

ნანა დოლიძე

---

ჩინო და ელასიკური  
ლიტერატურა



თბილისი  
2009

**რედაქტორი**

**ირინა კუჭუხიძე**  
პროფესორი,  
ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი

**გამოცემის რედაქტორი**

**ირმა დოლიძე**  
ხელოვნებათმცოდნეობის  
დოქტორი

**ISBN 978-9941-9059-8-8**

**© ნანა დოლიძე, 2009**

ხელოვნებისათვის ნაცნობია იმგვარი პრობლემები, რომელთაც უბრალოდ მარადიულს უწოდებენ, მაგრამ არსებობენ ისეთებიც, რომლებიც მიუხედავად იმისა, რომ ზემოხსენებულს არ განეკუთვნებიან, ყოველთვის დღის წესრიგში დგანან — მათ შორის, ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია, რომელსაც თავის გზაზე მრავალი დაფნის გვირგვინი ხვდა წილად. ეკრანიზაცია ერთ-ერთ კერძო შემთხვევას წარმოადგენს, რომელიც ხელოვნების დარგებს შორის ქვემარტივ კავშირზე მიგვითითებს. ამავ დროს, ეს ისტორია, იმ ფაქტსაც ადასტურებს, რომ ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის არსი არაერთგვაროვანია. თითოეულ მათგანს თავისი საიდუმლოებები და მკვეთრი მახასიათებლები, ზემოქმედების საკუთარი ხერხები, მხატვრული სახის შექმნის განსხვავებული საშუალებები გააჩნიათ. ხელოვნების სახეობათა განვითარების ისტორია მათი სახოვანი ენის ფორმირების, სპეციფიკური თავისებურებების შექმნის ისტორიაა. ხელოვნების სახეებს შორის იერარქია არ არსებობს, მაგრამ ხელოვნების რომელიმე დარგში სხვა ხელოვნების გავლენისა და ზემოქმედების ხარისხის (საუბარია სინთეზურ ხელოვნებაზე) დადგენა სავსებით შესაძლებელია. კინემატოგრაფის გამომსახველობით საშუალებათა სინთეზში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ლიტერატურას უკავია, რომლის გამოცდილებაზეც დაყრდნობით ის ცდილობს, არა მხოლოდ სამყაროს ლიტერატურული ასახვის ხერხების სესხებას, არამედ მისგან მთელი ხელოვნების, იმ ფუნდამენტური კანონების ამოღებას, რომლებსაც ლიტერატურამ მიაღწია, მაგრამ ხელოვნების სხვა დარგებისათვის უცხოა. „კინემატოგრაფში, ყველაფერი დიდებული უნდა იყოს... აცხადებდა ვს.პუდოვკინი, - დიდებული ლიტერატურა, დიდებული ფერწერა, დიდებული მუსიკა. კინო შეუძლებელია ლიტერატურის გარეშე მისი სიმკვეთრის, აზრის, ადამიანისათვის

უმთავრესი მომაჯადოვებელი სიტყვების გარეშე".<sup>1</sup> ამიტომაც, გამაოგნებელი ალბათ ის არის, რომ რაც მეტად ცდილობდნენ ეკრანის ლიტერატურისაგან გარიყვას, მით უფრო ძალუმად მიმართავდა კინემატოგრაფი მას და ლიტერატურაც უფრო საფუძვლიანად და განუყოფლად აღწევდა მასში. კინემატოგრაფი ილტვის ლიტერატურისაკენ, სურს იყოს „უსუფთაო“. არსებობს სინთეზისა და სიმბიოზის მოთხოვნილება, ურთიერთგამდიდრების შესაძლებლობა.

კინემატოგრაფი, როგორც სინთეზური ხელოვნება, თავის თავში აერთიანებს არა მხოლოდ ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებს, არამედ მათ ტრადიციასაც, რის საფუძველზეც აყალიბებს საკუთრივ მისთვის განკუთვნილ მხატვრულ ენას, გამომსახველობითი ხერხების სისტემას. ხშირად მასში იოლი ამოსაცნობია ფერწერისა და ქანდაკების, ლიტერატურის, მუსიკისა და თეატრის სახვითი ხერხების ტრადიციული დანიშნულებისაგან მოწყვეტილი, ახლებურად ამეტყველებული ნიშნები.

სიტყვა – ლიტერატურის გამომხატველი საშუალებაა და სააზროვნო ფორმა, მისი სახოვნების ნიშნური საფუძველი. განვითარების ისტორიულმა პროცესმა გაამდიდრა იგი სახეებით და მოამზადა სამყაროს ასოციაციური, სახოვანი გააზრებისათვის. „პირველად იყო სიტყვა...“ — ასე მოგვითხრობს ბიბლია სამყაროს შექმნის შესახებ. თუ ეს ფრაზა ილუზორულად გვიხსნის სამყაროს წარმოშობას, სამაგიეროდ მხატვრული სამყარო, რომელსაც ლიტერატურა ქმნის, სწორედ ასე გაჩნდა – პირველად იყო სიტყვა, კინემატოგრაფში – გამოსახულება. მოგვიანებით, სიტყვა კინემატოგრაფის სასცენარო საფუძველი გახდა. ეკრანიზებული სიტყვა გამოსახულებად იქცა. ორი ხელოვნების, ორი სტიქიის საფუძველზე შეიქმნა ორიგინალური, მანამდე არარსებული მხატვრული აზროვნების განსაკუთრებული ფორმა. ხელოვნებაში ამიტომაც არის შეუძლებელი ზოგადი ფორმულების მოძიება, ან წინასწარ იმის განსაზღვრა, თუ როგორი ტრანსფორ-



მაცის გზით არის შესაძლებელი, ლიტერატურული ნაწარმოების კინოხელოვნების ჭეშმარიტ ნიმუშად გადაქცევა.

ეკრანიზაცია კინოს ისტორიის განუყოფელი ნაწილია და ეკრანზე გადატანილი პროზისა და დრამის ნაწარმოებები მსოფლიო კინორეპერტუარში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ. ბულვარული ლიტერატურიდან – კლასიკურ ლიტერატურამდე. განვითარების ამგვარი დიალექტიკური სქემა უცხოა კინემატოგრაფისათვის, ვინაიდან თავისი არსებობის პირველსავე წლებში, ორი უკიდურესად განსხვავებული პოლუსი თანაბარუფლებიანობის საწყისებზე, დიდი ინტერესითა და სიმძლავრით იკვლევს საეკრანო გზას: ბიბლიური სიუჟეტების გვერდით, ბულვარული რომანები და უ.შექსპირი. მოგვიანებით, მრავალი კლასიკოსი იქნა ეკრანიზებული: გოეთე, დ.დიდრო, ფ.დოსტოვესკი, ა.პუშკინი, ე.ზოლა, მ.გორკი, ჯ.ლონდონი, ჩ.დიკენსი, ლ.ტოლსტოი, ა.ჩეხოვი და სხვანი და სხვანი და მიუხედავად იმისა, რომ ეს ფილმები თავიანთი პრიმიტიულობითა და გულუბრყვილობით ნაკლებად შეესაბამებოდნენ საეკრანიზაციო ნაწარმოების იდეურ შინაარსს, იმ დროის რეპერტუარში ყველაზე საინტერესო ნაწარმოებებად გამოიყურებიან. ილუსტრირებული კადრები, გულუბრყვილო სახვითი სიმბოლოები, ახლო ხედები და მოქმედების გარეგნული განვითარება – ეს ის ნიშნებია, რომლითაც პირველი ეკრანიზაციები ხასიათდებოდა.

დროთა განმავლობაში ხან ერთ, ხან მეორე ნაციონალურ კინემატოგრაფში ფართო კამპანია იშლება ეკრანიზაციების წინააღმდეგ და, იმავდროულად, პრეტენზიათა ერთი და იგივე სპექტრია წარმოდგენილი, რომ „ცხოვრება საკმაოდ მდიდარია და საინტერესო“. რა თქმა უნდა, არსებობს ისეთი პერიოდები, როდესაც ეკრანიზაციების სიჭარბე დრამატურგის კრიზისზე მეტყველებს, ამის დასტურია თუნდაც ქართული კინოს ისტორიის პირველი ათწლეულები, როდესაც ეკრანიზებული იყო ა.ყაზბეგის, დ.ჭონქაძის, ე.ნინოშვი-

ლის, გ.წერეთელის, ნ.ნაკაშიძის, დ.კლდიაშვილის, მ.ლერ-  
მონტოვის, ს.ცვაიგისა და სხვათა ნაწარმოებები, რომლებ-  
საც საბჭოთა ეპოქის შესაბამისად იაზრებდნენ. სოციალურ  
თემაზე აქცენტირება და მასში რევოლუციური პროპაგან-  
დის ჩართვა ჩვეულ საქმედ იქცა. ამასთანავე, ქართული კი-  
ნოს განვითარების პირველ ეტაპზე (საუბარია 20-იან წლებ-  
ზე), როდესაც რეპერტუარი ეკრანიზაციის სიჭარბით გამო-  
ირჩეოდა, მათი მნიშვნელოვანი წილი არაქართველ რეჟისო-  
რებზე მოდის (ვ.ბარსკი, ა.ბეკ-ნაზაროვი, ი.პერესტიანი),  
რომელთათვისაც უცხო იყო ეროვნული თვითმყოფადობა,  
ქართული ყოფა და ხასიათი, ჩვენი კლასიკური ლიტერატუ-  
რა, ამიტომ მათ მიერ ეკრანიზებული ნაწარმოებებისგან  
პირველწყაროს სქემებილა რჩებოდა მოგონილ „ქართვე-  
ლურ“ ყოფაზე. და აქ უკვე ზედმეტი იყო საუბარი რამენაირ  
ეროვნულობაზე, გარდა ყველა იმ პრობლემისა, რომელიც  
ზოგადად კლასიკის ეკრანიზაციის დროს დგება დღის წეს-  
რიგში. ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მომენტი ეროვნულო-  
ბისა, რომლის ნიველირება, ან გაფანტვა კი არ უნდა მოხდეს,  
არამედ ეროვნულ ხასიათთან იმგვარ შესაბამისობაში მოყ-  
ვანა, სადაც უკეთეს შემთხვევაში კონკრეტული ზოგადსაკა-  
ცობრიო მნიშვნელობის მატარებელი გახდება და ამდენად,  
ვინრო ეროვნულის საზღვრებს გასცდება.

ეროვნული კინემატოგრაფის თვითმყოფადობა ხომ უმ-  
თავრესად, სწორედ იმით განისაზღვრება, თუ რამდენად  
უწყობს ხელს ის თავისი ერის ესთეტიკური ბუნების, ხასია-  
თის, არსისა და სულისკვეთების გამოვლენას. ეკრანიზაციი-  
სას კინოს უდიდეს მხატვრულ ფასეულობებს ვანდობთ. კი-  
ნოფილმს შეუძლია ლიტერატურის საუკეთესო ქმნილების  
მილიონობით მაყურებლამდე მიტანა, მაგრამ მას შეუძლია,  
ასევე, ამ ფასეულობათა გახარჯვა ან გაუხეშება და კლასი-  
კოსი მწერლების ბრწყინვალე სიუჟეტებისა და სახეების გა-  
უბრალოება. ამიტომაც კლასიკურ მასალაზე ინტერესის შე-  
ჩერება სითამამით და, ამასთანავე, ერთგვარი სიფრთხილით

უნდა ხასიათდებოდეს. ვინაიდან ქვეყნის ისტორია ჩვენს მეხსიერებაში დაკავშირებულია არა მხოლოდ ისტორიულ მოვლენებთან და პიროვნებებთან, არამედ იმ ლიტერატურულ გმირებთან, რომელთა სახელები აღიბეჭდება გონებაში და სახეები კი კონკრეტულ ისტორიულ დროს არ შორდება. აქედან გამომდინარე, გარკვეულ პერიოდში კინემატოგრაფს (ან კი საერთოდ მის მთელ ისტორიას) გამჭოლ ხაზად გასდევს იმ ლიტერატურული მასალის ეკრანული ასახვის მოთხოვნილება, რომელშიც ყველაზე მეტად იხატება (ზემთ მოყვანილთან ერთად) თავად ერის მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ძირითადი თავისებურებები. ამ თვალსაზრისით დავით კლდიაშვილის გმირების სავალი გზის გაკვალვას ქართულმა თეატრმა ხანგრძლივი და შრომატევადი დრო მოანდომა, ვინაიდან კლასიკოსის ინსცენირებისას თუ ეკრანიზაციისას ერთგვარი საშიშროებაც არსებობდა იმისა, რომ ყოველდღიურობაში შემოჭრილი კლდიაშვილის ყოფა და გმირები შტამპების მსხვერპლნი არ გამხდარიყვნენ.

თუ ქართულ თეატრში დ.კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერებით“ შემოვიდა, კინოში — „სამანიშვილის დედინაცვლით“. როგორც აღინიშნა, ეკრანიზაცია უკვე ნაცნობი ფორმა იყო კინემატოგრაფიული აზროვნებისა, მაგრამ ამ უანრს ქართული კინოს გარიჟრაჟზე უპირატესი მნიშვნელობა ჰქონდა და პირველობაც კი ხვდა წილად („ქრისტიანე“, 1916 წ.). აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ კლდიაშვილის კინემატოგრაფიული ნათლობა თეატრის ცნობილი რეჟისორის კ.მარჯანიშვილის წყალობით მოხდა და უცნაურია, რომ ამ მოთხრობის ინსცენირება მას თეატრში არ უცდია. სცენარის ავტორი ს.კლდიაშვილთან ერთად ნ.შენგელაია გახლდათ, რომელსაც შემდგომ თავადვე სურდა მწერლის ნაწარმოების ეკრანიზება. სურვილი განუხორციელებელი დარჩა და თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ რეჟისორი ელ.შენგელაია, სცენარისტ რ.ჭეიშვილთან ერთად კვლავ მიმართავს „სამა-

ნიშვილის დედინაცვალს" და მამის ოცნებას თავადვე შეასხამს ფრთებს.

ამდენად, ერთი და იგივე მასალა, სხვადასხვა კინემატოგრაფიული ეპოქის შემოქმედთა ინტერესების სფეროში აღმოჩნდა. მასალის ერთგვარობა ერთადერთი საერთო ნიშანია 1926 წ. გადაღებულ „სამანიშვილის დედინაცვალსა" და 1979 წელს გადაღებულ ფილმს შორის. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი შემთხვევა, როდესაც მწერლის ერთი და იგივე ნაწარმოები ორჯერ არის ეკრანიზებული, ქართულ კინოში დღევანდელ ეტაპზე ერთადერთია.

დ.კლდიაშვილის სახით ჩვენს მწერლობას, ისეთი ეროვნული ხასიათის მხატვარი მოვევლინა, რომელმაც ასახა მთელი საზოგადოებრივი ფენის, მთელი წოდების როგორც ზედაპირული, ასევე სიღრმსეული ბუნება, „წინააღმდეგობრივი, თუ დიალექტიკურად მთლიანი ორბუნებოვნება" (გ.ასათიანი), რომელიც საერთო ქართული ხასიათის ნიშანსაც წარმოადგენს და თუ დ.რონდელის ფილმის „დაკარგული სამოთხის" ეკრანული ცხოვრება დღესაც გრძელდება, ამის ერთ-ერთი მიზეზი, შესაძლოა, სწორედ დ.კლდიაშვილის მიერ გამოძერწილი ქართული ხასიათის ზოგიერთი ნიშნის უკვდავყოფა იყოს. ეკრანიზაცია კლასიკოსის სიტყვასიტყვით მიდევნებას არ გულისხმობს, ამიტომაც გახდა შესაძლებელი ეკრანზე კონკრეტული ლიტერატურული გმირის ნაცვლად, კომბინირებული სახის — კალმახიძეების გამოძერწვა. მით უფრო, რომ კლდიაშვილმა ერთი, დიდი წიგნი დაგვიტოვა, რომლის მთავარი გმირი გადატაკებული აზნაურია. ფილმის წარმატება მნიშვნელოვნად განაპირობა დ.კაკაბაძის მხატვრად მიწვევამ და თეატრის პროფესიონალმა აქტიორულმა ანსამბლმა. „დაკარგულ სამოთხეში" დ.კლდიაშვილისეული პროზის, დ.კაკაბაძის მხატვრობისა და დ.რონდელის რეჟისორული გადანყვეტის ჩინებულ სინთეზს ვაწყდებით.

დ.კლდიაშვილის სამყაროს ეკრანული ძიებები ამით არ დასრულებულა. 60-იან წლებში ქართული კინოს ერთ-ერთი მიზანმიმართული ძიება სწორედ ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევის გზაზე გადიოდა და ბუნებრივია, რომ კლდიაშვილის შემოქმედება, ამ თვალსაზრისით, შემოქმედთა ინტერესების სფეროში შემოიჭრა. ამას მოწმობს არა მხოლოდ კონკრეტულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციები, არამედ ისიც, რომ ქართული კინოს არაერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში სწორედ მოვლენებისადმი მისეული დამოკიდებულებით გაჯერდა. სტატიაში „ქართული კინოს ტრადიციები“ კინომცოდნე კ.წერეთელი აღნიშნავს: „რბილი, უბოროტო იუმორი, რომელიც ამასთანავე აზრის სერიოზულობასა და ზუსტ სოციალურ დახასიათებას იძენს, განასხვავებს დღეს ქართულ კინოკომედიებს, უმთავრესად განპირობებულს დ.კლდიაშვილის ინტონაციით“.<sup>2</sup>

60-იან წლებში ეკრანზე გამოდის მ.კოკოჩაშვილის ფილმი „კარდაკარ“, რომელიც დ.კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძის“ მიხედვით შეიქმნა. გარდა იუმორისტული რკალის რომანული მოთხრობებისა, ქართულ კინემატოგრაფში დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების სხვა უანრის ეკრანიზაციებსაც ვხედავთ. მათ შორისაა ელ.შენგელაიას „მიქელა“, რომელსაც ამავე სახელწოდების, ტრაგიკული მოტივებით სავსე, მოთხრობა დაედო საფუძვლად და გ.კანდელაკის ფილმი „უბედურება“ – ამავე სახელწოდების ერთმოქმედებიანი პიესის ეკრანიზაცია.

ამდენად, კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი ინტერესი მკითხველთა ვიწრო წრეს გასცდა. ზემომოყვანილი მაგალითები საკმაოდ მდიდარი მასალაა არა მხოლოდ ქართული ხასიათისა და ესთეტიკური ბუნების საკვლევად, არამედ კინემატოგრაფის ლიტერატურასთან, თეატრთნ ურთიერთმიმართებისა და ზოგადი კანონზომიერებების განსაზღვრისათვის. ხელოვნების ერთი ენიდან მეორეზე გადატანა ყო-

ველთვის სირთულეებთან არის დაკავშირებული, თუნდაც იმ თვალსზრისით, რომ საჭიროა პროგნოზისათვის შესაბამისი პირობების მოძებნა, ხოლო სიტყვას, რომელიც სამივე ხელოვნების სახვითი ხერხების სისტემის ნაწილია, თითოეულ მათგანში განსხვავებული ფუნქციური დანიშნულება და სახვითი ძალა გააჩნია.

კლასიკის ეკრანიზაციისას ყოველთვის დღის წესრიგში დგას მისი თანამედროვედ ნაკითხვის პრობლემა, თუ რამდენად აქტუალურია ავტორის იდეური კონცეფცია დღეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში შესაძლოა კლასიკური სამყაროს უნივერსალურობის რღვევა მოხდეს, როდესაც საუბარია დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანიზაციებზე, ბუნებრივად დგება მისი უანრული გადანყვეტის, საკუთრივ კინემატოგრაფიული ფორმებით სარგებლობის პრობლემა. გაივლის კი ქართული კინო იმ გზას, რაც თავის დროზე ქართულმა თეატრმა გაიარა? ვოდევილი — ნატურალისტური ტენდენციები — დრამატულზე აქცენტირება — ტრაგიკომიკური ელემენტები — ანუ მიახლოება უანრთან, შესაბამისად, დ.კლდიაშვილის სამყაროსთან.

მართალია, ლიტერატურა და თეატრი ის წანამძღვარია, რომელმაც კინოს განვითარებაში უმნიშვნელოვანესი როლი შეასრულა, მაგრამ არსებობს პრობლემის სხვა და ალბათ, დღესდღეობით უფრო მნიშვნელოვანი კუთხე, როგორცაა მასობრივ კომუნიკაციათა საშუალებები, რომლის ყოველდღიურობაში შეღწევადობის მძლავრი კოეფიციენტი ხელოვნების დარგებზე და საერთოდ, ადამიანის ცნობიერებაზე, ყოფაზე ცხოველმყოფელ გავლენას ახდენს და არა მხოლოდ გავლენას, არამედ სახეზეა ტრადიციულ ფასეულობათა გადასინჯვის აუცილებლობა.

კინემატოგრაფის და შემდგომში, ტელევიზიის გამოგონება-განვითარება ადამიანებს შორის ურთიერთობის ისტორიაში ახალი ეპოქის დასაწყისად მოგვევლინა. სატელევიზიო ეკრანმა კინოთეატრების აუცილებლობა მინიმუმამდე

დაიყვანა. პირველი დარტყმა კინემატოგრაფმა იგემა, თუმცა დროთა განმავლობაში თეატრალურ ხელოვნებას, ყველაზე მეტად კი ლიტერატურას დაემუქრა.

XXI საუკუნეში ეკრანიზაციების პრობლემა ახლებურ გადაზრებას მოითხოვს, როდესაც უკვე ნაკლებმნიშვნელოვანი ხდება თავად კონკრეტული მწერლის (ამ შემთხვევაში დ.კლდიაშვილის) შემოქმედებისადმი კინემატოგრაფისტების ინტერესზე, ან ლიტერატურული სახის კინოსახედ ქცევის გზაზე დაფიქრება. ოპოზიცია „ეკრანი – წიგნი“ უღერს, როგორც გაფრთხილება მოსალოდნელი საშინელი პერსპექტივისა, რომელსაც ცელულოიდური და ელექტრონული ცივილიზაცია გვთავაზობს.

რა ინვევს ეკრანიზაციების მოძალებას: კულტურის გაუფასურება და მისი „მასკულტურად“ ქცევა, ან მასთან მილიონების გაერთიანების სურვილი, ან ორიგინალური სცენარების სიმწირე თუ კლასიკაში არსებულ მაღალ ფასეულობებთან ზიარების მარტივი გზა? (ის ხომ უკვე არსებობს მზა ფორმით). რა თქმა უნდა, პროცესი არაერთმნიშვნელოვანია და არაერთგვაროვანი, თანაც დიალექტიკური. ფაქტი უდაოა, რომ ეკრანის მიერ ლიტერატურის გადამუშავების პროცესი გრძელდება.

ახალი ტექნიკით მოვლენილი კინემატოგრაფი განსხვავებულ ხელოვნებათა გამომსახველობითი ხერხების გადადნობას ახდენდა, მაგრამ იმისათვის, რომ რეპროდუქციონებისა და გავრცელების საშუალებიდან ხელოვნებად ჩამოყალიბებულიყო, საჭიროებდა დამოუკიდებლობას, საკუთარი შინაარსისა და სპეციფიკის შექმნას, სახვითი კინოენის შესაქმნელად კი საჭირო იყო შინაარსის გამუდმებული გაფართოება და გამდიდრება, ვინაიდან კინემატოგრაფს, ისევე როგორც თეატრს, არ შეეძლო და დღესაც არ ძალუძს დრამატურგიის გარეშე, მისი სასიცოცხლო საფუძველისაგან განყენებულად არსებობა.

კინემატოგრაფმა ლიტერატურას სხვა ხელოვნების კვალდაკვალ მიმართა, ვინაიდან მის გარეშე ახალ ხელოვნებას ინფორმაციის, ცოდნის პოპულარიზაციის, სანახაობათა რეპროდუქციონების საშუალებად, ტექნიკურ საოცრებად დარჩენის საფრთხე ემუქრებოდა, ლიტერატურას კი, თავისი ბუნებით, ნაწინასწარმეტყველები ჰქონდა თეატრის, ფერწერის, მუსიკის მრავალ და მრავალ ნაწარმოებთა პირველსაფუძველი გამხდარიყო.

ამგვარად, ახლადმოვლენილმა კინოხელოვნებამ, თავდაპირველად, წიგნებიდან მხოლოდ „ფურცლები“ ამოიღო და გააცოცხლა. მიღებული ეფექტით კმაყოფილმა, შემდგომ ეტაპზე პროზის, დრამისა და პოეზიის ყველაზე მსუბუქ ჟანრებს მიმართა – რომანსებს, სიმღერებს, მელოდრამებს, ფარსებს, ვოდევილებსა და სკეტჩებს, უკვე მოძლიერებულმა კი რომანებისა და ტრაგედიების ეკრანიზებას მიჰყო ხელი. მიუხედავად მათი პრიმიტიულობისა, ილუსტრაციული ხასიათისა, მუნჯი კინოს პერიოდში აღნიშნული ფილმები, იმხანად შექმნილი კინოპროდუქციის ფონზე, ყველაზე საინტერესო ნაწარმოებებს წარმოადგენენ. სიტყვის გარეშე კი საბოლოოდ დააკავშირა ფილმი წიგნთან და ეკრანიზაცია კი-



ნოხელოვნების ორგანულ ნაწილად აქცია, წიგნი — ეკრანის მეგზურად. ის არა მხოლოდ აძლევდა მას სიცოცხლეს, არამედ თვითონაც ახალი ცხოვრებით იწყებდა ეკრანზე არსებობას.

კლასიკოსთა ლიტერატურული სამყარო იმდენად კონკრეტული იყო, მისი გმირები იმდენად სიცოცხლისუნარიანი, რომ კაცობრიობის ცნობიერებაში, ყველა ჩვენთაგანში არსებობდნენ როგორც „ნაცნობი უცნობები“ და რაც უფრო მაღალი იყო მათი მხატვრული ზემოქმედების ძალა, მით მეტად ახლო ხდებოდა განსხვავებულ თაობათა აღქმა, მით უფრო ფართო — მხატვრულ სახეთა გააზრების დიაპაზონი. სამყარო ჰამლეტის, დონ-კიხოტის, ოტელოს, ფაუსტის მრავალ ვარიაციას იცნობს. ლიტერატურული სახის თავისუფლება, ცვალებადობა (მოძრაობა) და სიღრმე განსაზღვრავს კიდევ ლიტერატურის როლს, როგორც კაცობრიობის სულიერ განვითარებაში, ასევე მონათესავე ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და სრულყოფაში. ლიტერატურის ეს თვისება არანაკლები მნიშვნელობის მატარებელია ადამიანის ცნობიერების ფორმირების საკითხში, ვიდრე ფილოსოფია. მწერლის მახვილი თვალი არღვევს მოვლენათა გარეგან აპკს, აშიშვლებს არსს. მას უწვრილმანეს დეტალებში შეუძლია განასხვავოს და აღმოაჩინოს ძლივს შესამჩნევი „დასაბადებელი სი-ახლის“ კონტურები. დიდი მწერალი თავის შემოქმედებაში ცხოვრების უმთავრეს სფეროებს მოიცავს და აღწევს რაერის, ხალხების, ცალკეული ადამიანის სულიერ კულტურაში, მრავალი თაობის აღმზრდელად იქცევა, შესაბამისად, მისი როლი, როგორც ცხოვრების პედაგოგისა, ახალი იდეური და მხატვრული სტილებისა და მიმართულებების მამამთავრისა, წამყვანად იქცა.

კინემატოგრაფმა ორგანულად შეითვისა ლიტერატურის ძირეული თვისებები, ცხოვრების სინთეზური სახის შექმნის უნარი, აქვე იპოვა სხვა მნიშვნელოვანი საშუალებები: მონტაჟი, მოძრაობა დროსა და სივრცეში, ამასთანავე, ძალი-

ან ხშირად ლიტერატურაში წამოწეული თემები ახლობელი აღმოჩნდება ხოლმე კინოს ბუნებისათვის, თავისი მასშტაბურობით, გარემოს ხასიათით, მოქმედების ადგილით, მონუმენტური სივრცით, პრობლემატიკითა თუ ფორმით. თემების, პრობლემებისა და სახეების მთელი რგოლის ეს ნათესაობა კინემატოგრაფის განვითარების ყველა ეტაპზე შეიძლება დავინახოთ. ამავე დროს, საყურადღებო კანონზომიერებაც იხატება: რაც მეტად „იღებს“ კინო ლიტერატურიდან (ასეთი პერიოდები კი ხშირად ენაცვლება გარკვეული გაუცხოების პერიოდებს და რაც აუცილებელიც არის მიღებული გაკვეთილების ათვისებისათვის, ზოგჯერ ახალი მოთხოვნილებების გააზრებისათვისაც), მით მეტი დამაჯერებლობით ცდილობს, პრაქტიკოსთა ენით, ლიტერატურისაგან თავისი აბსოლუტური დამოუკიდებლობის, თავისი სრული თავისუფლების მტკიცებას (შეიძლება, ამიტომაც ეკრანულ „ნაკითხვათა“ ისტორია დრამატული შეჯახებებით არის აღსავსე).

ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაცია ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთკავშირის ერთ-ერთი ფორმაა: ამასთან, კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციის პრობლემა – ერთ-ერთი ყველაზე წინააღმდეგობრივი. კლასიკის ეკრანიზაციისადმი მიძღვნილ სტატიებში არაერთხელ გასმულა ხაზი ამა თუ იმ ნაწარმოების თანამედროვედ წაკითხვის აუცილებლობაზე. თუმცა, ამგვარ „აუცილებლობას“ კინემატოგრაფისტების ნაწილი სპეკულაციურ ნაბიჯად მიიჩნევს. ერთ-ერთი ფრანგული გაზეთის ფურცლებზე კლასიკური რომანის „ქალბატონი კამელიებით“ მოდერნიზაციას მკრეხელობად მიიჩნევენ: „ქალბატონი კამელიებით“ 1959 წლის სტილში! ეს იქნება, კიდევ ერთი ლიტერატურული მკრეხელობა, რომელიც შეძრავს ჭლექიან მარგარიტა გოტიემში ყველა შეყვარებულს”.<sup>3</sup> ცნობილი რეჟისორი აბელ განსიც კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოების სპეკულაციურად გამოყენების წინააღმდეგ გამოდიოდა,

თვლიდა რა, რომ კინომ ამ თვალსაზრისით უკვე სავალალო ავტორიტეტი მოიხვეჭა და თუ ასე გააგრძელებს კომპრომეტირებას, უფრო გართულდება მისი დაცვა.<sup>4</sup>

სპეკულაციური ტენდენციებისა და სიუჟეტების „გათანამედროვეობის“ წინააღმდეგ გამოდის რენე კლერიც, რომელიც უპირველეს და ძირითად წესად ეკრანიზების დროს ნაწარმოების „სულისადმი“ ერთგულებას მიიჩნევს. ამასთან, შესაძლოა, კინემატოგრაფმა მსხვერპლად გაიღოს ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმის სიზუსტე. ახალი ფორმა, რენე კლერის აზრით, აუცილებელია იმიტომ, რომ ეკრანიზაციის დროს მხატვრული გამოხატვის ხერხების შეცვლა ხდება“.<sup>5</sup>

თუ თანამედროვედ წაკითხვის აუცილებლობაზე მიდის საუბარი, ჭეშმარიტი ხელოვნება შეუძლებელია თანადროულობის გარეშე. ამასთანავე, თუ რეჟისორი თავისი დროის ნამდვილი შვილია – მას უბრალოდ არ ძალუძს თანამედროვეობის სტიქიისაგან თავის დაღწევა. ის ორგანულად გადმოიღვენთება მის ქმნილებაში, თუნდაც საუბარი მიდიოდეს საუკუნეების წინათ შექმნილი მოთხრობის ეკრანიზაციაზე.

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაცია თითქოსდა უკვე აღმოჩენილის ახალი აღმოჩენაა. მასთან ურთიერთობა კეთილშობილურია და, ამავე დროს, საშიშ-საფრთხილო, რამდენადაც კლასიკა შესაძარებლად იმდენად მაღალ მასშტაბებს გულისხმობს, რომ მრავალი შემოქმედის ძალასა და ნიჭს აღემატება. სამართლიანია ფრანგი კრიტიკოსის ა.ბაზენის შენიშვნა: „რა თქმა უნდა, ჩვენ ვისურვებდით, რომ ყველა რეჟისორი გენიოსი იყოს და მაშინ ალბათ, ეკრანიზაციის პრობლემაც არასოდეს აღმოცენდებოდა.“<sup>6</sup>

კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოების ეკრანისათვის შერჩევა ყოველთვის ისტორიულად და სოციალურად გაპირობებულია. ისინი განისაზღვრებიან თავად დროის მოთხოვნებით და ხასიათით, შემოქმედის პიროვნებით, მსოფლმხედველობით, ნიჭის თავისებურებით, შემოქმედე-

ბითი მისწრაფებით, სიმპათიებითა და ანტიპათიებით. ერთი მხრივ, კლასიკის ეკრანიზაცია იოლი საქმეა და სადღაც, ეს პირობა განსაზღვრავს კიდევ რეჟისორების კლასიკისადმი ინტერესს. მეორე მხრივ, ეს „სიიოლე“ თითქოსდა ქრება იმ დიდი პასუხისმგებლობის წინაშე, რომელსაც შემოქმედი იღებს თავის თავზე, ისახავს რა მიზნად ვაჟა-ფშაველას, აკაკი წერეთლის, ილია ჭავჭავაძის, ალექსანდრე ყაზბეგის, დავით კლდიაშვილის, მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ეგნატე ნინოშვილის, შიო არაგვისპირელის თუ სხვათა (არა მხოლოდ ჩვენი ეროვნული კლასიკის) ნაწარმოებებს შეასხას ხორცი, ეკრანულ სახედ აქციოს ის, რაც ყველამ ვიცით, წაკითხული გვაქვს, გვიყვარს და ეს გარდასახვა კი ისე მოახდინოს, რომ არ შეურაცხჰყოს სიყვარულის ამალღებული გრძნობა, ერის პატივისცემა. მათი ნაწარმოებები ხომ არა მხოლოდ ლიტერატურული მოვლენაა, არამედ ხალხური ყოფის ამსახველი, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია კლასიკის არსებობა. კლასიკური სახეები ყველა განათლებული ადამიანის სულიერი ცხოვრების ნაწილს წარმოადგენს და, ამავე დროს, მისი ცხოვრების ძირითადი არსის კონცენტრაციის თვისებით ხასიათდება.

რეჟისორ-ეკრანიზატორი უთუოდ უნდა დაეხმაროს მაყურებელს ახლებურად ჩანვდეს ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ფილოსოფიას, შეიგრძნოს მისი ფორმა, პოეტიკის თავისებურება და მთელი ხიბლი. საჭიროა არა პირველწყაროს ფერმკრთალი ასლი, არამედ კინოხელოვნების დამოუკიდებელი ნაწარმოები. ყველაზე რთულია, გადმოსცე სწორედ ის, რაც განუმეორებლობის, ინდივიდუალობის ნიშნებს შეიცავს – წერის მანერა, ტემპერამენტი, იუმორი, პოეტური ხედვა – ყველაზე რთულია სრულყოფილების, ჰარმონიისა და სილამაზის გადათარგმნა, სწორედ იმისა, რასაც ხელოვნებაში ვეთაყვანებით. ამიტომაც კინოს თეორეტიკოსები, კრიტიკოსები, ლიტერატორები, ხელოვნებათმცოდნეები ჯერ კიდევ კინემატოგრაფის გარიჟრაჟზე დიდ ადგილს უთ-

მოხენ იმ პრობლემათა კვლევას, რომელიც ეკრანიზაციის პრინციპს, ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის საერთო და გამნმასხვავებელ ნიშნებს, ამასთან დაკავშირებულ კინოს-ცენარის სპეციფიკას ეხება.

30-იან წლებში მიმდინარე გამუდმებული კამათი სცენარის დრამასთან თუ პროზასთან სიახლოვეზე უკიდურესი შეხედულებით იფერებოდა. ნაწილის მტკიცებით სცენარი პროზისა და დრამის ერთგვარ სინთეზს წარმოადგენს. სქოლასტიკური ხასიათის კამათი დაუმთავრებელი აღმოჩნდა, ვინაიდან დღის წესრიგში სცენარის სპეციფიკის განსაზღვრის აუცილებლობამ წამოიწია: სცენარი ლიტერატურის განსაკუთრებულ სახეობას წარმოადგენს თუ კინოხელოვნების ნაწარმოებს. ყველაზე უკიდურეს თვალთახედვას ა.ვახტანგოვი<sup>7</sup> ამჟღავნებდა, რომელიც თვლიდა, რომ ისინი სრულად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან – კინოსცენარში ავტორი მხოლოდ მაყურებელს მიმართავს და არა მკითხველს, ამიტომაც აუცილებლობას არ წარმოადგენს და უსარგებლოც კია აღწერილი, ლირიკული გადასვლები, დიალოგიც გარკვეულ პირობით მინიშნებას, ნიშნის ფუნქციას უნდა ასრულებდეს. ჭეშმარიტებასთან ყველაზე ახლოს ს.ეიზენშტიინი,<sup>8</sup> მ.რომი,<sup>9</sup> ვ.ტურკინი<sup>10</sup> მივიდნენ, რომელთა აზრით, სცენარი კინონარმოების ლიტერატურულ ფორმას წარმოადგენს, ამდენად, ის ლიტერატურაა, ოღონდ სხვა (კინოს) თვისებების მატარებელი.

ყველა ეს დისკუსია, რომელშიც დღესაც იღებენ მონაწილეობას კინოს თეორეტიკოსები, დრამატურგები და რეჟისორები, პირდაპირ დამოკიდებულებაშია ეკრანიზაციის თეორიასა და პრაქტიკასთან. ვინაიდან სწორედ აქ, გაშიშვლებული სახით, სცენარის ავტორი და კინორეჟისორი ლიტერატურული სახის კინემატოგრაფიულ სახედ გადაქცევის ამოცანის წინაშე დგებიან, კინემატოგრაფის სპეციფიკური ხერხებით პროზისა და დრამის სახეთა სისტემის – მეორეში, თვისობრივად, ახალ სისტემაში გადაყვანის წინაშე. ინსცენი-

რება, ეკრანიზაცია, სურათის გრავიურა, ტელეგადაცემა - ყველაფერი არსებითად გადაყვანას გულისხმობს, მეტ-ნაკლებად რთულ და ზუსტ გადაყვანას ერთი ფორმიდან ან სახეთა სისტემიდან მეორეში.

კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოების ნებისმიერი მხატვრული სახე, მკითხველის მიერ შექმნილი „სახე-ჰიპოთეზა“, რომელიც, არსებითად, დაშორებულია მწერლის - ავტორის ჩანაფიქრს, ვინაიდან ამ ორ სახეს შორის იმყოფება მკითხველი, თავისი ე.წ. „პიროვნული სინდრომით“. ის მოცემულ შემთხვევაში თავისებური ფილტრის ფუნქციას ასრულებს - უშვებს ერთს და არ უშვებს სხვა ორიენტირებს და, ყველა შემთხვევაში, ეს ფილტრი უნიკალურია და განუმეორებელი. თუმცა არის „რალაც“, რაც ჩვენ გვაერთიანებს - ალბათ ის, რაც დროს მოაქვს, ის რაც ერთი ეპოქის ფრთებქვეშ გვათავსებს, ის „რალაც“, რაც ნაწარმოების განსაკუთრებულობას, მის აურას გულისხმობს. როგორც დ.ლიხაჩოვი აღნიშნავს, ნებისმიერი მხატვრული სახე „არაზუსტია“ და ეს უზუსტობა ხელოვნებაში განსაკუთრებული სახისაა - ის დინამიურობით გამოირჩევა და თითქოსდა მკითხველის, მსმენელის ან მაყურებლის საშუალებით ივსება.<sup>11</sup> ალბათ ამ „უზუსტობას“ უნდა ვუმაღლოდეთ, რომ ხელოვნების ნაწარმოების აღქმა გარკვეულწილად თანაშემოქმედებაა. რეჟისორ-ეკრანიზატორი სხვა მკითხველისაგან განსხვავებით აობიექტურებს თავის აღქმას, ხილულს ხდის წარმოსახვაში შექმნილ მხატვრულ სახეს. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, ჩვენს წინაშე იქნება ეკრანიზაცია არა თავად ლიტერატურული ნაწარმოებისა, არამედ ამ ნაწარმოების სარეჟისორო, ინდივიდუალური წაკითხვის მაგალითი - „სახე ჰიპოთეზა“, რითაც ავტორს (რეჟისორს) მაყურებლის სამსჯავროზე გამოაქვს როგორც საკუთარი სარეჟისორო, ასევე, მისი, როგორც მკითხველის კვალიფიკაცია.

კინემატოგრაფის არსებობის მანძილზე, ისტორიულად მუშავდებოდა ეკრანიზაციის ხერხები და პრინციპები, რომ-

ლებიც დღესაც სრულყოფას განიცდიან. ჯერ კიდევ 1921 წელს ვ.ბრიუსოვი გამოდის მოხსენებით: „ლიტერატურულ ნაწარმოებთა კინოილუსტრაცია და კინოინსცენირება“, სადაც, ავტორის აზრით, კინოილუსტრაციის ამოცანაა, ხატოვნად რომ ვთქვათ, „სარკისებური ანარეკლი“ მოგვცეს, სხვა ფორმაში კინოპიესაში გადაუმუშავებელი, ძირითადად შეუცვლელი საერთო კომპოზიციით, სისტემითა და გმირთა დახასიათებებით, ნაწარმოების საეკრანიზაციო ნაწილების შინაარსით. ხოლო იმისათვის, რომ ცალკეული ეპიზოდები სიუჟეტურად დაუკავშირდნენ ერთმანეთს, ტიტრების გამოყენებაა აუცილებელი, რომლისთვისაც ტექსტს ლიტერატურული ნაწარმოებიდან ამოვიღებთ“.<sup>12</sup> ამგვარი სახის კინოილუსტრაცია, რა თქმა უნდა, არ იქნება კინოპიესა (ამ სიტყვის ჭეშმარიტი მნიშვნელობით), მაგრამ არც იმას არ უნდა ველოდოთ, რომ ეკრანზე ლიტერატურული ნაწარმოების სისავსით ასახვას დავინახავთ. ამგვარი კინოილუსტრაცია უკვე გულისხმობს მაყურებლის მიერ პირველწყაროსთან ნაცნობობას, რომ მის მეხსიერებაში ცოცხლობს ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსი. კინოინსცენირებას კინოილუსტრაციისაგან განსხვავებით ბრიუსოვი განსაზღვრავს, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ახალ ფორმაში გამომუშავებას კინოდრამატურგიის ორგანულ და თვითღირებულ ნაწარმოებად, რომელიც უახლოვდება ლიტერატურულ ორიგინალს, სიუჟეტი კი სხვა ხელოვნების ხერხებით გადმოიცემა. ამასთან, შესაძლებელია ლიტერატურული ნაწარმოების ზოგიერთი ელემენტის — ფაბულის, ცალკეული მოტივების, სახეების ახალ კომბინაციაში გამოყენება.<sup>13</sup>

ბრიუსოვის მოხსენებაში ნათლად იკვეთება და განსაზღვრულია ის საზღვრები, რომლებიც კინოილუსტრაციას ეკრანიზაციისაგან ამორებს. ილუსტრაცია — ეკრანიზაციის კერძო შემთხვევაა, ამასთან შემთხვევა, რომელსაც კულტურის ისტორიასთან უფრო მეტი კავშირი აქვს, ვიდრე კინოხელოვნების ისტორიასთან. რა თქმა უნდა, კინემატოგრაფს

შეუძლია მიზნად დაისახოს „უზუსტესი“ სახით გადაიღოს კლასიკა თუ მის მიზანს „კულტურის ტრანსპორტირება“ ან „კლასიკური ლიტერატურის კინობიბლიოთეკასთან“ ზიარება შეადგენს.

კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანულ გააზრებაზე მსჯელობისას გ.კოზინცევი აღნიშნავდა: „ასე ფიქრობენ, რომ ეს რალაც საკავშირო ტრანსპორტია – ქონების ერთი პუნქტიდან მეორეში გადატანის საშუალება — ფურცლებიდან ეკრანზე, აღწერის შედეგად რომ არაფერი იკარგება. სინამდვილეში, რაც მეტად მსგავსია — მით უარესია. საჭიროა არა მექანიკური გადატანა, არამედ „სხვა დროში“, სხვა სულიერ სამყაროში სიცოცხლის გაგრძელება და ამასთან, კლასიკური ნაწარმოების დადგმა, მისი ხორცშესხმა არა იმ სახით, რომელშიც უკვე არსებობს, არამედ სიცოცხლის იმგვარი გახანგრძლივება, რომელიც ცოცხალ მოძრაობაში არის ჩადებული. ეს არა გაქვავებული, მიუკარებელი შენახვაა, არამედ ახალი აღქმის დაუსრულებელი შესაძლებლობა და შესაბამისად — მოძრაობის გამგრძელებელი, ცხოვრებისეული მოძრაობის ერთიანობა (თანამედროვე, სინამდვილის ძიების ცხოვრებისეული მნიშვნელობა) და კულტურის ისტორიული მოძრაობა (კაცობრიობის თავის თავზე ცოდნის ხარისხი)“.<sup>14</sup>

ხშირად ლიტერატურული კლასიკა გაიგივებულია არქიტექტურულ ძეგლებთან, რომლებიც დროთა განმავლობაში რესტავრაციას საჭიროებენ. სინამდვილეში, ეს ცოცხალი ორგანიზმია – ის იზრდება, მან იცის წელიწადის დროთა ცვლა, ცნობს ისტორიული ეპოქის მონაცვლეობას. ის არა უბრალოდ ინახავს ხსოვნას წარსულ, ისტორიულ კოლიზიებზე, არამედ აერთიანებს და ხსნის თანამედროვე ისტორიასაც, ამიტომაც კლასიკის გამუდმებული გადააზრება — მისი არსებობის ნორმაა გამიზნულად ცვალებად სამყაროში. მხატვრული კრიტიკა სწორედ ამგვარი გადაფასების ფორმაა, მეორე – თეატრალური ინსცენირება, მესამე – ეკრანი-



ზაცია, რომლის საშუალებითაც ჩვენ შეგვიძლია თვალყური გავადევნოთ კლასიკური ლიტერატურის სიცოცხლის განახლებას. როდესაც ლიტერატურა და კინემატოგრაფი ერთმანეთს ხვდება, თითოეული მათგანის სპეციფიკა, კავშირი და განსხვავებები განსაკუთრებით თვალშისაცემია. ამ თვალსაზრისით, წარმატებაც და წარუმატებლობაც, შესაძლოა, საინტერესო და გასათვალისწინებელი აღმოჩნდეს.

კინოფილმში ლიტერატურული მასალის სამაყურებლო „წარმოდგენება“ მოცემული ვ.ჟდანი სამართლიანად მიუთითებს, რომ „ლიტერატურული სახე მოკლებულია უშუალოდ ხედვით ხაზებს, მასში არ არსებობს სამაყურებლო — კონკრეტული სანყისი, სახვითი სხეული. სიტყვა, საგნის ან მოვლენის განზოგადოებული ნიშანია, მათი პირობითი აღმნიშვნელი, მაგრამ არა გამოსატყულება. ფერწერისაგან განსხვავებით, მწერალი მკითხველს აიძულებს შექმნას სახე თავისი საკუთარი წარმოსახვის წყალობით, მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურული ნაწარმოების ესა თუ ის გმირი, მისი გარეგნობა შესაძლებელია წერილმანებამდეც იყოს აღწერილი, მაინც ყოველი მკითხველი მას თვისებურად წარმოიდგენს“.<sup>15</sup> თუ ზემოხსენებულს იმასაც დავუმატებთ, რომ კინემატოგრაფში (თეატრისაგან განსხვავებით) გმირები „ცოცხალ გარემოში“ მოქმედებენ, რომ მათი ქმედება რეალობით არის ნაკარნახევი და გმირები შეიძლება ახლო ხედვით თუ განსხვავებული რაკურსით უჩვენო, ხოლო თეატრში (მაყურებელთან მიმართებაში) მხოლოდ ერთი ნერტილიდან, მისგან უცვლელი დაშორებით, ჩვენ მივიღებთ კინოგამოსახულების სპეციფიკურ ხერხებზე ძირეულ წარმოდგენას. ამგვარად, მწერალი პოულობს სიტყვას, განზოგადებულ ცნებას საგანზე, კინემატოგრაფისტი ქმნის საგნის კონკრეტულ სახეს, ეყრდნობა რა ლიტერატურულ ნაწარმოებში მოცემულ აღწერას. მკითხველი მწერლის სიტყვას საკუთარი წარმოსახვით ავსებს, კინოსურათის ყოველი მაყურებელი ეკრანიზაციისას წიგნის წაკითხვის პლასტიკურ შედეგს ხედავს.

იმას, რაც ფილმის შემქმნელის მსოფლმხედველობას გვამცნობს. ამგვარად, კინემატოგრაფიული სახე მონოდებულია ერთდროულად ორი ამოცანა გადაჭრას: ექვივალენტურ ფორმებში გადმოსცეს ლიტერატურული ნაწარმოების პოეტური სტიქია, არსი, ხასიათები, დრამატურგიული ბრძოლის პათოსი და, ამასთანავე, ნაწარმოების თანამედროვე აღქმა წარმოადგინოს.

კინომცოდნეობაში გავრცელებული აზრის მიხედვით, ეკრანიზაციების წარმატების საწინდარი ორიგინალისადმი ერთგულებაში ძევს. არსებობს კიდევ უფრო გავრცელებული შეხედულება, რომლის მიხედვითაც კინემატოგრაფისტის ამოცანა მთარგმნელის ფუნქციის იდენტურია და ამასთან, ამგვარი პოზიცია იქამდეც დაიყვანება, რომ კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებები სიტყვასიტყვით უნდა ითარგმნოს ლიტერატურული ენიდან კინოენაზე. თუმცა კინომცოდნეობაში გავრცელებული ტერმინები „თარგმანი“ ნაკლებად თუ ასახავს ეკრანიზაციების ძირეულ პრინციპს. უფრო მართებული იქნებოდა აღგვენიშნა, რომ ის არა იმდენად მთარგმნელია, რამდენადაც პროზის, პოეზიის ან დრამის კინემატოგრაფიული ხერხებით მომყოლი (ავტორ-რეჟისორის ნიჭიერების შესაბამისად). საერთოდ, წარმატებისათვის უფრო მეტ შესაძლებლობებს შედარებით ნაკლებად ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციები იძლევა, მეორეხარისხოვანი მწერლები და მეორეხარისხოვანი ნაწარმოებები ხშირად კარგი ფილმის შექმნის საწინდარია, ვინაიდან იმისათვის, რომ საგანი ხელახლა გადმოსცე ახალ, კინემატოგრაფიულ ფორმაში, საჭიროა საწყის ეტაპზე დაანგრიო მისი საწყისი პროზაული სტრუქტურა. დიდი ნაწარმოებები კი რთულად ექვემდებარება როგორც ნგრევას, ასევე ახლებურ შენებას. დღეს კინემატოგრაფს ძალუძს ლიტერატურის ყველა ჟანრის ეკრანიზაცია დაწყებული მცირე ფორმიდან – მოთხრობიდან თუ ნოველიდან – დამთავრებული რომანული

ფორმით. მის ინტერესებში არა მხოლოდ ლიტერატურული პროზა და დრამატურგია მოექცა, არამედ პოეზიაც.

კლასიკური ლიტერატურის (და არა მხოლოდ კლასიკის) ეკრანზე გადატანის რამდენიმე ფორმა არსებობს:

1. ავტორი, რეჟისორი ცდილობს ეკრანზე ზუსტად გადაიტანოს პირველწყარო (ეს „სიზუსტე“ გარკვეული პირობითობის მატარებელია, ვინაიდან იმპროვიზაციების ხარისხი — პირველწყაროდან დაშორება შესაძლოა ვარირებდეს, დიალოგი მდიდრდებოდეს ან იკუმშებოდეს, ცალკეული სიტუაციები იცვლებოდეს ან ზუსტდებოდეს ისევე, როგორც პიესის დადგმის დროს);

2. ავტორი ნაწარმოების მოტივებს იყენებს და საკუთარი დრამატურგიული ინტერპრეტაციებით ავსებს;

3. რეჟისორი მწერლის რამდენიმე ნაწარმოების სინთეზს ახდენს.

რთულია განისაზღვროს თუ რომელია ყველაზე მეტად ნაყოფიერი გზა, ვინაიდან „კლასიკა“ ჯერ კიდევ არ გულისხმობს მისივე ტოლფასი ეკრანული ნაწარმოების შექმნას. ხელოვნება ნაკლებად ექვემდებარება წარმატებისათვის ზუსტი ფორმულებისა და რეცეპტების განსაზღვრას, ვინაიდან, როგორც წესი, ეკანიზაციების შესაძლებლობები არა იმდენად ლიტერატურულ პირველწყაროზეა დამოკიდებული, რამდენადაც რეჟისორის შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე.

„შესაძლოა, ვიკამათოთ კლასიკის თანამედროვე ნაკითხვაზე, ჟანრებზე, რეჟისორულ გადანყვეტაზე, კინოხერხებზე, მათ შესაძლებლობებზე და საზღვრებზე, მსახიობების შერჩევაზე, არჩეული ტექსტის ადაპტირების პრინციპებზე. მაგრამ არ შეიძლება დავივიწყოთ მთავარი — მწერლის მხატვრულ ნააზრევში და მის პოეტიკაში რეჟისორის შეღწევადობის ხარისხი, ამის გარეშე შეუძლებელია ჩაეშვა იმგვარად რთულ წარმოებაში, როგორიც კლასიკის ეკრანიზაციაა“.<sup>16</sup>

დაახლოებით 50-იან წლებში კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებისადმი მიმართვის კიდევ ერთი მეთოდი გაჩნდა, რომელიც დღემდე ინარჩუნებს აქტუალობას. ფილმის ავტორები იყენებენ რა პიესის, მოთხრობის ან რომანის სიუჟეტურ კოლიზიას და დრამატულ კონფლიქტს (რომლის მოქმედებაც იშლება სხვა ეპოქაში, სხვა სოციალურ გარემოში, შესაძლოა, სხვა ქვეყანაშიც მკვეთრად განსხვავებული ეროვნული ნიშნებით გამოირჩევა), ცვლიან ეპოქას, სოციალურ გარემოს, სიუჟეტი გადატანილია სხვა ეროვნულ სარჩულზე. მართებულია თუ არა ამგვარი ხერხი კლასიკასთან მიმართებაში? რომელი მხატვრული ძიებების ან ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად იქმნება ისინი? ყველა ეს კითხვა საკითხის სოციალურ გადამუშავებას მოითხოვს. დღეს კი სახეზეა ამ მეთოდის გამოყენების, როგორც პრიმიტიული მაგალითები, ასევე, საინტერესო, კინოხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშებიც. ლ.ვისკონტის ფილმში „თეთრი ლამეები“, რომელსაც დოსტოევსკის ამავე სახელწოდების ნაწარმოები დაედო საფუძვლად, მოქმედება გადატანილია თანამედროვე ლივორნოში, დოსტოევსკის გმირები კი ჩვენი დროის იტალიელებად გადაიქცნენ. 1958 წელს გერმანიაში გამოვიდა რეჟისორ კოიტნერის ფილმი „დანარჩენი — სიჩუმე“, სადაც „ჰამლეტის“ სიუჟეტი თანამედროვე ბონში თამაშდება. არანაკლებ რთულ მეტამორფოზებს დაექვემდებარა კლასიკური ლიტერატურა, ისეთი რეჟისორის შემოქმედებაში, როგორიც ა.კუროსავაა. დოსტოევსკის „იდიოტის“ მოქმედება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ იაპონურ ქალაქში ინაცვლებს, ხოლო უ.შექსპირის „მაკბეტი“ შუა საუკუნეების იაპონურ ატმოსფეროს ასახავს. ქართული ყოფით არის გაუღენთილი კლოდ ტილეს რომანის „ჩემი ბიძია ბენჟამენის“ ეკრანული ვერსია გ.დანელიას ფილმში „არ დაიდარდო“. იგივე ითქმის მ.ზოშჩენკოს ნოველის მიხედვით ქ.ხოტივარის მიერ შექმნილ კინოიგავზე „სერენადა“ სადაც მთავარი გმირის სულიერი შეუპოვრობა, მასზე გაცილებით ფიზი-

კურად ძლიერ ავთანდილოვიჩსაც კი მოტეხავს, ანდა ლ.პირანდელოს ნოველების მოტივების მიხედვით რეჟისორ ი.კვირიკაძის მიერ შექმნილი „ქვევრი“. მოქმედება გადმოტანილია მკვეთრად ეროვნული ნიშნებით გაჯერებულ ქართულ ყოფაში. ექსცენტრული ისტორია ხელოსნის ქვევრში მოხვედრის თაობაზე, სინამდვილეში კი იგავი, რომელიც კონკრეტულად ქვევრის პატრონის სიხარბესა და ზოგადად, ადამიანურ შეზღუდულობაზე მოგვითხრობს.

თუ, „ხელოსან“ რეჟისორებთან მოდერნიზაციას მხოლოდ რეალისტური პრინციპების ტიპურ გარემოში ტიპური ხასიათის რღვევამდე მივყავართ, ჭეშმარიტ ოსტატებთან ამგვარივე ცდების შედეგი მაღალმხატვრულ ნიმუშებთან ზიარებაა.

ეკრანიზაციის პრობლემა არ იარსებებდა ყველა რეჟისორი ნიჭიერი რომ იყოს, აცხადებს ა. ბაზენი. კლასიკური ლიტერატურის ეკრანული ისტორია გრძელდება, ვინაიდან მკითხველ-მაყურებელს ბუნებრივად სურს ჩვენში ჩაბუდებულ ჩვენულთან შეხვედრა. სახიფათოა ტრადიციის გარეშე დარჩენა, ანუ მეხსიერების, კულტურის გარეშე. ის, რომ „ჩვენულთან“ შეხვედრის სურვილი არსებობს, ეს სხვა არაფერია თუ არა კულტურული, სულიერი თვითშენარჩუნების მაღალი ინსტიქტი.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარი — სამრეწველო გადატრიალება, ბატონყმობის გაუქმება, კაპიტალიზმის განვითარება, გლეხობის ქალაქად გადინება, ძველი ურთიერთობების რღვევა, კლასობრივი დაპირისპირების გამძაფრება — მალდებდა პოლიტიკური აზროვნება, მძაფრდებდა რუსეთის პოლიტიკის ზეწოლა. რუსეთის კაპიტალიზმი კავკასიას ითრევს საქონლის მსოფლიო ბრუნვაში. „ბელადი“ საქართველოში მიმდინარე პროცესებს ამგვარად ასახავს: — „ეცემოდა რკინის შინამრეწველური დამუშავება შემოტანილი რუსული პროდუქტის კონკურენციის გამო აგრეთვე, სპილენძის, ოქრო-ვერცხლის, თიხის, ქონისა და სოდის, ტყავისა და სხვა შინამრეწველური დამუშავება... ყველა ეს პროდუქტი უფრო იაფად მზადდებოდა რუსეთის ფაბრიკებში, რომლებიც კავკასიაში გზავნიდნენ თავის ნაწარმს, ეცემოდა რქის დამუშავება ყანნად — საქართველოში ფეოდალური წყობილებისა და მისი ისტორიული ნაწილების დაცემის გამო; ეცემოდა რუმბებისა და ქვევრების წარმოება ადგილობრივი ღონისძიებისათვის, რაც იწვევდა მეკასრეობის განვითარებას, რომელიც პირველად გამოჰქონდათ გასაყიდად და რომელიც, თავის მხრივ, იპყრობდა რუსეთის ბაზარსაც“.<sup>17</sup>

ერთი სიტყვით „ქვევრებისა და ყანების“ უკან ძველის ახლით ცვლა, ამასთანავე, ეროვნული თვითმყოფადობის „გაცრეცის“ საშიშროებაც იმალებოდა. ამიტომაც საქართველოს მოწინავე შვილები თავგამოდებით ეძებენ ეროვნული თვითდამკვიდრების ყველაზე ჭეშმარიტ, ისტორიულად ყველაზე მიზანშეწონილ მოდელს, რაც უპირველესად ხელოვნებაში, კერძოდ კი, ლიტერატურასა და თეატრში პოულობს ასახვას.

ქართულ მწერლობაში ახალი პერიოდი იწყება — რეალიზმის ეპოქა. შთაგონების საგნად რეალური სინამდვილე — „გარემოება“, ადამიანის ამქვეყნიური მოთხოვნილებები და

მიზნები გამოცხადდა. თუ რომანტიზმის განვითარება საქართველოში უფრო მკაფიოდ პოეზიაში გამოვლინდა, კრიტიკული რეალიზმის შემოქმედებითი პრინციპები ძირითადად პროზასა და დრამატურგიაში იჩენს თავს.

გვიანდელი განმანათლებლობის უნივერსალურმა ისტორიზმმა და რომანტიზმში გამეფებულმა პიროვნების თვითდაფასების მოდელმა შეამზადა ახალი ტიპის ხელოვნების აღმოცენების წინაპირობა, სადაც ადამიანის განუმეორებელი ინდივიდუალობა ისტორიული განვითარების საერთო ფონზე გამოვიდა. XIX საუკუნის რეალისტურმა ლიტერატურამ პიროვნება ცხოვრებისეული სიტუაციებით სავსე გარემოში მოათავსა. რომანტიკული გმირებისაგან განსხვავებით, რომლებიც სრულ გაუცხოებაში ცხოვრობენ, რეალისტური ლიტერატურის გმირები მიმაგრებულნი არიან განსაზღვრულ ადგილს, დროს და გარემოს. მათი ხასიათები კი სხვა ადამიანებთან ინდივიდუალურ, განუმეორებელი ურთიერთდამოკიდებულების ფონზე იხატება. რეალისტები მძაფრად და დროულად ეხმიანებიან ახალ მოვლენებს, მაგრამ ამ სიახლეს კრიტიკოსებმა დროზე ვერ აუღეს ალლო. სწორედ ამ გარემოების გამო წერდა ა.წულუკიძე: „ამ ბოლო დროს, ხშირად გაისმის სამდურავი ჩვენს მწერლობაზე. მას დაწვრილმანებას, დაკნინებას, უშინაარსობას სწამებენ. ეს ბრალდება სიმართლეს მოკლებულია, მას არავითარი ფაქტიური დამტკიცება თან არ სდევს. იგი მხოლოდ საგნის შეუსწავლებლობის მიზეზია და არა მეცნიერული კრიტიკის დასკვნა. იგი მხოლოდ თავისებური სიმპათიითა და ანთიპათიით ხელმძღვანელობს და არა ცხოვრებისა და მწერლობის შინაარსით, მათი შედარებით და ანონ-დანონით. აბა, გადაფურცლეთ ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები, თუ დინჯ, მიუდგომელ, ცნობიერ კრიტიკას იპოვით, ყველგან და ყოველთვის ზოგად ფრაზეულს ამოიკითხავთ. ჩვენი მწერლობა დაეცა, იგი აჩრდილიც აღარ არის თავისი წინაპრისაო და სხვა. განა ეს ასეა? მოვიგონოთ უკანასკნელი წლების მოთხრობები: ე.ნინოშვი-

ლისა, დ.ერისთავისა, დ.კლდიაშვილისა, შ.არაგვისპირელისა და სხვა. გავიხსენოთ რა სინამდვილით და ზოგი ხელოვნურადაც ხატავს ცხოვრების სურათებს, რა სიმარტივით და ნათლად აღნიშნავს დიდ მნიშვნელოვან ფაქტს! ხშირად, თუ რომელიმე მოთხრობის დაფასება გვიჭირს, ამის მიზეზი თვით ჩვენ მიერ ცხოვრების უცოდინარობაა".<sup>18</sup>

XIX-XX საუკუნეების რეალიზმს თავისი ისტორიულად ჩამოყალიბებული, და შესაბამისად, დამოუკიდებელი მხატვრული სისტემები გააჩნია, განსაზღვრული შინაარსობრივი პრინციპებითა და ცხოვრების შემოქმედებითი ათვისების მეთოდებით ამ მეთოდების ერთ-ერთ სახესხვაობად კრიტიკული რეალიზმი გამოდის, რომლის შემოქმედებითი პრინციპები ყველაზე ნათლად ეპიკური ლიტერატურის ნაწარმოებებში გამოვლინდა. „ის კი არ გარდაქმნის ცხოვრებას, არამედ აღადგენს მას. ქმნის ისე, როგორც ეს გამობერილ სარკეს შეუძლია — თავის თავში ირეკლავს მრავალფეროვან მოვლენას, მაგრამ არჩევს მათგან იმას, რომელიც საჭიროა სრული, გაცოცხლებული, ერთიანი სურათის შესაქმნელად".<sup>19</sup>

ერთიანი სურათის შექმნის წინაპირობას რეალური სინამდვილის სოციალური დახასიათება წარმოადგენს. პიროვნების მცდელობას სუფთა ადამიანური გრძნობებითა და მისწრაფებებით იცხოვროს, როგორც წესი, ტრაგიკულ კონფლიქტამდე მიჰყავს გარემომცველ სოციალურ გარემოსთან. „ეს მისი არსებითი ხაზია, ცხოვრების ტრაგიკული ხასიათის გახსნა, გამოსახოს თუ როგორ იტანჯებიან საზოგადოების ცოცხალი ძალები და აყვავებას განიცდიან მკვდარი სულელები".<sup>20</sup> თუმცა გამირის ტრაგიკული ბედი არა მხოლოდ მისი სისუსტეა, არამედ მისი სულიერი ძალა, რომლის საშუალებითაც პიროვნება, მიუხედავად ყველაფრისა, საკუთარი პრინციპების დაცვას ახდენს. კრიტიკული რეალიზმის მწერლების ნაწილი თავის ყურადღებას ამახვილებს ადამიანების გარეგნულ, ცხოვრების ობიექტურ პირობებზე – ყოველდღიურ



ყოფაზე, სოციალურ ზნეობაზე, უკვე ჩამოყალიბებულ ან საზოგადოებრივი ცხოვრების ჩამოსაყალიბებელ ხასიათზე. მეორენი კი ძირითად აქცენტს აკეთებენ ადამიანებზე, პიროვნების სულიერ სიმდიდრეზე, ღირსებაზე, ადამიანის მისწრაფებაზე აღმოაჩინოს „თავისი ადამიანური“ შესაძლებლობები, დააკმაყოფილოს საკუთარი გრძნობები და მოთხოვნილებები.

XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში ე.წ. „გარდამავალ ხანაში“, რეალიზმის აღნიშნული ტენდენციები ქართულ მწერლობაში, ისევე როგორც რუსულში, ახალ თვისობრიობას იძენს და ჩვენში, უპირველეს ყოვლისა, დ.კლდიაშვილის, ეგ.ნინოშვილისა და შ.არაგვისპირელის შემოქმედებაში ვლინდება. რუსულ რეალისტურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული ადგილი ა.ჩეხოვმა დაიკავა, ისევე როგორც ქართულში დ.კლდიაშვილმა. რამ განაპირობა მათი განსაკუთრებულობა? დ.კლდიაშვილის მნიშვნელობა ქართული მწერლობისთვის იგივეა, რაც ჩეხოვისა – რუსული მწერლობისთვის. მათ შემოქმედებაში, უპირველესად, ზნეობრივი ხასიათები ქარბობს, აქცენტი ადამიანური ცხოვრების შეზღუდულობაზე, უღიმღამობაზე, ყოველდღიურ მონოტონურობაზე კეთდება. მაგრამ ამ გაყინული ყოფის ქვეშ პირდაპირი აღქმისათვის შეუმჩნეველი „ქვედინება“ იკვეთება, რომელიც ისტორიული განვითარების ყველაზე სიღრმისეულ პროცესებს ეხმიანება. უშუალოდ დახატული ცხოვრება უთანასწორო, უფერულ და მომავლის არმქონედ გვესახება. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ავტორთა სუბიექტურ იმედებს – ცხოვრების განახლების იმედს, რომელიც კონკრეტულ საზოგადოებრივ ძალებს კი არ უკავშირდება, არამედ სამყაროს არსებობის ობიექტურ, ცხოველშემოქმედებითი სანყისის კანონზომიერებას ეყრდნობა.

დ.კლდიაშვილის ობიექტივისტური თხრობის მანერა, ლაკონურობა, ღრმა რეალიზმი, დეტალების სიზუსტე, ცხოვრებისეული სიმართლე ახლოს დგას ა.ჩეხოვის მხატვრულ

სტილთან. საერთოდ მოთხრობის იმ ფორმასთან, რომლის სრულყოფა ამ დიდ მწერალს მიეწევდა. ერთ-ერთ თავის წერილში ა.ჩეხოვი სიტყვა-სიტყვით, პუნქტობრივად ჩამოთვლის იმ მოთხოვნებს, რომელთაც მისი აზრით, უნდა პასუხობდეს მცირე ჟანრის ნაწარმოები — „გაგრძელებულ-გაჭიანურებული წინადადებების უარყოფა, მხოლოდ და მხოლოდ ობიექტურობა, მოქმედ გმირთა და საგანთა სიმართლით ხატვა, მოკლესიტყვაობა, გამბედაობა და ორიგინალურობა, გულთბილობა. ბუნების აღწერა ძალზე მოკლე უნდა იყოს — უნდა ჩაავლო ცალკეულ წვრილმანს და ისე დააჯგუფო, რომ წაკითხვის შემდეგ თვალდახუჭულმა წარმოიდგინო სურათი... ფსიქიკის სფეროში, წვრილმანები! — ღმერთმა გაშორეთ! ასევე ზოგადი ადგილები... ყველაზე უკეთესია გმირთა სულიერი მდგომარეობის აღწერა აიცილოთ, საჭიროა ეცადოთ, რომ ეს გასაგები იყოს გმირთა მოქმედებით“.<sup>21</sup> საინტერესოა ბ.ეიხენბაუმის დაკვირვება, რომელიც შეიძლება ასევე გავავრცელოთ დ.კლდიაშვილზეც: „ჩეხოვი უკიდურესად კუმშავდა საავტორო ტექსტს, ხანდახან იგი სცენური რემარკების მნიშვნელობამდე დაჰყავდა. მისი პერსონაჟები ზოგჯერ ძალზედ ბევრს ლაპარაკობენ, თვითონ კი ძალზე ცოტას. თემა და მდგომარეობა მასთან გახსნილია არა ავტორის, არამედ მოქმედ პირთა მიერ. ავტორი თითქოს განზება გამდგარი, თავის პერსონაჟებს აიძულებს ილაპარაკონ და აკეთონ ის, რასაც ისინი მიჩვეულნი არიან ან საჭიროდ მიაჩნიათ“.<sup>22</sup> რაც მთავარია, ისინი მარტო წერის მანერით კი არ დგანან ახლოს ერთმანეთთან, არამედ საერთო სულისკვეთებით, სინამდვილის ფილოსოფიური აღქმით, სევდიანი ირონიითა და კეთილშობილური ჰუმანიზმით. დ.კლდიაშვილი გულწრფელად თანაუგრძნობს თავისი გმირების ნათელ იმედებს, აღფრთოვანებაში მოდის მათი თვითდამკვიდრების მცდელობით, უხარია მათი დროებითი, ან ხშირად საეჭვო წარმატება, სწამს ადამიანის დაუშრეტელი სასიცოცხლო ძალებისა, მაგრამ ყველაფერ ამასთან ერთად, მისი გმირები

იმყოფებიან სოციალური მიზიდულობის მქონე დაუძლეველი ძალების ტყვეობაში, რომელიც ბოჭავს მათ იმ პირობებით, რაშიც ცხოვრობენ, უკეთესობის იმედს უნგრევს და მდგომარეობას პრაქტიკულად გამოუვალს ხდის. ადამიანის ყოველი მცდელობა შეცვალოს თავისი ცხოვრება უნაყოფოა ან აბსოლუტურად დამღუპველი მისთვის.

ვინ არის კლდიაშვილის ადამიანი? ეს არის, ალბათ, ის უპირველესი პრობლემა, რომელიც არა მარტო ამ მწერლის შემოქმედებაში, არამედ ქართულ რეალისტურ მწერლობაში ტენდენციის სახით გამოიკვეთა. უპირველეს ყოვლისა, გამახვილებული ყურადღება უბრალო ადამიანისადმი, რომელიც დიდი სოციალური ნგრევის ქარტეხილში მოექცა.

დ.კლდიაშვილის ადრინდელ უბის წიგნაკში ვხვდებით ერთ საინტერესო ჩანაწერს „ლიტერატურის საგანი – მიმართულება დღევანდელ პირობათა მიხედვით უმნიშვნელო, ჩვეულებრივი კაცის ბუნების ძიებაა... რადგანაც იგი საგანია მუდმივი ცვალებადობისა და... მნიშვნელობა იმ პირობების აღნიშვნისა და შესწავლისა, რომელთა გავლენის ქვეშ ხდება ეგ ცვლილება და გადასხვაფერება – აქედან შესწავლა თვით ცხოვრების პირობებისა, ინდივიდუალობისა და ყოველი გარემოებისა... გარემოება აღვიძებს როგორც კარგ მხარეს, ისე ცუდს კაცის ბუნებისა... ამიტომ მნიშვნელობა ცხოვრების წვრილმანების შესწავლისა – ხელის შესაწყობად მომავალში და უსარგებლობა ადამიანის ისე სინჯვისა, თითქოს იგი იყვეს დამთავრებული ტიპი“.<sup>23</sup> აქედან ჩანს მწერლის ლიტერატურული კრედო — მისი მთავარი გმირი, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანია და არა სქემა, რომელიც მხოლოდ ავტორის იდეურ ტვირთს უნდა ატარებდეს. კლდიაშვილი არჩევს დახატოს „პერსონაჟი“, „აჩვენოს“ იგი თავისი საქციელით, მეტყველებით, გარეგნობით და არ მოგვითხროს მასზე.

„დავით კლდიაშვილი რომ არა, დაუხატველი დარჩებოდა მსოფლიო ლიტერატურაში სოლომან მორბელაძე, ვერც ერთი მწერალი ვერ მოისაზრებდა გამოესახა ბეკინა და ერ-

თადერთი მთელ შავი ზღვისპირზე დარისპანი, რომელიც მოგზაურობს თავისი ურყევი მიზნით. მოგზაურობს თავისი ლაფჩინებით და „იმე-იმე“-თი, რომ დ.კლდიაშვილი არა, დაუხატველი დარჩებოდა კაროუნა, მშვენიერზე მშვენიერი კაროუნა”.<sup>24</sup>



თუ XIX საუკუნის 90-იან წლებში ქართულ მწერლობაში მიმდინარე რთული პროცესები რეალიზმის სახით მკვიდრდებოდა, შთაგონების ნაცვლად რეალური სინამდვილე — „გარემოება“, ადამიანის ამქვეყნიური მოთხოვნილებები და მიზნები ცხადდება, ანალოგიური პროცესები ვითარდება ალორძინებულ ქართულ თეატრშიც, რომელშიც რეალიზმის საბოლოო დამკვიდრების საფუძველი ახალი ქართული ლიტერატურის ფუძემდებლების ესთეტიკა, ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი მოძრაობის იდეები და XIX საუკუნის რუსული რეალისტური ლიტერატურის სახელოვანი ტრადიციები შეიქნა. ქართველი მწერლები ისწრაფვოდნენ, თეატრი განმათავისუფლებელი იდეებისა და ჰუმანიზმის ტრიბუნად ექციათ.

„სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო ქართულ თეატრში დიდი განმანათლებელი მოძრაობა. ვ.აბაშიძის კომედიის თეატრის გვერდით წარმოიქმნა დრამის თეატრი. გაჩაღდა სტილური მრავალფეროვნებისთვის ბრძოლა. ყოფითი რეალიზმი, რომანტიკული ნაკადი, ნატურალიზმი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი — ყველაფერი მოძრაობდა და ცოცხლობდა, ქართული თეატრის ჭერქვეშ. ღრმავდებოდა შინაგანი წინააღმდეგობანი, რაც ახალ იმპულსსა და სტიმულს აძლევდა თეატრის განვითარებას”.<sup>25</sup> ქართული თეატრის რეპერტუარში ა.გრიბოედოვის, ნ.გოგოლის, ა.ოსტროვსკის, ა.სუხოვო-კობილინის პიესებს დიდი ადგილი ეკავა, მაგრამ რუსულ კლასიკასთან ერთად იღვმებოდა შექსპირის, შილერის, მოლიე-

რის, გოლდონის, ბომარშესა და სხვათა პიესები. ყურადღება მახვილდება ისტორიულ-პატრიოტულ თემაზე, რაც უშუალოდ პოლიტიკური სიტუაციით იყო გამოწვეული სცენაზე იდგმებოდა ი.ჭავჭავაძის, ა.წერეთლის, ალ.ყაზბეგის ნაწარმოებები. პარალელურად, 20-იანი წლების ქართულ თეატრში ისევ გ.ერისთავისა და ვ.აბაშიძის სკოლა ბატონობს, სადაც წამყვან ჟანრად კომედია და ვოდევილი ფიგურირებს. ათი წლის მანძილზე (1879-1889) მუდმივ მოქმედ თეატრს 220-მდე პიესა დაუდგამს. აქედან მეტწილად კომედიები და ვოდევილები, მაგრამ რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი დაუჭერია დრამასაც, მათ შორის ბევრია თარგმნილი პიესა.<sup>26</sup>

მიუხედავად იმისა, რომ ნელ-ნელა ჟანრობრივი მრავალფეროვნებისათვის ბრძოლა იწყება, ქართული დრამატურგია მაინც კრიზისს განიცდის, ვინაიდან ქართველი რეალისტი დრამატურგები ვერ ახდენენ რეპერტუარის შევსებას. ამის დასტურია თუნდაც აკ.წერეთლის მიერ 1893 წლის გაზეთ „კვალში“ (№3) გამოქვეყნებული სტატია „თეატრის გემო“. ქართულ დრამატურგიაში რეალისტური ნაკადის შემოჭრის აუცილებლობა დგება. საყურადღებოა, რომ ამ პერიოდის ქართული ხელოვნება და მით უფრო თეატრი და ლიტერატურა რუსეთსა და ევროპულ სკოლებში მიმდინარე პროცესებისაგან იზოლირებულად არ ვითარდება. მასში რეალისტური დინების მომძლავრების პარალელურ პრობლემებს ვაწყდებით.

რუსული თეატრის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ეტაპი სამხატვრო თეატრის შექმნით (1898წ.) იწყება, რომლის დრამატურგიაში წამყვან ადგილს ა.ჩეხოვი და მ.გორკი იკავებენ, როგორც ახალი მხატვრული სინამდვილის შექმნის დიდი ოსტატები. „სტანისლავსკის ფსიქოლოგიურობა, განცდა, სიღრმისეული, ნამდვილი, ცხოვრებისეული, მხატვრული გარემო – გაუმიჯნავი რეალურისაგან, ისეთი როგორიცაა სინამ-

დვილემი, ოღონდ სცენაზე განსაკუთრებული განწყობის, ატმოსფეროს შემქმნელი.

რუსეთის თეატრალური ცხოვრება — ნაირფეროვანი, აღსავსე ძიებით, მიგნებით, აღმოჩენით; ატაცებული მხატვრობასა და ლიტერატურაში. ახალგაჩენილ მიმდინარეობათა კვალდაკვალ გამომსახველობითი საშუალების ძიებით. ამ მიმდინარეობათა თეატრალურ ენაზე აჟღერება — ამეტიყველებით. არსებული ტრადიციების, საიმპერატორო თეატრის გვერდით ჩნდება პატარ-პატარა სტუდია-თეატრები. მრავლად წარმოქმნილი სტუდია-სახელოსნოები. ხსნილია გზა ძიებისათვის, ექსპერიმენტისათვის, გამოგონებისათვის”.<sup>27</sup>

ქართულ თეატრსა და მწერლობაში დრომ შესაბამისი მოთხოვნები წამოსწია, რომელთა შორის უპირველესი ადამიანის შინაგანი სამყაროს, „სულიერი რეალიზმის“ (სტანისლავსკი) წარმოჩინება გახდა. კომედიური თეატრის საპირისპირო ახალი დრამის ძიების საჭიროება დადგა დღის წესრიგში. თეატრის განახლებაზე მსჯელობა ფართო ხასიათს იღებს. მამების თაობას ახალგაზრდები დაუპირისპირდნენ. მათ შორის მიხ.ჯავახიშვილიც, რომელიც აკ.წერეთელთან გამართულ პოლემიკაში აკრიტიკებს ქართულ დრამატურგიასა და თეატრს, რომელსაც უჭირდა ჩვეული ჟანრულ-სტილური თუ თემატური სიძულვილისაგან თავის დაღწევა. ქართული თეატრი ემზადებოდა სრულიად ახალი ხასიათის დრამატურგიისათვის, რომელიც ფსიქოლოგიური რეალიზმის მწერლების შემოქმედებით იქნებოდა ნასაზრდოები და მათ სათავეში დ.შოუკაშვილის, ტ.რამიშვილის, ი.გედევანიშვილის გვერდით დ.კლდიაშვილი მოიხსენება.

ქართული დრამატურგია დ.კლდიაშვილის პიესებით მდიდრდება და სცენისაკენ იკვალავს გზას. თეატრში დ.კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერებით“ მოვიდა. პიესა ვ.აბაშიძის მიერ იქნა დადგმული 1901 წლის 23 სექტემბერს. ქართული დრამატული დასის მიერ განხორციელებული სპექტაკლი ჩავარდა, რისი ერთ-ერთი მიზეზიც იმ ხანებში გამეფებუ-

ლი რამდენიმე პიესის ერთ საღამოს წარმოდგენის პრაქტიკაც შეიქნა. „ირინეს ბედნიერება“-სთან ერთად ვილჩენკოს პიესა „პირველი ბუზი“ შედიოდა პროგრამაში. მიუხედავად წარუმატებლობისა, იმავე წელს ლ.მესხიშვილი ქუთაისში დგამს „ირინეს ბედნიერებას“. სპექტაკლის რეპეტიციებს დ.კლდიაშვილი თავად ესწრებოდა და, როგორც ჩანს, კმაყოფილი იყო პიესის ინსცენირებით. „დაიწყო რეპეტიცია, ყველა ხალისიანადაა. ხალისიანად იწყება, აბესალომს თამაშობს შალვა დადიანი – ჩინებულია; აგერ შემოფაფხურდა ფილიპე – ვასო ბალანჩივაძე, ჩემი ფილიპე, ნამდვილი ფილიპე, ჩემს სიხარულს საზღვარი არა აქვს; როდამიშვილი – გიორგი თუთბერიძე, ირინე – გვეტაძის ქალი, სიხარულისაგან გაბრუებული ვარ“.<sup>28</sup>

„ირინეს ბედნიერება“ არაერთხელ დადგმულა ქართულ სცენაზე. ვ.აბაშიძის და ლ.მესხიშვილის ინსცენირებებს ა.წერეთლისა და ვ.გუნიას, ვ.შალიკაშვილის, ვ.გამყრელიძის, ნ.გვარაძის, ა.ფალავასა და სხვათა დადგმებიც შეემატა.

„ირინეს ბედნიერებას“ — „დარისპანის გასაჭირი“, „უბედურება“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და კლდიაშვილის სხვა ნაწარმოებები მოჰყვა. მოგვიანებით რეჟისორები ცდილობენ სინთეზური გზით წარმოაჩინონ დ.კლდიაშვილის გმირების ცხოვრება, მწერლის სამყარო და ეს ბუნებრივია არის. ა.განერელიას თქმით, „კლდიაშვილმა ხომ ერთი დიდი ნიგნი დაგვიტოვა, რომლის მთავარი გმირი გალატაკებული აზნაურია, თავისი ახირებული თავგადასავალით“.<sup>29</sup>

უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის I ნახევარი, მიუხედავად კლდიაშვილის არაერთი ინსცენირებისა, თავისი ხასიათით წარუმატებლობით აღინიშნება. ნამდვილი ძიებები მხოლოდ მეორე ნახევრიდან იწყება. წარუმატებლობებს კი თავისი ობიექტური მიზეზები გააჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი სცენის წამყვანი მსახიობები ცდილობდნენ კლდიაშვილის გმირების გასცენიურებას, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა წამყვანი რეჟისორის რეპერტუარში ამ მწერლის შე-

მოქმედება მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, არსებობდა „ის“, რაც ხელს უშლიდა დაინტერესებულ შემოქმედთ სწორი გასაღები ეპოვნათ კლდიაშვილის სამყაროში შესაღწევი კარის გასაღებად. თუმცა იმხანად ახალგაზრდა რეჟისორი კ.მარჯანიშვილი აბსოლუტური სიზუსტით განსაზღვრავს კლდიაშვილის დრამატურგიის იდეურ-მხატვრულ არსს და ეს თვალსაზრისი დაემთხვა მის შეხედულებებს ამ დრამატურგზე. „მართლაც უნდა ითქვას, რომ კლდიაშვილის პიესები, ჯერ კიდევ, ჩემი აზრით, სრულებით არ არის სწორად გაგებული ჩვენი დამდგმელების მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, ისეთი პიესიდან, როგორც არის „დარისპანის გასაჭირი“, გაკეთდეს ანეგდოტური ვოდევილი, იმიტომ, რომ ეს პატარა ნაწარმოები გამსჭვალულია ნამდვილი ტრაგიზმით. დიახ, მე ვიმეორებ ეს ტრაგიკომედიაა, რომელიც სიცილისა და ცრემლის მიჯნაზე დგას“.<sup>30</sup>

ქართულ თეატრმცოდნეობაში არაერთხელ დასმულა დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების ინსცენირებების პრობლემა. აქედან გამომდინარე, შესაძლებელია ამ საკითხის რამდენიმე ასპექტს შევხვით, რომელიც კლდიაშვილის ინსცენირებების არა მხოლოდ ისტორიული გზის მექანიკური წარუმატებლობის ნიშნით აღიბეჭდება, არამედ თანამედროვე ეტაპზე, ამ მწერლის შემოქმედების, კომიკურის ზოგადი პრინციპის სწორი გაგებისათვის აუცილებელ პირობებს აყენებს. ქართულ თეატრს დ.კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი მიდგომის საკუთარი ტრადიცია ჩამოუყალიბდა, რომლის განვითარების გზა დღემდე არაერთგვაროვანი იყო. თავდაპირველად, მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა იმ მემკვიდრეობამ, რომელიც XIX საუკუნის ქართულ თეატრში არსებობდა, ამასთან ერთად, ლიტერატურაში და დრამატურგიაში მიმდინარე იმ პროცესებმა, რომლებიც ადამიანური ფსიქოლოგიის უზუსტესი ნიუანსებით ინტერესდება. ამის გამო ქართულ თეატრში გამეფებული ვოდევილიზაციისა და ნატურალიზმის ტენდენციები არასახარბიელო ტრადიციას ქმნიდა.



„ნატურალისტური თეატრის პირობა დაცული იყო იქამდეც კი, რომ სცენაზე ნამდვილი ლომი შემოჰქონდათ. ქვაბს ოხშივარი ასდიოდა, რადგან ლომს იქვე, სარეკვიზიტო – საბუტაფორო საამქროში ვამზადებდით“, — იგონებს დ.ანთაძე<sup>31</sup>. მაგრამ, ეს არ იყო მთავარი...

იმხანად გამეფებული გ.ერისთავის სკოლის დრამატურგიაში კომედიების სტილის ძირითადი იარაღი სატირა იყო. დ.კლდიაშვილის დრამატურგიისადმი ინტერესს კომიკურის განსხვავებული ფორმის ძიების მცდელობა უნდა მოჰყოლოდა. ვ.კიკნაძე აღნიშნავს: „დ.კლდიაშვილის პიესების ლიტერატურული და სცენური თავისებურებების უგულვებელყოფამ, გ.ერისთავის პიესების ტიპის დრამატურგიასთან მისმა მექანიკურმა დაკავშირებამ, გამოიწვია ის, რომ კლდიაშვილის პიესათა დადგმებში წინა პლანზე წამოსწია სასაცილო, კომიკური მხარე“.<sup>32</sup> გარდა იმისა, რომ კლდიაშვილის შემოქმედების გააზრება რადიკალურად საპირისპირო გზით წარმოებდა, წარუმატებლობის მნიშვნელოვანი წილი სამსახიობო ხელოვნებაზეც მოდიოდა. ალბათ, მხოლოდ სამხატვრო თეატრისათვის არ იქნებოდა უცხო დ.კლდიაშვილის სამყარო. სტანისლავსკი აღნიშნავდა, რომ არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობს დიდი და პატარა მსახიობი და მიუხედავად იმისა, რომ კლდიაშვილის გმირებს ვ.აბაშიძის სკოლის წამყვანი მსახიობები ანსახიერებდნენ, თავად ამ სკოლის პრინციპი საზიანო აღმოჩნდა კლდიაშვილის შემოქმედებისათვის. მწერლის ყველა პერსონაჟი თითქმის ერთ სიბრტყეზე ლაგდება და ხასიათების ძერწვის სამსახიობო-ანსამბლურ პრინციპს მოითხოვს და არა ერთი, რომელიმე გამოჩენილი მსახიობის მიერ „მთავარი პერსონაჟის“ ხასიათის ძერწვის კონკრეტულ ნიმუშს. სწორედ ეს იყო ვ.აბაშიძის სკოლის ძირითადი ნაკლი კლდიაშვილის გმირების გასცენიურების სფეროში.

რას უსურვებდით ქართულ თეატრს? — ამ კითხვაზე დ.კლდიაშვილი პასუხობს: „იგი რაც შეიძლება ახლოს უნდა

იყოს ჩვენს ცხოვრებასთან, რომ იგი იყვეს უპირველესად ქართული ეროვნული სულისკვთების რაც შეიძლება უტყუარი სარკე"...<sup>33</sup> ახალი საუკუნე თავის პირობებს აყენებს.. „უტყუარი სარკის შესაქმნელად ის აღარ კმაყოფილდება, როგორც ვ.შალიკაშვილი ამბობს, არც „გაყრით“ და არც „სამშობლოთი“. უპირველესი, ფსიქოლოგიური დრამის დამკვიდრებისათვის ბრძოლა და სტანისლავსკის ესთეტიკური პრინციპების დანერგვის სურვილია. „ახალი გზის მაძიებელი ა.წუნუნავა, ვ.შალიკაშვილი, მ.ქორელი, ა.ფალავა პირველი პროფესიონალი რეჟისორები იყვნენ და ბუნებრივია, ალბათ, რომ სწორედ მათი დამსახურებაა კლდიაშვილის შემოქმედებაში „სატირული მახვილისა“ და „ვოდევილური ოხუნჯობის“ უარყოფა“.<sup>34</sup>

ახალი გზის ძიება სწორედ დ.კლდიაშვილის შემოქმედების ჟანრული ბუნების, კომიკურის ხერხების შეცნობის გზით დაიწყო. ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობაში „ცრემლნარევი სიცილის“ ოსტატად მონათლული დ.კლდიაშვილი ქართულ თეატრში ადეკვატური არეკვლის სურვილს ბადებდა.

„თუ დავით კლდიაშვილი ერთი ხელით გულს დაგიკოდავს, მეორე ხელით მალამოს წასცხებს. თუ გულისამრევ სურათს დაგიხატავს, თანაც ამ სურათის სასაცილო მხარეს დაგანახებთ, წარმოსადგენად მომზადებულ ცრემლს თვალის გუბეში შეაჩერებს და თქვენს ბაგეებზედ გამოიწვევს ღიმილს, რომელიც ბოლოს სიცილად იქცევა. ეს კია, რომ კლდიაშვილის ნაწარმოებებისაგან გამონწეული სიცილი ცრემლნარევია და ცრემლი სიცილის კარებთან დგას“.<sup>35</sup>

დ.კლდიაშვილი იცინის მათზე, ვინც ებრალება, უფრო ზუსტად, მწერალი მათთან ერთად იცინის, ნუხს, განიცდის. არსებობისათვის ბრძოლა, ამ საერთო გაჭირვების შეცნობა დ.კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურებს“ დრამის გმირებად აქცევს, რომელთა მიმართ სიბრალული რეალისტ მწერალს სრულიადაც არ უშლიდა ხელს შეემჩნია ის სასაცილო

მდგომარეობა, რომელშიც ეს ადამიანი თავად ცხოვრებამ ჩააყენა. ისინი ღიმილს იწვევენ, არა იმიტომ, რომ კომიკური პერსონაჟები არიან, არამედ იმიტომ რომ „სასაცილო მდგომარეობაში“ აღმოჩნდებიან ხოლმე. თუმცა, კლდიაშვილის შემოქმედებაში სხვაგვარი პერსონაჟებიც გვხვდებიან, რომლებიც „სასაცილო მდგომარეობის“ საპირისპიროდ, ტრაგიკულ მდგომარეობა-სიტუაციებში არიან ჩაბმულნი და მათი ბედიც ტრაგიკულია, მაგრამ ეს პირობა მათ ტრაგიკულ ხასიათებად ვერ აქცევს. ამ რიცხვს ფეფენა და მიქელაც განეკუთვნებიან.

ი.ბორევის მტკიცებით, XIX საუკუნის რეალისტურმა ხელოვნებამ საერთოდ ვერ შექმნა ტრაგიკული ხასიათები. რეალისტურმა ხელოვნებამ იცის ტრაგიკული მდგომარეობანი, სიტუაციები, ტრაგიკული ბედის პიროვნებები, მაგრამ არ იცის ტრაგიკული ხასიათები. „რადგან კაპიტალიზმმა ტრაგედია იმდენად საზოგადო, იმდენად გავრცელებულ, იმდენად „ჩვეულებრივ ისტორიად“ აქცია, რომ მან დაკარგა რაღაც არაჩვეულებრივის, რაღაც განსაკუთრებულის გაგება, ე.ი. გაქრა ტრაგედია. ტრაგედია იქცა დრამის ელემენტად. ანუ სხვა სიტყვებით, ტრაგედიის, როგორც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ჟანრის ნაცვლად მოგვევლინა ტრაგიკული, როგორც ყველა ჟანრის ელემენტი, მათ შორის კომედიისაც“.<sup>36</sup> ამდენად, დ.კლდიაშვილის შემოქმედება აღბეჭდილია ტრაგიკულ-დრამატულის და კომიკურ-იუმორისტულის იმ ესთეტიკური იერ-სახით, რომელსაც ტრადიციის მიხედვით „ცრემლნარევ სიცილს“ და „სიცილნარევ ცრემლს“ უწოდებენ, ხოლო მისი სახისმეტყველების უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური ფორმაა ირონია, მეტადრე იუმორისტული ირონია.

კ.მარჯანიშვილმა, თავის დროზე, დ.კლდიაშვილის შემოქმედების ჟანრული ბუნების ზუსტი ფორმულირება კი მოახდინა, მაგრამ სამწუხაროდ, მისეული ინტერპრეტაცია სცენაზე განუხორციელებელი დარჩა. საცნაურია, რომ იგივე

ბედი ენია ს.ახმეტელსაც, რომელმაც მართალია მოგვიანებით, მაგრამ მაინც ქართული ბუნების ტრაგიკომიკურობის ამოსავალი დ.კლდიაშვილის შემოქმედებაში იპოვა, „კლდიაშვილის ნიღბებზე“ ფიქრი ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა. ეს 1935 წელი გახლდათ და ოცნების რეალიზაციას, როგორც ჩანს, დროის ფაქტორმა მნიშვნელოვნად შეუშალა ხელი. „დღეს ჩვენ ვინყებთ მუშაობას „შემოდგომის აზნაურებზე – წერდა ა. ახმეტელი — განა შეიძლება მისი დადგმა ხალხური ნიღბების გამოუყენებლად? დ.კლდიაშვილის გმირთა პორტრეტში, მე ვხედავ ნამდვილ ხალხურ ნიღბებს, ვხედავ მათ სახეებს. მაგალითად დარისპანი ტრაგიკული პათოსის ნიღბია. საერთოდ, უნდა გვახსოვდეს, რომ ბერიკები არ არიან ისეთი მსახიობები, როგორიც ჩვენი პროფესიონალებია, ისინი ცხოვრების ნიღბებია“...<sup>37</sup>

კლდიაშვილის ლიტერატურული სამყაროს სცენური ძიებები XX საუკუნის მეორე ნახევარში განსაკუთრებული ნაყოფიერებით გამოირჩევა, რაშიც ერთგვარი გარდატეხა მ.თუმანიშვილის „დარისპანის გასაჭირმა“ შეიტანა, ასევე, ამ ძიებათა პირველ რიგში შ.განერელიას დადგმები მოიხსენიება. მათ შორის ტელევიზიაში დაიდგა „ბაკულას ღორები“, „ირინეს ბედნიერება“, მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „ქამუშაძის გაჭირვება“ და „ირინეს ბედნიერება“.

ნატურალიზმითა და ვოდევლიზაციით გატაცება ისტორიის კუთვნილებად იქცა. თუმანიშვილისეულ „დარისპანის გასაჭირში“ დრამატულმა ინტონაციებმა წამოიწია. მართალია, მისი სიმკვეთრეც საზიანო აღმოჩნდა ჟანრისათვის, მაგრამ აქ უკვე ნათლად იგრძნობა დ.კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი ახლებური, არატრადიციული მიდგომის სურვილი და ბოლოს, კლდიაშვილის დრამატურგიით გაჯერებულმა თეატრმა, რომლის სცენაზეც, არაერთხელ გაცოცხლებულა დარისპანი, სამანიშვილები, მიქელა, აბესალო და ირინე და სხვანი და სხვანი, ქართულ თეატრმცოდნეობაში

„კლდიაშვილის თეატრის“ ცნების დამკვიდრების საფუძველი შექმნა (ეს ცნება თეატრმცოდნე ვ.კიკნაძემ შემოიტანა).

„60-70-იანი წლების ქართული თეატრის ლექსიკური განახლება – მეტაფორული აზროვნება, გარკვეულწილად, დ.კლდიაშვილის შემოქმედებისაგან არის იმპულსირებული. ქართველმა რეჟისორებმა ერთობ დიდი გაბედულებით მოჰკიდეს ხელი კლდიაშვილის ნაწარმოებებს (მეტ-ნაკლები ძალით და წარმატებით), მაგრამ ყოველთვის დიდი წარმატება არ ჰქონია სიახლეთა ძიებას, ზოგჯერ ორიგინალურობის გადამეტებულ სურვილს თვითმიზნურ სტილიზაციამდე მიუყვანია თეატრი. დ.კლდიაშვილის შემოქმედებით ამგვარ გატაცებას ყოველთვის აქვს თავისი მიზეზები და ახსნა, იგი შემთხვევითი არ არის, მარტო დადგმების უბრალო დასახელებაც საკმარისია, რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რა დიდია კლდიაშვილისადმი ინტერესი. „ირინეს ბედნიერება“ დადგეს ა.ვასაძემ, ლ.იოსელიანმა, შ.განერელიამ, თ.აბაშიძემ, გ.ქავთარაძემ. „დარისპანის გაჭირვება“ — მ.თუმანიშვილმა, ლ.იოსელიანმა, „უბედურება“ თ ჩხეიძემ, ი.კაკულიამ, ს.მრევლიშვილმა. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თ.ჩხეიძემ და რ.სტურუამ, ს.ცომაიამ, გ.ლალიძემ, ვ.მჭედლიძემ და გ.ჟორდანიამ. „ქამუშაძის გაჭირვება“ — შ.განერელიამ, გ.სებისკვერაძემ, შ.კობიძემ, ვ.ჩიგოგიძემ, „ბაკულას ღორები“ — მ.თუმანიშვილმა, „მსხვერპლი“ — ი.კაკულიამ, მ.თუმანიშვილმა, „სოლომან მორბელაძე“ — თ.მესხმა, ო.გვიჩიამ“.<sup>38</sup>

ეს საკმაოდ ვრცელი, თუმცა „არასრული“ ექსკურსი „დ.კლდიაშვილის თეატრის“ ისტორიისა, ის ტრადიციას, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს აღმოცენებული კინოხელოვნების ისტორიაში მნიშვნელოვან შტრიხებს შეიტანს. სწორედ „კლდიაშვილის თეატრის“ პარალელურად ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა კინემატოგრაფი, ეძებდა საკუთარ ხერხებს, თვითგამოხატვის ფორმებს, ეროვნულ სამოსს. ბუნებრივია ის გარემოება, რომ სხვა დარგები, მათ შორის ლიტერატურა,

ფერწერა, თეატრი საკუთარი გავლენის სფეროში მოაქცევენ მას. კინოდრამატურგიის არარსებობას — ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციები, კინორეჟისურისა და კინოსახიობთა არარსებობას კი თეატრის პროფესიონალები ავსებენ და ეს პროცესები მსოფლიო კინოს ისტორიის გარიჟრაჟზე ძირითად მახასიათებლებად გამოდიან. ანალოგიური მდგომარეობაა კინემატოგრაფშიც: შ.დადიანი გამოდის მოხსენებით „ქართული ლენტა“ (19176. 24.02.), რომლის ძირითადი პათოსი ეროვნული კინემატოგრაფის შექმნისთვის საჭირო გმირების ძიებაა. „სპეციალურად ქართული სურათების“ გადაღება და ამ მიზნის განხორციელებისათვის აუცილებელია შესაბამისი პროგრამა, რომლის ერთ-ერთი პუნქტი კლასიკოს მწერალთა ნაწარმოებების ეკრანიზაცია იგულისხმებოდა. კინემატოგრაფს „შეუძლია ჩვენს ხელში პირდაპირ საპროგრამო იარაღად გადაიქცეს — განაცხადა შ.დადიანმა — ჩვენი ეროვნული იდეის განსამტკიცებლად შინაობაში და გარეთ ჩვენდა გასაცნობად...“<sup>39</sup>

## დ.კლდიაშვილის სამყაროს ეკრანული ცნობრების დასაწყისი

ქართულმა კინომ თავისი არსებობის პირველივე წლებში მიმართა ლიტერატურას, რისი ნათელი დადასტურებაც ეგ.ნინოშვილის მოთხრობის „ქრისტიანეს“ ეკრანიზაციაა — ალ.წუნუნავას მიერ დადგმული პირველი ქართული მხატვრული ფილმი (1916 წ.). მუხჯი კინემატოგრაფი სწორედ ეროვნულ ლიტერატურაში ხედავდა თვითმყოფადი ქართული კინოს შექმნის შესაძლებლობას, ამასთანავე მაყურებლის დაინტერესება მათთვის მეტნაკლებად ნაცნობი ლიტერატურული გმირებით უფრო იყო შესაძლებელი.

20-იანი წლების სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, რუსეთში ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვება და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება ნოყიერ ნიადაგს იძლეოდა კინოეკრანის პოლიტიზაციისათვის, თუმცა, ჟს პროცესი ანალოგიურად მიმდინარეობდა თეატრშიც და მწერლობაშიც. მიუხედავად იმისა, რომ პირველ ეკრანიზაციებში პირველწყაროდან მხოლოდ მწერლისეული სქემები-ლა რჩებოდა და რთულდებოდა, ქართული კინოს დამკვიდრება-განვითარება მაინც ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციებით ხდებოდა.

სულ რალაც ექვს წელიწადში — 1922-28 წლებში — ეკრანიზებული იყო დანიელ ჭონქაძის „სურამის ციხე“ (რეჟ. ივ.პერესტიანი), ალექსანდრე ყაზბეგის „მოდღვარი“ (რეჟ. ვლ.ბარსკი), „მამის მკვლელი“ (რეჟ. ა.ბეკნაზაროვი), „ელიაო“ (რეჟ. ნ.შენგელაია), ეგ.ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ (რეჟ. ი.პერესტიანი), „ჯანყი გურიაში“ (რეჟ. ალ.წუნუნავა), გიორგი წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“ (ფილმი „სამი სიკვოცხლე“ — რეჟისორი. ი.პერესტიანი), აქსცენტი ცაგარელის „ხანუმა“ (რეჟ. ალ.წუნუნავა), შოთა არაგვისპირელის „გოული“ (რეჟ. ნ.შენგელაია), დავით კლდიაშვილის „სამანიშ-

ვილის დედინაცვალი» (რეჟ. კ.მარჯანიშვილი), ნინო ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“ (რეჟ. ა.წუნუნავა), ილია ელფთერეიძის „ორი მონადირე“ (რეჟ. ალ.წუნუნავა), ხალხური პოემა „არსენა ყაჩალი“ (რეჟ. ვლ.ბარსკი).

ეკრანიზაციების სიჭარბე ერთგვარად დრამატურგიის კრიზისიდანაც მომდინარეობდა, ამასთან, ნაწარმოებს საბჭოთა ეპოქის შესაბამისად იაზრებდნენ. სოციალურ თემაზე აქცენტირება და მასში რევოლუციური პროპაგანდის ჩართვა ჩვეულ საქმედ იქცა, რის გამოც ფილმები უმეტესწილად პრიმიტიულობით ხასიათდებოდნენ და ნაკლებ შეესაბამებოდნენ საეკრანიზაციო ნაწარმოების იდეურ შინაარსს. მიუხედავად ამ გარემოებისა, დღეს უკვე, როდესაც პირველი ექსპერიმენტებიდან მრავალი ათეული წელი გავიდა, შეგვიძლია ვაღიაროთ, რომ ძველი ეკრანიზაციები თუ ილუსტრაციები, რომლებიც მუხჯი პერიოდის კინემატოგრაფში გაკეთდა, ყველაზე საინტერესო ნაწარმოებებს წარმოადგენენ მათ შორის, რაც იმ ხანად იქმნებოდა. ეს მოვლენა არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიული განვითარების ერთ-ერთი არსებითი ნიშანია, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმებს მხატვრული ხერხების სიმწირე — განსაკუთრებით მისი სიმუნჯე, ხშირად ილუსტრირებული კადრები, გულუბრყვილო სახვითი სიმბოლოები, ახლო ხედების ჭარბი გამოყენება და მოქმედების გარეგნული განვითარება ახასიათებდა.

სოციალური მელოდრამის გვერდით, წამყვან უანრად ქართულ კინოში კომედია გვევლინება. მათ შორის, ალ.წუნუნავას „ხანუმა“, კ.მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, მ.გელოვანის „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“, „წამდვილი კავკასიელი“, კ.მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, მ.ჭიაურელის „ხაბარდა“, გ.მაკაროვის „ნახვამდის“, ს.ფალავანდიშვილის „ყუყუნას მზითევი“. 20-იანი წლების კინოკომედიების ძირითად მხატვრულ ხერხად რეჟისორები სატირასა და გროტესკს ირჩევენ. თეატრის რეჟისორები ალ.წუნუნავა და



კ.მარჯანიშვილი სცენაზე ნაცადი ხერხების კინემატოგრაფში გადმოტანას ცდილობენ. შესაძლოა, ამიტომაც მიმართავენ ეკრანიზაციებს, ერთი მხრივ, აქსენტი ცაგარელის „ხანუმა“ და, მეორე მხრივ, დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. თეატრის რეჟისორების პარალელურად, ქართულ კინოში თეატრის მსახიობების მოდინების ტენდენცია იგრძნობა და ძირითადი მხატვრული დატვირთვა სწორედ თეატრის მსახიობზე მოდის. მათ შორის იყვნენ: ვალერიან გუნია, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ტასო აბაშიძე, ვასო აბაშიძე, ცეცილია ნუნუნვავა, შალვა ღამბაშიძე, აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, სანდრო ჟორჟოლიანი და სხვები და სხვები.

„ხანუმა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ორივე ფილმი რეალისტური კინოკომედიის ჟანრში ძიების შედეგია, რომლის განვითარების შემდგომ ეტაპად კვლავ დ.კლდიაშვილის სამყაროსთან ზიარება, დ.რონდელის გასული საუკუნის 30-იანი წლების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფილმი „დაკარგული სამოთხეა“, თვისობრივად განსხვავებული მუნჯი პერიოდის კინოკომედიებისაგან და გარკვეულწილად სანყისი და აღმნიშვნელი ქართული კინოს შემდგომი ბედისა.

თუ ქართულ თეატრში დ.კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერებით“ შემოვიდა (პიესა 1901 წელს. ვ.აბაშიძემ დადგა) კინემატოგრაფში — „სამანიშვილის დედინაცვალით“.

„უნდა აღინიშნოს... კლდიაშვილის პიესების შესახებ, რომ ჩემი აზრით, ისინი სრულებით არ არიან სწორად გაგებული ჩვენი დამდგმელების მიერ, — ნერდა კოტე მარჯანიშვილი — არ შეიძლება, მაგალითად „დარისპანის გასაჭირიდან“ ანეგდოტური ვოდევილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაჟღენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით, დიახ, მე ვიმეორებ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების საზღვარზე“.<sup>40</sup>

მარჯანიშვილმა თავის დროზე დ.კლდიაშვილის შემოქმედების ჟანრული ბუნების ზუსტი ფორმულირება კი მოახდინა, მაგრამ მისეული ინტერპრეტაცია სცენაზე განუხორ-

ციელებელი დარჩა, ხოლო, რაც შეეხება კინემატოგრაფს, როგორც ჩანს მისთვის პირველხარისხოვანი თავად დროის მოთხოვნები აღმოჩნდა. 1925 წელს სტატიაში „Pro domo sua” რეჟისორი აღნიშნავს, რომ ჩვენს კინოგადაღებაში ერთ-ერთი პირველი რიგის ამოცანა უნდა გახდეს ჩვენი ძველი ყოფა-ცხოვრებისა და ზნე-ჩვეულებების აღბეჭდვა. ქრება ძველი ტიპი, იცვლება ზნე-ჩვეულებები, იქმნება ახალი ყოფა-ცხოვრება და ძველს მალე დრო შთანთქავს. ახლავე უნდა აღვებეჭდოთ კინოფირზე ჩვენი სამშობლოს ყველა მხარე. ესოდენ კოლორიტული, ესოდენ სხვადასხვა მხარეები”.<sup>41</sup>

ამდენად, დიდი რეჟისორის ორიენტაცია ძველი ყოფა-ცხოვრების ახლით შეცვლის გზისკენ იყო მიმართული, რაც აუცილებელ გავლენას მოახდენდა კლდიაშვილის ნაწარმოების ეკრანიზებისას, სადაც სოციალურ თემებზე აქცენტირება პირველხარისხოვან ამოცანათა რიგში ჩადგა.

ფილმისათვის სცენარი დ.კლდიაშვილის შვილმა – სერგო კლდიაშვილმა და ნიკოლოზ შენგელაიამ დაწერეს. სცენარს ჩვენამდე არ მოუღწევია და ამდენად, რთულდება მასზე საუბარი, თუმცა ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი” არის რიგი ეპიზოდები, რომლებიც სწორედ, რომ სცენარისტების კალამს უნდა ეკუთვნოდეს.

დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის” ეკრანიზების სურვილი მანამდეც არსებობდა. კერძოდ, ი.ჟელიაბუხსკი ს.კლდიაშვილთან ერთად აპირებდა ფილმის დადგმას, მაგრამ ამ უკანასკნელმა უარი განუცხადა, ვინაიდან რეჟისორისათვის უცხო იყო ქართველი მწერლის თავისებურება.

ნ.შენგელაიას და ს.კლდიაშვილის თანამშრომლობის შედეგად „სამანიშვილის დედინაცვალის” სცენარი სამ კვირაში დაიწერა და მარჯანიშვილს შესაძლებლობა მიეცა შესდგომოდა გადაღებებს.

„კოლია თავგანწირვით მუშაობდა, — იხსენებს ს.კლდიაშვილი, — ხშირად ღამეებს ვათენებდით ერთი ეპიზოდის

გადასაწყვეტად. იგი არასოდეს არ კმაყოფილდება ერთხელ მიღებული კინემატოგრაფიული სახით. დ.კლდიაშვილის ნაწარმოები, ხომ ძირითადად მოკისკისე ხალხური იუმორით გაჯერებულ დიალოგებზეა აგებული და ყოველივე ამის მუნჯ ეკრანზე გადატანა დიდ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული. ნიკოლოზ შენგელაია ცდილობდა ეპოვნა ისეთი კომედიური სიტუაციები და პლასტიკური ხერხები, რომლებიც ადეკვატური იქნებოდნენ ავტორისეული პირველწყაროსი, სანამ ქალაქში დაწერილ ეპიზოდს კადრებად არ დაინახავდა, მანამდე არ წყვეტდა მუშაობას, როდესაც მარჯანიშვილმა სცენარის დასაწყისი წაიკითხა, თქვა — სცენარი უკვე მაქვსო”.<sup>42</sup>

რეჟისორმა მხატვრად მ.ჭიაურელი მიიწვია, ხოლო დ.კლდიაშვილის პერსონაჟებს თეატრის გამოცდილი მსახიობები ასახიერებდნენ: შალვა ლამბაშიძე, აკაკი ვასაძე, ცეცილია წუნუნავა, ალექსანდრე ჟორჯოლიანი და ნუცა ჯავახიშვილი.

„სამანიშვილის დედინაცვლის“ ეკრანული სიცოცხლის დაწყებას, მისი თეატრში არაერთი ინსცენირების ისტორია უძღოდა წინ. პირველად მოთხრობა ქუთაისის დრამატულ დასს წარმოუდგენია, თუმცა არასრული სახით, ნაწარმოებიდან, მხოლოდ სცენები იქნა გათამაშებული, ამასთან ერთად პროგრამაში, რომელსაც „მწუხრი“ ერქვა, შედიოდა სცენები „სამშობლოდან“ და „ლალატიდან“.

1912 წლის „სახალხო გაზეთი“ (№763) იუწყებოდა: „წარმოდგენა მეტად მხიარული აღმოჩნდა, თუმცა მხიარულება ცრემლის ნალესით იყო შეზავებული. საზოგადოებას განსაკუთრებით ძლიერ მოეწონა სცენები „სამანიშვილის დედინაცვალიდან“, სადაც ჩვენ ნიჭიერ ბელეტრისტს დ.კლდიაშვილს სინამდვილით აქვს აღწერილი აზნაურის პლატონ სამანიშვილის გასაჭირი... ეს მშვენიერი მხატვრული სცენები დიდის ხელოვნებით უნაკლოდ დაგვიდგა თვალ-

წინ მსახიობმა ვ.არაბიძემ. გულითად სიცილს საზღვარი არ ჰქონდა".<sup>43</sup>

იმ პერიოდში, როდესაც ფილმი იქმნებოდა რუსთაველის თეატრში, 1924 წელს, შ.შარაშიძის („თაგუნა“) ინსცენირებით დაიდგა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ – რეჟისორი აკაკი ფალავა.

„ქართველი მსახიობები ძლივს თავის ქერქში დავინახეთ და გასაოცარი სინამდვილითაც განასახიერეს ჩვენი ცხოვრების ცრემლნარევი სიცილით მოსასმენი ამბავი, ნამდვილი ტრაგედია. მხატვრული სრულქმნილებით ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ა.ვასაძე და ა.ჟორჟოლიანი, შ.ლამბაშიძე და უმ.ჩხეიძე, პლ.კორიშელი და რომელი ერთი ჩამოვთვალო, საღამო იყო ჯანსაღი სიცილისა, ყოფა-ცხოვრების ნამდვილი სარკე, გასართობი და, ამავე დროს, ჭკუის მასწავლებელი“.<sup>44</sup>

ამდენად, შ.ლამბაშიძე, ა.ჟორჟოლიანი, ა.ვასაძე ფილმში მონაწილეობის მიღებამდე ნაზიარები იყვნენ კლდიაშვილის გმირებს, თუმცა კ.მარჯანიშვილმა მათი ამპლუის ერთგვარი გადანაცვლება მოახდინა. თუ სპექტაკლში შ.ლამბაშიძე პლატონს თამაშობდა, ეკრანზე - ბეკინას როლი განასახიერა, პლატონის როლი კი ა.ვასაძემ შეასრულა. რაც შეეხება ს.ჟორჟოლიანს, რომელიც სპექტაკლის ნამყვანის – მთხრობელის ამპლუაში გამოდიოდა, ფილმში არისტოს როლი ხვდა წილად. როლები გადანაწილდა. თუმცა მსახიობებისათვის უჩვეულო უნდა ყოფილიყო „უსიტყვოდ“ თამაში, დ.კლდიაშვილის სიტყვა ჟესტად და მიმიკად უნდა გადაქცეულიყო. ამდენად, საყრდენი საკუთარ თავთან ერთად, რეჟისორში უნდა ეპოვნათ, მით უფრო, რომ კ.მარჯანიშვილის დამოკიდებულება მსახიობის პროფესიისადმი მათ სასარგებლოდ იყო.

„საბოლოოდ დავრწმუნდი, რომ თუკი თეატრს სჭირდება მსახიობი — წერდა კ.მარჯანიშვილი — და არა მოყვარული, მითუმეტეს კინოს ესაჭიროება მსახიობი და მხოლოდ მსახიობი. ამაზე იმიტომ ვამახვილებ ყურადღებას, რომ ხში-

რად შემხვედრია როლზე მხოლოდ გარეგნული მონაცემებით შესაფერისი ადამიანების მომხრენი”.<sup>46</sup>

თეატრის ცნობილი რეჟისორი არ ცნობდა „ტიპაჟს“ და მხოლოდ აქტიორული პროფესიონალიზმის მომხრე იყო. კინემატოგრაფის მთელი ისტორია კი, მიუხედავად მრავალი დაპირისპირებისა, როდესაც ხან ერთს, ხან მეორეს ანიჭებდნენ უპირატესობას, როგორც პროფესიონალი, ასევე არაპროფესიონალი მსახიობების მიერ შექმნილი საინტერესო მხატვრული სახეებით არის გაჯერებული. მარჯანიშვილი თეატრის რეჟისორის პოზიციებიდან მსჯელობდა და ცდილობდა, რომ ის, რაც სცენურ ხელოვნებაში იზიდავდა — კინემატოგრაფში დაენერგა. ამასთანავე, რეჟისორის უცილებელ ალლოზე მიუთითებს, რომ მიმართავდა რა კლდიაშვილის ნაწარმოების ეკრანიზაციას, იგი ორიენტირებული იყო თეატრის მსახიობზე, ვინაიდან, როგორც გრ.კიკნაძე აღნიშნავდა, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათების კომედიას და არა სიტუაციური.<sup>46</sup> „უსიტყვო“ კინემატოგრაფში რეჟისორისათვის ხასიათების შექმნის სანიშნადარი პროფესიონალი მსახიობის ოსტატობას ეფუძნებოდა.

ფილმი სამანიშვილის კარ-მიდამოს დათვალეირებით იწყება. რეჟისორის ყურადღება ყოფით დეტალებზე მახვილდება: ღობეში თავგაკვეხებულ ღორზე, მელანოს ქაფიან ხელებზე, ღორისა და ძაღლის ჩხუბზე, მწვანილის ხელიდან ხელში ჩადების კადრებზე, მოქცეულ ჭიშკარზე. მოქმედება კი პავლიას გამოჩენით იწყება, როდესაც ეს უკანასკნელი პლატონს ბეკინას საბედისწერო განზრახვას ამცნობს ცოლის შერთვის თაობაზე. კადრში დაღონებული და ჩაფიქრებული პლატონი ჩნდება, რომლისთვისაც თავზარდამცემი ამბავი, ჯერ კიდევ, მხოლოდ დასაწყისი უნდა გახდეს გასათამაშებელი ტრაგედიისა ან შესაძლო კომედიისა.

პლატონი ორნაქმარევი უშვილო ქალის, ბერნი დედაკაცის იდეით აღტიკინებული და საკუთარი ჭკუის გამჭრიახობით ანთებული, თითქოსდა მშვიდდება და მოსალოდნელი

ტრაგედიის თავიდან აცილების შესაძლებლობაც ისახება. ამიტომაც, გამგზავრებამდე ოჯახში კვლავ, ერთი შეხედვით, მოჩვენებითი ბედნიერება ისადგურებს. მელანო ძროხას წველის, საკუთარი გადაწყვეტილებით მოხიბლული პლატონი საარშყოდ იცლის, რის შემდეგაც ბეკინას თავის მაშვლობის ამბავს ამცნობს, მელანო კი ხელაპყრობილი მხოლოდ ღმერთის იმედად არის დარჩენილი.

კეთილშობილი აზნაური ფეხით სადედინაცვლოს საძიებლად გზის დაფარვას თაკილობს, ამიტომაც მეზობლისაგან გაჩხინკულ, გასაცოდავებულ ცხენს ინათხოვრებს. მართალია, მის წოდებას თოხარიკი უფრო შეეფერება, მაგრამ „დრონი მეფობენ“ და ისიც ფეხის ხმას არის აყოლილი. დის ოჯახში მისულ პლატონს ლხინს გაუმართავენ. პლატონის იდეით ატაცებული კირილე კი კარდაკარ იწყებს გამოკითხვას ბერნი სადედინაცვლოს მოძიების მიზნით. ამიტომაც, არც იმ უცნობ მანდილოსნებს ერიდება მდინარეში ცხვრების ბანვით რომ არიან გართულნი.

მამიდის სახლში შექეფიანებული კირილე საფიქრალს გაუჩენს არა მხოლოდ ოჯახის წევრებს, არამედ სტუმარსაც. მათ შორის არისტოს. მას ეგულება პლატონისათვის ძვირფასი კანდიდატურა, საკუთარი მამიდის – ელენეს სახით.

სიღარიბისაგან განამებულ-გაპარტახებული ბრეგაძეები კირილეს ემუდარებიან, რომ პლატონმა უმზითვობის გამო არ დაიწუნოს მოხუცი ქვრივი.

მამაკაცების „თათბირი“ ელენეს მოტაცების იდეით დასრულდება. რძალი დედამთილს „ახაზირებს“ უცნაური მოგზაურობისათვის. „მომტაცებლები“ კი სამანიშვილის ოჯახში პურობენ, ღვინით შეზარხოშებულები და გულმოცემულნი ელენეს სახლს მიადგებიან. საპატარძლოს ფანჯრიდან გადმოიყვანენ, ცხენის ზურგს რისი ვაი-ვაგლახით გადაკიდებენ, პირში ჭინჭს ჩასჩრიან, — ე, მანდ! მეზობლებმა და ოჯახმა ელენეს ყვირილზე ალიაქოთი არ შექმნანო და სამანიშვილებში გაიტაცებენ. ბეკინა თავმომწონედ იპრანჭება

საკუთარი ქორწილის მოლოდინში, ელენეც ფერუმარილით ცდილობს ნაოჭების დაფარვას.

დრო გადის. სამანიშვილის ოჯახს ახალი წევრი ემატება, ელენესა და ბეკინას ვაჟიშვილი. თავზარდაცემული პლატონი თავის დამღუპველის მოსაკლავად იწევს, მაგრამ ფილმი აქ სრულდება და კადრებს ბეკინას, ელენესა და მათი ახალშეძენილი ვაჟიშვილის კომპოზიცია იკავებს.

უკიდურესი გაჭირვება, „გაფშეკილი კუჭი“, ამ გაჭირვებასთან ბრძოლის სურვილი — ეს არის მასალა, რომელიც განსაზღვრავს დ.კლდიაშვილის პერსონაჟების დრამასა და კომედიას, მათ ხასიათსა და საქციელს. შიში, სასონარკვეთა, იმედი იმდენად მკაფიოდაა გამოკვეთილი, რომ კომპოზიციის მთავარ საყრდენს, მის სახეობრივ სისტემას ქმნის. გაჭირვება იმ ფატალურ, დაუძლეველ ძალად იქცევა, რომელთან ბრძოლაშიც უნდა გამჟღავნდეს დ.კლდიაშვილის ცხოვრებისაგან განამებულ აზნაურთა ხასიათი, ზნეობა, ქმედება და საქციელი.

სიბრაალული, რომელსაც კლდიაშვილი განიცდიდა ამ არსებითად დეკლასირებული ადამიანებისადმი, რეალისტ მწერალს სრულიადაც არ უშლიდა ხელს შეემჩნია სასაცილო მდგომარეობა, რომელშიც ცხოვრებამ ჩააყენა ეს ადამიანები. მწერალი იცინის მათზე, ვინც ებრალება, უფრო ზუსტად, ის მათთან ერთად იცინის, წუხს, განიცდის. მას ებრალება პლატონ სამანიშვილი — „იგი, სწორედ რომ შეეცოდება კაცს, რომ თვით ამბავი სასაცილო არ ყოფილიყო“, მაგრამ მწერლის იუმორი დაცინვის ფორმაში კი არ გადადის, არამედ მისი გმირების არსებობის გამომჟღავნების, მათი მხატვრული განსახოვნების ერთ-ერთ საშუალებად გვევლინება. მწერლის სიბრაალული, რომელიც გამჭოლ ხაზად გასდევს იმედგაცრუებული „მაჭანკლის“ სავალალო თავგადასავალს, ფილმში კარგავს საკუთარ იერ-სახეს. შესაბამისად, იცვლება კომიკურისადმი რეჟისორის დამოკიდებულება, ვინაიდან 20-იან წლებში, საქართველოში ჯერ კიდევ მწვავედ იდგა

კლასთა დაპირისპირების პრობლემა და აქედან გამომდინარე, არამშრომელი კლასის დაღუპვა ისტორიულ კანონზომიერებად ითვლებოდა. აქ, ადგილი აღარ რჩებოდა სიბრალულისათვის და თანაგრძნობისათვის. ფილმის მხატვარი მ.ჭიაურელი იხსენებს, რომ ნანარმოების იდეის გამოსახატავად და გასაღრმავებლად მარჯანიშვილმა ჰიპერბოლური ფორმა აირჩიაო.<sup>47</sup>

და მართლაც, კლდიაშვილის გმირები გარკვეულ ეკრანულ ტრანსფორმაციას განიცდიან. კლდიაშვილისეული ბეკინა რაინდული კეთილშობილების ტრაგიკომიკურ საბურველშია გახვეული. ისევე, როგორც ყველა აზნაური „ერთობ გადაპრანჭული იყო ჩვენი ბეკინაო..." — ამბობს მწერალი. ბეკინა ანგარიშს არ უწევს საკუთარ სურვილებს. დაქვრივებული მოხუცი მხნედ გრძნობს თავს. „... ბეკინამ მარჯვენა ხელით შეიბერტყა თავისი გრძელი გაჭალარავებული წვერი და მერე თავმოწონებით გადაიგრიხა ლამაზი უღვაშები".

ლუკმის გამყოფის შეძენის პერსპექტივით შეძრწუნებული პლატონი ორნაქმარევი, უშვილო დედაბრის იდეას მამას გაანდობს, ბეკინა არ იკარგება და ეცინება კიდევ, საკუთარი ვაჟიშვილის „ფაფხურზე". „ი, წყეულმა მეც, რომ გამაყოლოს წინანდელს, რას მიპირებ მაშინ? ა? ხა, ხა, ხა! ავი სანდობია მაგისთანა მთვარეზე დაბადებული დედაკაცი!" ელენესთან ქორწინების შემდეგ, ბეკინასათვის სიკვდილი მართლაც სანატრელი გახდა. მოხუცი ჯავრისაგან აღარ იყო და შვილს შეწყალებას თხოვდა, სადღაც გაქრა მისი ამპარტავნება და თავმოწონება, ამისთვის აღარ ეცალა ბეკინას!

თუ, კლდიაშვილის ბეკინას წოდებრივი ნიშნები, მისსივე ადამიანურობის, ჰუმანური ხასიათის თავისებური ნიღაბია, მარჯანიშვილის ბეკინა კუდაბზიკა, გაფხორილი, თვითკმაყოფილი და თავნება გმირია, რომლისთვისაც უცხოა "საკუთარი შეცდომის" შეცნობის გზა.

ბეკინას გმირი სულ რამდენიმე ეპიზოდში ჩნდება. ფილმის დასაწყისში, როდესაც მაყურებლის წინაშე შავი



წვერ-ულვაშით, სქელი შავი წარბებით, შავ ტანისამოსში გამონყობილი წარსდგება. მას თავისუფლად შეუძლია ყანწის გამოცლა, ყანწიდან ლარნაკზე გადასვლა, შემდეგ კი თვალეზის ბრიალიც. კ.მარჯანიშვილი და მ.ჭიაურელი არ იშურებენ საღებავებს, რათა ბერიკაცის სახეს მეტი კარიკატულობა შესძინონ. ამ მიზანს ემსახურება პერსონაჟის კოსტიუმებიც. „რეჟისორი გმირის უბადრუკობას ხაზს უსვამს დაუდევარი ჩაცმულობით (მისი ტანსაცმელი საცვლებს ჰგავს, ვიდრე აზნაურის ჩოხას) და მთელი მისი გარეგნობით“ — აღნიშნავს თეატრმცოდნე ე.გუგუშვილი.<sup>48</sup> თავმომწონე ბეკინას სარკეში პრანჭვა-გრეხვა უფრო მეტად აშარჟებს გმირის ხასიათს, სასაცილოს ხდის მის სურვილებსაც და ასაკის მიუხედავად, საპატარძლოს მოსაწონებლად გამართულ სპექტაკლს!

სიცილის მძაფრ ობიექტს საპატარძლო წარმოადგენს. მარჯანიშვილის ელენე, კლდიაშვილის სათნო სადედინაცვლოსაგან განსხვავებით, მომავალი შესაძლო ქორწინების იდეით მოხიბლული და ატაცებული დედაბერია, ფერუმარლით ფერმოსული და ჩაკურატებული. არისტო პატივით წარუდგენს ელენეს პლატონს. საპატარძლო მორცხვად ჩამოისწორებს კაბას, ადგილს ვერ პოულობს, ცმუკავს. პლატონი ნელ-ნელა მიუჩოჩდება მომავალ „დედას“. ელენე კი უხერხულობისაგან წამოხტება და ნარდის მოსატანად გაიქცევა. მსახიობი (ნ.ჯავახიშვილი) არ იშურებს გრიმასებს საკუთარი სიმორცხვის ხაზგასასმელად და მით უფრო სასაცილო ხდება. მამაკაცები ოთახში თათბირობენ, კარებთან კი ცნობისმოყვარე ელენე არის მიყურადებული, რომლის თვალეზის სიცქაფე და გრიმი ი.ჭავჭავაძის ლამაზისეულთან („კაცია ადამიანი?!)“ უფრო აახლოვებს, ვიდრე კლდიაშვილის პერსონაჟთან.

რამდენადაც ანეგდოტურია თავად მწერლისეული ამბავი, მით უფრო სერიოზულები არიან მისი გმირები. შეუძლებელია კლდიაშვილის ელენეზე დამცინავი სიცილი, მაგრამ ფილმის ავტორებისათვის ის სასაცილოა, ვინაიდან მისი

გათხოვების სურვილი შეუსაბამოა მის ასაკთან, ამიტომაც ძლივს გადმოაგორებენ ფანჯრიდან საპატარძლოს, პირში ჭინჭს ჩასჩრიან მწერლის სათნო ელენეს, ხოლო ახალ ოჯახში მისვლისას ცხენის უნაგირიდანაც გადმოაგდებენ.

ეს იყო პლატონის, თავისებურად, მშვიდი ცხოვრების რღვევის დასაწყისი. მისი პირველი უშედეგო გაბრძოლება კარზე მომდგარ უბედურებასთან, მაგრამ პლატონი, მაინც არ კარგავს იმედს. იგი აგრძელებს ბრძოლას თავისი კმაყოფილების „სუსტი საფუძველის“ შენარჩუნებისათვის და მოთხრობის შემდეგი განვითარება გვიჩვენებს როგორ მარცხდება პლატონი, როგორ უცრუვდება მას ყველა იმედი და ანგარიში. სინამდვილე ყველაფერში და ყოველთვის ენიშნაღმდეგება პლატონის განზრახვებსა და მოლოდინს. ასეთია, კლდიაშვილის განწირული ადამიანის, განწირული წოდების უიღბლო შვილის ბედი.

საცნაურია, რომ მარჯანიშვილისთვის, რომლის კინემატოგრაფიული პრაქტიკა სამანიშვილამდე, მხოლოდ ერთი ფილმით („ქარიშხლის წინ“) შემოისაზღვრება, უცხო არ აღმოჩნდა მუნჯი კინოსათვის დამახასიათებელი მეტაფორულობა. რეჟისორი ამ ხერხს მიმართავს ფილმის პირველივე ეპიზოდში, როდესაც პლატონი მამის განზრახვას იგებს. ჩაფიქრებული ვერც კი შენიშნავს, როგორ მიეპარება ხორცს კატა, ძალლი კი ბავშვებისათვის გამიზნულ რძის ულუფას შეექცევა მადიანად. როგორც კინომცოდნე ნ.ამირეჯიბი შენიშნავს: „მახვილგონივრული დეტალების ქვეკადრში ოჯახის გაპარტახების იდეა იკითხება“.<sup>49</sup> მარჯანიშვილი იყენებს დეტალს, რომელიც მოსალოდნელი უბედურებების მხოლოდ დასაწყისია, რის ობიექტურ შედეგადაც რეჟისორის ერთ-ერთი საუკეთესო მიგნების – მყავე კიტრის დეტალი გვევლინება (როდესაც დედინაცვალი სამზარეულოში შეიპარება და ჩუმად შეექცევა მყავე კიტრს, რაც მის ფეხმძიმობაზე მიგვიითითებს). უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში ახლო ხედს, განსაკუთრებით დეტალს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, თუმ-

ცა ხშირად ის უფრო მეტად დრამატურგიულ ფუნქციას მოკლებული და თვითმიზნურად გამოყენების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამგვარია, ფილმის დასაწყისი კადრები. კამერა შემჩნეველს არ ტოვებს სამანიშვილის კარ-მიდამოს არცერთ კუთხე-კუნჭულს. რეჟისორი სოფლის ცხოვრების ყოველ-დღიურ ყოფაზე ამახვილებს თავის ყურადღებას. ეკრანზე ჩნდება ღობეში თავგაკვეთებული ღორი, ქაფიანი ხელების ახლო ხედი, ძაღლისა და ღორის ჩხუბი, მწვანეების ხელიდან ხელში გადაცემის ახლო ხედი, კატა, ძაღლი და სხვა.

ბუნებრივია, რომ ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოები გარკვეულ სახეცვლას განიცდის ეკრანიზაციის დროს. ამ თვალსაზრისით, ზოგჯერ შესაძლებელია გარკვეული ეპიზოდების „ამოგდება“ და ეს ხერხი გამართლებულია, თუ ის ნაწარმოების იდეური შინაარსის, მისი პოეტიკის რღვევას არ განაპირობებს. იგივე ითქმის იმ ახალი კინოეპიზოდების შექმნაზე, რომელიც პირველწყაროში არ არსებობს, თუმცა ამგვარი დამატება არათუ ეწინააღმდეგება, არამედ პირიქით, ხელს უნდა უწყობდეს რეჟისორის ჩანაფიქრის ეკრანულ ხორცშესხმას. ამგვარ განდგომებს მარჯანიშვილის ფილმშიც ვხვდებით, ისევე როგორც გარკვეული სცენების დამატებას, რაც ალბათ, დრამატურგის კალამს უნდა ეკუთვნოდეს (თუმცა, სცენარის არარსებობის გამო დაბეჯითებით მტკიცება რთულია).

საინტერესოა (და არაერთხელ გასმულა ხაზი ჩვენი კინომცოდნეების მიერ), სადედინაცვლოს მოტაცების სცენა, რომელზეც ლიტერატურულ პირველწყაროში, მხოლოდ მინიშნებაა გაკეთებული და მით უფრო მძაფრდება აღნიშნული ეპიზოდი, როდესაც ფილმის ავტორები მოტაცების წინა ეპიზოდად პლატონთან გაშლილი სუფრის ლხინის შედეგად შეგულიანებულ, შეზარხოშებულ გმირებს სადედინაცვლოს ეზოში პარტიზანული ჩასაფრების ტაქტიკას გაათამაშებინებენ და ამ გაშარჟებული სიტუაციის შემდეგ იწყება საპატარძლოს ვირტუოზული მოტაცების სცენა.

ხანშიშესული ელენე გოგონასათვის დამფრთხალი და, ამავე დროს, აცეტებული, „ყოფილი“ რძლის მიერ ირთვება და იკაზმება. „გახაზირებული“ სადედინაცვლო ერთობ მოუხერხებელია, აღელვებისაგან გობში ფეხს ჩაარტყამს, შემდგომ კი ფანჯრიდანაც ერთობ უხერხულად გადააბრძანებენ. მას აკლია მოსატაცებელი საპატარძლოების ტრადიციული სიმსუბუქე, ამიტომაც ზურგზე მოკიდებულს ძლივს მიათრევენ. ასევე, დიდი ძალისხმევის შედეგად გადაკიდებენ ცხენის უნაგირს, ხოლო დანიშნულების ადგილზე მიყვანისას სადედინაცვლოს საერთოდ ცხენიდან მინას დაანარცხებენ.

პარალელურად თამაშდება ბეკინას სიზმრის ეპიზოდი: ხოცვა-ჟლეტა, ბეკინა ნუხს, მთვრალია, პლატონს ბეკინას ხმლით თავი წაეცლება. უსიამოვნო სიზმრიდან გამოღვიძებულს კი, უკვე პატარძალი დახვდება სახლში. სიზმარში ერთმნიშვნელოვნად იკითხება მამის ხელით საკუთარი შვილის განადგურების მოსალოდნელი საშიშროება, ვინაიდან მემკვიდრის გაჩენა, არა ახალი სიცოცხლის დასაწყისი, არამედ პლატონის ცხოვრების დასასრულია. პარალელური მოქმედების პრინციპი ამ ფილმში მანამდეც თამაშდება, როდესაც რეჟისორი ცდილობს კირილეს წრეგადასული სითავხედე და პლატონის მორიდება ერთმანეთს დაუპირისპიროს: კირილე ღვინით სავსე ჭიქას აწვდის პლატონს. ახლო ხედით ნაჩვენებია თუ როგორ დაკრავს პლატონი ხელს ჭიქას და გადაადგდებს. შემდეგ კი გამწარებული თავის ცხენს მოახტება და გააჭენებს. რეჟისორი პარალელურად გვიჩვენებს კირილეს, რომელიც ნაკლებ არის დადარდიანებული ცოლის ძმის საქციელით და მაგიდაზე ცეკვა-თამაში გაუმართავს.

ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ნათელია რეჟისორისა და მხატვრის მიერ საგულდაგულოდ დამუშავებული ინტერიერები. კ.მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს კადრის კომპოზიციას, არც ერთი გმირი, თუნდაც საგანი, შემთხვევით მდებარეობას არ იკავებს, არამედ წინასწარ განსაზღვრულ მონახაზზე ლაგდება. უდაოა, რომ

თეატრის რეჟისორს სცენური გამოცდილება ეხმარება კინემატოგრაფიული სცენების აგებაში.

ნატურა და ინტერიერი რამდენიმეჯერ ენაცვლება ერთი-მეორეს. სამანიშვილების კარ-მიდამოს მიმინოშვილების მოჩუქურთმებული აივანი, სახლის ეზოში მრგვალ მაგიდაზე გაშლილი სუფრის კადრები ცვლის. ბრეგაძეების ინტერიერი კედელზე მოყვავილებული „შპალერიტ“, რიკულებიან მაღალ ფეხებზე შემდგარი თხელი მაგიდით, ნოხგადაფარებული დივანით უფრო მეტად მოდერნიზებულ იმერულ ოდას მოგაგონებთ თავისი სიკოპნიავით, ვიდრე კლდიაშვილის ბრეგაძეების გაპარტახებულ კარ-მიდამოს. უცნაურია, რომ ფილმში ქალაქური ყოფისათვის დამახასიათებელი სცენებიც თამაშდება: მდინარის პირას ახალგაზრდა გოგოებს მოუყრიათ თავი, ვაჭრობაა გამართული. პარალელურად ქეიფი, თავისი მეარღნეებითა და ყარაჩოღელების თანხლებით, ქალაქური დუქნის ფონზე. ეს ეპიზოდი იმდენად გამოირჩევა სოფლის ყოველდღიური ყოფის ამსახველი გარემოსაგან, რომ ერთგვარი დისონანსიც კი შეაქვს ფილმში.

ეპიზოდიდან ეპიზოდში ქმედების რიტმი იზრდება და კულმინაციას მოტაცების სცენაში აღწევს. მარჯანიშვილი იყენებს მონტაჟს არა მხოლოდ როგორც ტექნიკურ საშუალებას, არამედ როგორც ფილმის დრამატურგიული ხერხებით ხორცშესხმის აუცილებელ პირობას. ამ ამოცანებსვე უკავშირებს მთელ აქტიორულ ანსამბლს. თითოეული სცენა გადაღებამდე დამუშავებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. როგორც ჩანს, რეჟისორისათვის მნიშვნელოვანი ფაქტია მსახიობებთან წინასწარი რეპეტიციები, რისი პრაქტიკაც ქართულ კინემატოგრაფში მანამდე თითქმის არ არსებობდა.

„მე არ ვაპირებ მასში ინდივიდუალობის ჩაკვლას, წერს მარჯანიშვილი. ჩემი საქმეა გამოვავლინო იდეა, გავუადვილო გაგება, აღვანთო, შთავაგონო მსახიობი, საერთო სიმფონიურ აკორდში გავაერთიანო ინდივიდუალური განწყობილე-

ბები, მე მოვალე ვარ შეცდომისაგან ვიხსნა მსახიობი, მაგრამ წმინდა ცეცხლის ხელყოფის უფლება არ მაქვს. მხოლოდ ამ ცეცხლში იზრდება იდეა მთელი თავისი მშვენიერებით".<sup>50</sup>

რეჟისორი არ იზიარებს კლდიაშვილის ლიბერალურ ჰუმანიზმს და ფილმს მძაფრ უღერადობას ანიჭებს. მოთხრობის ტრაგიკომიკური ინტონაციები იკარგება. თუ კლდიაშვილის მოთხრობის გმირები თანდათან დრამის გმირებად იქცევიან, ფილმში ამგვარი ტრანსფორმაცია არ ხდება, ვინაიდან ავტორები გმირთა ხასიათის შექმნისას უფრო მეტად იმ კლასის სოციალურ ნიშნებს ამძაფრებდნენ, რომელსაც კლდიაშვილის გმირები განეკუთვნებიან. ამასთან, კინემატოგრაფის „სიმუნჯე“ ნაკლებ შესაძლებლობას იძლეოდა კლდიაშვილის ნაწარმოების ეკრანიზებისათვის. ვინაიდან, ის იმ მწერალთა რიცხვს განეკუთვნება, ვისთვისაც პირველი სიტყვაა. დ.კლდიაშვილი ხომ დიალოგის დიდი ოსტატია. ეს არის მწერლის მთავარი ხერხი პერსონაჟის დახასიათებისათვის. თხრობითი ელემენტი მინიმუმამდეა შემცირებული და ადგილს უთმობს დიალოგს, მოქმედებას, პორტრეტს, ყოფით თუ ფსიქოლოგიურ დეტალებს.

აკ. განერელია წერდა: "დ.კლდიაშვილს დაჭერილი აქვს იმერელი აზნაურის საუბრის ყოველი ნიუანსი, წინადადების მიმოხრა, თავისებური გამოთქმები, აკვიატებული სიტყვები და ხშირად მნიშვნელობას მოკლებული ბგერებიც კი. საკმარისია, მისმა პერსონაჟებმა ხმა ამოიღონ, რათა ყოველგვარი საზღვარი წაიშალოს სინამდვილესა და ხელოვნებას შორის — იმდენად ცოცხალნი და დამაჯერებელნი არიან ისინი".<sup>51</sup>

შეუძლებელია კლდიაშვილის ეკრანული გმირები „იმერლობის“ გარეშე, შეუძლებელია მისი ცრემლნარევი სიცილის „უტყვ“ გამოსახულებად ქცევა. შესაძლოა, ამიტომაც ახდენს დიდი რეჟისორი აქცენტების გადანაცვლებას და ამასთან, ცდილობს, პროფესიონალ მსახიობებთან ერთად, დრომოჭმული აზნაურების სახასიათო პორტრეტების გალერეა შექმნას. თავისთავად, „სამანიშვილის დედინაცვალის“

მუნჯი ეკრანისათვის შერჩევა უკვე გულისხმობდა რეჟისორის თამამ ნაბიჯს. კინემატოგრაფი ნაკლებად თუ იყო გათამამებული ყველასათვის ნაცნობი და საყვარელი გმირების ეკრანული სახეებით. ამასთან, ეს იყო ექსპერიმენტების ეპოქა, კინემატოგრაფის თვითგამორკვევისა და ძიების დიდი გზის დასაწყისი. თეატრის დიდი რეჟისორისათვის კინემატოგრაფი ერთგვარ ლაბორატორიად გადაიქცა, საიდანაც მიღებულ გამოცდილებას შემდგომში თეატრალურ სცენაზე გამოიყენებს (1928 წლიდან კ.მარჯანიშვილი უბრუნდება თეატრს. კინემატოგრაფში მოღვაწეობის შედეგად ათვისებულ მხატვრულ ხერხებს თეატრალურ დადგმებში იყენებს - ე.ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, კ.კალაძის „როგორ“).

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ აღმოჩნდა ნაწარმოები, რომელშიც ყველაზე მკაფიოდ გამოჩნდა კინემატოგრაფზე, ერთი მხრივ, რეფორმატული თეატრის, ხოლო, მეორე მხრივ, ეროვნული ლიტერატურის გავლენა“, - აღნიშნავს კ.წერეთელი. „როლების ასეთი დაწვრილებითი დამუშავება, ხასიათებზე პროფესიული მუშაობა „როგორც სამანიშვილის დედინაცვალშია“ იმ დროის ქართული კინოსათვის სიახლე იყო. მთავარი აქცენტი მსახიობზეა, ამიტომაც სწორედ ამ ფილმის შემდეგ დაიწყო ჩამოყალიბება კინომსახიობის სკოლამ, რომელშიც მარჯანიშვილის ბევრი მოსწავლე შედიოდა“.<sup>52</sup>

ფილმს — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ არა მხოლოდ ქართული კინოს ისტორიაში, არამედ უპირველეს ყოვლისა, თავად კ.მარჯანიშვილის კინემატოგრაფიულ შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ქართული კინო ვითარდება მძლავრი „განითლების“ პირობებში, მას არ გააჩნდა იმდენად მდიდარი კინემატოგრაფიული ტრადიცია, როგორიც ქართულ თეატრსა თუ ლიტერატურას, მუსიკასა თუ ფერწერას. კინემატოგრაფის გადასარჩენად, ეროვნული თვითმყოფადობის მოძიებისა და დამკვიდრებისათვის, მას უცილობლად მხარში უნდა ამოსდგომოდა ქართული თეატ-

რი და ქართული კლასიკური ლიტერატურა. კ.მარჯანიშვილის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა სწორედ ამ საჭიროების ერთგვარი გამოხატულება იყო, ფილმის ძირითადი ნაკლი კი დიდი რეჟისორის მიერ ეპოქისათვის გაღებული ხარკი.

ქართულ კინოში იმედგაცრუებული მაჭანკლის, პლატონის, სავალალო თავგადასავალს კვლავ ეზიარება მყუდრებელი ხუთი ათეული წლის შემდეგ. მანამდე კი იყო „შემოდგომის აზნაურების“ „დაკარგული სამოთხე“.

ეროვნული კინემატოგრაფის თვითმყოფადობა, უმთავრესად, სწორედ იმით განისაზღვრება თუ რამდენად უახლოვდება ის თავისი ერის ხასიათს, ესთეტიკური ბუნების, არსისა და სულისკვეთების გამოხატვასა და წარმოჩენას. აქედან გამომდინარე, გარკვეულ პერიოდში კინემატოგრაფს, ან კი, საერთოდ, მთელ მის ისტორიას გამჭოლ ხაზად გასდევს იმ ლიტერატურული მასალის ეკრანული ასახვის მოთხოვნილება, რომელშიც ყველაზე მეტად იხატება თავად ერის მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ძირითადი თავისებურებები. ამიტომაც, კლასიკურ მასალაზე ინტერესის შეჩერება სითამამით და, ამასთანავე, ერთგვარი სიფრთხილით უნდა ხასიათდებოდეს, ვინაიდან ქვეყნის ისტორია ჩვენს მეხსიერებაში დაკავშირებულია არა მხოლოდ ისტორიულ მოვლენებთან და ისტორიულ პიროვნებებთან, არამედ იმ ლიტერატურულ გმირებთან, რომელთა სახელები იბეჭდება გონებაში და სახეები კი კონკრეტულ ისტორიულ დროს არ შორდება. ამ თვალსაზრისით, კლდიაშვილის გმირების სავალი გზის გაკვალვას ქართულმა თეატრმა ხანგრძლივი და შრომატევადი დრო მოანდომა, ვინაიდან კლასიკის ინსცენირებისა თუ ეკრანიზებისას ერთგვარი საშიშროებაც არსებობდა იმისა, რომ ყოველდღიურობაში შემოჭრილი დ.კლდიაშვილის ყოფა და გმირები შტამპების მსხვერპლნი არ გამხდარიყვნენ. მით უფრო, რომ XX ს-ის 20-30-იან წლებში ქართულ თეატრში განხორციელებული კლდიაშვილის ნაწარმოებების ინსცენირებები მთლიანად დაავადებულია კლასობ-



რივი ბრძოლის იდეოლოგიით. პოლიტიზებული ქვეყნის თეატრი ბუნებრივად ითავისებს მამხილებელ პათოსს, „ირონიით“, სატირით შესცქერის კლდიაშვილის საბრალო გმირს. ამ ფონზე „აზნაური“ შეუძლებელია ადამიანურ სიმპათიას იმსახურებდეს. ანალოგიური ზენოლა კინემატოგრაფზეც იგრძნობა. მიუხედავად იმისა, რომ, თავის დროზე, კ.მარჯანიშვილმა ზუსტად განსაზღვრა „დარისპანის გასაჭირის“ უნარული სახე და საკუთარი ნააზრევის პრაქტიკული რეალიზება ფილმ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ უნდა მოეხდინა, როგორც ჩანს, თეატრში დ.კლდიაშვილის ვოდევილიზაციის ტრადიციის ინერცია კინემატოგრაფზეც გადმოვიდა. თეატრშიც და კინოშიც აზნაურთა მხილების, კლასობრივი ზენოლის მონმენი ვხდებით. ზედაპირულობა, შინაგან სიღრმეს მოკლებული სამყარო, კომედიური სანყისის მძლავრობის ტენდენციას ავლენს.

1936 წელს რუსთაველის თეატრმა კ.პატარიძის დადგმით წარმოადგინა „შემოდგომის აზნაურები“, რომელშიც რეჟისორი „სოლომან მორბელაძისა“ და „დარისპანის გასაჭირის“ ერთგვარ შერწყმას ახდენდა. დადგმაში „მკაცრად“ და „მარჯვედ“ იყო მხილებული უსაქმური, გაღატაკებული, ბოლშევიკებისათვის საძულველი კლასი — აზნაურობა, ამიტომაც სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა წილად. თუმცა დრო ერთგვარი ფილტრია ხელოვნების ნაწარმოების ჭეშმარიტი ფასეულობის დასადგენად. დაახლოებით ორი ათეული წლის შემდეგ (1958 წელს) „შემოდგომის აზნაურები“ რუსთაველის სცენაზე კვლავ აღადგინეს, მაგრამ წინანდელი აღფრთოვანება სადღაც გაქრა. სპექტაკლი ვერც კრიტიკამ მიიღო და ვერც მაყურებელმა და ეს ბუნებრივიც არის. აზნაურების, როგორც კლასობრივი მტრების, მხილების ტენდენცია ნაკლებ თუ ააღელვებდა 60-იანი წლების ქართულ საზოგადოებას. მით უფრო, რომ სოციალისტური საზოგადოების თვითშეგნება უკვე ნაკლებად „სოციალის-

ტური" იყო. კლდიაშვილის ზოგადსაკაცობრიო ჰუმანიზმი, მისი სევდანარევი იუმორი, კუდაბზიკობის ნიღაბს ამოფარებული ხელებდაკაპინებული ადამიანი — აი, რას ელოდა მაცურებელი.

დ.კლდიაშვილის სახით ჩვენს მწერლობას ეროვნული ხასიათის მხატვარი მოვევლინა. მან ასახა მთელი საზოგადოებრივი ფენის, მთელი წოდების, როგორც ზედაპირული, ასევე სიღრმისეული ბუნება, წინააღმდეგობრივი თუ დიალექტიკურად მთლიანი ორბუნებოვნება, რომელიც საერთო ქართული ხასიათის ნიშანსაც წარმოადგენს და თუ დღესაც დ.რონდელის ფილმის „დაკარგული სამოთხის“ ეკრანული ცხოვრება გრძელდება, ამის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ კლდიაშვილის მიერ გამოძერწილი ქართული ხასიათის ზოგიერთი ნიშნის უკვდავეყოფაა. ეკრანზე არც „სამანიშვილის დედინაცვალია“ და არც „დარისპანის გასაჭირი“ და არც „ბაკულას ღორები“, არც ერთი კონკრეტულად და ყველასაგან რაღაც. ძმები კალმახიძეები არა კლდიაშვილის პერსონაჟებია, არამედ სპეციალურად კინოსათვის გ.მდივანისა და დ.რონდელის მიერ მოფიქრებული და აღმოჩენილი. ეპოქა — კლდიაშვილის, ეკრანზე — „შემოდგომის აზნაურების“ შექირვებული ყოფისაგან თავის დაღწევის მწერლისეული გზები. არაფერი კონკრეტული კლდიაშვილისაგან, გარდა მაჭანკლების კუთვნილებითი სახელებისა (არისტო და სოლომანი), მაგრამ საოცარი, ცხოველი შეგრძნება იმ ეპოქისა და იმ გმირებისა, რომელთაც უბადლოდ გვიხატავს მწერალი.

ეკრანიზაცია კლასიკოსის სიტყვასიტყვით მიდევნებას არ გულისხმობს. ამიტომაც გახდა შესაძლებელი ეკრანზე კონკრეტული ლიტერატურული გმირის ნაცვლად კომბინირებული მხატვრული სახის კალმახიძეების გამოძერწვა. მით უფრო, რომ დ.კლდიაშვილმა ერთი დიდი წიგნი დაგვიტოვა, რომლის მთავარი გმირი გაღატაკებული აზნაურია.

ასლან და მიქელა კალმახიძეები „შემოდგომის აზნაურები“ არიან, კლდიაშვილის აზნაურების კრებითი სახეები. მათი აზნაურობა არა მარტო ტერმინია, არამედ ისტორიუ-

ლად შემუშავებული ფუნქციაც და ის განაჩენიც, რომელიც კლდიაშვილმა გამოუტანა. მწერლის იუმორისტული დამოკიდებულება იმერეთის აზნაურობისადმი, როგორც წოდებისადმი ყოველ ეპიზოდში მჟღავნდება, რომელსაც კი იგი მის დასახასიათებლად იყენებს. დ.კლდიაშვილი ხან „გადაქაჩულ აზნაურებს“ („როსტომ მანველიძე“) უწოდებს, ხან „ცხვირებჩამოშვებულებს“ და „კუდაბზიკა“ აზნაურებს („სოლომან მორბელაძე“), ხან „დაცემულ ჩვენებურ აზნაურებს“ და ხან „ყიჭინა“ და „ჭიჭყინა“ აზნაურებს („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ქამუშაძის გაჭირვება“). გლეხი სამადაძის პირით ავტორი სწორედ „შემოდგომის აზნაურის“ ეპითეტით ნათლავს ბესარიონ ქამუშაძეს.

რა ძირითადი პრობლემა იდგა აზნაურთა წინაშე მაშინ, როდესაც დ.კლდიაშვილი შეუდგა მათი ცხოვრების აღწერას? ეს იყო მათი ფიზიკური გადარჩენის პრობლემა და ისიც, არა ფართო გაგებით, არამედ ყოველდღიური არსებობის შენარჩუნების თვალსაზრისით. პირდაპირ ამ მოთხოვნილებით არის განსაზღვრული მაშინდელ აზნაურთა მიზნები და საქმიანობა. თავისთავად, საარსებო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების სურვილში კომიკური არაფერია, მაგრამ კომიზმი იწყება მაშინ, როდესაც მიზნის განსახორციელებლად შესატყვისი საშუალებები არაა გამოყენებული. და აი, კლდიაშვილი საგანგებოდ ჩერდება სწორედ ამ მიზანშეუწონელ საშუალებათა დახასიათებაზე, ხოლო დ.რონდელი მწერლის კვალდაკვალ „შემოდგომის აზნაურების“ „გაფშეკილი კუჭის“ ამოვსებისათვის ყოველდღიურ მეცადინეობას აქცევს კომიზმის სამიზნედ.

ვინ იყო დ.კლდიაშვილისა და „დაკარგული სამოთხის“ აზნაურების ასლან და მიქელა კალმახიძეების პროტოტიპი?

ამ წოდებას თავისებურმა სოციალურმა მდგომარეობამ ისტორიულად შეუმუშავა ის თვისებები, რომელთაც ტრადიციულად ჩვენში აზნაურული ხასიათი ეწოდა. იგი ქართული ეროვნული ხასიათის ერთ-ერთ გამოვლინებად უნდა ჩაითვა-

ლოს, რადგან კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში შემუშავებული აზნაურული ხასიათის მთელი რიგი ნეგატიური ნიშნები, მეტადრე ეთიკის სფეროში, დღესაც ცოცხალია და გააზრებულ მიდგომას მოითხოვს.

რა ისტორიული და კლდიაშვილისეული ნიშნებით ხასიათდებიან კალმახიძეები?

გაპარტახებული კარ-მიდამო, ჩათელილი ღობე და მოქცეული „საპატიო“ ჭიშკარი. გლეხი ქარქაშაძის ნასუქი მოზვრის ზურგის საფხანი კალმახიძეების ოდა. მართლაც, რომ საბრალო აზნაურებს გასაყოფი არაფერი დარჩენიათ თუ არა ერთი წყვილი ჩექმა, რომლისთვისაც მზად არიან თავიც კი გასწირონ და ბუნებრივიც არის – აზნაური ხომ ყოველთვის ხლებისთვის უნდა იყოს გამზადებული, საგარეოდ ეცვას, შეკაზმული ჰყავდეს ცხენი, ამიტომაც მუდამ გადაპრანჭულები დაიარებიან, ოღონდ ისტორიულად. კალმახიძეებს კი მძიმე დრომ მოუსწრო. გადასაპრანჭი ქონება დრომ გაცვითა, მაგრამ აზნაურული პატივმოყვარეობის დაკმაყოფილება მათივე მსგავსი მეზობლების წყალობით უხდებოდა. ნადიმიდან გამთენიის ხანს ორლობეში მომავალი მიქელა სიმღერ-სიმღერით („ზესტაფონო“) ურიგებს მეზობლებს მათივე ავლა-დიდებას. ერთს — ქუდს, მეორეს — ჩოხას, მესამეს — ახალუხს, მეოთხეს — ცხენს და დრო-ჟამისაგან გაცრეცილი პერანგითა და ასლანასაგან ნათხოვარი ცალი ჩექმით შემოსილი უბრუნდება საკუთარ სახლს.

საბიჯგეებზე შეყენებული, მოქცეული ხის ოდა ეზოს სიღრმეში დგას. ეზოში სიმბოლურად აგდია ხის კუნძი და ასევე, სიმბოლურად დარბის კალმახიძეების ერთადერთი მოძრავი ქონება — მამალი.

გამხიარულებული და ნაქეიფარი მიქელა ასლანს წაუმღერებს „ბიჭო, რა მოგიტანე...“ და ძმის მეორე ხმის მიცემით ანთებული კალმახიძეების სიმღერა უდარდულობის მოძახილად გაისმის. მათ მხიარულებაში ერთგვარი დისონანსი შემოაქვს ვინმე „ქეციანი“ გლეხის – ამბაკო ქარქაშაძის სავსე

კარ-მიდამოდან მოტანილ ქათმების კრიახს, ინდაურის ლუყ-ლუყს. აზნაურების პატივმოყვარეობას ლახავს ამ უაზრო „უძრავ-მოძრავთა“ მათთვის შემზარავი ყიჟინა. რაც მეტად უმატებენ ხმას, მით მეტად ესმება ხაზი კალმახიძეების უქონლობასა და ამბაკოს საკუთარი შრომით მოწეული ქონების დამაბრმავებელ სისავსეს.

მოსამსახურე ლაზარია, პატიოსანი, მშრომელი, პეპელაზე უგზო-უკვლოდ შეყვარებული, თავისი „გუდამშიერი“ პატრონების ერთგული ყმაა. იმერული სიცქაფით წინ აღემართება ბატონს ყოველ დაძახებაზე. ათი წლის მანძილზე გასამრჯელოდ კალმახიძეების პატიოსნების სიმბოლო – ულვაშის ბალანიც საკმარისზე მეტად მოუგროვებია და ეჭვიც კი არ შეუტანია ბატონების ალაღმართლობაში, ვინაიდან ჯერ კიდევ ცოცხალია აზნაურთა კეთილშობილებასა და ზრდილობაზე გავრცელებული ხალხური წარმოდგენა. აზნაურებს თაობიდან თაობაში გადაეცემათ ზნეობრივი ტრადიცია „ქორო, ფრინვა ვინ გასწავლა /შავარდენო, ნადირობა/ გლეხო კაცო — მუშაობა,/ აზნაურო – გაზრდილობა“.

აზნაურულ კეთილშობილებასთან ერთად ხასიათის საპირისპირო ნეგატიური ნიშნებიც იჩენს თავს. მათ შორის ცრუპენტელობაც. აზნაურები ტყუილს არ თაკილობენ, თუ ეს მათ საგმირო საქმეებს გაუსვამს ხაზს და ცალი ჩექმის უკმარობას გაამართლებს. ამიტომ, მაშვლად მოსულ არისტოს მიქელა დათვთან გმირულად შებრძოლების სურათს დაუხატავს. ერთი მხრივ, თავის მამაცურ ხასიათს და, მეორე მხრივ, ცალი „აზიაციის“ დაკარგვისა და კოჭლობის გამართლებისათვის მნიშვნელოვან საფუძველს მოიძიებს. კომიკურია მიქელას „გადაქაჩულობა“ საგანთა და მოვლენათა ჭეშმარიტ არსთან მიმართებაში. სწორედ ეს ხდება დ.რონდელისათვის კომიზმის ობიექტი – აზნაურული წოდების წარჩენებს შეფარებული ძმები კალმახიძეების გარეგნული კუდაბზიკობის ნილაბს უკან, მწარე სინამდვილედ ქცეული თანადროულობა.

ისტორიულად აზნაურები მცირემინიანები ან სულაც უმინოები იყვნენ. არ უყვარდათ მეურნის შრომა. ეთაკილებოდათ თოხი და გუთანი, არც საამისო ჩვევები გააჩნდათ. ამიტომ „გუდამშიერები“ არიან, წელი განწყვეტაზე აქვთ და თვალი სხვის ლუკმაზე უჭირავთ. კლდიაშვილთან აზნაურის ამ ტიპმა გარკვეული სახეცვლილება განიცადა, თუნდაც პლატონ სამანიშვილის სახით, მაგრამ კალმახიძეები სწორედ ამ ისტორიულ ტიპს განეკუთვნებიან.

აზნაური ხშირად დაუპატიჟებელი მიადგება ვინმეს კარს, ამიტომაც არასასურველ და პრეტენზიულ სტუმრად მოიხსენიება „აზნაურის სტუმრობაო ნუ გგონია ხუმრობაო“, — ამბობს ხალხი. თუმცა თვითონაც სტუმართმოყვარეა და თავგამოდებით იცავს სტუმარ-მასპინძლობის წესს, საუკუნეობრივ ეთიკას. ამ გზას არც ასლანი და მიქელა ლალატობენ. ამიტომაც, ხშირად ისმის ფილმში „ლაზარია!! დაკალი მამალი!..“ მამალი კი ლაზარიასაგან გაქცევას შეჩვევია. ხოლო თუ ამ შეჩვენებულს ღმერთი გაუნყრა და ჯოხით ფეხები მოკვეთა, სამანიშვილების სადედინაცვლოს ოჯახში სტუმრობის სცენა თამაშდება. ეს სტუმართმოყვარეობა მხოლოდ ისტორიის ინერციის, წეს-ჩვეულების ძვალსა და რბილში გამჯდარი გამოხატულებაა, სინამდვილეში კი მათი დღევანდელი არსი „სოლომან მორბელაძიდან“ ცნობილი ფრაზაა, რომელიც იმერული ხასიათის ტიპურ ნიმუშად არის მიჩნეული „ერთი-ორი შეპატიჟებით რავა დარჩებოდა შე ქალო, გადამთიელი ხომ არ არის, ჩვენებური ჩვეულება არ იცოდეს. შევიპატიჟე, ვალი მოვიხადე, ისე ხო არ გავეუშვებდიო“. ამიტომაც, კლდიაშვილის პერსონაჟებმა ყოველთვის იციან ვის უნდა ესტუმრონ, ვის კი ვალის მოსახდელად მადლობა გადაუხადონ და რაიმე საქმე მოიმიზეზონ.

კალმახიძეების ფონზე, მუყაითი მშრომელი გლეხი ამბაკო ქარქაშაძის ოჯახის სიუხვე ძმების „გაფშეკილი კუჭით“ ამპარტავნებას უფრო კომიკურს ხდის. შურით შეპყრობილები ბოლოს მოულებენ ამბაკოს ინდაურებს. აქაც კალმახიძე-

ბის ისტორიული ტიპია პაროდირებული „თუ ობიექტურად თავი ვერ გამოიჩინა (აზნაურმა) თვითონ იგონებს ხიფათს, თავგადასავალს, გმირობას. აქედან მისი ყალბი თავმონონება, მოჩვენებითი ვაჟკაცობა, ყოყორობა, ტრაბახი. თუ ვინმემ ეჭვი შეიტანა მის ვაჟკაცობაში, მაშინ ჩხუბსა და აყალმაყალს არ მოერიდება“.<sup>53</sup> დაკნინებული აზნაურების „გმირული სულისკვეთება“ მხოლოდ ინდაურების ჭაჭით დათრობაში გამომჟღავნდა. აქვე შემოდის კლიდიაშვილისეული ხატზე გადაცემის მოტივები. ერთი მხრივ, ამბაკო ქარქაშაძე, რომელიც ძღვენს და შესაწირს არ იშურებს კალმახიძეებზე შურის საძიებლად და, მეორე მხრივ, ეს უკანასკნელნი, რომელთა იარაღი ამბაკოს წინააღმდეგ, მხოლოდ სიტყვიერი წყევლა-კრულვაა. მაგ.; „შენ ამოაგდე და ააოხრე ამბაკო ქარქაშაძის ოჯახი. ჩვენ აგვხსენი წყევლა და ის დაამხე!..“

კალმახიძეების ეპოპეა აქ არ სრულდება და ფილმში კლდიაშვილისეული სამოთხიდან დაბრუნებული პერსონაჟის თემა თამაშდება. მართალია განსხვავებული მოტივით, რომელიც გამდიდრებასა და ქარქაშაძეებზე შურისძიებას ისახავს მიზნად, აზნაურული ცრუპენტელობის გზით „— სამოთხეში ვიყავი, მოვხვდი მამაჩემთან... გაუგია, რომ მოვდიოდი და ლხინი გადამიხადა. თამადა წმიდა გიორგი იყო, რომელმაც ქარქაშაძის მამა ხბოდ აქცია და ასე თქვა: ჯერ სად ხარ! ნახე, ამბაკოს რა ვუყოვო!“ — ამბობს მიქელა კალმახიძე. თავად სამოთხეში მოგზაურობის სცენები ფილმში არ არის. „დაკარგული სამოთხე“ დიდი ბჭობისა და უთანხმოების საგნად იქცა, — აღნიშნავს ნ.ამირეჯიბი — რის შედეგადაც მიქელას სამოთხეში ყოფნის ამსახველი ეპიზოდი ამოჭრეს, იგი დაიკარგა... მაგრამ ვინც ნახა, ერთხმად აღნიშნავს დავით რონდელის მახვილგონივრულ რეჟისორულ ფანტაზიას“.<sup>54</sup>

აკაკის აზრით, „როგორც ქართველების უწყინარ სიცრუეს, ასევე იმერლების ანგარებიან ტყუილს, ღრმად ცხოვრებისეული ფესვები აქვს. დროთა ვითარება გველემაჰად



ანვა თავს იმერეთს... მაგრამ იმერელი არ გატეხილა გულით და სასოება არ დაუკარგვას... როდესაც იმას პირდაპირ და სწორი სავალი გზა გადაუღობეს ის, მაინც არ შეჩერებულა... დააგდო ძალაუნებურად სწორი გზა და მიხლართ-მოხლართული გამონახა. დაიწყო აქეთ-იქეთ გაძრომ-გამოძრომა... როდესაც სწორ გზაზე დადგომის ღონისძიება მიეცემა, მაშინ რასაკვირველია მრუდს დააგდებს და დღეს, რომ ხერხებს ხმარობს, იმავე ხერხებს გამოიყენებს კეთილი და სწორი გზისთვისაც და გამოიბრუნებს თავის თანაშობილ კეთილ ზნეობას".<sup>65</sup> მანამაღე კი, სანამ სწორი გზა გამოჩნდება, გადაგვარებულ აზნაურთა ფეხზე წამოდგომის საბოლოო გაბრძოლება მაჭანკლობაა. მაჭანკალი არა მხოლოდ კლდიაშვილის გმირების, არამედ საერთოდ XIX საუკუნის ქართული კომედიის ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟთაგანია (გ.ერისთავი, ზ.ანტონოვი, ა.ცაგარელი). ფილმშიც, ისევე როგორც მწერალთან, მაჭანკლების დიდი კონკურენციაა. მათ ფონზე, ჩვენი საბრალო აზნაურების ისტორიული თვისებები გამოდის წინა პლანზე: სიფრთხილე და ეჭვიანობა, სიცრუე და ორპირობა, ვინაიდან საპატარძლო ერთია (პეპელა) და ორივე ძმის ხსნას ვერ შეძლებს თუ მათ ზემო მოყვანილის დემონსტრირება არ მოახდინეს.

აზნაურებს ძალზე გამახვილებული აქვთ საკუთარი ღირსების გრძნობა, რაც ხშირად მედიდურობაში გადასდით. ამიტომ, ამ მოჩვენებითი პოზით შეშინებული საპატარძლოს ბაბუა, მდიდარი აზნაურის სახლის დროებით სარგებლობას ითხოვს. სწორედ აქ დაუპირისპირდებიან ერთმანეთს კლდიაშვილისეული მაჭანკლები სოლომანი და არისტო და თამაშდება ლიტერატურაში ცნობილი გადაბირების მეთოდი. არისტო - ამბაკოს მამავალია, მიქელას - კვლავ ქარქაშაძე ელობება წინ, საპატარძლოს გული კი კალმახიძეების ლაზარიას ეკუთვნის.

გლახი ქარქაშაძე სამას მანეთად შეფასებულ, აზნაურის მოქცეულ კარ-მიდამოს ათას მანეთად შეისყიდის და ან-

გარიშსწორების აქტს საბოლოოდ მოაწერს ხელს. „— გვეყიდეთ აზნაურობა! ბატონებო, გვეყიდეთ!!!“ აღშფოთებული გაყვირის კალმახიძეების ღარიბი, მაგრამ მათსავით პატივმოყვარე აზნაური.

ძმები იძულებულნი გახდნენ რუსის სამსახურში ჩამდგარიყვნენ, ოღონდ კი აზნაურისთვის შეუფერებელი თოხის ბაკუნი არ რგებოდათ წილად.

საერთოდ, აზნაურები მე-XIV საუკუნის ბოლოს გამოყვანენ დიდ „დიდებულ“ აზნაურებს, რომლებიც მოგვიანებით „თავადებად“, პატრონებად იქცნენ, ამიტომაც აზნაურს თაობიდან თაობაში გადაეცემოდა ხსოვნა და დაუოკებელი მისწრაფება თავადობისადმი. აქედან, გამახვილებული წოდებრივი სიამაყის გრძნობა. უკეთეს შემთხვევაში თავადად, პატრონად ქცევის გზა ომებში გამოჩენილ გამირობაზე გადის, მაგრამ ვინაიდან ფილმში საკმაოდ მკაფიოა ჩვენი გმირების „მხედრული“ მიდრეკილებები, გინდ ხმლის ფლობისა თუ თოფიდან უმიზნოდ ტყვია-წამლის ხარჯვის თვალსაზრისით, მათი პატრონად ქცევის გზა, მხოლოდ ლაზარიაზე ყვირილში იხატება. ერთადერთი მორჩილი და ყურმოჭრილი მონა თავისი უფხო ბატონებისა, რომლებიც სინდისის უღვაშით უხდიდნენ გასამრჯელოს. თუმცა ლაზარიას სიმუნჯესაც გაუდის ყავლი და წმინდანად შერაცხულ მიქელას ფულის სათხოვნელად მიადგება.

„ — რეგვენო! სად გაგონილა წმინდანს ფულს თხოვდნენ!..

— უწმინდური იყო და სულ მატყუებდა, წმინდანი გახდა და ეხლაც მატყუებს, წმინდანი კი არა მთხლეა მაგი — პასუხობს ლაზარია მამაოს.

— ბიჭო, გაყაჩაღდი თუ რავაა შენი საქმე, სულ დაკარგე ნამუსი?“ — ეუბნება მიქელა ლაზარიას.

მიუხედავად იმისა, რომ გადაპრანჭულ-გადაქაჩული აზნაურის შეურაცყოფა, ისიც მსახურისაგან კლდიაშვილისათვის არ არის დამახასიათებელი, ავტორს ალბათ მიქელას

აზნაურული „ნამუსიანობის“ ხაზგასმისათვის ესაჭიროებოდა ეს დეტალი. ამგვარად, აზნაურთა ზემომოყვანილი ბატონ-პატრონობის ნიშანიც „დაკარგულ სამოთხეში“ პაროდირებულია.

„შემოდგომის აზნაურები“ წმინდა ცხოვრებისეულ, არცთუ ძნელად დასაძლევ წინააღმდეგობებს ხვდებიან და რაიმე საბედისწერო საფრთხე არ ელოდებათ. ამიტომ მათი ჭაპანწყვეტა, განცდები, უკეთეს შემთხვევაში მხოლოდ სიბრაღულს იწვევს, უარეს შემთხვევაში კი სინანულს ადამიანთა დაწვრილმანების, მათი დამცირებისა და შეურაცყოფის გამო.

აქ, ადგილი რჩებოდა იუმორისთვის, რადგან თავად ცხოვრება ქმნიდა ისეთ სიტუაციებს, როდესაც პიროვნება, მისი ნების გარეშე მდგომი ძალების ზემოქმედებით სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩნდება ხოლმე. დ.კლდიაშვილის შემოქმედებაში იუმორი უმთავრესად სიტუაციური კომიზმის ფორმითაა გამოხატული. მაგრამ, თუ იუმორის სამიზნედ ქცეული ნაკლოვანებები კლდიაშვილთან სიცილთან ერთად სევდასაც თან ატარებს, ადამიანების უმეცრების, მათი შეცდომებისა და მათი ღირსების დამცირების გამო, რონდელთან ეს მხოლოდ სასაცილოა. „საბრალო“, რომელსაც ესე ხშირად ამბობს მწერალი, ამოვადრნილია გმირთა ხასიათის კონტექსტიდან, თუმცა ნაწარმოების მდინარება ამ ამოცანას, როგორც ჩანს, არ ისახავდა მიზნად. თუ კლდიაშვილის პერსონაჟები კომედიის გმირებიდან დრამის გმირებად გადაიქცევიან ან პირუკუ, რონდელთან ამგვარი ტრანსფორმაცია არ არის გამოყენებული, მისთვის მანკიერება — მანკიერებაა და ამიტომაც სასაცილო. ეს მხიარული სიცილია, ყოველგვარი თანაგრძნობისა და სიბრაღულის გარეშე.

XX საუკუნის 30-იანი წლების საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური მდგომარეობა, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადოების არამშრომელი ნაწილის მხილების სურვილით აღანთებდა შემოქმედს. მიქელა და ასლანი აზნაურები იყვ-

ნენ და ამიტომაც, მათი ცხოვრების არასწორ მოდელს, მშრომელი, მუყაითი და გამრჯე ამბაკოს „გლახური“ სამართალი უნდა დაპირისპირებოდა — „ვინც არ მუშაობს, ის არ ჭამს!“ — დევიზი სრულად მართლდება, მაგრამ ლაზარია? — მშრომელი, თუმცა ბატონისაგან მოტყუებული, ანუ მსხვერპლი ამ უღმობელი წყობისა, მაინც იპოვნის სამართლიან გზას, გზას ინდუსტრიული ქალაქისაკენ. ამპარტავან აზნაურებს, რომლებიც მთელი თავიანთი ცხოვრების მანძილზე თითი-თითზე არ დაუკარებიათ, მხოლოდ რუს ბოქაულთა სამსახურში ჩადგომის პერსპექტივა შერჩათ. დრომდრებით გაათანაბრა მთა და ბარი და აზნაურების „გედის სიმღერად“ გაისმის მათივე კარ-მიდამოს რუსული ხელისუფლების გამგებლობით აუქციონის წესად გაყიდვის ცერემონია.

ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ კალმახიძეების გალატაკების ისტორიაში რამდენიმე კლდიაშვილისეული მოტივი თამაშდება. თუმცაღა, ამ მთლიანობას მოსამსახურის სატრფიალო თავგადასავლის მწერლისათვის არადამახასიათებელი სწორხაზობრიობა არღვევს, განსაკუთრებით ფილმის ფინალურ ეპიზოდში, როდესაც ფილმის ავტორებს ინდუსტრიული ქალაქის მბოლავი მიღები შემოჰყავთ კადრში.

რეჟისორი დ.რონდელი და მხატვრები დ.კაკაბაძე და ქრ.ლებანიძე მრავალი დეტალით ახასიათებენ, ერთი მხრივ, სულთმობრძავი აზნაურის ყოფას და, მეორე მხრივ, გლახის გადიდკაცების ყოფით ატმოსფეროს. ქარქაშაძეებთან მყარი, ჩუქურთმიანი რკინის ჭიშკარი — კალმახიძეების მოქცეული ხის ჭიშკარი; აზნაურების ერთი ქეციანი მამალი და გლახის წვრილფეხა და მსხვილფეხა მეურნეობა; ორსართულიანი ქვის სახლი და გადაქცეული ოდა, სადაც წვიმა ნიაღვრად ჩადის. ქარქაშაძეების კამეჩის ზურგის მოსაფხანნი დედა-ბოძის სიმყარე, დროთა განმავლობაში ეჭქვეშ დადგა, ამიტომაც ეს პროცესი მიწისძვრას უფრო მოგაგონებთ, ვიდრე მეზობლის კამეჩით მოწეულ სტიქიას.

კალმახიძეების ოდის კედელზე ნოხი კიდია, წარსული დიდების გადმონაშთი, კომოდზე სარკეც კი უდგათ, ისინი ხომ მუდამ გადაქაჩულ-გადაპრანჭულები უნდა იყვნენ. კედელზე ჩაუანგებული ხმალი კიდია აზნაურების გმირობებისათვის გამიზნული საყვარელი იარაღი. თითქოს საგნებმა დაკარგეს თავისი პირვანდელი დანიშნულება: ხმალი კედელზე ჩამოსაკიდებელ აქსესუარად იქცა მხოლოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ძმებს შორის ატეხილი დავიდარაბის დროს შედარებით აქტიურობის ნიშნებსაც ატარებს.

ორლობები და შუკები, ეზოში ღრმად შეჭრილი ხის ოდები, კაუჭზე მოფამფალე ჭიშკარი, მოქცეული მესრიანი ლობეები მხატვრულ სიმბოლოდ იქცევა. „იმერული პეიზაჟების“ კაკაბაძისეული განწყობა კადრიდან კადრში ინაცვლებს და საერთო ატმოსფეროს კოლორიტულ ელფერს ანიჭებს. დ.რონდელი იგონებდა: „დასავლეთ საქართველოში მოგზაურობის დროს, ჩემს თვალწინ ცოცხლდებოდა დავით კაკაბაძის შესანიშნავი სურათები, იმერეთის თვალუნვდენელი მთები... კაკაბაძესთან ერთად ცხენზე ამხედრებულმა მოვიარე იმერეთის მთაგრეხილები. ვაკეთებდით ეთნოგრაფიულ ჩანახატებს, ვსწავლობდით ხასიათებს, მუსიკალურ ფოლკლორს... მოგზაურობისას თანდათან დაიბადა მომავალი ფილმის ეროვნული სტილისტიკა. გადაღების დაწყებამდე უკვე წარმოდგენილი მქონდა მთელი ფილმი — მიმი, ინტონაცია, თითოეული კადრის კომპოზიცია, ნატურის პლასტიკური გადანყვეტა ეკრანზე“.<sup>56</sup>

იმერული ხასიათივით მიკიბ-მოკიბული, მიხვეულ-მოხვეული ორლობები, რომელიც არაერთხელ ჩნდება ფილმის ეპიზოდში სილრმის და დინამიურობის ერთგვარ სინთეზს წარმოშობს. დ.კაკაბაძის ორლობები უნებურად კლდიაშვილის ერთი ხატოვანი გამონათქვამის ეკრანულ გამოსახულებად იქცევა: „და შენუხებული ქალი, ერთს ადგილას გაშეშებული, მისჩერებოდა ქვევიდან მიმქროლავ ძმისწულს, რომლის ქუდიღა მოსჩანდა, თითქო ქარისაგან მოტაცებული, ლობეების სარებზევით“ („სამანიშვილის დედინაცვალი“).

ფილმი „დაკარგული სამოთხე“ ქართული კინოკომედიების თვისობრივად ახალ ხარისხში გადასვლის საეტაპო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. რა თქმა უნდა, ის არ წარმოადგენს რომელიმე კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციას, მაგრამ რასაც დ.კლდიაშვილი მთელი თავისი შემოქმედებით ემსახურებოდა, ეკრანზე გაიჟღერა როგორც მხიარულმა არაკმა, როგორც მწერალი იტყოდა, „უცნაურმა ამბავმა, გინა მოვლენამ“, შემთხვევამ. არც ძველად და არც დ.კლდიაშვილის ეპოქაში აზნაურები არავის ბაძავდნენ. ისინი კი არ თამაშობდნენ, არამედ ასეთი იყო მათი ცხოვრების წესი, ფსიქიკა და ხასიათი. ხასიათი, რომელიც ისტორიულად ქართული ხასიათის მოდელში გარკვეული ზომით თავსდება. ხასიათი, რომლის განუყოფელი ნაწილი ბუნებრივი, თანდაყოლილი არტისტიზმია, ამალღებულისაკენ სწრაფვა, ზეიმურობა. როგორც გ.ასათიანი შენიშნავს: „ყოველივე ეს „მოსასხამი“, „პირობითობაც“ და „ნიღბებიც“ მას თვით ცხოვრების სუბსტანციურ თვისებად წარმოუდგება“.<sup>57</sup>

დ.კლდიაშვილის სამყაროს ეკრანული ძიებები ამ ფილმით არ დასრულებულა. გასული საუკუნის 60-იან წლებში ქართული კინოს ერთ-ერთი მიზანმიმართული ძიება, სწორედ ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევის გზაზე გადიოდა და ბუნებრივია, რომ კლდიაშვილის შემოქმედება რეჟისორთა ინტერესების სფეროში შემოიჭრა. ქართული კინოს არაერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში მოვლენებისადმი მისეული დამოკიდებულებით გაჯერდა.

კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოები, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა ნებისმიერი ქმნილება, სხვადასხვა დროს განსხვავებულად იკითხება და ამ წაკითხვაში მნიშვნელოვანია ავტორ-რეჟისორის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი და პირადი ნიჭი. ამა თუ იმ ნაწარმოების ეკრანისათვის შერჩევაში უკვე ვლინდება ის კანონზომიერი ტენდენცია, რომელიც მიუთითებს ფილმის ავტორისათვის მოცემულ ეტაპზე კლასიკოსის საჭიროებას. თავად ეკრანიზაციის კანონებიც და ნორმებიც იცვლება დროის წარმავლობასთან ერთად და ყოველ ეტაპზე კინემატოგრაფიული კულტურის განვითარების ხარისხს ასახავს, თავად დროის ფილოსოფიას. დრო რალაცის კრისტალიზებას მოახდენს, შესაძლოა აქცენტების გადანაცვლებასაც, რალაცას წინ წამოსწევს, რალაცას უკუაგდებს.

ქართული კინოს საწყისი პერიოდი მნიშვნელოვანი სოციალურ-პოლიტიკური ზენოლისა და შესაბამისად, ნაწარმოებთა თემატიკის იდეოლოგიური მიზანდასახულობით გამოირჩევა. კინემატოგრაფი გარკვეულ ხარკს უხდოდა XX საუკუნის 20-30-იანი წლების არსებულ სინამდვილეს, რაც ბუნებრივად ნეგატიურ გავლენას ახდენდა ხელოვნების ნაწარმოებზე. განვითარების პირველ ეტაპზე კინემატოგრაფში წამყვანი რევოლუციური თემა იყო, ფორმა — ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია, ხოლო ჟანრებიდან დრამა და კომედია მეფობდა.

გასული საუკუნის 50-იანი წლების ე.წ. უკონფლიქტობის ხანა, უთქმელობით შეპყრობილი ეკრანი მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე შემოქმედებმა დაამსხვრიეს. ძირითადად, ესენი კინორეჟისორები იყვნენ. ამ მოვლენას, მნიშვნელოვანწილად, ხელი შეუწყო ქვეყანაში პოლიტიკური ვნებების განელება. 60-იან წლებში ნიადაგგამოცლილმა კომუნისტურმა იდეებმა მართლაც აჩრდილის სახე მიიღო და ხე-

ლოვნებაში შესაძლებელი გახდა, მოგონილი, იდეალური გმირების ნაცვლად, ჩვეულებრივი ადამიანების გამოჩენა, ყალბი პათეტიკის - ყოველდღიური ავკარგიანობით შეცვლა. მართალია, საბჭოთა ცენზურა კვლავ ძალაში რჩებოდა და ხელოვნების ნებისმიერი დარგი ამგვარი ზენოლის ქვეშ იმყოფებოდა, გამოსავალი ტრადიციული აზროვნების ფორმებისადმი ახლებურ მიდგომაში მოიძებნა.

60-იანი წლები, რომელიც თანამედროვე ქართული კინოს ათვლის წერტილად იქნა მიჩნეული, მრავალფეროვანი ჟანრული, ასევე, სტილური ძიებით გამოირჩეოდა. კინემატოგრაფმა ფოლკლორის ტრადიციულ ჟანრებს მიმართა — იგავს და ზღაპარს, ჩართო ისინი თავის ჟანრულ ორბიტაში და ალეგორიულ-პირობითი ენით, ანუ შეფარული სახით, ქართველი კინემატოგრაფისტები ცდილობდნენ მარადიულ-ფილოსოფიურ პრობლემებზე მსჯელობას. ბუნებრივია ეპოქალური ცვლილებები, გარემოს მიერ შექმნილი პირობები მაქსიმალურ გავლენას ახდენს როგორც ავტორის მსოფლმხედველობაზე, ასევე, თხრობით მასალაზე. „წვრილმანების ბუნტი“ სამოციანელების ერთ-ერთი წამყვანი ტენდენციაა, მის მიერვე გაღმერთებული „ცხოვრებისეული ნაკადის“ ფილოსოფიით. დრამატურგია — ნარკვევისებური, გადამეტებულიად აღწერითი, დეტალიზებული ხასიათით.

ორი, ერთმანეთის გამომრიცხავი ნაკადი, აზროვნების განსხვავებული ფორმა, კინემატოგრაფის სტილური, თუ ჟანრული მრავალფეროვნების საწინდარი გახდა. ვ.ჟღანი თავის წიგნში „კინო და პირობითობა“ აღნიშნავს რომ „პირველი გამოიხატება მისწრაფებით დოკუმენტალობისადმი, ყველაფერში უკიდურესი „გაობიექტურობისადმი“, პირობითობისადმი. მეორე, თითქოს პირიქით, ყველაფერში სუბიექტივისტური პირობითობისაკენ მიდრეკილებას ამჟღავნებს და ხშირად გამოიხატება ე.წ. „საავტორო ფილმის“ პოზიციით. იგი ხასიათდება ინდივიდუალურად ხაზგასმული ავტორისეული დამოკიდებულებით ყოველივე ასახულისადმი,



როდესაც რეჟისორი უშუალოდ წერს კინოში. ამ ტენდენციების განვითარების და რომელიმე მათგანისათვის უპირატესობის მინიჭების საკითხთან მჭიდრო კავშირშია კინოხელოვნების ჟანრული მიდრეკილებებისა და თავისებურებათა საკითხიც. ირღვევა ტრადიციულ ჟანრთა საზღვრები, რამდენადაც ის სხვა ჟანრულ ელემენტებს იერთიანებს და ამასთან, ფორმირდება ეროვნული ნიშნების მატარებელ კინოჟანრად (მაგ., კინოკომედია).

ახალი ეტაპი ეკ.გაბაშვილის მოთხრობის „მაგდანას ლურჯას“ ეკრანიზაციით დაიწყო (რეჟ. თ.აბულაძე და რ.ჩხეიძე). ავტორებმა არა იდეალური, არამედ ბოროტებით, კომპრომისებით სავსე, ჩვეულებრივი, წინააღმდეგობრივი სინამდვილე უჩვენეს. ადრინდელი ეკრანიზაციებისაგან განსხვავებით, სადაც უმთავრესი პრინციპი პირველწყაროს სიუჟეტის სიტყვასიტყვით გადმოცემა იყო, ამ შემთხვევაში ფილმის ავტორებმა რამდენადმე შეცვალეს მთავარი გმირებისადმი და სამყაროსადმი მწერლისეული დამოკიდებულება, რითაც ნაწარმოებს მძაფრი ფლერადობა მიანიჭეს.

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაცია 60-იან წლებში კვლავ ერთ-ერთი წამყვანი ფორმაა ქართულ კინოში. ეკრანზე ჩნდება ი.ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“, „გლახის ნაამბობი“, მ.ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთი“, „მუსუსი“ (ფილმში — „მიხა“), „ჯილდო“, „უპატრონო“ (ფილმში — „ნუცა“); ვაჟა-ფშაველას „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“, „სტუმარ-მასპინძელი“ და „ალუდა ქეთელაური“ (ფილმში — „ვედრება“); ალ. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“, ე.ნინოშვილის „პალიასტომის ტბა“ (ფილმში — „პალიასტომი“); დ.კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძე“ (ფილმში — „კარდაკარ“); „მიქელა“, ა.ცაგარელის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“; კ.გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“, „მთვარის მოტაცება“, შ.არაგვისპირელის „ღვინის ქურდები“; ნ.დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „ნუ გეშინია დედა“ (ფილმში — „გზა მშვიდობის ჯაყო“) და სხვათა და

სხვათა ნაწარმოებები, რომელთა მიხედვით შექმნილი ფილმების ნაწილი ეკრანიზაციისადმი საინტერესო მიდგომას ავლენს.

თ.აბულაძის ფილმში „ვედრება“ ერთ სიუჟეტში ვაჟა ფშაველას ორი პოემაა შერწყმული: „სტუმარ-მასპინძელი“ და „აღუდა ქეთელაური“. ორი ლიტერატურული გმირი ერთ ეკრანულ სახედ იქცა. ფილმ „ნატვრის ხის“ დრამატურგია გ.ლეონიძის რამდენიმე ნოველის გაერთიანებით აიგო და ყველა შემთხვევაში რეჟისორი ცდილობდა საკუთარი სიტყვის თქმას იმ სამყაროზე, რომლის გამოძახილიც მან ლიტერატურულ ნაწარმოებში იპოვა, „გამოიყენა“ მათი მხატვრული აღმოჩენები და ყველაფერი ეს პირველწყაროსადმი პატივისცემით და სიყვარულით განახორციელა.

ეკრანიზაციის წარმატების აუცილებელ პირობად კინემატოგრაფისტისა და მწერლის შეხედულებათა თანხვედრას მიიჩნევენ. ურთიერთშეხების რა წერტილი იპოვა თ.აბულაძემ განსხვავებულ მხატვრულ სამყაროებს შორის? ნათელია, რომ ხალხური ეთიკა და ხალხური ფილოსოფია. მისი არსი, შესაძლოა, გამოიხატოს ადამიანთა ჯგუფების ყოფის ჩვენების გზით, რომლებიც ინარჩუნებენ ღირსებას და იუმორის გრძნობას, გვერდიგვერდ დგანან დიდი განცდების დროს. ეს ფილოსოფია შეიძლება გამოვლინდეს ცალკეულ ადამიანთა პროტესტში — საზოგადოების თითქოსდა ტრადიციულ და მყარ, არსებითად კი, ანტიადამიანური ტრადიციების წინააღმდეგ. ასე იგება აბულაძის საავტორო კინოში დუმბაძის ნათელი დრამატიზმი და ვაჟას უმკაცრესი ეპოსი. ეს ხაზები კი ერთდება იმგვარად ნათელ და თავისებურ კინონაწარმოებში, როგორც არის გ.ლეონიძის ნოველების მიხედვით შექმნილი „ნატვრის ხე“.

ეროვნული თვითგამოხატვის ფორმები, ტრადიციულია და ნოვატორულის დიალექტიკური კავშირი, ავტორის ზნეობრივი პოზიციის სიმკვეთრე, თემატური თანადროულობა, რთული ჟანრული კონსტრუქციების წარმოშობა, კო-

მედიის ჟანრის ფორმირება ეროვნული ნიშნების მატარებელ კინოჟანრად, იუმორი, სატირული და გროტესკული ელემენტები, ირონია და ტრაგიკომიკური ინტონაციები, კომიკურის ნიშნები არა კომედიაში, არამედ დრამაში, კინომოთხრობასა და ნოველებში, იგავშიც კი — ყველაფერი ეს დამახასიათებელია XX საუკუნის 60-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფისათვის.

ამდენად, აღნიშნულ პერიოდს დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანიზაციისათვის ყველა საჭირო პირობა გააჩნდა, თუნდაც ნაწარმოების სტილური თუ ჟანრული გადანყვეტის თვალსაზრისით. ახლებური მიდგომა უპირველესად გადაჭარბებული სოციალური აქცენტებისა და მამხილებელი პათოსის უარყოფაში და მის ნაცვლად მწერლისეული ტრაგიკომიკური სიცილის ეკრანზე დამკვიდრებაში უნდა გამოვლენილიყო. მით უფრო, რომ ქართულ თეატრში დ.კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი ინტერესის ახლებური, ამასთან, საინტერესო მიდგომა იგრძნობა. „დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა თანამედროვე გააზრება დაკავშირებულია ქართული რეჟისურის იმ წარმომადგენლებთან, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს მწერლის ქმნილებათა ადაპტაციას თანამედროვე ქართულ თეატრში. მიხეილ თუმანიშვილმა, ლილი იოსელიანმა, თემურ ჩხეიძემ, რობერტ სტურუამ, შალვა განერელიამ, გოგი ქავთარაძემ და სხვებმა“.<sup>58</sup> პირველად დაირღვა მანამდე არსებული შტამები თუ მავნე ტრადიციები, რაც მწერლის შემოქმედების მცდარ, ვოდევილურ ნაკითხვასა და გააზრებაში გამოიხატა.

დ.კლდიაშვილის შემოქმედებაში „შემოდგომის აზნაური“ პირველად „სოლომან მორბელაძეში“ გამოჩნდა და საცნაურია, რომ 60-იანი წლების ქართულ კინოშიც აზნაურული ნოდების უკანასკნელი მოდგმის დრამა სოლომან მორბელაძის ცხოვრებაში თამაშდება. დ.კლდიაშვილის „სოლომან მორბელაძის“ ეკრანულ ვერსიას „კარდაკარ“ დაერქვა. ფილ-

მი მერაბ კოკოჩაშვილის სადიპლომო ნამუშევარი იყო და ოთარ აბესაძესთან ერთად გადაიღო.

თავადაზნაურობას სავსებით რეალურად ფეხქვეშ გამოეცალა ეკონომიკური საფუძველი და ხელში შერჩა ნივთიერ შინაარს მოკლებული, ცარიელი გვაროვნული უპირატესობა. მინის „ბაყუნს“ შეუჩვეველი, მაგრამ აზნაურული წოდებით გათამამებული სოლომანი ერთადერთ პროფესიად საარსებო საშუალების ერთადერთ წყაროდ მაშვლობას ირჩევს, თავისი „მოჩაქჩაქე“ ჯორით კი, კარდაკარ წანწალს.

კადრში სოლომან მორბელაძის სამოსახლო ჩნდება. მესრული ღობით შემორაგული, სიცოცხლეს მოკლებული ტრამალი ეზო. ეზოს სიღრმეში ხის ოდა. ღობესთან ახლოს ხის გრძელ ფეხებზე შეყენებული ცარიელი ბელელი. ისევე, როგორც მწერალი, ფილმის ავტორებიც აზნაურის დღევანდელი შეჭირვებული მდგომარეობის ჩვენებით იწყებენ ფილმს, თუმცა ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, სადაც სოლომანთან მევალე პლატონი მოდის ვალის დაბრუნების მოთხოვნით, აქ „რუსის“ ხელისუფლება ბელელს უკეტავს აზნაურს, სახელმწიფო ვალის გადაუხდელობის გამო. ამ სცენის უნებური შემსწრე სოლომანი ბუჩქებში იმალება და იქედან უთვალთვალებს საკუთარ ეზოში მიმდინარე მოვლენებს.

ცრუპენტელობა — დ.კლდიაშვილის აზნაურების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი იარაღია და ამ იარაღს ისინი ურთიერთის მიმართ იყენებენ, ისიც საარსებო სარჩოს გამორჩენის მიზნით. აქ კი სოლომანის სახე მეტ გაქანებას იღებს და ფილმის ავტორებს „განუწურაქებულთა ორბიტაში“ ხელისუფლების წარმომადგენლებიც შეჰყავთ. ამაში გამეცადინებული სოლომანის ოჯახის წევრებიც ცდილობენ ორიოდე კაკალი სიმინდის სახლში გადაამალვას, რომ ეს უკანასკნელი იმედიც არ დაკარგონ.

სახლში დაბრუნებული სოლომანი, რომელსაც ერთი სამაშვლო საქმის კეთილად დაგვირგვინების პერსპექტივა ესახება, მეუღლეს ამშვიდებს;

„—ნუ გეშინიათ, რომ არაფერი გვაქვს! თუ არ გვაქვს, გვექნება... — ეუბნება სოლომანი

— შენ სულ მასე იძახი!" — პასუხობს ეფროსინე და უნებური მონმენი ვხდებით სოლომანის, ალბათ მერამდენე ცრუ დაპირებისა, რომელიც ნაკლებ თუ უნერგავს მომავლის რწმენას საკუთარი ოჯახის წევრებს.

გრძელ, იმერულ ჩოხაში გამონწყობილი სოლომანი, სამკუთხა წვერით და მალალი ბოხობით, უნებურად დ.რონდელის ფილმის „დაკარგული სამოთხის" პერსონაჟს — მიქელა კალმახიძეს ემსგავსება. მორბელაძის ეკრანული სახე კარიკატურული, სპეციფიკური საღებავებით იხატება და მით უფრო კომიკური ხდება სოლომანი, როდესაც ჯორზე ამხედრებული შელახული აზნაურული პატივმოყვარეობის აღდგენას ხელისუფლებაზე შურისძიების გზით ცდილობს. ერთი მხრივ, აზნაურული კუდაბზიკობა და, მეორე მხრივ, მუქარათა გამოვლენის შეუსაბამო ფორმა. სოლომანს არ ძალუძს პირდაპირ და ხმამაღლა განაცხადოს ამის შესახებ. ამიტომაც ფილმის ავტორები გმირის შინაგანი მონოლოგის მსმენელებად გვაქცევენ, რითაც სოლომანის ხასიათში ახალი შტრიხი შემოაქვთ. „მე არ ვიყო აზნაური, შენი ხელით თუ არ მოგახსნევიანო ეს ლუქი და ბეჭედი", — ტექსტს მსახიობის გადაჭარბებული ჟესტიკულაცია და გრიმასები დაჰყვება თან. საკუთარი სიმამაცით აღფრთოვანებული, სტიქიაში შესული მორბელაძის იდილიას ჩვეულებრივი კატის გადარბენა დაარღვევს და მაყურებელიც მომავალი მარცხის კონტურებს ამოიკითხავს დამფრთხალი სოლომანის საქციელში. საქმეზე გზად მიმავალ მაშვალს ავად ენიშნება კატის გადარბენა, სასწრაფოდ მოატრიალებს ჯორს, იმ ადგილს შემოუვლის და შინაგან მონოლოგს გააგრძელებს;

„— ოცდახუთი — მთავრობას, თხუთმეტი — პლატონს, ოცი კი სამ თვეს მეყოფა“, — ასე ანაწილებს ჯერ კიდევ არ აღებულ სამაშვლოს მორბელაძე. ხოლო ჩვენს წინ მთელი ეპიზოდი ერთი მსახიობის სპექტაკლად თამაშდება, სადაც უკვე წინასწარ ფილმის ავტორები „გადაქაჩული“ აზნაურის მოსალოდნელი კატასტროფისათვის გვამზადებენ.

კადრში ბესარიონ საქარაძის კარმიდამო ჩნდება. მხართეძოზე წამოწოლილი ბესარიონი გზად მოჩაქჩაქე სოლომანს გაჰყურებს, რომლისგანაც განსხვავებით, მისი ოჯახი ჯერ-კიდევ მორბელაძეებივით ბელელ-გამოცარიელებულ მდგომარეობას არ უთანაბრდება. ობიექტივი ბესარიონის თვალთ უყურებს მისკენ მომავალ ბილიკს და თითქოს ტკბება საკუთარი ეზოს მშვენიერებით. უკვე ამ კადრებიდანვე იკითხება აზნაურების სოციალური ყოფის განსხვავებული საფეხურეობრიობა. თუმცა, არც საქარაძეა მოკლებული აზნაურისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. შესაძლოა უფრო მეტადაც კი, ვიდრე სოლომანი. სწორედ ბესარიონისაგან მოდის მომავალი მოყვრების მოტყუების იდეა. მანამდე კი სტუმარ-მასპინძლობის და აზნაურული ზრდილობისა და ჩვეულების წარმოჩინების კლდიაშვილისეული სცენა თამაშდება, რომლის მიხედვითაც აზნაურები თაკილობენ პირდაპირ საქმეზე გადასვლას და მიმდინარეობს ურთიერთ-მოტყუების, ერთმანეთისაგან თავიანთი ნამდვილი აზრების მოხერხებულად დაფარვის თავისებური შეჯიბრი, სადაც ფილმის ავტორებს საინტერესო სცენა შემოაქვთ. საქარაძის ოჯახის პარალელურად მორბელაძეების ოჯახში ხდება გადანაცვლება. ეფროსინესა და პლატონს, რომლის ვალიც აქვს სოლომანს, დიალოგი გაუმართავთ. აღნიშნული ეპიზოდი კლდიაშვილის მოთხრობაშიც არსებობს. უფრო მეტიც, სწორედ ამ ეპიზოდით იწყება მორბელაძის შეჭირვებული ყოფის გაცნობა. ფილმში ის ერთგვარად გადანაცვლებულია და მხოლოდ მაშინ ჩნდება, როდესაც ბესარიონი ეფროსინეს ამბავს გამოჰკითხავს სოლომანს:

„— ეფროსინეს რა უჭირს, ქეა ნამონოლილი მუხების ჩრდილში“, — პასუხობს სოლომანი და ჩნდება სიბრაღული, როდესაც კადრში მეველე პლატონთან მოსაუბრე, სიმნრის ოფლში განურული ეფროსინეს უხერხულობას ვანყდებით. ამგვარი გადანაცვლებით ფილმის ავტორებმა გაამძაფრეს მორბელაძის და საერთოდ, აზნაურული სიტყვის რეალურ არსებობასთან სრული შეუთავსებლობის სავალალო სინამდვილე.

საქარაძეების ოჯახში ქათამაძეების მოტყუების გეგმა სამთა კავშირის საიდუმლო სერობას ემსგავსება. კადრის კომპოზიციის ცენტრს, სახით კამერისაკენ, სოლომან მორბელაძე იკავებს, აქეთ-იქეთ ბესარიონი და პელაგიაა. სოლომანი გააცნობს მეუღლეებს ქაიხოსროს თანხმობას, თანაც შეპარვით და დაბალ ხმაზე, ისე რომ საპატარძლო ელპიტემ არაფერს მოკრას ყური. ქარსიძე მადლიერია მაშვლის მეცადინეობით. თუმცა შესაშური სასიძოს ხელში ჩაგდებას ნაკლები სამზიოთვითი ცდილობს, „გლეხი ქათამაძე ხომ ისედაც მადლიერი უნდა იყოს აზნაურის ქალი რომ მოყავს ცოლად“. სოლომანი შეშინებულია საქმის სავალალო შემობრუნებით და მისთვის ნათელი ხდება, რომ ორლობეში მომავალი, მასავით მაშვალი სიკოია ნაკლებ თანხას ითხოვს ქარსიძეებისაგან. მაშვლების შეჯიბრებასა და ოჯახების გადაბირებაზე გამეცადინებული აზნაური ოჯახისა და ცოლ-ქმრული ურთიერთობის საკითხს გაშიშვლებულ-გააფთრებული ვაჭრობის საგნად აქცევს (აღნიშნული მოტივები დ.რონდელის „დაკარგულ სამოთხეშიც“ თამაშდება, სადაც მაშვლები არისტო და სოლომანი ეჯიბრებიან ერთმანეთს). ფილმის ავტორები ცდილობენ რამდენადმე შეარბილონ ამ ფაქტისადმი მწერლისეული დამოკიდებულება და თუ ნაწარმოებში მინიშნებაა ნიკოსა და ელპიტეს ურთიერთმონონების ფაქტზე, ფილმში ელპიტეს დედისაგან, პელაგიასაგან ვიგებთ, რომ მის შვილს უყვარს ნიკო და ამიტომაც ცდილობს ბესარიონის გულის მოგებას, რათა ამ უკანასკნელმა ათ თუმანში არ გადაცვა-

ლოს ელპიტეს ბედნიერება (დ.კლდიაშვილის მოთხრობაში ეს მისია სოლომანს აქვს დაკისრებული). ბესარიონი ურყევია თავის გადაწყვეტილებაში, ვინაიდან დანარჩენებიც გასამზითვებელი ჰყავს და ხვალინდელი დღის შიში არ ასვენებს.

განრისხებული სოლომანი ტოვებს საქარაძეების ოჯახს. ლამის წყვდიადში, მთების გამოკვეთილი კონტურების ფონზე, მოჩაქჩაქე ჯორზე ამხედრებული, წელში განყვეტილი, „მუცელში ნალველჩაქცეული“ სოლომანი მოსჩანს. მორბელაძეებთან შუაცეცხლია გაჩაღებული. ეფროსინე უთქმელად ხვდება მეუღლის სატკივარს და ამ გარინდებით ხაზი ესმება მათი გამოუვალი მდგომარეობის მთელ ტრაგიზმს.

პარალელურად მოქმედება აბესალომის სახლში ინაცვლებს, სადაც მეოცნებე გოგონები ვარსკვლავებს მისჩერებიან, მამა ადგილს ვერ პოულობს და ბოლთას სცემს. ამავე დროს, შეყვარებული სასიძოს ანთებული სახე იკავებს კადრს, რასაც საკუთარ სახლში მოსვენებადაკარგული, ფიქრებს მიცემული სოლომანის გამოსახულება ენაცვლება.

ხმის შემოსვლასთან ერთად კინოგამოსახულების სტრუქტურა თანდათანობით შეიცვალა. სიტყვამ ნიშნელოვნად შეამცირა ის დატვირთვა, რომელიც მანამდე გამოსახულებაზე მოდიოდა: სიჩუმის გადმოცემა შესაძლებელი გახდა „რეალური სიჩუმით“. აღარ იყო აუცილებელი სახვის დამატებითი ხერხების მოძიება მის გამოსახატავად, ეს იქნებოდა შედარება თუ მეტაფორა. თავისთავად, აღნიშნული მსახიობსაც ეხება და მონტაჟსაც. ის, რაც მხოლოდ სამაყურებლო ასოციაციებსა და მეტაფორებს ეყრდნობოდა შესაძლებელი გახდა ჩვეულებრივი სიტყვით გამოხატულიყო და არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ ხმაურით, მუსიკით. შესაძლებელი გახდა გმირის შინაგანი გარემოს ჩვენება — მისი ფიქრების, განცდების, განწყობილებების და ამისათვის აღარ იყო აუცილებელი ტიტრი ან თავად გამოსახულება. თუ კ.მარჯანიშვილთან ძირითადი საყრდენი მსახიობის მიმიკა



და ჟესტი იყო, ფილმში კარდაკარ" რეჟისორები არაერთხელ მიმართავენ შინაგან მონოლოგს, გმირის სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად. თუ ადრეულ ეკრანიზაციაში, მათ შორის „სამანიშვილის დედინაცვალშიც“, ახლო ხედის სიჭარბე შეიმჩნეოდა, ამ შემთხვევაში ობიექტივი უფრო მეტად დამკვირვებლის ფუნქციას იღებს და საერთო, უფრო ხშირად კი საშუალო ხედებით აპელირებს.

პარალელური მოქმედების მონაცვლეობით შესაძლებელი გახდა ერთსა და იმავე დროს, რამდენიმე ადგილზე განაცვლება, თითქოს დათვალიერება ყველა იმ პერსონაჟისა, რომელთა ცხოვრებაშიც რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელოვანი გარდატეხა უნდა მოხდეს. კამერა კვლავ მორბელაძესთან ბრუნდება, ვინაიდან ის არის მათი ბედის ავან-ჩაივანი, ხოლო ეზოდან მოსული ბესარიონის ხმა ერთგვარ დამასრულებელ აკორდად გაისმის, რამაც ეპიზოდის კულმინაციამდე მისული დაძაბულობის განმუხტვა უნდა მოახდინოს.

კვლავ ღამის წყვილია. ბესარიონი სოლომანს გაანდობს საკუთარ გეგმებსა და თან შეემუდარება მაშვალს:

„— ნუ დამლუპავ, სოლომან, შენი ყურმოჭრილი მონა გაეხდები, ნუ შემარცხვენ, ქალი არ მიმიტოვონ!..”

ბესარიონის იმედი მომავალი სასიძოს სიყვარულს ემყარება.

ფილმში ახალი კარ-მიდამო ჩნდება — გლეხი ქაიხოსრო ქათამაძის რკინის ჭიშკარითა და საშვილიშვილოდ ნაგები ღობით. ეზოში ქაიხოსრო ჭურებს დასტრიალებს. მორბელაძეების გაპარტახებულ, ტრამალად ქცეულ ეზოს შრომით მოწეული ბარაქა ცვლის.

ერთ მხარეს, სოლომანის „მოქარგული ენით“ გულმომბალი გლეხი და საპირისპირო მხარეს განათლებული, შეყვარებული ნიკო, რომელმაც მამისაგან განსხვავებით ცხოვრებისა არა იცის რა, მაშვალის გეგმაზე თანხმობას განაცხადებენ.

ქორწილი. სამამშვლოს ჩაბარების მოლოდინში და საკუთარი ცრუპენტელობით შეშინებული სოლომანი ყურადღებით აკვირდება მიმდინარეს. ოთახში გრძელ ხის მაგიდასთან შეკრებილია მაცრიონი, ქაიხოსრო საქმიანად არის გართული ფულის თვლით. როგორც კლდიაშვილთან, აყალ-მაყალს ვერც აქ გადაურჩა აზნაურის ოჯახი და ვერც სოლომანმა მიიღო დაპირებული სამამშვლო.

მზითევის გარშემო ნამდვილი ბრძოლა, ქიშპობა გაჩაღდა. სოლომანმა, რომელმაც დაუსრულებლივ ქსოვა სიცრუის, პირმოთნეობისა და თვალთმაქცობის ხლართი, ბოლოს თვითონ გაება. ამიტომაც კლდიაშვილის მოთხრობას სოლომანის საკუთარ თავთან გამართული დიალოგი ასრულებს: „— ღმერთმა დაწყევლოს, ღმერთმა! — ღმერთმა დაწყევლოს, ამნაირი გაძალღებული ცხოვრებაც!... მშიერ, გალატაკებულ კაცს რავა უნდა ენდო კაცი?! პატიოსნებაც დავინყებულები აქვს და სინდისიც. ცოდვათაც აღარ მიაჩნია, თუკი რამე წაგლლიტა, წაგაფცქენა, მოგატყუა, გაგაცუცურაკა! ყველაფერი დავინყებულები აქვს... მომადგება კიდევ“.

აღნიშნული მონოლოგი არა მხოლოდ სოლომან მორბელაძის, კონკრეტული აზნაურის მხატვრული სახის მთელი ცხოვრების ფილოსოფიას ავლენს, არამედ ზოგადად კლდიაშვილის აზნაურების ყოფის და არსებობის განზოგადოებულ სურათს ხატავს.

ბუნებრივია, ეკრანი მწერლის სიტყვის გამოსახულებად ქცევის პრობლემის წინაშე დგას, მით უფრო თუ სიტყვა არ ატარებს აღწერით ხასიათს და პერსონაჟის კუთვნილებათა, ხასიათის გახსნის მნიშვნელოვანი ატრიბუტი, ამასთან ავტორის დამოკიდებულების გამოვლენის საშუალება. ფილმის ფინალში, მოთხრობისაგან განსხვავებით, არ ისმის კლდიაშვილისეული სიტყვა, ამიტომაც ავტორებმა სხვაგვარად გადაწყვიტეს ფინალური ეპიზოდი.

კამერა ჯორზე ამხედრებული სოლომანის ფიგურას თითქოს შორიდან უთვალთვალავს. პარალელურად, მორბე-

ლაძეების ეპიზოდში პატრონის მომლოდინე ხელისუფლების წარმომადგენლებს ათვალეიერებს. თუ მოთხრობაში მინასთან გასწორებული, „შავ-უკულმა“ ფიქრებში წასული აზნაური საკუთარ „ბედაურს“ სახლისაკენ მიაქროლებს, ფილმში გაურბის განზილებული ახლობლების, გზისკენ მომლოდინე თვალებით მზირალ სახეებს. მთის კონტურებზე კვლავ „მიქრის“ მორბელაძის ერთგული ბედაური და ცისა და მთების შემაერთებელი ჰორიზონტის ვინრო ზოლში იკარგება, როგორც პანანინა წერტილი.

ფილმის დასაწყისში სოლომანის იმედიანი და ხალისიანი განწყობა ფინალისაკენ იმედებისა და ოცნებების ნამსხვრევებად იქცევა. კლდიაშვილისეული სოლომანი, ისევე როგორც ფილმის მთავარი პერსონაჟი, აცნობიერებს საკუთარი მცდელობის უსაფუძვლობას და ფინალიც აღიქმება, როგორც შედეგი, საზღაური იმ სიცრუისა, რომელიც სოლომანის მთელ ქმედებას წითელ ზოლად გასდევს.

დ.კლდიაშვილი ყოველთვის მხიარულ ნოტაზე იწყებს უცნაური ამბის მოყოლას, თუმცა ამ მხიარულების უკან სევდა და სიბრალული აჩრდილად დაყვება ნანარმოების პერსონაჟებს, მთელ მათ ქმედებას. დასასრულისაკენ მწერალი ყოველთვის ან ტრაგიკულ, ან დრამატულ პასაჟს აკეთებს და ამით მკითხველს აიძულებს კვლავ დაუბრუნდეს და გადახედოს გმირის საქციელის ჭეშმარიტ მოტივებს. ამ გადასახედიდან კი ნაკლებ თუ დატოვებს სოლომან მორბელაძე საფუძველს მხიარულებისათვის. მ.კოკოჩაშვილისა და ო.აბესაძის ეკრანიზაცია კლდიაშვილის ნანარმოებების ეკრანული გააზრების ისტორიაში ახლებური მიდგომის მცდელობა იყო, როდესაც წინა პლანზე არა დრომოჭმული კაპიტალიზმის მავნე გადმონაშთი, არამედ არსებობისათვის, საკუთარი ოჯახის ფიზიკური გადარჩენისათვის, შარას გაკრული ჩვეულებრივი ადამიანი გამოდის.

1964 წელს ეკრანებზე დ.კლდიაშვილის მოთხრობის „მიქელას“ ეკრანიზაცია გამოვიდა — ელ.შენგელაიას პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი. ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში რეჟისორს სურვილი ჰქონდა მოკლე ფორმის ვირტუოზის — ა.ჩეხოვის მოთხრობის ეკრანიზაცია გაეკეთებინა. როგორც ს.ჟღენტის იხსენებს „ის, მაშინ განცვიფრებული იყო ჩეხოვის ღრმა ფსიქოლოგიზმით, მისი უნარით იპოვოს ხედვის ის ერთადერთი წერტილი, ერთადერთი რაკურსი, საიდანაც ადამიანის სულზე დაკვირვების მოხდენაა შესაძლებელი“.<sup>59</sup> ყველაფერი, ზემოაღნიშნული რეჟისორმა კლდიაშვილში იპოვა და არც არის გასაკვირი: ხშირად ჩვენს მწერალს ქართველ ჩეხოვად ნათლავენ. რაც მთავარია, ისინი მარტო წერის მანერით კი არ დგანან ახლოს ერთმანეთთან, არამედ საერთო სულისკვეთებით, სინამდვილის ფილოსოფიური აღქმით, სევდიანი ირონიით, კეთილშობილური ჰუმანიზმით. სწორედ ამ მოთხრობის ეკრანიზაციით რეჟისორმა მარადიულ თემებზე მსჯელობის სურვილი განაცხადა.

მოთხრობა „მიქელა“ შერისხვისა და „მსხვერპლის“ ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს, სადაც პერსონაჟთა ტრაგედია მათი ვნებისა და რწმენის ტრაგედიაა, სულსა და ცნობიერებაში მიმდინარე შინაგანი წინააღმდეგობები მწერლის ყურადღების ცენტრშია მოქცეული. გლეხი მიქელას ქცევისა და ხასიათის განმსაზღვრელი შიშია, გადაგვარებისა და საბოლოო ამოძიკვის შიში, რომელსაც უფროსი შვილიშვილის სპიდონას საიქიოდან მობრუნების შემთხვევა განსაკუთრებულ სიმძაფრეს სძენს. განცდა, შიში იქცევა ვნებად. იმ ერთგვარ აპათიურ მდგომარეობად, რომლის შედეგად უნდა დაიწყოს აქტიური ქმედება. აქ ადგილი აღარ რჩება იუმორისტს — არც, ცრემლნარევი და არც უცრემლო სიცილისთვის. პატარა მოთხრობა, რომელიც ეკრანულ კინმოთხრო-

ბად უნდა ქცეულიყო, უპირველეს ყოვლისა, ადეკვატური ფორმის მოძიების აუცილებლობას საჭიროებდა. მცირე მეტრაჟი და რაც შეიძლება მეტი სისავსე, კლდიაშვილის სამყაროს მუქი ტონები — შავ-თეთრი კადრების მდინარებაში გადმოიღვარა.

ფილმის დასაწყისში, კადრში დიაგონალზე შეჭრილი, გათხრილ საფლავში ჩადებული კუბო იკავებს ადგილს. კადრგარე ტექსტი იუნყება მიქელა გიორგაძის უბედურებას და მწერლისდაგვარად გვაცნობს ოჯახში დატრიალებულ ტრაგედიას. მიქელას სამი ვაჟი ჰყავდა და სამივე მინას მიაბარა, ერთი ცოლშვილიანად და დარჩა რძლისა და ორი შვილიშვილის ანაბარად.

სიკვდილი, რომლის სიმბოლოდაც აღიქმება პირველი კადრები, მთელი ფილმის მოქმედებას გამჭოლ ხაზად გასდევს. ქელების სუფრას სასაფლაოდან მობრუნებული ოჯახის წევრების გარდა, მხოლოდ მესაფლავე ალექსი ბოჭორიძე უზის. ღვთის ანაბარა დარჩენილი მიქელა განგების ნებასურვილს ემორჩილება, მუხლზე დავარდნილი შეწყალებას ითხოვს, იქნება განგებამ გადაურჩინოს მოდგმა გადაშენებას.

კადრში კვლავ ავტორის ხმა იჭრება და გვატყობინებს სპიდონას ჯანმრთელობის გაუარესებას. მიქელასთვის ჩვეულ წესად იქცა საკუთარი მონაგარისათვის საფლავის მომზადება. ეხლა საფლავს ჯერ კიდევ ცოცხალ, მაგრამ სულთმობრძავ სპიდონას უმზადებს, რომ მეზობლის გოგონა ბიჭის სამოთხიდან დაბრუნების ამბავს ამცნობს. ანთებული, გაბრწყინებული სახით გარბის მოხუცებული ოდისაკენ. თვალეში იმედი კიაფობს, მაგრამ ხანმოკლედ... ოთახის ჩაკეტილ სივრცეში სანოლზე მიმქრალი ლანდივით იკარგება გლეხურ საბანში ჩაფლული ათი წლის სპიდონას სუსტი სხეული.

კამერა ოთახში შეჯგუფებულ ცნობისმოყვარე მეზობლებს ათვალთვობს. ბაბუა შეიტყობს სპიდონას დროებით დაბრუნების ამბავს და მეხნაცემი, გამშრალი გადის კარში.

კამერა მიყვება მიქელას, რომელიც კუნძზე ჩამომჯდარი ყალიონს აბოლებს და უკვე მოხუცებულის სახეზე ბედთან შეგუების, სპიდონას სიკვდილთან შეგუების ფატალურ სინამდვილეს ვკითხულობთ.

რძალი ხელებდაკაპინებული შრომობს, როდესაც მიქელა თავის პანანინა ნესტორასაკენ გაემართება. მადლობა ღმერთს, რომ ნესტორა „კენჭივით“ მაგარი და ჯანმრთელია. მიქელას უკანასკნელი იმედი სახლის შავი ძალებისაგან განმენდაა, რითიც გვარი შესაძლოა გადაშენებისაგან იხსნას. მიქელა ალექსი ბოჭორიძესთან ერთად შეუდგება სახლის განმენდას და გორაკზე უკვე თეთრი ოდა შენდება. განწირულ სპიდონას კი მასავით სუსტ, ნწელებისაგან შეკრულ ქოხში გადაანვენენ.

შემოდგომის წვიმები ძალაში შედის. ჩაბნელებულ კადრს პატრუქის მოლივლივე შუქი არღვევს და მაიას სახეს და ხელებს ამკვეთრებს. ქალი თითქოს მოახლოებულ საშიშროებას გრძნობს, მიქელა ბუხარს ეფიცხება. მაია ღმერთს ევედრება. პატრუქი ქრება და ნათელი ხდება მიუსაფარი, პატარა ადამიანის დაღუპვის გარდუვალობა.

გამთენიისას, წვიმით გადაღენილ კარავთან სპიდონას ხელილა მოჩანს. მიქელა გაკვირვებული შესცქერის შემადრწუნებელ სანახაობას.

„— კი მაგრამ, ამ ერთ წელიწადს, რომ არ გაუვლია!..“  
— უნებურად ამოხდება მოხუცს.

კვლავ საფლავი, რომელსაც მამაო აკურთხებს. მიქელა მადლობას სწირავს ყურადღებისათვის. მამაო წყრომით შეხედავს „მკვლელს“:

„— მადლობა კი არა, სამართალში ხარ მისაცემი!“— პასუხობს მამაო.

დგება ზამთარი. კადრს მიღმა მიქელასა და მაიას დიალოგი ისმის. ნესტორას დაბრუნებაზე მსჯელობენ.

გაზაფხულზე ურმით მოჰყავთ პატარა ნესტორა. მიქელა ეხლა უფრო გატეხილია, მაგრამ იმედიანი, რომ განგება დაინდობს და ამ პატარას მაინც არ წაართმევს გვარიც გადაშენებას გადაურჩება.

ფილმში მოთხრობა თითქმის სახეშეუცვლელი ფორმით არის გადატანილი, რომ არა ის მცირეოდენი დამატებები, რომელთაც არათუ დისონანსი შეაქვთ ნაწარმოებში, არამედ უფრო მეტად უსვამენ ხაზს პატარა სპიდონას დალუპვით გამონვეულ ტრაგიზმს.

ამგვარია ეკას გმირი (რომელიც მოთხრობაში არ არსებობს), სპიდონას ერთადერთი მნახველი და მეგობარი. ერთადერთი არსება, რომელიც არად აგდებს მის უცნაურ სნეულებას, ებრალება და ამასთან, ჩვეულებრივი ადამიანური ცხოვრებით არსებობის საშუალებას აძლევს. ჩნდება იმედი, რომ ამგვარი ურთიერთობა ცოტათი მაინც გააღებებს მისდამი სხვების დამოკიდებულებას. სპიდონა მხიარულდება, პატარა გორაკებიან ბილიკებზე ეკასთან ერთად ჩვეული ბავშური სილალით დარბის, მაგრამ ეს დროებითია! სიკვდილი გარდაუვალია და ფინალურ კადრებში საფლავთან გაზაფხულის პატარა ყვავილივით ამოიზრდება ჩითის კაბაში გამონწყობილი ეკას ფიგურა. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ეს პატარა არსება ერთადერთი გულშემატკივარია სპიდონასი, რომელიც მიქელასთვის მხოლოდ გადაშენების სიმბოლოდ ქცეულა, თითქოსდა მისი ბრალი ყოფილიყოს, რომ დიდიხნის სიცოცხლე არ უწერია.

კლდიაშვილის მოთხრობა ავტორის სიტყვით იწყება — თითქოს ის უკვე მზა სცენარია ეკრანული ხორცშესხმისათვის გამზადებული. მწერლის სიტყვა — კადრგარე საავტორო ხმად იქცევა, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში ოთხ ჩანართს აკეთებს და ყველა შემთხვევაში, ეპიზოდის დრამატურგიული შინაარსიდან მომდინარეობს. ფილმის დასაწყისში, როდესაც მიქელას ოჯახზე თავდატეხილ ტრაგედიას გვამცნობს. ეპიზოდს, შინაარსის ვიზუალური ილუსტრაცია

მოსდევს, საფლავისა და კუბოს გამოსახულება, რომელიც უკვე შედეგად აღიქმება – სავტორო ტექსტის დასტურად. შემდეგ, ავტორი სპიდონას ავადმყოფობის გაუარესებას გვაგებინებს, პარალელურად მიქელა სპიდონასათვის ამზადებს საფლავს. აქაც დიქტორის ტექსტის ერთგვარ ეპილოგად აღიქმება მიქელას საქმიანობა. საიქიოდან მოვლენილი სპიდონას ნაამბობით შეძრწუნებულ მიქელას სულიერ მდგომარეობას მთხრობელი სიტყვად აქცევს და ბოლოს, ფილმის ფინალში, უკანასკნელად გაისმის ავტორის ხმა, რასაც ტექსტის ვიზუალური ილუსტრაციის სახით, გზად მომავალი დაღონებული მიქელასა და ურემზე შემომჯდარი ნესტორას გამოსახულება მოსდევს.

ფილმის მთავარი გმირი შემოსაზღვრულ სივრცეში თავსდება. ტრამალად გაშლილ მამულში სოკოსავით ამოზრდილი მიქელას ოდა შემადრწუნებელი მარტოობის განცდას ბადებს. სპიდონასათვის სახელდახელოდ ამენებული ხუხულა უფრო ნათელი და სიცოცხლიანია. მზის სხივები წკნელებს შორის იჭრებიან და ერთგვარი სიხალავათის განწყობას ქმნიან, მაშინ, როდესაც მიქელას სახლში მხოლოდ პატრუქის ან ბუხრის სინათლე ლივლივებს. ირგვლივ ყველაფერი კუშტია, ისეთივე როგორც მიქელაა. აქ დუმილია, იმგვარი დუმილი, სასაფლაოზე რომ იცის ხოლმე და მარტოდ მიმავალ კაცს უნებურად ფეხს ააჩქარებინებს.

ოპერატორი აღ.რეხვიაშვილი შავი და თეთრი ტონებით აღწევს გამოსახულების ასკეტურობას. ფერადოვნება წაშლიდა კლდიაშვილისეულ ტრაგიზმს. ინტერიერი, რომელიც მაქსიმალურად არის განტვირთული დეტალებისაგან, ჩაკეტილ, სულისშემხუთველ ატმოსფეროს ქმნის. კადრიდან კადრში წარმავლობის აუცილებლობის შეგრძნება იზრდება და არ გვტოვებს მაშინაც კი, როდესაც კამერა ინტერიერიდან გადის, ვინაიდან ამ დროს ტრაგიკულ განწყობას, გამოსახულებასთან ერთად ხმაურები ამძაფრებს.



ეზოში სამი დიდი ქვაბი დგას მდულარე წყლით სავსე და ინყება სახლის განმენდის პროცესი. ჩაქუჩების დარტყმის ხმა და კადრში დიაგონალზე შეჭრილი ორთქლის ზოლები ტრაგიკულ ელფერს სძენენ ყოველივეს. მიქელა გაშალაშინებულ ძელებს, მხარზე შედებულს მიათრევს ახალ ადგილზე. გოლგოთას სანაცვლოდ, ეხლა ეს მთა მისთვის ამალღების მთაა, განმენდილი ძელები კი მისი საზიდი ჯვარი. ირგვლივ ხრიოკია, თითქოს აქ სიცოცხლისათვის ადგილი არ არსებობს. თავად მიქელას ეზოც ყოფითი დეტალების არარსებობის დემონსტრირებას ახდენს, რომ არ ჩავთალოთ ეზოში დადგმული ერთადერთი ქვევრი.

სიცოცხლის ნიშან-წყალი, მისი ფეთქებადი პულსაცია მხოლოდ ნესტორასაგან მომავალ გზაზე იგრძნობა. კადრში მოშრიალე ტყე, მდინარის მჩქეფარე ხმაური იჭრება. სწორედ აქ შემოდის ბუნებრივი ხმაურები, რასაც შემდეგ ეზოში მოტანტალე ბავშვების ყრიაშული ერთვის.

ოპერატორი ძირითადად საერთო ხედებს იყენებს. ერთგვარი დისტანციიდან, დამკვირვებლის პოზიციიდან ჭვრეტენ ფილმის ავტორები მიქელას ცხოვრებას. უნდა აღინიშნოს, რომ თავად დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებში იგრძნობა ობიექტური დამკვირვებლის მუდმივი არსებობა. ერთი მხრივ, მიქელას უსიცოცხლო სამოსახლო და, მეორე მხრივ, მძახლების სიცოცხლით სავსე კარ-მიდამო. ორი გარემო, ერთიმეორის გაგრძელებად, ერთი მეორის ლოგიკურ შედეგად აღიქმება. იქ, სადაც სიკვდილია, გვერდით სიცოცხლე ჩქეფს და პირიქით. თუმცა, ისინი ერთმანეთს არ ერევიან, ერთი მეორეში არ გადადიან, არამედ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად არსებობას განაგრძობენ. მათი შემაკავშირებელი მხოლოდ გზაა. გზა, რომელიც ამ მიწაზე ადამიანური ცხოვრების დროებით მოვლინების, ქვიშის საათის სიმბოლოდ აღიქმება.

საერთოდ, ელ.შენგელაიას შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი განმეორებადობის პრინციპი ამ ფილმშიც თა-

მაშდება: სახლის მორების განმენდის სცენა, ტანსაცმლისა-  
გან განთავისუფლება და მდინარის გადალახვა. გზა, ჩაქუჩე-  
ბის მონოტონური ხმაური, ხატის თემა. აღნიშნული კადრები  
ერთმანეთს ენაცვლება, რათა ისევ ხელმეორედ აღმოცენ-  
დეს და ამგვარი მონაცვლეობა მაყურებელს რალაც განსა-  
კუთრებულთან ზიარების შეგრძნებას უმძაფრებს. ფილმში  
არაერთხელ მეორდება, ერთი მხრივ, საფლავის სცენები და  
მეორე მხრივ, ღვთისმშობლის ხატთან მლოცველი მიქელას,  
ხან მაიას სცენები. ღვთისაკენ, განგებისაკენ მიმართული  
ყოველი ვედრება თითქოს ღვთის წყრომად ტრიალდება.  
ახალ კორტოხზე აგებული თეთრი სახლისაკენ მიმავალი სა-  
მი ფიგურა, რომელიც ღვთისმშობლის ხატის გადასვენების  
ეპიზოდს ასახავს, თითქოს ასრულებს სპირალისებურად  
აგებულ განმეორებების მთელ ჯაჭვს. „ხატის გადასვენებაში  
არის რალაც ასკეტური დიდებულება — კომპოზიცია თავი-  
სებურ კლასიკურ სამკუთხედს წარმოადგენს, რომლის მო-  
ნოტონური რიტმი მონუმენტურობას სძენს გამოსახულებას.  
ამ რიტუალური მსვლელობის დაგვირგვინებაა უკვე აღწერი-  
ლი ფინალური კადრი, რომლის ხილვითაც ფილმის მანძილ-  
ზე არსებული დაძაბულობა გეხსნება და საოცარი სიმშვიდე  
გეუფლება“.<sup>60</sup>

ელ.შენგელაიას ფილმში მოქმედება მთელი წლის მან-  
ძილზე თამაშდება, ისევე, როგორც დ.კლდიაშვილთან. ოპე-  
რატორი და მხატვარი ზუსტ დეტალებს იყენებენ, მაშინ რო-  
დესაც ნაზამთრალ ბუნებას ჯერ კიდევ არ გაუღვიძია. მიქე-  
ლას მოყვრებში გადასვლის ეპიზოდი გამოღვიძებული ბუნე-  
ბის, ერთგვარი სილალის მანიშნებელია. იწყება სახლის გან-  
მენდა, შემოდგომაზე ილუპება სპიდონა, შემდეგ კადრში და-  
თოვლილი ნატურის ფონზე მიქელას და მაიას დიალოგი  
იმართება. სწორედ ისევე, როგორც მწერალთან არის აღწე-  
რილი. ორივე სასოებით ელოდება ზამთრის დასასრულს,  
სახლის ბოლომდე განმენდას და ნესტორას დაბრუნებას.  
კლდიაშვილი ამ ნოტიო ასრულებს თავის მოთხრობას.

ფილმში კი კვლავ გზა მოჩანს, ურემზე შემოსმული პატარა ნესტორა და მრავალი ჭირისაგან გატეხილი მიქელა. სიცოცხლის გადასარჩენად უნებურ მკვლელად ქცეული მოხუცის მონოტონური ნელი სვლა.

არეხვიაშვილი და ე.შენგელაია კლდიაშვილის მოთხრობის დრამატულობას ფილმის სახვითი რიგის საშუალებით ამძაფრებენ. ამიტომაც ძირითადი აქცენტი კადრის კომპოზიციაზე და ფერზე კეთდება. ამინდიც (ქარი და თავსხმა), ფერები (შავი, რუხი და თეთრი) და ბუნება (შიშველი, გამხმარი ხეები) დამთრგუნველ ატმოსფეროს ქმნიან.

სტატიკური კონტრასტულობის პრინციპი — შავ სამოსში გამოწყობილი შავი ფიგურები დამაბრმავებლად თეთრ ფონზე, ერთგვარად ხაზს უსვამენ გარდაუვალ კატასტროფას ყოველგვარი ცოცხალისათვის. მოქმედი გმირები თითქოს მხოლოდ ტიპაჟურ ფუნქციას ასრულებენ. მათ მაგივრად განწყობას ხმაურები და გარემო ქმნის, ისიც პირობითი და არარეალური. ეკრანზე ჩნდება, არა ტიპური იმერული სოფელი, არამედ კორტოხზე მდგარი მიქელას ოდა, როგორც მინიშნება არსებობაზე და სიცოცხლეზე, თუმცა მოკლებული ყოველგვარ ნამდვილ ფერადოვნებას, კუმტი და განტვირთული. ხმაურებიც, რომელიც დაჰყვება გამოსახულებას, ეს იქნება პერსონაჟის სიტყვა, გარეკადრული ხმა, ბუნებრივი ხმაური თუ სხვა, ყველაფერი პირობითია, ისევე როგორც იგავში, სადაც ჩვეულებრივი, უბრალო და ბუნებრივი ცხოვრებისეული ფაქტი სიმბოლური და ალეგორიული ხდება. ალეგორიულია თავად იგავის გმირიც. მათ შორის მიქელაც, რომელიც გარკვეულ მორალურ თეზას გამოხატავს — მიქელა საკუთარი ცრურწმენისა და დოგმების მსხვერპლია და მკვლელი ხდება, უნებური მკვლელი...

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ავტორებს თითქმის შეუცვლელად გადააქვთ მოთხრობის სიუჟეტი ეკრანზე, მრავალი ეკრანიზაციისათვის დამლუპველი ბუკვალურობის ნაცვლად, დამოუკიდებელი კინემატოგრაფიული ნაწარმოე-

ბი იბადება. ეკრანიზაცია, რომელიც ეკრანიზაციის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. ლიტერატურული მოთხრობა — კინომოთხრობად იქცა. ფილმის კანონები არ დარღვეულა. ამასთან, ნაწარმოების ტრაგიკული განწყობის გამოხატვას ემსახურება ფილმის მთელი გამომსახველობითი მხარე. შავი და თეთრი ფერი, ინტერიერისა და ნატურის მაქსიმალური განტვირთულობა, სახვის ასკეტურობა და გამოსახულების ერთგვარი სიმკაცრე, ხმოვანი და მუსიკალური ფონი (კომპ. ი.გეჯაძე). ფილმის გმირები კლდიაშვილისეული პორტრეტების არაჩვეულებრივად ზუსტი ტიპაჟური მიგნებაა. ამასთან, პროფესიონალი მსახიობის გ.ტყაბლაძის (მიქელა) და ზ.კვერენჩხილაძის (მაია) აქტიორული სახვის ხერხებიც იმგვარადვე განტვირთული და ასკეტურია, როგორც მთელი ფილმის სტილისტიკა.

ფილმით „მიქელა“ სრულდება ელ.შენგელაიას შემოქმედების პირველი ეტაპი, კლდიაშვილის სამყაროსთან პირველი შეხება. მოგვიანებით, ის, დაწყებული „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“, ამ მწერლის მნიშვნელოვანი გავლენის ქვეშ მოექცევა.

ლ.მუსინაკი აღნიშნავდა, რომ „კინოს შეუძლია მოქმედებისა და შესტების ჩვენება და ახსნა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იყოს აღმწერი, ეს მისი პრიმიტიული ფორმაა. მას შეუძლია, აგრეთვე, გამოავლინოს და გაარკვიოს სულიერი მდგომარეობა, ანუ იყოს პოეტური, ეს მისი უფრო სრულყოფილი ფორმაა“.<sup>61</sup>

60-70-იანი წლების ქართულ კინოში სწორედ ამ ფორმამ დაიმკვიდრა ადგილი და დაიწყო ლტოლვა განზოგადებული, მუდმივი ფილოსოფიური პრობლემის ასახვისაკენ. რა თქმა უნდა, ამგვარი გარდატეხა, მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზით არ იყო განპირობებული, არამედ იმ ტრადიციებით, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა, ხოლო მისი გამოვლენა ცალკეულ, ნიჭიერ ადამიანებზე იყო დამოკიდებული. ივ.ჯავახიშვილი შუა საუკუნეე-

ბის ქართველებზე წერდა, რომ „ადამიანი ითვლებოდა საკრ-  
ველად გრძნობადისა და გონებისა მეფობისად“ (დ.ალმაშენე-  
ბელი „გალობანი სინანულისანი“). გრძნობისა და გონების,  
სამყაროს ნიჭის შემაერთებლად. ეს თვისება ადამიანს თვით  
ხატებას ამსგავსებდა“. <sup>62</sup>

რა თქმა უნდა, ქართველი კაცი „მინაში ყურებით“ არ  
კმაყოფილდება, შიგადაშიგ ზეცასაც შეხედავს იმედიანი  
თვალებით. ეს, მინისა და ზეცის ერთიანობა, მისი ესთეტი-  
კური ბუნების ორი მხარეა. გ.ასათიანი აღნიშნავდა: „ღვთა-  
ებრივი პროპორციები“ — ადამიანის რენესანსული იდეალის  
მიზანსწრაფვა, რასაც მისი ორბუნებოვნების შეგნება უდევს  
საფუძვლად, ანუ იმის რწმენა, რომ ადამიანი ერთდროულად  
მინისაცაა და ცისაც“. <sup>63</sup> ტრადიციებით ჩამოყალიბებული  
ქართული ესთეტიკური ბუნებისათვის ამიტომაც იქცა წარმ-  
მართველ დევიზად „პოეზია უპირველეს ყოვლისა“. მოვლე-  
ნებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება სწორედ 60-იან წლებ-  
ში მჟღავნდება ყველაზე ნათლად და ადგილს რომანტიულ-  
პირობითი სანყისების სტიქია იკავებს. ახალი მსოფლმხედ-  
ველობა, ახალი შინაარსი, ახალი ფორმები, შესაბამისად,  
სტილები და ჟანრები.

თუ „მიქელა“ (როგორც მოთხრობა, ასევე ფილმი) მისი  
მთავარი გმირის ვნებისა და რწმენის ტრაგედიაა და აქ ადგი-  
ლი აღარ რჩებოდა იუმორისთვის, არც ცრემლნარევი და  
არც უცრემლო სიცილისათვის, ელ.შენგელაიას ფილმში  
„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (მიუხედავად იმისა, რომ მის  
მასალას კლდიაშვილის პროზა არ წარმოადგენს), ამ მწერ-  
ლისათვის დამახასიათებელ ტრაგიკომიკურ ინტონაციებს  
აღმოვაჩინთ. ფილმს საფუძვლად რ.გაბრიადის „პოროსის  
მარმარილო“ დაედო. მის მიერ დამკვიდრებული ჩვეულებრი-  
ვი ადამიანის ტიპებში (აგული, პიპინია, ბენჟამენი და სხვები)  
ეროვნული ხასიათის თავისებურებებმა მოიყარეს თავი. რო-  
გორც ი.კუჭუხიძე აღნიშნავს: „გაბრიადის ნოვატორობა

მდგომარეობს არა მხოლოდ იმაში, რომ მან გზა გაუხსნა უბრალო ადამიანის სახეს, რომელშიც შენარჩუნებულია ეროვნული ხასიათის საუკუნო ნიშან-თვისებები — უნარი სიცილით გაიმარჯვოს ტკივილზე, მამაცობით — გაჭირვებაზე, განსაკუთრებული არტიტიზმი, იუმორისა და თვითირონიის გრძნობა — არამედ იმაშიც, რომ გაბრიაძის შემოქმედებით ქართულმა კინოკომედიამ შეიძინა ახალი სახე და ახალი თავისებურებები. სიცილის ფორმულა გართულდა, შეიტანა რა, თავის თავში ერთდროულად იუმორისა და ტრაგიკომედიის ელემენტები".<sup>64</sup>

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ ჩვეულებრივი ადამიანის, მოქანდაკის აგული ერისთავის შემოქმედებითი ნვის შედეგია. იგი, იმდენადვე ნიჭიერ მოქანდაკედ შეიძლება მივიჩნიოთ, რამდენადაც უნიჭოდ, თუმცა ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ისიც ისევე, როგორც კლდიაშვილის გმირები, შეპყრობილია იდეით, ვნებით. ომიდან დაბრუნებული აგული „გაზაფხულის“ ხან კი „ჩრდილოეთის ციალის“ გამოქანდაკების სურვილითაა ანთებული, მაგრამ ყოველდღიური ცხოვრების მკაცრი კანონები და პიპინიას ურყევი ნება, მის სურვილებს მარადიული ოცნების სფეროში დაუდებს ბინას. რა თქმა უნდა, გაზაფხული მაინც დადგება, ოღონდ სასაფლაოზე. სწორედ აქ განისვენებენ აგულის ოცნებები და ფიქრები უკვდავ ხელოვნებაზე. იქ, სადაც ჩვეულებრივი მოკვდავი წევანან. „პიპინიაზმით“ შეპყრობილი ხელოვანის შრომა ბელლისათვის ზრუნვაში იღვრება.

„ჯარისკაცი, რა ჯარისკაცია, თუ გენერლობაზე არ ოცნებობს?“ ხელოსანიც ოცნებობს ქვემარტივ ხელოვნებაზე, პროტესტსაც კი უცხადებს ყველას, მაგრამ ხვდება, რომ ეს გაბრძოლება არაფრის მომტანია. ამიტომაც სასაფლაოზე მონყობილი გამოფენა ჩვეულებრივი ხელოსნის გამოფენაა. ოღონდ არაჩვეულებრივია იმდენად, რამდენადაც აგულის ოცნება „გაზაფხულის“ გაცოცხლებაზე ჩასახვისთანავე გაი-

წირა სასიკვდილოდ. ამ გამოფენით, თვითონვე აუგო წესი განუხორციელებელ ოცნებებს. გამოფენის წარდგენას თავად აგული ახდენს. მაყურებლის როლს მეუღლე გლაშა და მისი ქმნილებები ასრულებენ. ავტორი არ იშურებს არტისტიულობას, გრიმასებს, რომ რაც შეიძლება მეტი სიმკვეთრით წარმოაჩინოს თავისი „მკვდარი“ ხელოვნება. ქართულ კინოში ნაკლებად მოიძებნება ალბათ იმგვარი ეპიზოდი, რომელიც ასე მძაფრად, ერთდროულად ბადებს ეკრანზე, როგორც სასაცილოს, ასევე ტრაგიკულის განწყობას, როდესაც ცხოვრების ყველაზე სერიოზული მომენტების უკან კომიკური იჩენს თავს და ამით ხაზი ესმება ფუჭად ჩავლილი ცხოვრების ტრაგიზმს.

„აბა შეხედეთ იმერელს და დააკვირდით მის სიარულს: წინ, რაც უნდა სწორი გზა ედვას, მაინც იქეთ-აქეთ მიუხვ-მოუხვევს და ისე მიდის! თუმცა, იმან შორიდანვე შეგნიშნათ, მოგკრათ თვალი, მაგრამ ისე კი გაიხლოვდებათ, რომ თითქოს არ დაენახოთ, მერე ერთი უეცრად შეგეფეთებათ, რასაკვირველია აქტიორულად და ბოდიშს მოგიხდით ალერსიანი სიტყვებით“,<sup>65</sup> — წერდა აკ.წერეთელი. სწორედ ასე ემალება თავადის შთამომავალი მევალებს, საოცარი ცხოვრებისეული არტისტიზმით ცდილობს კლიენტურის მოზიდვას და აგულის უნიჭო ქმნილებების გასაღებას. პიპინია ერისთავი ერთობ კოლორიტული გმირია, ძველი თავადის, ამჟამად გაღატაკებული შთამომავალი, რომელსაც ყველაფერთან ერთად, კავალერისტის ტიტულიც მიუღია. პიპინიას წარსულიდან მომავალი მედიდურობა ზოგჯერ მძაფრი კომიზმის განცდას ბადებს. განსაკუთრებით მაშინ, „როდესაც, არ ეკითხებიან“ და იმერული კუდაბზიკობა საშუალებას არ აძლევს პრობლემა მის გარეშე გადაჭრან. თუნდაც სამხედრო სტრატეგიის ცერი თითით გადანყვეტის გეგმა, რომლის შედეგადაც, ძლივს განმენდილი გზა საშვილიშვილოდ ქვებით ჩაიხერგება. „Романтик“ — აღნიშნავს ის აგულიზე, როდესაც

ტრანშეების თხრით დაღლილი მოქალაქეები მინდორს ფხალის საკრეფად შეფენიან. არც პიპინიას აკლია რომანტიზმი, მაგრამ იცის რომ ამის დრო არ არის. თუმცაღა, მაშინ რას მივანეროთ მისი კავალერისტობის დიდებული ისტორია? პიპინიაც და აგულიც მინაზე მდგომი, მაგრამ ცაში მფრინავი მეოცნებეები არიან, რაც საერთოდ დამახასიათებელი ნიშანია ე.შენგელაიას გმირებისათვის.

არასოდეს ქართული კინო, ალბათ, ისე მკვეთრად ნაციონალური ნიშნების მატარებელი არ ყოფილა, როგორც 60-იანელთა შემოქმედებაში. სწორედ მათთან იძერწება ყველაზე ნათლად ქართული ხასიათის მნიშვნელოვანი თვისებები, ჩვენი ყოფის თავისებურებები, მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ჩვენეული ხასიათი.

აგული ერისთავის ისტორია ტრაგიკული ისტორიაა. მაგრამ ტრაგიზმი თითქოს მთელი ფილმის მანძილზე კომიკურის ფარდის უკან იმალება. მათ შორის წონასწორობა არ ირღვევა: „—თუ, დ.კლდიაშვილი ერთი ხელით გულს დაგიკოდავს, მეორე ხელით მალამოს წასცხებს. თუ, გულის ამრევ სურათს დაგიხატავთ, თანაც ამ სურათის სასაცილო მხარეს დაგანახებთ, წარმოსადგენად მომზადებულ ცრემლებს თვალის უბეში შეაჩერებს და თქვენს ბაგეებზედ გამოიწვევს ღიმილს, რომელიც ბოლოს სიცილად იქცევა. ეს კია, რომ ეს სიცილი ცრემლნარევია და ცრემლი სიცილის კარებთან დგას“. <sup>66</sup> — ასე მოინათლა პირველად ლიტერატურათმცოდნეობაში დ.კლდიაშვილი „ცრემლნარევი სიცილის“ ოსტატად და ასე შემოვიდა ქართულ კინოკომედიებში ცრემლნარევი სიცილი.

XX საუკუნის 70-იანი წლები, ის პერიოდი, როდესაც საბჭოთა სინამდვილეში ლენინის დაბადების 100 წლის იუბილე, ოქტომბრის რევოლუციის 70 წლისთავი, გასაბჭოების ნახევარსაუკუნოვანი ისტორიის იუბილე, ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების 30 წლის იუბილე აღინიშნება და პარტიის XXVI ყრილობა ტარდება. ამ იუბილეობანას ქარცეცხლმა,



შესაბამისი იდეოლოგიის, თემატიკისა და ჟანრის ფილმების მოძალეა განაპირობა. საქართველოში კი იქმნებოდა „იყო შაშვი მგალობელი“ (1971წ.), „პასტორალი“ (1976წ. ო.იოსელიანი), „ერთი ნახვით შეყვარება“ (1978წ., რეჟ. რ.ესაძე), „ქვეერი“ (1970წ.), „ქალაქი ანარა“ (1977წ., რეჟ. ი.კვირიკაძე), „ნატურის ხე“ (1977წ., რეჟ. თ.აბულაძე), „ფიროსმანი“ (1970წ., გ.შენგელაია), „XIX საუკუნის საქართველოს ქრონიკა“ (1979წ., რეჟ. ა.რეხვიაშვილი), „სერენადა“ (რეჟ. კ.ხოტივარი), „თუში მეცხვარე“ (1978წ., რეჟ. ს.ჩხეიძე), „შერეკილები“ (1974წ.) და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1978წ., რეჟ. ე.შენგელაია).

ქართულ კინოში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ერთი და იგივე ნაწარმოების ორჯერ ეკრანიზების პირველი შემთხვევაა და ამასთან ნათელი მაგალითია იმისა, რომ კლასიკური ლიტერატურის, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა ნებისმიერი ნაწარმოები განსხვავებულ დროში სხვადასხვაგვარად იკითხება და ამ წაკითხვაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორ-რეჟისორის შემოქმედებითი შესაძლებლობები და პირადი ნიჭია. 1926 წელს ეკრანებზე გამოსულმა კ.მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალმა“, რომლის სცენარზეც ნ.შენგელაია და ს.კლდიაშვილი მუშაობდნენ, ნ.შენგელაიას, როგორც ჩანს, დაუკმაყოფილებლობის განცდა და, ამავე დროს, ახალი საფიქრალი გაუჩინა — მან, თავად მოინდომა, ამ ნაწარმოების ეკრანიზება. სურვილი სურვილად დარჩა და თითქმის ხუთი ათეული წლის შემდეგ, მისი ვაჟი ელ.შენგელაია უბრუნდება აღნიშნულ თემას. შესაძლოა, ეს ერთგვარი ვალის გადახდაც იყო, ისეთივე ვალის, როგორსაც ერთაობ ბრეგაძე უხდის თანასოფლელებს.

მარჯანიშვილის ფილმისაგან განსხვავებით, შენგელაიას ფილმში ორი სტიქია შეეჯახა ერთმანეთს, ორი ხელოვნების კანონი — ერთი მხრივ, კინოს პლასტიკური კანონები და

მეორე მხრივ, სიტყვის. ეკრანისათვის ნაწარმოების შერჩევაში უკვე ვლინდება ის კანონზომიერი ტენდენცია, რომელიც ფილმის რეჟისორისთვის მოცემულ ეტაპზე კლასიკოსის საჭიროებაზე მიუთითებს. თავად ეკრანიზაციის კანონებიც და ნორმებიც იცვლება დროის წარმავლობასთან ერთად და ყოველ ეტაპზე კინემატოგრაფიული კულტურის განვითარების ხარისხს ასახავს. ამ თვალსაზრისით, კ.მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ XIX საუკუნის 20-იანი წლების ქართული ეკრანიზაციისათვის დამახასიათებელ ტიპურ ნიშნებს ასახავს. ამასთან, მოვლენებისადმი დამოკიდებულების თვისობრივად სხვა ხარისხს ავლენს, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს თავად ნაწარმოების ყანრზე.

კლასიკის ეკრანიზება ყოველთვის გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული, ვინაიდან საქმე სულიერ მემკვიდრეობას ეხება და კერძო, ვინაო ხასიათს კარგავს. კლასიკური ლიტერატურა ყველას კუთვნილებაა და თითოეული მკითხველი მას ინდივიდუალურად განიცდის. ქვეყანაზე ხომ იმდენივე კირილე და პლატონი დაიარება, რამდენიც მათი თავგადასავლების წამკითხველი.

ეკრანზე XIX საუკუნის ქართული ყოფის სურათები იშლება. დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებები უმთავრესად ადამიანის ბედის ისტორიებია, ამდენად ფილმის ავტორებისათვის — ელ.შენგელაიასა და რ.ჭეიშვილისათვის — წინა პლანზე უკვე სხვაგვარმა ამოცანამ წამოიწია (განსხვავებით კ.მარჯანიშვილის ფილმისაგან). ფილმში შექმნილი გარემო, ყველა დეტალი — უპირველესად, მთავარი გმირების შინაგანი სამყაროს გახსნას, მათ დახასიათებას უნდა იძლეოდეს. ყველაფერი ფილმში კლასიკური უბრალოებით არის განსულიერებული და თავისი ყოფითი თუ ისტორიულ-კონკრეტული დამოკიდებულებით მაყურებლის ყურადღებას არ ფანტავს.

ეკრანზე ხის ჭიშკრით, იმერული წნული ლობით შემორჩაგული, ბელეტაჟზე მდგარი ოდა ჩნდება. კამერა (ოპერატორები: ლ.ახვლედიანი, ო.სხირტლაძე) ზევიდან უახლოვ-

დება ეზოს და კვლავ შორდება. თითქოს ამბის მოსაყოლად ემზადება. ამბავი კი იწყება: პლატონის პორტრეტული გამო-სახულება (მსახიობი ი.კახიანი) იკავებს ეკრანს და კვლავ იმერულ ეზოს უბრუნდება, შემდეგ კვლავ პლატონს, რომელიც თავის მცირე მამულში მიწას შეჭიდებია. მისი დაღალული ციდა თვალები ამ კარ-მიდამოსათვის დღენიადაგ ზრუნვაზე მეტყველებს. ეკრანზე მეორე პორტრეტი ჩნდება — ბეკინა სამანიშვილის (მსახიობი ვ.ჩხაიძე). „ერთობ გადაპრანჭული ვინმე იყო ჩვენი ბეკინა“, — ამბობს კლდიაშვილი და კადრში ჩოხა-ახალუხში გამოწყობილი ჭარმაგი, თეთრწვერა იმერელი ჩნდება. მისი პორტრეტი საკუთარი თავის რწმენაზე, გაუტეხლობაზე და ამპარტავნებაზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე მეუღლის გარდაცვალებით დამწუხრებული მოხუცის ბედზე. უფრო მეტიც, მოხუცმა ცოლის შერთვა გადანყვიტა. პლატონს შესაძლოა, ამ მცირე მამულში მოზიარე გაუჩნდეს და ამიტომაც, თვითონ შეუდგება გამოსავლის ძიებას. მელანო (მსახიობი ბ.ხაფავა) ორნაქმარევი და უშვილო ქალის იდეას შესთავაზებს (კლდიაშვილის მოთხრობაში ამგვარი იდეა თავად პლატონს მოსდის) და იწყება დიდი მეცადინეობა და ფიქრი დედინაცვლის მოსაძებნად. პლატონი დაითანხმებს ბეკინას და თავად განაცხადებს მაშვლობის სურვილს. კირილესთან ერთად დაწყებული მოგზაურობა ორნაქმარევი და უშვილო დედაბრის პოვნითა და მოტაცებით სრულდება. მაგრამ მისი ძალისხმევა წყალში ჩაიყრება, ბეკინას ვაჟი შეეძინება, პლატონს კი მამულში მოზიარე.

„ეს კაცი, სწორედ, რომ შეეცოდებოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო“, — ამბობს კლდიაშვილი პლატონზე, რომელიც მისთვის ადამიანური ღირსებით აღსავსე გმირია. მან იცის პლატონის შრომის ფასი, ის ერთი წამითაც არ წყდება მიწას და სხვა გაღატაკებული აზნაურების მსგავსად, ამპარტავნებისა და გაქნილობის გზას არ ადგება. პლატონი ტრაგიკული გმირია, კომიკურ სიტუაციებში მოხვედრილი. ცხოვრების უკულმართობა, სადღაც ბედისწერაც

კი, რომელიც ლიტერატურულ პირველწყაროში მკვეთრად არის ხაზგასმული, უკეთურ კაცად აქცევს მას. პლატონისთვის ჩვეული გახდება გამხეცება და დაუნდობლობა, მაგრამ ფილმის ავტორებმა კლდიაშვილისეულ გმირს ჩამოაშორეს დაუნდობლობის მკვეთრი საღებავები და ყველაფერი მოვლენებისა და სოციალური მდგომარეობის კანონზომიერებას დაუქვემდებარეს. ამდენად, შენგელაიასა და ჭეიშვილის პლატონი გაცილებით რბილი, კაცთმოყვარე ადამიანია, ვიდრე კლდიაშვილისა.

დედინაცვლის ფეხმძიმობით განრისხებულ პლატონს ავტორები უფლებას არ აძლევენ კლდიაშვილის გმირის ანალოგიურად მოიქცეს და არც ფილმის ფინალური კადრები მეტყველებს ამაზე. საკუთარი დანაშაულით შენუხებული მამა შეილს, რომელსაც გამყოფი ღობე ამოჰყავს, შესჩივის:

„-ბიჭო! შებრალება აღარ იციან თქვენში?!“

ფილმში პლატონი ბეკინას იმავე სიტყვებით მიუგებს, როგორც მოთხრობაში:

„-მე, შემებრალა ვინმემ ? “

მოთხრობაში პლატონი ავინროვებს ღვთისმოსიშ ელენეს და აიძულებს ხუთი წლის ბავშვთან ერთად, სასამართლოში კარდაკარ იწანწალოს. აქ კი ფილმი კარ-მიდამოს გაყოფით მთავრდება. ავტორები ბეკინას საფიქრალსა და სინდისის ქენჯნის გზას უტოვებენ. პლატონს კი თავის კეთილშობილებას უნარჩუნებენ.

პლატონის მდგომარეობის ტრაგიკულობას კირილეს არსებობა, მისი ცხოვრების წესი უფრო ამძაფრებს. თუ კლდიაშვილის კირილე მამიდამისის სახლიდან გაქცეული, უკვე აღარ ჩნდება მოთხრობაში, ფილმში ის ბოლომდე მიყვება პლატონს. მთელი ფილმი სწორედ პლატონისა და კირილეს ხასიათის დაპირისპირებაზე იგება. სევდიანი პლატონი და მხიარული კირილე, მშრომელი პლატონი და უდარდელი კირილე, პლატონის თავმდაბლობა და კირილეს წრეგადასული სითამამე, პლატონის ნათხოვარი ნეკნებ-გამობუსკნული

ცხენი და კირილეს თოხარიკი. გასათიანი აღნიშნავდა „ყოველი ქართველის სულში ერთდროულად ზის ორი არსება, კლდიაშვილის ანტიპოდური წყვილი — სიმწრის ოფლში განურული, სირცხვილით განანამები პლატონი და თავზეხელაღებული, ქვეყნის დამქცევი კირილე“.<sup>67</sup>

პლატონის და კირილეს მოგზაურობა შაფათაძეებთან თავსდატეხილი აურზაურით იწყება. ქორწილში დაუპატიჟებლად მისული სტუმრები ჩხუბით დაასრულებენ ქეიფს. „აზნაურობა მიყვარდა, გვერდზე დახურვა ქუდისა, სოფელში გავლა-გამოვლა, ყველგან ატეხა ჩხუბისა.“ რა თქმა უნდა, აზნაური კირილე მიმინაშვილი, აზნაურზე ხალხის წარმოდგენის რეალური განსახიერებაა. დილით გამოღვიძებულ პლატონს სირცხვილის გრძნობა წვავს, მაშინ როდესაც კირილე სიმღერისა და კვლავ ქეიფის ხასიათზეა.

ფილმის ავტორებს, მათი ხასიათების დასაპირისპირებლად ბორანზე გამართული საინტერესო ეპიზოდი შემოაქვთ, რომელიც მოთხრობაში არ არსებობს. შაფათაძისაგან წამოსული პლატონი და კირილე ბორანზე დასხდებიან მეორე ნაპირზე გადასასვლელად. კირილეს თოხარიკი წინააღმდეგობას თვალისდაუხამხამებლად დაძლევს, პლატონის შეჭირვებულ „ბედაურს“ კი მგზავრები მიეშველებიან და ისე აიყვანენ ბორანზე. თუმცა, მცირე ხანში კირილეს თავხედობაზე გამწარებულნი, ასევე დიდი ერთსულოვნებით წყალში ჩააცურებენ სანყალ პირუტყვს. პლატონის ცხენს წყალი ნაიღებს. პარალელურად, ბეკინას საქორწილოდ მზადების მომსწრენი ვხდებით, გაუტეხელი და ახირებულია ეს მოხუცი იმერელი და მით უფრო ვივსებით პლატონისადმი სიბრალულით, როდესაც მისი ერთადერთი, დახეული ჩოხის დაკემსვის რიტუალი გვახსენდება. ეხლა, კი კირილეს წყალობით ნათხოვარ ცხენსაც უნდა გამოემშვიდობოს. კირილე და პლატონი გზას აგრძელებენ. თუმცა, პროტესტის ნიშნად პლატონი ხმას არ სცემს კირილეს, რომელიც ენერგიას არ იშუ-

რებს, რათა პლატონი გაამხიარულოს, მინდორში ის „ნეკნებ-ამობუსკნული“ პირუტყვი გამოჩნდება, პლატონის სახეზე სიხარული აღიბეჭდება. ეს ერთადერთი ეპიზოდია, სადაც ფილმის ავტორები პლატონს ტრაგიკულ ნიღაბს მოაშორებენ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ეს კაცი არასოდეს ყოფილა ეგზომ ბედნიერი.

მამიდამისის ოჯახიდან შაფათაძეებთან ჩხუბის გასაგრძელებლად გაქცეული კირილე, პლატონს ცოტაოდენი ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევს, მაგრამ კირილე მონაწილედ მაჭანკალს ქვედურეთშიც მიაგნებს და სასიდედროს მოტაცებაში თავის წვლილს შეიტანს. თუ კლდიაშვილთან მოტაცების სცენა მხოლოდ ამ ორი სიტყვით აღინიშნება, ფილმის ავტორები მას მთელ ეპიზოდად შლიან, რათა უფრო გაუსვან ხაზი ახირებული იდეით შეპყრობილ ბეკინას, ხოლო შემდგომ იმ ტრაგიკომიკურ სიტუაციას, რომელშიც პლატონია ჩავარდნილი.

სახლის სახურავებზე, ეზოში თოფმომარჯვებული ბრეგაძეების გარინდებული ოჯახის წევრები დადგმული სცენარის მიხედვით ნაწილდებიან. ამ სიჩუმეში ერთგვარი განწირულობის და ამავე დროს ლუკმა-პურის მოზიარის თავიდან-მოშორების ბედნიერების წინააღმდეგობრივი ერთიანობაა. „-დედა მეიტაცეს!..

-ბებია მეიტაცეს!..“ — ყვირიან ბავშვები.

ეზოში, ყავარჯენს დაყრდნობილი მოხუცი უკმაყოფილოდ ბურღლუნებს:

„ —ნამეტანს, ნუ იზამთ ახლა...“ — გაფრთხილებას იძლევა და ეშმაკურად ეცინება, ალბათ თვითონაც სიამოვნებით იპატარძლებდა, მიუხედავად მისი ხნოვანებისა.

პლატონის სადედინაცვლოს გამოჩენის ეპიზოდში ხალხური სიმღერა „შალვა ჩემო“ სამგლოვიარო ტონალობაში მოისმის და მით უფრო ესმება ხაზი პლატონ სამანიშვილის მოსალოდნელ უბედურებას, თუმცა ფილმის გმირი,

მოთხრობის გმირისაგან განსხვავებით მეტ-ნაკლებად ურიგდება თავის ბედს. „პლატონი ნამდვილ მხეცად იქცა!“ — ამბობს მწერალი და ამაში არა მხოლოდ გაჭირვება იყო დამნაშავე, არამედ თავად ადამიანთა უსამართლობამაც გააბოროტა ღვთისნიერი კაცი. ბედი უღიმის და ცხოვრებას უიოლებს დარდიმანდ კირილეს და არა შრომისმოყვარე პლატონს.

„ფილმის ავტორებს სჭირდებოდა ცხოვრებით განანამები კეთილშობილი, პატიოსანი, პლატონის ჩვენება; ჭეშმარიტად პლატონური პლატონისა და არა ისეთი რეალისტიკა, რომელიც ჯაფამ და გაჭირვებამ გააბოროტა“.<sup>68</sup>

ფილმში კირილეს სახე მეტად არის პედალირებული, ვიდრე მოთხრობაში, თუმცა ვერც ნ.ჩაჩანიძე და ვერც ი.კახიანი ვერ ახერხებენ საკუთარი გმირების ეკრანული ხატის შექმნას. როგორც ნ.ამირეჯიბი შენიშნავს: „ელდარ შენგელიას წინა ფილმების წარმატებას თუ გავითვალისწინებთ, რომელთა შემოქმედებითი მონაცემები ტრაგიკომედიაში გამარჯვებას გვპირდებოდნენ, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული კინოხელოვნების საეტაპო კინონაწარმოებები უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მსახიობის თამაშის სწორხაზოვნებამ, ფსიქოლოგიურ ნიუანსთა სიმწირემ, იგი უფერულად წარმოაჩინა ეკრანზე. ვინაიდან „სამანიშვილის დედინაცვალი“, უპირველეს ყოვლისა, სამსახიობო ფილმად იყო განწყობილი, ამ გზამ კი ვერ გაამართლა“.<sup>69</sup>

კლდიაშვილისეული პლატონის გმირის ხასიათის შეცვლამ, ამასთან ფინალური ეპიზოდის ტრაგიზმის მელოდრამატულმა ტრანსფორმაციამ, ტრაგიკომედიის ნაცვლად ტრაგიკომიკური და მელოდრამატული ინტონაციით შეფერილი კომედია წარმოაჩინა.

დიდი სხვაობაა მარჯანიშვილის პლატონსა და შენგელიას პლატონს შორის, რომლის აზნაურული წარმომავლობა ამ შემთხვევაში ნაკლებ აღელვებს რეჟისორს. მისთვის

უპირველესია ჩვეულებრივი ადამიანი და მასთან დაკავშირებული ზნეობრივი, მორალურ-ეთიკური პრობლემები. ამიტომაც სცენარისტი და რეჟისორი მრავალი გამოცდის წინაშე აყენებენ მთავარ პერსონაჟს. გაჭირვებული ყოფა, თითქოს უკარგავს მოვლენებსა და საგნებს მათ ჭეშმარიტ დანიშნულებას. გარდაცვალება — დადგმული სპექტაკლია, ქორწინება — ტრაგედია, ადამიანის ამქვეყნად მოვლინება კი საბოლოო განადგურება. პლატონისაგან განსხვავებით კირილესთვის, რომელიც ქართული ხასიათის ე.წ. „საჩვენებელ“ (სხვისთვის განკუთვნილი მოსაწონებელი ქმედება) მხარეს გამოხატავს, ყველაფერი თავის ადგილზეა. თუმცა, ის ყველანაირად ცდილობს გაუგოს ცოლის ძმას და მისასამძიმრებლადაც კი ჩამოდის, როდესაც დედინაცვალის ფეხმძიმობის ამბავს იგებს. მან იცის, რომ პლატონის თანადგომას იმ შემთხვევაში გამოხატავს, თუ ახლადმოვლენილი პატარა ადამიანის გაჩენას ტრაგედიად აღიქვამს, მაგრამ ის ხომ პლატონი არ არის — ის კირილეა, ამიტომაც დაავლებს თოფს ხელს და ძის მოვლინებას ტრადიციული „ქუხილით“ გახარებული შეხვდება, ამასთან დააყოლებს:

„—ამ ოჯახში ყველაფერი რაღა ჩემი გასაკეთებელიაო“.

უნებურად ვუბრუნდებით ქორწილის ეპიზოდს — თვითკმაყოფილ პლატონს, რომელიც ბედნიერია საქმის სათავეისო მოტირიალებით და „მრავალყამიერს“ შემოსძახებს. „მრავალყამიერი“ მომდევნო კადრებსაც ედება, თუმცა გამოსახულება იცვლება. ეკრანზე არა ქორწილი, არამედ მინაზე მომუშავე პლატონია და ამ შემთხვევაში სიმღერა, რომლის ხმოვანება თანდათან ნელდება აღიქმება არა როგორც ბედნიერების სასურველი გახანგრძლივების სიმბოლო, არამედ შავ მინას მიჯაჭვული პლატონის უფერ-უღიმღამო ყოფის სავარაუდო „ყამიერი“.

პლატონმა ვერ შეძლო ყოველდღიურობის საზრუნავზე მალლა დამდგარიყო, გამკლავებოდა არსებულ სინამდვი-



ლეს, მარადიულისა და ყოველდღიურის არჩევანში მარადიული ამოერჩია. ფინალში კვლავ სევდიანი მელოდია ისმის, თუმცა მას ზარების ყრუ რეკვა დასდევს თან, როგორც სინანული და როგორც გაფრთხილება იმ ადამიანებისათვის, ვინც შესაძლოა პლატონის მსგავსად ზნეობრივი კატასროფის მსხვერპლი გახდეს.

ნებისმიერი ეკრანიზაციისთვის სახვითი მხარის უმთავრეს ამოცანას გრძნობადი ატმოსფეროს შექმნა წარმოადგენს. კინომაყურებელი ბევრი ფილმის, სპექტაკლის, ისტორიული ილუსტრაციების წყალობით მეტ-ნაკლებად კარგად იცნობს განსხვავებული ეპოქის ყოფასა და გარემოს და ფილმის გარემოში, უფრო მეტად, არა ჭეშმარიტ ისტორიულ დეტალებს ეძებს, არამედ პირიქით, იმას რაც ანათესავებს ამ გარემოს დღევანდელ აღქმასთან. ამ თვალსაზრისით, ფილმის მხატვრების (მ.ბაქრაძე და ბ.ცხაკაია) მიერ შექმნილი მხატვრული გარემო გმირების სოციალური ყოფის, ხასიათებისა და მდგომარეობის გამომხატველი ხდება და მწერლის ისტორიულ დროს, იმერული ყოფისათვის დამახასიათებელი ზუსტი დეტალების გამოყენებით ძერწავენ და საინტერესო ატმოსფეროს გვიხატავენ.

ფილმში იმერული ტიპის რამდენიმე კარ-მიდამო ჩნდება, მაგრამ მათი სახესხვაობა მდგომარეობებისა და ხასიათების ხატვის არა დამატებით, არამედ ორგანულ საღებავებად იქცევა. მაგ., სამანიშვილების კარ-მიდამო სულაც არ გავს კლდიაშვილისეულს, „მოჩვენებითი კეთილდღეობის“ ნიმუშს, არამედ ფილმის ავტორების ზოგიერთი ტრანსფორმაციის შედეგებს ასახავს. ინტერიერში მოჩუქურთმებული ავეჯი, ხალიჩაზე სათუთად ჩამოკიდებული ქამარ-ხანჯალი აზნაურული გაპრანჭულობის, ბეკინასეული ხასიათის შესაბამის განწყობას ქმნის.

კირილეს სახლი ყველაზე კეთილმონყობილი ოდაა, აივანზე გადმოფენილი ფარდაგებით, საჯინბოთი და სამზარეულოთი. კირილეს მამიდის სახლი, სადაც სალონური

ცხოვრების წესი მეფობს და ერთობ განათლებული საზოგადოების წარმომადგენლები იყრიან თავს, ფართორიკულიანი აივნით, მაქმანიანი აბაჟურით და დასარწევი სავარძლით გამოირჩევა. აქ, ჭურჭელიც კი მდიდრულია, სამაგიეროდ ბრეგაძეების მამული ძელებად დაშლილი და დანანევრებული ქოხის ნაშთებით, მოქცეული ჭიშკრით, გაძარცული ოდით იხატება. უნებურად დ.კაკაბაძისეული კალმახიძეების თავშესაფარი გვახსენებს თავს (ფილმიდან „დაკარგული სამოთხე“). მითუმეტეს, რომ ლაზარიას ქათმის დაკვლის ეპიზოდი, აქაც ანალოგიურად თამაშდება. ამ აზნაურებს შორის ყველაზე გაპარტახებული სახლ-კარი არისტოს ეკუთვნის და ბუნებრივიც არის. არისტო ვერ ელევა წარსულის დიდებას და გამორჩენისაკენ უჭირავს თვალი. ისედაც დაქცეული ბრეგაძეებისაგან საქვრივოს გამოძალვა — მისი ცხოვრების წესია.

დ.კლდიაშვილი არ განეკუთვნება იმ მწერალთა რიცხვს, ვინც ფერადოვნებით გვჭრის თვალს. პირიქით, მისი საღებავები ძუნწია, ნანარმოების მახასიათებელი ფერები კი შავი, რუხი და თეთრია. მაგრამ ფილმის ავტორები ყავისფერი, შინდისფერი და ოქროსფერი ნახევარტონებით გაჯერებულ ატმოსფეროს ქმნიან და ამით, არათუ ირღვევა კლდიაშვილისეული სამყარო, არამედ უფრო მდიდრდება, ცოცხალი და დამაჯერებელი ხდება, ამასთანავე მწერლისეული სიმკაცრეც ერთგვარად ლირიკულ ელფერს იძენს.

სამანიშვილის მხიარული ისტორია სევდიანი, შერბილებული ფინალით, ელ.შენგელაიას ფილმებში ყველაზე მეტი სისადავით გამოირჩევა. „სამანიშვილის დედინაცვალით“ მთავრდება ელ.შენგელაიას შემოქმედებაში „იმერული რკალის“ ფილმები. მისი გმირები „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“, „შერეკილებში“... ბუნებრივია, „მიქელაშიც“ და „სამანიშვილის დედინაცვალში“ — იდეებით შეპყრობილები გმირები არიან და ამ იდეების მარცხი თუ გამარჯვება სიუჟეტის

განვითარების მთავარ ღერძად იქცევა: „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ — პოროსის მარმარილო, „შერეკილებში“ — გაფრენა, „მიქელაში“ — გადაშენების შიში, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ — მაშველობა.

დ.კლდიაშვილის თქმით, მის ნაწარმოებებს საფუძვლად „უცნაური ამბავი“ უდევს, იგივე ითქმის ელ.შენგელაიას ფილმებზე. თუ დ.კლდიაშვილს უბრალო ადამიანი შემოჰყავს ასპარეზზე, ამ გზას მისდევენ ფილმის ავტორებიც, რომელთა გმირებიც არასოდეს არ ხუმრობენ, ისევე როგორც კლდიაშვილისა.

რ.გაბრიაძის და რ.ჭეიშვილის აგული და პიპინია ერისთავები, მიზანა და ერთაოზ ბრეგაძეები, ქრისტეფორე მგალობლიშვილი, პლატონი და ბეკინა სამანიშვილი, კირილე მინოშვილი იმერული ხასიათის ძირებზე აღმოცენებული პერსონაჟები არიან. მათი კეთილშობილება თუ კუდაბზიკობა, რომანტიულობა თუ მინიერება — ერთდროულად ტრაგიკულია და კომიკურის არსის გამოვლენის საშუალებაა: „ისინი, არამც თუ მოქმედებენ, აზროვნებენ, განიცდიან, არამედ მეტყველებენ მათი სოციალური ხასიათის შესაბამისად. მით უფრო იყენებს მწერალი გმირთა მეტყველებაში მათი სოციალურ-კულტურული, პროფესიული, ხანდახან კუთხური დიალექტისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს“.<sup>70</sup>

ე.შენგელაია, რ.გაბრიაძე და რ.ჭეიშვილი არასოდეს არ დასცინიან თავიანთ გმირებს. პირიქით, მათი კომიზმი ღმობიერი და კაცთმოყვარეა. სხვაგვარად არც შეიძლება ყოფილიყო, ვინაიდან ქართული ხასიათისათვის უცხოა გამანადგურებელი სიცილი, ამიტომაც ის სატირის ნაცვლად თვითირონიასა და იუმორს იყენებს ფარად.

ნებისმიერი ეკრანიზაცია ლიტერატურული ნაწარმოების „მოტივებზე“ შექმნილ ფილმს წარმოადგენს, ვინაიდან ეკრანიზატორ-რეჟისორი იმ აუცილებლობის წინაშე დგება, როდესაც ლიტერატურული სახე კინოსახედ უნდა გარდასახოს, რაც ლიტერატურულ პირველწყაროში არსებითი ცვლილებების შეტანას განაპირობებს. ტრანსფორმაცია აუცილებელი და ამავე დროს, ის საფრთხილო პროცესია, რომელმაც შესაძლოა ლიტერატურული პირველწყაროს ჟანრული რღვევა მოახდინოს. თუმცა აღნიშნული უპირატესად არა იმაზეა დამოკიდებული თუ რომელ ჟანრს განეკუთვნება კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოები, არამედ რეჟისორის შემოქმედებით ნიჭსა და უნარზე. ამ თვალსაზრისით, საყურადღებოა კლასიკური პიესის ეკრანიზაციების მცდელობა.

პიესა, როგორც წესი, ლიტერატურული ნაწარმოების ის განსაკუთრებული სახეა, რომელიც დიალოგზეა აგებული და ისტორიულად წარმოიშვა, როგორც სცენარი თეატრალური წარმოდგენისთვის. მართალია, ის არსებობს როგორც დამოუკიდებელი ლიტერატურული ნაწარმოები, მაგრამ მისი არსებობის დამასრულებელი აკორდი სცენურ ფორმაში სიცოცხლის გაგრძელებაა. მიუხედავად იმისა, რომ პიესის ეკრანიზება ყოველთვის რთული შემოქმედებითი პროცესია. კინოდრამატურგი და რეჟისორი გამუდმებულად თეატრის პირობითობისაგან თავის დაღწევის აუცილებლობის წინაშე დგება, ვინაიდან პიესის ეკრანიზებისას უფრო ხშირად არა კინოგამომსახველობითი საშუალებების ყოველმხრივი გამოყენების მოწმენი ვხდებით, არამედ პირიქით, სახეზეა თეატრის პირობითობის ზედნაშენი კინოს პირობითობაზე. შესაძლოა, ამ მოვლენას, მნიშვნელოვანწილად, ხელი შეუწყოს სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლების პრაქტიკამ, რომელიც

„სხვა“ ხელოვნების ნაწარმოების კოპირებას უფრო ახდენს, ვიდრე ხელოვნების დამოუკიდებელი ნიმუშის შექმნას.

დღესდღეობით კინოდრამატურგია იმდენადვე ახლოს დგას დრამასთან, რამდენადაც ეპოსთან და თუ პიესაში სიტუაციის დაძაბულობა ძირითადად დიალოგშია განფენილი, კინემატოგრაფში ის მიიღწევა არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ საგნების თამაშით, პეიზაჟით, განსხვავებული მონტაჟური შეპირისპირებით, მუსიკალურ-ხმოვანი რიგით.

პიესა, როგორც წესი, ადგილისა და დროის ერთიანობის პრინციპზე იგება. კინემატოგრაფისათვის კი ამგვარი შემოფარგვლა, შესაძლოა საზიანო აღმოჩნდეს. ამიტომაც ფილმის ავტორები აუცილებელ ეპიკურ და ლირიკულ გადახვევებს მიმართავენ. ეკრანზე ჩნდება გაცოცხლებული თხრობითი ყოფა და პიესის დიალოგური სტრუქტურის შემცირებული ვარიანტი. თუმცა იმის სანაცვლოდ, რომ პიესის ეკრანიზაციისას ყოველმხრივ გაიხსნას დრამატული კოლიზიები, რომელიც პიესასთან პირდაპირ ან ირიბ დამოკიდებულებაშია, სცენარისტი და რეჟისორი ასუსტებს დრამატული მოტივების ხმიანობას და პირველ პლანზე წმინდა აღწერითი ელემენტები გამოყავთ. ამიტომაც ეკრანიზაცია თავისებურ ეპიკურ ანარეკლს იძენს და ემსგავსება უფრო კინომოთხრობას, ვიდრე კინოდრამას, რის გამოც ეკრანიზებული პიესა მისთვის დამახასიათებელი დრამატულობის დოზას კარგავს. ლიტერატურული ნაწარმოების ფორმა არა შემთხვევითი, არამედ ის აუცილებელი სტრუქტურული ნაგებობაა, რომელშიც უნდა განვითარებულიყო მწერლისეული ჩანაფიქრი. სწორედ ფორმის მსხვერველს მივყავართ უხეშ დარღვევებამდე, მით უფრო თუ საქმე კლასიკის ეკრანიზებას ეხება.

კლასიკური პიესის ეკრანიზების წარმატების საწინდარს, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს მისი ხორცშესხმისას თეატრისათვის სპეციფიკური ფორმებისაგან სრული და უპირობო განდგომა.

დ.კლდიაშვილის პიესებიდან მხოლოდ „უბედურებაა“ ეკრანიზებული. ფილმი 1979 წელს გამოვიდა ეკრანზე და ერთგვარად ასრულებს კიდევ ამ მწერლის ნაწარმოებების ეკრანული ძიებების ისტორიას (თანამედროვე ეტაპზე). ფილმის დამდგმელი რეჟისორი გელა კანდელაკი, ხოლო სცენარის ავტორი ანზორ სალუქვაძეა.

„ცხოვრება ისეთი, როგორც არის“ — ერთი შეხედვით კამერამ თითქოს შემთხვევით დაიჭირა არაორგანიზებული სინამდვილე, არც მიზანსცენებს ეტყობათ წინასწარ დაგეგმილი მონახაზის არსებობა. ეკრანზე ჩნდება ცხოვრება მთელი თავისი ბუნებრივი მდინარებით, მაგრამ სინამდვილეში ამგვარი გამოსახულების სტილი ყოველთვის ღრმად მოფიქრებული და დანვრილებით ორგანიზებულია (რისი ნათელი მაგალითიც ო.იოსელიანის შემოქმედებაა). ცხოვრება ყოველგვარი კინემატოგრაფიული ეფექტების გარეშე. თითქოს გ.კანდელაკი ოპერატორის წინაშე არანაირ სახვით ამოცანებს არ აყენებს, თუმცა კადრში ყოველთვის იგრძნობა ფსიქოლოგიურად ზუსტი მიგნებები. კამერა ყურადღებით და მდორედ აკვირდება ადამიანის ცხოვრებას. აფიქსირებს თითქოს უმნიშვნელო წვრილმანებს, პერსონაჟის ქმედების ბუნებრივ გამოვლინებებს. რეჟისორი ყოფის სიღრმისეულ პროცესებში შეღწევის მცდელობას და სამყაროს თავისებური ხედვის რეზულტატს წარმოგვიდგენს. დავით კლდიაშვილის სხვა ნაწარმოებებისაგან განსხვავებით, სადაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი აქცენტი კონკრეტულ პერსონაჟზე, ხასიათზე კეთდება, „უბედურების“ მთავარ მოქმედ გმირად ფილმში, ისევე როგორც პიესაში, საზოგადოება იქცევა.

„ანტონას ეზო. მარცხნით, ისლით დახურული სახლის წინ, სიღრმეში დიდი ხე, რომლის ძირთან დასაჯდომი ქვებია. მარცხნით ყორე და წნელის ჭიშკარი, ყორეს გადაღმა სოფლის გზა“, — ასე ახასიათებს დ.კლდიაშვილი მოქმედების იმ ადგილს, სადაც მცირე ხანში დიდი ადამიანური დრამა უნდა გათამაშდეს.

კადრგარე — ძაღლის ყეფა, მამლის ყვილი, ძროხების ბლავილი, ერთი სიტყვით სოფლისათვის დამახასიათებელი განთიადის ხმაურები აცოცხლებენ იმერულ ეზოს. პატარა ხის ბოძებზე შემდგარი ოდა და ოდნავ მოშორებით მინური, დასავლური ტიპის სამზარეულო. ეზოში ნელში მოხრილი მოხუცი მათა დაფუსფუსებს, რომელიც ყოველდღიური საქმიანობის დანებებამდე აუცილებელ ლოცვას კითხულობს. მესრული ღობის გადაღმა ფოსტის ურმის ბორბლების ჭრიალიც მოისმის. მეთვალყურე კამერა ნელი რიტმით თავად ეზოში ინაცვლებს და ჩვეული დღის განრიგს აფიქსირებს. მაყურებელი ბუნების გამოლვიძების საოცარ ტყვეობაში ექცევა. თავდაპირველად თითქოს მოძრაობის ჩამიჩუმიც კი არ ისმის, შემდეგ კი თანდათანობით თითოეული საგანი, პერსონაჟი, ბუნებაც კი მოძრაობას იწყებს. კადრგარე ხმები თან ერთვის მოშრიალე ფოთლების რიტმს და საოცარ ექსპრესიულობაში გადადის. ბუნებრივ ხმაურებს ყოფითი ხმაურები ენაცვლება. პატარა ნატალია აივანს გვის, მათა ხიდან ქათამს დენის და თხას უშვებს საძოვარზე. აქვე, ჭკუასუსტი მეზობელი ნიკოლოზაც ჩნდება, რომელსაც მათა საუზმეს უმზადებს. ჭიშკარს ილია მოადგება იმერული სტუმარ-მასპინძლობის კვალდაკვალ, ფაცი-ფუცში მყოფი მათა სტუმრის შესაგებებლად გაემართება. ნატალიას ზურგზე ფიჩხმოკიდებული ტუფია ეძახის მისახმარებლად. ილიასა და ტუფიას შორის დიალოგი იმართება და თანდათანობით ნათელი ხდება დღენიადაგ მინასთან მიჯაჭვული, შრომით ნელგანყვეტილი და უიმედო ყოფით დაღლილი ადამიანების ბედი. ილია ტუფიას მათას ნამალს — მოთმინებითა და იმედით ყოფნას სთავაზობს. ტუფიას იმედი კი ანტონაა, ოღონდ ის იყოს კარგად, თორემ „—ღმერთს ჩვენთვის, ეტყობა, არა ცალია...“ — ამბობს მათა და აქვე ვიგებთ ანტონას ავადმყოფობის ამბავს.

კლდიაშვილის გმირებს მოსვენებისათვის არ სცალიათ. გაჩერება — ამონყვეტის ტოლფასია. ამიტომაც დღენიადაგ

ჯაფაში არიან და იმედად განგების ნაცვლად საკუთარი ჯან-მრთელობაღა დარჩენიათ.

„— ჩემი დასვენება მინაში იქნება, ჩემო ბატონო, მინაში!“ — ამბობს ტუფია და ილიასთან გამართული დიალოგი, თითქოს შესამზადებელი საფეხურია და ამავე დროს სულ-გამწარებული ადამიანის შიში, განგების წყრომის ერთგვარი შედეგიც.

„— უბედურებაა, ჩვენს თავს უბედურება!..“ და ტუფიას გმირი ეზოს გადაღმა გარბის, სულელი ნიკოლოზა კი მისი დავალებით სოფელს ატყობინებს ანტონას ამბავს.

ეზოში ანტონას მოასვენებენ. ოდის მონგრეულ კიბესთან წამით შეჩერდებიან და პავლიას განკარგულებით, იმისათვის რომ „ლამაზად აიყვანონ“, საკუთარი მხრებით გაამყარებენ კიბეს და სწორედ ამ ეპიზოდიდან, როდესაც ოჯახს უბედურება კარს მოადგა, იწყება კლდიაშვილის პერსონაჟების ურთიერთდამოკიდებულების ტრაგიკომიკური თავგადასავალი.

წამყვანი ფიგურა, ისევე როგორც პიესაში, ფილმშიც პავლიაა. სწორედ ის მართავს მთელ „ასამბლეას“. თანდათან ეზო მწუხარების მოზიარე მეზობლებით ივსება. ქალები თმაგაშლილები, სატირლად “გახაზირებულები” ნელ-ნელა თმებს იკრავენ და მამაკაცებისაგან განცალკევდებიან. მათ ტუფია და მაია ჰყავთ მისახედი. სულელი ნიკოლოზა შიშისგან, საქათმის ქვეშ იმალება და იქიდან უთვალთვალებს მოვლენებს.

მამაკაცები ეზოს ეფინებიან და ჯგუფ-ჯგუფად ნანევრდებიან. ყოველ ჯგუფში ადგილს იკავებს მთხრობელი, რომელთაგან ერთი ექსტაზში შესული ყველა თუ როგორ ბალახით მოიცვლა ანტონა, მეორე რამდენადმე ცვლის პავლიას მონაყოლს, მესამე მისთვის ჩვეულ ინტონაციებს შეიტანს და კამერაც მონაცვლეობს, რათა ერთი და იგივე ამბავი სხვადასხვა ინტერპრეტაციით მოგვასმენინოს. ერთგვარი ირონია დასდევს მთელ ამ რიტუალურ თხრობას, სადაც თანდა-



თანობით სიმართლე ფერს იცვლის, თითქოს მის არსებობას არცთუ ისე დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ ადამიანებისათვის. მთავარია, რომ ერთად იყვნენ, თუნდაც ერთი უბედურებით შენუხებულნი. ცოცხალი ადამიანის გლოვისათვის განწყობილი მანდილოსნების თმების აკრებაც ის ირონიული პასაჟია, რომელიც ხშირად თამაშდება ჩვენს ყოფაში მრავალი ტრადიციის დამახინჯებული არსებობით.

პავლია ხვდება, რომ ესე გაჩერება არ შეიძლება და აუცილებელია ქმედება. თუმცაღა, რა მიმართულებით ნაკლებად იცის გლახმა. მეზობლობა კი მის განკარგულებას ელოდება. ამ დროს ლობესთან გაჩერებული ფაქტონიდან სოფლის მღვდელი „ჩემო, კარგო ქვეყანას“ ლილინით და ქალაქურ კიტელში გამონწყობილი „განათლებული“ კაცი მწმოდინ ეზოში. ახალი პერსონაჟებიც ისევე, როგორც ყველა თითქოს ანტონას სიკვდილის მოლოდინშია და არა მისი სიცოცხლის გადარჩენის ზრუნვისათვის ფაციფუცობს. მამაო აზიარებს, ცოდვებისაგან გაანთავისუფლებს ანტონას. თუშცა ფილმში, ისევე როგორც პიესაში, მთავარი მოქმედი გმირი არცერთხელ არ ჩნდება, მაგრამ მისი თანდასწრება ყოველ სიტყვაში, ეზოში შეკრებილი ხალხის ყოველ მოქმედებაში იგრძნობა. თითქოს უკვე არა ობიექტივი, არამედ ანტონა დაჰყურებს მეზობლების „თანადგომის“ მთელ სპექტაკლს. „— მეტი რაღა უნდა მოუვიდეს! კვდება...“ — აცხადებს ერთ-ერთი, საქმიანად გაივლ-გამოივლის აივანზე — თითქოს მისი გადარჩენის გზებს სახავდეს. ყოველი მნახველის ოდაში შესვლაზე სოფელი გაფაციცებით ელოდება მაცნეს გამოსვლას. მანამდე კი ერთმანეთს იმაშიც არწმუნებენ, რომ ანტონას რომ რამე მოუვიდეს, ოჯახს მხარში ამოუდგებიან. კადრში კი გამუდმებულად ქრიალებს კიბე და თანდათანობით ინგრევა. ამსვლელები ცდილობენ უხერხულობა დაფარონ, რაც შეიძლება მოხდენილად გადალახონ წინააღმდეგობა და არავის აზრად არ მოსდის თუნდაც კიბის შეკეთებით გადად-

გან პირველი, პატარა, მაგრამ რეალური ნაბიჯი ოჯახის დასახმარებლად. მაგრამ უმთავრესი ხომ ანტონას სიკვდილია! მერე კი გაუწვდიან დახმარების ხელს, ოღონდ მერე... როდესაც ურემი გადაბრუნდება. მანამდე კი, განვიმდება. იქნებ, ერთი მაინც გამოაკლდეს ამ სულისშემბუთველ საკრებულოს! — არავინ იცვლის ფეხს. პირიქით, ყველა თავშესაფარს ეძებს და ბოლოს, ოდის ქვეშ შეიყუჩებიან. ისევ ერთადაა სოფელი. მხოლოდ ჭკუასუსტი ნიკოლოზაა დაკავებული საქმით — ეზოში ოჯახის თხას ჩამოიყვანს და მზრუნველობს. პავლიას დაძახილზე უმაღლვე ცხადდება განკარგულების შესასრულებლად, როგორც იქნა „ბელადმა“ რალაც მოიფიქრა და უცაბედად გაჩენილი იმედის ნაპერწკალიც მაშინვე ქრება. „—მთავარი ეხლა სხვა არის!..“ აცხადებს პავლია — „ყველამ, რალაც უნდა გავაკეთოთ... ცოცხლებსაც მივხედოთ!“

ანტონა, რა თქმა უნდა, არ არის მთავარი, არამედ ის, თუ როგორ გამოჩნდება თითოეული მათგანი მეორის თვალში, როგორც განზე მდგომი თუ უბედურების წვევის ჟამს ხელის გამწოდებელი?

ტუფიას სამგლოვიაროდ ამზადებენ, მერე კი სადილისათვის. მაია ნიკოლოზს ეძებს, რომ ტაბლას ისიც მიუჯინოს, თუმცა ეს უკანასკნელი ხვდება, რომ ეხლა სწორედაც არ არის ამის დრო, რომ მთავარი ეხლა სხვა არის! ანტონაა! — მაგრამ ის ჭკუასუსტი ნიკოლოზაა, რომელიც ლობე-ლობე გარბის პატარა ბავშვებთან ერთად და „ელია-მელიას“ გაჰყვირის.

ამ ადამიანების მოჩვენებითი ერთობა თანდათანობით მეტ სიმძაფრეს იძენს და კულმინაციას გადალოცვის ეპიზოდში აღწევს, სადაც ქვედოურები უპირისპირდებიან ზედოურებს. ყველას თავისი უბედურება ჰყოფნის, ეხლა ანტონაც რომ არ დაემატოს. ცრუმორწმუნეობის, უბედურების წვევის განსაკუთრებული შიში ტკბილად მოსაუბრე ანტონას

გაჭირვების გასაზიარებლად შეკრებილ მეზობლობას ხელჩართულ ბრძოლამდე მიყვანს. ღამის წყვილიაღში დაუნდობლად ურტყამენ ერთმანეთს ქვედოურები და ზედოურები, გზადაგზა ილენება ისედაც გაპარტახებული კარ-მიდამო. ილიას, რომელსაც მანამდე მონინებით ეპყრობოდნენ, ეხლა ხელიც კრეს. ბრძოლის ველს მაიას „შენი ჭირიმე! შენ გენაცვალე!“ დაყვება ლაიტმოტივად.

ილია ტოვებს ეზოს. დასახიჩრებული მეზობლებიც ეცლებიან იქაურობას. ფილმის ფინალური კადრები ანალოგიურად იმეორებენ ფილმის დასაწყისის კადრებს, თუმცა მათ შორის მნიშვნელოვანი სხვაობაც არის. კვლავ დილა. მოხუცი მაია ჩვეულებისამებრ საკუთარ, მცირე მეურნეობას დაფოფინებს, ღობე დალენილია, კიბე სრულად მონგრეული. ყველაფერი თითქოს ისევე ცოცხლდება, როგორც დასაწყისში, მაგრამ ამ დილას საოცარი ტრაგიკული ელფერი დაჰკრავს, მით უფრო, რომ ოდიდან მხარზე თოხგადებული ანტონა გამოდის და ყანისაკენ მიუყვება გზას. „— გლეხი კაცის მოსვენება, მხოლოდ მინაშია!“ — უნებურად გონებაში გაიელვებს კლდიაშვილისეული პერსონაჟების ცხოვრებისეული კრედო. კვლავ ჩიტების ჭიკჭიკი, თითქოს წინა ღამეს მოწმენი არ გავხდით ადამიანების მოჩვენებითი თანაგრძნობისა და ერთგვარი დაუნდობლობისაც. როდესაც, შესაძლოა, საფრთხე მათაც დამუქრებოდათ, სწორედ მაშინ გაშიშვლდა მათი ჭეშმარიტი სახე. მხოლოდ ორი ნილაბი რჩება უცვლელი — მოხუცი მაიას და ფილმის ავტორების მიერ შემოყვანილი ახალი გმირის, სულელი ნიკოლოზასი.

მაია კვლავ ღმერთის იმედად რჩება, მაშინაც კი, როდესაც მის სამოსახლოში თანაგრძნობის სანაცვლოდ, საშვილიშვილო ალიაქოთი ატყდა. სულელი ნიკოლოზა კი, ერთადერთი ადამიანი იყო, რომელიც კვლავ იმასვე აკეთებდა, რასაც ყოველთვის. ისევე მაიას ეხმარებოდა, მზად იყო ნებისმიერი განკარგულება შეესრულებინა, „ელია-მელიასაც“ გაყვი-

როდა მხიარულად ბავშვებთან ერთად. მხოლოდ ნიკოლოზა არ იღებდა მონაწილეობას ანტონას ეზოში დადგმულ სპექტაკლში.

ფილმის ავტორები ფინალისაკენ გვამცნობენ თუ ვინ არის სინამდვილეში ნიკოლოზა — პავლიას შვილი. იმ პავლიასი, რომელიც ყველაზე მეტად „ნუხდა“ ოჯახის უბედურებაზე. პავლიამ არ იცოდა, როგორ მოებრუნებინა ამ ქვეყანას „ბალახივით მოცელილი“ ანტონა, ის მოქმედებდა ისე, როგორც ყველა, მის ადგილზე მყოფი იმათათგანი. საკუთარ უსუსურობას ნიკოლოზაზე განევით ავლენს. შემდეგ კი თვითონვე ისეთივე საცოდავი და ადამიანური, ისეთივე უმწეო ხდება, როგორც მისი შვილი „— ჩემი ღონიერი, ჩემი ჭკვიანი და საყვარელი ბიჭი! — ამ მოფერებაში პირველად ვხედავთ ნამდვილი ადამიანური თანაგანცდის გამოხატვის მცდელობას და მით უფრო მკვეთრდება მთელი სიტუაციის ტრაგიკულობა.

თუ პიესა ჩხუბის სცენით სრულდება და ანტონა არცერთხელ არ ჩნდება ავანსცენაზე, ფილმის ფინალურ კადრში მთავარი გმირის გამოჩენა მთელი დრამის ის ტრაგიკული მონასმია, რომელიც მწერლის გლახკაცური რკალის ნაწარმოებების მთელი პერსონაჟების დრამას ასრულებს.

ს.კლდიაშვილი იხსენებდა: „მე მგონია, რომ დავითი ახლაც ცოცხალი იქნებოდა, რომ არ სცოდნოდა საოცარი მოწყენა. დავითი მარტოობას ვერ იტანდა. დავითს მაღალი ძლიერი ხმა ჰქონდა. ხმა პირდაპირ გულიდან ამოდიოდა, როცა მარტოობის გრძნობა მოერეოდა, ისეთი ხმით იწყებდა ყვირილს, რომ ხმა შორს ისმოდა. ყვიროდა გაბმით, გუგუნით. როცა, ერთხელ ვკითხე, რად ყვირი ასე უცნაურად, გულაჩუყებით მითხრა:

— მარტო ვარ”.<sup>71</sup>

დ.კლდიაშვილის ნაწარმოების გმირებიც მწერალივით მარტოსულები იყვნენ, რომელთაც მხოლოდ დ.კლდიაშვილი

თანაუგრძნობდა და თუკი გაკილავდა, ერთგვარი ლმობიერებითა და შემწყალებლობით ახერხებდა ამას. „უბედურება“ მისი ბოლო მხატვრული ნაწარმოებია და არსებითად, ის ეპიტეთი, რომელიც მისი მთავარი პერსონაჟების არსებობისათვის ბრძოლის დამასრულებელ მონასმს გამოხატავს.

დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანიზაციების ისტორია პირობითად შეიძლება ორ კინემატოგრაფიულ ეპოქად დავყოთ და თითოეულ მათგანში დავინახოთ თავად კინოხელოვნების განვითარების ტრაექტორია, განსხვავებული ესთეტიკური თუ ტექნიკური ხარისხი. ერთი მხრივ, კ.მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და დ.რონდელის „დაკარგული სამოთხე“ და, მეორე მხრივ, XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში შექმნილი ეკრანიზაციები: მ.კოკოჩაშვილისა და ო.აბესაძის „კარდაკარ“, ელ.შენგელაიას „მიქელა“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“, გ.კანდელაკის „უბედურება“.

ქართულმა კინომ თავისი არსებობის პირველივე წლებში მიმართა ლიტერატურას. მუხჯი კინემატოგრაფი სწორედ ეროვნულ ლიტერატურაში ხედავდა თვითმყოფადი ქართული კინოს შექმნის შესაძლებლობას. ამასთანავე, მაყურებლის დაინტერესება მათთვის მეტ-ნაკლებად ნაცნობი ლიტერატურული გმირებით უფრო შესაძლებელი იყო. ეკრანიზაციების სიჭარბე ერთგვარად კინოდრამატურგიის განუვითარებლობითაც იყო განპირობებული, მაგრამ ლიტერატურული ნაწარმოებები საბჭოთა ეპოქის შესაბამისად, ძლიერ ტრანსფორმაციას განიცდიდნენ, სოციალურ თემაზე აქცენტის გადატანა და მასში რევოლუციური პროპაგანდის ჩართვა ჩვეულ საქმედ იქცა და მიუხედავად იმისა, რომ პირველ ეკრანიზაციებში პირველწყაროდან ძირითადად მწერლისეული სქემები იღა რჩებოდა და რთულდებოდა რაიმე ეროვნულზე საუბარი, ქართული კინოს დამკვიდრება-განვითარება ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციებით ხდებოდა. ნამყვანი ჟანრები დრამა (ან მელოდრამა) და კომედია იყო.

ამ პერიოდის ქართულ კინოში თეატრის რეჟისორების კ.მარჯანიშვილისა და ა.ნუნუნავას გვერდით თეატრის მსა-

ხიობების მოდინების ტენდენცია იგრძნობა. თუ ქართულ თეატრში დ.კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერებით“ შემოვიდა, კინოში — „სამანიშვილის დედინაცვალით“. მარჯანიშვილი თეატრის რეჟისორის პოზიციებიდან მსჯელობდა და ცდილობდა, რომ ის, რაც სცენურ ხელოვნებაში იზიდავდა კინემატოგრაფშიც დაენერგა. ამასთანავე, რეჟისორის უცილობელ ალლოზე მიუთითებს ის, რომ მისი ორიენტაცია მიმართული იყო თეატრის მსახიობზე. უსიტყვო კინემატოგრაფში ხასიათების შექმნის სანინდარს მარჯანიშვილისათვის პროფესიონალი მსახიობების ოსტატობა წარმოადგენდა. თუმცა რეჟისორმა ვერ გაიზიარა დ.კლდიაშვილის ლიბერალური ჰუმანიზმი და ფილმს მძაფრი სატირული ჟღერადობა მიანიჭა. მიუხედავად ამისა, ფილმს „სამანიშვილის დედინაცვალი“ არა მხოლოდ ქართული კინოს ისტორიაში, არამედ უპირველეს ყოვლისა, თავად კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს (კინემატოგრაფი მისთვის ერთგვარ ლაბორატორიად გადაიქცა, საიდანაც მიღებული გამოცდილება შემდგომ თეატრში გამოიყენა).

ქართული კინო მძლავრი „განითლების“ პირობებში ვითარდებოდა, მას არ გააჩნდა იმგვარად მდიდარი კინემატოგრაფიული ტრადიცია, როგორც ქართულ თეატრსა და ლიტერატურას, მუსიკასა და ფერწერას. კინემატოგრაფის გადასარჩენად ეროვნული თვითმყოფადობის მოძიებისა და დამკვიდრებისათვის მას უცილობლოდ მხარში უნდა ამოსდგომოდა ქართული თეატრი და ქართული კლასიკური ლიტერატურა. კ.მარჯანიშვილის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა სწორედ ამ საჭიროების ერთგვარი გამოხატულება იყო, ფილმის ძირითადი ნაკლი კი — დიდი რეჟისორის მიერ ეპოქისათვის გაღებული ხარკი.

მიუხედავად იმისა, რომ თავის დროზე კ.მარჯანიშვილმა ზუსტად განსაზღვრა „დარისპანის გასაჭირის“ ჟანრული სახე და საკუთარი ნააზრევის პრაქტიკული რეალიზება ფილმ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ უნდა მოეხდინა, რო-

გორც ჩანს, თეატრში დ.კლდიაშვილის ნაწარმოების ვოდვეილიზაციის ტრადიციის ინერცია კინემატოგრაფზე გადმოვიდა. თეატრშიც და კინოშიც აზნაურთა მხილების, კლასობრივი ზენოლის მონმენი ვხდებით. ზედაპირულობა, შინაგან სიღრმეს მოკლებული სამყარო, კომედიური საწყისის მძლავრობის ტენდენციას ავლენს.

დ.კლდიაშვილის სახით ჩვენს მწერლობას ეროვნული ხასიათის მხატვარი მოევლინა. მან ასახა მთელი საზოგადოებრივი ფენის, მთელი წოდების, როგორც ზედაპირული, ასევე სიღრმისეული ბუნება, წინააღმდეგობრივი თუ დიალექტიკურად მთლიანი ორბუნებოვნება, რომელიც საერთო ქართული ხასიათის ნიშანსაც წარმოადგენს და თუ დღესაც დ.რონდელის ფილმის „დაკარგული სამოთხის“ ეკრანული ცხოვრება გრძელდება, ამის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ კლდიაშვილის მიერ გამოძერწილი ქართული ხასიათის ზოგიერთი ნიშნის უკვდავყოფაა. ფილმი „დაკარგული სამოთხე“ ქართული კინოკომედიის თვისობრივად ახალ ხარისხში გადასვლის საეტაპო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. რა თქმა უნდა, ის არ წარმოადგენს რომელიმე კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციას, მაგრამ რასაც დ.კლდიაშვილი მთელი თავისი შემოქმედებით ემსახურებოდა, ეკრანზე გაიჟღერა როგორც მხიარულმა არაკმა, როგორც მწერალი იტყოდა — „უცნაურმა ამბავმა“, გინა მოვლენამ, შემთხვევამ. ეკრანიზაცია კლასიკოსის სიტყვასიტყვით მიდევნებას არ გულისხმობს, ამიტომაც გახდა შესაძლებელი ეკრანზე კონკრეტული ლიტერატურული გმირის ნაცვლად კრებითი მხატვრული სახის — კალმახიძეების გამოძერწვა. მით უფრო, რომ დ.კლდიაშვილმა ერთი დიდი წიგნი დაგვიტოვა, რომლის მთავარი გმირი გაღატაკებული აზნაურია. არც ძველად და არც დ.კლდიაშვილის ეპოქაში აზნაურები არავის ბაძავდნენ. ისინი კი არ თამაშობდნენ, არამედ ასეთი იყო მათი ცხოვრების წესი, ფსიქიკა და ხასიათი. ხასიათი, რომელიც ისტორიულად ქართული ხასიათის მოდელში



გარკვეული ზომით თავსდება. ხასიათი, რომლის განუყოფელი ნაწილი ბუნებრივი, თანდაყოლილი არტისტიზმია, ამალღებულისაკენ სწრაფვა, ზეიმურობა.

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართული კინოს ერთ-ერთი მიზანმიმართული ძიება სწორედ ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევის გზაზე გადიოდა და ბუნებრივია, რომ კლდიაშვილის შემოქმედება რეჟისორთა ინტერესების სფეროში შემოიჭრა. ეს კი გამოიხატა არა იმდენად საკუთრივ მწერლის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის სიმრავლით, არამედ უფრო ზოგადად: ქართული კინოს არაერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში მოვლენებისა და ადამიანისადმი მისეული დამოკიდებულებით, ხედვითა და ინტონაციით გაჯერდა.

60-იანი წლები, რომელიც თანამედროვე ქართული კინოს ათვლის წერტილად იქნა მიჩნეული, მრავალფეროვანი ჟანრული, ასევე სტილური ძიებით გამოირჩეოდა. კინემატოგრაფმა ფოლკლორის ტრადიციულ ჟანრებს მიმართა. თუმცა სახეზეა ტრადიციულ ჟანრთა საზღვრების რღვევის, უფრო ზუსტად კი გაფართოვების პროცესი, რამდენადაც ის სხვა ჟანრულ ელემენტებს იერთებს და ამასთან, ფორმირდება ეროვნული ნიშნების მატარებელ კინოჟანრად. ეროვნული თვითგამოხატვის ფორმები, ტრადიციულისა და ნოვატორულის დიალექტიკური კავშირი, ავტორის ზნეობრივი პოზიციის სიმკვეთრე, თემატური თანადროულობა, რთული ჟანრული კონსტრუქციების წარმოშობა, კომედიის ჟანრის ფორმირება ეროვნული ნიშნების მატარებელ კინოჟანრად — იუმორი, სატირა და გროტესკული ელემენტები, ირონია და ტრაგიკომიკური ინტონაციები, კომიკურის ნიშნები არა კომედიასში, არამედ დრამასში, კინომოთხრობასა და ნოველებში, იგავშიც კი — ყველაფერი ეს დამახასიათებელია 60-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფისათვის.

ამდენად, აღნიშნულ პერიოდს დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანიზებისათვის ყველა საჭირო პირობა გააჩნდა, თუნდაც ნაწარმოების სტილური, თუ ჟანრული გადაწყ-

ვეტის თვალსაზრისით. ახლებური მიდგომა, უპირველესად, გადაჭარბებული სოციალური აქცენტებისა და მამხილებელი პათოსის უარყოფაში და მის ნაცვლად მწერლისეული ტრაგიკომიკური სიცილის ეკრანზე დამკვიდრებაში უნდა გამოვლენილიყო. მით უფრო, რომ ქართულ თეატრში კლდიაშვილის შემოქმედებისადმი ინტერესების ახლებური, ამასთან, საინტერესო მიდგომა იგრძნობა (მ.თუმანიშვილის „დარისპანის გასაჭირი“), რაც უპირველესად არსებული შტამებისა თუ მავნე ტრადიციების უარყოფაში გამოვლინდა (მწერლის შემოქმედების მცდარი, ვოდევილური ნაკითხვა და გააზრება).

მ.კოკოჩაშვილისა და ო.აბესაძის ეკრანიზაცია კლდიაშვილის ნაწარმოებების ეკრანული განსახიერების ისტორიაში ახლებური მიდგომის მცდელობა იყო, როდესაც წინა პლანზე არა „დრომოჭმული“ საზოგადოების „მავნე გადმონაშთი“, არამედ არსებობისათვის, საკუთარი ოჯახის ფიზიკური გადარჩენისათვის გზას გაკრული ჩვეულებრივი ადამიანი გამოდის.

ამასთან, კინემატოგრაფში ხმის შემოსვლამ კინოგამოსახულების სტრუქტურა თანდათანობით შეცვალა, კინეონას ბუნებრივად მეტი შესაძლებლობები შესძინა. მის ორბიტაში შემოვიდა ხმა — როგორც ბუნებრივი ხმაურები, ასევე მსახიობის სიტყვა, შინაგანი მონოლოგი, გარეკადრული სიტყვა, მუსიკა, შემდგომ ფერი, არა როგორც ბუნებრივი კომპონენტი არსებული სინამდვილის დასახატად, არამედ მხატვრული, დრამატურგიულ-პირობითი ფუნქციის მატარებელი — გარემოსა და გმირის დამოკიდებულების გასამკვეთრებელი ან პირიქით, შესარბილებელი საშუალება, გარკვეული განწყობის, სულიერი ატმოსფეროს შემქმნელი, ავტორ-რეჟისორის პოზიციის გამომხატველი. ელ.შენგელაია და ალ.რეხვიანი აშვილი დ.კლდიაშვილის „მიქელას“ ეკრანიზაციაში მოთხრობის დრამატულობას სახვითი რიგის საშუალებით ამძაფ-

რებენ. ამიტომაც, ძირითადი აქცენტი კადრის კომპოზიციაზე და ფერზე კეთდება. ეს არის ეკრანიზაცია, რომელიც ეკრანიზაციის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. სახეზეა იგავი, რომელიც გარკვეულ მორალურ თეზას გამოხატავს. „მიქელა“ (როგორც მოთხრობა, ასევე ფილმი) მისი მთავარი გმირის ვნებებისა და რწმენის ტრაგედიაა და ადგილი აღარ დარჩა იუმორისათვის, არც ცრემლნარევი და არც უცრემლო სიცილისათვის.

70-იან წლებში ეკრანებზე ელ.შენგელაიას „სამანიშვილის დედინაცვალი“ გამოვიდა. ქართულ კინოში ეს ფილმი ერთი და იგივე ლიტერატურული ნაწარმოების ორჯერ ეკრანიზების პირველი შემთხვევაა და ამასთან ნათელი მაგალითი იმისა, რომ კლასიკური ლიტერატურა ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა ნაწარმოები განსხვავებულ დროში სხვადასხვაგვარად იკითხება. დრომ ინტერპრეტაციის გარკვეული კორექტირება მოახდინა, შესაძლოა აქცენტების გადანაცვლებაც, რაღაცა წინ წამოსწია, რაღაცა კი უკუაგდო. ამ შემთხვევაში ფილმის ავტორებისათვის მნიშვნელოვანი არა აზნაურების სოციალური წარმომავლობა და მათი მხილების ტენდენციაა, არამედ უპირველეს ამოცანათა რიგში ჩვეულებრივი ადამიანი და მასთან დაკავშირებული ზნეობრივი, მორალურ-ეთიკური, ერთი სიტყვით, უფრო ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები დგება.

საერთოდ, თანამედროვე ქართული კინოს განსაკუთრებული ყურადღება ზნეობრივი კოლიზიებისადმი ადვილი დასანახია, რისი ნათელი მაგალითიც გ.კანდელაკის ფილმი „უბედურებაა“ (დ.კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების პიესის ეკრანიზაცია), რომლის მთავარი მოქმედი გმირი არა ცალკეული პერსონაჟი, არამედ საზოგადოება ხდება, ხოლო ადამიანისადმი მისი მოჩვენებითი თანადგომა — რეჟისორის ირონიის სამიზნე. „უბედურება“ ერთგვარად ასრულებს

დღევანდელ ეტაპზე ამ მწერლის ნაწარმოებთა ეკრანული ძიების ისტორიას.

თუ დ.კლდიაშვილის დრამატურგიით გაჯერებულმა თეატრმა, რომლის სცენაზეც არაერთხელ გაცოცხლებულა დარისპანი, სამანიშვილები, მიქელა, აბესალო და ირინე, ეკვირინე და ოტია და სხვანი და სხვანი, ქართულ თეატრმცოდნეობაში „კლდიაშვილის თეატრის“ ცნების დამკვიდრების საფუძველი შექმნა. ქართული კინოს არაერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში სწორედ, რომ მოვლენებისადმი მწერლისეული დამოკიდებულებით გაჯერდა. ქართული კინოკომედიის ტრაგიკომიკურ ინტონაციებში იოლი შესამჩნევია დ.კლდიაშვილის შემოქმედების გავლენა.

რთულია განისაზღვროს, თუ რომელია ყველაზე მეტად ნაყოფიერი გზა, ვინაიდან კლასიკა ჯერ კიდევ არ გულისხმობს ზუსტ კინოთარგმანს. ხელოვნება ნაკლებ ექვემდებარება წარმატებისათვის რეცეპტების განსაზღვრას, რადგან უპირატესად ეკრანიზაციების შესაძლებლობები არა იმდენად ლიტერატურულ პირველწყაროზეა დამოკიდებული, რამდენადაც რეჟისორის შემოქმედებით ინდივიდუალობაზე, მწერლის პოეტიკაში, მის მხატვრულ ნააზრევში, ნაწარმოების არსში რეჟისორის შეღწევადობის ხარისხზე.

თუმცა, საკითხავია რას აირჩევს XXI საუკუნის ადამიანი — ნიგნს თუ მის ეკრანულ ვერსიას?

1996 წელს რეჟისორმა ბაზ ლურმანმა უ.შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ეკრანიზაცია გააკეთა. მოქმედება XX საუკუნის ბოლოს, თანამედროვეობაშია გადმოტანილი. შექსპირის გმირები თანამედროვე ახალგაზრდები არიან, მოტოციკლებზე შემსხდარი „როკერები“, „ჰარდროკისა“ და ნარკოტიკების მოტრფიალენი. ერთი შეხედვით ყველა დაკანონებული ნორმა და თამაშის წესი დარღვეულია. ვიდეოკლიპი, შავი იუმორი, როკ-მუსიკა და, მიუხედავად ამისა, გმირები შექსპირის ტექსტით საუბრობენ და ეს კიდევ ერთხელ

გვახსენებს თუ რამდენად მარადიულია ის ფასეულობები, რომელთაც კლასიკოსები გვაზიარებენ.

დღევანდელი ადამიანი, რომელიც ზედმიწევნით ჭარბი ინფორმაციის გარემოში ცხოვრობს თითქოს აღარ საჭიროებს, თუნდაც, „რომეო და ჯულიეტას“ ნაკითხვას, ვინაიდან მასზე გავრცელებული ინფორმაციების — მრავალი ეკრანიზაციებისა თუ ინსცენირების წყალობით, მან მასზე ყველაფერი იცის. ბოვეიკები და საშინელებათა ფილმები, ეროტიკა და პორნოგრაფია, ერთმანეთის მსგავსი უსახური, კუნთიანი გმირები, სულიერებას მოკლებული ურთიერთობები და რაც მთავარია, შედეგად — სიცარიელე. მაგრამ საყურადღებო კანონზომიერებაც იხატება: არსებითად კინომაყურებელი, რომელიც მასობრივი კინოს გასართობი ჟანრების „ხარბად“ ამთვისებელია, მაინც ნოსტალგიას განიცდის „ძველი, კეთილი ფილმებისა“. კინემატოგრაფს საკუთარი ისტორია და ამ ისტორიისადმი მაცურებელს საკუთარი დამოკიდებულება გაუჩნდა. რაც ადრე გულუბრყვილო ფილმად გვეჩვენებოდა (საუბარია არა მხოლოდ ქართულ ფილმებზე), დღეს მათ მიმართ აშკარა სამაყურებლო ინტერესი და „გულაჩუყება“ შეინიშნება. ამ ნოსტალგიის ერთგვარ გამოხატულებად შეიძლება მივიჩნიოთ მასობრივი მაცურებლის დაინტერესება ტელესერიალებით, რომლებიც ნაკლებად თუ გამოირჩევა თავისი მხატვრული ღირსებებით. მაგრამ ფაქტი უდაოა, რომ ამ პროდუქციის მომხმარებელი არაერთგვაროვანი ინტელექტის მქონე მაცურებელია. ეს, ალბათ, არა იმდენად ხელოვნებათმცოდნეთა, არამედ უფრო სოციოლოგთა საკვლევი პრობლემაა, მაგრამ მისი ზოგიერთი (ვფიქრობ უმნიშვნელოვანესი!) ასპექტი დღეს უკვე ნათელი ხდება. აი, რას აღნიშნავს ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე მაია ტუროვსკაია: „...შინაურმა ეკრანმა შეგვაჩვია, როგორც „ჰორორ-ფილმების“ ხელოვნურ კომმარებს, ასევე ტერორიზმის, დანაშაულთა, სამოქალაქო ომების ნატურალურ საშინელებას...“

ის, რომ ადამიანი დაიღალა საშინელებით, ამ ფაქტს ადასტურებს არა მხოლოდ სამამულო, არამედ საყოველთაო ლტოლვა „საპნის ოპერისადმი“.

დღეს მასობრივი კულტურა მუდმივ ფასეულობათა არა მხოლოდ ტერმინატორის, არამედ მისი ერთადერთი შემნახველის როლში გამოდის”.<sup>72</sup>

უდაოა, რომ XXI საუკუნის ადამიანი აუდიოვიზუალურ სანახაობას ანიჭებს უპირატესობას და ამ თვალსაზრისით მით უფრო იზრდება იმ რეჟისორ-ეკრანიზატორების პასუხისმგებლობა, რომლებიც კლასიკოსთა მაღალ სამყაროსთან გვაზიარებენ და ამ თვალსაზრისით, კლასიკა არა მხოლოდ შემეცნებითი ფუნქციის მატარებელია, არამედ მისთვის დამახასიათებელი ჰუმანისტური პათოსი, ცხოვრების სიღრმისეული გააზრება, მხატვრული სახის არაერთმნიშვნელოვნება და პრობლემათა მარადიულობა – საზოგადოების მორალური კლიმატის, თვალსაწიერისა და სააზროვნო სისტემის გააქტიურებას ემსახურება. კაცობრიობის ცნობიერებაში, ყველა ჩვენთაგანში კლასიკური ლიტერატურის გმირები არსებობენ და კვლავაც გააგრძელებენ არსებობას, როგორც „ნაცნობი უცნობები“, რომელთანაც შეხვედრა მკითხველმაცურებლისათვის მუდმივად სასურველია. სახიფათოა ტრადიციის გარეშე დარჩენა, ანუ დარჩენა მეხსიერების, კულტურის გარეშე. ის, რომ „ჩვენეულთან“ შეხვედრის სურვილი არსებობს, სხვა არაფერია თუ არა კულტურული, სულიერი თვითშენარჩუნების მაღალი ინსტიქტი.

რატომ გვეუფლება განსაკუთრებული განცდა, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოების ორიგინალს ვეზიარებით? რა არის მიზეზი იმ კრძალვისა და ქედის მოხრისა, რომელსაც ოსტატის ქმნილება განგვაცდევინებს? ალბათ ის რაც თვალთ უხილავია; ის, რაც სწორედ ხელოვნების ნაწარმოების უნიკალურობას განსაზღვრავს. ის, რაც მრავალრიცხოვან ასლებს არ ძალუძთ ხელოვნების ნაწარმოების აურა — „ჩვეულებრივი“ ადამიანის იმ ერთადერთ ავტორ-შემოქმედთან ზიარების გამაოგნებელი განცდა გაცრეცილი ხელნაწერების, დრო-ჟამისაგან ფერშეცვლილი ფერწერული ტილოების, ნამსხვრევებად ქცეული ქანდაკებების, არქიტექტურული ნანგრევების, მოხატული ეკლესიების უკან რომ იმალება.



XX საუკუნემ კაცობრიობის ისტორიაში თავისი განსაკუთრებული ისტორია შექმნა, რომლის განვითარების ტემპები ადამიანთა სამყაროს ათასწლეულებით ნალოლიავები ცივილიზაციის აფეთქებად, ისტორიულ, პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და, განსაკუთრებით, კულტურის სფეროში უმნიშვნელოვანესი კატაკლიზმებით აღინიშნა. ტრადიციულ ფასეულობათა გადაფასების საუკუნე, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის, მძლავრი ურბანიზაციის, დემოგრაფიული აფეთქების და პარალელურად ახალი ადამიანის — ახალი ცნობიერების შექმნის აუცილებლობის საუკუნე.

კინემატოგრაფი, რომელიც ტრადიციულ ხელოვნებაზე აღზრდილ ადამიანებს მოეკლინა, უპირველეს ყოვლისა, მექანიკაში, ოპტიკაში, ქიმიკაში, ტექნიკაში მიღწევების შედეგია და მისი წინსვლა, სწორედ მეცნიერების და განსაკუთრებით ბოლო ათწლეულებში, ელექტროტექნიკის განვითარების პროპორციულია. „დიადი მუნჯიდან“ — ხმოვანი ფილმები-

საკენ, ფართოეკრანიანი კინემატოგრაფიდან სტერეოსკოპი-  
ნისა და სტერეოფონიისაკენ, სინერამისაკენ – ასეთია კინემა-  
ტოგრაფის მხატვრული შესაძლებლობების გაფართოების  
ეტაპები.

თეთრ ტილოზე, დიაგონალზე შემოჭრილმა მატარე-  
ბელმა სინამდვილის რეპროდუცირების მანამდე არარსებუ-  
ლი, ახალი ფორმა შესთავაზა მაყურებელს, ახალი შეგრძნე-  
ბა, ცხოვრების ახალი რიტმი. მისი ენა ყველასათვის გასაგე-  
ბი და ახლობელი აღმოჩნდა. კინემატოგრაფს კომპენსატო-  
რის ფუნქცია მიენიჭა. ბალაგანური სანახაობა მასების საყ-  
ვარელ სანახაობად გადაიქცა. გართობის პარალელურად, ის  
საინფორმაციო და საგანმანათლებლო ფუნქციასაც ასრუ-  
ლებდა. ჯერ კიდევ 20-30-იან წლებში დ.ბელი აღნიშნავდა:  
„დარბაზში მოზარდები არა მხოლოდ ნანახით კმაყოფილდე-  
ბოდნენ, არამედ სწავლობდნენ კიდევ. ისინი ბაძავდნენ კი-  
ნოვარსკვლავებს, იმეორებდნენ ჟესტებს, ხუმრობებს, სქე-  
სობრივი ურთიერთობის წვრილმანებს და ცდილობდნენ  
მშობლებისათვის კი არა, არამედ გარემომცველი ალტერნა-  
ტიული სამყაროსათვის მიებაძათ“.<sup>73</sup>

კინემატოგრაფმა და კინოთეატრების რიცხვის გაზრ-  
დამ თავის დროზე პროვინციული ყოფისა და აზროვნების  
შეზღუდულობა დაამსხვრია. არსებითად, კინოსი და შემდ-  
გომში, ტელევიზიის გამოგონება-განვითარება ადამიანებს  
შორის ურთიერთობის ისტორიაში ახალი ეპოქის დასაწყი-  
სად მოგვევლინა. „კინოს დიდი ბედნიერება და უბედურე-  
ბა— აღნიშნავდა ა.ბაზენი — არის სწორედ ის, რომ მოსწონ-  
დეს ძალიან ბევრს, იყოს მასობრივი“.<sup>74</sup> არასოდეს ხელოვნე-  
ბა არ ყოფილა იმდენად მასობრივი, როგორც XX საუკუნეში  
და არასოდეს ადამიანს ასე ცხოვლად თავი არ უგრძვნია  
მთელი სამყაროს შემადგენელ ნაწილად“.

სასაქონლო სტანდარტიზაციამ, რომლის „მსხვერპლი  
თითქმის ყველა ტრადიციული ხელოვნება გამოდის, შეცვა-  
ლა მათი ბედი და ეჭვქვეშ დააყენა მათი მომავალი. მეცნიე-



რულ-ტექნიკურმა პროგრესმა გიგანტური ინდუსტრიის შექმნა განაპირობა, მასებს მიანოდა იაფი წიგნები, ფირფიტები, რადიო და ტელემიმლებები, მაგნიტოფონები, კასეტები და დისკები. ლიტერატურაში წამყვან ტირაჟად „შავი“ რომანები და პარალიტერატურა იქცა. ხელოვნებამ ტექნოკრატიულ ეპოქაში სამომხმარებლო ფუნქცია შეიძინა, როდესაც ერთის ადგილს — მრავალი, უნიკალურის ნაცვლად — სტანდარტული, ორიგინალის ნაცვლად ასლი იკავებს. ამიტომაც მსოფლიოს ათი წამყვანი მაგნატიდან ერთ-ერთი, ვინმე მუსტაფა მონდი განაცხადებს: „თქვენ ვერ შეძლებთ ბევრი მოიხმართ და შეეგუოთ ჩვენს საზოგადოებას, რომელიც ღილაკებს აჭერს თითს თუ დაჯდებით და წიგნების კითხვას დაიწყებთ“.<sup>75</sup> მეფობას იწყებს მასობრივი ტირაჟის ეპოქის ხელოვნება, მისთვის დამახასიათებელი ავკარგიანობით.

ლიტერატურა, რომელიც კაცობრიობის კულტურული გამოცდილების დაგროვებისა და შენარჩუნების ხერხი იყო, მასობრივი აუდიტორიის მიერ უარყოფილი ხელოვნებების რიგში დგება. ამდენად განაჩენი, რომ ხელოვნება ტექნოკრატიულ ეპოქაში ხმაურიანად ასრულებს საკუთარი სიკვდილის ცეკვას, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს ეფუძნება. ჰაქსლი კულტურის მომავალს ინკუბაციურ კონვეიერზე წიგნისადმი ზიზლის რეფლექსის გამომუშავებაში ხედავდა. მისი აზრით, საზოგადოების სულიერი გაღარიბების მიზეზი მატერიალური მომხმარებლობისაკენ და კომფორტისაკენ, ანუ ჭეშმარიტი კულტურის სუროგატებისაკენ სწრაფვაა.<sup>76</sup> ამგვარივე, პესიმისტური ხაზი გასდევს დასავლელი მკვლევარების ბევრ თეორიულ დებულებას, მათ შორის ე.ფრომის ნაშრომს „ჯანმრთელი საზოგადოება“, სადაც ადამიანი ის გაუცხოებული მომხმარებელია, რომელიც ისწრაფვის მოხმარებისაკენ და არაფერი საერთო არა აქვს ადამიანური არსებობის რეალურ მოთხოვნილებებთან. მოხმარება თვითმიზანი ხდება. ამგვარად, ადამიანის გემოვნებით მანიპულირებენ: „მას (ადამიანს) სურს დაინახოს და მოისმი-

ნოს ის, რაც წინასწარ განსაზღვრულია, რათა დაინახოს და მოისმინოს".<sup>77</sup> ე.ფრომიც ზნეობრიობის დაცემისა და ინტელექტუალური სიღარიბის, პოლიტიკური კრიზისებისა და ყველა უბედურების მიზეზად მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს მიიჩნევს.

მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი – რადიო, ტელევიზია, კინო და პრესა, „ახალ მემარჯვენეთა“ აზრით, ხელს უწყობს მომავლის სულიერ განვითარებას. პოლანდიელი სოციოლოგი ფ.პოლაკი, რომლისთვისაც თანამედროვე ხელოვნება დაცემის ხელოვნებაა, ძირითად მიზეზს ორ ფაქტორში ხედავს:

I — ხელოვნებაში მომავლის არარსებობა, ვინაიდან ადამიანს აღარ სჯერა არც ღმერთის, არც ადამიანის, არანაირი ფასეულობის, ნორმისა და იდეალის;

II — ხელოვნება კონფორმისტულია, ვინაიდან იძულებულია თანამედროვე ცხოვრების ტემპს მიესადაგოს. „ჩვენი საუკუნე, — აღნიშნავს პოლაკი, - აწარმოებს სტანდარტულ, კომერციულ, ტექნიკურ ხელოვნებას, რომელიც მონურად ემსახურება ინდუსტრიის მოთხოვნილებებს და მასობრივი გართობის ფუნქციას ასრულებს".<sup>78</sup> პოლაკის შეშფოთების საფუძველსაც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები: რადიო, კინო, ტელევიზია წარმოადგენს.

მაგრამ, რომ არა „მემარჯვენეთა“ პოზიციის ცალმხრივობა, მაშინ კაცობრიობა ცივილიზაციის ნაცვლად იმ უფსკრულს მიუახლოვდებოდა, საიდანაც ამოსავალი არ არსებობს. თუმცა მათგან საპირისპირო, მაგრამ ასევე უკიდურეს პოზიციას გამოხატავენ ტექნიციზმის ფილოსოფიის მიმდევრები, რომელთა ძირითადი თეზისი ტექნიკისა და მეცნიერების ხელოვნებაზე კეთილი გავლენის პერსპექტივებს ითვალისწინებს. მათი პროგნოზის მიხედვით მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, ადრე თუ გვიან, ყოველგვარი სოციალური ცვლილებების გარეშე, უკეთესობამდე მიგვიყვანს, არა მხოლოდ მატერიალური, არამედ სულიერი ფასეულობების

თვალსაზრისითაც. ამ პოზიციას იზიარებს კანადელი სოციოლოგი მარშალ მაკლუენი — ელექტრონული საუკუნის წინასწარმეტყველი, ნიუტონისა და ფროიდის შემდეგ ყველაზე დიდი მოაზროვნე. 1962 წელს გამოქვეყნდა მისი ნაშრომი „გუტენბერგის გალაქტიკა“, სადაც საზოგადოების განვითარებას ავტორი კომუნიკაციის საშუალებების განვითარებაში ხედავს. რაც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს კიდევ საზოგადოებრივი ყოფიერების ყველა დანარჩენი ასპექტის განვითარებას. ამიტომაც წინაისტორიულ პერიოდს მაკლუენმა კაცობრიობის ბავშობის ხანა — „ტომობრივი“ საზოგადოების ერა უწოდა, რომელიც „დამწერლობის ერთ“ შეიცვალა. XV საუკუნის შუა წლებში გუტენბერგის აღმოჩენამ საფუძველი ჩაუყარა „საბეჭდი დაზვის ერას“ და დაიწყო ხუთსაუკუნოვანი ბეჭდური ტექნიკის ბატონობა. ტელეხედვამ კი, რასაც ავტორმა „მესამე სიჭაბუკე“ უწოდა, ელექტრონული ცივილიზაციის ერა წარმოშვა.

ტომობრივი კავშირებიდან წიგნიერებით გამოძევებული ადამიანი ვიზუალურ ფასეულობებს არჩევს და დანანებრებული შეგნება უყალიბდება. ურთიერთობის ელექტრონულმა საშუალებებმა ადამიანი ინფორმაციის გიგანტურ ნაკადში მოაქცია, რათა ხელი შეეწყოს თავისთავში მოექცია მთელი კაცობრიობა, მიეყვანა ადამიანი გვაროვნული მთლიანობის აღორძინებამდე, დაებრუნებინა მისთვის გარშემო მყოფებთან კონტაქტი და ამდენად პლანეტა ერთ, იმ „გლობალურ სოფლად“ გადაიქცა, რომლის მცხოვრებლებიც თანდათანობით უბრუნდებიან „პირველყოფილ გრძნობებს“, გვაროვნულ ემოციებს. იმას, რისგანაც ძალადობით მოწყვეტეს ლიტერატურული კულტურის რამდენიმე საუკუნით. ამგვარი იყო მ. მაკლუენის პროგნოზი მომავალი „ხედვადი“ ცივილიზაციის შესახებ.

დღევანდელი „მსოფლიო“ ადამიანი მაღალი და გამუდმებული აღგზნების საფეხურზე იმყოფება. ტელევიზიამ, როგორც მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებამ ტრადიციულ

ფასეულობათა გადასინჯვა დააყენა დღის წესრიგში. კინომ-  
ცოდნეობაში აქილევსის ქუსლად ქცეული კინემატოგრაფის  
სხვა ხელოვნებებთან მიმართების საკითხიც ახლებურ პრიზ-  
მაში იკვეთება, ვინაიდან სწორედ მასობრივი კომუნიკაციის  
საშუალებებმა გარკვეული ხარისხით შეავიწროვა არა მხო-  
ლოდ ლიტერატურა, არამედ თავად კინემატოგრაფიც. იგივე  
მაკლუენი კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთმიმართების  
საკითხს სხვა განზომილებაში იხილავს, როგორც განსხვავე-  
ბული ამოცანების მქონე დარგებს. წარსულთან, ლიტერატუ-  
რულ ძეგლებთან მიმართებაში მასობრივი კომუნიკაციის სა-  
შუალებებს ერთი ვალდებულება გააჩნიათ — რაც შეიძლება  
მცირე დანაკარგებით მოახდინონ მათი ტირაჟირება. აქ,  
იგულისხმება მათი „თარგმანი“ დრამატულ (ინსცენირებე-  
ბი), კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებად (ეკრანიზაციები).  
რაც შეეხება თანამედროვე ლიტერატურასა და ტრადიციულ  
ხელოვნებებს, აქ მაკლუენის აზრით, უკუდამოკიდებულე-  
ბაა. ისინი უნდა მიესადაგონ მასობრივი კომუნიკაციის საშუ-  
ალებებს, ვინაიდან დღეს ყველა ცოდნის აკუმულაცია ადექ-  
ვატურია მათ გავრცელებასთან. თუმცა, ის არ უკუაგდებს  
ლიტერატურას ან სხვა ტრადიციულ ხელოვნებას. მასობრი-  
ვი კომუნიკაციის საშუალებებმა, თითქოსდა გადააქსოვა  
ლიტერატურა და თითქმის ყველა ხელოვნება თავის თავში  
მოაქცია. არცერთი მათგანი „თავისთვის“ აღარ დარჩა, მოხ-  
ვდა რა მასობრივი ხელოვნების სფეროში. ხელოვნების მა-  
სობრიობა და უფრო ფართოდ – თანამედროვე კულტურა კა-  
ცობრიობის ისტორიული განვითარების კანონზომიერი და  
აუცილებელი შედეგია (მასობრივ კულტურაში იგულისხმება  
კულტურის სამომხმარებლო ფასეულობათა ისეთი ერთობ-  
ლიობა, რომელიც ფართო საზოგადოებას მასობრივი კომუ-  
ნიკაციის საშუალებებით მიეწოდება).

არამასობრივი ხელოვნებები მასობრივ ხელოვნებათა  
რიგში დგებიან. სინამდვილის ასახვის ეკრანული ხერხი ხე-  
ლოვნური „მეორე რეალობის“ კონსტრუირებას ახდენს. ერ-

თეულისათვის გამიზნული – მასაზე ორიენტირებულია, ორიგინალი – მრავალფეროვან ასლად იქცევა, კარგავს ინდივიდუალურობის ნიშნებს. განსაკუთრებულთან ზიარება – ჩვეულებრივის ელფერს იძენს, იჭრება ყოველდღიურ ცხოვრებაში და სამომხმარებლო თვისებებით აღიჭურვება. ნიგნი თაროზე იდება, ვინაიდან ის მითიური დამშვიდება, რომელსაც ადრე ნიგნებში პოვებდნენ, ხელოვნების არალიტერატურული ფორმების — ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის საშუალებით მიენოდებათ, ამასთან ინტელექტის ნაკლები დაძაბვით. XXI საუკუნის ადამიანი, რომელიც მრავალი სოციალური ფუნქციის ერთპიროვნული შემსრულებელია, დროის რაციონალური გამოყენების, გადანანილების ტყვეობაში ექცევა. ამასთანავე, მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებით შესაძლებელი გახდა მისთვის რამდენიმე ფუნქციის ერთდროული შესრულება, ფუნქციათა შეთავსება. ის ემსგავსება „ელექტრონულ მონსტრს“, რომელიც უკვე აღარ კმაყოფილდება თუნდაც ერთი ეკრანით, იზრდება რამდენიმე ინფორმაციის ერთდროულად მიღების სურვილი. მისთვის აუცილებლობად იქცევა ხელოვნება, რომელსაც მოიხმარს. ის აღიქვამს მხატვრული ნაწარმოების არა ორიგინალს, არამედ მის სუროგატს – რეპროდუქციას და ტირაჟირებულ ასლებს. ეცნობა ფერწერას რეპროდუქციებით და არა ორიგინალებით; თეატრალურ სპექტაკლს განიცდის არა იქ და იმ დროს, სადაც და როდესაც წარმოდგენა იმართება, არამედ ტელეეკრანის საშუალებით; კმაყოფილდება არა რეალური ორკესტრითა და მომღერლებით, არამედ მათი ჩანაწერებით ფირსა თუ ფირფიტებზე. ასლი ორიგინალის შესახებ ინფორმაციის გამავრცელებელ საშუალებად გამოდის, იმ ინფორმაციისა, რომელსაც საჭიროებს მომხმარებელი. მით უფრო თუ ასლი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებით მიენოდება, რომელიც სანახაობის არჩევის პრაქტიკულად უსაზღვრო შესაძლებლობებს იძლევა.

ოპოზიცია „ეკრანი - წიგნი“ გაისმის, როგორც ცელულოიდური და ელექტრონული ცივილიზაციის მოსალოდნელი საშინელი პერსპექტივა. როდესაც წიგნზე დაგროვილი ინფორმაცია - ორიგინალთან ზიარების სურვილს ანეიტრალებს — „მან უკვე იცის, მან უკვე მოიხმარა, მას აღარ სჭირდება“. ფ.ტრიუფო ჯერ კიდევ 1966 წელს რედ ბრედბერის ნაწარმოების ეკრანიზებას ახდენს „451<sup>0</sup> ფარენგეიტი“. რეჟისორი მომავლის საზოგადოების იმ სურათს ხატავს, სადაც ნადგურდება წიგნები. წიგნი — გონიერების, სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების სიმბოლო, რომელიც ყოვლისშემძლე ტელეეკრანის ჰიპნოზს უპირისპირდება.

აღნიშნული პრობლემის მხოლოდ ერთი ჭრილია, როდესაც მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, მასობრივი კულტურა უფერო, შუალედურ, დაბალი ჟანრების მწარმოებელ ხელოვნებასთან იგივდება. ის, ვინც ორიგინალზე იზრდებოდა, კლასიკაზე იყო ორიენტირებული დღევანდელი ფასეულობის გათავისება უძნელდება, მიუხედავად იმისა, რომ ასლები - სრულყოფილი ტექნიკის საშუალებით იქმნება „დღეიდან საქმე გვაქვს მასობრივ ფალსიფიცირებასთან... — აცხადებს ხელოვნებათმცოდნე კელლერი, — მხატვრის შემოქმედებითი სამუშაოს გაუფასურების გზით“.<sup>79</sup> ფალსიფიცირება - ჭეშმარიტის სიცრუით შეცვლაა, მაგრამ საუბარია ასლებზე, რომლებიც ადექვატურები ხდებიან ფოტოტიპის, ოფსეტური ბეჭდვისა და სხვათა პროგრესის საშუალებით. „როგორც ჩანს, — აგრძელებს კელლერი, — ჰოლოგრაფია უახლოეს მომავალში საერთოდ მოხსნის ამ პრობლემას და მაშინ სამყარო შეივსება მილიონობით, ორიგინალისაგან განურჩეველი ასლით, ისევე როგორც დღეს არის სავსე „არასრულყოფილი“ ასლებით. შესაძლო გახდება არა მხოლოდ „ფორმისა და შინაარსის“ იდენტიფიკაცია, არამედ „ძველი ოსტატების“ გრძნობების — განცდების, მხატვრული ნაწარმოების განსაკუთრებული აურის იმგვარი სახით ტირაჟირება, როგორიც კინემატოგრაფისტვისაა დამახასიათებელი,

სადაც ფილმის საავტორო ორიგინალი და ასლი არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან".<sup>80</sup>

მაგრამ ჰოლოგრაფიის განვითარება საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა და ისიც არასრული — გამომდინარე ხელოვნების მხოლოდ ტექნიკური შესაძლებლობებიდან. ასლთა ტექნიკური მსგავსება ორიგინალისადმი (რაც არ უნდა სრულყოფილებით გამოირჩეოდეს ასლი), ვერასოდეს ვერ შეცვლის თავად ორიგინალს: შესაძლებელია ფორმისა და შინაარსის იდენტიფიკაცია, მაგრამ შეუძლებელია „ძველი ოსტატების" გრძნობების — განცდების, მხატვრული ნაწარმოებების განსაკუთრებული აურის, იმგვარი სახით ტირაჟირება, როგორც კინემატოგრაფისათვისაა დამახასიათებელი, სადაც ფილმის საავტორო ორიგინალი და ასლი არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

საკითხის მეორე მხარეს და უფრო მნიშვნელოვანს, წარმოადგენს სწორედ XX-XXI საუკუნებისათვის დამახასიათებელი ასლის დამოუკიდებელი ცხოვრების დაწყების შესაძლებლობა. ნ.ზორკაია ნაშრომში „უნიკალური და ტირაჟირებული" აღნიშნავს, რომ „მრავალრიცხოვანმა ასლებმა, დროთა განმავლობაში სახე იცვალა, ტირაჟმა საკუთარი, ორიგინალისაგან დამოუკიდებელი სიცოცხლე დაიწყო. ამდენად, ჩვენს წინაშეა ახალი ესთეტიკური მოვლენა (საუბარია კრამსკოის „უცნობი ქალის პორტრეტზე", რომელიც ქალის იდეალად, „სილამაზის სხივად" მოინათლა), რომელიც მასობრივი ტირაჟის ეპოქის ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი".<sup>82</sup> ასლი — ორიგინალის სიცოცხლის ახლებური გაგრძელებაა, ახალი ხარისხი. ინფორმაცია, რომელიც პირველქმნილთან, უნიკალურთან ზიარების სურვილს ბადებს და ეს, არა მხოლოდ პრივილეგირებული ნაწილის, მაღალი ინტელექტის მქონე ადამიანების ძალაუფლებაშია, არამედ საშუალო ადამიანისა, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ მასობრივი ხელოვნების ნიმუშებზე იზრდება ელიტარული ხელოვნების ნიმუშის განცდის შესაძლებლობა ეძლევა. „შესაძ-

ლოა ვენერა მილოსელის გლობალური პოპულარობის მიზეზს სწორედ ტირაჟის ის ეგზემპლარი წარმოადგენს, რომელიც ყოველ ინდივიდუალურ ცნობიერებაში ცოცხლობს. სწორედ „ის“ ქმნის, ორიგინალთან შეხვედრისას, განსაკუთრებულ — ესთეტიკურ განცდას”.<sup>82</sup>

ტექნოკრატიულ ეპოქაში — აუდიოვიზუალური ხელოვნების პრივილეგირებული მდგომარეობა ისტორიულობიექტური კანონზომიერების შედეგია. მიუხედავად მუსტაფა მონდის „ნიგნიერებისადმი“ სამომხმარებლო დამოკიდებულებისა, მისი განაცხადი (რომელიც, რა თქმა უნდა, სიმართლის მარცვალსაც შეიცავს) სუსტი შეძახილია მათთვის ვისაც, როგორც აინშტაინი იტყოდა, ჩვეულებრივი ნაბიჯის გადადგმის არ ეშინია — „ყველაზე ჩვეულებრივი ნაბიჯი უკვე არის წინააღმდეგობა, ნუ შეგვეშინდება სიარულის, გვეშინოდეს სიმშვიდის“.

რომელს აირჩევს XXI საუკუნის ადამიანი: ნიგნს თუ მის ეკრანულ ვერსიას?

გადაიქცევა თუ არა კინემატოგრაფი და შესაბამისად, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები კლასიკოსთა ნაწარმოებების მხოლოდ „ტრანსპორტირების“ ერთ-ერთ მძლავრ საშუალებად?

ჭირდება თუ არა ტექნოკრატიული ეპოქის ადამიანს ის, რაც კლასიკაში არის მოცემული? ის, რაზეც კლასიკა არის ორიენტირებული?

ნიგნი თუ მისი ალტერნატივა, ტირაჟირებული ლიტერატურა, ლიტერატურული ნაწარმოების ასლები — ეკრანიზაციები? (რისი შემთხვევაც, სამწუხაროდ, კინემატოგრაფში ხშირია, როდესაც ფილმი ლიტერატურული პირველწყაროს უფერულ ასლგადაღებას ახდენს).

„მასა“ არასოდეს არ იზრდებოდა კლასიკურ ლიტერატურაზე, რომელიც მხოლოდ პრივილეგირებული ნაწილის პრეროგატივა იყო. „მასას“ არ შეეძლო ესარგებლა იმით, რაც ან ორიგინალის სახით არსებობდა მხოლოდ ან მცირე



ტირატით იბეჭდებოდა. კინემატოგრაფი, მით უფრო ტელევიზია, „ახალი დაზგაა“, რომელიც ნიგნის ბეჭდვის ახლებურ ვარიანტს გვთავაზობს, აუდიო-ვიზუალური საშუალებით აღჭურვილს. როდესაც ნიგნის თაროს სატელევიზიო ეკრანი, ნიგნს კი კასეტური ფილმი ცვლის.

ნებისმიერი და მით უფრო კლასიკოსის ნაწარმოების ეკრანიზაციისას, ეს არა იმდენად რეჟისორთან ზიარებაა – არამედ პირველწყაროს, ორიგინალის ავტორთან. კინორეჟისორი ამ შემთხვევაში მწერლის ავტორიტეტით სარგებლობს და ქმნის რა ფილმს თავისი უამრავი ასლებით სთავაზობს მასობრივ მაყურებელს და არა ერთეულს.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-იან წლებში ბ.ბრეხტი ჩანვდა ნაწარმოების სამომხმარებლო ფასეულობის პრესტიჟულ ფასეულობაში გადასვლის ფენომენს და გამოხატა ეს დიდ თეორიულ სტატიაში „სამგროშიანი პროცესი“, როდესაც ფირმა „ნერო-ფილმი“ მისგან „სამგროშიანი ოპერის“ ეკრანიზების უფლებას იღებდა, არ ისახავდა მიზნად მაყურებელამდე ერთიანი ავტორისეული ნაწარმოების მიტანას. ის ფულს უხდიდა ავტორს არა ნაწარმოებში, არამედ ყიდულობდა გაცილებით ეფემერულს, ვიდრე თავად ხელოვნების ნაწარმოებია: სცენაზე უკვე მიღწეულ წარმატებას; ავტორის რადიკალურ რეპუტაციას პოლიტიკური ალიაქოთით შეფერადებულს, ავტორის სახელს აფიშისათვის – ერთი სიტყვით, ნაწარმოების აურას, თავად ნაწარმოების სანაცვლოდ. „თუ ავტონომიურ ხელოვნებაში ერთადერთ საზომს წარმოადგენს ნაწარმოები, მაშინ ტექნიკური ხელოვნების ეპოქისათვის — ყოველ შემთხვევაში დღეს — განზომილების ერთეულს წარმოადგენს სახელი — „პერსონა“ (personality) – ვიდრე ცალკეული ნაწარმოები და თუ აურას რეგენერაციის უნარი გააჩნია, ის პიროვნების ირგვლივ, ბედის გარშემო იკრებს ძალას ვიდრე საგნისა, ვინაიდან საგანი ტირაჟს ექვემდებარება, პიროვნება კი უნიკალური და განუმეორებელია“.<sup>83</sup>

XXI საუკუნის ადამიანი რომელიც ინფორმაციის მონოდების მაღალ ულუფას ეზიარება, თითქოს აღარ საჭიროებს „დონ-კიხოტის“ წაკითხვას – „მან მასზე ყველაფერი იცის“, მას საკუთარ წარმოსახვაში შექმნილი „დონ-კიხოტიც“ ჰყავს, რომელიც სწორედ მასზე გავრცელებული ინფორმაციებით, მრავალი კინოფილმ-ეკრანიზაციებით, სატელევიზიო გადაცემებით, მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებებით მიეწოდება. „მას გაუგია“, მაგრამ მას ნაკლებად „უგრძენია“, ვინაიდან ინფორმაცია „საგანზე“ ჯერ კიდევ არ არის თავად „საგანი“ — თუმცაღა, დღეს ყველამ იცის „დონ-კიხოტი“ გუშინდელი დღისაგან განსხვავებით. შესაძლოა კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას კლასიკური ლიტერატურის „ტირაჟირებისას“ არ მოუწოდებია ის ეგზემპლარი, რომელიც ორიგინალთან უშუალო ზიარების სურვილს გაგვიჩენს თუმცაღა კინომცოდნე მ.ტუროვსკაია, რომელიც სტატისტიკურ მონაცემებს ეყრდნობა აღნიშნავს, რომ „ძმები კარამაზოვების“ ეკრანიზაციის შემდეგ, ბიბლიოთეკებში ყველგან გაიზარდა დოსტოევსკის ამ რომანზე მოთხოვნილებაო.<sup>84</sup>

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციები, რომლებმაც თავიანთი ეკრანული სიცოცხლე ამ ხელოვნების დაბადების პირველივე წლებში დაიწყო, გრძელდება და ალბათ ჩვენს ძალებს აღემატება ეკრანის მიერ ლიტერატურის გადამუშავების უწყვეტი პროცესის შეჩერება. შესაძლოა, მათი მოძალება, კულტურის გაუფასურება, მისი „მასკულტურად“ ქცევა, მასთან მილიონების გაერთიანების სურვილია. როგორც ჩანს, პროცესი არაერთგვაროვანია და ამავდროულად დიალექტიკური. თუ კლასიკოსთა ეპოქა მნიშვნელოვანი დანაკარგია სულიერი სიმაღლისა, მაშინ ერთდროულად, თვალით უხილავი, და შესაძლოა, რაოდენობრივი თვალსაზრისითაც ნაკლებად მნიშვნელოვანიც, მაგრამ მაინც საგრძნობია საკუთრივ ლიტერატურისადმი ინტერესის ზრდა, მიუხედავად იმისა, რომ ეს გზა შესაძლოა მრავალი ეკრანიზაციისა თუ ინსცენირების გზაზე გადიოდეს.

კლასიკური ლიტერატურა მაღალ ფასეულობათა შემ-  
ნახველი ზარდახშაა, რომელსაც მოვარაყებული, ჩასაკეტად  
გამზადებული ბოქლომის ნაცვლად, XXI საუკუნე ახალ შე-  
საძლებლობებს შესთავაზებს, ახალი სიცოცხლის დანყების  
საშუალებას, მხატვრული ხერხებისა და მეთოდების ახლე-  
ბურ გზას, გზას ინფორმაციიდან უშუალო ზიარებამდე.

1. Кинематограф сегодня, М., «искусство», 1983 г. стр.18
2. Жанровые искания в современном кинематографе закавказских республик, М., «госкино»,1982 г. стр.37.
3. Погожева Л. «Из книги в фильм», М., «искусство», 1961 г, стр.13
4. იგივე, გვ.13.
5. იგივე, გვ. 26.
6. Базен А. «Что такое кино?» М., «искусство», 1972 г. стр. 126
7. Вахтангов А. «Кинематографическая образность сценария», в сб. «Вопросы киносценарии», вып. III, М., 1959г. стр.49
8. Эйзенштейн С. Избр. Произв, статья «Монтаж 1938», М., 1956 г., стр.48.
9. Ромм М. «Литература и кино», в сб. «Вопросы киносценарии», вып. I, 1954 г, стр. 18
10. Туркин В, «Композиция сценария», М., «искусство», 1934 г., стр. 56.
11. Лихачёв Д. «Поэтика древнерусской литературы», Ленинград, 1967 г. стр. 169.
12. сб. «Как работать над сценарием», М., «кинофотоиздат», 1936 г. стр. 116.
13. იგივე, გვ. 117.
14. Козинцев Г. «Время и совесть», М., 1981 г. стр. 139
15. «Искусство кино», 1964 г, № 4, стр.56,
16. Романенко А . «Замисель и поэтика», сб. «Кино и литература», М., «искусство», 1973 г. стр. 58.
17. ქართული ლიტერატურა (X კლასის სახელმძღვანელო), თბ., „განათლება“, 1984 წ. . გვ. 4

18. ა. ნულუკიძე, თხზულებები, თბილისი „სახელგამი“, 1943 წ. გვ. 1
19. Волков И. «Творческие методы и художественные системы», М., «искусство», 1986 г. стр. 195.
20. Петров С. «Реализм», М., «знание», 1964 г. с тр. 20.
21. «О русском рассказе», Ленинград, 1979 г. с тр. 37.
22. Эихенбаум Б. «О прозе», Ленинград, 1969 г. стр. 365.
23. ლიტერატურის მუზეუმი დ. კლდიაშვილის ფ. 14747
24. ბ. ბარდაველიძე, დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა, თბ., 1981წ, გვ.3
25. ვ. კიკნაძე ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982 წ. გვ. 67
26. ვ. კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ.. „ხელოვნება“, 1973 წ. გვ. 14
27. ე. თუმანიშვილი – მხატვრისა და რეჟისორის ურთიერთობის პრობლემა კ. მარჯანიშვილის სპექტაკლში, სადისერტაციო ნაშრ. თბ., 1993 წ.
28. ვ. კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ.. „ხელოვნება“, 1973 წ. გვ. 36
29. ა. განერელია, ლიტერატურული ნარკვევები, თბ.. 1948 წ. გვ. 178
30. კ. მარჯანიშვილი, წერილები, მოგონებები, სტატიები. ტ.1. თბ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966 წ. გვ. 132
31. დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, თბ. „ხელოვნება“, 1962 წ. გვ. 82
32. ვ. კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ. „ხელოვნება“, 1973 წ. გვ. 171
33. გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1919 წ. 7
34. ვ. კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ. „ხელოვნება“, 1973 წ. გვ. 192-193

35. კ. აბაშიძე, ეტიუდები, თბ. „ხელოვნება“, 1962 წ. გვ. 427-428
36. Боров И. «О трагическом», М., «искусство», 1961 г. стр. 145
37. ა. ახმეტელი, წერილები, თბ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964 წ. გვ. 174.
38. ვ. კიკნაძე, სინამდვილე და სახიობა, თბ. 1990 წ. გვ. 190
39. გ. დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, თბ. „ხელოვნება“, 1985 წ. გვ.30
40. კ. მარჯანიშვილი, წერილები, მოგონებები, სტატიები, ტ .I. თბ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966 წ. გვ. 132
41. კ.მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, თბ.„ხელოვნება“, 1972 წ. გვ. 206
42. ო. თაბუკაშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია, თბ. „ხელოვნება“, 1974 წ. გვ. 39-40
43. ვ. კიკნაძე, დავით კლდიაშვილის თეატრი, თბ. „ხელოვნება“, 1973 წ. გვ. 98
44. „თეატრი და ცხოვრება“, 1924 წ, 10
45. კ.წერეთელი, „ცნობილი სახელები“, თბ. „ხელოვნება“, 1986 წ. გვ. 39
46. გრ. კიკნაძე, ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბ. 1953 წ. გვ. 409
47. კ.გოგოძე, მარჯანიშვილი კინორეჟისორი, თბ. „ხელოვნება“, 1953 წ. გვ. 10
48. ე. გუგუშვილი, კ.მარჯანიშვილი, თბ. „ხელოვნება“, 1972 წ. გვ. 443.
49. ნ. ამირეჯიბი, სინემატოგრაფიიდან კინოხელოვნებამდე, თბ. „განათლება“, 1990 წ. გვ. 114
50. კ.მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, თბ. „ზარია ვოსტოკა“, 1958 წ. გვ. 153

51. ა.განერელია, ლიტერატურული ნარკვევები, თბ. „ხელოვნება“, 1948 წ, გვ. 145
52. კ. ნერეთელი, „ცნობილი სახეები“, თბ. „ხელოვნება“, 1986 წ, გვ. 44.
53. ბ. ბარდაველიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 127
54. ნ. ამირეჯიბი, დასახ. ნაშრ. .გვ. 153
55. ა. ნერეთელი, თხზულებანი, ტ.12, თბ. 1960 წ. გვ. 79
56. „ქართული კინო, ისტორიის ფურცლები“, თბ. 1979 წ. გვ. 65
57. გ. ასათიანი, სათავეებთან. თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1982 წ. გვ. 46
58. ლიტერატურული საქართველო“, 1987 წ, 46, 13 ნომბერი
59. «Советский экран», 1983 г. 13, стр. 2-3.
60. „ხელოვნება“, 1990 წ. 11, გვ. 64
61. Мусинак Л. «Рождение кино», Ленинград, «академия», 1926 г. стр. 23
62. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები, თბ., 1956 წ., გვ. 123
63. გ. ასათიანი, დასახ. ნაშრ. გვ. 94
64. . Жанровые искания в современном кинематографе закавказских республик, М., «госкино», 1982 г. стр.30
65. ა. ნერეთელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 77
66. კ. აბაშიძე, ეტიუდები, თბ. გვ. 427-428
67. გ. ასათიანი, დასახ. ნაშრ. გვ. 141
68. კრ. „საბჭოთა კინო — 60“, თბ. „საბჭოთა საქართველო“, 1980 წ, გვ. 93
69. „ხელოვნება“, 1991 წ., 3, გვ. 169.
70. ბ. ბარდაველიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 186.
71. ა. გაწერელია, დასახ. ნაშრ. გვ. 171.

72. «Искусство кино», 1994 г., 10, стр. 28.
73. «Кино – методология исследования» М., «искусство» , 1984 г. стр.193
74. Базен А. «Что такое кино?» М., «искусство», 1972 г. стр. 137
75. «Вопросы литературы», 1984 г., N 2, стр.102
76. оғоздо, 83. 93
77. оғоздо, 83. 96
78. оғоздо, 83. 94
79. «Кино – методология исследования» М., «искусство» , 1984 г. стр. 224
80. «Искусство и НТП», М., «искусство», 1973 г., стр. 39.
81. Зоркая Н. «уникальное и тиражированное», «искусство», 1981 г, стр. 16
82. оғоздо, 83. 26
83. Туровская М. «В технической эпохе», в журнале «Искусство кино», 1984 г., N4, стр.155
84. Сб. «Книга спорит с фильмом», 1973 г., стр.223



**დ.კლდიაშვილის ნაწარმოებების მიხედვით  
შექმნილი ფილმების ფილმოგრაფია**

---

1. სამანიშვილის დედინაცვალი — 6 ნან., 1193 მ., 1926 წ.  
საკ.ეკრ.

15.V. 1927წ.

ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით.

სც. ავტ. ს.კლდიაშვილი, ნ.შენგელაია, რეჟ. კ.მარჯანიშვილი, ზ.ბერიშვილი; ოპერ. ს.ზაბოზლაევი, მხატვ. ს.გუბინ-გუნი, მ.ჭიაურელი.

მონაწილეობენ: ა.ვასაძე (პლატონ სამანიშვილი), მ.ლორთქიფანიძე (კირილე), ც.წუნუნავა (მელანო), შ.ლამბაშიძე (ბეკინა სამანიშვილი), ა.ჟორჟოლიანი (არისტო), ნ.ჯავახიშვილი (დედინაცვალი)

ფილმი 1972 წელს აღადგინა რეჟისორმა ვ.ტაბლიაშვილმა.

2. დაკარგული სამოთხე — 8 ნან., 2270 მ. 1937 წ., საკ. ეკრ.  
15. V. 1938 წ.

ფილმი აღდგენილია 1966 წ.

სც. ავტ. გ.მდივანი, დ.რონდელი; რეჟ. დ.რონდელი, ოპერ. ბ.ბურავლიოვი;

მხატვ. დ.კაკაბაძე, ქ.ლებანიძე; კომპ. ა.ბალანჩივაძე.

მონაწილეობენ: დ.ნეროძე (პეპელა), ბ.კრავეიშვილი (ლაზარია), ა.ხინთიბიძე (მიქელა), შ.ბეჟუაშვილი (ასლანი), შ.ჯაფარიძე (ამბაკო), ა.ჟორჟოლიანი (არისტო), ვ.ტყეშელაშვილი (სოლომონი), ი.მამფორია (მღვდელი ზოსიმე), ვ.ბალანჩივაძე (ბაბუა ანტონი), შ.ხონელი (ბოქაული).

3. კარდაკარ — 1960 წ. შავ-თეთრი

მოთხრობის „სოლომან მორბელაძე“ მიხედვით.

სც. ავტ. რ.თაბუკაშვილი; რეჟ. მ.კოკოჩაშვილი, ო.აბესაძე;

ოპერ. ა.ფილიპაშვილი; მხატვ. ზ.მეძმარიაშვილი, ტ.კრიმოვსკაია, კომპ. ა.კერესელიძე.

მონაწილეობენ: გ.თალაკვაძე (სოლომონი), ს.თაყაიშვილი (ეფროსინე), გ.ტყაბლაძე (ქაიხოსრო), კ.აბესაძე (ბესარიონი), ნ.ჩხეიძე (პელაგია), მ.მეძმარიაშვილი (ელპიტე), თ.მდივანი (ნიკო), ბ.კობახიძე (პლატონი).

4. მიქელა — 5 ნაწ., 1320 მ., 1964 წ.

ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაცია.

სც. ავტ. და დამდგ. რეჟ. ე.შენგელაია; ოპერ. ა.რეხვიაშვილი;

მხატვ. ქ.ლებანიძე; კომპ. ი.გეჯაძე.

მონაწილეობენ: გ.ტყაბლაძე (მიქელა), ზ.კვერენჩილაძე (მაია), მ.ხვიტია (სპიდონა), ნ.მანაგაძე (ეკა), ვ.წულაძე (ალექსი), კ.აბესაძე (მღვდელი).

5. სამანიშვილის დედინაცვალი — 1977 წ; საკ. ეკრ. 1978 წ.

ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით.

სც. ავტ. რ.ჭეიშვილი; დამდგ რეჟ. ელ.შენგელაია; ოპერ. ლ.ახვლედიანი და ი.სხირტლაძე; მხატვ. ბ.ცხაკაია, ჯ.კუხალეიშვილი, ნ.ფურმანი; კომპ. გ.ყანჩელი და ჯ.კახიძე.

მონაწილეობენ: ვ.კახნიაშვილი (ბეკინა), ი.კახიანი (პლატონი), ნ.ჩაჩანიძე (კირილე), ვ.ფერაძე (ელენე), ბ.ხაფავა (მელანო), შ.გაბელაია (არისტო).

6. უბედურება — 7 ნაწ. 1979 წ; დ.კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით.

სც.ავტ. გ.კანდელაკი და ა.სალუქვაძე; დამდგ. რეჟ. გ.კანდელაკი; ოპერ. ჯ.ქრისტესაშვილი; კომპ. თ.ბაკურაძე.

მონაწილეობენ: ვ.ქართველიშვილი, თ.სისაური, შ.გაბელაია და ადგილობრივი მცხოვრებნი.

1. აბაშიძე კ. ეტიუდები, თბილისი, უნივერსიტეტის გამოცემა, 1962წ.
2. ალექსიძე დ. თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „განათლება“, 1977წ.
3. ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიიდიან კინოხელოვნებამდე, თბ., „განათლება“, 1990წ.
4. ანთაძე დ. დღეები ახლო წარსულისა, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966წ.
5. არისტოტელე. პოეტიკა, თბ., „განათლება“, 1979წ.
6. ახმეტელი ა. წერილები. თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964წ.
7. Базен А. «Что такое кино?» М., «искусство», 1972 г.
8. ბარდაველიძე ბ. დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1981წ.
9. Баскаков В. Противоречивый экран, М., «искусство», 1980 г.
10. ბაქრაძე ა. კინო. თეატრი. თბ., 1989წ.
11. Бахтин М. Литературно-критические статьи. М., «Художественная литература», 1986г.
12. Боров И. «О комическом», М., «искусство», 1961 г.
13. Боров И. «О трагическом», М., «искусство», 1961 г.
14. Боров И. «Эстетика», М., «искусство», 1973 г.
15. Блейман М. О кино, М., «искусство», 1973 г.
16. Габрилович Е. Кино и литература, М., «искусство», 1965 г.
17. განერელია ა. ლიტერატურული ნარკვევები. თბ., „ხელოვნება“, 1948წ.
18. გოგოძე გ. მარჯანიშვილი კინორეჟისორი, თბ., „ხელოვნება“, 1953წ.
19. Голденберг В. Драматургия кино, М., «Знание», 1978 г.
20. Громов Е. Эстетика. М., «Советский художник», 1971 г.

21. გუგუშვილი ე. კოტე მარჯანიშვილი, თბ., „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1972წ.
22. დოლიძე გ. ქართული კინო გუშინ და დღეს, თბ., „ხელოვნება“, 1985წ.
23. Эизенштейн С. Избр. Произв, том 2. М., «искусство», 1956 г.
24. Эихенбаум Б. О прозе. Ленинград. 1959 г.
25. Ефимов Е. Замисел-фильм – зритель. М., «искусство», 1987 г.
26. Власов.м. жанры киноискусства. М, «Знание», 1973 г.
27. Волкенштейн В. Драматургия кино, М., «искусство», 1937г.
28. Волков И,»Творческие методы и художественные системы», М., «искусство», 1988 г.
29. Зингерман Б.История драммы XX века, М., «Наука», 1979 г.
30. Зоркая Н. «уникальное и тиражированное», «искусство», 1981 г.
31. თაბუკაშვილი ო. ნიკოლოზ შენგელაია, თბ., „ხელოვნება“, 1974წ.
32. თვალჭრელიძე ტ. კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., „ხელოვნება“, 1989წ.
33. თუმანიშვილი ე. მხატვრისა და რეჟისორის ურთიერთობის პრობლემა კ.მარჯანიშვილის სპექტაკლებში (სადის. ნაშრ.), თბ., 1993წ.
34. თუმანიშვილი მ. რეჟისორი თეატრიდან წავიდა, თბ., 1989წ.
35. იოსელიანი ჯ. კომიზმი და ქართული კომედიის ნიღბები, თბ., „განათლება“, 1982წ.
36. Юрнев Р. Смешное на экране. М., «искусство», 1954 г.
37. კაკაბაძე დ. ხელოვნება და სივრცე, თბ., „ნაკადული“, 1983წ.

38. «Как работать над сценарием», М., «кинофотоиздат», 1936 г.
39. Карягин А. Драма, как эстетическая проблема, М., «Наука», 1971 г.
40. კიკნაძე ვ. ქართული სატირისა და იუმორის განვითარების ისტორიისათვის, თბ., 1953.
41. კიკნაძე ვ. დავით კლიდიაშვილის თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1973წ.
42. კიკნაძე ვ. ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1982წ.
43. კიკნაძე ვ. სინამდვილე და სახიობა, თბ., „ხელოვნება“, 1990წ.
44. Кинематограф сегодня, М., «искусство», 1983 г.
45. Книга спорит с фильмом, М., «искусство», 1973 г.
46. «Вопросы кинодраматургии», вып. I, 1954г. вып. II, 1955 г. вып. III, 1956 г. М., «искусство»,
47. Кино и литература. М., «искусство», 1973 г.
48. Вопросы киноискусства. М., «Академия наук СССР», 1957 г.
49. Жанры кино. М., «искусство», 1979 г.
50. «Кино – методология исследования» М., «искусство», 1984 г.
51. Козинцев Г. «Время и совесть», М., 1981 г.
52. Козлов Л.Изображение и образ. М., «искусство», 1980 г.
53. Кракауер З. Реабилитация физической реальности. М., «искусство», 1974 г.
54. Теория литературы. (А.Бачаров,Г.Абрамович). Т I, М., 1962 г.
55. Лихачёв Д. «Поэтика древнерусской литературы», Ленинград, 1967 г.
56. Лоусон Дж.Теория и практика создания киносценариев. М., «искусство»,1960 г.
57. Маневич И. Кино и литература. М., «искусство», 1966 г.

58. მარგველაშვილი პ, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბ., „უნივერსიტეტი“, 1988წ.
59. მარჯანიშვილი კ. წერილები, მოთხრობები, სტატიები, თბ., „ხელოვნება“, 1972წ.
60. მარჯანიშვილი კ. მასალათა კრებული, თბ., „ზარია ვოსტოკა“, 1958წ, (რუს. ენაზე).
61. მარჯანიშვილი კ. მემუარები, თბ., 1948წ.
62. Михайлова А. О художественном условности. М., «мысль», 1970 г.
63. Муриан В. Художественный мир фильма. М., «искусство» , 1984г.
64. Мусинак Л. «Рождение кино», Ленинград, «академия», г. 1926.
65. ნანეიშვილი მ. სატელევიზიო ნოველა, მ., „ისკუსტ-ვო“, 1988, (რუს. ენაზე).
66. Погожева Л. Из книги в фильм. М., «искусство» , 1961г.
67. Поспелов Г. Природа киноискусства. М., «искусство» , 1960г.
68. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. М., «искусство» , 1982г.
69. Пропп В. Фольклор и действительность. М., «искусство» , 1978г.
70. Жданн В. Эстетика фильма. М., «искусство» , 1982г.
71. ჟღენტე ბ. დავით კლდიაშვილი, თბ., „ნაკადული“, 1962წ.
72. რატიანი ი. ქართული მუნჯი კინო, თბ., „ხელოვნება“, 1976წ.
73. Ромм М. Беседы о кино. М., «искусство» , 1964г.
74. «О русском рассказе» Ленинград, 1979 г.
75. საბჭოთა კინო 60. კრებ, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1980წ.
76. Советское кино 70-ые годы. М., «искусство» , 1984г.

77. Тассалов В. Капитализм и культура. М., «искусство», 1963г.
78. Тынянов И. Поэтика, история литературы, кино. М., «искусство», 1977г.
79. Туркин В. «Композиция сценария», М., «искусство», 1934 г.,
80. Фрейлих С. Золотое сечение экрана. М., «искусство», 1973г.
81. ქართული კინო. ისტორიის ფურცლები, თბ., „საქ. სახ-კინოს სარეკლამო გამომცემლობა“, 1979წ, (რუს. ენაზე).
82. Искусство и НТП . М., «искусство», 1973г.
83. Шкловский В. 60 лет работы в кино. М., «искусство», 1985г.
84. Шкловский В. Художественная проза. М., «искусство», 1959г.
85. Шекспир на сцене и на экране. М., «искусство», 1970 г.
86. Шохин К. О трагическом герое и комическом персонаже. М., «искусство», 1984г.
87. Чехов А.П. Рассказы. М., «правда», 1985г.
88. ჩვენი საუნჯე. ტ. 1. დავით კლდიაშვილი, რჩეული თხზულებები, თბ., „ნაკადული“, 1961წ.
89. ჯალალონია რ. შეუკრავი წრე, თბ., „ხელოვნება“, 1988წ.
90. ნერეთელი ა. თხზულებანი, ტ.12, თბ., 1960წ..
91. ნერეთელი კ. ცნობილი სახელები, თბ., 1986წ.
92. Книга спорит с фильмом, М., «искусство», 1973 г.
93. ნულუქიძე ა. თხზულებები, თბ., „სახელგამი“, 1943წ.

1. «Вопросы литературы», 1973წ, 5, დავიდოვი ი. „მომხმარებლური შეგნების მისტიკა“.
2. «Вопросы литературы», 1975წ, 7, ავერიანოვი ბ. „მარშალ მაკლუენის ტელეხილვანი“.
3. «Вопросы литературы», 1982წ, 2, ანდრეევი ი. „ლიტერატურა და კინო“.
4. «Вопросы литературы», 1984 გ., 2, „კულტურის მომავალი“.
5. «Искусство кино», 1964წ, 4, ჟდანი ვ. „კინოსახის სპეციფიკა“.
6. «Искусство кино», 1980წ, 4, მ.ტუროვსკაია „ტექნიკურ ეპოქაში“.
7. «Искусство кино», 1983წ, 8, ი.ბოგომოლოვის „შეხების წახნაგოვანი ქვეები“.
8. «Искусство кино», 1983წ, 9, ს.რასსადინი „მომკის დროა“.
9. «Искусство кино», 1983წ, 11, ს.ბატალოვი „ნიგნის ტყვეობაში“.
10. «Искусство кино», 1984წ, 2, ლ.მოროზ-პიგრიბინა აინტერპრეტაციები და ვარიაციები“.
11. «Искусство кино», 1984წ, 4, გ.პოლიჩკო „თავიდან იყო სიტყვა“.
12. «Искусство кино», 1994წ, 10, მ.ტუროვსკაია, „მუხრუჭი საზღვარს იქეთ“.
13. „კინო“, 1984წ, 3, გ.გვახარია, „კინოგამოსახულება და მისი აღქმის თავისებურებანი“.
14. „ლიტერატურული საქართველო“, 1987წ, 46, ნ.არველადე „დავით კლდიაშვილის თეატრი“.
15. „ლიტერატურული საქართველო“, 1984წ, 14, 30 მარტი, გვ.2.



16. „მნათობი“, 1989წ, 5, გრ. რობაქიძე წერილი დავით კლდიაშვილისადმი.
17. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982წ, 12, ვ.კიკნაძე „დ.კლდიაშვილის თეატრალური სამყარო“.
18. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1983წ, 5, გ.ორჯონიკიძე „ე.შენგელაიას სამი ფილმი“.
19. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1986წ, 2. ს.თუმანიშვილი „დასავლეთის ინტელექტუალური კომეტა“.
20. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1988წ, 1, გ.გვახარია „ქართული კინო და ეროვნული პლასტიკური ტრადიციები“.
21. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1991წ, 3, ნ.ამირეჯიბი „დროთა ეკრანზე“.
22. «Советский экран», 1983 г. 13 ს.ულენტი „ჩვენი ელდარი ახალგაზრდაა“.
23. „ხელოვნება“, 1990წ, 11, თ.ხატიაშვილი „ე.შენგელაიას ფილმების სახვითი გადაწყვეტა“.

# სარჩევი

|  |     |
|--|-----|
| 1. შესავალი.....   | 3   |
| 2. ეკრანიზაციის პრობლემისათვის.....                            | 12  |
| 3. ცრემლნარევი<br>სიცილის ოსტატი.....                          | 26  |
| 4. დ.კლდიაშვილის სამყაროს ეკრანული<br>ცხოვრების დასაწყისი..... | 43  |
| 5. „შემოდგომის აზნაურების“<br>„დაკარგული სამოთხე“.....         | 63  |
| 6. კარდაკარ მოხეტიალე მაშვალი.....                             | 75  |
| 7. დავით კლდიაშვილი<br>და ელდარ შენგელაია.....                 | 88  |
| 8. პიესის ეკრანული ვერსია.....                                 | 112 |
| 9. ორი ეპოქა.....  | 122 |
| 10. ასლი თუ ორიგინალი?.....                                    | 131 |
| 11. შენიშვნები.....  | 144 |
| 12. ფილმოგრაფია.....   | 149 |
| 13. ბიბლიოგრაფია.....  | 151 |



დაიბეჭდა შპს „მნიგნობარის“ სტამბაში

0102, ქ.თბილისი, დ. აღმაშენებლის გამზ. 40