოგადოება.

მივესალმებით ჭეშმარიტი, კეთილშობილი ხელოვნების სინათლისა და სითბოს ამ ზეშთაგონებულ მატარებელს!!“.

ზემომოყვანილი ვრცელი წერილი ვანოს შესახებ დაიწერა 1906 წელს მეფის შავი რეაქციის დროს, როდესაც იდევნებოდა და იღრჩობოდა პატარა ერების ნაციონალური კულტურა. ამ რეცენზიიდან სჩანს, თუ როგორ აფასებდა მთელი საზოგადოება ამ ჯადოქარ მომღერალს.

ვინ გაბედავდა ასეთი აღფრთოვანებული წერილის დაწერას ქართველი არტისტის შესახებ მეფის ხელისუფლების დროს, მაგრამ ფაქტი იყო, რომ ვანო უბრწყინვალესად ასრულებდა თავის პარტიებს და საზოგადოებაც აღტაცებით უკრავდა ტაშს და ეს რეცენზიაც ამისი გულთბილი გამოხმაურება იყო.

ვანოს, როგორც შესამჩნევ არტისტს, რასაკვირველია, შეეძლო ყველგან სასურველი ყოფილიყო, მით უფრო, რომ თანდათან ძალიან დიდი რეპერტუარი შეიმუშავა. ლირიკული პარტიების გარდა, იგი შემდგომ დრამატიულ პარტიებზედაც გადავიდა (დონ-ხოზე „კარმენში“, გერმან „პიკოვანია დამაში“, რაული „ჰუგენოტებში“, რადამესი „აიდაში“).

მაგრამ ძალიან ეძნელებოდა მუდმივი „ხეტი-
ალი“ აქეთ-იქით და მეტისმეტად შეთვისე-
ბული იყო სამშობლო-ქვეყანასთან.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების
დამყარებისას—ვანო განსაკუთრებით დიდ მუ-
შაობას ეწეოდა ჩვენი ოპერის თეატრში. იგი,
რომ იტყვიან, გაჭირების ტალკვესი იყო: ამა-
თუიმ არტისტის უეცარი ავადმყოფობის გა-
მო ხშირად უხსნია ვანოს თეატრი უხერხული
მდგომარეობიდან და გამოსულა სხვის მაგივ-
რად. ასეთ შენაცვლებას საზოგადოება ყო-
ველთვის აღტაცებით ხვდებოდა, ვინაიდან
ვანო თბილისის საზოგადოების უსაყვარლესი
არტისტი იყო.

ამას გარდა, მისი მონაწილეობა ქართულ
ოპერებში თითქო სავალდებულო მოვალე-
ობა იყო, ვინაიდან ჩვენი კომპოზიტორები
პირველი ტენორის პარტიებს თავიანთ ოპე-
რებში სწორედ მისთვის ჰქმნიდნენ და უფარ-
დებდნენ მის არტისტულ ინდუვიდუალობას.

1924 წელს ვანოს გარდაცვალების დღეებში
ჩვენი დიდი კომპოზიტორი ზაქარია ფალიაშ-
ვილი სწერდა:

„ის იყო ერთი იმ იდეალთაგანი, რომელიც თავის მომხიბლავი სიმღერით, ქართველ მუსიკოს-კომპოზიტორებს სულს გვიდგამდა და გვაქეზებდა ჩვენს შემოქმედებით მუშაობაში. ის იყო ერთი იმ ბედნიერ მიზეზთაგანი, რომელმაც ჩვენში ისე მოულოდნელად, ერთბაშად თავი წამოაყოფინა იმისთანა უშაღლეს და რთულ მუსიკალურ ფორმას ვოკალური ხელოვნებისას, როგორიც არის ოპერა“.

ამ მხრივ ვანოს ღვაწლი ფასდაუდებელია და ისტორიული მნიშვნელობისა ჩვენი მუსიკალური ხელოვნებისათვის. ქართული ოპერების გმირების შესრულება ვანომ კვალწაუშლელ ტრადიციად დასტოვა.

საბჭოთა მთავრობამ, საბჭოთა ხალხმა იცის რჩეულ ადამიანთა ღირსეული დაფასება, თავისი ქვეყნისანი იქნებიან ეს ადამიანები თუ უცხო ქვეყნისა.

ვანოსაც წილად ხვდა ასეთი ღირსეული შეფასება. 1923 წლის მაისში მთავრობის ინიციატივით და მთელი ხალხის მონაწილეობით მოეწყო ვანოს 20 წლის მოღვაწეობის იუბილე, რომელზედაც ვანო ძველ დროს თავის

დღეში ვერ იოცნებებდა. ამ იუბილესთან დაკავშირებით მას მიენიჭა სახალხო არტისტის საპატიო წოდება.

მოსალოდნელი იყო, რომ ვანო კიდევ კარგა ხანს ემსახურებოდა საბჭოთა ახალ კულტურას, შესძენიდა ხელოვნებას არაერთ ახალმხატვრულ სახეს, ხელს შეუწყობდა თავისი მუშაობით და ცოცხალი მაგალითით ახალგაზრდების გამოვლინებას და კადრების აღზრდას.

მაგრამ იუბილეს შემდეგ გაიარა მხოლოდ ერთმა წელიწადმა და ანაზღეულად ვანო ხელიდან გამოგვაცალა გულის დაავადებამ.

იგი გარდაიცვალა თითქმის სულ ახალგაზრდა — 45 წლისა.

იშვიათად დაშგლოვიარებულა ასე კაეშნურად თბილისი და მთელი საქართველო, როგორც ვანოს სიკვდილის გამო. თამამად შეიძლება ითქვას — ჭირისუფლობდნენ არა მარტო განსვენებულის მახლობელნი, ჭირისუფლობდა მთლად საბჭოთა საქართველოს საზოგადოებრიობა, ჭირისუფლობდა ნამდვილი გულისტკივილით, ნამდვილი ცრემლით, ვინაიდან ვანოსთან ერთად იმარხებოდა მისი, სა-

ზოგადოების, საუკეთესო ესთეტიკური განცდა-
ნი, მისი მხატვრული სიტკბოებანი.

და როდესაც ოპერის თეატრის აივნიდან
მაროს როლის („დაისი“) პირველმა აღმსრუ-
ლებელმა, მომღერალმა ქალმა პოპოვამ, ორ-
კესტრისა და ქოროს აყოლებით დაჰკენესა
თავისი სამგლოვიარო „მწუხრი დაიწყო“ —
მრავალ ადგილას მოზღვავებულ ხალხში გაის-
მა ნამდვილი გლოვა-ქვითინი.

ვანო დაკრძალულია თბილისის ოპერის თე-
ატრის ბაღნარში, იქ, სადაც განისვენებენ
ხელოვნების დიდი მოამაგენი და დიდი შემოქ-
მედნი ზაქარია ფალიაშვილი და კოტე მარ-
ჯანიშვილი.

1939 წ. იანვარი

ილია ზურაბიშვილი.

კონსტანტინე



ადამიანის ხმას ვერც ერთი საკრავი ვერ შეედრება გრძნობის აღძვრაში... ემოციურად ნაკლებად მეტყველ ფორტეპიანოზე რომ არა ვთქვათ რა, თვით ისეთი სრულყოფილი საკრავი, როგორც ვიოლინოა და ვიოლონჩელო, ქედს იხრის ამმხრე ადამიანის ხმის წინაშე: ეს არც გასაკვირველია.

მაშინ, როდესაც მსმენელსა და მესაკრავეს შორის არის კიდევ სხვა, უსულო, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანი რამ, რასაც საკრავი ჰქვია, მომღერალსა და მსმენელს შორის უშუალო, პირდაპირი კონტაქტია.

მართალია, ადამიანსაც თავისი ხმის გამოსაცემად მთელი აპარატი აქვს—ბგერათა ი.ო.გები, ხორხის რეზონატორი და სხვ.—შეიძლება უფრო რთულიც, ვიდრე რომელიმე საკრავია, მაგრამ ამ აპარატს ის მექანიზმური იერი არა სდევს, როგორც ყოველ საკრავს, რაც უნდა სრულყოფილი იყოს იგი.

დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ ეს აპარატი თვით ადამიანშია მოთავსებული, მისი განუყოფელი ბუნებრივი ნაწილია, მისი სისხლი და ხორცი. საკრავი კი ადამიანს გარეთ არის თავისთავად და აჟღერდება მხოლოდ მექანიკურად, როდესაც ხელოვანი მას ხელს შეახებს.

მესაკრავესაც და მომღერალსაც საერთო ისა აქვთ, რომ ესაიუის მუსიკალური აზრი, რაც მათ მხატვრულ წარმოდგენაშია, თავიანთ საკრავებს უნდა გადასცენ. და სწორედ აი, ეს გადაცემაა დამახასიათებელი ერთისაც და მეორისაც. მე მგონია, ეს გადაცემა მომღერალში რეფლექსურად ხდება, თითქო თითონ იყოს საკრავი და თავისთავადად აჟღერდეს, როგორც ერთი მთლიანი ერთეული, რომლის შემადგენელი ნაწილები კომპლექსურად და თანაბრად არიან აღძრულნი. მესაკრავემ კი თავისი მხატვრული აღტყინება უნდა გადასცეს თავისთავად უსიციოცხლო საგანს, მისი არსების გარეშე მყოფს, და გააცოცხლოს იგი. აი, ამ უსულო საგნის აჟღერებაში, გააცოცხლებაში, ჩემის აზრით, არის მექანიზა-

ციის ელემენტები. და სწორედ ეს უკარგავს
საკრავს სიცოცხლის იმ ნიშანწყალს, რაც
ადამიანის ხმას ახასიათებს.

* * *

მაგრამ, წარმოიდგინეთ, მომღერალთა უმეტე-
სობა, შეიძლება ითქვას—80 პროცენტამდე,—
უსულო საკრავებს უფრო მოგვაგონებს, ვიდ-
რე ცოცხალ მომღერალ ადამიანს.

ამით ის მინდა ვთქვა, რომ მათ კარგად
მბგერავი იოგები აქვთ, კარგი რეზონატორი,
კარგი სუნთქვა, მუსიკალურად დაყენებული
ხმა, სმენა, შესწავლილი აქვთ ამათუიმ ბგე-
რის მოცემის კანონები... ერთის სიტყვით, მა-
თი სამღერო აპარატი რიგზე მოქმედებს, შე-
იძლება, შესანიშნავადაც. ამით ისინი ხშირად
დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ მსმენელზე და
სახელსაც იხვეჭენ კარგი, ხანდახან დიდი
მომღერლისასაც.

მხოლოდ ერთი რამ აკლიათ... ის, რომ მა-
თი სამღერო აპარატი თავისთავად არის, რო-
გორც საკრავი, და მთელი დანარჩენი არსება
—თავისთავად. სწორედ ეს დანარჩენი არსება

თითქმის არავითარ მონაწილეობას არ იღებს მღერაში, თითქო რაღაც უხილავ ხელს მოძრაობაში მოჰყავდეს მარტოდ-მარტოსამღერო აპარატი—ისე, რომ გულს, გონებას, გრძნობას არ ატყობინებდეს, აპარატი მოძრაობაში მომყავს და თქვენც ბანი მითხარითო. და თუ იღებს რაიმე მონაწილეობას—მხოლოდ ფიზიოლოგიურს.

წარმოიდგინეთ, ასეთ ინსტრუმენტ-ადამიანებს არც ისე იშვიათად შეხვდებით მთელს მსოფლიოში განთქმულ მომღერალთა შორისაც.

* * *

კარგად მაგონდება დიდად ცნობილი მარია გალვანი, რომელიც თბილისშიაც ყოფილა.

იგი მართლაც განხორციელებული ინსტრუმენტი იყო, რომლისთვისაც არავითარი სიძნელე არ არსებობდა—არც ტესიტურისა, არც ამათუიმ ფრაზის მუსიკალური სირთულის მხრით. ისეთ ფიორიტურებს ხვლანჭიდა თავბრუდამხვევ სიმაღლეზე, რომ განცვიფრებუ-

ლი იყავით, ნუთუ ადამიანის ხმას შეუძლიან ასეთი ფოკუსებიო.

და განცვიფრებული იყავით... მეტი არაფერი.

ხოლო მუსიკის დანიშნულება, კერძოდ მღერისა, ადამიანის განცვიფრება ხომ არ არის... მუსიკამ პირველ ყოვლისა უნდა აღგძრათ სულიერად... შეგარყიოთ გრძნობის სიღრმემდე... გაგმსჭვალოთ მხატვრული სიამოვნებით, თუნდაც იგი საკაეზნო ენით გელაპარაკებოდეთ. ფიზიოლოგიურად კი — თქვენ ძარღვებში სისხლის მოძრაობა, პულსაცია გააძლიეროს, სუნთქვა გაგიხშიროთ, ერთის სიტყვით, სიცხით შეგათბუნოთ, მხატვრულად დაგაავადოთ, თუ ასე ითქმის. ამმხრივ ხომ სიმღერას ვერც ერთი ხელოვნება ვერ შეედრება.

გალვანისაგან არაფერი ამის მსგავსი არა მიგრძენია რა. მარტო იმიტომ კი არა, რომ გალვანი თავისთავად უხვირო არტისტი იყო სცენიურად, რაიმე მხატვრულ სახეს ვერ იძლეოდა.

არა. მომღერალთა შორის ძალიან იშვიათი მოვლენაა, რომ არტისტი სცენიურ სახეს იძ-

ლოდეს. მათი ეგრეთწოდებული „კარგად თამაშობსო“ — ტანისამოსის მოხდენილად ტარებას, ხელების ზომიერად ქნევას და ხანდახან სახის ამათუიმ გრიმასის გამოვლინებას არა სცილდება.

არა. გაღვანი თვით არა გრძნობდა იმ მუსიკის მშვენებას, მომხიბლაობას, რომელსაც გადმოგვცემდა, არ განიცდიდა ამათუიმ მუსიკალური ფრაზის შინაგან აღმძვრელ ძალას. თითონ არ იყო ემოციურად აღტყინებული და მე როგორ აღმძრავდა?! იგი მღეროდა როგორც მექანიკურად აქლერებული ინსტრუმენტი, რომელიც იდეალური ზედმიწევნილობით და უჭირვებლად ასრულებდა ყველაფერს, რაც ნოტებში იყო ჩაწერილი და... სხვა არაფერი.

და საზოგადოებაც სწორედ ამ იდეალური ინსტრუმენტალური მღერისათვის უკრავდა მას ტაშს გამძვინვარებით.

მეორე მომღერალი — აი და გონზაგო. მთლად წყალწაღებული იყო, როგორც არტიტი. არავითარი მოძრაობა — არც სხეულისა, არც სახისა. გაღვანი ხანდახან ხელებს მღა

ინც ჰშლიდა და იღიმოდა ხოლმე, ხან კი სახეს ლუწავდა ან იხსნიდა, თითქო რალაცის გამოხატვას ლამობსო. გონზაგოს ესეც არა ჰქონდა. ტანისამოსი რა არის?—ისიც კი ისე ედგა, როგორც მანეკენს, მერე ლამაზი შოტლანდური ტანისამოსი... („ლუჩია“-ში).

ორმა მოქმედებამ ისე გაიარა—დარბაზში არავინ ახმაურებულა, „ბრავო“ არვის დაუძახნია.

აი, მოაწია მესამე მოქმედების უკანასკნელმა სცენამ, როდესაც საქმროს მოკვლის შემდეგ გაგიჟებული ლუჩია სცენაზე შემოვბის...

მაგრამ არ მოტყუვდეთ... არ იფიქროთ, ვითომ სცენიურმა სიტუაციამ გარდაქმნა არტისტის უნდილობა... მართალია, თმაგაშლილია, თეთრი პენუარი აცვია, აწეწილ-დაწეწილი... უნებურად მიხვდებით, ოპერა „ლუჩიას“ შინაარსიც რომ არ იცოდეთ, აქ რალაც არაჩვეულებრივი ამბავი მომხდარა... თორემ არტისტის უმეტყველო სახე და მთელი მისი გარეგნობა ამაზე არას გეუბნებათ..

იგი უახლოვდება რამპას, ჩერდება ორკესტრის იმ ადგილის პირდაპირ, სადაც სო-

ლისტ-ფლეიტისტი ზის. რამდენიმე მელოდიური რეჩიტატივი და იწყება... ფლეიტისა და ადამიანის ხმის შეჯიბრება. ფლეიტა გამოსცემს ბგერის რთულ ხვეულებს. არტისტი იმეორებს ამ ხვეულებს და იმეორებს... ფლეიტის ხმიერებით... ნამდვილი ფლეიტა გეგონებათ, თიაქო კვლავ საკრავი განაგრძობდეს ბგერას... რამდენიმე ასეთი შეკილოკავება და... ფლეიტა და ადამიანის ხმა ერთმანეთს შეერევიან და ისე გადაებმებიან, რომ ვერ გაარჩევთ საკრავს ადამიანის ხმისგან... ვერ შეამჩნევთ იმ ზღვარს, სადაც თავდება საკრავის ხმა და იწყება ადამიანის ხმა, გგონიათ, ორი ფლეიტაა... არა. ორი კი არა, — ერთი და იგივე ფლეიტაა, რომელიც იმეორებს თავის ფიგურაციებს...

თქვენ აღძრული ხართ... გრძნობთ... განცვიფრებას... განცვიფრებაც ხომ იგივე გრძნობაა, მხოლოდ სხვა ხასიათისა... და იქუხებთ ტაშით და „ბრავოს“ ძახილით... იქუხებთ იმიტომ, რომ თქვენს წინაშე სასწაული მოხდა... ადამიანი ფლეიტად გადაიქცა.

მაგრამ, განა...

ეჰ, ისედაც მიხვდებით, რაც შინდა ვთქვა!..

* * *

ხოლო არის სხვაგვარი შთაბეჭდილებაც.
ისევ დიდი მომღერალი... ძალიან დიდი...
თეთრაციანი.

იმავე „ლუჩიაში“ იგი მღერითაც და სცენ-
იური მოქმედებითაც გზიბლავთ, მისი კოლო-
რატურაც და კანტილენაც თანაბარ ძლიერია.
განსაკუთრებით კანტილენა.

უნდა აღვნიშნო, კოლორატურულ სოპრა-
ნოს იშვიათად აქვს ხოლმე მაღალი ღირსების
კანტილენა, ე.-ი. გაშლილი, მელოდიური მღე-
რა, რომელსაც მუსიკალური აკრობატიკა არა
სჭირდება, მაგრამ, საშაგიეროდ, სჭირდება
მგზნებარე გრძნობიერება (ამ მხრით თეთრა-
ციანი შესანიშნავი იყო, სხვათა შორის, ფლო-
ტოვის ოპერა „მართაში“).

ჰო და... მთელი ორი მოქმედების განმავლო-
ბაში თეთრაციანი გამზადებდათ ზემოაღნიშნუ-
ლი სიგიჟის სცენისთვის. და ამ სცენას იგი
ატარებდა არა როგორც ფლეიტასთან შეჯიბ-

რებას, არამედ როგორც მართლა სიგიჟის სიმღერას.

რასაკვირველია, ისიც ეჯიბრებოდა ფლეიტას და საუცხოოდაც. მაგრამ ეჯიბრებოდა როგორც გონებაშერყეული ადამიანის სმენის ცთუნებას... ყურს აპყრობდა ფლეიტის ხმას, თითქო საიდგანლაც მონაბერს, ხოლო ამასთანავე ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნიდა, გეგონებოდათ, ეს ხმა მისვე არსებაში იბადებოდა და ჟღერდა, ვით მისი სულის გამოძახილი. და ამ გამოძახილს იგი იმეორებდა უკვე რეალურად...

არ ვიცი, მიხვდა თუ არა მკითხველი, რაც მინდა ვთქვა... მაგრამ მე პირადად ვგრძნობდი, რომ ჩემს წინაშე ფლეიტასთან მოკამათე მომღერალი კი არ არის, ამ საკრავის მონურად მიმბაძავი, არამედ ნამდვილი შეშლილია, როქელიც რაღაც ფანტასმაგორიას შეუპყრია და ეს აჟღერებინებს ამ უცნაურ ხმებს.

აშკარაა, სულ სხვაგვარი იყო მსმენელის აღძქრა...

ან მეღეა მეი-ფიგნერ (ცნობილი ტენორი ფიგნერის მეუღლე), დრამატიული სოპ-

რანო, რომელიც თურმე ამბობდა „Я—руска артиста“-ო (იტალიელი იყო).

მე იგი მოვისმინე, როდესაც უკვე ხუთი თუ შვიდი შვილის დედა იყო და ორმოცდაათ წელს გადაცილებული... მაგრამ არ ვიცი, ხან-მა დააკლო რამე, თუ შეჰმატა მის არტი-ტულ თვითებას... რალა თქმა უნდა, ისიც იქ-ნებოდა და ესეც... ხოლო რაც იმ დროს იყო, სრულიად საკმარისად მეჩვენა, რათა დიდ არ-ტისტად მიმელო. დიად, არტისტად, რადგა-ნაც მასში განხორციელებული იყო მომღე-რალიც და არტისტიც.

ამას ისე ნუ გაიგებთ, ვითომც იგი იძლეო-და შესანიშნავ სცენიურ სახეს. თუმცა ამ-მხრივაც თვალსაჩინო ხელოვანი იყო, მაგრამ შედარებით... ოპერის სხვა არტისტებთან.

არა, მისი ნიშანდობლივი თვისება—მაინც მღერა იყო.

მუსიკა ხომ პირობითი ენაა აზრის გადმო-საცემად, თუნდაც ეს მხოლოდ მუსიკალური ფრაზა იყოს, უსიტყვოდ.

დარწმუნებული ვარ, მედეას რომ თავისი სასიმღერო ფრაზები ღიღინით ეთქვა, უსიტ-

ყვოდ,--მაშინაც მოახერხებდა ამ ფრაზების აზრის გადმოცემას, ისე გრძნობდა იგი მუსიკას და ისე მეტყველი იყო თავისთავად მისი მღერა.

ხმა, რასაკვირველია, შესანიშნავი ჰქონდა,--ნამდვილი დრამატიული სოპრანო, სრულიად თავისუფალი მაღალ ფარდებში, მკვეთრი, ხოლო არა მძაფრად გამყივანი, და მორევივით მდორე ზვირთებიანი დაბალ და საშუალო ფარდებში.

პირველად მან მაგრძნობინა „ჰუგენოტების“ მესამე მოქმედების მუსიკის გენიოსური სიდიადე ვალენტინას და მარსელის დუეტში. პირველად მესმოდა ქალ-მომღერლისაგან ისეთი კაეშანი და სულიერი დრტვინვა, რაც ამ საკვირველი დუეტის დასაწყისშია. ვიოლონჩელოს ხამუშ-ხამუში ოხვრა და შუოთვა და ქალის სევდით აღსავსე ხმა აღგზნებით ეხმაურებოდა ერთი მეორეს და მწველი სიტკბოებით მავსებდა.

და მაშინ მივხვდი, რომ მედია მღეროდა არა მარტო თავისი შესანიშნავი ხმით, არამედ აგრეთვე თავისი სულით, გულით, მთელი თავი-

სი არსებით. ეს იყო მისი ნიშანდობლივი თვისება. იგი მეღავენდებოდა ყველა მის პარტიასში (ლიზა „პიკოვია და მამა“-ში, აიდა და სხვ.) დავიხსოვოთ მღერის ეს ნიშანდობლივი თვისება... თავის დროზე გაგვახსენდება.

* * *

მკითხველი ნუ გაიკვირვებს, რომ ვანო სარაჯიშვილზე ვწერ, ე. ი. მამაკაც-მომღერალზე და მაგალითებად კი ქალ-მომღერლები მომეყავს.

იცით, რატომ?

იმიტომ, რომ თავდაპირველადვე ადამიანის ხმა საკრავს დავუპირისპირე. საკრავს კი უფრო ქალის ხმა უახლოვდება, ვიდრე მამაკაცისა. არა მარტო ტემბრით, არამედ მეტყველების ხასიათითაც, გრძნობის მეტყველებიდან... თუ გინდათ, სწორედ აი, ამ გრძნობის ნაკლებობით.

ჩემის აზრით, ქალის ხმა უფრო ინსტრუმენტალურია, ვიდრე მამაკაცისა. შეიძლება, იგი უფრო მეღერავია, მაგრამ ეს მეღერადო-

ბა უფრო ბრწყინვალეა, ვიდრე მგზნებარეობა... ბრწყინვალეა მთვარისა, უსიტბო, ცივი და არა მზის ბრწყინვალეა, თუნდაც იგი ღრუბლებში იყოს გახვეული.

იქნება, ვცდები, მაგრამ ეს ჩემი პირადი რწმენაა, მრავალ განცდაზე დამყარებული.

ორ საშუალო მომღერალში—საშუალოში ხმითაც და უნართაც,—მე მგონია, მამაკაცის ხმა უფრო გრძნობამეტყველია, ვიდრე ქალის ხმა.

გამონაკლისი არის, რასაკვირველია... და საკმაოდ... ერთი-ორი მეც აღვნიშნე.

* * *

დიდ მომღერალ-მამაკაცთა შორისაც, ვინც მე მომისმენია, გვხვდება ასეთი სხვადასხვაობა, ხოლო არა ისე მკვეთრად, როგორც ქალებს შორის.

მაგალითად, შესანიშნავი ბარიტონები მათეო ბატისტინი და ტიტა რუფო.

სამწუხაროდ, მე რომ ტიტა რუფო მოვისმინე, იგი ჯერ კიდევ ისეთი დახელოვნებული ვოკალისტი არ იყო, როგორიც შემდეგში დადგა. მაგრამ მაშინაც ეტყობოდა, რომ თუ შესანიშნავ ხმასთან—შესაფერი ოს-

ტატობა არა ჰქონდა, მაინც იგი მგზნებარე მომღერალი იყო და მღეროდა არა მარტო ხმით, არამედ—გულითაც... ჭეშმარიტად განმსჭვალული გულით.

პირიქით, ბატისტიანი უკვე სახელდებული არტისტი იყო, მთელს მსოფლიოში პირველ ბარიტონად ცნობილი. იგი სულ სხვა ყაიდის მომღერალი იყო: ნამდვილი, პირწავარდნილი ძველი იტალიური ბელ-კანტოს ოსტატი-ჯერ ერთი, მისი ბარიტონი, ტიტა რუფოს თავანკარ ბარიტონთან შედარებით, საკმაოდ მოიტენორებდა, რის გამოც მას თანამემამულენი ხუმრობით „გაფუჭებულ ტენორს“ ეძახოდნენ. მეორეც ისა, რომ მის მღერას სწორედ ინსტრუმენტალური იერი დაჰკრავდა.

ხმა ჰქონდა ბრწყინვალე, მეტისმეტად ბრწყინვალე, გამჭვირვალე... ზოგნი გამდნარ ოქროს ადარებდნენ კიდევ. მაგრამ ეს, ჩემის აზრით, ცივი ელვარება იყო... როგორც ზამთარში მზის სხივია ხოლმე. თუმცა, როგორც მღერის უდიდესი ოსტატი, უებრო ვოკალისტი, ამ ცივ ელვარებას თითქო ხანდახან ცეცხლსაც უკეთებდა. მაგრამ ეს ცეცხლი თვალის

ცეცხლი უფრო იყო, ელექტრონული... იგი თითქო გიზგიზებდა, მაგრამ არ გათბობდათ.

იტყვიან, ბატისტინი ლირიკული ბარიტონი იყო.

ჯერ ერთი, იტალიელი მომღერლები არც თუ ზუსტად განსაზღვრავენ თავიანთ ლირიკულობას და დრამატიულობას... ისინი თანაბარის ინტერესით ეტანებიან ერთსაც და მეორესაც, ოღონდ კარგი სასიმღერო იყოს რამე. მერე, სწორედ ლირიზმს უნდა ახასიათებდეს გრძნობით გამთბარობა.

ამას გარდა, ბატისტინი ყოველგვარ პარტიას მღეროდა — ლირიკულსაც და დრამატიულსაც, მაგალითად: რიგოლეტოს, დონ-კარლოსს („ერნანი“), ბარნაბას („ჯოკონდა“) და სხვ.. და თუ მის მღერაში ლირიკული მომენტი სჭარბობდა, ეს იმით აიხსნება, რომ მისი ხმა ტენორული ტემბრის ბარიტონი იყო, საკვირველი მოქნილობისა. მისი ვირტუოზობა ამმხრივ განსაცვიფრებელი იყო: ვერავითარი კოლორატურული სიძნელე ვერ დააბრკოლებდა. მაგალითად მისი ფიგარო („სევილიელი დალაქი“) გადამრევი იყო ბგერათა მრავალ-

გრეხილობით და მეღერაობით. მაგრამ ყოველსავე ამას ჰქონდა ინსტრუმენტალური სრულყოფის ბრწყინვალება. ვიმეორებ უკვე ნათქვამს, იგი უფრო გაშტერებდათ თავისი ვირტუოზობით, ვიდრე აღგძრავდათ ემოციურად.

* * *

რა იყო ახალგაზრდობაში ანჯელო მაზინი — ეს, საყოველთაოდ, ტენორების მეფედ აღიარებული მომღერალი — არ ვიცი...

არა. როგორ არ ვიცი! რამდენი რამ წამიკითხავს და გამიგონია. მარტო ესეც კმარა, რათა იგი ფენომენად წარმოვიდგინო.

და ამისათვის ისიც კმარა, რაც მე მოვისმინე, როდესაც მაზინი უკვე სამოც წელს იყო მიღწეული, შეიძლება, გადაბიჯებულიც. მაშინ ჩემ წინ, რაღა თქმა უნდა, „ნაშთი ძველის დიდებისა“ და იყო. მაგრამ ისეთი ნაშთი, რომელიც აშკარად ადასტურებდა, რომ ტყუილად არ უწოდეს მას „ტენორე დი გრაცია“.

მაგრამ ეს „მონარნარე“ ტენორი მარტო ნარნარ პარტიებს როდი სჯერდებოდა. იგი

მღეროდა, წარსულში მაინც, ისეთ პარტიებსაც, როგორც არის რაული „ჭუვენოტებში“, რა-ღამესი „აიდაში“ და სხვ.

ამგვარ ფენომენს ვერავითარი შეფასების საზომით ვერ მიუღებოდა. იქ რა საზომი გამოდგება, სადაც თითქო იდგა, სიმბოლო სიმღერისა ადამიანის სახედ განხორციელებულა... როდესაც ისმენ სიმღერას და გგონია, რომ მთელი ის ატმოსფერო, რომელშიაც შენა ხარ მოქცეული, გაჟღენთილია აი, ამ საკვირველი სიმღერით... როდესაც ირღვევა ზოგადი კანონი ხელოვნების ნაწარმოების შეგრძნებისა, ე. ი. შენ არა მარტო ისმენ, არამედ თითქო ხედავ კიდევ, ჰყნოსავ, ეხები ამ სიმღერას.

და მთლად ივიწყებ, რომ შენს წინიშე სამოცი წლის მოხუცია, რომლის ხანგადასულობას გრიმით შეღებილი თმა წვერ-ულვაშიც ვეღარ ჰუარავს (მაზინი პირს არ იპარსავდა). რომ ეს მოხუცი არც კი ფიქრობს რაიმე სცენიური სახის შექმნაზე, რიტმულად ჰშლის ჯერ მარჯვენა ხელს, მერე—მარცხენას და ბოლოს—ორივეს ერთად (ბიზეს „მარგალიტის მადიებელნი“—პირველი მოქმედების დუეტში).

და ყოველსავე ამას აინუნშიაც არ აგდებ... არ აგდებ იმიტომ, რომ არც კი ამჩნევ, რადგანაც მთლად სიმღერის თილისმაში ხარ გახვეული...

ამის შემდეგ არ მეუცნაურა რომელიღაც მწერლის აზრი:—არ გამიკვირდება, რომ ამათუიმ ადამიანმა თავისი ცხოვრების მიზნად გაიხადოს—მუდამ ფეხდაფეხ სდევდეს მაზინის ქვეყნიდან ქვეყანაში, ქალაქიდან ქალაქში, რათა ყოველთვის, როცა კი იგი იმღერებს, დასტკბეს მისი სიმღერითაო.

მაზინის სცენიური უნიათობა ყბადალებული იყო. მაგრამ, წარმოიდგინეთ, რა საშინლად მეუცხოა, როდესაც იგი “სევილიელ დალაქში” ვნახე გრაფ ალმავიას როლში.

საერთოდ, ეს წარმოდგენა რაღაც გადამრევი იყო... მთელს ჩემს სიცოცხლეში ასეთი თავბრუდამხვევი არა მინახავს რა. ამ წარმოდგენის შემდეგ კაცს შეეძლო თამამად ეთქვა—ოლიმპზე ვიყავ, ღმერთები ვნახეო.

მონაწილეობას იღებდა ოთხი უებრო მომღერალი: მაზინი (გრაფი ალმავივა), ბა-

ტრისტინი (ფიგარო), ოლიმპია ბარონატ (როზინა) და ნავარინი (დონ-ბაზილიო).

თვითეული ეს სახელი ისეთი არტისტული ფიგურის სიმბოლოა, რომ თვით მოკლე დახასიათებაც კი მათი უშველებელ წერილად გადაიქცევა. ამიტომ აქ მას არ გამოვეკიდები.

ვიტყვი მხოლოდ, რომ როსინის მოთინათინე* ლიმლივით ლაღმა მუსიკამ მთლად გარდაქმნა ეს ადამიანები, სხვა ყველაფერში უეჭველად ერთგვარ იტალიურ სასცენო შტამს მიჩვეულნი.

ჩვენს წინ მარტო მომღერალნი კი არ იყვნენ, რომელნიც ბეჭა ოპიზარის ან ბენვენუტო ჩელლინის საოცნებო ჩუქურთმასავით ხლართულ ჰანგებს საკვირველის მეტყველებით გვასმენინებდნენ—სრულიად უჭირვებლად, იოლად, ჰაეროვნად. ჩვენს წინ აგრეთვე ნამდვილი აქტიორები იყვნენ, რომელნიც ზედმიწევნით დაუფლებოდნენ ბომარშეს სცენიურ სი-

* სულხან-საბა ორბელიანი — „თინათინი —სარკითა თუ მისთანათა რათამე მზის შუქი კედელზე ციალებდეს“.

ტუაციებს და მოქმედ პირთა ხასიათებს და ზომიერად, თავდაჭერით, მაგრამ მხიარული კომიზმით ახორციელებდნენ როსსინის ცხოველმყოფელი ენით — მუსიკით — ამ სიტუაციებსა და ხასიათებს, თვინიერ რაიმე ბუფონადისა, რასაც სხვა არტისტები გზას ვერ აუქცევენ ხოლმე.

შესანიშნავი იყო ამმხროე განსაკუთრებით ნავარინი — დონ-ბაზილიო. მე ამისთანა დონ-ბაზილიო ჩემს დღეში არ მინახავს.

ჯერ ერთი, გასაოცარი ხმა: დაბალ ფარდებში — ნამდვილი ორლანი, საშუალო ფარდებში — ქვემეხი, მაღალ ფარდებში — საყვირი, მაგრამ ყველგან ამოხმიანი. ხოლო, როცა უნდოდა და საჭირო იყო, — ხმას ისე მიჰბნიდავდა, გეგოხებოდათ, ჩანგი ჟღერს სინარნარითაო.

ნავარინზე სასწაულს ამბობდნენ. ერთხელ „ფაუსტის“ მესამე მოქმედების ტრიოში (ფაუსტი, ვალენტინი და მეფისტოფელი) მოულოდნელად, ტენორთან ერთად, ისეთი სი-ბემოლი სტყორცნა თურმე, რომ თეატრმა ზანზარი დაიწყო.

აქტიორიც შესანიშნავი იყო. ის რომ სიტყვა „კალუმნია“-ს (ნაცილი) იტყოდა, თანაც დონ ბართოლოს თვალს მოუჭუტავდა და სახეს აღმაცერი გრიმასით დამანჭავდა,—მთელი ცილისწამება ხელის გულზე გქონდათ გადაშლილი.

უშველებელი ვაჟკაცი იყო, მაგრამ მოქნილი, ელასტიური. „დემონში“ გუდალის როლს ასრულებდა და ქართულ ტანისამოსში საუცხოო სანახავი იყო.

თითქმის ასევე კარგები იყვნენ აქტიორულად ბატისტინი (ფიგარო) და ოლიმპია ბარონატ (როზინა).

და აი, ასეთ კრებულში ჩვენი ყბადაღებულ მაზინი სულ სხვა სანახავი იყო, ვიდრე დანარჩენ ოპერებში. აღარც უაზროდ ხელების შლა, არც მთელი მოქმედების განმავლობაში ხელთათმანის ღილის შეკვრა და ველარ შეკვრა („რიგოლეტო“), არც პირდაპირ სასაცილო სანახაობა: ფეხის ქუსლებამდე გრძელი ჩოხა და ასევე მაღალი ფაფახი („დემონში“).

პირიქით, სრულიად ბუნებრივი მიხვრა-მოხვრა, სახეზე საამური ღიმილი და უეჭველად

მხატვრული თავისმომთვრალიანება მეორე მოქმედებაში, როდესაც აღმავივა ჯარისკაცად გადაცმული შემოდის. ერთის სიტყვით, მაზინის, როგორც სჩანდა, შეეძლო აქტიორული ნიჭის გამოჩენა, სადაც, მისი აზრით, საჭირო იყო და როცა მას ეპრიანებოდა.

* * *

სხვა გამოჩენილ ტენორებზე, ვინც მე მომისმენია, მოკლედ მოვჭრი.

მაგალითად, ჯ უ ზ ე პ ე ა ნ ს ე ლ მ ი. რასაკვირველია, მაზინის ვერ შეედრებოდა თვით ამ უკანასკნელის სიბერის ღროსაც. მაინც მშვენიერი ხმა ჰქონდა, ეგრეთწოდებული მეცხო-კარატერე ტენორისა. სამაგიეროდ, საკვირველი გარეგნობის და სილამაზის პატრონი იყო. აქტიორიც კარგი. ის და მშვენებით და სიტურფით განთქმული ლინა კავალიერი (პაწაწკინტელა, მაგრამ საამო ხმის პატრონი) თვალის მომჭრელნი იყვნენ „მანონში“. იმათ საზოგადოება უფრო თვალთა სკამდა, ვიდრე ყურით ისმენდა.

ტიტა რუფოსთან ერთად მეორე დასში მღეროდა დრამატიული ტენორი ანტონიო პაოლი, ზავთიანი ხმის პატრონი. მე იმაზე მაღალი და ძლიერად მჟღერავი კაცის ხმა არ მომისმენია. პაოლიმ რომ „ტრუბადურში“ დო-ები მისცხო ოთხჯერ ზედიზედ, საზოგადოება გადაირია. ისეთ ძლიერ ნაკადად მოდიოდა მისი შეძახილი, რომ ჰაერს არყევდა. შესახედაობითაც მშვენიერი ვაჟკაცი იყო.

მას ფენომენური ხმის პატრონის ფრანჩესკო ტამანიოს მემკვიდრეობას უქადიდენ. მაგრამ ვისაც ტამანიო ენახა, ამბობდა — Это щенок против Таманьо-о. მე კი ამ „შჩენოკმა“ გადამრია. მაშ რაღა უნდა ყოფილიყო თვით ტამანიო? ტყუილად კი არ უწოდა მას კ. ს. სტანისლავსკიმ თავის წიგნში „чуди!“. და, მართლაც, ანტონიო პაოლიმ ვერ გაამართლა ზოგიერთების მოლოდინი. რაღაც მიზეზის გამო არამც თუ ტამანიოს მემკვიდრეობა ვერ დაიმკვიდრა, მსოფლიო მომღერლის სახელიც ვერ მოიხვეჭა. ყოველ შემთხვევაში, 1905 წლის შემდეგ, როდესაც მე იგი მოვისმინე, აღარაფერი შემხვედრია

პრესაში მის თაობაზე, თუმცა თვალს ძალიან ვადევნებდი. მხოლოდ ერთმა იტალიელმა მითხრა—თავმა უღალატაო. პირველი ტრიუმფის შემდეგ წარმოიდგინა, რომ დიდებული მომღერალია და ბობოლობა დაიწყაო. თითონ ძალიან იბერებოდა, მაგრამ საზოგადოება ჰფუჟავდაო.

თურმე კარგ ტენორობას—კარგი ჰკუაც სდომებია. აკი ამბობდნენ—ტენორს—ისე როგორც რუს გენერალს—ჰკუა არ ესაჭიროებაო. მართალი არა ყოფილა...

* * *

მკითხველი ნუ გაიკვირვებს, რომ ამოდენა დრო სხვადასხვა მომღერალზე მოგონებას მოვანდომე და ვანოზე კი ჯერ კრინტიც არ დამიძრავს.

ამით მე მინდოდა გამომერკვია, სახელდობრ რა და რა ტიპის მომღერლები არსებობენ, რათა ერთგვარი საზომით მივდგომოდი ვანოს დახასიათებას, რასაკვირველია, მის ბუნებრივ ძალთა და უნარის ოდენობის ფარგალში, და თუ ამისთვის მსოფლიოში ცნობილ სახელებს

მივმართე იმათ შორის, ვინც მე პირადად მომისმენია, მხოლოდ იმიტომ, რომ მკაფიოდ გამოჩვენებულ მაგალითებზე ოპერირება უფრო ნათელპყობს ჩემს წინაშე მდგარ ამოცანას.

ზოგადიდან — კერძობისაკენ... აი, ის გზა, რომელიც მე ავირჩიე.

ახლა კი სულ ვანოზე... პატარ-პატარა წიაღსვლებით, რასაკვირველია... უამისობა არ შეიძლება.

* * *

პირველი სიტყვა:

იყო თუ არა ვანო სარაჯიშვილი დიდი არტისტი მომღერალი?

ხედავთ, თავიდანვე რა გაბედულად ვაყენებ საკითხს — პირდაპირ, წარბშეუხრელად! და ამაზე პასუხის გაცემას არ ვეკრძალვი, ვინაიდან იგი, მართალია, უაღრესად სუბიექტური იქნება, მაგრამ სრულიად გულწრფელი და პირუთვნელი.

ჩვენი ქვეყნისათვის, კერძოდ ქართული კულტურისათვის, რაღა თქმა უნდა, დიდი არტისტი იყო.

ვანო ხომ პირველ მერცხლად მოგვევლინა. პირველ ნამდვილ არტისტად ოპერისა. ეს თავისთავად, რასაკვირველია, არაფერს ნიშნავს. შეიძლება, პირველი ყოფილიყო, მაგრამ... ისე რალა... იმაზე ადრე სხვებიც იყვნენ... ჩვენ იმათზე არას ვამბობთ... მაშასადამე, თავიანთი მოღვაწეობის კვალი არ დაუტოვებიათ ჩვენს ეროვნულ კულტურაში... მღერის კულტურაში.

ვანომ კი დასტოვა და ისე ღრმად, რომ ახლაც, როდესაც მისი სიკვდილის შემდეგ უკვე მებუთმეტე წელიწადია, — ვანოს სახელი ყველას პირზე აკერია, ყველა გასხიონებული სახით იგონებს იმას, როგორც ძვირფას მოსაგონარს.

რატომ ეფინებათ სახეზე შუქი მის გამხსენებლებს? თანაც, რატომ დააყოლებენ ხოლმე ისინი მუდამ დანანებით — ეჰ, ის რომ იყო — სულ სხვა რამ იყო, იმას ვერავინ შეედრებო.

იმიტომ, რომ ამ მოგონებაზე რეფლექსურად იღვიძებს წარმოდგენა იმ მხატვრულ სიმოვნებაზე, რაც გამხსენებელს უგრძნია ვა-

ნოს ნიჭის მეოხებით, და რაც მასში თითქო უკვდავად ცოცხლობს.

ეს—ვისაც იგი მოუსმენია. მაგრამ ვისაც არ მოუსმენია? ახალგაზრდობას, მაგალითად?

მერწმუნეთ, ახალგაზრდობაშიაც ცოცხლობს მისი ხსოვნა, რასაკვირველია, როგორც უფროსთაგან გაგონილი საამური ლეგენდა.

თორემ, რით აიხსნება ძალიან ხშირი მომართვა შენტვის უცხო, სრულიად პირტიტველა ახალგაზრდებისა, ყრმებისა, თეატრში რომ ხარ და ისმენ ვისმე გასტროლიორს ან თუნდაც ჩვენიანს და მოწონებას გამოსთქვამ:

—ბიძია, ვანოზე კარგა მღერის?

—ბიძია, ალბათ, ვანოსთანა ვერ არის?! და სხვ.

ერთის სიტყვით, ვანო ხალხის თვალში, უფრო კი გულში, ხელოვანის სიავ-კარგის საზომად გადაქცეულა.

აქ შექველად მართლდება ნიკოლოზ ბარათაშვილის მშვენიერი ნათქვამი—რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დააჩნდების—საშვილდს, შვილოდ გარდაეცემისო.

რასაკვირველია, ნიკოლოზ ბარათაშვილი
ხალხის სულს გულისხმობდა.

ვიმეორებ, ხალხის გულში ვანოს სახელი
ჩაქდებულია და ეს ნაქდევნი, მგონია, არ წა-
იშლება.

რატომ არის ჩაქდებული? ამაზე მეორე გულ-
თამბილავი გვიპასუხებს — აკაკი — მხოლოდ
მართალი იკიდებს ფეხს და ტყუილი სიზმა-
რივით ჰქრებაო.

იყვნენ და... გაჰქრენ. არიან და... გაჰქრე-
ბიან.

ვანო კი დარჩება... დარჩება როგორც „მარ-
თალი“, როგორც დიდი მოღვაწე.

* * *

მაგრამ ეს ხომ მარტო საყოველთაოდ ცნო-
ბილი ფაქტის აღნიშვნაა. მართალია, მნიშვნე-
ლოვანი საზოგადოებრივი ფაქტისა, ბევრი
რამის მაჩვენებლისა, ხოლო არა მხატვრული
სახის დახასიათება.

ესეც ვცადოთ.

ერთხელ „დაისის“ წარმოდგენაზე ჩემს
გვერდით იჯდა ცნობილი მომღერალი ქალი

ე. ი. პ. ვა. როდესაც კულისებში მღერის შემდეგ ვანო-მალხაზი მოხდენილად სცენაზე შემოიჭრა, პ-ვამ თითქო უნებურად წამოიძახა „Все ему дано для большого артиста!“. მერე მომიბრუნდა და შეიტხა „Неправда-ли?“

რასაკვირველია, არ გავაწბილვ ჩემის პასუხით ხელოვანი ქალის ხელოვანით აღტაცება. მით უფრო, რომ მეც ყოველთვის ამ აჭრისა ვიყავი.

ეს იყო ვანოს მოღვაწეობის მიწურულში.

როგორი იყო მისივე კარიერის დასაწყისი?

„ტრავიატას“ პირველი მოქმედება გათავდა, დარბაზი გრგვინავს ტაშით და „ბრავოს“ ძახილით. საზოგადოებაში დიდი აღტაცებაა — საერთოდ. ქართველთა შორის — განსაკუთრებით.

დღეს თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე აღფრედის როლში პირველად გამოსული ახალგაზრდა მომღერლად ვანო სარაჯიშვილის გამარჯვება უკვე პირველი მოქმედების შემდეგ ტრიუმფულ გადაიქცა. გამოწვევას ბოლო არ უჩანს.

მაგრამ ეს ხომ, შეიძლება, მასსური ფსიქო-
ზი იყოს. ბრბო თეატრშიაც და ქუჩაშიაც—
მაინც ბრბოა, თუ იგი ორგანიზებულად არ
აჩის გამოსული. ასეთ სტიქიონში თვით მკა-
ფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალობაც უნე-
ბურად ტალღის საერთო დენას მისდევს და
თავის სახეს ჰკარგავს.

არა! საჭიროა ერთეულების აზრის გაგება
— გონებადამჯდარი და გრძნობაზომიერი ადა-
შიანებისა, რომელნიც სტიქიონს არ ჩაუთრე-
ვია...

ასეთი ფიქრით შევდივარ ბუფეტში. იქაც
საერთო ყრიაშულია ჯგუფ-ჯგუფად დაყოფილ
საზოგადოებაში. ყველანი დებიუტანტზე ლა-
პარაკობენ.

ჩემს გულხშიერებას ის ჯგუფი იწვევს, რო-
მელიც დახლთან დგას და რომელშიაც ურე-
ვია თბილისში სახელგანთქმული ვეჟილი
პ. ა. ოპოჩინინი. ლიტერატორი, ხელოვნე-
ბის დიდი მოყვარული. თითონაც კარგი სცე-
ნისმოყვარე. მუსიკის მცოდნე, თითქმის კომპო-
ზიტორიც კი. ერთი სიტყვით, ადგილობრივი

„არტიტული საზოგადოების“ სულისჩამდგმელი.

მსუნაგად რალაცას სჭამს, მაგრამ სახის სერიოზული გამომეტყველებით და გულდაჯერებით ამბობს, თითქო უკვე წინათ ნათქვამის რეზუმეს აკეთებდეს:

Нет, батенька, это певец особой марки!..

აქ თავისებურად თავს აიქნევს, როგორც ხანდახან ოდნავ ენაბორძიკ ადამიანს ემართება ხოლმე, და კვლავ კვერს დაუკრავს გარშემო მდგომთ ან თავისთავს:

Осссо...ной марки!

რა იყო აქამდე ნათქვამი — არ ვიცი. ამ სიტყვის შემდეგ კი ზარი გაისმა. ჯგუფი დაიშალა. ყველანი დარბაზისაკენ გავემართენით.

დღევანდელი საბჭოთა მოქალაქე ძნელად წარმოიდგენს, რას უდრიდა ვანო სარაჯიშვილის ეს გამარჯვება. იგი უდრიდა კარგი ბრძოლის მოგებას, ძნელად ასაღები ციხე-სიმაგრის აღებას.

ეს ციხე-სიმაგრე იმდროინდელი ბიუროკრატიულ-ბურჟუაზიული საზოგადოება იყო, რომელიც ყველაფერს არა რუსულს ტყუილზე-

კითხ, ავღებით ეპყრობოდა. ჩვენ, ქართველებს, საქართველოში იგი, როცა ეპრიანებოდა, ინოზემცებად გვთვლიდა, როცა უნდოდა—ტუზემცებად. ეს იმაზე იყო დამოკიდებული, თუ საამისოდ რა გარემოებას დაიხვევდა თითზე. ასევე იყო სომხეთში, ასევე იყო უკრაინაში და ყველგან სხვაგან.

რა შორს წავიდე... განთქმული მომღერალი ოსკარ კამიონსკი, როგორც ებრაელი, იძულებული გახდა, რათა ზიშინის თეატრში ემღერა, აფთიაქის უბრალო თანამშრომლის მოწმობა ეშოვნა, თორემ უამისოდ, ეგრეთწოდებული „черта оседлости“-ს ბარბაროსული კანონის ძალით, მოსკოვში ბინადრობის უფლება არა ჰქონდა.

იქნება, ეს გამარჯვება ისე იოლი და ზავთიანი არა ყოფილიყო, ვანოს რომ მაშინდელი პეტერბურგიდან კარგი სახელი არ მოჰყოლოდა თან. პირველად ალფრედის როლი პეტერბურგში შეასრულა კერძო თეატრში სახელოვან მომღერალ-ქალ ვაიდა-კოროლევითან და, მგონია, ტიტა რუფოსთან ერთად. პეტერბურგში გამარჯვებას, რაღა თქვა უნდა,

არ შეეძლო ერთგვარი გავლენა არ მოეხდინა ყველაფერში სატახტო ქალაქის მიმბაძველ აქაურ დაშხამულ საზოგადოებაზე. ამიტომაც საზოგადოების აგრესიულად განწყობილი ნაწილის მხაკვრულმა სისინმა და შინათეატრალურმა ინტრიგამ ვერ გასჭრა. იგი იძულებული გახდა, გულისტკივილით ეღიარებინა „ნოზემცის“ ვანო სარაჯიშვილის გამარჯვება თბილისშიც.

* * *

სხვანაირად არც შეიძლებოდა. ვანოს, პ-ვ-ს თქმისა არ იყოს, ყველაფერი ჰქონდა მიმადლებული დიდი არტისტისთვის.

შესანიშნავი გარეგნობა, რომელზე უკეთესსაც ვერც ერთი ტენორი ვერ ინატრებდა.

მალალ-მალალი, ტანწერწეტა. რა ტანისამოსიც უნდა ჩაეცვა, მისი მოხდენილი ფიგურა იოლად შეიშენებდა და დაამშვენებდა ამ ტანისამოსს.

შაგვრემანი, სწორნაკვირვანი სახე, რასაკვირველია, არა აპოლონური სილამაზისა, მაგრამ მეტისმეტად საინტერესო ტემპერამენტი-

ანობის ანარეკლი თრთოლვარებით და ვაჟკაცური ენერგიით. შავი გრუზა თმა, რის გამოც პარიკი იშვიათად სჭირდებოდა. სიცოცხლის ნიშანწყლით სავსე, მეტყველი თვალები და მიჯრით მიყრილი მოდიდო კრიალა კბილები. ასეთი კბილები მომღერლისათვის მეტად საჭიროა, როგორც ლამაზი ფასადი კარგი შენობისათვის.

სახის ისეთი გაწყობილობა ჰქონდა, რომ სრულიად მცირე გრიმიც ულამაზეს ვაჟკაცად გადააქცევდა ხოლმე.

პირველ ხანში სცენიურად უსუსურს, ეს გარეგნობა ძალიან შეელოდა და ქართველისათვის ჩვეულებრივ სხარტ მიხვრა-მოხვრას, ხანდახან არც თუ აგრევივად სცენიურს, თითქო კობტა მანერების ლაზათიანობას ადევნებდა.

შემდეგ კი, უკვე სცენაზე გაშინაურებულს, მანერებიც დაეხვეწა, კუნთებმოდრავი სახე უფრო მეტი აზრიანობით აუმეტყველდა და მხატვრული ეფექტიანობა დაეტყო.

* * *

თუ სინარნარე, შუქმფენობა და მგზნებარეობა ხმის ღირსებას შეადგენს — აი, ყველა

ეს მაღლი უხვად მოიპოვებოდა ვანო სარა-
ჯიშვილის ხმაში.

ეს იყო გაზაფხულის ხმა, სამხრეთის გა-
ზაფხულისა, რომლის მზეც მარტო კი არ
გეაღერსებათ, არამედ ხანდახან გაცხუნებთ
კიდეც, ცეცხლს გიკიდებთ.

ტყუილად არ დაიბადა ვანო მაისში,
ისიც კახეთს. თითქო გრძნეულმა მაის-
მა მთელი თავისი ფერადოვნება და სიკეკლუ-
ცე ზედ დაანათლა მის ხმას, მთელ მის არსე-
ბას.

ვანოს ხმა არ იყო დიდი არც დიაპაზონით,
არც სიმკახით. იგი იყო ნამდვილი ლირიკუ-
ლი ტენორი, მაგრამ სამხრეთული ლი-
რიზმით სავსე. აი, იტალიელები „ვოჩე მე-
რიდიონალე“-ს რომ ეძახიან—ისეთი.

რას ნიშნავს ეს სამხრეთული ლირიზმი?
უპირველეს ყოვლისა—მამაკაცურ საწყისს.
ნუ გაგიკვირდებათ!..

ძალიან ხშირად, უფროსერთ შემთხვევაში,
ლირიკული ტენორი მოიქალაქურებს ემოციურ
შეტყველებაში. გრძნობათა სინაზეს იგი შაქა-
რივით ტკბილი ბგერით გამოხატავს. ეს სიტ-

კბობა კი, ჩემის აზრით, ბლანტეა, ღუნე, უარომატო. ასეთ ხმას არ ეტყობა სექსუალური იერი, ვაჟკაცური თავისთავადობა. იგი რალაც ქალაბიჭურია, თუნდაც ყურს ესიამოვნებოდეს.

ვანოს ხმა, პირიქით, უაღრესად ვაჟკაცური იყო. მაშინაც კი, როდესაც იგი უსათუთეს ემოციებს მეტყველებდა. გრძნობდით, რომ თქვენს წინაშე კუნთებმკვრივი ადამიანია, რომელიც ტრფიალების ღმერთს აუმეტყველებია ასე ნაზად, პოეტურად. ამიტომ ვანოს ხმის სიტკბობა, შაქრისას კი არა, უფრო შამპანურის სიტკბობას მოგაგონებდათ, ნაპერწყლოვან სიტკბობას, ცხვირიდან რომ ბოლს ამოგადენთ ხოლმე.

აქ, უნებურად, ერთი შედარება მეკვიატება. ხოლო ხელოვნების სულ სხვა დარგიდან.

ახლანდელ თბილისელ მაყურებელს, სხვათა შორის, ორი შესანიშნავი მოცეკვავე უნახავს: მორდკინი და ვახტანგ ჭაბუკიანი. ორივე, უეჭველად, დიდი ქართველთა ტექნიკით შეიარაღებული და ცეკვის იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებული. ერთი — მორდკინი — ძველი

დროის ბალეტურ სკოლას ეკუთვნის, ხოლო მეორე—ჭაბუკიანი—ახალ, საბჭოთა პერიოდის ბალეტურ სკოლას.

თუ კი საბალეტო ცეკვით, პლასტიკური მოძრაობისა და ფეხის რთული და მრავალგრებილოვანი ფიგურაციების გარდა, რაიმე გრძნობის, აზრის გამოხატვა შეიძლება, ეს ორივე მოცეკვავე ამ მიზანსაც წარმატებით აღწევს. მაგრამ მათ ახასიათებს ორი ეპოქის — ძველისა და ახალის—განმათვითებელი დასაბამი, ეპოქის, ასე ვთქვათ, უხერხემლობისა და ხერხემლიანობის ბეჭედი. და ამ განსხვავებას მე იმაში ვხედავ, რომ მორდკინის ყოველ მოძრაობას, ყოველ მიხვრა-მოხვრას, საერთოდ კი მისი ცეკვის მანერას, თავისთავად, შეიძლება, მხატვრულს, სდევდა რაღაც კოპწიაობის იერი. ნახტომი გინდათ, სრიალი გინდათ, ხელების გაშლა და სხეულის ამათუიმ ცალკეული ნაწილის თუ ერთობლივი ათამაშება გინდათ, — ყველაფერში თითქო მოცეკვავე განგებ ცდილობდა მიეზადა... ქალისათვის.

ჭაბუკიანი, პირიქით, ამხრივ თავიდან ფეხამდე მამაკაცია, ვაჟკაცია, თავისი სქესობ-

რივი „მე“ს მკვეთრად გამომხატველი. მისი ნახტომი ავაზის ნახტომს ჰგავს, მისი რკალური სრიალი ფოლადის ციბრუტის ბრუნვას მოგაგონებთ. მთლად თითონ თითქო ფოლადისაგან იყოს ჩამოსხმული, ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებს,

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს მამაკაცური საწყისი, თავისი ეპოქის ძლიერი სული მან პირველმა შეიტანა სხვაფრივ შესანიშნავ რუსულ ბალეტში, რომლის ძველ მოცეკვავეთ, თვით უკეთესებსაც კი მათგან, თუნდაც იმავე სახელგანთქმულ ნიჟინსკის, სწორედ ეს ნაკლი ახასიათებდათ, ე. ი. თავისი სქესობრივი არსიდან განდგომა.

აი, ვანოს ლირიკული ტენორის ნიშანდობლივი თვისება, სხვა მრავალ ლირსებასთან ერთად, სწორედ ეს მამაკაცური საწყისი იყო.

* * *

სცენაზე პირველ გამოსვლისათანავე ვანომ მღერის იშვიათი უნარი გამოიჩინა, ეგრეთწოდებული ძველი იტალიური „ბელ-კანტო“-ს ოსტატობა.

ეს საკმაოდ გაცვეთილი თქმა — „ლამაზი მღერა“ — უფრო მეტ შინაარს შეიცავს, ვიდრე მარტო „ლამაზის“ ცნებაა. იგი გულისხმობს, თავისთავად კარგი ხმის გარდა, ამ ხმის ტექნიკურ სრულყოფას, დიდ მოქნილობას, სინარნარეს, შეზნებარეობას, მუსიკალური ფრაზის მსუბუქად, უჭირვებლად გამოთქმას, რაც უნდა რთული და ძნელი იყოს იგი. უმთავრესად კი „მესსა ვოჩე“-ს — „Messa voce“ (არ მიიღოთ „მეცცა ვოჩე“-დ — „Mezza voce“, რაც ნახევარხმით მღერას ნიშნავს). „მესსა ვოჩე“ — ხმის ფილირებაა, ერთ ამოსუნთქვაზე ხმის თანდათან განფენა, გაშლა, პიანოდან (ხმამიბნედილობიდან) ფორტემდე (სიმკახემდე) მიღწევიანება და კვლავ თანდათან პიანოზე და პიანისიმოზე გადასვლა.

მკითხველი მიხვდება, რომ ხმის ბუნებრივ თვისებათა გარდა, აქ დიდი ოსტატობაა საჭირო. ხოლო ოსტატობა, როგორც ვიცით, ხანგრძლივი ვარჯიშობით შეიძინება.

სხვებზე რომ არა ვთქვათ რა, ისეთი უბადლო ხმის პატრონიც კი, როგორც ჯიოვანი რუბინი იყო (მე-XIX საუკუნის პირველი ნა-

ხევრის ტენორი), მრავალი წლის განმავლობაში სწავლობდა მღერას და შემდეგშიაც, მთელი სიცოცხლის მანძილზე, თავი არ დაუნებებია მუდამ ხმის ვარჯიშობისათვის.

მას თავისთავად გასაოცარი, უსაზღვრო ხმა თურმე ჰქონდა. ამასთანავე, სრული მშვენებით სავსე. ვარჯიშობით ხომ ისეთ სრულყოფამდე მიაღწია ხმის მოთვინიერებაში, რომ არც მანამდე, არც მის შემდეგ მისი მსგავსი მომღერალი არა ყოფილა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მე-XVIII საუკუნის კასტრატ-მომღერლებს კათარიელისა და მარინელის. მაგრამ ამათ ხომ მამაკაცური ხმა არა ჰქონდათ. მათი ხმა ტემბრით და სიწმინდით ქალის ხმას თურმე ჰგავდა და ცოტა რამ თავისებურებით განირჩეოდა მისგან. სამაგიეროდ, ძალიან მაღალი და მოქნილი იყო, რის გამოც არავითარი ტესიტურული და ტექნიკური სიძნელე—ტრელი, გრუპპეტო (მელოდიის მორთულობა), ზეალმავალი და ქვედავალი პასსაჟები—არ აბრკოლებდა მომღერლებს.

სულ სხვა ყოფილა რუბინი. ისეთი დიდი ადამიანები, როგორიც იყო რიჰარდ ვაგნერი და შესანიშნავი ბასი-მომღერალი ლუიჯი ლაბლაში რუბინიზე პირდაპირ ლეგენდალურ ამბებს მოგვითხრობენ.

ვაგნერი ერთერთ თავის ფელეტონში პარიზიდან ამბობდა, რუბინი ხან ლომივით დაიქეჭებს, ხან კი ისე მიჰბნიდავს ხმას, ასეგონია, ბუზი სიმებს ფრთას უსვამდესო.. მერე მოგვითხრობს: პარიზის გრანდ-ოპერას სეზონი დამთავრდა და რუბინი შემდეგ სეზონში აღარ იმღერებსო. ოპერას დირექციამ მის სანაცვლოდ სამი შესანიშნავი მომღერალი მოიწვია, რათა როგორმე აუნაზღაუროს პარიზის საზოგადოებას რუბინის წასვლაო. ერთმა ამ ტენორთაგანმა მოსწერა დირექციის—რადგანაც რუბინის შემდეგ თვით ღმერთმაც კი მომღერლობა და სცენაზე გამოსვლა რომ მოისურვოს, იმასაც პარიზის საზოგადოება უეჭველად დაიწუნებს,—ამიტომ არავითარი იმედი არა მაქვს, პარიზის საზოგადოებამ შემიწყნაროსო. ამის გამო გთხოვთ, წინასწარვე 30.000 ფრან-

კით უზრუნველმყოფ, იმის მიუხედავად, მომიწონებს საზოგადოება თუ დაშიწუნებსო.

ლაბლაში თავის მემუარებში თურმე სწერს, ოცხი წუთის განმავლობაში მღერის ღროს რუბინის პირში შევცქეროდი და ვერ შევამჩნიე, სული როდის ზოითქვა, ისეთი ოსტატური სუნთქვა ჰქონდაო.

სამუდამდღო ვარჯიშობისათვის რუბინის თავისით შედგენილი ვოკალიზები ჰქონია (იგი კომპოზიტორიც ყოფილა), მუსიკალურად ისე რთული და ძნელი, რომ მათი დაძლევა მის მეტს ვერავის ეხერხებოდა. აი, ამ ვოკალიზებზე ავარჯიშებდა იგი თავის ხმას ყოველდღე მთელი საათობით. რასაკვირველია, ვერც ერთი კომპოზიტორი ვერ შეუქმნიდა მას რაიმე სიძნელეს, ვინაიდან თავის ნაწარმოებს ყოველი მათგანი მარტო რუბინისათვის ხომ არა სწერდა, არამედ სხვა მოძღვრლებისათვისაც, რომელნიც ისე სრულყოფილნი არ იყვნენ, როგორც რუბინი.

სხვათა შორის, რუბინის ხმა გასაოცარ სიმალლემდე აღწევდა. მაგალითად, ბელლინის „პურიტანებში“ ერთ ადგილას მეორე ოქტა-

ვის ფა-ნოტას შეხვდებით რიკკორდის ძველ
გამოცემაში, სწორედ რუბინისათვის განკუთ-
ვნილს. და ამ ნოტას იგი ეწეოდა თურმე არა
ფალცეტით, არამედ ეგრეთწოდებული შერე-
ული მკერდული და თავური ბგერით. ასეთი
მწვერვალი თვით ქალის უმაღლესი ხმისთვი-
საც კი მიუწვდომელია.

წიაღსვლა გამიგრძელდა, მაგრამ, რაკი სიტ-
ყვა რუბინიზე ჩამოვარდა, არ შემიძლიან არ
გავიხსენო მისი დიადობის დამახასიათებელი
ერთი ეპიზოდი, ძველ ნაწერებში ამოკითხუ-
ლი.

ორმოციანი წლების ნახევარში იგი მღე-
როდა მაშინდელი პეტერბურგის იტალიური
ოპერის სცენაზე ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე
სახელოვან მომღერალ-ქალ პოლინა გარსია-ვი-
არდოსთან ერთად. ეს ის პოლინა ვიარდოა,
რომელსაც ი. ს. ტურგენევი ფიანდახად გაუ-
შალა თავისი სიყვარულისა და მეგობრობის
სათუთი გრძნობა სიკვდილის კარამდე.

ჰო, და... ერთხელ, „სევილიელ დალაქში“
ერთერთი ანტრაქტის დროს, როდესაც თავ-
ბრუდახვეული საზოგადოება მგრგვინავი „ბრა-

ვო“-თი და ტაშით ეგებებოდა ორსავე მომღე-
რალს, რუბინის ხელოვნებით აღტყინებულმა
პოლინამ იმით გამოხატა თავისი აღტაცება,
რომ საზოგადოების თვალწინ დაიჩოქა რუბი-
ნის წინაშე და ხელზე ამბორჰყო.

ნუ დაივიწყებთ, რომ თვით პოლინა უებრო
მომღერალი იყო. საკმარისია ვთქვათ, რომ
იგი მღეროდა როზინას პარტიას როსსინის
„სევილიელ დალაქში“, ვალენტინას „ჭუგენო-
ტებში“ და ფილესის პარტიას „წინასწარმეტ-
ყველში“. ეს ორივე ოპერა ჯაკომო მეიერბე-
რისაა. პირველი პარტია წმინდა კოლორატუ-
რული სოპრანოს პარტიაა, თუმცა დაწერი-
ლია მეცხო-სოპრანოსთვის; მეორე — დრამა-
ტიული სოპრანოსი, ხოლო მესამე — ძლიერი
მეცხო-სოპრანოსი.

ადვილად შეგიძლიანთ წარმოიდგინოთ, რა
იქნებოდა თვით პოლინა ვიარდო, როგორც
მრავალფეროვანი ხელოვანი, და, მართლაც, რა
სასწაულშოკმედი ყოფილა რუბინი, რომლის
წინაშეც ასე დემონსტრატულად ქედს იხრი-
და ეს შესანიშნავი მომღერალი ქალი!

უქველია, დრო-ჟამისაგან დაუძლეველი გრძნობა ი. ს. ტურგენევისა პოლინა ვიარდოსადმი—იყო დიდი შემოქმედის გატაცება დიდივე ხელოვანით, ვინაიდან ეს ქალი, როგორც მისი სურათი გვიჩვენებს, სილამაზით არ გამოირჩეოდა.



რუბინის და სხვა დიდ მომღერალს აქ იმიტომ კი არ ვასახელებ, ვითომც მინდოდეს მათ ვანო შევადარო.

არა, ეს მეტისმეტი გადაჭარბება იქნებოდა.

მე იმდენად მიყვარდა ჟანო სიცოცხლეში, როგორც არტისტი და როგორც მეგობარი, და ახლაც იმდენად ვცემ პატივს მის ხსოვნას, რომ ვანოს არტისტული ვინაობის ყალბი გაზვიადება, ასეთი უდიდესი მასშტაბით მისი წარმოდგენა—დამცირება იქნებოდა ამ სიყვარულისა და ხსოვნისა.

ან რა საჭიროა ეს? რაც იგი იყო—ისიც საკმარისია, რათა მუდამ გვახსოვდეს, როგორც იშვიათი მოვლენა ჩვენს ხელოვნებაში.

და თუ ამდენს ვლავარაკობ სხვა შესანიშნავ მომღერლებზე—მხოლოდ იმიტომ, რათა დღევანდელ საზოგადოებას წარმოდგენა ჰქონდეს, თუ რა სიმაღლემდე იყო მიღწეული ვოკალური ხელოვნება და რა ზანებიერებული იყო იშვიათი მომღერლებით მაშინდელი საზოგადოება... არა, საზოგადოება კი არა, არამედ „რჩეულნი ამა ქვეყნისანი“. საზოგადოებას, როგორც მასსურ ერთეულს, უკუღმართი სოციალურ-ეკონომიური პირობების გამო, სად შეეძლო ღირსებოდა ამ „ნებიერობას“?!

საყურადღებოა, რომ თითქმის ყოველი სახელგანთქმული მომღერალი, ძალიან მცირე გამონაკლისის გარდა, გამოსული იყო ხალხის წიაღიდან, მშრომელი—ექსპლოატირებული კლასიდან. მაგრამ ამ ხალხს მისგან არც ეციებოდა, არც ეცხელებოდა, ვინაიდან იგი მოწყვეტილი იყო თავის მშობელს. ისე, როგორც სხვა ყველაფერს, მშრომელთა მიერ შექმნილს, იჩემებდა გაბატონებული კლასი, სწორედ ასევე იჩემებდა იგი ხალხის ნიჭიერ შვილთაც, რაჟი ისინი სახელს გაითქვამდნენ და შეიძლებდნენ მის დატკობას.

ესეც არის, ყოველი დიდი მომღერლის ას-
პარეზი ყველაზე ნაკლებ მისი სამშობლო ქვე-
ყანა იყო. მაგალითად, იტალიელი მომღერალ-
ნი სულ მცირე დროს უთმობდნენ თავიანთ
ქვეყანაში მოღვაწეობას, ისიც კარიერის და-
საწყისში. სად შეეძლო ღარიბ იტალიას იმო-
დენა ფულის ძლევა, როგორც სხვა ქვეყნებს,
და მათი სარბიელი გადატანილი იყო ამერი-
კასა, რუსეთსა, ინგლისსა და საფრანგეთში და
სხვაგან.

მაგალითად, გამოჩენილ ტენორ მარიოს
იტალიაში სრულიადაც არ უმღერია. პარიზ-
ში დაიწყო კარიერა დიდი წარმატებით და
მოედვა ინგლისსა, რუსეთსა, ამერიკასა და
სხვა ქვეყნებს, ასე რომ თავის იტალიაში
ტყუილადაც არ შეუხედნია.

ასე იყო ძველად და ასევეა ახლაც ბურჟუ-
აზიულ ქვეყნებში.

ასე არ არის და არც იქნება მხოლოდ
ჩვენში, საბჭოთა დიდ ქვეყანაში. აქ ყოველი
ხელოვანი, ისე როგორც ყოველი ჩვეულებრი-
ვი მოქალაქე, ფიგურალურად რომ ვთქვათ,
ხალხის კიპზეა მიკრული და მათი განთვითე-

ბა უქტივენეულოდ არ შეიძლება, რაც უფრო დიდია ხელოვანი, მით უფრო ახლოა ხალხზე, მით უფრო საჭიროა იგი ხალხისათვის და ხალხი მისთვის. ხალხი მას ზრდის, პატრონობს და იგი მოვალეა აუნაზღაუროს ხალხს თავისი კულტურული შემოქმედებით ეს სათუთი მზრუნველობა.

ვინ ამბობს,—რატომ არ უნდა გავიტანოთ ჩვენი მიღწევები ხელოვნების ამათუიმ დარგში საქვეყნოდ! რატომ არ უნდა იცოდეს მთელმა მსოფლიომ, რა მდგომარეობაშია ჩვენში ხელოვნება და რა კულტურული ძალების გამოვლინება და აღზრდა შეუძლიან სოციალისტურ ქვეყანას?! მაგრამ მაინც ყველა დიდი ხელოვანის მოღვაწეობის ასპარეზი მისი დიდი სამშობლოა უპირველეს ყოვლისა.

და დარწმუნებული უნდა ვიყვნეთ, რომ სწორედ ჩვენს დიდ სამშობლოში მიაღწევს აწ უკვე ყველგან დაქვეითებული ვოკალური ხელოვნება განვითარების უმაღლეს მწვერვალს.

რატომ?

იმიტომ, რომ ნიჭიერთა გამოვლენება და აღზრდა ჩვენში კერძო თაოსნობის საქმე კი

აღარ არის, როგორც წინათ იყო, არამედ სახელმწიფოებრივი საქმეა. ნიჭიერთა ბავშობიდანვე გადარჩევა, განსაკუთრებული ხელსაყრელი რეჟიმის შექმნა მათი აღზრდისა და განვითარებისათვის ბუნებრივი მიდრეკილების კვალობაზე, ეგრეთწოდებული „ვუნდერკინდების“ საზიზლარი ექსპლოატაციის მოსპობა,— ყველა ეს თავმდებია ამ გზითაც გამარჯვებისა. ამის კონკრეტულ მაგალითებს ჩვენ უკვე ვხედავთ. ინსტრუმენტალური მუსიკის აღსრულების სფეროში საბჭოთა ქვეყნის შვილებმა მსოფლიო მწვერვალები დაიპყრეს.

ასევე მოხდება ვოკალურშიაც—ეს უეჭველია.

* * *

დავუბრუნდეთ ისევ ვანოს.

თუ ვანომ პირველ გამოსვლისათანავე, მიუხედავად მრავალი დაბრკოლებისა, მაინც ააღაპარა „განებიერებული“ საზოგადოება, მასადაამე, ყოფილა მასში უთუოდ არაჩვეულებრივი რამ.

ჯერ ერთი—განსაცვიფრებელი ტ ე მ ბ რ ი.

ტემბრი ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით — ბგერათა თავისებური, დამახასიათებელი ხმოვანებაა. ასეთი განმარტება თითქმის არაფერს გვეუბნება. მხოლოდ სიტყვა „თავისებურება“ თითქო ისეთ რამეზე მიგვითითებს, რაც მთავარი მომენტი უნდა იყოს ტემბრის დასახასიათებლად.

მე, ჩვეულებრივ, ისევ შედარებას მივმართავ.

ტემბრი, ჩემის წარმოდგენით, ის არის, რაც ყვავილში სურნელებაა, ან ლამაზ სახეში თვალების „თავისებური“ მეტყველება, ამ სახეს რომ აცისკროვნებს და სიცოცხლის ნიშანწყალს აძლევს.

რამდენი ლამაზი ყვავილია, რასაც სურნელება არა აქვს?

რამდენი ტურფა სახეა, რომელსაც თვალების ნიშანწყალი არ გააჩნია და ამის გამო მისი სიტურფე ცივი ქანდაკების სინატიფედ რჩება.

რამდენი ლამაზი ხმაა, ძლიერიც, მჟღერავიც, შეიძლება ამავე დროს ნაზიც, მაგრამ ტემბრი არა აქვს, ე. ი. ბგერათა სურნელება,

დნ, ამის გამო, თითქო არც საკუთარი სახე აქვს.

ჩემდათვად ვიტყვი, რომ დიდებული მაზინის შემდეგ მე ისეთი მომხიბლავი ტემბრი ხმისა არ მომისმენია, როგორც ვანოს ჰქონდა პირველ წლებში და რომლის ანარეკლიც ხანდახან შემდეგშიაც აჟღერდებოდა ხოლმე. თითქმის მისი მოღვაწეობის მიწურულშიაც კი

აი, ეს ტემბრი იყო მისი არტისტული ვინაობისა, მისი არტისტული თავისთავადობის მხატვრული პასპორტი. ხოლო პასპორტი, რომელსაც სხვა ვერავინ გამოიყენებდა თავისი ვინაობის დასადასტურებლად. და თუ გაბედავდა ვინმე ამ პასპორტის მითვისებას—მაინც ვერავის მოატყუებდა. უკიდურეს შემთხვევაში, მსმენელი, რაც უნდა უფიცი ყოფილიყო მუსიკაში, შეჭველად იტყოდა—ჰო... თითქო ჩამოჰგავს ვანოს... მაგრამ ძალიან შორიშორეულად... არა, ეს ვანო არ არისო...

მკითხველს, ალბათ, უნდა—უფრო კონკრეტულად ავსახო ვანოს ხმის ტემბრი ე. ი., ნიშანდობლივ რა იყო მასში მომხიბლა ვი...

აი, ამის გაკონკრეტება შეუძლებელია: ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის.

ტემბრი კი არა, აბა აი, ამ უბრალო, უფრო კონკრეტულ კითხვაზე მომეცით პასუხი: რა გხიბლავთ, მაგალითად, ამათუიმ ქალის სიტურფეში?

თქვენ ხალისიანად მიპასუხებთ: სინაზე, სინარნარე, მიხვრა-მოხვრის ჰაეროვნება, თავთავისდროზე სახის მართებული მეტყველება— ხან სიხარულით, კეკლუცობით სავსე, ხან კაეშნური, დამალონებელი, ხან ვნებიანი, სისხლის ამჩქეფი, ხან კი აზრის და ჭკუის მსახველი... ერთის სიტყვით, მთელი მისი იერი!..

თუ ეს პასუხია ჩემს კითხვაზე (მე კი მგონია, ცარიელი ფრაზეოლოგიაა), მაშინ მეც ასე გიპასუხებთ: ყოველივე ეს იყო ვანოს ხმაშია. არა მგონია, დაკმაყოფილდეთ ამ პასუხით. მით უფრო—თვით არა ვარ ამით კმაყოფილი. ამიტომ გავიმეორებ უკვე ნათქვამს:

ვანოს ხმაში იყო ტემბრის სახედ ბგერათა რაღაც განუმეორებელი სურნელება, რაც მხო-

ლოდ მას და მხოლოდ მას ახასიათებდა და
თქვენ კი გზიბლავდათ.

* * *

მეორე — იშვიათი მუსიკალობა.

მუსიკალობა იმ გაგებით კი არა, რომ სმენა და მუსიკალური მახსოვრობა კარგი ჰქონდა, ადვილად შეეძლო ამათუიმ მუსიკალური ფრაზის, მთელი პარტიის იოლად შესწავლა და სწორედ გადმოცემა.

არა, მარტო ეს — ცოტაა.

ეს — ზეზეური მუსიკალობაა. მხოლოდ მექანიკური. მე ვიცნობდი ერთ მომღერალს, რომელიც, რაც უნდა დიდი და რთული პარტია ყოფილიყო, სამს დღეში შეისწავლიდა ხოლმე. მაგრამ იგი ძალიან შორს იყო იმ მუსიკალობაზე, რომელზედაც მე ვლაპარაკობ. არც ეგრეთწოდებული აბსოლუტური სმენაა ამ მუსიკალობის მაჩვენებელი.

მე ვგულისხმობ ისეთ მუსიკალობას, რომლის მეოხებითაც მომღერალს შეუძლიან არა

მარტო მუსიკალური ფრაზის ტექნიკურად შესწავლა და გადმოცემა ისე, როგორც ნოტებშია დაწერილი, არამედ აგრეთვე ამ მუსიკალური ფრაზის შინაგანი არსის შეგრძნება, ამით განმსჭვალვა, ე.-ი. სისხლსა და ნერვებში გატარება და შემდეგ მისი გამოსხივება, როგორც საკუთარი რამისა.

მე ვგულისხმობ შემოქმედ მუსიკალობას, რომლითაც მომღერალი უსიტყვებოდაც მიხვდება... არა, მიხვდება კი არა, იგრძნობს ავტორის მუსიკალურ აზრს. უკვე ზევით აღნიშნე ეს განსაკუთრებული ნიჭი მომღერლისა, როდესაც მედია ფიგურზე ვლაპარაკობდი.

აი, ვანოს უხვად მიმადლებული ჰქონდა სწორედ ეს იშვიათი ნიჭი. შესაძლებელია, ვანო ვერ აგიხსნიდათ, რას გამოხატავდა ესა თუ ის მუსიკალური ფრაზა, თუ მას სიტყვები მიწერილი არ ექნებოდა, მაგრამ მხატვრული ალღოთი, ინტუიტურად უეჭველად შეიგრძნობდა მის შინაგან აზრს და მღერით ისე მეტყველად გადმოგცემდათ კომპოზიტორის ნააზრევს, რომ, შეიძლება, თვით კომპოზი-

ტორსაც ვერ წარმოედგინა თვის მხატვრულ განზრახვათა უკეთესი რეალიზაცია.

მასში იყო რაღაც თვითშეუცნობი მუსიკალური გულთამხილაობა. თვითეული უჯრედი მისი არსებისა თითქო ოდითვე გაჟღენთილი იყო უცნაური საოცნებო ხმებით და მღერის დროს სწორედ ეს შინაგანი საიდუმლო ხმები იღვრებოდნენ მის საკუთარ მელოდიად და არა კომპოზიტორის რაღაც ლურსმულის მსგავსი ნიშნებით გამოხატული ბგერები.

იგი მღეროდა, როგორც ექსტაზში მყოფი, როგორც სონამბული (მთვარეული). და რომ უყურებდით მის თითქო გაფითრებულ სახეს, მილულულ თვალებს, გეგონებოდათ—მთლად ცხოვრების რეალობა ამ წამს მისთვის მუსიკად-ლა იყო გადაქცეული.

* * *

მუსიკის ისეთი მესაიდუმლე, როგორიც ვანო იყო, რაღა თქმა უნდა, შეუძლებელია უტემპერამენტო ყოფილიყო.

და, მართლაც, მისი არტისტიკული ტემპერამენტი უმწვერვალესობამდე აღწევდა.

მე მარტო იმ გრძნობაადრულობას როდი ვგულისხმობ, რაც სახის მეტყველებით და სხეულის ამათუიმ მოძრაობით გამოიხატება. იყო დრო, როდესაც ვანოს აქტიორული უნარი სრულიად არ გააჩნდა, მაგრამ იგი მაინც მგზნებარე ტემპერამენტს ამჟღავნებდა.

მე ვგულისხმობ მუსიკალურ ტემპერამენტს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ბუნებაადრულობას თვით ხმაში.

ვანოზე ამბობდნენ—თავისი მღერით თითონვე იწვის და ჩვენცა გვწვავსო. ამას ამბობდნენ ერთხმად—მუსიკის მცოდნენიც და არამცოდნენიც. ეს საყოველთაო აზრი იყო.

ეს სიტყვები ზედმიწევნითი დაფასებაა ვანოს არტისტული ინდივიდუალობისა. როდესაც მომღერლის ხმა, ესთეტიკური სიამოვნების გარდა, მწველ გრძნობასაც აღგიძრავთ, სადაც ეს საჭიროა,—აი, მაშინ დარწმუნებული უნდა იყვნეთ, რომ მომღერალს ალეული ტემპერამენტი აქვს.

ყველას, ვისაც ვანო უნახავს სხვადასხვა როლში, ალბათ, არასოდეს არ დაავიწყდება ზოგიერთი მისი პირდაპირ გასაოცარი ფრაზა.

რასაკვირველია, არა ფრანჩესკო ტამანიოს ხმის მაგვარი, რომელიც გრიგალივით თურმე გამოქანდებოდა ხოლმე დარბაზისკენ, და რომლის გამოც კ. ს. სტანისლავსკი ფიგურალურად ამბობს—უნებურად თავი უკან გადავიქნით, თითქო კონტუზიას ვუფრთხოდითო.

არა, აქ სულ სხვა იყო. აქ კონტუზია კი არა—გულის განმსვქველავი ხმა გესმოდათ და ამ ხმას კი არ უფრთხოდით, პირიქით, მისკენ თვით ისწრაფოდით.

მაგალითად, აბესალომის ფრაზა: „მურმანო, აჰა ეთერი, შენთან ჰპოებდეს შვებასა!“

რაოდენი კაეშანი, რაოდენი ნალველი იყო ამ, თითქო, უბრალო სიტყვებში, მაგრამ ამასთანავე მჭმუნვარე მელოდიაში, რომელსაც მომღერლის ხმა გამოსცემდა.... არა, ხმა კი არა მარტო—გულიც, უმთავრესად გული, რომელიც თითქო თვალწინ ერთ მთლიან იარად იყო გადახხნილი.

ან „კარმენის“ უკანასკნელ მოქმედებაში—
„Я разве угрожаю? Прошу лишь, умоляю!“

იგივე ცრემლნარევი უსასოობა, ბედის მორ-

ჩილება ნებისყოფადაკარგული, თითქმის მჩვრად გადაქცეული ვაჟკაცისა...

ან იქვე — „Разлюбила ты меня, Кармен!“

ამ მოკლე ფრაზას ვანო ისე ამბობდა, როგორც არავისგან არ გამიგონია. აქ მარტო ტანჯვა არ ისმოდა. აქ იყო თითქო წინადგრძნობა კარმენის ტრაგიკული აღსასრულისა, რაც მას, დონ ხოზეს (ვანოს), თვალწინ ედგა. აქ იყო საბედისწერო შიში იმის წინაშე, რაც დონ ხოზეს უნდა ჩაედინა, ვინიციობაა კარმენი გაამართლებდა იმის ეჭვს.

ან „ჭუგენოტების“ უკანასკნელი დიდი დუეტის დასაწყისი: „Ты любишь! Ты любишь! Ты любишь!“

რალა თქმა უნდა, ეს სამი „შენ მეტრფი!“ სულ სხვადასხვა ინტონაციით და ბგერათა იერით იყო ხოლმე ნათქვამი. და ის სიხარული, ის ნეტარება, რაც თვითეულ ამ თქმაში გიზგიზებდა, ზენიტს ბოლოურში აღწევდა. მომღერლის ხმა თრთოდა, თანდათან ისე იბნიდებოდა, რომ გეგონათ — გული ველარ დაიტევს ესოდენ ბედნიერებას და საცაა ძგერას შესწყვეტსო.

მე შემეძლო დაუსრულებლად განმეგრძო ასეთი ნიმუშების აღნუსხვა, ვინაიდან ვანოს თვითეულ პარტიაში საამისო მასალა აუარებელი იყო. მაგრამ ყოველი ასეთი ფრაზის განმარტება მეტისმეტად დატვირთავდა ამ წერილს. მით უფრო, რომ სიტყვიერი განმარტება არც მომღერლისა და არც მსმენელის განაცადის ანასახსაც არ იძლევა.

ვიტყვი მხოლოდ, რომ სწორედ ასეთი ნაწყვეტ-ნაწყვეტი ფრაზები ნინშადობლივ ახასიათებდნენ ვანოს იშვიათ ტემპერამენტიანობას. სწორედ ამ მოკლე ფრაზებშია ამათუიმი სიტუაციის და მოქმედი პირის გამომჟღავნებელი ძალა.

და სწორედ ამიტომაც სხვა, ჩვეულებრივი მომღერალი ან სულ არ აქცევს ამას ყურადღებას, ან თუ აქცევს—უნაყოფოდ, დრამატული ალლოს უქონლობისა და მგზნებარეობის უნიათობის გამო. ამიტომაც ასეთი ყაიდის მომღერლებს მთელი თავიანთი ხელოვანება ლამაზ მღერაზე ან რომელსამე მკვეთრ დაძახილზე გადააქვთ, თუკი საამისო რამ მაინც შესწევთ.

მაგრამ ოპერა ხომ, ბოლოს და ბოლოს, მუსიკალური დრამაა და მასში დრამატულ სიტუაციას უმთავრესად ჰქმნის არა „ლამაზი“ სიმღერა და ესათუის მკვეთრი ასამაღლებელი, არამედ დიალოგური ფრაზები.

ხოლო, თუ ვანოს მღერაში ასამაღლებელის სიმკვეთრე არ გვანცვიფრებდა, სამაგიეროდ სილამაზე და სიტურფე გვხიბლავდა არა მარტო კეთილხმოვნებით, არამედ აგრეთვე მგზნებარეობითაც. აქაც ვანო იჩენდა თავის მონაპერწკლე ტემპერამენტს.

მაგალითად, „ჰუგენოტების“ იმავე დიდ დუეტში იგი იღველფებოდა ისეთი ვნებიანობით, რომ სცენასაც და დარბაზსაც თითქო უხილავი ცეცხლი ეკიდებოდა. აქ ყოველი ბგერა თანაზომიერი იყო: ფორტე და პიანო, საშუალო და დაბალი ფარდები ისე იყო შეხამებული, რომ ერთი მეორეს არა სჭარბობდა და ჰქმნიდა ხმის მთლიანობისა და ბგერათა სავსიანობის იერს. ასე რომ, როდი ისურვებდით, ახ, ნეტავი ხმას მეტი სიმჭახე ან მეტი სინაზე ჰქონდესო. ეს იყო სრულყოფილი სტილი მღერისა.

და ეს მაშინ, როდესაც ვანოს უკვე თან აღარ ახლდა თავისი წინანდელი, პირველი ხნის ტემბრი.

სამაგიეროდ, ხელს უწყობდა არტისტული გამოცდილება, მღერის ოსტატობა და რომანტიული ბუნება.

მუსიკა და რომანტიზმი განუყრელი მეუღლენი არიან. ისე არა აძლიერებს რა სიტყვით გადმოსაცემ ემოციას, განცდას, ისე არა ჰმოსავს რა სიტყვას აღმაფრენის იერით, როგორც მუსიკა.

და ვანო მუსიკაში, შეიძლება ცხოვრებაშიაც, ინტუიტურად ნამდვილი რომანტიკოსი იყო.

* * *

რა იქნებოდა ვანო სარაჯიშვილი, დრამის არტისტი რომ ყოფილიყო — არ ვიცი და ვერც წარმომიდგენია. ხოლო ოპერის სცენაზე იგი საუცხოო შთაბეჭდილებას სტოვებდა, რასაკვირველია იმის შემდეგ, რაც კი ამ სცენაზე გაშინაურდა.

მე უკვე ზევით გაკვრით აღვნიშნე, რა ძალიან სკეპტიკურად ვუყურებ საერთოდ მომღერალი არტისტის, განსაკუთრებით ტენორის, სცენიურ შემოქმედებას.

ხანგრძლივმა დაკვირვებამ იმ დასკვნამდე მიმიყვანა, რ.ომ:

თუ მომღერალს ცოტაოდენი ეგრეთწოდებული სცენიური მომხიბლობა გააჩნია (მარტო კარგ თვალტანადობას არა ვგულისხმობ);

თუ თავისუფლად გრძნობს იგი თავს უჩვეულო ტანისამოსში;

თუ მუდამ „მოტკბოდ“ არ იღიმება მღერის დროს ან ერთავად ცხვირპირი არ ჩამოსტარის, თითქო მოსალოდნელი მაღალი ნოტა აფიქრებდეს;

თუ ბოძივით უმოძრაოდ არ ურჭვია ერთ ადგილას ან უაზროდ არა შლის ხელებს— ისიც არიტმულად;

თუ მოჯადოებულებით ლოტბარს არ მისჩერებია მაშინაც კი, როდესაც თავის სატრფიალო საგანს უნდა სჭამდეს თვალით,—

რა გაეწყობა?—ამ მცირესაც უნდა დავ-

ჯერდღე, თუ კი მომღერალი კარგად მღერის და რაოდენადმე მატკობს ესთეტიკურად...

მაგრამ არის ერთგვარი შტამპი „ოპერული თამაშობისა“, ეგრეთწოდებული (რუსეთში) „ვამპუკიზმი“, რომელიც სრულ აქტიორულ უნიათობაზე უარესია.

„ვამპუკა“—პაროდიაა, ოპერის სახედ დაწერილი ხუმრობა. აქ მოსწრებულად მასხარად აგდებულია ძველი, უმთავრესად იტალიური, ოპერების უშინაარსობა, ერთი მეორეზე დამოუკიდებელ უჩვეულო მოვლენათა არეგდარევით თავმოყრა, ბევრი კუროზული გაუგებრობა, რაც, მართლა, უხვად გხვდებათ წინანდელ ოპერებში. მუსიკა სიტყვას არ ეკილოკავება, სიტყვა მოქმედების აზრს და სხვა მისთ.

ამ პაროდის განმსახიერებელი არტისტები ჰქმნიდნენ ბევრ სასაცილო, ოპერული შტამპის კვიმატურად დამახასიათებელ მიზანსცენას და საოხუნჯო სახეს.

მაგალითად, ვამპუკა (სოპრანო—აფრიკის დედოფალი) და ლოდირე (ტენორი, ალბათ, ევროპელი მოგზაური—აქ, მგონია, ნაგულისხმევია

მეიერბერის ცნობილი ოპერა „აფრიკელი ქალი“) ყელიყელ გადაქდობილნი სხედან და ღუეტს მღერიან. გახურებული ხვეენა-კოცნის მოჰენტში ტენორს მაღალი ლამაზი ნოტის აზიდვის დრო მოუწევს. იგი გამოუსხლტება ქალს ხელიდან, მიირბენს რამპასთან, დადგება ლოტბარის პირდაპირ, გასტყორცნის დარბაზისაკენ ამ ლამაზ მაღალ ნოტას, თანაც უგრძელეს ფერმატოს გაუკეთებს და თავმოწონებით კულისებში გავარდება.

იცოდეთ, ჯერ მათი ღუეტი არ გათავებულა, მაშასადამე, სცენიდან გასვლის დრო არ დამდგარა. მხოლოდ ტენორი გარბის იმიტომ, რომ დარწმუნებულია, მისი მკვეთრი დაძახილით აღტაცებული საზოგადოება უეჭველად გამოიწვევს მას, გაამეორებინებს ამ ლამაზ ნოტას და შემდეგ იგი განაგრძობს ღუეტს.

რამდენი მინახავს ამის მსგავსი კურიოზი თვით ოპერებში, ისიც—სერიოზულ ოპერებში?!

აი, თუნდაც „ჰუგენოტებში“... მესამე მიქმედების სეფტეტის ბოლოს, როდესაც ტენორმა უმაღლესი ნოტა უტ-დიეზი (დო-დიეზი)

უნდა აზიდას, — ის რა იტალიელი მომღერალი იქნებოდა, ისიც საყვირის მსგავს ხმიანი, რომ, მახვილამოწვდილი სცენის სიღრმიდან რამზამდე ამ გამაყრუებელი დაძახილით არ წამოსულიყო და აქ, უკანასკნელი დაჭექებისა და მახვილის შეთამაშების შემდეგ, კულისებში არ გასულიყო კოხტა რბენით... მოქმედების მიმდინარეობით კი ამ დაძახილის შემდეგ უშუალოდ დუელი იწყება, ასე რომ სცენიდან გასვლა უხამსი ტრიუკი იყო, უფრო ძლიერი ტაშის გამოწვევისა და სასიმღერო ნომრის უფრო „ეფექტიანად“ გათავებისათვის.

ეს რად გინდათ? აი, თუნდა დღესაც... გინახავთ განა ისეთი ბარიტონი („ევგ. ონეგ.“), რომელიც არიოზო „Увы! Сомнения нет-“ის შემდეგ რბენით არ გავიდეს საზეიმო (ბალი) დარბაზიდან? ან ფიგაროს როლში („სევილიელი დალაქი“) „ლარგო“ არიის შემდეგ კულისებისაკენ არ გაირბინოს, სწორედ იქითკენ, საიდანაც შემოვიდა.

ოპერის თავისებურებამ მომღერლებს ბევრი ასეთი კუროზული სცენიური მოქმედება

შეაქმნევენა, რაც თითქმის მემკვიდრეობით გადადიოდა თაობიდან თაობაზე. ბევრსა სწერდნენ, ბევრსა დაობდნენ ამის თაობაზე, მაგრამ მრავალი უაზრობა და ყველასათვის ადვილად შესამჩნევი სასაცილო „მიზანსცენა“ დღემდე ტრადიციად არის დარჩენილი.

სხვათა შორის, მომღერლებისათვის, გარდა იშვიათი გამონაკლისისა, პირდაპირ დაუძღველი ამოცანაა სცენაზე პაუზის მხატვრულად განსახიერება. ხშირია ხოლმე ისეთი მომენტი როდესაც ერთი პარტნიორი, ვითომ თავის თავს ელაპარაკებაო, ორი-სამი წუთის განმავლობაში მღერის და სხვადასხვა ფიორიტურებს აკეთებს. მეორე კი იქვე დგას და სდუმს, ვიდრე სიმღერაში მისი ხარევის დრო დადგებოდეს. აი, ასეთი პაუზის რაიმე სცენიური მოქმედებით ამეტყველება ძალიან ძნელია და დიდ უნარს მოითხოვს არტისტისაგან. თუ არ გინდა უსიციოცხლო ფიგურად იდგე რეპლიკის მოლოდინში, აუცილებელია — პოზით, სახის მოძრაობით გამოხატო, რას განიცდი ამ დღემილის დროს.

ნაგალითად, იმავე „ჰუგენოტების“ მეორე მოქმედებაში არის მარგარიტა ვალუას (დედოფალი მარგო) და რაულის (ტენორი — რა-ი დი) შეხვედრა. ქალის მშვენებით ტყვენი-ლი რაული ეკითხება—მიტხარი, მშვენების ღმე-რთავ, ვის ეკუთვნის ეს სამოთხე (სცენა ბალ-შია), გვედრები მიტხრა, მიწაზე ვარ თუ ცა-ზეო.

ქალი ამაზე პასუხს არა სცემს და თავისთ-ვის ლაპარაკობს—რა მოხდენილი ჭაბუკია, რა ტკბილად ჩაესმის ყურს მისი ალერსიანი სიტყვები, რა ადვილად შემეძლო მისი მოხიბ-ლვა, მაგრამ ვალენტინას (რაულის მოტრფია-ლეს) რა პასუხი გავცეო, და სხვა მისთ...

სიმღერით ეს — საკმაოდ გრძელი ამბავი გა-ბოდიხს. რა უნდა აკეთოს ამ დროს რაულმა? არაფერი იმის გარდა, რომ მიიღოს ლამაზი პოზა და სახეზე აღტაცება აღიბეჭდოს, აღ-ტაცება, რომელიც თანდათან მატულობს, ვიდ-რე მისი მღერის დრო დადგებოდეს.

მაგრამ ამას ხომ უნარი უნდა. ხუმრობა საქმეა—სამ წუთს მღუმარებდე და სახით მეტ-ყველებდე?! ასეთი რამ შეეძლო ჩვენს დრამა-
63

ტიულ სცენაზე ლადო მესხიშვილს. ხოლო ამგვარი იშვიათი ნიჭით დაჯილდოებული მომღერალთა შორის ათასში ერთი თუ გამოერია — დიდი საქმეა.

და იწყება მიმიკური „შემოქმედება“...

ზოგი, ვინც ერთობ წყალწაღებულია, დგას თავისთვის უნდილად და გგონიათ — ეს არის დაამთქნარებსო. ზოგი, ვისაც ჰგონია ლამაზი, მაშასადამე, მეტყველი სახე მაქვსო (და რომელ თავმომწონე ტენორს ეს არა ჰგონია?!), ისეთ „პოეტურ ოცნებას“ გამოხატავს სახეზე, რომ... მკვდარს ფეხს გააქნევენებს. ზოგი კივკივით უკანა პლანზე დაფარფატებს და, ვითომ წალკოტის მშვენებით აღტაცებული, ხამუშ-ხამუშ შედგება და განცვიფრების ნიშნად სულელურად ხელებს ასავსავენებს. თანაც იმას არად დაგიდევთ, რომ დიდრონი რაინდული დეზების წკარუნით თავის პარტნიორ ქალს მღერას უშლის. ეხუბრებით? იგი „თამაშობს“, „პაუზას აცოცხლებს“!

გადაქარბება არ გეგონოთ. ყოველ ოვე ეს ჩემი „ბედნიერი თვალით“ მრავალჯერ მინახავს.

და კიდევ რამდენი ასეთი „ვამპუკური“ კუ-
რიოზებით იყო და არის სავსე ეგრეთწოდე-
ბული ოპერული სცენიური შემოქმედება! სად
ჩამოვთვალო?

* * *

ჩვენში საყოველთაო აზრი არსებობს—ვანო
მხატვრულად გამოკვეთილ სცენიურ სახეებს
ჰქმნიდაო.

ეს არაერთხელ თქმულა და დაწერილა.

ძალიან დიდი შეფასებაა არტისტისა, გან-
საკუთრებით მომღერლისა, ისიც ტენორისა!

ასეთი რამ, საერთოდ, ცოტა ვისმეზე თქმუ-
ლა. ვგულისხმობ მომღერალ არტისტს. მაგა-
ლითად, შალიაპინზე... და შალიაპინი ხომ
თითქმის ერთადერთი იყო.

როდესაც დრამატიულ არტისტზე ამას ამ-
ბობენ—ეს იმას ნიშნავს, რომ არტისტი იძ-
ლევა ამათუიმ სცენიურ სახის ისეთ ინტერ-
პრეტაციას, რაც სხვას არ მოუცია. იგი ჰქმნის
სულ ახალ სახეს, ყოველმხრით თავისებურს.
ასე ვგულისხმობ მე ამ შეფასებას.

როდესაც ამასვე ოპერის ტენორზე ამბობენ—ეს შეფასება ერთიათად მატულობს რადგანაც ტენორი უფროსერთ შემთხვევაში არავითარ სცენიურ სახეს არ იძლევა. ჩემის დაკვირვებით, რასაკვირველია.

მთელ ჩემს სიცოცხლეში მხოლოდ ერთადერთი შემთხვევა მახსოვს, როდესაც ტენორმა სცადა ორიგინალური რამ შტრიხი შეეტანა განსასახიერებელ როლში. ეს იყო ტენორი კოზლოვსკი ჰერცოგის როლში („რიგოლეტო“). მეოთხე მოქმედების შესანიშნავ კვარტეტში სახის მეტყველებით და ხელების თავისებური მოძრაობით იგი გვიჩვენებდა, რომ ჰერცოგი თითქო დასცინის მადალენას, უტკბესი სამიჯნურო სიტყვებით რომ მიმართავს.

აქ, ჩემის აზრით, არტისტს ნახტომი შეეშალა. ეს ახალი ორიგინალური შტრიხი, ვითომ ჰერცოგის ფუქსავატი ხასიათის მაჩვენებელი, სრულიად შეუსაბამო იყო. არც სიტყვები, არც მით უფრო მგზნებარე მუსიკა სულაც არ იძლევა იმის ნიშნებს, ვითომც ჰერცოგის გატაცება ჭეშმარიტი არ იყოს. ჰერცოგის მომხიბლაობა—ისე, როგორც დონ-ჟუ-

ანისა—სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველ უწყებულ წამს იგი გულწრფელია თავის გრძნობაში, და სიყალბე არ არის მაღალენასადმი მიმართული სიტყვები—ერთი შენი აღერსიანი სიტყვით შეგიძლიან გულის წყლული გამიმთელო. სწორედ ეს სიწრფოება, ეს უშუალო გატაცებაა ის ძალა, რაც თანაბრად იზიდავს მისკენ უმანკო ჯილდასაც და ტრფიალების საქმეში დიდად გაქნილ მაღალენასაც, რომელსაც მოჩვენებულ, ყალბი გრძნობით ვერ მოატყუებ.

და თუ ეს კეთილი განზრახვა ჭკვიანი არტისტისა უნაყოფოდ დარჩა—მხოლოდ იმიტომ, რომ მეტისმეტად ძნელია ამათუიშობერაში ტენორისათვის უკვე შექმნილი სცენიური სახის განსხვაფერება, რადგანაც, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ასეთი სახეები ნამდვილად უსახონი არიან.

ყოველივე ზეგით აღნიშნულის შემდეგ, ვიმეორებ, იმის თქმა—ვანო მხატვრულად გამოკვეთილ სცენიურ სახეებს ჰქმნიდაო—დიდი შეფასებაა, რაც პირადად მე, მისი ნიჭის თაყვანისმცემელს, შემიძლიან მხოლოდ ნაწილობ-

რივ გავიზიარო. და ვეცდები ავხსნა, საიდან მომდინარეობს ეს აზრი ვანოს სცენიურ ხელოვნებაზე.

ჩემის აზრით, ვანოს განსაკუთრებული, განსხვავებული სცენიური სახეები არ შეუქმნია იმათთან შედარებით, რასაც ოპერაში სხვა კარგი არტისტები იძლეოდნენ. მე აქ არა ვგულისხმობ მის მიერ ქართულ ოპერებში მოცემულ სახეებს.

რასაკვირველია, ვანოს-- ისე, როგორც იმ კარგ არტისტებს-- არაფერი „ვამპუკური“ არა ეძრახვის რა, ვერაფერს კუროოზულს მის თამაშობაში ვერ ნახავდით. თვით კარიერის დასაწყისშიაც კი. ამისათვის ვანოს მეტად აზიზი არტისტული ალლო ჰქონდა.

მეხსიერებაში ვიყურები... მინდა წარმოვიდგინო ვანო სხვადასხვა როლში. მრავალ უსახო სახეზე არას ვიტყვი. აქ „пушка“-ტენორის ღირსების გარდა, ე. ი. ლამაზი, გრძნობიერი სიმღერისა და ეფექტიანი ფიგურის გარდა, თითქმის არაფრის მოცემა არ შეიძლება. გავიხსენებ მხოლოდ დონ-ხოზეს („კარმენი“), გერმანს („პიკოვია დამა“), ლენსკის („ევგე-

ნი ონეგინი“) და რაულს („ჰუგენოტები“).
ესეც საკმარისია.

თვალწინ მიდგა ვანო აი, ამ როლებში. მაგონდება ყოველი მისი როძრაობა, სახის მეტყველება, ჟესტი, ე.-ი. ყოველივე ის, რაც ოპერაში სცენიურ სახეს ახასიათებს. ვიგონებ აგრეთვე სხვა არტისტებსაც—ფიგნერს, დავიდოვს, ალჩევსკის, სობინოვს ამავე როლებში. და შემოძლიან გაბედვითა ვთქვა, რომ ძირითადად სცენიური ინტერპრეტაცია ხსენებული როლებისა, ვანოსა და ამ არტისტების მიერ მოცემული, არაფრით არ განსხვავდება. სახეები ერთნაირია, როგორც ხასიათები, და თუ მათ შორის არის რაიმე განსხვავება—მხოლოდ იერული, რამდენადაც ეს დამოკიდებული იყო მათ გარეგან და შინაგან ინდივიდუალობაზე.

აქ იმის თქმა არ შეიძლება, რომ ვანოს დონ-ხოზე, გერმანი, რაული ან ლენსკი სხვანი იყვნენ, როგორც ხასიათები, ვიდრე ფიგნერისა, დავიდოვისა, ალჩევსკისა ან სობინოვისა—ისე, როგორც ამ არტისტების მიერ

შექმნილი სახეები არ განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან, როგორც სცენიური ხასიათები.

მე შემეძლო სათითაოდ ჩამომეტვალა, ვინ რას აკეთებდა სცენიურად ამათუიმ როლში, რადგანაც ისინი ამ როლებში არაერთხელ მინახავს, მაგრამ ეს ძალიან ბევრ დროს და ადგილს წამართმევს და შეიძლება მოსაწყენიც გამოვიდეს. ამიტომ, ისევ მარტოოდენ თეზისურ განცხადებას ვჯერდები: ვანოსა და სხვა კარგი არტისტების მიერ შექმნილი სცენიური სახეები, როგორც ხასიათები, თანაბარნი იყვნენ. სხვათა შორის, აქ ლაპარაკი დამოუკიდებელ შემოქმედებაზე არც კი შეიძლება. ეს იყო ძველადანვე ტრადიციულად მიღებული სცენიური ხასიათები. აქ თუ ითქმის რამე—მხოლოდ ცალკეულ ნუანსებზე, რაც ამათუიმ ძირითად ხასიათს არა სცვლიდა, და რაც ხშირად დამოუკიდებელი იყო იმაზე, თუ ვის უფრო მეტი ეფექტიანობა ჰქონდა, უფრო დახვეწილი მანერები, ვის უფრო უხდებოდა ესათუის ტანისამოსი და სხვა მისთ.

ნი ონეგინი“) და რაულს („ჰუგენოტები“).
ესეც საკმარისია.

თვალწინ მიდგა ვანო აი, ამ როლებში. მაგონდება ყოველი მისი მოძრაობა, სახის მეტყველება, ჟესტი, ე. ი. ყოველივე ის, რაც ოპერაში სცენიურ სახეს ახასიათებს. ვიგონებ აგრეთვე სხვა არტისტებსაც—ფიგნერს, დავიდოვს, ალჩევსკის, სობინოვს ამავე როლებში. და შემოძლიან გაბედვითა ვთქვა, რომ ძირითადად სცენიური ინტერპრეტაცია ხსენებული როლებისა, ვანოსა და ამ არტისტების მიერ მოცემული, არაფრით არ განსხვავდება. სახეები ერთნაირია, როგორც ხასიათები, და თუ მათ შორის არის რაიმე განსხვავება—მხოლოდ იერული, რამდენადაც ეს დამოკიდებული იყო მათ გარეგან და შინაგან ინდივიდუალობაზე.

აქ იმის თქმა არ შეიძლება, რომ ვანოს დონ-ხოზე, გერმანი, რაული ან ლენსკი სხვანი იყვნენ, როგორც ხასიათები, ვიდრე ფიგნერისა, დავიდოვისა, ალჩევსკისა ან სობინოვისა—ისე, როგორც ამ არტისტების მიერ

შექმნილი სახეები არ განირჩეოდნენ ერთმანეთისაგან, როგორც სცენიური ხასიათები.

მე შემეძლო სათითაოდ ჩამომეტვალა, ვინ რას აკეთებდა სცენიურად ამათუიმ როლში, რადგანაც ისინი ამ როლებში არაერთხელ მინახავს, მაგრამ ეს ძალიან ბევრ დროს და ადგილს წამართმევს და შეიძლება მოსაწყენიც გამოვიდეს. ამიტომ, ისევ მარტოდენ თეზისურ განცხადებას ვჯერდები: ვანოსა და სხვა კარგი არტისტების მიერ შექმნილი სცენიური სახეები, როგორც ხასიათები, თანაბარნი იყვნენ. სხვათა შორის, აქ ლაპარაკი დამოუკიდებელ შემოქმედებაზე არც კი შეიძლება. ეს იყო ძველადანვე ტრადიციულად მიღებული სცენიური ხასიათები. აქ თუ ითქმის რამე—მხოლოდ ცალკეულ ნუანსებზე, რაც ამათუიმ ძირითად ხასიათს არა სცვლიდა, და რაც ხშირად დამოკიდებული იყო იმაზე, თუ ვის უფრო მეტი ეფექტიანობა ჰქონდა, უფრო დახვეწილი მანერები, ვის უფრო უხდებოდა ესათუის ტანისამოსი და სხვა მისთ.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ძველადანვე ოპერაში, „ვამპუკიზმთან“ ერთად, როგორც არტისტთა უმრავლესობის დამახასიათებელ მოვლენასთან, იყო აგრეთვე სალი ტრადიციებიც, როგორც იშვიათი გამონაკლისი.

ძველი დროის რეცენზენტები, მუსიკისმცოდნენი და მემუარისტები გადმოგვცემენ, რომ ზოგიერთი შესანიშნავი მომღერალი—იმავე დროს შესანიშნავი დრამატიული არტისტიც ყოფილა. მაგალითად, ქალებში დები მარიაფელიციტე მალიბრან და პოლინა ვიარდო—სახელოვანი მომღერლის და კომპოზიტორის გარსიას ქალები—საკვირველ მომღერლობასთან ერთად საკვირველ დრამატიულ ნიჭსაც თურმე იჩენდნენ. კერძოდ, პოლინა ვიარდოს ფიდესის სახით მეიერბერის „წინასწარმეტყველში“ საოცარი ტრაგიკული ფიგურა შეუქმნია. ამ როლს, მართლაც, დიდი დრამატიული ნიჭი თუ დასძლევს. ამასვე ამბობენ ტენორ ტამბერლიკზე, რუბინის შემდეგ საუკეთესო მომღერალზე, რომლის უტ დიებს განცვიფრებაში მოჰყავდა საზოგადოება. ასეთივე კარგი არტისტები ყოფილან ტენორები მარიო,

ნურრი, დიუპრე და სხვანი. ბასებზე და ბარ-
ტონებზე უფრო მეტი ითქმის. მაგალითად,
ლაბლაშზე, კოტონიზე და სხვებზე.

უეჭველია, ამ სალი ტრადიციებიდან მომდი-
ნარეობს ზემოაღნიშნული როლების საერთო
ინტერპრეტაცია, რომელიც დროთა განმავ-
ლობაში თანდათან იხვეწებოდა. ამხსრივ და-
ლიან საყურადღებოა რუსი მომღერლების
მოღვაწეობა — საუკეთესოთა მათგან, რასაკ-
ვირველია. ეს მომღერლები თუ ვოკალური ხე-
ლოვნებით უცხოელთ საკმაოდ ჩამოუვარდე-
ბოდნენ, საზაგიეროდ — დრამატიული ხელოვნ-
ებით მათზე გაცილებით მაღლა იდგნენ.

ამრიგად, თვით ოპერის წიაღში ძველადან-
ვე ჩვენ ვხედავთ ორ სხვადასხვა ნაკადს: ერ-
თია — მეტად ძლიერ გავრცელებული — „ვამ-
პუკიზმი“ და მეორე — თუმცა უფრო ნაკლებ
გავრცელებული, მაგრამ მხატვრული. ერთის
ხვედრნი იყვნენ მრავალნი, შეიძლება, შესა-
ნიშნავი მომღერალნიც, მაგრამ დრამატიული
ნიჭით ან, საზოგადოდ, ხელოვნების არსის
შეგნებით უნიათონი, ხოლო მეორისა — ცოტა-
ნი, მაგრამ ამხსრივ რჩეულნი.

მაშასადამე, აქ ლაპარაკი შეიძლება არა
დამოუკიდებელ შემოქმედებაზე, არამედ იმაზე,

რომ თავისი მხატვრული აღლოს წყალობით ვანომ შეითვისა სალი ტრადიციები და არა „ვამპუკიზმი“.

და თუ მაინცა და მაინც ვანოს მიერ სცენიურად განსახიერებულ როლებში ჩვენ ვხედავთ დრამატიულობის უფრო მეტ მკაფიობას, მეტ სიმკვეთრეს, მეტ ფერადოვნებას, ვიდრე სხვებისაში, ამის სათავე, ჩემის აზრით, იგივე მისი განსაკუთრებული მუსიკალური ინტუიცია იყო, მისი მგზნებარეობა ამმხრივ. იგი მუსიკალურ ფრაზას უფრო ძლიერად გრძნობდა, ვიდრე სიტყვიერს. და სწორედ ეს მუსიკალური აღძვრა, ეს მუსიკალური რომანტიზმი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჰფერავდა, აცხოველებდა მის ამათუიმ თავისთავად ჩვეულებრივ სცენიურ მოქმედებას, მით უფრო, რომ ყველაფერი შესწევდა იმისათვის, რათა ეს მოქმედება მეტყველი და ეფექტიანი ყოფილიყო.

აი, ასეთი განმარტებით შემიძლიან გავიზიარო ის საყოველთაო აზრი, რომ ვანო, მართლაც, იძლეოდა მხატვრულად გამოკვეთილ სცენიურ სახეებს.

ოპერის გარდა, ვანო იშვიათი საკონცერტო მომღერალი იყო. ამისათვის მას ჰქონდა საუცხოო დიქცია, მეტყველი ფრაზა და მუსიკალური პიესის სტილის შეგნების უნარი.

* * *

ვანო ქართული ოპერების მიმრქმელი იყო, როგორც ამ ოპერების მთავარ გმირთა როლების აღმსრულებელი. ამხსრივ მისი მნიშვნელობა დიდია და სწორუპოვარი.

არ ვიცი, რა მწვერვალებს მიაღწევს მომავალი განვითარება ჩვენი, ქართული, ვოკალური ხელოვნებისა. და რომ იგი ამ მწვერვალებს უეჭველად დაიპყრობს—მე ამაზე სრულიად დარწმუნებული ვარ. მაგრამ ვანო მაინც დარჩება ამ ხელოვნების ისტორიაში იმ ხელოვნად, რომელმაც გვიჩვენა, რომ ქართულ მუსიკას თავისი საკუთარი სახე აქვს და აი, ამ სახის გამოვლინება მღერაში მოითხოვს თვით დახელოვნებული პროფესიონალი მომღერლისაგან რაღაც იმაზე მეტს, რასაც მას საერთოდ ვოკალური მეცნიერება ასწავლის.

ვინც ქართული მელოდიის ბუნება იცის და მისი მიდრეკილება მელიზმებისადმი (მელოდიის მორთულობა), ის მიხვედრილია, რომ ეს მელოდია ვერა თავსდება იმ ნახევარტონებში, რომლებიც შეადგენენ ახლანდელ ევროპულ გამმას. ხმის ტრიალი, ლიგლივი ამ გზით მოქცეულია ნახევარტონებში. ეს არის უმცირესი ფარგალი, რომლის გარეშე სხვა, ნახევარტონზე მცირე ნაწილაკი ტონისა არ არსებობს ნოტურ სისტემაში და საამისო ნიშნები არ არის შემოღებული.

ამავე დროს ადამიანის ხმას და ზოგიერთ საკრავს,—ხოლო არა ფორტეპიანოს, არა ორღანს,—მოსდგამთ ნახევარტონზე უფრო მცირე ნაწილაკი ტონი. ძველი ბერძნების ეგრეთწოდებული ენჰარმონიზმი უეჭველად ამას გულისხმობდა, როდესაც ნახევარტონს ანაწევრებდა და ჰქმნიდა მეოთხედტონს. ევროპულია მუსიკის თეორიით ეს მეოთხედტონები თანამთხვევ ტონებად ითვლებიან და ცალკეულად არ გამოიყოფიან.

მე არ ვიცი, ტონის ის ნაწილაკები, რაც ქართულ მელოდიაში არსებობს და რაც უეჭ-

ველად ნახევარტონზე მცირეა, მეოთხედტონებს უდრიან, თუ ამაზედაც ნაკლები არიან, მაგრამ ერთი რამ აშკარაა... ხშირად სწორედ ამ ნაწილაკებისაგან შემდგარი გრეხილოვანი ბგერები და განსაკუთრებით კი მელიზმები ჰქმნიან ქართული მელოდიის თავისებურებას და განსხვავებულ ლამაზ იერს აძლევენ მელოდიას. ასეთი ბგერები და მელიზმები ნახევარტონებითაც გადმოიცემა, მაგრამ ქართულ მელოდიაში ბგერათა ასეთი წყობა ღარიბად გამოისმის და უკარგავს მას ხასიათის იერიანობას. ერთის სიტყვით, ევროპული გამმა ქართული მელოდიისათვის პირდაპირ პროკრუსტის სარეცელია, რომელზედაც იგი ხშირად, კომპოზიტორის უნებურად, ჰკარგავს თავის საუკეთესო, დამახასიათებელ ნაკვთებს.

ამ საგანზე მე, არასპეციალისტსაც კი, ბევრი რამ შემეძლო დამეწერა და მაგალითებიც მომეყვანა, მაგრამ ეს ჩემი წერილის საგანს არ შეადგენს. მხოლოდ გაკვრით შევებე მას — იმდენად, რამდენადაც ეს საჭიროა ვანო სარაჯიშვილის მხატვრული ალლოს დასახასიათებლად.

სწორედ ვანო იყო ის, შეიძლება ითქვას, ერთადერთი მომღერალი, რომელიც საკვირვლად გრძნობდა ქართული მელოდიის თავისებურებას და რომელიც თავის სასიმღერო ჰანგებს ქართულ ოპერებსა თუ საკონცერტო ნომრებში ქართული იერით ჰმოსავდა.

მან შექმნა ქართული სიმღერის აღსრულების სტილი.

გაიხსენეთ, მაგალითად, მისი „ურმული“-ს მელანქოლიური სინარნარით მოსევადებული მოლივლივე კილო, ან „ინდი-მინდის“ გურული სიმკვირცხლით სავსე ხმაგრეხილობა, სიკისკასე. არას ვამბობ აბესალომის ისეთ პირწავარდნილ ქართულ ფრაზაზე, როგორიც იყო „ჰე-ე-იჰ! ვის გინდათ ქალი ეთერი?“, ან მალხაზის „თავო ჩემოზე“ და სხვებზე, რასაც იგი ოპერებში ამეტყველებდა წმინდა ქართული სტილით.

ვანოს სიმღერის ქართული იერიანობა ნათლად გამოძვლავნდა, როდესაც იგი, ტენორი ზალიპსკის შემდეგ, აბესალომის როლში გამოვიდა.

აბესალომის პარტია პირველად ზალიპსკიმ იმღერა. ზალიპსკი ძალიან კარგი მომღერალი იყო, ლამაზხმიანი და ჩინებული ვოკალისტი. იგი მშვენივრად მღეროდა. წარმოიდგინეთ, ქართული გამოთქმისათვისაც არ უმტყუვნია, თუმცა ქართული ენა სრულიადაც არ იცოდა. მაშინ ვერც კი ვამჩნევდით, აკლდა რამე თუ არა მას ამ მღერაში. სცენიურად კი იგი საკმაოდ სუსტი იყო. გარეგნობა ხელს არ უწყობდა.

მაგრამ, როდესაც მის შამდეგ ამავე როლში ვანო გამოვიდა, მაშინ მივხვდით, რაც აკლდა ზალიპსკის. აკლდა ქართული სიმღერის სული, ქართული იერი, რაც, პირიქით, ვანოს უხვად ჰქონდა.

ესევე ნათლად გამომჟღავნდა „აბესალომის“ იმ პირველ წარმოდგენაში, რომელიც ვანოს სიკვდილის შემდეგ გაიმართა.

კოტე მარჯანიშვილი ხომ საკვირველი ფანტაზიის კაცი იყო. აი, მისი მხატვრული გაქანების მეოხებით მოხდა ის, რაც დედამიწის ზურგზე არც მომხდარა და არც არავის მოს-

ვლია აზრად. ეს მხოლოდ კოტეს მგზნებარე ფანტაზიის აფეთქებას შეეძლო.

„აბესალომი“ დაიდგა უაბესალომოდ.

მის პარტიას უკრავდა ვიოლონჩელო (არტიტი კაპელნიცკი). ხოლო აბესალომის ნაცვლად სცენაზე მოძრაობდა დისკოსებური შუქი, რომელიც ადგილს იცვლიდა ხოლმე იმის მიხედვით, თუ რა პოზიცია უნდა სჭეროდა აბესალომს სცენაზე ამათუიმ მომენტში.

მაგალითად, საქორწილო კორტეჟის დროს მოდიოდა ეთერი ხელგაწვდილი და მას გვერდით მოსდევდა... შუქი...

ამაჟრჟოლი, გულისმომწყველელი სანახაობა იყო. ბევრი ცრემლს ვერ იკავებდა.

ჰო, და... ვიოლონჩელო ხომ მგზნებარე საკრავია. ადამიანის ხმას იგი ყველა საკრავზე უფრო მეტად უახლოვდება. ამ საკრავზეც შეიძლება იმ ნუანსების გადმოცემა, რაც ადამიანის ხმას შეუძლიან. არტიტი ძალიან კარგად უკრავდა აბესალომის პარტიას, მთელი იმ მეტყველებით, რასაც იგი შეიცავს ნოტებში. მაგრამ არ იყო იგი სული და გული ქართული მელიოდისა, რასაც ვანო ხმით იძლეოდა.

ამით ის კი არ მინდა ვთქვა, ვითომ ზაქარია ფალიაშვილის მუსიკას თავისთავად ქართული სული და გული აკლდეს. პირიქით — ყოველ სხვა ღირსებასთან — მისი დიდი ღირსება სწორედ თავანკარ ქართულობაშია. გადმოცემას არა ჰქონდა ქართულობის იერი, სტილი.

მეტს აღარას ვიტყვი...

მგონი ესეც კმარა ვანოს დასახასიათებლად, როგორც ქართული მუსიკის მესაი-იდუმლისა.

რაც შეეხება ვანოს მიერ ქართულ ოპერაში მოცემულ სცენიურ სახეებს... აბა, რა ვთქვა იმის მეტი, რომ აქ იგი ნამდვილი ფუძემდებელია და რომ მისი ინტერპრეტაცია ქართული ოპერების გმირებისა — ისე, როგორც მისი მღერის სტილი — სამუდამოდ საუკეთესო ტრადიციად დარჩება ოპერის სცენაზე!

რა არა ჰქონდა ამისათვის? ყველაფერი. სახის ოქროპირული მეტყველება, ვაჟკაცური გარეგნობა, უშრეტი მგზნებარეობა, დიქცია, ფრაზიობა და რა ვიცი, კიდევ რა!..

ჰო... რომანტიზმი... და პოეზია შემოქმედებისა!

1938 წ. დეკემბერი.
თბილისი.



აბესალომი („აბესალომ და ვოერი“)



ნადირ („მარგალიტის მადიებელი“).



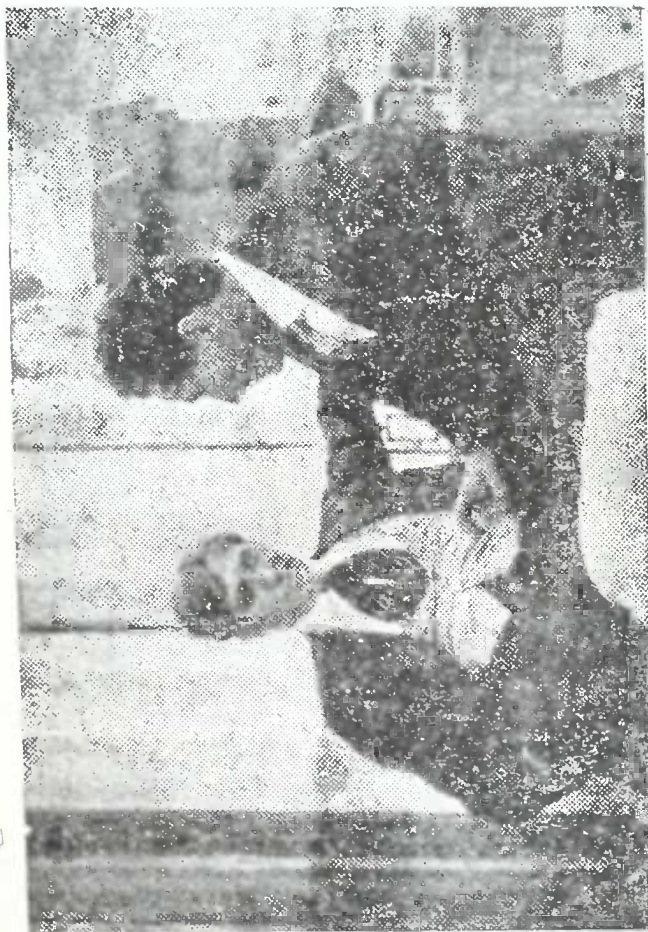
ვანო და ნატა ვაჩნაძე (კინოსურათი „მამის მკვლელები“)



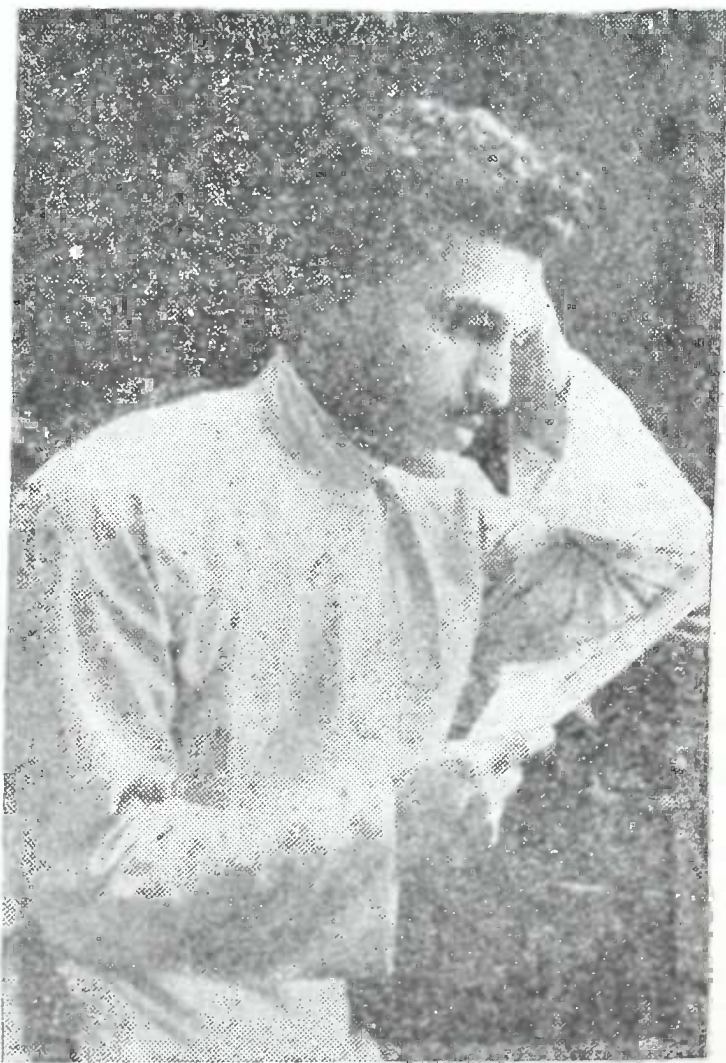
ჯანა 1909 წელს



ვანო და კაპელნიცი



უანო და დირექტორი გესი



ვანო შალვაშვილი



ვანო მონაფრეობისას



ვანო ნადირობაზე



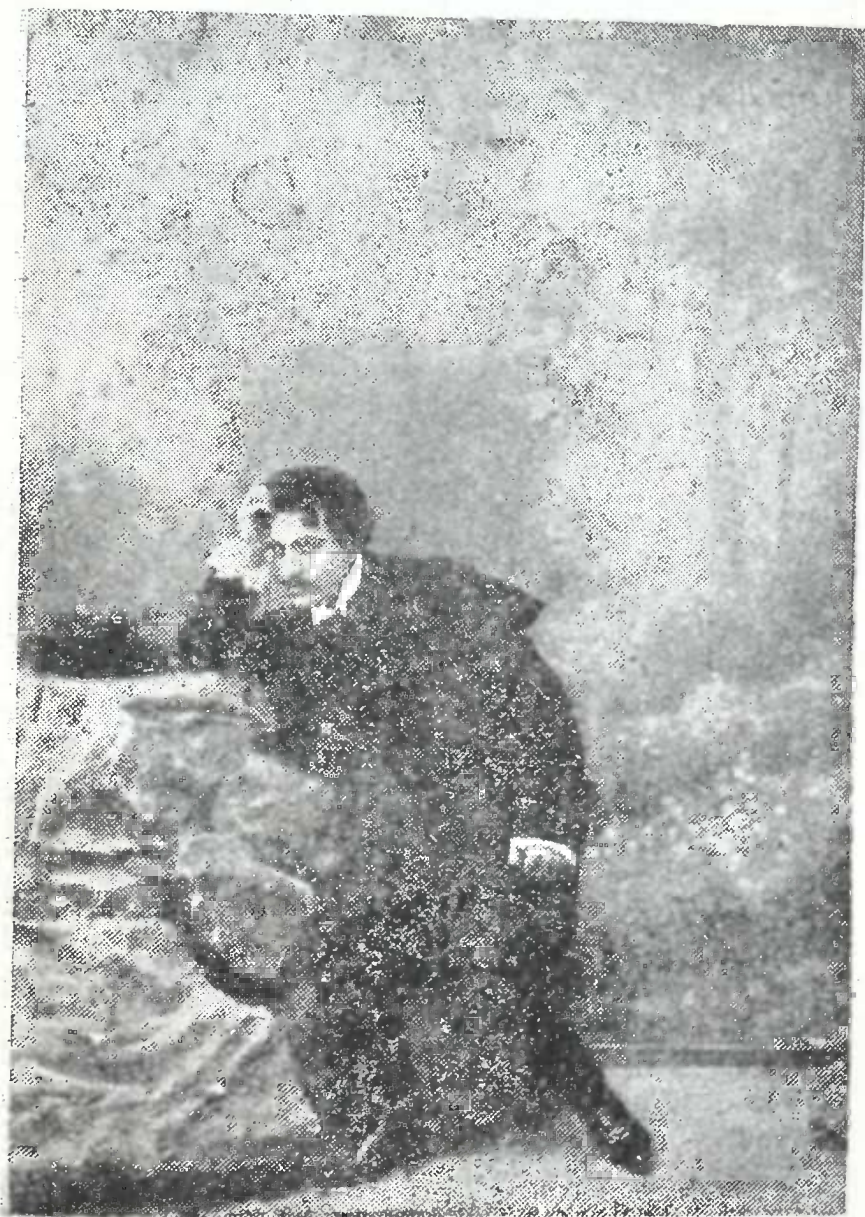
განა 1905 წელს



გერმან („პიკოგენა დამ.“)



რადამეს („აიდა“)



ლენსკი („ევეგენი ონეგინი“)



რაულ („ჰუგენოტები“)

1945 A 100
1945 A 100

78
9 971