

მე, რიჰარდ ვაგნერი ...

ავტობიოგრაფია. ჩაწერილი

ჯორჯე ბელანის მიერ

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი 1974

რუმინელი მუსიკატმცოდნე ჯორჯე ბელანის წინა-
მდებარე წიგნი ბიოგრაფიული ხასიათისაა და მოგვი-
თხრობს დიდი გერმანელი კომპოზიტორის რიჰარდ
ვაგნერის ბობოქარი ცხოვრებისა და შემოქმედების
ამბავს.

თ ა რ გ მ ნ ა.

ნათელა ჯოლოსავაძე

**„სიმართლის ასახვა შესაძლოა კარგი
საქმეა, მაგრამ ქმნა ჭეშმარიტებისა
უკეთესია, გაცილებით უკეთესი..“**

ვ ე რ დ ი

დიდი ხანია არ მშორდება რიპარდ ვაგნერზე წიგნის დაწერის ფიქრი. „კიდეც ერთი წიგნი რიპარდ ვაგნერზე?“ — იკითხავს მკითხველი, რომელმაც იცის, რომ მის შესახებ ათასობით ნარკვევი, ესე, მონოგრაფია დაიწერა, თანაც დარწმუნებულია, ამ თემაზე ისევ წერა სხვების მიერ უკვე დადასტურებულისა და აღმოჩენილის განმეორებას ნიშნავს და საკუთარს მაინც და მაინც ვერაფერს იტყვი. მართლაც, განა შეიძლება რაიმე ახალი თქვა, როცა ამდენმა მოაზროვნემ მისხის მისხით გამოიკვლია ყველაფერი, თვით ყველაზე იღუმალი კუთხე-კუნძული ვაგნერის მემკვიდრეობისა?

დიახ, მუსიკათმცოდნეობა შემოქმედებაც უნდა იყოს, გამოირჩეოდეს შეხედულებათა სიახლით, თქვას რაიმე ჯერ ართქმული. უკვე ნათქვამის განმეორებას კი აზრი არა აქვს. განა არ ჯობია დიდი კომპოზიტორისადმი მიძღვნილი ესა თუ ის ყველაზე საფუძვლიანი ნაშრომი ვთარგმნოთ, ვიდრე მისი უამრავი ბიოგრაფიის მიერ აღნიშნული ფაქტები და იდეები სხვანაირად გამოვიყენოთ და ახალი კომპილაცია შემოგათავაზოთ?

მე სიამოვნებით ვთარგმნიდი ჟულიენს ან ლიხტანბერჯეს, ჩემბერლენს ან ადორნოს, რომ ვაგნერისადმი არ ვგრძნობდე რალაც განსაკუთრებულს, რასაც მკითხველს თარგმანით ვერ გადავცემდი. ხომ არ ვლინდება აქ დიდი წარმოდგენა საკუთარ თავზე, წინაპრებისადმი რაიმე უპატივცემულობა? სრულიადაც არა. ეს მხოლოდ და მხოლოდ შედეგია ისტორიაზე ჩვენი ეპოქის მოვლენებით განპირობებული ახალი თვალსაზრისისა. დროთა ვითარებაში საზოგადოებისა და ადამიანთა გამოცდილება წარსულის დიად ქმნილებებში განსაკუთრებით ღრმა და აქტუალურ აზრს ამოგვაცნობინებს ხოლმე.

როცა ოსტატთა ნაწარმოებებში პირადად ჩვენთვის ოდნავ მახლობელ რამეს შევნიშნავთ, გვეჩვენება, რომ ისინი თანამედროვე საზოგადოების საკიბროროტო საკითხებს პასუხობენ, თუმცაღა ისინი სხვა ისტორიულ პირობებში შეიქმნენ, ჩვენ თითქოსდა თავიდანვე აღმოვაჩინებ წარსულს. იყოს იდეების დაუშრეტელი წყარო, მარად ჰქონდეს თანადროული ელერადობა, არც ერთ ეპოქაში არ ბერდებოდეს — აი, გენიალურ ნაწარმოებთა დანიშნულება. სწორედ ამიტომ ვაგნერის შემოქმედების შესწავლა არასოდეს არ იქნება მოძველებული, ანაქრონისტული, რა თქმა უნდა, თუ იმ თვალსაზრისით წარიმართება, რომელსაც საზოგადოებისა და ხელოვნების განუწყვეტელი განვითარება განაპირობებს და რომელიც ნიდაგ ახლდება.

რა საშინელმა გონებაშეზღუდულობამ შთაუწერა ქედმაღლური უპატივეცემულობა ვაგნერისადმი თანამედროვეობის ზოგიერთ ვითომდა მედროშეს? ბრუნო ვალტერი მათ მოსწრებულად უწოდებდა „მოდერნიზმის ფილისტერებს“. ისინი მხოლოდ გარეგნულად განსხვავდებიან იმ ფილისტერებისაგან, რომელთაც შუმანი გმობდა როგორც აწმყოს (მათ მიერვე წარსულის გულისთვის უარყოფილ აწმყოს) მტრებს; ახალი ფილისტერები, რაკი გაამპარტავენებული აწმყოს გულისთვის წარსულის სიცოცხლეს უარყოფენ, ამით იმავე დოგმატურ შეზღუდულობას ამქლავნებენ აღქმისა და გაგების სფეროში. მათი დაცივნის საყვარელი საგანია რომანტიზმის ქმნილებანი, რომლებიც თითქოს მოძველდნენ, მოდიდან გადავარდნენ თავიანთი რიტორიზმის, გრძობის ჰიპერტროფიის, გამოსახვის გატყლარქულობისა და ფორმისადმი ზედმეტი ყურადღების წყალობით. მერედა ვინ უნდა გამხდარიყო მოდერნიზმის ფილისტერების ანტირომანტიკული თავდასხმების მთავარი სამიზნე, ვინ, თუ არა კომპოზიტორი, ვინც აღნიშნა რომანტიზმის განვითარების უმაღლესი წერტილი და თავისი სახით ზორცი შეასხა მას; ვინ, თუ არა რიპარდ ვაგნერი?

ამგვარი თავდასხმების ზერელობას უპირველეს ყოვლისა გვიჩვენებს ის, რომ ისინი უგულვებელყოფენ ჩვენი ღროის კომპოზიტორების ძიებისა და იმ საკითხების ღრმა ნათესაობას, რომლებიც ვაგნერს აღელვებდნენ. ყოფიერების საკითხისადმი გამუდმებული ინტერესი, ცხოვრების დემონური, აბსურდული და საბედისწერო მხარეების მომეტებულად აღქმა. გამოსახვის ახალი ხერხების დაქინებული ძიება, რასაც თან ახლდა საკირკიტო თეორიული მუშაობა, გონებაჩლუნგ კონსერვატორთა ცილისწამებისადმი შეურიგებლობა და გმირული წინააღმდეგობა მისდამი — XX საუკუნის

მოწინავე კომპოზიტორის ესოდენ დამახასიათებელი ყველა ეს ნიშანთვისება წარმოშვა ვაგნერის შემოქმედების პრობლემატიკამ.

ვაგნერის პიროვნების ყურადღებით შესწავლა არა თუ უსარგებლო საქმე იქნება, თანამედროვე კომპოზიტორს საშუალებას მისცემს უკეთ შეიცნოს თავისი თავი. საკუთარი ისტორიული ფესვების გამოვლენით თანამედროვე გამოკვლევები მხოლოდ იგებენ, შეუპოვრობა ემატებათ და უკეთ განსაზღვრავენ თავიანთ მიმართულებას. მით უმეტეს, რომ წინა აქვთ ვაგნერის მაგალითი — დაუცხრომელი სწრაფვა დიადი შემოქმედებითი იდეალისკენ.

ვაგნერს, შემოქმედს, ვინც თავისი მისწრაფებებითა და იმედებით ესოდენ ეხმიანება თანამედროვე კომპოზიტორებს, არ შეძლებოდა ჩვენთვის ისეთი მემკვიდრეობა დაეტოვებინა, რომ XX საუკუნის ადამიანებს აღექვათ როგორც მოძველებული, ანაქრონისტული, მათი საკირობებისთვის შეუსაბამო. ვაგნერის მემკვიდრეობა მხოლოდ იმას მოეჩვენება ამგვარი, ვინც მას შემთხვევით გაეცნო და პირველი ზერელე შთაბეჭდილებების მიხედვით მსჯელობს. ხოლო ვისაც ეყო მოთმინება და ვაგნერის მუსიკის სამყაროს შევისხლხორცა, გონებითა და გულით აღიქვა, იგი მისთვის იმ სარკის დარად ბრწყინავს, რომელშიც ზეალმტაცი სიცხადით ისახება კაცობრიობის მარად აქტუალური საკითხები. თუ გეზიზღებათ კერპადქცეულ ყალბ უბიწოებასა და პირობითობაზე დაფუძნებული თვალთმაქცური მორალი, ყურადღებით მოუსმინეთ „ტანზონის“ მუსიკას, განსაკუთრებით ვარტუზგში გამართული მომღერლების შეჯიბრებისადმი მიძღვნილ ნაწილს და შეძლებთ უფრო ვაჟაკურად გადაიტანოთ სიმწარე ქეშმარიტებისა, რომელიც ღალადებს: სრულქმნილ ცხოვრებას მოწადინებული ადამიანი დასაბამითვე ებრძოდა. თვალთმაქცური წესიერების ტირანულ ბატონობას. თუ გულს გტკენთ, რომ გაბედულ, განახლების მოთავე ხელოვნებას სდევნის დამყაყებელი, მაგრამ თავისი აღმინისტრაციული უფლებებით ჯერ კიდევ ძლიერი ტრადიცია, მაშინ აღექით და წაბრძანდით „ნიურნბერგელ მაისტერზინგერებზე“, სადაც ირწმუნებთ ბექმესერის — ამ აგრესიული გონებაჩლუნგობისა და პატივმოყვარული ხუმტურიანობის პირველსახის უკვდავებას, ისევე როგორც მისი დაცემის გარდუვალლობას. ცრურწმენისაგან თავისუფალი და ამასთანავე გულისხმიერი მსმენელისათვის, რომელიც დაეინებით აკვირდება ვაგნერის მუსიკას, ეს მუსიკა თითქოსდა სიტყვა იქნება მეგობრისა, ვისაც შეუძლია ნუგეშისცემა და გამხნევება, ვინც კარგად იცის, თუ რა საკითხები აღელვებს ჩვენს მოუსვენარ გონებას.

ვაგნერი, რომელიც XX საუკუნეში მთელ თავის სხივმოსილებას ინარჩუნებს, ვაგნერი, რომლის მარად ცხოველმყოფელი აქტუალურობა როგორც ადამიანისა და ხელოვანისა ვერ დანისლეს კოსმოსურმა, ატომურმა და ელექტრონულმა აღმოჩენებმა — აი, როგორი სახე ხიბლავს ჩემს წარმოსახვას. ხიბლავს არა მარტო იმიტომ, რომ იგი ნამდვილად მომაჯადოებელია, არამედ იმიტომაც, რომ ამგვარად წარმართული კვლევა-ძიება გამართლებულია ვაგნერის შემოქმედების ახსნის ისტორიული გნვითარების თვალსაზრისით. ამ საოცრად რთული მხატვრული მოვლენის გაგების პროცესში ეს არის რგოლი, რომელსაც მივყავართ უფრო შორს — უსასრულობის პორიზონტებისკენ.

რარიგ წარმტაცი და ამავე დროს რარიგ საპასუხისმგებლოა ასეთი საქმე! უნდა დავემშვიდობოთ ტრადიციულ მოხერხებულ თხრობას, რასაც ჩვეულებრივ ასე იწყებენ: „რიპარდ ვაგნერი დაიბადა ამ და ამ წელს, ამისა და ამის ოჯახში...“ და განაგრძობენ მისი ცხოვრების სხვადასხვა ამბის ჩამოთვლას და მის ნაწარმოებთა სიუჟეტების გადმოცემას, რომ შვებით ამოისუნთქონ ფინალში — რეკვიემი წარმოთქვან განსვენებულის კუბოსთან.

რაკი აუცილებელი გახდა ვაგნერის პიროვნების თანამედროვე თვალსაზრისით გარკვევა და მე ამასთან დაკავშირებით წამოჭრილი საკითხების პირისპირ აღმოვჩნდი, ყალბი თავმდაბლობის გარეშე ვეკითხები თავს: შევძლებ კი წარმატებით დავძლიო ამგვარი ამოცანა?

თითქოს გაუბედაობა მძალავს, ამუხრუჭებს ჩემს ალტყინებას, მაგრამ მაინც არ შემიძლია უტოდველი კომპილაციის გონივრულ, ტრადიციულ, საყოველთაოდ აღიარებულ მეთოდს მივუბრუნდე. იმის შეგნება, რომ ქესტი უსარგებლოა, არანაკლებ შემბოჰველი იქნებოდა, ვიდრე იმის შეგნება, რომ ძალები არ კმარა. უარი ვთქვა არჩეულ თემაზე? არა, ეს წარმოუდგენელია: ქვეყნად მოვლენილ სიცოცხლეს არ შეიძლება უბრძანო დაბრუნდეს უკან, იქ, სადაც აღმოცენდა. რა გზას დავადგე?..

1964 წლის 12 იანვარი

აი, როგორი კითხვები მიფორიაქებდა გონებას, როცა 1964 წლის გრილ ზაფხულს პატრიარქალურ ავაპიაში ჩავედი. ვიმედოვნებდი, ამ კითხვებს იქ გავცემ-მეთქი პასუხს, მაგრამ ამაოდ. ისინი შემდეგვიც არ მასვენებდნენ, თუმცადა საშუალებაც არ მოუციათ ვაგნერის ცოცხალი სახე დამეხატა; ჩემ მიერ შერჩეული ყველა გადაწყვეტილება ბანალურსა და ექსტრავაგანტურს შორის მერყე-

ობდა. ხსენებული კითხვები კიდევ დიდხანს გაიწამებდნენ და ალბათ კვლავაც ვერ გავცემდი პასუხს, რომ ერთ მშვენიერ დღეს არ მომხდარიყო, ის, რაზედაც აქ მინდა ვიამბოთ.

... ღამდებოდა. მთელი დღე დაძაბული მუშაობით დაღლილი პარმალზე საწერ მაგიდასთან ვიჯექი და მწუხრის ლოცვაზე აჩქარებით მიმავალი მონაზვნების ლანდივით სილუეტებს გავცქეროდი. ირგვლივ ზარების ხალისიანი ნაუ-ნაუ იღვრებოდა, მას კი სარეკელის მკაფიო ხმიანი ერწყმოდა. ამ მომჯადოებელ ბგერებზე ჩემს ცნობიერებას ტკბილი მოთენთილობა ეუფლებოდა, რაიც მშვიდად მომიწოდებდა ზეზე ავმღგარიყავი და გვერდით ოთახში ძველებურ საწოლზე ნებიერად გავმოტილიყავი.

მონასტრის მხრიდან მოდენილი ჰანგები ვაგნერზე ნიადაგ ფიქრით გადაღლილ გონებაში — ღმერთმა უწყის წარმოსახვის რაგვარი გზითა და ხილით — აღმივლენდნენ რომიდან უკან მობრუნებული პაპის მიერ დამწყალობებული პილიგრიმების დიდებულ საგალობელს. ნახევრად დახუჭულ თვალებზე სულ უფრო მძიმედ მეფარებოდა ქუთუთოები და ვხედავდი ელისაბედის წინ ნელ-ნელა მიმავალ პროცესიას. მომლოცველებს თანდათანობით თვალს ევლარ ვუწვდენდი, რადგან რული მეკიდებოდა. მიუხედავად ამისა, მათ გონების თვალი მაინც გავადევნე, ვიდრე ჰორიზონტზე არ მიიმალნენ და წინ არ დამიდგა მარტოსული და უსასოო პილიგრიმი ჰენრიხი, რომლისთვისაც პაპს ცოდვები არ მიეტევებინა. უცებ-რული განმიკრთა, რამეთუ ძილ-ღვიძილში წარმოსახული ხატება ჩემს ნახევრად ღია თვალებს ერთობ განსხეულებული წარმოუდგა. ოთახის სიღრმიდან დაჟინებით შემომცქეროდა სავსებით რეალური ადამიანი; იგი ბინდბუნდს მზერით აპობდა და თითქოს მთელ სხეულს მიმუხტავდა. ზუსტად არ მახსოვს, რა გავაკეთე (წამოვიწიე, თუ ისეე გაუნძრევლად ვიწექი საწოლზე), რადგან ისე შეეშინდი, სული კბილით მეჭირა. ერთი რამ კი ზედმიწევნით ვიცი: გონებაში ელვისებურად გავიფიქრე ეშმაკზე, რომელიც ანგარიშს არ უწყევდა XX საუკუნის მსოფლმხედველობაში ესოდენ მტკიცედ დამკვიდრებულ მეცნიერულ პოზიტივიზმს და ჩინებულად შეძლო წინ წარსდგომოდა ადრიან ლევერკიუნს, თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ გმირს.

თუმცა რეალისტურად ვაზროვნებ და მოჩვენებასთან შეხვედრა სრულიად დაუჭერებლად მიმაჩნია, ლევერკიუნისა და ეშმაკის საუბარი იმ სახით, როგორაც თომას მანმა წარმოგვიდგინა, ერთ ბეწო ვკვს არ აღმიძრავდა. ჩემს მეხსიერებაში ეს საუბარი აღიბეჭდა როგორც ერთ-ერთი გასაოცარი სახე ადამიანის სულისა და მასში

ჩამალული უარყოფის შეხვედრისა. საუკუნედ ქაეულ ამ წამებში ფხიზელი გონების ცენზურამ მუშაობა შეაჩერა. აგზნებული წარმოსახვა თავის თავს ეკითხებოდა: ეს მოულოდნელი სტუმარი იმ ქვეყნიდან ხომ არ მოსულა, საიდანაც აღრიან ლევერკიუნს ეშმაკი გამოეცხადა? ჩემი უცნაური სტუმრის — დაუძღურებული ბერეტიანი მოხუცის სახეზე დაჩნეული იღუმალი ღიმილი მიმტკიცებდა შემაზრზენ რწმენას, რომ იგი საიქიოს მოციქული იყო. ამ ძილღვიძილში ძლივს გადავდგი თავდასაცავად სრულიად ჩვეულებრივი ნაბიჯი.

— გასწი აქედან! რა გინდა? მე არ მომიხმხმარ! — ვბუტბუტებდი და იმედი მქონდა, ეს სიტყვები ისეთსავე ზეგავლენას მოახდენდა, როგორც მაგიური შელოცვა, როგორც პირჯერის გადაწერა, რითაც ვალენტინმა მეფისტოფელი განაიარაღა.

— როგორ თუ რა მინდა? განა თვითონ არ მიხმობდით? იმდენჯერ მომმართეთ იღუმალი ფიქრებით, რომ დამარწმუნეთ, თითქოს აუცილებელი იყო დედამიწაზე ჩემი დაბრუნება და თქვენი სურვილის ასრულება, — სასიამოვნო დაბალი ბარიტონით მიპასუხა სტუმარმა. — ჰოდა, მოვედი კიდევ აქ, თქვენთან...

— მე გიხმობდი? ნამდვილად რაღაც გაუგებრობა მოხდა. მე არაფერი მაქვს საერთო აღრიან ლევერკიუნთან და მით უმეტეს დოქტორი ფაუსტუსთან. დემონური არასდროს არაფერი მიზიდავდა...

— ჰა, ჰა, ჰა! — გადაიხარხარა იღუმალმა სტუმარმა და ამ სიცილში ვერა შევნიშნე რა მეფისტოფელური, რამაც უაღრესად გამაკვირვა და შვება მომგვარა. პირიქით, თითქოს ალაღმართალი და კეთილშობილური გულის პატრონი იცინოდა. — სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სატანა გეგონეთ, არა?

— კი მაგრამ, სხვა ვინ უნდა მგონებოდით?

— აბა რას ბრძანებთ! მე რიპარდ ვაგნერი ვარ. ნუთუ ასე გიჭირთ ჩემი ცნობა? მოწიფული ადამიანი ხართ და ეშმაკი კი გწამთ... ალბათ ახლახან წაიკითხეთ გოეთე და ჯერ კიდევ წაკითხულის გავლენის ქვეშ ბრძანდებით. უარი თქვით ლიტერატურაზე, ძვირფასო მეგობარო, რადგანაც ავსული მხოლოდ იქ შეიძლება გამოჩნდეს, და დაუბრუნდით სინამდვილეს. მე მხოლოდ და მხოლოდ რიპარდ ვაგნერი ვარ!

სულ უფრო მიკვირდა, თითქოს სულთა გრიგალში ვიყავ მოხვედრილი. რის ვაი-ვაგლახით ვცადე გარეგნული თავაზიანობა შემენარჩუნებინა.

— ოჰ, მაესტრო, გთხოვთ მაპატიოთ... იცით, ეს ბინდბუნდი... მაგრამ მე მაინც სრულიად არ მესმის... მე ვიცოდი...

— სახელდობრ რა იცოდით?

— ... ის, რომ თქვენ გარდაიცვალეთ 1883 წელს, 13 თებერვალს. ასეა ნათქვამი მუსიკის ისტორიაზე დაწერილ ყველა წიგნში, ყველა ენციკლოპედიაში. ასე მასწავლეს კონსერვატორიაში. ახლანან ამ ამბის ოთხმოცი წლისთავიც კი აღნიშნეს.

— აჰ, თქვენ ალბათ იმ დღეს იმოწმებთ, როცა ინფარქტი მომივიდა — რა თქმა უნდა, საკმაოდ არასასიამოვნო — ვენეციაში... მერედა, რა მოჰყვა, ამას? უკეთესი ვერაფერი მოიფიქრეთ, გარდა იმისა, რომ ეს დღე კალენდარში შეგეტანათ და აღგენიშნათ? მაშასადამე, მას შემდეგ რიპარდ ვაგნერი თქვენთვის არ არსებობს, არა?

— რას ბრძანებთ, ეს ფიქრადაც არ გამივლია. თქვენ ამჟამადაც ცოცხლობთ, თანაც უფრო რეალურად, ვიდრე ასი წლის წინათ, როცა წამდაუწუმ ებრძოდით ათასგვარ სიძნელეს და გამუდმებით არწმუნებდით ამა თუ იმ თეატრის დირექტორს, „ტანპოიზერი“ ან „ლეონგრინი“ დაედგა. დღეს შეუძლებელია ვილაპარაკოთ თანამედროვე მუსიკასა და მის საკითხებზე, თუ არ მოვიხსენებთ ვაგნერის პერიოდს, ამ მუსიკის დაბადების ხანას. ამასთანავე, ის დაუინება, რითაც ესოდენ დიდი ხანია მოგმართავთ ფიქრებში, განათავისთავად თქვენი უკვდავების ნიშანსვეტი არ არის?

— ეს უკვე სხვა ამბავია... მაშასადამე, მიხვდით, რომ ამა თუ იმ კომპოზიტორის არსებობისა და არარსებობის საკითხს შეიძლება მივუდგეთ უფრო ფართოდაც. სინამდვილეში ეს არის ერთადერთი საგულისხმო გზა. სულიერი უკვდავების კრიტერიუმში გაცილებით ღრმად, ვიდრე ფიზიკური არსებობისა. მაშინ როცა ეს უკანასკნელი დაკავშირებულია შემთხვევითობასთან, პირველი თავისი ფესვებით თვით არსს სწვდება. შეიძლება ზოგიერთი კომპოზიტორი, ვისაც ჯერ კიდევ არ მოსვლია ინფარქტი და კეთილდღეობის ყველა გარეგან ნიშანს ინარჩუნებს, შთამომავლობისთვის უკვე დასამარებულია: ეს არის იმ ადამიანების ულმობელი სასჯელი, რომლებიც იაფფასიან წარმატებებს ესწრაფვიან, მზად არიან ყოველ წუთს აჰყვნენ ვულგარულ გემოვნებას, კომერციული გარიგება გაჩარხონ ყოველად უდანაშაულო ხელოვნების ხარჯზე. ხოლო ვინც სპეტაკ, განმახლებელ იედალს თავს სწირავდა და მხოლოდ საკუთარ ესთეტიკურ კრედოს მორჩილებდა, სიკვდილის შემდეგაც ცოცხლობს. ასეთი ადამიანებისთვის ინფარქტი უკვდავების გზაზე შეხვედრილი უმნიშვნელო ამბავია. ისინი დღენიადგ იმათ გვერ-

დით არიან, ვინც ხელოვნების ახალ გზებს ეძებს. გაქეზებს, გამხნევებს, რჩევას გაძლევს. ვიმედოვნებ, კადნიერად არ მიმიჩნევთ, თუ რწმენას გამოვთქვამ, რომ მეც ასეთ ხალხს ვეკუთვნი... როგორც ხედავთ, მაქვს ზოგი რამ საფუძველი ჯერ კიდევ ცოცხლებს შორის ვეწირო და განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ მივანიჭო ცამეტ თებერვალს. თქვენ ისევ და ისევ გეუცნაურებათ არა აქ, თქვენთან რომ გამოვცხადლი?

— გულახდილად გითხრათ, ჯერჯერობით არ შემიძლია ნათლად შევიცნო ის, რაც დღეს მოხდა. რამდენადაც ვავიგე, საკმარისია წარსულსა და აწმყოს შორის ღრმა სულიერი კავშირი არსებობდეს, რომ დიდ ადამიანთა განსვენებული სულები...

— მომიტევეთ, მაგრამ როგორც „პარსიფალის“ ავტორი, იძულებული ვარ შემოგედავოთ: ჭაბუკო, სულები არ კვდებიან...

— კეთილი, რაკი აგრე გსურთ... მაშინ ვთქვათ: დიდმა განსვენებულმა ადამიანებმა რომ შეძლონ, ისევე გამოგვეცხადონ, როგორც თქვენ გამომეცხადეთ დღეს...

— რატომაც არა. სწორედ ამგვარმა სულიერმა კავშირმა მომცა საშუალება ვენაში ვწვეოდი ბეთპოვენს და ტიტანის ანდერძიდან შემემატებინა სიმამაცე, რაიც ეგზომ მკირდებოდა ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. ბეთპოვენს მე ღმერთად ვრაცხდი და ამას ადრე თუ გვიან უნდა შევეყარე ადამიანთან, ვინც ჩემს უმაღლეს სულიერ მოძღვრად მიმაჩნდა.

— თქვენ კვლავ საგონებელში მაგდებთ. პირველად მესმის, რომ ბეთპოვენს შეხვდით. ეს თქვენს არც ერთ ბიოგრაფიაში არაა მოხსენიებული. მხოლოდ ნათქვამია, რომ ვენაში პირველად იყავით 1832 წელს, ბეთპოვენის გარდაცვალებიდან ხუთი წლის შემდეგ...

— როგორ, თქვენი აზრით ბეთპოვენი მოკვდა?

— მე მინდა ვთქვა, როცა კუჭის დაავადებამ შეწყვიტა მისი მიწიერი არსებობა-მეთქი... თანაც 1827 წელს, ამ სამწუხარო წელს, თქვენ მხოლოდ თოთხმეტი წლის იყავით. ასეთ ასაკში კი — როგორც თვითონ ამბობთ „მოგონებებში“ — თეატრი გაცილებით უფრო მეტად გიზიდავდათ, ვიდრე მუსიკა, და ფიქრადაც არ მოგსვლიათ, რომ შემდეგში რეფორმატორი იქნებოდით ხელოვნების ამ დარგში. ვერ გამიგია, როგორ უნდა სწვეოდით ბეთპოვენს და მით უმეტეს გესაუბრათ მასთან მუსიკალური დრამის საკითხებზე...

— ჭაბუკო, თქვენ მოურჩულებელი კაცი ბრძანდებით. კვლავ თქვენი მუსიკათმცოდნეობის მასწავლებელთა საზომით მიდგებით. გეთაყვა, დამიხსენით მათგან. ამ პედანტებს, რომლებსთვისაც ყველაფერი თარიღებით, ფაქტებით და დოკუმენტებით ამოიწურება,

ვერასდროს ვერ ვიტანდი. წაგიკითხავთ ჩემი მოთხრობა „მომლოცაობა ბეთჰოვენთან?“

— აი, ის, პარიზში პირველად ყოფნისას რომ დაწერეთ? ახლა თანდათან ვხვდები...

— მაღლობა ღმერთს... დიახ, ბეთჰოვენი გარდაიცვალა — როგორც თქვენი მასწავლებლები ამბობენ — 1827 წელს, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია ჩემთვის 1840 წელს ვენაში სახლში ვწვეოდი მას, თუმცა მაშინ პარიზში ვიყავი და ჯიბეში გროში არ მქონდა. ვენისკენ წარმოსახვის ფრთონას გავყევი, რომლისაც თითქმის ისევე მჯეროდა, როგორც დილიჟანსის შესაძლებლობებისა. ბეთჰოვენს ვკითხე, ახალ მუსიკაზე რას ფიქრობთ-მეთქი, და მასთან ერთად აღმაშფოთა ჩარჩების მიერ ხელოვნების დამონება. ბეთჰოვენმა განმიმტკიცა იმის რწმენა, რომ მუსიკა კვლავაც გაშლიდა ფრთებს და თავის დანიშნულებას მთლიანად მხოლოდ პოეზიასთან ურთიერთკავშირით შეასრულებდა. ყოველივე ეს გადმოვეცი ჟურნალ „გაზეტ მუზიკალის“ მიერ შეკვეთილ და მის მიერვე გამოქვეყნებულ ნოველაში, მაგრამ მაშინ ჩემთვის არავის დაუსვამს ისეთი კითხვები, როგორიც არქივარიუსს თუ შეეფერება (გთხოვთ მომიტყევოთ ამგვარი გამოთქმისათვის) და როგორსაც თქვენ მისვამთ, თუმცაღა მარწმუნებთ, მიყვარხართო (ამას ვერ ვიტყოდი ჩემს მაშინდელ პარიზელ მკითხველებზე). მაშინ ყველამ დამიჯერა, რადგან პირობითობა ისე მიიჩნიეს, როგორც სინამდვილის ერთ-ერთი გარდაქმნილი ფორმა, როგორც ჭეშმარიტება, შეიძლება ფაქტებსა და გარემოებებზე დაფუძნებულ ჭეშმარიტებაზე უფრო მეტად უტყუარი ჭეშმარიტება.

— მაგრამ, მაესტრო, მე ხომ არავინ დამიჯერებს, რომ პატივი დამდეთ და მეწვიეთ. თქვენ რომანტიკული ოცნებების ეპოქაში ცხოვრობდით, ჩემი თანამედროვენი კი ცხოვრებას მეტისმეტად საღად და რეალისტურად უყურებენ. ამასთანავე, კრიტიკას საღი შეხედულებანი მიაჩნია თანამედროვე ხელოვნების განმასხვავებელ ძირითად თვისებად...

— მერედა, მე განა თანამედროვე არ ვიყავი?

— ესე იგი, XIX საუკუნის ხელოვნებისაგან XX საუკუნის ხელოვნების განმასხვავებელ ძირითად თვისებად. ჩვენი შეხვედრა შესაძლოა ცოტად თუ ბევრად სარწმუნოდ მხოლოდ არამიწიერ სფეროებში მოეჩვენოს კაცს. ისე კი ვინ იცის, იქნებ სპირიტუალური დამადანაშაულონ. ამიტომ, რაკი მეცნიერულ-ფანტასტიკური ლიტერატურის ტრფიალი არ გახლავართ და სპირიტუალის პროპაგანდისტის სახელის მოსახვეჭად არ ვიღვწი, ალბათ იმით შემოვი-

ფარგლები, რომ დაწერ „კლასიკურ“, კორექტულ მონოგრაფიან თქვენს ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე.

— არამც და არამც, კატეგორიულად გიკრძალავთ იმ მეგობრული გრძნობების გამო, რასაც თქვენივე სიტყვების თანახმად განიცდით ჩემდამი. მე ხომ აჩრდილთა სამყაროდან გამოვიჭერი და აქ სწორედ იმისთვის მოვედი, რომ ეს არ მომხდარიყო. მეყოფა მუსიკათმცოდნეობის ათასგვარი ბეკმესერების მიერ ხელყოფა. იმის ფიქრი, კიდევ ერთხელ ჩამქედენ „კლასიკური და კორექტული“ მონოგრაფიების დამამცირებელ ჩარჩოებში-მეთქი, უბრალოდ ჭკუაზე მშლის. ჩემთვის საკმარისია ისიც, რომ თქვენ ჩემი მუსიკა შეიყვარეთ. თუკი ჩემს თეორიულ ნაწარმოებებს გადაათვალიერებდით, თავად დარწმუნდებოდით, რარიგ არ მიყვარს მუსიკათმცოდნეობრივი პედანტიზმი. მე პირადად არც ერთი „კლასიკური და კორექტული“ მონოგრაფია არ დამიწერია, რადგანაც მწამდა, რომ ამგვარი ქირურგიული გაკვეთით — როგორც ჩემი მეგობარი და სიმამრი ლისტი ამბობდა, — უფრო კლავენ კომპოზიტორის პიროვნებას, ვიდრე მთელი თავისი სულიერი სამყაროთი წარმოაჩენენ. ნუთუ გნებავთ ჩემთვის ნიდაგ საქულველი ოპერაცია გამიკეთოთ?... Tu quoque?

— მეშინია, არ გაწყენინოთ, მაგრამ გთხოვთ დამიჯეროთ, რომ თქვენდამი მიძღვნილი წიგნის დაწერის სურვილი ღრმა შინაგანი მოთხოვნილების შედეგია. ხოლო ეს მოთხოვნილება უფრო ძლიერია, ვიდრე სურვილი, სიამოვნება მოგანიჭოთ თქვენ. უკვე აღარას ვამბობ, საკითხის ადმინისტრაციულ მხარეზე: ამ წიგნს ელოდება გამომცემლობა, რომელმაც ხელშეკრულება დამიდო...

— დაახ, ვიცი, რას ნიშნავს მოვალეობა გამომცემლობის წინაშე; სამწუხაროდ, ვიცი ჯერ კიდევ იმ დროიდან, როცა იძულებული ვიყავი შემესრულებინა ვალდებულებები — შემეთხზა რომანსები ან სხვადასხვაგვარი პოპურის არაწყირება გამეკეთებინა ჩემი პარიზელი გამომცემლებისთვის. რა გაეწყობა, იყოს ნება თქვენი. შეასრულეთ თქვენი მოვალეობა. მაგრამ ის მაინც აღმიტკვით, რომ ეცდებით სხვაგვარად დამხატოთ, ვიდრე საერთოდ ხატავენ კომპოზიტორებს აკადემიური ხასიათის მონოგრაფიებში, სხვადაც მათი ყოველი ადამიანური ნიშან-თვისება, მთელი ცხოვრება ქრება თარიღების, ფაქტების, პერიოდებად დაყოფის გროვაში. თუმცა ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ გთავაზობთ ბიოგრაფიული რომანის საექვო ქანრის, ეგრეთ წოდებული მხატვრული ბიოგრაფიის მსგავსი რამის დაწერას. თუ ფიქრობთ, რომ შემიძლია რაიმეში გამოვადგეთ, თქვენთან ერთად აღვადგენ ჩემი შემოქმე-

დებითი გზის უმნიშვნელოვანეს მონაკვეთებს, რათა სხვების საექვონაამბობმა დამახინჯებული წარმოდგენა არ შეგიქმნათ. რას იტყვით ამაზე?

— რა უნდა გითხრათ ამის მეტი: ბედნიერი ვიქნები, თუკი თვით რიპარდ ვაგნერი მომასმენინებს თავისი ცხოვრების ამბავს. ჩვენ შეგვეძლო მაგნიტოფონის ფირზეც ჩაგვეწერა თქვენი მონათხრობი.

— ეს რაღაა?

— თანამედროვეობის გასაოცარი გამოგონება. მაგნიტოფონს შეუძლია მიკროფონის საშუალებით ყოველგვარი მუსიკა ან სიტყვა ჩაიწეროს ელექტრომაგნიტურ ფირზე. თუ მას ოპერის დარბაზში დავდგამთ, სადაც სრულდება, ეთქვათ, „ტრისტანის“, სპექტაკლის დამთავრებისთანავე აღვადგენთ ყველაფერს, რაც კი სცენაზე იმდერეს.

— პირდაპირ გასაოცარია. მე შემძლია ამ საკვირველი აპარატის მიერ ჩაწერილი მუსიკა მოვისმინო?

— ახლავე! თქვენ შეძლებთ მოისმინოთ „ტრისტანის“ ფრაგმენტიც კი, ლონდონის ფილარმონიის შესრულებით. უკრავს ორკესტრი, რომელსაც ერთ დროს თავად ღირიჯორობდით.

— ჯობს, არ მომაგონოთ... თუმცა მოდიტ, მოვუსმინოთ...

ტრანზისტორული მაგნიტოფონის კოჭები ნელა იწყებენ ტრიალს... რეპროდუქტორიდან იღვრება რამდენადმე დამახინჯებული ხმა იზოლდასი, რომელიც მოუთმენლად ელოდება ტრისტანს. ვაგნერი პირველად ყურადღებით უსმენს მუსიკას, შემდეგ კი უფრო და უფრო იკმუნება და აშკარად ეტყობა, რომ ბრაზდება.

— საკმარისია, საკმარისი. არ მინდა მიუნჰენში დადგმული სპექტაკლით შექმნილი წარმოდგენა, რომელიც ასე ჩამრჩა მესხიერებაში, შემეცვალოს. ჩვეულებრივად შესრულებული მუსიკის მოსმენა მირჩევნია. მაგრამ შესაძლოა თქვენი ჩანაფიქრისთვის ეს გამოგონება მაინც აღმოჩნდეს სასარგებლო. გთხოვთ დავიწყოთ! თანახმა ხართ?

— მაესტრო, ყურთასმენად ვარ ქვეულო.

II

ეს ჩემი პირველი ცდა როდია საკუთარი ცხოვრების მოყოლისა. ავტობიოგრაფიის დაწერის ფიქრი მთელი-სიცოცხლე არ მასვენებდა, რადგან ისეთი გრძნობა მქონდა ნიადაგ, თითქოს ჩემი იდეები, ნაწარმოებები, ქცევა უკუღმართად ესმოდა თანამედროვეებს და ამიტომ უსათუოდ უნდა დაზუსტებულყო, თუ რა ზრახვები მქონდა სინამდვილეში. ჭერ ოცდაათი წელიც არ შემსრულებოდა (ეს იყო 1842 წელს), როცა ავტობიოგრაფია მოეხაზე. მას ოდნავ მაინც უნდა მოეთინა შუქი ახალგაზრდა კომპოზიტორის ძიებებისათვის, ვისაც ერთნი ახირებულ კაცად მიიჩნევდნენ, ხოლო სხვები ანკარიშსაც კი არ უწევდნენ.

ავტობიოგრაფიის დაწერა ხელახლა ვცადე ათი წლის შემდეგ, როცა უკვე მოწიფულობის ზღურბლს გადავაბიჯე და გავხდი ავტორი მთელი რიგი ნაწარმოებებისა, რომელთა წყალობით მკლიარეს და დასაბამი მიეცა ჩემს სახელოვნებას. შვეიცარიაში პოლიტიკური განდევნილობის ქაშს დაეინებით მინდოდა მიმემართა ხალხისთვის, ვისაც კვლავ სწამდა ჩემი, რათა გაადვილებოდათ ზოგიერთი ნაწარმოების გაგება (ამ ნაწარმოებთ ჩვეულებრივ მუსიკისადმი მაშინდელი აგდებული დამოკიდებულების პოზიციებიდან აღიქვამუნენ). ასე დაიბადა „მოწოდება მეგობრებისადმი“.

ბიოგრაფია უფრო გვიანაც დაეწერე, სიბერის ქაშს. მაშინ, მიუხედავად იმისა, რომ დიდებით ვიყავი მოსილი, ყოველი მხრიდან ისმოდა ხმა აღამიანებისა, რომლებიც ცდილობდნენ მუსიკის დამლუპველად. ახალგაზრდა თაობის გამხრწნელად, დამყაყებულ ეგონისტად წარმოვედგინეთ. ჩემი ცხოვრების ამბავი მეუღლეს — კოზიმას ვუქარნახე. იგი მზადყოფნითა და იქნებ გაზვიადებული თანაგრძნობითაც კი გამოენიმაურა ჩემს სურვილს — ხალხისთვის გამე-

ცნო საკუთარი შემოქმედების კეთილშობილური და უანგარო მიზანი. ახლა შემძლია სხვა თვალთ შევხედო ამ ავტობიოგრაფიულ შენიშვნებს. გარდა იმისა, რომ ისინი მთელი სისრულით ვერ გადმოსცემენ ჩემს ცხოვრებასა და შემოქმედებას, წერის სულისკვეთებითაც არ მაკმაყოფილებენ: აქ სწორად არ არის ნაჩვენები ჩემი მისწრაფებანი, ჩემი სიცოცხლის ხალასი ქეშმარიტება ხანდახან შეცვლილია იმ ადამიანზე თხრობით, ვინც მე მინდოდა ვყოფილიყავი. ამით იმის თქმა კი არ მსურს, თითქოს ვტყუოდი, განზრახ ვამახინჯებდი სინამდვილეს, რათა ხალხს უფრო მომხიბვლელ ფერებში წარვდგომოდი, როგორც გადაკვრით ამბობს ფრიდრიჰ ნიცშე, ადამიანი, „კომედიანტი“, „ოინბაზსა“ და „სიცრუის ოსტატობის მანეტროს“ რომ მიწოდებს (იგი ჩემი ყველაზე ალტაცებული მეგობარი იყო და ყველაზე გააფთრებული მტერი და ცილისმწამებელი გახდა). უბრალოდ ლაპარაკია იმაზე, რომ ძნელია ობიექტურად მოვიკიდო შენს თავს, გაბედულად ჩაიხედო ცნობიერების წყვილადში, მოერიო საკუთარი თავის ტრფიალის ყოვლადძლიერ ცთუნებას.

ვინ არ აწყდება ამ დაბრკოლებას, როცა მისგან მოითხოვენ სხვისთვის აღსარების თქმას, თანაც ცოტა ვინმე თუ ახერხებს მის დაძლევას! ხშირად უბრალოდ შეუძლებელია საკუთარი თავისადმი გულწრფელობა გამოიჩინო, რადგან როცა ვცდილობთ ჩვენსავე სულში ჩახედვას და იქ აღმოჩენილი მრუბე უფსკრულის შეგვეშინდება, უნებურად უკან ვიხევთ, თითქოს საშინელ საფრთხეს წაეწყოდომოდეთ. რაკი არ ძალგვიძს შევეურიგდეთ იმ აზრს, რომ ილუზიები გაქარწყლებულია, ვცდილობთ ხელახლა დავებრუნდეთ მათ, როგორც კი ნათელკვრეტის შუქი საკუთარ სუსტ მხარეებს დაგვანახებს. ბოლოს და ბოლოს ვრწმუნდებით, რომ ისეთები ვართ, როგორსაც გვხატავს ჩვენი გამაიდვალებელი წარმოსახვა, ვიქმნით ნამდვილი გულწრფელობის ილუზიას და ვამბობთ ტყუილს.

ასეთ ხაფანგში გავები თავადაც, მაგრამ მეჩვენება, თითქოს ეს სავსებით ბუნებრივია, სავსებით ადამიანურია. მე იმ ზეკაცის სრულიად საწინააღმდეგო პიროვნება გახლდით, რომელზეც ჩემი თანამედროვე ნიცშე ქადაგებდა, ვეკუთვნოდი იმათ რიცხვს, ვისთვისაც არაფერი ადამიანური უცხო არ იყო. უდიდესი შრომის უნარი მქონდა და გატაცებით ვისწრაფოდი იდეალისაკენ, იმავე დროს კი მშვენივრად ვიცოდი ადამიანის შესაძლებლობანი, ვიცოდი, რომ თითქმის ორგანულად არ ძალუძს თავი დააღწიოს სუბიექტივიზმს, რომელიც ცდილობს მოვლენის გამართლებას, ალამაზებს მას, პირფერობს. სისუსტეს ვიჩენდი არა მარტო ჩემი დიდების ზმანე-

ბით მაცთუნებელი შინაგანი დემონის მიმართ, არამედ ქ-ლის მიმართაც, ვინც ორი ათეული წელი ამ სწრაფვას მხარს უჭერდა და მაქეზებდა. კოზიმას უსაზღვროდ ვუყვარდი, მაგრამ ასევე უსაზღვროდ როდი უყვარდა მას კეშმარიტება. ყოველივეს აკეთებდა, რაც მასზე იყო დამოკიდებული, რომ ჩემს ირგვლივ შეეკმნა თითქმის რელიგიური თაყვანისცემის ატმოსფერო (ვერ ვებედავ იმის მტკიცებას, თითქოს ეს მე არ მომწონდა). ჩემს ბიოგრაფიაშიც, ცხადია, შეიტანა არსებითი ცვლილებანი, რათა არაფერი ყოფილიყო საწინააღმდეგო ვაგნერის კულტისა, — ამ ამოებათა ამოებისა, წმინდა წყლის ინსცენირებისა, რაზეც პასუხისმგებლობა შესაძლოა უფრო ჩემს ნათესავეებს ეკისრება, ვიდრე მე.

ჰოდა, აი, ბოლოს საშუალება მეძლევა საკუთარი ცხოვრების ამბავი უაღრესად გულწრფელად მოვყვე. იმედი მაქვს. ვაგნერის სახელი, როგორც კომპოზიტორისა, საკმაოდ გამტკიცდა ჩემი გარდაცვალების შემდეგ გასული ოთხმოცი წლის მანძილზე და ვერაფერს დააკლებს თამამი და გულახდილი აღიარება: ხალხი მაშინაც მოისმენს „ტრისტანს“, როცა ნაკლებად იქნებიან აღფრთოვანებულნი მისი ავტორით, მაგრამ გამორიცხული არ არის, რომ, რაც უფრო ნაკლებ აღაფრთოვანებთ „ტრისტანის“ ავტორი, მით უფრო მეტად შეიყვარებენ მას, რამეთუ იმ ადამიანში უკვე დაინახავენ არა ცად ამალეებულ ტიტანს (ასე წარმოვედგინე ბევრ აპოლოგეტს; მათ აკლდათ ზომიერების ელემენტარული გრძნობა და სინამდვილეში დათუური სამსახური გამიწიეს), დაინახავენ სხვებისთანა ადამიანს, მათთან ერთად ერთ ტაფაში რომ იწვის, დაინახავენ საბრალო „მოაზროვნე ლერწამს“.

ის ფაქტიც, რომ ახლა ჩემს თავს დროისა და სივრცის მიხედვით გარკვეული მანძილიდან ვუცქერი, ასევე მაძლევს ნებას საღად და მიუდგომლად განვსაჯო იგი. სიცოცხლეში კი, დიდი სურვილის მიუხედავად, სხვების არ იყოს, ვერც მე შევძლებდი ამას.

ყოველი ავტობიოგრაფია იწყება კლასიკური გამოთქმით: „მე, ვაჟი ამისა და ამისა...“ მე კა არ შემიძლია ასეთივე მტკიცებით დავიწყო, რამეთუ ზუსტად არ ვიცი, ვისი შვილი ვარ: პოლიციის მდივნის ფრიდრიხ ვაგნერისა თუ მსახიობისა და მხატვრის ლუდვიგ ვაიერისა. მართალია, საბუთების მიხედვით პირველის შვილი ვჩანვარ, სწორედ მისი ცოლი იყო დედაჩემი როზინა ვაგნერი, როცა ქვეყანას მოვევლინე 1813 წლის 22 მაისს, ლაიფციგში, მაგრამ ფრიდრიხ ვაგნერი ჩემთვის როგორც მამა არასდროს არ არსებულა. რამდენიმე თვისა ვყოფილვარ, ის რომ პარტახტიანი ტიფით გამხდარა ავად და გარდაცვლილა. მამობრივი სიყვარული დედაჩე-

მის მეორე ქმრისგან ვიგრძენი. ლუდვიგ გაიერი ყოველთვის მი-
მაჩნდა მამად და თავს უნებლიეთ ვეკითხებო: მართლაც მისი მი-
ზეზით ხომ არ გავჩნდი-მეთქი ამქვეყნად? ლუდვიგ გაიერი ჩვენი
ოჯახის ძველისძველი ყველაზე ახლო მეგობარი გახლდათ. დედა-
ჩემი და იგი საოცრად მალე შეუღლდნენ: ფრიდრიჰ ვაგნერის
გარდაცვალებიდან ექვსი თვის შემდეგ. ამასთანავე, ეგრეთ წოდუ-
ბული მამინაცვლის სიყვარულსა და ზრუნვაში იმდენი სითბო იგრ-
ძნობოდა, მხოლოდ ნამდვილ მამას თუ ექნებოდა. მას ძალიან
უნდოდა მხატვარი გამოვსულიყავი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ხელოვ-
ნების ეს დარგი არასდროს არ მიტაცებდა.

ბევრი მელანი, უფრო სწორად, ბევრი შხამი დაიღვარა ლუდვიგ
გაიერის მამობის გასარკვევად, რადგან ვარაუდობდნენ, იგი ძალზე
შორეული (და ფრიად პრობლემატური) სემიტური წარმოშობისააო,
და ჩემს მოწინააღმდეგეებს შესაძლებლობა მიეცათ ათასგვარი სა-
ზიზღარი ჰიპოთეზა გამოეთქვათ ჩემს იდეებსა და ხასიათთან და-
კავშირებით. მართლაც, სენსაცია იქნებოდა იმის დამტკიცება, თით-
ქოს კომპოზიტორის ძარღვებში, ვინც მთელ მსოფლიოს გერმანიზ-
მის სიმბოლოდ მიაჩნდა, ჩქეფდა არაარსიერი სისხლი, თითქოს
ჩემს ბრძოლას უცხოური მოდის მიერ დამონებული საზოგადოების
ეროვნული შეგნების გასაღვიძებლად საფუძვლად ედო საექვო
სიწმინდის ფსიქიკური კომპლექსები. სამართლიანობა მოითხოვს
ამას დაეუმატო, რომ თვითონ შევუწყვე ხელი ამგვარი ვარაუდის
გაჩენას: უკიდურესად სუბიექტურმა განზოგადებამ იმ დასკვნამდე
მიმიყვანა, თითქოს იუდეველთა სული ხრწნიდა თანამედროვე სა-
ზოგადოებას და ხელოვნებას. ამან შემაგულიანა გააფთრებული
ანტისემიტური ოდიგარი გამეჩაღებინა. შესაძლოა სწორედ ეს ზედ-
მეტე თავგამოდება დამიჭდა ძვირად. თავგამოდება კი გამოვავლი-
ნე ჩემი საკუთარი ფილოსოფიის საწინააღმდეგო იდეების მტკიცე-
ბისას (ხოლო ჩემი ფილოსოფია ისევე, როგორც ბეთჰოვენისა,
ემყარებოდა საყოველთაო ძმური მეგობრობისა და სიყვარულის
შესაძლებლობის რწმენას).

ბავშვობა მოუსვენარი მქონდა. უმეტესად უცხო ხალხში ვიყა-
ვი. დედაჩემის მეორე ქორწინების შემდეგ ოჯახი იძულებული გახ-
და დრეზდენში გადასულიყო. იქ ლუდვიგ გაიერმა კარგი სამუშაო
იშოვა — სამეფო თეატრის დასში მსახიობის ადგილი მისცეს. ექვსი
წელი რომ შემისრულდა, მშობლებმა აღსაზრდელად მიმბარეს
დრეზდენის ახლოს მდებარე სოფელ პოსენდორფის პასტორს ვეტ-
სელს. ერთი წლის განმავლობაში პასტორი მომხიბლავ ამბებს მი-

ყვებოდა, რაც კულტურისადმი, უმთავრესად ისტორიისადმი, მიღ-
ვიძებდა ინტერესს.

პოსენდროფიდან ჩემი წამოყვანა არასოდეს დამავიწყდება:
თურმე მომაკვდავ ლუდვიგ გაიერს ჩემი ნახვა მოესურვებინა. პო-
სენდროფში მეტად არ დავბრუნებულვარ. ჩემზე ზრუნვა თავს
იღო განსვენებულის ერთ-ერთმა ძმამ, რათა დედაჩემის მდგომა-
რეობა შეემსუბუქებინა. დედაჩემს კი მრავალრიცხოვანი ოჯახი
მძიმე ტვირთად დააწვა კისერზე. ლუდვიგ გაიერის ძმამ ეისლე-
ბენში წამიყვანა. ერთი წლის შემდეგ იქაურობაც დავტოვე, რადგან
ჩემმა მფარველმა ქალი შეირთო და იძულებული გახდა უარი
ეთქვა აღებულ ვალდებულებაზე. პოდა, ისევ მშობლიურ ლაიფ-
ციგში დავბრუნდი პირველი მამის ძმის აღოლფ ვაგნერის სახლში.

მართლაც, აღოლფ ვაგნერს მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამა-
შა ჩემი ხასიათის ჩამოყალიბებაში, მაგრამ დიდხანს არ შევჩერ-
დები მასზე, რამეთუ პირველად მხოლოდ რამდენიმე კვირა დავ-
ყავი მასთან. დედაჩემს ალბათ მოვენატრე, თან იმითაც ისარგებლა,
რომ ჩემმა ერთ-ერთმა ძმამ და ორმა დამ სამსახური იშოვეს თე-
ატრში, და დრეზდენში გამიხმო.

რვა წლისა სკოლაში, დრეზდენის „კროიცშულეში“ მიმაბარეს.
ამ საზოგადოებრივ დაწესებულებას ერთი დაკა-დაკა ავტტებე,
რადგანაც თავისუფალ განვითარებას მიზღუდავდა.

ოჯახურმა ბედნიერებამ მხოლოდ სამ კვირას გასტანა. ჩემმა დამ
როზალიამ პრალაში ხელსაყრელი ანგაეემენტი მიიღო. დედაჩემი
მასთან გადავიდა და უცებ მარტო დავრჩი. ახლა გვერდით ნათე-
სავებიც კი არ მყავდნენ. მზრუნველად ერთი საპატიო ოჯახი, ბიო-
მეს ოჯახი მომიჩინეს და იქ დამტოვეს. დრო და დრო ჩემიანებს
პრალაში მივყავდი, ან კიდევ გამომიძახებდნენ ხოლმე, მაგრამ ამას
არ შეეძლო ჩაეკლა ავადმყოფური სიმართოვის გრძნობა, რომელ-
მაც ასეთ პირობებში ღრმად გაიდგა ფესვები ჩემს სულში. მე ისეთ
ვითარებაში ვიზრდებოდი, შინ გატარებული მოკლე დროის გან-
მავლობაშიც კი ვერ განვიციდიდი სიყვარულის კურთხეულ სითბოს,
ვინაიდან ჩვენი ოჯახის ერთ-ერთი ტრადიცია გახლდათ მეტისმეტი
თავშეკაცვებულობა გრძნობათა გამომკლავებაში.

მე ბუნებით ღრმად აღქმის უნარი მქონდა და ვატყობდი, რომ
სადღაც, გულისგულში იზრდებოდა, ფართოვდებოდა და მთელ
არსებას მიფორიაქებდა სიყვარულის მტანჯველი, მწველი გრძნობა.
მისი დაყუჩება მხოლოდ ხანდახან და ისიც ცოტა ხნით თუ შემიძ-
ლო. სიყვარულის დათრგუნვადი და გულში ჩაკლული წყურვილი
დამლუპველად მოქმედებდა აღრიდანვე შაშისა და შემზარავი კომ-

მარების გაუგებარი გრძნობისგან გატანჯული ბავშვის ემოციურ სტრუქტურაზე. მახსოვს, ხშირად უსულო საგნებიც კი მაშინებდა, მაგალითად, ავეჯი: როცა ოთახში მარტო დავრჩებოდი და მათ მთელი გულისყურით მივაჩერდებოდი, ძრწოლისგან ვიბლავლებდი ხოლმე; მეჩვენებოდა, თითქოს საგნები სულს იდგამდნენ. დაკბაბუკებამდე დამე ისე არ გამიტარებია, მოჩვენებებს არ გავეწამებინე და საშინელი ღრიალით არ გამღვიძებოდა. მანამ ვყვიროდი, სანამ ვინმეს დამამშვიდებელ ხმას არ გავიგონებდი. ამ დროს საყვედურებსაც და ცემა-ტყეპასაც როგორც წყალობას ისე შეეხაროდი, რადგან მათი საშუალებით თავს ვაღწევდი შიშის ენით უთქმელ განცდას. ჩემს ოთახში დაწოლა არც ერთ დაძმას არ უნდოდა. მე სხვებისგან რაც შეიძლებოდა შორს მომიჩინეს კუთხე და არც კი ფიქრობდნენ, რომ იძულებით მარტობას ჩემი დამეული კოშმარების გაძლიერება და გახანგრძლივება შეეძლო მხოლოდ.

არავის ფიქრადაც არ მოსდიოდა, თუ ამ ნერვიულ, მშფოთვარე ბავშვში მომავალი მუსიკოსი იმალებოდა, რამეთუ საშუალოზე მეტი ნიჭი არ გამოჰიმედოვებია. ისე, როგორც მრავალ სხვა ოჯახში ჩვენთანაც უყვარდათ მუსიკა: ჩემი დები — როზალია და კლარა — პიანინოზე უკრავდნენ. კლარას ამასთანავე შესანიშნავი ხმა ჰქონდა. მე კი მათ ვბაძავდი და ვცდილობდი თვითონვე ამომეცნო ფორტე-პიანოს საიდუმლოებანი. ეს სულ არ იყო გასაკვირი, საამისოდ ფრიად უბრალო ცნობისმოყვარეობაც კმაროდა. ვფიქრობ, მით უფრო შესანიშნავი იყო მამინაცვლის ინტუიცია, ერთადერთი ადამიანისა, ვინც ჯერ კიდევ მაშინ შეძლო ჩემი მომავლის გამოცნობა. სიკვდილის პირას მისულმა გამომიძახა პასტორ ვეტსელის სახლიდან და მთხოვა ფორტეპიანოზე დამეკრა „*Ub'immer Treu und Redlichkeit*“, ხოლო ჩემი დაკვრა რომ მოისმინა, მიკნავებული ხმით წამოიძახა: „ერთიც ვნახოთ და მუსიკალური ნიჭი ჰქონდეს?“ ამ კითხვაში თითქოს ჩანდა ზემთაგონების შექნათელი, ხშირად რომ თან სდევს არარსობაში გადასვლას.

იმ დროს ჩემი მუსიკალური გემოვნება მეტი არ შეიძლება, ისეთი ჩლუნგი იყო, თუ არ ვიტყვით უმსგავსი-თქო. მასზე წარმოდგენას შეგიქმნით ის, რომ უდიდეს სიამოვნებას მანიჭებდა მოსმენა „იპსილანტის ვალსისა“ და იგი მუსიკალური სრულყოფილობის ნიმუშად მიმაჩნდა. ჩემმა გემოვნებამ ერთგვარი გაკეთილშობილება დაიწყო ვებერის „თავისუფალი მსროლელის“ იმ დროისათვის მეტი-სმეტად ახალი ზუსიკის გავლენით. „თავისუფალი მსროლელის“ მელოდიებს გატაცებით ვმღეროდი. ჩემი მუსიკალური გემოვნების განვითარებას სწორედ ამ მიმართულებით შესაძლოა ხელი შეუ-

წყობით კომპოზიტორის უშუალო სიახლოვემ: ვებერი ხანდახან დრეზდენში ჩვენს ოჯახს ეწვეოდა ხოლმე. ძალიან მომწონდა მისი ნაზი, გამხდარი სახე, ოდნავ დანისლული, მაგრამ ცოცხალი გამოხედვა. ფანჯრიდან ხშირად ვადევნებდი თვალს როგორ ჩაივლიდა ხოლმე კოქლობით ორკესტრთან დამღლევი რეპეტიციის შემდეგ, ყოველთვის ერთსა და იმავე დროს.

დედაჩემმა ვებერს ცხრა წლისა გამაცნო. კომპოზიტორმა მკითხა, მუსიკოსობას ხომ არ აპირებო. ამაზე დედამ უპასუხა: მართალია, „თავისუფალი მსროლელი“ იტაცებს, მაგრამ ჭერჯერობით მისთვის მუსიკალური ნიჭის ნასახი არ შემიმჩნევიაო.

ბუსიკაში მაშინ თვით უმარტივესი ცნებებიც კი არ ვიცოდი, მაგრამ მეტისმეტად თვითდაჯერებული ვიყავი. ვისმენდი როგორ უკრავდნენ ჩემი დები და განსაკუთრებით ჯაბუკი შპიცი „თავისუფალი მსროლელის“ უვერტიურას და გადავწყვიტე მეც მიმეღწია ასეთივე შედეგებისთვის. შევიძლიათ წარმოიდგინოთ, რა სასაცილო იყო ეს პრეტენზიები, როცა პატარა, გულუბრყვილო სიმღერების შესრულების მეტი არა შემეძლო რა.

ჩემი შეუპოვარი ჰაპანწყვეტით გულაჩუყებულმა დედამ თორმეტი წლის ყმაწვილს მასწავლებელი ჰუმანი დამიქირავა. არა მგონია, დედას ჩემი ფარული ნიჭიერების იმედი ჰქონოდა (ეს იქიდანაც ჩანს, რაც ვებერს უთხრა!). მაშინ პატივსადებ ოჯახებში უბრალოდ ასე ჰქონდათ წესად და არც მე აღმიკვეთეს უფლებებში, რითაც თავის დროზე სარგებლობდნენ ჩემი უფროსი დები. რიგი უმარტივესი მითითებებისა საკმარისი აღმოჩნდა, რომ შესაძლებლად მიმჩნია ვებერის უვერტიურების გაშიფვრისა და შესწავლის დაწყება. როცა ამას მივალწიე იმ დონეზე, რის საშუალებასაც მაძლევდა ჩემი პრიმიტიულზე პრიმიტიული ტექნიკა, გადავწყვიტე, მიზანი განხორციელებულია და მასწავლებელთან შემდგომი მუშაობა უსარგებლოა-მეთქი. ამიტომ უარი ვთქვი მასწავლებლის სამსახურზე. დარწმუნებული ვიყავი, თვითონ გავართმევდი თავს საქმეს, და შეეუღდექი ყველა გამორჩეული ნაწარმოების, განსაკუთრებით მოცარტის „დონ ჟუანის“ გაშიფვრას, თუმცა თავისთავად ცხადია, დაკვრისას ყოველ ნაბიჯზე ვცოდავდი. აქ ვლინდებოდა საკმაოდ დილექტანტიზმი, რაც ამუხრუჭებდა ჩემს პროფესიულ განვითარებას და იმავე დროს სქოლასტიკური წესებისადმი დაუმორჩილებლობას — იმ შეურიგებლობის ერთ-ერთ წყაროს, რომელიც საფუძვლად დაედო მთელს ჩემს შემოქმედებას.

ბავშვობის დროინდელ ცდებზე ლაპარაკის განგრძობა უსარგებლოა: ისინი სრულებით არ განლაგვთ მნიშვნელოვანი და არა-

ჩვეულებრივი. ნამდვილად მრავლის აღმთქმელი იყო ჩემი ლიტერატურული ნიჭიერება, რამაც ადრევე იჩინა თავი, და აგრეთვე თეატრის სიყვარული. ირგვლივ მყოფთ ვაოცებდი პოეტური, დრამატურგიული და რეჟისორული ნიჭის უჩვეულო შეხამებით.

გამორიცხული არ არის, რომ ყოველივე ეს სისხლში მქონდა, რომ ჩემი მიდრეკილებებით ვაგრძელებდი ოჯახის ტრადიციას. მაგრამ მემკვიდრეობაც თუ არაფერ შუაში იყო, ერთი რამ უეჭველი გახლდათ: თეატრისა და ლიტერატურისადმი ჩემი ინტერესის გაღვიძებაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ჩვენს ოჯახურ გარემოს. თეატრი კანონიერ მამას ფრიდრიჰ ვაგნერს თავდავიწყებით უყვარდა და შემთხვევით არ აურჩევია ოჯახის უახლოეს მეგობრად მსახიობი ლუდვიგ გაიერი (ადამიანი, რომელიც ჩემი მეორე მამა გახდა). გაიერი მთელი რიგი ოსტატურად, თანაც ლექსად დაწერილი პიესების ავტორი იყო. გოეთემ შეუქო კიდევაც ერთი დრამა, ბეთლემში ყრმათა ამოწყვეტის თემაზე შექმნილი. ჩემმა უფროსმა ძმამ ალბერტმა და დებმა როზალიამ და ლუიზამ მტკიცედ აირჩიეს სცენა და გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწიეს. თეატრალური მიმართულების გავლენა ჩვენს ოჯახში განუყოფელი იყო ფართო ჰუმანურ-კულტურულ პერსპექტივასთან, რაც ბიძაჩემ ადოლფთან ურთიერთობამ დამანახვა. განსწავლული, ლიტერატურისა და ფილოლოგიის მოყვარული თავისუფლად მოაზროვნე, ყოველგვარი დოგმის მოწინააღმდეგე ბიძაჩემი ისე საუბრობდა თორმეტი წლის ბიჭუნასთან, როგორც გონებრივი განვითარებით თანასწორ პიროვნებასთან. ამგვარად, ლიტერატურისა და თეატრის მირაჟი თითქოსდა შეკრულ წრედ გადაიქცა, ხოლო ეს წრე სულ უფრო და უფრო ვიწროვდებოდა ჩემს ირგვლივ. ამან სასოწარჟვეთა დედაჩემს, რამეთუ ასეთი არაპრაქტიკული კარიერა მისი აზრით მშფოთვარე, გაპირვებულ ცხოვრებას მიქადდა. განა ის არ კმაროდა, რომ მისმა სამმა შვილმა იგივე გზა აირჩია?

დედაჩემის შიშს თავისი საფუძველი ჰქონდა, რადგან ელვარე, ჭრელი, იღუმალი ანტურაჟის მქონე სცენა ბალღობიდანვე მაჯადოვებდა და მიზიდავდა. დედაჩემმა სცენაზე პირველად მიხილა სტატისტად (ანგელოზის როლში), შემდეგ მოისმინა რამდენიმე რეპლიკა, რაც კოცებუს ერთ-ერთ პიესაში ჯილდოსავით მომცეს, ხოლო ერთ მშვენიერ დღეს გაიგო ჩემი გაბედული კდის ამბავი — დამეწერა და თოჯინების თეატრში დამედგა რაინდული დრამა. ამაზე დებმა ბევრი იცინეს, დედა კი ძალიან შეშფოთდა.

მე მეთამაყებოდა, რომ არტისტული ნიჭი უპირატესობას მანიჭებდა სკოლის ამხანაგებთან შედარებით: უდიდეს ბედნიერებას

ვერძნობდი. როცა ჩემი მასწავლებელი ვალინგი კათედრაზე გამო-
მიძახებდა ჰექტორისა და ანდრომაქეს გამომშვიდობების ტექსტის
ან ჰამლეტის მონოლოგის წასაკითხად და მე მერხებს შორის მივა-
ბიჯებდი! ბოლოს ლექსიც კი დავწერე ერთი ჩვენი სკოლის ამხა-
ნაგის სიკვდილის გამო. ლექსი დაბეჭდეს. ამან კი დამარწმუნა, ჩემი
მოწოდება პოეტობა არის-მეთქი. სამაგიეროდ, დედა იყო სასო-
წარკვეთილი...

ზემოთ მოხსენებული ავადმყოფური მგრძნობიარობა უცნაურ,
რემბრანდტიესულ ფეროვნებას აძლევდა ჩემს გატაცებას თეატ-
რით. დეკორაციები, კოსტიუმები და საერთოდ ყველაფერი, რაც
თეატრალურ წარმოდგენასთან ვახლდათ დაკავშირებული, იღუმა-
ლების შარავანდელით მოცული მეგონა. საკმარისი იყო ჩემი დების
რომელიმე სათეატრო კაბას შევხებოდი, რომ გულს ბაგაბუგი აე-
ტეხა. სპექტაკლი ამაღელვებელი საიდუმლოს ამომხსნელ რაღაც-
ნაირ რიტუალად მესახებოდა. ამით აიხსნებოდა რელიგიური კულ-
ტის შთამბეჭდავი წეს-ჩვეულებებისადმი ჩემი მიდრეკილებაც. სამ-
ყაროსა და ხელოვნებაზე ფანტასტიკური, მისტიკური შეხედულე-
ბით გატაცებას უმთავრესად ასაზრდოებდა კითხვა ჰოფმანის ნა-
წარმოებებისა, რომელთა კომპარული მოჩვენებები საშინლად
მიფორიაქებდა წარმოსახვას. იღუმალის, ტრანსცენდენტურის ეს
აკვიატებული მოთხოვნილება ისე ძლიერი იყო, მუსიკაზე ჩემს
მცირე წარმოდგენაზეც კი ახდენდა გავლენას: კვინტის ინტერ-
ვალში ვხედავდი იმ ქვეყნის გამოძახილს, ხოლო ჰობოის მიერ
გამოცემული ნოტი ლა ჩემთვის უღერდა როგორც იღუმალი მაგი-
ური მოწოდება დანარჩენი ინსტრუმენტებისადმი. ეს კი აუტანელ
მღელვარებას მგვრიდა.

და მაინც, წარმოიდგინეთ, ამ ამბოხებულ, რომანტიკულ ყმაწ-
ვილს შეეძლო აღფრთოვანებულიყო ძველი ბერძნული ხელოვნე-
ბის სხივმოსილი სილამაზით და არა მარტო აღფრთოვანე-
ბულიყო, ნამდვილად გატაცებულიყო კიდევ. მე ხაზბათ ვსწავ-
ლობდი ბერძნულ მითოლოგიასა და ლიტერატურას, რომლის
სახეებიც ნიადაგ შეგხვდებოდათ ჩემს პირველ ლიტერატურულ
ცდებში. ჩავიფიქრე ანტიკური სტილით ტრაგედიის დაწერა ული-
ხის სიკვდილის თემაზე, როგორც აღწერა იგი ჰიპოქრესმა. ჰიპოქრესის
მიხედვით გმირი მოკლა საკუთარმა შვილმა, მისი და ნიმფა კალიპ-
სოს ურთიერთობის ნაყოფმა. ეს გეგმა აღემატებოდა თორმეტი
წლის ბიჭუნას ძალებს და, რა თქმა უნდა, ჩემი ტრაგედია მხოლოდ
განუხორციელებელ ცდად დარჩა.

ბერძნული ანტიკურობით გატაცება განეკუთვნება იმ პერიოდს,

როცა მშობლებმა ჩემი აღზრდა პოსენდორფელ პასტორს ვეტსელს დაავალეს. მაშინ მხოლოდ ექვსი წლისა ვიყავი, მაგრამ რაც იმ ხანებში ბერძენი ხალხის გამათავისუფლებელი ბრძოლის შესახებ გავიგე, აღმაფრთოვანა და წამაქეზა მთელი გულისხმიერებით მომესმინა ყველაფერი, რასაც პასტორი მიყვებოდა მითოლოგიაზე. როცა ვფიქრობ იმ მნიშვნელოვან ადგილზე, რომელიც ჩემს ესთეტიკურ კონცეფციაში მოგვიანებით ელინთა გენიოსობით გამოწვეულ აღტაცებას უნდა დაეჭირა, მწამს, რომ ეს არ იყო უბრალოდ რეაქცია თანამედროვე ამბებზე, არამედ გახლდათ რომანტიკოსების მიერ თითქმის დავიწყებული კლასიციზმის პარმონიული ხილვისა და იმ კეთილშობილური თაყვანისცემის წყურვილი, რაიც ძველად მოსავდა მხატვრულ ფასეულობებს და ფეხქვეშ გათელა ჩარჩულმა ინტერესებმა. რა თქმა უნდა, ცამეტ-თოთხმეტი წლის ბიქს არ შემეძლო სავსებით ნათლად ჩავწვდომოდი კლასიკური ანტიკური იდეალის აღორძინების საკიროებას, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, ეს მოთხოვნილება სადღაც ღრმად არსებობდა ქვეცნობიერებაში, რომლის იღუმალ ბურუსში იბადებოდა ჩემი ყმაწვილური ცოდნისმოყვარეობა.

თქვენ იქნებ წყლის ნაყვა გგონიათ, ასე დაყინებით რომ გიამბეთ ჩემს სისუსტეზე — ბავშვობის დროინდელ ლიტერატურულ-თეატრალურ გატაცებებზე? მაშ, იცოდეთ, როცა მათ ვიგონებდი, მხედველობაში ყოველთვის მყავდა მომავალი მუსიკოსი, ვინაიდან სწორედ პოეზიითა და ღრამით აღრინდელი გატაცება უნდა დადებოდა საფუძვლად ჩემს მუსიკოსობას, როცა ახლახან ჩასახულ მუსიკოსს აყალიბებდა (რაც ლუდვიგ გაიერის გარდა ფიქრადაც არავის მოსვლია). ამ გატაცებამ, ბუნებრივია, ისეთი უჩვეულო წარმოდგენა შემეიქმნა მუსიკაზე, რომ თავს დამატყდა პროტესტების მთელი ქარიშხალი და არ გამიკვირდებოდა, რომ ეთქვათ, ეს ქარიშხალი ღღესაც არ ჩამდგარაო.

III

ჩემი სიკვამლის აკვანი ლაიფციგში დაირწა. აქ ვოცნებობდი, აქ გადამხდა ამბები, რომელთაც ჩემი ცხოვრების ამ მონაკვეთს მომხიბვლელობა მიანიჭეს. აქ განვიმტკიცე სულიერი ჩამოყალიბების საფუძვლები „ნიკოლაიშულეს“, „თომასშულესა“ და შემდეგ უნივერსიტეტის წყალობით, მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ ამ სასწავლებლებს უპატივცემლოდ ვეკიდებოდი.

1827 წელს შობის წინა დღეებში დედამ და დებმა ლაიფციგში გამომიძახეს და აქ დავრჩი კიდევ, ვიდრე მოწიფულობის ასაკს გადავცდებოდი. ამბავმა, რომელიც უცხო იყო ლაიფციგში ჩემი შედარებითი ბინადრული ცხოვრებისთვის, დაასრულა ერთი ეტაპი და დასაბამი მისცა მეორეს: ეს ამბავი გახლდათ სამახსოვრო მოგზაურობა 1832 წლის ზაფხულში ვენასა და პრაღაში, რაც ჩემთვის ნიშნავდა პირველ შეხვედრას ევროპულ სულთან და იმავე დროს ჩემი, როგორც მარადიული მოხეტიალის, მომავალი ცხოვრების პრელუდიას.

სიკვამლეში რომ ფეხი შევდგი, გატაცებული ვიყავი ლიტერატურითა და თეატრით. ეს გატაცება ჯერ კიდევ ბავშვობაში გამოვამჟღავნე. დაკვამლეამდე რამდენიმე წლით ადრე ხელი ავიღე ულისის შესახებ ტრაგედიის დაწერის განზრახვაზე, მაგრამ უარი არ მითქვამს თავი ამ ჟანრში გამომეცადა. ახლა ჩემს ლიტერატურულ გემოვნებას შექსპირის დესპოტური გავლენა ეტყობოდა. შექსპირს კი ჩემი ასაკის კაცისთვის დამახასიათებელი ეკვალტაციის წყალობით პირდაპირ ვაღმერთებდი. ეს იყო ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი აღმოჩენა. მოგვიანებით, როცა სიკვამლე უკან მოვიტოვე, შექსპირით გატაცებამ დაკარგა თავისი ფანატიკური ხასიათი, მაგრამ სრულიად არ შეუწინაღობია ჩემს მხატვრულ

აზროვნებაზე ამ გენიალური დრამატურგის შემდგომი ნაყოფიერი ზემოქმედება. მე მხოლოდ უფრო გვიან შევიცანი უბრალოებისა და სიღრმის ის შერწყმა, რაც დიდებულებას ანიჭებს შექსპირის დრამებს, ის მარადიული ადამიანური კვამარიტება, ხანდახან გაკვიანურებული ინტრიგისა და მაცთუნებელი ფანტასტიკრობის მიღმა რომ იმალება. თხუთმეტი წლისას კი უფრო მეტად მიტაცებდა შექსპირის თეატრის სანახაობითი მხარე, უამრავი საშინელი დანაშაული და შემზარავი მოვლენები, რომელთა უშუალო გავლენით ჩავიფიქრე და დავწერე ტრაგედია „ლეობალდი და ადელაიდა“, ეს იყო რაღაც საშუალო „ჰამლეტისა“ და „მაკბეტის“ შორის. ამასთანავე, მოკლული მამისთვის შურისძიების იდეა იშლებოდა აჩრდილებისა და ჯადოსნობის ფონზე და მის აღსრულებას რამდენიმე ათეული პერსონაჟი ეწირებოდა. ეს პერსონაჟები ფინალში ისევ ჩნდებოდნენ, ოღონდ აჩრდილების სახით, და გვირს სიგიჟის ავბედით ბრჭყალებში აქცევდნენ.

ჩემს დრამატურგიულ კმნილებას მხარი არავინ დაუჭირა: დედა მკიცხავდა, სკოლა რატომ გააცდინეო. შეძრწუნებული გახლდათ,— აუცილებლად გაგრიცხავენო; ბიძაჩემს აღოლფს პიესა აუტანლად მიაჩნდა მაღალფარდოვანი ენის გამო. გაკიცხვამ უფრო განმიმტკიცა აზრი, რომ ნაწერი საგულისხმო იყო: რამდენიმე წელი „ლეობალდი და ადელაიდა“ სხვების მიერ ამოუცნობელი „შედევრი“ მეგონა. უნდა ითქვას, იგი დასრულების შემდეგაც არ მაძლევდა მოსვენებას, მაგრამ ამის შესახებ შემდეგ ვიამბობთ.

დედას ესმოდა, რომ ჩემი დრამატურგიული ცდა უმნიშვნელო რამ იყო იმ გატაცებასთან შედარებით, რაც მაშინ მე სულ უფრო და უფრო მეუფლებოდა, მას კი ნამდვილ უბედურებად მიაჩნდა. ხორცს ისხამდა ლუდვიგ გაიერის წინასწარმეტყველება, რომლის უარყოფაც დედას არაერთხელ უცდია: მე აბობოქრებული ნიაღვარივით ვგრძნობდი სულში მუსიკის მაგიურ ძახილს.

ჩემი მისწრაფება თეატრისა და ლიტერატურისადმი არ ქრებოდა, მაგრამ მის გვერდით იბადებოდა და ყალიბდებოდა კომპოზიციის საშუალებით ასახვის მოთხოვნილება. ვფიქრობ, შემთხვევითი არ არის, რომ ეს მიდრეკილება გამოჩნდა იმის წყალობით, რაც მაშინ ჩვენთვის „ახალ მუსიკას“ წარმოადგენდა: კომპოზიციით გატაცება უეჭველად ყველაზე უფრო შეესაბამებოდა ჩემს მოუთმენელ ნატურას, ჩემს აღმოჩენების წყურვილს. მე ინსტინქტურად ვუმხედრდებოდი იმ დროს გაბატონებულ ტენდენციას, რომელიც დამწყები კომპოზიტორისგან ხანგრძლივ სწავლას მოითხოვდა ტრადიციების სკოლაში. ამასთანავე ბახს სრულიად ზომიერად

ვცემდი თაყვანს, ხოლო რაც შეესება მოცარტს, მისი შემოქმედება მომწონდა, მაგრამ არა ხელაღებით. ჩემი — ახალმოქცეულის — ერთუზიანში მთლიანად და დაუოკებლად ილტვოდა ვებერისკენ, რომლისადმი ბავშვობის დროინდელი სიყვარული წლითიწლობით იზრდებოდა. ამ კომპოზიტორის გარდაცვალებამ ლონდონში უადრესად შემადარწუნა, თანაც შემაგულიანა, მეტი ინტერესით მოვკიდებოდი მის ცდებს ეროვნული გერმანული ოპერის შექმნის საქმეში. მხოლოდ რამდენიმე თვე გავიდა, რაც ვებერმა დაგვტოვა და ევროპის მუსიკალური სამყაროს ცარგვალი დაჯანდა სიკვდილის ახალმა ცნობამ: სამუდამოდ დაგვშორდა ბეთჰოვენი. ამას მოჰყვა ის ელვის გაკაშკაშება, მთელი სიცოცხლე რომ გამიცისკროვნა ძიებათა გზა: ბეთჰოვენი მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ გაცხადდა ჩემთვის როგორც საოცარი ცოცხალი სინამდვილე, რომელსაც კომპოზიტორის სიცოცხლეში თითქმის ვერ შევიცნობდი. ეს იყო ჩემი მეორე დიდი აღმოჩენა შექსპირის შემდეგ.

გევანდაჟუხის ორკესტრის კონცერტებზე მოსმენილმა „ფიდელიოს“ უვერტიურამ და მეშვიდე სიმფონიამ გადამიშალა სამყარო, რომელიც, თუმცა ჩემთვის ჭერ კიდევ იღუმალეებით მოცული გახლდათ, მეგონა, რომ რომელიმე სხვა სახის მუსიკაზე უკეთ გამოსახავდა ჩემს სულიერ განცდებსა და მხატვრულ იდეას (უფრო სწორად, ბეთჰოვენის მუსიკა დამეხმარა ესთეტიკური იდეალის შეცნობაში, რომელიც აქამდე ჩემთვის რამდენადმე ბუნდოვანი იყო). „ფიდელიოს“ უვერტიურითა და მეშვიდე სიმფონიით გამოსახული გატაცების სიძლიერისა და სიდიადის წყალობით ჩემთვის ბეთჰოვენის სახე შეერწყა შექსპირის სახეს და ამ დროიდან მოყოლებული ბეთჰოვენში ნიადაგ ვხედავდი მუსიკის შექსპირს, კომპოზიტორს, რომელსაც ეყო გამბედაობა კლასიკოსების სასიამოვნო დივერტისმენტი ამაღელვებელ ინსტრუმენტულ დრამად ექცია. მე უადრესად მიყვარდა „ახალი“ კომპოზიტორების მუსიკა. ეს კი სიბრაღულსა და გაცოცხლებას უნერგავდა ორკესტრისა და კონსერვატორიის განათლებულ, მაგრამ დამყაყებულ მუსიკოსებს: როგორ შეიძლება ესოდენ ვულგარულმა, ხმაურიანმა და არამელოდიურმა მუსიკამ ალაფრთოვანოსო? მათი აზრით, სავსებით უნდა დამეკარგა მხატვრული ალღო, რაკი ბეთჰოვენის სიმფონია მერჩინა ჰაიდნის სიმფონიას ან ბეთჰოვენი ჰაიდნის შედარების ღირსად მიმაჩნდა.

მე-20 საუკუნეში ალბათ უკვე არავის ეეჭვება ვებერისა და ბეთჰოვენის დამსახურება, მაგრამ მე ისეთ დროს ვცხოვრობდი, როცა მათ მუსიკას ხელაღებით აკრიტიკებდნენ, როგორც დაქვეითებისა და რეგრესის მოვლენას. მახსოვს, ბატონი კიუნლეინი, მუ-

სოცალური ნაწილის ხელმძღვანელი (იგი მაგდებურგში გაეცანი. სადაც მცირე ხნით ვიყავი ჩასული დის სანახავად; კლარა იქაურ მომღერალს გაჰყვა ცოლად). ბატონი „მუზიკ-დირექტორი“ თავყანს სცემდა მოცარტის მუსიკას და ვერ იტანდა ვებერის ნაწარმოებებს. კითხულობდა მხოლოდ ერთ წიგნს — გოეთეს „ფაუსტს“ და ყოველ გვერდზე ზახს უსვამდა იმ ადგილებს, სადაც მისი აზრით მოცარტის გენიალურობა ან ვებერის არაბობა დასტურდებოდა. მოვისხენებ აგრეთვე დიონის ვებერს, პრადის კონსერვატორიის დირექტორს, თუნდაც ეს უმადურობაში ჩამომართვან (1832 წელს იგი დიდი თავაზით მომეპყრო: ხელი შემეწყო, რომ ჩემი სიმფონია სტუდენტურ ორკესტრს შეესრულებინა). დიონის ვებერი ბეთხოვენს ცნობდა მხოლოდ როგორც პირველი ორი სიმფონიის ავტორს. „გმირული“ სიმფონია და სხვა მომდევნო ნაწარმოებები კომპოზიტორის გემოვნების დაქვეითების გამოხატულებად მიაჩნდა. უწყინარმა თპორტუნისმა მაიძულა მისთვის დამემალა, რომ ისეთი მუსიკის დაწერაზე ვიცნებობდი, რომელშიც გავაგრძელებდი ბეთხოვენის მიერ მეცხრე სიმფონიაში დაწყებულ საქმეს. ვინაიდან დიონის ვებერის კეთილგანწყობაზე იყო დამოკიდებული ჩემი მოკრძალებული ნაწარმოების შესრულება, საჩქაროდ ხაზი გავესვი, თუ რა გავლენა იქონია ჩემზე მოცარტმა, კომპოზიტორმა, რომელსაც პრადის კონსერვატორიის დირექტორი თავყანს სცემდა და რომლის გვერდითაც მხოლოდ „თანამედროვე“ ლინდპეინტერს აყენებდა.

კომპოზიტორის მოწოდება ჩემში მაშინ აღმოვაჩინე, როცა ბეთხოვენის მიერ „ეგმონტისათვის“ დაწერილი მუსიკა მოვისმინე. აი, რა აკლია ჩემს ტრაგედიებს სრულყოფილობისა და საყოველთაო აღიარების მოსახვეჭად, — ვუთხარი მაშინ თავს. — გავხდები დრამატურგი, რომელიც მუსიკას იმისათვის გამოიყენებს, რომ უფრო მეტი დამაჯერებლობა მიენიჭოს სცენურ სახეებს. შეეძლებ ერთად შევასისხლბორცო გოეთე და ბეთხოვენი-მეთქი. მაგრამ რა დიდი მანძილი იყო იდეასა და მის განხორციელებას შორის! მალე მივხვდი, „ლეობალდისა და ადელაიდისათვის“ რომ შემექმნა „ეგმონტისათვის“ დაწერილი მუსიკის მსგავსი რამ. სურვილთან ერთად მკვირდებოდა ოსტატობა, ცოდნა, მე კი, თხუთმეტი წლის ყმაწვილს, ვინც მხოლოდ ძლივძლივობით შიფრაავდა ცალკეულ კლავირაუს-ცუგს, ამაზე წარმოდგენა არ მქონდა. სულსწრაფმა დილეტანტმა, როგორც ვიყავი მაშინ, ვიფიქრე, საკმარისია ბიბლიოთეკაში ავიდე და რამდენიმე კვირაში წავიკითხო ლოკიეს წიგნი „Methode des Generalbasses“, რომ დავეუფლო კომპოზიციის ხელოვნებას

და „ეგმონტის“ მსგავსი მუსიკა დავწერო-მეთქი. მაგრამ აქ წავა-
წყდი გადაულახავ სიძნელეებს და მივხვდი მთელ სიღრმეს გამო-
ნათქვამისას, რომელიც ars longa-ს ეხებოდა...

დიახ, დიდი შეცდომაა იმის წარმოდგენა, თითქოს მხატვრულ
დაოსტატებას უცებ, ბრძენ მოძღვართა გარეშე მიაღწევ. მე უარი
ვთქვი თვითნასწავლი ადამიანის დონკიხოტურ ცდებზე და გოტლიბ
მიულერს, ლაიფციგის ორკესტრის მუსიკოსს, ვთხოვე ვემეცადი-
ნებინე. ამის შესახებ არაფერი მითქვამს შინ, არც ის ვიცოდი,
როგორ და რით გადამეხადა გაკვეთილების ფული (ამ ამბავმა შემ-
დეგში კარგა დიდ ოჯახურ უსიამოვნებას შემყარა), მაგრამ საკმაოდ
მალე მომბეზრდა მიულერის ჰარმონიის გადმოცემის მოუქნელი
და სქოლასტიკური მეთოდი: ჩემთვის მუსიკა დემონური სამყარო,
მისტიკური ამალლების სამყარო იყო, რომლის მომხიბლაობა შეუ-
თავსებლად მიმაჩნდა კომპოზიციაში ჩემი მასწავლებლის მშრალ
და პროზაულ დარიგებებთან. შთაგონების შეუდარებლად მდიდარ
წყაროდ მეჩვენებოდა ჰოფმანის ლიტერატურა, რომელსაც უფრო
დიდ ყურადღებას ვაქცევდი, ვიდრე მიულერის მოსახებრებელ
გაკვეთილებს ჰარმონიაში. ეს კი დიდსულოვან მასწავლებელს
სწყინდა. ჰოფმანის ფანტასტიკისა და ჩემი ძველი მიდრეკილების
გავლენით მელანდებოდა ფრიად უცნაური მოჩვენებანი, მაგალი-
თად, განსხეულებული ძირითადი ტონი, ტერცია და კვინტა, რომ-
ელთაც იდუმალად ვესაუბრებოდი. მიულერმა საბოლოოდ დაკარ-
გა მოთმინება, რადგან უინიანობას აყოლილი მართლაც ბოროტად
ვიყენებდი მის სულგრძელობას, და მტკიცედ განმიცხადა, მუსიკო-
სი ვერასოდეს გახდებო.

ამ წლებში ნამდვილ მოძღვრად მიმაჩნდა მხოლოდ ჩემი საყვა-
რელი დიდი ბეთჰოვენი. მისი პარტიტურების პირის გადაღებისას
თითქმის რელიგიური თრთოლვით შევიგრძნობდი გენიალური ხე-
ლოვნების სულიერ სიახლოვესა და ნათელ გონებას. ბეთჰოვენთან
ამ ურთიერთობის დროს გაცილებით მეტს ვსწავლობდი, ვიდრე
ჩემი პატივცემული, მაგრამ პედანტი მასწავლებლის გაკვეთილებზე.

მეცხრე სიმფონია, რომლის პარტიტურაც დიდი გაჭირვებით
ვიშოვე, ყველა ჩემი მუსიკალური ქმნილებისა და მისწრაფების
თავისებურ მაგიურ ღერძად იქცა. მაშინ თითქმის ერთსულოვნად
ფიქრობდნენ, თითქოს მეცხრე სიმფონიის შექმნის ეამს ბეთჰოვენს
უკვე ნახევრად დაკარგული ჰქონდა გონება, რაც ჩემს თვალში
კიდევ უფრო მეტ მომხიბვლელობას ანიჭებდა ამ ნაწარმოებს.
მეცხრე სიმფონია თითქოს non plus ultra პერმეტიზმისა და ექს-
ტრავაგანტურობის უმაღლეს გამოხატულებად მიმაჩნდათ, ეს კი

საკმარისზე მეტი გახლდათ, რომ გატაცებით შეედგომოდი ამ დემონური ქმნილების შესწავლას.

ჩემზე თავდაპირველადვე საოცრად იმოქმედეს წმინდა კვინტებმა სიმფონიის დასაწყისში: ეს ბგერები ჩემს აღზნებულ წარმოსახვაში, როგორც უკვე გითხარით ზემოთ, ზებუნებრივ ფორმებს ლებულობდნენ და მთელი ჩემი ცხოვრების მისტიკურ ძირითად ტონად მეჩვენებოდნენ. მწამდა, რომ მეცხრე სიმფონიაში დაფარული უნდა ყოფილიყო ყველა საიდუმლოს გასაღები; ამიტომ ძალ-ღონეს არ ვიშურებდი მისი ტრანსკრიპციისათვის. მახსოვს, ერთხელ მთელი ღამე ვიმუშავე და მიმკრთალი ალიონი ისე ანაზღეული მეჩვენა, უღარესად აგზნებული მდგომარეობის შედეგად მისი შემეშინდა, თითქოს მოლანდებო მენახოს. ყვირილით ჩავიძალე ლოგინში.

როცა დავამთავრე სიმფონიის კლავირაუსკუგი, იმდროისათვის პირველი კლავირაუსკუგი, ქალაქ მაინცში გამომცემელ შოტს გავუგზავნე. პასუხი ღალადებდა, ასეთი კლავირის გამოცემა ამჟამად ფირმის გეგმებში არ შედის, მაგრამ გამოგზავნილ ეგზემპლარს შესაფერის დრომდე შევინახავთო. მისგან სანუგეშოდ „სადღესასწაულო მესის“ პარტიტურა მივიღე, რომლის შესწავლას მაშინვე შევეუდექი გატაცებით. არანაკლებ მნიშვნელოვანი და სასარგებლო იყო ჩემთვის მაგდებურგში ყოფნისას კვარტეტ მი ბემოლ მაჟორის პარტიტურის შექმნა (იქ გავიცანი მუსიკალური ნაწილის ხელმძღვანელი კიუნლინი). ესენი გახლდათ იმ დროისთვის „ახალი“ ნაწარმოებნი, იშვიათობანი, რომელთა მნიშვნელობის შეცნობა არ შეეძლოთ მოცარტის აბეზარ მიმდევრებს. ჩემთვის, განახლების იდეის მომხრისთვის, კი მათი მნიშვნელობა მეტად დიდი გახლდათ. ალბათ თქვენც გყავთ ახალ მიმდინარეობათა წარმომადგენლები, რომელთა პარტიტურებს გულმოდგინედ ეძებენ ახალგაზრდა კომპოზიტორები, მაშინ როცა ამ პარტიტურებს კონსერვატორიის მასწავლებლები უარყოფენ ან დასცინიან, თუნდაც არ იცნობდნენ მათ, და „კლასიკურ“ პარტიტურებს ამჯობინებენ. ალბათ ამ „კლასიკურ“ პარტიტურებს შორის, — რამხელა ირონიაა! — რიჰარდ ვაგნერის ნაწარმოებებიც არის.

ჩემი დილეტანტური თავგამოდება დროთა განმავლობაში უნდა შენელებულიყო იმ ადამიანის დისციპლინის შთამნერგავი ზემოქმედების შედეგად, რომლის მიმართ უღრმეს მადლიერების გრძნობას განვიცდი. ეს გახლავთ თეოდორ ვაინლიგი, „თომასკირხეს“ კანტორი (ერთხელ, 1830 წელს, იგი გამაცნო თვითონ ღეღამ, რომელიც უკვე შეურიგდა შვილის მუსიკალურ მომავალს). კანტორიც

მეცადა დაემტკიცებინა, რარიგ მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის კონტრაპუნქტის შესწავლა, რაც მე მიუწოდომლად მეჩვენებოდა, და დაახლოებით ასე მითხრა: „შეიძლება არასდროს არ მოგიხდეს ფუგის დაწერა, მაგრამ ისწავლე თუნდაც ერთი ფუგის შეთხზვა. ამით დამოუკიდებლობას შეიძენ და შემდეგ ყველაფერი ადვილი მოგეჩვენება.“

ცხადია, მისმა რჩევამ მთლად ვერ დამაარწმუნა, რადგანაც პირველი გაკვეთილებიდანვე ვიგრძენი, როგორ მიპყრობდა ის მემამბობე სული, რომელსაც ესოდენი სტოიციზმით უძლებდა თავის დროზე საბრალო მიულერი. ვაინლიგს ვუთხარი, მე არტისტი ვარ და არ შემიალია თავი მუსიკალური მედავიტნის მდგომარეობაში წარმოვიდგინო, რაც ბედად მარგუნა სწავლების ამ სისტემამ-მეთქი. ვაინლიგს თავის წინამორბედზე ნაკლებად ეჭაშნიკებოდა სტოიციზმი და განმიცხადა: სრულებით არ მენახისება თქვენთან დავა. თუ საკუთარი პედაგოგიური პრინციპები გაქვთ, ადექით და მუსიკა დამოუკიდებლად, როგორც მოგეპრიანებათ, ისე ისწავლეთო.

მასწავლებლის რეპლიკის მკაცრმა სიმშვიდემ ცივი წყლის გადასხმასავით იმოქმედა და ალტაცებული და გულდაჯერებული ბიჭის თვითკმაყოფილების მდგომარეობიდან გამომიყვანა. შერცხვენილი შევეუდექი საქმეებს, თან ისეთი დაუოკებელი სურვილი მქონდა ჩემი ბალღური ამბოხით შექმნილი შთაბეჭდილების გაქარწყლებისა, რომ ექვსი თვის მუშაობის შემდეგ ვაინლიგმა განაცხადა: მეტი რაღა უნდა გასწავლო. მართლაც, თვითონ ვერ ვცნობდი საკუთარ თავს, ჩემი ხელი ისე მტკიცედ წარმართავდა ხმებს, მწყობრ და ლოგიკურ მუსიკალურ საუბარს.

მე მივხვდი, რომ წესები თავისთავად უნაყოფო და ანტიმხატვრული როდია. მათი დაუფლებით საშუალება გვეძლევა სწორად გამოვიყენოთ და დაკვხეწოთ გამოთქმა. რომელსაც სხვა შემთხვევაში უფორმოების საშიშროება ელოდება. ესე იგი, უნდა ვებრძოლოთ მხოლოდ წესების დოგმატურ გამოყენებას, რასაც გამოცლილი აქვს მისწრაფება უმაღლესი მხატვრული მიზნისკენ. იმავე დროს უფრო მოსათმენი ვხდებოდი და ათვისებთაც მეტს ვითვისებდი: ჩემი თვალთახედვა გაფართოვდა. უდიდეს სიხარულს განვიციდიდი, როცა შევიცნობდი მოცარტს, ამ შესანიშნავ ხელოვანს, რომელსაც ჩემი წინდაუხედავი ახალგაზრდული აზროვნების წლებში არასერიოზულობას ვწამებდი, ახლა კი თავისი „დონ ჟუანი“ და „რეკვიემი“ სიღრმისა და სევდის მთელ სამყაროებს მიშლიდა. მაგრამ ჩემს უდიდეს გატაცებასა და იდეალზე — ბეთჰოვენზე — უარს არ ვამბობდი (ბეთჰოვენი მე მოცარტსაც მაგებინებდა),

რამეთუ აღმაფრთოვანებდა ღვთაებრივი ვოლფგანგის არა კლასიკური სიმშვიდე, არამედ ბეთჰოვენისებური წინარე თრთოლა, რის მიტანაც მსმენელამდე შეეძელი მოგვიანებით, ღირიკორობისას. თუმცაღა ამან ფრიად აღაშფოთა ლონდონის ფილარმონიისა და *ejusdem farinae*¹ სხვა დაწესებულებათა ღირეკციები.

თქვენ გიკვირთ, რომ აქამდე სრულებით არ მომიხსენებია სკოლაში მეცადინეობის ამბავი, თუმცა საყოველთაოდ მიღებული აზრით სასკოლო მეცადინეობა ყოველი ყმაწვილის უპირველესი მოვალეობაა. არ მოვიხსენიე, რადგან მას არასდროს არ ვაქცევდი განსაკუთრებულ ყურადღებას. ჩემი სული და გული ლიტერატურულ და მუსიკალურ შემოქმედებას დაეპყრო და ფიზიკისა და მათემატიკის გაკვეთილებსათვის დრო აღარ მრჩებოდა, ხოლო მასწავლებელთა პედანტიზმი მხოლოდ მიძლიერებდა ზიზზს სასკოლო ცხოვრებისადმი.

სკოლაში მთელი თვეობით არ დავდიოდი, ხოლო როცა ვცხადდებოდი, ფიქრები ძველებურად სხვა სფეროებში დაქროდა. ამას, რა თქმა უნდა, მოსდევდა საყვედურები, მუქარა, სკოლიდან გარიცხვა და იმეგ უკან დაბრუნება, შემდეგ კვლავ გაგდება სკოლიდან. ეს გრძელდებოდა მანამ, სანამ ბოლოს და ბოლოს უნივერსიტეტი ფილოსოფიის ფაკულტეტის სტუდენტი არ გავხდი. აქ უკვე აღარ არსებობდა გიმნაზიის ფორმალური სიმკაცრე და შემეძლო ჩემი თავის ბატონ-პატრონი მევე ვყოფილიყავი.

უნდა ვაღიარო, რომ სულაც არ ვყოფილვარ სამაგალითო მოსწავლე და სტუდენტი; მაგრამ გთხოვთ მეტისმეტად ცუდი აზრი ნუ გექნებათ ჩემზე. რადგან თუმცა არავითარ წესდებას არ ვემორჩილებოდი, მაინც შეუწინებლად ვზრუნავდი კულტურული თვალსაწიერის გაფართოებაზე. ბევრს — თუმცაღა უთავბოლოდ — ვკითხულობდი ფილოსოფიაში, ესთეტიკაში, ლიტერატურაში, ისტორიაში, და ვფიქრობ. ამ ინდივიდუალურმა მეცადინეობამ თავისი ანარქიული ხასიათის მიუხედავად უფრო მეტი პარგებლობა მომიტანა, ვიდრე გონებაშეზღუდული და უნიათი პედაგოგების მეთოდურმა სწავლებამ. ეს საქციელი დილეტანტიზმად ჩამითვალეს და მისაყვედურეს. ამგვარი საყვედური მრავალჯერ მომისმენია ცხოვრებაში ჩემი მუსიკის, ჩემი მასწავლებლის ყურთათვის აღბათ არასაკმაოდ აკადემიური მუსიკის გამო.

ყველას თავისი გემოვნება აქვს: მეთოდურ, მაგრამ უნაყოფო

¹ იმდაგვარი (ლათ.).

პედანტიზმს უწესრიგო, მაგრამ შემოქმედებითი დილექტანტიზმი მირჩევნია. ნაყოფიერი შეცდომები სჯობს უპიცოცხლო წეპარისს!

მერედა საღ მეცალა სასკოლო უსიამოვნებათათვის, როცა ვხედავდი, რომ ჩემს კომპოზიტორად გახდომის სურვილს დღითი დღე ხორცი ესხმებოდა! როგორ შეიძლებოდა სინდისის ქენჯნა მეგრძნო „თომასშულეში“ ან უნივერსიტეტში მოცემული დავალების შეუსრულებლობის გამო, როცა საწერ მაგიდაზე მთასავით მიხვავდებოდა სამუშაოები, რომელთა შესრულება ჩემი მხატვრული ცნობიერების გაცილებით უფრო მნიშვნელოვან შემართებას მოითხოვდა. სონატის, პასტორალისა და კვარტეტის შეთხზვის შემდეგ (ისინი მაინც საკმაოდ მოწაფურად იყო დაწერილი) გამიტაცა ექსტრავაგანტურობამ — კლასიკურმა ცოდვამ, რასაც გვერდს ვერ აუვლის თითქმის ვერც ერთი ახალგაზრდა კომპოზიტორი, რომელთაც სწყურიათ თქვან რაიმე თავიანთი, ჯერ არ თქმული. 1831 წელს დავწერე უვერტიურა ორკესტრისათვის, სადაც ყოველი ოთხტაქტიანი ჯგუფის შემდეგ უცვლელად ისმოდა თეფშების ჟღარუნთ. უვერტიურის პოლიფონიური ქსოვილი ისე რთული იყო, ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია ამ მუსიკასთან შედარებით პლეიელის სონატასავით მარტივი ჩანდა. მაგრამ რაკი მწამდა, ყველაფერი უადრესად ლოგიკურადაა აგებული-მეთქი და ვისწრაფოდი, შემსრულებლები ამ კომპოზიციური ლოგიკით გამსჭვალულიყვნენ, პარტიტურა დავწერე სამი სხვადასხვა ფერის მელნით, რასაც ჩემი აზრით ხაზი უნდა გაესვა ხმების მონაცვლეობისათვის: სიმებიანი საკრავებისთვის გამოვიყენე, წითელი მელანი, სპილენძის სასულე საკრავებისთვის — მწვანე, ხოლო ხის საკრავებისთვის — შავი. რამდენადმე უფრო მეტი სიცხადე, უფრო მეტი სიღინჯე გამოვიჩინე სიმფონია დო მაჟორში, რომელიც შეიძლება ჩემი მოწაფეობის პერიოდის კულმინაციურ წერტილად მივიჩნიოთ. მასში ჩავაქსოვე ყველაფერი, რაც ბეთჰოვენისა და მოცარტისგან ვისწავლე და მივაღწიე უადრესად წმინდა კონტრაპუნქტს; ყველაფერი დასრულდა ფუგით, რომლითაც შეეძლო ეამაყა ჩემს მასწავლებელ ვაინლიგს.

რა მოუვიდა ჩემს პროექტს — ჩემს საკომპოზიტორო მოღვაწეობის ამოსავალ პუნქტს — დამეწერა „ლეობალდისა და ადელაიდის“ მუსიკა?“ „ლეობალდი და ადელაიდა“ ფრიად უმფოთველად იდო მაგიდის უჯრაში, ვინაიდან ამ პროექტისადმი ჩემი ადრეული ახალგაზრდობის ინტერესი სულ უფრო ნელდებოდა და ბოლოს საგსებით გაქრა. მაგრამ ლიტერატურისა და თეატრის სიყვარულის გაქრობაზე ლაპარაკიც კი არ შეიძლებოდა: იგი ახლა სხვა ფორმით.

ვლინდებოდა, სულ უფრო ორიგინალურად ერწყმოდა ჩემს მუსიკალურ ინტერესებს.

ჯანრი, რომელიც მეტად და მეტად მიზიდავდა, გახლდათ ოპერა: ამ დარგში მუშაობა პირველად ვცადე პარალაში ყოფნის დროს (1832), როცა ჰოფმანის გავლენით დაეწერე ოპერის ლიბრეტო. ოპერას უნდა რქმეოდა „ქორწილი“. მისი სიუჟეტი პირქუში რომანტიზმით (აქ ისევ იხილავდით დანაშაულობებს, უგუნურებასა და სამგლოვიარო წესჩვეულებებს!) ჰგავდა ტრაგედია „ლეობალდი და ადელიდას“ ატმოსფეროს (ამ ტრაგედიის სახეები, როგორც ეტყობა, კვლავ არ მაძლევდნენ მოსვენებას), მაგრამ მხოლოდ პირველი მოქმედების ნაწილისთვის მოვასწარი მუსიკის მოხაზვა, ვინაიდან გულისხმაში ჩამაგდო უფრო საინტერესო ნაწარმოებმა. მეგონა, იგი უკეთ პასუხობდა ჩემს მზარდ სულიერ მოთხოვნილებას: ეს ნაწარმოები იყო კარლო გოცის ზღაპარი „ქალი — გველი“. ზღაპარი ლიბრეტოდ ვაქციე. „ფერია“ დავარქვი და ისე დავამუშავე, ბეთჰოვენის, ვებერისა და მარშნერის გავლენა ეტყობოდა, გავლენა კომპოზიტორებისა, ვის შემოქმედებაშიც გერმანული სული განვითარებულ მუსიკალურ ენასთანაა შერწყმული.

მუსიკის თვალსაზრისით „ფერიას“ ამჟამად განსაკუთრებული მნიშვნელობა არა აქვს. იგი თვითონაც უარვყავი რამდენიმე წლის შემდეგ: მაგრამ მის ფილოსოფიურ-მხატვრულ იდეაში უკვე ჩასახული იყო საკითხი, რომელსაც უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი უნდა ეთამაშა ჩემს შემდგომ შემოქმედებით განვითარებაში. ეს გახლდათ უმაღლესი სულიერი ორგანიზაციით განსხვავებული რჩეული არსების სწრაფვა მგზნებარე, ყოვლისმომცველი, ადამიანური სიყვარულისკენ, თავგანწირვისა და რწმენის უნარის წყალობით ზესრულად ქცეული სიყვარულისკენ. ჩემს, როგორც კომპოზიტორის. შემდგომ განვითარებას განაპირობებდა ლიტერატურული ფორმაც — მითი, ლეგენდა ფერიაზე, რომელიც მოკვდავთან შენივთების მიზნით იძულებულია უარი თქვას უკვდავებაზე. სწორედ ამ ლიტერატურულ ფორმაში შევასხი ხორცა ზემოთ მოხსენებულ თემას.

ჩემი კომპოზიტორული მოღვაწეობის სწრაფ განვითარებას, კერძოდ ოპერის ჟანრისაკენ მის სულ უფრო და უფრო მტკიცედ წარმართვას, მნიშვნელოვნად უნდა ვუმაღლოდე ქალს, ვილჰელმინა შრიოდერ-დევრიენტს, დრეზდენიდან სავსატროლოდ ჩამოსულ მსახიობს. მისმა თამაშმა „ფიდელიოში“ და ხმამ საშუალება მომცა მუსიკაში არნახული სიღრმეები, ხოლო ოპერაში ახალი ღირსებანი აღმომეჩინა. მე უფლება მაქვს იგი შექსპირისა და ბეთჰოვენის

შემდეგ მივიჩნით შესაბამე არსებად, ვინც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ჩემს ცხოვრებაში. მთელი ჩემი ევოლუცია, როგორც კომპოზიტორისა, მიმდინარეობდა ამ ბრწყინვალე მსახიობის გავლენით. შრიოდერ-დევრიენტის პიროვნებაში განსაცვიფრებლად შენივთებოდა ერთმანეთს დემონიზმი და ზემოთაგონება. ჰოდა, რასაც კი ვწერდი, ვისწრაფვოდი ყველაფერში იმ იდეალამდე ავმაღლებულიყავი, მაშინდელ საღამოს შრიოდერ-დევრიენტმა რომ დამანახვა, და ნიადაგ უნდა ესაზრდოებინა ჩვენი შემდგომი თანამშრომლობა. მახსოვს, „ფიდელიოში“ ენით უთქმელი ალტაცება მომგვარა და ასტუმროში პათეტიკური წერილი გავუგზავნი. ვწერდი, თქვენი მხატვრული ოსტატობის წყალობით ცხოვრების აზრი შევიცანი და თუკი ოდესმე ჩემ შესახებ რაიმეს გაიგონებთ, იცოდეთ, ეს თქვენი უდიდესი დამსახურება იქნება-მეთქი. ათ წელზე მეტი ხნის შემდეგ, როცა დრეზდენში ჩამოვედი „რიენტის“ დებიუტისათვის, შრიოდერ-დევრიენტმა არა თუ გათხენა ლაიფციგელი ჰაბუკის წერილი, სიტყვასიტყვით გადმომცა მისი შინაარსი. როგორც ეტყობა, ჩემი ალტაცებული სტრიქონები სულში ჩაებეჭდა დიდ მსახიობს.

მე არასოდეს მოვიცილებივარ უგულისყუროდ მოჩვენებით საზოგადოებრივ აღიარებას. პირიქით, შემიძლია ვთქვა, რომ იგი სტიმულს მაძლევდა შემდგომი სრულყოფის გზაზე და რასაც მივალწიე, ბევრ რამეს მას ვუმაღლი. თვალთმაქცობა იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს გამოხმაურება საკუთარ შემოქმედებაზე უფრო ნაკლებ მაინტერესებდა, ვიდრე იდეალი, რომლისკენაც ვიწრაფვოდი. ჩემი მუსიკის სახელმოსახვეჭად გამოვლენილი თავგამოდება ხშირად განდიდების სენად მიაჩნდათ, მაგრამ პირადად ჩემი აზრით საქმე ეხებოდა მხოლოდ და მხოლოდ შემოქმედის ბუნებრივ ზრუნვას საკუთარ ქმნილებებზე. დიახ, მე ჰაბუკობიდანვე ვცდილობდი ჩემი თხზულებანი შეესრულებინათ. დარწმუნებული ვიყავი, რომ იწეოდა ბედკეთილობის ღირსი მაინც გახლდათ, როგორც საკონცერტო დარბაზებისა და საოპერო თეატრების რეპერტუარებში მოქარბებულ იტალიურ და ფრანგულ ბანალობას ჰქონდა. ამ წლებში ჩემი თითზე ჩამოსათვლელი წარმატება საპატიო დიპლომებს ან კიდევ მანუგეშებელ პრემიებს არ გასცილებია. ასეთი წარმატება ჰქონდა, მაგალითად, დომაჟორულ სიმფონიას, შესრულებულს პრადის კონსერვატორიის სტუდენტთა ორკესტრის მიერ (სიმფონია პრადში 1832 წელს ყოფნის დროს დირექტორ ვებერიან წინაშე დაყინებული შუამდგომლობის შედეგად შესრულდა). უფრო არსებითი კმაყოფილება მაგრძობინა გევანდჰაუზის ორკესტრის მიერ ამ ნაწარმოების შესრულებამ 1833 წელს. მაშინ

საზოგადოებაც და პრესაც გამამხნეველად, მოწონებით შემხვდა; სიმფონიას დადებითი შეფასება მისცა ბრწყინვალე პუბლიცისტმა ჰაინრიხ ლაუბემაც, რომელსაც შემდგომ ჩემს ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი როლის შესრულება ელოდა. მაგრამ როცა ფეხის მომაგრებას ვცდილობდი, არაერთი დარტყმა ვიგემე; ისინი კი სახელის მოხვეჭის ოცნებებს მიქაწყლებდნენ და გულში სასოწარკვეთილებას მინერგავდნენ. ასე იყო 1830 წელს, როცა „სამფეროვანი“ უვერტიურა პირველად შეასრულეს. იგი დირიჟორმა დორნმა ჩემი დაქინებული მოთხოვნის საპასუხოდ შეიტანა ერთი სიმფონიური კონცერტის პროგრამაში და აღარ ვიცოდი, როგორ გავმძვრალიყავი დარბაზიდან, ისე მიბრიალებდა თვალებს აღშფოთებული და სახტად დარჩენილი მაცურებელი.

შესაძლოა მაშინ ღირსი გახლდით ასეთი გაკვეთილებისა. დავისაჩე საქციელისთვის, რაზეც ვერაფრით ვერ გავჩუმდები: მოძალეზულმა თვისებამ — დიდებისკენ სწრაფვამ — მაიძულა გვერდი ამეგლო მაღალი შემოქმედებითი იდეალის დაუოკებელი საშაბურისთვის, დავთანხმებულიყავი დათმობასა და შეღავათებზე, რითაც შეიძლებოდა მაცურებელს დაუყოვნებლივ მოეწონებოდა (ძალზე მეიმედებოდა ხსენებულ უვერტიურაში თეფშების ჟღარუნის პერიოდულ, მომაბეზრებელ განმეორებაზე დამყარებული „ეფექტი“!). იმხანად ჯერ კიდევ ვერ შემეცნო უმაღლესი მიზანი, რომელიც უნდა ჰქონოდა განმტკიცებისათვის ბრძოლას, იმიანთვის ხელის შეწყობის საჭიროებას, რომ საზოგადოებას უფრო ღრმად აღექვა მაღალი, წმინდა მხატვრული იდეალის შემწეობით შექმნილი ფასეულობანი, ხოლო ეს ფასეულობანი მამენელთა გემოვნებას უფრო მაღალ საფეხურზე აიყვანდნენ, გაწმენდნენ პირობითობისა და ტრადიციულობისაგან. მე კიდევ საკმაო ბრძოლა მგლოდა საკუთარ თავთან, რათა ასეთნაირად გამეგო კომპოზიტორის მოწოდება. ჯერჯერობით კი სწრაფი და განმაურებული წარმატებისთვის პატივმოყვარული სწრაფვის მოხარკე გახლდით.

იმჟამინდელი პერიოდი სხვა გარემოებებმაც დაბინდეს. ეს იმას მოწმობდა, რომ სულიერად ჯერ კიდევ საკმაოდ გამოწრთობილი არ ვიყავი, რათა საოცნებო მწვერვალებისათვის მიმეღწია. ჩემს სულში ესოდენ მსწრაფლ ანთებული შემოქმედებითი ცეცხლი იმავე სისწრაფით ჩაქრა სტუდენტურ წრეში მოხვედრისთანავე, იმ სტუდენტურ წრეში, რომელსაც ესოდენ შურიტ ვუყურებდი მოწაფეობის დროს. ქეიფითა და აზარტული თამაშებით, ჩხუბითა და დუელებით სავსე უშინაარსო ცხოვრების ცთუნება მაშინვე დამეუფლა და უაზრო დროსტარებამ უფსკრულის პირას მიმიყვანა.

ჩემთვის ღირსსახსოვარი დარჩა ის ღამე. როცა ბანქოში მთელი ფული წავაგე და გადავწყვიტე შინ აღარ დავბრუნებულყავი, მაგრამ ჯიბეში ჩარჩენილი უკანასკნელი გროშების წყალობით მოულოდნელად სენსაციურად მოვიგე. ამან საღი აზროვნების უნარი და მორალური ძალა დამიბრუნა, რაც აუცილებელი იყო ასეთ ცხოვრებაზე უარის სათქმელად. შინ ალიონზე დავბრუნდი, დედაჩემს ქვითინით გამოვუტყუდი ყველაფერში და სინდისი პასუხისმგებლობის აუტანელი ტვირთისგან შევიმსუბუქე.

ძნელი იყო ამ თავქარიანობის პერიოდში გაწყვეტილი კომპოზიტორული მოღვაწეობის ძაფის აღდგენა. ხსენებულმა პერიოდმა ხომ ჩემი არაებობის მნიშვნელოვან და მაღალ მიზანს გამოთქა. მაგრამ ეს იყო გამოცდილებაც, რასაც შემდგომ არაერთხელ უნდა ესაზრდობინა ჩემი შთაგონება. მხურვალე ვენებიანობის საბედისწერო ცთუნება და მასთან გამირული ბრძოლა სულიერი საწყისისათვის, — აი ჩემი ნაწარმოებების ერთ-ერთი ძირითადი თემა: გარყვნილების მიმზიდველი ფერების მიღმა დაფარული ამოება საკუთარი მწარე გამოცდილებით რომ არ განმეცადა, ანეთი დამაჯერებლობით ვერ შევასხამდი ხოტბას ღვთაებრივ უბიწოებას, რისკენაც სასოწარკვეთილების წყვილიდან ისწრაფვის ტანპოიზერი, რისკენაც განუხრელად, ქრისტეს სიმტკიცითა და უშფოთველი სიმშვიდით მიილტვის პარსიფალი. რაკი გარყვნილების ტკბილი საწამლავი ვიგემე, შექმელი ცხოვრებას თავისი სიღიადე-სიმდაბლით ჩავწვდომოდი, შემეცნო საარსებო აუცილებლობა მონანიებისა და ხსნისა, რომლებშიც ჩვეულებრივ უშინაარსო საეკლესიო დოგმებს ვხედავთ ხოლმე.

ბავშვობიდანვე გულისხმიერად ვეკიდებოდი თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს (გაიხსენეთ, პოსენდორფში პასტორთან ცხოვრებისას როგორი ინტერესით ვადევნებდი თვალს ბერძენი ხალხის განმათავისუფლებელ ომს). ახლაც ჭაბუკური ენთუზიაზმით განვიცდიდი ივლისის რევოლუციას და პოლონელი პატრიოტების მიერ 1831 წელს მეფის უღლისაგან განსათავისუფლებლად გაჩაღებულ ბრძოლას. ამ მოვლენებმა მაიძულეს სერიოზულად ჩავფიქრობოდი რევოლუციის საკითხს. აქამდე რევოლუციაში ვხედავდი მხოლოდ მის მიერ გამოწვეულ სისასტიკეს (სისასტიკით კი საკმაოდ გამოირჩეოდა საფრანგეთის პირველი რევოლუცია). ახლა კი თანდათან ვხვდებოდი ამ საზოგადოებრივ გადატრიალების ღრმა დადებით აზრს და მინდოდა იგი ჩემი ხალხისთვისაც მომხდარიყო. ისე დიდი ენთუზიაზმი დამეუფლა, ჩემს ნაწარმოებებში უწყაყმანოდ დავუთმე კარგა მნიშვნელოვანი ადგილი

აქტუალურ პოლიტიკურ თემას და ვაჩვენე თანამედროვე ქვეყნებში, შოვლენები, პერსონაჟები. მაგრამ მალე მივხვდი, რარიგ უსაფუძვლო და სუსტი იყო ეს ჩემი შემთხვევითი, გარკვეული გარემოებით განპირობებული პოზიცია თანამედროვეობის ამალელებელი საკითხების მიმართ: შემთხვევითი გარემოებანი მათთან დაკავშირებული მუსიკასავით წარმავალია. ხელოვნმა თავისი ეპოქის მღელვარებაში უნდა განარჩიოს ყველაზე ღრმა, ყველაზე მარადიული და ეს არის გადმოსცეს ისტორიულად და გეოგრაფიულად რაც შეიძლება ნაკლებ განპირობებული, ოღონდ ლეგენდის შარავანდედით მოსილი ფორმით.

წმინდა ზოგადსაკაცობრიო გარემოში ნაწარმოებს აცილდება ის სისუსტე, რასაც შემთხვევითთან კავშირი არგუნებს. შემდგომ სწორედ აქეთ უნდა წარმართულიყო სულ უფრო მტკიცედ ჩემი შემოქმედება. ვფიქრობ, ეს იყო ყველაზე ღრმა და ყველაზე ხანგრძლივი გამოხმაურება იმდროინდელ მოწოდებებზე, რომელთაც ნიჟარა ვუსმენდი მთელი გულისხმიერებით. სამწუხაროდ, დროდადრო გარემოებებს ვემორჩილებოდი და ვერ შევძელი ბოლომდე ერთგული დავრჩენილიყავი საკუთარი თავისა. დარწმუნებული ვარ, ჩემი ამდაგვარი თხზულებანი საშუალოდ გაქრა. გულახდილად რომ ვთქვა, სხვანაირი ბედი არც ხვდებოდათ. საექვოა, დღეს ვინმეს ინტერესია საგანი გახდეს უვერტიურა „მართე, ბრიტანეთო“, „ტახტზე ნიკოლოზის ასვლის ჰიმნი“ ან კიდევ, „მეფე ფრიდრიხ-ავგუსტის ძეგლის გახსნის აღსანიშნავი კანტატა“...

ვფიქრობ, საკმაოდ ვილაპარაკე ჩემს ყრმობაზე. იგი მაინცდამაინც საგულისხმო არაა ამ წლებში შექმნილ ნაწარმოებთა დიდმნიშვნელოვანებით, მაგრამ საინტერესოა, როგორც პრელუდია, სადაც უკვე ისმოდა მოსალოდნელი დრამის ცალკეული ლაიტმოტივები.

ხომ არ გნებავდათ, გაგეგოთ რამე ავსტრიასა და ბოჰემიაში მოწყობილი ხანგრძლივი, ორ თვეზე მეტი ხნის ექსკურსიის შესახებ, რითაც დასრულდა ეს პერიოდი? ამაზე არ შევჩერდები, ვინაიდან ექსკურსიამ უფრო ტურისტული სიამოვნება მომანიჭა, ვიდრე მხატვრული. როგორც მუსიკოსს სიხარულის განსაკუთრებული საბაბი არ მქონია. სამწუხაროდ, დავრწმუნდი, რომ ვალსების ქალაქში უცილობლად ბატონობდა იოჰან შტრაუსი, რომლის მეტოქე პოპულარობაში მხოლოდ ჰეროლდის „ცამბა“ თუ იქნებოდა, და მეწყინა, რაკი აქ არასაკმაო მოწიწებით ეციდებოდნენ კლასიციზმის დიდ ქმნილებებს. ვისარგებლე ვიწრო ნაცნობობით და ვცადე თუნდაც რამდენადმე ცნობილი გავმხდარიყავი, ჩემი ნაწარმოებე-

ბით დამეინტერესებინა ვენის და პრადის მუსიკოსები; მაგრამ ბევრი კარი დახშული იყო, სხვები კი ერთნაირი კეთილმოსურნეობით როდი იღებოდა.

აღლა შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ როგორი ვიყავი 1833 წელს, ჩემი სიკბაბუკის ქალაქიდან ამ პირველი მნიშვნელოვანი გამგზავრების შემდეგ. ეს გახლდათ დამოუკიდებელი ცხოვრების პირველი ნაბიჯი, ცხოვრებისა, რომლის მორევებმა ესოდენ მცირე შესაძლებლობა მომცეს მოპოვებული თავისუფლებით მესარგებლა. რაკი გატაცებით ვცდილობდი მომეძებნა საკუთარი მიმართულება იმ მოღვაწეობის სფეროში, მე რომ პოეტური, დრამატული და მუსიკალური აზროვნების ორიგინალური შეხამებით წარმომედგინა, მზად ვიყავი ენერგიულად მებრძოლა შემოქმედებით გზაზე წამოჭრილ დაბრკოლებებთან. ვებერიანა და ბეთჰოვენის მიმდევარს, მინდოდა ჩემს მოძღვართაგან განმასხვავებელი რაღაც მეთქვა, ოღონდ ჭერჭერობით ზუსტად არ ვიცოდი, რა სიახლის შეტანას შევძლებდი მუსიკაში. მე ჭერ კიდევ ძალზე ახალგაზრდა გახლდით; ის-ის იყო შემისრულდა ოცი წელი. უჩვეულოდ აქტიური და ნაცოფიერი კბაბუკი ვმოქმედებდი და ვქმნიდი, მაგრამ მეტ-ნაკლებად ალაღბებდზე. ჭერ კიდევ არ მქონდა ჩამოყალიბებული საკუთარი არტისტული კრედო, საკუთარი ეთიკა. საამისოდ უნდა გამეცლო ჭოჭოხეთურად ძნელი, ეკლიანი გზა აღმასვლისა — გზა ტანპოინზერისა და პარსიფალისა.

IV

საკუთარი თავისადმი რწმენით გამსჭვალულმა და თვალეში სიხარულჩამდგარმა დაეწყო ცხოვრების მესამე ათწლეული. განვლილმა ოცმა წელმა — თავისი ენერგიით, მაგრამ გულუბრყვილობითაც, და რამდენიმე წარმატებით — ნება მომცა ოპტიმიზტურად მეცქირა მომავლისათვის. ქეიფი და უწესრიგო ცხოვრება უდავოდ დასრულდა. აღარც ვფიქრობდი სტუდენტური წლების თავაშვებულობისკენ მიბრუნებას. ჩემმა ჰაბუკურმა გზნებამ ახლა შეიმატა ეპიკურული სიხალისე, სიყვარული სიცოცხლისადმი, მთელი მისი სიტკბოებისადმი — ყველაზე ამაღლებული და ყველაზე მატერიალური და ხორციელი სიტკბოებისადმი. მე გადავწყვიტე აღმომეფხვრა ჰაბუკური მისტიკურ-ჰვერეტითი ალტაცებულობა ისე, რომ საკუთარი თავისთვის არ მიკითხავს, იყო თუ არა ეს მიდრეკილება ჩემი ხასიათის ერთ-ერთი ძირითადი და, მაშასადამე, უცვლელი თვისება. აღრინდელი სერიოზულობა ნაადრევ მოღუშულობად მეჩვენებოდა და ვჩქარობდი შუბლიდან მის ნოშორებას, უფრო ნაკლები წარმატებით — სულიდან ამოძირკვას. გოიების ასეთი მდგომარეობა მაიძულებდა აღვშფოთებულიყავ ყოველთვის, როცა ადამიანის თავისუფლებისმოყვარე ბუნება იძულებული იყო ტირანული პოლიტიკური ან ეთიკური მოთხოვნების უღლის ქვეშ ქედი მოედრიკა. პოლიტიკური დესპოტიზმით ჩემს ძველ აღშფოთებას ახლა ემატებოდა პურიტანული პირმოთენობით შობილი მორალური დესპოტიზმიანადმი სიძულვილი. რა თქმა უნდა, ეს მისწრაფება დოგმებისა და აკრძალვებისაგან თავისუფალი ცხოვრებისკენ მალე დაეტყო ჩემს ესთეტიკურ ხედვას. თანდათან მეჩვენებოდა, რომ ჩვენი გერმანული (კინალამ ვთქვი ტევტონური!) შეხედულება მუსიკაზე ვიწრო და აბსტრაქტული იყო, უნარი არ ჰქონდა სიმართ-

ლით აეახა ადამიანის სული — ღირსება, რომელიც, როგორც მე მეგონა, ხალსიან ნათელ და უშუალო იტალიურ მუსიკაში აღმოვაჩინე.

არ შემძლია ისე დავასრულო იმ განწყობილებათა სურათი, რითაც ცხოვრებას ვიწყებდი, რომ არ ვთქვა, რა გავლენა მოახდინა ჩემზე ზოგიერთმა წიგნმა. თუ გოეთეს „ვერტერმა“ თავის დროზე გულგატეხილობა შთაუწერა ახალგაზრდა თაობას, გეინზეს რომანმა „არდინგელომ“ ამეამად სრულიად საწინააღმდეგო ეფექტი მოახდინა: ამ წიგნის გმირი, ახალი დონ ჟუანი, გახლდათ არა მართო უცილობელი მაცთუნებელი, არამედ გონებანათელი და განათლებული კაცი, კეთილშობილი და ვაჟკაცური გულის პატრონი და ჩვენ წინაშე ისახებოდა, როგორც ხორცშესხმული მთლიანი ადამიანი, ვისთვისაც — როგორც იტყოდა ტერენციუსი — არაფერი ადამიანური უცხო არ იყო. ეპიკურელობის თვალსაზრისით, ჩემზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა აგრეთვე ჰაინრიჰ ლაუბემ, „არდინგელოსნაირად“ ჩაფიქრებული ეპისტოლარული რომანის „ახალგაზრდა ეეროპის“ ავტორმა და გაზეთ „ელეგანტე ცაიტუნგის“ რედაქტორმა (ეს გაზეთი აღშფოთებისა და პროტესტის იდეებს ქადაგებდა. მეც ამდაგვარი ხასიათის რეცენზიებს ვებჭდავდი იქ).

ყოველივე ამის შემდეგ ადვილად მიხვდებით, რამ მაიძულა ამ პერიოდში ოპერა „სიყვარულის აკრძალვის“ დაწერა, კერძოდ, რის თქმა მინდოდა მასში. მე შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისიდანვე მიმაჩნდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები სიმართლის თქმის საშუალებაა, მას უნარი აქვს გონებისა და სულის შეძვრისა და არ არის უმიზნო გართობა, კარგად შედგენილი დივერტისმენტი.

ჩემს ნაწარმოებებში ცოტა რამ ესმის ადამიანებს, ვინც ფაბულას არ სცილდება. ხან აღფრთოვანებულია მიწი მახვილგონიერებით, ხან გმობს უაზრობისათვის, ვერ გაუგია ანეკდოტში ჩაქსოვილი იდეა, ნაწარმოების ფილოსოფიური აზრი. შექსპირის პიესით „ზომა ზომის წილით“ შთაგონებულმა შევექმენი ლიბრეტო, რომლის საკმაოდ რთული კვანძის მავლელობაში ფარდა ეხდებოდა გარეგნულად სავსებით ზნეობრივი ადამიანის — მთავრის საზინლარ ბუნებას; იგი სასტიკად სჯიდა ქვეშევრდომთ უბრალო სამიჯნურო შეცოდებისათვის. თვითონ კი ეს წარჩინებული ტარტიუფა საოცარი თვალთმაქცობით მალავდა საკუთარ გარყვნილებას.

ოპერის მოქმედება მიმდინარეობს ცხელ სამხრეთში, სიცილიაში, სადაც ჩემ მიერ ხოტბაშესხმული ხორციელობის თავისუფლად გამოსავლენად ყველაზე ხელსაყრელი პირობები იყო. ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, ჩინებულად ეხამებოდა ნასესხებ სტილს. სტი-

ლი კი დავესესხე იტალიურ ოპერას, კერძოდ ბელონის, რომელიც თავად იყო პიცილიელი. ოპერის უარყოფით გმირს (იგი ჩავიფიქრე როგორც გერმანელი და ფრიდრიხი დავარქვი) თვალსაჩინოდ უნდა ეჩვენებინა ჩემი ღრმა სიძულვილი ირგვლივ გაბატონებული თვალთმაქცობისადმი.

მგზნებარე იტალიური გატაცება მე იდეალური მეჩვენებოდა ლუთერანული პურიტანობის აუტანელ ვითარებაში. იმასთან შედარებით, რაც შემდგომ დავწერე, „სიყვარულის აკრძალვა“, „ფერიასი“ არ იყოს, არ გახლავთ სახასიათო ნაწარმოები. „სიყვარულის აკრძალვის“ მუსიკას ჯერ კიდევ არა აქვს მკაფიოდ გამოკვეთილი სტილი, მაგრამ ისევე როგორც „ფერიაში“, აქაც გამოვიყენე ჩემი ფილოსოფიური და მხატვრული განვითარების ერთ-ერთი ძირითადი თემა, თემა ვნების მომჯადოებელი ყვილისა, ხორციელებისა, საითყენაც დაუოკებლად გვიზიდავს ჩვენი მიწიერი ბუნება.

ცხოვრებასა და მუსიკაში მე ნიადაგ ჯოჯოხეთურად ვყოყმანობდი ორ რამეს შორის: ერთი იყო აწრათვა აბსოლუტური ზეშთაგონებულობისკენ, რასაც სიმბოლურად განასახიერებდა პარსიფალი, მეორე — დაუბრკოლებელი ეროტიკული ტკობის საცთური, რომელსაც ემორჩილება ტრისტანი. როგორც კი ერთ მათგანზე შეეჩერდებოდი, მაშინვე მიპყრობდა მტანჯველი სევდა მეორეზე. ჩემი წინამორბედების მუსიკა მისხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ესენი არ განიცდიდნენ ასეთ მწვავე ანტაგონიზმებს, როგორც ისინი, რომელთაც ჩემი ცნობიერება უნდა აღეგზნოთ. მე დავცურავდი ბობოქარ ზღვაში და მთელი ცხოვრება მისხვეულ-მოხვეული გზით ვილტვოდი სცილასა და ქარიბდას შორის, ესე იგი სულიერ ცხოვრებასა და ხორციელობას, ღვთაებრივსა და დემონურს შორის. მაგრამ ნუ ავჩქარდებით და იმ ამბებზე ნუ ვილაპარაკებთ, რომელთაც მოგვიანებით მოვყვები, და დავუბრუნდეთ იმ დროს, როცა მხოლოდ ოცდამეერთე წელში ვიყავი გადამდგარი.

ამრიგად, მხნედ და მხიარულად შევუდექი ცხოვრებას. პირველი ნაბიჯიც გადავდგი: ლაიფციგიდან ვიურცბურგში გადავედი და იქ მსახიობად დაფუძნებული ჩემი ძმის ალბერტის დახმარებით მუსიკალურ თეატრში ქორმაისტერად მოვეწყვე. ასე იმედებით სავსემ დავიწყე სცენის მუშაის კარიერა. მალე ჩემი ღირიყო-რული უნარი შეამჩნიეს და რამდენიმე ხნის შემდეგ „მუზიკ-დირექტორად“ — მუსიკალური ნაწილის ხელმძღვანელად დამნიშნეს. აი, ჩინებული პირობები ოპერის სპეციფიკის შესასწავლად და საკუთარ ნაშუშევართა დააადგმელად-მეთქი, — ვფიქრობდი, მაგრამ ეს მხოლოდ ოცნება იყო... დრო მიდიოდა და თავდაპირველი

ოპტიმიზმი თანდათან მიქრებოდა. ძალიან მომწონდა დირიჟორის პულტთან გამოსვლა, მაგრამ სცენის გულსი დამამძიმებელი პროზაული ცხოვრების წერილმანებმა გასაფრენად ფართოდ გაშლილი ფრთები შემაკვეცეს და იმდენი დრო წამართვეს, თავის მოსაფხანად არ მეცალა. მაგრამ სხვა გზა არ მქონდა: მე უნდა მეცხოვრა კომპოზიტორული ნიჭი კი, რომელსაც ჯერჯერობით სერიოზულად არავინ მოჰკიდებია, არავითარ შემოსავალს არ მძღვედა. უნდა ითქვას, რომ სამსახურის მიუხედავად ხვალინდელი დღე უზრუნველყოფილი არ მქონდა, რამეთუ გაკორტებას — აჩრდილს, რომელიც ნიადაგ ემუქრებოდა პერიფერიულ თეატრებს, შეეძლო ყოველ წუთს დაეტოვებინა მსახიობი უმუშევრად. ამიტომაც ქალაქიდან ქალაქში გადავდიოდი, თან ყოველთვის ამოდ ვიმედოვნებდი სადმე დაფუძნებას. ვიურცბურგიდან მაგდებურგში გადავედი, მაგდებურგიდან — კენიგსბერგში, კენიგსბერგიდან — რიგაში. უკვე აღარას ვამბობ შუალედურ გაჩერებებზე. ეს ხეტიალი თითქმის ექვს წელს გრძელდებოდა. თანაც ამ ქალაქებში თეატრების მუსიკალური ნაწილის ხლმძღვანელად მუშაობის დროსაც კი არ მქონია კეთილდღეობა: გამუდმებული გასტროლები მთელ გერმანიაში, მოგზაურობა მომღერლის შესარჩევად წინანდებურად მიქუტმაცებდნენ დროს, მოთმინებას, ენთუზიზმს. აულ უფრო საშიშრად ისახებოდა პროვინციულ ჭაობში გაყინვისა და წარუმატებლობის პერსპექტივა.

ყრმობის ეამს, მართალია, განცხრომით არა, მაგრამ შედარებით უზრუნველყოფილად ვცხოვრობდი. დამოუკიდებლობა კი ჯერჯერობით სილატაკეს მიწინასწარმეტყველებდა. მზარდი ფინანსური სიძნელეები კიდევ უფრო უნუგეშოს ხდიდა მოხეტიალე კაცის ცხოვრებას, იმპრესარიოსა და ორგანიზატორის საზრუნავი მეტად და მატად მიჩრდილავდა შემოქმედებით ინტერესებს. გარდა იმისა, რომ „მუზიკ-დირექტორის“ განაკვეთი პირდაპირ სასაცილო გახლდათ, ხელფასს ისე იძლეოდნენ, როგორც და როდის მოხვდებოდათ — თეატრის აყვავებისა თუ დაცემის მიხედვით. კომპოზიტორული შემოსავლით ცხოვრებაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იყო, რადგან ასეთი შემოსავალი სინამდვილეში არ არსებობდა, ჩემი მუსიკა არავის აინტერესებდა, თეატრალურ აფიშებზე იგი საკმაოდ იშვიათად ჩანდა, და თუ ჩანდა, მიმზიდველი არა მქონდა რა: 1836 წელს მაგდებურგში უდიდესი ვაი-ვაგლახისა და დამტირების ფასად „სიყვარულის აკრძალვის“ მეორე დადგმას მხოლოდ სამი მაყურებელი ესწრებოდა — თეატრის მფლობელი, მისი ცოლი და ვიღაც ფრაკიანი ებრაელი.

უკეთესი წარმატება არც მაშინ შეონდა, როცა ჩემი ღირიყო-რობით სიმფონიურ კონცერტს ვმართავდი, თუნდაც ეს კონცერტი „განსაკუთრებული“ ხასიათისა ყოფილიყო. აი ერთი მაგალითი: ერთხელ მაგდებურგში ვილჰელმინა შრიოდერ-დევრიენტმა დიდ-სულოვნად შემომთავაზა დახმარება. მე ვისარგებლე ამით. დარწმუნებული ვიყავი, ხალხი თეატრს მისი ხმის გულსთვის მაინც მოაწყდებოდა. ხოლო კონცერტში აღებული ფულით ჩემს ბიუჯეტს გამოვაკეთებდი. მაგრამ გამოჩენილი მსახიობის მონაწილეობის მიუხედავად, კონცერტი ნახევრად ცარიელ დარბაზში ჩატარდა. ამონაღები უმნიშვნელო იყო და ისედაც ლატაკი, იძულებული გავხდი ორკესტრის რეპეტიციის ფულიც გადამეხადა. სხვა რა გზა დამრჩენოდა, სესხი უნდა ამეღო. თავდაპირველად მეგობრებს მივმართავდი. ხოლო როცა ყველას ჩამოვუარე, ნისიად ვყიდულობდი ყველაფერს. ვალებს კი როგორ გადავიხდიდი არასაკმაო შემოსავლის პატრონი? მეგობრები, რაკი დარწმუნდნენ, ფულს მალე ვერ დაგვიბრუნებსო, სესხებაზე უარს მეუბნებოდნენ, ხოლო ვაჭრები და მევახშეები ნისიაზე უარის თქმას არ სჯერდებოდნენ და მემუქრებოდნენ. საუსებით გულწრფელად მეგონა, შრიოდერ-დევრიენტის მონაწილეობით მოწყობილი კონცერტი ჩემს მატერიალურ მდგომარეობას გამოასწორებს—მეთქი და მევალებს დიდის ამბით გამოვუცხადე ამ კონცერტის გამართვის ამბავი. ხოლო როცა კონცერტმა წარუმატებლად ჩაიარა, ვაჭრები და მევახშეები ტურებივით შემომერტყნენ გარს. მათი მძვინვარებიანაგან მაშინ ერთი ებრაელის — ქალბატონ გოტშალკის მოხერხებულობამ მიხსნა.

ჩემი ვალები ხშირად იყო დავის საგანი და ახლაც კი ქრუანტელი მივლის იმ სასოწარკვეთილების გახსენებაზე. რაც მაგდებურგში ჩემს უბადრუკ ოთახში მობრუნებულს კარზე ან მაგიდაზე სასამართლოს უწყების დანახვისას მეუფლებოდა. ზოგჯერ ისეთი გამოუვალი მდგომარეობა იქმნებოდა, იძულებული ვხდებოდი დროებით სხვა ქალაქში გადავსულიყავი, სადაც ჭერჭერობით სახელი არ მქონდა გატეხილი და შემეძლო ცოტა ფული მეშოვა ვალების გასასტუმრებლად. ო, რარიგ მწვავედა სირცხვილი, როცა მაგდებურგიდან ლაიფციგში ჩამოვედი. რათა საბრალო დედაჩემის მცირე ფულადი რესურსები გამომეყენებინა! კენიგსბერგში მევალებებისა და ხელისუფალთა წრე ისე მკიდროდ შემომერტყა, მათ მხოლოდ ქალაქიდან მალულად გაპარვით დავაღწიე თავი.

აი, ასეთ პირობებში ვცხოვრობდი. ერთი პროვინციული თეატრიდან მეორეში გადავდიოდი ექვსი წლის მანძილზე. ვიდრე 1839 წელს რიგის თეატრში უაღრესად დამამცირებელმა დარტყმამ არ

დაავირგვინა ჩემი. როგორც მუსიკალური ნაწილის წელმძღვანელი, უსახელო მოღვაწეობა: ადგნენ და თეატრიდან გამაგდეს. ეს გაზღდათ წვეთი, რამაც ადავსო მოთმინების ფიალა, რამეთუ, როგორც ახლა გაიგებთ, ამ უბედურებათა შემდეგ არ შეიძლებოდა ახალი ცხოვრების დაწყების დაუოკებელი სურვილი არ გამჩენოდა თვითონვე დაფიქრდით: განა საფსებით ბუნებრივი არ იყო პირად ცხოვრებაში მეძებნა თავმესაფარი და ნუგეში იმ სიძნელეთა გადამკიდეს, რომლებიც საფრთხეს უქმნიდნენ ჩემს შემოქმედებით მომავალს და სულთერ წონასწორობას მირღვევდნენ? მეც დავეშურე შემერთო ქალი, მსახიობი მინა პლანერი. არსებითად ჩემი პირველი ნამდვილი სიყვარული. მიმზიდველი გარეგნობის გარდა მას შევნიშნე გამჭრიახი პრაქტიკული გონება, რაც ფრიად სჭირდებოდა ჩემს დაბნეულ და იდეალისტურ ხასიათს. ოღონდაც მომავალში, განსაკუთრებით, როცა მინასადმი სიყვარული რამდენადმე გაძინელდა, ეს თვისებანი, თავდაპირველად პარამონიულად რომ ავსებდა ჩვენს ცოლ-ქმრულ ცხოვრებას, შეხლა-შემოხლის წყაროდ იქცა. მინა ყოველი თვალაზარსით უფერული ქალი იყო — არც კულტურა ჰქონდა, არც ნიჭი, ხელოვნება კი სრულებით არ ესმოდა, არც უყვარდა და თავისი პრაქტიკულობით მაიძულებდა ჩემს იდეალზე მეტანჯა. მე მტკივნეულად განვიცდიდი მის უფერულობას და ფილისტერობას, მაგრამ ვცდილობდი სიმტკიცე გამომეჩინა, რათა გარეგნული პარამონიულობა მაინც დამეცვა.

კეთილშობილებას და გულისხმიერებას მოკლებული მინა არა მარტო ვერ აფახებდა ჩემს ჭაპანწყევეტას, სულს მხდიდა სცენებით, რაც წმირად მოჩვენებითი-თეატრალური გულშეღონებით მთავრდებოდა. ასეთ დროს ყველაფერში თავს ვიდანაშაულებდი და უკიდურესად ვიმცირებდი, ოღონდაც კვლავ მენახა იგი დამშვიდებული და წყნარად მოდიმარი. მინამ ველარ გაუძლო ჩემს უფულობას და გაჭირვებას და ერთ მშვენიერ დღეს სახლიდან გაიქცა. მე კი, გულუბრყვილო კაცი, სასოწარკვეთილი დავდევდი უკან და ვემუდარებოდი, შინ დაბრუნებულიყო — არ ვიცი კი შეთვისებული ვიყავი მაშთან, მარტო დარჩენის მეშინოდა თუ ჭენტლმენობას ვიჩენდი. შესაძლოა ყველა ამ მიზეზის გამო ვემუდარებოდი.

რამდენიმე ხნის შემდეგ მინამ ძეგ გაიმეორა თავისი მანევრი როცა მინას მშობლებს შინ მივაკითხე, იმ იმედით, რომ აქ წავაწყდებოდი ცოლის კვალს, მათ თავხედურად შემომიტიეს, გამკიცხეს, არ შეგიძლია ჩვენი ქალიშვილი რივიანად აცხოვროო. მინას ფუფუნება სურდა და ავანტიურა წაოიწყო, რათა უფრო შეძლებულ პარტნიორს გადაჰყროდა (ო, რამდენჯერ უთქვამს, შენი

სიყვარულის გამო უამრავ გადასარევე ადამიანს ვუთხარი უარი!), მაგრამ გეგმა ჩაეფუშა, შემდეგ პათეტიკური წერილი გამომიგზავნა, — ვნანობ რაც მოხდა და დაბრუნება მინდაო, მეც დავთანხმდი. არ ვიცი მერამდენეჯერ გამოვიჩინე გულუბრყვილობა და სისუსტე. სხვათა შორის, დავთანხმდი იმიტომაც, რომ ანგარიში გაუფწიე მის ჯანმრთელობას: მინას ისე ჰქონდა ჯანი გატეხილი, სცენაზე დაბრუნება აღარ შეეძლო.

თქვენთვის, რა თქმა უნდა, გასაგებია, რომ ამდაგვარი ჭირ-ვარამის შემდეგ არ შეიძლებოდა მინასადმი გული არ გამცივებოდა. მაგრამ გადავწყვიტე მოთმინებით მეზიდა უიღბლო ქორწინების ჯვარი და განვაგრძე ცოლ-ქმრული ცხოვრება, რომელიც ჩემთვის უკვე დიდი ხანია აღარ იყო სანატრელი მყუდრო სავანე. ოჯახის კერა, ისევე როგორც ადრე მოხეტიალე კაცის ცხოვრება და სიღატაკე, სულიერი სიმშვიდის მტრად მექცა და დღესაც ვერ გამიგია, რატომ არ მასვენებდა მთელი შემდგომი ცხოვრების მანძილზე (არ გამიკვირდებოდა ამის გაგება სიკვდილის შემდეგაც). ბრალდება, თითქოს მინას არაადამიანურად ვექცეოდი. განა სხვა ფაქტების მოყვანაცაა საჭირო იმის დასამტკიცებლად, რომ ჩვენ შორის ყველაზე მეტი მე გადავიტანე?

მაგრამ მე ყველაზე უფრო მაფიქრებდა ჩემი კომპოზიტორული მოღვაწეობის ევოლუცია. არსებობის საზრუნავთაგან თავისუფალი სიჭაბუკის ძველებური გზება, დაუცხრომელი ფრთონვა, რამაც 1834—1836 წლებში „სიყვარულის აკრძალვა“ შემაქმნევინა, თვალდათვალ ქრებოდა. მრავალრიცხოვანი პროფესიული მოვალეობითა და ოჯახური უსიამოვნებებით გარემოცული, ახლ უფრო იშვიათად და შესაძლებლობის მიხედვით ვთხზავდი. მაგრამ ყველაზე უარესი ის იყო, რომ უკვე აღარ ვგრძნობდი ყოვლადძლიერ შინაგან წადილს, რომელიც სასწაულებრივად სძლევს ყველა დაბრკოლებას და გიბრძანებს შექმნა. მაგიდასთან ვჯდებოდი და სანოტო ქაღალდზე ვიხრებოდი მხოლოდ შეკვეთით, უფრო ხშირად, კი რომელიმე ისტორიულ ან საზეიმო შემთხვევაასთან დაკავშირებით. ეს შესაძლებლობას მაძლევდა საჯაროდ შემესრულებინა ნაწარმოები. ამნაირად დავწერე, მაგალითად, პოლონეთისადმი მიძღვნილი უვერტიურა, დიდი ბრიტანეთის პატივსაცემად შექმნილი უვერტიურა, თუ ახალი წლის მხიარული კანტატა (პანტომიმის თანხლებით).

ასეთ წარმავალ მუსიკას რომ ვთხზავდი, ვივიწყებდი ხელოვნების მაღალ დანიშნულებას. საკუთარმა ღირიჟორულმა გამოცდილებამ დამარწმუნა, თუ რა სწრაფად ვრცელდება მელოდიური შტამ-

პეზისა და ეფექტური საორკესტრო ხერხების დახმარებით დაწერილი მუსიკა და გადაწვევით, აზრი არა აქვს ახალი გზების ძიებასა და მღელვარებას, რაკი ასე ადვილად შეიძლება წარმატების მიღწევა-მეთქი. წარმატების მიღწევა კი ძალიანაც მინდოდა. ოპერა „სიყვარულის აკრძალვა“ ჯერ კიდევ დადგამდევ მოხვდა ხალხის სამსჯავროზე, რამაც უსაზღვროდ წარმიკვეთა სასო. საყვედურობდნენ, მეტისმეტად რთული, ხელოვნური და არამელოდიური მუსიკალური ენა აქვსო. მაშ, რატომ არ უნდა მივბაძო ადანს, ობერს, დონიკეტის, რომლებმაც თავიანთი აკომპანემენტისანი რომანსებით და ტრიუმფალური მარშებით სახელიც მოიხვეჭეს და სიმდიდრეც-მეთქი, — გადავწყვიტე მე.

ჩემი მორალი შერყეული გახლდათ. ზერელე მუშაობის ცთუნება თანდათან მეუფლებოდა. და აი, ავტორი „სამფეროვანი“ უვერტიორისა. რომელთან შედარებით მეცხრე სიმფონია პლეილის სონატასავით მარტივი ჩანდა, იწყებს სასულე ორკესტრის ჟღერადი ეფექტებით აღსავსე მუსიკის წერას, ისეთი მუსიკისას, როგორიცაა უვერტიორებში: „მართე. ბრიტანეთო“ და „ქრისტე-ფორე კოლუმბი“.

განუწყვეტელი მუშაობა რეპერტუარზე, რომელიც სწრაფი წარმატების საწინდარი უნდა ყოფილიყო, ჩემს ყველაზე სანუკვარ. ყველაზე მაღალ პრინციპებზეც კი ზემოქმედებდა. კინალამ ვირწმუნე იტალიურ-ფრანგული მდარე და მაღალფარდოვანი სტილის სილამაზე. როცა ბელინის „რომეო და ჯულიეტას“ ვუსმენდი (ჯულიეტას ოატატურად ასრულებდა ვილჰელმინა შრიოდერ-დევრი-ნტი), ისეთი ენთუზიაზმი დამეუფლა, როგორიც ლაიფციგში მეცხრე სიმფონიის პირველად მოსმენის დროსაც კი არ განმიცდია. დაახლოებით ასეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე ბერლინში სპონტინის ოპერა „ფერნანდ კორტეზმა“, რომელსაც დირიჟორობდა მაშინდელი საოპერო ბუენოს ერთ-ერთი კერპი. მე გამაოგნა ჟღერადობის მასშტაბებმა, ამას ემატებოდა განსაკუთრებულად ბრწყინვალე დადგმა, რაც კიდევ უფრო აძლიერებდა ეფექტს.

უდიდესი სიყვარული ბეთჰოვენისადმი, ვისი ზემოქმედებითაც გადავდგი პირველი ნაბიჯები მუსიკაში, უდავოდ ინავლებოდა 1838 წელს რიგაში შევხვდი დირიჟორ დორნს, სწორედ იმას, ვინც ოდესღაც „სამფეროვანი“ უვერტიორის დირიჟორობა ითავა, და გაოცებული დარჩა ჩემში მომხდარი ცვლილებით. დორნმა მითხრა: „ბატონო ვაგნერ, ვერასდროს ვიფიქრებდი, რომ თქვენ, ბეთჰოვენ-

ნის მტკიცე მიმდევარი. ოღესმე ასე თავგამოდებით გაპყვებოდით ბელინის და ობერს..."

როგორც ხედავთ, ჩემი დამოუყიდებელი ცხოვრების პირველი წლების უზრუნველმა ეპიკურელობამ შემოქმედებით სფეროში მიმიყვანა უსაზღვრო დივერტისმენტამდე, რომელმაც ლამის მომაჭოდოვა თვალის მომატყუებელი ელვარებით. რაც შეეხება ჩემს პულიერ მდგომარეობას, ის ახლა სრულიად ეწინააღმდეგებოდა და საწყისი პერიოდის ენთუზიაზმს. მაგრამ დროის ქარაფშუტული ცდისა და პროვინციული მაყურებლის უხამსი მოთხოვნების დამლუპველი გავლენის მიუხედავად, ჩემი შემეცნების 'აილრზე'ში ჯერ კიდევ მთლად არ ჩანავლებულიყო სიფხიზლე. მან საშუალება მომცა, დამენახა სულ უფრო და უფრო მოახლოებული საზარელი უფსკრული, საწინდარი იმისა, რომ ვიქცეოდი თეატრის საცოდავ მოსამსახურედ, რომელიც იძულებულია ცხოვრება იმ დამამცირებელი გრძნობით დაასრულოს, თითქოს უიღბლო იყო.

— არა — მთელი შეუპოვრობით ალაპარაკდა მაშინ შემოქმედებითი თავდაცვის ინსტიქტი და უარი თქვა, გამხრწნელი პროვინციული სიმდარის უღელქვეშ ამოხდომოდა სული. დარწმუნებული ვიყავი, რომ ახლა წყდებოდა არა მარტო ჩემი შემოქმედების ბედი. არამედ ჩემი ცხოვრებისაც, რადგან თუ მუსიკის შემოქმედი არ ვიქნებოდი, დედამიწაზე ჩემს არსებობას აზრი დაეკარგებოდა. ამიტომ შევეცადე ირგვლივ თანდათან შევიწროებული შემზარავი წრე გამერღვია.

თავდაპირველად ავუჯანყდი მუსიკალურ შეხედულებებს, ლამის მთარული სენივით რომ შემეყარა. შეპყრობილმა ტაშისა და ფულის წადილით, რომელთა ტკბილი ნაყოფი არულად არასდროს არ მიგემნია, უკვე მოვხაზე ფრანგული სტილით ჩაფიქრებული ლამაზი ოპერა „დათვების ბედნიერი ოჯახი“ (ოპერა შთამაგონა „ათას ერთი ლამის“ ერთ-ერთმა ზღაპარმა. ამ ზღაპრის პიკანტურა ეგზოტიზმი მაყურებლისთვის უფრო მისაწვდომად მეჩვენებოდა, ვიდრე „სიყვარულის აკრძალვის“ სატირული სარჩული). მაგრამ საკუთარი თავის შემრცხვა: „აჰა, სადამდე დავედი, აღანის სტილით ვწერ მუსიკას?“ — გავივლე გულში და მივატოვე დაწყებული საქმე, არაადამიანური ჰაპანწყვეტის ფასად გადავწყვიტე ერთხელ და სამუდამოდ მომელო ბოლო უკადრისი ჩვეულებისთვის — ნაწარმოები „შემთხვევისთვის“. შეკვეთით ან შემოსავლის გულისთვის მეწერა. საამისოდ მზად ვიყავი ყოველნაირი რისკი გამეწია, ყოველნაირი გაჭირვება გადამეტანა. რომც ვიშიშვილო, მთელ ძალღონეს მოვიკრებ, რათა დიდი, შინაარსითა და ფორმით დიდი.

ოპერა დავწერო-მეთქი — ვფიქრობდი მე. თავს ყოველგვარი ვარაუდები ავუკრძალე, რაც მის დაუყოვნებლივ დადგმას შეეხებოდა, რადგან ეს ვარაუდები იქნებოდა შემოქმედებითი მომთხოვნელობის ერთგვარი შესუსტება (მომთხოვნელობა კი, ჩემი აზრით, აბსოლუტური უნდა ყოფილიყო). ოპერას ისეთი სახე უნდა ჰქონოდა, როგორც გამოსახვის შინაგანი მოთხოვნილება მიკარნახებდა, ვინაიდან ჩემი წარმოსახვა ყოველთვის ემორჩილებოდა (ასე იყო შემდგომაც) მონუმენტურის საცთურს. ოპერის დასადგმელად მოვითხოვდი ისეთი მრავალფეროვანი ხერხების გამოყენებას, მისი განხორციელება შეუძლებელი იყო პატარა თეატრებში, მათ შორის იქაც, სადაც მე მუსიკალური ნაწილის ხელმძღვანელად ვმუშაობდი. ამდგვარად დაიბადა ოპერა „რიენცის“ პროექტი. მისი იდეა მიკარნახა ბულვერ-ლიტონის იმავე სახელწოდებულ რომანმა, მიმზიდველმა, შთამაგონებელმა ამბავმა XIV საუკუნის იტალიის განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე (მოძრაობის ხელმძღვანელი იყო სახალხო ტრიბუნი კოლა დი რიენცო). იდეა ადვილად აღმოცენდა, რადგან პოლიტიკურ თავისუფლებაზე კამათის ბარაქიან ნიადაგში მოხვდა. მე ისეთ დროს ვცხოვრობდი, როცა ყოველი ცოტათ თუ ბევრად ფრონდერული საქციელი ან სიტყვა სახელმწიფო ორგანოებს პოლიტიკური წესრიგის ხელყოფად მიაჩნდათ და ამისთვის ხალხს სჯიდნენ. მე რაკი პროტესტის აშკარად გამოთქმის შესაძლებლობა არ მქონდა, იძულებული ვიყავი — როგორც ეს ბეთჰოვენმა გააკეთა თავის „ეგმონტში“ — მიმემართა შორეული ეპოქისთვის, რომელიც სხვანაირი ზნე-ჩვეულებებით და კოსტიუმებით გამოირჩეოდა, მაგრამ იმავე ანტიდესპოტური პათოსით ხასიათდებოდა.

ვფიქრობ, წარსულს ყოველი ნამდვილი ხელოვანი მიმართავს არა სამუზეუმო ცოდნის შესაძენად, არამედ იმისთვის, რომ პირდაპირ გამოთქვას ფრიად და ფრიად აქტუალური იდეა.

განსაკუთრებით ღრმად ჩამრჩა გონებაში და განუწყვეტლივ ასაზრდოებდა ჩემს სიძულვილს ტირანებისადმი ჭაბუკობის დროინდელი მეგობრისა და მოძღვრის ჰაინრიხ ლაუბეს სამწუხარო ამბავი. თუმცა ლაუბე არასდროს არ ყოფილა პოლიტიკური მოღვაწე ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, მისი ლიბერალური იდეალიზმი ხელისუფალთათვის საკმარისი საბაზი აღმოჩნდა, რათა ჯერ გაეძევებინათ იგი, შემდეგ კი ციხეში ჩაესვათ. თუმცა რა, მეც შევეჯახე იმპერიის პოლიციის რეაქციულ სიფხიზლეს: ერთხელ პრალაში ვიყავი და სასტუმროს პოლში წყნარად ვლიღინებდი, „მარსელიეზას“ მელოდის; ამას ყური მოჰკრეს და მაშინვე მიმი-

წვიეს პოლიციაში, სადაც რამდენიმე უსიამოვნო საათი გავატარე და უაზრო კითხვებს ვპასუხობდი.

ოპერა „რიენცი“ ტირანებისადმი ეს საღვთო სიძულვილი უნდა აესახა, რაც სიდიადესა და შინაგან ძალას მიანიჭებდა მას. „შემთხვევისთვის“ დაწერილ ჩემს თხზულებებს კი ასეთი რამ არ ჰქონდა. მე მაინც ვერ შევძელი სავსებით ავრილებოდი იმ დროს მოჭარბებულ საოპერო შტამებს და განვიზრახე „რიენციში“ გმირული სიუჟეტი ეგრეთ წოდებული „გრანდ-ოპერის“ მოთხოვნათა შესაბამისად გადმოშეცა („გრანდ-ოპერის“ ტიპური წარმომადგენლები იყვნენ მეიერბერი და სპონტინი), ესე იგი, ოპერას უნდა ჰქონოდა ხუთი მოქმედება თავისი პროცესიებით, ბალეტებით, რელიგიური შელოცვებით, საზეიმო მარშებითა და ხალისიანი არიებით. შევეცადე ამ ჩარჩოებში ჩამეტია რაც შეიძლება მეტად და მეტად ცხოველმყოფელი და მჩქეფარე ცხოვრება, რომელსაც შეძლებისდაგვარად უნდა შეენელებინა აუცილებელი ფორმების პირობითობა. მუშაობას შევუდექი რიგაში 1839 წლის ზაფხულში. მართალია, უდიდეს გაჭირვებას განვიცდიდი, მაგრამ აღვიჭურვე იმ კაცის დაუოკებელი სიჭიუტით, ვინც იცის, რომ ეს საქმე მისი გადარჩენის უკანასკნელი გზა და ხილია.

მე კვლავ გავიგნე გზა გულიდან გადმოღვრილი უანგარო მუხისკენ, მაგრამ მაინც მესმოდა, რომ ჩემს სულიერ ცხოვრებაში ამგვარი შემობრუნება არ კმაროდა პროვინციული სიმდარის ტყვეობიდან თავდასაღწევად. ეს ტყვეობა იმდენად მატერიალური. კონკრეტული და საგრძნობი გახლდათ, მისგან განთავისუფლება შემეძლო მხოლოდ ასევე მატერიალური. კონკრეტული, საგრძნობი გარემოებით, გაქცევით, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. აი, როგორი აზრი მეუფლებოდა სულ უფრო და უფრო 1837 წლიდან მოყოლებული. მე აევდიანად ვაპყრობდი თვალს პარიზს. იგი დიდი კულტურის, გამარჯვებული იდეალების კლასიკურ ქალაქად მიმაჩნდა და შეეძლო ჩემთვის აღიარება მოეხვეჭა. გულგრილად ვერ ვუყურებდი მოსალოდნელ შემოსავალსაც, რასაც პარიზის მუსიკალური ცხოვრება მპირდებოდა. არ მასვენებდა ის აზრი, რომ იქ მეიერბერმა სამი ათასი ფრანკი მოინაგრა „ჰუგენოტებში“ და თავს ვეკითხებოდი: ნუთუ ვერ შევძლებ ჩემი „რიენცი“ ამ თანხის თუნდაც მესამედი მივიღო „გრანდ-ოპერის“ დირექციისაგან-მეთქი?

მე აღრეც ვცადე პარიზის მაშინდელ მოღურ ლიბრეტისტ სკრობთან თანამშრომლობა, მაგრამ ამას შედეგი არ მოჰყოლია. ამიტომ უარი ვთქვი სხვადასხვა ფანდზე და გადავწყვიტე გადამედგა დი-

დი ნაბიჯი: წავსულიყავი პარიზში და იქიდან დაფნის გვირგვინის გარეშე არ დავბრუნებულყავ. რიგის თეატრის „მუზიკ-დირექტორის“ თანამდებობიდან განთავისუფლებამ გამიფანტა უკანასკნელი, ეპკებიც, რომლებიც ხელს მიშლიდნენ ამ გეგმის შესრულებაში. გადავედი საზღვარზე და გემზე მალულად დავჯექი, რადგან ვალების გამო პასპორტის მიღების უფლება არ მქონდა. ამიტომ რიგიდან პრუსიის ნავსადგურ პილაუში ჩასვლამდე უამრავი ფათერაკი გადამხდა. მათი წყალობით მინას ჯანმრთელობა დიდხანს არ გამოკეთებულა, რისთვისაც ბევრჯერ მისაყვედურა მან. ჩემმა ნერვებმაც მძიმე განსაცდელი გადაიტანეს. მიუხედავად ამისა, მიხაროდა კატორღელივით, რომელმაც რაღაც სასწაულით დააღწია თავი სამუდამო პატიმრობას. ჰოდა, როცა ლუზა ასწიეს, ბალტიის ზღვის ზიმშიმა ზედაპირი აღთქმული ქვეყნისკენ მიმავალ სწორ გზად მომეჩვენა. ეს ამბავი მოხდა 1839 წლის ივლისში.

V

ნავსადგურიდან გასვლის შემდეგ მალე მივხვდი, აღთქმული ქვეყანა ჩერ კიდევ შორს არის და იქამდე მისვლას მხოლოდ უსასრულო ტანჯვის ფასად შევძლებ-მეთქი. მენდელსონ-ბარტოლდის რომ გამოეცადა ის, რაც მე გადავიტანე ზღვით საფრანგეთში გადასვლისას, ალბათ ვერ შეთხზავდა თავის უვერტიურას „ზღვის სიწყნარე და ბედნიერი ნაოსნობა“. თანაც შესაძლოა საერთოდ მის მუსიკას უფრო ნათელი და ღრმა ჰუმანისტური შინაარსი ჰქონოდა.

ჩვენი მოგზაურობა უბრალო სავაჭრო გემით, რომელზეც ფარულად მოგვეწყვეთ (გემზე ფარულად ასვლამ ეკიპაჟს ეჭვი აღუძრა და აფიქრებინა, კონტრაბანდისტები ხომ არ არიანო), ჩვეულებრივი რვა დღის ნაცვლად დაახლოებით სამი კვირა გრძელდებოდა. ცამ მრავალგზის დაგვატეხა თავისი რისხვა, სერიოზულ საფრთხეს უქმნიდა დანჯღრეულ გემს და არა თუ ჩვენ, მეზღვაურებსაც შიშს უნერგავდა!

მეზღვაურები აცხადებდნენ, ასეთი განსაცდელი არასდროს განვიცდიათ და მოურიდებლად გვაგრძნობინებდნენ, თითქოს სტიქიონის ესოდენ აბობოქრება აქ ჩვენი არცთუ საკეთილო მიზნებით ყოფნის ბრალი იყო. ტრაგიკული ბედი იმით ავირიდეთ, რომ საშუალება მოგვეცა ნორვეგიის სანაპიროს ერთ-ერთ ფიორდს შევფარებოდით, სადაც გემი ისე მიეჯახა კლდეს, კინალამ შუაზე გაიპო.

ეს იყო ჯოჯოხეთური დღეები. აუტანელი ზღვის ავადმყოფობის ფიზიკური შეგრძნება ერწყმოდა საშინელ სასოწარკვეთილებას, რასაც ყოველი ილუზიის დაღუპვის ფიქრი მინერგავდა. მინას შიშისაგან სული ელეოდა და განგებას ევედრებოდა. უმჯობესია მეხმა დაგვხოცოს, ვიდრე თევზების ლუკმა გავხდეთო. მე კი ამ ამბავზე

არ ვნახობ, სახელდობრ დრამატიზმის გამო, რადგან მისი წყალობით ბევრი ისეთი რამ განვიცადე, რასაც ხელოვანი დამაჯერებლად ვერ გადმოსცემს, თუ თვითონ არ შეიგერძნო. მაშინ არც კი მიფიქრია, რომ ჩემს შემოქმედებით განვითარებაში ესოდენ მნიშვნელოვან როლს ითამაშებდა ლეგენდა მფრინავ ჰოლანდიელზე, რომელმაც მეზღვაურები ქარიშხლის დროს მიამბობდნენ, მე კი მოჯადოებული ვუსმენდი: ეს ოკეანის თავისებური აგასფერი შერისხულია, იგი უკვდავი გაბდებოდა, მაგრამ იხეტიალებდა ზღვაზე გემის მთელ ეკიპაჟთან ერთად, ვიდრე არ გამოჩნდებოდა ქალი, ვინც მისი გულისთვის თავს გასწირავდა.

ამ უცნაურმა ლეგენდამ წარმოსახვა ისე აღმიგზნო, გონებაში უკვე ისახებოდა ერთ-ერთი მეზღვაურული სიმღერის კონტურები, გემზე მოსმენილი სასიგნალო საყვირებით შთაგონებული მელოდია.

1839 წლის 12 აგვისტოს დილით, როცა ფეხი დავადგი ლონდონის მიწას, ინგლისური ენის მცირე ცოდნას თავი მოვუყარე (მე ოდესღაც „რომეო და ჯულიეტას“ მონოლოგს ვთარგმნიდი) და გავიფიქრე: — All is well that ends well¹ !

ლონდონმა განმაცვიფრა არქიტექტურული ძეგლების სილამაზით. ძალიან მინდოდა უკეთ გავცნობოდი მათ, მაგრამ ქალაქში რვა დღეზე მეტხანს ვერ დავრჩებოდით: ყოველი დახარჯული კაპიკი ისედაც უმნიშვნელო ბიუჯეტს გვიმცირესდა და პარიზში მომავალ ცხოვრებაზე ფიქრს გვიშხამავდა. სწორედ ამ მიზეზით ერთხელაც არ ვყოფილვართ ოპერაში, თუმცა ძალიან მაინტერესებდა იტალიური დასას სპექტაკლები. დავეჩერდი იმას, რომ დაუფიწყარი შთაბეჭდილება მომანიჭა პარლამენტის შენობამ, სადაც ბედად პარლამენტის ერთ-ერთ სხდომას დავესწარი.

უკანასკნელი მოგზაურობა ზღვაზე დასრულდა 20 აგვისტოს ბულონ-სიურ-მერიას ნავსადგურში და დავიფიცე: გემბანზე არასდროს შევდგამ ფეხს და შინ ხმელეთით დავბრუნდები-მეთქი. ჩრდილოეთ ბალტიკაზე მიღებული გამოცდილება საკმარისზე მეტი მეჩვენა.

საფრანგეთის ტერიტორიაზე ცხოვრებას ვიწყებდი წარმტაცი იმედებით. მე არ მიტაცებდა ფრანგული მუსიკა, მაგრამ დიდ პატივს ვცემდი საერთოდ ფრანგულ კულტურას, პარიზში კი ვნახე იმ დიდ სულიერ ფაქეულობათა სიმბოლო, რომელთა მეშვეობით საფრანგეთმა თავიანი გადაიწყვიტა წვლილი შეიტანა ევროპული აზრის

¹ ყველაფერი კარგია, რაც კარგად მთავრდება (ინგლ.).

ჩამოყალიბებაში. წარმოუდგენლად მეჩვენებოდა, რომ „არისტოკრატთა ქალაქში“ ჩემს მისწრაფებას და მუსიკაში რაღაც ახლის თქმის უნარს არ აღიარებდნენ და მიჩქმალავდნენ, როგორც ეს მოხდა გერმანიის დაკნინებულ პროვინციაში.

ჩემმა ოპტიმიზმმა იმატა ბულონ-სიურ-მერში გატარებული პირველივე დღიდან (აქ უფრო დიდხანს ვაპირებდი დარჩენას, რათა პარიზში მუსიკალური ცხოვრების სეზონური აიწყნარის ქაშს არ შოვებდარიყავი). ბულონ-სიურ-მერში კეთილინება და მიმილო შეიერბერმა, ადამიანმა, ვინც ყველგან იხვეჭდა ოვაციას, გადაფურცლა „რიენცის“ პირველი ორი მოქმედების პარტიტურა, შემაქო და — რაც ფრიად მნიშვნელოვანია — აღმკურვა პარიზის უაღრესად გავლენიან რამდენიმე მუსიკალურ მოღვაწესთან მისატანი სარეკომენდაციო წერილებით, თან აღმითქვა, პირადად დაგეხმარები. როცა საფრანგეთის დედაქალაქში ჩამოვალო. დროთა ვითარებაში შეიერბერის მუსიკას სულ უფრო და უფრო კრიტიკული თვლიო დავეუწყე ყურება თავისი უსუსური რიტორიკის გამო, მაგრამ ამას ხელი არ შეუშლია კომპოზიტორისადმი გულწრფელი მადლიერება: მეგრძნო საფრანგეთში განცდილი მარცხის დროს აღმოჩენილი დახმარებისათვის. გამჭირდავმა ჰაინემ, რომელიც იქ გავიცანი, არ დააყოვნა და მიკბინა ამ დებიუტისათვის, რამეთუ შეიერბერი კეთილად იყო განწყობილი ჩემდამი. „ამ ახალგაზრდისადმი უნდობლობას მაიძულებს სწორედ ის, რომ რეკომენდაციას აძლევს შეიერბერი“, — ამბობდა იგი.

პარიზში 20 სექტემბერს ჩამოვედი. რის ვაი-ვაგლახით შევძელი ჩვენთვის, გერმანელებისთვის, ესოდენ ნაკლებ ახლობელი ენის წყალობით გამეკვლია გზა ერთიმეორეზე ვიწრო და მიხვეულ-მოხვეული ქუჩების ლაბირინთში საკუთარი თავით გართულ ადამიანებს შორის; მათ არც ისე ეჭაშნიკებოდათ რაინის გაღმელი უცნობის თხოვნის შესრულებით თავიანთი ცხოვრება გაერთულებინათ. მაგრამ მე ყოველნაირად ვცდილობდი შემენარჩუნებინა ოპტიმიზმი. ფარ-ბმალს არ ვყრიდი პირველ ურთიერთობასთან დაკავშირებულ მცირე უსიამოვნებათა წინაშე, ვითარცა ყოველი გერმანელი რომელმაც იცის: „Aller Anfang ist schwer“¹. მით უმეტეს ყოველი დასაწყისის დამახასიათებელ სიძნელებებთან ერთად ჩემ წინ თანდათან ისახებოდა ზოგიერთი პერსპექტივა; ისინი თითქოსდა მიწინასწარმეტყველებდნენ, რომ აახელის მოხვევის ოცნება ამისრულდებოდა.

¹ ყოველი დასაწყისი ძნელია.

აღორძინების თეატრში შეიკრებოდა წერილმა სასურველი შთაბეჭდილება მოახდინა და დირექტორი, მართალია, ერთგვარად საექვო სიიოლით, მაგრამ მაინც დათანხმდა ჩემი „სიყვარულის აკრძალვის“ დადგმაზე. ოპერის ლიბრეტო გადასათარგმელად მიანდევს ვოდვეილების ავტორს დიუმერსანს. მან დედნის საკმაოდ შესატყვისი ფრანგული ვარიანტი შექმნა.

არანაკლებ თავაზიანად მომეპყრო დირიჟორი ხაბენეიცი. იგი ალტაცებაში მოიყვანა ჩემმა იდეამ — მუსიკა დამეწერა გოეთეს „ფაუსტისათვის“ და შემომთავაზა ეს მუსიკა „კონსერვატორიის საკონცერტო საზოგადოებისათვის“ გადამეცა (ამან შემავალიანა დაუყოვნებლივ შევდგომოდი უვერტიჟურის შეთხზვას).

რამდენიმე ნაცნობის რჩევით, რომლებზეც შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემმა ნიჭმა, დაეიწყე „chanson“-ის ჟანრის პატარა ვოკალური პიესების წერა. დარწმუნებული ვიყავი, მათი წყალობით ჩემს სახელს მალე გაიცნობენ-მეთქი ფრანგები. ავირჩიე ჰაინეს, რონსარისა და ჰიუგოს ლექსები და მათ სიტყვებზე დავეწერე მაღალი მხატვრული დონის მუსიკა. მაგრამ მე ჯერ კიდევ არ ვიცოდი — აი, რა გულუბრყვილო ვიყავი — თუ პარიზის სალონების მსმენელები სულ სხვა ითხოვდნენ. უმთავრესად თავგამოდებით ვმუშაობდი „რიენციზე“. შწამდა, რომ „რიენცი“ მასზე მუშაობის დამთავრებისთანავე რამპების სინათლეს იხილავდა „გრანდ-ოპერაში“, რომლის დიდებულმა სპექტაკლებმა გააოცა პერიფერიული თეატრების უბადრუკ დადგმებს შეჩვეული მოკრძალებული პროვინციელი.

მატერიალურადაც სულაც არ მიღზინდა (უკვე დაეიწყე ლომბარდში სიარული), მაგრამ რაკი სინამდვილედ მივიჩნიე ბრწყინვალე პარიზის მიერ წარმოსახული მირაჟი, გადავწყვიტე ჩემს წინაშე გადაშლილი მაცთუნებელი პერსპექტივების შესაფერიად მეცხოვრა: ძველი და უბადრუკი კვარტალიდან პარიზის ცენტრში, რიუ ხელდერზე, დიდებულ ბინაში გადავედი. ეს არ იყო ამაო ლტოლვა ფუფუნებისკენ. ვისაც კომფორტისადმი ჩემი ლტოლვა სარკასტული კრიტიკის საბაბად მიაჩნდა, იგიწყებდა, რომ ცხოვრების მეტი ნაწილი ნიადაგ მემუქრებოდა სიღარიბე. ამიტომ განაბუნებრივი არ იყო, ათი წლის ხელმოკლეობის შემდეგ უკეთ ცხოვრება მეცადა, განსაკუთრებით როცა მგონი ბედი მიღიმოდა?

მწარედ ვინანე, ასე წინდაუხედავად რომ ავჩქარდი და ის ცხოვრება მოვიწადინე, რომლის უფლებაც ჯერ კიდევ დიდხანს არ მქონდა! ჩემი პარიზული ოპტიმიზმის მასაზრდოებელი ილუზიები რიგრიგობით ქრებოდა, უბედურება უბედურებას ისეთი ტემპით მოს-

დევდა. გონს მოსვლის საშუალებაააც არ მაძლევდა. აღორძინების თეატრი გაკოტრდა, განქარდა „სიყვარულს აკრძალვის“ დადგმის იმედიც. მართალია, ოპერის მუსიკა უკვე აღარ მომწონდა, მაგრამ ვიმედოვნებდი, მისი გონებამახვილობა დაატყვევებს ყოველივე მხიარულების, ბრწყინვალეს მოყვარულ პარიზელ მამენელებს და მომიხვეჭს პოპულარობას, რაიც მე, ახალ კაცს ესოდენ მჭირდება-მეთქი. ჰოდა, „გრანდ-ოპერას“ კარზე დაუუკაკუნე, რათა შეეკეთა მოეცათ ოპერაზე (ოპერა სკრიბთან ერთად უნდა დამეწერა).

თეატრის ღირვეტორმა მოისმინა „სიყვარულს აკრძალვის“ ფრაგმენტები, რომლებიც თითქოსდა აადარბაზო ბარათის მოვალეობას ასრულებდნენ, და მითხრა: თქვენი მუსიკა *charmante*¹-ა და რატომაც არ უნდა შეგიკვეთოთ ოპერა, ოღონდ ყველაფერი მომავლის საქმეაო. ის კი არ დაუზუსტებია, ახლო იყო ეს მომავალი, თუ შორს.

ვერც სიმფონიური მუსიკის სფეროში მივალწიე რამეა. ამან არანაკლებ მომსპო ზნეობრივად. სავსებით გულგრილად შეხედნენ „ფაუსტის“ უვერტიურასაც. ამიტომ გოეთეს პროექტი განზე გადავდვი (სამწუხაროდ, სამუდამოდ).

ვიმედოვნებდი, დაჩაგრული პოლონელი ხალხისადმი პარიზში გამოვლენილი ინტერესი ჩემს უვერტიურას — „პოლონეთს“ — სახელს მოუზვექს-მეთქი. ჩემმა წინადადებამ აღაფრთოვანა ღირიერი დიუვინაჟი. მან პარტიტურაც კი მთხოვა, მაგრამ მისი ენთუზიაზმი წმინდა პლატონური დარჩა.

ღიდი გაჭირვებით მოვახერხე უვერტიურა „ქრისტეფორე კოლუმბის“ ერთი მეორეხარისხოვანი კონცერტის პროგრამაში ჩართვა. კონცერტს ღირიერობდა ხაბენეკი. აქაც სრული მარცხი განვიცადე: ტუბილ ნაწარმოებებს მიჩვეულმა პარიზელმა მსმენელმა ჩემი მუსიკა არამცთუ იაფფასიან მუიკად მიიჩნია (ასეთად, შესაძლოა, მომჩვენებოდა მხოლოდ მე, გერმანელს და მაღალი მოთხოვნილების მუსიკოსს), არამედ ძნელად ასათვისებლად და მოსაწყენად. უფრო მეტიც: საყვირებმა, რომელთა სოლო პარტიას უნდა დაეგვირგვინებინა უვერტიურა, აურ-დაურეის. ამან კი უფრო გააუარესა შთაბეჭდილება. ეს მარცხი ჩემთვის კატასტროფა იყო, მან დამისამარა სახელის მოხვეჭის იმედები. ასე გაქრა მირაჟი, რომელიც პირველ თვეებში აგზნებულ გონებაში მიკრთოდა. ხოლო მისი გაქრობის შემდეგ თვალთა ჩემთა დაუსაბამო, უსიხარულო უდაბნო გადაეშალა.

¹ მომხიბვლელია (ფრანგ.).

ეს უპირველეს ყოვლისა მატერიალური ხელმოკლეობის უდაბნო იყო. საფრანგეთში ჩამოყოლილი ფული სწრაფად გამოიღია და არსებობის საკითხი ჩვენი სერიოზული შიშის მიზეზი გახდა. მიემართეთ ნათესავენს, მაგრამ ერთგვარი, საქმოდ განსაზღვრულა დახმარების შემდეგ გულუხვობა, რასაც მათ ნათესაური ურთიერთობანი ავალებდა, დაიშრიტა. მალე, როგორც უკვე ზემოთ ვამბობდი, ლომბარდის მუღმივი სტუმრები გავხდით და ყველაფერი დაევიარავეთ, რაც კი ძვირფასი რამ გვქონდა. საქორწინო საჩუქრებიც გავიმეტეთ: ამან მინას ძალზე ატკინა გული.

როცა გასაყიდი აღარაფერი დავგრჩა, შევეწროვდით და მდგმურები დავიყენეთ, მაგრამ ბინის ქირას მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ შეეძლო ჩვენი ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესება. ბოლოს საქმეები კიდევ უფრო გაუარესდა და იძულებული გავხდით რიუხელდერზე მდებარე აპარტამენტი ჩვენი ცარიელი ჯიბისთვის შესაფერისი უბრალო ერთთაზიანი ბინით შეგვეცვალა. ახალი ბინა ავენიუ-დე-მედონზე მდებარეობდა. ბოლოს წინ დაგვიდგა ავის მომასწავებლად ხახადაფჩენილი ურჩხული. ჯერ კიდევ პროვინციაში მოგზაურობის დროს ვხვდებოდი, რომ იგი არსებობდა, მაგრამ აქამდე არ გამოგვეცხადებოდა თავისი შემადრწუნებელი სახით. ეს ურჩხული იყო შიმშილი!

ამ სამი წლის განმავლობაში ბოლომდე გამოვცალე ბურჟუაზიულ სამყაროში ხელოვანის პროლეტარული ცხოვრების სიმწრის ფიალა. 1841 წლის იანვარში დაწერილი მოთხრობა „მუსიკოსის სიკვდილი პარიზში“ მთლიანად ავტობიოგრაფიულია, რა თქმა უნდა, ტრაგიკული დასასრულის გამოკლებით. მოთხრობა ასეთი შინაარსისაა: პარიზში ჩამოვიდა იდეალებითა და სახელის მოხვეჭის იმედებით აღსავსე ახალგაზრდა გერმანელი კომპოზიტორი. იგი თანდათან ძირს ეშვება სილატაკის საფეხურზე, ვიდრე აგონია არ დაეუფლება. სასიკვდილო სარეცელზე უკანასკნელ ძალას იკრება და გამოთქვამს რწმენას ღმერთისადმი, მოცარტისა და ბეთჰოვენისადმი, ხელოვნების ღვთაებრივი ბუნებისადმი, სიკვდილისადმი. რომელიც უმაღლეს ბედნიერებას მიანიჭებს იმით, რომ შესანიშნავად და ამაღლებულად გადაწყვეტს მისი ცხოვრების დისონანსს. ახალგაზრდა კომპოზიტორი ვიყავი თვით მე — რიპარდ ვაგნერი. ავტობიოგრაფიული გახლდათ ძაღლის შემოყვანაც მოთხრობაში. გმირს მის მეტი მეგობარი არა ჰყავს, ერთ მშვენიერ დღეს კი მოპარავენ, რაც უბედურ მუსიკოსს უსაზღვრო სასოწარკვეთილებას ჰკვრის. ეს ღიღებულად ყურყუმელა ძაღლ: სახელად რობერტი, გერმანიიდან ჩამოვიყვანე, ვინაიდან ყოველთვის მიყვარდა ცხოვე-

ლები და მისი დაკარგვა საყვარელი არსების დაკარგვასავით მეწყინა. მოთხორობაში რამდენიმე ფრანკი მივიღე. მეუბნებოდნენ, მან „გაზეთ მიუზიკალის“ მკითხველები გაართოო. ისინი ალბათ მოხიბლა ჰოფმანისებურმა მდიდრულმა წარმოსახვამ, რომელიც მართლაც ფოტოგრაფიული სიზუსტით გადმოსცემდა სინამდვილეს.

პარიზის მიერ ნაწვენევ განსაცდელთა შემდეგ არ შეიძლებოდა მადლიერი ვყოფილიყავი არცთუ მაინცდამაინც სტუმართმოყვარე ფრანგი მეგობრებისა. სამწუხარო პარიზულმა გამოცდილებამ გაუნელებელი სიძულვილი აღმიძრა ფულის ძალა-უფლებაზე დამყარებული წყობილების მიმართ. და ეს სიძულვილი გახდა ჩემი უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოების — „ნიბელუნგების ბეჭდის“ უშუალო წყარო.

მე პირდაპირ სოდომად წარმომიდგა პარიზის მუსიკალური ცხოვრება, რომელსაც უფრო ბირჟის კანონები წარმართავდა, ვიდრე მშვენიერებისა! ოქროს საცთურმა და ოქროს დაუფლებასთან დაკავშირებულმა 'იაიმემ ხელოვნების ყველაზე ზეთშაგონებულ სახეობაშიც კი შეაღწია, შეურყვნა კეთილშობილური არსი, გახრწნა მის მსახურთა სული. კომპოზიტორთა უპრაველესობას ამოძრავებდა არა იდეალი, არამედ ანგარიშიანობა, რომელსაც სწრაფად და ხელსაყრელად უნდა გაესაღებინა მათი საქონელი მუსიკალურ ბაზარზე. მუსიკის აღრინდელი ტაძარი გადაიქცა ბაზრად, აადაც ბატონობდა გარდაუვალი კონკურენცია და ჩარჩვაჭრობა.

როგორ საქონელზე იყო მოთხოვნილება პარიზის მუსიკალურ ბაზარზე? ისეთზე, როგორიც მსმენელს — განსაკუთრებით ოპერაზე — ორი-სამი საათით საამოდ გაატარებინებდა დროს იმ მელოდიების წყალობით, რომელთაც შეეძლოთ მოდურ სიმღერებად ქცეულიყვნენ, მაყურებლებს ტვინს არ უხვრეტდნენ და ქუჩის ქალივით უსირცხვილოდ ნებდებოდნენ.

იტალიურმა მუსიკალურმა ხელოვნებამ დაკნინების სამწუხარო გზა განვლო პალესტრინას ღვთაებრივი აღმაფრენიდან როსინის იაფფასიან სოლფეჯიომდე. როსინის საძრახისი წარმატება მუსიკალური გემოვნების სამარცხვინო დაქვეითების აღიარება გახლდათ. მისი სული ისე დესპოტურად ბატონობდა პარიზის მუსიკალურ ცხოვრებაში, რომ ჩემი მოკრძალებული კრიტიკული შენიშვნები კომპოზიტორზე ამოშალეს გაზეთ „სუარის“ მიერ გამოქვეყნებული წერილიდან. გაზეთის დირექტორმა ედმონ მონემ შემდეგ ამისნა: თქვენს წერილში ყოველი მკითხველი თავხედობას და უაზრობას დაინახავდაო. გამოაცა იმ ამბავმა, რომ „არისტოკრატთა ქალაქის“ მცხოვრებნი მეშინაური მორჩილებით უსმენდნენ და

ტაშით ესალმებოდნენ მუსიკას, რომლის უშინაარსობას ცუდად ფარავდა მიმზიდველი ქლერადობა. ეს უხამსობა შეეყარა ფრანგულ ხელოვნებასაც, რომელმაც გასულ რამდენიმე ათეულ წელიწადში გვიჩვენა, რის გაკეთება შეეძლო რევოლუციის იდეებით შთაგონებული ისეთი კომპოზიტორების მუსიკით, როგორიც იყვნენ: მიიული, ბუალდიე, ობერი (ახალგაზრდობაში). აქაც თითქმის ყველა ამჟამად ოქროს კერპს ეთაყვანებოდა. თუ ზოგან კვლავ შეხვდებოდით ადამიანს, ვინც თავის ხელოვნებას მოწიწებით ექცეოდა, ეს იმას ნიშნავდა, რომ ჭერ კიდევ ვერ გამოენახა დიდებისკენ მიმავალი გზა და უბირივით დაეხეტებოდა უანგარო და არახელსაყრელი იდეალების შემოსავლელ ბილიკებზე. მაგრამ, ჩვეულებრივ, ცხოვრება ზრუნავდა, რათა ზნედაცემულნი უბიწოების გზაზე დაებრუნებინა. ამ წუთიდან — როგორც ეს მოუვიდა ალევის, — იდეალები შორით რჩებოდა და იმარჯვებდა წარმატებისკენ ლტოლვა!

ამ იაფფასიანი დიდებისა და გალადებული უხამსობის სამყაროში გამონაკლისი იყო ჰექტორ ბერლიოზი, ერთადერთი მუსიკალური ინდივიდუალობა, რომელთან დაახლოებაც სულით და გულით მინდოდა. „ფანტასტიკური სიმფონია“, „პაროლდი იტალიაში“, „სამგლოვიარო-ტრიუმფალური სიმფონია“ — ესენი გახლდათ დიდი, გაბედული, ფრთაშესხმული ხელოვნება. მაგრამ მაშინდელმა პარიზმა საკადრისად ვერ შეაფასა. ამან კომპოზიტორს დიდი სიმწარე აგემა და აიძულა ვინმე ფრანგი ბეთჰოვენის მსგავსად გულჩათხრობილი გამხდარიყო.

ჰექტორ ბერლიოზში თითქოს სცენისა და საკონცერტო დარბაზებიდან ყოვლად ძლიერი სიმდარისა და ვულგარულობის მიერ გამეფებული ფრანგული სულის მთელი სიდიადე შენივთებულ იყო. ვერ ვიტყვი, რომ პირადად ვსარგებლობდი კომპოზიტორის მხარდაჭერით: იგი ერთი იმთვანი იყო, ვინც ამ მძიმე წლებში თვალყურს ადევნებდა ჩემს ჰაპანწყვეტა და მხოლოდ თანაგრძობით მიცქერდა. მეტი, არაფერი. მიუხედავად ამისა, ბერლიოზის როგორც დიდი საორკესტრო ოსტატისა და რევოლუციონერის ხელოვნება ჩემთვის გაკვეთილი იყო, ხოლო თუ გაკვეთილმა დადებითად იმოქმედა მთელ ჩემს შემოქმედებაზე.

სენს კომპოზიტორები შემსარულელებსაც გადასდებდნენ. ხელოვნურ და უშინაარსო მუსიკაზე გარდაგებული მათი ოსტატობა კარგავდა თავის უმადლეს აზრს და იქცეოდა მექანიკურ, მოჩვენებით ვირტუოზულობად. ო, რარიგ გაგიყვებით მსურდა მომესმინა ისეთი სახელგანთქმული მომღერლები, როგორიც იყვნენ

დიუპრე ან რუბინი, და რაიგ გამიტყდა გული, როცა მოვისმინე მათი სასაცილო ტრელები, რულადები და მაღალი ნოტები! რაკი მსახიობი იძულებული იყო ნიადაგ ცუდი მუსიკა შეეარულებინა, — ასე მოითხოვდა საზოგადოება, რომელზეც გახლდათ დამოკიდებულ მისი არსებობა, — თანდათან კარგავდა ჭეშმარიტი მშვენიერების გრძნობას და დიდი ხელოვნების წინაშე საკუთარი მოვალეობის შეგნებას. ასრულებდა ყველაფერს, რაც მოხვდებოდა, რასაც მოითხოვდნენ, ხოლო თუ რეპერტუარში შემთხვევით ფაქეული მუსიკაც გამოერეოდა, ცუდი მუსიკის წყალობით გამომუშავებულ იქნებოდა გამოამახინჯებდა. მსახიობი არავითარ კომპრომისს, არავითარ დამცირებას არ თაკილობდა, ოღონდაც მაყურებლისთვის ეაშებინა, ოღონდაც მოეხვეჭა ფული და დიდება, იმ დროის ეს კერპები.

მე არათუ საკუთარი თავის ნუგეშისცემას ვცდილობდი, უპირატესობას ვანიჭებდი აუღიარებელი და მარტოსული კომპოზიტორის ხეიდრს, ვინც, თავის იდეალთან განმარტოებული, ესოდენ კეთილშობილურ კმაყოფილებას განიცდის (რა თქმა უნდა, როცა შიმშილით სიკვდილი არ ემუქრება). ეს მერჩია კაპიტალისტური ცხოვრების ბიწიერებას დამორჩილებული მუსიკოსების სწრაფვას წარმატებისა და ფულის მოსახვეჭად. გული მტკიოდა, რომ ლისტთან მსახიობი თავს იმცირებდა და ხალხის წინაშე გამოდიოდა მეიერბერის „რობერტ-ეშმაკის“ თემაზე შექმნილი ფანტაზიით, თანაც სად? — ბეთჰოვენის ძეგლის ასაგებად ფულის შეგროვების მიზნით მოწყობილ კონცერტზე! (სწორედ ამან შემეშალა ხელი წმინდა ფორმალურ ურთიერთობას გასცილებოდა ნაცნობობა მუსიკოსთან. ვინც ესოდენ ბევრს ნიშნავდა ჩემთვის მოგვიანებით, როცა გავიგე მთელი სირთულე მისი შემოქმედებითი პიროვნებისა. ლისტის შემოქმედებით პიროვნებაზე კი თავდაპირველად, პარიზში მასთან ურთიერთობის ქამს. საკმაოდ წინდაუხედავად ვმსჯელობდი). აღშფოთება მაშინ გამოვთქვი ნარკვევებში: „ვირტუოზის ხელოვნებისა და კომპოზიტორის დამოუკიდებლობის შესახებ“ და „მუზიკოსი და რეკლამა“. ეს სამწუხარო ფიქრები ეკუთვნოდა იმავე „უცხოელ მუსიკოსს“, რომელსაც ჯერ კიდევ უშუალოდ არ ელოდა შიმშილით სიკვდილი.

ნუ გამიწყრებით ჩემ მიერ საზოგადოებისადმი წაყენებულა ბრალდების გამო, საზოგადოებისა, ვისი უხამსი გემოვნებაც იმ დროს ხელოვნების ბედ-იღბალს წყვეტდა: აიძულებდა მას დაწვრილმანებულყო. მე მთელ საზოგადოებას კი არ ვვაპყრებოდი, არამედ ხელისუფალთა, მდიდართა, გულშეჭერებულთა და მოწყე-

ნილთა, ნამდვილი ხელოვნების ძნელად შემთვისებელთა მცირე ფენას, ადამიანებს, რომლებიც ოპერაში ან კონცერტზე მხოლოდ იმისთვის დადიოდნენ, რომ თავიანთი კაბები და ფრაკები გამოემზებურებინათ, თვითონაც გამოჩენილიყვნენ, რაიმეზე გარიგებულყვნენ ან რამდენიმე საათი მოეკლათ უსარგებლო გართობით რამეთუ საკუთარ თავთან მარტო დარჩენიანა ეშინოდათ. ნამდვილი საზოგადოებრიობა, რომელიც ძველად საათობით გატაცებით ადევნებდა თვალყურს დელფოსის თამაშებს და ამ მაღალმხატვრულ ღონისძიებებს ქვეყნის მასშტაბით ატარებდა, ჩემს დროს იძულებული იყო თავდაუზოგავად ეშრომა, რათა მხოლოდ და მხოლოდ თავის სარჩენად აუცილებელი ფული ეშოვა. მაგრამ ეს ახალი ხელოვნების უხამს კომერციულ ნაკადს ხელს არ უშლიდა დაესუსტებინა ჯანსაღი სახალხო აღქმის საფუძვლები იმით, რომ თავიანთ კალაპოტში შემოჰქონდა სულ უფრო მეტი ლექი: ქალაქის ცივილიზაციით სულშეხუთული დასავლეთის ფოლკლორი თანდათან კვდებოდა და უმრავლესობისათვის მდარე ვოლდვილური შანსონეტები გახლდათ ერთადერთი მუსიკალური საზრდო (ეს საზრდო მათ აკმაყოფილებდა, თუმცა იმავე დროს აყუყუებდა!).

თანაჲდროვე ხელოვნების დაცემა, გამოწვეული კაპიტალიზმის შეტევის შედეგად, მესახებოდა საფრთხედ, სულიერად გახრწნა რომ უქადდა მოსახლეობია ფართო მასებს, იმათაც კი, ვინც სხვისა შრომის ექსპლოატაციან ხარჯზე არ ცხოვრობდა.

აი, როგორი იყო საზარელი მანქანა, რომლის მექანიზმსაც შევეჯახე, როცა პარიზში კომპოზიტორის კარიერის მოხვეჭას ვესწრაფვოდი. და თუ ისევ გავჯიუტდებოდი, ღონიხობობას არ მოვიშლიდი და ამ მანქანის შეჩერება შევეცდებოდი, დავიღუბებოდი, ვითარცა გმირი ჩემი მოთხრობისა „მუსიკოსის სიკვდილი პარიზში“. მაგრამ დარწმუნებული იმაში, რომ საჭირო იყო აუცილებლად მეცხოვრა იმის გულისთვის, რაც ოდესმე საფუძვლიანად უნდა შეთქვა, დროებით დავყაბულდი ხანებული მექანიზმის გორგოლაქი გავმდარიაყვი. ჰოდა, „ტრისტანისა“ და „პარსიფალის“ მომავალი ავტორი ვთანხმდები ვწერო მუსიკა დიუმანუარის ვოლდვილისთვის „La descente de la Cowrtille“, ანდა ვამზადო დონიციეტის ან ალევის ნაწარმოებთა კლავირები და არანჟირება (ათასგვარი ინტრუმენტისათვის, კორენტ-პისტონის ჩათვლით). თუმცა უკვე გულუბრყვილო ჭაბუკი არ გახლდით, ათი წლის წინათ იძულებული რომ იყო ასეთი დათმობითა და კომპრომისებით თავი დაემცირებინა პროვინციაში ხეტიალის დროს და ეგონა, ნამდვილ ხელოვნებას ვემსახურებო.

დროთა ვითარებაში უკეთ ვწვდებოდი მოვლენებს. ჰოდა, უმაღლესი მშვენიერების ჩანსალი ინსტინქტი ჩემი არსების წიაღიდან გარეთ ილტვოდა და მაგულიანებდა ასეთი მდგომარეობის წინააღმდეგ ავმბოხებულსავით. რაც უფრო ახლო ურთიერთობას ვამყარებდი პარიზის მუსიკალურ დეკადანსთან, მით უფრო მეზრდებოდა ზიზღი მისდამი, მიძლიერდებოდა იმუნიტეტი. კადრილუბის შეთხზვისა და „ფავორიტი ქალის“ გადაწერისას კბილებს ვაკრატუნებდი, ვინაიდან ვიცოდი, რომ ეს უდიდესი დაცინვა იყო ხელოვნებისა. გულში აღთქმას ვდებდი, ოდესმე ჭავრს ამოვიყრი სიღარიბის მიზეზით განცდილი ყოველი დამცირებისათვის-მეტჯი. ნაწილობრივ ახლაც ვიყრიდი ჭავრს პუბლიცისტიკაში იმით, რომ აღშფოთებას გამოვთქვამდი ნამდვილი შემოქმედების ჩამხშობი ცრუ ხელოვნებისა და ვაქრული ანგარიშიანობის წინააღმდეგ. ამდაგვარ საქმიანობაში ჩამაბა შლეზინგერმა, „გაზეტ მიუზიკალის“ დირექტორმა, ვისთანაც გულმზურვალე რეკომენდაციას მიწევდა მეიერბერი.

არასოდეს განმიზრახავს და არც ახლა მიფიჭრია მუსიკალური კრიტიკისათვის მომეკიდა ხელი, მაგრამ ეს გავაკეთე ჩემი მატერიალური მდგომარეობის გამოსწორების იმედით. ამას არც ვნანობდი, რადგან საშუალება მეძლეოდა მეზრძოლა იდეალისთვის, რომელსაც საკუთარი შემოქმედებით ჯერჯერობით ვერ ვემსახურებოდი. ამასთანავე იძულებული ვარ ვალიარო შემდეგი: მოსახრებანი, რომელთა გამოთქმას ჩემი, როგორც პუბლიცისტის, საქმიანობა მავალეზდა, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ ამ იდეალის ნათელყოფაში, საკუთარი ესთეტიკური თვალსაზრისის რადიკალიზაციაში. ისიც კი მეჩვენებოდა, თითქოს ახალი საქმიანობით ვპასუხობოდა დღევანდელი კომპოზიტორისადმი წაყენებულ ერთ-ერთ დაბეჭიბულ მოთხოვნას: ფილოსოფიურ დონეზე გაიზროს თავისი შემოქმედების ესთეტიკური საწყისები, იბრძოლოს იდეების განსამტკიცებლად, რომლებზეც თავის მუსიკას იმ მიზნით აფუძნებს, რომ მსმენელი უფრო სერიოზული, უფრო ინტელექტუალური გახადოს და ამით მუსიკისადმი მისი დამოკიდებულებაც გააკეთილშობილოს. შუმანის, ცნობილი ჟურნალის „ნოიე ცაიტშრიფტ ფიურ მიუზიკის“ რედაქტორის, მაგალითი ამ მხრივ ჩემთვის უდიდესი სტიმული იყო.

პარიზის ამ სოლოში ჩემს სულიერ სიჯანსაღეს იცავდა და ამაგრებდა სხვა გარემოებანიც. სიკვდილამდე არ დამავიწყდება ხაბენეკის დირიჟორობით შესრულებული ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია „კონსერვატორიის საკონცერტო პაზოგადობაში“, ერთადერთ ადგილს, სადაც კარგი მუსიკის მოსმენა შეიძლებოდა, მე

კი მუდმივი შესასვლელი ბილეთი მქონდა იმავე მეიერბერის რეკომენდაციის წყალობით. შესარულების არაჩვეულებრივმა ოსტატობამ (იგი აშკარა შედეგი გახლდათ პარტიტურის ღრმად შესწავლისა) ყურადღება მიმაპყრობინა ცალკეულ მუსიკალურ აზრებზე, რომლებიც არ გამოვლინდა ჩემი სტუდენტობის წლებში ლაიფციგში გამართულ კონცერტზე (იქ ორკესტრს პოლენცი დირიჟორობდა). მთელი ეს სილამაზე მაშინ რომ მეგრძნო, გემოვნება უფრო მტკიცედ განმივითარდებოდა და არ მოექცეოდა იტალიურ-ფრანგული მდარე მუსიკის გავლენის ქვეშ.

მეცხრე სიმფონიას ჯერ კიდევ სიკაბუჯიდან ვსწავლობდი, მისი კლავირიც კი გადავიღე, მაგრამ როგორც ჯეი არს ვიგებდი მხოლოდ ამჟამად, ოცდაშვიდი წლისა. შთაგონებული ძალისა და აღმაფრენის ამ დემონსტრაციამ, რომლებიც, შესაძლოა, მიმადლებული ჰქონდა შემსრულებლის ხელოვნებას, ჩემზე ისეთივე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, როგორც ერთ დროს ვილჰელმინა შრიოდერ-დევრიენტის მონაწილეობით დადგმულმა „ფიდელიომ“. მაგრამ უეჭველია, მაშინდელის არ იყოს, ახლაც შესარულების შესანიშნავ თვითებებთან ერთად მთელი თავისი გასაოცარი სიღრმით გაცხადებული ბეთჰოვენის გენია წინ მიშლიდა ახალ და მომჭადობელ სამყაროს — სამყაროს მუსიკოსისა, რომელსაც შეუძლია დამოორჩილოს ყოველივე ადამიანურს და ამავე დროს თავის სამეფოში ერთი მისხალი უხამსობა არ გააქაჟანოს. წინ მიშლიდა მუსიკალური ინსტრუმენტებისა და ადამიანის ხმის, სიმფონიისა და დრამის უმადლესი მწყობრი შეხამების სამყაროს.

ბეთჰოვენის გენია მანიჭებდა მატერიალურ სიძნელეთა დასავიწყებლად აუცილებელ ძალას და „რიენციზე“ მუშაობაში ისე ვეფლობოდი, აღარ ვფიქრობდი ამ ოპერის დადგმაზე. მხოლოდ ვიმედოვნებდი, რომ უდიდესი თავგამოდებით შეეძლებდი ჩემი ნაწარმოები ნამდვილად მნიშვნელოვანი ვამეხადა. ამავე დროს ვცდილობდი ბეთჰოვენთან ამ ახალი შეხვედრით მიღებული ძლიერი შთაბეჭდილება დიდხანს არ გამნელებოდა და შლეზინგერის ჟურნალისთვის დავწერე ნოველა „მომლოცვაობა ბეთჰოვენთან“:

ნოველა იმდენად ავტობიოგრაფიული იყო, რამდენადაც ფანტასტიკური. თავი წარმოვიდგინე ლაიფციგელ ჰაბუკად, რომელმაც მომლოცვად გასწია ვენაში, რათა პირადად გასცნობოდა ბეთჰოვენს. უსახსრობის გამო მე ვითომ ფეხით გავუდექი გზას და მდიდარ ინგლისელს შევხვდი. ისიც სტუმრად მიდიოდა დიდ მუსიკოსთან, ოღონდ ეტლით. ინგლისელი გახლდათ სნობი, სხვა საქმიანობასთან ერთად კვირაში თითო მუსიკალურ ნაწარმოებს თხზა-

ვდა. ჰოდა. უნდოდა თავისი ნამუშევრები ბეთჰოვენს ენახა და ჯვრით მოენიშნა მისი აზრით უხეირო ადგილები. ჩავედი ვენაში (ვენის უხამსი მუსიკალური ცხოვრება იქ მიღებული შთაბეჭდილებების საფუძველზე 1832 წელს აღეწერე), მაგრამ გულზე ცუცხლი მეკიდებოდა. ვინაიდან დღეები დღეებს მისდევდა, მე კი ბეთჰოვენთან მოხვედრას ვერ ვახერხებდი.

ბეთჰოვენი თავშემაწყენელ და ზედმეტ ეზობილებს უფრთხოდა (ეს ვიზიტები სასაცილოდ ავიგდე და სიმბოლურად გამოვხატე ჯენტლმენი-ანობის გულს გამწყალებელი მოთხოვნების სახით), ამიტომ გადაწყვიტა არავინ მიეღო. მაგრამ პათეტიკური წერილი მას აუწყებს. რა კეთილშობილურმა აღტყინებამ უბიძგა ჰაბუკ თაყვანისმცემელს ლაიფციგიდან ვენას ჩამოსულიყო, ხოლო მე, მომლოცველს. თითქოსდა სასწაული მიღებს სახლის მძიმე შემოკედილ კარს და ტიტანის გულთან მისაახლელს.

ახალგაზრდა სტუმრის ჰაბუკური გზებითა და გულწრფელობით მოხიბლული ბეთჰოვენი პირველად აქცევს ზურგს სამწუხარო კარჩაეტილობას და ამბობს, განზრახული მაქვს დავწერო სიმფონია. სადაც ინსტრუმენტულ მუსიკას აღამიანთა ხმები დაავიციონებენო. იგი აზრს გამოთქვამს მოძალებული ფორმალისტური დივერტისმენტის წინააღმდეგ საოპერო ხელოვნებაში. სადაც ყველაფერი ტენორის ან პრიმადონას ბრწყინვალე ვოკალურ მონაცემებს ექვემდებარებოდა. და ისეთი მუსიკალური დრამის შექმნის იდეას აყენებს, რომელშიც სიმღერისა და ორკესტრის მიზანი მხოლოდ და მხოლოდ გამოსახვის სიმართლე იქნებოდა.

ალტაცებული ჰაბუკი ბეთჰოვენს შორდება უალრესად ხალისიან გუნებაზე. მაგრამ ქუჩაში კვლავ ხედება ინგლისელს, რომელიც ახლა „დიდი კომპოზიტორის — როსინის“ საძებნელად მიემართება. „მე გავიცანი ბეთჰოვენი და ეს მთელი სიცოცხლე მეყოფა“. — პასუხობს ინგლისელს ჰაბუკი, იგივე ჩიპარდ ვაგნერი, ვინაიდან მეცხრე სიმფონიის ხელახლა მოსმენის შემდეგ ვიგრძენი, რომ ამ ქვეყნად ჩემი ერთადერთი მოწოდება იქნებოდა იმის განკრძობა, რასაც ეს სიმფონია გადასცემდა შთაშობავლობას. ნოველამ ძალზე კარგი შთაბეჭდილება მოახდინა ბერლიოზზე და იგი „ჟურნალ დედებაში“ მოიხსენია, თანაც დააზუსტა, მას მკითხველი კიდევ დიდხანს ეყოლებათ.

პარიზის მტრულ გარემოსთან ბრძოლაში იწრთობოდა არა მარტო ჩემი არტისტული შეუთრევებლობა, არამედ ჩემი პატრიოტიზმიც. მეცხრე სიმფონიის შემდეგ „თავისუფალი მსროლელის“ პრემიერამ (თუმცა ის მოწმობდა, რომ ჩვენი ეროვნული სული ჯერ

არც ისე ღრმად ესმოდათ) გულში აღმინთო გერმანელი ხალხის მუსიკალური გენიისადმი თავყვანისცემის გრძნობა, ხალხისა, რომლის სიდიადე ამ უხამსობის ფონზე თითქოსდა აღრინდელზე მეტი ბრწყინვალეობით გამოკაშკაშდა.

ვცილობდი თავაზიანი სტუმარი ვყოფილიყავი (მართლა კი გახლდით სტუმარი?) და ფრანგებისთვის არ მეწყენინებინა. მიუხედავად ამისა, წერილში „გერმანული მუსიკის შესახებ“ ქებით მოვიხსენიე ჩემი ხალხის მუსიკალური მონაცემები და მხატვრული სერიოზულობა.

სამშობლოზე სევდა სულ უფრო აუტანელი ხდებოდა და მაიძულებდა მთელი სიმწვავეთ დამეყენებინა საკითხი შინ დაბრუნებაზე. 1840 წლის ნოემბერში დაეამთავრე „რიენცის“ პარტიტურა, ხოლო რაკი იმედი აღარ მქონდა, რომ ოპერა პარიზში დაიდგებოდა, იგი დრეზდენში გავგზავნე: დრეზდენში ოპერის მიღება ჩემთვის სამშობლოში დაბრუნების სიგნალი იქნებოდა. ოღონდ სამშობლო არც ისე ჩქარობდა კვლავ ვენახე, ვინაიდან ხელახალ შეკითხვაზე დრეზდენიდან უკეთეს შემთხვევაში ასეთ პასუხს ვღებულობდი. „რიენცის“ დადგმის საკითხის განხილვა ჯერ არ დამთავრებულაო.

ამ დაძაბული ლოდინის თვეებში, უდიდესი სულიერი დაღლილობის ჟამს, როცა ხსნის იმედი ოდნავდა მინათებდა, კვლავ გავიხსენე მფრინავი ჰოლანდიელის ლეგენდა, რომელსაც ესოდენ ინტერესით ვისმენდი ქარიშხლის დროს ბალტიის ზღვაში. ახლა მივხვდი, ასე ძლიერ რად მიზიდავდა იგი: ერთმანეთს ჰგავდა ჩემი ბედი ავასფერისა, მარად დევნილისა, ვისაც ვერსად ვერ უგებდნენ და ვისაც ამაოდ სწყუროდა სიმშვიდე. ლეგენდის სიუჟეტს ხარბად ვეცი, სწრაფად დავწერე ოპერის ლიბრეტო და მაშინვე წავუღე ლეონ პილეს, ოპერის თეატრის დირექტორს. იმედი მქონდა, მას ლიბრეტო მოეწონებოდა და დამთანხმდებოდა, მუსიკა დამეწერა. ლიბრეტო მართლაც მოეწონა, მაგრამ არ ისურვა მუსიკა მე დამეწერა. შემომთავაზა ლიბრეტო 500 ფრანკად მიმეყიდა, რის შემდეგ სხვა კომპოზიტორისთვის გადაეცა. თქვენ აღბათ გსმენიათ დიტშის სახელი, რომელსაც მან მორიგი ლიბრეტო აღუთქვა. დირექტორის წინადადებას სულით ხორცამდე შეურაცხმყო, მაგრამ მაინც დავთანხმდი, რადგან გუშინდელი დღიდან შინ ერთი ფრანკიც არ მომეძვეებოდა. ლიბრეტოში აღებული ფულის წყალობით პარიზის გარეუბანში განემართოვდი, თავაუღებლად ვიმუშავე და შვიდ კვირაში დავწერე ოპერა „მფრინავი ჰოლანდიელის“ მთელი პარტიტურა. და რადგან პარიზმა უარი თქვა ოპერის მიღებაზე, ავდექი და ეს ხელნაწერიც სამშობლოში გავგზავნე. ოღონდ კიდევ

ერთხელ დავრწმუნდი, რომ გერმანიას არც ისე ძლიერ სწყუროდა ჩემი კვლავ ხილვა. ლაიფციგმა ოპერა უკანვე გამომიგზავნა, ისევე როგორც მიუნჰენმა. ბოლოს და ბოლოს უკანასკნელ იმედად ბერლინილა მეგულეობდა და „მფრინავი პოლანდიელი“ ახლა იქ გავგზავნე, ამავე დროს — უკვე მერამდენეჯერ! — დახმარება ვთხოვე შეიერბერს, რომელსაც ბერლინში მნიშვნელოვანი მუსიკალურა თანამდებობა ეჭირა.

მოულოდნელად 1841—1842 წლების ზამთარში სამშობლოდან ორი სასიხარულო ცნობა მივიღე: დრეზდენში თურმე როგორც იქნა მიიღეს „რიენცი“, ხოლო ბერლინში ლაპარაკობდნენ „პოლანდიელის“ დასადგმელად მზადებაზე. სამშობლოსაკენ გზა ხსნილი იყო, სული აღაავსე მქონდა ისეთივე იმედებით, როგორითაც ოდესღაც დავტოვე გერმანია, აღთქმული ქვეყნის მირაჟით მოჯადოებულმა. გერმანელი ნათესავების მიერ გამოგზავნილი ფულით (პარიზი იმისთვისაც კი არ დამენმარა, რომ გავცლოდი) დილიქანსში ჩავჯექი და გავუდექი გზას. 1842 წლის 7 აპრილს ისეთი გრძნობა მქონდა, თითქოს ჯოჯოხეთს დავაღწიე თავი. მაგრამ რაინს გაღმა კი მელიოდა სამოთხე?

რაინის გადალახვამდე მცირე ხნით შეეჩერდები იმაზე, თუ რის გამოხატვა მინდოდა, როცა „პოლანდიელს“ ვწერდი. თქვენ შეიძლება ეთანხმებით მოსაზრებას, რომ ავტორი, რომელიც საკუთარ ნაწარმოებს თვითონ უკეთებს კომენტარებს და აზუსტებს საკუთარ ზრახვებს, მხოლოდ იმას ამტკიცებს, თითქოს მის მუსიკას ძალიან არ შესწევს თავის თავზე ლაპარაკისა.

ღიან, ძვირფასო ჩემო, ამგვარი კომენტარები და დაზუსტებანი, მართლაც, ზედმეტი იქნებოდა, თუკი მსმენელი ჩემს მუსიკას ისეთივე გულისხმიერებით მოეცილებოდნენ, როგორცაა მე ვწერდი. სამწუხაროდ, ცხოვრებაში ძალზე იშვიათად შევხვედრივარ ამგვარ ადამიანებს. ხშირად მუსიკალურ შედეგებს ან მცდარად იგებენ, ან წვდებიან მხოლოდ მათ გარეგან, კომპოზიტორის იღუმალის ზრახვების ყველაზე ნაკლებ შესაბამის გარეგან მხარეებს. თვითონ წამოიკონცერტოს პრესაში დიდს ამბით განცხადებული აზრი — თითქოს იეთპოვენმა მეექვსე სიმფონია ჩაიფიქრა, როგორც გლეხის ქორწილის ილუსტრაცია მასთან დაკავშირებული სათანადო წესჩვეულებითურათ.

კრიტიკულ წერილებში სასაცილო მომენტი უმაღლეს ზღვარს იღწევდა, როცა ლაპარაკობდნენ მითებზე დაფუძნებულ ჩემს ოპერებზე, რომელთა გაგებას მოსმენის დროს გარკვეული სულიერი გზნება და ინტელექტუალური გამჭვირვაობა სჭირდება. ხოლო ეს გზნება და გამჭვირვაობა ფრიალ და ფრიალ აუცილებელია, რათა ჩავწვდეთ ლეგენდის არა გარეგნულ მხარეს, არამედ მის არსს, არა კერძოს, რაც შეიძლება აბსურდულად მოგვეჩვენოს, არამედ მართლად საკაცობრიო და ფილოსოფიურ აზრს.

არ ვერიდები კადნიერი გამოვჩნდე და გამოვთქვამ რწმენას, რომ ჩემი ოპერების მცდარად ან შენდულად გაგებაში დაბნა-

შავე მე კი არა. საზოგადოების ჩამორჩენილობაა, ჩამორჩენილობა. ჩამოყალიბებული (უფრო სწორად დეფორმირებული) ცოტად თუ ბევრად სერიოზულ ჰუმანიტურ საფუძველს მოკლებულ მუსიკალურ სკოლაში. სწორედ ანიტომ არ მესმის, რატომ არ უნდა მქონონდა უფლება ჩემი ოპერები, ჩემი ქმნილებანი იმ ადამიანთა დამახინჯებისგან დამეცვა, ვისაც უნარი არ ჰქონდა მათი გაგებისა, განსაკუთრებით, თუ ეს ადამიანები ცილისმწამებლობასთან ერთად მკლავნელებიც იყვნენ?

ფრიად შესაძლებელია თქვენს საუკუნეში ჩემს ნაწარმოებებს უკეთ იგებენ, მაგრამ რატომ არ უნდა გაიგოთ კომპეტენტური წყაროდან, რა ფიქრები მიფორიაქებდა გონებას, როცა მფრინავა პოლანდიელის უცნაურ სახეს ვქმნიდი?

რა თქმა უნდა, ყველამ იცის რა ხდება ამ ოპერაში, რადგან მფრინავი პოლანდიელის ლეგენდა რამდენადმე ცნობილი გახლავთ. ლაპარაკია გემის კაპიტანის სამწუხარო ბედზე. იგი იძულებულია თავის ეკიპაჟთან ერთად დაუღალავად იხეტიალოს ზღვებზე და ოკეანეებში; შვიდ წელიწადში მხოლოდ ერთხელ აქვს ღუზის ჩაშვების შესაძლებლობა. ამ დროს იმედოვნებს შეხვდეს ადამიანს, ვინც თავს შესწირავს და ამგვარად საუკუნოდ მოასვენებს. მაგრამ ასეთ ადამიანს ვერსად პოულობს, ქალი ყველგან მერყევი და თავქარიანია. კაპიტანიც ყოველი შესვენების შემდეგ კვლავ იწყებს უიღბლო ხეტიალს — საბედისწერო შვიდწლიან მოგზაურობას. ერთხელ კი, როცა ნორვეგიის ნაპირებთან უშვებს ღუზას, პოლანდიელი ხვდება სენტას, კაპიტან დალანდის ქალიშვილს: ქალიშვილი თავის მხრივ დღე და ღამე ელოდა ადამიანს, ვისაც სული მთელ საუნჯეს მიუძღვნოდა. ისინი მაშინვე უგებენ ერთმანეთს, დრამის გმირიც უკვე ხედავს, თითქოს წყნარ ნავსადგურში მოვიდა და აქ დასრულდება მისი ხეტიალი, მაგრამ ექვებითა და უნდობლობით მარად გატანჯული სენტას ქცევაში ამჩნევს ქალის მერყეობის ახალ დამამტკიცებელ საბუთს. იგულისხმება საუბარი, რომლის დროსაც სენტა არაფრად აგდებს შეყვარებული ნორვეგიელი ქაბუკის — ერიკის ვედრებას, და რომელიც პოლანდიელს შორიდან კეკლუცობისა და ორგულობის გამოვლენად მიაჩნია. პოლანდიელი თავის გემზე ადის, რათა გაუდგეს უსასრულო გზას. სასოწარკვეთილი სენტას თვალწინ, ხოლო სენტამ არ იცის, როგორ დაუმტკიცოს უსაზღვრო სიყვარული და ტალღებში ვარდება. ქალის მიერ გაღებული მსხვერპლი პოლანდიელს ხსნას ანიჭებს. ზღვის ტალღები გემს ჩანთქავენ და ბოლოს და ბოლოს ეღირსება საუკუნო განსვენება, რაზეც ესოდენ გატაცებით ოცნებობდა.

მე ძალზე მოკლედ შეგახსენებთ სიუჟეტი. გვინათ, ბევრს შეუძლია ამ სიუჟეტის სანახაობითი ფანტასტიკური ჰიარის გარდასხვა რამეს ჩაწვდეს? მისი სასაცილოდ აგდებაც ზომ ადვილია, როგორც ეს გააკეთა ჰაინემ, ვისი აზრითაც ლეგენდის მორალი ისაა, რომ ქალები უნდა უფრთხოდნენ მფრინავ პოლანდიელებთან დაქორწინებას, ხოლო კაცებმა უნდა იცოდნენ, რომ ქალს შეუძლია ისინი მხოლოდ კატასტროფას შეჰყარონ.

ასეთი განმარტება, რა თქმა უნდა, სასაცილოა, გონებამახვილურიც, მაგრამ ნება მიბოძეთ მის აზრიანობაში დავეჰკვდე. მე რომ ჰაინესავით მიტაცებდეს ყველას და ყველაფრის დაცინვა, თავს უფლებას მივცემდი და ასეთივე შენიშვნება ვაუჯეტებდი ოიდიპოსის მითს, სადაც ფანტასტიკას პათოლოგიაც უერთდება. აქ შეიძლება ასეთი მორალი დავინახოთ: დედები უთუოდ უნდა დარწმუნდნენ, რომ შვილები, რომელთა გაზრდა მათ არ ნებავეთ, მართლაც დახოცილებია, ხოლო დაქორწინების მოსურნე ქაბუკებმა ასაკით უფროსი ქალები არ უნდა შეირთონ.

მაგრამ მე არ მსურს გონებამახვილობით გამოვიჩინო თავი და ამავე დროს გამოვაფიქრო, თითქოს უნარი არ შემწვევდეს ხელოვნების ისეთი შესანიშნავი ფორმის თავისებურება გავიგო, როგორიცაა მითი.

ის, რასაც ზოგიერთი სასაცილოდ იგდებს, ვითარცა დაუჭერებელსა და ფანტასტიკურს (ოიდიპოსის მითში — წინააწარ განსაზღვრულ მამის მკვლელობასა და სისხლის აღრევას, ანდა სენტაბს თვითმკვლელობის შემდეგ ტალღების მიერ გემის ჩანთქმას), გახლავთ ერთ-ერთი საშუალება, რომლის მეოხებით ხელოვნება აყენებს მწვავე, ადამიანისთვის მარად აქტუალურ საკითხებს. ოლონდ ეს აქტუალობა უნდა ვეძებოთ და გავიგოთ არა ჩვენს ყოფიერებასთან არაჩვეულებრივი გარეგნული მსგავსობის გზით, არამედ იმ საკითხების გადაწყვეტით, რომლებიც ყოველთვის აღელვებდნენ და კვლავაც აღელვებენ ადამიანის გონებას. ამგვარად, მითის ჰემმარიტება გახლავთ ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური ხასიათის სინამდვილე და არა ფაქტობრივი. ჰოდა, ვინც ჩემი ოპერების ახსნის დროს ანგარიშს არ უწევს ამ პრინციპს, უთუოდ ცდება.

პოლანდიელი მხოლოდ ერთი შეხედვით ჩანს მოჩვენებითი მოვლენა. სინამდვილეში თქვენისთანა და ჩემისთანა ადამიანია (ყოველ შემთხვევაში, ჩემისთანა). თანაც ბევრი თავისი მსგავსისაგან განსხვავებით ცხოვრებაზე უფრო გონივრული წარმოდგენა აქვს. იტანჯება სხვებზე მეტად, ვინაიდან უკეთ ესმის ჩვენი ცხოვრების, როგორც მარად დაკმაყოფილებულ სურვილთა აღუქმებელი სა-

წყაულის, უაზრობა ეზიზღება სიზიფოსის შრომა—ცხოვრება ადამიანისა, ვინც იძულებულია დაუსრულებლად ზიდოს ქვა მთის მწვერვალზე და ისევ განაახლოს ეს ქანცგამწყვეტი საქმე, რადგან რაღაც სატანური ძალა ლოდს ძირს, თავდაპირველ ადგილას ჩამოაგორებს ხოლმე.

უნაყოფო შრომის განუწყვეტელი განახლების იდეას ოპერაში გამოხატავს ხეტიალი და ფათერაკები, რომელთა დასასრულს ღუზის მცირე ხნით ჩაშვება მოგზაურობის საბოლოოდ დამთავრების ილუზიას ქმნის, ხოლო ამ ილუზიის სწრაფად განქარვება ახალ შვიდწლიან კატორღას მოასწავებს.

ბევრიგან განსხვავებით, ვინც ესოდენ უაზრო ცხოვრების ტვირთს ურიგდება და შესაძლოა, არც კი ესმის მისი უაზრობა, პოლანდიელი სიზიფოსის ბედს უჩანყდება, მაგრამ აღშფოთებით, ამბობხებით კი არ ცდილობს აზრი შემატოს არსებობას, რომელიც იმდენადაა უაზრო, რამდენადაც პასიურად ეგუებიან. აღშფოთება, ამბობხება მისთვის თითქოსდა კარია სხვა, არაამქვეყნოური სამყაროსი, სადაც შესვლით ადამიანის ტრავგიკული ბედის სამუდამოდ დამარცხებას შეძლებს.

არსებობის უაზრობის წინააღმდეგ ბრძოლის მოტივი არსებობდა ერწყმის დიადი, უმაღლესი მოსვენებისკენ ლტოლვას. ამდენი ქარიშხლის გადამტანი პოლანდიელის სული დაიღალა და მხოლოდ ერთი რამ სწყურია — საუკუნო განსვენება. მეტად აღარ სჭერა ცხოვრების ცთუნებებისა, რომლებიც მე სახალხო მხიარულების ცხოველმყოფელი სურათების — შეზღვაურების, აგრეთვე მრთველი ქალების გუნდის შემწეობით წარმოვსახე. დარწმუნებულია, რომ ეს მხოლოდ ცრუ გარეგნული სახეა და მასთან მიახლოება შეუძლებელია, თუ გულში უფრო ღრმად არ ჩაირქვე ცხოვრების სიძულვილის დანა.

უნდა ითქვას, რომ ცთუნებანი პოლანდიელს არც კი იზიდავენ, მათ იმ კაცის პირქუში გულგრილობით ჩაუვლის გვერდით, ვინც ბოლომდე დასცალა ფილა ამაობისა. ეს სწრაფვა არარსად გარდასახვის ტოლფარდი ტრანსცენდენტური მოსვენებისკენ გახლდათ ფრიად დამახასიათებელი თვისება ჩემი დროის ფაქიქლოგიისა, თავისებური პასუხი იმ დარტყმათა სანაცვლოდ, რასაც იდეალზე დანალღვიანებულ ადამიანს, განსაკუთრებით რომანტიკოს ხელოვანს აგემებდა მახინჯი და სასტიკი სინამდვილე.

ამ სწრაფვას ჩვენ ვამჩნევთ ბეთპოვენთან (მხედველობაში მაქვს მისი უკანასკნელი სონატა ფორტეპიანოსთვის, ოპ. 111) და ჩემი დროის თითქმის ყველა დიდ კომპოზიტორთან: შუმანთან („მან-

ფრედი“), ლისტთან (სი-ბემოლმინორული სონატა), ბერლიოზთან („პაროლდი იტალიაში“). სხვანაირად რომ ვთქვა, ჩემს „მფრინავ პოლანდიელში“ ვეხებოდი უადრესად აქტუალურ პრობლემატიკას. ჩემი აზრით, იგი კვლავ აქტუალურია ეგრეთ წოდებული რომანტიკული ეპოქის გასრულების შემდეგაც კი.

თქვენ ალბათ თვითონ შენიშნეთ, რომ უმაღლესი მოსვენების სიმბოლოდ (ან თუ გნებავთ მისკენ მიმავალი გზად) ავირჩიე სრულქმნილი სიყვარული, რომელიც უკან არ იხევს მსხვერპლის წინაშე, როცა მსხვერპლი აუცილებელია და სავალდებულოა. ვფიქრობ. ასე უსაფუძვლოდ არ მოვქცეულვარ: სიმშვიდეა ცხოვრებაში შეიძლება მხოლოდ დროებით მიიღწიო, ამასთან იგი არასდროს არაა აბსოლუტური. ეს ამართლებს ჩვენს სწრაფვას, ზემოთ ხსენებული სიმშვიდე ასოციაციით დაუკავშიროთ გრძნობას. რომლისკენაც ყველანი ვილტვით და რომელიც მარტოოდენ ზოგიერთს უცხადდება, თანაც ისე იშვიათად, ხანდახან თავს ვეკითხებით, იგი მართლა არსებობს თუ მოჩვენებაა-თქო.

ფარდობითობის სამყაროში აბსოლუტურის ძიება საკმაოდ მაცთუნებელი საქმეა. მაგრამ მე მუდამ ვიყავი და ბოლომდე დავრჩი იმ კაცად, ვინც აბსოლუტურზე ნაღვლობდა და აბსოლუტურის ეს წყურვილი სრულიადაც არ მიაჩნდა ყოველდღიურ ფარდობით ამბებზე ნაკლებ რეალურად და მნიშვნელოვნად.

ვინაიდან ნიადაგ წუთიერი გრძნობების ოკეანეში მივცუტრავთ (გრძნობებისა, რომელთა ქვეშ ხაზას აფჩენს მორევი) და ეს გახლავთ სასოწარკვეთილებისა და ცხოვრებისადმი ზიზღის ძირითადი წყარო, ჩვენს შინაგან ტაძარში მარადღეაშა უნდა ვაბრიალებდეთ თავგანწირვის ღვთაებრივი შარავანდედით მოსილი, სრულქმნილი და უსაზღვრო სიყვარულისადმი რწმენის ჩირალდანს. იმ სიყვარულისადმი რწმენის ჩირალდანს, რომელსაც ხოტბას აძხამს პავლე მოციქული კორინთელთადმი მიმართვაში: მრავალის მომთმენი და სიკეთით სავსე, ყოვლისმიმტევებელი. და ყოვლის მორწმუნე, ყველაფრის მოიმედე და ყველაფრის გადამტანი სიყვარულისადმი რწმენის ჩირალდანს.

სულის სიღრმეში მოწიწებით დაცული იდეალი სიყვარულისა მაშინაც კი, თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში მისი ხორცშესხმა ნაკლებ შეიძლება ან სულ არ შეიძლება, ჩვენს სიცოცხლეს აკეთილშობილებს, გრძნობის მეტ სიმტკიცესა და აიღრმეს ანიჭებს. ამცირებს ჩვენი განცდების წარმმართველი საბედისწერო ფარდობითობის, შეზღუდულობისა და მერყეობის გამანადგურებელ შედეგებს.

თქვენ იქნებ უცნაურად მოგერვენათ ან რომანტიკული პოზა მოგაგონათ იმან, რომ ამგვარი სიყვარული მტკიცედ დაუწყევშირე სიკვდილის იდეას. ასე მოვიქეცი, რამეთუ ყოველთვის ექვით ვუყურებდი დედამიწაზე მსგავსი გრძნობისა და სრული ჰარმონიის არსებობას, ჰარმონიისა, რომელსაც ეს გრძნობა სიმბოლურად გამოხატავს. მერედა, შეიძლება განა ადამიანის საბრალო ჯულმა აბსოლუტური დაიტიოს?

მე არ მსურდა დამემდაბლებინა სიყვარულის, ამ იდუმალი ფლიუიდის იდეის მნიშვნელობა, ფლიუიდისა, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებს სამყაროს ყველა არსებას და ელემენტს. ამიტომ იძულებული ვახლდით ეს გრძნობა კონკრეტულად წარმომესახა მისი ყველაზე დამახასიათებელი და ყველაზე ზოგადსაკაცობრიო ფორმით — კაცისა და ქალის სიყვარულის ფორმით. საკუთარი იდეალიზმის ერთგულს, რა თქმა უნდა, არ შემეძლო ქალისადმი გამომეჩინა სკეპტიციზმი, რითაც აღსაესე იყო ჰამლეტი, ოდეს ამბობდა: „Trailty, thy name is woman“.¹

სენატს სახის შექმნისას ვლამობდი ამ უნივერსალურობის პრეტენზიის მქონე დასკვნების გაბათილებას, თუმცა პირადი ცხოვრებისეული გამოცდილება არაერთარ საფუძველს არ მაძლევდა საამისოდ. ვფიქრობდი, თუ სენატა დალილებით სავსე სამყაროში არ არსებობს, სულ ერთია, ოდესმე მაინც გამოჩნდება როგორც მომავლის ქალი — უფრო ადამიანური, უფრო გონივრული მომავლისა, ვიდრე ჩემი დროის აწმყა-მეთქი. აი, რატომ ვიყავი იძულებული აბსოლუტური სიყვარულის უნარით დაჭილდოებული ქალისადმი რწმენის მიუხედავად, ეს ქალი არარეალური თვისებებითაც შემემკო: ოჯახში და მეგობართა შორის იგი როგორცაა გამოირჩევა ბუნებით, რომლის უცნაურობანი (აღტაცებულობა, ოცნებებით გატაცება, მტკიცე ნებისყოფა) გაოცებას იწვევენ. ქალი უნდა მომყვდარიყო, ვინაიდან იმდენად ძლიერი გრძნობა დაეუფლა, ძნელად თუ გადაიტანდა ადამიანის სული: ასეთი გრძნობა ნთქაეს გულს, ფერვლავს მას.

მთელი ცხოვრების მანძილზე არც ერთ კრიტიკულ შენიშვნაში არ მიგრძენია, რომ ჩემს იდეას ჩასწვდნენ. ბევრი რამ, ცხადია, არც მეფეს გაუგია, რომელმაც კეთილინება და ნიჭიერების გამო შემაქო. მისმა უდიდებულესობამ ბრძანა, „ჰოლანდიელი“, რა თქმა უნდა, მომეწონა, მაგრამ „ოპერის მეტისმეტად თავმომაბეზრებელი ქარიშხალი მალიზიანეზხო“. მიუხედავად ამისა, ჩემს ოპერებს შორის „ჰოლანდიელი“ ყველაზე მეტ ადფრთოვანებას იწ-

¹ არარობა, ოდღადაც უნდა ჯერქვას შენ (ინგ.).

ვევდა ხმაურიანი „რიენცის“ შემდეგ, რომელსაც ყველგან ტაშით ხვდებოდნენ. ეს ფრიად და ფრიად მწყინდა, რადგან მიმაჩნდა, „ჰოლანდიელის“ შემდგომ დაწერილ ნაწარმოებებში გაცილებით უფრო თავისებურად და ღრმად გამოვხატავდი სათქმელს.

მაყურებელი ტაშს უმთავრესად იმიტომ უკრავდა „ჰოლანდიელს“, რომ აქ ცნობდა ოპერის კლასიკური ფორმების გადმონაშთებს (სწორედ ამ ფორმებისდა კვალად ჩამოყალიბდა მისი გემოვნება), განსაკუთრებით დასრულებულ, ზოგჯერ გალანტური ფრანგული სტილით დაწერილ არიებსაც კი (ასეთი იყო მაგალითად, დალანდის პარტია), მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელ ნომრებად ჩაფიქრებულ არიებს.

რა თქმა უნდა, როგორც თქვენ ამას მალე დაინახავთ, თავდაპირველად აღინიშნებოდა არა ეს კავშირი ტრადიციასთან, არამედ სიახლენი, რომლებიც რამდენიმე წლის მანძილზე თავგზას უბნევედა საზოგადოებას და აიძულებდა „ჰოლანდიელს“ გაცილებით ცივად მოჰქიდეოდა. ვიდრე „რიენცის“ იტალიურ და მეიერბერულ ყაიდაზე დაწერილ მუსიკას. ამით გამოიხატებოდა ისევ და ისევ ის სამწუხარო სწრაფვა სიმსუბუქისაკენ, თვალის ამხვევი ელვარებისა და ყოველივე მოსმენილისკენ. მაგრამ დროთა ვითარებაში საზოგადოებამ სასიამოვნო გაკვირვებით აღმოაჩინა, რომ ამ ძნელად ასათვისებელ არაბუნებრივ მუსიკაშიც კი არსებობდა ცალკეული ნომრები და არიები, მიმზიდველი ქოროები და მღერადი კავატიონები, რომელთა მეშვეობით მეტისმეტად გრძელი და დაძაბული რეჩიტატივები და ორკესტრის მომაბეზრებელი, ხშირი და ხმაურიანი ჩარევა უფრო აბატანი ხდება. ჩემთვის კი ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყურადღების ღირსი და შემდგომი განვითარების საწინდარი გახლდათ სწორედ ეს, უნიათო სმენისათვის არც ისე სასიამოვნო ელემენტები.

მე შეძლებისდაგვარად ვცდილობდი ტრადიციული ოპერის პირობითობა ამერიდებინა იმით, რომ ოპერა ნაკლებ შეაბამჩნევად დამენაწივრებინა ნომრებად, გამეძლიერებინა არიების დრამატიზმი. გამეძაფრებინა რეჩიტატიულ-დეკლამაციური მხარე, ორკესტრი გადამეჭვია მოქმედების ახსნის საშუალებად, რაც ზრდის საოპერო სპექტაკლის დრამატიულობას და დამაჯერებლობას.

გარდა ამისა, შემთხვევით აღმოვაჩინე მუსიკალური დრამისთვის უფრო ღიდი შინაგანი მთლიანობის მიმნიჭებელი ხერხი: დრამის დაფუძნება რამდენიმე ძირითად მოტივზე, რომლებიც სიმბოლურად გამოხატავენ ჩემი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის უმნიშვნელოვანეს მოტივებს — წყველას, იმედს, ხსნას. რა თქმა უნდა,

ეს აღარ იყო უეატრალური კონცერტი. რასაც „ცაშას“ ან „თავო-
რიტი ქალის“ მამესეღნი მიეჩვივნენ. ოპერაში შეაღწია სიმფონიზ-
მმა და იგი დრამას უმორჩილებდა სიმღერას, მოითხოვდა, რომ
ახალ ნომრებს არა თუ მსმენელნი, მომღერლებიც შეგუებოდნენ.
ინეთი იდეალური მსახიობიც კი, როგორც გახლდათ ჩემი დიდსუ-
ლოვანი მფარველი ვილჰელმინა შრიოდერ-დევრიენტი, პირველი
და შთაგონებული შემსრულებელი სენტას როლისა, ნახვრად ზემ-
რობით, ნახევრად სერიოზულად მეუბნებოდა: „თქვენ გენიოსი
ხართ, მაგრამ ისეთ ექსცენტრულ რამეებს წერთ, მათი შესრულე-
ბა შეუძლებელია!“

„ჰოლანდიელის“ მუსიკალური ენის სიახლეებით გამოწვეულ
გაოცებას ისიც აძლიერებდა, რომ ჩემი მუსიკა თითქოს მძიმე
ნისლს გაეუღენთა, რომ მასში წინასწარ იგრძნობოდა ქარიშხლის
ამოვარდნა: ამ ქარიშხლის მათუწყებელი კი იყო დრამის ამალეღვე-
ბელი სიუჟეტი და გარემო, სადაც მოქმედება ვითარდებოდა. ამ-
გვარი ატმოსფერო როგორ მოეწონებოდა მსმენელებს, რომლებიც
გარკვეულ რებერტუარს იყვნენ შეჩვეულნი და ამის გავლენით
ფიქრობდნენ, მუსიკა უპირველეს ყოვლისა მღერადი ციური მე-
ლოდიებით უნდა ეალერსებოდესო ჩვენს ყურს!

თვითონ მე საკმაოდ მალე დავრწმუნდი, რომ სწორედ ის, რაც
თავდაპირველად არ იზიდავდა მათ და მხოლოდ დროთა ვითარე-
ბაში ტრადიციულ მოგონებებში გახდა შესწყნარებელი, იყო არ-
სებითად ჩემი წვლილი ამ უანრის განვითარებაში, და თუ მუსიკის
შემდგომი წინსვლისთვის გზის გაკვლევა მეწადა და არა უბრალოდ
მსმენელებთან ლაციცი, დასახული მიზნისთვის არ უნდა ჰელალატ-
ნა. ასეც გავაკეთე ბოლოს და ბოლოს, მაგრამ არც უყოყმანოდ,
არა შინაგანი ბრძოლის გარეშე (უკვე აღარას ვამბობ გარეგან წა-
ნაალმდევობაზე, რაც ზეადამიანური ჰაპანწყვეტის ფასად უნდა
დამეძლია). ოღონდ ჩემი შემდგომი განვითარება მოასწავებდა
უფრო მეტს, ვიდრე „ჰოლანდიელის“ მუსიკალური ენა, ვიდრე
მისი სულიერი პრობლემატიკა იყო. სიყვარულისთვის თავგანწირ-
ვა წყევლია თუ აუკილებლად მასანანიებელი ცოდვისგან თავ-
დახსნის წყურვილი, უზენაესი სიყვარული, როგორც მგზნებარე
სურვილი მარადიულობასთან შერწყმისა — ყველაფერი ეს გახლ-
დათ მოტივები, რომელთა შენივთება უკვე მაშინ შეადგენდა ჩემი
შემოქმედებითი ფილოსოფიის ჩონჩხს.

ამით ვამთავრებ ჩემს კრძელ სვლას, რათა მშობლიური მდი-
ნარე რაინის გადალახვის შემდეგ კვლავ განვაახლო შეწყვეტილი
თხრობის ძაფი.

VII

უცნაური დამთხვევა: საშობლოში დაბრუნებისას არანაკლებ მძიმე პირობებში ვიყავი, ვიდრე მასთან განშორებისას, — გამაწამა ხუთი ღლის მოგზაურობის მანძილზე ქარ-წვიმაში ლოდინმა, ხშირ-ხშირად მიხდებოდა დილიჯანსიდან დილიჯანსზე გადაჯდომა. მაგრამ ამ უსიამოვნებებს, ისევე როგორც სამი წლის წინათ, ჩრდილავდა რწმენა, რომ ისინი მხოლოდ და მხოლოდ სალხინებელს წარმოადგენდნენ ჩემი იმედების ხორცშესხმის გზაზე.

სინამდვილესთან მკიდროდ დაკავშირებული რწმენა ამჯერად რამდენადმე უფრო მტკიცე იყო (უნდა ითქვას, რომ გზის პერიპეტებიც ნაკლებ სახიფათო გახლდათ!). მეტიც, საშობლოზე ესოდენ დიდხანს მწუხარს პირქუში, მოღუშული ამინდის მიუხედავად გულს სიხარულით მივსებდა უკან დაბრუნება.

ერთადერთხელ მზემ ღრუბელთა ფარდაში გამოაღწია და შუქი მოჰფინა შესანიშნავ სურათს: ვაიმარის გარეუბნის თავზე დიდებულად წამომართულიყო ვარტბურგის ციხე-დარბაზი. ცოტა ადრე, ვიდრე საფრანგეთიდან გამოვემგზავრებოდი, წავიკითხე რაიხლ ტანკოიზერზე შექმნილი მოთხრობა. მოთხრობა ვარტბურგში გამართულ მომღერალთა შიჯობაზე გვიამბობს. ჯერ კიდევ არ გამწვანებოდა ხსენებული მოთხრობის შედეგად მიღებული შთაბეჭდილება და ახლა პეიზაჟში ვამჩნევდი ისტორიისა და ლეგენდის მომზიბვლელი შერწყმის იდუმალ ჭკეტეკსტს. ოპერისთვის რარიგ საუცხოო ქარგის მონახვა შემეძლო-მეთქი აქ, გავიფიქრე, მაგრამ ამისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ მიმინიჭებია.

საშობლოში ჩამოყოლილი იმედის ნაპერწკალი ილუზია აღმოჩნდა: მაგალითად, ბერლინში „პოლანდიელის“ დადგმის ცნობა სიცრუე იყო: მაგრამ საშობლომ და უპირველეს ყოვლისა ჩემი

ბავშვობის ქალაქმა — დრეზდენმა ზაინც ურთვეარი სიამოვნება მომანიჭა, რამეთუ საშუალება მომცა მომავალი წარმატად წარმომესახა. „რიენცემ“, რომლის პრემიერა 1824 წლის 20 ოქტომბერს გაიმართა, მიუხედავად თავისი უპრეცედენტო ხანგრძლივობისა (ოპერა ექვსი საათი გრძელდებოდა, რაც ჩემი შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე ნაკლებ მიმზიდველი თავისებურება გახლდათ), ტრიუმფალური წარმატება მარჯუნა, ეს წარმატება მომდევნო სპექტაკლებზეც განმეორდა.

ჯერ კიდევ არ ვიცოდი, უნდა გამზარებოდა თანდათან შარავანდელთა რომ მშოსავდნენ, თუ დაგონებულნიყავ, როცა ვხედავდი რა ენთუზიანით ხვდებოდნენ მსმენელნი ჩემ მიერ სიჭაბუკის შეცოდებად მიჩნეულ მუსიკას. შემოქმედებით აღიარებას მალე, 1843 წლის თებერვლიდან ნიეთიერი უზრუნველყოფაც დაერთო. ნიეთიერი უზრუნველყოფის საწინდარი იყო სამეფო კარის კაპელმანისტერად დანიშვნა, დაკისრებული მოვალეობა საფრთხეს უქმნიდა ჩემს კომპოზიტორულ საქმიანობას და გულზე არც ისე მუხატებოდა, მაგრამ მე ბევრი გაჭირვება გადავიტანე, მთლიანად ვიგემე ხელმოკლედ ცხოვრების სიმწარე და ამიტომ ველარ გავუძელი უცილობელი შემოსავლის მიღების ცთუნებას. მეორე მხრივ, ვგარაუდობდი, რომ ასეთი პოზიციიდან უფრო ქმედით გავლენას მოვახდენდი მუსიკალურ ცხოვრებაზე, რომლის გამოსწასაც ვაპირებდი სიმდარის, დამყაყებულობის, უხამსობის, ერთი სიტყვით, დაკნინების ბრჭყალებისგან.

ჩემს სულში ჩასახლებულმა კომპოზიტორმა შევებით ამოისუნთქა და, მომავლისადმი რწმენით აღსაჯემ, ფართოდ გაშალა ფრთები გასაფრენად. მაგრამ ცხოვრების ხელსაყრელი პირობები ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა იმას, რომ ყველა საკითხი მთლიანად იყო გადაჭრილი: მოწიფულობას თან მოჰყვებოდა შემოქმედებითი შემეცნების სერიოზული პრობლემები, რაც მნიშვნელოვნად ართულებდა შემოქმედების პროცესს. ნიეთიერად უზრუნველყოფილს, უნარი წამერთვა იმ სისწრაფითა და სიადვილით მეთხზა მუსიკა, როგორითაც პარიზში გაჭირვების ეპოს შვიდ კვირაში დაეწერე „მფრინავი პოლანდიელი“. დავკარგე ადრინდელი საუცხოო თვისება — უნებურობა. სულ უფრო უკმაყოფილო ვიყავი ჩემი, თავს ახალ და ახალ კითხვებს ვაძლევედი. „რიენცის“ წარმატება და სავსებით ბუნებრივი სურვილი კვლავ ასეთი წარმატების ნიღწევისა მაგულიანებდა ხელახლა მიმემართა ისტორიისთვის, ვინაიდან იგი უფრო გრანდიოზულსა და გამორჩეულ ამბებს გვთავაზობს. შევამჩნიე, რომ მყაყრებლებზე ანეთი სიუჟეტები მაგიურად მოქმედებდნენ.

ჰოდა, ვფიქრობდი ჰოპენშტაუფენების დროინდელი გერმანიის ისტორიის ერთ ეპიზოდზე. ამ ეპიზოდში ახალგაზრდა სარკინოზი ქალი, ფრიდრიჰ მეორის ქალიშვილი, თავგანწირულად ეხმარება თავის ძმას მანფრედს ტახტის ხელში ჩაგდებაში (მანფრედმა არ იცის ქალის ვინაობა და იგი შეუყვარდება). ქალიშვილი იცავს მანფრედს, ბოლოს კვდება და მხოლოდ სიკვდილის ქამს ამჟღავნებს თავის წარმომავლობას. მისმა სიკვდილმა სისხლის აღრევა აღკვეთა და ამით მძიმე მდგომარეობიდან თავდასაღწევი გზა მოძებნა. სარკინოზი ქალის როლში უკვე ვხედავდი შრიოდერ-დევერიენტს. ვინც ესოდენ დამაჭერებლად განაახიერა სენტას სახე დრეზდენის საოპერო თეატრში.

შინაგანი ხმა კი, რომელიც საღად მსჯელობდა აღრინდელ ცდებზე, მკარნახობდა, რომ უნდა მივეზიდე არა ეფექტურ, არამედ უდიდესი მხატვრული შესაძლებლობების მქონე სიუჟეტს, რომ როცა შთაგონების წყარო ისტორიაა, ეს შესაძლებლობები უადრესად შეზღუდულია: ცალკეული ფაქტების დამორჩილება, მათი ზუსტად გადმოცემა ბოჭავს ხელოვანის წარმოსახვას და ხელს უშლის მას ცხოვრება ისე გარდასახოს და განასახიეროს, რის შედეგად ხელოვნების ნაწარმოებმა შეიძლება ღრმა და ძალუმი ქდერაობა შეიძინოს.

ლეგენდა ან მითი, რომლებიც გარეგნული სიზუსტის დაცვას არ მოითხოვენ, იმ უპირატესობას ავლენენ, რომ თავიანთი გაბედული სიმბოლოებით ნათელ შუქს ჰფენენ სწორედ იმას, რაც მუსიკისთანა განმაზოგადებელ და ჩაკვირვებულ ხელოვნებას აინტერესებს: შუქს ჰფენენ ზოგადკაცობრიული მასშტაბის ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ აზრს. მითი წმინდა ადამიანურ მხარეს ათავისუფლებს კერძო, უმნიშვნელო ფაქტების ტყვეობისაგან, ფაქტებისა, რომლებიც ამ ადამიანურ მხარეს ისტორიაზე დამოკიდებულ სიუჟეტებში ახშობენ.

მითის მიზნადგული ძალა იმარჯვებდა არა მარტო იმიტომ, რომ ჩემში აღვიძებდა მომთხოვნ ხელოვანს, რომელსაც იაფფასიან წარმატებაზე უარის თქმა შეეძლო, არამედ იმიტომაც, რომ მაშინ ჩემი თითქოსდა ეგრძობდი მწარე პირადი გამოცდილების გამოძახილს. ფაქტების მპყრობელ სიუჟეტში, რაინდ ტანპოიზერის ლეგენდაში. ჩემს ცხოვრებაში სიყვარულს აქამდე საკმაოდ განსაზღვრული ადგილი ეჭირა, სამაგიეროდ გულმოკლული მოწმე ვიყავი ბობოქარი გატაცებებისა, რომლებიც ჩემი დიდი მეგობრისა და მფარველის ვილჰელმინა შრიოდერ-დევერიენტის ცხოვრებას აფორიაქებდა: მსახიობი, ვისაც სცენაზე ბადალი არ ჰყავდა, ცხოვრებაში

უმძიმეს მდგომარეობაში ვარდებოდა, ვინაიდან ადამიანებთან ძალზე დამამცირებელ ნაცნობობას ამყარებდა. იგი დიდად მათასებდა როგორც ხელოვანს და როგორც ადამიანსაც და მთელ თავის საიღუმლოს მაზიარებდა, მე კი ვასრულებდი ნდობით აღჭურვილი პირის როლს, რომელსაც მტანჯველი აღრეული გრძნობა — ფრიად მგზნებარე სიმპათიისა და ფრიად ცხოველი ზიზღის მომცველი გრძნობა დაუფლებოდა. მსახიობის ნდობა ძველ მღვლეარებას მიახლებდა და ამის შედეგად მონიჭებული შთაბეჭდილების ზეგავლენით მოსვენებას არ მაძლევდა ეროტიული ვნებიანობის, როგორც თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების ტირანული ძალის იდეა (ეს თანამედროვე ადამიანი კი ტირანული ძალის არიდებას იმით ცდილობს, რომ თავგამოდებით ესწრაფვის იდეალს, სულიერ უბიწოებას). რაინდის შესახებ შექმნილ ლეგენდაზე უკეთ რას უნდა ეპასუხა ასეთი ფიქრებისთვის, რაინდისა, ვინც ვენერას მღვიმეში შვიდი წელი ტკბილად გაატარა და ჯადოსვან თავდახსნას ლამობს, მაგრამ სულიერ სიწმინდეს შეიძლება მიაღწიოს მხოლოდ მტანჯველი მონანიების ფასად და მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ანგელოზივით უბიწო ქმნილება მისი გულისთვის თავს გასწირავს. ამდაგვარი აზრების შედეგად (თანაც არა უმტკივნეულოდ) შეიქმნა 1843 წელს ჩემი ოპერა „ტანპოიზერი“.

„ტანპოიზერზე“ მუშაობისას დაძაბულად ვცხოვრობდი და ამიტომ სულიერად ვიქანცებოდი. ეპიკურული სიამტკბილობის მოთხოვნილებამ (რაც ყოველთვის მქონდა, მაგრამ ჩემი სულიერი განვითარება არასდროს არ დაუჩრდილაფს) იმჟამად შემავალიანა დასვენებისა და გართობის მიზნით მიმემართა „ნიურნბერგელი მანისტერზინგერების“ გონებამახვილური სიუჟეტისთვის, რომლის ცენტრში დგას გულკეთილი და მხიარული ჰანს საქსი.

ჩემში ახლაც ყველაფერს ჩრდილავდა და აღსრულებას ითხოვდა უპირველესი მიდრეკილება თითქმის რელიგიური სიმკაცრისადმი, რაიც მეტისმეტად ძლიერ ვლინდებოდა სულიერად ესოდენ გამოფიტვის შემდეგაც კი. ოღონდ ამჯერად მსურდა ძირს დავეშვებულიყავ ლაჟვარდოვანი, მაგრამ ყინულოვანი სულიერი მწვერვალებიდან, სადაც ტანპოიზერის ამალღებული ტანჯვით გამსჭვალული ავედი, და დავბრუნებულიყავ ცოცხალ ადამიანებთან, რომელთა ნაკლებ ლაჟვარდოვანი და უბიწო სიყვარული სანაცვლოდ გამოასხივებდა ცხოველმყოფელ სითბოს, არარსებულს მარადთოვლიანი მთების ცივ ატმოსფეროში.

ამ სულიერმა მოთხოვნილებამ მაიძულა მიმემართა რაინდ ლოენგრინის ლეკენდისთვის; ლოენგრინი გრაალის წმინდა მწვერვა-

ლებიდან ეშვება, რათა მგზნებარე მიწიერი სიყვარული, თავისი ღირსი სიყვარული ჰპოვოს და რაკი მიზანს ვერ აღწევს, უკან, უსაზღვრო სიმშვიდის სამყაროში ბრუნდება: ხოლო ეს ნიშნავს არა ოლიმპიურ ვნებათუქონლობას, არამედ საკუთარ ვნებათა დაძლევას. 1845—1847 წლებში დაწერილი ოპერა „ლოენგრინი“ თითქოსდა პაუზი იყო „ტანპოიზერზე“. მწვერვალებისაკენ სწრაფვის შემდეგ ეს მიწაზე კვლავ მოკვდავებთან დაშვების ცდა გახლდათ.

არანაკლებ მაწამებდა ის, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო მუსიკალური თვალსაზრისით ხსენებული ოპერები. ხალხი ტაშით შეხვდა „დიდი ოპერის“ საკონცერტო-რიტორიკული სტილით დაწერილ „რიენცის“, სამაგიეროდ, ცივად მიიღო ოპერის ტრადიციულ ესთეტიკაში ვაკვეყულ სიახლეთა შემომტანი „მფრინავი ჰოლანდიელი“ და მაიძულა იმ გამომსახველობითი საშუალებებისთვის მიმემართა, რომელთაც სულ უფრო აშკარა ანტიპათიით ვეკიდებოდი.

არჩევანი ადვილი როდი იყო: არ შემეძლო გულგრილობა გამოემჩინა პოპულარულობის ცთუნებისადმი, მესიამოვნებოდა, თუ ისეთივე ალტაცების ტაშით შემხვდებოდნენ, როგორიც „რიენცის“ წარმოდგენის დროს ისმოდა დარბაზში, ოღონდ ამ ცთუნებას ერთვოდა საკუთარი თავისადმი ზიზღის მრისხანე აჩრდილი, რაც — მე ეს ვიცოდი — უეჭველად დამეუფლებოდა, თუ მხატვრული გამოსახვის მიმზიდველი, მაგრამ უშინაარსო ფორმების მოტრფიალე ბრბოს გემოვნებას ავუბამდი მხარს ვფიქრობდი: რაკი „ისტორია-ლეგენდის“ დილემიდან შემოქმედებითი შეურიგებლობის გზა ავირჩიე, თანამიმდევრობა მოითხოვს მუსიკალური ენის საკითხშიც ამ გზას გავყვე და ამაღლებული ახალი და ნათელი გამოსახვა ვამჯობინო საოპერო სტილის შტამებს. მერე რა, თუ ტაშით აღარ შემხვდებიან-მეთქი?

გადაწვევით სწრაფი და ხმაურიანი დიდების ამო წყურვილი ჩამეხშო და თავს ვუთხარი: ამიერიდან მხოლოდ მხატვრულ მოთხოვნებს გავითვალისწინებ და მუსიკას დავეწერ იდეალური მსმენელებისთვის, რომელთაც უნარი ექნებათ ძნელ გზაზე მომყვანენ. ასეთი მსმენელი რამდენიმე კაციც რომ აღმოჩნდეს, ჰაპანწყვეტას საკმაოდ ანაზღაურებულად მივიჩნევ-მეთქი.

ჩემი შეურიგებლობა იმ დროს არც ისე კატეგორიული იყო. სადღაც, სულის სიღრმეში მწამდა, რომ შევექმნიდი ფართო საზოგადოებისათვის მისაწვდომ მუსიკას და თანაც სრულიად არ გავწირავდი საკუთარ იდეალს. აი, რით აიხსნება ამ ნაწარმოებების სტილის ერთგვარი არათანამიმდევრულობა. მათში მნიშვნელოვანი

და ორიგინალური ფურცლების გვერდით „დიდი ოპერის“ პირობითი ენის გადმონაშთები გვხვდება. ოლონდაც შეურიგებლობის თითოეული ნაბიჯი სულ უფრო ძვირად მიჯდება. როცა ვცდილობდი დამოუკიდებლობა შემენერჩუნებინა და ჩემი გამომსახველობითი საშუალებების არსენალში არაფერი არ შემოპარულიყო იმისგან, რასაც თავს გვახვევა გარკვეული კომპოზიტორული ინერცია, მეტსა და მეტ პროტესტს ვიწვევდი. ეს იყო უთვალავი ხმა იმათი, ვინც თავს ვერ არიდებდა ახალი მუსიკისთვის ძველი მუსიკის პრიზმიდან ცქერის ჩვეულებას და კომპოზიტორისაგან ითხოვდა იმის თქმას რაც თავად სურდა, და არა იმისა, რაც კომპოზიტორს ეწადა.

ასეთ პირებს, სავსებით ბუნებრივია, მეთაურობდნენ ჩემი კოლეგები არ მარტო უბრალო პირადი შურის გამო (ჩემი წარმატება საფრთხეს უქმნიდა ზოგ-ზოგი მათგანის მეტად თუ ნაკლებად დამსახურებულ სახელს). იმიტომაც, რომ მუსიკოსებს ჩვეულებრივ მელომანებზე უფრო ნაადრევად უჩლუნგდებთ აღქმის უნარი: მუსიკის გაგებისადმი მათი ინდივიდუალური დამოკიდებულება ერთ დროს უხეშ და მყარ ფორმად იქცევა.

იშვიათად მომისმენია თანამედროვე კომპოზიტორების კეთილი აზრი, და თუ ზოგი მაინც გამოთქვამდა ამდაგვარ რამეს, გამოთქვამდა ძალიან ძუნწად. ვიცი, რომ ლიუდვიგ შპორი გულკეთილად ეკიდებოდა „ჰოლანდიელს“ და მოწადინებული იყო იგი 1843 წელს კასელში დაედგათ. სამაგიეროდ. „ტანპოიზერში“ უკვე რიგ „ყურის მომჭრელ ადგილებზე“ მიუთითებდა. უსიამოვნოდ გაოცებული. ჩემდამი შეუძანის დამოკიდებულების შეცვლამ მნიშვნელოვნად დამიბინდა მოგონებები ამ გამოჩენილ მუსიკოსზე. იგი ადრე დიდსულოვნად აღნიშნავდა, რომ უადრესად ნიჟიერი ვიყავი, როცა მე ჯერ მხოლოდ სუსტ იმედებს ვიძლეოდი. მაგრამ როცა გარკვეული სახელი მოვიხვეჭე, ჩემი მუსიკა დარიბულად, დილექტანტურად და უსიამოდ ეჩვენა. სამაგიეროდ, მენდელსონ-ბარტოლდი ჩემი შემოქმედებით სრულიადაც არ დაინტერესდა, მისდამი ერთგვარი უპატივცემლობაც კი გამოაჩვენა. მან თავაზიანობის გამოჩენა მოიწადინა და „ტანპოიზერის“ ძირითად ღირსებად მეორე მოქმედების ბოლოს ადაეიოს კანონიკური შესავალი მიიჩნია, რაც უფრო ირონია იყო, ვიდრე ქება.

ეს სანახევროდ თქმა, არათანამიმდევრობა და მზაკვრული შენიშვნები არაფერი იყო გაზეთის კრიტიკოსების, სხვადასხვა ბატონ ჩერსკებოს, რონჟეების, სლადებახებისა და მისთაათა იერიშთან შედარებით. სანამ „რიენცში“ და უფრო ნაკლებად „მფრინავ ჰო-

ლანდიელში“ კრიტიკის მიერ აღიარებული ოსტატების გამგონე მოწაფედ მომქონდა თავი, ისინი კარგ შეფასებას მაძლევდნენ და ნიჭიერად მთვლიდნენ. მაგრამ როგორც კი ჩემს მოძღვართა გზისგან განსხვავებული, საკუთარი გზის მოძებნა ვცადე, პრესაში განგაში ატეხეს: მელოდია ლიკვიდირებულია, ფორმა დარღვეულია, სილამაზე მსხვერპლადაა მიტანილიო. ტრაგიზმს, მსუყე პარმონიულ ენას და საორკესტრო გაქანებას საზოგადოებრივ საფრთხეს უწოდებდნენ. ვინაიდან ისინი თითქოს თრგუნავდნენ, ასავათებდნენ ნერვებს. მერედა რისთვის არ ვეშვებოდი პირქუში მუსიკის შეთხზვას, როცა ხელოვნება მოწოდებულია პირველ რიგში ცხოვრებია საშინელებანი დაგვაიწყოს? რატომ არ უნდა დამექორწინებინა ტანპოიზერი და ელისაბედი და ამგვარად საზოგადოებისათვის სასიამოვნო „ჰეპიენდი“ რად არ უნდა შემეთავაზებინა? ჰოდა, ურჩ მოწაფეს ნიმუშად უსახელებდნენ თანამედროვე ოპერებს, — კრიტიკოსების სიტყვით, ეს ოპერები ხელოვნებმა და საზოგადოების ქეშმარიტი პატივისცემით იყვნენ გამსჭვალულნი. მაგალითად ასახელებდნენ ფერდინანდ ჰილერის „შობა ლამის სიზმარს“, სადაც ნამდვილ მუსიკას ისმენდნენ და არა რიპარდ ვაგნერის დამახაიათებელ ბგერათა ქაოსს.

როცა კრიტიკოსებმა ერთიანად უხამსი, ვულგარული ესთეტიკური დასკვნები ამოწურეს, პოლიტიკის არსენალს მიმართეს და ბედმა მარგუნა მომეჭმინა, როგორ გამობდნენ „ტანპოიზერს“, რამეთუ გერმანული პროტესტანტიზმის ღალატად და საძულველ კათოლიკურ პარტიაში ჩემს გადასვლად მიაჩნდათ. პოლიტიკური ეჭვების შემდეგ კრიტიკოსებმა ჩემი პირადი ცხოვრების შესწავლა დაიწყეს და თვალთმაქცური მოურიდებლობით შეეცადნენ აქ უზნეობა გამოეველინათ. მაგრამ მე წვრილმანებს არ გამოვეციდები, რადგან ნიადაგი ჭაობიანი, მოლიბული ხდება და არ მსურს მივუახლოვდე საფლობს, სადაც სიტყვამ მოიტანა და, ეს ბატონები, თავის დროზე სახელითაც და ავტორიტეტითაც გარემოსილი ბატონები, ჩაეფლნენ და საშუღამოდ ჩაიძირნენ.

ალბათ იტყვიან, თავის დამცირება და არაკაცთა შარიანობისთვის ანგარიშის გაწევა დიდ ხელოვანს არ შეშვენსო. დიახ, თქვენ ერთგვარად მართალი ხართ, მაგრამ იფიქრეთ ერთ რამეზეც: ხელოვანს სისულელიაადმი ზიზღის უნარის გარდა მომადლებული აქვს გაასკეცებული მგრძნობელობაც. ეს კი აიძულებს მტკივნეულად განიცადოს ის რომ მის ლტოლვას გონების ამამდლებელ ახალ კულტურულ ფასეულობათა შესაქმნელად ვერ იგებენ და აგდებულად ეკიდებიან. განა შეიძლება ყური არ შეიბერტყო, როცა

ხედავ, გაზეთებში მოთავსებული ასეთი შხამიანი უაზრობა როგორ გიქმნის ირგვლივ უნდობლობის ატმოსფეროს, გავლენას ახდენს შენდამი მუსიკის მესვეურების — დირექტორებისა და აღმინისტრატორების, ამ წარჩინებულ არარაობათა, დამოკიდებულებაზე, ვის ხელშიცაა შენი ნაწარმოების ბედი?

იპ კეთილგანწყობილება, რაც მათ თავდაპირველად გამოიჩინეს, რამეთუ იმედი ჰქონდათ ჩემი მონური მორჩილებისა, თანდათან ქრებოდა და „ტანპოიზერის“ შემდეგ ხელისუფალთ ჩემი მუსიკა უკვე აღარ აინტერესებდათ. როგორ არ ვცდილობდი „ლოენგრინის-სთვის“ სახელი მომეხვეჭა, მაგრამ წინ ყოველთვის მტრული გულგრილობის კედელი მეღობებოდა. ამიტომ ჩემი მხრით პირმოთნობა იქნებოდა იმის მტკიცება, თითქოს კრიტიკის შარიანობას აინუნში არ ვაგდებდი. პირიქით, შემძლია ვთქვა, რომ კრიტიკოსებმა ისე მომიწამლეს სიცოცხლე, მათ საგრძნობი რევანში აღვუთქვი. როგორც დაინახავთ, ამ თამასუქის განაღდება არ დამვიწყებია, რამეთუ იმეფებზე „მაისტერზინგერები“.

კომპოზიტორს, რომელსაც ვერ გაუგეს და ცილი დასწამეს, სწამდა, რომ შეეძლო გაეკეთილშობილებინა და გამოეცოცხლებინა მოღუენებული მუსიკალური ცხოვრება. ამიტომ ხელი მოჰკიდა საშემსრულებლო საქმეს და ეს ერთგვარ კმაყოფილებას ჰგვრიდა. ვცდილობდი თითქმის მთლიანად შემოსავლიანობის მიხედვით შედგენილი საოპერო რეპერტუარისთვის ახალი მიმართულება მიმეცა — შიგ შემეტანა დღემდე ჯეროვნად დაუფასებელი ნაწარმოებები. მაგალითად, გლიუკის ოპერები „არმიდა“ და „იფიგენია ავლიდაში“ (გლიუკი გახლდათ იმ რეფორმის მოციქული, რომლის განხორციელება შემდგომ მე მეწერა). ბიძგი მივეცი მაშინ ჯერ კიდევ შემთხვევით სიმფონიურ საკონცერტო საქმიანობას, რამეთუ საოპერო თეატრში მოვაწყვე კონცერტების მთელი სერია. ვცდილობდი მოცარტისა და ბეთჰოვენის სიმფონიები შემოქმედებითად გამეაზრებინა და ისე შემესრულებინა. უარი ვთქვი იმ აკადემიურობასა და ზერელობაზე, რაც ახასიათებდა მაშინდელ საღირიყორო ხელოვნებას მენდელსონ-ბარტოლდის ჩათვლით.

ჩემი და, ვფიქრობ, მთელი მუსიკალური გერმანიის ცხოვრებაშიც ერთ-ერთი უდიდესი მოვლენა იყო შესრულება ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიისა, რომელმაც გზა გამისწივოსნა ჭაბუკური ეპიკების წლებში და გულგატეხილობის უამს პარიზში.

მეცხრე სიმფონიის შესრულება მინდოდა მოწიფულობაში — ჩემი დიდი მასწავლებლის პატივისცემის ნიშნად, რადგან იგი მხოლოდ მას შემდეგ გავიგე, რაც ესოდენ დიდხანს და დამაბუღლად

ვცდილობდით მისი აზრის ამოცნობას. ზოგი არ ეთანხმებოდა ჩემს ვულკანურ, აღზნებულ ხილვას და მენდელსონის ნასწავლებ „თავაზიან“ კილოს ამჯობინებდა. ყველაზე უფრო შემომწყრნენ, როცა ბეთჰოვენის ინსტრუმენტირებაში ზოგიერთი ცვლილება შევიტანე. ეს იმიტომ გავაკეთე, რომ უფრო დამაჯერებლად გამოვლენილიყო ძირითადი მელოდიური იდეები, რომლებიც ცოტა არ იყოს, გაბუნდოვანებული გახლდათ, რამეთუ სმენის დაკარგვის შემდეგ ბეთჰოვენს მთლად ზუსტი წარმოდგენა არ ჰქონდა ბგერით ეფექტზე. ამ მოვლენამ დრეზდენის ფარგლებს გარეთ უდიდესი გამოძახილი გამოიწვია და უკმაყოფილო ხალხმაც კი ვერ შეძლო არ ელიარებიანა მისი საზეიმო ხასიათი.

მერედა რის ფასად ვაღწევდი ამგვარ წარმატებებსა ჩამორჩენილობა, გულგრილობა, მეწვრილმანეობა ისეთი ძლევამოსილი კოალიცია გახლდათ, ბევრჯერ კინალამ დაეყარე ფარ-ხმალი. ჯოჯოხეთურად გავწამდი, ვიდრე პროგრამაში მეცხრე სიმფონიის შეტანას მოვახერხებდი. აღმინისტრაციას ხსენებული სიმფონია გაუგებარ, არახელსაყრელ ნაწარმოებად მიაჩნდა, ხოლო მუსიკოსები მასში ათასგვარ შეცდომას თუ უაზრობას პოულობდნენ. მათი აზრით, ეს შეცდომები თუ უაზრობანი იმის ბრალი გახლდათ, რომ ცხოვრების უკანასკნელ წლებში ბეთჰოვენი ვითომდა შეშლილი იყო.

რაც უფრო გაბედულ და მტკიცე ინიციატივას ვიჩენდი, მით უფრო მეტ წინააღმდეგობას ვაწყდებოდი. ჩემი გულმოდგინედ დამუშავებული პროექტი, სამეფო მუსიკალური კაპელა გადამექცია ეროვნულ გერმანულ ინსტიტუტად (ეს ინსტიტუტი გერმანული მუსიკალური აღორძინების მომავალ ბერკეტად მიმაჩნდა), უბოდიშოდ დაასამარეს, შესწავლის ღირსადაც კი არ ცნეს. მის უარსაყოფად საკმარისი აღმოჩნდა შენიშვნა, თითქოს პროექტში გატარებული იდეები საფრთხეს უქმნიდა ზემდგომ არაკომპეტენტურ დაწესებულებათა მდგომარეობას. იგივე ბედი ელოდა სხვა პროექტებსაც, რომელთა განხორციელებას მხოლოდ კეთილი ნება და ნდობა სჭირდებოდა. მაღალი თანამდებობის პირნი ისე მიყურებდნენ, თითქოს დონ კიხოტი ვყოფილიყავი: რად გინდა ცხოვრების გართულება და სხვების შევიწროება, როცა შეგიძლია უზრუნველყოფილად იცხოვრო, თუკი მამაპაპეულ ადამ-წესებს ხელს არ ახლებო?

ჩემ წინააღმდეგ ყველაზე ენერგიულად ილაშქრებდა ბარონი ლიუტიჰაუ, მეფის ინტენდანტი — ზედგამოჭრილი მოცარტის დროინდელი პრინცი კოლორედო. ისე ყოყოჩობდა, შეურაცხყოფას და მუქარასაც არ ვერიდებოდა.

ის სიამოვნება, რაც სიმფონიური ცხოვრების გამოცოცხლებამ მოგვგვარა, უღლეური აღმოჩნდა. ჩემ მიერ ორგანიზებული კონცერტები საშუალოზე ცოტათი უკეთეს დირიჟორ რაისიგერს მიაზღეს. ამას გარდა, აშკარად რომ გამოავლინა თავი ჩემმა მოურჩულეებელმა მეამბოხე სულმა, აკუთარ ნაწარმოებთა შესრულებაშიც კი მიშლიდნენ ხელს. უფრო მეტიც: ხელმძღვანელობამ რეპერტუარიდან ამოიღო „ჰოლანდიელი“, და მაიძულა პრემიერაზე მედირიჟორა დონიციეტის „ფავორიტი ქალისთვის“, რომლის არანეირება ზიზლით შევასრულე პარიზში.

ეს გამუდმებული და უთანასწორო ბრძოლა ყოველადღიერ სისულელესთან მით უფრო მიმძიმებდა გულს, რომ ზიანს აყენებდა ჩემს კომპოზიტორულ საქმიანობას. თანაც ამ საქმიანობისთვის კაპელმაისტერის სამუშაოს დამთავრების შემდეგ ვიცლიდი და ფრიად მცირე და არარეგულარული დრო მრჩებოდა. მაგრამ კაპელმაისტერობაზე ხელს ვერ ავიღებდი: ეს გახლდათ ჩემი შემოსავლის ერთადერთი უეჭველი წყარო, მე კი ისედაც ვალეებში ვიბრჩობოდი. თავისუფალი დროს გამოძებნა უფრო მშვიდი შემოქმედებითი მუშაობისთვის ხშირად უბრალოდ შეუძლებელი იყო. „ისტორიულ გამარჯვებას“ მივალწიე 1845 წელს: სამი თვის შვებულება გავახერხე, რათა „ლოენგრინის“ გეგმა მომეხაზა. ჩემ გარდა არავინ იცის, შემდგომი ორი წლის მანძილზე რარიგ ვწვალობდი ამ გეგმის განსახორციელებლად აუცილებელი დროის გამოუნახებაზე.

შვიდი წელი გრძელდებოდა ეს ჭიდილი ეპოქის რეტროგრადულ ძალებთან — ზუსტად იმდენი, რამდენიც დაეხეტებოდა ჩემი ჰოლანდიელი აბობოქრებულ ოკეანეზე. მეც მასავით ვიტანჯებოდი სულიერად, ვფიქრობდი აუტანელი ცხოვრებისგან თავის დატანაზე. ცხოვრებისა, სადაც პარპაშებდნენ არარობანი, არისტოკრატიული გერბები, წვრილმანი ინტერესები. მორალური კრიზისი უღმობელოდ, სწრაფად ახლოვდებოდა. 1848 წლის იანვარში დედის სიკვდილმა კიდევ მეტად დააჩქარა ეს პროცესი. მეუფლებოდა სულ უფრო და უფრო შავბნელი აზრები, თვითმკვლელობაც კი ვიფიქრე, რადგან იგი შინაგანი დაშლის პროცესის ერთადერთ აღმკვეთ საშუალებად მიმაჩნდა.

ამგვარ ვითარებაში ჩავიფიქრე დრამა „ნაზარეთელი იესო“. აქ მაცხოვარი წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო სიცოცხლის მოყვარულ ადამიანად, ვინც უბედურებათა, დაუთრგუნავ უსამართლობათა წყალობით იძულებულია ზიზლით დატოვოს ეს ქვეყანა და წუხს, რომ ადამიანები უკეთესად ვერ აქცია.

რა თქმა უნდა, ვინაც კი დრამის იდეა გაეცანო, შხარი არცერთმა არ დამიჭირა: დრამა ძალზე აშკარად ეწინააღმდეგება ღვთისმეტყველების თვალსაზრისს და მისი დადგმა შეუძლებელი იქნებოდა. ამიტომაც უარი ვთქვი დრამის გეგმაზე, მაგრამ მასთან დაკავშირებულ აზრებს შედეგი მაინც მოჰყვა: მათში შეიძლება დავინახოთ ჩემი უკანასკნელი ნაწარმოების „პარსიფალის“ ყველაზე შორეული წყარო.

მაშინდელ მწარე ფიქრებს განმარტდა საერთო ევროპული მასშტაბის დიდმა სოციალურმა ძვრებმა. ჩვენს კონტინენტზე 1848 წელს ანთებულმა რევოლუციის ცეცხლმა მეც მომაფინა იმედის სხივი. 1830 წლის რევოლუციისა და პოლონეთის ტრაგედიისადმი ჰაბუჟურმა თანაგრძნობამ, პარიზში პროლეტარული ცხოვრების პერიოდში მღუმარე დრტვინვამ, გერმანიის დამპალი და დესპოტური ფეოდალიზმის წინააღმდეგ მზარდმა აღშფოთებამ, ფეოდალიზმისა, რომელსაც ყოველ ნაბიჯზე ვეჭახებოდი ნოვატორულ ძიებათა დროს — ხელსაყრელი ნიადაგი შექმნეს უტოპიური სოციალიზმით ჩემი გატაცებისთვის.

ეს პოლიტიკური თეორია სოციალური კონფლიქტების ყველაზე სამართლიანად გადაჭრის საშუალებად მიმაჩნდა. საზოგადოების ბედის საკითხი სულ უფრო იპყრობდა ჩემს ფიქრებს, ოღონდ პოლიტიკური მოღვაწის ფუქი გატაცების გამო კი არა, არამედ, იმიტომ, რომ რევოლუციური გზით მოპოვებულ თავისუფალ წყობას, სადაც არც პრივილეგიები იქნებოდა და არც სიღარიბე, ვთვლიდი ამდენი სერიოზული ტრავმის გადამტანი ჩემი შემოქმედებითი მისწრაფებების მხანელადაც.

მესმოდა, თუ რა უსარგებლო იყო იზოლირებული ბრძოლა წმინდა შემოქმედებითი გზით. ჩემს სურვილებს განზორციელება არ ეწერა, ვიდრე არ გადაიჭრებოდა ანტაგონისტური წინააღმდეგობებით განადგურებული და ნამდვილი კულტურის მტრის — ხარბი არისტოკრატიის მიერ დამონებული საზოგადოების უმნიშვნელოვანესი საკითხები. ვოცნებობდი ისეთ სამყაროზე, სადაც უსაქმური და უმოქმედო არისტოკრატიის მოსპობის შედეგად მთელ ხალხს ექნებოდა მატერიალური კეთილდღეობა და უფრო მაღალი სულიერი კულტურა. ვფიქრობდი, მხოლოდ ასეთ საზოგადოებას შეუძლია-მეთქი ჭეროვნად ჩასწვდეს ჩემს ხელოვნებას, სულ უფრო ზუსტად რომ მესახებოდა გონებაში. საქსონიის მეფის ფრიდრიხის, ერთი შეხედვით ბრძენი და შემწყნარებელი კაცის, ზრახვებს ილუზიებით აღსავსე ვუყურებდი. მეგონა, ადვილად მოიხიბლებოდა იგი რესპუბლიკური იდეალით, რის შედეგადაც გადაწყვეტდა

მშვიდობიანი გზით გაეუქმებინა არისტოკრატიული პრივილეგიები და შეგნებულად ჩადგომოდა სათავეში დემოკრატიას.

თანამედროვე პოლიტიკური საკითხებით გატაცებას უნდა ვუმაღლოდე ღრეზდენში თავშეფარებულ რუს რევოლუციონერ-ანარქისტ ბაკუნინთან მეგობრობას. ბაკუნინი მიზიდავდა წინააღმდეგობით აღსავსე ხასიათით. მასში ნებისმიერი ცივილიზაციის საწინააღმდეგო ბარბაროსობა ყველაზე წმინდა იდეალიზმის მოთხოვნებს ეხამებოდა. ჩვენმა ხშირმა საუბრებმა საზოგადოებრივ და ფილოსოფიურ თემებზე და ბაკუნინის მგზნებარე რევოლუციური გატაცების თვალსაჩინო მაგალითმა გულგატეხილი ინტელიგენტის განმარტობას გამომგლიჯეს და ჩემი აღშფოთება პოლიტიკური ბრძოლის კალაპოტში მოაქციეს. ამ გარემოებებმა აუცილებლად უნდა მოეხდინა გავლენა ჩემს კომპოზიტორულ საქმიანობაზე. ჩემმა გეგმებმა გეზი იცვალეს, და „ნაზარეთელი იესოს“ შემდეგ უკვე ფრიდრიხ ბარბაროსას სახეს მიმართეს, ვინაიდან ფრიდრიხს განათლებული და ქველი გამგებლის პირველსახედ მიმაჩნდა. ოპერა ფრიდრიხ ბარბაროსაზე მონახაზის სტადიას არ გაცილებია და მისი პროექტი ჩემი უკანასკნელი ცდა იყო ისტორიულ სიუჟეტებზე წერისა.

1848 წლის რევოლუციური ცეცხლის ნაპერწკალმა შთაბეჭოდა იდეა — დამეწერა ოპერა ლეგენდარულ გმირზე, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავდა გერმანელი ხალხის საუკეთესო თვისებას — ყოველგვარი უღლისაგან თავიანთი ცხოვრებისკენ სწრაფვას. ოპერას უნდა რქმეოდა „ზიგფრიდის სიკვდილი“. მაშინდელ ბოზოქარ ვითარებაში ოპერა ვერ დავწერე, მაგრამ თვით იდეა შემდგომ საფუძვლად დაედო ჩემს ნაწარმოებთაგან ყველაზე მნიშვნელოვან ტეტრალოგიას — „ნიბელუნგების ბეჭედს“.

რესპუბლიკურ-სოციალისტური იდეებით გატაცებულმა, გადავწყვიტე ამ იდეებისთვის მებრძოლა არა მარტო როგორც მუსიკოსს, არამედ როგორც მოქალაქესაც. მივემხრე ღრეზდენში აღმოცენებულ საპროტესტო მოძრაობას. პოლიტიკურ პროპაგანდას ვეწეოდი დემოკრატიული რესპუბლიკის იდეის სასარგებლოდ, გამოვდიოდი მგზნებარე სიტყვებით, ვწერდი წერილებს, სადაც ვლაპარაკობდი რევოლუციის გარდუვალობაზე და ვამტკიცებდი მის აუცილებლობას. არც მაშინ შეეყოყმანებულვარ, როცა გადავწყვეტი ნაბიჯი გადავდგი და შევეუერთდი იმათ, ვინც 1849 წლის მაისში ღრეზდენში ბარიკადებზე იბრძოდა სახალხო ხელისუფლების დასამყარებლად. მაგრამ ვაი, რომ მეფის კეთილ ზრახვებზე დაფუძნებული ჩემი იმედები ილუზიები აღმოჩნდა. მეფემ საჩქაროდ

დატოვა ამბოხებული ქალაქი და საშველად მოიხპო პრუსიის ჯარები.

რევოლუცია ჩაახშეს და ტერორის ტალღამ მთელ საქსონიას გადაუარა. მე მღვენიდნენ როგორც ერთ-ერთ თვალსაჩინო მემბობხეს. პირველად თავშესაფარი ვპოვე ვაიმარში, სადაც ცხოვრობდა ლისტი. ივი ამასობაში ჩემი ახლო მეგობარი და დამხმარე გახდა.

ლისტი გახლდათ იმ დროის ერთადერთი დიდი მუსიკოსი, ვინც სავსებით ჩასწვდა ზემს მიწრაფებას და არათუ შურის რაიმე ნატამალი გამოამელაენა, პირიქით, იბრძოდა ჩემი ნაწარმოებების გასავრცელებლად, შეიძლება უფრო აქტიურადაც, ვიდრე საკუთარ ნაწარმოებთა გასავრცელებლად. რარიგ უმართებულად მოვიქეცი რამდენიმე წლიან წინათ პარიზში, როცა ავჩქარდი და მსჯავრი დავედე ლისტს, არ კი ვიცოდი, რომ მის სულში სასტიკად ებრძოდა ერთმანეთს მსმენელის მიერ დამონებული შემსრულებელი და მუსიკის განახლებისთვის მოწადინებული გამჭრიახი კომპოზიტორი.

ლისტი ვაიმარში დამკვიდრდა და თავი შესწირა იმდაგვარივე საქმეს, რომლის განხორციელებასაც მე ვცდილობდი დრეზდენში. სწორედ მაშინ მოახერხა „ტანპოიზერიის“ დადგმა. ოპერას თვითონ დირიჟორობდა და ჩემი ჩანაფიქრი საოცრად ღრმად გაეგო. გაკვირვებული ვამჩნევდი, რომ ეს გარეგნულად ესოდენ მშვიდი და თავაზიანი კაცი სულის სიღრმეში ფულისა და გერბების ბატონობის წინააღმდეგ ბობოქრობდა. მხოლოდ და მხოლოდ ლისტს უნდა ვუმაღლოდე, რომ ამ ამბების მომდევნო წლებში ჩემი კეთილი მეფის ერთ-ერთ ციხეში დაღობის ნაცვლად შევძელი ყოველგვარ საფრთხეს ავრიდებოდი და მშვიდად მეფიქრა საკუთარი ხელოვნების საკითხებზე. მან გამოიყენა თავისი, როგორც სასახლის მფარველობით გარემოსილი მუსიკოსისა, გავლენა და სხვის სახელზე გაკეთებული ყალბი პასპორტი მიშოვა. ამგვარად მოვაზერხე ჯერმანიის დატოვება, სადაც ახლა კვლავ ისე ვგრძნობდი თავს, თითქოს ციხეში ვყოფილიყავი, ერთ-ერთი უკანასკნელი ხატება, რაც მაისის იმ დაძაბულ დღეებში მეხსიერებაში ჩამრჩა, ვარტბურჯის პეიზაჟი იყო. იგი აქამდე არ მენახა საფრანგეთიდან ლირსახსლოვარი დაბრუნების შემდეგ და მისი ხელახლა ხილვა თითქოს შეიძწლიაანი ხეტიალის დაგვირგვინებას მოასწავებდა.

დრეზდენში ჩემი ყოფნა ისეთივე მნიშვნელობის იყო თუ არა, როგორიც მფრინავი პოლანდიელის მისცლა წყნარ ნავსადგურში, რის შედეგადაც მან ახალი იმედები ჩაესახა? ვფიქრობ, ეს უფრო

დასაწყისი განლდათ ბობოქარ ცხოვრების ოკეანეში ხეტილისა, რაიც 1849 წლის 24 მაისს კვლავ წამოვიწყე. ამ დროისთვის სულიერად დაცარიელებული და გულგატეხილი ვიყავი. დავკარგე ყველაფერი — საზოგადოებრივი მდგომარეობაც და შემოქმედებითი თუ პოლიტიკური იდეალებიც, და მხოლოდ და მხოლოდ თავისუფლება შევიწინააღმდეგე.

სრულიადაც არ ვნანობდი იმ მოვლენებზე, ვიტყვოდი — ავანტიურაზე. რომელშიც ჩავები და რომელმაც ანეთი ბედი მარგუნა. სხვანაირად ვერ გადაწყდებოდა მზარდი წინააღმდეგობა ჩემსა და ღამპალ დესპოტურ წესებს შორის; წესები კი ისე მძულდა, ლოგიკურად უნდა დავმდგარიყავ გარკვეულ პოლიტიკურ პოზიციებზე.

მსურდა ამ წესებისაგან თავის დაღწევა. ხოლო მათ წარმომადგენლებს — ჩემგან დახსნა და ეს ურთიერთ ანტიპათია არ შეიძლებოდა მეტად გაგრძელებულიყო. დამარცხებული რევოლუცია, მართალია, გულაატკენ, მაგრამ მაინც მხსნელ გამოსავალს მთავაზობდა. ეს იყო ერთადერთი შესაძლო გამოსავალი, ვინაიდან არ ვიცი სხვანაირად როგორ გამოვეთიშებოდი მექანიზმს, რომლის შემადგენელი ნაწილიც თვითონ გახლდით.

მე მართლაც დავიხსენი თავი აუტანელი ცხოვრებისგან, მაგრამ თავს ვეკითხებოდი: ხომ არ იქნება-მეთქი განდევნა — ამ თავის დახსნის ფააი და ფორმა — ახალი ოდისეის დასაწყისი?

VIII

არ შემიძლია ჩემი ცხოვრების ერთ ეპოქაზე — დრეზდენში საკომპოზიტორო და საკაპელმთავროს მოღვაწეობაზე — თხრობა ისე დავამთავრო, თუ არ შევჩერდი ამ ეპოქის უმნიშვნელოვანეს მიღწევებზე — „ტანპოიზერსა“ და „ლოენგრინზე“. უკვე გიამბეთ, როგორ ვმუშაობდი მათზე, რომ ეს მუშაობა რაღაც პირადი სულიერი მოთხოვნილება გახლდათ, მაგრამ არ მინდოდა ამ ოპერებში მხოლოდ ავტობიოგრაფიული დოკუმენტები დაგენახათ: ჩემს განცდებში, როგორც ფოკუსში, ისე იყრიდა თავს ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის საკითხები. ასევე არ მინდოდა, ისინი რაინდებთა და გედებით, დუელებითა და სასწაულებით სავსე დრომოჭმულ რელიგიურ-რომანტიკულ ნაწარმოებად მიგეჩინათ.

მაგონდება, როგორ ესმოდათ ჩემს დროს გლიუკი, რომლის მითოლოგიურ ნაწარმოებებში უმრავლესობა მხოლოდ სანტიმენტალურ-გალანტურ სიუჟეტებს ხედავდა და არ გამიკვირდებოდა, თუ ჩემს ოპერებშიც XX საუკუნის ზოგიერთი მსმენელი მარტოოდენ ბანალურ ანსიყვარულო თავგადასავალს ან შუა საუკუნეების ფანტასტიკურ ვითარებას, მეტ-ნაკლებად ანაქრონისტულ ვითარებას დაინახავდა. თქვენ, რა თქმა უნდა, გესმით, რომ ეს დიდი უსამართლობა იქნებოდა კომპოზიტორის მიმართ, ვინც ყოველთვის ცდილობდა საკუთარ ნაწარმოებებში სერიოზული იდეური შინაარსი ჩაექსოვა და თავისი დროის მოვლენებს გულისხმეირად ეხმიანებოდა, ვითარცა ღვიძლი შვილი. „ტანპოიზერსა“ და „ლოენგრინში“ შუა საუკუნეების ლეგენდები გამოვიყენე სიმბოლოებად, რომელთა მნიშვნელობა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მაშინდელი მეამბოხური შეგნების პრობლემებთან. პირველ რიგში მაინტერესებდა თანამედროვე კაცის სული, განადგურებული აქამდე არსმენილი

მძაფრი ანტაგონიზმებით, რომლებიც ხშირად ტრაგიკულად ბოლოვდებოდა. მაინტერესებდა არა იმიტომ, რომ მართობდა ამ სულის მიერ წარმოდგენილი სანახობა, არამედ იმიტომ, რომ თვითონ მე, თანამედროვეობასთან ესოდენ მტკიცედ დაკავშირებულმა კაცმა, პირადად ვიწვინე მწვავე შედეგები, რაც მოჰყვა გრძნობადის შეჯახებას სულიერთან, მგზნებარებისა — ცივ გონებოთობასთან, განმარტოებისაკენ სწრაფვისა — შენივე მსგავსებთან ურთიერთობის აუცილებლობასთან. აი პოლუსები, რომელთა შორის მთელი ცხოვრება ვმერყეობდი. არ ვიცოდი როგორ დამეოკებინა თავი.

ღიახ, ტანპოიზერი მთელი არსებით გახლდათ თანამედროვე გერმანელი ადამიანი, ვის გრძნობებსაც, გაქელილთ თანამედროვე ცივილიზაციის უხამსი სულით, გაუნელებელი ჟინი სწყურიათ და დაუოკებლნი ჩანან. ჩემი გმირი სწორად ამიტომ იყო შვიდ წელიწადს ვენერას მღვიმეში, ზუსტად იმდენ ხანს, რამდენსაც დაეხეტებოდა პოლანდიელი სასოწარკვეთილების ოკეანეში.

აგზორცობის დამორჩილება ვახლავთ შეცდომა და უცილობლად მოჰყვება სულიერი განადგურება, თუკი იგი სასოწარკვეთილებას არ წარმოუშვია. მით უფრო მეტად ეზიზღება საკუთარი თავი, ზეშთაგონებით ესოდენ მოცული ჩვენი დროის ადამიანს, როცა ხედავს, რარიგ დამონებია ხორციელ სწრაფვას. თანამედროვე კაცი, რომელიც ამ სწრაფვათა აქამდე უჩვეულოდ დესპოტურ ყივილს გრძნობს, უფრო თავგამოდებით ილაშქრებს ადამიანური ღირსების დასაცავად, თავისი ინსტინქტების 'საცოდავი მონური მდგომარეობის წინააღმდეგ. ტანპოიზერი რის ვაი-ვაგლახით აღწევს თავს ქალღმერთ ვენერას ქსელს და ისწრაფვის უბიწო ცხოვრებისკენ ისე, ვით ტუსაღს სწყურია ლაუვარდოვანი ცის თუნდაც ერთი ნაგლეჯის ხილვა. ეს იმიტომ, რომ მოჩვენებითმა თავისუფლებამ, რასაც მან სიყვარულის თილისმას დამორჩილებით მიაღწია, ვნებათა შორის ყველაზე ტირანული ვნების მონად აქცია.

ჩემი მხრივ ეს არ ყოფილა განდევილობისთვის ხოტბის შესხმა, როგორც ზოგიერთები ფიქრობდნენ შეცდომით. ჩემი იდეალი ვახლდათ არა პოლიტიკური, არამედ მჩქეფარე ადამიანური 'სიყვარული, სადაც ვნება მხოლოდ კეთილშობილური სულიერი ურთიერთობის გამონატულდება და არა ბრმა ეროტიკა. მე არა მარტო უარყოფდი ასკეტურ პურიტანობას, დავცინოდი მას. ვარტუზურგში გამართულ მომღერალთა შეჯიბრზე მინეზინგერები რომ ტკბილხმოვანი სიმღერებით აღიღებენ საყვარელი არსების შორით ჰერკულას, ტანპოიზერი მათ უჩვენებს ასეთი იდეალობის სრულ უაზ-

რობას: ადამიანთა მოდგმა დიდი ხანია მოსპობოდა. თუკი სამყარო ამ სისულელით იხელმძღვანელებდაო. დიახ, მან შესცოდა, როცა ვენერას ნაყოფი იგემა, მაგრამ არ ნანობს, ვინაიდან მჩქეფარე ცხოვრება ჰქონდა და, ავხორციბას დამორჩილებულმა, უფრო მგზნებარედ დაიწყო სწრაფვა სულიერი სიმაღლეებისკენ, რამეთუ მკვეთრი კონტრასტის წყალობით უკეთ გაიგო მათი უეჭველი უპირატესობა.

რასაკვირველია, ესოდენ გულწრფელი აღიარების მოსმენისას წმინდა საზოგადოებრივი თვალთმაქცობა წითლდება აღმფოთებისგან, პროტესტს აცხადებს, წყევლა-კრულვას აფრქვევს. ტანპოიზერმა ჩაიღინა დანაშაული, ჩაიღინა უმძიმესი ცოდვა და მის მოსანანიებლად უნდა განვლოს მომლოცველის გრძელი და მომქანცველი გზა — ჩავიდეს რომში და პაპს შევძღობა სთხოვოს.

ტიურინგიის ლანდგრაფის კარის მიერ ტანპოიზერის შერისხვის სცენა შთამაგონა ძველისძველ თვალთმაქცობაზე ფიქრმა, თვალთმაქცობაზე, აღუშფოთებლად რომ ქადაგებს, ადამიანებს უხმობს სათნოებისკენ, თავად მისთვის კი სათნოება უცხოა; მათ გობბ შეცდომებისთვის, ამავე დროს თვითონ ყოველდღე სჩადის შეცდომებს, მაგრამ ოსტატურად ფარავს. საზოგადოებასთან უთანხმოებადღე ტანპოიზერი არც სხვებზე სათნო ყოფილა და არც ცოდვილი, მაგრამ გულწრფელი ქცევა მათზე მაღლა აყენებს. ამის გამო საზოგადოების რისხვას იწვნევს და ისჯება, რამეთუ გაბედული აღიარებით ამ საზოგადოების ცხოვრების პირმოთნეობას ამხილებს. რაკი არ ისურვა სხვებივით უბიწოდ გაესაღებინა თავი, ოპირობაზე დაფუძნებული საზოგადოებრივი სიმშვიდისთვის საშიში პიროვნება ზდება და თავისი გაბედულებისთვის უნდა დაისაჯოს. ტანპოიზერს ამხილებენ ინკვიზიციის ჩვეულებრივი მეთოდებით, ინკვიზიციისა, რომელიც საბრალო უმწყო მოკვდავის ირგვლივ არამზადების ბრბოს უყრის თავს, ხოლო ეს არამზადები დიდი ინკვიზიტორის ქების მოსახვეჭად მზად არიან წმინდა აღმფოთების ცრემლი ღვარონ.

მე უარყყავი როგორც ვულგარული ეროტიკა, ასევე ბუნების კანონთა დამრღვევი პლატონიზმი და ხობტა შევასხი დიად, ყოველისმომტევებელ და თავდადებულ სიყვარულს. სენტას უმცროსი და ელისაბედი, მასავით უბედური ასული, ამგვარი სიყვარულის კეთილშობილურ პირველსახედ ჩავიფიქრე. მას სხვებზე მეტი უფლება აქვს ტანპოიზერს სირცხვილეული წარსულისთვის უსაყვედუროს, მაგრამ სიტყვასაც არ ძრავს, გულგატეხილად ელოდება მის დაბრუნებას მომლოცველის გრძელი გზიდან, ლოკულობს,

ცდილობს უღმობელი განგების სისასტიკე შეანელოს და ბოლოს და ბოლოს სატრფოს სახელის ხსენებაში ზღვება სული. ტანპოიზერს ელისაბედის სიყვარული მატებს ძალას, ვენერას სატანისებურ მეუფებას დაადწიოს თავი და ვნებათა ჭოჭონებითდან სულთა ზეიმის ქვეყანაში მოვიდეს. ასეთ სიყვარულთან შედარებით ყოველი ქადაგება იმპროვიზებული მორალისტებისა, რომლებმაც თავიანთ ძირითად საქმედ გზაბნეულ ადამიანთა კვშმარტების გზაზე დაბრუნება მიაჩნიათ, მხოლოდ და მხოლოდ სასაცილო, უნაყოფო უბედობაა. მათ აქვთ მარტოოდენ ფორმა, რომ მოყვასისადმი გულწრფელი და გულითადი თანაგრძნობის უქონლობა დამალონ.

საზოგადოებრივ დაწესებულებათა, მათ შორის ეკლესიის ამ გულგრილობას და სიმკაცრეს ხაზი გაუვსვი ტანპოიზერის მონანიებებზე პაპის უარის თქმით, „მე შენ მხოლოდ მაშინ შეგინდობ, — ეუბნება ტანპოიზერს ყოვლად წმიდა, მაგრამ არც ისე გულმოწყალე მოძღვარი, — როცა ჩემი კვერთხი აყვავდება“. ვიმედოვნებ, ამას ოპერის არც ერთი მაყურებელი არ მიიჩნევს აარონის კვერთხის აყვავების მსგავს სასწაულად. ეს არის სიყვარულის სასწაულმოქმედი ძალის სიმბოლო, სიყვარულსა, რომელსაც შეუძლია ყოველი ინსტინქტი კეთილშობილურ სულიერ გრძნობად აქციოს, ელიაბედი თავისი სიცოცხლის ფასად აყვავებს კვერთხს, ხოლო ტანპოიზერისათვის უმადლეს სულიერ ზეშთაგონებას თან ახლავს მარადისობაში ნეტარი გადასვლა. გმირთა ამგვარი სიკვდილი უეჭველად მოიცავს სინამდვილეში ასეთი სიყვარულის, ასეთი ზეშთაგონების არსებობის საკითხს.

ლოენგრინი იგივე ტანპოიზერია, სულიერი ცხოვრების მწვერვალზე რომ ავიდა და მთების სუფთა ჰაერით სუნთქავს, მთებისა, რომელთა სიმკაცრეს მხოლოდ ცოტანი უძლებენ. ლოენგრინის სამყოფელი გრაალი, წმიდა მთა, იდეათა სამყაროს სიმბოლოა, სადაც ადამიანები უნაღვლოდ, მაგრამ ოდნავ სევდიანად ცხოვრობენ, ღვთაებრივ მოწოდებას გრძნობენ და ამ მოწოდებას რომ მიჰყვენენ, იძულებულნი არიან უარი თქვან თუ ყოველ სიხარულზე. არა, ზოგიერთზე, უბრალო მოკვდავთათვის მიმადლებულ სიხარულზე მაინც.

„ლოენგრინის“ წერსას უმთავრესად ვფიქრობდი შემოქმედის ბედზე, ვისაც არ ძალუძს დიად ფასეულობათა შესაქმნელად აუცილებელ გონებრივ ცხოველმყოფელობას და ემოციურ გზნებას მიაღწიოს გრაალში განმარტოების გარეშე. გრაალში შემოქმედა სიმშვიდითაა გარემოცული და სპეტაკი აზრები ეუფლება. იქ შე-

უძლია ფიქრებში ჩაიძიროს. თამამად შექმნას. მაგრამ სამყაროს-
გან მისი მოწვევებია მხოლოდ და მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან
ნიადაგ ნაღვლობს მგზნებარე სიყვარულსა და მსგავსთა თვისთა
თანაგრძობაზე, რომელთა მოშორებით ცხოვრებას საკუთარი მო-
წოდება აიძულებდა. მარტობა მისთვის ისევე აუტანელია რო-
გორც აუცილებელი; ამიტომ ციური გრაალიდან უსაზღვრო სევდით
გადმოჰყურებს სამყაროს, სადაც ვნებები ბობოქრობენ და ადამიანები
სიცოცხლეს შეჰხარაიან. ამ სამყაროში ჩამოსვლა უძვირ-
მარა იმით, რომ ხალხი ეზიზღება, არამედ ჩვეულებრივ ადამიან-
ებს მისი სულიერი წყობა უცნაური და მიუღებელი ჰგონია. მიუ-
ხედავად ამისა, მაინც გადაწყვეტს, მათთან დაბრუნდეს, მათთან
ეძებოს სულიერი სიბო, მათ გვერდით იცხოვროს.

სწორედ ასე უნდა გავიგოთ ლოენგრინის სასწაულებრივი გა-
მოცხადება ნავით ბრაბანტის არისტოკრატიის თავყრილობაზე.
მის ნავს თეთრი გელი მოაქურებს. ბრაბანტის არისტოკრატია მზა-
დაა ელზას მსჯავრი დასდოს დანაშაულისთვის, ელზას კი თავის
მართლება არ შეუძლია. მის უდანაშაულობაზე თავსა დებს სხივ-
ციხროვანი რაინდი. იგი ბედნიერია, რაკი ქალისადმი ნდობით
მისი სიყვარული დაიმსახურა. ყველა გრძობს, რომ მათ შორისაა
უჩვეულო, უმაღლესი არსება, მაგრამ ლოენგრინს სურს ადამიან-
ებს უყვარდეთ არა ღვთაებრივი თვისებების გამო, არამედ ამ
თვისებათა გარეშე, უყვარდეთ ისეთი, როგორც არის, ამიტომ
იმათ, ვის შორისაც აპირებს ცხოვრებას, პირობას უყენებს: არა-
დროს არ ჰკითხონ, საიდან მოვიდა და ვინაა, რადგან ამ პირობის
დარღვევა შეიძლება მისთვის საბედისწერო გახდეს. მაგრამ ზღება
სწორედ ისე, რასაც უფრთხოდა. ლოენგრინს ადარ ენდობიან,
ჩნდება ეჭვები, სიმდარე მას თავისი საზომით უდგება. ეჭვი ლო-
ენგრინის საყვარელი ქალის გულშიც კი იპარება. ლოენგრინს
დაუინებოთ ეკითხებიან ვინაობას, ამით დამწუხრებული ტოვებს
სამყაროს, რომელზეც ესოდენ ნაღვლობდა, და ბედს შერიგებუ-
ლი უბრუნდება გრაალის სიმარტოვეს.

ასეთია ბედი შემოქმედთა — მათ შორის ჩემი საკუთარიც —
შემოქმედთა, რომელნიც შეურაცხყოფილნი არიან იმ ხალხის გულ-
გრილობით, მტრობითა და გაუგებლობით, ვისთანაც დაახლოებას
მთელი არსებით ცდილობენ პირად ცხოვრებაში თუ ფართო სო-
ციალურ ურთიერთობაში.

მიუხედავად ამისა, მე ელზას მსჯავრს არ ვღებ. იგი ანსახიერებს
რეალურ — სხვანაირად რომ ვთქვათ, ფარლობით — ადამიანურ
გრძობას, რომელსაც უნარი არა აქვს შეურიგდეს აბსოლუტურ

და უცილობელი ნდობის იდეას (აწორედ ასეთ ნდობას მოითხოვს ლოენგრინი). ელზას სიყვარული მიწიერი, ეპკებით საფხვ და არათანმიმდევრულია. ელზა მოვლენაზე მსჯელობს და მას აფასებს ჩვეულებრივი ადამიანის საზომით, ადამიანისა, ვისთვისაც მიუწვდომელია გენიალური არსების უმაღლესი, ზშირად იღუბალი მოსაზრებანი. ეს სახე უფრო მართალია, ვიდრე სენტას ან ელისაბედის სახე, და განაახიერებს მარად ადამიანურს, რასაც ბედად უწერია ნიადაგ დრამატულად უპირისპირდებოდეს ფრიად მომთხოვნ შემოქმედებით პიროვნებას.

აი, რის თქმა მინდოდა „ტანპოიზერსა“ და „ლოენგრინში“, ამ ორ ნაწარმოებში, რომელნიც სრულებითაც არ წარმომედგინა უბრალო, რომანტიკულ, დიდებული სცენური გაფორმების წყალობით შშვენიერ, მაგრამ უშინაარსო ოპერებად, როგორც იყო ყოველთვის დონიცეტისა და მეიერბერის ქებული ოპერები. მე მინდოდა შევხებოდი თანამედროვე ცნობიერების ძირითად პრობლემებს და ვფიქრობ, მას შემდეგ ისე მცირე დრო გავიდა, მათ ჯერ კიდევ არ დაუქარგავთ აქტუალობა. ალბათ თქვენც ზმარობთ ცნება თანამედროვეობას, ისევე როგორც ჩვენ ვზმარობდით თავის დროზე. ოლონდ ჩვენ მას ერთგვარი კადნიერი სიამაყით ვიყენებდით და ვცდილობდით საკუთარი შემოქმედება ბახისა და მოცარტის თითქოსდა ნაკლებად თანამედროვე შემოქმედებისგან გაგვემიჯნა. ხოლო, როცა ცოტა არ იყოს დავკვივანდით, მივხვდით, რომ ბახისა და მოცარტის გენიოსობას აწორედ მათი მარადიული აქტუალობა განაპირობებს, ხოლო ამ თვალსაზრისით ბახის და მოცარტის მუსიკა სავსებით თანამედროვედ ქდერს იმათთვის, ვისაც შეუძლია მას მოუსმინოს და გაიგოს.

მე არ ვცდილობ ბახსა და მოცარტს გავუტოლო თავი და თვითონ შევიმო შუბლი გენიოსობის დაფნის გვირგვინით. მაგრამ გვედრებით, ჩემი სახელი არ დაუქავშიროთ მხოლოდ ისტორიულად განვლილ ეპოქას და არ ჩამომკიდოთ ანაქრონიკული მოვლენის იარაღი, მე ყოველთვის ვისწრაფვოდი ამომეტნო ადამიანის ყოფიერების არსი, ცნობიერების ძველიაძველი პრობლემები და ყველა, ვინც ცდილობს წინასწარ აკვიატებული შეხედულების გარეშე გამიგოს, დაასვენოს, რომ რიპარდ ვაგნერი ამჟამადაც აქტუალური კომპოზიტორია.

მუსიკალური ენის თვალსაზრისით ეს ორი ოპერა თავისი ქდერადობით მგონი უფრო ახლოს არის თქვენთან, ვიდრე „მფრინავი პოლანდიელი“. მათზე მუშაობისას ვცდილობდი მუსიკისთვის მეტი სიმართლე მიმენიჭებინა. არ მაკმაყოფილებდა გასული საუკუ-

ხეების გამომსახველობითი საშუალებანი, რომლებსაც დივერტის-მენტისა და თვით ერთგვარი ფორმალიზმის დაღი აჩნდა. გლიუჯისა და ბეთპოვენის დროიდან მოყოლებული, მუსიკა სულ უფრო და უფრო გაბედულად ცდილობდა თავი დაეღწია წმინდა ფორმალური მოთხოვნილებებით ნაკარნახევი პირობითობისა და ბგერითი კომბინაციებისაგან და პოეტურად, ფილოსოფიურად და დრამატულად დაესაბუთებინა გამომსახველობითი საშუალებანი. უდავოა. ზომავალი ამ ტენდენციას ეკუთვნოდა და თქვენს დროს მან ალბათ უდიდეს წარმატებას მიაღწია.

როცა „ტანპოიზერსა“ და „ლოენგრინს“ ვწერდი, ჩემთვის მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ეს ლოგიკა ჯერ კიდევ მთლად ნათელი არ იყო. მაგრამ მაინც ვხვდებოდი და ვცდილობდი ამ განვითარებისათვის მხარი ამება. ეს მაფიქრებინებს, რომ ხსენებული ოპერები, მართლაც, უფრო ახლოს დგანან თქვენს მუსიკალურ იდეალთან, ვიდრე ააქმად ტრადიციული „პოლანდიელი“ (რა თქმა უნდა. თუ თქვენს დროში მსმენელი ახლისადმი ასეთსავე გულგრილობას არ ამყვანებს და მუსიკალური ენის ძველ ფორმებს ისევე ჯიუტად არ ანიჭებს უპირატესობას, როგორც ეს ჩემს დროს იყო).

„ტანპოიზერსა“ და „ლოენგრინსში“ ზურგი ვაქციე იმას, რაც ტრადიციულ ოპერას ხელოვნურობის იერს აძლევდა. მაგალითად, ოპერის დანაწევრებას ეგრეთ წოდებულ ნომრებად — არიებად, გაუთავებელ დუეტებად, ტერცეტებად და ასე შემდეგ; იპინი, მართალია, ცალკეული წმინდა მუსიკალური თვისებებით გიზიდავენ, მაგრამ სპექტაკლს დრამატულ სიმართლეს აცლიან.

არია და რეჩიტატივი, რომლებიც წინათ ურთიერთს გამორუცხავდნენ, ჩემთან უწყვეტ ბგერით ნაკადად შეირწყნენ. ამასთან ერთად დეკლამაციის ვაჟაკური დრამატიზმი არიას მდინარებას ანიჭებდა. აქედან დაიბადა მელოდიის ახალი ფორმა, რომელსაც ზოგიერთნი უსასრულოს უწოდებენ. მაგრამ ჩემს კრიტიკოსთაგან ვიღაც-ვიღაცეებს არ შერცხვათ იგი მელოდიის აღსასრულად მიეჩნიათ, რამეთუ გამოსახვის ამგვარი ფორმა მათი ფიქრით იტალიური ოპერის ჩაკეტულ არიას შეესატყვისებოდა. იტალიურ ოპერას კი კლასიციზმის სიმეტრიულად აგებული და დაარულებული თემები ჰქონდა. თვით ისეთმა მუსიკოსმა, როგორცაა ბერლიოზი, რომელმაც შეძლო „ლოენგრინის“ პრელუდიაში ბგერების თანდათანობითი გაძლიერებითა და ასევე თანდათანობით დასუსტებით მიღწეული ეფექტი გაეგო, განაცხადა, მუსიკის ამ ფურცელზე არც ერთი მელოდიური იდეის გარჩევა არ შემძლიაო. უნდა ითქვას,

რომ მას აცბუნებდა მეცხრე სიმფონიის ჰარმონიული სტრუქტურის ცალკეული ელემენტებიც, თუმცა საერთოდ ალტაცებულ იყო ამ სიმფონიით.

ბერლიოზს ალბათ არ მოსწონდა, რომ მე სხვაგვარად მეწმინდა მელოდია, ვიდრე თვითონ მას თავის „რომეო და ჯულიეტაში“. მაგრამ ვინ თქვა, მელოდიას მხოლოდ ერთი რომელიმე ფორმის მიღება შეუძლია? არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ ბეთჰოვენსაც, რომელმაც კლასიკოსების ნათელი და მიმდინარე მელოდიური ხაზი დაარღვია, ადანაშაულებდნენ, თითქოს უარი თქვა მელოდიაზე, მაშინ როცა სინამდვილეში თვითონ შემოიტანა მუსიკაში ახალი მელოდიური კონცეფცია.

ჩემი უსასრულო მელოდია მარტო ვოკალურად როდი სრულდებოდა. იგი იქმნებოდა მუსიკალური იდეის ხმიდან ინსტრუმენტზე და პირიქით, ინსტრუმენტიდან ხმაზე უწყვეტი გადასვლის გზით, თანაც ორკესტრს ამ მელოდიური დისკუსიის ხელმძღვანელობაში წილად ხვდა როლი, რაზედაც ოცნებაც კი არ შეიძლებოდა ძველ ოპერაში (იქ ორკესტრის ფუნქციებს უთანაბრებდნენ უზარმაზარ გიტარას, ჩუმად და მორჩილად რომ მიჰყვებოდა მომღერლებს). სმენა მიჩვეული იყო ორკესტრის ჩრდილში ყოფნას და, რა თქმა უნდა, ახლა არ სიამოვნებდა და აოცებდა მისი წინ წამოწევა. სწორედ ეს განაპირობებდა კრიტიკის მიერ გამოთქმულ უამრავ უკბილო ხუმრობას, იმ აურზაურის გამო, რასაც თითქოსდა ჩემი მუსიკა იწვევდა თეატრის დარბაზში. ეს განაპირობებდა აგრეთვე ამდენი მომღერლის თავშეკავებულ დამოკიდებულებას ჩემი ოპერებისადმი: ოპერაში მთელი ძალით შემოქრილი ორკესტრი მომღერლებს მიაჩნდათ არახელსაყრელ პარტნიორად, რომელიც მათ ხელს უშლიდათ თავის გამოჩენაში.

„ტანპოიზერისა“ და „ლოენგრინის“ სიახლენი არ ნიშნავდა სრულ განხეთქილებას ტრადიციულ ოპერასთან, რადგანაც ამ ერთიან მელოდიურ ნაკადში დროდადრო ვლინდებოდა აშკარად გამოხატული მღერადობის ვრცელი ადგილები. ეს ადგილები ზედმიწევნით გამოირჩეოდნენ საერთო სურათიდან და მოგვაგონებდნენ კლასიკურ არიებს. ასეთი ვახლდათ მინეზინგერების სიმღერა, ელისაბედის ლოცვა, დენიკას რომანსი, ელზას სიზმარი, ლოენგრინის ნაამბობი. მაგრამ მათი აგებულება — უფრო განვითარებული, უფრო რთული, უფრო თავისუფალი — ძირფესვიანად განსხვავდებოდა იტალიური მუსიკის, ანუ „დიდი ოპერის“ არიების აგებულებისაგან. ისინი ორგანულად ერწყმოდნენ მსუბუქად და თავისუფლად მდინარე მუსიკალურ ენას. საოპერო მუსიკა უკვე

ადარ იყო კონცერტი, რომელსაც კოსტიუმებში გამოწყობილი მომღერლები ასრულებდნენ. იგი ვითარდებოდა როგორც სცენურა მოქმედება, ხოლო ლაიტმოტივების არსებობა (მათი გამოჩენა, შეპირისპირება და გაუჩინარება პიესის პერსონაჟებს გვაგონებდა) უფრო მეტად აძლიერებდა მუსიკალური გამოსახვის დრამატულ ხასიათს.

ამ თვალსაზრისით განხილული მუსიკა უკვე დამოუკიდებელი დამატება კი არ გახლდათ ტექსტისა, არიის შესასრულებლად უბრალო საბაბს რომ წარმოადგენდა, არამედ ქმნიდა ერთ მთლიან მონაცემს დრამასთან ერთად, რომელსაც ახლა ასევე უფრო ფართოდ აღიქვამდნენ. უკვე ვხედავდი მუსიკის ახალი გზებით განვითარების შესაძლებლობას საერთოდ და საოპერო ხელოვნებისა კერძოდ. მაგრამ ამ ახალი გზების პაესებით ამოცნობისათვის ხანგრძლივად უნდა მეფიქრა პროცესზე, რომელშიც უფრო სტიქიურად ჩავერთვე, ვიდრე მისი გონივრულად გააზრების შედეგად. ექსპორთას კი საკმაოდ დრო უნდა მოეცა საფიქრებლად.

— საით წავიდე? — შეურევებელი ვეკითხებოდი თავს იმ მშფოთვარე დღეებში, როცა ლისტი გაფაციცებით ცდილობდა ჩემთვის ყალბი პასპორტი ეშოვა. მაშინ უცნაური რამ შემემთხვა: სიმშვიდეზე, ხალხის ფაციფუცისგან მოშორებით დასვენებაზე ვფიქრობდი და ახალგაზრდობის ყველაზე მწარე მოვონებებთან დაკავშირებული ადგილისკენ, დასავლეთის სოდომისკენ — პარიზისკენ კი გავემგზავრე. რამ მაიძულა ამ გადაწყვეტილების მიღება? არა იმდენად დიდების ზმანებამ, რამდენადაც ფრანგული ცივილიზაციისათვის დამახასიათებელმა სულიერი შემწყნარებლობის ტრადიციებმა, რომლებიც იმ წუთებში ესოდენ მჭირდებოდა როგორც პოლიტიკურად დევნილ ადამიანს. დემოკრატიის ციხე-სიმაგრეში თავისუფალი პიროვნების ხელახლა აღზევების პერსპექტივამ დამავიწყა, რაც იქ გადავიტანე.

მაგრამ რამდენიმე დღეში დავრწმუნდი, რარიგ შევცდი, წარსული რომ დავივიწყე და გამოცდილება ვერ მივიღე. პარიზმა აშკარად მაგრძნობინა, არაფრად მიმაჩნინხარო, ხოლო აქაურ მუსიკალურ ცხოვრებაში გამეფებულმა უდიერობამ ადრინდელი ზიზლა მომგვარა. სწორედ იმ დროს ქოლერის ეპიდემია მძვინვარებდა და ამათ ვითარებაში ფრანგების ცივად დახვედრა შემაძრწუნებლად მეჩვენა. ჰოდა სასწრაფოდ გავიქეცი, ვინაიდან მეშინოდა იმაზე უფრო შემზარავ ციხეში არ მოვხვედრილიყავი, რომელსაც თავი დავადწიე. თავი შევაფარე შევიცარიას, ციურჩხს, სადაც პარიზელთა ტაშზე უფრო აუცილებელი რამ ეპოვე: შესაძლებლობა მომეცა გულისყური მომეკრიბა. ამდენი უნაყოფო მღელვარების შემდეგ უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, მწყუროდა სრული სიმშვიდე, რაზედაც ესოდენ წუხდა ჩემი პოლანდიელი. ამ დროს ხელახლა

გატაცებით კვითხულობდი „ოდისეას“ და ძნური თანაგრძნობით აღსავეს ინტერესით ვადევნებდი თვალყურს ულისის ფათერაკებს.

მინამ პირველად უარი თქვა გამომყოლოდა, მაგრამ რამდენიმე ხნის შემდეგ ციურისში ჩამომაკითხა და გამომიციხადა: შენი მართლ დატოვება არ შემიძლიაო. ის კი არ ესმოდა, მასთან ყოფნისას რომ ჩემი სულიერი სიმართლვე კიდევ უფრო აუტანელი გაზღებოდა.

რით მეცხოვრა? ეს საკითხი ძალზე მწვევედ დაისვა, ვინაიდან მინამ თან ჩამოიყვანა თავისი ქალიშვილი ნატალია, ნატალია უკანონო გზით მოველინა ქვეყანას, რამაც მხოლოდ და მხოლოდ უღრესად ნაღვლიანი მოგონებები დამიტოვა.

ციურისის კეთილმოსურნე მცხოვრებნი საშუალებას მაძლევდნენ დამატებით მეშოვა ფული ბეთპოვენის სიმფონიების დირიჟორობით (ამ სიმფონიებს იმპროვიზებული სიმფონიური ორკესტრი ასრულებდა), მაგრამ ეს საოჯახო ხარჯებისთვის მაინც ზღვაში წვეთი იყო და მინა შემთხვევას არ უშვებდა, არ ესაყვედურა: შენი „არასერიოზულობით“ დრეზდენში შექმნილი პრივილეგიური მდგომარეობა დაკარგეო. მინას საყვედურებმა მაიძულეს გამემეორებინა საძულველი ცდა: 1850 წელს კვლავ მივუკაჯუნე ფრანგ იმპრესარიობესა და გამომცემლებს, მაგრამ, რა თქმა უნდა, არც ერთი არ გამომხმარებია.

პარიზთან უსიამოვნო შეხვედრები მაინც გამოდგა სასარგებლო: მათ მომაგონეს ერთი საშუალება, რომლის წყალობითაც ათი წლის წინათ ამავე ქალაქში თავი დავაღწიე შიმშილის ბრკყალებს. ეს გახლდათ პუბლიცისტიკა. შევეუდექი მთელი რიგი წლების განმავლობაში ჩემი შემოქმედებითი ევოლუციის შედეგად გაჩენილი აზრების ქალღმერთად გადატანას. უკვე უბრალო წერილებს კი არ ვწერდი, არამედ ვრცელ ნაწარმოებებს. აი ისინიც: „ხელოვნება და რევოლუცია“, „მომავლის მხატვრული ნაწარმოებები“, „ხელოვნება და კლიმატი“, „ოპერა და დრამა“, „მიმართვა მეგობრებისადმი“. ეს ნაწარმოებები მუსიკის შესახებ ახალ, უჩვეულო შეხედულებებს მოიცავდნენ, პარადოქსულად გადასინჯავდნენ აქამდე ვითომდა უცვლელ ფასეულობებს და კრიტიკიულებს. მძაფრი პოლემიკური სტილის წყალობით ისინი სრულიად დაუბრკოლებლად იბეჭდებოდნენ და საკმაოდ სწრაფად გავრცელდნენ ევროპაში. ყოველივე ეს სილატაკის აჩრდილს მარიდებდა და ერთგვარ ნივთიერ წონასწორობას მაინც უქმნიდა ჩემს მშფოთვარე ცხოვრებას. მაგრამ გამოგიტყდებით, მერჩია გაკვირვება გამომცემა და და სამაგიეროდ ბოლოს და ბოლოს შევსწრებოდი ჩემი მუსი-

კის გამარჯვებას. ბედად მეწერა თავდაპირველად საერთაშორისო სახელი მომეხვეჭა როგორც ეგრეთ წოდებული მომავლის მუსიკის ექსტრავაგანტურ თეორეტიკოსს. ამას კი არაკეთილსასურველი გავლენა უნდა მოეხდინა იმ შეფასებაზე, რასაც რამდენიმე წლის შემდეგ კრიტიკა მისცემდა ჩემს შემოქმედებას. იმედი მაქვს, თქვენს დროში სამართლიანად მომექცევიან, რამეთუ უფრო სამართლიან თანაფარდობას დაამყარებენ კომპოზიტორსა და თეორეტიკოსს შორის.

ჩემს პუბლიცისტიკას, რომელშიც შემდგომაც განვიხილავდი საკითხებს, პარიზში პირველად ჩამოსვლის წლებში რომ მალეღვებდა, ახლა, განდევნილობის ეამს, გაცილებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვიდრე ათი წლის წინათ. იგი საარსებო წყარო გაზღდათ, ამავე დროს საშუალებას მაძლევდა გამერკვია საკუთარი ესთეტიკური კრედო, რაც დიდ ხანია მწიფდებოდა ჩემს არსებაში, ვითარცა შემდგომი განვითარების აუცილებელი პირობა. მეგონა, შემოქმედების სფეროში ვერაფერს მივალწევდი, თუ თავდაპირველად ფილოსოფოსის გულისყურით არ გავანალიზებდი განვილილ გზას, რათა ნათელმეყო ჩემი განვითარების ხაზი და ივი რაც შეიძლება უფრო შეგნებულად გამეტარებინა მერმისს, განუწყვეტელი განახლებისა და უმკაცრესი მომთხოვნელობის შესაბამისად.

ამგვარი ანალიზი ფრიად საჭირო გაზღდათ. უამისოდ ერთ ადგილას ვიყინებოდი, მე კი შეზიზღებოდა არა თუ სხვების მიბაძვა, საკუთარ შემოქმედებაში ერთიან და იმავეს განმეორება. დრეზდენში მშვიდად ფიქრის საშუალება არ მქონდა. სამაგიეროდ, ახლა შემექმნა ბოლოს და ბოლოს ხელსაყრელი ვითარება და პირობებო. ერთ ხანს თითქმის სულ ფიქრებში ვიყავი გართული, რასაც კეთილად უნდა ემოქმედა ჩემს, როგორც კომპოზიტორის, შემდგომ განვითარებაზე. ფიქრი დამეხმარა, საკუთარი იდეალი შემეცნო და უფრო თანმიმდევრულად მებრძოლა მის განსახორციელებლად.

მაშინ ბევრი დამცინოდა (შეიძლება ზოგიერთები დღესაც დასცინიან შემოქმედებითი აქტის თეორიულად დასაბუთების ჩემეულ ცდებს). მათ ხელოვანის წარმოსახვასა და მოაზროვნის გონებას შორის. ანტაგონიზმი შეუთრეგებლად მიაჩნდათ და კომპოზიტორს უფლებას ართმევდნენ საკუთარი შემოქმედების საკითხები განეხილა, ვინაიდან ფიქრი ვითომდა ვნებდა გამომსახველობის უშუალობას. განა ბეთჰოვენის შემოქმედებას რაიმე დააკლდა, რაკი კომპოზიტორს საგაზეთო წერილი არასდროს არ დაუწერიათ? პირიქით, ბეთჰოვენის მუსიკამ ამით მხოლოდ მოიგო, რამეთუ კომპოზიტო-

რი გამოსახვის მოთხოვნილებას სპეკულანტური პრინციპებით არ ზღუდავდაო.

რაც შემეხება მე, არ შემიძლია მხოლოდ გენიალურ ბულბულად მივიჩნიო კომპოზიტორი, რომელიც ესოდენ დიდ მოთხოვნებს უყენებს თავის შემოქმედებას, ცდილობს გაათავისუფლოს ტრადიციებისა და პირობითობისაგან, ფორმის თვალსაზრისით რაც შეიძლება ორგანიზებული გახადოს, რაც შეიძლება ნათლად გამოახატვინოს მაღალი ჰუმანური იდეალები. დარწმუნებული ვარ, ყველა დიდ კომპოზიტორს მიდრეკილება ჰქონდა რეფლექსიისადმი. თვით ერთი შეხედვით უზრუნველ მოცარტსაც კი, ვინც პირველად გაუბედავად, შემდეგ კი სულ უფრო მტკიცედ აღებდა რომანტიზმის სამყაროს კარს.

მართალია, ყველა კომპოზიტორს როდი მიაჩნდა აუცილებლად სისტემაში მოეყვანა საკუთარი ესთეტიკური ძიებანი, მიეცა მათთვის მისაწვდომი ფორმა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, თითქოს ხელს არ ჰკიდებდნენ ამგვარ ძიებებს, ისინი ვისაც ესთეტიკისა და კრიტიკის სფეროში მოღვაწეობა იზიდავდა. მათ სწამდათ, რომ მუსიკის აზრის ახსნით მსმენელებს ეხმარებოდნენ მუსიკისადმი მიდგომის გააზრებაში, გაკეთილშობილებასა და გაღრმავებაში: რაკი შემოქმედების მასაზრდოებელ რთულ სულიერ პრობლემატიკას ჩასწვდებიან, უფრო ღრმად გაიგებენ მუსიკას, უფრო შეიცნობენ კომპოზიტორის ჩანაფიქრსო.

რომანტიკოსები განუზრებლად უჭერდნენ მხარს თეორიული დასაბუთებისკენ ამგვარ სწრაფვას: ვებერი, შუმანი, ლისტ, ბერლიოზი სიტყვიერადაც კი გამოხატავდნენ, როგორ ესმოდათ მუსიკა, და ეს სრულებით არ ამცირებდა მათი ნაწარმოებების შემოქმედების ძალას. მე ამ კომპოზიტორთა ტრადიციებს მივყვებოდი და თუ მათზე მეტს ვწერდი, მიზეზი ის იყო, რომ საკუთარ თავს უჩვეულოდ სერიოზულ საკითხებს ვუსვამდი.

და მაინც, ჩემ მიერ თეორიების ჩამოყალიბება ძლიერ ახლებდა ბევრ თანამედროვეს. როცა ამ თეორიების ავტორის მუსიკა არ მოსწონდათ, ყველაფერს აბრალებდნენ მის საქმიანობას ესთეტიკის სფეროში: ნაცვლად იმისა, რომ ყოველი ნორმალური კომპოზიტორივით მოიქცეის (ნორმალურად მოქცევა მათთვის მუსიკალური ინერციისადმი მორჩილებას ნიშნავდა), ვაგნერი ჯიუტობს, აგებს აბსტრაქტულ სისტემებს და შემდეგ წერს მუსიკას, რომლის დანიშნულებაც მისი ნასიბრძნი სპეკულაციების ჩვენებააო. მე ყოველთვის უსაზღვრო აღშფოთებას მჯვრიდა ასე უხამსად გაგება როლისა, რასაც თეორიული კონცეფცია ასრულებდა ჩემს კომპო-

ზიტორულ მოღვაწეობაში. შესაძლოა და ვინ იცის, იქნებ თქვენმა უფრო რაციონალისტურმა საუკუნემაც წარმოშვა მსგავსი მოვლენები — მუსიკას გულიდან მომდინარე რალაციის გამოსახატავად, არ წერენ, არამედ ამა თუ იმ აბსტრაქტული სისტემის საილუსტრაციოდ.

რაც შეეხება მე, ისეთ საკითხებს ვიხილავდი, რომელთაც აღმიძრავდა თვით საკუთარი შემოქმედების ევოლუცია „რიენციდან“ ლოენგრინამდე“. ჩემი ესთეტიკური სისტემა არ იყო სპეკულანტური აზრთაწყობა, მას ოცი წლის შემოქმედებით პრაქტიკაში ჰქონდა ფესვები გადგმული. ამასთანავე, დაე, მეპატიოს ეს კაღნაგერება, თავი უპირველეს ყოვლისა ხელოვნად მიმაჩნდა მუდამ. უაღრესად მგრძნობიარედ აღვიქვამდი ცხოვრებას და ვენმარებოდი მის მოწოდებებს, როცა ვთხზავდი ნაწარმოებებს, ექმნიდი სახეებს, უფრო მეტიც: არ მომწონდა თეორიული მსჯელობა. ესთეტიკური მსჯელობა ისეთ გრძნობას მიღვიძებდა, თითქოს ძალას ვატანდა ჩემს შემოქმედებით პიროვნებას და თითქმის ყოველთვის, მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი ნარკვევის დამთავრებისას, ფიცს ვდებდი, ეს უკანასკნელი იქნება-მეთქი. სპეკულანტური აზრთწყობიდან მი თანდაყოლილი ანტიპათია ხელს არ მიშლიდა მეღიარებისა, რომ ესთეტიკური პრინციპების გარკვევა სასარგებლო იყო საერთოდ კომპოზიტორისათვის და მეტადრე თანამედროვე კომპოზიტორისათვის.

მართლაც, განვლილი ათასამდე წლის მანძილზე მუსიკაში იმდენი მნიშვნელოვანი ფასეულობა დაგროვდა, ისე საოცრად განვითარდა ხელოვნების ამ სახეობის გამომსახველობითი საშუალებანი, კომპოზიტორი უდიდეს პასუხისმგებლობას გრძნობს. რაკი განვლილია ამოდენა გზა ევოლუციისა, კომპოზიტორი მუსიკის თხზვას ვერ შეუდგება, თუ საკუთარ თავს არ ჰკითხავ: — ს ა კ ი რ ო ა , ა ხ ა ლ ი ა , რასაც თავად აკეთებს?—და თუ ამ კითხვას არ უპასუხა. კომპოზიტორს უნდა ესმოდეს, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მის მოწოდებას, რომელიც გულისხმობს თვითგამოსახვის დაყინებულ მოთხოვნილებას და ვერ ეგუება საერთო ადგილების მრავალსიტყვიერ განმეორებებს; თანამედროვე ფსიქოლოგიის წიაღში უნდა ამოიცნოს ყველაზე იღუმალი პრობლემები და გამოიტანოს სინათლეზე. გონივრულად განსაზღვროს თავისი ადგილი მუსიკის ისტორიული განვითარების ტრაექტორიაზე, რათა ესმოდეს, რა სტადიაზეა მუსიკალური ენა და რა ვალდებულებები დგას პირადად მის წინაშე წინამორბედთა შექმნილის განსავითარებლად; ძირფესვიანი თვით ანალიზის შედეგად უნდა დაადგინოს: შეუძლია თუ არა მართლაც

თქვას რაიმე თავისი, განუმეორებელი, ახალი. ამ მოთხოვნილებებს ვერ დააკმაყოფილებ, ვიდრე შენს თავს კითხვებს არ დაუხვამ, ვიდრე არ გარჯი გონებას.

ჩემს დროს ისეთი კომპოზიტორებიც იყვნენ, ვისთვისაც ამგვარი კითხვები არ არსებობდა. ეს გონებაშეზღუდული ადამიანები დასცინოდნენ კიდევ კოლეგებს, რომლებიც ცხოვრებას ირთულებდნენ იმით, რომ თავს მოსვენებას არ აძლევდნენ კითხვებში თავიანთი ხელოვნების დანიშნულებაზე: ნეტავ რას ლელავენ, როცა ასე ადვილად შეიძლება წარმატების მიღწევით? მუსიკას ისე თხზავდნენ, როგორც მოხვდებოდათ ან როგორც ასწავლიდნენ. მათთვის კომპოზიცია ისეთივე შემოსავლიანი ხელობა იყო, როგორც სხვა რამ. ეს კომპოზიტორები ჩვეულებრივ ბედნიერები იყვნენ ცხოვრებაში: თხზავდნენ მოდის, გარემოების, მდარე გემოვნების გათვალისწინებით, არავითარი ეთიკური და შემოქმედებითი მოსაზრებებით არ იყვნენ შეზღუდულნი. ხედავდნენ, რომ მათ ნაშუქვევრებს სწრაფად აღიარებდნენ, უხვად ანაზღაურებდნენ, ხოლო ზოგჯერ მქუხარე ტაშითაც ხვდებოდნენ. ამიტომაც ისინი მაწავლიდნენ, როგორ უნდა მეწერა. მე კი სულ უფრო აგდებულად ვეკიდებოდი და უარყოფდი მათ გაკვეთილებს, რამეთუ მოწიფულობასთან ერთად მეტად და მეტად ვრწმუნდებოდი იმ მუსიკის ღრმემოკლეობაში, რომელსაც საფუძვლად არ ედო გონების მტანჯველი დამაბულობა, კომპოზიტორის შეუბრალებელი მომთხოვნელობა საკუთარი თავისადმი. არა მგონია XX საუკუნეში კვლავ სერიოზულად ეკიდებოდეს ვინმე ჩემი დროის ნებიერი კომპოზიტორების — ობერისა და ადანის, სპონტინისა და მეიერბერას მუსიკას, რომელთა ნაწარმოებებს წარმატება განადღებული ჰქონდათ და ჩემსას ამჟობინებდნენ. ათასგვარი კითხვით გაწამებულს და ანდენი მარცხით გულგატეხილს აი, რატომ არ მშურდა არასდროს უტყინო თანამოძმეთა უდრტვინველი სიმშვიდე და ოქროს შარავანდედით მოსილი სახელი.

ჩემი თეორიული შრომები საარსებო სახსრების ერთ-ერთი წყარო გახლდათ: საკუთარი მუსიკისგან განსხვავებით, ისინი სწრაფად იხვეჭდნენ წარმატებას, თანაც დიდ წარმატებას, ვინაიდან პრესაში მათი გამოჩენით ატეხილი კამათი ყოველთვის ლამის სკანდალად ქცეულიყო. რა თქმა უნდა, მოწინააღმდეგენი და ცილისმწამებელნი ჩქარობდნენ ეს წარმატება თავისებურად აეხსნათ: ვაგნერის თეორიის პარადოქსული, დაუსაბუთებელი რადიკალიზმი, — ამბობ-

დნენ ისინი. — მხოლოდ სენსაციის წყურვილს გამოხატულებაა, სენსაციისა, რომლის წყალობითაც იგი საზოგადოებრიობის გადაღლილი ყურადღების შექებას ცდილობს. კლასიკური ბრალდება, რასაც სკლეროზიანი ხელთუყარი მოაზროვნენი უყენებდნენ ყველას, ვინც ცდილობს მუსიკას რუტინის მტვერი ჩამოაცალოს, განადგუროს ყალბი ფასეულობანი, აზროვნებას სიცოცხლე შთაბეროს, იაფფასიან ილუზიებს ნიღბის საბურველი ჩამოაგლიჯოს, სინამდვილეს ფხიზლად და ბტკიცედ ჩახედოს თვალებში. ის, რაც თანამედროვეებს სკანდალებისა და სენსაციების წყურვილი ეგონათ, სინამდვილეში იყო მხოლოდ და მხოლოდ ცდა, მსჯელობის საგნად მექცია უმთავრესი საკითხი — მუსიკის არსის საკითხი: ეს საკითხი ალბათ ერთხელ და სამუდამოდ გადაჭრილად მიაჩნდათ და არც კი ცდილობდა ვინმე ჩაფიქრებოდა მანძი.

მე კი მწამდა, რომ სწორედ აქედან უნდა დაწყებულიყო მუსიკის თანამედროვე მდგომარეობის განხილვა. დამლუპველი გზით განვითარების შედეგად ეს კეთილშობილური, ღვთაებრივი ხელოვნება, რომელსაც საფუძვლად უდევს სიყვარულის ამალღებულო გრძნობა, უსაქმური მდიდრების გართობის საშუალებად იქცა. ყოველისშემძლე ოქრომ აღამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების გაუკუღმართებასთან ერთად შერყვნა მუსიკის აზრიც, რამეთუ ხრწნადი საზოგადოების უზამსი სულისკვეთება შთაბერა მას. სულ უფრო და უფრო მეტი მუსიკალური ნაწარმოები ითხზებოდა ფულის გულისთვის, ხოლო მუსიკის ტაძარი საროსკიპოდ იქცა. მაშინ დარწმუნებული ვიყავი (თუმცა ახლა ვფიქრობ, ცოტა არ იყოს, ავიჩარდი-მეთქი დასკვნების გამოტანისას), რომ მუსიკას აკნინებდნენ ებრაელები და გაბატონებული ვაჭრული ინტერესები. ეს რწმენა გამოვთქვი ნაშრომში „მუსიკაში იუდეველთა სულის შესახებ“.

მუსიკის გადაგვარების წინააღმდეგ გამოთქმულ ჩემს პროტესტს უკმაყოფილოდ შეხვდა თანამედროვეთა უმრავლესობა. ისინი, ვინც შერიგებული იყო გადაგვარებას და მით სარგებლობდა კიდევ. ჩემი საგანგაშო სიგნალი საფრთხეს უქმნიდა მათ ნებივრობას მუსიკალური გარყვნილობის მღვრიე წყლებში. ამ აღამიანებს არაფრად უღირდათ ვაგნერი გამოეცხადებინათ დემავოგად, მატყუარად, კარიერისტად, რომელიც მდგომარეობის შესაქმნელად თითქოსდა მზად იყო თავდაყირა დაეყენებინა დადგენილი წესები, საზოგადოებისათვის თვალში ნაცარი შეეყარა, სახელი გაეტება პატივცემული აღამიანებისათვის და ასე შემდეგ.

იმედი მაქვს, შთამომავლობა მაინც მიხვდა ჩემი ჭანყის აზრს:

მე ვისწრაფვოდი მუსიკისთვის დამებრუნებინა სიდიადე, მიპენი-
კებინა ახალი და დიდი ბრწყინვალეობა, რასაც ის-ის იყო კარგავდა,
კვლავ გაუღამექმნა კაცობრიობის უმაღლესი სულიერი მოთხოვ-
ნილებების გამოხატველად, მიმეცა უნარი იმისა, რომ აღეგზნო
ადამიანები და ექცია ერთ სულ და ერთ ხორცად (სწორედ ამაზე
ოცნებობდა ბეთჰოვენი მეცხრე სიმფონიის ფინალის შექმნისას)
თქვენ შეიძლება ეს მიზანი სავსებით ბუნებრივად მიგაჩნიათ, მაგ-
რამ იმ დროს, როცა ხალხი ოპერაში გრაფინია ივრეკის როლის
შესასრულებელი პრიმადონა იქსის ვოკალიზების მოსასმენად, ანდა
ისუდაც უაზრო იტალიურ ოპერაში ყოვლად გაუმართლებლად
ჩართული საბალეტო ნომრის საყურებლად დადიოდა, ჩემი მუსიკა-
ლური იდეალი ქიმერად, ფანტაზიად გამოიყურებოდა.

თიღხანს ვცდილობდი მუსიკის დაკნინების მიზეზთა ამოცნობას,
მწაქდა, რომ მათი აღმოჩენის შემდეგ ხსნის გზასაც გამოვნახავ-
დით. გადავხედე წარსულს, გადავწყვიტე, დავეკვირვებოდი ხელოვ-
ნების ამ დარგის განვითარების მსვლელობას და, რაც მთავარია,
კეთილშობილური არსისა და მოწოდებისაგან გადახვევის პრო-
ცესს. სულ უფრო ღრმად ვიჭრებოდი წარსულის ბურუსში და
შეეძელო შეგჩერებულიყავი მხოლოდ იმ მომენტზე, როცა მუსიკა
მოწყდა ხელოვნების სხვა. ჰონათესავე დარგებს, რომლებთან ერ-
თადაც სინთეზური შემოქმედების შესანიშნავ მოვლენას — ძველ-
ბერძნულ ტრაგედიას ქმნიდა. მეჩვენებოდა, რომ სწორედ აქ მივა-
გენი თანამედროვე კრიზისის შორეულ წყაროს: დრამატული პოე-
ზიისაგან განთავისუფლებით მუსიკამ უთუოდ მოიხვეჭა დამოუკი-
დებლობა. პაგრამ ამავე დროს (რაკი იძულებული არ იყო დამორ-
ჩილებოდა კაცობრიობის დიად იდეას: ძალით გამოეხატა ჭეშმარი-
ტება) იგი ფორმალიზმისა და უნაყოფობის გზას დაადგა.

რა თქმა უნდა, ჩემი მხრივ სერიოზული შეცდომა იქნებოდა
მტკიცება. თითქოს ამ წუთიდან მუსიკა მარტოოდენ დაკნინების
გზით მიდიოდა. მუსიკის ჩამოშორება სინთეზური ხელოვნების
ღერძიდან ზრდა-განვითარების რეალურ მოთხოვნილებას შეესაბა-
მებოდა. განთავისუფლების შედეგად მუსიკალური ენა გამდიდრდა
ძველი ბერძნებისათვის უცნობი საშუალებებით, პირველ რიგში
ჰარმონიითა და პოლიფონიით, ხოლო მისი დანარჩენი ელემენტე-
ბი — მელოდია, რიტმი. ინსტრუმენტობა. ფორმა — დანაწევრდნენ
და შეიძინეს გაქანება და სირთულე. სიმფონიზმი და პირველ რიგში
ბეთჰოვენის სიმფონიზმი უმაღლესი და ყველაზე ნათელი გამო-
ხატულებაა მჭევრმეტყველებისა, რასაც მუსიკამ დამოუკიდებელი
განვითარების გზაზე მიაღწია, მაგრამ მდიდარი და რთული მუსი-

კალური ენის შექმნას ჩრდილივით ახლდა თან სულ უფრო უა უფრო ფესვგადგმული ჩვევა: მუსიკალური საქმიანობა მუსიკის გულისთვის, ბევრათა ათასგვარი კომბინაციის გამოცდა წმინდა ფორმალური თვალსაზრისით, კომპოზიციის მიჩნევა ბგერებთან მახვილგონივრულ თამაშად. ამ ტრადიციას ამკვიდრებდა ჰანსლიკის თეორია მოძრავი ბგერითი ფორმების შესახებ, რომლის მიხედვით ბგერათა კალეიდოსკოპური თამაში მუსიკალური ხელოვნების ერთადერთი გამამართლებელი საბუთი იყო. მაგრამ ის სარგებლობა, რაც წმინდა ინსტრუმენტალიზმის თვალთახედვით შექმნილ უამრავ სონატას, კვარტეტს, კონცერტსა და სიმფონიას მოჰქონდა მუსიკისათვის, ჩემი აზრით, ვერ ფარავდა ხელოვნების სხვა დარგებისგან მუსიკის მოწყვეტის შედეგად წარმოქმნილ დანაკლისს. ეს დანაკლისი მნიშვნელოვანი სულიერი გაღარიბება, ბგერითი მგრძობელობისკენ გადახრა გახლდათ.

ყველაზე კატასტროფულად ფორმალიზმი ოპერაში გამოვლინდა: მასში იტალიელებმა გააბატონეს საკონცერტო დივერტიკულენტი, რომელმაც მონტევერდის ადრინდელი *drama per musica* არიების დამქანცველ მონაცვლეობად აქცია. ამ არიების დანიშნულება იყო პრიმადონას ან ტენორის მონაცემების რეკლამირება. იდეური შინაარსი, ცხოვრების სიმართლე, ჩანაფიქრის სერიოზულობა ადვილად და უპასუხისმგებლოდ ეწირებოდა მსხვერპლად მყვირალა წარმატებას. ხოლო ასეთი წარმატების მიღწევა შეიძლებოდა. თუ სცენურად ბრწყინვალედ გაფორმებულ რამდენიმე მდერად და გასავლიან მელიოდის ერთმანეთის მიყოლებით ავასხამდით ლიტერატურულ ტექსტზე, რომლის ღირსებაც არავის აინტერესებდა, რადგანაც ის უბრალოდ ბიძგს აძლევდა კომპოზიტორის მელოდიურ ფანტაზიას. ოპერის პოეტურ-დრამატული საფუძველი თავისი ხელმძღვანელი როლის დაკარგვის შემდეგ ფორმალურა, ჰედონური მუსიკის უმნიშვნელო დანამატად იქცა. ხალხი ოპერაში იმისთვის კი არ დადიოდა, აქ სულიერად ამალღებულები იყვნენ, როგორც ეს ძველ საბერძნეთში ხდებოდა დიდი დღესასწაულების დროს, არამედ იმისათვის, რომ დრო მოეკლათ და მოწყენილობა განექარებინათ სასიამოვნო კანტილენების ან მომღერალთა ვირტუოზულა ვოკალიზების მოსმენით.

გერმანელი კომპოზიტორები, რომლებიც უფრო და უფრო უკეთ შეიცნობდნენ მუსიკის საუკუნეობრივი განვითარების კვების არაბუნებრიობას, შეეცადნენ ხელოვნების ეს დარგი თავდაპირველი კალაპოტით წარეშართათ. რა თქმა უნდა, მუსიკალური გამომსახველობის დიდი მიღწევების შესაბამისად, ისინი გრძნობდნენ, რომ

მარტოდენ წმინდა მუსიკალური საშუალებებით ვერც ერთი დიდა ხელოვანი ვერ მიანიჭებდა შინაარსს სრულყოფილ გამომსახველობას, რასაც თვითონ ესწრაფვოდა. თავისთავად მუსიკა ამაღლებლად გადმოსცემს სულის იღუმალ თრთოლვას, მაგრამ არ ძალუძს გამოსახოს არც მსჯელობანი, არც გარე სამყაროს ცხოვრება. ამას შეძლებს სიტყვით, პოეზიით განაყოფიერების შედეგად. პოეზია მსმენელს მუსიკალური ნაწარმოების ბუნდოვან აზრს უხსნის, ამავე დროს კომპოზიტორის აზროვნებას მეგზურად ემსახურება და იცავს ფორმალიზმის ცთუნებისაგან, აყენებს ფსიქოლოგიურად ფრიად დასაბუთებული ხატოვანი და მკვევრმეტყველური გამოსახვის გზაზე.

აქ საქმე ეხება არა მუსიკის არასრულფასოვნებას, არამედ მის საზღვარს. ისევე როგორც ხელოვნების სხვა ნებისმიერი დარგის საზღვრებს იმ დროს, როცა მისი თავისებური საშუალებები განვითარებამ უმაღლეს წერტილს მიაღწია. ამ წუთიდან მუსიკა უნდა შეერწყას ხელოვნების სხვა დარგებს, რათა გადალახოს ეს საზღვრები და რაც შეიძლება ფართოდ ასახოს ცხოვრება. ასეთი მნიშვნელობა აქვს ადამიანის ხმებისა და შილერის პოეზიის ჩარევას მეცხრე სიმფონიის ფინალში. ბეთჰოვენი ამგვარად ცდილობდა დამაჯერებლად და ნათლად გამოეთქვა ის, რაზეც წმინდა მუსიკას შეეძლო მხოლოდ ბუნდოვნად გადაეკრა. ეს მოთხოვნილება იგრძნობა პოეზიაშიც: პოეტი ყოველივე იმის გადმოსაცემად, რაც მას სულს აღელვებს და სიტყვებით ვერ გამოუთქვამს, იძულებულია მიმართოს მუსიკას, ამ უსიტყვო ხელოვნებას, სულიერი მიკროკოსმოსის ხელოვნებას. პოეზიის ღრმა და იღუმალი მისწრაფებაა გადაწყვეტილ იქნას მუსიკაში. პოეტის საუკეთესო დასრულებული ნაწარმოები სრულყოფილ მუსიკას უნდა ჰგავდეს.

ჩემი დროის მთელ მხატვრულ მოძრაობას ემჩნეოდა ნაღველო ამგვარ თავდაპირველ შერწყმაზე. როცა ხელოვნების ერთი დარგის ხარვეზს მეორე დარგის ღირსებები ავსებს და ხელოვნებათა თანამშრომლობის შედეგად იბადება სინთეზური ხელოვნების დიდებული და შინაარსიანი ნაწარმოები. ასე უნდა გამოიყურებოდეს ნომავლის მხატვრული ნაწარმოებიც. — გადავწყვიტე მე. — ხოლო მუსიკა სწორედ ის ხელოვნებაა, რომელმაც დარღვეული ერთიანობა უნდა აღადგინოს. დიდსულოვნად დათმოს დამოუკიდებლობა და ხელოვნების სხვა დარგებს მოუწოდოს განერიდონ ამაყურ და უნაყოფო განმარტოებას, გააერთიანონ თავიანთი ძალები.

წარსულის შესწავლისას დავინახე, რომ ეს ვარაუდები შეიძლება სერიოზულად გამართლდეს, ვინაიდან ბოლო საუკუნეებში

მანძილზე მუსიკის განვითარების ისტორიაში ძირითადი ტენდენცია იყო სწორედ აბსტრაქტულობისა და ფორმალიზმის დაძლევისაკენ სწრაფვა. მუსიკის აბსტრაქტულობა და ფორმალიზმი კი განაპირობა მისმა მოწყვეტამ ხელოვნების სხვა დარგებისგან. პოეზიასა და ცეკვას მოწყვეტილი მუსიკა აღარ იყო ადამიანისათვის აუცილებელი სტიქიური ხელოვნება. ახლა ის უნდა შექმნილიყო იმ კანონების მიხედვით, რომლებიც მისი საკუთარი არსიდან გამომდინარეობდა და ამიტომაც ნამდვილ ადამიანურ მოვლენებთან არავითარ კავშირი არ ჰქონდა.

ხერხების, ფორმებისა და წესების ჩამოყალიბებით კომპოზიტორებმა საუკუნეთა მანძილზე ბგერათა კომბინირების ემპირიური მეცნიერება შექმნეს, მაგრამ ეს მეცნიერება ვითარდებოდა არა ცოცხალი ადამიანური სინამდვილის საფუძველზე, არამედ გონებრივი სპეკულაციის აბსტრაქტულ სფეროში. კონტრაპუნქტი, მაგალითად, თავისი მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი გამოვლინებებით გაბლავთ ხელოვნების თამაში საკუთარ თავთან, გრძობის მათემატიკა. ეგოისტური ჰარმონიის მექანიკური რიტმი. აბსტრაქტული მუსიკისათვის ეს გამოგონება იმდენად ხელსაყრელი იყო, რომ თავს მიიჩნევდა ხელოვნების აბსოლუტურ და დამოუკიდებელ დარგად, რომელიც ამქვეყნად გაჩენას კაცობრიობის რომელიმე მოთხოვნილებას კი არ უმადლის, არამედ მხოლოდ საკუთარ თავს, თავის წმინდა ღვთაებრივ არსს. თავისი ნება-სურვილის ბატონ-პატრონ ადამიანს სავსებით ბუნებრივად ჰგონია, მარტოოდენ უნდა ვისარგებლო ყოველგვარი პრივილეგიებითო. მუსიკაც დამოუკიდებლობას მხოლოდ თავის ნება-სურვილს უნდა უმადლოდეს, ვინაიდან ყველა ეს მექანიკური, კონტრაპუნქტური მუსიკალური ნაწარმოები სრულიად უძლურია ს უ ლ ი ს მ ო თ ხ ო ვ ნ ი ლ ე ბ ა ნ ი დ ა ა კ მ ა ყ ო ფ ი ლ ო ს. და აი, გაამაყებულ მუსიკა უპირისპირდება საკუთარ თავს: სულის გამოსახვის ნაცვლად გონების თამაშად იქცევა.

უნაყოფო გულცივობის ატმოსფეროს გასაფანტავად კომპოზიტორებმა გარკვეულ დროს მიმართეს ცოცხალ და ხალას ხალხურ სიმღერას. პროფესიული შემოქმედების საფუძველზე გადატანილმა ხალხურმა სიმღერამ წარმოშვა საოპერო არმია. მაგრამ ოპერის უანრი, რომელიც თავდაპირველად პოეტურ აღმაფრენასთან მტკიცედ შერწყმის გზით აღმოცენდა, სულ უფრო განიცდიდა წმინდა, აბსოლუტური მუსიკის დამლუპველი იდეის გავლენას. საოპერო სპექტაკლის მუსიკალური ნაწილი თანდათანობით განიხილებოდა როგორც პირველხარისხოვანი, დამოუკიდებელი ელემენტი. ამა

კი ეს უნარი ქცია კოსტიუმირებულ კონცერტად, რომელშიც პოეზია და დრამა მხოლოდ საბაზი იყო ფიორიტურებითა და მალაის ნოტებით აღსავსე ბრწყინვალე არიებისა.

ზოგი გენიოსი კომპოზიტორი — გლიუჯი, მოცარტი, ვებერი — გრძნობდა მუსიკისადმი ასეთი დამოკიდებულების სიმცდარეს და შეეცადნენ შეეზღუდათ იაფფასიანი დივერტისმენტის როლი. ისინი მუსიკალურ ენას უყურებდნენ როგორც პოეტური იდეის გამოხატულებას. მაგრამ ხსენებულ კომპოზიტორებს წინ გადაედგო ტრადიციის მყარი კედელი და ამიტომაც, თუმცა ერთგვარად ამაღლეს ოპერის მხატვრულობა, ვერ შეძლეს მისი არსის შეცვლა.

ამგვარი ცდები XVIII საუკუნის ინსტრუმენტულ სიმფონიურ მუსიკაშიც შეინიშნება. ისეთი კომპოზიტორები, როგორცაა ჰაინრიხი და მოცარტი, ცდილობენ მუსიკას პოეზიის დამაჯერებლობა და დრამის მკვერმეტყველება მიანიჭონ და ადამიანის ხმის ინტონაციებს დაუახლოვონ. ამ ტენდენციის უმაღლეს გამოხატულებას ვხედავთ ბეთჰოვენის მუსიკაში. ბეთჰოვენს, წინამორბედებზე უკეთესმოდა, რომ წმინდა მუსიკას თავისთავად არ შეეძლო გარკვეულა წარმოდგენა შეექმნა გარკვეულ ადამიანზე, მის ფიზიკურ და მორალურ სახეზე, და თავის მეხუთე სიმფონიაში ცდილობდა მუსიკალური გამომსახველობა თითქმის მორალური პრობლემების გადაწყვეტამდე დაეყვანა, თუმცა ამას მაინც არ გამოხატავდა აბსოლუტური სახით. მეექვსე და მეშვიდე სიმფონიები („პასტორალურა“ და „ცეკვის აბოთეოზი“) წინგადადგმული ნაბიჯი გახლავთ მუსიკის რეალისტური და ეთიკური ძალის ზრდის გზაზე.

წმინდა მუსიკის ყველა გამომსახველობითი შესაძლებლობის გამოცდის შემდეგ ტიტან ბეთჰოვენს ის უნდა უდგება, როცა ზღვაოსანი სიღრმის გასაზომად საძირავეს აგდებს ზღვაში, რადგან წყლის ქვეშ ახალი მატერიკის სანაპიროების მოხაზულობას მიაკვლია. ეს ის უნდა, როცა უნდა გადაწყვიტოს, კვლავ დაუბრუნდება უძირო ოკეანის სივრცეებს, თუ ღუზას ახალ სანაპიროზე ჩაუშვებს. მაგრამ დიდი მუსიკოსი გაშლილ ზღვაში ასე შორს ზღვაოსნის უბრალო ახირებამ როდი გაიტაცა. მას სურდა და ფეხი უნდა შეედგა კიდევ ახალ სამყაროში, რომლის ნაპირებისკენ მიცურავდა. მან მტკიცედ ჩაუშვა ღუზა, ხოლო ეს ღუზა გახლდათ სიტყვა. ოღონდ არა უმნიშვნელო სიტყვა, როგორცაც მოდური მომდერალი ბგერების გამომცემი რაღაც აპკივით ლეჭავს, არამედ საკირი სიტყვა, ყოვლისშემძლე და ყოვლისმომცველი, რომელშიც გულადან მჩქეფარე ნაკადად გადმოიღვრებოდა გრძნობა. იგი ნამდვილი ნავთსაყუდელი იყო მოხეტიალე ყარიბისა, სინათლე იყო უსაზღვ-

რო სურვილითა ღამის გამჩირადნებელი. სიტყვა იგი, აღმოცენი-
ლი ცოდვამონანიებული ადამიანის სულის სიღრმიდან. სიტყვა,
რითაც ბეთჰოვენი თავისი ნაწარმოები დააგვირგვინა, გახლდათ:
ს ი ხ ა რ უ ლ ი! ბეთჰოვენი ამ სიტყვით მოუწოდებდა ხალხებს:
„გადაეხვიეთ ერთმანეთს, მილიონებო! გადაკოცნეთ ერთმანეთი!“

ს ი ტ ყ ვ ა ს ი ხ ა რ უ ლ ი გახდება მხატვრულ
ნაწარმოების ენა. ბეთჰოვენის ეს უკანასკ-
ნელი სიმფონია მე მიმაჩნდა მომავლის ხელოვნების ად-
მიანურ სახარებად. ხსენებული სიმფონიის შემდეგ შეუძლებელია
პროგრესი, ვინაიდან მისი გაგრძელება შეიძლება იყოს მხოლოდ
ყველაზე დასრულებული ნაწარმოები ხელოვნებისა, მსოფლიო
ღრამა, რომლის მხატვრული გასაღები შეგვიქმნა ბეთჰოვენი.
ამ გ ვ ა რ ა დ, მ უ ს ი კ ა მ და მ ხო ლო დ მ უ ს ი კ ა მ გა-
კეთა ის, რაც ვერ შეძლო ხელოვნების ვერც
ერთმა სხვა დარგმა. ყოველმა მათგანმა თავისი დამოუ-
კიდებლობა მხოლოდ შექენისა და ნასესხობის ეგოისტური მიზნე-
ბისთვის გამოიყენა. ვერც ერთმა ვერ მოახერხა, მაშასადამე, თ-
ვისთავადობა შეენარჩუნებინა და იმავე დროს შეენასკვა ხელოვ-
ნების ყველა დარგის შემაერთებელი ძაფი. მუსიკამ კი, რომელმაც
არ დათმო თავისი არსი და შემდგომაც არ გასცილებია მშობლიურ
სტიქიას, შეძლო დიდსულოვნად და ლამაზად გაეწირა თავი. საკუ-
თარი თავის უარყოფით მან ხელოვნების მოძმე დარგებს დასახმა-
რებლად და თავისუფლების მოსახვეჭად გაუწოდა ხელი.

ხელოვნების ადრინდელი ერთიანობის აღდგენისათვის საჭირო
ყველაზე შესაფერისი უნარად მიმაჩნდა ოპერა. მაგრამ უნდა აღი-
ნიშნოს. რომ ახალი მხატვრული ფორმა, არსებითად განსხვავებუ-
ლი იმისგან, რასაც ჩვეულებრივად ოპერას უწოდებდნენ, ჩემი
წარმოდგენით უნდა ყოფილიყო მუსიკალური ღრამა. პირველ რიგ-
ში ყურადღება მიექცეოდა ლიტერატურულ საფუძველს, ტრადი-
ციულ ლიბრეტოს, ხოლო იგი უნდა შექმნილიყო ნამდვილი ლიტე-
რატურის დონეზე, ლიტერატურისა, რომელსაც მუსიკაშიც გამოვი-
ყენებდით.

ვიმედოვნებდი, რომ შექმნა ამ უნარისა, ერთადერთი უნარისა,
რომელზედაც ვამბობდი — თუმცაღა რამდენადმე უცილობლად და
დესპოტურად — მომავლის ხელოვნებაში სიცოცხლის უფლება
აქვს-მეთქი. ბოლოს მოუღებდა მუსიკის, როგორც დამოუკიდებე-
ლი, წმინდა ხელოვნების გაუმართლებელ არსებობას. ჩემი ფიქრით,
საუკუნეთა მანძილზე იაფფასიან დივერტისმენტად ქცეულ მუსი-
კას პოეზია ბოლოს და ბოლოს დააბრუნებდა იმ ხელოვნების კალა-

პოტში, რომელსაც უნარი აქვს ხალხის უხამს ინტერესებს განაროდოს, გააგებინოს ის, ყველაზე ღრმა და დიდებული რამე, რაც ადამიანის გონებას შეუქმნია, და პატივისცემით გამსჭვალოს მისდამი

მაგრამ მუსიკა, რაკი უმაღლეს პოეტურ-დრამატულ მოთხოვნებს დაემორჩილებოდა, არ უნდა გამხდარიყო თეატრალური პიესის უბრალო ილუსტრირებული დამატება. ჩემი წარმოდგენიო მომავლს მხატვრულ ნაწარმოებში მას დიდებულად უნდა დაეგვირგვინებინა პოეზია. პოეტური ნაწარმოების ასეთი მუსიკალური დაგვირგვინება კი შესაძლებლად მეჩვენებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ პოეტი სავსებით შეიცნობდა საკუთარი გამოშახველობითი ხერხების დაუშრეტელობას, ვინაიდან პოემის შექმნისას უნდა შეჭრილიყო მუსიკალური ქსოვილის უნაზეს ძაფებში. რათა მის მიერ გამოხატული იდეა მთლიანად განფენილიყო გრძნობაში. საამისოდ კი საჭიროა მუსიკალური დრამა იყოს ნაწარმოება ერთი ადამიანისა, რომელშიაც ჰარმონიულად იქნება შერწყმულა პოეტური და მუსიკალური გამომგონებლობა.

მუსიკით დაგვირგვინებული დრამატული პოეზიის მნიშვნელობა სრულებითაც არ მცირდება: იგი ხალხს აწვდის მუსიკალურ აზრს, ეხმარება შეიჭრას იდეათა სამყაროში, საზოგადოებრივ ერთიერთობათა სამყაროში.

მუსიკალურ დრამას უნარი შესწევს მიმართოს ადამიანთა მთელ კოლექტივს და ასრულებს უმაღლეს დანიშნულებას: შეკრებილ ხალხს უხსნის კაცობრიობის უკეთილშობილეს და უდიდეს მიზნებს. სადღესასწაულო და იმავე დროს ამაღელვებელი მუსიკალური დრამა, ეს დაბრუნება ხელოვნებისა თავდაპირველი ერთიანობისკენ, მოწოდებულია ადორძინოს ძველი ბერძნული ტრაგედიას დიდებულება.

მაგრამ მუსიკალური დრამა ასეთ სიმაღლეებს მხოლოდ მაშინ მიაღწევდა, თუ მისი ავტორი შეგნებულად ეცდებოდა გამოესახა უპნიშვნელოვანესი ფსიქოლოგიური პრობლემები, ათასწლეულობით რომ აღელვებდა კაცობრიობას. მაგალითად: კაეშანი აბსოლუტურ სიყვარულზე, კონფლიქტი ვენებიანობის ყივილსა და ამაღლებული სულიერი ცხოვრებისკენ სწრაფვას შორის, სიკვდილი, როგორც ტანჯვისგან ხსნის გზა. და ასე შექმდე.

მე ეროვნული სკოლების მძაფრი საერთო აყვავების პერიოდში ვცხოვრობდი და ფოლკლორის საუნჯეთა ათვისებობსკენ სწრაფვა იმ ზოგადკაცობრიული შინაარსის შეზღუდვად მიმაჩნდა, რომე-

ლიც, ჩემი აზრით. აუცილებელი იყო ნამდვილი ხელოვნებისა-
ვის.

მიზანი, საითაც ვილტოდრი, გახლდათ იდეალური, წმინდა წყლის
ადამიანური ფორმა, თავისუფალი ეროვნული ჩვეულებების მაგ-
ვარი ყოველი წინააღმდეგობისაგან. ამ მიზანს ეს ეროვნული ჩვეუ-
ლებანი უნდა ექცია მხოლოდ მარადიულ კანონებს დამორჩილე-
ბულ წმინდა, ადამიანურ ჩვეულებებად.

ჩემი წარმოდგენით. ზოგადსაკაცობრიო შინაარსი ფრიად და
ფრიად მისაწვდომი უნდა ყოფილიყო. ნაწარმოების ასეთი ფორმა
ძვირფასი გახლდათ იმით, რომ ამა თუ იმ ეროვნულ შეზღუდუ-
ლობის არიდების შემდეგ ჩასწვდებოდა ნებისმიერი გონება, გაი-
გებდა არა მარტო მცოდნე, არამედ უმეცარიც, ყველაზე გულუპრ-
ყვილო არსებაც კი, თუ გარკვეულ გულისხმიერებას გამოიჩენდა.
ამაში შეიძლება იცნოთ ძველი იდეალი გლიუკისა, რომელსაც
უნდოდა მუსიკის ენისათვის ისეთი განმაზოგადებელი ძალა მიენი-
ჭებინა, შესაძლებელი გამხდარიყო „ყველა ხალხისთვის შესაფე-
რისი მუსიკის დაწერა, რაც სხვადასხვა ეროვნებათა მუსიკას შო-
რის არსებულ სასაცილო განსხვავებულობას მოსპობდა“. აზრთა
ასეთი დამთხვევა ბუნებრივი შედეგი გახლდათ გლიუკის მოწადი-
ნებასა და მუსიკისა და დრამის გაერთიანებისადმი ჩემს მისწრაფე-
ბას შორის არსებული ორგანული კავშირისა.

ამ მიზანს კომპოზიტორი დაუახლოვდება, თუ ის მიმართავს არა
ისტორიას. სადაც ფაქტები და პერსონაჟები მკაცრადაა ლოკალი-
ზებული, არამედ მითს ან ლეგენდას. სადაც ყველაზე დამაჭერებ-
ლად მქლავდება ადამიანის ბუნების მარადიული სიღრმეები. რო-
მელ ეპოქას და რომელ ერსაც არ უნდა ეკუთვნოდეს ლეგენდა.
მას ის უპირატესობა აქვს, რომ მოიცავს მოცემული ეპოქის ან
ეროვნების შესაბამის მხოლოდ წმინდა ადამიანურ ელემენტს, რო-
მელიც უადრესად ნათელი, ორიგინალური და პირველი შეხედვის-
თანავე გასაკვები ფორმითაა წარმოდგენილი. ნებისმიერი ბალადა ან
ხალხური ჰანგი კმარა, რათა ერთ წუთში გაჩვენოთ ეს ხასიათი
თავისი ყველაზე ნათელი, ყველაზე დამაჭერებელი ნიშან-თვისებით.
ლეგენდის ამ წმინდა ადამიანური მოვლენის გამომსახველ კოლო-
რიტს აქვს კიდევ ერთი ფრიად მნიშვნელოვანი უპირატესობა. იგი
პოეტს ეხმარება თავიდან აიცილოს კითხვა რატომ? და ამ კი-
თხვის პასუხი. სცენის ხასიათი და ლეგენდის ტონი გონებას თი-
თქოს ძილს ჰგვრის, რაც მას სრულ ნათელჰქვრეტის უნარს ანი-
ჭებს. ამ დროს კი სული ავლენს სამყაროს მოვლენათა შორის ახალ
კავშირს, რომელსაც ჩვეულებრივ მდგომარეობაში თვალი ვერ

გაარჩევდა. სწორედ ამ უკანასკნელი გარემოებით აიხსნებოდა სულის მღელვარება, რაც მას აიძულებდა ნიადაგ ეკითხა საკუთარ თავისთვის — „რატომ?“ — თითქოსდა იმისთვის, რომ სამყაროს გაუგებარი გამოცანით, ამყამად კი მისთვის გასაგები და ნათელი გამოცანით, გამოწვეული აკვიატებული შიშის გრძნობისთვის მოვლო ბოლო.

იმხანად თავს ანგარიშს არ ვაძლევდი. რომ ლეგენდარულ ფოლკლორული შთაგონების იდეის პროპაგანდით თვითონვე უგულვებელყოფდი ჩემ მიერვე დადგენილ წინააღმდეგობას, ეროვნულ სულსა და უნივერსალურობისკენ სწრაფვას შორის. სინამდვილეში მე ვიბრძოდი ეროვნული და არა კოსმოპოლიტური ხელოვნებისათვის. ხელოვნებას, რომელსაც ვუწევდი პროპაგანდას და ფესვები ეროვნული და ხალხური ტრადიციების ნიადაგში ღრმად ჰქონდა გადგმული, სწორედ ამ ნიადაგიდან უნდა ესაზრდოებინა, რათა ზოგადსაკაცობრიოს მწვერვალებისთვის მიეღწია. მაშასადამე, ლაპარაკი იყო იმაზე, რომ ეროვნული ხელოვნების შთაგონებით გამოქვლეტილიყო ის, რაც აკავშირებს ერთ ხალხს სხვა ხალხებთან, წარსულის ადამიანს დღევანდელ და ხვალისდელ ადამიანებთან.

ჩემი შეხედულება იმაზე, თუ რა როლს თამაშობს მუსიკა სინთეზურ მუსიკალურ დრამაში, მკვეთრად ეწინააღმდეგებოდა მაშინდელ ოპერაში გაბატონებულ იტალიურ სულს. იმყამად მუსიკას უყურებდნენ როგორც თვითმიზანს. იგი მაყურებელს კი არ წარმართავდა დრამისკენ, პოეზიისკენ ან იდეისკენ, არამედ უბრალოდ აჯადოებდა თავისი სიმშვენიერით, ხალისით, თანხმობის ეფექტურობით. არც შეიძლებოდა სხვაგვარად ყოფილიყო, რაკი მის ლიტერატურულ საფუძველს სერიოზულად არ ეკიდებოდნენ და მიგდებული იყო ლიბრეტოს ავტორების ნება-სურვილზე, რომელთათვისაც უცხო იყო ნამდვილი ლიტერატურა, მით უმეტეს ნამდვილი მუსიკა. ვე ვერ დავეთანხმებოდი გასარჯობი მუსიკის იდეას სწორედ იმიტომ, რომ ასეთი სერიოზულობით ვსვამდი საკუთარი თავის წინაშე პოეტურ-ფილოსოფიური იდეის საკითხს. მუსიკისგან მოვითხოვდი. დრამის ჩარჩოები გაეთართოებინა და მსმენელი მოქმედების გრიგალში მოექცია. დრამის კომპლექსში მუსიკის, როგორც დამოუკიდებელი ესთეტიკური ფასეულობის, მონაწილეობას მხარს არ ვუჭერდი და საჭიროდ მიმაჩნდა იგი დრამატული ტექსტის მოთხოვნათა შესაბამისად დაწერილიყო. ამის გამო, თავისთავად ცხადია. ჩემთვის ქართველი უნდა დაეტეხათ თავს წმინდა მუსიკის მომხრეებს, რომლებიც ჩემს რეფორმაში ხელოვნ-

ნების ამ დარგის სილამაზისა და ავტონომიურობის ხელყოფას ხელდავდნენ.

რადგანაც დრამის ძირითადი მოთხოვნილება მოქმედების შეუ-
ნელებელი განვითარებაა, ამიტომ მუსიკა აღარ უნდა იყოფოდეს
მელოდიებად და რეჩიტატივებად, რომელთა მონაცვლეობა მოქ-
მედებას ნაწილებად გლეჯს; პირიქით, მელოდიები და რეჩიტატივები
მან უნდა აქციოს მთლიან ნაკადად—ერთდროულად დრამატულ, ეპი-
კურ და ლირიკულ ნაკადად—უსასრულო ან უცვლელ
მელოდიად. დიდი მოქნილობის წყალობით მუსიკა შეუთანხმდება
მოქმედების მოთხოვნილებებს, პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ ევო-
ლუციას და მხარს აუბამს მათ.

ამგვარად, აზრი გამოვთქვი არა მელოდიის წინააღმდეგ საერ-
თოდ, არამედ მსუბუქი, ზერელე მელოდიის წინააღმდეგ, რომელიც
მსმენელებს საშუალებას არ აძლევდა გრძნობად სიამოვნებას, კმა-
ყოფილების ბუნდოვან შეგრძნებას არიდებოდნენ და ნაწარმოების
დრამატულ და ფილოსოფიურ აზრს ჩასწვდომოდნენ. მე იმას კი არ
მოვითხოვდი, მუსიკამ მელოდიურობა დაკარგოს-მეთქი, პირიქით,
მინდოდა მუსიკის მელოდიზმი მთლიანი ყოფილიყო, აღარ დანა-
წევრებულყო ხელოვნური პაუზებითა და მოსაწყენი რეჩიტატი-
ვების ჩამატებით. მხოლოდ ამგვარი განუწყვეტელი მელოდიურო-
ბით შეიძლება დრამატული და ფსიქოლოგიური თანმიმდევრობის
მიღწევა.

მეორე საშუალება, რომელიც ოპერას მუსიკალური დრამის ხა-
სიათს მისცემდა, ჩემი აზრით, ორკესტრი იყო. ოპერაში მთლიანად
უნდა გამოეყენებინათ ინსტრუმენტალიზმის ყველა შესაძლებლობა.
საორკესტრო-სიმფონიურ აზროვნებას, იმ უაღრესად განვითარე-
ბული ფორმით, რასაც მან ბეთჰოვენთან მიაღწია, უნდა განემსკვე-
ლა მთელი მუსიკალური ქსოვილი. რაკი ვახდებოდა თავისებური
პერსონაჟი და მხატვრული განვითარების საერთო მსვლელობას
დინამიურობას მიაჩქებდა.

ორკესტრსა და დრამას შორის, ჩემი ჩანაფიქრით, უნდა ყოფი-
ლიყო თანაფარდობა, ისეთივე. როგორიც ძველებერძული ტრაგე-
დიის ქოროსა და დრამატულ მოქმედებას შორის არსებობდა. ქო-
რო ყოველთვის სახეზე იყო. მოქმედება მის თვალწინ ვითარდე-
ბოდა. ქორო ცდილობდა ჩასწვდომოდა ამ მოქმედების მოტივს და
აზრი გამოეთქვა მასზე. მართალია, დრამაში მხოლოდ თავისი
ფიქრებით მონაწილეობდა, მაგრამ განზე იდგა მოქმედებიაგანაც
და მის მიერ წარმოქმნილი მოტივებისაგანაც.

თანამედროვე სიმფონიზმის ორკესტრი კი, პირიქით, ერევა

მოქმედებაში უშუალოდ მონაწილეობს მასში, ვინაიდან თუ ერთი მხრივ შესაძლებელს ხდის ზუსტად გამოიხატოს მელოდია ჰარმონიული ელემენტის სახით, მეორე მხრივ, ხელს უწყობს მელოდიის უწყვეტად მიმდინარეობას. ამგვარად, მუსიკალური მოტივები განუწყვეტელივით ელემენტების გონებაში და ძლიერ მოქმედებს მასზე. თუ მიგვაჩინია, — და სწორედ ასე უნდა მიგვაჩინდეს, — რომ იდეალური მხატვრული ფორმა ისაა, რომელიც მსჯელობის გარეშე არის გასაგები და ხელოვანის ჩანაფიქრი მთელი თავისი სიწმინდით მიაქვს მსმენელის გულამდე, თუ ბოლოს და ბოლოს ვალიარებთ ამ იდეალური ფორმის არსებობას ხსენებული მოთხოვნების შესაბამის მუსიკალურ დრამაში, მაშინ ორკესტრი წარმოგვიდგება, როგორც შესანიშნავი და ყოველივე ამის განმხორციელებელი ერთადერთი ინსტრუმენტი.

ორკესტრსა და მის როლთან შედარებით გუნდს, რომელსაც ოპერაში სცენაზე აქვს ადგილი მიკუთვნებული, ჰაერთო არა აქვს რა ანტიკურ ქოროსთან. იგი მისაღებია მხოლოდ მოქმედების აქტიური მონაწილის როლში, იქ, სადაც ასეთი როლი საჭირო არ არის, მხოლოდ ხელს შეუშლის მოქმედებას, ზედმეტი აღმოჩნდება. ეს იმიტომ, რომ გუნდის როლი, როგორც მოქმედების წარმოსახვითი მონაწილისა, მთლიანად გადაეცა ორკესტრს, რომელიც ყოველთვის სახეზეა, მაგრამ არასდროს არ ბოქავს მას.

აი, როგორ წარმომედგინა მომავლის ხელოვნება, რომელიც სინთეზური ბუნების წყალობით არა მარტო მუსიკას, არამედ ხელოვნების დანარჩენ დარგებსაც აარიდებდა მდიდართა გასართობი საშუალების დამამცირებელ მდგომარეობას. მართალია, მას შემდეგ, რაც იგი ანტიკური ტრადიციის ჰაერთო ღერძს ჩამოცილდა, ყოველმა ცალკეულმა დარგმა, რომელთაც უხვად ასაზრდოებდნენ და იფარავდნენ მდიდრების სიამოვნებისა და გართობის მიზნით, სამყარო უამრავი ნაწარმოებით აავსო, დიდმა მოაზროვნეებმა ყოველ დარგში შესანიშნავი ქმნილებანი მოვცეს, მაგრამ თვითონ ხელოვნება, ნამდვილი ხელოვნება, არ აღდგენილა არც აღორძინების ხანაში და არც შემდეგ. ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოები, დიდებული, ერთადერთი თავისებური გამოხატულება თავისუფალი და მშვენიერი საზოგადოებისა, დრამა, ტრადიცია — როგორი დიდიც არ უნდა ყოფილიყვნენ სხვადასხვა პოეტი-ტრაგიკოსები — არ ღორძინდებოდა იმიტომაც, რომ იგი კი არ უნდა აეღორძინებინათ, არამედ თავიდან შეექმნათ.

მესმოდა, რომ ჩემი მოწოდებებით თეორიულად და პრაქტიკულად სრულიადაც ვერ ვახორციელებდი ამ იდეალს და მხოლოდ

გაუბედავად ვწევდი შორეული მომავლისგან ჩემი თანამედროვეობის გამაცალკევებელ ფარდის კიდეს. ხსენებული ესთეტიკურა სისტემის საბოლოო გამარჯვებას კი ვაფუძნებდი ისეთი პოლიტიკური ორგანიზაციის დაარსებაზე, რომელიც ანტიკური სახელმწიფოს შეცდომებს გამოასწორებდა და დაამყარებდა წესრიგს. ხოლო ამ დროს ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ურთიერთდამოკიდებულება იმ ფორმით აღსდგებოდა, როგორც ათენში იყო, თუ შესაძლებელი იქნებოდა უფრო კეთილშობილური ფორმით, ყოველ შემთხვევაში უფრო ხანიერი იქნებოდა.

არ მსურდა ანტიკური სახელმწიფოს ფორმულის ხელოვნურად გამეორება. ლაპარაკი ბერძნებად გახდომას როდი შეეხებოდა. ჩვენთვის ხომ ცნობილია, ის, რაც ბერძნებმა არ იცოდნენ. სახელდობრ: მათი დაღუბვის მიზეზი. თვით ბერძნების დაცემაც კი, რომლის მიზეზი ხანგრძლივი უბედურების შემდეგ მსოფლიოს ტანჯვის სიღრმეში აღმოვაჩინეთ, უფრო დამაჯერებლად მიგვითითებს, რანი უნდა გავხდეთ; ამავე დროს გვიჩვენებს შემდეგს: საკუთარი თავა რომ შევიყვაროთ და ისევ ვპოვოთ ცხოვრების სიხარული, უნდა გვიყვარდეს ყველა ადამიანი. მთელი საქმე ის იყო, როგორ განვთავისუფლებულიყავით მქრქალი ვერცხლივით უფერული სულის მქონე მექანიკური სამყაროს სამარცხვინო მონობისაგან და მიგვეღწია კაცობრიობის თავისუფალი შემოქმედების დონისთვის, კაცობრიობისა, რომლის სულიც მთელს მსოფლიოს განათებდა. ვოცნებობდით, რომ სამუშაოზე ქანცვაწყვეტილი ინდუსტრიის დღიური მუშები ვქცეულიყავით ლამაზ, ძლიერ ადამიანებად, ვისიც იქნებოდა სამყარო — უმაღლეს ესთეტიკურ სიამოვნებათა უმრეტი წყარო.

კაცობრიობის სოციალური და სულიერი თავისუფლების მოპოვების ერთადერთ შესაძლო გზად რევოლუცია მესახებოდა. ხელოვნება, რომლისთვისაც მე ვიბრძოდი და მიმაჩნდა, რომ მისი განახლებისთვის ბრძოლა განუყრელად იყო დაკავშირებული საზოგადოების გარდაქმნის ბრძოლასთან, მხოლოდ ისეთი საზოგადოების შექმნის შედეგად აყვავდებოდა, სადაც ადამიანი კემშარიტად თავისუფალი იქნებოდა.

ქეშმარიტ ხელოვნებას, — ვწერდი ერთ ჩემს ძალზე პოპულარულ წიგნში, — არ შეუძლია ცივილიზებულ ბარბაროსობას თავი აარიდოს და საკადრის მდგომარეობას მიაღწიოს ჩვენი დიდი საზოგადოებრივი მოძრაობის გარეშე: ორივე ილწვის ერთი მიზნისთვის და მას კიდევ განახორციელებენ, თუ ერთნაირად აღიარებენ. ხსე-

ნებული შიზანი გახლავთ ძლიერი და მშვენიერი ადამიანი: რევოლუცია მას მისცემს ძალას, ხელოვნება — სილამაზეს.

უნდა აღინიშნოს, რომ რევოლუციისა და ხელოვნების დამოკიდებულებას ცალმხრივად არ განვიხილავდი: თუ რევოლუცია ხელსაყრელ პირობებს შექმნის ქემშარიტი ხელოვნების ასაყვავებლად, ხელოვნებაც თავის მხრივ მოწოდებულია საზოგადოებრავ მოძრაობას უჩვენოს მისი კეთილშობილური დანიშნულება, უჩვენოს განვითარების სწორი მიმართულება.

აღტაცებით ვხატავდი მომავალი სამყაროს სურათს: ეს სამყარო მოწინავე ტექნიკას გამოიყენებდა და სოციალური ჰარმონიის პირობებში ყველაზე კეთილშობილურ სულიერ საქმიანობას მოჰკადებდა ხელს, გონებით ვწვდებოდი იმ დროს, როცა ერთსულოვანი კაცობრიობა საზრუნავს მოიშორებდა. ვითარცა ბერძენი აკისრებდა თავის მონას, ისე გადაულოცავდა ამ საზრუნავს მანქანას, იგივე ხელოვნურ მონას, რომელსაც თავისუფალი და მომავლის შემოქმედნი ადამიანი საკუთარი ხელით შექმნილი კერპის თაყვანისმცემელი ფეტიშისტივით ემსახურებოდა წინათ. მაშინ მისი მოღვაწეობის მთელი განთავისუფლებული ინსტიტუტი მხოლოდ მხატვრულ ინსტიტუტის ფორმით გამოვლინდებოდა.

ამგვარად, ჩვენ შევძლებთ უფრო ფართოდ აღვადგინოთ ის, რაც ძველი ბერძნებისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო: აკი ის, რაც მათთვის ბუნებრივი ევოლუციის შედეგი გახლდათ, ჩვენთვის ისტორიული ბრძოლის შედეგი იქნება; ის, რაც მათთვის ნახევრად შეცნობილი ნიჭი გახლდათ, ჩვენთვის ბრძოლის ფასად მოპოვებული ცოდნა გახდება, იმიტომ რომ კაცობრიობის ფართო მასებს არ შეიძლება წაართვა ის, რაც მათ იციან, ამგვარ საზოგადოებაში ხელოვნების ყველა დიდად განვითარებული დარგი მიაშურებს ერთ ცენტრს, მათი ყველაზე მნიშვნელოვანი არსის გამომხატველ ცენტრს: დრამას, მშვენიერ ადამიანურ ტრაგედიას. ტრაგედიები იკცევა კაცობრიობის დღესასწაულად. თავისუფალი, ძლიერი და მშვენიერი ადამიანი, ყოველგვარი პირობითობისა და ეტიკეტისგან თავდახსნილი ადამიანი, მათში თავისი სიყვარულის სიხარულსა და მწუხარებას განადიდებს, ღირსეულად და დიდებულად შესწირავს თავს საკუთარ დიად გრძნობას.

აი, როგორ მესმოდა მუსიკა და ჩემი დანიშნულება შვეიცარიულ განდევნილობის პირველ წლებში. ჩემი ესთეტიკური შეხედულებანი იყო ნაყოფი ფიქრებისა, რომლებსკენაც მიხმობდა და

რომელთა განხორციელებასაც შესაძლებელს ხდიდა ახალი ცხოვრება, გონების მოსაკრებად ესოდენ არახელსაყრელი მღელვარებისა და ზრუნვისაგან შორს. ბოლოს და ბოლოს მისრულდებოდა ოცნება მშვიდად, განმარტოებით ფიქრისა. ეს უადრესად საჭირო რამაა ხელოვანისთვის, ვინც ზრდასა და განვითარებას ესწრაფვის, საჭირო რამაა, რაზედაც ასე დიდხანს და ამაოდ ვწუხნი.

არ ვნანობ, რომ ჩემი დროის გოგონათურ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ მექანიზმში ჩავერთე, თუმცა ამასთან დაკავშირებით უამრავი საზრუნავი გამიჩნდა და ჩემს შემოქმედებას საკმაოდ ეწო. მართალია, ეს ხელს მიშლიდა სიპყუდროვეში დავხრილიყავი სანოტო ფურცელზე და ღრმად მეფიქრა მუსიკაზე, მაგრამ იმავე დროს გონებას მიმდიდრებდა განცდებითა და პრობლემებით, რაც ჩემს შემოქმედებას ჰუმანიტურ შინაარსს ანიჭებდა. სპილოს ძვლის კოშკში ყოფნა მხოლოდ მაშინ შეიძლება იყოს ნაყოფიერი, როცა დროდადრო დაეშვები მოედანზე, რომლის მჩქეფარე ცხოვრებაც გამამხნეველად მოქმედებს გრძნობასა და გონებაზე.

ისე კი, განდევნილობის დროინდელი სულიერი სიმშვიდე მაინც უადრესად შედარებითი იყო და სულაც არ უნდა გამოეწვია შური ჩემს კოლეგებში, რომელთაც ყოველდღიური ცხოვრების პროზაულობა ხელს უშლიდა შემოქმედებით საქმიანობაში. განდევნილის მართობა არ გახლავთ საყუთარი სურვილით წასვლა ქვეყნიდან, სადაც ყოველ წუთს შეგიძლია დაბრუნება. რარიგ სულის შემხუთველადაც არ უნდა მომჩვენებოდა გერმანიაში გამეფებული დახვესებული ატმოსფერო, სულის სიღრმეში მტკიცედ ვიყავი დაკავშირებული ჩემს ხალხთან და მასთან დაბრუნების აღკვეთა მხოლოდ დაუსრულებელ და მტანჯველ მწუხარებას მომანიჭებდა.

შვეიცარიელები, მიუხედავად კეთილმოსურნეობისა, ვერ დაჰავიწყებდნენ, რომ მათ შორის უცხო, გადამთიელი ვიყავი, ხმაურისა და ფაციფუცისგან შორს მუსიკის მომავალზე ფიქრის შესაძლებლობა საკმაოდ ძვირად მიჯდებოდა და სიმშვიდეს ხშირად განდევნილობის მწვავე შეგნება მიშხამავდა.

იძულებული ვიყავი სამშობლოს გარეთ ათი წელი მეცხოვრა. მასზე დარდმა ინტერესი გამიძლიერა მშობლიური ქვეყნის ტრადიციებისადმი, შემაგულიანა სულ უფრო მხურვალედ განმედიდებონა ჩემს შემოქმედებაში გერმანული სულის ყველაზე გრანდიოზული მხარეები. გერმანიამ განმდევნა, და მაინც უცხო მხარეში მისდამი სიყვარული განუწყვეტლივ მიასკეცდებოდა.

მაინც ვიცავდი სულიერ სიმშვიდეს, იგი აუცილებელი იყო ფიქრისთვის, გულისყურის მოსაკრებად, ჰველ უბედურებასთან — აჰ

დროსათვის ჩემს ნამდვილ წამებად ქცეულ უიღბლო ცოლ-ქმრულ ცხოვრებასთან — საბრძოლველად. მინა ვერა და ვერ მიგებდა და ამ გაუგებრობამ ახლა უმადლეს წერტილს მიაღწია. ამ დროს, როცა ვცდილობდი შემოქმედებითი იდეალი გამერკვია და უაღრესად თანამიმდევრული ვყოფილიყავი, ჩემი ძიებები მხოლოდ და მხოლოდ სასაცილო დონეიზობობად მიაჩნდა და ლამობდა კომერსანტ მეიერბერის უსაზღვროდ საძულველი მუსიკა ჩემთვის თავს მოეხეია, როგორც სანიმუშო.

აღამიანს, ვინც მშობლიური ქვეყნიდან იმიტომ განდევნეს, რომ საკუთარი სინდისის ხმას მიჰყვა და იდეალისადმი ერთგულება გამოიჩინა, მინა მოსვენებას არ აძლევდა, რად ვცხოვრობთ ასე გაკირვებულადო. საშინლად აღშფოთდა, როცა ერთმა ციურიხელმა სტუმართმოყვარე ქალბატონმა მიუღერმა წუწუნზე უპასუხა: „თქვენ ცდებით, ქალბატონო. ბატონი ვაგნერი რომ სილატაკეს არ შეუშინდა, ეს მის არასერიოზულობაზე კი არ მეტყველებს. როგორც თქვენ მარწმუნებთ, არამედ სწორედ სულის დიდებულებაზე“.

ცოლი ვერაფრით ვერ მიგებდა და უაღრესად მძიმე მოთხოვნებს მიყენებდა, ნიადაგ მაგრძნობინებდა, განდევნილს რომ გამოგყევი, ამით მსხვერპლი გავიღე, რაც გავალდებულებს უსიტყვოდ და უდრტივინველად დამემორჩილოო. ამიტომაც, ყოველთვის, როცა ვცდილობდი გავრიდებოდი ამდენი ხნის სამარცხვინო ცოლ-ქმრული ცხოვრების სულშემბუთველ ატმოსფეროს, საყვედურების და მუქარის სეტყვა მატყდებოდა თავს. თხუთმეტი წელი მიჯაჭვული ვიყავი ქალთან, რომლისადმი არც სიყვარულს ვგრძნობდი და არც პატივისცემას, თანაც ეს ქალი საოცრად სწრაფად ჭკნებოდა. ამიტომ, სავსებით გასაგებია. რომ ყველა საფუძველი მქონდა უბედურად მიმეჩნია თავი.

ისე ვიყავი ჩაფლული სამუშაოში და ცოლს ისე წესიერად ვეცეოდი, ვერ გადამეწყვიტა აუცილებელი ნაბიჯი გადამედგა ამ მდგომარეობის აღმოსაფხვრელად და ნამდვილი, თავისუფალი სიყვარულის ხელახლა მოსაპოვებლად. თითქმის ოთხი ათეული წლის ცხოვრების მანძილზე ასეთი სიყვარული არ ვიცოდი. გული პირობითი მორალის მოთხოვნებით იყო შებოჭილი. არ შეეძლო ბოროტების მოცილება და გამოსავალს მხოლოდ შემოქმედებით სფეროში ხედავდა: სენტა, ელისაბედი. ნაწილობრივ ელზა იყო გამოხატულება ჩემი განუხორციელებელი ოცნების. კაემწისა ქალზე, ვინც გამიგებდა და სავსებით მომენდებოდა. უკვე აღარ შემეძლო

ნიადაგ ჩამეხშო მოთხოვნისება, რომელიც სულ უფრო საშიშრად
მწვავდებოდა და ძლიერდებოდა. მოთმინების ფიალა ამეცსო,
ვერძნობდი: თუ არაფერი მოხდებოდა, იძულებული ვიქნებოდი
თვითონ წამომეწყო რაიმე, რათა ჩემი სულის წყევდიადში ბოლოს
და ბოლოს მზის სხივი შეკრილიყო.

რა ადვილად და ზერელედ მსჯელობდნენ მოწინააღმდეგეები, როცა ამტკიცებდნენ, თითქოს ჩემი რეფორმატორული ესთეტიკა თვითნებობა იყო, თითქოს მას არავითარი კავშირი არ ჰქონდა ნამდვილ მხატვრულ შემოქმედებასთან! მათ დაიმოწმეს, რომ აქტიური თეორიული შემოქმედების პერიოდში 1850 წლიდან 1853 წლამდე არც ერთი ახალი თხზულება არ დამიწერია, და თავს უფლებას აძლევდნენ დაესკვნათ: ვაგნერის წამოყენებული იდეები ახირებულნი სპეკულაციის შედეგია და მეტი არაფერია.

მოწინააღმდეგეთათვის ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ ზოგჯერ კომპოზიტორს მოთხოვნილება აქვს შეწყვიტოს შემოქმედებითა შრომა და იფიქროს მომავლის გზებზე. კომპოზიტორი, მათი აზრით, მხოლოდ თავისებური მგალობელი ჩიტი გახლდათ და უნდა ეთხზა, ძიუხედავად იმისა, ჰქონდა თუ არა სათქმელ... ამ მხრივ ჩემი შეხედულება დიდად განსხვავდებოდა ჩემივე კრიტიკოსების შეხედულებებისაგან. კომპოზიტორს მორალური უფლება არა აქვს თავისა ხელოვნების მეშვეობით მიმართოს ხალხს, როცა ახალს და მნიშვნელოვანს ვერაფერს ეტყვის, ხოლო სათქმელი თუ არა აქვს, უფრო პატიოსნური და ღირსეული საქმე იქნება, გაჩუმდეს და არ გაიმეოროს სხვების ან თავისი ნათქვამი. მე პირადად ხუთი წლის განმავლობაში თავი ისეთ მდგომარეობაში არ მიგრძენია, „ტანპოიზერისა“ და „ლოენგრინისგან“ არსებითად განსხვავებული ახალი რამის შექმნა შემძლებოდა. უაზრობად მიმაჩნდა მეთხზა, რადაც უნდა დამეძლოდა. ამით აიხსნება ჩემი სიჩუმე.

იმ წლებში ვმოდგაწეობდი როგორც მოაზროვნე და პუბლიცისტი. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავდა, თითქოს ვაგნერმა-ხელოვანმა შემოქმედებითი ძიება შეწყვიტა. პირიქით, ჩემს გონებაში ერთ-

მანეთთან იყო შერწყმული თეორიული გამოკვლევები და მისწრაფება „ტანპოიზერისა“ და „ლოენგრინისგან“ განსხვავებული ოპერის გეგმის შემუშავებისაკენ, რომ ამგვარად რაც შეიძლება თანამიმდევრულად განმევითარებინა ხსენებულ ორ ოპერაში მოხაზული ახალი ტენდენციები. აგრეთვე მინდოდა, ნაწარმოები, რომელსაც ამ პერიოდში გულში ვატარებდი და სხვა ნაწარმოებებზე გაცილებით ძნელად იქმნებოდა, ღირსი ყოფილიყო ნათელი და ერთიანი ესთეტიკური ხედვისა, ყოფილიყო დამაჯერებელი და წმინდა გამოხატულება ახალი იდეალისა, მუსიკაში რომ შემქონდა.

აქ ლაპარაკია პროექტზე, რომელიც 1848 — 1849 წლების რევოლუციის ბოზოქარ დღეებში ჩამესახა, მაშინ, როცა რევოლუციური მოძრაობის ტალღა მომწვდა და ლეგენდარული ზიგფრიდის ნათელმა სახემ მიმიზიდა. იმხანად ჩავიფიქრე შემექმნა ოპერა ზიგფრიდის სიკვდილზე, მაგრამ გარემოებებმა ხელი შემიშალეს და მხოლოდ ლიბრეტოდა დავწერე. ასეთი ოპერის შექმნის იდეა გერმანიიდან გაქცევისა და შვეიცარიაში დამკვიდრების მღელვარე დღეებში დაიჩრდილა. სამაგიეროდ, ამჟამად ახალი ძალით დაეუფლა ჩემს გონებას: ზიგფრიდი ჩემთვის სიმბოლო გახდა ნამდვილი გერმანიისა, იმ გერმანიისა, რომლისთვისაც 1849 წელს ბარიაკდებზე ვიბრძოდი და რომლის არდავიწყება უაღრესად აუცილებელი იყო შექმნილ სამწუხარო ვითარებაში.

მაგრამ როცა მუსიკის წერას შევუდექი, პირვანდელი განზრახვა — ზიგფრიდი მისი ცხოვრების უკანასკნელ წუთებში დამეჩატა — არადაამაკმაყოფილებლად მომეჩვენა იმ გმირული იდეის თვალსაზრისით, რომლის ხორცშესხმასაც ვაპირებდი ოპერაში. ხსენებულ იდეას უფრო ფართო განვითარება სჭირდებოდა. ამიტომ ჩავიფიქრე სხვა ოპერის სიუჟეტი და გეგმა. იგი წინ უძღვოდა „ზიგფრიდის სიკვდილს“ შემდეგ რომ „ღმერთების მწუხარად“ იქცა. და უნდა ეჩვენებინა გმირის ჰაბუკუური ცეცხლის, თავისუფალი და სისხლსავეც ცხოვრებისადმი მისი მგზნებარე წყურვილის მთელი სილამაზე.

ოღონდ თავდაპირველი ჩანაფიქრის გაფართოება მიყენებდა ახალ პრობლემებს, ვინაიდან ამჟამად მინდოდა გამეშუქებინა გმირის ქვეყნად მოვლენა და მასზე დაკისრებული ხსნის მისია. ხოლო ეს მავალდებულებდა ჯერ მომეთხრო ამბავი ზიგმუნდისა და ზიგლინდას ტრაგიკული სიყვარულისა, რომლის ნაყოფიც ზიგფრიდი იყო. პოდა, აღმოცენდა დრამა „ვალკირია“. ასე დაერქვა დრამას ვოტანის ქალიშვილის ბრუნპილდას ერთ-ერთი ვალკირიას პატივსაცემად. ვალკირია ზიგლინდას ეხმარება დაემალოს ღვთიურა

მამის რისხვას, რათა შობოს ზიგფრიდი — ბრუნჰილდას მომავალი საქმრო, ვისაც სამყარო ოქროს ტირანული ბატონობისგან უნდა ეხსნა. სიუჟეტის ლოგიკა თანდათან მძლევდა და მაიძულებდა ამ კოლოგიისათვის დამეწერა პროლოგი, ღმერთთა სამყაროში არეველარევის გამომწვევ ამბავზე, ანგარებიანი ქონდრისკაცის ალბერონის მიერ რაინის ფსკერიდან განძის მოტაცებაზე, აუცილებელი გახდა გამომეყვანა გმირი, ვინც ბოლოს მოუღებდა ოქროს საბედისწერო ბატონობას.

ასე, საკმაოდ ნაყოფიერი ესთეტიკური ფიქრების პარალელურად და მათთან მჭიდრო ურთიერთკავშირით იქმნებოდა „ნიბელუნგების ბექდის“ გეგმა. ამ ტეტრალოგიას უნდა დაეგვირგვინებინა ჩემი მისწრაფებანი მექცია ტრადიციული ოპერა მითოლოგიაზე დაფუძნებულ მუსიკალურ დრამად.

ძველი გერმანული და სკანდინავიური თქმულებების პერსონაჟები — ღმერთები, გოლიათები და ქონდრისკაცები სცენაზე ფანტასტიკის სიყვარულს გამო კი არ გამომყავდა, არამედ იმიტომ, რომ მეწინასწარმეტყველებინა ექსპლოატაციისა და ფულის ძლიერებაზე დამყარებული სამყაროს გარდაუვალი აღსასრული; თანაც ხსენებული პროცესის შედეგად აღმოცენებული კონფლიქტები აღვივებდნენ ვნებებს და ავლენდნენ ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების ფილოსოფიურ იდეებს.

ამ მონუმენტურ ტეტრალოგიაზე ფიქრმა ისე დამბყრო, რომ 1852 წლის შემოდგომაზე პოემები უკვე დამთავრებული მქონდა ისინი ჩემი ხარჯით გამოვეცი და გავავრცელე. ვიმედოვნებდი, საზოგადოება მომიწონებს და მხარს დამიჭერს-მეთქი. მაგრამ ამოდკანტიკუნტად და სასხვათაშორისოდ გამოძეხმაურნენ. კრიტიკოსები კი ერთაულოვნად ადასტურებდნენ ჩემი კონცეფციის უაზრობას.

ერთი შეხედვით ჩემი ჩანაფიქრი მართლაც განუხორციელებელი ჩანდა. ასეთი ოთხნაწილიანი ფრესკის შექმნას ძნელად თუ შეძლებდა ერთი კაცი. რომც შეექმნა, რომელი თეატრი იტვირთებდა მის დადგმას და რომელი მაყურებელი დაესწრებოდა ზედზედ ოთხი საღამო სპექტაკლს, რათა კვალდაკვალ მიჰყოლოდა ნიბელუნგის მიერ გატაცებული განძის დახვანჯულ ბედს?

ერთ მშვენიერ დღეს თვით მეც დავვექვდი წარმატების შესაძლებლობაში, მაგრამ ეს დიდხანს არ გაგრძელებულა. საკუთარ თავთან ბრძოლაში გამოწრთობილმა ჩემმა შემოქმედებითმა შეგნებამ გაიმაჯვა კონიუნქტურულ მოხაზრებაზე.

როცა თავს ვუქრძალავდი კომპოზიტორულ პროექტებში გამეუვალისწინებინა ისეთი პირობები, როგორიცაა ოპერის დაუყოვნებ-

ელი დადგმა, ანდა მისი სწრაფი წარმატება, გადავწყვიტე ყურადმლო მხოლოდ ჩემი შემოქმედებითი სინდისის ხმა, უმკაცრესად შემესრულებინა მისი მოთხოვნები, ყოველი ცდის გარეშე შემერბილებინა ისინი ან პირობითი მოთხოვნებისთვის შემეგუებინა.

მაგრამ თუ სიცოცხლეში ვერ დავდგი ჩემი ოპერები და არ შეფასდა? რას ვიზამ, — ვფიქრობდი მე. — მედგრად შევხვდები ბედის უკუღმართობას, ვეცდები თავი ვინუგემო იმ ფიქრით, რომ უსამართლობა აღმოიფხვრება სიკვდილის შემდეგ, როცა, რა თქმაუნდა, გამოიძებნება ჩემი მემკვიდრეობით დაინტერესებული თეატრიც და მაყურებელიც.

პირველი ნაბიჯი ყოველივე იმისგან განდგომის, რაც კი ხელს შემიშლიდა თავისუფალი შემოქმედების გზაზე, ის იყო, რომ ხელშეკრულება გავწყვიტე ვაიმარის თეატრთან: იქ უნდა დადგმოყო ოპერა, რომელსაც „ახალგაზრდა ზიგფრიდი“ დეაარქვი.

ანგაჟემენტზე ხელმოწერის შემდეგ განვლილი დროის განმავლობაში (უნდა ითქვას, რომ ეს ანგაჟემენტი ჩემი წინადადებით და ლისტის მხარდაჭერით დაიდო) ჩემმა კონცეპციამ ახალი სახე მიიღო და ვამჯობინე პარტიტურა უჯრაში დამეტოვებინა, ვიდრე ვალდებული ვყოფილიყავი სხვა კრიტერიუმებით მეხელმძღვანელა და არა წლების მანძილზე გონებაში ფართო ჩანაფიქრის შედეგად ჩამოყალიბებული კრიტერიუმებით. თავად სრულებით არ მჯეროდა გრანდიოზული გეგმისა, რომლის განსაზოციელებლად ვემზადებოდი. უარის თქმა სტიმულზე (ანუ ნაწარმოების გასაღებისადმი შემოქმედის რწმენაზე) და მსმენელთან უშუალო კონტაქტით მონიკებულ კმაყოფილებაზე მართლაც მტკივნეული იყო, მაგრამ არც ისე, რომ შეეჩერებინა ამ გრანდიოზული ოთხნაწილიანი ნაწარმოების განხორციელების პერსპექტივით გამოწვეული აღმავლობა, ჩემი სულიერი ძალებისა. უყოყმანოდ შევუდექი მუშაობას.

„რაინის ოქროს“ პრელუდია ჩამესახა 1853 წლის სექტემბერში იტალიაში, სპეციაში მოგზაურობის დროს. ერთხელ, ნასადილევის, დაღლილი მივწექი თვალის მოსატყუებლად, მაგრამ კეთილმოქმედი ძილის ნაცვლად მშფოთვარე რული მომეკიდა — თითქოს წყალში ვიძირებოდი გაქიანურებული მი-ბემოლომაჟოროული არპეჯიოს ბგერებზე. მივხვდი, რომ დადგა „რაინის ოქროსთვის“ მუსიკის შექმნის ეამი და დაუყოვნებლივ დავბრუნდი შინ, ციურიხში. ტეტრალოგიის პროლოგზე გაცხარებული მუშაობა დავამთავრე 1854 წლის მაისის დამლევს და მაშინვე შევუდექი „ვალკირიის“ მუსიკის წერას. ეს პროცესი მთელი 1855 წლის განმავლობაში გრძელდებოდა.

მუშაობა წინ მიიწევედა, თუმცაღა იძულებული ვიყავი სულ უფრო და უფრო მოსაწყენი საზოგადოებრივი ვალდებულებები აღმესრულებინა, გამიჩნდა ათასგვარი ნაცნობობა, ეს კი ხელიდან მაკლიდა განმარტოებისა და გულისყურით მუშაობის ვარემოს, რომელშიც ვცხოვრობდი და ვაზროვნებდი განდევნილობის პიველ წლებში.

დევნილის მდგომარეობამ თავისებური შარავანდდით შემოსა და წარმოაჩინა ჩემი, როგორც ადამიანისა და ხელოვანის, ზოგიერთი თვისება, რომლებიც სხვა შემთხვევაში ალბათ შეუმჩნეველი დარჩებოდა. აპიტომაც შევიცარიისა და სხვა ქვეყნების მუსიკოსებმა და მუსიკის მოყვარულებმა ციურისში ჩემს თავშესაფარს მოაპყრეს თვალი და აქეთ მოაშურეს. ციურისში ისახებოდა ის, რასაც შემდეგ შურითა და სიძულვილით აღვსილი მტრები ვაგნერის კულტს ეძახდნენ. სინამდვილეში ეს იყო მხოლოდ გამოხატულება მრავალი მუსიკისმოყვარულის ბუნებრივი სურვილისა — თვალნათლივ დაენახათ იმ გამყიდველობისა და გარყვნილების საუკუნეში ხელოვნებისადმი მოკრძალებული სამსახურის მაგალითი.

ჩემდამი გამოვლენილი სიმპათიითა და ინტერესით გულაჩუყებულს, არ შემეძლო უფრო და უფრო დიდი უკმაყოფილებით არ შემეხედა შექმნილი ვითარებისათვის: ისევე როგორც დრეზდენში, წინანდებურად მიხდებოდა თავგანწირული ბრძოლა, ვცდილობდი ძალისძალად მომეხელთებინა დღეში თუნდაც რამდენიმე საათი. რომ საშუალება მქონოდა გულისყური მომეკრიბა და მშვიდად მემუშავა ჩანაფიქრზე. ახალგაზრდობაში სახელი მწყურროლა და აღარ ვიცოდი რა მეკეთებინა თავისუფალ დროს. ახლა კი, როცა სახელი მოვიხვეჭე, მწყურროდა მყუდროება — ეს უმადლესი კეთილდღეობა და უაღრესად აუცილებელი პირობა ყოველი ნამდვილი ხელოვანისათვის. ვხედებოდი, რომ დიდებას არც ისე ტკბული გემო ჰქონდა, როგორც მე წარმომედგინა და ამის შეგნება მიმტკიცებდა გადაწყვეტილებას უარი მეთქვა ბრწყინვალე კარიერის უპირატესობებზე.

ყველაფერი ყველაფერი, მაგრამ უმადურობა იქნებოდა ჩემი საზოგადოებრივი ურთიერთობიდან მხოლოდ უკუღმართობა აღმენიშნა და არ შეღიარებინა, რარიგ დიდი მორალური მხარდაჭერა იყო განდევნილი ადამიანისთვის მეგობრებისა და თაყვანისმცემლების გამამხნეველები თანადგომა. ისინი მინელებდნენ სამშობლოზე ფიქრით გამოწვეულ მწვავე ნადველს, მავიწყებდნენ უსიხარულო ოჯახური ცხოვრების სიმწარეს, მიმტკიცებდნენ არჩეული იდეალის სინაწორისადმი რწმენას. ნიადაგ ვაფასებდი ირგვლივ შემოკრებილ

ადამიანთა გულითადობის სასიკეთო გავლენას და ყოველთვის ფხიზლად ვიყავი, ცხოვრებიდან გაქცევის, სიმარტოვის სწრაფვა მიზანთროპიად არ მქცევოდა.

მეგობრებს შორის, რომელნიც ამ პერიოდში სიყვარულს არ მაკლებდნენ და მხარში მედგნენ, უდავოდ პირველი იყო ლისტა. „მფრინავ ჰოლანდიელსა“ და „ლოენგრინზე“ დაწერილ შესანიშნავ ნარკვევებში მან კვლავ გამოავლინა თავი როგორც თანაწილად ადამიანმა და ყველაზე ღრმად ჩასწვდა ჩემს ნოვატორულ ზრახვებს. თუმცა პოლიტიკურად შემრისხეს, ლისტა გულმოდგინედ განაგრძობდა ჩემი მუსიკის პროპაგანდას, და არა მარტო მეგობრის ერთგულების განსო, არამედ სწამდა ამ მუსიკისა; ეს კი უდიდეს სიხარულს მგვრიდა. ლისტს იმისთვისაც ვწირავ მადლობას, რომ ახალ ჰორიზონტებს მიჩვენებდა და საშუალებას მაძლევდა კონტაქტი დამემყარებინა ჩემთვის ჭერ კიდევ უცნობ მოვლენებთან, მაგალითად, ბეთჰოვენის უკანასკნელ სონატებთან. ლისტის მათ გულშიჩამწვდომად ასრულებდა როიალზე. ეს გულშიჩამწვდომობა განსაკვიფრებელ სინათლეს ჰფენდა ბეერთა სამყაროს, რომელიც უმრავლესობას მხოლოდ ქაოსად, უგუნურის უთავბოლო ბოდვად მიჩნდა.

უკანასკნელ სონატებში გამჟღავნებული ბეთჰოვენი-წინასწარმეტყველი დამეხმარა, მედგრად შევხვედროდი კრიტიკოსების იაფფასიან ირონიას (კრიტიკოსები დასცინდნენ ეგრეთ წოდებულ „მომავლის მუსიკას“, რომლის ქადაგებასაც მე მომაწერდნენ). ამასთანავე, ჩემი ოპერების ზოგიერთი თამამი ჰარმონიული და ორკესტრული ელერადობა წარმოუდგენელი იქნებოდა იმის გარეშე, რასაც ლისტის მუსიკა მკარნახობდა. ლისტის მუსიკის ნოვატორულ მნიშვნელობას ბევრი ხედავდა, ვინაიდან მათ პირველ რიგში კომპოზიტორის ბრწყინვალე საშემსრულებლო ნიჭი აჯადოებდა. მე კი სწორედ ამ ნოვატორულმა მნიშვნელობამ წამაქეზა დამეწერა ეტიუდი ლისტის სიმფონიურ პოემებზე.

უდიდესი სიამოვნებით ვიგონებ ახალგაზრდა მუსიკოსებსაც, რომელთა გულითადი დამოკიდებულება და ღრმა პატივისცემა ჩემი მუსიკისა და იდეებისადმი ისე მხვდებოდა გულზე, თავი გავანებე უნაყოფოდ დაკარგულ დროზე წუხილს. განსაკუთრებით შემეფთხისა ლისტის სიძე ნიჭიერი ღირიყორი ჰანს ფონ ბიულოვი. იგი ფრიად თავდადებულად ცდილობდა ჩემი ნაწარმოებების გავრცელებას. როგორც შემდგომ დაინახავთ, საკუთარ ნებისყოფაზე ძლიერმა გარემოებამ მაძლულეს ბიულოვის მეგობრობისთვის

სხვანაირად მეპასუხა და ეს საქციელი ადვილად შეიძლება უმადურობად მივიჩნიოთ.

კომპოზიტორულ საქმიანობაში სულ უფრო მელობებოდა წინ დირიჟორობა. დირიჟორობისთვის უპირველეს ყოვლისა გაჭირვებამ მომაკიდებინა ხელი და ყოველთვის ვიმედოვნებდი, მაშინვე შევაქცევ ზურგს. რაწამს ჩემს ცხოვრებაში ხელსაყრელი გარდუტება მოხდება-მეთქი. მაგრამ შევნიშნე, რომ მაყურებელი უფრო მეტ პატივს მცემდა როგორც დირიჟორს, ვიდრე კომპოზიტორს, მან გამაკვირვა და გული გამიტეხა.

შვეიცარიაში ჩემი დირიჟორობით გამართული ბეთჰოვენის მუსიკის კონცერტები წარმატებით ჩატარდა და სახელი მომიხვეჭა. ამას მოჰყვა მთელი რიგი წინადადებები. შემოთავაზებულ წინადადებებზე უარს არ ვაპობდი არა მარტო იმიტომ, რომ ისინი ჩემი მატერიალური შემოსავლის ფრიად აუცილებელი წყარო გახლდათ, არამედ კონცერტებზე საშუალება მეძლეოდა პროგრამაში საკუთარი ოპერებიდან ხან უვერტიურა ჩამერთო. ხან ფრაგმენტები. ამგვარად მსმენელებს თუნდაც ბუნდოვნად შთავაგონებდი: კომპოზიტორი რიპარდ ვაგნერი არსებობს-მეთქი.

მაგრამ დირიჟორული მოღვაწეობით მონიკებულ ხანმოკლე კმაყოფილებას თან ახლდა წუხილი კომპოზიტორული საქმიანობასათვის დაკარგულ დროზე. უფრო მეტად იმას ვსაყვედურობდი თავს, რომ დავთანხმდი საგასტროლოდ წავსულიყავი ლონდონში 1855 წლის გაზაფხულზე. ამ დროს იძულებული გავხდი შემეწყვიტა მეუშობა „ვალკირიაზე“ და მომქანცველი ბრძოლა გამეჩაღებინა მენდელსონის უაღრესად ცუდი ტრადიციების სკოლაში ჩამოყალიბებული „ფილარმონიის“ პატივმოყვარე აკადემიზმთან. ყოველ დღაზე — გამეცოცხლებინა ორკესტრი და სული შთამებერა მასში დიდი კლასიკური ნაწარმოებების შესრულებით, კრიტიკოსები დამკინავად შენიშნავდნენ, ისე უდგება მოცარტს, ბეთჰოვენს და ქერუბინის. თითქოს ისინიც „მომავლის მუსიკას“ თხზავდნენო. რაკი ყველა შესაძლო საყვედურის მარაგი ამოწურეს, ახლა მომდგნენ და იმისთვის მაკრიტიკებდნენ, ბეთჰოვენის სიმფონიებს ზეპირად რატომ დირიჟორობსო. ამაზე თავი ისე დავიჭირე, ვითომ კრიტიკას ვეთანხმებოდი. პოდა, მომდგნო კონცერტზე, როცა „გმირული სიმფონია“ სრულდებოდა, წინ დავიდე პარტიტურა და იგი კონცერტის შემდეგაც განზრახ გადაშლილი დავტოვე. ამით მიწოდდა გაეგოთ, რომ დირიჟორს, რომელსაც ამჟერად ტაშს უკრავდნენ კომპოზიციის ტექსტისადმი გამოჩენილი მეტი პატივის-

ცემის გამო, პულტზე ედო „სევილიელი დღაქი“ და არა მესამე სიმფონია.

ლონდონში შევხვდი ბერლიოზს. ისიც ღირსეულად მოეწვიათ აქ, ოღონდ სხვა ორკესტრთან. ბერლიოზის გულთბილი მოპყრობის მიღმა იმალებოდა ჩემი რეპუტაციის ზრდით გამოწვეული წყენა და ამან გული მატყინა. მე ვაფასებდი ბერლიოზის ნოვოტორულ ძიებებს, თანავუგრძნობდი ყველაფერში, რისი გადატანაც უხდებოდა და სრულგრილად არ ძეგვეებოდა, რომ ერთი ჩვენგანის სახელი ზიანს მიაყენებდა მეორეს.

მაგრამ ბერლიოზის წყენა რა მოსატანი იყო იმ ცინიზმთან, რითაც იმეამად ასევე ლონდონს ჩამოსული დიდი მბრძანებელი ბატონი მეიერბერი ჩემდამი გამოვლენილ ანტიპათიას საქვეყნოდ გამოთქვამდა. როცა დაწყები მუსიკოსი ვიყავი, იგი მფარველობდა, ხოლო ერთგვარი სახელი რომ მოვიხვეყნე, ხელი ამალო და მიჩვენა თანამედროვე მუსიკალური მერკანტილიზმის ზვიგენის ეშკები.

მგზავრობა შემოქმედებითი განმარტებისაგან შთიშავდა ხოლმე და მახამდა ქალაქის ცხოვრების ორომტრიალში, ესოდენ მიმზიდველი რომაა შორიდან და ესოდენ გამაღიზიანებელი, როცა გამათრახებს. მასზე ლაპარაკისას არ შემოძლია 1854 და 1858 წლებში პარიზს წასვლა არ გავიხსენო. მე კვლავ მივიდიოდი იქ, თუმცა მის მუსიკალურ ცხოვრებასთან ხელმეორედ შეჭახებისას მწარე გაყვეთილი მივიღე და დავიფიცე, პარიზს არასდროს გავეკარებო მეთქი.

მიუხედავად იმისა, რომ პარიზმა არაერთხელ მაქცია ზურგი, გული მაინც მისკენ ილტვოდა ამოუხსნელი ძალით და, ბალზაის თქმისა არ იყოს, ისე ვუბრუნდებოდი, „ვითარცა მოთამაშე თამაშს“. ჩინებულად ვიცოდი, რომ პარიზში გულგატეხილობა და სიმწარე მელოდა, მაგრამ საფრანგეთისკენ ჩემი წარმტაცებელადემონი უფრო ძლიერი იყო, ვიდრე მე. შესაძლოა ეს გამოხატავდა გერმანელის ენით უთქმელ გატაცებას სინატიფითა და სინაჟლით, რაიც ნიშანდობლივი იყო ფრანგული სულისთვის და აუცილებელი, მართალია, იდევებით მდიდარი, მაგრამ დახვეწილობით სხვებისგან გამოურჩეველი ჩვენი კულტურისთვის.

თავისთავად იგულისხმება, რომ პარიზში ჩამოსული ამოდ ვაკაცუნებდი მუსიკალურ კარს: რეპერტუარებში ადგილი არ გამოეძებნა ჩემს ნაწარმოებებს, თუნდაც სიმფონიურ ფრაგმენტებს. ნუგეში ვბოვებ მხოლოდ სტრასბურგში ვავლისას, იქ ადგილობრივ თეატრში რომელიღაც ფრანგული კომედია იდგმებოდა და სპექ-

ტაკლის შესავლად საკმაოდ უცნაურად სრულდებოდა „ტანპოიზერის“ უვერტიურა.

მაგრამ მეგობრული ურთიერთობანი, დირიჟორული მოღვაწეობა და მოგზაურობები ისე არ მიშლიდნენ ხელს საკუთარ ნაწარმოებებზე მუშაობაში, როგორც ნიადაგ სუსტი ჯანმრთელობის საზიზღარი მდგომარეობა. ძნელი დასაჯერებელია, რომ ჩემი მუსიკისთანა უდიდესი შესაძლებლობის მქონე და მონუმენტური მუსიკა ესოდენ ავადმყოფ და უღონო აღამიანს შეეკმნა. ვფიქრობ, მიზეზი ყველა ავადმყოფობისა — უძილობის, შაკიკის, კოლიტის, წითელი ქარისა—რომლებიც რიგრიგობით თუ ერთდროულად გადავიტანე. გახლდათ საშინელი დაძაბულობა: მე უაღრესად დაძაბულად ვცხოვრობდი და განსაკუთრებით ვმუშაობდი. ნერვული მოშლილობა მთელ ორგანიზმზე უარყოფითად მოქმედებდა.

ყველაზე არასასიამოვნო ის იყო, რომ თითოეული ამ რეალურა სენის საფუძველზე თავს იჩენდა თავისებური ზეავადმყოფობა, უფრო წარმოსახვითი, ვიდრე ნამდვილი, მაგრამ მიუხედავად ამისა. არანააკლებ მტანჯველი და დამლუპველი. მოსვენებას არ მაძლევდა აკვიატებული იდეა, თითქოს ჯამრთელობა მალე სავსებით შემერყეოდა. ვყოყმანობდი: სრული უარი მეთქვა სიცოცხლის ყოველგვარ სურვილზე თუ გაცხარებით მესვა თანამედროვე თერაპევტიკის ათასგვარი წამალი: ნელ-ნელა მეუფლებოდა იპოქონდრია, ნევრასთენია.

ვფიქრობ, ყოველივე ეს შემთხვევითობა კი არა, უფრო XIX საუკუნის კომპოზიტორის ბიოლოგიური ევოლუციის დამახასიათებელი თვისება იყო. კომპოზიტორ-კლასიკოსის სულიერი სიღინჯე თანდათან ადვილს უთმობდა რომანტიკოსების ბობოქარ ცხოვრებას, რომელიც საუკუნის დამდეგს იწინასწარმეტყველა უდიდებამა ტანჯვა-წამებამ, უწყალო ბედმა რომ ბეთოვენს არგუნა. მაგრამ მაშინ, როცა ტიტანი იმის ძალას პოულობდა, საკუთარ სულში აბობოქრებულ სტიქიონს გამკლავებოდა, მის მიმდევრებს — შუბერტს, შოპენსა და შუმანს — შეუბრალებელი სენი ქელავდა და გაფურჩქვნის ხანაში ღუპავდა.

რომანტიკოსი კომპოზიტორის დასნებოვნება, ჩემი აზრით, მისი უჩვეულო შემოქმედებითი ადგზნების შედეგი იყო: იგი ისწრაფვოდა თავის ნაწარმოებებში მხოლოდ უმაღლეს დონეზე ზორცშესხმული სახეები გადმოეცა და გამუდმებული დაძაბულობა ნერვულ სისტემას უქვეითებდა. კიდევ უფრო მეტი ვატაცებით ვცდილობდი მსმენელებისათვის ჩემი იდეები მიმეწვდინა. ზოლო ამას უდიდესი სულიერი ძალები სჭირდებოდა და შეუძლებელია ჯანმრთე-

ლობა არ შეერყია. ოცდაათ წელს ცოტათი ვიყავი გადაცილებული, ნერვები კი ისე შეონდა აწეწილი, თავს მთელი კვირაობით დაოსებულად ვგრძნობდი და მეექვსეობდა, თუ ოდესმე კვლავ შექცდებდი შეუპოვარ შემოქმედებით მუშაობას. ასეთ პერიოდში საოცრად შავბნელი და საშინელი სასოწარკვეთილება მიპყრობდა, უძილო ღამეებითა და ავადმყოფური ლეთარგიული მდგომარეობით გაწამებული ვხედავდი, რომ გულისყურის მოკრების უნარი წამრთმეოდა!

მიუხედავად ორგანიზმის სისუსტისა, როგორ გადავიტანე და ერთიმეორეზე როგორ დავაწყვე ჩემი შემოქმედების გრანტიან უზარმაზარი ფილები? ამ მხრივაც ვცდილობდი ვყოფილიყავი ბეთჰოვენის ღირსეული მიმდევარი, ბედს უშიშრად ვწვდებოდი ხოლმე ყელში და ჩემს უძლურ სხეულში სასიცოცხლო ძალთა ისეთ მარაგს აღმოვაჩინედი ხოლმე, ფრიად და ფრიად მიკვირდა თვითონაც.

ტეტრალოგიის ჩანაფიქრით გამოწვეული გზნება და ამ გეგმის განხორციელების წყურვილი ისე ძლიერი იყო, უსათუოდ უნდა გადაელახა ყველა დაბრკოლება. რა თქმა უნდა, მეორეხარისხოვან საქმიანობას და ჭანმრთელობის ცვალებად მდგომარეობას შეიძლებოდა გაეძნელებინა შემოქმედებითი მუშაობა, მაგრამ ვერავითარ შემთხვევაში ვერ მოსპობდნენ შემოქმედებით აღმავლობას. და მაინც, იმ დროს, როცა „ზიფტრიდის“ მეორე მოქმედებას ვწერდი, ტეტრალოგიაზე მუშაობა მოულოდნელად შემაწყვეტინა ერთმა გარემოებამ, ყველაფერზე — საზოგადოებრივ ვალდებულებებზე, საღირსიერო გასტროლებსა და თვით მეტ-ნაკლებად მოჩვენებით ჩემს ავადმყოფობაზე ძლიერმა გარემოებამ.

1857 წლის ზაფხული გარდატეხის ზაფხული იყო ჩემი ამგვარი გადაწყვეტილებისათვის: მთლიანად უგულვებელმეყო თანამედროვე მათურებელი, უარი მეთქვა დიდების სასწრაფოდ მოხვედრის სურვილზე, ბედს შერიგებულს გული არავისთვის გამეხსნა და მეცხოვრა განმარტოებით ფიქრის ეკამს ნალოლიავები იღვალით. ვგრძნობდი, რომ თუ სამყაროს ძველებურად ვიქნებოდი გარიდებული, დავემსგავსებოდი ანთეოსს, რომელსაც დედამიწისგან მოწყვეტისთანავე ძალა ეცლებოდა. ოცნება — საკუთარი ნაწარმოებები ხორცშესხმული იხილო და მათზე სხვების აღფრთოვანებულ შეფასება მოისმინო — პატივმოყვარეობა როდია. ნამდვილი ხელოვანისთვის, ვისაც ჩვეულებრივ მოკვდავებზე უფრო მეტი გულისხმიერება აქვს მიმადლებული, თანამედროვეებისთვის თავისი შემოქმედების გაცნობა და მათ მიერ ამ შემოქმედების აღიარება

უაღრესად მნიშვნელოვანი სტიმულია თვით შემოქმედებითი პროცესისთვის.

არახელსაყრელ პირობებს შეუძლია ხელოვანი გულჩათხრობილი გახადოს, მაგრამ თუ მასში ნამდვილად ანთია წმინდა ცეცხლი, მაინც გასწევს წინ განმარტოებულად ცხოვრების სიცივესა და წყვედიადში, ოღონდ ნიადაგ შეაწუხებს თავის მსგავსთა სიშორე. მათ გონებაში მიმართვას მაშინაც კი, როცა თითქოსდა განმარტოვდა სპილოს ძვლის ზვიად კოშკში, დროდადრო ხელსაც გაუწვდის იმ იმედებით, რომ ზურგს არ შეაქცევენ. ძმური სიახლოვესთვის ამ რეალურ და არა პლატონურ ლტოლვას მარად უერაგულებს ყოველგვარი იმედგაცრუების მიუხედავად. უფრო მეტიც: მე ერთი სული მქონდა სცენურად დადგმის თვალსაზრისით პრაქტიკულად შემემოწმებინა ციურიხის დროინდელი ფიქრის შედეგად გამოკვეთილი ესთეტიკური კონცეფცია. ამიტომ თავი გავანებე ოთხნაწილიან ფრესკაზე მუშაობას (მისი დადგმა უაღრესად პრობლემატური იყო, ყოველ შემთხვევაში ფრიად შორეული მომავლის საკითხს წარმოადგენდა) და დავიწყე დრამის წერა. დრამა, თუ ძალზე მკაფიოდ გამოხატავდა ჩემს შემოქმედებითს იდეალს, შეიძლებოდა მხოლოდ ერთი სპექტაკლის ჩარჩოებში ჩატეულიყო. გადავწყვიტე, ეს სულიერი მოთხოვნილება დამეკმაყოფილებინა იმიტომაც, რომ სწორედ ამ დროს ბრაზილიის იმპერატორმა შემომთავაზა დამეწერა ნაწარმოები რიო-დე-ჟანეიროს საოპერო თეატრისათვის (იქიდან შემდეგ ჩემთვის არავის არაფერი უცაბებია).

დიდი ხნის წინათ ავირჩიე და შევიყვარე ტრისტანისა და იზოლდას ტრაგიკული სიყვარულის ამბავი. ეს სიყვარული იწყებოდა სიკვდილით, განუწყვეტლივ მოუწოდებდა სიკვდილს და ხორცს ისხამდა მხოლოდ სიკვდილში. ლეგენდა მიზიდავდა არა მარტო როგორც პროფესიულ მუსიკოსს, არამედ როგორც ადამიანსაც, რადგან ცხოვრებამ წლების განმავლობაში არ მალირსა ნამდვილი, დიდი, ყოვლისმძლე სიყვარული, სიყვარულით აღძრული ნაღველას ჩახშობა იმით შეეძლო, თუ მას გონებაში წარმოვისახავდი და ჩემს გმირებს დავემსგავსებოდი.

საკვირველი დამთხვევაა: ცხოვრებამ სწორედ ახლა იზრუნა, შემეძინა გამოცდილება, რასაც ესოდენ გატაცებით ვნატრობდი ვითარცა ადამიანი და რაც ესოდენ მპირდებოდა ვითარცა ხელოვანს მგზნებარე, მხურვალე სიყვარულის გამოსახატავად. აქამდე გცდილობდი სიყვარული სულის გამაციკროვნებელ, დიად იდეალად წარმომედგინა.

საქმე ისე მოეწყო, რომ „ტრისტანისა და იზოლდას“ დაწერას პროექტმა თითქოს სასწაულმოქმედად მიიზიდა პარიზის გარეუბანში ვეზენდონკების ოჯახი და წააქეზა გაცნობოდა და დაახლოებოდა სიყვარულს მოწყურებულ დევნილს. ამან ხელსაყრელი გარემოება შექმნა ჩემი ახალი დრამის განსახორციელებლად იმ სულიერი გზების დონეზე, რასაც ლეგენდის შესანიშნავი სიუჟეტი ვარაუდობდა.

ცოლ-ქმარ ვეზენდონკებს რამდენიმე წლის წინათ გავეცანი და მათთან ყოველი შეხვედრა დიდ სიამოვნებას მანიჭებდა. ჩვენს შეხვედრებს უმთავრესად წარმოტაცს ხლიდა მათილდა ვეზენდონკას მალღმოდენილი სილამაზე. საფრანგეთში ხანგრძლივად ყოფნის შემდეგ ჩემი მეგობრები 1856 წლის ბოლოს ციურინში დაბრუნდნენ. ამან ისე გამახარა, თითქოს საკუთარ ოჯახს შევხვედროდი. საქმიანი კაცის თვისებები ოტო ვეზენდონკს ხელს არ უშლიდა კეთილშობილი ადამიანი ყოფილიყო და გულისხმიერად გამოხმაურებოდა ხელოვნებას. მან შეიყვარა ჩემი მუსიკა, ამავე დროს თანაუგრძნობდა ჩემი ცხოვრების დრამას და მშვენიერი ვილა დამითმო. ვილა ზღაპრული ბუნების წიაღში იღვა მისი ბრწყინვალე საცხოვრებლის მახლობლად. ნამდვილად არააშქვეყნიური ნეტარება განვიცადე წითელი პარასკევის სამახსოვრო დღეს, როცა აივანზე გავედი და ვიგრძენი, რომ სული აღსავსე იყო სიმშვიდით, სინათლით, ფერებით. არომატით, ჩიტების გალობით. ყველაფერი ეს ერთად ქმნიდა ბუნების ამალღვებელ, დიად საოცრებას. ცხადლივ შევიგრძნობდი ვოლფრამ ფონ ეშენბახის „პარსიფალიდან“ ერთ მომზიბვლელ მომენტს, როცა გმირი მტანჯველი ხეტიალის შემდეგ გრავალს უახლოვდებოდა.

1857 წლის აპრილის ბოლო დღეებში, ამ საუცხოო ეპოს ერთი ოპერის იღვა დამებდა. წინასწარ ვგრძნობდი, რომ იგი მთელი ჩემი შემოქმედების მწვერვალი და გვირგვინი უნდა ყოფილიყო. შეიძლება სწორედ ამიტომ მის შეახზვას სხვა დროისთვის ვდებდა ნიადაგ. მიუხედავად ამისა, ვერ გავუქელი ცოტუნებას — პარსიფალი თუნდაც ეპიზოდურ გმირად შემომეყვანა იმ დრამაშიც კი, რომელზედაც მაშინ ვმუშაობდი, სახელდობრ სცენაში, როცა იზოლდას მომლოდინე მომაკვდავი ტრისტანი მოხეტიალე პარსიფალს ხვდება. მინდოდა დრამისათვის რაც შეიძლება მეტი დაძაბულობა მიმენიჭებინა და რამდენიმე ხნის შემდეგ მაინც გადავწყვიტე, უკეთესია ამ ეპიზოდზე უარი ვთქვა-მეთქი.

ვეზენდონკის ვილაში გადასვლამდე (ვილას მრავალმნიშვნელოვნად „თავშესაფარი“ ვუწოდებ) თითქმის ოლიმპიური სიმშვიდით

ვცხოვრობდი. ჩემი განცდები ძირითადად ტეტრალოგიისა და ტრისტანის დრამის პროექტის შექმნას შორის ყოყმანს არ გასცილებია. გული კი ისევ იყენებდა ვნებათა დელვას მოკლებულ ცხოვრების პირქუშ სიმარტოვეში. შეეუორიგდი ვნებათუქონლობის ასეთ მდგომარეობას და ლამის უპირატესობაც კი მივანიჭე, მაგრამ მოულოდნელად დამიბრუნდა ჩემი აზრით სამუდამოდ მიძინებული გრძობა. ამან დამანახვა ამგვარი ცხოვრების უშინაარსობა და უფერულობა და მათ მოულო კიდევ ბოლო.

გრძნობა, რომელიც ერთდროულად წმინდაც იყო და მგზნებარეც. მეზიდებოდა ბუნების უაღრესად ჰარმონიული ქმნილებისაკენ, უზენაესი სულის არსებისკენ, ჩემი კეთილისმყოფელის მეულისკენ.

მატილდა ბუნებით მაღალმხატვრული გემოვნებით დაჯილდოებული გახლდათ. მასავით აქამდე არც ერთ ქალს არ ესმოდა ჩემი. იგი თავისი კეთილშობილური, ნაზი, ბრძენი გულის სითბოთი მავსებდა. ო, რარიგ ასხამდა ფრთებს ჩემს შთაგონებას ამგვარი გარემოება! ასეთ გრძნობას პირველად განვიცდიდი მთელი თავისი ამაღლევებელი ძალით, ჰოდა, მით გაბრუებულმა დავწერე დრამის ლიბრეტო და პირველი მოქმედების მუსიკა. უდიდეს ნეტარებას მგვრიდა, რომ სათაყვანებელ არსებას მუდამდღე ვაცნობდი ყოველივეს, რასაც მომზიბვლელ „თავშესაფერში“ ვწერდი. მე ვკითხულობდი, ვუკრავდი როიალს, მატილდა კი თვალს მადევნებდა ისეთი სინაზითა და მოწიწებით, როგორც ბრუნპილდა უსმენდა მოსიყვარულე და გულნატკენ მამას — ვოტანს. მის მუხლებზე ჩამომაჯდარი.

ოღონდ სიყვარული ორივეს მტანჯველ მღელვარებას გვანიჭებდა. ჩვენ არ შეგვეძლო მისი სააშკარაოზე გამოტანა. ეს იყო აკრძალული სიყვარული და დამეს, რომლის საფარველშიც იძულებით ვიმალებოდით, იმედის არც ერთი სხივი არ აშუქებდა, ვინაიდან ორივე შეკრული ვყავდით საზოგადოებრივი მდგომარეობის საბედისწერო ჯაჭვს: მე ცოლიანი გახლდით, ის — მეუღლე და დედა ამასთანავე, როგორც კი გული დაიკვნესებდა იმის გაფიქრებაზე, თუ რა უმადურად მოვექეცი ჩემს დიდსულოვან მფარველს, ჩვენი სულიერი ურთიერთობის მთელი სიხარული უცებ ქრებოდა. ჩვენი ბედი საოცრად ჰგავდა ჩემი დრამის გმირების ბედს. ისინიც იძულებულნი იყვნენ ჰყვარებოდით ერთმანეთი მაღულად და უიმედოდ და ამდენი დაუმსახურებელი სატანჯველი ერგუნებიანთ ბრძენი და დიდსულოვანი მეფე მარკისტვის, იზოლდას ქმრისთვის.

მე ახლა უკეთ მესმოდა ჩემი გმირებისა, მაგრამ ამავე დროს

კიდევ უფრო მტანჯველად შევიგრძნობდი საკუთარი ცხოვრების მთელ ტრაგიზმს, ვინაიდან მათილდა ჩემთვის განსახიერება იყო ყოველივე უწმინდესისა, ყველაზე იდეალურისა, რის მოცემაც კი შეეძლო ცხოვრებას. ოღონდ მეჩვენებოდა, რომ აუცილებლად მომიწევდა უარის თქმა ამ ძვირფას საუნჯეზე. აი, რა ავადმყოფური დაძაბულობის პირობებში მესახებოდა გონებაში „ტრისტანი და იზოლდა“. სწორედ ამ ნაღვლიანი გამოცდილების წყალობით დეზულობდა ჩემი მუსიკა თავის სახეს, რაც ალბათ არ ექნებოდა ოლიმპიური სიმშვიდის პირობებში რომ შექმნილიყო.

ჩემი დამოკიდებულება ტრისტან და იზოლდას ლეგენდისადმი აიხსნება არა, მარტო საკუთარი განცდებით, არამედ ფილოსოფიური მრწამსითაც ეს იყო გარკვეული შეხედულება ადამიანის ცხოვრების აზრზე და გონებაში მიყალიბდებოდა მრავალი წლის განმავლობაში. აჰლა კი მომიწიფდა. რის გამოც ცხოვრების გზის მაჩვენებელი ვარსკვლავი ხდებოდა. ეს შეხედულება მთლიანად გამოაკვეთა 1854—1855 წლების პერიოდში, როცა ეულმა და ყველასაგან ზურგმუქცეულმა ადამიანმა, სასოწარკვეთის შედეგად შემზარავი უფსკრულის პირას მისულმა კაცმა აღმოაჩინა მხსნელ სასწაულად მოვლენილი ფილოსოფია არტურ შოპენჰაუერისა, „შოპენჰაუერის შრომა „სამყარო, როგორც ნებისყოფა და წარმოდგენა“ სამაგიდო წიგნად გავიხადე. მისი კითხვა ცხოვრების წყვედიადში შემოჭრილი სინათლის სხივად მიმაჩნდა და უმთავრესად მისი დახმარებით გამოვძებნე ძალა იმ გოლგოთაზე ასახვლელად, რადაც იქცა ჩემა ცხოვრება ორი ათეული წლის მანძილზე. შოპენჰაუერმა საბოლოოდ დამარწმუნა, ცხოვრება მხოლოდ ტანჯვა და ამაოებაა და მეტი არაფერიო. ამით მთავაზობდა წუთისოფელს შეგვებოდი: მორჩილად მეცქირა ყოველივესთვის, უარი შეთქვა რაიმეს მიღწევის, რაიმედ გახდომის ყოველგვარ მისწრაფებაზე, ჩავფლულიყავ მხატვრული გამოწავონის მანუგეშებელ სამყაროში და უშფოთველად დავლოდებოდი სიკვდილს, როგორც ტანჯვისაგან უზუნაესი განთავისუფლებისა და აბსოლუტური სიმშვიდის სამყაროში შესვლის გზას.

მე ფილოსოფიას არ დავსესხებივარ შოპენჰაუერს, ვინაიდან მისი იდეები მხოლოდ აგრძელებდნენ და ნათელყოფდნენ ჩემს ცნობიერებაში დიდი ხნიდან არსებულ მისწრაფებებს: განა მეც იგივეს არ ველტვოდი, როცა ვქმნიდი ჩემს ჰოლანდიელს, მარადიულ სიმშვიდეს, მოწყურებულ ყარბს, ან კიდევ ვოტანს, რომელიც წინასწარ ხედავს ღმერთთა მოდგმის გარღვევალ კატასტროფას. მაგრამ ხელს არ უშლის მოვლენებს თავიანთი საბედისწერო გზით

იარონ და მათ გულგრილი მწუხარებით ადევნებს თვალს? შოპენ-
ჰაუერი პოტენციურად არსებობდა ჩემში ჭერ კიდევ მისი ნაწარ-
მოებების წაკითხვამდე. ამ ნაწარმოებთა გაცნობამ კი საშუალება
მომცა საკუთარი თავის შეცნობისა. ტრისტან და იზოლდას ლე-
გენდისადმი ჩემს მიდგომას ასეთი მრწამსის მნიშვნელოვანი გავ-
ლენა ეტყობოდა: ჩემს გმირებს თავიდანვე სიკვდილი სწყურიათ,
სიკვდილი მიაჩნიათ სიყვარულის ტანჯვისაგან განთავისუფლების
ერთადერთ გზად, სიყვარულისა, რომელსაც სააშკარაოზე გამოსვლა
არ შეუძლია და ყოვლის შთანთქმელი ცეცხლით იწვის. ამავე
დროს სიკვდილი უნდა მეჩვენებინა ტრადიციული ატრიბუტების —
მწუხარე ან შემზარავი ატრიბუტების გარეშე, გამომესახა სინათ-
ლის შარავანდელით მოსილი. აქ სინათლის მაჩვენებელია მზის
თვალისმომკრელი სიკაშკაშე, ანუ მუსიკალური თვალსაზრისით —
იზოლდას სიკვდილი, ოპერის კულმინაციური მომენტი და ფინალი.

უნდა ითქვას, რომ წლების განმავლობაში მივეჩვიე ერთ აზრს:
როცა დავამთავრებ „ტრისტან და იზოლდას“, ამით ცხოვრების
უზენაეს შემოქმედებით აქტს შევასრულებ, რის შემდეგაც დაუნ-
ებლად შემეძლება დავტოვო ეს ქვეყანა-მეთქი. უკვე ვხედავდი,
რომ მეხვია შავი დროშა, რომელსაც ოპერის დასასრულს ქარი
აფრიალებს, და მზად ვიყავი აჩაჩსობის დიად მარადიულ სიმშვი-
დეს შევნივთებოდი.

თავის დროზე საკმაოდ ერთობოდნენ ჩემს ესთეტიკასა და შე-
მოქმედებაზე შოპენჰაუერის გავლენის გამო. ზოგი კრიტიკოსი
დასცინოდა ჩემს ტეტრალოგიას, იგი შოპენჰაუერის წიგნის „სამ-
ყარო, როგორც ნებისყოფა და წარმოდგენა“ მუსიკალურ ილუსტ-
რაციად მიაჩნდა და ვოტანს შოპენჰაუერის მიმდევარ მეცნიერს
ეძახდა. ამ იაფფასიან ოხუნჯობებში ვამოხატულებას პოვებდა მუ-
სიკასა და ფილოსოფიური აზროვნების მრავალსაუკუნოვანი გათი-
შულობა, ფილოსოფიური აზროვნებისა, რაიც ბევრ მუსიკოსს
უკულტურობისა და გონებრივი შეზღუდულობის გამო თავიანთ
უადრესად ემოციურ ხელოვნებასთან შეუთავსებელ საქმიანობად
მიაჩნდა. ეს მუსიკოსები საკუთარ თავს არ ეკითხებოდნენ, ფილო-
სოფიაც შემთხვევით ადამიანთს ღრმა ემოციური მოთხოვნილები-
დან გამომდინარეობდა თუ არა.

ბეთოვენს აინტერესებდა კანტი, ლისტის სწავლობდა ჰეგელს.
ვფიქრობ, მეც ერთგვარად ხელი შევეუწყვე მუსიკას ფილოსოფიურ
გააზრებას, რასაც სულიერად უნდა გაემდიდრებინა ეს ხელოვნება
და ყველაზე ამაღლებული აზროვნების გზით წარემართა. ამ მხრი-
ვაც მაღლიერი ვარ შოპენჰაუერისა; ვინაიდან მისი წყალობით

მტკიცედ ვიწამე, რომ მუსიკა ფილოსოფიაა და გარკვეული მნიშვნელობით უფრო ღრმა, ვიდრე საეკულატიური ფილოსოფია. თუ გახსოვთ, შოპენპაუერმა მუსიკა დაახასიათა, როგორც „ფარული ვარჯიში სულის აზროვნებაში, სულსა, რომელსაც ფილოსოფოსობა არ შეუძლია („ესაა გადასხვაფერებულად ნათქვამი ლაიბნიცის ცნობილი განსაზღვრა: მუსიკა „ფარული ვარჯიშია სულის არითმეტიკაში, სულსა, რომელსაც თვლა არ შეუძლია“). მაშინდელი თეორიული აზროვნების გავლენით ვცდილობდი მუსიკა სტიქიური და ემპირიული რეფლექსიის მდგომარეობიდან გამოეყვანა და სალი აზროვნების ატრიბუტებით გამემდიდრებინა. მერედა როგორ ფიქრობთ: განა ამან შეამცირა მუსიკის ემოციურობა?

1857 წლის შემოდგომა-ზამთრის განმავლობაში „ტრისტანზე“ მუშაობა წარმატებით მიიწვედა წინ და იმედებით სავსე ვხვდებოდა 1858 წლის გაზაფხულს. ვფიქრობდი, თუ ასეთი ტემპით განვაგრძე მუშაობა, მალე შემეძლება მათილდას მივართვა მისი უბაღლო სიყვარულის ღირსი საჩუქარი, არსებითად ჩვენი გრძნობის ნაყოფი, სიმბოლო და საწინდარი-მეთქი. მაგრამ ამჯერადაც, როგორც არაერთხელ მომხდარა უკვე. თავს დამტყდარმა შენათებნამ ოცნებები დამიმსხვრია და, მხოლოდ წყვილიადი და მწუხარება დამიტოვა.

ჩემმა მეუღლემ მინამ მშვენივრად იცოდა, რომ ჩემს გვერდით ყოფნას არ ვუჭრძალავდი, რამეთუ თანაგრძნობით ვეკიდებოდა სუსტი ჯანმრთელობის გამო, გული კი სამუდამოდ გამიცვივდა, ავგვარად შემდგომში ჩვენი ერთად ცხოვრება ჩემი მხრივ შეგნებულად გაღებული მსხვერპლი იყო. მიუხედავად ამისა, ეს უმადურა და თავშეუკავებელი ქალი ბოროტად ჩაერია ჩემსა და მათილდას ურთიერთობაში, მოურიდებლად გადამიქექა მიმოწერა და ეჭვიანობის ისტერიული სცენა გამიმართა. ამის შემდეგ კი მათილდას მიადგა, დაემუქრა: თქვენს ამბავს ოტო ვენდლონს შევატყობუნებო.

ქოთქოთა და თავაზიანობის ელემენტარულ გრძნობას მოკლებულმა მინამ ყოველი ღონე იხმარა, რომ თავისი უაზრო აღშფოთება მთელი ქვეყნისთვის მოეფინა. საკუთარი რებუტაცია ნაკლებ მალეღვებდა. უფრო ის მტკენდა გულს, რომ მათილდა ესოდენ მძიმე მდგომარეობაში ჩავაგდე. მათილდა დუმდა. ღირსებითა და საყვედურით აღსაჯსე დუმილით ცხილზე უცხადესად მაგრძნობინა, მინას საქციელისთვის ნაწილობრივ შენც ჯუკისრება პაუხისმგებლობაო.

იმ ზაფხულს „ტრისტანზე“ მუშაობის გაგრძელება აღირ შემეძლო. „თავშესაფარში“ ისე ვცხოვრობდი, თითქოს ეკლებზე ვიკეჩქა.

სულს მიწუხებდა იმის ფიქრი, რომ აქ დარჩენის უფლება აღარ მქონდა. ვერც ვიცხოვრებდი ამგვარ ვითარებაში: თუ გარემოება აღრე მომხიბვლელი იყო, ახლა მწუხარების მტანჯველ გრძნობას მანიჭებდა. შვეიცარია, რომელსაც ერთ დროს გონებაში თავისუფლებას ვუთანაბრებდი, ამჟამად პირად მიზეზთა გამო ციხედ მექცა და ეს ციხე არანაკლებ აუტანელი იყო, ვიდრე წინათ გერმანია და საფრანგეთი. სულიერ სიმშვიდეს მხოლოდ ამ ქვეყნიდან წასვლა თუ მომანიჭებდა. გავყიდე ჩემი მცირეოდენი ქონება და მინას გადაწყვეტით ვუთხარი: ჩვენს შორის ყველაფერი გათავებულა-მეთქი, თან ვურჩიე გერმანიაში დაბრუნებულყო.

მინას დაშორდი 1858 წლის 17 აგვისტოს დილით. ჩემი ერთადერთი დიდი სიყვარულის ტრაგიკული დასასრულის შედეგად მოგვიჩინა უსაზღვრო მწუხარებას მიმსუბუქებდა იმის შეგრძნება, რომ თავი დავაღწიე ცოლქმრულ ბორკილებს, თავი დავაღწიე ტვირთს, რომელსაც ორ ათეულ წელზე მეტხანს საკუთარი მხრებით ვატარებდი ანგელოზის მოთმინებით აღჭურვილი.

ყენევის გავლით ვენეციაში მიმავალ მატარებელში ნაღვლიანად ვფიქრობდი: მთელი ცხოვრება გამუდმებით დავებეტებოდი თავისუფლების საქებნელად, ხოლო ეს თავისუფლება საბოლოო ანგარიშით იყო ხოლმე მარტოოდენ მატუნებელი მოჩვენება, ანუ სხვაგვარი ტყვეობა. სიმშვიდეში კი, რომელშიც თავშესაფარს ვეძებდი, სხვა მღელვარების წყარო იმალებოდა. გავურბოდი გერმანული პროვინციის ფილისტერულ ცხოვრებას და ვიმედოვნებდი შემწყნარებლობის სული და დიდი კულტურული ტრადიციები საფრანგეთში მეპოვა, შემდეგ კი აღარ ვიცოდი სასწრაფოდ როგორ გავქცეულიყავი საფრანგეთიდან, რამეთუ ყურს ვუგდებდი შორეული სამშობლოს საყვირის ნაზ ხმას. მაგრამ სამშობლომ სტუმართმოყვარეობის პაროდია გაითამაშა, განმდევნა და მაიძულა კვლავ მეძებნა თავშესაფარი უცხოეთში. ამჟამად კი მეტად აღარ შემეძლო თავისუფლად მესუნთქა შვეიცარიაში, თავისუფლების ამ კლასიკურ ქვეყანაში, და მწუხარებით მოკული გაუბედავი იმედით ვუყურებდი მზიურ იტალიას.

უკვე ორმოცდაათ წელს ვუახლოვდებოდი და გულმწარედ და სასოწარკვეთილებით ვხედავდი, რომ ვაგრძელებდი მფრინავი პოლანდიელს ცხოვრებას, მაგრამ სანამდე იქნებოდა ასე? ნუთუ ბედად მეწერა, ვერასდროს ვერ შემეგრძნო ნამდვილი, ღრმა, მტკიცე სიმშვიდე? ნუთუ ხსნის იმედი მართლაც სიკვდილის შემდეგ უნდა მქონოდა? აი, როგორი აზრები მიტრიალებდა თავში, როცა შვეიცარიის საზღვარი გადავიარე.

XI

ორკვირიანი მოგზაურობის შემდეგ, 30 აგვისტოს საღამოს, ბოლოს და ბოლოს ვენეციაში, პალაცო ჯუსტინიანში დავიდე ბინა. ვიმყოფებოდი სიკვდილის ქვეყანაში, რამეთუ ვენეციას ძველთაგანვე მოსავს სამგლოვიარო შარავანდელი: მაგრამ ამჯერად ცრურწმენისადმი მიდრეკილებამ პესიმიზმი ვერ ჩაშინერგა; კიდეც რიდასი უნდა მშინებოდა, როცა აქ სულში სიკვდილჩაბუღებულ მოვედი?

ვენეციაში ჩამოსვლის ამბავი სწრაფად გავრცელდა და ჩემი მუსიკისა და იდეების დამფასებელთაგან მრავალმა ისურვა მოსანახულებლად მოსვლა. მე კი არც არავის ნახვა მეპიტნავენებოდა და არც არავის გაცნობა, სიმარტოვე მწყუროდა და, თუმცა შეიძლებოდა ვინმეს ზრდილობის ელემენტარული წესების უგულვებელყოფაში დავედანაშაულებინე, განკარგულება გავეცი, არავის შევეწუხებინე. გული ღრმად მქონდა დაკოდილი და მხოლოდ მაშინ გამრთელდებოდა, თუ გავერიდებოდი მაღალი წრის მოვალეობებს და სანუკვარ სიწყნარეში ფიქრებს მივენდობოდი.

მაგრამ სანატრელი და ბოლოს და ბოლოს მიღწეული სიმარტოვეც თანდათან სულს მიწუხებდა, თავში ნიადაგ ის ბედნიერი დღეები, მიჯნურის ხატება და გონებაში აჩენილი აზრები მიტრიალებდა და მოსვენებას მიკარგავდა. სიცოცხლე ყველაზე მეტად ახლა მეჩვენებოდა უაზრობად, ხოლო იმას, რაც შეიძლებოდა მომავალში მომხდარიყო, პირქუში გულგრილობით ვუყურებდი. გაუთავებელა უძილობის გამო ჩემი სულიერი შფოთვა პაროქსიზმად იქცეოდა.

ამ გამხრწნელ საღათას ძილს თანდათან დამალწევიანა თავი და ხელახლა შთამბერა სიცოცხლე მხოლოდ „ტრისტანზე“ მუშაობის განახლებამ. „ტრისტანი“ მეორე მოქმედების დასაწყისში მქონდა

შეწყვეტილი. ახლა კვლავ ისეთივე გატაცებით ვთზავდი, როგორც „თავშესაფარში“, ვინაიდან მუშაობის წინანდებურ მძაფრ შინაგან მოთხოვნილებას ვგრძნობდი, თუმცაღა სხვა გარემოში მოვხვდი: იქ სუფევდა მხურვალე სიყვარული, ჰარმონიულ ტალღებად რომ ლამობდა გადმოღვრას, აქ კი — უსაზღვრო მწუხარება, რომელიც გარეთ ილტვოდა და მოითხოვდა სრულყოფილად ასახულიყო ხელოვნებაში. სხვა მხრივ „ტრისტანის“ ენა ისე ახალი მეჩვენებოდა აქამდე ჩემი თუ სხვების მიერ დაწერილ ნაწარმოებებთან შედარებით, „შეშლილივით მიყვებოდა უცნობი სამყაროსკენ წარმართველ გზას და არად ვაგდებდი საკუთარი მუსიკალური კონცეფციის წყალობით წამოჭრილ უდიდეს საშემსრულებლო სიძნელეებს. მაინტერესებდა მხოლოდ შინაგანი ხმა და ვცდილობდი, რაც შეიძლება ზუსტად ჩამეწერა ყოველივე, რასაც თს მკარნახობდა: შემეძლო მთელი სიცოცხლე მემუშავა „ტრისტანზე“.

ვენეციის გარემო ყოველმხრივ უწყობდა ხელს შთაგონებას. წყლითა და ლეგენდარული წარსულის გრანდიოზული ძეგლებით გარშემორტყმული, აქ აუცილებელ ატმოსფეროს ვხედავდი შერჩეული სიუჟეტისათვის საჭირო სულიერი განწყობილების შესაქმნელად. მეგონდოლეთა ნაღვლიანი სიმღერები მთვარის შუქზე შთაგონებას ავადმყოფურად მიძძაფრებდა. ერთი მათგანი დავიმახსოვრე როგორც საწყისი მოტივი მწყემსის მელოდისთვის ბოლო მოქმედებაში.

სამწუხაროდ, იტალიასა და მის ავსტრიელ ოკუპანტებს შორის კონფლიქტის გაზრდის საშიშროებამ მაიძულა ექვსი თვის შემდეგ (ამ ექვს თვეში დავწერე „ტრისტანის“ მეორე მოქმედება) ვენეცია დამეტოვებინა. კვლავ დავსახლდი შვეიცარიის ტერიტორიაზე, ლიუცერნში. აქ 1859 წლის მარტიდან აგვისტოს ჩათვლით „ტრისტანი“ დავასრულე, თანაც ვებრძოდი ათასგვარ ავადმყოფობას და გულის დამამძიმებელ პელანქოლიას (ვინაიდან ვეზენდონკებას ოჯახთან ესოდენ ახლოს ვიყავი დი ვგრძნობდი, წარსულის ლანდები როგორ მირღვევდნენ ძვირად მოპოვებულ სიმშვიდეს).

„ტრისტანის“ შექმნას იმ აზრით შევუდექი, რომ კონტაქტი განმეახლებინა თეატრთან და მსმენელთან, რომლის მოსაზრებათა არად ჩაგდებასაც ვცდილობდი განდეგილად ცხოვრების პერიოდში. მაგრამ შექმნილ ვითარებათა გამო ამ ოპერაზე მუშაობის დროსაც კი თანდათან ზურგს ვაქცევდი საოპერო სპექტაკლების მაშინდელ მოთხოვნებს: მშვენივრად მესმოდა, რომ დირექტორებს, დამდგმელებს, დირიჟორებს და მომღერლებს „ტრისტან და იზოლდა“ ისეთ ოპერად მიაჩნდათ, რომლის დადგმა შეუძლებელი იყო. მიუ-

ხედავად ამისა, განუხრელად ვილევწორი გონებაში წარმოსახული შესანიშნავი მიზნის მისაღწევად, თავს არავითარ შეღავათს არ ვაძლევდი და შევეურიგდი ერთ აზრს: „ტრისტან და იზოლდა“ შეიძლება ცნობილი გამხდარიყო და შეეფასებინათ მხოლოდ ჩემი სიკვდილის შემდეგ, ხოლო როცა იგი დავამთავრე, ვიგრძენი კვლავ როგორ მეუფლებოდა ხალხთან ურთიერთობის წყურვილი, როგორ მეწადა გავხარებულეყავი ამ ნაღვლიანი განმარტების წლების ნაყოფით, ხორცი შესხმოდა „ოპერა და დრამაში“ გამოთქმულ ჩემს ოცნებას მუსიკალურ დრამაზე. ვფიქრობდი შესრულების უჩვეულო სიძნელებებზე — უდიდეს დაძაბულობაზე, რასაც მომღერლებისგან მოითხოვდა ვოკალური ტესიტურა ორკესტრის მეტისმეტად ხმამაღალი ჩარევის დროს (მომღერლებს ორკესტრი თავიანთი ხანით უნდა დაეფარათ). ასევე ვფიქრობდი სპექტაკლის ხანგრძლივობაზე, მაგრამ ვიმედოვნებდი, შემსრულებლები ყოველივეს დაძლევენ. თუ ოპერას შეიყვარებენ-მეთქი. დარწმუნებული ვიყავა, რომ როცა მას შეეთვისებოდნენ, დაეუფლებოდათ ნოტების პარტიტურის იქით დაფარული მგზნებარე გატაცება.

ოცნებად მქონდა ქცეული „ტრისტანის“ გრანდიოზული სცენური ხორცშესხმა (ეს საქმე ჩემი უშუალო მეთვალყურეობით განხორციელდა) და დასახმარებლად მივმართე ბადენის დიდ ჰერცოგს, რამეთუ ვიცოდი, რომ ჩემდამი კეთილად იყო განწყობილი.

ჰერცოგმა ოდესღაც მაგრძნობინა, „ტრისტანის“ დადგმა კარლსრუეში სავსებით შესაძლებელი იქნებაო; ამიტომაც იმედი ჩაპესახა, ასეთი რამ ათი წლის უნახავი საშრობლოს კარს გამიღებამეთქი. ოღონდაც ჰერცოგმა თავისი მაცთუნებელი დაპირება სინანულით დააგვირგვინა (არ ვიცი კი რამდენად გულწრფელი იყო ეს სინანული). შემატყობინა, სიტყვის შესრულება არ შემიძლიაო, ამის დასადასტურებლად ნაკლებ დამაჯერებელი მოსაზრებები მოიყვანა. ალბათ იქ, მათთან, ეშინოდათ თავს ედოთ ჩასაფლავებლად განწირული ნაწარმოების დადგმის პასუხისმგებლობა.

ამან, რა თქმა უნდა, ფარ-ხმალი ვერ დამაყრვეინა; პირიქით, ვიგრძინი, როგორ მეზრდებოდა შეუპოვრობა. სულის მონისლულ სიღრმეებში ძველმა, კარგად ნაცნობმა დემონმა გაიღვიძა და კვლავ ჩამჩურჩულა სიტყვა, რომელშიც პარადოქსულად შენივთებულიყო სილატაკე, დიდება, სიტყვა, რომელიც თანაბრად მიზიდავდა და მამრწუნებდა: ეს იყო პარიზი!

მეც კვლავ გავემართე „მაღალი წრის ქალაქზე“ საიერიშოდ. განზრახული მქონდა იქ დამედგა რამდენიმე სანიმუშო სპექტაკლი — „ტანჰოიზერი“, „ლოენგრინი“ და „ტრისტანი“, ოღონდ გერ-

მანელი მომღერლების მონაწილეობით; ჩემი აზრით, ამ სპექტაკლებს უნდა დაემტკიცებინათ მუსიკალური დრამის უპირატესობა ტრადიციულ შაბლონებს დამონებულ ოპერასთან შედარებით.

ჩინებულად ვიცოდი, რომ ფეხს ვდგამდი მტრულ მიწაზე. ჩემი მუსიკა საფრანგეთში არ შესრულებულა. ვერ წარმომედგინა, თუ აქაური მსაყურებლისთვის ვარსებობდი და სავსებით ბუნებრივად ველოდი სრულ უნდობლობას, რასაც ჩვეულებრივ იწვევს ყოველ ახალი სახელი თუ მოვლენა.

რამდენადაც ვიცოდი, მსახიობთა წრეში ზოგი რამ გაგონილი ჰქონდათ ჩემზე. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც 1857 წელს ვისბადენში ერთ ფესტივალზე წარმოდგენილ „ტანჰოიზერს“ გამოეხმაურა ჟურნალი „გაზეტ მიუზიკალი“ (იქ ოდესღაც ვთანამშრომლობდი). აღიარებდნენ თითქოს ერთგვარი ნიჭის პატრონი ვიყავი, სამაგიეროდ მსაყვედურობდნენ ჰარმონიული ექსტრაგავანტურობისთვის, რაც თურმე ჩემს მუსიკას ზედმეტად ტვირთავდა და ამძიმებდა. „გაოცებული ვხედავდი, რომ მომავლის მუსიკა წარსულის მუსიკისგან მხატვრულობის უქონლობით განსხვავდებოდა, — ასკვნინდა რეცენზიის ავტორი, — თუ მართლაც ასეა, მაშინ დაე დამძახონ მხოლოდ მოცარტისა და ვებერის მოსმენისთვის“.

თუმცა ვიცოდი, რომ დამყაყებულ გემოვნებათა და სალონების ცრურწმენათა მტკიცე წინააღმდეგობის დაძლევა მომიწევდა, მაინც არ ვამბობდი უარს პარიზის დაპყრობის განზრახვაზე, იმედს ვამყარებდი ფართო მსმენელის ათვისების უნარსა და სამართლიანობის გრძნობაზე. ამ მსმენელს განვასხვავებდი მუსიკის ხარკზე პარაზიტებივით მცხოვრები სნობებისაგან და მიმაჩნდა ფრანგული სულის კეთილშობილების ნამდვილ წარმომადგენლად.

იმედები, რასაც რიგითი ფრანგის კარგ მხატვრულ გემოვნებაზე ვამყარებდი, 1859 წლის სექტემბერში საზღვარზე გადაბიჯებისთანავე გამიმართლდა: საბაჟოს კონტროლთან დაკავშირებული ზოგა გართულება თითქოს სასწაულით ავიცილენ: როგორც კი ბატონმა ედმონ როშმა ჩემი ვინაობა გაიგო, მაშინვე მოკრძალება გამოიჩინა. მახარებდა ის, რომ მიცნობდა და მაფასებდა საბაჟოს ასეთი უბრალო მოხელეც კი, პოეტი თავისი მოცალებობის ქაშს, რომელსაც ეტყობოდა. უფრო ღრმად ესმოდა ჩემი მუსიკა და მისწრაფებანი, ვიდრე „გაზეტ მიუზიკალის“ თანამშრომლებს.

მაგრამ ცხოვრებამ მაინც იზრუნა პარიზში ჩამოყოლილი ჩემი ოპტიმიზმის გასანელებლად. შეხვედრამ ბერლიოზთან, ვისაც უაღრესად გულთბილად ვეპყრობოდი, მაგრძნობინა, რარიგ ავგულად მექცეოდნენ პროფესიონალი მუსიკოსები, რომელთა აზრსაც შეიძლე-

ბოდა უფრო დიდი წონა ჰქონდა, ვიდრე უბრალო ხალხის სიყვარულს: მასობრივ მსმენელს ხელი არ მიუწვდებოდა გაზეთის სექტებთან, რომ იქ თავისი სიმპათიები საზოგადოებრივი აზრის სახით გამოეხატა. სამაგიეროდ, ამის ძალა შესწევდათ ადამიანებს, რომელნიც საქმის ზედმიწევნით მკოდნეებივით ქედმაღლურად მარიგებდნენ ჰკუას.

როცა ბერლიოზმა დაინახა, რა ზრახვებით ჩამოვედი პარიზში, თავი იმ კაცივით დაიჭირა, ვისი საკუთრების უფლებასაც საფრთხე ემუქრებოდა. მე დავარწმუნე, ფრანგულ მუსიკალურ ცხოვრებაში პირველობის მოხვეჭას არ ვესწრათ, მხოლოდ მინდა ათი წლის ლოდინის შემდეგ რამდენიმე ოპერის დადგმა მოვახერხო-მეთქი. აღვუთქვი, განდევნილი კომპოზიტორის ამ სავესებით ბუნებრივი სურვილის განხორციელების შემდეგ პარიზი თვალთ ვერ მნახავს-მეთქი.

საფრანგეთში ყოფნისას ამ ორ ფრიად საგულისხმო დამოკიდებულებას პირველ დღეებიდანვე ვგრძნობდი. ფართო საზოგადოებრიობის დიდსულოვანი კეთილგანწყობილების საპირისპიროდ მუსიკოსები თვით ბერლიოზის მეთაურობით ცივად, თითქმის ანტიპათიურად მხვდებოდნენ.

მაგრამ წინ ნუ გავუსწრებთ მოვლენებს, ყურადღებით მივყვით კვალდაკვალ. ვიდრე ამას გავაკეთებდე, გავიხსენებ, რომ მოულოდნელად ჩამოვიდა ქალი, ვინც დიდი ხანია ცხოვრების თანამგზავრად აღარ მიმაჩნდა. მას სულაც არ ექაშნიკებოდა კანონიერი მეუღლის მდგომარეობაზე უარის თქმა, განსაკუთრებით, როცა აულიარებელ განდევნილს ერთგვარი შესაძლებლობანი გამოუჩნდა სახელის მოსახვეჭად. ერთი ბეწო უნარი არ ჰქონდა, გამოხმაურებოდა იმას, რაც მე, ხელოვანს, მალეღვებდა და მხოლოდ და მხოლოდ საოჯახო საქმეები აინტერესებდა, ამიტომ ყველაზე უფრო ახლა ვერ ვიტანდი. მიუხედავად ამისა, უძლური ვახლდით; მინა ცოლი იყო ჩემი და სინდისი ნებას არ მაძლევდა ბედის ანაბარა მიმეტოვებინა, მით უმეტეს, რომ სუსტი ჯანმრთელობის გამო გულწრფელად მებრალებოდა. კიდევ კარგი, ისე ჩამითრია პარიზის მომავალი მუსიკალური ბრძოლისათვის მზადებამ, შედარებით ადვილად შემეძლო მისი აქ ყოფნა არად ჩამეგდო. საქმეებით ვიყავი გართული და მინას საშუალება მივეცი თუთიყუშთან და ძალღ ფიპსთან გაეტარებინა დრო.

შევიმუშავე პარიზის დაპყრობის გარკვეული სტრატეგია. ვიდრე ჩემს დრამატულ ნაწარმოებთა დადგმას გავებდავდი, ვადავწყვიტე ჯერ პარიზელებისათვის საკუთარი მუსიკა შემეყვარებინა: მინდოდა

გამემართა კონცერტები, რომლებზეც ჩემი ოპერების დამახასიათებელი ფრაგმენტები შესრულდებოდა. გულით მეწადა, კონცერტები დიდი „გრანდ-ოპერის“ დარბაზში ჩატარებულ იყო. ეს გამოსვლებს სახელს მოუხვეჭდა, რაც აგრერიგად სჭირდებოდა მათ. ამ დარბაზის ხელში ჩასაგდებად გადავდგი პირველი ნაბიჯი — სამწუხაროდ, საქმეში ჩაერია ერთი უაღრესად გავლენიანი მინისტრის პირადი მეგობარი მეიერბერი და თხოვნა არ შემისრულა.

ამის შემდეგ მოლაპარაკება გავუმართე იტალიური ოპერის დირექტორს კალზადოს, რათა „ვენეტალურის“ დარბაზი დაეთმო. დარბაზისთვის ძალზე დიდი ჭირა მომთხოვეს. მაგრამ მთავარი იყო ადგილი მქონოდა რეპეტიციებისა და კონცერტების გასამართავად. ვიმედოვნებდი, კონცერტებში მიღებული ფულით უზარმაზარ ხარჯებს დაეფარავ-მეთქი.

ჰანს ფონ ბიულოვის დახმარებით. რომელიც ძირითადად განდთან მუშაობდა, მოვამზადე პროგრამა. მასში შედიოდა: „მფრინავი ჰოლანდიელის“ უვერტიურა, მარში გუნდთან ერთად, მესამე მოქმედების პრელუდია, პილიგრიმების გუნდი და უვერტიურა „ტანპოიხერიდან“, პრელუდია „ტრისტან და იზოლდადან“, პრელუდია, საქორწინო მარში და ეპითალამა „ლოენგრაინიდან“. ორკესტრთან თანამშრომლობა სულაც არ იყო ადვილი, იძულებული ვხდებოდი მებრძოლი ჯიუტებთან, გადამელახა საკუთარი გულფიცობა და გამომეჩინა თავაზიანობა; მაგალითად, ორკესტრის წევრებისათვის გენერალურ რეპეტიციაზე შესვენების დროს საუბრე შემეთავაზებინა. ისინი ცუდად არ უკრავდნენ და 1860 წლის 25 იანვარს გამართულ პირველ კონცერტს საზოგადოება ენთუზიაზმითაც კი გამოეხმაურა.

სამწუხაროდ, ამონაგებმა მოლოდინი ვერ გაამართლა, ვინაიდან ბილეთები გაჰყირვებით იყიდებოდა და დარბაზი ძირითადად მოწვეულებმა შეავსო. მომდევნო კონცერტს, გამართულს 1 თებერვალს, გაცლებით ნაკლები წარმატება ჰქონდა — ხალხიც ცოტა დაესწრო და მუსიკასაც აღრინდებულად არ შეხვედრიან. სამართლიანად შეურვებულმა. კინლამ უარი ვთქვი მესამე კონცერტზე (8 თებერვალს). სწორადაც მოვიქცეოდი, ვინაიდან ეს კონცერტი თითქმის ცარიელ დარბაზში გაიმართა. ამჯერად სრული მარცხი განვიცადე.

რამდენიმე კვირის შემდეგ იგივე პროგრამა ბრიუსელში გავმეორე, რომ ფინანსური დეფიციტი დამეფარა, მაგრამ ამას შედეგი არ მოჰყოლია. მდგომარეობა კვლავაც სავალალო იყო. ჩემმა იმპრესარიომ ბელონიმ წარუმატებლობის მიზეზები შემდეგნაირად მიხსნა: ფრანგები მუსიკას ვერ დააფასებენ, თუ მათ თვალს არ

ატკბობს დეკორაცია, კოსტიუმები, და, რაც მთავარია, ბალეტო. კეთილი და პატიოსანი, ვუთხარი საკუთარ თავს და პარიზელებს, ჭერჯერობით თავი დამარცხებულად არ მიმაჩნია და მსმენელს ხაშულუბას მივცემ მოისმინოს დეკორაციებით, კოსტიუმებითა და, თუ საჭიროა, ბალეტითაც შეზავებული ჩემი მუსიკა-მეთქი.

წინასწარ ვიცოდი, რომ პრესა შემომიტევდა — სხვანაირად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო ამიტომ სათანადო იმუნიტეტი გამოვიმუშავე პარიზის კრიტიკოსთა გესლიანი შენიშვნების მოსაგერიებლად და მათ თავდასხმებზე მაინცდამაინც არ გავნაწყენებულვარ. მაგრამ იმან, რაც 9 თებერვლის „ჟურნალ დე დებაში“ დაწერა ბერლიოზმა, ვის სიტყვებსაც არ შეიძლებოდა დიდი პატივისცემით არ მოვკიდებოდი, ფრიად მატკინა გული. აძულებული გამხადა მერწმუნა, რომ მას უნარი არ ჰქონდა სიახლეს გამოხმაურებოდა (ეს კი სავსებით პარადოქსული იქნებოდა ხელოვნებაში მისთანა ნოვატორისათვის) ან აშკარად ბოროტად მექცეოდა (შესაძლოა, ასეც იყო. ხომ ცნობილია, რომ შურის შხამი ზოგჯერ აღწევს დიდ ხელოვანთა სულშიც, რომელთაც გულუბრყვილოდ სწამთ, თითქოს სიდიადეს იმათი უგულვებელყოფით შეინარჩუნებენ, ვისაც ბედად უწერია მათ გვერდით ღვთა).

ასეა თუ ისე, ბერლიოზი თავის წერილში ირონიულად აყენებდა ეპიქვემ ყველა ჩემს საკომპოზიციო პრინციპს, კარიკატურულად ამახინჯებდა მათ და ეგრეთ წოდებულ „მომავლის მუსიკას“ ყველა ესთეტიკურა შეცდომის წყაროდ მიიჩნევდა. ეს შეცდომები გახლდათ: მელოდიის უარყოფა, ტრადიციებისა და წესების დარღვევა, მსმენელისადმი უპატივემლობა, მისი გონებისა და სმენის წამება, მშვენიერი თანახმიერობის შეცვლა შეუწყობელი ბგერითი კომბინაციებით. ადამიანის ხმაზე ძალდატანება, უარის თქმა მღერალობაზე და ასე შემდეგ. ბერლიოზი წერილში მთელ ამ ჩემზე მოწერილ შეცდომებს ამხილებდა და ხმამაღლა გაიძახოდა „Non credo“-ს. უთუოდ გადაეწყვიტა, ვაგნერი ამის გაგონებაზე ნიუტონის ქუჩაზე თავისი ბინისკენ გაენტება და ფაცხაფუცხით დაიწყებს ბარგის ჩალაგებასო.

მე კი შიში სრულიადაც არ გამეარება. განა ძრწოლა შემიპყრობდა რომელიმე, თუნდაც ყველაზე გესლიანი შენიშვნის წაკითხვაზე მას შემდეგ, რაც საკმაოდ აუღელვებლად დაგუხვდი პრუსიელთა ქარსა და საქსონიის პოლიციას! ვიმეორებ, მხოლოდ იმან მატკინა გული, რომ ბერლიოზისთანა გენიალური ადამიანი ჩემ წინააღმდეგ ამხედრებულ ქონდრისკაცებს უწოდებდა ხელს.

ბერლიოზს ორი კვირის შემდეგ იმავე გაზეთში სავსებით მშვი-

დად — შიგა და შიგ გულითადი, მეგობრული კილოთიც კი — ვფასუხე: „მომავლის მუსიკის“ ცნება მე კი არ მეკუთვნის, კელნელი პროფესორის ბიშოფის მოგონილია და იღებებს, რომელთაც თქვენ მომაწერთ, არაფერი აქვთ საერთო ჩემს ნაწილში შემოქმედებით მისწრაფებებთან-მეთქი. მე სულაც არ მსურდა ყოველივე *tabula rasa*-დან დამეწყყო, პირიქით, განზრახული მქონდა განმეგრძო გარკვეული ტრადიცია — ხელოვნების სხვა დარგებთან მუსიკის შეხამების ტრადიცია. მსმენელს უპატივცემულოდ როდი ვეკიდებოდი, ვისწრაფვოდი ხელოვნებათა სინთეზის შემწეობით რაც შეიძლება უშუალოდ და ნათლად გამეგებინებინა მისთვის ოპერის იდეა. მჭეროდა, რომ ბერლიოზმა მცდარად გაიგო ჩემი ზრახვები და მხოლოდ ამის შედეგად გამკიცხა. ამიტომ იმედს გამოვთქვამდი, ერთმანეთს გავუგებთ-მეთქი, როგორც ხელოვან ადამიანებს შეშვენიოთ, რომლებიც მართალია, სტილის თვალსაზრისით მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ შეუძლებელია არ გრძნობდნენ, რარიგ აკავშირებთ მუსიკის განახლების საერთო მისწრაფება და თანამედროვეების მიერ დაუფასებელ შემოქმედთა და წამებულთა ბედი. ოღონდ მალე დავრწმუნდი, რომ ყოველივე ეს ამოიღუბია იყო.

თუ კრიტიკოსები შიშს ვერ ჩამინერგავდნენ, უფრო ნაკლებად შეძლებდნენ პარიზიდან ჩემს აბარებას. რომ არ მიმართლებდა, ეს პირველი არ ყოფილა. მეც მზად ვიყავი იმ მიზნის განსახორციელებლად, რისთვისაც პარიზს ჩამოვედი, მაგრამ როცა გონივრულად შევაფასე არსებული რეალური შესაძლებლობანი, პრეტენზიებს, ცოტა არ იყოს, მოვუკელი: უკვე აღარ ვოცნებობდი ერთბაშად სამი ოპერის დადგმაზე, ახლა მინდოდა ერთადერთი და თანაც არა ყველაზე რთული ოპერის — „ტრისტანის“ დადგმა, არამედ იმისი, რომელიც შეიძლება ფრანგებს მოსწონებოდათ. ეს ოპერა იყო „ტანპოიზერი“ თავისი რამდენადმე ცნობილი უვერტიჟურით და მარშით.

ამ საქმეში მოულოდნელად და სერიოზულად დამეხმარა მთავრის მეუღლე მეტერნიხი: ნაპოლეონ III ისეთი ენთუზიაზმით უამბო „ტანპოიზერის“ შესახებ, იგი დაპირდა, ოპერის დასადგმელად განკარგულებას გავცემო. მაგრამ მეიერბერის დამქაშმა მინისტრმა ფულომ იმპერატორს მაშინვე მიაქცევინა ყურადღება იმაზე, თუ რა გაუფრთხილებლად მოიქცა. იმპერატორმა კი მეტერნიხს სიტყვებისა და მისი შეუსრულებლობა აღარ შეიძლებოდა.

1860 წლის გაზაფხულზე გამომიძახეს იმპერატორის პირველი კამერაპერ გრაფ ბაჩიოკისთან. მან მთხოვა ოპერის სიუჟეტი შეაჩ

ბნა. კამერპერმა მომისმინა და კმაყოფილებით წამოიძახა: „აჰ, მაშასადამე, პაპი სცენაზე არ ჩნდება? ჩინებულია! მე კი მითხრეს თითქოს პერსონაჟად წმინდა მამაც გამოიყვანეთ, რაც, რაღა თქმა უნდა, კარგი ვერ იქნებოდა. ამასთანავე, მოწყალეო ხელმწიფევ, ახლა ყველამ იცის, რომ თქვენ გენიოსი ბრძანდებით, რადგან თვით იმპერატორმა გასცა ბრძანება თქვენი ოპერის დადგმისა“.

„სეზამ, განიხვენ!“ — ამ ჯაღო სიტყვებით იმოქმედა იმპერატორის ბრძანებამ და ჩემთვის გაიხსნა ყველა კარი, რომელთაც აქამდე ამოდ ვუკაკუნებდი. დაიწყეს პოემის თარგმნა, გერმანიიდან მოიწვიეს რამდენიმე მომღერალი, დეკორაციებისთვის გამოპყვეს უამრავი თანხა, რათა ისინი რაც შეიძლება უკეთ შესაბამებოდნენ ჩემს ჩანაფიქრს. ჭერ კიდევ სეზონის დაწყებამდე, სექტემბერში, უფლება მომცეს რამდენიც მინდოდა, იმდენი რეპეტიცია ჩამეტარებინა.

პირდაპირ თვალებს არ ვუჭეროდი: ოპერას ესოდენ გულდასმით პირველად სწავლობდნენ, პირველად იდგებოდა ესოდენ ხელგაშლილად, ბოლოს და ბოლოს შემეძლო იმ მუსიკალურ-დრამატული სპექტაკლის განხორციელება, რომელიც ათეული წლების მანძილზე არ მასვენებდა. ვფიქრობდი, საფრანგეთს სურს დამაჯილდოვოს ყოველივე იმისთვის, რის გადატანაც მაიძულა. და არც იზანებს, დადგება დღე, როცა იამაყებს, რომ რიჰარდ ვაგნერს შუბლი დაუდაფნა-მეთქი. როგორც ხედავთ, წარმატების მირაჟით დატყვევებულმა (მეგონა ეს წარმატება მალე ხორცს შეისხამდა) სავსებით ვთქვი უარი ჩემს ასკეტურ ფილოსოფიაზე.

მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ამ მრავლის აღმთქმელი დასაწყისის ნათელ ცაზე მალე დაიჭლანა საავდრო ღრუბლები. გამაფრთხილეს, ოპერა საექვოა მოეწონოთ, თუ მასში საბალეტო დივერტისმენტი არ შევიდაო. „როგორ, ბალეტი ჩემს მუსიკაზე?“ — მივუგე სახელმწიფო მინისტრის ვალევსკის იმ კაცის აღშფოთებით, რომელმაც საოპერო სპექტაკლიდან ისევე მკაცრად და გაბედულად განაძევა ამგვარი შელამაზება, როგორც იესომ განაძევა ტაძრიდან ზარაფები.

მოგვიანებით, როცა ვცადე უფრო მშვიდად ამეწონ-დამეწონა ეს საკითხი, დავასკენი, რომ შეიძლებოდა ფრანგი მაყურებლის გემოვნებისათვის ისე დამეთმო, ჩემი იდეალი არ შემერყვნა, კეთილი, ქორეოგრაფიულ დივერტისმენტს შევიტან ვენერას გამოქვაბულის სცენაში პირველ მოქმედებაში, სადაც ბუნებრივად ჩაერთვება ანსამბლში, როგორც, ტანპოიზერის მიერ აქ შვიდი წლის მანძილზე განცდილი სიამტკბილობის თვალნათლივი გამოხატულებ-

ბა. „ო, არა, ბატონო ვაგნერ, — ფრიად მტკიცედ მიპასუხა მინისტრმა, — ბალეტი უნდა ჩაერთოს მეორე მოქმედების შუაში, რომ ნახონ კლუბების წევრებმა, განსაკუთრებით „უოკეი-კლუბის“ წევრებმა, რომლებიც ოპერაში ნასადილევს მოდიან და თანაც მხოლოდ საბალეტო ნაწილის სანახავად. ეს ბატონები მეტად ძლევამოსილნი არიან, მთელი პრესა მათ ხელშია.

„არა, — კატეგორიულად შევაწყვეტინე მე, — ამაზე არასდროს და არაფრის გულისთვის არ დავთანხმდები“. „ეს საკმაოდ ძვირი დაგიჯდებათ, ბატონო ვაგნერ“, — მითხრა ბოლოს მინიტრმა. ჩემს ყურთასმენამდე ურიცხვი ანგვარი გაფრთხილება აღწევდა, მაგრამ მტკიცედ ვიდექი პოზიციებზე: არ შემეძლო იმაზე მეტი დამეთმო, რის უფლებასაც არ მაძლევდა რწმენა. ჩემთვის „ტანპოიზერის“ წარმატებაზე უფრო მნიშვნელოვანი გახლდათ საკუთარი თავისადმი პატივისცემის შენარჩუნება.

ბალეტის საკითხი გადაწყვეტილად მიმაჩნდა, მაგრამ ორკესტრთან რეპეტიციის დროს თავზარდაცემულმა შემდეგი აღმოვაჩინე: დირიჟორს, გარდა იმისა, რომ ნიჭის ნატამალი არ გააჩნდა, არაფერი გაეგებოდა ჩემი მუსიკისა: მას რომ კვლავაც ედირიჟორა ოპერისთვის, კატასტროფის მეტს არას მომიტანდა. ჩემდამი გამოჩენილი კეთილგანწყობილებით დაიმედებულმა იმავე გრაფ ვალესკის მოხსენებითი ბარათი გავუგზავნე, ვთხოვდი, მე მომანდონ-მეთქი სპექტაკლის მუსიკალური ხელმძღვანელობა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ამჯერად თურმე მოუკრეფავში გადავედი. ასეთი პრეტენზიები, თანაც უცხოელისა, ეროვნული თავმოყვარეობის, წმიდათა წმიდა ტრადიციების შელახვად ითვლებოდა. შემძლია ზუსტად აღვადგინო პასუხის ტექსტი, ვინაიდან გონებაში ჩამებეჭდა, როგორც ადმინისტრაციული და ცრუპატრიოტული შეზღუდულობის ნიმუში. აი ისიც:

„საფრანგეთში ჯერ არასდროს მომხდარა, რომ დირიჟორს თავისი ორკესტრის წევრთა ფალანგის მეთაურობის უფლება არ ჰქონოდა, მიუხედავად იმისა, ლაპარაკია ჩვენი კომპოზიტორებისა თუ საზღვარგარეთის ისეთი ოსტატების ნაწარმოებებზე, როგორცაა როსინი ან მეიერბერი. უფრო მეტიც: ჩვენი, ფრანგების, შეხედულებათა და ჩვეულებათა თანახმად დირიჟორი, რომელმაც ამ საზეიმო და გადმწყვეტ დღეებში თავისი პულტი მიატოვა, ჩაითვლება დეზერტირად, მოვალეობის უგულვებელმყოფელად და სამუდამოდ დაკარგავს ავტორიტეტს“.

რალა უნდა მექნა? დირიჟორს ნება მივეცი მეტრონომიით გამოეთვალა ტაქტი, მე კი მისგან ორ ნაბიჯზე ვიდექი და ორ-

ექსტრს ხელებით, და რაც მთავარია, ფეხებით ვხელმძღვანელობდი იატაკიდან ავარდნილი მტერის კორიანტელში გახვეული. თქვენ უფრო უკეთ მიხვდებით, რამ აღმაშფოთა, თუკი გეტყვით, რომ ხსენებული უნიჭო ღირიყორი სწორედ ის ბატონი ღიტი ბრძანდებოდა, ვისაც ოცი წლის წინათ ჩემი „მფრინავი პოლანდიელისთვის“ ლიბრეტოს დაწერა შესთავაზეს...

ოპერაში შეურიგებლობის, ხშირად მრისხანებით შეზავებული შეურიგებლობის გამო ჩემს ირგვლივ შექმნილი მტრული ატმოსფერო კიდევ უფრო უნდა დაეძაბა გაზეთების ირონიულ გამოხდომას. ისინი სწრაფად უბამდნენ მხარს შემთხვევით შეფასებას — თითქოს ჩემი მუსიკა ქაოსური, უფორმო და ანტიმელოდოური იყო — და არ ეუხერხულებოდათ კარიკატურებითა და მახვილსიტყვაობით საქვეყნოდ ეჩვენებინათ თავიანთი უმეტრება. მე შეურევბული ვეკითხებოდი თავს: შეძლებს თუ არა ჩემი ოპერა გაანგრიოს იმ ცილისმწამებლური მონაქორების სქელი კედელი, რომელთაც გაზეთები პრემიერამდე მთელი თვეების მანძილზე ავრცელებდნენ?

გამოუსწორებლად გულუბრყვილო ვიყავი და ვფიქრობდი, მთელ ამ ცილისწამებას საკადრის პასუხს გავცემ-მეთქი, თუ დაგბეჭდავ ვრცელ ბროშურას „წერილი მუსიკაზე“; აქ ვცდილობდი ჩემი კომპოზიტორული ზრახვები შესაძლებლობის მიხედვით უფრო რაციონალურად გადმომეცა (რაც არ უნდა იყოს, დეკარტის ქვეყანაში ვცხოვრობდი!). ბროშურამ სასურველი ზემოქმედება ვერ მოახდინა უბრალო მიზეზთა გამო. მის წასაკითხად თავიც არ შეიწუხეს ფრანგებმა, რომლებიც ფიქრებსა და მსჯელობებზე ადვილად მსუბუქ და გონებამახვილურ პროზას ითვისებენ.

იცით, ვინ მომანიჭა სიხარულის რამდენიმე წამი ამ დაძაბულ და შავბნელი წინათგრძნობით აღსავსე დღეებში? კაცმა, ვისგანაც სრულებით არ მოველოდი კეთილგანწყობილებას, რადგან მისი მუსიკა მკვეთრად უპირისპირდებოდა ჩემს ესთეტიკას. ამასთანავე იგი იმთავითვე ერთ-ერთ მოწინააღმდეგედ მიმაჩნდა და შემთხვევას არ ვუშვებდი, რომ არ დამეცინა. ეს კაცი გახლდათ ჟოაკინო როსინი.

დიდი ხანია მეუბნებოდნენ, il maestro თავის მხრივ ხალისით გამოთქვამდა საარკასტულ აზრს შენს მუსიკაზეო. ამიტომ არ ვიცოდი, რა მეფიქრა, როცა ერთ-ერთ ჟურნალში გამოჩნდა წერილი. რომელშიც როსინი უარყოფდა ის-ის იყო გავრცელებულ აზრს. თითქოს ჩემზე შეთხზული ანეკდოტების ავტორი თვითონ იყო და აქმა უნდა, სასწრაფოდ ვეწვიე, რათა პირადად გავცნობოდი და

მადლი მომეხსენებინა. გამაკვირვა არა მისმა განსაკუთრებული თავზით მიღებამ, არამედ სრულიად სხვა რამემ: გაცხადებულმა შევამჩნიე, რომ ამ მუსიკოსის შემოქმედების მოჩვენებითი ზერელობის ქვეშ ფრიად გონივრული, თვითკრიტიკული შეხედულება იმალებოდა: როსინი მშვენივრად გრძნობდა თავისი მუსიკის შეზღუდულობას და ნანობდა, რომ შექმნილმა გარემოებებმა იგი მსმენელთა გემოვნების მონად აქცია; განსაკუთრებით აუგად იხსენებდა იტალიურ სიზარმაცეს, რადგან მან ხელი შეუშალა გერმანელ ოსტატთა სკოლაში ესწავლა, ამ ოსტატებს კი იგი დიდად აფასებდა.

რაც შეეხება ჩემს ნაწარმოებებსა და პრინციპებს, როსინის არა მარტო ესმოდა ჩემი მისწრაფება მუსიკის სფეროს გაფართოებისა, არამედ მიესალმებოდა მას, რამეთუ კომპოზიტორთა, განსაკუთრებით ახალგაზრდა კომპოზიტორთა, მოწოდება მისი ფიქრით, იყო მუსიკალური ენისთვის სულ უფრო მეტი გამომხატველობის მინიჭება. როსინიმ მუსიკის თხზვას თავი სწორედ იმიტომ გაანება, რომ გრძნობდა, ძალა არ შესწევდა თავი გაერთმია ამ ამოცანისთვის. ეს, ჩემი აზრით, უდიდესი შეგნებულობის ახალი დამამტკიცებელი საბუთი იყო. ამ შეგნებულობას უპირატესობა უნდა მიენიჭოს იმათ ნაყოფიერებასთან შედარებით, ვინც არ უფიქრდება უკვე თქმულის უთვალავჯერ განმეორება სარგებელია თუ არა.

მე, რა თქმა უნდა, გაცილებით მალა ვაყენებდი ბერლიოზის მუსიკას, მაგრამ როსინიმ განმაცვიფრა სულიერი კეთილშობილებით, რაც არ შემომჩნევია „ფანტასტიკური სიმფონიის“ ავტორისთვის, თუმცაღა მისი მუსიკის მიხედვით თუ ვიმსჯელებდით, ყველა მას მიაწერდა ამ თვისებას. მერედა რარიგ საუცხოო იქნებოდა, როსინისთანა სულის პატრონს რომ ბერლიოზის შემოქმედებითი შემართება და შეუთრეგებლობა მიმადლებოდა!

მაგრამ აი, ბოლოს დადგა პრემიერის დღეც — 1861 წლის 13 მარტი. ღირს განა კიდევ გავიხსენო ეს სკანდალი — ჩემი ოპერის სრული ჩავარდნა? სკანდალი და ოპერის ჩავარდნა ისე განსაუხრდა, ისტორიამ აღბეჭდა და უკვდავყო, როგორც სისულელისა და გამარჯვებული დგარძლის თავისებური ძეგლი.

კაცმა რომ თქვას, არ შემოძლია რაიმე ვუსაყვედურო რიგით პარიზელს; იგი ისეთი კეთილმოსურნე სერიოზულობით აღევნებდა თვალს სპექტაკლს, ჩემი მზრივ უფრო მადლობის ღირსია. არ გამიმტყუნდა ალტაცებულ ვაგნერელთან — საბაჟოს მოხელესთან — შეხვედრით ჩასახული იმედები. სკანდალი მომიწყვეს მხოლოდ „უოკეი-კლუბის“ ბატონებმა.

ისინი, როგორც ყოველთვის, შუა სპექტაკლზე მობრძანდნენ და

რაკი მეორე მოქმედებაში ბალეტი არ იყო, აღშფოთდნენ (ჩასაც, სხვათა შორის, მიწინასწარმეტყველებდნენ), თავიანთ მოვალეობად მიიჩნიეს არამართო მტკიცედ გამოეხატათ უკმაყოფილება, რებრესიებით ეპასუხათ მათთვის მიყენებულ შეურაცხყოფაზე.

„უოკეი-კლუბის“ წევრების ღრიალი და თითქმის განუწყვეტელი სტვენა მოწამლული ისრების სეტყუვასავით შემოიჭრა ტაშის გრიალში, მოადუნა მაყურებლის ყურადღება, შემსრულებლები ზნეობრივად დასცა და მთელ სპექტაკლს სრული ჩავარდნის საფრთხე შეუქმნა. ეს იყო საშინელი სადამო. მრისხანება და ბოღმა მახრჩობდა, მაგრამ თავი დავიმორჩილე. ვიმედოვნებდი, ასეთი საზარელი უსამართლობა აღარ განმეორდება და მომდევნო სპექტაკლებზე ხალხი შეძლებს თავისი დადებითი აზრი თავისუფლად გამოხატოს-მეთქი.

მეორე სპექტაკლზე, 18 მარტს, ხალისიან გუნებაზე მივედი ნაწილობრივ იმიტომაც, რომ იმ დღეს პრესაში დაიბეჭდა ბოდლერის ვრცელი ნარკვევი, დაწერილი ჩემს მუსიკასა და ესთეტიკაზე. ლისტის შეფასების შემდეგ ეს იყო ყველაზე ღრმა, ყველაზე დაკვირვებული აზრი ჩემს ძიებებზე, ჩემს მისწრაფებაზე — მუსიკა მექცია თანამედროვე რთული და წინაღმდეგობით აღსავსე სულიერი ცხოვრების სარკედ და იმ ძველისძველ ზოგადსაკაცობრიო იდეალის გამომსახველად, რომელიც სცილდება ისტორიული განპირობების საზღვრებს.

ბატონ ფეტისისთან, ამ ცნობილ მუსიკათმცოდნესა და ჩემს საწინააღმდეგოდ დაწერილი პამფლეტის ავტორთან, კამათში ბოდლერი აღნიშნავდა ჩემი ოპერების რიგ ღირსებებს, რომლებიც ნებას აძლევდნენ „თანამედროვე ადამიანის აღქმის ყველაზე ჭეშმარიტ გამომხატველად“ მივიჩნიე (ეს ღირსებები გახლდათ ემოციური გამსჭვალულობა, ვნებათა და ნებისყოფის ძალა, თრთოლა ზეცასა და ჯოჯოხეთს შორის). უფრო მეტიც: ეტყობოდა, ბოდლერმა არა მარტო წაიკითხა, შეისწავლა კიდევ ამასწინათ დაბეჭდილი „წერილი მუსიკაზე“, ხოლო ასეთი კაცის ყურადღება საკმარისი იყო სხვათა გულგრილობის დასავიწყებლად.

ბოდლერის წერილს ბერლიოზის წერილს ვადარებდი და ის მანკვიფრებდა, რომ ჩემი ზრახვები ლიტერატორს უფრო ესმოდა, ვიდრე მუსიკოსს. ეს ალბათ აიხსნებოდა შემდეგი, გარემოებით: ჩემს რეფორმას არსებითად ამოსავალი წერტილი ლიტერატურაში ჰქონდა. ვემყარებოდი იმ მოთხოვნილებას, რომ განმეახლებინა და გაამეკეთილშობილებინა ოპერის პოეტური იდეა, მუსიკალური აზროვნება დრამატურგიული აზროვნებისათვის დამემორჩილებინა.

ამასთანავე ბოლღერი ალბათ ჩემს მუსიკაში ხვდებოდა სულის ისეთსავე თრთოლას. რაც თვითონ შეიტანა პოეზიაში. „ბოროტების ყვავილების“ გამოცემას რომ იმდაგვარივე სკანდალი მოჰყვა, როგორც „ტანპოიზერის“ პრემიერას, ეს მე შემთხვევით მოვლენად არ მიმაჩნია. და თუ ჩემს მუსიკას დიდი ხნის მანძილზე ეჭვით უყურებდნენ, მიზეზი შემდეგია: მისი დემონიზმი და მგზნებარება მიაჩნდათ თავისებურ „ბოროტების ყვავილებად“, რომლებმაც პირმთნე აკადემიზმის დაუცხრომელი აღშფოთება გამოიწვიეს.

ბოლღერის შესანიშნავმა წერილმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე და ოპერის თეატრისკენ ოპტიმიზმით აღსავსე გავემართე. მაგრამ ეს ოპტიმიზმი არ გამართლდა. მე სათანადოდ ვერ შევაფასე ირგვლივ შემორტყმული სიძულვილის ატმოსფეროს მასშტაბები და არ შემეძლო გამეთვალისწინებინა, რომ „ჟოკეიკლუბის“ ვაუბატონები (მათ ფრიად მნიშვნელოვანი სოციალური პოზიციები ეჭირათ და წესრიგის დაცვას ვერ მოსთხოვდით) ამჟერად ხმაურის ასატეხად უფრო ქმედითი საშუალებებით შეიარაღდებოდნენ და სკანდალს განაახლებდნენ. თავიანთი სატანური შეუპოვრობის დასამტკიცებლად მესამე სექტაკლზე კიდევ უფრო თავაშვებულად იქცეოდნენ. მივხვდი, რომ გაჩიქებას აზრი აღარ ჰქონდა. ხელისუფლებმა კი შვებით ამოიხუნთქეს, რაკი მათ საკუთარი ინიციატივით ვაცნობე, განზრახული მაქვს ოპერა რეპერტუარიდან მოვხსნა-მეთქი.

როცა განცხადებას ვასწორებდი, ვიხსენებდი, რა გულუბრყვილოდ ვიმედოვნებდი, საფრანგეთი ოდესმე იამაყებს, ჩემი რეფორმატორული მოღვაწეობა ხელოვნებაში პირველმა რომ შეათასამეთქი. ბედმა კი წინასწარ გადაწყვიტა: პარიზი ასევე დარჩებოდა სამუდამოდ ჩირქმოცხებული, რამეთუ სამარცხვინოდ თქვა უარი მუსიკაზე, რომლის გამარჯვებაც მომავალში ეჭვს სრულებით არ აღმიძრავდა.

მიუხედავად ამისა, „ტანპოიზერის“ მიერ გამოწვეული სკანდალი ჩემი დიდების ერთ-ერთი ქვაკუთხედი, თანაც საკმაოდ მკვიდრი ქვაკუთხედი აღმოჩნდა. მასთან დაკავშირებით ისეთი წარმოუდგენელი სისულელეები ითქვა, მათ ჩემი სახელი საქვეყნოდ ცნობილი გახდეს. ამას, მე მგონი, თვით ყველაზე მაქებარი პრესა ვერ შეძლებდა.

ეს სავალალო სახელი მნიშვნელოვნად დამეხმარა წარმატების მოხვეჭაში. „ვაგნერის ფსიქოზის“ შემოქმედების შემდეგ ჩემი დაინტერესდნენ მთელი მსოფლიოს მუსიკალური წრეები: „ღმერთო, ასეთი ჩავარდნა მეც მარგუნე“ — ამბობდა ჰუნო, თან ყოველ-

თვის, როცა საუბარი დაიწყებოდა „ტანპოიზერის“ ჩავარდნაზე, ისეთ სახეს იღებდა, თითქოს შურდა ჩემი უკვე აღარას ვამბობ სიმპათიებზე, რომლებიც ყოველთვის უჩნდებათ გონებანათელ და გულშემატკივარ ადამიანებს, როცა ხედავენ როგორ დევნიან ხელოვანს. სისულელეს და დვარძლს არ ესმით, რომ შემოქმედის ცილისმწამებით შეუძლიათ მხოლოდ მოჩვენებით და დღემოკლე გამარჯვებას მიაღწიონ, რომ საბოლოოდ მინც იმარჯვებს ხელოვანი, ვინც ვაჟკაცურად ებრძოდა დაბრკოლებებს და სჯეროდა — ცილისწამება და შევიწროება ოდესმე ადგილს დიდებას დაუთმობენო.

იმ მძიმე დღეებში კი არ მესმოდა დიალექტიკა დამარცხებისა, რომელიც გამარჯვებად იქცევა ხოლმე. სკანდალმა ოპერის დარბაზიდან გახეთის ფურცლებზე გადაინაცვლა და გაჩაღდა უკვე მანამდე დაწყებული კამპანია; გაზეთებში ჩემს მუსიკას უაზროს და გაუგებარს უწოდებდნენ, ხოლო მის წინააღმდეგ გამოცხადებულ ხულიგნურ ბოიკოტს გუნდრუქს უკმევდნენ. თანდათან ეხედებოდი, რომ ყოველივე, რაც ხდებოდა, „ქოკეი-კლუბის“ ვაჟბატონთა ახირება კი არ გახლდათ, არამედ „უზადო ხელოვნებით მოწყობილი შეთქმულების“ წრეში შედიოდა. არ გამიკვირდებოდა, შეთქმულების ერთ-ერთი მოთავე რომ ბერლიოზი ყოფილიყო. „ო, რარიგ ვიყარე ჯავრი!“ — სადისტური კმაყოფილებით იძახდა ბერლიოზი იმ წრეებში, სადაც თვითონ ტრიალებდა.

თქვენ, რა თქმა უნდა, გესმით, მთელი ჩემი თავდაქერილობის მიუხედავად, ძალა არ შემწევდა სიმშვიდე შემენარჩუნებინა ამ კრაზანების ბუდეში, როცა ვხედავდი, რომ მიზანს, რომლის მისაღწევად თითქმის ორი წელი ვიბრძოდი პარიზში, განხორციელება არ ეწერა. უსაზღვრო სასოწარკვეთილება დამეუფლა, ისეთივე სასოწარკვეთილება, როგორიც მოთხორბის „მუსიკოსის სიკვდილი პარიზში“ წერის დროს გამიჩნდა.

მაგრამ აი, ნამდვილი ნუგეშისმცემელი ანგელოსივით კვლავ მომევლინა ბოდლერი. მან დაგმო ცილისმწამებელნი და წარმოთქვა წინასწარმეტყველური სიტყვები, რომელთა დავიწყება არასდროს არ შემეძლო: „ვინც ვაგნერისგან თავდასხნას იმედოვნებდა, ძალზე ნაადრევად უზაროდა. მათ დაბეჭითებით ვურჩევ, ნაკლები ზარზეიმით აღნიშნონ გამარჯვება, ფრიად არასაპატიო გამარჯვება, და მომავალს მოთმინებით დაელოდონ. ამ ხალხს სრულიად არ ესმის ადამიანის ცხოვრების უკულმართობა, მათთვის უცხობა ვნებათა მიქცევა და მოქცევა. არ იციან რა მოთმინებით და სიჭიუტით აჯილდოებს განება იმ ადამიანებს, ვისაც ესა თუ ის მისია დააკისრა. სინამდვილეში რეაქცია უკვე დაიწყო. იგი აღმოცენდა

იმავე დღეს, როცა არაკეთილმოსურნეობა, სისულელე, ჩამორჩენილობა და შური გაერთიანდა და ამ ნაწარმოების დამარხვა სცადა. მაგრამ უსამართლობის საზარლობამ დაბადა ათასობით სიმპათია, და ისინი განუწყვეტლივ იზრდებიან“.

მიუხედავად შოპენჰაუერის რეზინიაციის ფილოსოფიისა, წარუმატებლობამ მცირე ხნით დამიმძიმა გული. ჩემი მეორე მე, რომელსაც ბრძოლა და განმტკიცება სწყუროდა, უფრო ძლიერი აღმოჩნდა და სულში ჩამისახა მოქმედების სურვილი, რათა გზა გამეკაფა საკუთარი იდეებისა და ნაწარმოებთათვის. თავს ვუთხარი, უფლება არ გაქვს გულხელდაკრეფილი იჯდე და უყურებდე, გონებაჩლუნგობა როგორ თელავს ფასეულობებს, რომელთაც ყოველივე საუკეთესო გარდავაგე-მეთქი.

ამიტომ გავემგზავრე კარლსრუეში. იმედს ვამყარებდი ბადენის დიდი ჰერცოგის კეთილგანწყობილებაზე; მან ოდესღაც შემომთავაზა (თუმცა მაშინ დაპირება არ შეასრულა), „ტრისტანის“ დადგმაში დაგეხმარებო. მოგვიანებით კი, ალბათ თავს ჩემს მოგალედ თვლიდა, მოითხოვა გერმანიაში დავებრუნებინეთ. ხოლო 1860 წელს თავისი გაიტანა. ოლონდ ჭერჯერობით საქსონიაში ცხოვრების უფლება არ მქონდა.

ჰერცოგი გულთბილად შემხვდა, მითხრა მზად ვარ მხარი დავუჭირო კარლსრუეში „ტრისტანის“ დადგმას, მაგრამ როცა თეატრის დირექციასთან ერთად კონკრეტულად დავიწყეთ არსებულ შესაძლებლობათა შესწავლა, აქ მთავარი როლებს შემსრულებელი მომღერლები არ აღმოჩნდნენ. ამიტომ ვენაში გავემგზავრე, ვიმედოვნებდი, ვენის ოპერა გარკვეული ხნით დამითმობს კარლსრუეში „ტრისტანის“ დასადგმელად საჭირო რამდენიმე მსახიობს-მეთქი.

ვენაში გამგზავრებით დიდად კმაყოფილი დავრჩი. აქ პირველად დავესწარი „ლოენგრინის“ დადგმას. სიმპათია, რითაც „ლოენგრინის“ შეხვდა მაყურებელი, ერთგვარ ჭილდოს წარმოადგენდა პარიზში განცდილი მარცხის სანაცვლოდ. თანდათან ვრწმუნდებოდი, რომ ბედს შერიგებული ასკეტის განწყობილება ჩემთვის უცხოა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის შესაძლებლობა სასიცოცხლო მოთხოვნილება გახლდათ.

მართალია, ვენაში თავაზიანად შემხვდნენ, მაგრამ ოპერის დირექციამ ვერ შეძლო სამი გამოჩენილი მომღერალი გამოეყო, სამაგიეროდ აღმითქვა ვენა „ტრისტანის“ პრემიერის აღვილად ექცია, ხოლო ეს დაპირება ჩემთვის უაღრესად ხელსაყრელი იყო. ამ წინადადებით აღფრთოვანებულად დავეშურე პარიზში გადაუწყ-

ვეტელი ყველა საკითხი გადამეჭრა (პარიზში მცირე ხანი დაეყავი და იგი საბოლოოდ დავტოვე 1861 წლის აგვისტოს დამდეგს). კენაში მომავალმა გზად გავიგე, რომ გარდაიცვალა შოპენპაუერი, ჩემი კერპი განდევნილობის პერიოდში, მოაზროვნე, რომელიც თავის დროზე მეხმარებოდა დამეძლია გულგატეხილობა, თანაც მაიძულებდა ჩამეკლა სიცოცხლისა და მოქმედების წადილი. ამ ამბავმა ფრიად დამამწუხრა, მაგრამ იმავე დროს მომეჩვენა, თითქოს თავისებური სიმბოლო იყო ჩემი სწრაფვისა — განვთავისუფლებულიყავ ნებისყოფის მომდუნებელი ფილოსოფიის ტყვეობისაგან.

XII

სცენაზე ჩემი ოპერების ხილვა ისე არასდროს მომდომებია, როგორც ახლა, როცა ვეძებდი — და უკვე წინასწარ შევხაროდი — „ტრისტან და იზოლდას“ დადგმის შესაძლებლობას.

ეს ოპერა მგზნებარე განცდათა ნაყოფი იყო, მასში გულწრფელიდ ვაჩვენე საკუთარი სულიერი სამყარო, რითაც პირობითობის, სანახევროდ თქმისა და ფორმალურ მოთხოვნათა ყოველი ზღუდე უკუვავადე. გარდა ამ, ვთქვათ სანტიმენტალური საბაბისა, მქონდა სხვაც, წმინდა არტიტული ხასიათის საბაბიც: მესმოდა, რომ „ტრისტან და იზოლდა“ სრულებით არ ჰგავდა აქამდე დაწერილ ჩემს სხვა ნაწარმოებთ. იგი თითქოსდა სახიფათო გალაშქრება გახლდათ უცნობისკენ (ხოლო ეს უცნობი შეიძლება საბედისწერო ყოფილიყო), ამასთან წარმოდგენდა ჩემი ევოლუციის ძირითადი გარდატეხის მომენტს (ვინ იცის, იქნებ მუსიკის ისტორიის შემობრუნების მომენტსაც). დაუოკებელი მოუთმენლობით ველოდი მის სცენურ და მუსიკალურ შესრულებას. „ტრისტან და იზოლდას“ შესრულება კი მატერიალურად შეასხამდა ზორცს იმას, რაც გონების წიაღში დაიბადა და შეეძლო განემტკიცებინა ჩემი რწმენა, რომ ეს ცდა უსაფუძვლო არ იყო.

ოპერა „ტრისტან და იზოლდა“ შექმნა დიდი სიყვარულის, სულთა შენივთების მწველმა ნაღველმა, დაუმცხრალმა ნაღველმა, რომელიც ნიადაგ თან მდევდა და მოსვენებას არ მადლევდა. შესაძლოა, იგი გახლდათ თავისებური პროტესტი სიყვარულის მიმართ ჩემი თანამედროვეების თანდათან მზარდი აგდებული დამოკიდებულების წინააღმდეგ, გრძნობის სფეროში წვრილმანი, ეგოისტური ანგარიშზიანობისა და წაშიერი გატაცების წინააღმდეგ.

მე სულით იდეალისტი ვიყავი. ამიტომ უხეში სინამდვილით

დაკოდირი მით უფრო მგზნებარედ ვამტკიცებდი, სიყვარული აუცილებელია-მეთქი და ვიმედოვნებდი მასში შეპოვნა გზა ხსნისა.

სწორედ კეთილშობილურ, თავგანწირულ სიყვარულს უძღვნი სენტა ჰოლანდიელს და ელისაბედი ტანპოიზერს. თუმცადა თანაშედროვეთა სკეპტიციზმი ერთგვარად მეც მწვედებოდა და ეპიქვეშ აყენებდა ასეთი სიყვარულის შესაძლებლობას. ამიტომაც სიყვარული ორივე ოპერაში წარმოდგენილია არა როგორც ძლევამოსილი, გამარჯვებული გრძნობა, არამედ როგორც სწრაფვა, რომელიც განხორციელების ქამს იგემებს სიკვდილის საბედისწერო ამბორს და სიცოცხლეს მხოლოდ უაღრესად პრობლემატურ იმქვეყნიურ სამყაროში აგრძელებს.

„ლოენგრინში“ უფრო დიდი სკეპტიციზმი გამოვავლინე და ახრატომ: სიყვარულსა და სრულ ნდობას მოწყურებული გმირი ვაიძულე გულგატეხილი დაბრუნებოდა სიმარტოვეს მას შემდეგ, რაც სცადა თავისი ბედი ელზას ბედისთვის დაეკავშირებინა. ელზას კი შეამჩნია უცილობელი შეზღუდულობა, მერყეობა, ადამიანის ბუნების უმდგრადობა.

ოღონდ აბსოლუტურის ძახილი პროზაული სკეპტიციზმის ეპოქის ძახილზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა. იგი შაიძულებდა ძიებას, სწრაფვას, მაიძულებდა იმედი მქონოდა. აქეთკენ მიბიძგებდა ისიც, რომ ჩემ გვერდით ნადავ იყო ობივატელობა და სიმდარე, რომელთა განსახიერებაც გახლდათ მინა. იქნებ მე ის ანაქრონისტული მოვლენა ვიყავი ამქვეყნად, რომელიც ჩვენი ცხოვრების არსის — გრძნობის მოჩვენებითობით და სუროგატებით კმაყოფილდება. ჩემს სულში ჩაბუდებული წყურვილი აბსოლუტურისა უფრო შუასაუკუნეობრივ იდეალიზმს ეხამებოდა. ალბათ სწორედ ამით იხსნებოდა ის, რომ უკვე დიდი ხნის წინათ ანდამატივით მიზიდავდა ტრისტანისა და იზოლდას საბედისწერო სიყვარულის ძველისძველი ლეგენდა.

მზიბლავდა შუასაუკუნეების ფანტაზიის ამ შესანიშნავი ქმნილების სიყვარულს უძღვევლა ძალა, რომელიც ძლევს საზოგადოებრივი პირობითობის შედეგად გზაზე შემხვედრ ყველა დაბრკოლებას და დაუფიქრებლად ეშვება უფსკრულში, რამეთუ სწამს, იქ შევისხამ ფრთებსო.

ტრისტანს თავის სიუზერენთან და მეგობართან მეფე მარკთან მოჰყავს მშვენიერი იზოლდა. ზღვით მოგზაურობისას, ირლანდიისა და კორნეოლს შორის, ორივე ჯადოსნურ ბანგს სვამს და ამის შედეგად მგზნებარე სიყვარულის მონად იქცევიან. ქალ-ვაჟის სიყვარულს საშუალება არა აქვს თავისუფლად გაშალოს ფრთები, იძუ-

ლებულია ჩრდილში დაიმალოს. მაგრამ სულ უფრო ძლიერდება და გულს ხანძრის ალში ხვევს. ქალ-ვაჟს უმაღლესი ნეტარების ეპოს წაასწრებენ. ისინი ერთად იწვნივენ სირცხვილს და მზად არიან ერთადვე შეეგებონ სასჯელს. ტრისტანს აბეზღებს მეგობრის ნიღაბს ამოფარებული მელოტი, — ღამით პემანი ჰქონდაო იზოლდასთან, — და დაქრის კიდევ ტრისტანს, დაქრილი ტრისტანი ბრეტანიში, თავის სამფლობელო კარეოლში მიდის. იგი მიჰყავს ერთგულ კურვენალს.

ტრისტანს დიდხანს სიცოცხლე არ უწერია. კარეოლში მიჯნურის ჩამოსვლას ელოდება და ეს დაძაბული ლოდინი მატებს სიცოცხლის ძალას, მაგრამ ლოდინის ძაფი უწყდება საშინელი ტანჯვის შედეგად, რამეთუ იზოლდა იგვიანებს. ბოლოს, როცა ქალი გამოჩნდება, ტრისტანს უკვე მისი სახელის წარმოთქმის თავიც აღარა აქვს და იზოლდას მკლავებში ამოხდება სული. იზოლდა და კურვენალიც უსულოდ ეცემიან ტრისტანის უსიცოცხლო გვამის გვერდით. ცხოვრებამ ორივესთვის ყოველგვარი აზრი დაკარგა, რადგან წავიდა ადამიანი, ვისთანაც მათ მტკიცედ აკავშირებდა დიდი სიყვარული და დიდი მეგობრობა. ტრისტანისა და იზოლდას ლეგენდა ღრმად ჩამებეჭდა გონებაში და მხიბლავდა იმით, რომ შესაძლებლობას მაძლევდა ხოტბა შემესხა საბედისწერო, მაგრამ ყოვლისმძლე სიყვარულისთვის, წარმომედგინა იგი მთელი თავისი გასაოცარი სახით, რაც აქამდე ვერ შევძელი.

როგორც უკვე ვამბობდი, ინტიმური ხასიათის გარკვეულ გარემოებათა გამო ეს სიუჟეტი განსაკუთრებულად მიზიდავდა და მაგულიანებდა, ბუნდოვანი პროექტებისთვის თავი დამენებებინა და საქმეს შევდგომოდი. ჩემს ცხოვრებაში მატებდა ვეზენდონკის გამოჩენის წყალობით ვირწმუნე, რომ შეიძლებოდა არსებულებოდა ისეთი სიყვარული, რომელზედაც წუხდა მფრინავი ჰოლანდიელი და რომელიც მე ქიმერად მიმაჩნდა.

მაშასადამე, ოპერა „ტრისტანი და იზოლდა“ გახლდათ გრძობის სფეროში ჩემი ყველაზე ამაღელვებელი გამოცდილების ნაყოფი. მე ვემონებოდი სიყვარულის თილისმას. მაგრამ რამდენი სიმწარე ახლდა მას! ეს სიყვარული იძულებული იყო უცხოთა თვალს მოფარებოდა, მოეტყუებინა სხვა. იგი ისე იფურჩქნებოდა, ნიადაგ აღზოცვის საფრთხე ემუქრებოდა.

ტრისტანისა და იზოლდას მდგომარეობასა და ვეზენდონკების ოჯახთან ჩემს ურთიერთობას შორის უდავოდ ბევრი საერთო იყო: ჩემს კეთილისმყოფელს ისე უმადურად ვეჭვოდი, როგორც ტრისტანი მეფე მარკს, ხოლო ოტო ვეზენდონკი ისეთივე დიდსულოვ-

ნებას იჩენდა, როგორსაც მეფე მარკი. განა საჭიროა კიდევ იმის დამატება, რომ მატლდა მომხიბვლელი იზოლდას ლეგენდალურ ხატებად მესახებოდა, ამით კი ხელს მიწყობდა ჩემს გმირ ქალთან მეტი სიახლოვე მეგრძნო და მისთვის ნამდვილი ადამიანური თვისებები მიმენიჭებინა?

„ტრისტანის“ ავტობიოგრაფიული ქვეტექსტი უდავოდ არსებობდა, მაგრამ არ მესიამოვნებოდა, თუ ოპერის აზრსა და ჩემი ცხოვრების ამბავს გააიგივებდნენ.

ამის თქმით მსურს აღგვეთო მსგავსი ახსნა-განმარტების შესაძლებლობა. ხშირად ვყოფილვარ იმის მოწმე, რომ გარემოებანი, რომელთა დროსაც იქმნებოდა ესა თუ ის ნაწარმოები, თვით ნაწარმოების შინაარსად მიუჩნევიან. ეს დიდი შეცდომაა, რადგან ნამდვილი ხელოვანი ყოველთვის ისწრაფვის კერძო და სუბიექტური ობიექტურისა და ზოგადის მწვერვალზე აიყვანოს.

რა თქმა უნდა „ტრისტანის“ წერის ეამს მატლდასადმი სიყვარული გადამწყვეტი სტიმული გახლდათ, მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ საწყისი წერტილის როლს ასრულებდა, ვინაიდან ჩემი მიზანი უფრო დიდი იყო, ვიდრე გულის მოხება, მუსიკალურ თანახმიანობაში პირადი განცდების გამჟღავნება.

მინდოდა ხალხს ჩემს ოპერაში ეხილა (ისე, თითქოს ლაქვარდ ცაზეაო ასარკული) მარადიული და დაუოკებელი წყურვილი სხვა არსებასთან საკუთარი მე ს გაიგივებისა, ვინაიდან ცხოვრების უმაღლესი აზრი მხოლოდ ეს თავგანწირვა და შენივთებაა. თქვენ იქნებ შემომედით: ცხოვრებაში იშვიათად გვხვდება ტრისტანისა და იზოლდასთან ადამიანები, რომელთათვისაც სიყვარულის გარდა სხვა არაფერი არსებობს, ორივე მზადაა უარი თქვას ამ გრძნობის ნათელს მოკლებულ სიცოცხლეზე და სამუდამოდ შეერთებული არარსობის ბინდში შთაინთქმნენო.

მე კი არამც თუ ვაპირებ შემოდავებას, პირიქით, ვაღიარებ, რომ მოკვდავთა უმრავლესობას მართლაც ბედად უწერია სიყვარულს მხოლოდ დროებით ეზიაროს და მთლიანად ვერ იგემოს იგი. ეს გარდაუვალია, რადგან აბსოლუტური სიყვარული და სრულიად უარის თქმა ყოველგვარ სიკეთეზე თავდაცვის ინსტინქტს სპობენ და საფრთხეს უქმნიან თვით ინდივიდუუმის არსებობას. ისინი ზეგავლენას ახდენენ ადამიანის, როგორც სოციალური პიროვნების არსზეც, ვინაიდან გატაცების ტირანული ძალა ადამიანს აიძულებს მარტოსულად იგრძნოს თავი სხვებს შორის, აქეზებს განზე იდგეს თავის მსგავსთან.

ამასთანავე, რაც უფრო ძლიერია სიყვარული, იგი მით უფრო მეტი ტანჯვის სათავე ხდება სრული ურთიერთგაგების დროსაც კი, ვინაიდან ახანძრებელი გრძნობა სულს ფერფლავს, ხოლო სათაყვანებელ არსებასთან მთლიანად შენივთების შმაგ სურვილს ნიჟარა ახლავს არანაკლებ მძაფრი სურვილი ამ ტყვეობიდან თავის დახსნისა. და ვინაიდან ჩვეულებრივ გრძნობის მონას, მარტოსულსა და უნებისყოფოს, ძალა არ შესწევს განსათავისუფლებლად, ხსნის გზად არყოფნის სიმშვიდე მიაჩნია.

აი, რატომ მეჩვენება ბუნებრივად, რომ თავიანთი მოდგმისა და ცხოვრების მორჩილი ადამიანები ინსტინქტურად გაურბიან აბსოლუტურის სამეფოში შექრას, სამეტოში, რომლის საბედისწერო ჯადო იზიდავს ყველას (ან თითქმის ყველას), მაგრამ რომლის ძახილს მხოლოდ განსაკუთრებული ბუნების ადამიანები მიჰყვებიან ოღონდ მათ უმრავლესობასაც უკან დაბრუნება სწყურია, რამეთუ სიღამწვრე ისე სერიოზულია, სასწრაფო მკურნალობისა და ჩვეულებრივ კეთილგანმზრახველ არსებათა რიგებში ხელახლა ჩადგომის გარეშე ამ ადამიანებს საბედისწერო კატასტროფა ემუქრებათ.

ასეთ ცეცხლს შეიძლება ბოლომდე გაუძლონ მხოლოდ ზოგიერთებმა — მათ შორის ტრისტანმა და იზოლდამ — და მას საკუთარი თავის დაფერფელის ნება მისცენ. ტრაგიკული დასასრული კატასტროფად მხოლოდ იმათ ეჩვენებათ, ვინც ამ დასასრულს შორიდან უყურებს, ხოლო იმათთვის, ვინც თავად განიცდის მას, სიყვარულის დაგვირგვინებად და იმავე დროს მისი მტანჯველი დესპოტიზმ-გან თავის დახსნად მიაჩნია.

ოღონდ ვიმეორებ: ამგვარი ზესრული სწრაფვა სხვა არსებასთან შენივთებისა ზეადამიანური გახლავთ. მატყლდასადმი ჩემი სიყვარულიც, რომელიც „ტრისტანის“ წყაროდ უნდა ჩავთვალოთ, წარმავალი აღმოჩნდა განსაკუთრებული სიძლიერის მიუხედავად, და შესაძლოა სწორედ ამ სიძლიერის გამო, რამეთუ ჩემი თავდაცვის ინსტინქტი გამოვლინდა როგორც რეაქცია სწრაფვაზე, რომელიც სიცოცხლისადმი ყოველგვარ ლტოლვას დათრგუნვით ემუქრებოდა.

სიმაართლე რომ ითქვას, როცა „ტრისტანი“ დავასრულე, ჩემს გატანჯულ სულს დიდი, ღმრა და უშფოთველი სიმშვიდე დაეუფლა. შემოქმედებითმა მუშაობამ შემომსუბუქა ტვირთი, რომელმაც კინლამ გამსრისა. გონების სიფხიზლე და წონასწორობა თანდათან კალაპოტში დგებოდა და სიცოცხლისკენ, ხალხისკენ, ხელოვნებისკენ მებრუნებდა. ოღონდ ეს სიფხიზლე და წონასწორობა სხვანაირი გახლდათ, ვიდრე იმ ადამიანებისა, რომლებსთვისაც უცხოა

ბობოქარი გატაცებანი, რომლებსაც შეუძლიათ ეს გატაცებანი ნებისმიერ წუთს დაკარგონ.

გადატანილმა მძიმე განსაცდელმა გამომაწრთო. როცა დავრწმუნდი, ადამიანი უალრესად სუსტი არსებობს-მეთქი, ახალი საფრთხის აღარ მეშინოდა. ჩინებულად ვხედავდი, რომ ცხოვრებას სილამაზეს და მიზანს მხოლოდ სულთა ნათესაობა ანიჭებდა და ვისწავლე საკუთარ სწრაფვათა შემოწმება. ამა თუ იმ გზით წარმართვა, უფლებას არ ვაძლევდი მათ ტირანულად დაუფლებოდნენ ჩემს ცნობიერებას.

ტრისტანისა და იზოლდას ტრაგედია მიჩვენებდა საზღვრებს, რომელნიც გრძნობას არ უნდა გადაელახა, რომ სიცოცხლის მტერი არ გამხდარიყო, და არა თუ სიყვარულის გრძნობას, არამედ მეგობრობასაც არ უნდა გადაელახა ისინი: როცა კურვენალის ერთგულებამ იზოლდას სიყვარულივით ძლიერ ეგზალტაციას მიაღწია, კურვენალს მან სიცოცხლის სურვილი ჩაუხშო ტრისტანის მიწიერი არსებობის შეწყვეტისთანავე. აბსოლუტური მეგობრობა ისეთივე განსაკუთრებული გრძნობაა, ისეთივე ყოვლისშთანთქმელი, როგორც აბსოლუტური სიყვარული. გავრცელებული და ხშირია მხოლოდ იმდაგვარი ორგულობა და პირუტყვიცობა, რაც ტრისტანმა გამოიჩინა თავისი დიდი მეგობრის მეფე მარკის მიმართ (ვისაც სატრფოს დაკარგვაზე უფრო მეგობრის დაკარგვამ დაუკოდა გული), ანდა ისეთი მოჩვენებითი მეგობრობა, რომელიც მელოტის ვერაგ სახეს მალავს.

როგორც ხედავთ, „ტრისტანის“ თხზვას შევეუდექი აბსოლუტურის მირაჟით შეპყრობილმა და ვისწრაფვოდი ბრძნული რელატივიზმის უსაფრთხო ზონაში მომესვენებინა დაქრილი სული. იგივე დაემართა მათილდასაც. მსგავსი კრიზისის გადატანის შემდგომ იდეალური დედა და ერთგული ცოლი გახდა. ადრინდელი ცეცხლისაგან დარჩა წმინდა. მტრედისფერი ცეცხლი: მას შეიძლებოდა მიახლოებოდა და არ დამწვარიყავა. რადგან მხოლოდ ნათების ძალა შერჩა: გატაცებამ სული ჩაიდგა და დატოვა სიხარულის მომგვრელი მოგონება, რაიც გულს უშფოთველი სინაზით ათბობდა.

ამრიგად, „ტრისტანისგან“ მივიღე სულ სხვა რამ და არა ის. რის შექმნაც მქონდა განზრახული მასზე მუშაობის დაწყების მშფოთვარე ჟამს. ეს სადიდებელი კი არ ვახლდათ აბსოლუტური სიყვარულისა (მე თანდათან ვრწმუნდებოდი, ასეთი სიყვარული შეუძლებელია-მეთქი), არამედ დრამატული გაფრთხილება: მოსალოდნელია საბედისწერო განსაცდელი, რითაც სავსეა გზა ადამია-

ნებისა, ამდაგვარი გრძნობა რომ სწყურიათ და ყოველნაირად ესწრაფვიან მის მოპოვებას.

თუმცა ვფიქრობ, ჩემი ოპერა გახლავთ უადრესად სამაგალითოც, ვინაიდან არა მარტო გაფრთხილებას შეიცავს, არამედ, შესაძლოა, უმთავრესად სტიმულსაც: იგი არის ნიმუში კეთილშობილური სიყვარულისა და მეგობრობისა, გრძნობებისა, რომლებმაც პლატონის იდეების სისრულესა და სრულყოფილობას მიაღწიეს. „ტრისტანი და იზოლდას“ უნარი აქვს დაეხმაროს ადამიანებს სულიერი კავშირის გახანგრძლივებასა და სულიერი თავდადების გაძლიერებაში, რამეთუ ერთგვარად აფართოებს ჩვენ მიერ განცდილი გრძნობების სავალალო ზღუდეს. ჩვენ ვიცით, რომ აბსოლუტური გვბუგავს და მაინც არ გვსურს ზომიერების თბილ ზონაში დავყოთ, ვინაიდან ადამიანის სიღიადეს მხოლოდ სისხლსავსე ცხოვრების დროს შევიცნობთ.

ამიტომ „ტრისტანი“ გახლდათ მოწოდება მწვერვალებისაკენ, სადაც ასეა აუცილებელი არაა ნეტარების განსაცდელად, რამეთუ მარტოოდენ მათდამი სწრაფვია საკმარისი. სულიერ სამყაროში მწვერვალებისკენ, აბსოლუტურისკენ სწრაფვას შესაძლოა თვით ამ მწვერვალთა დაპყრობაზე უფრო დიდი მნიშვნელობა ჰქონდეს. ამგვარი სწრაფვით გასხივოსნებული ფარდობითობა ჩვენი გრძნობებისა კეთილშობილური შარავანდედით იმოსება, ჩვენს წინაშე წარმოსდგება ვითარცა ადამიანის ყოფის აუცილებელი პირობა, რომელიც მის სისუსტესაც წარმოქმნის და მის სიღიადესაც.

დაბოლოს, ამდაგვარი გატაცების, საბედისწერო, მაგრამ ამაღლებული გატაცების მაგალითს შეუძლია აგვამხედროს თანამედროვე მორალური გახრწნის წინააღმდეგ, გახრწნისა, რომლის გავლენით გრძნობის თავდაპირველი ფარდობითობა უხამსობად გარდაიქცევა. ტრისტანის ლეგენდისადმი ჩემი დამოკიდებულება სხვა რამესთან ერთად გამოხატავდა ჩემს პროტესტსაც, მიმართულს ამ ატმოსფეროსადმი, ხოლო ხსენებული ატმოსფერო უფრო და უფრო ვრცელდებოდა მსოფლიოში, სადაც ბატონობდა ფული და არსებობის მიზანს ფულით მოხვეჭილი კმაყოფილება შეადგენდა.

იყო თუ არა ასეთი შეხედულება პესიმისტური? ბევრის აზრით „ტრისტანის“ მუსიკა ფსიქოლოგიურად გამხრწნელ ზემოქმედებასაც ახდენდა, ხოლო ზოგიერთი მასში სოციალურ საფრთხესაც ხედავდა. საქმე იქამდე მივიდა, რომ ასე დაიწყო ფიქრი და ამდაგვარ აზრს გამოთქვამდა ადამიანი. ვინც ამდენი წლის მანძილზე ჩემი მგზნებარე პროპაგანდისტი იყო და საკუთარი ინიციატივით იკი-

სრა ოპერის პრემიერის დირიჟორობა ეს გახლდათ ჩემი შეგობარი
ჰანს ფონ ბიულოვი.

ხსენებული საწინააღმდეგო მოსაზრებანი ზუსტად ჰგავდა პლა-
ტონის მიერ ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიებთან დაკავშირე-
ბით გამოთქმულ მოსაზრებებს. უნდა ვაღიარო, რომ „ტრისტანზე“
მუშაობისას თვითონ ეუსვამდი საკუთარ თავს კითხვას: მსმენელებს
სასოწარკვეთილებაში ხომ არ ჩააგდებს ან ჰკუთხავს ხომ არ შეშ-
ლის-მეთქი მუსიკა, რომელშიც ყოვლისშთანმთქმელი საბედისწერო
გატაცება ჯერ არნახული ძალით გამოისახება? მაგრამ თავს ვიმ-
შვიდებდი იმას გახსენებით, რომ „ოიდიპოსი“ და „ელექტრა“ ძველ
ბერძნებს გაცილებით საშინელ სინამდვილეს უჩვენებდა, და მაინც,
პლატონის შიშის მიუხედავად, მაყურებელთა სულიერი წონასწო-
რობა არათუ დაარღვია, პირიქით აღამაღლა და გამოაწრთო ისინი.

ახლა ფიქრადაც არავის მოუვა ძველი ბერძნული ტრაგედია
პესიმინზმისთვის დაგმოს. ვფიქრობ, დაახლოებით ასეთივე გავლენას
ახდენს „ტრისტანიც“ მასში გადმოცემული გატაცებით შეძრულ
ადამიანებზე: ეს სულის დამძიმება კი არა, უფრო განწმენდაა, ემო-
ციური ბიძგია, რაც გმირთა ტანჯვის ხილვისას განიცდება და მო-
რალური განახლების წყაროს წარმოადგენს. მე შევეცადე გამეძ-
ლიერებინა ეს ზემოქმედება, რამეთუ მთლიანად უკუუვადე ყოვე-
ლივე პირქუში და წინ წამოვწიე სულიერ ძალთა, ამდაგვარი გატა-
ცებით განთავისუფლებულ სულიერ ძალთა, გრანდიოზული ბობოქ-
რობა, რასაც მსმენელთათვის გული კი არ უნდა დაემძიმებინა, პი-
რიქით, გაემხნევებინა ისინი.

მართლაც, მოიძებნება განა თუნდაც ერთი სამგლოვიარო პირ-
ქუში ელერა ტრისტანის აგონიის ან იზოლდას სიკვდილის სცენა-
ში? აქ უფრო დაუოკებელი სწრაფვა ხომ არაა ნაჩვენები მიუწვ-
დომელი იდეალის მწვერვალებისკენ, ამაღლებული სწრაფვა სინათ-
ლისკენ, ექსტაზი უსასრულობის წინაშე?

რა თქმა უნდა, გამოჩნდნენ პურიტანები და დოგმატიკოსები,
რომელნიც ჩემს ოპერას გმობდნენ და იგი მაცთუნებელ გარსში
წარმოდგენილ მოწამულ ფილოსოფიად, რაღაც ბოროტების ყვავი-
ლად მიიჩნიეს. მაგრამ სულელებთან ლაპარაკი უსარგებლოა და
ენანობ, რომ ტყუილუბრალოდ ვხარჯავდი ენერგიას, როცა მათ
უაზრო საყვედურებზე პასუხის გაცემას ვცდილობდი. შესაძლოა
ამჟამად აღარ არიან მსგავსი შეხედულებებით თავგამოწყვილილი
ადამიანები. თუ ასეა, რა თქმა უნდა, შეიძლება თქვენი შემუშრდეს
ადამიანს, მაგრამ იმავე დროს სტიმული აღარ გექნებოდათ იმ

წმიდათა წმიდა აღმფოთებისათვის, რაიც დიად შემოქმედებით აღ-
ტყინებას ბაღებს.

„ტრისტანის“ ჩანაფიქრსა და შოპენჰაუერის იდეებს შორის უქვე-
ველად არსებობს გარკვეული კავშირი და მე პირველი ვაღიარებ,
რომ შოპენჰაუერის ფილოსოფიამ გავლენა მოახდინა ჩემს აზრებსა
და შემოქმედებაზე. მაგრამ ღრმად ცდებიან ისინი, ვისაც ჩემი ნა-
წარმოები მხოლოდ ცნობილი პესიმისტის ცალკეული თეზისების
ილუსტრაციად მიაჩნია და უგულვებელყოფს მის ორგანულ კავ-
შირს რომანტიზმთან, რომლის ტრადიციებსაც ავითარებდნენ ეს
თეზისები. იმისათვის, რომ ბოლომდე დამეცალა სიმწრის ფიალა,
რასაც ცხოვრება გვაძლევს, და სიკვდილი მიმეჩნია ხსნის ერთ-
ადერთ გზად, მაინცდამაინც შოპენჰაუერი არ მჭირდებოდა: ყვე-
ლაფერი ეს ათეული წლების მანძილზე ცხოვრობდა მწუხარე და
მარტოსული რომანტიკოსი ხელოვანის სულში და ღრმა ფესვები
გაიდგა იქ. თავად მე კი ვცხოვრობდი და ვქმნიდი ისტორიული
მიმდინარეობის გავლენით, რომელიც ხანდახან უფრო ძლევამოსი-
ლი იყო, ვიდრე ბეთჰოვენის ელემენტი ჩემს მსოფლმხედველობა-
ში, იმდენად ძლევამოსილი, მაიძულა ტეტრალოგიაზე მუშაობა
შემეწყვიტა მაშინ, როცა ზიგფრიდის სახით განსხვავებული და
გამარჯვებული გმირობის ზღურბლთან ვიდექი. ხოლო როცა მრავ-
ალი წლის შემდეგ კვლავ მოვკიდე ხელი ტეტრალოგიის წერას,
ჩემმა მუსიკამ ისევე, როგორც ბობოქარი ზიგფრიდის სახემ, ტრის-
ტანის დამახასიათებელი ელფერი შეიძინა.

ჩემს ძიებებს დაბინდული შორეთისკენ უკვე თვით წინამორ-
ბედთა მუსიკის ევოლუციაც წარმართავდა და მაიძულებდა ადამი-
ანთა სულის ღრმა და ბნელით მოცული წიაღი მეკვლია. ყოვე-
ლივე ეს უცხო რამ იყო კლასიციზმისთვის და ფრიად და ფრიად
მახლობელი რომანტიზმისთვის. ვფიქრობ, ამგვარ ძიებათა ხვედრი-
თი წონა უფრო მეტად გაიზარდა ჩემს შემდგომ შექმნილ მუსი-
კაში.

მუსიკალური ხელოვნება ამ მიმართულებით უნდა განვითარე-
ბულიყო, თუნდაც იგი დამღუპველი ყოფილიყო, უნდა განვითარე-
ბულიყო დაუძლეველი შინაგანი იმპულსის გამო. ამ იმპულსის
შენარჩუნება კი შეიძლებოდა მხოლოდ ღრობით: ეს მოვახერხე
კიდევ, როცა „ტრისტანის“ დამთავრებისთანავე დავეშურე თავშე-
საფარი მეძებნა. „მაისტერზინგერების“ სიხალისეში, დავბრუნებო-
დი ტეტრალოგიის გმირობას და საბოლოოდ ჩამეშვა ლუზა „პარ-
სიფალის“ უშფოთველი ასკეტიზმის წყნარ ნავსაყუდელში.

მაგრამ დარწმუნებული ვარ, საბედისწერო ძალთა მოქმედება,

რომელთა ხანგრძლივმა განვითარებამ კულმინაციურ წერტილს მი-
აღწია „ტრისტანსა და იზოლდაში“, უნდა გამოვლენილიყო ახალ
შეტევებში. ისტორიის ჩარხის შეჩერება შეუძლებელია. ცხოვრე-
ბაში გაჩენილმა და დამკვიდრებულმა ყოველმა მოვლენამ სრულად
უნდა განვლოს თავისი განვითარების ტრაექტორია, გზაზე გადა-
ღობილ დაბრკოლებათა მიუხედავად. თქვენ ალბათ მეტყვით: მაშა-
სადამე, თვითონვე აღიარებთ თქვენი „ტრისტანის“ პესიმიზმსო.

სიმართლე რომ ვთქვა, გამოთქმებს — „პესიმიზმ-ოპტიმიზმს“,
რომლებიც მხატვრულ მოვლენაზე ლაპარაკისას თვითნებურად ეს-
მით, ანტონიმების მნიშვნელობას არ ვანიჭებდი. ყველაზე მთავა-
რია, ხელოვანი აზრს გამოთქვამდეს სრული, კეთილშობილური
სიწრფელით: ამ შემთხვევაში მისი ნაწარმოები, თუნდაც უაღრე-
სად პირქუში, უფრო კეთილ ზემოქმედებას მოახდენს, ვიდრე
ზღვარგადასული ქარაფშუტული მხიარულებით აღსავსე თხზულე-
ბა. და თუ ჩემს ეგრეთ წოდებულ პესიმიზმს ახალ ძალთა წარმოქ-
მნის უნარი აღმოაჩნდა, საკუთარ ნაწარმოებს დაუფიქრებლად
მივიჩნევ ამ ფილოსოფიით გამსჭვალულ ქმნილებად.

ამრიგად, შოპენჰაუერის იდეებმა ფესვები გაიდგეს ცნობიერე-
ბაში, რომელიც უკვე დიდი ხანია მზად იყო მთელი სიმწვავეით
დაეყენებინა ადამიანის ცხოვრების ტრაგიზმის საკითხი. ტყუილ-
უბრალოდ მკიცხავდა ზოგი თანამედროვე (მათ შორის ჩემი მუსი-
კის ისეთი აღფრთოვანებული თაყვანისმცემელი, როგორც მწერა-
ლი გასპერიჩი იყო), თითქოს ჩემი გმირების სახეები აბსტრაქტუ-
ლია, რადგან კანტისა და შოპენჰაუერის ერთგული მიმდევრები-
ვით იქცევიან და არა ნამდვილი შეყვარებულებივით.

ჩემი ტრისტანი და იზოლდა, ვიდრე ამა თუ იმ სპეკულანტური
ფილოსოფიის მოხარკენი გახდებოდნენ, წარმოშვა საკუთარმა მწა-
რე გამოცდილებამ და გამოხატავდნენ იმ მოთხოვნილებას. რასაც
მე მთელი არსებით შევიგრძნობდი. უფრო მეტიც: „ტრისტანი და
იზოლდა“ მესიკაში გახლდათ სრულიად აუცილებელი მოვლენა,
რადგანაც მათი სახეები აღმოცენდა თვით ისტორიის წყვდიადიდან,
პორიზონტზე ისახებოდნენ ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ჯეზუალდოსა
და მონტევერდისთანა ხელოვანებმა აღორძინების უშფოთველ ხე-
ლოვნებაში შეიტანეს ბედისწერის, ტანჯვისა და სიკვდილის მღელ-
ვარე ლაიტმოტივები, განუწყვეტლივ რომ იზრდებოდნენ ბახიდან
მოკიდებული ჩემამდე. შოპენჰაუერის იდეები მხოლოდ მოგიზგიზე
ნაკვერცხლებზე, მრავალი თაობის ამაგიზგიზებელ ნაკვერცხლებზე
დაგებული აალებადი მასალა იყო. აი, რა როლი შეასრულეს ამ
იდეებმა „ტრისტან და იზოლდას“ შექმნაში. ესაა და ეს. ამასთა-

ნავე. თუ ამ გმირების აზრთა წყობაში ჩნდება კიდევ შოპენჰაუერის ფილოსოფიის ერთგვარი გამოძახილი, განა შეიძლება ისე შეგრძნობილი იყოს, არ გესმოდეს, რომ თვით მუსიკამ გადალახა სპექტულაციური აზროვნების ზღვარი, ხოლო გმირებმა შეიძინეს ხორცი და სისხლი, როგორც ნამდვილმა ადამიანებმა, რომლებიც ბობოქარი, მგზნებარე ვნებათა მონები არიან და არა რომელიმე ფილოსოფიური სისტემისა?

„ტრისტან და იზოლდას“ მუსიკის წერის დროს სავსებით მავიწყდებოდა ყოველგვარი თეორია, ყურს ვუგდებდი მხოლოდ მწველი ვნების ხმას და მეც იგივე თავდავიწყება მეუფლებოდა. ჩვეულებრივ, როცა ჩემს გმირებს უსაყვედურებდნენ, შოპენჰაუერისგან წარმოსდგებითო. ეყრდნობოდნენ იმ ენის კეთილშობილებას, რომელზეც ისანი ლაპარაკობდნენ და რომელზედაც იტალიელი ან ფრანგი კრიტიკოსები ამბობდნენ, ეს ბარბაროსული, ბუნდოვანი, გაუგებარი, ტლანჭი ჟარგონიაო (უნდა ითქვას, რომ ხსენებული ეპითეტები შეესაბამება ყოველივე იმას, რაც ჩემმა გონებაშეზღუდულმა კრიტიკოსებმა გააგეს გერმანულ კლასიკურ ფილოსოფიაში. მოვლენების უშუალო ვაგებასა და უნიადაგო ბრწყინვალეობას მოწყურებულ ადამიანთა გონებისთვის მიუწვდომელ ფილოსოფიაში).

სინამდვილეში ტრისტანი და იზოლდა ერთმანეთს კანტისა და შოპენჰაუერის შრომათა თეზისებით კი არ ესაუბრებოდნენ, არამედ კეთილშობილური ენით. სწორედ ამდაგვარი ენა სჭირდებოდა ისეთ ზემთაგონებულ ხელოვნებას, როგორიცაა მუსიკა, ამდაგვარი ენა სჭირდებოდა ტრისტანისა და იზოლდას სიყვარულს, ამ ზეადამიანური ძალის გრძნობას.

განა ფაუსტი ან ჰამლეტი ჩვეულებრივი სასაუბრო ენით ლაპარაკობენ? განა მათი მეტყველება აღსავსე არაა იმ ხელოვნების დამახასიათებელი დახვეწილი კეთილშობილებითა და ღირსებით, რომელიც ადამიანის ცხოვრების უაღრესად მწვეავე პრობლემებს ეხება? კრიტიკოსებს ჩემი გმირების მეტყველებაზე თავდასხმას შთააგონებდა გასავლიანი იტალიურ-ფრანგული ოპერების უხამსი ლიბრეტოები და არა ხელოვნების შედეგები. ეს ოპერები გაბატონებული გახლდათ რეპერტუარში და კრიტიკოსებს აიძულებდნენ საზომად აეღოთ გაცვეთილი გამოთქმებით აღსავსე უმარილო ტექსტები. და თუ ჩემი გმირების მეტყველებაში ბოლოსა და ბოლოს მაინც იგრძნობოდა შოპენჰაუერის გავლენის კვალი, განა ეს ასე ცუდი იყო? მე მგონია, შოპენჰაუერის გავლენის კვალი უნდა ვამჩნობინოთ სარეცლისა და ქუჩის სკაბრეზულ გამოძახილს ან კიდევ ბატონ სკრიბის ლიტერატურულ გავლენას.

„ტრისტანი და იზოლდა“ ჩემს დანარჩენ ოპერებზე უფრო შემოყვარდა იმიტომაც, რომ მასში მუსიკის გამომსახველობითი საშუალებების განახლების იდეა მტკიცდებოდა სრულიად შეურიგებლად, ყოველგვარი შეღავათის გარეშე (რასაც ადრინდელ ოპერებში ვერ მივალწიე). ოპერის ჟანრი, ეს სამასამდე წლას ასაკის ჟანრი, თანდათან ღებულობდა თავის განსაკუთრებულ სახეს (ამ სახეს კი შეეძლო აღეშფოთებინა ადამიანები, რომელთაც იგი წარმოედგინათ როგორც სერენადა გიტარის აკომპანემენტით: მე პირველმა სავსებით ამოვიღე ოპერიდან კლასიკური არიები და კავატილები; ორკესტრმა გამოიყენა მთელი გამომსახველობითი ძალა, რათაც სიმფონიების ხანგრძლივმა განვითარებამ დააჩილდოვა. ყოველგვარი სამკაულისა და წმინდა კირტუოზული ვოკალიზებისაგან თავისუფალმა სიმღერამ გამოცდა ჩააბარა იმ უმაღლეს ოსტატობაზე, რასაც მოითხოვდა მგზნებარე ვნებათა გამოსახვა, ამასთანავე ირღვეოდა მისი ტრადიციული სიმწყობრე, თვითონ კი ბობოქრობდა, ქუცმაცდებოდა და ამით თავის ამბიტუსს აფართოებდა.

ორკესტრი და სიმღერა უწყვეტ მელოდიად ენივთებოდნენ ერთმანეთს. კარგად ვგრძნობდი, რომ ბელინისა და დონიცეტის გასაგლიან არიებს მიჩვეული სმენა ამ მელოდიას ისე აღიქვამდა, როგორც ბგერათა უთავბოლო გაძლიერებას (აკი ბერლიოზმა, როცა 1861 წელს პარიზში მოისმინა ჩემივე დირიჟორობით შესრულებული ჩემი პრელუდია, დაწერა, შემზარავა დისონანსებისა და ქრომატული ამოხვნეშების გარდა ამ მუსიკაში ვერაფერი გავარჩიეო).

„ტრისტან და იზოლდაში“ პირველად მთლიანად გამოიკვეთა ოპერის სტილი, რომელიც ბუნდოვნად მოეხაზე „მფრინავ პოლანდიელში“, უფრო გაბედულად კი განვაავითარე „ტანჰოიზერსა“ და „ლოენგრინში“, ხოლო შემდეგ, ექსორიის პირველ წლებში, თეორიულად დავასაბუთე. ესთეტიკის საკითხებზე დაწერილ შრომებში. ახლა არაფრის გულისთვის არ გადავუხვევდი ამ გზიდან. „ტრისტანამდე“ შექმნილი ყველა მუსიკალური თხზულება ჩემი კომპოზიტორული შემოქმედების წინა პერიოდად მიმაჩნდა და ვფიქრობდი: შემდგომი განვითარება „კოსტიუმირებული კონცერტის“ ყოველგვარი ნაშთისაგან თავისუფალი, ტოტალური მუსიკალური დრამის გზით უნდა წარიმართოს-მეთქი.

ეს ნაბიჯი რომ გადავდგო, მესმოდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მას არა მარტო ჩემთვის, არამედ ყოველი კომპოზიტორისათვის, რომელიც ისწრაფვოდა ოპერის ჟანრისათვის ცხოვრებისეული სიმართლისა და დრამატული სისრულის ელფერი მიე-

ცა, იგი პირობითობის ბრჭყალებსათვის გამოეგლიჯა და გაეკეთილშობილებინა.

ვიმედოვნებ, წარსულთან კავშირის გაწყვეტის ჩემს თამამ ცდას გამოეხმაურნენ. შემდგომმა საოპერო მუსიკალურმა შემოქმედებამ ისარგებლა „ტრისტანის“ მაგალითით და ახალ და უფრო ბრწყინვალე განვითარებას მიაღწია.

„ტრისტანის“ მუსიკალურ ენას გაცილებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, საერთოდ მუსიკის ბედთან დაკავშირებული მნიშვნელობა. გარდუვალად მიმაჩნდა უფრო ამაღლვებელი შინაარსის გადმოცემა და ფართოდ გამოვიყენე ქრომატული ელემენტები, ვისწრაფვოდი ტრადიციული და საკმაოდ გაცვეთილი ტონალური ჰარმონიისათვის მაქსიმალური გზნება, მაქსიმალური ფეთქებადი ძალაუკი მიმენიჭებინა. შეგნებულად ვერიდებოდი გადაწყვეტას, თანხმეობას, მყარ ბგერებს, ნიადაგ ვაძლევდი სტიმულს მოდულაციის პროცესს და რაც შეიძლება მეტად ვაშორებდი მას ტონალობის ცენტრს, რომელსაც საკმაოდ სქელ ბურუსში ვხვევდი.

ამ თვალსაზრისით ჩემი ოპერა ისტორიული ევოლუციის კულმინაციური წერტილი იყო, ვინაიდან ბახიდან დაწყებული ჩემამდე განუწყვეტლივ ფართოვდებოდა დისონანსების, ქრომატიზმების, ალტერაციების სფერო, სხვანაირად რომ ვთქვათ, სფერო იმ ელემენტებისა, რომლებიც ტონალურ მკათიოებას ჩრდილავენ.

ეს ევოლუცია მიმდინარეობდა დებარესიული მდგომარეობის გაძლიერებისა და სულიერი ქარიშხლების გამოვლენის პარალელურად. კომპოზიტორები ცდილობდნენ ხსენებული ქარიშხლები სულ უფრო მჭევრმეტყველურად და შთამბეჭდავად გადმოეცათ. ეს კი სწორედ ჰარმონიის ქრომატიზებისა და ტონალური წონასწორობის დარღვევის მეოხებით იყო შესაძლებელი.

მაფიქრებდა ისიც, რა მოხდებოდა, თუ კომპოზიტორები ამ პროცესს შემდგომ განავითარებდნენ და უკანასკნელ სუსტ კავშირს გაწყვეტდნენ კლასიკურ ფუნქციურობასთან. ჩემი აზრით, განხეთქილება გარდაუვალი იყო, რადგან ამას ითხოვდა განვითარების უღმობელი მრავალსაუკუნოვანი უწყვეტი გზა. ვცდილობდი წარმომედგინა, როგორი იქნებოდა ტონალობის ცენტრისკენ სწრაფვას მოკლებული მუსიკა და ვამჩნევდი, რომ თავი მიბრუოდა: ხელთ სრული ქაოსი ხომ არ შეგვრჩებოდა? მეჩვენებოდა, თითქოს მუსიკა მე მივიყვანე კრიზისამდე და გადადგმული ნაბიჯისათვის თვითონ უნდა მეგო პასუხი. მაგრამ ეს ნაბიჯი ავანტიურისტული გატაცებით არ ყოფილა ნაკარანხევი. წინ რომ მივიწევდი, ვხელმძღვანელობდი ისტორიის ფარული ლოგიკით, ისტორიისა, რომელსაც თა-

ვისი შემოქმედებითი ან დამანგრეველი გზა ინდივიდუალობის
ნებისგან დამოუკიდებლად გაჰყავს.

იმის მეოხებით, თუ რა და როგორ იყო თქმული „ტრისტანში“,
ეს ოპერა ალისფერი დაისის ჯადოსნური ფერებით გამშვენიერე-
ბული მეჩვენებოდა. მოუთმენლად მინდოდა სცენიდან მომესმინა
და ისეთივე გზებით დადგმული მენახა „ტრისტანი“, როგორც მე
ვქმნიდი. ამიტომაც გავუჩქარე ვენისკენ, რომლის სტუმართმოყვ-
რეობა დიდ იმედებს მინერგავდა.

XIII

ვენაში 1861 წლის 14 აგვისტოს ჩავედი. მაშინვე გადავწყვიტე დავსწრებოდი „ტრისტანის“ რეპეტიციებს, რომლებიც, როგორც შევიტყვე, უკვე დაწყებულიყო.

მთელი გზა სიამოვნებას მგვრიდა იმის წარმოდგენა, თუ როგორ თანდათან იქმნება სპექტაკლი... აჰა! მისი უმაღლესი წერტილიც — პრემიერა და აი, დაძაბულ სიჩუმეში ჩემი ღირიყორობით აულერდება პრელუდიის პირველი ტაქტები.

ოღონდ ჩემი იმედები, როგორც ყოველთვის, ამაოთა ამაო გამოდგა, რამეთუ ვენელები მოჩვენებითი კეთილი ზრახვების მიუხედავად სულაც არ ჩქარობდნენ „ტრისტანის“ დადგმას. მითხრეს, ტენორ ანდერის ავადმყოფობის გამო რეპეტიციები შეწყვეტილიაო.

რეპეტიციები მომღერლის გამომჯობინებისთანავე უნდა განახლებულიყო, მაგრამ მსახიობს ყელი რამდენიმე კვირა არ მოუჩრჩა. მეჩვენებოდა, რომ ტენორის ავადმყოფობა მხოლოდ საფარის იყო განა სხვა ტენორის მოხმობა არ შეიძლებოდა?). სინამდვილეში კი „ტრისტანის“ დადგმას რომელიღაც უფრო გავლენიანი ძალები ეწინააღმდეგებოდა, რომელთა გამომქლავნება რაც ისე ადვილი გახლდათ.

ვენელთა სტუმართმოყვარეობა თანდათან გულგრილობით შეიცვალა. ვგრძნობდი, კვლავ როგორ მიპყრობდა სასოწარკვეთილება და ბედთან შერიგების წადილი — ჩემი განუყრელი შინაგანი მტრები — რომლებსაც მთელი სიცოცხლე ვებრძოდი. კრიზისის თავიდან ასაცილებლად გადავწყვიტე დავთანხმებოდი ვეზენდონკების ოჯახის მიწვევას და მათ ვენეციაში შევხვედროდი. იქ ისინი ციურჩინიდან უნდა ჩამოსულიყვნენ. ჩვენს შორის ისევ კარგი ურთიერთო-

ბა დამყარდა და შეგვეძლო მშვიდად გვეცქირა ერთმანეთისთვის თვალებში.

წინასწარ მიხაროდა, რომ ვეზენდონკებთან ერთად რამდენიმე ხანს ვცხოვრობდი იმ ქალაქში, სადაც მარტოობაში, სევდასა და დაძაბულ შრომაში დაიბადა „ტრისტანის“ მეორე მოქმედება. მაგრამ მოლოდინი არ გამიმართლდა. ვეზენდონკებთან შეხვედრამ ვერ განმიქარვა პირქუში უხალისობა. სასწაულმოქმედი ხსნა სრულიად სხვა მხრიდან გამოჩნდა, იქიდან, საიდანაც ყველაზე ნაკლებ მოველოდი.

მე ტიცვიანის სურათს „ღვთისმშობლის მიძინებას“ ვუცქეროდი და ამან (არ ვიცი რა იღუმალის პროცესების წყალობით) მოულოდნელად და თითქმის სასწაულებრივად დამიბრუნა სასიცოცხლო ძალები. საიდანაც ცნობიერების წიაღიდან ამოტივტივდა ჩვენა გულკეთილი ჰანს საქსის ლეგენდარული და შესანიშნავი სახე — განსახიერება ყოველი ნათელისა, რაც კი გერმანულ სულშია შენივთებული. იგი თვალწინ მედგა, ვითარცა დაჯინებული მოწოდება. ავადმყოფური დაძაბულობის შემდეგ (ეს დაძაბულობა ადამიანის ყოფის ტრაგიზმის იდეით გამსჭვალულმა, ჩემმა აქამდე შექმნილმა ოპერებმა გამოიწვია) ძალიან მინდოდა გული მომეოხებინა. ამიტომ მაშინვე სულით ხორცამდე დამეუფლა მაისტერზინგერებისადმი მიძღვნილი კომიკური ოპერის შექმნის ფიქრი. იგი მწიფდებოდა „ტანჰაიზერსა“ და „ლოენგრინს“ შორის შესვენების ექვს და ისე გამიტაცა, იძულებული გავხდი ვენეცია დამეტოვებინა (ეს ფრიად საწყენად დარჩა ჩემს მეგობრებს) და დაუყოვნებლივ შევდგომოდი ოპერის წერას.

შთავონებამ სწორედ დროულად გადმომხედა მოწყალებით, რათა ვენაში „ტრისტანის“ დადგმის გაჯანჯლების შედეგად მოგვრილი პესიმისტური ფიქრები განმერიდებინა. გამალებით ამუშავდა ჩემი წარმოსახვა. უკვე გზაში ჩამოვაყალიბე პოემის გეგმა და მოვხაზე უვერტიურის ძირითადი თემები.

მაგრამ სად უნდა მემუშავა? საკუთარი სახლი მე არ მქონდა და მომთაბარესავით ვცხოვრობდი. მართალია, ამ დროისთვის საქსონიამ ფართოდ გამიღო კარი და შემეძლო დრეზდენში დავმკვიდრებულიყავი, მაგრამ გული არ მიმიწევდა, თუმცა მინა კარგად მოწყობილიყო იქ და სულ მეპატიებოდა. ვიცოდი, რომ ნაცნობი ადგილები ყოველ ნაბიჯზე მომავონებდნენ საძულველ წარსულს და გული დამიმძიმდებოდა, ხოლო სულიერად სავსებით უცხო ქალის სიახლოვე მუშაობის ყოველგვარ სურვილს ჩამიკლავდა.

თუნდაც სადმე დამკვიდრება მით უფრო აუცილებელი იყო,

რომ საკომპოზიტორო მუშაობისთვის საკუთარ პირობების საკითხ-თან ერთად დგებოდა სიმუხდროვის საკითხიც. სიმუხდროვეს კი, ბუნებრივია, ესწრაფვის ორმოცდაათ წელს მიღწეული ადამიანი. მფრინავი ჰოლანდიელი ფრიალ და ფრიალ დაქანცული გახლდათ...

ოჯახური სიმუხდროვე, ეტყობა, არ განეკუთვნებოდა იმ კეთილ-დღეობებს, რომლებითაც კეთილმა ფერიებმა აკვანში დამაჯილდო-ვეს. ბადენის დიდ პერცოგს ვთხოვე კარლსრუეს მახლობლად დამ-კვიდრების ნება მოეცა და წლიურად 1200 ფლორინი პენსია დაე-ნიშნა, მაგრამ უარი მითხრა. სასახლეში, ცხადია, ეშინოდათ: თუ იქ დასახლდება, საპერცოგოს მუსიკალურ ცხოვრებაში ჩარევის მოინდომებს, რასაც, რა თქმა უნდა, გარკვეული გართულებანი მოჰყვებოდა (უნდა ითქვას, რომ ეს შიში მთლად უსაფუძვლო არ ყოფილა და გამართლდა შემდგომ მეორე გამგებლის საზიანოდ, რომელიც ბადენის პერცოგზე ნაკლებ წინდახედული აღმოჩნდა).

ამასობაში კი მდგომარეობა სულ უფრო და უფრო კრიტიკული ხდებოდა. „ტრისტანის“ დადგმის საკითხი კვლავ გადაუჭრელი რჩებოდა, რაც სასიკეთოს არაფერს მიქადდა და მატერიალური გა-ჭირვების აჩრდილი მეტი და მეტი დაეინებით მიკაქუნებდა კარზე. ამიტომ გამომცემელ შოტს შევთავაზე, ოცი ათას ფრანკად დაგით-მობ-მეთქი როგორც „მაისტერზინგერების“ ლიტერატურული ტექ-სტის, ასევე სპექტაკლების შემოსავლის საავტორო უფლებებს.

შოტი პრაქტიკული ჰქუის კაცი გახლდათ და არ ისურვა ჯერ არარსებულ საქმეში დაეხანდებინა ფული. მაგრამ ალბათ ჩემმა მძიმე მდგომარეობამ გული აუჩუყა და ათას ხუთასი ფლორინი მომცა „ვალკირიას“ საფორტეპიანო კლავირაუსტუგში. ამის წყა-ლობით ვალეების ერთი ნაწილი გავისტუმრე და ვიცხოვრე რამდენ-ნიმე კვირა, მანამ, სანამ მოულოდნელმა წინადადება მწარე ბედის მკვეთრად შეცვლის იმედი არ ჩამისახა.

თავადის ქალმა მეტერნიხმა, სწორედ იმ ქალმა, ვინც ნაპოლე-ონ მესამეს „ტანჰოიზერის“ დადგმის განკარგულება გამოსთხოვა, დიდსულოვნად შემომთავაზა, მშვიდად მუშაობის რეზიდენციად გამომეყენებინა პრუსიის საელჩოს აპარტამენტები პარიზში. იქ ახალი წლიდან შემეძლო ცხოვრება. და აი, 1861 წლის დეკემბრის შუა რიცხვებში კვლავ მოვედი ქალაქში, სადაც არსდროს არ ვა-პირებდი დაბრუნებას.

პარიზში ვოლტერის ქუჩაზე ვოლტერისავე სახელობის უბრა-ლო სასტუმროში დავიდე ბინა და სული კბილით მეჭირა პირველი იანვრის დადგომამდე. სამწუხაროდ, ილუზიები კვლავ გამიქარწყ-ლდა: მეტერნიხების ოჯახში დატრიალებული ამბების — ვილაციის

სიკვდილის და ნათესავეების ჩამოსვლის შედეგად მათ მიერ დაკავებულ საელჩოს ბინაში ჩემი ჩასახლება შეუძლებელი გახდა. ეს მაცნობა ამ ამბით ფრიალ შეწუხებულმა თავადის ქალმა. მაინც მთელი იანვარი დავრჩი პარიზში, რათა პოემა „მაისტერზინგერები“ დამემთავრებინა. აი ერთადერთი დადებითი შედეგი ამ მოგზაურობისა, რასაც უამრავი ფული მივახარჯე და რამაც უამრავი წყენა შემახვედრა.

გამომცემელ შოტისგან „ვალკირიას“ კლავირაუსტუვის ანგარიშში მიღებული თანხის წყალობით (ახლა „ვალკირია“ ყველაზე ნაკლებად მადარდებდა და სულ „მაისტერზინგერებზე“ ვფიქრობდი) გერმანიაში დაბრუნებისთანავე რაინის პირას ბიბრიხში დავსახლდი და აქ თითქოს ვპოვე ნანატრი მყუდრო ადგილი და სიმშვიდე.

უვერტიურის წერა რომ დავიწყე, ბუნების გამოლვიძების უამო იდგა და მომაგონდა „ტრისტანზე“ მუშაობის პირველი დღეები გაზაფხულის პეიზაჟით გარემოცულ „თავშესაფარში“.

ვცდილობდი მაქსიმალურად გამომეყენებინა უშფოთველი ცხოვრების ეს პერიოდი, რადგან მწამდა, იგი დიდხანს არ გაგრძელდებოდა. ამიტომაც სწრაფად მივიწყედი წინ — ვწერდი ნაწარმოების პირველ მოქმედებას, თან აღფრთოვანებული ვამჩნევდი, რომ თავისუფლად შემეძლო ჩანაფიქრის გამოხატვა ჩემი იღუმალი ზრახვებისთვის შეუსაბამო უნარში. გარდა ამისა, მიტაცებდა საკითხები, რომელთაც ჩემ წინაშე აყენებდა „ტრისტანში“ გამოკვეთილი პრინციპების პრაქტიკულად გამოყენება კომიკურ ოპერაში.

როგორც მოსალოდნელი იყო, რაღაცას მაინც უნდა დაერღვო ჩემი ნაყოფიერი სიმშვიდე ქალაქის ხმაურისა და ფაციფუტისგან შორს. მართლაც, ერთ მშვენიერ დღეს ბიბრიხში ჩამოვიდა მინა და ათასგვარი პრეტენზია წამომიყენა (სხვათა შორის, პარიზში შექმნილ ავეჯსაც მოითხოვდა). თავი რომ დამეხსნა მისგან, საჩქაროდ დავთანხმდი ყველაფერზე. მინას წასვლის შემდეგ თავისუფლად ამოსუნთქვაც ვერ მოვასწარი და სულიერი წონასწორობა კვლავ დამაკარგვინა მისი წერილების ნიაღვარმა. ისინი ახალი პრეტენზიების გარდა საცხე იყო საყვედურებითა და მუქარით. მართალია, იმ დროს განქორწინება უალრესად სამარცხვინო რამ იყო, განსაკუთრებით ქალისთვის, მაგრამ ამჯერად, ჩემი აზრით, ერთადერთი საშუალება გახლდათ აუტანელი ურთიერთობის გაჭიანურებული აგონიის აღსაყვეთად.

მაგრამ დრო მიდიოდა და ჩემი მცირე სახსრები თვალსა და ხელს შუა ქრებოდა. უკვე ვივალე სახლის ფულა, უახლოეს მო-

მაველში კი შეიძლებოდა ულუკმაპუროდ დავრჩენილიყავი. მდგომარეობა პირდაპირ საშიში გახდა იმ წუთიდან, როცა შოტმა არათუ შემიწყვიტა ისედაც უბადრუკი სუბსიდიების მოცემა, უარი თქვა ჩემს მიღებაზე. რაღა უნდა მექნა? იძულებული ვიყავი განზე გადამედო „მაისტერზინგერების“ დაწყებული პარტიტურა და რაიმე მელონა არსობის პურის მოსაპოვებლად.

პარტიტურა უჭრაში შევინახე. სამაგიეროდ იქიდან ამოვიღე ღირიყორის ჯოხი, რომლის წყალობით წინათაც დამიღწევია თავი მატერიალური სიძნელეებისათვის. აი, ისევ ვმოგზაურობ გერმანიაში. ხან სპექტაკლს ვღირიყორობ ფრანკფურტში, ხან კონცერტს ლაიფციგში და ასე ვშოულობ საარსებოდ აუცილებელ ფულს, მაგრამ ჩემს საგასტროლო მოგზაურობას სულ უფრო და უფრო ნაკლები წარმატება ახლდა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩავარდნის კულმინაციურ წერტილს მიაღწია ვენაში გამართულ სამ კონცერტზე (1862 წლის დეკემბერი — 1863 წლის იანვარი).

ამ კონცერტებზე ორკესტრის წევრების დაუდევრობა, დარბაზის ცუდი აკუსტიკა, მყურებელთა გულგრილობა და ფინანსური კრახი თითქოს ერთად შეითქვენ ჩემს გასასრესად. ასეთ ვითარებაში საშუალება მომეცა დამედგინა სახელდობრ ვინ იყო ერთ-ერთი ფარული დამნაშავე, ვენის ოპერაში „ტრისტანის“ დადგმა რომ გააჯანჯლა. იგი გახლდათ ბატონი ედუარდ ჰანსლიკი — მუსიკის პროფესორი და მუსიკათმცოდნე, კაცი, ვინც თავის ავტორიტეტს იყენებდა და ჩემს ოპერებს სისტემატურად სცხებდა ჩირქს, ვისიც ყველას ეშინოდა მუსიკალურ წრეებში, რამეთუ კალამი უჭრიდა. ჰანსლიკი ანტიპათიურად იმიტომ შეკიდებოდა, რომ ესთეტიკური ხასიათის უთანხმოებანი გვექონდა: მისი აზრით მუსიკა მხოლოდ საკუთარი ენის მოთხოვნებს უნდა დამორჩილებოდა, ხოლო ამ ენის ტრადიციები ურღვევი იყო. მე კი მუსიკას ვუქვემდებარებდი დრამატულ იდეას და უარყოფდი ტრადიციებს, რომლებიც უფრო ღრმა გამომსახველობის მუხრუქად მიმაჩნდა.

არაფრად ჩავაგდე ეს გონებაზეზღუდული მუსიკალური კრიტიკოსი და სამაგიეროდ მისი რისხვა და სიძულვილი მოვიმკე. თავის სიძულვილს არა მარტო წერილებში ანთხევდა, არმედ მთელ შემოქმედებაში, ვითარცა ვენის მუსიკალური ცხოვრების „მოაზროვნეთა მოძღვარი“, თითქოს დევიზად ჩემთვის გზის გადაღობვა დაესახა. „შეურიგდი ჰანსლიკს, — მირჩევდნენ მეგობრები, — მხოლოდ ამ შემთხვევაში იხილავს „ტრისტანი“ რამპის შუქს“.

მივეჩვიე, რომ ჩემს ცხოვრებაში კეთილდღეობის პერიოდები აუცილებლად მკვეთრად წყდებოდა, მაგრამ მტკიცედ მწამდა, ყვე-

ლაზე კრიტიკულ ეამს ასევე აუცილებლად გამოჩნდება მფარველი ანგელოზი-მეტეი. სწორედ მფარველი ანგელოზით მომეველინა რუსი იმპრესარიო და შემომთავაზა 1863 წლის გაზაფხულზე პეტერბურგსა და მოსკოვს ვწვეოდი. იქ უნდა მედირიჟორა კონცერტების ციკლისთვის. რეპერტუარი შედგებოდა ბეთჰოვენის ნაწარმოებებისა და ჩემი ოპერების ფრაგმენტებისაგან.

გულანდილად რომ გითხრათ, მხოლოდ იმაზე ვფიქრობდი, რაც შეიძლება მეტი ფული მეშოვა და საარსებო საშუალება მქონოდა იმ დროისათვის, როცა „მაისტერზინგერებს“ მოვკიდებდი ხელს. ამიტომაც დიდი სიხარული და კმაყოფილება მაგრძნობინა რუსების მიერ ჩემი მუსიკისადმი მოულოდნელად გამოჩენილმა ყურადღებამ. ეტყობოდა, რუსებს უხაროდათ, რომ ჩემს მუსიკაში ხედავდნენ მათთვისაც დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას — სწრაფვას სილიადისკენ.

რა თქმა უნდა, რუსეთშიც არსებობდნენ ვაგნერის გააფთრებულის მოწინააღმდეგენი, მაგრამ ისინი ჩაკარგული იყვნენ იმ სიმპათიის საერთო ნაკადში, რომლითაც აქ შემხვდნენ და რითაც მთელი გასტროლების მანძილზე მმოსავდნენ. გამიკვირდა, თან მესიამოვნა, რომ რუსებს ესმოდათ ჩემი, უახლესი ნაწარმოებებიც კი, სადაც საბოლოოდ გავემიჯნე წარსულს და საფრთხილო ცდები ჩავატარე. „ტრისტანის“ პრელუდია, რომელშიც ორი წლის წინათ ბერლიოზმა უაზრო ქრომატიზმებისა და დისონანსების გარდა ვერაფერი გაარჩია, შესანიშნავად ახსნა ალექსანდრე სეროვმა თავის სტატიასში. მან დაინახა, რომ პრელუდია უშუალოდ გადმოსცემდა ტრფობის გზნებას, ხოლო ამ გადმოსცემაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა ფსიქოლოგიური დრამის მოთხოვნებს და არა უვერტიურის ტრადიციულ ფორმებს.

რუსეთში ყოფნის დროს სეროვს ახლო გავეცანი. ეს იყო შესანიშნავი, ნათელი გონების ადამიანი, ყველაზე ფართო და ყველაზე მოწინავე შეხედულების მქონე მუსიკოსი. დამოუკიდებლად, გმირულად იბრძოდა დახვავებული, ნაციონალისტური, კონსერვატიული მსოფლმხედველობის წინააღმდეგ, ფრიად აგრესიული მსოფლმხედველობისა, რომელიც ჭერ ისევ ბატონობდა მუსიკალურ დაწესებულებებსა და პრესაში.

სეროვმა ჩემი მუსიკის შესახებ დაწერილი ღრმად მოუჭრებული წერილებით სასურველი ნიადაგი შეუქმნა კონცერტებს და ამგვარად იგივე როლი ითამაშა რუსეთში, რაც საფრანგეთში (თუმცა და ნაკლები წარმატებით) ენთუზიასტმა ბოდლერმა.

რუსეთში მოგზაურობის შედეგად მიღებულმა ფულმა საშუ-

ალება მომცა კვლავ განმარტობით მეცხოვრა და კომპოზიციისთვის მომეკიდა ხელი. აღმოთქვეს, „ტრისტანის“ რეპეტიციებს უთუოდ განვაახლებო, ამიტომ ბიბრაჩი დავტოვე და ვენის მახლობლად პენცინგში დავსახლდი. ეს იყო 1863 წლის მაისში. იქ რამდენიმე კვირა წარმატებით ვმუშაობდი „მაისტერზინგერების“ პირველი მოქმედების გაორკესტრებაზე. სამწუხაროდ, მხოლოდ რამდენიმე კვირა, ვინაიდან ჩემი წინდაუხედაობის წყალობით იძულებული გავხდი შემოსავლიან საღირიყოროს საქმიანობას ხელახლა და, თანაც უფრო ადრე შევდგომოდი, ვიდრე ვფიქრობდი.

რა მოხდა? ამდენი წლის მატერიალური გაჭირვებისა და „ბორბლებზე ცხოვრების“ შემდეგ თავს უფლება მივეცი ფუფუნებით მეცხოვრა: შემეკვეთა ავეჯი, რომელიც მყუდრო და სასიამოვნო გარემოს შემიქმნიდა. ეს ჩემი აზრით უაღრესად ბუნებრივი სურვილი გახლდათ და არასდროს არ მიფიქრია, აუცილებელია-მეთქი მასზე უარის თქმა, არ მიფიქრია იმის შიშითაც კი, რომ საზრდოს მივეცემდი ლეგენდებს — ვაგნერი გამომწვევი ფუფუნებით ცხოვრობსო.

მართალია, ასკეტური ცხოვრება არასდროს არ მიტაცებდა, მაგრამ როცა ბედის ტრიალი სილატაკის მიჯნამდე მიმიყვანდა ან სულ გამალატაკებდა — ეს კი ხშირად მომხდარა — შემეძლო მედგრად გადამეტანა გაჭირვება და ცხოვრების ფრიად უბრალო პირობებს შევრიგებოდი. ეტყობა, ამჯერად ვიჩქარე საშუალო ბურჟუას ცხოვრების დონისთვის მიმეღწია: ჩემი გასავალი ძლიერ ჰარობდა შემოსავალს. ამიტომ იძულებული გავხდი „მაისტერზინგერებისთვის“ თავი მიმენებებინა და ხელში ღირიყორის ჯოხი ამეღო. 1863 წლის შემოდგომაზე ბუდაპეშტში, პრალასა და კარლ სრუეში გამართულმა კონცერტებმა ერთგვარი ზნეობრივი კმაყოფილებაც კი მომანიჭეს, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ დაფარეს ჩემი თანდათან გაზრდილი ძალები.

მომავალი ბნელით მოცული მესახებოდა. ამით შეურვებულმა სიამაყე დავძლიე და გადავწყვიტე მეგობრებისთვის, ცოლ-ქმარ ვეზენდონკებისთვის მეთხოვა დახმარება. მაგრამ ადამიანებმა, რომლებიც ოდესღაც ესოდენ დიდსულოვნად მომექცნენ, ამჯერად უკიდურესი გულგრილობა გამოიჩინეს, ჩემს ირგვლივ სულ უფრო მეტი მუქარით იკვრებოდა წრე.

კატასტროფისკენ მიმავალ გზაზე მხოლოდ „ტრისტანის“ დადგმის იმედი მაძინებდა. შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, რა მდგომარეობაში ჩავვარდი, როცა შემატყობინეს, ვენის თეატრმა „ტრის-

ტანის“ დადგმის განზრახვაზე ხელი აიღო. ჰანსლიკის ხრიკებს წარმატება მოჰყვა და მათ მეცნიერ პროფესორს სავალალო დიდება დაუმკვიდრდეს მომავალ საუკუნეებში: ცოტანი როდი მოხვდნენ ისტორიაში იმ ხელოვანთა წყალობით, რომელთა ნაწარმოებებსაც ჩირქს სცხებდნენ თავად!

„ტრისტანზე“ უარის თქმის საბუთად ჩემს ახალ სტილთან დაკავშირებულ სიძნელეებს ასახელებდნენ. ამ მხრივ სავსებით მართალნი იყვნენ, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, ხსნებულ სიძნელეთა დასაძლევად საკმარისი იყო ერთუზიანობაში, ახალი იდეის მხარდაჭერის სურვილი და ყოვლის მპყრობელთა კეთილგანწყობილება. ჩვენს საოპერო თეატრებში კი ბატონობდა რუტინა და კომერციული სული. ეს მიიძღვებოდა პესიმისტურად მეცქირა ჩემი ახალი ნაწარმოების მომავლისთვის, ნაწარმოებისა, რომელიც იგივე იდეალმა შთამაგონა, რამაც „ტრისტანი“ წარმოშვა.

რაკი ასე ძნელი იყო ერთი ოპერის დადგმა, თანაც მსოფლიო სახელის თეატრში, მაშ ოთხი დღე ზედიზედ სადღა უნდა შეესრულებინათ ტეტრალოგია, რომელიც ძველებურად ჩემი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საქმედ მიმაჩნდა, თუმცა დროებით შეეწყვიტე მასზე მუშაობა? მელანქოლიამ შემისპრო და წარმოვიდგინე, რომელიღაც დიდსულოვანი გამგებელი მაინც მიიჩნევს-მეთქი საპატიო მოვალეობად თანამედროვე ოპერის ნაკლოვანებებისგან დაზღვეული საოპერო თეატრის დაარსებას და მხარდაჭერას.

ეს თეატრი თვალწარმატაც და მყუდრო ადგილას უნდა მდგარიყო, რათა გონიერ ადამიანებს შეძლებოდათ ქალაქის ფუსფუსსა და მოსაწყენ საზრუნავს მოშორებოდნენ. ამასთანავე მესახებოდა ხელოვნების ტაძრად, სადაც საოპერო სპექტაკლის ცერემონიალს საზეიმო ელფერი, საზეიმო ხასიათი ექნებოდა და ანტიკური ტრაგედიის სიდიადეს მოგვაგონებდა. ამგვარი პირობები შეესაბამებოდა ჩემს ნაწარმოებებს, ფრიალ განსხვავებულთ მაშინ მოღაღ ქცეული უშინაარსო იტალიურ-ფრანგული დივერტისმენტებისაგან. და მხოლოდ ამ პირობებში შეიძლებოდა „ტრისტანის“, მით უმეტეს ტეტრალოგიის, დადგმის განხორციელება.

ეს იდეები 1862 წელს ქალაღზე გაღმოვეცი პოემა „ნიბელუნგების ბეჭდის“ წინასიტყვაობაში და ბოლოს ვსვამდი კითხვას. გამოჩნდება კი ასეთი გამგებელი-მეთქი? დარწმუნებული ვიყავი, რომ ამ კითხვას ტყუილბუბალოდ ვსვამდი, რამეთუ დიდი ხნის გამოცდილებამ მასწავლა გამგებელთა დიდსულოვნების რეალურად შეფასება. მათ დიდსულოვნებას შეუძლია დემონსტრაციულად დაგაჭილდოვოს შრომის შედეგთა გამო, მაგრამ მხარში ვერ ამოუღ-

გება შემოქმედს შრომასა და მსხვერპლის გაღებაში, რომელთა ფასადაც აღწევს იგი ამ შედეგებს.

მაშინდელ მძიმე დღეებში მხოლოდ კოზიმა ბიულოვის გვერდით ყოფნა და სიყვარული მქონდა ნუგეშად. დიახ, შემიყვარდა საუკეთესო მეგობრის ცოლი. ქალის გულშიც ჩემი გრძნობები მღელვარე გამოსახვას პოულობდა. ოღონდაც ამ ნუგეშს თავის მხრივ ათასი მწუხარება ერთვოდა: თუმცა უპრინციპობას მწამებდნენ (ამგვარ საყვედურებს ხშირად ვისმენდი ხოლმე სხვა დროსაც), ძლიერ მაწუხებდა იმის ფიქრი, რომ ვაუბედურებდი. ჩემი მუსიკის გასამარჯვებლად თავგანწირულად მებრძოლ ადამიანს. ოღონდაც უძლური ვიყავი: სიყვარული არ ხელმძღვანელობს ეთიკური კრიტიკიუმებით, როცა თავის მსხვერპლთ და რჩეულთ ეძიებს. გულთა ყოვლად ძლიერი მბრძანებელი გვაიძულებს საკუთარ თავს დავემორჩილოთ და მსხვერპლად გავიდოთ ყოველი მოსაზრება.

ვინ იცის, სხვა შემთხვევაში იქნებ მეცადა კოზიმას დაშორება და გულის, ძახილის ჩახშობა (აკი ოდესღაც ციურიხიდან ვენეციას გაიქიქეცი), მაგრამ ისე ვიყავი დანატრებული უბრალო ადამიანურ სიხარულს. ძალა არ მეყო უარი მეთქვა უკანასკნელ ნუგეშზე, რაიც შესაძლოა ჩვენს სიყვარულს მოენიჭებინა.

მე საშუალებას არ მაძლევდნენ სცენაზე მენახა „ტრისტანი და იზოლდა“, სამაგიეროდ თავად მეორეჯერ აღმოვჩნდი ტრისტანის მორომარეობაში. იგი საკუთარ ნებისყოფაზე უფრო ძლიერმა ძალებმა აიძულეს მეგობრისა და კეთილისმყოფელისთვის უმადურობით გადაეხადა სამაგიეროდ. მართალია, ეს უმადურობა წინასწარ არ იყო განზრახული, მაგრამ არანაკლებ სამძიმოდ გახლდათ იმისთვის. ვინც ჩაიღინა.

თუკი ამქვეყნად არსებობს უმალღესი სამართლიანობა. შემძლია ვთქვა, რომ ჩემი საქციელისთვის მაშინვე სათანადოდ დავისაჯე. ცხოვრება სულ უფრო უკუღმა მიდიოდა, გეგონებოდათ, ყველაფერი ტრავედით დასრულდებოდა. ვალებში ყელამდე ჩაიფთალი და კრედიტორები არა თუ უარს მეუბნებოდნენ დახმარებაზე. მზად იყვნენ სასამართლოში ეჩივლათ. ჯანმრთელობაც მნიშვნელოვნად გამოუარესდა და არ შეიძლებოდა არ დასტყობოდა ამდენი მარცხით იხედაც საკმაოდ შერყეულ ჩემს ფსიქიკას. ასე გულგრილად თითქოს არასდროს მივინდობვარ ბედის ნება-სურვილს. მხოლოდ ერთი რამ მსურდა: მის ტალღებს რაც შეიძლება მალე გავეტაცე საიმსოფლიო გზაზე.

იმდენად გარდაუვალი მეჩვენებოდა აღსასრული, იმის შიშით, მოულოდნელად თავს არ დამატყდეს-შეთქი, ანდერძიც კი დავწერე,

მაგრამ რადგანაც სიკვდილი იგვიანებდა, ხოლო კრედიტორთა მუქარა სულ უფრო და უფრო აგრესიული ხდებოდა, გადავწყვიტე, ყურად მელო მეგობართა რჩევა, უჩუმრად დამეტოვებინა ვენა და შვეიცარიის წავსულიყავი. თუმცა ვეზენდონკებს გულგრილობა სრულებით არ განელებიათ და უარი მითხრეს თავშესაფრის მოცემაზე, მაინც მტკიცედ განვიზრახე იქ დავმკვიდრებულიყავი, ახლაც ისეთივე პირობები მქონდა, როგორც ოცდახუთი წლის წინათ საფრანგეთში გაქცევისას. განსხვავება მხოლოდ ის იყო, რომ მაშინ მკერდში იმედებით სავსე ჭაბუკის გული მიცემდა, ახლა კი წინ თვალშეუვალი წყვდიადი მედგა.

ჩემს ცხოვრებაში დაიწყო განდევნილობის ახალი პერიოდი. ხელახლა დევნილი 1864 წლის 1 მაისს შტუტგარტში ჩავედი, სადაც ადგილობრივი თეატრის კაპელმაისტერის გულგაშლილი სტუმართმოყვარობით ვისარგებლე. აქ მოხდა ერთი ამბავი, რაც მთელი სიცოცხლე საკვირველებად, ცხოვრებაში ჩემი კეთილი გენიის სასწაულმოქმედ მხსნელ ჩარევად მიმაჩნდა. 4 მაისს დილით სტუმართმოყვარე მასპინძლის სახლს ჩემს სანახავად ეწვია კაცი, ვის ჩინსაც არ შეიძლებოდა არ გავეკვირვებინე; ეს იყო ბავარიის მეფის პირადი მდივანი. რომ დამინახა, შვებით ამოისუნთქა, რადგანაც თურმე რამდენიმე დღე მეძებდა. მან საოცარი ამბავი მითხრა: მისი უდიდებულესობა ბავარიის მეფე თქვენი მუსიკით აღფრთოვანებულია, სურს მფარველობა გაგიწიოს და ყველაფერს გაძლევთ თქვენი გეგმების განსახორციელებლად. ხვალ დილით მიუნჰენში სამეფო სასახლეში გელით. უმადლესი კეთილგანწყობილების ნიშნად საჩუქრად თავისი პორტრეტი და ღირიჟორის ჯოხი გამოგიგზავნათო.

გარშემორტყმული წყვდიადი უცებ გაკვეთა სინათლის თვალის-მომჭრელმა შუქმა.

სინარულისგან გონზე არ ვიყავი.

XIV

მოხდა ის, რაზეც ფიქრსაც კი ვერ ბედავდა სკეპტიციზმს სულ უფრო მიძალბებული ჩემი გონება. უსასრულოება ხმალში გამოვიწვიე და ეს გამოწვევა არათუ განმიქრა, როგორც მე მოველოდი, არამედ გამოხმაურება კბოვა გვირგვინოსანის დიდსულოვან და ენთუზიაზმით აღსავსე გულში; ამ გვირგვინოსანის კეთილშობილებას კი გერბთან ერთად გამოხატავდა უჩვეულოდ დიადი სულიერი სამყარო.

გვირგვინოსანი ჯერ კიდევ სიყვავილეში გაეცნო „ლოენგრინს“ და მაშინვე მოხიბლა ჩემმა მუსიკამ. მას შემდეგ უდიდესი სიამოვნებით ესწრებოდა ჩემს ოპერებს და სწავლობდა ესთეტიკის საკითხებზე დაწერილ ჩემს ნაშრომებს. შეწუხდა და გაუკვირდა, როცა გაიგო, რამდენი გაჭირვება, დევნა და შევიწროება გადაიტანე მუსიკალური თეატრის გარდაქმნის გაბედული მისწრაფებისათვის და უაღრესად შეძრწუნდა, „ნიბელუნგების ბეჭდისთვის“ დაწერილი ჩემი წინასიტყვაობა რომ წაიკითხა. ამ წინასიტყვაობაში დასტული კითხვა წყალწაღებულის სასოწარკვეთილი ყვირილივით ეღერდა. დიახ, ამქვეყნად არსებობს გამგებელი, ვინც მზადაა დახმარების ხელი გაუწოდოს ვაგნერს, — რაწამს ვარემოებანი ამის საშუალებას მისცემს, — გაითიქრა კბბუკმა ლუდვიგმა და დადგა ეს ჟამიც: გარდაიცვალა მეფე მაქსიმილიან ბავარიელი, ტახტზე უნდა ასულიყო თერამეტი წლის უფლისწული და პირველი, რაც ახალმა მეფემ გააკეთა, ის იყო, რომ სამეფო კარზე მიმიწვია.

ახალი მეფის დიდსულოვნება განსხვავდებოდა სხვა გამგებელთა დიდსულოვნებისაგან: მისი დიდსულოვნება მოჩვენებითი არ გახლდათ, არც ანგარიშიანობას ემყარებოდა, განაპირობებდა ის, რომ მეფე კულწრფელად თანაუგრძნობდა ჩემს ესთეტიკურ იდე-

აღს, რომელიც მან ყველაზე ღრმად გაიგო (ამან ათქმევინა ლისტს: — მეფეს იმდენად შეუძლია აღქმა, რამდენადაც ნაყოფიერი ვაგნერიო). მეფე მსახიობის სულის მქონე დიდი ადამიანივით უფრო იქცეოდა, ვიდრე მონარქივით. მთავაზობდა ყველაფერს, რის ნატვრაც კი შეეძლო მუშაობასა და შემოქმედებას მოწყურებულ ადამიანს: მშვიდ, უზრუნველყოფილ ცხოვრებას, ინიციატივისა და რეფორმატორული იდეების გამოვლენის განუსაზღვრელ შესაძლებლობას, სრულ მატერიალურ და მორალურ მხარდაჭერას ყველაზე გაბედული გეგმების განსახორციელებლად. ამას გარდა, მოვიშორე გულზე ლოდევით დაწოლილი ვალები, რომლებმაც მაიძულეს სამშობლო დამეტოვებინა, თანაც მალულად.

თავდაპირველად არც კი მჯეროდა, რომ ყოველივე ეს სინამდვილე იყო. იმოდენა ბედნიერებას ვგრძნობდი, თავი სიზმარში მეგონა, რადგან ცხოვრება ასე ხელგაშლილად არასდროს მომქცევია.

უკვე ორმოცდამეთორმეტე წელში ვიდექი, მაგრამ თითქოს უცებ უკან დავბრუნდი, ათეულ წლობით გავახალგაზრდავდი. კვლავ შევიძინე ენთუზიაზმის ხანის ჰაბუკუური გზნება. არა მარტო ფიზიკურად, სულიერადაც გავჰაბუკავდი, რამეთუ მოვიშორე მომადუნებელი სკეპტიციზმი და კვლავ ჩამესახა იმედი, რწმენა და უნარი ოცნებისა. მერედა რა გოლიათური ყოვლადძლიერი მამოძრავებელი ძალა აღმოჩნდა ეს გამომაცოცხლებელი იდეალიზმი.

ჩემს სიცოცხლეში პირველად აღარ მქონდა საზრუნავი, რომლის სიმძიმესაც აქამდე ყოველდღე ვგრძნობდი. დავემკვიდრე საცხოვრისში — ფუფუნების სავანეში, რასაც შემზარავი სილატაკის დღეებში ჩემი აფორიაქებული გონება ვერაფრით ვერ წარმოიდგენდა, და ხარბად ვეცი სანოტე ქაღალდს. წინ ნიადაგ მედო „ზიგფრიდისა“ და „მაისტერზინგერების“ გადაშლილი პარტაქტურები: ერთი სული მქონდა დაკარგული დრო ამენაზღაურებინა და არყოფილი მგზნებარე შთაგონებით შეპყრობილი ვცდილობდი ორივე ოპერაზე პარალელურად მემუშავა. რაც შეეხება ტეტრალოგიას, მეფეს სიტყვა მივეცი ორ წელიწადში დამემთავრებინა, რომ 1867 წლის ზაფხულში მიუნჰენში მთლიანად დადგმულიყო „ნიბელუნგების ბუქედი“. ამასთანავე მოსვენებას არ მაძლევდა ახალ ოპერაზე ფიქრი. ეს გახლდათ „პარსიფალი“. ხსენებული ოპერა სულ უფრო მატყვევებდა. მისი ჩანაფიქრი პირველად „ტრისტანის“ უკანასკნელ მოქმედებაზე მუშაობისას გამოჩნდა და ცნობიერების იღუმალი წიაღიდან მომდინარე ხმა ჩამჩურჩულებდა: შენ მიერ ამქვეყნად შექმნილი ციკლი „პარსიფალმა“ უნდა დააგვირგვინოსო.

მაგრამ წარმოიდგნეთ, მიუხედავად შესანიშნავი პირობებისა, არ შემეძლო მთელი არსებით ჩავბმულიყავი შემოქმედებით მუშაობაში. ოღონდ ამჯერად საწერი მაგიდა სასიამოვნო მიზეზით მივატოვე. ჩემმა დიდმა მფარველმა სრული თავისუფლება მომცა საჭირო ღონისძიებათა გასატარებლად, რათა მუსიკას საკადრისი საპატიო ადგილი დაეკავებინა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ეს მიღვიძებდა ფხიანობის, ორგანიზატორობის უნარს, ჩაწმობილს, რამეთუ ამის გამოვლინების შესაძლებლობა არ იყო.

მე ვაპირებდი ჩანასახშივე აღმომეფხვრა მუსიკის დაქვეითება. ამ მიზნით დაწვრილებით დაგამუშავე მუსიკალური განათლების რეფორმის პროექტი, რომელსაც ჩემი კონცეფციის თანახმად მომავალი მუსიკოსებისთვის თავიდანვე უნდა ჩაენერგა დიდი, სერიოზული, შინაარსიანი ხელოვნებისადმი თაყვანისცემა, უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა თავიანთი მოწოდების მიმართ. ამას გარდა, არქიტექტორ ზემპერთან ერთად ვამუშავებდი იდეალური მუსიკალური თეატრის გეგმას. თეატრი აღჭურვილი იქნებოდა სრულყოფილი ტექნიკური საშუალებებით. იქ შეეკმნოდა სიწმინდის ატმოსფეროს და ჩემი ოპერები ყველაზე ხელსაყრელ პირობებში დაიდგმებოდა.

მეფე შზად იყო თეატრის გულისთვის დიდი მნიშვნელოვანი შწმენებლობანი შეეწყვიტა. ხოლო მე ახალი თეატრის აგების მოლოდინში მიუნჰენის ოპერის შენობაში ჩემს ნაწარმოებთა სანიმუშო დადგმების განხორციელებას შევუდექი. „მფრინავი ჰოლანდიელი“ და „ტანჰოიზერი“ ბოლოს და ბოლოს მუსიკალურად და სცენურად ხორცს ისხამდნენ ჩემი ჩანაფიქრის მიხედვით. ამის გაკეთება კი ადრე არ შემეძლო, ვინაიდან ცოტად თუ ბევრად სულ წვრილმან ადმინისტრაციულ ანგარიშებზე, თეატრალურ და მუსიკალურ რუტინაზე ვიყავი დამოკიდებული. ახლა სრულყოფილებიანი ბატონ-პატრონი გახლდით და რასაც კი მოვითხოვდი, ყველაფერი ისე ხორციელდებოდა, როგორც ზღაპარში.

როცა მიუნჰენის ოპერის კოლექტივმა ჩვენი თანამშრომლობის შედეგად მთლიანად გამოავლინა თავისი არტისტული შესაძლებლობანი და ჩემი აზროვნების არსს ჩასწვდა. გადავწყვიტე, დადგარო ჩემი შემოქმედების მწვერვალის სცენაზე გამოტანის-მეთქი. შევუდექი „ტრისტან და იზოლდას“ რეპეტიციებს. კარგად მესმოდა, რომ მისი დადგმა ჩემი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი და უაღრესად ამაღლვებელი მოვლენა იქნებოდა. სპექტაკლზე რომ ობიექტურად და ყოველმხრივ ემსჯელათ, გადავწყვიტე მუსიკალური ხელმძღვანელობა მიმენდო ჰანს ბიულოვისთვის, კაცისთვის,

ვინც ჩემი ოპერების პროპაგანდის საქმეში ესოდენი ენთუზიაზმი გამოავილნა და ესოდენ ესმოდა ისინი. ჰანს ბიულოვმა გულში ჩაი-
მარხა იმედგაცრუება, რაც მეგობარმა არგუნა (კოზიმა სულ უფრო
აშკარად მანიჭებდა უპირატესობას), და ჩემს წინადადებაზე აღ-
რინდელი მზადყოფნა და ერთგულება გამოიჩინა. ორი მთავარი
გმირის როლების შესრულებაში დაუფასებელი დახმარება აღმო-
მიჩინეს დრეზდენელმა მომღერლებმა — ტენორმა ლუდვიგ შნორ-
ფონ კაროლსფელდმა და მისმა ცოლმა, სოპრანოს პარტიის შემსრუ-
ლებელმა. სცენაზე ჩემი მუსიკალური იდეალის განსახორციელებ-
ლად შნორი ყველაზე სრულყოფილი შემსრულებელი გახლდათ. ეს
იდეალი მრავალი წლის წინათ შევიცანი ვილჰელმინა შრიოდერ-
დევრიენტის ვოკალურ და სცენურ ხელოვნებაში.

შნორმა ჩემი მუსიკა გაიგო და აითვისა ჯერ კიდევ მანამ, ვიდრე
გამიცნობდა, ამოიკითხა მისი ყველაზე ფაქიზი ფსიქოლოგიური
ნიუანსები. როცა ავწონ-დავწონე, თუ რა უჩვეულო უნარი ჰქონდა
საგანთა იდუმალების ამოცნობისა, ძლიერ შემაშფოთა მისმა მო-
მავალმა. თუმცა ჯანსუკი და ფრიად ახალგაზრდა იყო, რაღაც
სასწაულით გმირულად გაუძლო იმ დაძაბულობას, რასაც ტრისტა-
ნის ჯოჯონხეთურად ძნელი როლის შესრულება მოითხოვდა. 1865
წლის 10 ივნისს შემდგარი პრემიერა ჩემი შრომის ჰემმარიტად
შესანიშნავი დაგვირგვინება გახლდათ. მსახიობები ისე არაადამიან-
ურად დაძაბულნი თამაშობდნენ და მღეროდნენ, უფრო დიდი და-
ძაბულობა ვერც კი წარმომედგინა. მსმენელებს არ აცბუნებდა
გამოსახვის სიახლე, გრძნობის გასაოცარი ძალა, რაიც მათაც გადა-
ეცემოდა ესოდენ რთული — თანაც ჩამაფიქრებელი — მელოდიუ-
რი, ჰარმონიული, საორკესტრო ენის იდუმალების მიუხედავად.

მომხდარმა სასწაულმა ფრიად გამაოცა და მეოთხე სპექტაკლის
შემდეგ „ტრისტანის“ დადგმა შეიწყვიტე. ვშიშობდი, სპექტაკლის
მეორე გამოწვეული უდიდესი აღფრთოვანება არ მიინავლოს-მეთქი.
ამასთანავე, არ მსურდა მსახიობთა ჯანმრთელობას საფრთხე და-
მუქრებოდა და მათგან შემდგომაც მომეთხოვა გამსაფათებელი
მუშაობა. რაც მოხდა, ისიც კმაროდა, რომ იდეალისადმი ჩემი
რწმენა განემტკიცებინა და წავექეზებინე, განუხრელად მეელო
არჩეული გზით.

მაგრამ ნეტარება მთლად უღრუბლო მაინც არ ყოფილა. მას
პირქუს იერს აძლევდა დაგუდული, მუქარის გამომხატველი ჟღერი-
ალით ავსებულ სიბნელეში წამოყვლეყლავებლ ძალთა ჩრდილე-
ბი: ეს გახლდათ გონებაშეზღუდულ ფილისტერთა უკმაყოფილე-
ბის ტალღა, გამოწვეული მიუნჰენში ჩემი ყოფნით.

მთლად კარგად არ მესმოდა მათი უკმაყოფილების აზრი და არც განსაკუთრებით ვცდილობდი გამეგო, რამეთუ გამომაწრთო სამი ათეული წლის მანძილზე განცდილმა ცილისწამებამ და დევნამ. და თუ მაინც შეურევბული ვიყავი შინაგანად, ეს იმიტომ, რომ ვწუხდი ჩემს დიდ მფარველზე, რომელმაც ვერ აიცილა საყვედურები ბავარიის დედაქალაქში ჩემ მიერ გაშლილი მუშაობის გამო. ხსენებული ჩრდილები უფრო მეტად შემომეჭარნენ, როცა „ტრისტანის“ პრემიერის შემდეგ ვუღირიყო კონცერტს, ხოლო კონცერტზე სრულდებოდა „ტანპოიზერის“, „ლოენგრინის“, „ტრისტანის“, „რაინის ოქროს“, „ვალკირიას“ ფრაგმენტები.

მეფეს არ უყვარდა ხალხის თანდასწრებით მუსიკის მოსმენა, ამიტომ კონცერტი მხოლოდ რამდენიმე კაცისთვის გაიმართა და ჩემს მუდამ აგზნებულ წარმოსახვაში ცარიელი დარბაზი თითქოს გარს შემორტყმული მტრული ატმოსფეროს სიმბოლოდ იქცა. მაგრამ შნორის სიმღერა თეატრის ბნელსა და ცარიელ დარბაზს შვის სხივებში მოეფინა. მომღერლის ხავერდოვანი, მკლერი ხმისა და თავისებური ფრაზირებმა წყალობით (ეს ფრაზირება მის ნათელ გონებასა და გენიალურ ინტუიციასზე მეტყველებდა) რიგრიგობით გაცოცხლებული ზიგმუნდი და ზეფრადი მსმენელებს კიდევ უფრო სხივმოსილი წარუდგნენ, ვიდრე მე მქონდა ჩაფიქრებული.

მაგრამ მაშინ ვინ ფიქრებდა, რომ ეს ღვთაებრივი სიმღერა შნორისთვის გედის სიმღერა იქნებოდა? იგი მიუწინიდან ერთი კვირის წასული იყო, რომ დრეზდენიდან ცნობა მოვიდა. ეს შესანიშნავი მსახიობი მოულოდნელად გარდაიცვალაო. სასო წარმეკვეთა და სასწრაფოდ გავემგზავრე დრეზდენს, ოლონდ, სამწუხაროდ, როცა იქ ჩავედი, ახალ საფლავზე უკვე უკანასკნელი კოლბოხები ცვივოდა. ამ ტრაგიკული ამბავით ბედი თითქოს პირქუშად მაფრთხილებდა და გრძნობა, რომელსაც განვიცდიდი, კიდევ უფრო მიმძიმებდა გულს, ვინაიდან ბევრს, პრესასაც კი, მორალურ დამნაშავედ მივაჩნდი შნორის სიკვდილში. ამბობდნენ, შნორმა „ტრისტანის“ უზომო ტვირთს ვერ გაუძლო.

სწორედ მაშინ გამიჩნდა აზრი, რომელიც შემდეგ განუწყვეტელი სულიერი ტანჯვის წყაროდ იქცა: ვფიქრობდი, ჩემდამი ერთგულება ყველა მეგობრისათვის ასე თუ ისე საბედისწეროა-მეთქი. ეს აზრი დამებადა (თუმცაღა იმ ხანად მთლად ჩამოყალიბებული არ იყო) ჭერ კიდევ მაშინ, როცა მტკიცე ვაგნერელის. საკმაოდ ნიჭიერი პოეტისა და „ტანპოიზერის“ ფრანგული თარგმანის ავტორის ედმონდ როშის ნაადრევი სიკვდილის ამბავი გავიგე (ედმონ როშს, თუ გახსოვთ, საფრანგეთის საბაჟოში შევხვდი). ფონ ბიუ-

ლოვის დრამა, რომელიც ალბათ წლითიწლობით გამწვავდებოდა, უფრო და უფრო მაიძულებდა ამ აზრს დავბრუნებოდი. ხოლო შნორის, სიკვდილის შემზარავმა ცნობამ ჩემს შეგნებას საქუდამოდ დააჩნია ავბედითი დაღი.

ჩრდილებს მალე კვალდაკვალ მოჰყვნენ მათი წარმომშობი ძალები, განგების საბედისწერო წინასწარმეტყველების აღმსრულებელნი. რა მოხდა? ცხოვრებაში პირველად გამანებივრა ბედმა და საოცარი შურისა და ექვის საგანი გავხდი კიდეც. პირველ რიგში ვძულდი კარისკაცებს. ისინი ფრიად შეურაცხყოფილნი იყვნენ, რამეთუ მეფემ დამიახლოვა, როგორც მეგობარი, მესაიდუმლე და ხშირად აღშფოთებული შემომჩიოდა თავისი მინისტრების სიჩლუნვისა და მონური ქედმოხრის გამო. ვძულდი ბავარიის სამეფოს მწერლებსა და მუსიკოსებს. ყოველ მთვანს თავი გენიოსად მიაჩნდა და ვერ ამჩნევდნენ, რა მძლევდა პირველობის უფლებას, მით უმეტეს, რომ ბევრისთვის ჩემი ხელოვნება ყველაზე უაზრო კონცეფციის გამომხატველი გასლდათ. და ბოლოს, ანტიპათიურად მიყურებდა ყველა პროვინციელი პატრიოტი, რომელთათვისაც ბავარიაში დამკვიდრებული საქსონიელი გადამთიელი და უცხო პიროვნება იყო, მისი გულგაშლილად პატივისცემა კი ერის არად ჩავდებას ნიშნავდა.

ისინი გაერთიანდნენ და ჩემ წინააღმდეგ გააფთრებული კამპანია გააჩაღეს. სასახლეში რომ ვიყავი, ეს სერიოზულ პოლიტიკურ საშიშროებად გამოაცხადეს, ვინაიდან ჩემი იდეების გავლენას თითქოს შეეძლო მეფე სახელმწიფოს დამლუპველ საქმეზე წაექეზებინა (მათ არ იცოდნენ, რომ ლუდვიგი სამეფოს გაცილებით დამოუკიდებლად მართავდა, ვიდრე ეს შორიდან ჩანდა, და თუმცა ძალიან ვუყვარდი, როგორც კი ამდაგვარი რჩევის, მიცემას დავუწყებდი, შეეძლო რაიმე მელოდია ესტვინა ან ჭიუტად ექპირა განზე). მათი აზრით, ჩემი ოპერების დადგმასთან დაკავშირებული ხარჯები ბავარიის ხაზინას ძალზე მძიმე ტვირთად აწვა. ვითომდა ამა თუ იმ მუსიკალური დაწესებულებისათვის მიცემული სუბსიდიები სახელმწიფოს ფინანსურად გააკოტრებდა. ამ გასავალს ზოგიერთები აღშფოთებით უმატებდნენ ჩემი პირადი ცხოვრების ხარჯებსაც. გაზეთებში დაწვრილებით აღწერდნენ, თუ რა ფუფუნებით ვცხოვრობდი, საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ აზუსტებდნენ რამდენი საშინაო ხალათი მქონდა (ამ შემთხვევაში ისინი მცდარ ცნობებს ეყრდნობოდნენ, ვინაიდან სამოცი კი არა, როგორც წერდნენ, სამოცდახუთი საშინაო ხალათი მქონდა).

აურზაური იზრდებოდა. სულ უფრო აშკარა ხდებოდა, რომ

მჭინვარე თავდასხმები მხოლოდ „გადამთიელის“ წასვლით შეწყდებოდა. ლუდვიგი სამაგალითო სიმამაცით ეწინააღმდეგებოდა მინისტრების ზეგავლენას, მზად გახლდათ ყოველივე ელონა, თუნდაც საქმე მის საბედისწეროდ დამთავრებულყო, მაგრამ ამაზე ვერ დავთანხმდებოდი მე, ლუდვიგისგან ესოდენ დავალებული კაცი. მტრებს შეეძლოთ მხოლოდ გავედევნე აქედან, მეფისთვის კი სახელმწიფო გადატრიალება ყველაფრის დასასრულს მოასწავებდა. ამიტომ როცა მიუნჰენის დატოვება გადავწყვიტე, ლუდვიგს ფიცი ჩამოვართვი, წინ არ აღსდგომოდა ჩემს განზრახვას. მართალა, მისთვის საიდუმლო არ გამინდვია, მაგრამ ახლანდელივით არასდროს არ შევუწუხებდევარ ჩემი ერთგული ადამიანების სავალალო ბედზე ფიქრს. ვცდილობდი თავიდან ამეცილებინა საბედისწერო ხვედრი, ამიტომ უარი ვთქვი ბედთან შებრძოლებაზე და 1865 წლის 30 ნოემბერს ბავარია დავტოვე.

ჩემი კეთილდღეობა წელიწად-ნახევარი გრძელდებოდა. თქვენნი ფიქრით ეს ცოტაა? ო, არა, ეს უზომოდ ბევრია, ძვირფასო მეგობარო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ აქამდე მხოლოდ ქამი-ქამ გამომინათებდა მზე და ათეულ წლობით ვიტანჯებოდი. ბავარიას პერიოდი, ისევე როგორც ციურიხის მახლობლად დაუვიწყარ „თავშესაფარში“ ყოფნა, განგების წყალობა იყო და ცხოვრება შემიცვალა, მაგრამ ცვლილება არ შეიძლებოდა დიდხანს გაგრძელებულიყო, ვინაიდან ბედის საერთო ხაზის საწინააღმდეგო იქნებოდა. ამიტომ შევურიგდი მარადიული მოხეტიალის ხვედრს და შეგნებულად შევდგი ფეხი ახალი განდევნილობის ხანაში.

და აი, ისევ ვეძებ თავშესაფარს. რამდენიმე კვირა ყოვლად უმიზნოდ დავეხეტებოდი შვეიცარიის გზებზე, ხან ვევეიაში ვჩერდებოდი, ხან ენენევაში. მაგრამ საბოლოოდ ჯერ არსად დაეფუძნებულეყავ, კვლავ მფრინავი ჰოლანდიელივით ვცხოვრობდი და შავბნელი აპათიით შეპყრობილი ვაკვირდებოდი, ჩემი სულის იღუმალი კუნჭულებიდან რა დაჭადნებით მოცუტრავდა პესიმიზმი, გულუბრყვილოდ სამუდამოდ დასამარებული რომ მეგონა. ადამიანო, ვისაც რამდენიმე წლის წინათ ესოდენ მძაფრად სწყუროდა სიმშვიდე, დასვენება და განმარტობა, ახლა თავს ისე გრძნობდა, თითქოს უსასრულო ხეტიალის გზაზე რაღაც იღუმალი, დემონური ძალა მიერეკებოდა. როგორც კი სადმე მეტი ხნით დავანებას დავაპირებდი, აუტანელი სასოწარკვეთილება მეუფლებოდა. როცა ფიქრებთან მართო ვრჩებოდი, მათ უფლებას ვაძლევდი ჩემი გონება დაეპყროთ, ხოლო მოხეტიალე ცხოვრება, პირიქით, გონებას ათასგვარი წვრილმანი საზრუნავით ავსებდა და მომაკვდინებელ თვითანალიზს მარიდებდა. იქამდეც კი მივედი, მიხაროდა, ჯანმრთელობა რომ სერიოზულად შემერყვა, რადგან ამან აიძულა ექიმი გამოჯანმრთელების აბსოლუტურად აუცილებელ საშუალებად ჩემთვის სამხრეთ საფრანგეთში წასვლა გამოეწერა. მეც სასწრაფოდ შევასრულე ექიმის რჩევა 1866 წლის იანვარში.

მარსელში ვიყავი, როცა მინას სიკვდილის ამბავი გაუკავ. ამრიგად, დამთავრდა არა მართო მისი აგონია (ბოლო ხანებში გულის ავადმყოფობა აიძულებდა თითქმის გაუნძრევლად წოლილიყო), არამედ უსაზღვროდ ხანგრძლივი აგონია ჩვენი ცოლ-ქმრობისა; ეს ცოლ-ქმრობა კი ამდენი უსიამოვნების წყარო და ჩემი ცხოვრების ნამდვილი უბედურება იყო.

სიკვდილამდე ორი კვირით ადრე მინამ ისეთი რამ გააკეთა, პირდაპირ გული ამიჩვილა: იგი აღშფოთდა, რომ პრესაში ათასგვარ ცილს მწამებდნენ, აგრეთვე ამტკიცებდნენ, თითქოს ცოლი შიმშილით სიკვდილისთვის გაეწირე და 9 იანვრის ერთ-ერთ გაზეთში კატეგორიულად უარყო ეს ხმები.

მაგრამ აი, აბობოქრებული წყლები დამშვიდნენ, სასოწარკვეთა შეიცვალა ახალ, უფრო სწორად, ძველ სინამდვილესთან შერეგებით, რადგანაც მიუნჰენის დროინდელი ბედნიერება მხოლოდ დროებითი უკანდახევა იყო მკაცრი ბედისა, რომელსაც ძალაუნებურად უნდა დავმორჩილებოდი. თუ შემდგომაც დავნებდებოდი სასოწარკვეთას, ეს ფუფუნება იქნებოდა, აკრძალული ფუფუნება იმ დროს, როცა ცხოვრების იწუხრი მიდგებოდა და ყოველი დღე მჭირდებოდა იმ შენობის დასამთავრებლად, რომლის აღმართვაც გახლდათ ქვეყნად ჩემი არსებობის ერთადერთი გამართლება.

ვცდილობდი, აღმედგინა შემოქმედებითი მუშაობის გაწყვეტილი ძაფი. ამ მიზნით ბოლოს და ბოლოს თავი დავანებე ხეტიალს და ლიუცერნის მახლობლად, ტრიბშენში, მთებსა და წიწვიან ტყეებს შორის დავეფუძნე.

ტრიბშენში მალე მეწვია ფონ ბიულოვი. იგი ჩემსავით იძულებული იყო დაეტოვებინა მიუნჰენი და ახლა ბაზელში მიდიოდა, სადაც ფორტეპიანოზე დაკვრის გაკვეთილებით უნდა ერჩინა თავი. ფონ ბიულოვის ოჯახურ უბედურებას ამჟამად პროფესიული მარცხიც დაერთო. მე კი მნიშვნელოვანად ზაუსისმცებლობა მეკისრებოდა როგორც ერთი, ისე მეორე საქმეში. ბიულოვი მწუხარებას სრული ღირსებითა და თავშეკავებით იტანდა და ერთი საყვედურიც არ დაცდენია ჩემს მიმართ. პირიქით, მან კარგად იცოდა, რომ ბედმა არც მე დამინდო, და ღიად შეაწუხა ჩემმა ჯანმრთელობამ და სულიერმა მდგომარეობამ. ამიტომ მარტობაში თანამდგომად დამიტოვა ჰანს რიხტერი, ახალგაზრდა დირიჟორი, ენთუზიასტი და ჩემი მუსიკის თაყვანისმცემელი, რომელმაც ცხოვრებაში ბევრი სიხარული მარგუნა.

ყველაზე დიდი შვება კი მაგრძნობინა ჩემმა მეფე-მფარველმა. მან დაადასტურა, რომ ერთგული მეგობარი იყო და ჩამოვიდა ჩემი დაბადების 53-ე წლისთავის აღსანიშნავად, არაღ ჩააგდო ეტიკეტის მოთხოვნები, თავისი მანისტრების საწყენად დატოვა მიუნჰენი, რათა დევნილი გამხნეებინა და დაერწმუნებინა ურღვევ მეგობრობაში. მითხრა რაც მოხდა, სრულებით ვერ შეშირყევს გადაწყვეტილებას გზა გავუკვლო შენს ოპერებს, საამისოდ მთელს ჩემს ავტორიტეტს გამოვიყენებო. რაკი ასეთი მხარდაჭერა უიგროძინი,

რალაც სასწაულით თითქოს კვლავ ვბოვე შემოქმედებითი შთაგონება.

მიუნჰენიდან ჩამოტანილ ორ პარტიტურას — „ზიგფრიდსა“ და „მაისტერზინგერებს“ შორის ამოვიჩიე მეორე, თუმცა პირველი დიდი ხანია ელოდებოდა დამთავრებას. მაგრამ მე უკვე ზიგფრიდი აღარ ვიყავი. დროთა ვითარებაში უფრო ჰანს საქსს დავემსგავსე, ვინაიდან ახალგაზრდული მგზნებარება თანდათან შეცვალა მოწიფულობის წლების უნაღვლო დამშვიდებულობამ, როცა დუმდება სურვილთა და ვნებათა ხმა. თუ აქამდე „მაისტერზინგერებზე“ მუშაობას სხვა დროისთვის ესოდენ დიდი ხნით ვდებდი, შესაძლოა ამიტომაც, რომ მაშინ ჯერ კიდევ მთლად არ მქონდა ამოცნობილი ნაწარმოების ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა, ნაწარმოებისა, რომელსაც ახლა ცხოვრების მწუხრის დადგომასთან ერთად ავტობიოგრაფიული სიმძაფრით აღვიქვამდი. მუშაობამ ერთობ გამიტაცა და არ შევჩერებულვარ, ვიდრე 1867 წლის 20 ოქტომბერს პარტიტურის უკანასკნელი აკორდი არ დავწერე. წარჩინებულმა მეგობარმა დაპირება შემისრულა: მიუნჰენის ოპერამ დაუყოვნებლივ მიიღო ახალი ნაწარმოები, გაითვალისწინა ზემოდან მოსული მტკიცე რეკომენდაციები და მთელი ძალები დააჩაზმა სპექტაკლის განსახორციელებლად.

პრემიერა შედგა 1868 წლის 21 იანვარს. ჩემი დაბადების ორმოცდამეთხუთმეტე წლისთავის აღნიშვნიდან ერთი თვის შემდეგ (დაბადების დღე ბერგენის ციხე-დარბაზში ვიზეიმე. ზეიმში გულითადი მონაწილეობა მიიღო მეფემ) რეპერტიციებს თვალს ვადევნებდი მეფის ლოჟიდან. ლუდვიგს ეშინოდა, კვლავ არ ვანახლებულიყო ის მძვინვარება, რასაც სამი წლის წინათ იქ ყოფნით ვიწვევდი, ამიტომ მეფის ლოჟაში ჩემი გამოჩენით სურდა რაც შეიძლება მეტი პატივისცემა ჩაენერგა შესაძლო მოწინააღმდეგეებისათვის. იგი ამით ამკარად უსვამდა ხაზს, რომ მტარველობას მიწევდა და გეზს აძლევდა ტაშს.

მე მგონია, წარმატებას, ნამდვილად შთამაგონებელ წარმატებას. მივალწვი არა მარტო მეფის მხარდაჭერის წყალობით, არამედ იმიტომ. უმთავრესად იმიტომ. რომ ოპერა წინასწარმეტყველურად გამოხატავდა ხელოვნებაში გერმანული სულის გამარჯვებას და მიმართავდა უშუალოდ საფრანგეთთან ომის წინა პერიოდში მოსახლეობის გამძაფრებულ ეროვნულ გრძნობას.

მიუნჰენელი მაყურებლების ოვაციებს ცივად ვხვდებოდი. დარწმუნებული ვიყავი, მათი ენთუზიაზმი დიდხანს არ ვასტანს-მეთქი: ვინ იქნებოდა იმის თავდები, რომ ამ ენთუზიაზმს მეორე დღეს

ასევე ადვილად არ შეცვლიდა გულგრილობა, როგორც გუშინდელმა განმქიქებლებმა დაივიწყეს, რომ სწორედ მათ განმდევნეს, და ახლა დღეის გამირივით მესალმებოდნენ? მთელი ცხოვრების მანძილზე ჩემთვის იშვიათად გაუგიათ ან თანაგრძნობა გამოუხატავთ, როცა ყველაზე მეტად მჭირდებოდა ეს. გაგება და თანაგრძნობა ყოველთვის დაგვიანებით გამოჩნდებოდა ხოლმე და უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ ნუგეშის აჩრდილიდა ახლდა, მე კი ამ დროს დამოუკიდებლად მქონდა გადატანილი კრიზისი, გააფთრებული კბილთა ღრქენისა და სისხლის ფასად.

მაყურებელთა დარბაზში დათრგუნვილი გულღვარძლიანთა სარკაზმი პრესაში მაინც გამოვლინდა, თანაც ისეთი ფორმით, მართალია, კრიტიკის გესლიან შენიშვნებს აინუნშიც არ ვაგდებდი, მაგრამ ახლა გული მეტკინა. ვაკნერი, — წერდა ერთი იმათგანი, ვისი კალამიც ალბათ ეშმაკს ეპყრა ხელთ, — მიეჩვია თავის კეთილისმყოფელთა დახოცვას: „ტანპოიზური“ საბედისწერო აღმოჩნდა ედმონ რომისთვის, „ტრისტანი“ — შნორისთვის. ამჟამად „მაისტერზინგერების“ მსხვერპლი კი ვინ იქნებაო?

თავზარი დამეცა. როცა გაზეთებში წავიკითხე ის, რისიცი აქამდე იდუმალად მეშინოდა და ხმამაღლა წარმოთქმასაც კი ვერ ვბედავდი. გესლიანი ქარაგმა ნათელზე ნათელი იყო. ამ დღიდან ნიდაგ მადელვებდა ახალგაზრდა მეფის ბედი. ეს მღელვარება იზრდებოდა იმის მიხედვით, თუ რუტინით, სიმდარითა და ღვარძლით გარშემორტყმული ლუდვიგი რარიგ მტკიცედ იდგა გაბედულ ზრახვებზე, რომელთა გარეშე გზას ვერ გაუკვალავდა ჩემს ოპერებს. მსურდა მცოდნოდა, რომ მეფეს არავითარი საფრთხე არ ემუქრებოდა, მაგრამ განა შემეძლო უარი მეთქვა ერთადერთ შესაძლებლობაზე — ჩემი შემოქმედება სათანადო სიმაღლეზე ასული მენილა?

ბოლოს დადგა ტეტრალოგიის ჯერიც. ადვილი როდი იყო, თითქმის ათი წლის შემდეგ ისევ შემეერთებინა ესოდენ რთული ქსოვილის ძაფები. ოდესლაც მიტოვებული სამუშაოს გაგრძელება უფრო ძნელია, ვიდრე მისი თავიდან დაწყება. მაგრამ ამჯერადაც მეფე გამიხდა შემწე: „რაინის ოქრო“ და „ვალკირია“ რიგრიგობით დაიდგა მიუნჰენში 1869 და 1870 წლებში. ამან ისევ აღმანთო, გამიღვიძა ტეტრალოგიის პრობლემატიკის ინტერესი, ცნობიერებაში აღმიდგინა მისი მრავალრიცხოვანი მხარის — ფილოსოფიური, დრამატურგიული, მუსიკალური მხარის — განვითარების ხაზი.

1869 წელს დავემთავრე „ზიგფრიდი“ და მაშინვე შევუღდექი ახალი ოპერის წერას, რომელსაც უნდა დაეგვირგვინებინა მთელი

ციკლი და დაეზუსტებინა მისი აზრი. ახალი ოპერა, ანუ „ღმერთების დაღუპვა“ ტეტრალოგიის ყველა ნაწილზე რთული და დიდი იყო. მეფეს იმის მადლიერების ნიშნად, რომ შემაგულიანა გრანდიოზული ფრესკა დამესრულებინა, მიუძღვენი „ნიბელუნგების ბეჭედი“ და ვბრძანე ოპერის ფრონტონზე მოეთავსებინათ მიძღვნის ლექსი.

მაგრამ როცა „რანის ოქროსა“ და „ვალკირიას“ ვესწრებოდი, სინანულით ვხედავდი, რომ ტეტრალოგიის დადგმა სულ სხვანაირად მქონდა წარმოდგენილი და არაფრით არ ესადაგებოდა იმას, რაც სპექტაკლებზე იქნა მიღწეული. დადგმის ტექნიკური გაფორმება (თეატრის არქიტექტურული ჩანაფიქრიდან მოკიდებული) სრულებით არ შეესაბამებოდა კოსმოსური მასშტაბებისა და ღრმა ფილოსოფიური მნიშვნელობის მქონე ჩემი ნაწარმოებების იდეურ შინაარსს. ასეთი გაფორმება მხოლოდ იმ დარბაზში შეიძლებოდა ყოფილიყო, სადაც ღრმა და მოწიწებით აღვსილი გულისხმეობა იქნებოდა გამეფებული. ამგვარი ატმოსფერო კი შეიქმნებოდა მხოლოდ დადგმის თავისებური ტექნიკური გაფორმების გზით ერთის მხრივ, და მეორეს მხრივ — ნაწარმოების სულიერი შინაარსის სრული გახსნით. ხოლო დადგმაში არასერიოზული, ტრადიციული ოპერის დალდაჩნეული საშუალებებისა და ხერხების გამოყენების შედეგად (ოპერისა, რომელსაც მე ვებრძოდი) ჩემი ნაწარმოებების არსი მცდარად ვლინდებოდა, დიად ჩანაფიქრს ხშირად სახელს უტეხდა სასაცილო სცენური გადაწყვეტილებანი.

ამას გარდა, ტეტრალოგიაში შემავეალი დრამების ცალ-ცალკე, თანაც მთელი წლის შუალედის შემდეგ დადგმა ქმნიდა არასრულ და, აქედან გამომდინარე, არასწორ სურათს იმისას, რისი გამოხატევაც მათში მინდოდა. ეს იმიტომ, რომ თითოეული ოპერის აზრი შეიძლებოდა ნათლად გახსნილიყო მხოლოდ ოთხი თანმიმდევრული სპექტაკლის კონტექსტში, რომელთაგანაც უნდა წარმომდგარიყო „ბეჭდის“ იდეალური დადგმა. მსოფლიოს რომელი თეატრი დათანხმდებოდა და იკისრებდა ასეთი ტეტრალოგიური სპექტაკლის განხორციელებას?

ამ მოსაზრებების შედეგად დაისვა საკითხი ვაგნერის სპეციალური თეატრის აშენებისა. თეატრი უკვე დიდი ხანია შექმნა ჩემმა წარმოსახვამ, მაგრამ მისი აგების ფიქრს ყოველთვის ზღუდავდა უდიდესი პრაქტიკული სიძნელეები, რომელთაც თვით ჩემი მეფემფარველის უსაზღვრო დიდსულოვნება ვერ დაძლედა. ასეთი თეატრის გარეშე ჩემი ნოვატორული ჩანაფიქრი შუა გზაზე გაჩერდებოდა, ვინაიდან ოპერის ჩამალული ახალი კონცეფცია მოითხოვდა

დადგმისა და სცენური გაფორმების სტილის რადიკალურ გარდაქმნას.

ჩემი გეგმა, რა თქმა უნდა, ქიბერული იყო, მაგრამ არ მინდოდა დამეჭვრებინა, რომ ისევ დავტოვებდი ამ ქვეყანას, მას განხორციელებულს ვერ ვიხილავდი. როგორც უკვე გითხარი, ლოდინის ხელოვნებას დავეუფლე და ვისწავლე სასოწარკვეთილების დაძლევა. ამასთანავე საქმეში ჩემი უზენაესი მფარველის ჩარევამ იმ დროს, როცა ყველაფერი დაკარგულად მეჩვენებოდა, დამიმტკიცა, რომ ამქვეყნად სასწაულებიც ხდება...

ტრიბუნეში გატარებულ წლებში განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა ჩემი ესთეტიკის მებრძოლი-ეროვნული მიმართულება. სიფიცხემ, რითაც ხელოვნებაში გერმანული სულის, ყველაზე დიდი, ჯანსაღი, ტრადიციული სულის განსამტკიცებლად ვიბრძოდი, ამ პერიოდში უმაღლეს წერტილს მიაღწია და გამოვლინდა ნაშრომში „გერმანული ხელოვნება და გერმანული პოლიტიკა“. ხსენებული ნაშრომის გამოქვეყნებამ 1868 წელს ნამდვილი ქარიშხალი გამოიწვია და აღაგზნო ადამიანთა გონება. ამას ალბათ ხელი შეუწყო იმ წლების საერთო განწყობილებამაც, როცა გერმანიაში ყველგან ვრცელდებოდა ანტიფრანგული ლოზუნგები, ხოლო ჩვენს დასავლეთელ მეზობლებზე სამხედრო თავდასხმა გარდაუვალი ჩანდა.

მაგრამ გადამწყვეტი ფაქტორი, ვფიქრობ, მაინც იყო საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება: ჩემს შემოქმედებას გააფთრებია აღუდგნენ წინ სწორედ ფრანგები თავიანთი უხამსობითა და გარყენილობით. ისინი ყოვლისშემძლენი იყვნენ არა მარტო პარიზში, არამედ გერმანიის ქალაქებშიც, სადაც ჩვენი თავადების მფარველობის შედეგად დიდი გასავალი ჰქონდათ თავიანთი სალონური გემოვნებით, მაშინ, როცა გერმანული ხელოვნება გერის მდგომარეობაში რჩებოდა. ყველაზე ცუდი ის იყო, რომ ამ გაელენამ უმთავრესად შეაღწია ხელოვნების სახეობაში, რომელსაც უდიდესი გამოხმაურება ჰქონდა ხალხში, სახელდობრ, შეაღწია თეატრში და საფრთხე შეუქმნა თვით ხალხის სულიერ სიჯანსაღეს, აღუნებდა მის ეროვნულ შეგნებას.

მე განვაგრძობდი მოცარტისა და ვებერის ტრადიციას და ვცდილობდი, სცენიდან ძალუმაღ ეუღერა ნამდვილ, მაგრამ სულ უფრო და უფრო მივიწყებულ გერმანულ სულს. ამას ვაკეთებდი არა იაფფასიანი ცრუ პატრიოტიზმის გამო, არამედ იმიტომ, რომ მთელი არსებით მწამდა ამ სულის კეთილშობილება და მჭეროდა, მას ძალა შესწევს ხელი შეუწყოს მთელი ევროპის კულტურის აღორ-

ძინებას-მეთქი. ამიტომ ვეკიდებოდი თანაგრძნობით 1870 წლის კამპანიას საფრანგეთის წინააღმდეგ და პრუსიის ჯარების თავდასხმას პარიზზე. ფრანგების კაპიტულაციამ სარკასტულად განმარჯვო და დავწერე სტატია — „კაპიტულაცია, კომედია ანტიკური სულისკვეთებით“. ამ სტატიით შური ვიძიე პარიზში გადატანილი მარცხის გამო, ხოლო გერმანიის გამარჯვების აღსანიშნავად დავწერე „კაიზერმარში“ ორკესტრისა და გუნდისათვის. ეს მარში მიკაინახა წრფელმა ენთუზიაზმმა და იმ იმედით დავწერე, რომ ხელოვნების ნამდვილი ნაწარმოები იქნებოდა და არა „შემთხვევის გამო“ შექმნილი თხზულება.

ო, ინტელიგენტ-იდეალისტის ილუზიებო! მალე გამოირკვა, რომ ომს არავითარი საერთო არ ჰქონდა დაძაბუნებული კულტურას განახლებასთან და ჩვენს მმართველ წრეებს სულაც არ წამოუწყიათ იგი კულტურულ ფასეულობათა დასაცავად. სინამდვილის ამ ფონზე ჩემი სიმპათიები მით უფრო უადგილოდ მეჩვენებოდა, რომ ისინი აშკარად ეწინააღმდეგებოდნენ „პარსიფალის“ იდეას (ოპერა სწორედ იმ დროს ღებულობდა საბოლოო ფორმას; ლიბრეტო კი ჯერ კიდევ 1865 წელს მოვხაზე). ამ დრამაში ვისწრაფოდი ხოტბა შემესხა ადამიანთა ძმური სიყვარულისათვის. ამავე დროს კი ძმათა-მკვლელობის გაშმაგებულ ზვირთებს ემორჩილებდი!

ამგვარად, საკუთარ თავს ვეწინააღმდეგებოდი არა მარტო როგორც ხელოვანი, არამედ როგორც მოაზროვნე, ვინაიდან გერმანიის მხსნელ მისიად მიმაჩნდა სულის გამარჯვება ჰედონურ მგრძნობიარობაზე, რომლის გავლენის ქვეშაც მოექცა ევროპული და პირველ რიგში ფრანგული კულტურა. მაგრამ განა ძალმომრეობა და სისხლისღვრა შეიძლებოდა ყოფილიყო მაღალი სულის გამოხატულება? განა ჩვენ, გერმანელები, ჩვენი ქედმაღლური და პირქუში ზემოთ ფრანგებისთვის არ წარმოვადგენდით ისეთი დაცემულობის მაგალითს, სადამდისაც თვით ისინიც კი არ დასულან?

მას შემდეგ, რაც ნაციონალისტური გატაცებანი თანდათან დამიცხრა და სალი თვალით შევხედე ჩემს საქციელს, მივხვდი, რომ საკითხი არც ისე უბრალოდ იდგა, როგორც მეგონა, ოდეს ვფიქრობდი: რაინის მარჯვენა ნაპირზე ამადლებული სულიერი ცხოვრება და ნამდვილი მხატვრული ფასეულობანი შეფოხს, მარცხენაზე კი — გარყვნილება და ხელოვნებაზე ვაქრული შეხედულებანი-მეთქი. ოფენბახთან, ალევისთან და სკრიბთან მთელი ფრანგული კულტურის გაიგივება უკიდურესი უსამართლობა იყო: ძალზე ადვილად დავივიწყე, რომ ჩემს თანამედროვე საფრანგეთში ჰყვოდა ბოდლერისა და გოტიეს პოეზია. ამ პოეტების გვერდის

ავლა კი არ მეკადრებოდა, თუნდაც იმიტომ. რომ პირველი ოდეს-
ღაც ნამდვილი კულტურული ადამიანის სიმამაცით იცავდა ჩემს
დამსახურებას, ხოლო მეორის ქალიშვილის, იუდიტასადმი, იმ
წლებში მეგობრულ გრძობაზე უფრო მეტ სითბოს განვიცდიდი.
და განა ბერლიოზის მუსიკა — ეს ბრწყინვალე გამოხატულება
მწვერვალებისკენ კაცობრიობის მისწრაფებისა, დიდებული და
აუღიარებელი გამოხატულება (ბერლიოზს სწორედ ამ აუღიარებ-
ლობის გამო შეარქვეს მეტსახელად... ფრანგი ვაგნერი!), განა ეს
მუსიკა არ იყო თავის მხრივ ფრანგული კულტურის ცხოველყო-
ფელობის დამამტკიცებელი საბუთი, კულტურისა, მე რომ დაცე-
მულობის ზოგიერთი მოვლენის გამო ნაუცბათევად, უსაფუძვლოდ
დაევმე?

რაც უფრო მემატებოდა ხანი და სიბრძნე, მით უფრო ნათლად
ვხედავდი, თუ რა მცდარი, სუბიექტური, მიკერძოებული იყო ჩემი
ანტიფრანგული განწყობილება. სამწუხაროდ, საზრუნავს საზრუნა-
ვი მოჰყვებოდა და ეს ხელს მიშლიდა გადამესინჯა და გამერკვა
საკუთარი შეხედულებები. მაგრამ მაინც იმედი მაქვს, რომ ხალხმა,
რომელმაც შემიყვარა და ჩასწვდა ჩემი შემოქმედებისა და აზ-
როვნების არსს, შეძლო ამოეცნო ჩემი შეხედულებების ნამდვილი
აზრი — ღრმად ჰუმანური აზრი, მტკიცედ რომ უარყოფდა ქედმა-
ღალ და აგრესიულ ნაციონალიზმს.

ამოსავალ წერტილად რომ ეს დროებითი განწყობილებანი აირ-
ჩეს და მათი მიხედვით აიხსნას ჩემი შემოქმედება, თანაც ამ შე-
მოქმედებაში ათასგვარ ანტიკულტურულ და ანტიჰუმანურ საქცი-
ელს მოეძებნოს გამართლება, ეს ჩემი შემოქმედების დამახინჯება
ქნებოდა. თუმცა, არა მგონია, ამგვარი ახსნა საერთოდ შესაძლე-
ბელი იყოს. იგი მეტისმეტად შესაზარია და საეჭვოა ადამიანის გო-
ნება დაეთანხმოს. კოზიმას ჩამოსვლამ ტრიბუნენში ბოლო მოუღო
ჩემი ინტიმური ცხოვრების უკუღმართობას. ასეთი გულისხმიერი
ქალისთვის ძნელი იყო ექპირა, ზნეობრივად როგორ იღუპებოდა
ადამიანი მის გამო. ამიტომ მრავალგზისი სინანულისა და უკან დაბ-
რუნების შემდეგ გადაწყვიტა სამუდამოდ გაშორებოდა ბიულოვს
და მე გამომყოლოდა. იგი ჩემთან მოვიდა, ვითარცა სენტა, ვისაც
შეუმცდარმა ინსტიტუტმა უკარნახა, შენი ცხოვრების მოწოდება
ჰოლანდიელის ნუგეშისცემააო. მართლაც, სიცოცხლის დასასრუ-
ლამდე კოზიმა გახლდათ ჩემი ფასდაუდებელი თანამგზავრი, სტი-
მული და დასაყრდენი, თუ გნებავთ, თავისებური ლედი მაკბეტი,
ოლონდ კარგი გაგებიო.

რა თქმა უნდა, კოზიმას მიმართ იმ ცეცხლს არ ვგრძნობდი, როგორც მათილდა მიყვარდა (ამას კოზიმა მხოლოდ ხვდებოდა. ჩემი ცხოვრების ხსენებული ეპიზოდი არ შემიტანია „მემუარებში“, რომელთაც კოზიმას ვკარნახობდი მისი დაუინებელი მოთხოვნით: ეს იმიტომ გავაკეთე, რომ ქალის თავმოყვარეობა არ შემეღახა). მიუხედავად ამისა, კოზიმას მიმართ ჩემი მშვიდი და კეთილგონივრული გრძნობა ნაკლებ მტკიცე როდი იყო. იგი შეა იმას შეგნებამ, თუ რა უდიდესი შთამბგონებელი როლი უნდა ეთამაშა ჩემს ცხოვრებაში ამ გულისხმიერი და უაღრესად კულტურული ქალის სიყვარულს (გულისხმიერება, კულტურულობა რომ აკლდა მინას, სწორედ ამან განაპირობა ჩემი პირველი ოცდაათწლიანი ცოლ-ქმრული ცხოვრების მარცხი).

კანონიერად დაქორწინდით 1870 წელს, რამაც განამტკიცა წლიდან წლამდე მომდინარე ჩვენი კავშირი. შეუღლება დაემთხვა ქვეყნად პაწაწინა არსების მოვლენას; მას მამობრივი სიყვარულით ვუსურვე, სულიერად და ფიზიკურად ჩემი საყვარელი გმირისთანა, ზიგფრიდისთანა ყოფილიყო. ამიტომაც ზიგფრიდი დავარქვი. ამ გარემოებამ წამაქეზა ერთი წუთით უარი მეთქვა გადაწყვეტილებაზე, თავი მიმედგენა მუსიკალური დრამის ჟანრისთვის, და ჩემი ვაჟიშვილის დაბადების ერთი წლისთავის აღსანიშნავად შევთხზე დიდი სიმფონიური პიესა იდილია „ზიგფრიდი“, დაწერილი განსაკუთრებულად მშვიდი და ნათელი ტონებით. ბუჩქებში დამალულმა პატარა ორკესტრმა ჰანს რიხტერის ხელმძღვანელობით ხსენებულ საზეიმო დღეს პიესა კოზიმასთვის შეასრულა იმ დროს, როცა კოზიმა ვილიდან გამოდიოდა. შეგიძლიათ, სრული წარმოდგენა გქონდეთ საფრანგეთის მიმართ ჩემს ნამდვილ გრძნობებზე, იმის მიხედვითაც, რომ ზიგფრიდის ნათლია გახლდათ იუდიტა გოტიე. იგი თავის მეუღლესთან, კატიულ მანდესთან ერთად დიდხანს იყო სტუმრად ტრიბუნში სადაც ყველანი სიამტკბილობით ცეცხობრობდით.

ტრიბუნში გატარებული დღეები მუდამ მემახსოვრება არა მარტო იქ გამეფებული ოჯახური ჰარმონიის გამო, არამედ იმიტომაც, რომ გავიცანი ახალგაზრდა, ვისმა ბრწყინვალე ნიქმა პირდაპირ მომაჯადოვა. ჩვენი ნაცნობობა ფაქტიურად დაიწყო ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინათ. იმ დროს, როცა ჩემმა სტატიებმა და მუსიკამ ბაზელის უნივერსიტეტის პროფესორის ფრიდრიჰ ნიცშეს სიმპათიები მოიხვეჭა. 1869 წლის ერთ დილას კი მან მორიდებით შემოაბიჯა ჩვენი ვილის ბაღში. ჩემმა შეხედულებამ მუსიკაზე ნიცშეს გონებრივ განვითარებაში დაახლოებთ ისეთივე როლი

ითამაშა, როგორც ოდესღაც შოპენჰაუერის იდეებმა ჩემი ფილოსოფიური იდეების ჩამოყალიბებაში.

ნიცშეს აინტერესებდა თანამედროვე საზოგადოების სულიერი აღორძინების საკითხი, საზოგადოება, რომელიც დახვავებისა და გახრწნის ნიშნებს ავლენდა, და ჩემი რეფორმატორული შემოქმედება მიაჩნდა ხსნისა და ზნეობრივი აღმაფრენის გზად: კაცობრიობა გამოჯანსაღდება, რაკი ძალას შეიმატებს ისეთი წყაროდან, როგორც ოპერაა, თავად ოპერა კი შედგება მუსიკის ირგვლივ და მუსიკის თაოსნობით ხელოვნების ყველა სახის გაერთიანებისათ. ჩემი შემოქმედება ნიცშეს აზრით იყო ძველი ბერძნული ტრაგედიის აღორძინება XIX საუკუნის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული ტექნიკის დონეზე და სულიერად ისევე უნდა აღემალლებინა ხალხი. როგორც დიონისეს დღესასწაულები აღამალლებდა ორი ათასი წლის წინათ ადამიანებს. ბედნიერებას მანიჭებდა მოსმენა იდეებისა, იმ ადამიანის დიდ პირად მრწამსად რომ იქცა, ვისაც გენოსობის ნიშნებს ვატყობდი. ეს მიმტკიცებდა რწმენას, ექსტრავაგანტურობის გამო არაერთხელ უარყოფილი ჩემი ჰიპოთეზები სწორია-მეთქი. განსაკუთრებით მახარებდა, რომ იდეებს, ჩამოყალიბებულთ ისეთი შთაგონებული კალმით, როგორიცაა ნიცშეს კალამი — ჩემს კალამზე უფრო ცოცხალი, უფრო ხატოვანი, უფრო „ფრანგული“ კალამი, — შეუძლიათ ახალი მომხრეები გაიჩონონ და უფრო ღრმად გაიდგან ფესვები ადამიანთა შეგნებაში.

არაფერს შეეძლო ჩემთვის მეტი ინტელექტუალური სიამოვნება მოენიჭებინა, ვიდრე ჩვენს ხანგრძლივ საუბრებს შვეიცარიის პეიზაჟის მომხიბლავი სურათების ფონზე. საუბრებს ესწრებოდა და შთაგონებას მატებდა კოზიმა (ამას ჩემი ახალგაზრდა თანამოსაუბრე თითქმის მოწინააღმდეგე ალტაცებით უცქეროდა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ მაწუხებდა, რადგანაც იგი არ იყო ტრისტანივით მომხიბვლელი და, მაშასადამე, მეც არ მქონდა მიზეზი მეფე მარკის დამახასიათებელი კომპლექსებისა, თუმცა კოზიმას მამად შევეფერებოდი).

ამ საუბრებმა ნიცშეს მასალა მისცეს ლექციების მთელი ციკლისთვის; ლექციებისა, რომლებიც მან ბაზელში წაიკითხა და რომლებიც შემდეგ 1872 წელს გამოცემულ მის წიგნში გაერთიანდა ხითაურით: „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“.

ნიცშეს ლექციებში ჩემი სახელი არ მოუხსენებია, მაგრამ საესუბრით ნათლად ჩანდა, რომ ლაპარაკი იყო ჩემს შემოქმედებაზე და წიგნის გამოჩენამ დიდი აურზაური გამოიწვია: როგორ გაბედა

ამ ბიჭმა და სამაგალითოდ მიიჩნია მუსიკა, რომლის უზრობაც მის გამოჩენამდე ამდენმა ხელოვანმა დაამტკიცაო?

ტრიბუნში გატარებული ექვსი წელი იყო მყუდროების ყველაზე ხანგრძლივი და მტკიცე პერიოდი ჩემს ცხოვრებაში. ხუთე ბედმა შემებრალა ბოლოს და ბოლოს? მაგრამ. ეტყობა, ასეთი ცხოვრება არ შემეფერებოდა, იქნებ იმიტომ რომ ყოველივე იმის შემდეგ რაც მე გადავიტანე, აღარ შემეძლო მისი სილამაზის მთლიანად შეფასება ზიგფრიდის დარად: ზიგფრიდმა შეირთო ბრუნჰილდა, ივემა ნეტარების წუთები და ისწრაფვის ახალი გმირობის ჩასადენად, თუმცა არც არავინ ეძინის და არც აქეზებს საამისოდ. მას აზრადაც არ მოსვლია ეს ნეტარება სამარადისოდ ან დროებით მაინც გაეხანგრძლივებინა.

ხალხი უკვე არ მდევნიდა, სიღარიბე კარზე არ მიკაკუნებდა, მაგრამ სულ უფრო იზრდებოდა და მტანჯავდა სულიერი დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა. ვცდილობდი იდეალურად განმეხორციელებინა სცენაზე ჩემი ოპერები, პირველ რიგში ტეტრალოგია (ტეტრალოგიის დადგმა არც ერთ თეატრში არ მიმაჩნდა შესაძლებლად). ამიტომ თავში ნიადაგ ვაგნერის თეატრის აშენების იდეა მიტრიალებდა. იგი ამეკვიატა და ძილსა და მოსვენებას არ მანებებდა, საშუალებას არ მაძლევდა მუშაობა გამეგრძელებინა „ღმერთების დაღუპვაზე“.

გამოსადენი სისხლი ადრე თუ გვიან უნდა დაღვრილიყო. ასეც მოხდა იმ დღეს, როცა გადავწყვიტე ყოველივე მელონა და საქმეს შევედგომოდი. ბევრს ეს სისულელედ მიაჩნდა. მაგრამ ყური არ ვუგდე მათ მოწოდებას, გონებისთვის მომეხმო და ანგარიშიანობა გამოემეჩინა, და ბურუსით მოცულ სივრცეს მივეცი თავი.

დასაწყისი ადვილი აღმოჩნდა, ძალიან მალე ამოვირჩიე ადგული, სადაც თეატრი უნდა აშენებულიყო: ეს გახლდათ, პატარა თვალწარმტაცი ქალაქი ბაიროთი. მაგრამ რა სახსრებით ვაპირებდი გეგმის განხორციელებას? არაფერი გამაჩნდა გარდა იმისა, რომ ადგილობრივი ხელისუფლება გულკეთილად მეპყრობოდა, ადგილიც კი შემომთავაზა მშენებლობისთვის, ამავე დროს არ. მაკლდა ბუნდოვანი დაპირებანი: ჩემი ხელოვნების ცალკეულ პატივცემულთაგან ხელმოწერით შეეგროვებინათ ფული.

მტკიცედ ვიდექი გადაწყვეტილებაზე, დავიწყე ბრძოლა, ეტყობოდა, გააფთრებული ბრძოლა, და შტაბ-ბინა ტრიბუნნიდან ბაიროთში, ესე იგი წინა ხაზზე, გადავიტანე. 1872 წლის აპრილის დამლევს დავტოვე ადგილი, სადაც ამდენ ხანს მშვიდად ვიცხოვ-

რე. ჩემს აგზნებულ წარმოსახვაში მომავლის ბოლო-ოქნების ტაძარი, ბორცვზე აზიდული, ბაიროითის თავზე წამოშართული ტაძარი, უკვე მოხაზულობას იძენდა ვალჭალას მსგავსად, რომელზედაც ოცნებობდა და რომელსაც წინასწარ უჭკერეტდა ვოტანის ამაყი გონება.

XVI

ვიდრე გიამბობდეთ. რარიგ ძნელად შენდებოდა ვალჰალა—ჩემი თეატრი ბაიროთში—ინტერმეცოს სახით რამდენიმე შენიშვნას მოგახსენებთ ჩემს ერთადერთ მუსიკალურ კომედია „ნიურნბერგელ მაისტერზინგერებზე“. მე არ ვისურვებდი ამ ნაწარმოების მახვილგონიერებასა და ხალხურობას წაეჭეზებინეთ და სხვებივით დაგესკვნათ: ვაგნერის ძირითადი შემოქმედებისგან საფუძვლიანად განსხვავდებოდ. ეს ხელს შეგიშლიდათ მასში ჩემი ევოლუციის მემკვიდრეობითობისა და თანამიმდევრულობისათვის მიგედევნებინათ თვალი. ოპერის პრემიერიდან მოკიდებული (პრემიერაზე აღფრთოვანებული ოვაციებით შემხვდნენ) ირონიულად ვაკვირდებოდი, როგორ უერთდებოდა ჩემი მუსიკის თაყვანისმცემლებს ბევრი მისი მოწინააღმდეგე: ისინი კმაყოფილებით აღნიშნავდნენ, ვაგნერი ბოლოს და ბოლოს „ქეშმარიტების გზას“ დაუბრუნდაო და მაღალ შეფასებას მაძლევდნენ.

ქეშმარიტების გზაზე დაბრუნება კი ვახლდათ უარის თქმა მწარე ფილოსოფიასა და ავადმყოფურ ფსიქოლოგიზმზე ეგრეთ წოდებული ოპტიმიზმისა და რეალიზმის სასარგებლოდ. ეს კი გულისხმობდა იმას, რომ ყურად მულო კრიტიკოსების რჩევა — უფრო მარტივად და ტრადიციულად გადმომეცა აზრი. არ უარვყოფ, „ნიურნბერგელი მაისტერზინგერები“ სხვა ოპერებზე ხალისიანი განხლდათ, ხალხურობით იყო აღსავსე და წარსულის დიდ ხელოვანთა, კერძოდ ბახის მუსიკის გამოძახილი მოჰქონდა ჩვენამდე; მაგრამ შეცდომა იქნებოდა იგი მიეჩინათ, როგორც გადახვევა ჩემ მიერ არჩეულ გზიდან (თუნდაც როგორც მარჯვე გადახვევა), როგორც უარის თქმა აღრინდელ აზრებზე და ცდა—გამომესყიდა ცოდვები, რომლებსაც კრიტიკოსები მომაწერდნენ.

„ნიურნბერგელ მაისტერზინგერებში“ მე კლავინდებურად ერთ-გული ვიყავი ჩემი თავისა, რაც შეეხება კრიტიკოსებს. მათთან არათუ ზავის დადებას ვაპირებდი. პირიქით, „მაისტერზინგერებში“, საბრძოლველად ვიწვევდი და ეს გამოწვევა აღსავსე იყო ქედმაღლური ზიზღით. იყვნენ კრიტიკოსები, რომლებიც ფიქრობდნენ, ვაგბერი ჩვენ არ გვეხებაო, და ჩემს ახალ ნაწარმოებს მიესალმებოდნენ. მაგრამ ისინიც ისევე ვერ მიგებდნენ ახლა, როგორც მაშინ, როცა სტვენით ხვდებოდნენ „ტანჰოიზერს“ ან საზოგადოებრივ საფრთხედ ნათლავდნენ და მიწასთან ასწორებდნენ „ტრისტანს“. მათ აღვიღზე მე აღშფოთებული დავტოვებდი დარბაზს, როგორც ეს გააკეთა ბატონმა ელუარდ ჰანსლიკმა: ვენაში ჩემი ყოფნის დროს იგი პოემის კითხვას ესწრებოდა და როცა ბექმესერში საკუთარი თავი იცნო, განრისხებულმა დატოვა შენობა. იმ დღიდან აღარც მომსალმებია.

ო, არა. არა, ჩემი „მაისტერზინგერები“ არც ისე ხალისიანი გახლავთ. როგორც ერთი შეხედვით ჩანს, თუმცა კომიკურ ენარს განეკუთვნება და თუმცა მთავარი გმირი ჰანს საქსი გულკეთილ მხიარული ადამიანია, ხოლო მისი თავგადასავალი — მართლაც შესაქცევი.

მათ. ვინც ნაწარმოებში მარტოდნენ მხიარულობას ხედავდნენ, არ ესმოდათ ჩემი გმირის დრამატული განცდები, ზოგჯერ ისეთივე ძალით გადმოცემული, როგორც აუხდენელი სურვილით გამოწვეული მწუხარება „ტრისტან და იზოლდაში“. გაიხსენეთ თუნდაც მესამე მოქმედების პრელუდიის ატმოსფერო. ამასთანავე ჰემმარიტი, ღრმა და მრავლისმეტყველი კომიზში სრულიადაც არ გამორიცხავს ცხოვრებისადმი სერიოზულ და თვით მწუხარებით მოცულ დამოკიდებულებას, პირიქით, გულისხმობს ასეთ დამოკიდებულებას. ტრაგედიის ავტორი ცხოვრების სიღრმეში იჭრება, თვითონვეა შეძრწუნებული საკუთარი აღმოჩენებით და მსმენელებსაც აიძულებს შეძრწუნდნენ, კომედიის ავტორი კი ცხოვრების დრამას შორიდან უყურებს და ცდილობს ცოტათი მაინც მოუშვას განგების საბედისწერო მუხრუჭები. ხოლო ეს ნებას აძლევს „სიცილში ცრემლი გაურიოს“. კომიკური ენარი შეიძლება იმ ხელოვანისთვის გახდეს სასიცოცხლო მოთხოვნილება, ვის სულსაც ხანგრძლივად დაგავდა უაღრესად მჭიდრო კავშირი ცხოვრების ტრაგიკულ არსთან

ჩემი აზრით. ახალი ოპერა „მაისტერზინგერები“. რომლის იდეა დამებადა ჯერ კიდევ 1845 წელს. „ტანჰოიზერის“ დამთავრებისთანავე, შევებას მომგვრიდა, და თუ ამ იდეის განხორციელებას მა-

შინე არ მოკვიდე ხელი, მხოლოდ იმიტომ, რომ უნარი მქონდა გამეძლო ზეშთაგონების დამდაგველი სუნთქვისთვის, უფრო მეტიც — ნამდვილ ნეტარებას განვიცდიდი, რამეთუ მსოფლიო სევდის ფიალას ბოლომდე ვცლიდი. მაგრამ აი, დადგა დრო, როცა სულიერი ძალები თითქმის დამეშრიტა. მაშინ დავემორჩილე თავდაცვის ინსტინქტს და ავარჩიე სიუჟეტი, როპელმაც საშუალება მომცა რამდენადმე დავშორებოდი საგანთა ტრაგიკულ არსს, პიოქში გააფთრებით რომ მიზიდავდა.

„მაისტერზინგერების“ წერას შევუდექი ჩემი ცხოვრების ყველაზე მძიმე და დუხპირ პერიოდში (გახსოვთ, ეს გახლდათ კრიზისის პერიოდი, როცა აღარავითარი წარმატების იმედი არ მქონდა, დავწერე ანდერძი და ველოდი სიკვდილს). ეს კი შეიძლება ზედმეტი საბუთი იყოს ამ კომედიის განსაკუთრებით სერიოზული ქვეტექსტისა. მინდოდა მეცინა, რომ მწუხარება დამეიწყებოდა, მაგრამ დაკვირვებელი მსმენელი ამ სიცილში უექველად შეამჩნევდა გულში ჩახშობილი ტანჯვის გამოძახილს.

სცადეთ, უკეთ ჩაუკვირდეთ XVI საუკუნის ცნობილ პოეტ-მეხამლეს, კეთილ და ერთი შეხედვით მხიარულს, და მასში მემამოხე სულს აღმოაჩინეთ; მეორე მოქმედების მონოლოგში იგი ვოტანის მსგავსად ნამდვილად შოპენპაუერულ კითხვებს უსვამს თავის თავს. ეს კითხვები ეხება აზრს ცხოვრებისას, აზრს ამ მარადიული ამოვებისას, „ძველისძველი უგუნური სევდისას“, რომელიც უაზროდ ტანჯავს აღამიანებს და მათ ცხოვრებას „ნამდვილ წამებად აქცევს“. საქსის იშვიათად ესმით თანამომეებს, მან არ იცის რა არის ოჯახური ბედნიერება და მყუდროება, მწვავედ განიცდის მარტოობას. მარტოობა მით უფრო მტანჯველია, რომ ოდესღაც იგი სახელოვანი ზიგფრიდი გახლდათ: მისი სიმღერა „იერუმ, იერუმ“, რომელიც აღსაესე იყო სიცოცხლის სიყვარულით, მაგრამ თან ბექმესერის მოსაწყენი გოდება ახლდა, აშკარად მიგვანიშნებდა ზიგფრიდის მიერ მახვილის კვერვის მღელვარე სცენაზე, რასაც უილაქო სიბრაზით აღევნებდა თვალს ქონდრისკაცი მიმე. მაგრამ ახალგაზრობა გაფრინდა და ბობოქარი ზიგფრიდი იქცა ბედს შერაგებულ ბრძენად, რომელმაც თავისი გრძნობების დამორჩილება ისწავლა. არაჩვეულებრივი ნიჭის წყალობით მას შეეძლო მოპლერალთა შეჭიბრში გაემარჯვა და ძვირფას ევას დაუფლებოდა (მისი ასაკის მოუხედავად ევა უნაზესი გრძნობებითაა გამსქვალული მისდამი), მაგრამ სძლევეს ცთუნებას, მონად არ უხდება მას.

საქსი საღად უყურებს მოვლენებს, ზედმიწევნით იცის თავის დაურება და ფრთხილობს, მეფე მარკის შეცდომა არ გაიმეოროს

მეფე შიშობდა. სიბერეში მარტოლმარტო არ დავრჩეო, და ოც-
ნეობობდა ეს სიმარტოვე ახალგაზრდა და მშვენიერი იზოლდას
შერთვით შეემსუბუქებინა). ამ იდეის გამოხატვა ვცადე საქსისა და
ევას სცენაში (მესამე მოქმედება) „ტრისტან და იზოლდას“ სიყვა-
რულის სევდის მოტივის გამეორებით. ეს ხერხი მიკარნახა მოცარ-
ტმა, რომელმაც განზრახ შეიტანა დონ ეუანის საბედისწერო ლხი-
ნის სცენაში ქერუბინოს არიის მოტივი „ფიგაროს ქორწინებიდან“.
ჰანს საქსმა უარი თქვა დამორჩილებოდა ცხოვრების მრავალ ცთუ-
ნებას, და საკუთარ თავში ჩაიკეტა. სულიერი კმაყოფილების წყა-
როდ და საკუთარ ჯილდოდ მას მიაჩნია მისწრაფება — დაეხმაროს
სხვებს, დატკბეს ბედნიერებით, რომელიც მისთვის მიუწვდომელი
იყო. სულის ეს კეთილშობილური მოძრაობა შთააგონებს ხელი შე-
უწყოს ჰაბუკ ვალტერ ფონ შტოლცინგის მაისტერზინგერების რი-
გებში შესვლასა და ევა პოგნერზე დაქორწინებაში.

ჰანს საქსის ასეთი საქციელი წინასწარმეტყველება იყო პირადი
ბედნიერების ამაღლებული, ალტრუისტული უარყოფისა, რომელ-
საც შემდგომ ხობდა შევასხი „პარსიფალში“. წლებით დაბრძენე-
ბულ და სულიერად გაკაეებულ საქსს შეუძლია დაიმორჩილოს ვნე-
ბისა და ტანჯვის ბრმა ძალები, გულში ჩაიკლას ბედნიერების წყუ-
რვილი. ამ გააფთრებულ ბრძოლაში გამარჯვებულს, გაღიმების
უნარიც კი შესწევს. ამგვარად, ბედისადმი მის მორჩილებას ნათე-
ლი შარავენდელი მოსავს. ეს განასხვავებს საქსს. ვოტანის პირქუ-
ში ფატალიზმისა და მეფე მარკის უწყალო სევდისაგან.

ამგვარად წარმოდგენილმა უარყოფის დრამამ გარშემო მყოფ-
თათვის შეიძლება შეუმჩნევლადაც ჩაიაროს, ვინაიდან გმირს ისეთს
კი არ ხედავენ ხოლმე, როგორიც სინამდვილეშია, არამედ ისეთს,
როგორიც გარეგნულად ჩანს (საქსს სწორედ ამან შეუწყო ხელი
კომედის მთავარი პერსონაჟი გამხდარიყო). განა საჭიროა კიდევ
იმის დამატება, რომ ჰანს საქსი თვითონ მე ვარ, ადამიანი, რომელ-
მაც ამდენი ქარტეხილი გადაიტანა, შემდეგ საკუთარ თავსაც შეუ-
რიგდა და ცხოვრებასაც, ყველაფერს გულთბილი კეთილმოსურ-
ნეობით შეჰყურებს და თავის მორჩილებას მოჩვენებითი მხიარუ-
ლებით ნიღბავს, უნდა თუნდაც მცირეოდენი სიხარული შეიტანოს
გარშემომყოფთა მძიმე ცხოვრებაში. შეიძლება ჰანს საქსის სახემ
ჯერ კიდევ მაშინ მიმიზიდა, როცა ოცდათორმეტი წლისა ვახლდით,
რადგან ამ გმირში თითქოსდა წინასწარ ვჭვრეტდი, რაც უნდა
გავმხდარიყავი ათასი განსაცდელის გადატანის შემდეგ. აღსანიშნა-
ვია, რომ „მაისტერზინგერებზე“ მუშაობა დავიწყე მაშინ, როცა
ჩემი გმირის ასაკსა და მდგომარეობას მივალწიე.

საქსის უსაზღვრო გულშეიარულებას ერთი ბეწო სისუსტე არ ეტყობა. იგი უღმობლად ეკიდება ადამიანის ფლიდობას, დაუნდობელი სარკაზმით ესხმის თავს საამქროს ამხანაგების უნიათო პედანტიზმსა და გესლიან შურიანობას. მის სიმპათიას ახალგაზრდა პოეტისა და მომღერლის ვალტერ ფონ შტოლცინგისადმი არ უნდა შეეხედოთ როგორც პლატონურ გულითადობას, ვინაიდან საქსი მას არსებითად ისეთი „ოსტატების“ შეუპოვარი წინააღმდეგობის დაძლევაში ეხმარება, რომელთათვისაც წესების ზედმიწევნით დაცვა ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ორიგინალურობა და შთაგონება.

ჩემთვის ძალზე იოლი იყო დამაჯერებლად გამომეთქვა ეს გულსწყრომა მედავითნეთა მიმართ, რომელთაც გაბედული ნოვატორობის ოდნავი გამოვლენაც კი აღიზიანებდა. ამისათვის საკმარისი იყო მომეგონებინა ხანგრძლივი ბრძოლა შემოქმედებით სარბიელზე. მთელი ამ ბრძოლის განმავლობაში ხომ არაერთხელ დამდეს ბრალი ურჩობაში. აუტანელი, პედანტური უმოქმედობის სიძულვილი ჯერ კიდევ სტუდენტობისას ვისწავლე. მაშინ იმისთვის მსაყვედურობდნენ, რომ არ მინდოდა ზუსტად გამემეორებინა ის, რაც ჩემამდე იყო თქმული. მე წილად მხვდა მთელი ცხოვრება ერთი და იმავე მსაყვედურის მოსაბეზრებელი ლაიტმოტოვი მესმინა. ამ მსაყვედურს ბეთპოვენის კათეხიზმოს სახელით მიაცხადებდნენ ადამიანები, რომელთაც ავიწყდებოდათ, რომ ტიტანის გაბედულ ცდებს თავის დროზე ასევე ეწინააღმდეგებოდნენ მოცარტისა და ჰაიდნის მგზნებარე თაყვანისმცემლები.

ადვილი შესაძლებელია, რომ თქვენს დროში ჩემი შემოქმედება და ჩემი ესთეტიკა გახდა თავისებური კატეხიზმო, რომლითაც ახშობენ რაიმე ახლის თქმის ცდას მუსიკაში. თუ თქვენ შორის მართლაც არიან ჩემი პრინციპების ამგვარი ქურუმნი, მაშინ, გეთაყვათ, გადაეცით, რომ არ მჭირდება მათი სამსახური, რამეთუ მიწა და მუსიკა ვითარდებოდეს და არა ერთ ადგილზე იყინებოდეს. ნამდვილად ესმის ჩემი და ვუყვარვარ მას, ვისაც შეუქლია ჩემს, როგორც კომპოზიტორის ხანგრძლივ და დრამატულ გამოცდილებაში იგრძნოს მოწოდება — მუდმივად ვისწრაფოდეთ უცნობი შორეთისაკენ. მე ხშირად ამაყი ვიყავი, მაგრამ არასდროს მქონია იმის პრეტენზია, მუსიკა განვითარების იმ წერტილზე გაყინულიყო, სადამდეც მე მივიყვანე.

ბევრი იმათგანი, ვინც მუსიკას მიძრახავდა და მას ქაოსურს, გაუგებარსა და ხატმებრძოლურს ეძახდა, თავის დროზე სიახლის მგზნებარე მომხრე გახლდათ, მაგრამ დროთა ვითარებაში. ისინი

ცივი, პედანტი, შეზღუდული მუსიკოსები გახდნენ: აღიარებდნენ მხოლოდ ისეთ მუსიკას, რომელიც მათი აზროვნების ჩარჩოებში თავსდება, არ შესწევდათ უნარი გაეგოთ, რომ ნამდვილი მუსიკა შეიძლება ჯერედეს სხვაგვარადაც, არა ისეთი მუსიკის მსგავსად, როგორსაც ისინი მიეჩვივნენ.

ძნელი საქმეა წლების მანძილზე ფაქიზად შეინარჩუნო სულისა და მისწრაფების გზება. ამგვარ გამონაკლისებს იშვიათად შევხვდრივარ იმ მუსიკოსებს შორის, რომლებთანაც მე მქონია ურთიერთობა. შეუდარებლად ხშირია ერთ ადგილზე ნაადრევად გაყინვის შემთხვევები. არა მგონია, ხელოვნების განვითარებას უფრო დიდი საფრთხე ემუქრებოდა, ვიდრე მსგავსი მოვლენები, რომელთა ჩარჩოებში ჩვეულებრივ ბედუკუდმართთა უშეუბრძოლის გამოჩატველ სულიერ დაჩაჩანაკებას თან ახლავს ხშირად ფრიად აგრესიული ხასიათის მოუთმენლობა. ეკ, ნეტავ სცოდნოდათ ბატონ ფეტისტებს, ჰილერებს, ჰანსლიკებს და ბევრ სხვას, რომლებმაც უზღვავე მილანი, ერუდიცია და პოლემიკური გააფთრება მოანდომეს ვაგნერის რეფორმის უაზრობის დამტკიცებას, ნეტავ სცოდნოდათ, რამდენი ალტყინება და იმედი ჩამიკლეს თავიანთი შხამიანი კალმით არა თუ მე ვლებულობდი სერიოზულად და ავადმყოფურად განვიცდიდი ყველა ბრალდებას, რასაც კი ამ კრიტიკოსთა სულელური ნაწერები შეიცავდა, მათ მიერ ჩემს ვითომდა შეცდომებზე გამოთქმული მცდარი შეხედულება საზოგადოებრივ აზრს სხვა მიმართულებას აძლევდა. ეს კი გადამწყვეტ ზემოქმედებას ახდენდა თეატრების დამოკიდებულებაზე ჩემი შემოქმედებისადმი.

კრიტიკოსები რომ არა, შეიძლება მეტი გამეკეთებინა ხელოვნებაში და გამეკეთებინა იმ ავადმყოფური დაძაბულობის გარეშე, რამაც დამირღვია სულიერი წონასწორობა, მაგრამ მე მათ შევპირდი — მკაცრად ვიძიებ-მეთქი შურს და აღთქმა შევასრულე კიდევ, როცა დავგმე ისინი „მანსტერზინგერებში“. ისე მწყუროდა შურისგება, მინდოდა აგრესიული პედანტისათვის, ყოველგვარი ზეშთაგონებული სიბახლის მოწინააღმდეგისათვის ჰანს ლიხი დამერქმია. ეს გადაკრულ სიტყვაზე უფრო აშკარად გამოხატავდა ჩემს გულის ნადებს, მაგრამ ზეგავლენის შეედგად იძულებული ვაგხდი უარი მეთქვა გადაწყვეტილებაზე და პერსონაჟს ბეკმესერი ვუწოდე. იქნებ ასე უკეთესიც იყო. ცალკეული პიროვნებაზე მინიშნებამ ადგილი დაუთმო საერთო დანიშნულების სიმბოლოს. ბეკმესერი იქცა მათ პირველსახედ, ვინც ჩემამდე და ჩემს შემდეგ ბუზუნებდა კანონებსა და წესებს დაუმორჩილებელ ხელოვნებაზე და მას ძრახავდა, ვითარცა მშვენიერების, მელოდიისა და ტრადიციის მტერს

შე ბეკმესერს უყოყმანოდ მივანიჭე ფრიად გროტესკული ნიშან-თვისებანი ის ვერ გრძნობს თავის უნიჭობას და ბედავს იმღეროს. უფრო მეტიც: შთაგონებულ ვალტერთან გაჭიბვებას აპირებს, მაგრამ მისი სიმღერა იგივეა, რაც სახედრის ყროყინი ბულბულის ტკბილხმოვან გალობასთან შედარებით. სინამდვილეში სწორედ ასეთი იყო იმათი მუსიკა, ვინც ცდილობდა სახელი გაეტეხა ჩემთვის, მათ შორის ევროპის მუსიკალური პრესის ერთ-ერთი კულისებში მოქმედი მესვეურის შეიბერისაც, რომლის ხსოვნა — შე ეს მტკიცედ მჭამს — ისტორიამ დაასამარა და არავითარი იმედი არ არის მისი აღდგენისა.

ვალტერი და ჰანს საქსი სრულიად სხვადასხვაგვარად უკრიტიკებენ დახვედრებულ ტრადიციულობას. ფიცხ. გააედულ ჰაბუკს გახვრეტილ გროშად არ უღირს მაისტერზინგერების მთელი ოსტატობა. მას ყოველგვარი წესი შთაგონების შემავიწროვებლად და დამლუპველად მიაჩნია. ამით აიხსნება ფორმალური შეცდომები, რომლებიც ამცირებენ მისი სიმღერის უშუალო სილამაზეს. საქსი გულკეთილად მიუთითებს ვალტერს ყურადღება მიაქციოს ამას, რადგანაც უნდა, რომ შეუწყნარებელმა „ოსტატებმა“ ვერც ერთი სუსტი წერტილი ვერ იპოვეთ ჰაბუკის ხელოვნებაში. ვალტერი საქსისგან იგებს, რომ შთაგონების თავისუფლება და გამოსახვის განახლება ტოლფასოვანია მხოლოდ მაშინ, როცა ისინი წინაპართა მონაპოვრების პატივისცემაზე, ამ მონაპოვართა ათვისებასა და შემდგომ განვითარებაზე დაფუძნებული.

საქსის სიტყვები დამაჭერებელია: ამ პატივცემული და ბრძენი არტისტის გაცნობის შემდეგ ვალტერი რწმუნდება, რომ უფროსი თაობის ყველა წარმომადგენელს როდი აქვს ცრუ შეხედულებები, ხელოვანი ხელოვანისგან განსხვავდებაო. საქსი განსასხიერებს ისეთ კომპოზიტორს, რომელმაც უკვე მიაღწია ხანდაზმულობის ასაკს და თავისი განსაკუთრებული სტილი გამოიმუშავა, მაგრამ სხვათა შემოქმედებაში ახალი ინტონაციების დანახვის უნარი არ დაუკარგავს. თანამოძმეთაგან განსხვავებით, საქსს არ ამოძრავებს შურის გრძნობა მზარდი ახალგაზრდა თაობისადმი, იგი გულწრფელი სულგრძელობით უწონებს ახალგაზრდებს ნოვატორულ ცდებს მაშინაც კი, როცა მთლად კარგად არ ესმის მათი შემოქმედების იდეური აზრი (ხომ საეჭვოა, საფსებით დაემთხვევს ერთმანეთისგან ათეული წლებით დაშორებული თაობების მსოფლმხედველობა), მაშინაც კი, როცა ამკარა შეცდომებს ხედავს გამოსახვის მანერაში.

ჩემს „მაისტერზინგერებში“ გადმოცემული სატირა პედანტურ და აგრესიულ ტრადიციულობაზე ავსებს პირმოთნე პუბლიცისტიზმის

გამასხარავენას „ტანპოიზერში“. კომპოზიციის ფორმალური წესების დამცველი ბეკმესერი საუკუნეთა შემდეგ ეხმიანება გრძნობათა და ბუნებრივ მოთხოვნილებათა თავისუფალი გამოქვლავებით შეგონებული მორალის დამცველ ბიტერლოფს. არსებითად, სწორედ ეს იყო ორი ძირითადი მიმდინარეობა, რომლებიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე მებრძოდნენ ხან ცალ-ცალკე, ხან ერთიანდობოდნენ და ვაგნერის საწინააღმდეგო ფრონტით მიტევდნენ.

ადამიანების სულიერ წონასწორობასა და ზნეობრივ სიჯანსაღეზე თავდასხმა (განა თვით გოეთეც ამგვარივე ექვების გამო არ უცხოობდა ბეთჰოვენის მუსიკას), თავდასხმა სილამაზისა და მუსიკალური ლოგიკის ოდინდელ ნორმებზე (განა თვით ვებერი გმირული სიმფონიის ყოველი ტაქტის გაანალიზების შემდეგ არ ამტკიცებდა თავის დროზე ამ ნაწარმოების მუსიკალური ენის უთავბოლოობას?)! აი, როგორი უცვლელი შეძახილები უნდა მესმინათ ათეული წლების მანძილზე ადამიანებისაგან, რომლებმაც ისტორიის გაკვეთილებიდან სასარგებლო ვერაფერი ვერ შეიძინეს.

როცა „ტანპოიზერსა“ და „მაისტერზინგერებს“ ვწერდი, ვცდილობდი პერსონაჟებს შორის წამოჭრილი კონფლიქტი მარადიული კატეგორიების დონეზე ამეყვანა, ისეთ სიმაღლეზე ამეყვანა, სადაც ტანპოიზერისა და ბიტერლოფის, შტოლცინგისა და ბეკმესერის ურთიერთშეჯახება გამოსახავს მარადიულ ბრძოლას ცოცხალ აზრსა და სქოლასტიკურ დოგმას შორის, წმინდა ზოგადსაკაცობრიო საწყისსა და იეზუიტურ პირფერობას შორის, ნოვატორულ სითამამესა და დახავსებულ შემარჩევლობას შორის. მაგრამ უწყობდა თუ არა ჩემი ცდები ხელს იმას, რომ კაცობრიობას ხელოვნებაზე, თავისუფლებისა და განახლებისადმი მის დაუცხრომელ წყურვილზე შექმნილ შეხედულებებში მეტი გონიერება, მეტი დიდსულოვნება, მეტი შემწყნარებლობა გამოეჩინა?

„მაისტერზინგერები“ ჩემი შემოქმედებითი კრედოს გამოხატულება იყო და არა უბრალოდ გასართობი მუსიკალური ნაწარმოები. ამას მოწმობდა ის, რომ ოპერა იცავდა გერმანელი ხალხის სულში ღრმად ფესვგადგმულ ხელოვნებას, ხალხისა, ვისი ეროვნული შეგნების მიძინებაც ათასგვარი იმპორტული ფრანგულ-იტალიური წამლებით სურდა მაშინდელ გერმანელ დიდკაცობას. როცა საქსს წარმოვათქმევიანებდი — ხელოვანის შემოქმედების უმაღლეს მსაჯულად ყოფნა ხალხის უფლებაა, უფლება, რომელიც კრიტიკოსებმა, პროფესორებმა და ამა ქვეყნის გამგებლებმა მიითვისეს—მეთქი, ამით ვცდილობდი თანამემამულეთა შორის აღმედგინა ადამიანური ღირსების გრძნობა და გამომეფნაზლებინა მათ

შეხედულებანი. ეს ჩემი მხრივ არ იყო დემაგოგია, ვინაიდან ყოველთვის მწამდა, რომ უბრალო ხალხს უფრო შესწევდა უნარი უკეთ აეთვისებინა ახალი და მნიშვნელოვანი, ვიდრე სწავლულ პროფესიონალებს, რომლებიც ჩვეულებრივ კასტურ ინტერესთა და ცრურწმენათა მოხარკენი იყვნენ.

მე მუსიკას უფრო ნათლად გამოხატული ეროვნული ქლერადობა მივანიჭე. ეს ქლერადობა მოგაგონებდათ დიად გერმანულ ხალხურ ტრადიციებს, განსაკუთრებით პროტესტანტული ქორალის დიდებულ სისადავეს, აგრეთვე დიად კულტურულ ტრადიციებს, რომელთა წარმომადგენლები იყვნენ პოლიფონიური ხელოვნების ისეთი ოსტატები, როგორიცაა: შიუტცი, ბახი, ფრობერგერი. ამგვარად, ჩემი მუსიკა ალბათ უფრო და უფრო გასაგები ხდებოდა, მაგრამ ამას არაფერი ჰქონდა საერთო ჩემს მოჩვენებით დაბრუნებასთან „ქეშმარიტების გზაზე“, რის მოლოცვასაც ბევრი ჩქარობდა.

ხალხურობისა და ძველი დროის ელემენტებს შეიცავდა ოპერის ჩემეული რეფორმატორული კონცეფცია, რომლისგან უკან დახევას ერთი ნაბიჯითაც არ ვაპირებდი. „მაისტერზინგერები“ ახალი მანერით დაწერილ სხვა ნაწარმოებთაგან იმით განსხვავდებოდა, რომ აშკარად, ცხადად იცავდა გერმანულ ხელოვნებას და ამ დაცვას ჰქონდა პროგრამული ხასიათი (მაშინ, როცა „ტრისტანში“, მაგალითად, გერმანიზმი მხოლოდ ივლისსხმებოდა, გამოიხატებოდა ბგერების საშულებით გაღწეული აზრებისა და გრძობების თავისებურებაში). ეს გარემოება კი „მაისტერზინგერებს“ მეტ ძალას ანიჭებდა მაყურებელთა აღსაფრთოვანებლად და ნიშნავდა იმას, რომ ჩვენც შეგვწევდა უნარი შეგვექმნა გერმანული ოპერა, მხატვრული თვალსაზრისით უფრო სრულფასოვანი, ვიდრე ჩვენს თეატრებში გაბატონებული საზღვარგარეთული მუსიკა გახლდათ. ასეთი იყო ოპერაში საქისისა და სხვა მომღერლების პატრიოტიზმის მაღიღებელი ქებათაქების აქტუალური ქვეტექსტი. საქისისა და სხვა მომღერლებისა, რომლებიც „გამუდმებით იღვწენ საგულშაგოზე და მძიმე წლებში იბრძოდნენ იმისთვის, რომ სიყვარულით დაცვათ ჩვენთვის ჩვენივე ხელოვნების ხალასი ნიჭი“.

რამდენადმე ნაკლებ თავგამოდებული ქსენოფობიით გამოვთქვამდი ამ ოპერაში ისეთსავე აზრებს, როგორიც გადმოვეცი იმავე პერიოდში დაწერილ განმარტებულ ნარკვევში: „გერმანული ხელოვნება და გერმანული პოლიტიკა“. მიუხედავად ამისა, ადამიანები, რომლებმაც მთლიანად დაძლიეს საკუთარ თავში შოვინიზმისადმი მიდრეკილება, „მაისტერზინგერებში“ არჩევდნენ ცალკეულ მკვეთრად ნაცონალისტურ ნოტებს, რომლებიც დროთა ვითარება-

ში ჩემთვისაც სულ უფრო აშკარა ხდებოდა. შემდეგში მე შეეძღ-
ლი ამდაგვარი რამ სრულებით არ გამეჭაჭანებინა ტეტრალოგიაში:
წმინდა გერმანულ ნიადაგზე იზრდებოდა პრობლემატიკის ამაყი ზე
და ისწრაფვოდა ზეცისკენ, ზოგადკაცობრიობის უწმინდესი სფე-
როებისკენ. ახლოვდება ეამი, როცა მე თქვენ გიამბობთ ამის შე-
სახებ.

XVII

ამრიგად, დადგა დრო, როცა უნდა დამეწყო ბრძოლა ყველაზე სანუკეარი ოცნების განსახორციელებლად. ესე იგი, ამეგო ტაძარი, სადაც შევეძლებდი მსხვერპლი მიმეტანა ტეტრალოგის შემწეობით მკვდრეთით აღმდგარი ახალი დიონისესთვის. ვოცნებობდი თუნდაც ერთხელ დაესწრებოდი ამ მსხვერპლის შეწირვას — მეტს არას ვითხოვდი ცხოვრებისგან.

მე პრესის მეშვეობით მივმართე ყველას, ვინც კი თანაგრძნობით ადევნებდა თვალს ჩემს მუშაობას, მხარში ამომიდექით-მეთქი. და ბაიროთში დავიდე ბინა. მართალია, საზოგადოებრიობისაგან მხარდაჭერის იმედს ნისლი ბურავდა, მაგრამ მაინც გადავწყვიტე ბრძოლა დამეწყო ჭერჭერობით მხოლოდ ჩემი ენთუზიზმის ამარა. საძირკვლის ჩაყრის ცერემონია, რომელიც მეცხრე სიმფონიას უნდა დაეგვირგვინებინა, შედგა 1872 წლის 22 მაისს (განა სჯიროთა კვლავ გაგახსენოთ, რომ 22 მაისი ჩემი დაბადების დღეა?). მეცხრე სიმფონიის არჩევა, რა თქმა უნდა, სიმბოლური იყო, ვინაიდან ჩემ მიერ ჩაფიქრებული ხელოვნების ტაძრის აშენება შეიძლებოდა მხოლოდ შეერთებული ძალ-ღონით, შილერისა და ბეთჰოვენის მიერ ხოტბაშესხმული ძმური მეგობრობის წყალობით. ბაიროთში მთელი გერმანიიდან ჩამოვიდა ჩემი ხელოვნების უამრავი თაყვანისმცემელი. ამან რწმენა შემმატა, რომ დაწყებული საქმე წარმატებით დასრულდებოდა.

მაისის ამ დაუვიწყარ საზეიმო დღეს დიდებულად გამოვლენილი სოლიდარობა მზის სხივთა სასწაულებრივი ანარეკლივით განივრცო, ხოლო კულტურული საზოგადოებრიობის ენთუზიზმში ოცნების განსახორციელებლად საქირო მატერიალური სახსრების სა-

წინდარი იყო. მოიტანეს ხელმოწერით შეგროვებული პირველი შესატანები.

ხელმოწერით უნდა მოკრებილიყო შენობის ასაგებად საჭირო 300 ათასი ტალერი. პიანისტმა კარლ ტაუზიგმა მოიფიქრა შექმნილიყო საპაიო საზოგადოება. თითოეული პაი განისაზღვრებოდა 300 ტალერის ოდენობით. მან სულით და გულით მოჰკიდა ხელი სახსრების შეგროვებას. მაგრამ საბედისწერო ხვედრმა უდროოდ ჩამომართა ჩემს ჩანაფიქრთა ეს ერთგული მოსაგრეც; გარდაიცვალა ამ ბევრისაღმტქმელი წამოწყების მოგვარებისთანავე. ოცდაათი წლის ნიკიერი მუსიკოსის მოულოდნელმა სიკვდილმა ფრიად შემაძრწუნა და შემაშინა, გამომიზეზა ძველი, ჭერ კიდევ მოუშუშებელი იარა: თავი იჩინა ნიადაგ თანმდევი დემონური წყევლის იკვიატებულმა ოდეამ. მაგრამ ტაუზიგის სიკვდილი თითქოსდა ტრაგიკული მსხვერპლი იყო, ჩვენი იდეის გამარჯვების საწინდარი მსხვერპლი, რამეთუ ამ ახალგაზრდა კაცის ინიციატივამ შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო. არა მარტო გერმანიის ქალაქებში, არამედ პეტერბურგში, პარიზში, ნიუ-იორკში, ამსტერდამში, ვარშავაში, ბრიუსელში, სტოკჰოლმში, კიროში, მილანში, ლონდონში, შეიქმნა ჩემი სახელობის საზოგადოებები ბაიროითის თეატრის მშენებლობისთვის ფულის შესაგროვებლად. განა შეიძლება უფრო ამაღლელებელი საბუთი მოიძებნოს იმის დასამტკიცებლად, რომ ხელოვნებას შესწევს უნარი მთელი მსოფლიოს ხალხთა შენივთებასა, შეერთებისა, რომელზეც ოცნებობდა ბეთჰოვენი?

მოწინააღმდეგენი დამცინავად აღევნებდნენ თვალს ადამიანებს, რომელთაც ქვა ქვაზე მოჰქონდათ შენობის ასაგებ ადგილზე. ამ შენობას კი გამჭირდავად „მომავლის მუსიკის ტაძარს“ ეძახდნენ. განდიდების მანიით შეპყრობილის ბოდვა, თავაწყვეტილი თვითრეკლამა — ასე ნათლავდა ჩემს წამოწყებას ბევრი ევროპული გაზეთი... ვინმე ექიმმა პუშმანმა ბროშურაც კი გამოაქვეყნა, სადაც ზედმიწევნით იშველიებდა მედიცინას და თვალსაჩინოს ხდიდა ჩემი მუსიკისა და განზრახვების პათოლოგია, გოყურ ბუნებას.

მაგრამ ვფიქრობდი: ძალი ძვეტს, ქარავანი მიდის-მეთქი, და წარმოუდგენელი გულგრილობით ვხვდებოდი სიბოროტისა და სისაძაგლის უღონო გოდებას: ბოლო წლებში მე არა მარტო სავსებით ვიწამე ჩემი იდეალის სიცოცხლისუნარიანობა, არამედ ვიგრძენი მოწონება და მხარდაჭერა უამრავი თანამოაზრისა, რომლებმაც დაიჭერეს, რომ აუცილებლად უნდა შექმნილიყო ჩემ მიერ ნაქადაგევი ხელოვნება. ველად გაჭრილი ბედაურივით არც მე ჩავაგდე აინუნში კრაზანების კბენა და დიდი მუშაობა გავაჩაღე თეატრის

შენებლობისათვის აუცილებელი ფონდის გასადიდებლად. ისევე როგორც ძველად, დავიწყებ გერმანიის ქალაქებში მოგზაურობა და ვდირიჟორობდი კონცერტებსა და ჩემს ოპერებს. ამ საქმეში ზოგჯერ ხელს მიწყობდნენ საერთო მიზნის ისეთი ერთგული და კეთილშობილი პარტნიორები, როგორიც განსლდათ მაგალითად ფრანც ლისტი, ჩემი შემოქმედების დაულალავი პროპაგანდისტი.

მძიმე მატერიალური გაჭირვების გამო დაეთანხმდი დამეწერა ამერიკის შეერთებული შტატების დამოუკიდებლობის წლისთავი-ხადმი მიძღვნილი ჰიმნი. მე საერთოდ არ მიყვარდა წერა „შემთხვევისათვის, მით უმეტეს შეკვეთით. ალბათ ამერიკელი მსმენელებიც მიხვდნენ (თუ აღქმის გარკვეული სიტუაქიზე ჰქონდათ), რომ მათთვის დაწერილი მუსიკა შექმნილი იყო არა ღრმა შემოქმედებითი ენთუზიაზმის კარნახით, არამედ უბრალო სურვილით, ამ შრომისთვის კუთვნილი ხუთი ათასი დოლარი მიმეღო. ხუთი ათას დოლარზე კი ასეთ გადამწყვეტ ვითარებაში უარს ვერ ვიტყვოდი.

ბაიროითის გორაკზე თანდათან მართავდა მხრებს განთავისუფლებული ხელოვნების ახალი რელიგიის ვალჰალა. სიხარულით ვადევნებდი თვალს მშენებლობის წინსვლას. იმის წინასწარი განჰკრეტა, რაც უნდა მომხდარიყო მის კედლებში, ძალას მმატებდა სამოცი წლის ავადმყოფ მოხუცს. მაგრამ მომავალი საშინელი საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა და უფრო დიდმა მღელვარებამ შემიპყრო, ვიდრე 1864 წელს, როცა უსიხარულო ცხოვრება საბედისწეროდ უნდა დამესრულებინა. მოუხედავად იმისა, რომ სახსრების შეგროვებას განუზომელი ძალ-ღონე მოხმარდა, ჯერ კიდევ საშოვნელი იყო ორასი ათასი ტალერი, უზარმაზარი თანხა, ეს კი ჩემს ხელთ არსებული საშუალებებით წარმოუდგენელი იყო.

მხოლოდ სასწაულს თუ შეეძლო გაჭირვებიდან დავეხსენი! საშინელებაა საკუთარი თვალთ ხედავდე განადგურებას სწორედ იმ დროს, როცა ხანგრძლივი და მტანჯველი გზის შემდეგ თითქმის მიაღწიე მწვერვალს, და აი, ცხოვრებაში მეორედ შევესწარი სასწაულს. ეს იმიტომ, რომ მფარველი ანგელოზი განუწყვეტლივ ადევნებდა თვალს ჩემს ყოველ ნაბიჯს და მძიმე წუთებში დახმარების ხელი გამომიწოდა. მეფე ლუდვიგის მიერ შემოთავაზებული ორასი ათასი ტალერის წყალობით მშენებლობას საფრთხე განერიდა და სამუშაოები დასასრულს მიუახლოვდა.

1875 წლის დამდეგს შენობა დიდებულად წამოიშართა ფრანკონული ქალაქის თავზე. მე კი, მისი შემყურე, ცხოვრებაში პირველად განვიცდიდი მთელი არსებით; ისეთ სულიერ მდგომარეობას, რომელსაც „რაინის ოქროში“ ვუძღვრე. ეს ის მომენტი, როცა

ვოტანი თვალს ვერ აცილებს თავის გოროზ ციხე-სიმაგრე ვალ-
ქალას, ბუმბერაზ ფაზოლტისა და ფაფნერის წყალობით სინამდვი-
ლედ ქცეულ მის ოცნებას. ბაიროითის თეატრის დიდებულებას
არაფერი ჰქონდა საერთო ჩვეულებრივი საოპერო თეატრების გა-
მომწვევ მდიდრულობასთან. ეს იყო თანამედროვე ხელოვნების
მოთხოვნილებებს შეხამებული ანტიკური ამფითეატრის მკაცრი და
თავშეკავებული დიდებულება. არქიტექტორები ჩემი მითითებისა-
მებრ მუშაობდნენ და თავს არიდებდნენ უსარგებლო მორთვა-გა-
ლამაზებას, რაც საოპერო სპექტაკლების გადატვირთულ ტრადიცი-
ულ გაფორმებას მოაგონებდა კაცს. ორკესტრისათვის ისეთი ადგი-
ლი შეიჩა, რომ იგი უჩინარი ყოფილიყო დარბაზიდან. ეს კი რამ-
დენადმე ამცირებდა დრამის შუაგულში მისი ყოფნის პირობითო-
ბას.

ბაიროითის მეორე კუთხეში აღმართული იყო უფრო სადა შე-
ნობა — ჩემი თავშესაფარი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში. მე მას
„ვანფრიდი“ („ოცნების სავანე“) ვუწოდე.

მშენებლობით გატაცებულმა მაინც შევძელი ამ დროის განმავ-
ლობაში დაბეშთავრებინა „ღმერთების დაღუპვა“, ნიბელუნგების
ციკლის დასკვნითი დრამა. 1874 წელს დავამთავრე მუშაობა ამ
დრამაზე. სწორედ მეოთხედი საუკუნე იყო გასული იმ დროიდან,
როცა განვიზრახე შემექმნა ლეგენდარული ზიგფრიდისადმი მიძღ-
ვნილი ნაწარმოები. და აი ახლა, ამდენი ხნის შემდეგ, თამაში პრო-
ექტი, რომლის განხორციელებაში არაერთხელ დავეკვებულვარ,
დასრულებულ ოპერად იქცა და თავის სცენიურ ხორცშესხმას
ელოდებოდა.

მე, რასაკვირველია, გულიდან ლოდი მომცილდა, მაგრამ მეორე
მხრივ საშინლად მტანჯავდა იმ საქმესთან გამოთხოვება, რომელ-
ც დიდხანს ფლობდა ჩემს გონებას. ყველაზე მეტად მეძნელებოდა
ზიგფრიდთან, ჩემი ჰუმანური იდეალის ამ ამბღლებულ სიმბოლოს-
თან, დაშორება. იგი ჩემ მიერ ასახული მოვლენების საბედისწერო
მსვლელობამ აიძულა დაღუპულიყო ჰაბუკუხური ძალების სრული
აყვავების ხანაში.

„ღმერთების დაღუპვის“ სამგლოვიარო მარშზე მუშაობისას
გადატანილი განცდები შეიძლება შევადაროთ მხოლოდ „ტრისტან
და იზოლდას“ შესამე მოქმედების წერისას განცდილ მღელვარე-
ბას. იქაც იძულებული ვიყავი მომეკლა გმირი. ის, მართალია, სავ-
სებით განსხვავდებოდა ზიგფრიდისგან, მაგრამ არანაკლებ გამო-
ხატავდა რაღაც ჩემეულს. უნდა ითქვას, რომ ზიგფრიდი თითქოს
უფრო მეტად ძვირფასი და ახლობელი იყო ჩემთვის. პირქუში

ტრისტანისგან განსხვავებით, იგი განასახიერებდა ცხოვრებისა და მოქმედებისადმი ჩემს დაუოკებელ წყურვილს, ოპტიმიზმს, რაც ვერავითარმა უბედურებამ ვერ ჩამიხშო. სწორედ ამიტომ დავარჯიე ჩემს ვაჟს ზიგფრიდი. ამით მინდოდა სამარადისოდ დამეჩინოდა საყვარელი გმირის ხსოვნა.

დამთავრდა თეატრის მშენებლობა და ტეტრალოგიაც მზად იყო დასადგმელად. ახლა შეიძლებოდა საბოლოო იერიშის მიტანაც: რეპეტიციების დაწყება. ეს კი მოითხოვდა უდიდეს ძალ-ღონეს, რადგან უნდა მომზადებულიყო ოთხი დადგმა. მათ შორის სამი ყველაზე ტრადიციულ სპექტაკლზე ხანგრძლივად იყო. ამასთანავე თითოეული მათგანის სცენურ, ვოკალურ და სარეჟისურო შესრულებასთან დაკავშირებით მრავალი საკითხი წამოიჭრა. ხოლო ეს შესრულება უმაგალითოდ ძნელი გახლდათ ამ ქანრის ისტორიაში. მე თეატრის დირექტორი არ ვიყავი, არც კოლექტივი მყავდა, რომელსაც ამა თუ იმ მოთხოვნას წაეუყენებდი. ამიტომ მთელ იმედებს მხოლოდ მონაწილეთა უანგარო ერთუზიანზე ვამყარებდი და გამიმართლა კიდეც. ჩემს მოწოდებას ამკერადაც ამაღლელებული თავდადებით გამოეხმაურნენ. გერმანიის საუკეთესო მსახიობებმა შემომთავაზეს თავიანთი სამსახური: დადგმასთან დაკავშირებულ ყოველ საქმეს შეეასრულებთო.

მთელი წელი დაგვიჭირდა იმისათვის, რომ ჩენი თანამშრომლობის შედეგად იდეალურად შესხმოდა ხორცი ყოველივე იმას, რის გადმოცემასაც ტეტრალოგიის შექმნისას ვესწრაფვოდი. 1876 წლის ზაფხულის დამდეგს რეპეტიციებმა იმ სტადიას მიაღწიეს, როცა შეიძლებოდა საზოგადოების საშუაჯვროზე გამოგვეტანა ჩემი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი ნაშრომი. მე კარგად მესმოდა ამ ამბის ისტორიული მნიშვნელობა და ამიტომ მთელ მსოფლიოს ვამცნე, რომ მიმდინარე წელს 13-დან 30 აგვისტომდე, ბაიროითის თეატრში გერმანიის საუკეთესო მსახიობები გაერთიანებული ძალებით სამკერ წარმოადგენდნენ ტეტრალოგიის ციკლს „ნიბელუნგების ბეჭედს“.

პირველი ფესტივალები ბაიროითში ჩატარდა მეფური ბრწყინვალეობით ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. მსოფლიოს ყოველი კუთხიდან მოზღვავდნენ მუსიკის მოყვარულები. აქ ნამდვილი სამთავრო და სამეფო გერბების გამოფენა გაიმართა — ბაიროითს თვით ბრაზილიის იმპერატორიც კი ეწვია. ჩემი მხრივ თვალთმაქცობა იქნებოდა მეთქვა—გვირგვინოსანი პირების დასწრება სიამოვნებას არ მანიჭებდა-მეთქი, მაგრამ ეს არ იყო იმ აღმიანის სიამოვნება, რომელიც ამა ქვეყნის ძლიერთა სპატიო ყურადღე-

ბით სარგებლობს. საკუთარი შწარე გამოცდილებით ძალიან კარგად ვიცოდი, ჩვეულებრივ როგორი სულიერი უბადრუკობა იმალებოდა არისტოკრატიული ქედმაღლობის საფარველქვეშ. დიდი ხანია მიეჩვიე ადამიანების შეფასებას ჰუმანურობისა და კულტურის კრიტერიუმების და არა რანგისა და ძლიერების მიხედვით.

პირველად თავისი თავი გამოამყდავნა იმპერატორმა ვილჰელმმა. „ვალკირიის“ მოსმენის შემდეგ ციკლის ბოლომდე ვეღარ გაძლო და ბიაროთი დატოვა. მას ალბათ უფრო ბუნებრივად და უფრო სანაირად ეჩვენებოდა პარიზის კარიბჭესთან ატეხილი საარტილერიო ცეცხლის მუსიკა. უდიდეს სიამოვნებას მანიჭებდა იმის ხილვა, თუ როგორ მოემართებოდნენ თეატრისაკენ ზოგიერთები და იძულებულნი იყვნენ მეტ-ნაკლები თვალთმაქცობით მოელოცათ ჩემთვის. ესენი გახლდნენ ადამიანები, რომლებიც ოდესღაც არად მაგდებდნენ. კრძალავდნენ ჩემი ნაწარმოებების შესრულებას და მღვინდნენ. ხელისუფლების წარმომადგენლები, რომლებიც ათწელზე მეტ ხანს უკრძალავდნენ რიჰარდ ვაგნერს გერმანიაში დაბრუნებას, ახლა იმავე რიჰარდ ვაგნერთან მოსანანიებლად მოდიოდნენ და მას „გერმანიის“ დიდ შვილსა“ და „თანამედროვე გენიოსს“ უწოდებდნენ.

ზოგ-ზოგი, ვინც ხედავდა როგორ ვხრიდი თავს კაიზერის წინაშე, ამტკიცებდა, პატივმა თავბრუ დაახვია ვაგნერს და ყოველგვარი სიამაყე დაავიწყაო. რა მიაპიტობაა! განა მას შემდეგ, რაც ყველაფერი გამოვცადე ცხოვრებაში — შიმშილისა და სიკვდილის აჩრდილიდან დაწყებული მონარქის განუყოფელ მეგობრობამდე, მონარქისა, ვისი დიდებულებაც მაღალი სულიერი თვისებები გახლდათ და არა მეფის სამოსელი, — ჩემზე კიდევ შეეძლო გავლენა მოეხდინა ჩვეულებრივი მოკვდავის შემწყნარებლურ ღიმილს, მოკვდავისა, რომელსაც შემთხვევამ დაადგა თავზე გვირგვინი? თუმცა ისე უქმეხად არ მოვქცეულვარ, როგორც ბეთჰოვენი მოიქცა ტეპლიცში მეფის ოჯახთან შეხვედრისას (მე ხომ მასპინძელი ვიყავი და სტუმრებს შინ ვლბებულობდი!). მაგრამ გრძნობა, რომელსაც ამ დღეებში განვიცდიდი, ძალიან ჰგავდა ტიტანის მიერ გამოვლენილ უპატივემულობას ნამღვილი მზრძანებლებისადმი.

მთელ ამ ხალხში, ჩემს პატივსაცემად რომ შემოკრბა და აღტაცებას და თავყანისცემას არ იმურებდა, მხოლოდ ერთი ადამიანი — ფრიდრიჰ ნიცშე იქცეოდა ზედმიწევნით თავდაპყერილად: მარტოსული და ამაყი, იგი მოვიდა და სიტყვაძუნწად მომესალმა. დასწრებით ყველა სპექტაკლს დაესწრო, ოღონდ ისე წავიდა, ჩემთვის არც ერთი სიტყვა არ უთქვამს თავის გამგზავრებაზე. ვხვდებოდი,

რომ ჩვენს ურთიერთობაში რაღაც არ იყო რიგზე, რომ ნიცშე სულის სიღრმეში რაღაცას მსაყვედურობდა, მაგრამ შექმნილ გარემოებათა გამო ვერ ვკითხე, რა მოხდა.

ქვეშარიტად ბრწყინვალე იყო ყველაფერი, რაც თეატრის სცენაზე ხდებოდა. ტეტრალოგია სამჯერ დაიდგა და სპექტაკლებს ოთხი საღამო ზედინედ ხედავდა მაყურებელი. მე ახლა რიგითი მაყურებელივით ვადევნებდი თვალს ნიბელუნგების ამღელვებელ ამბავს, სიცოცხლეჩადგმულს ჩემი ერთგული, უქკვიანესი ჰანს რიხტერის ოსტატური ღირიჯორობით. ცხადად ვხედავდი, რომ ფრთები შეესხა ჩემს ყველაზე გაბედულ ოცნებას, იმას. რაც ოდესღაც ყველა მისწრაფებისა და მოთხოვნის საბოლოო დაგვირგვინებად მიმაჩნდა.

მართლა იქნება თუ არა მითიური შთაგონების. მუსიკის, დრამისა და მხატვრობის ეს სინთეზი მომავლის ხელოვნება, რომლის შესახებაც მთელ ქვეყანას ვაუწყე და რომლის გამო ამდენი ირონიული თავდასხმა და დაცინვა ვიკემე? — აი, როგორ კითხვას, როგორ მტანჯველ კითხვას ვუსვამდი თავს; თქვენ, მეოცე საუკუნის ადამიანებს, შეგიძლიათ უკეთ უპასუხოთ ამ კითხვას, ვიდრე მე შემეძლო მეპასუხა იმ უკიდურესი მღელვარებისა და ეგზალტაციის საღამოების უამს. ყოველ შემთხვევისათვის, ჩემი მიზანი რომ სინამდვილედ ქცეულიყო, სხვებსაც უნდა გადაეღოთ ბაიროითის გამოცდილება, განზოგადებულიყო ეს გამოცდილება და შექმნილიყო მთელი მიმართულება.

მაგრამ საეჭვოა ამ საქმის ისეთივე თავგანწირვით მოჰყიდებოდა ვინმე, როგორითაც მე, მისი წამომწყები ვემსახურებოდი. თქვენ ნახეთ, რა უდიდესი ენერჯია დასჭირდა ამ მიღწევას. ვფიქრობდი ტეტრალოგიის დადგმის შემდეგ ყოველგვარი მღელვარება დამიცხრება-მეთქი და სწორედ ამიტომ ვუწოდე ჩემს ვილას „ვანფრიდი“. მაგრამ მალე ისევ შემიპყრო მოუსვენრობამ, ეჭვებმა, გამიჩნდა ახალი მისწრაფებანი. „ეს ისევ ის საშინელი სევდაა, რომელიც ამოძრავებს ან აჩერებს მუხრუჭებმოჭერილ სამყაროს? — იტყოდა ჰანს საქსი.

ასეთ სულიერ მდგომარეობაში მყოფს არავითარი ხალისი არ მქონდა წარმოდგენის მეოთხე საღამოს რამპასთან გამოვსულიყავი და მადლობა გადამეხადა აღფრთოვანებული მაყურებლებისათვის. მაგრამ მეგობრებმა და განუწყვეტელმა ოვაციებმა მაიძულეს და მაინც გამოვედი. იქ შემდეგ მოსვენება არ მომცეს, ვიდრე მოკლე სიტყვა არ წარმოვთქვი. დაახლოებით ასეთი რამ განვაცხადე: „თქვენ ნახეთ, რა შეგიძლია ჩვენ. ახლა საკმარისია მოისურვოთ

და იქნება ხელოვნება“. ამით მინდოდა მეტყეა, რომ მალალმა მხატვრულმა იდეამ მხოლოდ მაშინ შეიძლება გაიმარჯვოს, როცა მას ითვისებს და აქტიურად უკერს მხარს კოლექტივი. თითქოს მთლად კარგად ვერ გამიგეს: როცა ლაპარაკი დავამთავრე, შევატყვე, რომ დარბაზი შემცბარი იყო. მაგრამ ეს მდგომარეობა მხოლოდ რამდენიმე წამს გაგრძელდა, ვინაიდან უხერხული დუმილი მქუხარე ტაშმა შეცვალა. ალბათ დაახლოებით ასევე მოიქცნენ პარიზის პარლამენტის წევრები, როცა ლუდოვიკო XIV მათ პირდაპირ მიახალა თავისი ბრწყინვალე ფრაზა: „სახელმწიფო—ეს მე ვარ!“ საგონებელში ჩავარდნილი მალე მიხვდნენ, რომ ამ სიტყვების მოქმელი ჩვეულებრივი ადამიანი კი არა, მეფეა, თანაც არა უბრალო მეფე, არამედ მეფე-მზე. „გაუმარჯოს მეფეს!“—ერთხმად წამოიძახეს მაშინ პარლამენტის წევრებმა, დარწმუნებულეებმა, რომ ეს ასეც უნდა ყოფილიყო.

XVIII

მე არ ვიქმნიდი იმის ილუზიას, თუ როგორ გაიგებდნენ ტეტრალოგიას ადამიანები, აგვისტოს ამ საღამოს ტაშს რომ მიკრავდნენ ბაიროითში. არც შემეძლო მომეთხოვა, ოთხი საღამოს განმავლობაში სავსებით ჩასწვდომოდნენ ნაწარმოების მთავარ იდეას, ნაწარმოებისა, რომელზედაც მეოთხედი საუკუნე ვიმუშავე. ტეტრალოგიის იდეური შინაარსი ჩემთვისაც კი მისი შექმნის პერიოდში გახდა ნათელი. უფრო მეტიც, ეს მასშტაბური ნაწარმოები ლაბირინთივით რთული, დახლართული და იდუმალი წინასწარმეტყველის ორაზროვნებით პასუხობდა იმაზე, თუ რას მალავდა თავად. ტეტრალოგიას შორიდან ვაკვირდებოდი და შევამჩნიე, რომ იგი სავსებით ჩამომშორდა, თითქოს დამოუკიდებელ სინამდვილედ იქცა, ისეთივე იდუმალი და დიდებული გახდა, როგორც სფინქსია, რომლის ცქერითაც უკვე ორი ათასი წელი ტყებზე ხალხი, მაგრამ თან გაკვირვებული და გულნაკლულია, რამეთუ არ ძალუძს მისი იდუმალების ამოცნობა.

დიახ, ეს მართლაც ასე გახლდათ: „ნიბელუნგების ბექედი“ იმდენად ვრცელ აზრებს მოიცავდა, თვით ავტორისთვისაც კი ძნელი გასაგები იყო. ეს სულაც არ მაკვირვებდა. მე ვიცოდი, რომ როცა დიდი შედეგები თავიანთ შემოქმედს მოსწყდებიან, დამოუკიდებელ ცხოვრებას იწყებენ, მოკვდავთა ცხოვრების კანონებისგან განსხვავებულ კანონებს ექვემდებარებიან. ისინი არც ბერდებიან და არც კვდებიან, პირიქით, წლითიწლობით ახალგაზრდავდებიან და საუკუნეთა მანძილზე მოსულ თაობებს უმქლავებენ ახალ და მარად უცვლელ აქტუალურ იდეებს. რომლებზეც თვით ავტორსაც არ ჰქონდა წარმოდგენა.

თუ მე ახლა ზოგიერთ საკუთარ მოსაზრებას გიზიარებთ ტეტრა-

რალოგიის იდეურ შინაარსზე, ეს სრულებით არ ნიშნავს, რომ მეოცე საუკუნის ადამიანებს უფლება არა გაქვთ იგი თქვენი ამაღლებელი საკითხების შესაბამისად განმარტოთ, — ვინ იცის, შეიძლება უფრო ღრმადაც და ფართოდაც, ვიდრე ამას მოითხოვდა ჩემი სუბიექტური ზრახვები.

1872 წლის მაისში, როცა ბაიროითის თეატრის საფუძვლის ჩაყრისადმი მიძღვნილ საზეიმო კონცერტზე მეცხრე სიმფონიას ვდირიჟორობდი, მშვენივრად მესმოდა, რომ ეს მუსიკა მისი პირველი შესრულებიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგაც კი შეიცვალა ისეთ ღრმა აზრებსა და ელფერს, რომელნიც ბეთჰოვენის თანამედროვეთათვის უცნობი გახლდათ და მხოლოდ ახლა ვამჩნევდით. ბეთჰოვენს რომ რომანტიზმის ფსიქოლოგიური და მუსიკალური გამოცდილების თვალსაზრისით ვაკვირდებოდი, მასში წინასწარმეტყველური ჰერეტის ამაღლებებელ სამყაროს ვხედავდი. თუ სასწაული მოხდებოდა — ბეთჰოვენი მკვდრეთით აღსდგებოდა, თან ისევ დაუბრუნდებოდა დაკარგული სმენა, ჩემ მიერ მეცხრე სიმფონიისთვის დაწერილ კომენტარს წაიკითხავდა და მის იდეურ შინაარსს ფაუსტისებურად მიუღებოდა, რაც მთავარია, ჩემს დირიჟორულ ინტერპრეტაციას მოისმენდა, უეჭველად განცვიფრდებოდა და ვერ იცნობდა საკუთარ ზრახვებს (მით უმეტეს, რომ თავს უფლება მივეცი ინსტრუმენტირებაში ზოგი ცვლილება შემეტანა. ამ ცვლილებებს ხაზი უნდა გაესვა სწორედ იმისთვის, რაც მე ავტორის ნამდვილ ზრახვად მიმაჩნდა. თვით ნაწარმოების სტრუქტურაში ცხადად ჩანდა და ბეთჰოვენის სუბიექტური ხილვის შედეგად თავს მოხვეულ საზღვრებიდან გამომდინარეობდა; ბეთჰოვენს ხომ საშუალება არ ჰქონდა თავისი შეთხზული მოესმინა).

შევფრივდი იმ აზრს, რომ ტეტრალოგიის გაგება სამუდამოდ დარჩებოდა გადაუჭრელ საკითხად და ეს ასეც უნდა ყოფილიყო, ამიტომ თავს არ მოგახვევთ ჩემს განმარტებას, როგორც ერთადერთ სწორ განმარტებას. ამის ვაკეთება მაშინაც არ მიცდია, როცა საქმე სხვა ოპერებს ეხებოდა. თქვენთვის ჩემი მოსაზრებანი მხოლოდ ვარაუდი უნდა იყოს და სტიმული მისცეს გონებასა და წარმოსახვას, როცა ჩემს მოსაზრებებს საკუთარ განმარტებას დაუბრისპირებთ, დაადგენთ, რამდენად ემთხვევა ჩემი განზრახვა თქვენს ახლანდელ თვალთახედვას, ან რამდენად ჩამორჩება მას.

ამგვარად, მე მესმოდა, რომ ტეტრალოგიის სწორად გაგებას დროის გარკვეული მონაკვეთის გასვლის შემდეგ შეძლებდნენ. ეს დრო უადრესად საჭირო იყო, რათა ხელოვნების ესოდენ უჩვეულო ნაწარმოებს შეედწია ხალხის შეგნებაში, ხოლო ხალხი ჩასწვდომო-

და მის იდეურ შინაარსს. ამიტომ გაზვიადებულად როდი ვაფასებდი ბაიროითის თეატრის დარბაზში აგრიალებული ტაშის მნიშვნელობას და ღირებულებას. ამ ტაშს ბადებდა ენთუზიაზმი, ხოლო ენთუზიაზმს იწვევდა წარმოდგენის არნახული დიდებულება და ზოგიერთი მუსიკალური მომენტის სანახაობრიობა. მაგალითად, ვალკირიის ვაფრენის სცენა ან ზიგფრიდის სამგლოვიარო მარში, და არა გონებრივი გამოფხიზლება (გონებრივად გამოფხიზლებული მაყურებელი ხომ შეიძლება აეხსნა ტეტრალოგიის ფილოსოფიური შინაარსი).

შემდეგში კრიტიკული შენიშვნების წყალობით ეს შთაბეჭდალება რწმენად მექცა, ვინაიდან ამ მასშტაბურ მუსიკალურ-დრამატულ ნაწარმოებებში კრიტიკოსები ძირითადად ხედავდნენ, მე ვიტყვოდი. მართოდენ ლიტერატურულ ფაბულას, ამასთანავე ფაბულის ყველაზე ზერელე მომენტებს. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს ოთხი მუსიკალური დრამა მხოლოდ იმისთვის დაეწერე, მუსიკაში გამეცოცხლებინა ძველი ლეგენდა, რომლის თანახმად ნიბელუნგმა ალბერხიმა რაინის ოქრო მოიტაცა და ვალჰალას ღმერთებს ძრწოლა და განხეთქილება დაატეხა თავს, რაც ღმერთების მოდგმის დაღუპვით დასრულდა.

მუსიკასაც ფაბულისმაგვარად განიხილავდნენ. კომენტატორები იმით იფარგლებოდნენ, რომ ხაზს უსვამდნენ იმ საშუალებათა გონებამახვილობას, რომელთა დახმარებითაც გადმოცემდი გოლიათ ფაზოლტის და ფაფნერის ნაბიჯებს ანდა ვოტანისა და ფრიკას ხანგრძლივ საუბრებს. ყოველივე ეს დასტურდებოდა, რომ კრიტიკოსებს მეტი გაგების უნარი არ შესწევდათ. ზოგიერთი მწუხარებითაც კი აღნიშნავდა, ვაგნერი ნამდვილი ადამიანების გამოყვანისა და თანამედროვე საკითხების განხილვის ნაცვლად, ოთხი საღამო ზედიზედ ღმერთობანას, ნახევარღმერთობანას, ქონდრიცაკობანას და ურჩხულობანას გულუბრყვილო თამაშს გვთავაზობსო. ისინი სიუჟეტს არ სცილდებოდნენ. მაგრამ მას ირონიულად განმარტავდნენ და ტეტრალოგიას დაცინვის საგნად აქცევდნენ, თუმცა გარეგნულად გონებამახვილურ (უნდა გამოვტყდე, ეს ზოგჯერ ფრიად მართობდა!), მაგრამ დაუსაბუთებელ და ზერელე დაცინვის საგნად.

უცნაურია, რომ სწორედ რუსები, რომლებიც ოდესღაც ესოდენ გულთბილად მომეპყრნენ და ჩემი მუსიკა მიიღეს, ახლა ვერა და ვერ მიგებდნენ. ახალგაზრდა კომპოზიტორი პეტრე ილიას ძე ჩაიკოვსკი (იგი მაშინ იწყებდა თავის ბრწყინვალე მოღვაწეობას). ბაიროითის მუსიკალურ ზეიმზე დაწერილ ქრონიკებში გარკვეული პატივისცემით იხსენიებდა ადამიანს, ვიზეც თქვა „ერთგულად ვხრი

თავს წინასწარმეტყველის წინაშე... მაგრამ არ ვაღიარებ მის მიერ შექმნილ რელიგიას“. სამაგიეროდ გრაფი ლევ ნიკოლოზის ძე ტოლსტოი, დიდი მოაზროვნე (რის გამოც კიდევ უფრო გაუგებარი და სამწუხარო გახლდათ მისი დამოკიდებულება), დასცინოდა ჩემს ტეტრალოგიას. იგი ტენდენციურად, კარიკატურულად აღწერდა „ზიგფრიდის“ მოქმედებას და ასკვნიდა: „ნიბელუნგების ბექედი“ მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული უაზრობა და სიყალბეაო (ყოველ შემთხვევაში, თვითონ ასე გაიგო). თავის მკითხველთა უკეთ დასარწმუნებლად უტყუარ დამამტკიცებელ საბუთად მოჰყავდა წარმოსახვითი აზრი წარმოსახვითი გლეხისა, ვის საღ აზრსაც თითქოსდა ცივ წყალს ასხამდა სცენაზე ნაჩვენები უაზრობანი.

თავის ნარკვევებში უკიდურესად განმაქიქა კრიტიკოსმა სტასოვმა, რომლის ნაწერების აგრესიულობაზე დიდ გულისტკივილს გამოთქვამდა სეროვი. როგორც ფართო შეხედულებების მქონე მუსიკოსს, სეროვსაც ავნო ამ რუსმა ჰანსლიკმა. სტასოვის აზრით, არავითარი ნიჭის ნატამალი არ გამაჩნდა საოპერო ეანრში და აცხადებდა, ვაგნერის ნაწარმოებების პერსონაჟები ცოცხალი ადამიანები კი არა, მხოლოდ და მხოლოდ აბსტრაქტული, უაზრო, ცივი და გაუმართლებელი ალგებრული ნიშნები, მოსაწყენი მანეკენები არიანო.

ასეთი საყვედურები კი არ მალწმობთებდა, უფრო მართობდა. როცა მათი ავტორები ცდილობდნენ ტეტრალოგიის სასაცილო მხარეების ჩვენებას და ამით თვითონვე იგდებდნენ თავს მასხრად. ეს წლების განმავლობაში სულ უფრო აშკარად ჩანდა.

თანამედროვე მხატვრული მოვლენების დაცინვა ყოველთვის სახიფათოა, განსაკუთრებით როცა საქმე ეხება არა მსუბუქ იმპროვიზაციებს, არამედ საგულდაგულოდ მოფიქრებულ ქმნილებებს. ადვილი შესაძლებელია, რომ ბოლოს და ბოლოს თვითონვე გახდეს სასაცილო ის ადამიანი, ვინც ხელადებით იგდებდა აბუჩად სხვებს და დაამტკიცა თავისი უუნარობა გაეგო ის, რაც დროთა განმავლობაში გაიგეს და მიიღეს სხვებმა. დაცინვა ბუმერანგის მსგავსად მას უკანვე დაუბრუნდება.

ნუთუ ჩემს კრიტიკოსებს ისე მიაპიტად მივაჩნდი, რომ ფიქრობდნენ თითქოს უარი ვთქვი ტრადიციული ოპერის პირობითობაზე (ამას ისინი ნაკლები გააფთრებით ებრძოდნენ) და სხვაგვარ პირობითობას ჩავჭიდებ ხელი? თანაც მე, ადამიანმა, ვინც დევიზად აირჩია ჭეშმარიტება, სძულდა ხელოვნური შელამაზება და გულისხმიერად ეხმაურებოდა თანამედროვეობის ყველა საჭირობო-

ტო საკითხს, გულდაჯულ ფიქრობდა მათზე, და სააჩიაროდ ძალას არ იშურებდა და ნერვებს არ უფრთხილდებოდა?

ბატონი სტასოვი ცდებოდა, როცა ფიქრობდა, თითქოს მხოლოდ მის თანამემამულეებს — „მძლავრ ჯგუფს“ ესმოდა, რას ნიშნავს იყო რეალისტური და თანამედროვე. მე ჩემი მხრივ ვისწრაფოდი მართლად გამომესახა თანამედროვეთა გონებრივი არსი, მაგრამ ამის გაკეთებას მუსორგსკისგან განსხვავებულად ვაპირებდი. როცა მუსორგსკი ბორის გოდუნოვის ხანას აცოცხლებდა, გამოხატავდა მოწინავე ინტელიგენციის პროტესტს მეფის თვითმპყრობელობისა და ფეოდალური ჩაგვრის წინააღმდეგ. ოდესღაც მეც ასევე მივმართე ისტორიას „რიენციში“. სამაგიეროდ, მოწიფულობის ქაშს უარო ვთქვი შთაგონების ამ წყაროზე, ვინაიდან იგი დროსა და სივრცეში მეტიმეტი შეზღუდულობის გამო ფრთებს აკვეცდა ზოგადკაცობრიულისადმი ჩემს ლტოლვას.

მე პირადად მიმაჩნია, რომ ხელოვანმა უნდა შექმნას ისეთი სახეები. რომლებშიც ყველა დროისა და ხალხის შვილები თავიანთ თავს იცნობენ. ისტორიის დახმარებით ამის განხორციელება მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება. სამაგიეროდ, გაცილებით დიდ შესაძლებლობებს გვთავაზობს მითი. გარდა ამისა იგი თავისი ლეგენდარული ატმოსფეროთი, ყოვლისმომცველი ჩანაფიქრითა და ბუნდოვანი, იღუმალი ბუნებით ისტორიაზე უფრო მეტად შეესაბამება მუსიკალურ თავისებურებას. მითისა და მუსიკის ბუნების ამ შესაბამისობას მხოლოდ ის დაინახავს, ვინც მითის პერსონაჟებსა და ფაქტებს შორის ფილოსოფიური იდეების სიმბოლოთა დანახვას მიეჩვია.

სიტყვასიტყვით გაგებულ მითოლოგია დღეს სასაცილოდ და უაზროდ გვეჩვენება და შეიძლება თვით ბერძენი ტრაგიკოსებიც კი სასაცილოდ ავიგდოთ, თუ მათ ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ. რასაც მე თქვენ ახლა გეუბნებით. მეოცე საუკუნის ადამიანებმა იქნებ გაცვეთილ ჭეშმარიტებად მიიჩნიოთ. და მაინც, ისეთმა განათლებულმა ადამიანმა, როგორც ტოლსტოი გახლავთ, ეტყობა ვერ გაიგო ეს, როცა დასცინა ურჩხულ ფაფნერს, რომელთანაც ზიგფრიდი საუბრობს. ტოლსტოის შეეძლო არანაკლებ სარკასტული აზრი გამოეთქვა. სოფოკლესეც, ვისი ნებითაც ურჩხული, სახელად სფინქსი, ოიდიპოსს ფილოსოფიურ კითხვებს აძლევს...

თქვენს დროში ამგვარი შენიშვნების კითხვა ალბათ ისევე გართობთ, როგორც ჩვენ გვართობდა ლაგარბისა და მარმონტელის წერალების კითხვა. ეს ავტორები დასცინოდნენ გლიუკის — XVIII საუკუნის ვაგნერის — ნაწარმოებებს და თავად მას კიცხავდნენ მუსიკალური ენის ანტიარტიკულ სიტლანქის გამო (ამგვარი გაკ-

ცხვა მეც არაერთხელ მიგემნია). იმის შეგნებამ, რომ დიდ სახელოვან მემბოხეებს თანამედროვე კრიტიკოსები ვერასდროს ვერ უგებენ, საშუალება მომცა არა მარტო წყენა ამერიღებინა, არამედ წინასწარ განმეჭვრიტა თქვენი სიცილი და მეც გულიანად მეცინა.

ცდება, ვინც ფიქრობს, თითქოს ვალჰალას ღვთიური სამეფო ან ნიბელუნგების მიწისქვეშა სამყარო იმისათვის ავირჩიე, თავიდან ამეცილებინა მიწიერი სამყაროს მღელვარებისა და ღრამების მიერ ცნობიერების წინაშე წამოჭრილი საკითხები. არა, მე არასოდეს მიცდია თანამედროვე სინამდვილეს გაქცეოდი. და თუ მითოლოგიურ სახეებს მივმართე, ეს იმიტომ, რომ მსურდა მათი საშუალებით შეჩვენებინა თანამედროვე ყოფის კვინტესენცია, და არა იმიტომ, რომ გვერდი ამეველო სერიოზული საკითხებისთვის. ტეტრალოგიის იდეა ყალიბდებოდა თანდათან, გამოცდილებისა და კაპიტალისტური მტაცებლობის შედეგად გამოწვეული მწარე ფიქრების გავლენით, მტაცებლობისა, რომლის მექანიზმი მრავალგზის მიქაღდა გასრესას.

რაინის ოქრო, რის დაუფლებაც სწყურიათ ქონდრისკაცებსაც, გოლიათებსაც და ღმერთებსაც და მისი გულისთვის ერთმანეთს უმხედრდებიან, ჩემთვის ფულის საბედისწერო ძლიერების სიმბოლო გახდა. მე გონებრივად ახლოს ვიყავი გამოჩენილ თანამედროვესთან კარლ მარქსთან, ვინაიდან ჩვენი საზოგადოება, რომელიც კაპიტალის სულ უფრო მზარდი ძლიერების გზით ვითარდებოდა, თვალწინ გვიშლიდა სავალალო სოციალურ სინამდვილეს. ტეტრალოგიის სამყარო მხოლოდ დაუქვირვებლობის გამო ჩანს ზებუნებრივი, თორემ ისე ეგოისტურ მატერიალური ინტერესთა ყოვლადძლიერება ალბათ თქვენთვისაც ცნობილია, თუ, რა თქმა უნდა, ნამდვილი ადამიანობის განმტკიცებისა და გამარჯვების უამს ცხოვრების ბედნიერება არ გხვდათ წილად.

სიხარბე და ძალაუფლების წყურვილი — აი ჩემი მშფოთვარე სამყაროს მამოძრავებელი ძალები. მათი გოროზი, აგრესიული შემოტევა წმინდა ადმიანურ სწრაფვას აიძულებდა მორჩილად გამდგარიყო განზე, რადგან წინააღმდეგობა ამ სწრაფვის მოსპობით დასრულდებოდა. ასეთია ზიგმუნდისა და ზიგლინდას სიყვარულის ტრაგიკული ხვედრი, სიყვარულისა, რომელიც სამსხვერპლოზე უნდა მოხვდეს. რამეთუ ვალჰალას ყოვლისშემძლე ღმერთების ინტერესებს არ შეესაბამება: ამ საყოველთაო განხეთქილების ჭუნგლებში ზიგმუნდი და ზიგლინდა მხოლოდ და მხოლოდ საყვარულსმოწყურებული არსებანი, ეულნი და უბედურანი გახლავთ და იძულებ-

ბულნი არიან გაექცნენ გამოდევნებულ ტყვიერთა ხროვას, რომელიც ბოლოს და ბოლოს მაინც ნაფლეთებად აქცევს მათ.

ასეთსავე ხვედრს განუშაადებს ბედი ბრუნჰილდას—ვალკირიას, რომელიც ღმერთების მიერ შერისხულ შეყვარებულთა დაცვას ცდილობს. იგი წინ აღუდგა მამამისის — ვოტანის სასტიკ ნებას და ამიტომ ვალჰალადან განდევნეს.

ოქროს ხელში ჩაგდების დაუოკებელი სურვილი თვით ძმურ სიყვარულზე უფრო ძლიერიც კი აღმოჩნდა. გოლიათი ფაფნერი სასიკვდილოდ იმეტებს ფაზოლტს, რომ მის წილ განძსაც დაეუფლოს, ხოლო ქონდრისკაცი ალბერიხი სასტიკად ექცევა თავის ძმას, მიმეს, რომელიც იძულებულია მონასავით იზრომოს მიწის წიაღში, სადაც ნიბელუნგები ფერად თვლებს ეძებენ. ეს თითქოსდა გამყინავი სუნთქვა გრიგალისა, რომელიც ყველაფერს მუსრავეს და ჰყინავს თავის გზაზე, რამეთუ ხარბ სულს არ ძალუძს დიდსულოვნება გაპოინინოს და კარგავს ადამიანურობას. ძლიერებისა და სიმდიდრის მოსახვეჭად უთუოდ უარი უნდა თქვა ყოველგვარ გრძნობაზე და გაქელო უწყალოდ: რაინის ფსიკერზე არსებულ ოქროს მხოლოდ ის დაეუფლება, ვინც სამუდამოდ იტყვის უარს სიყვარულზე, როგორც ხედავთ, ტეტრალოგიის პრობლემატიკა ფრიალ თანამედროვე და საქირბოროტო გახლავთ. მე მაწუხებდა შემდეგი კითხვა: შეიძლება თუ არა დაინგრეს ძალადობის, სიხარბისა და ტერორის სამყარო, რათა ადამიანმა კვლავ დაიბრუნოს წართმეული ადამიანური ბუნება?

ჯოჯოხეთურ წამებად იქცევა ცხოვრება ადამიანისა, რომელიც განუყრელადაა დაკავშირებული ამ სამყაროსთან, ადვილად ეუფლება მისი მანკიერება და მაინც შეგნებული აქვს როგორც მისი წყობის მთელი სისაძაგლე, ისე ნგრევის აუცილებლობა და გარდუვალობა. ადამიანს სწყურია ძლიერება და ბატონობა, მაგრამ ზენარი, ნათელი აზრი ამ პრივილეგიების მთელ სისუსტეს უჩვენებს. ამიტომ ქარწყლდება და ნადგურდება მისი პატივმოყვარეობა და ქვეყნად განმტკიცების სწრაფვას ბედის მორჩილება სცვლის. რაც თვით სიცოცხლის წადილსაც კი ანშობს. თავდაპირველად სხვებით მასაც სწყურია იგემოს ოქროს მიერ მონიჭებული სიტკბოება, ამ მიზნის მისაღწევად მზად არის თავისი სინდისი შებღალოს, მაგრამ არ შეუძლია უარი თქვას ადამიანურობაზე, სიყვარულზე — საკუთარ თავთან ავადმყოფური კონფლიქტების წყაროზე.

როცა ადამიანი ძლიერებისა და ოქროს ცთუნებას ემონება და საშინელ მექანიზმში ერთვება, იძულებულია ისევე მოუხაროს ქედი ამ მექანიზმის შეუბრალებელ კანონებს, როგორც ვოტანი დაემორ-

ჩილა გარემოებებს და მოკლა საკუთარი ვაჟი ზიგმუნდო, ხოლო ქალიშვილი ბრუნჰილდა განდევნა — გულიდან მოიშორა უსაყვარლესი შვილები. მომხვეჭელობასთან დაკავშირებული წყევლა-კრულვა თავს ატყდება ვოტანსაც, მაგრამ მას სწყურია ადამიანებრობა, ამიტომაც უფრო ძნელად იტანს ამ უბედურებას. ვიდრე სულითაც და ხორციითაც ქონდრისკაცი ალბერიხი, ვისაც შეუძლია შეგნებულად თქვას უარი სიყვარულზე. ვოტანს საშინლად სტიკვა არაადამიანური წესებით დაკოდლილი გული. სურს დასაღუპად გასწიროს ძარცვასა და უსამართლობაზე დაფუძნებული მთელი სამყარო და თვითონაც მოჰყვეს მსოფლიო კატასტროფაში. ამჯერად მგრძნობიარობა აქეზებს უარი თქვას სიცოცხლეზე და არა ნათელკვრეტა. როცა ზიგმუნდის ვაჟი ზიგფრიდი გაბედულად ცდილობს წინ აღუდგეს, ვოტანს მწუხარება ეუფლება, რამეთუ საკუთარი შვილიშვილი იწვევს საბრძოლველად. მაგრამ მწუხარება იჩრდილება იმით, რომ გარდუვალი დაღუპვის პირას მდგომი ვოტანი მეტ შვებას გრძნობს.

ჩემთვის ზიგფრიდი იყო განსახიერება ძალებისა, რომლებიც ისწრაფვიან დაიპყრონ სამყარო, დაამხონ არსებული წყობილება და ქვეყნად გააბატონონ წმინდა ადამიანებრობა. ოქროსადმი ღტოლვა უცხოა მისთვის. როცა ფაფნერს კლავს, სრულიადაც არ ფიქრობს გოლიათის განძის მითვისებაზე. წარმოუდგენლად მამაცია, არ იცის, რა არის შიში. ურჩხულთან საბრძოლველად მიმავალი იმედოვნებს, ახლა მაინც იგრძნოს შიში, რომლის შესახებაც ხშირად სმენია, მაგრამ მას ამჯერადაც ვერ განიცდის. ზიგფრიდის სული მხოლოდ და მხოლოდ კეთილშობილურ სწრაფვათა სავანეა ეს არის თავისუფლების დაუოკებელი წყურვილი, ბრუნჰილდასადმი მკზნებარე სიყვარული და მეგობრებისადმი უსაზღვრო ერთგულება (მეგობრებად კი ტრაგიკული შეცდომის გამო გიუნთერი და ჰაგენი მიაჩნია).

ვერაგინ და ვერაფერი ვერ უძლებს ზიგფრიდის შემოტევას. და როცა თვით ვოტანის მახვილს ამსხვრევს, თითქოსდა ძველი სამყარო მორჩილად ხრის თავს გამარჯვებულის წინაშე. მაგრამ ის მხოლოდ მოჩვენებითი ამბავია, ვინაიდან საუკუნეობით ფესვგამდგარი წყობილება ძალზე მკვიდრია და მისი დამარცხება არცთუ იოლია. ამ წყობილების განმასახიერებლები და დამცველები ამასთანავე ცბიერები არიან, ახალგაზრდა მიამიტ ზიგფრიდს კი ცბიერებასთან ბრძოლა ჭერ არ უსწავლია. ვერაგული ხრიკების ქსელში გაბმულ გმირ გამათავისუფლებელს თავისი მიმდობლობა სიცოცხლის ფასად უჯდება.

ამგვარი დასასრული შეიძლება მიგვეჩინა როგორც პესიმისტური პასუხი კითხვაზე — გაიმარჯვებს თუ არა იდეალური კაცობრიობა? მაგრამ გაიხსენეთ, რომ ოპერა მთავრდება არა სამგლოვიარო მარშით, არამედ ზიგფრიდის კოცონზე დაწვის გრანდიოზული რიტუალით. ბრუნჰილდა, სანამ ცეცხლში შევარდებოდეს, რაინის ქალიშვილებს უბრუნებს ბეკედს, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს გატაცებულ ოქროს და ამ ოქროთი გამოწვეულ ცთუნებას. შემდეგ კი დამსწრეებს უმხელს ბედნიერების საიდუმლოებას: ეს არის ეგოისტურ ინტერესებზე გამარჯვებული სიყვარული.

ფინალი, მართალია, პირქუშია, მაგრამ ავლენს ნათელი მომავლის პერსპექტივას, მხარს უჭერს კაცობრიობის ძმურ ერთობას, რასაც ხალხები უმსხვერპლად ვერ მიაღწევენ. ზიგფრიდი სწორედ ასეთი მსხვერპლი გახლავთ. ფინალის პესიმიზმს ანელებს ოცნების იდეალისტური აღმადგენა. ამგვარი ფინალის შექმნაში დიდი როლი ითამაშა ჩემი თანამედროვე ფოიერბახის ფილოსოფიამ, რომელც ალტაცებით ჰვრეტდა წინასწარ მსოფლიო სიყვარულს. ვითარცა მომავალი კაცობრიობის ახალ რელიგიას.

როგორც ხედავთ, ტეტრალოგია დავწერე არა იმისათვის, რომ მუსიკალურად დამესურათებინა მეტად თუ ნაკლებად სარწმუნო მოვლენებზე შექმნილი ზღაპარი. არამედ იმისთვის, რომ ვცდილობდი გამეგო, საით მიემართება სამყარო. ისტორიულ ფილოსოფიასთან დაკავშირებულ ჩემს შეკითხვას გარკვეული კოსმოგონური შარავანდელი მოსავდა; ტეტრალოგიის მოხაზულობა ინაკეთებოდა იმ უდიდესი დაძაბულობის ბუნდოვანი მასიდან, როგორითაც ქლერს „რაინის ოქროს“ დასაწყისი მი-ბემოლმაჟორული აკორდი და ინტჰემბოდა აპოკალიფსურ ცეცხლში, რომელიც ვალჰალას „ღმერთების დაღუპვის“ უკანასკნელ ტაქტებთან ერთად ედება.

ამ მოჩვენებას თავის მხრივ აქვს საკუთარი სარჩული: ძარცვასა და ძალადობაზე დამყარებული ძლიერებისა და თავისუფლებისკენ კეთილშობილური მისწრაფების შედეგად შობილი ძალის კიდილის გვერდით ვოტანი და ზიგფრიდი სიმბოლურად განასახიერებდნენ მარადიულ ანტაგონიზმს რეზინიაციასა და აქტივობას შორის, მომადუნებელ ფატალიზმსა და დამრავმველ ოპტიმიზმს შორის (ესე იგი, ჩემი ბუნების ორ საპირისპირო ნიშან-თვისებას შორის). ამ ანტაგონიზმის საკითხი გადაიჭრება ერთისა და მეორისთვისაც დამახასიათებელი სიყვარულის დაუოკებელი წყურვილით.

ჩემმა თანამედროვე მსმენელებმა ვერაფერი გაუგეს პრობლემატიკას, რომლის გულისთვისაც ჩავიფიქრე ტეტრალოგია. ძველი ოპერის მიერ ფორმირებული და დეფორმირებული შეხედულებე-

ბის ტყვეობაში მყოფი მაყურებლები ისევე აღევენებდნენ თვალს მუსიკალური დრამის მსვლელობას, როგორც უსმენდნენ ხოლმე ტრადიციულ კონსტიტუირებულ კონცერტს. სპექტაკლისგან მხოლოდ გრძობად სიამოვნებას გამოელოდნენ და ვერც კი წარმოედგინათ თუ შეიძლებოდა უფრო დიდი რაიმეს მისწრაფება მქონოდა, ვიდრე მათი სმენის დატკობა ან შელახვა იყო. ფილოსოფიური აზროვნების თვალსაზრისით ჩაფიქრებული ჩემი მუსიკა ფასდებოდა ოპერა-დივერტისმენტის ასწლიანი ბატონობის შემდეგ მაყურებლებს შორის დამკვიდრებული ჰედონიზმის შესაბამისად. როცა ზიგფრიდის სამგლოვიარო მარშს ტაშს უკრავდნენ, ისინი ალტაცებაში მოჰყავდა სასულე და დასარტყმელი საკრავების გამოყენებას, მუსიკალურ იდეათა დაძაბულობას. მაგრამ რატომღაც არ შემიმჩნევია, ერთ კაცს მაინც გაეგო, რომ ეს მარში საშინელ იმედგაცრუებას აღნიშნავდა. მარში ესოდენ ამაღლელებელი არ იქნებოდა, მე რომ განსაკუთრებით სერიოზული რაიმეს თქმა არ მდომოდა.

ჩემი კრიტიკოსები ამბობდნენ, „ღმერთების დაღუპვის“ პროლოგი, სამი ნორნის თხრობითურთ, მოსაწყენია, ვინაიდან გრძელი და ერთფეროვანიაო. ამით მათ ერთხელ კიდევ დაამტკიცეს, რომ გეპოვნება იტალიურ ყაიდაზე ჰქონდათ გაუკუღმართებულნი: უნარი არ შესწევდათ შეემჩნიათ, რომ ამ სცენას მსმენელის გონებაში უნდა აღებეჭდა შეუბრალებელი ბედისწერა, რომლის მიხედვითაც ბოლოვდებოდა მოვლენები. კრიტიკოსებმა ვერ ამოიცნეს ჩემი ხელოვნების საიდუმლოება, საიდუმლოება, რომლის ამოხსნაც, შეიძლება დროთა ვითარებაში დაიწყეს ადამიანებმა. იტალიურ ამ ფრანგულ მუსიკას შეჩვეული სმენისთვის ეს ხელოვნება ცხრაკლიტულში ჩამწყვდეული წიგნია და მისი მუსიკალური მშვენიერებანი მხოლოდ მაშინ ვლინდება, როცა თანახმიანობანი მათი ფილოსოფიურ-დრამატული კონტექსტის მიხედვით აღიქმება, როცა მათ განიხილავენ არა როგორც წმინდა მუსიკას, არამედ როგორც იდეათა და აზრთა შემცველებს.

მუსიკას რომ ვუსმენთ ამგვარ, ანუ ისეთ პირობებში, როცა მხედველობა, სმენა და გონება ღრმად, გააზრებულად აღიქვამენ ღრამას, ბედისწერის წარმომსახველი ნორნების სცენა არ მოგვეჩვენება მოსაწყენად, ხოლო ზიგფრიდის სამგლოვიარო მარში უფრო მეტს გამოამყდვენებს, ვიდრე მაშინ, ოდეს ისეთი სულიერი განწყობილებით მოუსმენ, როგორითაც უსმენდნენ ბატონ მეიერბერის ოპერების ტრიუმფალურ, საქორწილო და სამგლოვიარო მარშებს.

ზოგიერთ საზღვარგარეთელ კრიტიკოსს, ძირითადად რუსებს და ფრანგებს, სრულიად არ შესწევდათ უნარი აღეკვათ გერმანული

მითოლოგიის თავისებურება. ამან შეაგულიანა ისინი ემტკიცებინათ, ტეტრალოგია უაზროცაა და გულუბრყვილოცო. ვალჰალასა და ნიბელუნგების სამყარო მათ საზიზღრობად ეჩვენებოდათ. განსაკუთრებით, როცა მის კეთილშობილურ ჰარმონიას ძველ ბერძენ ტრაგიკოსთა შთაგონების წყაროს—მითოლოგიას — უპირისპირებდნენ. სასაცილო იყო იმის მოსმენა, როგორ მაკრიტიკებდნენ სწორედ ელინური ხელოვნების სახელით, რომლის ტრაგიკული, ფილოსოფიური და სინთეზური თვისებების აღორძინება მე ჩავეფიქრე.

მაგრამ ტეტრალოგია საერთოდ ძველი ტრაგედიის სულის მოდერნიზტულ განსახიერებას როდი წარმოადგენს — იგი შეიცავს ისეთ სახეებსაც, რომლებიც კონკრეტულ ანტიკურ მითოლოგიურ სახეებს მოგვაგონებენ: მაგალითად ცოლ-ქმარი ვოტანი-ფრიკა იუპიტერ-ჰერასდა მათ ცოლქმრულ დავას გვახსენებს, ერდა არის მისანი, რომელსაც ვოტანი ორესტის ან კრეონის დარად რჩევას ეკითხება. ოიდიპოსის მიერ განგმირული სფინქსი ჩემთან არის ურჩხული. იგი დაამარცხა ზიგფრიდმა, გმირმა, ვის სახეშიც ოიდიპოსისებური ცოდნის წყურვილი პრომეთეს გმირულ განმათავისუფლებელ პათოსს ერწყმის. ვოტანი იძულებულია სასტიკად მოექცეს შვილებს, ასევე სასტიკად მოექცა თავის ქალიშვილს — იფიგენიას აგამემნონი, რომელმაც მისი მსხვერპლად შეწირვა გადაწყვიტა, და ასე შემდეგ. მაგრამ რომც არ ყოფილიყო ესთეტიკური იდეალისა და ცალკეული სიტუაციების ნათესაობა ჩემს ნაწარმოებსა და მითებზე დაფუძნებულ ძველ ბერძნულ ტრაგედიას შორის, ტეტრალოგია მაინც უფრო ღრმად უნდა გაეგოთ მისი ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის გამო.

მართლაც, მითების არსი ხომ ის არის, მარადიული ზოგადსაკაცობრიო ელემენტი გამოავლინოს? ამ ელემენტის გამოვლენა კი გვაქვზებს სხვა თვალსაზრისით, უფრო ფილოსოფიური თვალსაზრისით განვიხილოთ ის, რაც სცენაზე ხდება, რაგინდ დაუჭერებელი ან შემაზრზენიც არ უნდა იყოს ეს, ამავე დროს უნდა ითქვას, რომ ტეტრალოგიაში არ არის ისეთი საზარელი სიტუაციები, როგორცაა „ორესტეაში“ ან „ოიდიპოსში“: ზიგმუნდისა და ზიგლინდას სიყვარული — ძმისა და დის სიყვარული არ შეიძლება შევადაროთ ოიდიპოსის ხვედრს: ოიდიპოსი კლავს მამას, ცოლად ირთავს დედას და ხდება საკუთარი ძმების მამა. რა თქმა უნდა, არსებობს გერმანული მითოლოგიის თავისებურება, რამაც ჩემს ტეტრალოგიაზეც იქონია გავლენა, არსებობს ის განსაკუთრებული ელფერი, რომელიც შვა ბუნდოვანმა ნალველმა და კლდოვანი პეი-

ზაქის ფონზე ჩადენილმა სიმამაცემ (კლდის ფლატებიანი და უკაცრიელი მწვერვალები საოცრად მომხიბვლელია).

მაგრამ განა ბუნებრივი არ არის, რომ ყოველ ხელოვნებას თავისი თავისებურება აქვს, ხოლო მსმენელი ან მაყურებელი ეჩვევა დააფასოს სწორედ ის, რაც ორიგინალურია ამა თუ იმ ხალხში და ამგვარად თავისი აღქმის დიაპაზონი გააფართოვოს? მე ძალიან მიყვარდა ჩემი ხალხი, ამიტომ არ შემიძლო სხვისი ქუდი დამეხურა, როცა ხელთ მქონდა მითების ნამდვილი საგანძური. ისინი გამოყენებასლა ელოდნენ და მდიდრული შინაარსით ელინურ მითოლოგიაზე არანაკლებ მნიშვნელოვნად მიმაჩნდა. მე უარი ვთქვი ელინური მითოლოგიის სიუჟეტზე, რომელმაც ამდენი კომპოზიტორი — ჩემი წინამორბედი და თანამედროვენი — მიიზიდა და ძველი ბერძნების მხატვრულ იდეალს გერმანული ხელოვნების ღეროზე ვამყნობდი. ამით ვესწრაფვოდი იმ სინთეზს, რისკენაც გოეთე მოგვიწოდებდა (მან ხომ თავის შემოქმედებაში გააერთიანა ფაუსტის მეამბოხე გონება და ელენეს პარმონიული და უშფოთველი სილამაზე).

სამწუხაროდ, კრიტიკოსთა უმრავლესობამ ვერ შენიშნა ჩემს ნაწარმოებში ელინური სულის ეს აღორძინება („ვაგნერი ვერ გახდა მუსიკის ესქილე, ვერ შეძლო ესქილესებური თეატრის შექმნა და შესაბამისი მუსიკალური ნაწარმოებების დაწერა. ყოველივე ამის ნაცვლად იგი გახდა დაუმთავრებელი ვაგნერი“... — წერდა ბატონი სტასოვი). რაც შეეხება გერმანულ სულს, მათ უბრალოდ არ შეეძლოთ ჩასწვდომოდნენ მთელ მის სიღრმესა და თავისებურებებს.

რა მექნა? სხვა გზა არ მქონდა, გარდა იმისა, რომ შემშურებოდა, თუ რა ადვილად შეძლო რამომ დაეკმაყოფილებინა კრიტიკოსი-კოსმოპოლიტიცი (როცა შექმნა კასტორისა და პოლუქსის, იპოლიტისა და არიციას სახეები) და კრიტიკოსი-ნაციონალისტებიც, რამეთუ არ მოერიდა თავისი გმირები ისე წარმოადგინა, ვითარცა ლუდოვიკო XIV კარის beaux esprits¹. არჩეული გზიდან ვერ გადამაკდინა ჩემი თანამედროვე როსინისა და სენ-სანსის მაგალითმა, რომელთაც ძველი ებრაული მითოლოგია შთააგონებდა ერთი წერდა ეგვიპტეში მყოფ მოსეზე, მეორე — სამსონსა და დალილაზე. მე კი გერმანული სულის გამოუსწორებელი მომხრე ვიყავი.

ხუმარები, ქკუს კოლოფები (ფრანგ.)

XIX

მშფოთვარე ცხოვრების წყალობით საკმაოდ დაჯანდაცებულმა მოვატანე 63 წელს. შეიძლებოდა ყოველ წუთს მომვლენოდა საბედისწერო მოჩვენება. მე დიდი ხნის წინ დაეშორდი იმ ზღვარს, რომლის გადაბიჯება არც ერთ ჩემს წინამორბედს არ ეწერა. მოცარტი გარდაიცვალა ოცდახუთმეტი წლისა, ბეთჰოვენი — ორმოცდაჩვიდმეტი წლის, შუბერტი — ოცდათერთმეტი წლის, ვებერი — ორმოცი წლის, შუმანი — ორმოცდაექვსისა, ბენდელსონი — ოცდათვრამეტისა და სავსებით გასაგებია, რა გულისფანქვალთ ვეკითხებოდით თავს, შეიძლება თუ არა კვლავაც მქონდეს იმედი ბედის ამგვარი წყალობისა—მეთქი? ვეკითხებოდით არა იმიტომ, რომ ფილისტერულად ვეჭიდებოდით ცხოვრებას, რომელსაც მალე უნდა გამოვთხოვებოდით, არამედ მეშინოდა, ვაითუ ხალხს ვერ გადავცე რაღაც არამიწიერი ძალის მიერ მოცემული ძღვეური ეპისტოლემეთქი.

ამქვეყნად ჩემი მისია რომ შემესრულებინა უნდა მეპასუხა ერთ კითხვაზე; იგი უპასუხოდ დარჩა ტეტრალოგიაში იმ გმირის დაღუპვის გამო, რომელმაც ხსნა აღუთქვა დაჩაგრულ, ეჭვებით გულდასერილ, ადამიანობადაკარგულ კაცობრიობას. სიყვარული, მხოლოდ სიყვარული მოგიტანთ ბედნიერებას! — თქვა სიკვდილის წინ გონს მოსულმა ბრუნჰილდამ, მაგრამ ეს მხოლოდ და მხოლოდ განყენებული დეკლარაცია იყო. ხოლო ჩემს პასუხს კი კონკრეტული მაგალითის მომხიბვლელი, მომჭადოებელი ძალა უნდა ჰქონოდა, რომ ქმედითი და საფუძვლიანი ყოფილიყო.

სწორედ ამიტომ მიმიზიდა რაინდ პარსიფალის ლეგენდამ. მასში მერთხედი საუკუნის წინ ამოვიცნე მასალა იმ შენობის საუცხოო გუმბათისთვის, რომელსაც მე ვაშენებდი. მაგრამ მაშინ სა-

თანადოდ არ ვიყავი მომზადებული, რომ თავი გამერთმია სიუჟეტის მოთხოვნებისთვის (სიუჟეტის ღრმად გაგება და გააზრება გულისხმობდა აზრთა ამაღლებულ, თითქმის ასკეტურ წყობას). გარდა ამისა, მაშინ ეს საქმე ჯერ კიდევ არ იყო დროული: გუმბათს ხომ ბოლოს აშენებენ.

ახლა კი მშენებლობა დასასრულს უახლოვდებოდა, ჩემს სულსაც, რომელიც გამობრძმედილი იყო ქარიშხლებში და ვერას დააკლებდა ცხოვრების ცთუნებანი, შეეძლო სრული უარყოფისა და თავგანწირვის საფეხურებზე ასულიყო, საიდანაც ღვთიური სიმშვიდით დამცქეროდა კეთილშობილი პარსიფალი.

გადავწყვიტე, დარჩენილი სიცოცხლის არც ერთი დღე, არც ერთი წამი არ დამეკარგა ტყუილებრალოდ და რაკი არ ვიცოდი, რამდენი ხნის სიცოცხლე მეწერა, პოემის შეთხზვას ბაიროთის ზეიმის დამთავრებისთანავე შევეუდექი. გეგმა დიდი ხნის წინათ ჩამოვყალიბე გონებაში და ახლა ლიტერატურულად მსწრაფლ ვასხამდი ხორცს.

მომავალი ოპერა გამიზნული იყო როგორც ღვთაებრივი სანახაობა, როგორც მისტერია და არა დრამა. აქ ადრინდელ ნაწარმოებებთან შედარებით უფრო მეტად ვამახვილებდი ყურადღებას სულზე, მის ყველაზე დიად და კეთილშობილურ მხარეებზე — აბსოლუტური სიწმინდისა და უსაზღვრო სიკეთისაკენ სწრაფვაზე. ამ თვისებებს კი მონაგრებულთ გმირობის ფასად, შეუძლიათ ადამიანი წმინდანად აქციონ. ასეთია ჩემი გმირის ევოლუცია, ვისაც შინაგანი სხივნათელი აძლევს ძალას მტკიცედ აქციოს ზურგი ვნების ცთუნებებს და ნადვლიანი, ყოვლისმიმტევებელი ღიმილით გადაიტანოს არამზადების დევნა.

გულუბრყვილო ჭაბუკის მიერ ბოლოს და ბოლოს მიღწეული სულიერი სიდიადე, ჭაბუკისა, ვისაც თავდაპირველად არავინ აქცევდა სერიოზულ ყურადღებას, მოგვაგონებს ქრისტეს სიდიადეს. ამგვარად, „პარსიფალში“ ჩაერთე ისიც, რის თქმასაც ოდესღაც ვაპირებდი „ნაზარეთელ ქრისტეში“, დრამაში, რომლის დაწერა თქვენთვის ცნობილი მიზეზების გამო ვერ მოვახერხე.

ბიბლიურ თქმულებასთან კავშირი არ იყო მარტო ეთიკურ-ფსიქოლოგიური ხასიათისა, არ იყო მარტო მშვიდობიანი გამარჯვება კაცთმოყვარეობისა, რის წინაშეც ქედს იხრის ღვარძლი და ეგონიში და უმწეოდ იმსხვრევა ბრმა ძალა მსგავსად კლინგსორის ციხე-სიმაგრისა, რომელიც ნაცარტუტად იქცა პარსიფალის — ცთუნების დამმარცხებლის — ხელის ერთი გაქნევით. ეს კავშირი დაფუძნებული იყო სიტუაციების ერთნაირობაზეც: პარსიფალის

დაბრუნება პერიპეტეებით აღსავსე ხანგრძლივი მოსანანიებელი ხეტიალიდან ემთხვევა წითელ პარასკევს, მარია მაგდალინელის მსგავსად მას კუნდრი ფეხებს ბანს და უმშრალებს თავისი თმით. დაბოლოს, გმირთა გულისთქმა ნიადაგ დასტრიალებს ჯვრიდან ჩამოხსნილი იესოს სისხლიან ფიალას, სიმბოლოს მსხვერპლისას, ცოდვებს რომ ინანიებს და აღამაღლებს კაცობრიობას.

ფიალის ცქერა საარსებო აუცილებლობაა გრძელის რაინდებისთვის, რომელთაც მხრებზე აწევთ მისი დაცვის კეთილშობილური მისია. ღვთისმსახურების დროს ფიალისთვის საფარველის ჩამოხსნა რაინდებს ახალ ძალებს მატებს. იგი გახლავთ სულიერი საზრდო, ურომლისოდაც მათ ცხოვრებას აზრი არ ექნებოდა.

ცერემონიების ფართოდ ჩვენება (ამ დროს ფიალა მაყურებელთა თვალწინ იყო და მეწამულ შუქს გამოცემდა) ხელს უწყობდა იმას, რომ ოპერას პქონოდა მღვდელმსახურების ხასიათი. სწორედ ამან შემაგულიანა სპექტაკლისათვის „ein Bühneneveihfestspiel“¹ დამერქმია. აქ, მართლაც, არაფერი მოგაგონდებათ ძველი ოპერის ატმოსფეროს, სადაც არასერიოზულობა, ზერელობა მაშინაც კი ვლინდებოდა, როცა სიუჟეტი უაღრესად ტრაგიკული იყო. მე ვერ დავთანხმდებოდი, „პარსიფალი“ საოპერო თეატრების ჩვეულებრივ პროგრამაში შეეტანათ და ყოველკვირას შესრულებულიყო „კამპასა“ და „ფავორიტ ქალთან“ ერთად. ეს იქნებოდა ჩემი ჰუმანური მისწრაფებების, ყოველივე სპეტაკის, ყოველივე წმინდას შებღალვა.

როცა „პარსიფალზე“ მუშაობას ვიწყებდი, მშვენივრად მესმოდა, რომ იგი არაფრით არ უნდა ქცეულიყო გასავლიან ოპერად ამ სიტყვის კომერციული მნიშვნელობით. უნდა დაედგათ იშვიათად და თანაც მხოლოდ ჩემს თეატრში — ბაიროთში. მარტოოდენ ბაიროთის თეატრს შეეძლო მისთვის შეექმნა მკაცრი გულისხმიერების ატმოსფერო, ურომლისოდაც სპექტაკლი მიზანს ვერ მიიღწევდა. ჩემი ჩანაფიქრისთვის ამგვარი და რაც შეიძლება უფრო შესაფერისი ატმოსფეროს შესაქმნელად იმასაც კი ვფიქრობდი, მაყურებლისთვის მეთხოვა, თავი შეეკავებინა და ტაში არ დაეკრა.

დამაჯერებლობისათვის რომ მიმეღწია პარსიფალში ხორცშესხმული კეთილშობილური იდეალის ასახვისას, აგრეთვე თავიდან ამეცილებინა ერთფეროვნება, რაც ამ იდეალის ხოტბას შეიძლება მოჰყოლოდა, ფრიად მნიშვნელოვანი ადგილი დავუთმე უარყოფით სახეს — სამყაროს (წარმოდგენილ სახეს — სამყაროს — ჩემი გმირი

¹ საზემო წარმოდგენა — მისტერია.

ზურგს აქცევს როგორც ქალიშვილ-ყვავილების სახით განსახიერებულ მის მომხიბვლელ იპოსტასში, ასევე კლინგსორის დემონური სახით წარმოდგენილ მის ბოროტ საწყისში).

მეორე მოქმედება მთლიანად უნდა მიძღვნოდა ამ პერსონაჟს, რომელიც მკვეთრად კონტრასტული იყო უმწიკვლოების მწვერვალზე საზეიმოდ ამავალ პარსიფალთან შედარებით. ხსენებულ სამყაროს განსაცდელთა დამადასტურებელი უნდა ყოფილიყო იმ ორი პერსონაჟის საშინელი ტანჯვა, რომლებიც პარსიფალს უნდა დაეხსნა. ერთ მათგანს, მეფე ამფორტასს, როგორც ყველაზე ღირსეულს, დაკისრებული ჰქონდა გრაალის გამოცხადების წესის შესრულება. ერთხელ იგი ჯადოქარი კლინგსორის სამეფოს ქალიშვილ-ყვავილების მომხიბვლელობამ მოაჯადოვა. ვნების ასმენაკში გაბმულ ამფორტასს ხელიდან უვარდება ხმალი, ისეთივე წმინდა, როგორც ფიალა: ამ ხმლით განგმირეს ჯვარცმული ქრისტეს სხეული. როცა ამფორტასი ჭაობიდან თავის დაღწევას ცდილობს, კლინგსორი დაჭრის მისივე ხმლით და ამ დროიდან კრილობა არასდროს არ უხორცდება.

განსაკუთრებით აუტანელ ტკივილს გრძნობს ამფორტასი ფიალის ამოღების წესის შესრულებისას. სისხლი ნაკადულებად მოსჩქეფს კრილობიდან. ამიტომ თავს არიდებს მღვდელმთავრის ამ წმინდათა წმინდა მოვალეობის შესრულებას. მაგრამ გრაალი დაჯილდოებულია ცხოველმყოფელი ძალით და ამფორტასის უარი გარშემომყოფთათვის ამ სასწაულთმოქმედი, სამკურნალო საშუალების მიცემაზე, დამლუპველად მოქმედებს თემზე, რომლის სიცოცხლე დღითი დღე თანდათან იშრიტება. ეს არის ახალი ტანჯვის წყარო გმირისა, რომელსაც ერთი რამ სწყურია: არ მოკვდეს მოუხანაიებლად. მაგრამ ამფორტასის მდგომარეობა უიმედოა: თავისი უმაღლესი მოწოდებით იგი უკვდავებას განიზზავდება.

ამფორტასში ძნელი არ არის დაინახოთ ტრისტანის სახე და მისი ორმაგი მწველი კრილობა: ერთის მიზეზი მელიტის შუბია, მეორისა კი იზოლდაა სიყვარული. ოღონდ ამფორტასი არ ტკბება ვნებათაღელვით, რომელიც წარმოშობს მის ტანჯვა-წამებას, პირიქით, სწყურია თავიდან მოიშოროს იგი. ტრისტანის მტანჯველ გრძნობის გარდა მეფის გვემულ სულში ბეუტავს ცეცხლი, რომლისკენაც ასე დიდხანს ისწრაფოდა უბედური ტანპოიზერი.

კლინგსორის ჯადოქრობის მეორე მსხვერპლია კუნდრი. კუნდრი წინათ დასცინოდა ქრისტეს, როცა იგი ეწამებდა, ახლა კი ქალიშვილ-ყვავილებთან ერთად ავხორცობის ცოდვით აცდუნებს გრაალის რაინდებს, მაგრამ კუნდრი მხოლოდ დროდადრო ემორჩილება

კლინგსორის საბედისწერო ძალას. როცა თავს დააღწევს კლინგსორის ჯადოს, მორჩილად ცხოვრობს გრაალის რაინდთა შორის და ერთგულად, თითქმის თავგანწირულად ემსახურება მათ. ეს მტანჯველი გაორებული არსებობა აქეზებს მასაც, თავის დახსნაზე — სიკვდილზე იოცნებოს.

კუნდრის სახეში იზოლდას ვნება ავადმყოფურად ეჩახება ელი-საბედის მისწრაფებას ღვთაებრივისკენ. ეს სახე სწორედ ამიტომ გადმოგვცემს დამაჭერებლად თანამედროვე ადამიანის ტრაგედიას, ადამიანისა, რომელიც ზეცასა და ჯოჯოხეთს შორის მერყეობს, სული ორად გაყოფია ურთიერთსაპირისპირო, მაგრამ ერთხაირად ძლიერი მისწრაფებებით — სილამაზისა და სიბინძურისკენ, იდეალისა და ბიწიერებისკენ ლტოლვით. სულის იღუმალ მოძრაობათა ბურუსში გახვეული ხსენებული სახე (ეს მოძრაობანი ქვეცნობიერების წიაღიდან ტივტივდებიან და ვლინდებიან პათოლოგიური ფორმებით, ტრანსიდან დაწყებული ისტერიით გათავებული, სულ უფრო და უფრო რომ აინტერესებს თანამედროვე ფსიქოლოგიას) გახლავთ ბოდლერის ტიპის პერსონაჟი და დიდი პოეტი ცოცხალი რომ ყოფილიყო, მასში საკუთარ სულიერ სამყაროს ამოიცნობდა.

ისე კი საჭირო არაა გადაქარბებით შევაფასოთ ნაწარმოების ერთი შეხედვით რელიგიური ხასიათი და ვეცადოთ იმ ადამიანებით საეკლესიო თვალსაზრისით მივუდგეთ, რომლებიც მასში კათოლიკოსის ხობას ხედავდნენ. ღვთისმლოცველი არასდროს ეყოფილვარ და ბიბლიურ ფაქტებს და საკულტო ელემენტებს მხოლოდ იმიტომ მივმართავდი, რომ მაქსიმალურად გამეძლიერებინა იდეისათვის საჭირო სიმკაცრის, დაძაბულობისა და ამაღლებული სულიერი განწყობილების ატმოსფერო. მე კულტის ელემენტები და ბიბლია მარტოოდენ სიმბოლოების მასალად მიმანდა, ისევე, როგორც ნიბელუნგების თქმულება. და როგორც არასერიოზულობა იქნებოდა ტეტრალოგიის წარმოდგენა ქონდრისკაცების, გოლიათებისა და ღმერთების ზღაპრად, ასევე თავქარიანობად ჩათვლებოდა „პარსიფალის“ მიჩნევა მხოლოდ ქრისტიანული რწმენის ამა თუ იმ დოგმატის თვალსაჩინო გამოხატულებად ან კიდევ კათოლიკური ღვთისმსახურების საოპერო ვარიანტად.

ჩემი ზრახვები იმ შემთხვევაში შეიძლება სწორად გაიგოს კაცმა, თუ გასცდება გარეგნულ რელიგიურ გარსს და შეეცდება შეიცნოს მოწოდება უმაღლესი სულიერი ცხოვრებისაკენ (ასეთ ცხოვრებას კი მიაღწევთ თვითდაოსტატებისა და იდეალისადმი თავდადებული სამსახურის შედეგად). ფილა. რომელსაც აღტყინებით უცქერის ყველა, გახლავთ სულიერი სიწმინდის, სიკეთის, ძმური

სიყვარულისა და ყოვლისმოტყეების სიმბოლო, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, კემმარიტი კეთილშობილების მომნიჭებელი თვისებების სიმბოლო.

დაახლოებით ასეთივე მნიშვნელობა აქვს პარსიფალის მიერ ამფორტასისთვის წართმეულ ხმალს. უკან დაბრუნებული პარსიფალი ამჟობინებს დარტყმები იწვნიოს და დასჭრან, ვიდრე გამოიყენოს ხმალი, რომლის დანიშნულებაა ადამიანებს შეახსენოს იმის მორჩილება, მოთმინება და გულშემატკივრობა, ვინც ჯვარს აცვეს, მაგრამ შეეძლო კი ხელის ერთი გაქნევით გაეფანტა თავისი მკვლელები? ვიმედოვნებ, ახლა გაიგეთ, რომ „პარსიფალის“ შექმნა განაპირობა არა რელიგიურმა მოსაზრებებმა, არამედ ადამიანის მისწრაფებათაგან ყველაზე წმინდა მისწრაფებამ — დედამიწაზე მშვიდობისა და სიყვარულის მეუღლების ზრახვამ.

ამის გარეშე კაცობრიობა და ადამიანობა დაილუპება, დაიშრიტება ისევე, როგორც გრაალის რაინდთა სასიცოცხლო ძალები დაიშრიტა, როცა ამფორტასის ტანჯვისა და უარის შედეგად მათ არ მიეცათ საშუალება ფიალის ჰერეტისა. იდეალური ადამიანობა უბრალოდ არ მიენიჭება სამყაროს, იგი მოპოვებულ უნდა იქნას ბედის ცთუნებასა და უკუღმართობასთან, ადამიანის ბუნების სისუსტესა და სიმახინჯესთან ბრძოლაში, როგორც ამას აკეთებს პარსიფალი. იგი ძლევს ჯადოქარ კლინგსორის მიერ მის გზაზე წამოჭრილ წინააღმდეგობებს — ჯადოსნობას და საფრთხეს (კლინგსორი კი ოსტატურად ფლობდა ადამიანების შეცდენის ხელოვნებას) და იმარჯვებს ცთუნებაზე, რომელიც მზად იყო დაუფლებოდა, ოდეს მისი ბაგეები კუნდრის ბაგეებს ეხებოდა.

კეთილი ზრახვების მიუხედავად, ამფორტასი ამ ბრძოლაში ვერ იმარჯვებს, ჰრილობიდან ნიადაგ სდის სისხლი, ხოლო ეს ჰრილობა მიგვანიშნებს დაუოკებელ და ყოვლისშთანთქმელ გატაცებაზე, რომელიც სულიერად ამცირებს და არასრულფასოვნების მტანჯველ კომპლექსს უქმნის.

. პარსიფალის მიერ შენარჩუნებული და განმკიცებული სულიერი სიწმინდე რამდენადმე მოგვაგონებს ბერმონაზვნურ უმწიკვლობას. მაგრამ არ შეიძლება იგი გავიგოთ, ვითარცა მოწოდება ასკეტური ცხოვრებისკენ. ჩემი გმირი განლავთ აბსოლუტური e,—non plus ultra,—ზეშთაგონებულობისაკენ მისწრაფების გამოხატულება. მე იგი ჩავიფიქრე არა მარტო როგორც მისაბაძი მაგალითი, არამედ როგორც მნათობი, რომლის სითბო და სხივები გვეხმარებიან ცხოვრებაში, თუმცა მისგან ძალზე დიდი მანძილითა

ვართ დაშორებულნი და მის ნამდვილ სინათლეს და სიტბოს ვერ შევიცნობთ.

შეიძლება თქვენი პოზიტივისტური საუკუნის წარმომადგენლებს მე რამდენადმე ვიამბიტად მოვეჩვენო, მაგრამ მზად ვარ უხერხულობის გარეშე განვაცხადო, რომ გულწრფელად და მხურვალედ მწამდა სულიერ ძალთა განმტკიცება და გამარჯვება მტრობისა და გარყენილობის ბრმა ძალებზე. ასეთი რწმენის გარეშე ისედაც მწარე ცხოვრება დაქანდება ინსტინქტების სამყაროსკენ, რომელიც ცხოველებთან გვაახლოებს და ადამიანთა თანაარსებობას *bellum omnium contra omnes*¹-ად აქცევს. როცა პარსიფალს გრაალის გვირგვინს ვადგამდი, მე გამოვთქვამდი ადამიანში ამალღებულის გამარჯვების რწმენას.

ოპერის ლიბრეტო ძალზე სწრაფად შეეკმენი (იგი 1877 წელს დავამთავრე ბაიროთში), მაგრამ მუსიკის წერა გამიჭიანურდა. ძლივს ვშოულობდი საიმისო დროს, ვინაიდან ცხოვრება ახლაც არ მაკლებდა საზრუნავს. იმის ნაცვლად, რომ მთლიანად მივეცემოდი შემოქმედებით მუშაობას, იძულებული ვიყავი პირველ რიგში სახსრები მეშოვა თეატრის მშენებლობისა და გახსნის ზემის შემდეგ დარჩენილი უდიდესი დეფიციტის დასაფარავად. სხვათა შორის, ტურნე გავმართე ინგლისში, სადაც საზოგადოებას კვლავ ჩემთვის საძულველი გზით ვაცნობდი საკუთარ მუსიკას: კონცერტებზე ოპერების ფრაგმენტებს ვასრულებდი. შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ თვითამუშუტაციის რა გრძნობას განვიცდიდი „ტანჰოიზერის“ მარშის ან „ლოენგრინის“ პრელუდიის შესრულებისას, მაშინ როცა ტეტრალოგიის ციკლში შემავალი ამა თუ იმ დრამის დამოუკიდებლად, ცალკე დადგმის იდეასაც კი ვერ ვიტანდი.

მე სახეზე წითელი ქარი მომეძალა, ესოდენ რომ მტანჯავდა, და ნივთიერი ხელშოკლეობის გარდა სხვა საზრუნავიც გამიჩინა. მაგრამ ზოგი ჭირი მარგებელი ყოფილა: ეს ავადმყოფობა მაიძულებდა რამდენიმე თვე გამეტარებინა იტალიაში, იქ კი საშუალება მქონდა მშვიდად შემუშავა კომპოზიციაში.

„პარსიფალის“ მუსიკას უმთავრესად იტალიაში ვწერდი, თან ვიგონებდი ტრისტანს, ხოლო მოგონებანი ჩემი გმირივით განწმენდილი და ნათელი გახლდათ. დაუცხრომელი მუსიკალური ხედვა ახლა დამეწმინდა და ადამიანური გამიხდა: აშკარად მოქარბებულმა ვოკალურმა მელოდოკამ სიმწყობრე და მღერადობა შეიმატა, იძულებული აღარ იყო თავგანწირულად ებრძოლა მისი ჩამხშობი

¹ ომი ყოველთა მიმართ ყოველთა.

ორკესტრის გრავინებსან. მე უნებლიეთ ვუახლოვდებოდი იტალიური ოპერის ქეშმარიტად კეთილშობილურ და აღმაფრთოვანებულ თვისებებს და ჩემი უწინდელი შეურიგებლობა დახდადან ადგილს უთმობდა უფრო ღმობიერ, უფრო მოსათმენ და მოკიდებულებას.

როგორც ხედავთ, ვითვისებდი პარსიფალის შემწყნარებლობას არამართო ეთიკური, არამედ ესთეტიკური თვალსაზრისით. მე გულწრფელ ხომალთითაც კი ვიშპელებოდი კომპოზიტორისადმი, რომელიც კრიტიკოსებს ჩემი ესთეტიკის შეურიგებელ მოწინააღმდეგელ მიაჩნდათ, სახელდობრ ჯუზეპე ვერდისადმი. ვერდის მელოდიური აღმაფრენის მომჯადოებელი სილამაზე ჩრდილავდა ზოგიერთ პირობითობას, საერთო ადგილებს, რომლებსაც ამასთანავე აღამაზებდა მუსიკალური დრამატურგის გამორჩეული ტალანტი, დარწმუნებული ვიყავი, თუ შემთხვევა მოგვეცემოდა და ერთმანეთს შეგხვდებოდით, საერთო ენას გამოვნახავდით. მე კი დავარწმუნებდი, რომ ჩემი რეფორმა არც ისე უაზრო იყო, როგორც ამბობდნენ, და მის განხორციელებას ითხოვდა თვით ვერდის საკუთარ შემოქმედება, რომელშიც ხშირად წარმართველი გახლდათ დრამატურგიული იდეა და მასვე ექვემდებარებოდა მუსიკალური აზროვნება.

როცა გონებაში აღვადგენ ჩემი ცხოვრების ამ იტალიურ მწუხრს, არ შემიძლია არ მთავიგონო ნაღვლიანი შეხვედრა აღამიანებთან, ვისთანაც დიდი სიყვარულისა და აღტაცების გრძნობა მაკავშირებდა. ეს იყო ფრიდრიკ ნიცშე. შეხვედრა ნაღვლიანი იყო, ვინაიდან მაშინ სორენტოში უკანასკნელად ვნახე იგი. უკანასკნელი რომ იყო ჩვენი შეხვედრა, ეტყობა, ამას წინასწარ ვგრძნობდი, რამეთუ ერთხელ პეიზაჟის სილამაზით მოჯადოებულმა წამოვიყვირე: „რა შესაფერი გარემოა განშორებისთვის!“ პერიპატეტიკურმა, გარეგნულად ჭერ კიდევ საყვებით მეგობრულმა საუბრებმა შესაძლებლობა მომცეს აღმომეჩინა შეხედულებათა ანტაგონიზმი, რომელიც ხელს უშლიდა ჩვენს შემდგომ მეგობრობას. მით უმეტეს, რომ ნიცშე თავის შეხედულებებში სრულ მოუქნელობას ავლენდა.

ნიცშე მთლიანად ზეადამიანის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა, ზეადამიანისა, რომელიც ძალის შემწყობით ბატონობს და ანგარიშს არ უწევს აღამიანურობის მოსაზრებებს. ამიტომაც იგი სავსებით აშკარად მაგრძნობინებდა, რომ ზიზღს ჰგვრიდა ისეთი იდეალი, როგორსაც მე ხოტბა შევასხი „პარსიფალში“.

ნიცშეს ბტრობა კიდევ უფრო ნათლად გამოვლინდა რამდენიმე თვის შემდეგ, როცა გამომიგზავნა თავისი ახლად გამოსული წიგნი:

„ადამიანური, ძალზე ადამიანური“, ამ წიგნში საკმაოდ ნათლად მიაჩნებოდა ჩემს იდეებზე და გამოხდა „ყოველგვარი იდეალის ამაროებას, თანაგრძობის სიმბოლეს, გრძობების დიდ სიმბოლეს, გრძობებისა, უღიადესად რომ მიაჩნიათ“. ეს იყო საფლავის ქვა ჩვენი მეგობრობისა, რომელიც ჩაისახა ერთნაირ მისწრაფებათა წყალობით და შემდგომ ჰუმანიზმსა და ანტიჰუმანიზმს შორის შეუარიგებელი წინააღმდეგობის გზით განვითარდა. მოგვიანებით გადმომცეს, თითქოს ფილოსოფოსი, ვისაც ბაზრის „მუშაითად“ მივაჩინდი, თავს დამესხა სხვადასხვა წრეში (ყოველ შემთხვევაში, მე ასე შეუბნებოდნენ). მაგრამ ეს გულთან ასლოც არ მიმიტანია: მინდოდა ხელშეუხებლად დამეტოვებინა ჩვენი მეგობრობის ხსოვნა, ამასთანავე არ მჭეროდა, რომ მისთანა უადრესად კულტურული ადამიანი ჩემს პრინციპებთან უთანხმოებას ცილისწამების უღირს ფორმას მისცემდა.

რა ფარულმა ძალებმა გათიშეს ოდესღაც ერთად შერწყმული ჩვენი გზები? აი კითხვა, რომელსაც ვერა და ვერ გავციე პასუხი. შესაძლოა, შთამომავლობამ მიაქცია მას საკადრისი ყურადღება. ამის გაკეთება ღირდა: ვფიქრობ ჩემს და ნიციშეს ურთიერთობას აქვს მნიშვნელობა, რაც დიდად სცილდება პირადი ცხოვრებისა და მაშინდელი ისტორიული მომენტის ჩარჩოებს.

პალერმოში ხუთი წლის შრომის შემდეგ, 1882 წლის 13 იანვარს დავამთავრე „პარსიფალის“ მუსიკა. დიდი კმაყოფილებით დავადასტურე, რომ ბედმა (რარიგ მკაცრადაც არ მომეცა იგი წარსულში) საშუალება მომცა მეტყვე ეს უკანასკნელი სიტყვათ. ამგვარი პრივილეგიით არც მოცარტს უსარგებლია და არც ზეტხოვენს. ისინი სამუდამოდ დადუმდნენ მაშინ, როცა წინ შესაძლებლობათა სრული განხორციელების გზა ეხსნებოდათ.

მუშაობა დროულად დავამთავრე, გულის სისუსტე მიძლიერდებოდა, თიჩქოსდა მათრთხილებდა, ბედის მოწყალებას ნუ დაეწდობო, მაგრამ მინდოდა ერთი სურვილიც შემსრულებოდა (რომც არ შემსრულებოდა, მაინც შემეძლო ჩემი დანიშნულება ამქვეყნად აღსრულებულად მიმეჩნია): მინდოდა „პარსიფალი“ სცენაზე დადგმული მენახა. ამიტომაც ვიჩქარე ბაიროთში დაბრუნება, სადაც უკანასკნელი ძალები მოვიკრიბე და უკანასკნელი შეტევა დავიწყე: ჩემს მუსიკაზე გულწრფელად შეყვარებული უამრავი მსახიობის დახმარებით შეეუდგეი ოპერის რეპეტიციას.

ოპერის დადგმას ზაფხულში ვაპირებდით. საამისოდ განუზომელი ჰამან-წყვეტა დავგვიკრდა. განსაკუთრებით იმიტომ, რომ თვითონ ვისურვე ხელი მომეკიდა მუსიკალური ხელმძღვანელობის-

ვის. ერთ-ერთ რეპეტიციასზე უცებ ვიგრძენი -- თანაც რარიგ ახლოს! — ყვავის ფრთების შრიალი, რომელიც „ღმერთების დაღუპვაში“ ზიგფრიდს დასასრულის გარღვევალობას აუწყებდა: ასთმის შეტევამ კრუნჩხვები დამმართა, ძირს დამცა და სიკვდილის თვალეში ჩამახედა, მაგრამ ისევ მოვზიდე ჩემი ჯანგატეხილი ორგანიზმის სიმები, თითქოსდა მოშლილი ვიოლინოაო, და შევძელი რეპეტიციების დამთავრება.

1882 წლის 28 ივლისს საღამოს ამისრულდა უკანასკნელი ოცნებაც. იმ საღამოს ამაღლელებელ სინამდვილედ, ზორცმესხმულ საქმედ იქცა ჩემი მარადიული მისწრაფება — საოპერო ხელოვნება ამეყვანა ახალი სარწმუნოების დონეზე, რომელიც შეძლებდა მსმენელთა გულში წმინდა თრთოლა გაეღვიძებინა, იმ თრთოლაზე უფრო დიდი და უფრო განმწმენდილი, ვიდრე ისინი ეკლესიაში გრძნობენ.

ამჯერადაც სპექტაკლს უამრავი თავადი და პრინცი ესწრებოდა, წარმოდგენამაც, ვგონებ, დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა (ვამბობ ვგონებ-მეთქი, რადგან ტაში აკრძალული იყო და შთაბეჭდილებაზე მხოლოდ კომენტარებით შემეძლო მემსჯელა). მაგრამ ყოველივე ეს უკვე აღარ მაინტერესებდა. ახლა მარტოოდენ შინაგანი ცხოვრებით ვსულდგმულობდი, ფიქრებს მივეცი თავი და განვიცდიდი ამაღლებულ, მაგრამ მაინც მწარე შეგრძნებას, რომ დასრულდა ჩემი სიცოცხლის წრე: ზენიტს მიღწეული მზე ნელ-ნელა ეშვებოდა ცაზე, ახლა კი სადაცაა ჩაესვენებოდა.

ერთი თვის მანძილზე ჩემი ღირიურობით გამართულ თექვსმეტ კონცერტს უკანასკნელი ენერჯია მივალიე. ჩემი ჯანმრთელობით დამფრთხალმა ექიმებმა იტალიაში გამგზავრება მაიძულებს და წავედი კიდევ სიამოვნებით. თუ ვერდის ქვეყანა სასიცოცხლო ძალებს ვეღარ დამიბრუნებდა, პოეტურ ფონს მაინც შემიქმნიდა იმ პიესისთვის, სადაც რიჰარდ ვაგნერი უკანასკნელად წარუდგებოდა საზოგადოებას, რომ ეთქვა: *La comedia é finita*.

ცოლთან და ვაჟიშვილთან ერთად ვენეციაში, სასახლე ვენდრამინში დავსახლდი და მშვიდად ვცხოვრობდი ოჯახურ გარემოცვაში. მაგრამ ეს სიმშვიდე ხელსაყრელ ნიადაგს მიქმნიდა ფიქრებისა და წინათგრძნობებისათვის. ნუთუ უკანასკნელი აქტი ვენეციაში უნდა შესრულდებულყო? რა შესანიშნავი სათაურია ნოველისათვის: „სიკვდილი ვენეციაში!“ ჩემი ცხოვრების დრამატული ამბავი ჭეშმარიტად იმსახურებდა მწერალთა ყურადღებას. მაგრამ სიკვდილის აკვიატებულ იდეას არაფერი საგანგაშო ან შემაწუხებელი არ ჰქონდა. პირიქით, ბედის დასასრულს იმ უშფოთველო-

ბით ველოდი, რაც ნათელმოსილმა და ჰარმონიულმა პარსიფალმა მომანიჭა, და ვცდილობდი შორს განმედევნა დასასრულის გარდუვალი მწუხარება, რათა ახლობლებს გული არ სტკენოდათ, როს ნაღვლიანსა და ჩაფიქრებულს მიხილავდნენ.

შობას ვისარგებლე მუსიკის შემსწავლელი რამდენიმე სტუდენტის თაგაზიანი დახმარებით და ოჯახსა და მეგობრებს ახალგაზრდობაში დაწერილი სიმფონია მოვასმენინე, მაგრამ ამან გართობის ნაცვლად ნაღვლიანი მოგონებები წამომიშალა.

გერმანიასთან ფართო მიმოწერა მქონდა. მინდოდა განმეახლებინა ჩემი, როგორც ესეისტის საქმიანობა. ვერდის პირადად გაცნობის შესაძლებლობის ფიქრი მოსვენებას აღარ მაძლევდა. დარწმუნებული ვიყავი, რომ თუ როსინისთანა საშუალო ღონის კომპოზიტორთან შეხვედრა ჩემთვის სასიამოვნო სიურპრიზი აღმოჩნდა, უფრო საინტერესო უნდა ყოფილიყო პირადი ურთიერთობა თანამედროვე იტალიური მუსიკის მეფესთან, ადამიანთან, ვისაც შევატყვე — დიადი გონების კაცია-მეთქი. ამ ფიქრმა მთლიანად შემიპყრო, როცა გავიგე, რომ ვერდიც ვენეციაში იმყოფებოდა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ვერდიმ თავის მხრეცა გამოთქვა სურვილი, მეგობრულად ჩამოერთმია ხელი და ესაუბრა ჩემთან.

ამგვარად, 1883 წლის 13 თებერვლის დილას ვემზადებოდი გადამედგა დიდი ხნის წინ ჩაფიქრებული ნაბიჯი. დაახლოებით ერთი საათი ვიმუშავე სტატიაზე ადამიანის არსებაში ქალური საწყისების შესახებ და ვითხოვე გონდოლა მოემზადებინათ, რათა ვსტუმრებოდი ადამიანს, ვისთან დამეგობრებაც მსურდა. მაგრამ როგორც კი ჩაცმა დავიწყე, გულში საშინელი ტკივილი მომედო, მთელ სხეულში დამიარა და დამბლა დამეცა: მომეჩვენა თითქოს რომელიღაც სიმი ჩამწყდა. მხოლოდ კოზიმას დანახვალა მოვასწარი. ის შეძრწუნებული მომეარდა მოსაშველებლად. შემდეგ რა მოხდა, აღარ ვიცი. მე ღამის უკუნეთი შემომეხვია და სამარადისო წყვდიადში შევაბიჯე...

— თქვენ ცდებით, მაესტრო, ეს ღამე კი არა, განთიადის უკვდავება იყო. ნუთუ დაივიწყეთ გაკვეთილი, დასაწყისში რომ გადმომეცით, როცა ამტკიცებდით, დიდი ხელოვანის ქეშმარიტი არსებობა, სულიერი და მარადიული, მხოლოდ მისი ფიზიკური გარდაცვალების შემდეგ იწყებაო.

— მართალი ბრძანდებით. მაშასადამე, არ ვცდებოდი, როცა მწამდა ჩემი მხატვრული იდეალის გამარჯვება მომავალში.

— სწორია, მაგრამ ზოგიერთი თქვენი წინასწარმეტყველება არ ასრულდა: მუსიკის ბევრი ჟანრი აგრძელებდა სიცოცხლესა და აყვავებას, თუმცა ამბობდით, მხოლოდ მუსიკალური დრამა იქნება დღეგრძელიო. მოვიხსენებ მხოლოდ სიმფონიას, ჟანრს, რომელიც, თქვენი აზრით, ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის შემდეგ დაიშრია. ნეტავ იცოდეთ, რამდენი შთაგონებული გენიალური სიმფონია დაწერეს კომპოზიტორებმა, რაც თქვენ დაგეტოვებთ, დაწყებული, თუ გნებავთ, თქვენი ახალგაზრდა თანამედროვე იოჰანეს ბრამსით, ვისი შემოქმედებაც გაუმართლებლად აიგდეთ აბუჩად. მუსიკა ცხოვრობდა შემდეგშიც როგორც დამოუკიდებელი მოვლენა და ერთგვარად უარყოფდა თქვენს დებულებას — ხელოვნების დამოუკიდებლად არსებულმა დარგებმა ადგილი უნდა დაუთმონ ახალ სინთეზურ ხელოვნებას, რომელიც ძველი ტრადიციის მსგავსი იქნებაო. მაგრამ ისტორიამ რამდენადმე დაამტკიცა თქვენი თეზისების სიმართლე. როცა წამოაყენებთ ხელოვნების სინთეზის იდეა, თქვენ წინასწარ გაითვალისწინებთ მომავლის ესთეტიკური აზროვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება: ჩვენს საუკუნეში უამრავ ცდას ატარებენ ხელოვნების სახეების შეხამების საქმეში. ერთერთი მათგანი — კინემატოგრაფია — კი თქვენს ყველაზე გაბედულ

ოცნებებს აღემატება. თქვენი შეცდომა მხოლოდ ის იყო, რომ სინთეზურ ხერხთაგან მარტოოდენ ერთს, სახელდობრ მუსიკალურ დრამას აძლევდით არსებობის უფლებას. მაგრამ არ შემცდარხართ, რადგან გწამდათ იმ გრანდიოზული პერსპექტივებისა, რომლებიც თვით სინთეზის პრინციპის წინაშე იშლებოდა.

ეგრეთ წოდებულ წმინდა მუსიკას — სონატას, კვარტეტს, კონცერტს, სიმფონიას — ისევ უჭირავს საპატიო ადგილი, მაგრამ იგი უმეტეს შემთხვევაში იქმნება ხელოვნებათა იმ ძმური შენივთების გზით, რის დასაცავადაც თქვენ ასე დამაჩერებლად გამოდიოდით. კომპოზიტორის აზროვნებას სულ უფრო და უფრო ამდიდრებს ლიტერატურა ან ფერწერა. დიდი კომპოზიტორი გუსტავ მალერი, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ სიმფონიებს წერდა, და მიუხედავად ამისა შეუძლებელია ვაგნერის ტიპის კომპოზიტორად არ ჩაითვალოს, ამბობდა, მომავალი მუსიკოსისთვის დოსტოევსკის კითხვა უფრო სასარგებლოა, ვიდრე კონტრაპუნქტში ვარჯიშო. თვით ისეთი აშკარა მოწინააღმდეგე ვაგნერისა, როგორიც ჩემი თანამედროვე პიერ ბულეზია (ეს მან დაამტკიცა, როცა დემონსტრაციულად თქვა უარი ბაიროითში დირიჟორობაზე), ლაპარაკობდა, მხატვარ კლევს წიგნების კითხვამ უფრო მეტი მომცა მუსიკის დარგში, ვიდრე კომპოზიციაზე დაწერილი ტრაქტატების შესწავლაში.

რაც შეეხება ოპერის გზას, აქ სავსებით გაიმარჯვა თქვენმა ესთეტიკამ. თქვენს შემდგომ მოღვაწე გამოჩენილ კომპოზიტორთაგან არც ერთი არ მოკიდებია სერიოზულად კოსტიუმირებული კონცერტის იდეას და თავიანთი განვითარების მხრივ ყველანი მიჰყვებოდნენ მუსიკალური დრამის კალაპოტს, რომლის გაყვანაც დაიწყეთ, თავად, ხოლო გააღრმავეს და გააფართოვეს თქვენი საქმის განმაგრძელებლებმა, როგორიც განსაკუთრებით შტრაუსი, შიონბერგი, ბრიტენი და მრავალი სხვა. ყველგან, სადაც კი ოპერები იწერება, წარმმართველი პრინციპი განსაკუთრებით საშინაო პერსონაჟებისა, დრამატული იდეისა. მას მუსიკა უსიტყვოდ ემორჩილება და საკუთარ თავში ახშობს განუყოფელი ბატონობის ამაო პრეტენზიებს, ბატონობისა, რასაც ასე სარკასტულად გმობდით თქვენს ნაწარმოებებში.

— მაოცებს, რასაც თქვენგან ვიგებთ: ასეთ რამეს სრულებით არ მოველოდი. რა დიდი წარმოდგენაც არ უნდა მქონოდა საკუთარ თავზე, ვერასდროს დავიჯერებდი, ჩემი ჰიპოთეზები უტყუარი იქნება-მეთქი. ამას უბრალოდ ვვარაუდობდი და სულის სიღრმეში ყოველთვის ვფიქრობდი, ეს ვარაუდი უსაფუძვლოა-მეთქი. თქვენ ხომ გვსმით, ხელოვნებაში ასალი გზა რომ გაკვალო, უნდა დარაზ-

მო ყველა შენი ძალა, საშუალება და უნარი და გამოიკელიო ღია ოქროს მადანი. საამისოდ საჭირო არაა გაზვიადება. ცალმხრივობა თუ ფანატიზმი (მე პირადად კი ჩემს იდეას ფანატიკურად ვემსახურებოდის).

რა თქმა უნდა, ჩემი მხრივ ექსცენტრულობა და ბავშვურობა იქნებოდა მემტკიცებინა, მუსიკალური დრამის გარდა სხვა ქანრები საჭირო არ არის-მეთქი. ჩვენს შორის რომ ვთქვათ, თვითონ არ მჯეროდა ამისა. ხშირად მომნატრებია რომელიმე კვარტეტი ან სონატა და საამისოდ დრო რომ გამომჩენოდა, სიამოვნებით შევთხზავდი რაიმე ამდაგვარს. მაგრამ ჩემი მთავარი მოწოდება მუსიკალური დრამა იყო (თუმცაღა ჩაიკოვსკისა და სეროვის მტკიცებით, ჩემი ნამდვილი მოწოდება სიმფონიური მუსიკა გახლდათ). ჰოდა, მას ვანდომებდი მთელ ძალას, ნიჭსა და ენთუზიაზმს. სხვა ქანრებში რომ შემუშავა, ეს იმის მაჩვენებელი იქნებოდა, შემესუსტებინა ძალა და ქმედითობა ჩემი მისწრაფებებისა — რევოლუცია მომეხდინა ოპერაში. სხვა ქანრებში მუშაობის უფლება საკუთარი თავისთვის შეიძლება მიმეცა ხანმოკლე შესვენების ქამს (ასე დაიწერა „იდილია ზიგფრიდი“). ანდა, როცა გარემოებანი მაიძულებდნენ „შემთხვევის გამო“ მეწერა მარშები. ყოველივე ამასთან ერთად სიცოცხლის დასასრულს სულ უფრო ხშირად მიპყრობდა სერიოზული ექვეები იმასთან დაკავშირებით, როგორ გამოეხმაურებოდა ისტორია ჩემს მიღწევებს. იმ მიმართულების შეცვლის შესაძლებლობასთან დაკავშირებით, რომლითაც ასე დიდხანს მიდიოდა ოპერა. როგორ არ უნდა გამხარებოდა, როცა გავიგე, რომ ჩემმა რეფორმამ ფესვები გაიდგა, თავისი საქმე გააკეთა, მხარი დაუჭირეს და გააგრძელეს? ოღონდ ვფიქრობ, იტალიაში მან ნაყოფი ვერ გამოიღო. იქ ბატონობდა როსინის, დონიცეტისა და ბელინის ტრადიციები, საზოგადოება კი მათი მონა-მორჩილი გახლდათ.

— თქვენდა საამებლად იძულებული ვარ შემოგედავოთ. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენმა რეფორმამ იმოდენა პრესტიჟი მოიხვეჭა, თვით უხუცესმა ვერდიმ, მთელი სიცოცხლე იტალიური ტრადიციების ერთგულმა ვერდიმ, მის წინაშე პატივისცემით დახარა თავი და როცა თქვენი პრინციპები აითვისა, თითქოს ხელმეორედ გაჭაბუკდა. „ოტელო“ და „ფალსტაფი“ მოწმობენ აღორძინების განსაკვიფრებელ ძალაზე, აღორძინებისა, რასაც სწორედ მუსიკალური დრამის იდეასთან კონტაქტმა შეუწყო ხელი. ეს დრამა კი ვერდიმ, მიუხედავად იმისა, რომ ოთხმოცი წლისა გახლდათ, ენთუზიაზმით მიიღო, სამაგიეროდ უარი თქვა საკონცერტო ოპერის შაბლონებზე.

— ჩინებულია! მაშ, მაინც შევხვდით ერთმანეთს, თუმცაღა სიკვდილის შემდეგ. ფრიად მადლიერი ვარ ამ მხნე, ოთხმოცი წლის მოხუცისა: მან შური იძია იმ ხელოვანის ნაცვლად, ვინც ამდენი მწუხარება გადაიტანა, რამეთუ უარი თქვა იტალიური ოპერის მიმბაძველთა გაბატონებულ გემოვნებას დათანხმდებოდა. გერმანულ საოპერო თეატრებში იტალიელთა ბატონობის შემდეგ ვაგნერის სულმა კონტრშეტევა დაიწყო და იტალიის ტერიტორიაზე შეიჭრა. ჰეშმარიტად, ცხოვრება სავსეა მოულოდნელობით: ყველგან მოველოდი წარმატებას და არა იტალიაში. ფრანგები, ნუთუ ისინიც კეთილგანწყობით შევიდებიან?

— და მერე როგორ... სეზარ ფრანკის წამოწყებულმა მოძრაობამ მიზნად დაისახა ვაგნერის სული ფრანგული მუსიკის ნიადაგზე გადაეტანა. თქვენი მიმდევრების მწკრივი დააბოლოვა ვენსან ღენდიმ. ამ კომპოზიტორებს სურდათ თქვენთვის მოებაძათ და ამან ორიგინალობის ყოველგვარი სწრაფვა ჩაუხშო მათ.

— ესენი, ასე ვთქვათ, ეპიგონები იყვნენ, იმათ ჰგავდნენ, ვინც ჩემს სიცოცხლეში ბეთჰოვენის კვალს მიჰყვებოდნენ. მართალია, მსიამოვნებს, ჩემს შეხედულებებს რომ სხვებიც იზიარებენ, მაგრამ აპოლოგეტ-მიმბაძველებს სრულებით ვერ ვეგუები. და იცით რატომ? ჩემი შემოქმედება თავიანთი ცემის საგნად აქციეს და მისი სახელით კიცხვენ იმათ, ვინც ცდილობს (ეს კი ასეც უნდა იყოს) გააფართოვოს ან დაამსხვრიოს ჩემ მიერ დადგენილი ჩარჩოები. ხოლო ამ გამუდმებული ცდების — ტრადიციული ფორმებისგან თავის დაღწევის — გარეშე მუსიკა ვერ განვითარდება. ამას რომ ვამბობ, მაგონდება ბრალდებები, რომლებსაც მრისხანედ მიყენებდნენ ბეთჰოვენის კულტის ცრუ ქურუმები. ისინი ამტკიცებდნენ: შეეცადო თქვა იმაზე მეტი, რაც თავის დროზე ტიტანმა თქვა, თავხედური ხატმებრძოლობა არისო. მე კი მადლობელი ვარ ჩემი დამფასებლებისა, მაგრამ მძულს ვაგნერომანია, განსაკუთრებით თუ იგი შემწყნარებლობას არ იჩენს.

— მით უფრო უნდა შესჯავრებოდათ იგი ფრანგებს, რომლებიც აღმფოთებული იყვნენ ფრანგულ კულტურაში მათი აზრით საკუთარ ეროვნულ ტრადიციებთან შეუთავსებელი მიმართულების აღმოცენებით. სამწუხაროდ, ფრანგული ვაგნერული ეპიგონიზმის შედეგად გამოწვეული რეაქცია გავრცელდა თქვენს შემოქმედებაზეც, რომლის წინააღმდეგ ჩვენი საუკუნის დამდეგს პროტესტის ახალი ტალღა აზავთდა.

— კი მაგრამ, ფრანგებს რაღა უნდოდათ ჩემგან? თუ მათ შო-

რის გამოჩნდა აჩრდილი ბერლიოზისა და ახალი მტრობისკენ მოუწოდებდა?

— არა, „ფანტასტიკური სიმფონიის“ ავტორი თავის საფლავში განისვენებდა. მაგრამ მოვიდა ახალი ბერლიოზი, ახალგაზრდა კომპოზიტორი კლოდ დებიუსი, რომელსაც მალლა ეჭირა ერთობ ფრანგული ხელოვნების დროშა. თქვენი მუსიკის ენერგიულ პათოსში იგი ხედავდა მხოლოდ რიტორიკას, პერსონაჟების სიდიადეში — ადამიანურობის უქონლობას, არქიტექტურულ მონუმენტურობაში — გაჭიანურებულობასა და ხმაურს.

— ოჰ, ეს ფრანგები, იშვიათად შესწევთ უნარი შეათასონ მათი საკუთარი კრიტიკიუმების გარეშე ჩაფიქრებული მუსიკა! ჰგონიათ, მუსიკას ყველგან ჰაეროვანი ელფგანტურობით, მიმქრალი ტონებით და თითქმის შეუმჩნეველი ელფერით უნდა წერდნენ.

— დიახ, თქვენ მართალი ბრძანდებით, დაახლოებით ასევე წერდა დებიუსიც. მაგრამ ერთი რამ უნდა იცოდეთ: ფრანგული ანტივანერული რეაქცია ჩვენი საუკუნის დამდეგს გახლდათ არა მტრობის გამოვლენა (როგორც იყო „ჟოკეი-კლუბის“ შეთქმულება 1861 წელს), არამედ ცდა იმისა, რომ დაეცვათ თავიანთი ეროვნული რაობა, რომელსაც თქვენი მუსიკის სულმა ბატონობის დალი დააჩნია. ფრანგებს სინამდვილეში უყუარდით, მათ შორის დებიუსისაც, რომლის „პელეასი“ თავისებური გამოძახილი იყო „ტრისტანისა“ და თუ უარგყოფდნენ, ეს იმიტომ, რომ თქვენდამი სიყვარული შეიძლებოდა მათთვის საბედისწერო გამხდარიყო. ნამდვილი ცილისმწამებლები საფრანგეთში კი არა, თქვენს სამშობლოში გამოჩნდნენ. არც ერთი ფრანგი, ყველაზე უფრო ანტივანერულად განწყობილიც კი, არ ლაპარაკობდა გამზაგებით, ვთქვათ, როგორც ნიცშე...

— ნიცშე? რას ამბობთ? ესე იგი ხმები, თითქოსდა იგი ცილს მწამებდა, გამართლდა...

— „თითქოსდა? ის ხომ პამფლეტს პამფლეტზე ბეჭდავდა. რა წამს შეაბიჯეთ, როგორც თვითონ თქვით, სამარადისო წყვდიადში, ნიცშემ სასწრაფოდ მისწერა თავის მოწაფეს პეტერ ჰასტი, „თუ მკითხავ, რას ვფიქრობ ვაგნერის სიკვდილზე, გიპასუხებ: მე იგი სიკეთედ მიმაჩნია. არა ერთი ნიჭიერი ადამიანი დაღუპულა ვაგნერიზმით, ვაგნერის გრძნობებისა და აზრების მიბაძვით.

— ეს, უნდა ვაღიარო, რამდენადმე ცინიკური ნათქვამია... კი მაგრამ, კაცმა რომ თქვას, რას მისაყვედურებდა? კვლავ აღაშფოთებდა ჩემს ფილოსოფიაში ის, რაც თვითონ ქრისტიანობის ხარკად მიაჩნდა?

— გისაყვედურებდათ, რომ თქვენი მიზეზით ხელოვნებაში შემოაღწია სენმა, რომ ჯქვენ მასში თითქოსდა დაცემულობის მიკრობები შემოიტანეთ.

— ჰა, ჰა, ჰა! რიპარდ ვაგნერი დეკადენტი? ჩინებულა! აკი, მე პირველმა დაგვღ ბრალი თანამედროვე მუსიკას დაცემულობის გამო, ბურჟუაზიული ვაჭრული სულით გამოწვეული დაცემულობის გამო, როგორ შეიძლება სიყვარულისა და იდეალისადმი მიძღვნილი ხელოვნება დეკადენტურად მიიჩნიო?

— მეც ვფიქრობ, რომ ნიცშე აჭარბებდა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ანტივაგნეროზმიით გაშმაგებული თქვენი მუსიკის ზემოქმედებას ალკოჰოლიზმის შედეგს ადარებდა, ანდა როცა აცხადებდა: „ტრისტანის“ პარტიტურის გაშლისას პროფილაქტიკისთვის ხელთათმანებს ვიცვამო. მაგრამ მაინც იცოდეთ — თქვენს შემოქმედებას ნიცშე რომ დეკადენტურობას უკიყინებს, სჯამისოდ გარკვეული საფუძველი არსებობს: უცეცხლოდ კვამლი არ იქნებაო. სინამდვილეში, როცა ევროპული მუსიკა ცდილობდა თქვენ მიერ აღმოჩენილ გზას მიჰყოლოდა, ისეთი ფორმები მიიღო, არა მარტო მელომანები, მუსიკოსებიც შეაშფოთა და ესთეტიკური დისკუსიების დღის წესრიგზე კრიზისის საკითხი დასვა.

— თქვენ ამაოდ გეშინიათ! ახალი ყოველთვის იწვევდა ძრწოლით სავსე წამოძახილებს, კრიზისები კი არსებობდნენ ისტორიის სხვადასხვა დროს და განსაკუთრებით შემობრუნების უახს.

— არა, ჩვენს დროში თითქოსდა სხვანაირად არის, უფრო სერიოზულად, ვიდრე ოდესმე. გახსოვთ, რარიგ შეფიქრიანებული იყავით „ტრისტანის“ წერის დროს? მაშინ საკუთარ თავს ეკითხებოდით: ამ ოპერის მსმენელებს ხომ არ აღეძვრებათ თვითმკვლელობის სურვილიო? ასევე შემფოთებით კითხულობდით: რა მოხდება, თუ შთამომავლობა მოინდომებს გაანადგუროს უკანასკნელი ნაშთები ტონალური მაჟორულ-მინორული სისტემისა, რომელიც სერიოზულად შეარყია თქვენმა მოღულაციებმა, დისონანსებმა და ქრომატიზმებმა.

— დიჯხ, მახსოვს. მერე რა?

— მაშ, ასე. ეს პროცესი არ შეჩერებულა, იმიტომ რომ არ შეიძლება შეჩერებულიყო, რამეთუ ისტორიის შეუბრალებელ ლოგიკას ემორჩილებოდა, პირიქით იგი ვითარდებოდა, თანაც იმგვარად, ბევრმა მუსიკოსმა კატასტროფულად მიიჩნია ტრისტანის სენმა — თუ ნიცშესებურად ვიტყვით — მთარული გამანადგურებელი სენივით გაშალა ფრთები, ტონალური პრინციპი ატონლობის

ტალღებმა შემუსრეს, ხოლო ტონალობის ადგილი დროთა ვითარებაში დაიკავა სისტემამ, რომლის მარტო სახელწოდებაც კი — დოდეკაფონია — ეხამუშება ყურს, ბევრი კომპოზიტორი, ღირიჟორი, კრიტიკოსი, ინსტრუმენტალისტი მუსიკის სიკვდილსაც კი წინასწარმეტყველებს, ხოლო თქვენი შემოქმედება ამ ხელოვნების გედის სიმღერად მიაჩნიათ.

— ოჰ, ეს მარადიული მიაშიტობა, მარადიული შიში ახლისა! თუ შემომთავაზებდით, თქვენი თანამედროვე კომპოზიტორთა მუსიკიდან მომესმინა რაიმე, სწორედ ის, რასაც ატონალურსა და დოდეკაფონიურს უწოდებთ, ალბათ ვერაფერს გავიგებდი (როგორც მოცარტი ვერ გაიგებდა რაიმეს „პარსიფალიდან“). მაგრამ ეს არ ამტკიცებს, თითქოს თქვენი საუკუნე ცდებოდეს, პირიქით, მოწმობს, რომ უნარი შესწევს წინსვლისა.

— კი მაგრამ, რას იტყვით, რომ გაცნობოთ, ნოვატორობას იჩემებენ-მეთქი მთელი რიგი ავანტიურისტები, რომლებსაც არასაკმაო ნიჭი მომადლებიათ და ცდილობენ ათასგვარი ექსპერიმენტებით მოახდინონ სენსაცია, მათი შემოქმედება კი სრულიად უშინაარსოა. აქ არის თაღლითობის წილი...

— თქვენი ნათქვამი სულაც არ მაკვირვებს, თაღლითები ყოველ დროში არსებობდნენ. ნუ იფიქრებთ, თითქოს თქვენთანაც რომ გამოჩნდნენ ისინი, ამისთვის ტონალობის გაუქმებაა საჭირო. იმ ხანებშიც კი, როცა დო მაჟორი ბატონობდა, მუსიკალურ ცხოვრებაში არსებობდა უამრავი სუბიექტი, რომლებიც დიდებას იჩემებდნენ, თუმცაღა არაფერი ჰქონდათ სათქმელი მუსიკაში. მათ ახლა არავინ ახსენებს, ასევე არავინ მოიხსენიებს თქვენი საუკუნის მატყუარებს: ისტორია თვითონ იზრუნებს, რომ სანაგვეში მოისროლონ ყველანი, ვისაც ჰგონია, თითქოსდა მოტყუებით მიადწევს უკვდავებას. რისთვის მივაქციოთ მათ ამდენი ყურადღება, დავკარგოთ დრო, რომელიც შეიძლება საუკუნეების მანძილზე შექმნილი კარგი მუსიკის მოსასმენად და გასავრცელებლად გამოვიყენოთ? ამასთანავე ცუდი არ იქნებოდა, უფრო წინდახედული ყოფილიყავით და „თაღლითების“ იარლიყი არ მიგეკრათ მთელი რიგი კომპოზიტორებისთვის, რომელთა მუსიკა პარადოქსული და ექსტრავაგანტური გგონიათ. გადაფურცლეთ ჩემი დროის ევროპის პრესა და ნახავთ, რომ იმავე სიტყვებით მგმობდნენ მეც ადამიანები, ისინი, ვისაც ტეტრალოგიის ან „ტრისტანის“ ელერა აშინებდათ.

— ამრიგად, თქვენ სრულებითაც არ შეწუხებულხართ, როცა გაიგეთ, რომ მელოდია დაიკარგა, რომ ხმაურში აღმოაჩინეს მუსიკალური თვისებები, რომ მუსიკას როიალთან კი არ წერენ, არამედ

ელექტრონულ აპარატებთან, რომ „სტოხასტიკა“ გეთავაზობს მუსიკა ინტეგრალური გაანგარიშებით მივიღოთ, რომ...

— კმარა, კმარა... მე მხოლოდ მაკინებს მოთქმა ადამიანებისა, რომელთაც მუსიკის მომავალზე ფიქრისას პირქუში პესიმიზმი ეუფლებათ, მათ ჩემი სახელით გადაეცით, რომ დამშვიდნენ: მუსიკა არ დაიღუპება, სანამ არსებობს ადამიანი და აქვს მხატვრული გამოსახვის მოთხოვნილება. ფორმების შეცვლამ და ახალი გზების აღმოჩენამ უპირველეს ყოვლისა უნდა გაგვახაროს და დაამტკიცოს ჩვენი ხელოვნების სიცოცხლისუნარიანობა და ნაყოფიერება. და ვფიქრობ, მით უფრო მეტად გავიხარებთ, რაც უფრო საფუძვლიანი და უფრო მრავალფეროვანი იქნება შემოტანილი სიახლე. თქვენ კი მზიარულების ნაცვლად უაზრო ნაღველს მისცემიხართ, იმდაგვარ ნაღველს, რასაც განიცდიდნენ ადამიანები, რომელთაც არ ესმოდათ ისტორიულად ჩამოყალიბებული მუსიკალური ფორმულების ჭაჭვში ჩემ მიერ შეტანილი ახალი მელოდიური კონცეპცია და წუხდნენ — ავანტიურისტმა, ანარქისტმა, ხატმებრძოლმა რიჰარდ ვაგნერმა მელოდია მოსპოო. მეორე მხრივ, არ შემიძლია არ ვალიარო (როგორც ეს ალბათ სხვა რეფორმატორებმა გააკეთეს), რომ მუსიკაში ყამირს უცნობი სამყაროს ყველა მკვლევარივით ერთგვარი გაუბედაობით, ეჭვებითა და შიშით შეპყრობილი ვტეხდლი. სწორედ ამით აიხსნება ის მშფოთვარე გრძნობა, რამაც „ტრისტანზე მუშაობის დროს შემიპყრო და რაც განქარდა მაშინ როცა დავრწმუნდი — გმირის სისუსტის მიუხედავად, „ტრისტანი“ ოპერის ჩემეული კონცეპციის ძლიერი და სიცოცხლისუნარიანი ყლორტია-მეთქი. წინსვლის ჟამს განცდილ საშიშროების ამ შეგრძნებას თავისი სილამაზე აქვს, ამასთანავე იგი ნაყოფიერია და ჩვეულებრივად მნიშვნელოვან აღმოჩენებს განაპირობებს. მუსიკა ყოველთვის ამ გზით ვითარდებოდა და, მე მგონია, მისი შემდგომი განვითარება შეუძლებელია სხვა ვითარებაში მომდინარეობდეს. მე ვიტყვოდი, მუსიკოსისთვის შესაძლოა დამღუბველი იყოს კომპოზიტორის მეტისმეტი რწმენა საკუთარი თავისადმი: აქედან სულ ერთი ნაბიჯია შეზღუდულობამდე, გაცვეთილობამდე და კონსერვატიზმამდე. თქვენს საუკუნეს თითქოს არ ახასიათებს ნაღვლიანად ჰერეტა წარსულისა. თქვენ გაფაციცებით ეძებთ ბგერების ახალ სამყაროებს, რაც, ჩემი აზრით, შესანიშნავია. რა თქმა უნდა, დასანანია, რომ საბედისწერო საზღვრები საშუალებას არ მძღვეს გავიგო თქვენი საუკუნის მუსიკა, რომელსაც არ შემიძლია არ თანავუგრძნო, თუნდაც იმიტომ, რომ ცდილობს იყოს რადიკალურად

რევოლუციური, მაგრამ შეიძლება ვიცოდეთ ვინაა ამ მუსიკის წარმომადგენელი მამაცი ადამიანები?

— გაგიკვირდებათ, როცა გაიგებთ, რომ ამ მოძრაობის ინიციატორებს შორის გახლავთ ორი კომპოზიტორი. ისინი ეკუთვნიან ხალხს, რომელზეც ერთ თქვენს ნარკვევში (თუმცაღა ამ ნარკვევს ახლა თვითკრიტიკულად აფასებთ) ამბობთ — მუსიკის დარგში არავითარი შემოქმედებითი უნარი არ გააჩნიაო. ისტორიამ უარყო ეს მოსაზრება, თანაც არც თუ ისე ირონიულად, რამეთუ თქვენი ხაზის გამგრძელებლად მალერი და შიონბერგი გამოიყვანა. თქვენ, რა თქმა უნდა, დამეთანხმებით, რომ ანტისემიტისმი თქვენი კონცეპციის ყველაზე დადებითი თვისება არ ყოფილა.

— ამ მხრივ ვერაფერს შემოგვდავებით: ისღა დამრჩენია, სიწინადი გამოვთქვა. მაგრამ ვიმედოვნებ, შეცდომა, რომელიც მართლაც არაა ჩემთვის სასიქაღულო, ისეილება იმით, რაც მუსიკას შეეძინე, და გადაჭარბებულ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ...

—... განათლებული ადამიანები, რომელთაც შეუძლიათ განასხვავონ საგანთა არსი და ყველაფერზე უფრო დიდად დააფასონ იდეური შინაარსის ჰუმანიზმი. მაგრამ თქვენი მუსიკით ისარგებლეს არამარტო ჩვენი საუკუნის პროგრესიულად მოაზროვნე ადამიანებმა, არამედ ყველაზე ბნელმა ძალებმა, როგორც კი იცის ევროპის ისტორიამ, ახალი ბარბაროსობის ისეთმა გამოვლინებამ, როგორც ნაციზმი გახლდათ. თქვენს სამშობლოში, გერმანიაში აღმოცენებული ნაციზმი აპოკალიფსურ უბედურებასავეთ გავრცელდა ძველ კონტინენტზე და თან ნგრევა და სიკვდილი მოჰქონდა. მან გამოაცხადა გერმანული რასის უპირატესობა, სძულდა სხვა ხალხები, ხოლო ზოგ მათგანს — მათ შორის ებრაელებს — დაუზოგავად ანადგურებდა, უყოყმანოდ ეყრდნობოდა ცალკეულ ნაციონალისტურ და ანტისემიტურ ხაზებს, რომელთა პოვნა ადვილად შეიძლება თქვენს თეორიულ შრომებში. ადოლფ ჰიტლერი, საზიზღარი მოძრაობის მოთავე, ბაიროთში ყველა სეზონის გახსნას ესწრებოდა, ხოლო სიმაგრის ხაზს, საიდანაც დაიწყო შეტევა საფრანგეთის დაპყრობის მიზნით, ზიგფრიდის სახელი უწოდეს. თქვენი პიროვნება ნაციონალურ-სოციალისტური რაიხის წინასწარმეტყველის შარავანდელით შემოსეს.

— რასაც თქვენ მეუბნებით, ფრიად საწყენია, მაგრამ დამეთანხმეთ, რომ არ შემიძლია პასუხი ვაგო ამ საშინელაბათა გამო, თუმცა არც ვცდილობ შევამცირო ჩემი წილი დანაშაულისა. როცა ხელოვნების დიდ შემოქმედთა შემოქმედება და იდეები საზოგადოებრივ საკუთრებად იქცევა, თავიანთი საკუთარი, დამოუკიდებ-

ღებელი და მათი შემქმნელის განზრახვათა მიუხედავად გაუთვალისწინებელი გზით განაგრძობენ სელას, ხშირად კი ამ განზრახვათა საპირისპირო მიმართულებითაც მიდიან. აბა გაიხსენეთ, რამდენი მილიონი ადამიანი დაიხოცა საუკუნეების მანძილზე ქრისტიანობის გულისთვის — ხალხთა ძმური მეგობრობის, სიყვარულისა და ყოვლისმიტევების რელიგიის გულისთვის. იმასაც დაუფიქრდით, რომ ჩემი შეცდომები რეაქციონერის სიჭიუტის გამოხატულება კი არ იყო, გარდაუვალი საცთური გახლდათ ცნობადის ეკლიან და ციკაბო გზაზე. ქეშმარიტება ადამიანს არ მიენიჭება, იგი შეუპოვრად უნდა ეძებო, და ამ ძიებისას ყოველთვის როდი პოულობ საჭიროს, ყოველთვის როდი მიაგნებ სიმართლეს მისი წმინდა ფორმით. ვერ პოულობს მხოლოდ ის, ვინც არ ეძებს; მე პირადად ვამჯობინებდი შევეცდარიყავ, ვიდრე მეარსება მოსაწყენად, „აკადემიურად“ და ისე, რომ არავისთვის ვყოფილიყავ საჭირო. ბოლოს, ნუ დაივიწყებთ, რა ბობოქარი ცხოვრება მქონდა. დრამატიზმის გამო ჩემს სულს და აზრს არ შეიძლებოდა გარკვეული ტრავმები ან ამპუტაციები არ განეცადა.

— დიახ, ეს მართალია, ცხოვრება არ გინდობდათ; სწორედ თქვენი ბედის დრამატიზმი მაქეზებდა ესოდენ დიდხანს, ჩემი თანამედროვეებისთვის შეამბნა მის შესახებ. რამდენი რამ გადაიტანეთ და მოითმინეთ!..

— გთხოვთ, ნუ თანამიგრძობთ. არამც და არამც არ ვემღური ბედს. მაღლიერიც კი ვარ იმ განსაცდელთათვის, რომლებიც მარგუნა, იმ გულგატეხილობისთვის, რაიც მაწვნია. მათ საშუალება მომცეს მთელი სიცოცხლე სისხლსავსედ გამეტარებინა და სიმართლით გამომესახა საკუთარი თავი. მშვიდი, უზრუნველყოფილი და პრობლემებს მოკლებული ცხოვრება შემოქმედებით სულს ფიტავს: უთხარით ეს თქვენს თანამედროვეებს, რომლებმაც ჭერ კიდევ არ იციან, რომ დიადი ხელოვნება შეიძლება შვას მხოლოდ ტანჯვამ და მსხვერპლმა. თუ ისურვებთ, მათ ჩემი ცხოვრების შესახებ უამბოთ, ისე გააკეთეთ, დაინახონ, რომ არც ბედის ნებიერი ვყოფილვარ, არც მუზისა და საზოგადოებისა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ისე უამბეთ, როგორც მე მოგიყვებით.

— კეთილი, მაესტრო, მაგრამ ვინ დამიჯერებს, რომ თვითონ გახლდით იმ ძიებათა და ბრძოლათა სამოცდაათწლიან გზაზე, რომელთაც ბრწყინვალე წარმატებებად სახავენ? სერიოზულად არ მიიჩნევენ ჩემს ნათქვამს...

— აბ, ჭაბუკო, თქვენ ალბათ ხუმრობთ. როგორ შეიძლება ესოდენ გულუბრყვილო კითხვა მომცეთ? აკი არავის გაკვირვებია,

რომ დანტემ ჟოჯოხეთში ჩასვლა მოახერხა, თანაც ესოდენ შორეული წინაპრის ვირგილიუსის თანხლებით.

და ვაგნერი გაქრა ისევე იღუმალად, როგორც გამოჩნდა. რა ვქნა? — დავფიქრდი მე. ფრიად სკეპტიკურად ვუყურებდი იმას, რომ ვინმეს დავარწმუნებდი ვაგნერის ბიოგრაფიის უტყუარობაში. ამიტომ კინალამ უარი ვთქვი ჩემს წიგნში მომეთხრო ის, რაც თვით კომპოზიტორმა მიაგმო და გადავწყვიტე მონოგრაფია დამეწერა „მსოფლიო მუსიკის კლასიკოსთა“ ბიბლიოთეკის შესაბამისად. მაგრამ, საბედნიეროდ, გამახსენდა, რომ დიდმა კომპოზიტორმა მომანდო რიგი მისი სანუკვარი აზრები გადამეცა ჩემი თანამედროვეებისთვის, და სინდისმა ნება არ მომცა გავჩუმებულიყავ, მით უმეტეს, ისინი ყველანი ფრიად აქტუალური გახლავთ. ამიტომაც, უნდობელი მკითხველის ირონიული ღიმილის მიუხედავად, გადავწყვიტე დამებეჭდა წიგნი კომპოზიტორის ცხოვრებაზე, ნაამბობი თვითონ მის მიერ. შეიძლება არ დამიჭერონ, მაგრამ ის, რის თქმაც უნდოდა ვაგნერს, მიზანს მოხვდება, ჩემი სინდისი კი დამშვიდებული იქნება.

„საელოვნებაში“ გამოსცა

ბენიამინო ჯილი, მოგონებაში

თავის მოგონებებში ცნობილი იტალიელი მომღერალი და კინომსახიობი გატაცებით გვიამბობს საინტერესო შემთხვევებს თავისი ცხოვრებიდან და საშემსრულებლო მოღვაწეობიდან.

ნემიროვიჩ-დანიელი, წარსულიდან

წიგნი მკითხველს გააცნობს ცნობილი რეჟისორის, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებლის ურთიერთობას იმ დროის გამოჩენილ ლიტერატურის მოღვაწეებთან, კერძოდ, ჩეხოვთან, გორკისთან, ტოლსტოისთან, მის შეხვედრას კ. ს. სტანისლავსკისთან. გააცნობს, როგორ ჩაეყარა საფუძველი სამხატვრო თეატრის შექმნას, მის პირველ სპექტაკლებს, პირველ გასტროლებს საზღვარგარეთ.

ჩარლზ ჩაპლინი, ჩემი ბიოგრაფია

მსოფლიოში სახელგანთქმული მსახიობი და რეჟისორი ჩ. ჩაპლინი ამ წიგნში მოგვითხრობს თავის საინტერესო ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. წიგნი მდიდრულადაა ილუსტრირებული.

საზღვარგარეთის კინოს ოსტატები

წიგნი მკითხველს აცნობს ევრარ ფილიპის, ლორენს ოლივიეს, ოდრი პეპბერნის, ჩარლზ ლოუტონის, ანა მანიანის, ჯინა ლოლობრიჯიდას, ზბიგნევი ციბულსკისა და სხვა ცნობილ კინომსახიობთა ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

განმევა 1974 წელს

პ. ხუტუა, ზაქარია ფალიაშვილი

მონოგრაფიაში თსაბა დიდი ქართული კომპოზიტორის ზაქარია ფალიაშვილის ცხოვრება და მოღვაწეობა, მისი ფისდაუდებელი შემკვიდრობა.

ა. ბარნოვი, ძველი თბილისის მუსიკა

ნარკვევი ეხება ქართული ხალხური მუსიკალური ხელოვნების ორიგინალურ განშტობას — თბილისურ მუსიკას, ამ სფეროში მომუშავე მოღვაწეებს, რომელთაც შექმნეს მელდუკეთი და მესაზანდრეთი ანსამბლები.

მ. პიასი, რიცა ხიდი გუბალის

ფრანგი ხალხის უსაყვარლესი მომღერალი, რომლის სიმღერები დღემდე უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს მთელ მსოფლიოში, ძალიან გულწრფელად და საინტერესოდ მოგვითხრობს თავის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე.

წიგნი ილუსტრირებულია.

გამომცემლობის რედაქტორი მ. გედევანიშვილი
მხატვარი ზ. კაპანაძე
მხატვრული რედაქტორი ლ. ღვინჯილია
ტექნედაქტორი რ. კოხრეიძე
კორექტორი მ. თოდუა

გადაეცა წარმოებას 27.VI.1973.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17.VII.1974
ქაღალდის ზომა 60×90 1/16
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 12,48
ნაბეჭდი თაბახი 15,75

ტირაჟი 40 000 შეკვ. № 156

ფახი 88 კაბ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“
თბილისი, პლესხანოვის 179

БЕЛАН ДЖОРДЖЕ
Я, РИХАРД ВАГНЕР
(На грузинском языке)

Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, пр. Плеханова, 179
1974

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობა-
თა, პოლიგრაფიისა და წიგნით ვაჭრობის საქმეთა სა-
ხელმწიფო კომიტეტის მთავარპოლიგრაფმრეწველობის
ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, კამოს ქ: №18:

Комбинат печати Главполиграфпрома Государ-
ственного комитета Совета Министров Грузинской
ССР по делам издательств, полиграфии и кни-
жной торговли. Тбилиси, ул. Камо № 18. .