

პიპი ზოჯბუა



კოტე
მარჯანიშვილის
ღრამა-
ტუბინა

792 (C 41) 2 პ 8 Γ 2
792 (47.922) (470) (092) პ 899
962.1.092 (მარკანიშვილი კ.)
ბ 897

© გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1977

M—605

- 80101

15—77 აღგ.

როგორღაც შევეჩვიე ჩემს მარტობას და დროდადრო ბებრულ სიამოვნებასაც კი მგვრის ეს გადაფურცლე ჩემი ნაწერები და გავოცდი, რამდენი რამ დამიწერია — ლექსები, პიესები, მოთხრობები, სცენარები და ა. შ. მაშასადამე, რამდენჯერ ავნთებულვარ შემოქმედებითი სიხარულით. ამან გამამხნევა. ამ სამი დღის განმავლობაშიც კი ოთხი ლექსი დაწერე.

კოტე მარჯანიშვილი

1972 წელი კოტე მარჯანიშვილის საიუბილეო წელი იყო. ჩვენ-
მა საზოგადოებამ, მთელ საბჭოთა ხალხთან ერთად, საკადრისი ზე-
იმით აღნიშნა დიდი საბჭოთა რეჟისორის, ქართული საბჭოთა თეა-
ტრის რეფორმატორის კოტე მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლის-
თავი. ამ ზეიშისათვის განსაკუთრებით ემზადებოდა ჩვენი რესპუბ-
ლიკის პრესა, მათ შორის ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნებაც“. მარ-
თალია. იუბილე შემოდგომაზე აღინიშნებოდა, მაგრამ ჟურნალის
რედაქციამ წლის დასაწყისიდანვე დაიჭირა თადარიგი — შეიმუშა-
ვა სამუშაო გეგმა და დავალებებიც გაანაწილა.

როგორც ამ რედაქციის მაშინდელმა თანამშრომელმა, მეც მი-
ვიღე დავალება ჟურნალის მთავარი რედაქტორისაგან — უნდა და-
პეწერა სტატია „კოტე მარჯანიშვილი ქართულ პოეზიაში“, რაც სია-
ბოვნებით შევასრულე და გამოვაქვეყნე კიდეც. ამ სტატიაზე მუ-
შაობისას ბევრი რამ ახალი წავიკითხე. გავიგე და შევისწავლე დი-
დი რეჟისორის ცხოვრება-მოღვაწეობასთან დაკავშირებით, მაგრამ
ჩემი ყურადღება მიიპყრო კ. მარჯანიშვილის ლიტერატურულმა შე-
მოქმედებამ.

ზაფხულის ერთ პაპანაქება დღეს ორ ქართველ მწერალს შეეხვ-
დი ქუჩაში და მივახარე: კოტე მარჯანიშვილის ლიტერატურულ ნა-
წარმოებებზე ვმუშაობ-მეთქი.

— როგორ, განა კოტე მწერლობდა? — გაიკვირვა ერთმა.

— დიახ! იგი წერდა ლექსებს, მოთხრობებს, ლიბრეტოებს, კი-
ნოსცენარებს, პიესებს და მისი უკანასკნელი დრამა „ბერიოზნიკი“
ვთარგმნე კიდეც! — სიამაყით გავანდე მეგობრებს.

— თარგმნე? — ახლა მეორემ გაიკვირვა.

— ჰო, კოტე ძირითადად რუსულ ენაზე წერდა.

— თავი ხომ არ მოსჭერი ამ ბუმბერაზ რეჟისორს? — შეცბუნდა მეორე.

— თუ ჩემი თარგმანი გაქვს მხედველობაში, ვერაფერს გეტყვი. რაც შეეხება „ბერიოზინკის“, ეს პიესა კ. მარჯანიშვილის საუკეთესო ნაწარმოებად მიმაჩნია-მეთქი, — მივუგე.

— წაგვაკითხე! — ერთხმად შემომთავაზეს...

როცა თარგმანი წაიკითხეს, ერთმა მათგანმა აღიარა, ადრე რომ მცოდნოდა, უთუოდ მე ვთარგმნიდიო.

ეს საუბარი შემთხვევით როდი გავიხსენე.

ჩვენი საზოგადოებისათვის ცნობილია კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა თეატრსა და კინოში, მაგრამ მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა (მხედველობაში მაქვს მხატვრული ნაწარმოებები) თითქმის შეუსწავლელია. ეს მით უფრო საწყენია, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დიდ რეჟისორს აქვს მრავალი ლექსი, მოთხრობა, პიესა (ლექსად და პროზად), კინოსცენარი, მუსიკალური კომედიებისა და პანტომიმათა ლიბრეტოები. ბევრი მათგანი (ხელნაწერი თუ მანქანაზე გადაბეჭდილი) დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის (ყოფილი სათეატრო) სახელმწიფო მუზეუმის არქივში, კ. მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმში (ყვარელი), საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივის ფონდებში და ხელმისაწვდომია ყოველი დაინტერესებული მკვლევარისათვის. ამასთან, კ. მარჯანიშვილმა დაგვიტოვა თავისი ლიტერატურული შრომების სია, რომელიც დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში.

მიუხედავად ამისა, ხელოვნებათმცოდნენი და ლიტერატურული კრიტიკოსები გაკვრით აღნიშნავენ კ. მარჯანიშვილის ლიტერატურულ სარბიელზე მოღვაწეობას და, ძირითადად, მისი ზოგიერთი ნაწარმოების სათაურის ჩამოთვლით კმაყოფილდებიან.

შევეცდები მკითხველი დავარწმუნო, რომ კ. მარჯანიშვილი არ იმსახურებს ასეთ უყურადღებობას არც ხელოვნებათმცოდნეთა და, მით უმეტეს, ლიტერატურული კრიტიკოსებისაგან.

ბოლო დრომდე კოტე მარჯანიშვილის სამწერლო მოღვაწეობაზე ცნობილი იყო ერთი წერილი, რომლის ავტორია მსცოვანი დრამა-

ტურგი და თეატრალური მკვლევარი გრიგოლ (გუგული) ბუხნიკა-
შვილი.¹ მხოლოდ 1972 წლის სექტემბერს გამოქვეყნდა პროფესორ
ეთერ გუგუშვილის საგაზეთო სტატია „მარჯანიშვილის ლიტერატუ-
რული მემკვიდრეობა“,² აგრეთვე დოცენტ გიორგი ხარატიშვილისა
და ქართული კინოს ისტორიკოს კარლო გოგოძის წერილები. რომ-
ლებშიც მიმოხილულია კოტე მარჯანიშვილის ზოგიერთი კინოსცე-
ნარი.³

თავის დროზე მკითხველებს საინტერესო ცნობები მიაწოდა კომ-
პოზიტორმა თამარ ვახვახიშვილმა კ. მარჯანიშვილის პანტომიმებზე,⁴
მაგრამ ეს უაღრესად საინტერესო მასალა მემუარული ლიტერატუ-
რაა და არა კრიტიკული.

გ. ბუხნიკაშვილის ზემოხსენებული წერილი თითქმის 30 წლის
წინ დაიწერა და ეყრდნობა კ. მარჯანიშვილის მიერ რუსულ ენაზე
შედგენილ ნუსხას „ჩემი ლიტერატურული შრომები“⁵. მკვლევარს
აქ ჩამოთვლილი აქვს მარჯანიშვილის 25 ლიტერატურული ნაწარმო-
ები და ანოტაციის სახით გვაწვდის ცნობებს მათზე. საყურადღე-
ზოა მისი მინიშნება: „...ჩვენს მიზანს ამჟამად არ შეადგენს კოტე
მარჯანიშვილის ამ ლიტერატურული მემკვიდრეობის გარჩევა. ამ
საქმეს, გვგონია, უფრო გულდასმით და ვრცლად ჩვენი ლიტერა-
ტურისმცოდნენი მოჰკიდებენ ხელს“⁶.

სამწუხაროდ, ასე არ მოხდა.

თუ გავითვალისწინებთ კოტე მარჯანიშვილის ინტენსიურ რე-
ჟისორულ მუშაობას თეატრსა და კინოში, ცხადი გახდება, რომ იგი
მხოლოდ „თავისუფალ“ დროს ეწეოდა ლიტერატურულ საქმიანო-
ბას. ხშირად ვერ ასწრებდა ნაწერების დასრულებას, გადაწერას,

¹ გ. ბუხნიკაშვილი, კოტე მარჯანიშვილის ლიტერატურული შრო-
მები, წიგნში — კოტე მარჯანიშვილი, 1872—1947, საიუბილეო კრებული, თბ.,
„ხელოვნება“, 1948, გვ. 162—168. იგივე წერილის დედანი დაცულია საქარ-
თველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში
(ქვემოთ ყველგან — თქმსმა), ფონდი I, საქმე 18, ხ.—12988.

² ვახ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, №№ 37, 38.

³ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, №№ 9, 11,

⁴ თამარ ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილ-
თან, თბ., „ხელოვნება“, 1976.

⁵ თქმსმა, ფ. I, საქმე 18, ხ.—11484.

⁶ დასახელებული საიუბილეო კრებული, გვ. 162.

დახვეწას. ამიტომ მის ნაწარმოებთა უმეტესობა შავად არის დაწერილი; ხელნაწერი, არცთუ იშვიათად, გაუგებარია და ბეჯით შრომას მოითხოვს ტექსტის დასადგენად. დაუმთავრებლობის გამო, ბევრი მათგანი შესაფასებლად საძნელოა.

თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია კ. მარჯანიშვილის მრავალი ლექსი, რომელთაგან მხოლოდ ერთია ქართულ ენაზე დაწერილი. იგი წარმოადგენს მარჯანიშვილისავე პანტომიმის „მზეთამზის“ გალექსილ ნაწილს. გარკვეული თვალსაზრისით. საინტერესოა ერთი უსათაურო ლექსი, რომელიც დათარიღებულია 1924 წლის 30 მაისით და დაწერილია ყირიშში. ლექსში ავტორი იგონებს პირველ საკუთარ პიესას („მკვდართა კუნძული“) და ერაჯვარ შეფასებასაც აძლევს მას. მარჯანიშვილის ლექსების უმეტესობა ლირიკული ხასიათისაა. დაკარგულად ითვლება მისი პოემა „წმინდა ელენეს საოცრებანი“.

კოტე მარჯანიშვილს აქვს მოთხრობები: „მისი დღიური“, „რქოსანი მატარებელი“, „არიშა“, „ბებია“, „მოხუცი ბესო“. სამწუხაროდ, ყველა დაუმთავრებელია.

დიდ რეჟისორს ბევრი უმუშავია დრამატურგიაში და დაუწერია ოპერეტის ლიბრეტოები: „სულის სურდო“, „ოქროს ვეა“, „შავი უფლისწული“. კოტეს უცდია თავად ეთარგმნა და დაედგა უზეირ ჰაჯიბეკოვის ცნობილი მუსიკალური კომედია „არშინ მალ ალან“. მასვე ეკუთვნის პანტომიმის ლიბრეტოები: „ნიჭი და ნიღაბი“, „მზეთამზე“, „ხანძარი“; აგრეთვე, ინტერმედია პიესისათვის „ანათეთ, ვარსკვლავნო!“

კოტე მარჯანიშვილი მრავალი კინოსცენარის ავტორია. მათ შორის, თვითონვე დადგა: „ამოკი“, „კრაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“; სხვადასხვა მიზეზით დაუდგმელი დარჩა: „მისი თვალები“, „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევან და ქეთევანი“, „ა—ჩოუ და ა—ჩო“ („პატარა შეცდომა“), „თორმეტი სკამი“. მის კალამს ეკუთვნის დრამები: „მკვდართა კუნძული“, „გულნარა“, „ჭიკვაძე მინორში“, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“, „ბერიოზინკი“; დაუმთავრებელი პიესები: „თამარ მეფე“ (მასალები და შენიშვნები), „ბაგრატიონთა გაზაფხული“, „ტიბერიადის ტბა“, „შობის ღამე“, „ზღაპარი“ (საბავშვო პიესა ქართულ ენაზე). მისივეა „სქემა მასობრივი რევო-

ლუციური დღესასწაულისა“; მანვე შეასრულა ხალხური „არსენას ლექსის“ ინსცენირება და დადგა კიდეც.

როგორც ცნობილია, კოტე მარჯანიშვილს არ ჰქონია მწერლობის პრეტენზია, არც საკუთარი ნაწარმოებების გამოქვეყნება უცდია. მაგრამ ქვემოთ ვნახავთ, რომ კ. მარჯანიშვილის ზოგიერთი პიესა (განსაკუთრებით „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“, „ბერიოზინკი“), რამდენიმე კინოსცენარი და ლიბრეტო სულაც არ არის საჩოთირო ოციანი წლების ჩვენს დრამატურგიაში. ალბათ, მარჯანიშვილს არქივში შესანახად არ ემეტებოდა ზოგიერთი ნაწარმოები მაინც. ავტორი უთუოდ ითვალისწინებდა მათი გარკვეული ნაწილის დადგმას და რამდენიმე მათგანი დადგა კიდეც სპექტაკლისა და ფილმის სახით.

მიუხედავად ამისა, ტოლფასი როდი იყო რეჟისორ მარჯანიშვილისა და დრამატურგ მარჯანიშვილის მხატვრული გაქანება. ცხადია, მარჯანიშვილი, როგორც რეჟისორი (განსაკუთრებით თეატრალური რეჟისორი) გაცილებით მაღლა დგას, მაგრამ მისი ლიტერატურული ნაღვანო საინტერესოა და ამდენად, განხილვის ღირსი. იგი უთუოდ უნდა გაიცნოს ფართო მკითხველმა.

სწორედ ამ გარემოებამ გამაბედიანა წიგნის დაწერა კოტე მარჯანიშვილის დრამატულ მემკვიდრეობაზე. წიგნში განხილულია კ. მარჯანიშვილის დრამები: „მკვდართა კუნძული“, „გულნარა“, „ჭიკვაკი მინდორში“, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ და „ბერიოზინკი“; საბავშვო პიესა „ზღაპარი“ (დაუმთავრებელი); პანტომიმის ლიბრეტოები: „ნიკი და ნილაბი“, „მზეთამზე“, „ხანძარი“; ოპერეტის ლიბრეტოები: „სულის სურდო“, „ოქროს ევა“, „შავი უფლისწული“; დადგმული და დაუდგმელი კინოსცენარები: „ამოკი“, „კრაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“, „მისი თვალები“, „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევან და ქეთევანი“, „ა—ჩოუ და ა—ჩო“, „თორმეტი სკამი.“

კ. მარჯანიშვილის ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე მუშაობისას ქართულად ვთარგმნე მისი დრამები: „ჭიკვაკი მინდორში“, „ბერიოზინკი“; კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევან და ქეთევანი“. „ბერიოზინკი“ და „აბესალომ და ეთერი“ დაბეჭდილია უკრანალ „საბკოთა ხელოვნებაში“⁷.

⁷ უკრან. „საბკოთა ხელოვნება“, 1972, № 9 და 1973, № 6.

წიგნზე მუშაობის დროს დიდი დახმარება გამიწიეს საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის დირექტორმა გ. ბუხნიკაშვილმა. ამავე მუზეუმის თანამშრომლებმა: ლ. კაპანაძემ, ი. ქაბჯინაძემ, მ. მეტრეველმა, მ. მელაძემ; ქართული კინოს ისტორიკოსმა, სცენარისტმა და საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირთან არსებული კინომუზეუმის ყოფილმა გამგემ კ. გოგოძემ; საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივის დირექტორმა ვ. გურგენიძემ; ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორმა ო. ეგაძემ, რისთვისაც მათ უღრმეს მადლობას მოვახსენებ.

„მკვდართა კუნძული“

ოთხმოქმედებიანი დრამატული პოემა „მკვდართა კუნძული“¹ კოტე მარჯანიშვილის პირველი პიესაა. თავისი ლიტერატურული შრომების ნუსხას ავტორი სწორედ „მკვდართა კუნძულით“ იწყებს. ეს დრამატული პოემა ავტორს დაუშთავრებია 1908 წლის 3 ოქტომბერს (ასეა დათარიღებული ავტორის მიერ). პატ. გ. ბუხნიკაშვილს ალბათ მექანიკური შეცდომა მოსვლია, როდესაც იგი 1910 წლის 3 ოქტომბრით დაუთარიღებია² (იგივე შეცდომა მეორდება კ. მარჯანიშვილის კრებულში, 1966 წ., გვ. 595).

როგორც კ. მარჯანიშვილის მოგონებიდან ჩანს, ამ დრამატული პოემის წერა ავტორს შვეიცარიაში დაუწყია 1908 წლის ზაფხულს.

ცნობილია, რომ ამ დროს კოტემ იმოგზაურა ევროპის ქვეყნებში და ცოლ-შვილიც მოინახულა შვეიცარიაში. „აქვე, კლარანში დავიწყე ჩემი „მკვდართა კუნძული“, — წერს იგი და განაგრძობს, — ამ დრამატულ პოემას დიდი გატაცებით ვწერდი, მით უფრო, რომ ვწერდი იმავე მერხზე მჯდომი და იმავე ჭადრის ქვეშ, ტბის პირად, სადაც უან უაკ რუსო წერდა თავის „ახალ ელოიზას“.³

„ახლოვდებოდა სეზონი, — იქვე მოგვითხრობს მარჯანიშვილი, — და ოდესისკენ გავსწიე. აქ მე თვითურად დავიჭირავე ეტლი და ყოველ დილით „არკადიაში“ მივდიოდი ყავის დასალევად. 6-დან

¹ თქმსმა, ფონდი I, საქმე 18, ხ—11485, „მკვდართა კუნძულის“ ჩასწორებული ხელნაწერი (ალბათ, დედანი) ინახება კ. მარჯანიშვილის სახლ-მეზუეუმში (ყვარელი), № 98.

² გ. ბუხნიკაშვილის წერილი ზემოხსენებულ კრებულში, გვ. 162.

³ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორ ტომად, თბ., „ხელოვნება“, 1972, ტ. I, გვ. 78—79; აგრეთვე — კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, თბ., „ხელოვნება“, 1961, გვ. 45.

10 საათამდე აქ არავინ იყო ხოლმე. ვიჭეკი ზღვის პირად და ვამთავრებდი ჩემს „კუნძულს“.

გარდა ამისა, არსებობს კიდევ სამი ცნობა პიესის თარიღთან დაკავშირებით. 1908 წლის 3 ოქტომბერს კ. მარჯანიშვილი თავის მეუღლეს — ნ. ყივოკინის სწერს ოდესიდან: „ჩემო ძვირფასო! ახლა ვამთავრებ „მკვდართა კუნძულს“. ეს, ჩვენი ქორწინების თორმეტი წლის თავზე! ვაჟა! ...ვამძლევ გადასაწერად და, როცა მზად იქნება — გადმოგიგზავნი.“ იმავე წლის 16 ოქტომბერს კოტე კვლავ ატყობინებდა მას: „...უკვე გადაწერეს „მკვდართა კუნძულის“ ორი მოქმედება. როგორც კი მზად იქნება, მაშინვე გამოვეგზავნი“⁴.

1908 წლისავე 8 ნოემბერს (საფოსტო შტამპის მიხედვით) კ. მარჯანიშვილმა მეუღლეს პარიზში გაუგზავნა ღია ბარათი⁵, სადაც წერს: „ახლა გიგზავნი „მკვდართა კუნძულს“. ველი შენს რეცენზიას. უფრო კი კრიტიკას“. ზემოხსენებულ მოგონებებში ყურადღებას იქცევს ავტორის დამოკიდებულება საკუთარი მხატვრული ნაწარმოებისადმი. კოტე წერს: „ჩემი „მკვდართა კუნძული“... ისევე, როგორც სხვა ჩემი ნაწერები, არასოდეს დასაბეჭდად განზრახული არა მქონია და არცა მაქვს“. და შემდგომ: „ასე გაიარა დრომ აგვისტომდე. როდესაც იტალიას მივაშურე. მაგრამ იტალიაში ხელოვნების სფეროში მუშაობა როგორღაც მეჩოთირა. აქ თითოეულ ნაბიჯზე გაფანტულია დიდებულ ხელოვანთა აუარებელი ნაწარმოებები, და მათ გვერდით ქონდრის კაცის შემოქმედება მას თვითონვე სირცხვილში აგდებს“. ასე თავმდაბლად ლაპარაკობს იგი საკუთარ მხატვრულ შემოქმედებაზე.

აქ უნდა გავიხსენოთ ტიციან ტაბიძის საგულისხმო აზრი:

-მარჯანიშვილი უფრო მოქმედების ადამიანი იყო, რომელიც ვერასოდეს ვერ იცლიდა წერისათვის და დაწერილიც მკრთალად ეჩვენება, რადგან მას ვერ წარმოუდგენია გაჩერებული ყოფნა“⁶.

⁴ შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 271, 272; აგრეთვე — Котэ Марджанишвили, сборник, Тб., «Литература да хеловнеба», 1966, ტრ. 56, 57.

⁵ თქმსა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 13008; იგივე წერილი კ. მარჯანიშვილის ზემოხსენებული ორტომეულის I ტომში ასეა თარგმნილი: „ახლახან გამოგიგზავნე „მკვდართა კუნძული“. ველოდები შენს რეცენზიას, უფრო სწორად — კრიტიკას“... (გვ. 272).

⁶ თქმსა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 14600.

დიახ, დიდი რეჟისორი სწორედ მოცალოების ეამს მისდევდა ლიტერატურულ საქმიანობას, ძირითადად კი, დაძაბულ რეჟისორულ მუშაობას ეწეოდა.

„მკვდართა კუნძული“ მანქანაზეა დაბეჭდილი (დიდი ზომის 4-4 გვერდიან ფურცლებზე) და 92 გვერდს შეიცავს. იგი დაწერილია ძველი რუსული ორთოგრაფიით.

მისი წერისას კოტეს მუშაობის საუკეთესო პირობები ჰქონდა, მაგრამ „რეაქციის წლებში კ. მარჯანიშვილი რამდენადმე დაშორდა... ნათელ რეალისტურ გზას. მისი შემოქმედება განიცდის სიმბოლიზმისა და სტილიზებული ხელოვნების ნაწილობრივ ზეგავლენას. არსებითად კი, მარჯანიშვილი მაინც დარჩა მაღალიდევურა, დემოკრატიული და რეალისტური თეატრის ერთგულ შემოქმედად“⁷. ეს მოსაზრება სავსებით ესადაგება მარჯანიშვილის დრამებსაც „მკვდართა კუნძული“ და „ჭიკვაჟი მინორში“ (ნაწილობრივ).

„მკვდართა კუნძული“ მითოლოგიურ თემაზეა აგებული. აქ მთავარია, თუ რა საკითხი დააყენა ავტორმა. ეს არის სწრაფვა სულიერი და ხორციელი სიყვარულის ერთობლიობისაკენ, სრულყოფილების აღმოჩენისა და დაუფლებისათვის. ადამიანს ძვირად უჯდება ეს ძიება და, შესაძლოა, ვერც შიალწიოს მას ერთ მთლიანობაში. მაშინ მარცხი გარღვეულია და იგი უნდა დაიღუპოს...

პიესის პერსონაჟებია: ლედა — ზევსის მიერ მიტოვებული სატროფო; ქარონი — მკვდართა გადამტანი (ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, ქარონი მენავეა, რომელსაც მიწისქვეშა სამეფოს მდინარეზე — სტიქსზე — საფასურით გადაჰყავდა არა მკვდრები, არამედ მათი სულები — გ. ბ.); ტრიტონი — სტიქსის მბრძანებელი; გედი — საყოველთაოდ აღიარებული მშვენიერი მამაკაცი; ორი ლომი — მკვდართა კუნძულის მცველები; ზევსის გვაშიდან აღმოცენებული კვიპაროსები; შავი ღრუბელი; ზღვის 5 ნაიადა; ტალღები (ჭალარა, მელოტი, დიატური, ახალგაზრდა და ძაბუნი); პატარ-პატარა, უდღეური ტალღები; გარდაცვლილთა აჩრდილები (ყვითელი, ცისფერი, თეთრი).

მოკლე შინაარსი: უკაცრიელი მკვდართა კუნძული, სადაც ზევ-

⁷ დ. ჯანელიძე, კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, კრებულში — კოტე მარჯანიშვილი, 1961, გვ. 225.

სია დაპარხული. ორი, მძინარესავით გაქვავებული, ლომი იცავს კუნძულის შესასვლელს, რომელშიც შეღწევა თავისუფლად შეუძლიათ მხოლოდ მკვდართა სულებსა და ქარონს. თუ სტიკის გადალახვით კუნძულზე მოხვდება ცოცხალი არსება, იგი უკან ველარ დაბრუნდება. ლედა მიდის კუნძულზე ზევსის დასატირებლად, რომლის სახით მან დაკავა ერთ არსებაში მოცეპული ხორციელი და სულიერი სიყვარული. მომავალში კი ლედა მხოლოდ იმას შეიყვარებს, ვინც ზევსის განსახიერება იქნება.

ქალი მძიმე განსაცდელშია. მას ჯერ მომხიბვლელი გედი შეუყვარდება, რომელიც ზევსის სახეს მოაგონებს (გედი კი ამტკიცებს — როცა ზევსს ქალების მოხიბვლა უნდოდა, ჩემი სახით გამოეცხადებოდა). მაგრამ გედი ცოლშვილიანია და ოჯახს ვერ ელევა. შემდეგ ლედა ქარონს შეიყვარებს (მან მხოლოდ ქარონის მეშვეობით შეაღწია მკვდართა კუნძულზე), რომელიც სულიერ სიყვარულს სჯერდება და ტანჯული ხალხის საბედნიეროდ იღვწის. მაგრამ მხოლოდ სულიერი სიყვარული არ აკმაყოფილებს ლედას. სხეული კივის, ვნების ცეცხლი ედება და იგი ტრიტონის სიყვარულს გაიზიარებს. ეს უკანასკნელი კი მარტოოდენ ვნების დაცხრომას ცდილობს; სხვა რამ მისთვის უცხოა და მიუღებელი.

განწირულმა ლედამ ვერ იპოვა, რასაც ეძებდა. იგი კვლავ ზევსის საფლავს დაუბრუნდა (ამჯერად საკუთარი ძალებით) და კვიპაროსებზე ჩამოიხრჩო თავი.

ამასობაში გედს მიუტოვებია ცოლ-შვილი და სურს ლედას უძღვნას თავისი სიყვარული, მაგრამ, როცა შეიტყობს შეყვარებულის აღსასრულს, თვითონაც გედის სიმღერით ასრულებს სიცოცხლეს.

ეს დრამატული ამბავი ავტორს მიმზიდველად აქვს გაშლილი. სახეები გახსნილია, მსჯელობა საინტერესო.

ლედა არ არის მებრძოლი თავისი მიზნის მისაღწევად და ქარსმინდობილივით აწყდება აქეთ-იქით. იგი მხოლოდ ეძიებს და ხსნას სიკვდილში პოულობს (ამავე დროს ეს ნიშნავს მის შეერთებას ზევსის სრულყოფილებასთან). ზევსი ნეტარებას ანიჭებდა ლედას და იგი ბედნიერი იყო; ტრიტონი ვნებას სთავაზობს, ქარონი — ხორციელი გრძნობების ჩაქრობასა და სულიერის ამაღლებას (საერთო სიკეთის მისაღწევად). გედმა კი მხოლოდ წუთიერი სიტკბოება გაუზიარა. ყველა მათგანს სიხარულით შეხვდა ლედა, მაგრამ, როცა სა-

კუთარ თავზე გამოსცადა ყოველივე, უკმაყოფილების გრძნობამ შეიპყრო — ადამიანურ სრულყოფილებას ვერ მიაღწია ზეესის შემდეგ. იგი თვითონაც ორად არის გაყოფილი და ამ ორი ნახევრის შეერთება ვერაფრით მოუხერხებია.

ქარონის სახით ავტორმა წარმოგვიდგინა ქვეყნად სიკეთის დამკვიდრებისათვის მეოცნებე პიროვნება. რომლის წადილია „ოცნებათა ახდენას“ ფოთლები მოაგროვოს და ადამიანთა სიკეთის გასაღები მოიპოვოს. მაგრამ ამისთვის აუცილებელია ორმხრივი სიყვარული (ლედა კი, თუმცა მას აკუთვნებს თავს, ხალასი სიყვარულით არ არის ქარონთან შეკავშირებული). ქარონმა დაივიწყა პირადი ბედნიერება. და თურმე ამ გზით არ შეიძლება სხვისი ბედნიერების შექმნა. მას ერკინება შავი ღრუბელი, „ოცნებათა“ ფოთლები კვლავ და კვლავ ცვივა, თუმცა ქარონმა ლედასთან ერთად მიაღწია მზეს და იკისრა ცხოვრების ხის მოვლა, მაგრამ უკმარისობის გრძნობით შეპყრობილი ლედა დაღატობს მის მისწრაფებებს. ქარონი აფრთხილებს ლედას, სულის სიწმინდეს დაკარგავო, მაგრამ პასუხი მზად არის: სული მხოლოდ სხეულში ცხოვრობს და იგი კანონიერად ჭკუთვნის ტრიტონს, რადგან ტრიტონი ფლობს ლედას სხეულს. ქარონი მოტყდა, შეიგნო, რომ იგი არ არის ხალხისთვის ბედნიერების მოპოვანი გმირი. ასეთი გმირი მოპაველში უნდა იშვას.

სიამით ხარხარებს შავი ღრუბელი. რომლის რწმენაა: სადაც ერთი მშვიერია, ხოლო მეორე — მძღარი, უთუოდ შემოიჭრება ეჭვების სული. ვინც გულში იკლავს საკუთარ ნეტარებას, საყოველთაო სიყვარულს ვერ მოიპოვებს. თვითმარქვეთმა უნდა დატოვონ სარბიელი. დიდი სიყვარულის ანთება იმას შეუძლია, ვინც თვითონ იპოვის ნეტარების უძირო სიღრმეს.

ქარონის ანტიპოზია უწყალო და უღმრთელო ტრიტონი. მას სულაც არ აწუხებს ფიქრი სხვის ბედნიერებაზე. მთავარია, რასაც მოიწადინებს. აისრულოს. იგი დახმარების ხელს არ გაუწვდის დასაღუპავად განწირულს; პირიქით, თუ შეძლო, თავის სასარგებლოდ გამოიყენებს ყველაფერს. მისი საზრუნავია ხორციელ გრძნობათა დაკმაყოფილება.

ლედა ეკითხება ტრიტონს: რას იზამდი, რომ აგერ იმ ქვაზე დავიმსხვრე და საკოცნელად აღარ გამოგადგე? ტრიტონი უპასუხებს,

ჯერ შევბრუნდებოდი, სიმახინჯე რომ არ მეხილა, ცოტას დავლონ-
დებოდი, მერე კი ისევ მოვძებნიდი შენსავით მშვენიერ სხვა ვინმეს.

თუმცა ლედამ ტრიტონში გააღვიძა ერთგვარი წუხილის გრძნო-
ბა, მაგრამ ეს დროებითი მოვლენაა. ტრიტონმა პირველსავე წინა-
აღმდეგობასთან შეხვედრისას ზურგი აქცია მკვდართა კუნძულზე
სასიკვდილოდ განწირულ ლედას და კვლავ გაინავარდა ნაიაღებთან.

ერთი სიტყვით, პიესაში ბოროტი ძალები იპარკვებენ. ისინი
დასცინიან, ფეხქვეშ თელავენ სიკეთეს, თუმცა არც სიკეთისთვის
მებრძოლნი არიან თავგაშობებულები. ადამიანი მორჩილებაში ჰყავს
ბუნებას.

„მკვდართა კუნძულს“ ეტყობა, რომ იგი გამოცდილი თეატრა-
ლური რეჟისორის მიერაა დაწერილი. ტექნიკურად ეს ნაწარმოები
რთულია დასადგმელად, მაგრამ სწორედ ეს სირთულე გვარწმუნებს
ავტორის ოსტატობაში. კ. მარჯანიშვილი ისეთ მინიშნებებს იძლე-
ვა რემაჩკებში (ამ მხრივ ბრწყინვალეა მისი ყველა პიესა), რომ ამ
დრამატული პოემის დადგმა მართლაც ზღაპრული სანახაობა იქნე-
ბოდა. გაქვავებული ლომების სცენაზე გაცოცხლება, ტალღების
მოდრაობისა და წყალში ჩაყვინთვის იმიტაცია, მოქმედ გამართა გა-
მოცხადება ღრუბლების სახით, ლედასა და ქარონის აკრა მხესთან
და, ყოველივე ამის მარჯანიშვილისეული რეჟისორული გადაწყვეტა,
წარუშლელ შთაბეჭდილებას მოახდენდა მაყურებელზე. მაგრამ
„მკვდართა კუნძულს“ არ ღირსებია სცენური ხორცშესხმა.

„მკვდართა კუნძული“ დაწერილია ცოცხალი მხატვრული ენით
და ინტერესით იკითხება. იგი გაწყობილია სხვადასხვა მეტრის, უმე-
ტესად, გართმული ლექსით (და არა თეთრი ლექსით, როგორც
გ. ბუნნიკაშვილსა აქვს მითითებული). მეტიც, შეიმჩნევა რითმების
მრავალსახეობა (ჯვარედინა, მოსაზღვრე, რკალური და სხვა).

აი რამდენიმე მაგალითი.

ჯვარედინა რითმა:

Так вот что! Я твоей любовью
Обязан лишь мечтам о том,
Кто некогда, прикрывшись мною,
Зажег тебя любви огнем?..

მოსაზღვრე რითმა:

Тебя обманывать не смею
И предлагаю, что имею:

Полна любви к тебе душа моя,
Но страсти пыл не для меня...

რკალური რითმა:

Прощай палящий холод,
Прощай, огонь морозный —
Твой трепет бледный, грозный,
Твой жадный, сытый голод
Меня уж больше не пожрут!..

აი ლექსის ფლობის კიდევ ერთი ნიმუში:

Пусть чернеют грозно тучи:
Мыслей светлых блеск летучий
Света молний не затмить!..
Пусть гремят кругом удары,
С песней правды звук кифары
Силой грома не унять.

როგორც ვნახეთ, „იკვდართა კუნძულში“ მოცემულია ადამიანის (ლედან სახით) სწრაფვა სულიერი და ხორციელი სიყვარულის ერთ მთლიანობაში მოსაპოვებლად, მაგრამ ბოროტი ზებუნებრივი ძალები არა მარტო გზას უღობავენ მას, არამედ ამარცხებენ კიდევც. სწრაფვა სწრაფვადვე რჩება. პიესაში მისტიციზმი ბატონობს, კონკრეტული ადამიანების ნაცვლად, ზოგად სახე-სიმბოლოებს ვხედავთ.

როგორ მოხდა, რომ შეაწებოხე რეჟისორმა, მაქსიმ გორკის სულიერმა მეგობარმა, რომელიც „1905 წლის 9 იანვარმა საბოლოოდ გაარევიოლუციონერა“, თავის პირველსავე პიესებში ხარკი გადაუხადა და სიმბოლიზმს, მისტიციზმს, დეკადანსს? ცხადია, აქ ეპოქალურმა მოვლენებმა იჩინეს თავი, რომლებსაც თვით კ. მარჯანიშვილი აძლევს რეალურ ახსნას. რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხებამ და, შემდგომ, გამეფებულმა უსასტიკესმა რეაქციამ ავბედითი დალი დაასვეს მხატვრულ შემოქმედებასაც. კოტე წერს: „გულგატეხილობამ, რევოლუციის გაუმარჯვებლობის გამო, საზოგადოების ნაწილი მიიყვანა თვითბრალდებამდე, თვითჩაღრმავებამდე, მისტიკამდე. ლეონიდ ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრებამ“ პირდაპირ გულში ჩაჰკრა ადამიანს, რომელიც თვითონვე მიდიოდა იმ დასკვნამდე, რომ პირადი ნებისყოფა უაზრობაა, როდესაც მთელი მისი ბედი სხვის ხელშია. მწერალმა, მხატვარმა თავი დაანება რეალური სახეებით ლაპარაკს. ისინი ცდილობდნენ გადმოეცათ ყველაფერი აბ-

სტრაქტულად, განყენებულად, გადაკრული ნართაული სიტყვით — სიმბოლოებით, რაც თითოეულს საშუალებას აძლევდა მიხვედრილიყო მასში თავის გრძნობას, თავის აზრს“⁸.

კოტა ზემოთ კი კ. მარჯანიშვილი მიუთითებს: „რეაქცია ლოდოდ აწვება ადამიანის ცხოვრების ყოველგვარ გამოვლინებას. დაშინებულ ინტელიგენტს ეშინია საზოგადოებრივი ცხოვრებისა. იგი განმარტოებულია და უფრო თავისსავე არსებაში მიძვრება. აქედან გამომდინარეობს სიცოცხლის მოღუწება, გაუბედაობა და ყოველივე ამის ანარეკლი ხელოვნებაში“.

მისტიციზმისა და სიმბოლიზმის ნიშნები მეტ-ნაკლებად იგრძნობა კ. მარჯანიშვილის მომდევნო დრამებშიაც — „გულნარა“, „ჭიკვაძე მინორში“. „მკვდართა კუნძული“ კი, ჩემი აზრით, დაწერილია ლეონიდ ანდრეევის მაშინდელი შემოქმედებისა და, კერძოდ, „ადამიანის ცხოვრების“ (1907 წ.) უშუალო გავლენით. კოტე ხაზს უსვამს, ჩემთვის პირადად, ჩემს მხატვრულ ძიებათა შორის, „ადამიანის ცხოვრებამ“ იქონია გარდამტეხი მნიშვნელობა.

მაგრამ ასე დიდხანს არ გაგრძელებულა.

კ. მარჯანიშვილს მალე კვლავ დაუბრუნდა რევოლუციური სულისკვეთება, რაც დაიწყო პიესით „ჭიკვაძე მინორში“ და აღმავალი გზით გაგრძელდა შემდგომ დრამებში („ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“, „ბერიოზნიკი“). სხვანაირად არც შეიძლებაოდა, რადგან მარჯანიშვილი თავის რეჟისორულ მოღვაწეობაში მტკიცედ აყენებდა საკითხს: „დავუბრუნდე ზოგიერთ მწერალს, მათ ჩივილს, მე ეს არ შემიძლია — ეს უკვე განცდილი მაქვს, სიმხნევე არ არის მათში“.

„ ბ უ ლ ნ ა რ ა “

როგორც ჩანს, პროზად დაწერილი ერთმომქმედებიანი დრამა „გულნარაც“ ავტორს იმავე 1908 წელს დაუწყო ევროპაში მოგზაურობის დროს. კ. მარჯანიშვილი წერს: „...საზღვარგარეთ გავემგზავრე; ცოტა ხანი ევროპის დიდ ქალაქებში დავყავი, რათა მენახა, სად რა კეთდებოდა, შემდეგ პარიზში ვცხოვრობდი ჩემიანებთან,

⁸ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ორ ტომად, 1972, ტ. I, გვ. 70.

ხოლო ზაფხულის ნაწილი ივლისამდე ბრეტანში გაეატარე. ოკეანის პირას. აქ ვწერდი ჩემს „გულნარას“.⁹

გამოდის, რომ კ. მარჯანიშვილს „გულნარაზე“ მუშაობა უფრო ადრე დაუწყია, ვიდრე „მკვდართა კუნძულზე“. დამთავრებით კი სწორედ ეს უკანასკნელი დაუმთავრებია პირველად. გ. ბუხნიკაშვილი „გულნარას“ 1909 წლით ათარიღებს კ. მარჯანიშვილის ზემომოყვანილ ცნობასთან დაკავშირებით, მაგრამ კოტე ბრეტანში ყოფილა არა 1909 წელს, არამედ ერთი წლით ადრე. ამდენად, ცნობილია ამ ნაწარმოების მხოლოდ დაწყების თარიღი — 1908 წელი.

„გულნარა“ დაცულია საქარველოს თეატრალურ მუზეუმში¹⁰. იგი შეიცავს მანქანაზე გადაბეჭდილ 32 გვერდს, რომელიც საბოლოო ვარიანტი არ არის, რადგან ავტორს ბევრგან ჩაუსწორებია და შეუქცირებია კიდევ საგრძნობი ნაწილი. გ. ბუხნიკაშვილს მიაჩნია, რომ მუზეუმში დაცული „გულნარა“ დრამის მხოლოდ პირველი მოქმედებაა. ეს სწორი არ არის, რადგან მარჯანიშვილს თავისი ლიტერატურული ნაწარმოებების ნუსხაში გარკვევით უწერია: «ГЛАВНАРА В I акте». ამრიგად, „გულნარა“, მარჯანიშვილის დრამატულ თხზულებათა შორის, ერთადერთი ერთმოქმედებიანი პიესაა.

პერსონაჟთა ჩამოთვლის შემდეგ ავტორი მიუთითებს, რომ მოქმედება ხდება აღმოსავლეთში, ჯვაროსნული ლაშქრობის პერიოდში. ამრიგად, მოქმედება გადატანილია შორეულ (XI-XIII) საუკუნეებში და მოსალოდნელი იყო საინტერესო სიუჟეტის გამლა ჯვაროსნულ მოძრაობასთან დაკავშირებით, რომელმაც დიდი უბედურება მოუტანა როგორც აზიის დაპყრობილ და გაძარცულ, ასევე ევროპის დამპყრობ და უმიზნოდ სისხლდაღვრილ ერებს. „მაგრამ ასე არ მოხდა. ავტორმა პიესაში მხოლოდ ახსენა ჯვაროსნული ლაშქრობები და ერთადერთი გმირი წარმოგვიდგინა ჯვაროსანი რაინდის სახით (ისიც პატიმარი და უმოქმედო). კ. მარჯანიშვილმა კი არ გადმოგვცა ჯვაროსნული ლაშქრობების აგრესიული არსი — ფაქტიურად, ფეოდალური დამპყრობლური ომები, არამედ ერთობ მსუბუქი თემით შემოიფარგლა — იქნება თუ არა ქალი სამოთხეში

⁹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 86.

¹⁰ თქმსმა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ—11487.

(სხვათა შორის, სწორედ ასეთი ქვესათაური აქვს „გულნარას“) და დააყენა რელიგიისა და ზნეობის საკითხები. „მარჯანიშვილი მსჯელობს სიმახინჯესა და სიმშვენიერეზე, სათნობასა და სილამაზეზე, პატიოსნებაზე, ვერაგობაზე“¹¹.

რასაკვირველია, არც ეს თემა უმნიშვნელო და „გულნარაში“ ვხვდებით მიმზიდველად დაწერილ ადგილებს, დაძაბულ დიალოგებს. ზოგიერთი პერსონაჟის სრულად გახსნილ ხასიათს. გარდა ამისა, პიესა ეხმაურება ქალის უფლებების დაცვას, რაც იმ დროისათვის მეტად აქტუალური იყო. ცხადია, მარჯანიშვილს ეს საკითხი არ გადაუწყვეტია რევოლუციურად, მხოლოდ ყურანის მონაცემებს დაეყრდნო და გააკრიტიკა იგი, მაგრამ საინტერესოა თვით შეხების წერტილების მოძებნა ამ მოვლენასთან დაკავშირებით.

როგორც ცნობილია, ისლამის მოძღვრების მიხედვით, ქალი არ დაიშვება სამოთხეში მამაკაცის თანაბრად. იგი, საერთოდ, მამაკაცის მონა-მოძრჩილი და მსახურია. ყურანში წერია, რომ სამოთხეში ქალი მხოლოდ ტკბობის საგანია „უმწიკვლო“ მამაკაცთათვის; იგი მამაკაცის საკუთრებაა და სამოთხეში ჰურის სახით თუ მოხვდება.

სწორედ ეს საკითხი აინტერესებს პიესის ავტორს და მხატვრული კონფლიქტიც ამის ნიადაგზე ვითარდება შვიდ ტყვე მამაკაცსა და სულთნის ასულ გულნარას შორის.

პიესის სიუჟეტი მარტივია: შვიდი პატიმარი — ჯვაროსანი რაინდი, ვეზირი, პოეტი, მოლა, დარვიში, მოხუცი და ყასაბი (როგორც ვხედავთ, აქაც ზოგადი სახეებია) სულთანს ციხეში (პიესის მიხედვით — ჭაში) გამოუმწყვდევია, რომელსაც ზემოდან აქვს ჩასასვლელი და ისიც უშველებელი ქვის ფილითაა დაგქანული. სინათლის სუსტი სხივი მხოლოდ სარკველიდან აღწევს. აქედან ჯერ არავინ ამოსულა ცოცხალი და თუ ამოსულა — ვითარცა დასასჯელი. მაგრამ შვიდ სხვადასხვა ასაკის მიჯაჭვულ და განაწამებ მამაკაცს მანც ოცნებით უბრწყინავს თვალი. ისინი ასეთ მდგომარეობაშიც კი ოცნებობენ... ქალზე.

ტყვეები სხვადასხვა მიზეზით მოხვედრილან ამ ნესტიან საკანში: ყასაბი თურმე ლეშს ყიდდა; ვეზირს ქურდობა დაბრალდა (სულ-

¹¹ ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი, მარჯანიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო,“ 1972, 22 სექტემბერი, № 37.

თნისთვის უკანასკნელი და მეტად საყვარელი ცოლი მოუტაცნია); ქრისტიან რაინდს (იგი, ამავე დროს, მხატვარია) ღვთისმშობლის პორტრეტის შექმნა სდომებია, მაგრამ მარიაში გულნარას სახით გამოცხადებია, ამიტომ სულთნის ულამაზესი ასულის ხილვა მოუ-სურვებია, უნებართვოდ გადამძვრალა გალავანზე და სწორედ ამ დროს შეუპყრიათ; მოლას უფრო დიდი „დანაშაული“ ჩაუდენია — ქალთა უფლებების ამადლებას ქადაგებდა თურმე...

ისლამის მოძღვრებისა და ყურანის საწინააღმდეგოდ, ექვსი პა-ტიმარი მოწიწებას გამოხატავს ქალისადმი, რომელიც მათ წარმო-უდგებათ უწმენიერეს და უკეთილშობილეს ქმნალებად, გმირული საქციელის შთამაგონებლად, კაცობრიობის მშობელ დედად, უტურ-ფეს ასულად; მოლა კი პირდაპირ აცხადებს, რომ ყოველივე ამის გამო ქალი მამაკაცის თანატოლია. მხოლოდ ყასაბი იცავს მუსულ-მანური რელიგიის მოძღვრებას. რომელიც პირადად მას ხელს აძ-ლევს და ამბობს. ქალი უღირსია, სიავის შემყრელი, ქმრის თავს-ლაფუძისხველი და სხვისი შვილით დამაჩილდობელი, თუ ნება მი-ეცი, დღეში ათ საყვარელს გაიჩენსო. იგი შენიშვნას აძლევს მოლას, ნამაზის დროს რატომ არ შესწირე ალაჰს მადლობა, რომ ქალად არ გაგაჩინათ (ლოცვაში ეს აუცილებელი იყო, მათი რელიგიის მიხედ-ვით). მაგრამ „პროგრესული“ იდეების მქონე მოლა აცხადებს, ჩვენ, ციხეში მყოფთ, არა გვჯერა, რომ ალაჰი აღუკვეთდა ქალებს საიჭი-ოში ნეტარებასო.

ხდება სასწაული: ტყვეების სანახავად მოდის სულთნის ასული გულნარა, რომელიც სახელგანთქმული ყოფილა სიტურფითა და სილამაზით. გულნარას მამისთვის გამოუთხოვია ერთ-ერთი პატიმრის განთავისუფლება, რომელიც დამაკაყოფილებელ პასუხს გასცემს მის მტანჯველ კითხვაზე (კითხვებზე, გულნარა რამდენიმე კითხვას იძლევა — გ. ბ.). ამ დროს გულნარა გულმოკლულია, რადგან ლა-მაზ საქმროზე მეოცნებე ქალწულს მამამ გადაუწყვიტა მოხუც სულ-თანზე დაქორწინება და პარამხანაში ხლება.

პატიმრები აღტაცებით შეხედნენ ახილ სარქველთან მომდგარ ჩადრიან გულნარას. ყველას დააეიწყა მომავალი მძიმე ხვედრი და მათ ერთადერთი თხოვნა გაუბედეს ქალწულს — ჩადრი მოიხსენიო. გულნარას ამაღა სასტიკი წინააღმდეგია (მუსულმან ქალს ეკრძაღე-

ბა ასეთი საქციელი უცხო მამაკაცებთან), მაგრამ სულთნის ასული სწრაფად იხდის ჩადრს და საკანში აგდებს.

ტყვეებმა სასოებით მიიღეს ეს ჯილდო და გადაწყვიტეს ძმურად გაეყოთ უძვირფასესი რელიკვია. უჩადრო გულნარასთვის შეხედვა კი ყველას დაავიწყდა. როცა მათ თვით გულნარამ შეახსენა ეს, პატივრებმა ჯერ მალლა ააპყრეს თვალები და მერე წაჰსვე დახარეს — უტურფესი გულნარას ნაცვლად. მათ იხილეს საშინლად დაღმეჭილი მოხუცი დედაკაცი.

გულნარა წინადადებას იძლევა, ვინც ჩემს სილამაზეს უმღერებს, თავისუფლებასა და ჯილდოს მიიღებსო, მაგრამ ყველა მოერიდა მახინჯი ქალის წყალობას.

სულთნის ასული კვლავ მოიბურავს ჩადრს და თამამად ჩადის საკანში. იგი სათითაოდ ეკითხება მათ, უნდათ თუ არა ამ სახით შეხვდნენ გულნარას საიქიოში. ყველა წინააღმდეგია. მაშინ გულნარა სევას წინასწარ შეპირებულ კითხვებს, რომლებზეც სასურველი პასუხი ერთ ბედნიერს იხსნის უცილობელი სიკვდილისაგან: „როგორი ქალის ყოლას ისურვებდით თქვენს სამოთხეში? რა სიკეთე უნდა მოვიპოქმედო, რომ საიქიოში ცხოვრების ღირსი გავხდე? რითი შემიძლია საკუთარი სილამაზის შეცვლა, რომ სამოთხეში თანასწორუფლებიანი ვიყო მამაკაცთან და არა დამატკობელი ჰურიია?

მაგრამ ეს კითხვები უპასუხოდ რჩება. თურმე ყველა მამაკაცს მხოლოდ ლამაზი ქალის ხილვა უნდა საიქიოშიც და არა ასეთი ჯოჯოსი.

მაშინ გულნარა სთხოვს პატივრებს, რომ ერთხელაც მისცენ ჩადრის მოხდის ნება. ყველა წინააღმდეგია, მაგრამ ურცხვ ყასაბთან დიალოგში ჩაბმული ასული ჩამოიგლეჯს საბურველს და პატივრების წინაშე წარსდგება ულამაზესი ქალი. ჩადრი მამაკაცებს რჩება, გულნარა კი სწრაფად ავა ზეშოთ და თვალს მიეფარება.

ყველა ამოიოხრებს: ო, გულნარა! — მაგრამ უკვე გვიანაა.

ყასაბის კითხვაზე — მაინც ვის ერგო თავისუფლება — უპასუხებს გაუჩინარებული გულნარას ხმა. აქ ორი ვარიანტია. ავტორს ფანქრით ჩაუსწორებია მანქანაზე გადაბეჭდილი პიესის ეს ნაწილი. გადაბეჭდილში წერია: „ვიფიქრებ და ხვალ გიპასუხებთ!“ ხელნაწერში კი: „არავის!.. ხვალ ყველანი დაისჯებით! მაგრამ სიკვდილის

წინ იფიქრეთ: მოვხვდები თუ არა მე, თქვენი მკვლელი, სამოთხეში ისეთი სახით, როგორითაც თქვენ გამოგეცხადეთ?!“

აქ პიესას დაესვა ლოგიკური წერტილი. ავტორს, რასაკვირველია, არ აინტერესებს პატივების შემდგომი სავალალო ბედი. რადგან განსახილველი საკითხი ამოწურულია.

„გულნარაში“ ყურადღებას იპყრობს პიესის რეჟისორული გადაწყვეტის შესაძლებლობა. რემაკებში ავტორი გადმოგვცემს ისეთ დეტალებს, რომლებიც ეფექტურსა და სანახაობრივად სანტერესოს გახდიდა მას. რეჟისორული ოსტატობა განსაკუთრებით შეიმჩნევა მუსიკისა და განათების გამოყენების მხრივ. მაგრამ პიესა არ გამოირჩევა ღრმა აზრითა და პერსონაჟთა გამოკვეთილი მხატვრული იერსახეებით. გარდა ყასბისა, ყველა მოქმედი გმირი (მიუხედავად იმისა, რომ ჩანს მათი კეთილშობილება) სუსტადაა წარმოდგენილი. რაც შეეხება ყასბს, ავტორმა დიალოგში მშვენივრად დაგვიხატა ვაჭრუჯანას ბილწი ტიპი.

ქალების მიმართ ანტიპათიურად განწყობილი. ყურანის ცრუ იდეებზე აღზრდილი ბრიყვი ყასაბი თავის არსებობის მიზანს მხოლოდ ფულში, სიძლიერის მოხვეჭაში ხედავს. როცა ყველამ აღიარა სულთნის ასულის სიმახინჯე და უარყო სამოთხეში მასთან მოხვედრის სურვილი (რაც უეჭველ სიკვდილს უდრიდა იმ პირობებში), გულნარა ყასბის მოსაზრებით დაინტერესდა, შენ რას იტყვიო.

ყასაბმა წამსვე იაზრა, რომ შინ წინაშე რიგითი ქალი არ იდგა, რომ სააწებელ პასუხზე იქნებოდა დაპოკიდებული მისი ყოფნა-არყოფნა და უმალ შეიცვალა აქამდე თავში ჩაქედილი შეხედულება:

— მე?.. მაშ როგორ, მაშ როგორ... მე მუდამ ვამბობდი: შეუშვით-მეთქი ქალი სამოთხეში, რა მოხდება-მეთქი! განსაკუთრებით — სულთნის ასული... რაც არ უნდა იყოს — ხელმწიფური სისხლისა... უხერხული იქნება, ძალზე უხერხული, რომ აქ დალპეს.

— ვაშ, შენს სამოთხეში შემეძლო ყოფნა?

— აბა როგორ?.. რასაკვირველია!!

— და სანაცვლოდ რასა მთხოვდი? —

ჯიქურ შეუტია გულნარამ და აქ იჩინა თავი ყასბის სულმდაბლობამ:

— რამდენს გადამიხდიდი?

— რაო?

— არ ვიცი, რა შესაძლებლობა გაქვს... თავად გადაწყვიტე, რამდენის გადახდას შესძლებდი; მოვრიგდებით ბოლოს და ბოლოს...

— ას პიასტრად შემინშვებ სამოთხეში?

— რას აზრობ?.. რას აზრობ, უმშვენიერესო ქალბატონო... ასეთი სიფათით?.. ღმერთო, შემინწყალე... მე თვითონ უფრო ძვირი მიჯდება...

— ლამაზი რომ ვიყო! მაშინ?

— ეჩიპაა!.. მაშინ ჩე თვითონ ვადავიხდიდი ურვადს, რომ ჩემთან წაქოსულიყავ სამოთხეში!..

— მაშ გადაიხადე. — რამდენსაც გიბრძანებ!

და ულამაზესი გულნარა სწორედ მაშინ წარუდგა პატივრებს ნამდვილი სახით.

მიუხედავად ამისა, არც ერთ ტყვეს არ უთხოვია დადებული პირობის შესრულება. ურცხვმა ყასაბმა კი აქაც სულმოკლეობა გამოიჩინა და გულნარას შესძახა, ვის ათავისუფლებო.

პროფ. ე. გუგუშვილის აზრით, „გულნარა“ დადგმულია. იგი წერს: „მოქმედ პირთა განაწილების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეს პიესა („გულნარა“ — გ. ბ.) მას (კ. მარჯანიშვილს — გ. ბ.) დაუდგამს პეტროგრადში ყოფნისას, ჯერ კიდევ რევოლუციამდე“¹².

მართლაც, გარდა გულნარას ამალისა, ყველა მოქმედ პირს ფანქრით აქვს მიწერილი შემსრულებლის გვარი: გულნარა — კრუზო, კუზნეცოვა; ჯვაროსანი რაინდი — კრასნოპოლსკი; ვეზირი — გასილინი; პოეტი — მედვედოვი; ზოლა — პუნკინი; დარვიში — ზიკე; მოხუცი — ნალიშოვი; ყასაბი — ფოკინი; საჭურისის ხმა — კიროვი.

„ჭიკვაჰი მინორში“

კოტე მარჯანიშვილის მიერ შედგენილ ნუსხაში, „ჩემი ლიტერატურული შრომები“, „მკვდართა კუნძულს“ მოსდევს „ჭიკვაჰი მინორში“¹³. ეს არის ოთხმოქმედებიანი დრამის ორიგინალი.

¹² ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი, მარჯანიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, 22 სექტემბერი, № 37.

¹³ თქმვა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ—11486.

მთელი პიესა (74 გვერდი) დაწერილია დიდი ზომის ცალხაზიან ფურცლებზე. ყოველი მოქმედება ცალ-ცალკეა შეკრული. I მოქმედება (1-20 გვერდი) დანაწილია ავტორის ხელით (ნუშერაცია იწყება უშუალოდ პიესის ტექსტიდან, რომელსაც წინ უძღვის კიდევ ორი გვერდი. ერთ მათგანზე აღნიშნულია პიესის სახელწოდება და მოქმედებათა რაოდენობა: მეორეზე — ისევ სათაური და მოქმედი პირები); II, III და IV მოქმედებები დაუნომრავია. პიესის ბოლო (72-ე) გვერდის მარცხენა ზემო კუთხე თითქმის გვერდის ნახევრამდე მოხეულია 6 სტრიქონზე. პიესაზე ავტორისავე ხელით მიწერილია თარიღი: 27 ივნისი 910 წ. (და კიდევ რამდენიმე სიტყვა ძალზე წვრილად და გაუგებრად). ესე იგი 1910 წელი.

ამ თარიღთან დაკავშირებით საინტერესოა რამდენიმე ფაქტის გახსენება კ. მარჯანიშვილის ცხოვრებიდან. ცნობილია: 1909 წელს კოტე მარჯანიშვილს, რომელიც ამ დროს ოდესიდან მოსკოვში გადმოვიდა და კ. ნეზლობინის თეატრში მუშაობდა, განხეთქილება მოუხდა ნეზლობინთან და თეატრიდან წავიდა. ეს იყო შუა სეზონში. კოტე წერს: „ძალიან მძიმე დრო დამიდგა. შუა სეზონში ვიპყოფებოდით. მე მოშორებული დავრჩი საყვარელ საქმეს, უმუშევარი, უკაპიკოდ: ... არ ვიცოდი რა მექნა. რისთვის მომეკიდა ხელი“...¹⁴

იმავე წლის ბოლოს, ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსა და კ. სტანისლავსკის მიწვევით, კ. მარჯანიშვილი უკვე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორია. ცხადია, კოტე მთელი მონდომებით შეუდგებოდა მუშაობას მის საოცნებო თეატრში, რათა გაემართლებინა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს იმედები, რომლებსაც კ. მარჯანიშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სურდათ ჩემში მათი მუშაობის განმგრძობი ადამიანი ეპოვათ“.

ამ დროს სამხატვრო თეატრში კოტეს შესთავაზეს იბსენის პიესის „ღელაქაცი ზღვიდან“ დადგმა. შემდეგ კი არ გაუშვეს ზაფხულის შევებულებაში (როგორც ყველაზე ახალი მუშაკი) და კ. საპუნოვთან (მხატვარი) ერთად დაავალეს „ჰამლეტის“ მომზადება დასადგმელად. კოტემ მთელი ზაფხულის განმავლობაში იმუშავა. დასიც დაბრუნდა შევებულებიდან, მაგრამ სტანისლავსკი სახადით და-

¹⁴ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 96; აგრეთვე — კრებული, 1961, გვ. 63.

ავადა და კისლოვოდსკში დარჩა. უსტანისლავსკოდ კი „ჰამლეტით“ ვერ გაიხსნებოდა სეზონი. ამას დაემატა ახალი სამუშაო — „ძმები კარამაზოვების“ ინსცენირება, რომელსაც უნდა დაესწრო „ჰამლეტისთვის“ და სეზონის პრემიერად წასულიყო.

ამრიგად, ძნელი დასაჯერებელია, რომ კ. მარჯანიშვილი 1910 წლის ზაფხულში მოიცილიდა პიესის დასაწერად. მაგრამ, თუ მოცალეობის მიხედვით განვსაზღვრავთ, გამორიცხული არ არის, რომ „ქივიპავი მინორში“ შექმნილია მოსკოვში 1909 წელს, სწორედ იმ პერიოდში, როცა ავტორმა არ იცოდა რა ექნა და რისთვის მოეკიდა ხელი. რაც შეეხება 1910 წლის 27 ივნისს, ალბათ ამ დროს კოტემ გადაათეთრა პიესა ან ცვლილებები შეიტანა მასში (რაც დედანში ბევრგან გვხვდება). საბოლოო ვარიანტად ცნო იგი და დაათარღლა კიდევ.

დრამაში სულ რვა პერსონაჟია: კრიუჩნიკი, ევგენი ნიკოლოზის ძე (ყენია), ცენზორი, საშენკა დანილოვა, ალექსანდრე სერგეის ძე, იულია სერგეის ასული (ალექსანდრეს და), ინსპექტორი, ლიუდმილა ალექსანდრეს ასული (ინსპექტორის მეუღლე). მოქმედება მიმდინარეობს შვეიცარიაში.

პიესის შინაარსი: შვეიცარიაში ცხოვრობენ და კონსპირაციულ საქმიანობას ეწევიან სამშობლოდან გადახვეწილი რევოლუციური სულისკვეთების ადამიანები. ავტორი მხოლოდ ერთხელ (ცენზორისა და ლიუდმილას დიალოგში) გვაცნობს მათს მუშაობას და ისიც ზოგადად. კერძოდ, ვგებულობთ, რომ ემიგრანტები ქმნიან პოლიტიკურ ლიტერატურას და ჟურნალის გამოცემას აპირებენ. ცენზორი ამბობს: „საჭიროა ჟურნალი. კარგი, თავისუფალი ჟურნალი, რომელიც მიგვითითებს, რა ვაკეთოთ!.. და აი, ასეთი ჟურნალისთვის არის ფული“... შემდეგ ვხვდებით, რომ ეს ლიტერატურა რუსეთში იგზავნება. ცენზორი ასე განსაზღვრავს მათს მოღვაწეობას: „ჩვენ აქ ვგავართ ცენტრალური სამანქანო განყოფილების მუშაკებს. და შუქი, რომელიც შორს, სამშობლოში ანთია, აქედან მიდის. აქ რომ დილაკს დავაპკერთ, იქ აინთება“.

ლიუდმილა არცთუ ეთანხმება მას: „არაფერიც არ ინთება იქ... რაღაც კი ხჩოლავს, მაგრამ შუქი არ არის!..“ რაზედაც ცენზორი უპასუხებს: „ჰოდა, დაგვეხმარეთ“.

ასე ჩაებნენ ჰუმაობაში ხნიერი ადამიანები (პროფესიით პედაგოგები), ინსპექტორი და მისი მეუღლე.

მაგრამ ემიგრანტები ზედიზედ განიცდიან მარცხს. მათი საუკეთესო მუშაკები გაურკვეველი მიზეზით ილუპებიან. ბოლოს, ნათელი ხდება, რომ ემიგრანტებს შორის ორი გამცემია (კრიუჩნიკი და ალექსანდრე), რომლებიც წინასწარ გეგმავენ თავგანწირული ადამიანების სიცოცხლის ხელყოფას. ალექსანდრეს თქმით, იგი შეგნებულად მოქმედებს, ხოლო კრიუჩნიკი უფრო სადისტის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

და აი, ყენია და საშენკა მიდიან დავალების შესასრულებლად. მათ უნდა გადალახონ რუსეთის საზღვარი, სადაც გარღვეული სიკვდილი ელით. ამასობაში ყოველივე გამოირკვა: ყენიასა და საშენკას გადაარჩენს თვით ალექსანდრე (რადგან საყვარელი და — იულია მოწინააღმდეგეთა ბანაკში დატოვა); კრიუჩნიკი დახვრიტეს, ალექსანდრე განდევნეს, უკვე თვალახელილი იულია კი რჩება ნამდვილ საიმედო მეგობრებთან.

როგორც ვხედავთ, ავტორი არ გვიჩვენებს რევოლუციური მუშაობის დეტალებს, მაგრამ მკაფიოდ წარმოგვიდგენს პერსონაჟთა იერსახეებს, მათს ვნებებს, ადამიანურ ტკივილებსა და განცდებს, დაკისრებული მოვალებების ერთგულებასა და ნიღბოსანი მტარვლების ცბიერებას.

განსაკუთრებით სახიერია ალექსეი კრიუჩნიკი. იგი ყენიას ბავშვობის მეგობარია; მანვე შეუწყო ხელი ყენიასა და საშენკას წრფელი სიყვარულის გაფურჩქვნას საშობლოში. მაგრამ აქ საშენკას დასაკუთრება სცადა და კიდევ გადმოიბირა თავბრუდახვეული ქალი. პარალელური სასიყვარულო ხაზი ვითარდება კრიუჩნიკსა და იულიას შორის. მიმნობი და სპეტაკი იულია მზად არის თავდადოვნებით გადაეშვას სიყვარულის მორევში, მაგრამ ძმა სასტიკი წინააღმდეგია. სწორედ აქ ეხდება ფარდა კრიუჩნიკისა და ალექსანდრეს ავანტიურისა. შემდეგ კვანძი თავისთავად იხსნება და ყველა პერსონაჟი, მათ შორის კრიუჩნიკიც, ნამდვილი სახით წარმოგვიდგება.

მართალია, კრიუჩნიკი მოჭარბებულ უცნაურობას იჩენს ორივე შეყვარებული ქალისადმი (გამუდმებული საუბარი სიკვდილ-სიცოცხლეზე, ქალის სხეულით ტკბობასა და რისკიან თამაშზე), მაგრამ იგი ყველა ემიგრანტის თვალში ჭკვიან, უშიშარ, ძლიერ, გამჭ-

რიახ აღამიანად გამოიყურება. კონსპირაციის პირობებში კრიუჩნიკმა ისეთი ნიღაბი მოირგო, რომ კაცი, რომელიც უსათვალოდ მზესაც ვერა ხედავს, ვაჟკაცობის განსახიერებად იქცა.

და მაინც კრიუჩნიკი იღუმალებით მოცული პიროვნებაა. ვინ არის იგი? — კითხულობენ შეყვარებული საშენკა და იულია. რა მოუვიდა კრიუჩნიკს, — კითხვას სვამს ეენია, — რატომ იქცევა უცნაურად, რატომ სტაციებს სატრფოს? მაგრამ კრიუჩნიკი ყველას სიმპათიას და მასზე ავის თქმა დაუშვებელია. მხოლოდ ალექსანდრემ იცის სიმართლე, რომელიც კრიუჩნიკს თავის ძველ მეგობრად ასალებს, სინამდვილეში კი სულ სამი წლის წინ გაიცნო.

„მე კი პოეტი ვარ, — ეუბნება კრიუჩნიკი საშენკას, — და სულ სხვაგვარად ვხედავ ყველაფერს. აი, შენ ახლა გორაობ მიწაზე და მერე გული დაგწყდება, რომ ბალახი გათელე. მე კი სიამით მოვიგონებ ამჟამად მიღებულ სიტკობებს. იცი? ზოგჯერ ისევე მივენდობი ხოლმე მიწას, როგორც ქალს. სიკვდილი კი აი, რატომ მაშინებს: სხეულის ამ ხრწნაში, ლობაში, მის ურთიერთობაში მიწასთან, სამარესთან, რომელიც ბევრს აფორიაქებს, მე ვგრძნობ ბუნების ავხორცობის უკანასკნელ აქტს. მჯერა, როცა გვამი მიწად იქცევა, აღამიანის ეს ნარჩენი შეგრძნებათა ისეთივე ტალღით ივსება, როგორც სიცოცხლეში მოგვიცავდა ხოლმე ორი არსების — მამაკაცისა და ქალის ურთიერთობის დრო.“

აი, მისი ფილოსოფია. მაგრამ ასეთი მქვევრმეტყველება საქმეს არ შველის, იგი აღიზიანებს საშენკას და თითქოს აზიზლებს კიდეც თავს.

ნერვებმა მაინც უმტყუნა კრიუჩნიკს. მან სავსებით გამოამყლავნა თავი ალექსანდრესთან საუბარში (რასაკვირველია, მკითხველის წინაშე) და თვითონვე უპასუხა მთავარ კითხვაზე.

„მე? მე მოთამაშე ვარ! როცა აქედან, ამ მდგომარეობიდან ვაღწევ თავს და მივემგზავრები იქ, ხვეულასთან (ალბათ კონსპირაციული სახელია — გ. ბ.), მოთამაშე ვარ, როცა აშკარად გეუბნებით პირში, რომ გაბრიყვებთ — მოთამაშე ვარ, რადგანაც აქაც და იქაც ერთი და იმავე სიამოვნებას განვიციდი. და ეს სიამოვნება მუდამ უფსკრულზე ჰკიდია!.. როცა ჩემი სიყვარულით თავბრუდახვეულ ქალებს, ჩემს მოთაყვანე ხალხს ვგზავნი თქვენთან, ნაღდ სიკვდილზე — აქაც მოთამაშე ვარ. და ამ სიამოვნების ფასს თქვენ ვერასოდეს გაიგებთ. განსაკუთრებით ქალები... რომლებიც სიკვდილის წინ ნაზად მომიგონებენ“...

ასე თამაშობს კრიუჩნიკი ცეცხლთან (ისიც საკუთარი სიამოვნებისათვის) და საკადრის აღსასრულსაც იმსახურებს.

აღამიანური სითბოთი გამოირჩევიან ინსპექტორი და ლიუდმილა, რომლებსაც აწუხებთ სამშობლოს დატოვება, უშვილობა, ცხოვრების მიზნის დაკარგვა. მათი ერთადერთი იმედია ჟენია (დაობლებული ჟენია ლიუდმილას აღუზრდია), მაგრამ ისიც საიდუმლო საქმეებითაა დაკავებული და მოხუცი ცოლ-ქმრისთვის არა სცალია.

„მე და ინსპექტორი ორ მორყეულ ბოძს ვგავართ, — წუხს ლიუდმილა, — რომლებიც ერთმანეთს უდგანან მხარში... მთელი ჩენი სიყვარული სხვის ბავშვებზე გადავიტანეთ. ახლა კი გაგვაგდეს... წაგვართვეს საყვარელი საქმე. დაგვაშორეს ბავშვებს... რატომ, რატომ, ცენზორ?“

ცენზორი ეშმაკურად მიუგებს:

„ჰოდა, ნუ შეიყვარებდით სხვებს — ეს აკრძალულია!.. ჩენს დროში ეს სოციალიზმს ნიშნავს და იმიტომაც წაგავლეს ხელი ქეჩოში!..“

მაგრამ დადგა სასიხარულო მომენტი. ინსპექტორი და მისი მეუღლე მუშაობაში ებმებიან. თურქე ისინიც საჭირო აღამიანები ყოფილან საერთო საქმისათვის.

ამ აღმოჩენით გამოწვეული სიხარულის უსაზღვროება ავტორს მიმზიდველად აქვს გადმოცემული.

ალექსანდრე სერგეის ძე, რომელიც პატიოსანი ინტელიგენტის სახით წარმოგვიდგება პიესის დასაწყისში, მოსყიდული მკვლელია, რასაც პირში მიახლის კრიუჩნიკი; თვითონ ალექსანდრე კი რწმენით შეიარაღებულ მებრძოლს უწოდებს საკუთარ თავს. ამ აშკარა პროვოკატორს კ. მარჯანიშვილმა ერთი დადებითი შტრიხი მაინც შეუენარჩუნა. ეს არის უსაზღვრო სიყვარული მის მიერვე აღზრდილი დისადმი. ალექსანდრეს თქმით, იგი ამ უღირს საქმიანობაში ჯერ ლუკმაპურისთვის ჩაება, შემდეგ კი დის კეთილდღეობაზე ზრუნავდა, რომელიც არ ჩაუთრევია ბოროტებაში. სწორედ დამ იხსნა იგი აშკარა სიკვდილისგან (მხოლოდ იულიასადმი პატივისცემის გამო ცოცხლად განირიდეს იგი). მაგრამ და-ძმა ერთმანეთს დაშორდა, როგორც ორი იდეურად მოწინააღმდეგე პიროვნება. და ეს გულუბრყვილო ქალი, რომლის სიცოცხლის აზრი მხოლოდ ბედნიერი სიყვარული იყო, ავტორისა და მკითხველის რწმენით, ხალხის საკეთილდღეო სამსახურში დგება.

ცენზორი, უენია და საშენკა თუმცა რევოლუციურ მუშაობას ეწევიან და მთავარ მოქმედ გმირებად გვესახებიან, მაგრამ, სამწუხაროდ. მათი იერსახეები შედარებით მკრთალად არის გამოკვეთილი. მათ მოქმედებაში არ იგრძნობა მძაფრი კლასობრივი ბრძოლის არსებობა. ისინი არ წარმოგვიდგებიან მგზნებარე კომუნისტ-ბოლშევიკებად, პროფესიონალ რევოლუციონერებად. მიუხედავად ამისა, მათი ცხოვრების მოკლე მონაკვეთი პიესაში ძალზე აღამიანური და დამაჯერებელია.

მოქმედ გმირთა სახეების გამოსაკვეთად მარჯანიშვილმა გამოიყენა ერთობ საყვარელი ახალგაზრდა. ეს არის რუდიკი — ერთ-ერთი მსხვერპლი ალექსანდრესა და კრიუჩნიკის მიერ დაგებული მახისა. პიესის თითქმის ყველა პერსონაჟი მას თბილად იგონებს და რუდიკიც ყველა მოქმედების უხილავი მონაწილეა. ავტორმა სწორედ მას დაუკავშირა პიესის სათაური. რუდიკს უყვარდა სიმღერა „ქიკვაკი“, რომელსაც მის პატივსაცემად ხშირად უკრავს და მღერის უენია, ოლონდ მინორში, სეველიანად. და ეს სიმღერა სასიკვდილოდ განწირული მებრძოლი ახალგაზრდის ძეგლად იქცევა.

„ქიკვაკი მინორში“ უნდა ჩაითვალოს კ. მარჯანიშვილის რევოლუციური გატაცების ანარეკლად 1905 წლის ამბების შემდეგ.

თავის ავტობიოგრაფიულ ჩანაწერებში დიდი რეჟისორი მოგვითხრობს: „...1905 წლის 9 იანვარმა საბოლოოდ გაგვარევოლუციონერა... და მარტო მიტინგებზე რბენას როდი ვჯერდებოდით, არამედ ბევრი ჩვენგანი აშკარად გამოდიოდა მოწოდებით, რაც შეიძლება მალე მოგვეშორებინა საზიზღარი მეფის უღელი.

...მე გამალებით დავრბოდი მიტინგიდან მიტინგზე, გრიმს გრიმზე ვიცვლიდი და ყველგან მხურვალე სიტყვებით თვითმპყრობელობის ჩამოგდებისათვის მოვეუწოდებდი ხალხს“¹⁵.

მაგრამ ეს ბრძოლა სტიქიური ხასიათისა იყო. კოტე თვითონვე წერს იქვე: „რომელიმე პლატფორმის გამოუარკვევლად, რომელიმე მანინდელი პარტიის პროგრამის შეუგნებლად, ჩვენ უკვე თავისთავად გვძულდა თვითმპყრობელობა“. და ცოტა ქვემოთ: „თეატრში მოვაწყვეთ მებრძოლი რაზმი და წითელი ჯვრის რაზმი... მართალია,

¹⁵ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. 1, გვ. 96; აგრეთვე — კრებული, 1961, გვ. 56 და 21.

არც ერთი ბრძოლა არა გვექონია კახაკებთან და პოლიციასთან, მაგრამ ყოველთვის იქ ვჩნდებოდით, სადაც სროლა ჩაღებოდა მუშებსა და პოლიციას შორის“.

ეს სტიქიურობა პიესასაც ეტყობა, მაგრამ იგი მაინც მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო რეაქციის პერიოდში, როდესაც ბოლშევიკური პარტია ახალ ძალებს იკრებდა რუსეთის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ.

კ. მარჯანიშვილს ყოველთვის ჰქონდა დროის გრძნობა, მიდრეკილება თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემებისადმი და არც აქ უმტყუნა საკუთარ ტრადიციას.

ამ პიესასთან დაკავშირებით, კიდევ ორ საკითხზე მინდა ყურადღების გამახვილება. ეს არის ინტერნაციონალურობა და მზის თემა.

ის ღრმა ინტერნაციონალიზმი. რომელსაც ხაზი გაუსვა ა. ლუნახარსკიმ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ შემოქმედებაში, ჩემი აზრით, მხატვრულ ნაწარმოებთა შორის პირველად ამ პიესაში გამოამჟღავნა დიდმა რეჟისორმა; მზის თემა კი აქ წარმოდგენილ ყველა პიესაშია მეტ-ნაკლებად.

„ქვეყნები მინორში“ იწყება ავტორისეული ვრცელი რემარკით, რომელშიც მოთხრობილია სხვადასხვა ეროვნების (რუსი, გერმანელი, ინგლისელი, ფრანგი, ესპანელი, იაპონელი, ავსტრიელი) ხალხთა წარმომადგენლების შეხვედრა ამომავალ მზესთან. ისინი მთაზე ამოსულან, რათა „თაყვანი სცენ დიად მზეს და ისევე თრთოლითა და სიყვარულით ელიან მის ამოსვლას, როგორც ელოდნენ სატრფოსთან პირველ შეყრას. და როცა ამოვა იგი, ნათელი, სპეტაკი, მოვარდისფრო, როგორც ქალწულის ნაზი მკერდი, ყველანი მუხლს მოიყრიან მის წინაშე“.

ცხადია, ეს ხალხი მხოლოდ ბუნების საოცრების სახილველად როდი შეუტკრებია ავტორს. მათთვის მზე არის საერთო, ნათელი იმედის მომცემი. იგივე მზე ანათებს და ათბობს მათს სამშობლოს, სადაც დაბრუნება არ უწერიათ შვეიცარიის მთებში შეხიზნულ პატრიოტებს.

I მოქმედებაში ავტორი იმიტომაც გამოკვეთს მზესთან შეხვედრის საზეიმო სცენას, სიცოცხლის უსაზღვრო ტრფიალს, რომ აქ თავმოყრილ რუსთაგანს იქნებ მეტად აღარ ელიხსოს მისი ხილვა,

რადგან, სახიფათო დავალების შესასრულებლად წასულებს, რუდიკის ბედი ელით.

თუმცა სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლები შემდგომ არაფრით უკავშირდებიან პიესის პერსონაჟებს, მაგრამ დრამაში ხაზგასმულია მზის, როგორც საერთო კერპისა და სიცოცხლის უშრეტეი წყაროს სიმბოლური მნიშვნელობა კაცობრიობისათვის.

„ქივქავი მინორში“ არ დადგმულა.

„ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“

კოტე მარჯანიშვილის მიერ შედგენილ ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული შრომები“ ეს ნაწარმოები რიგით მეოთხეა და ასე აღინიშნება: „4. Сказка старой липы, 4 акта (сюжет заимствован из „Псоглавцев“ Алоиза Ирасек)“. პიესა დატულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში. იგი შეიცავს რვეულის 141 გადაბეჭდილ გვერდს. ავტორს თარიღი არ მიუწერია პიესისთვის, მაგრამ უდავოა, რომ „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ (მას „ძველი ცაცხვის ზღაპარსაც“ უწოდებენ) შექმნილია არა უგვიანეს 1915 წლის დეკემბრისა. ეს დასტურდება პიესის პირველ გვერდზე დარტყმული საცენზურო შტამპით, რომელიც გვამცნობს: „К представлению дозволено. Петроград 11 Дек. 1915 г. (თარიღი ხელითაა ჩაწერილი ცენზორის მიერ). Цензор драматических сочинений Н...“ (ხელმოწერა გაურკვეველია). ესე იგი, ცენზორს პიესის დადგმის ნებართვა გაუცია 1915 წლის 11 დეკემბერს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ა. ირასეკის აღნიშნული რომანის პირველი რუსული თარგმანი შესრულებულია 1910 წელს, მაშინ პიესა დაწერილია 1910-1915 წლებს შორის. უფრო ზუსტი თარიღის დადგენა ჭერჭერობით არ ხერხდება.

პიესის პირველ გვერდზე ცენზორისავე ხელით მიწერილია ნომერი 12592, ხოლო ბოლო გვერდზე ეტყობა ლუქიანი ბეჭდის კვალი.

„ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ დაწერილია ძველი რუსული ორთოგრაფიით, თეთრ ლექსად (სხვადასხვა მეტრით). პიესაში 26 მოქმედი გმირია (მასობრივ სცენებში მათ ემატებათ გლეხები, მონადირენი, ჯარისკაცები). მოქმედება მიმდინარეობს მე-17 საუკუნის ჩეხეთში.

პიესის შინაარსი. I მოქმედება: შეძლებული ჩეხი გლეხის, იან კოზინას ეზოში მღვარ მრავალსაუკუნოვან ცაცხვთან ცეცხლი ანთია. ხეზე ჰკიდია „გეიჩედლო“, რომელშიც ჩვილი ბავშვი წევს. ცეცხლს შემოსხდომია ცოლ-ქმარი — იანი და განკა. მოშორებით წამოწოლილა იანის დედა — მოხუცი კოზინა. განკა „გეიჩედლოს“ არწევს და ნანას უმღერის ყრმას. ცოლსა და ქმარს ძალიან უყვართ ერთმანეთი. დედა ნაწყენია შვილზე, რადგან ხალხს ტანჯავს ბატონი—გრაფი ალბენრაიტი, მისი იანი კი, რომელიც აწ განსვენებული სახელოვანი მამის შვილია, არ იბრძვის ჩეხი მეფეების მიერ ნაბოძები უფლებების აღსადგენად, რომლებიც უძველეს სიგელებშია აღნიშნული.

ალბენრაიტი მოითხოვს სიგელების ჩაბარებასა და უსიტყვო მორჩილებას, მაგრამ გლეხები მოხუც კოზინასთან მალავენ ამ საიმედო საბუთებს და მათი შემწეობით აპირებენ ხელშეუხებლობის დაბრუნებას.

ამ დროს ნადირობით ერთობიან გრაფი და მისი მსლებლები. ქვრივ გრაფს თან ახლავს ასევე ქვრივი, მიმზიდველი, ახალგაზრდა გერი — ბარბარა (მისი ყოფილი მეორე ცოლის ქალიშვილი), რომელიც მოხუცი გრაფის ნაცოლარი. მამინაცვალი გამიჯნურებულია ბარბარაზე. ახალგაზრდა ქვრივი ერთობ მსიარულია და მასხარად იგდებს თაყვანისმცემლებს. მონადირენი მიადგებიან კოზინას ეზოს და დიდი ცაცხვის ქვეშ შეისვენებენ. მრისხანე მოურავი კოში კოზინებს დაუცაცხანებს, მოშორდით აქედანო. ბარბარა შემთხვევით არ მოსულა აქ. მას უყვარს იანი და მზად არის სამიჯნურო ქსელში გააბას იგი. თურმე იანის დედა ძიძად ჰყოლიათ წინამორბედ ბატონებს და ბარბარასთვის ძუძუ უწოვებია. იანი კი ერთ დროს სასახლეში იზრდებოდა და აქედან დაწყებული მათი მიჯნურობა. ეს იციან იანის დედამ და ცოლმა.

ქალბატონი და ყმა ერთმანეთს ხედებიან ცაცხვის ქვეშ. ბარბარა ცდილობს ქვეშევრდომის დასაკუთრებას, მაგრამ იანი ოჯახის ერთგული რჩება.

გახელებული ბარბარას წინადადებით ალბენრაიტი გადაწყვეტს მოჭრან ბებერი ცაცხვი, რომელიც კოზინების კუთვნილება იყო საუკუნეების მანძილზე. მოხუცი კოზინა და შეკრებილი ხალხი წინ აღუდგებიან მოძალადეებს, მაგრამ იანი დაფარული სიმშვიდით აც-

ხადებს, დაე, მოჭრანო. ეს კიდეე უფრო ალვიებს დედისა და თანასოფლელთა მისდამი უნდობლობას.

ბატონი თანახმაა არ მოჭრას ცაცხვი და ხალხს აპატიოს წინააღმდეგობის გაწევა, ოღონდ ერთი პირობით: ჩააბარონ „ძალადაკარგული“ სიგელები. საპასუხოდ იანი აცხადებს, რომ იცის სიგელების ადგილ-სამყოფელი, მაგრამ არ გაამჟღავნებს. შვილისადმი უნდობლად განწყობილ დედას შეეშინდა, არ გაგვთქვასო და სიგელები ბატონს მიუგდო. იანი და სხვები შეიპყრეს.

II მოქმედება: ალბენრაიტი გახარებულაა. მალე გლეხების დროშაც ჩაიგდო გრაფმა და ყმების თვალწინ ცეცხლს მისცა სიგელებიცა და დროშაც. მედროშე კრისტოფ პრშიბეკმა მხოლოდ ტარის გადაარჩენა მოასწრო და სასოებით დააბრუნა სოფელში. გლეხებისადმი ერთგულების დასამტკიცებლად იანი ეცდება სიგელების გატაცებას, მაგრამ მას დასჭრიან გრაფის მცველები. იანის გარდა ყველას ათავისუფლებენ. გაწბილებულ-შეურაცხყოფილი ხალხი სოფელს უბრუნდება. მოხუც კოზინას კი თურმე წინასწარ გადურჩენია ორი მთავარი სიგელი.

III მოქმედება: გლეხებში ღვივის იმედის ნაპერწკალი. სიკამთვით იმპერატორამდე მიადწია გადარჩენილი სიგელებით. იმპერატორმა კი საჩივრის განხილვა სპეციალურ კომისიას დაავალა.

გლეხები წინასწარ ზეიმობენ გამარჯვებას. ბარბარა ციხიდან გამოაპარებს იანს და ოჯახს დაუბრუნებს. გაავებული ალბენრაიტი თავად მოიჭრება კოზინას სახლში და იანის დახსნისათვის მათრახს შოუღერებს თავის გერსა და საცოლეს. მაგრამ იანი გამოსტაცებს მათრახს, გადაამტკრევს და ფეხებთან მიაყრის, გათავდა შენი ბატონობაო. ხალხი მასხარად აიგდებს გრაფს, მის მათრახს კი პანაშვიდს უხდის და ასათფლავეებს. შეურაცხყოფილი გრაფი გაიძურწება.

IV მოქმედება: სიხარული ნაადრევი გამოდგა. კვლავ შეიპყრეს იანი, არც ბარბარა დაინდეს. ორივეს ბორკილები დაადეს. ვენიდან ჩამოსულმა ელჩმა კი შემზარავი ამბავი მოიტანა: იმპერატორმა გრაფისადმი მორჩილება უბრძანა ხალხს. იანს ჩამოხრჩობა ელის. გლეხები მაინც არ კარგავენ იმედს.

ამ შინაარსის გაცნობისას უთუოდ მოგვაგონდება ცნობილი პიესა — „მათრახის პანაშვიდი“ ანუ „ჭერეთის გმირები“, მაგრამ ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ახლა კი გავეცნოთ პირველწყაროს ავტორს.

როგორც თვითონ კ. მარჯანიშვილი მიგვანიშნებს, „ბებური ცაცხვის ზღაპარი“ შექმნილია ალოის (ალოიზ) ირასეკის „ძალდაუღებლების“ მიხედვით.

გამოჩენილი ჩეხი მწერალი ალოის ირასეკი (1851—1930) სიცოცხლეშივე აღიარეს თავის სამშობლოში. იგი ლიტერატურულ სარბიელზე გამოვიდა 1873 წელს, პოემით „ჩრდილები“. პირველ ხანებში ირასეკისთვისაც დამახასიათებელი იყო ურვისა და მორჩილების მოტივები, სკეპტიციზმი, მაგრამ მწერალი მალე დაადგა კრიტიკული რეალიზმის გზას და ბოლომდე რეალისტად დარჩა. ირასეკი მრავალი ლექსის, პოემის, მოთხრობის, რომანის, პიესის ავტორია. იგი გატაცებული იყო ისტორიული თემატიკით. თავის შემოქმედებაში ირასეკმა დიდი ადგილი დაუთმო სლავიანთა თანაზიარობისა და სოლიდარობის თემას და იგი წარმოადგინა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან მჭიდრო კავშირში. ჩეხეთის ისტორია მისთვის იყო მხატვრული შემოქმედების დაუშრეტელი წყარო. თვით მას კი ჩეხი ხალხის მემატიანეს უწოდებდნენ.

წარსულის თემატიკის მხატვრული დამუშავებისას, ა. ირასეკი პასუხს იძლეოდა თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხებზე. მას აუცილებლად მიაჩნდა წარსულის ცოდნა, აწყყოსა და მომავლის გასაგებად. ალოისი წერდა: „ცვდილობდი ჩვენი წარსულის გაცოცხლებას... მაგრამ ამას ვაკეთებდი არა როგორც მეოცნებე, რომელიც მხოლოდ წარსულს გასცქერის და ვერ ამჩნევს თავისი ხალხის მძიმე ბრძოლას აწმყოში...“

ცხოვრების უწყვეტ ჭაქვში თანამედროვეობის რგოლი გადაბმულია წარსულის რგოლთან. მართალია, მებრძოლენი ჩვენგან წავიდნენ, მაგრამ თვით ბრძოლა კი დარჩა“¹⁶.

ა. ირასეკის ნაწარმოებთა მთავარი გმირია ხალხი. მწერალს სწამდა, რომ „ყოველთვის ხალხის ძალაში იყო ჩვენი ხსნაცა და სიცოცხლეც. მისსავე სიძლიერეშია ჩვენი ნუგეში და მომავლის საწინდარი. აქედან გამომდინარეობს ჩვენი ამოცანა, მოვალეობა — ემსახურო ხალხს“.

1949 წელს გაზეთ „პრავდის“ სპეციალური კორესპონდენტი

¹⁶ А л о и с И р а с е к, соч., в восьмьи томах, М., 1955, т. I, стр. 12.

პრალიდან იტყობინებოდა, რომ პრეზიდენტი კლიმენტ გოტვალდი მოუწოდებდა ფართო პოპულარიზაცია გაეწიათ მწერალ-დემოკრატ ირასეკისთვის; ამავვე წელს სპეციალურად შექმნილა ირასეკის ფონდი და დაუსახავთ მწერლის თხზულებათა ოცდათორმეტტომეულის გამოცემა¹⁷. 1951 წელს ფართოდ აღინიშნა ირასეკის დაბადების 100 წლისთავი.

ა. ირასეკის ისტორიული რომანებიდან ყველაზე პოპულარულია „ძალთაველები“ („Psohlavci“), რომელიც, ბორის შუპლეცოვის ცნობით, პირველად გამოქვეყნდა სვეტობოლკ-ჩეხის მიერ დაარსებულ ჟურნალში „Кветы“ 1883 წელს¹⁸. როგორც აღინიშნა, ეს რომანი რუსულად თარგმნილია 1910 წელს. მაგრამ ა. ირასეკი რუსი მკითხველისთვის ცნობილია ჯერ კიდევ 1882 წლიდან, მის ნაწარმოებთა პირველი რუსული თარგმანებით. მწერალი დიდ პატივს სცემდა რუს ხალხს; თუმცა მან ვერ გაუგო ოქტომბრის რევოლუციასა და სსრ კავშირის შექმნას (აქ მას აშკარად ეტყობა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გავლენა. ირასეკი გლახთა მოძრაობის მომხრე იყო. მან მხარი არ დაუჭირა ჩეხ მუშათა მოთხოვნას სოციალისტური რესპუბლიკის შექმნასთან დაკავშირებით), მაგრამ მაინც დარჩა დიდ რეალისტ მწერლად.

აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა პერიოდში რუსულად ორჯერ გამოიცა „ძალთაველები“ (1945 წელს — ცალკე წიგნად და 1955 წელს — ალოის ირასეკის თხზულებათა რვატომეულში, ტ. II). ეს რომანი თარგმნა ა. გუროვიჩმა (უფრო სრულყოფილია რვატომეულში მოთავსებული თარგმანი). ქართულ ენაზე „ძალთაველები“ თარგმნილი არაა (სათაურის ქართული თარგმანი კი ეკუთვნის გ. ბუხნიკა-შვილს).

რომანში „ძალთაველები“ („ძალის თავიანებსაც“ უწოდებენ) ავტორი ისტორიული სიმართლითა და მხატვრული დამაჯერებლობით აღწერს ხოდების — სამხრეთ ჩეხეთის მცხოვრებთა ბრძოლას ავსტრიელ დამპყრობთა წინააღმდეგ XVII საუკუნის დასასრულს,

¹⁷ «Правда», 1949, 17/1, С. Крушинский, Культурная жизнь столицы Чехословакии.

¹⁸ Алоис Ирасек, соч., в восьми томах, т. I, стр. 9. დიდ (ტ. 18) და მოკლე ლიტერატურულ ენციკლოპედიაში (ტ. 3) რომანის დაწერის თარიღად მითითებულია 1884 წელი.

კერძოდ, 1693 წელს. ხოდები უხსოვარი დროიდან ითვლებოდნენ საზღვრის დამცველ მამაც გლეხებად. ისინი უბატონონი იყვნენ და შეღავათებით სარგებლობდნენ. მაგრამ ჩეხების დამარცხების შემდეგ ბელაია გორასთან (1620 წ.) დაიწყო ჰაბსბურგების 300-წლიანი ბატონობა და ხოდებიც ყმებად აქციეს. ამჟამად ხალხმა არ დაიდგა ყმობის უღელი, არ მიიღო მუდმივი დუმილის (perpetuum silentium) ნაძალადევი პოლიტიკა. ხოდებს ძველი სიგელების იმედი ჰქონდათ; მათ თვით იმპერატორთან შეაღწიეს ვენაში, შემდეგ პრალის უმაღლეს სასამართლოშიც გადაიტანეს საქმე, მაგრამ ფეოდალთა დამცველმა და ქრთამისმოყვარე ხელისუფლების წარმომადგენლებმა ძალდაკარგულად გამოაცხადეს ხოდების სიგელები. გლეხები დააბრეს, მოთავენი დააპატიმრეს, ბელადი კი, იან სლადკი (კოზინად წოდებული), საჯაროდ ჩამოახრჩვეს. მართალია, ხალხს მორჩილების ფიცა დაადებინეს, მაგრამ ბრძოლა არ დამთავრებულა.

ისტორიულად ხოდებს ჰქონდათ საკუთარი დროშა. ეს იყო შავარშიაშემოვლებული თეთრი ქსოვილი, რომელზედაც გერბი და ძაღლის თავი იყო ამოქარგული. აქედან წარმოსდგა რომანის სათაურიც — „ძაღლთაველები“.

ა. ირასეკის რომანმა კ. მარჯანიშვილი, უპირველეს ყოვლისა, დაინტერესა მისთვის საყვარელი თემით — ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობით. გარდა ამისა, თვით ნაწარმოები მალაღმსახტრული იყო. მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა ზუსტად როდი გადმოიღო რომანის სიუჟეტი. მან საგრძნობლად შეამოკლა ამბავი, უფრო გამოკვეთა მოქმედ გმირთა სახეები, რომანთან შედარებით, სხვაგვარად წარმოგვიდგინა ზოგიერთი პერსონაჟი (მაგალითად, იან კოზინა), დაუმატა ახალი მოქმედი გმირი (ბარბარა), გადაადგილა მოქმედების ადგილები და სხვა. ერთი სიტყვით, ყველაფერი ილონა, რათა რომანი ექცია სცენისთვის შესაფერის ნაწარმოებად.

პიესის მიხედვით, მთავარი მოქმედი გმირი იან კოზინა, შედარებით ინერტულია გლეხთა აჯანყებისადმი, რაც იწვევს მისდამი ხალხისა და თვით დედის უნდობლობას. პირველ ხანებში ეს რომანშიც ასეა. შემდეგ კი ირასეკი იანის სახით გვიხატავს მგზნებარე ტრიბუნსა და მეთაურს. იანის ეს მგზნებარეობა პიესაში რამდენადმე დაქვეითებულია.

სრულიად საპირისპიროა იანი, რომანისა და პიესის მიხედვით,

ცაცხვის მოჭრის სცენაში. რომანში კოზინების კუთვნილ ცაცხვს ჭრიან ტყეში. იანი ამ ამბის შეტყობისთანავე მივარდება მოძალადეებს და, მიუხედავად ჭარბი ძალებისა, ორი ამხანაგის დახმარებით, ჯერ მიბეგვავს, შემდეგ კი გააქცევს მათ. ეს არის მისი პირველი გამოსვლა ალბენრაიტის წინააღმდეგ.

შესაძლოა, პიესაში კოტე მარჯანიშვილს გათვალისწინებულნი ჰქონდა ბარბარას დამოკიდებულება იანისადმი. თუ იანს გულს არ დასწყევტდა ცაცხვის მოჭრით, მაშინ რა მნიშვნელობა ჰქონდა საუკუნოვანი ხის წამოქცევას? და არც მოუჭრიათ ხე.

რომანში ცაცხვს ჭრიან, ხოლო სიგელებს ჯარისკაცების მიერ ჩატარებული ჩხრეკის შედეგად იგდებენ ხელთ. ჩემი აზრით, რომანისეული იანი უფრო ძლიერია, ვიდრე დრამისა. ცხადია, კ. მარჯანიშვილი უფრო რეჟისორის თვალთ უყურებდა პიესას და მის გმირსაც. ამასთან იგი ალბათ როლის შემსრულებელზეც ამაყარებდა იმედებს. მიუხედავად ამისა, პიესისეული იანიც (განსაკუთრებით პირველი მოქმედების შემდეგ) ძლიერი, ნებისყოფიანი, უტეხი პიროვნებაა და კარგ ბიძგს მისცემდა მის განმასახიერებელს.

როგორც აღინიშნა, კ. მარჯანიშვილმა დრამაში შემოიყვანა ახალი გმირი — ბარბარა (რომანის მიხედვით — ბარბორა. საერთოდ, მოქმედ გმირთა სახელები ზოგჯერ ოდნავ შეცვლილი აქვს კ. მარჯანიშვილს). რომანში ბარბარა მხოლოდ ნახსენებია, როგორც ალბენრაიტის უფროსი ქალიშვილი.

უნდა ითქვას, რომ პიესაში ბარბარას სახე ყველაზე მკვეთრადაა დახატული. ეს არის ვნებიანი ახალგაზრდა ქვრივი, რომელიც აუცილებელ პერსონაჟად გვევლინება ოთხივე მოქმედების მანძილზე.

ბარბარასთან დაკავშირებით კ. მარჯანიშვილმა კიდევ ერთხელ გადაუხვია სიუჟეტს. მან ბარბარა ძუძუმტედ გაუხადა იანს, ხოლო იანი ბატონის სასახლეში აღზრდილად წარმოგვიდგინა. ყოველივე ამით გამძაფრდა სიუჟეტი, ცოცხალი მდინარება მიეცა მოქმედებას, სცენის სპეციფიკურ კანონებს მიესადაგა სიტუაცია, შეიქმნა რთული კონფლიქტი.

ბარბარას შემოყვანა პიესაში იმითაც იყო გამართლებული, რომ (რომანის მეორეხარისხოვანი გმირების მოხსნის ან შევიწროების შემდეგ), გარდა მოხუცი კოზინასი, აღარ რჩებოდა ქალის ძლიერი

როლი. ამდენად, ბარბარას სახის შექმნა აუცილებელი იყო და ინსცენირების ავტორმაც წარმატებით დააგვირგვინა იგი.

მარჯანიშვილის მიერვეა შექმნილი ალბენრაიტისა და ბარბარას „სიყვარული“, გრაფის სტუმრების გამიჯნურება ბარბარაზე და სხვა. ერთი სიტყვით, ამ პერსონაჟთან დაკავშირებული ყოველი წვრილმანი მარჯანიშვილისეულია.

რომანის მიხედვით, იმპერატორთან (ვენაში) ორგანიზებულად გზავნიან პაიდარს, პსუტკას, ნემეცსა და იუსტს (ორი უკანასკნელი არ არის პიესაში), დრამაში კი სიკა საკუთარი ინიციატივით მიდის იმპერატორთან.

რომანში ხოლები აღარ ენდობიან იმპერატორს (იგი ავსტრიელია) და პრადაში გაასაჩივრებენ საქმეს (აქ ჩეხი მოხელეები არიან). აქვე საკმაოდ ძლიერად არის დახატული მექრთამე მოხელეების გაიძვერობა. პიესაში კი, მოქმედებისა და პერსონაჟთა კომპაქტურობის გამო, ყოველივე ეს გამოტოვებულია და ვენაშივე წყდება საქმე.

მათრახის პანაშვილი, რომანის მიხედვით, ბრიხტისა და ეკლის ხელმძღვანელობით ეწყობა, ისიც წინასწარ მოფიქრებული გეგმით და მოქმედება მიმდინარეობს ალბენრაიტის -სასახლესთან. იანი უნებურად ესწრება მებატონის ამ აშკარა გამასხარავებას. მეტიც, იგი სასტიკი წინააღმდეგია ასეთი გამოწვევისა. მარჯანიშვილმა ეს მომენტი უფრო ეფექტურად გამოიყენა და თვითონ იანს დააქისრა გრაფის მათრახის გადაბტყრევა. თანაც ეს სცენა იანისავე სახლში გადაიტანა.

რომანის მიხედვით, იანი სიკვდილით ისჯება. პიესაში იგი შეპყრობილია და ცაცხვზე ჩამოხრჩობა ელის, მაგრამ არ დაუსჯიათ. მარჯანიშვილმა არ გაიმეტა მთავარი გმირი და ამით მაყურებელს უკეთესი მომავლის იმედი გაულრმავა.

მარჯანიშვილმა განსაკუთრებული სიყვარულით დაგვიხატა უბრალო ხალხის წრიდან გამოსული აღამიანები (ისკრა რყეგუდეკი და სხვა), მებატონეები და მოურავი კი საკმაოდ მუქ ფერებში წარმოგვიდგინა.

რომანში ხალხი დაიმორჩილეს (დროებით მაინც), დრამაში ბრძოლის ბედი საბოლოოდ არაა გადაწყვეტილი და პიესა ძალზე ემოციურად მთავრდება. ესეც მარჯანიშვილის დამსახურებაა.

აი, ძირითადი განსხვავებანი რომანსა და პიესას შორის. მაგრამ

პიესაში, ისევე როგორც რომანში, გამოკვეთილია — ხალხის მებრძოლი სული, ქედუხრელობა, მებატონეთა სისასტიკე, დაუნდობლობა, სიმართლის სისხლით ჩახშობა. ბრძოლა ორივეგან გრძელდება. ავტორთა სიმპათიები მშრომელთა მხარესაა.

ცხადია, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ კ. მარჯანიშვილს დასადგმელად უნდოდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ნებადასართავად არც წარადგენდა ცენზორთან. მაგრამ, როგორც ჩანს, იგი რუსეთში არ დადგმულა, რასაც გვიდასტურებს ა. ფევრალსკის წერილი გ. ბუხნიკაშვილისადმი, რომელზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი. სამაგიეროდ, ქართულ სცენაზე გაცოცხლდნენ „ბებერი ცაცხვის ზღაპრის“ გმირები, ოღონდ...

მხცოვანმა მწერალმა სანდრო შანშიაშვილმა დიდი ამაგი დასდო ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობას. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ს. შანშიაშვილის მუშაობას ქართულ დრამატურგიაში. ცნობილია, რომ საქართველოში დაბრუნებისთანავე (1922 წ.) კოტე მარჯანიშვილმა შემოიკრიბა ქართველ მწერალთა ჯგუფი და ისინი თეატრს დაუახლოვა. ეს იყო დიდი რეჟისორის ზრუნვა მძლავრი ორიგინალური დრამატურგიის შესაქმნელად. ამან, რასაკვირველია, ნაყოფი გამოიღო, მაგრამ, ზოგჯერ, პირველ ხანებში, ქართული თეატრი რუსი თუ საზღვარგარეთელი მწერლების ნაწარმოებებით (ან მათი გადმოკეთებით) კმაყოფილდებოდა.

ასეთ პირობებში შეიქმნა „მათრახის პანაშვიდი“ ანუ „ჭერეთის გმირები“, რომელიც 1924 წლის 5 ოქტომბერს დაიდგა რუსთაველის სახელობის თეატრში. მის მაშინდელ რეპერტუარში ვკითხულობით: „1. „მათრახის პანაშვიდი“, დრ. 4. მოქმ. ს. შანშიაშვილისა, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელისა, მხატვარი ნალეზაშვილი“.

სპექტაკლში მთავარ როლებს ასრულებდნენ: გ. დავითაშვილი (თანდია), თ. ჭავჭავაძე და ნ. დოლიძე (ნენე, თანდიას ცოლი), ნ. დავითაშვილი და ს. ბეჟანიშვილი (თანდიას დედა), აკ. ვასაძე (ციბო), ან. შოთაძე და ც. ამირეჯიბი (მაგდანა, ციბოს ცოლი), უ. ჩხეიძე (ელიზბარი), ელ. დონაური, თ. ჭავჭავაძე და ნ. დოლიძე (ბაბული), დ. ჩხეიძე (ბატონი), ალ. ჟორჯოლიანი (ჯანდო მოურავი).

„ჭერეთის გმირები“ ანუ „მათრახის პანაშვიდი“ ბევრჯერ დაისტამბა ს. შანშიაშვილის თხზულებათა კრებულებში და ცალკე წიგ-

ნადაც. მათ შორის, 1926 წელს ორჯერ გამოვიდა: 1. დრამები — „ჭერეთის გმირები“, ს. ს. ს. რ. სახელმწიფო გამომცემლობა (თუმცა წიგნს დრამები ჰქვია, მაგრამ მასში მხოლოდ „ჭერეთის გმირებია“), 2. დრამები — სახელგამი (წიგნს ყდაზე აწერია 1927, ხოლო შიგნით — 1926 წელი; დასაბეჭდად ხელმოწერილია 1926 წლის 31 აგვისტოს. ქვემოთ, ციტირებისას, ამ გამოცემას გამოვიყენებთ). მათ ტექსტებში უმნიშვნელო ცვლილებებია.

1926 წლის გამოცემებში სათაური ასეა წარმოდგენილი: „ჭერეთის გმირები (მათრახის პანაშვიდი), გადმოკეთებული დრამა 4 მოქმედებად;“ 1962 წლის გამოცემაში — „მათრახის პანაშვიდი, დრამა 4 მოქმედებად, სიუჟეტი ალებულია“. ყველა გამოცემაში პიესას თარიღად უზის 1925 წელი (1924 წელს დადგმული პიესა როგორ დაიწერა 1925 წელს? თუ ავტორმა იგი დადგმის შემდგომ გადაამუშავა, 1924—1925 წლები უნდა მიეწერა, თორემ გამოდის: დრამა სპექტაკლის შემდეგ შექმნილა).

ამ პიესის შესახებ არსებობს შემდეგი ცნობა: „მათრახის პანაშვიდის“ შექმნის ისტორიას ავტორი (ე. ი. ს. შანშიაშვილი — გ. ბ.) ასე მოგვითხრობს: 1923 თუ 24 წელს, როცა კოტე მარჯანიშვილი განახლებულ ქართულ თეატრს ედგა სათავეში... კოტე ერთ-ერთ პირველს ს. შანშიაშვილს დაუკავშირდა და ახალი პიესის დაწერის წინადადება მისცა... რევოლუციურ თემაზე ახალი პიესის დაწერის წინადადებასთან ერთად, კოტე მარჯანიშვილმა ს. შანშიაშვილს გადასცა სამიოდ გვერდზე რუსულად დაწერილი ლიბრეტო რომელიღაც უცნობი ნაწარმოებისა. ეს მოკლე შინაარსი უნდა საფუძველად დასდებოდა მომავალ პიესას. რუსულად დაწერილი ლიბრეტო თავის მხრივ წარმოადგენდა შემოკლებულ თარგმანს რომელიღაც უცხოელი (ს. შანშიაშვილის ვარაუდით ავსტრიელი) მწერლისა. კოტეს თვითონ სდომებია მის საფუძველზე პიესის გაკეთება, მაგრამ შემდეგ გადაუფიქრია და ეს საქმე სანდრო შანშიაშვილისათვის მიუზღვიდა“¹⁹ (ხაზი ყველგან ჩემია — გ. ბ.).

¹⁹ ციტირებულია გიორგი ციციშვილის წიგნიდან სანდრო შანშიაშვილი — ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., „ხელოვნება“, 1962, გვ. 169; აგრეთვე — მისივე, ქართული საბჭოთა დრამატურგია, ნაწილი პირველი, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1962, გვ. 166—167.

„ამის საფუძველზე, — ვკითხულობთ იქვე, — ს. შანშიაშვილმა 1924 წელს დაასრულა პიესა და მას „მ ა თ რ ა ხ ი ს პ ა ნ ა შ ვ ი დ ი“ უწოდა. კ. მარჯანიშვილმა 1924 წელს ეს პიესა რუსთაველის სახელობის თეატრში დადგა. შემდგომ ავტორმა (ე. ი. ს. შანშიაშვილმა — გ. ბ.) ოღნავ დახვეწა-გადაამუშავა იგი და დაბეჭდა შეცვლილი სათაურით, „პ ე რ ე თ ი ს გ მ ი რ ე ბ ი“.

„ჭერეთის გმირებთან“ დაკავშირებით პროფ. დ. ჯანელიძე წერს: «...Марджанишвили сделал инсценировку романа «Псоглавцы» чешского писателя Алонса Ирасека под названием «Сказка старой лпы», на сюжет этой инсценировки Шаншншвили создал (ხაზი ჩემია — გ. ბ.) пьесу «Герой Эретт! (უნდა იყოს Герои — გ. ბ.) рассказывающую о кизикинцах (грузинских крестьянах из Эретт), восставших против князей, пытавшихся отнять у них свободу и превратить их в крепостных»²⁰.

იქვე პატ. პროფესორი აღნიშნავს: «В роли умудренного жизненным опытом вожака крестьян повстанцев Елизбара выступал Ушанги Чхеидзе».

უ. ჩხეიძემ მართლაც შეასრულა ელიზბარის როლი, მაგრამ ამბობებული გლეხების წინამძღოლი თანდია (გ. დავითაშვილი) იყო და არა ელიზბარი (იგი მედროშეა).

მაგრამ აქ უფრო საინტერესოა საკითხი „მათრახის პანაშვიდისა“ და „ბებერი ცაცხვის ზღაპრის“ ურთიერთ მიმართებისა.

მკვლევარი გ. ბუხნიკაშვილი „ბებერი ცაცხვის ზღაპრის“ მოკლე განხილვისას წერს: „გლეხები პანაშვიდს უხდიან ალბენრაიტის მათრახს (თემა გამოყენებული აქვეს²¹ დრამატურგ ს. შანშიაშვილს პიესაში „მათრახის პანაშვიდი“...).

თითქმის იგივე გაიმეორა პროფ. ე. გუგუშვილმაც: „ცნობილია, რომ ამ პიესის („ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ — გ. ბ.) მოტივები შემდეგ საფუძველად დაედო (ხაზი ჩემია—გ. ბ.) ს. შანშიაშვილის დრამას „ჭერეთის გმირები“²².

თუმცა, უნდა ითქვას, რომ იმავე წლის სექტემბერშივე გამოქვეყნებულ სტატიაში პატ. ე. გუგუშვილმა არსებითად შეცვალა თავისი

²⁰ История советского драматического театра в шести томах, М., «Искусство», 1966, т. 2, стр. 236.

²¹ ხაზი ჩემია — გ. ბ.

²² „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, 22 სექტემბერი.

შეხედულება. აი, ეს ადგილიც: „მარჯანიშვილს ჰქონდა ლიტერატურული ტალანტების „აღმოჩენის“ გასაოცარი ნიჭი, ეხერხებოდა თეატრში მწერლების მიზიდვა და მათი ქმნილებებიდან „რაციონალურის“ წამოწევა, რაც თეატრს რამდენადმე მაინც გაუწევდა სამსახურს. მარჯანიშვილი ეხმარებოდა თავის „აღმოჩენილ“ დრამატურებს. ამის შედეგად გაჩნდა სცენაზე ს. შანშიაშვილის „ჭერეთის გმირები“. პიესა თვით მარჯანიშვილის პიესის „ძველი ცაცხვის ზღაპრის“ გადმოქართულების (ხაზი ჩემია — გ. ბ.) შედეგად იყო შექმნილი (მარჯანიშვილის პიესა კი ჩეხი მწერლის ა. ირასეკის რომანის ინსცენირებას წარმოადგენდა)“²³.

პროფ. ე. გუგუშვილი ამ საკითხს კვლავ მიუბრუნდა თავის წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი“ (1972 წ.), სადაც იგი „ბებერი ცაცხვის ზღაპარს“ საკმაოდ კარგ დრამატულ ნაწარმოებად თვლის. „ჭერეთის გმირებთან“ დაკავშირებით კი წერს: „...სწორედ ეს ინსცენირება (მარჯანიშვილის „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ — გ. ბ.) გახდა შანშიაშვილის პიესის „ჭერეთის გმირების“ საფუძველი. პიესათა შეჯერება მოწმობს, რომ შანშიაშვილი თითქმის ყველაფერში ორიგინალის კვალს მიჰყვება, მას სიუჟეტისა და ძირითადი მოვლენების განვითარება ნასესხები აქვს „ძველი ცაცხვის ზღაპრიდან“. შანშიაშვილსაც თეთრი ლექსით დაუწერია პიესა“.

ამრიგად, გარდა პროფ. ე. გუგუშვილის ორი უკანასკნელი მოსაზრებისა, ნაწილობრივ, გამოდის, რომ ს. შანშიაშვილს სამიოდ გვერდზე რუსულად დაწერილი ლიბრეტოს საფუძველზე შეუქმნია პიესა და ისიც რომელიღაც უცხოელი მწერლის ნაწარმოების მიხედვით (ამ უცხოელი მწერლის ავსტრიელად გამოცხადება თავისთავად დიდი უხერხულობაა, რადგან ეს „ავსტრიელი“ მწერალი მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ავსტრიელთა ბატონობას ებრძოდა თავის სამშობლოში); გამოდის, თურმე კოტეს თვითონ სლომებია ამ პიესის „გაკეთება“, მაგრამ ს. შანშიაშვილისთვის მიუხედავად; თითქოს ს. შანშიაშვილს მხოლოდ თემა გამოეყენებინოს ან „ბებერი ცაცხვის ზღაპრის“ მოტივები თუ სიუჟეტი დასდებოდეს საფუძველად „ჭერეთის გმირებს“ და სხვა არაფერი.

4. მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი „ბებერი ცაცხვის ზღაპრისა“

²³ ეურნ. „საქართველოს კომუნისტი“, 1972, № 9, გვ. 58—59.

და ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვილის“ ერთმანეთთან თუნ-
დაც ზერელე შედარება ცხადყოფს, რომ ს. შანშიაშვილის ხელთ
ჰქონია არა „სამიოდ გვერდზე რუსულად დაწერილი ლიბრეტო რო-
მელილაც უცნობი ნაწარმოებისა“, არამედ კ. მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი ს
მ ი ე რ (ა. ირასეის „ძალთაველების“ მიხედვით) და წ ე რ ი ლ ი
პ ი ე ს ი ს 141-ვე გვერდი, ე. ი. მთელი პიესა, ს რ უ-
ლი ს ა ხ ი თ.

ეს იმდენად ნათელია, რომ დამტკიცებასაც არ საჭიროებს. ამი-
ტომ, ცხადია, მთელ პიესას არ გადმოვიწერ და მხოლოდ ექვსი მა-
გალითი დავკმაყოფილდები.

მაგალითი I (I მოქმედება):

«Сказка старой липы»:

«Вековая липа: на одной из старых веток ея повисло
«гейчедло», мирно покачивающее молодую жизнь. Мать
рядом у костра тихо мурлычит подергивая повод люль-
ки. По другую сторону костра хозяйин — Ян Козинна не
то спит, не то мечтает под тихую песнь своей Ганки...
Поодаль прикрывшись спит старая Козинниха, а на вет-
ках дерева на настиле из прутьев и листьев невидимый
Искра Ржегудек.

Г А Н К А. — (мужу) Не спишь ты, Ян.

К О З И Н А. — Не спишься, мне, родная.

Г А Н К А. — Рассвет еще далеко.

К О З И Н А. — (мечтательно смотрит в небо).

Уж звезды побледнели,

Молочной белизною сейчас окрасит воздух

Далекая заря... Зажгутся ало облака,

Расплавит золото по небу луч зарн...

И в шимбе встанет солнце из горы

(внезапно встает и целует Ганку в губы).

Здравствуй, солнце.

Г А Н К А. — (от неожиданности и счастья вспыхну-
ла, как первое облако сейчас загорающейся зарн).

Ты весел, Ян... и точно

Пасхальный звон в моей груди.

К О З И Н А. — Во всем округе лучшую девицу

У женихов украл я в жены —

Так, как же мне не быть веселым». стр. 4—5.

„მათრახის პანაშვილი“:

„(ბებერი მუხა: ერთ ტოტზე საქანელაა გაბმული. პაწია
ბავშვს ნენე-დედა არწევს და თან ნანას უმღერის. მეორე
მხარეს თანღია თითქოს სთვლემდეს და თითქოს თავის ცო-

ლის ნანას ყურს უგდებდეს; მოშორებით დედა მიწოლილა.

მუხის ფანჯატურზე ციბო— მეფანდურე-მესტერე).

ნ ე ნ ე (ქმარს). გლვიძავს, თანდია?

თ ა ნ დ ი ა. გამიკრთა ძილი!

ნ ე ნ ე. გათენებამდე დიდი დრო არის?

თ ა ნ დ ი ა (ფიქრში გართული უმზერს ცას).

ვარსკვლავებს უკვე ფერი ეცვალათ.

რძისფრად შეღებავს განთიადი მალე კამარას.

ალაზნის ღრუბლებს ეცეხს წაუკიდებს,

ამოტურდება მზე ჭილოსანი.

(უცბად წამოდგება და ნენეს ეამბობრება.)

ჩემს მზეს სალაპი!

ნ ე ნ ე (მოულოდნელობით და ნეტარებით დამტკბარი აენტება, როგორც ღრუბელი პირველი სხივებისაგან).

ჩემო თანდია! მხიარული ხარ...

შენი ხმა ჩემსას ეალერსება...

თ ა ნ დ ი ა. ჰერეთის თემში ყველაზე ტურფა მუდღღად გოვე...
მამ მხიარული რად არ ვიქნები?"

გვ. 11.

მაგალითი II (იმავე მოქმედებიდან):

«Сказка старой липы»:

«В Е Р Т Б А. — (соколу, сидящему у нея на руке)

Мой белый сокол... сокол белый... когда бы не пажий.

Вот эти, глупые, влюбленные пажий,

А ты, просил бы поцелуя — тебе я не один

А ночь бы целую отдала (подносит клюв его к губам).

Ага. Кусаешься... Кто дал тебе уроки сладострастья.

(пажам) Не ты, Альберт?.. Иль может быть вот тот —

Молокосос... Эй, как тебя зовут?

П А Ж. — (опускаясь на колено). Я Макс, графиня...

В Е Р Т Б А. — (смеясь наклоняется к пажу).

Макс... Макс... Ты Макс...

(неожиданно замечая вошедшего Козину.)

Ты здесь... опять...»

стр. 15—16.

„მათრახის პანაშვილი“:

„ბ ა ბ უ ლ ი (შკლაზე მიმინოს).

ჩემო მიმინო, სწრაფო მიმინო!

აქ რომ არ იყენენ შეყვარებული ჩემი მხლებლები...

უგუნურები... არა ერთს კოცნას. —

შენ მოგიძღვნი მთელ ღამის ტრფობას!

(ტუჩებთან მიიახლოვებს.)

ახ, კბენაც იცი? ეგ ვინ გასწავლა?

ამ ვნებიანმა იქნებ მსახურმა?

შენ, ჰეი, გივი? მას შენ ასწავლე?
ან იქნებ იმან, ძუძუმწოვარამ?
შენ, ჰეი რა გქვიან? მომიახლოვდი!

მსახური (მუხლს მოუღრეკს).

შალო!

ბაბული (თავისკენ მიიზიდავს).

შალო! შენ შალო...

გრძნობა აშალო...

(უცებ შეამჩნევს შემოსულ თანდას.)

შენ ისევ... აქ ხარ?"

33- 18.

მაგალითი III (II მოქმედება):

«Сказка старой липы»:

«А Л Ь Б Е Н Р. Кош, мы бары все — весь наш народ

Иной о чем все это мужичье,
Мы властвовать умеем, а потому
И властвовать должны по всей земле.

Так волю судил нам старый Бог.
Они, как добрый скот, служить работать,
Да и на что иное могут быть они годны.
Безвольный, темный суеверный раб.
Пусть правда глупая — а правда ведь

всегда глупа.

Ну, пусть она на стороне тех, низших
И в чем она... Лишь в старых сигнатурах,
Но дай осуществить мне их права
И мир зальется ленью, хилой волей,
Глупой шуткой там, где слова за мечем
Нет... Нет... мой друг, мы призваны владеть
Самой судьбою и если нужно, силу применить,
Мы предьявить ее обязаны.

Когда-ж полезна хитрость — нам мудрость
надлежит как змію.

КОШ. — Ну хитростью моей должны довольны
Ваша светлость быть. Я неавижу их,
Но, если то полезно делу, готов я был и к поцелую».
стр. 48—49

„მართახის პანაშვიდი“:

„ბატონი. არა თუ მარტო მდაბალსა მოდგმას
აქ, ამ მხარეში, არამედ ყველგან, მთელს ქვეყნის ზურგზე.
მე უნდა ვფლობდე, ჩემი იყოს ხელისუფლება!
მოხუცმა ღმერთმა წესად დაგვიდო:
პირუტყვებივით იმათ უნდა უღელი სწიონ;
მხოლოდ შრომისთვის არის გლეხი გამოსადეგი.
უნებისყოფო, ცრუმორწმუნე, მონა უვიცი!

და მასთან მხდალი, როცა ძალა პირში უყურებს!
დაე, სიმართლე თუნდაც იყოს იმათ მხარეზე,
რაა სიმართლე? სიმართლეა ძალაუფლება!
ხიშტი და ტყვია!

თუნდაც უფლება აღუდგინო სიგელ-გუჯრების,
ყველას მოიცავს სიზარმაცე და მოღუნება!
იმას იზრახვენ, ვისაც როგორ ეპრიანება!
უნდათ კანონი! კანონს კი სკედს ფოლადის ხელი
და თუ დამპირდა ძალის ხმარება,
მოვიხმარო, ვარ მე მოვალე!
და თუ შეიქმნეს სასარგებლო თვით სიცბიერეც,
მოგვეშველება ჩვენი სიბრძნე, გონიერება.

ქ ა ნ დ ო. ჩემს ცბიერებას ბრწინვალება თქვენი აფასებს.
მეზიზღებიან. მაგრამ საქმე თუ კი მოითხოვს,
მზად ვარ გავეგო ფეხწინაშე, ბაგე ვუკოცნო!“

გვ. 37.

მაგალითი IV (III მოქმედება):

«Сказка старой лнпы»:

«С Т. КОЗИНИХА. (больше про себя, как бы вспо-
мная).

Кормилкой Барбары я была
И думала: детям то вместе будет лучше.
Потом все началось... Альбенрайт стал воровать
Все ходскія права... я в гневе бросила,
Ушла... и сына я с собою унесла...
Старик же мой решил иначе:
Пусть Ясь научится у них законам ихним —
То нашему народу в пользу может быть...
А вышло... Не знаю...

Г А Н К А. А он любил ее... Барбару раньше...

С Т. КОЗИНИХА. Не знаю... ничего не знаю...
не пойму (задумалась)».

стр. 93—94

„მათრახის პანაშვიდი“:

„დ ე დ ა (თითქოს თავის-თავს ელაპარაკებოდეს).

გამღელი ვიყავ და ბაბუცას ძეძუთ ვკვებავდი.
ფეხიცი მოსტყდება იმის დედას, იმ გადამთიელს

აქ მოთრევისთვის.

ვფიქრობდი, ბავშვებს ერთად აღზრდა მოუხდებოდათ!

ბატონმა ხალხი მძიმე-მძიმედ შეავიწროვა

და მეც წამოველ. ჩემი შვილიც წამოვიყვანე!

ჩემმა მოხუცმა გადაწყვიტა სულ სხვანაირად:

„დაე, თანდია აღიზარდოს იმათებურად,

გაიგოს მათი დაფარული ავი და კარგი!

ჩვენს ხალხს მოუტანს უეჭველად სარგებლობას.ი!“

რა მოგივიდა? ეხლა არ ვიცი
ნ ე ნ ე. უწინ უყვარდა?
დ ე დ ა. არ ვიცი, არაა არ გამეგება!
(ჩაფიქრდება.)“

33- 59.

მაგალითი V (IV მოქმედება):

«Сказка старой липы»:

В Е Р Т Б А. Ты слышишь, Ясь... шум, хохот, песни.

И необычное движение здесь, в этом замке...

Вспоюю веет из окна... и сердце шепчет мне,

Что здесь они — пришли сюда любимые тобою

братья.

К О З И Н А. О, сколько раз меня обманывали уши

И сколько раз я слышал со двора призыв,

Что прибыл к нам гонец из Вены,

Что победили ходы...

В Е Р Т Б А. Верь, мой Ясь,

На этот раз не ложно ликованье.

(со двора врываются волны победных звуков).

Ты слышишь...»

стр. 120-121.

„მათრახის პანაშვილი“:

ბ ა ბ ლ ი. გესმის, მღერაინ!

გარედ რალაცა ამბავი ხდება.

აქ, სასახლეშიც ფაციფუცობენ,

ვგრძნობ გაზაფხულის საამო შეებას.

გული ჩამძახის: შემოკრეფილან

შენს დასახსნელად ერთგული ძმები!

თ ა ნ დ ი ა. ეხ, ძლიერ ბევრჯერ შემომსმენია

ხმა, ვითომც ვიყოთ გამარჯვებულნი,

ვითომც გლახებთან გამოეგზავნოთ

თავისუფლების მახარობელი.

მაგრამ ამაოდ — მოვტყუებულვარ!

ბ ა ლ ლ ი. გწამდეს, ვიქნებით თავისუფლები!

აქ უმიზეზოდ არ ზეიმობენ!

(შემოიკრება გამარჯვებულთა სიმღერის ხმა.)

გესმის?“

33- 72.

მაგალითი VI (იმავე მოქმედებიდან):

«Сказка старой липы»:

К О З И Н А (тихо). Так... значит смерть...

(ходам) Друзья...

Я жить быть может не умел,

Но умереть сумею... Спасибо и за милость,

Что смерть моя в листах любимой липы будет...

И если разрешат вам снять мой труп,
 Там, у подножия ея заройте...
 (глубокий вздох ст. Козинских)
 Не плачьте, мамо... Альбенрайт...
 Листы и веточки той липы
 Как память обо мне
 О маленьком, безвольном человеке,
 Которого возвел ты сам
 На мучеников всех престол святой
 По избам разнесет, как светлую надежду.
 Что придут, придут дни иные,
 Но в гневе грозен Бог, в которого я верю
 И я тебя зову на суд Его...
 Пройдет лишь год и день один
 И ты предстанешь перед ним...»

стр. 138-139.

„მათრახის პანაშვილი“:

„თ ა ნ დ ი ა. მაშ, მე სიკვდილი!
 ძმებო და ხალხო! ცხოვრებაში იქნებ ესუსტობდი,
 ჩემი ბუნება არ ითხოვდა შურის ძიებას.
 და ამიტომაც სათანადო მტერს ვერ მიუზღე,
 მაგრამ შევიძლებ თამამად სიკვდილს!
 ახლა ვგარძნობ თვითონ დანაშაულს, რომ არ გირჩევდით
 ხელში აგედოთ იარაღი და მით გებრძოლნათ.
 ამას შეიძლებოთ!
 დედაე! ნუ სტირი! მუხის ფოთლები
 ჩემს ამბავს მოდგმას ჩასჩურჩულებენ,
 რომ მე უბრალო ადამიანი,
 გლეხი, ჰერეთის ამაყ თემისა,
 მსხვერპლი შევიქენ და ჩემის სისხლით
 შეღებეს დროშა ჩვენი უფლების
 და არსებობის.
 მწამს ეს ღრობა გამოიცლება!“

გვ. 79.

ყოველივე ნათელია. გამოჩენილმა მწერალმა — სანდრო შანშია-
 შვილმა ქართული სახელები დაარქვა მოქმედ გმირებს (მაგალითებ-
 ში ხაზგასმულია), მოქმედება საქართველოში გადმოიტანა, ცაცხვი
 მუხით შეცვალა და შეიტანა რამდენიმე კორექტივი. სწორი იქნება,
 თუ ვიტყვით, რომ „მათრახის პანაშვილი“ („ჰერეთის გმირები“),
 კ. მარჯანიშვილის წინადადებით შესრულებული მისივე პიესის „ბე-
 ბერი ცაცხვის ზღაპრის“ რ ა მ დ ე ნ ა დ მ ე თ ა ვ ი ს უ ფ ა ლ ი .
 თ ა რ გ მ ა ნ ი ა.

ამრიგად, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ თ ა რ გ მ ნ ი ლ ი ა ქ ა რ-

თულ ენაზე და ქართულ სცენაზეც განხორციელებული. ისიც უნდა ითქვას, რომ „ეს იყო პირველი პიესა ქართული ცხოვრებიდან, რომელიც თავისი რევოლუციური ელერადობით თეატრს (რუსთაველის სახელობის — გ. ბ.) აახლოებდა თანამედროვეობასთან“²⁴. ისიც ცნობილია, რომ გაზეთმა „კომუნისტმა“ 1924 წელსვე ამ სპექტაკლს უწოდა მეორე „ცხერის წყარო“.

ამასთან საესეებით სამართლიანია გ. ბუხნიკაშვილის განცხადება, რომ „ამ პიესის დადგმა ახლაც შეიძლება“, ოღონდ იგი უნდა დაიდგას რუსულ თეატრში (უპირველესად) და კ. მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი პიესის საფუძველზე.

1924 წლის შემდეგ „მათრახის პანაშვიდი“ მრავალჯერ დაიბეჭდა და ყოველთვის ს. შანშიაშვილის პიესად (თუმცა, გადმოკეთებულად) ითვლებოდა. შეცდომა კი შეცდომად დარჩა. სამართლიანობა მოითხოვს, რომ პიესის შემდგომ გამოცემებში ეს შეცდომა გასწორდეს.

გ. ბუხნიკაშვილისთვის ეს ფაქტი უთუოდ ცნობილი იყო, ვინაიდან მას უცდია საკითხის გარკვევა და სარწმუნო ცნობებიც მიუღია. საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში დაცულია ა. ვ. ფევრალსკის წერილი გ. ბუხნიკაშვილისადმი (1949 წ., 4 თებერვალი, მოსკოვი)²⁵, სადაც ვკითხულობთ:

«Возвратившийся из Тбилиси Г. К. Крыжицкий сказал мне, что у Вас есть сомнения относительно принадлежности пьесы «Сказка старой липы» К. А. Марджанишвили. Можете смело отбросить Ваши сомнения. Недавно я, желая узнать, ставилась ли эта пьеса, обратился с запросом к директору Ленинградской Театральной Библиотеки им. Луначарского Марии Осиповне Тишкевич (в этой библиотеке имеется репертуарный архив старой цензуры). Переписываю точно ее ответ».

ამ პასუხის მიხედვით, რომელიც 1948 წლის 16 დეკემბრითაა დათარიღებული, ირკვევა, რომ პიესა აღმოჩენილა ბიბლიოთეკაში (მისი აღწერა ისეთივეა, როგორც ზემოთ მოვიხსენიეთ; ოღონდ ცენზორის მიერ გასწორებული გვერდები — 69-ე და 119-ე აქაურ დედანში შესაბამისად 68-ე და 118-ე გვერდებია).

²⁴ იხ. დ. ჯანელიძის სტატია ხსენებულ წიგნში, გვ. 237.

²⁵ თკმსა, ხ — 11488.

«На последнем листе, служащем за обложкой, карандашом написано: Марджанов... Сведения о постановке ее на сцене по нашим материалам не удалось найти». — სწერს მ. ტიშკევიჩი ა. ფევრალსკის.

გარდა ამისა, ელ. დონაური გვაწვდის ერთ მეტად საინტერესო ცნობას: „...პიესა „ზღაპარი ცაცხვებ ქვეშ“ („ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ — გ. ბ.) ... რუსთაველის თეატრის სცენაზედაც არა ერთხელ დაიდგა და ახლაც იდგმება სხვა თეატრებშიც, მხოლოდ გადაკეთებული სხვა სათაურით და სხვა ავტორის (ხაზი ჩემია — გ. ბ.) სახელით“²⁶.

ამ საკითხის გარკვევაში მეტი სინათლე შეაქვს კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილს. იგი წერს: „დღეს (1924 წლის 25 ოქტომბერს — გ. ბ.) გაიმართა „მათრახის პანაშვილის“ პრემიერა. პიესის ავტორად ს. შანშიაშვილი ითვლება, მაგრამ... მხოლოდ ითვლება (ხაზი ყველგან ჩემია — გ. ბ.). საქმე ის არის, რომ სეზონი უნდა გახსნილიყო „ლატავრათი“, მაგრამ მანგლისიდან დაბრუნებისას მარჯანიშვილი დარწმუნდა, რომ „ლატავრა“ ახმეტელს ჯერ მზად არ ჰქონდა. სასწრაფოდ უნდა მოემზადებინათ გახსნისათვის იოლად დასადგმელი პიესა. ასეთი კი არაფერი ეგულეობდათ. მაშინ გაიხსენა მარჯანიშვილმა თავისი პიესა „მათრახის პანაშვილი“ (უნდა იყოს „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ — გ. ბ.), რომელიც ჯერ კიდევ რევოლუციამდე დაუწერია და მეფის დროს ცენზურამ არ დაადგმევინა (როგორც ზემოთ ვნახეთ, ცენზურის ნებართვა იყო — გ. ბ.). პიესა მარჯანიშვილმა გადმოაკეთა ჩეხი მწერლის ელიოზ (უნდა იყოს ალოის — გ. ბ.) ირასეკის ისტორიული რომანიდან, რომელიც მოგვითხრობს ჩეხთა აჯანყებაზე გერმანელთა წინააღმდეგ XVII საუკუნეში. აი, სწორედ ეს ჩეხთა ამბობება მეორეჯერ გადააკეთეს და მოქმედება საქართველოში გადმოიტანეს. ს. შანშიაშვილმა მოქმედების ადგილად აირჩია ქიზიყი, სოფელი ერეთი (უნდა იყოს ჰერეთი, თანაც იგი სოფელი კი არ არის. არამედ საქართველოს ერთ-ერთი კუთხე — გ. ბ.), და, საბოლოო ჯამში, პიესა „ერეთის (ჰერეთის — გ. ბ.) გმირებად“ მონათლეს“²⁷.

²⁶ კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული, 1948, გვ. 264.

²⁷ თამარ ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, თბ, „ხელოვნება“, 1976, გვ. 66—67.

ამრიგად, ადრინდელ ამბავს თავი რომ გავანებოთ, ჯერ კიდევ 1948 წელს ყველაფერი გარკვეული იყო ოფიციალურად და ჩვენს მეცნიერებს მხოლოდ „ბებერი ცაცხვის ზღაპრისა“ და „მათრახის პანაშვილის“ შედარებალა სჭირდებოდათ ჭეშმარიტების დასადგენად. დრო კი საკმარისი იყო — „მათრახის პანაშვილის“ დადგმიდან ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავიდა.

„ბერიოზინკი“

უპირველეს ყოვლისა, სათაურის შესახებ. რატომღაც, ამ პიესას „ბერიოზინკის“ უწოდებენ. თუ ეს სიტყვა ნაწარმოებია არცის ხისაგან (берёза), მაშინ ქართულად უნდა დაიწეროს „ბერიოზინკი“ (პიესის სათაური), ბერიოზინკი (ადგილმდებარეობა, მამულის სახელწოდება) და ამის მიხედვით — ბერიოზინი (პიესის პერსონაჟი). იმაში გვარწმუნებს კიდევ ერთი დეტალი: ხარკოვიდან თხუთმეტიოდე კილომეტრზე არსებობს დაბა ბერიოზოვკა (Берёзовка), სადაც ამავე სახელწოდების („ბერიოზოვკა“) საბჭოთა მეურნეობაა. ეს სოფელი საკმაოდ ძველია და 1629 წელს დაარსებულა²⁸.

ცნობილია, რომ კოტე მარჯანიშვილი 1906—1907 წლებში რეჟისორად მუშაობდა ხარკოვში. ამდენად, მისთვის ცნობილი იქნებოდა ქალაქიდან ორიოდ საათის სავალზე არსებული დაბა. საფიქრებელია, რომ კ. მარჯანიშვილმა გადააქეთა ამ დაბის სახელი და პიესის სათაურად გამოიყენა.

სათაურში ავტორი გულისხმობს ადგილმდებარეობას. აკი თვითონვე წერს: „მოქმედება ხდება მამულში „ბერიოზინკი“.

მაშ ასე, „ბერიოზინკი“²⁹. ეს არის სამმოქმედებიანი დრამა (კომიკური ელემენტების უხვი გამოყენებით) და, ძირითადად, ინტელიგენციის ცხოვრებას ეხება. მოქმედების დროა საბჭოთა ხელისუფლების პირველი ათწლეული. სათაურს ქვემოთ წერია: სამ მოქმედებად და ერთ ფინიმედია³⁰, უფრო ქვემოთ კი: К. ЭМ. (Map-

²⁸ დიდი საბჭოთა ენციკლოპედია (მეორე გამოცემა), ტ. 5.

²⁹ თქმსმა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 11505.

³⁰ ეს სიტყვა არ აღმოჩნდა არც ერთ ლექსიკონში.

ДЖАИОВА). პიესა შედგება მანქანაზე გადაბეჭდილი 82 გვერდისაგან. იგი აკინძულია და ჩასმულია მაგარ ყდაში.

მოკლე შინაარსი: ყოფილი გენერლისა და მემამულის ალექსანდრე ბერიოზინის მამულში მოუწყვიათ სამაზრო აგრონომიული პუნქტი და საჩვენებელი ნაკვეთი, რომელსაც ხელმძღვანელობს კომუნისტი აგრონომი სტეფანე კოსიხი. მოხუცი გენერლისთვის მეუღლითურთ (ოლგა) ერთი დარბაზი დაუთმიათ მათივე სასახლიდან. ისინი პარიზიდან ელიან ემიგრაციაში მყოფ ქალიშვილს (ნატაშა) და შვილიშვილს (ირინა). ნატაშას ქმარი, თეთრგვარდიელი ოფიცერი (ნიკოლოზი). ემიგრაციის დროს თურქეთში გარდაცვლილა. ნატაშას პარიზისთვის მიუშურებია და, უსახსროდ დარჩენილს, მეძაგობით შეუნახავს შვილი და საკუთარი თავი. ბერიოზინების ვაჟიშვილი (ბორია). რომელიც დენიკინელი ყოფილა, ბოლშევიკებს დაუხვრეტიათ. ანავე სახლის აივანზე ცხოვრობენ ალექსანდრეს ძმისშვილი (სენია) და მისი ცოლი (ლიპა); სენია კოსიხის მოადგილეა.

სუსხიანი ზამთარია. კოსიხი შეშით ამარაგებს ბერიოზინებს, რაც მოხუცებსაც აკვირვებთ და სენიასაც (წინა მმართველი შეშას არ აძლევდა ყოფილ მემამულეებს, რადგან ამას კანონის დარღვევად თვლიდა). ნატაშასა და ირინას ჩამოსვლა დიდ სიხარულს იწვევს ოჯახში, რასაც თანაგრძნობით ხვდება კოსიხი.

ზაფხულში ბერიოზინების ყოფილი მამული დასასვენებლად ეთმობა ბავშვებს, რომელთაც ხელმძღვანელობს ბავშვთა სახლის გამგე, კომუნისტი ასია. დროთა განმავლობაში ნატაშას შეუყვარდება კოსიხი. არც ეს უკანასკნელია მისდამი გულგრილი, მაგრამ ასია დაარწმუნებს ნატაშას, რომ იგი არ არის სტეფანეს შესაფერისი და გაუმყლავნებს, მე მომწონსო იგი. საბოლოოდ, ნატაშა უწყვილდება ძველი ინტელიგენციის წარმომადგენელს, ამჟამად კი საჩვენებელი ნაკვეთის მუშას ლევ კოზლოვსკის. სენია და ლიპა ტოვებენ საბჭოთა კავშირს და ბუდაპეშტში მიემგზავრებიან საცხოვრებლად. კოსიხის მეშვეობით კოზლოვსკი, ნატაშა და თვით მოხუცი ბერიოზინები შეეწყობიან ახალ ცხოვრებას.

პიესაში მონაწილეობენ აგრეთვე ადგილობრივი გლეხები, კინოგადამღებ-ჯგუფი, კრიტიკოსი-თანამგზავრი და პიონერები.

როგორც ვხედავთ, პიესის სიუჟეტი არცთუ რთულია. მაგრამ მასში წამოჭრილია მრავალი საყურადღებო საკითხი, რომელთაგან

მთავარია, რა წვლილი უნდა შეიტანოს ინტელიგენციამ საბჭოთა ქვეყნის წინსვლა-განვითარებასა და მომავალი უკლასო საზოგადოების აშენებაში.

დრამაში ერთმანეთს უპირისპირდება ადამიანთა ორი ჯგუფი: ერთი მხრივ, კომუნისტები — კოსიხი და ასია, მეორე მხრივ, ბერიოზინები — ალექსანდრე, ოლგა, ნატაშა, სენია და მისი ცოლი, აგრეთვე კოზლოვსკი. მაგრამ მეორე ჯგუფში ავტორი ცალკე გამოჰყოფს საბჭოთა სისტემის შენიღბულ მტრებს — ვუბერნატორის კანცელარიის ყოფილ უფროსს — სენია ბერიოზინსა და მის მეშჩან მეუღლეს — ლიპას, რომელიც საზღვარგარეთ გაქცეული ვაქრის შვილია.

ამ ორ ჯგუფს შორის ბრძოლა უკომპრომისოა. მაგრამ იგი როდღე მიმდინარეობს ცეცხლმსროლელი იარაღით. პროლეტარიატისა და გლეხობის ბრძოლა ხელისუფლების მოსაპოვებლად დამთავრებულია. რევოლუციის მტრები განადგურებული არიან. მათ შორის ბერიოზინების ვაჟიშვილმა და სიძემ უსახელოდ დააპარულეს თავიანთი სიცოცხლე. საბჭოური ცხოვრება განვითარების ფაზაშია, მაგრამ ყველა როდღა მისი დღეგრძელობის მსურველი. ბურჟუაზიულ ინტელიგენციაში დაბნეულობა, მერყეობა, საგრძნობი არითმიაა.

კ. მარჩანიშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან მოიმარჯვა ყველაზე უფრო ძნელი, მაგრამ სასწაულებრივად მოქმედი იარაღი, მძაფრი საშუალება — იდეური ბრძოლა. თანაც ამ იარაღის მთავარი მიმართულებაა ადამიანების დარწმუნება, მათი ამოყვანა ურწმუნოების კაობიდან, ყოყმანის უყოყმანობით შეცვლა, პირადი მაგალითის ძალაზე დაყრდნობით, მომავლის პერსპექტივის ნათლად ჩვენება.

ყოველივე ამის პრაქტიკულად განხორციელება ავტორმა პიესის მთავარ მოქმედ გმირს — სტეფანე კოსიხს დააკისრა. ეს მგზნებარე კომუნისტი პიესის ხერხემალია. მთელი იდეური დატვირთვა სწორედ მის ზურგზე გადადის. მართალია, დრამაში აქა-იქ შეიპარება ხოლმე დეკლარაციული ტონი, მაგრამ ესეც დროით განპირობებული ფენომენია.

კოსიხისთვის დამახასიათებელია ჭეშმარიტად ადამიანური გამოვლინებანი: განათლება, შინაგანი კულტურა, პირდაპირობა, პრინციპულობა, აზრის სიცხადე, სიწმინდე, სამართლიანობა, უბრალოე-

ბა, შრომისმოყვარეობა, დამაჯერებლობა, ინტერესი საზოგადოებრივი საკუთრების დაცვისადმი და, რაც მთავარია, უღრმესი რწმენა.

იგი პირად ცხოვრებაში ავლენს ყველა ამ თვისებას და საკუთარი მაგალითით წარმოგვიდგენს ჭეშმარიტი კომუნისტის ნათელ სახეს.

ბერიოზინების თვალში კომუნისტი უხეში. გაუთვითცნობიერებელი, გულჭკვა ადამიანია და მკვლელი: ნატაშას ისიც კი ვერ წარმოედგინა, კომუნისტს ფრაკის ჩაცმა თუ შეეძლო. როცა კოსიხი გამოიცინობს კლოდიონის „ფლორას“ და თვით მოქანდაკის ცხოვრებაზე დაიწყებს საუბარს, ოლგა გაკირვებულა. თქვენ ეს იცითო?

„კოსიხი. ვიცი და მიყვარს კიდეც.

ოლგა (გულწრფელად). თქვენ კომუნისტი არა ხართ?

კოსიხი (ხარხარით). როგორ, ოლგა ალექსანდროვნა, განა კომუნისტს არ უნდა უყვარდეს, არც მშვენიერებას აფასებდეს?

ოლგა. მშვენიერება... მშვენიერება სულიერი სიკეთეა... თქვენ კი მატერიალური სიკეთისკენ ისწრაფვით.

კოსიხი. ეს მიზანი კი არაა, არამედ — საშუალება. გზა. დამიჯერეთ, როცა ადამიანს დავაპურებთ, წყურვილს მოვეუკავთ და გავანათლებთ, როცა მის შრომას დავიყვანთ ფიზიკური ძალების მინიმალურ დახარჯვამდე, მას გაუჩნდება მეტი სულიერი მოთხოვნა და ექნება ყველა საშუალება მოიპოვოს იგი. იყოს ბედნიერი. და რაშია ბედნიერება თუ არა მშვენიერებაში?“

რა ვუყოთ, თუ პროხორიჩს ახლა არ ესმის ხელოვნების ნაწარმოებისა; კოსიხის თქმით, იგი ჯერჯერობით სარგებლიანობის თვალთუყურებს ყოველ ნივთს. და ეს ბუნებრივია. დადგება დრო. როცა ამ გლახსა და მის შთამომავლობას მიდრეკილება ექნება ხელოვნებისადმი და მისი გაგების უნარიც.

„ბერიოზინი (აწყვეტიანად). ეჰ, როდისმე იქნება ასეც მოხდეს... ჯერჯერობით კი ჩვენი საქმე ცუდად არის.

კოსიხი (სერიოზულად). არც ჩვენ გვიღიხნის.“

კოსიხი არ მალავს რეალურად შექმნილი მდგომარეობის დაძაბულობას და მისი ძალა ყოველთვის მისსავე სიმართლეშია.

ეს იყო ალექსანდრე ბერიოზინისა და კოსიხის პირველი „შეტაკება“, რომელმაც მშვიდობიანად ჩაიარა და გასკდომამდე გაბერილ ექვების ბუშტისაჲ პირველი ნასვრეტი გაუჩნდა დასაჩუტავად.

მაგრამ ალექსანდრე და ოლგა გულდათუთქულები არიან. მათ

დაკარგეს ბრწყინვალეობა, სიმდიდრე, შვილი, სიძე, გაუუბედურდათ ქალიშვილი. ძნელი ასატანია ყოველივე ეს. კოსიხი თუმცა ღმობიერად ექცევა მათ (შეშით მოამარაგა, თეჯირი და დათვის ტყავი დაუთმო ნატაშასთვის, მიწაში ჩამარხული მცირე განძი შეუნარჩუნა. შვილის ნეშტის გადასვენების ნება მისცა, ოჯახურ საქმიანობაში დაეხმარა და სხვა), მაგრამ პირდაპირ განუცხადა ბერიოზინებს, რომ მტრის დანდობა არ შეიძლება და იგი თვითონაც მოაწერდა ხელს მათი ბორიას სასიკვდილო განაჩენს. თუმცა, სისხლის ღვრის გახსენებაც კი შემზარავია კოსიხისთვის და, როგორც ნამდვილ ადამიანს შეეფერება, გულწრფელად განაცხადებს, ფუი ეშმაკს, ეს რა საუბარი გამიბით, გენერალოო.

მართალია, კოსიხი მღელვარების გარეშე ვერ ილაპარაკებს, მაგრამ მისი ტონი ყოველთვის საჭიროზე დაბალია, ამასთან, სარწმუნო.

როცა პარიზიდან დაბრუნებულმა ნატაშამ პირველად შინამოსამსახურედ ჩათვალა კოსიხი, ყველა დაიბნა; მოსალოდნელი იყო კოსიხის აფეთქება. მან კი არაფერი შეიმჩნია, საწყენად არ მიიღო ეს და ტკბილი მუსაიფი გაუბა ნატაშას, რომელიც იძულებული იყო არაერთგზის მოეხადა ბოდიში.

ორი სამყარო, ორი თვალთახედვა იშლება კოსიხისა და კოზლოვსკის დიალოგში.

ავტორმა ისევ დარწმუნების მეთოდი მოამარჯვებინა კოსიხს და მან არა მარტო მოტეხა და იდეურად განაიარაღა კოზლოვსკი, არამედ მიიზიდა კიდევ საბჭოთა ქვეყნის სამსახურში; როგორც თვითონ ამბობს, მსხვერპლი გააღებინა ინტელიგენციას.

კოზლოვსკი გაკვირვებულია — სენიასა და ლიპას როგორ მისცეს საზღვარგარეთ გამგზავრების ნება. აკი ზოგიერთები საკმაოდ ირჩებიან, მაგრამ ვერ ახერხებენ.

„კოსიხი. არ ვუშვებთ იმას, ვისიც გვჯერა... აი, თქვენ, მაგალითად, არ გაგიშვებენ...“

კოზლოვსკი. მე საღადა უნდა წავიდე... ოღონდ, ეგ არ მესმის. რად გინდათ ჩემნაირი უვარგისი?“

კოსიხმა იცის, რომ კოზლოვსკი ხელმოცარული კაცია. იგი დაბნეულია და სწორ გზას აცდენილი. ამიტომ დანებრებაა საჭირო, გარკვეულობის შეტანა ამ სასარგებლო კაცის ცხოვრებაში.

„კოსიხი. როგორ თუ რად?.. ხელები გვეკრძება, თავი და წმინდა სინდისი...“

კოსიხი ამჩნევს, რომ კოზლოვსკი ნირწამხდარია, როგორც „ცნობადაკლებული“. რასაც ხელი მოჰკიდა, ყველაფერი გაუფუჭდა, როგორც იტყვიან, ბედი არა სწყალობს. ეს ადვილი ასახსნელია: რწმენა არა აქვს კოზლოვსკის, არა სჯერა, რომ იქმნება აწმყო, საფუძველი ეყრება დიდ მომავალს. კოზლოვსკისნაირ ინტელიგენციას კი ბევრი რამის გაკეთება შეუძლია, თუ კეთილსინდისიერად იმეგობრებს ბოლშევიკებთან.

კოსიხი მიმართავს კოზლოვსკის:

.....თუ თქვენთვის მართლაც ძვირფასია დედამიწაზე სიკეთის დამკვიდრება, მაშინ არ შეიძლება მისი გადადება. მიეცით პროზორიხს ის, რასაც უსამართლოდ ფლობდით საუკუნეების მანძილზე... უფრო მეტიც. მიეცით მას ცხოვრების შენების ნება...

...ახლავე დაიკავეთ ის პატარა ადგილი საერთო საქმეში, რომელიც უკრავს პაწაწკინტელა ხრახნს, ურომლისოდაც... ადგილიდან არ დაიკრება მანქანა. დაეხმარეთ (პროზორიხს — გ. ბ.), რათა მოძრაობაში მოიყვანოს ისტორია, მოახლოოს სანატრელი დრო.“

ძველი ყალიბის ინტელიგენტს მაინც არ ესმის, — ამისთვის რა საჭიროა რევოლუცია. კაპიტალისტ ფორდსაც ხომ იგივე მიზანი აქვს, როცა მუშას წარმოების მოზიარედ აქცევსო.

„კოსიხი (ხარხარებს). ო, არა, ჩემო კარგო... ფორდი იგივეა, რაც ჩვენი ავადსახსენებელი სტოლიპინი თავისი ჩამონაჭრებითა და ხუტორებით... ეგ მესაკუთრის შექმნის იგივე სისტემაა, ესე იგი, სისტემა ადამიანის გარყვნისა. ფორდის გზა ამორალური პიროვნების, ეგოისტის აღზრდა, რომელიც იქითკენ მიისწრაფვის, რომ მთლად დაიწყუთროს ცხოვრების სიტკობება. ჩვენ კი მივიღტვით მშვენიერი საზოგადოებისაკენ, სადაც მისი ყველა წევრი არათუ ითვისებს ცხოვრებას მთელ სიამეს, არამედ, ვინაიდან იგი ყველას არ ჰყოფნის, განსაზღვრული ნაწილით კმაყოფილდება“.

ნუთუ ყველა მუშასა და გლეხს ესმის ეს? — ძნელ კითხვას სვამს კოზლოვსკი.

მისი მოპაექრე აქაც არ დალატობს საქმისადმი პარტიულ მიდგომას, სიმართლეს და გარკვევით უპასუხებს: ინტუიციურად — ყველას, საესებით შეგნებულად კი, მეათედ ნაწილსო. მაგრამ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ კლასებს გაღებული აქვთ მსხვერპ-

ლი და კვლავაც გაიღებენ, რადგან კომუნის საქმეს ჰედენ და არა პიროვნებისას. ინტელიგენციას კი ბევრი ერგო მათი ნაღვაწიდან და ბევრიც მოეთხოვება.

ასე მეთოდურად, დასაბუთებულად ესაუბრება კოსიხი კოზლოვსკის, ალექსანდრეს, ოლგას, ნატაშას და შედეგიც ყველგან დადებითია.

ამრიგად, ბურჟუაზიული ინტელიგენციის წარმომადგენლები კოსიხის პლატფორმაზე გადმოდიან. ეს კი ნიშნავს, რომ ისინი დგებიან სოციალიზმის სამსახურში.

და აქ ურიგო არ იქნება ნატაშას მიერ ფორმულირებული დახასიათების გახსენება: როცა ხედავ ისეთ უმწიკვლო, ძლიერ, კეთილადამიანს, როგორც კოსიხია, სიცოცხლე მოგინდება.

დრამაში კ. მარჯანიშვილი კოსიხის მეშვეობით ახდენს საკუთარი მსოფლმხედველობის მკაფიო დემონსტრირებას. ეს მრწამსი კი მტკიცედ ეყრდნობა მარქსიზმის საფუძვლებს. ავტორი ღრმად ერკვევა პოლიტიკაში და თავისი ლიტერატურული პოზიციით ჭეშმარიტი რეალისტია.

მარჯანიშვილისეული კოსიხი მნიშვნელოვანია იმიტომაც, რომ იგი ტოლს არ უდებს 20-იანი წლების საბჭოთა დრამატურგიაში შექმნილ კომუნისტთა სახეებს.

პიესაში მოქმედებს კიდევ ერთი კომუნისტი — ამხანაგი ასია. ძირითადად იგი კოსიხისავე ტიპისაა — კეთილსინდისიერი, მარჯვე, ღრმა რწმენისა, მაგრამ შედარებით მკვახე და სწორხაზოვანი. მას აკლია კოსიხისებური მოქნილობა, ღრმა ანალიზის უნარი და უფრო ენთუზიასტის სახით წარმოგვიდგება. იგი დარწმუნებულია, რომ პარტიის საქმეს აკეთებს და ამაში ჩვენც გვაჯერებს.

„ზოგჯერ მგონია, — ეუბნება ასია კოსიხს. — ჩვენ კომუნისტებს არა გვაქვს საკუთარი სიყრმე, სიკაბუჯე... ახალგაზრდობაც კი... თითქოს ამ სამყაროში პირდაპირ წინაპრებიდან მოვედიო... მოხუცებულ, შთამომავლობისთვის მზრუნველად.“

და ამ ბევრის მნახველ და ბრძოლაგამოვლილ ქალს ზოგჯერ მოუნდება ხოლმე მომავლის ჰვრეტა, რომელიც, მისი ღრმა რწმენით, უთუოდ კარგი იქნება.

ასიასა და ნატაშას ურთიერთობით ავტორმა გადაგვიშალა ნამდვილი სიყვარულისა და მტკიცე ოჯახის შექმნის პრობლემები კონ-

კრეტულ შემთხვევაში. ამასთან, მხარი დაუჭირა ასიას თვალსაზრისს, რომელიც ზოგჯერ გულუბრყვილო მოსაზრებებს შეიცავს, მაგრამ პრინციპში მისაღებია.

როცა გაირკვა, რომ ამ ორ ქალს ერთდროულად უყვარს კოსიხი, ასია აცილებას აძლევს მეტოქეს და არწმუნებს კიდევ.

„ასია... თქვენ ერთობ ტურფა ხართ, მე — ქორფა, თქვენ მთლიანად ვრაცია ხართ, მე კი — მხნე, თქვენ მარჯვე ხართ, მე — მოქნილი... ჰოდა, მოლით, როგორც მისმა ორმა მეგობარმა, ნამუსიანად ვურჩიოთ მას (კოსიხს — გ. ბ.): ვინ მივაკუთვნოთ ამ საქმიან, ენერგიულ კაცს — შენი თავი თუ ჩემი?...“

ნატაშა. რა უცნაური ხართ, ასია? თქვენზე გაბრაზებაც კი არ შეიძლება... თქვენ მართლაც რომ... (ლიბილით) მხნე ხართ...“

მაგრამ ეს მხოლოდ ძაღლების მოსინჯვა იყო. ასია ზედიზედ აყრის კითხვებს: „თქვენ რა, ბარიკადებზე დადგებით მის გვერდით? ზურგით უზიდავთ ვაზნებს? მიეხმარებით მტერთან ბრძოლაში?“ და ყოველ კითხვაზე თვითონვე უპასუხებს: „არა!“

ნატაშას თვალები აეხილა. მან უნდა დაიწყოს თვისებრივად ახალი ცხოვრება. მაგრამ ჯერ საჭიროა ამისთვის მომზადება, საკუთარი თავის გარდაქმნა. იგი ჩაწვდა ასიას აზრს: ოჯახი უნდა იყოს დაფუძნებული მტკიცე სიყვარულზე და არა „მოჩვენებითი სილამაზის“, დროებითი გატაცების შედეგი. ცოლიცა და ქმარიც ერთნაირი მრწამსისანი უნდა იყვნენ.

ქ. მარჯანიშვილს ასევე ემარჯვება უარყოფითი პერსონაჟების ხატვაც. მისი სენია ცხვრის ქურქში გახვეული მგელია, რომელსაც მხოლოდ პირადი ბედნიერება აინტერესებს. მართალია, სენიასთვის ნდობა გამოუცხადებიათ, საჩვენებელი ნაკვეთის გამგის მოადგილედ დაუნიშნავთ, მაგრამ ამ დათმობამ ვერ გაწმინდა მისი ბინძური ბუნება.

სენიას სხეულში ორი სული ტრიალებს — ნილბიანი და უნილბო. ნილბიანი სენია ბოლშევიკების საქმის ერთგული კაცის როლს თამაშობს. იგი „პარტიის წევრობის კანდიდატობის კანდიდატია“ და „ადგილობრივი ადგილკომი“ მის კანდიდატურას წამოაყენებს, თუ „კოსიხს მოხსნიან. ესე იგი გაანთავისუფლებენ“. ბიძამისთან საუბარში (თავისი „კომუნისტური“ სულისკვეთების დასაცავად) სენია აცხადებს, რომ მას მხოლოდ გვარი აქვს აზნაურისა, ისე კი

„პროლეტარული მემამულეა“ და იკვებნის, ჩვენ წინ წავეწიეთო დიადი რევოლუცია.

„ბერიოზინი. ესე იგი, ვინ ჩვენ? შენ — გუბერნატორის კანცელარიის უფროსი, შენ სწევდი წინ რევოლუციას?“

სენია. თუ არ ვწვედი, თანავეუგრძობდი მაინც...

ბერიოზინი. აი, რა, სემიონ სემიონოვიჩ, არამზად: ხარ, არამზადა.“

იგივე იარლიყს აკრავს სენიას გლეხი პროხორიჩი და სავსებით სამართლიანად.

როცა მოხუცი ბერიოზინების მიერ დაკავებული დაბაში ბავშვების დასასვენებლად დასჭირდება ასიას, სენია „მზრუნველობას“ გამოიჩინს ბავშვებისადმი, ბიძას კი შევიწროებას დაუპირებს (რასაკვირველია, თვითონ არ დათმობს აივანს), მაგრამ ასია არ ღალატობს სამართლიანობას.

სენია თვით ცოლთანაც არ იხსნის ნიღაბს და პატრიოტობას იჩემებს, როცა ეს განუვითარებელი ქალი საზღვარგარეთ წასვლას შესთავაზებს. სენია პათეტურად აცხადებს: „სად უნდა წავიდე? მე რუსი ვარ, გენაცვალე, და რუსეთი უნდა ვიხსნა“.

ამასობაში ბუდაპეშტში გამგზავრების დროც დადგა. ახლა ნიღაბი საჭირო აღარ არის და სენიაც ნამდვილი სახით წარმოგვიდგება. აი, როგორ მიმართავს იგი პროხორიჩს, რომელსაც აღრე „ამხანაგს“ ეძახდა:

„სენია. ფრთხილად, ფრთხილად, ბრიყვი!“

პროხორიჩი. ბატონო ჩემო... ჩუმოდნებს გიზიჯავ კი არა, ამ წასვლის დროს ისეთს გითაქებ, რომ შენი მოწონებულა.

სენია (ბოღმით). ეხ, პროხორიჩ, ძველებურად რომ გუბერნატორის კანცელარიის უფროსი ვიყო, ჩაგხდიდი მაგ ნიფხავს და მთელი კომუნის სამყოფს დაგაყრიდი, მაგრამ...

პროხორიჩი (ღიმილით). რატომ გგონია, რომ თავად არა გაქვს უკანალი?“

როგორც ვხედავთ, არც პროხორიჩი რჩება ვალში, რომელმაც აღრევე გამოიცნო სენიას „სიბრძნე“ და ყალბაბანდად მონათლა ყოფილი მებატონე.

სენიას ნამდვილი სახე ავტორმა სავსებით გახსნა. როდესაც ათქმევინა გამგზავრების წინ:

„ — მივდივარ, ბიძაჩემო. მივდივარ მოქალაქე ბერიოზინი, ხოლო ხუთი-ექვსი დღის, ერთი კვირის შემდეგ — ისევ ტახტის აზნაური ბერიოზინი. ... როგორ აღვიდგენ უფლებებს...“

ასე წავიდა სენია „თავის ჭეშმარიტ სულთან შესაყრელად.“

არ შეეუდგები პიესის ყველა პერსონაჟის დახასიათებას, მაგრამ გამოვყოფ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან სახეს — რვა წლის ირინას, რომელიც ავტორმა სრულყოფილად დაგვიხატა. ეს არის გულუბრყვილო, შთამბეჭდავი, ჯერ კაპიტალისტური ცხოვრების უბედურებით მოწამლული, შემდეგ კი სოციალისტური სინამდვილით გაღლებული ბავშვი, რომლის წრფელმა ბუნებამ მალე აითვისა ჭეშმარიტება და ერთგვარი როლიც კი ითამაშა ალექსანდრეს, ოლგასა და ნატაშას საამქვეყნოდ მოქცევაში. ირინა ის ბედნიერი ბავშვია, რომელსაც წილად ხვდა ახალი საზოგადოების კანონიერი შვილობა.

ლადი იუმორითა და ნიშანდობლივი ნიუანსებითაა გამდიდრებული კინოფილმების გადამღები ჯგუფის მუშაობა. განსაკუთრებული სახიერებით ხასიათდება კინორეჟისორი ბარ-ზაპოლსკი. ამ ჯგუფის მუშაობა ავტორმა კარგად გამოიყენა მთელი რიგი მოქმედი გმირების (კოზლოვსკი, სენია, ლიპა, ნატაშა) სახეთა გასახსნელად. ამდენად, იგი პიესის ორგანული ნაწილია.

თავისი ორიგინალობით ყურადღებას იქცევს „ბერიოზინკის“ უკანასკნელი სცენა, სადაც ავტორმა ერთგვარი შეფასება მისცა საკუთარ ნაშრომს.

დრამაში კრიტიკოს-თანამგზავრის შემოყვანა სასარგებლო აღმოჩნდა. ამით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პიესას ორმაგი ფინალი მიეცა. ერთი — სიუჟეტის ბუნებრივი დასასრული, მეორე კი — ლიტერატურული გასამართლების მსგავსი პაექრობა, სადაც ახალი ძალით გამომქლავნდა ავტორის იდეური პოზიცია, თეატრალური ხელოვნების თანამედროვე გაგება.

ფინალურ სცენაში აღწერილი დისკუსია ცხოვრებისეულია. ასეთი დისკუსიები ჩვეულებრივი მოვლენა იყო მაშინ და ავტორმაც შემოქმედებითად გამოიყენა იგი. თავის მხრივ, ეს ეპიზოდი ორიგინალურია თეატრალური სანახაობის თვალსაზრისითაც, მაგრამ აქ სხვა გარემოებაც უნდა გავითვალისწინოთ.

როგორც ვნახეთ, პიესაში აღწერილი ამბავი სოფლად ხდება და მასში ვერ მოხერხდა მუშათა კლასის წარმომადგენელთა გამოყვანა.

ეს ერთგვარი მინუსი უნდა ყოფილიყო მხატვრული ნაწარმოებისა, რომელშიც დაცულია მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს ინტერესები, მუშათა პარტიის ცხოველყოფელი იდეები. და მარჯანიშვილმაც მოიმარჯვა შესანიშნავი, წმინდა რეჟისორული მიგნება: პიესაში ბოლო და ვადაწყვეტი სიტყვა მისცა სცენის მუშას, რომელიც ასე მიმართავს ჯერ კრიტიკოს-თანამგზავრს, ხოლო შემდეგ — თანამოსაქმე ამხანაგს: „მოქალაქე, სპექტაკლი დამთავრდა, ზედმეტ საათებში მუშაობის ნებას კი შრომის ინსპექტორი არ გვაძლევს... ასე რომ, ჩვენ უნდა დავისვენოთ... (გასძახის კულისებში.) პანკა, დაუშვი ფარდა... დაე, მოქალაქემ ხვალ „პრავდაში“ დაბეჭდოს დისკუსია.“

ასე იქცა მუშა — ჩვენი საზოგადოების ყველაზე მოწინავე კლასის წარმომადგენელი — მოკამათეთა გამზავებლად და წესრიგის დამამყარებლად თავის სამუშაო უბანზე.

* * *

ზოგჯერ კ. მარჯანიშვილი ათარიღებს თავის პიესებს („მკედართა კუნძული“, „ქივიკავი მინორში“), ან მემუარებში ორიოდ სიტყვით მოგვითხრობს მათზე. „ბერიოზინკი“ კი დაუთარიღებელია.

კ. მარჯანიშვილის მიერ შედგენილი ნუსხა „ჩემი ლიტერატურული შრომები“ თავდება რიცხვით 28, რომლის გასწვრივ აღნიშნულია ლექსები პროზად. ამ სიის დასასრულს ფანქრითაა მიწერილი «Березинки, пьеса в 4 акта»³¹. თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში დაცულია აღნიშნული ნუსხის მეორე ცალი (აგრეთვე ხელნაწერი), რომელშიც გამოტოვებულია რიგით მე-12 (ეს ადგილი მარჯანიშვილისეულ ხელნაწერში ნაწილობრივ მოხეულია და ასე გამოიყურება: «...деса Св. Венеры — поэма — неокончена»³²) და ოცდამერვედ აღინიშნება «Березинки — пьеса в 3 актах и 1 финишней».

³¹ თქმსა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 11484. ალბათ, პიესის პირველი ვარიანტი ოთხმოქმედებიანი იყო. მაშინ გასაგებია კრიტიკოს-თანამგზავრის სიტყვები: „მე... სამი ანტრაქტის განმავლობაში ვითმენდი“...

³² იგულისხმება დაკარგული პოემა (და არა პიესა) „წმინდა ელენეს საოცრებანი“. მოხეულ ადგილზე უნდა აკლდეს ასოები — „4“ და „ყ“. ხოლო მომდევნო ასო „ა“ ძნელად იკითხება (ე. ი. უნდა იყოს ყუდеса).

„ბერიოზინკის“ ავტორისეული ხელნაწერის აღმოჩენამ იქნებ ზუსტად მიგვითითოს ამ პიესის დაწერის თარიღი. ჭერჭერობით კი გვაქვს გ. ბუხნიკაშვილის მოსაზრება, რომ „ბერიოზინკი“ დაწერილი უნდა იყოს 1927—1928 წლებში, „რაც შინაარსიდან ჩანს“.

იქვე მითითებულია, რომ კრიტიკოს-თანამგზავრისა და პიესის პერსონაჟთა კამათი ნაწარმოების ფინალში „გამოსახვა 1927—1928 წლებში არსებული შეხედულებებისა სათეატრო ხელოვნებაზე“.

გარდა ამისა, თარიღის დასაზუსტებლად და ნაწარმოებში გადმოცემული ეპოქის განსასაზღვრავად თვით პიესა გვაწვდის ისტორიული სინამდვილიდან აღებულ რამდენიმე საყურადღებო ფაქტს.

1. პიესის მიხედვით, „სამხედრო კომუნიზმი“ უკვე განვლილი ეტაპია. კოსიხი ამბობს: „სხვა დრო იყო... სამხედრო კომუნიზმი. მაშინ გარჩევისთვის არავის ეცალა... ახლა კი“...

ცნობილია, რომ სამხედრო კომუნიზმი, როგორც დროებითი ეკონომიური პოლიტიკა, მოქმედებაში შევიდა სამოქალაქო ომის დროს — 1918—1919 წლებში და 1921 წელს შეიცვალა ახალი ეკონომიური პოლიტიკით (იგი გაგრძელდა მეორე ხუთწლედის ბოლომდე, როცა სსრ კავშირში ძირითადად დამთავრდა სოციალიზმის მშენებლობა). ესე იგი, ნაწარმოებში აღწერილია „სამხედრო კომუნიზმის“ შემდეგდროინდელი ამბები.

2. პიესის პირველსავე რემარკაში ნახსენებია, რომ ნაციონალიზებულ მამულში „ბერიოზინკი“ შექმნილია სამაზრო აგრონომიული პუნქტი და საჩვენებელი ნაკვეთი (თვით პიესაში კი ლაპარაკია მხოლოდ ამ უკანასკნელზე). საჩვენებელი თავისთავად ნიშნავს სანიმუშოს, კარგად ორგანიზებულ სასოფლო მეურნეობას, მაგრამ, პიესის მიხედვით, ჭერ არ გაშლილა სოფლის კოოპერაცია, ე. ი. ჩამოყალიბებული არ არის კოლმეურნეობები და საბჭოთა მეურნეობები, რაც 1928—1929 წლებში დაიწყო. სწორედ 1929 წლის ნოემბერში მოწვეულმა საკავშირო კპ(ბ) ცენტრალური კომიტეტის პლენუმმა აღნიშნა: „გლეხობის ძირითადი მასების გადაჭრით შემობრუნება სოციალიზმისაკენ, რაც მასობრივი საკოლმეურნეო მოძრაობით გამოიხატა, მოასწავებს „ახალ ისტორიულ ეტაპს ჩვენს ქვეყანაში სოციალიზმის მშენებლობის საქ“.

მე ში“³³. ე. ი. პიესაში გადმოცემული ამბები მომხდარა 1929 წლამდე.

3. III მოქმედებაში ასია ეუბნება ნატაშას: „აგერ, ჩინეთში დავიდარაბა იწყება... იქნებ ისიც იქითკენ გაეშუროს დასახმარებლად... თქვენ რა, ბარიკადებზე დადგებით მის გვერდით?.. ზურგიით უზიდავთ ვაზნებს?..“

აქ, ცხადია, ლაპარაკია ჩინეთის 1925 წლის სახალხო რევოლუციასა (რომელიც თავისი შინაარსით ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული, ანტიიმპერიალისტური იყო) და მის შედეგებზე.

ბუნებრივია, სსრ კავშირი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ამ დიდი მასშტაბის მოძრაობას ჩინეთში, რადგან „გი წარმოადგენდა მსოფლიო სოციალისტური რევოლუციის შემადგენელ ნაწილს. „საბჭოთა კავშირის მშრომელნი დიდი ენთუზიაზმით მიესალმნენ ჩინეთის რევოლუციას. სსრ კავშირსა და აჯანყებულ ჩინელ ხალხს შორის გულითადი მეგობრობა წარმოიშვა“³⁴. მაგრამ დასავლეთის იმპერიალისტური ქვეყნების მმართველები ზედისეედ აწყობდნენ პროვოკაციულ დივერსიებს, რის შედეგადაც პეკინში თავს დაესხნენ საბჭოთა წარმომადგენლობას. მალე მდგომარეობა უფრო გართულდა, ჩინელი ხალხის მონაპოვარს საფრთხე დაემუქრა და, საბოლოოდ, აშშ-ის, ინგლისის, იაპონიისა და საფრანგეთის იმპერიალისტებმა აშკარა ინტერვენციას მიმართეს, რომელსაც მხარი დაუჭირა ჩინეთის კონტრრევოლუციურმა ეროვნულმა ბურჟუაზიამ, და დათრგუნეს რევოლუციური ძალები. მემარჯვენე გომინდანელთა ლიდერმა ჩან კაი-შიმ, ინტერვენტთა დახმარების შედეგად, 1927 წლის აპრილში მოაწყო კონტრრევოლუციური გადატრიალება³⁵.

ჩინეთის რევოლუცია დამარცხდა, მაგრამ რწმენა არ გამქრალა. სწორედ ამ ამბებს უნდა გულისხმობდეს კ. მარჯანიშვილი პიესაში და ოპერატიულად, პოლიტიკური სიმახვილითა და მხატვრული დამაჯერებლობით ეხმაურება საერთაშორისო მნიშვნელობის რევოლუციურ მოძრაობას.

³³ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორია (მესამე, შეესებული გამოცემა), საქართველოს კპ ცკ-ის გამომცემლობა, თბ., 1972, გვ. 581 (ქვემოთ ყველა ციტირება ამ გამოცემიდანაა).

³⁴ იქვე, გვ. 537.

³⁵ Лекции по истории КПСС, выпуск второй, М., «Мысль», 1966, стр. 425—426.

1929 წელს მოხდა მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტი: იმპერიალისტების წაქეზებით, ჩინელმა მილიტარისტებმა მიიტაცეს აღმოსავლეთ-ჩინეთის რკინიგზა, რომელიც სსრ კავშირს ეკუთვნოდა და შემოიჭრნენ საბჭოთა ტერიტორიაზე, რაც სისხლის ფასად დაუჯდა ორივე ქვეყანას. „ბერიოზინკი“ რომ 1929 წლის შემდეგ იყო დაწერილი, ავტორი ასე სიმპათიურად არ განაწყობდა პიესის პერსონაჟებს ჩინეთისადმი.

4. პიესის ფინალში, კრიტიკოს-თანამგზავრის მხარდასაჭერად, პროზორიჩი ამბობს: „აი, მე მაიძულეს მეთქვა სიტყვა „ლევორუცია“ (რევოლუცია — გ. ბ.). და ეს ხდება ათი წლის შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლებისა. ათი წლისთავი კი იყო 1927 წელს.

ყოველივე ზემოთქმული გვაფიქრებინებს, რომ „ბერიოზინკი“ დაწერილია 1927—1928 წლებში.

თუ საღი კრიტიკული თვალთ შევხედავთ აქ განხილულ კოტე მარჯანიშვილის დრამებს, დავრწმუნდებით, რომ მათში თავისი იდეურ-მხატვრული დახვეწილობითა და დრამატურგიული ოსტატობით ყველაზე ძლიერი ნაწარმოებია „ბერიოზინკი“, რომელიც ამავე დროს დიდი რეჟისორის უკანასკნელი დასრულებული ორიგინალური დრამაც გახლავთ.

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ეთერ გუგუშვილმა, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრალური შემოქმედების მკვლევარია, ერთ-ერთმა პირველმა განიხილა დიდი რეჟისორის ლიტერატურული მემკვიდრეობაც³⁶. იგი სამართლიანად შენიშნავს, რომ მარჯანიშვილის ნაწარმოებებიდან „ყველაფერი არ იმსახურებს ყურადღებასა და გარჩევას“. ჩემი აზრით. ეს უფრო მეტად ეხება კ. მარჯანიშვილის ლექსებსა და მოთხრობებს, ნაკლებად კი — მის დრამატურგიას (მხედველობაში მაქვს დამთავრებული დრამატული ნაწარმოებები).

პატ. პროფესორი თავის ორ წერილში მოკლედ განიხილავს, ან მოიხსენიებს კინოსცენარებს: „აბესალომ და ეთერი“, „თორმეტი სკამი“, „მისი თვალები“; პიესებს: „თამარ მეფე“, „ბაგრატიონთა გაზაფხული“, „ბერიოზინკი“, „ტიბერიალის ტბა“, „გულნარა“, „ტალანტი და ნილაბი“, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“; პანტომიმას — „მზე-

³⁶ „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, №№ 37, 38.

თაშზე“; აგრეთვე, მოსკოვში ჩასატარებელი მასობრივი რევოლუციური ზეიმის წინასწარ მონახაზს, მაგრამ, განხილულ ნაწარმოებთაგან, ზოგი არ უნდა იმსახურებდეს ყურადღებას. კარგი იქნებოდა, მათ გვერდით, ავტორს შეეფასებინა უფრო საყურადღებო და, ამასთან, დამთავრებული კინოსცენარები: „ამოკი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“; აგრეთვე დამთავრებული დრამები: „მკვდართა კუნძული“, „კივქავი მინორში“, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“.

წინამდებარე წიგნში გაანალიზებული დრამებიდან პროფ. ე. გუგუშვილი მხოლოდ „ბერიოზინკის“ განიხილავს ვრცლად და მას დღებით შეფასებას აძლევს. ამ დრამაზე საუბრისას იგი, ერთი მხრივ, სიამაყითა და, მეორე მხრივ, სინანულით აღნიშნავს: „პიესა „ბერეზინკი“ სავსებით სცენიური იყო და თავისი იდეითაც და „განსაკუთრებული მნიშვნელობითაც“ — წმინდა თეატრალური. და მაინც ამ პიესამ ვერ იხილა რამპის შუქი. უცნაურია, რომ მომდევნო წლებში არც ერთი რეჟისორი არ დაინტერესებულა „ბერეზინკით“. საბჭოთა ხელისუფლების პირველ ათწლეულში დაწერილი პიესა დღესაც საინტერესო იქნებოდა ჩვენი თეატრებისათვის“.

სავსებით სამართლიანია პატ. ე. გუგუშვილის სიამაყის გრძობაცა და სინანულიც „ბერიოზინკის“ მიმართ. ასეთი აზრი რომ ადრე გამოთქმულიყო და პიესის არსებობა სცოდნოდან ჩვენს რეჟისორებს, „ბერიოზინკი“ უთუოდ იხილავდა სცენას.

„ზ ლ ა პ ა რ ი“

საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში ინახება კ. პარჯანიშვილის ერთი საინტერესო ხელნაწერი (№11491), რომელიც საყურადღებოა ორი გარეჟოების გამო. პირველი ის არის, რომ იგი საბავშვო პიესის ნაწყვეტია, მეორე — ქართულადაა დაწერილი (ამ მხრივ ეს პიესა ერთადერთია მარჯანიშვილის დრამატურგიაში).

ხელნაწერი შეიცავს ფანქრით დაწერილ ათ გვერდს (აკლია მეექვსე გვერდი). პიესას არც სათაური აქვს (პირობითად „ზლაპარი“ შეუტრქმევიათ, ჩვენც ასე ვუწოდოთ) და არც მოქმედი პირებია ჩამოწერილი.

პიესის ნაწყვეტში, უფრო სწორად. საექსპოზიციო ნაწილში (I მოქმედება) მონაწილეობენ: გმირგულა (ბატონებით დაავადებული ბიჭუნა), ექიმი, ქართლია (გმირგულას მამა, გლეხი), ჯინია (გმირგულას დედინაცვალი), თეთრიკო (თხა), ჩურჩულა (კატა), წყალია (კოკიდან გაღმოდვრილი წყალი), ცეცხლია (კერიის ცეცხლი). ღვინია (ქვევრის ღვინო), პურია (კიდობნიდან ამოღებული პური), ჩაქუჩა (ჩაქუჩი), ცნობია (გმირგულას ჩანთიდან ამოღებული წიგნი) და სალამური (რომელიც მუდამ ბალიშქვეშ აქვს შენახული გმირგულას); პიესაში აგრეთვე ნახსენებია მეწვრილმანე ებრაელი და შავლრუბელ-მეფე.

პიესის ნაწყვეტის შინაარსი: ექიმი სინჯავს ავადმყოფ გმირგულას, რჩევას აძლევს ქართლიას, როგორ მოუაროს ბავშვს და რე-

ცეპტს აწვდის. „თუ სამი კვირა გაუძლო გულმა, შეიძლება შეგრი-
ჩეთ“. — ასკენის ექიმი.

ქართლია მანეთიანის მიცემას აპირებს ექიმისთვის, მაგრამ მკუ-
რნალი უარს ამბობს და მიდის. სამაგიეროდ, ჯინია გამოსტაცებს
ქმარს ფულს, გაქანდება მეზობლებთან, სადაც მეწვრილმანე ებრაე-
ლი ლეჩაქის კარგ არშიებს ყიდის. ქართლია აუყვირდება ცოლს, მე
შვილი მიკვდება და შენ არშიებო! საყიდლად მიდიხარო. ჯინია უპა-
სუხებს, გიკვდება, თორემ შენი შვილი აქციხის ჩინოვნიკი, ან ბატო-
ნის მოურავი გამოვა; რაც შენ ხარ ლაჩარი ხიზანი გლეხი, ისიც იგი-
ვე გამოვაო.

გაწბილებული მამა თვითონ უვლის დასიცხულ შვილს და „ბა-
ტონებოს“ უმღერის.

ქართლია წამალზეა წასასვლელი, მაგრამ ავადმყოფი მარტო უნ-
და დარჩეს. ამიტომ იგი თხას მოუყვანს ბავშვს და ეტყვის, მოდი,
თხაო. შიუჯექ ობოლს, მაინც შენი რძით გავზარდე, და შენ უპატ-
რონე, ხმა მაინც გქონდეს, უმღერებდი, სანამ მე მოვბრუნდებოდეო.
ქართლია გადის.

ხდება დაუჯერებელი რამ — თხა თეთრიკო საბანს უსწორებს
გმირგულას, ეალერსება და უმღერის კიდევ.

გმირგულას გაუხარდება თხის ნახვა და ლოგინიდან წამოიწევს.
თეთრიკო ამშვიდებს გმირგულას და აიმედებს, რომ იგი არ მოკვდე-
ბა. თურმე მოულაპარაკნიათ ღვინიას, ჩაქუჩას, პურიას, ცნობიას,
ცეცხლიას, წყალიასა და თეთრიკოს (მათ შეუერთდება ჩურჩულაც),
რომ გმირგულას გადაარჩინენ, რადგან მან უნდა დაამარცხოს შავ-
ლრუბელ-მეფე. დატრიალდნენ გმირგულას მეგობრები. ცეცხლიამ
სიცხე დაუგდო ბიჭუნას, ღვინიამ ცოტა ღვინო დაალევიანა მოსალო-
ნიერებლად, პურიამ აებეჩინა და დაანაყრა... ყველამ თავისი წილი
სიკეთე შეაწია ავადმყოფს. ბოლოს, მეგობრები გადაწყვეტენ, რომ
გმირგულამ უნდა დატოვოს მამისეული ქოხი და შეებრძოლოს შავ-
ლრუბელ-მეფეს.

მოქმედი გვირები ერთმანეთს ეკამათებიან და ყოველი მათგანი
თავის უპირატესობას ამტკიცებს. ცეცხლიას წყალია ყვარებია. მათ
შორის იმართება სასიყვარულო დიალოგი. პურია და ცეცხლია ერთ-
მანეთს წაეკიდებიან. ცეცხლია დასცინის, ჩემი გამომცხვარი მაინც

არ იყო. ღვინია მეგობრობას სთავაზობს პურას და ასევე, ჩვენ რომ შეგვეერთონ, რა კარგი საკმელი მომზადდებოდაო.

მეგობრები თუმცა კინკლაობენ და ერთმანეთს ექილიყებიან, მაგრამ აშკარად ჩანს, რომ ერთერთი უყვართ და თითოეული მათგანი თავს გასწირავს გამირგულასთვის. მათი მიზანია კოლექტიური დახმარება აღმოუჩინონ დედით ობოლ და ავი დედინაცვლისგან განწირულ ბიჭს.

ძნელი სათქმელია, როგორ სახეს მიიღებდა დასრულებული პიესა, მაგრამ ერთი რამ ცხადია — პირველი მოქმედება ექსპრესიულად ეთარდება. პიესას საფუძვლად უდევს სიკეთისა და ბოროტების შარადიული კიდილის თემა, რომელშიც ბოროტი უთუოდ დაითრგუნება, რადგან მის წინააღმდეგ მოქმედებს სიკეთის დამკვიდრებინათვის მებრძოლი კოლექტიური ძალა. ნაწყვეტში ხშირად გვხვდება ლაკონიური დიალოგები, კარგად მიგნებული დეტალები.

ავტორმა პიესის დასაწყისშივე დამაჯერებლად მოხაზა მოქმედ პირთა ხასიათები. ინტერესის აღმძვრელია მახვილგონივრულად შერჩეული მათი სახელებიც. ქართლია, ექიმია და გამირგულას ყველა მეგობარია სიკეთის განსახიერებლად წარმოგვიდგება. მათ კეთილ მოქმედებაში მხოლოდ ჯინიას შეაქვს დისონანსი (იგი ერთადერთი უარყოფითი გმირია ნაწყვეტის მიხედვით).

ცხადია, ნორჩი მაცურებლისათვის ინტერესს მოკლებული არ იქნებოდა შინაური ცხოველებისა და უსულო საგნების გაადამიანურება-გაცოცხლება პიესაში. გარდა ამისა, მარჯანიშვილი (პიესას დადგმის შემთხვევაში) უთუოდ გამოიყენებდა ნიღბებს და გააცოცხლებდა ქართული ყოფის დამახასიათებელ სურათებს.

ყველაზე მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ სახელოვან რეჟისორს არ გამოარჩენია ქართული საბავშვო პიესის შექმნის აუცილებლობა. და რომ „ზღაპარი“ დაემთავრებინა, შესაძლოა, მარჯანიშვილი ქცეულიყო საბჭოთა საბავშვო პიესის პიონერად.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილს ძალიან უყვარდა ბავშვები. ამ მხრივ, მეტად საინტერესოა მისი წერილები ვაჟიშვილის — კოტიკოსადმი. ასევე დიდი სიყვარულით იყო იგი დაკავშირებული ირინე დონაურთან; მისი ეზოს მოუსვენარ ბავშვებს ხომ საკუთარი შვილებივით უვლიდა და ანებივრებდა. ამიტომ იყო, რომ ისინიც

წრფელა სიყვარულით უპასუხებდნენ ძია კოტეს. „1933 წლის 17 აპრილს, როდესაც ჩვენი ეზოს ბავშვებმა გაიგეს შემზარავი დეპეშის მიღება მოსკოვიდან, — იხსენებს ელ. დონაური, — მათ გამოუშვეს სამგლოვიარო კედლის გაზეთი, რითაც გამოხატეს თავიანთი ბავშვური დიდი გლოვა კოტეს სიკვდილის გამო“.¹

ასევე დიდ სიყვარულს იჩენდა მარჯანიშვილი ნორჩ შემოქმედთა მიმართაც: საკმარისია გავიხსენოთ მისი დამოკიდებულება გოგი რატიანთან. აი რას წერდა იგი გოგიზე: „... არც ერთს, სცენის მსახიობთა შორის თვით უდიდესს — ასეთები კი ბევრი შემხვედრია ცხოვრების გზაზე — იმდენი სიხარული არ მოუნიჭებია ჩემთვის, რამდენიც გოგი რატიანის საყვარელმა ანცმა, თუმცა არც მაინცდამაინც ლაშაშმა, მგრამ საესებით მომხიბვლელმა სახემ განმაცდევინა.

რა ბედნიერებაა უცქერდე ამ ჭკვიან ბავშურ თვალებს, რომლებიც ინტუიციურად, თითქმის წინათგრძნობით ასახეობენ შენს მხატვრულ ნაზრახს“².

ამიტომ იყო, რომ მარჯანიშვილი სპეციალურად ეძებდა სცენარს გოგისთვის და როცა მოიპოვა, გადაიღო კიდევ საბავშვო ფილმი, რომელსაც თავდაპირველად „სტიქიაზე ძლიერი“ ერქვა, მაგრამ საბოლოოდ „გოგი რატიანი“ უწოდა.

ამრიგად, დიდმა რეჟისორმა კინოფილმი უძღვნა ნორჩ თაობას, შემდეგ „ბერიოზნიკიში“ დაგვიხატა რვა წლის ირინას მომხიბვლელი სახე და, ბოლოს, „ზღაპრის“ სახით, სცადა საბავშვო პიესის შექმნაც, მაგრამ, სამწუხაროდ, ბოლომდე ვერ განახორციელა.

„ზღაპარი“ (I მოქმედება) დაწერილი უნდა იყოს 20-იანი წლების მეორე ნახევარში.

¹ კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული, 1948, გვ. 206.

² კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორ ტომად, ტ. 1, 1972, გვ. 208.

კოტე მარჯანიშვილმა, როგორც კინორეჟისორმა, 1924-1929 წლების მანძილზე საქართველოში ექვსი მხატვრული ფილმი შექმნა. ესენია: „ქარიშხლის წინ“ (სცენარის ავტორი შალვა დადიანი), „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (რეჟისორ შ. ბერიშვილთან ერთად; სცენარის ავტორები სერგო კლდიაშვილი და ნიკოლოზ შენგელაძე), „გოგი რატიანი“ (სცენარის ავტორი არისტო ჭუმბაძე), „კანონი და მოვალეობა“ ანუ „ამოკი“, „ქაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“. აღსანიშნავია, რომ სამი უკანასკნელი ფილმის სცენარის ავტორია თვით კოტე მარჯანიშვილი. ამრიგად, კოტეს — თეატრალურსა და კინორეჟისორს, დრამებისა და ლიბრეტოების ავტორს — სცენარისტის საკვათ გამოცდილებაც ჰქონდა.

ხსენებულ (კოტესეულ) გადაღებულ კინოსცენართაგან ამჟამად მხოლოდ „ამოკია“ შემორჩენილი, რომლის ასლიც დიდი ხნის მანძილზე ინახებოდა ქართული კინოს ისტორიკოსისა და კინოდრამატურგის კარლო გოგოძის პირად არქივში. ამჟამად კი იგი დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში. „ამოკის“ სარეჟისორო სცენარი აღმოჩნდა აგრეთვე საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში¹. მანქანაზე გადაბეჭდილი ეს სცენარი სრულია და დალაგებულია გადასაღები ობიექტებისა და სცენების მიხედვით.

1925 წლიდან მოყოლებული დიდ რეჟისორს შეუქმნია კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „მისი თვალები“, „თორმეტი სკამი“ (ორივე დაუმთავრებ-

¹ ლხცა, ფონდი 52, ანაწერი 1, № 2713. სცენარზე მიმითითა ამავე არქივის დირექტორმა ვახტანგ გურგენიძემ.

ლი). ყველა მათგანი დაცულია თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში.

კოტეს სურვილი ჰქონია, ი. ოლშას პიესა-ზღაპრის „სამი ბლენდის“ მიხედვით შეექმნა კინოსცენარი, მაგრამ, ხელშემშლელი მიზეზების გამო, ეს სურვილი ვერ განუხორციელებია. ამასთან დაკავშირებით, კოტე 1931 წლის 17 თებერვალს მოსკოვიდან ატყობინებდა ელენე დონაურს: „სამი ბლენდის“ სცენარად გადაკეთების აზრი ჯერ კიდევ არ განმიხორციელებია. ევრაფრით ვერ შევხვდი ოლშას. როცა გავიხსენებ, რომ ახლა ყველა კინოფაბრიკაში ფირების საშინელი ეკონომიაა და ამიტომ ჩემი ჩანაფიქრის განხორციელება შეუძლებელიც კი იქნება, აღარ მინდა ხელის მოკიდება ამ საქმისათვის. შესაძლოა ისე, ჩემთვის კიდევ ერთი პიესა გამოვაცოდვილო“².

ზემოხსენებული კინოსცენარები, გარდა „12 სკამისა“, კ. მარჯანიშვილს დასახელებული აქვს თავის ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული შრომები“.

სპეციალურად კოტე მარჯანიშვილის მიერ შექმნილ კინოსცენარებზე დღემდე არაფერი დაწერილა; რასაკვირველია, არც მის დაუდგმელ კინოსცენარებზე თქმულა საგანგებოდ.

გ. ბუხნაკაშვილი მოკლე კომენტარებით შემოიფარგლა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარების „აბესალომ და ეთერის“, „მისი თვალების“, „12 სკამისა“ და „როსტევან და ქეთევანის“ დახასიათების დროს; ხოლო პროფ. ე. გუგუშვილმა ხსენებულ საგაზეთო სტატიაში მოკლედ განიხილა „აბესალომ და ეთერი“ და „12 სკამი“. აქვე რამდენავე სტრიქონი უძღვნა სცენარს „მისი თვალები“. პირველ ორ სცენარზე იგი მოკლედ შეჩერდა თავის ახალ წიგნშიც „კოტე მარჯანიშვილი“.

ეტყობა, ჩვენი ლიტერატურული და კინოკრიტიკოსების საერთო სენია კინოდრამატურგიისადმი უყურადღებობა. მათ უფრო კინოფილმების ანალიზი აინტერესებთ და არა მათი საფუძვლისა, რომელსაც სცენარი წარმოადგენს.

ამ ნაკლის შესახებ გულსტიკივლით წერდა კ. გოგოძე: „ქართული კინოდრამატურგიის შესწავლის საკითხი ერთ-ერთი მივიწყებული

² კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I. გვ. 302-303.

ლი უბანია. მის შესახებ არ დაწერილა არათუ სპეციალური შრომა, არამედ სერიოზული სტატიაც კი. განსაკუთრებით შეუსწავლელია ოციანი წლების ქართული კინოდრამატურგია, მისი თავისებურება, ხასიათი და როლი ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარების პირველ ეტაპზე³.

მართალია, იქვე მითითებულა, რომ ამ საქმეს აწელებს მაშინდელი მრავალი კინოსცენარის დაკარგვა, ან დაკარგულად ჩათვლა, მაგრამ რაც გვაქვს, ისიც არ გამხდარა სერიოზული კვლევის ობიექტად.

აღნიშნული ხარვეზის შევსება თვით კ. გოგოძემ დაიწყო, როცა საინტერესო გამოკვლევა გამოაქვეყნა მის მიერვე აღმოჩენილ ლიტერატურულ კინოსცენარზე „სამანიშვილის დედინაცვალი“⁴. მანვე მიმოიხილა კინოსცენარები „ამოკი“ და „აბესალომ და ეთერი“ სტატიაში „მარჯანიშვილი და ქართული კინემატოგრაფია“⁵.

კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარებს „ამოკს“, „კრაზანასა“ და „კომუნარის ჩიბუხს“ შეეხო აგრეთვე ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოცენტი გიორგი ხარატიშვილი⁶; ამ სტატიის ცალკე ქვეთავშიც — „სცენარისტი“ — მან ზოგად ხაზებში განიხილა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები „აბესალომ და ეთერი“, „მისი თვალები“ და „12 სკამი“.

თითქოს საკმაო ლიტერატურაც კი მოგროვდა. მაგრამ საქმე ის არის, რომ პატივცემული მკვლევარები კ. გოგოძე და გ. ხარატიშვილი სპეციალურად არ შეჩერებულან კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარების ამომწურავ განხილვაზე; მათი კვლევის ძირითადი მიმართულება იყო მარჯანიშვილის რეჟისორული პოლვაწეობა კინოში, ხოლო კინოდრამატურგია ამ შემთხვევაში მეორადი თემაა, თუმცა ამ მხრივაც საინტერესო მოსაზრებებია გამოთქმული, რაც უთუოდ დადებით გავლენას მოახდენს მარჯანიშვილის, როგორც კინოდრამატურგის, მკვლევარებზე.

წინამდებარე გამოკვლევის ამ თავში აქტორმა მიზნად დაისახა, ლიტერატორის თვალთ, შეძლებისდაგვარად, საგანგებოდ განიხი-

³ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 4, გვ. 48.

⁴ იქვე.

⁵ იქვე, 1972, № 11.

⁶ იქვე, 1972, № 9.

ლოს კ. მარჯანიშვილის კინოდრამატურგიის ის ნაწილი, რომელიც ეკრანს გარეთ დარჩა დაუშთავრებლობისა თუ სხვა მიზეზთა გამო. ამრიგად. კვლევის ობიექტი აქნება კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევეან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „მისი თვალები“, „12 სკამი“.

„აბესალომ და ეთერი“

ქართული ხალხური სამიჯნურო-რომანტიკული ეპოსის თითქმის ათსაუკუნოვანი მშვენება „აბესალომ და ეთერი“, რომელიც ცნობილია სხვადასხვა სათაურით („ეთერი“, „ზღაპარი ეთერისა“, „ეთერიანი“, „ეთერისა და აბესალომის ამბავი“ და სხვა), მეტად პოპულარული ქმნილებაა. „ამირანის თქმულების შემდეგ ეთერიანს პირველი ადგილი უჭირავს ქართულ ზეპირსიტყვიერებაში“, — აღნიშნავს მისი პირველი მეცნიერული შემსწავლელი, პროფესორი მიხეილ ჩიქოვანი და დასძენს: „სამიჯნურო ეპოსის სფეროში ჩვენი ხალხის მხატვრულმა აზროვნებამ უძალეს დონეს ეთერიანის შექმნით მიაღწია“.⁷ მისივე აზრით, აბესალომისა და ეთერის თქმულების „საბოლოო ჩამოყალიბება მე-10—11 საუკუნეებშია სავარაუდებელი“.

ეს პოემა-ამბავი საუკუნეების მანძილზე ზეპირად ვრცელდებოდა და საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში დაიდო ბინა, მაგრამ „აბესალომ და ეთერის“ პირველი თარიღიანი ჩანაწერი მხოლოდ ასი წლისაა (იგი ზ. ჯანდიერაშვილს ჩაუწერია 1873 წელს)⁸. პოემის პირველი ნაბეჭდი სახით გამოცემა (1875 წ.) ეკუთვნის ხალხური სიტყვიერების მოამაგეს პეტრე უმიკაშვილს.

მის გარდა, „აბესალომ და ეთერის“ ჩაწერაში თავიანთი წვლილი შეიტანეს დ. ხიზანიშვილმა, გრ. აფშინაშვილმა. თ. რაზიკაშვილმა, ი. გომელაურმა, ან. კაპანაძემ, ნ. ასათიანმა, გ. ნათაძემ, კ. ბაქრაძემ, ნ. მარმა, მ. კელენჯერიძემ, კ. დონდუამ, თ. ბეგიაშვილმა,

⁷ მიხეილ ჩიქოვანი, ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბ., 1956, გვ. 438.

⁸ პეტრე უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება ოთხ ტომად, ტ. IV, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1964, გვ. 239.

ს. გორგაძემ, ვ. კოტეტიშვილმა და სხვებმა⁹. მათ ნაღვაწს ემატება საბჭოთა პერიოდის მრავალრიცხოვანი ჩანაწერი. ამჟამად „ეთერიანის“ ვარიანტები ასს აღემატება. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და საინტერესო ვარიანტად ითვლება თ. რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილი „ეთერისა და აბესალომის ამბავი“, რომელიც 1909 წელს დაიბეჭდა.

არსებობს იოსებ ელიოზიშვილის, აგრეთვე პეტრე მირიანაშვილის მიერ მთლიანად გალექსილი ვარიანტები „ეთერიანის“ სახელწოდებით, მაგრამ ამ ნაწარმოებებში მხოლოდ ის ადგილებია ძლიერი, სადაც ხალხური ტექსტია მოცემული.

აღსანიშნავია, რომ ხალხურმა „აბესალომ და ეთერმა“, როგორც კეშმარიტმა მალალხატვრულმა ქმნილებამ, მრავალი ქართული ხელოვანი შთააგონა. მათ შორის პირველია ვაჟა-ფშაველა, რომელმაც 1890 წელს შეთხზა პოემა „ეთერი“; ზაქარია ფალიაშვილმა იგივე ხალხური ლეგენდა ბრწყინვალედ ააქდერა მუსიკის ენაზე პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოთი და მისივე შთაგონებით 1910—1917 წლებში დაწერა ოპერა-ტრაგედია „აბესალომ და ეთერი“. კოტე მარჯანიშვილმა 1925 წელს დაასრულა ამავე სახელწოდების კინოსცენარი და გადასაღებად ჩააბარა სახკინზრეწვს. საბჭოთა პერიოდშივე შეიქმნა ილო მოსაშვილის კინომოთხრობა „აბესალომი და ეთერი“ (1937 წ.); გარდა ამისა, „აბესალომ და ეთერის“ მოტივები გამოიყენეს კინორეჟისორებმა სიკო დოლოძემ („ეთერის სიმღერაში“) და მიხეილ ჭიაურელმა („არსენაში“). კინორეჟისორმა ლეო ესკაიამ 1966 წელს გადაიღო ფერადი ფილმი-ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილის ამავე სახელწოდების ოპერის მიხედვით. კიდევ ერთი საინტერესო ფაქტი: საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში აღმოჩნდა შალვა დადიანის ხელნაწერი, „აბესალომ და ეთერის“ ტექნიკური ჩანაწერება, რომელიც დაკავშირებულია კ. მარჯანიშვილის კინოსცენართან. ამიტომ მასზე ქვემოთ მექნება საუბარი.

მოკლედ განვიხილოთ ვაჟა-ფშაველას, პეტრე მირიანაშვილისა და ილო მოსაშვილის ნაწარმოებები. რომლებიც დაგვჭირდება კოტე მარჯანიშვილის კინოსცენართან შესადარებლად და მათ შორის პარალელების გასაელებად.

⁹ Грузинские народные сказки, сто сказок, сборник составлен и переведен Н. Н. Долгузе. Под редакцией проф. М. Я. Чиковани, Тб., «Мерანი», 1971, стр. 343.

ვაჟა-ფშაველას პოემაში „ე თ ე რ ი“ ათიოდე მოქმედი პირია: ეთერი, მისი დედინაცვალი, გოდერძი (იგივე აბესალომი), გურგენ მეფე (გოდერძის მამა, იგივე აბიო), შერე (ვეზირი, იგივე მურმანი), გურგენ მეფის სპასპეტი, ლევან მეფე (რომლის ქალიშვილი უნდა შეერთო გოდერძის), გოდერძის დედა (დედოფალი), კუდიანი ბებერი, სახლთუხუცესი. პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოსთან შედარებით ვაჟასთან ძირითადად აკლია: მარისი — აბესალომის და, ნანო — მურმანის დედა და მურმანისავე ცხრა და-ძმა.

როგორც საერთოდ, ვაჟასთვისაც ამოსავალი და დასაყრდენია ხალხური თქმულება „აბესალომ და ეთერზე“, მაგრამ პოეტმა თავისებურად გადაწყვიტა მრავალი საკითხი და შექმნა ორიგინალური ნაწარმოები.

პროფ. ქსენია სიხარულიძის აზრით, „ვაჟას პოემის სხვადასხვა მოტივის პარალელები სხვადასხვა კუთხის ვარიანტებშია. ვაჟა არ ეყრდნობა მხოლოდ ერთი რომელიმე კუთხის ვარიანტს. მისი პოემის ჩონჩხად გამოყენებულია ეთერიანის როგორც მთის, ისე ბარის ვარიანტები“¹⁰. ეს ნათლად ჩანს პოემის შინაარსიდანაც.

შინაარსი კი ასეთია: უღრან ტყეში ერთმანეთს ხელებიან დედინაცვლისგან განაწამები მწყემსი ეთერი და სანადიროდ გასული უფლანშული გოდერძი. ეთერის სიღამაზემ მონუსხა მეფის ძე და გადაწყვიტა ქალიშვილის ცოლად შეერთვა. ეთერი უარზეა, მაგრამ ფიცის შემდეგ მიყვება გოდერძის. ყმებმა იქვე დალოცეს ეთერი, რადგან გოდერძიმ მათ განუცხადა:

ეს ჩემი ცოლი იქნება
და დედოფალი თქვენია!¹¹

ყველამ დაუკრა თავი დედოფალს. მხოლოდ ვეზირი შერე შეცბა. მის გულში „მეფის ღალატი ჰყოდა“, „შერი და სიყვარული ჰკლავს, ცეცხლი სწვავს ალ-ათიანი“.

¹⁰ ქსენია სიხარულიძე, ქართველი მწერლები და ხალხური შე-
მოქმედება, წიგნი I, თბ., „სახელგამი“, 1956, გვ. 228.

¹¹ ვაჟა-ფშაველა, თხზულებანი, ლექსები, პოემები, მოთხრობები, პი-
ესები, თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1960, გვ. 382 (ქვემოთ ციტირება ამ გამოცე-
მიდანაა).

გლეხის ქალის შემრთველმა გოდერძიმ განარისხა მეფე გურგენი (გოდერძის მეფე ლევანის ასული უნდა შეერთო). მამამ იგი არ გააკრა. გოდერძიმ ცალკე აიშენა სახლი, დაკარგა შემკვიდრობა; მხოლოდ დედამ არ გასწირა შვილ-ჩაძალი.

გავილა ორი თვე. გურგენ მეფემ ვეზირები მიიწვია და დადგინდა, რომ გოდერძის შეაძლონ ეთერი. ეს სამარცხვინო მისია შერემ იქისრა და კუდიანი დედაბრის „ჯაღოთი“ მატლ-ჭია-გველები დაასია ეთერს. ამით თავისი სურვილის ასრულებაც მოიწადინა და სულც კი დაუთმო ქაჯებს.

ამასობაში შეურაცხყოფილმა ლევან მეფემ ომი გაუმართა გურგენს, მაგრამ დამარცხდა. ეთერის ბედით გულშოკლული გოდერძი დასნეულდა; ასეთ ყოფაში გოდერძი გარდაიცვალა, რომელსაც თავი დააკლა ეთერმაც.

გურგენ მეფემ გადაწყვიტა შვილის გადაჩენა ეთერის განკურნებით და ისევ შერეს მიმართა, მაგრამ სულგაყიდული ვეზირი რას გააწყობდა. მეფის ბრძანებით ეთერს ხის კუბო შეუკრეს, გოდერძის კი — ძვირფასი და ერთად დაასაფლავეს, თუმცა „ერთუბრის მოშორებითა“. მათ საფლავებზე ერთმანეთს მოტრფიალე ია და ვარდი ამოვიდა („იას შორს ყოფნა არ უშლის, ვარდს ეკონება პირითა“). მათ ფერხთით, ქვეყნის სულდგმულთა საბედნიეროდ, უკვდავების წყარო დის.

ვაქამ დიდებულად გამოკვეთა მთავარ მოქმედ გმირთა პოეტური სახეები და განსაკუთრებით გაუსვა ხაზი შემდეგ მომენტებს: ხალასი სიყვარულის კეთილშობილებას, სოციალური უთანასწორობის დამლუპველობას, ბოროტების სამართლიან დათრუგნვას. ამ მხრივ ერთობ საინტერესოა ვაქასეული გოდერძის, გურგენისა და შერეს სახეები. რაც შეეხება ეთერს, პოეტი მთლიანად დაეყრდნო ხალხურ ვარიანტებს, თუმცა უფრო ღრმად განსწი გმირი ქალის შინაგანი ბუნება.

ვაქას ეთერი გამჭრიახია. მას კარგად ესმის, რომ გლეხის გოგოს ხელი არ მიუწვდებოდა დედოფლობაზე. ამიტომაც ეუბნება იგი მისთვის უკვე საყვარელ გოდერძის:

ღირსი არა ვარ, ხელს გბანდე,
განლამც გყვანდე ცოლად;

მეფე ხარ, რატომ არ ჰქვირობ?
საქმეს რად იქერ ყროლადა?
მიგყევარ ჭუბიანაი,
მქონან ტიტველნი მკლავნია:
ხომ გაწყრა შენი დედ-მამა
და დაგემღურნენ ყმანია.

ეთერი ხაზს უსვამს სოციალურ უთანასწორობას, მაგრამ საინტერესოა ერთი დეტალიც — იგი ამაყობს კიდევ თავისი მდგომარეობით და უყოყმანოდ აცხადებს: „მაგრამ სიმდიდრე, სიდიდე ფუქია ჩემთვის ყველაო“. პოემაში ყველგან წამოწეულია ეთერის კეთილშობილება (ეთერმა თვითონ დაიბრალა გოდერძისათვის სიცოცხლის გამწარება) და უზრუნველად ცხოვრების უარყოფა:

არ ვიყავ შენი საფერი...
ღმერთმა დამწყველა ამითა.
რომ ფუფუნება ვარჩიე
ცხოვრებას თავის ჭანითა.

და ყოველივე ამის გამო იგი სიცოცხლეს სწირავს სატრფოსთან ერთად.

პოემაში გოდერძი უფრო ბრძოლისუნარიანია, ვიდრე ხალხურ თქმულებებში (უნდა ითქვას, რომ ეს განპირობებულია მისი დაპირისპირებითაც მამისადმი). გოდერძი აღჭურვილია უფლისწულის ხელშეუვალობით. მან იცის, რა ღირსება-უფლებებიც აქვს ჩამომავლობით, მაგრამ, იგი თვით ჰემმარიტ სიყვარულს ამეფებს და ასე მიმართავს ეთერს:

ვხედავ და მიკვირს მეფის ძე
მწყემსმა ვით დამიმონია
მიკვირს, რით დამორჩილე
ჩემი გული და გონია?
მეფე შენა ხარ... გაუქმდა
მეფის ძალი და ღონია!

გოდერძის ხომ ძალადობაც შეუძლია, თუ მოისურვებს:

თუ ავი მეღვას გულშია,
არც კი გაგცემდი ხმასაო,

ხმლის ყუას გცემდი და ისრე
შაგიყენებდი გზასაო.

მაგრამ:

ჩემს გულს ის უნდა, რომ შენი
გულიც აძლევდეს ბანსაო.

გაავებული მამის წინაშე გოდერძი თავს არ თვლის დამნაშავედ.
იგი დამოუკიდებელი ადამიანია და გულის კარნახით მოქმედებს.

როცა გასჭრა შერეს წამალმა და ეთერის უბედურებამ გოდერძი დაასნეულა, უფლისწულმა მტკიცე გადაწყვეტილება მიიღო — არ გაეწირა სატრფო:

ქალი არავის დაუთმო,
კოშკს ეჭდა დაფარულადა
და მისი ერთგულნი ყმანი
გარს ეღვნენ ყარაულადა.

ეს ახალი, ვეჯასეული შტრიხია გოდერძისადმი მინიჭებული, რაც კიდევ უფრო აკეთილშობილებს მეფის ძის ვეჯაკურ სახეს.

ხალხური ვარიანტებისგან განსხვავებით, მეფე გურგენი თავ-გამოდებით იცავს წოდებრივ ღირსებას. როცა სპასპეტმა აცნობა მეფეს, რომ გოდერძიმ ულამაზესი ქალი შეირთო, ხელმწიფე წამსვე დაინტერესდა :

იკითხა: მეფის ქალია?
სისხლით ვინ არის, ჭიშითა?

გურგენმა არად ჩააგდო ლევან მეფის მოსალოდნელი შემოტევა და სიტყვის გატეხაც კი. მას მხოლოდ ერთი აწუხებს:

ის მიკლავს გულსა, რომ შვილმა
ჩემი დაამცრო გვარია.

მისთვის გაუგებარი და შეურაცხყოფელია ეს გარემოება:

მეფის ძე მონას ქალთანა
ნეტავ რა შესაყარია?

ამიტომ გურგენი შეპყრის ნაზირ-ვეზირებს და გადაწყვეტს:

რომ ჩემს შვილს უჭიშო ცოლი
გამოვაცალო ხელითა.

კერ შევადულოთ როგორმე,
გულში მოვუკლათ ტრფიალი...

შერეს შემწეობით მეფემ მართლაც სცადა ცოლ-ქმრის გაყრა, მაგრამ გოდერძის ვერ შეადულა ეთერი და ვერც მისი ტრფიალი მოუკლა გულში.

მართალია, გურგენი ერთხანს მოლბა, როცა შერეს სთხოვა ეთერის განკურნება და ამით გოდერძის ხსნა სიყვდილისაგან, მაგრამ თვით სატრფოთა გარდაცვალების შემდეგაც იმაზე ფიქრობდა, რომ გოდერძის დაღუპვით „სამეფო დარჩა კარლია“. ამასთან, გურგენმა ბოლომდე არ უღალატა თავის მრწამსს და განსხვავებულად დააკრძალვინა გლეხის გოგო და მეფის ძე.

პოემაში განსაკუთრებული სიძლიერითაა დახატული ვეზირი შერე. ცხადია, შერეს კეთილმა საწყისმა — სიყვარულმა ჩაადენინა ბოროტება, მაგრამ ეს დადებითი შტრიხი კეთილშობილებას ვერ მატებს მის სახეს, რადგან იგი ცბიერებით, მუხანათობით, ადამიანების გაწირვით ისწრაფვის საწადელის მისაღწევად.

შერე მეფის ბრძანებით შეუღდა ავისმქმნელობას, მაგრამ იგი ამავე დროს საკუთარი ბედნიერებისთვის იღვწოდა. ვეზირმა წამსვე გაამყდენა სულმდაბლობა, როცა გურგენ მეფეს ვითომ გულმობიერებით სთხოვა:

ქალს ნურას ავნებთ, თქვენს მადლსა,
იმისი არა ბრალია,
მთა-კლდეთ გაზრდილი მხეცებრივ
ერთი ბეჩავი ქალია.
თუნდაც მე მომე, ნუ მოჰკლავ,
ცოდვია, შეიწყალა.

„მოწყალე“ მეფემაც არ დააყოვნა თამასუქის გაღება:

შენ გყავდეს, ჩემო შერეო,
მეფისგან ნაქრთამებია!

მაგრამ დღემოკლეა შერეს სიხარული, რადგან მისი სული ქაჩებს ეკუთვნით, ხოლო კუდიანის მიერ მიცემული ჯადო, რომლითაც იგი ეთერს „განკურნავდა“ (თუ ხელთ იგდებდა), უქმად დარჩა.

ვაჟამ ისევე გასწირა შერე, როგორც თვით ვეზირი ხელყოფდა სხვის სიცოცხლეს. სიმბოლურია ისიც, რომ

მან (შერემ — გ. ბ.) ვეზირობა უარკყო,
დააქვს ტიტველა ფეხები
და ხმას არ იღებს, როს თავში
უფაჩუნებენ გლეხები.

გლეხის ქალის წმინდა სიყვარულის ხელმყოფი ვაჟამ გლეხების „თავში საფაჩუნოდ“ აქცია. მეტიც, პოეტმა არ დაუშვა (წინააღმდეგ ლეგენდისა), რომ შერე ეთერს შეყროდა, რადგან ეს წმინდა სიყვარულის შებლალვად მიიჩნია. ვაჟამ არც საფლავი არგუნა შერეს ეთერსა და გოდერძს შორის, რათა ეკლად არ ამოსულიყო. ჭკუაზე შერყეული შერეს ერთადერთი გზაა — საკუთარი ხელით დაითხაროს თვალეები.

ბუნებრივია, რომ ვაჟა-ფშაველას „ეთერს“ დიდი რეზონანსი ჰქონდა; და იგი, ხალხურ თქმულებასთან ერთად, ახალი შთაგონების წყარო გახდა. მუსიკათმცოდნე ანტონ წულუკიძის აზრით, „შესაძლოა..., ფალიაშვილს ხალხური საგუნდო ეპოსის გარდა სტიმული მისცა ვაჟა-ფშაველას პოემაჟაც (-ეთერი“), რომელშიც მეტად ორიგინალურად არის გარდატეხილი ხალხური ლეგენდა, თუმცა ამ პოემისა და ოპერის სახალხო სცენების საკვანძო მომენტები ურთიერთს არ ემთხვევა“¹².

* * *

„აბესალომ და ეთერი“ ზაქარია ფალიაშვილის პირველი ოპერაა; დიდმა კომპოზიტორმა თავისი გენიალური მუსიკით ხელახლა მოუპოვა უკვდავება ხალხურ „ეთერიანს“. ზაქარია ფალიაშვილის ეს ქმნილება თანდათან სულ ახალ-ახალი სხივით ნათდება და თავაჟად გადის რესპუბლიკისა და საბჭოთა კავშირის გარეთაც. ამის ნათელი დადასტურებაა კიევის საოპერო თეატრის სცენაზე ბრწყინვალედ განხორციელებული „აბესალომ და ეთერი“ (რომელიც ზ. ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა). ზ. ფალიაშ-

¹² ანტონ წულუკიძე, ქართული საბჭოთა მუსიკა, თბ., „ხელოვნება“, 1971, გვ. 23.

ვილის ეს ოპერა ასევე წარმატებით დაიდგა ჩეხოსლოვაკიასა და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში.

სხვათა შორის, ამ ოპერის მომავალი წარმატება იწინასწარმეტყველა კ. მარჩანიშვილმა, რომელმაც 1925 წელს ასე მიმართა ზ. ფალიაშვილს:

„დიდი დღესასწაულია!

დღესასწაული ნამდვილი ხელოვნების!

დღესასწაული კულტურის გამარჯვების!

ს ა რ კ მ ე ლ ი ა ე ვ რ ო პ ი ს ა კ ე ნ !

გასაოცარი ლეგენდაა — სამშობლო ქვეყნის ჰანგებით მოსევა-დებული, ივეროპული ოსტატობით შემუშავებული. მელანდება და მგონია, ხორცს ისხამს ჩვენი მ ე ს ი ა ნ ო ბ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა შ ი“¹³. (ხაზი ორივეგან ჩემია — გ. ბ.).

საინტერესოა ისიც, რომ პროფ. ვლ. დონაძე ზ. ფალიაშვილს, უპირველეს ყოვლისა, კომპოზიტორ-დრამატურგს უწოდებს და მის ღირსებად თვლის მისწრაფებას მუსიკისა და პოეზიის ერთიანობისაკენ¹⁴.

როგორც ზემოთ ითქვა, „აბესალომ და ეთერის“ ოპერად დაწერა ზ. ფალიაშვილს შთააგონა ქართული ფოლკლორის შესანიშნავმა მცოდნემ, პედაგოგმა, ლიტერატორმა და მუსიკის მოტრფიალემ პეტრე მირიანაშვილმა (1860 — 1940). ვლ. დონაძე მიუთითებს, რომ პ. მირიანაშვილს ჯერ კიდევ 1905 წელს შეუთავაზებია ზ. ფალიაშვილისთვის „ეთერიანის“ თემაზე ოპერის დაწერა, მაგრამ კომპოზიტორს მაშინ უარი უთქვამს ამ წინადადებაზე და მხოლოდ 1909 წლის ბოლოს დაუწყია ფიქრი ოპერის შექმნაზე. პროფ. ვლ. დონაძე წერს: „იგი (პ. მირიანაშვილი — გ. ბ.) არ შემოიფარგლა იმით, რომ ოპერის შეთხზვის წინადადება მისცა, მან დაწერა ლიბრეტო და მჭიდრო კონტაქტში იმყოფებოდა კომპოზიტორთან ოპერის შექმნის მთელ მანძილზე“¹⁵ (ე. ი. 1910—1917 წლებში — გ. ბ.).

პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოზე შექმნილი ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ პირველად 1919 წლის 21 თებერვალს დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე.

¹³ კ ო ტ ე მ ა რ ჭ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 167.

¹⁴ В. Д о н а д з е, Захарий Палиашвили, М., «Госмузиздат», 1958, стр. 7, 77.

¹⁵ ი ქ ვ ე, გვ. 57.

რას წარმოადგენდა პ. მირიანაშვილის ლიბრეტო?

ლიბრეტოს გმირებია: აბიო (ქართლის მეფე, აბესალომის მამა), აბესალომი (უფლისწული), ნათელა (დედოფალი, აბესალომის დედა), მარიხი (აბესალომის და), ეთერი (ობოლი), ეთერის დედინაცვალი (ამჟამად ამოვარდნილია ოპერიდან), მურმანი (აბესალომის ვეზირი), ნანო (მურმანის დედა), თანდარუხი (სარდალი).

სიუჟეტი: ეთერი მისტირის ობლობასა და თავის მწარე ხვედრს დედინაცვლის ხელში. მოულოდნელად ტყეში ეთერს წააწყდებიან აბესალომი და მურმანი. უფლისწულსა და ვეზირს შეუყვარდებათ ულამაზესი ობოლი ქალი. ეთერი სიყვარულზე უარს ეუბნება აბესალომს, ვინაიდან მის საკადრისად არ თვლის თავს. მურმანს სურს ეთერის ხელში ჩაგდება. აბესალომი მეორედ ხვდება ეთერს, ფიცს აძლევს და ითანხმებს ცოლობაზე (I მოქმედება).

აბიო მეფემ და ნათელა დედოფალმა დალოცეს შვილ-რძალი. მეფის სასახლეში ქორწილია. მურმანი ჯადო-საჩუქარს გადასცემს ეთერს და მძიმე სენს შეჰყრის მას (II მოქმედება).

სასახლეში ყველა შეწუხებულია ეთერის მოულოდნელი და მურჩენელი ავადმყოფობით. აბესალომი გოდებს. ნათელა, მარიხი და თვით ეთერი სთხოვენ აბესალომს, რომ გასცილდეს პატარძალს. აბესალომი უარყოფს ამ რჩევას, მაგრამ ბოლოს დათანხმდება და ეთერს მურმანს გადასცემს. სურველასრულებულ მურმანს ეთერი თავის კოშკში მიჰყავს (III მოქმედება).

ახლა აბესალომი დაასწავლა ეთერისთან გაყრამ. მას სწადია ეთერის ხილვა, მაგრამ უკვე განკურნებული ეთერი არ თანხმდება (იგი შეურაცხყოფილია). აბესალომი სიკვდილის პირზეა მისული, მისთვის მთელ სიცოცხლედ ღირს ეთერისთვის თვალის შევლება. აბესალომი უკვდავების წყლის მოსატანად ისტუმრებს მეუღლის წამრთმევე მურმანს. ეთერი ასრულებს აბესალომის თხოვნას — უკანასკნელად ხვდება მას. აბესალომი კვდება, ეთერი თვითმკვლელობით ამთავრებს გაწამებულ სიცოცხლეს (IV მოქმედება).

ფართოდ გავრცელებული ეს სიუჟეტი თითქმის მთლიანად ხალხურიდან მოდის. ვლ. დონაძე წერს: „ოპერის ლიბრეტოს შედარებამ „ეთერიანის“ ხალხურ თქმულებასთან გვიჩვენა, რომ საკუთარი გადამუშავების საფუძვლად პ. მირიანაშვილმა აიღო პ. უმიკაშვილის მიერ ჩაწერილი ძალზე გავრცელებული ვარიანტი, ასევე დ. ხიზა-

წიშვილისა და თ. რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილი ვარიანტები, რომლებშიც განსაკუთრებით წმინდა სახითაა ფიქსირებული ხალხური თქმულების ტექსტი.

გარდა იმისა, რომ პ. მირიანაშვილმა ტექსტულურად გაიმეორა თითქმის მთელი ხალხური ორიგინალი, ლიბრეტოში გვხვდება ვაჟა-ფშაველას პოემიდან აღებული სტროფი. მაგალითად, აბესალომის არიოზული რეჩიტატივისა პირველი მოქმედების დიალოგური სცენიდან: „რა ლამაზი ხარ, ეთერო“. ლიბრეტოს ზოგიერთი ადგილი შეთხზულია თვით მირიანაშვილის მიერ — მაგალითად, მარინის კანცონეტის ტექსტი — „საყვარელო გულისა“ (მეორე მოქმედება).

ლიბრეტოში გამოყენებულია აგრეთვე ადგილები შ. რუსთაველის პოემის ხალხური ვარიანტიდან („ავთანდილ გადინადირა“ — მონადირეთა გუნდი პირველ მოქმედებაში) და ი. ჭავჭავაძის ლექსი („ქათველო, ხელი ხმალს იკარ“ — საქორწილო გუნდი მეორე მოქმედებაში). ტექსტის ნაწილი ოპერის მეორე მოქმედებაში ეკუთვნის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, რეჟისორ ა. წუწუნავას¹⁶.

საინტერესოა, რომ პ. მირიანაშვილმა კომპოზიტორს წარუდგინა ხუთმოქმედებიანი (6 სურათად) საოპერო ლიბრეტო. ზ. ფალიაშვილმაც სწორედ ხუთ მოქმედებად დაწერა ოპერა და ამ სახით დაიდგა იგი პირველად. შემდეგ კი მოიხსნა ოპერის მთელი III მოქმედება, რომელშიც მურჰანი ბელიარ-ეშმაკს მისცემს საკუთარ და დედის სულებს. ამით ოპერა უფრო კომპაქტური გახდა (და, მცოდნეთა აზრით, არც მუსიკალურად წაუგია), მას ჩამოსცილდა რეალური გამირების ურთიერთობა ზებუნებრივ ძალებთან (კერძოდ, ბელიარ-ეშმაკი) და ოპერაში თავიანთი ტიპილებითა და მისწრაფებებით ერთმანეთის წინაშე დადგნენ ჩვეულებრივი, ცოცხალი ადამიანები. ოპერის ლიბრეტოს შეკვეცაში დიდი წვლილი მიუძღვის ზ. ფალიაშვილის მუსიკის მოტრფიალესა და ოპერა „აბესალომ და ეთერზე“ პირველი ნარკვევის შემქმნელ ილია ზურაბიშვილს, რომლის რჩევითაც გადადგა ეს ნაბიჯი კომპოზიტორმა.

ოპერის ლიბრეტოშიც დგას სოციალური უთანასწორობის საკითხი, მაგრამ ნეგატიურად. ვაჟა-ფშაველას პოემისაგან განსხვავებით აქ ეს მოტივი მხოლოდ ეთერის პიროვნებაში ჩანს და შემდგომ არ

¹⁶ В. Д о н а д з е, Захарий Паллашвили, стр. 69.

პოულობს გაღრმავებას. ლიბრეტოსა და, ცხადია, ოპერაშიც მთავარია უძლეველი სიყვარულის იდეა, მისი გამარჯვება თვით სიკვდილზედაც კი.

ლიბრეტოსა და ოპერის ღირსებად ჩაითვლება ისიც, რომ მასში ხალხი, მასა გამოყვანილია ერთ-ერთ მთავარ კოლექტიურ გმირად. ხალხისა და დადებითი გმირების ურთიერთობა მტკიცე, შეუვალი და დამაჯერებელია. ასევე საინტერესოა, რომ ტრაგიკული ფინალი არ გადადის პესიმიზმში; პირიქით, იგი გვიჩვენებს, რომ წმინდა სიყვარული მძლეთა მძლე ძალაა.

ხალხური თქმულების მიხედვით, აბესალომ და ეთერი არ იჩენენ მებრძოლ სულისკვეთებას (ვაჟასთან ეს მხარეც წამოწეულია). მათ მხოლოდ ზვარაკად მიაქვთ თავიანთი თავი მაღალი ზნეობისა და წმინდა სიყვარულის სამსხვერპლოზე. ამ მხრივ უფრო მძლავრი მონასმებითაა დახატული მურმანის სახე.

მიუხედავად იმისა, რომ პ. მირიანაშვილმა გენიალური ოპერა შეაქმნევინა კომპოზიტორს, თვით მისი ლიბრეტო ვერ არის მაღალმხატვრული პოეტური ნაწარმოები. ამ ნაკლზე ილია ზურაბიშვილი წერდა: „უნდა აღინიშნოს, რომ პეტრე მირიანაშვილის ლიბრეტო სცენურ მოქმედებას მოკლებულია და მასში ხშირია სიმღერაში ძნელად გამოსატქმელი სიტყვა-პასუხი. მხოლოდ ზოგიერთი ადგილი, სადაც ხალხური გამოთქმებია დაცული (მაგალითად, აბესალომ-მურმანის დიალოგი), მშვენივრად ეწყობა მუსიკას.“ მაგრამ ი. ზურაბიშვილი იქვე მიუთითებს ერთ მნიშვნელოვან მომენტზე: „ყოველ შემთხვევაში, მისმა გადაკეთებამ, ერთ-ერთი დადგმისთვის რომ სცადეს, უფრო დააზიანა ეს ლიბრეტო. კიდევ კარგი, შემდეგი დამდგმელები კვლავ ძველ ვარიანტს დაუბრუნდნენ“¹⁷.

ეტყობა, ცუდი გადამკეთებლების ხელში მოხვედრილა ლიბრეტო და სანატრელი გამხდარა „ძველი ვარიანტი“. მიუხედავად ამისა, ახლა იქნებ საჩოთირო არ იყოს რომელიმე ცნობილი ქართველი პოეტისა და ლიბრეტისტის ჩარევა „აბესალომ და ეთერის“ ლიტერატურულ ნაწილში და ტექსტის დახვეწა-გაჩანდვა ზ. ფალიაშვილის მუსიკასთან სრულ ჰარმონიაში.

ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ გასაგები და მისაწვდომია ხალხ-

¹⁷ ილ. ზურაბიშვილი, თეატრალური პორტრეტები, ნარკვევები მუსიკაზე, თბ., „ხელოვნება“, 1972, გვ. 74.

თა ფართო მასებისათვის; იგი შეიყვარეს სხვადასხვა ეროვნების ადამიანებმა, რის გამოც დასაფასებელია პ. მიჩინაშვილის ამაგი, მაგრამ „ეთერიანს“ აღიარება მოუტანა გენიალური კომპოზიტორის მაღალნიჭიერებამ, რომელმაც შექმნა საკაცობრიო მნიშვნელობის ნაწარმოები.



გლეხის ქალისა და უფლისწულის ამადლევებელი ტრაგედია თავისებურად აისახა აგრეთვე ილო მოსაშვილის კინომოთხრობაში „აბესალომი და ეთერი“¹⁸. ი. მოსაშვილი რამდენიმე კინომოთხრობის ავტორია („კლდე არშაულა“, „პირველი გაფრენა“, „ის კიდევ დაბრუნდება“ — თანაავტორი კ. ლორთქიფანიძე, „ერთხელ ღამით“ — იგივე თანაავტორი); მისი კინოსცენარების მიხედვით, ჯერ კიდევ 1935 წლიდან, რამდენიმე მხატვრული ფილმია გადაღებული.

კინომოთხრობა (ფაქტიურად კინოსცენარი) „აბესალომი და ეთერი“ 1937 წელსაა შექმნილი. მასში ავტორმა ორი, ერთმანეთზე მჭიდროდ გადახლართული, ხაზი განავითარა. ესაა აბესალომისა და ეთერის მარადიული სიყვარულისა და მწვავე სოციალური დაპირისპირების თემატიკა.

ილო მოსაშვილმა ამ ნაწარმოებისათვის გამოიყენა ყოველივე საუკეთესო ხალხური საუნჯიდან, ვაჟა-ფშაველას პოემიდან, პ. მიჩინაშვილის მიერ გალექსილი ვარიანტიდან და მისივე საოპერო ლიბრეტოდან, რასაც დაამატა ბევრი რამ ორიგინალური. დრამატურგმა კინომოთხრობას გარეგნულადაც შეუნარჩუნა ხალხურისათვის დამახასიათებელი ფორმა (ლექსად და პროზად) და შეუცვალა იდეური მიზანსწრაფვა, რამდენადაც წინა პლანზე წამოსწია სოციალური უთანასწორობის დამლუპველობა.

ამ მხრივ ი. მოსაშვილი მთლიანად ვაჟას პოზიციასზე დგას. მეტიც, იგი მხოლოდ მეფესა და ვეზირს კი არ წარმოგვიდგენს აბესალომისა და ეთერის შეუღლების წინააღმდეგად, არამედ დიდებულთა მთელ დასს. ვაჟასთან თუ გურგენ მეფეა აბესალომისა და ეთე-

¹⁸ ილო მოსაშვილი, რჩეული თხულებანი სამ ტომად, ტ. II, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1968, გვ. 392-434 (ქვემოთ ციტირება ამ გამოცემიდანაა).

რის დაშორების ინიციატორი, აქ ამ იდეის ავტორები წარჩინებული პირები არიან და ხელმწიფეც მათ მხარესაა. რასაკვირველია, ორივეგან მურმანი (შერე) ასრულებს მთავარ როლს. ამასთან, მურმანი თავისი განზრახვის შესასრულებლად ზებუნებრივ ძალებსა და მათს ჯადოქრობას კი არ იყენებს, არამედ ჩვეულებრივ, მოკვდავ დიდებულებს, რომელთაც თავიანთი ღირსების შელახვად მიაჩნით მეფის ძის შეუღლება მდაბიოსთან (მიზეზი ისიცაა, რომ მათ გასათხოვარი ქალიშვილები ჰყავდათ და, ამდენად, სამეფო გვირგვინთან მიახლოების შანსიც გააჩნიათ).

მურმანი თავიდანვე აფრთხილებს ეთერზე შეყვარებულ აბესალომს, რომ აბიო მეფე განაწყენდება უფლისწულის არჩევანით. „მეფემ რომ უარი გვითხრას?“ — ცბიერად შენიშნავს ვეზირი.

მაგრამ აბესალომი შეუვალა:

ეს რა მითხარი, მურმანო?
რა ოხრად მინდა მეფობა,
დაეთმობ ტახტსა და დედ-მამას,
მარტო ეთერიც შეყოფა.

დარტყმამილებული მურმანი ახლა ჯავრს თავის მოურავზე იყრის: „როგორ არ გამაგებინე ამბავი ეთერ ქალისა?“ მოურავი წამსვე წოდებრიობის ფარს აიფარებს:

ვერ ვიფიქრებდი, ბატონო,
მწყემს გოგოს თქვენთვის ცოლადა.

ამან უფრო გაააფთრა ეთერის სილამაზით გაოგნებული ვეზირი:

რას სჩმახე! მაშ, ბატონიშვილს
როგორ ერგება ცოლადა?!

როგორც ვხედავთ, მურმანი წინააღმდეგი როდია მდაბიოსთან (ისიც თავის ყმასთან) შეუღლებისა, მაგრამ მას ხელთა აქვს კვანძის გამხსნელი ძაფის წვერი და იგი თავის სასარგებლოდ უნდა გამოიყენოს.

გარეგნულად მურმანი მშვიდია. იგი დიდის პატივით იწვევს თავის ბროლის კოშკში აბესალომსა და ეთერს (ნადირობისას აბესალომი მურმანის სტუმარი იყო), ნადიმს უმართავს მათ, მეფე აბიოსთან კი დიდებულებს გზავნის, რათა ქორწილი ჩაშალოს და ეთერი მას ერგოს.

დიდებულები, თავის მხრივ, ერთხმად ამბობდნენ.
ანდრუყაფარი:

ვის გაუგია დედოფლად
გლები, გომურში გდებული...
...თავი გვეკრება, ბატონო,
რატომ ხართ გაჩუმებული?!

ნოდარი:

თავი მოგვეკრა საქვეყნოდ,
წაგვიხდა გვარიშვილობა.

როსტომი:

მწყემსად ნათრევი — დედოფლად?!
ეუთხრათ, რომ არა გვწადიან!

იგივე როსტომი მეფის ძლიერებაზე მალლა აყენებს დიდებუ-
ლებს და მკვახედ აცხადებს:

მეფემ კიდეც რომ ბრძანოს,
არ მივცემთ ამის ნებასა.

სამეგრელოს თავადი გაავებულია და შეურაცხყოფილი:

მეფე არა ვარ, გლებ გოგოს
მეც არ ვიკადრებ ცოლადა.

მას კვერს უკრავენ არაგვის, ქსნის, მესხეთის ერისთავები, ჰერე-
თის მთავარი; მათი ერთობლივი აზრია:

მეფეს მეფობა ეყოფა,
სიტყვა და ხმალი ჩვენია.

მეფე კი ტყუპის ცალივით ჰგავს თავის დიდებულებს: „ — ჩე-
მი ძე... ცოლად... გლების ქალს?“ — უკვირს მეფეს და ბრძანებს:
„შვილი „ადარ მეჩვენოს თვალითა“. აბიოსთან „მახარობლად“ მი-
სული მურმანი თავს იძვრენს პასუხისმგებლობის ულლიდან და, თუ
მეფე იტყვის. მზად არის უკან წაიყვანოს ეთერი (რასაკვირველია,
თავის კოშკში).

დედოფლისა და მეფის შეგონება არ მოქმედებს აბესალომზე.
იგი იჩენს ხასიათის სიმტკიცეს და მამას მიმართავს:

რა ვქნა, შემრისხე, არ მინდა
ტახტი, დიდება მეფური,

წავალ, ქოხს სადმე ავიგებ,
ლუკმა მექნება გლეხური.
ვერ ვიზამ, ეთერს ვერ დავთმობ,
ვერ შემაშინებთ ძალითა,
გინდ ბორკილები დამადო,
გინდა გამკვეთო ხმალითა.

მაგრამ აბესალომმა მალე დაკარგა ის ვაჟკაცური შემართება, რომელიც ვაჟა-ფშაველას გოდერძის ახასიათებდა. სასახლიდან გატაცებული ეთერი მურმანის კოშკში აღმოჩნდება თუ არა, როგორც ვეზირის „კანონიერი“ მეუღლე, დასნეულებული აბესალომი ვეზირს ემუდარება, ერთხელ მაჩვენეო ეთერი, მურმანი კი თითქოს თავის ყმას ესაუბრებოდეს:

არა, ეთერი ჩემია,
ნულარა ფიქრობ იმასა,
ვერვინ შეუვა ჩემს ციხეს, —
ცხრაკლიტულს და ცხრა რკინასა.
რა გიყო, ვერც შენ მიგიღებ,
ვერ მოგცემ ღამის ბინასა.

და ვინ იცის, ხუმარას მოხერხება რომ არა, აბესალომსა და ეთერს ალბათ არც ელირსებოდათ უკანასკნელი შეხვედრა.

სამწუხაროდ, კინომოთხრობაში ეთერის სახეს არ მიმატებია ახალი, მნიშვნელოვანი შტრიხები. აქ ეთერი ხალხური თქმულების გმირის ადეკვატურია.

სამაგიეროდ, ი. მოსაშვილმა, სხვებისაგან განსხვავებით, თავის ნაწარმოებში შემოიყვანა ახალი გმირი: მშრომელი ხალხის წიაღიდან გამოსული ნათელი გონების ადამიანი — მეფის ხუმარა. ეს მეტად კოლორიტული ფიგურა დიდ დატვირთვას იღებს კინომოთხრობაში და მწარე სიმართლის მთქმელად გვევლინება.

ხუმარამ მაშინვე შენიშნა ამპარტავენობა და შური დიდებულებს შორის და უმოწყალოდ დასეტყვა მათი ასულები:

ერთი ობოლი ქალისთვის
როგორ შეგშურდათ ამდენი?!
მართლაც, რომ მწყემსი გოგონა
ბატონს შეჭფერის ტოლად,
მოდით, და გაჯავრებულნი,
თქვენც ყმებს გაპყევით ცოლად!

ხუმარა ეთერის მუხთლად გატაცების უშუალო მოწმეა (კინომოთხრობაში ეთერს მურმანი იტაცებს, მეფესთან შეთანხმებით). ამ ვერაგობამ ერთიანად შესძრა კეთილი კაცის გული, რადგან, ერთი მხრივ, წოდებრიობა გადაეღობა სიყვარულის უბიწოებას, მეორე მხრივ, კი იგივე წოდებრიობის ბარიერი ადვილად გადალახა უსინდისო კაცის სურვილმა — ხელში ჩაეგდომისი მდაბიო.

შურისძიებით აენტო ხუმარა. ახლა მან არა მარტო სიტყვით, არამედ საქმითაც უნდა იმოქმედოს. და აი, სწორედ ხუმარამ შესთავაზა აბიო მეფეს იდეა უკვდავების წყლით აბესალომის მორჩენისა.

კი მაგრამ, ინდოეთის გზა
ჩვენში ვინ იცის? რომელმა?

— წუხს მეფე.

ხუმარამ კი წამსვე მიუგო:

მხოლოდ მურმანმა, მეფეო,
ბრძენმა და დაუცხრომელმა.

რასაკვირველია, ხუმარა „ბრძენსა და დაუცხრომელში“ გულისხმობდა ცბიერსა და ვერაგს.

მურმანი მეფის ბრძანებით გაუდგა ინდოეთის გზას უკვდავების წყლის მოსაპოვებლად, ხოლო სიკვდილმოსწრაფებულმა აბესალომმა და განაწამებმა ეთერმა უკანასკნელად იხილეს ერთმანეთი და წმინდა სიყვარულის კელაპტარს ფარვანასავით ემსხვერპლნენ.

ამრიგად, მდაბიო კაცის სიკეთემ დაჩრდილა დიდებულთა ბრწყინვალება; „უღირსმა“ დაამხო „ღირსეულნი“.

კინომოთხრობა „აბესალომი და ეთერი“ არ დადგმულა.

* * *

კოტე მარჯანიშვილი არ იჩემებდა მწერლობას, მაგრამ მისი ლიტერატურული შრომების საგრძნობი ნაწილი არ საჭიროებს რაიმე შეღავათს, რადგან აშკარად ვხედავთ საქმის მცოდნე ხელოვანს. აკი თვითონ კოტე წერს, მხატვრული ნაწარმოების წერისას რამდენჯერ ავსებულვარ შემოქმედებითი სიხარულითო.

ტიციან ტაბიძე ასე ახასიათებს კ. მარჯანიშვილს: „... არის მეორე ოსტატი, რომელიც ცხოვრობს თავისი შემოქმედებით, რომე-

ლიც განუწყვეტელი შემოქმედების ქრუანტელით ჯრთის, რომლის გათიშვა შეუძლებელია მისი ქმნილებიდან, მას აქვს მოკაშკაშებული მეწყერის შთაგონება და თუ ზევათ წამოვიდა, არ გაჩერდება, სხვა-საც გაიტანს .და თვითონაც დაიფერფლება“...¹⁹

მართალია, აქ ტ. ტაბიძეს მხედველობაში აქვს კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა, მაგრამ როგორ შეიძლება ხელოვანი ვულგარილად, სასხვათაშორისოდ, დილეტანტურად ეკიდებოდეს საკუთარ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, როდესაც ისინი უშუალოდ უკავშირდებიან თეატრსა და კინოს, როგორც პიესა ან კინოსცენარი, ე. ი. სპექტაკლისა და კინოფილმის საფუძველთა საფუძველი?

კოტე-რეჟისორი ყოველთვის იჩენდა მომთხოვნელობას საკუთარი თავისადმი და არც ლიტერატურული ნაწარმოებების შექმნისას ივიწყებდა ამას (თუმცა ხშირად მათი გადაწერისა და გამამუშავების დროც არა ჰქონდა).

მწერლის კეთილსინდისიერება, მხატვრული გემოვნება, იმდროინდელი კინოსპეციფიკის სათანადო ცოდნა ეტყობა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარს „აბესალომ და ეთერი“²⁰.

კ. მარჯანიშვილის ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული შრომები“ ეს ნაწარმოები რიგით მეოცეა და ასეა მოხსენიებული: «Абесалом и Этери» — кино-поэма. კინოსცენარი შეიცავს მანქანაზე გადაბეჭდილ 31 გვერდს.

ტექსტის 1-2 გვერდი დაუნომრავია (დანომრვა იწყება მესამე გვერდიდან), ამიტომ ბოლო ნაბეჭდ გვერდს უზის რიცხვი 29. კინოსცენარის ბოლოს მიბეჭდილია: «Конец 8/III-1925 г. гор. Тиф-лис».

პირველ (დაუნომრავ) გვერდზე წერია სათაური — „აბესალომ და ეთერი“, დრამატული ლეგენდა 4 ნაწილად (ხალხური თქმულების მიხედვით), კ. მარჯანიშვილი. მეორე (ასევე დაუნომრავ) გვერდზე კვლავ გამეორებულია სათაური, ოღონდ გამოტოვებულია „ხალხური თქმულების მიხედვით“ .და მის ნაცვლად წერია: სცენარი. აქვე ჩამოთვლილია მოქმედი პირები:

¹⁹ თკმშა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 14600.

²⁰ იქვე, ხ — 11501.

აბესალომი — ქართველი უფლისწული.

ხელმწიფე აბესალომის მშობლები.
დედოფალი

აბესალომის და.

მურმანი — კარისკაცი, აბესალომის ბავშვობის მეგობარი.

სახლთუხუცესი.

საქართველოს კათალიკოსი.

უშილო დედაკაცი

უშილო ბერიკაცი ლტაკი გლეხები.

შკითხავი ქალი.

ეთერი.

ბებერი ჰინკა.

ბებრუცუნა.

მათხოვარი.

სპარსეთის შაჰი.

მღვდელი.

ღიაკონი.

მამასახლისი.

მოცეკვავენი საეკლესიო დღესასწაულზე (26).

მოქიდავენი საეკლესიო დღესასწაულზე (26).

მხედრები საეკლესიო დღესასწაულზე (26).

მენავე.²¹

ავტორი ქვესათაურით გვამცნობს, კინოსცენარი ხალხური თქმულების მიხედვითაა შექმნილი, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ფოლკლორული ლეგენდის ასლია. კოტემ ხალხური თქმულება უბრალოდ კი არ მიუსადაგა კინემატოგრაფს, არამედ ხალხურ ეპოსზე დაყრდნობით შექმნა საკუთარი ლიტერატურული ნაწარმოები. ეს ნათლად იგრძნობა თუნდაც მოქმედი პირების ჩამოთვლისას, სადაც ვხედავთ კოტესეულ პერსონაჟებს: კათალიკოსს, არწივს (!), მათხოვარს, სპარსეთის შაჰს, მღვდელს, მამასახლისს, მენავეს და სხვ.

ავტორმა მხოლოდ მთავარ მოქმედ გმირებს — აბესალომს, ეთერსა და მურმანს შეუწარჩუნა საკუთარი სახელები, დანარჩენები კი ვინაობით ან თანამდებობით მოიხსენია.

²¹ მოქმედ პირებში აკლია მწირი (მურმანმა რომ ხელმწიფეს მიუგზავნა) და ღიაკონი, ხოლო ბებერი ჰინკა ტექსტში მოხსენიებულია ჰინკების მეფედ.

კინოსცენარის დაწერამდე კ. მარჯანიშვილისთვის ცნობილი უნდა ყოფილიყო „ეთერიანის“ ხალხური ვარიანტები, ვაჟა-ფშაველას „ეთერი“, პ. მირიანაშვილის მიერ გალექსილი და მისივე ლიბრეტო ზ. ფალიაშვილის ოპერისთვის „აბესალომ და ეთერი“. ცხადია, ამ უკანასკნელს განსაკუთრებით კარგად იცნობდა კოტე. რადგან 1924 წელს თვითონვე დადგა ზ. ფალიაშვილის ქმნილება თბილისის საოპერო თეატრში.

საინტერესოა, რომ კ. მარჯანიშვილი არ გაპყვა არც ვაჟასეულ და არც პ. მირიანაშვილის თხზულებებს; მან თავისი კინოსცენარის სიუჟეტურ საფუძვლად ძირითადად აიღო ხალხური „ეთერისა და აბესალომის ამბავი“ (ჩაწერილი თ. რაზიკაშვილის მიერ). კ. გოგოძის მართებული შენიშვნით, -ხალხურთან შედარებით სცენარში ამბის იდეური მიზანდასახულობა კიდევ უფრო გაღრმავებულია, აქ სიყვარულის ამბავს პატრიოტული მოტივები და სამშობლოსადმი თავდადების გრძნობები უკავშირდება, რაც უფრო აქტუალურსა და თანადროულს ხდის კინოსცენარს“.

რადგან კ. მარჯანიშვილმა სცენარში ახალი გმირები შეიყვანა, ცხადია, მათთვის სამოქმედო სარბიელიც უნდა შეექმნა და შექმნა კიდევც. პროფ. ე. გუგუშვილი აღნიშნავს: კინოსცენარში „თხრობა იმრიგად მიმდინარეობს, რომ იძლევა არა მარტოდენ სიუჟეტის თავისებური გამოკვანძვის, არამედ საქართველოს შორეული წარსულის ცხოვრების ჩვენების საბაბსაც“²².

ამავე დროს, კინოდრამატურგს ერთი მნიშვნელოვანი გეზი აქვს აღებული (რომელსაც იგი თანმიმდევრულად ავითარებს) — მრავალსაუკუნოვანი წარსულის მქონე ლეგენდა მაქსიმალურად დაუახლოოს თანადროულობას.

კ. მარჯანიშვილამდე ყველა ავტორმა „აბესალომ და ეთერის“ ამბავი მხოლოდ ტრაგიკული სიყვარულის ისტორიას დაუკავშირა და წინა პლანზე წამოსწია სასიყვარულო სამკუთხედში მოქცეული სამეულის (ეთერი, აბესალომი, მურჰანი) სულიერი ლეღვა, ვნებათა ჭიდილი, გამარჯვება და დამარცხება, სიყვარულისთვის თავგანწირვა. ვაჟა-ფშაველამ ლეგენდის სიუჟეტი გაამწვავა სოციალური შინაბრძოლით (რომელიც შემდგომ ი. მოსაშვილმა კიდევ უფრო გააღრმავა სხვა კუთხით). მარჯანიშვილმა კი უფლისწულისა და

²² „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, 15 სექტემბერი.

გლების ქალის სიყვარული ეროვნულ საკითხებს დაუკავშირა და ამით პატრიოტიზმის გრძნობის გაღვივება სცადა.

საინტერესო აღმოჩნდა ხალხური ვარიანტის („ეთერისა და აბესალომის ამბავი“) შედარება კ. მარჯანიშვილის კინოსცენართან. კოტეს ხალხურიდან უსესხებია ფაბულა: ბავშვს დანატრებული უშვილო ცოლ-ქმარი. მამაკაცის წასვლა მკითხავთან. მკითხავის მიერ მოცეპული „წამლის“ — სამი ვაშლის შექცევა. ეთერის ჩასახვა მამაკაცის კანკში. კანკის მოკრა და გზაზე დაგდება. ამ კანკიდან გაჩენილი გოგონას გაზრდა ორბის (არწივის) მიერ. სანადიროდ გასული აბესალომისა და მურმანის სიყვარული ეთერისადმი. აბესალომისა და ეთერის ქორწილი (ორივეგან ერთი სიტყვითაც არ არის მინიშნებული ეთერის მდებარეობა წარმომავლობა, გარდა იმისა, რომ თვით ეთერი უსვამს ამას ხაზს). ეშმაკისადმი სულმიცემული მურმანი (ზღაპარში მურმანი დედის სულსაც თმობს) და მისი ვერაგობა. მურმანის გაგზავნა უკვდავების წყლის მოსატანად. აბესალომისა და ეთერის სიკვდილი. მათ საფლავებს შორის მურმანის ცოცხლად დამარხვა. საფლავებზე ამოსული ია, ვარდი და ეკალი.

მაგრამ ამ ფაბულას კოტემ ახალი ხორცი შეასხა საკუთარი მდიდარი ფანტაზიითა და, რასაკვირველია, კინოსპეციფიკის გათვალისწინებით.

უპირველეს ყოვლისა, კ. მარჯანიშვილმა თითქმის ათსაუკუნოვანი ამბავი ქრონოლოგიურად ახლოს გადმოსწია. მოხუცი, უ შ ვ ი ლო ცოლ-ქმარი (ქართლელები) კინოსცენარში წარმოდგენილია ყოფითი სურათებისა და დეტალების მომარჯვებით. ხალხურ თქმულებაში ლაკონიურადაა ნათქვამი: „იყო ერთი უშვილო ცოლ-ქმარი“. კოტემ კი ისინი გაგვიცოცხლა კალოზე მუშაობისას, სადაც დიაკონი და მამასახლისი ზეგარის ასაკრეფად მოსულან და ერთობ დიდი კოდით ღლეტენ გადასახადს. მოხუცები „უშვილოდ გადაგებას აპირებდნენ“, — ვკითხულობთ ხალხურ ვარიანტში. კოტე სცენარის პირველი სტრიქონებიდანვე ამახვილებს ყურადღებას ამაზე, როცა ტიტრით გვამცნობს მღვდლის დამცინავ სიტყვებს მოხუცებისადმი: „რალათ გინდათ ამდენი ხორბალი? შვილები მაინც არ მოუცია თქვენთვის ღმერთსა და...“

მოქმედება სწრაფად ვითარდება და ვგებულობთ უშვილო დედაკაცის მწუხარების ნამდვილ მიზეზს: „განა ხორბალი მატირებს.

მართალი თქვა მამაო: უშვილძიროდ ვწყდებით და ეგ არის“.

ბედისგან გულდათუთქული მოხუცების, ბავშვებისადმი მათი უსაზღვრო საყვარულის საჩვენებლად მარჯანიშვილმა შექმნა რამდენიმე საინტერესო სცენა ექსპოზიციაში. მაგალითად, სცენა სოფლის წყაროსთან, სადაც უშვილო ქალი ტკბება სხვისი ბავშვების ცქერით და ავწყდება სავსე ღოქის გადმოდგმა წყაროდან; ან კიდევ სცენა სოფლის გზაზე, როცა მოხუცი ცოლ-ქმარი საკუთარი შვილივით ეაღერსება პატარა მწყემსს, ასევე, სცენა მოხუცების ოჯახში, როდესაც დედაკაცი გადაწყვეტს: „სალოცავად უნდა წავიდეთ წმინდა გიორგისთან, იქნებ ისმინოს ჩვენი ვედრება და შვილი მოგვეცეს“. ამას ემატება ჩურჩხელების დამზადების სცენა და სხვა.

კინოსცენარში მეტად კოლორიტულია საეკლესიო დღესასწაული მდიდარი ტიპაჟითა და ქრისტიანული წეს-ჩვეულებების ხატოვანი გადმოცემით. აქვე ხაზგასმულია ცრურწმენის გამოვლინებანი, რომელიც მძიმე უღლად დასწოლია გაუნათლებელი ხალხის გონებას (მუხლებზე ფორთხვა საყდრის გარშემო, ღამის თევა ეკლესიაში, კენჭის მიკრობა ეკლესიის კარებზე, მკითხავისადმი უყოყმანო ნდობა და სხვა).

„წავიდა კაცი მკითხავთან და აკითხვინა. მკითხავმა სამი ვაშლი მისცა“... — ვკითხულობთ თქმულებაში. სცენარში კი ამ ნაწყალობევი ვაშლების მოსაპოვებლად ავტორმა უშვილო გლეხს მრავალი ხიფათი გადაჰყარა; ამასთან იგი შეახვედრა ფშაველებსა და ხევსურებს, მოხუცს მოატარა იმერეთი, გურია, სამეგრელო, აჭარა. ამავე დროს, კ. მარჯანიშვილმა ფართოდ გვიჩვენა მშრომელი ხალხი (მეცხვარეები, მენავე), მათი შრომის პროცესი და ცრუმორწმუნეთა ტიპები. თქმულებისგან განსხვავებით, ავტორმა ერთობ დრამატულად, დაძაბულად წარმოგვიდგინა მოხუცის მიერ ვაშლების შექმა, ბავშვის ჩასახვა კანქში და მისი ღვთის ანაბარად მიტოვება გზაში.

უშვილო ცოლ-ქმარი ავტორს მხოლოდ კინოსცენარის ექსპოზიციურ ნაწილში დასჭირდა და ამით მთავრდება მათი მონაწილეობა ნაწარმოებში.

სცენარის მეორე ნაწილში კ. მარჯანიშვილი ოსტატურად ძაბავს სიუჟეტს. თავს უყრის თითქმის ყველა არსებით მოქმედ გმირს და ცოცხლად ხატავს ხასიათებს. მოქმედება აქ (და, საერთოდ, მთელ

სცენარში) ხასიათდება მონაცვლე თემათა მრავალფეროვნებით. ერთ-ერთს ცვლიან ნადირობის სცენები და უკვე ზრდადასრულებული ეთერისადმი არწივის მშობლიური ზრუნვა; ეთერის თავდადება არწივის გადასარჩენად; აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ჩასახვა; მურმანის ბრძოლა ეთერის მოსაპოვებლად; ეთერის ხელიდან უცაბედად გავარდნილი ვარსკვლავით აბესალომის დაქრა; სპარსეთის შაჰის მიერ თავისი ქალიშვილის ცოლად შეთავაზება აბესალომისადმი და პასუხად უარის მიღება; ხელმწიფის ღონისძიებანი აბესალომის ეთერთან დასაქორწინებლად და გასამეფებლად; არწივისა და მურმანის სამკვდრო-სასიცოცხლო შეტაკება; მურმანის პირველი შეხვედრა ქინკებთან; განრისხებული შაჰის საომრად წაადება; აბესალომისა და ეთერის ქორწილის თადარიგი; არწივის ვერაგულად მოკვლა და სხვა.

კინოსცენარის მესამე ნაწილი კულმინაციურია და შედარებით გრცელიც. პარალელურ მოქმედებათა მონაცვლეობის პრინციპი ერთობ ძაბავს სიუჟეტს. ამასთან, ერთმანეთში ჩახლართული სიუჟეტური ხაზები ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგება და გვაცნობს აბესალომისა და ეთერის ჯვრისწერა-ქორწილს, მურმანისა და ეშმაკის (ჰინკის) ბოროტ ფანდებს, სპარს-ქართველთა ომის პერიპეტიებს, ეთერის დაავადებას უკურნებელი წყლულებით. ეთერისა და აბესალომის გაყრასა და მურმანის დროებით გამარჯვებას ეთერის დასაკუთრებით, აბესალომის დაავადებას.

მეოთხე ნაწილში სიუჟეტური დაძაბულობა დაღმავალი გზით უნდა წასულიყო, მაგრამ კ. მარჯანიშვილის ფანტაზიამ საინტერესოდ განავითარა თხრობა, შეიქმნა ორიგინალური სცენები: მურმანის ბრძოლა გველებთან, მის მიერ ცხრა ციხესიმაგრის აგება მათ ცენტრში მოქცეული ბროლის კოშკით (რაც მიღწეულია ზებუნებრივი ძალების მოშველიებით). ფანტასტიკურ ძალებს კი ავტორმა მოუხმო ადამიანური გრძნობების უკეთ გამოსავლენად.

ხალხური თქმულებისაგან განსხვავებით. მურმანმა ჯადოსნური ძალით წამში ააგო მიუვალი და თითქოს აუღებელი ციხესიმაგრე ეთერის შესანარჩუნებლად, მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდა ეთერის მიერ ნაპრილობევი აბესალომის მკერდიდან თითო წვეთი სისხლით ჯვრის გამოსახვა ციხის კედლებზე, რომ იგი ხუხულასავით იშლება.

ყოველივე ეს მარჯანიშვილის მწერლური კალმის ნაყოფია და საკმაოდ მიმზიდველად შესრულებულიც.

ნიშანდობლივია, რომ II ნაწილის დასაწყისშივე ავტორმა ერთ-მანეთს შეაბრძოლა კეთილი არწივი (ბუნების ლაღი შვილი) და ხელმწიფის მოხელეთა მიერ საგანგებოდ დაგეშილი შევარდენი და შეტაკება პირველის გამარჯვებით დაამთავრა. ეს დეტალი თავიდანვე მიგვანიშნებს, რომ შემდგომში ცხარე ბრძოლების მოწმენი ვიქნებით და გამარჯვება სიკეთის თანაზიარი უნდა გახდეს.

ე თ ე რ ი. თ. რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილ ხალხურ თქმულებასშიც აბესალომი და მურმანი ხეზე შენიშნავენ ეთერს. აბესალომი „მიდიოდა ყოველდღე ხესთან და შორით ესიყვარულებოდა“. — ვკითხულობთ ზღაპარში. კინოსცენარში ეს მომენტი ორიგინალურად და უფრო ეფექტურადაა გადმოცემული. სიმბოლურია სცენა: არწივის ბუდეში მჭდომმა მზეთუნახავმა ვარსკვლავის მეოხებით უნებლიეთ მკერდში დაჭრა მეფისწული.

დაჭრილი აბესალომი შინ მიჰყავთ, გაოგნებული მურმანი კი ცდილობს ეთერის მოხელეთებას და, თავის მხრივ, დაისრავს ქალწულის მთარველ არწივს. ამოა გამოდგა მურმანის წადილი — საჩუქრებით მოეხიბლა ეთერი. საჭირო შეიქნა რაღაც ზებუნებრივი ძალის მოშველიება (ჭინკა).

ქვეყნად არაჩვეულებრივად მოვლენილი ეთერი (რაც ხალხურიდან მოდის) ასევე უცნაურად გაზარდა არწივმა. მარჯანიშვილისეულია ის, რომ არწივმა ვარსკვლავის წოვებით გამოკვება უმწეო ბავშვი და სახელიც ვარსკვლავისა ეწოდა ქალწულს (ამ განმარტებას თვითონვე იძლევა სცენარისტი).

საკუთარი სახელი ეთერი მითოლოგიური წარმოშობისაა და აღნიშნავს ჰაეროვანს, ნაზს, სპეტაკს.

საინტერესოა ვაჟა-ფშაველას მიდგომა ამ სახელისადმი. მხატვრული სიტყვის დიდოსტატი ითვალისწინებს რა ეთერის გატანჯულ ცხოვრებას დედინაცვლის ხელში, მის სოციალურ წარმოშობას, ამ სახელისთვის საგანგებოდ არჩევს სიტყვებს:

ე თ ე რ ი მ ქ ე ი ა ნ... რად გინდა
ჩემი სახელი წყევლი?
რაც-კი რამ სახელებია,

ყველაში გამორჩეული?
ხომ იცი, რაა „წაეთერი“,
ხომა გაქვს გამორკვეული?
მაშ, მე ვინ მეტყვის: „აბძანდი,
მეტყვიან — აეთერიოა,
ათას-ფრად, ათას კილოზე:
გაეთერი-წაეთერიოა!

ამ სიტყვებს თავად ეთერი ამბობს საკუთარ თავზე, თორემ თავის უშირს პოეტი სიწმინდისა და სინატიფის ეტალონად წარმოგვიდგენს.

ასევე წმინდად გვიხატავს ეთერს კ. მარჯანიშვილიც, რომელმაც მის სახეშიც ჩააქსოვა ლეგენდურობა. თავდაპირველად ეთერი არ იცნობს ადამიანებს, მათ ბუნებას; მისი სიყვარული აბესალომისადმი (ასევე სიძულვილი მურმანის მიმართ) სტიქიურია. ავტორი ასე გადმოგვცემს აბესალომისა და ეთერის სიყვარულის ჩასახვას: „ეთერი ჭუჭრუტანას აკეთებს ბუდეში და დაბლა (ე. ი. აბესალომისკენ — გ. ბ.) იცქირება. აბესალომის თვალები. ეთერის თვალები“. ეთერის ბუნებრივი სიყვარული აქ მხოლოდ არწივს ეკუთვნის, როგორც მის „გადიას“. იგი თავს ევლება არწივს, ჭრილობას უშუშებს, თავგანწირვით იცავს მას მურმანის თავდასხმისაგან.

შექმნილი მდგომარეობის გამო, სცენარისტმა ეთერის პიროვნებაში სრულიად მოხსნა მის სოციალურ წარმოშობასთან დაკავშირებული საკითხები, ცხადია, უარყოფილ იქნა დედინაცვლის თემატიკაც. ეთერი არწივივით ბუნების შვილია. აქ საინტერესოა პარალელი აბესალომისა (მეფის შვილი) და ეთერს (ფრინველთა მეფის შვილობილი) შორის.

ხალხური თქმულების მიხედვით, „ერთხელ აბესალომმა ყელმოღერებულ ეთერი რომ დაინახა, ველარ გაძლო და უთხრა:

ჩამოდი, ეთერო, ძირსა,
მანდ რას უზიხარ ხესაო,
ჩამოდი, ცოლად გამომყევ,
მანდ ნუ იღერებ ყელსაო!

ეთერმა უარი განაცხადა, რადგან მდიდრის შვილს, დედ-მამით ქებულს ცოლად არ გამოაღვებოდა ობოლი, ობლობით დაჩაგრული, კაცის კანკში ჩასახული და ორბის მიერ გამოზრდილი ქალი. თანაც ეთერს აწუხებდა მნიშვნელოვანი გარემოება:

შენ შენი ჰქნა და წახვიდე,
გამიშვა წყალწალბული!

კინოსცენარშიც მსგავსი სიტუაციაა. წარწერა გვაუწყებს აბესალომის მიმართვას ეთერისადმი: „შემიწყალე, ქალწულო, ხომ ხედავ, შენი სურვილი მკლავს, ჩამოდი ჩემთან, ცოლად წამომყევ.“ ეთერი უპასუხებს: „არა, ყმაწვილო, ადამიანები ვერაგები ხართ, მომატყუებ და მიმატოვებ“. ოღონდ ეს აზრი კოტესეულ ნაწარმოებში არწივმა ჩაუნერგა ეთერს: „ჩემო გოგონა, ნუ უტკერეტ ჰაბუჯს. ადამიანთა მოდგმა ვერაგია — იგი მოგატყუებს და მიგატოვებს... დაგივიწყებს“. ასე გაიცნო ეთერმა ადამიანები.

პირველივე შეხვედრის შემდეგ ეთერს უსაზღვროდ უყვარს აბესალომი, მაგრამ განქორწინებისას იგი ბედის მორჩილია. უსიტყვოდ მიჰყვება მისთვის საძულველ კაცს, თუმცა „თვალს არ ამორებს აბესალომს“... ეთერი აქ გამოუვალ მდომარეობაშია და ეს მორჩილებაც დროებითია, რადგან მის გულში არ დამცხარალა სიყვარულის მხურვალეობა. ეთერი ნიადაგ აბესალომზე ფიქობს. კ. მარჯანიშვილი ასე აგვიწერს ეთერის მდგომარეობას: „კომში ჩაკეტილი ეთერი. მოკუნტულა, ღაწვებზე ცრემლები ჩამოსდის. ეთერი ხსნის აბესალომის მიერ ნაჩუქარი ბეჭდის სახურავს და მასში ფრთხილად აწვეთებს ცრემლს; შემდეგ ხურავს ბეჭდის სახურავს და ჩურჩულით კოცნის.

წარწერა: „ცხრა კვირა გავიდა უკვე, რაც დაგშორდი და ცხრა კურცხალი ჩავწურე შენს ცხრა სუნთქვაში.

კოცნის ბეჭედს და ტირის“.

ეთერი სიახლოვეს არ იკარებს მურმანს („კანონიერ“ ქმარს) და არც აბესალომის ბეჭედს უთმობს უბრძოლველად. იგი გულის ტოლის ერთგულია. ამ სიყვარულისთვის თავგანწირვის დროც დადგაროდესაც მურმანმა აუწყა ეთერს, აბესალომი შენი კომშის კედელთან დგასო, ოთახში გამომწყვდეული ეთერი შეკრთა. ეს იყო პირველი იმპულსი. ეთერი იწყებს მოქმედებას. „იგი აბესალომის მიერ ნაჩუქარი დანით საფეხურებს აკეთებს კედელზე, რათა სარკმლამდე მივიდეს“; „ეთერი კედელზე მიცოცავს, სარკმლისკენ მიიწევს“; „ეთერი წრიალებს — არ იცის, როგორ ჩააღწიოს აბესალომამდე, ბოლოს, აბესალომის ნაჩუქარი დანით იჭრის ნაწნავებს და მისგან თოქს გრებს“... „შემდეგ ეთერი თავად გადმოძვრება სარკმლიდან და ნელა ეშვება ჩალიჩით“.

ასე მიაღწია ეთერმა მომაკვდავ აბესალომამდე და უკანასკნელი სურვილი შეუსრულა მიჯნურს.

ეთერი კეთილი, უბიწო და უბოროტოა. იგი თვითონ იბრალებს აბესალომის გაუბედურებას, მისდამი ღალატს. ტიტრი და შემდგომი ნაწყვეტი გვიჩვენებს ეთერის გულისნადებს: „მან (აბესალომა — გ. ბ.) თქვა, დაე, ამ ხანჯლის შვილმა გააპოს ის გული, რომელიც ჩვენს სიყვარულს უღალატებსო... მე... მე ვუღალატე. მისი სიცოცხლე ჩაქრა, მე კი კიდევ მიდგას სული.

იგი ნელა იყრის დანას მკერდში და მიწაზე ეცემა.

დაჭრილი ეთერი მიხობავს აბესალომის საწოლისკენ, ემთხვევა მის უსიცოცხლოდ გადმოკიდებულ ხელს და კვდება...“

ა ბ ე ს ა ლ ო მ ი. კ. მარჯანიშვილის აბესალომი რაინდისთვის დამახასიათებელ ყველა თვისებას ატარებს: იგი უმაღლეს წოდებრიობას განეკუთვნება; პატიოსანია და დიდსულოვანი; უშიშარი, თავდადებული მეომარია; კეთილშობილი და ნაზად მოსიყვარულე სატრფოა. მის ამ თვისებათა ერთობლიობას მხოლოდ ვაჟა-ფშაველასა და კ. მარჯანიშვილის ნაწარმოებებში ვხვდებით.

ავტორს აბესალომი კინოსცენარის მეორე ნაწილიდან შემოჰყავს მოქმედებაში. მისი ვაჟკაცობის ისტორია სწორედ ამ და მომდევნო სცენებშია გაშლილი. ფინალურ ნაწილში აბესალომი უკვე ფიზიკურად ჩანგატეხილია და ეთერის ნახვის სურვილის ასრულებასდა ცდილობს დედის, დისა და ამაღლის დახმარებით. თუმცა კ. მარჯანიშვილმა აქაც არ გასწირა დაუძლურებული გმირი და მას ისეთი ზებუნებრივი ძალა მიანიჭა, რომ ეშმაკეული მანქანებით აღმართული მურჰანის ცხრა ციხესიმაგრე და გალავანი უბრალოდ თითის შეხებით დაანგრევინა. ეს კი მეტყველი სიმბოლოა ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვებისა.

დასაწყისში აბესალომი სიცოცხლით საესე ლალი ვაჟკაცია, მაგრამ უცაბედად და უცნაურ მდგომარეობაში ნანახი ეთერის სიყვარულმა იგი პირველი წუთებიდანვე გულში დაჭრა (ამ სიტყვის პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით). კოტესეული აბესალომი ხასიათით რამდენადმე რუსთაველის ტარიელს მიაგავს. ისიც ხშირად იბნიდება. გული მისდის, ცრემლებს ღვრის, მაგრამ ეს ნიშნები როდი ამცირებენ მის ღირსებებს. ყოველივე კი იმიტომ სჭირ-

დება ავტორს, რომ უფრო დამაჯერებლად დაგვიხატოს შეყვარებული ვაჟკაცის სულიერი მღვდომარეობა. აბესალომი უეცრად მოზღვა-
ვებული სიყვარულის მონაა; იგი მხოლოდ ეთერმა მოაჯადოვა, თო-
რემ რაინდული შემართების უფლისწული არად აგდებს თვით სპარ-
სეთის შაჰის გადამტერებას, მასთან მოსალოდნელ სისხლისმღვრელ
ომს, ბოროტი და შურისმაძიებელი მტრის (შაჰი) ხელში ტყვეობას.

ტიტრი გვამცნობს: „აბესალომს არ უნდა სპარსელის შერთვა“...
მიუხედავად იმისა, რომ ამას უთუოდ მოჰყვება მძიმე ომი. ტყვედ
ჩაგარდნილი უფლისწული უარს ამბობს შაჰის მოწყალებაზე
(ხმალს არ იბრუნებს მისგან და „უქმებად ფეხთით მიუგდებს“...),
მანამდე და შემდგომ კი თავის ლაშქარს მამაცურად მიუძღვის, რო-
გორც მხედარაზმთავარსა და უკვე მეფეს (ბრძოლის წინ მან სამეფო
გვირგვინი მიიღო მამისგან) შეეფერება.

ფოლკლორული და მისთვის ცნობილი ლიტერატურული აბესა-
ლომის იერსახეს კოტე მარჯანიშვილმა მრავალი ახალი დეტალი,
შტრიხი და ნიუანსი შემატა, რითაც გამდიდრდა და გამრავალფე-
როვნდა მისეული გმირი; ამავე დროს, მარჯანიშვილი ცდილობდა
ყველაფერი კინოსცენარისტისა და კინორეჟისორის სპეციფიკურობ-
ით განესაზღვრა.

ეთერისადმი სიყვარულთან დაკავშირებით აბესალომმა მრავალი
დაბრკოლება გადალახა. აბესალომის საცოლის მოსაძებ-
ნად ხელმწიფემ მთელი საქართველო შესძრა — სამეფოს ყველა
კუთხიდან ჩამოაყვანიდა უტურფესი ასულები, მაგრამ აბესალომს
ნიადაგ ეთერის სახება თვალწინ. მხოლოდ იგია მისი გულისსწორი.
გულდაკოდილი უფლისწული მორჩილად დადის არწივის ბუდეში
გაზრდილი მჭეთუნახაყვის სანახავად და ცოლობას ევედრება. „ეთე-
რი უარის ნიშნად თავს იქნევს“; გაოჯნებული ჭაბუკი მტკიცე ფიცს
დებს სატრფოს წინაშე: „დაე, ამ ხანჯლის შვილმა გააპოს იმისი გუ-
ლი, ვინც ჩვენს სიყვარულს უღალატოს“. და მართლაც, ბოლომდე
უღალატოა გამიჯნურებული ვაჟკაცი, თუმცა ბედმა ხელი დარია და
საბოლოოდ გაამეტებინა უსაყვარლესი არსება: „რა ვქნა. როგორც
ჩანს, ღმერთმა არ ინება ჩემთვის ეთერი“; „ხალხო, ვის გინდათ ქალ-
წული ეთერი?“

კოტე მარჯანიშვილი დაძაბულად წარმოგვიდგენს ეთერისა და
აბესალომის ვანქორწინებას. ხელმწიფემ ყოველი ღონე იხმარა ეთე-

რის გამოსაჯანმრთელებლად, მაგრამ ვერაფერი გააწყობ ავსულობა
ჯადოს წინააღმდეგ. და რადგან უსაშველო შეიქნა შვილ-რძლის
ბედნიერება, მამამ საჯარო განქორწინება მოაწყობ და სასოწარკვე-
თით მიმართა უკვე გახელმწიფებულ ერთადერთ ძეს: „რა ვქნათ,
შვილო. ჩანს, ღვთის ნებაა — გაუშვი ეთერი. იხსენ ისიც და სახელ-
მწიფოც“. და მოხუცი ხლმწიფე შვილთან ერთად ტირის, მასთან
ერთად ლოცულობს. იგი გულკეთილია, მაგრამ სამმაგ ცეცხლში
ჩაყარდნის სხვა გამოსავალი არა აქვს. მას ტანჯავს ეთერის სა-
ცოდაობაც, შვილის დარდიცა და სახელმწიფოს ბედიც.

საშინელებით შეძრული ომგადახდილი აბესალომი, რომელიც
კულში ეთერის გამოჯანსაღების იმედს ატარებდა და სასოებით
ელოდა სატრფოსთან შეხვედრას, შეძრწუნებულია მწარე ხვედრით.
იგი ჯერ მივარდება გულწასულ ეთერს, კაბის კალთებს დაუკოცნის
და მხოლოდ შემდეგ „წარმოთქვამს ტანჯვით აღმომხდარ სიტყვებს:
„ვის გინდათ“...

გამარჯვებული მურმანი ზეიმობს: კვლავ მზეთუნახავად ქცეული
ეთერი მან „მედიდურად გაატარა... ხალხში...“ „ეთერი თვალს არ
აშორებს აბესალომს;“ „ყველა გააკვირვა სასწაულმა. აბესალომს
გული მისდის“. მაგრამ ეს იყო საჯაროდ გამოცხადებული ფიზიკუ-
რი დაცილება ორი მოსიყვარულე გულისა: სინამდვილეში კი სიყ-
ვარული ღველფივით ღვიოდა.

და ამ ცნობილი, დაძაბული მომენტის მხატვრულად გადმოცემას
ავტორმა კინემატოგრაფიული წერტილი დაუსვა: „აბესალომის მკე-
რღზე ნელა მოჟონავს სისხლის წვეთი.“

ნიშანდობლივია, რომ ხალხური წყაროებისგან განსხვავებით,
კინოსცენარში აბესალომი უცებ კი არ ირთავს ეთერს და ფაქტის
წინაშე კი არ აყენებს მშობლებს (რაც სხვა ლიტერატურულ ნაწარ-
მოებებში ერთ-ერთი წამყვანი მომენტია ეთერის გლეხურ წარმოშო-
ბასთან დაკავშირებით), არამედ წინასწარ შეაშინებებს და თანხმობა-
საც იღებს. არც განქორწინება მომხდარა ხელმწიფისა და დედოფ-
ლის გარეშე. პირიქით, აბესალომი მამის შთაგონებით, მისი რჩევი-
თა და კარნახით (რასაკვირველია, გამოუვალი მდგომარეობის გამო)
გასცილდა საყვარელ ადამიანს.

კოტესეული აბესალომი უეჭვოა და მიმნდობი. იგი ვერც კი
აპჩნევს, რომ მურმანი ეთერის დანახვის დღიდანვე ექნაფეხ დას-

დევს, ყოველ ნაბიჯზე მახეს უგებს. სასიკვდილოდ იმეტებს. ეს ნდობა იმიტაც არის გამართლებული, რომ ავტორმა მურმანს მხოლოდ კარისკაცობა კი არ დააკისრა, არამედ იგი წარმოგვიდგინა აბესალომის ბავშვობის მეგობრადაც. ამიტომ არის. რომ ეთერის სიყვარულმომპოვებელი, „ბედნიერი აბესალომი გახარებულა დიდი ხნის უნახავ მურმანთან შეხვედრით. აბესალომი კონცის მურმანს“. ამ დროს კი საკონცნელად ლოყაშეშვერილი მურმანი მხოლოდ ეთერის წართმევაზე ფიქრობდა. მაგრამ ეთერს ისევე ძლიერად უყვარს აბესალომი, რამდენადაც მურმანი ეჭავრება. ეს კი გადამწყვეტია.

ერთადერთი ადგილი, სადაც შეილახა აბესალომის რაინდობა, ის არის, რომ სიკვდილის წინ აბესალომი მუხლებს იყრის მამის წინაშე და ეაჩება: „მამინც ვკვდები, მამავ ბატონო, მომეცი ნება, გავემგზავრო და თვალი მაინც შევაკლო ეთერს.“ თუმცა ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ (ამაზე ზემოთაც ითქვა) ზებუნებრივმა ძალამ აბესალომს მაინც შეაძლებინა შეუძლებელი (მურმანის ციხესიმაგრის დანგრევა), წადილის ასრულება (სიკვდილის ფასად) და რაინდად დარჩენა.

მთლიანობაში ავტორმა მკვეთრად დაგვიხატა აბესალომის ნათელი კინემატოგრაფიული სახე.

მურმანი. აბესალომისა და ეთერის ტრაგიკული სიკვარულის ამსახველ ყველა ნაწარმოებში მურმანი განსაკუთრებული სიცხადითაა წარმოდგენილი. ეს ტრადიციულად მოდის და იგი არც კ. მარჯანიშვილს დაუბრუნებია. მეტიც, ავტორმა ახალი მუქი ფერები შემატა მურმანის იერსახეს. კინოსცენარში მურმანი ყველა საშუალებას მიმართავს ეთერის ხელში ჩასაგდებად. ეს საშუალებანი კი ორგვარია: ადამიანური და ზეადამიანური.

მურმანსაც ისევე ძლიერად და უცებ შეუყვარდა ეთერი, როგორც აბესალომს, მაგრამ ეთერი თავიდანვე სიძულვილით განიშკვალა მისდამი. სხვა ნაწარმოებში ამ სიძულვილის მიზეზი აუხსენებია და, ამდენად, დაუჭერებელიც, მხატვრული თვალსაზრისით. კაცმა რომ თქვას, რატომ არ შეეძლო ეთერს მეფის ვეზირის შეყვარება? განა რა იყო ამაში ცუდი? ან რატომ უნდა შეძლებოდა ეთერს თვალტანადი დიდებული?

კ. მარჯანიშვილმა მათი შეხვედრის პირველივე სცენიდან დაგვი-

საბუთა ეთერის უარყოფითი დამოკიდებულება მურმანისადმი: „ხე. ეთერთან გ-ფრინდა არწივი და პატარა ვარსკვლავი მისცა. უმაღლვე იმავე ხესთან მიიპარნენ აბესალომი და მურმანი. მურმანი უ მ ი ზ - ნ ე ბ ს არწივს, მაგრამ ეთერმა შენიშნა და გამზრდელს ა ე ფ ა რ ა... მზეთუნახავი ეთერის დამნახველი მურმანი ადგილზევე გახევდა, ისე რომ ისარ- არ გაუტყორცნია“... (ხაზი ჩემია — გ. ბ.)

ჩქვე, რამდენიმე სტრიქონის შემდეგ, მურმანი „ხეზე ასვლას გადაწყვეტს. არწივი ბუდიდან გადმოეშვება და მურმანს ეკვეთება... იძულებული მურმანი ხიდან ჩამოხტა... იგი ისარს სტყორცნის არწივს და დაჭრის... ბუდე... დაჭრილი არწივი. ეთერი თავს დაჰფოფინებს აღმზრდელს. აძრობს ისარს და ფოთლებს ადებს ქრილობაზე.“

ამრიგად, მურმანი იარაღით მიეჭრა ეთერის გამზრდელ არწივს და დაჭრა კადეც ისრით. ეს საკმაო მიზეზია მურმანის შესაძლებლად.

შემდეგ მურმანი სხვა ხერხს მიმართავს ეთერის ხიდან ჩამოსატყუებლად — იგი სამკაულებით ცდილობს საოცარი ქალწულის მოხიბვლას, კვლავ აღის ხეზე, მაგრამ ეთერი ტოტით იგერიებს მას.

ამიერიდან მურმანი ბოროტების განსახიერებაა ეთერის თვალში. კარისკაცი კა უფრო ხელდება, მას უფრო უღვივდება ეთერის დასაკუთრების სურვილი. ცხადია, აქ არ შეჩერდება მურმანი, იგი ბრძოლის სხვა ვხას გამონახავს. და აი, უცებ მოვლენილმა ჰინკამ უზომოდ გააცეცხლა ისედაც აღმოცენებული მურმანი: „შენ ეთერი შეგიყვარდა, მაგრამ იგი აბესალომის ხვედრია“, — ეუბნება ჰინკა. ამავე დროს, ეს ნიშნავდა დახმარების ხელის გაწვდენას.

აღსანიშნავია, რომ მარჯანიშვილმა აქ გადაუხვია ჰინკისა (ეშმაკის) და მურმანის ტრადიციულ შეკავშირებას და საკუთარი ვარიანტი შექმნა. ხალხურ ლეგენდებში, პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოსა და ვაჟა-ფშაველას „ეთერიში“ მურმანი (შერე) თვითონ მიისწრაფვის ზებუნებრივი ძალებისაკენ.

თ. რაზიკაშვილისეულ ხალხურ ვარიანტში ვკითხულობთ: „მოდის მურმანი გზაზე (იგი აბესალომმა გაგზავნა ხალხის დასაპატიუებლად ქორწილში — გ. ბ.), შეჰყრია ეთერის სურვილი და ჰკლავს. ვინ არას კაცი ისეთი, რომ ეთერი აბესალომს შეაძლოს და მე ჩამიჯდოს ხელშიო, ფიქრობს თავისთვის მურმანი. შემოხვდა წინ ეშმაკი მურმანს და ჰკითხა:

— სად წადიხარ, ან ეგრე რას დაულონებინარო?

მურმანმა თავისი ამბავი უამბო. ეშმაკმა უთხრა:

— შობის რად ივლი, წამალს მე გასწავლი, ისეთ წამალს, რომ აბესალომმა ეთერი თავისი ხელით შენ მოგცეს; წამალს გასწავლი, თუ შენს სულსმე მომცემო.

— ოღონდ ეთერი ჩემი გახდეს და სულს როგორ დავზოგავო,
— უთხრა მურმანმა.

— მაშუ ქალაღი დამიწერეო, — უპასუხა ეშმაკმა, — რომ პირობას არ გადახვალ და მერე გასწავლი წამალსაო.

დაუწერა მურმანმა ქალაღი და მისცა ეშმაკს...

და ეშმაკმა ასწავლა, ხელუკუღმა როგორ შეეყარა ფეტვი ჯვარდაწერილი ეთერისთვის.

კოტემ მურმანი თავიდანვე როღი დააკავშირა ჭინკას. პირიქით, მურმანი მას გაურბის და მხოლოდ უყიდურეს შემთხვევაში უთმობს სულს. მანანდე კი მურმანი იბრძვის საკუთარი ძალებითა და საომარი იარაღის გამოყენებით.

მურმანი მსტოვარივით უთვალთვალებს აბესალომსა და ეთერს. მას ისევ განოცხადება ჭინკა. მომეცი სული და ეთერი შენი იქნებაო. მაგრამ მურმანი გაურბის ავსულს. თუმცა ხელს არ იღებს ავგანზრახვაზე.

„ხელმწიფე და დედოფალი დათანხმდნენ აბესალომისა და ეთერის ქორწინებაზე. თუ სულს მომცე, ეთერს შენ ჩაგიგდებ ხელში“, — არ ეშვება ჭინკა დარღისგან ღვინოს დაწაფებულ მურმანს. „გაბრაზებული მურმანი ყანწს ესვრის ჭინკას... ჭინკა ჭერში შეხტება და იქიდან ჭყობანებს: როცა დაგჭირდე, შეიხსენ ავგაროზი და დაწვი — წამსვე შენთან გავჩნდები.“

ამრიგად, მურმანი კი არ დაეძებს ავსულებთან კავშირს, არამედ ჭინკას სურს ადამიანის გაღმობილება, მასზე გაბატონება სულის წართმევით. „ხსნის“ გზა მოძებნილია, მაგრამ მურმანს ჯერ კიდევ საკუთარი ძალების იპეღი აქვს. ფარული ბრძოლა მწვავედება. ბედნიერ აბესალომს სანუკვარი ეთერი ცხენით მიჰყავს შინისყენ. გაბოროტებული მურმანი კი მათ ისარმომარჯვებული მისდევს. ამ ისარმა უნდა განგმიროს მეტოქე და ეთერი მას დარჩება. მურმანმა გასწირა ბავშვობის მეგობარი, ხელმწიფის ერთადერთი ძე — მისი პატრონი (ამით იგი სამშობლოს მოღალატეც ხდება) და ზეღაზედ

ორჯერ სტუორცნა ისარი აბესალომს. ეთერის ერთადერთმა მფარველმა — არწივმა ორჯერვე ჰაერში დაიჭირა სასიკვდილოდ ნატყორცი ისარი. გაწბილებული მურმანი ახლა ორივე შეყვარებულს ამეტებს და მათ ხრამში გადაჩეხვას უბირებს. მაგრამ არწივმა უკანასკნელ წამს ჰაერში აიტაცა გაბოროტებული მურმანი და მისგან თვითონვე მიიღო სასიკვდილო ჭრილობა. სამაგიეროდ, მურმანიც, ვერ ასცდა სასჯელს — დაჭრილი არწივის ქანგებს მოწყვეტილი მკვლელო უფსკრულში ჩაიჩეხა. ეს ჭინკების სამეფოა.

მართალია, მურმანის გამოღვევების სცენა ერთობ დაუჯერებელია სცენარში (აბესალომმა და ეთერმა მთელ გზაზე ვერც მურმანი შენიშნეს და ვერც მასთან მებრძოლი, თავდადებული არწივი; შემდგომ კი მკვდარი არწივის დაცემამ აბესალომის ფერხთით არაერთარი ეჭვი არ გამოიწვია. აბესალომს არწივის მკერდში გაყრილი ხანჯალი მაინც უნდა ეცნო. ამდენად, მურმანის ბოროტება საიდუმლოდ დარჩა მოქმედი გმირებისთვის), მაგრამ იგი მძაფრი ექსპრესიით ხასიათდება. აქ ხაზგასმულია, ერთი მხრივ, სიყვარულით თავდავრეუბა, მეორე მხრივ — ბოროტი ძალის აღვირახსნილობა, მესამე მხრივ — მკითხველ-მაცურებლის გატაცება ეპიზოდის ფანტასტიკურობით.

აქვე ავტორმა ხატოვნად გვიჩვენა, რომ მურმანი უძლურაა მხოლოდ ფიზიკური ძალების მოშველიებით. სიყვარულ-ბოზოქრობს მურმანში, აბრმავეებს მას, ძლიერების რწმენას უტეხს. სურვილის შესასრულებლად მურმანი იძულებულია ზებუნებრივ ძალებს მიმართოს, მაგრამ მხოლოდ სხვა საშუალებების მთლიანად ამოწურვის შემდეგ (ხევში ჩავარდნილი მურმანი ჭინკებმა სიკვდილს გამოსტაცეს და შესთავაზეს: „მოგვეცი სული და ეთერი შენი იქნებაო“, მაგრამ მურმანმა მაშინაც უარყო ასეთი გარიგება).

ბოლოს მაინც გატყდა მურმანი: „ჰა, წაილე სული. ოღონდ ეთერი მომეცი“, — მიმართავს იმედგადაწურული შეყვარებულს ჭინკების მეფეს. მიზანმიღწეული ჭინკები ზეიმობენ; ისინი აბუჩად იგდებენ თავიანთ მსხვერპლს, ბოროტად დასცინიან. სცენარში ეს მომენტი ასეა გადმოცემული: „ჭინკების მეფე დასტურად მოითხოვს მურმანის უღვაშის ღერს. იგი ამბობს:

წ ა რ წ ე რ ა : „მოიგლიჯე ერთი ღერი უღვაში და დამიტოვე ნიშნად იმისა, რომ არ უღალატებ მოცემულ პირობას.“

მურმანი უღვაშიდან იწიწკნის ცრთ ღერს და ჰინკას გადასცემს. მეფემ იგი წამსვე აჩვენა ჰინკებს და შენახვა უბრძანა... ჰინკების პროცესიას მოაქვს ცუქნა კუბო, მასში ავღებენ ნადავლს — მურმანის უღვაშს და ზეიმით ასაფლავენ...“

ეს ნაწყვეტი მოგვაგონებს ადგილს მარჯანიშვილის პიესიდან „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“. სადაც ბატონის მათრახს ასაფლავენ. მაგრამ ავტორმა უბრალოდ როდი გაიმეორა ადრე გამოყენებული დეტალი, არამედ იგი შეავსო ეროვნული ელფერიით. უღვაშის ღერის სახით ჰინკებს დაასაფლავენინა უღარსი ადამიანის სინდის-ნამუსი, რაც ხელს უწყობს სულგაყიდული მურმანის კიდევ უფრო შერცხვენას.

წამალნაშოვნი მურმანი მაშინვე არ შესდგომია ჯაღოს გამოყენებას. ესეც მარჯანიშვილისეული შტრიხია. ჯვრისწერის წინ მურმანი ხელმწიფის წყაროსთან მიეპარა სილაღით ადგვილ აბესალომსა და ეთერს. აბესალოში კოცნის მურმანს (ეს ადგილიც დაუჯერებელია, რადგან ამ ხნის მანძილზე მურმანის გადაკარგვა თვალში უნდა სცემოდა აბესალომს).

ამ ეპიზოდში მურმანი და ეთერი რამდენიმე წუთით მარტონი დარჩებიან. სცენარში ვკითხულობთ: „მურმანი ჯერ რიღით, შემდეგ კი თამამად ესაუბრება ეთერს სიყვარულზე. მურმანი მიწაზე ემხოება და ცდილობს, შიშველი ფეხები დაუკოცნოს ქალაშვილს. ეთერი უმაღვე წამოხტება. ხელს ჰკრავს მურმანს და ფეხშიშველა გაედევნება საქმროს. მურმანი მარტო რჩება. მან შენიშნა ეთერის ქოშები, ხელი დაავლო და მხურვალედ დაუწყო კოცნა“.

სცენარში გამოკვეთილად არ ჩანს, თუ რატომ შექმნა ავტორმა ეს ეპიზოდი. იქნებ იმიტომ, რომ მურმანი გამოერკვა და აღარ უნდოდა ჯაღოს გამოყენება; იქნებ მასში გაიღვიძა ადამიანმა და სცადა თავი შეეყვარებინა სატრფოსთვის — ერთხელაც ეცადა ბედი, ამჯერად კეთილგონიერების გამოჩენით (რასაკვირველია, ეს უფრო ცხადად გამოჩნდებოდა ფილმში), მაგრამ ერთი რამ ნათელია: კ. მარჯანიშვილმა გვიჩვენა, რომ მურმანი უზომოდ შეყვარებულია და მხოლოდ სიყვარული ამოქმედებს ასე ავბედითად.

მურმანმა გამოიყენა ჰინკების წამალი: ეთერს საშინელი წყლულებით დაეფარა სახე. თითქოს დამთავრდა მურმანის წამება და დაიწყო აბესალომისა და ეთერის ტრაგედია. მაგრამ ამ დროს ჩაღ-

დება ომი სპარსელებთან და აბესალომი ჯარს წარუძღვება. მურმანი არ მონაწილეობს ომში (ვაჟასთან ეს მოტივირებულია: კინოსცენარში კი — არა) და მწირის სამოსში გახვეული კვლავ ცდილობს ეთერის გადმობირებას იმის შთაგონებით, რომ ღმერთმა არ ინება მისი გადედოფლება, იგი უნდა გაშორდეს აბესალომს და სხვას გაჰყვეს. რასაკვირველია, ეს სხვა მხოლოდ მურმანი უნდა იყოს.

კ. მარჯანიშვილმა იმიტაც გააღრმავა მურმანის სახე, რომ მას ცბიერი კაცის ახალი იარღიეი მიაკრა. ეს გამოიხატა მურმანის მიერ ზელმწიფისადმი მიგზავნილი მწირით (რომელმაც ურჩია და შთაგონა მეფეს შვილ-რძლის გაყრა) და ომიდან დაბრუნებული აბესალომისადმი საშინელი ამბის ვითომ გულნატყენად მაწოდებით: „შენს არ ყოფნაში აქ ერთმა მწირმა ჩამოიარა, რომელსაც ეთერის ამბავი ეზმანა, მაგრამ ვერ გავიმეორებ მის ნათქვამს.“

სინამდვილეში კი მურმანმა ამით აბესალომაც შეამზადა საყვარელ ცოლთან გაყრისათვის. ავტორი პირდაპირ მიგვითითებს მურმანის ცბიერებაზე: „მურმანი ისე აჩვენებს თავს, თითქოს ცდილობდეს, რომ გული არ ატკინოს აბესალომს“. ხოლო, როცა ყველაფერი გადაწყდა და ეთერი დაისაკუთრა, მურმანი წამსვე გამოშვლდა: მან „მედიდურად გაატარა ეთერი ხალხში“, არაფრად ჩააგდო აბესალომის შეღონება და მის მკერდზე სისხლის გამოყოფა.

მაგრამ აქედან იწყება მურმანის ნამდვილი ტანჯვა, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა სრულიად ორიგინალურად წარმოგვიდგინა მეოთხე ნაწილში. ასრულებულმა ოცნებამ ოღნავადაც ვერ დაამშვიდა მურმანი. იგი ნიადგ თრთის შიშისგან და უძლურია უჭინკოდ გაუმკლავდეს სულიერ აბორგებას. ამიტომ იგი იძულებულია კვლავ ჭინკას მიმართოს: „ეთერი ჩემთანაა... მაგრამ აბესალომის მეშინია. იმის დარდიც მკლავს, რომ ეთერი გამეჭკევა... მოდი, მომიხერხე, რომ მშვიდად ვიყო“.

და ამ სიშვილის მოსაპოვებლად მურმანი ებრძვის გაავებულ გველებს, ეთერს აბესალომისეულ ბეჭედს წაართმევს. შეკოჭილს მიიყვანს მიუვალ კოშკში და სენაკში ჩაქეტავს, უკვდავების წყალზე წასვლისას დაემუქრება და სხვ. მაგრამ, როცა ყველაფერი ამო გამოდგა, მურმანი ცოცხლად იმარხავს თავს შეყვარებულთა საფლავებს შორის. ასე თავდება მურმანის უსახელო ცხოვრება, რო-

მელიც კინოსცენარის ბოლო სტრიქონებში. სავსებით ემთხვევა ხალხური ლეგენდის ვარიანტს.

არწივი თ. რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილ ხალხურ ზღაპარში ეთერის დაბადებასა და არწივზე (ორბზე) მხოლოდ ერთ აბზაცშია მოთხრობილი: „ვაშლები შექამა თუ არა, კაცს (ე. ი. ეთერის მამას — გ. ბ.) კანკში ქალი ჩაესახა, მოიჭრა კანკი კაცმა და გადააგუო. სუნზე ორბი მოფრინდა, დაჰყრიყინა კანკს, ჩასქიდა კლანკები და წაიღო თავის ბუდეში, ერთი მაღალი ხის კენწეროზე. კანკიდან გაჩნდა ქალი. უვლიდა ორბი, უზღავდა საკმელს, წავიღოდა, დაივლიდა მთელ ქვეყანას, მოძებნიდა, იპოვიდა, სადაც კარგი საკმელი იქნებოდა, და მოუტანდა. ქალა დღით იზრდებოდა, ისეთა ლამაზი იყო, ისეთი ლამაზი, რომ იმაზე მშვენიერი ამოავალი მზეც არ იქნებოდა“.

კაცის კანკიდან ეთერის გაჩენის ამბავი და მისი გაზრდა არწივის (ორბის) მიერ კინოსცენარში ემთხვევა ხალხურ ვარიანტს, მაგრამ ეს მათს იდენტურობას როდი ნიშნავს. კ. მარჯანიშვილმა გამოახა კინოსცენარისთვის გამოსადეგი სპეციფიკური ხერხები და მოქმედებაში თვალნათლივ წარმოგვიდგინა ბერიკაცის სულიერი განცდები. კანკში ბავშვჩასახულ „ბერიკაცს ძალა გამოეღია, უკვე აღარ შეუძლია სიარული. იგი ჯდება გზის პირას, პატარა ხანჭლით ჭრის სიმსივნეს. კრილობიდან ბავშვი გადმოვარდება. შეძრწუნებული მოხუცი წამოვარდება და გარბის“.

და სწორედ აქ (I ნაწილას დასასრული) მოქმედებაში შემოდის არწივი, რომელიც ავტორმა თავისი ფუნქციით გაააღმაძიურა და საოცრებანი ჩაადენინა. ახლა გარეულ ცხოველებსა და ფრინველებს საგანგებოდა წრთენიან კინოფილმებში „სათამაშოდ“ და ეფექტურადაც იყენებენ;²³ მაგრამ 1925 წელს „გონებაგახსნილი“ არწივის „თამაში“ ფილმში და ისიც ისე, როგორც მარჯანიშვილსა აქვს ჩაფიქრებული, უთუოდ ზეფანტასტიკის სფეროში შედიოდა.

²³ Н. Орлова, Тарнал ищет таланты, газета «Заря Востока», 1973, 6/V (წერილი გადმობეჭდილია ჟურნალიდან „სოვეტსკი ეკრანი“. მანში მოთხრობილია ჩვენი თანამემამულის ტარიელ გაბიაშვილის მუშაობაზე, რომელიც საგანგებოდ კინოფილმებისთვის წერთნის ცხოველებსა და ფრინველებს, მათ შორის, არწივს).

ამაში სავსებით დავრწმუნდებით კინოსცენარის I და II ნაწილების წაკითხვისას. პაერში მონაგარდე არწივმა შენიშნა გზაზე დაგდებული არსება, აიტაცა იგი, მაღალ კლდეზე დაეშვა და სასაუზმოდ მოემზადა. სხვა სცენაში იგივე არწივი ებრძვის შევარდენს და აპარცხებს. სულ ეს არის ის, რაც კინოსცენარში არწივმა გააკეთა მისთვის დამახასიათებელი ჩვევიდან. ყველა დანარჩენი კი არწივის მოქმედებაში ადამიანური ან ზეადამიანურია.

დავიწყით იქიდან, რომ არწივი სასაუზმოდ მოემზადა, ე. ი. ახალშობილი ეთერი უნდა დაეძიძგნა. მაგრამ „უცებ ბავშვმა ხელები შეატოკა, არწივი შეყოვნდა, შემდეგ კვლავ აიტაცა ჩვილი და გაფრინდა“. ფრინველთა მეფე თავის ბუდეში ათავსებს უცხო ნადავლს და „ბავშვისთვის საკვებად მოაქვს ხორცი, ხილი, მაგრამ ჩვილი ყველაფერს ყრის ბუდიდან“. ცოტა ქვემოთ არწივი „ნისკარტით კორტნის ერთ-ერთ ვარსკვლავს და მიაქვს ვარსკვლავის სხივმომცინარე ნატეხი. ბუდე, ბავშვი ტირის... არწივი მოფრინდა და ბავშვს ბარტყავით ჩაუდო პირში ვარსკვლავის ნატეხი. ჩვილი წოვს ვარსკვლავს... არწივი ხმაურით დასტრიალებს თავს...“ ასე აღზარდა არწივმა ეთერი.

მოქმედების დასაძაბავად კ. მარჯანიშვილი ამ დროს პარალელურ სცენებში გვიჩვენებს საოცრებით (ბავშვის ჩასახვა კანკში) რეტდასნმული მონხუცის სირბილს შინისკენ.

ამიერიდან ეთერის ერთადერთი პატრონია კეთილშობილი არწივი და სცენარისტმა მას მშობლიური გრძნობები ჩაუნერგა ეთერისადმი.

როცა არწივმა გაიგო, რომ, ერთი მხრივ, აბესალომი, ხოლო მეორე მხრივ, მურმანი შეყვარებულები არიან ეთერზე და ეთერიც გულგრილი როდია აბესალომისადმი, იგი აფრთხილებს შვილობილს: „ჩემო გოგონა, ნუ უქვრეტ ჭაბუკს. ადამიანთა მოდგმა ვერაგია — იგი მოგატყუებს და მიგატოვებს... დაგიიწყებს“... სწორედ ეს შთაგონება ამოქმედებს ეთერს, როცა იგი იმავე სატყვეებით მიმართავს უიმედოდ შეყვარებულ აბესალომს.

არწივი დარწმუნებულია ადამიანის ვერაგობაში (რაც, თუნდაც მურმანის მაგალითზე გა მოსცადა), მაგრამ იგი მიმნდობია კეთილისადმი. როცა აბესალომმა ფიცი დასდო ეთერის წინაშე და ერთგულების ნიშნად ხანჯლის შვილი გაუწოდა, თვითონ არწივი ჩამოფ-

რინდა ხიდან და თავადვე გადასცა ეთერს. ეთერი შვილივით ემშვიდობება აღმზრდელს და აბესალომს მიჰყვება.

მაგრამ ხიფათს ჭერ არ გაუვლია. ამიტომ შვილობილზე მზრუნველი არწივი მცველად მიჰყვება შეყვარებულებს და მათ სამგზის გადაარჩენს უცალობელი სიკვდილისაგან. საბოლოოდ კი მურმანის ხანჯლით სასიკვდილოდ დაჭრილი არწივი აბესალომის ფერხითთ ეცემა. კეთილი, მზრუნველი და თავგანწირული არწივი სცენარში ისეა წარმოდგენილი, რომ იგი ერთ-ერთ მთავარ გმირად გვესახება და მისი ბედი აბესალომისა და ეთერის ბედზე ნაკლებად როდი გვაწუხებს. ფილმი რომ გადაღებულყო, არწივის „როლი“ უთუოდ რთული იქნებოდა. ყოველივე ეს კი კ. მარჯანიშვილისეულია.

ო მ ი ს კ ა რ ს ე ლ ე ბ თ ა ნ. კინოსცენარში მთლიანად მარჯანიშვილისეულია სპარსელებთან ომის ეპიზოდები. მასში ავტორმა რელიეფურად გამოკვეთა თავდაცვითი ბრძოლა შემოსეულ მტერთან, სამშობლოსა და სარწმუნოებისადმი ერთგულება, ქართველ მებრძოლთა მამაცობა. მეორე მხრივ, მარჯანიშვილმა დაგვიხატა გამძვინვარებულ მტერთა სასტიკი სახეები.

აბესალომის უარით განრისხებული შაჰი შეურაცხყოფილია. „თავხედდა ეს პატარა საქართველო! დიდი ხანია ჩვენი ძლიერება არ უგრძნია“ — კბილებში გამოსცრა შაჰმა და მხედართმთავარს უბრძანა: — წარუძღვები უძლეველ ჯარს და ჭკუას ასწავლი ქართველებს.“ ეს „ჭკუის სწავლება“ მძივე ბრძოლად დაუჯდა საქართველოს, მაგრამ ხალხი ერთსულოვნად აღსდგა მტრის წინააღმდეგ.

მოძალადის უცაბედმა თავდასხმამ მშობლიური ადგილებიდან აჰყარა ქართველები. „სპარსელი ჯაროსკაცებო ფეხდაფეხ მისდევენ გაქცეულ მოსახლეობას და სიცოცხლეს უსწრაფებენ.“ მტრები ტყვე ქართველებს აძალებენ... ნახევარმთავარისადმი თავყანისცემას. ურჩებს აწამებენ... ასახიჩრებენ. ისინი „ძარცვავენ და ცეცხლს უკიდებენ ტაძრებს“. აბესალომი ტყვედ ჩავარდა კიდეც. მაგრამ უტენია სამშობლოს დამცველთა ნებისყოფა.

საყურადღებოა, რომ კ. მარჯანიშვილმა კინოსცენარში მრავალგზის დაუკავშირა ერთმანეთს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებნი და ისინი ერთ მთლიან ძალად წარმოგვიდგინა როგორც ბრძოლაში, ასევე მშვიდობიანი ცხოვრების პირობებში. ბუნებით

ინტერნაციონალისტმა მარჯანიშვილმა ქართული ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებში იქადაგა თავისი სამშობლოს ხალხთა მტკიცე მეგობრობა, ასახა მათი ყოფაცხოვრების კოლორიტული სურათები (გავიხსენოთ მომენტები, როცა ბერიკაცი აჭარაში მიემგზავრება მკითხველს, ან როცა ხელმწიფის შიკრიკები აბესალომის საცოლის აღმოსაჩენად დადიან კახეთში, სვანეთში, გურიაში, სამეგრელოში, ან როცა დატყვევებულ აბესალომის დასახსნელად ერთბაშად აღსდგებიან ფშაველთა, ხევსურთა, სვანთა, იმერელთა, გურულთა, მეგრელთა რაზმები).

საბრძოლო პერაპეტები კინოსცენარში მოკლედ და ვამოხსახველადაა ჩართული. ბრძოლაში მონაწილეობს ყველა, ბერ-მონაზვნებისა და ქალების ჩათვლით, რომლებიც ნებისმიერ საშუალებას იყენებენ მომხდური მტრის გასანადგურებლად (მომავალ ფილმში მეტად საინტერესო იქნებოდა, მაგალითად ბერ-მონაზვნებისა და ქალების ბრძოლა მღვიმეებში, აღუღებელი წყლისა და ქვების გამოყენებით, ასევე ქართული ლაშქრის მიერ მდინარის გადალახვა ქარაფებს შორის დაკიდული ხილით, აგრეთვე ტიკებით, სცენა — ქართველთა ბანაკის საგუშაგო, ორმოში ჩაგდებული აბესალომის დახსნა და სხვა). ქართველები იოლად როდი იმარჯვებენ. ბრძოლის სცენებზე დაჰაჯერებელია და მიმზიდველი, ამასთან, გამორჩეულია ყოველგვარი გულუბრყვილობა.

ბოროტი ძალები. კ. მარჯანიშვილმა თავის ნაწარმოებს შეუნარჩუნა ზღაპრის, ლეგენდის ნიშან-თვისებები. აკი თვითონვე განსაზღვრა ჟანრიც — დრამატული ლეგენდა (მარჯანიშვილის ლიტერატურული შრომების სიაში „აბესალომ და ეთერი“ კინოპოემადაც იხსენიება).

სცენარში ზღაპრულ-ლეგენდურია ეთერის გაჩენა, არწივისა და ეთერის ურთიერთობა, სასწაულმოქმედებანი (ეკლესიის კარებზე კენჭის მიკვრა, შვილის გასაჩენად ვაშლებით „წამლობა“, მურმანის მიერ ციხესიმაგრეების აგება და სხვა), მაგრამ ზღაპრისთვის დამახასიათებელი მომენტებიდან ნაწარმოებში ყველაზე ჭარბადაა გამოყენებული ბოროტი ძალების მოქმედება, რომელიც ძირითადად კინეკების სახითაა წარმოდგენილი. ამ მომენტს „აბესალომ და ეთერი“ შექმნილ თითქმის ყველა ნაწარმოებში ვხვდებით (გარდა ი. მო-

საშვილის კინომოთხრობისა). ხალხურ ქმნილებაში ფიგურირებს ეშმაკი, პ. მირიანაშვილის ლიბრეტოს პირველ ვარაიანტში — ბელარ ეშმაკი, ვაჟასთან — კუდიანი დედაბერი და ქაჯები, კ. მარჯანიშვილთან — ჭინკების მთელი ხროვა, მათივე მეფის ხელმძღვანელობით.

ხალხური ლეგენდის მიხედვით წარმოდგენილი ურთიერთობა მურმანსა და ეშმაკს შორის ზემოთ უკვე მოვიხსენიე მურმანს და ხასიათებისას. კ. მარჯანიშვილს ხალხურიდან უსესებოა ფეტვას შეყრის მომენტი (ხალხურში ეს იწვევს ეთერისთვის მკბენარების დახვევას, კინოსცენარში კი — ეთერის სახის დაწყულულებას), სხვა მხრე მარჯანიშვილს ყველაფერი საკუთარი მწერლური ფანტაზიით შეუქმნია. ნიშანდობლივია ისიც, რომ კოტესთან ეშმაკი (ჭინკა), როგორც ავსულა, თვითონ ცდილობს ადამიანის (მურმანის სახით) დათრგუნვას და ამისთვის დიდ ენერჯიასაც ხარჯავს. ე. ი. ადამიანი კი არ მიღატკის ბოროტ ძალებთან დამეგობრებისაკენ, არამედ გამოუვალ მდგომარეობაში ვარდება და საბოლოოდ ემორჩილება მას. ორივე შემთხვევაში უწმინდური ძალა გამოყენებულა მონის მი-საღწევ საშუალებად.

მიუხედავად იმისა, რომ კინოსცენარში მურმანი თავიდანვე უარყოფით გმირადაა წარმოდგენილი, იგი სამარცხვინოდ მიიჩნევს ჭინკასთან დანაშაულებრივი კავშირის დამყარებას. აქ მარტო სულის ძნელად დათმობის საკითხი არ დგას, თუმცა ესეც თავისთავად სამძიოა. მარჯანიშვილს უნდოდა ეჩვენებინა, რომ ბოროტი ადამიანი ვერ დაამარცხებს სპეტაკ სიყვარულს გარეგანა, ზებუნებრივი ძალების გარეშე. ხოლო ამ ძალების გამოყენება, თუნდაც უკიდურეს შემთხვევაში, ერთიათად უსვამს ხაზს მურმანის უარყოფითობას.

ჭინკებისთვის სულის დათმობით მურმანი დაკნინდა, დაეცა, არარაობად იქცა; იგი ღელავს და მუდმივ შიშშია, რომ ან აბესალომე წაართმევს ეთერს, ან თვითონ ეთერი გაექცევა:

ჭინკები და მათი მეფე ყველა ღონეს ხმარობენ მურმანის სულის ხელში ჩასაგდებად (ეს უზუნაესი ნეტარებაა მათთვის), ხოლო როცა სულის ჩასაბარებლად მოსულ მურმანს ნახავენ, აბუჩად იგდებენ მას, დასცილიან, აპამპულებენ (ასეა ვაჟასთანაც). აი, ეს ეპიზოდი სცენარიდან: „ღამე უდაბურ ხეობაში. მურმანი ეძებს ჭინკების სამყოფელს, სასოწარკვეთით უხმობს მათ, მაგრამ განზრახ გატრუნული ჭინკები ხმას არ იღებენ.

მსხვილად: სასოწარკვეთით მყვირალი მურმანის სახე.

მსხვილად: განაბული, მოხითხითე ჭინკების ხროვა.

...მურმანი ყვირის, ჭინკებს უხმობს. მაგრამ ხედავს, რომ ამოვლ ირჯება“...

მურმანის ყოყმანი დაძლიებულია. ამ მომენტიდან მის ბედს ავსული ჭინკები განაგებენ და მურმანიც მათი რჩევისამებრ მოქმედებს. „მიადექ ცხრა ქარაფს, იპოვე ცხრა გველის ცხრა ბუდე, იქიდან აიღე გველის ცხრა კვერცხი, დააგორე ისინი ცხრა მთის ფერდობიდან და აღმოცენდება ცხრა მიუდგომელი ციხესიმაგრე. მათ შუაში ჩამარხე ეთერის ცრემლები და იქვე გაჩნდება ბროლის კოშკი. იქ ვერავინ შეაღწევს შენთან და ეთერიც ვერ წაგივა“, — ბრძანებს ჭინკა და შიშით შეპყრობილი მურმანი ებრძვის გველებს, მოიპოვებს ცხრა კვერცხს და თითქოს მშვიდდება.

ხალხურ ვარიანტში ბოროტი ძალის ნამოქმედარი საბოლოოდ მარცხდება მურმანის სახით. თვით ეშმაკსაც კი შესზარავს ორი მშვენიერი არსების — აბესალომისა და ეთერის უღვთო სიკვდილი და აცხადებს: „სულითაც ცხონდებიანო!“ ეს იყო ხალხის გენიით შექმნილი განაჩენი ეშმაკის სულიერად დამარცხებისა. კინოსცენარში კი ეს მომენტი უფრო სხვა კუთხითაა გადმოცემული — მურმანიც იღუპება და მიწასთან სწორდება ჭინკათა გრძნეულებით შექმნილი ცხრა ციხესიმაგრეც. ამით ავტორმა თუმცა ფიზიკურ-სულიერად ვერ დასაჯა ავსულები, მაგრამ გააქრო მათი ნამოქმედარი. ე. ი. ქვეყნად კვლავ რჩება ბოროტება, მაგრამ მას საბოლოო გამარჯვება არ უწერია. ეს განზოგადებული რწმენა წითელ ზოლად გასდევს მთელ ნაწარმოებს.

წ ე ს - ჩ ვ ე უ ლ ე ბ ა ნ ი. იმავე 1925 წელს, როცა ეს კინოსცენარი შეიქმნა, კ. მარჯანიშვილი წერდა: „მე ვფიქრობ, რომ ჩვენი კინოსურათების პირველი ამოცანა უნდა იყოს ძველი ყოფაცხოვრების ადათების და ზნე-ჩვეულების აღბეჭდვა... ქრება ძველი ტიპები, იცვლება ცხოვრება, იქმნება ახალი ყოფა და მალე ძველი ჩაბარდება ისტორიას. დღეს კი, ვიდრე გვიან არ არის, ყოველივეს ევროპული სახე არ მიუღია, უნდა აღვბეჭდოთ ჩვენი ქვეყნის ყოველი კუთხე; რომელაც სავსეა მდიდარი კოლორიტით, ნაირ-ნაირი ფერებით.“

რამდენი ძველი ლეგენდით, ზღაპრით, თქმულებით არის სავსე ჩვენი ქვეყანა, რომელიც არა აქვთ სხვა ქვეყნებს. ყოველთავე ეს უნდა მოგროვდეს, უნდა შეგვკრიბოთ კინობიბლიოთეკაში, ვიდრე ჯერ კიდევ გვიან არ არის. ეს ჰეშმარიტად იქნებოდა დიდი კულტურული საქმე და უფრო საინტერესო — უცხოელთათვის, ვიდრე ჩვეულებრივი კინორომანები და კინოშემთხვევები, რომელიც ტრაფარეტია ყველგან“²⁴.

ეს ამონაწერი მკაფიოდ მიგვითითებს იმ ამოცანებზე, რომლებსაც კ. მარჯანიშვილი უსახავდა ქართულ ეროვნულ კინემატოგრაფს.

1925 წლამდე ჩვენი რესპუბლიკის საბჭოთა კინო სულ რამდენიმე მხატვრულ ფილმს ითვლიდა ქართული ცხოვრებიდან („არსენა ჯორჯიაშვილი“, „მოდღარი“, „მამის მკვლელი“, „სამი სიცოცხლე“, „ქარიშხლის წინ“, „ვინ არის დამნაშავე“. ამას ემატებოდა სამოქალაქო ომის თემატიკაზე შექმნილი „წითელი ეშმაკუნები“, რომელიც ქართულ თემაზე არ იყო აგებული, მაგრამ მასშტაბურად უპასუხებდა ეპოქის საერთო მოთხოვნებს).

როგორც ვხედავთ, ამ ფილმების საგრძნობი ნაწილი ქართული მხატვრულ ნაწარმოებების ინსცენირებითაა შექმნილი. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის კორა წერეთლის შენიშვნით, „საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და განმტკიცების წლებში საქართველოში მომუშავე კინემატოგრაფისტებმა მოიწადინეს ღრმა სოციალურა პრობლემატიკით გაჯერებული ქართული ლიტერატურის კლასიკური ნაწარმოებების ეკრანზე გადაღება“²⁵. ამავ საკითხზე უფრო ვრცლად და კრიტიკულად შეჩერდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ოლღა თაბუკაშვილი თავის წიგნში „ნიკოლოზ შენგელაია“. იგი წერს: „ქართული საბჭოთა კინოს ხუთი წლის არსებობის მანძილზე სახკინმრეწვის ძირითად პროდუქციას შეადგენდა ლიტერატურული პირველწყაროს მიხედვით დადგმული ფილმები (ოცდაერთი სურათიდან — თორმეტი). ეკრანზე ხელის ერთი მოსმით გადააქონდათ ეგნატე ნინოშვილის, დანაელ ჭონქაძის, ალექსანდრე ყაზბეგის, გიორგი წერეთლისა და სხვათა ნაწარმოებები. 1921-1926

²⁴ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. 1, გვ. 206-207.

²⁵ კორა წერეთელი, ქართული საბჭოთა კინო, თბ., „ხელოვნება“, 1971, გვ. 9.

წლებში გამოშვებული მუხჯი ფილმი-ეკრანიზაციები (ივანე პერეს-ტრანის -სურამის ციხე“, „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, ამო ბეკ-ნაზარო-ვის „მამის მკვლელი“, ვლადიმერ ბარსკის „მოძღვარი“, „არსენა ყაჩაღი“ და ა. შ.) მეტ-ნაკლები წარმატებით ნაწარმოების სიუჟე-ტის მხოლოდ ილუსტრირებით იფარგლებოდნენ და სურვილსაც კი არ იჩენდნენ ჩაწვდომოდნენ მწერლის მსოფლმხედველობას, ნაწარ-მოებთა სოციალური კონფლიქტების სიღრმეს.

აღმოსავლეთის ხალხების ყოფის რომანტიკით, ყალბი ეგზოტი-კით, გმირთა თავგადასავლებით გატაცებული ავტორები, აღმოსავ-ლურ თემატიკას ნერგავდნენ და ეკრანის მიღმა ტოვებდნენ ნაწარ-მოებდის სოციალურ არსს.

20-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოში ამ მხრივ გამონაკ-ლისს წარმოადგენდა კ. მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვა-ლი“ (1927). ამ ფილმში პირველად სცადა კ. მარჯანიშვილმა ქარ-თულ კინოში გამოეკვეთა სოციალური კონფლიქტი და რეალისტურ-რად დაემუშავენინა ეროვნული ხასიათება²⁶.

მოუხედავად ამისა, ო. თაბუჯაშვილი დამსახურებას არ უქარგავს ოციანი წლების სცენარისტებსა და კინორეჟისორებს: „თუმცა ეგ-რეთ წოდებული ფილმი-ეკრანიზაციები მიაშიტი და სუსტი იყო, — აღნიშნავს ავტორი, — დღეს მაინც ჩანს, რომ ახალგაზრდა ქართულ კინემატოგრაფიაში მათ ეროვნული თემატიკის განმამტკიცებელი კეთილშობილური როლი შეასრულეს. ქართველ მწერალთა ნაწარ-მოებების ეკრანიზაციები დიდი წარმატებით სარგებლობდა მაყუ-რებლებში. თითოეული მათგანი გამოსვლისთანავე თანდათანობით ავიწროებდა ეკრანზე გაბატონებულ უცხოურ აბდაუბდას და ამით გზას უკაფავდა ქართულ თემატიკას.“

ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ პერიოდში კინოდრამატურგია ერთობ სუსტად გამოიყურებოდა, სახკინმრეწვის ტექნიკური აღჭურვილო-ბა ღარიბი იყო, ხოლო კინორეჟისორთა კადრები — თვითნასწავლი.

ასეთ ღროს კ. მარჯანიშვილის ზემოაღნიშნული მოწოდება განსა-კუთრებულ მნიშვნელობას იძენდა, რადგან იგი მოითხოვდა ქართვე-ლი ერისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების, ქვეყნის ყოვე-

²⁶ ო ლ და თ ა ბ უ კ ა შ ვ ი ლ ი, ნიკოლოზ შენგელაია, თბ., „ხელოვნება“, 1974, გვ. 45.

ლი კუთხის, მისი მდიდარი სულიერი საგანძურის შეკრებასა და კინოფილმზე აღბეჭდვას. ცხადია, ეს დიდი ეროვნული საქმე იყო და უფრო სასარგებლო ჩვენთვისაც და უცხოელებისთვისაც, ვიდრე დაბალ დონეზე გადაღებული კინორომანები, ტრაფარეტული მოდგომა ქართული კინოხელოვნებისადმი.

კ. მარჯანიშვილი საქმით პასუხობდა ამ ამოცანას. იგი ღრმად ეცნობოდა და სწავლობდა, ხოლო შემდეგ პრაქტიკულად იყენებდა ყოველივე ეროვნულს, მისი მშობლიური ხალხისათვის დამახასიათებელ წეს-ჩვეულებებს თავის თეატრალურ და კინომოღვაწეობაში, რისი მაგალითებიც უხვად გვხვდება მის დაუდგმელ კინოსცენარებსა („აბესალომ და ეთერი“, „როსტევენი და ქეთევანი“) თუ ფილმებში („ქარიშხლის წინ“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“).

ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა კინოსცენარი „აბესალომ და ეთერი“. უძველესი ლეგენდის საფუძველზე შექმნილ ამ ნაწარმოებში ავტორმა ხატოვნად დაგვიხურათა კალოობა, ხვნა, რთველი, ყურძნის წურვა, ქვევრების რეცხვა, ჩურჩხელების ამოვლება, საეკლესიო ღღესასწაული, ქრისტიანული რიტუალი, ბაზრობა, ცეკვა-თამაში, სპორტული ასპარეზობა (ქიდაობა, ნიშანში სროლა, ჯირითი), პურის ცხობა თონეში, მეცხვარე მწყემსთა შრომითი საქმიანობა; მოგვცა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის კოლორიტული სურათები, ამავე კუთხის ტაძრები, მათთვის დამახასიათებელი ჩაცმულობა, ხელმწიფის სასახლის კარი, ნადირობის სურათები, ელჩების მიღება-გასტუმრება, საპატარძლოების მოწვევა და გასინჯვა, ერთგულების დამტკიცება სატრაფოსთვის ხანჯლის ჩუქებით, მეფისა და დედოფლის მიერ საპატარძლოს მიღება-დალოცვა, სამეფო კარზე პატარძლის წარდგენა, ჯვრისწერა, ქორწილი, სულის დათმობა ეშმაკისთვის, ჯადოსნობით გამოწვეული საშინელებანი, ინფორმაციის მიწოდება ჩირაღდნების ანთებით (მტრის თავდასხმისას), საჯარო განქორწინების სურათები, დაკრძალვის ადრატ-წესები და სხვა.

როგორც ვხედავთ, ყოველივე ეს ბევრიც კი არის ერთი ნაწარმოებისთვის, მაგრამ კ. მარჯანიშვილს სწყუროდა ფართოდ წარმოედგინა თავისი ერი, ხაზი გაესვა მისი ყოფაცხოვრების მნიშვნელოვანი მომენტებისთვის. ეს ამოცანა მშვენიერად არის გადაწყვეტილი მის კინოსცენარში „აბესალომ და ეთერი.“

კომპოზიცია. კ. მარჯანიშვილის ამ ნაწარმოებში საინტერესოდ იშლება სიუჟეტი. „სცენარი დინამიურად და წარმტაცად არის დაწერილი, — შენიშნავს ე. გუგუშვილი, — ავტორი გრძნობს მომავალი ფილმის კადრების მონაცვლეობას, მის რიტმულ სტრუქტურას. ეპიზოდები სწრაფად ენაცვლებიან ერთმანეთს, დინამიკა და რიტმი იქმნება ეპიზოდების კონტრასტული შენაცვლებით... ქორწინების ზეიშს ენაცვლება მტერთა შემოსევის ტრაგიკული კადრები, მოლხინეთა სიხარულს, სატრფოთა ბედნიერებას ჩრდილავს ეთერის დასნეულება. ეს ხერხი მარჯანიშვილისთვის მაშინ ახალი და პრაქტიკით შეუპოვებელი ხერხი იყო. შემდგომში მან იგი ბრწყინვალედ გამოიყენა თავის ფილმებში“²⁷.

კოტესეული „აბესალომ და ეთერი“, კომპოზიციის თვალსაზრისით, მშვენივრადაა შეკრული. I ნაწილი (მოხუცი ცოლ-ქმრის ცხოვრება, ეთერის გაჩენა, არწივის მიერ ეთერის აღზრდა) მთლიანად პროლოგია. სხვათა შორის, თვით კ. მარჯანიშვილი ასე უწოდებს თავის კანოსცენარის ამ ნაწილს: „პროლოგი (როგორ გაჩნდა ეთერი)“. ექსპოზიცია იწყება II ნაწილში (აბესალომისა და მურმანის პირველი შეხვედრა ეთერთან). კვანძი ისკვნება ამავე ნაწილში (ეთერის თანხმობა აბესალომის ცოლობაზე, მურმანის მიერ შეყვარებულთა სასიკვდილოდ გამეტება). სცენარის კულმინაციურა ნაწილია აბესალომისა და ეთერის განქორწინება, მურმანის მიერ ეთერის ხელში ჩაგდება (III ნაწილი). კვანძი იხსნება ეთერისა და აბესალომის უკანასკნელი შეხვედრითა და მურმანის წასვლით უკვდავებას წყლის მოსატანად (IV ნაწილი). ეპილოგია ამბავი აბესალომის, ეთერისა და მურმანის სიკვდილისა, მათ საფლავებზე იის, ვარდისა და ასკილის ამოსვლისა.

აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ კანოსცენარის თითოეულ ნაწილს შეიძლება გამოეძებნოს საკუთარი ექსპოზიცია, კვანძის გასკვნა, კულმინაცია და კვანძის გახსნა.

²⁷ ეთერ გუგუშვილი, „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, 15 სექტემბერი; აგრეთვე, ნაწილობრივ, მისივე წიგნი კოტე მარჯანიშვილი, გვ. 449.

„აბესალომ და ეთერი“ კ. მარჯანიშვილის პირველი დამთავრებული კინოსცენარია²⁸. გარდა მისი დაწერის თარიღისა, ამას ისიც გვაფიქრებინებს, რომ თვითონ ავტორი თავისი ლიტერატურული შრომების ნუსხაში კინოსცენართა ჩამოთვლას სწორედ ამ ნაწარმოებით იწყებს.

სცენარის ლიტერატურული ღირსებები, მისი კინემატოგრაფიულობა ხაზგასმით აქვთ აღნიშნული მკვლევარებს. კ. გოგოძე წერს: „მიუხედავად იმისა, რომ სცენარი (იგულისხმება „აბესალომ და ეთერი“ — გ. ბ.) ქართულ კინოში კოტე მარჯანიშვილის მოსვლის პირველ წელსაა დაწერილი, იგი თავისი სპეციფიკური თვისებებითა და სასცენარო ჩაწერის ტექნიკის თვალსაზრისით სრულიად მომწიფებული ოსტატის ნამუშევრის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამის საფუძველს... იძლევა მეტყველი კინემატოგრაფიული დეტალები, რომლებიც სცენარში უხვად არის გამოყენებული“²⁹.

გ. ხარატიშვილი დადებით შეფასებას აძლევს საერთოდ კ. მარჯანიშვილის დაუდგმელ სცენარებს და, რასაკვირველია, მხედველობაში აქვს „აბესალომ და ეთერიც“: „საქართველოს სათეატრო მუზეუმში დაცულია მისი (კ. მარჯანიშვილის — გ. ბ.) განუხორციელებელი სცენარები, რომელთა გაცნობა გვარწმუნებს, რაოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა რეჟისორი სცენარს, როგორც საფუძველსა და პირველ წყაროს“³⁰. საგულისხმოა მისივე აზრი იმასთან დაკავშირებით, რომ კ. მარჯანიშვილმა, „ქართული მხატვრული კინემატოგრაფიის ფუძემდებელ ა. წუწუნავასთან ერთად, განსაზღვრა ქართული კინოს ეროვნული მიმართულება“.

მართლაც, „აბესალომ და ეთერში“ ჩანს მომწიფებული ოსტატის ხელი და პირველსავე დასრულებულ სცენარში განსაზღვრულია ქართული კინოს ეროვნული მიმართულება.

ამ კინოსცენარის მიზანდასახულობა, მისი იდეური მრწამსია

²⁸ სამწუხაროდ, ე. გუგუშვილს, წიგნში კოტე მარჯანიშვილი, იგი მიუჩნევია და უმთავრებელ სცენარად (გვ. 449) და შეცდომით მიუთითებია მისი საარქივო ნომერი 11500 (უნდა იყოს 11501).

²⁹ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 11, გვ. 41.

³⁰ იქვე, № 9, გვ. 26.

(როგორც ამ თემაზე შექმნილი ყველა ნაწარმოებისა) სპეტაკი სიყვარულის გამარჯვება, მისი დაუთრგუნველობა ბოროტი ძალებისაგან, ზეიმი უკვდავებისა. მაგრამ ამასთან კ. მარჯანიშვილმა გაათართოვა თემატიკა, სცენაში ჩააქსოვა ეროვნული თვითმყოფადობისა და პატრიოტიზმის მძლავრი გამოვლინება, რაც ახალ შუქს მატებს ლეგენდის ტრადიციულ იდეას.

ცხადია, „აბესალომ და ეთერი“ შექმნილია მუნჯი კინოს სპეციფიკის გათვალისწინებით. ამიტომ სცენარში დამატებითი სიტყვიერი მასალა მხოლოდ წარწერებშია გამოყენებული, დანარჩენი კი მოქმედების გაშლასა და მის აქტიორულ განსახიერებას ემსახურება. უნდა ითქვას, რომ წარწერები (ტიტრები) შექმნილია ლაკონურად და. წესისამებრ, გვეხმარება შექმნილი სიტუაციის გარკვევაში. ამასთან მოხსნილია წარწერის დუბლირება მოქმედებით, რაც ნიშანდობლივი იყო 20-იანი წლების კინოფილმებისათვის.

„აბესალომ და ეთერი“ შექმნილია მაშინდელი კინოდრამატურგიის ყველა ნიშნის დაცვით. იგი ძირითადად დაყოფილია სცენებად (კადრებად), თუმცა ყველგან არ არის მითითებული კადრის ნომერი. ამასთან, კ. მარჯანიშვილის ეს ნაწარმოები არ არის წმინდა ლიტერატურული სცენარი, არამედ ნარევი ლიტერატურულ-სარეჟისორო სცენარისა.

ახლა ძნელია გადაჭრით თქმა იმასა, რომ ამ სცენარიდან უთუოდ ბრწყინვალე ფილმი გამოვიდოდა ქართული კინემატოგრაფიის მაშინდელი ტექნიკური აღჭურვილობის „დახმარებით“, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: სცენარი იძლეოდა კარგი, ეროვნული კოლორიტით აღსავსე ფილმის დადგმის საშუალებას. გ. ბუხნიკაშვილი წერს, რომ სცენარში „სიუჟეტი საინტერესოდ არის გაშლილი და შესაძლო იყო რიგიანი კინოფილმი გამოსულიყო“. ე. გუგუშვილიც იგივე აზრისაა და აცხადებს: „ადვილი წარმოსადგენია, რა სანახავი იქნებოდა ყოველივე ეს შომაველ ფილმში!“

უნდა გავიხსენოთ კიდევ ერთი მაღალი შეფასება მარჯანიშვილისეული „აბესალომ და ეთერისა“, რომელიც ისევ კ. გოგოძეს ეკუთვნის: „რაც შეეხება სცენარებს „ამოკი“ და „აბესალომ და ეთერი“, ეს ორი სცენარიც კი საკმარისია იმისათვის, რომ განსაზღვრულ იქნეს, თუ რა შემოქმედებითი სიღრმითა და ძალით გრძნობდა თეატრის ეს დიდოსტატი (ე. ი. კ. მარჯანიშვილი — გ. ბ.) კინემატო-

გრაფს, თუ რაოდენ დიდი იყო მისი ნოვატორული ძიებანი ხელოვნების ამ სფეროში, რაოდენ პერსპექტიული და დიდი მომავლისა იყო მისი შემოქმედება კინოში“³¹. განხილული სცენარის მაგალითზე შეუძლებელია არ დაეთანხმო ამ მართებულ მოსაზრებას.

საინტერესოა თვით კოტე მარჯანიშვილის დამოკიდებულება საკუთარი კინოსცენარისადმი. ამ მხრივ მის ნაწერებში ორიოდ ცნობა მოგვეპოვება. პირველ მათგანში იგი ექვს გამოთქვამს და 1925 წლის 23 დეკემბერს სცნობებს მეუღლეს — ნ. ჟივოკინისა და ვაჟიშვილს — კონსტანტინეს: -სახკინმრეწვა მიიღო „აბესალომ და ეთერის“ ჩემი სცენარი, მაგრამ დადგმა ისე ძვირი ჯდება, რომ შეუძლებ თუ არა მის განხორციელებას, არ ვიცი“³².

როგორც ცნობილია, გამართლდა კოტეს ექვები. ფილმი მართლაც არ დადგმულა, ხოლო რა მიზეზით, ზუსტად არ არის დადგენილი.

მეორე ცნობაში კ. მარჯანიშვილი კინოსცენარის დაწერიდან მთელი ექვსი წლის შემდეგ (1931 წლის 17 თებერვალი) მოსკოვიდან წერდა ელ. დონაურს: „...ძალიან ვბრაზობ საკუთარ თავზე, რომ არავითარი ნაწერა არ წამოვიღე თან. გუშინ გავიხსენე ჩემი „აბესალომ და ეთერი“ და შორიდან ძალიან მომეწონა“³³...

ამდენად, ცხადი ხდება, რომ კოტეს ძალიან უყვარდა თავისი „აბესალომ და ეთერი“ და წუხდა მის დაუდგმელობას. და ეს საწყენია არა მარტო ავტორისთვის, არამედ მისი შემოქმედების მოტრფიალეთა და, საერთოდ, ქართული კინემატოგრაფიისთვისაც.

* * *

ახლა გავეცნოთ შალვა დადიანის ხელნაწერს — „აბესალომ და ეთერის“ ტექნიკური ჩანაწერები“³⁴. ეს საბუთი გვარწმუნებს, რომ შ. დადიანი კარგად იცნობდა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარს „აბესალომ და ეთერი“. მეტოც. მას უშუალო მონაწილეობა მიუღია მო-

³¹ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 11, გვ. 40.

³² კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. 1 გვ. 288.

³³ იქვე, გვ. 302.

³⁴ თქმსა, ფონდი I, საქმე 11, ხ — 11276/758; ამ ხელნაწერზე მიმითითა ლედი კაპანაძემ.

მავალი ფილმის გადაღებასთან დაკავშირებულ მოსამზადებელ სამუშაოებში. გარდა ამისა, შ. დადიანს ფილმში უნდა შეესრულებინა მეფის როლი. ხელნაწერის მეოთხე გვერდზე (ვნომრავ მხოლოდ დაწერილ გვერდებს. ხელნაწერი შედგება 12 გვერდისაგან. აქედან მეორე, მეცხრე და მეთათე გვერდები ცარიელია). შ. დადიანი წერს:

„ამ განყოფილებაში მონაწილეობენ:

- მეფე შალვა
- დედოფალი დავითაშვილი ნ.
- აბესალომი დავითაშვილი გ.
- მისი და იოსავა
- მურმანი
- სახლთუხუცესი ხორავა
- ეთერი
- ჭინკა
- შაჰი
- ელჩი შაჰისა “

(ამ განყოფილებაში შ. დადიანი გულისხმობს კინოსცენარის II ნაწილს).

შ. დადიანს ასევე ჩამოთვლილი ჰყავს I ნაწილის მოქმედი პირები და ზოგერთი შემსრულებელი. ხელნაწერის მეექვსე გვერდზე აღნიშნულია:

„ამ განყოფილებაში მონაწილეობენ:

პერსონაჟები

- 1. უშვილო დედაბერი
 - 2. უშვილო მოხუცი
 - 3. მათხოვარი
 - 4. აჭარელი მკითხავი ქალი
 - 5. მეფილუგე (მენავე — გ. ბ.)
 - 6. პატარა ეთერი
 - 7. მწყემსი
- } ცოლ-ქმარნი

III. შენიშვნა. დედაბერი — საფაროვის ქალი

მოხუცი — უორჯოლიანი

მათხოვარი —

აქარ[ელი] მკითხავი — ჯავახიშვილი

მეფილუგე — ნამდვილი

მწყემსი — “

ხელნაწერის ავტორი მერვე გვერდზე სათანადო შენიშვნებით იძლევა „აბესალომ და ეთერის“ I ნაწილის მოკლე შინაარსს, რომელიც ემთხვევა მარჯანიშვილისეულ კინოსცენარს:

„I. წყაროსთან (4) დედაბერი ჩაერევა საერთო სცენას და ეფერება ბავშვებს (6). შემდეგ წყალი მოაქვს სახლში, გზაზე შეხვდება ქმარს (7) სხვებთან ერთად, რომელნიც საქონელს მიერეკებიან და ორივენი წამოვლენ სახლში, სადაც ივანშემებენ (8).

შენ. აქ უნდა გამოირკვეს (ამ სცენაში), რომ ისინი უშვილონი არიან. დედაბერი სხვების დახმარებით ჩურჩხელებს აკეთებს.

შენ. ამ სცენას დაჩქარება უნდა.

და ბავშვებს ეფერება კვლავ“...

შ. დადიანის ხელნაწერში მითითებულია ატელეისა და ნატურაზე გადასაღები ადგილები, სატრიუკო და ყოფაცხოვრების ამსახველი მონაკვეთები და სხვა. ამავე დროს, აღნიშნულია, თუ რომელ გეოგრაფიულ პუნქტში იწარმოებს ნატურაზე გადაღება.

მაგალითად, მეოთხე გვერდზე ვკითხულობთ:

„ამგვარად, მოქმედება სწარმოებს უფრო ატელიეს შემწეობით (რუბრიკები 4, 6 და შემდეგ სულ 13-მდე).

დანარჩენი შეიძლება გარეთ, მაგრამ ცოტა რამ იქაც გასაკეთებელია, როგორც მაგ. სასახლის ეზოს კიშკარი და ბუდიანი ხე.

სატრიუკოა ჰაერი და საერთოდ არწივის სცენები.“

ან:

„მოქმედება იწარმოებს

V. 4, 6, 7, 8, 16 კახეთში (ანაგა)

39, 41, 42 სიღნაღის გადასახედი.

ქართლის გადასახედი, ლიხის მთასთან, ხეობა ბორჯომის და შემდეგ აჭარა.

50, 51, 54 ბათომთან, მის მიდამოებში ან ანაკლიაში და სხვა დანარჩენი მოგზაურობა მოხუცის მთავრდება ერთ ალაგას საღმე ზღვის პირას. დანარჩენი ატელიეში“ (გვ. 7—8).

ავტორი მიუთითებს აგრეთვე, რომ სატრიუკო გადაღებები ატელიეში უნდა განხორციელდეს. ხელნაწერში ასევე განსაზღვრულია შემსრულებელთა და საჭირო ტანსაცმლის რაოდენობა კადრების მიხედვით:

„IV. თანამშრომლები:

№ 4-ში	20	} სხვადასხვა	ბავშვები	15	} ერთი და იგივე
7-ში	40		„	15	
16-ში	5		„	7	

39-ში ქართველები სხვადასხვა კუთხის. 9 აუცილებელი.

45-ში მკითხვეთან მოსული 15 აჭარელი ტიპები.

ტანისამოსი

4-ში	37	33-ში	1
7-ში	55	39-ში	9
16-ში	12	45—16“	(გვ. 6-7),

შ. დადიანის ჩანაწერების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მზად ყოფილა დეტალურად დამუშავებული სარეჟისორო სცენარი. ავტორის მითითებით, პირველ რიგში, შეიძლება 4, 6-7, 16, 34, 39, აგრეთვე 43-44, 49, 50-52, 54-63, 67, 71 კადრების გადაღება. ხოლო გასაკეთებელია:

1. მოხუცების ქოხი შიგნით
2. აჭარული ქოხი შიგნით
3. ხის წვერი ბუდით
4. ბუდე შიგნით
5. ვარსკვლავები
6. არწივის ტრიუკი
7. ფეხის გასიების ტრიუკი (გვ. 7).

„ს ა ჭ ი რ ო ა :

№ 4

სანახ[აობა]. სოფლის წყარო კახეთში

თ ა ნ ა მ შ რ [ომლები]. 20
ბ ა ვ შ ვ ე ბ ი 15 { ტ ა ნ ი ს ა მ ო ს ი გ ლ ე ხ უ რ ი .

ვირები, კოკები.

№ 7

ს ა ნ ა ხ . სოფლის ქუჩა

თ ა ნ ა მ შ რ . 40
ბ ა ვ შ . 15 { ტ ა ნ ი ს . ი გ ი ვ ე “ (გ ვ . 11) .

ხელნაწერის ბოლო გვერდზე კვითხულობთ:

„სასყიდლიანი თანამშრომელნი:

რეჟისორი პ ი რ ვ ე ლ ი რ ი გ ი ს ა თ ვ ი ს

ოპერატორი

რეჟისორის თანაშემწე

ფოტოგრაფი

ერთი დამხმარე საერთო

დედაბერი

მოხუცი

2 თანამშრომელი ქალი

2 თანამშრომელი ვაჟი.“

როგორც ვხედავთ, შ. დადიანის „ტექნიკური ჩანაწერები“ ბევრ რამეს გვიზუსტებს. უპირველესად, საინტერესოა, რომ მარჯანიშვილს

ჰქონია სარეჟისორო სცენარიც, რომელსაც ვერ მივაკვლიე. მუზეუმში დაცული „აბესალომ და ეთერი“ ლიტერატურული სცენარია და აქა-იქ არის კადრებზე მინიშნება, შ. დადიანის ჩანაწერებში კი კონკრეტულადაა მითითებული სცენარის I და II ნაწილების კადრები. გარდა ამისა, აშკარად ჩანს, რომ გადაღება ჯერ კიდევ არ დაწყებულა (დანიშნული არ არის ოპერატორი).

შ. დადიანის ხელნაწერში (ექვი არ არის, რომ იგი მას ეკუთვნის) ორი რამ არის გაურკვეველი: 1. რატომ დაევალა შ. დადიანს ტექნიკური შენიშვნების შედგენა და 2. როდის დაიწერა იგი.

ამ კითხვებზე მხოლოდ სავარაუდო პასუხების გაცემა შეიძლება. კ. მარჯანიშვილის პირველი და ისიც წარუმატებელი ფილმის („ქარიშხლის წინ“, რომლის სცენარიც შ. დადიანს ეკუთვნოდა) გამოსვლის შემდეგ რეჟისორსა და მწერალს არ გაუწყვეტიათ შემოქმედებითი ურთიერთობა. შესაძლოა, „აბესალომ და ეთერის“ სცენარის შექმნისას კ. მარჯანიშვილმა დახმარებისთვის მიმართა ქართულ კლასიკური და ხალხური მწერლობის იშვიათ მცოდნეს შ. დადიანს. არც ის არის გამორიცხული, რომ სცენარის დასადგმელად მიღების შემდეგ (1925 წლის მიწურული) კ. მარჯანიშვილმა თანარეჟისორობა ან ასისტენტობა შესთავაზა შ. დადიანს. როგორც ეტყობა, მწერალს მიუღია კოტე მარჯანიშვილთან თანამშრომლობის წინადადება და დამატებით ხელმწიფის როლის შესრულებაც უკისრია მომავალ ფილმში.

ისიც საფიქრებელია, რომ ეს ტექნიკური შენიშვნები ერთობლივად შეადგინეს კ. მარჯანიშვილმა და შ. დადიანმა, ხოლო ჩანაწერი ამ უკანასკნელმა გააქეთა.

საწუხნაროდ, ამასთან დაკავშირებულ სხვა ცნობებს ვერ მივაკვლიე კ. მარჯანიშვილისა და შ. დადიანის გამოქვეყნებულ თუ საარქივო მასალებში.

ცნობილია, რომ დიდი რეჟისორი, წახალისებისა თუ სხვა მიზნით, გაიჩენდა ხოლმე ისეთ თანაავტორებსაც კი (განსაკუთრებით თეატრალურ დადგმებში), რომლებსაც არავითარი მონაწილეობა არ მიუღიათ რეჟისურაში. ამაზე ელ. დონაური წერდა: „ერთი საშინელი ჩვეულება ჰქონდა კოტეს: თავის ნამუშევარში უთუოდ ვილაციის სახელი უნდა მიეკერებინა აფიშაში, იმ კაცის, ვისი თითიც არ შეხებია აღნიშნულ პიესას. საერთოდ კოტე მეტად გულუხვად ური-

გებდა თავის ნაშრომს რეჟისორებს და ჩემს შეკითხვაზე, რატომ ჩადის ამას, ის მოპასუხებდა: „მე ახლა სახელს ვერ შევიქმნი, მისთვის კი ეს საჭიროა.“ და არ ზოგავდა კიდევ თავის შრომას არავისთვის“³⁵... მარჯანიშვილს ასევე არ გაუმხელია, რომ „მათრახის პანაშვიდი“ ანუ „ჰერეთის გმირები“ მისი პიესის („ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“) თარგმანი იყო და სხვა, მაგრამ „აბესალომ და ეთერთან“ დაკაშირებით იგი თათქოს ხაზგასმით წერს: „საქანმრეწვა მიიღო „აბესალომ და ეთერის ჩემი სცენარი“; „გუშინ გავიხსენე ჩემი „აბესალომ და ეთერი“... (ხაზი ჩემია — გ. ბ.). შ. დადიანს რომ უშუალო მონაწილეობა მიეღო თვით სცენარის დაწერაში, კოტე მას უთუოდ მოიხსენიებდა. ამდენად, უნდა ვივარაუდოთ, რომ შ. დადიანი მიწვეული იყო თანარეჟისორად ან ასისტენტად და მსახიობად.

„ტეხნიკური შენიშვნები“ ალბათ 1926 წლით უნდა დათარიღდეს.

„როსტევეან და ქეთევანი“

კინოსცენარი „როსტევეან და ქეთევანი“ დღემდე არავის განუხილავს. კ. მარჯანიშვილი თავისი ლიტერატურული შრომების ნუსხაში 21-ე ნომრით აღნიშნავს საკუთარ ნაწარმოებს «Ростеван и Кетевана — кино-легенда».

როგორც აღინიშნა, ეს ნუსხა სათანადო კომენტარებით გამოაქვეყნა გ. ბუხნიკაშვილმა. არსებობს აგრეთვე ამ წერილის ხელნაწერი ვარიანტი. სხვადასხვა სტილისტური ვარიაციით მათში მოცემულია საინტერესო ცნობა. ხელნაწერში გ. ბუხნიკაშვილი წერს: „კოტე მარჯანიშვილის ნუსხიდან არ ჩანს ნაწარმოებები: დაუმთავრებელი პიესა (უნდა იყოს პოემა — გ. ბ.) წმ. ვენერას შესახებ, ნაწარმოები „მოხუცი ბესო“, კინოსცენარი „როსტევეან და ქეთევანი“³⁶... (ხაზი ჩემია — გ. ბ.). კრებულში კი გ. ბუხნიკაშვი-

³⁵ კოტე მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული, 1948, გვ. 210.

³⁶ თქმსმა, მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 12988, გვ. 8. მოთხრობა „მოხუცი ბესო“ ნაწყვეტი (ერთი გვერდი), ხელნაწერის სახით, აღმოჩნდა ყვარელში, კ. მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმის ფონდში.

ლი ასე გადმოგვცემს იგივე ცნობას: „კოტე მარჯანიშვილის ნუსხაში აღნიშნულთაგან ხელნაწერებში შემდეგი ნაწარმოები აქლია: დაუმთავრებელია პიესა (პოემა — გ. ბ.) წმ. ვენერას შესახებ, ნაწარმოები „მოხუცი ბესო“, კინოსცენარი „როსტევან და ქეთევან“³⁷... (ხაზი აქაც ჩემია — გ. ბ.).

ამ ცნობებში უურადლებას იქცევს სიტყვები: „არ ჩანს“ და „აკლია“, რომლებიც ეხება კინოსცენარსაც „როსტევან და ქეთევანი“.

ამის მიხედვით, სავარაუდო იყო ორი აზრი: აღნიშნული კინოსცენარი ან საერთოდ დაკარგულია, ან მისაკვლევი. ვეცადე ამომეხსნა ეს ამოცანა და, უპირველესად, გადავწყვიტე გულდასმით გადაეთვალეირებინა კოტე მარჯანიშვილის არქივი საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში. არცთუ ხანგრძლივი ძიების შემდეგ ჩემი უურადლება მიიპყრო ხელნაწერმა ნომრით 14854. ამ ხელნაწერის ყდაზე აღნიშნული იყო: „სცენარი (საქართველოს ცხოვრებიდან) ფანქრით ნაწერი 22 გვ.“ ხელნაწერს არც სათაური ჰქონდა და არც მოქმედი პირები იყო აღნიშნული. მისი გაცნობისას კი გამოირკვა, რომ სწორედ ეს სცენარი გახლდათ „როსტევან და ქეთევანის“ ორიგინალი. ამრიგად, ხელნაწერის ყდაზე გაჩნდა ახალი წარწერა: „ეს არის კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარი „როსტევან და ქეთევანი“ (კინოლეგენდა). 15/IV — 73 წ.“ და დაეწერა ახალი ნომერი (14855)³⁸.

კინოსცენარი „როსტევან და ქეთევანი“ შეიცავს არა 22, არამედ 42 გვერდს. აქედან ორივე მხარეს დაწერილია 41 გვერდი (პირველი გვერდის მეორე მხარე ცარიელია). კინოსცენარის ბოლო ორ გვერდზე მოცემულია როლების განაწილება შემსრულებელთა გვარების არასრული აღნიშვნით. ყოველი ხელნაწერი გვერდის მარჯვნივ თუ მარცხნივ (კენტა და ლეწი გვერდების მიხედვით) დატოვებულია გვერდის სიგანის თითქმის ერთი მესამედი (შენიშვნებისა და

³⁷ კ. მარჯანიშვილი, საიუბილეო კრებული, 1948, გვ. 167.

³⁸ ნომრით 14854 მუზეუმში აღმოჩნდა ორი მაასლა: 1. „კ. მარჯანიშვილი (სქემა მასობრივ რევოლუციონურ დღესასწაულის სცენარისა, 1920, პეტერბურგი)“ და 2. „სცენარი (საქართველოს ცხოვრებიდან)“, ე. ი. „როსტევან და ქეთევანი“. ცალკე იყო დანომრილი ამ კინოსცენარზე დართული როლების განაწილება (№ 14855). ამჟამად სწორედ ეს ნომერი აქვთ კინოსცენარსაც და მის დანართსაც.

ჩასწორებებისათვის). ყოველი ნომრიანი სცენისა (ჯადრისა) და ტიტრის შემდეგ გამოტოვებულია თითო სტრიქონი. კინოსცენარი უთარილოა, მაგრამ იგი უნდა მივიჩნიოთ 1925 წლის ახლო პერიოდში დაწერილად (ე. ი. უშუალოდ „აბესალომ და ეთერის“ შექმნის შემდეგ). ამაში გვარწმუნებს კინოსცენარის ტექნიკური მხარეების უკეთ გამოკვეთა („აბესალომ და ეთერთან“ შედარებით) და ის, რომ კ. მარჯანიშვილის ლიტერატურულ შრომათა ნუსხაში იგი „აბესალომ და ეთერის“ შემდეგაა მოხსენიებული (კ. მარჯანიშვილი თავის ნუსხაში იცავს ქრონოლოგიას).

კოტე მარჯანიშვილის ხუთნაწილიანი კინოსცენარი „როსტევან და ქეთევანი“ თემატიკით ძალზე ახლოს დგას მისსავე „აბესალომ და ეთერთან“. ისიც საქართველოს ისტორიულ წარსულს ასაჩავს, სიუჟეტი აგებულია ორი ახალგაზრდის ტრაგიკულ სიყვარულზე, უანრით კინოლენგადა.

ნაწარმოების ძირითადი გმირებია: ქეთევანი — საქართველოს მეფის ასული, როსტევანი — იმავე მეფის სპასალარი, საქართველოს მეფე და დედოფალი (ქეთევანის მშობლები). სპარსელი უფლისწული (ზოგჯერ შაჰად წოდებული), ნურედინი — სპარსელი უფლისწულის მთავარსარდალი, ჯადოსანი, საქურისი და ნაგაზი(!); გარდა ამისა, სცენარში წარმოდგენილი არიან მწყემსები, მეზორნე, სეფექალები, სპარსელი ჯარისკაცები, შინაყმები, მეჭინბენი, ჰარამხანის ქალები, მეფის მცველები, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენლები (ხევისურები, თუშები, გურულები). ავტორი საკუთარი სახელებით იხსენიებს მხოლოდ ქეთევანს, როსტევანსა და ნურედინს.

სცენარის მოკლე შინაარსი ასეთია:

I ნ ა წ ი ლ ი. საქართველოს მეფის (ქეთევანის მამის) ბაღში როსტევანი სასიყვარულო ბარათს მალავს ვარდის ბუჩქში, რომლის ძებნისას ქეთევანს გველი დაგესლავს. ქეთევანის დობილები გველს მოკლავენ. ვარდის ბუჩქთან გამოჩნდება დედაბრის საზარელი სახე, ეს ჯადოსანია. იგი ცდილობს გველის გაცოცხლებას, მაგრამ ვერ ახერხებს. სასახლეში არეულობაა. მეფე ჯადოსანთან აფრენს შინაყმას.

ჯადოსანი თავის ქონში გველებს აპურებს. დამფრთხალი შინაყმა ბებერ ჯადოქარს კანკალით გადასცემს მეფის ბრძანებას. სასახ-

ლეში მოსული ჯადოსანი აცხადებს, რომ შხამი სასწრაფოდ უნდა გამოიწოვოს ქეთევანის დაგესლილი ხელიდან. წინ წამოდგა ჭაბუკი სპასალარი როსტევანი, მაგრამ ჯადოსანმა გზა გადაუღობა: „ო, დიდო მეფეო! მას თუ ოდნავი ნაკაწრი მაინცა აქვს პირის ღრუში, დაიღუპება. იგი ხომ თქვენი საუკეთესო სარდალია“.

თავდადებული როსტევანი არ შეშინდება და გადაარჩენს მეფის ასულს. ჯადოსანი შენიშნავს ქეთევანის ხელში ჩაბლუჯულ ბარათს, ჩუმად გამოგლეჯს. წაიკითხავს და თან წაიღებს. მეფის ასული მადლობას უხდის შამაც სატრფოს.

ვითომ მალამოს წამოსაღებად, დედაბერი თავის ქოხში წაიყვანს როსტევანს, სადაც ყოველგვარი ავსული დაღოღავს. როსტევანი შეცბა, ჯადოსანმა ეშმაკურად გაიღიმა და ქოხი ძვირფასი თვლებით მოჭედოილ ზღაპრულ გამოქვაბულად იქცა, თვითონ დედაბერი კი — უღამაზეს სპარსელ ქალად. იგი სიყვარულში გაუტყდა ჭაბუკს. გაოგნებულმა როსტევანმა სძლია ჯადოს. და გაიქცა. დედაბერმა მას გველები დაადევნა, მაგრამ ჭაბუკი მათაც გაუსხლტა. დამარცხებული ჯადოსანი ბოროტად გასცქერის როსტევანს და კითხულობს მის ბარათს ქეთევანისადმი:

ვარდ-ყვავილების დედოფალო, ქეთევან ჩემო!
ჩად ეკითხები შენს როსტევანს — უგანაჩენოს, —
რატომ სურს შენი სიყვარული რომ დიჩემოს?

ვინ ეკითხება მზით დახრუჯულ ბალახის ღეროს, —
ჩად უყვარს თვისი დამდაგავი და არა ჩერო?

ჯადოსანი იმუქრება და წერილს უბეში მალავს.

II ნ ა წ ი ლ ი. ახალგაზრდა სპარსელი უფლისწული თავის ბაღში. იგი ქეთევანის სიყვარულს დაუტყვევებია. უფლისწულს წინ უდგას ქეთევანის პორტრეტი და სიყვარულით ელაციცება. შემოდის ჯადოსანი. იგი აცოცხლებს ქეთევანის პორტრეტს. უფლისწული მიეჭრა საყვარელ ხატებას, მაგრამ მოჩვენება გაქრა, განრისხებული უფლისწული უხმობს ნურეიდის და უბრძანებს ქეთევანის მოგვრას.

საქართველოს მეფე თავის ბაღში ისვენებს ოჯახითურთ. როსტევანი მეფის ასულს მიართმევს პატიოსანი თვლებით მოოქვილ სამაჯურს — ზამბარასავით დახვეულ ოქროს გველს. ქეთევანი მადლობელია. ამავე ბაღში ნურეიდინი მეფეს გადასცემს სპარსელი უფ-

ლისწულის წინადადებას — ცოლად შერთოს ქეთევანი. მეფე თანახმაა, ოღონდ აცხადებს. რომ ძალას ვერ დაატანს თავის ასულს.

ხეივანში ერთმანეთს ხვდებიან ქეთევანი და როსტევანი. აქ საბოლოოდ მკლავდება მათი სიყვარული. ისევ გამოჩნდება ჯადოსანი; შეშინებული ქეთევანი შინისკენ გარბის, როსტევანმა ჯადოსნის მოკვლაც კი განიზრახა, მაგრამ გადაიფიქრა.

ქეთევანს არ სურს სპარსელი უფლისწულის ცოლობა. მეფე და დედოფალი გაოგნებულები არიან, რადგან უარი ომს ნიშნავს. ამ დროს ჯადოსანი მეფეს მიართმევს როსტევანის ბაჯათს, აი, უარს მიზღვიო.

როსტევანიცა და ქეთევანიც აღიარებენ, რომ მათ ერთმანეთი უყვართ. განრისხებული მეფე გაუხეზნავი ცხენის კუდზე გამოამბევინებს როსტევანს. ქეთევანი გონებას კარგავს, როსტევანი სასწაულებრივ გადაურჩება სიკვდილს.

III ნაწილი. საქმის მოსაგვარებლად ქეთევანი გადაწყვეტს მიუვალ მთის მწვერვალზე მცხოვრებ ბრძენ განდგილთან შეხვედრას, მაგრამ აქაც ჩაერევა ჯადოსანი და არაგვის ტალღებში ჩააგდებს მეფის ასულს. ქეთევანს შემთხვევით იხსნიან ნაგაზი და როსტევანი. შეყვარებულებს მეცხვარეები შეიკედლებენ, შემდეგ კი გამოქვაბულში გახიზნავენ.

IV ნაწილი. ნურედინი მოახსენებს თავის მბრძანებელს, რომ ქეთევანი უკვალოდ გაქრა. უფლისწული განრისხდა: „ტყუილებს ჩმახავ! მათ გადამალეს იგი... ხალხო, — საქართველოსკენ! ან მას ჩამაბარებ ცოცხალს თუ მკვდარს. ან მომართმევ მეფისა და მისი მხედართმთავრის მარჯვენა ხელებს!“

როსტევანი სანადიროდ შიდას. იგი გამოქვაბულთან ეთხოვება ქეთევანს. ნადირობისას მას ჭეირნის სახით წარუდგება ჯადოსანი, რომელიც მოხერხებულად განაიარაღებს და ორთაბრძოლისას უფსკრულში გადაჩეხავს. ნაგაზი ქეთევანს მიიყვანს ნემსხვევის ადგილზე, მაგრამ როსტევანი ჯადოსანსა ჰყავს დატყვევებულად. იწყება ომი. მოთმინებადაკარგული უფლისწული თვითონ გამოემართება ნურედინის შესახვედრად.

V ნაწილი. დამწუხრებული ქეთევანი კვლავ მწყემსებმა შეიფარეს. როსტევანმა არ მიიღო ჯადოსნის სიყვარული და გაიქცა. გა-

ბოროტებული ჯადოსანი შეაპყრობინებს როსტევანს, ხეზე მიაბმევინებს და ასე ტოვებს. ნაგაზმა მოახერხა როსტევანის განთავისუფლება, მაგრამ ამ დროს სპარსელები ახლოვდებიან. როსტევანი და ნაგაზი იმავე ხის ფულუროში ჩაიმაღნენ. სპარსელები სწორედ აქ დასცემენ უფლისწულის კარავს, რომლის ცენტრშიც მოექცევა ფულუროიანი ხე.

ღამით სპარსელები თავს ესხმიან მძინარე მწყემსებს, ხოცავენ მათ, დასჭრიან მოხუც მეცხვარეს, ხოლო ქეთევანს ჭაბუკ მწყემსად მიიჩნევენ და მარჯვენას მოჰკვეთენ.

ხელმოცარული ნურედინი ბრუნდება უფლისწულის კარავში. იგი მბრძანებელს ხურჩინებით მოაერთმევს სამი ათასი ქართველი მეომრის მარჯვენას. მათ შორისაა მეფისა და ქეთევანის მკლავები. უფლისწულმა წამსვე იცნო ოქროს გველიანი მკლავი და ნურედინის მოკვლაც განიზრახა, მაგრამ ამ დროს ფულუროდან ამოხტა როსტევანი და ქვითინით დაემხო ქეთევანის მარჯვენას. უფლისწულმა როსტევანს გამოსტაცა მკლავი და ჭაბუკი შეაპყრობინა, ხოლო ნურედინს უბრძანა: „...თუ ხვალ საღამოსთვის არ მომგვრი მას (ქეთევანს — გ. ბ.) ცოცხალსა თუ მკვდარს, ვბრძანებ, ოთხში ამოგიღონ“.

მეყვარებული უფლისწული ნაზად ეალერსება ქეთევანის მარჯვენას. შემდეგ კი საჭურისის თხოვნით მიდის დასასჯელად გამზადებული როსტევანის სანახავად. მარტო დარჩენილი ნაგაზი ფულუროდან ამოხტება და ქეთევანის მკლავს გაიტაცებს.

როსტევანს სიკვდილით სჯიან. ნურედინი კი მეფის დანგრეულ სასახლეში იპოვის ქეთევანს და გააცნობს უფლისწულის ბრძანებას. ამ დროს ნაგაზი მოიტანს ქეთევანის მარჯვენას, რომელიც რაღაც სასწაულით თავის ადგილზე მიებმევა. ხანჯლით შეიარაღებული ქეთევანი გამომწვევად მიჰყვება ნურედინს.

უფლისწული აღტაცებით შეხვდა ქეთევანს. მან ყველა დაითხოვა და ქეთევანის წინაშე მუხლებზე დაეშვა. მეფის ასულმა აღმართა ხანჯლიანი მარჯვენა, მაგრამ მალე დაუშვა, რადგან უფლისწული ისედაც მზად არის თავი შეაკლას, თუ მის სიყვარულს უარყოფენ. იგი არ მალავს ქეთევანის მიმართ ჩადენილ სიივეს, მაგრამ თავს იმითა იმართლებს, რომ უსაზღვროდ უყვარს ქეთევანი. მეფის ასული მოტყდა. მან ის იყო ხელები გაუწოდა უფლისწულს, რომ კა-

რავში შემოეჯდნო ნაგაზმა უმალ გაგუდა უფლისწული, ხოლო ქეთევანს აართვა მარჯვენა და გაუჩინარდა. ქალი ნელა დაემხო უფლისწულის ცხედარს.

როგორც შინაარსიდან ჩანს, კ. მარჯანიშვილმა კინოსცენარში „როსტევან და ქეთევანი“, კვლავ წინ წამოსწია სოციალური უთანასწორობის მწვერულს სიყვარული, რომელმაც ტრაგიკულ დასასრულამდე მიიყვანა ორი ახალგაზრდის — მეფის ასულისა და სპასალარის სპეტაკი სიყვარული. ამასთან ავტორმა არ უღალატა პრინციპს — ეჩვენებინა ქართველთა ძველი ყოფაცხოვრების აქსახველი სურათები. ოღონდ, კინოსცენარ „აბესალომ და ეთერისგან“ განსხვავებით, მარჯანიშვილმა ამჯერად აღარ მიმართა უკვე ცნობილი ლეგენდის გადამუშავებას; მან თვითონვე შექმნა ორიგინალური ლეგენდა მშობლიური ხალხის ახლო წარსულიდან. მთავარი და ნიშანდობლივი ის არის, რომ კ. მარჯანიშვილმა, თუმცა ისტორიული, მაგრამ მაინც ქართული თემა აირჩია თავისი კინოსცენარისთვის. ეს ცოტას როდი ნიშნავდა 20-იანი წლების პირველ ნახევარსა და მკორე ნახევრის დასაწყისში.

„როსტევან და ქეთევანი“ ლირიკულ საწყისებზე დაფუძნებული სცენარია. მაგრამ ქეთევანისა და როსტევანის სიყვარული მასში ტრაგედიადა იქცევა, რადგან სიკეთეს ებრძვის ბოროტება. შესაძლოა, მკითხველს გულუბრყვალობადაც კი მოეჩვენოს სპარსელი უფლისწულის მიერ ომის წამოწყება საქართველოს წინააღმდეგ, საცოლის მოსაპოვებლად, მაგრამ ისტორიას ახსოვს მსგავსი მაგალითები.

ავტორმა საინტერესოდ განავითარა სიუჟეტი. კონფლიქტი მწვავეა და უშეღავათო.

საქართველოს მეფე თავისი ქალიშვილისა და გულადი სპასალარის სიყვარულს სახელმწიფოებრივი თვალსაზრისით უყურებს (პრინციპში ეს არც არის გასაკვირი). თუ ქეთევანი როსტევანს გაჰყვა ცოლად, სპარსელი უფლისწული სისხლისმღვრელ ომს გააჩაღებს და, შესაძლოა, ყველაფერი მონობით დამთავრდეს. ამიტომ იგი ყველა ღონეს ხმარობს, რათა ჩანასახშივე მოსპოს ქეთევანისა და როსტევანის წრფელი სიყვარული. მეფე ეუბნება ასულს, შენ უნდა იხსნა მთელი საწეფოო. მაგრამ აქ ავტორი ხაზს უსვამს მეფის, რო-

გორც მონარქის, სისასტიკეს, რომელიც საშინელ სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს მისი ძლიერებისა და სახელმწიფოს ხმლით დამცველ გმირ მთავარსარდალს. ამით იგი საკუთარ ქალიშვილსაც სჯის, რაკი თიშავს საყვარელ ადამიანებს.

თითქოს საჩოთირო არ უნდა იყოს, რომ სპასალარმა თავისივე მეფის ასული შეირთოს, მაგრამ ხელმწიფისთვის როსტევეანი მაინც ხელქვეითია და, რადგან ცხენის კუღზე გამობმით დააჯა გადაუწყვიტა, ჩანს, უღირსად მიიჩნია მისი სიძეობაც (წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი სხვა რამეს იღონებდა). აკი თავად როსტევეანი მიმართავს მეფეს: „ო, ხელმწიფეო! შენს მონას (ე. ი. როსტევეანს — გ. ბ.) უნდოდა მეფის ასულისთვის სახსოვრად მიერთმია ეს საჩუქარი“... და მეფეს ეს სიამოვნებს. გარდა ამისა, მეფემ თავიდანვე გაიმეტა როსტევეანი, როცა ნება დართო გველის შხამი ამოეწუნა ქეთევანის დაგესლილი მკლავიდან და არად ჩააგდო ჯაღოსნის სიტყვები, შესაძლოა დაიღუპოს საუკეთესო სარდალიო.

მაგრამ ქეთევანისა და როსტევეანის მომავალ ბედნერებას სხვა, არანაკლები საფრთხეც ემუქრება, ვიდრე მეფის რისხვაა. სპარსელი უფლისწული უზომოდ შეყვარებულია ქეთევანზე და თუ ნებით ვერ მიაღწია საწაღელს, ძალას იხმარს, ყველაფერს გააცაპტვერებს. იგი მრახსანა და ძლიერი, ვერაგია და დაუნდობელი (თუმცა ავტორმა დადებითი შტრიხითაც შეამკო უფლისწული. იგი ქეთევანის სიყვარულის მონაა და მზად არის სიცოცხლის ფასად მოიპოვოს საცოლე, მის ძალმობრეობას მხოლოდ ერთი გამართლება აქვს. რაც ქეთევანისაღმი უბიწო სიყვარულით გამოიხატება).

აპრიგად, მარჯანიშვილისეული მეფე და უფლისწული გამოირჩევიან სისასტიკითა და თავნებობით.

კინოსცენარში ავტორმა არ იკმარა კონფლიქტი სხვადასხვა სოციალურ საფეხურზე მდგომ პიროვნებათა შორის და იგი უფრო გაამწვავა ზებუნებრივი ძალების ჩარევით (ამის საშუალებას იძლეოდა ენარიც — ლეგენდა). თითქმის მთელი ნაწარმოების მანძილზე ავსულის ძლიერებით მოქმედებს სასტიკი ჯადოსანი, რომელსაც უნუგეშოდ შეპყვარებია როსტევეანი და ნებისმიერი საშუალებით ცდილობს მის დაყოლიებას. აქ ფიზიკურ ძალთა თანაფარდობა უფრო მკვეთრად შეიცვალა სპასალარის საზიანოდ. ძნელია ბრძოლა ერთბაშად ერთ პიროვნებაში გაერთიანებული ბებერი ჯადოქრისა

და ულამაზესი ქალის წინააღმდეგ, რომელიც თავგანწირვით იბრძვის, რათა თანხმობის ბეჭედი დაესვას მის სიყვარულს როსტევანთან.

უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოებაც, რომ ავტორმა ხაზი გაუსვა მნიშვნელოვან მომენტს — როსტევანმა სულიერად დაამარცხა ავსული და შედარებით უვნებლად განირიდა. სამაგიეროდ, იგი ვერ გაექცა ადამიანთა (მეფისა და უფლისწულის სახით) რისხვას და შეეწირა კიდევ ამ უთანასწორო ბრძოლას.

კინოსცენარის ფინალში კ. მარჯანიშვილმა კიდევ უფრო გაამწვავა მდგომარეობა, როცა აქამდე როსტევანის უსაზღვროდ მოსიყვარულე, გაწამებულმა ქეთევანმა დაკარგა საკუთარი ღირსება, ქალურმა სისუსტემ დასძლია და თანხმობის ხელი გაუწოდა სპარსელ უფლისწულს. მაგრამ მოხდა საოცრება: ის, რაც ადამიანებმა ვერ გადაწყვიტეს, ნაგაზმა მოიმოქმედა (როგორც აღინიშნა, მან გაგუდა ქვეყნის ამოხრებელი უფლისწული, ხოლო როსტევანის სიყვარულის უარყოფელ ქეთევანს ისევ ააცალა ერთხელ მოჭრილი მარჯვენა და სასოწარკვეთილი ქალი უფლისწულის უსულო სხეულზე დამხობილი დატოვა).

მხატვრული თვალსაზრისით, მეტად მოულოდნელი და დრამატულია კინოსცენარის ეს ფინალი. მას თითქოს დისონანსი შეაქვს ქეთევანის იერსახეში და აქამდე დადებით გმირს საოცარ მეთამორფოზულობას ანიჭებს. ავტორმა აქ ნიშანდობლივად წარმოგვიდგინა ფეოდალიზმის მგლური კანონი, რომლის მიხედვით ყველაფერი პირად ბედნიერებას ემყარება. კ. მარჯანიშვილმა სამართლიანი „განაჩენი გამოატანინა“ ადამიანის მეგობარს — ძალს, თვით ადამიანები კი (მოქმედი პირების სახით) ან ერთმანეთს შეაკლა, ან სვე-გამწარებულები დატოვა.

მართლაც, რაღაა ბოროტი ჯადოსნის აწინდელი სიცოცხლე, რომელმაც ვერ დაამტკიცა თავისი ძლიერება ადამიანზე, ან რისი მაქინისია გაბოროტებული ქეთევანი, რომელმაც ბოლომდე ვერ უღარაჯა საკუთარ ადამიანურ ღირსებებს!

კინოსცენარის ბოლო სტრიქონებში, ქეთევანის ხასიათის რადიკალური შემობრუნებით, ავტორმა მიადწია მხატვრულ დამაჯერებლობას, მაგრამ საბოლოო წერტილი კი არ დაუსვა ნაწარმოებს, არამედ მკითხველ-მაცურებელს საშუალება მისცა თავად განესაჯა კო-

ლიზიათა მთელი დრამატულობა, ეფიქრა იმაზე, რომ უღირს ადამიანთა ტანჯვა არ დამთავრებულა, იგი კვლავაც გრძელდება. მაშასადამე, გრძელდება ფიქრი ნაწარმოების, მისი გმირების გარშემო. კინოსცენარს კი ლაიტმოტივად გასდევს აზრი — სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა, სიკვდილი სახელოვანი. ამ დევიზის ბოლომდე გამტარებელი ნაწარმოებში ძირითადად როსტევეანია.

ჭაბუკი მთავარსარდალი გამოირჩევა სიმტკიცით, ნებისყოფით, შეუდრეკელობითა და მოუსყიდველობით. იგი უტეხად იბრძვის მიზნის მისაღწევად და ბოროტების დასათრგუნად. როსტევეანი ვერ შეაშინა მეფის მიერ გამოტანილმა სასიკვდილო განაჩენმა, ვერც ჯადოსნის სიმდიდრემ მოხიბლა. იგი ვერ მოტეხა ავსული ქალის მუქარამ და ზეადამიანური ძალების წინააღმდეგ უთანასწორო ბრძოლაში. მეტიც. დატყვევებული როსტევეანი არც სპარსელი უფლისწულის ძლიერებას შეეპუა. სიკვდილით დასჯის წინ იგი ნირშეუცვლელია, სახეში აფურთხებს მეტოქესა და თავისი სამშობლოს დამრბევს. მან უკვე მრავალჯერ ჩახედა სიკვდილს თვალებში, მაგრამ კაცურად გაუძლო განსაცდელს და ბოლომდე შეინარჩუნა სისპეტაკე, ქეთევანისა და სამშობლოს სიყვარული. ამიტომ როსტევეანი მორალურად დაუმარცხებელ საყვარელ გმირად დარჩა.

კ. მარჯანიშვილმა მრავალი პრობლემა დააყენა კინოსცენარში. მათ შორის ერთ-ერთი მთავარია სიმართლისა და სამართლიანობის ძიების საკითხი.

ქეთევანი ჯიუტად ეწინააღმდეგება მამას და პრინციპულად არ თმობს როსტევეანის სიყვარულს. მაგრამ ფეოდალურ სახელმწიფოში თვით მეფის ასულს უჭირს სამართლიანობის დაცვა. ამიტომ იგი იძულებულია მაშველ ძალას მიმართოს, რომელიც ბრძენ განდევგითან კონტაქტის დამყარებით ესახება. „ეჰ, ნეტა მასთან მიმალწევინა, — ნატრობს ქეთევანი, — იგი ბრძენია, დამეხმარება“. და მეფის ასული რისკსა სწევს, რათა მიუვალ კლდე-ღრეში შეაღწიოს საქართველოს მატეანის შემქმნელ ბრძენკაცთან, რომელიც ცხოვრების ორომტრიალს განრიდებია და მყუდრო სენაკში მოღვაწეობს ქვეყნის საკეთილდღეოდ. მაგრამ ეს გზა უხეში ჩარევით მოჭრა ჯადოსანმა. მაშინ ქეთევანი უბრალო ხალხის (მწყემსების) ერთგულებას ეყრდნობა და დროებით გამოსავალს პოულობს.

როსტევეანი სხვაგვარად უღრმავდება სიმართლის ძიების საკითხს

და ისევ დაბალი სოციალური ფენის წარმომადგენლებისაგან მოვლის სწორი პასუხის მიღებას.

— „ჰოდა, სადღაა სიმართლე, მოხუცო?“ — მიმართავს იგი მეცხვარჯს.

— „სიმართლე?.. სიმართლე შორსაა... უყურე...“ — და „მოხუცი მწყემსი“ შორეული მთებისკენ გაახედებს როსტევანს. მათ დიაფრაგმიდან წარმოუდგებათ მალალი, დათოვლილი მთა, რომლის მწვერვალზე დგას უზარმაზარი, დატოტვილრქებიანი ირემი. ირემს წამი-წამ ეზრდება რქები, სულ ახალ-ახალი ტოტები ემატება... ბოლოს ირმის რქათა კენწეროები ქაღარა ღრუბლებს ებჯინება...

მოხუცი ყვება:

ტიტრი 22. „ყოველწლიურად ახალ-ახალი რქა ემატება ამ ირემს. ვინც მათი საშუალებით ცაში ააღწევს, სიმართლესაც იქ იპოვის“.

როგორც ვხედავთ, მოხუცი მწყემსის წინადადება ბაბილონის გოდოლის აშენებასა ჰგავს და ადამიანმა ამ სახიფათო კიბით კიდევ რომ ააღწიოს ღმერთამდე. იქნებ ენაც აფრიოს და გონებაც.

როსტევანი დააღონა მეცხვარის პასუხმა. მისთვის მაინც გაუგებარია უსამართლობის ძალმომრეობა.

— „სადღაა სამართალი? მე ხომ ბევრი სიკეთე მიქნია მეფისთვის“... — აცხადებს როსტევანი.

— „ჰოდა, ეგეც შენი სამართალი“. — ნიშნს უგებს მწყემსი სარდალს.

დიალოგი ამით არ მთავრდება. კ. მარჯანიშვილი ახლა თვალსაჩინოებს მისმართავს:

„დიაფრაგმიდან — მათ წინ, კლდეებში, უშველებელი ნაპარალია. ერთ-ერთ კლდეზე ყორანი შემომჯდარა და კენჭებს სათითაოდ ისერის უფსკრულში, რომლის ფსკერზე ნელინელ იზრდება კენჭების გროვა.“

მოხუცი მწყემსი საუბარს ამთავრებს...

ტიტრი 24. „ეს ყორანი რომ უფსკრულს ამოავსებს, სამართალიც მაშინ დაისადგურებს დედამიწაზე“.

ესე იგი, სამართალი არ არსებობს მონარქიულ ქვეყანაში.

მარჯანიშვილი ხატოვანი სურათით ამთავრებს აღნიშნულ დიალოგს:

„ქაბუკმა ამოიხრა და ფიქრებს მიეცა... ცეცხლი გაქრობას ამირებს... მწყემსმა ჩათვლია“...

ასე დაიკარგა იმედის ნაპერწკალი, როსტევეანისთვის კი საკითხი გადაუჭრელი დარჩა.

მართალია, აქ არ არის სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ ბრძოლის საშუალებთა ძიება-შემუშავება, მაგრამ მნიშვნელოვანია თვით საკითხის დაყენება.

ისევე, როგორც თავის „აბესალომ და ეთერში“, კ. მარჯანიშვილს აქაც ხალხი გამოჰყავს სიკეთის განმსახიერებლად. ქეთევანის დობილები თუ მოხუცი მებორნე, ქვრივ-ობოლი ქალები თუ უბრალო მეცხვარეები საზოგადოების ის ნაწილია, რომელსაც თავის მოვალეობად მიაჩნია ჭირთა შიგან მყოფის შეფარება, დაცვა და მოვლა-პატრონობა. ამ მხრივ კოლორიტულ ფიგურად წარმოგვიდგება ხნიერი ნეცხვარე.

გარდა ამისა, ავტორი კვლავ მეგობრულად უკავშირებს ერთმანეთს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებთ (ხევისურები, თუშები, გურულები...).

ამ კინოსცენარში, „აბესალომ და ეთერთან“ შედარებით, კ. მარჯანიშვილი ძუნწად გადმოგვცემს წმინდა ყოფითს ელემენტებს, ზნე-ჩვეულებებს, მაგრამ არც უყუარდლებოდ ტოვებს მათ. განსაკუთრებით საინტერესოა ახალგაზრდობის გართობის, ნურედინისა და როსტევეანის კექნაობისა და მესაზღვრეთა მიერ მტრის შემოსევის ცნობის გადაცემის სცენები.

რადგან „აბესალომ და ეთერი“ ვახსენე, ისიც უნდა ითქვას, რომ კ. მარჯანიშვილს ზოგიერთი სცენა და სიტუაცია გაუმეორებია „როსტევეან და ქეთევანში“. მაგალითად, სპარსელი ელჩები აბესალომს სთავაზობენ შაჰის ასულის ცოლად შერთვას, „როსტევეან და ქეთევანში“ სპარსელი უფლისწული ითხოვს საქართველოს მეფის ასულის ხელს; ორივე კინოსცენარში თითქმის ერთნაირადაა აღწერილი მესაზღვრეთა ცხოვრების ამსახველი სცენები, აგრეთვე ჯადოსნური მოქმედებანი (განსაკუთრებით გველებთან დაკავშირებით), ბევრი საერთოა ჭინკების შეფესა და ჯადოსანს შორის და სხვა.

ამ სცენარშიც ბლომდაა ზღაპრული ელემენტები, რაც ძირითადად ჯადოსანს უკავშირდება. მომავალ ფილმში, გადაღების თვალსაზრისით, მეტად საინტერესო იქნებოდა ჯადოსნის მიერ ქეთევანის პორტრეტის გაცოცხლება, ქონხახის ქცევა ძვირფასი ქვებით მოოქვილ, ზღაპრულ დარბაზად, თვით ჯადოსნის სახეცვლილება (ლამაზ ქალად და ჭეირნად წარმოადგენა).

მაგრამ კინოსცენარში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ნაგაზის „როლი“ და „თამაში“. აქ ავტორმა ნაგაზს იგივე ფუნქცია დააკისრა, რაც არწივს „აბესალომ და ეთერი“. არწივიცა და ნაგაზიც ორივე კინოსცენარში სიკეთის დამცველად წარმოგვიდგებიან (აღსანიშნავია, რომ იმ დროს სახკინმრეწვეში ჰყოლიათ სპეციალურად გაწვრთნილი ნაგაზი, რომელსაც „შეეძლო“ რთული არლის „შესრულება“).

„როსტევეან და ქეთევანი“ ტექნიკურად უფრო მარჯვედაა შესრულებული, ვიდრე „აბესალომ და ეთერი“. ავტორს დაზუსტებული და დანომრილი აქვს თითოეული სცენა (სცენარში ნომრების მიხედვით სულ 67 სცენაა, მაგრამ ორ სცენას ერთი და იგივე ნომერი — 19 აქვს. მაშასადამე, ნაწარმოები დაყოფილია 68 სცენად). ცნობილია, რომ გაუხმოვანებელ ფილმში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ლაკონიურ, მეტყველ, მდგომარეობის ზუსტად ამხსნელ ტიტრებს. ეს ამოცანაც დადებითადაა გადაჭრილი.

კინოსცენარში „როსტევეან და ქეთევანი“ სიუჟეტი დაძაბულად ვითარდება. აქაც შენარჩუნებულია პარალელურ მოქმედებათა მონაცვლეობის მეთოდი. სახეები დასრულებულია, ხასიათები — გამოკვეთილი. ამავე დროს, სიუჟეტში იგრძნობა უეცარი აფეთქებები. განსაკუთრებული ოსტატობითაა შესრულებული სცენარის ფინალი, სადაც სპარსელი უფლისწულის უსაზღვრო და თავგანწირულმა სიყვარულმა სულიერად მოტეხა ხანჯალშემართული, შურის საძიებლად გამოცხადებული ქეთევანი და ამით მის სახეს შეემატა სრულიად საპირისპირო შტრიხი, რაჟამც ახალი სატანჯველი გაუმზადა ცოცხლად გადაჩენილ ქეთევანს.

* * *

როგორც ზემოთ ითქვა, კ მარჯანიშვილს თავისი კინოსცენარისთვის „როსტევეან და ქეთევანი“ დართული აქვს მოქმედი პირობისა და შემსრულებლების სია.

აი ისიც:

მეფე	ა. ფალავა.
დედოფალი	ნ. დავითაშვილი.
ქეთევანი	აფხაზი.
როსტევეანი	უშანგი.

ჯადოსანი	დონკუერი.
სპარსელი უფლისწული	დათიკო.
ნურედინი	კახიძე.
საქურისი	ლანჩაშიძე.
მოხუცი მწყემსი	თაყაიშვილი.
დობილი	ეოკაი.
მოხუცი მსახური	ხელაია.
მებორნე	აჯაშიძე.
1	ვარდოშვილი.
2— მწყემსები	გომიანიძე.
3	სვანი.
1	ქერციციძე
2	კიკინაძე I.
3 — სპარსელები	კიკინაძე II.
4	მგალობლიშვილი
1	ვედია.
2— პარამხანის ხასები	დოლიძე.
3	ტაროშვილი.
1	ციციშვილი ტასო.
2 — ქალწულები	მაყაშვილი
3	ციციშვილ თამ.
1	
2 — მეჩინიბენი	
3	
4	
1	
2 — კარისკაცი	
3	
1	
2 — მეფის მცველები	
3	
4	
ალი	
1	
2 — ხევსურები	
3	

1

2 — გურულები

3

1

2

3

1

2

3

კოტე მარჯანიშვილი „ფილმებზე მუშაობის დროს... ექებდა ახალ მეთოდებს და, რაც განსაკუთრებით საინტერესოა, ჭეშმარიტი პროფესიონალიზმის პოზიციებიდან უდგებოდა კინოხელოვნების ყველაზე მნიშვნელოვან კომპონენტს — მსახიობს.

კინემატოგრაფში მსახიობის როლზე მარჯანიშვილი მსჯელობდა თეატრალური პოზიციებიდან. მას მშვენივრად ესმოდა თეატრსა და კინოში მსახიობის მუშაობის სპეციფიკის განსხვავება. მაგრამ აქაც აქტიორული ოსტატობის მაღალ დონეს მოითხოვდა იგი. როგორც თეატრში, ისევე კინოში ამ ოსტატობის უქონლობას მარჯანიშვილი აფასებდა, როგორც ჭეშმარიტი ხელოვნების უაღრესად საწინააღმდეგო მომენტს“³⁹.

ამიტომ კოტე სიფრთხილით მოეკიდებოდა შემსრულებელთა შერჩევას მომავალი ფილმებისთვის. ცხადია, იგი მხოლოდ ღირსეულთ აირჩევდა, რომლებიც უკეთ გახსნიდნენ მისი კინოსცენარისა და ფილმის გმირების ხასიათს, ხელს შეუწყობდნენ ფილმის წარმატებას.

უნდა ითქვას, რომ კოტეს მართლაც შესანიშნავი მსახიობები აურჩევია, რომელთა ნაწილს უკვე ჰქონდა კინოში გადაღების პრაქტიკა; აქვე წარმოდგენილია მსახიობთა სრულიად უცნობი გვარები.

შევეცადე ამომეხსნა შემსრულებელთა ვინაობა და საბოლოოდ ასეთი შედეგი მივიღე:

მეფის როლში წარმოდგენილი ა. ფადავა არის ცნობილი თეატრალური და საზოგადო მოღვაწე, საქართველოს სსრ სახალხო არ-

³⁹ ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი, კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ. 439.

ტისტი, პროფესორი აკაკი ნესტორის ძე ფაღავა (1887-1962). იგი ახალგაზრდობაში მსახიობობდა. 1924-1925 წლებში რუსთაველის სახელობის თეატრი მუშაობდა „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებაზე. მომავალ სპექტაკლში ა. ფაღავასა და ა. ხორავეას უნდა ეთამაშათ მთხრობელის როლი, რომელსაც მარჯანიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა. კნოსცენარის შექმნისას (1925-1926 წლები) ა. ფაღავა მუშაობდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პრორექტორად, დრამატული და საოპერო სტუდიების ხელმძღვანელად და ლექტორად, აგრეთვე — რუსთაველის სახელობის თეატრის დირექტორად (1926 წელს).

სიაში დედოფლის როლის შემსრულებლად დასახელებულია ნ. დავითაშვილი — რევოლუციამდელი და საბჭოთა ქართული სცენის ცნობილი მსახიობი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ნინო შიოს ასული დავითაშვილი (1882-1958).

ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი გმირის — ქეთევანის როლი ავტორს აფხაზისთვის დაუკისრებია. ძიებამ მისი ვინაობის დასადგენად ჭერჯერობით შედეგი ვერ იგამოიღო. ასეთი გვარის შემსრულებელს ვერ წავაწყდი ვერც თეატრალურ და ვერც კინომსახიობთა შორის. ეტყობა, კ. მარჯანიშვილს ქალის მთავარი როლის შესრულება მიუზღვია ჩვენთვის სრულიად უცნობი პიროვნებისათვის.

როსტევეანის როლის გასწვრივ კოტეს ორი სახელი მიუწერია: დათიკო და უშანგი. შემდეგ დათიკო გადაუხაზავს და როსტევეანის მთავარი როლის შემსრულებლად უშანგი დაუტოვებია. ცხადია, რომ იგი გახლავთ ბრწყინვალე თეატრალური და კინომსახიობი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი უშანგი ვიქტორის ძე ჩხეიძე (1898-1953), რომელმაც მანამდე და შემდეგ ორჯერ ეთამაშა კ. მარჯანიშვილის ფილმებში. პირველად უშანგიმ შეასრულა ნიკოს როლი ფილმში „ქარიშხლის წინ“ (1924 წ.), ხოლო მეორედ — კალატოზ რუს მთავარი როლი განასახიერა ფილმში „კომუნარის ჩიბუხი“ (1929 წ.). 1921-1926 წლებში უ. ჩხეიძე რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობი იყო.

მარჯანიშვილისეულ სიაში ჯადოქრის რთული როლის განსახიერება მინდობილი აქვს დონაურს. ეს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, კ. მარჯანიშვილის მეუღლე ელენე იოსების ასული დონა-

ურია (1890-1955). კინოსცენარის შექმნისას ე. ღონაური რუსთაველის სახელობის თეატრში მუშაობდა მსახიობად.

სპარსელი უფლისწულის როლის შემსრულებელ დათაკოში ვგულისხმობ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე, თეატრისა და კინოს მსახიობს დავით იოსების ძე ჩხეიძეს (1892-1974).

აღსანიშნავია, რომ სიაში კ. მარჯანიშვილი მხოლოდ სახელებით იხსენიებს დავითსა და უშანგის. ეს გამოწვეულია ორი მიზეზით: პირველი — ორივე ჩხეიძეა, მეორე — კოტე ძალზე ახლო დამოკიდებულებაში იყო მათთან. უშანგიცა და დავითიც მისი მოწაფეები და თანაშემწეები იყვნენ.

კინოსცენარში საჭურისის როლი მიკუთვნებული აქვს ღამბაშიძეს. ცხადია, ეს არის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, შემდგომში თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მსახიობი შალვა ქსენოფონტის ძე ღამბაშიძე (1899-1955). აქ უნდა გავიხსენიოთ, რომ შ. ღამბაშიძემ ბრწყინვალედ ითამაშა ბეკინას როლი კ. მარჯანიშვილის ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1927 წ.), „კომუნარის ჩიბუხში“ იგი ასრულებდა ყასბის როლს.

1928 წელს შ. ღამბაშიძემ რიჩარდის როლი განასახიერა გ. მაკაროვის ფილმში „ქალი ბაზრობიდან“.

ნურედინის როლის განსახიერება სიაში დაკისრებული აქვს კახიძეს. იგი ნიკოლოზ გიორგის ძე კახიძეა (დაიბადა 1894 წელს, გარდაიცვალა 40-იან წლებში), რომელიც 1925-1930 წლებში აქტიორ-რეჟისორად მუშაობდა საქართველოს სახკინმრეწვში.

მოხუცი მწყემსი უნდა განესახიერებინა თაყაიშვილს. ეს არის რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, მსახიობი და შემდგომში ცნობილი თეატრალური რეჟისორი ალექსანდრე ალექსანდრეს ძე თაყაიშვილი (1895-1958), რომელიც 1925-1928 წლებში მსახიობად მუშაობდა საქართველოს სახკინმრეწვში.

20-იან წლებში ალ. თაყაიშვილს მრავალი როლი შეუსრულებია კინოში. მათ შორის ვ. ბარსკის ფილმებში: „თავადის ქალი მერი“ (1926 წ., ეკრანზე გამოვიდა 1927 წელს)—დოქტორი ვერნერი, „ბელა“ (1927 წ.) — კაზბიჩი, „მაქსიმ მაქსიმოვი“ (1927 წ.) — რომელიცაა როლი; ლ. პუშისა და ნ. შენგელაიას ფილმში „გიული“ (1927 წ.) — ყველის ვაჭარი ოვანესი; ლ. პუშის ფილმში „ბოშური

სისხლი“ (1928 წ.) — მურდო; აღსანიშნავია, რომ ა. თაყაიშვილი პ. მორსკოისთან და მ. კალატოზოვთან ერთად გვევლინება „ბოშური სისხლის“ სცენარის ავტორად.

1929 წელს ა. თაყაიშვილი კიდევ ორჯერ გადაუღიათ ფილმებში — მ. ჭაუჩავაძის „უკანასკნელ საათს“ და კ. მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ (ბიუროკრატის როლი).

1930 წელს ეს ნიჭიერი ხელოვანი კინორეჟისორადაც მოგვევლინა. მას გადაუღია ფილმი „ბანაკი მთებში“ (სცენარის ავტორი — ა. ბელიაშვილი).

ჩვენთვის კი უფრო ის არის საინტერესო, რომ ა. თაყაიშვილი ვიბილეთ კ. მარჯანიშვილის ფილმში „გოგი რატიანი“ (1927 წ.), სადაც ვაჟის როლი განასახიერა.

ვერ დავადგინე ქეთევანის დობილის როლის შემსრულებელი, რომელიც სიაში ასეა წარმოდგენილი — კოკაი (ალბათ კოკაია). ხოლო მეფის მოხუცი მსახურის როლის შემსრულებელი (ხელაია) უნდა იყოს გ. ხელაია, რომელიც 1925-1926 წლებში მუშაობდა რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობად.

მებორნე-ადამიძე მოსალოდნელია იყოს საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი, ქართული დრამის მსახიობი ვლადიმერ ანდრიას ძე ადამიძე (1888-1967).

მწყემსების როლებში კ. მარჯანიშვილს წარმოდგენილი ჰყავს ვარდოშვილი, გოძიაშვილი და სვანი. თუ ჩემი ვარაუდი სწორია, — პირველი მათგანია მიხეილ იოსების ძე ვარდოშვილი, რომელიც 1921-1927 წლებში რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობი იყო; მეორე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ვასო დავითის ძე გოძიაშვილი. სტუდიადამთავრებული ვასო იმ დროს რუსთაველის სახელობის თეატრში მუშაობდა მსახიობად. რაც შეეხება მესამე მწყემსს — იგი ბადრი (ბორის) გედეონის ძე სვანია (1903-1943). კინოსცენარის შექმნისას ბადრი სახკინმრეწვის მსახიობი იყო, ხოლო ცოტათი უფრო ადრე (1924-1925 წლები) რუსთაველის სახელობის თეატრში მსახურობდა. ბ. სვანს 1927 წელს იბრაგიმის (გოდერძის ძმადნაფიცის) როლი შეუსრულებია შ. ბერიშვილის ფილმში „პირველი და უკანასკნელი“ („იბრაგირი და გოდერძი“).

ბუნდოვანებაა სპარსელთა (ალბათ ჯარისკაცების) განმასახიერებლების დადგენაში. ხიის მიხედვით ესენია: ქურციკიძე, ჭიჭინა-

ძე I, ჭიჭინაძე II და მგალობლიშვილი. პირველი მათგანი არის ალექსანდრე ოქროპირის ძე ქურციკიძე (1893-1967) — რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობი 1925-1927 წლებში. ადვილი შესაძლებელია, — ჭიჭინაძეთაგან ერთ-ერთი იყოს პეტრე სიზონის ძე ჭიჭინაძე (1909-1951), რომელიც 1928-1930 წლებში მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში მსახიობობდა. მეორე ჭიჭინაძე ჩემთვის უცნობია. მგალობლიშვილთაგან ამ დროს ცნობილი იყო სამი პიროვნება: დავით (დათა) მგალობლიშვილი (დავიდოვი) — ოპერეტის მსახიობი, ალექსანდრე მგალობლიშვილი — მსახიობი და პედაგოგი, მიხეილ ვლადიმერის ძე მგალობლიშვილი — ამიერკავკასიის ცაკ-ის მდივან-ინფორმატორი (1923-1924), ტრამპელთა კლუბის დირექტორი (1924-1929), შემდგომ კი (1931-1933) სახკინმრეწვის სასცენარო განყოფილების გამგე. შესაძლოა, სწორედ მიხეილი ეგულისხმებინა კოტეს ერთ-ერთი სპარსელის როლში.

სპარსული ჰარამხანის ხასათა როლები ავტორს გაუნაწილებია კედიას, დოლიძისა და ტაროაშვილისთვის. პირველი მათგანი უთუოდ ეკატერინე გრიგოლის ასული კეღიაა — რუსთაველის სახელობის თეატრის ყოფილი მსახიობი. მეორე კი — ნინო დოლიძე. რომელმაც მანამდე ორი როლი შეასრულა ივ. პერესტიანის ფილმებში: „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (1921) — არსენას და, „სურამის ციხე“ (1922) — ოსმანის და ნინა. ტაროაშვილი ალბათ თამარ სოფრონის ასული ტარუაშვილია (მარჯანიშვილს მექანიკური შეცდომა დაუშვია), რომელიც 1925-1926 წლებში აკაკი ფალავას დრამატული სტუდიის სტუდენტი იყო. 1927 წლიდან იგი ქიათურის თეატრში გადავიდა მსახიობად.

შემდეგ სიაში აღნიშნულია სამი ქალიშვილი (ალბათ სეფექალები თუ ქეთევანის დობილები, როგორც მათ კოტე უწოდებს). მათ გასწვრივ წერია: ციციშვილი ტასო, მაყაშვილი და ციციშვილი თამ. პირველის ვინაობა ვერ დავაღვინე. მაყაშვილი უნდა იყოს ქეთო ლუარსაბის ასული მაყაშვილი (ჯალიაშვილი), დაბადებული 1906 წელს. „როსტევან და ქეთევანის“ დაწერისას იგი მ. პერინის საბალეტო სტუდიაში სწავლობდა. რაც შეეხება ბოლო შემსრულებელს — იგი შესაძლოა იყოს თამარ იოსების ასული ციციშვილი, ცნობილი კინომსახიობი, რომლის დებიუტი შედგა სიკო დოლიძის ფილმში „დარიკო“ (1936); თუმცა იგი მაყურებელმა პირველად იხილა

იმავე წელს გამოსულ კ. მიქაბერიძის მოკლემეტრაჟიან ექსპერიმენტულ ფილმში „ქაჭეთი“, სადაც ნესტანის როლს ასახიერებდა. „როსტევან და ქეთევანი“ რომ დადგმულიყო, თ. ციციშვილი მთელი ათი წლით ადრე იზეიმებდა პირველ როლს ქართულ კინოსურათში.

შემდგომ კ. მარჯანიშვილს დასახელებული აქვს ოთხი მეჭინიზას, სამი კარისკაცის, მეფის ოთხი მცველის, სამი ხევსურის, სამი გურულის როლები, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ უწერია შემსრულებელი. ჩემი აზრით, აქ მარჯანიშვილს უნდოდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებთა წარმოდგენა (მსგავსად ხევსურებისა და გურულებისა). ადამიანთა ერთ ასეთ ჯგუფს ავტორი მიუთითებს კიდეც კინოსცენარში. ესენია თუშები (იხ. სცენა № 53).

მოქმედ გმირებში კოტეს შეუტანია ალი. თუ ეს სიტყვა ტყის ქალის მნიშვნელობითაა ნახმარი, მაშინ ავტორი აღზათ ვარაუდობდა ახალი პერსონაჟის შემოყვანას კინოსცენარში (დედანში იგი არ არის). აქ ვხვდებით მოქმედ გმირს ალის სახელით, მაგრამ ტექსტში იგი ყველგან (გარდა ერთი შემთხვევისა) საჭურისად იწოდება (უფლისწული მიპართავს საჭურისს: „ალი, დაამზადე ყველაფერი, მე თვითონ მივდივარ ნერუდინის შესახვედრად!..“)

როგორც ვნახეთ, შემსრულებელთა ვინაობა სრულად არ არის დადგენილი, მაგრამ მათი დაზუსტება შესაძლებელია შემდგომ მუშაობაში. გასარკვევია ისიც, ჩაუშვა თუ არა სახკინმრეწვემა კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარი „როსტევან და ქეთევანი“ წარმოებაში და რამ შეუშალა ხელი მისი დადგმის განხორციელებას.

* * *

რა ღირსებები აქვს „როსტევან და ქეთევანს“?

უპირველეს ყოვლისა, იგი ჩვენს კინემატოგრაფში ხელს უწყობდა ქართული თემატიკის განმტკიცებას, ქადაგებდა კაცთმოყვარეობასა და სამართლიანობას, განადიდებდა წრფელ სიყვარულს, გადმოგვცემდა უსამართლო ომებით განაწამები ქართველი ხალხის ცხოვრებას.

კიდეც ორიოდ სიტყვა „როსტევან და ქეთევანის“ დათარიღებასთან დაკავშირებით. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ იგი დაწერილია უშუალოდ „აბესალომ და ეთერის“ შემდგომ. კ. მარჯანიშვილი, გარდა

თავისი ლიტერატურული შრომების ნუსხისა, არსად ახსენებს ამ კინოსცენარს. ამიტომაც ძნელდება მისი ზუსტად დათარიღება. მიუხედავად ამისა, კინოსცენარი უნდა დათარიღდეს 1925 წლის ბოლოთი, ან 1926 წლის დასაწყისით.

კინოსცენარ „როსტევეან და ქეთევანის“ მეორე ხელნაწერი აღმოჩნდა დავით ჩხეიძის არქივში (დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში). სცენარის ყდაზე დ. ჩხეიძის ხელით აწერია: „კ. მარჯანიშვილის მიერ დაწერილი სცენარი, რომლის გადაღების დიდი სურვილი ჰქონდა, მაგრამ ჩემ მიერ გახსნილი კინოლაბორატორია ძალით წაგვართვა კულტ-პროსექტმა და, მის გამო, აღარ განუხორციელებია თავისი სურვილი.“

თუმცა გაუგებარია, რომელ ლაბორატორიაზე ლაპარაკობს დ. ჩხეიძე, მაგრამ აქ საინტერესოა სამი რამ: 1. სცენარი ნამდვილად ეკუთვნის კ. მარჯანიშვილს, 2. ავტორს დიდი სურვილი ჰქონია მისი დადგმისა, 3. დაუდგმელობის ერთ-ერთი (სამწუხაროდ, ბუნდოვანი) მიზეზი.

„ა-ჩოუ და ა-ჩო“ ანუ „პატარა შეცდომა“

ჯეკ ლონდონის (ჯონ გრიფიტი — 1876-1916) მოთხრობა „ა-ჩო“ (სათაური ერთ-ერთი უკანასკნელი რუსული გამოცემის მიხედვით)⁴⁰, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა საფუძვლად დაუდო თავის კინოსცენარს, ინგლისურ ენაზე პირველად 1909 წლის ივლისში გამოაქვეყნა ჟურნალმა „ხარპერს მეგზინმა“. ამ მცირე ზომის ნაწარმოებისადმი, როგორც, საერთოდ, ჯ. ლონდონის თხზულებებისადმი, დიდი ინტერესი გამოუჩენიათ რუს ლიტერატორებს და მართო ოციან წლებში რამდენჯერმე გამოუციათ მისი თარგმანი სხვადასხვა სათაურით — „ჩინელი“, „იგი ხომ მხოლოდ ჩინელია“, „Xóдя“, „პატარა შეცდომა“, „კოლონიური მონები (ა-ჩო)“, „შინაგო“, „ა-ჩო. მოთხრობა ჩინელთა უუფლებობის შესახებ“...

აღსანიშნავია, რომ ამ მოთხრობის პირველი რუსული თარგმანი („შინაგო“) 1909 წელსვე საოცარი ოპერატიულობით გამოქვეყნდა

⁴⁰ Д ж е к Л о н д о н и, полное собр. соч. в 14 томах, т. 8, М., 1961, стр. 380-395.

ჟურნალში „ვეკრუგ სვეტა“. ამას მოჰყვა ზინ. ლვოვსკის „პატარა შეცდომა“ (გამოვიდა 1912 წ.), ი. მავესკის „ჩინელი“ (ავტორიზებული თარგმანი, 1913) და მ. ლიკიარდოპულოს „ა-ჩო“ (1913) თარგმანები.

: შემდგომ წლებში „ა-ჩო“, როგორც უსასტიკესი კოლონიური ჩაგვრის ამსახველი მოთხრობა, მრავალჯერ გამოიცა ცალკე წიგნად, ან შევიდა ჯ. ლონდონის მოთხრობებისა თუ თხზულებათა კრებულებში. ეს მოთხრობა სსრ კავშირში გამოდიოდა სპეციალური დანიშნულებითაც — როგორც დამხმარე სასკოლო წიგნი რუსულ და ინგლისურ ენებზე. ამ მხრივ საინტერესოა საგანგებოდ დამუშავებული ინგლისური გამოცემა, რომელიც აღჭურვილია სათანადო განმარტებებითა და ვრცელი ლექსიკონით⁴¹. აქ მოთხრობას ჰქვია „თეთრკანიანთა სამართალი“ (ტექსტი დაამუშავა და ლექსიკონი დაურთო ბ. გესენმა).

ამრიგად, ჯ. ლონდონის „შინაგო“⁴² (ასე ჰქვია მოთხრობას დედანში) საკმაოდ პოპულარული ყოფილა საბჭოთა რუსეთშიც.

1960 წელს ქართულმა მკითხველმაც მიიღო ჯ. ლონდონის „ა-ჩო“ მშობლიურ ენაზე. მოთხრობა „ჩაინაგოს“ სახელწოდებით თარგმნა ლია ელიაზიშვილმა⁴³.

კოტე მარჯანიშვილი თავისი კინოსცენარებისათვის ხშირად იყენებდა რუსი და უცხოელი მწერლების ნაწარმოებებს. ასე შეიქმნა მისი კინოსცენარები (შემდგომ კი ფილმები): „ამოკი“ (შტეფან ცვაიგის ნოველის მიხედვით), „კრაზანა“ (ეტილ ლილიან ვოინიჩის რომანის მიხედვით) და „კომუნარის ჩიბუხი“ (ილია ერენბურგის მოთხრობის მიხედვით).

ამჯერად კი კ. მარჯანიშვილმა მიმართა ამერიკელი მწერლის ცნობილ ნაწარმოებს და უწოდა „ა-ჩოუ და ა-ჩო“. (სხვა საბუთებში, საარქივო მასალებსა და თარგმანებში კი იგი მოხსენიებულია „პატარა შეცდომად“).

მთარგმნელთა მიერ შერჩეული სათაურები — „ჩინელი“, „იგი

⁴¹ Jack London — 1. Mauki, 2 The chinago, «госиздат», М.-Л., 1926 стр. 29.

⁴² შინაგო—ჩინელი; ასე ეძახდნენ ჩინელ მუშებს კუნძულ ტაიტის მკვიდრნი.

⁴³ ჯ ე კ ლ ო ნ დ ო ნ ი, ოქროს ხეობა, საქართველოს სსრ საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელგამი, თბ., 1960, გვ 85-100.

მხოლოდ ჩინელია“, „Xóμy“⁴⁴. „პატარა შეცდომა“, „კოლონიური მონები“, „ა-ჩო. მოთხრობა ჩინელთა უუფლებობის შესახებ“, „თეთრკანიანთა სამართალი“, მიუხედავად პირდაპირი სათაურისგან („შინაგო“) გადახვევისა, ზუსტად ესადაგება მოთხრობის შინაარსს. ამ მხრივ გამონაკლისი არ არის კ. მარჯანიშვილის სათაურიც — „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, რაც შეეხება „პატარა შეცდომას“, აქ „პატარა“, რასაკვირველია, ირონიითაა ნახმარი.

ჯ. ლონდონისეული „შინაგოს“ მოკლე შინაარსი ასეთია (ვიყენებ ზინ. ლვოვსკის რუსულ თარგმანს):

ბამბის პლანტაციების მფლობელმა ინგლისურმა კომპანიამ კუნძულ ტაიტზე სამუშაოდ (ხუთი წლის ვადით) მონურ პირობებში დაიჭირა ანუ ხუთასი ჩინელი კული⁴⁵. ამ კომპანიის ფრანგი აქციონერები დივიდენდს მოითხოვდნენ, მაგრამ კომპანია ჭერჭეროვით არაფერს იძლეოდა და დაინტერესებული იყო, რომ ძვირად ღირებულ დაჭირავებულ მუშებს ერთმანეთი არ დაეხოცათ. უბედურება მაინც მოხდა — ა-სანგმა ორი სასიკვდილო ჭრილობა მიაყენა ჩუნ-გას და მიიშალა. კულების მთავარმა ზედამხედველმა, ნამდვილ მხეცად წოდებულმა გერმანელმა კარლ შემერმა, ჩუნ-გას მკვლელობა ხუთ სხვა კულის (მათ შორის ა-ჩოუსა და ა-ჩოს) დააპარალა და სასამართლოს წარუდგინა.

ექვმიტანილები, განსაკუთრებით ა-ჩო, თავს არხეინად გრძნობდნენ, რადგან ყველა კულიმ იცოდა ნამდვილი მკვლელის ვინაობა და, რასაკვირველია, სასამართლოსაც არ უნდა გაჭირვებოდა დამნაშავეის გამოვლენა. თვით ჩინელები კი ვერ უღალატებდნენ საიდუმლოდ დადებულ ფიცს და მკვლელს არ გამოამყდებდნენ. უკვირდით კი, რომ ა-სანგი დაპატიმრებული არ იყო.

ა-ჩომ ფრანგული არ იცოდა. მას ლაზღანდარობად მიაჩნდა სასამართლოს მოხელეთა ყაყანი და მშვიდად ელოდა განაჩენს.

საბრალოდებო სკამზე მჯდომ 22 წლის კეთილ და პატიოსან ა-ჩოს თვალწინ დაუდგა დუხჭირი წარსული, მაგრამ მომავალს იგი იმედინად შეჰყურებდა. აი, გაივლის კონტრაქტით გათვალისწინებული კი-

⁴⁴ Xóμy იგივე ჩინელია (აგდებული, დამამცირებელი გამოთქმა).

⁴⁵ კული — ასე უწოდებდნენ ევროპელები ინდოეთისა და ჩინეთის მკვიდრ მუშებსა და ტვირთის მზიდვეებს; ასევე ეძახდნენ ევროპაში ჩინელ (გადამთიელ, შორიდან მოსულ) მუშებს.

დევ ორი წელი და, ა-ჩო „გამდიდრდება“, დაცოლშვილდება, სახლს აიშენებს, სახლს უკან კი ბაღს გააშენებს წყაროთი და ოქროს თევზებიანი გუბურათი, ვერცხლისეყვნებიანი ხეებით. აქ ა-ჩოს ექნება უზრუნველი ფიქრისა და დასვენების საშუალება...

განაჩენი გამოიტანეს. ხუთივე შეპყრობილი დამნაშავედ სცნეს. ა-ჩოუს თავის მოკვეთა მიუსაჯეს, ა-ჩოს — 20 წლის კატორღა, დანარჩენებს — 10-12 წლით პატიმრობა. მიუხედავად ამისა, ყველანი მშვიდად შეხვდნენ უსამართლო განაჩენს. მოსამართლემ კი აღნიშნა, რომ უმძიმესი სასჯელი ხვდა ა-ჩოუს, რადგან მის სახეზე შემერის ქაშისგან მიყენებული მეტი იარის ნაკვალევი ჩანდა და დაამატა: შინაგობებმა უნდა იცოდნენ, კანონი მუდამ ზუსტად იქნება დაცული.

პატიმრები ციხეში წაასხეს. ა-ჩოს ებრალებოდა ა-ჩოუ, რომელიც სიბერეს ვერ მოესწრებოდა. თვითონ კი რა უქირს, მხოლოდ ოცი წლით დაშორდება თავისი „ფიქრისა და დასვენების“ ბაღს.

ა-ჩოუს დასჯის დღეც დადგა. მთავარი მოსამართლის ბრძანებით, ყანდარმ კრიუშოს დაევალა პატიმრის მოყვანა გილიოტინამდე, მაგრამ წინა ღამით ნაქეიფარ და უძილობისგან თვალებატკიებულ მთავარ მოსამართლეს „პატარა“ შეცდომა მოუვიდა — არც კი გადაუკითხავს საკუთარი ბრძანება, სადაც ა-ჩოუს ნაცვლად ა-ჩო ჩაწერა. ციხის ზედამხედველმა ა-ჩო ჩააბარა კრიუშოს და ყანდარმი, მსხვერპლთან ერთად, ჯორებშებმული ოთხთვალათი გაუდგა გზას.

ციხიდან გამოსული ა-ჩო სიხარულით ცას ეწია. ეგონა — პლანტაციას აბრუნებდნენ სამუშაოდ. როცა საქმის ვითარება გაირკვა, ა-ჩომ აუხსნა კრიუშოს, რომ სიკვდილმისჯილი ა-ჩოუა. ბრიყვ კრიუშოს სასაცილოდაც არ ეყო პატიმრის განცხადება, მაგრამ ა-ჩომ „მყარი“ საბუთი წარმოადგინა: ა-ჩოუ მაღალია, ის კი — ჩია. სიკვდილი ხომ მაღალს მიუსაჯეს! კრიუშოსთვის ცხადი გახდა აშკარა შეცდომა. მან ჯორებიც კი შეაჩერა, მაგრამ... კვლავ განაგრძო გზა: რა მისი „ბრალია“ მოსამართლის შეცდომა? უკან რომ გაბრუნდეს და პატიმარი გამოცვალოს, გილიოტინაზე დააგვიანებს, სერჟანტი დასჯის, თანაც რა მნიშვნელობა აქვს, რომელ შინაგოს წააგდებინებენ თავს! მან დააშინა ა-ჩო და დამსჯელებს წარუდგინა.

შემერმა თვითონ გამართა გილიოტინა საკუთარი კონსტრუქციით; მისი წინადადებით, პირდაპირ პლანტაციასი მოეწყო დასჯა (მეტი ეფექტისთვის) და ჯალათობაც თავადვე იკისრა. ა-ჩომ სერჟანტს

გააგებინა, შეცდომით მსჯითო. სერჟანტმა შემერი იხმო, რომელიც ძალზე გაოცდა, მაგრამ საქმე მაინც არ გადასდეს. „მიზეზიც“ ჰქონდათ: სერჟანტს შეყვარებულ ბერტასთან მიეჩქარებოდა (ხუმრობაა — თხუთმეტი მილი უნდა გაევილო ცხენით!), შემერს კულების მოცდენა არ უნდოდა ზედმეტად, თანაც, შინაგო შინაგოა, გინდ ა-ჩო დაუსჯიათ, გინდ — ა-ჩოუ! საქმე არ გაიხსნება, — ა-ჩოუ არ იჩივლებს. ხოლო თუ სიყალბე გამოაშქარავდა, კრიუშოს, ან ციხის ზედამხედველს დაბრალდება ყველაფერი.

კულებმა მაშინვე იცნეს ა-ჩო, მაგრამ კრინტი არ დაუძრავთ, რადგან ვერაფერს გააწყობდნენ „თეთრკანიან ძალებთან.“

ა-ჩომ ერთხელაც სცადა სასჯელის აცილება, მაგრამ შემერმა მუშტი მოუღერა, თავს გაგიხეთქავეო. წინააღმდეგობის გაწევას აზრი აღარ ჰქონდა, თეთრკანიანები მაინც არ დაიშლიდნენ თავისას. ასე მოკვეთეს თავი უდანაშაულო ა-ჩოს.

რითი მიიქცია კ. მარჯანიშვილის ყურადღება ჯ. ლონდონის „შინაგომ“? უპირველესად — თემატიკით. ეს მოთხრობა მკაცრად ამხელს კოლონიალიზმის მხეცურ ბუნებას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ადამიანის უფლებების უხეშად გათელვა, ძალმომრეობა, უსამართლობა, სუსტად განვითარებული ქვეყნების პოლიტიკური ჩაგვრა და ეკონომიური ექსპლოატაცია.

ჯ. ლონდონის დროინდელი ჩინეთი წარმოადგენდა ნახევრადკოლონიური სახელმწიფოს კლასიკურ მაგალითს. ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა 1916 წელს, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის „კაპიტალიზმი გადაიზარდა ერთი მუჭა „მოწინავე“ ქვეყნების მიერ დედამიწის მოსახლეობის უდიდესი უმრავლესობის კოლონიური ჩაგვრისა და ფინანსური დათრგუნვის საერთაშორისო სისტემად. და ამ „ნადავლის“ გაყოფა ხდება მთელ მსოფლიოში უძლიერეს, თავით ფეხებამდე შეიარაღებულ 2-3 მტაცებელს შორის (ამერიკა, ინგლისი, იაპონია), რომლებიც თავიანთი ნადავლის გაყოფისათვის ატეხილ თავიანთვე ომში მთელ ქვეყნიერებას ითრევენ“⁴⁶. 1919 წელს, მაგალითად, კოლონიის, ნახევრადკოლონიისა და დომინიონების პირობებში მყოფი ქვეყნების მოსახლეობა შეადგენდა ერთ მილიარდ 235 მილიონ კაცს, ე. ი. მსოფლიოს მაშინდელი მოსახ-

⁴⁶ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი (IV გამოცემა), ტ. 22, გვ. 235.

ლეობის 69,4 პროცენტს. კოლონიალიზმის უღელქვეშ გმინავდა ჩინეთიც.

ცნობილია, რომ საქართველოს სახკინმრეწვეს 20-იან წლებში ძალიან უჭირდა რეპერტუარის შერჩევა, რაშიც, სხვა მიზეზებთან ერთად, დაბრკოლებას ქმნიდა მაღალმხატვრული და მრავალფეროვანი კინოსცენარების უქონლობა. სერგო ამალლობელი გულისტკივილით წერდა 1927 წელს: „სამწუხარო ის არის, რომ სახკინმრეწვეს არა აქვს გარკვეული თავისი რეპერტუარის საფუძვლები. არა აქვს სამხატვრო პოლიტიკა, არსად არ სწერია თუ რა სურს მას, როგორ მასალებს ეძებს იგი. სახკინმრეწვის რეპერტუარი იქმნება იმ პირთა სიმპათიით, რომლებიც ხელმძღვანელობენ ამ საქმეს.

ეს ახალი ამბავი არ არის. ასე იყო სახკინმრეწვის არსებობის დღიდან და ასეა დღესაც“⁴⁷.

ამ დროს სახკინმრეწვეს არ ჰყავდა პროფესიონალი კინოდრამატურგები, რაც მეტად ართულებდა მუშაობას. ცხადია, ასეთ პირობებში ბევრი რამ იყო დამოკიდებული კინორეჟისორზე, მით უმეტეს. თუ იგი სცენარისტიც გახლდათ.

კ. მარჯანიშვილი, როგორც ინტერნაციონალისტი შემოქმედი, დაინტერესდა მსოფლიო ჟღერადობის თემით და ენერგიულად შეუდგა კინოსცენარის წერას.

„შანაგოს“ გამოქვეყნებიდან კინოსცენარის შექმნამდე 16 წელი გავიდა. ოციან წლებში კოლონიური სისტემა მძლავრად ბობოქრობდა მსოფლიოში, მაგრამ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციით აღფრთოვანებული ჩინელი ხალხი დაადგა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის გზას. შეიქმნა ამ მოძრაობის სულისჩამდგმელი ჩინეთის კომუნისტური პარტია; ეს ბრძოლა მწვავე და ხშირად, მარცხიანი იყო, მაგრამ ტანჯულ ხალხს თავისუფლება სწყუროდა და მზად იყო მსხვერპლის გასაღებად.

ამდენად, ჯ. ლონდონის თავისთავად აძალელებელ მოთხრობას მეტი პოლიტიკური სიმძაფრე სჭირდებოდა. კოტე მარჯანიშვილი ასეც მოიქცა. მან ფაქტიურად „გააახალგაზრდავა“ მოთხრობაში აღ-

⁴⁷ ს. ამალლობელი, სახკინმრეწვის გარშემო, გაზეთი „მუშა“, 1927, 12 ოქტომბერი.

წერილი ამბები და იგი თანადროულობას მოუახლოვა. კინოსცენარის მიხედვით მოქმედება ვითარდება მეოცე საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში. ამასთან დაკავშირებით, სცენარისტი ზუსტად კი არ გაპყვა ლიტერატურულ პირველწყაროს, არამედ მხოლოდ მისი სიუჟეტური ქარგა გამოიყენა.

კინოსცენარი „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ შემონახულია ორი სახით: 1. ხ ე ლ ნ ა წ ე რ ი (27 ნაწერი გვერდი, რომელსაც ცალკე ფურცელზე ემატება 86-88-ე კადრები — დაცულია ყვარელში, კ. მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმის ფონდში) და 2. მ ა ნ ქ ა ნ ა ზ ე გ ა დ ა ბ ე ქ დ ი ლ ი (28 გვერდი — დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში, კ. მარჯანიშვილის ფონდი, ხ — 11509).

გადაბეჭდილ კინოსცენარში, ხელნაწერთან შედარებით, უმნიშვნელო ცვლილებებია, ისიც უმეტესად ტექნიკური ხასიათისა. ნაწარმოები ხუთნაწილიანია და დაყოფილია 141 კადრად (გადაბეჭდილში 143 კადრია). ორივე უთარიღოა, თუმცა ხელნაწერის ბოლოს სხვისი ხელითა და უფრო მოგვიანებით მიწერილია — „1925 წ.“ (შესაძლოა, იგი ეკუთვნოდეს კ. მარჯანიშვილის ვაჟს კ. კ. მარჯანიშვილს).

ავტორი არსად იხსენიებს თავის ამ ნაწარმოებს, თვით საკუთარი ხელით დაწერილ ნუსხაშიაც „ჩემი ლიტერატურული შრომები“, მაგრამ ამ ნუსხაზე დართულ მეორე ცალში, რომელიც ხელმოწერილია ელენე დონაურის მიერ, 29-ე ნომრად აღნიშნულია: *Маленькая ошинка—по Дж. Лондону «А-Чоу—А-Чо»—киносценарии.*

ნახევარი საუკუნის წინ დაწერილ კინოსცენარ „ა-ჩოუ და ა-ჩოს“ დღემდე არ შეხებია მკვლევარის ხელი. ამდენად, იგი უცნობია არა მარტო ფართო საზოგადოების, არამედ თვით სპეციალისტთა დიდი ნაწილისთვისაც.

რას წარმოადგენს კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარი, რა დამოკიდებულება აქვს ჯ. ლონდონის „შინაგოსთან“ და როგორი ბედი ეწია შემდგომ?

როგორც აღინიშნა, კ. მარჯანიშვილმა სცენარისთვის გამოიყენა მხოლოდ მოთხრობის სიუჟეტი და მისი ძირითადი მომენტები. კინოსცენარის დაახლოებით სამი მეხუთედი კი მარჯანიშვილის უშუალო ლიტერატურული შემოქმედების ნაყოფია. „შინაგოში“ მოცე-

მულია მოქმედ გმირთა უმეტესობის დასრულებული ლიტერატურული სახეები, მაგრამ საჭირო იყო მათი გარდაქმნა კინემატოგრაფიულ სახეებად. ამიტომ კ. მარჯანიშვილმა, კინოსპეციფიკის გათვალისწინებით, მრავალი ცვლილება შეიტანა მოთხრობისეული მოქმედების განვითარებაში.

ამავე დროს, მარჯანიშვილისთვის, ცხადია, ცნობილი იყო ჩინეთის ამბები 20-იანი წლების პირველ ნახევარში (როგორც ზემოთ ვნახეთ, ჩინეთის საკითხს იგი კვლავ მიუბრუნდა პიესაში „ბერიონიკი“).

1919 წელს ჩინეთში მომძლავრდა ანტიიმპერიალისტური გამოსვლები. 1921 წელს არალეგალურად შეიკრიბა ჩინეთის კომპარტიის I ყრილობა, რომელმაც განსაზღვრა პარტიის საბოლოო ამოცანები და მიზნები. ორი წლის შემდეგ საბჭოთა მთავრობამ დიდი დახმარება გაუწია სუნ იატ-სენის ხელისუფლებას იარაღით და ხელი შეუწყო ეროვნულ-რევოლუციური არმიის შექმნას. 1924 წლის მაისში პეკინის მთავრობამ ხელი მოაწერა სსრ კავშირთან შეთანხმებას და დაპლაომატიური ურთიერთობა დამყარდა ორ დიდ სახელმწიფოს შორის. იმავე წლის შემოღვგომაზე ინგლისელმა იმპერიალისტებმა, ჩინელი რეაქციონერების დახმარებით, სცადეს სუნ იატ-სენის მთავრობის დამხობა, მაგრამ ეროვნულ-რევოლუციურმა არმიამ და მუშათა რაზმებმა სამხრეთ ჩინეთში ჩაახშეს კონტრრევოლუციური ამბოხება, რამაც ქვეყნის სხვა რაიონებშიც გამოიწვია რევოლუციური მოძრაობის აღმავლობა.

მომდევნი წლის 30 მაისს შანხაიში ინგლის-ამერიკის პოლიციამ დახვრიტა ჩინელი დემონსტრანტები, რის საპასუხოდაც ჩინეთის მრავალ ქალაქში გაიმართა დემონსტრაციები და პოლიტიკური გაფიცვები. ყოველივე ამან კი საფუძველი მოუმზადა 1925-1927 წლების ანტიიმპერიალისტურ ეროვნულ რევოლუციას ჩინეთში.

სცენარის დაწერა სწორედ რევოლუციის დაწყების წელს დაემთხვა. ამიტომ ჩინეთში მომხდარი ამბები მხატვრულ ასახვას მოითხოვდა მომავალ ფილმში, რასაც მშვენივრად აულო ალლო მარჯანიშვილმა.

სცენარის I და II ნაწილებში ავტორმა სრულიად გადაუხვია ჯ. ლონდონის მოთხრობას (გარდა შემერთან დაკავშირებული რამდენიმე სცენისა), დაწერა კინოსცენარის ორიგინალური შესავალი და

ხაზი გაუსვა ჩინეთში შექმნილ პოლიტიკურ მდგომარეობას. მართალია, სცენარის ამ ნაწილებში ჯერ კიდევ არ ბობოქრობს რევოლუციის ტალღა ჩინეთში, მაგრამ ნაჩვენებია, ერთი მხრივ, ჩინელი ხალხის უუფლებობა და მათზე იმპერიალისტური რეჟიმის ბატონობა და, მეორე მხრივ, სტუდენტი ახალგაზრდობის გამოღვიძება, მათი დაინტერესება მარქსიზმითა და საბჭოთა კავშირით.

სცენარის მიხედვით, მშვიდობიან ქალაქ ნანკინს ზარბაზნების ცეცხლს უშენს ინგლისური ჯავშნოსანი გემი. „სამხრეთის დედაქალაქში“ იღვრება უდანაშაულო ხალხის — მოხუცების, ახალგაზრდების, ბავშვების სისხლი. ხანდაზმული ჩინელი ფეხქვეშ უვარდება ადმირალ ვილიამსს და ემუდარება, შეიწყალე ნანკინიო! მაგრამ ადმირალი მშვიდად აბოლებს ჩიბუხს და აცხადებს, ნანკინში არ არსებობს ისეთი ხელისუფლება, რომელთანაც ცივილიზებული დიპლომატიას მეთოდებით შეიძლებოდა მოლაპარაკებაო.

მომდევნო კადრებში ჩინელი სტუდენტები ცხარედ კამათობენ. ერთ-ერთი მათგანი (ა-ჩოს შვილი) ამხანაგებს აწვდის კ. მარქსის „კაპიტალს“. წიგნი ხელიდან ხელში გადადის. ტიტრი გვაძცნობს: „თეორიის სისწორეს ამტკიცებს დიდი საბჭოთა კავშირის მაგალითი“.

ნანკინში კვლავ გაისმის ჰურვების წივილი. სტუდენტები ქმნიან წითელი ჯვრის იმპროვიზებულ ჯგუფებს და ხალხს შველიან.

ადმირალს მოახსენეს, რომ სროლა ოც წუთს მიძღინარეობდა. მოკლულია ორი ათასი ჩინელი, დაჭრილი — ხუთი ათასი. ადმირალი ვილიამსი აუღელვებლად ისმენს პატაკს და ათვალეიერებს წიგნს... „ბრიტანეთის ცივილიზაციის ისტორია“.

სროლის დროს დაიჭრებიან მოხუცი ა-ჩოუ და სტუდენტი (ა-ჩოს შვილი), რომლებსაც უვლის ა-ჩოს ცოლი ფა-ლოი.

კინოსცენარის მეორე ნაწილში ა-ჩოუ ავგაროხს არღვევებს და ფა-ლოის აწვდის იქიდან ამოღებულ 20-დოლარიანს, შენ გეკუთვნის ეს ფული, აიღეო. და წაფენით იწყება მოგონება, თუ როგორ დაითანხმა ახალგაზრდა ა-ჩოუმ თანასოფლელი ა-ჩო კუნძულ ტაიტიზე წაპყლოდა სამუშაოდ. ა-ჩომ იმ იმედით დატოვა ცოლი და ორი წლის ბიჭუნა (ამჟამად სტუდენტი), რომ შემდეგ ცხოვრების უკეთესი პირობები შეექმნა მათთვის. ფილმში, ა-ჩოს ქოხის ნაცვლად, წაფენით უნდა გამოჩენილიყო მისი ახალი მდიდრული სახლი,

ბალი, კობტად ჩაცმული ცოლ-შვილი (რაც რამდენჯერმე მეორდება სცენარში), მაგრამ ეს აუხდენელი ოცნებაა ბეჩავი კულისთვის.

ძირითადად, სცენარის მხოლოდ III ნაწილიდან იწყება ჯ. ლონ-ლონისეული „შინავოს“ ტექსტის გამოყენება და ისიც შემოქმედებითადა. აქ არის მკვლევლობისა და დაპატიმრების სცენები.

IV ნაწილში გადმოცემულია სასამართლოს მსვლელობა, განაჩენის გამოტანა, შემერის იდეა გილიოტინის კონსტრუირების შესახებ, ციხის სცენები, ა-ჩოს გამოთხოვება ა-ჩოუსთან.

განსაკუთრებული ექსპრესითაა დაწერილი სცენარის დამაგვირგვინებელი (V) ნაწილი, სადაც პარალელური მოქმედებით ერთმანეთს ენაცვლებიან კრიუშოსა და ა-ჩოს ამაღლვებელი დიალოგი ციხიდან ეშაფოტამდე და სერჟანტისა და შემერის ფაციფუცი გილიოტინასთან. კადრების გეგმაზომიერი მონაცვლეობა აქ მძაფრად გვიხატავს ა-ჩოს თავზე დატრიალებულ ტრაგედიას.

სულ რამდენიმე საათის განმავლობაში ა-ჩომ მრავალჯერ ახადა ფარდა საბედისწერო შეცდომას, მაგრამ ვერაფერმა უშველა. სიკვდილით დასჯის წინ მას სერჟანტმა დაყვავებით მოუთათუნა ხელი ლოყაზე და უთხრა: „სულ ერთია, ჩემო კარგო, შენც ჩინელი ხარ და ა-ჩოუც“.

სცენარის ბოლოს კვლავ ცეცხლის აღშია ნანკინი. ადმირალი ისევ ცეცხლის გახსნის ბრძანებას იძლევა. ერთ-ერთი ჭურვი ნაფოტებად აქცევს ა-ჩოს საბრალო ქონს, სადაც დაჭრილ ა-ჩოუსა და შვილს უვლიდა ა-ჩოს მოხუცი მეუღლე. ისადგურებს სიბნელე. კოლონიალიზმის მსხვერპლი იზრდება. საბოლოო ტიტრი გვამცნობს: „ადმირალს ეძინება“, ფინალური კადრი კი მსხვილი ხედით გვიჩვენებს: „ადმირალი ამოქნარებს“.

ჯ. მარჯანიშვილმა სცენარში გაათავსოვა მოქმედების არე, გადაადგილა ცალკეული ეპიზოდები, მოთხრობისაგან განსხვავებული ინტერპრეტაციით წარმოგვიდგინა მრავალი ადგილი თუ პერსონაჟი, შექმნა ახალი ეპიზოდები, რომლებიც უფრო მეტად უწყობენ ხელს მოქმედების განვითარებას. ახალი, მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების შემოყვანით მარჯანიშვილმა თითქმის ორჯერ გაზარდა მოქმედ პირობა რაოდენობა და, რაც მთავარია, ყოველივე ეს იმ დროისათვის საინტერესო კონემატოგრაფიული ხერხებით გადმოგვცა. უპირვე-

ლესად, დრამატურგმა წინ წამოსწია პოლიტიკური და სოციალური მოვლენები.

რატომ აოხრებენ ნანკინს, რატომ იღუპება უდანაშაულო ხალხი? — კითხვას სვამს ა-ჩოს სტუდენტი შვილი. იპიტომ, რომ არ გვინდა ვიყოთ... (აზრი ვერ დაამთავრა თავის დროზე სიკვდილს შემთხვევით გადარჩენილმა, ახლა კი იმავე კოლონიზატორებისაგან დაჭრილმა ა-ჩოუმ, რომელსაც ალბათ უნდა ეთქვა, ა-ჩო გვინდა ვიყოთ... მონე-ბიო). ამასთან, სცენარში ხაზგასმულია საბჭოთა რუსეთთან მეგობ-რული ურთიერთობა, მისი მაგალითისადმი მიბაძვა, განათლების მი-ღება საბჭოთა ქვეყანაში. ტაიტიზე მონურ პირობებში მომუშავე ა-ჩოუ უმხელს ა-ჩოს, რომ კონტრაქტით გათვალისწინებული ხუთი წლის შემდეგ იგი რუსეთში გაემგზავრება განათლების მისაღებად. რასაც მოწონებით შეხვდა მისი მეგობარი. ტიტრში ვკითხულობთ: „დიდი სუნ იატ-სენი ამბობს, რომ საჭიროა რსფსრ-ში სწავლა. ამოი-წურება კონტრაქტის ვადა და გავემგზავრები...“

მოთხრობისაგან განსხვავებით, კ. მარჩანიშვილმა ფართოდ წარ-მოგვიდგინა ორი ჩინელი ლატაკის — ა-ჩოსა და ა-ჩოუს უანგარო მეგობრობა. „შინაგოში“ ა-ჩოუ ერთობ მქრალადაა ნაჩვენები, იგი სრულადაა უმოქმედოა. მწერალი მხოლოდ ა-ჩოზე მოგვითხრობს. სცენარში კი ნაჩვენებია ა-ჩოსა და ა-ჩოუს კეთილგანწყობილი ურ-თიერთობა ჯერ კიდევ ტაიტიზე გამგზავრებამდე. სცენარისტის მიერ შექმნილ ციხის სცენაში ა-ჩო ეთხოვება აშხანაგებს და განსაკუთრე-ბული ყურადღებით ექცევა სიკვდილმისჯილ მეგობარს. ა-ჩოუც კეთილშობილურად ეკიდება თანამოქმედს და განშორების წინ ეუბნე-ბა, შენ პლანტაციამა სამუშაოდ გაბრუნებენ... მე კი სიკვდილით დასჯის წინ ვიტყვი, რომ ჩემი გასამარჯელო შენ მოგაკუთვნონო.

სცენარის მიხედვით, ა-ჩოუ სამშობლოში ბრუნდება (ალბათ სას-ჯელის მოხდის შემდეგ). იგი ბედის ანაბარად არ მიატოვებს ა-ჩოს ცოლ-შვილს და ქურვის აფეთქებისაგან დაჭრილი მოხუცი ავგაროზ-ში სათუთად შენახულ ოცდოლარჩანს (მთელ მის ავლა-დიდებას) უწვდის ფა-ლოის. რამდენჯერმე გამეორებული ეს სცენა ხაზს უს-ვამს ა-ჩოუს კეთილშობილებას.

მოთხრობაში ა-ჩო, ა-ჩოუ და სხვა ჩინელები არ იბრძვიან ადამი-ანური უფლებების მოსაპოვებლად. ისინი ნებანძიან: სასჯელს ურიგ-დებიან. ეს კი გამოწვეულია კოლონიალიზმის სისასტიკით. კოლო-

ნიზატორები და კულები ორ მოპირდაპირე პოლუსზე დგანან. პირველები უფლებამოსილები არიან, მეორენი კი — სრულიად უუფლებონი. ამიტომაც პატიმრები „არ იყვნენ არც შეძრწუნებულნი, არც დანადვლიანებულნი. მოულოდნელმა განაჩენმა როდი გააკვირვა ისინი. თეთრ ეშმაკებთან ურთიერთობაში ისინი ყველაფერს მიეჩვივნენ“⁴⁸. დაბეჩავებულია კუნძულ ტაიტზე მომუშავე ყველა კული. მაშინაც კი, „როდესაც მათ ა-ჩოს მოჰკრეს თვალი (ეშაფოტზე — გ. ბ.). ერთმანეთს ხმადაბლა გადაულაპარაკეს. მათ მაშინვე შენიშნეს შეცდომა, მაგრამ თავი შეიკავეს. უეჭველია, უცნაურმა თეთრმა ეშმაკებმა შესცვალეს თავისი განზრახვა და ახლა ერთი უდანაშაულო კაცის ნაცვლად მეორე უდანაშაულო კაცს ართმევენ სიცოცხლეს. სულ ერთი არ არის, ა-ჩოუ იქნება ეს თუ ა-ჩო“⁴⁹.

კინოსცენარში ჩინელი გლეხები უფრო გათვითცნობიერებულები არიან და ერთგვარ წინააღმდეგობასაც კი იჩენენ: ა-ჩო კინალამ გაექცა კრიუშოს, ა-ჩოუ რუსეთში აპირებს გამგზავრებას ცოდნის შესაძენად, გილიოტინასთან თავმოყრილი კულები აჩოჩქოლდნენ ა-ჩოს დანახვისას ეშაფოტზე, ხოლო სტუდენტები კ. მარქსის „კაპიტალს“ იშველიებენ ბრძოლის იარაღად. მიუხედავად ამისა, ვერც სცენარში ვხედავთ აშკარა პოლიტიკურ ბრძოლას კოლონიალიზმის წინააღმდეგ, რაც საგრძნობი ნაკლია.

სცენარში ყველაზე გამოკვეთილად არის დახატული შემერის პორტრეტი. ჯ. ლონდინის სიტყვიერი მასალა კ. მარჯანიშვილმა მშვენივრად გამოიყენა მუნჯი კინოს სცენარისთვის. მარჯანიშვილი ძუნწად, მაგრამ გამომსახველად გვიჩვენებს ზედამხედველის უკაცურობას.

სცენარის II ნაწილში ჩართულია მარჯანიშვილისეული სცენა ინგლისური სააქციო საზოგადოების წევრთა სხდომისა, სადაც კულების დაქირავებაზე მსჯელობენ. მაგრამ ამისთვის გამოცდილი ზედამხედველია საჭირო. შემერმა ითავა ჩინეთში 500 კულის დაქირავება დღეში 50 ცენტადო, — განაცხადა მომხსენებელმა. გამოიძახეს შემერი, რომელიც უძდაბლესი საღმით წარსდგა სააქციო საზოგადოების წევრთა წინაშე. აქციონერებმა ზედამხედველს ჰკითხეს, ადრე თუ გქონიათ საქმე ჩინელებთანო?

⁴⁸, ⁴⁹ ჯ ე კ ლ ო ნ დ ი, ოქროს ხეობა, გვ. 91, 97.

პასუხად მარჯანიშვილი რამდენიმე კადრით გვიჩვენებს შემერის სახეს:

კადრი I. დიაფრაგმიდან. შემერი ქამრით სცემს პლანტაციაში მომუშავე ჩინელებს, შემდეგ ერთ-ერთ მათგანს მუშტის დაკვრით კლავს.

საზოგადოების წევრებს მოსწონთ შემერის მოქმედება და კვლავ ეკითხებიან: მერედა, საფრანგეთის ხელისუფლება არ ჩაერო ამ საქმეშიო?

კადრი II. მოკლულ ჩინელთან დგანან სერჟანტი, ექიმი და შემერი, რომელიც ექიმს ფულს უჩვენებს და ჯანმრთელობის დაცვის „მსახურიც“ წერს დასკვნას, ჩინელი მზის დაკვრისგან გარდაიცვალა.

კმაყოფილების გარდა, რაღა დარჩენოდათ აქციონერებს და შემერიც შეუდგა კულების შეგროვებას.

ამ კადრებით თავიდანვე იქმნება შემერის მხატვრული პორტრეტი და შემდგომში სრულიად „ბუნებრივია“ მისი მხეცური მოქმედება და კაცთმოძულეობა.

ფრანგული წესით, ა-ჩოუს გილიოტინაზე უნდა მოკვეთონ თავი, მაგრამ თვით გილიოტინა საფრანგეთიდან უნდა ჩამოიტანონ. აქ მარჯანიშვილმა შექმნა მშვენიერი კადრები: „ყოვლისმცოდნე“ შემერი თვითონვე აკეთებს ამ საშინელ მანქანას სიგარის საჭრელი მოწყობილობის მუშაობის პრინციპის გათვალისწინებით. სიკვდილით დასჯისას კი შემერს საკუთარი კონსტრუქციის გამოცდა უფრო აინტერესებს, ვინემ ვილაც შინაგოს ბედი, რომელმაც სხვის მაგივრად უნდა შეუშვიროს თავი ალესილ დანას.

მოთხრობაშიაც და სცენარშიც ყველა კოლონიზატორი უარყოფითი ტიპია. მათი მოქმედება ბრყვეულია და ძალმომრეობიდან გამომდინარეობს. მარჯანიშვილმა თითქმის ყოველ მათგანს ახალი, დამატებითი შტრიხები შემატა და უფრო გამოკვეთილად წარმოგვიდგინა. მაგალითად, მარგალიტებით მოვაჭრე ლაფერი (სცენარის მიხედვით — სერჟანტის საცოლისა და შემდგომ ცოლის მამა), რომელიც მხოლოდ ნახსენებია მოთხრობაში, აქ საკმაოდ ხორცშესხმულია და მომავალ სიძეს აგულიანებს, მკაცრად მოექეციო კულებს, მკაცრად!

სასამართლოს მოხელენი გონებაჩლუნგები არიან. მათი „პატიო-

სანა“ მუშაობის გადმოსაცემად კ. მარჯანიშვილმა დამატებით შექმნა მოკლე და სახოვანი სცენები.

უსულგულო ტიპია სერჟანტი, რომელიც, შემერისგან ცნობის მიღებისთანავე, გაჩნდება ჩუნ-გას მკვლელობის ადგილზე და ყოველგვარი გამოკვლევის გარეშე აპატიმრებს უდანაშაულო ხალხს (ა-ჩოს, ა-ჩოუსა და მათ ამხანაგებს), შემდეგ კი, თითქოს არაფერი მომხდარაო, მშვიდად განაგრძობს დროსტარებას საცოლის ოჯახში. ეშაფოტზე ა-ჩოს გამოჩენამ და მისმა მტკიცებამ, რომ შეცდომით სჯიდნენ, სერჟანტი თითქოს შეატოკა სიპართლის ნერვი, მაგრამ იგი მალე დაეთანხმა შემერის „მტკიცებას“ და ორგზის უდანაშაულო კაც-სასიკვდილოდ გასწირა, რათა ცოლის საამებლად შინ დროზე მისულიყო.

სცენარში კარგად არის დახატული ჟანდარმის სახეც. ბრიყვი კრიუშო მხოლოდ ბრძანების აღმსრულებელი უნიათო არსებაა. მოთხრობისაგან განსხვავებით, სცენარში მარჯანიშვილმა სცადა ორჯერ გაენათებინა ამ ჩლუნგი ადამიანის გული სიკეთის სხივით. ერთხელ, როდესაც ა-ჩომ აუხსნა კრიუშოს, რომ სიკვდილმისჯილი ა-ჩოუ მაღალია და მას შეცდომით მიჰყავს ტანმოზრჩილი ა-ჩო. მეორედ კი, როცა კრიუშოს სერჟანტისთვის უნდოდა შეცდომის გამყლავნება.

მაგრამ ჟანდარმმა ორივეჯერ დაამტკიცა სიჩლუნგე და უნიათობა. პირველად მან ჯორები შეაჩერა, ხან წაღმა ატრიალა ოთხთვალა, ხან — უკუღმა (იქნებ შეცდომა იამოვასწორო და პატარაი გამოვცვალაო), მაგრამ წამსვე მოაგონდა, რომ განსჯის უფლება არა აქვს; მან მხოლოდ უფროსების ბრძანება უნდა შეასრულოს. მეორედ კი კრიუშო სერჟანტის პირისპირ იდგა და მხოლოდ ორი სიტყვის თქმა მოახერხა: „ბატონო სერჟანტო!..“, რასაც მოჰყვა სერჟანტის რისხვა, ხმა ჩაიწყვიტე, როგორ გაბედე დაგვიანებაო. და კრიუშოც უმალ დანებდა თავის მიწიერ ღმერთს (ვიღაც ჩინელის გამო არ ღირდა სერჟანტის განრისხება).

კ. მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი ეპიზოდებიდან კინემატოგრაფიულა თვალსაზრისით ეფექტურია: სცენები ა-ჩოს ქოხში პროექტორის შუქზე; შემერის მიერ კულების შეგროვების მომენტი; სცენები ლაფერის სასტუმრო ოთახსა (კედელზე დაკიდებული სურათიდან გადმოსული მღვდელი სააღმსარებლოში) და სასამართლოში;

ბრძანების დაწერისა და კრედიტის ჩაბარების, აგრეთვე ციხის ეპიზოდები და სხვა.

სტენარში ხშირად გამოყენებული სხვადასხვა ხასიათის მოქმედებათა შენაცვლება, რაც რიტმს ამძაფრებს; აგრეთვე — წაფენა, საერთო, საშუალო და მსხვილი პლანები; კონტრასტული მომენტების ბარალელურად ჩვენება (ადმირალის ჩიბუხი და ზარბაზნის ლულიდან ამოხეტილი კვამლი, ერთმანეთზე ყელგადაჭდობილი ბერტა და სერჟანტი, ერთი მხრივ, და თოკით გადაბმული ხუთი პატიმარი, მეორე მხრივ; ა-ჩოს საცოდავი ქოხი და ლაფერის მღაღრული სასტუმრო ოთახი; ა-ჩოსა და დოლარის გამოსახულება და სხვა).

როგორც აღვნიშნე, მარჯანიშვილის ამ კინოსტენარის მხოლოდ ხელნაწერსა და გადაბეჭდილ ვარიანტში ჰქვია „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, სხვაგან კი ყველგან, მათ შორის პრესაში, „პატარა შეცდომა“ იხსენიებენ.

საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში (ფონდი 15) დაცულ 1908-1935 წლების კინოსაქმეში აღმოჩნდა რუსულ ენაზე დაწერილი უთარილო და ხელმოუწერელი მოხსენებითი ბარათი (ხ — 6573). სხვა საკითხებთან ერთად, აქ ყურადღებას იქცევს რამდენიმე ცნობა მარჯანიშვილის კინოსტენარების „პატარა შეცდომა“ და „კომუნარის ჩიბუხის“ შესახებ. მოხსენებითი ბარათის მიხედვით, წლის დასაწყისში (იანვარში) სახკინმრეწვეს წარმოებაში ჩაუშვია თერთმეტი კინოსტენარი, რომელთა მიხედვით უნდა გადაღებულიყო შემდეგი ფილმები: „ხაზ-ბულატი“, „ჩხმაილ ბეი“, „ხაჯარათი“, „ელისო“, „ჯანყი გურიაში“, „პატარა შეცდომა“, „თამილა“, „ფერმა მთებში“, „ბოშური სისხლი“, „სისხლიანი შურისძიება“ და „კომუნარის ჩიბუხი“ (ხაზი ჩემია — გ. ბ.). ამათგან შეუცვლელად და შეუფერხებლად მხოლოდ სამზე დაუწყიათ მუშაობა. ესენია: „ფერმა მთებში“, „ბოშური სისხლი“ და „სისხლიანი შურისძიება“.

სახკინმრეწვის ახალ სამხატვრო საბჭოს მაისში, მიუხედავად ორთვიანი მოსამზადებელი მუშაობისა, შეუჩერებია ექვსი ფილმის, მათ შორის, „პატარა შეცდომისა“ და „კომუნარის ჩიბუხის“ დაღმბა; აგრეთვე მოუთხოვია ორი ფილმის („ელისო“ და „ჯანყი გურიაში“) გადაკეთება.

ამავე დოკუმენტში საინტერესო ცნობაა ზემოთხსენებულის შესახებ, რომ „კო-

მუნარის ჩიბუხი“ უნდა დაედგა მაშინ ახალგაზრდა კინორეჟისორ მიხეილ ჭიაურელს, რომლისთვისაც სანაცვლოდ სხვა სცენარი („უკანასკნელ საათს“) გადაუციათ. ასევე მოქცევიან კ. მარჯანიშვილსაც — „პატარა შეცდომის“ მაგივრად მისთვის „ჯრაზანა“ შეუთავაზებიათ და გადაღების დამთავრების დროც განუსაზღვრავთ 5 ივლისამდე.

მოხსენებითი ბარათის მიხედვით, „პატარა შეცდომის“ „ჯრაზანათი“ შეცვლას თვე-ნახევარი დასჭირდა და ამ ხნის მანძილზე მარჯანიშვილი მოცდენილი იყო. ამავე დროს ავტორი მიუთითებს, სამხატვრო საბჭო ძალზე ხშირად ცვლიდა საკუთარ დადგენილებას სცენარების მიღება-დაწუნებასთან დაკავშირებით და წარმოების ტემპის დაქვეითება ძირითადად გამოწვეულია მყარი სამუშაო გეგმის უქონლობით.

აღნიშნული საბუთის აქ მოყვანილი ნაწილი 1926 წელს უნდა ეხებოდეს, რასაც ამტკიცებს მეორე მოხსენებითი ბარათი — «Заклучение Ревизионной Комиссии по отчету Госкинпрома Грузии за 1925-26 операционный год»⁵⁰.

ამ მოხსენებით ბარათს თან ერთვის მნიშვნელოვანი დოკუმენტი სათაურით: «Акц. О-во Госкинпрома С.С.Р.Г. Финансовый план за второе полугодие 1926-1927 операционный год».

აქ მოცემულია ცხრილი შემდეგი გრაფებით: ფილმის ჯგუფი, ფილმის დასახელება, გადაღებისთვის განკუთვნილი თანხის რაოდენობა თვეების მიხედვით (მაისიდან სექტემბრის ჩათვლით) და თანხის ჯამი.

ცხრილში კ. მარჯანიშვილის ფილმებიდან დასახელებულია „კომუნარის ჩიბუხი“ და „პატარა შეცდომა“. „პატარა შეცდომისთვის“ გათვალისწინებული ყოფილა 31.000 მანეთის დახარჯვა.

ამრიგად, ორივე დოკუმენტის მეშვეობით, ცხადი ხდება, რომ „პატარა შეცდომა“ სახკინმრეწვეს მიღებული ჰქონია დასადგმელად 1926 წლის იანვარში, იგი უნდა გადაეღოთ იმავე წლის ივნის-სექტემბერში (მანამდე კი მოსამზადებელი სამუშაოები ჩატარებულა). აქედან ისიც ირკვევა, რომ „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, ანუ „პატარა შეცდომა“ მარჯანიშვილს დაუწერია 1926 წლის იანვრამდე, უფრო ზუს-

⁵⁰ ლხცა, ფონდი 181, ანაწერი I, საქმე № 70.

ტად — 1925 წელს, როგორც ეს აღნიშნულია (სხვისი ხელით) კ. მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმში დაცულ დედანში. აქვე დავძენ: კ. მარჯანიშვილს გამოუყენებია ზინ. ლვოვსკის თარგმანი, რაშიც გვარწმუნებს მოთხრობისეული დიალოგებისა და სცენარის ციტირების თითქმის იდენტურობა. ე. ი. მარჯანიშვილს ხელთ ჰქონია ან 1913, ან 1925 წელს გამოცემული რუსული ტექსტი.

მიუხედავად სცენარის მიღების, ზარჯთაღრიცხვის შედგენისა და მოსამზადებელი სამუშაოების ჩატარებისა, „პატარა შეცდომა“ 1927 წლის 3 სექტემბრისთვისაც არ დადგმულა.

ამასთან დაკავშირებით „პატარა შეცდომის“ შესახებ რამდენიმე საინტერესო ცნობას წავეწყვი 1927 წლის რესპუბლიკურ გაზეთებში. 8 მარტს „კომუნისტში“, ხოლო 10 მარტს „ზარია ვოსტოკაში“ დაიბეჭდა ფაქტიურად ერთი და იგივე შინაარსის მასალა: „მოსკოვიდან დაბრუნდა საქართველოს სახელმწიფო კინო-მრეწველობის გამგეობის თავმჯდომარე ამხ. არუსტანოვი, რომელმაც ჩვენს თანამშრომელთან საუბარში განაცხადა შემდეგი:

„— ჩვენი მორიგი ამოცანაა ოქტომბრის რევოლუციის ათი წლის თავისთვის დაედგათ რამოდენიმე რევოლუციონური სურათი. პირველ რიგში, განზრახულია დადგმულ იქნეს სურათი „იბღავე ჩინეთო“ და „მცირე შეცდომა“ ჯეკ ლონდონის მოთხრობის მიხედვით...

შემდეგ დადგმული იქნება ილა ერენბურგის „კომუნარის ჩინები“. სურათს სდგამს რეჟისორი წ უ წ უ ნ ა ვ ა. ამას გარდა, დადგმული იქნება კიდევ ერთი სურათი ბაქოს კომუნარების ისტორიიდან“.

გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ ეს უკანასკნელი აბზაცი ასეა დაბეჭდილი: «Кроме того, принята постановка «Трубка коммунара» И. Эренбурга (режиссер Цуцунава) и «История Октября в ЗСФСР».

კ. მარჯანიშვილთან დაკავშირებით, ორივე გაზეთი გვაწვდის შემდეგ ცნობას — მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი ამჟამად ათავეებს „ამოკს“ და საბავშვო სურათს „გოგი რატანი“. სურათების დამთავრების შემდეგ მას დასადგმელად მიეცემა რამოდენიმე („ზარია ვოსტოკას“ მიხედვით — ორი — გ. ბ.) ახალი სურათი.“

ამავე წელს 15 მარტს „ზარია ვოსტოკა“ ბეჭდავს განცხადებას: «Для съемки кино-картины Госкинпрому нужны китайцы.

Просьба явиться в Госкинпром (Плехановский пр. № 164) или указать местожительство в г. Тбилиси и в Закавказье. Адресовать и обращ. к управделам!».

მართალია, განცხადებაში მითითებული არ არის, თუ რომელი კინოსურათისთვის იწვევდნენ ჩინელებს, მაგრამ, ცხადია, ისინი სახკინმრეწვის სკირდებოდა ორი ფილმისთვის — „იღრიალე, ჩინეთო“ და „პატარა შეცდომა“. უფრო კი — ამ უკანასკნელისთვის, რადგან ათი დღის შემდეგ იგივე „ზარია ვოსტოკა“ (25. V. 1927) იუწყებოდა:

«На днях режиссер Госкинпрома Грузии К. Марджанишвили приступит к съемкам картины «Маленькая ошибка» по Джеку Лондону.

Главными участниками картины будут китайцы 50 чел.

Натурные съемки будут засняты в Чакве, а декоративные — в Тифлисе».

როგორც ვხედავთ, ამ ცნობის მიხედვით განსაზღვრულია ფილმის გადაღების ადგილებიც, მაგრამ რეჟისორს ვერ დაუწყია გადაღება და ვადა ისევ გადაწეულა, რასაც გვიდასტურებს იმავე გაზეთში 9 ივნისს გამოქვეყნებული ცნობა:

«Реж. Марджанов закончил съемки картины «Амок». Картина монтируется, скоро будет выпущена в прокат. Следующие постановки — «Маленькая ошибка» по Джеку Лондону и «Овод».

ამ შემდგომი დადგმებიდან „პატარა შეცდომა“ ბოლომდე განუხორციელებელი დარჩენილა 3 სექტემბერსაც. ამ დღეს გ. არუსტანოვი „ზარია ვოსტოკაში“ წერდა:

«Сезон 1927-28 года начался при крайне неблагоприятных условиях. С ломки старого репертуара. ...Были отменены постановки начатых уже семи картин».

მათ შორის დასახელებულია მარჯანიშვილის ფილმები: „კომუნარის ჩიბუხი“ და „პატარა შეცდომა“.

ახლა გადავუხვიოთ ძირითად თემას და გავეცნოთ ერთ მცდარ მოსაზრებას კ. მარჯანიშვილის მიერ გადაღებულ სხვა ფილმზე. მხედველობაში მაქვს პავლე საყვარელიძის⁵¹ წერილი სათაურით „სახკინმრეწვი“, რომელიც გაზეთ „მუშაში“ დაიბეჭდა 1927 წლის 27 და 31 ივლისის ნომრებში (სხვათა შორის, მის საპასუხოდ სერგო ამალლო-

⁵¹ კ. საყვარელიძე 1927 წელს იყო გაზეთ „მუშის“ რედაქტორი და საქართველოს სახკინმრეწვის სამხატვრო საბჭოს წევრი.

ბელმა 1927 წლისათვის ოქტომბერში ამავე გაზეთის ზედღებულ ხუთ ნომერში მოათავსა ვრცელი წერილი „სახკინმრეწვის გარშემო“⁵². მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე არაფერი უთქვამს. ამრიგად, პ. საყვარელიძე უპასუხოდ დარჩა; ეტყობა, ამან შემდგომში გავლენა მოახდინა კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი ფილმის შეფასებაზე). ავტორმა მწვავედ გააკრიტიკა სახკინმრეწვისა და მისი ხელძღვანელების (მათ შორის — ს. აშალობელის) მუშაობა. იგი განახილავს სახკინმრეწვის 1926 და 1927 წლების კინოპროდუქციას, კერძოდ: „ხანუმას“, „გაფლანგვას“, მ. ლერმონტოვის „ჩვენი დროის რაინდის“ (გმარის — გ. ბ.) მიხედვით გადაღებულ ვ. ბარსკის ფილმებსა და კ. მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალს“.

„სამანიშვილის დედინაცვალთან“ დაკავშირებით პ. საყვარელიძე წერს: „მარჯან სული შეაწუხა ტფილისის ქუჩებში ვეებერთელა აფრებებმა: — გაჩვენებთ „სამანიშვილის დედინაცვალს““.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ დავით კლდიაშვილის საუცხოვოდ დაწერილი მოთხრობაა.

საქართველოში არ მეგულება წერა-კითხვის მცოდნე ადამიანი, რომ სიამოვნებით არ ჰქონდეს ეს მოთხრობა წაკითხული, მაგრამ განა ყველა კარგი მოთხრობა გამოდგება კინოსთვის?

შეძლება თვით მოთხრობაც კარგია, მისი დადგმა და გადაღება, მაგრამ განა ამისთვის ყველა რეჟისორი გამოდგება?

„სამანიშვილის დედინაცვალის“ დადგმა მარჯანიშვილს ჰქონდა მინდობილი.

მარჯანიშვილი კარგი რეჟისორია, ჩვენგან ის დასაწუნი არ არის, მაგრამ ის მანც თეატრალური რეჟისორია, ხოლო თეატრის რეჟისორი, ხომ შეიძლება, რომ კინოში არ გამოდგეს?

ვინ გამოარკვია წინასწარ ეს ამბავი?

ეს და ასეთი მოსაზრებები, რატომ თავიდანვე არ უნდა გაეთვალისწინებიათ მათ, ვინც თვითეულ გზა-ჯვარედინზე ყვირის:

— ჩვენ ვართ ამ საქმის სულისჩამდგმელი!

ამას ანგარიში არაფერ გაუწია, დაიწყეს ისე, ჩვენებურათ, რომ ოციან ხოლმე ხშირად, „ნა-ურაზე“ და გამოვიდა საშინელი „საჭაყი“ საქმე.

⁵² გაზეთი „მუშა“, 1927, 9, 11-14 ოქტომბერი.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ დღესაც არ გამოუჩენიათ.

არ გამოდგა!!!

იკითხოს საბჭოთა ხაზინის ფულუბმა, თორემ არც არტისტებს და არც მათ ხელმძღვანელებს ჯამაგირი და ჯილდო ამ საქმეში არ დაჰკლებიათ!⁵³

აქ მხოლოდ ერთ საკითხზე ვუპასუხებ და ისიც თვით მარჯანიშვილის სიტყვებით. ცხადია, პ. საყვარელიძე ძალზე უკეთურად ყოფილა განწყობილი კ. მარჯანიშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლისადმი“, თორემ ასეთი აშკარა შეცდომა არ მოუვიდოდა. ჯერ ერთი, მარჯანიშვილის ფილმი იმ დროისათვის თავისი მხატვრული ღირსებებით არ გამოდგება „საჯაყი“ საქმის“ მაგალითად.

მეორეც, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ „დღესაც (ე. ი. 1927 წლის ივლისამდე — გ. ბ.) არ გამოუჩენიათ“ არა იმიტომ, რომ „არ ვარგა“, არამედ სხვა მიზეზით, რასაც თვით კ. მარჯანიშვილი მშვენივრად გვიხსნის (თანაც ორჯერ) მეუღლის — ნადეჟდა ჟივოკინი-მარჯანიშვილისა და შვილის — კონსტანტინესადმი 1926 წელს მიწერილ წერილებში.

პირველ წერაღში, რომლის ზუსტი თარიღი დადგენილი არ არის, მაგრამ დაწერილია 1926 წლის 18 თებერვალსა და 12 დეკემბერს შორის, კოტე სწერს ცოლ-შვილს: „ჩემი პირველი სურათი — „სამანიშვილის დედინაცვალი“⁵⁴ მზადაა, უკვე ეკრანზე გაშვებაც უნდოდათ (იმ დროს ბათუმსა და ფოთში ვიყავი წასული). მაგრამ როცა დავბრუნდი, დირექცია დავარწმუნე, რომ ჯერჯერობით არ გაეშვათ სურათი, ისე ძლიერად არ მიმაჩნდა იგი, რომ პირველად ამით წარვსდგე მაყურებლის წინაშე. საქმე ისაა, რომ ახლა მე კიდევ ორ სურათს ვიღებ — ერთაა „ამოკი“... მეორე სურათია საბავშვო სცენარა თანამედროვე ადგილობრივი ცხოვრების თემაზე. მისი სახელწოდებაა „სტიქიაზე ძლიერი“ (იგივე „გოგი რატიანი“ — გ. ბ.)... დარწმუნებული ვარ, რომ ეს სურათი მთელ მსოფლიოში გახმაურდება. ამიტომ ვთხოვე „სამანიშვილის“ შეჩერება. მე მინდა, რომ ჯერ

⁵³ „მეშა“, 1927, 31 ივლისი.

⁵⁴ გაუგებარია, რატომ თვლის კ. მარჯანიშვილი „სამანიშვილის დედინაცვალს“ თავის პირველ ფილმად, როცა 1924 წელს დადგა „ქარიშხლის წინ“.

„ამოკი“ გავიდეს ეკრანზე, შემდეგ ეს საბავშვო სურათი და ბოლოს „დედინაცვალი“⁵⁵.

მერე წერილში (1926 წლის 12 დეკემბერი) მარჯანიშვილი სწერს თავის ვაჟიშვილს: „კვლავ კინოში ვმუშაობ. გადაღებაზე ვიყავი ბათუმსა და ფოთში. ჩემი პირველი სურათი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ჯერ კიდევ არ გამოსულა, თუმცა უკვე საესებოთ მზადაა. მაგრამ მე თვითონ ნაკლებად მაქმაცოფილებს და ამიტომ დავითანხმე დირექციას, რომ დაეყოვნებინა მისი გამოსვლა, სანამ ორი მომდევნო. — ერთი საბავშვო და მეორე „ამოკი“ — არ იქნება მზად. სწორედ ახლა ვმუშაობ ამ ფილმზე და ვფიქრობ, აპრილის შუა რიცხვებში ან მაისის დასაწყისში ორთავე მზად იქნება“⁵⁶.

მართალია, აქ კოტე მარჯანიშვილი თავადაც დაბალ შეფასებას აძლევს მისეულ „სამანიშვილის დედინაცვალს“, მაგრამ მხოლოდ „ამოკთან“ და „გოგი რატიანთან“ შედარებით და საქმე არც ისე სავალალოა, როგორც პ. საყვარელიძეს წარმოუდგენია. იმავე 1927 წელს „სამანიშვილის დედინაცვალი“ არა მარტო საქართველოში უჩვენეს, არამედ — საკავშირო ეკრანზეც.

ისევე „პატარა შეცდომა“ მივუბრუნდეთ. როგორც ზემოხსენებული ინფორმაციებიდან ჩანს, ფილმის რეჟისორობა დაკისრებული ჰქონია კ. მარჯანიშვილს, მაგრამ არის სხვა ცნობებიც: იმავე გ. არუსტანოვთან საუბარში „კომუნისტი“ (8. III. 1927) და „ზარია ვოსტოკა“ (10. III. 1927) მიუთითებენ: „პირველ რიგში განზრახულია დადგმული იქნეს სურათი „იბდავლე ჩინეთო“ და „მცირე შეცდომა“... ორივე ამ სურათს დასდგამს რეჟისორი ბეკ-ნაზაროვი, რომელიც ოპერატორთან („ზარია ვოსტოკას“ მიხედვით — ექსპედიციასთან — გ. ბ.) ერთად რამოდენიმე თვით გაგზავნილი იქნება ჩინეთში. სურათებას გადაღება იწარმოებს ხანკოუში და კანტონში. მსახიობებად გამოყენებული იქნებიან ჩინელი აქტიორები“ (ორი უკანასკნელი წინადადება არ არის „ზარია ვოსტოკაში“ — გ. ბ.).

„პატარა შეცდომის“ დადგმაზე უფრო ვრცლად მოგვითხრობს სერგო ამალლობელი:⁵⁷

„რეჟ. მ. ჭიკაბაძემ ასაკუთარი დადგმისათვის

⁵⁵ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 291—292.

⁵⁶ იქვე, გვ. 293.

⁵⁷ „მუშა“, 1927, 14 ოქტომბერი.

სახკინმრეწვის წარუდგინა ჯეკ ლონდონის „პატარა შეცდომა“, ს ა ხ-
კ ი ნ მ რ ე წ ვ მ ა მ ო ი წ ო ნ ა, მ ი ი ლ ო დ ა დ ა დ გ მ ა ც დ ა ა ვ ა-
ლ ა წ ა რ მ ო მ დ გ ე ნ ს. შემდეგ მას ჩამოერთვა და დ გ მ ა
და გადაეცა რეჟ. ნაზაროვს დასადგმელად. გამო-
ირკვა, რომ რეჟ. ნაზაროვი არ იმუშავებდა სახკინმრეწვში. ს უ რ ა-
თ ი ს და დ გ მ ა და ე ვ ა ლ ა რ ე ჟ. კ. მ ა რ ჭ ა ნ ი შ ვ ი ლ ს. ს ც ე-
ნ ა რ ი ც და უ მ ტ კ ი ც და. მ თ ე ლ ი მ ო მ შ ა დ ე ბ ა ჩ ა ტ ა რ-
და. მ ს ა ხ ი ო ბ ი ც ა ყ ვ ა ნ ი ლ ი ქ ნ ა. კვირა დილით რეჟისორი
უნდა გამგზავრებულიყო ექსპედიციით ბათომში. შაბათს ჩამოვიდა
ს. ტრეტიაკოვი. სცენარი გადაიკითხა. განაცხადა: ეს ჰგავს ჩემს „ილ-
მუე ჩინეთსო“ (ჩინეთოსო — გ. ბ.). თუ არ მოხსნით, მე პრესას მიე-
მართავო: (ვინ არის დამნაშავე ამ მსგავსებაში? — ს. ა.) სახკინმრეწვ-
მა გამოიჩინა ძველი ჩინეთის მორჩილება და ამ ტერორით ექსპე-
დიცია მოიხსნა. (აქ ხაზი ყველგან ჩემია — გ. ბ.). სახკინმრეწ-
ვის ბუხგალტერია, — განაგრძობს ს. ამაღლობელი, — თუ გამოიან-
გარიშებს რა დაჯდა ამ მომზადების ჩატარება... ზარალი ყოველ
შემთხვევაში სულ მცირე 5-7 ათას მანეთზე ნაკლები არ იქნება.
განა ერთია ასეთი ფაქტი? ასეთი მდგომარეობა ჰქონდა მთელ რე-
პერტუარს. სახკინმრეწვში ეს შემთხვევა კი არ არის, ეს სისტემაა,
წესია, პოლიტიკაა, ასეთმა პოლიტიკამ გამოიწვია სეზონის ნახევარ-
რი გაცდენა“.

კ-ნოსცენარ „ა-ჩოუ და ა-ჩოსთან“ დაკავშირებით რამდენიმე
საინტერესო ცნობა მოამწოდა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამ-
სახურებულმა მოღვაწემ, კინორეჟისორმა გიორგი კერესელიძემ,
რომელიც ამჟამად რეჟისორად მუშაობს საქართველოს ტელევი-
ზიაში.

ჩემთვის ცნობილი იყო, რომ გ. კერესელიძე კ. მარჯანიშვილმა
მიიწვია მომავალ ფილმში ერთ-ერთი მთავრი როლის შესასრულებ-
ლად. საქმე ის იყო, რომ 19 წლის გიორგი სახით ძალიან ჰგავდა
ჩინელს.

1926 წელს დავამთავრე საშუალო სკოლა, — იხსენებს გიორგი.
ამხანაგები ხშირად ვაკრიბებოდით მაშინდელ ალექსანდროვის ბაღ-
ში. ვოცნებობდით უნივერსიტეტში მოწყობაზე.

ერთხელ ამხანაგები, ჩვეულებრივ, ვსაუბრობდით ბაღში. უცებ
შევიწინე, რომ ვილაც ახალგაზრდა კაცი დაჟინებით მითვალთვალებს.

ამივლის და ჩამივლის, ამივლის და ჩამივლის, ისევ და ისევ. საეჭვოდ მოგვეჩვენა მისი ქცევა...

ბოლოს იგი მომიახლოვდა და მითხრა: ბოღიში, ყმაწვალო. მე კოტე მარჯანიშვილის ასისტენტი ვარ. ბატონი კოტე აპირებს ფილმის გადაღებას და, მე მგონი, თქვენ გამოდგებით. ხვალ, ათ საათზე, უნდა მოხვიდეთ სახკინმარეწვში.

იმ დროისთვის უკვე მქონდა მიღებული „კინონათლოზა“ — მასობრივ სცენაში ვკონაწილეობდი ა. წუწუნავას ფილმში „ვინ არის დამნაშავე?“

ათას ნაცვლად, რვა საათზე გამოვცხადდი სახკინმარეწვში. ცხადია, ამხანაგების თანხლებით. ათ საათზე ასისტენტმა ერთ ცარიელ ოთახში შემიყვანა (ბიჭებუ გარეთ დარჩნენ). ოტა ხნის შემდეგ დაბალი კაცი შემოვიდა — რუსი. მიყურა, მიყურა და ასისტენტს უთხრა, მხოლოდ უღვაშები გაუკეთეთ და ჩააცვიოთ.

შემდეგ ეზოში გამიყვანეს, სადაც დასეირნობდნენ ახალგაზრდა „ჩინელი“ ქალი და კაცი. პავლონში ქოხი აეშენებინათ. შემდეგ გავიგე, რომ ის ქალი გოგლიძე იყო (ოპერის თეატრის მომღერალი), ყმაწვლილი კაცი — ოთარ ვაჩნაძე, ასისტენტი — აბრამ მოზიაშვილი. ხოლო რუსი — ოპერატორი სერგეი ზაბოზლაევი.

სასინჯი გადალება დაამთავრეს და სამი-ოთხი დღის შემდეგ დაიბარეს.

მეორედ რომ გამოვცხადდი, კოტე მარჯანიშვილთან მიმიყვანეს. სინჯები უკვე ნანახი მქონდა. მოეწონა, მეც მოვეწონე. ხელი დამკრა მხარზე და მითხრა, ასეთი ქართველი „ჩინელები“ არ მინახავსო.

ახლა ფილმის დირექტორთან — დ. სალაყაიასთან წარმადგინეს. იმავე დღეს დამიღეს ხელშეკრულება. თანხა დიდი იყო (თვიურად 25 მანეთი, ბინა, კვება). სამი დღის შემდეგ ფილმის გადასაღებად უნდა გავმგზავრებულიყავით ჩაქვში. დანიშნულ დროს გამოვცხადდი, მაგრამ დ. სალაყაიამ გამოგვიცხადა: სცენარი არ დამტკიცეს, გამგზავრება გადაიდო, თუ დაგვკირდით, დაგიბარებთო. ეს იყო 1926 წლის მაისში.

ასე ჩაშლილა ფილმის გადალება. მაგრამ გ. კერესელიძე არ ჩამოშორებია სახკინმარეწვს. იგი კ. მარჯანიშვილმა ჯერ გამნათებლად მოაწყო, შემდეგ კი რეჟისორის თანაშემწედ და ასისტენტად.

გ. კერესელიძეს არ ახსოვს, ვისი როლი უნდა შეესრულებინა—

ა-ჩოუსი თუ ა-ჩოსი. მაგრამ ამის დადგენა ადვილია, ვინაიდან ოთ. ვაჩნაძე ტანმალალი იყო, გიორგი კი შედარებით ტანმორჩილი; ამდენად, იგი ა-ჩოს როლისთვის მიუწვევიათ.

გ. კერესელიძის მოგონება იმითაა საინტერესო, რომ მისი მეშვეობით დგინდება მთავარი მოქმედი გმირების შემსრულებელ მსახიობთა გვარები, გადაღების დრო და ადგილი (ნაწილობრივ მაინც), აგრეთვე ასისტენტის, თეატრალისა და ფილმის დირექტორის ვინაობა.

ახლა ს. ტრეტიაკოვის საკითხს მივუბრუნდეთ. მისი პიესა „ილრიალე, ჩინეთო“ საკმაოდ გახმაურებული იყო 1926 წელს. მან მოიარა რუსეთისა და ევროპის თეატრთა სცენები (რუსთაველის სახელობის თეატრშიც აპირებდნენ მის დადგმას), მაგრამ, ჩემი აზრით, ს. ტრეტიაკოვს არ ჰქონდა იმის საფუძველი, რომ ჩარეულიყო კ. მარ-ჯანიშვილის ფილმში „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ (მოტივით — ჩემს ნაწარმოებს ჰგავსო). ს. ამაღლობელი საესეებით მართებულ კითხვას სვამს: „ვინ არის დამნაშევე ამ მსგავსებაში?“ მართლაც, თუ მსგავსებაზეა ლაპარაკი, მაშინ ს. ტრეტიაკოვი გამოდის დამნაშავე, რადგანაც ჟეკ ლონდონის „ა-ჩო“ 1909 წელს გამოქვეყნდა, ხოლო ს. ტრეტიაკოვის „ილრიალე, ჩინეთო“ 1926 წელს დაიდგა პირველად.

მეორეც, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ნაწარმოებში ხაზგასმულია კოლონიალიზმის სისასტიკე და ორივეგან ორ-ორი უდანაშაულო ადამიანი ისჯება, ეს მსგავსება მხოლოდ მოჩვენებითია.

ჩემი აზრით, აქ სხვა მიზეზია. თანაც წმინდა სუბიექტური ხასიათისა. კერძოდ, ოციანი წლების მეორე ნახევრის დასაწყისში (1927 წლამდე) საბჭოთა კინო ჩინეთში გასამგზავრებლად აგზავნიდა რამდენიმე კინოექსპედიციას მხატვრული, დოკუმენტური და ეთნოგრაფიული ფილმების ადგილზე გადასაღებად. ნავარაუდევია იყო, რომ ექსპედიციებს უხელმძღვანელებდა კინორეჟისორი ს. ეიზენშტეინი, რომელმაც სურვილი გამოთქვა ფილმები გადაეღო ს. ტრეტიაკოვის სცენარების მიხედვით. მაგრამ ამ გეგმების განხორციელება ჩაშალა ჩინეთის რევოლუციის დროებითმა დამარცხებამ. ამიტომ მხოლოდ ერთი ფილმის („შანხაიური დოკუმენტი“) გადაღება მოხერხდა 1927 წელს, რომელიც ეკრანზე გამოვიდა 1928 წლის პირველ მაისს.⁵⁸

⁵⁸ История советского кино в четырех томах, М., «Искусство», 1969, т. I, стр. 501.

თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ რეჟისორი ა. ბეკ-ნაზაროვი 1927 წელს, ექსპედიციასთან ერთად, რამდენიმე თვით უნდა გამგზავრებულიყო ჩინეთში და გადაეღო ორი ფილმი — „იღრიალე, ჩინეთო“ და „მცირე შეცდომა“ (იგივე „ა-ჩოუ და ა-ჩო“), თანაც ჩინელი მსახიობების მონაწილეობით, ცხადი გახდება, რომ ს. ტრეტიაკოვი მოანდომებდა მისი ნაწარმოების მიხედვით შექმნილი ფილმის გადაღებას. ეს კი, უპირველესად, ჯ. ლონდონისადმი უპატივცემლობა იყო და არა კ. მარჯანიშვილისადმი.

შემდეგ, გარდა ზემოთ დასახელებული მთავარი მიზეზისა, აღმოჩნდა, რომ ა. ბეკ-ნაზაროვი საერთოდ აღარ იმუშავებდა საქართველოს სახკინმრეწვში (იგი სამუშაოდ გადავიდა ერევანში), ასევე შეუძლებელი იქნებოდა ჩინელ მსახიობთა გამოყენებაც. ასე ჩაიშალა ჩინეთში გამგზავრება. გადაწყდა — ფილმი საქართველოში დადგმულიყო ქართველი მსახიობების მონაწილეობით, მაგრამ ესეც ვერ მოხერხდა, ალბათ, იმავე ს. ტრეტიაკოვის მიზეზითა და სახკინმრეწვის ხელმძღვანელთა წაყრუებით.

ასეა თუ ისე, არც ერთ ფილმს („იღრიალე, ჩინეთო“ და „ა-ჩოუ და ა-ჩო“) არ ღირსებია ეკრანი.

„მისი თვალები“

დაუმთავრებელი კინოსცენარი „მისი თვალები“, რომელიც კ. მარჯანიშვილის ნუსხაში ოცდამეცხე ნომრითაა აღნიშნული, მხოლოდ მოახსენიეს მკვლევარებმა ყოველგვარი ანალიზისა და შეფასების გარეშე. მაგალითად, გ. ბუხნიკაშვილი მიუთითებს: „მისი თვალები“, რუსული, მარჯანიშვილის ხელით დაწერილი 22 გვერდი, კინოსცენარის ნაწილი ორი ქალიშვილის შესახებ, რომლებმაც გამოაგონეს ახალი სისტემის თვითმფრინავი“. პროფესორი ე. გუგუშვილი აღნიშნავს, რომ კინოდრამა „მისი თვალები“ მელიორდრამის ჟანრშია დაწერილი.“ დოცენტი გ. ხარატიშვილი კი წერს: კ. მარჯანიშვილს „1927 წელს დაუწერია სცენარი კინოდრამისათვის „მისი თვალები“, რომელსაც ბოლო ნაწილი აკლია, მაგრამ რაც დარჩენილია, სიუჟეტზე სრულყოფილ წარმოდგენას გვაძლევს“. შემდეგ წერილის ავტორი გადმოგვცემს ამ კინოსცენარის მოკლე შინაარსს. იქნებ მეტ ყურადღებას არც იმსახურებდეს „მისი თვალები“,

მაგრამ ჩემი აზრით, საჭიროა ამ ნაწარმოების განხილვა-შეფასებაც, რადგან მასთან დაკავშირებულია მეტ-ნაკლებად საინტერესო საკითხები.

„მისი თვალები“ სამნაწილიანი კანონდრამაა (ასე უწოდებს თვით ავტორი) და დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმის არქივში (ფონდი, I, საქმე 18, ხ — 11502).

I ნ ა წ ი ლ ი. სტუდენტი ქალიშვილები, დები — ტასია და სიმა. პოპოვები — პროფესორ გოლუბევის აუდიტორიაში სცდიან თავიანთ გამოგონებას — თვითმფრინავის ახალ მოდელს, რომელსაც ძრავის გამორთვის შემდეგაც შეუძლია ჰაერში გაჩერება ნებისმიერა დროის მანძილზე. პროფესორის აზრით, ამ გენიალური გამოგონების ტექნიკაში გამოყენება ძირფესვიანად შეცვლის მთელ ავიაციას...

ინსტიტუტის ეზოში სტუდენტი სერგეი სვეტლოვი (დედანში გვარი გარკვევით არ იკითხება — გ. ბ.) ამხანაგებს უჩვენებს საკუთარი ლექსების ახალგამოცემულ კრებულს და მათ უკითხავს რამდენავე ლექსს. ამ დროს ინსტიტუტის ეზოში ზარ-ზეიმიტ გამოდიან ტასია, სიმა და მათი მეგობრები. ერთმანეთს უერთდებიან დებისა და სერგეის ჯგუფები. სამივე გმირს გვირგვინებით ამკობენ.

დებს ერთდროულად შეუყვარდებათ ახალგაზრდა პოეტი. სერგეისაც უყვარს ისინი, მაგრამ ვერ გაურკვევია — რომელი უფრო გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფი სერგეი მათ წერილით გამოემშვიდობება და სხვაგან გამგზავრებას დააპირებს. დები შეშფოთდებიან. მათ არ უნდათ ერთმანეთის წყენინება. სიმა გარბის სერგეის შესაჩერებლად. ტასია კი ოქროს ძეწკვის საფასურად რევოლვერს შეიძენს.

სერგეის ბინა. სიმა სთხოვს ყმაწვილს, რომ გაიზიაროს ტასიას სიყვარული, მაგრამ ახალგაზრდები გრძნობებს ვერ იმორჩილებენ და ერთმანეთს კოცნიან. შემოდის ტასია. იგი მკერდზე დაიხლის ტყვიას და იატაკზე ეცემა. სიმა მეხუთე სართულის ფანჯრიდან ხტება. სერგეი ლამის ჰკუთხება შეირყევა.

II ნ ა წ ი ლ ი. ექიმების წყალობით ტასია სულ გამოჯანმრთელდა, სიმა კი სიკვდილს გადაარჩა, მაგრამ დაინვალიდდა. დებს არ განულებიათ სერგეისადმი სიყვარული — ორივეს ელანდება შეყვარებუ-

ლის მაგიური თვალები. სერგეი გალოთდა. თუმცა, სამხეცის დირექტორის დახმარებით (რომელმაც შენიშნა სერგეის უცნაური თვალე-ბი), იგი მალე ცირკში იწყებს მუშაობას, სადაც ჰიპნოტიზირებით ათვინიერებს მხეცებს.

პროფესორი გოლუბევი საავადმყოფოში მოინახულებს დებს, ურჩევს, გააგრძელოთ მოდელზე მუშაობა და წარუდგენს მეცენატს, რომელმაც სიაპოვნებით გაიღებს ხარჯებს პოპოვების იღვის განსახორციელებლად.

შეიქმნა ახალა თვითმფრინავის პირველი ეგზემპლარი, რომელმაც გასინჯვის შეჰფეგ მოწონება დაიძსახურა. მეცენატმა სიყვარულ-ლი გაუჰელავნა ტასიას. ქალიშვილი უარზეა — მას კვლავ სერგეის მომწუსხველი თვალები ელანდება...

შემდეგ ტასია თვითონ სცდის საკუთარი კონსტრუქციის თვითმ-ფრინავს. ხეიბარი სიმა მწარედ განიცდის, რომ დის გვერდით არ შეუძლია ყოფნა...

ერთ საღამოს მეცენატი და დები ცირკში ესწრებან წარმოდგე-ნას, რომელშიც სერგეი მონაწილეობს. დები იცნობენ საყვარელ მა-მაკაცს. მოულოდნელად, სერგეიც მოჰკრავს თვალს და გიჟივით წა-მოიყვარებს. მხეცები დროს იხელთებენ და თავს ესხმიან მომთვი-ნიერებელს... დაშავებული სერგეი მალე გამოჯანმრთელდება ექიმე-ბისა და დების მკურნალობა-მოვლით. სიმა გაუტყდა ტასიას, რომ უზომოდ უყვარს სერგეი...

მეცენატის აგარაკზე გაიპართა ტასიასა და სერგეის სასიყვარულ-ლო სცენა, რომელსაც სიმა შენიშნავს და საშინლად განაწყენდება. იგი მეცენატს განუცხადებს, რომ ტასიამ წაართვა სერგეიცა და დი-დებაც.

სიყვარულისაგან გაოგნებულმა სიმამ ჩუმად დააზიანა საფრენი აპარატი, რომელშიც ტასია უნდა ჩამკდარიყო, მაგრამ მალე გონს მოეგო და დროულად გააჩილა დანაშაული. დას კი მიმართა, სერი-ოჟას გამო შემძულდი და კინაღამ გაგწირეო. ტასია მარტო ტოვებს სიმასა და სერგეის.

III ნაწილი. ტასია დროებით პარიზში მიემგზავრება მეცენატთან ერთად, მაგრამ ცოლობაზე უარს ეუბნება, რადგან ნიადგ სერგეის თვალები ელანდება. იგი წერილით სთხოვს სერგეის, რომ გახდეს

სიმას მეუღლე, ან ძმობა მაინც გაუწიოს მას. სერგეიმ შეასრულა ტასიას თხოვნა და სიმასთან გადასახლდა, თუმცა ვერ დაივიწყა ტასია. ასე იტანჯება სამი შეყვარებული...

ტასია იძულებულია (დის ხატორით) მეცენატს მისთხოვდეს. ჯვრისწერის წინ იგი საქმროს სთხოვს უკანასკნელად შეახვედროს დასა და სატრფოს...

სიმას ოთახი. სერგეი დასცქერის ტასიას სურათს, რომელსაც სიმა ხელიდან გამოგლეჯს. შემოდის ტასია. მას მხრებიდან ჩამოუცურდება მოსასხამი, რომლის ქვეშაც საქორწინო კაბა აცვია.

აქ წყდება სცენარი.

შესაძლოა, საჭირო არ ყოფილიყო ამ კინოსცენარის შინაარსის თითქმის დაწვრილებით გადმოცემა და პირდაპირ მიგვეთითებინა დოც. გ. ხარატიშვილის ზემოხსენებულ წერილზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, მასში გაპარულია რამდენიმე უზუსტობა. მაგალითად: როგორც ვნახეთ, პროფესორ გოლუბევის არ შეუქმნია საფრენი აპარატი „დების ტასია და სიმა პოპოვების მონაწილეობით“. ორივე დას უყვარს არა ცხოველების მომთვინიერებელი, არამედ სტუდენტა და პოეტი სერგეი, რომელიც შემდეგ გახდება მხეცების მომთვინიერებელი. სიმა არ გაფრენილა აპარატით (ამ დროს იგი უკვე ხეიბარი იყო), აპარატს ავარია არ განუცდია, სიმა არ დამტვრეულა ამ აპარატის გამოცდის დროს. აგრეთვე, სცენარის მიხედვით, ტასიამ თანხმობა განუცხადა მეცენატს, მაგრამ ჯერ კიდევ არ გაყოლია ცოლად (ისინი ჯვრისწერისთვის ემზადებიან). ტასია არ გადასახლებულა პარიზში.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარების თემატიკა მრავალფეროვანია. „მისი თვალებიც“ ამ მხრივ არის საინტერესო. ავიატორთა თემა მაშინ სავსებით დაუმუშავებელი იყო და მარჯანიშვილიც ცდილობდა ყამირის გატეხვას. მიუხედავად ამისა, სცენარი მართლაც რომ ზედმეტად მელოდრამატული გამოდგა. ტასიას, სიმას სერგეისა და მეცენატის რომანს მეტი ადგილი დაეთმო სცენარში და ბევრგან გულუბრყვილო, სანტიმენტალურმა ამბებმა იჭარბა. თუმცა საქმეში მეტად უჩვეულო მოვლენა — ჰიპნოზიც კი ეჩვენა, მაგრამ ბევრი ადგილი დამაჯერებლობას მოკლებულია და ზედაპირულადაა გადაწყვეტილი.

ცხადია, მონაველ ფილმში საინტერესო იქნებოდა საცდელი თვითმფრინავის აგების, მისი გამოცდის (განსაკუთრებით ქალიშვილების მონაწილეობით). აგრეთვე სერგეის მუშაობის სცენები გალიაში მყოფ ლომთან და ცირკის სარბიელზე, მაგრამ სცენარი მაინც იწვევს აშკარა უკმაობის გრძნობას.

კ. მარჯანიშვილს მხოლოდ პირველი სურათი გადაუმუშავებია და ახალი ვარიანტი შეუქმნია, დანარჩენი კი შავად დაწერილი და ძნელად წასაკითხია. ეტყობა, ავტორს აღარ მოუსურვებია მუშაობის გაგრძელება ამ კინოსცენარზე და იგი დაუმთავრებელი დარჩა. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სცენარი სიუჟეტურად შეკრულია და ფაქტიურად არც საჭიროებდა გაგრძელებას.

რაც შეეხება ამ სცენარის დაწერის დროს, სწორი არ უნდა იყოს პატ. გ. ხარატიშვილის მოსაზრება, რომელმაც ნაწარმოები 1927 წლით დაათარილა. ჩემი დაკვირვებით, „მისი თვალები“ კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი პირველი (თუ პირველი არა) კინოსცენარია. ამაში გვარწმუნებს ძველი რუსული ორთოგრაფიის გამოყენება და სცენარისტის შედარებით დაბალი ლიტერატურული ტექნიკა. ჯერ კიდევ 1925 წელს შექმნილი კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“ თუ „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ („პატარა შეცდომა“), აგრეთვე შემდგომ დაწერილი „როსტევეან და ქეთევეანი“ თუ „ამოკი“ გაცილებით მაღალ დონეზეა ტექნიკის მხრივ. ამავე დროს „ამოკი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ და „თორმეტი სკამი“ წარმოდგენილია სარეჟისორო სცენარისა თუ პირდაპირ სამონტაჟო ფურცლების სახით, სადაც თითქმის ყველაფერია გათვალისწინებული დამდგმელი რეჟისორისა და ოპერატორისთვის. გარდა ამისა, მათში (ისევე, როგორც 20-იან წლებში დაწერილ პიესებში) კ. მარჯანიშვილი აღარ მიმართავს ძველ რუსულ ორთოგრაფიას, რომელსაც მხოლოდ მის ადრეულ პიესებში („მკვდართა კუნძული“, „ქივჭავი მინორში“, „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ და სხვა) ვხვდებით. აღნიშნულა გარემოებანი მაფიქრებინებს, რომ „მისი თვალები“ კ. მარჯანიშვილის ერთ-ერთი პირველი კინოსცენარიაა. ყოველ შემთხვევაში, აშკარაა, რომ იგი უფრო ადრეა დაწერილი, ვინემ „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევეან და ქეთევეანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „ამოკი“ და სხვები.

„თორმეტი სკამი“

„თორმეტი სკამი“ კ. მარჯანიშვილის უკანასკნელი კინოსცენარია და, სამწუხაროდ, დაუმთავრებელი (უფრო სწორად, ავტორმა სცენარის მხოლოდ დასაწყისი და ზოგადი მონახაზი გააკეთა).

ილია ილფისა და ევგენი პეტროვის ეს პირველი ერთობლივი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც 1928 წელს გამოქვეყნდა ჯერ ყურნალში „30 დღე“ და შემდეგ — ცალკე წიგნად, მაშინვე შეიყვარა ფართო მკითხველმა. მალე იგი სამაგიდო წიგნად იქცა. მართალია, მაშინდელმა კრიტიკამ „თორმეტი სკამი“ ცივად მიიღო. მაგრამ ვლ. მაიაკოვსკიმ მაღალი შეფასება მისცა ამ დიდებულ ნაწარმოებს. შემდგომ წიგნი მხურვალედ დაიცვეს ა. ლუნახარსკიმ, მ. კოლცოვმა და სხვებმა.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი უამრავ პიესას კოთხულობდა, რათა შეერჩია თავისთვის საინტერესო დრამატული ნაწარმოები. ცხადია, იგი ასევე დიდ ინტერესს იჩენდა მხატვრული ლიტერატურის სხვა დარგებისადმი, კერძოდ, პროზისადმი, რომელიც მრავალჯერ გამოუყენებია თავისი კინოსცენარების საფუძვლად.

თავისთავად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ კ. მარჯანიშვილმა მომავალი სცენარისთვის აირჩია თანამედროვეობის თემაზე დაწერილი მწვავე სატირული ქმნილება, რომელსაც ეპოქალური მნიშვნელობა ჰქონდა მეოცე საუკუნის რუსულ და, საერთოდ, საბჭოთა ლიტერატურაში. რეჟისორი ჩასწვდა ილფისა და პეტროვის ბრწყინვალე სატირას, ეფექტურად გამოიყენა იგი და, თავის მხრივ, სცენარში ზოგი რამ აუცილებელიც ჩაამატა კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი ხერხების თვალსაზრისით.

ი. ილფსა და ე. პეტროვს კინოსცენარისტიკის მდიდარი გამოცდილება ჰქონდათ. ჯერ კიდევ ოციან წლებში ილფი გატაცებული იყო კინოთი. იგი წერდა რეპორტაჟებს კინოსტუდიის პავილიონებთან, ფელეტონებს კინოზე, კინორეცენზიებს. ილფისა და პეტროვის მთავარი მოთხოვნა კინოში ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: ნიჭიერება და იმის შესაძლებლობა, რომ არ ჩამორჩე ეპოქას. მათი სასცენარო მოღვაწეობა დაიწყო „შავი ბარაკით“ (დაიწერა 1931, დაიდგა 1933 წელს). შემდგომ, ფრანგული კინოფირმის „სოფარის“ დაკვეთით, მათ 1933 წელს პარიზში დაწერეს „სცენარი ხმოვანი ფილმისთვის“, რომელიც არ დადგმულა (პირველად დაიბეჭდა ყურ-

ნალში „ისკუსტვო კინო“ — 1961 წ., №2; იმავე წელს შევიდა ილფისა და პეტროვის ხუთტომეულის მესამე ტომში). 1936 წელს დაიღვა გრიგოლ ალექსანდროვის ცნობილი ფილმი „ცირკა“, რომლის სცენარიც დამუშავდა ილფის, პეტროვისა და ვალენტინ კატაევის მუსიკალური მიმოხილვის „ცირკის გუმბათის ქვეშ“ მიხედვით. სცენარი დაიწერა 1935 წელს, მაგრამ გადაღების დროს (უფრო სწორად, ფილმი უკვე გადაღებული იყო — გ. ბ.) მოხდა განხეთქილება, ილფმა და პეტროვმა (ასევე ვ. კატაევმაც — გ. ბ.) უარი თქვეს სცენარის თანაავტორობაზე და თავიანთი სახელები მოხსნეს ტიტრებიდან⁵⁹.

„ცირკის“ დადგმის დროს ილფი და პეტროვი ამერიკაში მოგზაურობდნენ; მათი ჩამოსვლისას ფილმი მზად იყო. აღმოჩნდა, რომ რეჟისორ ალექსანდროვს სცენარში ბევრი რამ შეუცვლია და გადაუყეთებია ავტორთა ნებადაურთველად. რაც სცენარისტებმა არ მიიღეს. ამასთან დაკავშირებით, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი იგორ ილინსკი წერს: ი. ილფსა და ე. პეტროვს მიაჩნდათ, რომ ალექსანდროვის ამ ფილმში ყველაფერი... უნდა ყოფილიყო უბრალოდ, თავშეკავებულად და მოკრძალებულად. სურათის მდიდრულმა და დადგმულობამ დააფრთხო ჩვენი ავტორები⁶⁰.

ჰოლივუდში ყოფნისას (1935 წ.) ილფსა და პეტროვს ცნობილი ამერიკელი კინორეჟისორის ლუის მაილსტოუნისთვის დაუწერიათ ოცდამეცხრედიანი ლიბრეტო „დასავლეთის ფრონტზე უცვლელად“. ჰოლივუდში მოწონებული ამ ლიბრეტოს მიხედვით მათ უნდა დაეწერათ კინოკომედია (სამწუხაროდ, ცნობილი არ არის ამ ლიბრეტოს შემდგომი ბედი).

გარდა ამისა, ილფსა და პეტროვს დარჩათ გეგმები და ჩანაწერები მომავალი კინოსცენარებისთვის.

ი. ილფის გარდაცვალების შემდეგ (1937) ე. პეტროვმა შექმნა რამდენიმე კინოსცენარი გიორგი მუნბლიტთან ერთად: „მუსიკალური ისტორია“, „ანტონ ივანეს ძე ჭავრობს“, „მოუსვენარი ადამიანი“ (არ დადგმულა). მასვე ეკუთვნის კინოსცენარი საბჭოთა მფრინავების ცხოვრებაზე („საჰაერო მეეტლე“), რომელიც 1943 წელს დაიღვა კინორეჟისორმა გ. რაპაპორტმა.

⁵⁹ История советского кино, т. 2, 1973, стр. 271.

⁶⁰ კრებული — მოგონებები ილია ილფსა და ევგენი პეტროვზე, მ., 1963, გვ. 151; აგრეთვე, ჟურნალი „სოვეტსკი ეკრან“, 1962, № 8, გვ. 20.

აღსანიშნავია, რომ ი. ილფმა და ე. პეტროვმა 1931 წელს დაწერეს კინოსცენარა „ერთხელ ზაფხულში“ (მათივე „ოქროს კერპის“ მიხედვით), მაგრამ ფილმიდან (დაიდგა მხოლოდ 1936 წელს) თითქმის არაფერი გამოვიდა. იგორ ილინსკი, რომელიც ხსენებულ ფილმში ორ როლს ასრულებდა და თანარეჟისორიც იყო, მიუთითებს: „ვაი, რომ ფილმმა შეუძენველად ჩაიარა, ვერ მიიღო აღიარება და, შესაძლოა, ამიტომაც გაწყდა ჩვენი შემდგომი შემოქმედებითი კავშირი“ ილფთან და პეტროვთან⁶¹.

როგორც „საბჭოთა კინოს ისტორიაშია“ აღნიშნული, სცენარისტებმა თავიანთი რომანიდან... გამოიყენეს ზოგიერთი სიტუაცია, მაგრამ შემოიყვანეს ახალი პერსონაჟები. იმის შიშით, რომ ოსტაპ ბენდერის ხასიათის სატირული აზრი შესაძლოა არასწორად გაეგოთ, მათ სცენარიდან ამოიღეს ეს შესანიშნავი სახე და მისი ფუნქციები ნაწილობრივ დააკისრეს მოთაღლითო თვალთმაქცს, „პროფესორ“ სენ-ვერბუტს (ი. ილინსკი — გ. ბ.), რომელმაც ასევე მოირგო პანიკოვსკისთვის დამახასიათებელი თვისებები (ტ. II, გვ. 282).

ეურნალი „სოვეტსკი ეკრან“ შენიშნავს: „სხვადასხვა მიზეზის გამო, ფილმის დადგმა უსაშველოდ ჰიანურდებოდა. თავის დროზე აქან გული ატკინა სცენარის ავტორებსა და მთელ შემოქმედებით კოლექტივს. როცა, ბოლოს და ბოლოს, სურათი ეკრანებზე გამოვიდა, მასში ბევრი რამ რამდენადმე მოძველებულად გამოიყურებოდა და უკვე არც ისე მწვავედ ეღერდა. მიუხედავად ამისა, ამ სურათს უკვალოდ არ ჩაუვლია საბჭოთა კინოს ისტორიაში“⁶². რაც შეეხება „თორმეტ სკამს“, ილფსა და პეტროვს არ უცდიათ მისი ეკრანიზება (მიზეზი იქნებ „ოქროს კერპის“ ჩაეარდნაც იყო).

მარჯანიშვილს რომ დასცლოდა, იგი უთუოდ დაამთავრებდა სცენარს და ფილმსაც დადგამდა — მით უმეტეს, რომ მას „ეს ნაწარმოები თურმე ძალიან უყვარდა. მრავალი წლის მანძილზე ოცნებობდა იგი ამ რომანის ეკრანიზაციაზე“⁶³.

საფიქრებელია, რომ ეს მომავალი ფილმი ხმოვანი იქნებოდა, ვინაიდან: 1. 1932 წელს უკვე გამოსული იყო პირველი ქართული ხმო-

⁶¹ მოგონებები ილია ილფსა და ვეგენი პეტროვზე, გვ. 152, „სოვეტსკი ეკრან“, 1962, № 8, გვ. 20.

⁶² „სოვეტსკი ეკრან“, 1962, № 8.

⁶³ ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი, კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ. 450.

ვანი მხატვრული ფილმი „შაქირი“ (რეჟისორი ლეო ესაკია); 2. ამ დროს კ. მარჯანიშვილი დაინტერესებული იყო ხმოვანი კინოთი (იხ. ქვემოთ მ. ჭიაურელის მოგონება), რომელიც მის საოცარ ფანტაზიას ფრთებს შეასხამდა (თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თვით კინოსცენარში ტიტრები საკმაოდ ხშირად გვხვდება. მაგალითად, სცენარის დასაწყისშივე მითითებულია 101-ე ტიტრი. უნდა ვივარაუდოთ, რომ კ. მარჯანიშვილი ტიტრებს მუხჯი კინოსაგან განსხვავებულ ფუნქციას მიანიჭებდა); 3. საერთოდ, მარჯანიშვილისეული ეს სცენარი უფრო ესადაგება ხმოვან კინოს.

მთავარი კი ის იყო, რომ კ. მარჯანიშვილი კვლავ დაუბრუნდებოდა კინემატოგრაფს, ხოლო „თორმეტი სკამი“ პირველად დაიდგმებოდა საბჭოთა კავშირში.

სამწუხაროდ, ილფისა და პეტროვის „თორმეტი სკამის“ გადაღება ჩვენში მხოლოდ 1971 წელს მოხერხდა (რეჟისორი ლეონიდ გაიდაი, სცენარი დაწერეს ვ. ბახნოვმა და თვით ლ. გაიდაიმ. ოსტაპ ბენდერის მთავარი როლი შეასრულა არჩილ გომიაშვილმა).

„თორმეტი სკამისადმი“ ინტერესი გამოუჩენიათ უცხოელებსაც. იგი 1933 წელს ერთობლივად დადგეს კინორეჟისორებმა — პოლონელმა მიხალ ვაშინსკიმ და ჩეხმა მარტინ ფრიჩმა (ფილმი ჩეხურია), რომელშიც ოსტაპ ბენდერის როლი ითამაშა ცნობილმა პოლონელმა მსახიობმა ადოლფ დიშშმა (ბაგინსკი). სხვათა შორის, მ. ფრიჩს იმავე 1934 წელს დაუდგამს აგრეთვე ნ. გოგოლის „რევიზორი“⁶⁴.

„თორმეტი სკამი“ მოგვიანებით დაუდგამთ კუბელ კინემატოგრაფისტებსაც.

„თორმეტი სკამის“ მარჯანიშვილისეული კინოსცენარი, რომელიც დაცულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში (ფონდი I, საქმე 18, ხ — 11506, შესრულების მხრივ ორგვარადაა წარმოდგენილი შვიდ-ნახევარ გვერდზე. სცენარის პირველი ნახევარი დაყოფილია სამ სვეტად. I მათგანში რიგითი ნომერია, II და III სვეტში კი სცენარი დანაწევრებულია კადრებად და მითითებულია რეჟისორული შენიშვნები. მაგალითად:

⁶⁴ Е ж и Т е п л и ц, История киноискусства (1928-1933), М., «Прогресс», 1971, стр. 219.

2. გამოჩნდება მეფის (არმიის) ჯარისკაცის სიფათი, რომელიც გაზეპირებულ „ვამას“ ყვირის.
3. წაფენით — ჯარისკაცის სიფათზე — ზარბაზნის ტუჩი. გასროლა.
- 4.
4. ზარბაზნის ტუჩი. გასროლა. ზარბაზნის ლულიდან გამოძვრება ტიტრი:
5. ტიტრი 101.
6. წაფენით — საცეცხლური.
7. წაფენით — შალიაპინის უდიერი სიფათი. იგი „ბოჟე, ცარიას“ მღერის.

1. იწყება ხმაურით (со звука). როცა ღარბაზში შუქი ქრება, სინელეში გაისმის გასროლის ხმა. სროლა გრძელდება.

„ვამა“ ხან ერწყმის ზარბაზნის ხმას, ხან კი ცალკე გაისმის შუალედებში.

წაფენით, სროლის დროს, სასულე ორკესტრი. „ბოჟე, ცარია ხრანი“. საეკლესიო ზარების გუგუნში ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ისმის „ბოჟე, ცარია ხრანი“.

მრავალჟამიერ. გუნდი.

„ბოჟე, ცარია“.

და ა. შ. (სულ 44 დანომრილი კადრი. მეოთხე კადრი ორჯერაა). როგორც ვხედავთ, ეს არ არის სარეჟისორო სცენარის მონახაზი.

მომდევნო კადრებში ბუზებივით ირევიან ერთმანეთში მიტროპოლიტი, გენერლები, კამარილია, თავადაზნაურობა, პოლიციელები, მეეზოვეები, გუბერნატორები, მიტრები, საცეცხლურები, ეპოლეტები, კამერჰერების ლაჰპასიანი შარვლები, ჯარისკაცთა ხიშტები. აქვე გაისმის გაბმული გუგუნე, საეკლესიო ზარების ჟღარუნი, ორკესტრის ხმები, „ბოჟე, ცარია“, სროლა, მრავალჟამიერი და... სამარისებური სიჩუმე. ტახტზე ზის ნიკოლოზ II, მეფეს სახე არ უჩანს, გვირგვინი თითქოს ზედ წვერებზე ადგასო. იგი მექანიკურ თოჯინასავით იქნევს თავს. მის უკან მიწას ერთხმის ბრბო. მეფის რუსეთში მოჩვენებითი კეთილდღეობაა.

უსახო მეფისა და ცრუხეიმურობის ფონზე სცენარისტი იწყებს მოქმედი პირების შემოყვანას. იგი გვაცნობს მეფის წყალობამიღებულ, გალალბულ იპოლიტ ვორობიანინოვს — თავადაზნაურობის წინამძღოლს. მის მეუღლეს — მარის, რომელიც დახუნძლულა ძვირფასი ბეჭდებით, საყურეებოთა და ყელსაბამით (რომანში მარის მხო-

ლოდ ახსენებენ ხოლმე) და ვორობიანინოვის გაცისკროვნებულ სიდედრს (საერთოდ როხროხასა და ძუნწს) —კლავდია პეტუხოვას, რომელიც გაზეითთ ახარებს სიძეს მეფის წყალობას. აქვე ვეცნობით სიხარულისგან აცეკვებულ მეეზოვეს, კინაღამ რომ გადარია მოწყალე ბატონის მიერ ნაჩუქარმა სამმანეთიანმა.

მიპქრიან წლები კალენდრის ფურცლებზე: 1909, 1910, 1911, 1912, 1913... მოვლენა მოვლენას მისდევს: პირველი იმპერიალისტური ომი, რასპუტინის მკვლელობა, კერენსკი... მიტინგები და, ბოლოს... კომფორტწართმეული იპოლიტ ვორობიანინოვი ქალაქ N-ის „მმაჩის“ მუშაკი. კისას გაქუცული ხავერდის საყელოიანი შელანძლი პალტო აცვია და დაღმეპილი ჩანთა უჭირავს. იგი განაგებს „სიკვდილიანობის, დაბადებათა და ქორწინებათა“ მაგიდას.

სცენარის მეორე ნახევარი შეიცავს საკითხებად ან მოქმედებებად დაყოფილ და დანოპრილ 38 კადრს. მაგალითად:

1. თეორი შარვალი...

ტიტრი: ასე იყო ხოლმე... ცხრაასიანი [წლების] დასაწყისში.

2. ხელები შარვალზე აეკრებს ოქროს სირმას.

3. ვორობიანინოვი შარვალს იცვამს.

ან:

7. დამფრთხალი გუბერნატორი, ვორობიანინოვი... სტუმრები, გაზეითი და ა. შ.

8. მსჯილი პლანით — ვორობიანინოვის შეშფოთებული სახე. ახურავს შავი კარტუზი.

ტიტრი: ყველას... ყველას... ყველას.

9. ყვართან: ნიკოლოზ მეორის მანიფესტი, სამეფო ტახტიდან გადადგომა.

ტიტრი: „მოდიან“...

10. ვორობიანინოვის კაბინეტი. იგი დაწვრილებს, ჩემოდანში ალაგებს რალაყებს.

ტიტრი: სიდედრი.

11. ვორობიანინოვის დარბაზი. 12 სკამი და სხვა. ფრთხილად შემოდის სიდედრი. კარებს კეტავს... არღვევს ერთ-ერთი სკამის გადასაკრავს... სკამში დებს განძს.

...

19. ავადმყოფი სიდედრი ლოჯინში წრიალებს.

20. სიდედრი. წვერებიანი მღვდელი... სიდედრი ლაპარაკობს. წაფენა.

21. სიდედრი სკამში ინახავს ბრილიანტებს.

22. მღვდელი სიდედრს შეუნდობს ცოდვებს.

23. მღვდლის ხარბი სახე.

24. მღვდელი სასწრაფოდ მიდის.

25. სიღედრი მარტო წევს. შემოდის ვორობიანინოვი, აგდებს ჩანთას და სიღედრთან მიდის. მომაკვდავი სიღედრი მოუთხრობს სკამში დამალულ ბრილიანტებზე.

26. იგივე წაფენა.

27. სიღედრი კვდება.

. . .

30. ვორობიანინოვი. მის წინ სკამები როკავენ. უნდა, რომ ხელი სტაცოს მათ, მაგრამ ისინი წამსვე ხელიდან ეცლებიან.

31. მღვდელი თავის სახლში... ფიქრობს... მის წინ სკამები როკავენ. მღვდელი ცდილობს, განძიან სკამს სტაცოს ხელი, მაგრამ ამაოდ.

32. ვორობიანინოვი იღებავს თმა-წვერს.

33. იგი წვერს იპარსავს.

აქ მთავრდება სცენარის პირველი ნაწილი, სადაც კ. მარჯანიშვილმა შემოიყვანა კიდევ ერთი პერსონაჟი — მამაო თევდორე.

სცენარის ეს ორი ნახევარი ზოგჯერ იმეორებს კადრთა შინაარსს და ერთმანეთს ავსებს. საბოლოოდ, ავტორი ალბათ ორივეს გამოიყენებდა პირველი ნაწილისთვის (ამ ადგილზე მთავრდება ილფისა და პეტროვის „თორპეტი სკამის“ IV თავი). უნდა ითქვას, რომ ამ ნაწილში კ. მარჯანიშვილმა კი არ იმეორებს რომანის ტექსტს, არამედ აკეთებს მისი სიუჟეტიდან გამომდინარე ჩანაწერებს.

სცენარის ბოლო გვერდზე, რომელსაც ქვესათაურად აქვს „ნაწილი II“, კ. მარჯანიშვილი მიჰყვება რომანის მეხუთე თავს — „დიდი კომბინატორი.“ ამ ნაწილის ექსპოზიციის სცენარისტი თითქმის სიტყვასიტყვით იყენებს რომანის ცალკეულ ადგილებს. აქ გადმოცემულია თურქეთის ქვეშევრდომის ძის, შემდგომში კი კონცესიის მთავარი მწარმოებლისა და ტექნიკური დირექტორის — ოსტაპ ბენდერის გამოცხადება სტარგოროდში და მისი შეხვედრა მეეზოვე ტიხონთან.

სცენარი ისეთ ადგილზე წყდება, რომ დიდი კომბინატორი ჯერ არც დალაპარაკებია ტიხონს და, რასაკვირველია, არ გაცნობია კონცესიის დირექტორ-დამაარსებელს, თავადაზნაურთა წინამძღოლად წოდებულ იპოლიტ ვორობიანინოვს.

პირველ ცნობას კ. მარჯანიშვილის ამ კინოსცენარზე გვაწვდის გაზეთი „კომუნისტი“ (1933 წლის 20 აპრილი) ინფორმაციაში — „როგორ გარდაიცვალა კოტე მარჯანიშვილი“, სადაც ვკითხულობთ: „კ. მარჯანიშვილი უკანასკნელ დღეებში დიდ მუშაობას აწარმოებდა. მას ყოველდღე ორ-ორი რეპეტიცია ჰქონდა (იგულისხმება კ. მარჯანიშვილის მუშაობა მოსკოვის თეატრებში, სადაც იგი გარ-

დაცვალების წინ ერთდროულად დგამდა ორ სპექტაკლს: მცირე თეატრში — „ღონ კარლოსს“, ხოლო ოპერეტის თეატრში — „ღამურას“ — გ. ბ.). ამას გარდა, მუშაობდა კინოსცენარზე ი. ილფისა და პეტროვის რომანის თემაზე „12 სკამი“ (ხაზი ჩემია — გ. ბ.), ხელახალ მონტაჟს უკეთებდა „რომეო და ჯულიეტა“-ს, რომლის დადგმასაც აპირებდა თავისი ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრში“.

ამავე ხანებში კინორეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი წერს კ. მარჯანიშვილის შესახებ:

„უკანასკნელი შეხვედრა 1933 წელს, აპრილი. სახკინმრეწვის სასცენარო განყოფილებაში.

მარჯანიშვილმა მოიტანა თემა — „თორმეტი სკამი — ილფის და პეტროვის რომანის მიხედვით.“

მთხოვა — მეცნობებია ჩემი ხმოვანი კინო გადაღებათა შესახებ (ხაზი ჩემია — გ. ბ.).

კინო-გადაღებას ვერ დაესწრო. ოსტატმა სამუდამოდ დაგეტოვა. დიდ ნაკლად მიმაჩნია, როგორც ხელოვნების მუშაეს, რომ არ მომეცა ბედნიერება კოტე მარჯანიშვილთან მუშაობა“⁶⁵.

შემოდგომ კინოსცენარის არსებობა და მისი მოკლე აღწერა მკითხველებს გააცნო. გ. ბუხნიკაშვილმა კ. მარჯანიშვილის საიუბილეო კრებულში (1948 წ.).

„დაბოლოს, მარჯანიშვილისეული „თორმეტი სკამი“ ფართოდ და საინტერესოდ განიხილა პროფესორმა ეთერ გუგუშვილმა საგაზეთო სტატიის „მარჯანიშვილის ლიტერატურული მემკვიდრეობა“.

გამოჩენილი კინორეჟისორის — მიხეილ ჭიაურელის მოგონება მრავალმხრივია საყურადღებო. კერძოდ, მასში გადმოცემულია მოგონების ავტორის ღრმა პატივისცემა დიდი რეჟისორისადმი და, რაც მთავარია, კ. მარჯანიშვილის დაინტერესება ხმოვანი კინოთი. ესეც განამტკიცებს იმ აზრს, რომ კ. მარჯანიშვილისეული „თორმეტი სკამი“ გადაღების შემთხვევაში ხმოვანი იქნებოდა. რაც შეეხება მოგონების პირველ აზრს: გადმოცემულ ცნობას, იგი ზუსტი არ უნდა იყოს. პატ. მიხეილი 1933 წლის აპრილში ვერ შეხვედებოდა კ. მარჯანიშვილს სახკინმრეწვის სასცენარო განყოფილებაში, რადგან

⁶⁵ „სალიტერატურო გაზეთი“, 1933, 29 აპრილი.

კოტე ამ დროს მოსკოვში იმყოფებოდა და, კერძოდ, აპრილში თბილისს არ ჩამოსულა.

ეს ცხადად ჩანს ელ. დონაურის მოგონებიდანაც: „მეორედ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე 1933 წლის ბოლოს გაემგზავრა მოსკოვს: მცირე თეატრში — „დონ კარლოსის“, ხოლო ოპერეტის თეატრში „ლაშურას“ დასადგმელად. ამ ორ დადგმაზე მუშაობისას იგი ორჯერ-ღა ჩამოვიდა შინ (ე. ი. თბილისში — გ. ბ.): პირველად — საახალწლოდ, ხოლო მეორედ — 1933 წლის მ ა რ ტ შ ი, ისიც სულ ო რ ი დ ღ ი თ. მაგრამ ეს დღეები ჩემთვის ყველაზე ნათელი იყო. 28 მ ა რ ტ ს — ჩემი დაბადების დღეს — ჩვენ ერთად ვიყავით. ... ამ დღეს მე იგი ეტლით გავაცილე სადგურში. მან უცებ მოიწყინა და თქვა: „როგორ არ მინდა გავშორდე მ ა რ ტ ის ამ მცხუნვარე მზეს, გაზაფხულს. სიტბოს და გავემგზავრო ჯერ კიდევ ცივ და ნესტიან მოსკოვში“⁶⁶ (ხაზი ყველგან ჩემია — გ. ბ.).

ამრიგად. ეს შეხვედრა უფრო ადრე უნდა მომხდარიყო.

როგორც აღვნიშნე, პროფ. ე. გუგუშვილმა „ლიტერატურული გაზეთის“ მკითხველებს საფუძვლიანად და საინტერესოდ გააცნო კ. მარჯანიშვილის „თორმეტ სკამთან“ დაკავშირებული ძირითადი საკითხები, მაგრამ, სამწუხაროდ, წერილში გაიპარა ზოგიერთი უზუსტობა. პატივცემული პროფესორი წერს: „დიახ, მარჯანიშვილის ს ც ე ნ ა რ შ ი ვ ე რ მ ო ხ ვ დ ნ ე ნ გ ა ნ თ ქ მ უ ლ ი ო ს ტ ა პ ბ ე ნ დ ე რ ი... ვერც „კაციჰამია“ ელოჩა მისი უბადრუკი ლექსიკონით და სხვათა შემოსავლის ტროგლოდიტურად შთანთქმის მნეცური უნარით, ვერც ღვარძლიანი მილიონერი კ ო რ ე ი კ ო (ხაზი ჩემია — გ.ბ.), ვერც რომანის სხვა ურიცხვი ტიპი, სამუდამოდ რომ ჰპოვეს ლიტერატურაში თავისი ზოგადი, სიმბოლური აზრი“.

ზემოთ ვნახეთ, რომ ოსტაპ ბენდერი წარმოდგენილია სცენარში, კერძოდ, მისი მეორე ნაწილის ფრაგმენტში და ისიც ილფისა და პეტროვისეული დახასიათების თითქმის ზუსტი გადმოცემით. მილიონერი კორეიკო კი არც უნდა ყოფილიყო სცენარში, რადგან იგი „ოქროს კერპის“ გმირია და არა „თორმეტი სკამისა“.

კ. მარჯანიშვილის აღნიშნული სცენარი დათარიღებული არ არის, მაგრამ, უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი იწერებოდა 1933 წელს, რასაც გვიდასტურებს სცენარის ბოლო გვერდები, სადაც მოცემულია კ. მარჯანიშვილის სამუშაო გეგმა „დონ კარლოსისა“ და „ლაშურაზე“ მუშაობისას მოსკოვში. აქ ჩაწერილი თარიღები თითქმის ემთხვევა კ. მარჯანიშვილის უკანასკნელ სპექტაკლებზე მუშაობის ბოლო დღეებს.

⁶⁶ Котэ Марджанишвили, сборник материалов, 1966, стр. 250.

საქართველოს სახკინმრეწვემა 1927—1929 წლებში ზედიზედ გამოუშვა კოტე მარჯანიშვილის სცენარებით შექმნილი სამი ფილმი: „ამოკი“, „კრაზანა“ და „კომუნარის ჩიბუხი“. სამივე ფილმის დადგმელი რეჟისორი თვით სცენარის ავტორი იყო. როგორც სათაურებიდან ჩანს, ყველა სცენარი წარმოადგენს პოპულარული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზებას. „ამოკი“, ავსტრიელი მწერლის შტეფან ცვაიგის ნოველის გამოყენებით, 1927 წელს დადგა კ. მარჯანიშვილმა, „კრაზანა“ — ინგლისელი მწერლის ეტელ ლილიან ვოინიჩის გახმაურებული რომანის მიხედვით (1928). ხოლო „კომუნარის ჩიბუხი“ — გამოჩენილი რუსი მწერლის ილია ერენბურგის ნოველის საფუძველზე (1929). სამივე ფილმი დადგმის წელსავე გავიდა საკავშირო ეკრანზე და საკმაო გამოხმაურება ჰპოვა როგორც ქართულ, ასევე რუსულ პრესაში.

აღსანიშნავია, რომ „კომუნარის ჩიბუხი“ კ. მარჯანიშვილის ბოლო ფილმია. უკვე საკმაოდ გამოცდილი კინორეჟისორის ნამუშევარი. სიცოცხლის უკანასნელი ოთხი წლის მანძილზე კ. მარჯანიშვილს ფილმი არ დაუდგამს და თავის შემოქმედებითს ენერჯიას ძირითადად თეატრს ახმარდა. მაგრამ იგი მთლიანად როდი ჩამოშორებია კინოხელოვნებას. ვინ იცის, თავისი უკანასკნელი კინოსცენარი „თორმეტი სკამი“ რომ დაესრულებინა, იქნებ ისევ დაბრუნებოდა კინემატოგრაფს და ისიც ხმოვან ფილმში.

სამწუხაროდ, „კრაზანასა“ და „კომუნარის ჩიბუხზე“ მსჯელობა ძნელდება, რადგან ორივე სცენარი დაკარგულია. მართალია, ფილმები არსებობს. მაგრამ მათი მიხედვით სცენარების განხილვა, ჩემი აზრით, უხერხული იქნება. ამიტომ მხოლოდ „ამოკზე“ საუბარს უნდა დავჯერდეთ. აქ იმის თქმალა შეიძლება, რომ „კრაზანასა“ და „კომუნარის ჩიბუხის“ სცენარები კინემატოგრაფში უფრო გაწაფუ-

ლი ხელოვანის მიერაა შექმნილი (თუმცა დიდი დრო არ გასულა „ამოკიდან“ „კომუნარის ჩიბუხამდე“) და, ცხადია, შესაბამისი ფილმებიც შედარებით მაღალ დონეზე უნდა დავაყენოთ (რასაც უკეთესი სცენარებიც შეუწყობდა ხელს), ვინემ პირველი დადგმული ინსცენირება „ამოკი“. მიუხედავად ამისა, კინოსცენარ „ამოკს“ აქვს გარკვეული ღირსებები.

„ა მ ო კ ი“

იმ დროს, როცა კ. მარჯანიშვილმა ნოველა „ამოკი-ს“ მიხედვით შექმნა კინოსცენარი და ფილმი, შტეფან ცვაიგი მსოფლიო მასშტაბის მწერალი იყო. მის პოპულარობას კი, უპირველესად, ხელი შეუწყო ბრწყინვალედ დაწერილმა ნოველებმა, რომელთა შორის ერთ-ერთი საუკეთესო გახლდათ „ამოკი“ (1922). მიუხედავად ამისა, ცვაიგის შემოქმედებას კარგად არ იცნობდნენ ის რეცენზენტები, რომლებიც ფილმის გამოსვლის შემდეგ უკმაყოფილებას გამოსთქვამდნენ იმის გამო, რომ კ. მარჯანიშვილმა ბურჟუაზიული მწერლის ნაწარმოები გამოიყენა ქართული ფილმისთვის (ამაზე ქვემოთ გვექნება საუბარი).

მართალია, შ. ცვაიგი ბოლომდე დარჩა ბურჟუაზიული იდეოლოგიის ტყვეობაში; მას არასოდეს აღუწერია ჩაგრული ხალხის დუხპირი ცხოვრება, მისი რევოლუციური ბრძოლა უკეთესი მომავლის შესაქმნელად; იგი აკრიტიკებდა მხოლოდ ბურჟუაზიული საზოგადოების მორალს, უფრო სწორად, ამ მორალის მატარებელ მოყირქებულ, პირადი ცხოვრებით გაბოროტებულ ადამიანებს და თვით საზოგადოებას, მაგრამ, ამავე დროს, იგი იყო დიდი ჰუმანისტი და ფსიქოლოგი, რაც ძალუმად გამოვლინდა სწორედ მის ნოველებში. ამ მხრივ ნიშანდობლივია ნოდარ კაკაბაძის აზრი: „ჩვენთვის ახლობელი და ძვირფასია შტეფან ცვაიგის უსაზღვრო სიყვარული ადამიანისადმი, მისი ჰუმანიზმი, მისი სუბიექტური სიკეთე, მისი ანტი-მილიტარიზმი და ინტერნაციონალიზმი, მისი გულწრფელი მისწრაფება სხვადასხვა ხალხებისა და კულტურების დაახლოებისა. ჩვენს სიმპათიას იმსახურებს ამ მწერლის დახვეწილი, სალუქი სული, სულიერი ინტერესების სიფართოვე და მრავალმხრივობა“¹.

¹ შტეფან ცვაიგი, ნოველები, ლეგენდები. თბ., „საბჭოთა მწერალი“, 1962, გვ. 7 (შესავალი წერილი).

ეტყობა, ცვაივის შექოქმედების ამ დადებითმა ნიშნებმა მოხიბლა კ. მარჯანიშვილი. როცა ხელი მოჰკიდა ნოველის ინსცენირებას. გარდა ამისა, მას აინტერესებდა ფსიქოლოგიური ფილმის დადგამაც.

შ. ცვაივის ნოველებში მკვეთრად არ არის ასახული ეპოქა, ეპოქალური მოვლენები და მისი მთავარი კლასობრივ-სოციალური წინააღმდეგობანი, საზოგადოება მთლიანობაში. მწერალს აინტერესებს ერთეული ადამიანების ბედი, ცალკეული ეპიზოდები მათი ცხოვრებიდან. ნოველებში, უმთავრესად, წამოწეულია ფსიქოლოგიური მომენტები, ადამიანის შინაგანი სულიერი სამყარო. ნოველთა გმირების ორთაბრძოლით გაშიშვლებულია ბურჟუაზიული მორალის დამახასიათებელი ნიშანი — კაცთმოძულეობა. ასევეა „ამოკშიც“. ნოველის მიხედვით, ექიმისა და ინგლისელი მანდილოსნის პირველსავე შეხვედრაში წარმოდგენილია ხაზგასმული პატივმოყვარეობა, დაუოკებელი ეგოიზმი, ადამიანში მტრის დანახვა. თეთრი ქალი დარწმუნებულია, რომ საჭიროების შემთხვევაში (ისე, რომ არ დაიჩრდილოს მისი თავმოყვარეობა) ფულით შეიძლება ექიმის ყიდვა, ხოლო მალაელთა ქვეყანაში გატყუარებულ ექიმს აღიზიანებს მასთან საშველად მოსული ქალის წრეგადასული სიამაყე. თეთრი მანდილოსანი ზსნას კი არ ითხოვს, არამედ გარიგებით, ვაჭრული ხერხებით აპირებს ჯაქმის მოგვარებას. ამის გამო შეურაცხყოფილ ექიმში იფეთქებს მხეცური ინსტინქტი. და იგი, საპასუხოდ, უფრო საზიზღარ წინააღმდეგებს იძლევა: მხოლოდ მაშინ გაანთავისუფლებს ამ პატივმოყვარე ქალს სიძვის ნაყოფისაგან. თუ იგი მის სარეცელს გაიზიარებს.

აქ ავტორმა სავსებით გააშიშვლა ბურჟუაზიული მორალის პრინციპებზე აღზრდილი ორი ადამიანის ერთსახოვანი ბუნება. მიუხედავად ასეთი კრიტიკული მომენტისა, ნოველისტი ეძებს გზებს კაცთმოძულეობის გადასალახავად, ცდილობს სიკეთის გრძნობა დაუბრუნოს ადამიანებს. რათა მათ ერთმანეთს აპატიონ უგუნურება, გამოისყიდონ თავ-თავიანთი დანაშაული. ნოველასა და სცენარშიც ეს ასე მოხდა, მაგრამ ძალზე გვიან, როცა ამაყმა ქალმა, საიდუმლოს არგამჟღავნების მიზნით, კვალიფიციური ექიმის ნაცვლად, უბირ ექიმბაშს მიანდო სიცოცხლე და სიკვდილით დაისაჯა, ხოლო სიკეთის გზაზე დამდგარი ექიმი ზღვის ტალღებში ჩაინთქა მისგან შეურაცხყოფილი ლედის კუბოში ჩასვენებულ ნეშტთან ერთად. და ესეც საიდუმლოს არგამხელის მიზნით მოხდა.

კ. მარჯანიშვილმა ისე გამოიყენა ნოველა, რომ მისი „ამოკი“ უნდა ჩაითვალოს შ. ცვაიგის ნაწარმოების მოტივებზე შექმნილ კინოსცენარად და არა ჩვეულებრივ ეკრანიზებად. ამაში დავრწმუნდებით, თუ ერთმანეთს შევადარებთ ნოველასა და კინოსცენარს. უპირველესად, სცენარისტმა გაითვალისწინა ეპოქის მოთხოვნილება და ხაზი გაუსვა სოციალურ საკითხებს. როგორც ცნობილია, შ. ცვაიგის ნოველაში ეს მხარე მიჩქმალულია, რადგან მწერალს ანტიერესებს ადამიანთა ბუნების ფსიქოლოგიური გახსნა. სცენარისტმა კი მწვავე სოციალური კონფლიქტის ჩვენება შემოგვთავაზა პირველ რიგში, ხოლო ფსიქოლოგიური გარდაქმნები მეორე პლანზე გადაიტანა. ეს ორი პარალელური ხაზი გასდევს სცენარს. აქ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება შექმნილია არა მარტო ექიმისა და ინგლისელ მანდილოსანს შორის (რაც ნოველაშიც ძლიერადაა გადმოცემული), არამედ ბურჟუაზიული საზოგადოების წარმომადგენლებისა (კოლონიზატორების სახით) და ადგილობრივ ფერადკანიან მოსახლეობას შორისაც (მალაელთა სახით). სცენარში საკმაოდ მკვეთრადაა ნაჩვენები მონურ პირობებში ჩაყენებული მალაელებისა და „თეთრკანიანი მეფეების“ — კოლონიზატორების მტრული თანაარსებობა ერთ გარემოში, რაც ქმნის ერთურთასადმი უნდობლობისა და ზიზღის ატმოსფეროს (იგივე მიზანს ისახავდა კ. მარჯანიშვილი ჯ. ლონდონის „ა-ჩოს“ ინსცენირებისას). თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ორ პოლუსზე მდგარ ადამიანთა შორისაც არიან ისეთები, რომლებიც მიელტვიან ერთმანეთის მეგობრობას. მაგალითად, ნოველაში კეთილგანწყობილი ურთიერთობაა თეთრ მანდილოსანსა და მის მალაელ მსახურს შორის; ბოი უანგარო ერთგულებას იჩენს თავისი ქალბატონისადმი და თეთრი მანდილოსანიც აფასებს ამას (ეს მომენტი განსაკუთრებით ხაზგასმულია სცენარში). გარდა ამისა, ექიმში თავდავიწყებით უყვარს ინდუს ქალიშვილს, რომელმაც ორჯერ გადაარჩინა სიკვდილს საყვარელი ადამიანი, მაგრამ მაინც ვერ მოიპოვა მისი თანაგრძნობა (ინდუსი ქალიშვილის სახე კ. მარჯანიშვილის შექმნილია და, ცხადია, მხოლოდ კინოსცენარში გვხვდება).

მარჯანიშვილი სცენარში იცავს ნოველის მხოლოდ ძირითად ხაზს (ექიმისა და თეთრი ქალის ურთიერთობა). მან მთლიანად მოხსნა ნოველის შესავალი (მთხრობელის შეხვედრა ექიმთან გემბანზე და ნოველაში აღწერილი ამბის მოყოლა), რამაც ნოველის თითქ-

მის ნახევარი დატოვა სცენარის მიღმა. აქვე სცენარისტმა გვერდი აუარა მთხრობელისა და ექიმის საუბარში ხაზგასმულ მსჯელობას დაკისრებული მოვალეობის შესრულებაზე და იგი სხვაგან წარმოგვიდგინა არა მსჯელობით, არამედ წმინდა კინემატოგრაფიული საშუალებით.

სცენარი იწყება მეტად ექსპრესიული მოქმედებით. უფრო სწორად, მწვავე შეჭახებით გამოწვეული მოქმედების შედეგით, მაგრამ არ ვიცით, კერძოდ, რამ გამოიწვია იგი. პირველ ექვს სცენაში თეთრი ქალი გარბის ექიმის სახლიდან (მას მოშორებოთ მანქანა ელოდება და მალაელი ბოი იცავს), სახეშეშლილი ექიმი ველოსიპედით გამოედევნება, მაგრამ ბოი გადაუღობავს გზას. შემდეგ აღწერილია მათი ორთაბრძოლა, ველოსიპედი იტვრევა, მალაელს ხელები ქვით დაუზიანა ექიმმა, ამასობაში კი თეთრმა ქალმა მოასწორო მანქანაში ჩაჯდომა და რკინიგზის სადგურიდან მატარებლით გაემგზავრა. გაშმაგებული ექიმი ვერ დაეწია ქალს. მის ტუჩებს მოწყდება: ამოკი, ამოკი... (აქედან ზოგიერთი სცენა მეორდება II ნაწილში, რაც გვიხსნის ექსპოზიციის მოვლენებს).

აქ მთავრდება სცენარის საექსპოზიციო ნაწილი, მაგრამ დაძაბულობა არ ნელდება, რადგან ორი მომდევნო სცენა იპყრობს უფრადლებას, სადაც ნაჩვენებია გახლებული ხარი უკიდევანო ველზე და ამოკით შეპყრობილი მოხუცი მალაელი ქალი, რომელიც ჯერ ძალს გამოფატრავს დანით, ხოლო შემდეგ ჩვილ ბავშვს კლავს. მკვლელობის მანიით დაავადებულ ქალს მოიხელთებენ და ისრებით დაცხრილავენ. ექიმი კი მირბის რკინიგზის მიწაყრილზე. მის დეფორმირებულ გარეგნობაზე წაფენით გაიღვებს ახალგაზრდა, ლამაზი ქალის სახე. წყვილადს კვეთს ველოსიპედის ფარისი შუქი. ამით დასრულდა სცენარის პირველი ნაწილი, რომლის შემდეგ თითქოს უნდა დაიწყოს ამბავი ტიტრით: ყოველივე კი ასე მოხდა. მაგრამ მარჯანიშვილი არ ჩქარობს ნოველის სიუჟეტით გათვალისწინებული ძირითადი თემის გადმოცემას. იგი ვეჩვენებს მალაელი ხალხის ბეჩავ ცხოვრებას, მათ არაადამიანურ შრომას კოლონიზატორთა მათრახების ქვეშ. რამდენიმე სცენა ეთმობა ექიმის პროფესიულ საქმიანობას. აგრეთვე მის დროსტარებას კაფეში არასრულწლოვან მალაელ გოგონათა შორის და მხოლოდ მეორე ნაწილის მეოცე სცენიდან იწყება „ამოკის“ ორი მთავარი გმირის — ექიმისა და თეთრი მანდილოსნის შეხვედრა.

როგორც ვხედავთ, სცენარის პირველ ნაწილსა და მეორე ნაწილის დასაწყისში თითქმის ყველაფერი მარჯანიშვილისეულია. ამის შემდეგ იწყება საკუთრივ ნოველის გამოყენება, თუმცა, აქაც ბევრი რამ შეცვლილია და განსხვავებული ინტერპრეტაციით წარმოდგენილი.

უნდა ითქვას, რომ თეთრი ქალისა და ექიმის პირველი შეხვედრა სცენარში, მხატვრული თვალსაზრისით, ნაკლებად საინტერესოა, ვინემ ნოველაში. ეს ერთგვარ დისონანსს ქმნის საექსპოზიციო ნაწილთან შედარებით, მაგრამ მოქმედების არსი სწორადაა გადმოცემული და შევსებულია პარალელური სცენებით. მთავარი მოქმედი გმირების ეს შეხვედრა ორ ვარიანტადაა წარმოდგენილი. პირველში (კ. გოგოძის ნაქონი სცენარი, რომელიც ამჟამად თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული) მარჯანიშვილი თითქმის ზუსტად მიჰყვება ნოველის ტექსტს, მეორეში კი (რომელიც ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივშია) სცენარისტი მეოცე და ოცდამეერთე სცენებს შორის ამატებს ინდუსი ქალის დამოკიდებულებას თეთრი მანდილოსნისა და ექიმისადმი. ეს სცენა ძირითადად იმისთვისაა ჩამატებული, რომ გამოიკვეთოს ინდუსი ქალიშვილის სიყვარული ექიმისადმი და ამ სიყვარულის მომავალი საშიშროება.

ნოველაში ექიმი მხოლოდ მაშინ ამჟღავნებს არაადამიანურ ბუნებას თეთრი ქალისადმი, როცა ამაყ პაციენტს მოსთხოვს სარეცლის გაზიარებას; ეს ხდება მას შემდეგ, რაც ექიმსა და თეთრ ქალს შორის იფეთქა აშკარა მტრობამ. მიზეზი კი ის იყო, რომ ქალმა იგი წინასწარ შეაფასა და იყიდა 12 ათას გულდენად (საფასურად ეს თანხა შეაძლია პაციენტმა ექიმს). ნოველის მიხედვით ექიმი ამბობს: „დაუცხრომელი სურვილი დამებადა დამემდაბლებინა იგი... დავუფლებოდი მას, წამომეცდევინებინა კვნესა მისი მკაცრი ბაგეებისთვის... მომედრიკა მისი სიამაყე“². ხოლო, როცა შეურაცხყოფილი ქალი გაიქცა, ექიმს დაუბრუნდა მოვალეობის შესრულების გრძნობა, თუმცა კანონით აბორტი აკრძალული იყო სპეციალური საექიმო დასკვნის გარეშე. და ექიმი გაეკიდა პაციენტს ბოდიშის მოსახდელად, საპატაებლად, შესავედრებლად. აქედან იწყება ექიმის ტრაგედია.

² შტეფან ცვაიგი, დასახელებული კრებული, გვ. 198 (თარგმანი ვახტანგ ბეწუკელისა).

კანოსცენარში მარჯანიშვილმა, იდეური თვალსაზრისით, საგრძნობლად გაამუქა ექიმის სახე. თეთრ ქალთან შეხვედრამდე, რამდენჯერმეა ხაზგასმული ექიმის უარყოფითი თვისებები, მისი არაკეთილშობილური და ამორალური ქცევა. მაგალითად, მეორე ნაწილის დასაწყისშივე მოცემულია ორი მაგალითი: 1. გაქსუებული თეთრი ზედამხედველი ჩაის პლანტაციაში მათრახით სცემს წუთით შესვენებულ მოხუც ფერადკანიანს. ამ დროს ექიმი გამოივლის. ნაცემი მოხუცი თავს დააღწევს დამსჯელს და ექიმს უჩვენებს მათრახით აჭრელებულ ზურგს. მაგრამ, თანაგრძნობისა და დახმარების ნაცვლად, ექიმმა ერთი შეაელო მზერა, ხელი ჩაიქნია და ზიზლით შებრუნდა (ისევ „ა-ჩოსთან“ გადაძახილი). ამ კადრს მოსდევს ტიტრი: „რვა წლის, რვა უსასრულო წლის მანძილზე იხრწნებოდა მისი (ექიმის — გ. ბ.) სული და ის ნათელი აზრები აღამიანთა თანასწორობის შესახებ შეუჩივდა თეთრი კულტურტრეგერების საქმიანობას.“

2. მომდევნო სცენებში ექიმს ვხედავთ კაფეში, ოპიუმის მწვეველ ინდუსებს შორის. მის გასართობად ცეკვავენ ფერადკანიანი გოგონები. ერთ-ერთი მათგანი ექიმს ელაციეება, თავს დასტრიალებს. ექიმი კი უგუნებოდ უსვამს ხელს ტანზე და ზედაც არ უყურებს. შემდეგ იგი დგება, ფულს იხდის და ნორჩ ინდუს გოგონასთან ერთად გადის თეჯირს მიღმა.

ამ კადრსაც მოსდევს რეფრენული წარწერა: „რვა წლის, რვა უსასრულო წლის მანძილზე მისი სინდისი შეეჩვია ნაყიდ სიყვარულს, რადგან იგი (ექიმი — გ. ბ.) „თეთრი ევროპელია“, ხოლო გოგონა — ფერადკანიანი.“

შ. ცვაიგის ნოველა ეფექტურად მთავრდება, მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა სცენარის ბოლოში მაინც შეიტანა ცალკეული ცვლილებანი: 1. ქალაქის ექიმმა თეთრი ქალის შეუმოწმებლად გასცა ყალბი ცნობა, მაგრამ მისთვის არ გაუმყლავნებიათ საიდუმლო (ეს უკეთესი ვარიანტია, რადგან არავის არ უნდა სცოდნოდა გარდაცვალების ნამდვილი მიზეზი). 2. ქალბატონის გარდაცვალებისთანავე მისი მსახური თავის მოკვლას აპირებს, მაგრამ ექიმი გადააფიქრებინებს. 3. ახალგაზრდა ინგლისელი ოფიცერი (თეთრი ქალის საყვარელი) და ექიმი ამ უკანასკნელის ბინაზე არიან ცხედრის გემზე ატანამდე. 4. თეთრი ქალი სიკვდილის წინ აღიარებს თავის დანაშაულს ექიმის მიმართ და მადლობას უხდის ერთგულ ბოის. 5. ახალგაზრდა ინგ-

ლისელი ოფიცერა და ექიმზე შეყვარებული მალაელი ქალიშვილი თავს იწაპლავენ ექიმის სახლში. 6. იგივე ქალიშვილი, შურისძიების მიზნით, მიღის თეთრი ქალის ქმართან და უნდა გაამხილოს მისი მეუღლის გარდაცვალების ნამდვილი მიზეზი (სცენარში არ ჩანს გაამხილა თუ არა). 7. ბოი აცილებს ქალბატონის კუბოს, რომელიც გემზე ააქვთ ამწეთი და, როცა გემი ნაპირს მოშორდა, თავი მოიკლა პარაკირის წესით და სხვა.

ზემოთ რამდენჯერმე ვახსენე ექიმზე უიმედოდ შეყვარებული ინდუსი ქალიშვილი, რომელიც ნოველაში არ არის. ეს პერსონაჟი, როგორც ითქვა, მარჯანიშვალისეულია და ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იჭერს სცენარში. რამ გამოიწვია მისი სახის შექმნა? მიზეზი ალბათ ორია: პირველი, სცენარში ხაზგასმული ყოფილიყო სხვადასხვა წარმომოხების, სოციალური მდგომარეობისა და კანის ფერის აღაპიანთა ურთიერთობა (გერმანელი ექიმისა და უბირი ინდუსი ქალიშვილის სახით), ქალთა ურთიერთსაწინააღმდეგო უფლებები და ადგილი საზოგადოებაში (თეთრი ქალისა და ინდუსის სახით); და მეორე, ხელი შეწყობოდა ექიმისა და თეთრი ქალის ხაზიათების უკეთ გამოკვეთას. ამით კი უფრო დაძაბულიყო სიუჟეტი.

ინდუსი ქალიშვილი უღრტვინველად იტანს დამკირებას, ფიზიკურ და მორალურ შეურაცხყოფას, აბუჩად აგდებას, უყურადღებობას, ოღონდ კი მოიპოვოს თეთრკანიანი ექიმის სიყვარული. იგი ერთგული ძალღივით დასდევს ექიმს, ხელებს უკოცნის, თავს სწირავს მისი სიცოცხლის გადასარჩენად, მაგრამ, ამავე დროს, მომთმენიცაა და ექვიანიც. ერთი სიტყვით, ქალიშვილი ყოველი საშუალებით იბრძვის სიყვარულის მოსაპოვებლად, მაგრამ ვერაფერს აწყობს ცივილაზებულები საზოგადოების გულქვა წარმომადგენელთან; არ ესმის, ან არ უნდა გაიგოს, რომ ინდუს ქალიშვილს უფლება არა აქვს შეიყვაროს „თეთრი ღმერთი“, რომლისთვისაც ფერადკანიანი მხოლოდ საპალნეაკიდებელი ცხოველია. ბოლოს, აივსო მოთმინების ფილა და გაბოროტებული ასული ჯერ დაბეზლებით აპირებს სამაგიეროს გადახდას, ხოლო, როცა ყოველგვარი იმედი გადაეწურება, თვითმკვლევლობით ამთავრებს ტანჯულ სიცოცხლეს.

მისგან განსხვავებით, თეთრი ქალი უფლებამოსილია; იგი კი არ ითხოვს, არამედ მოითხოვს. თვითონვე ჯიუტად წყვეტს ყველა საკითხს; მისი სახელი და უფლებები არ უნდა შეილახოს საზოგადოების თვალში. წინააღმდეგ შემთხვევაში, აზრი არა აქვს სიცოცხლეს.

მაგრამ ორივე ქალს შეუძლია ნამდვილი სიყვარული თავ-თავისი, რჩეულისა და ორივე მზად არის თავი გასწიროს კრიტიკულ მომენტში.

ინდუს ქალიშვილთან ურთიერთობაში დამატებით გამოიკვეთა ექიმის ხასიათის უარყოფითი მხარეები: უსულგულობა და უმადურობა. ამდენად, მისი შემოყვანა სცენარში დადებით მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

„ამოკი“ პირველად 1927 წლის 4 ოქტომბერს უჩვენებიათ თბილისის კინოთეატრებში. ორი დღის განმავლობაში იგი 12 098 მაყურებელს უნახავს, რაც მაშინ სარეკორდო ციფრი იყო. ფილმზე მრავალი რეცენზია დაიწერა — დადებითიცა და უარყოფითიც. ერთ-ერთი პირველთაგანია გაზეთ „კომუნისტში“ იმავე წლის 6 ოქტომბერს დაბეჭდილი წერილი შხეფის ფსევდონიმით, რომელშიც ავტორი აღნიშნავს: „ჩვენი კინო-წარმოების პირობებში ამოცანა, მოთხრობის ეკრანზე გადატანისა, დაძლეულია. კინო-სურათისათვის აუცილებელი სიჩუქულს მოსაღწევად რეჟისორმა შესძლო იმ მომენტების ხორცშესხმა და კონკრეტიზაცია, რაც მხოლოდ გაკვირვებით იყო მოცემული მოთხრობაში. და, რაც მთავარია, მან შესძლო ორიგინალურად დაეკავშირებინა სიუჟეტისათვის სურათის აგების სტილისტური და კომპოზიციური ხერხები. ეს უდიდესი დაჭიმვა, ავადმყოფური ცახცახი, რომელიც მოთხრობის ძირითად განწყობილებას შეადგენს, მხოლოდ მონტაჟის ასეთვე ტემპებით შეიძლებოდა გამოცემულაყო. ექიმის მოთხრობის ტემპთან შეთანხმებით სურათიც მჭრთოლავი (?) და ზოგჯერ დაგლეჯილი კადრების სახით მიდის მაყურებლამდის. გარდა ამისა, რეჟისორმა შეიტანა სურათში ბევრი ახალი გამომეტყველების ხერხები (სხეულის ფიზიოლოგიური რღვევა განათების ქვეშ), რომელსაც შეუძლია ბევრი რამ ახალი შეიტანოს კინო-ფილმის მექანიზმის საქმეში.“

ს. აშალობელი წერდა: „გასულ წელს ჩვენ კარგი მასალა შევარჩიეთ, მაგრამ მივიღეთ ცუდი სურათები. შედარებით გაიმარჯვა იმ დადგმებმა, სადაც სცენარი შევუფარდეთ რეჟისორს („ორი მონადირე“, „გიული“, „ამოკი“, „იბრაჰიმ და გოდერძი“), დამარცხდა საცხები თანამედროვე თემები („გაფლანგვა“, „ზვირთი“), რადგან ისინი ვერ შევუფარდეთ რეჟისორს. ძველ ადამიანს მოვთხოვეთ ახალი ნაყოფი“³.

³ „მუშა“, 1927, 11 ოქტომბერი.

გაზეთ „მუშის“ რედაქცია შენიშვნას უკეთებს ს. ამალლობელის წერილს და აღნიშნავს, რომ არ ეთანხმება „ორი მონადირისა“ და „ამოკის“ შედარებით გამარჯვებას“⁴.

რედაქციის უალრესად კრიტიკული (ვიტყოდი — სუბიექტური) დამოკიდებულება ამ ფილმისადმი აშკარადაა გამოხატული ვინმე წალდის რეცენზიაში სათაურითა და ქვესათაურით: „ამოკ“-ი (ანუ: რა იყო და რაათ იყო?)“, რომელიც ასე მთავრდება: „ამრიგად, „ამოკის“ დადგმით, მარჯანიშვილმა დაგვარწმუნა, რომ მან „სახკინმრეწე-ში“ არ უნდა ეძებოს თავისი „დაკარგული თავი“ და ძებნაში სხვასაც თავი არ უნდა დააკარგვიანოს.

ასეთი ცდების მოხდენა ამ ახლად ფეხადგმულ წარმოების ჯიბის ხარჯზე, მეტი რომ არა ვთქვათ, პირდაპირ, „თავის დაკარგვაა“. „ამოკ“-მა ეს დაგვიმტკიცა“⁵.

პლ. ქიქოძე თავს დაესხა არა მარტო ფილმს, არამედ საერთოდ „ამოკის“ ქართულ თარგმანსაც, რომელიც იმავე 1927 წელს გამოვიდა (მთარგმნელი ლ. ჯაფარიძე). აქ საინტერესოა მისი დამოკიდებულება ფილმისადმი: „ცვიაიგის ასეთმა გადაჭარბებულმა დაფასებამ კინოში ისეთ სამწუხარო შედეგებამდე მიგვიყვანა, როგორიცაა კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმული „ამოკი“⁶.

ვ. მაჭავარიანი, აკრიტიკებს რა სახკინმრეწეში გამოშვებული ფილმების თემატიკას, თანადროულობის თვალსაზრისით, წერს: „სახკინმრეწევი“... ვერ გამოვიდა ძველი მასალიდან, საკვირველი მდგომარეობაა! მაშინ, როდესაც საკავშირო კინემატოგრაფია იძლევა თანამედროვე სურათებს, როგორიც არის: „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „დედა“, „სანკტ პეტერბურგის დასასრული“ და ბევრი სხვა, ჩვენ „ამოკებს“ და „იბრაგიმ და გოდერძებს“ ვერ ვშორდებით“⁷.

ა. დუღუჩავა სახკინმრეწევს მარცხად უთვლის ლერმონტოვის, ყაზბეგის, კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ინსცენირებებს და ასევე არ მოსწონს ცვიაიგის ნოველის გამოყენებაც:

«...Не нужно забывать, что Стефан Цвейг, хотя и талантливый, но буржуазный писатель, ориентирующийся всецело на неверное и реакционное учение Зигмунда Фрейда о веду-

⁴ „მუშა“, 1927, 9 ოქტომბერი.

⁵ იქვე.

⁶ „კომუნისტი“, 1928, 3 იანვარი.

⁷ იქვე, 22 იანვარი.

щей и доминирующей роли пола в сознательной и подсознательной жизни человека.

Это обстоятельство обязывало Госкинопром, в частности, режиссера Марджанова, взять основное из «Амока», но трактовать его не по Цвейгу. Но, к сожалению, этого и в намеке нет в фильме.

Фильма обычная буржуазная мелодрама, развитая в традиционных линиях «знаменитого» любовного треугольника.

...В итоге фильма превращает новеллу Цвейга в банальную мелодраму, которая развивается под сильнейшим влиянием буржуазной идеологии».⁸

მართლაც, ა. დუდუჩავას შეუნიშნავს ფილმში ახალი კინემატოგრაფიული ხერხების გამოყენება, რაც თურმე ამდიდრებს კინოხელოვნებას, მაგრამ ესეც გაუფასურებულა მომდევნო აბზაცში:

«Но грош цена тем новым исканиям, которые идут в разрезе с основными законами кинематографии. Так случилось и с режиссером Марджановым. Приемы, использованные им в фильме «Амок», шли в разрез с принципами киноискусства, в частности с принципами монтажа, без чего кино, как искусство, не мыслимо».

ეს კი კიდევ უფრო ამდაბლებს ფილმის მხატვრულ ღირებულებასო.

კრიტიკული წერილები დაიბეჭდა აგრეთვე საკავშირო ჟურნალ-გაზეთებშიც.

ვ. შკლოვსკის მიაჩნდა, რომ „კ. მარჯანოვი, რომელმაც ასე ძლიერ შეცვალა საბჭოთა თეატრი, ძალზე საინტერესოა კინოში. მისი დადგმა „ამოკი“ თავისთავად მეტად თავისებურ და საინტერესო კინემატოგრაფიულ გამოგონებათა ურთიერთ შერწყმას წარმოადგენს“⁹.

ზემოთ მოყვანილი მწვავე კრიტიკული დამოკიდებულება შემდგომ თანდათან შეიცვალა ფილმისა და მისი ავტორის სასარგებლოდ და ძირითადად ამკვიდრდა აზრი, რომ „ლიტერატურული მასალისადმი თავისებური მიდგომით, ახალი შემოქმედებითი ძალების და-

⁸ А. Дуду́чава, Проблемы национальной кинематографии, Тб., «Госиздат», 1933, стр. 37-38.

⁹ ციტირებულია კ. გოგობის წერილიდან ნოვატორული ძიების გზით, თქმსმა, ფონდი I, საქმე 18, № 20563, გვ. 20.

წინაურებით, ახალი კინემატოგრაფიული გამომსახველი ფორმების ძიებითა და განმტკიცებით, ფილმი „ამოკი“, მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლოვანებებისა, მაინც მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს ამ პერიოდში შექმნილ ფილმებში“¹⁰.

რან: „მარჯანიშვილი დიდ ინტერესს იჩენდა ყოველივე სიახლისადმი. მისი ცდები — დინამიკურ მონტაჟში მსხვილი პლანის და დეტალის გამოყენებისა — საკმაოდ საყურადღებოა, განსაკუთრებით „ამოკში“¹¹.

ასევე: „...კინოხელოვნების სპეციფიკის ძიების თვალსაზრისით, „ამოკი“ წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო“¹².

ან კიდეც: „ფილმი („ამოკი“ — გ. ბ.) გაცილებით მკვეთრი, მკაცრი და პუბლიცისტურია, ვინემ ამის საშუალებას იძლეოდა პროზაული ორიგინალის ფსიქოლოგიური სარჩული“¹³. „ეს თემა“ („ზანგთა თემა“ — გ. ბ.) უბრალოდ კი არ „ამკვეთრებს“ ფილმში ზოგადად შენარჩუნებულ ცვაივისეული სიუჟეტის ქარგას, არამედ აქტიური, ქმედითი ძალაა, ფილმის მოქალაქეობრივი პათოსის, პროტესტის საფუძველია“¹⁴.

და ბოლოს: „... „ამოკიც“ ისე, როგორც მარჯანიშვილის სხვა ფილმები, თანამედროვეობისათვის საჭირო, ფრიად აქტუალურ მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა“¹⁵.

თვითონ მარჯანიშვილი კი გადაღების პროცესშივე კმაყოფილი იყო თავისი ნამუშევრით, რაც კარგად ჩანს ნ. ჟივოკინისადმი გაგზავნულ ბარათში (იქნებ, აქ მარჯანიშვილი უფრო სცენარს გულისხმობს, ვინემ ფილმს): „ეს სურათი („ამოკი“ — გ. ბ.) ჭერჯერობით ძალიან კარგი გამომდის და, ვფიქრობ, ისე საინტერესო გამოვა, რომ თქვენამდეც გაიკვლევს გზას“¹⁶.

¹⁰ კარლო გოგოძე, ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან, 1950, გვ. 81.

¹¹ კორა წერეთელი, ქართული საბჭოთა კინო, თბ., „ხელოვნება“ 1971, გვ. 17.

¹² გიორგი ხარატიშვილი, კოტე მარჯანიშვილი — კინორეჟისორი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 9, გვ. 22.

¹³ ეთერ გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ. 445.

¹⁴ იქვე, გვ. 447.

¹⁵ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 11, გვ. 38.

¹⁶ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 292.

კინოსცენართან დაკავშირებით, სადავოდ იქცა ერთი ადგილი. კერძოდ, ვინ უყვარს თეთრ ქალს — ახალგაზრდა ინგლისელი ოფიცერი თუ ფერადკანიანი მსახური და ვისგანაა ფეხმძიმედ, რასაც მოჰყვება რამდენიმე უზუსტობა. დოც. გ. ხარატიშვილი წერს: „ფილმში ინგლისელ ქალს რომანი აქვს არა ინგლისელ ოფიცერთან, როგორც ეს ცვაიგის ნოველაშია, არამედ მსახურთან, შავკანიან ინდუსთან. რეჟისორს უნდოდა ეჩვენებინა სიყვარულის ყოველისშემძლე ძალა, რომელიც ძლევს რასობრივ განსხვავებას, თუმცა ეს რომანი უფრო ფიზიოლოგიურია, ვიდრე სულიერ კონტაქტებზე აღმოცენებული. ამიტომაც, რომ ინგლისელ ქალს ასეთი სიყვარულის რცხვენია, მას მალავს და სიკვდილს წინ ექიმსაც სთხოვს, რომ საიდუმლო არ გაამხილოს... ცვაიგის ნოველამ იმითი მოიგო, რომ რომანის რასობრივ სფეროში გადატანით დრამის კონფლიქტი უფრო გამოიკვეთა და მეტი სოციალური ელფერი მიეცა“¹⁷.

ამ საკითხს უფრო ვრცლად ეხება პროფ. ე. გუგუშვილი: „...თეთრი ქალი შეიყვარებს შავკანიან მამაკაცს, კანონი კრძალავს ამგვარ სიყვარულს. ორივეს სიკვდილი ემუქრება. ქალი დახმარებისათვის ექიმს მმართველს, სარცხვილისა და სიკვდილსაგან დაჰიხსენიო. ექიმში მოვალეა დახმარება აღმოუჩინოს, მაგრამ უღმობელმა კანონმა აქაც იჩინა თავი, ექიმს არ ძალუძს წინაღუდგეს ამ კანონს, იგი ზურგს აქცევს თავის მოვალეობას, უარს ეუბნება ქალს საექიმო დახმარებაზე, ქალი გარბის, გარბის უკანმოუხედავად, გაოგნებული და სასოწარკვეთილი, ექიმს უმალვე მიხვდება თავის შეცდომას და მაშინვე გაედევნება მას“¹⁸.

ორივე მეცნიერის ეს მოსაზრება დაფუძნებულია ფილმზე და არა სცენარზე (მათ საშუალება არ ჰქონდათ გაცნობოდნენ სცენარს, რომელიც ჯერ კიდევ 1972 წელს დაკარგულად ითვლებოდა). ამასთან დაკავშირებით, გ. ხარატიშვილი იმავე წერილში მიუთითებს: „...ჩვენი აზრით, გადამონტაჟებისას ფილმში უთუოდ დაიკარგა ბევრი მიგნება. სამწუხაროდ, მარჯანიშვილისეული ორიგინალი სახეზე არ არის, ამიტომ იძულებული ვართ ვაშსჯელოთ მხოლოდ გადამონტაჟებული ფილმით.“

ზემოთ აღნიშნული უზუსტობანა პირველმა კ. გოგოძემ შენიშნა და ოპერატიულად გამოეხმაურა კიდევ. იგი მიუთითებს: „ეს (თეთ-

¹⁷ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 9, გვ. 21-22.

¹⁸ ე თ ე რ გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი, კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ. 446.

რი ქალის რომანი მსახურთან) მცდარი აზრია... რომანი თეთრ ქალსა და ინგლისელ ოფიცერს შორისაა. თეთრი ქალი ოფიცერისგანაა ფეხმძიმედ და არა მალაელი ქაბუკისაგან, მიუხედავად იმისა, რომ მალაელ ქაბუკს ქალი უყვარს.

ჩვენს ფელმსაცავში შემონახულ კინოსურათს „ამოკს“ თეთრი ქალისა და ოფიცრის რომანის გამომხატველი სცენები ჯერ კიდევ ფილმის გამოსვლის წლებში იქნა მოჭრილი სოვექსპორტ ფილმის მიერ, მაგრამ ეს კადრები რომ თავიდან იყო, ამაზე მეტყველებენ შესატყვისი ფოტოკადრები და ამ ფილმის მომსწრენიც. გავიხსენოთ თუნდაც მოგონება თვით მსახიობ ვიქტორ ჭანკვეტაძისა, რომელიც ოფიცრის როლს ასახიერებდა. ამასვე ადასტურებს საბჭოთა მხატვრული ფილმების ანოტირებული კატალოგი...“¹⁹

ჩემთვის ძნელია ფილმის მიხედვით მსჯელობა, რადგან ვერ მოვახერხე მისი ნახვა; რაც შეეხება სცენარს (რომელიც ახლა სახეზეა), სავსებით დასტურდება კ. გოგოძის მოსაზრებანი. სცენარში მკაფიოდაა ასახული თეთრი ქალისა და ინგლისელი ოფიცრის რომანი. ამ ადგილას მარჯანიშვილი თითქმის ზუსტად მიჰყვება ნოველას და, თავის მხრივ, ამატებს ოფიცრის თვითმკვლელობის სცენასაც.

ამიტომ გ. ხარატიშვილისა და ე. გუგუშვილის შემდგომი მსჯელობა, დაფუძნებული თეთრი ქალბატონისა და მისი მსახურის სიყვარულზე, სცენარის მიხედვით, მექანიკურად იხსნება.

განმარტების სახით კი შევნიშნავ: ნოველისა და სცენარის მიხედვით, თეთრ ქალს რცხვენია მხოლოდ ვაჟიშვილისა და ქმრისა და არა, საერთოდ, სიყვარულისა; ექიმმა დახმარება არ აღმოუჩინა თეთრ ქალს იმიტომ კი არა, რომ „არ ძალუძს წინაღუდგეს კანონს“, არამედ სხვა მიზეზით, რომელზედაც ამ თავის დასაწყისშია ლაპარაკი. სცენარში ეს ადგილი ასეა განმარტებული ტიტრის საშუალებით: «Восемь лет он мечтал о любви белой женщины», რომელსაც მოსდევს: «Ревность овладела им, он поднялся и смотрит на нее и на секунду ему померещилось»:

22. Она полунагая в смятой постели и рядом чья-то голова, целующая ее плечи.

23. Он бросился к ней, схватил её руки и бледный, дрожащий сухими губами шепчет:

¹⁹ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, № 11, გვ. 38.

— Да, да, я сделаю это, но Вы, белая женщина, Вы будете моей...

В ужасе она оттолкнула его...»

„ამოკის“ გამო გამოთქმული ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოსაზრებანი, ზოგჯერ არაობიექტური კრიტიკა და შინაარსობრივი გაუგებრობანი, სხვა მიზეზებს გარდა, გამოწვეულია ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებითაც, რომელიც დაკავშირებულია ფილმის მონტაჟთან. როგორც ჩანს, თავის დროზე არსებულა „ამოკის“ (ფილმის) ორი ვარიანტი: პირველი — თვით მარჯანიშვილის მონტაჟით, მეორე — სხვის მიერ ხელახლა გადამონტაჟებულ. შეცვლილა ავტორისავე შერჩეული თანმხლები მუსიკაც. პირველი ვარიანტი უჩვენებიათ ფილმის გასინჯვაზე სახკინპრეწში, მეორე კი კინოთეატრებში გაუშვიათ მასობრივი მაყურებლისთვის. ამასთან დაკავშირებით, საინტერესო ცნობას გვაწვდის ელენე დონაური, რომლის მიხედვითაც ირკვევა, რომ განაწყენებულ მარჯანიშვილს უარი უთქვამს ფილმის ავტორობაზე. აი, ეს ცნობაც: „გადაღებისას (ლაპარაკია „ამოკზე“ — გ. ბ.) კონსტანტინე ალექსანდრეს ძემ მოულოდნელად გაიგო, რომ მან უნდა გადაიღოს მხოლოდ ცალკეული კადრები, ხოლო მონტაჟზე იმუშავენს ვიღაც სხვა, ე. ი. სპეციალური მონტაჟისტი, რომელიც ამ მიზნით ჰყავთ კინოში. ამან ძალზე ააღელვა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე. მას ვერ წარმოედგინა მსგავსი რამ, ამით ხომ დაკნინდებოდა კინორეჟისორის როლი? კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს მიაჩნდა, თუ თვითონ არ გააკეთებდა ფილმის მონტაჟს, ვერ შეინარჩუნებდა საჭირო რიტმს... და, ცხადია, თავად ამონტაჟებდა ფილმებს. მახსოვს „ამოკის“ გასინჯვა მისი (მარჯანიშვილის — გ. ბ.) მონტაჟითა და მის მიერვე შერჩეული მუსიკის თანხლებით. სურათს ტაშის გრიალით შეხედნენ, მაგრამ, როდესაც დაიწყო ფილმის დემონსტრაცია ეკრანზე (ე. ი. გასინჯვის შემდეგ, კინოთეატრებში — გ. ბ.) კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს იგი არ უნახავს, რადგან იმხანად თბილისში არ იმყოფებოდა. მარტო მომიხდა სურათის ნახვა. ჩემდა გასაკვირად, „ამოკი“ ვერ ვიცანი. ფილმმა მაყურებელიც შეაცბუნა. იგი ნაკლებად გასაგები იყო, რადგან მარჯანიშვილის ნებართვის გარეშე გადაემონტაჟებინათ. თავდაპირველი რიტმის უგულვებლყოფისა და სრულიად შეუფერებელი მუსიკის («МОЛИТВА ДЕВЫ») გამო, ფილმმა, ცხადია, ვერ მოახდინა სათანადო შთაბეჭდილე-

ბა. როცა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძეს ვუამბე, თუ როგორი სახით მიდის მისი ფილმის დემონსტრაცია, მიპასუხა: „მე მათ მივეცი საკუთარი გემოვნებით შექმნილი სურათი, მათ თავიანთი გემოვნების მიხედვით გადააკეთეს იგი, — ეს მათი საქმეა. მე ვთვლი, რომ ეს უკვე აღარ არის ჩემი ნამუშევარი“, — და ერთხელაც არ წასულა „ამოკის“ სანახავად“.²⁰

კატეგორიული მტკიცება ძნელია, მაგრამ მაშინდელმა მაყურებლებმა და კინოკრიტიკოსებმა ალბათ მეორე ვარიანტი ნახეს. ცხადია, მხოლოდ ერთი რამ — ელ. დონაურსა და, მისი ნაამბობის შემდეგ, კ. მარჯანიშვილს უარყოფითი აზრი ჰქონიათ კინოთეატრებში ნაჩვენებ „ამოკზე.“ ძნელი დასაჯერებელია, მარჯანიშვილი არ დაინტერესებულყო ფილმის მოულოდნელი სახეცვლილებით და არ მიეღო სათანადო ზომები, მაგრამ საამისო საბუთები მიუკვლეველია და ჭერჭერობით ელ. დონაურის ზემოხსენებულ მოგონებას უნდა მივენდოთ.

რეჟისორი კი სავსებით სამართლიანად განაწყენებულა, რადგან მონტაჟს დიდი მნიშვნელობა აქვს ფილმში, როგორც შემოქმედებითი. ასევე ტექნიკური თვალსაზრისით. იგი აწესრიგებს აზრობრივ, ხშიერ თუ რიტმულ ურთიერთმიმართებებს ფილმის კადრებს შორის, ორგანულადაა დაკავშირებული კინოსცენართან თუ ფილმის კომპოზიციასთან და სხვა. ამავე დროს, ოსტატური მონტაჟითაც მიიღწევა აქტიური მხატვრულ-ემოციური ზემოქმედება მაყურებელზე. ამდენად, სხვადასხვაგვარი მონტაჟით შეიძლება ერთმანეთის საპირისპირო ფილმის შექმნაც კი, რომლებშიც თავდაყირა იქნება დაყენებული კინორეჟისორის მთელი მუშაობა, მისი იდეურ-მხატვრული მისწრაფება.

ყოველივე ეს კარგად იცოდა კ. მარჯანიშვილმა ჭერ კადევ „ამოკის“ დადგამდე და კატეგორიულად უარყოფდა სხვა პიროვნების მუშაობას ფილმის მონტაჟზე. მისი აზრით, მონტაჟი შემოქმედებითი მუშაობაა და თვით დამდგმელმა კინორეჟისორმა, ფილმის ავტორმა უნდა დაამონტაჟოს კინოსურათი. ამ მხრივ მან მეტად მნიშვნელოვანი და საკმაოდ დასაბუთებული აზრი გამოთქვა 1925 წელს:

²⁰ კ ო ტ ე მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, წერილები, მოგონებები და სტატიები კ. მარჯანიშვილზე, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, გვ. 244-245 (რუსულ ენაზე).

„თუ კინოგადაღების დროს რეჟისორის მუშაობა ბევრად წააგავს ფოტოგრაფის მუშაობას, სამაგიეროდ, მონტაჟი შეადგენს ნამდვილ შემოქმედებით ასპარეზს რეჟისორისათვის... ვერ გამიგია, ზოგიერთი კინორეჟისორები სურათის მონტაჟს სხვა პირებს რატომ ანდობენ. თუ სურათის გადაღებაზე ან გადაღების დროს თქვენ ამზადებთ მსახიობს გადასაღებ სცენაში, მონტაჟის დროს ვალდებული ხართ მსახიობის თამაშში ნათელყოთ უმთავრესი, საყურადღებო. ყოველივე ეს ისე აკონძოთ, რომ სავსებით დაიცვათ საჭირო რიტმი და სცენარის დინამიკური განვითარება... სწორედ მონტაჟის დროს რეჟისორმა უნდა აპოვოს მსახიობის მოქმედებაში ის მომენტები, რომლებიც უფრო მკაფიოდ გამოხატავს არსებულ მოქმედებას და ადგილმდებარეობას“²¹.

ასევე ფიქრობდა სერგო ამაღლობელიც. მისი შეხედულებით, მონტაჟი კინორეჟისორის შემოქმედების ძირითადი მომენტია. ამიტომ იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს მისდამი და საგანგებოდ მოჰყავს ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორისა და კინოდრამატურგის ს. ტიმოშენკოს მიერ შემუშავებული მონტაჟის თხუთმეტი წესი. ს. ამაღლობელი მიუთითებდა, რომ მონტაჟით რეჟისორი ტემპს ამყარებს სურათში. მონტაჟი ამ შემთხვევაში იგივეა, რაც მხატვრისთვის ფერების განაწილება და ამით კომპოზიციის მიღება. კინორეჟისორმა არავის არ უნდა მიანდოს თავისი სურათის მონტაჟი²².

კ. მარჯანიშვილი მონტაჟის საკითხში რომ თავისი თანამედროვე კინორეჟისორების დონეზე იდგა, სავსებით ნათელია. თვალი გადავავლოთ თუნდაც დიდი საბჭოთა კინორეჟისორის ვსევოლოდ პუდოვკინის მოსაზრებებს ამ მხრივ. ჯერ კიდევ 1920 წელს ვს. პუდოვკინი მონტაჟს მიიჩნევდა კინოს საფუძვლად²³.

1925 წელს კი წერდა: «Временной ритм смены отдельных кусков, то быстрый, то медленный, обуславливает чисто физиологически степень возбуждения зрителя, сопоставление же кусков различного содержания создает психологическую окраску ассоциаций.

²¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორ ტომად, ტ. I, 1972, გვ. 205-206.

²² სერგო ამაღლობელი, თეატრისა და კინოს პრობლემები, ესთეტიურ-სოციოლოგიური ნარკვევი, გვ. 94, 101, 102.

²³ В. Пудовкин, Собрание сочинений в трех томах, т. I, «Искусство», 1974, стр. 48.

Монтажная композиция является, таким образом, оружием, управляющим тем волнением зрителя, которое необходимо должно сопутствовать всякому художественному впечатлению. Кроме того, только с момента монтажной композиции появляется та иная, творчески созданная, отличная от реальной действительности, действительность, которая ставит кинематограф в ряды искусств». ²⁴

ვს. პულოვკინს მიიჩნდა, რომ მონტაჟი არის შთაბეჭდილების იარაღი. ასეთი ქვესათაურიც კი აქვს მის სტატიას „კინოსცენარი (სცენარის თეორია)“. ამ ქვეთავში იგი აღნიშნავს:

«...Монтаж является не только простым приемом соединения отдельных сцен или кусков, но также и приемом, управляющим «психическим состоянием» зрителя». ²⁵

ამასთან, ვს. პულოვკინი გარკვევით მიუთითებს:

«Нужно усвоить себе, что монтаж есть, в сущности, насильственное произвольное управление мыслью и ассоциациями зрителя. Если монтаж — просто беспорядочное сцепление разных кусков, зритель ничего не поймет (не воспримет); если же он будет согласован с определенно выбранным течением хода событий или движения мысли — волнующейся или спокойной, он будет зрителя волновать или успокаивать». ²⁶

საინტერესოა ვს. პულოვკინის ერთი გამონათქვამიც მონტაჟთან დაკავშირებით: «Внимательное его (მონტაჟის—გ. ბ.) изучение на картинах, связанное с талантом, несомненно поведет к открытию новых возможностей, а в связи с ним и к созданию новых форм». ²⁷

აი, რამდენი რამის შეცვლა შესძლებია მონტაჟს ფილმში. უნდა ვირწმუნოთ, რომ უსისტემოდ, უგემოვნოდ გადაამონტაჟეს კ. მარჯანიშვილის „ამოკი“, რითაც შეცვალეს სცენარისტიკა და რეჟისორის ნააზრევით ამიტომ იზარალა მარჯანიშვილის „ამოკმა“ და მაყურებელსაც გაუჭირდა მისი სათანადოდ აღქმა.

კ. მარჯანიშვილის ეს სცენარი საინტერესო მოვლენაა ქართულ კინემატოგრაფში და პირველი ცდა შ. ცვაივის ნოველის ინსცენირებისა.

²⁴ В. Пудовкин, Соб. соч., т. I, 1974, стр. 51.

²⁵ იქვე, გვ. 72.

²⁶ იქვე, გვ. 71.

²⁷ იქვე, გვ. 74.

ოპერატის ლიბრატოეზი

ხანგრძლივი რეჟისორული მოღვაწეობის მანძილზე კოტე მარჯანიშვილმა დრამატურგიის ყველა ჟანრის ნაწარმოები დადგა რუსულ და ქართულ სცენებზე. იგი გატაცებული იყო მუსიკალური სპექტაკლების განხორციელებითაც. ამ მხრივ მარჯანიშვილის რეჟისორულ შემოქმედებაში ყურადღებას იქცევს ის პერიოდი, რომელიც რუსული ოპერეტის აღორძინებას ეძღვნა. იგი მოიცავს შვიდ წელიწადს (1916—1922). ცხადია, მარჯანიშვილს მანამდეც და შემდეგაც დაუდგამს მუსიკალური სპექტაკლები, მაგრამ აღნიშნული შვიდი წლის განმავლობაში იგი ინტენსიურად მუშაობდა ოპერეტაზე და ძირითადად მუსიკალურ სპექტაკლებს დგამდა პეტროგრადსა და მოსკოვში. განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ კ. მარჯანიშვილი არა მარტო დგამდა მუსიკალურ სპექტაკლებს, არამედ ქმნიდა ოპერეტის თეატრებს, ხელმძღვანელობდა მათ და საკუთარი ლიბრეტოებითაც ამარაგებდა.

კ. მარჯანიშვილის ინტერესი ოპერეტის (აგრეთვე პანტომიმის) თეატრის შექმნისადმი განპირობებული იყო ორი ძირითადი მისწრაფებით: 1. აეღორძინებინა ეს დაკნინებული ჟანრი, ახალი სული ჩაედგა მისთვის, სასარგებლო გაეხადა ხალხისთვის.

2. გაეცოცხლებინა მისეული თავისუფალი თეატრის ადრე ჩამქრალი პრინციპები სინთეზური თეატრისა და სინთეზური მსახიობის პრობლემებთან დაკავშირებით. ყოველივე ეს კი საფუძველს ჩაუყრიდა თვითმყოფადი რუსული ეროვნული მუსიკალური თეატრის შექმნასა და განმტკიცებას, რომელიც იმ დროს უმეტესად ვაჭრების ხელში იყო ჩავარდნილი და, ხელოვნების კერის ნაცვლად, კომერციულ დაწესებულებად ქცეულა.

მდგომარეობას ისიც ართულებდა, რომ ოპერეტის თეატრებს არ

გაჩნდათ მაღალხატვრული რეპერტუარი (კლასიკურის გარდა, რომელთა შინაარსი ხშირად ღარიბდებოდა დადგმისას) და იმ დროის გამოჩენილი რეჟისორებიც კი ვერ იცილებდნენ შტამპს; ისინი მხოლოდ ბაძავდნენ დასავლეთ ევროპის (ვენის, პარიზის, ბერლინის) ოპერეტს თეატრის რეჟისორებს.

მარჯანიშვილმა დაიწყო საფუძვლიანი მზადება: შეიძინა და შეისწავლა კლასიკური ოპერეტების ლიბრეტოები, გაეცნო დასავლეთის (განსაკუთრებით ვენის) საოპერეტო დაღმგებს და გადადგა პრაქტიკული ნაბიჯები.

1917 წელს გაზეთმა „ტეატრმა“ (№ 1982) გამოაქვეყნა საუბარო კ. მარჯანიშვილთან, სადაც დიდი რეჟისორი აღნიშნავს: „ოპერეტაში ჩემი მუშაობის დაწყება არცთუ ისე მოულოდნელი რამ იყო, როგორც ეს შეიძლება მოეჩვენოს კაცს. არსებითად რომ ითქვას, მე მუდამ ვოცნებობდი სიცოცხლით, მხნე სიხარულით, ხალისით აღსავსე თეატრზე“¹.

მარჯანიშვილისავე თქმით. მაშინ რუსული ოპერეტა „კრიზისის, დუდილის მდგომარეობაში, ხანგრძლივი გარდამავალი ეპოქის მიჯნაზე იმყოფებოდა. აშკარად იგრძნობოდა, განსაკუთრებით მსახიობთა შორის, რომ მათ სურდათ თავის დაღწევა უხამსობისაგან, რომელიც წლების განმავლობაში სქელ ფენად გადაფარებოდა ოპერეტის ხალისიან ბუნებას. რაიმე უნდა მეღონა, მესახებოდა ჰუმარიტი, ცოცხალი შემოქმედებითი მომენტები, თეატრალობის ისეთი ახალი ფორმები და კანონები, რომლებიც აღსავსე იქნებოდა სიცილით, გულწრფელი ხალისით და მომხიბლავი სიმხნევით. და მეც მთელი ჩემი სულით და გულით შევეთვისე ოპერეტას“².

ამ ნაწყვეტში კარგად ჩანს მაშინდელი რუსული ოპერეტის სავალალო მდგომარეობაც, რეჟისორის სურვილიც მის გადასახალისებლად და პრაქტიკული გზები წარმატების მოსაპოვებლად.

მაშინ მარჯანიშვილი აპირებდა წარმატაც კლასიკურ ფრანგულ რეპერტუარზე დაყრდნობას და მტკიცედ აცხადებდა: „...ოპერეტით ჩემი გატაცება არ უნდა მივიჩნიოთ არც ახირებულ და არც შემთხვე-

¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. I, 1972, გვ. 138.

² იქვე, გვ. 138-139.

ვით ექსპერიმენტად... მე კვლავაც განვაგრძობ მუშაობას ოპერეტაზე, რადაც არ უნდა დამიჯდეს ეს“³.

და ეს განზრახვა რეჟისორმა სისრულეში მოიყვანა, რისი ნათელი დადასტურებაც მარჯანიშვილის დაძაბული მუშაობა პეტროგრადისა და მოსკოვის მრავალ მუსიკალურ თეატრში. ხანგასასმელია ის გარემოებაც. რომ მარჯანიშვილმა პირველმა დადგა რუსეთში მრავალი კლასიკური ოპერეტა და, რაც მთავარია, 1919 წელს მოსკოვში, ოღრანის „მასკოტას“ სახით, შექმნა პირველი საბჭოთა ოპერეტა, რომელიც. გ. იარონის თქმით, „ოპერეტაში პრინციპულად ახალი სიტყვა იყო“. ამასთან, მარჯანიშვილმა გამოკვეთა მისი იდეური მიზანსწრაფვა და სპექტაკლს მიანიჭა რევოლუციური სულისკვეთება.

რეცენზენტები ქებით მოიხსენიებენ კ. მარჯანიშვილის მიერ 1916—1922 წლებში დადგმულ ყველა ოპერეტას. მაყურებლებსა და სპეციალისტებს ხიბლავდათ რეჟისორის უშრეტი ფანტაზია, გამომგონებლობა, დახვეწილობა, უჩვეულოდ მაღალი სასცენო კულტურა, რომელიც შორს იყო ყოველგვარი შტამპისაგან.

ოპერეტის თეატრთან დაკავშირებული ღონისძიებებიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს კ. მარჯანიშვილის მოხსენებითი ბარათი განათლების სახალხო კომისარიატის პეტროგრადის თეატრალური განყოფილებისადმი, რომელსაც მ. თ. ანდრეევა ხელმძღვანელობდა. ამ ბარათში (25/III — 1920) დასახულია კომიკური ოპერის თეატრის რეფორმასთან დაკავშირებული პრაქტიკული წინადადებები და თვალნათლივანა წარმოდგენილი დიდი რეჟისორის თეორიული მოსაზრებანი.

მოხსენებითი ბარათის შესავალ ნაწილში კოტე მიუთითებს, რომ კომიკური ოპერა და ოპერეტა საერთოდ არ არსებობს რუსეთში. იგი წერს: „რუსული თეატრის განვითარების პროცესში მკაფიოდ გამოირჩევა ერთი თავისებურება. იმ დროს, როდესაც რუსეთში სრულყოფილი ხლებოდა და იხვეწებოდა დრამა და ოპერა, კომიკური ოპერა და ოპერეტა არათუ არ ვითარდებოდნენ, არამედ დაცემის მდგომარეობაში იყვნენ და ისეთი გარემოება შეიქმნა, რომ პირველი თითქოს არცკი არსებულყო საერთოდ, მეორე კი გადა-

³ კოტე მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. 1, 1972, გვ. 139.

ხურდავდა უხამს ბერლინურ-ვენურ ფარსად, ასეთივე მუსიკის თანხლებით“⁴.

მარჯანიშვილი აქვე იძლევა კომიკური ოპერისა და ოპერეტის დამახასიათებელ ნიშნებს: „კომიკურ ოპერებში, ისევე როგორც ოპერეტაში, დომინირებული ადგილი უნდა ეკავოს მახვილგონიერ, გასართობ, მსუყე ფაბულას, ოპერეტაში კი, გარდა ამისა, სატირულსაც. ყოველივე ეს დაკარგულია, ვინაიდან კომიკურ ოპერაში მას ჩრდილავს ორკესტრიერების სირთულე, ოპერეტაში კი მას უხამსობა ენაცვლება. ეს განაპირობებს კომიკური ოპერისა და ოპერეტის, როგორც ხელოვნების დამოუკიდებელი სახეების კვდომას“.

ბარათის ავტორი განსაკუთრებულ მახვილს სვამს იმაზე, რომ „კომიკურ ოპერასა და ოპერეტას, სცენური ხელოვნების დანარჩენ სახეებთან შედარებით, ყველაზე მეტად ესაჭიროება სინთეზური მსახიობი“, რომელსაც ხმაც საუტცხოო ექნება, ბრწყინვალე აქტიორული მონაცემებიცა და კარგად გავარჯიშებული სხეულიც.

მარჯანიშვილს მიაჩნია, რომ საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, როცა თეატრები სახელმწიფოს ხელშია, რუსეთში უნდა შეიქმნას ნამდვილი კომიკური ოპერა და ოპერეტა.

გზა კი ერთადერთია — „პირველ ხანებში უნდა შეიქმნას ისეთი თეატრი, სადაც შესაძლებელი იქნება კარგი, ნიჭიერი მომღერლების (რომელთაც... სამსახიობო და საბალეტო დარგშიც არ აკლიათ უნარი) და ხმის მქონე, სიმღერაში კარგად მომზადებული დრამის და ოპერეტის მსახიობების შერწყმა ერთ მთლიან შემოქმედებაში“. ყურადღება უნდა მიექცეს რეპერტუარსაც. ახალი, ნამდვილი ლიტერატორებისა და კომპოზიტორების გამოჩენამდე, თეატრმა უნდა გამოაყენოს „ძველებური კომიკური ოპერა ან მუსიკასთან შეწყობილი მახვილგონიერი კომედია“. ავტორის აზრით, ასე „შეიძლება სინთეზური თეატრის აღდგენა, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია კომიკური ოპერა და ოპერეტა“.

მარჯანიშვილის მოხსენებით ბარათს ყურადღება მიაქციეს, გაითვალისწინეს მასი მოთხოვნები და ამის შედეგად პეტერბურგში შეიქმნა სახელმწიფო კომიკური ოპერის თეატრი, რომელმაც წელიწად-ნახევარს იარსება. ეს იყო ერთ-ერთი იმ დიდ წვლილთაგანი

⁴ კ ო ტ ე მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. I, 1972, გვ. 148.

რომელიც მარჯანიშვილმა გამოიყენა რუსული თეატრალური კულტურის გადასახალისებლად და ასაყვავებლად. „იმ წლებში მარჯანოვმა მართლაც ვაჟკაცობა გამოიჩინა მუსიკალური თეატრის სფეროში; მან დადგა სერია კლასიკური კომიკური ოპერებისა, რომელთა შორის იყო მოცარტის ორი შედევერიც“⁵, — წერდა გ. კრიჟიცი.

მარჯანიშვილი თუმცა არ უჩაოდა რეპერტუარის სიმცირეს, მაგრამ ეს ეხებოდა კლასიკას, თანამედროვე თემატიკაზე შექმნილი ლიბრეტოები კი ჯერ კიდევ არ ჩანდა რუსული ოპერეტის სცენაზე. ამიტომ რეჟისორი გამუდმებით ეძებდა ახალ, ხალისიან ლიბრეტოებს და თავადაც ქმნიდა მათ. გ. კრიჟიცი მოგვითხრობს: „თვითონ კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მონაწილეობდა „კოკლი ჯოს“ (მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით 1921 წელს პეტროგრადში შექმნილი ღამის კაბარე, ფაქტურად პატარა თეატრი, რომელშიც იღვმებოდა კომიკური ნაწარმოებები — გ. ბ.) პროგრამაში, არა მარტო როგორც რეჟისორი, არამედ როგორც ავტორიც, რომელიც ეფარებოდა თავის ჩვეულ ფსევდონიმს — „კ. ემ“⁶.

ცნობილია კ. მარჯანიშვილის სამი ლიბრეტო: „სულის სურდო“ („დონ ეუანი“), „შავი უფლისწული“ („ლიტლ კეგლი“) და „ოქროს ევა“. ისინი სწორედ ამ თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი მარჯანიშვილის ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული შრომები“.

„სულის სურდო“

საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული „სულის სურდო“⁷ დაუმთავრებელია და შეიცავს მანქანაზე გადაბეჭდილ 19 გვერდს. ეს არის I მოქმედების ნაწილი. ლიბრეტოს აწერია: «Котэ Эмъ. Музыка А. Саламы» (თუ Соломы). სარწმუნო წყაროების მიხედვით, ლიბრეტო სამმოქმედებიანი ყოფილა და დადგმულა კიდევ პეტროგრადის ოპერეტის თეატრ-

⁵ გ. კრიჟიცი, კომიკური ოპერის სახელმწიფო თეატრი კ. მარჯანოვის ხელმძღვანელობით, ციტირებულია კრებულიდან კოტე მარჯანიშვილი, თბ., 1961, გვ. 276.

⁶ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, 1961, გვ. 296.

⁷ თქმსა, კ. მარჯანიშვილის ფონდი, № 11492.

ში (პიგალკინის, მოზგოვის, ხარიტონოვისა და პოლიკარპოვის ანტრეპრიზა) 1916 წლის 29 აპრილს, მარჯანიშვილისავე რეჟისორობით. ლიბრეტო დაწერილია I მსოფლიო ომის დროს, კ. მარჯანიშვილის ფრონტზე ყოფნისას, 1915-1916 წლებში, ვარშავაში. ამასთან დაკავშირებით, თვითონ მარჯანიშვილი აცხადებს: „განსაკუთრებით მკვეთრად განვიცადე „ცხოვრებისადმი“ ჩემი... მისწრაფება ფრონტზე ყოფნის დროს, და როდესაც შვებულებისას პეტროგრადში ჩამოვედი, ოპერეტა „სულის სურდოს“ ლიბრეტო... თან ჩამოვიტანე... ოპერეტა მყისვე მიიღეს დასადგმელად“⁸.

ბ. ჟივოკინიც ადასტურებს ამას: «Во время затишья он пишет оперетту под названием «Насморк души». В связи с расстроенным здоровьем осенью 1916 года он приезжает в Петроград, где ставит «Насморк души» в Палас-театре. Режиссера хвалили, автора ругали».⁹

ოპერეტის პერსონაჟებია: პოეზა, ინა (სტუდენტი-ესთეტიკოსები), პილოტი, ზვივე მეფისტოფელი, თვითმფრინავის მგზავრა (ფაუსტი), ავტომობილის მგზავრა (დონ ჟუანი), ავტომძღოლი (ლეპორელო — დონ ჟუანის მსახური), ცხენზე ამხედრებული რაინდი (დონ კიხოტი), სახედარზე შემჯდარი მსახური (სანჩო. ლიბრეტოში ყველგან სანხო წერია — გ. ბ.), ტემკა — სოფლის მწერალი (ანათემა), არინა — სოფელში ქალი, სტუდენტი-ესთეტიკოსები, უბნის ზედა მხედველი.

მასობრივ სცენებში მონაწილეობენ გლეხები და სტუდენტები, დონ ჟუანის მიერ შეცდენილი ქალების აჩრდილები (მოჩვენებები), აგრეთვე რუსი მუშა ვანკა, რუსი ქალი ფრინა.

ლიბრეტო იწყება უვერტიჟრით. რემარკაში მითითებულია: ტყე. ზამთარი.. ფიჭვები. მზე ჩადის, ქოთქოთით შემოდის ავტომობილი. მძღოლი საჭესთან ცოდვილობს. მანქანა ადგილიდან არ იძვრის. მანქანის მგზავრი ცმუკავს, ვერ ისვენებს.

მგზავრი (დონ ჟუანი) უწყრება მძღოლს (ლეპორელო), საჩქაროდ უნდა ჩავსულიყავიო მოსკოვში. მაგრამ ლეპორელო იქით შეუტევს: აუგად ნუ მეპყრობი, მე ინტელიგენტი მძღოლი ვარ და

⁸ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. 1, 1972, გვ. 138.

⁹ Котэ Марджанншвили, Творческое наследие..., Тб., «Литература да хеловнеба», 1966, стр. 274.

არა თქვენი მეეტლეო. ამას მოსდევს მძლოლ-ლეპორელოს კუპლეტები, სადაც იგი ამაყობს თავისი ხელობით.

დონ ჟუანის კუპლეტებიდან ვგებულობთ მისი რუსეთში ჩამოსვლის მიზანს — აქ უნდა შეხვდეს ულაშახეს სლავ ქალს. ამ დროს ხეებსა და ბუჩქებს შორის გამოჩნდებიან დონ ჟუანის მიერ შეცდენილი ქალები — ელვირა, დონა ანა და სხვები. დონ ჟუანი ძლივს მოიშორებს მოჩვენებებს.

ამის თვითმფრინავის გუგუნის შემორბის შეშინებული ლეპორელო. დასალუბავად განწირული თვითმფრინავი, ბედად, ხის ტოტებზე ჩამოეკიდება. შეშფოთებული ლეპორელო გარბის. დონ ჟუანი დუელში გაიწვევს პილოტს (მეფისტოფელი) და ხელთათმანს აუგდებს თვითმფრინავში. მეფისტოფელი უკანვე უბრუნებს — გაიყინებო და მოსთხოვს ვალის გადახდას (დონ ჟუანს თურმე სული მიუყიდია მისთვის). დონ ჟუანი უარზეა, ვალებს საერთოდ არ ვიხდო.

ფაუსტს თვითმფრინავიდან ღიღი დავიდარაბით ჩამოაყვანს რუსი მუშა ვანკა.

ახლა ფაუსტი და დონ ჟუანი შეკონკლავდებიან სლავ ქალთან დაკავშირებით და ხმალში გაიწვევენ ერთმანეთს.

ამ დროს გამოჩნდება დონ კიხოტი და ბრძოლაში ჩაებმება სლავი ქალის გასანთავისუფლებლად. სანჩო უშლის თავის ბატონს — კიდეც მოგხვდებაო, მაგრამ ჯიუტი დონ კიხოტი ბრძოლაში ებმება.

მეფისტოფელი მყისვე გამოიწვევს ქვესკნელის ძალებს. ისმის ქუხილი, მიწიდან ამოხეთქილი ალი ხმლებსა და შუბს გადაუწვავს მებრძოლებს. ყველა გაქვავდება. მეფისტოფელი დასძენს: რა დღეში ხართ, რომ თვით სატანამ უნდა იზრუნოს მშვიდობაზეო.

დონ კიხოტი ყვება თავის გასაქირს: თურმე მისი დულცინეას სპეტაკა სული რუსეთში გადაუსახლებაათ და ახლა სლავი ქალია მისი ცხოვრების დევიზი.

მეფისტოფელი არკვევს, შეკრებილთაგან რომელს რა უნდა სლავი ქალსაგან. დონ კიხოტს სდომებია მისი სულის მშვენიერი ყვავილი; დონ ჟუანს — მისი გულში ჩაკონება; ფაუსტს — მისი მადიბელი გონება.

შემდეგ მადის სანჩოსა და ლეპორელოს სცენა და სიმღერა ღვიწროზე.

შეკრებილთ შესცივათ და მოშვედებათ. მეფისტოფელი ერთმანეთს დააჯახებს სანჩოსა და ლეპორელოს (რადგან, მათივე თქმით, ისინი სოციალისტები არიან). გაჩნდება ნაპერწკალი და ცეცხლს დაანთებენ.

მეფისტოფელი სოფელში გაემართება და მალე დაბრუნდება, თან მოაქვს სამოვარი და ბლითები. მას აწყდება გლეხების ტალღა. იგი უცებ ჩირკზე შეხტება და გლეხებს ადგილზევე გაყინავს (თოვლის ფიტულებად აქცევს).

ღონ ჟუანი შეწუხდება — ასეთი ლამაზი ქალები თოვლად რად აქციეთ. იგი ჩამოუვლის ფიტულებს, სიყვარულს უხსნის მათ, კოცნის, მაგრამ გაწბილდება — პირველად თურმე წვეროსანი გლეხისთვის უკოცნია, მეორედ — ხნიერი ქალისთვის, რომელიც გახარებულია ასეთი წარმატებით.

აქ წყდება მუზეუმისეული დედანი, მაგრამ გ. ხარატიშვილი მოგვითხრობს მის შინაარსს ბოლომდე: „მეფისტოფელის მეშვეობით ისინი (ფაუსტი, ღონ ჟუანი და ღონ კიხოტი — გ. ბ.) რუს მოქალაქეს უკავშირდებიან და ამ უკანასკნელს სამივე მიჰყავს ფუტურისტი და კოკაინისტი, მაგრამ ლამაზი ქალის სალონში. ქალი სამივეს პირდება სიყვარულს, სამივესაგან საჩუქრებს ღებულობს. ბოლოს ნათელი გახდება ქალის თვალთმაქცობა და სამივენი გაურბიან. სამაგიეროდ, ქალი შეუყვარდებათ მსახურებს ლეპორელოსა და სანჩო-პანსას. იმისათვის, რომ მათ ერთმანეთს არ აწყენინონ, გადაწყვიტეს ქალი ორივემ შეირთოს და საერთო ცოლად ჰყავდეთ, მაგრამ ქალი უარზეა და გარბის“¹⁰.

მუზეუმში დაცული ტექსტი ზოგან გადაკეთებულია, ალბათ, ცენზურული თვალსაზრისით.

როგორც ლიბრეტოს შინაარსიდან ჩანს, ნაწარმოები არ წარმოადგენს დად მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ მასში შეინიშნება თანადროულობის გამოძახილი, კერძოდ, მსოფლიო ომის წამომწყები გერმანიის კრიტიკა. მაგალითად, მეფისტოფელის კუპლეტებში ხაზგასმულია, რომ ის და ფაუსტი არაფრად აგდებენ გერმანიას კაიზერის ხელში. ისინი ამტკიცებენ: ჩვენთვის გერმანელებმა დაკარ-

¹⁰ გ. ხარატიშვილი, კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში, თბ., „ხელოვნება“, 1971, გვ. 118.

გეს ყოველგვარი ფასი... ჩვენ მათთან თვით ყველაზე პატარა ეშმაკუნებსაც კი არ ვგზავნით. ისინი თვითონ მოძვრებიან ჩვენთან ურცხვად და უსასრულოდ.

დონ ქუანის კითხვაზე — როგორია მშვიდობის პრობლემების საქმე. ფაუსტი უპასუხებს, სამწუხაროდ, გერმანიაში არავისთან შეიძლება ამ პრობლემებს გადაწყვეტაო; მეფისტოფელი კი დასძენს: ჩვენ ვეძებთ ისეთ მეგობარ ქალს, რომელიც დაგვეხმარება კადნიერა ჭეშმარიტების მოპოვებაში (ამიტომაც ჩამოსულან სლავი ქალის სანახავად), რადგან გერმანელი ქალიშვილების თავისუფალი სული დაფრინავს საცოდავი „კ“-ს (კაიზერი, კინდერი, კირხენი, კიუხენი) კვადრატში. ფაუსტს სლავი ქალის იმედილა აქვს, რომელსაც კიდეც შემორჩენია „სულის მოთხოვნილებანი“.

ლიბრეტოში ასევე გაკრიტიკებულია ხელოვნურად შეკოწიწებული ბლოკობანა და თვით სახელმწიფო ღუმაც. როცა გაირკვევა ფაუსტის, დონ ქუანისა და ღონ კიხოტის დამოკიდებულებანი სლავ ქალთან, მეფისტოფელი ირონიულად შენიშნავს: საერთო დევიზიც ნაპოვნია... მთავარი იყო საერთო პლატფორმის პოვნა. ასე ვთქვათ, ბლოკის შექმნა... ბლოკი არის. მაგრამ ბლოკს შიგნით თქვენი ინტერესები შეიძლება საეხებით განსხვავებული იყოს (აიღეთ თუნდაც სახელმწიფო ღუმის მაგალითი). ფრჩხილებში ჩასმული ადგილი ტექსტში გადაშლილია, ცხადია, ცენზორი არ გაუშვებდა ასეთ „ლაფსუსს“.

ლიბრეტოში გვხვდება ცალკეული მიზნიღველი ადგილები, შინაარსიანი რემარკები, რომლებიც საინტერესო რეჟისორული გადაწყვეტას საშუალებას იძლევიან. აქა საინტერესოდ დაიდგა კიდეც იგი, მაგრამ მთლიანობაში მაინც ვერ მივიღეთ ისეთი ნაწარმოები, რომელიც გაუტოლდებოდა ოპერეტის კლასიკურ ნიმუშებს. ალბათ ამიტომ იყო, რომ რეცენზენტები დადებითად გამოეხმაურნენ სპექტაკლს. ხოლო ლიბრეტო კი გააკრიტიკეს.

„სულის სურდოსთან“ დაკავშირებით, გ. ხარატიშვილი წერს: „ოპერის ლიბრეტო კ. შარჯანაშვილმა... დაწერა და ა. სალამის ფსევდონიმით გამოაქვეყნა“¹¹. აქ გასარკვევია ორი რამ: 1. რას ნიშნავს გამოაქვეყნა, წიგნად გამოსცა? (რაც სხვა წყაროებით არ დასტურ-

¹¹ გ. ხარატიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 118.

დება). 2. ვინ არის ა. სალამი — ოპერეტის ლიბრეტოს ავტორი თუ მუსიკისა. კ. მარჯანიშვილს თავის ნუსხაში გარკვევით უწერია: მუსიკა კურდიუმოვ-სალამისაო, ხოლო ლიბრეტოს პირველ გვერდზე — მუსიკა ა. სალამისაო.

ამ მხრივ დაზუსტება სჭირდება გ. ხარატიშვილის მოსაზრებას.

„შავი უფლისწული“

სამმოქმედებიანი ოპერეტის ლიბრეტო „შავი უფლისწული“ სრული სახითაა დაცული თეატრის, კანოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში და 68 გვერდს შეიცავს, აქვს ქვესათაური — „ლიტლ კეგლი“. მუსიკის ავტორებად მითითებულია აჩიბალდი მური და რიჩარდ ტონი¹².

ლიბრეტოს პერსონაჟებია: მისტერ ემანუელ ესკვაერი — სამხრეთ ამერიკის მდიდარი ფერმერი; მერი — მისი ცოლი; ახალგაზრდა მერი — მათი ქალიშვილი; მისტერ ჩარლი — მათი სიძე; გარი — უმუშევარი მსახიობი (ლიბრეტოში ახალგაზრდა მერისა და ჩარლის მსახური); ჯენი — მულატი, ახალგაზრდა მერის მოახლე; ლიტლ კეგლი — აფრიკელი უფლისწული, შავკანიანი (ქალის როლი); უცოლოთა კლუბის თავმჯდომარე; უცოლოთა კლუბის წევრები; ლაქიები: აფრიკელი ველურები.

მოქმედება მიმდინარეობს მეოცე საუკუნის პირველი ოცეულის ნიუ-იორკში.

ლიბრეტო ნებადართულია დასადგმელად 4 აპრილს (ალბათ 1921 წლისა).

ნაწარმოები იწყება ლიტლ კეგლის სერენადით, რომელიც გადადის უვერტიურის შემდგომ ნაწილში და მხოლოდ შემდეგ იხსნება ფარდა. ჯენი და გარი მღერიან სახუმარო კუბლეტებს, ცეკვავენ, გარი კოცნის ჯენის.

შემდეგ ვეცნობით მერისა და ჩარლის ცოლქმრულ ურთიერთობას. მერი ვერ იტანს თამბაქოს ბოლს, დამით შუქს არ აქრობს, თავწაქრულა წეება და სხვა. ჩარლის ნერვებს უშლას შუქი, ეჭავერება თავწაქრული ცოლი.

¹² თქმმა, მარჯანიშვილის არქივი, № 11493.

ყოველივე ეს კი იწვევს მათ უთანხმოებას, ბუტიაობას, ექვიანობას. გაღიზიანებული ჩარლა თითქმის ყოველდღე გარბის უცოლოთა კლუბში. მისი ექვიანობის მთავარი მაზეზია სერენადები, რომლებსაც ვიღაცა ყოველ საღამოს მღერის მერის ფანჯარასთან.

მერის მშობლებს აწუხებთ ქალიშვილისა და სიძის უთანხმოება, მაგრამ თვ-თონაც ახალგაზრდებივით უყვართ გართობა და არც სხვაზე გაშიჯვრებას თაკილობენ.

გარის ოტელოს როლის შესრულებით სდომებია სახელს მოხვეჭა მ. გრამ საზოგადოებას არ მიუღია მისი ხელოვნება და იძულებული გამხდარა ხან შავ უფლისწულს დადგომოდა ლაქიად, ხან კი — ახალგაზრდა მერისა და მის ქმარს. ახლა იგი ცდილობს თავისი ქალბატონის გულის მონადირებას.

ჯენი შავ უფლისწულს ჰყვარებია, მაგრამ მისი თეთრი ქალბატონიც მოსწონს. მერის ფანჯარასთან ნამღერი სერენადები თურმე ჯენის ეკუთვნის, მაგრამ ერთხელ თვით უფლისწული ეტყვის, რომ შენს ქალბატონს ვუწოდებ.

საქმეში ერევა გარი. ერთმანეთს უპირისპირდება მოარშიყე წყვილები: გარი — ჯენი, გარი — მერი (დედა). გარი — ბერი (შვილი); ჩარლა — ჯენი, მისტერ ესკეაერი — ჯენი; მერი (დედა) — უცოლოთა კლუბის თავმჯდომარე. მერი (დედა) — შავი უფლისწული.

ჯენის დახმარებით, გარი დააჯერებს ახალგაზრდა მერის, სერენადებს შე გიმიფროდო.

ერთხელ, როცა ისევ წაკინკლავდება ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი და ჩარლი კვლავ უცოლოთა კლუბს მიამუშრებს, გარის ხელშეწყობით, ყველა მთავარი გმირი მოხვდება უცოლოთა კლუბში. აქ განსაკუთრებული დღეა. კლუბს უნდა ესტუმროს შავი უფლისწული, რომელსაც საპატიო პრეზიდენტად აირჩევენ. კლუბში არ უნდა იყოს ქალის ჭკანება (ეს ადრეც იყო გათვალისწინებული წესდებით).

მიუხედავად ამისა, ორივე მერი და ჯენი ზეიმზე მოხვდებიან. მეტიც, თურმე ყველა ლაქია (გარსონებს რომ ეძახიან) ქალიშვილი ყოფილა. უფროს მერის თვით კლუბის „მკაცრი“ თავმჯდომარე შეიფარებს, რათა უფლისწულის მოსვლამდე გადამალოს და მერე დაიშარტოხელოს (ჩააცმევს ლაქიის ტანსაცმელს და უფლისწულისადმი მიძღვნილ ზეიმში შეაპარებს).

„უკარება“ უფლისწული „განრისხდება“, როცა ლაქიებში ქალებს შეიცნობს. იგი ყველას დაითხოვს და თავისთან დაიტოვებს მხოლოდ უფროს მერის. პრინცი მონუსხავს ქალებს. ეს კი ააბუნტებს მათ ქმრებს. ყველაფერი აირევა: ჩარლი გაიგებს, რომ მის ცოლს სწორედ ეს უფლისწული უმღეროდა სერენადებს, ახალგაზრდა მერი მიხვდება, რომ გარი ატყუებდა, ემანუელი შეიტყობს, რომ შავი უფლისწული მის ცოლს ეარშიყება, ჯენი ღელავს, რადგან შავ უფლისწულს მისი ქალბატონი მოსწონს.

უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდნილ უფლისწულს გარი იხსნის და წაიყვანს აფრიკელი ველურების განყოფილებაში, რომელიც ნიუ-იორკის ზოოლოგიურ ბაღშია მოთავსებული. ამრიგად, უფლისწული თითქოს გაერიდა კულტურისა და ცივილიზაციის ორომტრიალს, მაგრამ მას მიაგნებენ და ზოოლოგიურ ბაღშიც გრძელდება აღელვებული ქმრებისა და ცოლების შეტაკება.

ბოლოს ყველაფერი კეთილად მოეწყობა: ცოლ-ქმრები ერთმანეთს დაუპტკიცებენ სიყვარულს და უშფოთველ ცხოვრებას ჰპირდებიან. უფლისწული მობოვებს თავის სანუკვარ ჯენის და აფრიკაში გაგზავრებას გადაწყვეტს.

ლაბრეტოთი ავტორი ქმნის საკმაოდ მხიარულ განწყობილებას, თანაგრძნობით გვესჰვალავს ღარბებისა და გაჰირვებულებასადმი.

მარჯანიშვილის ავტორობის უტყუარობაზე ცნობებს გვაწვდიან გ. კრიეიციკა, ნ. ჟივოკინა, გ. იარონი და სხვები. გ. კრიეიციკი წერს: „...მარჯანიშვილი ნამდვილად ეტრფის ამ სიცოცხლის მოყვარულ ქანრს (ოპერეტას — გ. ბ.) და თვითონაც დაწერა ოპერეტა „შავი პრინცი“. ისიც მის თეატრში იღგებდა“¹³. ნ. ჟივოკინა „შავ უფლისწულს“ ძალზე სასიამოვნო ოპერეტად თვლის და მიუთითებს — სიუჟეტი კ. მარჯანიშვილის დაწერილიაო¹⁴. ყველაზე სრულია გ. იარონის ცნობა:

«В течение этого сезона (сезон 1920-1921 гг.—Г. Б.) К. А. Марджанов еще поставил... новую оперетту «Черный принц», музыка А. Подашевского, текст Мак-Олея. Под этим псевдо-

¹³ გ. კრიეიციკი, კომიკური ოპერის სახელმწიფო თეატრი კ. მარჯანოვის ხელმძღვანელობით. ციტირებულია კრებულიდან კოტე მარჯანიშვილი თბ. 1961, გვ. 272.

¹⁴ Котэ Марджановили, Творч. наслед..., 1966, стр. 280.

იმომ სკრивალსა сам К. А. Марджанов... Марджанов создал очень своеобразный спектакль — оперетту-балет».¹⁵

გ. ხარატაშვილი თავის ზემოსხენებულ წიგნში „შავი უფლისწულის“ ავტორად (ალბათ, მუსიკისა) მიიჩნევს ხან პალაშევსკის (გვ. 135, უნდა იყოს პალაშევსკი), ხან ტაუპის (გვ. 140). სამწუხაროდ, ტაუპზე სხვა ცნობას ვერ მივაკვლიე.

მსახიობ ე. ბუნჩუკს, რომელსაც უთამაშნია ამ სპექტაკლში. ეტყობა, არ სცოდნია, ლიბრეტოს ავტორის ვინაობა, მაგრამ ალტა-ცებული ყოფილა დამდგმელის ნამუშევრით. იგი წერს: «Даже из этого несложного музыкального произведения, каким был «Черный принц», он сделал блестящий и яркий спектакль».¹⁶

ლიბრეტო დაწერილია 1921 წლამდე. ვინაიდან ოპერეტა სწორედ ამ წელს დაიდგა პეტერბურგში, მარჯანიშვილის რეჟისორობით, მის მიერვე დაარსებული კომიკური ოპერის თეატრში. სპექტაკლზე 1921 წლის 30 აგვისტოს გაზეთ „უიზნ ისკუსტვოში“ დაიბეჭდა დაღებთაი რეცენზია.

როგორც ჩანს, მარჯანიშვილსაც მოსწონდა „შავი უფლისწული“, რადგან ხელახლა დადგა 1922 წელს, ამჯერად — მოსკოვში, კომიკური ოპერისა და ოპერეტის თეატრში, რომელსაც „მარჯანოვის ოპერეტას“ უწოდებდნენ.

„ოპროს ევა“

ეს ლიბრეტოც სრული სახითაა დაცული თეატრის. კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში¹⁷ და შედგება 78 ხელნაწერი გვერდისაგან. მარჯანიშვილი მიუთითებს, რომ ლიბრეტო შექმნილია შენტანის კომედიის მიხედვით. მოქმედი პირობა (ცალკე არ არის გამოყოფილი, დავადგინე ტექსტის მიხედვით): ევა — ახალგაზრდა მდიდარი ქვრივი, საიუველირო საამქროს მფლობელი; მეწისქვილის შვილი, სული მისდის გრაფინიას წოდებულ მოპოვებაზე; პეტერი

¹⁵ Котэ Марджановшилли, Творч. наслед..., 1966, стр. 543.

¹⁶ იქვე, გვ. 157.

¹⁷ თქმმა, კ. მარჯანიშვილის არქივი, № 11494 — ხ.

(ივ-ვე სანიორ პეტრო) — ახალგაზრდა რომაელი ოქრომჭედელი ევას სააქქროში; ბარბარა — მდიდარი ქალი (ევას მნე); ფონ ცეკი — გაღატაკებული, ვალებში ჩავარდნილი გრაფი, რომელიც მდიდარ საცოლეს ეძებს მატერიალური მდგომარეობის გამოსასწორებლად, მაგრამ უკვე დაიწუნა თორმეტმა ქალმა; აარონი — ცეკის კრედიტორი. მუშა მან ახლავს ცეკს, რათა არ გამოჩნეს მისი დაქორწინება მდიდარ საპატარქლოზე და დაიბრუნოს გასესხებული ფული (წინააღმდეგ შეზღუდვებში, ცეკმა მისი ქალიშვილი უნდა შეიერთოს); რანდი ჰანს ფონ შვეტცინგენი; აგნესა — გრაფინია; ხრისტოფი — უფროსი ოსტატი ევას სააქქროში; ურსელი — ევას მოახლე ქალი; ფრ დლი — ევას მოსამსახურე ბიჭი. მოქმედება აუგსბურგში მიმდინარეობს.

აუგსბურგში ელოდებიან იმპერატორის ჩამოსვლას. საზეიმო განწყობილება უნდა სუფევდეს ევას სახლში. მანამდე კი აქვე სხვადასხვა ღრის ჩამოღიან რაინდი შვეტცინგენი და გრაფი ცეკი, ორივე უკაპაყოლაა. შვეტცინგენი მოხიბლავს ბარბარას და კუქსაც ამოიყორავს; რაინდი ცეკს ურჩევს ევას შერთვას, რაც გააუჩქობებს გრაფის ფინანსურ მდგომარეობას.

ამ დროს ევა იმპერატორის ჩამოსვლასთან დაკავშირებით მოწყობილ ბანკეტზეა მიწვეული. საგანგებოდ მორთულ-მოკაზმულ ევას იმპერატორისთვის ძვირფასი საჩუქარი მიუერთმევეა, ხოლო იმპერატორს ხელი გაუწვდია ამ მდაბიო წარმოშობის ქალისთვის და შუბლზეც უკოცნია. გახარებული ევა სამუშაოდან დაითხოვს ხალხს და ქეიფის მოწყობას ჰპირდება. წინა დღით ევა დასწრებია დიდებულთა ბალ-მასკარადს, სადაც ყველას ყურადღება მიუქცევია, განსაკუთრებით პეტერისა. მაგრამ ევას ნილაბი ეკეთა და ვერავის უცვნია.

გრაფინია აგნესას ევასთვის შეკვეთილი აქვს უცხო სინი. მის მოწოდვას პეტერს დაავალებენ. აგნესა პეტერში შეიცნობს სენიორ პეტროს, რომელიც რომში გაუცვნია. პეტერის სურვილია, ხელოსნობა ხელოვნებით გააკეთილშობილოს და თავად მუშაობს რიგით ოქრომჭედლად. აქ გაირკვევა, რომ მასკარადზე ერთმანეთს შეხვედრიან ევა და პეტერი.

რაინდის დახმარებით, გრაფი ცეკი ხელს სთხოვს ევას. თვითონ კი ვერ გაუბედია რაინდი არწმუნებს ევას, რომ ცეკი მდიდარია. აქვს ციხე-სიმაგრე და ჰყავს უამრავი ხელქვეითი. მაღალი სა-

ზოგადობისა და ტიტულების მოყვარული ევა თანახმაა. მაგრამ გამოიჩვენება, რომ ცეკის ნაცვლად სურენალებს მღეროდა პეტერი და ევასადმი მიწერილი ბარათების ავტორიც იგი იყო.

ევა უარით ისტუმრებს ცეკს. ახლა ბარბარას ეარშიყება გრაფი, მაგრამ მასთანაც არაფერი გამოსდის. ევა ტირის, რადგან ცეკთან ქორწილი ჩაიშალა და იგი გრაფინია ვერ გახდება. და ყველაფერი ეს პეტერის ბრალია. ტექსტს დამატების სახით ერთვის სამი გვერდი, რომელსაც აწერია „უქანასკნელი გამოსვლა“. ამ სამ გვერდში მოცემულია ევასა და პეტერის კუპლეტები, სადაც ნათქვამია, რომ მათთვის ყველაფერი ნათელია და ისინი ერთმანეთს ეკუთვნიან.

ოპერეტაში გვხვდება მსხვილგონივრულად და იუმორით დაწერილი ადგილები. ხაზგასმულია პატივმოყვარეობა (ევას სახით), ხელოვნებისადმი დიდი სიყვარული (პეტერი), გრაფისა და რაინდის საბრალო ეკონომიკური მდგომარეობა, დაბალი წრის მოხელეთა და მსახურთა გონებასხვილობა.

„ოქროს ევა“ 1920 წელს კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით დადგმულა პეტერბურგის სახელმწიფო კომიკური ოპერის სცენაზე. ლიბრეტო კი დაწერილია 1918-1919 წლებში. ყოველ შემთხვევაში, ე. ბუნჩუკის ცნობით, მარჯანიშვილი 1918 წელს მოსკოვში შესადგომა ოპერეტაზე მუშაობას. ე. ბუნჩუკი წერს: «С Константином Александровичем Марджановым я впервые встретилась в Москве в 1918 году, когда он задумал осуществить постановку «Золотой Евы». Из этой комедии он собирался сделать оперетту...»

და იქვე მოგვითხრობს, თუ როგორ მუშაობდნენ ლიბრეტოზე: «Юрий Львович де Бур (ე. ბუნჩუკის მეუღლე, დრამატული მსახიობი — გ. ბ.) познакомил Константи́на Александровича с композитором В. Бернанди и с поэтом П. Потемкинским, и они оба, загоревшись планом режиссера, стали работать над музыкальным оформлением и некоторой переделкой (в стихотворной форме) текста «Золотой Евы».¹⁸

აქედან ირკვევა, რომ ლიბრეტო უკვე ყოფილა, ხოლო ე. ბერნარდი და პ. პატიომკინი მარჯანიშვილს დახმარებიან მუსიკალურ გაფორმებასა და ლიბრეტოს პოეტური ნაწილის გადაკეთებაში.

ლიბრეტოზე მუშაობა 1919 წელსაც გაგრძელებულა. გ. იარონი

¹⁸ Котэ Марджановичи, Творческое наследие..., 1966, стр. 156.

აღნიშნავს: «В эти же дни мы сложили в комнате у Константины Александровны новую музыкальную комедию «Золотая Ева». Поставил он эту музыкальную комедию много позже: летом 1920 года в Петрограде, в Государственной комической опере... Любопытно, что в 1927 году в Вене пошла оперетта на тот же сюжет, вернее там была переделана в оперетту та же комедия «Золотая Ева» (музыку написал известный композитор Э. Эйсле)».¹⁹

გ. კრიტიკის ცნობა იმის შესახებ, რომ ფ. შენტანის კომედიის „ოქროს ევას“ ახალი თარგმანი მარჯანიშვილმა სპეციალურად დაუკვეთაო²⁰. ამოხსნილია ნ. ყივოკინის შემდეგი განცხადებით: «Следующим спектаклем шла комедия «Золотая Ева», переделанная Марджановым в музыкальную комедию»²¹.
გ.ი. მარჯანიშვილი იყო დამკვეთი და შემსრულებელიც.

* * *

მიუხედავად იმისა, რომ სამივე ოპერეტის ლიბრეტო არ გამოირჩევა მაღალმხატვრულობით, ისინი წარმატებით დადგმულა და საერთო მოწონება დაუმსახურებიათ. ეს კი განპირობებული იყო რეჟისორისა და მთელი შემოქმედებითი კოლექტივის ნაყოფიერი მუშაობით. თანამედროვეთა და კრიტიკოსთა ერთსულოვანი აზრით კოტე მთელი თავით მალა იდგა ოპერეტის დამდგმელ მაშინდელ გამოჩენილ რეჟისორებზე, რადგან, დ. იარონის თქმით: «...К. А. Марджанов ставил оперетту так же серьезно, как он ставил драму, привнося туда все свое дарование и высокую технику. Он необычайно тонко чувствовал стихию оперетты: легкость, праздничность, лукавство, лирику, суффонаду».²²

კ. მარჯანიშვილმა ბოლომდე არ უღალატა საყვარელ ენარს. მისი უკანასკნელი სპექტაკლი იყო ი. შტრაუსის „ღამურა“ მოსკოვის ოპერეტის თეატრში, რომლის დადგმა, სამწუხაროდ, ბოლომდე ვერ განახორციელა, მაგრამ სპექტაკლს მაინც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

¹⁹ Котэ Марджановский, Творческое наследие, 1966, стр. 541.

²⁰ კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, 1961, გვ. 275.

²¹ Котэ Марджановский, Творческое наследие..., 1966, стр. 156.

²² იქვე, გვ. 537.

სინთეზური თეატრისა და სინთეზური მსახიობის პრობლემის გადაწყვეტას კ. მარჯანიშვილი პანტომიმის მეშვეობითაც აპირებდა. მას არ ასვენებდა აზრი პანტომიმის თეატრის შექმნისა. 1922 წლის იანვარში კოტე სწორედ ამ მიზნით ჩავიდა მოსკოვში და უძალ შემოიკრიბა ბალეტისა და დრამის თეატრის მსახიობები; იგი შეუღდა სათანადო რეპერტუარის მომზადებას, დასადგმელად აარჩია რამდენიმე ნაწარმოები, მათ შორის — მაქსიმ შტეინბერგის პიესა „ნიჭი და ნიღბი“ და ალექსანდრე ვოზნესენსკის „ცრემლები“. მაგრამ პანტომიმის თეატრის შექმნას განხორციელება არ ეწერა სათანადო შენობის გამოუძებნელობის გამო.

მარჯანიშვილის მიერ დადგმული პირველი პანტომიმა (მისი გამოთქმით. უსიტყვო დრამა) იყო ა. ვოზნესენსკის „ცრემლები“. რომელმაც დიდი მოწონება დაიმსახურა. ეს იყო მოსკოვში 1912 წელს. მას მოჰყვა „პიერეტას საბურველი“ თავისუფალ თეატრში (1913), ვ. მეტცელის „მიწიდანველი სანათლე“ (-Маяшкий свет-) რუსული დრამის თეატრში (თბილისი, 1922), „მზეთამზე“ (რუსთაველის სახელობის თეატრში, 1926) და „ხანძარი“ (ქუთაისი, 1930).

კომპოზიტორ თამარ ვახვახიშვილს ცნობით, კ. მარჯანიშვილს პანტომიმისადმი ინტერესი 1910 წელს აღუძრა კომპოზიტორმა ილია საცმა, რომელმაც დაწერა მუსიკა ა. ვოზნესენსკის პიესისათვის „ცრემლები“. სწორედ ეს იყო პირველი უსიტყვო დრამა, რომელმაც დიდი რეჟისორის ყურადღება მიიქცია. რაც შეეხება საკუთარ თეორიულ შეხედულებებს პანტომიმზე, მარჯანიშვილს ისინი ჩამოუყალიბდა 1912 წლიდან.

ამ წელს უსიტყვო დრამის საკითხებზე მასთან უსაუბრია გაზეთ „ოდესკოე ნოვოსტის“ თანამშრომელ ალნიშნული საუბარი „სახალ-

ხო გაზეთსაც“ დაუბეჭდავს 1912 წლის 2 მაისს, სადაც ვკითხულობთ: „უსიტყვო ღრამის აზრმა იპუნად დამაინტერესა, — უთქვამს მარჯანიშვილს, — რომ მინდა ამისათვის ახლად დავაწყო მოგზაურობა გაზაფხულზე... ხშირად საჭირო ხდება დახატვა ისეთი გრძნობისა, რომლის სიტყვით გადაცემა შეუძლებელია. „უსიტყვო ღრამის“ მიზანია სწორედ ამნაირი გრძნობის გადაცემა. ამასთანავე, ცხადია, რომ „უსიტყვო ღრამის“ შეუძლიან ისეთივე ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინოს მკითხველზე, რანაირსაც გაეფექტებულა ღრამა ახდენს. სიჩუმით გადაცემა გრძნობებისა ერთი უძლიერესი საშუალებათაგანია... როგორც რეჟისორმა, მე მიზნად დავისახე ზომების მიღება, რომ „უსიტყვო ღრამა“ კინემატოგრაფად არ გადაიქცეს. უმთავრესი მნიშვნელობა, რასაკვირველია, მსახიობს ექნება. მუსიკა, დეკორაცია და სხვა — მხოლოდ საილუსტრაციოდ გამოგვადგება“...

ერთი წლის შემდეგ მარჯანიშვილი უფრო ხვეწს თავის აზრს და 1913 წლის გაზეთ „ტეატრში“ (№ 1386) ისევ საუბრის სახით ქვეყნდება მისი შეხედულებანი მიმოდრამაზე. აქ მარჯანიშვილი აღნიშნავს: „აღრე ჩვენ ვემიჯნებოდით პანტომიმას ისეთი გავებით, როგორც ახლა ჩვეულებრივ ესპით იგი, ე. ი. ვემიჯნებოდით ისეთ სცენურ შემოქმედებას, სადაც სიტყვას ცვლის ეესტი და სადაც ამიტომ ეესტი წარმოადგენს მხოლოდ სიტყვის შემცვლელს. ასეთ ეესტს შეიძლება ეწოდოს ილუსტრაციული. იგი არაა მსახიობის განცდის აუცილებელი გამოხატულება, არამედ მხოლოდ ილუსტრაციაა იმ სიტყვის აზრისა, რომელიც ხმამაღლა არ გამოითქმის, მაგრამ მუდამ კი იგულისხმება. ასეთი პანტომიმა არსებითად მუნჯი ადამიანების საუბარს ჰგავს და, ჩვენი აზრით, სცენაზე მისი არსებობის უფლება ერთობ სადავოა“¹.

პანტომიმის არსის განსაზღვრისას კოტე ეყრდნობოდა ინგლისელი კრიტიკოსისა და თეორეტიკოსის არტურ სიმონსონის შეხედულებას, რომელიც 1894 წელს წერდა: „შეცდომა იქნება ვიფიქროთ, რომ პანტომიმა მხოლოდ საშუალებაა, უსიტყვო მოქმედებაა, რომ იგი მხოლოდ სიტყვის ეკვივალენტია. პანტომიმა არაა მიყურადებით გაგონილი აზროვნება.“

¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. 1, 1972, გვ. 132.

კ. მარჯანიშვილს სიმონსონ-ის გამონათქვამი მიაჩნია ერთადერთ შესაძლო განმარტებად და, თავის მხრივ, დასძენს, ასეთ შემთხვევაში პანტომიმა ბუნებრივად და აუცილებლად გადაიქცევა ხოლმე მიმოდრამადო. მარჯანიშვილის აზრით, მიმოდრამის სიმძიმის ცენტრა მსახიობის განცდაშია. ქესტი აქ სიტყვას კი არ ენაცვლება. არამედ დამოუკიდებელი და თავისთავადია. მსახიობის განცდები მიმოდრამაში ქესტით გამოიხატება.

„ამის შესაბამისად. — განაგრძობს მარჯანიშვილი, — პანტომიმასა და მიმოდრამაში სხვადასხვაგვარადაა გამოყენებული თანმხლები მუსიკა. მაშინ, როდესაც პანტომიმაში ქესტები განაწილებულია შესაკისდა მრწედივთ, რითაც გარეგნულად იგი ამ მხრივ ბალეტს ენათესავენ, მიმოდრამაში მუსიკასა და ქესტს შორის უფრო ღრმა — შინაგანი ურთიერთობაა... მუსიკის როლი მიმოდრამაში, ჩვენი აზრით, განისაზღვრება მისი რიტმის ზემოქმედებით განცდაზე. ასეთ ვითარებაში გარეგნული ნახატი აუცილებლად გახდება რიტმული და ფორმასა და შინაარსს შორის ჰარმონია გამეფდება“².

ეს მოსაზრებანი მარჯანიშვილმა გამოთქვა „პიერეტას საბურველის“ დადგმასთან დაკავშირებით. მას შემდეგ გავიდა ათი-თერთმეტი წელიწადი და, როცა რეჟისორი შეუდგა თავის „მზეთამზეზე“ შეშაობას, კიდევ უფრო ნათლად ჩამოუყალიბდა აზრი პანტომიმაზე.

საილუსტრაციოდ მოვიგონოთ მისი საუბარი კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილთან 1923 წლის აგვისტოში:

„...შენა? შენ კი იცი, რა არის პანტომიმა? — შემეკითხა.

— სპექტაკლი, რომელშიც სიტყვას ქესტი სცვლის.

— მაშ, რაღაც ყრუ-მუნჯთა საუბრის მსგავსი, არა?

— რატომ ყრუ-მუნჯების... აი, იმაში...

— დაამთავრე: ბალეტში, არა? არა, ქალბატონო, მარჯანიშვილი ბალეტმეისტერი არ არის, მე ცეკვები მიყვარს, განსაკუთრებით ხალხური, მაგრამ მივი ბალეტში — ამაზე უფრო ყალბი ხელოვნება მე არ მეგულება, ბალეტში აუცილებლად აზრი უნდა შევიდეს, უნდა გარდაიქმნას და, რაც მთავარია, მოისპოს შტამში. ეს ქორეოგრაფე-

² კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 132-133.

ბის საქმეა. მე და შენ კი შევექმნით უსიტყვო დრამას...³
(ხაზი ჩემია — გ. ბ.).

ამრიგად, მარჯანიშვილი მკვეთრად გამიჯნავდა ერთმანეთისაგან ბალეტსა და პანტომიმას.

1923 წლის 27 სექტემბერს კ. მარჯანიშვილმა სტუდიელებს გააცნო “ახეთაშის” ლიბრეტო და შესვენების შემდეგ იკითხა:

.. — არა, ახალგაზრდებო, მართლა ხომ არ გგონიათ, რომ თქვენთან ბალეტის დადგმას ვაპირებ?

— როგორ გეკადრებათ, ბატონო კოტე, — გაისმა ყოველი მხრიდან, — არა! არა!

— არა, არაო, რომ ამბობთ, აბა, რომელი მეტყვიით, რით განსხვავდება ბალეტი პანტომიმისაგან?

თამარ წულუკიძე: — ბალეტს ცეკვავენ, პანტომიმას კი თამაშობენ.

მარჯანიშვილი: — ბალეტში ცეკვას ენაცვლება მიმიკური სცენები, რომლებსაც ასევე თამაშობენ.

ყველანი სდუმან.

მარჯანიშვილი: ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დაივიწყოთ ბალეტის არსებობა. არავითარი გაზეპირებული პოზა, განსოვდეთ, რომ მოძრაობა, მიმიკა — ყოველივე ეს თქვენი შინაგანი გრძნობების, თანაც გულწრფელი, ალალ-მართალი გრძნობების გამოხატულებაა. ყურადღებით უსმინეთ მუსიკას, ის გეტყვით, როგორ მოიქცეთ.

მალიკო მრეკლიშვილი: — თქვენ ამბობთ, მუსიკა გეტყვით, როგორ უნდა მოიქცეთო. როგორ მივალწით ამას?

მარჯანიშვილი: — შენ უნდა შეიგრძნო მუსიკაში სიუჟეტის ხაზი, რომელსაც გადმოსცემ, დაიხსომო და შეისისხლხორცო, მაშინ კი გეტყვის, როგორი მიმიკა, უესტი, ქცევა გმართებს...

თამარ წულუკიძე: — როგორ გინდა გააგონო კაცს უთქმელი სიტყვა, ან კრიჭაშეკრული სიცილი, დაანახო ცრემლი, თვალს რომ არ მოვდგომია...

რომელიდაც სტუდიელი: — ყველაფერი ეს მუსიკაში იქნება. მუსიკა იქვითინებს, იცინებს... აი, საქსაფონი...

³ თამარ ვახვახიშვილი, კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, თბ.. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1968, გვ. 14-15.

მარჯანიშვილი: — რაო! ხომ არ გგონიათ, წამბაძველ მუსიკას მოვითმენ: გულანოსკენილი ჰაეის გიტარა, მოხარხარე საქსაფონო! კარგად გაგიგიათ!“⁴

აი, როგორ ესმოდა მარჯანიშვილს პანტომიმა, რომელშიც იგი გადაწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკასა და რიტმს. „გაიგეთ, — ამბობდა იგი, — სახე არ გაცოცხლდება, თუ არ გადმოეცით მუსიკით გამოწვეული შინაგანი გრძნობა, თავის მხრივ კი, მუსიკა ვერ იარსებებს აბსტრაქტულად, თუ აღმოიჩინა არ გამოიწვევა კონკრეტული სახე, თუ არ ჩასწვდა გულს“...⁵

სწორედ ამ თეორიული პრინციპების გათვალისწინებითაა შექმნილი კ. მარჯანიშვილის ლიბრეტოები პანტომიმებისათვის „ნიჭი და ნილაბი“, „მზეთამზე“ და „ხანძარი“.

„ნიჭი და ნილაბი“

ამ ნაწარმოებს თეატრმცოდნე გ. ბუხნიკაშვილი და პროფ. ე. გუგუშვილი პიესას უწოდებენ. მაგალითად, ე. გუგუშვილი წერს: „მშვენიერებას პრობლემას უძღვნა მარჯანიშვილმა კიდევ ერთი პიესა „ტალანტი და ნილაბი“⁶. სინამდვილეში იგი პანტომიმია (ალბათ, მ. შტეინბერგის პიესის შიხედვით გადაკეთებული), რასაც თვით მარჯანიშვილი მიუთითებს თავის ნუსხაში „ჩემი ლიტერატურული შრომები.“

„ნიჭი და ნილაბი“ დატულია საქართველოს სსრ თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში და შეიცავს 18 ხელნაწერ გვერდს⁷. ლიბრეტო სამმოქმედებია. ნაწარმოების პერსონაჟებია: მუსიკალური საკრავების ოსტატი; მუსიკოსი ჭაბუკი (მისი შვილი); გრაფი; ქალიშვილი (გრაფის ასული); რაინდი (მისი საქმრო); ჭაბუკები და ქალიშვილები (გრაფის ასულის მეგობრები). ლიბრეტოში ასევე „მონაწილეობენ“: მადონას ქანდაკება, ვიოლინოები, ექვსი სხვადასხვა მუსიკალური საკრავი, ლიტავრები.

⁴ თამარ ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, თბ., „ხელოვნება“, 1976, გვ. 36-37.

⁵ იქვე, გვ. 75.

⁶ „ლიტერატურული საქართველო“, 1972, 22 სექტემბერი.

⁷ თქმსმა, მარჯანიშვილის არქივი, № 11499 — ბ.

ლაბრეტო დაწერილი უნდა იყოს 1922 წელს მოსკოვში, როდესაც მარჯანიშვილი აპირებდა პანტომიმის თეატრის დაარსებას.

შ ი ნ ა რ ს ი: I მოქმედება. ოსტატის სამუშაო ოთახში, რომელიც რაღაც საშუალოა ალქიმიკოსის კაბინეტსა და მუსიკალური საკრავების მაღაზიას შორის, სძინავს ჭაბუკს. შემოდის ოსტატი. იგი აღფრთოვანებულია ახალი ვიოლინოს შექმნით. მუსიკალური საკრავები მოშორდებიან თავიანთ ადგილებს, გარს შემოერთყმინან ოსტატს და „ღელავენ“, რადგან ოსტატმა, გრაფის დაკვეთით, კიდევ ერთი საოცრება შექმნა (უსულო საგნების გაცოცხლება და მათი სცენაზე „თამაში“ მარჯანიშვილმა პრაქტიკულად გამოიყენა 1933 წელს მოსკოვის ოპერეტის თეატრში ი. შტრაუსის „ღამურას“ დადგმისას). ოსტატი წუხს, რადგან გრაფი მალე წაიღებს მის ნახელავს.

ჭაბუკი საწოლზე წამოჭდა. იგი ვირტუოზი მუსიკოსია, მაგრამ საოცრად მახინჯი და ამიტომ მუდამ ნიღაბს ატარებს. მამის თხოვნით, ჭაბუკი აკვნესებს ახალ ვიოლინოს. მამა ხელებს უკოცნის, მაგრამ ჭაბუკი ნიადაგ თავის სიმახინჯეზე წუხს. იგი ეცოდებათ საკრავებს და ართობენ — ცეკვავენ, ეფერებიან, ამშვიდებენ, მასთან ერთად ტირიან.

ვიოლინოს წასაღებად მოვლენ გრაფი და მისი თვალწარტაცი ასული. ჭაბუკი წამსვე მოიხიბლა ქალწულის სილამაზით, გრაფი და მისი ქალიშვილი კი — ჭაბუკის მუსიკალური ნიჭით, რომელმაც ოსტატურად ააყდერა ახალი ვიოლინო.

ახალგაზრდებს ერთმანეთი შეუყვარდებათ. გრაფის ასულმა სთხოვა ჭაბუკს, რომ სახლამდე მიატანიოს ვიოლინო. ჭაბუკი თანხმდება და მიჰყვება. საკრავებმა მოიწყინეს, დაამთქნარეს და დაიძინეს.

II მოქმედება. გრაფის უზარმაზარ და გაჩახჩახებულ სვეტებიან დარბაზში მზად არიან ზემისთვის. გრაფი აპირებს რაინდზე დაქორწინოს თავისი ასული. მოულოდნელად გრაფის ასული უარს იტყვის რაინდზე და განუცხადებს, რომ მისი გული ჭაბუკ მუსიკოსს ეკუთვნის. შეურაცხყოფილი რაინდი ჩივის გრაფთან; განაწყენებული გრაფი მაინც დათანხმდება ასულის სურვილს და რაინდსაც სთხოვს მონაწილეობა მიიღოს მხიარულებაში.

ჭაბუკი ყველას მოხიბლავს ვიოლინოზე დაკვრით, მაგრამ რაინდი მიზეზს ეძებს და ჩასჩურჩულებს გრაფის ასულს: ნიღაბს რატომ

ატარებს, ალბათ უსაშველოდ მახინჯიანო. ქალწული იცავს ჭაბუკს: არა, ნილაბი მისი თილისმანა და მე თვითონვე ვთხოვე ატაროსო.

რაინდი არ ცხრება და ნილაბს ჩამოგლეჯს ჭაბუკს. ყველამ შენიშნა მუსიკოსის სიმახინჯე. სტუმრები აიშალნენ, გრაფის ასული რაინდის ხელთაა. ჭაბუკი იატაკზე დაანარცხებს ვიოლინოს და გაიქცევა.

III მოქმედება. გოთური ტაძარი, ორღანო, ზარების წკრიალი. შემოდის გაბრუებული ჭაბუკი, რომელსაც ხელში ვიოლინო და სარკე უჭირავს. იგი უახლოვდება მადონას ქანდაკებას და შესთხოვს: მიხსენი სიმახინჯისაგან და საფასურად ჩემს ხელოვნებას გავიღებო. ჭაბუკი უკრავს მადონას სადიდებელ ჰიმნს, მაგრამ მოაგონდება გრაფის ასული, რომლის სახესაც მადონაში ხედავს.

მადონამ არ შეიწყნარა ჭაბუკის თხოვნა.

ამ დროს ტაძარში ჯვრის დასაწერად შემოდიან გრაფის ასული და რაინდი. ჭაბუკმა მუხლებზე გადაიმტვრია ვიოლინო და რაინდს მიუყარა ფეხებთან, თვითონ კი შებარბაცდა, გულზე იტაცა ხელი და უსულოდ დაეცა. გრაფის ასული მადონას მივარდა და ფეხებზე ემთხვია.

მადონა შეინძრა, ჭაბუკთან დაიხარა, გული ამოაცალა, საკუთარ მკერდში ჩაიღო და ისევ დაუბრუნდა თავის ადგილს.

ქალიშვილი მადონას ფეხებთან ჩამოკდება და ვიოლინოს ნამსხვრევების შეგროვებას დაიწყებს. გრაფის ასული მათ ეფერება და შეშლილივით იცინის. მერე მალა ააგდებს ვიოლინოს ნატეხებს, იკერს მათ, ტირის, ისევ ააგდებს, ტირის, ვიდრე სულს არ განუტევენებს.

როგორც ვხედავთ, ამ ნაწარმოებში მარჯანიშვილმა დაგვიხატა ხელოვანის სულიერი ტრაგედია, კონფლიქტი მშვენიერების ორ გამოხატულებაში — გარეგნულსა და ნიჭიერებით განსახიერებულში. ავტორის რწმენით, გარეგნული მშვენიერება მიმზიდველია, მაგრამ ზედაპირული, თანაც იგი შეიძლება ერთის კუთვნილება იყოს. მუსიკოსი ჭაბუკის მშვენიერება კი აღმაფრთოვანებელია და მრავალი ადამიანის, ხალხის გულს იპყრობს. მიუხედავად იმისა, რომ ლიბრეტოში მასა თითქმის უმოქმედოა და ნათლად არ გამოხატავს ავტორის მისწრაფებებს, მარჯანიშვილმა მაინც შეძლო მკითხველის გულის მონადირება. მთავარი კი ის არის, რომ გრაფის განებვიერებულ-

მა ასულმა იწამა კეშმარიტი სიყვარულის ძალა და შეცდომის საზღაურად სიცოცხლე დათმო.

ლიბრეტოში მოქმედება სხარტია და აღმავალი გზით მიდის. პერსონაჟები ლაკონიურადაა დახასიათებული; ნაწარმოები არ არის გადატვირთული მსჯელობითა და აღწერით; უპირატესობა ენიჭება ცოცხალ მოქმედებას.

გასაგებია მუსიკოსი ჭაბუკის მელანქოლია, მაგრამ იგი რამდენადნე სანტიმენტალურია. მან იცის, რომ თავისი ნიჭით მალლა დგას რაინდზე და გრაფის ასულზედაც, მაგრამ სატრფოს სილამაზემ დააბრმავეა და განიზრახა ნიჭი შეეწირა გარეგნული სილამაზისათვის, რათა სიყვარული მოეპოვებინა. ჭაბუკი დამარცხდა, მაგრამ მანდონამ გადაარჩინა მისი ჯერ კიდევ მფეთქავი გული, რითაც ავტორმა მიგვანიშნა, რომ ხელოვნება უკვდავია.

კ. მარჩანიშვილის „ნიჭი და ნიღაბი“ არ უნდა იყოს სცენაზე განხორციელებული.

„მ ზ ე თ ა მ ზ ე“

პანტომიმაზე მუშაობა მარჩანიშვილმა საქართველოშიც განაგრძო და წარმატებითაც. ქართულ თეატრში მან ორი პანტომიმა დადგა და ორივე საკუთარი ლიბრეტოთი. მისი „მზეთამზე“ პირველი ქართული პანტომიმის ლიბრეტოა⁸, ხოლო ამ ნაწარმოების მიხედვით დადგმული წარმოდგენა — პირველი ქართული პანტომიმურა სპექტაკლი. მუზეუმში დაცული „მზეთამზის“ ლიბრეტო ოთხმოქმედებიანაა, ოლონდ III და IV მოქმედებებს სურათები აწერია. მოქმედებები დაყოფილია სცენებად. პირველ მოქმედებაში 8 სცენაა, მეორეში — 5, მესამესა და მეოთხეში — თითო.

I მოქმედება. მეფე მტერთა შიშის ბროლის ციხესიმაგრეში ზეიმიან. მეფის ასული მზეთამზე თხოვდება უფლისწულ ჯვართა მცველზე. ციხესიმაგრის ცხრა კოშკს იცავს ცხრა გოლიათი — ქარ-

⁸ თქმსა, კ. მარჩანიშვილის არქივი, № 11500 — ხ. ხელნაწერი ამოიკითხა, გადააბეჭდვინა და მომარწოდა თეატრმცოდნე ეთერ დავითაიამ, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვასხენებ.

თლი, კახოსი, ფშავი, ხევსური, სვანთა ნათელი, იმერი, გურული, მეგრელი და ლაზი. რეკენ ბროლის ზარები.

მაყრებს ჯვრის დასაწერად მიჰყავთ მზეთამზე. ღამეა. ცხრა გოლიათი დარაჯობს თავ-თავის კოშკს. სახლთუხუცესი ამოწმებს მათ სიფხიზლეს, მერე კი საუკუნოვან ჩინარზე ოქროს ძეწვეით მიაბამს ჯიქს და წავა. ღამე უფრო მოიქუფრა. მხოლოდ ჯვარი ჩანს მთავარ კოშკზე. გოლიათებს რული მოეკიდათ. ჯიქმა ტანი შეიბერტყა და მისი ტყავიდან გამოძვრა მოხუცი ჯადოსანი, რომელსაც ვარსკვლავებით მოოჭვილი შავი ჩადრი ბურავს. ჯადოსანმა გოლიათები თვალებმოძრაილად კოტებად აქცია და კოშკებზე დაასკუპა. ახლან ჯვარს დაეშუქრა ჯადოსანი. ჯვარი გაიბზარა, მოარღვა და მის ნაცვლად ნახევარმთვარე აკაფდა.

შორიდან მოისმის ცხენის ფლოქვების თქარათქური, მაყრების სიმღერა და სროლის ხმა. ჯადოსანი აქეთ-იქით აწყდება, მოიხსნის ჩადრს (თვითონ ულამაზეს სპარსელ ქალად იქცევა), მიწაზე დააფენს, ზედ შედგება და გაფრინდება. ამასობაში, მაყრების თანხლებით, ეკლესიიდან დაბრუნდებიან გვირგვინოსანი სიძე-პატარძალი. ჩადდება ქორწილი. სამეფოს ცხრა კუთხის წარმომადგენელი ცხრა ძვირფას სამაჯურს მიართმევს მზეთამზეს და მარცხენა მკლავზე ჩამოაცვამს.

ქორწილის მხიარულება ქუხილმა დაარღვია, ჩირაღდნები ჩაქრა, ღამე უფრო მოიქუფრა. მექორწილეებს გიჟური ხარხარით გადაუქროლა ვარსკვლავჩადრიანმა სპარსელმა ქალმა. ცხრა კოტი კივილით იკლებს იქაურობას. კოშკებზე ავის შომასწავებლად დაიქუხეს ზარებმა. მეფემ შენიშნა გაბზარული ჯვარი და ნახევარმთვარე. შემოდის დაჭრილი მწყემსი და მეფეს აცნობს მტრის შემოსევას. იწყება ბრძოლა. სპარსთა ლაშქარმა დაარბია სასახლე, თითქმის ყველა მისი დამცველი გაელიტა. მხოლოდ ჭაბუკი ჯვართა მცველი ებრძვის გარშემორტყმულ მტერს, მაგრამ მასაც ჯადოსანი გაიტაცებს.

გულშემოყრილი მზეთამზე აივნის ბოლოში წევს და სამაჯურებიანი მკლავი ულონოდ გადმოუვიდია. სპარსელები ძარცვავენ სასახლეს, მზეთამზეს კი სამაჯურებიან მკლავს მოკვეთენ და თან წაიღებენ.

დაჭრილთა კვნესა, ქალების გოდება. გაბზარული ჯვარი მზეთამ-

ზის სხეულზე ეცემა. ქალწული გონს მოვა და მალა აიტაცებს ჯვარს.

II მოქმედება. სპარსელებმა ცეცხლში გაახვიეს სოფლები და ქალაქები. თავისი ჩადრით მოჰქრის ჯადოსანი და თან მოჰყავს გაკოჭილი ჯვართა მცველი. ჯადოსანმა საბელი შეხსნა ჭაბუკს და სიყვარული სთხოვა. ჯვართა მცველი უარზეა. გაკაპასებულმა ჯადოსანმა ჯუჯებს მოუხმო, აწამებინა ჭაბუკი, რომელიც ბოლოს ხეზე მიაბა და გაუჩინარდა. მოფრინდა ცხრა ჭოტი. უფლისწულმა მათ შველა სთხოვა. ჭოტები დაკორტნიან თოკებს და გაანთავისუფლებენ ტყვეს. ამ დროს გამოჩნდება სპარსელი უფლისწული ჯართა და ქარავენით. ჯვართა მცველი ხის ფულუროში შეიძვრება და დაიშალება. ამავე ხის ირგვლივ გამართავენ სპარსელი უფლისწულის კარავს.

სპარსელი მზეთამზის სიყვარულს შეუპყრია და მხოლოდ მისი მოპოვება სურს, მაგრამ თვით ჯადოსანიც ვერ ახერხებს მისი გულის მოგებას.

მეომრებს შემოაქვთ ნადავლი, რომელშიც მზეთამზის მკლავიც ურევია. სპარსელი უფლისწული იცნობს მკლავს და ბრძანებს მისი პატრონის სასწრაფოდ შოგვრას. ამ დროს ისმის ჯვართა მცველის ყვირილი, იგი ფულუროდან ამოხტება და დაეკონება საცოლის მკლავს. ჭაბუკს შეიპყრობენ და კარვიდან გაათრევენ.

III მოქმედება. მეფე მტერთა შიშის დანგრეული სასახლე. ცხრა დობილს მოჰყავს ცალხელა მზეთამზე. ცხრა ჭოტი ნანგრევებთან აიტაცებს ხატს, მალა შემოდგამს და გაუჩინარდება.

ხატი დამწვარია, გადაარჩენილა მხოლოდ წმინდა ნინოს ხელი ვაზის ჯვრითურთ. საოცრებით გაკვირვებული ქალები ხატთან ლოცულობენ. უცებ ხატი დაიშალა, დარჩა მხოლოდ მკლავი და მზეთამზეს გამოება. ამ დროს შემოდის სპარსელები და მოითხოვენ, რომ მზეთამზე სპარსელ უფლისწულს ეახლოს. ისინი გაოცდებიან, როცა ქალწულს უვნებელს ნახავენ. მზეთამზე მოსასხამში დამალავს ხანჯალს და გასწევს შურის საძიებლად.

IV მოქმედება. უფლისწული აღტაცებით შეხვდა მზეთამზეს; ქალწულმა ხანჯალი იშიშვლა, მაგრამ ჯადოსანმა შეუშალა ხელი. მზეთამზე შეიპყრეს და ხანჯალი წაართვეს. უფლისწული გაოცებულია, მაგრამ, რადგან მომხდარა საოცრება და მზეთამზეს მის მოსაკლავად გამობმია მკლავი, თანახმაა თავი გასწიროს. იგი საყუ-

თარ იატაგანს აწვდის მზეთამზეს და სთხოვს — დამკარიო. ქალმა მართლაც აღმართა იარალიანი ხელი, მაგრამ შეეცოდა ახალგაზრდა, ლამაზი, მისი სიყვარულით რეტდასხმული უფლისწული და იატაგანი გაუვარდა.

უფლისწული სიხარულმა აიტაცა, მაშასადამე, მასაც ვუყვარვარო და გულში ჩაიხუტა ქალწული. მზეთამზე დანებდა. მარჯანიშვილი წერს: „ყველაფერი დავიწყებულა: სისხლიც, ომიც, სიკვდილიც და აღარავინაა ამ ქვეყნად, მათ გარდა...“

უცებ მზეთამზეს გამოეცხადა ჭვართა მცველის ნაწამები სახე. ამ დროს ცხრა კოტი ფხრეწს კარავს. შემოდის ქართველთა სარდალი, მზეთამზე აეფარება სპარსულ უფლისწულს, მაგრამ სარდალი მას გვერდზე გასწევს და ხანკლით განგმირავს უფლისწულს. მზეთამზე მოკლულს გვანზე დაემხობა.

ცხრა კოტი ჯადოსანს მოათრევს, ხის ქვეშ მიაგდებს და კორტნის. როგორც კი შესვამენ მის სისხლს, მაშინვე ეხსნებათ ჯადო და ისევ სამეფოს ცხრა კუთხის წარმომადგენელ გოლიათებად იქცევიან. შუკლეგ გოლიათები მრისხანედ მიდიან მზეთამზესთან წმინდა ნანოს ჯვარს გამოსართმევად, მაგრამ ჭვართან ერთად მკლავიც შორდება ქალწულის სხეულს. გოლიათები ჭვარს აღმართავენ და სალაშქროდ გაემართებიან.

ღაჟეა. ხანძარი ბობოქრობს სოფლებში... მზეთამზე ზის სპარსული უფლისწულის გვამთან, იქვე გდია მისი მოჭრილი მკლავიც.

ასეთია თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული „მზეთა მზის“ მოკლე შინაარსი, რომელიც საგრძნობლად განსხვავდება თ. ვახვახიშვილის მონაყოლისაგან (ჯერ თვით ლეგენდის, ხოლო შემდეგ ლიბრეტოს საბოლოო ვარიანტის სახით)⁹. ამ მონაყოლის მიხედვით, მზეთამზის საქმროს თენგიზი ჰქვია, შემოსეულ მტერთა ქვეყნის მმართველს — თემური, ჯადოსანს — ფატმანი და ა. შ. საქმე ის არის, რომ თვით თ. ვახვახიშვილის მტკიცებით, ლიბრეტო მრავალჯერ შეეცვლილა და დაზუსტებულია როგორც დადგამამდე, ისე დადგმის პროცესშიც. ე. ი. არსებობდა ლიბრეტოს რამდენიმე ვარიანტი.

⁹ თამარ ვახვახიშვილი, კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი, გვ. გვ. 13-14; 34-44.

პირველი მათგანი დაიწერა 1923 წლის 12 აგვისტომდე. კოტეს სწორედ ამ დღეს გადაუცია თ. ვახვახიშვილისთვის (როგორც ამ პანტომიმის მუსიკის მომავალი ავტორისთვის) ლიბრეტოს გადაბეჭდილი ცალი. „მზეთამზე“ რუსთაველის სახელობის თეატრის რეპერტუარში შეუტანიათ იმავე წლის 24 სექტემბერს, რეპეტიცია კი დაწყებულა სამი დღის შემდეგ. უფრო სწორად, 27 სექტემბერს მარჯანიშვილმა სტუდიელებს გააცნო ლიბრეტო, წინასწარი საუბარი ჩაატარა მათთან და პირველი მოქმედების როლებიც გაანაწილა. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ ხანგრძლივად შეწყდა პანტომიმაზე მუშაობა თეატრში და განახლდა 1925 წლის 1 ოქტომბერს. „მზეთამზის“ პრემიერა შედგა 1926 წლის 11 მარტს (თ. ვახვახიშვილის მონაყოლი ვარიანტით), მაგრამ მას არ დასწრებია არც მარჯანიშვილი (ავადმყოფობის გამო) და არც თ. ვახვახიშვილი, რომელიც ამ დროს საზღვარგარეთ იმყოფებოდა. პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა.

აღსანიშნავია, რომ მარჯანიშვილმა ლიბრეტოს ე. წ. შავი ეგზემპლარი თბილისში წინასწარ გააცნო ავტორიტეტულ კომისიას. ხოლო მანამდე ბორჯომში წაუკითხა ვანო სარაჯიშვილსა და ლალო სვიმონიშვილს. ამასთან დაკავშირებით, თ. ვახვახიშვილი მოგვითხრობს: მარჯანიშვილმა „სტუმრებს შესთავაზა, თუ გინდათ, პანტომიმის ორ აქტს მოგასმენინებთო. რა მექნა, როიალს მივუჯექი, მარჯანიშვილი სტუმრებს სიუჟეტს უხსნის, მე კი ვუკრავ. სვიმონიშვილი ცალი ყურით გვისმენდა, სამაგიეროდ, ვანო მთლად წამოენთო. ყველაფერი მოსწონდა: სიუჟეტის თვითმყოფალობა, მოძრაობაც, პათოსიც, რომელიც მაშინვე შეიგრძნო მუსიკაში.

— შესანიშნავია, — თქვა ვანომ, — ყველა თქვენი გვირი. ბატონო კოტე, საუკუნეთა მანძილზე ცოცხლობს ხალხის ხსოვნაში. გემუდარებით, თუ ცოცხალი დავრჩი (ვანო მაშინ ავადმყოფობდა — გ. ბ.), მეც მათამაშოთ, თუნდაც ერთხელ. ამ პანტომიმაში. მაგრამ თენგაზი კი არა, თემურ-სპარსი, ღმერთმანი, არ გავაფუჭებ.

— რა თქმა უნდა, გათამაშებთ, — უთხრა მარჯანიშვილმა და ხელი გაუწოდა.

ვანოც ბავშვივით გადაეხვია და გადაკოცნა¹⁰.

¹⁰ თამარ ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან, გვ. 34.

ყველა, ვისაც კი განუხილავს „მზეთაშზე“, აცხადებს, რომ მარჯანიშვილმა იგი შექმნა ხალხური ლეგენდის მიხედვით. ასეთ ლეგენდას ვერ მივაკელივ. საეჭვოდ მიმაჩნია, რომ კოტე მთლიანად გაყოლოდა რომელიმე ლეგენდის სიუჟეტს. ლიბრეტოში მართლაც არის ნაცნობი ზღაპრული ელემენტები, მაგრამ, ჩემი აზრით, ისინი უმთავრესად თვით ავტორის შექმნილია და დატულია მხოლოდ ხალხური ზღაპრის ფორმად.

„მზეთაშზე“ საინტერესო ნაწარმოებია არა მარტო იმიტომ. რომ პირველი ქართული პანტომიმის ლიბრეტოა, არამედ თავისი თემატიკითა და მიზანდასახულობით.

ავტორმა ლიბრეტოში გააცოცხლა საქართველოს გმირული წარსული, მხატვრულად აგვიწერა ეროვნული ზნე-ჩვეულებანი, დაგვახატა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებთა მეგობრობა და ერთსულოვნება მტერთან ბრძოლაში, რაც გამარჯვების საწინდარია. პანტომიმში შექმნილია საოცარი ზღაპრული სამყარო. მარადიული ბრძოლა კეთილსა და ბოროტს შორის, რომელშიც სიკეთე ზეიმობს ბოროტებაზე გამარჯვებას. ლიბრეტოში მოხდენილად და ორიგინალურადაა ჩართული ქორწილისა და ბრძოლის სცენები, ქართული ხალხური ცეკვები და სიმღერები, ქალთა მოთქმა, ლოცვა. სპარსული ცეკვები.

„მზეთაშის“ ვახვახიშვილისეული ვარიანტიც კი, რომელიც შედარებით გამარტივებულია, ადვილად დასადგმელი არ იყო. მაგრამ სპექტაკლის მნახველთა და თეატრმცოდნეთა მოსაზრებებს თუ დავეყრდნობით, იგი დიდი ოსტატობით განხორციელებულა და საყოველთაო მოწონება დაუმსახურებია.

„მზეთაშზე“ იყო მარჯანიშვილის უკანასკნელი სპექტაკლი რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე. მის შექმნაში მარჯანიშვილთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს ალ. ახმეტელმა, ვ. ვედროვიჩ-ელენტმა (მარჯანიშვილის ასისტენტი), მხატვარმა ლ. გუღიაშვილმა, კოსტიუმების მხატვარმა დ. შვეარდნაძემ და სხვებმა.

თ. ვახვახიშვილის აზრით, „პანტომიმა „მზეთაშზემ“... დიდწიშვინელოვანი როლი შეასრულა ქართული თეატრის სტილისა და შემოქმედებითა მეთოდის ფორმირების საქმეში. პანტომიმაზე ხანგრძლივმა მუშაობამ ახალგაზრდა შემსრულებლებს განუვითარა და განუმტკიცა ის თვისებები, რომლებითაც გამოირჩევა ქართველი

მსახობი: რიტმის საზუსტე. მსუბუქი და პლასტიკური მოძრაობა, რომანტიკული განწყობილება, პეროიკული პათოსი¹¹...

აქ არ შევეუდგები პანტომიმის მოქმედ გმირთა დახასიათებას, რადგან ამაზე უკვე მქონდა საუბარი კინოსცენარ „როსტევან და ქეთევანთან“ დაკავშირებით. როგორც ჩანს, მარჯანიშვილმა გარკვეული ცვლილებებით კინოსცენარშიც გამოიყენა „მზეთაშის“ მოტივები და მთელი რიგი ადგილები; კერძოდ — მზეთაშისა (კინოსცენარში ქეთევანის) და სპარსელი უფლისწულის, თენგიზისა (კინოსცენარში როსტევანის) და ჯადოსნის ურთიერთდამოკიდებულება და სხვა.

უნდა ითქვას, რომ მუზეუმში დაცული „მზეთაშის“ ვარიანტი გაცილებით ფანტასტიკურია და სცენაზე განსახორციელებლად მეტად რთული. ამიტომ მარჯანიშვილს საბოლოოდ ის ვარიანტი აურჩევია, რომელიც თ. ვახვახიშვილსა აქვს აღწერილი თავის ზემოხსენებულ მოგონებაში.

„ხ ა ნ ძ ა რ ი“

„ხანძარი“ კ. მარჯანიშვილის უკანასკნელი პანტომიმაა, რომლის ლიბრეტოც 1929 წელს დაიწერა მწევანე კონცხზე და 1930 წელს დაიდგა ქუთაისის თეატრში. მარჯანიშვილის ხელნაწერი არ შენახულა. თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახალმწიფო მუზეუმში ინახება ლიბრეტოს მხოლოდ ანოტირებული შინაარსი (სტამბური წესით დაბეჭდილი ერთ გვერდზე) ალბათ პროგრამისთვის¹². მთელი გვერდი მომყავს უცვლელად:

„თ. ვ ა ხ ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი

პანტომიმა

ხ ა ნ ძ ა რ ი

ლი ბ რ ე ტ ო

1 მოქმედება გლეხის ოჯახი ახმაურებულია: დიდი მზადებაა ქორწილისათვის. მოწვეულნი არიან მეზობელი ქალები და ვაჟები. ფუსფუსობენ. სუფრას

¹¹ თ ა მ ა რ ვ ა ხ ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, თერთმეტი წელი..., გვ. 83.

¹² თქმსა, მარჯანიშვილის არქივი, № 8600.

შლიან, პერს აცხოვენ, ხორაგი შემოაქვთ. ელოდებიან მეფე-პატარ-
ძალს. აი, მახარობელიც მოვიდა. მკლავი აუკრეს ბაღდადით... ცელ-
ქობენ ქალები და ვაჟები. აგერ მეფე-პატარძალიც!

იწყება ზეიმი მილოცვებით, სიმღერით და ცეკვით. უეცრივ მოდის სა-
შინელი ამბავი: გლეხის ოჯახის წევრი, რომელიც საქონელს მწყემსავ-
და, მემამულე-ბატონმა თავგატეხილი გამოისტუმრა. შემოჰყავთ დაჭრი-
ლი მწყემსი.

ზეიმი იშლება.

შემოდის თავადის ქალი, რომელსაც თან ამაღა მოჰყვება. გლეხის ოჯახ-
ში უბედურება დატრიალდა: ახლად დაქორწინებულ ახალგაზრდა გლეხს
ჟინიანი „კნენინა“ მოიტაცებს და თან წაიყვანს.

2 მოქმედება თავადის სასახლე. შემოათრევენ მოტაცებულ გლეხს. ჟინიანი
„კნენინა“ თავის ველურ გრძნობათა დასაკმაყოფილებლად ყოველნაირ
ხრიკს მიმართავს: ღვინოსა და საქმელს შესთავაზებს და, ბოლოს, ცეკ-
ვით და ტანის რხევით სურს მოხიბლოს.

მაგრამ ახალგაზრდა გლეხი ზიზღით უარყოფს „კნენინას“ და ბრახმო-
რეული გაშმაგებით მივარდება თავის ქალბატონს: ხელებით აღრჩობს,
ქალბატონის ძახილზე შემოცვივიან მსახურნი და მხლებელნი.

3 მოქმედება კიდე გლეხის ოჯახის ეზო. საშინელი დუმილი და წუხილი მომ-
ხდარ ამბის გამო.

მოთმინების ფილა აღვისო... პატარძლის წიხაღადებით. ქალები და ვა-
ჟები ანთებულა ჩირაღდნებით, მიემართებიან მტარვალ-მებატონის
სახლის დასაწვავად. ცეცხლის ალით შეიღებება არემარე. განთავისუფ-
ლებულ გლეხს შემოიყვანენ და საერთო როკვით და ზეიმით ხარობენ
გამარჯვებული გლეხები.“

როგორც ვხედავთ, „ხანძარი“ ძალიან ჰგავს „მზეთამზეს“. მუსიკა
დაწერა ისევე თ. ვახვახიშვილმა, დადგმა დაეკისრა დ. მაჭა-
ვარიანს, ხოლო მხატვრობა — ელ. ახვლედიანს.

თ. ვახვახიშვილი მოგვითხრობს: „...აქერ რეპეტეციები არ დაგ-
ვიწყია. მეტწილად პლაჟზე ვართ. მაგრამ მარჯანიშვილი უსაქმოდ
ვერ ძლებს და დილდილობით, ბანაობის შემდეგ, ჩემთან ერთად
მუშაობს ახალ პანტომიმაზე. ესეც „მზეთამზეა“, მაგრამ სხვა სიუჟე-
ტისა. აქჯერად მზეთამზე სოფლის გოგოა, რომელიც სათავეში ჩა-
უდგება გლეხთა აჯანყებას სასტიკი მემამულის წინააღმდეგ. სიუჟე-
ტი ბევრად ეხმიანება ძველ პანტომიმას: ქორწილი, კნენინას სისას-
ტიკე, ნეფის გათოკვა, ამბოხება. ჩვენ ძველ მუსიკას ვიყენებთ, მაგ-
რამ, რა თქმა უნდა, ახალიც ბევრი იქნება. პანტომიმაზე იმუშავენს
დავით მაჭავარიანი“¹³.

¹³ თამარ ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი... გვ. 109.

ახლა დ. მაჭავარიანის მოგონებას გავეცნოთ: «Константин Александрович дал указание избегать классические приемы балета и чтоб не было объяснений мимикой и жестикуляцией... Впервые элементы пешня (гости на свадьбе без слов пели «Мравалжамшер» стоя с поднятыми рогами в руках) был введен в пантомиме-балете «Хандзарии», что было отмечено прессой... В балет-пантомиму «Хандзарии» были включены народные обычаи, обряды, были показаны грузинская свадьба во всей ее красе, танцы. Об этом почему-то совершенно забыто. А ведь это осуществлялось под руководством К. А. Марджанишвили, который хотел воссоздать на сцене традиции многовековой культуры танца грузинского народа».¹⁴

თუკი „ხანძარი“ ჰგავდა „მზეთაშვეს“ და მუსიკაც ძირითადადში ძველი იყო. რაღამ გამოიწვია მისი ხელახალი მოშადება და დაღგმა?

მაზეზი და აუცილებლობა მრავალი იყო, რომელშიც უკანასკნელ როლს როლი თამაშობდა რეპერტუარის სიღარიბე. ამასთან, მარჯანიშვილს აინტერესებდა მწვევე სოციალური ხასიათის ნაწარმოების შექმნა და დაღგმა, რომელიც თავისი თემატიკით მიესადაგებოდა თანამედროვეობის მოთხოვნებს. გარდა ამისა, მარჯანიშვილს უნდოდა პანტომიმის, როგორც ქანრის დამკვიდრება ქართულ სცენაზე და, ბოლოს, ქართული პანტომიმის თეატრის შექმნა. „ხანძარი“ სწორედ ამ თვალსაზრისით იყო საინტერესო და წარმოადგენდა მარჯანიშვილის ფიქრთა ჯაჭვის ერთ-ერთ პირველ რგოლს.

თავიდანვე გათვალისწინებული არ ყოფილა, რომ ახალი პანტომიმისთვის სახელიც ახალი ეწოდებინათ. მას რეპეტიციების დროსაც კი „მზეთაშვე“ ზქმევია და ბოლო სტადიაშილა მოუხნათლავთ „ხანძარად“. ამ მოსაზრებას აღასტურებს დ. მაჭავარიანისა და არჩ. ჩხარტიშვილის ჩანაწერები სარეპეტიციო დღიურში, სადაც „ხანძარი“ „მზეთაშვედა“ მოხსენიებული¹⁵.

ე. გუგუშვილის აზრით, აღნიშნულ „პანტომიმას თეატრის ცხოვრებაში არსებითი ცვლილებები არ მოუხდენია. არც რეჟისურაში უტყვამს ახალი სიტყვა“¹⁶. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლს დიდი

¹⁴ Котэ Марджанишвили, Творческое наследие, 1966, стр. 352.

¹⁵ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმ. მემკვიდრ., ტ. I, 1972, გვ. 353-357.

¹⁶ ეთერ გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, 1972, გვ. 480.

წარმატება ჰქონია როგორც საქართველოში, ასევე ხარკოვსა და მოსკოვში — აღნიშნავდნენ თ. ვახვახიშვილი და დ. მაჭავარიანი. ამაზე მიუთითებს მაშინდელი, პრესაც.

„მზეთამზესთან“ და „ხანძართან“ (აგრეთვე, მარჯანიშვილისეულ „ცხვრის წყაროსთან“) დაკავშირებით, ოთ. ეგაძემ 1961 წელს ჩაატარა მეტად საგულისხმო დაკვირვებანი და საინტერესო მოსაზრებებიც გამოთქვა.

კერძოდ, მან მხარი დაუჭირა დ. მაჭავარიანის აზრს, რომ „ხანძარი“ იყო პირველი ქართული ბალეტი-პანტომიმა, ქათული მუსიკით. საქართველოს ცხოვრების სიუჟეტითა და მთლიანად ქართული ხალხური საცეკვაო ფოლკლორით. მეტიც, ოთ. ეგაძის აზრით, მარჯანიშვილი „ფიქრობდა შეექმნა ახალი სახის საბალეტო სპექტაკლი, რომელიც სათავეს დაუდებდა პირველ ქართულ კლასიკურ ბალეტს, თავისუფალს შტამპებისაგან და მანერულობისაგან. ამ დიდ მისიას ფრთა შეასხა ვახტანგ ჭაბუკიანმა“¹⁷.

ამავე დროს, ოთ. ეგაძე ამტკიცებს „ხანძრის“ უპირატესობას „მზეთამზესთან“ შედარებით და სამართლიანად ასყენის: „...ამ სპექტაკლში („ხანძარი“ — გ. ბ.) იყო სწორედ ის, რაც „მზეთამზეს“ აკლდა, — დიდი სოციალური ელერადობა, ადამიანის ტრაგედიის ფართო განზოგადება, ერთის სეველის ერის ფიქრად გადაქცევა, ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლაში ყველას ბედნიერების მოძებნა“...¹⁸

მთავარი კი ის არის, რომ ოთ. ეგაძის აზრით, ქართული ეროვნული კლასიკური ბალეტის საძირკვლის ამოყვანაში დიდი წილი უდევთ როგორც „მზეთამზესა“ და „ხანძარს“, ასევე კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის ქორეოგრაფიული მიზანსცენებით გამოღობულ მრავალ სპექტაკლს.

სტატიის „მზეთამზე“ და „მზეჭაბუკი“ ოთ. ეგაძე ვ. ჭაბუკიანისეული „მთების გულის“ (იგივე „მზეჭაბუკი“) დადგმასთან დაკავშირებით, აყენებს საკითხს: „...სადა დევს ასეთი გმირულ-ჰეროიკული საბალეტო სპექტაკლის სათავე ჭაბუკიანის შემოქმედებაში, რამ მისცა რწმენა, — შეექმნა ისეთი ფუძემდებლური ნაწარმოები, როგორც „მთების გული“ და „ლაურენსიაა.“ და თავადვე უპასუ-

¹⁷ ოთარ ეგაძე, ხალხის რევოლუციური ბრძოლის ამსახველი ორი სპექტაკლი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1961, № 3, გვ. 92.

¹⁸ ოთარ ეგაძე, „მზეთამზე“ და „მზეჭაბუკი“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1961, № 2, გვ. 91.

ხებს: „ჩვენის აზრით, ყოველივე ამის საწყისი ქართული თეატრია, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შთამაგონებელი შემოქმედებაა, მარჯანიშვილისეული ფუძემდებლური „ფუნტე ოვეხუნა“ და ფრიად საინტერესო ქორეოგრაფიული „ნზეთამზე“ და „ხანძარი“ არის. სწორედ მათში უნდა ვეძიოთ ჭაბუკიანის „მთების გულის“ სათავე“¹⁹. და ცოტა ქვემოთ: „მარჯანიშვილის „მზეთამზე“ და ჭაბუკიანის „მზეჭაბუკი“ „ხანძარმა“ შეაუღლა“.

თუ ამ აზრს გავიზიარებთ, მაშინ ნათელი გახდება კ. მარჯანიშვილის პანტომიმების მნიშვნელობა არა მარტო ქართული თეატრისთვის, საერთოდ, არამედ ქართული კლასიკური ბალეტისთვისაც, კერძოდ. ამრიგად, კ. მარჯანიშვილის პანტომიმები „მზეთამზე“ და „ხანძარი“ განსაკუთრებული მოვლენაა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში და მეტი დაფასების ღირსი, ვინემ აქამდე რგებია.

კ. მარჯანიშვილი გარდაცვალების წინა დღეებშიც შთამაგონებლად ლაპარაკობდა პანტომიმის მომავალ წინსვლა-განვითარებაზე, ზრუნავდა მის დამკვიდრებაზე. 1933 წლის 26 მარტს მას უთქვამს თ. ვახვახიშვილისთვის: „მაშ ასე. „დონ კარლოსს“ და „ლაკურას“ გამოვუშვებ და მაშინვე დავბრუნდები ჩამოვალ და ჩვენებურად ჩავეუძღვით სამუშაოს — ამდენი რამ გვაქვს გასაკეთებელი. შეიძლება შენი ბალეტიდან პ ა ნ ტ ო მ ი მ ა ც გავაკეთო... პ ი რ ვ ე ლ პ ა ნ ტ ო მ ი მ ი ს თ ე ა ტ რ ს გავხსნი, რა თქმა უნდა, ს ა ქ ა რ თ ვ ე ლ ო შ ი, ახალგაზრდების ძალებით“²⁰. (ხაზი ჩემია — გ. ბ.).

„დონ კარლოსის“ რეპეტიციების დროს კი დიდ რეჟისორს ასე მიუმართავს ნ. გ. ალექსანდროვასთვის: „უთხარით თქვენს ქმარს, რომ აუცილებლად დაწეროს დიდი პანტომიმა-სპექტაკლი. მე მას დავედგამ“²¹.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილი აპირებდა ისეთი შედეგის დადგმასაც, როგორცაა რ. გლიერის „წითელი ყაყაჩო“.

და, რომ დაცლოდა, ვინ იცის, რა თვალშეუდგამ სიმაღლემდე ააყვანდა პანტომიმას, რა სიამოვნებას მოუტანდა მაყურებელს, როგორ წასწევდა წინ ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას.

¹⁹ ოთარ ეგაძე, „მზეთამზე“ და „მზეჭაბუკი“, გვ. 91.

²⁰ თამარ ვახვახიშვილი, თერთმეტი წელი..., გვ. 154.

²¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. 1, 1972, გვ. 384.

კობე მარჯანიშვილი და ქართული დრამატურგიის საკითხები

I. თეატრის დრამატურგია

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ კობე მარჯანიშვილის თეატრალური და კინომოდერნიზაციის დასაწყისი საქართველოში მეტად რთულ პერიოდს დაემთხვა. უკვე სახელმწიფო-ვექილი რეჟისორის ჩამოსვლისას (1922 წლის 6 სექტემბერი) საბჭოთა საქართველო სულ რაღაც წელიწად-ნახევრისა იყო; საერთოდ, 20-იანი წლები კი ცნობილია, როგორც მძაფრი იდეოლოგიური ბრძოლის ეპოქა, როდესაც საფუძველი ეყრებოდა თვისებრივად ახალ — საბჭოთა სახელმწიფოს და მის შესაბამის ახალ ხელოვნებას. დიდმნიშვნელოვანი პოლიტიკური და ეკონომიური ძვრების კვალდაკვალ, შესაქმნელი და დასამკვიდრებელი იყო სოციალისტური კულტურაც. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ბევრი რამ მოითხოვდა პრაქტიკულ გადაწყვეტას, დაზუსტებას, დაწმენდას. მენშევიკთა უბადრუეი ბატონობის დროს დაკნინებული დიდი კულტურა ფეხზე იყო დასაყენებელი, აღსადგენი და განვითარების ახალ საფეხურზე ასაყვანი.

ბოლშევიკური პარტიის გარშემო შემოკრებილი საბჭოთა ხალხი 1921-1925 წლებში რთულ საეთრაშორისო და საშინაო ვითარებაში იბრძოდა სახალხო მეურნეობის აღსადგენად, სახავდა სოციალიზმის წინსვლის გზებს ჩვენს ქვეყანაში. მართალია, საბჭოეთის მიწა-წყლიდან უკვე განდევნილი იყო ინტერვენტთა და თეთრგვარდიელთა ბანდები. მაგრამ მსოფლიო ბურჟუაზია არ ცხრებოდა. რკ(ბ) X ყრილობაზე (1921 წლის მარტი) ვ.ი. ლენინი ასე აღნიშნავდა რეალურ ვითარებას:

«Россия из войны вышла в таком положении, что ее состояние больше всего похоже на состояние человека, которого избил до полусмерти: семь лет колотили ее, и тут, дай бог, с костылями двигаться! Вот мы в каком положении!»¹

¹ Десятый съезд РКП(б). Стенографический отчет, М., 1963, стр. 411. Цит. по кн.: История советского драматического театра в шести томах, т. 2, М., «Наука», 1966 г., стр. 6.

ახალი შემოსევის საფრთხე კვლავ არსებობდა. სახალხო მეურნეობა გაჩანაგებული იყო, ხალხი შინაშეობდა, მუშათა კლასი სოფლად მიეშურებოდა. იქსაკსებოდა და დეკლასირების გზას ადგა. საბჭოეთისადმი მტრულად განწყობილი ელემენტები პროლეტარული დიქტატურის დამხობის იმედს არ კარგავდნენ. ამიტომ ისანი ყოველი ღონისძიებით ცდილობდნენ მუშათა კლასისა და გლეხობის გადაკიდებას ერთმანეთზე. ეკონომიური სირთულეები კიდევ უფრო გააწვავა პოლიტიკურმა სიძნელეებმა, სამხედრო კომუნისმის პოლიტიკა აღარ შეესაბამებოდა შექმნილ პირობებს, გლეხები უკმაყოფილონი იყვნენ სასურსათო გაწერით, კულაკებმა გააჩაღეს ბრძოლა საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. ამბოხებამ იფეთქა კონშტაუტის მეზღვაურთა შორისაც; თავი იჩინა შინაპარტიულმა არეულობამაც — ტროცკი და მისი თანამაზრეები ფრაქციულ ბრძოლას იწყებდნენ, შეიქმნა მრავალი ოპოზიციური ჯგუფი, მომწიფდა შინაგანი პოლიტიკური კრიზისი.

ასეთ ვითარებაში საჭირო იყო ქმედითი ღონისძიებების გატარება და პარტიის X ყრილობამ გადაწყვიტა სასურსათო გაწერა შეეცვალა სასურსათო გადასახადით, ე. ი. საბჭოთა ქვეყანა სამხედრო კომუნისმიდან ახალ ეკონომიურ პოლიტიკაზე გადაეყვანა. მართალია, ნები ერთგვარ უკანდახევას იწვევდა (ცხადია, დროებითს), მაგრამ სავსებით სწორ პოლიტიკურ ნაბიჯს წარმოადგენდა, რადგან „იგი ნავარაუდები იყო პროლეტარიატისა და გლეხობის კავშირის განმტკიცებისათვის, პროლეტარიატის დიქტატურის განმტკიცებისათვის, ქვეყნის განვითარებისათვის სოციალისტური მიმართულებით, გარკვეულ ფარგლებში კაპიტალიზმის დაშვებისათვის იმ პირობით, რომ სახალხო მეურნეობის მბრძანებელი მწვერვალები პროლეტარული სახელმწიფოს ხელში დარჩებოდა, კაპიტალისტურ ელემენტებთან სოციალისტური ელემენტების ბრძოლისათვის, სოციალისტური ელემენტების გამარჯვებისათვის, ექსპლოატატორული კლასების მოსპობისათვის, სსრ კავშირში სოციალიზმის აშენებისათვის“².

პარტიის X ყრილობამ უარყო ფრაქციულობა, გაატარა ღონისძიებები პარტიის ერთიან მონოლითად გადაქცევისათვის და დასახა კაპიტალიზმიდან სოციალიზმზე გადასვლის გზები.

² საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორია, გვ. 459.

უკვე მომდევნო — 1922 წელს საკითხი „ვინ — ვის“ (კაპიტალიზმი თუ სოციალიზმი) სოციალიზმის გამარჯვებით აღინიშნა.

მაგრამ გაჩნდა კადრების უკმარისობა, ადამიანები ყველა ფრონტზე იყვნენ საჭირო; ასევე, აუცილებელი გახდა მათი გეგმაზომიერი განაწილება. ფრაქციულობას მაინც არ მოელო ბოლო, თუმცა იგი არალეგალურად მიმდინარეობდა. სკკპ ისტორიაში ვკითხულობთ: „ქვეყნის შიგნით გამოცოცხლდა კადეტების, ესერების, მენშევიკების, ბურჟუაზიული ნაციონალისტების საქმიანობა. ისინი ჩასჩურჩულებდნენ მშრომელთ, საკითხი „ვინ — ვის“ კაპიტალიზმის სასარგებლოდ გადაწყდება, საბჭოთა ხელისუფლება ბურჟუაზიულ დემოკრატიადა გადაგვარდებოა“³.

პარტია განაგრძობდა ბრძოლას ქვეყნისა და ხალხის კეთილდღეობისათვის. ახალი ეკონომიური პოლიტიკის შედეგად, უკვე 1922 წლის ბოლოსათვის გაუმჯობესდა მუშათა და გლეხთა მატერიალური მდგომარეობა, ახალი გამარჯვებები აღინიშნა ქვეყნის პოლიტიკურ მდგომარეობაში, განადგურდა კულაკური ბანდების დიდი ნაწილი, შორეული აღმოსავლეთი განთავისუფლდა იაპონელი ინტერვენტებისაგან. საბჭოთა რუსეთი ცდილობდა ურთიერთობის ნორმალიზაციას კაპიტალისტურ ქვეყნებთან, ესწრაფოდა მათთან ეკონომიურ თანამშრომლობას, თუმცა დიდ წინააღმდეგობებს აწყდებოდა ამ მხრივ.

1922 წელი აღინიშნა აგრეთვე ორი დიდი მოვლენით: ქვეყანამ იზეიმა დიდი ოქტომბრის მეხუთე წლისთავი და დეკემბერში შეიქმნა სსრ კავშირი. ნეპურის რუსეთი იქცა სოციალისტური რუსეთის საძირკველად. მომზადდა პირობები სოციალისტური საზოგადოების ასაშენებლად.

პარტიის XII ყრილობამ დასახა გზები ველიკორუსული შოვინიზმისა და ადგილობრივი ნაციონალიზმის წინააღმდეგ საბრძოლველად, რომელიც განსაკუთრებით მკვეთრად გამოვლინდა საქართველოში. „ყრილობამ გადაჭრით დაგმო ქართველი უკლონისტები“⁴.

ვ. ი. ლენინის გარდაცვალებამ ახალი საფრთხე შექმნა შინაპარტიულ ბრძოლაში, მაგრამ გარდაუვალი იყო ანტიპარტიული ბლო-

³ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორია, გვ. 473.

⁴ იქვე, გვ. 509-510.

კებისა და დაჯგუფებების კრაზი. პარტიის XIV ყრილობამ ძირითად ამოცანად დასახა ლენინური კურსით ებრძოლა სოციალისტური მშენებლობის გასამარჯვებლად.

კულტურულმა რევოლუციამ, ქვეყნის ინდუსტრიალიზაციამ და სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციამ შექმნეს პირობები მთელი ფრონტით გაშლილიყო ბრძოლა სოციალიზმისათვის. დადგა დიადი გარდატეხის წელი — 1929; ამ წელს XVI პარტიულმა კონფერენციამ მიიღო სახალხო მეურნეობის განვითარების პირველი ხუთწლიანი გეგმა. საბჭოთა ქვეყანამ მალე მოიპოვა საერთაშორისო აღიარება და ავტორიტეტი. მასთან დიპლომატიური ურთიერთობა დაამყარა დასავლეთ ევროპის, ამერიკისა და აზიის მრავალმა ქვეყანამ.

ეს პერიოდი საქართველოშიც აღინიშნა მწვავე ბრძოლებით. ამიერკავკასიის რესპუბლიკებს არ შეეძლოთ საკუთარი ძალებით აღედგინათ სახალხო მეურნეობა და განემტკიცებინათ სამხედრო უშიშროება. ამიტომ 1922 წელს შეიქმნა ა/კავკასიის რესპუბლიკების ფედერაცია. მომდევნო წელს ნების პერიოდის პირველი შედეგები შეაჯამა საქართველოს კომპარტიის II ყრილობამ. მაგრამ ანტისაბჭოთა პარტიები (მენშევიკები, ნაციონალ-დემოკრატები, სოციალისტ-ფედერალისტები და სხვა), უცხოელი იმპერიალისტების აქტიური დახმარებით, ემზადებოდნენ აჯანყების მოსაწყობად საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ, რომელიც განახორციელეს კიდეც 1924 წლის აგვისტოში. კონტრრევოლუციური ვაშლისებრი თავს მოახვეს დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს ზოგიერთ მაზრასა და თბილისს. ისევ წამოაყვეს თავი კულაკებმა, ყოფილმა მეფის მოხელეებმა, თავადაზნაურობამ, სხვადასხვა ჯურის ანტისაბჭოთა ძალებმა, რომლებიც იარაღით ხელში ებრძოდნენ საბჭოთა ხელისუფლებას და გლეხებიც კი ჩაითრიეს თავიანთ მტრულ საქმიანობაში. ბრძოლა ხანმოკლე გამოდგა. წითელმა არმიამ განადგურა ავანტიურისტები.

პარტიის სწორმა ხელმძღვანელობამ მალე წამოაყენა ფეხზე საქართველოს მრეწველობა. სოციალისტური სექტორი წამყვან ძალად იქცა, ქვეყანა შეუდგა სოფლის მეურნეობის კოლექტივიზაციის მშენებლობას.

მძიმე მდგომარეობა შეექმნათ ქართველ მწერლებსა და ხელოვ-

ნების მოღვაწეებს. მათი ერთი ნაწილი მტრულად იყო განწყობილი საბჭოთა ხელისუფლებისადმი. ამიტომ პირველ ხანებში მიმდინარეობდა ბრძოლა ახალი, პროლეტარული კულტურის წინააღმდეგ ანტირევალისტური პოზიციებიდან. თავი იჩინა დაბნეულობამ, გაურკვეველობამ. ქართველ მწერალთა მაშინდელ მდგომარეობაზე მკაფიოდ მიუთითებდა კონსტანტინე გამსახურდია 1926 წელს სრულიად საქართველოს მწერალთა ყრილობაზე: „საბჭოთა მთავრობასა და ჩვენ (ე. ი. მწერლებს — გ. ბ.) შორის არ იყო სრული კონტაქტი...

დღემდის ისეთი მდგომარეობა იყო, რომ არ იცოდა კაცმა, რომელი დროიდან აეღო ტემა. თუ ავიღებთ ბაგრატიონების ხანას, იტყვიან, ბაგრატიონების მომხრეა, როიალისტიაო. თუ მენშევიკების ხანას შეეხე, იტყვიან — ეს შინაური ემიგრაცია არისო, თუ დღევანდელზე დაწერე, აქაც ეჭვის თვალთ შემოგხედავენ ზოგიერთები...

დღემდის საქართველოს მწერლები ნაწილობრივ მოკლებულნი იყვნენ საშუალებას, რომ თავის მხატვრულ შემოქმედებაში ქართულ სინამდვილეს ინტენსიურად შეხებოდნენ.

...ჩვენ ერთნაირად უნდობლობით ვუცქეროდით ერთმანეთს⁵.

ერთი სიტყვით, ეპოქალურმა გარდატეხებმა თავისი კვალი დაამჩნია ხალხის სულიერ ცხოვრებასაც. მის მწერლობასა და ხელოვნებას.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე განსაკუთრებით დაზარალდა ერთ დროს ბრწყინვალე ქართული თეატრალური კულტურა, რომელსაც მენშევიკების ხელში არსებობის სახსარი გამოეცალა⁶. 1920 წლის მაისში გამართულმა ქართველ მსახიობთა ყრილობამ, განიხილა რა სავალალო მდგომარეობაში ჩავარდნილი ქართული თეატრის მტკივნეული საკითხები, დელეგაცია გაუგზავნა მენშევიკურ მთავრობას და დახმარება სთხოვა. მთავრობამ „ყუ-

⁵ კონსტანტინე გამსახურდია, ჩრეული თხზულებანი, რეპტომეული, ტ. VII, თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1965, გვ. 341-344.

⁶ 20-იანი წლების ქართული თეატრის მდგომარეობაზე უფრო დაწვრილებით იხ. შალვა მაქავარიანი, ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია, თბ., „განათლება“, 1973. აგრეთვე История советского драматического театра, в шести томах, т. 1-3, 1966-67 гг.

რად ილო“ თხოვნა, უხვად დაარიგა დაპირებანი, მაგრამ პრაქტიკულად არაფერი გაუკეთებია. მართალია, 1920 წლის შემოდგომაზე დაიდგა შ. დადიანისა და დ. კლდიაშვილის შესანიშნავი პიესები — „გუშინდელნი“ (რეჟისორი მ. ქორელი), „ირინეს ბედნიერება“ და „დარისპანის გასაპირი“ (რეჟისორი აკ. ფალავა), აგრეთვე ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ (რეჟისორი ალ. წუწუნავა), დაიწყო მუშაობა ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანიაზე“ (რეჟისორი ალ. ახმეტელი), რომლებმაც გამოაცოცხლეს ქართული თეატრის რეპერტუარი. მაგრამ ვერ უზრუნველყვეს მისი შემდგომი წინსვლაგანვითარება.

მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლება აღმოჩნდა ქართული ხელოვნების კეშმარიტი გულშემატკივარი და წარმმართველი, რომელმაც პირველი დღეებიდანვე გამოუცხადა ნდობა ხელოვნების მოღვაწეებს: თბილისის თეატრები აიყვანა სახელმწიფო ხარჯზე, თავი მოუყარა აქა-იქ გაფანტულ უმუშევარ მსახიობებს და უკვე 1921 წლის 20 მარტს საქართველოს განათლების სახალხო კომისariatთან შექმნა მებრძოლი ორგანო — მთავარი სახელოვნო კომიტეტი, რომლის თეატრალური ნაწილის ხელმძღვანელობა დააკისრა შალვა დადიანს.

ამ ღონისძიებების შედეგად (განსაკუთრებით თბილისში) გამოცოცხლდა თეატრალური ცხოვრება; თეატრი თანდათან ჩადგა რევოლუციური საქართველოს სამსახურში. დაიწერა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პირველი ქართული რევოლუციური პიესები: ს. შანშიაშვილის „აღთქმული ქვეყნისაჲენ“, გრ. ბუხნიკაშვილის „შეშინებული ანთიმოზი“, „მენშევიკები პარიზში“, მაგრამ ეს იყო მხოლოდ მოკრძალებული დასაწყისი და არა თანამედროვეობის მასშტაბურად ამსახველი დრამატურგია.

1921-1922 წლების სეზონი შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში გ. ერისთავის „დავით“ დაიწყო. მას მოჰყვა კ. მესხის „შოთა რუსთაველი“ (ერთი მოქმედება), შ. დადიანის „როს ნადიმობდნენ“, ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“, რომელთაგან თანამედროვეობის მოთხოვნებს უკეთ უპასუხებდა „როს ნადიმობდნენ“.

როგორც ვხედავთ, თეატრმა გეზი აიღო ქართველ ავტორთა ნაწარმოებების დადგმაზე, მაგრამ მისი მთავარი სატკივარი იყო

რევოლუციური რეპერტუარის, თანამედროვეობის ამსახველ დრამატურგიის მწვავე ნაკლებობა. ასევე გადასასინჯი გახლდათ რეჟისურის საკითხები, დისციპლინის განმტკიცება თეატრის შემოქმედებითს კოლექტივში, ეროვნულობის მკვეთრად გამომკლავნება. სწორედ ამ საკითხებს მიეძღვნა სრულიად საქართველოს მსახიობთა ყრილობა 1922 წლის მაისში, რომელზედაც მოხსენებით გამოვიდნენ ალ. იმედაშვილი და ალ. ახმეტელი.

მდგომარეობა დაიძაბა. არც მომდევნო თეატრალური სეზონის დასაწყისი იძლეოდა რეალურ იმედებს. შ. დადიანის „ვარამი“ და ნ. შიუკაშვილის „სიმამხინჯე“ ვერ უზრუნველყოფდა ქართული თეატრის აღმავლობას.

ამ დროს, რუსული დრამის თეატრის მოწვევით, თბილისში ჩამოვიდა კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც თან მოიტანა რუსული თეატრების სცენებზე მთელი მეოთხედი საუკუნის მანძილზე დაგროვილი მდიდარი რეჟისორული გამოცდილება. კოტეს მიზნად არ ჰქონდა სათავეში ჩადგომოდა ქართული თეატრის განახლებისათვის ბრძოლას, იგი გატაცებული იყო სინთეზური თეატრის ამოცანებით და რუსული დასის მეშვეობით აპირებდა ექსპერიმენტული მუშაობის გაგრძელებას.

საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატის მთავარმა სახელოვნო კომიტეტმა, რომელიც სისხლხორცეულად იყო დაინტერესებული ქართული საბჭოთა თეატრის ბედით და მუშაობის გაუმჯობესების გზებს ეძებდა, გამოიყენა შექმნილი სიტუაცია — თავის სხდომაზე (1922 წლის 11 IX) მოიწვია კ. მარჯანიშვილი და წინადადება მისცა მონაწილეობა მიეღო ქართული სტუდიის მუშაობაში. კოტემ მიიღო მიწვევა და დაუყოვნებლივ შეუდგა „ცხვრის წყაროს“ დადგმის ორგანიზაციას რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე.

ამ სპექტაკლამდე თეატრის მდგომარეობა სავალალო იყო. კოტე აღაშფოთა „ვარამისა“ და „სიმამხინჯის“ უნიათო დადგმებმა. განათლების სახალხო კომისარიატი გამოსავალს ეძებდა და კვლავ მოაწვია თათბირი (1922 წლის 11 და 13 XI), ამჯერად თვით სახალხო კომისარის კაბინეტში. თათბირზე მ. ქორეღმა, რომელსაც ალ. წუწუნავაც უჭერდა მხარს, მოითხოვა თეატრალური სეზონის დროებით შეწყვეტა და ახალი რეპერტუარის მომზადება. ალ. იმე-

დაშვალმა უარყო ეს მოსაზრება, ხოლო პ. იაშვილმა წამოაყენა იდეა პარალელურად ახალი თეატრის შექმნისა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით, რასაც მიემხრო თათბირის მონაწილეთა უმრავლესობა.

საბოლოოდ, თათბირმა შეიმუშავა თეატრის რეორგანიზაციასთან დაკავშირებული მრავალი საკითხი და გადაწყვიტა სეზონის გაგრძელება სპეციალური გეგმის მიხედვით.

ამ დროისათვის კოტე უკვე მშვენივრად იცნობდა თეატრის დასა და მის შემოქმედებითს შესაძლებლობებს (დასასრულს უახლოვდებოდა „ცხვრის წყაროზე“ მუშაობა). ამიტომ იგი დათანხმდა და სათავეში ჩაუდგა ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის რეფორმაციას. 1922 წლის 7 დეკემბერს მარჯანიშვილი ოფიციალურად დაინიშნა რუსთაველის სახელობის თეატრის მთავარ რეჟისორად. მანამდე კი — 1922 წლის 25 ნოემბერს კ. მარჯანიშვილის ბრწყინვალე რეჟისორობით დადგმულმა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარომ“ საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საბჭოთა თეატრს. ეს იყო თეატრის მკვეთრი შემობრუნება დღევანდელი მხარისაკენ. კ. მარჯანიშვილის ჯადოქრულმა ხელოვნებამ პირველი სპექტაკლიდანვე გაფანტა ბურჟუაზი, ფეხზე დააყენა მიძინებული თეატრალური სამყარო, რწმენით შეაიარაღა დასი. მომავლის ბრწყინვალე პერსპექტივები დასახა.

მაგრამ თეატრს წინსვლის საშუალებას უბოროკავდა რევოლუციური რეპერტუარის უქონლობა. კ. მარჯანიშვილი პირველი იყო, რევოლუციამდელ რეჟისორთა შორის, რომელმაც დიდი ოქტომბრის მონაპოვართა სამსახურში ჩააყენა თეატრი და კიევში დადგმული „ცხვრის წყაროს“ სახით (1919) შექმნა პირველი საბჭოთა სპექტაკლი: ამ სპექტაკლსა და მის მნიშვნელობაზე საკმაოდ დაიწერა სხვადასხვა დროს, ახლახან კი ქართულ ენაზეც ითარგმნა და გამოიცა საინტერესო კრებული⁷, სადაც ვკითხულობთ: „ჭეშმარიტად ნოვატორული, კაშკაშა და ფერადოვანი, ღრმა და ოპტიმისტური სპექტაკლი „ფუნტე ოვეხუნა“ აღსანიშნავია იმით, რომ ის წარმოადგენდა რევოლუციური სპექტაკლის შექმნის პირველ ცდას კლასიკური პიესის მასალაზე, დრამატურგიული მემკვიდრეობის ახლებურად წაკითხვა-განმარტების პირველ შესანიშნავ ნიმუშს,

⁷ კრებული, „სპექტაკლი ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა“, თბ., „ხელოვნება“, 1974.

ამ შემკვიდრობის სოციალისტური რევოლუციის სამსახურში ჩაყენების პირველ მაგალითს“ (გვ. 4).

„ცხვრის წყარომ“ ასეთივე როლი შეასრულა ქართულ თეატრშიც. ცხადია, მარჯანიშვილი არ მიუბრუნდებოდა მის მიერ უკვე განხორციელებული სპექტაკლის ხელახლა გაცოცხლებას ოთხი წლის შემდეგ. თუკი ხელთ ექნებოდა თანამედროვეობის თემაზე დაწერილი სათანადო პიესა ქართულ ან თუნდაც რუსულ ენაზე. სწორედ ამ გარემოებამ განსაზღვრა „ცხვრის წყაროს“ უპირატესობა და მისი დადგმის აუცილებლობა ქართულ სცენაზე საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში. მთავარი კი ის იყო, რომ მარჯანიშვილის გენიამ ნონარქისტული პერიოდის პიესა საბჭოთა ეპოქის თანახმიერი განადა, ადავსო თავისუფლებისათვის ბრძოლის წყურვილით, სპექტაკლის მთავარ გმირად აქცია ამოხეხული ხალხი, რომელმაც გამარჯვებით დაავიჯინა სახალხო აჯანყება.

ამასთან დაკავშირებით სსრ კავშირის სახალხო არტისტ დ. ანთაძის მოგონებაში ნათქვამია: „კ. მარჯანიშვილმა პიესიდან ამოიღო მონარქიის წამყვან ძალად გაგება როგორც პოლიტიკურად უკვე ანაქრონული. და პირველ პლანზე გამოიყვანა ხალხი, მისი ინტერესები და დაუპირისპირა იგი ტირანებს, ხალხის უფლებებზე მოძალადეებს, რომელთა ხასიათში ხაზი გაუსვა სწორედ ტლანქ ძალადობასა და თვითნებობის ფსიქოლოგიას. ამ მიმართულებით მოახდინა მან პიესის მონტაჟი“⁸. მაგრამ „ცხვრის წყაროს“ მსგავსი პიესები ცოტა იყო და რეჟისორი შეუდგა ძიებას.

უპირველეს ყოვლისა, კოტე დაინტერესებული იყო ორიგინალური (ქართული) პიესების დადგმით ქართულ თეატრში. ჯერ კიდევ 1914 წელს, როსტოვში მუშაობისას, კოტეს უთქვამს შაქრო საფაროვისთვის: „1 000 მან. ჯილდოდ მიეცეს, ვინც ახალ ორიგინალურ (გულახსმობს ქართულს — გ. ბ.) პიესას დაწერს...“

მთელი წლის განმავლობაში უნდა მომზადდეს 10 ახალი ორიგინალური პიესა. მხოლოდ მეორე წელს დაიწყო სეზონი, მორიგეობით დაიდგას ეს ათი პიესა და, გარწმუნებ, ის ქართველი საზოგადოება, რომელიც რუსულ თეატრში გარბის უკეთესად დადგმულ

⁸ დოღო ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, თბ., „ხელოვნება“, 1962. (წიგნი I), გვ. 12-ი.

პიესის სანახავად, იქ აღარ წავა და თავის თეატრს მიატანს, როდესაც დაინახავს, რომ თავის ეროვნულ თეატრში გამართული წარმოდგენა უკეთესია და გაცილებით სჯობია რუსულ წარმოდგენებს. მაშინ ის ინტელიგენცია, რომელიც ახლა არ ეკარება ქართულ თეატრს, იამაყებს თავისი ეროვნული თეატრით და მსახიობებით⁹.

თავის სტატიებში, სიტყვებში, საუბრებსა და პრაქტიკულ რეჟისორულ მუშაობაში კ. მარჯანიშვილი თავიდანვე იმ აზრისა იყო, რომ „თეატრს... უფლება არა აქვს არ გამოეპასუხოს დროის სულისკვეთების მაღალ მოთხოვნებსა და ინტერესებს. თუ არა და, იგი მკვდარი იქნება. ხელოვნება კი ცოცხალი და ცხოველმყოფელი უნდა იყოს“.

დროის სულისკვეთების უპირველეს გამომხატველად კი რეჟისორს მიაჩნია ავტორი, დრამატურგი: „ჩემთვის მთავარ როლს ასრულებენ ავტორი და მისი სულისკვეთება. იგია სცენის მეუფე... თუ მე შევიძლებ ჩავწვდე ავტორის სულისკვეთებას. პათოსს, გავუხსნი მას აქტიორებს და მივალწევ იმას, რომ კოლექტიური შემოქმედების გზით მაყურებელთა წინაშე წარმოვაჩინო ეს სულისკვეთება, ჩავთვლიდი, რომ ჩემი ამოცანა მიღწეულია... ჩემს თავს უფლებას მივცემ პირველობა შევუწინარჩუნო იდეას და არა მოფარდვას, დეკორაციებისა და განათების ეფექტებს.

პოეტი, რეჟისორი და აქტიორი — აი, რას უნდა ვესწრაფოდეთ“... ასე ფიქრობდა კოტე ჭერ კიდევ 1907 წელს.

მომდევნო წლებშიც (1909) მარჯანიშვილი აცხადებს: „მე მუდამ განუხრელად მივდევი იმ პრინციპს, რომ პიესის ბატონ-პატრონი ავტორია, და ამიტომ ამა თუ იმ პიესის დადგმისას სწორედ იმ სტილს ვიცავ, რომლითაც დაწერილია პიესა.“

ამდენად, რეჟისორ მარჯანიშვილისთვის ამოსავალი წერტილი იყო პიესის ავტორი, მისი იდეურ-მხატვრული კონცეფციის გახსნა. მართალია, რეჟისორის როლი რამდენადმე დაკნინებულია, ვინაიდან თვით კოტე ახალ სულს ჩაუდგამდა ხოლმე პიესას სპექტაკლში, მაგრამ მთავარი და საინტერესოა დრამატურგის, როგორც შემოქმედის, აღიარება, მისდამი უდიდესი პატივისცემის გამოხატვა,

⁹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა ორ ტომად ტ. I, გვ. 134-135 (ქვემოთ ყველა ციტირება ამ გამოცემიდანაა).

მისი იდეების გაცოცხლება სცენაზე კოლექტიური შემოქმედების მეშვეობით.

და როცა იგი ვერ პოულობდა სათანადო ავტორებს, უსაზღვროდ წუხდა. დრამატურგთა სიმცირე, მათი იდეური მიზანსწრაფვის მოუძწიფებლობა ახალ პირობებში, რეჟისორმა მწვავედ იგრძნო დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის პირველ წლებშივე. მან ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ თეატრმა, მასებში ახალი იდეების დიდებულმა გამავრცელებელმა, არ იცის რა თქვას და ეს არის ტრაგიკული ჭეშმარიტება. „...ამ ხელოვნებამ დაპყარგა მთავარი — იდეა (ავტორისა)“ — აცხადებდა იგი 1918-1919 წლებში.

კ. მარჯანიშვილის აზრით, თეატრის — კოლექტიური შემოქმედების ხელოვნება შედგება სამი აუცილებელი ელემენტისაგან.

1. იდეის (ავტორისეულის), 2. ფორმისა (მსახიობისეულის) და 3. მაყურებლისაგან (აღქმული მასა). მაგრამ ავტორისეულის (იდეის) სახით მან დაკარგა ერთ-ერთი აუცილებელი მონაწილე.

რეჟისორი განმარტავს სიტუაციას: მსახიობმა დახვეწა საკუთარი ოსტატობა, მაყურებელმა გაიფართოვა თავისი საზღვრები (გახდა თეატრალური ქმედობის ნამდვილი მონაწილე). „პარტერში ახლა ზის არა მძლარი ბურჟუა, მშვიდად რომ ინელებდა თავის კერძ-კერძად შერჩეულ ბრწყინვალე სადილს, არამედ გულდია პროლეტარი, რომელიც ეძებს თეატრალური შემოქმედების ჭეშმარიტ სიხარულს“.

აქ მარჯანიშვილი განსაკუთრებული სიმწვავეთ განიხილავს ავტორის (დრამატურგის) დაკარგვის „ტრაგიკულ ჭეშმარიტებას“ და მას უკავშირებს უფრო დიდ მოვლენას — ეპოქის შესატყვისი თეატრის არარსებობას. იგი წერს: „...მესამე შემადგენელი ნაწილი თეატრისა — ავტორი — აღარ ჩანს, ანდა, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, ერთ ადგილს ტკეპნის. მას ჯერ კიდევ არ ძალუძს აპყვეს ცხოვრების ახლებურ მაჯისცემას, ჯერ ვერ ამჩნევს ახალ რიტმებს, რომლებიც რევოლუციამ გადმოისროლა მაყურებელთა დარბაზის შუაგულში, და იგი კვლავაც ძველებურად გვიამბობს (ივანე ივანეს ძისა და მარია ივანეს ასულის) მეშჩანური სიყვარულის ტრადიციებზე.“

არც ერთ თანამედროვე ავტორს არ მოუცია ჩვენთვის კაცობრი-

ობის მომავალი ერთიანობის¹⁰ სასიხარულო სურათი, არც ერთ მათგანს არ უცდია განევითარებინა ის უდიდესი ტრაგედია, რომელიც მრავალჯერ განიცადა კაცობრიობის უაღრესად მოსიყვარულე სულმა, სულმა იმ კაცთა მოდგმისა, რომელიც ამ სიყვარულის გულისთვის იძულებული იყო მოეკლა თავისი მოძმე.“

ასეთ პირობებში როგორ უნდა მოიძებნოს გამოსავალი? მარჯანიშვილი თვითონვე უპასუხებს ამ კითხვაზე: „საჭიროა დოსტოევსკის დრამატული შემოქმედების უდიდესი ძალა, ადამიანის „მე“-ს სიღრმეში მისი ღრმად ჩაწვდომის უნარი, რათა შეიძლებოდეს დღევანდელობის ჭეშმარიტი აზრის გაგება ანდა მომავლის პოემის დაწერა.“

მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა, რომ რევოლუციის შემდგომ ახლო პერიოდში ძნელი იყო დოსტოევსკის ნიჭის ტოლფარდი მწერლის გამოჩენა, რომელიც დღევანდელობისა თუ „მომავლის პოემის“ დაწერას შესძლებდა ისტორიულად მოკლე დროში, რევოლუციის კვალდაკვალ. იგი რეალურად აზროვნებდა და თვალს უსწორებდა სინამდვილეს: „რევოლუციის მიერ სარბიელზე გამოყვანილი მხნე პროლეტარული მწერალი ჯერ კიდევ ნაკლებადაა მომზადებული, იგი ჯერ კიდევ ვერ ფლობს პიესის არქიტექტონიკას, ჯერ კიდევ არ ძალუძს გამოავლინოს ის სახეები, რომლებიც ბუნდოვნად კიაფობენ მის წინაშე, ხოლო ძველი ბურჟუაზიული მწერალი, თუნდაც რომ ხელი მოჰკიდოს ამ თემას, მაინც აუცილებლად დახურდავდება ნატურალიზმის წვრილ დეტალებად და, უკეთეს შემთხვევაში, მელანქოლიით დააბოლოებს ამბავს.“

აქედანვე გამომდინარეობს დიდი რეჟისორის მნიშვნელოვანი დასკვნა: „ეპოქის შესატყვისი თეატრი არა გვაქვს. არა გვაქვს იმიტომ, რომ... არა გვყავს ავტორი“.

ცხადია, კ. მარჯანიშვილს მხედველობიდან არ გამოორჩენია დიდი პროლეტარული მწერლის — მაქსიმ გორკის რევოლუციური შემოქმედება. როცა იგი ლაპარაკობდა რევოლუციამდელი თეატრის არსებობაზე, მიუიბუთებდა, რომ ამ თეატრში იყო სამივე აუცილებელი ელემენტი, მაგრამ სამივე უნებისყოფო: მეოცნებე ავტორის, არაქმედითი, უნებისყოფო მსახიობისა და ახალი ცხოვრების

¹⁰ სხვათა შორის, კ. მარჯანიშვილმა ეს პრობლემა განიხილა თავის დრამაში „ბერიოზინკი“.

მონატრულა, მაგრამ სრულიად უმოქმედო მაყურებელ-ინტელიგენტის სახით. ამდენად, თეატრიც უნებისყოფობისა იყო.

მარჯანიშვილის აზრით, ამ სამი ელემენტის „ერთგვაროვნებამ შექმნა ჭეშმარიტი, მაგრამ უნებისყოფობის თეატრი.“ და რამდენადაც პარადოქსალურად არ უნდა მოგვეჩვენოს — „ყველაზე უფრო დინამიკურ ხელოვნებაში (ე. ი. თეატრში — გ. ბ.) თვით დინამიკის სიკვდილმა თითქოსდა განაპირობა ხელოვნებაში ახლის შექმნა.“

და ეს ახალი... ისე ძლიერი იყო თავისი მომხიბვლელობით, რომ, ჩემი აზრით, არაერთი მხნე რევოლუციური არსება ააცდინა ამ თეატრმა ჭეშმარიტ გზას.“

ახლის ჩასახვა და შემოჭრა რევოლუციის შემდეგ კი არ მოხდა, არამედ რევოლუციასთან ერთად მწიფდებოდა, კვალდაკვალ მისდევდა მის განვითარებას. სწორედ აქ ითამაშა დიდი როლი მ. გორკის შემოქმედებამ; მისთვის არაერთხელ მიუმართავს კ. მარჯანიშვილს, რომელიც ხელშესახებად გრძნობდა, რომ „მხნე რევოლუციის წინა რიტემებმა განხეთქილება შეიტანეს წარსულის თეატრის მძლავრ ერთიანობაში.“ რეჟისორი განაგრძობს: „ახლის შემოჭრა ორი მხრიდან დაიწყო. ერთი მხრიდან მოვიდა ავტორი — გორკი თავის პიესით „ფსკერზე“, და მეორე მხრიდან ახალი მაყურებელი — ქმედითი, ბრძოლისათვის მზადყოფი, მეშინური დრამის გმირების უნებისყოფობის მრისხანე მოწინააღმდეგე. მათ ძირფესვიანად შესძრეს თეატრალური ხელოვნება და მბრძანებლურად მოითხოვეს სხვა გზები. თეატრი დაიბნა — მას ესაჭიროებოდა მხნეობა სცენაზე პარტერის მხნეობის საპასუხოდ“...

კ. მარჯანიშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ თეატრის ამ დაბნეულობის ხანაში თვით რეჟისორი არ დაბნეულა. მართალია, მას ხელთ არ ჰქონდა რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული, უშუალოდ თანამედროვე, რევოლუციის ბოზოქარი ცხოვრების ამსახველი მხატვრული ტილო, მაგრამ „ცხვრის წყაროში“ ჩადებულმა რევოლუციურმა მგზნებარებამ, ნაწარმოებისთვის ახალი იდეური ჟღერადობის მინიჭებამ განაპირობა „მხნეობა სცენაზე პარტერის მხნეობის საპასუხოდ.“ ეს პასუხი კი ერთობ რეალურად გამოიხატა — კიევში დადგმული „ცხვრის წყაროს“ მაყურებელი წითელარმიელები ბრძოლის წყურვილით ინთებოდნენ და სპექ-

ტაკლიდან პირდაპირ ფრონტზე მიდიოდნენ რევოლუციის მონაპოვართა დასაცავ-გადასარჩენად. ცხადია, რევოლუციური რომანტიკის, ახალი სულისკვეთების დამკვიდრება იყო ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ამ სპექტაკლის გამარჯვებისა თბილისშიც. ამასთან დაკავშირებით შ. მაჭავარიანი მიუთითებდა: „კ. მარჯანიშვილი თავის ამ დადგმას, ისევე, როგორც კიევის დადგმასაც, დიად მიზანს უსახავდა: აელელებინა რევოლუციის პათოსით ალტყინებულ მშრომელთა ბობოქარი სული, შთაებერა მათთვის მხნეობა და ბრძოლის წყურვილი, მტკიცედ დაეყენებინა ისინი დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დიად მონაპოვართა სადარაჯოზე“¹¹.

ქართულ თეატრში მისვლისთანავე კ. მარჯანიშვილი შეუდგა, ერთი მხრივ, ეროვნული, მეორე მხრივ, თანამედროვეობის ამსახველი თუ თანამედროვეობისადმი მისადაგებული რეპერტუარის შედგენასა და განხორციელებას. პირადად მან („ცხვრის წყაროს“ შემდეგ) დადგა: ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“ (2.I—1923), შ. დადიანის „გეგეჭკორი“ (I მოქმედება, 20. II—1923), გ. ერისთავის „გაყრა“ (18.X—1923), ს. შანშიაშვილის მიერ გადმოქართულებული თავისივე პიესა „ჭერეთის გმირები“ („მათახის პანაშიდი“, 25.X — 1924), ი. გედევანიშვილის „სინათლე“ (I ნაწილი, 17. XII—1924), ნ. აზიანის „დეზერტირკა“ (ს. ახმეტელთან ერთად, 10. XII—1925), თავისივე პანტომიმა „მზეთამზე“ (11. III—1926) და სხვა. იგი არც საზღვარგარეთის კლასიკოსთა ნაწარმოებებსადმი დარჩენილა გულგრილად. როქელთა შორის 1924 და 1925 წლებში, შესაბამისად, განახორციელა უ. შექსპირის „უინძორელი ცელქი ქალები“ და „ჰამლეტი“ (ორივე ს. ახმეტელთან ერთად).

ქართული რეპერტუარიდან საინტერესო იყო აგრეთვე აკ. ფაღავეას მიერ დადგმული დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1924) და დ. ანთაძის რეჟისორობით განხორციელებული პ. კაკაბაძის „ლისაბონის ტუსალები“ (1925).

ცხადია, ეს არ არის სრული სია იმ პიესებისა, რომლებიც რუსთაველის სახელობის თეატრში დაიდგა, მაგრამ თითქმის მთლიანად წარმოგვიდგენს ქართველი ავტორების მიერ შექმნილ და იმ დროს

¹¹ შ. მაჭავარიანი, ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია, გვ. 25-26.

გამოყენებულ დრამატულ მასალას. მთავარი კი ის არის, რომ კ. მარჯანიშვილს არ აკმაყოფილებდა ასეთი რეპერტუარი, განსაკუთრებით ეპოქის თანადროულობის მხრივ. ამიტომ იგი გამუდმებით ცდილობდა ახალი ავტორების მიზიდვას, მათ ჩაბმას თეატრალურ ცხოვრებაში, ახალი, საბჭოთა რეპერტუარის შექმნას.

1922 წლის 25 სექტემბერს („ცხვრის წყაროზე“ მუშაობის დაწყებამდე სამი დღით ადრე) კ. მარჯანიშვილი მოხსენებით გამოვიდა თბილისის კონსერვატორიის დარბაზში, სადაც საყურადღებო მოსაზრებანი წამოაყენა თეატრალური ხელოვნების, კერძოდ, თეატრისა და თანამედროვეობის საკითხებზე.

კითხვაზე: რა გზებით გვანიჭებს ხელოვნება სიხარულს? რეჟისორმა მკაფიოდ და ლაკონიურად უპასუხა: „მხოლოდ თანამედროვეობაში გარდატეხით.“

თეატრალურ ხელოვნებასა და დრამატურგიაში მარჯანიშვილი მოითხოვდა დღევანდლობის ხაზგასმას, თანადროული ეპოქის მნიშვნელოვანი მოვლენების წინ წამოწევას. მისთვის წარსულიცა და მომავალიც აწმყოსთვის არსებობს. მხოლოდ ეს ანიჭებს ადამიანს სიხარულს. სხვაგვარად თეატრი, და საერთოდ ხელოვნება, არ იქნება ეპოქის თანახმიერი. დავიმოწმეთ დიდი რეჟისორის ნათქვამი:

„ადამიანისათვის ძვირფასია ყოველი წამი, ყოველი მომენტი მისი გულის ძგერისა, მაგრამ ადამიანს ახასიათებს ოცნება მომავალზე და მოგონება წარსულისა. ხელოვნებას ეს ორი საგანი შეუძლია სიხარულად აქციოს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ასახავს მათ ადამიანის მიერ სამყაროს დღევანდელი აღქმის კვალობაზე. მაშასადამე, ხელოვნების მიზანი ისაა, რომ ეს წარსული და ეს მომავალი აწმყოდ აქციოს.“

ან კიდევ:

„და ვინაიდან ყოველგვარი ხელოვნების (ხოლო თეატრისა განსაკუთრებით) ამოცანა ისაა, რომ წარსული და მომავალი ხალისიან აწმყოდ აქციოს, ესე იგი, გაატაროს თანამედროვე ეპოქის რიტმის ყალიბში, ამიტომაც გასაგები, რომ ყოველ ეპოქას თავისი თეატრი აქვს, ისევე როგორც მოეპოვება თავისი სინამდვილე.“

და, ბოლოს:

„ვიცი მხოლოდ ერთი რამ — ხელოვნებას დაუდგა დრო, როდეს-

საც იგი ისეთივე დიადი უნდა იყოს, როგორცაა ჩვენი თანამედროვეობა“... მისი სიდიადე კი უნდა გვიჩვენონ თეატრის შემოქმედმა აღამიანებმა — ავტორმა (დრამატურგმა), მსახიობმა, მხატვარმა, მუსიკოსმა, რეჟისორმა, ე. ი. მთელმა კოლექტივმა.

1923 წელს (სეზონის დასურვის წინ) კ. მარჯანიშვილს ესაუბრა გაზეთ „კომუნისტის“ თანაშრომელი, რომელსაც ძირითადად ინტერესებდა მომავალი თეატრალური სეზონის რეპერტუარი (ეს საუბარი დაიბეჭდა 1 ივნისის ნომერში). ინტერვიუში გამოკვეთილია მარჯანიშვილის მისწრაფება ქართული, ორიგინალური პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლებისადმი. „რეპერტუარის გადასახალისებლად მიღებულია ყოველგვარი ზომები, — განაცხადა მარჯანიშვილმა ინტერვიუში, — განსაკუთრებით ჩვენს დრამატურგებს ღიდი ყურადღება ექნება მიქცეული. სხვათა შორის, ქართველი დრამატურგებიდან რეპერტუარში შევლენ: ერისთავი, ცაგარელი, კლდიაშვილი და აგრეთვე სუნდუკიანცი.

ახალი პიესები — გამსახურდიასი, ნახუცრიშვილის, ქუთათელაძისა და სხვ.“

სამწუხაროდ, მომდევნო სეზონში აქედან მხოლოდ გ. ერისთავის „გაყრა“ და დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (შ. შარაშიძის ინსცენირება) დაიდგა.¹² მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ მარჯანიშვილს სურდა ქართულ პიესებზე დაყრდნობით გაემდიდრებინა თეატრის რეპერტუარი.

ამავე ინტერვიუში საინტერესოა კიდევ ერთი მომენტი: მარჯანიშვილმა წამოჭრა წინადადება, რომ „რუსთაველის თეატრში უნდა იმართებოდეს მხოლოდ ქართული წარმოდგენები“ (ე. ი. კვირაში ექვსი წარმოდგენა, ოთხის ნაცვლად — გ. ბ.), ხოლო ყოველი შაბათი დღე განკუთვნილი იქნება მუშებისათვის, ცხადია, სათანადოდ შერჩეული სპექტაკლით.

მარჯანიშვილს კარგად ესმოდა, რომ თეატრი მძლავრი იდეური იარაღი იქნებოდა საბჭოთა მშენებლობაში, რომ საჭირო იყო მისი უზარმაზარი გავლენის გამოყენება მშრომელთა მასების ახალი სულისკვეთებით აღსაზრდელად. სათანადო გზებსაც სახავდა: „ამ მიზანდასახულობით, — წერდა იგი, — რესპუბლიკაში თეატრი,

¹² А. Февральский, Театр имени Руставели, очерк развития, М., «Искусство», 1959, стр. 426-427.

თავის უდიდეს ნაწილში, ეპოქის თანახმიერი უნდა იყოს და დანარჩენშიც ეროვნული მხატვრული შემოქმედების გამომაჯაველი“.

ამიტომ მარჯანიშვილი ესწრაფოდა ახალი რეპერტუარის შექმნას, ისეთი პიესების დადგმას ქართულ სცენაზე, რომლებიც უპასუხებდნენ ცხოვრების მაჯისცემას; და რადგან სათანადო ლიტერატურა არ აღმოაჩნდა ქართულ ენაზე, 1923-24 წლების სეზონისთვის შეარჩია ლუნაჩარსკის (არ დადგმულა), ტოლერის, კაანჯარის, ბენავენტეს, მოლიერის, სინგის ნაწარმოებები (ამავე სეზონში დაიდგა „ჭერეთის გმირებიც“), რაც, მისი აზრით, „საშუალებას მოგვცემს ქართული თეატრი გამოვიყვანოთ „სამშობლოსა“ და „ღალატის“ დამკავებელი. პატრიოტიზმის ვიწრო ჩიხიდან, მსოფლიო რეპერტუარის ფართო გზაზე მისი ახალ ესთეტიკურ და ეთიკურ ღირებულებათა ათვისებით.“

ასეთი რეპერტუარის აუცილებლობაზე მიუთითებს დ. ანთაძე თავის მოგონებებში „ღღეები ახლო წარსულისა“: „ყველაზე მწვავედ რეპერტუარის საკითხი იდგა. საზოგადოებრივი აზრი მოთხოვდა თეატრისაგან, უმთავრესად, ქართული პიესების დადგმას. კოტე მარჯანიშვილი ასაბუთებდა იმ აზრს, რომ ე. წ. ქართული კლასიკური რეპერტუარი, სამწუხაროდ, ვერაფერს შემატებს ჩვენი მაყურებლის სულიერ სამყაროს... ეს ძველი პიესები მეტწილად გადმოკეთებული ან ნასესხებია. ხოლო, რაც შეეხება ახალ დრამატურგიას, ის ჭერჯერობით არ ჩამოყალიბებულა და ამიტომ მასზე დაყრდნობა ნაადრევია... მარჯანიშვილს მიზანშეწონილად მიაჩნდა, რომ რეპერტუარი გამდიდრებულყო მსოფლიო კლასიკური დრამატურგიის შედეგებით...“ ამასთან, კოტე არ ივიწყებდა ერთ-ერთ მთავარ პირობას — ამ პიესებს სცენაზე ეროვნული (ქართული) ელფერი უნდა მისცემოდა.

„სამშობლოსთან“ დაკავშირებით კი კ. მარჯანიშვილმა წამოჭრა მეტად მტკივნეული საკითხი, რომელიც უცხოური პიესების ქართულად გადმოკეთების პრინციპულად არასწორ გზას შეეხებოდა. ცხადია, ეს გადმოკეთება თავისი საწყისით დადებითი მოვლენა იყო. ვინაიდან იგი ამდიდრებდა და ამრავალფეროვნებდა ღარიბ ორიგინალურ რეპერტუარს, მაგრამ მარჯანიშვილს აწუხებდა ზედაპირული მიდგომა გადმოსაკეთებელი პიესისადმი.

მოსკოვის კომუნისტურ აკადემიაში 1930 წელს წაკითხულ კ. მარჯანიშვილის მოხსენებაში ვხვდებით ასეთ ადგილს: „გასაგებია, რომ პირველ ხანებში (მხედველობაში აქვს რევოლუციამდელი დრამატურგია — გ. ბ.) საქართველოში არ იყო განვითარებული დრამატურგია. ამიტომ იოლ გზას ირჩევდნენ: აიღებდნენ რომელიმე რუსულ ან საზღვარგარეთულ პიესას და თითქმის შეუცვლელად ქართულად თარგმნიდნენ მას. მე შემძლია დაგისახელოთ ერთი ასეთი პიესა, რომელიც მრავალჯერ დაიდგა. ეს გახლავთ „სამშობლო“. იგი სხვა არა არის რა, თუ არა გადაკეთებული ვ. სარდუს პიესა „Patrie“. იგი ითარგმნა ქართულად და მხოლოდ ქართული და სპარსული სახელების ჩანაცვლება მოხდა. მაგალითად, ალბას ნაცვლად გამოყვანილია შაჰი. ასევე მოექცნენ ამ პიესის სხვა პერსონაჟებსაც.“

მარჯანიშვილი უკმაყოფილო იყო იმ გარემოებით, რომ რუსეთის პირველი რევოლუციის წლებში საქართველოს თეატრების რეპერტუარში აშკარად ქარბობდა გადმოკეთებული პიესები: „იღებენ რუსულ პიესას და მის მოქმედ პირებს გამოაწყობენ ქართულ ტანსაცმელში, ისე რომ, სრულიად არ უწევენ ანგარიშს ხალხის ფსიქოლოგიას, მის ყოფითობას და სხვ. მაგალითად, რუსეთში ერთხანს ძალიან პოპულარული იყო პიესა „მანევრებზე.“ ქართულად ნათარგმნი ეს პიესა — ამავე სახელწოდებით მიდიოდა ქართულ სცენაზე. საქმე იქამდე მივიდა, რომ საბჭოთა ხელისუფლების დროსაც კი მოინდომეს ამ პიესის დადგმა მხოლოოდენ იმ ცვლილებით, რომ პიესის პერსონაჟების — გენერლების, პორუჩიკებისა და სხვათა ნაცვლად წითელარმიელები ჩანაცვლეს. და აი, ეს უნდოდათ გაესაღებინათ ქართულ კულტურად! ასეთი იყო ქართული თეატრი ამ პერიოდში“.

გარდა იმისა, რომ აქ გამოთქმულია მკაცრი შენიშვნები მთარგმნელობითი მუშაობის მანკიერებაზე, მარჯანიშვილს აფიქრებდა კიდევ ორი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება: პირველი — მდარე რეპერტუარის მოძალება ქართულ სცენაზე და მეორე — ამ რეპერტუარის უარყოფითი გავლენა მსახიობებსა და თეატრზე. ყოველივე ამას ბუნებრივად მოსდევს მესამე — მაყურებლის დაკარგვა, ან მისი აღზრდა უგემოვნო რეპერტუარით. ამდენად, ირდევვა

მარჯანიშვილისეული გაგება თეატრისა — ავტორი, მსახიობი, მაცურებელი.

კოტე სიღრმისეულ მიზნებსაც გადასწვდა პოლიტიკურ ასპექტში. მისი ღრმა რწმენით, ასეთ დრამატურგიაზე დამყარებული ქართული თეატრი „გარკვეული მიზნით იქმნებოდა. კავკასიის მეფისნაცვლები ამით ცდილობდნენ ხალხის ფართო მასები ჩამოეშორებინათ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეისაგან.“

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვებამ ახალ ნიადაგზე დააყენა ერის კულტურა. ლენინურმა ეროვნულმა პოლიტიკამ, მისმა ინტერნაციონალურმა სულისკვეთებამ გააფართოვა საზღვრები ყოფილი მეფის რუსეთის ტერიტორიაზე მცხოვრები ხალხების კულტურული ურთიერთობისა, მაგრამ „მას შემდეგ, რაც საქართველოში მენშევიკების ხელისუფლება გამეფდა..., მენშევიკი მესვეურნი ცდილობდნენ, რადაც არ უნდა დაჯდომოდნენ, გაენთავისუფლებინათ ქართული თეატრი ყოველგვარი რუსული გავლენისაგან. ყოველნაირად ცდილობდნენ გაენთავისუფლებინათ თეატრი, აგრეთვე საერთოდ მთელი ქართული კულტურა ისეთი ელემენტებისაგან, რომლებიც რუსეთს განასახიერებდნენ, და არავითარ ანგარიშს არ უწევდნენ იმას, რომ მეფის რუსეთი სრულიად სხვა იყო და კომუნისტური, საბჭოთა რუსეთი კი სრულიად სხვა. თეატრი სრულიად დაეცა“. — აცხადებდა კ. მარჯანიშვილი.

საბჭოთა ხელისუფლება სათავეში ჩაუდგა დაცემული ქართული თეატრის აღორძინებას, მაგრამ მდგომარეობას ართულებდა ისევე და ისევე „რევოლუციური თანამედროვეობის თანახმიერი“ დრამატურგიის უქონლობა. ამიტომ, კ. მარჯანიშვილის თქმით, „პირველ ხანებში თეატრი ძველებურად განაგრძობდა მუშაობას. სცენაზე იდგმებოდა ისეთი პიესები, რომლებიც არც ერთი მხრივ არ იყო დამაკმაყოფილებელი.“

ასეთი მდგომარეობით თავად შეწუხებულ რეჟისორს, რომელიც გამოსავალს ეძებდა, 1924 წელს ხშირად ბრალს სდებდნენ (განსაკუთრებით მწერლები), რომ იგი თითქოს უყურადღებოდ ეკიდებოდა ქართულ რეპერტურს, ეროვნულ დრამატულ ლიტერატურას. ეს ბრალდება აშკარად უსაფუძვლო იყო, რადგანაც მარჯანიშვილს რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე 1923—1925 წლებში უკვე განხორციელებული ჰქონდა ზ. ანტონოვის, გ. ერისთავის

შ. დადიანის, ს. შანშიაშვილის, ი. გედევანიშვილის, ნ. აზიანის, დ. კლდიაშვილის, პ. კაკაბაძის ნაწარმოებები. მაგრამ ყოველივე ეს საკმარისად არ მიაჩნდა, ერთი მხრივ, თანამედროვე სულისკვეთებისა და, მეორე მხრივ, მხატვრულობის თვალსაზრისით. ამიტომ იგი, ბუნებრივია, მიმართავდა კლასიკურ პიესებს და თანამედროვე დასავლეთ ევროპის, რუსეთის, უკრაინის დრამატურგთა ნაწარმოებებს.

მაშინ მარტო ქართული თეატრი კი არ იყო ღარიბი რეპერტუარით, არამედ რუსულიც, მთელი საბჭოთა სცენა. ამიტომ ყველგან იყენებდნენ კლასიკას, ცხადია, ახლებური ინტერპრეტაციით, რაც გამოიხატებოდა პიესის სოციალური შინაარსის გამწვავებით, თანამედროვეობასთან მაქსიმალური დაახლოებით. ისიც უნდა ითქვას; რომ ამ პერიოდში პიესები საკმაო რაოდენობით იწერებოდა, ძირითადად აგიტაციური ხასიათისა, მაგრამ ისინი არ იქცევდნენ აკადემიური თეატრების რეჟისორებისა და მსახიობების ყურადღებას დაბალი მხატვრული ღირებულების გამო. საქმე იქამდე მივიდა, რომ 1918 წელს რუსეთის თეატრების მესვეურნი იძულებული იყვნენ მეფის ცენზურის მიერ აკრძალულ და არქივებში დაკონსერვებულ პიესათა შორისაც კი ეძიათ ეპოქის შესაფერისი ნაწარმოები, მაგრამ არც ამ ღონისძიებამ გამოიღო სანუგეშო ნაყოფი¹³.

ამიტომ იყო, რომ რეჟისორები, ძირითადად, კლასიკას იყენებდნენ და მას აქცევდნენ ეპოქის თანახმიერ ნაწარმოებად. მაგრამ ეს ცდებიც ხშირად მარცხით მთავრდებოდა. რევოლუციასთან ჭეშმარიტ თანახმიერებას ამ პიესებში სულ რამდენიმე რეჟისორმა მიაღწია, რომელთა შორის საუკეთესო იყო კ. მარჯანიშვილის მიერ კიევსა და თბილისში დადგმული „ცხვრის წყარო“. ნამდვილი, ჭეშმარიტად ღირებული დრამატურგია რუსეთში მხოლოდ ოციანი წლების შუა პერიოდიდან შეიქმნა „შტორმის“ (დაიდგა 1925 წელს), „ვირინეას“ (1925), „ლიუბოვ იაროვაიას“ (1926), „ჯავშნოსანი 14—69“-ის (1927) და სხვათა სახით.

დაეუბრუნდეთ ქართველ მწერალთა პრეტენზიებს კ. მარჯანიშვილისადმი ქართული რეპერტუარისა და ეროვნული დრამატურგიისადმი თითქოს უყურადღებობის გამო.

¹³ История советского драматического театра в шести томах, т. I, стр. 75.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ ოციანი წლების საქართველოში იქმნებოდა სოციალისტური სინამდვილის, რევოლუციური ეპოქის ამსახველი პიესები, მაგრამ უშეტესობა იმდენად სუსტი და გულუბრყვილო იყო, რომ მათი დადგმა სახელმწიფო თეატრის სცენაზე სასიკეთოს არაფერს მოიტანდა. კ. მარჯანიშვილმა კარგად იცოდა ეს გარემოება. და იგი სერიოზულად, მძაფრი კრიტიკით მოექცა ქართველ მწერალთა ჩვილს. მარჯანიშვილმა დასვა უმტკივნეულები საკითხი: „გვაქვს თუ არა მართლაც ჩვენ ეროვნული ორიგინალური თეატრი, არის თუ არა ორიგინალური, თავისებური დრამატული ლიტერატურა, სად არის მათი ფესვები და როგორია მისი მომავალი გზა“.

მარჯანიშვილი ამტკიცებდა — ორიგინალობის მხრივ, ქართულ დრამატურგიაში ყველაფერი არ არის რიგზე, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს დრამატურგიას ჰყავს შ. დადიანი და დ. კლდიაშვილი, რომელთაც კოტე ყველაზე მაღლა აყენებდა და დიდი პატივისცემით იხსენიებდა (ერთგან მან შ. დადიანის კალამი ნ. გოგოლის კალამსაც კი გაუტოლა, ხოლო „გუშინდელს“ ბრწყინვალე კომედია უწოდა). „მაგრამ, — წერდა მარჯანიშვილი, — განა „გუშინდელმა“ და დ. კლდიაშვილის პატარა პიესებმა, მიუხედავად მათი დიდი ნიჭიერებისა, შესძლეს გამოეწვიათ გარდატეხა ჩვენი თეატრისა ორიგინალობისაკენ? ვაი, რომ არა!“

აქვე დიდი რეჟისორი სამართლიანად მიუთითებდა: დ. კლდიაშვილის პიესები „სრულებით არ არიან სწორად გაგებულნი ჩვენი დამდგმელების მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჰირიდან“ ანეკდოტური ვოდვილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოებები გაყლენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით. დიახ, მე ვიმეორებ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების საზღვარზე...“

კოტე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ახალმა ეპოქამ, რუსეთის დიდმა რევოლუციამ თეატრს დაუბრუნეს მოქმედება, აქტივობა, რიტმი; ახალი მაჯისცემა ფეთქავს თეატრის ცხოვრებაში, რომელიც მის შესაფერის დრამატურგიაშიც უნდა გამოვლინდეს. საჭიროა თანამედროვე საკითხების ღრმად გაშუქება და არა წვრილთემიანობა. მარჯანიშვილი წერს: „და მერე რა? რას აკეთებენ ამ დროს ჩვენი დრამატული მწერლები? ისინი ათეულობით წერენ, ასობით მოაქვთ

სარეჟისორო პიესები იმ საზარელი პერიოდისა, რომელმაც თავის ყოველდღიურობით, თავისი ფუტლიარული ხასიათით კინალამ არ მოკლა თეატრი საერთოდ. მაშინ, როცა თეატრის სცენიდან ისევ გაისმა პრობლემები კაცობრიობისა, პრობლემები სიკვდილ-სიცოცხლისა, პიროვნებისა და მასის, კლასებისა და ეროვნებისა, როცა დიდებული იდეები ფრთებს ასხამენ სცენას ბრწყინვალე და ხალისიანი ფერებით, ჩვენი მწერლები ქმნიან ან დიდი ხნის მკვდარ ადიულტერულ დრამას, ან ხუთი მოქმედების განმავლობაში ლაპარაკობენ იმაზე, თუ ვინ უნდა ამჯობინოს მხატვარმა ლევანმა. ან მწერალმა რევაზმა: ინტელიგენტი ქალი, რომელმაც მისცა საბავი სურათის შექმნისა, თუ ქართველი ცოლი, რომელმაც ვაჟი უშობა: ან კიდევ ამგვარად: მოქანდაკე შალიკოს ოთხი მოქმედების განმავლობაში ვერ გადაუწყვეტია, ვის უფრო ლამაზი ფორმები აქვს— მის მიერ შექმნილ ვენერას ქანდაკებას თუ მის ცოლს, ნინოს?

რადგან ყველა ეს დაწერილია ქართულ ენაზე, არ ვიცი რად, ითვლება ქართულ დრამატურგიად და პრეტენზიებს აცხადებს, რომ დადგმულ იქნეს ქართულ სცენაზე.“

აქედან მარჯანიშვილს გამოაქვს მკაცრი, მაგრამ მართებული დასკვნა, რომელიც გზას უღობავს ყოველგვარ „ლიტერატურაშინას“ სცენაზე:

„არა, ბატონებო, პატარა იბსენებო, მეტერლინკებო... ყოველივე ეს თქვენ რომ წეროთ არათუ თანამედროვე ქართული ენით, არამედ უძველესი მისი დიალექტით, არაფერი ქართული ამაში არ იქნება; და სანამ მე ვდგავარ თეატრის კართან, როგორც მცველი, ცეცხლის მახვილით შევებრძოლები ყოველივე თქვენს ცდას ჩვენს სცენაზე გამოსვლისა! და ეს იმიტომ..., რომ მათში არაფერი ქართული არ არის...“

1928 წელს, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი ახალი თეატრის შექმნას შეუდგა ქუთაისში, მის წინაშე ისევ მთელი სისრულით დადგა საჭირო რეპერტუარის საკითხი; გამოირკვა, რომ დიდ რეჟისორს ხელთ არ ჰქონდა ქართული თანამედროვე დრამატურგიის რამდენადმე ღირებული ნაწარმოები. იმიტომ იგი იძულებული გახდა ხელი მოეკიდა გერმანელი დრამატურგის ერნსტ ტოლერის პიესისათვის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, რომელიც ბ. ჟლენტს ათარგმნინა და პრემიერად წარმოადგინა ქუთაისში 3 ნოემბერს (დამ-

დგმელი კ. მარჯანიშვილი, რეჟისორი დ. ანთაძე). აღსანიშნავია, რომ ტოლერის პიესა „კაცი — მასა“ მ. ქორელის რეჟისორობითა და კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ჯერ კიდევ 1923 წელს განხორციელა რუსთაველის სახელობის თეატრმა.

მართალია, ტოლერის შემოქმედება წინააღმდეგობრივია. რომელშიც მკვეთრად გამოიხატებოდა როგორც ანტიკაპიტალისტური და ანტიფაშისტური მიმართულება, ისე პესიმიზმი, მაგრამ ტოლერი ბავარიის რესპუბლიკის შექმნის მონაწილე იყო 1919 წელს და მისი ზემოხსენებული პიესები ასე თუ ისე ესადაგებოდა რევოლუციურ სულისკვეთებას; მარჯანიშვილმა დასს განუცხადა, რომ „ჰოპლა“ თავისთავად მეტად იაფფასიანი პიესაა, მაგრამ „ტოლერმა თეატრის მოთხოვნილებას სწორად აუღო ალღო და ამან განაპირობა მისი პიესების წარმატება.“

„ჰოპლას“ წაკითხვის წინ მარჯანიშვილი ესაუბრა თეატრის კოლექტივს და აღნიშნა, რომ „ამ უკანასკნელ დროს მეტად დაცარიელდა რეპერტუარი, განსაკუთრებით ეს ეტყობა საბჭოთა დრამატურგიას; აიხსნება ეს იმით, რომ დრამატურგია უკიდურესობაში გადავარდა — პიესებში მოქმედი პირობები გამოყვანილია ცალმხრივად; თუ დადებითი პიროვნებაა, ის თავიდან ბოლომდის დადებითა და პირობით. ასეთი ნაწარმოებები ვერ არის დამაჯერებელი და საზოგადოებასაც ვერ იზიდავს.“

აქ ხაზგასმულია არა მარტო რეპერტუარის სიმწირე. არამედ მისი სიმდარეც; რაც გამოიხატებოდა პერსონაჟთა სქემატური, უინტერესო, უკონფლიქტო სახეების გამოხატვაში. სწორედ ამან გამოიწვია „ჰოპლაზე“ შეჩერება, ხოლო მომდევნო სპექტაკლად ბერნარდ შოუს „წმინდა ქალწულის“, ბოლოს კი კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტას“ წარმოდგენა (1929). მაგრამ კოტეს ქართული დრამატურგიისთვისაც არ მოუკლია ყურადღება ქუთაისში მუშაობისას, რასაც ადასტურებს შ. დადიანის „კაკალ გულში“, კ. კალაძის „როგორ“ და „ხატიჯეს“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“, დ. შენგელაიას „თეთრების“, ა. ქუთათელის „შუაღამემ გადაიარა“, გრ. ბუხნიკაშვილის „კი, მაგრამ“, დ. ჩიანელის „ბაილის“ ზედიზედ დადგმა.

1931-1932 წლების თეატრალური სეზონის რეპერტუარი კი მარჯანიშვილმა თავის სახელობის თეატრში მთლიანად დააკომპლექ-

ტა ქართველი ავტორებისა და, საერთოდ, თანამედროვეობის ამსახველი პიესებით (ალ. იაშვილის „მოხუცი ენთუზიასტი“, კ. კალაძის „სახლი მტკვრის პირას“, გ. ბააზოვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“. მ. კულიშის „კომუნა ველზე“, ნ. პოგოდინის „ფოლადის პოემა“, ვ. კირშონის „პური“, ი. მიკიტენკოს „ანათეთ, ვარსკვლავნო“, ა. აფინოგენოვის „შიში“...). თავადვე დაწერა ინტერმედია ი. მიკიტენკოს პიესისათვის.

1929-1930 წლებში კოტე მარჯანიშვილი თავის საჯარო გამოსვლებში განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა თეატრისა და დრამატურგიის იდეურობის, მისი ფორმისა და შინაარსის აქტუალურ საკითხებს. იგი იცავდა პრინციპს — გვექონდეს „დრამატურგია, უთუოდ შეხამებული პროლეტარიატის ეპოქასთან“, რადგან „თეატრი მისი (მუშათა კლასის — გ. ბ.) იდეებს გამოჰხატველად უნდა გახდეს“ და „ჩვენ გვსურს, რომ პროლეტარიატის იდეები ღირსეულად აისახოს“. ქართული თეატრიც „მთელი ძალ-ღონით ცდილობს იყოს პროლეტარული“.

მარჯანიშვილი მჭიდროდ უკავშირებდა ერთმანეთს იდეურობას, ეროვნულობასა და ეპოქის თანადროულობას. იგი ამბობდა: „ჩვენ ძალიან კარგად ვიცით, რომ ეროვნული იქნება ის თეატრი, რომელიც მოემსახურება მუშა-მაყურებელს; ყველაზე მთავარი ისაა, რომ თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, ემსახურებოდეს დღევანდელი გაბატონებული კლასის მაყურებელს... თეატრი უნდა აღელვებდეს თანამედროვე მაყურებელს“.

ფორმისა და შინაარსის საკითხებთან დაკავშირებით, მარჯანიშვილი უარყოფს შიშველ ფორმალიზმს, იგი მოითხოვს ფორმისა და შინაარსის ორგანულ ერთიანობას, მაგრამ უმთავრესად მიაჩნია იდეა (შინაარსი), რომელიც თავისი ხასიათით ზოგადსაკაცობრიო, ინტერნაციონალურია, თუმცა ფორმა ეროვნული აქვს. აი, ეს საინტერესო მოსაზრებაც: „ძალიან ხშირად ხელს ჰკიდებენ ისეთ პიესებს. რომლებიც თავისი იდეებით სრულიად არ შეესატყვისება მოცემულ ეპოქას. და როდესაც პიესა სავსებით მოწყვეტილია საერთო იდეას, ყველაზე უმთავრესს, არსებითს და ნაჩვენებია მხოლოდ გარეგნული ფორმა, გარეგნული შეფერილობა (დაყოფა აქ და ქვემოთ ჩემია — გ. ბ.). — ეს იგივეა,

რომ. ვთქვათ, ავ-ლოთ რომელიმე ხატი, ჩავსვათ ახლანდელ ჩარჩო-ში და გამოვაცხადოთ — ესაა ღვთის გმობა, ათეიზმიო.

ამიტომ ვამბობთ ჩვენ, რომ უპირველესი მნიშვნელობა აქვს იდეას. იდეა არ იქნება ეროვნული, იდეა კლასობრივი იქნება... რაკი თეატრი ეროვნული უნდა გახდეს, მას უნდა ჰქონდეს ეროვნული ფორმა. მაგრამ იდეა კი აუცილებლად უნდა იყოს და იქნება კიდევ ზოგადსაკაცობრიო.“

მოსკოვში გასტროლების დროს (1930 წლის მაისი) მარჯანიშვილმა ილაპარაკა თავისი თეატრის მუშაობაზე რეპერტუართან დაკავშირებით და აღნიშნა, რომ უცხოეთში ხმა დაირხა, თითქოს თანამედროვე საქართველოში ხალხი და ეროვნული ხელოვნება ითრგუნებოდესო. კოტემ ხაზი გაუსვა მენშევიკური მთავრობის ბატონობის ხანაში კულტურის დაქვეითება-ნგრევას, რომ მენშევიკებმა ქართველ ხალხს დაუტოვეს ნაციონალიზმი და შოვინიზმი, რაც არსებითად აგრძელებდა მეფის პოლიტიკის ხაზს საქართველოს მიმართ. მარჯანიშვილის აზრით, თეატრის ნგრევა გამოწვეული იყო იმდროინდელი რეპერტუარით. ამიტომ მან ისეთი პიესების დადგმას მიჰყო ხელი, რომლებიც თეატრს ფართო გასაქანს შეუქმნიდნენ და გამოიყვანდნენ ჩიხიდან. ასეთი მხსნელის როლი კი უთუოდ კლასიკას უნდა შეესრულებინა. და ეს ასეც მოხდა.

მაგრამ, მეორე მხრივ, და, უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო თანამედროვეობის ამსახველი ორიგინალური პიესების შექმნა და დადგმა: „...ძალიან გვსურდა თანამედროვე პიესაზე მუშაობა, მაგრამ. ნურას უკაცრავად ნამდვილი საბჭოთა დრამატურგია ჭერ კიდევ არ არსებობდა. ბუნებრივია, იძულებული ვიყავით, რაც უკეთესი ხელს მოგვხვდებოდა. იმას ვცემოდით... არჩევანი შევაჩერეთ „კაცი — მასაზე“ და „გაზზე“. შემდეგ მივხვდით, რომ ეს პიესები ჩვენი ცხოვრების მოთხოვნებს დიდად ვერ პასუხობდნენ. უკანასკნელ ხანებში თეატრი სერიოზულად ჩაუფიქრდა საქმეს და მივიდა შემდეგ დასკვნამდე: იმისათვის, რომ განეგრძო თავისი ცხოვრება, იმისათვის, რომ აჩვენოს თავისი სახე, ჭეშმარიტად საბჭოური რევოლუციური თეატრის სახე. პირველ რიგში, საჭიროა დრამატურგი ავტორის წამოწევა წინა პლანზე. აი, ამით აიხსნება, რომ ჩვენს რეპერტუარში უკანასკნელი წლების მანძილზე თვალსაჩინო ადგილი დაიკავეს პროლეტარულმა მწერლებმა. თანდათან

მოუხსნიან საკუთარი ახალგაზრდა, ზოგიერთ შემთხვევაში იქნებ უმწიფარი, საბჭოური ავტორების პიესების დადგმას. ამ გზით ჩვენ ვცდილობდით ჩამოგვეყალიბებინა რევოლუციური თეატრის ჭეშმარიტი სახე.“

ეს არ იყო ლამაზი სიტყვები. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ როგორი მონდომებითა და მოთმინებით მუშაობდა კოტე მარჯანიშვილი ახალგაზრდა დრამატურგებთან — პ. კაკაბაძესთან, კ. კალაძესთან, ალ. ქუთათელთან, დ. შენგელაიასთან, ს. შანშიაშვილთან, გრ. ბუხნიკაშვილთან და სხვებთან; იგი ასევე დიდ ენერგიას ხარჯავდა მთარგმნელების მისახადად და თეატრის საქმიანობაში ჩასაბმელად.

ამრიგად, უკვე საკმაო მუშაობა იყო გაწეული რეპერტუარის გადასახლისებლად და ეროვნული დრამატურგიის შექმნის თვალსაზრისით, რაც თეატრსაც მისცემდა მკაფიო თანადროულ სახეს, მაგრამ მარჯანიშვილი თავმდაბლურად აცხადებდა: „...ჩვენ ჯერ კიდევ არ მიგვაჩნია, რომ დღევანდელი ნამდვილი თეატრი ვართ: არა. ჩვენ ჯერ კიდევ ძიებაში ვართ, მაგრამ ერთი რამ ცხადია — ერთადერთი გზა ისაა, რომ რაც შეიძლება ჩქარა აღვზარდოთ რაც შეიძლება მეტი საბჭოური დრამატურგები. ჩვენი მიზანდასახულება ამ გზით სვლაა. გასული წლების განმავლობაში ჩვენ გამოვაჩინეთ ახალგაზრდა ავტორები, ისეთები, როგორც არიან კარლო კალაძე, დემნა შენგელია, პოლიკარპე კაკაბაძე. მათ ჩვენთან ერთად სურთ შექმნან თანამედროვე თეატრი და მომავლის თეატრი“.

ამვე წელს მოსკოვის კომუნისტურ აკადემიაში კ. მარჯანიშვილმა აღნიშნა: „ამ ხაზს რომ მივყვებოდით, ჩვენ იპას ვითვალისწინებდით, რომ შემოქმედებითი წვით აღგვენთო თეატრისათვის ყველაზე უფრო საკირო ფიგურა — დრამატურგი. ...დრამატურგის შემოქმედებითი ამოძრავებისათვის ერთი ან ორი სეზონი არ კმარა.“

მარჯანიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იმას, თუ ვინ მოვიდოდა ქართულ თეატრში დრამატურგის სახით, ვინ იკისრებდა ეპოქის თანახმიერი რეპერტუარის შექმნას. მან გეზი ეგრეთ წოდებული პროლეტარული მწერლობისაკენ აიღო. რადგან, მისი აზრით, „მათთვის უფრო ახლობელი და ძვირფასი იყო თანამედროვე კულტურა, თანამედროვე პროლეტარული თეატრი.“ კოტე აღიარებდა,

რომ ამ მხრივ დიდი წარმატებები არ შეინიშნებოდა, ბევრი პიესა „სუსტი გამოდგა, მაგრამ რამდენიმემ მაინც ივარგა“. პიესების სისუსტე კი „იმით აიხსნება, რომ მათი ავტორები ჯერ კიდევ ძალზე ახალგაზრდები არიან, ისინი მხოლოდ ახლა იწყებენ. მაგრამ ჩვენ გადავწყვეტეთ მათთან მუშაობა, რათა მათ შეძლონ თავიანთი შეცდომების გამოსწორება, უკეთ ისწავლონ ერთხელ და სამუდამოდ ამორჩეულ ძველ პიესებზე მუშაობისას“.

ამასთან, კოტე საღად აფასებდა გაწეულ მუშაობას და სიამაყის გრძნობით ამბობდა: „...ჩვენი თეატრი იყო პირველი, და, დაბეჭიბებით ვიპეორებ, ერთადერთი თეატრი საქართველოში. რომელმაც მთელი თავისი ყურადღება გაამახვილა პროლეტარულ მწერლებზე. ამას მე ოფიციალურად ვაცხადებ და ვამბობ: ჩვენამდე არც ერთი თეატრი არ იღებდა ახალგაზრდა დრამატურგების პიესებს და არა მარტო არ იღებდნენ, არამედ ებრძოდნენ კიდევ. ჩვენ კი გვწადია, რომ ისინი ჩვენთან ერთად იზრდებოდნენ. ...ჩვენს თეატრში დრამატურგები იზრდებიან. ჩვენ ვცდილობთ, რაც შეიძლება დაუუახლოვოთ ისინი თეატრს და რაც შეიძლება მეტი ახალი პიესა შევქმნათ.“

მარჯანიშვილი ხშირად გამოთქვამდა უკმაყოფილებას თანამედროვე პიესებისა და მათი ავტორების მისამართით. 1931 წლის 20 დეკემბერს კოტეს მოსკოვის კამერულ თეატრში უნახავს კულიშის „პათეტური სიმფონიის“ პრემიერა. ამასთან დაკავშირებით იგი სწერდა ელენე ღონაურს: „პირველი მოქმედება დაწერილიც კარგია და რეჟისორულადაც მშვენივრად დადგმული. შთაბეჭდავია... მაგრამ მერე და მერე სუსტდება და ბოლოში თითქმის აღარაფერი რჩება... ლჰერთმანი არ ვიცი. რა უნდა იფიქროს კაცმა თანამედროვე დრამატურგიაზე.“

მაგრამ, თუ კარგ პიესას აღმოაჩენდა, მის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა (მათ კი ყოველდღიურად თითოს მაინც კითხულობდა შესაფერისი რეპერტუარის შესარჩევად). მაგალითად, როდესაც ლ. სეიფულინას ერთ-ერთ პიესას გაეცნო, კოტე გახარებული წერდა იმავე ელენე ღონაურს მოსკოვიდან (29/XII—31): „ყოველივე ამან განსაკუთრებით იმიტომ ამაღელვა, რომ სწორედ ახლა ხელთა მაქვს სეიფულინას, თუ შეიძლება ასე ითქვას. ყველაზე უკარგო რეალისტური პიესა. და მე ყოველ ღონეს ვხმარობ, რომ იგი რო-

გორმე გამოვტაცო ყოველდღიურობას და ზეაეამაღლო. ალბათ დიდი დავა მექნება ავტორთან. თუმცა ეს კია, რომ ამ სამი დღის წინ -სოლნესზე“ იყო და ისე აღფრთოვანებულა, ტალნიკოვისთვის უთქვამს: „ამ რეჟისორმა რაც უნდა, ის უყოს ჩემს პიესასო!“ „ვნახოთ!“

1932 წელს ელ. დონაურისადმი მოსკოვიდან გამოგზავნილ წერილში კ. მარჩანიშვილს საბჭოთა თეატრის რეპერტუარის განვითარებისათვის აუცილებლად მიაჩნია ორი საშუალება — კლასიკური დრამატურგიისა და თანამედროვე, თუნდაც გამოუცდელი ახალგაზრდა ავტორების პიესების გამოყენება. ოღონდ, ქვემოთ ციტირებულ მოსაზრებაში გამოუცდლობა არ ნიშნავს დრამატურგის უსუსურობას, საექვო მხატვრული ღირებულების პიესის დაწერასა და, რაც მთავარია, დრამატიკულობას; პირიქით, ხაზი ესმევა ავტორის მიერ თანამედროვე სულისკვეთების მხატვრულად ათვისება-გაღმოცეპას. მის სწრაფვას თანადროულობისაკენ.

ამასთან, სწორი სარეპერტუარო პოლიტიკის გატარება მარჩანიშვილს მიაჩნია თეატრის პრესტიჟად; იგი სასატიკო წინააღმდეგია ნახევრადლიტერატორთა ნაწარმოებების დადგმისა. ამიტომ კოტე გულისტკივილით შენიშნავს, რომ მცირე თეატრმა გზა გაუხსნა ნევეიჩინის, პოტეხინის, ალექსანდროვის დრამატურგიას. „მათ (მცირე თეატრის მესვეურებს — გ. ბ.) არ ესმით, — წერდა მარჩანიშვილი, — რომ ყველა ეს ნახევრადლიტერატორი... თავიანთი „კაშკაშა ყამირებით,“ „ცეცხლოვანი ხიდებითა“ და „ცოლებით“, ყოველად უმაქნისი კომპრომისებია. მათ თავიანთთვის მიუღებლად მიაჩნიათ კირშონის „პური“, აფინოგენოვის „შიში“, პოგოდინის „ფოლადის პოემა“ და, ნაცვლად ამისა, მიმართავენ საექვო ნაროკოვებს. თუ მცირე თეატრს ჭერ კიდევ სწადია აკადემიურობა, მის რეპერტუარში უნდა იყოს, ერთი მხრივ, კლასიკა, მეორე მხრივ, იმ ახალგაზრდა მწერლების დრამატურგია, რომლებიც გრძნობენ თანამედროვეობას, ლაპარაკობენ თანამედროვეობაზე.

ათასწილ უკეთესია „შიში“, „პური“ და „პოემა“, ვიდრე მთელი ეს „ვერსალის რკალი“, „ცოლები“, „კაშკაშა ყამირები“ და სხვ... მხოლოდ ეს ორი ნათელი და მკაფიო ხაზი უნდა ჰქონდეს საკუთარი თავის პატივისმცემელ თეატრს. ან დღევანდელი დღის საკითხები. თუნდაც გამოუცდელი ხელით გაკეთებული, ანდა — კლასიკა,

როგორც უმაღლესი აქტიორული ტექნიკის მიღწევისა და მაცურებელთა სწავლების საშუალება. მაგრამ არავითარ შემთხვევაში — დრამმკეთებლობა“...

ასევე მკაცრად აკრიტიკებს მარჯანიშვილი მაშინდელ ქართულ დრამატურგიასა და ქართველ დრამატურგებს, მათ შორის შალვა დადიანს: „მე მისაღებად მიჰაჩნია შალვა დადიანის ზოგერთი ნაწარმოები, რომლებშიც იგი ნამდვილად კლასიკურია, მაგალითად, „გუშინდელნი“ და „კაკალ გულში“, მაგრამ, როდესაც იგი აკეთებს თავის „გეგეჰკორს“, ე. ი. დრამმკეთებლობს — მე მას უარყოფ. „თეთნულდი“, როდესაც იგი აგებულა, როგორც ბერძნული ტრაგედია, ჩემთვის მისაღებია, მაგრამ როდესაც მასში ძალისძალად ჩაჩხერილია ვითომდა თანამედროვეობა — ეს... ყოველად უმაქნისი კომპრომისულობაა... აქაოდა, ვითომც პიესის გადასარჩენად. ტყუილია! ეს არათუ ვერ გადაარჩენს პიესას, არამედ საერთოდ დაღუპავს ხელოვნებას! ერიპა! დახე, რა დისერტაციულმა გუნებამ მოჰიარა... მაგრამ მინდა, რომ თქვენ გაჰიგოთ მე, გაიგოთ, თუ რას ვებრძვი და კვლავაც შევებრძოლები. სადაც არ უნდა ვიყო — საქართველოში იქნება ეს, თუ მცირე თეატრში...“

აი, როგორი პირუთენელი და მკაცრი იყო დიდი რეჟისორი თვით შალვა დადიანისადმი, რომელთანაც წლების მანძილზე აკავშირებდა პირადი და შემოქმედებითი მეგობრობა. ცხადია, იგი ასეთივე საზომით უდგებოდა სხვა ქართველი დრამატურგების შემოქმედებასაც, ვინაიდან თავდადებით იბრძოდა ახალი ქართული დრამატურგიის შესაქმნელად. კოტეს სწამდა, რომ დრამატურგიის განვითარებას ხელს შეუწყობდა მწერალთა დაახლოება თეატრთან, სცენის სპეციფიკის გაცნობა.

მაგრამ სულ სხვა იყო კოტე დამწყებ დრამატურგებთან (საერთოდ ახალგაზრდა შემოქმედებითს მუშაებთან — რეჟისორი იქნებოდა, მსახიობი, მხატვარი თუ კომპოზიტორი). საკმარისი იყო დაენახა მათი სწრაფვა თანამედროვეობისაკენ, შრომისმოყვარეობა. ცოლნისა და გამოცდილებას მიღების წყურვილი, რომ ზედ გადაეგებოდა: ხელს გაუწვდიდა, სათანადო პირობებს შეუქმნიდა, გამხნეებდა, დაამედებდა და „ხათრით“ კომპრომისზეც კი წავიდოდა. საკმარისია გავიხსენოთ დოდო ანთაძის, კონსტანტინე ხუნდაძის, ბესარიონ ჟღენტის, უშანგი ჩხეიძისა და სხვათა მოგონებები, რომ უეჭველი გახდეს ზემოხსენებული აზრის კემარტება.

კ. ხუნდაძე იგონებს: „კოტეს დამოკიდებულება ქართველი დრამატურგებისადმი რაღაც არაჩვეულებრივი იყო.

თუ გაიგებდა, რომ ვინმე პიესას წერს, ან ვინმემ მოიტანა თეატრში, ვეღარ ისვენებდა, შენიშვნებს მისცემდა, დასტოვებდა ქუთაისში (მოგონება ეხება მარჯანიშვილის ქუთაისში მუშაობის პერიოდს — გ. ბ.), მუშაობდა მასთან. მორალურ და მატერიალურ დახმარებას არ აკლებდა. ამის საუკეთესო დამადასტურებელია პოეტ კარლო კალაძის ამბავი¹⁴.

«К. Марджанишвили настаивал на необходимости создания оригинальных пьес, — წერდა ბ. ჟღენტო, — отвечающих идейно-творческим задачам революционного искусства, и с этой целью он активно собирал вокруг себя лучшие передовые силы грузинской литературы, работая на протяжении всей своей деятельности на грузинской сцене в тесном творческом содружестве с писателями... Он всячески поощрял и поддерживал рост новых, молодых, творческих сил. С большой радостью встречал он появление каждого свежего дарования в области драматургии».¹⁵

და სორედ ეს მიაჩნდა ბ. ჟღენტს კოტეს ერთ-ერთ ძირითად დამსახურებად.

ახლა დიდ ქართველ მსახიობ უშანგი ჩხეიძეს მოვუსმინოთ: „იმას, რაც იწერებოდა (მხედველობაში აქვს პიესები — გ. ბ.), მარჯანიშვილი ყოველთვის ფართოდ უღებდა კარებს და ცდილობდა ყოველნაირად, რითაც კი შეეძლო, დახმარებოდა ჩვენს ახალგაზრდა დრამატურგებს და ამით ხელი შეეწყო ქართული საბჭოთა დრამატურგიის განვითარებისათვის. დამახასიათებელია ამის მაგალითისთვის ერთი პატარა ეპიზოდის გახსენება: 1925 წ., როდესაც რუსთაველის თეატრში პ. კაკაბაძემ, მაშინ ჯერ კიდევ ახალგაზრდა დრამატურგმა, გააცნო მარჯანიშვილს თავისი პიესის „ლისაბონის ტუსაღების“ ერთი თუ ორი მოქმედება, მარჯანიშვილი არა მარტო რჩევა-დარიგებით დაეხმარა მას, არამედ თავისი კაბინეტიც დაუთმო მუდმივ სამუშაოდ და განკარგულება გასცა, ყოველგვარი დახმარება აღმოეჩინათ მისთვის. ეს ერთეული შემთხვევა როდი ყოფილა მარჯანიშვილის მოღვაწეობაში... მარჯანიშვილი ყოველ-

¹⁴ კ. ხუნდაძე, მოგონება კოტე მარჯანიშვილზე, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1962, № 11, გვ. 74.

¹⁵ Б. Женто, К. Марджанишвили и грузинская драматургия, «Заря Востока», 29.V.47, № 106.

თვის მტკიცედ იდგა იმ მოსაზრებაზე, რომ თეატრს უშუალო და ახლო კავშირი უნდა ჰქონდეს მოწინავე მწერლობასთან, მით უმეტეს დრამატურგებთან და მათგან უნდა იკრებდეს თავის გარშემო მხატვრულად ახლო მდგომს და შესაფერის ძალებს“¹⁶.

გარდა ამისა, „ქ. მარჯანიშვილი ინარჩუნებდა ქართულ საბჭოთა თეატრში გ. ერისთავის, ა. ჭავჭავაძის, ე. ნინოშვილის, დ. კლდიაშვილის რეალისტურ და დემოკრატიულ ტრადიციებს, მაგრამ უარყოფდა „სიმანინჯეს“ (ნ. შიუჯაშვილის პიესა), დეკადენტურ მიმართულების დრამას“...¹⁷ ხოლო დ. ჯანელიძის ცნობით, კოტემ „1932 წ. შალვა ღაღიანს შეუკვეთა ეგნატე ნინოშვილისა და ოლია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა ინსცენირება“¹⁸ (რაც შემდეგ განხორციელდა კიდეც).

ქართველი დრამატურგების დასაინტერესებლად და თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი პიესების შესაქმნელად გარკვეული მუშაობა გასწია საქართველოს განათლების სახალხო კომისიარტის ხელოვნების განყოფილებამ, რომელიც დროდადრო მართავდა კონკურსებს, რომლებსაც ეწოდებოდა „დრამატულ ნაწარმოებთა საპრემიო შეჯიბრი“¹⁹.

მიუხედავად ამისა, ძალზე ცოტა იყო ისეთი პიესა, რომელიც თეატრის რეპერტუარს გააძლიერებდა, მის წინსვლას განაპირობებდა. მეტიც, ს. ამალლობელს მიაჩნდა, რომ ოციანი წლებს თატრში საერთოდ არ იყო დრამატურგია, რის გამოც შეუძლებელი ხდებოდა რევოლუციური რეპერტუარის შექმნა²⁰ და აცხადებდა: „ჩვენ ქართული თეატრი ჯერ არა გვაქვს, ჩვენ გვაქვს თეატრი ქართულ ენაზე“²¹. ამასთან, თეატრის კრიზისის ერთ-ერთ ფაქტორად ს. ამალლობელი სამართლიანად თვლიდა იმას, რომ დრამატურგები ცუდად იცნობდნენ თეატრს: „დრამატურგებმა აღარ იციან სცენა, დრამა-

¹⁶ უ შ ა ნ გ ი ჩ ხ ე ი ძ ე, კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი, კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“, 1961, გვ. 155.

¹⁷ იქვე, გვ. 259.

¹⁸ იქვე, გვ. 258.

¹⁹ გაზეთი „კომუნისტი“ 1927, 23/VIII.

²⁰ ს ე რ გ ო ა მ ა ლ ლ ო ბ ე ლ ი, თეატრისა და კინოს პრობლემები. ესთეტიკურ-სოციოლოგიური ნარკვევი, თბ., „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1928, გვ. 288.

²¹, ²², ²³, ²⁴ იქვე, გვ. გვ. 297, 46, 341, 251.

ტურგები აღარ იცნობენ მსახიობებს. ისინი წერენ „სიტყვებს, სიტყვებს და სიტყვებს.“ მსახიობს კი აქცევენ თავის სიტყვების მომხსენებლად“²². რაც ხელს უწყობს იმას, რომ „თეატრში ქრება არტისტული სიტყვა და მოძრაობა“²³.

ს. ამალლობელი დაიმედებული არ იყო, რომ მალე შეიქმნებოდა საბჭოთა ცხოვრების ამსახველი დრამატული ნაწარმოებები: „ჩვენი ეპოქის შექსპირი, — წერდა იგი, — ალბათ, ერკოლოპის ნოყიერი რძით მადიანად იკვებება, ჩვენი ხანის შილერი, სადმე საბავშვო ბაღში დარბის. ათეული წლების შემდეგ მოვლენ ისინი და შექმნაან საკაცობრიო მიზანთათვის მებრძოლებს უშესანიშნავეს გმირულ სახეებს“²⁴.

მაგრამ ქართულ საბჭოთა თეატრსა და მის რეფორმატორს სწორედ ოციან წლებში სჭირდებოდა სათანადო რეპერტუარი, რათა ფეხდაფეხ მიჰყოლოდა ცხოვრების სინამდვილეს, აესახა საბჭოთა ადამიანების გმირული ბრძოლისა და შრომის შთამაგონებელი სურათები. ამიტომ „ზოგჯერ თეატრი იძულებული ხდებოდა, დრამატურგის აღზრდისა და წაქეზების მიზნით, დაედგა შედარებით სუსტი პიესები, რაც ძალაუნებურად რამდენიმედ ამდაბლებდა სპექტაკლის მხატვრულ დონეს. მაგრამ თანდათან მშობლურა დრამატურგია ფეხზე დადგა“²⁵.

უშანგი ჩხეიძე გულისტყვივით წერდა: „ბევრჯერ სინანულის გრძნობაც კი შეგიპყრობდა ადამიანს, როდესაც ხედავდი, თუ რა მდარე დრამატურგიულ მასალაზე იხარჯებოდა მისი (მარჯანიშვილის — გ. ბ.) დიდი ნაქი და გამოცდილება“²⁶. „მაგრამ, — მიუთითებს უ. ჩხეიძე, — არც მარჯანიშვილს და არც თეატრს არ შეეძლო დალოდებოდა, თუ როდის გამოჩნდებოდა ქართულ დრამატურგიაში მნიშვნელოვანი და დიდი თანამედროვე ნაწარმოები“²⁷.

უშანგი ჩხეიძე, აღნიშნავდა რა 20-იანი წლების ეროვნული დრამატურგიის ჩამორჩენას, ასკვნიდა, ქართული თეატრი მარჯანიშვილის რეჟისორობით უფრო სრულყოფილა იქნებოდა, რომ ხელი არ შეეშალა ქართული დრამატურგიის სისუსტესო.

²² დ. ანთაძე, თეატრის გამოჩენილი მოღვაწე, გაზეთი „ინდუსტრიული ქუთაისი“, 1947, 14/VI.

²⁶ უშანგი ჩხეიძე, კოტე მარჯანიშვილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი. კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“, 1961 წ., გვ. 155.

²⁷, ²⁸, ²⁹, ³⁰ იქვე, გვ. გვ. 155, 154.

აქვე უ. ჩხეიძე ხაზს უსვამს ერთ უმნიშვნელოვანეს გარემოებას მაშინდელი ქართული თეატრის სინამდვილეში: „ქართულმა საბჭოთა თეატრმა თავისი შესაძლებლობით ბევრად გაუსწრო ქართულ დრამატურგიას. მართებული კი არის, რომ დრამატურგია იყოს უფრო მოწინავე და ბიძგის მიმცემი თეატრისათვის... როდესაც დრამატურგია საგრძნობლად ჩამორჩება თეატრს, ეს უკვე აფერხებს თეატრალური ხელოვნების განვითარებას“²⁸.

მიუხედავად ყოველივე ამისა, კ. მარჯანიშვილმა შეძლო თეატრის აღორძინება და მისი აღმავალი გზით წინსვლის უზრუნველყოფა, მაგრამ უმთავრესად არაორიგინალური პიესების ბრწყინვალე დადგმით. ამიტომ უ. ჩხეიძე მხარს უჭერდა თავის მასწავლებელს, როდესაც იგი „ხშირად იძულებული იყო მიემართა მსოფლიო დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებისათვის. ეს საჭირო იყო როგორც თეატრის, აგრეთვე აქტივობა მოხარდი თაობის წინსვლისა და განვითარებისათვის“²⁹. მაგრამ უ. ჩხეიძე არ ივიწყებდა მთავარს (თუკი ამის შესაძლებლობა არის) — „თეატრი უნდა გაიზარდოს, უპირველეს ყოვლისა, თავის ეროვნულ დრამატურგიაზე“...³⁰ რადგან „ასე შექჳონდათ თავიანთი წველილი მსოფლიო თეატრალური კულტურის საგანძურში სხვადასხვა ღროის ღიღი და ჰოწინავე ერების ახალ თეატრებს, ხოლო თავისი განვითარების ზენიტს მათ მიაღწიეს არა უცხო, არამედ მშობლიური დრამატურგიის ნიადაგზე... შემდეგ გადასვლა უცხო დრამატურგიის ნიმუშებზე, რასაკვირველია, უფრო ბუნებრივია და მართებულიც.“

კ. მარჯანიშვილს კი იძულებითი უკუპროცესის გავლა მოუხდა. რადგან, უ. ჩხეიძის თქმით, „რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელიც დაიწერა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, ან საერთოდ მოეპოვებოდა ქარაუელ დრამატურგიას. არ იყო საკმარისი იმისათვის, რომ ქართულ საბჭოთა თეატრს მათი საშუალებით გაეშალა თავისი გაზრდილი შესაძლებლობანი“.

ღიდ რეჟისორს შემუშავებული ჰქონდა პიესისადმი მიდგომის საკუთარი მეთოდი. იგი არ იკეტებოდა ამა თუ იმ ნაწარმოების (თუნდაც კლასიკურის) მხატვრულ ჩარჩოებში, უცვლელად არ იღებდა ტექსტს. მარჯანიშვილი პიესაში ხშირად გადაადგილებდა ხოლმე სცენებს, შეკვეცდა მოქმედებებს, ჩაამატებდა მისი აზრით საჭირო მომენტებსა თუ სიტუაციებს. ერთი სიტყვით, თავისებურად

ამონტაჟებდა მხატვრულ ნაწარმოებს, აფართოებდა მისი მოქმედების არეს, აყენებდა თანამედროვეობის სამსახურში.

აი, ამის ერთი მაგალითი კოტეს მიერ მოსკოვის კომუნისტურ აკადემიაში 1930 წელს წაკითხული მოხსენების შემდეგ წარმოთქმული სიტყვიდან. მოხსენების პროცესში რეჟისორს შეკითხვების სახით ორი ბარათი მიუღია აუდიტორიიდან. ერთ-ერთ მათგანში ასეთი კითხვა იყო: „ამხ. მარჯანიშვილო, თქვენს მოხსენებაში თქვით, რომ მონარქისტული პიესა („ცხვრის წყარო“ — გ. ბ.) საბჭოური ენით აამეტყველეთ. როგორ გავიგოთ ეს? როგორ გადაწყვიტეთ თქვენ ამ პიესაში ფორმისა და შინაარსის საკითხი?“

„საქმე ისაა, — უპასუხია რეჟისორს, — რომ ყოველგვარი პიესის დადგმა შეიძლება სხვადასხვანაირად, შეიძლება ისე დადგმა, რომ იგი სრულიად სხვანაირად აღიქმებოდეს. როგორ მოვიქცეი მე ამ შემთხვევაში? ეს პიესა წმინდა ინდივიდუალისტურადაა დაწერილი. აქ ყოველივე მეფის პიროვნების, სხვადასხვა ფეოდალი მფლობელების და სხვათა ირგვლივაა კონცენტრირებული. უპირველეს ყოვლისა, მე ყველაფერი ეს ფანქრით ამოვშალე პიესიდან, და, პირიქით, გავაძლიერე და გამოვაკლინე ისეთი ადგილები, სადაც კოლექტივი მოქმედებს... ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია ის მომენტები, როდესაც სცენაზე იკითხავენ: „ვინ მოკლა კომანდორი?“ და პასუხობენ: „ფუენტე ოვეხუნამ“, ე. ი. მთელმა კოლექტივმა“³¹.

ამასვე ადასტურებენ კ. მარჯანიშვილის მოწაფეები და თანამებრძოლნი, რომელთა შორის ლაკონიურობით გამოირჩევა უ. ჩხეიძე. იგი წერს: კოტე „ნაკლებ ანგარიშს უწევდა ავტორის ავტორიტეტს და, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობდა მისი ნაწარმოებიდან შეექმნა სცენისთვის გამოსადეგი მასალა, ამისათვის ის არ ერიდებოდა პიესის შეკვეცას, რომელიმე ადგილის სრულიად ამოგდებას, ადგილების გადატან-გადმოტანას და ზოგჯერ ტექსტის ჩამატებასაც (უკანასკნელს მხოლოდ თანამედროვე პიესებში მიმართავდა).

ასეთი მონტაჟის შემდეგ პიესა, მართლაც, გაცილებით უფრო სცენური ხდებოდა, შეკუმშული და დინამიკური“³².

³¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, ტ. I, 1972, გვ. 233-234.

³² კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“, 1961, გვ. 88.

დ. ანთაძე კი მიუთითებს: „მარჯანიშვილი, მონტაჟის დიდი ოსტატი იყო. აქ ის, როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედელი, აქცენტს უკეთებდა ნაწარმოების იმ ძირითად იდეას, რაც თანამედროვე ეპოქისათვის იყო საინტერესო. მარჯანიშვილის მონტაჟის მთავარი მომხიბვლელობა თანამედროვე ადამიანის შეგნებასა და ოცნებასთან კლასიკური ნაწარმოების ამ დაახლოებაში მდგომარეობდა.

მაღალი გემოვნებითა და დიდი ტაქტით აკეთებდა კოტე ამ მონტაჟს და ამ გზით კლასიკურ ნაწარმოებს ახალ სიცოცხლეს აძლევდა... არაფერი პლაკატური, ყურით მოთრეული არ ახასიათებს კოტეს მონტაჟს... ის მხოლოდ ხვეწდა, ხავს აცილებდა, ჟამთა მსვლელობაში მოძველებულ პლასტებს აშორებდა პიესას. კოტეს მონტაჟის შედეგად კლასიკური ნაწარმოები ახლებურად აელვარდებოდა ხოლმე“³³.

ამასთან, პიესაზე ამგვარი მუშაობისას მარჯანიშვილი ითვალისწინებდა სპექტაკლის მსვლელობის ხანგრძლივობას. მისი აზრით, ნებისმიერი პიესა უნდა ჩატეულიყო ოთხსაათიან სპექტაკლში, თორემ იგი გადაღლიდა მაყურებელს, დაკარგავდა ეფექტს და მონაწყენი გახდებოდა.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, კ. მარჯანიშვილი, მხატვრობასთან ერთად, უპირველესად, მოითხოვდა იდეურობას, მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ პოლიტიკურ პლატფორმას. და ეს ეხებოდა როგორც ავტორს. ასევე მის ნაწარმოებსა და თეატრის მთელ კოლექტივს. თუ 1924 წელს კოტემ განაცხადა (თბილისში გამართულ დისკუსიაზე თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე), ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვიცით მუშათა მასების ნამდვილი დამოკიდებულება ჩვენი თეატრისადმიო, შემდგომში ბურუსი ნელ-ნელა გაიფანტა, გაირკვა პოზიცია. ხოლო მომავლის თეატრი, მარჯანიშვილის აზრით, „იქნება ჭეშმარიტად პროლეტარული თეატრი.“ მარჯანიშვილმა თავისი მუშაობის ერთადერთ მეთოდად დაისახა „რეალიზმი, როგორც თანეპეჯროვე ხელოვნების ლოზუნგი“.

მარჯანიშვილის მიერ თავიდანვე აღებულ მყარ პოლიტიკურ პოზიციაზე მიუთითებს 1924 წელს ჟურნალ „ხელოვნების დროშაში“ (№ 2, გვ. 38) გამოქვეყნებული დეკლარაცია, რომლითაც

³³ დ. ა. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულსა, „ხელოვნება“, 1971 გვ. 227.

იგი მოუწოდებდა მსახიობებს, მწერლებს, მხატვრებს, მოქანდაკეებს, მუსიკოსებს: „აშკარად გავარკვიოთ ჩვენი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და, ვიდრე გვიან არ არის, ჩავდგეთ იმათ რიგებში, რომელნიც ახალ ცხოვრებას აშენებენ.

ახალმა და დიდმა იდეებმა შეარყიეს მთელი სამყარო. ამ დროს მოკალათება თავის ვიწრო და პატარა ქურქში, სინამდვილისადმი პასიური წინააღმდეგობა დიდი შეცოდებაა საკაცობრიო კულტურისა და ეროვნული შემოქმედების წინაშე...

ვინც ჩვენთან არ არის, იგი ჩვენი წინააღმდეგია!“

თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ეს დეკლარაცია გამოქვეყნდა 1924 წლის აგვისტოს კონტრრევოლუციური გამოსვლების წინ საქართველოში, ერთიორად გაიზრდება მისი მნიშვნელობა, რადგან პოლიტიკური არეულობის პერიოდში კ. მარჯანიშვილი ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკებს მოუწოდებდა ანტისაბჭოთა ძალების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ეს კურსი ბოლომდე შეინარჩუნა დიდმა რეჟისორმა. ამ მხრივ მეტად საინტერესო საკითხებს მოიცავს მარჯანიშვილის მიერ 1931-32 წლების სეზონისათვის მონიშნული სამუშაო გეგმა, რომელიც 20 პუნქტისაგან შედგება და პირველად 1958 წელს გამოქვეყნდა. აი, რას წერს მარჯანიშვილი პირველ ოთხ პუნქტში (მომყავს მცირე შემოკლებით):

«1. Твердое установление политического лица коллектива, т. е. отсеивание всех тех, кто не носит в себе определенного стремления работать на платформе строящегося социализма.

2. Обязательное изучение всеми участниками нашего дела политграмоты, диамата...

3. Твердое установление художественной платформы театра, ... художественного направления и твердых основных положений для дальнейших исканий по пути создания нового театра по содержанию социалистической, по форме национальной культуры (проверка мною всего состава). Твердое установление работниками театра своего отношения к данному направлению театра.

4. Репертуар сезона — не больше четырех новых пьес по следующим признакам:

а) Оригинальные стопроцентно политические пьесы пролетарских или попутнических писателей с возложением ответ-

ственности за политическую линию их на художественно-политический совет театра;

в) той же линии переводная из литературы народов СССР;

с) классика;

д) Западноевропейская революционная переводная пьеса»³⁴. (ხაზი ყველგან ჩემია — გ. ბ.).

ორიოდე მომენტი კ. მარჯანიშვილის დამოკიდებულებიდან თეატრალური კრიტიკისადმი. 1924 წელს მარჯანიშვილმა უსაფუძვლო კრიტიკისათვის გამანადგურებელი პასუხი გასცა პროლეტარული მწერლების მაშინდელი ასოციაციის ერთ-ერთ ხელმძღვანელს რაედენ კალაძეს წერილით „ჩვენი Quasi ახალი კრიტიკოსები“. საქმე ის არის, რომ რ. კალაძეს გაუკრიტიკებია რუსთაველის სახელობის თეატრის რეპერტუარი არათანამედროვეობის გამო. კერძოდ, თავს დასხმია „ვეფხისტყაოსნის“ დადგმას.

როგორც მარჯანიშვილის პასუხიდან ჩანს, რ. კალაძეს დაუშვებლად მიაჩნია საბჭოთა საქართველოს მაყურებლებს უჩვენონ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის კლასიკოსთა ნაწარმოებები. კოტე წერს: „... ისეთი სახელები, როგორც შოთაა, შექსპირი, მოლიერი, გოლდონი, ლოპე დე ვეგა, გოცი, მოწინავე კაცობრიობის კუთვნილებაა და პროლეტარიატი არამცთუ აპირებს ამ სახელების არქივში გადაცემას. პირიქით. სურს დაუდვას საფუძვლად საერთაშორისო კომუნისმის მომავალ დიად ხელოვნებას (რ. კალაძე! წაიკითხეთ ხელოვნების შესახებ წერილები ლუნაჩარსკისა და სხვებისა — არ გაწყენთ!)“.

შემდგომ კოტე აგრძელებს გამოჩენილ მწერალთა ჩამოთვლას (როლანი, ბენავენტე. კაიზერი, ვერფელი, ლუნცი) და ასკვნის: „... ეს მწერლები ჯერ კიდევ თუმცა შორს დგანან იმ მონაპოვრიდან, რომელიც უნდა გამოინაკეთოს მომავალი კომუნისმის დიდ ხელოვნებაში, მაგრამ მაინც წარმოადგენენ ერთგვარ გარდამავალ ფაზას (ხაზი ჩემია — გ. ბ.) მომავლისათვის“. და „მას, ვისაც სურს საფუძვლის ჩაყრა და აღორძინება მომავალი დიდი ხელოვნებისა, კი არ უნდა გადასცეს არქივს რუსთაველი, შექსპირი, ლოპე და მსგავ-

³⁴ Котэ Марджанишвили, Сборник материалов, Тб., «Заря Востока», 1958 г., стр. 196-197.

სნი მათნი, პირიქით, უნდა სცადოს რაც შეიძლება დაუახლოვოს და გააცნოს ისინი ფართო მასას, რომ უკანასკნელმა გამოიყენოს თავისი წრიდან ისეთნი, რომელნიც არა სიტყვით, არამედ ქვეშე-რიტად იქნებიან შემქმნელნი ახალი კულტურისა“.

ამდენად, მისი დამოკიდებულება თანამედროვე თეატრალური ხელოვნებისადმი გარკვეულია, მაგრამ საინტერესოა, როგორი კრიტიკის მომხრეა მარჯანიშვილი? იგი წერს: „დიდად მიყვარს კრიტიკა ღრმა და დასაბუთებული (ქვემოთ უფრო აკონკრეტებს ამ დებულებას და უწოდებს ნამდვილ კომუნისტურ კრიტიკას — გ. ბ.). მთელი ჩემი სიცოცხლე მას დავეძებდი და, სამწუხაროდ, ბურჟუაზიულ წესწყობალებაში მოუძეწიფებელ რეპორტიულ აზრსღა ვპოულობდი. ვპოულობდი მთელიდან ამოგლეჯილ ორ-სამ ნაწილს და ამათ ძახილს საშველად.“

ბურჟუაზიული თეატრალური კრიტიკა იყო ან აშკარა არაკეთილსინდისიერი, ანუ, უკეთეს შემთხვევაში, იმდენად ბრმა თავისი ბავშვური უცოდინარობით, რომ ეს მხოლოდ მართობდა და ღიმილს მგვირდა“.

მაგრამ ამგვარად მარჯანიშვილი ღიმილით არ კმაყოფილდება, თუმცა საქმე აქვს იმავე ბურჟუაზიული ხასიათის კრიტიკოსთან, რომელიც „ამოიღებს მთელიდან ორ-სამ ნაწილს, ამაზე დააფუძნებს თავის „აზრებს“ და გაკვირს: „არიქა, გვიშველეთ, გვიშველეთ!“

რ. კალაძისადმი კრიტიკით მარჯანიშვილმა სასტიკად გაილაშქრა არაობიექტური, საქმეში ჩაუხედავი, პოლიტიკურად ბეცი ოპონენტების წინააღმდეგ, რადგან ეს იყო „კრიტიკა ძველი ბურჟუასი, თანამედროვეობის ნიღბის ქვეშ ამოფარებულის.“

ათეული წლების მანძილზე მარჯანიშვილს სასარგებლო და მანე კრიტიკის მრავალი მაგალითი უნახავს, მაგრამ იგი ცხადად ხედავდა საერთოდ თეატრალური კრიტიკის (მათ შორის — ქართულის) ჩამორჩენას და არა მარტო წუხდა ამაზე. არამედ სახავდა კიდევ მისი გაუმჯობესების გზებს.

ამ თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია მისი ჩანაწერების მე-16 პუნქტი ზემოხსენებულ სამუშაო გეგმაში 1931-32 წლების სეზონისათვის. კოტე აქ წერს:

«...Отмечая отсталость театральной критики от художест-

ვენური პრაქტიკის თეატრები დაეკავიან, როგორც მოსკოვი და ლენინგრადი, ისე თბილისში კვალიფიცირობის თეატრების და ცენტრების შექმნის საკითხი, უნდა აღიქვას, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი. ამის მიზანს დასაძლევად, უნდა შეიქმნას საკმარისი რაოდენობის კვალიფიცირობის თეატრების და ცენტრების შექმნის საკითხი, უნდა აღიქვას, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი. ამის მიზანს დასაძლევად, უნდა შეიქმნას საკმარისი რაოდენობის კვალიფიცირობის თეატრების და ცენტრების შექმნის საკითხი, უნდა აღიქვას, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი.

* * *

დასკვნის სახით რომ ჩამოვაყალიბოთ კოტე მარჯანიშვილის დამოკიდებულება თეატრის დრამატურგიისადმი, შემდეგ სურათს მივიღებთ: სოციალისტური რევოლუციის შემდგომ პერიოდში თეატრალური რეპერტუარის შესაქმნელად მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს დრამატურგს, იგი წამოიწიოს წინა პლანზე და უპირატესად თეატრში აღიზარდოს; თეატრს უშუალო შემოქმედებითი ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს მოწინავე ეროვნულ მწერლებთან, რომელთა მეშვეობითაც შეიქმნება თანამედროვე დრამატურგია;

დრამატურგია, როგორც საერთოდ ლიტერატურა, უნდა იყოს ეპოქის სულისკვეთების გამომხატველი და იდეურ-მხატვრულად გამართული; დრამატურგი რეალურ ცხოვრებაში უნდა ამჩნევდეს ახალ რევოლუციურ მახასიციემას, ახალ რიტმებს, გვინერგავდეს მომავლის რწმენას, გვაძლევდეს მის სასიხარულო სურათს; ამასთან მხატვრულ ნაწარმოებში წარსული და მომავალი უნდა გატარდეს აწმყოს პრიზმაში, აისახოს თანამედროვეობის აღქმის კვალობაზე; თეატრალური ხელოვნება მაყურებელს სიამოვნებას ანიჭებს სწორედ თანამედროვეობაში გარდატეხით;

სოციალიზმის ეპოქაში კ. მარჯანიშვილი უპირატესობას ანიჭებს პროლეტარულ მწერლებს, რომელთა ნაწარმოებები შეხამებულია პროლეტარიატის ეპოქასთან, გამოხატავს მუშათა კლასის იდეებს, აღეკვეს თანამედროვეობას, ღრმად აშუქებს მოვლენებს და არ ეძალეება წვრილთემიანობას, რაც მთავარია, ეროვნულია;

ამავე ეპოქის საწყის სტადიაში თეატრმა უნდა გამოიყენოს ორი სახის დრამატურგია — კლასიკური და ახალგაზრდა თანამედროვე ავტორებისა, რომლებსაც კარგად შეუძლიათ თანამედროვეობის ჭეშმარიტი აზრის ამაღლევებლად გადმოცემა;

საკუთარი პიესის მოქმედ გმირთა ხასიათები ვითარდებოდეს შემოქმედებითად და არა სწორხაზობრივად, ცალმხრივად, უკონფლიქტოდ.

i თანამედროვეობის შესატყვისი ორიგინალური (ამ შემთხვევაში ქართული) დრამატურგიის უქონლობისას თეატრმა უნდა მიმართოს საკუთარ და უცხო ქვეყნების კლასიკას, ოღონდ გაითვალისწინოს მისი ხალხის ინტერესები, ყოფა, ფსიქოლოგია, განწყობილება და, ამდენად, შექმნას ეროვნული სპექტაკლი. უცხოელ მწერალთა და კლასიკოსთა შემოქმედება გარდამავალი ფაზაა თეატრში, მის ნი-ადაგზე კი იქმნება ახალი, მძლავრი ეროვნული დრამატურგია;

თეატრის რეჟისორმა არ უნდა უღალატოს დრამატურგის სტილს, ზედმიწევნით ჩაწვდეს ავტორის სულისკვეთებას (იდეას), გაუხსნას იგი მსახიობებს და კოლექტიური შემოქმედებით (მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის ერთობლივი და შეთანხმებული მუშაობით) მიიტანოს მაყურებლამდე;

თეატრმა გზა უნდა გადაუღობოს ნახევრადლიტერატორთა და დრამის მკეთებელთა ნაწარმოებებს, რადგან ეს სცემს თეატრალურ კულტურას, აღარიბებს მსახიობის მხატვრული გამოსახვის საშუალებებს, აქვეითებს მაყურებლის გემოვნებასა და მის ინტერესს თეატრისადმი;

თეატრალური ხელოვნების მთავარი მიზანია ადამიანის ინტელექტუალური დონის ამაღლება, მშობლიური კულტურის გამდიდრება-განვითარება;

კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მეთოდია რეალიზმი; თავის თეორიულ გამონათქვამებსა და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში იგი იზიარებს სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს;

ასეთ პოზიციას ადგას მარჯანიშვილი ქართულ სცენაზე განსახიერებულ თავის მხატვრულ ნაწარმოებებშიც: დრამაში „ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“ (იგივე „ჭერეთის გმირები“. ანუ „მათრახის პანაშვიდი“), პანტომიმებში („მზეთამზე“ და „ხანძარი“), ინსცენირებაში („არსენას ლექსი“); ინტერმედიაში (სპექტაკლისათვის „ანათეთ, ვარსკვლავნო“);

მარჯანიშვილი მოითხოვს საქმიან, ობიექტურ კრიტიკასა და თეატრალურ კრიტიკოსთა კადრების აღზრდას თანამედროვე მაღალი თეატრალური კულტურის შესაბამისად.

II კინოღრამატურგია

ქართული თეატრისაგან განსხვავებით, რომელსაც მდიდარი ტრადიციები ჰქონდა წარსულში და განახლებას საჭიროებდა, ეროვნული საბჭოთა მხატვრული კინემატოგრაფი თითქმის შიშველ ნიადაგზე წარმოიშვა და 20-იანი წლების დასაწყისში ის-ის იყო ფეხს იდგამდა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე საქართველოში ერთადერთი ქართული მხატვრული ფილმი („ქრისტიანე“) გვქონდა და ისიც საკმაოდ სუსტი.

ახალი ხელოვნების — კინემატოგრაფის განვითარება რესპუბლიკაში წარიმართა კინოხელოვნების საკითხებთან დაკავშირებით რკპ(ბ) VIII, IX და X ყრილობებზე მიღებულ გადაწყვეტილებათა შესაბამისად.

1921 წელს საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატთან შექმნილ კინოსექციას, ხოლო შემდეგ სახელმწიფო კინომრეწველობის სააქციო საზოგადოებას — სახკინმრეწვს (კინოსექცია 1923 წელს გარდაიქმნა სახკინმრეწვად) დაევალა კინოხელოვნებისა და კინომრეწველობის საკითხების წარმართვა-გადაწყვეტა. მათ სწორედ პარტიის ყრილობების რეზოლუციები დაუდეს საფუძვლად თავიანთ მუშაობას. მოკლედ მიმოვიხილოთ ისინი.

რკპ(ბ) VIII ყრილობის (1919 წ.) რეზოლუციაში, რომელიც ეხება სოფლად პოლიტიკური პროპაგანდის გაშლასა და კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობას, ნათქვამია, რომ „წერა-კითხვის მცოდნეთათვის... კ ი ნ ე მ ა ტ ო გ რ ა ფ ი (ხაზი აქ და ქვემოთ ჩემია — გ. ბ.). თეატრი, კონცერტები, გამოფენები და სხვ. ... ა უ ტ ი ლ ე ბ ე ლ ი ა გ ა მ ო ვ ა ყ ე ნ ო თ კ ო მ უ ნ ი ს ტ უ რ ი პ რ ო პ ა გ ა ნ დ ის ა თ ვ ის რ ო გ ო რ ც უ მ უ ა ლ ო დ, ე. ი. მათი შინაარსის მეშვეობით, ისე მათი შეხამებით ლექციებთან და მიტინგებთან“³⁵.

ამავე ყრილობაზე ხაზი გაესვა იმ გარემოებასაც, რომ სხვა კულტურულ ღონისძიებებთან ერთად, კინემატოგრაფს ხელი უნდა შეეწყოს მუშათა და გლეხთა თ ვ ი თ გ ა ნ ა თ ლ ე ბ ის ა და თ ვ ი თ გ ა

³⁵ სკკ ყრილობების კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში, ნაწილი I (მეშვიდე გამოცემა), თბ., „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1954, გვ. 575 (ქვემოთ ყველა ციტირება ამ გამოცემაზეა).

ნ ვ ი თ ა რ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს . „წერა-კითხვის უცოდინართათვის, — ნათქვამია რეზოლუციაში, — პეროდულად უნდა მოეწყოს კითხვა სკოლებში... კითხვის საგანი უნდა იყოს დეკრეტები და სავალდებულო დადგენილებანი... სასურველია, რომ ასეთ წაკითხვას თან ახლდეს თვალსაჩინო დემონსტრაციები კ ინ ე მ ა ტ ო გ რ ა ფ ი ს ა ნ ჯ ა დ ო ს ნ უ რ ი ფ ა რ ნ ი ს საშუალებით, ბელეტრისტული კითხვა და საკონცერტო ნომრები დამსწრეთა მეტი რაოდენობის მოსაზიდავად“.

მთავარი აზრი კი ის იყო, რომ კინემატოგრაფმა „ხელი შეუწყოს თვითშეგნებისა და ნათელი მსოფლმხედველობის გამომუშავებას, — მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული კომუნისტურ პროპაგანდასთან“.

რკპ(ბ) IX ყრილობაზე (1920) აღინიშნა: „ფართოდ იქნას დაყენებული ... ყველა ტიპისა და თანრიგის პროფესიული განათლება, შრომის ინსტრუქტორთა და კომისართა მოსამზადებელი კურსები, სახელმძღვანელოების, დამხმარე წიგნების, კ ინ ე მ ა ტ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი ლენტებისა და სხვათა გამოცემა...“ პარტიის X ყრილობამ კი კინოშუშაყებს მოუწოდა — კინემატოგრაფი „გამოყენებულ იქნას საწარმოო პროპაგანდისათვის“.

კინოსაქმისადმი იდეური ხელმძღვანელობის, კინოს მაშინდელი მდგომარეობისა და მნიშვნელობის, მის ხელმძღვანელ მუშაკთა კადრების გაძლიერებისა და კინორეპერტუარის საკითხებთან დაკავშირებით, რკპ(ბ) XII ყრილობამ (1923) დასახა უმნიშვნელოვანესი ღონისძიებანი, რომლებიც ასეა ჩამოყალიბებული დადგენილებაში: „ახალი ეკონომიური პოლიტიკის შემოღების შემდეგ კინოების რიცხვი და მათი გამტარუნარიანობა უაღრესად გაიზარდა. რამდენადაც კინო სარგებლობს ან ძველი რუსული სურათით, ან დასავლეთ-ევროპული წარმოების სურათებით, იგი ფაქტიურად იქცევა ბურჟუაზიული გავლენის ან მშრომელთა მასების გახრწნის მქადაგებლად. აუცილებელია განვაკეთაროთ კ ინ ე მ ა ტ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი წ ა რ მ ო ე ბ ა რ უ ს ე თ შ ი როგორც მთავრობის სპეციალურ ასიგნობათა დახმარებით, ისე კერძო (უცხოეთისა და რუსეთის) კაპიტალის მიზიდვის გზით, იმ პირობით კი, რომ სავსებით უზარუნველყოფილი იყოს იდეური ხელმძღვანელობა და კონტროლი სახელმწიფოსა და პარტიის მხრივ.“

კინოს უდიდესი აღჭრდებლობითი, სააგიტაციო მნიშვნელობის გამო, აუცილებელია მოვახმართ კინემატოგრაფიულ საქმეს როგორც კინემატოგრაფიაში რევოლუციამდე მომუშავე კომუნისტები, ისე სამეურნეო მუშაკები, რომლებსაც შეეძლება, ერთი მხრივ, დააყენონ საქმე სამეურნეო ანგარიშის საფუძველზე, ხოლო, მეორე მხრივ, რაც შეიძლება სრული მომსახურება გაუწიონ მშრომელ მასებს

ყრილობა ცენტრალური კომიტეტის განსაკუთრებულ ყურადღებას მიაქცევს სახკინოს ხელმძღვანელი შემადგენლობის გაძლიერებას. ყრილობა წინადადებას იძლევა უმოკლეს ვადაში განხორციელდეს ეს გაძლიერება.

ყრილობა ყურადღებას მიაქცევს აგრეთვე იმას, რომ აუცილებელია ხელი შეეწყოს პროლეტაროს მუშაობას საწარმოო და რევოლუციური ფილმების შესაქმნელად³⁶.

რკპ(ბ) XII¹ ყრილობამ (1924) თავის დადგენილებაში სპეციალური განყოფილება დაუთმო კინოს საკითხებს, რომელიც ექვსი პუნქტისაგან შედგება. პირველ პუნქტში ნათქვამია: „კინო პარტიის ხელში უნდა გახდეს კომუნისტური განათლებისა და აგიტაციის მძლავრი საშუალება. აუცილებელია ამ საქმეს მიეცეს ფართო პროლეტარული მასების, პარტიული და პროფესიული ორგანიზაციების ყურადღება. დღემდე პარტიამ ვერ შეძლო ახლო მიდგომა და კინოს ჯეროვნად გამოყენების საქმეს და დაუფლებოდა მას.

ამას აბრკოლებდა ის, რომ არსებულ კინოორგანიზაციებს არ ჰქონდათ საკმარისი მატერიალური ბაზა (საბრუნავი კაპიტალის სახით), არ იყო ამ ორგანიზაციებს შორის ურთიერთობა მოწესრიგებული, ნაკლოვანებანი გვექონდა იდეოლოგიური ხელმძღვანელობის დარგში და განვიციდით მუშაკების სიმცირეს³⁶.

შემდგომ პუნქტებში პარტიის ყრილობა მოითხოვდა არსებული კინოორგანიზაციების გაერთიანებას მოკავშირე რესპუბლიკების

³⁶ სკკპ ყრილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების რეზოლუციებსა და გადაწყვეტილებებში, ნაწილი II (მეშვიდე გამოცემა), თბ., „სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1955, გვ. 95-96 (ქვემოთ ციტირება ამ გამოცემიდანაა).

ფარგლებში, კინოსაქმისადმი მატერიალურ ხელის შეწყობას (გადასახადებისა და ბაჟების შემცირებით), სპეციალური ორგანოს შექმნას რუსეთის, უკრაინის, ბელორუსიის, ამიერკავკასიის საბჭოთა რესპუბლიკებში (ცენტრალური კომიტეტის აგიტაცია-პროპაგანდის განყოფილების, განათლების სახალხო კომისარიატის, პროფორგანოებისა და კინოორგანიზაციების წარმომადგენელთა შემადგენლობით), საბჭოთა კინემატოგრაფიის გაძლიერებას გამოცდილი კომუნისტა მუშაკებით, კინომუშაკთა პირადი შემადგენლობის შემოწმებას. პარტია მოუწოდებდა: „აუცილებელია უფრო ფართოდ, ვიდრე ეს დღემდე იყო, მივაწოდოთ მუშათა რაიონებს და წითელარმიელთა კლუბებს სააგიტაციო, მეცნიერული და მხატვრული ფილმები და რეალურად დავაყენოთ მოძრავე კინოებით სოფლის მომსახურების ამოცანა“.

საინტერესოა, რომ პირველად რკპ (ბ) XIII ყრილობის რეზოლუციაში მიექცა ყურადღება ფილმების კლასიფიკაციას (სააგიტაციო, მეცნიერული, მხატვრული), მანამდე კი ზოგადად იყო ლაპარაკი საერთოდ ფილმზე, კინოსა და კინემატოგრაფზე, საწარმოო ფილმზე.

სააგიტაციო და მეცნიერულ ფილმებში, ცხადია, იგულისხმებოდა დოკუმენტური, მეცნიერულ-პოპულარული ფილმები, კინოქრონიკა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ყურადღების გამახვილებას მხატვრულ ფილმზე, ვინაიდან 20-იან წლებში მიმდინარეობდა მწვავე დისკუსია იმაზე თუ კინემატოგრაფის რომელი დარგი ყოფილიყო წამყვანი — დოკუმენტური თუ მხატვრული ფილმი.

კოტე მარჯანიშვილი სწორედ პარტიის XIII ყრილობის შემდეგ მოვიდა ქართულ კინემატოგრაფში და პირველივე ფილმი („ქარიშხლის წინ“) რევოლუციურ თემატიკას უძღვნა. ცნობილია, რომ ეს ფილმი მხატვრული და კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით სუსტი გამოდგა, მაგრამ მთავარი იყო რეჟისორის წადილი — შეექმნა ეპოქის თანახმიერი კინოსურათი, გამოეხატა თანამედროვეობის შესაბამისი იდეურ-პოლიტიკური სწრაფვა, რისთვისაც არასოდეს უღალატია კ. მარჯანიშვილს.

პარტიის ყრილობათა გადაწყვეტილებების შესაბამისად, ქართულ კინემატოგრაფიაშიც მოიხაზა მომავლის კონტურები. განათლების კომისარიატმა ფართო (თითქმის არარეალური) გეგმა დასახა 1921 წლისათვის, რომლის მიხედვითაც ერთ წელიწადში უნდა შექმნი-

ლიყო 27(!) მხატვრული თუ საბავშვო ფილმი და კინოქრონიკა. ამასთან, საქართველოს რევკომმა საბჭოთა ხელისუფლების პირველსავე თვეებში (15.IV) კინოწარმოებას გამოუყო კრედიტი 50 მილიონი მანეთის რაოდენობით. კინოსექციამ მუშაობაში ჩააბა რეჟისორები — ა. წუწუნავა, გ. გოგიტიძე, ი. პერესტიანი, ა. ბეკ-ნაზაროვი, ვ. ბარსკი, კ. მარჯანიშვილი, გ. მაკაროვი, შ. ბერიშვილი; მწერლები — შ. დადიანი, ნ. შენგელაია, ს. კლდიაშვილი; ოპერატორები — ა. დიდმელოვი, ს. ზაბოზლაევი და სხვები. 1921 წელსვე შეიქმნა პირველი ქართული საბჭოთა მხატვრული ფილმი „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (სცენარის ავტორი შ. დადიანი, რეჟისორი ი. პერესტიანი, ოპერატორი ა. დიდმელოვი), რომელიც თავისი თემატიკით, ამავე დროს, პირველი ფილმი იყო საერთოდ საბჭოთა კინემატოგრაფიის ისტორიაში.

განათლების სახალხო კომისარიატი თავის გეგმაში ყურადღებას ამახვილებდა მხატვრული ფილმების შექმნაზე ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშთა ეკრანიზების საფუძველზე (მუნჯი კინოს პერიოდში საერთოდ სცენართა უმეტესობა იქმნებოდა რომანის, მოთხრობის, პიესის მიხედვით). ეს პრაქტიკულად სწორი აზრი იყო (მით უმეტეს, ეროვნული პროფესიონალი კინოდრამატურგების უყოლობისას), რადგან უკვე აღიარებული მხატვრული ნაწარმოებები ადვილად ხელმისაწვდომ მასალას შეიცავდა კინოსცენარის შესაქმნელად. ამიტომ იყო, რომ „არსენა ჯორჯიაშვილს“ ზედიზედ მოჰყვა მრავალი ინსცენირება: დ. ჭონჭაძის „სურამის ციხე“ (პირველი ქართული საბჭოთა ეკრანიზაცია), ალ. ყაზბეგის „მოდღვარი“, „მამის მკვლელი“ და „ელისო“, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“ („სამი სიცოცხლე“), ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“, შ. არაგვისპირელის „გიული“, ე. ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“ („ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“), „ჯანყი გურიაში“ და ა. შ.

ოციანი წლების ქართული მხატვრული ფილმების აბსოლუტური უმეტესობა არ გამოირჩევა დიდი იდეურ-მხატვრულობითა და კინემატოგრაფიულობით, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ი. პერესტიანის პოპულარულ „წითელ ეშმაკუნებსა“ და თითო-ოროლა სხვას, მაგრამ ეს იყო პირველი ნაბიჯები ძიებებით აღსავსე რთულ პოლი-

ტიკურ, ეკონომიურ და კულტურული რევოლუციის ხანაში, რომელიც საფუძველს უყრიდა ქართული ფილმის განვითარებას, მის აღმავლობას. ამ პერიოდის ძიებათა დამაგვირგვინებელი იყო ნ. შენგელიას ფილმი „ელისო“, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა ქართულ მხატვრულ კინემატოგრაფში.

საქართველოს კინემატოგრაფისტები ენთუზიზმით შეუდგნენ მუშაობას იმ რწმენით, რომ ისინი აკეთებდნენ დიდ სახელმწიფოებრივ საქმეს. აი, როგორ გამოიხატა ეს მომენტი საქართველოს კინოწარმოების კომისიის 1921 წლის 12 აპრილის მოხსენებით ბარათში. „კინემატოგრაფია ძლიერი იარაღია არა მარტო მეცნიერებისათვის და საერთოდ კულტურისათვის, არამედ ფართო წრეების მდებრივ ელემენტების პოლიტიკური გათვითცნობიერებისა და დაწინაურებისათვის. ჩვენმა უწყებამ უნდა სავსებით გაუწიოს ანგარიში ხალხის განათლების ამ ძლიერ იარაღს — კინემატოგრაფიას, ითვალისწინებდეს აგრეთვე იმ როლს, რომელსაც ითამაშებს ის ფართო წრეების გონებრივ განვითარებასა და გათვითცნობიერებაში“³⁷.

როგორც პარტიის XIII ყრილობის დადგენილებაშია ნათქვამი, ახალგაზრდა საბჭოთა კინემატოგრაფს მძიმე პირობებში უხდებოდა მუშაობა: არ ჰყავდა კინოსაქმის ზედმიწევნით მცოდნე ხელმძღვანელობა, იგრძნობოდა კადრების (რეჟისორები, სცენარისტები, ოპერატორები, მხატვრები, კომპოზიტორები, მსახიობები, დამხმარე პერსონალი) სიმცირე და გამოუცდელობა, ძალზე ცოტა იყო თეორიული ხასიათის ლიტერატურა, დაბალ დონეზე იდგა კინომცოდნეობა (საქართველოში კი ფაქტიურად არც არსებობდა), სულ უფრო მზარდი უთანხმოებანი კინოს თეორიისა და პრაქტიკის საკითხებზე აბნევედნენ კინემატოგრაფისტებს, არ იყო ერთიანი გეგმიური იდეოლოგიური ხელმძღვანელობა.

ეს გარემოება ჰქონდათ მხედველობაში გამოჩენილ საბჭოთა კინორეჟისორებს: გ. ალექსანდროვს, გ. კოზინცევს, ლ. ტრაუბერგს, ა. პოპოვს, ვ. პუდოვკინს, ა. როომს, ს. ეიზენშტეინსა და ს. იუტკე-

³⁷ საქართველოს სსრ ოქტომბრის რევოლუციისა და სოციალისტური მშენებლობის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 300, საქმე 3, ფურცელი 2. ციტირებულია ვალენტინა ცომიას წიგნიდან „ქართული კინოცხოვრების კვალდაკვალ“, თბ., „ხელოვნება“, 1973, გვ. 40.

ვიჩს, რომლებმაც კოლექტიური წერილით მიმართეს საკავშირო პარტიულ თათბირს კინოს საკითხებზე (გაიმართა მოსკოვში 1928 წლის 19-21 მარტს) და განსაკუთრებით გაუსვეს ხაზი ერთიანი ხელმძღვანელობისა და გეგმიანი მუშაობის საკითხებს. კოლექტიური წერილში ნათქვამია: „რევოლუციამ სახელმწიფოებრივი მუშაობის ყველა დარგში დააწესა ერთიანი ხელმძღვანელობა და გეგმა.

ეს არის პროლეტარული რევოლუციის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მიღწევა, რაც საშუალებას იძლევა სოციალისტური მშენებლობის ყველა ფრონტზე გატარდეს მტკიცე იდეოლოგიური დიქტატურა. გამოყენებულია თუ არა ეს შესაძლებლობა კინოში?

— არა“³⁸.

შემდგომ კოლექტიური წერილის ავტორები აღნიშნავენ იმ გარემოებას, რომ „არ არის გეგმიანი, იდეოლოგიური ხელმძღვანელობა“ და საბჭოთა კინოს საქმიანობა არსებითად არ განსხვავდება ბურჟუაზიულისაგან, რადგან კინოპროდუქცია იქმნება ან ერთეული მუშაკების კუსტარული ინიციატივის ან, უკეთეს შემთხვევაში, სახელმწიფო დაკვეთის შედეგად, იუბილედან იუბილემდე. ასეთ მდგომარეობას წერილის ავტორები იმითი ხსნიან, რომ „კინომუშაობის პრაქტიკული შესრულება აკისრიათ არა კულტურულ, არამედ კომერციულ ორგანიზაციებს, რომლებსაც არ შეუძლიათ თვითხელმძღვანელობა იდეოლოგიურ პლანში.“

ამიტომ, ერთიანი იდეოლოგიური გეგმის გასატარებლად, ისინი მოითხოვდნენ ისეთი ავტორიტეტული ორგანოს შექმნას, რომელიც დაეგმავდა კინომრეწველობის პროდუქციას... ასეთი ორგანო კუნდა შექმნილიყო უშუალოდ საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის აგიტპროპში (აგიტაციისა და პროპაგანდის განყოფილებაში), რომელიც წარმოების მუშაკების წინაშე ორგანიზებულად დააყენებდა პოლიტიკური და კულტურული ხასიათის ამოცანებს.

მათი რწმენით, ეს ღონისძიება აღმოფხვრიდა მწარმოებელი ორგანიზაციების სარეპერტუარო ქაოტიურობას.

საინტერესოა, რომ ასეთ ორგანიზაციულ საკითხებზე ლაპარაკია არა საბჭოთა კინემატოგრაფის პირველ წლებში, არამედ 1928 წელს.

³⁸ В. Пудовкин, Собрание сочинений в трех томах, т. 2, М., «Искусство», 1975, стр. 355.

ყოველივე ზემოთქმული და სხვა ხელშემშლელი პირობები უარყოფითად მოქმედებდა 20-იანი წლების მხატვრულ კინემატოგრაფზე (მათ შორის, საქართველოშიც). მაგრამ ქართული მხატვრული ფილმების დაბალი დონე გაპირობებული იყო კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოებით — კვალიფიციური კინოდრამატურგების უყოლობით. „საბჭოთა კინოს ისტორიაში“ ამასთან დაკავშირებით სამართლიანადაა მითითებული: „განსაკუთრებული სიძნელე ამ ბრძოლისა (რეალისტური ხელოვნებისათვის ბრძოლა — გ. ბ.) დაკავშირებული იყო ქართველი ხალხის ყოფისა და ზნე-ჩვეულების მცოდნე სცენარისტთა პროფესიონალური კადრების მწვავე უკმარისობასთან. არსებითად, შემოქმედებითი და პროფესიული თვალსაზრისით, იმ წლებში სცენარისტებად მუშაობდნენ მხოლოდ შ. დადიანი და ი. პერესტიანი. მთელი რიგი ადრეული ქართული ფილმების ნაკლოვანებანი, პირველ რიგში, აიხსნება სასცენარო საფუძვლის სისუსტით, მეორე მხრივ, კი ბურჟუაზიულ ორიენტალურ ფილმთა შტამპების გავლენით“³⁹.

საქმე იქამდისაც კი მივიდა, რომ ოციანი წლების (განსაკუთრებით მის პირველ ნახევარში) ქართულ კინემატოგრაფში თავი იჩინა მხატვრული ფილმების უსცენაროდ გადაღებამ. ასე დაიდგა, მაგალითად, ი. პერესტიანის „წითელი ეშმაკუნები“ (1923), „სამი სიცოცხლე“ (1924) და „ილან-დილი“ (1926). ნატო ვაჩნაძის ცნობით, ასევე გადაღებულა ი. პერესტიანისავე „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“. ნატო წერს: „პერესტიანი უმთავრესად იმპროვიზაციით მუშაობდა და ზოგჯერ სურათს („ტარიელ მკლავაძის მკვლელობა“) ჰქონდა განსაკუთრებული წარწერაც — „გადაღებულია უსცენაროდ“⁴⁰. მაგრამ ცნობილია, რომ ამ ფილმისთვის სცენარი დაწერა შალვა დადიანმა. თუ ნ. ვაჩნაძის ცნობას ვირწმუნებთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ი. პერესტიანს (მიუხედავად სცენარის არსებობისა) ზეპირად გადაუღია ფილმი (ცხადია, სცენარზე დაყრდნობით). საერთოდ კი გამოჩენილი მსახიობი შეწუხებული იყო უსცენარობით: „სცენარი რა იყო, მსახიობებმა არ ვიცოდით, რეჟისორსაც ვრცელი სცენარი კი არ ჰქონდა, არამედ მხოლოდ გადაღებათა გეგმა; იგი გვი-

³⁹ «История советского кино» в четырех томах, т. 1, М., «Искусство», 1969, стр. 218-219.

⁴⁰ ნ ა ტ ო ვ ა ჩ ნ ა ძ ე, მოგონებები და შეხვედრები, სოხუმი, 1953, გვ. 31.

ხსნიდა სცენას ადგილზე, ჩვენ ახსნილის რეპეტიციას, იმპროვიზაციას ვატარებდით, აქვე ვიკეთებდით გრიმს და გადაღებას ვიწყებდით.“

ნატო ვაჩნაძის გულისტკივილი სავსებით გასაგებია, რადგან მომავალი მხატვრული კინოფილმის ლიტერატურული საფუძვლის — სცენარის შეუსწავლელობა, მის მიხედვით როლის დაუმუშავებლობა ბოჭავდა მსახიობს, ინიციატივას ართმევდა როლის საკუთარი ინტერპრეტაციისას, უქვეითებდა გამოსახვის მხატვრული ხერხების გამოვლინებას. ასეთ შემთხვევაში მართლაც იქმნებოდა „რეჟისორის დიქტატურა“. მსახიობი ბრმად მისდევდა და ბრმადვე ასახიერებდა რეჟისორის ჩანაფიქრს და მხოლოდ სახელდახელოდ, გადაღების წინ იღებდა დავალებას, რომლის რეალიზება იქვე მთავრდებოდა ფირზე აღბეჭდვით.

მარჯანიშვილისთვის მიუღებელი იყო ასეთი კონცეფცია. მართალია, პირდაპირი ცნობები არ მოგვეპოვება ამის შესახებ, მაგრამ სავსებით სარწმუნოა, რომ იგი (გამოცდილი თეატრალური რეჟისორი) მსახიობებს გააცნობდა სცენარს (როგორც თეატრში აცნობდა პიესას), გაუანალიზებდა როლს, ჩაატარებდა რეპეტიციას და მხოლოდ შემდეგ შეუდგებოდა ფილმის გადაღებას.

დაუებრუნდეთ ისევ ი. პერესტიანს. შემდგომ ისე მომხდარა, რომ „წითელი ეშმაკუნებისა“ და „სამი სიცოცხლისათვის“ რეჟისორის ნებადაურთველად მოუხსნიათ ტიტრები — „გადაღებულია უსცენაროდ“⁴¹.

როგორც ირკვევა, ი. პერესტიანს „წითელი ეშმაკუნებისთვის“ არ ჰქონია ნამდვილი სცენარი (დღევანდელი გაგებით), რადგან თვით რეჟისორი წერს: „უცნაურია, ფილმს ვიღებ, რომ იტყვიან, ზეპირად... გზაზე, თბილისსა და დილომს შუა დაკვარგე ფილმის საფუძველი, მოთხრობა (повесть) ეშმაკუნებზე“. შემდეგ: „...მოხდა რაღაც გამოუსწორებელი... დაკვარგე ამხ. ბლიახინის („წითელ ეშმაკუნებს“ საფუძვლად დაედო პ. ბლიახინის ნაწარმოები — გ. ბ.) მოთხრობა (повесть)... ხელნაწერი უკვალოდ გაქრა“. ამრიგად, „წითელი ეშმაკუნები“ გადაღებულია ზეპირად — ქალაღზე შემორჩე-

⁴¹ И. Перестянин, 75 лет жизни в искусстве. М., «Искусство», 1962, стр. 328.

წილი ტიტრებისა და კადრთა მიახლოებითი თანმიმდევრობის მიხედვით.

თუ ამ ფილმის უსცენაროდ გადაღება შემთხვევით მოხდა (თუმცა ი. პერესტიანი ერთობ კმაყოფილი იყო შედეგით, რადგან „წითელი ეშმაკუნები“ პოპულარობით სარგებლობდა საბჭოთა მაყურებელში), შემდგომ რეჟისორი შეგნებულად წავიდა სარისკო ცდაზე (როგორც თვითონ წერს) და სრულიად უგულვებლყო სცენარი „სამ სიცოცხლეში“. მან მხოლოდ უბის წიგნაკში ჩაინიშნა მოქმედ გმირთა სახელები და შეუდგა გადაღებას. მეტიც, ფილმის გადაღებისას სახელდახელოდ ჩაუმატა კიდევ შემოთავაზებული სცენა. ცნობილია, რომ ი. პერესტიანი ამ ფილმითაც კმაყოფილი იყო და მას თავის საუკეთესო ნაწარმოებად თვლიდა.

ფილმის უსცენაროდ გადაღება იმ დროს არცთუ საკვირველი და უცხო იყო, რადგან მაშინდელ კინოთეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა შორის მრავალი მომხრე ჰყავდა არა მარტო უსცენარო, არამედ უმსახიობო ფილმსაც. მაგრამ ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ი. პერესტიანი თავისი ზემოხსენებული ფილმებით ცდილობდა დაემტკიცებინა — თითქოს ამ ექსპერიმენტით ამალვებდა კინოს შემოქმედებითს მუშაობას: «Я испытал подобный метод работы, стремясь поднять творческую работу кино на более высокую степень».

ფაქტი მაინც ფაქტად დარჩა. ვინაიდან პერესტიანის ხსენებულ ფილმებს გარკვეული წარმატება ჰქონდათ, მათ ავტორს მიზანშეწონილად მიაჩნდა სცენარის უარყოფა, ოღონდ არა ყველა კინორეჟისორის, არამედ (უნდა ვიფიქროთ) რჩეულთათვის. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ ი. პერესტიანმა გამოიყენა არა გ. წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ დედანი, არამედ მისი ზოხანოვისეული (როგორც რეჟისორი მიუთითებს) შემეცირებული ვარიანტი (შინაარსი — пересказ), მაშინ ცხადი გახდება, რა მასალა ჰქონდა ხელთ რეჟისორს და, ზეპირად გადაღების შემთხვევაში, რომანი როგორი დანაკარგებით აისახებოდა ფილმში. «Новую картину я поставил по роману Георгия Церетели «Первый шаг». Сокращенный пересказ этой вещи на русском языке сделан Хохановым и находится в книге автора: «Очерки по истории грузинской литературы», изданной еще до революции».

ფილმის უსცენაროდ გადაღება არ ჩაითვლება პროგრესულ მოვ-

ლენად. პირიქით, იგი განსაკუთრებით დაუშვებელია იმ რეჟისორისთვის, რომელიც სხვა ეროვნების მწერლის ნაწარმოებიდან სესხულობს მასალას და საკმაოდ არა აქვს შესწავლილი ამ ერის თავისებურებანი. გარდა ამისა, უსცენარობა ხელს უშლიდა თვით ფილმის შემოქმედებითს კოლექტივს. და ნატო ვაჩნაძის სიტყვები — „სცენარი რა იყო, მსახიობებმა არ ვიცოდით“, მკაფიოდ მიგვანიშნებს იმ სიძნელეებზე, 20-იანი წლების კინომსახიობებს რომ აწვავთ კისერზე.

კოტე მარჯანიშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ლიტერატურული მასალის შერჩევას მომავალი ფილმისათვის, კინოსცენარის შექმნასა და მის პუნქტუალურ გამოყენებას გადაღების პროცესში. როგორც ზემოთ ითქვა, ძუნწად მოგვეპოვება კოტეს შეხედულებანი კინოსა და, კერძოდ, კინოდრამატურგიაზე, მაგრამ მისი დამოკიდებულების გარკვევა მაინც შეიძლება, თუ დავეყრდნობით რეჟისორის შეხედულებებს საერთოდ დრამატურგიაზე და მისსავე პრაქტიკულ საქმიანობას კინოში.

კინომოღვაწეობის დასაწყისში კოტეს სურვილი ჰქონია გამოეთქვა თავისი შეხედულებანი კინოზე (ალბათ კინოსცენარზეც), მაგრამ მისმა ხანმოკლე მოღვაწეობამ კინემატოგრაფში ამის საშუალება არ მისცა და მომავლისთვის გადადებული საქმე განუხორციელებელი აღმოჩნდა. 1925 წელს მარჯანიშვილი წერდა: „ბევრი რამ მინდოდა მეთქვა კინოს შესახებ, განსაკუთრებით ჩემი პირველი ნამუშევრის შემდეგ (მხედველობაში აქვს „ქარიშხლის წინ“ — გ. ბ.), მაგრამ ჭერჯერობით ჩემში კიდევ არ დალაგებულა ბევრი რამ, რომლის შემდეგ შესაძლებელი იქნებოდა პრინციპულ საკითხებზე ლაპარაკი“.

ეჭვი არ არის, რომ მარჯანიშვილი, პრაქტიკული მოღვაწეობის დროს, უთუოდ მსჯელობდა კინოს საკითხებზე. კერძოდ, კინოსცენარზეც. მაგრამ, საწუხაროდ, იგი არაკის ჩაუწერია. დაუმახსოვრებია, ან გამოუქვეყნებია. მიუხედავად ამისა. მაინც შეიძლება ზოგიერთი აზრის ამოკრება თვით მარჯანიშვილის შემოქმედებითი შემკვიდრებიდან.

მაგალითად, კოტე მოითხოვდა, რომ ფილმის მონტაჟის დროს სავსებით დაცულყო „საქირო რტმი და ს ც ე ნ ა რ ი ს (ხაზი ჩემია — გ. ბ.) ღინამიკური განვითარება“. ცხადია, იგი ამ პრინციპს დაიცავდა თვით ფილმის გადაღებისას. მის თეატრალურ პრაქტიკას თუ გავიხსენებთ, დიდი რეჟისორი მთავარ მნიშვნელობას ანიჭებდა პიე-

სის ავტორს (დრამატურგს) და რატომღა დაუშვებდა გამონაკლისს იმავე დრამატურგის. ოღონდ კინოსცენარისტის მიმართ?

როგორც წესი. კოტე მარჯანიშვილის ყველა ფილმი დადგმულია სპეციალურად დაწერილი და წინასწარ მომზადებულ-დამუშავებული სცენარის მიხედვით. ასე მაგალითად, ფილმის „ქარიშხლის წინ“ სცენარი დაწერა შ. დადიანმა, „გოგი რატიანისა“ — არ. ჭუმბაძემ, „სამანიშვილის დედინაცვლისა“ — ნ. შენგელაიამ და ს. კლდიაშვილმა; „ამოკის“, „კრაზანასა“ და „კომუნარის ჩიბუხისა“ კი — თვით კ. მარჯანიშვილმა.

ამავე დროს, მისი ყველა დაუდგმელი კინოსცენარიც: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „თორმეტი სკამი“ (დაუმთავრებელი) დაწერილია ოციანი წლების მოწინავე კინოდრამატურგიის მოთხოვნებისა და ხერხების გათვალისწინება-გამოყენებით. ამ მხრივ გამონაკლისია „მისი თვალები“, რომელიც მხოლოდ ნაწილებად და სურათებადაა დაყოფილი.

სცენარის აუცილებლობა მარჯანიშვილთან იმითაც არის ხაზგასმული, რომ იგი გამუდმებით ეძებდა საკურო კინოსცენარს და სხვებსაც იშველიებდა. ხოლო როცა ვერ შოულობდა. თვითონვე ქმნიდა, ძირითადად, რომელიმე ცნობილი მხატვრული ნაწარმოების გამოყენებით. ამასთან, რეჟისორი ითვალისწინებდა მსახიობის შესაძლებლობებს და ცდილობდა მისთვის შესაფერისი სცენარის მოპოვებას. მაგალითად, როდესაც მისი აღტაცება გამოიწვია სვანი ბიქუნას — გოგი რატიანის წარმატებით თამაშმა ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“, კოტე შეუდგა ისეთი სცენარის ძებნას, რომელიც გამოაბრწყინებდა პატარა გოგის აქტორულ ნიჭს. ამასთან დაკავშირებით კოტე მოგვითხრობს: „მე დავიწყე საბავშვო სცენარის ძებნა. ამ საკითხით დაინტერესებულმა სერგო ამალლობელმა მალე მომაწოდა არისტო ჭუმბაძის მიერ დაწერილი ასეთი სცენარი. ეს სცენარი საკმაო ასპარეზს აძლევს პატარა მსახიობს თავისი ნიჭის გამოსაჩვენად“.

საერთოდ, როდესაც ახალი რამ იქმნება, მუდამ თავს იჩენს ხოლმე აზრთა სხვადასხვაობა. ამაში არაფერია გასაკვირი, რადგან ეს ძიებისთვის დამახასიათებელი აუცილებლობაა. ასევე მოხდა კინოსელოვნების აღმოცენების დროსაც. ეს მომენტი საკმაოდ მწვეავედ მიმდინარეობდა კინოს საბჭოთა პერიოდში, მათ შორის, ოციანი წლებ-

ში, როდესაც ფეხს იდგამდა და განვითარების გზას ადგა ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფი⁴².

მაშინ ჯერ საბოლოოდ არ იყო დადგენილი — კინო ხელოვნების დარგს წარმოადგენდა თუ არა, ფილმი მსახიობური ყოფილიყო თუ უმსახიობო, დოკუმენტური თუ მსატერული, სცენარის მიხედვით გადაღებულიყო იგი თუ უსცენაროდ, კინოდრამატურგია ლიტერატურის დარგი იყო თუ არა და სხვა. ამ მხრივ ერთმანეთს უპირისპირდებოდა გამოჩენილ კინოხელოვანთა და კინოკრიტიკოსთა აზრები.

ძიგა ვერტოვი, მაგალითად, 1924 წელს უგულვებელყოფდა სცენარის აუცილებლობას, როგორც „ერთი კაცის, ანდა ადამიანთა ჯგუფის გამოწვანება“⁴³. ამასთან, იგი მოითხოვდა კინოქრონიკის მონოპოლიას. ცხადია, ძ. ვერტოვსა და შის მომხრეებს მოწინააღმდეგეებიც ჰყავდათ, რომლებსაც აუცილებლად მიაჩნდათ სცენარის შექმნაცა და მსატერული ფილმისაც. კინოქრონიკის უპირატესობასთან დაკავშირებით მაშინ ვერტოვის პოზიციები ეჭირა ბესარიონ ჟღენტსაც, რომელიც 1928 წელს უარყოფდა მსატერულ ფილმს: „ყოველად უშიზნო და უსარგებლო „ექვოტოურ ზღაპრების“ მაგიერ, ჩვენ ვაყენებთ ქრონიკის, მეცნიერული ფილმის, ფაქტის ფიქსაციის პრინციპებს“⁴⁴.

კინემატოგრაფი კი აზრთა ჭიდილში საკუთარ გზას იკაფავდა ხელოვნებაში და თანდათან პოპულარული ხდებოდა.

ამ გზაზე კიდევ ერთი საშიშროება გაჩნდა. მრავალი ხელოვანი სერიოზულად ამტკიცებდა, რომ კინო დათრგუნავდა თეატრს, გარდაუვალი იყო თეატრის კრიზისი და კინემატოგრაფის აღზევება.

ამ მხრივ კ. მარჯანიშვილმა თავიდანვე შეიმუშავა მკაფიო აზრი. მისთვის 1924 წელსვე საესეებით ნათელი იყო, რომ „კინო, მაქსიმალური მიღწევების დროსაც, ვერ გასწევს თეატრის მაგივრობას. ამი-

⁴² ოციანი წლების საბჭოთა. მათ შორის ქართულ კინოხელოვნებაზე უფრო დაწერილებით იხ.: История советского кино в четырех томах, т. I, М., 1969; კ. გ. ვ. ძ. ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან, თბ., „ხელოვნება“, 1950; კ. წ. რ. თ. ე. ლ. ი. ქართული საბჭოთა კინო, თბ., „ხელოვნება“, 1971; Т. Селешнева, Киномысль 1920-х годов, М., «Искусство», 1972.

⁴³ ციტირებულია თ. სელუზნიოვას ზემოხსენებული ნიგნიდან, გვ. 31.

⁴⁴ უკრანალი „მემარცხენეობა“, 1928, № 2, გვ. 5.

ტომ თეატრი არასოდეს არ მოკვდება, რაც უნდა ილაპარაკონ ამის შესახებ.“

მარჯანიშვილი კინოს საკმაოდ ხშირად იყენებდა სპექტაკლში და მიაჩნდა, რომ თეატრმა (სინთეზურმა ხელოვნებამ) უნდა გამოიყენოს კინოს, როგორც ხელოვნების ახალი დარგის, ტექნიკური მიღწევები. მთავარი კი ის იყო, რომ კ. მარჯანიშვილი თავიდანვე ხელოვნებად მიიჩნევდა კინოს.

როცა კოტეს ჰკითხეს (1929 წელს), მის მიერ ქუთაისში დადგმული „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ (სადაც რეჟისორმა მახვილგონივრულად გამოიყენა კინო) თეატრის კინოფიკაციაა თუ მისი ახალი ვზაო, რეჟისორმა უპასუხა: „თეატრი სინთეზური ხელოვნებაა. იგი მოიცავს ხელოვნების ყველა სახეს და მათ შორის კინოსაც, იყენებს, რა მას ისეთი სტანდარტებისათვის, რომლებიც სხვანაირად ვერ გაკეთდება ტექნიკური პირობების გამო. ეს არის ჩვენი ერთ-ერთი მიღწევის (ე. ი. კინოს — გ. ბ.) კანონიერი გამოყენება თეატრისთვის. ამრიგად, კინომ ვერ შეთანქვა თეატრი, როგორც ეს ბევრს ეგონა“.

დაბეგრებით შეიძლება ითქვას, რომ მარჯანიშვილს, როგორც სცენარისტს, გავლილი ჰქონდა მაშინდელ მოწინავე კინოდრამატურგთა რუსული სკოლა. უნდა ვიფიქროთ, რომ იგი შესანიშნავად იცნობდა მისი დროის რუსი კინოდრამატურგების ნამუშევრებს. დაკვირვებამ გვიჩვენა — მარჯანიშვილი, თავის კინოსცენარებში ჩამოყალიბებული სტილით, თითქმის სავსებით იზიარებს ვსევოლოდ პუდოვკინის მოთხოვნებს კინოდრამატურგიისადმი.

კინოსცენარის რაობასა და როგორობაზე ბევრი რამ დაწერილა და თქმულა, ამიტომ მისი დაწვრილებით განხილვა უადგილოდ მიმაჩნია; ზოგადი სურათის შესაქმნელად კი დაკვამყოფილდეთ ვსევოლოდ პუდოვკინის ზოგიერთი მოსაზრებით სცენარზე და ვნახოთ, რა მიმართებაშია მასთან კ. მარჯანიშვილის კონცეფცია. მით უმეტეს, რომ პუდოვკინის მოსაზრებები გამოთქმულია 1920-1929 წლებში და თითქმის ემთხვევა მარჯანიშვილის მოლენაწეობის პერიოდს ქართულ კინოში.

ისევე, როგორც მარჯანიშვილი აუცილებლად მიიჩნევდა დრამატურგისა და თეატრის სიანლოვეს, პუდოვკინი ხაზს უსვამდა მწერლისა და კინორეჟისორის აუცილებელ თანამეგობრობას კინემატოგრაფიული სურათის (მისი გამოთქმამა) შესაქმნელად. პუდოვკინი

პირველსავე თეორიულ წერილში „სასცენარო ფორმის შესახებ“⁴⁵ (1920) დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ავტორის (სცენარისტის) მუშაობას, რომლის მიერ შექმნილი სცენარის ლიტერატურულ თემას იყენებს კინორეჟისორი. ვ. პუდოვკინის აზრით, «Истинный сценарий — это рисунок будущей картины, и почти точный рисунок». ამასთან, იგი მიუთითებს: ფილმს ქმნის არა მხოლოდ რეჟისორი, არამედ ერთიანი იდეით, ამოცანის ერთიანი გაგებით შეკრული მტკიცე კოლექტივი (მოვიგონოთ კ. მარჯანიშვილის ზუსტად ასეთივე განმარტება თეატრის დრამატურგიასთან და სპექტაკლთან დაკავშირებით). ცხადია, აქ სცენარისტიც იგულისხმება.

წერილში „სასცენარო ტექნიკის პრინციპები“ (1925) ვ. პუდოვკინი შენიშნავს, რომ სცენარები საკმაოდ დახვავდა, მაგრამ მათი 98% უვარგისია, რადგან დამწეები სცენარისტები სრულიად არ იცნობენ „კინოხელოვნების წარმმართველ ძირითად კანონზომიერებებს.“ „კინემატოგრაფისტი თავის მუშაობაში იყენებს მხოლოდ პლასტიკურ მასალას... პლასტიკური მასალის კომპოზიცია... ყოველგვარი განყენებული გაგების ან იდეის ერთადერთი გამომხატველია სცენარში. ამ პლასტიკური ენის დაუფლება არის მთავარი, საწყისი მომენტი, რომლითაც უნდა იწყებოდეს ყოველი სცენარი“. სცენარისტმა კარგად უნდა შეარჩიოს ეს პლასტიკური მასალა, შეიტანოს მასში გარკვეულობა, სინათლე, რომელიც, ამავე დროს, გულისხმობს გამომსახველობასაც. სწორედ სცენარისტის მოვალეობაა პლასტიკური სახის ძიება და არა რეჟისორისა.

პუდოვკინს მცდარად მიაჩნია აზრი, რომ „სცენარისტი უნდა იძლეოდეს მოქმედების მხოლოდ ზოგად, პრიმიტიულ ჩონჩხს — ხოლო „კინემატოგრაფიულ“ დეტალურ გაფორმებას ქმნიდეს რეჟისორი. ამასთან, უნდა შეიქმნას „სამუშაო“, წინასწარ დეტალურად დამუშავებული, გადასაღებად გამზადებული სცენარი, რომელშიც დაწვრილებით იქნება გადმოცემული თითოეული უმცირესი ნაწილი, გადაღებისთვის საჭირო ყველა ტექნიკური ხერხის აღნიშვნით“. პუდოვკინისეული განმარტებით, მთელი სცენარი წინასწარ უნდა იყოს დაყოფილი ნაწილებად, ნაწილები — ეპიზოდებად, ეპიზოდები — სცენებად, სცენები — ცალკეულ ნაჭრებად. აქვე იგი იძლევა,

⁴⁵ В. Пудовкин, собр. соч., в трех томах, т. I, М., «Искусство», 1974, стр. 47.

საერთოდ სცენარისა და აგრეთვე გადასაღებად გამზადებული სცენარის სქემებს.

სცენარის სქემა ასეთია:

ნაწილი პირველი

ს ც ე ნ ა 1. (მოყვანილია სცენის ტექსტი).

წარწერა. (წარწერის ტექსტი, რომელიც ყოველთვის ხაზგასმულია და მთავრული ასოებითაა მოცემული).

ს ც ე ნ ა 2. (ტექსტი).

წარწერა. (ტექსტი) და ა. შ.

გადასაღებად გამზადებული სცენარის ნაწილი ასე გამოიყურება (სცენათა ტექსტები შემოკლებულია):

«Часть первая

Надпись:

ВОССТАНИЕ РАБОЧИХ ПОДАВЛЕНО.

1. Из медленной дна ф ра г м ы. Рассыпанные н.: земле пустые патроны. Валяющиеся винтовки.

2. Медленная панорама. Проходит длинная баррикада, по ней разбросаны трупы рабочих.

3. Часть баррикады ... н а п л ы в.

4. К р у п н е е. Женщина с запрокинувшимся лицом..

Н а п л ы в.

5. Треплющийся по ветру разорванный флаг, Медленная дна ф ра г м а...

6. Бегущая толпа рабочих (снято сверху)»..

მაგრამ, პუდოვკინის აზრით, სცენარისტმა რეჟისორს არ უნდა მისცეს დაგეგმილი სამონტაჟო ფურცელი. ამ უკანასკნელს თვით რეჟისორი აკეთებს.

გარდა იმისა, რომ კ. მარჯანიშვილი სოლიდარობას უცხადებს ვს. პუდოვკინს და პრაქტიკულ მუშაობაში სავსებით იზიარებს მის თეორიულ შეხედულებებს, იგი პუდოვკინისეული სქემით აგებს თავის კინოსცენარებს. ამ მხრივ დამახასიათებელია მარჯანიშვილის ერთ-ერთი პირველივე კინოსცენარი „აბესალომ და ეთერი“, რომლის პირველი ნაწილი ასე გამოიყურება (სცენათა ტექსტები აქაც შემოკლებულია):

ნაწილი პირველი

პროლოგი. (როგორ გაჩნდა ეთერი). კალო სოფლაღ...

წარწერა: რაღად გინდათ ამდენი ხორბალი? შვილები ზაინც არ
 ჰოუცია თქვენთვის ღმერთსა და...

წარწერა: განა ხორბალი მატერებს...

1 პლანი. აცემლებელ მოხეტია სახეები.

პირველის (ე. ი. სცენის — გ. ბ.) გაგრძელება — ქმარი
 წამოდგა და მუშაობა განაგრძო...

1 პლანი. უშვილო დედაკაცის შოლიზარე სახე...

მეოთხის გაგრძელება. სავსე დოქიდან წყალი გადმოღვის...

წარწერა: „სალოცავად უნდა წავიდეთ წმინდა გიორგისთან“...

ქმარი ეფერება ცოლს. (ღია ფრაგმანტი).

მსხვილად. უშვილო დედაკაცი ავიდოსა ჰკრავს.

წარწერა: „ეს წმინდა გიორგის“...

წარწერა: ჩემი ანცების ჩერჩხელებისთვის...

წარწერა: „ეს თქვენა“...

წარწერა: „აბა, დედაკაცი“...

მსხვილად. კამეჩის თავები.

მეჩვიდმეტის გაგრძელება. დედაკაცს მიჰყავს ჯაჭვზე
 გამობმული ღიდი ყოჩი...

ხედი. მოხუცები მიდიან...

წარწერა: „ცრურწმენა ამბობს“...

მსხვილად. დედაკაცი კენჭიანი ხელით...

27-ის გაგრძელება. კენჭი დავარდა...

მსხვილად. უშვილო ცოლ-ქმარი და ბერტყანა...

წარწერა: „წადით“...

წარწერა: „აჰარაში ცხოვრობს მკითხავი“...

მსხვილად. მოხეტია მზიარული სახეები...

მსხვილად. შეშინებული ბერიკაცი...

36-ის გაგრძელება. მოხეტის საშველად მოდის მწყვეტი...

ხედი. (იმერეთი, გურია, სამეგრელო)...

წარწერა: „მომეცი ისეთი რამ საშუალება“...

წარწერა: „ერთი ვაშლი მაშინ მიეცი შენს ცოლს“...

მსხვილად. ბერიკაცი, მკითხავი და ვაშლები.

46-ის გაგრძელება. მოხუცი მადლოზას სწირავს მკითხავს...

მსხვილად. წყლიდან მოჩანს მოხუცი! თავი...

წარწერა: „ეს რა ვქენი!“...

მსხვილად. ფეხი სივდება და სივდება...

წარწერა: „ასე გამოზარდა არწივმა გოგონა“...

პირველი ნაწილის დასასრული.

ერთადერთი განსხვავება ისაა, რომ სცენები დაუნომრავია. მაგ-
 რამ ყოველი სცენისა და წარწერის შემდეგ გამოტოვებულია თითო
 სტრიქონი, ე. ი. ისინი საგანგებოდაა გამოყოფილი. პირობითია იმის

თქმა — სცენები დაუნომრავიაო, რადგან ავტორს მკაფიოდ ესახება მათი თანმიმდევრობა; მარჯანიშვილი ხშირად მიუთითებს: პირველის (სცენის) გაგრძელება, მეოთხის, მეჩვიდმეტის, ოცდამეშვიდის, ოცდამეთექვსმეტის გაგრძელება, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ დანომრალი სცენარი (იქნებ არსებობდა კიდევ ასეთი სცენარი!).

მომდევნო სცენარებში („როსტევეან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „ამოკი“) ავტორი ნომრავს სცენებს („როსტევეან და ქეთევანში“ კი — წარწერებსაც და მათ ტიტრებს უწოდებს). მაგალითად, „როსტევეან და ქეთევანის“ პირველი ნაწილი შედგება 11 სცენისა და 6 ტიტრისაგან, „ა-ჩოუ და ა-ჩოს“ პირველი ნაწილი — 27 სცენისა და 10 ტიტრისაგან, „ამოკის“ პირველი ნაწილი კი — 16 სცენისაგან (ტიტრების ჩათვლელად). ამასთან, სცენებისა და ტიტრების ნომრები გრძელდება მომდევნო ნაწილებში. ოდნავი განსხვავებაა კინოსცენარში „მისი თვალები“, აქ მარჯანიშვილი ასეთი სქემით აგებს სცენარს: ნაწილი პირველი, ნაწილი მეორე, ნაწილი მესამე. სცენის ნაცვლად, ხმარობს: სურათი პირველი, მეორე და ა. შ. ოლონდ, ყოველ ნაწილში სურათები ცალ-ცალკეა დანომრილი. სცენარს აქვს წარწერები (ტიტრები).

ვს. პუდოვკინის აზრით, სულაც არაა აუცილებელი სცენარის ნაწილების (აქედან გამომდინარე, ფილმისაც) ტოლობა. მისი სქემის მიხედვით, პირველი ნაწილები ვრცელია, შუა — შედარებით მოკლე, ბოლო ნაწილები კი — ისევ გრძელი. მარჯანიშვილი ძირითადად იცავს ამ სქემას, რაც განსაკუთრებით კარგად ჩანს ხუთნაწილიან სცენარებში, სადაც შუა მონაკვეთი (III ნაწილი) ყოველთვის მოკლეა წინა და მომდევნო ნაწილებთან შედარებით. მაგალითად, „როსტევეან და ქეთევანში“ I ნაწილი 6 გვერდს მოიცავს, II—6,5-ს, III — 5,5-ს, IV — 6-ს და V — 7,5-ს. ასევეა „ა-ჩოუსა და ა-ჩოშიც“ — I ნაწილი 4,5 გვერდია, II — 6, III — 5, IV — 7, V — 5.

ვინაიდან კ. მარჯანიშვილი კინოდრამატურგიც იყო და კინორეჟისორიც, მისი კინოსცენარები ზოგჯერ გადასაღებად გამზადებულ მასალას იძლევა; „თორმეტი სკამი“ და ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცული „ამოკი“ თითქმის სამონტაჟო ფურცელია. ეს არ ნიშნავს, რომ მარჯანიშვილი პირ-

დაპირ სამონტაჟო ფურცლებს წერდა და არა ლიტერატურულ კინოსცენარებს.

მარჯანიშვილი ეთანხმება პუდოვკინის შემდეგ აზრსაც: სცენარისტს უნდა შეეძლოს ისე წერა ქაღალდზე, როგორც ეს ნაჩვენები იქნება ეკრანზე, იგი ზუსტად უნდა აღნიშნავდეს ყოველი მონაკვეთის შინაარსსა და თანმიმდევრობას.

ვს. პუდოვკინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ფილმის სწორად დამონტაჟებას. გავიხსენოთ მარჯანიშვილის მოთხოვნა ამ მხრივ, მონტაჟს თვითონ დამდგმელი რეჟისორი უნდა აკეთებდეს, არ შეიძლება მისი სხვისთვის მინდობაო.

მონტაჟის ძირითად ხერხებად ვს. პუდოვკინი მიიჩნევს კონტრასტს, პარალელიზმს, მიმსგავსებას (შედარებას), ერთდროულობასა და ლაიტმოტივს. მარჯანიშვილი ამ ხერხებს იყენებს კინოსცენარებში: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევეან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „ამოკი“.

გარდა იმისა, რომ ვს. პუდოვკინი მოითხოვს სცენარის შექმნის აუცილებლობას, რომელიც მომავალი ფილმის საფუძველია, იგი მას თვლის ნამდვილ ლიტერატურულ ნაწარმოებად. ალექსანდრე რეეშევსკის სცენარებთან დაკავშირებით, პუდოვკინი შენიშნავს: მისი სცენარი კითხვისას ისე გაღელვებს, როგორც ნამდვილი ლიტერატურული ნაწარმოებია. როგორც ყველა მწერლის, ასევე სცენარისტის, მთავარი იარაღი და მასალაა სიტყვა. მან სწორედ სიტყვებით უნდა გადასცეს რეჟისორს აზრთა ის კომპლექსი და გრძნობები, რომლებიც საბოლოოდ მაყურებელმა უნდა მიიღოს ეკრანის საშუალებით, — აღნიშნავდა პუდოვკინი. ამასთან, იგი არ არის რთული სიუჟეტის მომხრე, რადგან ამ შემთხვევაში ფილმა გადაიტვირთება აღწერითი მასალებით. სცენარმა რეჟისორს უნდა უზიძგოს გამომგონებლობისაკენ, აამოქმედოს მისი მხატვრული ფანტაზია. აუცილებელი არ არის კინოდრამატურგმა მიუთითოს რაკურსებზე, პირველ და საერთო პლანებზე, ცალკეულ ნაწილებს (მონაკვეთების) სიდიდეზე და სხვა (ეს კინორეჟისორის საქმეა), მთავარია, რეჟისორმა იგრძნოს სურათის მსვლელობის რიტმი. კადრების ფორმა, რაკურსი, სინათლე, გმირთა ხასიათი და მოძრაობა პირდაპირი მითითების გარეშეც უნდა იგრძნობოდეს სიტყვიერ წყობაში. ასეთია ვს. პუდოვკინის მოთხოვნა კინოდრამატურგისა და სცენარისადმი.

პუდოვკინი ყურადღებას ამახვილებს იმ რეჟისორებზეც, რომლებიც თავად ქმნიან სცენარებს თავიანთი ფილმებისათვის და მიუთითებს, რომ თითქმის ყველა მათგანი სცენარს ამუშავებს სამონტაჟო ფურცლებად. რომლებშიც ყველაფერი სტრიქონებს შორის იგულსხმება და მხოლოდ რეჟისორისთვისაა ცნობილი და გასაგები ვ. მარჯანიშვილი ძირითადად ამ ტიპის კინოდრამატურგია, მიუხედავად იმისა, რომ მის სცენარებში იგრძნობა წმინდა სცენარისტული და წმინდა რეჟისორული მანერების ორგანული ერთიანობა.

მუნჯ ფილმში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა წარწერებს (ტიტრებს), რომელთაც პუდოვკინი სცენარის ორგანულ ნაწილად თვლიდა. მისი აზრით, წარწერა ორგვარია: განმარტებითი და სასაუბრო. პირველი მათგანი იძლევა მოკლე, ნათელ განმარტებას, ზოგჯერ ცვლის მოქმედების ნაწილს, უთითებს მოქმედების დროს, მკითხველ-მაყურებელს ამზადებს მომდევნო მოქმედების აღსაქმელად. ოღონდ, იგი არასოდეს არ უნდა იყოს შემდგომი მოქმედების ჩვენებაზე ძლიერი (არ უნდა ჩრდილავდეს მას). ე. ი. მოქმედება მეტ შინაარსს უნდა შეიცავდეს, ვინემ მისი წინამორბედი წარწერა.

მეორე სახის წარწერას კინოსურათში შეაქვს სასაუბრო ენა (იგი დიალოგების სახითაც გვხვდება). ასეთი წარწერა უნდა იყოს მოკლე, შეკუმშული და ლიტერატურულად კარგად დამუშავებული. მთავარი კი ის არის, რომ ორივე სახის წარწერა გამოირჩეოდეს მკაფიოებით. რათა მაყურებელი წამსვე (წაკითხვის პროცესშივე) ჩაწვდეს მის შინაარსს.

კინორეჟისორი ს. გერასიმოვი მიუთითებდა: «По сути говоря, надпись порой становилась своего рода монтажным элементом, которым режиссер пользовался так же, как зрительной деталью, — для столкновения различных элементов действия, применения аллегорий, метафор и т. д. что роднило киноискусство немого периода с поэтическими формами литературы».⁴⁶

როგორც ვხედავთ, ს. გერასიმოვი განსაკუთრებულ ფუნქციას აკისრებს წარწერას მუნჯ ფილმში და მას მიიჩნევს მონტაჟის ელემენტად და პოეტური ფორმის გამოსახვის საშუალებად.

⁴⁶ С. Герасимов, Беседа режиссера со сценаристом, сборник статей о киносценарии, М., «Искусство», 1956, стр. 100-101.

კ. მარჯანიშვილი ამ პრინციპსაც იცავდა და ფართოდ იყენებდა ოციანი წლებს პრაქტიკაში. ამის მაგალითები უხვადაა კ. მარჯანიშვილის სტენარებში: „აბესალომ და ეთერი“, „როსტევეან და ქეთევანი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“, „ამოკი“, „მისი თვალები“, „კრაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“, „თორმეტი სკამი“.

ეს. პუდოვკინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა ლიტერატურულ ნაწარმოების (ამ შემთხვევაში კინოსცენარის) თემის მასშტაბურობასა და მხატვრულ სრულყოფას. მისი აზრით, სცენარისთვის შერჩეული თემა უნდა იყოს ზუსტი და მკაფიო. ავტორი შეუენლებელი ყურადღებით უნდა ამუშავედეს თემის სიუჟეტს, ცდილობდეს მისი გამომსახველობითი ფორმების სრულყოფას. ხატოვან კინემატოგრაფიულ გაფორმებას.

კ. მარჯანიშვილი ამ პრინციპსაც არ ღალატობს. მისი კინოსცენარების თემატიკა მრავალფეროვანია. მათში მიმზიდველადაა წარმოდგენილი პატრიოტიზმი. სიყვარული, ბრძოლა დამპყრობლების წინააღმდეგ, ხალხური წეს-ჩვეულებანი, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებთა მეგობრობა („აბესალომ და ეთერი“, „როსტევეან და ქეთევანი“); კოლონიალიზმის ტყვეობაში ჩავარდნილი ხალხის უბედურება („ა-ჩოუ და ა-ჩო“); ავიატორ ქალთა მიღწევები („მისი თვალები“); ძველის მსხვერვეა და ახლის შენება საბჭოთა სინამდვილეში („თორმეტი სკამი“); რთული ფსიქოლოგიური მოვლენები („ამოკი“); რევოლუციური სულისკვეთება („კრაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“).

ცხადია, მარჯანიშვილი კარგად იცნობდა პარტიის ყრილობების ზემოდასახელებულ გადაწყვეტილებებსა და რკპ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის 1925 წლის 18 ივნისის რეზოლუციას „პარტიის პოლიტიკის შესახებ მხატვრული ლიტერატურის დარგში“, სადაც ხაზგასმით იყო აღნიშნული, რომ „კლასობრივ საზოგადოებაში არ არის და არც შეიძლება იყოს ნეიტრალური ხელოვნება.“ ამიტომ იგი მუდამ უწევდა ანგარიშს ეპოქის, მომენტის, თანადროულობის ასახვას სპექტაკლსა თუ კინოფილმში.

კინორეჟისორ მარჯანიშვილს ხელ-ფეხს უბოროკავდა საკირო კინოსცენარების უქონლობა, მაგრამ იგი ცდილობდა საკუთარი კინოსცენარები (რა თემაზეც არ უნდა დაეწერა) თანადროულობისთვის მიესადაგებინა.

ოციანი წლების ქართული კინოსცენარებისა და ფილმების უმეტესობისთვის დამახასიათებელი იყო ეგზოტიკით გატაცება, ეროვნული სინამდვილის ზედაპირული ასახვა.

მარჯანიშვილი ამ ნაკლსაც ებრძოდა, მაგრამ არ ჰქონდა მთავარი — ეპოქის შესატყვისი რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული ორიგინალური კინოსცენარები, რომლებშიც ხორცშესხმული იქნებოდა საბჭოური ცხოვრების მხატვრული სინამდვილე. ამიტომ იგი იძულებული იყო ხელი მოეკიდა დღევანდელობასთან მისადაგებული თემატიკისა და ცნობილი მხატვრული ნაწარმოებების ინსცენირებისათვის.

1927 წლის 3 სექტემბერს გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ დაიბეჭდა საქართველოს სახკინმრეწვის მაშინდელი დირექტორისა და სცენარისტის გ. არუსტანოვის ვრცელი წერილი „საქართველოს სახკინმრეწვის გენერალური ხაზი“, სადაც კონკრეტულადაა დახასიათებული ქართული კინემატოგრაფიის მაშინდელი მდგომარეობა და სასცენარო მეურნეობის უარყოფითი მხარეები. გ. არუსტანოვი აუცილებლად მიიჩნევს სამი ძირითადი თემის განხორციელებას ქართულ კინოში. ესენია: მრეწველობის მშენებლობა, ძველი ყოფის ნგრევა და ბრძოლა ახლის დასამკვიდრებლად, წარსულის რევოლუციური ბრძოლა.

როგორც ვხედავთ, მარჯანიშვილმა თავის კინოსცენარებში შეძლებისდაგვარად ასახა ორი უკანასკნელი თემა.

გ. არუსტანოვის აღნიშნულ წერილში ნათქვამია, რომ სახკინმრეწვის მუშაობა მიმდინარეობს უგეგმოდ, უსისტემოდ, უსცენაროდ. ნაჩქარევად იქმნება რეპერტუარი. საგანგაშოა მის მიერ დასახელებული ციფრები; კერძოდ, იმ დროისთვის სახკინმრეწვში უსცენაროდ გადაღებულია 31 ფილმი, უკეთეს შემთხვევაში კი, თვით რეჟისორები, სცენარის ნაცვლად, ორ-სამ დღეში აკეთებდნენ გაფართოებულ ლიბრეტოებს. ყოფილა კურიოზებიც: ჭერ ფილმი იდგმებოდა, ხოლო შემდეგ, გადაღებული მასალის მიხედვით, იწერებოდა სცენარი.

ასეთ ვითარებაში ორმაგად დასაფასებელია კ. მარჯანიშვილის პუნქტუალური მოღვაწეობა კინოში. იგი პირადი მაგალითით მოუწოდებდა საქართველოს სახკინმრეწვის მუშაკებს, რომ პროფესიული თვალთახედვით მიდგომოდნენ დაკისრებულ მოვალეობას.

საქმე ის არის, რომ უსცენარობა ხელს უშლიდა არა მარტო ფილმის მაღალმხატვრულობას, არამედ მთელ შემოქმედებითს კოლექტივსაც და იწვევდა დიდძალ დამატებით ხარჯებსაც.

ამიტომ სახკინმრეწვმა, მდგომარეობის გამოსასწორებლად, მიმართა სცენარისტთა კადრების გადახალისებას და შექმნა სპეციალური სასცენარო სახელოსნო⁴⁷. ცხადია, ასეთი ღონისძიების გატარება გამოიწვევდა „აღიარებულ“ კინოსცენარისტების უკმაყოფილებას, მაგრამ, გ. არუსტანოვის აზრით, ეს საშიში არ არის, რადგან ნიჭიერები ისწავლიან სცენარის წერას, უნიჭოები კი გაეცლებიან საქართველოს სახკინმრეწვს.

ყოველივე ამას, „ზარია ვოსტოკაში“ გამოქვეყნებული წერილის მიხედვით, გამოუწვევია 1927-1928 წლების კინორეპერტუარის დანგრევა და ოთხი თვით დაგვიანებულა ახალი სეზონის დაწყება. აღსანიშნავია, რომ ძირფესვიანი ცვლილება განუტღია თვით „ელისოს“ სცენარსაც, რომლის შესახებაც ნ. შენგელაია წერდა: „...სურათი არ წარმოადგენს „ელისოს“ ილუსტრაციას და ეს არც საჭირო იყო“...⁴⁸ და ამატებს: სრულიად შევცვალეთ „ელისოს“ დრამატული კოლიზიით.

ნიშანდობლივია კიდევ ერთი ფაქტი. სცენარის საკითხი იმდენად მწვავედ მდგარა, რომ სახკინმრეწვის გამგეობას პასუხისგებაში მიუცია რეჟისორი ივ. პერესტიანი, რადგან „იგი სამხატვრო საბჭოს მიერ დამტკიცებულ სცენარებს თავისი ნებით გადააკეთებდა ხოლმე. ამით დიდი მატერიალური და მორალური ზიანი მიაყენა სახკინმრეწვს“⁴⁹.

როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილის კინოსცენარები, განსაკუთრებით დადგმული („ამოკი“, „კრაზანა“, „კომუნარის ჩიბუხი“). უმთავრესად წარმოადგენს გახმაურებულ ნაწარმოებთა ინსცენირებებს; მაგრამ ინსცენირება ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს კინოდრამატურგი ზუსტად მიჰყვებოდა დედანს და ისევე ამონტაჟებდა, როგორც ერთხელ სამხატვრო თეატრისთვის დაამონტაჟა „ძმები კარამაზოვები“. მარჯანიშვილი შემოქმედებითად უდგებოდა ნაწარ-

⁴⁷ იხ. აგრეთვე გაზეთი „მუშა“, 1927, 24. 11.

⁴⁸ ჟურნალი „მემარტხენობა“, 1928, № 2. გვ. 57.

⁴⁹ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927, № 7-8, გვ. 40.

მოების ინსცენირებას. იგი ძირითადად არ უხვევდა პირველწყაროს სიუჟეტს. მაგრამ მასში გამოჰყოფდა არსებითს, ამატებდა სცენებს, ცვლიდა სიტუაციას, მიმართავდა გადაადგილებებს; უმატებდა ახალ მოქმედ გმირებს, აღრმავებდა შინაარსს, პერსონაჟთა სახეებს, ნაწარმოებს უქვემდებარებდა კინოსპეციფიკის მოთხოვნებს და, რაც მთავარია, მუდამ ითვალისწინებდა ეპოქის საჭიროებას.

„სცენარების „კრაზანასა“ და „ამოკის“ ავტორმა — მარჯანიშვილმა თამამად შეიტანა ფილმებში (ცხადია, სცენარებშიც — გ. ბ.) ახალი სოციალური მოტივები, რის მეოხებითაც ეს ნაწარმოებები მიუახლოვა ოციანი წლების ეპოქასა და საბჭოთა ხელოვნების ამოცანებს... გაბედული ძიების ტენდენციას, ექსპერიმენტს, რომელიც მარჯანიშვილმა კინოში შემოიტანა, არ შეიძლებოდა დადებითი გავლენა არ მოეხდინა ქართველი კინემატოგრაფისტების ახალგაზრდა თაობაზე“⁵⁰. — წერს კორა წერეთელი და იმასაც მიუთითებს, რომ კ. მარჯანიშვილის გავლენით იწერებოდა ქართული კინოსცენარები, მათ შორის ნ. შენგელაიასა და ს. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალა“⁵¹.

კ. მარჯანიშვილისა და ნ. შენგელაიას შემოქმედებითი მეგობრობის მნიშვნელობაზე სამართლიანად მიუთითებს ო. თაბუკაშვილიც: „შენგელაიასთვის მარჯანიშვილთან, ამ დაუმცხრალ ექსპერიმენტატორთან გატარებული რამდენიმე თვე დიდი სკოლა იყო. იგი ეზიარა სცენის რეფორმატორის ცოდნას, გამოცდილებას, არაჩვეულებრივ გემოვნებას, შემოქმედებით ალღოს“⁵².

ამგვარად, კოტე მარჯანიშვილის ნაყოფიერ მოღვაწეობას უკვალოდ არ ჩაუვლია ქართულ კინემატოგრაფში, მის შემოქმედებითს კონცეფციებზე აღიზარდა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა კადრები, რომლებმაც შემდგომში მრავალი საინტერესო სცენარი და ფილმი შექმნეს. მათ შორის განსაკუთრებული ნიჭით გამობრწყინდა ნ. შენგელაია.

⁵⁰ კორა წერეთელი, ქართული საბჭოთა კინო, გვ. 17-18.

⁵¹ იქვე, გვ. 25.

⁵² ოლღა თაბუკაშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია, თბ., „ხელოვნება“, 1974, გვ. 38.

ოციან წლებში საბჭოთა კინემატოგრაფისტები მძიმე პირობებში მუშაობდნენ. განსაკუთრებით ჭირდა ეპოქალური მნიშვნელობის კინოსცენარების მოპოვება. საქმეს ისიც ართულებდა, რომ 1925 წლისთვის არ იყო გატარებული მტკიცე, სავალდებულო პარტიული ხანის⁵³. ჟურნალი „კინო-ნედელია“ მოწინავე წერილში წერდა: ჩვენი ეკრანის 20% სავსეა საზღვარგარეთული ფილმებით, რომელთა იდეოლოგიური დონე ვერ აკმაყოფილებს ჩვენს მოთხოვნებსო⁵⁴.

ამიტომ საჭირო იყო ლიტერატორთა ისეთი ახალი ძალების მოზიდვა კინემატოგრაფში, რომელიც სცენარის მთავარ წყაროდ მიიჩნედა თანამედროვე და კლასიკურ ლიტერატურას⁵⁵. ჟურნალი „კინო-ნედელია“ კი უფრო კონკრეტულ წინადადებას იძლეოდა წერილში „პარტიის კინოპოლიტიკის შესახებ 1925 წელს“, აუცილებელია პროლეტარული მწერლების გამოყენებაო⁵⁶.

ასეთივე მღვდომარეობა იყო საქართველოშიც. ამიტომ ჩვენს პრესაშიც გაისმოდა მსგავსი წინადადებები. მაგალითად, ჟურნალ „ხელოვნების დროშაში“ ი. ხინველი წერდა: „... ჩვენი ეკრანის შესაქმნელად საჭიროა ამ თავიდანვე მონაწილეობა მიიღონ ქართველმა მწერლებმა და აგრეთვე მიღებულ იქნეს ზომები სპეცი კადრების შესაქმნელად“⁵⁷.

ასეთი ხელშემშლელი პირობები რომ არა, მარჯანიშვილს საშუალება ექნებოდა უფრო ნაყოფიერად ემუშავა კინოში და, ადვილი შესაძლებელია, ისეთი წარმატებისთვისაც კი მიედწია, როგორიც თეატრში ჰქონდა. ამ მხრივ მას მეტი გასაქანი მიეცემოდა ხმოვან კინოში, რასაც გვიდასტურებს ნატო ვაჩნაძის შემდეგი მოსაზრება: „რა სამწუხაროა, რომ მარჯანიშვილმა ვერ მოუხსწრო ხმოვან კინოს (მოუხსწრო და ალბათ ნახა კიდევ პირველი ქართული ხმოვანი ფილმი „შაქირი“. რომელიც 1932 წელს დაიდგა — გ. ბ.), როცა კინო როგორც თერთონ მარჯანიშვილი ამბობდა, გასაგონი გახდა. აქ მარ-

⁵³ ჟურნალი „კინო-ნედელია“, 1925, № 1, გვ. 20.

⁵⁴ იქვე, № 2, გვ. 5.

⁵⁵ ჟურნალი „კინოფორუმ“, 1928, № 1, გვ. 9.

⁵⁶ „კინო-ნედელია“, 1925, № 1, გვ. 20, აგრეთვე, № 3, გვ. 5.

⁵⁷ „ხელოვნების დროშა“, 1927, № 7-8, გვ. 40.

ჯანიშვილი უთუოდ შეძლებდა ფართოდ გაეშალა თავისი რეჟისორული შესაძლებლობანი ხედვითაც და სმენითაც.

ხმოვანი კინო სწორედ იმ ყაიდის რეჟისორებისათვის არის შექმნილი, როგორც მარჯანიშვილი იყო⁵⁸. მით უმეტეს, რომ მას უკვე ჰქონდა ნაბიჯი გადადგმული ხმოვანი ფილმის შესაქმნელად (სცენარი „თორმეტი სკამი“), ხოლო ჯერ კიდევ 1929 წელს სპექტაკლში „როგორ“ კინოს გამოყენებით ხმოვანი კინოს ილუზია შექმნა⁵⁹.

კინოსცენარისტთა დაბალ კვალიფიციურ ღონეს ერთი დამაბრკოლებელი გარემოებაც ქმნიდა. ოციანი წლების საქართველოში, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ლიტერატურულ ან საზოგადოებრივ ორგანიზაციებში არ განხილულა არც ერთი კინოსცენარი. კინორამატურგია მოწყვეტილი იყო ლიტერატურასაც და საზოგადოებრივ აზრსაც (ცხადია, იგი არ იბეჭდებოდა). კინორეჟისორები ისე ექცეოდნენ სცენარს, როგორც მოესურვებოდათ. არავინ ზრუნავდა მათ ბელზე. ამასთან დაკავშირებით სამართლიანად მიუთითებდა ვს. პუდოვკინი: «Для того, чтобы научиться писать сценарии и чтобы сценаристы могли вырастить в кинописателей, надо выносить их работу на обсуждение общества и подвергать критике»⁶⁰.

გამოჩენილ კინორეჟისორს ის გარემოებაც აწუხებდა, რომ სცენარისტის მუშაობა არ შუქდებოდა პრესაში, სცენარი კი ითვლებოდა წარმოების ნედლეულად, ნახევარფაბრიკატად და არ გასცილებია ფაბრიკის კედლებს.

ეს სატკივარი სახკინმრეწვსაც ჰქონდა. მეტიც, ს. ამალლობელი მიუთითებდა: ქართულ კინოხელოვნებაზე საერთოდ არ არსებობს არავითარი ლიტერატურა და არც საზოგადოებრივი აზრი⁶¹. ან კიდევ: „ორივე დარგში (იგულისხმება თეატრი და კინო—გ. ბ.) ჩვენი ლიტერატურა საოცარ გულგრილობას იჩენს. თეატრისა და კინოს შესახებ არც ერთი წიგნი არ მოგვეპოვება. ასეთი დუმილი დანაშაულობაა. ეს, საზოგადოებრივი სიბეჩავე, მოღვაწეობის დაუფასებლობა, წარსულის გამოცდილებათა და მიღწევათა დაკარგვაა. კინოს

⁵⁸ ნ ა ტ ვ ა ჩ ნ ა ძ ე, მოგონებები და შეხვედრები, გვ. 52.

⁵⁹ „კომუნისტი“, 1929, 17/III.

⁶⁰ ვ. პუდოვკინი, დასახელებული კრებული, ტ. I, გვ. 75.

⁶¹ ჟურნალი „ქართული მწერლობა“, 1927, № 6-7, გვ. 169-170.

შესახებ სულ არაფერი იხმის. ჩვენს სინამდვილეში მეშვიდე წელია კინო არსებობს და მის ირგვლივ არც ერთ სერიოზულ ლიტერატურულ გამოსვლას ადგილი არ ჰქონია⁶². კინოსცენარების განხილვაზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია.

ეს არ ნიშნავს, რომ საერთოდ არავითარი მუშაობა არ მიმდინარეობდა კინოდრამატურგიისა და კინოსცენარისტთა კადრების შესაქმნელად.

ს. ამალლობელი წინადადებას აყენებდა, — მტკიცე კავშირი დამყარებულყო ლიტერატურულ ძალებთან, „რომელთა მუშაობა უეჭველად ჩამოაყალიბებს სცენარისტების კადრს. ამას გარდა, საჭიროა ავიყვანოთ რამდენიმე სცენარისტი, რომლებიც შესძლებენ სცენარების დამუშავებას როგორც ორიგინალური ნაწარმოებიდან, ისე შემოსული მასალიდან⁶³.

1927 წელს თბილისში გახსნილა სასცენარო სახელოსნო, რომლის ხელმძღვანელადაც მოუწვევიათ ბელა ზორიჩი. სასცენარო ბიუროს შემადგენლობაში შედიოდნენ: კ. მიქაბერიძე, გ. მდივანი, დ. რონდელი, შ. აღზაზიშვილი და თვით ბ. ზორიჩი⁶⁴.

იგივე ამალლობელი წუხდა, რომ სახკინმრეწვი არ იბრძოდა სცენარისტთა ეროვნული კადრების აღსაზრდელად. სამაგიეროდ, — წერდა იგი, — რუსეთიდან იწვევენ კადრებს (გულისხმობს ს. ტრეტიაკოვსა და ვ. შკლოვსკის — გ.ბ.), რომლებიც, ამავე დროს, სამხატვრო ხელმძღვანელებიც არიან. ამალლობელი აკრიტიკებს ტრეტიაკოვს, რომელიც თავად წერს სცენარებს მისთვის უცხო თემაზე, ხოლო ლექცია-მოსხენებებს არ კითხულობს⁶⁵.

ამალლობელის ცნობითვე, 1926 წელს სახკინმრეწვს გაუმართავს კონკურსი და ჟიურის გადაწყვეტილებით, რომელშიც თავად ამალლობელიც ყოფილა, შეუსყიდა ექვსი სცენარი. მაგრამ „არც ერთი ეს სცენარები არათუ გამოყენებულა, არამედ არავის აზრად არ მოსვლია მათი გადაკითხვაც კი. ფული გაღებულია, შესყიდულია, მოწონებულია, იდეოლოგიურად და მხატვრულად, რეჟისორების თანხმობაც არის, მაგრამ რა საჭიროა მათი გამოყენება. არა სჯობს

⁶² ს ე რ გ ო ა მ ა ლ ლ ო ბ ე ლ ი, თეატრისა და კინოს პრობლემები..., გვ. 7.

⁶³ იქვე, გვ. 320.

⁶⁴ „მუშა“, 1927, 18/V.

⁶⁵ იქვე, 13/X.

ახლის წერა? (აქ ისევ ს. ტრეტიაკოვს გულისხმობს — ვ. ბ.). უეჭველად სჯობს თუ სახკინმრეწვისთვის არა — დამწერისთვის მაინც“...⁶⁶

1928 წლის 14 იანვრის გაზეთი „კომუნისტი“ იტყობინებოდა, რომ კინოსცენარების საკითხის შესასწავლად გამოყოფილია კომისია სახკინმრეწვისა და სარეპერტუარო სამხატვრო საბჭოს წევრთა შემადგენლობით, რომელშიც შედიოდნენ ლ. ჭაფარიძე, ს. ამალბელი, ვ. მაჭავარიანი, ვ. კოტეტიშვილი და პლ. ქიქოძე.

თითქმის ერთი თვის შემდეგ „კომუნისტი“ (1928. 7. 11.) დაიბეჭდა საუბარი საქართველოს სახკინმრეწვის თავმჯდომარის მოადგილე მ. გავაშელთან, სადაც ნათქვამია: „მომავალში გამგეობა არც ერთ სურათს არ გაუშვებს ისე, თუ მისი სცენარი წინასწარ მოწონებული არ იქნება გამგეობასთან არსებულ სამხატვრო საბჭოს მიერ.“ ამასთან, დასაღმგმელად მიღებულ სცენარებში მთავარი ყურადღება მიექცეოდა როგორც მის მხატვრულ ღირსებას, ისე იდეოლოგიურ მხარეს.

იმავე წლის თებერვალში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის აგიტაცია-პროპაგანდის განყოფილებას მოუწვევია რესპუბლიკური კინოთათბირი, რომელსაც მრავალი საჭირბოროტო საკითხი განუხილავს. ამ ღონისძიებასთან დაკავშირებით „კომუნისტი“ დაიბეჭდა ვ. მაჭავარიანის სამი წერილი სალათურით „შენიშვნები კინოზე“. მეორე წერილში ავტორი ასეთ წინადადებას აყენებს: „სამხატვრო საბჭომ მართო სცენარები კი არ უნდა დაამტკიცოს, არამედ თვალყური ადევნოს სურათის გადაღების მთელ პროცესს, რადგან სცენარში ერთი წერია, ფილმში კი სხვაა“⁶⁷.

მესამე წერილში ვ. მაჭავარიანი საგანგებოდ ამახვილებს ყურადღებას კინოდრამატურგიაზე: „შეუძლებელია გაგრძელდეს ის ქაოსი და უგეგმობა, რომელსაც ადგილი ჰქონდა და აქვს ამჟამად სახკინმრეწვში.... ჩვენ არ მოგვეპოვება სცენარის მომუშავე ამხანაგები. ორიოდე ამხანაგი არის, მაგრამ ისინი სრულებით ვერ აკმაყოფილებენ იმ დიდ მოთხოვნილებას, რომლებსაც უყენებს მათ ჩვენი წარმოება. საუკეთესო სცენარისტს ერთ წელიწადში, თუ ის სერიოზულად მუშაობს, შეუძლია ერთი, მაქსიმუმ ორი სცენარის გაკეთება, რომე-

⁶⁶ „მუშა“, 1927, 14/X.

⁶⁷ „კომუნისტი“, 1928, 29/11.

ლიც ივარგებს დასადგმელად. საქართველოში არის ერთი ან ორი სცენარისტი, მათ შეუძლიათ მაქსიმუმ ოთხი სცენარის გაკეთება, რეალური მოთხოვნილება კი უდრის 14-15⁶⁷.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის თავბირზე კი აღინიშნა: „არანაკლები შეცდომებია კინო-მრეწველობის პროდუქციის მხატვრული დამუშავების დარგში. კინო-წარმოების ერთ მთავარ მომენტს შეადგენს სცენარების არჩევა და რეჟისორთა შორის ნათი განაწილება. ჩვეულებრივად, სახკინმრეწვის პრაქტიკაში ხშირი მოვლენა იყო, რომ რეჟისორი თვითონ სწერდა სცენარს და თვითონვე სდგამდა ისე, როგორც მოესურვებოდა. გამგეობას არ ჰქონდა კონტროლი რეჟისორებზე. ბოლოს კი გამგეობა ხვდებოდა სურათის და სცენარის უვარგისობას, მის იდეოლოგიურ მიუღებლობას და იძულებული ხდებოდა ხელი აეღო მათ გამოშვებაზე“⁶⁸. თავბირზე ისიც ითქვა, რომ მოსკოვიდან მოწვეულ გამოცდილ სცენარისტებსაც ვერაფერი გაუკეთებიათ; მათ თავიანთი სცენარებიც არ აღმოაჩნდათ იდეოლოგიურად გამართულიო.

მართალია, აქ დაგროვილია ფაქტები თითქმის უკომენტაროდ, მაგრამ, ვფიქრობ, სურათი მაინც ნათელია. როგორც ვხედავთ, ოციანი წლების ბოლოს (უმეტესად 1928 წელს) მრავალი წინადადება წამოუყენებიათ და ღონისძიებანიც დაუსახაეთ კინოდრამატურგიის გამოსაცოცხლებლად, მაგრამ, სამწუხაროდ, ნაკლები იყო მათი ქმედითობის ძალა და, ფაქტურად, საქმეს არ ეშველა.



ამრიგად, კ. მარჯანიშვილი თავის კინოსცენარებში ითვალისწინებდა პარტიის დადგენილებათა მოთხოვნებს და ცდილობდა შეექმნა ეპოქის შესატყვისი სცენარები; მიუღებლად მიაჩნდა ფილმის უსცენაროდ გადაღება; გულდასმით არჩევდა ლიტერატურულ სცენარს მომავალი ფილმისთვის და პუნქტუალურად იყენებდა დადგმისას; ინსცენირების შემთხვევაში შემოქმედებითად უდგებოდა

⁶⁷ „კომუნისტი“, 1928, 1/111.

⁶⁸ იქვე.

პირველწყაროს; ყველა ფილმს დგამდა დეტალურად დამუშავებული სცენარის მიხედვით; მისი კინოსცენარები დაწერილია ოციანი წლების მაღალ მოთხოვნათა დონეზე; სცენარში ითვალისწინებდა მსახიობის შესაძლებლობებს.

კ. მარჯანიშვილის კინოდრამატურგიამ გარკვეული დადებითი როლი შეასრულა ახალგაზრდა კინოკადრების აღზრდაში, რომლებშიც იგი ხედავდა ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის მომავალს.

ბ ო ლ ო თ ა ბ ა

უშანგი ჩხეიძე წერდა: „მარჯანიშვილისთანა ადამიანები თავიანთ დარგში, მათთვის განკუთვნილ სამოღვაწეო უბანზე, ქმნიან ყოველთვის იმ კულტურულ სიმდიდრეს, რომელიც რჩება ხალხის ეროვნულ საგანძურში, როგორც შემდგომი თაობისათვის განკუთვნილი მემკვიდრეობა“... ცხადია, დიდ მსახიობს აქ მხედველობაში ჰქონდა კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეობა, მაგრამ არც მისი ლიტერატურული ნაღვაწია არქივში სამუდამოდ შესანახი და დასაავიწყებელი. ისიც უნდა გაიცნოს შემდგომმა თაობამ.

როგორც ვნახეთ, აქ განხილულ კ. მარჯანიშვილის დრამებს ახასიათებს მკვეთრი გამიზნულობა, იდეური სინათლე და, რაც უმთავრესია, საოცარი სცენურობა. ამიტომ ისინი უნდა ითარგმნოს და ზოგი დაიდგას კიდეც.

კოტე მარჯანიშვილის დადგმული კინოსცენარები წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ოციანი წლების ქართული კინემატოგრაფიისათვის, დაუდგმელ კინოსცენარებში კი ნათლად გამოჩნდა ავტორის ნიჭიერება და სალი მიზანსწრაფვა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა დასრულებული კინოსცენარები: „აბესალომ და ეთერი“, „ა-ჩოუ და ა-ჩო“ („პატარა შეცდომა“), „როსტევან და ქეთევანი“.

თუმცა კ. მარჯანიშვილის ყველა დრამატული ნაწარმოები არ არის ერთნაირი მხატვრული ღირებულებისა, ამასთან, უმეტესობა დაუმთავრებელია, მაგრამ, ჩემი აზრით, ყველა მათგანი უნდა ითარგმნოს და შევიდეს კ. მარჯანიშვილის აკადემიურად გამოცემულ (რუსულ და ქართულ ენებზე) კრებულში. ეს, უპირველესად, საჭიროა დიდი რეჟისორის ცხოვრებისა და შემოქმედების სრულყოფილად შესწავლისათვის.

წარმოდგენილი გამოკვლევა სრულებითაც არ ამოწურავს კოტე მარჯანიშვილის დრამატურგიაზე მუშაობას. გასაკეთებელი და და-

სახუსტებელი კიდეც ბევრია და მომავალში ალბათ უფრო ღირსეულად გაშუქდება კ. მარჯანიშვილის, როგორც დრამატურგის (და, საერთოდ, ლიტერატორის) შემოქმედება.

კოტე მარჯანიშვილი სწერდა პეტრე ოცხელს: „სულელური სიტყვაა სიკვდილი. სიკვდილი არ არსებობს. ის, რასაც დატოვებ შენს შემდეგ, ერთგვარი გამარჯვებაა იმაზე, რასაც ეწოდება სიკვდილი, ანუ სრული დავიწყება. ეს მუდამ უნდა გვახსოვდეს და ამიტომ მუშაობაში მუდამ კეთილსინდისიერი, ანუ ალალი უნდა ვიყოთ“¹.

ეს ბრძნული სიტყვები არავის უხდება ისე, როგორც თვით მის ავტორს.

კოტე მარჯანიშვილმა დატოვა დიდი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელმაც მას უკვდავება მოუტანა. მარჯანიშვილის სახელს არასოდეს მოედება დავიწყების ხაესი. ამიტომაც არის, რომ „მთაწმინდა გულში იხუტებს საშვილიშვილო სამარეს!“

კოტე მარჯანიშვილის დრამატურგია მისივე დიდი შემოქმედების ერთი რგოლია. რომელიც კეთილსინდისიერად და ალალადაა გამოჰყვდილი.

¹ კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, 1972, ტ. I, გვ. 265.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

წ ი ნ ა თ ქ მ ა	7
დ რ ა მ ე ბ ი	13
„მკედართა კუნძული“	13
„გულნარა“	20
„ქიკვათი მინორში“	26
„ბებერი ცაცხვის ზღაპარი“	34
„ბერიოზინკი“	54
ს ა ბ ა ე შ ვ ო პ ი ე ს ა	69
„ზღაპარი“	69
დ ა უ დ გ მ ე ლ ი კ ი ნ ო ს ც ე ნ ა რ ე ბ ი	73
„აბესალომ და ეთერი“	76
„როსტევან და ქეთევანი“	127
„ა-ჩოუ და ა-ჩო“ ანუ „პატარა შეცდომა“	147
„მისი თვალები“	173
„თორმეტი სკამი“	178
დ ა დ გ მ უ ლ ი კ ი ნ ო ს ც ე ნ ა რ ე ბ ი	187
„ამოკი“	188
ო პ ე რ ე ტ ის ლ ი ბ რ ე ტ ო ე ბ ი	205
„სელის სურდო“	209
„შაცი უფლისწული“	214
„ოქროს ევა“	217
პ ა ნ ტ ო მ რ მ ის ლ ი ბ რ ე ტ ო ე ბ ი	221
„ნიკი და ნილაბი“	225
„მზეთამზე“	228
„ხანძარი“	234
კ ო ტ ე მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი დ ა ქ ა რ თ უ ლ ი დ რ ა მ ა ტ უ რ გ ი ის ს ა კ ი თ ხ ე ბ ი	239
I. თეატრის დრამატურგია	239
II. კინოდრამატურგია	279
ბ ო ლ ო თ ქ მ ა	307

Боджгуа Гишн Александрович
ДРАМАТУРГИЯ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

(На грузинском языке)

Издательство «Хеловნება», Тбилиси, Плеханова, 179
1977 г.

რედაქტორი ტ. ხ ა ე თ ა ს ი

გამომცემლობის რედაქტორი ე. ნადარეიშვილი
მხატვარი ვ. ვაბელია.

მხატვრული რედაქტორი ოთ. ჭიშკარიანი

ტექნიკური რედაქტორი რ. მელაძე

კორექტორი ნ. ქარუმიძე

გამომშვები გ. იოსელიანი

გადაეცა წარმოებას 29/IX-76 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 4/III-77 წ.

ნაბეჭდი თაბახი 18,14.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი — 16,32.

ტირაჟი 5.000. უე 06837. უეკვ. № 1297.

ფასი 1 მან 49 კაპ.

გამომცემლობა „ხელოვნება“

თბილისი, პლესანოვის 179.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა,
პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო
კომიტეტის სტამბა № 1. თბილისი, ორჯონიკიძის ქ., № 50.

Типография № 1 Государственного комитета Совета
Министров Груз. ССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли. Тбилиси,
ул. Орджоникидзе № 50