

დავით  
გამრეკელი

30 წელი  
სათპერთ სცენაზე

## წინასიტყვაობის მაგიერ

ჩემი ცხოვრების გზაზე ბევრი საყურადღებო მოვლენის მოწმე ვარ, მრავალ საინტერესო ადამიანს შევხვედრივარ, ჩემს საყვარელ ხელოვნებასთან დაკავშირებით განმიცდია არა ერთი მძაფრი სულიერი მღელვარება, რომელთა დავიწყება შეუძლებელია. ერთ-ერთი ასეთი სულიერი აღტაცება განვიცადე მაშინ, როდესაც რეცენზიაში, სტენაზე პირველ გამოსვლასთან დაკავშირებით, ჩემი სახელი და გვარი წავიკითხე. ეს იყო 1935 წელს.

მას შემდეგ დიდმა დრომ განვლო. ამ ხნის განმავლობაში, ჩემი არტიკული მოღვაწეობის შესახებ ასობით რეცენზია, სტატია, მცირე თუ ვრცელი მოცულობის წერილი დაბეჭდილა ქართულ, რუსულ და უცხოურ პრესაში, ყოველ მათგანს სასოებით ვაგროვებდი, წლების მიხედვით ვალაგებდი და რეცენზიებისადმი განკუთვნილ ერთ დიდ ალბომში ვათავსებდი. უნდა გამოვტყდე და გულახდილად ვაღიარო. რომ ყოველთვის ინტერესით ვადევნებდი თვალს ჩემს შესახებ გამოქვეყნებულ რეცენზიებს (ვფიქრობ, რომ მართლმე არა ვარ ამ „სენით“ შეპყრობილი!), ვინაიდან ვიცოდი, რომ მომავალში უმთავრესად ამდაგვარი მასალისაგან შედგება ხელოვანის, კერძოდ—მომღერლის ცხოვრების მატრიანე.

ყამთა ვითარებაში ბევრი რამ დავიწყებას მიეცემა, ბევრს მთელის სიხუსტით ვეღარ აღადგენს განვლილი გზით გადაღლილი ადამიანის გონება. ეს წერილები და რეცენზიები კი წაკითხვისთანავე გაგიცოცხლებენ წარსულ დროთა სურათებს და ხელახლა გაგოძნობინებენ განცდილს, არტიკული წარმატებებით გამოწვეულ სიამოვნებას. ამიტომ ყოველთვის მიყვარდა და ახლაც მიყვარს ჩემი ალბომის გადათვალიერება, განვლილი დღეების მოგონება. ასე, მაგალითად, მაგონდება თბილი-

სის. კონსერვატორიაში სწავლების პირველი წლები, სტუდენტობის დრო-  
ინდელი პირველი კონცერტები და ის უსახლოვრო მღელვარება და სიხა-  
რული, რომელსაც ჩვენ, სტუდენტები, ამ დღის მოლოდინში განვიცდი-  
დით.

30-იანი წლების ქართული საზოგადოებრიობა დიდ ყურადღებასა  
და ცხოველ ინტერესს იჩენდა კონსერვატორიის სტუდენტთა კონცერტე-  
ბის მიმართ, რადგან ხედავდა, რომ 'მესანიშნავი ვოკალური მონაცემების  
მქონე მომღერლების, ახალგაზრდა ქართველი მუსიკოსების ნიკიერი თა-  
ობა უკვე გაბედულ ნაბიჯებს დგამდა. მუსიკის მოყვარულთა შორის  
ბევრნი იყვნენ ისეთები, რომელნიც ხელს უწყობდნენ ახალგაზრდობას  
სწავლა-განათლების მიღებაში, ეხმარებოდნენ მას როგორც მორალუ-  
რად, ისე მატერიალურად.

ვფურცლავ ალბომს და ნათლად მაგონდება პირველი გამოცემები  
თბილისის საოპერო სცენაზე... 1937 წლის ქართული ხელოვნებისა და  
ლიტერატურის პირველი დეკადა მოსკოვში და ის ბრწყინვალე წარმატე-  
ბა, რაც წილად ხვდა ჩვენი ხელოვნების წარმომადგენლებს; ვოკალისტთა  
საკავშირო კონკურსი და მასში მონაწილეობა, დიდი თეატრის სცენაზე  
მუშაობა; საგასტროლო კონცერტები საბჭოთა კავშირის ქალაქებსა და  
უცხოეთში...

ეს—მშრალი ჩამოთვლაა ცალკეული, მეტად საინტერესო, მაგრამ მა-  
ინც ეპიზოდებისა ჩემი ცხოვრების გზაზე. მაგრამ როგორი შინაგანი მღელ-  
ვარება, თრთოლვა, ფიზიკური და სულიერი ძალების დაძაბვა, უდიდე-  
სი პასუხისმგებლობის გრძნობა საკუთარი თავის, მშობლიური ხალხის  
წინაშე იმალება ამ უბრალო ეპიზოდების მიღმა!..

და აი, ერთ დღეს, როდესაც ჩვეულებისამებრ, ალბომს ვფურცლავდი,  
სურვილი აღმეძრა მოგონებანი დამეწერა, განვლილი ცხოვრების ასე თუ  
ისე მნიშვნელოვანი პერიოდი მეხსიერებაში აღმედგინა, დაინტერესებუ-  
ლი მკითხველისათვის გამეცნო ჩემს მიერ განცდილი, ნაფიქრ-ნააზრვეი,  
ჩემი პრაქტიკული გამოცდილება განეხილავინა. თუ მკითხველი ოდნავი  
ინტერესით მაინც გადაიკითხავს გულწრფელად დაწერილ ამ სტრიქონებს,  
ეს უდიდესი ჯილდო იქნება ჩემს მიერ გაწეული შრომისათვის.



დავით გამრეკელი



კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილი კონსერვატორიის მსმენე-  
ლებთან (მარცხნიდან პირველი დგას დ. გამრეკელი)



\* \* \*

დავიბადე 1911 წლის 27 ივლისს ქალაქ ჭიათურაში, მოსამსახურის ოჯახში. მამაჩემი, ალექსანდრე ივანეს ძე გამრეკელი, განათლებით იურისტი, ჭიათურის შავი ქვის სააქციო საწოგადოების საქმეთა მმართველად მსახურობდა. დედა, ნატალია გიორგის ასული კეყერაძე-გამრეკელისა დიასახლისი იყო.

ჩვენ ვიყავით სამი და და ოთხი ძმა: ნინო, ბაბუცა, ნიკოლოზი, თამარი, ბორისი, სიმონი და მე.

უფროსი და—ნინო სწავლობდა მოსკოვში, მცირე თეატრის მსახიობ ქალთან ე. პ. პოლიანსკაიასთან და, როგორც დრამის ახალგაზრდა მსახიობი, მონაწილეობდა მცირე თეატრის გამსვლელ წარმოდგენებში. 1905 წელს ნინო მუშაობდა ქ. ბაქოში, ჯერ მსახიობად, შემდეგ კი—რეჟისორად; ასე რომ, ნინო გამრეკელი პირველი ქართველი ქალი—რეჟისორია.

ერთ დროს იგი თბილისში სახალხო თეატრის დასში ირიცხებოდა, შემდეგ კი—რუსთაველის სახელობის დრამატულ თეატრში მსახიობად და რეჟისორად მუშაობდა.

სხვათა შორის, აქვე უნდა შევნიშნო—როცა ბაქოში პირველი ქართული სკოლა გაიხსნა, ნინო იქ მასწავლებლად მიიწვიეს.

უფროსი ძმა — ნიკოლოზი (კაკო) აბუამად ექიმი, სწავლობდა ჯერ ქუთაისში, შემდეგ კი — ბაქოში. უმაღლესი ცოდნა ხარკოვის სამედიცინო ინსტიტუტში მიიღო. ამის შემდეგ იგი გაემგზავრა მოსკოვს, სადაც ჯერ მუშაობდა ორდინატორად გამოჩენილ რუს პროფესორ ლ. ვ. პოპოვთან, შემდეგ კი პრიფ. ვ. ფ. სნიგირიოვთან.

იმპერიალისტური ომის წლებში (1914-17) საფრონტო ჰოსპიტალში მუშაობდა, ხოლო 1920-24 წლები ქიათურაში გაატარა:

1924 წელს სამეცნიერო მივლინებით გაემგზავრა საფრანგეთში გამოჩენილ პროფესორ ფ. ვიდალის კლინიკაში. 1935 წლიდან დღემდე მუშაობს თბილისში, საქ. ჯანმრთელობის დაცვის სამინისტროს მეოთხე სამმართველოს საავადმყოფო-პოლიკლინიკაში. სამამულო ომის წლებში იგი საზღვაო ჰოსპიტლის კონსულტანტი იყო. 1960 წლის მაისში შეუსრულდა სამედიცინო ასპარეზზე მოღვაწეობის 50 წელი და საქართველოს რესპუბლიკის დამსახურებული ექიმის საპატიო წოდება მიენიჭა.

ქუთაისის გიმნაზიაში სწავლების წლებში, კაკო საეკლესიო გუნდში გალობდა სოლისტად. როდესაც ცნობილმა ქართველმა მომღერალმა ქალმა მაშო ძნელაძემ ქუთაისში საბავშვო ოპერა ჩამოაყალიბა, კაკო აქაც „სოლისტად“ მიიწვიეს. მას სასიამოვნო ტენორი და მახვილი მუსიკალური სმენა ჰქონდა.

და — ბაბუცა 1913 წელს სწავლობდა მოსკოვში „თავისუფალ თეატრში“, სადაც რეჟისორად კოტე მარჯანიშვილი იყო. ამავე წელს ბაბუცამ დაიწყო კერძოდ მეცადინეობა მომღერალ ქალ ირინა მილიავსკაიასთან. საქართველოში გადმოსვლისას შეუდგა მუშაობას ქუთაისში, ჯაბადარის სტუდიაში.

მასთან ერთად იყვნენ: ვერიკო ანჯაფარიძე, ალისა და ანეტა ქიქოძეები, აკაკი ვასაძე, დიმიტრი მკავია, მიშა ლორთქიფანიძე და სხვები... ამ სტუდიიდან ყველა ესენი თბილისში გადმოვიდნენ და რუსთაველის სახელობის თეატრის დრამატულ სტუდიაში ჩაირიცხნენ. შემდეგ ბაბუცა გადავიდა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, სადაც იგი დღემდე მუშაობს. მას მრავალი როლი აქვს შესრულებული, მათ შორის: ოფელია („ჰამლეტი“), კოლომბინა („ინტერესთა თამაში“), ელენე („დებუერტირა“), პრინცესა ფიამეტა (ოპერეტა „მასკოტა“) და სხვ. ამჟამად მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმს განაგებს. იგი საქართველოს დამსახურებული არტისტია.

ძმა—ბორისი ბავშვობისას ძლიერ გატაცებული იყო თეატრით. მთელ დღეებს „წარმოდგენების“ მოწყობას ანდომებდა, თვით დგამდა „სპექტაკლებს“ და თვითონვე თამაშობდა წამყვან როლებს. ბავშვობის წლების გატაცება მას ბოლომდე გაჰყვა. ბორისი საქართველოს მთელ რიგ ქალაქებში (ქიათურა, ბათუმი, ფოთი, თბილისი, ქუთაისი და ა. შ.) მუშაობდა არა მარტო წამყვან მსახიობად, არამედ რეჟისორადაც. თბილისში ჯერ მოზარდ მსახურებელთა თეატრში მუშაობდა, ხოლო შემდეგ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. დაწერილი აქვს რამდენიმე დრამატული პიესა, რომლებიც დღემდე იდგმება საქართველოს თეატრებში. მას მინიჭებული აქვს საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება. ამჟამად ბორის გამრეკელი მუშაობს რეჟისორად თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბორისს უდავო მუსიკალური ნიჭი და კარგი ხმა ჰქონდა. შესანიშნავი სმენის წყალობით იგი ადვილად ეუფლებოდა სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტს;



უკრავდა როიალზე, მანდოლინაზე, გიტარაზე. სწორედ ბორისმა „აღმოაჩინა“ ჩემში ვოკალური მონაცემები და მანვე შემაყვარა სიმღერა და, საერთოდ, ხელოვნება.

ჩემს დას—თამარს (გარდაიცვალა 1963 წ.) შესანიშნავი ხმა (ლირიკული სოპრანო) ჰქონდა. მას რომ ყურადღება მიექცია თავისი ხმისათვის და სათანადო განათლება მიეღო, იგი უეჭველად თვალსაჩინო ადგილს დაიკავებდა ვოკალურ ხელოვნებაში. მეტად ლამაზი, ფართო დიაპაზონის ხმა, აბსოლუტურ სმენასთან ერთად, საკმაო საფუძველი იყო იმისათვის, რომ მისგან მომავალში სახელგანთქმული მომღერალი გამოსულიყო. მაგრამ თამარი გათხოვდა, ოჯახს მოეკიდა, შვილების აღზრდა დიდ დროსა და ენერგიას მოითხოვდა, რის გამო იგი ხელოვნებას სამუდამოდ ჩამოშორდა.

ძმა—სიმონი (ბუტია), რომელსაც მიმზიდველი ხმა და კარგი მუსიკალური სმენა ჰქონდა, უფროსი ძმის ბორისის გზას უაადგა—ისიც თეატრალურ ხელოვნებას ემსახურებოდა (გარდაიცვალა 1956 წ.). მუშაობდა მსახიობად თბილისის მოზარდ ჰაყურებელთა ქართულ თეატრში, ბოლო დროს კი—სოხუმის ქართულ დრამატულ თეატრში. სიმონს მინიჭებული ჰქონდა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება.

ყველაზე საინტერესო ხმა მაინც დედაჩემს ჰქონდა; გამოირჩეოდა სითბოთი, ელასტიურობითა და ტემბრის მრავალფეროვნებით. თავისი ხასიათით ეს იყო ლირიკული სოპრანო; მაგრამ, მახსოვს, რომ დედა ტექნიკურად რთულ რომანსებსა და არიებს ნამდვილი კოლორატურული სოპრანოთი ასრულებდა. მართალია, დედას არ მიუღია მუსიკალური განათლება, მაგრამ იგი მდიდარი მხატვრული ინტუიციით გრძნობდა მუსიკის შინაგან არსს. მიუხედავად ხანდაზმულობისა, ხმა მას ბო-

ლომდე ახალგაზრდულად უყვებოდა. მე გულგრილად ვერ ვუსმენდი დედის სიმღერას, იგი ჩემზე იმდენად მოქმედებდა, რომ თვალები ყოველთვის ცრემლებით მევსებოდა.

ჩვენ, შვილები; განსაკუთრებით ვხარობდით, როდესაც დედა მღეროდა: „წვიმაა, ქარი“. არ შეიძლებოდა ამ სიმღერის აუღელვებლად მოსმენა, იგი ყოველთვის უდიდეს სიხარულს გვგვრიდა ხოლმე ყველას.

ჭიათურაში არც ერთი საქველმოქმედო საღამო არ გამართებოდა, ჩვენს ოჯახს რომ მონაწილეობა არ მიეღო. ჩემი ძმის ბორისის ხელმძღვანელობით შედგენილ ვოკალურ კვარტეტსა და კვინტეტში ვმონაწილეობდით: დედაჩემი, და—თამარი, ძმები ბორისი, სიმონი და მე. ჩვეულებრივად ვასრულებდით ძველ ქართულ და უცხოელი კომპოზიტორების სიმღერებს, გადმოკეთებულს ცნობილი ლოტბარის სანდრო კავსადისა და ბორისის მიერ.

ბავშვობისას, როდესაც სანდრო კავსადის გუნდში ვმღეროდი სოლისტად, მაღალი ლირიკული ტენორი მქონდა. ამ შესანიშნავ გუნდში მრავალი კარგი მომღერალი აღიზარდა. სანაქებო ხმები ჰქონდათ სანდრო კავსადის ორ ვაჟს გიგუშასა და დავითს. ჯერ კიდევ ყმაწვილი ვიყავი, როდესაც ჭიათურაში ჩამოვიდნენ მიშა გელოვანი და ემანუილ აფხაიძე. მათ შეადგინეს გუნდი, რომელსაც „ხრინწადის ხორო“ დაარქვეს. ამ გუნდში ბევრი ახალგაზრდა მღეროდა, მათ შორის—ჩემი ძმა ბუტია, აპოლონ (გუგული) ყიფიანი და მე.

ჩემში ადრე გაიღვიძა სიმღერისადმი სიყვარულმა. ეს გასაგებიცაა, ვინაიდან ჩვენს ოჯახში ნიადაგ სიმღერა გაისმოდა; ამას გარდა ვმღეროდით გუნდებში, სკოლაში, ახალგაზრდების შეკრებულობის დროს და ა. შ. ჩემს გარშემო ისეთი ატმოს-

ფერო იყო შექმნილი, რომ შეუძლებელი იყო არ მემღერა, მით უმეტეს, რომ ბუნებრივი ხმაც ხელს მიწყობდა. ოპერის მომღერლობაზე კი, როგორც პროფესიაზე, არასოდეს მიფიქრია, რადგან ეს განუხორციელებელ ოცნებად მიმაჩნდა. ზოგად განათლების სკოლაში ვსწავლობდი საშუალოდ, დიდი წარმატება არასდროს მქონია.

ჩემში დიდ სიხარულს იწვევდა სტუმრების მოსვლა (უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელთა ნაკლებობა ჩვენს ოჯახს არასდროს განუცდია). ქეიფსა და მხიარულ დროსტარებასთან ერთად გაჩაღდებოდა სიმღერები, და სტუმრებს ჩემს თავს წარუდგენდნენ ხოლმე როგორც „ვუნდერკინდს,“ რომელსაც დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ.

ძალიან მიყვარდა გუნდის რეპეტიციები და მისი გამოსვლები. მახსოვს ერთხელ სანდრო კავსაძემ სკოლის მოსწავლეთა გუნდის ხელმძღვანელობა მომანდო. გუნდს შევასწავლე რამდენიმე სიმღერა, თვითონვე ვლოტბარობდი, რისთვისაც სანდროს ქება დავიმსახურე. ეს ჩემთვის ყველაფერი იყო. დანარჩენ დროს კი, როგორც ყველა ჩემი ტოლი ბავშვი, თამაშსა და ცელქობას ვანდომებდი. ზოგჯერ სათანადო „გასამრჯელოსაც“ ვღებულობდი, განსაკუთრებით ჩემი უფროსი ძმის — ბორისისაგან. როგორც კი რამეს დავაშავებდი, ცემით დამემუქრებოდა.

მე, რასაკვირველია, ეს არ მომწონდა, მაშინვე ამხანაგებს მივაშურებდი და მთელი დღით გადავიკარგებოდი სახლიდან განსაკუთრებით გვიყვარდა „ომობანას“ თამაში. „გამოღმელები“ საომრად „გაღმელებს“ (ე. ი. მდინარის გაღმა მცხოვრებთ) გამოვიწვევდით და ატყდებოდა ერთი ორომტრიალი, ჩხუბი და დავიდარაბა: ვის თავს გაუტეხდნენ, ვის ფეხი მოსტყდებოდა.

ბოდა, ვის ყურს ააგლეჯდნენ. ასეთ ყოფაში ვიყავით, ვიდრე საქმეში ჩვენი მშობლები არ ჩაერეოდნენ. ამით თავდებოდა „ომობანა“. „გამოღმელების“ მთავარსარდალი, რა თქმა უნდა, მე ვიყავი; სწორედ ამიტომ, როგორც მთავარს, „მთავარი“ სასჯელიც მომელოდა—მაგარი ტყავის ქამრით ცემა.

მახსოვს, ერთხელ, მამაჩემს ცხენოსანი სტუმარი ეწვია. ცხენი ხეზე მიაბა და თვითონ სახლში შევიდა. ძალზე გამეხარდა ცხენის დანახვა, მივირბინე ჩვენს სტუმართან და გთხოვე ცხენზე შეჯდომა. მან ცივი უარი მითხრა. ვიწყინე, ბავშვურად განვირისხდი და, როცა სტუმარი ოთახში შევიდა—ცხენს ქვები დაეუშინე. ცხენზე კარგა მოზრდილი ხურჯინი იყო გადაკიდებული. ერთი ქვა პირდაპირ ხურჯინს მოხვდა. დაიწყო ღვინომ დენა. როდესაც ხურჯინის ერთი მხარე დაცალა, მეორე მხარემ დასძლია და ხურჯინმა მიწაზე ბრაგვანი მოადინა. ეს მეორე მხარე თურმე სავსე ყოფილა ქათმებით, ხაჭაპურებით, მჭადებით, ყველითა და სხვა გემრიელი სანოვაგით. ხეზე მიბმული ცხენი დაფრთხა, ერთ ადგილას დაიწყო ბორკვა, მთელი ეს სანოვაგე სულ მთლად დაჯიჯგნა და გააოხრა. გამოცვივდნენ სახლიდან მშობლები, სტუმარი და ნახეს: ყველაფერი, რაც ხურჯინში ეწყო, დაქვლეტილი და განადგურებული იყო. მშობლები მიხვდნენ, რომ ეს მხოლოდ ჩემი ნამოქმედარი იქნებოდა. ვიცოდი რაც მომელოდა და მოვქუსლე. ბევრი მეძებეს, მაგრამ ამაოდ. ან რას მიპოვიდნენ, როდესაც ყაჩაღივით ტყეში ვიყავი გახიზნული. მხოლოდ გვიან ღამით დავბრუნდი შინ. მშობლებს ვაეხარდათ ჩემი გამოჩენა, მაგრამ სათანადო სასჯელი მაინც არ ამცდა. მიუხედავად ასეთი ხშირი „ეგზეკუციებისა“, მე მაინც ტკბილი გრძნობით ვიგონებ ხოლმე ბავშვობის ოქროს წლებს—ამ განუმეორებელ

წარსულს, აღსავსეს სპეტაკი გრძნობებით, უდარდელობითა და ცხოვრების გულუბრყვილო აღქმით...

ჭიათურაში ჩვენ ვცხოვრობდით დიდ სახლში, სადაც ქართული დრამატული თეატრის წარმოდგენები იმართებოდა. ჩვენს სამზარეულოს ორი კარი ჰქონდა: ერთი კარი ჩვენს ბინას ამ სანზარეულოსთან აკავშირებდა, ხოლო მეორე კარი—თეატრის ქანდარაზე გადიოდა. ეს კარი ნიადაგ ჩაკეტილი იყო და ჩვენ, ბავშვებს, აკრძალული გვქონდა მისი გაღება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სწორედ ამ სანუკვარი კარის მეოხებით ჩვენ თეატრის ხშირი „სტუმრები“ ვიყავით. ჩემმა ძმამ ბორისმა სწორედ ამ თეატრში დაიწყო თავისი სამსახიობო მოღვაწეობა. ამავე თეატრის სცენაზე გამოდიოდნენ შესანიშნავი ქართველი მსახიობები: ნუცა ჩხეიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი და იუზა ზარდალიშვილი. მათთან ერთად მუშაობდნენ ანდრო მურუსიძე, ალექსანდრე ყალაბეგიშვილი, შალვა ხონელი, გიორგი ნუცუბიძე და სხვები. პატარა ვიყავი, მაგრამ კარგად მახსოვს ის შესანიშნავი წარმოდგენები, ამ თეატრში რომ იმართებოდა. მაგონდება მიხეილ ქორელის მიერ დადგმული „იმედის დაღუპვა“ და „კრაზანა“, რომლებშიაც მთავარ როლებს ჩემი ძმა ბორისი ასრულებდა.

თეატრთან ასეთმა სიახლოვემ და ხშირმა საოჯახო მუსიკალურმა საღამოებმა ბავშვობიდანვე დიდი სიყვარული აღმიძრა ხელოვნებისადმი, განსაკუთრებით კი—ვოკალური ხელოვნებისადმი.

1925 წელს მთელი ჩვენი ოჯახი (გარდა ჩემი ღის თამარისა, რომელიც ამ დროისათვის გათხოვდა და ჭიათურაში დარჩა) საცხოვრებლად თბილისში გადმოსახლდა.

1927 წელს დავამთავრე საშუალო სკოლა. ერთხანს ვსწავ-

ლობდი ვიოლინოზე დაკვრას, მაგრამ მალე მივანებე თავი. დავიწყე ფორტეპიანოზე მეცადინეობა და ფრანგული ენის შესწავლა, მაგრამ ვერც ერთი და ვერც მეორე ბოლომდე ვერ მივიყვანე. ძალიან მიყვარდა სალამოს მოახლოვება, რადგან ამ დროს საოპერო თეატრისაკენ მივეშურებოდი ხოლმე. ყოველ სპექტაკლზე ბილეთის ყიდვის საშუალება არ მქონდა, ამიტომ, ჯერ ზრდილობიანად ვთხოვდი ხოლმე კონტროლიორს რომ უბილეთოდ შევეშვი თეატრში. თუ თავაზიანი თხოვნა არ გასტრიდა, მაშინ სხვა ზომას მივმართავდი: მოვევლებოდი ბარიერს და თვალის დანახამებაში დარბაზში ამოვეყოფდი თავს! ვიცოდი, რომ დანაშაულს ჩავდიოდი, რომ წესს ვარღვევდი, მაგრამ იმდენად ვყავდი დამონებული მუსიკას, თეატრს, სცენის ჯადოსნურ ძალას, რომ მაშინვე მინელდებოდა სინდისის ქენჯნა. ახლა სიამოვნებით მაგონდება ის დღეები, ის ბავშვური გატაცება და უსაზღვრო სიყვარული მუსიკალური სელოვნებისადმი, რომელიც სისხლ-ხორცში მქონდა გამჯდარი.

ამ დროს თბილისში ჩამოყალიბდა გუნდი, რომელსაც ბიძინა ლოლობერიძე ხელმძღვანელობდა. მას არავითარი სპეციალური მუსიკალური განათლება არ ჰქონდა მიღებული, მაგრამ იგი ნატიფი სმენით, მხატვრული გემოვნებითა და ბუნებრივი ლამაზი ხმით გამოირჩეოდა. ამავე დროს მას ერთგვარი პედაგოგიური ნიჭიც ჰქონდა. მე სწორედ ამ გუნდში მიმიღეს; გუნდმა ისე მალე გაითქვა კარგი მხატვრული კოლექტივის სახელი, რომ თბილისში თუკი რომელიმე ახალგაზრდას კარგი ხმა გააჩნდა და, როგორც იტყვიან, „თვალი უჩანდა“, ყველა ამ გუნდისაკენ მიეშურებოდა. მათ შორის ბევრმა განაგრძო სწავლა თბილისის კონსერვატორიაში და ზოგიერთმა შემდეგში საოპერო თეატრის წამყვან მომღერალთა ადგილიც კი და-

იკავა. ესენია: გიორგი გოგიჩაძე, გივი ყიფიანი, ხვითო გრიგორაშვილი და სხვანი. ამ გუნდს, სამწუხაროდ, დიდხანს არ უარსებნია უსახსრობის გამო; გარდა ამისა, ზოგმა მომღერალმა სწავლას მიჰყო ხელი, ზოგმა მუშაობას და ეს, უდავოდ კარგი მომავლის მქონე გუნდი დაიშალა.

რამდენიმე ხნის შემდეგ მიხეილ ჭიაურელმა „მუსიკალური თეატრი“ ჩამოაყალიბა. აქ მუშაობდნენ დუდე ძნელაძე, შოთა მანაგაძე, კოლია კახიძე, გერონტი ხელაია, კომპოზიტორი ნიკო (კულა) ნარიმანიძე და სხვები. ეს ახლადშექმნილი მხატვრული კოლექტივი, რომელსაც საკუთარი შენობა არ გააჩნდა და მხოლოდ პირობითად ჰქვიოდა თეატრი, მუშაობდა იქ, სადაც კი მოუხდებოდა. მ. ჭიაურელმა მიგვიწვია რამდენიმე ახალგაზრდა: პეტრე ნიჟარაძე, ვლადიმერ ფხალაძე, მე და სხვანი. ჩვენ დაუმუშავებელი ხმები გვქონდა, რადგან არსად არ ვსწავლობდით. გვშველოდა ბუნებრივი ხმა და კარგი სმენა. ხელფასი არ გაგვაჩნდა, ჰონორარს ვღებულობდით, როგორც იტყვიან, „სინდისზე“ და თუკი რომელიმე გამოსვლის შემდეგ შემოსავალი გვექნებოდა, ამას დადგენილი წესით, მარკების მიხედვით ვინაწილებდით. მახსოვს, პირველი გამოსვლა გვქონდა აღდგომა დღეს, დილით, თბილისის საოპერო თეატრში. დავდგით მუსიკალური კომედია „ფედორინა“. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი საეკლესიო დღესასწაული იყო, აუარებელი ხალხი დაგვესწრო. სცენის მუშები „თეატრს“ არ ჰყავდა და ამიტომ, მათ მაგივრობას ჩვენ ვეწეოდით. დეკორაციებსა და რეკვიზიტს ჩვენვე ვაკეთებდით. ერთხელ მე, ნიჟარაძე და ფხალაძე მოელი დამე მოვუნდით ერთი მაგიდის გაკეთებას. დილით რეჟისორმა კოლია კახიძემ ჩვენს მიერ რომელიღაც მოქმედებისათვის გაკეთებული გრძელი მაგიდა რომ

დაინახა—გაცხარებულმა გვიყვირა: „ვისთვის გააკეთეთ ეს კუბოლო!“ მართლაც, ეს ჩვენი ნახელავი კარგა მოზრდილ კუბოს ჰგავდა. მთელი ლამის ნაშრომი კახიძემ ერთ წუთში დაამტვრია და თვითონ, ორი საათის განმავლობაში, მშვენიერი მაგიდა გააკეთა. აი ასეთ ვითარებაში დაიწყო მუშაობა „მუსიკალურმა თეატრმა“, რომელიც დღეს დიდი ქართველი მსახიობისა და მოქალაქის ვასო აბაშიძის სახელს ატარებს.

ძალზე მიყვარდა რუსთაველის სახელობის თეატრი და დიდ პატივს ვცემდი ნიჭიერ ხელოვანს სანდრო ახმეტელს. ერთხელ ამიხიარდნენ ჩემი მეგობრები—გიჩი მაჭავარიანი, გივი რატიშვილი, მდივნიშვილი, ოთარ დადიანი და სხვები, რომლებიც უკვე მუშაობდნენ ამ თეატრში: მოდი ჩვენთან თანამშრომლადო. მეც დიდი სიხარულით დავთანხმდი. მიმიღეს კიდევ „ანზორი“-ს პრემიერისათვის ემზადებოდნენ. რეპეტიციის დროს წუთით სიწყნარე ჩამოვარდა. სიჩუმე სანდრო ახმეტელის ხმამ დაარღვია—ყველანი გადით, კაცი არ დავინახო სცენაზეო. მე, როგორც დასში ახლად მიღებულს და გამოუცდელს, ყველაფერი მაინტერესებდა. თავს ბედნიერად ვგრძნობდი, გაფაციცებით ვადევნებდი თვალს ცნობილ მსახიობებს, ყოველ მათ შესტს, მოძრაობას, ომახიან სიტყვას. აბა, როგორ უნდა მიმეტოვებინა ყოველივე ეს და კულისებში გავსულიყავი? დამინახა ახმეტელმა სცენაზე რომ ვიჯექი და დაიყვირა: „მოხსენით ნაბადი და გააგდეთ გარეთ!“... მოვიდა ჩემთან ია ქანთარია, მომხალა ნაბადი, ჩამომართვა თოფ-იარაღი და გამომაბუნძულა გარეთ. მე თქვენ გეტყვით და იმ წუთში ახმეტელთან ან თხოვნა გასჭრიდა ან ტირილი? ვერაფერი და ვერავინ უშველიდა, ვინც არ უნდა ყოფილიყო. რა უნდა მექნა? წამოვედი თეატრიდან გულმოკლული და შერცხვენილი. მეორე დღეს,



რასაკვირველია, თეატრის წინ ვიყავი ატუზული ჩემს მეგობრებთან ერთად. ამ დროს ვილაცამ თმებში ჩამავლო ხელი და შემომატრიალა. რას ვხედავ? სანდრო ახმეტელი! ღიმილით მეუბნება: „წამოდი რეპეტიციასზეო“. თვალები ცრემლებით ამევსო. მან ეს შეამჩნია, ხელი მომხვია და თეატრში შემიყვანა. ასე დავიწყე რუსთაველის თეატრში მუშაობა, თუმცა დიდხანს იქ აღარ დავრჩენილვარ. სწავლასთან დაკავშირებით თეატრის მიტოვება მომიხდა. შემდეგში დიდი ყურადღებით მეპყრობოდა სანდრო ახმეტელი. როდესაც გაიგო, რომ მე სიმღერას ვსწავლობდი, ყოველმხრივ ხელს მიწყობდა, ძლიერ მოსწონდა ჩემი ხმა და სიმღერა. ხშირად დამიბარებდა ხოლმე და რჩევადარიგებას მაძლევდა. სანდრო დროგამოშვებით ესწრებოდა ჩემს გამოსვლებს კონსერვატორიაში და წარმოდგენის შემდეგ საქმიან შენიშვნებს მაძლევდა. ახმეტელს ძლიერ უყვარდა ნიჟიერი და მომავლის მქონე ახალგაზრდობა. ბევრი რამის გაკეთება შეეძლო კიდევ ჩვენი ხელოვნებისათვის ამ დიდ ადამიანს და ხელოვანს, მაგრამ აღარ დასცალდა...

იმ წლებში თბილისის საოპერო თეატრში გამოჩენილი ბარიტონი ი. გორელოვი გამოდიოდა. ამ მომღერლის ხმით იმდენად ვიყავი გატაცებული რომ, როდესაც მეგობრები შევიკრიბებოდით და სიმღერას დავიწყებდით ვცდილობდი გორელოვის ხმისათვის მიმებაძა, მისი ხმის ტემბრი გადმომელო. თურმე მის ხმას ძლიერ ვამსგავსებდი. გავიდა ხანი და შევატყვე, რომ ტენორით სიმღერა მიძნელდებოდა. როგორც ჩანს ჩემში ხმის გარდატეხა მოხდა, ეტყობა, თავისი ბუნებით იგი ბარიტონი იყო. გორელოვის ხმისადმი მიბაძვამ, ხმის ხელოვნურად დაბოხებამ და თან ასაკმაც დააჩქარა ჩემში ტენორის ხმის ბარიტონად ჩამოყალიბება.

სკოლაში მეცადინეობის დამთავრებისთანავე მეგობრები ვავსწევდით მეშიდე ან მეთოთხმეტე შრომის სკოლისაკენ, დავდგებოდით რომელიმე ხის ქვეშ და ვიწყებდით სიმღერას. ასეთი „პლენერული“ კონცერტების მიზეზი გასაგები გახდება, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ თვითეულ ჩვენგანს თავისი „ამორჩეული“ ჰყავდა. ყველა ისინი ერთი ან მეორე სკოლის მოსწავლე გოგონები იყვნენ...

ჩემს მეგობრებს შესანიშნავი ხმები ჰქონდათ და სანაქებო-დაც მღეროდნენ. ესენი იყვნენ: ვასო კიკნაძე, ჭიკო ჩხიკვაძე, ჯონდო ერისთავი, გიორგი გოგიჩაძე, ჭაჭულია ერისთავი, ბუ-ქუნია მიქელაძე, სოსიკო წულუკიძე და სხვები. ერთი მეგობარი გვყავდა—ოთარ დადიანი, რომელსაც ძლიერ უყვარდა სიმღერა, მაგრამ ხმის ნატამალი არ გააჩნდა. რაც მთავარია—მუსიკალური სმენაც უაღრესად სუსტი ჰქონდა. ჩვენ რომ სიმღერას დავიწყებდით, მასაც საღერღელი აეშლებოდა, აგვყვებოდა და ერთს ისეთს შემოსძახებდა, რომ მტრისას. ერთხელ, მოთმინებადაკარგულმა ბიძინა ლოლობერიძემ მიახალა:

„შე კაი კაცო! ხმა შენ არა გაქვს, სმენა შენ არა გაქვს. სინდისიც აღარ გაქვს? ე ბიჭო, გვაცალე სიმღერა!“..

1928 წელს შევედი თბილისის უნივერსიტეტის აგრონომიულ ფაკულტეტზე. მომავალ სპეციალობად სუბტროპიკულ კულტურათა დარგი ავირჩიე.

1930 წელს ჩემი ძმის ბორისისა და კომპოზიტორ ვიქტორ დოლიძის დაჟინებით მოთხოვნით დავიწყე მეცადინეობა მომღერალ ქალ ნინო ბეჟანიშვილთან, რომელიც თბილისის ერთ-ერთ მუსიკალურ ტექნიკუმში ვოკალურ კლასს ხელმძღვანელობდა. მეტად მძიმე პირობებში მიხდებოდა მეცადინეობა,

2. დ. გამრეკელი

რადგან ერთდროულად უმალლესს სასწავლებელში ვსწავლობდი და თან, მატერიალურად უზრუნველყოფის მიზნით, საქართველოს წითელი ჯვრის საზოგადოებაში ვმუშაობდი ჟურნალების გამავრცელებლად. ეს ჟურნალი ქუთაისში დიდი ხანძრის გამო - დაზარალებულ ქართველ ებრაელთა სასარგებლოდ გამოდიოდა. მიუხედავად სიძნელებისა, მე მაინც ვასწრებდი მეცადინეობას, რადგან უალრესად დამაინტერესა ხმის დაყენების საკითხმა.

1930 წელს უნივერსიტეტიდან სამი თვით წითელი არმიის რიგებში გამიწვიეს. არმიიდან დაბრუნების შემდეგ უნივერსიტეტის დირექციის დადგენილებით აგრონომიული დარგის სტუდენტები საწარმოო პრაქტიკაზე სოხუმსა და ბათუმში მიგვაგლინეს. ამის გამო დიდი ხნით მოვწყდი მუსიკალურ ტექნიკუმს.

უნივერსიტეტში, სტუდენტთა ძალებით ხშირად იმართებოდა საღამო-კონცერტები და მეც, რა თქმა უნდა, ვმონაწილეობდი ამ კულტურულ ღონისძიებებში როგორც სტუდენტი-მომღერალი. ვიცოდი რამდენიმე რომანსი და ამით გამქონდა თავი.

უნივერსიტეტში ჩამოყალიბებული იყო აგრეთვე დრამატული წრე. აქ მე პატარა ორკესტრს ვდირიჟორობდი, ზოგჯერ სპექტაკლისათვის მუსიკის დაწერაც მიხდებოდა. ამ საქმეში მეხმარებოდნენ პიანისტი მიხეილ ბუხბინდერი (ამჟამად ცნობილი დირიჟორი) და კომპოზიტორი ვლადიმერ კურტიდი. აქვე უნდა ვთქვა, რომ ჩემს მომღერლად მომზადების საქმეში დიდი ამაგი მიუძღვით ახლო მეგობრებს: ნორა დიასამიძეს, ლუბა ნაკაშიძეს, დარიკო რუსიშვილსა და გიჩი მაჭავარიანს, რომლებთანაც სტუდენტობის წლებიდან ვმეგობრობდი და მათ-

თან ერთად ვმეცადინეობდი. მეცადინეობის დამთავრების შემდეგ შინ ისე არ გამიშვებდნენ რომ არ მემღერა, თან სულ იმას ჩამძახობდნენ, რომ სიმღერა მესწავლა. მარწმუნებდნენ, რომ ჩემგან თვალსაჩინო მომღერალი გამოვიდოდა.

1932 წელს დავამთავრე უნივერსიტეტი და „უმაღლესი კვალიფიკაციის აგრონომის“ სახელწოდება მომენიჭა. ამის შემდეგ ხმის დამუშავებისათვის ნორმალური მეცადინეობის საშუალება მომეცა.

მუსიკალური ტექნიკუმის მოსწავლეთა ერთ-ერთი კონცერტის შემდეგ კონსერვატორიის პროფესორმა ევგენი ალექსის ძე ვრონსკიმ მომიხმო და წინადადება მომცა კონსერვატორიაში მისაღებ გამოცდებზე გამოცხადებულიყავი. ერთხანს ვყოყმანობდი, მაგრამ მერე გადავწყვიტე გამოცდაზე გასვლა. როდესაც ჩემი გვარი გამოაცხადეს და ესტრადაზე გამომიყვანეს— შევეშინდი, მაგრამ მალე მოვიკრიბე სითამამე და სამღერლად მოვემზადე. კონსერვატორიის მცირე დარბაზში, სადაც მისაღები გამოცდები მიმდინარეობდა, ჩემი ახლო მეგობრებიც იყვნენ. უხაროდათ, რომ გამოცდას ვაბარებდი კონსერვატორიაში, მაგრამ ჩემზე ნაკლებად არც ისინი ლელავდნენ. საგამოცდო კომისიაში შედიოდნენ: ზაქარია ფალიაშვილი, დიმიტრი არაყიშვილი, ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინასი, ევგენი ვრონსკი და სხვანი. მე მხოლოდ გამები მამღერეს. როიალთან ვრონსკი იჯდა. როდესაც მაღალ ნოტზე შევჩერდი, კომისიის წევრებმა ერთმანეთს გადახედეს. შევხედე როიალის კლავიშებს და დავინახე, რომ საკმაოდ დიდხანს მიკავია მეორე ოქტავის ნოტი ლა. მითხრეს საკმარისი და დერეფანში გამოვედი. საშინლად ვლელავდი, რადგან არ ვიცოდი რით დამთავრდებოდა გამოცდა. თან მიკვირდა, რატომ რაიმე არ მამღერეს; ალბათ

ჩავიქერი-მეთქი ვიფიქრე და სახლში წასვლაც კი დავაპირე. ამ დროს გაიღო დარბაზის კარები, გამოვიდა ვრონსკი, გადა-მეხვია, მაკოცა და მითხრა, რომ მიღებული ვიყავი, თანაც მის კლასში. ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. მეც გადავკოცნე პროფესორი და მინდოდა გადამეკოცნა ყველა— დიდი თუ პატარა, ნაცნობი თუ უცნობი. ხუმრობა სომ არ იყო—თბილისის კონსერვატორიაში მიმიღეს!.. ჩემს მეგობრებს ერთ კუთხეში მოეყარათ თავი და მიცდიდნენ, ბედნიერი მივ-ვარდი და ყველანი გულში ჩავიკარი:

უნდა გამოვტყდე და ვაღიარო, რომ ეს არ იყო კონსერვა-ტორიაში შესასვლელი ჩემი პირველი გამოცდა. ამასთან და-კავშირებით, ერთი პატარა და საინტერესო ეპიზოდზე მინდა შევაჩერო მკითხველის ყურადღება. რამდენიმე ხნით ადრე, ვიდრე კონსერვატორიის სტუდენტად ჩავირიცხებოდი, შემო-მიჩნდნენ მეგობრები: „მოდი ერთი გაბედე და კონსერვატო-რიაში გაესინჯე, აუცილებლად მიგიღებენო“. მეც დავუჯერე მათ და კონსერვატორიისაკენ გავსწიე. კონსერვატორიის დი-რექტორს ზაქარია ფალიაშვილს გადავეცი განცხადება, რომელშიაც ვწერდი, რომ სიმღერის სწავლის დიდი სურვილი მქონდა და კონსერვატორიაში ვოკალურ ფაკულტეტზე მიღე-ბას ვთხოვდი. ზაქარია შემეკითხა, სადა სწავლობო. არსად-მეთქი,—ვუპასუხე. მან ერთი ამხედ-დამხედა, შევატყვე, რომ დიდი ნდობით არ მიყურებდა. მივიდა ინსტრუმენტთან, დაუკრა გამები. დღესაც არ მესმის რა მომივიდა: ხმა ვერ ამოვიღე, დავიბენი, ვიდექი, დამუნჯებული, თავჩაქინდრული. ზაქარია ფალიაშვილი ადგა, აიღო ჩემი განცხადება და ზედ წააწერა: „არ არის კონსერვატორიის ელემენტი“. თავის კაბინეტიდან

უსიტყვოდ გამომისტუმრა. მეგობრებს აბა როგორ გავუმხელ-  
დი ამ მარცხის ამბავს?

გავიდა დრო. დავიწყე მეცადინეობა, კონსერვატორიაში  
კარგ სტუდენტად ვითვლებოდი. ზაქარია ფალიაშვილს მოს-  
წონდა ჩემი ხმა და ხშირად ვუქივარ კიდევ. ერთ-ერთი ასე-  
თი შექების დროს ამოვიღე ჯიბიდან ჩემი განცხადება მისი  
რეზოლუციით და ვაჩვენე. ბევრი იცინა...

კონსერვატორიაში დიდი მონდომებითა და ხალისით ვმე-  
ცადინეობდი. 1933 წელს უკვე ვმონაწილეობდი კონსერვატო-  
რიის საოპერო კლასის წარმოდგენებში, რომელთაც  
რეჟისორი აკაკი ფალავა ხელმძღვანელობდა. იდგმებოდა მო-  
ცარტის „ფიგაროს ქორწინება“ (ქართულ ენაზე), სადაც მე  
ვმღეროდი ფიგაროს პარტიას, „აბესალომ და ეთერში“—მურ-  
მანს, „რიგოლეტოს“ II მოქმედებაში—რიგოლეტოსა და „სე-  
ვილიელ დალაქში“—ფიგაროს.

ყოველ წელს ეწყობოდა კონსერვატორიის პროფესორთა  
საკლასო კონცერტები. სტუდენტებს ძალიან გვიყვარდა ეს საჩ-  
ვენებელი კონცერტები, რასაც სხვადასხვა „კლასებს“  
შორის ერთგვარი შეჯიბრის ხასიათიც ჰქონდა. ყოველ სას-  
წავლო წელს ყოველი სტუდენტი ახალი პროგრამით უნდა გა-  
მოსულიყო. როგორ მალღებოდა ამით ჩვენი ვოკალური ხე-  
ლოვნების დონე, როგორ იზრდებოდა წლიდან წლამდე სტუ-  
დენტი—ვოკალისტი! ამ კონცერტებს, რომლებიც დიდ საზო-  
გადოებრივ ინტერესს იწვევდა, უამრავი ხალხი ესწრებოდა.

ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტი ვიყავი, როდესაც  
ვასო გოძიაშვილმა მითხრა—კოტე მარჯანიშვილს სურს შენი  
ნახვაო. დანიშნულ დროზე გამოვცხადდი მარჯანიშვილთან,  
სადაც ლადო კავსაძე და ვასო გოძიაშვილი დამხვდნენ. ვერ

წარმომედგინა თუ რაში იყო საქმე, რა უნდოდა ჩემგან დიდ ხელოვანს. გამოირკვა შემდეგი: მარჯანიშვილს განუზრახავს უზიერ ჰაჯიბეგოვის მუსიკალური კომედიის „არშინ მალ ალანის“ ცირკში დადგმა, ჩვენ კი—ლადო კავსაძეს, ვასო გოძიაშვილსა და მე—მთავარი როლები უნდა შეგვესრულებინა. ჩვენ, რა თქმა უნდა, თანხმობა განვუცხადეთ. ალტაცებაში მოვედით, რძღესაც მარჯანიშვილმა გაგვაცნო თავისი დადგმის გეგმა და ყოველი ჩვენგანის როლი ისე, როგორც მას ჰქონდა გააზრებული. ეს რაღაც განსაკუთრებული დადგმა და თან ახალი სიტყვა უნდა ყოფილიყო ხელოვნებაში: მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ მგზნებარე ხელოვანს აღარ დასცალდა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელება. რა ბედნიერი ვიქნებოდით, რომ ჯერ კიდევ სტუდენტობისას, შესაძლებლობა მომცემოდა მემუშაეა ამ დიდ ხელოვანთან და სცენის დიდოსტატთან.

1934 წელს კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა „ნიჭიერ ახალგაზრდათა ჯგუფი“, რომელშიც, ჩემს გარდა, შედიოდნენ: ალექსანდრე ჩიჯავაძე (ჩელო), კურტიდი (სოპრანო), ნიკოლოზ ზოკუჩავა (ტენორი), ეკატერინე მალხასიანი (ფორტეპიანო) კიორგი ბარნაბიშვილი (ჩელო), ქეთო ამირანაშვილი (ფორტეპიანო) და მერი ნაკაშიძე (კოლორატურული სოპრანო). ჩვენი კონცერტები ეწყობოდა თბილისსა და მოძმე რესპუბლიკების ქალაქებში. ამ კონცერტებს ფართო გამოხმაურება ჰქონდა პრესაში; გაზეთ „კომუნისტში“, 1934 წლის 10 აპრილის ნომერში გამოქვეყნდა ცნობა ნიჭიერ ახალგაზრდათა საღამოს მონაწილეების ფულით დაჯილდოებისა და კონსერვატორიაში გაძლიერებული სტიპენდიის დანიშვნის შესახებ.

ამ წლებში კონსერვატორიის დირექტორი იყო რესპუბლიკის დამსახურებული პედაგოგი არონ ბესარიონის ძე ხოფერია. სტუდენტებს იგი გვიყვარდა და დიდ პატივსაც ვცემდით. თვი-

თონაც დიდ მზრუნველობას იჩენდა ჩვენს მიმართ. ა. ხოფერია პროფესიით იყო ლარინგოლოგი (ყელ-ყურის ექიმი) და, ამასთანავე, მომღერალი (ბარიტონი). ერთ დროს წამყვან ბარიტონად მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრში. ა. ხოფერია ფიცხი, მაგრამ გულჩვილი ადამიანი იყო. სტუდენტები, ზოგჯერ მისი ხასიათის ამ თვისებას ჩვენს სასარგებლოდ ვიყენებდით. არონს მე გულწრფელად ვუყვარდი და სიმართლე უნდა ვთქვა, რომ ამით ვსარგებლობდი კიდევ. როდესაც ფული შემომაკლდებოდა ხოლმე მივიდოდი ხოფერიასთან და გადამკრელი ტონით ვეტყოდი: „არონ ვისარიონი ჩ! კონსერვატორიას თავი უნდა დავანებო, მუშაობა უნდა დავიწყო, რადგან ძალიან მიჭირს მატერიალურად“. არონი ჯერ ერთს იფეთქებდა, გაჯავრდებოდა: „რა მოგდის, კაცო? ორი დღე არაც სტიპენდია მიიღე და რა უყავი?“ მერე გამოუძახებდა ბუღალტერიიდან ვინმეს და ერთდროულ დახმარებას გამომიწერდა. ასეთი სცენა კი წლის განმავლობაში რამდენჯერმე მეორდებოდა. ან კიდევ, მახსოვს, როდესაც რამდენიმე სტუდენტი ლენინგრადში, ვოკალისტთა საკავშირო კონფერენციაზე უნდა წავეყვანეთ, მე უარი განვაცხადე, რადგან გამოსასვლელი კოსტიუმი არ მქონდა. ხოფერიამ მაინც წამიყვანა ლენინგრადში და როგორც კი ჩავედით, იმ დღესვე, უნივერსიტეტში მიყიდა საუკეთესო კოსტიუმი, რომელსაც დიდხანს თვალისჩინვით ვუვლიდი. მახსოვს, აგრეთვე, შეგვარჩია 10-12 სტუდენტი და მანგლისში წაგვიყვანა დასასვენებლად. კება და ბინა უფასო იყო. მისი მზრუნველობითა და ხელმძღვანელობით ბევრი შესანიშნავი მომღერალ-მუსიკოსი აღიზარდა, მათ შორის: მ. ნაკაშიძე, ბ. კრავეიშვილი, გ. ყიფიანი, ვ. მეტუკე,



მ. ლომიძე, ნ. ბოკუჩავა, ნ. ხარაძე, გ. გოგიჩაძე, თ. ლაფია-  
შვილი, ი. ფალიაშვილი, გ. გრიგორაშვილი და მრავალი სხვა.

განსაკუთრებული სიბოთით და პატივისცემის გრძნობით  
ვიგონებ ჩემს პროფესორ ევგენი ალექსის ძე ვრონსკის, რომელ-  
საც ჩემს მიმართ დიდი ამაგი მიუძღვის. მან ყველაფერი გააკეთა,  
რათა სწორ გზას დავდგომოდი და გავმხდარიყავი არა მარტო  
კარგი მომღერალი, არამედ ნამდვილი მოქალაქეც.

ევგ. ვრონსკი ერთ დროს საკმაოდ ცნობილი საოპერო მომ-  
ღერალი (ბარიტონი) იყო. რუსეთში მას ერთ-ერთ გამოც-  
დილ არტისტად სთვლიდნენ. პირველად თბილისს იგი 1912  
წელს ეწვია და მაშინვე საოპერო დასში ჩარიცხეს. მასთან  
ერთად, 1912-14 წლებში, თბილისის საოპერო სცენაზე მღეროდ-  
ნენ: ტ. საბანეევა, ა. პასხალოვა, მ. ალექსო, ვ. სარაჯიშვი-  
ლი, თ. ორდა, ა. დერჯავინი და სხვ. სპექტაკლებს დირიჟო-  
რობდნენ ვანო ფალიაშვილი, ვ. ზელიონი და ჰესი. აი რას  
წერს ევგ. ვრონსკის შესახებ თბილისის საოპერო თეატრის ნამ-  
დვილი მოტრფიალე და მემატრიანე, მწერალი შალვა კაშმაძე:  
„თბილისის ოპერის დასში ახალჩარიცხული ევგენი ვრონსკი  
ერთ-ერთი თვალსაჩინო ბარიტონი იყო იმხანად. მას მკაცრი ვო-  
კალური სკოლა ჰქონდა გავლილი რუსეთისა და იტალიის სა-  
უკეთესო ოსტატებთან. მშვენივრად დაყენებული, ყველა რე-  
გისტრში თანაბარი ხმა, ლამაზი ტემბრი, მკაფიო ფრაზირება  
და უტყუარი ინტონაცია განსხვავებულ დაღს ასვამდა მის  
მიერ შესრულებულ ყველა პარტიას. ფაქიზი და კულტურუ-  
ლი მომღერალი ვრონსკი არასდროს არ მიმართავდა ხმის  
ფორსირებას, არ ცდილობდა დარბაზში ტაშის გამოწვევას  
ტრაფარეტული ეფექტებით. იგი დიდი მხატვრული გემოვნე-

ბით ანსახიერებდა: ამონასროს, დემონის, ნევერის, ონეგინის, ტორეადორის და სხვათა სცენიურ სახეებს\*.

ამ მაღალ შეფასებას ჩვენ ვერაფერს დავუმატებთ. შემდგომ ევგ. ვრონსკიმ კარგა ხანს იმოღვაწა თბილისის სცენაზე, მაგრამ საოპერო არტისტის კარიერას თავი დაანება ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც თავისუფლად შეეძლო კვლავ წარმატებით გამოსულიყო. მას ყოველგვარი შესაძლებლობა ჰქონდა რუსეთს გამგზავრებულიყო და იქ, რომელიმე დიდ ქალაქში განგრძო თავისი საშემსრულებლო მოღვაწეობა, მაგრამ საქართველოში დარჩენა ამჯობინა. დასახლდა ბათუმში, სადაც წლების მანძილზე პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა. ოციან წლებში, თავის გამოზრდილ, ნიჭიერ მომღერალ დავით ანდლულაძესთან ერთად, ევგ. ვრონსკი თბილისში გადმოვიდა და კონსერვატორიაში განაგრძო მუშაობა. ევგ. ვრონსკიმ სამუდამოდ შეიყვარა საქართველო, ქართველი ახალგაზრდობა, რომლისთვისაც არ იშურებდა თავის დიდ ცოდნას, გამოცდილებასა და ენერგიას. მას უდავოდ დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული ვოკალური ხელოვნების განვითარებაში.

ვრონსკის კლასი თბილისის კონსერვატორიაში მუდამ მოწაფეებით იყო სავსე, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ სტუდენტს პროფესორთან სამეცადინოდ ზუსტად გამოყოფილი დრო ჰქონდა. ეს იმით აიხსნება, როს ვრონსკის გაკვეთილები მეტად საინტერესო იყო ყველასათვის. სტუდენტები ერთმანეთის მეცადინეობას ვესწრებოდით, რაც ზედმეტი გაკვეთილივით გამოგვიჩნდა.

---

\* იხ. შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ნაწ. I, გვ. 385, გამოცემლობა „ხელოვნება“. თბილისი, 1950 წ.

ვრონსკი მეცადინეობას გამების სავარჯიშოთი იწყებდა (4-5 ვარჯიში), მთავარ ყურადღებას აქცევდა ბგერების თავისუფლებას, ძალდაუტანებლობას, პირის არის დაუძაბველობას. გამების მღერის დროსაც კი მოითხოვდა არა უბრალო „ნეიტრალურ“ მღერას, არამედ მხატვრულ ნაწარმოებივით შესრულებას. რეჟიტატივის წარმოთქმასაც ფართო, დაყენებულ სუნთქვაზე ვეთხოვდა, კარგი, მელერადი ტემპრით.

ხშირად სტუდენტს გააჩერებდა და თვითონ უჩვენებდა თუ როგორ, რა ხერხით უნდა აეღო მომღერალს ესა თუ ის ბგერა, ფრაზა ან წინადადება.

განსაკუთრებული მოთხოვნილებით ეპყრობოდა ვრონსკი ვოკალური მელოდიის ინტონაციურ სიწმინდეს, დიქციის სიმკვეთრეს, ყოველი სიტყვის მკაფიოდ გამოთქმას. გვარწმუნებდა იმაში, რომ არამცთუ სიტყვის, არამედ ყოველი მარცვლის მკვეთრი გამოთქმაც კი ხელს უწყობს მელოდიკურ სიმკვეთრესო.

გამებს მოჰყვებოდა ვოკალიზები, რის შემდეგ გადავდიოდით ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების—სიმღერის, რომანსის, არიის, არიოზოსა და სხვათა შესწავლაზე. ეს გულისხმობდა სხვადასხვა ემოციური მხარეების, დინამიკური ეფექტების (ფორტე, პიანო, მეცო ვოჩე, კრეშენდო, დიმინუენდო და ა. შ.) სწორად გადმოცემას, ნაწარმოების იდეური შინაარსის გახსნას.

რადგან სასწავლო გეგმით გათვალისწინებული სამეცადინო დრო არ გვეყოფნიდა, ამიტომ პროფ. ვრონსკი, სრულიად უსასყიდლოდ, დამატებით, გვამეცადინებდა თავის ბინაზე.

ევგ. ვრონსკის აღზრდილები არიან მომღერლები: დავით ანდლულაძე, დავით ბადრიძე, ბათუ კრავეიშვილი, ვასილ ხმა-

ლაძე, ნადეჟდა ხარაძე, გივი ყიფიანი, ნიკოლოზ ბოკუჩავა, გერტრუდა შმალცელი და სხვ.

30 წელია ვოკალურ ხელოვნებას ვემსახურები და, რაც დრო გადის მით უფრო ვრწმუნდები, რომ ევგ. ვრონსკი ვოკალის მართლაც დიდი მცოდნე ყოფილა. როდესაც მომღერალი ახალგაზრდაა იგი არ აქცევს ყურადღებას ვოკალური ხელოვნების თეორიულ საკითხებს. მას პრაქტიკული მხარე უფრო აინტერესებს და ფიქრობს, რომ თეორიას აითვისებს მაშინ, როდესაც ხმის დაყენების საქმეს დაეუფლება. რასაკვირველია ეს მცდარი აზრია და ამას შეიძლება არასასურველი შედეგიც მოჰყვეს.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც გამოჩენილი მომღერლები პედაგოგიურ მუშაობას ვერ ეწევიან, რადგან პრაქტიკოსები არიან და თეორიაში მოიკოჭლებენ. მომღერალი, შესაძლებელია, ჩინებულად მღეროდეს და ხმაც კარგად უჭერდეს, მაგრამ მოწაფეებს ვერ გაზრდის, რადგან არა აქვს სათანადო თეორიული მომზადება. ასეთმა პედაგოგმა შეიძლება თავისი შესანიშნავი ხმით აჩვენოს მოწაფეს თუ როგორ უნდა იმღეროს, მან კი მიბაძოს პედაგოგს და იმ მომენტში კარგადაც შეასრულოს. მაგრამ ახალგაზრდა მომღერალს თუ არ ეცოდინება როგორ ხდება ორგანიზმში ბგერის წარმოშობა და რა ორგანოები იღებენ ამ პროცესში მონაწილეობას, ე. ი. თუ თეორიულად არ დაეუფლება ბგერის წარმოშობის საკითხებს, ეს უთუოდ უარყოფით გავლენას მოახდენს მის საშემსრულებლო ტექნიკაზე. და თუ კი ოდესმე ასეთ მომღერალს პედაგოგად მუშაობა მოუხდება, იგი გამოუვალ მდგომარეობაში ჩაეარდება.

არის შემთხვევა, როდესაც კარგი, გამოცდილი მომღერა-

ლი ერთ დღეს დაიბნევა, მის ხმას რაღაც დაემართება, ან სუნთქვას დაკარგავს, ან პოზიციას. არის კიდევ სასიმღერო ხმის უეცარი დაკარგვის მრავალი მიზეზი. თუ ასეთი მომდერალი თეორიულად არ არის მომზადებული, იგი აუცილებლად ჩიხში მოემწყვდევა. აქამდე მას ხმის ბუნებრივი მონაცემები და საშემსრულებლო პრაქტიკა შველოდა. ახლა კი მას გამოცდილმა პედაგოგმა უნდა უშველოს, თუ არადა თავის პროფესიას სამუდამოდ უნდა გამოეთხოვოს.

პროფესორი ევგ. ვრონსკიც სწორედ იმას ცდილობდა, რომ მისი მოწაფეები თეორიულად ყოფილიყვნენ მომზადებულნი. ეს კი მათ აუცილებლად გამოადგებოდათ პრაქტიკულ საქმიანობაში. მის მიერ აღზრდილ ვოკალისტებს შორის ზოგიერთი ამჟამად თბილისის კონსერვატორიას პროფესორი და პედაგოგია. ესენი არიან: დავით ანდღულაძე, დავით ბაღრიძე, ვასო ხმალაძე, ნიკოლოზ ბოკუჩავა, ნადეჟდა ხარაძე და ბათუ კრავეიშვილი.

აქვე მინდა გავიხსენო კონსერვატორიის შესანიშნავი კონცერტმეისტერები, რომლებიც დიდ დახმარებას გვიწვედნენ საოპერო და კამერული რეპერტუარის გაცნობასა და შესწავლაში. ესენი იყვნენ: ნინო გრიქუროვა, მერი როგოვსკაია და ნინო ლაფერაშვილი.

1935 წელს გადავწყვიტე სწავლის გასაგრძელებლად მოსკოვში, სტანისლავსკის სტუდიაში გადავსულიყავი. საბუთები მზად მქონდა და თითქმის მიღებულიც ვიყავი. რამდენიმე დღით თბილისში დავრჩი. როცა ყველას დავემშვიდობე მიიხარეს, რომ დირიჟორი ევგენი მიქელაძე თეატრში გიხმობსო. მოწიწებით შევალე მისი კაბინეტის კარი. ე. მიქელაძე მეკითხება:

— მაშ მიდიხარ მოსკოვში, არა?

-- კი, ბატონო!

-- საბუთები ხომ მზად გაქვს?

— კი, ბატონო!

-- თანა გაქვს საბუთები?

საბუთები თან დამქონდა, მზად ვიყავი ყველასათვის შეჩვენებინა. სურმოდა ხომ არ იყო—მოსკოვში მივდიოდი სწავლის გასაგრძელებლად, ამაყად ამოვიღე საბუთები და გავუწოდე. მიქელაძემ ყოველი საბუთი გულმოდგინედ წაიკითხა და თვალის დახანხანებაში ყველა დახია. კინალამ გული წამივიდა, გავშეშდი, არ ვიცოდი რა მექნა. ვერ მივხვდი რა იყო მიზეზი მისი ასეთი განრისხებისა. უცებ შევატყვე, რომ იღიმება. ამან სულ დამაბნია. მიქელაძემ დამავლო ხელი და მითხრა წამოდით. მეც მონუსხულივით გავყევი. შევედით თბილისის საოპერო თეატრის დირექტორის აკაკი ქყონიას კაბინეტში. მიქელაძემ მას მიმართა:

— თქვენ ხომ იცნობთ ამას? ხომ მოგისმენიათ მისი ხმა? ეს ახალგაზრდა სოლისტად უნდა ჩაერიცხოთ თეატრში.

ქყონია ხშირად ესწრებოდა ჩვენს კონცერტებს კონსერვატორიაში. ერთ-ერთი კონცერტის შესახებ მან დიდი რეცენზიაც კი დაწერა: „მოდთან პროლეტარული სარაჯიშვილები“. ქყონია უყოყმანოდ დაეთანხმა მიქელაძეს. იმ წუთშივე ბრძანებით გამაფორმეს. მე ისევ გაშეშებული ვიდექი. ამ ამბავმა სულ მთლიანად ამრია, სიხარულისაგან ხმა ვეღარ ამოვიღე, ვერც ერთსა და ვერც მეორეს მადლობა ვერ ვუთხარი. ასე დაიწყო ჩემთვის სრულიად ახალი ცხოვრება, ახალი მოთხოვნილებებითა და გაზრდილი პასუხისმგებლობით. სადებიუტოდ დამინიშნეს ელექციის პარტია ჩაიკოვსკის ოპერიდან „პიკის ქა-

ლი“. შვეუდექი მუშაობას ამჟამად რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტთან, კონცერტმეისტერ ტატიანა დუნენკოსთან, რომელთანაც წლების მანძილზე მუშაობის შედეგად, მომზადებული და შესწავლილი მაქვს თითქმის მთელი ჩემი რეპერტუარი. ტ. დუნენკო ყოველთვის მიმაჩნდა და დღესაც მიმაჩნია ერთ-ერთ საუკეთესო კონცერტმეისტერად. მას კარგი მუსიკალური გემოვნება აქვს და საფუძვლიანად იცნობს საოპერო რეპერტუარს, რომელიც თეატრში მრავალი წლის განმავლობაში მიჰყავს. გარდა ამისა, იგი პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სადაც საკონცერტმეისტერო კლასს ხელმძღვანელობს.

აქვე უნდა მოვიგონო შესანიშნავი მოქალაქე და შეუდარებელი დირიჟორი ე ვ გ ე ნ ი ს ი მ ო ნ ი ს ძ ე მ ი ქ ე ლ ა ძ ე.

1933 წლიდან ევგენი მიქელაძე თბილისის საოპერო თეატრის მთავარი დირიჟორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო.

მიქელაძემ დაამთავრა ლენინგრადის კონსერვატორია პროფესორ ა. ვ. გაუკის კლასით. იგი დიდი ნიჭისა და ენერჯის მქონე, უაღრესად პატიოსანი და ობიექტური პიროვნება იყო. მისი ხელმძღვანელობის დროს საოპერო თეატრის მთელი კოლექტივი ერთ, მძლავრად შეკრულ და დისციპლინირებულ ორგანიზმს წარმოადგენდა. მოკლე ხნის განმავლობაში სპექტაკლების მხატვრული დონე მან ისეთ სიმაღლეზე აიყვანა, რომ თბილისის საოპერო თეატრის წარმოდგენები ბევრ მოწინავე თეატრს შეშურდებოდა. მართებულია ის აზრი, რომ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველი დეკადის დღეებში, 1937 წლის იანვარში ჩვენი საოპერო თეატრის წარმატება დიდად იყო დამოკიდებული ე. მიქელაძის ნიჭსა და განსაკუთრებულ შრომისუნარიანობაზე. დიდმა საბჭოთა კომპოზი-

30

ტორმა დ. დ. შოსტაკოვიჩმა მას „საბჭოთა სადირიჟორო სკოლის სიამაყე“ უწოდა.

ე. მიქელაძის ინიციატივით საქართველოში შეიქმნა მაღალსარისხოვანი სიმფონიური ორკესტრი, რომელსაც იგი უშუალოდ ხელმძღვანელობდა როგორც მთავარი დირიჟორი. მას ძლიერ უყვარდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა და ამასთანავე მის მიმართ განსაკუთრებულად მომთხოვნი იყო.

ვგრძნობდი რომ ე. მიქელაძეს ვუყვარდი და, გულანდილად უნდა ვთქვა, მეც ძლიერ მიყვარდა და დიდ პატივსაც ვცემდი როგორც გამოჩენილ დირიჟორს, ნიჭიერ ხელოვანსა და დიდბუნებოვან ადამიანს. თუკი რაიმე გავაკეთე ე. მიქელაძის თეატრში ყოფნის დროს, რა თქმა უნდა, მხოლოდ მისი მადლიანი ხელის დახმარებით, მომთხოვნელობის, კეთილი გული-სა და ნამდვილი შემოქმედებითი მეგობრობის წყალობით.

ე. მიქელაძის შესახებ გ. თაქთაქიშვილმა საკმაოდ საინტერესო მონოგრაფია გამოსცა. შეიძლება, აგრეთვე დავასახელოთ სხვა ცალკეული წერილებიც მის შესახებ დაბეჭდილი, მაგრამ მიქელაძის, როგორც დიდი ხელოვანისა და შთაგონებული მუსიკოს-შემოქმედის შესახებ დღემდე არ მოგვეპოვება ამომწურავი შრომა, რასაც, იმედია, მომავალში ვიხილავთ.

ახლა კი მინდა რამდენიმე სიტყვით შევეხო თეატრში მის მუშაობას.

ოპერებს, რომლებსაც მიქელაძე დირიჟორობდა, განსაკუთრებული ყურადღებითა და სიზუსტით ვსწავლობდით, რადგან ინტონაციურ და რიტმულ სიზუსტეს იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა. მახსოვს, პირველი დეკადის წინ, კონცერტმეისტერ ტატიანა დუნენკოსთან კიაზოს პარტიას გავდიოდით. მთელი ორი კვირის განმავლობაში კიაზოს ცნობილ არიას „დამისხი,



დამალევიანე“, მიქელაძის მითითებით, მხოლოდ ნელ ტემპში (მოდერატო) ვმღეროდი. ეს იმით იყო გამოწვეული, რომ ზუსტად, პარტიტურის მიხედვით შემეთვისებინა ყოველი ნოტი, ყოველი ფორშლაგო თუ გრუპეტო და დინამიკური ეფექტი. მხოლოდ ამის შემდეგ ვუმატეთ თანდათან ტემპს და ბოლოს კი საჭირო ტემპში დავიწყე ამ არიის შესრულება. ასე გვიხდებოდა მუშაობა ყოველი ოპერის ყოველ არიაზე თუ ანსამბლზე. ბოლოს კონცერტმეისტერი მოახსენებდა მიქელაძეს, რომ მომღერალს პარტია შესწავლილი ჰქონდა. ღირიყორი მოდიოდა კლასში პარტიის მისაღებად. მიქელაძე ჯერ თავიდან ბოლომდე შოისმენდა მომღერლის მიერ შესწავლილ როლს და მერე იწყებდა მასთან მუშაობას ტემპების საბოლოო დადგენაზე, ფრაზირებაზე, საჭირო ნიუანსებზე. ეს რომ დამთავრდებოდა, გადავდიოდით ჯერ ჯგუფურ რეპეტიციებზე (როიალის თანხლებით), მერე კი—საერთო საორკესტრო რეპეტიციებზე. მიქელაძესთან მუშაობა იმდენად საინტერესო და ხალისიანი იყო, რომ არავინ გრძნობდა დაღლას. მთავარი ის იყო, რომ მისგან ჩვენ, მომღერლები, ბევრ რამეს სასარგებლოს ვიძენდით, რადგან მიქელაძე იყო არა უბრალო „ტაქტების აღმწესველი“, არამედ ხელოვანი, რომელსაც თავისი მტკიცე, გარკვეული შეხედულება ჰქონდა ამა თუ იმ მუსიკალურ ნაწარმოებზე. იცოდა თუ რა უნდოდა და სწორედ ამას მოითხოვდა როგორც სოლისტებისაგან, ისე მთელი საოპერო კოლექტივისაგან.

ე. მიქელაძესთან შესწავლილი საოპერო პარტიები დღესაც ისე მტკიცედ და ურყევადაა გამჯდარი ჩემს მეხსიერებაში, რომ, წელთა განმავლობაში არ დამვიწყებია მის მიერ მითითებული ტემპები, მუსიკალური სახეების გახსნის ხერხები.

ე. მიქელაძე რამდენადაც მომთხოვნი და მკაცრი იყო მეცადინეობის პროცესში, იმდენად აღმაფრთოვანებელი და წამახალისებელი—სპექტაკლის დროს. ყოველი ოპერა, რომელსაც იგი დირიჟორობდა, ზეპირად იცოდა, რის გამო მთელი მისი ყურადღება სცენისა და ორკესტრისაკენ იყო მიმართული. დაუვიწყარია მისი სადირიჟორო ოსტატობა, მოქნილი, მეტყველი ხელები და რაღაც მაგნიტური ძალა, რომელიც მთელი მისი არსებიდან გამოკრთოდა და ყველას ყურადღებას იპყრობდა. მას არაფერი ჰქონდა საერთო ისეთ დირიჟორებთან, რომელთაც, რომ იტყვიან, პარტიტურა კი არა აქვთ თავში, არამედ თავი აქვთ ჩარგული პარტიტურაში.

ე. მიქელაძე დიდი მხატვრული გაქანების, მტკიცე ნებისყოფისა და არტისტული ტემპერამენტის მქონე ხელოვანი იყო. ასეთი დარჩა იგი ყველა იმათ მეხსიერებაში, ვისაც მასთან ერთად საოპერო თეატრში ან სიმფონიურ ორკესტრში მუშაობის ბედნიერება ჰქონდა.

იმ დროს თბილისის საოპერო თეატრში ქართველ მომღერალთა თვალსაჩინო პლეადა მუშაობდა. ეს იყვნენ მომღერლები, რომელთაც მთელი საბჭოთა კავშირი იცნობდა. მათ არა ერთხელ უსახელებიათ საქართველოს მუსიკალური კულტურა როგორც ჩვენში, ისე ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც.

ვნანობ, რომ არ მქონია შესაძლებლობა პირადად მეხილა და მომესმინა ქართული ვოკალური ხელოვნების დიდება—ვანო სარაჯიშვილი, რომლის ხმა მხოლოდ გრამფირფიტების საშუალებით მაქვს მოსმენილი. სამაგიეროდ, არა ერთხელ მსმენია მისი დიდი ოსტატობის, პირადი და სცენური მომხიბვლელობისა და იშვიათი ადამიანური თვისებების

შესახებ, რაც ქართველი ხალხის ხსოვნაში პოეტურ ლეგენდად დარჩა.

თავს იმით „ვინუგეშებდი“, რომ თეატრში ვანო სარაჯი-შვილის უახლოესი მეგობარი, მასთან ერთად ეროვნული ვოკალური საშემსრულებლო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, დიდებული ქართველი მომღერალი სანდრო ინაშვილი მუშაობდა. ვიდრე მასზე ორიოდ სიტყვას ვიტყვოდე, არ შეიძლება შემდეგი არ აღვნიშნო.

საყოველთაოდ ცნობილია დიდი როლი, რაც კონსერვატორიას მაღალკვალიფიციურ მომღერალთა კადრების აღზრდის საქმეში მიუძღვის. დიდი პრაქტიკული გამოცდილების მქონე, ღრმად კულტურული და დაკვირვებული პედაგოგის ხელმძღვანელობით მოსწავლე გზას იკაფავს ვოკალურ-საშემსრულებლო ოსტატობისაკენ. კონსერვატორიასთან არსებულ საოპერო კლასში და საოპერო სტუდიაში მომავალ მომღერალს საშუალება აქვს ეზიაროს საოპერო ხელოვნების საწყისებს (სცენური მოქმედება, გრიმი, კოსტიუმი, პარტნიორებთან, გუნდთან და ორკესტრთან ურთიერთობა და ა. შ.), ხოლო პოლიტიკური, საერთო განათლებისა და წმინდა მუსიკალური დისციპლინების ჯეროვანი ათვისება ხელს უწყობს მისი ზოგადკულტურული ჰორიზონტის გაფართოებას. მაგრამ, გადაჭარბებულად ნურავინ ჩამითვლის თუ ვიტყვი, რომ საოპერო მომღერლის საბოლოო ჩამოყალიბება, მისი საშემსრულებლო ოსტატობის მომწიფება, კონსერვატორიის სრული კურსის გავლის შემდეგ, მხოლოდ საოპერო თეატრში ხდება. მხედველობაში მაქვს არა მარტო ახალგაზრდა მომღერლის პრაქტიკული გამოსვლები მისი ხმის შესატყვის სხვადასხვა როლში, არამედ, რაც მთავარია გამოჩენილ საოპერო მომღერლებთან ურთიერთობა და

მათი გამოცდილების სერიოზული შესწავლა. ამ მხრივ, თეატრის საქმიანი მხატვრული ატმოსფერო, მომღერალთა უფროს და უმცროს თაობათა შორის არსებული გულისხმიერება და ურთიერთ პატივისცემა, თეატრის საერთო ინტერესებით ცხოვრება, ერის, მშრომელი საზოგადოებრიობის წინაშე უდიდესი პასუხისმგებლობის მაღალი შეგნება სასურველი გზით წარმართავს ახალგაზრდა მომღერლის მომავალ მოღვაწეობას. ამით აიხსნება ის შთამაგონებელი შთაბეჭდილება, რომელსაც ჩემზე, ისე როგორც ჩემ ტოლებზე სახელგანთქმული მომღერლები ახდენდნენ და პირველი მათ შორის—სანდრო ინაშვილი.

ვინ მოსთვლის რამდენჯერ დაუტკბია ინაშვილს მსმენელი თავისი ლამაზი, ხავერდოვანი ტემბრის მქონე ბარიტონით. თუ ვანო სარაჯიშვილი, როგორც გადმოცემიდან ვიცი, უფრო მეტად რომანტიკული ვოკალური სკოლის ნიჭიერი წარმომადგენელი იყო, სანდრო ინაშვილი შეიძლება მივაკუთვნოთ კლასიკურ საშემსრულებლო სკოლას. ამავე დროს სანდრო მეტად გრძნობიერი მომღერალი იყო, მაგრამ გრძნობას, ემოციას იგი მკაცრად უმორჩილებდა გონებას, მხატვრული ზომიერების კანონებს. სწორედ ამით აიხსნება ის სცენური არისტოკრატიზმი, რაც ესოდენ დამახასიათებელი იყო ინაშვილისათვის, და რასაც ნებისთნე უნებლიეთ არ შეეძლო ახალგაზრდა მომღერლებზე გავლენა არ მოეხდინა. პირადად მე სანდრო ინაშვილმა დიდი დახმარება გამიწია სცენური სახეების შექმნაში, განსაკუთრებით ონეგინის, ფიგაროს, ელეცკისა და სხვა როლებზე მუშაობის დროს.

სიცოცხლის ბოლო პერიოდში ს. ინაშვილი თბილისის კონსერვატორიის ვოკალური კათედრის გამგე და პროფესორი იყო. მის აღზრდილებს შორის პირველყოვლისა უნდა დავასა-

ხელო შოთა კიკნაძე, რომლის ლამაზმა, ხავერდოვანმა ბარიტონმა პირველი გამოსვლისთანავე მიიპყრო ჩვენი საზოგადოებრიობის ყურადღება. შოთა კიკნაძეს შესრულებული აქვს მრავალი პირველი პარტია ქართულ, რუსულ და უცხოურ ოპერებში; წლიდან წლამდე იზრდება მისი პროფესიული ოსტატობა. იმეღია, რომ იგი ბოლომდე შეინარჩუნებს თავისი ხმის ემოციურ სითბოსა და ტემბრის სილამაზეს. ასევე უნდა აღვნიშნო უკვე სახელმოხვეჭილი ახალგაზრდა მომღერალი ქალი მედეა ამირანაშვილი, რომლის ძლიერმა, გამომსახველმა სოპრანომ საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა.

მე დიდი ხანია თვალს ვადევნებ ამ ნიჭიერი ქალის არტისტულ ზრდას და გულწრფელად მახარებს მისი წარმატებანი როგორც საოპერო, ისე კამერული მომღერლისა.

1963 წლის 26 ოქტომბერს მე დავესწარი მედეა ამირანაშვილის სოლო კონცერტს, გამართულს მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში. რიცხვმრავალმა აუდიტორიამ აღფრთოვანებით მიიღო საპასუხისმგებლო საკონცერტო გამოსვლა. ერთხმად იქნა აღიარებული მისი ძლიერი, მოქნილი და გამომსახველი ხმა, დახვეწილი ფრაზირება, ღრმა ემოციურობა და მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკა.

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, რომ დღეს, ვიშნევსკაიასთან ერთად მედეა ამირანაშვილს წამყვანი ადგილი უკავია საბჭოთა მომღერალ ქალთა შორის. გვახარებს ამავე სკოლის წარმომადგენლების ლირიკული ტენორის თენგიზ ზაალიშვილის, ბანის პარტიების ნიჭიერი, დაკვირვებული შემსრულებლის ირაკლი შუშანიას, პეტრე თომაძის, ბარიტონის ნოდარ ჯაფარიძის, სოპრანოს ჯონთაბერიძისა და სხვათა წარმატება.

ვანო სარაჯიშვილის გარდაცვალება (1924 წ.) მძიმედ ვანიცადა თეატრმა, მთელმა ჩვენმა საზოგადოებრიობამ. მწარე და დამაფიქრებელი იყო ეს დანაკლისი, მაგრამ არანაკლებ დამაფიქრებელი იყო იმის განცდა, თუ ვინ ან როდის გამოჩნდებოდა ვანოს ღირსეული სცენური მემკვიდრე! და აი, 1925 წელს, თბილისის საოპერო სცენაზე ფეხი შემოდგა ძლიერმა დრამატულმა ტენორმა ნიკო ქუმსიაშვილმა. პირველი გამოსვლისთანავე მალხაზის როლში ქუმსიაშვილმა საყოველთაო სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა. იგი გვახარებდა თავისი შემოქმედებითი ზრდით, რასაც მოწმობდა მის მიერ დიდი ოსტატობით განსახიერებული აბესალომი, გერმანი, რადამესი, კანო, დონ ხოზე და მრავალი სხვა. ერთი სეზონი (1932-33) ნ. ქუმსიაშვილი მღეროდა ლენინგრადის კიროვის სახელობის საოპერო თეატრის სცენაზე, სადაც მას განსაკუთრებული წარმატება ჰქონდა „აიდაში“. მის მიერ შესრულებული რადამესის პარტია მომთხონი ლენინგრადელი მსმენელის მაღალ შეფასებას იმსახურებდა. მაგრამ რა გინდ ძლიერი და ბრწყინვალე არ უნდა ყოფილიყო ვოკალური ოსტატობის მხრივ რუსულ და უცხოურ ოპერებში ნიკოს გამოსვლები, მათი შედარება ქართულ საოპერო გმირთა შესრულებასთან არ შეიძლებოდა. ნიკოს მიერ ამ პარტიების შესრულების უმნიშვნელოვანესი თვისება ვოკალის წმინდა ეროვნულ კოლორიტში, მის ხალას ქართულ ბუნებაში მდგომარეობდა. იგი ოდნავადაც არ ცვლიდა თავისი პარტიის მუსიკალურ ფაქტურას, მაგრამ ისეთი, „ქუმსიაშვილისებური“ ქართული მოქცევა იცოდა მელოდისა, ისეთ ეროვნულ ნიუანსს ანიჭებდა ფრაზას, თვითეულ დეტალს, რომ მძლავრად აგრძნობინებდა მსმენელს როლის ხალას ეროვნულ ბუნებას. ნიკოს ვერ მივა-

კუთვნებთ იმ მომღერლებს, რომელნიც უნ განსაკუთრებული დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით გამოირჩევიან. იგი უფრო იმ სკულპტორს ჰგავდა კლდიდან გიგანტური ქანდაკების გამოძერწვა რომ ეხერხება. აქ მთავარია არა აღმახვილებული დეტალები, არამედ მძლავრი შთაბეჭდილების მომხდენი მონუმენტურობა. ახალგაზრდა მომღერლები ხშირად ვუკვირდებოდით ხოლმე ქუმსიაშვილის საშემსრულებლო ოსტატობის ამ ორ მნიშვნელოვან თვისებას: ვოკალის წმინდა ეროვნულობასა და ხმაში მძლავრი ემოციურობით გმირის სულიერ განცდათა დამაჯერებლად გადმოცემის უნარს. მართალია, არც ერთი ჩვენთაგანი არ ცდილობდა ქუმსიაშვილისადმი მიბაძვით ამავე თვისებების თავის თავში საგანგებოდ გამომუშავებას, მაგრამ უდავოა, რომ ნიჭიერი მომღერლის გავლენა მაინც იგრძნობოდა ჩვენი თეატრის ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

ნიკო ქუმსიაშვილს სულ მალე კიდევ ორი დიდებული ტენორი ამოუდგა გვერდით. ესენი იყვნენ დავით ანდლულაძე და დავით ბადრიძე. პირველი მათგანი გვხიბლავდა არაჩვეულებრივი ტემბრის, სიძლიერისა და დიაპაზონის მქონე ფოლადისებური დრამატული ტენორით. რუსეთში ახლაც ახსოვთ დავით ანდლულაძე, როდესაც იგი მოსკოვის დიდ თეატრში მუშაობდა. ხშირად იგონებენ მის გამოსვლებს მეიერბერის „ჰუგენოტებში“ (რაული) და ვერდის „ბალ-მასკარადში“ (რიჩარდი). უნდა ითქვას, რომ ზემოხსენებული ოპერები მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე, დ. ანდლულაძის თბილისში გადმოსვლის შემდეგ, აღარ დადგმულა. დაუვიწყარია მისი რაული, გერმანი („პიკის ქალი“), ოტელო („ოტელო“), დონ-ხოზე („კარმენი“). განსაკუთრებით კი მისი კავარადოსი „ტოსკაში“.

როდესაც მომღერალი კავარადოსის უკანასკნელ არიას

დაამთავრებდა, დარბაზი ტაშის გრიალით მის განმეორებას მოითხოვდა. მსმენელები არ ეშვებოდნენ, ვიდრე სამ-ოთხჯერ არ ამღერებდნენ. მართლაც აუწერელი ემოციურობითა და ტემპერამენტით ასრულებდა ანდლულაძე ამ არიას, ისეთ გრძობებს რთავდა იგი ცრემლნარევ ნოტებში, რომ ტანში ჟრუანტელს მგვრიდა ხოლმე.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მის მიერ განხორციელებული აბესალომის, მალხაზისა და ტარიელის მუსიკალური სახეები. დავით ანდლულაძე ამჟამად დიდ პედაგოგიურ მუშაობას ეწევა თბილისის კონსერვატორიაში. მის მიერ გამოზრდილი ბევრი ახალგაზრდა თბილისის საოპერო თეატრს ამშვენებს. რაც შეეხება ანდლულაძის მოწაფეებს—ზურაბ ანჯაფარაძესა და მის ვაჟს ნოდარს—მათ ხომ შორს გაითქვეს სახელი, როგორც ნიჭიერმა საოპერო მომღერლებმა.

ზურაბ ანჯაფარაძე—ლამაზი ტემბრის ტენორი, ძალზე მუსიკალური, სცენური და პირადი მომხიბვლელობის მქონე მომღერალია. პირველი გამოსვლისთანავე „აბესალომში“ აშკარა გახდა, რომ მას დიდი მომავალი ექნებოდა ვოკალურ ხელოვნებაში. რაც დრო გადის მით უფრო იზრდება ეს შესანიშნავი ახალგაზრდა მომღერალი. სავსებით ბუნებრივია, რომ მას ყურადღება მიაქცია მოსკოვის დიდმა თეატრმა და სამუშაოდ მიიწვია, სადაც უკვე დიდი მოწონება დაიმსახურა როგორც თეატრის მუშაკთა შორის, ასევე მოსკოვის მომთხოვნ მაყურებლებში. არც თუ ისე დიდი ხანია რაც ზ. ანჯაფარაძე დიდ თეატრში მუშაობს და უკვე შესრულებული აქვს წამყვანი პარტიები „კარმენში“ (დონ ხოზე), „პიკის ქალში“ (გერმანი), „აიდაში“ (რადამესი) „იოლანტაში“ (ვოდემონი) და „ტრავიატაში“ (ალფრედი). ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს ზ. ანჯაფა-



რძის ბრწყინვალე წარმატება კინოფილმში „პიკის ქალი“ (პ. ჩაიკოვსკის ოპერის მიხედვით), სადაც იგი ასრულებს გერმანიის ვოკალურ პარტიას. რუსული საოპერო კლასიკის ამ უნიკალურ ნაწარმოებში რთული როლის დაძლევა ახალგაზრდა მომღერლის უდიდეს შემოქმედებით გამარჯვებას მოწმობს. ბოლო წლების ბრწყინვალე წარმატებად მას უნდა ჩაეთვალოს ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერაში „მინდია“ მთავარი გმირის რთული როლის უნაკლო შესრულება. ზ. ანჯაფარიძე—მოსკოვში გამართულ ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალის ლაურეატი. ძლიერ მოეწონა იგი გამოჩენილ იტალიელ მომღერალს ტიტო სკიპას.

ნოდარ ანდლულაძე—შესანიშნავი დრამატული ტენორია. მე სულ პატარა მახსოვს ნოდარი და ახლა, როდესაც მას სცენაზე ვხედავ, მელიმება და ვფიქრობ—როგორ გარბის დრო, როგორ დავაჟაკცდა და როგორ გაამართლა მან თავისი მამის 'ახელგანთქმული მომღერლის დავით ანდლულაძის იმედები.

მოკლე ხნის განმავლობაში ნოდარი შესანიშნავად დაეუფლა სეთ დრამატულ პარტიებს, როგორცაა: დონ-ხოზე, რადა-ქესი, კავარადოსი, ტურიდუ და სხვ. ისიც, ზ. ანჯაფარიძესთან ერთად, მოსკოვის ფესტივალის ლაურეატი. ნ. ანდლულაძე ორი წლით იყო მივლინებული იტალიაში, სადაც გამოჩენილ მანეტროსთან სერიოზული მეცადინეობით ბევრი რამ შეიძინა ვოკალურ ხელოვნებაში.

მესამე გამოჩენილი მომღერალი, რომელიც ნ. ქუმსიაშვილსა და დ. ანდლულაძეს ამოუდგა გვერდით და მრავალი წლის განმავლობაში მაყურებელს ალაფრთოვანებდა, დავით ბადრიძე იყო. მისი იშვიათი სილამაზის ლირიკული ტენორი გამოირჩეოდა ჟღერადობის სირბილით, სილამაზით, ინტონაციური სიზუსტით და ფილირების ოსტატობით მაღალ რეგისტრებში.

სასცენო ასპარეზზე დ. ბადრიძე პირველად 1925 წ. თბილისის საოპერო თეატრში გამოვიდა. 1934-35 წლების სეზონში სამუშაოდ გადავიდა სვერდლოვსკის საოპერო თეატრში. 1936-41 წლებში იგი მოსკოვის დიდ თეატრში მუშაობდა, ხოლო 1941 წლიდან კი თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. ერთ დროს ეწეოდა პედაგოგიურ მუშაობას მოსკოვში, გნესტინების სახელობის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, სადაც ვოკალურ კლასს ხელმძღვანელობდა. ამჟამად დ. ბადრიძე ამავე ხაზით მუშაობს თბილისის კონსერვატორიაში.

დაუვიწყარია დ. ბადრიძის მიერ უნაკლოდ, დიდი არტისტული ტემპერამენტით შესრულებული როლები, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ: ჰერცოგი („რიგოლეტო“), ლენსკი („ევგენი ონეგინი“), ფაუსტი, მალხაზი და სხვ.

ბადრიძე ხშირად და ბრწყინვალე წარმატებით ვამოდოდა კამერულ კონცერტებზე. მას, როგორც სოლისტ-გასტროლიორს, მოვლილი აქვს საბჭოთა კავშირის მოძმე რესპუბლიკები, რუმინეთი, ბულგარეთი, უნგრეთი, იუგოსლავია, რამდენიმე წელი იგი ჩრდილოეთ ვიეტნამშიაც ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

უფროსი თაობის მომღერლებს შორის აღსანიშნავია აგრეთვე ვანო სარაჯიშვილის დიდი მეგობარი ლეონ ისეცკი.

იგი იყო კარგი ბანი, საუკეთესო მსახიობი, რომელიც მრავალი წლის განმავლობაში მღეროდა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე და შექმნილი ჰქონდა დაუვიწყარი მხატვრული სახეები „ქეთო და კოტეში“ (მაკარი), „დარეჯან ცბიერში“ (მეფე - გიორგი), „ფაუსტში“ (მეფისტოფელი), „თავად იგორში“ (ხანი კონჩაკი) და სხვ. ისეცკი ძლიერ უყვარდა

თბილისის საზოგადოებას და თბილისელთა მსმენელების და-  
მსახურებელი პატივისცემითაც სარგებლობდა:

ვასო შარაშიძე—ძლიერი, ომახიანი ბანის მქონე მომღერა-  
ლი—რამდენიმე წლის განმავლობაში მუშაობდა მოსკოვში,  
ზიმინის საოპერო თეატრში, ხოლო 1920 წლიდან თბილისის  
საოპერო თეატრში, სადაც პირველ პარტიებში გამოდიოდა.

ბარიტონებს შორის, სანდრო ინაშვილის შემდეგ, განსაკუთ-  
რებით უნდა აღინიშნოს ბრწყინვალე ბარიტონი, ერთ-ერთი  
გამოჩენილი ვოკალისტი ვალერიან ქაშაქაშვილი. როგორც  
დიდი მომავლის მქონე მომღერალმა, მან ჯერ კიდევ სტუდენ-  
ტობის პერიოდში 1921 წელს მიიქცია ჩვენი საზოგადოებრი-  
ობის ყურადღება. თბილისის შემდეგ, სწავლის გაგრძელების  
მიზნით, ვ. ქაშაქაშვილი 1925 წელს იტალიაში გაემგზავრა.  
იგი აქ მაესტრო სამარკოსთან მეცადინეობდა. სცენაზე გამო-  
დიოდა ფსევდონიმით „თორელი“. იტალიელი მსმენელები  
აღფრთოვანებით ხვდებოდნენ კარგ ქართველ მომღერალს.  
საქართველოში დაბრუნებისას თბილისის საოპერო თეატრში  
მუშაობდა, ხოლო 1937 წლიდან თბილისის კონსერვატორიაში  
პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა. მას კარგად ჰქონდა ათვი-  
სებული იტალიური საოპერო მღერის დამახასიათებელი  
ხერხები. ამიტომაც იყო, რომ ვ. ქაშაქაშვილი განსაკუთრე-  
ბული წარმატებით გამოდიოდა იტალიურ ოპერებში: „რიგო-  
ლეტო“ (მთავარი პარტია), „ჯამბაზები“ (ტონიო), „აიდა“  
(ამონასრო), „ტრავიატა“ (ჟერმონი) და სხვ.

მის მოწაფეებს შორის თავი ისახელა ბევრმა მომღერალმა,  
რომელთა შორის აღსანიშნავია: სერგო გოცირიძე, რომელიც  
წელთა მანძილზე მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე მღერო-  
და; გ. გრიგორაშვილი—ღვაწლმოსილი მომღერალი (ბანი),

მრავალი მთავარი პარტიის შემსრულებელი თბილისის სცენაზე; მედეა გაბუნია, ოპერის მომღერალი; ამჟამად კონსერვატორიის პედაგოგი; როენა გელოვანი—სახასიათო როლების კარგი შემსრულებელი ლევან დევდარიანი—კარგი ტემბრის მქონე ბარიტონი, რომელიც წლების მანძილზე წარმატებით გამოდის რადიოთი და ტელევიზიით; ვლადიმერ კეკელია—ძლიერი დრამატული ტენორი, რომელმაც თავისი საკონცერტო გამოსვლებით საყოველთაო პატივისცემა დაიმსახურა; ი. პრეისი, გიორგი მარგიევი—წლების მანძილზე წამყვანი საოპერო მომღერალი, ამჟამად კონსერვატორიის პედაგოგი და სხვ.

ვ. ქაშაქაშვილის ბოლო პერიოდის მოწაფეთა შორის მკვეთრად გამოირჩევა ნიკიერი მომღერალი თენგიზ მუშუქდიანი—ძლიერი, ემოციური ხმის (ბანი) მქონე ახალგაზრდა მსახიობი. პირველი გამოსვლებიდანვე წარმატებით მღერის ისეთ პარტიებს, როგორცაა: გალიცკი („თავადი იგორი“), მეწისქვილე („ალი“), გრემინი („ევგენი ონეგინი“), ბაზილიო („სევილიელი დალაქი“), მეფე გიორგი („დარეჯან ცბიერი“) და სხვ.

ვ. ქაშაქაშვილის შესრულებაში ჩვენ გვიხიდავდა პარტიტული ტემპერამენტი, ფართო სუნთქვაზე აგებული კანტილენა, რომელშიც მეღავენდებოდა მომღერლის მიერ ორგანულად შეთვისებული იტალიური ვოკალური სკოლის ძირითადი პრინციპები. გამომსახველ სიმღერასთან ერთად ქაშაქაშვილს ახასიათებდა როლის სათანადო სცენური გააზრება, მელოდიისა და სიტყვის ორგანული კავშირი. მას მეტწილად ვერისტული ტიპის საოპერო პარტიების აღგზნებული შესრულება ეხერხებოდა.

გამოცდილ მომღერლებს შორის, რომლებიც ხშირად გამოდიოდნენ პასუხსაგებ როლებში, უნდა აღინიშნოს ლადო კავსაძე და გრიგოლ ვენაძე. „დარეჯან ცბიერში“ (მასხარა), „ქეთო და კოტეში“ (კოტე), „სევილიელ დალაქში“ (ალმა-ვივა) და „ფრა დიავოლოში“ (ფრა დიავოლო) მხატვრულად და სცენურად დასრულებული სახეები შექმნა ლადო კავსაძემ. დაუვიწყარია აგრეთვე მისი ურმული არაყიშვილის ოპერიდან „თქმულენა შოთა რუსთაველზე“. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა იგი როგორც საესტრადო მომღერალი. მის მდიდარ რეპერტუარში, გარდა ლირიკული სიმღერებისა და რომანსებისა, მნიშვნელოვანი ადგილი ჰქონდა განკუთვნილი იუმორისტულ სიმღერებსაც.

1920 წლიდან საოპერო თეატრში მოღვაწეობა დაიწყო გრიგოლ ვენაძემ (ბარიტონი). იგი იყო ვრცელი საოპერო რეპერტუარის მომღერალი. მის ძმასთან, სანდრო ინაშვილთან ერთად, გრიგოლ ვენაძე თბილისის საოპერო თეატრში, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, ბარიტონის წამყვან როლებს ასრულებდა.

ასეთი იყო, ძირითადად, საოპერო თეატრის არტისტულ ძალთა შემადგენლობა იმ დროს, როდესაც იქ სოლისტად დავიწყე მუშაობა. უფროსი თაობის მომღერლები ახალგაზრდებს ნამდვილი ამხანაგური ყურადღებით გვექცეოდნენ; ჩვენ კი უდიდესი პატივისცემით ვეპყრობოდით, ვუკვირდებოდით მათ ოსტატობას, ამა თუ იმ როლის მუსიკალურ-მხატვრული შინაარსის გახსნის ხერხებს, ურთიერთ-დამოკიდებულებას სცენური მოქმედების დროს და ა. შ. ამ მომღერალთა წარმატებითი გამოსვლების შემდეგ ბევრს ვმსჯელობდით განსახიერებული როლების შესახებ, იმართებოდა აზრთა გაცვლა-

გამოცვლა, რაც ზოგჯერ ცხარე კამათში გადაიზრდებოდა სოლმე. ყოველივე ეს, ასე თუ ისე, ხელს უწყობდა ახალგაზრდა მომღერლების შემდგომ მხატვრულ ზრდასა და პროფესიულ დახელოვნებას. უფროსი თაობის მომღერლებიდან, ზოგიერთისათვის დამახასიათებელი იყო ვოკალის მაღალი ტექნიკა; ზოგი ვოკალური მელოდიის წმინდა „ქართველური“ მოქცევით გამოირჩეოდა, ზოგი კიდევ ღრმად გააზრებული სცენური მოქმედებითა და ფსიქოლოგიურ განცდათა დამაჯერებელი, მალალარტისტული გადმოცემით იპყრობდა ჩვენს ყურადღებას.

მაგრამ მარტო გამოცდილ მომღერლებს როდი მიუძღოდათ დამსახურება ახალგაზრდების ვოკალურ-სცენურ ზრდაში. ფრიად მნიშვნელოვანი და ნაყოფიერი იყო აგრეთვე ისეთ გამოცდილ ოსტატებთან მუშაობა, როგორც გახლდათ სახელგანთქმული რეჟისორი, ქართული საოპერო ხელოვნების ერთ-ერთი უხუცესი მუშაკი, ღვაწლმოსილი ხელოვანი და დიდი საზოგადო მოღვაწე ალექსანდრე რაჭდენის ძე წუწუნავა. საყოველთაოდ ცნობილია მისი ფასდაუდებელი ამაგი პირველი ქართული ოპერების სცენაზე განხორციელების საქმეში ალექსანდრე წუწუნავა ის დიდი ხელოვანი და მხურვალე პატრიოტი იყო, რომელმაც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, ეროვნული საოპერო თეატრისათვის ბრძოლის მთელი სიმძიმე საკუთარ ზურგზე გადაიტანა.

უაღრესად განათლებული, დიდი კულტურისა და ერუდიციის მქონე, ბევრის მომსწრე და მნახველი ხელოვანი—ა. წუწუნავა წარმატებით დგამდა რუსულ და უცხოურ ოპერებს. მაგრამ იშვიათად თუ შეედრებოდა მას ჩვენი თეატრის მუშაკთაგანი ქართული ერის წარსულის, მისი ზნე-ჩვეულებების,

აღათ-წესების, განვლილ დროთა კულტურისა და სელოვნების ცოდნაში. ყოველივე ეს ნათელ გამოხატულებას პოულობდა ისეთი ოპერების ბრწყინვალე დადგმებში, როგორცაა: „დაისი“, „ქეთო და კოტე“, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, „ლატავრა“, „ამბავი ტარიელისა“ და სხვ

ა. წუწუნავა პროფესიით მუსიკოსი არ იყო, მაგრამ მთელი თავისი არსებით გრძნობდა მუსიკის არსს, ხშირად ინტუიტურად აღიქვამდა მუსიკალური სახეების რაობას და თავის რეჟისორულ ჩანაფიქრს ოპერის მუსიკალურ დრამატურგიასთან შეფარდებით აგებდა. ყოველი მომღერალისაგან წუწუნავა არამარტო პარტიის დასრულებულ ცოდნას მოითხოვდა, არამედ მუსიკის შინაარსიდან გამომდინარე ზუსტ, ბუნებრივ და მხატვრულად დამაჯერებელ სცენურ მოქმედებას. იგი განსაკუთრებულად მოითხოვდა ქართული ოპერების სტილისტურად ზუსტ შესრულებას.

რეჟისორის მითითებანი ყოველთვის ნათელი და კონკრეტული იყო. მან იცოდა რა უნდა გაეკეთებია ყოველ მომღერალს, მომღერალთა ანსამბლს, ან გუნდს თვითეულ კონკრეტულ მომენტში. ამასთან იგი არ ტვირთავდა მომღერალს სცენური მოძრაობის დეტალებით. მთავარი იყო—შემსრულებელს ეგრძნო თავისი ადგილი სცენაზე, როლის შინაგანი ბუნება და სხვა მოქმედ პირებთან დამოკიდებულება. ასეთ გამოცდილ რეჟისორთან მუშაობამ ბევრი რამ შემიძინა მეც და სხვა ახალგაზრდა საოპერო მომღერლებს, რომელნიც ის-ის იყო ფეხს იკიდებდნენ საოპერო სცენაზე.

გამოჩენილ ქართველ დირიჟორს ვანო ფალიაშვილს არაერთხელ შევხვედრივარ საოპერო სტუდიაში მუშაობისას და ისედაც ბევრჯერ მომისმენია ოპერები მისი დირიჟორობით.

განსაკუთრებით დიდებული იყო ვანო ფალიაშვილი, როგორც ღირიყორი ისეთი გრანდიოზული სპექტაკლებისა, როგორიც იყო: „აიდა“, „ჭუგენოტები“, „აბესალომ და ეთერი“, „რახილი“ (ჰალევის), „სამსონ და დალილა“ და სხვ. მაგრამ, საოპერო თეატრში მუშაობა რომ დავიწყე, ამ დროს მთავარ ძალას ევგენი მიქელაძე წარმოადგენდა. მის გარდა, საღირიყორო პულტთან ხშირად იდგა ცნობილი მუსიკოსი სამუელ სტოლერმანი. იგი იყო ზაქარია ფალიაშვილის ახლო მეგობარი, უსაზღვროდ მოყვარული მისი შემოქმედებისა და, საზოგადოდ, ქართული საოპერო ხელოვნებისა.

ს. სტოლერმანი იყო შესანიშნავი ღირიყორი, ნატიფი გემოვნების მქონე მუსიკოსი, ცხოვრებაში მეტად სათნო და თავაზიანი ადამიანი, სცენაზე კი მომთხოვნი და უკომპრომისო. მისთვის მთავარი იყო მომღერლის მიერ თავისი პარტიის ზუსტი ცოდნა, როლის მუსიკალურ თვისებებში ჩაწვდომა. იგი მტკიცედ მოითხოვდა კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ჯეროვან გადმოცემას, ვერ იტანდა როლის მუსიკალური მხარისადმი მომღერლის თავისუფალ, ნებისმიერ მოპყრობას და თუ არტისტი ვერ ერკვეოდა პარტიაში, მაშინ დინჯად, აულელვებლად, როგორც ნამდვილი პედაგოგი, ეხმარებოდა მსახიობს როლის დაუფლებაში. სტოლერმანი არასდროს არ გამოიყვანდა მომღერალს სცენაზე, თუ საკუთრივ არ შეამოწმებდა როლის ვოკალური მხარის აბსოლუტურად დაუფლების ხარისხს. დიდი გამოცდილების მქონე ღირიყორის მითითებანი და რჩევა-დარიგებანი ნამდვილ სკოლას წარმოადგენდა ახალგაზრდა მომღერლებისათვის. სტოლერმანი მალე უკრაინას გაემგზავრა.

ახალგაზრდა ღირიყორებს შორის გამოირჩეოდა შალვა



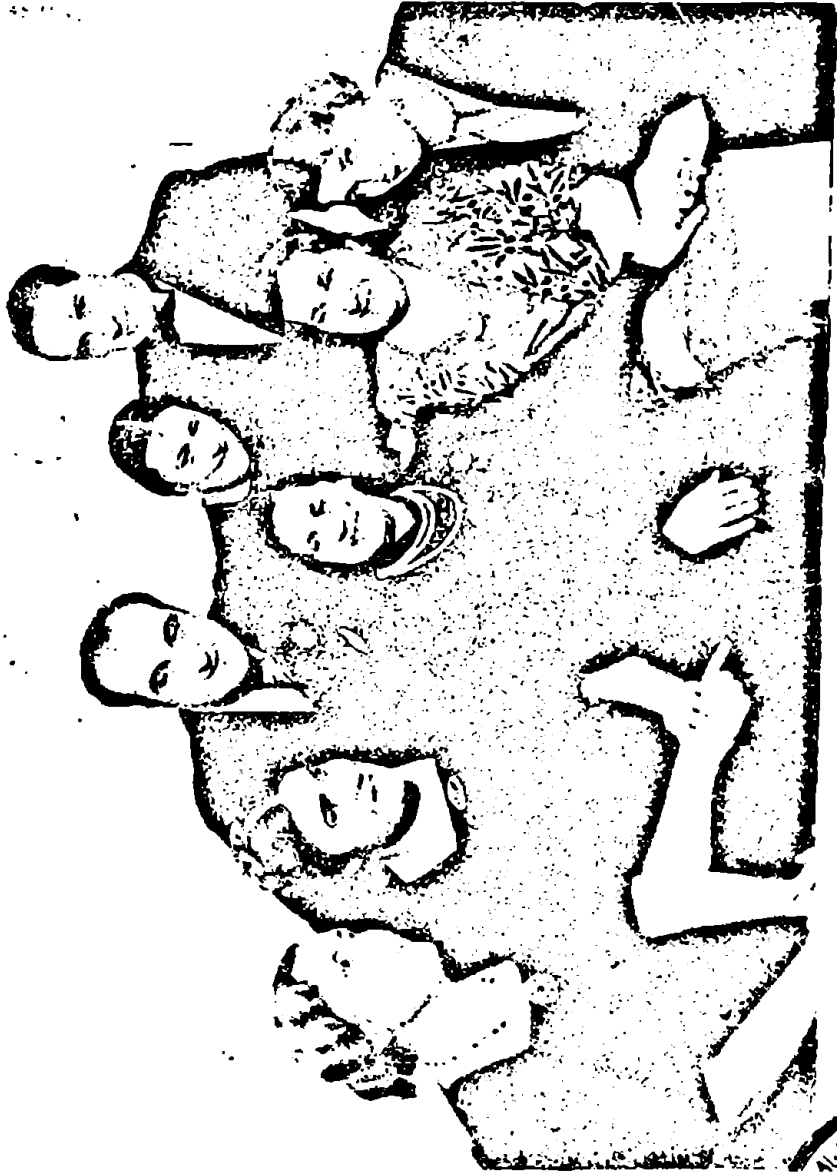
აზმაიფარაშვილი, რომელთანაც დიდხანს მომიხდა მუშაობა. იგი მეტად ენერგიული და საქმის მოყვარე დირიჟორი იყო. ჯერ კიდევ პირველი ქართული დეკადის დროს (1937 წ.) მიიპყრო ყურადღება, როდესაც „დარეჯან ცბიერსა“ და „ქეთო და კოტეს“ დირიჟორობდა. მას შემდეგ შ. აზმაიფარაშვილი იყო თეატრის მთავარი დირიჟორი. მან ბევრი კარგი წარმოდგენა შექმნა და მოწონებაც დაიმსახურა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს შ. აზმარიფააშვილის დეაწლი საბჭოთა ოპერების მომზადებისა და დადგმის საქმეში.

აი ასეთ ჩინებულ კოლექტივში მომიხდა მე, მაშინ ახალგაზრდა და გამოუცდელ მომღერალს, სასცენო მუშაობის დაწყება. შემდეგში, ცხოვრებაში, ბევრ სახელგანთქმულ მომღერალს, რეჟისორსა და დირიჟორს შევხვედრივარ, მიმუშავნია მათთან, მაგრამ დღემდე უცვლელი დარჩა ჩემში პირველი წლების ძლიერი შთაბეჭდილებანი.

\* \* \*

მკითხველი ადვილად შეამჩნევს, რომ მე დავარღვიე თავიდან აღებული თხრობის ხაზი და სხვა მიმართულებით წარვმართე იგი. მაგრამ ამ შემთხვევაში გრძნობამ, ემოციურმა საწყისმა სძლია „გეგმას“, რაციონალურს. დღესაც მალეღვებს ჩვენი საოპერო ხელოვნების ნიჭიერ წარჩობადგენელთა არტიტული წარმატებანი, მათი შემოქმედებითი ზრდა და იმედიანი მომავალი. ამიტომაც, რომ თავი ვეღარ შევიკავე და ამით სიტყვა გამიგრძელდა. მაგრამ ისევ ვუბრუნდები ჩემს თავგადასავალს.

ელეცკის პარტიაზე მუშაობა დავიწყე. უნდა ვთქვა, რომ



ვოკალისტთა საკემბორო კონცერტის ლაურეატები (1939)  
სამუშაო კემბორის სახალხო არტისტ ბარსოფისთან ერთად. მარცხ-  
ნიდან პრეული დგას დ. გამრეკელი

სსსრ სსრ სსრ



დ. გამრეკელი — კაკო  
(ოპერა „კაკო უჩალი“)

თეატრში ყოველგვარი პირობა მქონდა შექმნილი, რათა სადებიუტოდ კარგად მოემზადებულიყავი.

ოპერას „პიკის ქალი“ დირიჟორობდა ევგენი მიქელაძე, რეჟისორი იყო ტალერი.

მოაღწია დებიუტის დღემ. რასაკვირველია, ძლიერ ველავდი, მაგრამ ჩემდა საბედნიეროდ მღელვარებას როლის შესრულებაში ხელი არ შეუშლია და წარმოდგენამ ჩინებულად ჩაიარა. რაც მთავარია, ევგენი მიქელაძისაგან კარგი შეფასება დავიმსახურე. ეს კი ჩემთვის ყველაზე დიდი ჯილდო იყო. ასე დაიწყო ჩემი მოღვაწეობა თბილისის საოპერო თეატრში. თანდათანობით ავითვისე საოპერო და კამერული რეპერტუარი და ჩვენი ქვეყნის მხატვრულ-მუსიკალურ ცხოვრებაში ჩავვები.

„პიკის ქალის“ შემდეგ ვიმღერე „დაისში“, „ევგენი ონეგინში“, „სევილიელ დალაქში“ და მრავალ სხვა ოპერაში, რომელთა რიცხვი ოცდაათს აღემატება.

ყოველი ახალი პარტიის მომზადებისას, გარდა საერთო დადგენილი მოთხოვნებისა, ვცდილობდი მე თვითონ შემეტანა რაიმე ახალი ნიუანსი როგორც ვოკალურ პარტიაში, ისე სცენურ მოქმედებაში. ცხადია, რომ ამ ახალ შტრიხებს ჩემს პარტიაში სპექტაკლის წამყვან დირიჟორსა და რეჟისორთან შეთანხმებით ვმატებდი. ამას გარდა, ხშირად ვესწრებოდი ჩვენი თეატრის წარმოდგენებს და ვუკვირდებოდი უფროს ამხანაგებს. ჩემთვის, დრამატულ თეატრებში წარმოდგენების დასწრებასაც დიდი სარგებლობა მოჰქონდა, რადგან სახელოვანი მსახიობების სცენური მოძრაობის, ჟესტის, მიმიკის, გრიმის დაკვირვებული შესწავლა და მეხსიერებაში ფიქსირება ყოველი ახალგაზრდა საოპერო მომღერლისათვის ნამ-

დვილ სკოლას წარმოადგენდა. მნიშვნელობა ჰქონდა, აგრეთვე, როგორც სპეციალური, ისე მხატვრული ლიტერატურის კითხვას, ძველ გამოჩენილ მომღერლებზე მოგონებების მოსმენას.

ზემოთ მოვიხსენიე, რომ ხშირად სცენურ სახეებზე მუშაობისას სანდრო ინაშვილი მესმარებოდა. მეც, რასაკვირველია, მისგან ბევრს ვსწავლობდი. ასე, მაგალითად, ონეგინის პარტიის მომზადების პერიოდში ინაშვილის მონაწილეობით „ვეგენი ონეგინის“ თითქმის არც ერთი სპექტაკლი არ გამომიტოვებია.

მარტო მისი დანახვა რად ღირდა სცენაზე, თუ კერძო ცხოვრებაში! მუდამ წელში გამართული, ახოვანი, კოსტად ნატიფი გემოვნებით ჩაცმული! როლის მიხედვით რომელი საუკუნის, რომელი სოციალური ფენის წარმომადგენლის ტანსაცმელიც არ უნდა სცმოდა, იგი ყოველთვის ბუნებრივად გამოიყურებოდა ამ სამოსელში, ვინაიდან კარგად იცოდა მისი ტარება. მოვიგონოთ თუნდაც მისი ონეგინი და ონეგინის ფრაკი. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ: ვოკალურ-საშემსრულებლო ოსტატობას, სცენურ მოქმედებასა და ხალას შინაგან კეთილშობილებას, ინაშვილი ისე ატარებდა ფრაკს, რომ მაყურებელს არ შეეძლო ყურადღება არ მიექცია ამისათვის. ერთის შეხედვით თითქოს აქ არაფერიაო, მაგრამ XVIII საუკუნეში შემოღებული ეს ფრანგული სადარბაზო ტანსაცმელი, შემდეგში ფართოდ გავრცელებული უცხოეთისა და რუსეთის არისტოკრატულ და დიპლომატიურ წრეებში, განსაკუთრებით ლაზათიან, ბუნებრივ ტარებას მოითხოვს.

ერთი შეხედვით რა უბრალო რამ არის სცენური ჩაცმულობა, მაგრამ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ამას სრულყოფი-

ლი სახეების შესაქმნელად. ინაშვილი—ონეგინი, ბრწყინვალე მაგალითს წარმოადგენდა იმისა, თუ როგორი ნატიფი მანერები, რაოდენ დინჯი მიხრა-მოხრა უნდა ახასიათებდეს გასული საუკუნის ამ ახალგაზრდა რუსი არისტოკრატიისა და მემამულის სცენურ ქცევას. დარწმუნებით უნდა ითქვას, რომ საოპერო მსახიობისათვის, გარდა კარგი ხმისა, სასცენო კოსტიუმის ჩაცმის ცოდნასა და მის თავისებურებაში გარკვევას დიდი მნიშვნელობა აქვს ამა თუ იმ საოპერო სახის შექმნაში. ასე, მაგალითად, თუ ფრაკში გამოწყობილი ონეგინი დაიწყებს სცენაზე თავისუფალი სიარულის ნაცვლად უხეშ ბაჯბაჯს, ჯიბეებში ხელებს ჩაიწყობს და სკამზე დაჯდომისას პირდაპირ ფრაკის კალთებს დააჯდება, მე მგონია, არც ერთი მაყურებელი არ დაიჯერებს, რომ ასეთ მომღერალს კარგად აქვს შეგრძნობილი და ათვისებული ონეგინის ან მსგავსი პერსონაჟის სახე. სწორედ ინაშვილს ჰქონდა ათვისებული ასეთი დიდი სცენური კულტურა, რაც, ჟამთა ვითარებაში, მის სისხლ-ხორცში გამჯდარიყო. მეც ყოველთვის ვცდილობდი, როგორმე მაინც დავმსგავსებოდი ამ ჩინებულ მომღერალსა და მსახიობს.

როგორც უკვე ითქვა, ვანო სარაჯიშვილისთვის არ მომისმენია, მაგრამ იმდენი რამ ვიცოდი, რომ ნათლად მქონდა წარმოდგენილი მისი სახე და სიმღერის მანერა, როდესაც ფირფიტებზე მის ჩანაწერებს ვისმენდი, ყოველთვის ვცდილობდი გადმომეღო ვანოს სიმღერის სიტკბო და რალაც თავისებური „ამოკენესა“, რომელიც მხოლოდ მან იცოდა.

ამ ორმა ხელოვანმა—სანდრომ და ვანომ—ჩემს საშემსრულებლო დაოსტატებაში უდავოდ დიდი როლი შეასრულეს.

ჩვენი თეატრის მსახიობთა მთელი კოლექტივი ჩაბმული იყო ყოველდღიურ შემოქმედებით მუშაობაში. ახალი როლე-

ბის მომზადება კონცერტმეისტერებთან, დირიჟორებთან და რეჟისორებთან, წარმოდგენებზე დასწრება, ყოველი სპექტაკლის „შედგეგმვა“ მსჯელობა და მხატვრული კრიტიკა, ურთიერთდამარება, გამხნეება, წახალისება—ასე მიდიოდა დრო და ჩვენც, ახალგაზრდა მომღერლები, დღითი დღე ვიზრდებოდით როგორც ოპერის არტისტები. ამასთან ერთად არ გვავიწყდებოდა საკუთარ თავზე მუშაობა და გართობა.

მაგონდება ერთი ეპიზოდი თეატრის ცნოვრებიდან. ბავშვობიდან გატაცებული ვიყავი ფეხბურთით და ერთ დროს კარგადაც ვთამაშობდი. ეს სპორტი იმდენად მიტაცებდა, რომ ზოგჯერ სკოლიდან გავიპარებოდი ხოლმე და მთელ დღეს ფეხბურთს ვთამაშობდი.

ერთხელ ჩემი სიყრმის გატაცება მომაგონდა და საოპერო თეატრში ფეხბურთელთა გუნდის ჩამოყალიბება განვიზრახე. წარმოიდგინეთ, რომ ეს იდეა ბევრმა ხალხით გაიზიარა. ადგილკომმა თანხმობასთან ერთად, საჭირო ინვენტარიც შეგვიძინა. შევუდევით ვარჯიშს. საინტერესოა, რომ ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც ფეხბურთელთა გუნდში მონაწილეობის სურვილი გამოთქვა ევგენი მიქელაძე იყო. მის გარდა გუნდში ჩაირიცხნენ: ო. დიმიტრიადი, პ. ამირანაშვილი, ბ. კრავეიშვილი, პ. ნიჭარაძე, ზ. სანაძე, შ. ქუთათელაძე, გ. მარგიევი, შ. ბუგიანიშვილი და მე.

ფეხბურთელთა გუნდი ჰყავდა აგრეთვე რუსთაველის, მარჯანიშვილის, გრიბოედოვის სახელობისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრებს. ამ გუნდებთან ჩვენ ხშირად ვმართავდით შეჯიბრებებს. პირველ ხანებში ვიდრე არტისტები სპორტის ამ სახეობას შეეგუებოდნენ, თითქმის ყველა თეატრში წარმოდგენები ზედიზედ იშლებოდა. განსაკუთრებით კი ჩვენს თე-

ატრში, რადგან გაოფლიანებული ხშირად ვცივდებოდით. და მეორე დღეს ბიულეტენით ხელში მივადგებოდით ხოლმე სარეჟისორო სამმართველოს. ერთხელ შევადგინეთ თეატრების ფეხბურთელთა ნაკრები გუნდი და ვეთამაშეთ თბილისის „დინამოს“ პირველ გუნდს, რომელშიც შედიოდნენ: ბორის პაიჭაძე, მიხეილ ბერძენიშვილი, შოთა შავგულიძე და სხვები. სტადიონი ხალხით იყო გაჭედილი. ადვილად წარმოიდგენთ თუ როგორი სიცილი და ტაში ატყდა, როდესაც მოედანზე გამოვიჩნდით „ცნობილი ფეხბურთელები“: მე, პ. ამირანაშვილი, პიერ კობახიძე და სხვები. ხალხი მხიარულად ადევნებდა თვალს ჩვენს თამაშს. უნდა ვთქვა, რომ ანგარიში არც თუ ისე სამარცხვინო იყო ჩვენთვის 3-1, რასაკვირველია, „დინამოს“ სასარგებლოდ! ახალგაზრდებმა ხმა დაარხიეს თითქოს მე და ამირანაშვილი სიმღერით ვთხოვდით ერთმანეთს ბურთის მიწოდებას!.. ჩვენი გუნდები მალე დაიშალა, რადგან მსახიობების ხშირმა ავადმყოფობამ თეატრების დირექცია იძულებული გახადა ბრძანებით აეკრძალა ჩვენთვის თამაში. ასე დამთავრდა ჩვენი „დაოსტატება“ ფეხბურთში.

1935 წლის დამლევდიან თეატრმა დაიწყო მზადება ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველი დეკადისათვის, რომელიც 1937 წელს მოსკოვში უნდა გამართულიყო.

სამხატვრო საბჭოს გადაწყვეტილებით დეკადისათვის სამ ოპერაში გამოსვლა დამევალა: „დაისში“, „დარეჯან ცბიერსა“ და „ქეთო და კოტეში“.

თეატრში სერიოზული წინასწარ მოსამზადებელი მუშაობა გაჩაღდა. ჩვენი საოპერო თეატრი მთელი შემადგენლობით პირველად გადიოდა ასეთ საპასუხისმგებლო სარბიელზე.

მთელი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა დაძაბული და



გულდასმითი მუშაობა; ინდივიდუალური და ჯგუფური მეცადინეობები, რეპეტიციები; იკერებოდა კოსტიუმები, მზადდებოდა რეკვიზიტი და ა. შ. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის მთელი კოლექტივი მოსკოვს ჩავიდა შესანიშნავად მომზადებული.

მოსკოვმა მეტად გულთბილი შეხვედრა მოუწყო დეკადის მონაწილეთ. დიდი იყო ჩვენი დეკადისადმი ინტერესი.

რუსეთში მანამდეც იცნობდნენ საქართველოს კულტურის დონეს, მის შესაძლებლობებს. ცნობილი იყვნენ ცალკეული ქართველი მომღერლები, მხატვრები, მწერლები, მოცეკვავეები და დირიჟორები, რომლებიც საგასტროლოდ ჩადიოდნენ მოსკოვსა და ლენინგრადში. ამის მაგალითია დ. ანდლულაძის, ს. ინაშვილის, ნ. ქუმსიაშვილის, ე. მიქელაძის, ვანო ფალიაშვილის, ვ. ჭაბუკიანისა და სხვათა წარმატებითი გამოსვლები რუსეთის სხვადასხვა ქალაქში.

დეკადა ტარდებოდა მოსკოვის დიდ თეატრში. დეკადა გაიხსნა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერით „დაისი“. მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ: ე. სოხაძე—მარო, ნ. ქუმსიაშვილი—მალხაზი, პ. ამირანაშვილი—კიაზო, ნ. ცომაია—ნანო, ვ. ხამაშურიძე—ცანგალა, ზ. სვანიძე—ტიტო. ოპერას დირიჟორობდა ევგენი მიქელაძე, დამდგმელი რეჟისორი იყო ალექსანდრე წუწუნავა, მხატვარი—სოლიკო ვირსალაძე. დიდი თეატრის ვეებერთელა დარბაზი ხალხით იყო გაჭედილი, რამდენიმე დღით ადრე არც ერთი ბილეთის შოვნა არ შეიძლებოდა. წარმოდგენას დაესწრნენ პარტიისა და ხელისუფლების წარმომადგენლები, დიპლომატიური კორპუსი, საბჭოთა და უცხოური პრესის კორესპონდენტები, აუარება სტუმარი. წარმოდგენამ ბრწყინვალედ ჩაიარა. არა ერთხელ გრიალებდა ტა-

ში; მრავალჯერ გამოიძახეს სპექტაკლის მონაწილენი; რომელთაც ზღვა მაყურებელი ოვაციებს უმართავდა.

მეორე დღეს „დაისი“ მიდიოდა მეორე შემადგენლობით: მაროს მღეროდა მ. ნაკაშიძე, მალხაზს—მ. ყვარელაშვილი, კიაზოს—მე. ჩემ ამხანაგებთან ერთად, დიდ მღელვარებას განვიციდიდი. ხუმრობა ხომ არაა, პირველი წელია რაც თეატრში ვარ და აგერ, მოსკოვის დიდ თეატრში, ისიც მრავალრიცხოვანი უცნობი აუდიტორიის წინაშე უნდა გამოვიდე და ვიმღერო.

როდესაც ჩემმა გამოსვლამ მოაღწია, გუნდის ერთმა წევრმა მა კულისებში მითხრა, რომ მთავრობა ლოჯიაში ზისო. ისეთი სიხარული განვიცადე, რომ გული მძლავრად ამიძგერდა, თუმცა ცოტათი შევკრთი და ავლელი კიდეც. რას იზამ, უკან დახევა აღარ შეიძლება. ვეფხვივით გავხტი სცენაზე, დირიჟორმა შესავალი მანიშნა და იმ წუთშივე დავწყნარდი. ფიზიკური ლელვა შეწყდა; შინაგანი კი დამრჩა, მაგრამ ეს ეხმარება კიდეც მომღერალს. წარმოდგენამ მეორე დღესაც ჩინებულად ჩაიარა.

აი რას წერდა გაზეთში „სოვეტსკი არტისტ“ (1937 წ. 14 იანვარი) გამოჩენილი საბჭოთა მომღერალი ვალერია ბარსოვა:

„6 იანვარს გამართულ „დაისის“ სპექტაკლის ძირითადი შემსრულებლები—ახალგაზრდა კადრებია. მე უაღრესად განვიფრებულნი დავრჩი, როდესაც გავიგე, რომ მთავარი პარტიების შემსრულებლები: კიაზო—გამრეკელი და მარო—ნაკაშიძე მხოლოდ რამდენიმე თვეა ოპერაში მუშაობენ. ამასთან რაოდენ მტკიცეა მათი გარეგნული და შინაგანი სახე, როგორი გულმოდგინებითაა მათ მიერ დამუშავებული ვოკალური ხაზი“.

იმავე ვ. ვ. ბარსოვას ხელმოწერით მოსკოვის საღამოს გაზეთში (8 იანვარი) გამოქვეყნდა რეცენზია, რომელშიც აღნიშნული იყო, რომ „ამ ოპერაში კიაზოს („დაისი“) ურთულესი პარტიის შემსრულებელი ახალგაზრდა მომღერალი ბარიტონი გამრეკელი ფლობს შესანიშნავი ტემბრის, ბრწყინვალე ჟღერადობისა და გამომსახველობის ხმას. კიაზოს გმირული სახის დრამატული შესრულება მოწმობს ამ ნიჭიერი მსახიობის დიდ ნიჭს“.

სსრკ სახალხო არტისტი ქ. ძერჟინსკაია გაზეთში „სოვეტსკოე ისკუსტვო“ (1937 წელს 14 იანვარი) აღნიშნავდა: „დ. გამრეკელს უაღრესად ლამაზი ბარიტონი აქვს. დიდი წარმატებით გაართვა მან თავი კიაზოს („დაისი“) რთულ როლს. მსურს შემდგომი შემოქმედებითი ზრდა ვუსურვოთ ამ უაღრესად ახალგაზრდა ხელოვანს, რომელმაც ასე ბრწყინვალედ დაიწყო თავისი არტისტული გზა“...

გამოჩენილი საბჭოთა პიანისტი და პედაგოგი, პროფესორი კ. ნ. იგუმნოვი წერდა: „ქართულ ოპერაში მე აღმაფრთოვანებს შესრულების სიახლე და გულწრფელობა. შესანიშნავად ჟღერს გუნდი და ორკესტრი. საჭიროდ მიმაჩნია განსაკუთრებით აღვნიშნო სოლისტი დ. გამრეკელი. თბილისის ოპერა გვახარებს თავისი დიდი ხელოვნებით“ (გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1937 წ. 19 იანვარი).

გაზეთი „პრავდა“ აღნიშნავდა: „საღამოთი მეორედ შესრულდა ოპერა „დაისი“, რომელმაც უკვე მოსკოვის მაყურებელთა ძალად შეფასება დაიმსახურა. ოპერის მთავარ როლებში გუშინ დაკავებული იყვნენ თეატრის ახალგაზრდა სოლისტები, რომელთაც მოწიფული ოსტატების ექვმიუტანელი ნიჭი გამოამტკვანეს. მაროს როლში გამოვიდა მ. ნაკაშიძე,



დ. გამრეკელი — კიზო  
(„დაისი“)





დ. გამრეკელი -- მურომანი  
(„აბესალომ და ეპური“)

მალხაზის პარტიას ასრულებდა მ. ყვარელაშვილი, კიაზოს—  
გამრეკელი. მეორე სპექტაკლი, ისე როგორც პირველი, დიდი  
წარმატებით ჩატარდა.

ახალგაზრდა ნიჭიერი შემსრულებლების მიმართ დროგამო-  
შვებით მაყურებელთა მხურვალე ტაში გაისმოდა. სპექტაკლის  
დამთავრების შემდეგ მაყურებლებმა აღფრთოვანებული ოვა-  
ცია გაუმართეს ყველა შემსრულებელს, რომელთაც მოსკოვე-  
ლებს ესოდენი სიამოვნება და ჰუმანიტარული სიხარული მიანიჭეს“.  
(1937 წ. 7 იანვარი).

წარმოდგენამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჩინებულად ჩა-  
იარა. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, ამდენი გამოძა-  
ხება სცენაზე, ასეთი ტაში და ოვაცია დიდი ბედნიერება იყო  
ახალგაზრდა მომღერლებისათვის. როდესაც სასტუმროში დავ-  
ბრუნდით, ტანთ გავიხადე და დავწეკი, ისე ვგრძობდი თავს,  
თითქოს დიდი ხნის განმავლობაში რაღაც მძიმე ტვირთი მე-  
ტარებოდა. ეს იყო სავსებით გასაგები რეაქცია ხანგრძლივი  
ნერვული დაძაბულობის შემდეგ...

არასდროს წარმომედგინა თუ ოდესმე მომღერალი გავხდე-  
ბოდი და თანაც დიდ თეატრში მომიხდებოდა სიმღერა, თე-  
ატრში, სადაც ჩვენი დროის უდიდეს მომღერლებს უმღერიათ.  
დიდხანს ვერ დავიძინე, რადგან მძლავრი შთაბეჭდილების  
ქვეშ ვიძყოფებოდი. მეგონა რომ დავწყნარდებოდი, მაგრამ  
ისევ დამეუფლა მზარდი მღელვარება, რადგან მეორე დღეს  
პირველი გამოსვლა მქონდა „დარეჯან ცბიერში“, (გოჩას პარ-  
ტიას ვასრულებდი).

დილით ადრე ავდექი და იზადებას შევუდექი. ვივარჯიშე  
ხმაზე. მთელი დღე ცხვირი არ გამომიყვია გარეთ, რადგან  
ძლიერ ციოდა (იანვარი იყო) და მეშინოდა, არ გავციებუ-

ლიყავი. თურმე რა ძნელია, საღამომდე ოთხ კედელშია ყოფ-  
ნა და ლოდინი! საღამოთი თეატრისაკენ გავსწიე; ვფიქრობ-  
დი, რომ ახლა უფრო მეტი ვალდებულება მეკისრებოდა; რა-  
თა ამჯერადაც დამემსახურებინა მაღალი შეფასება, მესახელე-  
ბინა ჩემი სამშობლო, გამემართლებინა ჩემზე დაკისრებული  
მოვალეობა როგორც მსახიობსა და მოქალაქეს.

დიდი თეატრი, როგორც წინა დღით, ხალხით იყო გაქე-  
დილი. წარმოდგენას კვლავ პარტიისა და ხელისუფლების წარ-  
მომადგენლები დაესწრნენ.

„დარეჯან ცბიერმა“ ბრწყინვალედ ჩაიარა და მაყურებელ-  
მა დიდი ტაშითა და ოვაციით მიიღო შემსრულებლები. აი რას  
წერდა გაზეთი „კომსომოლსკაია პრავდა“ (1937 წ. 8 იანვა-  
რი) ამ წარმოდგენის შესახებ:

„გუშინ წარმოდგენაზე დიდ თეატრში, იშვიათ მოვლენას  
ჰქონდა ადგილი. საზოგადოება, რომლითაც სავსე იყო თეატ-  
რის ვეებერთელა დარბაზი, ტაშის გრიალით მიესალმა ქარ-  
თული საოპერო ხელოვნების ფუძემდებელს, ქართული ოპერის  
ისტორიაში პირველი ნაწარმოების—„თამარ ცბიერის“,—შემ-  
დეგში „დარეჯან ცბიერად“ წოდებული ოპერის ავტორს  
მ. ბალანჩივაძეს. მან გამოამჟღავნა თავისი თავი როგორც  
შესანიშნავმა კოლორისტმა, ქართული მუსიკის მცოდნემ და  
ოსტატმა.

პოეტ გოჩას—ამ მხურვალე პატრიოტის, რომელიც მზად  
არის თავისი სიცოცხლე შესწიროს მშობლიური ქვეყნის ბედ-  
ნიერებასა და თავისუფლებას—გამოჩინამ პირველ მოქმედება-  
ში ერთბაშად მიიპყრო მაყურებელთა ყურადღება.

არტიტი გამრეკელი, გეგონებათ, რომ თვით ბუნების  
მიერაა ამ როლისათვის გაჩენილი. მას ახასიათებს შესანიშნა-

ვი არტისტული გარეგნობა, ჩამოსხმული სხეული და თითქოს მარმარილოდან გამოკვეთილი სახე. როდესაც იგი მღერის — არ შეიძლება არ გაგიტაცოს მისმა ხელოვნებამ. ამასთან, არტისტ გამრეკელს აქვს ლამაზი, ხავერდოვანი ბარიტონი და შესრულების ჩინებული მუსიკალობა...“

### ვ. გოროდინსკი:

წარმოდგენის მეორე დღეს კვლავ დაიბეჭდა უამრავი რეცენზია, მოგვივიდა მოლოცვები. გაბრუებული ვიყავი, თავი სიზმარში მეგონა. არ მოველოდი ასეთი ამბავი თუ ატყდებოდა ჩვენს გარშემო. დილიდან შეიქნა ტელეფონების რეკვა, მიწვევა კინოში, რადიოში, ხმის ჩამწერ სტუდიებში; ფოტო-რეპორტიორებისაგან ხომ მოსვენება აღარ იყო. სიხარულისაგან თვალები ცრემლებით მქონდა სავსე.

შემდეგი წარმოდგენა იყო „აბესალომ და ეთერი“. ამ ბრწყინვალე სპექტაკლმა არაჩვეულებრივად ჩაიარა. „აბესალომმა“ დიდი ინტერესი გამოიწვია საზოგადოებაში, განსაკუთრებით მოსკოვის მუსიკალურ წრეებში. „აბესალომის“ უდიდეს წარმატებას მოწმობდა ის ფაქტი, რომ ეს ოპერა დიდმა თეატრმა თავის რეპერტუარში შეიტანა და 1939-40 წლის სეზონში დადგა კიდევ. დიდი თეატრის მომღერლებისათვის „აბესალომი“ ერთ-ერთ საყვარელ ოპერად იქცა. ხანგრძლივი დროის მანძილზე იგი დიდი თეატრის მთავარ სცენაზე მიდიოდა.

დეკადის დროს „აბესალომ და ეთერის“ პირველ წარმოდგენაზე იმღერეს: ე. სოხაძემ—ეთერი, დ. ანდლულაძემ—აბესალომი, პ. ამირანაშვილმა—მურმანი, ნ. ხარაძემ—ზარისი და სხვ. მეორე წარმოდგენაში დაკავებული იყვნენ ე. გოსტენინა



(ეთერი), ნ. ქუმსიაშვილი (აბესალომი), ს. ინაშვილი (მურმანი) და სხვა.

ღირიყრობდა ევგენი მიქელაძე. ოპერის დამდგმელი რეჟისორი იყო შოთა აღსაბაძე, მხატვარი კი ირაკლი გამრეკელი.

„აბესალომის“ შემდეგ დაიდგა ვიქტორ დოლიძის კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. ოპერაში დაკავებულნი იყვნენ: ნ. ხარაძე, მ. ყვარულაშვილი, შ. ცირდილაძე, ნ. ცომაია, ლ. კავსაძე, დ. გამრეკელი, ლ. ისეცკი, ზ. სვანიძე.

ყველა ოპერა ორ-ორჯერ იქნა შესრულებული. დასასრულს გაიმართა დიდი დასკვნითი კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ მომღერლები, მოცეკვავეები, გუნდები და ცალკეული ორკესტრი. ხალხის თხოვნით არა ერთხელ იქნა გამეორებული ცალკეული ნომერი. სალამო გაგრძელდა, მაგრამ მაყურებელი დიდხანს არ დაშლილა, მხურვალე ოვაციებს უმარიავდა საქართველოს ხელოვნების წარმომადგენლებს.

1637 წლის 14 იანვარს დეკადის მონაწილენი კრემლში ქიგვიწვიეს. ყველანი აღტაცებით და მოუთმენლად ველოდით ამ შეხვედრას. სალამოს 6 საათიდან დაიწყო სტუმრების შეკრება კრემლის გიორგის დიდ დარბაზში. შეიკრიბა დაახლოებით 1500-2000-მდე კაცი. ყველას ჰქონდა განკუთვნილი თავისი ადგილი, რომელიც აღნიშნული იყო მოსაწვევ ბარათში. სრულ 7 საათზე გამოჩნდა პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელობა. ისეთი ტაშის გრიალი და „ვაშას“ ძახილი ატყდა, რომ მეგონა, დარბაზი დაინგრეოდა. ყველამ დაიკავა თავისი ადგილი. დაიწყო სალამო-ვახშამი. საკავშირო ხელოვნების კომიტეტის თავმჯდომარემ ამხ. კერუენცევმა წარმოსთქვა სიტყვა:

„ჩვენ მივესალმებით მოსკოვში ქართველ ამხანაგებს—ხელოვნების მუშაკებს. მათ მიერ შექმნილი შესანიშნავი სპექტაკლების დამსწრენი, ისინიც კი, რომლებსაც ქართული ენა არ ესმოდათ, მოხიბლული დარჩნენ არტისტების სიმღერითა და თამაშით, საქართველოს შესანიშნავი ხელოვნებით... ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებები შეტანილია მოსკოვისა და სხვათა თეატრების 1937 წლის რეპერტუარში“... ამხ. კერუენცევა წარმოსთქვა ქართველი ხალხისა და მისი ხელოვნების სადღეგრძელო, რაც ქართულად დაამთავრა „გაუმარჯოს ძმურ ქართველ ხალხს!“ ამ სიტყვებს ტაშის გრიალი მოჰყვა.

საპასუხო სიტყვა წარმოსთქვა საქართველოს სსრ ხელოვნების სამმართველოს უფროსმა ამხ. თათარიშვილმა. მან მადლობა გადაუხადა პარტიასა და ხელისუფლებას გულთბილი მიღებისათვის. ხალხი ამ სადღეგრძელოს ფეხზე ადგომითა და ოვაციებით შეხვდა.

მოსკოვის ხელოვნების მუშაკთა სახელით დეკადის მონაწილეებს მოგვესალმა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ი. მ. მოსკვინი. შემდეგ სიტყვით გამოვიდა გამოჩენილი მოცეკვავე ქალი ლ. გვარამაძე. მან მადლობა გადაუხადა საბჭოთა მთავრობას, რომელმაც ასეთი მიღება გაუმართა საქართველოს დეკადის მონაწილეებსა და ქართულ ხელოვნებას; ლილიმ შესვა საბჭოთა კავშირის, დიდი რუსი ხალხისა და წითელი არმიის სადღეგრძელო.

ვახშმის დროს მიმდინარეობდა კონცერტი. მასში მონაწილეობდნენ როგორც ჩვენი, ისე მოსკოვის გამოჩენილი მსახიობები.

მოსკოველთაგან გამოვიდნენ ბარსოვა, რეიზენი, ობორინი,

ოისტრასი, ობუხოვა, მიხაილოვი, ნორცოვი და ლემეშევი. ქართველ მომღერალთაგან—სოხაძე, ანდლულაძე, ქუმსიაშვილი, ნაკაშიძე, ამირანაშვილი, ლადო კავსაძე, და ბე.

ბრწყინვალე იყო ლადო კავსაძის გამოსვლა. მან შეასრულა საოხუნჯო კუბლეტები ყველა ხელმძღვანელ ამხანაგზე, თან ხელში პატარა კინკილა ეკირა: გაავსებდა კინკილას ღვინით, იმღერებდა კუბლეტს რომელიმე ამხანაგზე და შესვამდა თუ არა ღვინოს, ცარიელ კინკილას მას გადასცემდა საჩუქრად. დიდი მხიარულება და სიცოცხლე შეიტანა ნადიმში ლადო კავსაძის ამ მასვილგონივრულმა გამოსვლამ.

მიუხედავად იმისა, რომ მთელი საღამოს განმავლობაში დარბაზში მდიდრული სუფრა იყო გაშლილი, ხელი არათრისათვის მიხლია, ისეთი შთაბეჭდილების ქვეშ ვიმყოფებოდი. დამსწრეთა თხოვნით დავიწყე მრავალქამიერი. პირველს დავით ანდლულაძე მეუბნებოდა, გუგუნებდნენ ბანები. ჰალარა კრემლის დიდ დარბაზში დიდხანს გრძელდებოდა მხიარულება. რამდენიმე ხნის შემდეგ ყველანი ფეხზე წამოდგნენ და მეორე დიდ დარბაზში გავიდნენ, სადაც სასულე ორკესტრმა დაუკრა „ქართული“, ამხ. ბუდიონიმ კი ქართველ ქალებთან იცეკვა. შუალამეს გადაცილებული იყო, როცა დავიშალენით. დავბრუნდით სასტუმროში და დიდხანს ვიგონებდით კრემლში გატარებულ საღამოს. ისე შემოგვათენდა, რომ არ გაგვიგია. დილით ადრე სასიხარულო ამბავი გვამცნეს გაზეთებმა, რომლებიც იუწყებოდნენ დეკადის მონაწილეთა ორდენებით დაჯილდოების შესახებ. მათ შორის მეც ვიყავი—„საპატიო ნიშნის“ ორდენით დამაჯილდოვეს. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა: ყველა ბედნიერებასთან ერთად ორდენოსნებიც გავხდით!

გაჩნდნენ, რასაკვირველია, კორესპონდენტები და გვთხოვეს პრესაში სიტყვით გამოვსულიყავით. მე დიდი სიამოვნებით გადავეცი ჩემი წერილი, რომელიც მოსკოვის საღამოს გაზეთში (15 | 1—37 წ.) დაიბეჭდა სათაურით: „მაღალი პატივი“.

„დღევანდელმა გაზეთებმა სასიხარულო, ახალი ამბავი მაცნობეს—მივიღე უმაღლესი ჯილდო. ეს მაღალი პატივი დიდ ვალდებულებას მაკისრებს.“

ქართული დეკადის დღეებში იმდენად დიდი სიხარული და ბედნიერება განვიცადე, რომ ეს დღეები პირდაპირ ზღაპრად მეჩვენება. რა ბედნიერი ვარ, რომ ჩემმა შრომამ ასეთი მაღალი შეფასება დაიმსახურა“.

დეკადის დამთავრების შემდეგ მოსვენება აღარ გვექონდა. სხვადასხვა ორგანიზაცია, დიდი ფაბრიკა-ქარხნები, რედაქციები, საკონცერტო დარბაზები გვიწვევდნენ საღამო-ბანკეტებზე, რომლებიც ჩვენს საპატივცემულოდ იმართებოდა. დრო არ გვრჩებოდა დასვენებისათვის, გემრიელი ძილიც კი გვენატრებოდა, მაგრამ არ გვინდოდა ვინმესთვის უარის თქმა.

დიდი წარმატებით დაბრუნდა საქართველოში ჩვენი თეატრი. თბილისის სადგურზე ზღვა ხალხი დაგვხვდა თაიგულებითა და ყვავილებით. აქვე მოეწყო სახელდახელო მიტინგი. მოდიოდნენ ნათესავეები, მეგობრები, ნაცნობ-უცნობები, გვილოცავდნენ მთელი კოლექტივის ბრწყინვალე წარმატებებს.

ხანმოკლე შესვენების შემდეგ 1936-37 წლის საოპერო სეზონი განვაგრძეთ. მუშაობა უფრო მეტი ხალხისათა და მონღოლებით გაჩაღდა, ვცდილობდით ყოველი სპექტაკლი, ძველი თუ ახალი, ისეთსავე მხატვრულ დონეზე ყოფილიყო წარმოდგენილი, როგორც მოსკოვში, დეკადის დღეებში.

1938 წელს თეატრი ლენინგრადს გაემგზავრა, შეიძლება

ითქვას, რომ ეს იყო მოსკოვის დეკადის განმეორება. რეპერტუარი და დასის შემადგენლობა იგივე იყო ლენინგრადის საზოგადოებამ ჩინებულად მიიღო ჩვენი წარმოდგენები. პრესა მაღალ შეფასებას გვაძლევდა. გარდა წარმოდგენებისა, გვიწვევდნენ კონცერტებზე. ლენინგრადის კონსერვატორიის სტუდენტებისათვის დღისით საგანგებო კონცერტი გავმართეთ, რაც აღფრთოვანებულ დემონსტრაციაში გადაიზარდა. კონცერტზე სტუდენტებმა ბევრი მამღერეს. ბოლოს მთხოვეს მემღერა ფიგაროს კავატინა „სევილიელი დალაქი“-დან. დარბაზი არ მეშვებოდა და როდესაც ხელით გავაჩუმე, ვუთხარი:

მეგობრებო! საუბედუროდ ფიგაროს კავატინის ნოტები თან არ წამომიღია.

ამის თქმა და თხუთმეტამდე ახალგაზრდამ ესტრადაზე ამომიტანა ნოტები. რაღას ვიზამდი? ვიმღერე...

ლენინგრადშიაც სხვადასხვა წარმოება და ორგანიზაცია გულთბილ შეხვედრებს გვიწყობდა. შესანიშნავი საღამო მოგვიწყვეს ლენინგრადის კინო-მუშაკებმა, რომელსაც რეჟისორი მიხეილ კალატოზოვი (კალატოზიშვილი) თაოსნობდა. შეგვატყობინეს, რომ საღამოს ლენინგრადის კინოს სახლში ვიყავით მიპატიჟებული. წასაყვანად ერთი დიდი ავტობუსი გამოგვიგზავნეს. როდესაც ავტობუსში ვსხდებოდით მძღოლმა ჩურჩულით მითხრა, რომ ვიღაც უცნობი კაცი ჩვენს ავტობუსში ჩაჯდა და მიუხედავად გაფრთხილებისა, მანქანას არ სტოვებდა. მივედი, შევხედე—ჩემს წინ ინტელიგენტი ზის. მიუუჩქეი და ჩემებურად დაუწყე გამასხარავება. ეს კაცი ჯერ ჩუმად იყო, მერე კი თავადაც ამიღო ყბად. ბოლოს ძალით ჩამოვსვი მანქანიდან. ჩემი მეგობრები სიცილით იხოცებოდნენ.

როგორც იქნა, მივედით დანიშნულ ადგილას. დავრეკეთ.



დ. გამრეკელი ევგენი ონეგინი  
(„ევგენი ონეგინი“)

მისი სურათი



დ. გამბრეელი — ოთარ ბეგი  
(„ლაღატი“)

მერე ვაკაკუნეთ, ვაბრახუნეთ სადარბაზო კარებზე, მაგრამ დიდხანს არავინ გვიპასუხა. შენობაში სრული სიბნელე იყო. კარებზე ხანგრძლივი ბრახუნის შემდეგ როგორც იყო ერთმა მეხანძრემ გამოყო თავი. ეეკითხები, ჩვენ აქ მოპატიყებული ვართ საღამოზე და სად არიან ჩვენი მასპინძლები-მეთქი? მე-ხანძრემ ნაშინარევი ხმითა და მთქნარებით გვიპასუხა: რამდენი ხანია ყველანი წავიდნენ და შენობაში არავინ არისო. არ გვესიამოვნა. ის იყო უკან დაბრუნება დავაპირეთ, რომ ამ დროს მეორე მეხანძრე გამოვიდა, გვეუბნება: „შემობრძანდით, ამხანაგებო! მე ახლავე დავუტრეკავ უფროსს და გავიგებ რაშია საქმეო“. ჩვენც ყველანი ვესტიბულში შევედით, მაგრამ იქ ისე ბნელოდა, რომ არაფერი ჩანდა. ერთმანეთსაც ვერ ვხედავდით. ამ დროს ერთი მეხანძრე ეუბნება მეორეს: „რას დგებარ, ანთე შუქიო!“ იმ წუთშივე გაჩაღდა მთელი შენობა. ვესტიბული გაქედლია მორთულ-მოკაზმული ხალხით როგორც მასკარადზე. იგრიალა ორკესტრმა. ჩვენ კი გაშეშებული ვდგევართ ასეთი მოწულოდნელობით. ბოლოს გამოვერკვიეთ. დავინახეთ ნაცნობ-მეგობრები. შეიქნა ხვევნა-კოცნა, გადაგვიღეს სურათები. ბოლოს ყველა აგვიყვანეს დიდ დარბაზში, სადაც მდიდრული სუფრა იყო გაშლილი. თვითვე ჩვენგანს თავისი ადგილი ჰქონდა განკუთვნილი. წინ ედო საჩუქარი — პატარა ჭიქა, რომელზედაც ეწერა სტუმრის გვარი, სახელი და საოხუნჯო სიტყვები.

ჩემს გვერდით ერთი ადგილი თავისუფალი აღმოჩნდა. ცოტა ხნის შემდეგ ვილაცამ დაიძახა — ერთი წუთით ჩააქრეთ შუქიო. მართლაც, შუქი ჩაქრა, მაგრამ იმ წუთშივე აინთო და რას ვხედავ? ის კაცი, რომელიც ასე მამასხარავებდა და რომელიც მანქანიდან გადმოვავდე, ჩოხაში გამოწყო-



ბილი გვერდით მეჭდა... ვერ ავიწერთ რა მოგვივიდა: იმდენი ვიცინეთ, რომ დიდხანს ველარ დაეწყინარდით. ეს კაცი აღმოჩნდა გამოჩენილი ლენინგრაღელი კინო-რეჟისორი, რომელიც საგანგებოდ ჩამჯდარიყო ჩვენს მანქანაში, რათა შემდეგში ასე მახვილგონივრულად გავეთამაშებინეთ. კინოს მუშაკებმა ჩინებული შეხვედრა მოგვიწყვეს. შინ წამოსვლა აღარ გვინდოდა — იმდენად დიდი სიამოვნება და სიხარული განვიცადეთ.

ღარბაზობა დამთავრდა. ლენინგრაღში ამ დროს „თეთრი ლამეები“ იყო. ამინდიც კარგი იდგა და ჩვენ ფეხით გამოვსწიეთ სასტუმროსაკენ. საკმაოდ დიდი გზა ისე გავიარეთ, რომ დაღლილობა სრულებით არ გვიგრძენია.

ჩვენი გამოსვლები ლენინგრაღში ჩინებულად დამთავრდა. იქ ყოფნის დროს ზოგიერთმა მოსკოვიდან მიიღო მიწვევა, გვთხოვდნენ ჩაგვეტარებინა კონცერტები ფილარმონიისა და რადიოს ხაზით. ასეთი მიწვევა მივიღეთ: ნადეჟდა ცომაიამ, ნადეჟდა ხარაძემ, დავით ანდლულაძემ, პეტრე ამირანაშვილმა და მე.

- \* \*

მოსკოვში გამართულმა ქართული ხელოვნების დეკადამ მთელის სიცხადით გამოააშქარავა ჩვენი მუსიკალური კულტურის, კერძოდ — საოპერო ხელოვნების ინტენსიური ზრდა და განვითარება, რაც მხოლოდ საბჭოთა სინამდვილის პირობებში გახდა შესაძლებელი. სადეკადო სპექტაკლებმა მთელს მსოფლიოს დაანახვეს ჩვენი ხალხის ძლიერი შემოქმედებითი ნიჭი, შრომისუნარიანობა, მგზნებარე პატრიოტიზმი და, რაც მთავარია, შემდგომი განვითარების ფართო პერსპექტივები.

დეკადა მნიშვნელოვანი იყო იმიტაც, რომ წინამოსამზადე-

ბელმა პერიოდმა საგრძნობი ახალგაზრდა საშემსრულებლო ძალები გამოამყვანა. დეკადის შემდეგ, ეს ახალგაზრდობა მთლიანად დაეუფლა თბილისის საოპერო სცენას და წელთა განმავლობაში წამყვან არტისტულ ძალას წარმოადგენდა. ამით, ერთი წუთითაც არ მსურს უფროსი თაობის მომღერალთა უგულვებელყოფა. მათი დიდი ღვაწლი და უღდავ დამსახურება ეროვნული ხელოვნების წინაშე საყოველთაოდაა აღიარებული. მაგრამ, ამჯერად, ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ დეკადის შემდგომი ორი ათეული წელი, რომელიც ხასიათდებოდა ვოკალური ძალების ბრწყინვალე წარმატებით მშობლიურ საოპერო სცენაზე.

იმ ახალგაზრდათა შორის, რომელთაც დეკადის დღეებში პირველი საყოველთაო აღიარება მოიპოვეს, პირველ ყოვლისა უნდა აღვნიშნოს გამოჩენილი მომღერალი პეტრე ამირანაშვილი. პირველი გამოსვლისთანავე ცხადი გახდა, რომ მისი სახით ქართულ საოპერო ხელოვნებას მნიშვნელოვანი არტისტული ძალა შეემატა. პეტრე ამირანაშვილს აქვს ფართო დიაპაზონის ხმა, რომელიც საშუალებას აძლევს მას თანაბარი შთაბეჭქდავი ძალით განასახიეროს როგორც დრამატული, ისე ლირიკული ბარიტონის წამყვანი როლები. ასე, მაგალითად, იგი ადვილად სძლევს ისეთ რთულ პარტიებს, როგორცაა: ამონასრო, რიგოლეტო, იავო, დილუნა, კიაზო, ტონიო, სკარპია და მრავალი სხვა. პ. ამირანაშვილი უღაევოდ ნიჭიერი დრამატული მსახიობია. მისი სახით ქართულ საოპერო თეატრს ჰყავს დიდი არტისტული ძალა, რომელიც ნაყოფიერად მუშაობს როგორც საოპერო სცენაზე, ისე ესტრადაზე.

აღსანიშნავია პ. ამირანაშვილის წარმატება საზღვარგარეთ საოპერო თეატრების სცენაზე და კამერულ კონცერტებზე.

ამჟამად იგი მუშაობს აგრეთვე პედაგოგად თბილისის კონსერვატორიაში.

მეცოსოპრანოებს შორის მკვეთრად გამოირჩეოდა ახალგაზრდა ნიჭიერი მომღერალი ნადეჟდა ცომაია. თავისი ძლიერი და ხავერდოვანი ხმით მან სრულყოფილად განასახიერა ისეთი საოპერო პარტიები, როგორიცაა: კარმენი („კარმენი“), აზუჩენა („ტრუბადური“), ამნერისი („აიდა“), დარეჯანი („დარეჯან ცბიერი“) და სხვა. რამდენიმე წელს ნ. ცომაია ლენინგრადის კიროვის სახ. საოპერო თეატრში მუშაობდა, ამჟამად იგი პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა თბილისის კონსერვატორიაში.

ეკატერინე სოხაძეს გარდა ლამაზი ტემბრის ძლიერი ლირიკული სოპრანოსი ჰქონდა მდიდარი არტისტული ინტუიცია, რაც ვოკალურ ტექნიკასთან ერთად, საშუალებას აძლევდა სრულყოფილად განეხორციელებინა რთული საოპერო პარტიები, როგორიცაა: მარო („დაისში“), ეთერი („აბესალომ და ეთერიში“), დეზდემონა („ოტელოში“), ტატიანა („ევგენი ონეგინში“) და სხვ. ე. სოხაძემ შედარებით ადრე დასტოვა სცენა, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც ღრმა კვალი დააჩნია ქართულ საოპერო საშემსრულებლო ხელოვნებას.

მერი ნაკაშიძე გამოირჩეოდა ძლიერი, ლამაზი ტემბრის ლირიკო-კოლორატურული სოპრანოთი. ახალგაზრდა მომღერალი იშვიათად დაუფლებია ვოკალს ისე, როგორც მერი ნაკაშიძე. მდიდარ ბუნებრივ მონაცემებსა და ოსტატობასთან ერთად ახასიათებდა უზადო მხატვრული ინტუიცია და პარტიაში ღრმა წვდომის უნარი. ვისაც ერთხელ მაინც მოუსმენია მერი ნაკაშიძისათვის ისეთ პარტიებში, როგორიცაა; მარო („დაისში“), ვიოლეტა („ტრავიატაში“), ჯილდა („რიგოლე-

ტოში“) და სხვ., მას არასდროს დაავიწყდება მისი წკრიალა ხმა, სამაგალითო ინტონაციური სიწმინდე და სცენური მომხიბვლელიობა. მერი ნაკაშიძე დღესაც დიდი წარმატებით გამოდის სიმფონიური და კამერული მუსიკის კონცერტებზე.

ბათუ კრავეიშვილი გამოირჩევა ძლიერი, ლამაზი ტემპრის ბარიტონით, სამაგალითო დიქციითა და სცენური ნიჭით. კრავეიშვილი გარდა ხმისა, დიდ ყურადღებას აქცევს სამსახიობო ოსტატობას. ბევრი ჩინებული როლი აქვს მას შექმნილი, როგორც ქართულ, ისე რუსულ და უცხოურ ოპერებში. ასეთებია: მურმანი („აბესალომ და ეთერი“), კიაზო („დაისი“), ფიგარო („სევილიელი დალაქი“), სკარპია („ტოსკა“), ელეცკი („პიკის ქალი“), ჟერმონი („ტრაფიატა“), მეფე გიორგი („დიდოსტატის მარჯვენა“) და სხვ. 1939-41 წლებში მუშაობდა მოსკოვის დიდ თეატრში, სადაც მღეროდა მურმანის, ელეცკისა და ჟერმონის პარტიებს. იქ მან სამართლიანად დაიმსახურა როგორც ოპერის კოლექტივის, ისე მოსკოველი მსახურების სიმპათია. 1941 წლიდან დღემდე კრავეიშვილი ენერგიულად მუშაობს თბილისის საოპერო თეატრში, ამავე დროს პედაგოგიურ მუშაობას ეწევა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში.

ნადეჟდა ხარაძე ცნობილი იყო როგორც მოქნილი, ელასტიური ლირიკო-კოლორატურული სოპრანო, მოხდენილი სცენურობისა და არტისტული ნიჭის მქონე მომღერალი ქალი. მრავალი წლის მანძილზე მას პირველი პარტიები მიჰყავდა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. იგი თანაბარი სიძლიერით ანხორციელებდა როგორც წმინდა ლირიკულ, ისე იუმორისტულ სახეებს. ამას მოწმობს მის მიერ შესრულებული როლები, რომელთა შორის გამოირჩევიან: ვიოლეტა, რო-

ზინა, ჯილდა, მიუხედავად („ბოჰემა“), პერიკოლა, მარო და სხვა. უნდა აღინიშნოს, აგრეთვე, ნამდვილი ვოკალურ-სცენური ოსტატობით შესრულებული მახრების დედოფლის პარტია ბუკიას „დაუპატიყებელ სტუმრებში“. ამჟამად ნ. ხარაძე ხელმძღვანელობს ვოკალურ კლასს თბილისის კონსერვატორიაში.

გრიგოლ გრიგორაშვილი — სასიამოვნო ტემბრის ბანი. დიდი ხნის განმავლობაში წამყვან პარტიებს მღეროდა, როგორცაა: ბორის გოდუნოვი („ბორის გოდუნოვი“), მეფისტოფელი („ფაუსტი“), ნილაკანტა („ლაქმე“) მეფე გიორგი („დარეჯან ცბიერი“) და სხვა. იგი დიდი სიფაქიზით ამზადებდა პარტიებს და ყოველთვის კარგ ფორმაში იყო. ერთ დროს თეატრში განაგებდა სარეჟისორო სამმართველოს.

ახალგაზრდა მომღერლებს შორის გამოირჩეოდა მიხეილ ყვარელაშვილი — სასიამოვნო ტემბრის მქონე ტენორი და ნიკიერი ხელოვანი. საოპერო თეატრში ყვარელაშვილი მოვიდა რუსთაველის სახელობის თეატრიდან როგორც უკვე ჩამოყალიბებული მსახიობი. ამიტომ აქტიორულად თავისუფლად გრძნობდა თავს საოპერო სცენაზე. ბევრი წამყვანი პარტია აქვს ნამღერი ყვარელაშვილს, მათ შორის: „დაისში“ (მალხაზი), „ქეთო და კოტეში“ (კოტე), „ტრავიატაში“ (ალფრედი), „რიგოლეტოში“ (ჰერცოგი) და სხვა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მის მიერ ვოკალურად და სცენურად განსახიერებული როლები ახალ ქართულ ოპერებში, პირველ ყოვლისა კი „კაკო ყაჩაღში“ (ზაქრო) და „ლაშქარაში“ (ლაშქარა). იგი ხშირად გამოდიოდა აგრეთვე კამერულ კონცერტებსა და რადიოში.

ელისაბედ გოსტენინა — ძლიერი, დიდი დიაპაზონის დრამატული სოპრანო, მოხდენილი სცენური გარეგნობის მქონე

მსახიობი ქალი. იგი დიდი ხნის მანძილზე მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრში და, რაც მთავარია, რუსულ და უცხოურ ოპერებს გარდა მთავარი როლები ქართულ ოპერებშიც აქვს შესრულებული. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გოსტენინას მიერ შექმნილი ეთერის სახე. წელთა მანძილზე მას თეატრში მიჰყავდა ყველა ლირიკო-დრამატული და დრამატული სოპრანოს პარტია ოპერებში: „აიდა“, „პიკის ქალი“, „ტოსკა“ და სხვა.

გიორგი გოგიჩაძე და მე მეგობრები ვიყავით ჯერ კიდევ მაშინ, ვიდრე კონსერვატორიის სტუდენტები გავხდებოდით. მეტად ლამაზ ბანთან ერთად, იგი ძლიერი მუსიკალობის მომღერალია. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ გოგიჩაძე გაემგზავრა მოსკოვს, სადაც საკავშირო რადიო-კომიტეტის სოლისტად მუშაობდა. 1939 წელს ჩვენ, მისმა მეგობრებმა, იგი გადმოვიბირეთ და თბილისში წამოვიყვანეთ. გოგიჩაძე დიდხანს მუშაობდა საოპერო თეატრში, სადაც მთელი რიგი პირველი პარტიები ჰქონდა ნამღერი: მეფისტოფელი, როსტე-ვანი („თქმულება ტარიელზე“), გრემინი („ევგენი ონეგინი“) და სხვ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ვოკალურად და სცენურად გამართული როლები: ბორისი, დონ-ბაზილიო. გოგიჩაძე, რომელიც კამერული მუსიკის დარგშიაც ნაყოფიერად მუშაობდა, პედაგოგიურმა მოღვაწეობამ იმდენად გაიტაცა, რომ სამუშაოდ მთლიანად სახელმწიფო კონსერვატორიაში გადავიდა.

შეიძლება ითქვას, რომ მე და გივი ყიფიანი ბავშობიდანვე ვიყავით მეგობრები. გ. ყიფიანი კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ, ერთხანს თბილისში მუშაობდა, 1938-39 წელს კი ლენინგრადის საოპერო თეატრში გადავიდა სამუშაოდ. იქ იგი მღეროდა პირველ პარტიებს „აიდაში“ (ამონასრო), „დე-

მონში“ (დემონი), „თავად იგორში“ (იგორი) და სხვა. 1939—42 წლებში იგი მოსკოვის დიდ თეატრში მუშაობდა. ხოლო 1942 წლიდან გარდაცვალებამდე გ. ყიფიანი თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე გამოდიოდა.

ანასტას ჩაკალიდის მოსკოვის კონსერვატორია აქვს დამთავრებული. იგი გავიცანი 1940 წელს, როცა მოსკოვში ვიყავი საგასტროლოდ და გრამფირფიტებზე საოპერო ნაწყვეტების ჩასაწერად. მისი ხმა—ლირიკული ტენორი ძლიერ მომეწონა. ვიცოდი, რომ ჩვენი თეატრისათვის ჩაკალიდი სასარგებლო მომღერალი იქნებოდა. ვესაუბრე თბილისის საოპერო თეატრში გადმოსვლის შესახებ, რაზედაც დამთანხმდა. ჩვენი თეატრის დირექციასთან მოლაპარაკების შემდეგ იგი თბილისში ჩამოვიყვანე. უნდა ვთქვა, რომ ჩაკალიდის სავსებით გაამართლა ჩვენი იმედები. მას, გარდა რუსული და უცხოური ოპერებისა, ნამღერი აქვს ბევრი ქართული ოპერა: „დაისი“ (მაღხაზი), „პატარა კახი“, „ქეთო და კოტე“ (კოტე), აგრეთვე „ევგენი ონეგინი“ (ლენსკი), „რიგოლეტო“ (პერცოგი), „ფაუსტი“, „დუბროვსკი“, „ბოჰემა“ და სხვ.

გერტრუდა შმალცელი (დრამატული სოპრანო) და მე თბილისის კონსერვატორიაში ერთად ვსწავლობდით პროფ. ე. ვრონსკის კლასში. შმალცელი თავიდანვე გამოირჩეოდა თავისი მუსიკითობითა და სიღინჯით. მას დღემდე მიჰყავს ისეთი პარტიები, როგორიცაა: ლიზა („პიკის ქალი“), აიდა („აიდა“), ეთერი („აბესალომ და ეთერი“), ტოსკა („ტოსკა“) და სხვ.

თბილისში ჩამოსვლის შემდეგ ვოკალისტთა საკავშირო კონკურსისათვის დავიწყე მომზადება. კონკურსი დანიშნული იყო მოსკოვში, 1938 წლის დამლევისა და 1939 წლის დასაწყისისათვის.

გამგზავრებადღე თბილისში მოეწყო რესპუბლიკური კონკურსი, რომელზედაც უნდა შერჩეულიყვნენ გასაგზავნი კანდიდატები. ამ კონკურსზე გამარჯვებული გამოვიდა ოთხი მომღერალი: ნინო ვალაცი, თამარ ბახტაძე, გიორგი ლომიძე და მეჩვენს გარდა, საკავშირო კონკურსზე მიავლინეს კომპოზიტორი გრიგოლ კილაძე (საკავშირო კონკურსის ჟიურის წევრი), პროფესორი დიმიტრი შვედოვი (კონცერტმეისტერი) და ჩემი მასწავლებელი პროფესორი ევგენი ვრონსკი.

კონკურსში მონაწილეობას ღებულობდა 170-მდე ახალგაზრდა მომღერალი ქალ-ვაჟი. საბოლოოდ უნდა დარჩენილიყო 10 პრეტენდენტი. ასე რომ, კონკურსი მეტად ძნელი და საპასუხისმგებლო იყო. კონკურსში გამარჯვებულთა ბედ-იღბალი ჟიურის წევრთა ფარული კენჭის ყრით წყდებოდა.

საკავშირო კონკურსის ჟიურში შედიოდნენ ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლები, მათ შორის: ნეყდანოვა, ბარსოვა, დერჟინსკაია, ობუხოვა, სტეპანოვა, მიგაი, ლიტვინენკო-ვოლგემუტი, ა. პიროგოვი, შევქეთ ხანუმ მამედოვა, გრ. კილაძე, დირიჟორი გოლოვანოვი და სხვები.

პროგრამაში მქონდა 12 ნაწარმოები—არიები და რომანსები. ასევე სხვებსაც. შესრულების დროს ყოველ დეტალს ექცეოდა ყურადღება. კონკურსის ზოგიერთ მონაწილეს სცენაზე გამოჰქონდა ან ჭიქა ჩაი ან ყავა და ყოველი ნაწარმოების შესრულების შემდეგ ყელს ისველებდა; ზოგი კი დიდ შესვენებებს აკეთებდა ან კიდევ პროგრამა ისეთნაირად ჰქონდა აგებული, რომ ჯერ ძნელ არიას მღეროდა, შემდეგ კი ადვილს და ა. შ. მე კი—პირიქით, ისე ავაწყვე ჩემი პროგრამა, რომ ადვილად შესასრულებელი ნაწარმოებიდან სულ უფრო და



უფრო რთულზე გადავდიოდი. ამასთან არავითარი სასმელი თან არ გამომიტანია და არც დიდი შესვენებები გამიკეთებია, რადგან ვიცოდი, რომ ყოველივე ამას ყურადღება ექცეოდა და ცალკეული ნიშანიც იწერებოდა. გარდა ამ გარეგნული მაჩვენებლებისა, ყიურის წევრები ყველა მაჩვენებელზე ცალ-ცალკე სწერდნენ ნიშნებს: ხმაზე, შესრულების ხარისხზე, დიქციაზე, რიტმულობაზე, გამძლეობაზე და გარეგნობაზე. კონკურსის ყიურის თავმჯდომარე იყო ვ. ბარსოვა. ჩემი გამოსვლის დღემაც მოაწია. უნდა ვთქვა, რომ პროგრამა კარგად შექონდა შერჩეული და კარგადაც ვიყავი მომზადებული.

კონკურსის მსვლელობის დროს ყიურის მიერ აკრძალული იყო აპლოდისმენტები. ჩემი გამოსვლის დროს კი, ყოველი ნაწარმოების შესრულების შემდეგ, დარბაზი ტაშს უკრავდა, ხოლო უკანასკნელი ნომრის დამთავრების შემდეგ (იტალიურ ენაზე ვმღეროდი ფიგაროს კავატინას როსინის „სევილიელ დალაქიდან“) ყიურის წევრებმაც კი ვერ შეიკავეს თავი და ტაში დამიკრეს. დამსწრე საზოგადოება დაუინებით მოითხოვდა გამეორებას. რამდენჯერმე ძალით გამაგდეს სცენაზე თავის დასაკრავად, მიუხედავად იმისა, რომ კონკურსის პირობების თანახმად, ესეც აკრძალული იყო. როგორც კი დავამთავრე გამოსვლა, გამოვვარდი სცენიდან, ჩავიცვი პალტო და სასტუმროსაკენ გავიქეცი. კიბეებზე რომ ჩავდიოდი, კიდევ მესმოდა ტაშის გრიალი. ვგრძნობ, უკან ვილაც მომდევს და მეძახის, მე კი ყურადღებას არ ვაქცევ. შემდეგ, კარგა დიდი მანძილი რომ გავირბინე, მივიხედე და დავინახე ახალგაზრდა ვიოლონჩელისტი ალექსანდრე ჩიჩავაძე, რომელიც მხურვალედ მილოცავდა, მაწყნარებდა; მან სასტუმრომდე მიმაცილა და თან მარწმუნებდა, რომ აუცილებლად გახდები ლაურეატიო. ვერას-

გზით ვერ დავწყნარდი, მთელი ტანით ვცახცახებდი, ფეხები მეკვეთებოდა.

დიდხანს ვუცდიდი კილაძისა და ჩემი პროფესორის მოსვლას, რომ გამეგო მეორე ტურზე დაშვების ამბავი. მესამე ტური უკვე აღარ მაშინებდა, რადგან იგი ადგილების განაწილებას ეძღვნებოდა.

როგორც იქნა გამოჩნდნენ კილაძე და ვრონსკი. მათ თან მოჰყვნენ კომბოზიტორები: დ. შოსტაკოვიჩი, ი. შაპორინი, ა. ხაჩატურიანი და ერთი ჩემი მეგობარი დიმიტრი სულხანიშვილი, რომელიც მოსკოვში მსახურობდა ხელოვნების დარგში. მათ მითხრეს: თუ გავვიმასპინძლდები კარგი სადილით დღევანდელი შენი გამოსვლის შედეგს გეტყვითო. რასაკვირველია, მივხვდი, რომ დაშვებული ვიყავი მეორე ტურზე. ყველანი თან წავიყვანე და კარგადაც გაუუმასპინძლდი, რის შემდეგ „ოფიციალურად“ მაცნობეს, რომ მე ძლიერ მოვეწონე ყიურის წევრებს და რომ შემდეგ ტურზე ვარ დაშვებული. ადვილი წარმოსადგენია რა სიხარული განვიცადე. მეორე ტურმაც ჩინებულად ჩაიარა. მესამე ტურამდე ცხრა დღე დასვენება მქონდა. კილაძე ჩამკეტავდა ხოლმე სასტუმროს ნომერში და ვასალებს ჩააბარებდა მორიგეს, რომელიც არავის უშვებდა ჩემთან, გარდა ოფიციალისა. დანიშნულ დროს მოდიოდა ჩემი პროფესორი და ხმაზე მავარჯიშებდა. მთელი ამ დღეების განმავლობაში ოთახში ვიყავი გამოკეტილი. მაშინ ძალზე ვბრაზობდი, მაგრამ, ახლა კი მესმის, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მკაცრ რეჟიმს მომღერლისათვის, მით უმეტეს კი ასეთი საპასუხისმგებლო გამოსვლების წინ.

მოაწია დანიშნულმა დღემ. დილით ვრონსკიმ და კილაძემ წამიყვანეს მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ხმის

გასავარჯიშებლად და დარბაზის აკუსტიკური პირობებისადმი შესაგუებლად. უკანასკნელი ტური სწორედ კონსერვატორიის დიდ დარბაზში ტარდებოდა. ცხრა დღის განმავლობაში ცის სინათლეს მხოლოდ სარკმელიდან ვხედავდი და მხოლოდ ოთახის ჰაერს ვსუნთქავდი. გარედ კი იანვრის სუსხიანი დღე იდგა. მზად ვიყავი მთელი ეს მშრალი, გაყინული ჰაერი მარტო მე მესუნთქა, ხარბად ჩამეყლაპა—ისე ვიყავი სუფთა ჰაერს მონატრებული, მაგრამ ვინ დამაცალა? სასტუმროდან გამოსვლისთანავე იქვე ჩამსვეს მანქანაში და კონსერვატორიისაკენ გამაქანეს. გავეცანი დიდი დარბაზის სცენას, ვივარჯიშე, ორიოდე რომანსი გავიმეორე, და ისევ სასტუმროსაკენ გამოვსწიეთ.

სალამოს კონკურსი ჩემი გამოსვლით მთავრდებოდა. 170 მონაწილედან დარჩენილ 10 მომღერალს, ჟიურის მითითებით, სამ-სამი ნაწარმოები უნდა გვემღერა. მე წილად მხვდამაზებპას არია, ფიგაროს კავატინა და რობერტის არია ოპერიდან „იოლანტა“. კონსერვატორიის დიდი დარბაზი დამსწრეთ ველარ იტევდა. ბევრი მათგანი ფეხზე იდგა, აივანი კი სტუდენტებით იყო გაჭედული.

იშვიათად, რომ მომღერალი თავისი შესრულებით შინაგანად კმაყოფილი იყოს. მაგრამ ამჯერად მე მართლაც კარგ ფორმაში ვიყავი, თან დიდად მონდომებული. ალბათ, ამიტომაც იყო რომ ძლიერ კარგად ვიმღერე. რობერტის არია დავამთავრე თუ არა, დარბაზში აუწერელი ტაშის გრიალი ატყდა. მთელი საზოგადოება ფეხზე ამდგარი მიკრავდა ტაშს და არიის გამეორებას მოითხოვდა. თითქმის 10-ჯერ გამომიძახეს სცენაზე, მაგრამ მეტი აღარ მიმღერია. მახსოვს შემდეგში ცნობილმა მომღერალმა ი. ს. კოზლოვსკიმ მითხრა:

— ძალიან კარგი ჰქენი, რომ არ გაიმეორე. უნდა შეინარჩუნო ის დიდი ოვაცია, რაც შენ დაიმსახურე, რადგან, განმეორების შემდეგ, აუცილებლად ნელდება შთაბეჭდილებაო.

კულისებში რომ გავედი, ჟიურის ყველა წევრი იქ იყო, გადამკოცნეს და მომილოცეს ბრწყინვალე გამოსვლა. აუარება უცნობი ხალხი შემოდის და მილოცავდა გამარჯვებას. ყველანი დარწმუნებული იყვნენ, მათ შორის მეც, რომ პირველ პრემიას მომანიჭებდნენ. მეორე დღეს გამოცხადდა კონკურსის შედეგები. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა მაჩვენებელში ჟიურის ყველა წევრისაგან უმაღლესი ნიშანი—5 მიმიღია, პირველი პრემია მაინც არავის არ მისცეს, თითქოს იმ მოსაზრებით, რომ მონაწილენი მომავალი კონკურსისათვის უფრო მეტად დაინტერესებულიყვნენ. ასეთი მოტივი ჩემთვის, ისევე როგორც სხვებისათვის, გაუგებარი და გაუმართლებელი იყო, მაგრამ, რა უნდა მექნა? თავს იმით ვინუგეშებდი, რომ მეორე ადგილი, რომელიც მე მერგო, მეტად რთული კონკურსის პირობებში ახალგაზრდა მომღერლისათვის ფრიად საპატიო იყო. მეორე ადგილი გავინაწილეთ მე, გმირიამ და სემიზოროვამ. ამასთანავე მოგვენიჭა „ვოკალისტთა პირველი საკავშირო კონკურსის ლაურეატობის“ საპატიო წოდება და თითოს 8000 მანეთის ფულადი ჯილდო. მე ბედნიერად ვთვლიდი თავს, რომ ასეთ დიდ კონკურსში საპატიო ადგილი დავიკავე და ამით ჩემი მშობლიური მუსიკალური ხელოვნება ვასახელო.

ჯერ კიდევ მოსკოვში მრავალი მოსალოცი დებეშა მივიღე ნათესავებისა, ნაცნობ-მეგობრებისა და ჩვენი საოპერო თეატრის კოლექტივისაგან. პრესაში ფართოდ იყო გაშუქებული კონკურსის მსვლელობა და მისი შედეგები. აი რას წერს კონ-

კურსის თავმჯდომარე, სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ვ. ბარსოვა გაზეთ „იხვესტიაში“ (1939 წლის 11 იანვარი):

„საქართველომ წარმოგზავნა მომღერალი დ. გამრეკელი (ბარიტონი), რომელსაც, თავის თავზე შემდგომი მუშაობის შემთხვევაში, შეიძლება ბრწყინვალე მომავალი ვუწინასწარ-მეტყველოთ. ყოველგვარ ეჭვს გარეშეა, რომ იგი გამოჩენილ ადგილს დაიკავებს საბჭოთა ოპერის საუკეთესო მომღერლებს შორის. გამრეკელი, გმირია და სემიზოროვა უეჭველად გამოჩე-ნილი, მაღალნიჭიერი მომღერლები არიან“.

სსრკ სახალხო არტისტმა ა. ნეუდანოვამ „სოვეტსკოე ისკუსტვო“-ში გამოთქვა აზრი— „დ. ა. გამრეკელს უეჭვე-ლად თავისი ტემბრით, სიცხოველით, ტემპერამენტიითა და დიაპაზონით განსაკუთრებულად გამორჩეული ხმა აქვს“.

დიდმა საოპერო მსახიობმა, სსრკ სახალხო არტისტმა ალექსანდრე პიროგოვმა განაცხადა: „ყველაზე ძლიერი შთაბე-ჭდილება ჩვენზე მოახდინა გამრეკელმა, რომელიც შესანიშნავი ბარიტონის მფლობელია. გამრეკელის ხმა—ტემბრის სილამა-ზისა და ხმოვანების ელფეროვნების მხრივ—განსაკუთრებული მოვლენაა“ (გაზ. „სოვეტსკოე ისკუსტვო“ 1939 წლის 14 იანვარი).

„გამრეკელს აქვს არაჩვეულებრივი სილამაზის, დიდი სიძლი-ერის და ფართო დიაპაზონის ხმა“—წერდა სსრკ სახალხო არტისტი ლიტვინენკო-ვოლგემუტი. (ჭურნ. „ოგონიოკი“, 1939 წ.).

მოსკოვის საღამოს გაზეთში გამოქვეყნებულ გრ. კილაძის წერილში აღნიშნული იყო: „საქართველოს საბ. ოპერის სო-ლისტმა დავით გამრეკელმა კონკურსის ერთ-ერთი პირველი ად-გილი დაიკავა. დავით გამრეკელი ფლობს სილამაზითა და დიაპა-ზონით გამორჩეულ განსაკუთრებულ ხმას, რაც უფლებას გვაძ-

ლევს შეეადაროთ იგი მსოფლიოში სახელგანთქმულ, ბუნებრივი მუსიკალობისა და არტისტული ტემპერამენტის მქონე მომღერლებს“.

კონკურსის მსვლელობის დროს, 1938 წლის 31 დეკემბერს, კრემლში მოეწყო ახალი წლის დიდი შეხვედრა. მეც მიმიწვიეს როგორც სტუმარი და კონცერტის მონაწილე. მალე პედნიერი და სინარულით სავსე, თბილისში დავბრუნდი. თბილისის საზოგადოებამ გულთბილად მიმიღო: თეატრში მეგობრებმა დაუვიწყარი შეხვედრა მომიწყვეს, თბილისის გაზეთების ფურცლებზე კი არა ერთი საყურადღებო წერილი დაიწერა ჩემს შესახებ.

ცოტა ხნის შემდეგ მომიხდა საგასტროლოდ გამგზავრება კიევში, ხარკოვში, ოდესასა და ლენინგრადში, სადაც საოპერო წარმოდგენებში ვმონაწილეობდი და საკუთარ კონცერტებს ვმართავდი. ლენინგრადიდან ისევ მოსკოვში გამომიძახეს, სადაც ფიზკულტურის საკავშირო აღლუმში ტარდებოდა. აღლუმის დამთავრების შემდეგ, მონაწილეთათვის კრემლში გაიმართა ბანკეტი. ამასთან დაკავშირებით მოეწყო დიდი კონცერტი, რომელშიაც მონაწილეობის მისაღებად მეც მიმიწვიეს.

1939 წლის 2 აგვისტოს მოსკოვში გაიხსნა პირველი „საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენა“. გამოფენაზე მოეწყო სიმფონიური მუსიკის დიდი კონცერტი, რომელშიც მომიხდა მონაწილეობის მიღება. კონცერტს დირიჟორობდა ა. ვ. გაუკი. სოლისტები ვიყავით: დავით ოისტრახნი, იაკობ ფლიერი და მე.

5 აგვისტოს, იქვე, მოეწყო სიმფონიური მუსიკის მეორე კონცერტი, რომელშიაც მონაწილეობდნენ: ემილ გილელსი, ლიზა გილელსი, მარინა კოზოლუპოვა, ლევ ობორინი და

დავით ოისტრახი. მომღერლებიდან ვიყავი მხოლოდ მე. დირიჟორობდა ისევ ალექსანდრე გაუკი.

1939-40 წლების სეზონში განსაკუთრებული დაძაბულობით ვმუშაობდი თბილისის საოპერო თეატრში. ზოგჯერ ზედიზედ მიხდებოდა გამოსვლა ისეთ რთულ სპექტაკლებში, როგორიცაა: „ევგენი ონეგინი“, „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „სევილიელი დალაქი“, აგრეთვე „ლალატი“, „ტრავიატა“ და სხვა. მართალია, დირიჟორს, რეჟისორსა და კონცერტმეისტრებს დიდი მუშაობა ჰქონდათ ჩემთან ჩატარებული როლების მომზადებაზე, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ კიდევ ბევრი რამის გაკეთება შეიძლებოდა, კიდევ მეტ დახვეწას მოითხოვდა ესა თუ ის პარტია, როგორც ვოკალურად ისე სცენურად. ყოველმხრივ ვცდილობდი და შედეგებიც კარგი იყო, რაც ჩანს თუნდაც იმ რეცენზიებიდან, რომლებიც მაშინ იბეჭდებოდა და რომელთაგან მოვიყვან ზოგიერთ ნაწყვეტს:

„ევგენი ონეგინის“ ახალ დადგმაში დაკავებულია შემსრულებელთა ორი შემადგენლობა. პირველ წარმოდგენებში მთავარ პარტიას მღეროდა დ. გამრეკელი, რომლის იშვიათ მონაცემებზე ბევრი რამ დაწერილა. ონეგინის პარტია დ. გამრეკელს ჩინებულად აქვს ათვისებული. მას იგი მღერის მსუბუქად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე. გასაქანს აძლევს თავის ლამაზ ხმას მხოლოდ იმ ადგილებში, სადაც ამას საჭიროება მოითხოვს. იგი სწორად მღერის, და არ კეკლუცობს მაღალი ნოტებით; ამასთან დიდ ყურადღებას აქცევს ფრაზის დახვეწას, მის გამომსახველობას. გამრეკელის მიერ შექმნილი ონეგინის სახე შინაარსიანი და ბუნებრივია. ერთადერთი რამ შეიძლება ვუხსურვოთ არტისტს — მეტი ტემპერამენტი — თამაშში“  
ბ. იანოვსკი.

(„ზარია ვოსტოკა“, 1939).



დ. გამრეკელი — ფიგარო  
(„სევილიელი დალაქი“)





დ. გამრეკელი—რიგოლუტო  
(„რიგოლუტო“)

„ფიგაროს მთავარ როლში პირველად გამოვიდა ნიჭიერი მომღერალი დავით გამრეკელი, რომელსაც ძლიერი და ლამაზი ტემბრის ხმა აქვს. გააზრებულმა თამაშმა და სცენურმა მოქნილობამ საშუალება მისცეს არტისტს შეექმნა სევილიელი ლაზლანდარას—გაიძვერა ფიგაროს ცოცხალი სახე. გამრეკელი მღერის თანაბრად და თავისუფლად, მკაფიო დიქციით. ბრწყინვალედ შეასრულა მან პირველი მოქმედების გამოსასვლელი არია“ ს. ბეგი. („ზარია ვოსტოკა“, 1939 წ.).

„განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს დ. გამრეკელი, რომელსაც შექმნა რევოლუციის რომანტიკოსის-მეზღვაურის შთამბეჭდავი სახე. გამრეკელი მღეროდა დიდი აღმაელობით, მეტად მუსიკალურად. მისი ხმა ლამაზად და თავისუფლად ჟღერდა“.

ბ. იანოვსკი („ზარია ვოსტოკა“ 1939 წ. 11 აგვისტო)

„დ. გამრეკელი ოთარ-ბეგის დასამახსოვრებელ სახეს ჰქმნის. მსახიობს ეტყობა გულმოდგინე მუშაობა. ბებერ მუხასავით იდგა მისი ოთარ-ბეგი სცენაზე და თუ არიას „ჩემო გაიანე“ მაყურებელი დიდი ინტერესით უსმენდა, სოლეიმანთან შეტაკებისას გამარჯვების ტაში დაიმსახურა...“

გ. რიონელი („კომუნისტი“).

„კაჩურას როლს „ჯავშნოსან პოტიომკინში“ ასრულებს დ. გამრეკელი. მისი მდიდარი და ლამაზი ტემბრის ხმა ადვილად იმორჩილებს ამ პარტიის შედარებით არც თუ ისე მაღალ რეგისტრებს. განსაკუთრებული ოსტატობით შეასრულა მან სიმღერა „შევარდენზე“ და „არყის ხეზე“. საუცხოოდ ჟღერდა მისი ფრაზა „კაჩურამ ულალატა, კაჩურა მოლალატა“.

ა. ბარათელი

(„კომუნისტი“, 1939 წ. 12 ივლისი).

„ვოკალისტთა საკავშირო კონკურსის ლაურეატმა, ორდენოსანმა დ. გამრეკელმა ამ პარტიაში თავისი მაღალი ვოკალური კულტურა გამოამჟღავნა. „ტრავიატას“ II აქტის ცნობილი არია „რად დასტოვე სამშობლო მხარე“ კარგად ჟღერდა მის შესრულებაში. გამრეკელს მუყაითად უმუშავნია თავისი გმირის სცენიურ სახეზეც და ამ მხრივ კარგი შედეგებისათვისაც მიუღწევია“.

ა. აბულაძე

(„კომუნისტი“, 1939 წ. 6 მარტი).

1940 წელს საქართველოს მთავრობის დადგენილებით უკრაინაში გაემგზავრა დელეგაცია შემდეგი შემადგენლობით: აკადემიკოსი ნ. მუსხელიშვილი, აკაკი ვასაძე, ნატა ვაჩნაძე, თამარ ჭავჭავაძე, კონსტანტინე ლორთქიფანიძე, ალიო მაშაშვილი, დავით ყიფშიძე (თბილისის უნივერსიტეტის რექტორი), გიორგი კიკნაძე (განათლების კომისარი), კირილე ბეჭვაია, პედაგოგი პეტრე კაპანაძე, ჩაის მკრეფავი ქალი, სოციალისტური შრომის გმირი ქიონია სარსანია და სხვები.

უკრაინის დედაქალაქში დიდი შეხვედრა მოგვიწყვეს, დავათვალიერეთ ფაბრიკა-ქარხნები, უნივერსიტეტები და სხვადასხვა ორგანიზაცია. უკრაინელი ხალხი ყველგან დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით გვხვდებოდა.

კიევიდან ლვოვს გავემგზავრეთ. სადგურზე აუარება ხალხი შეგვხვდა თაიგულებითა და ყვავილებით; მოეწყო სახელდახელო მიტინგიც. მისალმებების შემდეგ, საპასუხო სიტყვით გამოვიდა აკაკი ვასაძე. 19 ნოემბერს მთელი დღის განმავლობაში დავდიოდით საწარმოებში, ვიყავით უნივერსიტეტში; ჩვენს საპატივეცემულად ყველგან მიტინგები ეწყობოდა. სიამოვნებით დავა-

თვალთვალზე ლევი—ეს ძველი, სუფთა და ლამაზი ქალაქი. მეორე დღეს ლევის საოპერო თეატრიდან ჩემთან მოვიდა დელეგაცია და მოხვდა, რომ მათთან ერთად მემღერა ოპერა „ევგენი ონეგინში“ ონეგინის პარტია. მე, რა თქმა უნდა, დავთანხმე. დღე-ნახევრის განმავლობაში ონეგინისათვის ახალი კოსტუმები შემიკერეს. წარმოდგენა 21 ნოემბერს შედგა. სპექტაკლს აუარება ხალხი დაესწრო. სცენაზე გამოსვლისთანავე ოვაცია მომიწყვეს. წარმოდგენა ჩინებულად მიდიოდა, ყველასათვის ნაცნობი ადგილი ბოლო მოქმედებაში რამდენჯერმე გამამეორებინეს.

- წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ ჩემს ოთახში შემოვიდნენ მსახიობები, დიდი მადლობა გადამიხადეს და საჩუქრები გადმომცეს. დირექციის კაბინეტში მელოდებოდნენ ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლები, რომლებმაც აღნიშნეს; რომ დღევანდელი ჩემი გამოსვლა უკრაინისა და საქართველოს ხალხთა მეგობრობის ნამდვილი დემონსტრაცია იყო. მე დიდი მადლობა გადავუხადე და დავსძინე, რომ ახლა უფრო მეტი ენერჯითა და სიყვარულით შევეცდებოდი უკრაინული და ქართული ხელოვნების მუშაკთა შორის მეგობრულ-შემოქმედებითი კავშირის განმტკიცებას. როდესაც გარეთ გამოვედი, თეატრის წინ უამრავი ხალხი მელოდებოდა; მათ ტაშისცემით მიმაცილეს მანქანამდე. მეორე დღეს კიევი ვბრუნდებოდი. სადგურზე გასაცილებლად გამოვიდნენ მსახიობები ყვავილებითა და საჩუქრებით.

ჩვენი დელეგაცია, ჯგუფურად დაყოფილი, სხვადასხვა ორგანიზაციასა და ქალაქს ეცნობოდა. ჩვენი ჯგუფი ხარკოვს გაემგზავრა. ყველგან არაჩვეულებრივი სითბოთი და პატივისცემით გვხვდებოდნენ.

ერთ საღამოს მე და დავით ყიფშიძე თავისუფალი ვიყავით და საოპერო თეატრში წასვლა გადავწყვიტეთ. ვიყიდეთ ბილეთები და დავიკავეთ ჩვენი ადგილები მესამე რიგში. ჩვენი თეატრში ყოფნის შესახებ წინასწარ არავინ იცოდა. პირველი მოქმედების შემდეგ, როცა ფარდა აიხადა სპექტაკლის ყველა მონაწილე სცენაზე იყო. გამოვიდა თეატრის დირექტორი და მაყურებელს მიმართა:

„ამხანაგებო! დღეს ჩვენთან თეატრში იმყოფება საქართველოს დელეგაციის ორი წარმომადგენელი: თბილისის უნივერსიტეტის რექტორი დავით ყიფშიძე და თბილისის საოპერო თეატრის მომღერალი დავით გამრეკელი. ნება მიბოძეთ, მთელი ჩვენი კოლექტივისა და დამსწრე საზოგადოების სახელით მხურვალედ მივესალმო ძმურ საქართველოს წარმომადგენლებს.“

მთელი ხალხი ფეხზე ადგა და ოვაცია გაგვიმართა. ორივემ უხერხულად ვიგრძენით თავი. ვერ მიმხვდარიყავით, თუ საიდან იცოდნენ ჩვენი ვინაობა. გამახსენდა, თეატრში რომ შევედი-ოდით, ერთი ჩემი ნაცნობი, ხარკოვის საოპერო თეატრის მსახიობი შემხვდა, მოვიდა ჩვენთან და გამოგველაპარაკა. მას მე გავაცანი ყიფშიძე. როგორც ჩანს, სწორედ ამ მსახიობმა აცნობა დირექციას ჩვენი თეატრში ყოფნის შესახებ.

მეტად თბილი, გრძნობიერი სიტყვა წარმოთქვა დირექტორმა და ჩემმა ნაცნობმა მომღერალმა. ილაპარაკეს საქართველოს მუსიკალური კულტურის შესახებ, აღნიშნეს, რომ ჩვენში ძლიერ მაღალია ამ კულტურის დონე, დაასახელეს მისი შესანიშნავი წარმომადგენლები, რომელთა შორის მეც მახსენეს.

ვლდევართ მე და ყიფშიძე და ვდაობთ—ვინ უნდა თქვას საპასუხო სიტყვა. ყიფშიძემ იმით დაასაბუთა ჩემი გამოსვლის

აუტორიტეტობა რომ საოპერო თეატრში ვიმყოფებოდით. ისეთი საფუძვლიანი არგუმენტი წარმომიდგინა, რომ დავეთანხმე და ავედი სცენაზე. ჩემი და დ. ყიფშიძის სახელით უღრმესი მადლობა გადავუხადე თეატრის დირექციას, მსახიობებსა და დამსწრე საზოგადოებას ასეთი გულთბილი მიღებისათვის...

ყოველივე ამას იმისათვის ვიგონებ, რომ მინდა აღენიშნო, თუ როგორი ყურადღებითა და პატივისცემით იყო განწყობილი უკრაინელი ხალხი ქართველებისა და ჩვენი რესპუბლიკის მიმართ.

მალე ისევ კიევში დავბრუნდით. „დინამოს“ სტადიონის ვეებერთელა რესტორნის დარბაზში მოგვიწყეს დიდი გამოსათხოვარი ბანკეტი, რომელსაც ესწრებოდნენ უკრაინის რესპუბლიკის პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელები, უკრაინული მეცნიერების, ლიტერატურისა და ხელოვნების გამოჩენილი წარმომადგენლები.

ბანკეტზე წარმოთქმულ სიტყვებში ნათლად იგრძნობოდა ის დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობა, რასაც უკრაინელი ხალხი ჩვენი დელეგაციის იქ ჩასვლას ანიჭებდა. გამოითქვა სურვილი, რომ ხშირად ჰქონდეს ადგილი ასეთი დელეგაციების გაცვლა-გამოცვლას ორ რესპუბლიკას შორის, რაც საგრძნობლად შეუწყობს ხელს ორი მოძმე ერის მეგობრული კავშირისა და კულტურული ურთიერთობის შემდგომი განმტკიცების საქმესო.

უკრაინელმა მსახიობებმა გვთხოვეს გვემღერა რაიმე, ჩვენებური. მე და აკაკი ვასაძემ „მრავალქამიერი“ წამოვიწყეთ. ამას სხვა ქართული სიმღერები მოჰყვა. დიდხანს გაგრძელდა ქეიფი და მხიარულება, ბევრი კარგი და თბილი სიტყვა წამოითქვა.

მეორე დღით მე და ნატო ვაჩნაძე წავვიყვანეს ქალაქ გარეთ, ამოგვირჩიეს საჩუქრად თითო მსუბუქი მანქანა „ფი-ატი“ და თბილისში გამოგვიგზავნეს:

გარდა ამისა დელეგაციის წევრებს დაგვირიგეს ერთნაირი საჩუქრები: უკრაინული პერანგები, ქართული ნაწარმოებები დაბეჭდილი უკრაინულ ენაზე, ათასგვარი სასმელი უკრაინულ ტოლჩებში და ერთი მოზრდილი კოლოფი. რომელშიაც სამი დიდი თავი შექარი იღო. დიდხანს ვინახავდი მე ამ შექარს და სამამულო ომის დროს ვთქვი: ვიდრე კიევს უკან არ დავიბრუნებთ ამ შექარს ხელს არ ვახლებ-მეთქი მართლაც სწორედ ასე მოვიქეცი: ჩვენმა ჯარებმა რომ კიევი უკან დაიბრუნეს, ერთ თავ შექარს იმ დღესვე მოვამტკრიე ერთი დიდი ნატეხი!..

ჯერ კიდევ კიევში ვიყავით, როდესაც ლვოვიდან გამოგვიგზავნეს რეცენზია უკრაინულ ენაზე „ევგენი ონეგინში“ ჩემი გამოსვლის შესახებ.

ძლიერ კმაყოფილნი და მდიდარი შთაბეჭდილებებით აღსავსენი დავბრუნდით საქართველოში.

1940 წლის 29 აპრილს თბილისის საოპერო თეატრში დაიდგა კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილის პირველი ქართული ოპერა საბჭოთა თემაზე „დებუტატი“. ამ ოპერაში ექიმ მენაბდის როლს ვასრულებდი. დრამატურგიულად ოპერის ლიბრეტო სუსტი გამოდგა. მასში მრავალი ადგილი არა-დამაჯერებელი იყო. იგი მალე მოიხსნა რეპერტუარიდან მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალურად ძთელი რიგი ადგილებისა მართლაც რომ ღირსშესანიშნავი იყო.

ამავე წლის 19 ოქტომბერს თეატრმა დადგა კიდევ ერთი ახალი ქართული ოპერა კომპოზიტორ აკაკი ანდრიაშვილის

„კაკო ყაჩაღი“. ეს ოპერა ხალასი ეროვნული მუსიკალური ენით იყო დაწერილი. რასაკვირველია, სიუჟეტიც, ნასესხები ილია ჭავჭავაძის ამავე სახელწოდების პოემიდან, ხელს უწყობდა სპექტაკლის წარმატებას. ჩვენც, შემსრულებლებს (ბარიტონებს) ძლიერ გვიყვარდა კაკოს როლი; პირადად მე დიდი სიამოვნებით ვმღეროდი ამ პარტიას. ჩემის აზრით, წმინდა, ხალასი ქართული მუსიკალური ენით დაწერილი ეს ოპერა, რომელიც უმართებულოდაა მოხსნილი რეპერტუარიდან, იმსახურებს იმას, რომ იგი, განახლებული სახით, კვლავ აღსდგეს ქართულ საოპერო სცენაზე.

1941 წელს საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით მე საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება მომენიჭა.

1941 წლის 25 იანვარს თბილისის საოპერო თეატრმა მაყურებელს უჩვენა მორიგი პრემიერა—კომპოზიტორ იონა ტუსკიას ლირიკულ-დრამატიული ოპერა „სამშობლო“ რომელშიაც ერთ-ერთი მთავარი გმირის—მესაზღვრე თამაზის—როლს ვასრულებდი. აქაც ლიბრეტოს დრამატურგიული და კონსტრუქციული სისუსტე იყო ძირითადი მიზეზი იმისა, რომ „სამშობლომ“, მიუხედავად შემდგომი რედაქციებისა, ვერ მოიკიდა ფეხი თეატრის რეპერტუარში. რაც შეეხება ოპერის მუსიკალურ ენას, იგი გამოირჩეოდა ექვმიუტანელი ხალხურობითა და ეროვნულობით, მღერადობით. მე ყოველივეს გატაცებით ვმღეროდი თამაზის ემოციურ პარტიას. განსაკუთრებით მიყვარდა და დღესაც მიყვარს ამ სიმპათიური გმირის ტემპერამენტული ბუნება, მკაფიოდ გამოვლინებული მხურვალე პატრიოტიზმი მის არიაში („სამშობლო, დედის ძუძუი“). თამაზის არია წარმატებით ჩავწერე მოსკოვში, გრამოფონის ფირზე.



ჩემს მიერ ამ პარტიის შესრულების შესახებ გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ (1941 წ. 25 თებერვალი) შალვა ბუაჩიძე წერდა:

„დიდის აღძველობით მღერის და ასრულებს თამაზის პარტიას ვოკალისტების საკავშირო კონკურსის ლაურეატი დავით გამრეკელი. იგი ჩვენ თვალწინ გაიზარდა დიდ არტისტულ ძალად. მისი ლამაზი, ძლიერი ბარიტონის მოაღერს ტემბრი გვიტაცებს, დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას განგვაძლევინებს“.

1941 წლის 26 თებერვალს საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან 20 წლისთავთან დაკავშირებით თეატრმა დადგა პრენიერა კომპოზიტორ გრ. კილაძის ოპერის „ლადო კეცხოველი“; მასში მთავარი გმირის როლს ვასრულებდი. ჩემს მიერ შესრულებული მრავალრიცხოვანი ქართული საოპერო პარტიებიდან არც ერთს ასეთი ძალით არ გაუტაცივარ. მე ნათლად ვგრძნობდი პასუხისმგებლობას, რომედ საც მაკისრებდა მგზნებარე რევოლუციონერის ლადო კეცხოველის ვოკალური და სცენური განსახიერების ამოცანა. ყოველწინივ გამართული, მხატვრულად დამაჯერებელი სახე შექმნის მიზნით გავეცანი არა მარტო სათანადო ისტორიულ მასალას, არამედ ბევრჯერ ვესაუბრე კიდეც მის ნათესაებ რათა ნათლად წარმომედგინა ლადო კეცხოველი, როგორ დიდბუნებოვანი ადამიანი, მებრძოლი და მგზნებარე რევოლუციონერი.

გრიგოლ კილაძის მუსიკა ნიტაცებდა თავისი დინამიურობით, ენერგიულობით. აუღელვებლად შეუძლებელი იყო ლდოს—ამ არაჩვეულებრივი ადამიანის—სახის გადმოცემა. მის მკვეთრი, გაბედული ხმა, გამანადგურებელი სარკაზმი გვიხ

ჩავს კეცხოველს, როგორც შეუდრეკელ, მძლავრი ნებისყოფის მქონე რევოლუციონერს. გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ აღიშნავდა:

„ლადო კეცხოველის როლის შესრულებაში არტიტმა დ. გამრეკელმა მიაღწია დიდ პორტრეტულ მსგავსებასა და იაფისი გამომსახველი შესრულებით შესძლო ამ რთული სახის მხატვრულად გახსნა“.

1941 წლის მაისში დავით ანდლულაძე და მე საგასტროლოდ უკრაინაში გავემგზავრეთ. მონაწილეობა უნდა მიგველო ალპერო თეატრების წარმოდგენებში და კონცერტებზეც უნდა გვემღერა. ვიყავით კიევში, ხარკოვში, ლვოვსა და ოდესაში. ოდესაში ყოფნისას მე (კიაზო) და დ. ანდლულაძე (მალხაზი) მღეროდით „დაისში“. ეს იყო 21 ივნისი, შაბათი საღამო. მეორე დღეს გამოცხადდა ომი და შეწყდა ჩვენი გასტროლები. ვენ საქართველოში დავბრუნდით.

ერთი ამბავი მინდა მოვიგონო. მე და დავით ანდლულაძე მგებობრივად გამოჩენილ ქართველ მსახიობთან უშანგი ხეიძესთან და თითქმის ყოველდღე ვნახულობდით მას, განსაუთრებით მისი ავადმყოფობის პერიოდში. ძლიერ გვიყვარდა ასთან ბაასი და ვცდილობდით, როგორმე გაგვეერთო იგი. რთხელ ასეთი სიტყვებით მივმართე მას:

„უშანგი, ხვალ დავითი „ტოსკაში“ მღერის. წამოდი, ოვუსმინოთ!“

იმ დროს იგი არსად და არავისთან არ დადიოდა, მით მეტეს თეატრში. წარმოიდგინეთ, რომ პირობა მომცა, წამოალო. მე სიხარულით ცას ვეწიე. მეორე დღეს გავქანდი თეატრისაკენ და ვთხოვე დირექტორს, რომ უშანგი ჩხეიძე პექტაკლზე აპირებს მოსვლას და დირექციის ლოჯაში არავინ

შეუშვათ-მეთქი. ყველას გაეხარდა ეს ამბავი, იქნებ გვემველოს და უშანგი ისევ ვიხილოთო. მეორე დღეს საღამოთი მივედი უშანგისთან ჩემი მანქანით. შევედი ქმის ბინაში და ვხედავ, უშანგი წვერს იპარსავს. გამეხარდა, ვიფიქრე კარგად არის-მეთქი საქმე, წვერი გაიპარსა, სუფთა პერანგი ჩაიცვა, ფეს-საცმელების ჩაცმა დაიწყო და უცებ ამომხედა და მითხრა:

„მოდი, შენ წადი და მე მეორე მოქმედებისათვის მოვალო“.

მე ვითომ გული მომივიდა, ავვარდ-დავვარდი, ავქაქანდი, ვეხვეწე, ვემუდარე, და ბოლოს, როგორც იქნა, დავითანხმე და თან წამოვიყვანე. თეატრში იმ დროს მივედი, როდესაც ხალხი დარბაზში იყო შესული. უშანგი პირდაპირ ლოჯაში შევიყვანე, მაშინვე გამოვკეტე კარები და ასე, მხოლოდ ჩვენ ორნი, ვისხედით ამ დიდ ლოჯაში.

მოისმინა პირველი მოქმედება, ლოჯიდან გავიყვანე, ანდლუ-ლაძესთან არტისტულ ოთახში შევიყვანე. უშანგიმ გადაკოცნა დავითი, ძლიერ მასიამოვნეო. კვლავ ლოჯაში დავბრუნდით. ცოტა ხნის შემდეგ ვკითხე ხომ არ დაიღალე-მეთქი. მითხრა, ცოტათი დავიღალეო. შემდეგისთვისაც ნდობა რომ მქონო-და, სახლში წასვლა შევთავაზე. თვალი ჩამიკრა და მივხვდი, რომ უკვე ეძნელებოდა თეატრში ყოფნა. განოვიყვანე მანქანა და სახლში წავიყვანე. გახარებული ვიყავი: ხუმრობა ხომ არაა—უშანგი თეატრში მოვიყვანე! სახლში მისვლისას ვუთხარი:—

„უშანგი, ხვალ კვირაა, კარგი ამინდია, წავიდეთ სადმე ქალაქგარეთ და ორი-სამი საათი სადმე მინდვრად ან ტყეში გავატაროთ, დავსტკბეთ ბუნებით და ვისაუბროთ!“

თქვენ წარმოიდგინეთ, ძლიერ გაეხარდა.

მეორე დღით ანდლულაძესთან ერთად უშანგისთან მივედი.

უღაპარაკოდ წამოგვყვა, მაგრამ, კარში რომ ვიდექით, გვი-  
თხრა—სოფლიდან კარგი ღვინო ჩამომივიდა და მოდი-  
თითო კიქა დალიეთო. ჩვენ უარი ვუთხარით. მაშინ აიღო და  
თითო ბოთლი წითელი ღვინო მოგვცა—წაიღეთ და სახლში  
დალიეთო. მე ორივე ბოთლი ჩავდე მანქანაში. წავედით,  
ჩავედით მცხეთაში და ისევ უკან დავბრუნდით. ერთ ლამაზ  
მოლიან ეზოში შევედით. გავაფინეთ ხალიჩა და წამოვწექით.  
თითქმის ორი საათი ვიყავით ჰაერზე და ბედნიერად ვგრძნო-  
ბდით თავს იმით, რომ მე და დავითმა ოდნავ მაინც ვასიამო-  
ვნეთ ჩვენი უშანგი. ვატყობდით, რომ ძლიერ კმაყოფილი იყო.  
შინ დაბრუნება გადავწყვიტეთ, ჩავსხედით მანქანაში და წამო-  
ვედით. საბურთალოს აღმართს რომ მოვუახლოვდით, მარჯვნივ  
ბევრი ხალხი მოდიოდა, მარცხნივ კი—ერთცხენიანი დროგი  
ჩემი მანქანა პატარა იყო. აღმართის სწრაფად ავლა მინდოდა,  
საყვირი მივეცი და სიჩქარეს ვუმატე. დაახლოებით 10 მეტრიღა  
დამრჩა დროგამდე, როცა ამ უკანასკნელმა გზა გადამიკეტა და  
მარჯვნივ გადმოსვლა დაიწყო. მე მხოლოდ ადგილზე დამუ-  
ხრუჭებას თუ მოვასწრებდი. ასეც მოვიქეცი. უცაბედი დამუ-  
ხრუჭების გამო მანქანა შეტრიალდა და გადაბრუნდა. იმ წუთ-  
ში არაფერზე მიფიქრია გარდა იმისა, რომ უშანგი დავლუპე!  
მისი სიამოვნება მინდოდა და ეს რა მოხდა!.. წამშივე გამოვრთე  
მოტორი, ავკარი ხელი კარებს, ძლივს გამოვედი მანქანიდან,  
ჩავხედე უშანგისა და დავითს მანქანაში, და რას ვხედავ: ორი-  
ვე სისხლში არიან გასვრილები. გველნაკბენივით წამოვიძახე:  
„ვაიმე, უშანგი! ეს რა გიყავი!“ უშანგიმ კი ღიმილით შემო-  
მძახა: „არ შეგეშინდეს, ბიჭო, ეს ღვინოაო“. თურმე ის ორი  
ბოთლი ღვინო, მან რომ მოგვცა, გადმოვარდნილა, ბოთლები  
გამტყდარა და ღვინო ორივეს გადასხმია. მანამ ეს გავიგე,

ჩემი მომივიდა. ხალხი დაგვეხმარა, მანქანა გადმოვაბრუნეთ, მანქანიდან გამოვიდნენ უშანგი და დავითი. უშანგი მე მაწყნარებს, მე კი—მას. უშანგი მეუბნება:

„რა გინდა, შე კაცო, მშვენივრად ვარ, შენ ნუ ლელავ“.

მე კი მხოლოდ უშანგი მალეღებდა—ვაითუ უარესად გახდეს-მეთქი. ცოტა ხნის შემდეგ სიცილით დაიწყო:

„ორი დღის წინ ექიმმა მითხრა, რომ მაგარი შეშინება შენთვის კარგი იქნებაო. მანქანა განგებ ხომ არ გადააბრუნეო, სიცილით შემეკითხა უშანგი.“

მანქანა სერიოზულად არ დაზიანებულა, მოტორი მუშაობდა. ჩავჯექით და წამოვედით. უშანგი შინ მშვიდობით მივიყვანე. მეორე დღეს, სანახავად რომ მივედი, თვალი მომკრა თუ არა, სიცილი დაიწყო. „ყოჩაღ, რა შოფერი ყოფილხარო!“ მე სიხარულით ცას ვეწიე, რადგან ვხედავდი, კარგად იყო და მანქანის ავარიას მასზე არ ემოქმედნა. მადლობა ღმერთს, რომ ყველაფერმა კარგად ჩაიარა.

\* \* \*

სამამულო ომის დაწყების შემდეგ ჩვენს თეატრს შეემატა შესანიშნავი საშემსრულებლო ძალები, რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში მუშაობდნენ საოპერო სცენაზე. უკრაინიდან ჩამოვიდნენ: კიპარენკო-დომანსკი, გრიშკო, გუჟოვა, ჩასტი, კოლიჩენკო, კუჩენკო, პოპოვი (რომელიც პენსიაზე გასვლამდე მუშაობდა თეატრში), ლოზინსკაია და თბილისისათვის ნაცნობი და საყვარელი დირიჟორი სამუილ სტოლერმანი. მოსკოვიდან ჩამოვიდნენ: ვ. დავიდოვა, ბალერინა სემიონოვა, ბადრიძე, მჭედლიძე და გოცირიძე.

თბილისის საოპერო თეატრში ომის წლებში მაღალმხატვრული წარმოდგენები იმართებოდა. თეატრი მუდამ ხალხით

იყო გაქედნილი. ბილეთების შოვნა არც თუ ისე ადვილი იყო. ეფიქრობ, რომ იმ დროს, არც-ერთ საბჭოთა რესპუბლიკაში არ იყო ისეთი არტისტული ძალები და წარმოდგენების ისეთი მაღალი დონე, როგორც თბილისში. ყოველი წარმოდგენა მიდიოდა როგორც პრემიერა. ყველანი ვცდილობდით ვყოფილიყავით ფორმაში და წარმოდგენა არ გაგვეცდინა. ყოველთვის დიდი ხალისით ვმღეროდით.

1942 წელს საგასტროლოდ ირანში მიგვაველინეს. საშემსრულებლო ჯგუფში შედიოდნენ: ვ. ლავილოვა, ე. სოხაძე, სემიონოვა, ვახტანგ ჭაბუკიანი, პ. ლისიციანი, გაბრიელიანი და მე. პირველი კონცერტი მივეცით თეირანში დიპლომატიური კორპუსისათვის. შემდეგ, რამდენიმე ღია კონცერტი გავმართეთ ირანის მოსახლეობისათვის. კონცერტებს, რომლებიც დიდი წარმატებით ჩატარდა, აუარება ხალხი ესწრებოდა.

რამდენიმე დღის შემდეგ ირანის შაჰმა თავის სასახლეში მიგვიწვია. გავმართეთ კონცერტი, რომელსაც მხოლოდ 10-15 კაცი ესწრებოდა. კონცერტის დამთავრების შემდეგ შაჰი და მისი მეუღლე სათითაოდ მოგვესალმნენ და სასახლის დიდ დარბაზში ჩინებული ვახშამი მოგვიწყვეს. სუფრა მდიდრულად იყო გაშლილი, მაგრამ ვახშმის დროს ფეხზე ვიდექით. ჩემს მარჯვნივ იდგა ირანის დედოფალი, ხოლო ხელ მარცხნივ— შაჰის ერთ-ერთი და. ასეთი ორი მანდილოსანი მედგა გვერდით და რა მაკმევდა ან მასმევდა რამეს? უხერხულად ვგრძნობდი თავს. მხოლოდ ერთხელ ავიღე ერთი ნაჭერი მწვადი და მეგონა შოკოლადს ვჭამდი, ისე ღნებოდა პირში. შაჰის მეუღლე კი მაღიანად შეექცეოდა ათასგვარ საკმელს. მე გამიკვირდა კიდევ, შემდეგ ამიხსნეს, რომ ასეთი ყოფილა მათი ადათი: სტუმარმა რომ გემრიელად და მაღიანად ჭამოს, ამიტომ

მასპინძელმა უნდა აჩვენოს მაგალითით. საუბედუროდ მე ეს არ ვიცოდი. თურმე ჩემს დღეში იყვნენ ჩემი დანარჩენი მეგობრებიც...

როდესაც ვახშამი დამთავრდა შაჰმა თარჯიმნის საშუალებით დიდი მადლობა გამოგვიცხადა და დწსძინა, რომ იგი დიდად კმაყოფილი დარჩა ჩვენი კონცერტით. ამასთან ჩვენ ელჩს სთხოვა ხშირად მიეცათ მისთვის საშუალება გაცნობოდა საბჭოთა ხელოვნებას. ცოტა ხნის შემდეგ შაჰი და დედოფალი გამოგვეთხოვენ და დასტოვეს დარბაზი. მალე ჩვენც დავტოვეთ სასახლე. ამ ვახშმით დამშეულები სიხარულით გავეშურეთ სასახლის პირდაპირ მყოფ რესტორნისაკენ!...

ორი დღის შემდეგ კვლავ მიგვიწვიეს სასახლეში და თვითეულს გადმოგვცეს შაჰის საჩუქრები: ხალიჩები და სხვა...

თეირანში კიდევ რამდენიმე დღე დავრჩით. კონცერტის დამთავრების შემდეგ კულისებში ამოდიოდნენ მაყურებლები და ყველასათვის საჩუქრები მოჰქონდათ. თეირანის შემდეგ მოვინახულეთ ირანის სხვა ქალაქებიც: თავრიზი, მიანე, ყაზვინი და ფეხლევი. ყველგან ვმართავდით კონცერტებს ადგილობრივი მოსახლეობისა და საბჭოთა ჯარის ნაწილებისათვის. ერთი თვის შემდეგ საქართველოში დაებრუნდით.

ომის დროს თბილისში შედგა ბრიგადები, რომლებიც მომსახურეობას უწევდნენ საბჭოთა არმიის ნაწილებს. ერთ-ერთ ბრიგადაში მეც ვიყავი. ვემსახურებოდით ბორჯომს, ახალქალაქს და ახალციხეს. ამ ბრიგადაში ჩემს გარდა, შედიოდნენ: აკაკი ვასაძე, ირაკლი გამრეკელი, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი სალარაძე, სტეფანე ჯაფარიძე, გიორგი გოგიჩაძე, ტატიანა ტალახაძე, ზურაბ კიკალეიშვილი და მიხეილ ყვარულაშვილი.

ზოგიერთი ბრიგადა უშუალოდ ფრონტს ემსახურებოდა. თითქმის ორიათასზე მეტი კონცერტი ჩაატარეს ამ ბრიგადებმა ჩვენი ჯარებისათვის, ვაწყობდით აგრეთვე საშეფო და ფასიან ღია წარმოდგენებს თავდაცვის ფონდის გასაძლიერებლად.

1943 წელს თეატრმა დადგა ვანო გოციელის ოპერა „პატარა კახი“, რომელშიც ლევან ქვაბულიძის პარტიას ვასრულებდი. მაყურებელმა გულთბილად მიიღო ეს პატრიოტული ნაწარმოები, რომელიც რამდენიმე სეზონი იდგმებოდა თბილისის სცენაზე.

1943 წლის 20 აგვისტოს საქართველოს უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება მომენიჭა.

იმავე წელს თბილისის კინოსტუდიამ გადაიღო მუსიკალურ-მხატვრული სურათი „ჯურღაის ფარი“ გ. ლეონიძის, ს. დოლიძის და დ. რონდელის სცენარის მიხედვით. სურათში მთავარი გმირის—ჯურღაის როლის შემსრულებლად მე მიმიწვიეს. მიუხედავად მძიმე პირობებისა ფილმი მაინც განსახლვრულ დროზე გამოვიდა ეკრანებზე. „ჯურღაის ფარი“ მაყურებელმა ძალიან კარგად მიიღო. სურათში მონაწილეობდნენ: მედეა ჯაფარიძე, ნუცა მიქელაძე, ქეთო ჯაფარიძე, დავით ბადრიძე, გრიგოლ გრიგორაშვილი, ვახტანგ ჭაბუკიანი, მე და უკრაინელი მომღერლები—გრიშკო და ჩასტი.

გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციამ მოქმედი არმიიდან შემდეგი შინაარსის წერილი მიიღო:

„გთხოვთ საბრძოლო საღამო და ჩვენი გულითადი მადლობა გადასცეთ თბილისის კინოსტუდიის თანამშრომლებს იმ სიამოვნებისთვის, რაც ჩვენ დღეს განვიცადეთ. დღეს



1944 წლის 26 ნოემბერს ჩვენ ვნახეთ თბილისის კინოსტუდიის მიერ დადგმული კინოსურათი „ჯურღანის ფარი“.

ქალაქში ძნელია იმის გადმოცემა, რაც ჩვენ განვიცადეთ, როდესაც სურათს ვუყურებდით. თავს ისე ვგრძნობდით, თითქოს ვყოფილიყავით ჩვენს მშობლიურ საქართველოში, თბილისში. ამ სურათმა მოგვაგონა ჩვენი სამშობლოს გმირული წარსული. ჩვენი წინაპრების ბრძოლები და გამარჯვებები.

ბევრი ტკბილი გრძნობა და მოგონება გაგვიღვიძა „ჯურღანის ფარმა“ და თუმცა ჩვენ ახლა შორს ვართ, მაგრამ შორს აღარ არის ის დღე, როდესაც მტერს საბოლოოდ დავამარცხებთ და კვლავ მოვალთ საყვარელ მზიურ საქართველოში.

განსაკუთრებით მადლობა და საუკეთესო სურვილები გადაეცით მსახიობებს დავით გამრეკელს და ქეთო ჯაფარიძეს ტკბილი სიმღერებისათვის. ძალიან გვენატრება ქეთო ჯაფარიძის მოსმენა, მაგრამ ჯერ უნდა ბოლომდე შევასრულოთ ჩვენი ვალი სამშობლოს წინაშე. აქ ჩვენთან არიან სხვა მოძმე რესპუბლიკების ხალხთა შვილები. მათაც ძლიერ მოეწონათ „ჯურღანის ფარი“.

ვუსურვებთ თბილისის კინოსტუდიის მუშაკებს კვლავ ნაყოფიერად იმუშაონ ჩვენი სამშობლოს საკეთილდღეოდ, რათა წითელი არმიის მებრძოლებს და ოფიცრებს შესაძლებლობა ჰქონდეთ ბრძოლის შემდეგ კულტურულად დაისვენონ.

ფრონტული საღამით:

შამაგვა, ქორქისაძე, ტოგონიძე, ჯიჯეიშვილი, ფუტყარაძე, ნანეიშვილი, მარგველაშვილი, ბინიურიშვილი, დოროსკოვა,



დ. გამრეკელი — ეერზონი  
(„ტრაეიატა“)



დ. გამრეველი — ელესიო  
(„პიკის ქალი“)

ეგანოვა, მოროზოვი, იუსინიანი, ვართანიანი, მოროზოვა, გულიანი, კარაგაევა, პჩელკინი, მირგოროცკაია.

უნგრეთი, უკრაინის მე-2 ფრონტი.

1944 წელს მოსკოვში მოეწყო ქართული ლიტერატურისა და მუსიკის საღამოები, სიმფონიური და კამერული მუსიკის კონცერტები. თბილისიდან მოსკოვს გაემგზავრა მომღერლების, მუსიკოს-შემსრულებლებისა და მწერლების დიდი ჯგუფი. ამ ჯგუფში მეც შევდიოდი. ჩემს გამოსვლასთან დაკავშირებით, სამწუხაროდ შემომჩა მხოლოდ ერთი რეცენზია, რომელიც დაბეჭდილი იყო მოსკოვურ ინგლისურ გაზეთში „მოსკაუ ნიუს“ (1944 წ. მაისი). გაზეთმა მოათავსა ჩემი პატარა ბიოგრაფია. ბოლოს რეცენზენტი დასძენდა, რომ „გამრეკელი არის ქართველი ბატისტინიო“.

გასაგებია ჩემი სიხარული, როდესაც წავიკითხე ეს სტრიქონები, მეტი ბედნიერება მომღერლისათვის აღარ შეიძლება. ჩვენი საღამოები მოსკოვში ჩინებულად ჩატარდა. გადაწყდა ჩემი დატოვება დიდი თეატრის სოლისტად.

დიდ თეატრში მუშაობა დავიწყე 1944 წლის 20 სექტემბრიდან. პირველად გამოვედი „პიკის ქალში“, სადაც ელუცკის პარტია ვიმღერე. ამას მოჰყვა: „ტრავიატა“ (ფერმონი), „ევგენი ონეგინი“ (ონეგინი), „კარმენი“ (ესკამილიო), „ფაუსტი“ (ვალენტინი), „რიგოლეტო“ (რიგოლეტო), „აბესალომ და ეთერი“ (მურმანი), „ლაკმე“ (ფრედერიკო) და ვ. მურადელის „დიადი მეგობრობა“, რომელშიაც მე მთავარ პარტიას—სერგო ორჯონიკიძის როლს—ვასრულებდი.

დიდ თეატრში ძალიან კარგად მიმიღეს. მთელი კოლექტივი პატივისცემით მეპყრობოდა და ვგრძნობდი, რომ მისი ყურადღება და სიყვარული დავიმსახურე.

7. დ. გამრეკელი

უნდა ითქვას, რომ დიდ თეატრში სამაგალითო დისციპლინაა. ყველამ გარკვევით იცის თავისი საქმე, რის გამო ყველაფერი კეთდება დროულად და კეთილსინდისიერად. თუ კარგად არა ხარ მომზადებული, როგორც ვოკალურად, ისე სცენურად, არავითარ შემთხვევაში არ გაგიშვებენ სცენაზე. მხედველობაში ლებულობდნენ აგრეთვე, ტანსაცმელს, გრიმს და როლის სხვა დანარჩენ ატრიბუტებს, რასაც მნიშვნელობა აქვს მომღერლისათვის ამა თუ იმ გმირის სრულყოფილი სახის შექმნისას. რა თქმა უნდა, თავის დროზე და საკმაო რაოდენობით ტარდება ცალკეული და საერთო რეპეტიციები, შემღერება და რეპეტიციები ორკესტრთან ერთად.

თეატრში ვსარგებლობდი ყოველმხრივი ხელშეწყობით. ბევრ რამეს ვსწავლობდი მიუხედავად იმისა, რომ სახალხო არტისტის წოდებაც მქონდა და საოპერო სცენაზე მუშაობის გამოცდილებაც. თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელობა მხოლოდ მაშინ დართავს მომღერალს ამა თუ იმ ოპერაში გამოსვლის ნებას, როდესაც მისი ყოველმხრივი მომზადება ექვს აღარ იწვევს. ჩემს მიმართაც ასე იქცეოდნენ. ამიტომაც იყო, რომ ყოველი გამოსვლა წარმატებით მთავრდებოდა.

მოკლე ხნის განმავლობაში გადაუჭარბებლად შემიძლია ვთქვა, რომ ამ სახელოვანი თეატრის დასში და მის საოპერო რეპერტუარში საკმაოდ მტკიცე ადგილი დავიმკვიდრე. ამას ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ მიხდებოდა სახელოვან მომღერლებთან ერთად გამოსვლა კლასიკურ და საბჭოთა ოპერებში, რაც ჩემის მხრივ მთელი ყურადღების, ცოდნისა და ენერჯის დაძაბვას მოითხოვდა. მკითხველმა რომ ადვილად წარმოიდგინოს ჩემი მდგრადობა დიდი თეატრის სცენაზე და ის პასუხისმგებლობა, რასაც მე სახელგანთქმულ პარტნი-

ორებთან გამოსვლა მავალეზდა, დავასახელებ ზოგიერთ ოპერას, რომელშიც მათთან ერთად ვმღეროდი. ასე, მაგალითად, როდესაც მე „პიკის ქალში“ ელეცკის პარტიას ვმღეროდი, სხვა როლებში გამოდიოდნენ: ნელეპი—გერმანი, ბიშეესკაია—ლიზა, მაქსაკოვა—პოლინა, ზლატოგოროვა—გრაფინია, მედედევი—ტომსკი (1944 წლის 10 დეკემბერი). „ტრაფიატაში“ (1945 წლის 13 იანვარი) ჟერმონს ვმღეროდი მე, ვიოლეტას—ბარსოვა, ალფრედს—ჩეკინი. 1945 წლის 22 იანვარს „ევგენი ონეგინში“: მე—ონეგინს, შპილერი-ტატიანას, ჩეკინი—ლენსკის, მიხაილოვი—გრემინს. „კარმენში“: ვ. დავიდოვა—კარმენს, შპილერი—მიქაელას, ნელეპი—ხოზეს, მე—ესკამილიოს. „სადკოში“ ჩემთან ერთად მონაწილეობდნენ ხანაევი, დავიდოვა, პეტროვი, ლემეშევი, „აბესალომ და ეთერი“—ბოლშაკოვი (აბესალომი), შპილერი (ეთერი), მე (მურმანი), „ფაუსტში“—მოხუც ფაუსტს—ხანაევი, ახალგაზრდა ფაუსტს—კოზლოვსკი, მეფისტოფელს—შეგალკოვი, მარგარიტას—შპილერი, ვალენტინს—მე. ცხადია, როდესაც ასეთ ანსამბლში უხდება მომღერალს გამოსვლა, გარდა პირადი თავმოყვარეობისა მასზე დიდ გავლენას ახდენს პარტნიორების სამსახიობო და ვოკალური ოსტატობის მაღალი დონე, მათი სცენური გამოცდილება და ავტორიტეტი. ამიტომაც, რომ შენც ძალაუნებურად ცდილობ არ ჩამორჩე მათ, იყო სპექტაკლის საერთო მხატვრული მოთხოვნილებების დონეზე. ეს კი ძალაუნებურად გავლენას ახდენს ახალგაზრდა საოპერო მსახიობის დახელოვნებაზე.

დიდი თეატრის ყოველ წარმოდგენაში გამოსვლა იყო და არის მეტად საპასუხისმგებლო ყოველი მომღერლისათვის: წარმოდგენისათვის ისე ემზადება გამოცდილი თუ გამოუცდილი მომღერა-

ლი, თითქოს იგი პირველად მღეროდეს საოპერო სცენაზე. ასეც უნდა იყოს ყოველ თეატრში და ყოველი მსახიობისათვის, რადგან თეატრის წმიდათა-წმიდა კანონია მსმენელის, თეატრის კოლექტივის წინაშე უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა. ეს კანონი განსაკუთრებით მოქმედებს დიდ თეატრში. ადგილობრივ თეატრში ყოველი მსმენელი გიცნობს, გითანაგრძნობს და ამიტომ ბევრი რამ შეიძლება გაპატიოს კიდეც. მოსკოვის დიდ თეატრში კი დადის ისეთი ხალხი, რომელიც დღეს მოვისმენს და, შესაძლოა მხოლოდ ერთი-ორი წლის შემდეგ მოვისმინოს ხელმეორედ. წარმოდგენებს ესწრებიან აგრეთვე უცხოელი სტუმრები და კრიტიკოსები.

მოსკოვში ყოფნისას ხშირად მიხდებოდა გამოსვლა საპასუხისმგებლო კონცერტებზე როგორც კრემლში, ისე დიპლომატიური კორპუსის, საპატიო უცხო სტუმრების წინაშე და ქალაქის დიდ საკონცერტო დარბაზებში. არც ასეთ შემთხვევაშია მომღერალი დაზღვეული მომეტებული მღელვარებისაგან. მეტიც, თუ საოპერო სცენაზე მას საგრძნობლად ეხმარება კოსტუმი, გრიმი, დეკორაცია, პარტნიორების გარემოცვა, გუნდი და ორკესტრი, აქ ცარიელ ესტრადაზე, კონცერტმეისტერისა და როიალს გარდა მომღერალი ვერაფერს „ამოეფარება“, და ამიტომ მართო ის არის მთლიანად პასუხისმგებელი თავისი შესრულების ხარისხისათვის.

რამდენჯერმე საზღვარგარეთ მომიხდა საგასტროლოდ გამგზავრება. 1946 წელს დიდი თეატრის ხაზით კონცერტების ჩასატარებლად პოლონეთს მიგვაველინეს. ჩვენს ჯგუფში, ჩემს გარდა, შედიოდნენ: კრუგლიკოვა, ლეპეშინსკაია და გუსევი (მოცეკვავენი), ცნობილი ინსტრუმენტალისტები: ემილ გილელსი (ფორტეპიანო) და ვალინა ბარინოვა (ვიოლინო),

ჩვენი საკონცერტო გამოსვლები ყველგან ბრწყინვალედ ჩატარდა. კონცერტებს დიდძალი მაყურებელი ესწრებოდა. გარდა კამერულისა, სიმფონიურ კონცერტებსაც ვმართავდით. პოლონეთის ცენტრალურმა და ადგილობრივმა პრესამ ჩვენს საკონცერტო გამოსვლებს აღფრთოვანებული წერილები და რეცენზიები უძღვნა.

პირველად გამოსვლა დემოკრატიული პოლონეთის სატახტო ქალაქ ვარშავაში მოგვიხდა. ახლა ადვილად ითქმის სიტყვა „ქალაქი ვარშავა“, მაგრამ ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ჩვენ იქ ვიყავით, მთლიანად არ იყო აღდგენილი ეს გმირული ქალაქი. მეორე მსოფლიო ომის წლებში არც ერთ ქალაქს არ განუცდია ისეთი ნგრევა და განადგურება გერმანელი ფაშისტების მხრივ, როგორც ვარშავას. 1939 წლის 1 სექტემბრამდე, როდესაც ჰიტლერელთა ჯარები პოლონეთს შეესივნენ, ვარშავა წარმოადგენდა ერთ-ერთ ულამაზეს, კეთილმოწყობილ ქალაქს ევროპაში. ომამდე მისი მოსახლეობა შეადგენდა 1 მილიონ 300 ათასს, ომის დამთავრების შემდეგ კი ვარშავაში მხოლოდ 162 ათასი ადამიანი ცხოვრობდა. ფაშისტებმა 540 ათასი კაცი მოსპეს, დანარჩენი გერმანიაში გადაასახლეს, ან კიდევ საკონცენტრაციო ბანაკებში დაამწყვდიეს. ომამდელ ვარშავას ამშვენებდა ფართო ქუჩები, შესანიშნავი სასახლეები და ისტორიული ნაგებობანი: კრაკოვის გარეუბანი, სტარომიასტო. „ზიგმუნდის სვეტები“, ცნობილი ძეგლები (კოპერნიკის, შოპენის), პარკები და ბაღები: ლაზენკაში, ერომსკის, ღრეშერის სახელობის პარკები, სასკოს პარკი და ა. შ. მაგრამ ყოველივე ეს მიწასთან გაასწორეს ფაშისტმა დამპყრობლებმა. ვარშავაში გაანადგურეს, დასწვეს და ააფეთქეს 75% ზემეტი საცხოვრებელი სახლი და 90% ზემეტი საწარმო-



დაწესებულება, ისტორიული ძეგლები, ტაძრები, 11 ხიდი და სხვ. მით უფრო განსაცვიფრებელი იყო ჩვენთვის ის, რისი მოწმენიც ჩვენ გავხდით: რამდენიმე წლის განმავლობაში ვარშავის დიდი ნაწილი აღდგა პოლონელი ხალხის გმირული შრომისა და საბჭოთა კავშირის უანგარო დახმარების შედეგად. როგორც პოლონელებმა გვითხრეს, ვარშავის მთავარ არქიტექტურულ ნაგებობათა გეგმები თურმე შემთხვევით გადარჩენილა გატანილ საარქივო მასალებთან ერთად, და ამან გაუადვილა პოლონელ ხუროთმოძღვართ დანგრეული შენობების ზუსტი რესტავრაცია. ვუყურებდით ვეებერთელა ნაგებობებს: პოლონეთის სეიმის, ფინანსთა სამინისტროს, ვარშავის სამეცნიერო საზოგადოების, მრეწველობის და ვაჭრობის სამინისტროს შენობებს, ძეგლებს, წმიდა ჯვრის ტაძარს, შოპენისა და კოპერნიკის ძეგლებს და არ ვვჭეროდა, რომ ეს შესანიშნავი ნაგებობანი ხელახლა იყო აგებული.

ვარშავაში ყოფნისას ვინახულეთ ცნობილი პოლონელი მომღერალი ქალი ევა ბანდროვსკა-ტურსკა, რომელმაც რამდენიმე ხანი ფაშისტთა ტყვეობაში გაატარა, მაგრამ სულიერად არ მოტეხილა და შეინარჩუნა სიცოცხლისა და სამშობლოსადმი მხურვალე სიყვარული. ეს სახელოვანი მომღერალი ამჟამად პროფესორია ვარშავის კონსერვატორიისა, სადაც იგი ვოკალურ კლასს ხელმძღვანელობს.

ჩვენზე დიდი შთაბეჭდილება დატოვეს ახალგაზრდა პოლონელმა ამუსიკოსებმა, რომელნიც თავგამოდებით მეცადინეობენ ვარშავის კონსერვატორიაში. როგორც აქ, ისე მთელს პოლონეთში, განსაკუთრებით იგრძნობა უსაზღვრო სიყვარული და პატივისცემა გენიალური ეროვნული კომპოზიტორის — ფრედერიკ შოპენისადმი.

ვარშავის შემდეგ ლოდს გავემგზავრეთ. ვერც ეს სამრეწველო ქალაქი გადაურჩა ფაშისტთა ურდოების შემოსევას, მაგრამ იგი ვარშავასთან შედარებით გაცილებით ნაკლებად დაზარალდა. ლოდში, გარდა თეატრისა, მოგვიხდა გამოსვლები ადგილობრივ დიდ საფეიქრო საწარმოების მუშა-მოსამსახურეთა კულტურის სასახლეებში, სადაც გულწრფელი ოვაციებით გვხვდებოდნენ. უკანასკნელად ვინახულეთ კრაკოვი—პოლონეთის ეს უძველესი სატახტო ქალაქი (XIV საუკუნიდან) და, შეიძლება ითქვას, ევროპის ერთ-ერთი უმშვენიერესი ქალაქი. კრაკოვი ხიბლავს ადამიანს თავისი არაჩვეულებრივი რომანტიკულობით, რასაც მას ძველებური ციხე-კოშკები, სასახლეები და XVI საუკუნის დროინდელი საცხოვრებელი სახლები ანიჭებს. ქალაქის ცენტრში, მალლობ ადგილზე, აღმართულია კრაკოვის კრემლი, რომლის ცენტრს წარმოადგენს განსაკუთრებული სილამაზის ძველებური სასახლე—ე. წ. ვაველი. აქ შემონახულია X საუკუნისეული ფელიქსის და ადაუქტის სამლოცველო, XIV საუკუნის გოთიკური სტილის ტაძარი, ელჩთა დარბაზი და ბარბაკანი—წინ წამოწეული რედუტი და სხვ. აღსანიშნავია აგრეთვე ცნობილი მარიაცკის ტაძარი (XIII-XV), რომლის საკურთხეველი, ნაგები მოოქროვილი ხის კარისა, სვეტებისა და ქანდაკებებისაგან, გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას სტოვებს, კრაკოვის უძველესი უნივერსიტეტის შენობა, „სუკენიცე“ ანუ მატყლის მქსოველთა საამქროს შენობა, აგებული XIV საუკუნეში და ა. შ. დაუვიწყარია შთაბეჭდილება, რომელიც მივიღე ისტორიული მუზეუმისა და განსაკუთრებით სურათების გალერეის დათვალიერებით. ყველაზე შთამბეჭდავია გასული საუკუნის გენიალური მხატვრის იან

მატიკას შემოქმედება, მისი ისტორიული ტილოები, გამსჭვალული უსაზღვრო პატრიოტული გრძნობით.

რამდენადაც ვარშავა თანამედროვე ევროპული ქალაქის შთაბეჭდილებას ტოვებს, იმდენად კრაკოვი თავისი განსაკუთრებული იერით, წმინდა პოლონური კოლორიტით, ამ ქვეყნის ნაციონალური კულტურის სულსა და წარსულ დროთა უჩვეულო ატმოსფეროს აღადგენს.

კრაკოვში რამდენიმე კონცერტი გავმართეთ ადგილობრივი თეატრისა და ფილარმონიის დიდებულ საკონცერტო დარბაზში. კრაკოვის აუდიტორია ცნობილია უფრო მეტი თავდაპყრობით, მოძთხოვნელობით და დახვეწილი მხატვრული გემოვნებით, ვიდრე პოლონეთის სხვა რომელიმე ქალაქის მაყურებელი. მაგრამ პირველი ნომრიდანვე ჩვენმა კონცერტებმა გულწრფელი თანაგრძნობა და ერთსულოვანი შეფასება მოიპოვა.

1949 წელს საგასტროლო მოგზაურობა ჩავატარე უნგრეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში, მაგრამ ამაზე—ქვემოთ. ახლა კი მკითხველის ყურადღება ერთ საინტერესო მოვლენას მინდა მივაპყრო. საკითხი ეხება ვანო მურადელის ოპერის „დიადი მეგობრობის“ დადგმას.

1947 წლის 7 ნოემბერს, ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის 30 წლისთავთან დაკავშირებით, დიდ თეატრში გაიმართა „დიადი მეგობრობის“ პრემიერა. ამ ოპერაში, როგორც ზემოთ ითქვა, მე საგანგებო კომისრის სერგო ორჯონიკიძის როლს ვასრულებდი. პრემიერამ ჩინებულად ჩაიარა და ცენტრალურმა პრესამაც ამ წარმოდგენას მეტად მაღალი შეფასება მისცა.

1948 წლის 5 იანვარს სპექტაკლი განმეორდა. ეს იყო საგანგებო წარმოდგენა, რომელსაც პარტიის ცენტრალური

კომიტეტის და საკავშირო მთავრობის წევრები ესწრებოდნენ. ჩვენ, „დიდი მეგობრობის“ ყველა მონაწილე, უაღრესად დაჰიმუნური ვიყავით და ვცდილობდით, მაქსიმალურად ორგანიზებული ვყოფილიყავით როგორც ვოკალის, ისე სცენური მოქმედების მხრივ. იმ დღეს წარმოდგენაში დაკავებულები ვიყავით: მე, ნელეპი, ლემეშევი, მიხაილოვი, ირინა მასლენიკოვა და დიმიტრი მჭედლიძე. დირიჟორობდა ა. მელიქთაშაევი. მთელი კოლექტივი განსაკუთრებული მონდომებით ასრულებდა თავის პარტიებს და ცდილობდა რომ წარმოდგენა მაღალ ენათვით დონეზე ჩატარებულიყო. ასეც მოხდა: წარმოდგენამ ძლიერ კარგად ჩაიარა. მეორე დღეს, ე. ი. 6 იანვარს ა. ჟდანოვმა სპექტაკლის მთავარი მონაწილენი ცენტრალურ კომიტეტში გამოგვიძახა. სოლისტებს გარდა მიწვეული იყვნენ აგრეთვე დირიჟორი, რეჟისორი, დიდი თეატრის დირექტორი, ხელოვნების სამმართველოს უფროსი გ. მდივანი (ოპერის ლიბრეტისტი) და კომპოზიტორი ვანო მურადელი.

ცენტრალურ კომიტეტისაკენ კი გავემართეთ, მაგრამ არავინ იცოდა, თუ რა იყო მიზეზი ჩვენი გამოძახებისა. ვგრძნობდით კი, რომ ეს შეხვედრა სპექტაკლს შეესებოდა. ა. ჟდანოვმა გვითხრა, რომ ოპერაში არ არის გამოყენებული ხალხური მელოდიები, მუსიკა საერთოდ არ არის მელოდიური და ამიტომ მსმენელს მუსიკიდან არაფერი ამახსოვრდებაო, ორკესტრირება ცუდია, რადგან მეტისმეტი ხმაურია და სხვა არაფერი, არც სიუჟეტია გამართული, ისტორიული მოვლენები ჩრდილოეთ-კავკასიაში დამახინჯებულიაო და კიდევ მრავალი სხვა.

რამდენიმე დღის შემდეგ ა. ჟდანოვმა ცენტრალურ კომიტეტში მიიწვია ხელოვნების მუშაკთა უფრო ფართო წრე:

კომპოზიტორები; მომღერლები; მუსიკისმცოდნეები, კრიტიკოსები და ამჯერად უფრო ფართოდ გაიშალა მსჯელობა ოპერა „დიადი მეგობრობის“ გარშემო; საბჭოთა მუსიკაში ფორმალისტური გადახრების, ცრუ-ნოვატორობისა და სხვა მნიშვნელოვანი ნხატვრულ-იდეურ საკითხების შესახებ.

იმავე წლის 10 თებერვალს გამოვიდა საკავშირო კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება ვ. მურადელის ოპერის „დიადი მეგობრობის“ შესახებ, სადაც, გარდა ამ ოპერის მთელი რიგი ნაკლოვანებებისა, აღნიშნული იყო საბჭოთა მუსიკის განვითარების დამაბრკოლებელი მიზეზები.

ჩვენ, ვ. მურადელის ამ ოპერის შემსრულებელთ, გვწყინდა ის, რომ დიდი შრომა და ენერგია დაიხარჯა „დიადი მეგობრობის“ მომზადებასა და სცენურ განხორციელებაზე. გაუგებარი იყო ჩვენთვის ისიც, თუ რად აბრალებდნენ ამ ოპერის მუსიკას ფორმალისტურობას, ორკესტრის მეტისმეტ ხმაურს და ა. შ., მაშინ, როდესაც ამ სპექტაკლის მონაწილე ყოველი ვოკალისტი—სიამოვნებით ასრულებდა თავის პარტიას მასში მოცემული მღერადობისა და ემოციურობის გამო.

მეტისმეტად მკაცრი, უმართებულო და დაუმსახურებელი გაკიცხვა ოპერა „დიადი მეგობრობისა“ მოხსნილი იქნა ამ ბოლო ხანებში გამოქვეყნებულ პარტიულ დოკუმენტებში.

ვანო მურადელმა თავის ახალ ოპერაში „ოქტომბერი“ ოსტატურად გამოიყენა ცალკეული ნაწყვეტები ოპერიდან „დიადი მეგობრობა“.

1944—48 წლებში ვერ მოვახერხე საქართველოში ჩამოსვლა და თბილისში საგასტროლოდ მხოლოდ 1948 წელს გამოვემგზავრე.

სრმართლე უნდა ვთქვა, რომ ძლიერ ვლელავდი და ვში-  
შობდი, ვაითუ მაყურებელმა არ მიმიღოს კარგად, ან მე თი-  
თონ შეეკრთე და ვერ ვიმღერო ისე, როგორც საჭიროა.  
მაგრამ, როგორც ეს ცნობილია, თბილისს სულ სხვა მაყუ-  
რებელი ჰყავს. არსად არ არის ისეთი მსმენელი, ვოკალური  
ხელოვნების ისეთი შემფასებელი, როგორც ჩვენში: ხმის  
უქონლობას, მდარე გემოვნებასა და სუსტ შესრულებას არ  
გაპატიებს, მაგრამ, თუ მოთხოვნილებების სიმალლეზე ხარ, ღირ-  
სეული მიღებაც იცის და გამხნევებაც.

პირველი სპექტაკლი, რომელშიც მე თბილისში, ოთხი  
წლის შემდეგ გამოვედი, იყო „ვეგენი ონეგინი“. ბილეთები  
რამდენიმე დღით ადრე გაიყიდა. თბილისის საზოგადოება ჩემს  
ჩამოსვლას დიდი ინტერესით შეხვდა. ყველას სურდა გაეგო,  
თუ რა შევიძინე ამ წლების განმავლობაში, რა დააკლდა, ან  
რა შეემატა ჩემს ხმას.

დარბაზი ხალხითაა გაქედილი. დამთავრდა ოპერის მოკლე  
შესავალი, რომლის პირველი ტაქტებიდანვე ტატიანა ლარინას  
ნაზი, მეოცნებე და მომხიბვლელი სახე იშლება. დასრულდა  
ქალთა პირველი კვარტეტიც. ჩემი გამოსვლის დრომ მოაწია.  
კულისებში ვგრძნობ დარბაზის ჩუმ შრიალს. როდესაც  
სცენაზე გამოვედი ისეთმა ტაშმა იგრიალა, რომ სიხარული-  
საგან გავშეშდი, თვალებზე ცრემლი მომადგა და თავი დავღუ-  
ნე. ყოველი მოქმედების შემდეგ ოვაცია არ ცხრებოდა.  
მახსოვს, მესამე აქტის არია ექვსჯერ გამამეორებინეს. ასე გულ-  
თბილად შემხვდა ჩემი საყვარელი თბილისი.

მეორე დღეს გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ ( 21  
მარტი, 1948 წელი) საკმაოდ ვრცელი რეცენზია დაიბეჭდა,  
რომლიდანაც ერთ ნაწყვეტს მოვიტან:

... როგორც ცნობილია, დავით გამრეკელმა თავისი შემოქმედებითი მუშაობა, როგორც არტისტმა — მომღერალმა თბილისის ოპერის თეატრში დაიწყო.

თავისი იშვიათი ვოკალური და სცენური თვისებებით დავით გამრეკელმა იმთავითვე მიიპყრო მსმენელთა ყურადღება. დავით გამრეკელის ახლანდელმა გასტროლებმა მსმენელს დიდი სიხარული აგრძნობინა, სავსებით დაარწმუნა იგი იმაში, რომ მომღერალს იმ წლებში, რაც იგი დიდ თეატრში მოღვაწეობს, არათუ შეუნარჩუნებია, არამედ კიდევ უფრო გაუშლია და გაუფართოებია თავისი მომხიბლავი ხმის და სცენური ნიჭის შესაძლებლობა...

„ონეგინის“ შემდეგ ვიმღერე „დაისში“, „რიგოლეტოში“ და „ჯამბაზებში“. ამ უკანასკნელის ბოლო სცენაში, როდესაც კანო კლავს სილვიოს, როგორღაც უხერხულად დავეცი და მარჯვენა მხარის ძვალი გამიტყდა. წარმოდგენა დამთავრდა და არავის არ გაუგია თუ რა დღეში ვიყავი. სცენაზე ვითმენდი საშინელ ტკივილს და ვიდრე ფარდა არ ჩამოუშვეს ხმა არ ამომიღია. ამ შემთხვევასთან დაკავშირებით შეწყდა თბილისში ჩემი გასტროლები და მოსკოვს გავემგზავრე სამკურნალოდ. მხოლოდ 3 თვის შემდეგ, როდესაც ხელი მომირჩა, კვლავ ჩამოვედი თბილისში, სადაც ერთი თვის განმავლობაში განოჯდითი სხვადასხვა ოპერებში. წარმოდგენებს ყოველთვის დიდძალი ხალხი ესწრებოდა.

ამის შემდეგ თითქმის ყოველ წელს ჩამოვედიოდი თბილისში. უნდა ვაღიარო, რომ არსად ისე არ ვღელავ, როგორც თბი-

ლისის საოპერო სცენაზე, სადაც, როგორც მსახიობმა, პირველად ავიდგი ფეხი, სადაც უსაზღვრო სიყვარული ვიგრძენი ვოკალური ხელოვნებისადმი.

1949 წელს მოსკოვიდან საგასტროლოდ უნგრეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში მიგვიწვიეს. საგასტროლო ჯგუფში შედიოდნენ: ულანოვა და გაბოვიჩი (მოცეკვავენი), ობორინი (პიანისტი), ვლასოვი (ვიოლონჩელისტი), კრუგლიკოვა, მე და ნეჩაევი (მომღერალი). უნგრეთში ტარდებოდა საბჭოთა კავშირ-უნგრეთის მეგობრობის ერთთვიური.

ბუდაპეშტის აეროდრომზე ჩვენს ჯგუფს დიდძალი ხალხი შეხვდა. იყვნენ ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლები, საწარმოთა მუშა-მოსამსახურენი, ინტელიგენცია, სტუდენტობა და მოსწავლენი. იმ დღეებში, ბუდაპეშტში კარდინალ მინდსენტის გასამართლების პროცესი მიმდინარეობდა და მთელი პრესა და ფართო მასების ყურადღება ამ პროცესისადმი იყო მიპყრობილი. დღეიდანო, გვითხრეს, მხოლოდ თქვენს გამოსვლაზე იქნება ლაპარაკიო. მართლაც იმ პერიოდში, რაც ჩვენ უნგრეთში ვიყავით, ამ პროცესზე თითქმის აღარაფერი იწერებოდა. უნგრეთის საზოგადოებრიობამ ცხოველი ინტერესი გამოიჩინა ჩვენი კონცერტებისადმი. დაუსრულებელ ბანკეტებსა და შეხვედრებს ურიცხვი საჩუქრები მოსდევდა. ყოველი ადამიანი ვალდებულად თვლიდა თავს, რომ ხელი ჩამოერთმია ჩვენთვის და რაიმე სუვენირი გადმოეცა. ერთხელ ბუდაპეშტის ვაგონშემკეთებელ ქარხანაში გამოვედით, პირდაპირ საამქროში, სადაც 5000 კაცი გვესწრებოდა. დასაჯდომს ვინ დაეძებდა— დასადგომი ადგილებიც კი არ იყო და ამიტომ ზოგი ბოძებზე ასულიყო, ზოგი ჩიტებივით ონკანებზე იყო ჩამოკიდებული. ხშირად მიხდებოდა საპასუხო სიტყვით გამოსვლა. გამოსვლას გამთავრებდი უნგრულ ენაზე.



„ეიენო მოდიორს ოვიეტბორაჩაგ“ — „გაუმარჯოს საბჭოთა კავშირისა და უნგრეთის მეგობრობას“, რასაც მსურვალე ტაში მოპყვებოდა ხოლმე.

გამოვედით სხვა ქალაქებშიც: ჩეპელში, კიშპეტში, დიორში და სხვ. პეიჩში ვიყავით მემდაროელებთან, რომლებმაც სამახსოვროდ მეშახტის პატარა ფანარი მაჩუქეს. ამავე ქალაქებში ვინახულეთ ძმათა სასაფლაო, სადაც სამამულო ომში დაღუპული საბჭოთა არმიელები არიან დაკრძალულნი. სასაფლაოზე თავი მოიყარა უამრავმა ხალხმა და ჯარის ნაწილებმა. მე და კრუგლიკოვამ, საბჭოთა არტისტების სახელით, დიდი თაიგულით შევამკეთ დაღუპულ გმირთა საფლავი. მიტინგზე მოკლე სიტყვის თქმა მომიხდა.

ბუდაპეშტს დაბრუნებისას მოვისმინეთ გამოჩენილი იტალიელი მომღერალი, ტენორი ტიტო სკიპა და სახელგანთქმული დირიჟორი ოტო კლემპრერი. უკანასკნელის დირიჟორობით მოვისმინეთ მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“. ეს იყო არაჩვეულებრივი, ბრწყინვალე, დაუვიწყარი წარმოდგენა. სადირიჟორო პულტთან დგომის ნაცვლად კლემპრერი, როგორც ეს XVIII საუკუნეში იყო მიღებული, როიალთან იჯდა, რეჩიტატივების აკომპანემენტსაც ასრულებდა და თან დირიჟორობდა.

კლემპრერი უზარმაზარი კაცია, არაჩვეულებრივად გრძელი თითებით. ის რომ როიალზე უკრავდა, გეგონებოდათ, მთელი ორკესტრი ჟღერსო.

მეორე მოქმედების შემდეგ ლევ ობორინი და მე შეგვიყვანეს მასთან კულისებში და გაგვაცნეს. ძლიერ გაეხარდა როცა გაიგო, რომ საბჭოთა კავშირიდან ვიყავით. წამოსვლისას ვთხოვე, თუ სურვილი და დრო გექნათ, ხვალ ჩემს საკუთარ

კონცერტზე მობრძანდით-მეთქი. მადლობა ვადამისადა და დასძინა, რომ აუცილებლად მოვალა. მეორე დღეს მუსიკის აკადემიაში (ანუ კონსერვატორიაში) ჩემს კონცერტს დაესწრო კლემპრერი. კონცერტის დამთავრების შემდეგ მოვიდა ჩემთან კულისებში და ძლიერ მაქო. „ლამაზი ხმა გაქვთ, შესანიშნავი ტემბრი და საუკეთესო მაღალი რეგისტრიო. თქვენ თამამად შეგიძლიათ ტენორის ბევრი პარტია იმღეროთო“—მითხრა მან და თან მისაყვედურა, რომ პროგრამაში არც ერთი ნაწარმოები მუსორგსკისა არ მქონდა. თურმე ძლიერ ჰყვარებია „ბორის გოდუნოვის“ ავტორი. მე კი მხოლოდ ჩაიკოვსკის, რახმანინოვისა და ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებები შევასრულე. კონცერტის დამთავრების შემდეგ გამიმართეს ბანკეტი, რომელსაც დირიჟორი კლემპრერი დაესწრო. მე მის გვერდით დამსვენს. მთელი საღამო მესაუბრებოდა, მიყვებოდა რუსეთში თავისი გასტროლების შესახებ; ეტყობოდა, ძლიერ უნდოდა კიდევ ჩამოსულიყო მოსკოვში.

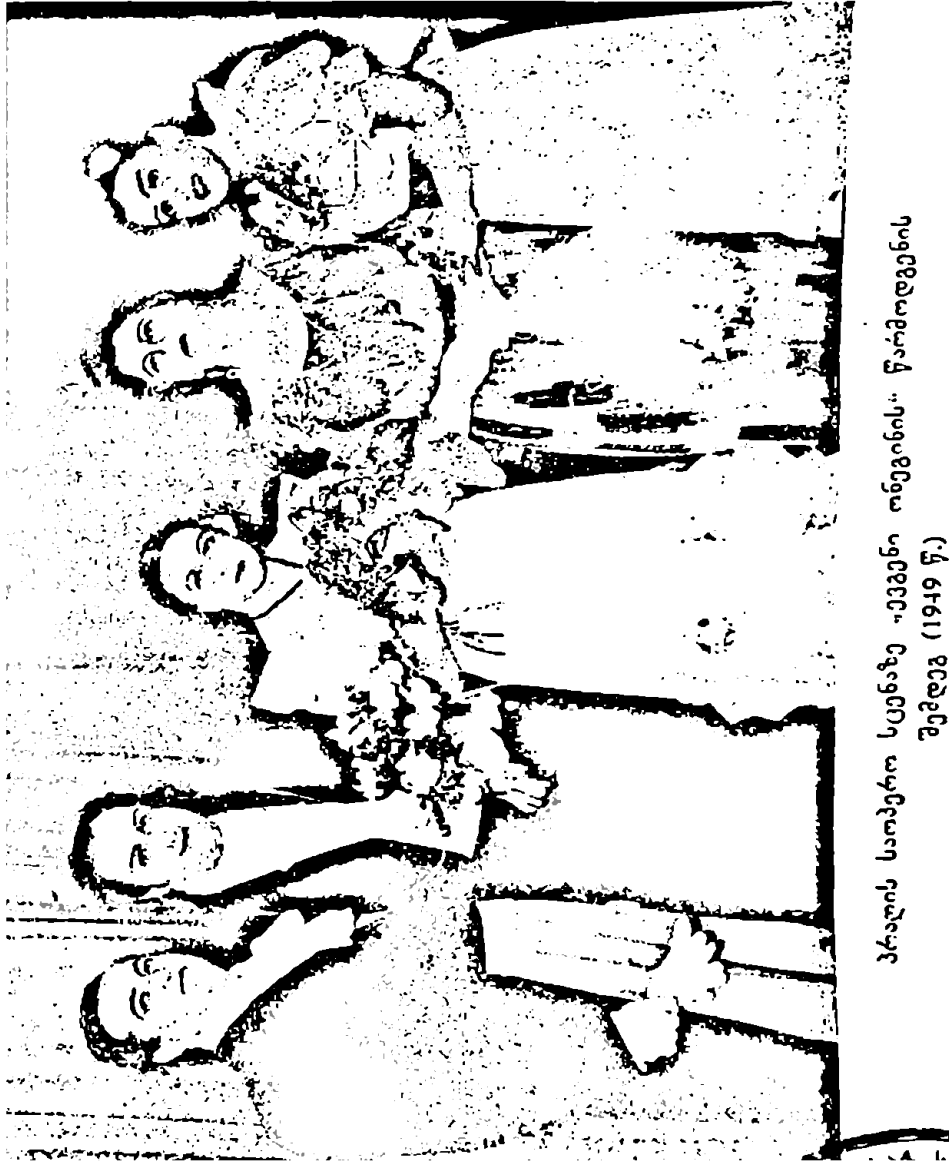
ის იყო ჩვენი გასტროლები დასასრულს მიუახლოვდა, რომ გავიგეთ—უნგრეთში ჩამოდის ქართული ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობითო. ძალზე გამეხარდა და სხვებთან ერთად, რასაკვირველია, მეც წავედი მათ შესახვედრად. დიდის აზბით მივეგებეთ ერთმანეთს ძველი მეგობრები, ერთი მიწაწყლის შვილები. ბრწყინვალედ ჩატარდა მათი კონცერტები. უნგრელები აღფრთოვანებული იყვნენ ქართული ცეკვებით. თითქმის ყოველ ნომერს ამეორებინებდნენ, სცენიდან აღარ უშვებდნენ დალილ და სახეგაბრწყინებულ ჩვენს ნიჭიერ მოცეკვავეებს.

ორ კვირაზე მეტი დავყავით უნგრეთში. ბოლოს პარლამენტის შენობაში მოაწყვეს პრეს-კონფერენცია, რომელსაც 200-დე კორესპონდენტი, ჟურნალისტი და რეპორტიორი დაესწრო. გვაძლევდნენ შეკითხვებს. მე, მაგალითად, ასეთი შეკითხვები მომცეს: სად მივიღე მუსიკალური განათლება, რას წარმოადგენს ქართული მუსიკალური კულტურა, რამდენ ხმიანია ქართული ხალხური სიმღერები, როგორ ვუყურებ ფორმალისმს მუსიკაში, როგორ არის მიღებული საბჭოთა კავშირში სტრავინსკის მუსიკა, როგორ მოვხვდი მოსკოვის დიდ თეატრში სამუშაოდ და ა. შ.

ყველა კითხვას სათანადო პასუხი გავეცი. ბოლოს, ერთი უნგრელი ჟურნალისტი მეკითხება:

„თქვენ წინაღობით განახეთ, ბუდაპეშტის ოპერაში ბრძანდებოდით, მიდიოდა ბელა ბარტოკის ოპერა „ლურჯი წვერი“. გთხოვთ გაგვაცნოთ თქვენი აზრი ამ ოპერის შესახებ“.

სიმართლე უნდა ვთქვა, ცოტათი გამიჭირდა ამ კითხვაზე პირდაპირი პასუხის გაცემა; არა იმიტომ, რომ ჩემი შეხედულება არ მქონდა ამ ნაწარმოების შესახებ. საქმე იმაშია, რომ ბარტოკის ეს ოპერა ნამდვილი ფორმალისტური ნაწარმოებია, ბელა ბარტოკს კა საერთოდ უნგრელები აღმერთებენ. ამიტომ ერთი წუთით უხერხულად ვიგრძენი თავი, მაგრამ გამოსავალი იმაში ვპოვე, რომ განვაცხადე: ძალზე ვწუხვარ, რომ უნგრული ენა არ მესმის და ამიტომ ჩემთვის ძნელია ერთი მოსმენით ოპერის სწორი შეფასება. თუ შესაძლებლობა მომეცა და ერთჯერ კიდევ მოვისმინე ეს ოპერა, მაშინ უფრო მეტი დარწმუნებით გაცნობებთ-მეთქი ჩემს აზრს. ამ პასუხმა სავსებით დააკმაყოფილა უნგრელი კორესპონდენტი...



პარლის საბურთალოს სტანაძე-ეკვანი ოჯახის წარმოდგენის  
შედეგ (1949 წ.)



დ. გამრეელი — გოჩა  
(„დარეჯან ცხიერი“)

არ ვიცი, ამ პასუხისა თუ ჩემი საკონცერტო გამოსვლების შეფასების შედეგი იყო, მაგრამ ფაქტი ის არის, რომ დასკვნითი კონცერტის დამთავრების შემდეგ სახსოვრად მომართვეს კომპოზიტორ ბელა ბარტოკის პატარა ბიუსტი!..

უნგრეთში ჩვენი გასტროლების წარმატებით ჩატარების შემდეგ გავემგზავრეთ ჩეხოსლოვაკიაში. პირველად ჩავედით ბრატისლავაში, შემდეგ ტრეიჩში, ოლომოუცში და ბოლოს პრაღაში. აქაც შესანიშნავად ჩაიარა ჩვენმა გასტროლებმა. კონცერტებს აუარება ხალხი ესწრებოდა. ყველგან დიდი პატივისცემითა და სიყვარულით გვხვდებოდნენ.

1949 წლის 17 მარტს პრაღის საოპერო თეატრში ვიმღერე ონეგინის პარტია „ვეგენი ონეგინში“. ვგრძნობდი, რომ ხმა კარგად ღელერდა. სცენაზე იმ არტისტულ მღელვარებასა და შინაგან თრთოლვას განვიცდიდი, რაც აუცილებელი პირობაა საოპერო მომღერლისათვის, თუ მას სურს თავისი ხელოვნებით მსმენელზე გავლენა იქონიოს. დამსწრე საზოგადოება, რომელიც დიდი მუსიკალობითა და ნატიფი მხატვრული გემოვნებითაა ცნობილი მთელს მსოფლიოში ძველადაც და ახლაც, მხურვალედ ლებულობდა ყოველ ჩემს გამოსვლას. წარმოდგენის დასასრულს მრავალი მოლოცვა, თაიგული და საჩუქარი მივიღე, რაც ჩემთვის მეტად სასიხარულო და საამაყო იყო, რადგან ეს ყურადღება გამომდინარეობდა „გონიერი პრაღის“ მცხოვრებთაგან, როგორც ამ შესანიშნავ ქალაქს მოცარტმა უწოდა.

ერთი თვის უცხოეთში მოგზაურობის შემდეგ მოსკოვში დაებრუნდით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, 1943 წელს საქართველოს კინოსტუდიამ გამოუშვა გმირულ-ისტორიული ფილმი „ჯურღალის ფარი“. ამ ფილმის მთავარი ღირსება ის იყო, რომ იგი, **მ. დ. გამრეკელი**

თითქმის მთლიანად, მუსიკალურ მასალაზე იყო აგებული. დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი ქართულ რომანსს, სალსურ სიმღერას, ჟანრულ-საესტრადო ნომრებს და ა. შ. გარდა ქართულისა, სრულდებოდა რუსული, უკრაინული და სხვა ეროვნებათა სიმღერები. საკმაოდ დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი საქართველოს ბუნების სურათებს.

გავიდა დრო. ამ ფილმმა მოიარა საბჭოთა კავშირის ქალაქების ეკრანები, ნაჩვენები იყო ფრონტებზე, ჰოსპიტლებში, მუშათა კლუბებში და დასასრულ თავისი ადგილი ფილმოტექსტებში დაიკავა.

საბჭოთა კინოს ისტორიაში არც თუ ისე იშვიათია შემთხვევა, როდესაც ძველი ფილმები დროგამოშვებით გამოჩნდებიან ხოლმე ეკრანებზე, ისიც ან ძველი ფილმების საგანგებო კინო თეატრებში, ან ჩვეულებრივ კინოდარბაზებში. ერთ დღეს მთელი ქალაქი მოიფინა რეკლამებით, რომელნიც მოსახლეობას აუწყებდნენ, რომ დედაქალაქის საუკეთესო კინოთეატრებში დემონსტრირებული იქნებოდა ქართული კინოფილმი... „ჯურღაის ფარი“! მიკვირდა, მაგრამ ვერ მივმხვდარიყავი რაში იყო საქმე.

მთელი კვირა მიდიოდა ეს სურათი. ერთ საღამოს მე და ჩემი მეუღლე სახლში ვიყავით, ვკითხულობდით და თან რადიოს ვუსმენდით. უეცრად შეწყდა რომელიღაც მუსიკალური ნაწარმოების შესრულება, წამით სიჩუმე ჩამოვარდა და... დიქტორმა დაიწყო სსრკ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის დადგენილების კითხვა. ვუსმენთ და ჩვენს ყურებს არ ვუჭერებთ: პირველი ხარისხის სახელმწიფო პრემიით დაჯილდოებულა... „ჯურღაის ფარის“ ავტორები და მონაწილენი! სახელმწიფო პრემიით დაჯილდოებულთა შორის ჩემი გვარი გავიგონე თუ არა წამოვხტი და სიხარულისაგან სიმღერა დავიწყე.

მეორე დღეს ცენტრალურ პრესაში მრავალი წერილი და რეკენზია გამოქვეყნდა „ჯურღის ფარისა“ და მის მონაწილეთა შესახებ. გაზეთი „პრავდა“ ჩემს შესახებ წერდა:

„...რაინდ ჯურღის ცენტრალური როლი ნიჭიერად მიჰყავს საქ. სსრ სახალხო არტისტს დავით გამრეკელს. მის მიერ შექმნილი სახალხო გმირის სახე აღსავეს კეთილშობილური ძალით და ვაჟკაცური სილამაზით. მომღერლის ხმა მძლავრი და ფართოდ მხმოვანი, თავისი ტემბრის მომჭადობელი სირბილით და ელფერთა სიმდიდრით, თანაბრად დიდებულია როგორც ლირიკულ არიებში, ისე გმირულ სცენებში“...

(გ. ხუბოვი, 1950 წ. 7 აგვისტო).

სსრკ სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ი. შაპორინი აღნიშნავდა „...ჯურღის მთავარი როლის შემსრულებელმა არტისტმა გამრეკელმა, რომელიც შესანიშნავი ბარიტონის მფლობელია, სახალხო გმირის გამომხატველი სახე შექქმნა“...

1951 წელს დიდმა თეატრმა თავისი არსებობის 175 წლის იუბილე გადაიხადა. თეატრის კოლექტივის დიდი ნაწილი დააჯილდოეს ორდენებით, მედლებითა და საპატიო სიგელებით. მეც მივიღე „შრომის წითელი დროშის ორდენი“ და მომენიჭა რუსეთის ფედერაციული რესპუბლიკის დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება.

1953 წლამდე დროებით ჩამოვშორდი სცენას. დიდი ხნის სიჩუმის შემდეგ თბილისში პირველად „ონეგინში“ გამოვედი. ყოველი მომღერალი, საოპერო სცენაზე გამოსვლის წინ ყოველთვის ღელავს. უამისოდ წარმოუდგენელია ვოკალისტის არტისტული ცხოვრება. მაგრამ იმ საღამოს მე განსაკუთრებულ მღელვარებას განვიცდიდი. ვიცოდი, რომ ეს იყო გადამწყვეტი გამოსვლა ჩემს ცხოვრებაში.



ჩემი სცენაზე გამოჩენისთანავე იგრიალა ტაშმა. სიხარული-საგან მთელი სხეული მიცახცახებდა. წარმოვთქვი პირველი ფრაზები, მაგრამ, ვგრძნობ, რომ ხმას რაღაც სიმშრალე და ოდნავი ხრინწი ახლავს. დარბაზი სულგანაბული მისმენს. მერე პირველი სურათის კვარტეტმა მიშველა: სხვებთან ერთად მღერამ ცოტათი დამაწყნარა, ახლა მესამე სურათს ველოდი გულისფანცქალით. ტატიანასთან შეხვედრის სცენამ („Вы мне писали“) შედარებით კარგად ჩაიარა. დავწყნარდი. გაბედულებაც შემემატა. ახლა უკვე სავსებით დარწმუნებული ვარ ჩემს თავში და აღარ მეშინია ონეგინის ცნობილი არიისა („Увы, сомненья нет“). ამ მომენტმაც მოაწია. მთელის არსებით ვგრძნობ დარბაზში გამეფებულ დაძაბულობას: ავიღებ თუ არა იმ მაღალ ნოტს? მივიყვან თუ არა ბოლომდე ამ რთულ პარტიას? როგორც კი დავამთავრე არია—დარბაზში წუთით სამარისებული სიჩუმე ჩამოვარდა. მერე კი ყუმბარასავით გასკდა აპლოდისმენტები. არია გამამეორებინეს. ახლა სხვა სადარდელი გაუჩნდა აუდიტორიასაც და მეც: გამოვა თუ არა მეორედ ეს არია ისე, როგორც პირველად? თავს არ ვუჭერებ: მეორედ ხმა უკეთ ჟღერდა, ვიდრე პირველად. ტაშმა იმატა. ხალხი ყვიროდა: „დარჩი ჩვენთან, დარჩი ჩვენთან“...

საყვარელმა თბილისელებმა კრიტიკულ მომენტში გაჩამხნევეს, ძალა შემმატეს და საკუთარი თავისადმი რწმენა გამიმტკიცეს. ამას მე, ვიდრე ცოცხალი ვარ, არ დავივიწყებ და მუდამ გულში ვატარებ როგორც ხელთუქმნელ, ფასდაუღებელ განძს.

ჩემი პირადი გამოცდილებითაც საბოლოოდ დავრწმუნდი იმაში, რომ არც წოდებას, არც მდგომარეობას, როგორც არ

უნდა ჰქონდეს იგი ადამიანს, განსაკუთრებით ჩვენს ღარგში, არაფერს არ ექნება ფასი, თუ ხალხს, საზოგადოებას არ უყვარხარ და პატივს არა გცემს. მე ბედნიერად ვთვლი ჩემს თავს, რადგან ვგრძნობ ხალხის ამ სიყვარულსა და ვცდილობ სიყვარულითვე ვუპასუხო. დღე არ გადის, რომ დიდი სიყვარულით არ ვიგონებდე მშობლიურ ქვეყანას, რომელმაც მე აღმზარდა და მუსიკალური ხელოვნებისაკენ გზა გამიკაფა. ბედნიერად ვთვლი ჩემს თავს იმით, რომ დღესაც, პრაქტიკულ გამოცდილებასთან ერთად, სათანადო ძალა და უნარი მაქვს, რათა კვლავინდებურად ვემსახურო ჩემს ქვეყანას, ჩვენს შრომისმოყვარე, გულკეთილ და კეთილშობილური გრძნობებით აღსავსე ხალხს.

\* \* \*

თითქოს აქ, ამაზე უნდა დამესვა წერტილი და ამით დამემთავრებინა ჩემი მოგონებანი. მაგრამ ჩემთვის არა ერთხელ მოუმართავთ ახალგაზრდებს თხოვნით—გამეზიარებინა მათთვის ჩემი შეხედულებანი ვოკალისტის პროფესიული ცხოვრების, სცენური მოქმედების, საოპერო პარტიების მომზადების, და ვოკალისტისათვის სხვა საინტერესო საკითხებზე. ყველა ამ საკითხს, შესაძლოა გზადაგზა შევხებოდი მაგრამ, ჩემის ღრმა რწმენით, ამ საკითხების „გაფანტვა“ მოგონებებში საგრძნობლად შეანელებდა მათ შემეცნებით ხასიათს. ამიტომ, უფრო მიზანშეწონილად ვსცანი, მომეხდინა ზოგიერთი თეორიული და პრაქტიკული ხასიათის საკითხების კონცენტრირება რამოდენიმე ქვეთავის სახით. ამით, ვფიქრობ, დაინტერესებულ მკითხველს გაუადვილდება ამა თუ იმ საკითხზე ჩემი შეხედულებების გაცნობა;

შეხედულებებისა. რომელთაც; რა თქმა უნდა, არა აქვთ „უცოდველობის“ ან კატეგორიული მტკიცების პრეტენზია. მე ამ საკითხებს ვეხები და ვაშუქებ ისე, როგორც ამას პირადად ვგრძნობ, მწამს და პრაქტიკული მუშაობით შემიმოწმებია. რიგი ჩემი შეხედულებებისა ვოკალურ ხელოვნებაზე, ვოკალისტის მომზადებაზე, საოპერო მომღერლის სცენურ მუშაობაზე და სხვა, შესაძლოა ზოგიერთმა სპეციალისტმა სადავოდ მიიჩნიოს; მაგრამ მე არ შემიძლია ჩემი შეხედულებანი არ გამოვთქვა ისე, როგორც ამას პირადად გამოცდილება და გულწრფელობა მიკარნახებს:

არა ერთხელ უთქვამთ: „ვოკალური ხელოვნება—ბნელი საქმეაო!“ ერთის შეხედვით, ზოგი რამ ამ ხელოვნებაში შესაძლოა ბუნდოვანი და გაუგებარი ეჩვენოს ადამიანს. მართლაც, ადება ხოლმე ისე, რომ შესანიშნავი ვოკალური მონაცემების ჰქონე ახალგაზრდა დაიწყებს პედაგოგთან მეცადინეობას და, ნაცვლად გაუმჯობესებისა—ხმას თანდათანობით გაუარესება დაეტყობა, ჰკარგავს პირვანდელ ელასტიურობას, სიახლეს, ელფეროვნებას და ბოლოს მოსწავლე თავს ანებებს საყვარელ საქმეს. ისეც ხდება, რომ საშუალო ხმის მქონე მოსწავლე, თავისი მუყაითი, დაკვირვებული, სისტემატური მეცადინეობის მეოხებით და პედაგოგის კარგი ხელმძღვანელობით დადებით შედეგებს აღწევს. და თუ ასეთი მომღერალი არ ბრწყინავს საოპერო სცენაზე, ყოველშემთხვევაში მისგან მეტად სასარგებლო მუშაკი დადგება, როგორც საოპერო თეატრისათვის (მეორე ან სახასიათო პარტიების შემსრულებელი), ისე მუსიკალური კომედიისა და საკონცერტო ესტრადისათვის.

შეიძლება მოვიყვანოთ აგრეთვე არა ერთი მაგალითი, როდესაც სტუდენტი ჩინებულად ამთავრებს კონსერვატორიას,

წარმატებით მუშაობს საოპერო სცენაზე წამყვან პარტიებში: მაგრამ, არც თუ ისე დიდი დრო გადის და მის ხმას თანდათან აკლდება სიძლიერე, „ფოლადი“, ერთგვარი კანკალი დასჩემდება და ბოლოს მომღერალი იძულებულია მწყობრიდან გამოვიდეს. ზოგი კი, როგორც, მაგალითად, უკრაინელი საოპერო მომღერალი კიპარენკო-დამანსკი; ხანდაზმულობამდე ინარჩუნებს მოქნილ და მკვეთრ ხმას.

რით აიხსნება მომღერლის ხმის ასეთი „კაპრიზები“? ვის მიუძღვის ბრალი სასიმღერო ხმის დაკნინებაში, მის დაკარგვაში: თვით მომღერალსა თუ ვოკალისტ-პედაგოგს? ან რა საშუალებით შეიძლება შეინარჩუნოს მომღერალმა თავისი ხმა საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე? ყველა ამ და მსგავს კითხვაზე მოკლე და გადამჭრელი პასუხის გაცემა ძნელია მიუხედავად იმისა, რომ თვითეულ ამ მოვლენას თავისი მიზეზები გააჩნია.

გადავხედოთ ლიტერატურას ვოკალური პედაგოგიკისა და სიმღერის სწავლების მეთოდის შესახებ. უდავოდ ყურადღების ღირსია ანატომიური ხასიათის შრომები, მათში აღწერილია ის ორგანოები და ამ უკანასკნელთა ფუნქციები, რომელნიც უშუალო მონაწილეობას ლებულობენ სამღერო და სალაპარაკო ხმის წარმოქმნაში. მომღერალი კარგად უნდა ერკვეოდეს იმაში, თუ როგორია ადამიანის ყელის, ცხვირისა და სხვა სასუნთქი ორგანოების აღნაგობა, როგორია მათი თავისებურებანი და ურთიერთ დამოკიდებულება წინააღმდეგ შემთხვევაში. იგი დაემსგავსება ადამიანს, რომელსაც წყვილიაღში უხდება სიარული და ხელების ქნევითა და ფეხების ფრთხილი გადადგმით გზის გაკვლევა. გაცილებით მეტია ისეთი შრომები, რომლებიც ეხებიან ვოკალურ ხელოვნების თეორიულ

მხარეს. ამ წიგნების ავტორებს მოჰყავთ ვოკალისტ-პედაგოგების შეხედულებანი და აზრები, ზედ დაურთავენ თავის კომენტარებს და საკუთარ დასკვნებს „პირადი გამოცდილებიდან“ და... მეცნიერული შრომა მზადაა!

მე არ ვეკუთვნი იმ მომღერალ-პრაქტიკოსთა რიცხვს, ვინც უარყოფს მეცნიერულ შრომას ვოკალური ხელოვნების დარგში ან უგულვებელყოფს მათ მნიშვნელობას. როგორც ყოველი დარგი ხელოვნებისა, ისე ვოკალური ხელოვნებაც მოითხოვს მისი მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებისა და ძირითად კანონზომიერებათა შესწავლას, სხვადასხვა ვოკალური სკოლების მიღწევათა განზოგადებას და ა. შ. მაგრამ, სანწუხაროდ, მეტი წილი ვოკალური პედაგოგიკის შესახებ გამოქვეყნებული შრომებისა დაწერილია ისეთი პირების მიერ, რომელნიც პრაქტიკულად ან სუსტი მომღერლები იყვნენ, ან საერთოდ არ ჰქონიათ დამოკიდებულება საშემსრულებლო ხელოვნებასთან. საკვირველია, მაგრამ ფაქტია, რომ სწორედ ასეთი პირები შეუდგებიან ხოლმე ვოკალურ დარგში „სამეცნიერო შრომების“ წერას და თავიანთ თავს ვოკალურ პედაგოგიკის დიდ სპეციალისტებად სთვლიან. არსებითად კი მათ შრომებს ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს, მეტად ფაქიზი და სათუთი დარგისათვის. საქმე იქამდე მიდის რომ სასიმღერო ხმის დაყენების, სუნთქვის, ფრაზებისა და ვოკალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებული სხვა სპეციფიკური საკითხების ცოდნის პრეტენზიას აცხადებენ არა მარტო ვოკალთან ასე თუ ისე ახლოს მდგომი პირნი, არამედ კონცერტმეისტერები—პიანისტები, ღირიჟორები, გუნდის ხელმძღვანელები, ზოგიერთი ლარინგოლოგი და ისეთებიც კი, ვისაც საერთო ვოკალთან არასდროს არავითარი კავშირი არ ჰქონია.

ბევრს მსჯელობენ აგრეთვე ამა თუ იმ ვოკალური სკოლის (იტალიური, რუსული, ფრანგული, ქართული და ვინ მოთვლის კიდევ რამდენი სხვა) სიავეკარგისა და უპირატესობის შესახებ. ერთი რამ კი ყველა მსგავსი თეორეტიკოსისათვის ცხადია: მომღერლის ხმა თურმე უნდა ეღერდეს სუფთად, ყოველ რეგისტრში თანაბარი გამომსახველობით, ძალდაუტანებლად. იგი უნდა იყოს მოსასმენად სასიამოვნო, გამომსახველი, შთაბეჭდილების მომხდენი და ა. შ. მაგრამ, ასეთი „პედაგოგი“ პრაქტიკულად ვერ უჩვენებს მოწაფეს თუ როგორი უნდა იყოს მომღერლის სუნთქვა, ბგერა, ფრაზირება, ხმის მოძრაობა და მრავალი სხვა. მოსწავლე პედაგოგს ვერაფერს უგებს, ნერვიულობს, ღელავს, იგი იძულებული ხდება ხან ერთ პედაგოგს მიაშუროს, ხან მეორეს. ამასობაში გადის დრო, სასწავლებლის დამთავრების ვადაც მოაღწევს და ახალგაზრდა მომღერალს, სათანადო დოკუმენტით ხელში, პრაქტიკულ გზაზე დააყენებენ. უკეთეს შემთხვევაში ასეთი, ახლად გამომცხვარი მომღერალი, სხვა, მისი პირდაპირი პროფესიისათვის უფრო შესაფერის საქმიანობას რომ ვერ ჰპოვებს... ვოკალურ პედაგოგიკას ჰკიდებს ხელს.

მე არც განზრახვა მაქვს და არც სურვილი იზისა, რომ ჩემს მოგონებებში სიმღერის სწავლების მეთოდები განვიხილო, მაგრამ ვოკალური პედაგოგიკის ცალკეულ საკითხს იმდენად მაინც შევეხები, რამდენადაც მე ეს პროფესორ ე. ვრონსკისაგან მქონდა შეთვისებული და ჩემს არტისტულ მოღვაწეობაში პრაქტიკულად გამოყენებული.

არც თუ ისე იშვიათია მაგალითები, როდესაც პროფესიონალები, განსაკუთრებით კი — ახალგაზრდა მომღერლები, წარმოდგენიდან-წარმოდგენამდე ან კონცერტიდან-კონცერტამდე ხმას არ

ავარჯიშებენ; რადგან ეს საჭიროდ არ მიაჩნიათ. ეს კი მტკა-  
რი, მავნე შეხედულებაა. ადამიანის ხმის იოგები; დასვენებულ  
მდგომარეობაში დუნდებიან, ეშვებიან და საკმაოდ დიდი დროა  
საჭირო მათი კვლავ სამუშაო მდგომარეობაში მოსაყვანად.

ყოველი ვოკალისტის—მოსწავლისა თუ არტისტის სამუშაო  
დღე უნდა იწყებოდეს დილით, საუზმის მიღებიდან ერთი  
საათის შემდეგ, ოცი—ოცდახუთი წუთის განმავლობაში იგი  
უნდა ავარჯიშებდეს ხმას სხვადასხვა ხასიათის სავარჯიშოე-  
ბით, როგორცაა: მისთვის ჩვეული გამები, არპეჯიოები,  
ვოკალიზები. ასეთი ვარჯიში აუცილებელი და გადაუდებელია  
ყოველი მომღერლისათვის, თუ მას სურს მუდამ საშემსრუ-  
ლებლო ფორმაში იმყოფებოდეს. ყოველდღიური ვარჯიში  
მაზე უნდა გადაიქცეს ურყევ სისტემად, რომლის მკაცრად  
ცვის გარეშე წარმოუდგენელია მომღერლის წინსვლა. მხო-  
ლდ ასეთი გავარჯიშების შემდეგ უნდა იწყებდეს მომღე-  
ული კონცერტმეისტერთან მუშაობის, რაც მხოლოდ 40-45  
უთს უნდა გრძელდებოდეს. ორივე შემთხვევაში განსაკუთრე-  
ული ყურადღება უნდა მიექცეს ყოველი ბგერის თავისუფალ,  
ძალდაუტანებელ ჟღერადობას. გამაც კი უნდა სრულდებოდეს  
არა „ნეიტრალურად“, მექანიკურად და უგულოდ, არამედ ისე,  
როგორც მხატვრული ნაწარმოები. დიდი ყურადღება უნდა  
მიექცეს იმას, რომ სიმღერის დროს არ იყოს დაქიმული ყელის  
კუნთები; პირის ღრუ უნდა იყოს სავსებით თავისუფალი,  
ბუნებრივ მდგომარეობაში.

კანტილენაზე გადასვლისას მომღერლის (და პედაგოგის)  
ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს აბსოლუტური ინტონაციური  
სიზუსტე, ვოკალური მელიოდის მდორე, მღერადი ხასიათი.  
ამასთან არ უნდა ივიწყებდეს იგი დიქციას—სიტყვის, თვი-

ბეულნი მარცვლის მკაფიო, მკვეთრ გამოთქმას, ვინაიდან დიქციას სიმღერაში არანაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე საკუთრივ სიმღერას. რამდენად აგებს კარგი მომღერალიც კი, მსმენელზე ემოციური ზეგავლენის თვალსაზრისით; როდესაც იგი, შესრულების დროს, ნახევარზე მეტ სიტყვებს, უმთავრესად კი—სიტყვის ბოლო მარცვლებს—„ულაპავს“, ბუნდოვნად გამოთქვამს. ასეთ შემთხვევაში მსმენელი ზედმეტად ძაბავს თავის სმენას (სურს გაიგონოს სიტყვა მთლიანად და არ ესმის), რაც არა სასიამოვნო გრძნობას ბადებს მასში. პირიქით თვითეული მარცვლის მეტისმეტი ხაზგასმისას ყოველი სიტყვის „ბექღვა“ ვოკალურ ნაწარმოებთა შესრულების დროს სიცილის იწყევს აუდიტორიაში და, მაშასადამე, არც ეს აღწევს მხატვრულ მიზანს. ნათელი დიქცია კი, ერთიან ვოკალურ ხაზთან შეხამებით, ჩინებულ შედეგს იძლევა.

სავარჯიშოთა დამთავრების შემდეგ მომღერალი უნდა გადავიდეს მხატვრულ ნაწარმოებთა შესწავლაზე. აქ კი იწყება ნამდვილი „ლაბორატორული“ მუშაობა, რადგან მომღერალმა ბევრ რამეს უნდა მიაქციოს ყურადღება.

პირველ ყოვლისა, მას უნდა ახსოვდეს, რომ იგი, თავისი შესრულებით, უდიდეს პასუხისმგებლობას კისრულობს როგორც კომპოზიტორის (ვის ნაწარმოებსაც იგი ასრულებს), ისე მსმენელი აუდიტორიის წინაშე. მართალია, კომპოზიტორს, თავის აზრების, იდეების, განცდებისა და გრძნობების ვოკალური მუსიკით გამოხატვაში საგრძნობ დახმარებას უწევს სიტყვა, ტექსტი, რომელიც საფუძვლად ედება საოპერო, სარომანსო, სასიმღერო და სხვა სახის სამღერ ნაწარმოებს. მაგრამ უდიდესი მნიშვნელობა მაინც მუსიკას ენიჭება. მუსიკა კი, როგორც ცნობილია, ისეთ მხატვრულ გამომსახველ საშუა-



ლებებს გულისხმობს, როგორცაა მელოდია, ჰარმონია, რიტმი და მეტრი, რევისტრი, ტემბრი და ა. შ. მუსიკის ეს ყოველი ელემენტი, ამა თუ იმ ნაწარმოებში მეტად თუ ნაკლებად წინიშენლოვანია, რასაც მომღერალმა ანგარიში უნდა გაუწიოს, სერიოზულად უნდა გაითვალისწინოს თვითეული მათგანის როლი მხატვრული სახის წარმოქმნისას. ეს კი, საბოლოო ანგარიშში, მიიყვანს მას კომპოზიტორის იდეური შთანაფიქრის ჯეროვან გახსნამდე. ამგვარად, მომღერალი გვევლინება იმ ინტერპრეტატორად, ვოკალურ ნაწარმოებში მოცემული იდეურ-ემოციური შინაარსის იმ გამოძეღვენებლად, ურომლისოდ მსმენელთა ფართო ფენები ვერასდროს ვერ გაიგებენ კომპოზიტორის შთანაფიქრს, მის მიერ განცდილსა და ნააზრევს. იმაზე, თუ როგორ შეიგრძნო მომღერალმა ნაწარმოების არსი, მისი შინაგანი თვისებები, ავტორის დამახასიათებელი სტილისტური თავისებურებანი, დიდათ არის დამოკიდებული ნაწარმოების მხატვრული წარმატება.

მომღერალი, ისე როგორც ყოველი მუსიკოს — შემსრულებელი, არ შეიძლება წარმოყიდგინოთ, როგორც უბრალო შუამავალი კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის. მომღერალს ხომ თავისებური, ინდივიდუალური წარმოდგენა აქვს ისეთ განცდებსა და გრძნობებზე, როგორცაა: სიყვარული, სიძულვილი, ეჭვიანობა, სიხარული, მწუხარება, აღტკინება და ა. შ. ვოკალურ ნაწარმოებთა შესრულების დროს მომღერალი ვერ ჩაიხშობს საკუთარ წარმოდგენას ზემოაღნიშნულ განცდებისა და გრძნობების მიმართ. მაგრამ იგი უნდა შეეცადოს ღრმად ჩაწვდეს სხვის (ამ შემთხვევაში — კომპოზიტორის) ემოციურ-ფსიქოლოგიურ სამყაროს, თავისად გაიხადოს მისი განცდები და მუსიკაში ნაჩვენები ყველა მითითების თანახმად, გამოძერ-

წოს ერთიანი, მხატვრულად დამაჯერებელი. რეალისტური მუსიკალური სახეები. ამის მიღწევა კი არც თუ ადვილი საქმეა მთავარი ის არის, რომ მომღერალმა, თავისი ხასიათი, ტემპერამენტი და მსოფლშეგრძნების თავისებურება ისე უნდა შეუფარდოს შესასრულებელი ნაწარმოების ბუნებას, რომ არც თავისი ინდივიდუალობა ჩაახშოს და არც კომპოზიტორის თვითმყოფადობა დაჩრდილოს. ეს კი უკვე მაღალ საშემსრულებლო ტექნიკას გულისხმობს, რაც მხოლოდ ხანგრძლივი და დაკვირვებული მუშაობისა და პრაქტიკული გამოცდილების შედეგად მიიღწევა.

აქვე, ორიოდ სიტყვით, უნდა აღვნიშნო ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც რეჩიტატივს ეხება. როდესაც ჩვენ ვოკალურ მუსიკაზე ვმსჯელობთ, პირველ ყოვლისა მწედველობაში გვაქვს ვოკალური კანტილენა, ანუ მღერადი მელოდია. მართლაც, ვოკალური მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე დამახასიათებელი თვისებაა მდორე, გაბმული მელოდოიურობა, მღერადობა. მაგრამ არის მეორე მხარეც, ფრიად დამახასიათებელი ვოკალური (განსაკუთრებით საოპერო) ხელოვნებისათვის. ესაა—რეჩიტატივი, ანუ ისეთი მუსიკალური ფორმა, რომელიც წარმოადგენს რიტმულად თავისუფალი ფრაზების გამოყენებას ისე, რომ იგი თავისი ინტონაციური ბუნებით გამომსახველ მეტყველებას (ლაპარაკს) უახლოვდება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, რეჩიტატივი ვოკალური მუსიკის ერთ-ერთი სახეობაა, რომელიც ინტონაციურად და რიტმულად აღადგენს ჩვეულებრივ ან მხატვრულ სალაპარაკო მეტყველებას, დეკლამაციას. ამდენად რეჩიტატივი—ნახევრად მუსიკა და ნახევრად ლაპარაკია, ანუ მუსიკალური მეტყველება ან მეტყველებითი მუსიკა, ზოგიერთი მომღერალი რეჩიტატივს

ასრულებს ისე, რომ გეგონებათ ლაპარაკობს და არა მღერისო. სინამდვილეში კი რეჟიტატივიც უნდა წარმოადგენდეს თავისებურ სიმღერას, აგებულს კარგს სუნთქვაზე და ტემბრიან ხმაზე მსგავსად ვოკალური კანტილენისა. მთელ რიგ შემთხვევაში (მუსორგსკი, დარგომიჟსკი, ბოროდინი, როსინი, ფალია-შვილი და სხვ.) სწორედ რეჟიტატივებში ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა ცალკეული სიტყვების ხაზგასმას, რაც ნაკარნახევია ამ სიტყვების, საერთოდ ტექსტის ემოციური შინაარსით.

\* \* \*

გამოჩენილ მუსიკოს-შემსრულებელთა პრაქტიკული მოღვაწეობა გვიმტკიცებს იმას, რომ იშვიათია ისეთი დირიჟორი, პიანისტი, მევიოლინე ან ვიოლონჩელისტი, რომელიც თანაბარი მხატვრული სრულყოფით, ემოციურობით, სიღრმითა და არტისტული გაქანებით გადმოგვცემდეს ყველა დროის ყოველი კომპოზიტორის დიდი თუ მცირე ფორმის ნაწარმოებებს. ზოგ დირიჟორს, მაგალითად, უფრო კლასიკოსების— ბახის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, ბრამსისა და სხვათა შესრულება ეხერხება. ასევე პიანისტებსაც; მაგალითად, არტურ შნაბელი საქვეყნოდაა ცნობილი ბეთჰოვენისა და შუბერტის საფორტეპიანო სონატების სრულყოფილი შესრულებით. არიან პიანისტები, რომელთაც უწოდებენ „შოპენისტებს“, „ბახისტებს“ და ა. შ. საბჭოთა პიანისტი სოფრონიცკი სამართლიანად ითვლებოდა სკრიაბინის ნაწარმოებთა საუკეთესო ინტერპრეტატორად. იგივე ითქმის სხვა მუსიკოს-შემსრულებლებზე, რომელნიც თავის ნიჭსა და საშემსრულებლო ოსტატობას განსაკუთრებული სისრულით ამჟღავნებენ მუსიკის

ამა თუ იმ დარგში. ამასთან, ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ ისინი ვერ გრძნობენ სხვა კომპოზიტორთა სტილს, მათ ნაწარმოებთა ბუნებას. მაგრამ ფაქტია, რომ ერთ რომელიმე დარგში ისინი განსაკუთრებით ძლიერნი არიან.

საშემსრულებლო ხელოვნების ამ თვისებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეოკალურ ხელოვნებაში ენიჭება, სადაც, გარდა ქალთა და მამაკაცთა ხმებად დაყოფისა, თვით ხმის ბუნებაშია მნიშვნელოვანი განსხვავება. ასე მაგალითად, მამაკაცთა ხმები იყოფა ტენორად, ბარიტონად და ბანად. ამას გარდა, თვით ამ დაყოფაშიაც არის თავისი გრადაცია: ტენორებია—ლირიკული, დრამატული და ლირიკულ-დრამატული; ბარიტონი—ლირიკული, დრამატული და ლირიკულ-დრამატული, ბანი მალალი (ბასო კანტანდო), საშუალო და დაბალი ბანი (დვრინი ანუ ბასო პროფუნდო). ასეთივე დაყოფაა ქალთა ხმებშიაც: კოლორატურული, ლირიკული, დრამატული და ლირიკულ-დრამატული სოპრანო, მეცო-სოპრანო, კონტრ-ალტო და სხვა. ეოკალის ამ ყოველ სახეობას თავისი დამახასიათებელი თვისებები გააჩნია, ყოველი მათგანი მნიშვნელოვანია საოპერო და კამერული მუსიკის დარგში. ქალთა და მამაკაცთა ხმების ასეთი გრადაცია თვით ბუნების მიერაა განსაზღვრული: ზოგჯერ ესა თუ ის ხასიათი ხმისა თავიდანვე ნათელია, ე. ი. ერთ ახალგაზრდას აშკარად ეტყობა ლირიკული ან დრამატული ტენორის ბუნება, მეორე—ნათლად გამოხატული ბარიტონია და ასედაც დარჩება მთელი მომავალი არტისტული მოღვაწეობის მანძილზე. იგივე ითქმის ქალთა ხმებზედაც. ამიტომ, რომ ახალგაზრდა მომღერლის ხმის ფორმირების პროცესში სათუთად, განსაკუთრებული სიფაქიზით უნდა მოვეპყრათ მის ბუნებრივ ეოკალურ მონაცემებს. სინამდვილე-

ში კი არაერთია შემთხვევა, როდესაც აშკარად გამოხატულ ლირიკულ ტენორს სწავლების პროცესში, აძლევენ სამღერ- ლად კანიოს, დონ ხოხეს, კავარადოსის, რადამესის და სხვათა არიებს, ე. ი. წმინდა დრამატული ტენორის პარტიებს. მარ- თალია, საოპერო პრაქტიკაში ხშირად ვხვდებით მაგალითებს, როდესაც ლირიკული ტენორი დრამატული ტენორის პარტი- ებსაც მღერის. ეს გამართლებულია ჯერ ერთი იმით, რომ ასეთ მომღერალს ძირითადად ლირიკული ტენორი აქვს, მაგრამ იგი იმდენად არის დაოსტატებული ვოკალურ ხელოვნებაში და იმდენად ძლიერი, დრამატულ ტენორთან დაახლოე- ბული ხმა აქვს, რომ ადვილად სძლევს როგორც ლირიკული, ისე დრამატული ტენორის პარტიებს. ასეთი შემთხვევები თითზე ჩამოსათვლელია. ხოლო ლირიკული ტენორის მიერ დრამატული პარტიებით გატაცება, ისიც სწავლების წლებში ზიანის მეტს არაფერს მოუტანს მომღერალს. მოსწავლე- ლირიკული ტენორი რომ გატაცებულია დრამატული ტენორის რეპერტუარით—ეს გასაგებია, ვინაიდან ახალგაზრდას მუდამ იტაცებს ამ ხმისათვის შექმნილი ეფექტური, მძლავრი ემო- ციების ამსახველი არიები, რომანსები და სხვა. მაგრამ ყოვ- ლად დაუშვებელია, როდესაც პედაგოგი-ვოკალისტები ნებას რთავენ მოსწავლეებს იმღერონ ის, რაც მათი ბუნებრივი მონაცემების შესაძლებლობებს აღემატება. ამით ისინი ზედმეტად ტვირთავენ ჯერ კიდევ გაუმართავი ხმის იოგებს და კონცერტებზე წუთიერ- წარმატებას—მომღერლის მთელ მომავალ საქმიანობას სწირავენ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხშირ შემთხვევაში, ჯერ კიდევ პირველი კურსის სტუდენტ-ვოკალისტებს, მაგალითად—

ბარიტონებს, ისეთი რთული და ძნელი საოპერო ნაწყვეტებით ტვირთავენ, როგორცაა: ფიგაროს კავატინა „სევილიელი დალაქიდან“. კიაზოს არია „სულო ბოროტო“, ნაწყვეტები „რიგოლეტოდან“, „ბალ-მასკარადიდან“ და ა. შ. პედაგოგებს რომ ჰკითხოთ -- გიპასუხებენ: „ჩვენ ასეთი სასწავლო გეგმა გვაქვსო“. ჩემი ღრმა რწმენით, დაუყენებელი ხმისათვის შეუფერებელი რეპერტუარით გატაცება სერიოზულ საფრთხეს უქმნის მომღერალს. ჩემმა პირადმა დაკვირვებებმა დამარწმუნა იმაში, რომ ახალგაზრდა მომღერლები თავს არიდებენ ჰენდელის, მოცარტის, ძველი იტალიელი საოპერო კომპოზიტორების, შუბერტის, შუმანის, გრიგის, გლინკასა და სხვა დიდებულ ოსტატთა გენიალური ნაწარმოებების შესრულებას, რაც არა მარტო განუვითარებდა მათ მუსიკალურ-მხატვრულ გემოვნებას, არამედ დიდ სარგებლობასაც მოუტანდა სასიმღერო ხმის ნორმალურად განვითარებას. ამის ნაცვლად ახალგაზრდობა და, სამწუხაროდ, მათთან ზოგიერთი პედაგოგიც გატაცებულია „საბისო“ პიესების შესწავლით.

ისინი მსმენელთა აპლოდისმენტებზე ოცნებობენ ნაცვლად იმისა, რომ იზრუნონ ნაწარმოების შინაარსის გახსნაზე, სტილისტურად ზუსტ შესრულებაზე, მხატვრული სახეების გამოძერწვაზე. „ეფექტური“ პიესებით ასეთი გატაცება ახალგაზრდა მომღერალში ანვითარებს ბრწყინვალე, მაგრამ სწრაფწარმავალი წარმატებისადმი მისწრაფებას, რასაც არაფერი აქვს საერთო დინჯ, დაფიქრებულ, ღრმად გააზრებულ მეცადინეობასთან.

ჩვენში უდიდესი ყურადღება ექცევა მომავალი მომღერლის მომზადებას კონსერვატორიის კედლებში. მიუხედავად იმისა, 9. დ. გამრეკელი

რომ ჩვენში არსებობს ვოკალური პედაგოგიკის ერთიანი მე-  
თოდური საფუძვლები და სათანადოდ შექმნილი სასწავ-  
ლო პროგრამა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში პედაგოგები  
ინდივიდუალურად უნდა უდგებოდნენ ყოველ სტუდენტს—  
ითვალისწინებდნენ ყოველ ცალკეულ მომღერლისათვის დამა-  
ხასიათებელ ვოკალურ თვისებებს, თვითმყოფად ბუნებას,  
ტემპერამენტსა და სხვა.

აქვე მინდა სერიოზული ყურადღება მივაქციო ერთ გა-  
რემოებას, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო  
საოპერო და კამერული მომღერლის მომზადებაში, არამედ  
მთელ მის მომავალ საქმიანობაში. ესაა სოლფეჯიოს სწავლე-  
ბის საკითხი, რომელიც დღემდე არ არის სათანადოდ მოგვა-  
რებული. და ეს მაშინ, როდესაც სოლფეჯიოს—ამ თეორიულ  
დისციპლინას, რომლის დანიშნულებაა—განავითაროს მოსწავ-  
ლეთა მუსიკალური სმენა—არა აქვს განკუთვნილი სასწავლო  
საათების ის რაოდენობა, რომელიც უზრუნველყოფდა მომ-  
ღერლის დაოსტატებას ამა თუ იმ ვოკალური ნაწარმოების  
სათანადო ტემპში „წაკითხვის“ საქმეში. ყოველდღიური პრაქ-  
ტიკა მოწმობს, რომ კონსერვატორია დამთავრებულ მომღე-  
რალს, საოპერო თეატრში მუშაობის დაწყებისას, ორიოდე  
პარტია აქვს შესწავლილი მაშინ, როდესაც დამწყებ  
საოპერო არტისტს უნდა ჰქონდეს მომზადებული არანაკლები  
ოთხი-ხუთი საოპერო როლისა. მაგრამ ეს კიდევ არაფერი,  
სამწუხარო ის არის, რომ თეატრში მუშაობის დროს ასეთი  
მომღერალი ახალი როლის შესწავლას 60—70-მდე გაკვეთილს  
ანდომებს კონცერტმეისტერთან, რადგან იგი, უპიანისტოდ  
(რომელიც მთელ პარტიას, თითოეული ნოტის როიალის  
კლავიშებზე ახმოვანებით ასწავლის მას), უძლურია შეისწავ-

ლოს თავისი როლის მუსიკალური პარტია. ეს არ მოხდებოდა, დამწყებ საოპერო არტისტს რომ თავისი ვოკალური პარტიის თავისუფალი „წაკითხვა“ სხვების დაუხმარებლად შეეძლოს. მაშინ, კონცერტმეისტერთან მუშაობას პარტიის შესწავლაზე 10—15 გაკვეთილის მეტი არ დასჭირდება. ამით თეატრს შეუმსუბუქდებოდა მდგომარეობა, თავიდან აიცილნდა ზედმეტი საათების ხარჯვას, და თვით მომღერალიც, შედარებით ნაკლებ დროში, გაცილებით მეტ საოპერო როლს მოამზადებდა და ამით უფრო საჭირო და სასარგებლო ძალად იქცეოდა თეატრის კოლექტივში.

სწორი იყო გამოჩენილი იტალიელი მომღერალი მატია ბატისტინი (1856—1928), რომლის აზრით, რა გინდ ბრწყინვალე იყოს სწავლების წლებში მიღებული შედეგები, ნამდვილ ხელოვანს არ შეუძლია ამით დაკმაყოფილება. „ყველაზე სრულყოფილ მომზადებასაც კი არ ძალუძს გაითვალისწინოს ის ცვლილებები, რომელთაც ჟამთა ვითარებაშიც ადამიანის ხმა განიცდისო“—წერდა იგი. მართლაც, კარგი ვოკალური სკოლა—როდია რაღაც თილისმა, რომელიც მის მფლობელს მარად წარმატებას არგუნებს. კარგი სკოლა—ეს ის საფუძველია, რომელზე დაყრდნობით მომღერალი, ყოველდღიური დაჟინებითი შრომითა და ოსტატობის გაღრმავებით, შეიგრძნობს თავისი სასიმღერო აპარატის შესაძლებლობებს.

ბატისტინის თქმით „მომღერლის ხმა ჭკნება არა ხშირი გამოსვლებისა და ხანგრძლივი მეცადინეობისაგან, არამედ მოუმზადებელი გამოსვლებისა და არასწორი მეცადინეობის გამო“. დიდი ხელოვანის ამ სიტყვებს ღრმად უნდა ჩაუფიქრდეს ყოველი მომღერალი და სახელმძღვანელოდ გაიხადოს ეს ფრიად სასარგებლო პრაქტიკული რჩევა.



საოპერო თეატრის დარბაზი თანდათანობით ივსება მაცუ-  
რებლებით. საათის ისარი დანიშნულ დროს მიუახლოვდა.  
დარბაზში შუქი ჩაქრა. გამოჩნდა დირიჟორი, რომელიც  
ნელი ნაბიჯით სადირიჟორო პულტისაკენ მიემართება. დაიკავა  
თავისი ადგილი. დაიწყო უვერტიურა, ან მოკლე საორკესტრო  
შესავალი. მსმენელი უკვე „საქმის კურსშია“, საორკესტრო  
შესავალმა მას ამცნო ოპერის მთავარი იდეა ინსტრუმენტული  
მუსიკის საშუალებით გადმოცემული, ან შექმნა ემოციური  
განწყობილება, რომელსაც უშუალოდ შეეყვანართ პირველი  
მოქმედების ატმოსფეროში.

აიხადა ფარდა. ამ მომენტიდან მოყოლებული—ოპერის  
დამთავრებამდე სცენის სრული ბატონ-პატრონი მომღერალია.

ზის მყუდროთ თავის სავარძელში მაცურებელი, რომელიც  
მღელვარებით ადევნებს თვალსა და ყურს ოპერის გმირთა  
სცენურ პერიპეტიებს, ძალთა კიდილს, ქალისა და ვაჟის  
განცდებს, მათს სიხარულსა და ალტკინებას, მათ ტირილსა  
და გლოვას, გმირულ თავდადებას, შურისა და ბოროტების  
გამომგლავნებას ცალკეულ მოქმედ-პირთა მიერ და ა. შ.  
ყოველივე, რაც სცენაზე ხდება, მიმდინარეობს სავსებით  
ბუნებრივად, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მოქმედნი პირნი  
ერთმანეთს მიმართავენ სიმღერითა და არა ჩვეულებრივი  
სალაპარაკო ენით. მერე რა? მაცურებელმა იცის, რომ ამაშია  
საოპერო ხელოვნების სპეციფიკა, მისი განმასხვავებელი თვი-  
სება. პირველყოვლისა ეს შეგნებული აქვთ საოპერო მომღერ-  
ლებს, რომლებიც ასე დამაჯერებლად, რეალისტურად და  
მსმენელზე მძლავრი ემოციური ზეგავლენით ასახიერებენ ამჟ  
თუ იმ გმირს, გადაგვიშლიან მის შინაგან სამყაროს.

მაგრამ მაყურებელმა ხშირად არც კი იცის, თუ როგორი მღელვარება, როგორი ნერვული დაძაბულობა იმალება მომღერლის გარეგნულად დაჯერებულ, ბუნებრივ სცენურ მოქმედებაში! არ არსებობს არტისტი, რომელსაც საშემსრულებლო ხელოვნებასთან აქვს საქმე, რომ გამოსვლის დროს არ ლელავდეს. მაგრამ სულ სხვაა საოპერო მსახიობის მღელვარება. დრამატულ მსახიობს სცენაზე ყოფნისას ცალკეული სიტყვა ან ფრაზა რომ დაავიწყდეს, თუ მას ოდნავი პრაქტიკული გამოცდილება მაინც აქვს, აუცილებლად ჰპოვებს გამოსავალს. საოპერო მომღერალი, თუნდაც დიდი გამოცდილების მქონე, შებოქილია დროით, დროის იმ მონაკვეთებით, რომლებითაც განისაზღვრება მუსიკის მდინარება. საკმარისია მომღერალმა არა წუთით, არამედ წამით შეაჩეროს ან დაავიანოს საერთო მუსიკალურ ნაკადში ჩართვა, რომ იგი ამოვარდნილია ტემპიდან, თუ დროზე თავს არ უშველა სახიფათო არეულობას შეიტანს ოპერის მსვლელობაში. მაგრამ ეს მაინც არ არის მთავარი.

საოპერო მომღერალი, რომელიც საპასუხისმგებლო როლში გამოდის უკვე ლელავს არამარტო წარმოდგენის დღეს, არამედ ზოგჯერ ერთი ორი დღით ადრეც კი. ეს მღელვარება მით უფრო იზრდება, რაც უფრო ახლოვდება სპექტაკლის დაწყების დრო. მას შემდეგ რაც მომღერალმა თეატრის კარები შეაღო და თავის არტისტულ ოთახისაკენ გასწია—იგი მთლიანად თავის როლითაა შეპყრობილი. ამ დროს მას არავისთან საუბარი, არავისთან შეხვედრა არ სურს და არც არის მიზანშეწონილი, ვინაიდან ყოველივე, რასაც უშუალო დამოკიდებულება არა აქვს მის როლთან, მხოლოდ ადუნებს, ანეიტრალებს მომღერლის ფსიქოლოგიურ ტონუსს, მისთვის ესოდენ აუცილებელს.

მომღერალი იცვამს როლის შესაფერის კოსტუმს: ერთის შეხედვით ეს მეტად პროზაული საქმეა. მაგრამ ჩაცმულობას, ფეხსაცმელს, თავსახურავს; სხვადასხვა სახის იარაღს (თუ ამას როლი მოითხოვს) ან ქალთა მორთულობის ატრიბუტებს, (ქოლგა, მარაო და ა. შ.) თავისი დანიშნულება აქვს და ყოველივე ამას სათანადო გამოყენება ესაჭიროება. ამიტომაც, რომ საოპერო გმირთა პორტრეტებზე სრულყოფილი სცენური განსახიერება ჩაცმულობის სათანადო ტარებით, მიხრა-მოხრით, ჟესტიკულა და სხვა სახის ქცევით იწყება. ეს კი ავალდებულებს მომღერალს, სპექტაკლამდე დიდი ხნით ადრე, შეისწავლოს ამა თუ იმ ეპოქის კოსტუმები, მათი ტარების მანერა და ა. შ. ამ მხრივ მას დიდ დახმარებას გაუწევს როგორც სათანადო ლიტერატურა, ისე გამოცდილი მხატვარ-დეკორატორების და რეჟისორების რჩევა-დარიგებანი. რამდენჯერ ყოფილა შემთხვევა, რომ ახალგაზრდა, გამოუცდელ მომღერალს, გამოსულს ონეგინის როლში საერთო შთაბეჭდილება გაუფუჭებია იმით, რომ არ სცოდნია ფრაკის ტარება. დაჯდომის დროს იგი ხან ფრაკის კალთებს დააჯდება და ქალის წინაშე ფეხს-ფეხზე გადაიდებს, ხან ორივე ხელს ჯიბეებში ჩაიწყობს, ხან კიდევ „ძმა-ბიჭურად“ გაივლ-გამოივლის სცენაზე. ზოგიერთი კიაზო, წელზე ჩამოკიდებულ ხანჯალს ისე ეპყრობა, როგორც ძველი ყასაბი—თავის ბრტყელტარიან, ხორცის ჩამოსათლელ დანას. იმის და მიხედვით, თუ რომელი ისტორიული ეპოქის, რომელი სოციალური ფენის, პროფესიის, წლოვანების და ხასიათის შესაფერისია ჩაცმულობა—ისეთივე უნდა იყოს გმირის სცენური მოქმედება, მისი სიარული, მიხრა-მოხრა და სხვა. მართალია, შინაგანი ბუნების, მისი პლასტიკური სცენური მოქმედების მთავარ განმსაზღვრელ ძალად ოპერაში

გვევლინება მუსიკა, მაგრამ არც თუ მეორეხარისხოვანი ადგილი აქვს განკუთვნილი მსახიობის კოსტუმსა და გრიმს, რომელიც უნდა ეთანხმებოდეს გმირის ბუნებას.

საოპერო მომღერლის სცენაზე გამოსვლას წინ უსწრებს დიდი მოსამზადებელი მუშაობა. პირველყოვლისა თვით მომღერალი, რომელსაც ესა თუ ის როლი აქვს შესასრულებელი, უნდა დაინტერესდეს არა მარტო ამ როლის არსით, არამედ მთლიანად ოპერით. მას სავსებით გარკვეული უნდა ჰქონდეს მოსამზადებელი საოპერო ნაწარმოების დედააზრი, დრამატურგია მთლიანად. იგი უნდა გაეცნოს იმ ეპოქას, რომელშიაც მიმდინარეობს ოპერის მოქმედება. თუ ოპერა დაწერილია რომელიმე ცნობილი ნაწარმოების სიუჟეტზე (რომანი, ნოველა, დრამატული პიესა, პოემა და ა. შ.), აუცილებლად საჭიროა პირველი წყაროს დეტალური განხილვა. პარალელურად, რა თქმა უნდა, მომღერალი უნდა სწავლობდეს თავის პარტიას, სისტემატურად, დიდი დაკვირვებითა და განსაკუთრებული ყურადღებით ეფექტებისა და დასვეწილი დიქციისადმი. ამ მუშაობას მომღერალი ნაწილობრივ თვითონ ატარებს, თავის სახლში, კლავირით ან გადაწერილი პარტიით ხელში, ხოლო მეტ ნაწილად—კონცერტმეისტერთან. ამის შემდეგ იწყება მუშაობა სპექტაკლის წამყვან დირიჟორთან, რომელიც გადამწყვეტ მითითებებს უნდა იძლეოდეს პარტიის შესრულების ხასიათზე, ფრაზირებაზე, მეტრო-რიტმისა და ტემპების ცვალებადობაზე. როლის წმინდა მუსიკალურ — ტექნიკურ მხარეთა გარჩევასთან ერთად დირიჟორი უპირატეს ყურადღებას უნდა აქცევდეს საოპერო გმირის შინაგანი ბუნების, მისი მუსიკალურ-მხატვრული სახის სკულპტურულად გამოძერწვას. აქ შესაძლოა დირიჟორსა და მომღერალს ამა თუ იმ

დეტალებში განსხვავებული შეხედულებანი ჰქონდეთ, მაგრამ მომღერალს უნდა ახსოვდეს რომ გადამწყვეტი როლი სპექტაკლის საერთო მუსიკალური სტილის დადგენისა და მუსიკალურ დრამატურგიის ერთიანი ხაზის გამართვაში მაინც ღირიჟორს ეკუთვნის.

ღირიჟორის შემდეგ, ზოგჯერ კი—მასთან პარალელურად, მომღერალი სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორთან მუშაობს. იწყება მომღერლის სცენური მომზადება ჯერ კლასში, შემდეგ—სცენაზე. საოპერო რეჟისორმა, საერთო დრამატურგიასთან ერთად, ანგარიში უნდა გაუწიოს მუსიკალურ დრამატურგიას, მუსიკას—ამ ყველაზე ძლიერ (და არსებითად გადამწყვეტ) გამომსახველ საშუალებას საოპერო ხელოვნებაში. მუსიკის არსში სათანადოდ გარკვეული საოპერო რეჟისორი ჯეროვნად წარმართავს სოლისტ-მომღერლებისა და გუნდის სცენურ მოქმედებას, მათს ურთიერთ დამოკიდებულებას. მოქმედ პირთა სცენურ ქცევას იგი უთანხმებს ყოველი გმირის მუსიკით განსაზღვრულ ბუნებას.

როგორც ღირიჟორთან, ისე რეჟისორთან მუშაობისას საოპერო მსახიობს (თუ, მით უმეტეს, იგი სამსახიობო ნიჭითაა დაჯილდოებული, რაც შედარებით იშვიათი შემთხვევაა) შესაძლოა საკუთარი წარმოდგენა ჰქონდეს თავისი გმირის სცენური მოქმედების, ეესტისა და პლასტიკის შესახებ.

მაგრამ აქაც იგი მთავარში ღირიჟორის მოთხოვნილებებს უნდა დაემორჩილოს, რადგან ეს უკანასკნელია პასუხისმგებელი არა მარტო ცალკეული შემსრულებლის, არამედ, მთელი ანსამბლის სცენური მოქმედებისა.

ოპერები, ჟანრის მხრივ, როგორც ცნობილია, მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ასე მაგალითად, ერთი სცე-

ნური ტემპი აქვს ეპიკურ-თხრობითი ხასიათის, ორატორიული მასშტაბების მქონე ოპერებს, განსხვავებით ფსიქოლოგიური დრამის ამსახველ ოპერებისაგან, სადაც დრამატურგიული ხაზის განვითარება უფრო დინამიკურად, დაძაბულ ტემპში მიმდინარეობს. სულ სხვაა ჟანრული, ხალხურ-საყოფაცხოვრებო სცენებით გამორჩეული ოპერა, „გრანდოპერისებური“, დიდი მასშტაბების საოპერო სპექტაკლები, სადაც ყოველი სცენა, ყოველი გმირის მოქმედება (როგორც, მაგალითად, „ჰუგენოტებში“ ან „აიდაში“) მსხვილ პლანშია მოცემული. ყველა ამ შემთხვევაში რეჟისორი შეიძლება იძლეოდეს სცენური მოქმედების ან ზოგად მონახაზებს, ან დეტალურად ამუშავედეს ყოველი ცალკეული გმირის მოქმედებას. მაგალითად, ასე იქცეოდა რეჟისორი ა. წუწუნავა, განსაკუთრებით ქართულ ოპერებში („დაისი“, „დარეჯან ცხიერი“, „ქეთო და კოტე“ და ა. შ.), სადაც იგი თვითონ, პირადი ჩვენებით, მოითხოვდა სწორედ ასეთ და არა სხვაგვარ სცენურ მოქმედებას.

ღირიფორთან და რეჟისორთან მუშაობა დამთავრდა. სპექტაკლი დაიწყო. ამ მომენტიდან მოყოლებული ოპერის ფინალამდე სცენის ბატონპატრონია მომღერალი—სოლისტი. ახლა უკვე იგი არის მთავარი პასუხისმგებელი ავტორის და მაყურებლის წინაშე. მე ამით იმის თქმა არ მინდა, რომ ღირიფორთან და რეჟისორთან ჩატარებული მუშაობა არარად ჩათვალოს მომღერალმა და, სცენაზე გამოსვლისას, როლის მხოლოდ თავისი ინტერპრეტაციით ისარგებლოს. მე მხედველობაში მაქვს ერთი, ფრიად მნიშვნელოვანი და წინასწარ გაუთვალისწინებელი გარემოება, რაც მსახიობის ნერვული სისტემიდან გამომდინარეობს. ცნობილია, რომ ყოველი მსახი-

ობი, ყოველი მუსიკოსი-შემსრულებელი ღელავს სცენაზე ან ესტრადაზე. ამ მოვლენას არ შეეღობა არც ნიჭის განსხვავებული ხარისხი, არც პრაქტიკული გამოცდილება. მაგრამ უნდა განვასხვავოთ ორი სახის მღელვარება: ფიზიკური და არტისტიკური. ფიზიკურ მღელვარებას ახასიათებს თვითკონტროლის ნაწილობრივი დაკარგვა სცენაზე, ხელების, ფეხების კანკალი, მომეტებული გულისცემა და ა. შ. ასეთი მდგომარეობა გამოწვეულია არა მარტო გამოუცდლობით, არამედ იმის შეგნებითაც, რომ მომღერალს თავისი პარტია არა აქვს მტკიცედ შესწავლილი, რის გამო იგი არ არის თავის თავში დარწმუნებული. შესაძლოა აგრეთვე მომღერალს, სპექტაკლის დაწყებამდე, რაიმე უსიამოვნება შეემთხვა ოჯახში, სამსახურში, ვინმე მას ან უხეშად მოეპყრო, ან ცუდი ამბავი აცნობა, ან სხეულის რომელიმე ნაწილში რაღაც ტკივილი იგრძნო და ავადმყოფობის შიშმა შეიპყრო და სხვა.

რაც შეეხება არტისტიკულ მღელვარებას, იგი სულ სხვა ხასიათისაა. როგორც მომეტებული აღელვება ვნებს შესრულების ხარისხს, ისევე აბსოლუტური სიმშვიდე ვერასდროს შეუწყობს ხელს შემსრულებლის არტისტიკულ წვას, ემოციურ განცდას. ამიტომაც, რომ არტისტიკული მღელვარება, რომელიც „გაშიშვლებული“ ნერვის შეუმჩნეველ თრთოლვას წააგავს, აუცილებელია ყოველი მომღერლისათვის. ეს მართლაც ის „ნერვია“, ის თავისებური ემოციური ზეაწეულობა და აღგზნებული მდგომარეობაა, ურომლისოდ ვერ წარმომიდგენია მუსიკოს-შემსრულებლის, კერძოდ, საოპერო მომღერლის წარმატებით გამოსვლა სცენაზე. თუ თვით მომღერალს არ გააჩნია უნარი არტისტიკული განცდისა, ემოციური წვისა, იგი ვერასდროს აღაგზნებს მაყურებელს და ვერ გამოიწვევს მასში საპასუხო.

ემოციებს. უამისოდ მომღერლის შესრულება შეიძლება იყოს მეტად აკადემიური, კომპოზიტორის და მისი ოპერის სტილი-სადმი უდავოდ შეხამებული, მაგრამ აკლდეს ის პოეტური აღმაფრენა და შინაგანი დამაჯერებლობა, ურომლისოდ სიმღერა ჰკარგავს თავის ზემოქმედების ძალას.

ქეშმარიტი საოპერო მომღერალი ჯერ კიდევ სცენაზე გამოსვლის მომენტამდე უნდა გაიმსჭვალოს შესასრულებელი პარტიის არსით, იგი მთლიანად უნდა „შევიდეს“ თავისი გმირის „მე“-ში, მის თავისებურ ბუნებაში, სცენაზე ყოფნისას განსაკუთრებით უნდა დაიცვას სამსახიობო ოსტატობის ერთ-ერთი გარდაუვალი კანონი, იგი ერთი წუთითაც არ უნდა გამოეთიშოს როლს, მის მიერ ვოკალურად და სცენურად გამოსაძიწ მხატვრულ სახეს. ამის ხაზგასმით აღნიშვნა მიხდება იმიტომ, რომ არა ერთხელ შეგვინიშნავს, რომ მომღერალი, დაამთავრებს თუ არა თავისი არიის, არიოზოს, კავატინას და სხვა სახის სოლო პარტიის შესრულებას, მაშინვე „ნეიტრალურ“ პოზიციაში დგება, თითქოს ამბობს: „მე ჩემი სამღერო ვიმღერე, მოწონებაც დავიმსახურე, ახლა სხვამ იმღეროს ჩემსავით და იმანაც მოიპოვოს წარმატება თუ შეუძლიაო“. ასეთი თვითგამოთიშვა სპექტაკლიდან უარყოფითად მოქმედებს ოპერის მსვლელობაზე საერთოდ და ანელებს სცენური მოქმედების შთაბეჭდილებას, თანაც მეტად უარყოფით გავლენას ახდენს პარტნიორზე. უკანასკნელი ხედავს რა, რომ პარტნიორის სახის გამომეტყველება და სცენური ქცევა სრულებით არ პასუხობს მის ფსიქოლოგიურ განწყობილებას, იბნევა, ღელავს და ისე ვერ ასრულებს მასზე დაკისრებულ სოლო თუ საანსამბლო პარტიას, როგორც ამას ოპერის დრამატურგია მოითხოვს.



სცენაზე ხდება ხოლმე, რომ მომღერალს უცაბედი მღელვარების გამო (ნერწყვი ვერ გადაყლაპა, ყელი ან ენა გაუშრა, შეკრთა და ა. შ.) დაავიწყდება არამც თუ თავისი არიის საწყისი სიტყვები, არამედ მელოდიაც კი. აი ამ შემთხვევაში მას, სხვაზე ადრე, პარტნიორი უნდა დაეხმაროს, თუ იგი ნამდვილი ხელოვანი და საოპერო მომღერალია, თუ კარგად აქვს შესწავლილი თავისი და სხვა პარტნიორთა პარტიები.

პარტიების მტკიცე ცოდნა ათავისუფლებს მომღერალს ერთი დიდი უხერხულობისა და სცენური არასასიამოვნო მდგომარეობისაგან. მხედველობაში მაქვს ის მომენტები სატრფიალო სცენებში, როდესაც ქალი და ვაჟი მთელი ძალით ერთმანეთს სიყვარულს ეფიცებიან, ამცნობენ მსმენელს, რომ უერთმანეთოდ მათი სიცოცხლე არად უღირთ, და ამავე დროს... თვალს ღრ ამორებენ ღირიფორს!

თუ მომღერალს ღრმად აქვს შესწავლილი თავისი როლი და, ამავე დროს, იცნობს სხვა გმირთა პარტიებსაც, მხოლოდ მაშინ შეუძლია მას სრულიად თავისუფლად იგრძნოს თავი სცენაზე, საჭიროებისამებრ ზურგიც კი შეაქციოს ღირიფორს, ორკესტრს და ამით მეტი ბუნებრიობა და დამაჯერებლობა შეიტანოს თავისი როლის შესრულებაში. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მომღერალმა საერთოდ არ მიაქციოს ყურადღება ღირიფორს. მეტიც, იგი ვალდებულია ყოველ ცალკეულ მომენტში, განსაკუთრებით—ტემპების ცვლის დროს, ერთხანს მისდიოს ღირიფორის ხელს, რათა არ აცდეს პარტიტურას და არ გამოეთიშოს ყველასათვის საერთო და სავალდებულო ტემპს. მაგრამ ეს უნდა ხდებოდეს არა ღირიფორისადმი თვალების მიშტერებით, არამედ შეუმჩნევლად, რომ იტყვიან— „ცალი თვალით“. ამავე დროს არტისტს არ უნდა ემჩნეოდეს არავითარი შეზღუდვა და შებოჭილობა.

ამგვარად, მკიდრო კონტაქტი პარტნიორებთან, გუნდთან, ორკესტრთან და ამასთან სცენურ მოქმედებაში სრული პირადი თავისუფლების დაცვა საოპერო როლის წარმატებით შესრულების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა.

\* \* \*

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა გაანაწილებს თუ არა დასადგმელად გამიზნული ოპერის წამყვან როლებს სოლისტებს შორის და მომღერალი მიიღებს თუ არა თავის როლს, იმ მომენტიდან იწყება მომღერლის როლზე მუშაობა. მაგრამ მთავარი მარტო ის კი არ არის, რომ მან ეს როლი ვოკალურად მოამზადოს. თუ მომღერალ-მსახიობს სურს სრულყოფილად განახორციელოს მისთვის განკუთვნილი გმირის ვოკალურ-სცენური სახე, იგი ვალდებულია დეტალურად გაეცნოს საოპერო კლავირს, ვანსაზღვროს თავისი გმირის ადგილი და მნიშვნელობა მთელს საოპერო დრამატურგიაში, ნათელი წარმოდგენა იქონიოს ამ გმირის მოქმედებაზე, მის სულიერ განწყობილებებზე და სხვა მოქმედ პირებთან ურთიერთობაზე როგორც მთელს სპექტაკლში, ისე ცალკეულ სცენებში. მართალია, ყველა ამ დეტალს რეჟისორი უნდა შეეხოს მომღერლებთან პრაქტიკული მუშაობის (რეპეტიციების) დროს, მაგრამ ეს არ ათავისუფლებს საოპერო მომღერალს მის მიერ წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობის ჩატარებისაგან.

ავიღოთ მაგალითად რიგოლეტოს როლი ვერდის ოპერიდან „რიგოლეტო“. ვერდი იმდენად დიდი კომპოზიტორი და დრამატურგია, რომ მას დეტალურად აქვს გადმოცემული ამ გმირის მთელი შინაგანი ბუნება, მისი ვნებათა ლელვა, თავისი დამცირებული მდგომარეობის შეგრძნება, უსაზღვრო

სიყვარული თავისი ქალიშვილის—ჯილდასადმი, მისი დაკარგვის ცხოველური შიში და ა. შ. მაგრამ მარტო ვოკალური პარტიის შესწავლა როდია საკმარისი მომღერლისათვის. იგი უნდა გაეცნოს ვიქტორ ჰიუგოს ცნობილ ნაწარმოებს „მეფე ერთობა“ (რომლის მიხედვითაც „რიგოლეტო“ დაიწერა), იმ ცვლილებებს, რაც ლიბრეტოშია შეტანილი, კარგად გაერკვეს ჰიუგოს—ამ მგზნებარე ფრანგი რომანტიკოსის—სოციალურ, ეთიკურ და ესთეტიკურ შეხედულებებს, კონკრეტულად—ამ ნაწარმოების მხატვრულ-იდეურ კონცეფციას. ამის შემდეგ მომღერლისათვის ნათელი გახდება იმ სოციალური უთანასწორობის გამანადგურებელი ძალა, რომლის მსხვერპლი ხდება რიგოლეტო. ფიზიკურად მახინჯი, ტოსკანელი ჰერცოგის მასხარა, დამცინავი და გესლიანი—სხვების მიმართ და, ამავე დროს, უაღრესად ფაქიზი, მოსიყვარულე მამა, ჯილდას გაუბედურებით გულმოკლული მოხუცი, შურისმაძიებელი, ჰერცოგისა და ჯარისკაცთა ბიწიერების, მათი გარყვნილების გაბედულად მამხილებელი—ასეთია რიგოლეტო, რომლის რთული, შინაგანი წინააღმდეგობებით სავსე მხატვრული სახე ჯუზეპე ვერდიმ წმინდა შექსპირისეული გაქანებით გადმოსცა. ეს როლი—მეტად რთულ ვოკალურ და სცენურ ამოცანებს უსახავს მომღერალს. მან უნდა გაითვალისწინოს რიგოლეტოს მხატვრულ-სცენური სახის ზრდა პირველი გამოსვლიდან (როდესაც იგი მწარედ დასცინის ჯერ გრაფ დი ჩეპარნოს, ხოლო შემდეგ—გრაფ მონტერონეს)—უკანასკნელ სცენამდე, როდესაც იგი, თავზარდაცემული, მიხვდება, რომ ჰერცოგის ნაცვლად, დაქირავებულ მკვლელს—სპარაფუჩილეს—მისი ნუგეში, მისი საყვარელი შვილი—ჯილდა მოუკლავს. მაგრამ, ამასთან ერთად, მომღერალმა ისე უნდა გამოზომოს თავისი ძალები,

რომ აქტიდან-აქტამდე მის ხმას ემჩნეოდეს არა მოლლა, არამედ განუწყვეტელი ზრდა. მართლაც, პირველ მოქმედებაში რიგოლეტოს ცოტა რამ აქვს სამღერი. მისი როლი იზრდება მეორე მოქმედებაში, ჯილდასთან დუეტში. ეოკალურად ყველაზე ძლიერია მესამე მოქმედება, დაწყებული რიგოლეტოს გამოსვლიდან ვითომც და მხიარული ღიღინით („ლა, ლა“) და გათავებული ჯილდასთან ფსიქოლოგიურად რთული დუეტით. ან ავიღოთ თუნდაც იმავე მესამე მოქმედებაში რიგოლეტოს ცნობილი არია—„კურტიზანებო!“ საბრალო მამა მიხვდება, რომ მისი ჯილდა კარისკაცების მიერაა გატაცებული ჰერცოგის გასართობად, რომ მისი შვილი, ნამუსახდილი, აქ, ამ საზიზღარ სასახლეში იმყოფება. რიგოლეტო მასხარას ნილაბს იხდის. კარისკაცთა წინაშე ახლა გაბოროტებული, გონებაამღვრელი მამაა, რომელიც გაბედულად ესხმის თავს დიდებულთ, ამხელს მათ ბიწიერებას, გარყვნილებას, უქნარობას. აქ რიგოლეტოს ხმა უნდა გამოიჩინოს მისთვის აქამდე უჩვეულო სიმტკიცით; „ფოლადით“, მხურვალე ტემპერამენტით. მაგრამ მალე მიხვდება საბრალო მოხუცი, თუ რაოდენ უშედეგოა „გარყვნილებაში ჩაფლული“ კარისკაცების შერისხვა. ამიტომაც, რომ რიგოლეტოს აღშფოთება და სიბრაზე ადგილს უთმობს თხოვნას, მუდარას—უთხრან სად არის მისი შვილი, რა მოუვიდა მას. „ო სენიორებო, შემობრალეთ მე“—მიმართავს რიგოლეტო დიდებულთ, მაგრამ ამაოდ. მარულოც კი—ეს, შედარებით ყველაზე გულისხმიერი ადამიანი, ვერაფრით ანუგეშებს უბედურ მამას, და როცა რიგოლეტო ჯილდას ხმას გაიგონებს, მრისხანედ მოითხოვს კარისკაცებისაგან დასტოვონ იგი თავის ქალიშვილთან ერთად. მისი და ჯილდას დუეტი ამ სცენაში—ფსიქოლოგიურად ერთ-ერთი უძლიერესი

ანსამბლია მთელს საოპერო ლიტერატურაში. მაია იწვის შვილის საცოდაობით, ეალერსება, ამშვიდებს მას. აქვე ესახება მას შურისძიების გრძნობა. ამიერიდან იგი ვერ ჰპოვებს მოსვენებას, ვიდრე სიცოცხლეს არ მოუსპობს ჭილდას გამაუბედურებელს—ჰერცოგს. მისი დასკვნითი ფრაზები: „დადგა ესაი საშინელი შურისძიებისა“ უნდა გაისმოდეს მტკიცედ, შემზარავად, როგორც შეურყეველი გადაწყვეტილება.

მეოთხე მოქმედებაში რიგოლეტო მონაწილეობს ცნობილ კვარტეტში, სადაც პირქუშად გაისმის მისი რეპლიკები. რიგოლეტოს და მომაკვდავი ჭილდას დუეტი („იქ, ზეცაზე, ჩემს ძვირფას დედასთან ერთად“) კვლავ ალადგენს მამა-შვილის ლირიკული დუეტის განწყობილებას მეორე მოქმედებიდან. ჯილდა კვდება. თავზარდამცემად უნდა გაისმოდეს რიგოლეტოს საბოლოო ფრაზა: „აი, სად მიწია მე მოხუცის წყევლამ!“ (მოხუცის ქვეშ იგულისხმება მონტერონე, რომელსაც რიგოლეტო დასცინოდა). ამ, გულის სიღრმიდან ამოხეთქილი სიტყვების შთამბეჭდავად წარმოსათქმელად, მომღერალმა უნდა მოიკრიფოს მთელი თავისი ძალა, იმის გამომსახველობა და წერტილი დაუსვას რიგოლეტოს დრამატულად რთულ როლს.

სულ სხვა პლანში უნდა იქნეს განხილული და შეგრძნობილი ჟერმონის პარტია ვერდის „ტრავიატა“-დან. ჟორჟ ჟერმონი—ტიპიური წარმომადგენელია XIX საუკუნის პირველი ნახევრის თვითკმაყოფილი ბურჟუაზიული წრეებისა. მასში განსახიერებელია წმინდა ბურჟუაზიული მორალის ფარისევლობა და გარეგნული სათნოება, რომელთა მსხვერპლი გახდება საბრალო ვიოლეტა. ტრავიატამ (რაც იტალიურად ნიშნავს „დაცემულს“, „გზააბნეულს“) მხოლოდ ალფრედისადმი ნამდვილ სიყვარულში პირველად იგრძნო ბედნიერება და სწო-

რედ მაშინ, როდესაც ვიოლეტა და ახალგაზრდა ალფრედ ჟერმონი, ხმაურიან ცხოვრებისაგან დაშორებულნი, სიყვარულის ნეტარებას განიცდიან, გამოჩნდება ალფრედის მამა—ჟორჟ ჟერმონი და მოთხოვს ვიოლეტას ალფრედთან კავშირის გაწყვეტას, რადგან ვაჟის სიყვარული „საექვო ყოფაქცევის ქალისადმი“ ჩირქს სცხებს მის ოჯახს, აბრკოლებს ალფრედის დის გათხოვებას „ღირსეულ ადამიანზე“. ზრდილობიანად მიმართავს ვიოლეტას—დაივიწყოს ალფრედისადმი სიყვარული. მცირეოდენი ყოყმანის შემდეგ ვიოლეტა თანხმდება დასტოვოს სატრფო მისი დის კეთილდღეობისათვის. მისი ეს გადაწყვეტილება ეამება ჟერმონს, რომელიც ამჯერად უფრო მეტ გულთბილობას იჩენს ვიოლეტასადმი.

მამისა და შვილის დუეტი აღსავსეა მამობრივი გრძნობით. ჟორჟ ჟერმონი მოაგონებს ალფრედს მშობლიურ პროვანსს, მათ ოჯახს. ჟერმონის ამ ცნობილ არიაში („შენ დაივიწყე შენი მშობლიური მხარე“) მომღერალმა უნდა ჩააქსოვოს მამობრივი სიყვარულის მთელი ძალა, მთელი სითბო თავისი გულისა და გამოთქმის უშუალობა, რათა ამ მნიშვნელოვან მომენტში მძლავრი ზეგავლენა მოახდინოს „გზააბნეულ“ ვაჟზე და ამით „იხსნას“ თავისი კეთილი სახელი და გასათხოვარი ქალიშვილის ბედნიერება. ჟერმონი კარგად იცნობს თავისი ვაჟის ახირებულ ხასიათს. მან იცის, რომ მუქარით, ბრძანებით ვერაფერს გახდება. ამიტომაც რომ იგი, თავის არიაში, მამობრივ სიყვარულთან ერთად, მოხერხებულად აქსოვს მუდარას, დაჟინებულ თხოვნას—დაუბრუნდეს თავის ოჯახს, „სამარცხვინო“ ქალისადმი სიყვარულზე ხელი აიღოს. სწორედ ეს ორმაგი გრძნობა, გადმოცემული გარეგნულად დინჯი, მდორე ხასიათის ვოკალური მელოდოიური ხაზით, ქმნის ამ არიის სირ-

10. დ. გამრეკელი

თულებს. ამიტომ აქ საჭიროა მაქსიმალური ბუნებრიობა, გულწრფელობა და, ამავე დროს, ოსტატურად დაფარული დაყინებითი თხოვნა ვაჭისადმი.

სულ სხვაა ჟორჟ ჟერმონის სახე ბოლო, მეოთხე მოქმედებაში. იგი დარწმუნდება ვიოლეტას აღფრედისადმი უანგარო, თავგანწირულ სიყვარულში. ჟერმონი მიხვდება, რომ საბრალო ქალის ტრაგედიაში მხოლოდ მას მიუძღვის ბრალი. ახლა იგი მთელი გულწრფელობით თანაუგრძნობს ვიოლეტას, თანახმა არის აღფრედისა და ვიოლეტას შეუღლებაზე, მაგრამ გვიანდაა. ვიოლეტა კვდება. ჟერმონის ბოლო გამოსვლაში უნდა იგრძნობოდეს მონანიება. მართალია, ჟორჟ ჟერმონი ვერც აქ უღალატებს საკუთარი ღირსების გრძნობას, თავდაპირველობას, მაგრამ მის ფრაზებში უნდა იგრძნობოდეს დიდი შინაგანი მღელვარება, გულის წუხილი და თანაგრძნობა საბრალო ქალისადმი.

რიგოლეტოსა და ჟერმონის პოლარულად საწინააღმდეგო ტიპია ფიგარო, როსინის „სევილიელი დალაქიდან“. ეს სახე იმდენად პოპულარული და ცნობილია, რომ მასზე სიტყვას არ გავაგრძელებ. აღსანიშნავია, რომ როსინიმ, გენიალური სრულყოფილობით, ერთის ხელის მოსმით დაგვიხატა ფიგაროს პორტრეტი მის გამოსასვლელ კავატინაში. ამიტომაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ამ პირველი გამოსვლის ხატოვან, ბრწყინვალე შესრულებას, რომელშიც მკაფიოდ უნდა იქნეს გამოვლინებული ფიგაროს ცოცხალი, დაუდგრომელი, მოხერხებულობითა და ეშმაკობით სავსე ბუნება. თუ მთელი რიგი მნიშვნელოვანი პარტიების კულმინაციური მომენტი ჩვეულებისამებრ ბოლო მოქმედებათა არიებზე მოდის, „სევილიელ დალაქში“ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მთავარი

პერსონაჟების (ფიგარო; როზინა, ალმავივა, დონ ბაზილიო და სხ.) პირველსავე გამოსვლას, რადგან მათ არიებში სრულყოფილადაა გამოსახული ამ გმირთა ფსიქოლოგიური პორტრეტები. ეს გარემოება კი ავალებს ფიგაროს როლის შემსრულებელს, ოპერის დასაწყისშივე, მოახდინოს მთელი თავისი ყურადღების, საშემსრულებლო ძალების მობილიზება, რათა სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე დაიპყროს მსმენელთა ყურადღება. თუ მომღერალმა ეს კავატიანა ვერ შეასრულა სიხალისით, საჭირო ნიუანსებით, წმინდა სამხრეთული ტემპერამენტითა და იმ უშუალო უბრალოებით, რომლის ქვეშ დიდი ოსტატობა უნდა იგულისხმებოდეს, მაშინ ფიგაროს პარტია ჩავარდნილად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან მომღერლის ვერაერთარი შემდგომი ცდა—გამოასწოროს მდგომარეობა—მიზანს ვერ მიაღწევს. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ საკმარისია ფიგაროს კავატიანის წარმატებითი შესრულება, და ყველაფერი დანარჩენი რიგზე იქნება. მართალია, ფიგაროს შემდგომ გამოსვლებს ისეთივე გადამწყვეტი მნიშვნელობა არა აქვს, როგორც კავატიანას (1-ელ მოქმედებიდან), მაგრამ ეს გამოსვლები დამატებითი შტრიხებით ავსებენ თავშივე რეალისტურად მოხაზულ ფიგაროს სახეს; ამასთან განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ფიგაროს რეჩიტატივებს, რომელთა წარმოთქმისას მნიშვნელობა ენიჭება ემოციურად და შინაარსობრივად გააზრებულ მღერად-მეტყველებით ინტონაციებს.

ფიგაროს პარტიის შემსრულებელმა უნდა გაითვალისწინოს აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ „სევილიელ დალაქში“, როგორც იტალიური კომიკური ოპერის (ოპერა-ბუფა)—ამ სრულყოფილი ნიმუშის—დრამატურგიაში, უდიდესი მნიშვნე-



ლობა ენიჭება ანსამბლებს. ყოველ ანსამბლში, სადაც კი ფიგარო მონაწილეობს, მისი პარტია არ უნდა იჩრდილებოდეს, სხვა პერსონაჟების მიერ. მაგრამ, ამასთან ერთად, ფიგარო არ უნდა გამოიყოფოდეს საერთო ხმოვანებიდან. სწორედ ამ „ოქროს შუაგულის“ პოვნა, სადაც ორგანულად იქნება შერწყმული ფიგაროს ინდივიდუალური ბუნება და მისი ადგილი საერთო ანსამბლში, წარმოადგენს იმ სირთულეს, რომლის დაძლევას მსახიობმა ჯეროვანი ყურადღება უნდა მიაქციოს.

ვალენტინის როლი გუნოს „ფაუსტში“ არც თუ ისე პირველხარისხოვანია, როგორც ფაუსტის, მეფისტოფელის ან მარგარიტასი. მაგრამ მისი მნიშვნელობა ოპერის დრამატურგიაში იმით არის გაპიროვნებული, რომ შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე ფაუსტის და ცბიერი, ბოროტი და სკეპტიკოსი მეფისტოფელის საწინააღმდეგოდ ვალენტინი (მარგარიტას ძმას) წარმოდგენილია როგორც მთლიანი ბუნების მქონე პერსონაჟი. იგი უბრალო ჯარისკაცია, გულადი მებრძოლი, რომელსაც გმირის, პათოსანი ვაჟკაცის და ერთგული, გულისხმიერი მეგობრის სახელი აქვს მოხვეჭილი ჯარისკაცებსა და მეზობელ-ნაცნობებს შორის. ამიტომ ამ როლის შემსრულებელმა, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს ვალენტინის როლის გულწრფელად, უშუალოდ გადმოცემის ამოცანას. ეს როლი ვერ იტანს ვერავითარ ძალდატანებას ვოკალურ ხაზში, ვერავითარ „თეატრალობას“ ან ხაზგასმულ ემოციურობას. ვალენტინის მთელი პარტია შესრულებული უნდა იქნეს მომხიბვლელი უშუალოდ, გრძნობათა ზეაწეულობით. ეს ჩანს ჯერ კიდევ მის ცნობილ არიაში „ღმერთო, ყოვლისშემძლე, ღმერთო სიყვარულისა!“, რომლის შესრულება მომღერლისაგან მოითხოვს ვაჟკაცურ სიღინჯესა და

თავდაჭერილობას კეთილშობილური სიყვარულის გრძნობის გამოვლინებაში. ამ არიაში უფრო მეტად საზეიმო განწყობილება უნდა იგრძნობოდეს და არა სიყვარულით გამოწვეული ვნებათა ღელვა. მაშინ გასაგები და ლოგიკურად გამართლებული იქნება ის მღელვარება და აღშფოთება, რომელსაც იჩენს ვალენტინი ტერცეტში ფაუსტსა და მეფისტოფელთან (მოვიგონოთ ვალენტინის მრისხანე შეძახილები IV მოქმედების ამ ანსამბლში). უდიდეს დრამატულ დაძაბულობას უნდა აღწევდეს ვალენტინის სევდიანი არიოზო („ვის რა ბედი აქვს“), რომელშიაც გაისმის მომაკვდავი გმირის სულიერი ტანჯვა, შეურაცხყოფილი ვაჟკაცის გმინვა, ნამუსახდილი დის დაწყევლა და სინანული ცხოვრებასთან უდროოდ გამოსალმების გამო. ამ ეპიზოდში, ვალენტინის როლის შემსრულებელმა ანგარიში უნდა გაუწიოს არა სიტუაციურ, არამედ ფსიქოლოგიურ დრამატიზმს, გმირის სულიერ მღელვარებას და ისე წარმართავს ამ როლის ეს მნიშვნელოვანი სცენა.

პ. ჩაიკოვსკის გენიალურ ნაწარმოებებს შორის მკვეთრად გამოირჩევა ლირიკული ოპერა „ევგენი ონეგინი“, რომელსაც კომპოზიტორმა „ლირიკული სცენები“ უწოდა. ამით მას თითქოს უნდოდა ეთქვა, რომ ეს ნაწარმოები, განსხვავებით ტიპიურ საოპერო ქმნილებისაგან, მოკლებულია ერთიან დრამატურგიულ ხაზს, მოქმედების ინტენსიურ განვითარებას უვერტიურიდან ფინალამდე და რომ იგი უფრო ცალკეული, დასრულებული ლირიკული სცენების მონაცვლეობას წარმოადგენს. თითქოს ის ფაქტიც, რომ მას „ევგენი ონეგინის“ სცენური განხორციელება უნდოდა მოსკოვის კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში, ამტკიცებს ამ ოპერის უანრულ თავისებურებას. მაგრამ არსებითად „ევგენი ონეგინი“ არაფრით

ჩამოუვარდება სხვა, საყოველთაოდ ცნობილ საოპერო ნაწარ-  
მოებებს მუსიკალური დრამატურგიის ერთიანი ხაზის განვი-  
თარებით, მოქმედ პირთა სკულპტურული გამოკვეთით და სხვა.  
მართალია, ამ ოპერაში, უპირატესი ადგილი დათმობილი აქვს  
ტატიანა ლარინას, მაგრამ არც ონეგინის როლია მეორეხარის-  
ხოვანი. აღსანიშნავია ისიც, რომ პუშკინის პოემა „ევგენი  
ონეგინი“ მოიცავს გასული საუკუნის პირველი ნახევრის რუ-  
სეთის ცხოვრების მრავალ მოვლენას, ხოლო ჩაიკოვსკის ამავე  
სახელწოდების ოპერა მხოლოდ ლირიკული და ლირიკულ-დრა-  
მატული ეპიზოდების მუსიკალურად გადმოცემით შემოიფარ-  
გლება. მაგრამ სწორედ მუსიკის გამომსახველობის ძალა უქმ-  
ნის ამ ოპერაში გაშლილ სიუჟეტს მთლიანობის შთაბეჭდი-  
ლებას.

„ევგენი ონეგინის“ რეალისტური ვოკალურ-სცენური გან-  
ხორციელება მოითხოვს მისი პირველწყაროს—პუშკინის თანა-  
მოსახელე პოემის—განსაკუთრებით დეტალურ შესწავლას.  
იგულისხმება არა მარტო გარკვევა მთავარი როლების (მათ  
შორის—ონეგინის) შემსრულებელთა მიერ ვოკალური პარტი-  
ის, ოპერის მოქმედების დროის, გარემოცვის და კოსტუმე-  
ბისა, არამედ იმისაც, თუ როგორ განიცდიდნენ, როგორ  
მოქმედებდნენ ცხოვრებაში ეს გმირები. განსაკუთრებულ სირ-  
თულეს ამ მხრივ წარმოადგენს ევგენი ონეგინის როლი, რო-  
მელიც მომღერლისაგან დიდ და ღრმა წინასწარ მოსამზადე-  
ბელ მუშაობას მოითხოვს. მომღერალს გათვალისწინებული  
უნდა ჰქონდეს ის, რომ ოპერის მეორე ნახევარში მოქმედი ონეგი-  
ნი ის აღარ არის, რაც წინა სურათებში იყო. მოვიგონოთ  
პირველი გამოსვლა სცენაზე. ლენსკი აცნობს ლარინებს თა-  
ვის მეგობარს—ონეგინს, უკანასკნელის პირველი ფრაზები ტა-

ტიანასადმი მეტყველებენ. რომ „უდროოდ მოხუცებულმა, დადლილმა ახალგაზრდამ უკვე დაკარგა ყოველგვარი ინტერესი ცხოვრებისადმი.“ „მე ვფიქრობ—ეუბნება იგი ტატიანას, რომ თქვენ მოწყენილი ხართ ალბათ ამ ყრუ, თუმც ლამაზ, მაგრამ შორეულ ადგილას? არ მგონია, რომ რაიმე გასართობს პოულობდეთ აქ“ და ა. შ. ტატიანას პასუხი, რომ იგი ბევრს კითხულობს, ხშირად ოცნებობს—მასში ირონიულ დიმილს იწვევს. „მე ვხედავ, თქვენ საშინლად მეოცნებებ ბრძანდებით, და შეც ასეთი ვიყავი ოდესღაც-ო!“..

ამ პირველ სცენაშივე ნათლად წარმოგვიდგება ონეგინი, რომელსაც, მიუხედავად ახალგაზრდობისა, აღარ იზიდავს არც კითხვა, არც ცოდნა, არც ოცნება. იქვე, ამ სცენის შემდეგ, ჩაიკოვსკი იძლევა პოეტური აღგზნებით აღსავსე ლენსკის მკვეთრად კონტრასტულ სახეს, მთელის უშუალოდით გამოხატულს მის არიოზოში („მე თქვენ მიყვარხართ, ოლლა!“). კვლავ ონეგინი, რომელიც უყვება ტატიანას მისი ბიძის ავადმყოფობასა და მის გვერდით დღე და ღამ ჯდომის აუცილებლობაზე.

ოპერის მთელი მეორე სურათი („წერილის სცენა“) მიძღვნილია ტატიანასადმი. განსაცვიფრებელი მხატვრული დამაჯერებლობით გადმოგვცემს კომპოზიტორი ონეგინში შეყვარებულ ტატიანას აღელვებულ გრძნობათა სამყაროს, მას უმძიმეს პირველმა გაუმხილოს თავისი გრძნობები ახლადგაცნობილ ვაჟს, მაგრამ ვერც აღზრდა, ვერც ტრადიციები, ვერც ქალის დამოკიდებული მდგომარეობა—ერთი სიტყვით, ვერავითარი შემაკავებელი ძალა ვერ შეუცვლის ტატიანას გადაწყვეტილებას—გულახდილად გაუმჟღავნოს ონეგინს თავისი დიდი გრძნობა. როგორ ღებულობს ონეგინი ამ უმანკო არსების „სულის აღსარებას“? ეს ხდება მესამე სურათში, სადაც

ღანიშნულ ადგილას—ლარინების ბალის ერთ-ერთ მიყრუებულ კუთხეში—გულის ფანქვალით ელოდება ტატიანა ონეგინს. უკანასკნელის სცენაზე გამოჩენას წინ უსწრებს ოთხტაქტიანი საორკესტრო შესავალი, რომელიც გადმოსცემს თავაზიანი, თავშეკავებული ადამიანის სახეს. პირველ, გაშლილ არიაში ონეგინი მთლიანად ამჟღავნებს თავის გულცივ ბუნებას. „თქვენ მე მომწერეთ, ნუ უარყოფთ. მე წავიკითხე ნდობით საგსე სულიერი აღსარება“ და ა. შ. თვით ჩაიკოვსკი, ამ არიის დასაწყისში აღნიშნავს: „ღირსებით დინჯად და ოდნავ ცივად“. თითქოს ოდნავ ააღელვა ეს ახალგაზრდა სათნო ქალწულის მიერ მისდამი სიყვარულის გრძნობის გამხელამ. მაგრამ, გულწრფელ მიმართვას—„მეც ასეთივე უშუალო აღსარებით ვუპასუხებო“—ეუბნება ონეგინი. იწყება საკუთრივ არია, რომელშიც ონეგინი არწმუნებს ტატიანას შემდეგში: მას რომ განეზრახა ოჯახის შექმნა, ასეთ საცოლეზე უკეთეს არსებებს იგი ვერ პოვდა. „მაგრამ მე არა ვარ გაჩენილი ნეტარებისათვის, ეს უცხოა ჩემი სულისათვის... დამიჯერეთ, ჩვენი ცოლ-ქმრობა იქნება ტანჯვა. რამდენადაც არ უნდა მიყვარდეთ, როგორც კი შეგეჩვევით, მაშინვე გული ამიცრუვდება თქვენზე“ და ა. შ. მთელი ეს ეპიზოდი მიმდინარეობს თავშეკავებული, აუღელვებელი ქალისათვის დამამცირებელი დიდაქტიკური ტონით. ონეგინმა შეატყო, რომ მეტი მოუვიდა. სიტყვებზე: „ოცნებანი და წლები აღარ ბრუნდებიან“, ონეგინსაც იტაცებს ტატიანას სათნო სახე, მისი გარეგნული და სულიერი სილამაზე, რაც ათქმევინებს მას: „მე მიყვარხართ თქვენ ძმური სიყვარულით, ან იქნებ, ან იქნებ, კიდევ, კიდევ უფრო ნაზად...“ ეს პირველი შემთხვევაა ონეგინის ტატიანასთან შეხვედრებში,

როდესაც იგი, წუთით, თითქოს გატაცებულია უეკრად გავლიძებული გრძნობით... მაგრამ ონეგინი მყისვე აღკვეთს ამ „მოდუნებას“, ისევ ჭკუის დამრიგებლის როლში შედის და ამშვიდებს ტატიანას იმით, რომ „ქალწული არა ერთხელ შესცვლის ერთ ოცნებას სხვა მსუბუქი ოცნებით“. ამ დროს სცენის უკან გლახთა გუნდის ხმა გაისმის. იმ წუთშივე ონეგინი, თითქოს სხვა ნილაბი გაიკეთაო, კვლავინდებურად თავაზიანი და გულცივი ხდება და ურჩევს ტატიანას—„ისწავლოს საკუთარი თავის დაუფლება“.

მეორე მოქმედებაში (დარბაზობა ლარინების ოჯახში). როდესაც ონეგინი საკუთარი ყურით მოისმენს პროვინციელ კორიკანების აზრს მის შესახებ, მსუბუქი ვალსის ფონზე პირქუშად უნდა გაისმოდეს მისი ფრაზები: „ესეც თქვენ აზრი! საკმარისად მოვისმინე მე სხვადასხვა საზიზღარი ქორები! ახია ჩემზე!“ და ა. შ. ონეგინი, გულმოსული ლენსკიზე, რომელმაც იგი ლარინების დარბაზობაზე მიიყვანა, გადაწყვეტს სამაგიერო გადაუხადოს მეგობარს. იგი ყურადღებას მიაქცევს ოლლას, — ლენსკის სატრფოს. ამას ონეგინი სჩადის არა ბოროტი განზრახვით, არამედ ხუმრობით. მაგრამ ის კი არ იცის, რომ ამ ხუმრობას მეგობართან კავშირის გაწყვეტა მოჰყვება, რაც მათ შორის საბედისწერო დღეულით დამთავრდება. ეგრეთ წოდებულ „განხეთქილების სცენაში“, რამდენადაც თავშეუქავებელი და აღელვებულია ლენსკი, იმდენად გარეგნულად დამშვიდებული და თავშეკავებული უნდა იყოს ონეგინი, ვინაიდან მას, როგორც მაღალი საზოგადოების წევრს, არ სურს საყოველთაო ყურადღება მიიპყროს; რაც უფრო მეტად აწყნარებს ონეგინი ლენსკის, მით უფრო ცხარდება ეს უკანასკნელი. მაგრამ ამ სცენაში არის ერთი მომენტი, როდესაც

ონეგინი მოთმინებას ჰკარგავს და ლენსკის შეძახილზე: „დე, მე ვიყო უგონო. მაგრამ თქვენ, თქვენ ხართ უსინდისო მადუნებელი!“—ონეგინი სიბრაზით წამოიძახებს: „ხმა გაკმოდეთ, თორემ მე მოგკლავთ თქვენ!“ ეს ფრაზა, ორ ფორტეზე, ონეგინმა უნდა წარმოსთქვას არა იმდენად მღერით, რამდენადაც მეტყველებით.

დაინიშნა დუელი. დუელის წინ ლენსკი ასრულებს თავის ცნობილ არიას, რომელშიაც იგი სინანულით იგონებს „გაზაფხულის ოქროს დღეებს“, ოლღას, და ნათლად წარმოიდგენს თავისი ცხოვრების ნაადრევ დასასრულს. ამის საწინააღმდეგოდ, ონეგინს სრულებით არ ეტყობა მღელვარება. იგი ამ საბედისწერო მომენტშიც თავდაჭერილია, არ ამყლავნებს თავის გრძნობებს და საქმიანად მსჯელობს დუელის წესებზე. ლენსკისა და ონეგინის დუეტში გაიელვებს შერიგების სურვილი. აქ უკვე ონეგინი ვეღარ იკავებს თავს და წუთით „ლალატობს“ თავის თავს. მაგრამ გადაწყვეტილება მტკიცეა. მათი შერიგება არ შეიძლება. გულგანგძირული ლენსკი კვდება.

მესამე მოქმედების დასაწყისში, ბრწყინვალე პოლონეზის შემდეგ. კვლავ გამოჩნდება ონეგინი. პირველი მისი სიტყვები: „აქაც მე მოწყენილი ვარ!“—ამყლავნებენ მის სულიერ სიცარიელეს, რომელიც, ლენსკისთან დუელის შემდეგ, კიდევ უფრო გაღრმავდა. მთელი ეს პატარა მონოლოგი, გამორჩეული ოდნავ თავდაჭერილი მღელვარებით, წარმოითქმის მღერადი რეჩიტატივით. სწორედ აქ ენიჭება განსაკუთრებული მნიშვნელობა ყოველი სიტყვის, ყოველი მარცვლის მკაფიოდ გამოთქმას, რათა სრულყოფილად იქნეს გადმოცემული ონეგინის მარტოობის, ცხოვრებაში უადგილობის გამო გამოწვეული შინაგანი ტრაგედია. ეს ადგილი, შეიძლება ითქვას, კულმინა-

ციური მომენტია ონეგინის მთელი პარტიისა ოპერის ფინალამდე. ეს ეპიზოდი კანონზომიერი დაბოლოებაა გმირის იმ უმოქმედობის და თავისი უსარგებლობისა, რასაც გრძნობს და რასაც მწარედ განიცდის ონეგინი. ვერაფერზე შეაჩერა მან თავისი ყურადღება: ვერც სიმდიდრემ და ქონებამ, ვერც პეტერბურგის მაღალ საზოგადოებაში ბრწყინვალე მდგომარეობამ, ვერც სიყვარულმა და მეგობრობამ ვერ გამოიწვია ცხოვრებისადმი ინტერესი 26 წლის ახალგაზრდაში. და ამის შეგნებაა გულს რომ უღონებს ონეგინს, ვერსად აპოვინებებს მას მშვიდ ნაესადგურს.

ის არის, ონეგინმა უნდა დასტოვოს გრემინის დარბაზი, რომ შეამჩნევს ტატიანას. ამ მომენტიდან ონეგინში ხდება მკვეთრი გარდატეხა. სიტყვებიდან: „ნუ თუ ტატიანა? სწორედ!... არა!... როგორ!... ყრუ სოფლიდან?... შეუძლებელია!... შეუძლებელი!“... ონეგინს შეიპყრობს მისთვის მანამდე უჩვეულო მღელვარება, რაც გადმოცემული უნდა იქნეს მკვეთრი, მეტად გამომსახველი, მოკლე სუნთქვაზე აგებული ფრაზებით.

გრემინი გააცნობს ონეგინს თავის მეუღლეს—ტატიანას. მოკლე დიალოგის შემდეგ ტატიანა სტოვებს დარბაზს. მხოლოდ ახლა იფეთქებს ონეგინში მძლავრი სიყვარულის გრძნობა, სიტყვებიდან: „ნუ თუ ის ტატიანაა“, ონეგინის პარტია, თანდათან მზარდი ემოციურობით, თავის კულმინაციას აღწევს დასკვნით სოლ-ბემოლზე. აქ მომღერალმა ისე უნდა გამოზომოს თავისი ხმის სიძლიერე და სულიერი მღელვარების თანდათანობითი ზრდა, რომ სიტყვებზე:—„ყველგან, ყველგან იგი ჩემს წინაშეა“ მიაღწიოს მაქსიმალურ დაძაბულობას და ექსპრესიულობას. ეს სულიერი განწყობილება ძლიერდება ტატიანასთან შეხვედრის ფინალურ სცენაში. არსად, ონეგი-



ნის არც ერთ გამოსვლაში მანამდე, არ იგრძნობოდა ის დიდი განცდა, ის ვნებათაღელვა, რასაც იგი ახლა ამჟღავნებს. ონეგინის ვოკალური პარტიის ხაზი ამ სცენაში მოგვაგონებს აზვირთებული ტალღების მოძრაობას.

ტატიანა სთხოვს ონეგინს—დაივიწყოს, დასტოვოს იგი. ონეგინში მძლავრად იფეთქებს წინააღმდეგობის გრძნობა. ონეგინი გრძნობს, რომ ახლა ველარაფერი შეაჩერებს მასში გაღვიძებულ სიყვარულს, განსაკუთრებით ტატიანას მიერ იმის აღიარების შემდეგ, რომ მას იგი კვლავინდებურად უყვარს. „ეს რა მესმის! ო, სიხარულო! ჩემო სიცოცხლევ!“—გულის სიღრმიდან აღმოხდება ონეგინს. მომღერალმა ამ თრაზაში უნდა ჩააქსოვოს მთელი ძალა გამომსახველობისა, გამოთქმის უშუალოებისა. სიტყვებიდან: „ო, ნუ განმდეგნი, მე შენ გიყვარვარ“ ონეგინის პარტიაში კვლავ გაისმის კანტილენა, რომელშიც, ბედნიერების გრძნობასთან, ვედრებასთან ერთად უნდა მოისმოდეს დაყინება („არა შენ მე ვერ მომიშორებ! შენ ჩემთვის უნდა დათმო ყოველივე!“). ტატიანას პასუხზე, რომ იგი არ უღალატებს ვრემინს უკანასკნელი, მთელის შინაგანი დარწმუნებით ოთხჯერ იმეორებს: „არა, არა, არა, არა!“ ასევე დაყინებით (სამჯერ), ვნებიანად იმეორებს ონეგინი სიტყვებს: „მე შენ მიყვარხარ!“ მაგრამ ტატიანა სამუდამოდ ეთხოვება მას და გადის. გაოგნებული ონეგინი დგას თავზარდაცემული. მან ერთს წუთში წარმოიდგინა მთელი თავისი განვლილი ცხოვრება: მარტოობა, შინაგანი სიცარიელე, ერთად-ერთი ერთგული მეგობრის—ლენსკის სიკვდილი დუელში, უცხო ქვეყნებში უმიზნო ხეტიალი, კვლავ ტატიანასთან შეხვედრა, სიყვარულის გრძნობის მძაფრი აფეთქება, ცხოვრების მიზნის პოვნა, აღფრთოვანება, განუზომელი სიხარული და...—ყოველივე ამან

უნდა გაიელვოს ონეგინში უკანასკნელი ფრაზის წინ:  
„სირცხვილი! სევდა! ო, საბრალო ხვედრი ჩემი!“...

ისე როგორც რიგოლეტოს პარტიის დასასრულს, აქაც, მაგრამ კიდევ მეტის „გაანგარიშებით“, მომღერალმა ისე უნდა გამოიზოგოს თავისი ვოკალური შესაძლებლობანი, რომ ეს დასკვნითი ფრაზა განსაკუთრებულის სიძლიერით წარმოთქვას. მან უნდა მიაღწიოს ისეთ ოსტატობას, რომ შესძლოს ამ ერთ ფრაზაში გადმოსცეს ონეგინის მოულოდნელად გაჩენილი იმედის ერთბაშად ნგრევა. ზოგი გამოუცდელი მომღერალი ამ წინადადებას განიხილავს როგორც ონეგინის პარტიის ეფექტურ დაბოლოებას. ასეთი გაგება ყოველად მიუღებელია. მთავარი აქ, გარდა ხმის სიმძლავრის თანდათანობითი ზრდისა ორ ფორტეზე (სიტყვაზე „ხვედ-რი“), ის არის რომ ამ ერთ ფრაზაში ჩაქსოვილი იქნეს ურთულესი ფსიქოლოგიურ-ემოციური შინაარსი, რასაც ზემოთ შევვხეთ.

ონეგინის, ისე როგორც ყოველი დიდი როლის სრულყოფილი განსახიერებისათვის მომღერალმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს საორკესტრო პარტიას, რაც, კლასიკურ ოპერებში, სრულებით არ იფარგლება თანხლების (აკომპანემენტის) ფუნქციით. მნიშვნელობა ენიჭება ინსტრუმენტების ტემბრს, მუსიკალურ ფაქტურას, ტემპის აჩქარებას თუ შენელებას, ათასგვარ დინამიკურ ეფექტებს და სხვ. მართალია, ყოველივე ამის ახსნა დირიჟორს ევალება, მაგრამ მომღერალსაც უნდა ჰქონდეს საკუთარი შეხედულება თავის პარტიაზე, მუსიკის ობიექტური მონაცემებიდან გამომდინარე.

მკითხველის ყურადღება მინდა შევაჩერო მურმანის—ერთ-ერთი ჩემი საყვარელი პარტიის—თავისებურებებზე. ზოგიერთს, რატონდაც, ეს გმირი წარმოდგენილი ჰყავს როგორც ბორო-

ტების განსახიერება. ჩემის აზრით კი მურმანი—კეთილშობილი პიროვნებაა, აბესალომის სიყრმის მეგობარი, მასთან ერთად შეზრდილი. განა შეიძლება ბოროტი, გულღვარდლიანი ადამიანის გამოსვლას წინ უსწრებდეს ესოდენ ამაღლებული, კეთილშობილური ხასიათის, საკმაოდ მოზრდილი საორკესტრო შესავალი? ნუთუ მურმანის დანაშაული მხოლოდ იმაშია, რომ მას, არანაკლების ძალით, ვიდრე აბესალომს, შეუყვარდა ეთერი? მას სტანჯავს შეგნება იმისა, რომ იგი—უფლისწულის ვეზირია, მისი ვასალია, და ამის გამო არა აქვს უფლება აშკარად აღიაროს ეთერისადმი სიყვარულის გრძნობა, რომელმაც მთელი მისი არსება შეიპყრო. მას არასოდეს არ მოუვიდოდა აზრად მეფობა („ვეწუხვარ, არა ვარ მეც მეფე“), ეთერს რომ არ შეხვედროდა. იგი რომ თავისი სოციალური მდგომარეობით აბესალომის ტოლი ყოფილიყო (ე. ი. უფლისწული და არა ვასალი), მაშინ მურმანი არ დაფარავდა ეთერისადმი სიყვარულს და, თუ ამას მდგომარეობა მოითხოვდა, ორთაბრძოლაშიც გამოიწვევდა თავის მეტოქეს—აბესალომს. ახლა კი მას ისღა დარჩენია, რომ მიჰყიდოს თავისი სული ბოროტ ძალას და ამ ფასად მიაღწიოს თავის მიზანს. აკი ეთერთან პირველმა შეხვედრამ სული აუღმღვრია მურმანს? „კაცსა გულუხვსა ახლა შემექმნა გული ხარბი და გაუძღომელი“—მწარედ აღმოხდება მურმანს. იგი გრძნობს, რომ „ხელმწიფე შეხვდა ტურფა საყვარელს, მე კი მის ვეზირს—მწარ სატანჯველი“—ამგვარად, ჩემი წარმოდგენით, მურმანი, თავისი არსებით, გულუხვი, გაბედული რაინდია, ერთგული მეგობარი აბესალომისა, მაგრამ, ეთერთან შეხვედრის შემდეგ სულმთლად შეიცვლება მისი ბუნება, გული შეექმნება „ხარბი და გაუძღომელი“—აქედან მოყოლებული კი მურმანის შინაგანი მეობა მკვეთრ

ცელილებებს განიცდის, გააბოროტებს მას, მიიყვანს აბესალომის ლალატამდე.

მეორე მოქმედებაში მურმანის როლი, ვოკალის მხრივ, შეზღუდულია. მას მხოლოდ რამდენიმე ფრაზა აქვს სამღერი, ამათგან დასაწყისში—მორიდებითი მიმართვა აბესალომისადმი: „მეც აქ გახლავარ, მეფეო, მივართმევ ეთერს ნობათსა“. მელოდიური ხაზი ამ ფრაზისა მოქნილი და მღერადია. ხოლო სიტყვებზე: „ახლა ჩემია მისი თავი“ და ა. შ.—მურმანის ინტონაციებში შეიჭრება დეკლამაციურობა, აგებული ჯერ აღმავალ შემდეგ კი—დაღმავალ ქრომატიულ სვლებზე რე-ბემოლიდან ლამდე. („მისი ქმრისა“). ეს პირქუში ფრაზა უნდა შესრულდეს შემზარავად, ფარული სიბრაზით, მუქარით, რაც დისონანსად უნდა გაისმოდეს მხიარულებით სავსე ამ აქტში.

მესამე მოქმედებაში მურმანს მხოლოდ ერთი წინადადება აქვს დამოუკიდებლად სამღერი. ეს ის მომენტია, როდესაც აბესალომი მიმართავს ხალხს და აცხადებს: „ვის გინდათ ქალი ეთერი?“, ამ ნეტარ წუთს დიდხანს ელოდა მურმანი! საშინელი ბოროტებაც მან სწორედ იმისთვის ჩაიდინა, რომ არა ძალდატანებით (რასაც იგი მეფეს ვერ გაუბედავდა), არამედ მეფისავე თანხმობით ხელთ ეგდო სატრფო. ამიტომ სიტყვებში: „მე მინდა ქალი ეთერი, თავს ოქროს გვირგვინოსანი“, წარმოთქმულში ფორტეთი, უნდა იგრძნობოდეს მურმანის მძლავრი შინაგანი სიხარული, აბესალომზე გამარჯვების ოსტატურად შენიღბული გრძნობა. ორკესტრის უნისონური ელერადობაც ხაზს უსვამს მურმანის სიხარულს, მაგრამ მომღერალმა აქ არ უნდა დაარღვიოს მხატვრული ზომიერების გრძნობა.

ოპერის ერთ-ერთ ცენტრალურ სცენას წარმოადგენს აბესალომისა და მურმანის ცნობილი დუეტი IV მოქმედებიდან.

სამწუხაროდ, ზოგ შემთხვევაში, ეს დუეტი სრულდება რაღაც საესტრადო საანსაზებლო ფორმის მსგავსად მაშინ, როდესაც მასში უღრესად რთული ფსიქოლოგიური შინაარსია. ღონე-მიხდილი, ეთერთან დაშორებით სიკვდილის პირას მიმდგარი, დაავადებული აბესალომი ნაღვლიანი თხოვნით მიმართავს მურმანს:

„მურმანო, მითხარ, შენსა მხესა, შენი ცოლი რარიგია?“

რა სიამაყის გრძნობით, როგორი თვითღარწმუნებით უპასუხებს მას მურმანი:

„რას იკითხავ, ცათა სწორო, ჩემი ცოლი რა რიგია!“

დუეტის მთელი პირველი ნახევარი ამ ფსიქოლოგიურ პლანში მიმდინარეობს. მაგრამ სწორედ ამაშია მურმანის მომაკვდინებელი შეცდომა: ბედნიერებით გათამამებულ ვეზირს დაავიწყდა, რომ მის წინაშე მომაკვდავი, მაგრამ მაინც მეფეა! ამან გადაწყვიტა მისი ბედი.

აბესალომი უკანასკნელ ძალას იკრეფს და უკვე არა თხოვნით, არამედ მბრძანებლურად მიმართავს მას:

„მურმანო, უკვდავების წყალსა ცხრა წყაროსას მომაწვდიდე“ და ა. შ.

მხოლოდ ახლა მიხვდება მურმანი, რომ მას სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანეს. ამიტომაც, რომ ესოდენი სასოწარკვეთით აღმოხდება:

„ახლა კი გულმა მაცნობა ბედი გექნება მწარეო!“.

რაც უფრო უახლოვდება ფინალს დუეტი (სიტყვებიდან: „ამალამდელი დამეო“), მით უფრო დაჟინებითია აბესალომის მოთხოვნა, გადმოცემული მოკლე, ბრძანებითი ფრაზებით („წყალსა დროით“, „მომაწვდიდე“, „მომიტანდე“, „შემასმევდე“ და ა. შ.). რაც შეეხება მურმანის მელოდიურ

ხაზს, იგი კვლავინდებურად სევდითა და უიმედობითაა აღსავსე. ასეთია, მოკლედ, ჩემი შეხედულება მურმანის როლზე „აბესალომ და ეთერში“. იგივე ითქმის კიაზოზედაც ზ. ფალიაშვილის „დაისიდან“. კიაზო—ამაყი, თავმოყვარე, დიდი სულიერი და ფიზიკური ძალის მქონე მეგრძოლია, რომელიც მკვეთრად უპირისპირდება პოეტური ბუნების მქონე მალხაზს. კიაზო, ისეთივე ბუნების შვილია, როგორც ოტელო; იგი ბედნიერად სთვლის თავს, ვიდრე, ცანგალას მეოხებით, არ შეიტყობს მაროს ღალატს. ეს აღაშფოთებს გმირს, დააკარგვინებს სულიერ წონასწორობას და ბოლოს საბედისწერო ორთაბრძოლაშიც კი მიიყვანს. ერთ-ერთი მისი არიის—„დამისხი, დამალევიწე“-ს ხშირმა საკონცერტო შესრულებამ ამ არიას ერთგვარი სუფრული სიმღერის ხასიათი მიანიჭა. მაგრამ, თავისი შინაარსით, ეს არიაც, ისე როგორც „სულო ბოროტო“, მკვეთრად გვისახავს კიაზოს მძაფრ სულიერ მღელვარებას, ბედით უკმაყოფილებასა და მალალი, წმინდა იდეალების ნგრევას. სწორედ ამით გამოწვეული ტრაგედია უნდა იქნეს ხაზგასმული ამ არიაში, და არა ქეიფისა და დროსტარების წყურვილი, როგორც ეს ზოგიერთს გონია.

კიდევ ბევრი რამ შეიძლება ითქვას საოპერო მსახიობის მიერ თავისი როლების ყოველმხრივი გააზრების შესახებ, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს ზოგადი შენიშვნებიც საკმარისია იმის წარმოსადგენად, თუ რაოდენ ღრმა, დაკვირვებული და ყოველმხრივ მოფიქრებული მუშაობა უნდა ჩაატაროს მომღერალმა, ვიდრე თავის პარტიას სცენაზე გამოიტანდეს.

ხშირად უთქვამთ, რომ გამოჩენილ მომღერალთა გრამჩანაწერების მოსმენას სარგებლობა მოაქვს საოპერო არტისტისთვისო. მართლაც, ამა თუ იმ საოპერო, პარტიის შესწავლის

პროცესში არ არის ცუდი, რომ მომღერალი გაეცნოს სახელგანთქმული ოსტატების-ვოკალისტების ხელოვნებას. აქ მთავარია არა მექანიკური, უაზრო მიბაძვა, არამედ ვოკალური ხერხების, ცალკეული ნიუანსების, როლისადმი მიდგომის განალიზება და შემოქმედებითად გამოყენება საკუთარ საშემსრულებლო პრაქტიკაში. ამ მხრივ მართლაც საგრძნობ დახმარებას აღმოგვიჩენს ისეთი კორიფეების მოსმენა, როგორც იყვნენ შალიაპინი, ჯილი, პერტილე, სობინოვი, ტიტა რუფო, გალი კურჩი და სხვანი.

რამდენიმე სიტყვა კამერული შესრულების შესახებ. მე არ ვიზიარებ იმ აზრს, რომ ყოველი მომღერალი ერთ რომელიმე დარგში—საოპერო ან კამერული მუსიკის სფეროში—უნდა იყოს დახელოვნებული, რათა ოსტატობის მაღალ საფეხურს მიაღწიოს. ცალკეულ შემთხვევაში ეს შეიძლება ასედაც იყოს. მაგალითად, მომღერალს არ გააჩნია არც სათანადო სიძლიერის ხმა, არც ფიზიკური მონაცემები იმისათვის, რომ იგი გახდეს წამყვანი საოპერო მომღერალი. ასეთ შემთხვევაში იგი უეჭველ სარგებლობას მოუტანს საზოგადოებას კამერული მუსიკის დარგში. ამას მოწმობს ა. დოლივოს, ვ. დუხოვსკაიას, ნ. დორლიაკის და სხვათა მაგალითი. მაგრამ ყოველმა საოპერო მომღერალმა არამც თუ უნდა სცადოს, არამედ მიზნად უნდა დაისახოს დროგამოშვებით კამერულ კონცერტებში მონაწილეობა. ცნობილია, რომ საკონცერტო ესტრადა, სადაც, აკომპანიატორს გარდა, არავინ და არაფერი არ ეხმარება ვოკალისტ-შემსრულებელს, ამ უკანასკნელის მუსიკალობის, საშემსრულებლო კულტურის, მისი ხმის მოქნილობის, მხატვრული ტემპერამენტისა და ემოციურობის საუკეთესო გამოცდაა. კამერულ ნაწარმოებთა ჯეროვანი შესრულე-

ბა ბევრ რამეს ასწავლის მომღერალს, ჩააფიქრებს მას ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთკავშირი, რეჩიტატიულ დეკლამაციურობისა და არიოზულობის ორგანული შერწყმა, მათი მთლიანობა და დიფერენციულობა, გამახვილებული თვითკონტროლი შესრულების ყოველ მომენტში და მრავალი სხვა. ამდენად საოპერო მომღერლის დროგამოშვებით გამოსვლები კამერული რეპერტუარით შემოიხანია ერთ-ერთ პირობად საოპერო მომღერლის დაოსტატებისა და პროფესიული წინსვლის საქმეში.

მომღერალს ნათლად უნდა ჰქონდეს წარმოდგენილი ის დიდი პასუხისმგებლობა, რომელსაც იგი სამუსიკო ხელოვნების თეატრის, კოლეგების, საზოგადოებისა და საერთოდ მთელ ხალხის წინაშე კისრულობს. მაშინ დარწმუნებული უნდა ყვეთ, რომ ასეთი ხელოვანი უეჭველად დიდ წარმატებას მიწევს თავის პრაქტიკულ საქმიანობაში და მსმენელთა გულწრფელ პატივისცემას დაიმსახურებს.



## ბ რ ლ რ თ ქ მ ა

დასრულდა ჩემი მოგონებანი...

თითქოს არაფერია დასამატებელი. მაგრამ არ შემძლია არ აღენიშნოს ის უსახდერო სიხარული. რომელსაც მუდამ განვიცდი ხოლმე ჩემი საკონცერტო მოგზაურობების მოგონებით. რა მდიდარი, რა უსახდერო და მრავალფეროვანია ჩვენი დიადი სამშობლო. იაკუტსკი და აშხაბადი, ბარნაული და ტაშკენტი, ლენინგრადი და ლენინაბადი. ტალინი და ჩარჯოუ, შინსკი და ომსკი, კომსომოლსკი და ერევანი. რიგა და ბაქო—ეს ხომ ერთმანეთის პოლარულად მოპირდაპირე მხარეებია. ერთმანეთისაგან განსხვავებული ბუნებით, ჰავით, მცხოვრებთა ადათ-ჩვეულებით, მაგრამ. გაერთიანებულნი ერთი მიხანსწრაფვით.

რა დამავიწყებს იმ არაჩვეულებრივ ზეიმს, გამართულს იაკუტის რუსეთთან შეერთების 325 წლისთავთან დაკავშირებით. რომელსაც მე, 1957 წელს, დიდი თეატრის წამყვან მსახიობებთან ერთად დავესწარი. მე რომ მომღერალი არ ვყოფილიყავი არც ამ შორეულ, თავისებურად მონიბულ მხარეს, მის მცხოვრებთ და არც საბჭოთა კავშირის მრავალ სხვა შესანიშნავ კუთხეს ვიხილავდი. საქართველოში არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი კუთხე რომ არ მენახა. არ დაემტკბარიყავი ჩვენი მშობლიური ქვეყნის მშვენიერებით, არ მეგრძნო დიდი სიყვარული ჩვენი სამშობლო-სადმი.

სხვა სასიამოვნო მხარეებს რომ თავი დავანებოთ, მომღერლის პროფესია იმითაც არის მიმზიდველი და საამაყო, რომ საკონცერტო მოგზაურობისას მას საშუალება ეძლევა გააფართოვოს თავისი თვალსაწიერი. გაეცნოს მრავალ ქვეყანას. სხვადასხვა ხალხთა ცხოვრებას, დატკბეს ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, მაგრამ ყოველთვის თავისებურად ლამაზი ბუნებით.

ქიდვე ერთხელ ვიმეორებ ვილაცის მიერ ხუმრობით ნათქვამს: „ვოკალური ხელოვნება—ბნელი საქმეაო!“ ვოკალურ ხელოვნებაში „ბნელი“, გაურკვეველი და შეუცნობელი არაფერია. ყველამ იცის, რომ მომღერლისათვის აუცილებელია ბუნების მიერ მინიჭებული იშვიათი განძი—სასიმღერო ხმა. მაგრამ მარტო ხმა, რაგინდ ძლიერი და ლამაზ-ტემბრიანი არ იყოს იგი, საკმარისი არ არის. ამ ბუნებრივ მონაცემს დამუშავება, ფაქიზი მოვლა და განვითარება ესაქიროება. ამ მხრივ გაწეული შრომა, დახარჯული დრო და ენერჯია კი ერთი-ორად ანაზღაურდება შეუდარებელი სიამოვნებით და ზნეობრივი კმაყოფილების გრძობით, რომელსაც მომღერალში ყოველი მისი წარმატებითი გამოსვლა, ამ გამოსვლებზე მსმენელთა აუდიტორიის ერთსულოვანი რეაგირება და მის მხრივ ღირსეული დაფასება იწვევს.

რამდენად მიმზიდველია ვოკალისტის ხელოვნება, იმდენად იგი მკაცრი და დაუნდობელია იმათ მიმართ, ვინც ზერულედ, უპასუხისმგებლოდ მოგვიდება მას, ვინც ფიქრობს, რომ მხოლოდ ბუნებრივი მონაცემების ხარჯზე შეძლებს გავიდეს ფონს.

ჩვენი ქვეყანა მდიდარია ხალასი ვოკალური მონაცემების მქონე ახალგაზრდებით. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს, რადგან ქართველი ხალხის დიდი მუსიკალობა, მისი გულთბილობა, ცხოვრების გულმზიარული აღქმა, ზომიერი ჰავა, მშობლიური ბუნების სილამაზე და სიუხვე—ყოველივე ეს ხელს უწყობს ხალხში სიმღერისადმი მისწრაფებას.

საქართველოს არაერთი გამოჩენილი მომღერალი აღუზრდია. ბევრ მათგანს სახელი გაუთქვამს სამშობლოს ფარგლებს გარეთაც. მე მწამს და მჯერა, რომ საქართველო მომავალში კიდევ უფრო მეტ ნიჭიერ მომღერალს აღზრდის და თუ მათი პროფესიული დახელოვნების გზაზე ისინი ამ მოგონებებს თვალს გადაავლებენ და მცირედ რამ საყურადღებოსა და სასარგებლოს ჰპოვებენ, ავტორი თავის მიზანს მიღწეულად მიიჩნევს.

## ჩემს მიერ დამღერებული ჩანაწერები ფირფიტებზე

### 1. ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებები

1. აბდულ არაბის არიოზო ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“  
მუსიკა დ. არაყიშვილისა.
2. რუსუდანისა და აბდულ არაბის დუეტი. იქიდანვე.
3. „ვარსკვლავიანსა ღამეს“, რომანსი დ. არაყიშვილისა.
4. „ვფიცავ“, სიმღერა ა. ბალანჩივაძისა.
5. გოჩას არია—მ. ბალანჩივაძის ოპერიდან „დარეჯან ცბიერი“.
6. ლევან ქვაბულიძის არია ვ. გოკიელის ოპერიდან „პატარა კახი“.
7. რომანსი ვ. გოკიელისა
8. რომანსი ვ. გოკიელისა
9. რომანსი ვ. გოკიელისა
10. „ჩემი წუხილი“, რომანსი თ. შავერზაშვილისა.
11. „სამშობლო“—სიმღერა ი. ტუსკიასი.
12. „ღ ა ლ ე“—მუსიკა კ. ფოცხვერაშვილისა.
13. „ინდი-მინდი“—მუსიკა კ. ფოცხვერაშვილისა.
14. მურმანის არია—ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“.
15. კიაზოს არია („სულღო ბოროტა“) ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „დაისი“.
16. კიაზოს არია („დამისხი, დამალევიე“) ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „დაისი“.
17. ინკუბუსის კუბლეტები—ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „ლატავრა“.
18. „შემოღამება“ დ. არაყიშვილისა.
19. „თეთრია ღამე“ დ. არაყიშვილისა.
20. აბესალომის და მურმანის დუეტი, მურმანის პარტია—ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“

## II. რუსი კომპოზიტორების ნაწარმოებები

21. „გაბედულთა სიმღერა“ მუსიკა ვ. ბელისა.
22. კომისრის არია ვ. მურადელის ოპერიდან „დიადი მეგობრობა“.
23. „ჩემო სამშობლო“—სიმღერა, მუსიკა ა. ნოვიკოვისა.
24. „დემოკრატიული ახალგაზრდობის მეგობრობის სიმღერა“ მიხივე.
25. „ნუ დაიჯერებ“—რომანსი, მუსიკა ა. პეტროვისა.
26. „მე კვლავ მართოდ ვარ“—რომანსი, მუსიკა ს. რახმანინოვისა.
27. „განვლის ყოველივე“—რომანსი, მისივე
28. ვედენევის სტუმრის სიმღერა ა. რიმსკი-კორსაკოვის ოპერიდან „სად-კო“.
29. ონეგინის არიოზო პ. ჩაიკოვსკის ოპერიდან „ევგენი ონეგინი“.
30. რობერტის არია პ. ჩაიკოვსკის ოპერიდან „იოლანტა“.
31. „ჩვენ ერთად ვისხედით“—რომანსი, მუსიკა პ. ჩაიკოვსკისა.
32. „მსურდა ერთ სიტყვაში“—რომანსი, მისივე.
33. „გამარჯვების ალამი“—სიმღერა, მუსიკა ბ. შებალინისა.
34. „სიხმარი“—ს. რახმანინოვი.
35. მაზეპას არია ოპ. „მაზეპა“—დან-პ. ჩაიკოვსკი.

## III. უცხოელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები

36. ჟერმონის არია ჯ. ვერდის ოპერიდან „ტრავეიატა“.
37. რიგოლეტოს არია ჯ. ვერდის ოპერიდან „რიგოლეტო“.
38. რიგოლეტოს და ჯილდას (ი. მასლენიკოვა) დუეტი იმავე ოპერიდან
39. რენატოს არია ჯ. ვერდის ოპერიდან „ბალ-მასკარადი“.
40. დუეტი (კუზნეცოვასთან ერთად) ლეპარის ოპერიდან „პაგანინი“.
41. „პროლოგი“—რ. ლეონკოვალოს ოპერიდან „ჯამბაზები“.
42. „განთიადი“—რომანსი, მუსიკა რ. ლეონკოვალოსი.
43. ფიგაროსა და როზინას დუეტი ჯ. როსინის ოპერიდან „სევილიელი დალაქი“.
44. დუეტი (კუზნეცოვასთან ერთად)—ფალის ოპერიდან „მუსიკის მასწავლებელი“.
45. „სიყვარული ყოველთვის სიყვარულია“—სიმღერა, მუსიკა ფრიმელისა.
46. კასკაჩის არია ოპ. „ხაზა“—ლეონკოვალო.

## ჩემი საოპერო რეპერტუარი

### I. ქართული ოპერები

1. კაკო. ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“
2. გოჩა. მ. ბალანჩივაძის „დარეჯან ცბიერი“.
3. ლევან ქვაბულიძე. ვ. გოციელის „ბატარა კახი“
4. ლევანი. ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“.
5. მენაბდე. შ. თაქთაქიშვილის „დეპუტატი“.
6. ლადო კეცხოველი, გ. კილაძის „ლადო კეცხოველი“.
7. თამაზი. ი. ტუსკიას „სამშობლო“.
8. მურმანი. ხ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“.
9. კიაზო. ხ. ფალიაშვილის „დაისი“.
10. ინკუბუსი. ხ. ფალიაშვილის „ლატავრა“.

### II. რუსული ოპერები

11. ოთარ ბეგი. მ. იპოლიტოვ-ივანოვის „ლალატი“.
  12. კომისარი. ვ. მურადელის „დიადი მეგობრობა“.
  13. ალექო. ს. რაზმანიშვილის „ალექო“.
  14. ვედენევის სტუმარი. ა. რიმსკი-კორსაკოვის „სადკო“.
  15. ონეგინი. პ. ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“.
  16. ელდცი. პ. ჩაიკოვსკის „ბიკის ქალი“.
  17. კაჩურა. ო. ჩიშკოვს „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“
- 168