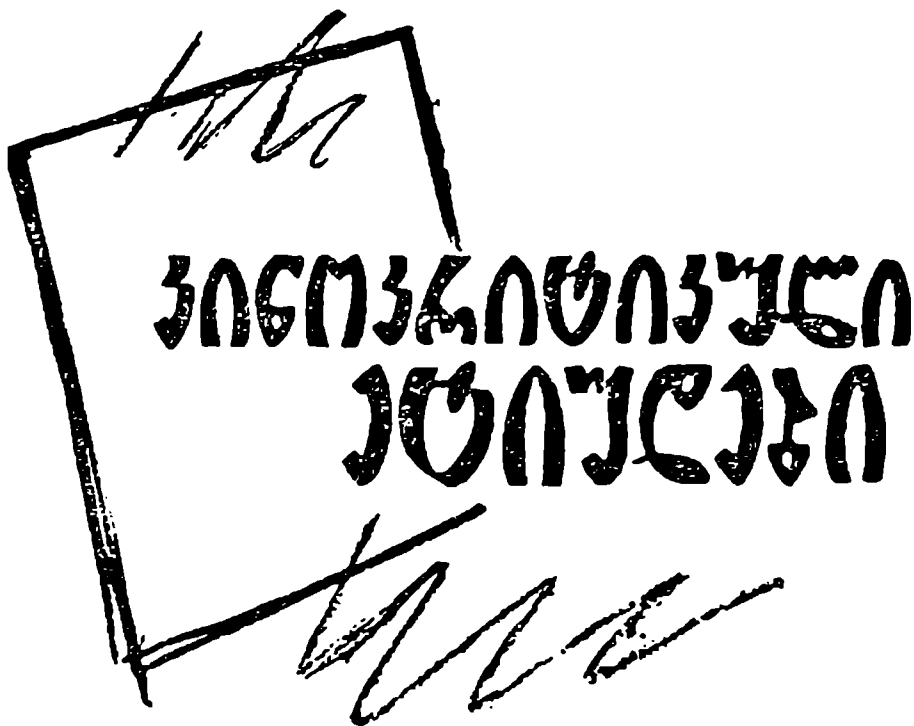


კვანი ჰეპეკა



„ლიტერატურა და ხელოვნება“
თბილისი

ამ წიგნში დაბეჭდილი წერილები შეეხება კინოხელოვნების სხვადასხვა საკითხს, რომელიც უკანასკნელი 6-7 წლის მანძილზე წამოჭრილა ქართული კინოხელოვნების ცხოვრებაში. წერილებში გაკრიტიკებულია ზოგიერთი უარყოფითი მოვლენა.

წიგნში განხილულ-გაანალიზებულია აგრეთვე ფილმები — „ჩენი ეზო“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „თოჯინები იცინიან“, „ზღვის ბილიკი“ და სხვები.

ერთად თავმოყრილი ეს წერილები მკითხველს წარმოდგენას მისცემს ამ ბოლო წლების ქართული კინოხელოვნების განვითარების გზების შესახებ.

თანამედროვე კინოხელოვნებისათვის

ქართული კინოხელოვნების წარსული და აწმყრ იშვიათად ხდება ცხარე მსჯელობა-კამათის საგანი. თუ კამათი გაიმართა. უფრო საუწყებო ხასიათის არის, ვიდრე მხატვრულ-თეორიული. ამის გამო ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს უკანასკნელ წლებში ჩვენს კინოხელოვნებაში არაფერი გაკეთებულყოს, თითქოს 1954 წლიდან დღემდე გადაღებული ორმოცდაათამდე ფილმი აწონ-დაწონასა და შეფასებას არ საჭიროებდეს. დაკვირვებული შეფასება-ანალიზის შედეგად შეიძლებოდა გვეპოვნა როგორც განვითარების ზოგადი ხაზი, ისე კონკრეტული ხასიათის ხარვეზები, რომელნიც საერთოდ დამახასიათებელია ქართული კინემატოგრაფიისათვის.

ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ ე. წ. „ცოტაფილმიანობის ეპოქაში“ საბჭოური კინოხელოვნებისათვის დამახასიათებელი იყო პომპეზური, ცრუპათეტიკური, „მასშტაბური“ ფილმები, რომლებშიც ადამიანი ისტორიის პაწია ჭანჭიკად იყო ჩათვლილი. ამ ჭანჭიკს არც ხასიათი ჰქონდა, არც აზრი, არც ბედი, არც მიზან-სურვილები, იგი გარედან მოქროლილ ძალას ემორჩილებოდა და ისტორიის ჩარხის აბსტრაქტულ ტრიალს მონურად მიჰყვებოდა. თუ საბჭოურ კინემატოგრაფიას შემადგენელ

ნაწილებად დაეყოფთ, ვნახავთ, რომ ზემოთ ხსენებული ფილმები უმთავრესად რუსული კინოხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. არც „აკაკის აკვანი“, არც „გაზაფხული საკენ-ში“, არც „მწვერვალთა დამპყრობნი“ და არც „ჭირვეული მეზობლები“ არ ეკუთვნოდა „მასშტაბური კინემატოგრაფიის“ მაშინდელ მაგისტრალურ ხაზს. ამ ფილმებს თავისი უბედურება — უკონფლიქტობის ავადმყოფობა — სჭირდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კინოხელოვნება თავად არ ქმნიდა „მასშტაბურ კინემატოგრაფიას“, მის გავლენას მაინც მძიმედ განიცდიდა და როცა „მასშტაბურობის თეორიის“ დაძლევის აუცილებლობა დადგა, მისი გადალახვა ისევე აუცილებელი შეიქმნა ჩვენში. როგორც „მოლფილმში“, სადაც ამ თეორიის კერა იყო.

40-იანმა წლებმა კინემატოგრაფისტები ადამიანის შინაგანი სამყაროს ანალიზს, მისი ხასიათის გახსნა-ჩვენებას გადააჩვია. ადამიანის სულიერ-ემოციური სამყარო საერთოდ გამოირიცხა და იგი (ადამიანი) დეკორაციის დამატებას დაემსგავსა. ამიტომაც 50-იანი წლების კინოხელოვნების უპირველესი ამოცანა ეკრანისათვის ადამიანის დაბრუნება იყო. პირველი ფილმი, რომელმაც ეკრანზე ადამიანის დაბრუნების სიხარული განგვაცდევინა, „მაგდანას ლურჯა“ იყო. აქვე უნდა ითქვას, რომ ქართულმა კლასიკურმა ლიტერატურამ დღემდე უკვე სამჯერ შესარულა საეტაპო როლი ჩვენი კინოხელოვნების განვითარების საქმეში. პირველად 1916 წელს, როცა ალ. წუწუნავამ ეგ. ნინოშვილის „ქრისტიანეს“ ეკრანიზაცია დაიწყო და ქართული მხატვრული კინემატოგრაფია დაიბადა, მეორედ — 1923 წელს, როცა ალ. ყაზბეგის „ელისოს“ ეკრანიზაციით ჩვენი კინოხელოვნების ეროვნული ხასიათისა და სახის ჩამოყალიბებას ჩა-

ეყარა საფუძველი და შესამედაც 1955 წელს, როცა ე. გ. ბაშვილის „მაგდანას ლურჯათი“ ქართული საბჭოური კინემატოგრაფიის განვითარების ახალი პერაოდი დაიწყო. აეთა მჭიდრო და სასიცოცხლო ურთიერთობა ლიტერატურასა და კინოხელოვნებისა ჩვენი კინოს დამახასიათებელი თვისებათვისებურებაა და ცალკე მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს. მაგრამ ეს სწავათაშორის. მივუბრუნდეთ ისევ 50-იან წლებს. სწორედ 50-იან წლებში დაიწყო ფილმების არამართო რაოდენობრივი, არამედ ხარისხობრივი ზრდაც. „მაგდანას ლურჯა“, „ჩრდილი გზაზე“, „ჩვენი ეზო“, „სხვისი შვილები“, „საბუდარელი ჭაბუკი“, „ფატიმა“ და სხვანი მეტნაკლებად უსათუოდ ლაპარაკობენ ხარისხობრივი ზრდის ფაქტზე. მაგრამ, სამწუხაროდ, 40-იანი წლების კინოსათვის დამახასიათებელი ზელოლობის სენი მემკვიდრეობით 50-იანი წლების კინემატოგრაფიასაც გამოყვა. მისგან საბოლოო განკურნება ალბათ უახლოესი წლების ამოცანაა.

პირველი, რაც ჯერ კიდევ აკლია ქართულ კინოხელოვნებას, ესაა დროისა და ადამიანის სულიერი სამყაროს ანალიზის სიღრმე და სიზუსტე. როცა ამ ხასიათის შენიშვნას ვაკეთებ, სრულიად არ ვგულისხმობ ჩვენს სუსტ ფილმებს, რომლებშიც ადამიანის მოქმედება ყოველგვარ შინაგან ლოგიკასაა მოკლებული. პირიქით, მხედველობაში მაქვს შედარებით უკეთესი კინოსურათები, რომელთაც განსაზღვრეს ამ უყანასკნელი წლების ქართული კინოს მხატვრული სახე.

აზრის საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთი ფაქტი: ნიჭიერმა ახალგაზრდა მხატვარმა მღებავად დაიწყო მუშაობა (ფილმის „ერთი ცის ქვეშ“ შესამე ნოველა „ფრესკა“). თავისთავად ასეთი ნაბიჯის გადადგმა რთულ წინაპირობებთანაა დაკავშირებული-

ლი. მხოლოდ ფაქტის ლოგიკური ანალიზის შედეგად მივიღებთ რაჰდენიშე რთულ საკითხს, რომელსაც, ცხადია, მხატვრულ ნაწარმოებში მხატვრული დამაჯერებლობა და ბუნებრივობა სჭირდება. ჯერ ერთი, ალბათ მღებაობა დაიწყო იმიტომ, რომ მხატვრობამ არ გაუმართლა. მაინც რა შეიძლება იყოს ამ არგამართლების მიზეზი? ობიექტური სინამდვილე თუ მხატვრის მძიმე ხასიათი? (ზოგჯერ ხელოვანი მეტისმეტად მომთხოვნია თავის თავის მიმართ და კარგიც ცუდად ეჩვენება). მეორეც, მღებაობა დაიწყო იმიტომ, რომ არსებობის სხვა წყარო არ ჰქონია (ე. ი. მხატვარი ღარიბია. მივუახლოვდით სოციალურ მოტივს). მესამეც, საქმე გვაქვს ნებისყოფიან კაცთან. ან განწირულის უკანასკნელ მცდელობასთან, რადგან თავისთვის უარყოფა შეიძლება შედეგი იყოს ან ძლიერი ნებისყოფისა, ან ყველაფრისადმი სულ ერთია დამოკიდებულებისა, რაც თავისთავად სულიერ სიკვდილს უდრის. გამოდის, რომ ხელმოცარული კაცის მიერ გადადგმული, ერთი შეხედვით უბრალო ნაბიჯი საკითხთა რთულ კომპლექსს მოიცავს, რაც თავისთავად სათანადო მხატვრული სახის გამოძებნას საჭიროებს, რათა დამაჯერებელი და ემოციური ფსაქოლოგიური სურათი შექმნას. გარდა ამისა, ადამიანის საქციელის გამომწვევ მიზეზთა კომპლექსი ზუსტად უნდა განისაზღვროს, რათა მაყურებელს მარჩიელობა არ დასჭირდეს მათ აღმოსაჩენად, რადგან სწორედ ამ მიზეზებშია გაცხადებული ეპოქის სული.

დედამიწაზე სიცოცხლის გაჩენის დღიდან დღემდე ყოველი ადამიანის თვისებაა სინარული და მწუხარება, სიყვარული და სიძულვილი, აღტაცება და აღშფოთება. მიდიოდა და მიდის დრო... და იცვლება არა ადამიანის გრძნობადი სამყაროს ეს თვისებები, არამედ მათი გამომწვევი მიზეზები. ამიტომაც მი-

ზეზებში არეკლილი ეპოქის სახე. როცა მაყურებელს კონკრეტულად ეცოდინება, თუ რა ძალამ აიძულა „ფრესკის“ პერსონაჟი მხატვარი ხელი აედო მხატვრობაზე და მღებობა დაეწყო, გასაგები გახდება, რა დროის შემოქმედთან აქვს მაყურებელს საქმე (ამასთან არის, სხვათაშორის, დაკავშირებული დღევანდლობის ასახვაც); რამდენად რთულია ეპოქისა და მხატვრის ურთიერთობა, რამდენად ძლიერია კონფლიქტი, რომელშიც მხატვარია ჩაბმული, როცა ეს საკითხები ნათლად იქნება წარმოდგენილი, ხელოვანს საშუალება ეძლევა სრულყოფილად გახსნას დროის ხასიათი და გმირის სულიერი სამყარო, დაწვრილებით გააანალიზოს ადამიანის მოქმედება-საქციელი. არ დაუმორჩილოს იგი გარეგან და ზერელე ნაკლებსარწმუნო მოტივებს.

ქართულ ფილმებში უფრო ხშირად ფაქტის კონსტატაციით ვკმაყოფილდებით, ვიდრე ფაქტის მხატვრული ანალიზით. განზოგადება კი მხოლოდ ანალიზის შედეგად შეიძლება მოხდეს. ალბათ ამიტომაც ვერ შევქმენით ჯერ კიდევ კინემატოგრაფიული სახეები. რომელნიც თაობებს დაამახსოვრდებოდა და ცხოვრების გზაზე თან გაჰყვებოდა. როგორც ოთარაანთ ქვრივი ან ლუარსაბ თათქარიძე მიჰყვება ქართველ კაცს და ხან ატირებს და ხან აცინებს. სხვათაშორის, ანალიზის სიღრმე და განზოგადების უნარი ყოველთვის აკლდა ქართულ კინოხელოვნებას. ამის ნათელი ფაქტია გვადი ბიგვას (რომანი „გვადი ბიგვა“) და კოსტიას (ფილმი „ნარინჯის ველი“) სახეები. როგორც ცნობილია, ლეო ქიაჩელმა ჯერ სცენარი „ნარინჯის ველი“ (ნ. შენგელაიასთან ერთად) დასწერა და მერე რომანი „გვადი ბიგვა“. სცენარში შექმნილმა კოსტიას სახემ აღუძრა სურვილი მწერალს სახე უფრო სრულყოფილი გაეხადა და რომანში გადაეტანა. ლიტე-

რატურულად გადააზრებულმა სახემ აჯობა კინემატოგრაფიულს. აქ შეიძლება გარკვეული როლი ქართული ლიტერატურის დიდმა ტრადიციამაც შეასრულა. როცა ნაკლოვანებათა დაძლევის გზებს ვეძებთ, მშველელად ჩვენს ლიტერატურას მოვუხმობთ. მაგრამ ჭერ ნათლად უნდა გვქონდეს გათვალისწინებული რა გვიჭირს.

ჩვენი ფილმების მეორე ნაკლი სიტუაციათა ხელოვნურობაა. ცხოვრებისეული მოვლენის ანალიზის შედეგად კი არ მივდივართ გარკვეულ ფილოსოფიურ-მხატვრულ დასკვნამდე. არამედ პირიქით — შემთხვევით წამოჭრილ აზრს გვინდა მივუსადაგოთ და დაუფიქრებლობით ესა თუ ის ამბავი, ვითომდა ცხოვრებაში მომხდარი. ე. ი. ხშირად კინოში მოთხრობილი ამბავი აზრის მშრალი ილუსტრაციაა და არა ცხოვრების მართალი სურათი.

დადის ქალაქად ფოსტალიონი და სიკეთეს სთესავს („დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“). ფილმის ავტორმა და ფოსტალიონმა იციან, რომ სიკეთეს დიდი გარდამქმნელი ძალა აქვს. კეთილშობილური აზრია, მაგრამ იგი ხელოვნური სიტუაციებითაა ფილმში გადმოცემული. ოთახში, ფარდის უკან დანამარჯვებელი იმალება ქურდი, რომელიც ფოსტალიონის გრძელ „ლექციას“ ისმენს ბოროტებისა და სიკეთის შესახებ. „ლექციის“ შემდეგ ქურდი გამოვარდება, დანას გადააგდებს და მორჩილად პატიებას ითხოვს ბოროტი განზრახვისათვის. ამ ამბავს ორი სიმართლე აკლია — ცხოვრებისეული და ფსიქოლოგიური. რადგან ამბავია საექვო, აზრმაც მნიშვნელობა, დამაჯერებლობა და ღირებულება დაკარგა.

რუსული ფილმის „ბალადა ჯარისკაცისა“ პერსონაჟი ალიოშა სკვორცოვიც სიკეთის გმირია, მაგრამ კინოსურათში არსად

არაა ნაჩვენები, თუ რა შედეგი გამოიღო ალიოშას მიერ გაკეთებულმა კეთილმა საქმემ. მაყურებელმა არ იცის, შეიძლება თუ არა ქრთამს მექრთამე ჯარისკაცი, ან განიცდის თუ არა სინდისის ქენჯნას ფრონტელი ჯარისკაცის მოღალატე ცოლი. ამის ცოდნა არცაა საჭირო, რადგან სიკეთეს სასწაულის მოხდენა არ შეუძლია. სიკეთეს თავისთავად აქვს დიდი მორალური ღირებულება. ამის დამაჯერებლად ჩვენება უკვე სერიოზული მიღწევაა მხატვრისა. სიყალბე კი იქ ჩნდება, სადაც სიკეთის აუცილებელი გამარჯვების ნაძალადევი მტკიცება იწყება. და როცა ფოსტალიონი ხელის ერთი მოქნევით ქურდს პატიოსან კაცად გახდის, წარსულის მოტრფიალე მხატვარს აწყობს შეაყვარებს. გაყრილ (ან გასაყრელად გამზადებულ) ცოლქმარს შეარიგებს და ა. შ. ეს არაბული ზღაპრის ალიბაბას შეძახილს — „სეზამ, გაიღე!“ — უფრო ჰგავს. ვიდრე რეალისტურ ნაწარმოებს, რომელმაც ცხოვრებისეული მოვლენების ანალიზი გააკეთა, მისი ნამდვილი სურათი გვიჩვენა და სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლაში სიკეთის მხარეს დაგვრანა.

ზოგჯერ ჩვენს ფილმებში პარალელურად არსებობს აზრობრივად ერთმანეთის გამომრიცხავი სიუჟეტური ხაზები. უცხოეთიდან ჩაშუშური მიზნებით ჩვენში ჩამოვიდა ახალგაზრდა კაცი (ფილმი „მე ვიტყვი სიმართლეს“). მაგრამ სოციალისტურ-სინამდვილის ზეგავლენით შენიღბული მტერი მოყვრად იქცა. როგორც ამ ამბის, ისე მთელი ფილმის აზრი ისაა, რომ დაამტკიცოს ადამიანზე სოციალისტური სინამდვილის დიდი მორალური ზეგავლენის უნარი, რომელსაც შეუძლია ადამიანის მსოფლმხედველობა და ცხოვრების მიზანი რადიკალურად შეცვალოს. მაგრამ იმავე ფილმში არსებობს მეორე სიუჟეტური ხაზი, დაკავშირებული მეორე გმირთან, რომელიც საბჭოთა ხე-

ლასუფლებების დამყარების დღიდან საქართველოში ცხოვრობს და მაინც ჩვენი სინამდვილის დაუძინებელი მტერია. ე. ი. ამ კაცზე სოციალისტური ცხოვრების 40 წელმა ვერავითარი ზეგავლენა ვერ მოახდინა. მაყურებელი გაორებულ მდგომარეობაშია: არ იცის, პირველი ამბავი დაიჭეროს თუ მეორე! იქნებ ერთიცაა შესაძლებელი და მეორეც (ცხოვრებაში შეიძლება მართლაც ასე იყოს), მაგრამ საქმე ისაა, რომ ფილმის ავტორებმა ფილმი პირველი აზრის დასამტკიცებლად შექმნეს, თუმცა მეორე ამბით თვითონვე განადეს პირველი საექვვოდ და არა-დამაჯერებლად. ეს კი წინასწარ მოფიქრებულ სიუჟეტურ სქემაში ცხოვრებისეული მოვლენების ნაძალადევი ჩატენვის შედეგია.

თანდათანობით უნდა ჩამოირეცხოს ჩვენი ფილმების სხეულიდან სიყალბე და რეალური სინამდვილის მშვენიერება თავისი ავ-კარგით უფრო ნათლად უნდა დავინახოთ. ამ პროცესის განხორციელებისას ქართული კინო მართლ არ იქნება, რადგან მსგავსივე პროცესი ჩვენს მწერლობასა და მხატვრობაში კარგა ხანია დაწყებულია და წარმატებითაც მიმდინარეობს. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ კინოს სინთეტურობა თხოულაობს ხელოვნების მეზობელ დარგებში მომხდარ ცვლილებათა გათვალისწინებას, რადგან შეუძლებელია ლ. ცუცქირიძისა და დ. ერისთავის მხატვრობის იმ მეთოდით გადაღება, რითაც ამ ათიოდე წლის წინათ იღებდნენ. ასევე შეუძლებელია ა. სულაკაურის ან ნ. დუმბაძის პროზის რეჟისორული ინტერპრეტაცია „ყუბანელი კაზაკების“ პოზიციიდან. კინომ ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად უნდა გამოიმუშაოს დღევანდელი სათვის შესაფერისი ზოგადი მხატვრული პრინციპები, რომელიც გახდება

60-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფიის მხატვრული ეხანა სიმართლისა და უბრალოებისა.

ახალი გზების ძიებისას ქართულ კინოხელოვნებას არამც დაარამც არ უნდა გამოორჩეს ერთი უმთავრესი პრობლემათაგანი. ესაა ინტელექტუალურ-ფილოსოფიური კინემატოგრაფიის შექმნა. საერთოდ ყოველ დროში დიდი ხელოვნება დიდ ფილოსოფიასთან წილნაყარი ყოფილა ხოლმე. ასეა დღესაც. ლიტერატურაში მარტო თომას მანის დასახელებაც კმარა. ევროპული კინემატოგრაფია ამ მხრივ ლიტერატურას ამოუდგა გვერდით და ეკრანიდან იმ ზოგადსაკაცობრიო ფილოსოფიური პრობლემების შესახებ ალაპარაკდა, რაც დღევანდელმა რთულმა ცხოვრებამ წამოჭრა. ახლა მთელ მსოფლიოში ყურადღების ცენტრშია ანიეს ვარდას, მიქელანჯელო ანტონიონის, ინგმარ ბერგმანისა და სხვათა ფილოსოფიური ფილმები. საბჭოთა კინემატოგრაფია რუსული ფილმით „ერთი წლის 9 დღე“ უკვე გავიდა ფილოსოფიურ-ინტელექტუალური კინემატოგრაფიის დიდ გზატკეცილზე და წარმატებითაც. საბჭოთა ფილმის გამოჩენამ ამ ასპარეზზე პოლემიკური ტონი შეიტანა ამბავთა მსვლელობაში და თუ ფილოსოფიური კინემატოგრაფიის მიერ წამოჭრილ პრობლემებს პარალელურად წარმოვიდგენთ, თვალწინ გადაგვეშლება მხატვრულ-იდუური პაექრობა. ნათქვამი რომ ლიტონ სიტყვად არ დარჩეს, მაგალითებად მოვიშველიოთ ფრანგი რეჟისორი ქალის ანიეს ვარდას ფილმი „კლეო ხუთიდან შეიდ საათამდე“ და მ. რომის „ერთი წლის 9 დღე“.

მ. რომის ფილმს ჩვენს მაყურებელი კარგად იცნობს, ხოლო ა. ვარდას სურათი ფართო საზოგადოებისათვის უცნობია, ამიტომ ჯერ ამ ფილმს გავეცნოთ.

ფილმის შინაარსი მარტივია. ახალგაზრდა მომღერალს კლე-

ოს რაღაც ავადმყოფობა აწუხებს. საჭიროა სამედიცინო დასკვნა. პასუხს იგი 2 საათის შემდეგ შეიტყობს (ფილმში მოთხრობილი ამბის განვითარების დრო და კინოსურათის დემონსტრაციის დრო ერთმანეთს ემთხვევა. ეს მხატვრული ხერხი გამოყენებულია იმისათვის, რომ ნაამბობი სავსებით რეალურ ამბად წარმოვიდგინოთ). განაჩენის მოლოდინში კლეო ეწევა ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებას: შეივლის მეგობარ ქალთან, პიანისტთან ერთად ატარებს რეპეტიციას. ესაუბრება საყვარელს. შედის კინოთეატრში, ეცნობა ჯარისკაცს, რომელიც ალყირს მიემგზავრება. ჯარისკაცთან ერთად 6 საათზე იგი მიდის საავამდყოფოში, სადაც გაიგებს, რომ დაავადებულია კიბოთი (ე. ი. კლეო განწირულია). ეს მოხდა 3-დან 5 საათამდე, სანამ კლეომ არ იცოდა, რომ დაავადებულია ასიკვდილოდ. შემდეგი ერთი საათი (სიკვდილის მოლოდინი -- 6-დან 7 საათამდე) არ განსხვავდება პირველი საათისაგან: ცხოვრება ისევ თავისი გზით მიედინება. ამბავი თავდება იმით, რომ ჯარისკაცი მიემგზავრება ალყირს (ე. ი. ჯარისკაციც განწირულია მას ალყირში მოკლავენ). ერთი სიტყვით, სიკვდილი ყველგანაა: ადამიანის შიგნით (კლეო მოკვდება კიბოთი). ადამიანის გარეთ (ჯარისკაცს მოკლავენ ალყირში).

ამ ფილმის გამო ყოჩაყ სადული წერდა, რომ ასე კარგად არც ერთ ფილმში არ ასახულა ჩვენი დრო. დრო, როცა ადამიანს სიკვდილი უდარაჯებს ქუჩის ყველა კუთხეში.

ანიეს ვარდა გვარწმუნებს, რომ სიკვდილის პირისპირ ყოველი კაცი მარტოხელაა. ადამიანი ცალკეა, კოლექტივი ცალკე. ფილმის ყოველი ეპიზოდი ამ აზრითაა აგებული: კლეო და ბრბო, კლეო და ქუჩა, კლეოს პირადი უბედურება და ალყირის ომი... კლეო ეკუთვნის საზოგადოებას და არც ეკუთვნის.

მათ ყველას სიკვდილი აერთიანებს და თიშავს, რადგან სიკვდილს ყველა ატარებს თავის თავში, მაგრამ ამავე დროს იგი (სიკვდილი) ინდივიდუალურია (კლეოს კიბო ემუქრება, ჯარისკაცს ომი. ისინი ერთმანეთს ვერ უშველიან, თუმცა ბედით თანასწორნი არიან). ამიტომ ერთის ბედის გაანალიზება, მისი ფსიქოლოგიის გახსნა მაინც გვაძლევს ყველას ბედის სურათს. ამიტომაც რომ რეჟისორი დაწვრილებით სწავლობს კლეოს და გვიჩვენებს მას. კლეოს სიარული, სახე, თმები, ბინა რეჟისორს დაწვრილებით აქვს დახატულ-გადმოცემული ფილმში. შინაგანად კლეო არ განიცდის არც შიშს. არც სინანულს. მას სიკვდილის მიმართ „სულ ერთია“ დამოკიდებულება აქვს. მისი ხვედრი ყველას ხვედრია.

როგორც ვხედავთ, ფილმის გმირი თავის თავში ატარებს სიკვდილს, მაგრამ მის მიმართ სიბრაღის გრძნობა არ გებადება, რადგან პირველი, რასაც ფილმის ნახვისას განიცდი, ესაა შეგრძნება იმისა, რომ შენც კლეოსავით განწირული ხარ. შეუცნობლად თუ შეცნობილად საკუთარ სიკვდილს ატარებ და შიშის გრძნობა კლავს ადამიანურ სოლიდარობის გრძნობას.

ადამიანის ინდივიდუალურ სიცოცხლეს რომ დასასრული აქვს, ეს ყოველ დროში იცოდნენ, მაგრამ ამ ფაქტის ცოდნა არასოდეს არ ქცეულა უკიდურესი ინდიფერენტისა და „სულ ერთია“ დამოკიდებულების წყაროდ. პირიქით, ადამიანის არსებობის ხანმოკლეობის შეგნება ძალასა და ენერგიას მატებდა კაცს, რადგან მას საერთოდ სიცოცხლის უკვდავების სჯეროდა. წარმავალ სიცოცხლეს იგი უკვდავების სახელით ხარჯავდა. ვარდას ფილმის გმირი ღრმად დაექვევებული უკვდავების არსებობაში და სიცოცხლე უაზრო გართობად ეჩვენება, დაახლოებით ისევე უაზროდ. როგორც იმ მიმოსის საქმიანობა:

რომელიც ა. ვარდას სურათში ბაყაყებს ულაპავს. დგას მიმოსი და ცოცხალ ბაყაყებს ულაპავს, პირდაღებული ბრბო კი გაშტერებული მისჩერებია. კაცმა არ იცის, რა საქმიანობაა ეს? რად სჭირდება იგი ან დოყლაპია მაყურებელს, ან გაწვრთნილ მიმოსს? სიკვდილის წინაშე კი ყველაფერი უაზროა: თუ ხვალ სამყარო აღარ იარსებებს, აღმოჩნდება, რომ აინშტაინიც ფარდობითობის თეორიით ისევე ართობდა ადამიანებს, როგორც მიმოსი ბაყაყების ულაპავით.

პარადოქსული რამ მოხდა: ადამიანური ინტელექტის უდიდესმა გამარჯვებამ იმედის ნაცვლად უიმედობა წარმოშვა. მოეჩვენათ, რომ ატომური ენერგია კაცობრიობის ძალად კი არ იქცა, არამედ უძლურებად. ამ ყოვლისშემძლე უძლურების წინაშე ხელოვნების ადამიანებმა ქედი მოიხარეს და ანალიტიკური თვალი ადამიანის შინაგანი სამყაროსაკენ მიჰართეს. იქ დაიწყეს მათ სიკვდილის დამთრგუნველი ძალის ძებნა. მაგრამ ამ ძალის პოვნა შეუძლებელია, თუ არსებობის უკვდავებისა და აზრიანობის არ გჯერა, სწორედ ამ კუთხით აქვს მ. რომს გააზრებული თავის თავში სიკვდილის მატარებელი კაცის პრობლემა.

ერთი წლის 9 დღის“ გმირი ფიზიკოსი გუსევი კლემოსა-ებრ განწირულია. გუსევის სიკვდილს სხივური ავადმყოფობა ჰქვია. ეს სასიკვდილოდ განწირული კაცი გარეგნულად საოცარ სიმშვიდეს ინარჩუნებს და ჰყოფნის იმდენი სულიერი ენერგია, რომ ცოლსა და მეგობარს რესტორანში ქეიფი შესთავაზოს. საერთოდ ავადმყოფობის აღმოჩენის წუთიდან იგი პირადულს უარყავს და დარჩენილი სიცოცხლის აზრად წამოწყებული მეცნიერული კვლევის გაგრძელება და მისი წარმატებით დასრულება მიაჩნია. გუსევის სულიერი ვაჟკაცობა გაპირობებულია საერთოდ არსებობის მიზანშეწონილობით, როცა

იგი მამას პასუხობს და ეუბნება, აზრის მოძრაობის შეჩერება შეუძლებელიაო, ქვეტექსტად იგულისხმება, რომ აზრის სიკვდილიც შეუძლებელია. რამდენადაც ბუნების საიდუმლოების შეცნობაში აზრი ღრმად და შორს მიდის, იმდენად მეტი და მეტი შესაცნობელი იშლება ადამიანის გონების წინ. ცოდნა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უსასრულოდ იზრდება, მაგრამ ასეთივე მასშტაბით იზრდება შესამეცნებელი სამყაროც. ამიტომ განვითარების ძაფის გაწყვეტა შეუძლებელია და ადამიანის გონებასაც ამოუწურავი სამუშაო აქვს. სიკვდილი კი იქაა მოსალოდნელი, სადაც ადამიანს საფიქრი, სააზროვნო, სამუშაო და შესაცნობი გამოეღევა.

ადამიანის მაძიებელი გონება გარანტიანა იმისა, რომ იგი ბუნების ახალ და ახალ საიდუმლოებებს მიაკვლევს. ატომის უზარმაზარი ენერჯიაც მას ამ საიდუმლოებათა კვლევა-გამოყენებასათვის დასჭირდება. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ადამიანმა ბოთლიდან არამარტო გამოუშვა ჭინი, არამედ ეს ზღაპრული ძალა საკუთარ სამსახურშიც ჩააყენა. უხეშ ძალას იგი თავისი გონების ნათელს დაუმორჩილებს და მილიონობით კლემოს სულისგამყინავ ინდიფერენტიზმს მილიონობით გუსევების ოპტიმიზმით შეეცვლის. რა ვუყოთ, რომ გუსევის ოპტიმიზმს ტრაგიკული ნოტები ახლავს. კაცობრიობას არასოდეს არ შინებია ტრაგიზმისა, იგი უფრო ქარაფშუტულ ოპტიმიზმს უფროთხოდა, რადგან ეს უკანასკნელი ხშირად გონებრივი სიმსუბუქის შედეგი უფროა, ვიდრე დიდი აზრის მოძრაობის ნაყოფი.

ამ ორ ფილმზე ასე დაწვრილებით იმიტომ ვილაპარაკეთ, რომ გვეთქვა შემდეგი: თუ არ გვინდა, რომ „ზრდობის კინონელოვნება“ გვქონდეს, გვერდი არ ავუტაროთ რთულ, ზოგად-

საკაცობრიო ფილოსოფიურ პრობლემებს ამ საკითხებთან დაკავშირებით ქართულმა კინომ თავისი სიტყვა უნდა თქვას გაბედულად და ნათლად. შეიძლება პირდაპირ ითქვას, რომ 60-იანი წლების ქართული კინოს დამახასიათებელი ნიშანი მისი ფილოსოფიურ-ინტელექტუალურობა უნდა გახდეს. თუმცა ჭერჭერობით, ქართული კინო ამ მიმართულებით დუმს.

საკამათო, სადავო. დასადგენი ბევრი გვაქვს, მაგრამ რატომღაც დუმის ვარჩევთ. დუმილი კი ყოველთვის არაა ოქრო და არც თანხმობის ნიშანი.

კინემატოგრაფიის რივილი

ღიდ კინემატოგრაფიას შემოქმედ რეჟისორთან ერთად კარგი მაყურებელიც ქმნის. „კარგ მთქმელს კარგი გამგონე უნდაო“, ამბობს ქართველი კაცი და იმ ჰარმონიას გულისხმობს, ხელოვანსა და აუდიტორიას შორის აუცილებლად რომ უნდა არსებობდეს. მაგრამ ზოგჯერ ცუდ მთქმელს ცუდა გამგონე ჰყავს და ეს იმ წერილებითაც დასტურდება, რომლებსაც ხშირად რეჟისორები და მსახიობები (მაყურებელთა უმრავლესობა არ იმახსოვრებს ფილმის შემქმნელი კოლექტივის სხვა წევრებს) მაყურებელთაგან ღებულობენ. ამ ბარათებში გამოქვეყნებულია დიდი ინტერესი და სიყვარული კინემატოგრაფიისადმი, მაგრამ ამ გრძნობას ზოგჯერ თან ერთვის მეტისმეტად დაბალი გემოვნება და უმეცრეობაც. აქ წამოიჭრება ერთობ აქტუალური საკითხი მაყურებლის დახვეწილი გემოვნების გამოქუშავებისა. რომელსაც ქართველი კინემატოგრაფისტები ჯერჯერ კიდევ უყრადღებას არ აქცევენ. პირიქით, ზოგიერთს მაყურებელთა წერილები დემაგოგიურად აქვს მომარჯვებული პროფესიული კრიტიკის წინააღმდეგ (თუკი ასეთი სადმე გამოჩნდება), — ამოყრის ჯიბიდან ან უჯრიდან უამრავ წერილს და ამტკიცებს: ჩემი ფილმი ხალს მოსწონს და მეც მისთვის ვქმნიო. კრიტიკას კი ინტრიგად ჩასთვლის და უდრტივინველად განაგ-

რძობს მდარე კინოსურათების გადაღებას. იმას კი არ უფიქრდება, რომ ყოველი მაყურებლის წერტილი ხალხის ობიექტურ აზრად არ გამოდგება.

ზოგადად ქართული კაცის გემოვნებას რუსთაველი, საბა ორბელიანი, ნიკო ბარათაშვილი, ვაჟა ფშაველა და სხვანი ხვეწდნენ და რანდავდნენ. მერე და საწყენი არაა, როცა ასეთ კაცს ზოგიერთი მხატვრულად და იდეურად ღარიბი ფილმი მოაწონს? ეს კი იმის მანიშნებელია, რომ ჩვენ ვერ გამოვუმუშავეთ დახვეწილი კინემატოგრაფიული გემოვნება მაყურებელს.

რისი ან ვისი ბრალია ეს? კარგის გვერდით ჯერ კიდევ მხატვრულად სუსტ ფილმებს ვიღებთ, რომელთაც საერთო სახალხო ალტაცება ვერ გამოიწვიეს და მეორე, პრინციპული კინოკრიტიკა არა გვაქვს. ნამდვილი კინოკრიტიკა მაყურებელს ავისა და კარგის გარჩევაში დაეხმარებოდა, ასწავლიდა და განუმარტავდა, ხოლო სპეციალისტ კინემატოგრაფისტებს ქართული კინოხელოვნების მაგისტრალური გზის გამოძებნაში მიეშველებოდა.

თვალის ერთი გადავლებითაც კარგად დარწმუნდებით, რაოდენ სტანდარტული კინორეცენზიები ქვეყნდება ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში.

I რეცენზენტი: „მენახშირე მიტუას კოლორიტული სახე შექმნა აკ. კვანტალიანმა“.

II რეცენზენტი: „პაპა აპარეკას როლში მოხუცი მჭედლის დასამახსოვრებელი სახე შექმნა მსახიობმა გ. შავგულიძემ“.

III რეცენზენტი: „მონადირის მიონუს კოლორიტული, რამდენადმე რომანტიკული სახე შექმნა ფ. სახიროვმა“.

IV რეცენზენტი: «Колоритный и яркий образ создает актер Г. Шавгулидзе».

სხვადასხვა რეცენზენტი. სხვადასხვა გაზეთი, სხვადასხვა წლები, მხოლოდ ტონი და დამოკიდებულება მსახიობის ნამუშევრისადმი ერთნაირი, უცვლელი.

განა მართო მსახიობების შემოქმედების ანალიზის დროს მიმართავენ ასეთ არაფრისმთქმელ ფრაზებს რეცენზენტები? მსგავს დღეში არიან ფილმის შემქმნელი კოლექტივის სხვა წევრებიც. მაგალითად, ოპერატორებისათვის არსებობს ფორმულა: „ქების ღირსია ფილმას ოპერატორის ნამუშევარი“; ხოლო ფილმები ასეთ იარლიყებს ატარებენ: „მიუხედავად ზოზიერთი ნაკლოვანებისა. ფილმი ქართული კინემატოგრაფიის საინტერესო ნაწარმოებია“.

ეს არაფერი. ზოგჯერ კუროზებსაც ამოიკითხავთ. ერთი ეურნალისტი, გვარად ს. მამასახლისი, წერს „ჩვენი ეზოს“ შესახებ: „მხატვრული ფილმი მიაჩნია პირველი კადრიდანვე იწყება“. ალბათ რეცენზენტს ჰგონია, რომ არსებობენ ფილმები, რომელნიც მე-20 ან 104-ე კადრიდან იწყებიან. ს. მამასახლისი ამას არ დაჯერდა და გააგრძელა ფილმის „პროფესიული ანალიზი“. „ჩვენი ეზო“ ბოლო წლების ქართული ფილმებიდან გამოირჩევა მდიდარი და მრავალფეროვანი ხმაურებით, იქნება ის კარის კრიალი თუ კიბეებზე ახმაურებული ნაბიჯები, ბავშვების ჟრიაშული ეზოში თუ სახურავზე მოსიარულის ფეხის ხმა“. რა არის ეს, პასკვილი ხმის ოპერატორის ნამუშევარზე თუ სერიოზული მსჯელობა კინემატოგრაფიის ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხზე? თურმე სერიოზული მსჯელობა. რადგან რეცენზენტს ფილმი მოსწონს და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ გამარჯვებულ თვლის.

აბა, რა უნდა მისცეს ასეთმა „კინოკრიტიკამ“ ან შემოქმედს, ან მაყურებელს? და რა გასაკვირია, თუ რომელიმე კერძო წერილში უპრეტენზიო მაყურებელი კინემატოგრაფიის არცოდნას ამჟღავნებს?

ჩვენი დიდტანიანი ყურნალები რომ უფრო გულისყურით ექცეოდნენ კინემატოგრაფიას, ჩვენი მწერლები რომ ხანდახან ფილმების გამოც მსჯელობდნენ, მაშინ იქნებ კინოკრიტიკა და ქართული კინოხელოვნების ისტორიის შესწავლის საქმეც წინ წაგვეწია.

ეროვნული კინოკრიტიკის უქონლობასთან ერთად სცენარისტთა ნაციონალური კადრის უყოლობასაც ვუჩივით ჩვენ.

აბა, საიდან უნდა აღეძრას ახალგაზრდა კაცს სცენარისადმი ინტერესი, როცა თითქმის არც ერთი ქართული სცენარი არ უნახავს დაბეჭდილი. მართალია, იგი ფილმს ნახულობს, მაგრამ სცენარსა და ფილმს შორის საკმაოდ დიდი განსხვავებაა და კინოსურათი სცენარის წერის ტექნიკაზე ცუდად იძლევა წარმოდგენას.

რატომღაც პროზასა ან დრამატურგიაში ხელმოცარულ კაცს დაბეჯითებით სჯერა, სცენარს დაეწეროს, და მოზღვავდა სტანდარტული რეცეპტების მიხედვით დაწერილი სცენარები.

ურიგო არ იქნება ზოგიერთი მათგანის შეხსენება.

რეცეპტი პირველი: რაიკოშის პირველი მდივანი ან შვებულებაშია ან ავად არის.. მეორე მდივანი კი ბიუროკრატია და დოგმატიკოსი, ყოველივე ახლის მოშიში. რომელიმე კოლმეურნეს ან მუშას რაციონალიზატორული წინადადება აქვს. მეორე მდივანს არ სჯერა ამ წინადადებისა. იწყება კონფლიქტი. ამასობაში შვებულება ან ავადმყოფობა გაივლის, პირველი მდივანი ბრუნდება და ამბავი კეთილად მთავრდება.

რეცეპტი მეორე: კარგ პარტიულ მუშაკს ობიექტული ცო-
ლი ჰყავს და რატომღაც მისი გავლენის ქვეშაა მოქცეული. უმ-
ნიშვნელო პერიპეტეიების შემდეგ პარტმუშაკი შეიცნობს თავის
შეცდომას და კრებაზე თვითკრიტიკით გამოდის.

რეცეპტი მესამე: მუშის ან კოლმეურნის შვილი აუცილებ-
ლად მუყაითი, ჭკვიანი და თავაზიანია. პროფესორის, ქარხნის
დირექტორის, კოლმეურნეობის თავმჯდომარის შვილი კი ზარ-
მაცი, უმეცარი და უზრდელი.

უტყუარი ნაშანი ახალგაზრდის მორალური დაკნინებისა
ავტომობილის სიყვარულია.

რეცეპტი მეოთხე: ქმარს არ სწამს ცოლის ნიჭიერება მეც-
ნაერებასა და ხელოვნებაში. ამიტომ ოჯახში კონფლიქტია.
არის მესამე პერსონაჟი, რომელსაც ქალი „პლატონურად უყ-
ვარს“, სჯერა მისი ნიჭიერებისა და ყოველნაირად ეხმარება
მას. ქმარი ეჭვიანობს (დაშვებულია ოჯახიდან გაქცევაც). ერთ
მშვენიერ დღეს ქალი დისერტაციას დაიცავს, ან რომელიმე
სპექტაკლში მთავარ როლს შეასრულებს. ქმარი მიხვდება, თუ
როგორ ვერ აფასებდა ცოლს. ცოლი ქმარს აპატიებს დანაშა-
ულს და შერიგდებიან. „პლატონურად შეყვარებული“ კი გახ-
დება ქმრის მეგობარი.

ასეთი შინაარსის სურათებს ეკრანზეც შეხვდებით, ისინი
გემოვნებას უჩლუნგებენ მაყურებელს და ქეშმარიტ ხელოვნე-
ბას ავიწყებენ.

ჯერ ქართულ რეცენზიებში ქართული ფილმების დიალო-
გისადმი საყვედური არც კი ამოგვიკითხავს, მიუხედავად იმისა,
რომ მას დ. კლდიაშვილისა და პ. კაკაბაძის მკითხველი ისმენს.

კარგი დიალოგის დასაწერად ამა თუ იმ ხალხის ეროვნული
ხასიათის, ზნე-ჩვეულებათა ზედმიწევნით ცოდნაა აუცილებე-

ლი. სცენარისტი კარგად უნდა იცნობდეს თავისი პერსონაჟის ინდივიდუალურ ხასიათს. თვისებას, რომ დიალოგით მართალი რეაქცია გამოხატოს ამა თუ იმ მოვლენისადმი. ყოველ კაცს ფილმში თავისი სალაპარაკო ენა უნდა ჰქონდეს. სცენარისტს უფაქიზესი ნიუანსების გამოძებნა უნდა შეეძლოს, რაც ქალის, მამაკაცის და ბავშვის ენაში არსებობს.

აბა, რა უნდა უთხრან მსახურებელს პერსონაჟებმა. რომელნიც ასე მეტყველებენ:

„ზაქარია: როგორ, თქვენ უკვე მიდიხართ?

ნატო: რაგორ, თქვენ ჩვენთან არ წამოხვალთ?

არაკლის ხმა: მამა. როგორ. შენ არ დასწერ „აბესალომს“?

(„ეთერის სიმღერა“)

ეს რეპლიკები სხვადასხვა ეპიზოდებიდანაა ამოკრეფილი. არავითარი განსხვავება: მამაკაცი, ქალი, ბავშვი, განსხვავებული ბედის, ხასიათის, ასაკის ადამიანები ერთნაირი სტანდარტული ფრაზებით ლაპარაკობენ.

ნამდვილი კინოდრამატურგია დიალოგია მაქსიმალურ ინდივიდუალიზაციას მოითხოვს.

დიალოგი სიუჟეტის განვითარებას უნდა ეხმარებოდეს, პერსონაჟის ხასიათს და შინაგან სამყაროს უნდა ხსნიდეს. უფრო მეტიც, პერსონაჟის ენის მიხედვით მსახურებელს იმის განსაზღვრაც კი უნდა შეეძლოს. რომელ საზოგადოებრივ ფენას ეკუთვნის მოსაუბრე.

ზოგჯერ მოხდენილ ერთ ფრაზას გაცილებით მეტის თქმა შეუძლია ვიდრე უნიათოდ დაწერილ მთელ მონოლოგს. განა ბაზარში ნანახი პატარა აბრა წარწერით: „აქ იყიდება ბაზრის სიამაყე—პამიდვრის ჩითილი“, მისი დამწერის ბუნებაზე უფრო

კრცლად არ შეტყველებს, ვიდრე ზოგიერთი ფილმის თავმო-
მაბეზრებელი დიალოგი?

ასეთ ლაზათიან ფრაზას იშვიათად იპოვნის მაყურებელი
ჩვენს ფილმებში.

პერსონაჟის მართალი მოქმედებისა და მეტყველებისათვის
უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კონფლიქტს. თუ კონფლიქტი ყალ-
ბი არაა, პერსონაჟი სიტუაციის მიხედვით მოქმედებს და მეტყ-
ველებს.

საერთოდ. სცენარის ლიტერატურულ ღირებულებას მე-
ტად მცირე ყურადღება ექცევა, მიუხედავად იმისა, რომ თით-
ქმის ყოველი კაცი ახლა სცენარს ლიტერატურის თავისთავად
დარგად თვლის. თუ რომანის ან პოემის წერისას მწერალი ყო-
ველ სიტყვას უკირკიტებს, დიდად ზრუნავს მისი მხატვრული
სრულყოფისათვის; სცენარი სასხვათაშორისო საქმედ მიაჩნია
და თავს მაინცდამაინც არ იწუხებს.

ალბათ მწერალი სცენარის წერისას ასე ფიქრობს: სცენარი
არ იბეჭდება, ე. ი. მას ფართო მკითხველი არ ჰყავს. სცენარის
თხრობითი ნაწილი ეკრანზე მოჩანს და ვერავინ გაიგებს, რო-
გორი ენითაა იგი დაწერილი; დიალოგი კი გადაღებისას აუცი-
ლებლად გადაკეთდება და ამიტომაც დიდი შრომის დახარჯვა
არც კი ღირსო.

ჩვენი დიდტანიანი ჟურნალები სცენარებსაც რომ ისე გუ-
ლუხვად ბეჭდავდნენ, როგორც რომანებს ან მოთხრობებს, იქ-
ნება სცენარისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას ბოლო მო-
ღებოდა. იქნება ავტორებიც ღრმად ჩაკვირვებოდნენ სცენარის
ენას. დიალოგის გამართვაზეც ეზრუნათ და ის ახალგაზრდო-
ბაც დაეინტერესებიათ, რომელიც ლიტერატურაში ახლა იდ-
გამს ფეხს.

აღდგ ერთი მტკივნეული საკითხი ქართული კინოტერმინოლოგიის უქონლობაა. ქართულად დაწერილი სარეჟისორო სცენარი ბილინგვას წარმოადგენს, რადგან კითხვისას უხვად შეგხვდებით «стык», «тележка», «затемнение», «шторка» და სხვანი. ამა თუ იმ ტერმინს ვისაც როგორ უნდა ისე თარგმნის, მაგალითად „затемнение“ ზოგისათვის „დაბნელება“ და ზოგისთვისაც — „დაჩრდილვა“.

ვინმემ რომ ქართულად კინოტექნიკისადმი მიძღვნილი წიგნის დაწერა მოინდომოს, დიდი სიძნელის წინაშე აღმოჩნდება, რადგან პროფესიული კინოტერმინოლოგია დაუდგენელია.

დადგა დრო ჩვენი ენათმეცნიერებისა და კინემატოგრაფისტების ერთად შეკრებისა და ქართული კინოტერმინოლოგიის საკითხებზე მოლაპარაკებისა.

თუ გვინდა, რომ კინომატოგრაფიის ორღობეში არ მოვემწყვდეთ, ეროვნული კინოკრიტიკაც უნდა შეექმნათ, კინომცოდნეობაც, ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიაც დაწეროთ. კინოხელოვნების მაგისტრალურ გზებზეც მოვილაპარაკოთ და გემოვნებადახვეწილი მაყურებელიც, სცენარისტთა და კინოტექნიკოსთა ეროვნული კადრიც უხვად გავზარდოთ.

„ჩვენი ეზო“

როცა რომელიმე შემოქმედის შესახებ იწყებ საუბარს. ურიგო არაა ზოგჯერ მის სახელოსნოშიაც შეიხედო, რადგან შეიძლება ისეთ რამეს წააწყდე, რაიც უფრო ნათლად დაგანახებს ხელოვანის შემოქმედებით სახეს.

ახლა, როცა „ჩვენი ეზო“ გადაღებულია და მაყურებელმაც ნახა იგი, იოლია თვალი გაადევნო რეჟისორის მიერ განვლილ გზას ფილმის შექმნის დროს. სახელოსნოში დარჩენილი დეტალები კი (რომელიც მაყურებელს არ უნახავს) გვაჩვენებს რაოდენ აქტიური იყო რ. ჩხეიძე სცენარის ფილმად ქცევის პროცესში, სად გაამართლა და სად არა მისმა გაცხოველებულმა შემოქმედებითმა ძიებამ.

ლიტერატურული სცენარი უპრეტენზიოდ ცდილობდა აესახა ერთი ეზოს ყოველდღიური ცხოვრება, რომელიც ძლიერი ვნებათა ღელვითა და კონფლიქტებით სავსე სრულიადაც არ ყოფილა. იგი მიზნად ისახავდა ყოველდღიურობის მიღმა უბრალო ადაპიანების თურჱე რომანტიკით სავსე და დიდად საინტერესო ლამაზი სული დაენახა. მაგრამ გ. მდივანმა დროდადრო მომეტებული სიძუნწე გამოამჟღავნა და თავის გმირებს შესაფერისი სიტუაციები არ შეუქმნა, რომელშიაც ისინი სრულად გამოამჟღავნებდნენ საკუთარ თავს. სცენარისტის

ძიერ არჩეული თხრობის ხერხი რომ კინემატოგრაფიული მოქმედების ენაზე ამეტყველებულიყო, რეჟისორის აქტიური ჩარევა აუცილებელი გახდა. რადგან დრამატურგიული ქმედობის პროცესში უნდა გამოიმყვანებულაყო სცენარის თითოეული სახე და ხასიათი.

„ჩვენი ეზოს“ მაყურებლებს აბსოვთ, რომ ფილმის პერსონაჟების გაცნობა-ექსპოზირება სადიქტორო ტექსტის საშუალებით ხდება. ფილმის დინამიკურობა რომ არ შენელებულიყო დიქტორის ტექსტს თავისი საფანელი სჭირდებოდა. რაიც სცენარში ყოველთვის არ გააჩნდა.

გ. მდივანი სცენარის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს ვაჟა თაბაგარს სავარძელში მჯდომს გვაცნობს. იგი ზანტად ათვალიერებს ყურნალ „დროშაში“ მოთავსებულ სურათებს. სცენარისტი ამბობს, რომ იგი მარტოოდენ დათვალიერებოდა გატაცებული და კითხვით კი არ კითხულობსო. ვაჟა საწელგანთქმული მომღერლის ერთადერთი შვილია. საკმარისია შეხედოთ როგორ ზის სავარძლის საზურგეზე ფეხებგადაწყობილი და დარწმუნდებით, რომ სახლში მას ყველაფრის უფლება აქვს. მერე ამბის განვითარება გვიჩვენებს, რომ ვაჟა თავნება, თავის თავში ავადმყოფურად დაჭერებული ყმაწვილია. ცხადია, მისი ასეთი ბუნების ასახსნელად მარტოოდენ უღარდელი ჯდომა და სურათების თვალიერება უკმარი იყო და იგი უფრო ღრმა ფესვების გამოძებნას მოითხოვდა. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორი მთელი ეპიზოდების შექმნას ვერ მოახერხებდა, რადგან ისინი დაარღვევდნენ სცენარის დრამატურგიულ ქსოვილს და ამიტომაც ახტატურად გამოძებნილი დეტალებით გვიამბო ვაჟას ბიოგრაფია. გაიხსენეთ მზიანი დღე, გოგო-ბიჭების ყიყინით აქლებული ეზო. ყველა გარეთ გამოფენილა, მარტო ვაჟა არ ჩანს.

მაყურებლის თვალად ქცეული კინოკაპერის ობიექტი ვაჟას ოჯახში შედის. კედლებს ათვალეირებს: მომღერლის ვაჟის სურათები გადაღებული სხვადასხვა ასაკში, სხვადასხვაგვარ პოზაში. ობიექტივი ნელა მოძრაობს და ლოგინში მონებივრე ვაჟაზე ჩერდება. გარეთ შუადღეა. მზე და სიცოცხლე. ის კი მოთენთილი საწოლს ვერ მოსცილებია. სახის რ. ჩხეიძისეული ექსპოზირების შემდეგ ნათელია ვაჟა თაბაგარის ვინაობა: უღარდელი, ზარმაცი, რომელსაც მშობლის გულკეთილობა და მომეტებული ზრუნვა ავად გამოუყენებია.

სცენარში უბიოგრაფიოდ არსებულ კაცს ფილმში წარსული გაუჩნდა. მისი გუშინდელი დღე გავიგეთ, რომელიც დღევანდელსაც საზღვრავს. ეს რეჟისორის შემოქმედებითი ჩარევაა სცენარისტის საქმეში, რომელიც არაფერს ცვლის, მხოლოდ ამდიდრებს და სრულს ხდის.

მოგეხსენებათ, მერე ვაჟას ცხოვრება ისე წავიდა, რომ იგი დათოს რაყიფი გახდა. ვაჟასა და ციცინოს გულის ხვაშიადი დაფარული იყო, მაგრამ ისინი ვასასის „ყოვლისმზილველ“ თვალებს მაინც ვერას გამაპარებდნენ. ენაგალაქსარებულ ქალს გულმა ვერ მოუთმინა და ერთ დღეს დათოს გულჩახვეულობა დაუწუნა, ხოლო ციცინოსა და ვაჟას სიყვარულთან თამაში უსაყვედურა. მკითხველი ალბათ მიხვდა, რომ საუბარი იმ ეპიზოდზეა, რომელშიც „მანქანების დუელი“ ნაჩვენებია. ეს ეპიზოდი სცენარში მოკლებულია იმ სიმბოლურობას, რომელიც მას ფილმში აქვს. სცენარის მიხედვით დათო და ვასასი ეზოში ჩვეულებრივ სკამლოგინზე ისხდნენ და ლაპარაკობდნენ. ეზოში ვაჟა და ციცინო შემოდირდნენ მანქანით. ვასასისთან პატარა სკანდალის შემდეგ შეურაცხყოფილი ციცინო შინ გარბოდა, ხოლო ვაჟა მანქანით ეზოდან გადიოდა. ფილმში კი

უზარმაზარ საბარგო მანქანასთან მოფუსფუსე დათოს ესაუბრება ვასასი და ამ დროს შემოდინან ეზოში ციციხო და ვაჟა. ვასასისთან წაკინკლავების შემდეგ, ვაჟები თავის საქმეს აკეთებენ. დათომ მანქანა გამართა და ნელ-ნელა დაძრა. მძიმე საბარგო ავტომობილის წინაშე უკან ისევს მსუბუქი სამგზავრო ავტომანქანა. ისინი სიმბოლურად განასაზიერებენ ფილმის ცენტრალურ კონფლიქტს. გარდა ამისა, იქმნება კინემატოგრაფიული სანახაობა, რომელშიც ოპერატორს შეზღუდული არა აქვს პლასტიკური გამოხატვის საშუალებანი და აპარატის ობიექტივის ხედვის არეც ხალვათია. ცხადია, სცენარისეული სტატიკური სცენა ვერ შექმნიდა იმ შინაგან დინამიკას, რომელიც აქლა აქვს ხსენებულ კადრებს და იოლი შესაძლებელია „თეატრალურ“ პოზაში მსხდომთა საუბარი მეტისმეტი მოსაწყენიც კი გამხდარიყო.

თუ რაოდენ ოსტატურად იყენებს რეჟისორი საგნებს ეს მეორე სცენიდანაც კარგად ჩანს.

დამტვრეულ „მოსკვიჩში“ ქალები სხედან, მოდის გაკაპასებული ვასასი და ყვება თუ როგორ გასჭრეს მანანამ და კოტემ კედელი. ამბის მოყოლის დროს შოფერმა გერასიმემ რამდენჯერმე წამოაყენა ვასასი. ქალი წამოდგომას მიეჩვია და გერასიმეს ყოველი გამოჩენისას მექანიკურად დგებოდა და ჯდებოდა. რეჟისორი ჩვეულებრივი ფიზიკური მოძრაობით თბილი იუმორს ქმნის და მსახიობს საშუალებას იძლევის ფრთა გაშალოს, პერსონაჟის ხასიათი სრულად და ნათლად დახატოს. ვასასის ქალებთან საუბარი რომ ჩვეულებრივ სკამლოგინზე ჯდომის დროს მომხდარიყო, დაიკარგებოდა მაყურებლის ოდნავი დამცინავი დამოკიდებულება ვასასისადმი და ენაქართალა გულკეთილი ქალის ნაცვლად გაბოროტებული დიაცი შეგვრჩენ-

ბოდა ხელში, რომელსაც სხვისი ბედნიერება შურდა. ეს პაწაწინა ფაქტი კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, რომ სკენარში მოქმედების ადგილის განსაზღვრას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან განწყობილების შექმნა, პერსონაჟის ხასიათის გამოვლინება, მოვლენის აღქმაც დიდად არის მასზე დამოკიდებული.

ადვილი შესაძლებელია მაყურებელმა არც კი იცოდეს, რომ დათოს წვიმაში ცეკვის სცენა სკენარში არ ყოფილა. ამ ცეკვას დათოს მთელი სულიერი სამყარო მოითხოვდა და რეჟისორმაც თითქოს ფილმის პერსონაჟის გულის უსათუთეს ბმაურს მიუგდო ყური და აცეკვა იგი. აცეკვა პირველი სიყვარულისაგან მოგვრილი სიხარულის მიზეზით, აცეკვა ბალღობის ნეტარი დღეების გახსენების გამო, აცეკვა გაზაფხულის თქეშქვეშ.

ჭაბუკის დარდიანი გულიდან ამოვარდნილი სიხარულის ზღვაურს არ შეეძლო ოთახში ჩამწვდელიყო. მას სივრცე და ასპარეზი სჭირდებოდა, კრიალა ცა და მზიანი დღე. ამიტომაც აიყვანა რეჟისორმა დათო და ციციწო მრავალსართულიანი სახლის სახურავზე, თორემ მათი საფინალო შებვედრის სცენა სკენარისტს ოთახში ჰქონდა გადაწყვეტილი.

პირისპირ დგანან ისინი. ძირს ბებერი ქალაქი და მათი ბალღობის სავანე — ეზო გაშლილა. სადღაც წასულა მოუსვენარი ახტაჯანა, ბიჭებს რომ არაფერში უგდებდა ტოლს და მის ნაცვლად თვალწინ მორცხვი ქალწულია. ბალღობის „მტერი“ ყველაზე ძვირფასი გამხდარა, ბიჭური სიანცე გასცლია, ვაჟაკური თავშეკავება შეუძენია. მერე ანაზღად სწდებიან სახურავის კიდეზე, ქალი ვაჟის მკერდს ეკვრის და დათოს ციციწოს თმები უკოცნის სახეს. კეთილშობილმა ტაქტმა და თავშეკავებამ უკარნახა რეჟისორს, რომ ეს სცენა ტრაფარეტული, ვულგარული კოცნით არ დაემთავრებინა. ისინი ხომ

ჯერ კიდევ ბავშვები არიან და მათთვის ხომ სიყვარული ერთად ყოფნით ტკობაა და არა ხორციელი ვნების უმაღლესი გამოხატულება.

მერე ცხოვრება თავის გზით მიდის. ყველაფერი თითქოსდა თავიდან იწყება და გული გწყდება, რომ რეჟისორმა რომანტიული ფინალი ანბანური ჰუმბარიტების განმეორებას ანაცვალა, ისევ ეზო გვიჩვენა და სხვისი ბავშვობის მაცქერალი დათო. ჩვენ სიყვარულთან ერთად სახურავზე ყოფნა გვიჩვენია და არ გვინდა მიწას დავუბრუნდეთ. თუ აქ ყველაფერი გუშინდელის განმეორებაა და მოსაწყენი ყოველდღაურობა.

ზემოთ მოტანილი მცირე ფაქტებით ნათლად ჩანს რაოდენ აქტიური იყო რეჟისორის დამოკიდებულება სცენარისადმი. თუ უმრავლეს შემთხვევაში ჩვენ კარგი შედეგი მივიღეთ, სამწუხაროდ. ყოველთვის ასე არ მოხდა და მანანას სახე ფილმის საერთო განწყობილებიდან ამოვარდა.

მანანას სახის თავისებური გადაწყვეტის ცდა ალბათ იქედან მომდინარეობდა, რომ ფილმში ორი შეყვარებული წყვილი უნდა ყოფილიყო და, რადგან სიყვარულს ყოველი კაცი თავისებურად განიცდის, რეჟისორი შეეცადა მანანას სიყვარულისათვის ორიგინალური ფერები მოეძებნა და ციცინოს სიყვარულისაგან განესხვავებინა. ცხადია, რომ რეჟისორს მხედველობიდან გამორჩა ან ყურადღება არ მიაქცია იმ ფაქტს, რომ როგორც ციცინოსა და მანანას ხასიათები განსხვავდებოდა, ისევე განსხვავებული იყო მათი სიყვარული ლიტერატურულ და სარეჟისორო სცენარში.

გ. მდივანს მანანა სრულიადაც არ ყავდა დახატული სიყვარულისაგან გაოგნებულ ქალიშვილად. პირიქით, იგი ცოცხა-

ლი, მკვირცხლი და დაუზარელი გოგო იყო, რომელიც მთელ ეზოს უყვარდა. ყველას დამხმარეს, ხელის გამმართავს კოტე გურგენიძე შეუყვარდა და როგორც კი შეიტყო, რომ ვაჟიც არ იყო მისდამი გულგრილი, მთელ ეზოს ატკბობდა თავისი წკრიალა ხმით. არავინ უწყის რატომ იქცა ასეთი ქალიშვილი ფილმში მუდამ თვალცრემლიან. გარინდებულ, მთელ სამყაროსაგან გამოთიშულ არსად. არავინ უწყისთქო, იმიტომ ვამბობ, რომ სარეჟისორი სცენარში რეჟისორს მანანას სახე არ შეუცვლია. მარტოოდენ ექსპოზიცია რად ღირს, რომელიც არც კი გადადებულა. მანანას პირველად ეზოში ხედავდა მაყურებელი. იღვა იგი და ყვაველებს რწყავდა. გამვლელ-გამომვლელი მეზობლები მხიარულად ესალმებოდნენ და ქალიშვილიც ღიმილით პასუხობდა. ეზოში სამსახურიდან შინმობრუნებული კოტე შემოდის. იგიც ესალმებოდა ყვაველების რწყვით გართულ ქალს და თითქოსდა აქ არაფერიაო ისე ჩაივლიდა. კოტეს მოულოდნელი გამოჩენით დაბნეული ქალი სარწყავ მილს ხელში უხერხულად ატრიალებდა და გაველ-ლ-გამომვლელს უმოწყალოდ წუწავდა. მერე კადრი მაყურებლისაკენ მოშვერილი წყლის ნაკადით იხურებოდა. მანანას ასეთი ექსპოზიცია მისი სახის მთელ გასაღებს იძლეოდა. რეჟისორს მისადმი გულთბილი იუმორით შეზავებული დამოკიდებულება ჰქონდა და ეს მანანას მაყურებლისათვის მეტად საყვარელს ხდიდა.

თუ ახლა მანანას გარინდებული სახე და აცრემლებული თვალები მაყურებელს აღიზიანებს, იმ შემთხვევაში ეს არ მოხდებოდა და არც ფილმის საერთო განწყობილებაში შეიტანდა დისონანს. მინდა ვიფიქრო, რომ რეჟისორი სწორ გზას ახალი

ორიგინალური ფერების ძიებამ ააცდინა. მაგრამ მაყურებელი სავსებით სწორია, როცა ამა თუ იმ ხარვეზის წარმომშობ მიზეზს არ ეძებს და უღმობლად მოითხოვს მოვლენისა და ფაქტის, სახისა თუ ხასიათის უცდომელ დახატვას.

სარეჟისორო სცენარი უკვე დაწერილი იყო, როცა რ. ჩხეიძემ მომავალი ფილმის ახალი თავისებური დასაწყისი მიამბო: ალიონი იღგა, ქალაქს ჯერ კიდევ ეძინა და ღილის მყუდროებას ბელურების ჟიჟივი, კენტად ჩავლილი ტროლეიბუსების შიშინი ან ტრამვაის რახრახი თუ არღვევდა, დაცარიელებულ ქუჩას მოხუცი მიჰყვებოდა, რომელსაც ხელში აფიშების გრაგნილი, წებოთი სავსე სათლი და ფუნჯი ეჭირა. იგი ქვის კედელთან შეჩერდებოდა აფიშების გრაგნილს ხსნიდა. კედელს წებოს უსვამდა და ახალ აფიშას აკრავდა. ეკრანზე დიდი პლანით ჩანდა აფიშაზე გამოხატული სახლი და დიდი ასოებით წარწერილი — ახალი მხატვრული ფილმი „ჩვენი ეზო“, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები, 1956 წ. მერე დახატული სახლი „ცოცხლდება“ და ეკრანზე ჩანდა ნამდვილი სახლი, დაცარიელებული დიდი ეზო, რადგან მცხოვრებლებს ჯერ კიდევ ეძინათ. დილაუთენია ეზოში რეჟისორი და ოპერატორი შედიოდნენ, რათა ფილმის გმირებს გასცნობოდნენ. ეგზომ ადრე მოსულთ ენაჭარტალა ვასასი ხვდებოდა და წივილ-კივილით ეზოდან ერეკებოდა — ადამიანებს ძილს არ აცლიანო. დიქტორი კი ამბობდა, რადგან ჩვენს გმირებს სძინავთ, ჯერ ქალაქს გავეცნოთ და ჩნდებოდა ის საერთო პანორამა ქალაქისა, რომლითაც ახლა ფილმი იწყება.

სხვებისა რა მოგახსენოთ და მე ასეთი დასაწყისი ძალიან მომწონდა, რადგან იგი კიდევ უფრო აღრმავებდა იმ ინტიმს, რომელიც სარეჟისორო სცენარში ჰქონდა რეჟისორს მაყურებ-

ლებსა და ფილმის პერსონაჟებს შორის ურთიერთობის დასამყარებლად.

- უფრო ნათელი რომ გახდეს რა ინტიმზეა ლაპარაკი, ფილმის ცენტრალური პერსონაჟების ექსპოზიციას გაგაცნობთ იმ სახით, რა სახითაც სარეჟისორო სცენარში იყო ჩაფიქრებული და, სამწუხაროდ, ფილმში არ შევიდა.

პერსონაჟთა ექსპოზირებისათვის ასეთი ხერხი გამონაა ა რეჟისორმა. სარეჟისორო სცენარში ისეთი განწყობილება შექმნა თითქოსდა მაყურებელი თავად იყო მონაწილე იმ ამბებისა, რომელიც ეკრანზე ხდებოდა. მაყურებელს ახსოვს ალბათ ასეთი სცენა: დიქტორი ყვება, რომ ჩვენს ეზოში მოწიფული ქალ-ვაჟებიც ცხოვრობენო და ჩანს — როგორ კოცნიან ბნელ დერეფანში ერთმანეთს ახალგაზრდა ქალი და ვაჟი. მერე აპარატი გზას განაგრძობს და სხვებს ვეცნობით. ეს სცენა ცოტა სხვანაირად იყო ჩაფიქრებული: კოცნის დროს აპარატი გულგრილად კი არ უვლიდა ხოლმე მათ გვერდს, არამედ ცნობის-მოყვარედ აჩერდებოდა, თითქოსდა აპარატი მაყურებლის თვალთ უყურებდა: ქალ-ვაჟის დარცხვენილი სახეები მოჩანდა დიდი პლანით და ისინი აქარხლებულ თავებს ჩრიდნენ. ასეთი გაცნობა გულითად კავშირს ამყარებდა მაყურებელსა და ფილმის პერსონაჟს შორის, რადგან თავს სხვისი ნაშაღვევის მოზიარედ თვლიდა და საიდუმლოს გულში ინახავდა.

ასეთივე ხერხით ეცნობოდა მაყურებელი ფილმის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს ციცინოს. ეს ახტაჯანა გოგონა ტოლ-მეგობრებში ბურთს თამაშობდა, მერე ბურთს გულში იკრავდა და ვარბოდა. მორბოდა მაყურებლისაკენ, თანდათან უახლოვდებოდა და დიდი პლანით ვხედავდით გოგონას გაწეწილ თმებს, იგზნებულ სახეს, ეშმაკურად მოციმციმე თვალებს, რომელიც

დამცინავად კითხულობდა: — რა გინდათ ჩემგან? პირველი კადრიდანვე ქალაბიქა ციციხო ახლობელი ხდებოდა, თითქოსდა მერხზე შენს გვერდით მჯდარა, მასთან ერთად ბავშვური ოინები მოგიფიქრებია და გავიწყდებოდა. რომ ბავშვობამ დიღისხანია გაიარა. იგი, ვისთანაც ბაღლობის სიანცე გაკავშირებდა, ახლა ქალია და ციციხოსთანა ქალაბიქებს ბუზღუნითა და ამრეზით უყურებს.

ფილმში მარტოოდენ დეიდა მინადორას სახის ექსპოზირება ხდება ამ ხერხით. მაყურებელს ახსოვს ალბათ მოხუცი, საკერავ მანქანას რომ უზის. წყნარი, სუფთა თვალებით რომ მოგჩერებია და დიქტორის კითხვაზე: — მანანა სად არის? — პასუხობს: — ეზოშია. ახლა ეს ადგილი ობლადაა დარჩენილი. შეიძლება სხვა შემთხვევაში ეს ხერხი იმიტომ არ გაიმეორა, რომ ერთფეროვნების შეეშინდა, მაგრამ ეს ერთფეროვნება კი არა, სტილის ერთიანობაა. იგი ექსპოზიციას ერთ მთლიან კალაპოტში აქცევდა. ასეა თუ არა, ერთი რამ მაინც ცხადია, რომ ფილმის შექმნის დროს რეჟისორი განუწყვეტელ შემოქმედებით ძიებაში იყო, მაჭარივით დუღდა და ყოველთვის ვერ ახერხებდა საკუთარ ჩანაფიქრის მტკიცე ჩარჩოში მოქცევას. ვერ ინარჩუნებდა ჯავაირჩის მოწამებრივ გულგრილობას, რაიც ეგზომ სჭირდება ყოველ ოსტატს.

მართალია, ოფიციალურად არსად დაწერილა, მაგრამ კულისებში დადის, ღობე-ღობე დაძვრება ჩურჩული — თითქოსდა „მაგდანას ლურჯა“ ან „ჩვენი ეზო“ იტალიური ნეორეალიზმის გავლენას განიცდიდეს.

თავად იტალიელი რეჟისორები და კინოთეორეტიკოსები ერთხმად აღიარებენ, რომ ნეორეალიზმს სამი წყარო აქვს: 1) იტალიური ვერიზმი; 2) ამერიკული ფსიქოლოგიური ნო-

ველა და 3) საბჭოთა მუნჯი კინემატოგრაფია. როგორც ხედავთ, სამი მკვებავი ფესვიდან, ორი უცხო ერის წიაღშია ნაშობი, მაგრამ ამას იტალიური კინემატოგრაფიისათვის ჩრდილი არ მიუყენებია.

ჯერ ერთი, თუკი იტალიელებს ჰქონდათ უფლება შემოქმედებითად აეთვისებიათ უცხოელების მიღწევა ლიტერატურაში და კინემატოგრაფიაში, რ. ჩხეიძეს რად ეძრაზვის იმავე უფლების გამოყენება? მეორე კი, რა ძალა ადგა რ. ჩხეიძეს იტალიელებს დადგომოდა შეგირდად მაშინ, როცა მათი მასწავლებლები საკუთარ კინემატოგრაფიულ ოჯახში ყავდა!

ყოველი დაკვირვებული და ობიექტური თვალი კარგად ხედავს, რომ რ. ჩხეიძეს საკუთარი შემოქმედებითი გზა აქვს. თუ ზოგიერთ ურწმუნო თომას მაინც სურს იტალიელების გავლენა იპოვოს. მათ პასუხად რ. ჩხეიძეს შეუძლია განაცხადოს ერთი თანამედროვე ფრანგი მხატვრის სიტყვები: მე როცა ქალი მიყვარს, სრულიად არ ვფიქრობ იმ ქალზე, რომელიც პაპაჩემს უყვარდაო.

„ერთი ცის ქვეშ“

ჯერ ფაქტები: ფილმი „ერთი ცის ქვეშ“¹ სამი ნოველისაგან შედგება — „თავადის ქალი მაია“, „მტრედები“ და „ფრესკა“. მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ასეთი კრებულები ამ ბოლო დროს ძალიან გავრცელდა. გვინახავს როგორც უცხოური (ბერძნული „ყალბი მონეტა“), ისე საბჭოური ფილმი-კრებულები (ლიტვური „ცოცხალი გმირები“). ამ მხრივ „ერთი ცის ქვეშ“ ერთგვარი ვალის მოხდაა კინემატოგრაფიული მოდის წინაშე. მაგრამ აქ არაფერია საძრახისი. პირიქით, იქნება ასეთი კინემატოგრაფიული კრებულები საჭიროც იყოს. საკითხავია სხვა რამ: რა პრინციპითაა გაერთიანებული სამი სხვადასხვა ნოველა? ფილმში ასეთი პასუხია: სამივე ამბავი ერთი ცის ქვეშ ხდება, სამივე ამბავს შორის, დროის თვალსაზრისით სხვაობად ოც-ოც წლიანი მონაკვეთი დევს 1921, 1941 და 1961. როგორც ხედავთ, გამაერთიანებელი პრინციპი მექანიკურია. დაიკარგა უფრო არსებითი და საჭირო დამაკავშირებელი პრი-

¹ სცენარის ავტორები: ა. სულაკაური და ლ. ლოლობერიძე, დამდგმელი რეჟისორი ლ. ლოლობერიძე, ოპერატორი ლ. პაატაშვილი; მონაწილეობენ მსახიობები: ლ. ასათიანი, ო. მელვინეთუხუცესი, ც. ციციშვილი, გ. ჯოხონელიძე, კ. ანდრონიკაშვილი, გ. გაბუნია, თ. არჩვაძე და სხვანი.

ნციპი: ქალის ბედი ისტორიულად განსხვავებულ სხვადასხვა დროში. თუ ფილმის გადაღების დაწყების ისტორიას გავიხსენებთ, ისიც მოგვაგონდება, რომ ამ არსებით პრანციპზე იყო საუბარი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო განყოფილებაში საკმაოდ ცხარეც და, თუ გნებავთ, კატეგორიულიც, რადგან იგი (მესამე მიზეზი ნოველების გაერთიანებისა) ფილმის იდეურ მთლიანობას სჭირდებოდა. ასეთი დამაკავშირებელი ხაზის არსებობის აუცილებლობა თავად რეჟისორს კარგად ჰქონდა წარმოდგენილი და გათვალისწინებული.

პირველი ნოველა „თავადის ქალი მაია“ გვიამბობს ქალზე, რომელიც ისტორიის ძალამ გარიჟა და ახალ ცხოვრებაში წილი აღარ დაუდო. 1921 წელი. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარებულია. თავადის ქალს დროსთან აქვს კონფლიქტი, მაგრამ იგი უძლურია და ბრძოლის ნაცვლად გესლიანი სიტყვით ამჟღავნებს დროსთან დამოკიდებულებას. მაიას კლასი ისტორიის ასპარეზიდან წასულა და ახალი ცხოვრების შენება ხალხს უკისრია. არაფერი დარჩენია მაიას გარდა თავად ბონდოს სიყვარულისა. მაგრამ აქაც მოსულა დრო და თავისი კვალი წარუშლელად დაუტოვებია. თავად ბონდოს ახალგაზრდა გლეხის გოგოს დაფინოს სიყვარული ურჩევნია თავადის ქალის მაიას დაღლილ და გაცვეთილ ალერსს.

დრომ მოიტანა სიბერე და მაიას კლასის სიკვდილი. ტრაგიკული დასასრული აუცილებელია. მაიას უკანასკნელი მსხვერპლი სჭირდება, რადგან როგორც ფილმში ამბობენ — მაიას კვალზე სიკვდილი დადის. ეს ფრაზა ლ. ქიაჩელის მოთხრობაში მაიას ცხოვრების გასაღებია. რეჟისორი ლ. ლოლობერიძე ფილმში მეტად ემოციურ გადაწყვეტას უძებნის მწერლისეულ ამ მითითებას. ზღვის პირს მიყვებიან თავადის ქალი მაია და მი-

სი მსახური დაფინო. უამბობს თავადის ქალი თავისი სიყვარულის ამბავს დაფინოს: მაიას მთელ ნაამბობს მიყვება მეგრული ხალხური შეტირილის გულის წამლები ხმა. გლოვა მიაცილებს თავადის ქალს. რადგან სიხარული უცხოა მისთვის. ამ სცენაში ხმას, დრამატურგიულ-აზრობრივი მნიშვნელობა მიანიჭა რეჟისორმა და პლასტიკური გამოსახულება უფრო დასრულებული და ემოციური გახადა. მთელი ფილმის მანძილზე იგრძნობა გადაულახავი ზღვარი მაიასა და ხალხს შორის. ღამის თევის მთელი სახალხო დღესასწაული მხოლოდ ფონია და არა მაიასა და ბონდოს ცხოვრების რაღაც ნაწილი. ხალხური სიმღერების „ძაბრალესა“ და „ჭარირას“ ომხიანი ჰანგები ხალხის ძალასა და ნებაზე მეტყველებს. კოცონების გარშემო ანთებული დიდი სიხარული კადრში არ შემოდის. კადრში უფრო სიცივეა და მოახლოებული სიკვდილის გრძნობა, რადგან წინა პლანზე სულ მაიაა თათქმის. ასე გამიჯნეს ფილმის ავტორებმა მაია და ხალხი. ბოლოს თავადის ქალის მაიას თვითმკვლელობის სცენაში რეჟისორი ლ. ლოლობერიძე და ოპერატორი ლ. პაატაშვილი აჩვენებენ მაყურებელს კინომეტყველების მშვენიერ ნიმუშს: ზღვაში დგას მაია. მისი თვალები უაზროდ მისჩერებიან ზღვის შიშის მომგვრელ სივრცეს. უცბად ზღვა აყირავდა და დატრიალდა ქვეყანა მაიას თვალწინ. გაქრა თავადის ქალი, ზღვამ შთანთქა იგი. ჭეშმარიტად გადაბრუნდა ეს ქვეყანა მაიასათვის: გუშინდელ ბატონებს უფლება აყარეს და დიდი ცხოვრების ასპარეზიდან გარეკეს, თავადის ქალის სიყვარულს გლეხი გოგოს ალერსი აქვობინეს. ასე წაიშალა მაიას ცხოვრების გზა. ერთი თავისებურებაც ემჩნევა კინორეჟისორს „თავადის ქალი მაია“. იგი უმთავრესად დიდი პლანებით არის გადაწყვეტილი. ამას იქნება ისიც უწყობდა ხელს, რომ მაიას

როლის შემსრულებლის ლ. ასათიანის უნაკლო პორტრეტები აქვს გადაღებული ოპერატორ ლ. პაატაშვილს. ეს პორტრეტები თავიდან ბოლომდე ატარებენ ერთ განწყობილებას, რომელსაც შეიძლება კაცმა ტრაგიკული დასასრულის მოლოდინის განწყობილება უწოდოს და მსახიობსაც აზრიანი თვალებით მოაქვს თავისი გმრის ავის მოლოდინით შეძრწუნებული შინაგანი სამყარო. ამასთან ერთად, მსახიობის ფიზიკური მშვენიერებაც გაჯერებთ, რომ მაიას სიყვარულს მართლაც შეეწირება არა ერთი უმამაცესი და ულამაზესი ვაჟკაცი.

მაგრამ ერთი რამ კი არ უნდა შეეწირათ ფილმის ავტორებს მაიასათვის. ესაა ბონდოს და დაფინოს სახეები..

ფილმში ბონდო მხოლოდ მაიას შურისგების ობიექტია და მის სახეს დამოუკიდებლობა აღარ აქვს. აღარ იგრძნობა, რომ ისიც განწირული კლასის შვილია და მისი დაფინოსაკენ ლტოლვა ბატონკაცობის უკანასკნელი გახსენებაა. ფილმის ბონდო გაუმართლებელი კმაყოფილების გრძნობას ამჟღავნებს. მას ნერვიულობის, მოუთმენლობისა და ციებ-ცხელებიანი ვნებით გამოწვეული გრძნობები გამოცლილი აქვს. იქნება ამისი ბრალიც იყოს ბონდოს სახის სქემატურობა.

თუ ფილმის ავტორებს ბევრი უმუშავიათ მაიას პორტრეტული გამოსახულების გადასაწყვეტად, ამას ვერ ვიტყვით დაფინოს კინოპორტრეტზე. დაფინოს სამოქმედო ცოტა აქვს როგორც მოთხრობაში, ისე ფილმში. ამიტომ აუცილებელი იყო მისი პორტრეტის წინა პლანზე წამოწევა ახალგაზრდობის უპიკველობის იერით. მხოლოდ ამით შეეძლო დაფინოს უნებლიეთ ჩამდგარიყო ბონდოს და მაიას სიყვარულს შორის.

ერთი სიტყვით, სასიყვარულო სამკუთხედში მონაწილეთა—

მაია — ბონდო — დაფინო — სახეები ერთნაირი მხატვრული ძალით ვერაა დახატულ-გადაწყვეტილი.

ცხადია: ძნელი იყო პირველ ნოველაში მოთხრობილი ამბის ორგანული დაკავშირება მომდევნო ნოველის ამბავთან. გარდა იმისა, რომ დროის თვალსაზრისით, მათ 20 წელი აშორებს ერთმანეთს, ხალხიც სხვაა, გარემოც სხვაა და ადამიანური ურთიერთობანიც სხვა. ამიტომ რეჟისორს გარეგნული დამაკავშირებელი ელემენტების გარდა, ფილმის საერთო იდეური ხაზი და მიზანი არ უნდა დაეკარგა. მაშინ შეიძლებოდა შედარებით უფრო ორგანული შერწყმა ფილმის შემადგენელი ნოველები-სა, მაგრამ სამწუხაროდ ასე არ მოხდა.

თუ პირველ ნოველაში ავტორებმა შეინარჩუნეს საეკრანიზაციო მოთხრობის საერთო იდეური მიზანდასახულება, განწყობილება და ბედი პერსონაჟებისა, მეორე ნოველაში, რომელსაც „მტრედები“ ჰქვია, დაიკარგა არ. სულაკაურის მოთხრობისეული როგორც საერთო განწყობილება, ისე პერსონაჟთა ურთიერთდამოკიდებულება.

ნოველაში „მტრედები“ წინა პლანზე პირველი, თითქმის ბალღური, უშუალო და უმწიკვლო სიყვარულია წამოწეული.

მაგრამ სწორედ ეს პირველი სიყვარულით გამოწვეული სიხარული არაა ფილმში. ფილმში პერსონაჟები ლაპარაკობენ სიყვარულზე, განუწყვეტლივ სახლის სახურავებზე არიან, მაგრამ არაა ის განწყობილება, რომელიც მაყურებელს აგრძნობინებს პირველი სიყვარულის მომხიბვლელობას, რომელსაც მერე ომი დაანგრევს და რომელიც მოთხრობის შინაგან ტრაგიკულ კოლიზიას ქმნის..

მოთხრობა „მტრედები“ განწყობილებებზე აგებული ნაწარმოებია. კონფლიქტიც განწყობილებათა კონტრასტზეა აშე-

ნებული: სიყვარულით მოგვრილი სიხარული უპირისპირდება
ომით გამოწვეულ მწუხარებას: სახურავზე ორი ჯანსაღი ადამიანის
მდგომარეობა ეკამათება ქვევით, პოსპიტალში ომით და-
სახიჩრებული ადამიანებას განწყობილებას. ისინი ნანასა და
ლევანის სიყვარულს ქვევიდან შეჰხარიან და თავისებურად
იცავენ კიდევ. ფილმში კი ამ კონტრასტებს ემოციური ძალა
ვერ მიენიჭა. განწყობილებები შექმნილი კი არაა, არამედ მო-
ცემულია ნანასა და ლევანის ფიზიკურ მოძრაობათა ფიქსაცია.

რადგან საერთო განწყობილება არ არსებობს, არაა არც ნა-
ნას ხასიათის ჩამოყალიბების და გარდატეხის მხატვრული სუ-
რათიც. ახალ ფილმში ნანას მოხუცთან მისვლა და თხოვნა —
სამუშაოდ მომაწყვეო — შინაგანად მოუმზადებელი და მოუ-
ლოდნელია, რადგან მაყურებელი ვერ ხედავს, როგორ დააქა-
ლა ნანა სიყვარულმა და მიჯნურის ომში წასვლამ, როგორ გა-
დაიქცა იგი ახტაჯანა გოგოდან უკვე მოწიფულ ქალად, რომე-
ლმაც შეყვარებულის ოჯახის რჩენა იკისრა.

საფინალო სცენის დრამატულ განწყობილებაში ოპტიმის-
ტური აკორდი შემოაქვს ლევანის მტრედების დაბრუნებას,
მაგრამ აქაც ფიქსაციაა და არა ლევანის მოსალოდნელი დაბ-
რუნების იმედის მხატვრული სურათი.

მხატვრული ჩანაფიქრის მიხედვით ამ ორ ნოველაში ორი
სიყვარულის დაპირისპირებული სურათი უნდა მიგველო. თუ
თავადის ქალის მათას სიყვარული დაუოკებელი ვნებათა დელ-
ვის გამოხატეა, ნანას სიყვარული გამათქმნელი და ამა-
დეღვებელია, რომელიც ადამიანს ახალ მორალურ მოვალეო-
ბებს აკისრებს.

ნანა მუშაობას იწყებს, რომ შეყვარებულის ოჯახი არჩი-
ნოს; მათა კი ყველას და ყველაფერს ანადგურებს. სამწუხაროდ,

მეორე ნოველაში, რასაც გონება ლოგიკური ანალიზით მისწვდა, გულმა ემოციურად ვერ იგრძნო და თავისად ვერ გაიხადა. ამან კი ფილმის საერთო ტონუსი მოადუნა და ძირს დასწია.

ფილმის მესამე ნოველის („ფრესკა“) თემა გაუზიარებელი სიყვარულია. ეს ნოველა თემატიკურად არ ემიჯნება პირველ ორს, მაგრამ მხატვრული ძალით ვერ აღის მათ დონეზე. მაიას სისხლიანი სიყვარული დიდი სოციალური ძვრების ნიადაგზე დაინგრა. ნანასა და ლევანის სიყვარულიც დიდმა სახალხო უბედურებამ—ომმა დათალხა. რუსუდანის სიყვარული კი შემთხვევითობით შეიმოსა დრამატულად. შემთხვევითობა (რუსუდანმა არ იცოდა ზაზას სიყვარული თუ სხვას ეკუთვნოდა) ვერ გაუტოლდა მიზეზებს, დაბადებულს სოციალურ ნიადაგზე.

ჩანაფიქრის მიხედვით, რუსუდანის სიყვარული განსაკუთრებული ძალის მატარებელია, მაგრამ ბუნდოვანია იმ, რაც მხატვარ ზაზას ბედს დრამატულს ხდის. საქმე ისაა, რომ ფილმის ავტორები ცდილობენ ქარაგმულად გვითხრან, რომ ვიდაცეების უსულგულობა ნიჭიერ მხატვარს აიძულებს მღებავად იმუშაოს. მაგრამ ფილმის მიხედვით გაუგებარია, რა ძალაა ის, რაც ფრესკულ მხატვრობას ებრძვის ან საერთოდ ნიჭიერ მხატვრებს. ფილმის სიუჟეტის მიხედვით, ეს ძალა არაა სერიოზული და თუ გნებავთ საშიშიც, რადგან საკმარისი აღმოჩნდა არქიტექტორი ქალის შუამდგომლობა და მხატვარს ფრესკა ერთხელ კი არა. მეორედაც დაახატვინეს. სერიოზული და საშიში მოწინააღმდეგე ძალის უქონლობა ქმნის მხატვრის ცხოვრების მოჩვენებით სირთულეს. ხოლო მოჩვენებითი სირთულის გადამლახავი სიყვარული დადის უბრალო ადამიანურ ყურადღებამდე.

„ფრესკას“ ნაჩქარევი ხელი ატყვია, როგორც ლიტერატურული დამუშავების, ისე რეჟისორული გადაწყვეტის თვალსაზრისით. სანიმუშოდ ორი მაგალითია საკმარისი: პირველი, კომისიის ჩვენება. კომისია მოვიდა შეამოწმოს ფრესკა, მისი ავკარგიანობა. ჯერ ერთი, აშკარად არაშესაფერისი ტიპაჟია შერჩეული; მეორეც, რეჟისორის გულგრილი დამოკიდებულება კომისიისადმი. მას მხატვრულ სახეს და ფუნქციას უკარგავს და მესამეც. კომისიის წევრების როლების შემსრულებელ მსახიობებს აშკარად ეტყობათ, რომ ისინი სახელდახელოდ რამდენიმე წუთით არიან გაჩერებულნი აპარატის წინ და შათ სხვა არავითარი ამოცანა არა აქვთ გარდა ერთისა, კადრი შეავსონ და იყოს ხალხი (საერთოდ და არა კონკრეტულად), რომელსაც უნდა მიმართოს არქიტექტორმა ქალმა.

ეს არაა წერილმანი. თუ „თავადის ქალი მაიაში“ მეორე პლანს მნიშვნელობა აქვს ლ. დოლობერიძისათვის, „ფრესკაში“ რატომ დაეკარგა ღირებულება მას. მით უმეტეს, რომ კომისიას სრულიადაც არა აქვს აქ მხოლოდ მეორე პლანის დანიშნულება. იგი ერთგვარ მცირე მონაწილეობას კონფლიქტშიაც ღებულობს.

მაგალითი მეორე: რეჟისორი ცდილობს „ფრესკის“ ფინალში საზეიმო განწყობილება სპორტული დღესასწაულის საქრანოკო კადრებას მონტაჟით შექმნას. რააც, ცხადია, ნაწარმოების ერთიან სტილს არღვევს და ხორცმეტივითაა. ჯერ ერთი, საზეიმო განწყობილებისათვის ფალმის პერსონაჟების შინაგანი მდგომარეობის ჩვენებაა აუცილებელი და მეორეც, სპორტული დღესასწაული არაფერს ამბობს პერსონაჟების — არქიტექტორისა და მხატვრის განწყობილებათა შესახებ. სხვა რომ ზეიმობს, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მეც ვზეიმობ. ამიტომაც

ამ სპორტულ დღესასწაულს პერსონაჟების დღესასწაულად ქცევა სჭირდებოდა, მაშინ გასაგები გახდებოდა როგორ შეერწყა საერთო საზეიმო განწყობილებას პერსონაჟთა განწყობილება. ასე, რომ მეორე პლანი პირველს არც აწვითარებს და აგრძელებს და არც მისი კონტრასტია. როგორც ეს მაგალითად, „თავადის ქალ მაიაშია“ (მოზეიმე ხალხი და შურისგებით გულდაშხამული მაია).

ნოველების უთანაბრო მხატვრულმა ძალამ გამოიწვია ის, რომ ფილმი დაიწყო ძალიან მაღალი ტრაგიკული ნოტიო, რომელიც ფინალისაკენ თანდათან უფერულდება. საჭირო კი იყო პირიქით მომხდარიყო.

„ერთი ცის ქვეშ“ ლ. ლოლობერიძის პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმია და იქნება უფრო რბილი კრიტიკული მსჯელობა იყო საჭირო, მაგრამ ერთი რამ ნათელია: ქეშმარიტ ტალანტს არც მომეტებული ქება უბნევს გზა-კვალს და არც მკაცრი კრიტიკა აშინებს. ამიტომ ამ კრიტიკით რეჟისორის შემოქმედებითი ძალისადმი უფრო მეტი ნდობაა გამომჟღავნებული, ვიდრე უნდობლობა.

უღიღაემო ფილმი

ვისაც უნახავს ფილმი „სადაა შენი ბედნიერება, მზია?“¹ იმას უსათუოდ ახსოვს, რომ კინოსურათის მთავარი პერსონაჟი მზია (ლ. აბაშიძე) ამხანაგებთან ერთად დადებულ პირობას სტეხს და საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ სოფლად არ რჩება სამუშაოდ. იგი ქალაქში მიდის, რომ სამედიცინო ინსტიტუტში შევიდეს. მზიამ სიყვარულიც დათმო: ელგუჯა უყვარდა და სოფელში დატოვა. ცხადია, სასწავლებლად წასვლა და შეყვარებული ვაჟის სოფელში დატოვება ღალატს არ ნიშნავს, მაგრამ პირუმტკიცობის საშიშროებას ქმნის. ამ საქციელმა უკვე მოახზა მზიას ხასიათი და სულიერი ბუნება — კუდვარდა (ასე ახასიათებენ მზიას ამხანაგი გოგონები), არასერიოზული ქალიშვილი. რომელიც პატიოსან სიტყვას არ აფასებს და ცხოვრებისეულ მოვლენებს ზერელედ უყურებს.

ბუნებრივად ისმის კითხვა: რა უდევს საფუძვლად მზიას საქციელს? ფილმის პასუხი ასეთია: ცუდი აღზრდა, რომელიც დედის ბრალია. აქ იწყება სადავო პუნქტი.

ადამიანის ხასიათსა და საქციელს გარკვეული ფსიქოლო-

¹ რეჟისორი — კ. შიპინაშვილი; ოპერატორი — გ. პელიძე; მონაწილეობენ მსახიობები: ლ. აბაშიძე, გ. აბაშიძე, დ. წეროძე, დ. ძიგუა და სხვანი.

გიური მიზეზები განაპირობებენ. თუ ცხოვრებაში ხელოვანმა ისინი (ფსიქოლოგიური და სოციალური მიზეზები) ვერ მოძებნა, მაშინ საკითხს იოლად წყვეტს: ფილისტერულად განწყობილ დედას გამოაცხადებს ბორბოტების სათავედ. ეს კი არა მარტო დედების შეურაცხყოფაა, არამედ ცხოვრებისეული სინამდვილის დამახინჯებაც. ყოველი ეპოქის ახალგაზრდის (კაცი იქნება იგი თუ ქალი) ხასიათი, მსოფლმხედველობა, მისწრაფება და ინტერესი, ოჯახის (მით უმეტეს, თუ ამ ოჯახში პროგრესულად განწყობილი მამაა, იგი ხომ ახდენს შვილზე გავლენას?), სკოლის და მთელი საზოგადოების ზეგავლენის შედეგად ყალიბდება. ყველაფერი ამის დაძლევა დედას, როგორი ქალიც არ უნდა იყოს იგი, არ შეუძლია. სხვა რომ არა იყოს რა, შვილები გაცილებით ნაკლებად უწევენ ანგარიშს დედების სურვილს. ვიდრე ამას თავად შვილებისაგან მოითხოვენ, რადგან აქ თაობათა განსხვავებასაც აქვს მნიშვნელობა და ხშირად ამ ნიუანსებს, თაობათა განსხვავებით წარმოშობილს, ყურადღებას არ ვაქცევთ. ხასიათის სწორი ფსიქოლოგიური სურათის წარმოსადგენად ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. გარდა ამისა, ვერიკოს (ასე ჰქვია შზიას დედას) მსგავსი ქალები ჩვენს ფილმებში სოკოებივით მოპრავლდნენ და ეს კი ტრაფარეტულობისა და სტანდარტულობის სულით ყლინთავს მხატვრულ სახეს. ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართული ლიტერატურის ჯანსაღ და კეთილშობილ ტრადიციას ვარღვევთ. ოთარაანთ ქვრივი იქნება თუ თავსაფრიანი დედაკაცი, ნ. ბარათაშვილის სოფიო თუ ვაჟა-ფშაველას დარეჯანი — ყველანი საუკეთესოს, ამალღებულისა და კეთილშობილურას განსახიერებანი არიან. ქართული კინემატოგრაფია კი ამ მხრივ ფილისტერ, უკულტურო, გონებაშეზღუდულ დედებს გვიჩ-

ვენებს და ამის მიზეზი მხოლოდ ისაა, რომ ადამიანის ხასიათის ღრმად წარმოდგენა გვიჭირს, მოვლენათა სოციალური საფუძვლის გამოძებნა არ შეგვიძლია.

დადგა დრო გავთავისუფლდეთ ამ სტანდარტულობისა და სქემატიზმისაგან!

ვერიკოს (დ. წეროძე) ცქერისას ერთადერთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ ამ ქალმა არ იცის რა ქნას და არც ის იცის რა უნდა. გაოცებულმა მკითხველმა შეიძლება იკითხოვს: როგორ თუ არ იცის? ქალს სოფლად ცხოვრება მოსწყენია და მთელი არსებით ქალაქისაკენ მიისწრაფვისო. მაგრამ საქმე ისაა სწორედ, რომ ამ მისწრაფებას. სათანადო ფსიქოლოგიური, თუ გნებავთ სოციალურიც, დამაჯერებლობა აკლია. თავად ვერიკო ამბობს. რომ იგი 20 წელიწადია, რაც სოფელში ცხოვრობს. ნუთუ ამ ხნის მანძილზე ამ ქალს არაფერი ძვირფასი (არც ოჯახი: ქმარი ხომ სოფელში რჩება? არც მეზობლები, არც ხალხი, რომელთანაც იგი ცხოვრობდა და შრომობდა ავად თუ კარგად?) არ შეუძენია, არაფერ ძვირფასს არ ტოვებს? ცოცხალ ადამიანს, რომელსაც სული და გული აქვს, 20 წლის მანძილზე არ შეეძლო რაღაც კავშირი არ დაემყარებია იმ გარემოსთან, რომელშიც იგი ცხოვრობდა. ამ კავშირის ანარეკლს, უფრო მეტიც, ზეგავლენას ვეძებთ ვერიკოს ადამიანურ ხასიათში. იგი კი არაა ფილმში და ამიტომ ვამბობთ, რომ ვერიკოს სურვილ-მისწრაფება ხელოვნურია და მარტო ფილმის ავტორების ნებითაა ნაკარნახევი.

იგი სოფლიდან ისე გამოიშვს. თითქოს 20 წლის პატიმრობა მოიხადაო. თუ მართლა ასე იყო, მაშინ როგორღა გასძლო ამ ქალმა ორ ათეულ წელიწადს სოფელში? თუ აკავებდა

რაღაც მიზეზები, მზიას ქალაქს წამოსვლის დროს ეს ძიებებები რამ მოხსნა?

ასეთი აუხსნელი მდგომარეობა სახეს დამაჯერებლობას და ფსიქოლოგიურ სიმართლეს უკარგავს, მოქმედება-საქციელი კი მექანიკური ხდება. არც პერსონაჟის მდგომარეობისაგან გამოდის და არც პიროვნული ბუნებისაგან.

ბუნებრიობა და ცხოვრებისეული სიმართლე ჰკარგავს თავის ღირებულებას, თუ ისინი მთელი სიგრძე-სიგანითა და სიღრმე-სიმაღლით არ გამოჩნდა პერსონაჟის ხასიათსა და მოვლენა-სიტუაციაში.

ახლა კი ისევ მზიას მივუბრუნდეთ და გავადევნოთ თვალი მისი ბედის განვითარებას.

ქალაქში ჩამოსული მზია ინჟინერ ლადოს (ო. ხატიაშვილი) შეხვდება და ერთხანს ქალის ელგუჯასადმი (გ. აბაშიძე) სიყვარული გაიბზარება. მაგრამ მალე მზიასათვის გამოირკვევა, რომ ლადო ის კაცი არაა, ვისაც შეიძლება ელგუჯას სიყვარული ანაცვალოს.

ერთი სიტყვით, მზიას წინ არჩევანია: ელგუჯა თუ ლადო? ამ არჩევანით ფილმის სათაურით დასმულ კითხვასაც პასუხი გაეცემა. ამიტომ ელგუჯასა და ლადოს პიროვნებები თვალნათლივ უნდა წარმოვიდგინოთ.

ფილმის მიხედვით ელგუჯას ცუდად ვიცნობთ. ერთადერთი, რაც მისი კარგი კაცობის შესახებ ლაპარაკობს, ესაა სიტყვის გაუტეხელობა: პირობა დადო და დარჩა კიდევ სოფლად სამუშაოდ. მაგრამ არც ლადოა ცუდი ბიჭი. შესანიშნავი ინჟინერია („კარგი ინჟინერი, დიდებული ინჟინერი“ — ასე აზრობენ ფილმში ლადოზე). საქმით თუ დავუპირისპირებთ, აღმოჩნდება, რომ ლადო არ წააგებს ელგუჯასთან შეჯიბრში. იქ-

ნება თქვან, ელგუჯას უფრო სუფთად და გულწრფელად უყვარსო. მაგრამ ლადოსაც (მიუხედავად თავდაპირველი მსუბუქი დამოკიდებულებისა) ხომ ალაღად შეუყვარდა მზია და მზიაც არის ცოლად შეირთოს. ხოლო თუ დავსვამთ საკითხს—ვისი ცოლობა სჯობს: ელგუჯასი თუ ლადოსი? ობიექტური პასუხი ერთი იქნება — ლადოსი. მაგრამ რატომღაც ფილმის ავტორები გვარწმუნებენ, ელგუჯას ცოლობა და მასთან ყოფნა ბედნიერებაო.

მაყურებელს ობიექტური დამაჯერებლობა სჭირდებოდა და არა ყურით მოთრეული ნაძალადევი „დარწმუნება“.

ელგუჯას სახე გაღარიბებულია. მიუხედავად იმისა, რომ გამოჩენის რაოდენობის თვალსაზრისით. ელგუჯა საკმარისად არის ეკრანზე, მაინც არაა სიტუაციები, რომელიც საშუალებას მისცემდა ელგუჯას თავისი სულიერი სამყარო ეჩვენებია. ერთადერთი ამბავი. რომელსაც მიზნად აქვს ამ სახის გახსნა, ესაა ნათელას სიყვარული ელგუჯასადმი. ფილმის ავტორებმა გვიჩვენეს ელგუჯას ერთგულება მზიასადმი, მაგრამ დაავიწყდათ, რომ იგი ნათელას უბედურებითაა აშენებული. ნათელასადმი დამოკიდებულებით გამოძვლავნდა ელგუჯას სულიერი სიღატაკე და არა სულიერი სიმდიდრე, ცხადია, არავინ არ მოითხოვს, რომ ელგუჯამ მზია დაივიწყოს და ნათელა შეიყვაროს, მაგრამ ახალგაზრდა კაცის წინ ხომ დადგა ერთგვარი დილემა: როგორ მოექცეს ალაღმართალ ქალიშვილს, რომელსაც იგი ასე უსიტყვოდ, ჭეშმარიტად და ნაზად შეჰყვარებია. ელგუჯას მიერ ამ უცარი და ძნელად მოსაგვარებელი საკითხის აღქმა და განცდაა მაყურებლისათვის საინტერესო. ფილმში კი ამ აღქმისა და განცდის ნაცვლად გვიჩვენებენ თუ როგორ გაექცა ნათელას ელგუჯა და როგორ დატოვა ხის ფულუროში წე-

რილი, ნიშნად მზიასადმი ერთგულებისა. ეს არაა გადაწყვეტა! აქ ელგუჯას სილაჩრე და სულიერი სისუსტეა გამომჟღავნებული. გაქცევით თავს ვერ უშველი. საკუთარი სინდისი რას გეტყვის? გული რას გეტყვის? რა პასუხს გასცემ მათ? აი ამ სულიერი განცდის მხატვრული გადაწყვეტა და დახატვა იყო აუცილებელი.

რეჟისორმა რომ ნათელა-ელგუჯას ურთიერთობიდან გამოსავალი ვერ მოძებნა, იქიდან ჩანს, რომ სცენარის მიხედვით ნათელა წყალში თავის დასახრჩობად ვარდებოდა, ფილმში კი—
• შემთხვევით ჩავარდა. ცხადია, ნათელას თავის მოკვლის განზრახვა ელგუჯას მძიმე მდგომარეობას უქმნიდა, ელგუჯას გულისათვის ქალი თავის დარჩნობას აპირებდა. მას კი ეს ქალი არ უყვარს. რა უნდა ექნა ელგუჯას? რომ მოძებნილიყო მხატვრულად დამაჯერებელი პასუხი, თუ როგორ უნდა მოქცეულიყო ელგუჯა, მაშინ ეს სახე შეიძენდა ფსიქოლოგიურ სიღრმეს და გახდებოდა უფრო ხორცშესხმული. ფილმში პასუხი არ მოიძებნა.

ოსტატობა ძნელად გადასაწყვეტის მიფუჩეჩება კი არაა, არამედ მისი (გადაწყვეტის) დამაჯერებლად და მართლად გამონახვა.

ნათელას რომ გაექცა, ამით ელგუჯამ გულგრილობა გამოამჟღავნა (როგორც ადამიანმა) ქალის ბედის მიმართ. სხვა ადამიანის სულიერი ტკივილი დაივიწყა, რომ თავისი პაწია სიყვარულისათვის მოეწლო. სადაა ჰუმანიზმი და კეთილშობილება, რომელიც ელგუჯას სახით უნდა გადასცემოდა მაყურებელს? ვაჟკაცობა და ამაღლებულობა უპირველესად სხვისი უბედურების მიმართ გულისყურის გამომჟღავნებას მოითხოვს, რადგან არავინაა ისე სულმდაბალი, როგორც იგი, ვინც გულგრი-

ლია სხვისი ტკივილის მიმართ. კვლავ ვიმეორებთ, მზიას დავიწყებთ და ნათელას შეყვარებას არ მოვიტხოვთ (ეს პრიმიტიული გაგებაა იმისა, რაზეც ლაპარაკია), არამედ ნათელას სიყვარულის პატივისცემას. ეს პატივისცემა უნდა ამჟღავნებდეს იმ ჰუმანიზმს, რომელიც ელგუჯას მნატვრული სახის ამოცანაა.

მეორე პოლუსი, რომელიც მზიას თავისკენ ეწევა, ლადოა. იგი ფილმში დონჟუანადაა ჩათვლილი. მართალია, მაყურებელს არ უნახავს, რატომ არის ლადო დონჟუანი. მაგრამ დავუჭეროთ ფილმის ავტორებს და ვიფიქროთ, რომ მან მართლაც არ იცის რაა სიყვარული. მერე აშბავთა განვითარებამ გვიჩვენა, რომ ამ გულგამოჰმულ კაცს მზია გულწრფელად შეუყვარდა, ე. ი. სტანდარტული სიტყვა რომ ვიხმართ. ლადო გარდაიქმნა.

ლადოს გარდაქმნა, რომ დამაჯერებელი გახდეს, მაყურებლისათვის ორი საკითხი უნდა იყოს გარკვეული და ნათელი. ჯერ ერთი, მაყურებელმა უნდა იცოდეს: ქალებისადმი ლადოს ცინიკური დამოკიდებულება მისი ბუნებიდან გამომდინარეობს, თუ, მეორე: იგი რაღაც ცხოვრებისეულმა მოვლენებმა მიიყვანეს ასეთ მდგომარეობამდე (იქნება ლადოს მზიამდე არ შეხვედრია ქალი, რომელიც პატიოსანი სიყვარულის ღირსი იყო?)

როცა გარკვეული ფსიქოლოგიური პროცესი უნდა ასახოს ხელოვანმა, მას არ უნდა დაავიწყდეს იმ ადამიანის ბუნება, რომელსაც ხატავს. ერთი მაგალითი მოვიშველიოთ. ა. ჩენოვი გვიყვება. რომ როცა დიმოვი მოკვდა („Попрыгуня“), ოლგა ივანოვნა (დიმოვის ცოლი) მიხვდა, თუ რაოდენ დიდბუნებოვანი და არაჩვეულებრივი ადამიანი იყო მისი ქმარი. ოლგა ივანოვნამ სინდისის ქენჯნაც განიცადა იმის გამო, რომ იგი ქმარს პა-

ტივს არა სცემდა. ლ. ტოლსტოი, რომელსაც ძალიან უყვარდა ეს მოთხრობა, ამბობდა: მიუხედავად ოლგა ივანოვნას წუხილისა და მომხდარი ტრაგედიის შეგნებისა, როგორ აშკარად გრძნობთ, რომ იგი (ოლგა ივანოვა) ისევ ისეთივე დარჩება, როგორც ყოველთვის იყო. („Она будет опять точно такая же...“) იმიტომ რომ ე. წ. გარდაქმნა იქნებოდა ოლგა ივანოვნას ადამიანური ბუნების უარყოფა.

თუ ქალებისადმი დონჟუანური დამოკიდებულება ლადოს ბუნებაა, მაშინ იგი არ გარდაიქმნებოდა (ეს იქნებოდა ლადოს ადამიანური ბუნების უარყოფა). თუმცა შეიძლება მიმხვდარიყო და პატივი ეცა მზიას პატიოსნებისათვის. ლადოს ხასიათის ეს თვისება მაყურებლისათვის აშკარა და ნათელი უნდა იყოს, რომ ხასიათის ფსიქოლოგიურ განვითარებას ვერწმუნოთ. ხოლო, თუ ლადოს დონ-ჟუანობა ახალგაზრდული ცრუ ყოყლოჩინობაა და მეტი არაფერი, მაშინ განგაში ტყუილად აუტეხიათ ფილმის ავტორებს. ლადოს ხასიათის და ბუნების ყოველმხრივ ნათლად ჩვენება იმისათვისაც არის საჭირო, რომ მაყურებელი უყოყმანოდ დარწმუნდეს, სად არის მზიას ბედნიერება. მაგრამ, როგორც სხვა შემთხვევებში, ისე აქაც ბოლომდე თქმასა თუ დახატვას სცენარისტი, რეჟისორი და მსახიობი მიფუჩეჩებას ამჯობინებენ.

ზემოთ ვთქვით, რომ მზია არჩევანის წინ იდგა: ელგუჯა თუ ლადო? მაგრამ ამ არჩევანის გარდა, მზიას მეორე საკითხიც ჰქონდა გადასაწყვეტი: რა გზით შესულიყო ინსტიტუტში? თუ იგი ლადოს პროტექციას მიიღებდა, მაშინ სინდისზე უნდა აედო ხელი, ხოლო თუ პატიოსანი გზით წავიდოდა. შეიძლება ინსტიტუტში ვერ მოხვედრილიყო, რადგან სათანადოდ არ ჰქონდა მომზადებული ერთ-ერთი საგანი — ქიმიკა. მზიამ ინ-

სტიტუტი-დაპყარგა, მაგრამ ქვეყნად პატიოსანი გზით სიარულ-
ლი არჩია. როგორც ხედავთ, საკმაოდ მძაფრი სიტუაციაა, რო-
მელიც, რეჟისორსა და მსახიობს საშუალებას აძლევდა მაღალ-
ემოციური ეპიზოდი შეექმნათ. მაგრამ ისე ზერელედ და ელ-
ვის სისწრაფით ჩაიარა ამ სცენამ, რომ მაყურებელმა ვერც კი
მოასწრო არათუ განცდა, არამედ იმის აღქმაც კი, თუ რა მოხ-
და. არც ნიუანსი, არც შტრიხი, არც დეტალი, არც მსახიობის
მეტყველი სახე ან თვალები — არაფერი არაა, გარდა დიდი,
იარუსებიანი აუდიტორიისა, რომელმაც ადამიანი შეცაშა.

მზია ინსტიტუტში არ მიიღეს. იგი სოფელში უნდა დაბრუნ-
დეს, მაგრამ უკან დასაბრუნებელი პირი შერცხვენილი აქვს.
ჯერ ერთი, ამხანაგებს უმტყუნა — სოფელში სამუშაოდ არ
დარჩა; მეორეც, ინსტიტუტში ვერ შევიდა და ამით თავი შე-
ირცხვინა.

მზიას სოფელში დაბრუნება ერთგვარი სულიერი გმირო-
ბაა. მაგრამ როგორ მოერია ახალგაზრდა ქალი თავის წუხილს.
ორკოფობას, ცრუ სირცხვილს, როგორ გადადგა სწორი და
გაბედული ნაბიჯი შინ დასაბრუნებლად, ფილმში არაა ნაჩვენ-
ები.

შინ ბრუნდება მზია. დიდხანს ჩანს მზიას თავი ვაგონის
სარკმელში, ვხედავთ მის დაფიქრებულ სახეს, მაგრამ ემოცი-
ურად ვერ ვგრძნობთ ფიქრის სიღრმეს.

შინ მიმავალი მზია გზად ნათელას შეხვდა. ეს არაა მხო-
ლოდ ორი ამხანაგის შეხვედრა. იგი უფრო მეტია: ორი ქალის
სულიერი პაექრობაა, რომელთაც ერთი მამაკაცი უყვართ. აღ-
რე მზია ნათელას დაჩაგვრით ხარობდა. ახლა სხვანაირია მზია:
და რას იზამს იგი? მოეხვია, აკოცა სკოლის მეგობარს, თბილი
სიტყვა უთხრა; მაგრამ როგორც კი ელგუჯა ახსენა ე. ი. რა-

გორც კი დაიწყო სერიოზული (არ მინდა ვთქვა, დრამატული) სიტუაცია, რომელიც ადამიანის გულში ჩაგვახედებდა, რეჟისორმა ისევ სათქმელი ბოლომდე არა თქვა, საჩვენებელი ბოლომდე არ გვაჩვენა.

უყურებ მზიას და ნათელას, და ნებით თუ უნებლიეთ კუდვარდა მზიას სიყვარულს ნათელას ფაქიზი, უსიტყვო, დარღიანი სიყვარული გირჩევნია. იქნება ეს იმისი ბრალიცაა, რომ გამოუცდელი მსახიობი თ. სეფერთელაძე (ნათელა), რომელსაც შეიძლება პროფესიონალიზმი აკლდეს, უფრო გაჯერებთ უშუალოებითა და გულწრფელობით. ვიდრე პროფესიონალი ლ. აბაშიძე (მზია), რომელიც უშუალობას, გულწრფელობას და ბავშვობას თამაშობს.

ფილმი თითქოს ბედნიერების ძებნაა, მაგრამ რატომღაც დაგვავიწყდა, რომ დარჩა უბედური ადამიანი (ნათელა), რომელსაც სხვაზე ნაკლებ არა აქვს უფლება ბედნიერი იყოს, და რადგან ფილმის პერსონაჟებიცა და ავტორებიც გულგრილად უვლიან გვერდს ნათელას ბედს, გვიჭირს დავიჯეროთ ფილმის ჰუმანიზმი. ჩვენ კი ჰუმანური და ამალღებული სიყვარულით გამსჭვალული ფილმი გვინდოდა გვენახა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა.

ქართული კინოს ახალგაზრდობა

ვინც ქართული კინოხელოვნების ცხოვრებით დაინტერესებულა და მისთვის თვალყური უდევნებია, დაინახავდა, რომ ჩვენს კინემატოგრაფიაში ახალგაზრდა რეჟისორთა, ოპერატორთა და მსახიობთა დიდი ჯგუფი მოვიდა. მართალია, უმრავლესი მათგანის შემოქმედებას ერთი ან ორი ფილმით ვიცნობთ, მაგრამ მათზე გარკვეული მსჯელობა მაინც შეიძლება, რადგან ბევრჯერ საინტერესო მხატვრის ნიჭიერების ნაკვალები ჩანს მათს ნამუშევრებში.

ერთი, მთლიანი სახით აღებული მათი შემოქმედება ორი თავისებური ნიშნით იქცევა, ჩვენი აზრით, მაყურებლის ყურადღებას. პირველია ლტოლვა ეპიკური თხრობისაკენ და მეორე — პოეტურობისაკენ. ეპიკურობისაკენ მისწრაფება უფრო რეჟისორთა ახალი თაობის უფროს წარმომადგენლებს (ვგულისხმობთ რ. ჩხეიძესა და თ. აბულაძეს) ეტყობათ, ხოლო პოეტურობა უმცროსთა (აქ ე. შენგელაია, მ. კოკოჩაშვილი და ო. იოსელიანი მიიქცევა ყურადღებას) შემოქმედებაში მკლავნდება. იქნება ჯერ მეტისმეტად ნაადრევია ასეთი დაყოფა — კლასიფიკაცია, მაგრამ აქ თავს იჩენს მათი პირველი ნამუშევრების უშუალო შთაბეჭდილება. გარდა ამისა, ასეთი ორი ნაკადის არსებობა, ჩვენი ფიქრით, მთელი ქართული საბ-

ქოური კინოხელოვნებისათვისაა დამახასიათებელი. თუ თვალს გავადევნებთ ჩვენი კინოს ისტორიას უთუოდ შევთანხმდებით, რომ მ. ჭიაურელის შემოქმედება სწორედ ეპიკურ ფრთას ქმნიდა ქართული კინემატოგრაფიისას, ხოლო ნ. შენგელაია — პოეტურს.

ჩვენ ახლა არ შევუდგებით ზემოთ გამოთქმული აზრის კონკრეტული მაგალითებით დასაბუთებას, რადგან იგი სადაოდ არ მიგვაჩნია და ქართული კინოს ისტორიით დაინტერესებული კაცისათვის ყველაფერი გარკვეულად წარმოგვიდგენია. აქ მართო უფროსი თაობის შემოქმედების ათვისებასთან კი არ გვაქვს საქმე, არამედ იმ მყარი ტრადიციის გაგრძელებასთან, რომელიც ჩვენი კინემატოგრაფიის ეროვნულ სახეს ქმნის და თავისთავადობის ეშს ანიჭებს. თუ ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედების სწორი და მართებული გაგება გვინდა, უკან უნდა მოვიხედოთ და ის ფესვები გამოვძებნოთ, რომლითაც ისინი იკვებებიან. ამიტომ პირველი თქმული ორი — ეპიკური და პოეტური — ნაკადის შესახებ ცოტა ხნით გვერდზე გადავდოთ და ქართული კინოს ისტორიის გზას გავხედოთ, რომელზეც განსაკუთრებულ ნიშანავეტებად მოჩანან ფილმები — ი. პერესტიანის „წითელი ეშმაკუნები“, ნ. შენგელაიას „ელისო“, მ. ჭიაურელის რამდენიმე კინოსურათი, ს. დოლიძის „დარიკო“, დ. რონდელის „დაკარგული სამოთხე“, რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის „მაგდანას ლურჯა“.

ამ ფილმების დაკვირვებით შესწავლის შედეგად კაცმა შეიძლება რამდენიმე დასკვნა გააკეთოს.

პირველი: იშვიათი გამონაკლისის გარდა (მაგალითად, „წითელი ეშმაკუნები“), საუკეთესო ფილმები გაკეთებულია ქარ-

თული კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშების ეკრანიზაციის შედეგად ან მათი მოტივების მიხედვით.

მეორე: ქართული ლიტერატურის და საერთოდ სხვა დარგების სიყვარული მოაქვთ კინორეჟისორებს, რომელნიც ლიტერატურის, თეატრალური თუ სახვითი ხელოვნების სფეროდან გადმოსახლდნენ კინოში. ნ. შენგელაიას კინემატოგრაფიული შემოქმედების შესწავლა-შეფასება ვერ იქნება სრულყოფილი ამ კინორეჟისორის პოეტური მემკვიდრეობის შეუსწავლელად, მან აუარებელი ელემენტი და, უფრო მეტიც, განწყობილება მოიტანა კინოში პოეზიიდან. ეს პოეტური კვალი უთუოდ აჩნია მას ყოველ სურათს (ეს საკათხი აუცილებლად მოითხოვს ცალკე კვლევას). ასევე შეიძლება ითქვას დ. რონდელის კინემატოგრაფიული შემოქმედების შესახებ. იგი უთუოდ დავალებულია ახალგაზრდა დ. რონდელის ლიტერატურული შემოქმედებით, იქნება იგი პოეტური თუ კრიტიკული ხასიათისა. მ. ჭიაურელს ფესვები უდგას ქართული თეატრისა და სახვითი ხელოვნების ძარღვმაგარ ნიადაგში. მისი მოგზაურობა ისტორიულ ტაო-კლარჯეთში, ისტორიკოს ექვთიმე თაყაიშვილსა და მხატვარ ლადო გუდიაშვილთან ერთად, და ქართული კლასიკური არქიტექტურისა და ფრესკული მხატვრობის შესწავლა საოცარ გამოძახილს პოულობს შემდეგ მ. ჭიაურელის კინოშემოქმედებაში. თუნდაც თვალის ერთი გადავლებით შეგიძლიათ, მაგალითად, „უკანასკნელ მასკარადში“ ან „არსენაში“ შეამჩნიოთ ფერმწერის ხელი ტიპაჟის შერჩევაში. მისი ფილმების მასობრივი სცენების მონაწილენი გასაოცარი ინდივიდუალობით გამოირჩევიან. აქ ეტყობა რა დიდი მნიშვნელობა აქვს პორტრეტს კინორეჟისორისათვის, რად-

გან იგი ხშირად ადამიანებს მხატვრის თვალით უყურებს და სწორედ ამ პრინციპით არჩევს მათ.

მესამე: ქართული კინემატოგრაფიის ეროვნულ ტრადიციას ქმნიან სწორედ ის რეჟისორები, რომელნიც ლიტერატურის თუ სახვითი ხელოვნების ეროვნულ ნიშნებს კინემატოგრაფიაში ნერგავენ. აქ არა აქვს მნიშვნელობა იმას, რამდენად გააზრებული ან შეგნებული იყო ეს პროცესი. მთავარი ისაა, რომ მოქონდათ გულითა და სულით ნატარები განწყობილებანი და შეხედულებანი. შეიძლება ზოგჯერ ქვეშეცნეულადაც კი ამტკიცებდნენ მათ.

მეოთხე: კინორეჟისორების ახალი თაობა, რომელიც ჩვენი საუკუნის 50-იან წლებში მოვიდა ქართულ კინემატოგრაფიაში და რომელთაც პირობათად ტერმინის სიმოკლისა და გარკვეულობისათვის „ორმოცდაათიანელები“ შეიძლება ვუწოდოთ, აგრძელებს იმ ტრადიციულ გზას, რომელიც უფროსი თაობის მიერ არის შექმნილი. ამ აზრის დამასაბუთებელი ყველაზე ნათელი მაგალითი არის „მაგდანას ლურჯა“. ეს ფილმი შეიძლება ერთგვარ მანიფესტად ჩაითვალოს „ორმოცდაათიანელების“, რადგან არც მის ავტორებს და არც სხვებს ახალგაზრდა რეჟისორებიდან ჯერჯერობით უკეთესი არა გაუკეთებიათ რა.

„მაგდანას ლურჯას“ ანალიზი იძლევა საშუალებას დადგინდეს ის უწყვეტი ხაზი, რომელიც მას აერთიანებს „წითელი ეშმაკუნების“, „ელსისოს“, მ. ჭიაურელის ფილმების, „დაკარგული სამოთხეს“ და „დარიკოს“ ტრადიციებთან და ამით გამოჩნდება როგორ ვითარდება, გრძელდება და მტკიცდება ძირითადი შემოქმედებითი ხაზი ჩვენი კინემატოგრაფიის ისტორიაში.

ცხადია, ასეთი საკითხებისათვის გვერდის ავლა მათ არ შე-

ეძლოთ და თითოეული მათგანიც სულიერი სიახლოვისდა მიხედვით ეძებდა ტრადიციაში მისთვის ახლობელსა და საინტერესოს. აქედან, თუნდაც ეპიკურისა და პოეტურის აღქმა და ახლებურად გაგრძელება...

სწორედ პოეტური განწყობილების ზუსტი გადმოცემით იზიდავს მაყურებელს მ. კოკოჩაშვილის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი — „ხმელი წიფელი“. ახალგაზრდა რეჟისორს ვაჟას შემოქმედების გათავისება სჭირდებოდა, რომ დაენახა ძირითადი არსი და შემდეგ კინოს ენით მოეთხრო სიტყვის ემოციური ძალით აღძრული გრძნობების შესახებ. გარეგნული ერთი შეხედვით „ხმელი წიფელი“ მოკლებულია კინემატოგრაფიულობას, იგი ფიქრია გასულიერებული ხისა, მისი დარდი და წუხილი, გამოწვეული სიბერითა და სიკვდილის მოახლოებით. აყვავებული ტყის სამყაროში მარტო იგია გამხმარი და მოკლებული განახლება-გაცოცხლებით გამოწვეულ ტკბობას. ხის ეს შინაგანი ფიქრი და წუხილი რეჟისორს დასანახი უნდა გაღხადა და ეგრძნობინებინა მარტოხელა ხის ტრაგედია. რეჟისორი მ. კოკოჩაშვილი არაერთარ გარეგნულ ეფექტს არ მიმართავს იგი ენდობა კინოკამერის გამომსახველობით ძალას და ეკრანზე მხოლოდ ის გადმოაქვს, რაიც შეიძლება რეალურად დაინახოს კაცმა. ტყის განაპირას, პატარა ხრამის პირას მდგარი ზე პლასტიკურად ცისკენ ხელგაშვერილი კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი თითქოს აყვავებული ტყის მიმართ ზურგით დგას, რადგან ხე მთელი ტანით ხრამისაკენ არის გადაწეული. ამ გადაზნეპილ ფიგურაში უცნაური გათიშულობის ძალა იგრძნობა და ვაჟას მიერ შექმნილი წუხილი პლასტიკურ სახეს ღებულობს. ამავე დროს დიქტორის ხმა და ტყის ექო ერთმა-

ნეთს ისე ავსებს, რომ სრული შთაბეჭდილება იქმნება ხის დარ-
დიანი ძახილისა.

აუწერელი სიხარული დგება ხისა, როცა იგი თავის ძირას
ნორჩ ყლორტს შეამჩნევს. აქ მის გულში კაცური სიხარული
იღვიძებს: იგი არ გადაშენდება და ხმელი წიფელიც ამქვეყნად
შთამომავლობას დატოვებს. და რეჟისორი კიდევ ერთხელ
გვიჩვენებს კინოს პლასტიკური ჩვენების ძალას. გაავდარდება.
წვიმს. ელავს და ჰეჰს. ტყეს თითქოს წარღვნა ემუქრება. ამ
დროს ბებერი ხე სასოწარკვეთით ასავსავებს თავის გამხმარ
ტოტებს და ცდილობს ნორჩი ყლორტი დაიფაროს ავდრისა და
უბედურებისაგან. როცა ავდარი გაივლის, ხმელი წიფელი
აღარ დგას ცისკენ ტოტებადმართული. მას ტოტები დაუხრია
და თავის გადარჩენილ, გაზაფხულის მზით გამთბარ ტოტს
ესაუბრება თუ ეფერება. ამ პატარა ფილმში გამომჟღავნებუ-
ლია პოეტური კინოხელოვნების თითქმის ყველა ნიშანი.

ასეთივე შთაბეჭდილებას ახდენს ო. იოსელიანის „საპოე-
ნელაც“. აქ ცნობილი მეყვავილის მ. მამულაშვილის ყვავილე-
ბის სამყაროზეა ლაპარაკი. თუ პირველი ფილმი ვაჟას მო-
თხრობის ეკრანიზაცია იყო და მისი გავლენა აუცილებელიც
იყო, მეორე ფილმშიც იგრძნობა ეს ვაჟასეული ხედვის კვალი.
აქაც ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს კინორეჟისორს დი-
დებულო ჩარგლელისაგან უსწავლია ყვავილთა ენა. სუფთა კი-
ნემატოგრაფიული მონტაჟის საშუალებით შექმნილია მოცეკ-
ვავე ყვავილების გასულიერებული სახე. ხორუმის მუსიკის
ტაქტისდა მიხედვით სხვადასხვა ფერისა და ჯიშის ყვავილები
კადრიდან კადრზე ხტებიან და ცეკვის საზეიმო განწყობილება
იქმნება. ანდა მეორე მაგალითი: ღამის სიჩუმეში გაურკვეველი
ბგერებისაგან მწუხრის თავისებური მუსიკა იქმნება და გა-

ფურჩქენილი ყვავილები თავებს ხრიან, ფურცლებს ტანზე იწებებენ, თითქოს იძინებენო. ასეთი მაგალითების მოტანა შეიძლებოდა გაგვეგრძელებინა, მაგრამ ნათქვამიც კმარა იმის დასადასტურებლად, რომ ახალგაზრდა რეჟისორები კინოენით ლაპარაკობენ და ეს ენა მათი აზროვნების ძირითადი იარაღია.

თუ ერთნი კინოენით პოეტური თხრობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მეორენი იმავე ენით ეპიკური სიღინჯით გადმოგვცემენ თავიანთ სათქმელს. რეჟისორი თ. აბულაძე და ოპერატორი ლ. პაატაშვილი „სხვის შვილებში“ მხოლოდ პლასტიკური საშუალებებით გადმოგვცემენ პერსონაჟთა სულიერ განწყობას. მამისაგან მიტოვებული ბავშვები დეიდა ნატომაც მიატოვა და გია და ლია ღვთის ანაბარა დარჩნენ. ბავშვები სახლიდან გამოცვივდებიან და ვაგზალში გარბიან. მარტოობის გრძნობა რომ გააძლიერონ რეჟისორი და ოპერატორი ბავშვებს ნახევრადაშენებული თუ დანგრეული სახლებისა და მოღრუბლული ნაწვიმარი ცის ფონზე გვიჩვენებენ. მაგრამ პეიზაჟი მაშინვე იცვლება, როგორც კი დეიდა ნატო ბავშვებთან დაბრუნდება. ახლა ისინი — დეიდა ნატო, გია და ლია — ხალხით სავსე, მზით გაბრწყინებულ, დიდი ქალაქის ქუჩით მიდიან. აქ ხედვის საშუალებით, პლასტიკის ენით ნაამბობია მარტოობის დათრგუნვისა და ერთადყოფნის გამაჩრვების შესახებ.

რეჟისორის გვერდით ოპერატორი იმიტომ კი არ გვიხსენებია, რომ ისინი ერთად აკეთებდნენ სურათს, არამედ იმიტომ, რომ ოპერატორების ლ. პაატაშვილისა და გ. ჭელიძის შემოქმედება ახალი სიტყვაა ქართული კინოს გამოსახულებათა გამდიდრების საქმეში.

„ჩვენი ეზოს“ ყურებისას შეუძლებელია მაყურებელს დაავიწყდეს მზით განათებული თბილისი, სადაც ოპერატორი

გ. ჭელიძე ნათელი ფერებით ხედავს ჩვენს დედაქალაქს. აქ მეტი პოეზია და გამჭვირვალე ჰაერისა და სინათლისაგან მოგვარილი სიხარული. თეთრი ფერი აქ უბრალო გარეგნული სახე კი არაა, არამედ შინაგანი არსის გამოხატვა. მისი კამერის თვალით დანახული პეიზაჟი საოცარი სიჯანსაღითა და სილამაზით სუნთქავს, თუნდაც იგი ნანგრევებს იღებდეს, რადგან განწყობილება და გრძნობა ოპერატორის მიერ შექმნილი სიცოცხლის ჯანსაღი მაჯის ცემას გაგრძნობინებთ ყველგან. მის კადრში ს. მყარო შემოზღუდული არაა ჩარჩოს ოთხი კედლით. იგი ქმნის შორეულ პერსპექტივას და ამით სიხარულის განწყობილებას გვგვრის. მისთვის არც ტრაგიკული შავი ფერია უცხო. შეღამების ხანს დაცემული მზის უკანასკნელი სხივები რაღაც მოწყენილ და გამჭვირვალე სინათლეს ქმნის, რომელიც ადამიანის გულში არასასიამოვნოს მოლოდინის განცდის შეუცნობელ დარდს აღძრავს. დაგრძელებული შავი ჩრდილები დადარდინებული გაწვება და ისადგურებს ის სიჩუმე, რომელიც რაღაც ტრაგიკულის მოლოდინში გაყენებს. ასე მაგალითად, „მანია წყნეთელში“ კრწანისის ომის წინ, როცა მხედართა ლანდები მწუხრისაა თითქოს იმ ქვეყნიდან მოსული მოჩვენებებით დადიან ჩამავალი მზის სხივებით ოდნავ განათებული ცის ფონზე. ჭეშმარიტი მხატვრის თვალი გიორგი ჭელიძეს ჩვენი საუკეთესო ოპერატორების პირველ რიგში აყენებს.

მე აქ სწორედ განწყობილებათა გადმოცემის შეუზღუდავი მანერა მხიბლავს და მანიჭებს სიამოვნებას. უკვე დადგა იმის დრო, რომ ოპერატორთა შემოქმედება ისევე გახდეს ცალკე შესწავლის ღირსი, როგორც ფერმწერთა, მიუხედავად იმისა, რომ ფერთა ათვისების საქმეში კინემატოგრაფია ჯერ ბევრად ჩამორჩება მხატვრობას, მაგრამ შექჩრდილთა, პერსპექტივისა

და ხაზების აღქმა კარგი ოპერატორის ხელში კინოკამერას უკვე იმდენად კარგად შეუძლია, რომ შეუძლია დიდოსტატ ფერმწერს გაეჯიბროს.

კინემატოგრაფიას უყვარს მრავალპლანიანი პლასტიკური აზროვნება. გაიხსენეთ, ლ. პაატაშვილის კამერის თვალით დაჭერილი თბილისის პანორამა მხატვრის ატელიეს აივნიდან („დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“). მთელი ეპიზოდის შინაარსით ნაჩვენებია, რომ მხატვარი ისტორიამ გაიტაცა და დღევანდელი დღე ცოტა ხნით მიივიწყა. როცა ოპერატორს ფილმის პერსონაჟები მხატვრის ვიწრო ატელიედან გამოყავს და უცებ ქალაქის უზარმაზარ პანორამას გადაშლის, თითქოს ის ნათელი და დიადი ცხოვრება, რომელიც მრავალპლანად ახლა გაიშალა, მხატვრის ვიწრო ატელიეში ვერ შედის და მის გარეთ გამოსვლას მოითხოვს. ეს აზრი ოპერატორს მხოლოდ კამერის ოსტატური მოძრაობით აქვს გამოთქმული, რომელსაც პერსპექტივის გაშლა-დავიწროების გზით აღწევს.

ასეთი მაგალითები შეიძლებოდა მოგვეტანა თითქმის ყოველი ახალგაზრდა რეჟისორისა თუ ოპერატორის შემოქმედებიდან, მაგრამ შეიძლება ეს აუცილებელი არც იყო. რ. ჩხეიძისა და თ. აბულაძის სახელი დიდი ხანია საბჭოთა კავშირის საზღვრებს გასცდა და მათი შემოქმედება უფრო კონკრეტული ხასიათის მსჯელობას მოითხოვს, ვიდრე ზოგად დახასიათებას, ხოლო უფრო ახალგაზრდები დიდი კინემატოგრაფიის გზაზე ახლა გამოდიან და საკუთარი სიტყვის დამშვიდებით თქმვა ვაცალოთ. ერთი რამ კი ახლავე ცხადია, ისინი სისხლითა და ხორციით კინემატოგრაფისტები არიან და ქართული კინოხელოვნების ბედი საიმედო ხელებს აბარია.

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“

„ენამ გულისა უნდა თქვას და ფერ-
უმარული რა საჭიროა?“

ილია ქავქავაძე.

დიდი ხნის მოლოდინის შემდეგ, მაყურებელმა ნახა ნ. დუმბაძისა და თ. აბულაძის ფილმი.¹ პირველმა ემოციამ უკვე გაიხარა და ახლა შეიძლება ცივი გონებით (ეს არ გამოორიციხავს გულის ფიქრსაც) გავაანალიზოთ კინოსურათი. მაშ თანდათან მივყვეთ გულის ფიქრთა დენას.

რა იყო სცენარში და რა არის თითქოსდა
არც არის ფილმში

ფილმის გადაღებისას სცენარის ზოგიერთი ეპიზოდის შეცვლა არაა უჩვეულო აშბავი. ამისი მორალური და იურიდიული უფლება აქვს კინორეჟისორს. მაგრამ ცვლილებისას დასად-

¹ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“. სცენარის ავტორები: ნ. დუმბაძე და თ. აბულაძე; დამდგმელი რეჟისორი — თ. აბულაძე; ოპერატორი — გ. კალატოზიშვილი; მხატვრები: გ. გიგაური, კ. ხუციშვილი, დ. ერისთავი; მონაწილეობენ მსახიობები: ს. თაყაიშვილი, ს. ჟორჯოლიანი, გრ. ტყაბლაძე, ზ. ორჯონიკიძე და მ. აბაზაძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები“, 1962 წელი.

გენია — უმჯობესდება თუ უარესდება ლიტერატურული სცენარი და კონკრეტულად რა იგულისხმება შეცვლაში — მხატვრული ანალიზის გაღრმავება-დამუშავება, იდეური და მხატვრული კონცეპციის შეცვლა თუ ყველაფერი ერთად? წამოჭრილ კითხვას რომ პასუხი გავცეთ, ამისათვის მაგალითებს უნდა მივმართოთ.

მაგალითი პირველი: არის ერთი ეპიზოდი სცენარ-შიცა (ცხადია, მოთხრობაშიც) და ფილმშიც, რომელსაც პირობითად „ილარიონის შვილის დაღუპვის ცნობა“ შეიძლება ეწოდოს. ახლა გავიხსენოთ ამბავთა სვლის თანამიმდევრობა როგორც სცენარისეულ, ისე ფილმისეულ ეპიზოდში.

სცენარშია:

ბებია ოლღა და ზურიკელა შინ არიან. საქმიანობენ, იღება კარი და ცოცხალ-მკვდარი ილიკო შემოდის. სამწუხარო ამბავი მოიტანა ილიკომ: ფოსტალიონს მისთვის ილარიონის შვილის დაღუპვის ცნობა მიუცია. შეძრწუნდნენ ბებია და ზურიკელა, მაგრამ სამივემ ერთხმად გადაწყვიტეს: არ გაუმხილონ ილარიონს შვილის დაღუპვის ამბავი. დე, ელოდოს ბერიკაცი. კაცი იმედით ცოცხლობს. ამ დროს გაიღო კარი და მხიარული ილარიონი და აგიტატორი შემოვიდნენ. სამმა ადამიანმა — ბებიამ, ილიკომ და ზურიკელმა — მწუხარება გულში უნდა ჩაიკლან და მთელი საუბარი აგიტატორთან უდარდელი ხუმრობით ჩაატარონ. ასეც მოხდა: ცრუ-

5 ა. ბაქრაძე

ფილმშია:

ოთახში არიან ბებია და ზურიკელა. ზურიკელა უკრავს, ბებია აღტაცებულია. იღება კარი და ილარიონი და აგიტატორი შემოდინ. ცოტა ხანიც არ გასულა და ილიკოც მოვიდა. ილიკო არაფერს ამბობს (არც ოლღამ და ზურიკელამ იციან რა ამბავი მოიტანა ილიკომ და არც მაყურებელმა). გაეხუმრნენ ბედოვლათ აგიტატორს. ბევრი იცინეს. ბოლოს გამოირკვა, რომ იგი საფრონტო საჩუქრებისათვის მოსულა. ილიკომ საჩუქრად ნაბადი გაიღო. ილარიონი წამოდგა, ცოტა ხანს მომიცადეთო — თქვა, და გარეთ გავიდა. ამ დროს ზურიკელამ წამოაძახა: ილარიონი თავისი ახალი ჩექმების მოსატანად წავიდაო (მაყუ-

მლი და დარდი სიცილით შეინიღბა. ავტორმა ფრონტზე გასაგზავნი საჩუქრები-მოითხოვა. ილიკომ ნაბადი გაიმეტა. გოცებულები ილარიონი უხმოდ წამოდგა. გაკვირვებული ილიკო, ბებია და ზურიკელა დატოვა და გარეთ გავიდა. არ გაუვლია რამდენიმე წუთს და უკან მობრუნებულმა ილარიონმა თავისი ახალთახალი ჩექმები მოატანა და ილიკოს ნაბადთან ერთად საფრონტო საჩუქარს მიუმატა.

ასე თავდება ეპიზოდი სცენარში.

რებელი დაბრუნებულ ილარიონს ვერ ნახულობს, რადგან ეპიზოდი ისე მთავრდება, რომ ილარიონი ვერ ბრუნდება. ჩვენ მხოლოდ ზურიკელას უნდა ვენდოთ, რომ ილარიონი დაბრუნდება და ჩექმებს მოიტანს).

ავტორისა და ილარიონის წახულის შემდეგ გაუმხილა ილიკომ პეტიას და ზურიკელას ილარიონის შვილის დაღუპვის ამბავი. ოღონდ წყევლა-კრულვას უთვლის ჰიტლერს. ბოლოს ილარიონს არ გაუმხილოთ ეს ამბავი, გადაწყვიტეს. ილიკომ ცნობა ცეცხლში შეაგდო და ზურიკელა გააფრთხილა — არსად წამოგცდესო ეს ამბავი.

ასე თავდება ფილმში ეპიზოდი.

თითქოსდა რეჟისორს არაფერი შეუცვლია, გარდა ეპიზოდის კონსტრუქციისა. მაგრამ ილარიონისა და ილიკოს მოსვლა-წასვლის ერთი შეხედვით ამ უბრალო გადაადგილებამ დაარღვია ეპიზოდის დრამატურგია. საგრძნობლად გააღარიბა სახეები და ფაქტის თვალნათლივ ნახვის ნაცვლად პერსონაჟის ინფორმაციას უნდა დავუჯეროთ, რომ მაინცადამაინც ასე მოხდება და არა სხვანაირად. უფრო კონკრეტულად ვთქვათ სათქმელი: როცა მაყურებელმა, ბებია, ზურიკელამ და ილიკომ ილარიონის მოსვლამდე იცოდა კუკურის (ილარიონის შვილის სახელი) დაღუპვის ამბავი ჩვენ დაუოკებელი ინტერესით ველოდით — როგორ გაითამაშებდნენ მწუხარე ადამიანები მხიარულ სცენას, რათა ილარიონს მათ სახეზე საბედისწერო ამბავი არ ამოეკითხა. მგონია სადავო არაა, რომ ერთია ხუმრობა, როცა არაფერი არ გაწუხებს (ფილმში ოღონდ და ზურიკელამ ხომ

არაფერი არ იცოდა მომხდარი უბედურების შესახებ?) და სულ სხვაა ხუმრობა, როცა გულით უდიდეს მწუხარებას ატარებ (სცენარში ბებია და შვილიშვილმა იციან მომხდარი უბედურების შესახებ და მაინც ხუმრობენ მწუხარების დასამალად). სცენარისეულ ვარიანტში მკითხველი ხედავდა ილიკოს, ოლლას, ზურიკელას კითხვობილებასა და სულიერ ძალას, რომელნიც საკუთარ მწუხარებას სთრგუნავდნენ სხვისი სულიერი სიმშვიდის სახელით (აქ იყო ეპიზოდის დრამატურგიული ინტერესიც — ბოლომდე გაუძლებს თუ არა ოლლას, ილიკოს და, რაც მთავარია, ზურიკელას გული ასეთ გამოცდას?). სამივეს — მოხუცებსაც და ახალგაზრდასაც — ეყოთ ნებისყოფა და საიდუმლო, საიდუმლოდ დარჩა. სცენარისეულ ვარიანტში ნათლად ვხედავდით და ვრწმუნდებოდით, რომ ზურიკელა ჭეშმარიტად შვილია ბებია ოლლასი, ილიკოსა და ილარიონისა, რომ ცხვირმოუხოცელ ბიჭს მამაკაცის ნებისყოფა აქვს (აქ ჩანდამისი ხასიათიც და სულიერი სამყაროს სიღრმეც), რადგან მკითხველისა თუ მაყურებლის თვალწინ გათამაშდა სცენა. სადაც ზურიკელამ დაამარცხა მწუხარება. ფილმისეულ ვარიანტში კი უსაბუთოდ უნდა დავიჭიროთ, რომ ზურიკელა გაუძლებს და კუკურის დაღუპვის საიდუმლოს არ გასთქვამს. გარდა ზემოთ თქმულისა, რეჟისორული გადაწყვეტისა და მსახიობთა თამაშის თვალსაზრისითაც, ეპიზოდის სცენარისეული ვარიანტი უფრო საინტერესოა. გაორებული გრძნობის (დამალული მწუხარება და მოჩვენებითი მხიარულება) გადმოცემა მსახიობისათვის ძნელიცაა და მაცდუნებელიც, რადგან იგი დახვეწილ აქტიორულ ოსტატობას მოითხოვს. მსახიობმა ბეწვის ხიდზე უნდა იაროს. რომ მწუხარებისას სენტრიმენტალური არ იყოს, ხოლო მხიარულებისას — ხელოვნური და არაბუნებრივი. მაგრამ ასეთი

საშიშროება ფალში „მე, ბებია. ილიკო და ილარიონი“ გამო-
რიცხული იყო, რადგან რეჟისორს საოცარი სიზუსტით ყავს
შერჩეული სამივე მოხუცის როლის შემსრულებელი აქტიორი.
ს. თაყაიშვილმა, ს. ჟორჯოლიანმა და გრ. ტყაბლაძემ კი დაგვა-
ჩერეს, რომ ადამიანის სულის მოძრაობის ყოველი ნიუანსის
გადმოცემა შეუძლიათ, თუ ნაძალადევად არ წავართვით ამის
საშუალება. ხსენებულ ეპიზოდში კი რატომღაც რეჟისორმა
შეზღუდა თავისთავი და მსახიობებიც. რაც შეეხება ზ. ორჯონი-
ნიკიძეს, მიუხედავად იმისა, რომ უჭირს ბეწვის ხიდზე სიარუ-
ლს, რეჟისორის დახმარებით, შეეძლო გაორებული გრძნობის
ნათლად გადმოცემა, რის საბუთსაც ფილმის ერთი ეპიზოდი
მაძღვეს. გაგახსენებთ ამ ეპიზოდს: ღელის გაღმა ბებია დგას,
წყალში გასვლა არ შეუძლია. გამოდმა, ქვის კედელთან ზური-
კელა ჩაცუცქულა და ფეხზე იხდის, რომ ღელეში შეტოპოს და
ბებია გადმოიყვანოს. ბებია და შვილიშვილი სკოლიდან ბრუნ-
დებიან. მასწავლებლებმა მოახსენეს (მაგალითად, აქაც გამო-
ტოვებულია სკოლის ეპიზოდი, მაგრამ ეს თვალში ოდნავადაც
არ გეცემათ, რადგან ამბის თხრობის თანმიმდევრობა არ ირღ-
ვევა და არც აზრია გაუგებარი. პირიქით, აქ ზუსტი კინემატოგ-
რაფიული ლაკონიზმია გამომქდავნიებული) ოლღას ზურიკელას
„კაიკაცობა“. გაცეცხლებული ბებია უსაშველოდ ლანძღავს
შვილიშვილს, მაგრამ ზურიკელა — ზ. ორჯონიკიძის სახეზე
ოდნავადაც არ იგრძნობა აღელვება: ბიჭმა კარგად იცის ბებია-
მისის ლანძღვის ფასი. იცის რა უზომო სიყვარულია დამალუ-
ლი ოლღას „წყევლა-კრულვაში“. ისე მშვიდად, კმაყოფილი
თვითდაჯერებით იხდის ფეხზე ზურიკელა — ზ. ორჯონიკიძე,
რომ მაქსიმალურად ნათელია ბებიასა და შვილიშვილის ნამდ-
ვილი დამოკიდებულების არსი. თუკი რეჟისორმა და ახალგაზ-

რდა მსახიობმა ამ ეპიზოდში შეძლეს დაფარული გრძნობის წინა პლანზე წამოწევა. ნამდვილს და მოჩვენებითს შორის ფაქიზი ხაზის გავლება, ისე რომ მყუდროებასათვის არ დაკარგულა არც ერთი დეტალი, ცხადია, „კუკურის დაღუპვის ცნობის“ ეპიზოდშიც შესაძლებელი იყო გვენახა ზურიკელას გაორებული გრძნობა და კიდევ უფრო ღრმად ჩაგვეხედა მის სულიერ სამყაროში, მაგრამ სამწუხაროდ ასე არ მოხდა.

კიდევ ერთი შენიშვნა ამ ეპიზოდის მიმართ და დავამთავროთ მასზე საუბარი. სცენარისეულ ვარიანტში ჩექმები თავად ილარიონს მოაქვს. ეს თვალნათლივიცა, ეფექტურიც და მოულოდნელობის გრძნობის მატარებელიც (ამდენად უფრო კინემატოგრაფიულიც), ვიდრე ზურიკელას განცხადება ფილმში: ილარიონი ახლა ჩექმებს მოიტანსო. ჯერ ერთი, თვალთ ნანახი უფრო სარწმუნოა, ვიდრე სხვისი ნათქვამი და მეორეც, ჩექმების მოტანით ეპიზოდს ესმებოდა ზუსტი წერტილი და ამბავიც უფრო შეკრული და დამთავრებული იყო. შეიძლება აქ რეჟისორი შეაშინა დროის ფაქტორმა: ილარიონის წასვლასა და მოსვლას შორის არსებული შუალედი რა მოქმედებით შეევსაო ეკრანზე? თ. აბულაძეს ჩემზე არანაკლებ მოეხსენება, რომ კინოში არსებობს უამრავი საშუალება დროის სვლის პირობითი გადაწყვეტისათვის. ასე, რომ დრო ამ შემთხვევაში არაა დამაბრკოლებელი ძალა.

მ ა გ ა ლ ი თ ი მ ე ო რ ე: ზურიკელამ საშუალო სკოლა დაამთავრა და სწავლის გასაგრძელებლად თბილისში მიდის. ბიჭი პირთამდე გაქედნილ ვაგონში მოხვდა. რის ვაი-ვაგლახით მგზავრებს შორის გაძვრა, ბარგის დააწყობ თაროზე აძვრა და არხინად წამოწევა. ზურიკელას საქციელმა აღაშფოთა მგზავრები, განსაკუთრებით ვისაც ბევრი ბარგი ჰქონდა და ბიჭს პატარა

წალაპარაკება-ჩხუბიც მოუვიდა. ბოლოს მგზავრობამ თავისი გაიტანა, პატარა პურ-მარილი გაიშალა, წელანდელი მოჩხუბრები შერიგდნენ და ღვინომ მგზავრებს გუნება გაუხსნა. თურმე ისინი კეთილი, გულისხმიერი და მოყვასი ადამიანები არიან და ადამიანური ხასიათისა და ბუნების თვალსაზრისით ზურგიელაზე არანაკლებ კეთილშობილნი და სულით მდიდარნი.

ასეთი ეპიზოდია სცენარში (ცხადია, მოთხრობაშიც), ფილმში კი მხოლოდ მისი (ეპიზოდის) პირველი ნახევარია. ფილმისეული ეპიზოდი თავდება იქ, სადაც ზურგიელას მგზავრები წაეჩხუბნენ და იგი არასდიდებით არ ჩამოვიდა ბარგის თაროდან. მგზავრების და ზურგიელას შერიგებისა და პურ-მარილის სცენა კი მოწყვეტილია. არც ეს უნდა იყოს სადაო, რომ ასე ხელოვნურად რეჟისორს არ უნდა გაეყო ეპიზოდი შუაზე. ეს არღვევს ადმიანებისადმი დამოკიდებულების მწერლისეულ კონცეფციას. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ზურგიელა, სოფლური ყოფის შემდეგ, ჭიანჭველების ბუდეში მოხვდა. რადგან ამბის დასასრული არ ვიცით, გვგონია, რომ მგზავრები მარტოოდენ თავისთავით არიან დაინტერესებულნი და მეტი არაფრით. ნ. დუმბაძისათვის კი ადმიანთა კრებული არაა უსახო ბრბო, ჭიანჭველების ბუდე. იგი (ადამიანთა კრებული) პიროვნებებისაგან შედგება და ეს პიროვნებანი მოჩვენებით უხეშობას, ეგოიზმსა და, თუ გნებავთ, მტრობის უკან ალტრუიზმს, მეგობრობასა და სიყვარულს მალავენ. მწერალი ცდილობს გახსნას ადამიანის ასეთი ბუნება და მის არსებობასა და ქეშმარიტებაში მკითხველიცა და მაყურებელიც დაარწმუნოს. (შეიძლება დავეთანხმოთ ან არ დავეთანხმოთ ამ საკითხში მწერალს, მაგრამ მისი გამოცვლის უფლება კი არ გვაქვს). ახლა კი გაუგებარია როგორია ეს ხალხი, ვაგონში რომ მოუყრია თავი,

ხოლო ზურიკელას სახეს ჩრდილი მიადგა, რადგან მისმა უარმა ჩამოვიდეს ბარგის თაროდან ხულიგნური ელფერი შეიძინა (ორი ხანდაზმული კაცი ედავება ჩამოდის, თვითონ კი არხეინად იკრიკება და განძრევასაც არ აპირებს) მაშინ, როდესაც სინამდვილეში საქმე მხოლოდ ბავშვურ გაჭიუტებასთან გვაქვს.

გარდა ამისა, ამ ეპიზოდს, ბოლომდე რომ არსებულებო იგი ფილმში, პქონდა სხვა მნიშვნელობაც. ამჟამად, ფილმის მიხედვით ზურიკელა, ბებია, ილიკო და ილარიონი ხალხსა და გარემოსაა მოწყვეტილი. არათუ კონკრეტული პიროვნებანა არ ვიცით, ვისთანაც ფილმის პერსონაჟებს აქვთ ურთიერთობა თუნდაც სქემატური, მეორე პლანით დანახული, არამედ, გამოსახულების თვალსაზრისითაც, ვერ ვნახეთ სოფლის ხედი (გარდა ერთი შორი პლანისა, როცა დათოვლილი სოფელი მოჩანს მერისა და ზურიკელას სიყვარულის გამეღავნების ეპიზოდში. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას — გადაღებული გემოვნებით, შთამბეჭდავად და ლამაზად, მაგრამ სოფლის სახეს მაინც ვერ ქმნის), სადაც ფილმის პერსონაჟები ცხოვრობენ და შრომობენ, რომ თავად სოფლის სახე შესულიყო მაცურებლის მებაეგრებაში. (ეს არაა განზოგადოება, ეს უმისამართობაა). არ ვიცით კეთილკაცობა, დიდბუნებოვანება, სიცილის საშუალებით ჭირთახ ბრძოლა ოლღას, ილიკოსა, ილარიონსა და ზურიკელას ინდივიდუალურ-პიროვნული თვისებაა, თუ ყველაფერი ეს მთელი ერის, ხალხის ბუნებაშია და ფილმის პერსონაჟებიც ამ თვისებებს იმდენად ატარებენ, რამდენადაც ამ ერის ხალხის შვილები არიან, მათი სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი. როცა ვაგონში შემთხვევით შეხვედრილი ამბაკო ზურიკელას მამასავით ექცევა, ხოლო თავად ბიქს იგი ილარიონისაგან ვერ გაურჩევია (ეს არაა მხოლოდ სიმთვრალის ბრალი. სიმთვრალე ბუ-

ნებრიობისათვისაა საჭირო), სწორედ ხალხისა და ოლღა-ილი-
კო-ილარიონ-ზურიკელას ერთიანობაზე ლაპარაკობდა. ამ
ფაქტს ხაზგასმა, წინა პლანზე წამოწევა უნდოდა და არა შუა-
ში გაჭრა. ალბათ თ. აბულაძეს ჰქონდა მიზეზი, როცა ეპიზოდს
მეორე ნაწილი მიაჭრა — ან მსახიობთა თამაშმა არ დააკმაყო-
ფილა, ან გამოსახულების ხარისხმა, გადაღების თვალსაზრისით,
მაგრამ არც ერთმა რეჟისორმა არ უნდა დაივიწყოს ერთი
ქეშმარიტება: „გამოსახულება კი არ ქმნის ფილმს, არამედ
სული (დავამატებდი — აზრი) გამოსახულებისა“. ეს სიტყვები
აბელ ჰანსს ეკუთვნის და ურიგო არ იქნება თუ დავუჭერებთ
მის გამოცდილებასა და ნიჭს.

აქვე ისინიც უნდა ითქვას, რომ ხსენებული ეპიზოდის გა-
ყოფამ დაარღვია მწერლის ხერხიც — ამბის თხრობა კონტრას-
ტებზე ააგოს (ამ კონტრასტებით ქმნის იგი დრამატურგიასაც)
და წაშალა ქართული მგზავრობის კოლორიტიც. ამ კოლო-
რიტში კი ერის სახის რაღაც ნაწილია და იგი მეტ ყურადღე-
ბას მოითხოვს.

მ ა გ ა ლ ი თ ი მ ე ს ა მ ე: იმ დღეს, როცა ზურიკელას ოჯ-
ახს აგიტატორი ეწვია და ფრონტზე გასაგზავნი საჩუქრები მო-
ითხოვა, ბებია ოლღამ თავის ლეიბს მატყლი გამოაცალა და
მთელი ღამე ქსოვდა ფრონტზე გასაგზავნ წინდებს. ფილმში
ბებიას ამ საქციელს აკლია ლეიბიდან მატყლის გამოღება. ეს
არაა უბრალო დეტალი, რომელიც შეიძლება შეიტანო ან არ
შეიტანო მხატვრულ ნაწარმოებში. მოხუცმა ქალმა, რომლის-
თვისაც სითბოს სიცოცხლის ფასი აქვს, თავის თავი გაიძეტა და
უცნობ ჯარისკაცს უბრალო წინდა კი არა, საკუთარი სხეუ-
ლის სითბო აჩუქა. ეს გმირობაა, რადგან გმირობა ადამიანის
შესაძლებლობასა და გარემოებაზეა დამოკიდებული. მოხუც

ბებიას კი მეტი არ შეეძლო და გარემოებაც ამას მოითხოვდა. ამისთანა სულიერ გმირობაზე თქვა შტეფან ცვაიგმა — როცა ჩვეულებრივი და უბრალო ეყენი გრანდე, მრისხანე და ძუნწი მამის თანდასწრებით ერთ ზედმეტ ნატეხ შაქარს დებს საყვარელი კუზენის შარლის ყავაში, იმდენ ვაეკაცობას ამჟღავნებს, რამდენსაც არკოლეს ხიდზე, დროშით ხელში, იერიშზე გადასული ნაპალეონიო. აქაც გარემოებისა და შესაძლებლობის ერთიანობაა და მიუხედავად გარეგნული დიდი განსხვავებისა, შინაგანად და მორალურად ეყენი გრანდეს საქციელიც გმირობაა და ნაპალეონისაც. ასევე ბებია ოლლას საქციელიც, რომელიც მისი კეთილქალობის და დიდბუნებოვანების საბუთიცაა. ამ დეტალის გამოტოვებით ოლლას სახეც გაღარიბდა და ზურიკელას ხასიათის ჩამოყალიბებას ერთი ფაქტორი მოაკლდა. ილიკოს ნაბადი, ილარიონის ჩექმები და ბებია ოლლას ლეიბიდან გამოღებული მატყლით მოქსოვილი წინდები ის გაკვეთილებია, რომელთა მისედვითაც ზურიკელა კაცურ კაცობას სწავლობდა.

დასკენისას უნდა ვთქვა, რომ ხსენებულმა ცვლილებებმა, რომელიც როგორც მხატვრული, ისე იდეური კონცეპციის გადაზრების ხასიათს ატარებს, გაუმჯობესების გზით არ წაგვიყვანდა. გადაღების პროცესში ამა თუ იმ ცვლილების მოხდენას ლიტერატურულ მასალაში, მაშინ აქვს ფასი, როცა მხატვრული ანალიზი უფრო დახვეწილი და ზუსტი ხდება, ნაწარმოების იდეური კონცეპცია ღრმავდება და უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, აზრი კი — უფრო ნათელი და გასაგები. ყველა სხვა შემთხვევაში ერთნაირად აგებს რეჟისორიცა და მაყურებელიც.

„თვალეების მუსიკა“

Пейзаж может служить конкретным образом воплощения целых космических концепций целых философских систем“.

ს. ე ი ზ ე ნ შ ტ ე ი ნ ი.

„თვალეების მუსიკას“ პეიზაჟსა და დეკორაციას ეძახდა პიეტრო გონზაგო (1751—1831 წწ.). თითქმის ყოველ დროში იცოდნენ, რომ დეკორაცია და პეიზაჟი თეატრში (და ასევე კინოშიც) ადამიანზე ლაპარაკობდა, მის ხასიათსა და ბუნებას უფრო რელიეფურად გამოხატავდა, განწყობილებას აძლიერებდა, აღრმავებდა, აზრის გამოთქმის პლასტიკური საშუალება იყო და, ცხადია, დამოუკიდებელი ესთეტიკური ღირებულებაც ჰქონდა და აქვს. სხვათა შორის, როგორც თეატრში, ისე კინოში დეკორაციისა თუ პეიზაჟის თავისთავადი ესთეტიკური ღირებულებისა და ფილმისა თუ სპექტაკლის აზრის ბუნებრივი და უშუალო შერწყმა-შეხამება ძნელია. აქ უნდა გამოიჩინოს სწორედ მხატვრის ოსტატობა. აქვე უნდა დავეუმატოთ რომ კინოში პეიზაჟი და დეკორაცია ალეგორიის ღირებულებასაც იძენს და ფილმის სამეტყველო ენას უფრო მოქნილს და მრავალფეროვანს ხდის. ამიტომაცაა, რომ ადამიანი-პეიზაჟი-დეკორაცია მთლიანია და კინემატოგრაფიული სახეც ამ მთლიანობის ერთიანი დახატვა-აღქმით იქმნება. ამდენად „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ (და საერთოდ ყოველი ფილმის) ნატურის არჩევას სერიოზული და დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა.

„მე ბებია, ილიკო და ილარიონის“ რეჟისორსა და მხატვრებს ძირითადად შიშველი პეიზაჟისა და ფონისათვის მიუნიჭებიან უპირატესობა. როგორც ჩანს, ცდილობდნენ ყოფის სუ-

რათის აღდგენისათვის აერიდებიან თავი, მაგრამ ეს პრინციპი არაა ქცეული ფილმის გამოსახულებითი მხარის ერთიან სტილისტიკად. პირიქით, ეპიზოდებში — „საკლასო ოთახში გაკვეთილზე“ და „სიმწიფის ატესტატების დარიგება“ — სოფლის სკოლის ყოფა ზუსტადაა აღდგენილი. უფრო მეტიც, „ატესტატების დარიგების“ ეპიზოდში თითქმის პროვინციული ფოტოების მიხედვითაა გადმოცემული პერსონაჟთა პოზები და მიზანსცენები, რაიც ძალიან ცოცხალსა და თბილს ხდის ეპიზოდს. შიშველი პეიზაჟის და ფონის შენარჩუნებას ფილმის ავტორები უფრო ბეზიას, ილიკოსა და ილარიონთან დაკავშირებულ ეპიზოდებში ცდილობენ. და სადაოც აქაა.

რეჟისორის მტრული დამოკიდებულება ყოფისადმი იქამდე მივიდა, რომ ერთხელაც (თუნდაც მეორე პლანით) კი არ გვაჩვენა სად ცხოვრობს ილიკო ან ილარიონი. ქვევრის გაძარცვის ერთადერთი ეპიზოდი, დაკავშირებული ილარიონის ეზო-კართან, სილუეტებითაა გადაღებული, რაც საშუალებას არ გაძლევს დაადგინო სად ხდება მოქმედება (თავი რომ დავანებოთ იმას, რომ დაყირავებული მარანი ჯერ არავის უნახავა ამქვეყნად) და ყოფის სურნელი შეიგრძნო. თუნდაც ამ ერთ მარანს, ბევრი რამ შეეძლო ეთქვა მაყურებლისათვის ილარიონის შესახებ. ოთარაანთ ქვრივის სახლ-კარი არანაკლებ ნათლად მეტყველებს მისი პატრონის კაიქალობაზე. ვიდრე რომელიმე სხვა ფაქტი ქვრივის ცხოვრებიდან. ამიტომაც აღწერს ეგზომ ყურადღებით ილია ოთარაანთ ქვრივის სახლ-კარს. საცხოვრებელი ადგილის ან ნივთების საშუალებით პერსონაჟის სახის დახატვა არც კინემატოგრაფიისათვისაა უცხო, ფლორესტანო ვან-ჩინი, რეჟისორი ფილმისა — „1943 წლის გრძელი დამე“, სურათის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის ფრანკოს სახეს სწო-

რედ ოთახისა და ნივთების საშუალებით გვაცნობს. ოთახში მიმობნეული სხვადასხვა ეპოქის, სტილის, ღირებულებისა და გემოვნების ნივთები ნათლად ლაპარაკობენ მათი პატრონის მერყევ და ჩამოუყალიბებელ ხასიათსა, დაბნეულ იდეალსა და გაურკვეველ სიმპატია-ანტიპატიაზე.

ასევე ნათლად შეიძლება ილიკოსა და ილარიონის სახლ-კარის ჩვენებით კიდევ უფრო ზუსტი, მდიდარი და სრული წარმოდგენა გვექონოდა მათზე. ყოფის ხამდვილი სურათი შეგვექმნა და განუმეორებელი კოლორიტის სურნელით გაგვეყდინთა ფილმი. ფილმის საერთო ლირიკულ განწყობილებას კი ყოფის და პეიზაჟის კოლორიტი კიდევ უფრო გაამდიდრებდა და გაამშვენიერებდა. გარდა ამისა, სახეების დასახატად ნ. დუმბაძის მიერ არჩეულ მანერას ერთგვარი ერთფეროვნების ელფერი დაჰკრავს და ამიტომაცაა, რომ ილარიონის ან ილიკოს შინაგანი სამყარო მკვეთრად ინდივიდუალიზირებული არაა და არც მათ შორის პიროვნული განსხვავებაა იოლად საპოვნი. ამ ნაკლის თავიდან აცილება კი ილიკოსა და ილარიონის საგნისეული დახასიათებით შეიძლება. თუ ვაჩვენებდით როგორია თითოეული მათგანის სახლ-კარი, რა საგნებთან აქვთ ურთიერთობა, შეიძლება დაგვენახა მათი ინდივიდუალური თვისებები. ამისათვის სრულიად არ იყო საჭირო არც დამატებითი ეპიზოდების დაწერა და არც დამატებითი სიტუაციების შექმნა. ყველაფერი ეს ფონით ანუ მეორე პლანით შეიძლება გადაწყვეტილიყო. ამ შემთხვევაში მეორე პლანი ქვეტექსტივით ილაპარაკებდა და უფრო სრულს და მთლიანს გახდიდა მაყურებლის წარმოდგენას ფილმის სახეებზე. ხოლო რაც შეეხება პეიზაჟს თავად თ. აბულაძე იძლევა მაგალითს რა კარგად შეიძლება პეიზაჟის გამოყენება აზრის გამოსახატავად და პერსონაჟთა გან-

წყობის გადმოსაცემად. გაიხსენეთ ზურგიელასა და მერის გავლა დათოვლილი ტყის პირას და სიყვარულის პირველი გამქლავნება. დაბნეულმა ზურგიელამ არ იცის როგორ გაუმხილოს მერის თავისი გრძნობა და „მურადაზე“ ყვება რაღაცას უთავბოლოდ. გოგო და ბიჭი მიდიან, ხევში ჩადიან და იკარგებიან. ეკრანზე დიდხანს ჩანს თეთრი. თეთრი თოვლი და ისმის „მურადას“ უყვარდიო. „მურადა“ მიყვარდაო, ხოლო თავად ზურგიელა და მერი აღარ ჩანან, მაგრამ თეთრი თოვლი და სიტყვა „უყვარდიო“ შესანიშნავად გადმოგვეცემენ როგორ იბადება თოვლივით სუფთა და სპეტაკი დიდი სიყვარული. სხვათაშორის აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ მერე მსგავსი ეპიზოდი კიდევ გაიმეორა რეჟისორმა (იმ განსხვავებით რომ ახლა უკვე ზამთარში აღარ ხდება ამბავი) ზურგიელას თბილისიდან ჩამოსვლის შემდეგ, მაგრამ ვერ მოახერხა ამ ორ ერთნაირ ამბავს შორის განმასხვავებელი ზღვარი გაეცლო და მაყურებელს ეგრძნო, რომ პირველი ეპიზოდი ბავშვური სიყვარულის გაუბედავი გამხელა იყო, ხოლო გამეორებული — ბავშვობის ტკბილი გახსენება. ახლა კი მოწიფულ ქალ-ვაჟს სიყვარულის აღარ ერიდებათ. არამედ ტკბებიან მისით.

მივუბრუნდეთ ისევ პირველთქმულს. ბებიას, ილიკოს და ილარიონის პორტრეტები და გარეგნობა მიუთითებენ, რომ ისინი მშრომელი, მიწის მოყვარული და მოტრფიალე ადამიანებია. მათ ცხოვრებას არ შეიძლება მიწაზე კვალი არ დაეჩინა. ამიტომ უხერხულობისა და შეუსაბამობის გრძნობა გვიუფლებს, როცა ხედავ როგორ ზის გატყავებულ და ხრიოკ ეზოში ოლდა ბებია — ს. თაყაიშვილი. ოლდას კალთაში ქათამი უზის, აჭმევს თუ ასმევს და რაღაცას ალერსიანად ებუტბუტება. იმდენი სითბოა მოხუცი ქალის ფრინველისადმი დამოკიდებულებაში. რომ

შეუძლებელია დაიჯეროთ, რომ ამ ქალს ასე გაუბედურებული ეზო-კარი ქონდეს. აქ სიმდიდრეზე კი არაა ლაპარაკი, არამედ შრომის სილამაზეზე, რომელიც გლახაკისა თუ გლახქალის შრომაში და ამ შრომით შექმნილში მქლავნდება. სწორედ ოლ-ლას ნაშრომის სილამაზეზე არ ლაპარაკობს თ. აბულაძის მერ გადაღებული ეზო-კარი. დარღვეულია ბუნებრივი და ორგანული ერთიანობა ადამიანსა და გარემოს შორის.

კადრმა „ოლლა ბებია ეზოში“ დ. კაკაბაძის სურათი. „იმერეთი — დედაჩემი“ გამახსენა. დავით კაკაბაძის მოხუცი ქალ მშვიდად ზას და რთავს. საოცარი სანაშენადე, დაჯერება და კვა-ყოფილება მოხუცის სახეზე და მთელ სხეულში. იგი თავისი არსებით იმ ბუნებას შერწყმია, რომლის ფონზე ზის. ბალახი თუ ყვავილები, ტყრუშული ღობე თუ ლამაზი ჭიშკარი, ალვის ხეები თუ შორეული ყანები, ერთი სიტყვით, მთელი ბუნება ამ ქალის ადამიანური არსების ნაწილია, ხოლო თავად იგი ამ ბუნების ღვიძლი შვილია. მოხუცი ქალის ხასიათი ამ ბუნებას ჩამოუყალიბებია, ხოლო თავად მას (ქალს) ბუნებისათვის მისი ხელით შექმნილი მშვენიერებაც — ეზო-კარი — მიუმატებია. ამიტომაც არსებობს ჰარმონია და ერთიანობა ადამიანსა და ბუნებას შორის. ამან მისცა უფლება მხატვარს სამშობლო და დედა გაეგივივებია და სურათისათვის „იმერეთი — დედაჩემი“ ეწოდებინა.

თ. აბულაძეს დ. კაკაბაძისეული ჰარმონია რომ დაემყარებინა ადამიანსა და პეიზაჟს შორის შეიძლებოდა კადრის — „ოლლა ბებია ეზოში“ — ნახვისას დედისა და სამშობლოს იგივეობის გრძნობა აღვძროდა, იმდენი მორალური ძალა. სიმშვიდე, სინათლე, სითბო და სიყვარულია ს. თაყაიშვილის მიერ შექმნილ სახეში. მაგრამ ხრიოკმა ბუნებამ ადამიანი და პეიზაჟი

გათიშა და, ჰარმონიის ნაცვლად, სიცივე და სიცარიელე დაამყარა მათ შორის.

„თვლების მუსიკა“ არ აღმოჩნდა სავსე იმ ლარიზმით და სითბოთი, რაიც ბებიას, ილიკოს, ილარიონის და ზურიკელას ადამიანურ ბუნებასა და ურთიერთდამოკიდებულებაშია. ადამიანსა და პეიზაჟს შორის ჰარმონიის დარღვევამ კი რეჟისორისა და მხატვრებს მიერ არჩეული ნატურა თვითმიზნურად გაზადა, თვითმიზნურობა კი მხატვრული ნაწარმოების ღირსება არასოდეს ყოფილა.

დავიწყებული დიდი პლანი

ერთი თავისებურებაც აჩნია თ. აბულაძის ფილმს. ესაა დიდი ანუ ახლო პლანთა სიმცირე. საერთოდ, ამჟამად ევროპულსა და ამერიკულ კინოხელოვნებაში შეიმჩნევა დიდი პლანის უარყოფით გატაცება. პოლონელმა კინოთეორეტიკოსმა, ეჟი პლაჟევსკიმ ამ მოვლენას „ახლო პლანის დაცემა“ უწოდა და თანამედროვე კინოხელოვნების ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნია. მაგრამ საქმე ისაა, რომ უცხოელი კინორეჟისორები, რომლებიც ახლო პლანს მოძველებულ საშუალებად თვლიან, მთლიანად უარყოფენ მას და ფილმებს ძირითადად შორი და საშუალო პლანებით იღებენ. ერთი სიტყვით, დიდი პლანის უარყოფა მათი ფილმების კინემატოგრაფიულ სტილისტიკას განსაზღვრავს. ხოლო ფილმში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ რეჟისორის პოზიცია ამ მხრივ ნათლად და გარკვეულად არაა გამომჟღავნებული, რადგან თ. აბულაძე ხანდახან მიმართავს დიდ პლანს, როგორც პერსონაჟის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამხსნელ საშუალებას. (მაგალითად, ზურიკელას დიდი პლანით იწყება ეპიზოდი საკლასო ოთახში, ბებიან

დიდი პლანები სიკვდილის წინ და სხვანი). ე. ი. ამ შემთხვევაში დიდ პლანთა სიმცირე არ იქცა ფილმის სტილისტიკის განმსაზღვრელად. აქ უფრო ორჭოფობაა, ვიდრე მტკიცე პოზიცია. ამდენად აქ არც თანამედროვე ევროპული კინემატოგრაფიის გავლენაზე შეიძლება ლაპარაკი და არც რეჟისორის პერსონაჟისადმი დამოკიდებულების თავისებურებაზე. მხოლოდ უკმარობის გრძნობა თუ გაუჩნდება კაცს, რადგან არის როგორც პერსონაჟის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, ისე სიტუაცია, სადაც უახლოვლანოდ თითქმის შეუძლებელია აზრის ნათლად გადმოცემა. ამიტომაც არ მიმაჩნია ხანდახან რეჟისორის სიძუნწე გამართლებულად.

ახლა კონკრეტულ მაგალითებს მივმართოთ.

მაგალითი პირველი: წინ ილარიონი და ილიკო მიდიან. უკან ზურგიელა მიყვება. ორ ხანდაზმულ გლეხს შეჰდები საუბარი აქვთ გამართული (საუბრის დროს სამივე პერსონაჟი ზურგიდანაა გადაღებული და მათ სახეებს მაყურებელი ვერ ხედავს):

„— ოსმალთა-თათარის პოლიტიკა რაღაც არ მომწონს ამ ბოლო დროს, ჩემო ილარიონ!

— მაგი ხომ იცი რაფერია, თუ შეატყო გაუჭირდომ, ისევ გერმანიას გამოუცხადებს ომს.

— გაჩუმდი, კაცო!

— აგერ ვარ მე და აგერაა გერმანია. აგი ულვაში გამპარსე თუ ასე არ ქნას“... (აქ მხოლოდ შუანაწილია დიალოგის მოტანილი, მაგრამ მაგალითისათვის კმარა, რადგან დიალოგის დასაწყისი და ბოლოც ამავე ტონით მიმდინარეობს).

რა არის ეს — ორი მოხუცის სერიოზული საუბარი თუ სცენარისტის თვითნებური სურვილი უცნაური დიალოგით გააცი-

ნოს მაყურებელი? პასუხი ერთია: საუბარი აბსოლუტურად სერიოზულია. უფრო მეტიც, ამ საუბარში ილიკოსა და ილარიონის ბუნებაა. და არა მარტო ამ ორი კაცისა, მთელი იმ ხალხის ბუნებაა, რომელსაც მოსაუბრე მოხუცები ეკუთვნიან. აქ სიცილი კომედიურის კატეგორიას არ ეკუთვნის, რადგან ილიკოსა და ილარიონს, ხალხს გულის დარდის გამოსათქმელად, სერიოზული ფიქრის გამოსამქლავნებლად ნებისთუ უნებლიეთ, ცხოვრებისა თუ ბუნების განგებით საღიმილო და სასაცილო ფორმა უპოვიათ. ამ ფორმას მკითხველი თუ მაყურებელი ყოველთვის უნდა გამოყოფდეს, რომ ომით გამოწვეული მსჯელობის მთელი წუხილი, დაინტერესება და სერიოზულობა ვიგრძნოთ. ამიტომაც აუცილებელი იყო ზემოთ მოტანილი დიალოგის დროს მაყურებელს ილარიონ—გ. ტყაბლაძისა და ილიკო — ს. ჟორჯოლიანის სახეები დაენახა და მათ სახეებზე წაეკითხა, რომ ის, რაც მაყურებელს გულიანად აცინებს, მათთვის სრულიად არაა სასაცილო. პირიქით, აქ მათი ადამიანური ბუნება მქლავნდება და საუბარიც მთელი არსებით სერიოზულად მიმდინარეობს. ხოლო ამ ადამიანური ბუნების გამქლავნებამ უნდა მიგვიყვანოს ილიკოსა და ილარიონის ხასიათების საიდუმლოსთან, რომელიც სასაცილოთი ტრაგიკულის ბუნებრივ შენიღბვას გულისხმობს. აქ დიდი პლანის გამოტოვებამ (უფრო მეტიც, რეჟისორმა სჯეროდ არ გვიჩვენა ამ საუბრისას ილიკოსა და ილარიონის სახე) კი ამის შეგრძნების საშუალება წავართვა და ამიტომ ორივე მოხუცის სულიერი სამყარო სათანადოდ არ გამოიკვეთა.

მ ა გ ა ლ ი თ ი მ ე ო რ ე: მასწავლებელმა ბებიას წერილი გაუგზავნა. მერის შეეშალა და მასწავლებლის წერილის ნაცვლად, ბებიას ის წერილი მისცა, რომელიც რომულის კარნახით

ზურიკელამ მერისათვის დასწერა. გაიხსენეთ როგორაა გადაღებული ზურიკელას წერილის კითხვა ფილმში: კადრის მარცხენა კუთხეში კარებთან ზურიკელა — ზ. ორჯონიკიძე აკუზულა (მისი სახე დიდი პლანითაა ეკრანზე), შორს სიდრამეში ბეზია — ს. თაყაიშვილი მოჩანს, ილიკო და ილარიონი კადრს გარეთაა და მხოლოდ მათი ხმა გვესმის. წერილის კითხვის დასრულებამდე კადრი სტატიკურია, კომპოზიცია არ იცვლება. აუცილებელი კი იყო კინოკამერის მოძრაობა და დიდ პლანთა მონაცვლეობაც, რომ მაყურებელს ნათლად დაენახა პერსონაჟთა განწყობილების ცვლა: გაკვირვება, გაოგნება და მერე უეცარი ხარხარი გამოწვეული უცნაური წერილით.

რეჟისორი მართალია, როცა კადრის კომპოზიციის აგებ-სას ყურადღების ცენტრში, პირველ პლანზე ზურიკელა ყავს. მაგრამ რატომღაც დავიწყებულია მეორე პლანი, რომელიც ბეზიას, ილიკოსა და ილარიონს ბიჭთან უწყვეტი ძაფით დააკავშირებდა, რადგან მოხუცების განწყობილებისა და მდგომარეობის ცვალებადობა იწვევს ზურიკელას მდგომარეობისა და განწყობილების ცვლას. თავად ზურიკელაც ხომ სრულიად არ ელოდა იმას, რაც მოხდა. ჯერ იგი შიშით ელოდა მასწავლებლის წერილის წაკითხვას. უცბად, მოულოდნელად დაიწყეს მერისადმი მიწერილი მისივე საკუთარი წერილის კითხვა. აქ პირვანდელი შიშის გრძნობა გაკვირვებამ შესცვალა (გაკვირვებას ურევია სიხარულის გრძნობაც: მასწავლებლის წერილი არ მიუღია ბეზიას), გაკვირვება — დაბნეულობამ, რადგან ბიჭმა აღარ იცის უკვე როგორ მოიქცეს. ბოლოს მერი დაბრუნდა, ბოდიში მოიხადა წერილი შემეშალაო და ბეზიას მასწავლებლის წერილი გადასცა. ზურიკელას მდგომარეობა უფრო და უფრო გართულდა: ბეზიამ მასწავლებლის წერილიც მიიღო. ჯერ ერ-

თი, რეჟისორმა არ გვიჩვენა მერის მდგომარეობა, მისი უხერხულობა და დაბნეულობა. გოგომ ხომ იცის რა ეწერა წერილში, რომელიც მოხუცებმა წაიკითხეს? ამ რეაქციას აუცილებლად სჭირდებოდა ასახვა, რაც ყველაზე სრულყოფილად, ჩემი აზრით, დიდ პლანს შეეძლო. აქ შესაძლებლობა იყო ნათლად გამჟღავნებულიყო მერის ბავშვური სიწმინდე და გულუბრყვილობა. მეორეც, ზურგიკელას განწყობილებებისა და გრძნობების მრავალფეროვანი გამა სრულად ვერ გადმოცა ზ. ორჯონიკიძემ. პირიქით, ამ სცენაში მას ისეთი სახე აქვს. თითქოს წინდაწინ იცოდოდ, ბებია მასწავლებლის წერილის ნაცვლად ზურგიკელას წერილს რომ მიიღებდა და ახლა კარებთან ატუზულა, რათა სეირით დატყბეს. სამწუხაროდ, ახალგაზრდა ზ. ორჯონიკიძე ვერ მოერია პერსონაჟის სულის მოძრაობის მრავალფეროვნებას და იგი ერთფეროვანი და სწორხაზოვანი გახდა. ხოლო ს. თაყაიშვილს, ს. ჟორჯოლიანს და გ. ტყაბლაძეს არა აქვთ ამ ეპიზოდში საშუალება დახატონ განწყობილების მრავალფეროვნება და ფაქიზი ნიუანსები.

დღეს კინოხელოვნება დიდ ყურადღებას აქცევს ადამიანის სულის მოძრაობის დეტალურ დამუშავებას (გაიხსენეთ თუ გნებავთ რ. ბრესონის ფილმი „სიკვდილმისჯილი გაიქცა“. ამ შემთხვევაში გარეგნულ ჟანრობრივ სხვაობას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა), რთული ნიუანსების გადმოცემას. ჩემი აზრით, ყველაზე კარგად ეს დიდ პლანს შეუძლია და ამიტომაც უსაფუძვლოა დიდი პლანის დაკემაზე ლაპარაკი. წერილის კითხვის ეპიზოდში კი თ. აბულაძემ თავის თავი გაძარცვა და ნოლი გზით სიარული ირჩია, რადგან ხსენებულ ეპიზოდს მხოლოდ საინფორმაციო მნიშვნელობა მიანიჭა და ხუმრობის კილოთი ჩაატარა.

მაგალითი მესამე: ფინალი სცენარში ასე იყო: ბე-
ბია გარდაიცვალა. მიცვალეზულის სარეცელთან გახევებული
ზურჩიკელა დგას. სიჩუმეს ნელ-ნელა არღვევა ზურჩიკელას ში-
ნაგანი მონოლოგი: „მე ვიგრძენი, რომ ვიღაც შემოვიდა ოთახ-
ში და ჩემს უკან დადგა. მე ვიგრძენი, რომ იგი აღარასოდეს
წავიდოდა აქედან და არ დამტოვებდა მარტო. მე უკან არ მი-
მიხედია, მაგრამ ვიგრძენი რომ ეს იყო მერი, რადგან მას ამ
ბნელ ოთახში უზომო სინათლე შემოჰყვა. მერე მე მაინც ავ-
დექი და შემოვტრიალდი, რომ დამენახა ეს სინათლე და ამ სი-
ნათლეზე ჩემი ილიკო, ჩემი ილარიონი და ჩემი ბებია“...

ფილმში ფინალი სხვანაირადაა: დამტოვებთ მოითხოვა
ბებია. ზურჩიკელა ეზოში გამოვიდა (კადრს გარეთა ხმით
გვესმის როგორ ლოცავს სიკვდილის წინ ბებია შვილიშვილს).
კაშკართან მღვარ შერის უსიტყვოდ ჩაუარა და მინდვრად გა-
ვიდა... მიღის ხნულში და გვესმის შინაგანი მონოლოგი: „მე
მოვიყვან ილიკოს და ილარიონს ჩემთან და ყველანი ერთად
ვიცხოვრებთ. მე მეყოლება უამრავი შვილი, შვილიშვილი,
შვილთაშვილი, იმათი შვილები და მთელი სოფელი ჩვენ ვიქ-
ნებით. მერე ჩვენ გავმრავლდებით და მთელი ქვეყანა ჩვენ
ვიქნებით... ჩვენ ვიქნებით მთელი ქვეყანა და არასოდეს აღარ
დავიზოცვებით, აღარ დავიღვევით, აღარ გავთავდებით“... ზურ-
ჩიკელამ გაიარა ხნული, გავიდა გზად, წინ მერი შექოვდება...
იპინი ერთად მიდიან (ყველაფერი ეს შორი პლანითაა ნაჩვენებ-
ნი).

რა თქმა უნდა, რეჟისორს აქვს უფლება ფილმის ფინალი
ასე გადაწყვიტოს როგორც თავად მიაჩნია უფრო მიზანშეწო-
ნილად. ამიტომ ახლა ორი სცენარისეული და ფილმისეული—
ფინალის გახსენება ერთმანეთისათვის შესაძარებლად კი არ

გვჭირდება, არამედ ზურიკელას და მერის სახეებთან დაკავშირებული ერთი საკითხის გადასაწყვეტად.

სამწუხაროდ, ფილმში არაა ზურიკელას ხასიათის ჩამოყალიბება-დავაყვაცება, მიუხედავად იმისა, რომ ცხოვრებას საკმაო გზა განვლო: ომის წლების გაჭირვება გადაიტანა, დაამთავრა საშუალო სკოლა და უმაღლესი სასწავლებელი, შეუქვარდა ქალი, მოუკვდა გამზრდელი ბებია. ამ ფაქტების ზეგავლენა და ამ ზეგავლენით მისი ხასიათის თანდათანობითი ჩამოყალიბება-მომწიფება კი კადრს გარეთ დარჩა: ზურიკელა — ზ. ორჯონიკიძე ფინალშიც ისეთივეა როგორც ფილმის დასაწყისში იყო. სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ეს პროცესი ხასიათის ზრდისა და დავაყვაცებისა პლასტიკურად, მოქმედება-საქციელით გადაწყვეტილი არც სცენარში იყო. მაგრამ კინობელოვნებას აქვს საშუალება, ასეთი პროცესები სხვა გზებითაც და ხერხებით ააახოს. რეჟისორის უპირველესი მშველელი აქ პერსონაჟის კინოპორტრეტია, მეორე პლანი, კინომეტაფორა და ა. შ. მაგალითისათვის საკმარისია გავიხსენოთ დევიდ გრიფიტის „დამტკრეული ყლორტები“. თითქმის ყველა კინოსახელმძღვანელოშია შესული ეპიზოდი, რომელშიც ამერიკელმა რეჟისორმა მსახიობის პოზით და პორტრეტით დახატა მეძავის სახე, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის გმირი მთელი ფილმის მანძილზე პატიოსანი და წმინდა გოგოა, ხოლო ზნეობრივი დაცემის პროცესი კადრს გარეთაა გატანილი. დ. გრიფიტს არ უხმარია არავითარი მოჭარბებული გრიმი ან სხვა ამგვარი საშუალება. ფილმის მთავარი პერსონაჟი ფინალშიც ისევ ისე მშვენიერია, კობტა და მოზღენილი გოგოა. მხოლოდ სხეულის დაღლილობა, უსიარცხვილობა და თვალების უზომო სევდაა ფინალურ კადრში. დ. გრიფიტს

ფილმში ამ სურათის შესაქმნელად დადი პლანი აქვს გამოყენებული. ასეთავე გზით შეიძლებოდა დამაჯერებლად გადაწყვეტილიყო ფილმის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ ფინალი და გვენახა ზურიკელას დავაჟაკებულ სულიერი სამყარო (აქ ლაპარაკი არაა უღვაშებით დამშვენებულ გარეგნულ პორტრეტზე). ამის შესაძლებლობას იძლევა როგორც სცენარისეული, ისე ფილმისეული ფინალი (მიუხედავად იმისა, რომ სცენარის ფინალი უფრო ლოგიკური მგონია). მაყურებლისათვის რომ ზურგი არ შეექცია ზურიკელას და მისთვის თვალებში შეეხედა, ჩვენ დავინახავდით მის სულიერ სამყაროს დავაჟაკებულს და მომზადებულს, რომ ბებიას დატოვებული ოჯახის პატრონობა იკისროს და დამოუკიდებელი ცხოვრების უღელი გასწიოს.

ზემოთ ითქვა, რომ ფილმში პეიზაჟი ადამიანზე უნდა გველაპარაკებოდესო და ეს აზრი ფინალთან დაკავშირებითაც უნდა გაჟეორდეს, რადგან თ. აბულაძემ ფინალი ნატურაზე გადაიღო. ზურიკელა ხნულში მიღის და მაყურებელს მისი შინაგანი მონოლოგი ესმის. მკერდგახსნილი და სათესლედ გამოზადებული მიწის მხატვრული სახე და ზურიკელას ახლო პორტრეტი რომ ერთმანეთთან დაკავშირებულიყო მაშინ მაწა და კაცი შეიძლებოდა აღგვექვა სიცოცხლის გაგრძელებისა და ნაყოფიერების სახედ. მაგრამ არა მარტო ზურიკელამ გაიარა ხნულში გულგრილად, არამედ კინოკამერამაც სხვათაშორის გადაუარა მას და მაყურებლის ფიქრის საგნად არ გახადა.

როგორც ზურიკელას სახისათვის, ისე მერის რელიეფურად დასახატავად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ფინალურ ეპიზოდს, რადგან საერთოდ მერის სახე სქემატურია. მერის ხასიათი,

ბუნება, თვისებები ემოციურად, სრულად და მხატვრული დამაჯერებლობით ვერაა მოცემული. თუმცა გულახდილად უნდა ითქვას პორტრეტულად რეჟისორმა მშვენიერი შემსრულებელი მოუძებნა მერის მ. აბაზაძის სახით. მაგრამ პიროვნული ინდივიდუალობისა და დამოუკიდებელი ცხოვრების თვალსაზრისით, მერი ფილმში მხოლოდ ზერიკელას სიყვარულის საგნად დარჩა. ამიტომაც, როცა იგი მწერალმა სინათლეა შეადარა და ოთახში, სადაც სიკვდილმა ერთი წუთით გაიმარჯვა, სიცოცხლის შემოტანა დაავალა, პლასტიკურად დასამაზსოვრებელი კინემატოგრაფიული სახე—მერი-სინათლე — უნდა შექმნილიყო. თუ ბეზიას სიკვდილით ზურიკელას ოჯახის ბურჯი წაიქცა, მერის მოსვლითა და იქ დარჩენით ახალი ბურჯი შეუდგა ოჯახს. ამაში იქნებოდა მერისა და ოლღა ბეზიას სახის ერთიანობა — გაგრძელება (ოლღა გუშინდელი მერია და მერი ხვალინდელი ოლღაა). ამიტომაც არის ნათქვამი—არასოდეს დავილევით, არასოდეს წავიშლებით. მერისა და ზურიკელას შესვედრით შორ პლანზე კი მივიღეთ მხოლოდ ინფორმაცია მათი ერთად დარჩენისა და აზრის გამოხატვის თვალსაზრისით, უფრო შორსა და ღრმად ვერ წავეღით.

არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ აქაც ხელი დიდი პლანისადმი ერთგვარმა გულგრილმა დამოკიდებულებამ შეგვიშალა. რა იქნებოდა ფ. ფელინის „კაბარეას ლამეები“ კაბარეას დიდი პლანითა და ბაგეზე ათამაშებული ღიმილით რომ არ დამთავრებულაიყო, ანდა ჩ. ჩაპლინის ახლო პლანი და ღიმილი რომ არ გვენახა „დიდი ქალაქის ჩირაღდნების“ დასასრულს? გაგვიპირდებოდა, უფრო მეტიც, შეიძლება ვერ გაგვეგო ხსენებული ფილმების იდეური კონცეფცია და მათი ავტორების მოგლენებისა და ადამიანის ბედისადმი დამოკიდებულება. ანი-

ტომ, როცა ესა თუ ის მხატვრული ხერხი ან საშუალება მოძველებულად ან გაცვეთილად გვეჩვენება, იგი უკეთესი თუ არა ტოლფასოვანი საშუალებებით მაინც უნდა შევცვალოთ, თორემ ნებისთ თუ უნებლიეთ მხატვარი თავისსავე პალიტრას გადადარიბებს.

„გ ა ც ი ლ ე ბ ა“

ფილმიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ერთი ეპიზოდი ცალკე უნდა გამოვყოთ და ვილაპარაკოთ. ესაა „ომში გაცილებს“ ეპიზოდი. იგი მეტად საინტერესოა დრამატული დაძაბულობით. აქ მთელი სოფლის მწუხარება ერთ საერთო სახალხო მწუხარებად შენივთდა—შეერთდა. ამოცანაც ის იყო, რომ შექმნილიყო ამ საერთო მწუხარების მხატვრული სახესურათა. ამიტომაც არ დაუზოგავს ძალა რეჟისორს, რათა ეპიზოდისათვის შთამბეჭდავი ემოციური ძალა მიენიჭებინა. მართლაც, შეიძლებოდა იგი საქრესტომათიო ეპიზოდად ქცეულიყო, რომ, ჩემი ფიქრით, რამდენიმე სხვადასხვა ხასიათის შეცდომა არ ყოფილიყო დაშვებული.

მხატვრულ-გამოსახულებითი სტრუქტურის თვალსაზრისით, ეპიზოდი დამწუხრებულ ადამიანთა ფიგურების კომპოზიციურ განლაგებათა პრინციპითაა აგებული. თავისთავად კომპოზიციები—იქნება იგი ჯიბეებში ხელებჩაწყობილი პატარა ბიჭი თუ მარტოდმარტო, უპატრონო მუსიკალური ინსტრუმენტების ამარად დარჩენილი მოხუცი მამესტრო, ან ჩვილბავშვიანი ქალი და მისი მოხუცი მამამთილი თუ თავად ბებიას, ილიკოსა და ილარიონის ფიგურები—საინტერესოდ არის მოფიქრებული და განლაგებული. მაგრამ დიდი ადამიანური

მწუხარება რა მგონია თავის თავის გამოსამუდგენებლად ესოდენ დახვეწილ ფორმებს ეძებდეს. იგი უფრო აშლილი, ნერვოზული და ქაოტურია, სტიქიურად გადმონთხეული და არა ლამაზ კალაპოტში მომდინარე. ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, ცოცხალი ადამიანები კი არ დგანან, არამედ ოსტატის ხელათ დაწყობილ-განლაგებული ქვის სკულპტურული ფიგურები. რომელთაც ერთმანეთთან ცოცხალი გულის ფეთქვა არ აკავშირებთ. ეს არაა მწუხარებისაგან. გაბევა-გაქვაება, რადგან ასეთ თავზარდაცემას მოულოდნელი უბედურების თავს დატება იწვევს. გაცილების ეპიზოდის დროს კი ომი აღარაა ასეთი უბედურება, რადგან იგი ამ ხალხისათვის უკვე ავად თუ კარგად შეჩვეული ფაქტია.

აქ ვგულისხმობ ისეთ მოულოდნელ თავზარდაცემას, როგორცაა, მაგალითად, გ. ჩუხრაის „მოწმენდილ ცაში“ მატარებლის არშეჩერება. ქალები პლატფორმაზე დგანან და ელიან, რომ ფრონტზე მიმავალი მატარებელი რამდენიმე წუთით შეჩერდება და ისინი ქნრებს, შვილებს, ძმებს ნაბავენ, მაგრამ მატარებელი არ გაჩერდა. მოლოდინი არ გამართლდა. აქ შეიძლებოდა ორგვარი რეაქცია და ორივე ფსიქოლოგიურად მართალი იქნებოდა. ერთი — ყველანი მოულოდნელობისაგან გაშეშებულიყვნენ და მეორე, — როგორც ეს ფილმშია, სულის გამყინავი წივილ-კავალი ატეხილიყო. თ. აბულაძის ფილმში კი გაცილების სცენას ეს მოულოდნელი თავზარდაცემა აკლია (ომში რომ მიდიან ეს შეჩვეული უბედურებაა და არა მოულოდნელი, ხოლო შეჩვეულ უბედურებას კი უკადურები რეაქცია არ მოსდევს), რომ ადამიანები გააქვაგოს და გააშეშოს. როგორც ჩანს, მოულოდნელი ზარის დაცემის ელემენტი რომ აკლდა ეპიზოდს, რეჟისორიც გრძნობდა, რადგან ამ მხა-

რის შევსება მუსიკით გადაწყვიტა. მაყურებელზე მართლაც ძლიერ და მოულოდნელ ემოციურ შთაბეჭდილებას ახდენს „ოპში გაცილების“ ეპიზოდის ბოლო, როცა ბალახზე დაყრილი, უპატრონოდ დარჩენილი მუსიკალური ინსტრუმენტები თავისით იწყებენ „Идет война народная“-ს დაკვრას. მაგრამ ეს მოულოდნელობა, ჯერ ერთი, მაყურებელზეა გამიზნული და არა ფილმის პერსონაჟებზე; მეორეც, მუსიკალურ ელემენტს დრამატული ამბის შეცვლა არ შეეძლო და მესამეც. თავად მხატვრული ხერხი უკვე იყო ერთხელ გამოყენებული აბელ განსის ფილმში --- „ნაპოლეონი“. ლაშქრის ორკესტრის წევრები დაიპოცნენ, მუსიკა შეწყდა, ინსტრუმენტები უპატრონოდ ყრია, მაგრამ მოულოდნელად მათ თავისით დაიწყეს დაკვრა და ფრანგთა მხედრობას ისევ შთაბერეს მებრძოლი სული.

ხელოვნურად განლაგებულობის შთაბეჭდილება კიდევ იპიით ძლიერდება, რომ ეპიზოდს შინაგანი დრამატურგაა არა აქვს და გრძნობათა თანდათანობითი დაძაბვა-აფეთქება არ ხდება. ემოციური ტონუსი სწორბაზობრივად ვითარდება და არა კულმინაციისაკენ თანდათანობითი სვლით. გრძნობათა დაძაბვის კულმინაცია მოითხოვდა მოულოდნელ შენოტრიალებას (ემოციურობისა და მოულოდნელობის თვალსაზრისით, რალაც იმგვარს გლოვის დროს ასთამურის ცეკვა რომ არის ნ. შენგელაიას „ელისოში), თორემ მაყურებლის სულის შერყევა არ ხდება. ეს შერყევა რომ მომხდარიყო და ამის შედეგად გვენახა ზურციკელას მეზობლები თავზარდაცემული და გაქვავებულნი, მაშინ რეჟისორისა და მხატვართა მიერ არჩეული კომპოზიციები შეიძენდნენ არამართო გარეგნულ სილამაზეს, არამედ შინაგან ფსიქოლოგიურ სიმართლესაც.

იქნება დიდ დრამატიზმს ფილმის საერთო რბილი ლირიკული განწყობილება უშლიდა ხელს და ამიტომაც აკვარელური ტონი არჩია აქაც რეჟისორმა? ეს არ უნდა იყოს მართალი, რადგან უკვე „ომში გაცილების“ ეპიზოდშივე აკვარელურ სიარბილეს არღვევენ ძაძებიანა ქალების ფიგურები. მეორეც, ამ ეპიზოდის ტრაგიკული განწყობილებიდან პირდაპირი გზაა ილარიონის შვილის დაღუპვით და ოლღას სიკვდილით გამოწვეული განწყობილებისაკენ. მათ შორის უნდა არსებებულყო სტილისტიკური და ემოციური კავშირი. მესამეც, ფაღმის საერთო სტილისტიკის თვალსაზრისითაც, საქმე არ გვაქვს კლასიკურ ზომიერებასთან, რადგან არც ზურაყელასა და ილარიონის ნაღწრობისა და საშწაფის ატესტატის მიღების შემდეგ ერთრიგად გამწყრივებული ბეზიას, ზურაყელას, ილიკოსა და ილარიონის სვლის სცენების ექსცენტრიზში შეესაბამება ფილმის საერთო სტილს. ასე რომ „ომში გაცილებას“ ეპიზოდის დრამატიზმის გაუფერულება არ შეიძლება ავხსნათ ფილმის საერთო ლირიკულობით.

ბოლო თქმა

ამ წერილის წაკითხვისას შეიძლება მკითხველმა გაიკვიროს — „მე, ბეზია, ილიკო და ილარიონი“ მხატვრული დონით გაცილებით მაღლა დგას კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ უკანასკნელი წლების პროდუქციაზე და არა მას დაესხითო დაუნდობლად თავს? მართალია, თ. აბულაძის ფილმი რომ ხელოვნება არ ყოფილიყო, მასზე ამდენი ლაპარაკი უაზრობა იქნებოდა, მაგრამ ამ სტრიქონების ავტორს ღრმად სჯერა, ბრმა პანეგირიკს გულახდილი კრიტიკა რომ სჯობს და ამიტომ

მაც გულის ფიქრი საჯაროდ გაუზიარა ფილმის ავტორებს. ჰამნი და ხობა-ქებანი ანალიზს კრძალავს. უანალიზოდ კი ავ-კარგის პოვნა და წინსვლა შეუძლებელია. ადამიანი იმი-ტომ ცხოვრობს, ფიქრობს და იბრძვის, რომ უკეთესისაკენ იაროს და სხვაც ატაროს. ბრძოლის დროს მებრძოლს ზინდისი არა აქვსო, უთქვამს გოეთეს. სინდისი მაყურებელს აქვსო. ამი-ტომ მაპატიოს „უზინდისობა“ როგორც მაყურებელმა ისე ფილმის ავტორებმა, თუ ჩემი კრიტიკა უკეთესისათვის უსაბუ-თო ბრძოლაა.

(

სიხრუე სიხრუისა

ბავშვობა, ყრმობა, სიჭაბუკე, ვაჟკაცობის ხანა და სიბერე — ხუთნაირი სიცოცხლეა, არსებობის ხუთნაირი საშუალებაა. ვინც ცდილობს ხუთივე ერთ კალაპოტში ჩააყენოს, ხუთივეს კვლავს.

პანაიტ ისტრატი

1860 წლის 17 ოქტომბერს ლ. ტოლსტოიმ ერთ კერძო წერილში ა. ფეტს მისწერა — ხელოვნება სიცრუეაო. „ომი და მშვიდობის“ ავტორს ალბათ დიდი და სერიოზული საბუთი ჰქონდა, როცა ასეთ აზრს გამოთქვამდა ხელოვნებაზე. ამიტომაც დავას სჯობს ლ. ტოლსტოის აზრს ღრმად ჩავუკვირდეთ და ვცადოთ იმ საიდუმლოს ახსნა, თუ რატომ ვერ იტანს ხელოვნების ვერც ერთი დარგი სიყალბესა და ტყუილს. მართლაც, სიცრუის სიცრუე ან სიცრუის საშუალებით მოთხრობილი სიცრუე შინაგანად ცარიელ, აზრგამოცლილ ამბავს იძლევა (ამიტომ ცხადია და ბუნებრივი მაყურებლისა თუ მკითხველის აღშფოთება, როცა იგი ტყუილთა წყებას უყურებს ან კითხულობს). ამ აზრის ნათელი დადასტურებაა ფილმი „ზღვის ბილიკი“¹. თუ კვალდაკვალ გავყვებით ფილმის სიუჟეტურ ქარ-

¹ სცენარის ავტორები ა. სალუქვაძე და რ. კვიციანი; რეჟისორი რ. ჩხეიძე; მთავარი როლის შემსრულებელი ს. ზაქარიაძე. „ქართული ფილმი“, 1962 წ.

გას, მკითხველის თვალწინ წარმოდგება ცრუფსიქოლოგიურ განწყობილებათა კრებული, რომელიც მაყურებელს არ აძლევს საშუალებას კინოსურათში მომხდარი ამბის სიმართლე დაიჭეროს.

სიცრუე პირველი: ფილმი იწყება დამთავრებული ქეიფით. სტუმრები წასულ-წამოსულან. მოხუცი, რომლის პატივსაცემად შემდგარა ლხინი, მარტო დარჩენილა. აფორიაქებულმა მოხუცმა შინ ვერ გაძლო და გარეთ გამოვიდა. კიბეები ჩამოათავა და ქალაქის ქუჩებს გაჰყვა. ჯერ მეზღვაურთა რაზმი შეხვდა, მერე კარუსელზე გოგოების ტრიალი ნახა (რაც სიზმარშიაც მეორდება). შემდეგ საკუთარი ახალგაზრდობა ეზმანა, ბოლოს ზღვის პირას გაიქცა და იქაც ახალგაზრდობის დიდ ჯგუფს შეეფეთა. ერთი სიტყვით, მოხუცი რაღაც უცნაურ, მხოლოდ ახალგაზრდობით დასახლებულ სამყაროში მოხვდა. ბუნებრივად ისმის კითხვა: ნუთუ მთელ ქალაქში — არც ქუჩაში, არც ბაღში, არც ზღვის პირას — ერთი ხანდაზმული ან შუახნის ადამიანი არსად იყო? მაგრამ საქმე ისაა, რომ ფილმის ავტორების წინ ხელოვნური ამოცანაა დასმული: რაღაც არ უნდა დაუჯდეთ, გაუღვივონ მოხუცს ახალგაზრდობაზე დარდი. ამიტომაც ყველაფერი წინასწარ, ტენდენციურად, ცივი მათემატიკური სიზუსტითაა დალაგებული. იქნებ ეს ილუსტრაციული მეთოდი ფილმის საერთო სტილისტიკითაა ნაკარნახევი ან გამართლებული? რა თქმა უნდა, არა, რადგან ფილმის საიროო სტილისტიკა ყოფითი ამბებითა და ნატურალიზმითაა განსაზღვრული. ამაზე მეტყველებს ფილმის პირველივე კადრი: სუფრა ნასუფრალით — დაწყებული ღუზადახატული ტორტით და გათავებული ქალაქის გედით; ანდა თუ გნებავთ, ავტობუსის მიერ დაყენებული მტკრის ბული ან ახალ-

გაზრდისა და მოხუცის ბრძოლა თუ ურთიერთშველა ზღვაში, სადაც ადამიანის ხორცის ფაქტურა ნატურალისტური სიცხადითაა გადმოცემული და, რაც მთავარია, პერსონაჟთა პორტრეტები, რომლებზეც მაყურებელს შეუძლია უმცირესი ხალიც კი დაინახოს. არც რაიმე მხატვრული ხერხია გამოყენებული, რომელსაც შეეძლებოდა პოეტური სტილისტიკისაკენ წარემართა მაყურებლის თვალი. აქ უნებლიეთ არ შეიძლება არ გაგახსენდეთ მ. კალიკის ფილმი „ადამიანი მიყვება მზეს“. რეჟისორი იმთავითვე ფილმის სტილისტიკის ზუსტ მისამართს იძლევა. ჯერ არის და ფილმის მთავარი პერსონაჟი პატარა ბიჭი ქვეყანას თავდაყირა უყურებს (ბიჭი ფეხბურთს თამაშობს და უცნაური პოზა სრულიად არ არღვევს სიტუაციის სიმართლეს), მერე თვითონაც და მისი ამხანაგებიც მთელ ქალაქს ფერადი შუშით აკვირდებიან. ყველაფერი ეს ბიჭის ასაკითაა გაპირობებული. მხოლოდ ფილმის სტილისტიკის ზუსტი განსაზღვრის შემდეგ იწყებს მ. კალიკი ძირითადი ამბის თხრობას და თიქმის არსად არ არღვევს კინოსურათის საერთო სტილს, მის პოეტურ ხასიათს. „ზღვის ბილიკის“ ექსპოზიციას კი ყოფითი დეტალების ჩვენებით შევყავართ ირრეალურ სამყაროში, რომელიც მხოლოდ ახალგაზრდობითაა დასახლებული და რომელშიც მხოლოდ ერთადერთი მოხუცია. ესოდენ დიდი პირობითობა არაფრით არაა გამართლებული და სიცრუის პირველივე შეგნება მაყურებელს გულგრაღს ხდის ფილმის მიმართ.

სიცრუე მეორე: ახლა ფილმის მთავარი პერსონაჟის, მოხუცის საქციელს დავაკვირდეთ. ჯერ მივყვეთ გამოსახულებას, მერე კი დიქტორის ტექსტს. ს. ზაქარიაძის მოხუცის სახეზე ერთადერთი გრძნობაა აღბეჭდილი — სულაერი აფორიაქებულობის გრძნობა. რატომღაც შურის თვალით უყურებს იგი

ყველას — ახალგაზრდა მეზღვაურებს, სიზმარში ნახულ თავის ახალგაზრდობას, ავტობუსით მოსულ გოგო-ბიჭებს. განსაკუთრებული გაშმაგება მოხუცისა იწყება იმ წუთიდან, როცა მან გადაწყვიტა ცურვაში გაჯიბრებოდა ბიჭებს. აქედან დაწყებული ფილმის უკანასკნელ კადრამდე ს. ზაქარიაძის მოხუცის სახეს არ სცილდება გაბოროტების გრძნობა და სურვილი — რაღაც არ უნდა დაუჯდეს აჯობოს ახალგაზრდებს. იქნება მოხუცს აქვს დიდი მიზეზი გაბოროტებისა, როგორც, მაგალითად, თ. მანის მოთხრობის „სასაფლაოს გზის“ პერსონაჟს ლობგოტ პიპზამს? თომას მანი გვიამბობს, რომ პიპზამი უბედური ცხოვრებისაგან გათელილი კაცი იყო, რომელსაც ცოლ-შვილი დაეხოცა, ლოთობისათვის სამსახურიდან გაძევებულს ამქვეყნად უბრალო თანამგრძნობიცი კი არავინ ყავდა. სრულიად ბუნებრივია, რომ ლობგოტ პიპზამი, რომლის პირადი ცხოვრება მხოლოდ ტანჯვა-წამება იყო, ცხოველური შურის გრძნობით განიმსკვალა ახალგაზრდა ველოსიპედისტის მიმართ. სხვისი სიჭაბუკე, უღარდელობა, ბედნიერება შეშურდა და ამიტომ მტრობით აივსო. ეგების „ზღვის ბილიკის“ უსახელო პერსონაჟიც პიპზამივით უბედური კაცია? მაგრამ ამაზე ფილმის გამოსახულებითი მხარე არას გვეუბნება. ამიტომ დიქტორის ტექსტი მოვიშველიოთ. თურმე ნუ იტყვით და ბერიკაცი ულამაზესი ვაჟკაცი და უმამაცესი მეზღვაური ყოფილა. მისი ცხოვრება ახალგაზრდობისათვის მისაბამ მაგალითად ქცეულა (ასე გვეუბნებიან სადღეგრძელოები, რომელიც კადრსგარეთა ხმების საშუალებით ესმის მაყურებელს. ჩვენც უფლება არა გვაქვს ამ დახასიათებებს არ დაუუჭეროთ). ერთი სიტყვით, საქმე გვაქვს ადამიანთან, რომელსაც დიდი ცხოვრებით უცხოვრია და ხალხისა და ქვეყნის წინაშე ვალი პირნათლად მოუხ-

დია. ასეთ შემთხვევაში ყველა ნორმალური ადამიანის უპირველესი გრძნობაა სიხარული, სიამაყე და ბედნიერება. ამასთან ერთად, ასაკი არაა მარტო წლების სიმრავლე. იგი ცხოვრებაა: სიხარული და ტკივილი, ასრულებული და აუსრულებელი ოცნებანი, გამარჯვება და დამარცხება, სიყვარული და ოჯახი, გამოცდილება და სიმწიფე, განუმეორებელი მოვლენები და მათი მოგონებანი. ასაკი იმ ადამიანების ზსოვნა და პატივისცემაა, რომლებთან ერთად ცხოვრების გზა გაგივლია. ასაკში უპირატესობისა და ღირსების გრძნობაცაა. შეგნება ყოველივე ამისა მიწაზე მტკიცედ გატარებს და უფლებას არ გაძლევს განვლილი ცხოვრება აბუჩად აიგდო ან უარყო. ამის გარდა, მთელ ფილმში არსადაა ნაჩვენები, რომ ს. ზაქარიაძის მოხუცი სიბერის გამო რაიმე საქმისათვის ვინმეს დაეწუნებინოს. ან მას პირადად მოულოდნელი მარცხი განეცადოს, რასაც შეეძლო გამოეწვია ტრაგიკული დარდი წარსულ ახალგაზრდობაზე. ამიტომ ყოვლად დაუჭერებელია, რომ ს. ზაქარიაძის მოხუცი სიბერის პათოლოგიურმა შიშმა და შურმა შეიპყროს. აქ ცრუფსიქოლოგიურობაა, რომელიც ადამიანის ბუნების მართალი ჩვენებით არაა მოტივირებული და რომლის ერთდერთი მიზანი ხელოვნური პრობლემის დასმაა. გარდა ამისა, სახის დასახატავად გამოყენებული საშუალებანი — გამოსახულება და დიქტორის ტექსტი — ერთმანეთს გამორიცხავენ. გამოსახულება ხატავს შურიტა და ღვარძლით ავსებულ კაცს (დააკვირდით ს. ზაქარიაძის მოხუცს. მას არც ერთხელ უბრალო ღიმილითაც კი არ შეუხედავს მებზღაურებისათვის, სიზმარში ნანახი საკუთარი სიჭაბუკისათვის, იმ ბიჭებისათვის, რომელთაც ცურვაში გაეჭიბრა), ხოლო დიქტორის ტექსტი კი გვარწმუნებს, რომ მოხუცი სხვისი ახალგაზრდობით, სიჯანსა-

ღით და სიხარულით ტკბებოდნენ, რაც მსახიობს არსად არ გამოუვლენია მოქმედებით.

სიცრუე მესამე: ახალგაზრდებმა ფიცი დადეს, რაც შეიძლება შორს გაეცურათ და შეეცურდნენ კიდევ ზღვაში. მათ მოხუციც გამოუდგა და მოხდა გასაოცარი რამ: მოხუცმა ახალგაზრდები ფიზიკურად დასჯაბნა (შეშინებული და დაღლილი ბიჭები რიგ-რიგობით უკან ბრუნდებიან. მხოლოდ ერთი მათგანი — დათო აგრძელებს მოხუცთან ერთად ცურვას. ბოლოს ისიც, ძალაგამოცლილი და დამარცხებული, საცოდავად ფართხალებს წყალში). ეს ბუნების საწინააღმდეგო მოვლენაა და ამიტომაც დაუჯერებელი. იქნება ფიზიკური შეჯიბრი ალეგორიული აზრის სათქმელად სჭირდებათ ფილმის ავტორებს? მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ შეჯიბრს არც ალეგორიული ფორმა აქვს და არც სხვა რაიმე მხატვრული ხერხითაა შემზადებული ალეგორიული აღქმისათვის.

ადამიანის უგუნური სურვილი, შეაჩეროს სიცოცხლის მსვლელობის ბუნებრივი პროცესი ხელოვნური წინააღმდეგობის გზით (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში — დაივიწყო 60-70 წელი და რაღაც მანქანებით შეიძინო 20-25 წლის ახალგაზრდის ჯან-ღონე), უფრო სასაცილოა, ვიდრე ტრაგიკული. ამიტომაცაა ჩ. ჩაპლინის ფილმის „მეფე ნიუ-იორკში“ ერთ-ერთ ეპიზოდში ტახტიდან ჩამოგდებული და გაძევებული ხელმწიფე სიცილის მომგვრელი იგი რეკლამებმა გააბრიყვეს და მეფემ პლასტიკური ოპერაცია გაიკეთა გასაახალგაზრდავებლად. „გაახალგაზრდავდა“. მაგრამ ვაი ამისთანა ხელოვნურ „გაჭაბუკებას“: მეფის სახემ ერთდროულად შემზარავი და სასაცილო ფორმა მიღო. ადამიანის არარეალურ სურვილს, დათრგუნოს ბუნებრივი და მართალი არაბუნებრივისა და ხელოვნურის

სახელით, ჩ. ჩაპლინი სატირის საგნად ხდის. „ზღვის ბილიკის“ ავტორები კი ბუნებრივი მდგომარეობის უარყოფის სურვილს ხოტბას ასხამენ და სურთ ტრაგიკულის კატეგორიაში აიყვანონ იგი.

გარდა ამისა, ცურვაში გაჯიბრების ეპიზოდში ფსიქოლოგიური ტყუილიც არის. პროფესიონალი მეზღვაურისა და მეთევზისათვის ზღვა სრულიადაც არ არის სალაღობო შეჯიბრების ასპარეზი (ეს ტურისტული დამოკიდებულებაა ზღვისადმი), არამედ მძიმე შრომის სარბიელია (გაინსენეთ თუნდაც ე. ჰემინგუეის „ბერიკაცი და ზღვა“. რა სასტიკი და მძიმეა სანტიავოს შრომა. ვინ დაიჯერებს, რომ იგი პირზე რძეშეუმშრალ ბიჭებს გაეჯიბრებოდა ცურვაში!).

სიცრუე მეოთხე: დათო დაიღალა, შეშინდა. იგი უკან დაბრუნებას ველარ შესძლებს. მაგრამ აქაც სასწაულებრივი ამბავი ხდება: დიქტორის ტექტს თუ დავუჯერებთ (გამოსახულება კი ორი კაცის წყალში ფართხალის მეტს არაფერს გვიჩვენებს), მოხუცმა ახალგაზრდას მხნეობა, სულიერი ძალა და რწმენა დაუბრუნა. ურთულესი ფსიქოლოგიური პროცესი, რომელსაც იუველირული დამუშავება-დახვეწა, ფაქიზი ნიუანსებითა და შინაგანი სიმართლით გაკეთება სჭირდება, ფილმში ორიოდე ფრაზითაა „გადაწყვეტილი“.

ამ ეპიზოდში არაა არც ფაქტისა და არც მხატვრული გამოგონების სიმართლე. ფრანგმა ექიმმა და მოგზაურმა ალენ ბომბარმა დაამტკიცა, ზღვაში დაღუპულთა უმრავლესობა შიშის მსხვერპლია და არა ფიზიკური უძლურებისა და შიმშილისაო. თურმე ყველაზე ძნელი ზღვის შიშის დათრგუნვა ყოფილა. აქ სჭირდება ადამიანს ნებისყოფის კოლოსალური დაძაბვა, რომ როგორმე საკუთარ თავს მოერიოს და რწმენა დაი-

ბრუნოს. როცა დათო ზღვას შეუშინდა, დასაშვებია, რომ მოხუცის გამამხნეველ სიტყვებს შეეძლო ერთგვარი შთაბეჭდილება მოეხდინა მასზე. მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უფრო საინტერესო ისაა, თუ ბიჭი თავად როგორ მოერია შიშს. ეს ფსიქოლოგიური პროცესი კი ფილმში მთლიანად გამოტოვებულია. ხოლო რაც შეეხება მოხუცს, მისი შეძახილი — არ შეგეშინდესო — სრულიადაც არ კმაროდა იმისათვის, რომ ბიჭს ზღვასთან საბრძოლველი ძალა დაბრუნებოდა. ამ ეპიზოდში ფილმის ავტორების მიერ მხოლოდ მხატვრული ამოცანაა დაქმული, რომელიც არაა გადაწყვეტილი არც გამოსახულების და არც დიქტორის ტექსტის საშუალებით.

„ზღვის ბილიკის“ ამ ეპიზოდმა მომაგონა ერთი მივიწყებული კინოჟანრი, რომელსაც ხშირად მიმართავდნენ რევოლუციამდელ რუსულ კინემატოგრაფიაში და რომელსაც მაშინ კინოდეკლამაციას ეძახდნენ. რადგან კინოხელოვნება მუნჯი იყო და უჭირდა ეკრანზე ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები მთელი ძალით აემეტყველებინა, მიმართავდნენ შემდეგ უბრალო ხერხს: აიღებდნენ ამა თუ იმ პატარა მოთხრობას, გადაიღებდნენ ეკრანზე; მაგრამ, რადგან გადაღებული ნაწილი მოთხრობის აზრსა და შინაარსს სრულიად ვერ გადმოსცემდა; ამიტომ ეკრანის წინ, ბნელში იდგა ცოცხალი მსახიობი — დეკლამატორი და თავიდან ბოლომდე კითხულობდა მოთხრობას (მაგალითად, ამ გზით ა. ჩეხოვის მოთხრობა „ქირურგია“ შვიდჯერ იყო გადაღებული. ეკრანზე მის ჩვენებას ახლდა მაშინ ცნობილი დეკლამატორის იაკობ ჟდანოვის დეკლამაცია). ერთი სიტყვით ხდებოდა არა კინემატოგრაფიული გადააზრება: ლიტერატურული ნაწარმოებისა ახლა რომ ეკრანიზაციას ვეძახით), არამედ მისი კინოილუსტრაციის შექმნა, რომელიც

გაუგებარი იყო უდრეკლამატოროდ. სამწუხაროდ, ამ მეთოდითაა გადაღებული არა მარტო ერთი ეპიზოდი „ზღვის ბილიკში“, არამედ თითქმის მთელი სურათი. მხოლოდ იმ პატარა განსხვავებით, რომ მსახიობი ს. ზაქარიაძე დარბაზში კი არ დგას, არამედ ფირზე ჩაწერილი ხმით გველაპარაკება (მადლობა ღმერთს, დღევანდელი კინოტექნიკა იძლევა ამის საშუალებას).

სიცრუე მეხუთე: ფილმის მთავარი პერსონაჟის მოხუცის ტრაგიკული განწყობილება რომ გაეძლიერებინათ, ფილმის ავტორებმა მოიშველიეს მუსიკაც. სამწუხაროდ, მუსიკამ დამატებით კიდევ ერთი ცრუ ნოტა შეიტანა ფილმის საერთო განწყობილებაში, რადგან კომპოზიტორი ს. ცინცაძე ცდილობს დაგვარწმუნოს და მუსიკალურად დაგვისაბუთოს მოხუცის ტრაგიკული განწყობილების რეალურობა და, ამასთან ერთად, აღგვიძრას რაღაც საშინელი კატასტროფის მოლოდინი. ეს კი არც გამოსახულებით და არც ფილმში მომხდარი ამბებით არაა დასაბუთებული. ამიტომ რჩება შთაბეჭდილება ცრუგანგაშისა და ცრუპათოსისა. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი პატარა მაგალითი. მოხუცმა დააპირა ზღვაში გადახტომა და ბიჭებთან გაჯიბრება ცურვაში. მოხუცის ტანთგახდას და წყალში საცურაოდ გადაშვებას მიაცილებს მუსიკა, რომლის ტრაგიკული პათოსითუ ჟღერა ალბათ შეესაბამებოდა ალ. მატროსოვის გმირობას. როცა იგი ტყვიამფრქვევს მიაწვა მკერდით.

ერთი სიტყვით, მუსიკა გავსებთ დიდი ამბის მოლოდინით, ხდება კი სრულიად უბრალო ყოფითი ამბები. ამიტომ ხელშეწყობის და ფილმის ემოციური მხარის გამდიდრების მაგიერ, მუსიკა აძლიერებს „ზღვის ბილიკის“ სიყალბეს.

უკვე თქმულს ისიც უნდა დავმატოს, რომ ფილმის ავტორებმა ვერ მოძებნეს პლასტიკური კინომეტაფორები, რომლე-

ბიც „ზღვის ბილიკს“ გაათავისუფლებდა ფაქტურისა და განწყობილებების ერთფეროვნებისაგან. ეს ერთფეროვნება კლავს მაყურებლის ემოციას, წარმოშობს მოწყენილობას, გულგრილობას, მაყურებელსა და ფილმს შორის ურთიერთდამაკავშირებელ ძაფს წყვეტს და ფიზიკურადაც ღლის თვალს. გარდა ამისა, კინომეტაფორებს შეეძლო შეეცვალა ფილმის დინამიკა და ტემპი. როგორც მოგეხსენებათ, კინოხელოვნებაში დინამიკა და ტემპი მხატვრული აზროვნების ფორმაა. (მაგალითად, რ. კლერი ფილმში „მთელი ქვეყნის ოქრო“ დინამიკა-ტემპის საშუალებით ხაზს უსვამს ქალაქის ცხოვრების ნერვიულობას, მოუთმენლობას, აჩქარებულობას და უპირისპირებს მათ სოფლური ყოფის სიმშვიდესა და იდილიურობას. ამასთან ერთად, იძლევა ადამიანთა ხასიათზე ყოფის ამ თავისებურებათა გავლენის სურათს). ამიტომ გაჭიანურება არამარტო აღიზიანებს მაყურებელს და ფილმში მომხდარი ამბისადმი ინტერესს უკარგავს, არამედ არღვევს აზრსაც. მაგალითად, „ზღვის ბილიკში“ კარუსელზე გოგონების ტრიალი ცხადშიაც და სიზმარშიაც ერთი ტემპითაა გაკეთებული (მხოლოდ ფერია შეცვლილი. ეს კი არასაკმარისია, რადგან ასეთი ფერი ღამის ცხად სცენასაც შეიძლება ჰქონდეს. ამიტომ მარტო ფერი სიზმარზე ვერ მიუთითებს). ორი სხვადასხვა სამყაროს ტემპი განსხვავებული არაა და უკვე დაიკარგა ოცნებების სამყაროში მოხუცის გადასახლების აზრი, ხოლო ცოტა მოგვიანებით სიზმარში მოხუცისათვის ახალგაზრდობის გამოცხადება სხვა უფრო მდორე და შენელებული ტემპითაა გაკეთებული. რატომ? რატომ განსხვავდება ორი სიზმარეული სამყარო ერთმანეთისაგან? ამის ახსნა ძნელია, რადგან ტემპსა და დინამიკას „ზღვის ბილიკში“ აზრობრივი გადაწყვეტა აკლია. ეს რომ ასეა, მეორე ფაქტიდა-

ნაც ჩანს: ფილმში ახალგაზრდობისა და სიბერის თემას კინოდინამიკის საშუალებით არც ფორმა აქვს მოძებნილი და არც მხატვრული სახე. ხოლო ახალგაზრდობისა და სიბერის თავისებურებათა გამოსავლენად კი დინამიკა და ტემპი ფილმის ავტორების ხელში ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება იქნებოდა, სათანადოდ რომ გამოყენებულიყო.

დაბოლოს, ყველა ზემოთ ხსენებულმა ხარვეზმა განაპირობა ის ფაქტი, რომ — „ზღვის ბილიკის“ სახით მივიღეთ არა სიბრძნე და სილამაზე სიცრუისა, არამედ სიცრუის სიცრუე, რადგან ხელთ შეგვრჩა ხელოვნურად მოგონილი პრობლემა და ცრუფსიქოლოგიური კონფლიქტი, რომლის დამაჯერებელი გადაწყვეტა შეუძლებელი აღმოჩნდა.

ბალეტი და კინო

ჯერ ფილმი-ბალეტი „ოტელო“ ფართო მაცურებელს არც ენახა, რომ გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ (20.X.60 წ.) დაიბეჭდა ი. რიჟკინის წერილი — „ოპერა და კინო“. სტატიის ავტორს გამოთქმული აქვს მეტად საგულისხმო აზრი: საჭიროა მოხდეს ოპერების არა მარტო ეკრანიზირება, არამედ შეიქმნას ახალი ჟანრი ფილმი-ოპერა. ცხადია, ფილმი-ოპერა არსებითად კინემატოგრაფიული სპეციფიკის გათვალისწინებით უნდა კეთდებოდეს და ორგანულად აერთებდეს ოპერისა და კინოს შემოქმედებით ხერხებს.

ამ წერილში გამოთქმული აზრის გათვალისწინებამ და კინემატოგრაფიული ბალეტის — „ოტელოს“ ნახვამ დაგვარწმუნა, რომ ახალი კინემატოგრაფიული ჟანრის — ფილმი-ბალეტის საფუძველი უკვე ჩაყრილია და ამიტომაც გადავწყვიტეთ წინა პლანზე წამოგვეწია ფილმი — ბალეტი „ოტელოს“ ზოგიერთი სპეციფიკური კინემატოგრაფიული მომენტი.

ცეკვის სრული აღქმისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს სივრცეს. ეს სივრცე თეატრის სცენაზე სტანდარტულია და უცვლელი. უცვლელია აგრეთვე მანძილი მოცეკვავესა და მაცურებელს შორის. ასეთი მდგომარეობა მოცეკვავეს ზღუდავს და არ აძლევს საშუალებას გამოიყენოს სივრცე, როგორც ცეკ-

ვის ემოციური სიძლიერის შემქმნელი ერთ-ერთი ელემენტი. კინო კი თავისი ტექნიკური საშუალებებით შესაძლებელს ხდის დაარღვიოს სივრცის სტანდარტულობა და იგი მოცეკვავეს დაუმორჩილოს. მაგალითად ფილმ-ბალეტ „ოტელოში“ ვ. ჭაბუკიანი, განთქმული მავრიტანული ცეკვის დროს (და არა მარტო ამ შემთხვევაში), დიდი საშუალო და შორი პლანების საცეკვაო მუსიკის რიტმს შეფარდებული მონაცვლეობით აძლიერებს, როგორც ცეკვის ემოციურ მხარეს, ისე ცეკვის ფილოსოფიურ აზრს. ოტელოს სხეულში დაგუბებული სიხარული ერთდროულად ატარებს მრავალგვარ ელფერს --- ძლიერი და გამარჯვებული სარდლის, ბედნიერი ქმრისა და საკუთარი ეროვნული წარმოშობით გაამაყებული კაცის (ამ უკანასკნელს განსაკუთრებით უსვამს ხაზს ვ. ჭაბუკიანი და ამით თანადროულ სიახლეს ანიჭებს ოტელოს სახეს).

პლანებისა კანემატოგრაფიულმა მონაცვლეობამ (ე. ი. სივრცის სტანდარტის დარღვევამ) ვ. ჭაბუკიანს მეტი საშუალება მისცა გამოამჟღავნოს თავი არა მარტო როგორც მოცეკვავემ, არამედ როგორც შესანიშნავმა დრამატულმა მსახიობმა. ამ მხრივ ვ. ჭაბუკიანს ტოლფასოვან პარტნიორობას უწევს ზ. კიკელიშვილი, იგი იაგოს სახეს მარტოოდენ ცეკვით კი არ ხატავს, არამედ დრამატული თამაშითაც.

საბალეტო და დრამატული ხელოვნების ასეთმა შერწყმამ გვიკარნახა აზრი: მომავალი კინო-ბალეტი აქტიორისგან აუცილებლად მოითხოვს მოცეკვავისა და დრამატული მსახიობის ნიჭს, რადგან მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი სრულყოფილი კინემატოგრაფიული — საბალეტო სახის შექმნა.

სივრცის რეგულირება განსაკუთრებით დიდ საშუალებებს იძლევა მასობრივი ცეკვების დასადგმელად. კინოში რე-

ეისორს შეუძლია, მის მიერ ჩაფიქრებული სცენის გააზრების-
და შესაბამისად წარმართოს მათემატიკის ყურადღება, გამო-
ყოს დეტალი, სიტუაცია და არ დატვირთოს იგი (მათემატიკა-
ლი) კონკრეტული შემთხვევისათვის არა საჭირო ამბებით.
თეატრში კი მათემატიკის მხედველობის არეშია მთელი სცენა
და ძნელია თვალი სულ მთავარსა და ძირითადს ადევნო. ამ
თვალსაზრისით, ჩინებულადაა გადაწყვეტილი ცეკვები კუნ-
ძულ კვიპროსზე. მათემატიკა აღიქვამს მთელი ხალხის ზეიმს
და აგრეთვე იმ კონკრეტულ თუ დეტალურ ამბებს, რომელიც
ამ ზეიმის დრამას ხდობს. აგრეთვე სრული შესაძლებლობაა იმი-
სა, რომ აჩვენო რაღაც ზეიმის მონაწილეთა დამოკიდებულება,
როგორც: ზეიმისადმი, ისე ამა თუ იმ კონკრეტული მოზეიმე
პერსონაჟებისადმი ასეთი დამოკიდებულების ჩვენებით ვ. ჭაბუ-
კიანი ბალეტის პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ დახასიათებას
ახდენს და სახეებს უცვრო, ღრმად ხსნის.

თუ არ ვცდებით, ფსიქოლოგიური დახასიათება საბალეტო
პერსონაჟებისა სწორედ კინემატოგრაფიული ბალეტის ერთ-
ერთი სპეციფიკური ნიშანი უნდა იყოს.

კინემატოგრაფიული საშუალებების კარგი და აუცილებე-
ლი გამოყენების მაგალითია „ოტელოში“ სიუჟეტური სვლე-
ბის გახსნა გაორებული ექსპოზიციის საშუალებით (აქვე უნდა
აღვნიშნოთ, რომ „ოტელოში“ პერსონაჟის ფსიქოლოგიური
დახასიათება გაორებული ექსპოზიციითაც ხდება).

ცეკვით გადმოსცე სიუჟეტი ისეთი რთული დრამატურგიუ-
ლი ნაწარმოებისა, როგორიცაა „ოტელო“, მეტისმეტად ძნე-
ლია (და თუ ამას სრულყოფილად ახერხებენ ქართული ბალე-
ტის ოსტატები, დიდება და სახელი მათ!). კინომ მოცეკვავს
განკარგულებაში ამ დროს გადასცა ამბის პლასტიკური გამო-

ხატვის საშუალება: მოცეკვავე ცეკვავს და პლასტიკურად გამოხატული ფაქრი თან დაყვება. მაგალითად, იაგოსგან იჭვის კესლით მოწამლულ ოტელოს ეჩვენება (უფრო სწორად, ოტელოს ფაქრში ტრიალებს) როგორ ეაღერსება კასიოს დეზდემონა. ცეკვა და პლასტიკური გამოსახულება ერთმანეთს ავსებს და პერსონაჟის მდგომარეობა-განცდას მაყურებელს სრულად შეიცნობს. ამასთანავე ვიგებთ, რა მიმართულებით ვითარდება სიუჟეტი.

გაორებული ექსპოზიციითა და წაფენის გამოყენებითაა გადაწყვეტილი ოტელოს მონოლოგიც ვენეციის დოჟის წინაშე. ვ. ჭაბუკიანი აქ ოსტატურად აერთებს ცეკვის ენასა და კინოს სამეტყველო საშუალებებს.

კინოს თავისებური ცვლილებების შეტანა შეუძლია ბალეტში ამბის განვითარების დინამიკის თვალსაზრისითაც. ეს მომენტი გულისხმობს სიუჟეტის მსვლელობას არა მოქმედებებით, როგორც ეს თეატრშია, არამედ კინოეპიზოდებით. ეს კინოთავის მხრივ, მოიხზვის სპეციფიკურ საშუალებებს ეპიზოდების ერთმანეთთან დასაკავშირებლად. ეს საშუალებანი (წაფენა, დაბნელება, კინემატოგრაფიული პირაპირი და სხვანი) სიუჟეტს დინამიკურად აწვითარებს და ამბის მსვლელობაში არ იგრძნობა წყვეტილობა და ნაჭერ-ნაჭერი დაკავშირება ერთმანეთთან. ვისაც ეკრანიზებული ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“ უნახავს, შეუძლია გაიხსენოს, რომ ამბავი მოქმედებებად ვითარდება. თუ თეატრში ეს მოქმედება ფარდით არის გამოყოფილი, ფილმში ფარდის როლს ასრულებდა „შტორკა“ (სხვათა შორის, ამ ტერმინის ბადალი ქართულ კინოენაში არ გვაქვს და არ იქნება ურიგო, თუ სულხან-საბა ორბელიანის სიტყვას — „კოზიმიტი“ — გავიხსენებთ და „შტორკის“ მა-

გიერ კიხმართ, რადგან ისინი შინაარსით ერთი და იგივეა). ასეთი დაკავშირება ქმნიდა შთაბეჭდილებას, თითქოს სხვადასხვა ამბავი ერთმანეთისათვის მიუწებებიათო; მიუხედავად იმისა, რომ სიუჟეტი მწყობრი, ერთიანი და მთლიანი იყო. ვ. ჭაბუკიანი კი „ოტელოში“ მოქმედებას კინოეპიზოდებით წარმართავს და ერთმანეთთანაც სუფთა კინემატოგრაფიული საშუალებებით აკავშირებს, რის გამოც ამბავი არსად არ წყდება და ერთ მთლიან ნაკადად მიედინება. ეს კინემატოგრაფიულობა მხოლოდ საფინალო ეპიზოდშია დარღვეული, როცა ოტელოს თვითმკვლელობის შემდეგ ენეციელ ელჩებს დაჭერილი იაგო შემოჰყავთ და ოტელოსა და დეზდემონას გვამების წინ თავს დაახრევიან. ებენ ცილისმწებელს. ეს სუფთა თეატრალური პირობითობითაა გაკეთებული და ფილმის საერთო კინემატოგრაფიულობას ემიჯნება. ასეთი ხარვეზი აქა-იქ კიდევ შეხვდება მაყურებელს, მაგრამ ახლა ეს არაა არსებითი. მთავარი ისაა, რომ კინოენის გულუხვი გამოყენებით ვ. ჭაბუკიანმა ერთგვარი საფუძველი დაუდო ახალ კინემატოგრაფიულ ენას — ფილმ-ბალეტს. მისი განვითარება და სრულყოფა ქართული ბალეტის ოსტატების საპატიო საქმეა.

„ЧЕМУ СМЕЕТЕСЬ?“

შემთხვევით არ გამხსენებია ნ. გოგოლის ეს სიტყვები. ამ კითხვას თუ გაეცემა პასუხი, მაშინ ნათელი იქნება — ვინ ან რა მოკლენა გამხდარა კომედიის საგნად, როგორია მისი (კომედიის) იდეური მიზანდასახულობა, სიცილის მამხილებელი ძალა და მასშტაბი, რა საზოგადოებრივი ღირებულება აქვს კომედიოგრაფის დასმულ პრობლემას.

„ЧЕМУ СМЕЕТЕСЬ?“ უსათუოდ წამოიჭრება ეს კითხვა, როცა უყურებთ ახალ ქართულ კინოკომედიას „თოჯინები იცინიან“¹. ამჯერად ნ. გოგოლისეულ კითხვას პასუხი რომ გავცეთ: თვალი გავადევნოთ ფილმში მომხდარ ამბებსა და ვცადოთ პერსონაჟთა ბუნების გახსნა-ჩვენება.

ბელთაძეების ოჯახში კონფლიქტი (აქედან მთელი ფილმის კონფლიქტიც) უბრალო მიზეზით დაიწყო. ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟის — რეზიკო ბელთაძის ბებიისა და დედის გუცაალისას „ბლოკმა“ მოითხოვა, რომ რეზიკო კონსერვატორიაში

¹ „თოჯინები იცინიან“. სცენარის ავტორები გ. პატარაია, ა. თაყაიშვილი; დაამდგნელი რეჟისორი ნ. სანიშვილი; ოპერატორი ლ. პაატაშვილი; მხატვარი დ. თაყაიშვილი; კომპოზიტორი ს. ცინცაძე. მონაწილეობენ მსახიობები: ს. თაყაიშვილი, ი. ხვიჩია, ე. მანგალაძე, მ. თბილელი, მ. თავაძე და სხვანი.

შესულიყო სასწავლებლად და მომღერალი გამხდარიყო. თუმცა დიდი სურვილი მომღერლად გახდომისა არც რეზიკოს და არც ოჯახის პატრონს მელიტონ ბელთაძეს ჰქონდა, მაგრამ მამა-შვილი იძულებულნი გახდნენ ქალთა მოთხოვნას დამორჩილებოდნენ. რეზიკომ სცადა გამოცდების ჩაბარება, მაგრამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ჩაიჭრა. გუცასა და ალისასათვის სულიერი ტრამვა რომ არ მიეყენებიათ, მამა-შვილმა ტყუილი მოიშველიეს — თითქოსდა რეზიკომ გამოცდები ჩააბარა. აქედან იწყება გაუგებრობათა და სასაცილო სიტუაციათა წყება.

კონფლიქტის რაობა და აზრობრივი დანიშნულება რომ გასაგები გახდეს, უნდა გავარკვიოთ — რატომ სურთ გუცასა და ალისას რეზიკოს მომღერლად გახდომა? ან ეს სურვილი რატომ იქცა კომედიის (ე. ი. დაცინვის) საგნად? რა იმალება ამ სურვილში — ანგარება, ცრუ სულიერი არისტოკრატიზმი, ინტელექტუალური უპირატესობის გრძნობა, ფილისტერული მოდის აყოლა თუ უბრალო ადამიანური შეცდომა? ფილმში ამ კითხვაზე პასუხი არაა. ბებია გუცას დაჟინებული სურვილის ერთადერთი მოტივია ის ფაქტი, რომ რეზიკოს ბაბუა განსვენებული გაბრიელი ლოტბარი ყოფილა. ამ ფაქტის თანახმად ოჯახის „მუსიკალური ტრადიციები“ უნდა გაგრძელდეს და გამგრძელებელი კი სწორედ რეზიკო უნდა გახდეს. ერთი სიტყვით, ფილმის კონფლიქტი გაპირობებულია მიახუცი ქალის ახირებული სურვილით. ეს ახირებულობა კი თავის მხრივ განსაზღვრულია გუცას პირადი ადამიანური თვისებებით და არა რაიმე რთული და სერიოზული საზოგადოებრივი მოვლენებით, რომელთაც შეუძლიათ წარუშლელი კვალი დაამჩნიონ ადამიანის ხასიათს. გუცას ხასიათის შექმნისას დარღ-

ვეულია ერთი აუცილებელი პირობა, ურომლისოდაც მხატვრული სახე კარგავს განზოგადოების საშუალებას. ხოლო თუ შეუძლებელია ამა თუ იმ მხატვრული სახის განზოგადობა, მაშინ იგი აღარც არის მხატვრული. ფილმის ავტორების მიერ დავიწყებულია პირობა, რომელიც გულისხმობს პერსონაჟისადმი დიფერენცირებულ დამოკიდებულებას. ეს იძლევა საშუალებას ანალიზის შედეგად გავარჩიოთ ამა თუ იმ პერსონაჟის პირადი ადამიანური თვისებები (რაც სახის სიცოცხლისათვის არის საჭირო) იმ თვისებებისაგან, რომელნიც მასში (პერსონაჟში) საზოგადოების ყოფისა და ცხოვრების ზეგავლენით გაჩენილა (ამ თვისებების გამოყოფა აუცილებელია მხატვრული სახის აზრობრივი დანიშნულების გასაგებად და განზოგადოებისათვის). ცხადია, პერსონაჟისადმი ეს დიფერენცირებული დამოკიდებულება მაყურებელს ან მკითხველს თვალში არ უნდა ეცეს პირველი შეხედვისთანავე. პირიქით, რამდენადაც ქეშირიტად მალამხატვრულია სახე, იმედნად ძნელია ორი შემადგენელი ნაწილის — ცოცხალი ადამიანურობისა და ფილოსოფიური აზრის ერთმანეთისაგან გათიშვა-გამოყოფა, რადგან ისინი მექანიკურად კი არაა შეწყებებული, არამედ ორგანულადაა შერწყმულ-შეერთებული. მხოლოდ კრიტიკული ანალიზის შედეგად თუ ხდება ამ ორი ნაწილის ერთმანეთისაგან გამოყოფა, რათა დადგინდეს ამა თუ იმ მხატვრული სახის მხატვრულ-საზოგადოებრივი ღირებულება და სიღრმე.

მივუბრუნდეთ ზემოთქმულს. გუცას სახის ანალიზისას რამდენიც არ უნდა გვცადოთ, ვერ აღმოვაჩენთ იმ თვისებებს, რომელნიც მასში საზოგადოების ცხოვრება-ყოფის ზეგავლენით ვაჩნდა-ჩამოყალიბდა. ანდენად იგი (გუცას სახე) მოკლე-

ბელა ენატვრული სახის ერთ არსებით თვისებას — ფილოსოფიურ განზოგებას.

გარდა ამისა, ფილმში არაა გუცას ოცნების სახე. უფრო კონკრეტულად: რა იდეალს (ამისდა მიხედვით მაყურებელს შეეძლო ემსჯელა გუცას პიროვნებაზე) უკავშირებს გუცა შვილიშვილის მოქდერლობას? რას მოუტანს ეს ბელთაძეების ოჯახს? სახელს, ფულს, საზოგადოების პატივისცემას, უკვდავებას თუ რას?

ყველა სურვილს კონკრეტული შინაარსი აქვს. შინაარსი აძლევს სურვილს მნიშვნელობა-ღირებულებას, შინაარსისა და მიხედვით ვადგენია — დიდია თუ პატარა სურვილი, უანგარო თუ ანგარებიანი და ვინ არის ამ სურვილის მატარებელი ადამიანი — კაცური კაცი თუ ფილისტერი?

გუცას ოცნების სახეს შეეძლო ბელთაძეების ოჯახის არსი-რაობა გამოეცლინა. ამით კი უფრო ნათელი და კონკრეტული გახდებოდა კომედიით აღრძული სიცილის მისამართი. სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა: გუცას ოცნება-სურვილის კონკრეტული შინაარსი, მაყურებლისათვის უცნობი დარჩა.

გუცა მარტოხელა არაა. მას მხარში უდგას შვილი, რეზიკოს ღედა ალისა. მათ არა მარტო ერთნაირი სურვილი აერთიანებთ, არამედ იგივეობაც: ალისა ღედის ორეულია და დამოუკიდებელი სახისა და ხასიათის ნიშან-თვისებები არა აქვს. ამდენად ალისაზე ცალკე მსჯელობა არც იყო საჭირო, რომ ერთი დეტალი არ ყოფილიყო არსებითი ფილმის დრამატურგიის ასაგებად: ალისა გულით ავადმყოფია. ეს იყო მიზეზი, რის გამოც მამა-შვილმა ვერ გაბედეს სიმართლის გამომჟღავნება და ტყუილის გზას დაადგინენ. მაგრამ აქ მაყურებლისათვის უცნობია ერთი ამბავი. ალისა მართლა არის ავად თუ იგი თავს იავადმყოფ-

ფებს? ამ ფაქტის ცოდნა ორი მიზეზის გამო არის აუცილებელი: ჯერ ერთი, თუ ალისა მართლა გულით ავადმყოფია, მაშინ აქ სასაცილო არაფერია და შეუძლებელია სწული ქალი იყოს დაცინვის საგანი (ე. ი. მაშინ ალისა არაა კომედიის პერსონაჟი) და მეორეც, ფიქტიური ავადმყოფობა ალისას საბრძანებლის ღრმა გახსნის საშუალებას იძლეოდა. მ. გორკი წერდა, რომ არიან ადამიანები, რომლებიც ღმერთს არავითარი ღირსებით არ დაუჯილდოებია, გარდა დაუოკებელი სურვილისა — იყვნენ ყველას ყურადღების საგანი. რადგან არა აქვთ არავითარი ნიჭი მიიპყრონ სხვების ყურადღება, ისინი თავს მოკვადმყოფებენ და ამით ხდებიან ახლობლების მუდმივი ყურადღებისა და ზრუნვის საგანი. ეს მათ ეგოიზმს აკმაყოფილებს. ზოგჯერ კი ასეთი ეგოიზმი ფიქტიური ავადმყოფობის ტირანიაში მიდის. ამ თვალსაზრისით რომ ყოფილიყო გააზრებული ფილმში ალისას სახე, მაშინ იგი მრავალმხრივ მიიქცევდა მაყურებლის ყურადღებას, ჯერ ერთი, უფრო ცოცხალი და ინდივიდუალიზირებული სახე იქნებოდა; მეორეც, უფრო მეტად მოტივირებული და სასაცილო გახდებოდა მამა-შვილის შიში, ალისას ავადმყოფობით გამოწვეული, მესამეც (რაც მთავარია), აიხსნებოდა ალისას ამჟამად უსაბუთო სურვილი შვილის მომღერლად გახდომისა (მომღერლის პოპულარობა, სახელი და მდგომარეობა ალისას პატივმოყვარეობას მალამოდ მოეცნებოდა). მაგრამ შესაძლებლობა შესაძლებლობად დარჩა და სათანადო მხატვრული ხორცშესხმა ვერ მოიპოვა.

ბელთაძეების ოჯახის მბრძანებლები ალისა და გუცაა და ამიტომ ბუნებრივად დგება საკითხი — როგორ არის დახატული ფილმში ბელთაძეების ყოფის სურათი? უყურებთ ეკრანს

და რწმუნდებით, რომ მელიტონ ბელთაძე და მისი ოჯახი ეწე-
ვა „გაპრიალებულ ცხოვრებას“ (რემარკის სიტყვებით). ყვე-
ლაფერი ბრწყინავს და პრიალებს — კედლები, სკამები, მანგი-
ლები, კბილის საეჭიმო ხელსაწყოები, აღამიანებიც კი... იბა-
დება პირველი ეპვი: ხომ არ არის ამ ოჯახში ნივთები ფეტი-
შად ქცეული (ნივთების ფეტიშად ქცევა ხომ მემჩანობა—ობი-
ვატელობის ერთ-ერთი ნიშანია!)? ფილისტერობის ამ თავი-
სებურ გამოვლენას დასცინის რემარკი როცა სწერს, რომ ვე-
ბერს ყავდა გაპრიალებული ცოლი, გაპრიალებული ბავშვები,
პრიალა „ბიუიკი“ და საერთოდ გაპრიალებულ ცხოვრებას ეწე-
ოდა („ტრიუმფალური თალი“). მაგრამ ფილმის განვითარება
გარწმუნებთ, რომ გაპრიალებულობა, საგნების არაბუნებრივი
ბრწყინვა ბელთაძეების ოჯახისათვის კი არ ყოფილა დამახა-
სიათებელი, არამედ დამდგმელი რეჟისორი უყურებს თურმე
ასეთი თვალით ცხოვრებას, რადგან ასევე გაპრიალებული სა-
ხითაა გადაღებული თოჯინების ფაბრიკაც, თოჯინებიც, ფაბ-
რიკის მუშა-მოსამსახურეებიც და საერთოდ მთელი ქალაქიც.
აქაც დაიკარგა მოვლენებისა და პერსონაჟებისადმი დიფერე-
ნცირებული დამოკიდებულობის მეთოდი და მივიღეთ არა მე-
შჩანობა-ობივატელობის კრიტიკა, არამედ ფილისტერული
ხელოვნების ნიმუში.

მოგეხსენებათ, რომ არსებობს ნიკელის პრიალა ნივთი,
რომელიც ვიტრინაში ღევს და არსებობს პრიალა სახნისი, რო-
მელიც ხვნის დროს გაპრიალდა. ამ ორ სიპრიალეს შორის კო-
ლოსალური სხვაობაა და იგი აუცილებლად უნდა დაინახოს
მხატვარმა. თუ ეს ვერ დავინახეთ, მაშინ ვერც საგნებსა და
მოვლენათა შორის არსებულ განსხვავებასაც ვერ დავინახავთ
და ვერც მაყურებელს ვაჩვენებთ. თუ შინაარსითა და ხარი-

სხილ ერთნაირია ბელთაძეების ოჯახისა და თოჯინების ფაბრიკის გარეგნული თუ შინაგანი ბრწყინვალება, მაშინ რეზიკოს ორ ერთნაირ სამყაროში მოუხდებოდა ცხოვრება და ვერც თავის ადგილს იპოვიდა ცხოვრებაში. ამიტომაც რეზიკოს თოჯინების ფაბრიკაში მისვლა მექანიკური გადანაცვლებაა ერთი გარემოდან მეორეში და არა სხვა სამყაროში შესვლა, სადაც რეზიკოს ნამდვილი ცხოვრების აღმოჩენა შეეძლო.

ბელთაძეების ოჯახისა და ფაბრიკის ყოფის მკვეთრი განსხვავება — იქნება იგი გარეგნულ-პლასტიკური თუ შინაარსობრივი — საჭიროა ფილმის იდეური აქცენტებისათვის. უფრო კონკრეტულად: ია, რაც ხდება ბელთაძეების ოჯახში სასაცილოა (ფილმის ავტორების ჩანაფიქრის მიხედვით), მაგრამ სასაცილოა ისიც, რაც ფაბრიკაში ხდება — ერთი ბიჭი და მრავალი გოგო. მაგრამ ამ ორი სიტუაციის არსთა შორის არის დიდი სხვაობა. თუ ბელთაძეების ოჯახში მომხდარი ამბავი სასაცილოა გაკიცხვის თვალსაზრისით, ფაბრიკაში შექმნილი სიტუაცია მხოლოდ ღიმილის მომგვრელია და მეტი არაფერი. ამიტომ პლასტიკურად იგი, რაც იწვევს გაკიცხვას, უნდა ატარებდეს ერთ ფერს, ხოლო ის, რაც იწვევს მხოლოდ ღიმილს — მეორე ფერს. ფილმში გამომჟღავნებული ერთფეროვნება კი განსხვავებულობის აღქმის საშუალებას სძობს და აქედანაა მოვლენებისა და ამბებისადმი დამოკიდებულობის ერთნაირობაც.

ფილმში არის კიდევ ერთი ეპიზოდი, სადაც შეიძლებოდა უფრო ნათლად გამოვლენილიყო, როგორც ბელთაძეების ოჯახის არსი, ისე პერსონაჟთა ბუნება და ხასიათი. ესაა ქეიფის სცენა.

ქეიფი, ჭამა-სმა და საკმელზე ლაპარაკი მხატვრულ ნაწა-

„მოგებში“ არ არის მარტო ბიოლოგიური პროცესის კონსტანტაცია. იგი ავტორის პერსონაჟებისადმი დამოკიდებულების გამომჟღავნებისა და მხატვრული ნაწარმოების გმირის წაობის დამხატვრი საშუალებაა. ამისი არა ერთი და ორი მაგალითი იცის ლიტერატურამ და კინომაც. გაიხსენეთ თუნდაც ჩვენი ლუარსაბ თათქარიძე. იგი არა მარტო გატაცებით მსჯელობს საჭმელებზე, არამედ იგი (საჭმელი) მისთვის ფიზიკური სილამაზის, სულიერი მშვენიერების, სიყვარულის საზომად ქცეულა: „შენ იცი ჩემი რა ხარ? სულის წიწმატი, გულის ტარხუნა, გონების, აბა რა ვთქვა?—თუნდ მარალი იყოს“. ეს სიტყვები ლუარსაბის ბუნებაა. მისი ადამიანობის არსია. ანდა მოიგონეთ მ. რომის ფილმში „ფუნთუშა“ პერსონაჟთა დიდი პლანები ჭამის დროს. სწორედ ჭამის საშუალებით არის ნათლად გადმოცემული ფილმის პერსონაჟთა სულიერი სილატაკე, სიცარიელე და სიმდაბლე. მათი ღორჯული ბუნება. ერთი სიტყვით, ფილმის „თოჯინები იცინიან“ ავტორებს ჰქონდათ საშუალება პერსონაჟთა კომედიური დახასიათებისათვის გამოეყენებიათ ქეიფი, მაგრამ ყურადღება მხოლოდ სიტუაციურ კომიზმზეა გადატანილი, რომელიც არ იძლევა საშუალებას ეპიზოდის აზრის ზუსტად და სრულად გახსნისათვის.

ქეიფის ეპიზოდი დაწერალია და გადაღებულია პრინციპით *qui pro quo*. გუცამ და ალისამ ქეიფი გამართეს არარსებულ პროფესორ ვაშაკიძის პატივსაცემად. პროფესორის ნაცვლად მელიტონმა მოიპატოჟა და საქეიფოდ მოიყვანა თოჯინების ფაბრიკის დირექტორი სევერიანე. ე. ი. გუცა და ალისა თავს ევლებიან და პატივს ცემენ კაცს, რომელსაც ეს პურმარალი არ ეკუთვნოდა. ამდენად ისინი სასაცილო მდგომარეობაში არიან. მაგრამ ფილმში სიცილს გუცასა და ალისას

მდგომარეობა კი არ იწვევს (ეპიზოდის აზრი კი მოითხოვდა ასე ყოფილიყო), არამედ მოლოდინი — მოვა თუ არა ალისასა და გუცას მოპატიუებული მუსიკათმცოდნე და გამომქლავნდება თუ არა, რომ სევერიანე თოჯინების ფაბრიკის დირექტორია და არა მუსიკის პროფესორი. ამდენად სევერიანეს მდგომარეობამ დაჩრდილა გუცა-ალისას მდგომარეობა, რაც არ უნდა მომხდარიყო. გავარკვით რატომ არ უნდა მომხდარიყო სიცილის მისაშართის შეცვლა. აქ სამი ფაქტორი უნდა გავითვალისწინოთ: პირველი — ქეიფი გარკვეული ანგარიშითაა მოწყობილი (გუცასა და ალისას ჰგონიათ, რომ პროფესორი ვაშაქიძე დაეხმარა რეზიკოს გამხდარიყო კონსერვატორის სტუდენტი. იგი მომავლშიაც საჭირო კაცია. ამიტომ აუცილებელია პატივისცემა); მეორე — სუფრას მარტო გუცას ნათესავები უსხედან (ე. ი. ბელთაძეების ოჯახში ქეიფი მარტო „საქმის გაკვაჭის“ მიზნით თუ ჩატარდება. აკი ცრუ პროფესორს მაშინვე აჩვენეს ვილაც გოგო, რომელიც ოლიმპიადაში მონაწილეობდა და თურმე მომღერლის „ნიჭი“ აქვს!); მესამე — სევერიანე ეუბნება მელიტონა: შენს ოჯახში მიპატიუებას ვეღარსე და რაგორ არ გეწვევიო (ე. ი. ბელთაძეების ოჯახი ძუნწების ოჯახია და მხოლოდ გამორჩენის მიზნით თუ მიიპატიუებენ ვინმეს). ამ ფაქტორების თავმოყრა და ქეიფის მონაწილეთა მკვეთრი ინდივიდუალური დახასიათება (ამის აუცილებლობას ფილმის ავტორებიც გრძნობენ, როცა ერთ-ერთი სტუმრის დომენტის სიყრუეს ხაზს უსვამენ. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ჭეშმარიტი კომედიისათვის უცხოა და შეუფერებელი ადამიანის ფიზიკური ნაკლის სასაცილო საგნად ქცევა) საშუალებას მოგვცემდა დახატულიყო ანგარებიანი და ძუნწი ობივატელობის ქეიფის სურათი. ამიტომ სწორედ მათთვის

უნდა დაეცინა მაყურებელს. აქ იქნებოდა სიცილის აზრობრივი ამოცანაც. ამჟამად კი ფილმში სიცილს იწვევს არა ობივატელთა წვეულება, არამედ სევერიანეს ხელოვნური და აზრობრივად გაუმართლებელი გასულელება. ჯერ არის და იგი გაუთავებლად ლაპარაკობს სათამაშოების დანიშნულებაზე და მერე მისი მეტყველება აჭრელებულია უადგილოდ და უაზროდ ხმარებული მუსიკალური ტერმინებით. კომედიის ყველა სახეობა მიმართავს პერსონაჟის წინასწარ გამიზნულ ხელოვნურ გასულელებას, მაგრამ ამ მხატვრულ ხერხში იმალება ავტორის გარკვეული იდეური მიზანდასახულება. სევერიანეს მიერ მუსიკალური ტერმინების ხმარება კი სიცილს იწვევს არა იმიტომ, რომ გუცასა და მის უმეცარ ნათესავეებს სიტყვების აზრი არ ესმით, არამედ იმიტომ, რომ ყრუ დომენტის პიჩიკატო კატოსაგან ვერ გაურჩევიან. ე. ი. დავცინით არა უმეცრებას, არამედ ადამიანის ფიზიკურ ნაკლს. ამიტომაც სიცილი თვითმიზნურია და მოკლებულია ღრმა აზრობრივ ამოცანას.

ქეიფისავე სცენაში შეიძლებაოდა მეტი გარკვეულობა და სინათლე მინიჭებოდა რეჟიკოს სახეს. ამჟამად იგი მხოლოდ მოარული სქემაა. მართალია, მისი ბედის გადაწყვეტამ კონფლიქტი გამოიწვია, მაგრამ თვითონ მას არაფრისადმი საკუთარი დამოკიდებულება არა აქვს, ინდიფერენტულად არის განწყობილი ყველაფრის მიმართ და სულ ერთია მისთვის რას გააკეთებს — ისწავლის კონსერვატორიაში თუ იმუშავებს სათამაშოების ფაბრიკაში. ეს სულიერი რეზინიაცია უინტერესოს ხდის რეჟიკოს პიროვნებას, მართალია ისიც, რომ ფილმის ავტორებმა ცდილობენ სადიქტორო ტექსტით რეჟიკოსადმი ირონიული დამოკიდებულება გამოამჟღავნონ („აი ისიც, მომავა-

ლი ვანო სარაჯიშვილი“...), მიუთითონ მისი ხასიათის შინაგან თვისებებზეც —მატყუარაა (ლალი ორჯერ მოატყუა —ჯერ იყო და სტუდენტი ვარო, უთხრა; მერე კი — საჯარო ბიბლიოთეკაში ყოველდღე დავდივარო) და კეთილი (პატარა გოგონა გატეხილი თოჯინა შეუკეთა). მაგრამ, თავი რომ დაუანებოთ რეზიკოს დაბასიათების ამ ერთგვარ ინფანტილურობას, მისი ხასიათის ერც ერთი კომპონენტი არ ვითარდება, არ ხსნის და აჩვენებს ბელთაძეების ვაჟიშვილის სახეს, მის შინაგან სამყაროს. ქეიფის სცენაში არის ერთი დეტალი, რომლის დახმარებითაც შეიძლებოდა გამომქლავებულყო რეზიკოს დამოკიდებულება გარემოსა და იმ ადამიანებისადმი. რომლებიც მას გარს ეხვევიან, იქნებიან ისინი მშობლები თუ სტუმარი ნათესავები. რეზიკომ წილისაგან სტუმრების კარიკატურული ფიგურები გააკეთა. აქ თითქოს დაიწყო მისი შინაგანი ბუნების გახსნა, მაგრამ იქვე შეწყდა, რადგან კარიკატურული ფიგურები სტუმრებმა აღიქვეს (აქედან მაყურებელმაც) როგორც მხოლოდ ინფორმაცია, მაუწყებელი ბელთაძეების ვაჟიშვილის მხატვრული ნიჭისა და არა როგორც რეზიკოს კრიტიკული დამოკიდებულება გარშემო მყოფი ადამიანებისადმი. გულანდილად უნდა ითქვას, რომ კარიკატურული ფიგურების გაკეთების ფაქტში შეუძლებელიც არის ადამიანებისა და გარემოსადმი რეზიკოს კრიტიკული დამოკიდებულების დანახვა, რადგან იგი არაა მომზადებული და გაპირობებული პერსონაჟის (ამ შემთხვევაში რეზიკოს) აზროვნებითა და ხასიათის თვისებებით. რეზიკოში მხატვრის ნიჭის აღმოჩენა ფილმის ავტორების მიერ სახელდახელოდ მოგონილი კომპენსაციაა გუცასა და აღისას სანუგეშებლად —თქვენა შვილი. მართალია, მომღერალი არ გამოვიდა, მაგრამ სამა-

გიეროდ მშვენიერი მხატვარი ყოფილა. აქვე ჩნდება კითხვა — რამ გამოიწვია ფილმის ავტორების ესოდენ სენტიმენტალური ნუგეშინი? აკი მათ გუცა და ალისა კომედიის პერსონაჟებად აქციეს და თითქოსდა კიდევ აღმართეს მათ წინააღმდეგ სიცილის მახვილი? საქმე ისაა, რომ სინამდვილეში ფილმის „თოჯინები იცინიან“ არც ერთი პერსონაჟი არაა კომედიის გმირი თავისი ბუნებით, რადგან გუცას, ალისას, მელიტონს, სევერიანეს და რეზიკოს ჰასიათები არ ჩამოყალიბებულა საზოგადოებრივად რაიმე უარყოფითი მოვლენის ზეგავლენის შედეგად და არც მათი საქციელია ცხოვრებისეული უარყოფითი მოვლენებით გაპირობებული. პირიქით, ყველაფერი გუცას უბრალო ახირებამ გამოიწვია. ამდენად მივიღეთ არა კომედია, რომელიც ჩვენი სინამდვილის მახინჯ მხარეებს გამოამზეურებდა და გააკრიტიკებდა (ეს იქნებოდა ფილმის მოქალაქეობრივი პათოსი და აზრობრივი ღირებულება); არამედ უბრალო სახუმარო ეპიზოდებისაგან შედგენილი ფილმი, რომლის დასრულების შემდეგ შეიძლება გააკეთოთ ერთადერთი დასკვნა — თუ ბავშვს მუსიკალური ნიჭი არა აქვს, ნუ შეიყვანთ კონსერვატორიაში — რაც თავისთავად ანბანური ჭეშმარიტებაა.

ასე დარჩა ნ. გოგოლისეული კითხვა პასუხგაუცემელი. რატომ იცინით?

ქართული კინოს ისტორიიდან

ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლები რუსულ კინემატოგრაფიაში გაცხარებული თეორიული კამათის ეპოქა იყო. რევოლუციამდელი რუსული, კინოხელოვნების შექმნილი ტრადიციები არღვეოდა და იქმნებოდა ახალი რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული კინემატოგრაფია. ს. ეიზენშტეინი, დ. ვერტოვი, ლ. კულეშოვი და სხვანი თითქმის ყოველდღე სთავაზობდნენ ახალ-ახალ კინოთეორიებს კინოხელოვნებით დაინტერესებულ საზოგადოებას. მართალია, ამ თეორიათა უმრავლესობა უდღეური აღმოჩნდა და დაბადებისთანავე უკვალოდ ქრებოდა, მაგრამ ამ თეორიული კამათისას თანდათანობით იკვეთებოდა და ყალიბდებოდა საბჭოური კინოხელოვნების ძირითადი მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპები.

რუსი კინემატოგრაფისტების ამ გაცხარებულ თეორიულ კამათს ქართველი კინომუშაელებიც ეხმაურებოდნენ, თუმცა საქართველოში ის მდგომარეობა არ ყოფილა, რაც რუსეთში, რადგან რევოლუციამდელ ქართულ კინოს (იგულისხმება მხატვრული კინემატოგრაფია) არც თეორიისა და არც პრაქტიკის დარგში ხელშესახები არა დაუტოვებია რა. ე. ი. არც რაიმე ყოფილა უარსაყოფი და დასაძლევნი. მაგრამ 20-იანი წლების ქართულ კინოს ერთი თავისებური ნიშანი ჰქონდა: ახლად-

დაბადებული ქართული კინოს აკვანთან რუსული რევოლუცი-
ამდელი კინოს მუშაეები—ივ. პერესტიანი, ვ. ბარსკი, ა. ბეკ-ნა-
ზაროვი იღვნენ. ისინი ცდილობდნენ ახალგაზრდა ქართუ-
ლი კინემატოგრაფია ძველი გატკეპნილი გზით ეტარებინათ.
ასეთი მიზანდასახულობის წინააღმდეგ ბრძოლა იყო იმ თა-
ობის ამოცანა, რომელსაც ქართული რევოლუციური კინემა-
ტოგრაფიის ბედი უნდა გადაეწყვიტა. ამიტომაც ჩვენშიაც
ორი ბანაკი არსებობდა და შემოქმედებითი კამათი მიმდინა-
რეობდა. რატომღაც არავინ, ვინც ქართული კინოს ისტორიას
შეხებია ამ თეორიული პაექრობით არ დაინტერესებულა თით-
ქოსდა იგი არც არსებულებო. შეიძლება ამის მიზეზი ისიც
იყო, რომ ქართული კინემატოგრაფისტების თეორიულ კამათს
ჩამოყალიბებული სისტემის სახე არ ჰქონია და უფრო სხვა-
დასხვა უურნალ-გაზეთში მიმოფანტული აზრების სახით წარ-
მოგვიდგება, მაგრამ დალაგება და გარკვეულ კალაპოტში მო-
ქცევა, თუ კაცი დაინტერესდებოდა, თავისუფლად შეიძლე-
ბოდა. ამდაგვარი დალაგების შემდეგ ნათლად წარმოგვიდგება
მოკამათეთა ორი ჯგუფი, რომელთაც შეიძლება ტრადიციონა-
ლისტებისა და ნოვატორების ჯგუფები ვუწოდოთ. თუმცა მო-
პაექრენი ერთმანეთს სხვადასხვაგვარი სახელებით ნათლავდ-
ნენ (სახელების დაკრძმევაში უფრო აქტიურნი ახალგაზრდები
იყვნენ). მაგალითად, ძველი თაობის წარმომადგენლებს მ. კა-
ლატოზოვი პასეისტებს უწოდებდა. ხოლო ალ. დუდუჩავა —
გადმოქართულებული „ხანუონკოვშიჩინის“ (რუსი კინომრეწვე-
ლის ალ. ხანუონკოვის გვარის მიხედვით) შემქმნელებს.

ტრადიციონალისტებს ეკუთვნოდნენ ივ. პერესტიანი, ვ. ბა-
რსკი, ალ. წუწუნავა, ა. ბეკ-ნაზაროვი და სხვანი (ხანდახან მათ
ჯგუფს მიაკუთვნებდნენ კ. მარჯანიშვილსა და შ. ბერიშვილს),

ხოლო ნოვატორებს — ნ. შენგელაია, მ. ჭიაურელი, მ. კალატოზოვი, დ. რონდელი. ლ. ესაკია, ს. დოლიძე და სხვანი. კინემატოგრაფისტები ამ პაექრობისას მარტო არ ყოფილან. მათ მხარში ედგათ მწერლები და ჟურნალისტები. მაშინ ის გულგრილი დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ ხელოვანთა შორის არ ყოფილა, რაიც, სამწუხაროდ, ახლა ხშირად შეიმჩნევა. ისინი კინოხელოვნების ჭირ-ვარამს საკუთარ ტკივილად მიიჩნევდნენ და ერთად იბრძოდნენ მოძველებული ტრადიციების უარსაყოფად და ახლის გასამარჯვებლად. ბ. ჟღენტი, ს. ამალობელი, ალ. დუდუჩავა, ს. ტრეტიაკოვა, ვ. მაჭავარიანი და სხვანი თეორიულ კამათში აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდნენ.

20-იანი წლების ქართულ კინოში კამათი უმთავრესად სამი ძირითადი საკითხის გარშემო მიმდინარეობდა: რა უნდა ყოფილიყო ქართული კინოხელოვნების წამყვანი ძალა — მხატვრული თუ დოკუმენტური კინემატოგრაფია, რას უნდა მინიჭებოდა უპირატესობა — ისტორიას თუ თანამედროვეობის ასახვას და რა გზით უნდა განვითარებულიყო ქართული კინოკომედიის — სიუჟეტური კომედიისა თუ ერთი პერსონაჟის კომედიის (აქ იგულისხმებოდა ჩაპლინის ფილმების ტიპის კომედიები) ხაზით?

მხატვრული და დოკუმენტური (როგორც მაშინ ამბობდნენ — ქრონიკალური) კინემატოგრაფიის დაპირისპირება დღეს კაცს უცნაურად, უფრო მეტიც, გაუგებრად, შეიძლება მოეჩვენოს, რადგან ორივეს არსებობა აუცილებელია და ორივეს თავთავისი დამოუკიდებელი ამოცანები აქვს გადასაწყვეტი. მაგრამ მაშინ ასეთ დაპირისპირებას თავისი საფუძველი ჰქონდა და ტერმინებიც — მხატვრული და ქრონიკალური —

თავისებურ ნიუანსებს ატარებდა. აქვე შეიძლება აღინაშნოს, რომ ევროპულ და ამერიკულ კინოხელოვნებაში საკითხი — მხატვრული თუ ქრონიკალური კინემატოგრაფია? — დღესაც საკმაოდ ცხარე კამათის საგანია. მაგალითად, თითქმის შეუძლებელია მივხვდეთ სად იწყება ან თავდება მხატვრული ან დოკუმენტური კინო ამერიკელ. ე. წ. „დამოუკიდებელთა ჯგუფის“ წარმომადგენელი რეჟისორების ბენ მედოუს, სიდნეი მაიერსის და ჯოზეფ სტრიკის ფილმში — „მრისხანე. თვალი“ ანდა ფრანგი კინემატოგრაფისტის ჟან რუშის სურათში „ერთი ზაფხულის ქრონიკა“. ასე რომ ძველ დავას დღესაც არ დაუქარგავს აქტუალობა და ინტერესი.

მივუბრუნდეთ ქართულ კინოს. 1928 წელს სერგეი ტრეტიაკოვი ახალგაზრდა ქართველი კინემატოგრაფისტებასადმი მიმართულ წერილში — „მტერს ნუ დაევხმარებით“ („ეჟრნალი „მემარცხენეობა“ № 2, 1928 წ.) წერდა: ჩვენს კინოში ორი ხაზი იბრძვის. ერთი მხრივ ქრონიკა, ჩვენი სინამდვილის ცოცხლად ასახვა და მეორე მხრივ — ე. წ. მხატვრული ფილმი. ამ წერილში ს. ტრეტიაკოვი სასტიკად ესხმოდა თავს მხატვრულ კინემატოგრაფიას. იგი წერდა, რომ მხატვრული ფილმი ინტიმურ ბუდუარებს, საძინებელი ოთახის საიდუმლოებებს, ქალის შიშველ სხეულს მაყურებლის სქესობრივი თრობისა და კლასობრივი შეგნების მოსადუნებლად იყენებსო. მხატვრული ფილმი ილუზიით შექმნილ სამყაროს უპირისპირებს დღევანდელ სინამდვილეს, რათა მაყურებლის ფიქრი და ოცნება ჩვენი ცხოვრების აქტუალურ საკითხებს ააცდინოსო.

დღეს კომენტარების გარეშეც ნათელია ყველასათვის, რაოდენ გულუბრყვილო და ბავშვური იყო ს. ტრეტიაკოვის მსჯელობა, მაგრამ მაშინ მხატვრული ფილმის წინააღმდეგ

ასეთ ამხედრებას საფუძვლად სულ ცოტა სამი მიზეზი მაინც ედო. ჯერ ერთი, ტრადიციონალისტების ბევრი სურათი ცრუმხატვრობით ცოდავდა; მეორე, ზოგიერთი ტრადიციონალისტი ქართველი ხალხის ცხოვრებასა და კულტურას ცუდად იცნობდა და კურობში მათი ფილმების ხშირი სტუმარი იყო; მესამეც, ნოვატორები და ტრადიციონალისტები კინოხელოვნების ამოცანა — დანიშნულებაზე განსხვავებული აზრისანი იყვნენ.

მხატვრული ფილმის წინააღმდეგ გალაშქრებისას ს. ტრეტიაკოვი მარტო არ ყოფილა. ბ. ჟღენტი ახალგაზრდა მწერლებისა და კინემატოგრაფისტების სახელით წერდა: „ყოვლად უშიზნო და უსარგებლო „ეგზოტიკური ზღაპრების“ მაგიერ ზვენ ვაყენებთ ქრონიკის, მეცნიერული ფილმის, ფაქტის ფიქსაციის პრინციპებს!“ (ქურნალი „მემარცხენეობა“, № 2, 1928 წ.). ამ განცხადებაში უსათუოდ იგრძნობა ძიგა ვერტოვის დოკუმენტალზმის თეორიის გავლენა, მაგრამ, როგორც ზემოთაც ვთქვით ასეთ აზრს საფუძველი ქართულ კინოწინამდვილეშიაც ჰქონდა. ახალგაზრდობა ცდილობდა სიყალბესა და სიცრუეს გაქცეოდა და ერთადერთ ხსნად დოკუმენტური კინემატოგრაფია მიაჩნდა, სადაც გაცილებით ძნელი იყო მხატვარს ტყუილის ბელოვნურად გამოგონილი პრობლემატიკის გზით გვლო.

ბშირად ქართული ფილმის ეთნოგრაფიულობა და ცრუ-

¹ შენიშვნის სახით აქვე უნდა ითქვას, რომ ს. ტრეტიაკოვი — პრაქტიკოსი საქმით უარყოფდა ს. ტრეტიაკოვ-თეორეტიკოსს: იმავე 1928 წელს იგი, ნ. შენგელაიასთან ერთად, წერს სენაოს „ელისო“, აღ. ყაზბეგის მოთხრობის ნახევრით. როგორც მკითხველს მოეხსენება „ელისო“ ქართული კინემატოგრაფიის ერთ-ერთი საუკეთესო მხატვრული ფილმი.

ეგზოტიკურობა მის ეროვნულ სახედ საღებოდა. ერთი ქუ-
რნალისტი, კაიუს პელის ფსევდონიმს ამოფარებული, ქურნალ
„თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 17, 1924 წ.) წერდა, რომ მხო-
ლოდ ქართული ყოფის ეთნოგრაფიულობას შეუძლია იხსნას
ქართული კინოხელოვნება იმ გზის განმეორებისაგან, რომე-
ლიც ევროპულმა და ამერიკულმა კინომ გაიარაო. „საქართვე-
ლო — აგრძელებდა მსჯელობას კაიუს პელი — რომელიც ისევ
ტყუა, რომელიც ისევ მოფენილია „გაუვალი მთებით“, ცხო-
ველებით, მდინარეებით, გაუთელავი გზებით, რომელიც ისევ
სახეა პირვანდელი ბუნების, სადაც ჯერ ცივილიზაციას არ
ყავს გამანქანებული ადამიანები, ქალაქები, სოფლები, უეჭვე-
ლია იგი უნდა იძლეოდეს გაუთავებელ სილალეს. მოვარდნილ
ამბებს ველურობის ყოფიდან, (დააკვირდით ამ სიტყვებს! —
ა. ბ.) რაც პირველია კინოში და უთუო — სილამაზეს“. ასეთ
„თეორიულ“ მოსაზრებებს პრაქტიკული განხორციელება
ეძლეოდა და მერე მაყურებლებს ესიზმრებოდათ ხანჯლების
გაუთავებელი ტრიალი, ღვარად წასული სისხლი, ცხენებით
კლდეებზე ჭირითი, ქალების მოტაცება, და „ეგზოტიკური
აქტიორის“ ლადა ბესტაევის სუფთად გადაპარსული თავი.

როცა ეთნოგრაფიულობის მოთხოვნას ეთნოგრაფიის უცო-
დინარობა ემატებოდა მაყურებელი ღებულობდა სცენას, რო-
მელიც რეჟისორ ივ. პერესტიანს ჰქონდა ფილმში — „ტარიელ
მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (ფილმი გადაღებული იყო ეგ-
ნინოშვილის მოთხრობის — „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ — მიხე-
დვით): XIX საუკუნის მეორე ნახევრის გურული თავადები
ტყეში თავზე სამოვარდადგმულნი ცეკვავენ.

ზოგიერთი ტრადიციონალისტი გრძნობდა, რომ მარტო
ეგზოტიკით ფონს გასვლა ძნელი იყო. აუცილებელი იყო

დროის მოთხოვნილებებისათვისაც გაეწიათ ანგარიში. აქედან გამომდინარე ფილმებში „შეჭონდათ“ კალსობრივ წინააღმდეგობათა გამომხატველი ელემენტი და პერსონაჟთა „სოციალური დახასიათებაც“ ხდებოდა. თუ რაოდენ პრიმიტიულად და ვულგარულად ხდებოდა ეს ნათლად ჩანს ისევ „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმადან“. ფილმში არის ერთი ასეთი ეპიზოდი (სხვათაშორის მოთხრობის სიუჟეტური კონსტრუქცია ფილმში დარღვეული იყო): პატარა ტარიელს ამეცადინებს მღვდელი. მღვდელს მოსწყინდა უნიჭო მოწაფესთან მეცადინეობა და მაგიდაზე ჩამოეძინა. პატარა ტარიელმა მოიტანა წებო თუ ლუქი და მღვდელი წვერებით მაგიდას მიაწება. როცა მღვდელს გაეღვინა, მაგადიდან თავი ვეღარ ასწია. დიდი წვალების შემდეგ ნახევრადწვერმოგლეჯილი მღვდელი ტყვეობიდან განთავისუფლდა და საჩივლელად ტარიელის მამასთან გაიქცა. შვილის „გონებამახვილობამ“ ბევრი აცინა ტარიელის მამა და ტარიელის დასჯის მაგიერ მღვდელი გააგდო სახლდან კინწისკვრით. ამ ეპიზოდს თავადაზნაურული წოდების დეგრადაციების ჩვენება ჰქონდა მიზნად.

ბუნებრივია, რომ ასეთი პრიმიტიული სურათები მაყურებელთა ირონიულ დამოკიდებულებასა და უნდობლობასაც აწვევდა კინოხელოვნების მიმართ. და დოკუმენტური კინოს უპირატესობის საკითხიც ლოგიკურად იშმოდა. მსგავსი ფილმების ცრუმხატვრობას, ყალბადგაგებული ეთნოგრაფიულობა — ეგზოტიკურობა უპირისპირდებოდა. ფილმი „სამანი“ (რუსულად ფილმს „Верхом на Холмте“ ჰქვიოდა. სცენარის ავტორი და რეჟისორი ლ. ესაკია, ოპერატორი ვ. პოზნანი). ეს იყო ნახევრადმხატვრული და ნახევრადდოკუმენტური კინოსურათი. ფილმში მხოლოდ ერთი მსახიობი ს. ჯა-

ლიაშვილი მონაწილეობდა, ხოლო დანარჩენ როლებში თბილისის ახლომანლო მდებარე სოფლების გლეხობა იყო გადაღებული. „ფილმში — „ვერხომ ნა ხოლტე“ — წერდა ალ. დუდუჩავა — ლ. ესაკიამ უკუაგდო კოსტუმები, გრიძი, მსახიობები. იგი მაქსიმალურად დაეყრდნო ფაქტიურ მასალას და ორიენტაცია ციპაჟზე აიღო «Проблемы национальной кинематографии», 73-ე გვ.). მართალია, ამ პრინციპის გატარებისას ლ. ესაკია განიცდიდა ლ. კულეშოვის ერთგვარ გავლენას (ალბათ ლ. კულეშოვთან ერთად მუშაობამ გარკვეული კვალი დააჩნია ახალგაზრდა ლ. ესაკიას შემოქმედებით პრინციპებს), მაგრამ ქართული კინოსათვის ასეთი ექსპერიმენტი პირველი შემთხვევა იყო და იგი განმტკიცებულ ტრადიციებს თამამად უცხადებდა ბრძოლას. მთავარი კი ახლა ჩვენთვის ისაა, რომ ლ. ესაკია ახალი ხერხებით ცხოვრებისეულ სიმართლის მაქსიმალურად ზუსტად ჩვენებას ცდილობდა. ამ მიზნის (ცხოვრების დოკუმენტური სიზუსტით ასაფის) შესახებ გარკვეულად ლაპარაკობენ ლ. ესაკია და ს. დოლიძე (ს. დოლიძე რეჟისორის ასისტენტად მუშაობდა ფილმზე) წერილში „კინოსურათ „სამანის“ დადგმა“ (ყურნალი „მემარცხენეობა“, № 2, 1928 წ.), რომელშიც მათ განმარტებული აქვთ მიზანდასახულობა. ფილმის გადამღები კოლექტივის წინ რომ იდგა.

სხვათაშორის, შეიძლება აქვე ითქვას, რომ მსახიობს უარყოფა ტიპაჟის სახელით კინოპრაქტიკაში ხშირი მოვლენაა. ეგვევ გააკეთეს იტალიელმა ნეორეალისტებმა, როცა მათ „ბუნებრივი ადამიანის“ პრინციპი წამოაყენეს. და ეს ხდება ყოველთვის, როცა შემოქმედებით პრინციპად ცხოვრების სურათას დოკუმენტური სიზუსტით ასახვა იქცევა. ხოლო თავად

ეს პრინციპი (ცხოვრების დოკუმენტური სიზუსტით ასახვა) ყოველთვის მაშინ წამოიჭრება, როცა მაყურებელსაცა და ხელოვანს ცრუ და გამოგონილი პრობლემების კინემატოგრაფია მობეზრდება და მოყირკდება ხოლმე. როცა რევოლუციამდელი რუსული ბუდუარულ-სალონური კინოს უარყოფის აუცილებლობა დადგა, რუსებმა დოკუმენტალიზმის პრინციპი წამოაყენეს, როცა „გადმოქართულებულმა ხანკონკოვშიჩინან“ დრო მოჰკამა, მას დოკუმენტალიზმი დაუპირისპირდა, როცა „თეთრი ტელეფონის“ (ასე ეძახიან იტალიელები ფაშიზმის-დროინდელ იტალიურ კინოს) კინემატოგრაფია უარყვეს იტალიელებმა, ნეორეალიზმი შექმნეს, რომლის ესთეტიკის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი დოკუმენტალიზმია. მაგალითების გაგრძელება შესაძლებელია, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ესეც საკმარისია.

დოკუმენტალიზმისაკენ მისწრაფება ქართულ კინოში ყველაზე ნათლად გამოემჟღავნდება მ. კალატოზოვის ფილმში „ჯიმ-შუანტე“ (სცენარის ავტორი — ს. ტრეტიაკოვი, ოპერატორები — მ. კალატოზოვი და მ. გეგელაშვილი). ფილმი სვანეთის ცხოვრებისადრეა მიძღვნილი. იგი ნატურალისტური სიზუსტით ასახავს სვანთა ზნე-ჩვეულებებს, რომელნიც დიდხანია დრომოკმულია, მაგრამ არსებობას მაინც განაგრძობენ, რადგან ჯერ კიდევ მათ (ზნე-ჩვეულებათა) წინააღმდეგ არაფინ ამხედრებულა. საჭირო იყო ახალი ცხოვრების მოსვლა, გზის გაყვანა, რომ დიდ ქვეყანას მოწყვეტილი სვანეთი ცხოვრების ფართო შარაგზაზე გამოსულიყო. უგზოობის გამო მარილის მიტანაც კი შეუძლებელი იყო, ხოლო მარილის უქონლობა ხალხს ტრაგედიადა გადაქცეოდა. შეუძლებელია არ შეგაძრწუნოთ კადრებმა, რომელშიც ძალდი ლოკავს ახალდაბადებულ,

ჯერ კიდევ სისხლიან ბავშვს... ადამიანის სისხლი მარლიანია და პირუტყვს იგი უზომოდ მონატრებია. მარტოხელა დედას კი განძრევაც არ შეუძლია, რომ შვილს მოძალებული ცხოველი მოაცილოს. ანდა სხვა ეპიზოდი: მაგალითად, ცხენის მსხვერპლად შეწირვისა. ვიდაცას მოეგონა, რომ ცხენი პატრონთან ერთად უნდა მომკვდარიყო, მისი ღირსების მსხვერპლად უნდა შეეწირათ. ფილმში ნაჩვენებია რა არაადამიანური სიმკაცრით დაატყენებენ მიცვალებულის ცხენს, სანამ ჰენე-ბით გული არ გაუსკდება და არ მოკვდება იგი.

ასე თანდათან მ. კალატოზოვი დოკუმენტური სიზუსტით აცლიდა რომანტიკულობის საფარველს სვანეთის ეთნოგრაფიულ ყოფას. რეჟისორი ხედავდა, რომ ძველი ყოფა თანდათანობით მიდიოდა (ამიტომ თავდება ფილმი სვანეთის გზის საზეიმო მშენებლობით, რომელიც ახალი დროის მოსვლას სიმბოლოდ იყო გამოყენებული), მაგრამ მას (ძველ ყოფას) იგი ზიზღით მიაცილებდა და არა ცრემლნარევი სინანულით, როგორც ეს მოუვდა კ. მარჯანიშვილს ფილმში „ქარიშხლის წინ“ (სცენარის ავტორი შ. დადიანი, ოპერატორი ს. ზაზოზლაევი¹, მონაწილეობდნენ მსახიობები ლ. კავსაძე, ი. ჯორჯაძე, ნ. გოცირიძე და სხვანი). ამ ფილმში კ. მარჯანიშვილმა გადაიღო ყვენობა, კინტოების ქეიფი, ბერიკაობა და თბილისური ყოფის სხვა სურათები. ეს სურათები, სანახაობის თვალსაზრისით, კარგ შთაბეჭდილებას ახდენდა, მაგრამ ფილმის სიუჟეტის განვითარება ამ ყოფითი სურათების ხელოვნურ ჩართვას არ მოითხოვდა და ამიტომაც ისინი ფილმში ხორც-მეტყვივით გამოიყურებოდა. ამას თვითონ კ. მარჯანიშვილიც

¹ რატონდაც ჟურნალ „ხელოვნებაში“ (№ 5, 1925 წ.) ოპერატორად დასახელებულია შტეგელმანი.

კარგად გრძნობდა და 1925 წელს პატარა წერილში „pro domo sua“ (ეურნალი „ხელოვნება“ № 4) იმართლა თავი: ახალი ცხოვრება ყველაფერს ძველს მოსპობს, დაიკარგება ძველი ყოფას კოლორიტი და სილაპაჷე, კინოს კი მისი შენახვა შეუძლია და ამიტომ კინოხელოვნების გადაუდებელი ამოცანა „ძველი ყოფა-ცხოვრების, ადათების და ზნე-ჩვეულებათა აღბეჭდვაა“. აქ. კ. მარჯანიშვილი ტრადიციონალისტების მცდარ პოზიციასზე იდგა და ნებსით თუ უნებლიეთ კინოს მოვლენათა უბრალო ფიქსატორის, დოკუმენტური ფოტოგრაფიის როლს აკუთვნებდა. ასეთი აზრი ზღუდავდა კინოს შემოქმედებით შესაძლებლობას. მერე კინოში კ. მარჯანიშვილის პრაქტიკულმა მოღვაწეობამ დაგვანახა, რომ იგი, მისი აზრის საწინააღმდეგოდ, უფრო დიდი წარმოდგენისა იყო კინოზე, ვიდრე ეს „პრო დომო სუაში“ გამოთქვა. იგი კინოშიც გატაცებული ექსპერიმენტატორი აღმოჩნდა და ახალი გზების მაძიებელი. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესო იყო მისი კინოსურათი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (სცენარის ავტორები ნ. შენგელაია და პ. მორსკოი, მონაწილეობდნენ მსახიობები ალ. ჟორჯოლიანი, ა. ვასაძე, შ. ლამბაშიძე და სხვანი). სამწუხაროდ, მხატვრული ჩანაფიქრი პრაქტიკულად ვერ განხორციელდა და კ. მარჯანიშვილის ცდა შეექმნა გროტესკული კომედია წარმატებით ვერ დაგვირგვინდა. შეიძლება საფიქრებელია, რომ კინოს რეალისტურმა ბუნებამ ვერ აიტანა ჩაზგასმული გროტესკი და თეატრალური პირობითობა. მაგრამ ამ საკითხს უფრო დაკვირვებით უნდა შესწავლა. ამ შემთხვევაში ისაა საინტერესო, რომ ქართული კინოკომედიის სათავესთან კ. მარჯანიშვილი დგას. მისი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ 20-იან წლებში კინოკომედიის შექმ-

ხან ერთადერთი ცდა იყო. საერთოდ 20-იანი წლები ქართულ კინოში ჟანრობრივად ერთფეროვანი იყო, ერთთავად დრამატული ჟანრის სურათებს გადაღებით იყვნენ დაინტერესებული. მხოლოდ 30-იანმა წლებმა მოუტანა ქართულ კინოკომედიას გამარჯვება. როცა ეკრანებზე გამოჩნდა მ. ჭიაურელის „ხაბარდა“, გ. მაკაროვის „ნახვამდის“, ს. ფალავანდიშვილის „უუუუნას მზითევი“, დ. რონდელის „დაკარგული სამოსხე“.

კომედიის ჟანრის ნებსით თუ უნებლავთ უგულვებლყოფა აწუხებდა როგორც მაყურებლებს, ისე კინემატოგრაფისტებს. ამიტომ ამ საკითხის გამო ხშირად კამათობდნენ. კამათი უმთავრესად ეხებოდა რა გზით უნდა განვითარებულიყო ქართული კინოკომედია — სიუჟეტური კომედიისა თუ ერთი პერსონაჟის კომედიის (ასეთი დაყოფა ს. ამალლობელს ეკუთვნის) გზით.

ს. ამალლობელი წერილში — „კინომრეწველობის რეპერტუარის საკითხებზე“ („ქართული მწერლობა“, № 6-7. 1926 წელი) — უპირატეაობას სიუჟეტურ კომედიას ანიჭებდა. სიუჟეტურ კომედიას, ავტორის აზრით, უფრო ფართოდ შეეძლო ცხოვრებისეული სურათების დახატვა, პერსონაჟთა გალერეაც უფრო მრავალფეროვანი შეიძლებოდა ყოფილიყო და ფალშში წამოჭრილი პრობლემებიც — უფრო მასშტაბური. ხოლო კაიუს პელი წერილში „ქართული კინოსათვის“ („თეატრი და ცხოვრება“ № 16, 1926 წ.) მხარს უფრო ერთი პერსონაჟის კომედიას უჭერდა, თუმცა არც სიუჟეტური კომედიის არსებობას აუცილებლობაში შეჰქონდა ეჭვი. კაიუს პელი ფიქრობდა, რომ ერთი პერსონაჟის კომედიის განვითარებისათვის ჩვენში მეტი საფუძველი იყო, რადგან მა-

ღალნიჭიერი კომედიური მსახიობები გვეყვანანო ნ. გოცირი-
ძისა და ალ. ქორეოლიანის სახით. გარდა ამისა, იგი მოითხოვ-
და ქართული ეროვნული კომედიური ნიღბის შექმნას ხალხუ-
რი ზღაპრების პერსონაჟთა სახეების გამოყენებით. კომე-
დიური ნიღბის შესაქმნელად შეიძლებოდა აგრეთვე გამოყე-
ნებული ყოფილიყო კვაჭი კვაჭანტირაძის სახე. კაიუს პელი
მოითხოვდა ქართულ კინოში მთელი „კვაჭიზმის“ შექმნას. მას
ხიბლავდა სატირიკული სრულყოფით დახატული საერთაშო-
რისო აფერისტისა და ავანტიურისტის სახე. 20-იან წლებში
ყველა ეს სურვილები მხოლოდ ქაღალდზე რჩებოდა და მათი
პრაქტიკული განხორციელების ცდაც არ ყოფილა, ზოლო და-
ვა — სიუჟეტური თუ ერთი პერსონაჟის კომედია? — 30-იან-
მა წლებმა გადაწყვიტა, როცა ქართულმა კინოკომედიამ სიუ-
ჟეტური კომედიის გზა აირჩია. ზოლო რაც შეეხება ქართუ-
ლი ეროვნული კომედიური ნიღბის შექმნას, ეს დღესაც გა-
დაუწყვეტელი ამოცანაა ჩვენს კინოში. ხალხური ნაცარქექია
ან ქოსატყუილა მშვენიერი ჩამოყალიბებული სახეებია. მათი
სახეების შემოქმედებითი გააზრება და დროის მიერ ნაკარნა-
ხევ სხვადასხვაგვარ სიტუაციებში მოქცევა მოგვეცემდა მოა-
რულ კომედიურ ნიღბს, რომელიც არც ერთ დროში არ და-
კარგავდა თავის სატირიკულ ღირებულებას. ამ მხრივ ქარ-
თულ კინოს შეუძლია პ. კაკაბაძის მიერ გაკაფული გზით
იაროს (იგი ხომ დიდი ოსტატობით იყენებს ნაცარქექიასა და
ქოსატყუილას სახეებს თავის კომედიებში) და ხალხური კომე-
დიის ნიადაგზე ააგოს ქართული კინოკომედია. მაგრამ ამ
მხრივ ჯერჯერობით ნაბიჯი წინ არ გადადგმულა და 20-იან
წლებში წამოჭრილი კითხვა დღესაც ელის პასუხს.

საერთოდ 20-იანი წლების ბოლოს კონფლიქტი ტრადი-

ციონალისტებსა და ნოვატორებს შორის მომწიფდა და მისი კონკრეტული გადაჭრის აუცილებლობაც დადგა. გაზეთ „კომუნისტის“ 1928 წლის 28 თებერვლის ნომერში ვლ. მაჭავაძის განცხადებით, „შენიშვნები კინოზე“ (ეს წერილი სამ ნომერში იბეჭდებოდა გაგრძელებით), რომელშიც ჩამოაყალიბა ქართული კინოხელოვნების ჩამორჩენის კონკრეტული პუნქტები და მიზეზები. ჩამორჩენის დასაძლევად ავტორის აზრით აუცილებელი იყო ქართული კინოს ბედი ახალგაზრდებისათვის ჩაეზარებინათ, რომელთაც „სწავლა და შრომა არ ეზარებათ“. როგორც ჩანს ვლ. მაჭავაძის წერილი, თუ სრულად არა, რამდენადმე მაინც გამოხატავდა ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენციის აზრს, რადგან კინოხელოვნების ახალგაზრდა კადრებით გაძლიერების აუცილებლობის საკითხი კინომუშაკთა თათბირმაც დასვა, რომელიც 1928 წლის თებერვლის ბოლოს მოიწვია საქართველოს კპ ცკ აგიტაცია-პროპაგანდის განყოფილებამ ს. მამულიას თავმჯდომარეობით. ამ თათბირზე ლ. ესაკიამ პირდაპირ და აშკარად განაცხადა: „ვიდრე ძველ კინომუშაკებს ჩვენ არ შევცვლით რევოლუციური ახალგაზრდობით, რომელიც აღზრდილია თანამედროვე პირობებში და რომლისთვისაც უცხოა ძველი ხელოვნების ტრადიციები, მანამდის ჩვენი კინომრეწველობა თავს ვერ დააღწევს იდეოლოგიურ შეცდომებს“ (გაზეთი „კომუნისტი“, 29 თებერვალი, 1928 წ.).

ასეც მოხდა. ახალგაზრდობამ (ნ. შენგელაიამ, მ. ჭიაურელი, მ. კალატოზოვმა, დ. რონდელიმა, ლ. ესაკიამ, ს. დოლიძემ და სხვებმა) კუთვნილი ადგილი დაიკავა ჩვენს კინოში. 1928 წელს გამოვიდა ნ. შენგელაიას „ელისო“, მ. ჭიაურელისა და

ე. ძიგანის „პირველი კორნეტი სტრეშნევი“. ლ. ესაკიას „სამანი“. მართალია, ეს ფილმები მხატვრული დონის თვალსაზრისით, ერთნაირი ღირებულებისა არ იყო, მაგრამ ისინი ნათლად იუწყებოდნენ, რომ დაიწყო ქართული კინოხელოვნების განვითარების ახალი ეტაპი.

თანამედროვე კინოხელოვნებისათვის	3
კინემატოგრაფისტის ჩივილი	18
„ჩვენი ეზო“	27
„ერთი ცის ქვეშ“	39
უღიმღამო ფილმი	49
„ქართული კინოს ახალგაზრდობა“	60
„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“	70
სიკრუე სიკრუისა	100
ბაღეტი და კინო	111
Чему смеетесь?	116
ქართული კინოს ისტორიიდან	129

Акакий Викторович Бакрадзе

Киннокритические этюды

(На грузинском языке)

Издательство «Литература да хеловის-ბა»

Плеханова, 179

Тбилиси 1966

რედაქტორი ლ. ლლონტი, მხატვარი გ. ქუთათელაძე, მხატვ. რედაქტორი ირ. ჯანაშვილი, ტექნიკური თ. მამფორია, კორექტორი ც. ქაროსანიძე

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/11 66 წ. ქაღალდის ზომა 70×108¹/₃₂.

ნაბეჭდი თაბახი 6.4. სააღრიცხვო-საგაჰომცემლო თაბახი 5,23.

შე 00212.

ტირაჟი 1.000.

შეკვ. № 3831.

ფასი 41 კაპ.

საქ. კბ ცკ-ის გამომცემლობის პოლიგრაფკომბინატი, თბილისი, ლენინის ქ. № 14.

Полиграфкомбинат издательства ЦК КП Грузии.

Тбилиси, ул. Ленина № 1-1.