

# კინო თეატრი



გამომცემლობა „ხელოვნება“  
თბილისი  
1989

ამ წიგნში დაბეჭდილი წერილები სხვადასხვა დროს დაიწერა და ყველა გამოქვეყნებულია — ზოგი ეურნალ-გაზეთებში, ზოგიც ჟურნალის აღრიხდელ წიგნებში, მაგრამ ასე ერთად თავმოყრილი პირველად იბეჭდება.

წერილები ეხება კინოსა და თეატრის ცხოვრება-საქმიანობას. ავტორი უშუალო მონაწილეა ამ ცხოვრება-საქმიანობისა და წიგნი, ასე თუ ისე, წარმოდგენას მისცემს მკითხველს — რა საკითხები აწუხებდა კინოსა და თეატრს გარკვეულ წლების მანძილზე, რამდენად არის ის ძველი სატკივარი დღეს განკურნებული თუ არაფერი შეცვლილა და ძველი კრილობა ისევ დაუნდობლად გვახსენებს თავს?



3 0 6 4



## გ ა ხ ს ნ ე ნ ბ ა

### I.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ მუშაობა 1955 წლის 28 სექტემბერს დავიწყე. იმხანად დიდ პრესაში დასტამბული არაფერი მქონდა. ალბათ ამიტომ გახდა აუცილებელი ერთგვარი გამოცდის ჩაბარება. სანამ ბრძანებით კინოსტუდიის შტატში ჩავირიცხებოდი, სცენარი მომცეს და რეცენზია დაგვიწერეთ, მითხრეს. ეს სცენარი ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ გახლდათ. იგი თავად მოთხრობის ავტორს დაეწერა. სცენარი არ მომეწონა და უარყოფითი აზრი გამოვთქვი. ახლა შეიძლება ვინმემ ჩათვალოს, რომ მეტიმეტი სიმკაცრე გამოვიჩინა, მაგრამ ეს დამოკიდებულება, მერწმუნეთ, ლ. ქიაჩელის შემოქმედების პატივისცემით იყო გაპირობებული. გარდა ამისა, ისიც მტკიცედ უნდა გვახსოვდეს, რომ ქართული პროზა არ არის ისე მდიდარი, რომ უგულისყუროდ მოვექცეთ მის უკეთეს ნიმუშებს. ჩვენ არც იმის საშუალება გვაქვს, რომ ერთხელ ეკრანიზებული მალე მეორედაც გადავიღოთ. ამიტომ უაღრესად ფრთხილი დამოკიდებულება უნდა გამოვიჩინოთ. იმეამად იმ სცენარის მიხედვით ფილმი არ გადაუღიათ. რა თქმა უნდა, ჩემი რეცენზია აქ არაფერ შუაშია. ალბათ იგი მაშინ, სასცენარო განყოფილების გამგის რევაზ თაბუკაშვილის გარდა, არავის წაუკითხავს. არგადლების მიზეზი სხვა რამ იყო, რაც, სამწუხაროდ, მე არ ვიცი.

გამოუცდელ მკითხველს ნუ გაუკვირდება, რომ ლეო ქიაჩელის სცენარი სუსტი აღმოჩნდა. პროზაიკოსის ნიჭი სხვაა და სცენარისტისა—სხვა. არაფერია მოულოდნელი თუ ადამიანი ორივე ნიჭით არ არის დაჯილდოებული. უფრო გასაოცარი იქნებოდა, ორივე ტალანტს რომ ფლობდეს კაცი. „პა-

„ვი ამბავს“ ავტორი სამყაროს პროზაიკოსის თვალთ უყურებდა და, როცა სინამდვილეს, როგორც სცენარისტმა შეხედა, მარცხი მოუვიდა. უამრავი ამგვარი შემთხვევის მოწმე ვყოფილვარ. ნიჭიერი პროზაიკოსები და პოეტები სცენარის წერისას ხშირად ამელაგებდნენ გულდასაწყვეტ უსუსურობას. ტყუილად როდი ამბობს ხალხი — „პური ხაბაზს გამოაცხობინე და წულა მეწაღეს შეაკერინეო“. თუ ჩვენ დღესაც ხშირად მივმართავთ სიტყვაკაზმული მწერლობის სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებს — სცენარი დაგვიწერეთო, ეს დალხინებული ცხოვრებით არ არის გამოწვეული. ეს სცენარისტების უკმარობის შედეგია. კინემატოგრაფია მართო ხელოვნება არ არის. იგი ამასთანავე დიდი საწარმოა. მას თავის დროზე და რეგულარულად სჭირდება „ნედლეულის“ მიწოდება. ფრიად იშვიათია ადამიანი ვისაც მხატვრის ნიჭიც ჰქონდეს და მეწარმისაც. ჩვეულებრივ, სხვა სიტუაციაში ეს ორი ნიჭიერება თითქოს ერთმანეთს გამოირიცხავს, კინოში კი პირიქით გახლავთ: მხოლოდ იმ კაცს აქვს უფლება თავის თავს სცენარისტი უწოდოს, ვინც ორივე ნიჭის — მხატვრისა და მეწარმის — პატრონია. სამწუხაროდ, ჭერჭერობით ქართულ კინოს ეს აკლია. ალბათ თანდათანობით მოვა დრო და ესეც მოგვარდება.

ახლა კი ამ გახსენებას „ტარიელ გოლუას“ გამო დაწერილი რეცენზიით ვიწყებ, რამეთუ იგია ჩემი პირველი „კინემატოგრაფიული ნაწარმოები“.



სცენარი სრულფასოვანი, თავისთავადი მხატვრული ნაწარმოებია. მისი წაკითხვა ისეთსავე ესთეტიკურ სიამოვნებას უნდა ანიჭებდეს მკითხველს, როგორც რომელიმე სხვა ჟანრის მხატვრული ქმნილება. სამწუხაროდ, ლ. ქიაჩელის სცენარს „ტარიელ გოლუა“ სწორედ ეს ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა აკლია. მოთხრობის ძლიერი, ხორცშესხმული პერსონაჟები სცენარში უფერული და სქემატურნი გამხდარან. თუ მოთხრობაში ტარიელ გოლუა ბრძენი გლეხკაცია, ხალხის წიაღში ფესვგადგმული და იმ ხალხის კეთილდღეობისათვის მებრძოლი, სცენარში იგი მარტოოდენ შვილის ბედით შეწუხებული მამაა.

სცენარისტს უნდა, რომ ტარიელისა და მუნჯ ბაჩუას ურთიერთობაში დაგვანახოს რაოდენ საყვარელი კაცია სოფლისათვის მოხუცი გოლუა, მაგრამ ასე არ გამოდის, რამეთუ ბაჩუა დახატულია არადამაჯერებლად, მაგალითად, გაუგებარია, რატომ უკვირს ლ. ჭიაჩელს მუნჯი ბაჩუას მგრძნობელობა და მოყვასი გული. უფრო მეტიც, სცენარისტს სურს ეს ფაქტი სხვასაც უკვირდეს. სად, ვის უნახავს სიმუნჯეს ადამიანისათვის ადამიანური თვისებები წაერთმია? მართალია, სიმუნჯე მძიმე ფიზიკური ნაკლია, მაგრამ უტყვი აღამიანი ყოველ ადამიანურ თვისებას ინარჩუნებს და არაფერია საკვირველი თუ ბაჩუას ტარიელი ან ლევანი უყვარს. სხვაგვარად არის საქმე მოთხრობაში. იქ ბაჩუა სოფელს გონებრივადაც ჩლუნგი ჰგონია. ამიტომ არის მისი ყოველი საქციელი საკვირველი. სცენარში კი ეს მომენტი გამორიცხულია და ბაჩუას სახე უკვე გაუგებარი ხდება. ამდენად მსახიობი, რომელიც ბაჩუას როლს შეასრულებს, უხერხულ მდგომარეობაში აღმოჩნდება.

სცენარში ტარიელ გოლუა ბევრს ლაპარაკობს. ეს მოჭარბებული ლაპარაკი მისი სახის გახსნას ხელს არ უწყობს. პირიქით, თავმომაბეზრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ზედმეტია მისი მოთხოვნაც: მოხუცს პატივი უნდა მცეთო (ასე მიმართავს გაიოზს და მამასახლისს). მისი პიროვნება და საქმე უნდა იწვევდეს პატივისცემის გრძნობას ისეთ ადამიანებშიც კი, როგორიც გაიოზი და მამასახლისია.

სცენარის მიხედვით, ლევანისა და გაიოზის მტრობის მიზეზი თინასადმი სიყვარულია. მკაფიოდ არ ჩანს ლევანისადმი პირადმა შუღლმა მოაცილა იგი სოფელს თუ ერთობის სიძულვილმა. იქნებ თინას სიყვარულმა მიაბა გაიოზი მემამულე დავითის კარს (როგორც ილიას გიორგი მიეჩაქვა თავად არჩილს კესოს სიყვარულით)? უნდა ვიფიქროთ, რომ ერთობის სიძულვილმა (გაიხსენეთ: „თავადი თუ არა ვარ, აზნაურიშვილობით ვამაყობ“). თუკი იგი ერთობის სიძულვილმა დააკავშირა დავითს, მაშინ მისი პირადი მტრობა ლევანის მიმართ („ჩემთავად მე პირადად გავუსწორდები მაგის კუდაბზეკილ შვილს“) სცენარისტის მიერ ნაადრევად არის გამომჟღავნებული. ამან კი მოქმედების გაშლის საშუალება მოსპო და დინამიკა მოადუნა. გაცილებით დაძაბული გახდება

ბოდა კონფლიქტი, რომ გაიოზის გრძნობა მაშინ გამომჟღავნდეს, როცა იგი დაფინოს თინას წერილს წაართმევს და ქალის ოთახში შევა. მაშინ საკმარისი იქნებოდა ერთი წინადადებაც (და არა ის გრძელი დიალოგი, რომელიც ახლა სცენარშია): „ქალო, რით მჯობია ის გლეხის შვილი, მეც ხომ მიყვარხარ?“ ამით მსახიობს შესაძლებლობა ექნებოდა მაყურებლისათვის ეჩვენებინა არ მარტო უარყოფით შეურაცხყოფილი მამაკაცი, არამედ წოდებრივად თავმოყვარეობაშელახული მტერი. მაყურებელი დაინახავდა, აგრეთვე, როგორ გასულა დრო და როგორ ქცეულა ილიას კესო (რომელმაც ვერ გაიგო გიორგი) ლ. ქიაჩელის თინად (რომელსაც ესმის ლევანის), როგორ იშლება წოდებრივი საზღვარი. ამდენად ლევანისა და თინას სიყვარული კონფლიქტის გასაღდმავებელი სამკაული კი არ იქნებოდა, არამედ ამბისა და მოქმედების ორგანული ნაწილი.

გაიოზის მიერ სიყვარულის გამომჟღავნება მოულოდნელი იქნებოდა არა მარტო თინასათვის, არამედ მაყურებლისათვისაც. გაინასკვებოდა კოლიზიის ახალი კვანძი: რას მოიმოქმედებს თინა? გაიოზი? ამასთან ერთად სცენარი ალაგ-ალაგ გათავისუფლდებოდა მრავალსიტყვაობისაგან და ფრაზებიც უფრო დახვეწილი და კონკრეტული გახდებოდა.

ლ. ქიაჩელის სცენარში ძალიან სუსტად გამოიყურებოდა ლევანი. იგი მოთხრობის მაღალი საზოგადოებრივი იდეალების მატარებელი გმირიდან სცენარში მეშჩანური მელოდრამის გმირამდე დავიდა.

თუ ლ. ქიაჩელის სცენარის გადაღება დაიწყება იმ სახით, როგორც ის ახლა არის, მაშინ თინას როლის შემსრულებელს მარტო ისღა დარჩენია, რომ სცენარისტი სურვილის თანახმად, ხან ლევანს გაჰყვეს ბუკადის ქოხში და ხან მამის სახლში იჯდეს გულხელდაკრეფილი. ქალი, რომელსაც გაეცაცობა ეყო მოკლული მიჯნურის ქვრივად გამოეცხადებია თავი და მამის ოჯახიდან გაქცეულიყო, შეუძლებელია ისე ინერგული და დუნე იყოს, როგორც ეს სცენარშია (თუმც არც მოთხრობაშია თინა დიდად აქტიური). მოგეხსენებათ, პერსონაჟის ყოველი მოქმედება მისი ადამიანური ბუნების შესაბამის ლოგიკურ კანონს ემორჩილება. თინას საქციელი კვთისას ბუნებიდან ლოგიკურად არ გამომდინარეობს. იგი ძა

ლიან მორჩილია: ხან მამის ნების მონაა, ხანაც ტარიელისა და ლევანის ამყოლი. თინას მამის ოჯახიდან ტარიელის ოჯახში გაქცევა გმირობაა. ამისათვის მარტოოდენ სიყვარული არ კმარა. საჭიროა აქტიური სული. თუ ეს სული აქვს თინას, მაშინ რად ელოდება იგი ბედნიერებას გულზელდაკრეფილი? სამწუხაროდ, თინა, ავტორის ნებით, ავტომატურად მოქმედებს.

სცენარის არქიტექტონიკაც ვერ არის სათანადო სიმალლეზე. ლ. ქიაჩელი მომეტებულად ძუნწია თხრობის დროს და ზედმეტად „ენაწყლიანი“ დიალოგებში. იგი მარტოოდენ რეჰარკებით კმაყოფილდება. ასეთი რეჰარკები კი ვერ დააქმაყოფილებდა თეატრსაც, არათუ კინოს, სადაც მოქმედების ხედვის პორიზონტი დიდია (შეიძლება ითქვას, უსასრულოც). სცენარის კითხვისას შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ლ. ქიაჩელი რეჟისორს სთავაზობდეს — სადაც გინდა, როგორც გინდა მოქმედება ისე გაშალო. სამოქმედო ადგილის თვითნებური არჩევა არ შეიძლება. მოქმედების ადგილი ესმარება ნაწარმოების აზრობრივი შინაარსის გადმოცემას.

მართალია, სცენარში საჭირო არ არის ისე ფართოდ აღწერონ პეიზაჟი, პერსონაჟის გარეგნობა და თვისებები, როგორც ამას მოთხრობაში აკეთებენ, მაგრამ არც ისეთი სიძუნწე ვარგა, როგორსაც პიესაში იჩენენ. სცენარი თავისთავად ლიტერატურული ქმნილებაა. მასთან მარტო პროზის ან დრამატურგიის გზით მისვლა არ შეიძლება. სცენართან სცენარის გზა მიდის. ლ. ქიაჩელი კი, ჩემი აზრით, უპირატესობას დრამატურგიას აძლევს და ამიტომაც არის მის სცენარში გრძელი, თავმომაბეზრებელი დიალოგები.

სცენარში — „ტარიელ გოლუა“ — პერსონაჟები არ მოქმედებენ. ისინი ლაპარაკობენ. კინო კი მოქმედების ხელოვნებაა. მას ხომ თხრობასთან ერთად ჩვენება შეუძლია. იგი ერთდროულად აძლევს საკვებს ადამიანის ყურს, თვალს და გულს. ლ. ქიაჩელი ვერ იყენებს სცენარისათვის კინოხელოვნების ამ თვისებას.

მაგალითად, გავიხსენოთ ის ადგილი სცენარიდან, როცა თინა გიოს შეატყობინებს, ლევანს მოკვლას უპირებენო. განა ახლანდელ გრძელ დიალოგს ერთი ფრაზა („ლევანს მოკვლას უპირებენ, გაიოზი მოღალატეა...“) არ აჯობებდა? დანარ-

ჩენს დავინახავთ, გვაჩვენებენ. მეორე მაგალითი: გაიოზის დავითის სახლიდან გამოქცევა. იქ თითქმის უსიტყვოდ შეიძლება მთელი ამბის ჩვენება.

არსად ლაცონიზმი ისე მომხიბლავი არ არის, როგორც ფილმში. ლეო ქიაჩელის სცენარში კი რა ბევრს ლაპარაკობენ!

მიუხედავად გრძელი დიალოგებისა, სცენარისტი ვერ ახერხებს ინდივიდუალური იყოს ყოველი პერსონაჟის მეტყველება. ტარიელიდან დაწყებული გაიოზით გათავებული ყველა თავად ავტორის ენით ლაპარაკობს. მხატვრულ ნაწარმოებში კი ყოველ პერსონაჟს „საკუთარი ენა“ უნდა ჰქონდეს.

დაბოლოს, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“ ძირეულ გადამუშავებას მოითხოვს, კარგი სცენარისადმი წაყენებული მოთხოვნების მინიმუმში რომ დააკმაყოფილოს.



ვინ იცის, რამდენი ასეთი რეცენზია დამიწერია იმ ერთი ათეული წლის მანძილზე, რომელიც „ქართულ ფილმში“ გავატარე. რამდენი კილოგრამი ქაღალდი და მელანი დამიხარჯავს ტყუილუბრალოდ. რედაქტორის მუშაობაზე მაშინაც რომ ისე მეფიქრა, როგორც ახლა ვფიქრობ, იმ რეცენზიებს უთუოდ შევინახავდი და ზუსტ ანგარიშს ჩავაბარებდი მკითხველს. მეც მეცოდინებოდა და მკითხველსაც წყალში უქმად და უაზროდ გადაყრილი ქაღალდის რაოდენობა. არადა, ქაღალდის რა ხელმოკლეობას განვიცდით და რა ძვირად გვიღირს იგი! მაგრამ მაშინ მეგონა, რომ დიდსა და აუცილებელ საქმეს ვაკეთებდი. მეგონა, რომ რედაქტორის საქმიანობაზე იყო დამოკიდებული კინემატოგრაფიის მხატვრული დონე. მერე თანდათანობით დავრწმუნდი, რომ ასე არ არის.

უცნაური პროფესიაა კინორედაქტორობა. არსებული წესის თანახმად, რედაქტორს ევალება სცენარისტების მოწვევა, მათი სცენარების რეკომენდირება, რეჟისორისა და მწერლის დაკავშირება-დაახლოება, ე. წ. სასცენარო პორტფელის მზა სცენარებით შევსება, კინოსტუდიის საგადაღებო გეგმის შედგენა და... ერთი სიტყვით, კინოსაქმიანობაში ერთ-ერთ



მთავარ ფიგურად გამოიყურება, მაგრამ, ვინაც რედაქტორად უმუშავია სასცენარო განყოფილებაში, იგი უყოყმანოდ დამემოწმება, რომ ნამდვილად ასე სრულებითაც არ არის.

რედაქტორის არჩეულ სცენარს კინორეჟისორი ყურადღებას არ აქცევს. იგი თავად ეძებს სცენარს და როცა იპოვის, აიძულებს კიდევ სასცენარო განყოფილებას და ღირეჟიციას სწორედ ამ კინოთხზულების მიხედვით დააწყებინონ ფილმის გადაღება. სცენარის არჩევანში გადამწყვეტ როლს რომ რეჟისორი ასრულებს, ეს ყველა მწერალმა შესანიშნავად იცის და ამიტომ სცენარისტისათვის რედაქტორის დაპირებანი მხოლოდ კეთილი განზრახვაა და მეტი არაფერი. ამ განზრახვას შედეგი მაშინ მოჰყვება, თუ შემთხვევით, რეჟისორის და რედაქტორის აზრი დაემთხვა, რაც საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა. ამიტომ, როგორც წესი, ასე ხდება: სცენარი არასოდეს დაიდგმება, თუ იგი მოსწონს რედაქტორს და არ მოსწონს რეჟისორს. მნიშვნელობა არა აქვს, როგორი მხატვრული ღირსებისა არის სცენარი. სცენარი ყოველთვის დაიდგმება, თუ იგი მოსწონს რეჟისორს და არ მოსწონს რედაქტორს. აქაც მნიშვნელობა არა აქვს სცენარის მხატვრულ ღონეს. ამის საბუთად ერთ კონკრეტულ შემთხვევას გიამბობთ.

1959 წელს დრამატურგმა გიორგი მდივანმა დაწერა სცენარი „სიცოცხლის ფასი“. ეს სცენარი მიზნად ისახავდა მიხეილ ჭავჭავაძის რომანის „თეთრი საყელოს“ ეკრანიზაციას, მაგრამ ამ ამოცანას ვერ ახორციელებდა. სცენარი მეტად სუსტი კინოთხზულება იყო და, რაც მთავარია, არაფერი ჰქონდა საერთო „თეთრ საყელოსთან“. სასცენარო განყოფილების რედაქტორმა დაიწუნა „სიცოცხლის ფასი“. მაგრამ გ. მდივანი კინემატოგრაფიულ ბატალიებში დიდად გამოცდილი კაცი იყო და, ცხადია, არ აპირებდა იოლად პოზიციის დათმობას. დაიწყო ბრძოლა. რა თქმა უნდა, დრამატურგმა გაიმარჯვა და მივიღეთ კულტურის სამინისტროდან (მაშინ ცალკე კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი არ არსებობდა) ბრძანება. იგი გვაუბლებდა: გ. მდივნის „სიცოცხლის ფასი“ მოიწონეთ და გადაღება დაიწყეთ.

გადავწყვიტე შევბრძოლებოდი ამ ბრძანებას და დაეწერე წერილი. აი, ისიც.

რას იტყვით თქვენ, ქართველო მწერლებო და მკითხველებო?

საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის ამა წლის 25 თებერვლის ბრძანების თანახმად, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ ვალდებულია «до 15 апреля с/г представить предложения по осуществлению постановки кино-фильма «Белый воротник» на основе имеющегося готового сценария» (სიზუსტის დაცვის მიზნით ციტატებს მოვიყვანთ დოკუმენტის ენაზე).

ეს ბრძანება გვავალდებულებს ზოგიერთი არსებითი საკითხის გასარკვევად პრესასა და ჩვენს ლიტერატურულ საზოგადოებას მივმართო.

რა მოხდა?

დაახლოებით ორი წლის წინათ, მ. ჯავახიშვილის რომანის „თეთრი საყუდლო“ საეკრანიზაციოდ, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თხოვნით, მწერალმა გ. მდივანმა დაწერა სცენარი — „თეთრი საყუდლო“.

ცოტა მოგვიანებით გ. მდივანმა სცენარს სათაური შეუცვალა და დაარქვა „Цена Жизни“ (სცენარი დაწერილია რუსულად). სატიტულო ფურცელზე კი ასეთი შენიშვნა გააკეთა: «В сценарий использованы некоторые мотивы повести М. Джавахишвили — «Белый воротник».

კინოსტუდიას სცენარი „სიცოცხლის ფასი“ შეძენილი აქვს, როგორც მზა და გადასაღებად გარგისი კინონაწარმოები.

საკითხის ისტორიას ცოტად თუ ბევრად გავეცანით.

ახლა ისმის ორი კითხვა: 1. არის თუ არა გ. მდივნის სცენარი მ. ჯავახიშვილის რომანის ეკრანიზაცია? 2. აქვს თუ არა სცენარისტს გამოყენებული რომანის ზოგიერთი მოტივი?

დასმულ კითხვებს საპასუხოდ რომანი და სცენარი ერთმანეთს შევადაროთ.

სცენარის შინაარსი ეწეითა:

ეს მოხდა თქტომბრის რევოლუციამდე. მოსისხლემ მოკლა პატარკაცი წაქლეური, გაეიას მამა. ობლად დარჩენილი (დღეა აღრე გარდაეცვალა) ვაჟია, იმეამად, ხევსურეთს

მყოფმა გეოლოგმა გიორგი ჯანელიძემ იშვილა, ქალაქს ჩაიყვანა და გაზარდა.

მას შემდეგ 18 წელი გავიდა.

დავაუკაცებულმა ვაჟიამ მშობლიურ სოფელში ასვლა და ნათესავეების ნახვა მოიწადინა. პროფესიით გეოლოგი სპილენძის მოძებნასაც აპირებდა მთებში.

დიდი სიხარულით შეხვდნენ ნათესავეები ვაჟიას. ბიძამისს მგელიას მოსისხლეები დიდიხნის წინათ მოეკლა და ვაჟიას ნაცვლად შური ეძია. ვაჟიას ბიძაშვილი ჯურხაც დავაუკაცებულყო, ოჯახს მოკიდებოდა და წიკლაურების ოჯახს გაემჩრავლებინა.

ქალაქელ ვაჟიას ძალიან უჭირს ხევსურულ სოფელში გაძლება. მტკიცედ აქვს გადაწყვეტილი ქალაქს დაბრუნდეს და აღარასოდეს მოაკითხოს ამ სოფელს, სადაც პირველყოფილი ადამიანები ცხოვრობენ. მაგრამ ვაჟიას ჯურხას ცოლისდა ხათუთა შეუყვარდა. სახიფათოა ხათუთას სიყვარული. ქალი ხევსურეთს სიმამაცით განთქმულ ვაჟიას დათვია ჰინჯარაულს უყვარს. იგი იმუქრება: ვინც ხათუთას შემეცნება, სიკვდილი არ აცდებო. ერთ დღეს დათვია ვაჟიასა და ხათუთას სიყვარულის ამბავი შეიტყო, წიკლაურების ოჯახს მოუვარდა და რაყიფი ბრძოლად გაიწვია. ინტელიგენტი ვაჟიას არ უნდოდა საბრძოლველად გასვლა. სიკვდილისა არ ეშინია, მაგრამ კარგად გაწერტნილ სპორტსმენს შეიძლება დათვია შეშოაკედეს და მკვლელად გახდომა ყველაზე დიდი სატანჯველი იქნებოდა ვაჟიასათვის. ინტელიგენტი კაცის ეს გონიერი სურვილი სოფელმა სილაჩრედ მიიღო. წიკლაურთა გვარმა ზურგი აქცია მხდალს. ხათუთამაც დაგმო მშიშარა.

საყოველთაო ზიზღმა გააბოროტა ვაჟია და დათვიას შეერკინა. დიდხანს მარტო თავს იცავდა ვაჟია, მაგრამ ბრძოლამ მხეცის ინსტინქტი გააღვიძა ინტელიგენტი კაცში და საბედისწერო შეცდომა ჩაადენინა: ვაჟიამ მოკლა დათვია.

წიკლაურები ზეიმობენ. ვაჟიასა და ხათუთას ქორწილი გადაიხადეს. ვაჟიას საზეიმოდ არ სცალია. იგი მწარე სატანჯველს შეუპყრია. მეტისმეტად მძიმეა მკვლელის სახელი. იგი მტკიცედ გადაწყვეტს გაიპაროს აქედან, სადაც ადამიანს იძულებით მკვლელად ხდიან.

ვაჟია და ხათუთა გაიპარებიან.

გაპარულთ ფეხდაფეხ მისდევნენ დათვის ძმები შურის საძიებლად. ისინი გაქცეულთ წამოეწევიან და შემთხვევით ვაჟიას ნაცვლად ხათუთას მოკლავენ.

ქალის სიკვდილმა შეარიგა მოსისხლენი.

აქ თავდება სიუჟეტი. მაგრამ არის კიდევ ერთი საფინალო ეპიზოდი, რომელიც გვატყობინებს, რომ ხათუთას სიკვდილის შემდეგ ვაჟია სოფლად დარჩენილა და მასწავლებლობა დაუწყია. მოსულა ახალი დრო. სოფელი ცივილიზაციის გზას დასდგომია და ძველი არაადამიანური ზნე-ჩვეულებანი სამუდამოდ უარუყვია.

„თეთრი საყელოს“ შინაარსი ყოველმა წიგნიერმა ქართულნა იცის და ამიტომ არ გაუჭირდება ამ ორი შინაარსის შედარება. ჩვენი აზრით, მათ საერთო არაფერი აქვთ, გარდა ზოგიერთი პერსონაჟის სახელისა.

როგორია რომანის და სცენარის პრობლემატიკა?

მ. ჭავჭავაძის თავედ წერდა, რომ „თეთრი საყელოს“ პრობლემა „... პრიმიტივის და კულტურის, საშუალო საუკუნეების კარჩაეცეტილობის და დღევანდელი კარდიობის, განდეგილობის და ქალაქის სოციალობის, ცოცხალი რომანტიკის და მიწა-ქალაქის რეალობის“ წინააღმდეგობააო („მნათობი“ № 11—12, 1934 წ.).

ცივილიზაცია თუ პირველყოფილობა?

ამ პრობლემით დაინტერესებულა მსოფლიო ლიტერატურის არა ერთი და ორი დიდი წარმომადგენელი (რუსო, შატობრიანი, ჰამსუნი, კელერმანი, კიპლინგი და სხვანი). იგი არც კინემატოგრაფიისთვისაა უცხო. სამაგალითოდ ფრენკ კაპრას ფილმებიც — „მისტერ დიდსი ქალაქში გადადის“, „მისტერ სმიტი ვაშინგტონს მიემგზავრება“ — ემარა.

ეს საკითხი განსაკუთრებულ აქტუალურ პრობლემად იქცა პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ. ქართველი მწერალი (რომანი 1926 წელსაა დაწერილი) გამოეხმაურა მსოფლიო ლიტერატურის ეგზომ საჭირობოროტო საკითხს და ქართული მასალის მოშველიებით აბსოლუტური დამაჯერებლობით დახატა ცივილიზაციისაგან გაქცევის უაზრობა.

ცივილიზებული კაცობრიობის თეთრმა საყელომ სასტიკად დაამარცხა პირველყოფილი ხევსურული ჩოხა.

ცივილიზაციისა და პირველყოფილობის კონფლიქტი

მ. ჭავჭავაძის ქართულ ეროვნულ საკითხებთან დაკავშირებით აქვს გადაწყვეტილი.

ყური დაუგდეთ ელიზბარისა და ჭურხას კამათს.

ჭურხა: „ქართველმა კი თეთრი საყელო რომ გაიკეთა, რჩულიც სხვისი მიიღო. ჭანსადი ველურობა განათლებულ გადაგვარებას სჯობია“.

ელიზბარი: „განა არ შეიძლება, რომ თეთრი საყელოც მოეხეიჯოს და ჭიშიც შევიწინათ?“

ჩვენი ეროვნული თვითმყოფლობის შენარჩუნების აუცილებელ პირობად მ. ჭავჭავაძის დიდი მსოფლიო ცივილიზაციის ზიარებას თვლის.

გარდა ამისა, ჭურხასა და ელიზბარის პაექრობა ძველ დავას აგრძელებს. ილიას მოხვეწილად ლენინს ქართული ტანსაცმლის, ზნე-ჩვეულების უცვლელ შენახვას მიიჩნევდა ჩვენი ეროვნული მე-ს შესანარჩუნებელ პირობად.

ასე ეხმაურება ერთმანეთს „მგზავრის წერილები“ და „თეთრი საყელო“.

სცენარის პრობლემატიკა კი, როგორც სათაურიც „Цели и задачи“ მოწმობს, არ სცილდება სისხლის აღების მავნე ჩვეულების მხილებას.

როგორც ხედავთ, რომანისა და სცენარის პრობლემატიკა ძირითადად განსხვავებულია.

ახლა ორივე ნაწარმოების სახეთა სისტემა მიმოვიხილოთ.

1. რომანის ელიზბარი-ვაჟიკა და სცენარის ვაჟიკა.

ელიზბარს ხევსურებმა სახელი გამოუცვალეს და ვაჟიკა დაარქვეს. ეს არაა შემთხვევითი ამბავი. სახელი ვაჟიკა სიტყვების— „ვაჟი“ და „ვაჟაკი“ — შინაარსს უკავშირდება და ელიზბარის გაწიკლაურება—გაჭანსაღებას გულისხმობს. სახელშიც რომანის ძირითადი პრობლემის საიდუმლოა ჩამარხული.

ელიზბარი შინაგანი კონფლიქტის (კულტურა თუ ველურობა?) მატარებელი კაცია. მისი პიროვნების ხასიათისა და ფსიქოლოგიის ჩამოყალიბება ორი სინამდვილის (ქალაქის კულტურული და ხევსურული პრიმიტიული ყოფის) აღქმადარების შედეგად ხდება. ელიზბარი საბოლოოდ აკეთებს დასკვნას ცივილიზაციის სასარგებლოდ. მისი ეროვნული პოლი-

ტიკა გულისხმობს ნაციონალური თვითმყოფლობის შენარჩუნებას კულტურის ყველა მიღწევის ათვისების გზით.

სცენარის ვაჟია დაბადებით ხევსურია, მაგრამ კულტურას ზიარებული. იგი მთლიანი პიროვნებაა, რომლისათვისაც კულტურისა და პრიმიტივის კონფლიქტი არ არსებობს. პირიქით, იგი აღმფრთვებულია ხევსურული ყოფით (კერძოდ სისხლის აღების ჩვეულებით). ინტელიგენტი ვაჟია ველურთა შორის მოხვდა და მთელი არსებით გმობს პირველყოფილობას. მართალია, მისი კულტურტრეგერული (ამ სიტყვის კარგი მნიშვნელობით) მოღვაწეობის ჩვენება მოქმედების საშუალებით არ ხდება, მაგრამ ფინალი გვატყობინებს, რომ ხევსურული სოფელი საბჭოთა ხელისუფლების დროს შეცვლილა. გაჩენილა სკოლა, კლუბი და სხვა კულტურული დაწესებულებანი.

ორი პერსონაჟი ელიზბარი და ვაჟია ორი სხვადასხვა პიროვნებაა.

2. რომანისა და სცენარის ჯურება.

მ. ჯავახიშვილის ჯურება განათლებული კაცია. იგი იცნობს ევროპულ კულტურას და საზღვარგარეთაც უცხოვრია. მას ნებით უარუყვია ცივილიზაცია და ხევსურეთს დაბრუნებია. ეს შემთხვევით კი არ მომხდარა, არამედ ჯურხას ფილოსოფიის შედეგია. ამით ცდილობს იგი ეროვნული დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას. იგი ელიზბარის ანტიპოდი. სისხლხორცეული განსახიერება ველური სიჭანსალისა და პატიოსნების.

სცენარის ჯურება კი ველურად დაიბადა, თავის სოფელს არ გასცდენია. ცხოვრობს ისე, როგორც მამა-პაპას უცხოვრია და უკეთესი ვერ წარმოუდგენია. მისი ცელურობა უგუნურობითაა გამოწვეული და არა გარკვეული თეორიით.

ერთი და იმავე სახელის მატარებელი ორი პერსონაჟი ერთმანეთს არ ჰგავს არც ცხოვრების გზით, არც აზროვნებით, არც ხასიათით.

3. რომანისა და სცენარის ხათუთა.

მ. ჯავახიშვილის ხათუთა ბუნების უმანკო შვილია. თავდავიწყებით შეყვარებული და დედობის ტრფიალი. მისთვის უცხოა ველური ინსტინქტები. მაგალითად, მას ეშინია, რომ ელიზბარი მოსისხლეებმა არ მოკლან და ყოველგვარად იფარავს ქმარს. ძირითადი პრობლემის გადასაჭრელად რომანისტიმა ხა-

თუთა ქალაქს ჩამოიყვანა და კულტურას აზიარა. იგი საოცარი სისწრაფით ითვისებს ახალს და ივიწყებს ძველს.

ცუცქიასა და ხათუთას დაპირისპირება მწერალს დედობის პრობლემის წამოსაჭრელად სჭირდება, რაიც თავის მხრით ეროვნულ საკითხს უკავშირდება.

სცენარში ცუცქია არაა, ხოლო ხათუთა ველური გოგოა (დაახლოებით ტარზანივით). იგი სისხლის აღების ჩვეულებას შედეგად გამომუშავებული ინსტინქტებით ცხოვრობს. ხათუთა ზურგს შეაქცევს ვაჟიას, როცა იგი უარს ამბობს დათვიასთან ბრძოლაზე. ხათუთასთვის არ არსებობს არც სიყვარულით გამოწვეული შიში (სატრფო არ მომიკლანო) და არც ქალური ლმობიერება (კაცი არ მოკლან). მთავარია სისხლის აღება. მხოლოდ სისხლი დაამშვიდებდა მას. ასეთი მხეცური ინსტინქტით შეპყრობილი ქალი თავად ხდება არაადამიანური აღათის მსხვერპლი.

ხათუთას სახესაც ჭურხას ბედი ეწვია. სცენარისტმა იგი თავისებურად გაიაზრა.

სცენარში სხვა პერსონაჟებიც (ნათელა, ნინო, ვალიკო, მზია, აპარეკა და სხვანი) არიან, მაგრამ მათ დრამატურგიულ-სიუჟეტური ფუნქცია არა აქვთ.

ჩვენი მსჯელობა დასრულებული არ იქნებოდა კიდევ ორ ეპიზოდს რომ არ შევხებოდით.

1. წაწლობა. რომანში ელიზბარისა და ხათუთას წაწლობა გაეის აღტაცებას იწვევს. ელიზბარი ჯერ ვერ გარკვეულა ღვთაებრივია ეს ჩვეულება თუ ველური. იგი მზადაა მრავალგზის დატკბეს წაწლობით (და ასეც ხდება). ამ ჩვეულებას საბოლოოდ იგი ვაჟკაცობა-ნებისყოფის გამოსავლინებელ ღვთიურ საშუალებად თვლის.

სცენარის ვაჟია კი წაწლობას ველურობად მიიჩნევს, რომელიც ვილაცას ქალ-ვაჟის საწამებლად მოუგონია. იგი უარს ამბობს გაიმეოროს წაწლობა.

ერთი და იგივე ფაქტი ორ პერსონაჟს სხვადასხვაგვარად აქვს აღქმული.

გარდა ამისა, ხეცურული აღათის თანახმად, სწორფერთა დაქორწინება აკრძალულია. ამიტომ დასჭირდა ჭურხას ელიზბარისა და ხათუთას ჯვარდასაწერად ჯარიმის გადახდა და ხე-

ვისბერის ნებაართვა. სცენარში კი ვაჟია-ხათუთას დაქორწინება იოლად, წინააღმდეგობის გაუწევლად ხდება, თითქოსდა აღათის დარღვევა არაფერიაო.

2. დათვია-ელიზბარის (სცენარის დათვია-ვაჟიას) შერკინება და დათვიას მოკვლა.

ელიზბარი აღტაცებულია დათვიას მოკვლით. ამაში იგი გაწიკლურება-გაგაქცეუბას ხედავს. ელიზბარისათვის უცხოა სინდისის ქენჯნა მკვლელობით გამოწვეული.

ვაჟიასათვის კი ეს მკვლელობა სატანჯველია. დათვიას სიკვდილი მას კოშმარად ექცა და უკურნებელ სინდისის ქენჯნად.

აქაც ერთი და იმავე ფაქტის სხვადასხვაგვარ აღქმასთან გვაქვს საქმე.

ორივე ფაქტი — წაწლობა და რაყიფთა ბრძოლა — მხატვრულად და იდეურად რომანისტსა და სცენარისტს თავისებურად აქვს გაანზრებული. ამდენად მ. ჯავახიშვილის აგან გ. მდივნის მიერ მოტივთა სესხება გარეგნულ ელფერს ატარებს და რომანისტის იდეურ-მხატვრულ ჩანაფაქრს არღვევს.

ჩვენი დასკვნა ასეთია: 1. მ. ჯავახიშვილის რომანს და მდივნის სცენარს არაფერი აქვთ საერთო არც პრობლემათიკის და არც სახე-ხასიათების თვალსაზრისით. 2. სცენარის „სიცოცხლის ფასის“ გადადება, როგორც ეკრანიზაციისა, ან როგორც „თეთრო-ნაყელის“ მოტივებზე აგებული კინონაწარმოებისა, შეუძლებელია. 3. თუ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ წასცენარო განყოფილებას, დირექციას და სამხატვრო საბჭოს გ. მდივნის სცენარის იდეურ-მხატვრული დონე აკმაყოფილებს, გადაიღონ იგი, როგორც ორიგინალური კინონაწარმოები.

ერთხელ მ. ჯავახიშვილს დ. კასრაძისათვის უთქვამს: თუ საჭირო დარჩა ყველაფერს დაეთმო, მაგრამ „ჯაყოს“ და „თეთრ საყელს“ ვერავინ გამამეტებინებსო... (დ. კასრაძე.



„სახეები და შთაბეჭდილებები“, „ლიტერატურული გაზეთი“, 12. 4. 57. წ.). ჩვენი თაობის მორალური მოვალეობაა ფაქიზად მოვუაროთ დიდი ქართველი რომანისტის მემკვიდრეობას.

რას იტყვით თქვენ, ქართველო მწერლებო და მკითხველებო?

1959.7.111.

\* \* \*

ეს წერილი არ დაიბეჭდა. რაკი სცენარი გამოქვეყნებული არ იყო, უხერხულად და უკანონოდ მიიჩნიეს კრიტიკული წერილის დასტამბვა. მაგრამ კინოსაქმიანობასთან დაკავშირებულ ყველა მაღალ ინსტანციაში წაიკითხეს და „სიცოცხლის ფასის“ მიხედვით ფილმის გადაღება შეფერხდა. გადაღება გადაიდო დროებით. ავტორს მოსთხოვეს სცენარის ახალი ვარიანტის დაწერა. მაგრამ გ. მდივანი არ ურიგდებოდა მარცხს. ეს დავა რამდენიმე წელს გაგრძელდა. ამ ხანში სასცენარო განყოფილების რიგითი რედაქტორიდან სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიის მთავარი რედაქტორი გავხდი. თანდათანობით ვგრძნობდი, რომ დავა ჩემი მარცხით დამთავრდებოდა. გ. მდივნის „სიცოცხლის ფასი“ მაინც გადაგვალბინებდნენ და გადაწყვიტე ტაქტიკა შემეცვალა. არ მებრძოლა „სიცოცხლის ფასის“ წინააღმდეგ, არამედ დამეცვა „თეთრი საყელო“ და მეხსნა იგი ხელყოფისაგან. ამ მიზნით დავიჩემე — „სიცოცხლის ფასი“ ორიგინალური ნაწარმოებია და რატომ უნდა გადავიღოთ, როგორც „თეთრი საყელოს“ ეკრანიზება. უფრო სამართლიანია „სიცოცხლის ფასი“ მივიჩნიოთ ორიგინალურ ნაწარმოებად და ასეც გადავიღოთ. ეს აზრი ბოლოს და ბოლოს მოეწონა გ. მდივანს. ბუნებრივად იყო, თუ „სიცოცხლის ფასი“ არ მიჩიჩნევდით ეკრანიზაციად და ჩავთვლიდით ორიგინალურ სცენარად, ავტორი მოგებული რჩებოდა მორალურადაც და მატერიალურადაც. ყოფილი მოდავენი და მოქიშპენი მოკავშირეები გავხდით. ასე მოვექცევი სასაცილო სიტუაციაში. გამარჯვებული გ. მდივნის „სიცოცხლის ფასის“ მიხედვით 1965 წელს გადაიღეს ფილმი, რომელსაც „ხევსურული ბალადა“ ეწოდა.

ასეთი სრული კრახით დამთავრდა ჩემი ბრძოლა მხატვრულად და აზრობრივად სუსტი კინოსცენარის წინააღმდეგ. დამარცხებული თავს იმითლა ვინუგეშებდი, რომ „თეთრი საყე-

ლო“ გადავარჩინე, არ ვაქციე იგი კინომაკულატურის ობიექტად. ცხადია, ეს ვერაფერი ნუგეში იყო. მაგრამ მოგეხსენებათ, წყალწაღებული ხავსს ეჭიდებოდაო და თავს ვიმშვიდებდი.

ერთხელ „ხევსურული ბალადის“ გადაღების დროს, ფილმის დამდგმელს შოთა მანაგაძეს ვუთხარი:

— ბატონო შოთა, მართალია, „თეთრი საყელო“ გადარჩა, მაგრამ რა ვქნათ, ტყუილს რომ ვამბობთ? არ არი ხევსურეთში საქმე ისე ბედნიერად, როგორც ჩვენ გვინდა წარმოვიდგინოთ და ვაჩვენოთ.

შოთა მანაგაძემ მიპასუხა:

— განა აუცილებელია მკაცრი სინამდვილე ავსახოთ? ხომ შეიძლება დავხატოთ მთის რომანტიკა. ამის დადებული მაგალითი გვაქვს ჩვენ მწერლობაში. ალექსანდრე ყაზბეგმა და ვაჟა-ფშაველამ რომანტიზმის შარავანდელით შემოსეს საქართველოს მთიანეთი. ვისარგებლოთ ამით. ჩვენც ვაჩვენოთ ხევსურეთის რომანტიკული ხიბლი და ასე გავაღვიძოთ სიყვარული მთიანეთისადმი, დავაფიქროთ მაცურებელი და ვათქმევინოთ— არ შეიძლება ამ მშვენიერების უპატრონოდ მიტოვება. აუცილებელია ზრუნვა. აუცილებელია გზების გამოძებნა მთიანეთის გადასარჩენად.

მართალი იყო ალბათ რეჟისორი. ხელოვნებაში ამგვარი ხერხიც არსებობს. მაგრამ, თუ მომეტებულ სკეპტიციზმად არ ჩამომერთმევა, მიზანს მაინც ვერ მივალწიეთ: ვერც მკაცრი სინამდვილე დავხატეთ და ვერც მთიანეთის რომანტიკული ხიბლი.

ამგვარი უამრავი შემთხვევის გახსენება შეიძლება, მაგრამ ეს ერთი კონკრეტული მაგალითიც საკმარისია მდგომარეობის დასანახავად. იგი მკაფიოდ მეტყველებს, რომ რედაქტორატი უძლურია, რაიმე არსებითი ხასიათის ზეგავლენა მოახდინოს კინოსტუდიის მხატვრულ ცხოვრებაზე. მაშ რისთვისღა არსებობს იგი? ჩემი დაკვირვებით, მას ერთადერთი ფუნქცია აქვს — რედაქტორატი განტევების ვაცია. როცა კინოსტუდია ცუდად მუშაობს, იგი უნდა დაბრალდეს რედაქტორატს (მაშინ ასე იყო. დღეს იქნებ რაღაც შეიცვალა, რაც ძალიან საეჭვოა).

არ არის სცენარები, დამნაშავეა რედაქტორატი. მან ვერ უზრუნველყო კინოსტუდია სცენარების საკმაოდ რაოდენობით.

ვერ შეასრულა კინოსტუდიამ გეგმა, დამნაშავეა რედაქტორატი. უხარისხო სცენარებით დაიწყო გადაღებები და რეჟისურა იძულებული იყო გზადგზა სცენარები გადაეკეთებინა, რის გამოც დაიკარგა დიდი ღრო და გეგმის შესრულებაც დაგვიანდა.

ვერ გადაიღო რეჟისორმა ფილმი, დამნაშავეა რედაქტორატი, რამეთუ მან დააძალა მოცემული სცენარის მიხედვით ფილმის გადაღება, თორემ რეჟისორი იმთავითვე დარწმუნებული იყო, რომ არაფერი გამოვიდოდა, იმდენად უვარგისი იყო სცენარი. თუ სცენარი თავად რეჟისორის მოტანილია, მაშინაც რედაქტორატია დამნაშავე. თურმე რეჟისორი შემოქმედებითად იყო აღზნებული და სცენარის ხარვეზები ვერ შეამჩნია. რედაქტორს კი უთუოდ უნდა დაენახა ისინი და ეთქვა რეჟისორისათვის. ის კი ავიწყდება, რამდენიც გინდა ელაპარაკო, მაინც არ დაიჭერებს.

ასე და ამრიგად, კინოსტუდიაში ხომ უნდა იყოს ვიღაც ან რაღაც, ვისაც და რასაც საქმის წახედნა დაბრალდება. ეს ვიღაც და რაღაც რედაქტორი და სასცენარო განყოფილებაა. ეს მდგომარეობა კარგად ესმით რედაქტორებს და ამიტომაც არის, რომ მათ შორის ცხოვრების პრაქტიკული ალლოთი დაჯილდოებულნი ან სცენარისტობას იწყებენ ან რეჟისორობას. ნაღდ საქმეს კიდებენ ხელს და ილუზიას არ ეპოტინებიან. სწორადაც იქცევიან.

ამ სტრიქონებს ნურავინ გაიგებს ისე, თითქოს ვნანობდე „ქართულ ფილმში“ გატარებულ წლებს. ნურც რევაზ თაბუკაშვილი, ვინც კინოში მიმიყვანა და მუშაობა დამაწყებინა, ნურც ძველი და დღევანდელი თანამშრომლები კინოსტუდიისა ნუ იფიქრებენ ამას. კინოში გატარებულ წლებს ჩემი ცხოვრების სეგბედნიერ დღეებად ვთვლი. იქ მუშაობამ მაზიარა თანამედროვეობის ერთ-ერთ უმშვენიერეს ხელოვნებას, გამაცნო და დამამეგობრა ქართული კულტურის ბევრ ნიჭიერ მოღვაწესთან, საშუალება მომცა ჩამეხედა აქტიორული და რეჟისორული ხელოვნების საიდუმლოში.

მაშინ რატომღა გამოვამჟღავნე ესოდენ კრიტიკული დამოკიდებულება რედაქტორის როლისა და ადგილის მიმართ?

სამწუხაროდ, ჩვენ ბევრი პროფესია და თანამდებობა გვაქვს (და არა მარტო კინოში), რომელთაც არ გააჩნიათ მკა-

ფიოდ გამოხატული კონკრეტული ფუნქცია. ასეთ პროფესიათა რიგს ეკუთვნის რედაქტორიც კინოში. მას ან ფუნქცია უნდა მივანიჭოთ ან საერთოდ გავაუქმოთ. ურედაქტოროდ რეჟისორსა და სცენარისტს ჩინებულად შეუძლიათ კონტაქტის დამყარებაც, შეთანხმებაც, სცენარის წერაც და საერთოდ საქმის კეთება.

უპირველესი ამოცანა საქმის კეთებაა და არა რთული ბიუროკრატიული კიბის შენება. ამჟამად რედაქტორატი კინოში ბიუროკრატიული იერარქიის ერთ-ერთი საფეხურია. აი, ამისი წინააღმდეგი ვარ.

## II

გვერდით მურყვამს მიმსგავსებული კოშკიანი პავილიონი რომ არ ედგას, პლენანოვის გამზირის ნომერ 164-ე სახლს კაციშვილი არ მიაქცევდა ყურადღებას. მე-19 საუკუნის თბილისში ასეთი სახლები მრავლად იყო. წელგამართული თბილელი მოქალაქე უფრო პატარა სახლში ვერ იცხოვრებდა. იფიქრებდნენ, ცხოვრების შნო არ ჰქონიაო და პატივს აღარავინ სცემდა.

თავის დროზე სახლის წინ სკვერი იყო გაშენებული, ყვავილებით მოჩითული, კიბარისებრითა და იასამნებით დამშვენებული, პაწია შადრევნით ახმაურებული. სკვერის ნარჩენს ახლაც დაინახავს კაცი და გამჭრიახი თვალი დაყრუებულ შადრევანსაც შეამჩნევს.

შეიძლება ვინმემ გაიკვიროს და იკითხოს, ეს სახლი რამ გაახსენაო? იმან, რომ აქ იყო დასადგურებული კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, მისი ადმინისტრაციული ნაწილი. ახლა სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემატიანე“ ცხოვრობს (ისე უკეთესი კი იქნებოდა „უამთააღმწერელი“ დაგვერქვია. რატომღაც მგონია, რომ „უამთააღმწერელი“ უფრო მძლავრად და მასშტაბურად ედგეს).

სული მარტო ადამიანებს არა აქვთ. სული შენობებსაც, ქუჩებსაც, ბალებსაც აქვს. მაგრამ ეს სული მათი კი არ არის, არამედ იმ ადამიანებისა, ვისაც იქ უცხოვრიათ, ვისაც იქ უმუშავიათ. ყოველი კაცი თავის სიცოცხლის, თავის სულის ნაწილს ტოვებს იქ, სადაც ცხოვრობდა, სადაც საქმიანობდა. სხვებისა არ ვიცი, მაგრამ მე ზოგჯერ მესიზმრება იმ ადგილები, სადაც

მიცხოვრია, სადაც მიმუშავნია. სიზმარში ისინი ყოველთვის მზით არიან გაბრწყინებული, თუმცა შეიძლება სიხარულზე მეტად ტკივილი განმეცადოს. ცხოვრება მარადიული მოძრაობაა და ადამიანი ხშირად იცვლის საცხოვრებელ თუ სამუშაო ადგილს. ხშირად სიხარულითაც გარბის სხვაგან. ის კი არ იცის, რომ მიტოვებულ ადგილას მისი სულისა და სიცოცხლის ნაწილი რჩება. ადამიანი მაშინ კი არ კვდება ერთბაშად, როცა მიწიერ არსებობას წყვეტს, არამედ მთელი ცხოვრების მანძილზე — თანდათან და ნელ-ნელა. ყოველი განშორების ეპოსი, რაღაც ნაწილი მისი არსებობისა სამუდამოდ ეთხოვება მას.

ამასწინათ კინოსტუდიის ეზოში შევედი. ძველი სასადილო დანგრეული დამხვდა. რაღაც ახალ ნაგებობას აშენებენ. გული შემეკუმშა. მუშებისათვის რომ მეთქვა ეს, ვერ გაივებდნენ. მართლებიც იქნებოდნენ. მათ ხომ არასოდეს უქამიათ პური ამ სასადილოში. არასოდეს უნახავთ იქ ჩვენი ლიტერატურის, კინოს, თეატრის, მხატვრობის, მუსიკის მოღვაწენი — ბრალიანნი და უბრალონი, ცნობილნი და უცნობნი. არ გაუგონიათ მათი საუბარი, სიცილი, ხუმრობა, დავა, აყალ-მაყალი, ჩხუბი. არ უნახავთ ჩვენს სასადილოში ონკანზე ჭაჭვით მიბმული ალუმინის ფათქა. არც მაგიდის ფეხზე ასევე ჭაჭვით გამობმული ალუმინის დანებითა და ჩანგლებით უსარგებლიათ. რატომ აბამდნენ? იპარავდნენ და იმიტომ. ვინ და რისთვის აკეთებდა ამას, არ ვიცი. ალბათ, ერთობოდა. თორემ ის დანები, ის ფათქები, ის ჩანგლები არავის არაფერში გამოადგებოდა. ფასი მათ არ ჰქონდათ და ოჯახში არავინ დადებდა. ისინი მხოლოდ ამ სასადილოსათვის იყვნენ აუცილებელი, ოდენ მას აძლევდნენ განუმეორებელ ელფერს. უცხოელ სტუმარს, კინოსტუდიაში მოსულს, არაფერი ისე არ ამხიარულებდა, როგორც ეს ჭაჭვით დაბმული ფათქები, დანები და ჩანგლები. მოდი ახლა და გააგებინე უცნობ კაცს, რას გახსენებს დანგრეული ძველი სასადილო, რა გრძნობას იწვევს. მას ისევე უხმოდ უნდა ჩაუარო, როგორც სასაფლაოს. თუ სასაფლაოზე ახლობელი განისვენებს, ამ ნანგრევებში საკუთარი ცხოვრების ნაწილი მარხია.

თუ შენობაში პლენხანოვის გამზირიდან შემოხვიდოდით, ბირველ სართულზე, ხელმარჯვნივ ბიბლიოთეკა და სამკითხვე-

ლო დაგზავდებოდათ, ხელმარცხნივ—საგეგმო განყოფილება, ზედალტერია, სალარო. ზევით, მეორე სართულზე კი მდებარეობდა დირექტორატი (მარჯვნივ) და პარტკომი, სასცენარო განყოფილება, მბეჭდავების ოთახი (მარცხნივ).

უკან ეზოში კი სიცოცხლე ღულდა და გადმოღულდა. აქ იყო განლაგებული პავილიონები, საამქროები, სახელოსნოები, დოკუმენტური ფილმების სტუდია, მულტფილმების ცეხი, დუშლიაჟი...

სასცენარო განყოფილებას ოთხი ოთახი ეჭირა. მაშინ „ქართული ფილმის“ სასცენარო ისე მრავალრიცხოვანი არ ყოფილა, როგორიც დღეს არის. თავდაპირველად სულ შვიდი კაცი ვიყავით — კარლო გოგოძე, რეზო თაბუკაშვილი, ლილი კობლაძე, ნიკო ნიკოლაძე (ცხადია, არ შეგეშლებათ. ჩვენი ნიკო დიდი ნიკო ნიკოლაძის ოდენ სეხნა და სახლიკაცია), ეუჟენა პეტრიაშვილი, შოთა სულაქველიძე და მე. ცოტა მოგვიანებით შემოგვემატა ალიონა დარახველიძე და ალექსანდრე მახარაძე (ეს შემადგენლობა კარგა ხანს იყო უცვლელი, მერე, როცა სასცენარო-სარედაქციო კოლეგია შეიქმნება, ჩვენი განყოფილება გამრავლდება). იცვლებოდნენ ხშირ-ხშირად მხოლოდ განყოფილების გამგეები — რეზო თაბუკაშვილი, გურამ ასათიანი, მიხეილ კაკაბაძე, ვახტანგ ჭელიძე, მიხეილ მკალბლიშვილი. საერთოდ, „უმცროსობის“ გაგდება არ უყვართ. გასაგდებად მხოლოდ „უფროსები“ ემეტებათ. რატომღაც ჰგონიათ, თუ კაცს მალ-მალე გადასვამენ სკამიდან სკამზე, ამით საქმე გაკეთდება. თუმცა ისინი, ვისი დროდადრო შეცვლა მართლა აუცილებელია საქმისათვის, მანამდე სხედან უფროსებად, სანამ სკამზე არ დადნებიან. ჰკარგავენ მოძრაობის, აზროვნების, მეტყველების უნარს, მაინც სხედან, სხედან და სხედან. კიდევ კარგი, რომ სიკვდილი არსებობს და მჩადიული არაფერია.

ზაფხულობით სასცენაროში შედარებით მყუდროება სუფევდა. სტუდიის თანამშრომლების უმრავლესობა კინოექსპედიციაში მიემგზავრებოდა. ვინც რჩებოდა, სტუდიის ეზოში სეირნობდა და მასლაათს ამჯობინებდა სიცხით ჩახურებულ ოთახებში ჯდომას. ზამთრობით კი ვითარება სრულიად იცვლებოდა. მთელი სტუდია, სასცენაროში იყრიდა თავს. იყო ერთი შილაობა, გაუთავებელი სჯა-ბაასი. რაზე არ იყო ლაპარაკი —

ასტრონომიით დაწყებული, დამთავრებული ხინკლის დამზადებით. ყველამ ყველაფერი იცოდა. თანამედროვე ფიზიკის პრობლემებზე ჩვენი მსჯელობის გაბედულება მაქს პლანკსა და ნილს ბორს შეეშურდებოდათ. ხოლო ნორბერტ ვინერი სირცხვილით დაიწვებოდა — კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მუშაკებთან შედარებით, რა უმეცარი ვყოფილვარო კინო ბერნეტიკაში. თქვენ შეიძლება იფიქროთ, თუკი კინოხელოვნებისაგან ესოდენ დაშორებულ საგნებზე ლაპარაკით ერთმანეთს ქანცს ვაცლიდით, თავად კინოზე პაექრობით, ალბათ, ჯოჯოხეთის ცეცხლი ტრიალებდაო. არ მოტყუვდეთ, კინოზე ერთობ იშვიათად ვსაუბრობდით. კინოზე კამათით ფიზიკოსები, ქიმიკოსები, აგრონომები, ექიმები ზოცავდნენ ერთმანეთს. ეს იმათი საქმე იყო. ჩვენ კი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების პრობლემები უნდა მოგვეგვარებინა. რას იზამთ, ჩვენი ცოდნის დიაპაზონს საზღვარი არა აქვს და კანში ვერ ვეტევით. ალბათ, ამის ბრალია, რომ საკუთარ საქმეს ისე ვერ ვაკეთებთ, როგორც სჩვეოდა.

ამ უთავბოლო შილაობაში ერთი რამ კი ცხადად ჩანდა პიროვნულად თითოეული მათგანი უაღრესად საინტერესო კაცი იყო. ახლა, როცა უკან ვიხედები და წარსულს ვიხსენებ, მოსვენებას არ მაძლევს კითხვა — რატომ და როგორ მოხდა, რომ ამ აღამიანებმა თავიანთი პიროვნული შესაძლებლობის, პიროვნული ნიჭიერების ბადალი შემოქმედებითი ნაყოფი ვერ გამოიღეს? ისიც საკითხავია, ჩვენი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფიერება რატომ არის მცირე? (ცხადია, გრაფომანულ ნაყოფიერებას არ ვგულისხმობ). ამას მესამე კითხვაც ემატება — რატომ არის ქართველი ხელოვანის (მწერლისაც) ნიჭიერების გამოვლენა არასტაბილური?

რეჟისორი, მწერალი, მხატვარი, მუსიკოსი ყოველთვის შედეგს ვერ გადაიღებს, ვერ დადგამს, ვერ დაწერს, ვერ დახატავს. ზოგჯერ კარგად წარიმართება საქმე, ზოგჯერ — ცუდად. მაგრამ არის რაღაც დონე, რომელიც ნიჭიერების სტაბილურობის მაჩვენებელია და რომლის ქვემოთ შემოქმედი აღარ უნდა ჩამოდიოდეს.

ჩაპლინის ყველა ფილმი ერთნაირად კარგი არ არის, მაგრამ მაინც ყველგან ჩაპლინი ჩაპლინია.

არც რენე კლერის ფილმებია ყველა ერთნაირად მაღალი დონის, მაგრამ რენე კლერიც ყველგან რენე კლერია.

არც ფელინის ფილმებია თანაბრად მაღალმხატვრული. აქაც არის სხვაობა და ზოგჯერ სერიოზულიც. მიუხედავად ამისა, ფელინი მაინც ყველგან ავლენს თავის თავს.

რატომღაც ჩვენში ასე არ არის. ჩვენში შესაძლებელია რეჟისორმა „ელისოც“ გადაიღოს და „ის კელავ დაბრუნდება“, „დაკარგული სამოთხეც“ და „კოლხეთის ჩირაღდნებიც“, „დარიკოც“ და „ეთერის სიმღერაც“. უბრალო შედარებაც კი ყველას ცხადად დაანახევებს, რომ ამ ფილმებს შორის საერთო არაფერია. მათ მხოლოდ რეჟისორთა გვარები ანათესავენ.

ჩამოთვლას აღარ გავაგრძელებ იმიტომ, რომ მაშინ ყველა სათითაოდ უნდა დავასახელო. იმის გასაგებად კი რის თქმა მინდა, მოხსენიებული ნიმუშებიც საკმარისია.

ნუთუ ამის გარკვევა (რა თქმა უნდა, შეძლებისდაგვარად) არ უნდა ვცადოთ?

ნუთუ ვალდებული არა ვართ ამოვიცნოთ—რით არის გამოწვეული ის, რომ ნიკოლოზ შენგელიამ ვერა და ვერ გადაიღო ვერაფერი „ელისოს“ შესადარისი, დავით რონდელმა „დაკარგული სამოთხის“ ტოლი, სიკო დოლიძემ „დარიკოს“ მსგავსი?

განა, ვთქვათ, თამაზ მელიაევამ თავისი პიროვნული ნიჭიერების სრული გამოვლენა მოახერხა? და ეს მართო იმის ბრალი არ ყოფილა, რომ იგი ახალგაზრდა გარდაიცვალა. გერმანელი კინორეჟისორი ფასბინდერი 36 წლისა მიეზარა მიწას, მაგრამ ორმოცი კინო და ტელეფილმის გადაღება მოასწრო. მათ შორის ერთი — „ბერლინი, ალექსანდერპლაცი“ თოთხმეტსერიანი. დავუშვათ, გერმანელის შრომისმოყვარეობა უსაზღვროა და, ამ მხრივ, მას ძნელად თუ შეედრება ვინმე, მაგრამ იმ რატომღა აღარ შეგვიძლია მთელი სიცოცხლის მანძილზე ათი ფილმი მაინც გადავიღოთ? განა ეს დამაფიქრებელი არ არის?

არადა, რა ძალის იყო თამაზ მელიაეას ტალანტი ყველამ იცის, ვინც მას ბირადად აცნობდა.

თავს ვერ ვიკავებ, მსჯელობის გეზს უნდა გადავუხვიო და ერთი ამბავი გავიხსენო.

თამაზ მელიაევამ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოს „ლონდრე“ აჩვენა. ფილმი ჯერ ახმოვანებული<sup>1</sup>

<sup>1</sup>. უნდა ვთქვათ და ვწეროთ — „ახმოვანება“ და არა „გახმოვანება“. როცა კაცი ქართულად მეტყველებს, ამბობს — მუნჯი აღაპარაკდა და არა გალაპარაკდა, ანდა მუნჯი ამეტყველდა და არა გამეტყველდა. ასევეა



არ იყო. მხოლოდ გამოსახულების ნახვა შეიძლებოდა. მაყურებელს „ლონდრეზე“, ასე თუ ისე, სრული წარმოდგენა რომ მიეღო, თამაზმა ფილმი სახელდახელოდ თავად აახმოვანა (კინოსურათის მსვლელობისას, პერსონაჟების ნაცვლად, თვითონ ლაპარაკობდა). ვინც ამ ჩვენებას ესწრებოდა და ეს ამბავი ახსოვს, ყველ ერახებად ჯამგომწმება, რომ ეს იყო თამაზ მელიავეას აქტიორული ნიჭიერების გაელვება. თვალი რომ დაგეხუჭათ, ფილმის თითოეულ პერსონაჟს მაინც ცოცხლად დაინახავდით. ყოველ მათგანს მოუძებნა საკუთარი ხმა, ინტონაცია, განწყობილება, ქვეტექსტი. თამაზის ინტერპრეტაციით პერსონაჟთა მეტყველება გაუდენთილი იყო ფარული ირონიით, ეშმაკობით, შორს გამიზნული მზაკვრობით, კარგად შენიღბული მოჩვენებითი სიდარბაისლით, გულწრფელობით. გესმოდათ და გრძნობდით, რომ ერთს ფიქრობენ და მეორეს ამბობენ. ამით აშკარად ვლინდებოდა პროტაგონისტთა ხასიათი, ბუნება. თან მეტყველების კილოში არ იყო ხელოვნურობის ნასახი. დიალოგი ჟღერდა ზედმიწევნით ბუნებრივად. თამაზ მელიავეას ოსტატობამ ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ სამხატვრო საბჭოზე ითქვა კიდევ — იქნებ სჯობდეს, მსახიობების მაგიერ, თვითონ რეჟისორმა აახმოვანოსო ფილმი (მედღესაც ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ასე ბევრად უკეთესი იქნებოდა), მაგრამ მაშინ თამაზმა არ ჰქნა ეს. მსახიობებს არ მიაყენა წყენა.

ახლა კა, როგორც ჩვენი წინაპრები იტყოდნენ, „პირველსავე სიტყვისა მოვიდეთ“.

როცა ნიჭიერების ფლანგვისა და ძარცვის საფუძველს ვეძებ, სულწასულ მკითხველს ნუ მოეჩვენება, რომ ვისიმე ღირსებისა და დამსახურების შეურაცხმყოფელ რასმეს ვამბობ. კარგად დაგფიქრდეთ. ტყუილი რომ ეთქვა და მტკიცება დავიწყო — მათ თავიანთი ნიჭიერების შესაბამისი, მარადიული ღირებულების ფილმები დაგვიტოვეს-მეთქი, განა რომელიმე გონიერი კაცი დამიჯერებს? ხოლო უგუნური რას ფიქრობს, ამას რა მნიშვნელობა აქვს? ყოველ დაინტერესებულ კაცს ხომ

---

ახმოვანება. „ა“ და „გა“ თავსართი სხედასხკა დანიშნულების გახლავთ და მათი არევა არ შეიძლება. ამის შესახებ თავის დროზე დაწერა აკაკი შაჭიძემ, მაგრამ ყურად არაღინ იღო.

თავისუფლად შეუძლია ეს ფილმები ნახოს და მათ გულახდილად დასდოს ფასი.

ჩვენ ხშირად ვტყუით. რაკი პირში არავინ გვეუბნება ქო-სატყუილები ხართო, გვეჩვენება, რომ დაგვიჩერეს. თუ კაცი ტყუილის წინააღმდეგ ხმას არ იღებს, ხან ეს მსმენელის ზრდილობით არის გამოწვეული (აღზრდა ნებას არ აძლევს თავნედურად მოგახალსო — ცრუპენტელა ხარო), ხან კი უბრალო ანგარიშიანობის საქმეა. არის შემთხვევა და არც თუ იშვიათად, როცა ტყუალი მსწენელისათვის ხელსაყრელია. ისიც გატრუნულია. თავი ისე ჯჷრავს, თითქოს სიცრუეს ვერ მიხვდა. თორემ ადამიანის მოტყუება ძნელია. სიმართლე ყველამ იცის.

ზოგჯერ სირაქლემას სენიც გვჭირს. თავი თუ სილაში ჩავრგეთ და უშველებელი ტანი სააშკარაოზე დავტოვეთ, გვგონია, დამალული ვართო. ოღონდ სიცოცხლეში ნუ გვეტყვიან სიმართლეს და სიკვდილის მერე რაც უნდათ ის ილაპარაკონ. მკედრის ყურამდე ველარ მიადწევს.

თავის ღლეში არ დამავიწყდება: ერთხელ ერთმა რეჟისორმა გაზეთი შემოიტანა. გაზეთში მისი ფილმი იყო გაკრიტიკებული.

მკითხა: ამ სტატიის ავტორს იცნობ?

გუპასუხე: ვიცნობ.

მკითხა: წერილში რამდენს გადაუხდიდნენ?

გუპასუხე: ალბათ 30 ან 40 მანეთს.

მითხრა: მოსულიყო ჩემთან ის ოჯახაშენებული და სამჯერ მეტს მიეცემდი. თვითონაც მოიგებდა და მეც ძარღვებს არ ამიშლიდა. ორმოც მანეთად კაცს ვერ გავიმეტებ. თუ შეგხვდეს ეს გადაეცე.

კმაყოფილი წავიდა. ეგონა. სტატიის ავტორს საკადრისი მიუზღო.

ძნელია (თუ შეუძლებელი არა) შემოქმედებითი ნაყოფიერების გამოვლენა იქ, სადაც ფიქრობენ, რომ სიმართლეს ვისმე ძარღვების ასაშლელად ამბობენ. ჩვენ ვერაფრით ვერ ვისწავლეთ, რომ აზრთა სხვადასხვაობა, აზრთა სიმრავლე და მრავალფეროვნება, მათი ჰიდილი აუცილებელია როგორც ცალკეული პიროვნების, ისე მთელი საზოგადოების წინსვლისათვის. რომელ ექიმსაც უნდა ჰკითხოთ, ყველა ერთხმად დაადასტურებს, რომ

თუ აღამიანს მუდამ ერთი და იგივე საზრდელი მიეცი, თუნდაც ყველაზე საუკეთესო და ნოყიერი, ეს კუქს გადააგვარებს და დაავადებს. ნორმალური კვებისა და ჯანმრთელობისათვის აუცილებელია ჰამადის ნაირნაირობა, მრავალგვარობა. თუკი კუქი ასეთი ფაქიზია, ასეთ ყურადღებას ითხოვს, წარმოიდგინეთ, რა მოუვა გონებას, როცა მას სულ ერთი და იგივე ესმის, ერთნაირი, გაცვეთილი, მრავალგზის გადაღეჭილ-გადაცხნილი დებულებებით საზრდობს? გონება კარგავს აქტიურობას, აზროვნების უნარს, ხდება მცონარე, მოღუნებული, მის წიაღში აღაჟფერი იბადება. ბუნებრივია, რომ ეს იწვევს შემოქმედებითი ენერგიას გაქრობას.

ერთხელ მიხეილ ჭიაურელს ვკითხე: ბატონო მიშა, ახლა რომ შემოგთავაზონ, რაც გნებავთ და როგორც გნებავთ გადაიღეთ, რის გადაღებას ისურვებდით? ცოტა ხანს დაფიქრა და და მიპასუხა: ავიღებდი პარტიის ისტორიის მოკლე კურსს და რომელიმე თავს ფილმად დავდგამდიო.

კარგად ვიცოდი, რომ სერგეი ეიზენშტეინმა წლები შეალია „კაპიტალის“ კინოში დადგმის ოცნებას, მასზე მუშაობას, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა. ცხადია, მიხეილ ჭიაურელის პასუხმა გამაკვირვა. მართალია, გავჩუმდი და არაფერი მითქვამს, მაგრამ, ეტყობა, გაოცება მაინც გამომეხატა სახეზე, რაკი გაიცინა და მიიჩრა — იცი, რას გეტყვი... და მიამბო ეს:



მამაჩემს პატარა დუქანი ჰქონდა. ბაღჩეულსა და ბოსტნეულს ჰყიდდა. ადგებოდა უთენია, დაჰკრეფდა ჩვენს ბაღ-ბოსტანში კიტრს, პამიდორს, მწვანელიერულს, დააწყობდა საბაროზე და გასწევდა დუქანში. საღამომდე ვაჭრობდა და უკვე ღამე-ბნელს ბრუნდებოდა შინ. ჩვენი საბაროს ცხენი კი მთელი დღე უქმად იდგა, წიწკნიდა ბალახს და ელოდა როდის დამთავრებდა მამაჩემი ვაჭრობას.

ერთ დღეს, ჩვენმა მეზობელმა, სოფლის ეკლესიის მღვდელმა, მამაჩემს უთხრა: — ედიშერ, ეგ ცხენი რომ მთელი დღე ტუთილად გყავს და არაფერს აკეთებს, მომაქირავე, შევავამ ამფიონში და წავასვენებ მიცვალებულებს სასაფლაოზე. ცხე-

ნიც უსაქმობით არ დაიხუთება და შენც ზედმეტ ორიოდ გროშს იშოვნო.

მამაჩემს წინადადება ჰკუთაში დაუჯდა და ცხენი მღვდელს მიაქირავა. საქმე თითქოს უნდა აწყობილიყო: დილით ცხენი მამაჩემს ღუქანში წაიყვანდა, მერე მთელი დღე მღვდელს მოემსახურებოდა და საღამოთი ისევ ჩვენსას დაბრუნდებოდა.

მაგრამ პირველსავე დღეს, როგორც კი ცხენი მღვდელმა წაიყვანა, უცნაური რამ მოხდა. შეაბეს ჩვენი ცხენი ბალდახინში. დაასვენეს ზედ მიცვალეზული. პროცესიამ სასაფლაო-საქენ გასწია. სასაფლაოზე მიმავალთ ჩვენი ეზოს წინ უნდა გაევლოთ. მოუახლოვდა თუ არა ცხენი ჩვენს სახლს არც აცია, არც აცხელა, შემოუხვია და თავის ბალდახინ-მიცვალეზულიანად ეზოში შემოვიდა. გაჩერდა და გაქირზე დადგა. რა არ ჰქნეს — ეფერენ, ურტყეს, ხან გამოსხნეს, ხან შეაბეს, მაგრამ არა და არა, ცხენმა ეზოდან ფეხი არ მოიცივალა. ბოლოს, მეტი რა ჩარა იყო. კუბო მხრებზე შეიდგეს და ასე წაასვენეს მიცვალეზული სასაფლაოზე.

იმ ცხენივით ვარ მე. რაც უნდა შემომთავაზოთ, რა უფლებაც მომცეთ, რა ასპარეზიც გინდა გამიშალოთ, ჩემი ეზოდან ფეხს უკვე ვეღარ გადავდგამ.

მართალს ამბობდა. განა მისი ნათქვამის უტყუარი დასტური არ არის ფილმი — „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“?

მიხეილ ჭიაურელის მეორე ნამბობიც მახსენდება.



1952 წელს, ოქტომბერში, მე-19 პარტყრილობაზე ითქვა — „ჩვენ გვესაჭიროებიან საბჭოთა გოგოლები და შჩედრინები...“ იმხანად სტალინთან სტუმრობა მომიწია. საუბრისას, სხვათა შორის, ბელადმა მკითხა — ახლა რას აკეთებ, რინ გადაღებამ აპირებო. ვიფიქრე, ალბათ, უფრო მეტად გერაფრით ვასიამოვნებ-მეთქი და ვუპასუხე: მართალია, ბოლომდე მოფიქრებული არა მაქვს, მაგრამ სულითა და გულით მინდა დიდი სატირული ფილმი გადავიღო... ისეთი, გოგოლის, შჩედრინის კალამს რომ გაახსენებს მაყურებელს... სტალინი მომაჩერდა, თვალებში ცეცხლმა დაკვესა და უცბად წყნარი, მაგრამ გამანადგურებე-

ლი ხმით ნათქვამი გავიგონე — „Над чем будешь смеяться, над социализмом?“ მაშინვე მივხვდი, ყრილობაზე ნათქვამი პირდაპირი მნიშვნელობით არ უნდა გამეგო.

\* \* \*

ხელოვანი მარტო ის არ არის, რაც მას გაუკეთებია — დაუდგამს, გადაუღია, დაუხატავს, დაუწერია. ხელოვანი ისიც არის, რაც მას თავს გადახდომია, ისიც, რაზეც უოცნებია და ისიც, თავად როგორ მოქცეულა ამა თუ იმ სიტუაციაში. სად გამოუჩენია შემოქმედებითი ვაჟკაცობა და სულის სიდიადე და სად გამოუვლენია სულმდაბლობა და შემოქმედებითი სილაჩრე. შეძლებისდაგვარად ყველაფრის ცოდნა გვმართებს. მაშინ თუ შევძლებთ, ამა თუ იმ შემოქმედის ხატის სრულიად დანახვას. ზოგჯერ ხუმრობით ნაამბობიც კი შეიძლება გაცილებით მეტს გვეუბნებოდეს ადამიანის ბედზე, ვიდრე წინასწარ შემუშავებული ყალიბის მიხედვით დაწერილი ან გადაღებული პომპეზური თხზულება. იმ ნაამბობში უთუოდ და მკაფიოდ ჩანს ადამიანის სულის მოძრაობა. მკედარ ყალიბში ჩამოსხმული ნაწარმოები კი ოდენ ამა თუ იმ სამოხელო დაწესებულებაში შექმნილ ინსტრუქციას გვაცნობს.

არც ერთ ფილმზე, არც ერთ მოთხრობასა თუ რომანზე ნაკლებ არ ხატავს ადამიანის სულის მდგომარეობას დავით რონდელის ეს ნაამბობი:

\* \* \*

ესპანეთის ამბები დამთავრდა. ფრანკომ გაიმარჯვა. რესპუბლიკა დამარცხდა. მაგრამ მღელვარება არ დამცხრალა. ესპანეთი ღიღხანს გვაწუხებდა. ყველა ხედავდა და ხედებოდა, რომ რაც იქ მოხდა, მარტო ერთ ქვეყანას არ ეხებოდა. მას საერთაშორისო მნიშვნელობა ჰქონდა. ყველა თავისებურად ცდილობდა ამ ამბების გაანალიზება-გააზრებას, დასკვნის გამოტანას. მეც ვფიქრობდი. გამიხარდა, როცა ცენტრალურ კომიტეტში მიმიხმეს და დამავალეს — ესპანეთის ამბებზე, ილია

ერეზურგთან ერთად, სცენარს დაწერო და ფილმს გადაიღებო. ხშირად მიხდებოდა მოსკოვში ჩასვლა. გატაცებით ვმუშაობდით. ის-ის იყო საქმე დასასრულს უახლოვდებოდა, რომ, ერთ დღეს, კინოსტუდიის დირექტორმა გამომიძახა. ცივად შემხვდა. არც მომსალმებია. უკმეხად მითხრა: შენ დაპატიმრებული ხარ. ხვალ, დილით, ცხრა საათზე სათანადოდ აღჭურვილი გამოცხადდები ჩემთან და სადაც ჯერ არს იქ წაბრძანდები. კრინტი, ხმა არ დასძრა არსად და რაც გიბრძანე, უსიტყვოდ შეასრულო.

თავზარდაცემული ვიდექი. კითხვაც კი ვერ მოვახერხე — რატომ, რისთვის, რა დანაშაულის გამო. გაოგნებული, უხმოდ გამოვედი დირექტორის კაბინეტიდან. არ ვიცოდი, რა მექნა. არავითარი პროტესტის გრძნობა არ გამოჩენია, არც სადმე გაქცევისა. არც დამალვისა. არც ვისმესთან დახმარების სათხოვნელად წასვლა მომსვლია აზრად. მხოლოდ ერთი ფიქრი მიბურღავდა ტვინს — ოჯახში რა ვთქვა, ცოლს როგორ ვუთხრა. მთელი დღე ქალაქში ვიხეტიალე. ვერაფერი მოვიფიქრე. როცა, გვიან, შინ მივედი, უცბათ გონება გამინათდა: მოსკოვში მივდივარ, ერეზურგთან. არავის დააეჭვებდა ეს. ყველა მიჩვეული იყო წამდაუწუმ მოსკოვში გაერბოდი.

დიდი ამბით გამამზადეს სამოსკოვოდ. სასტუმრო და სააღლესასწაულო ტანსაცმელი ჩავაწყვეთ ჩემოდანში. სადაც მაგზავნიდნენ, იქ რად მინდოდა, მაგრამ ხომ ვერ ვიტყვოდი. შეწყობილი თოფივით ვიყავი დაჭიმული და საქმით დაკავებულ კაცს ვთამაშობდი.

გამოპრანჭულ-გამოწყობილი დილაადრიან გამოვედი სახლიდან. ეს კი მკითხეს გაკვირვებით: — ასე ადრე სად გარბიხარო?.. დავარწმუნე — უამრავი საქმე მაქვს სტუდიაში, ალბათ, შინ შემოსვლას ვეღარ მოვახერხებ და პირდაპირ ვაგზალში გავალ-მეთქი.

სტუდიის კარებთან რომ მივედი, რვა საათიც არ იყო. მე კი ცხრაზე ვიყავი დაბარებული. ეზოში შესვლა არ მინდოდა არც ვინმესთან შეხვედრა. იქით-აქეთ მიმოვიხედე. ჯერ დილიწი წყნარე იდგა და თითო-ოროლა გამვლელს თუ მოჰკრავდა კაცი თვალს. კინოსტუდიის პირდაპირ, ქუჩის მეორე მხარეს, პატარა ერთსართულიანი ОСОДНИК-ი იდგა. თუხარელებს ეკუთვნოდა იგი. სახლს ეზოც ჰქონდა. ეზო შემოღობილი იყო.

ქვის ყორეს დაყრდნობილი რკინის მესრით. იქ შევედი, მივი-  
მალე და დარილი დავიწყე. რას ვუთვალთვალე, თავად არ  
ვაცოდი. მაგრამ დროის გაყვანას ვცდილობდი. თანდათანო-  
ბით გაცოცხლდა პროსპექტი, ხალხით გაივსო, ახმაურდა. სტუ-  
დიის თანამშრომლებიც გამოჩნდნენ. სადაც იყო ცხრა საათიც  
გახდებოდა. ჩემი სამალავიდან გამოსვლის დროც მოვალა.  
ზანტად წამოვედი ქუჩისაკენ და რას ვხედავ... ორი კაცი  
ამოსდგომია მხარში ჩვენს დირექტორს და ჭკაც-ჭიკაცო  
მოაძუნძულებენ. საიდანღაც, უცაბედად, შავი ავტოც მოვარ-  
და. ნადირექტორალი შიგ შეავდეს და ლანდივით გაქრნენ.

ერთხანს ვიდექი პირდაღებული. მერე თუხარელების ეზო-  
დან გამოვევარდი და შინ მოვეკურცხლე.

ჩემი დაქვრა აღარავის გახსენებია. გადავჩიი, მაგრამ ჩემი  
და ერენბურგის სცენარიც დავიწყების წყალმა წაიღო.



ნაკოლოზ ბარათაშვილმა რომ თქვა, „რაც ერთხელ ცხოვ-  
ლად სულს დააჩნდების, საშვილიშვილოდ გარდაიცემას“,  
მარტო კეთილსა და კარვს არ ეხება ეს. ბოროტსა და ცუდსაც  
გულისხმობს იგი. არც ერთი განცდა, არც ერთი შთაბეჭდი-  
ლება უკვალოდ არ ქრება. სადღაც, ტვინის რომელიღაც კუნ-  
ჭულში იზუდებს და სამუდამოდ რჩება. როდის გავახსენებ  
თავს, სად და როგორ გამომჟღავნდება, არავინ უწყის. რომ  
გგონია, დამავიწყდაო, სწორედ მაშინ ამოტივტივდება მეხსიე-  
რების ზედაპირზე. ამოტივტივებას ეინლა ჩივის, ცოცხლდება  
ნაკლწაყრილი განწყობილებაც. ეს კი გუნებას ან გაგიფუქებს  
ან გამოგიკეთებს. გაჩნია, თავის დროზე როგორი იყო ის  
განწყობილება. ამის საბუთად კიდევ ერთ ნაამბობს გავაცნობთ  
და მკითხველი თავად მისცდება, იმ შემთხვევის მონაწილეებს  
თუ დამსწრეებს რა განცდა დაეუფლებოდათ.

ეს კი ლევან ხოტივარმა მიაგმო.

მთელი ღამის ნაქეიფარი, დილაუთენია, რუსთაველის პროსპექტზე მოვდივარ. დიდებულ გუნებაზე ვარ. ლაღიძის წყლებს რომ მივუახლოვდი, ვხედავ, გრძელი რიგი დგას. მაშინ ლაღიძის წყლების გვერდით რძის პატარა მაღაზია იყო. ხალხიც რძის რიგში იდგა. ჩავუარე ამ რიგს და ხმამაღლა შევძახე: — რას შვრებით, ხალხო, ობლიგაციაზე აწერთ ხელს... ობლიგაციაზე?.. ზოგიერთმა გაიცინა, ზოგიერთმა დამიბღვირა. ყველას კოცნა გავუგზავნე და არხეინად გავაგრძელე გზა.

მას მერე კარგა ხანი გავიდა. გადამავიწყდა კიდეც ეს შემთხვევა. იმ პერიოდში „ნარინჯის ველი“ დავამთავრეთ. ფილმით ვიყავით დაკავებული. ერთხელაც ფილმის ჭანახავად ცენტრალური კომიტეტის პენსნიანი მდივანი მოსულა. იგი ყველაფერს უყურებდა, ხშირად მასალასაც კი. დარბაზში სულ რამდენიმე კაცი ყოფილა (მე არ ვესწრებოდი). გამოჩენილა თუ არა ეკრანზე კოლმეურნეობის თავმჯდომარე თელო, მდივანს წამოუძახია: — Я его знаю, где-то я его уже видел... მაშინვე მიაგებეს თურმე პასუხი: — ეს მსახიობი ხოტივარია... ალბათ, გიორგი მაკაროვის ფილმში ნახეთ, „ნახვამდის“... თენგიზის როლს ასრულებდა...

— Нет, нет, не в кино я его видел, не в кино... — არ დაკმაყოფილებულა განმარტებით მდივანი.

ყველა დაზაფრულა: სად შეიძლება ენახა ეს დამთხვეული-ხოტივარი მდივანს? ვაითუ, რალაც დააშავა? კოლია შენგელაიას ასისტენტისათვის ჩაუჩუჩრჩულებია: — მოძებნეთ და ახლავე მოიყვანეთ. მომძებნეს. მიმიყვანეს. ფილმის ჩვენება დამთავრდა. დარბაზში შევედი. მდივანმა ჩემსკენ მოიხედა. მომაჩერდა. პენსნეს შუშებში ბეცი თვალები თრითინებოვით დახტიან. გამომეტყველებას ვერ დაიჭერ. აზრს ვერ ამოიკითხავ. ტანში ჭიანჭველებმა დაიწყეს სირბილი. მიყურა, მიყურა, თრითინებმა ხტომა შეწყვიტეს, გაიღიმა და თქვა: — Вспомнил, გამახსენდა, в футбол он играл... на стадионе я его видел, ფეხბურთს თამაშობდა...

ყველამ შვებით ამოისუნთქა ერთი ათეული წლის წინათ მართლა ვიყავი ფეხბურთელი, თან არცთუ ურიგო.

მაგრამ უცბად სახეზე არაყანმა გადაჰკრა. პენსნეს შუშებ-



ში თრითინებმა ისევ დაიწყეს ხტომა. მდივანმა მარჯვენა ხელი ტუჩებთან მიიტანა, საჩვენებელი და შუა თითები მაკრატელივით ამოძრავა და გაქიანურებით გამოსცრა: — Оказывается, obligationზე ხელმოწერა предмет издевки... балагурит, би́ги балагури́т...

დარბაზში აცივდა. ჩემს გარდა, ვერაინ მიხვდა, რას ამბობდა.

მერე მოულოდნელად გაიცინა: — Ш у т и ш ь, ხომ, Ш у т и ш ь? ახლა უკვე ხმაში სითბო ედგა.

ყველა ღუმდა. გაღიმების თავიც კი არავის ჰქონდა.



არსებობს ერთი უცნაური კანონზომიერება. ცხოვრებაში უამრავი კურიოზი ხდება, მაგრამ, როგორც კი ცოტაოდენი ხანი გამოხდება, მას ან საერთოდ აღარავინ იჯერებს ან მეტად ძნელად. კურიოზის უშუალო მოწმესაც კი ეპარება ზოგჯერ ექვი — მართლა შეესწრო იგი ამ ამბავს, თუ არა? ადამიანის ეს თვისება კარგიც არის და ცუდიც.

კარგია იმდენად, რამდენადაც იმას მოწმობს, რომ ადამიანი არ ეგუება, არ ეთვისება ავს, უკეთურს, ბოროტს. შეუძლებლად მიიჩნევს შეუსაბამოსა და კურიოზულს. არ უნდა დაუშვას, რომ ხშირად საქმე იმას აბარია, ვისაც მისი კეთება არსებლენი ფეხების.

ცუდია კი იმდენად, რამდენადაც აღუწებს ადამიანის სიფხიზლეს, ამკვიდრებს მიაშიტობას და ხელს უწყობს ახალ შეცდომას. უფლებას აძლევს ბევრ ავკაცს იმას წაეპოტინოს, რისი ღირსიც არ არის.

ამიტომ, ერთი შეხედვით, უბრალო სასაცილო შემთხვევა, კურიოზი ღრმა შინაარსს შეიცავს. გვეხმარება სხვადასხვა მოვლენის გაგება-ამოხსნაში.

ჩვეისორმა ლეო ესაკიამ „ბაში-აჩუკი“ გადაიღო. ფილმის სანახავად სტუდიაში მოვიდა ერთი ფრიად მაღალი თანამდებობის პირი. ასეთ ვითარებაში, ჩვეულებრივ, „ქართული ფილმის“ ღირექტორი სტუმრებს ესაუბრებოდა. აცნობდა, რა გაეთდა და როგორ. ამჯერად ასე არ მომხდარა. ღირექტორმა,

აღბათ, იფიქრა აკაკი წერეთელსა და „ბაში-აჩუკზე“ ბევრი ლაპარაკი რა საჭიროაო და მოკლედ აუწყა: — აკაკი წერეთლის „ბაში-აჩუკი“ გადავიღეთ და ვრცელი საუბრით დრო რომ არ წაგართვათ და არ დაგღალოთ თქვენ თავად ნახავთ, რაც შეეძლებოდა.

დიდი ყურადღებით უყურეს ფილმს. იგი ჩინოვნიკს უსაშველოდ მოეწონა. თვალები ცრემლით ჰქონდა სავსე. კმაყოფილმა აღარ იცოდა, რა ეთქვა. იქით-აქეთ მიმოიხედა, ყველა აკვთვალ-ჩაგვითვალიერა. აშკარად ვილაცას ეძებდა. ბოლოს დირექტორს სთხოვა — აკაკი წერეთელი გამაცანიო. დარბაზში ყველა გახევედა. რა უნდა უთხრა, რით უნდა დააღწიო თავი უხერხულ მდგომარეობას? როგორ გინდა აკადრო — აკაკი წერეთელი კარგა ხნის მკვდარია და მისი გაცნობა არ მოხერხდებაო.

დრო არ ითმენს. ყოველი წამი აახლოვებს სკანდალს. ალბათ, ასეთ წუთებში ღმერთი ეხმარება ადამიანს და დირექტორმა რადაციანირად მოძებნა იმ სიტუაციისათვის ყველაზე შესაფერისი პასუხი (ისე, როგორც სულხან-საბას იგავში მწატვარმა იპოვნა გამოსავალი — როგორ დაეხატა ცალთვალა მეფე). მან ხელი მოჰკიდა ლეო ესაკიას, დიდმოხელეს წარუდგინა და უთხრა: — ეს გასლავთ ფილმის ავტორი. დიდმოხელე მოეხვია ლეოს, გულში ჩაიკრა. მერე მხარზე გადახვია ხელი და ასე საუბარ-საუბრით გავიდნენ დარბაზიდან. რაზე ლაპარაკობდნენ, ეს ჩვენ უკვე აღარ გვესმოდა.

უსაზღვროდ გახარებული და აღტაცებული მოხელე წავიდა.

როცა ამ შემთხვევას ვყვები, არავინ მიჩერებს. ყველა ერთხმად მიმტკიცებს: — შეუძლებელია ქართველმა არ იცოდეს, აკაკი წერეთელი ვინ იყო, როდის ცხოვრობდა და რა დაწერა. საერთოდ, ეს რწმენა განუგეშებს. იგი იმედითაც გავსებს — არის ვილაც, არის რაღაც, ვისი ან რისი არცოდნაც ქართველს ვერ წარმოუდგენია. მაგრამ, რაც გიამბეთ, ის მაინც სრული სიმართლეა. თუ დამიჩერებთ, ხომ კარგი, თუ არა და — რა ვქნა: ღმერთმა ყველას ხელი მოგიმართოთ.

როცა ამგვარ ამბავს ვყვები, ნუ იფიქრებთ, რომ კურიოზი მიკვირს ან იმ ადამიანის დამცირება მინდა, ვინც სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩნდა, სრულებით არა. კურიოზი

ყოველ კაცს შეიძლება შეემთხვას, ყველაზე ჭკვიანსა და განათლებულსაც კი. მისგან არავინ არის დაზღვეული. კუროზული ამბით სხვა რამ მინდა ვთქვა. ერთხელ, როცა რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი, საშიში რანგის მავანმა ჩინოვნიკმა მითხრა: — როცა მოსკოვში ვარ, თეატრში ყოფნას არაფერი მირჩევნიაო. ეტყობა, მისი ნათქვამის აზრი სწორად ვერ გავიგე და გულში გამკენწლა. ვიფიქრე: ამით მეუბნება იქაური წარმოდგენები კარგია და თქვენი არაო. მაგრამ საუბარი გაგრძელდა და ყველაფერი გაიკვია: — მოსკოვში პასუხისმგებლობა არ მეკისრება, ვზივარ, როგორც ყველა რიგითი მაყურებელი და სპექტაკლით ვტკებები. აქ კი სულ იმის ფიქრი მაწამებს — არ გამომეპაროს რაიმე, არ შემეშალოს, არ მოვტყუვდე. ტკობის მაგიერ ეს ფიქრი მტანჯავს. თავისუფლების ნაცვლად შებოჭილი ვარ და სპექტაკლით მოვკრილ სიხარულს ველარ განვიცდიო.

ეს მდგომარეობა უაღრესად საყურადღებოა, რამეთუ კუროზულ სიტუაციას უმრავლესჯერ სწორედ შეშინებული კაცის პასუხისმგებლობის გრძნობა წარმოშობს.

უკვე ხანდაზმულებს, ბევრს გახსოვთ, ალბათ, შოთა მანაგაძის ფილმი „ვინ შეკაზმავს ცხენს“. ისიც გეხსოვებათ, რომ ამ კინოსურათში ერთი ასეთი ეპიზოდია: ბაბუა ქალაქიდან სოფელში შვილიშვილს ჩამოიყვანს. ბიჭი 6—7 წლისა იქნება და სოფელი პირველად ნახა. ყველაფერს თვალდაჭყეტილი ათვალიერებს და ყოველივეს გაკვირვებული უყურებს. თავისავე კბილა სოფელს გოგონას დაუმეგობრდება. ისინი დილიდან საღამომდე აღმა-დაღმა დარბიან ყანებში, ბაღებში, ვენახში, ჩაის პლანტაციებში. სოფლის გარეთ მინდორში ვირის ჩოჩორს წააწყდებიან და მასთან თამაშობენ.

ამ უწყინარმა და კოხტა ჩოჩორმა კინალამ დაღუპა ეს ფილმი. ახლავე მოგიყვებით, რაც მოხდა.

მაშინ კინოხელოვნებაში აქტიური ბრძოლა მიმდინარეობდა სინამდვილის *пакривка*-ს წინააღმდეგ. იცავდნენ ღირეტივას — სინამდვილე ავსახოთ ისე, როგორიც ის არის. კეთილი და პატიოსანი: ამ მოთხოვნის წინააღმდეგი ვინ იქნება? ჩვენც ჩავიტანეთ მოსკოვში „ვინ შეკაზმავს ცხენს“. იგი სათანადო დაწესებულებაში წარვადგინეთ. ასეთი იყო და არის წესი: ადრე ფილმს კულტურის სამინისტროში აბარებდნენ,

ახლა კი — კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტში. ჩაბარების შემდგომ იღებს ფილმი საკავშირო ეკრანზე ჩვენების უფლებას.

შეიკრიბა საბჭო. ნახეს „ვინ შეკაზმავს ცხენს“. თითქოს ყველაფერი მშვიდობიანად მიმდინარეობს, მაგრამ განხილვის დროს წამოდგა ერთი რედაქტორი და განაცხადა: ქართველი კინემატოგრაფისტები ფილმში სინამდვილის ლაკიროვკას ეწევიანო. ამის გაგონება და ჩვენი ყურების დაცქვეტა ერთი იყო. ყოველგვარი შენიშვნა შეიძლება გამოიწვიოს ამ ფილმმა, მაგრამ სინამდვილის ლაკიროვკა როგორ დაინახეს? რედაქტორმა განმარტა: სიღ გინახავთ, რომ სოფელში შვლის ნუკრები თავისუფლად დასეირნობდნენო. ახლა ჩვენი გაოცების უამრავი დადგა და ვიკითხეთ: — კი, მაგრამ შვლის ნუკრი თქვენ სადღა აღმოაჩინეთო? რედაქტორმა დამცინავად ჩაიქიჩილა: — აბა, ის რა ცხოველია, ბავშვები რომ ეთამაშებიანო? ჩვენ დავმშვიდდით. ვიფიქრეთ, გაუგებრობის მსხვერპლი შექმნილა რედაქტორი და აუუხსენით: — ის ვირის ჩოჩორია და არა შვლის ნუკრი. ჩოჩოებს კი რამდენსაც გნებავთ, იმდენს ნახავთ ჩვენს სოფლებში. გვეგონა ამ განმარტებით ინციდენტი ამოვწურეთ, განხილვაც დავამთავრეთ და წამოდგომასაც კი ვაპირებდით, მაგრამ მწარედ მოვტყუვდით. რედაქტორი თავისას არ იშლიდა და უკვე კატეგორიული ტონით გვემუქრებოდა: — თქვენ ან ჩოჩორსა და ნუკრს ერთმანეთისაგან ვერ არჩევთ ან განგებ სტყუით. გინდათ, თავის მოკატუნებით ლაკიროვკა გააპართო. საქმე გართულდა. ფილმს უკვე დაწუნების საფრთხე ემუქრებოდა. უმწეოდ მიმოვიხედეთ: იქნებ ვინმე დაგვემოწმოს და თქვას: — არა, ამხანაგებო, ნამდვილად ჩოჩორია გადაღებული და ნამდვილად ნუ დავაბრკოლებთ ფილმის მიღებას. ტყუილად გვქონდა იმედო. ყველა დუმდა და ელოდა, რა დასკვნას გააკეთებდა განხილვის თავმჯდომარე. მეტი რა გზა იყო, ჩვენც მას მივჩერებოდით. თავმჯდომარე კი ერთხანს ფანქარს მაგიდაზე მოზომილად აკაკუნებდა, მერე კი გვითხრა: — მოიტანეთ სპეციალისტის დასკვნა, რომ ფილმში გადაღებულია ჩოჩორი და არა ნუკრი და „ვინ შეკაზმავს ცხენს“ მიღებულიაო.

წამოვხტით და თავქუდმოგლეჯილი მოსკოვის ზოოპარკში გავეპარდით. იქ საქმის ვითარება აუუხსენით და ვთხოვეთ: —

რომელიმე სპეციალისტს ენახა ფილმი და მოეცა ჩვენთვის დასკვნა. სპეციალისტმა ნახა ფილმი, მაგრამ დასკვნის დაწერა აღარ დასჭირდა. სიტყვიერადაც დაუჭერეს, რომ ფილმში ვირის ჩოჩორს ეთამაშებოდნენ ბავშვები.

ასე გადაურჩა „ვინ შეკაზმავს ცხენს“ *лакпоровка*-ს ბრალდებას.

შიშს საერთოდ დიდი თვალეები აქვს, მაგრამ ჩინოვნიკური შიში ხომ უსამანო და უსაშველოა.

აღრე, სანამ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი ჩამოყალიბდებოდა, ჩვენი კულტურის სამინისტროს ერთ თანამშრომელს, პირად ურთიერთობაში კაცს ფრიად თავაზიანს, თავდაპირილს და კეთილშობილს, ვკითხე: — ბატონო იმანო ჩვენ გამოგზავნილ ყველა სცენარს რომ იწუნებთ, ნუთუ ზოგიერთი ცოტათი მაინც არ მოგწონთ? მიპასუხა: — როგორ არა, ზოგჯერ მომწონს, მაგრამ დასკვნას მაინც უარყოფითს ვწერო.

— რატომ?

— სიფრთხილეს თავი არ სტკივა. რომ მოვიწონო, წომ შეიძლება ზევით არ ექაშნიკოთ და პასუხი მე უნდა ვაგო. როგორ დავუმტკიცო, რომ კარგია და გულწრფელად მომწონს. როცა ვიწუნებ, პასუხისმგებლობა მოხსნილი მაქვს. თუ ზევით მოეწონებათ და მისაყვედურებენ: — რა გიქნია, კარგი სცენარი უარყოფითად შეგვიფასებიაო, თავს იმით ვიმართლებ, რომ უკეთესი მინდოდა-მეთქი. უკეთესის საზღვარი არ არსებობს. „ვეფხისტყაოსანზე“ კი შეგიძლია თქვა, უკეთესად შეიძლებოდაო მისი დაწერა. ამას არავენ ჩაგითვლის საქმის უცოდინარობად. პირიქით, იტყვიან: — მაღალი კრიტერიუმებით მსჯელობს, ნეტავ ყველა ასე ცდილობდესო. დაზღვეული ხარ და პატივისცემით გექცევა უფროსობა. რომ მოიწონო და შეგეშალოს, შეიძლება ფეხი ისე წაიკრა, რომ დაცემულ ვეღარ წამოდგე. კაცი ამ საქმეში დავებრდი და ეს ვეღარ უნდა ვისწავლო? რა მომწონსა და რა არა, დავსხდეთ მე და შენ და ამაზე რამდენიც გინდა ვილაპარაკოთ. საკანცელარიო ქაღალდების შედგენისას კი გულწრფელობა და საკუთარი აზრი არ გამოდგება. იგი, ზიანის მეტს, არაფერს მოგიტანს.

შიშის გარდა, სწვა სენიც გეჭირს — მხატვრული ნაწარმოე-

ზის სოციალური ყოფის ლოგიკით წაკითხვა. ეს ნაშრომად გვაბნევს. განსაკუთრებით მაშინ, როცა ლეგენდებს, ირეალურ, ალეგორიულ და სხვა ამგვარ ამბებს ვკითხულობთ. აქ პერსონაჟთა ურთიერთობა, მოქმედება, საქციელი, თვისება, ხასიათი სოციალურ ყოფის ლოგიკას არ ემორჩილება. ამიტომ ვერ გავცირკვევია, ვერ მივმხვდარვართ, რა ხდება და ამის გამო ზოგჯერ კურიოზის ზვარაკიც გავმხდარვართ.

ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ კინოვარიანტის შექმნა გადაწყდა. იგი ლეო ესაკიას დაევალა. მაგრამ მთელი ოპერა საათნახევრიან ფილმში არ ეტეოდა. აუცილებელი იყო მისი შემცირება. ეს კი ისე უნდა მომხდარიყო, რომ არ დაგვერღვია და დაგვეზიანებინა ოპერის მუსიკალური ქსოვილი. ამის გაკეთება ვახტანგ ფალიაშვილმა იკისრა და ჩინებულადაც გაართვა თავი. სარეჟისორო სცენარიც დაიწერა. აქტორებიც შეირჩა და დღე დღეზე გადაღებაც უნდა დაწყებულიყო, რომ კინოსტუდიის მაშინდელმა დირექტორმა დამიძახა. მის კაბინეტში შევედი. აღელვებული დამხვდა. მაგიდაზე ედო „აბესალომ და ეთერის“ გადაშლილი სარეჟისორო სცენარი. რა არის ეს? — მკითხა და სცენარის თითი დაადო. კითხვის აზრს ვერ მივხვდი. სანამ ვუპასუხებდი სცენარს დავხედე და დავინახე: ლეგენდისა და ოპერის კულმინაციურ ადგილს, როცა შეკრებილ სამეფო კარს მიმართავს აბესალომი: — ვის გინდათ ქალი ეთერი... წითელი ხაზი ჰქონდა გასმული და გვერდზე მიწერილი იყო Абесалом подле!

— რა არის ეს? — ისევ იკითხა დირექტორმა და ისევ დაადო თითი აბესალომის სიტყვებს.

მე გულუბრყვილოდ ვუპასუხე: — სწორად არის დაბეჭდილი. აქ შეცდომა არ არის.

— მეც ვიცი, შეცდომა რომ არ არის, — მითხრა მან, ჩემს პასუხს აღარ დაუცადა და გააგრძელა: — რას ნიშნავს „ვის გინდათ ქალი ეთერი?“.. კაცს რომ ცოლი ავად გაუხდება, ეს უნდა თქვას? თუ ეჭიმს დაუძახოს, საავადმყოფოში დააწვინოს, უმკურნალოს, მოუაროს, უპატრონოს? რა ჰქვია იმ ქმარს, რომელიც სწეულ ცოლს სხვას აძლევს?.. ამის მერე თქვენ გინდათ დამიმტკიცოთ, რომ აბესალომი დადებითი პერსონაჟია?.. გულწრფელად იყო აღელვებული და გაბრაზებული დირექტორი.

შევეცადე ამეხსნა: ეს ლეგენდაა. ლეგენდას კი თავის ლო-  
გიკა აქვს... დამთავრება არ მაცალა. კატეგორიულად გამომი-  
ცხადა: — ლეგენდა არ ვიცი მე. ჩვენ საზოგადოებას მაღალ-  
ზნეობრივი ფილმები უნდა მივაწოდოთ. რა ზნეობაა ავადმყო-  
ფი ცოლის სხვისთვის გატანება. ეს ყველა საზოგადოებაში  
უზნეობაა და, მით უმეტეს, ჩვენში. ეს ადგილი უნდა შეიცუ-  
ლოს.

შეცვლის შეუძლებლობის დასაბუთება ადვილად შემეძ-  
ლო და დაეიწყო მტკიცება: — თუ ამას შევცვლით, მაშინ ლე-  
გენდის ინტრიგა დაირღვევა, ამბის სიუჟეტური განვითარება  
დაიშლება. თუ ეთერი არ დაავადდება ან აბესალომი მას  
მკურნალს დაუქირავენ, მაშინ მურმანს ფუნქცია ეკარგება.  
თუ მურმანი ეთერს არ წაიყვანს, მაშინ აბესალომიც აღარ  
დასნეულდება, აღარ მოკვდება, ეთერიც აღარ მოიკლავს  
თავს... ასე რომ აღარც ლეგენდა გვექნება და აღარც ოპერა.  
იქნებ სჯობს, ასეთ შემთხვევაში ფილმი საერთოდ აღარ ვადა-  
ვილოთ?

დირექტორი შეწუხდა, დაფიქრდა. გადაღების გაუქმება  
არ შეიძლებოდა. ყველაფრისათვის რომ თავი დაგვენებებინა  
უკვე დიდძალი ფული იყო დახარჯული. ამას არ გვაპატიებდ-  
ნენ. არადა, ფილმის გადაღებაზე თანხმობის მიცემაც უჭირდა.  
მთელი შეგნებით სწამდა, რომ აბესალომი подмел-ი იყო. რა-  
ტომღაც ლეგენდაც და ოპერაც მას, როგორც დადებით გმირს,  
ადიდებდა.

ბოლოს სხვა გამოსავალი არ იყო, ფილმის გადაღებას და-  
თანხმდა, მაგრამ ერთი პირობით: — ჩემს შეხედულებას აბე-  
სალომის პიროვნებაზე დაწერ. იგი რეჟისორს გადაეცით და  
რამდენადაც საშუალება ექნება, ამ შენიშვნებს ყურადღება მი-  
აქციოსო.

მეორე დღეს ერთი რვეული მომცა. „ასაბუთებდა“, რატომ  
იყო აბესალომი подмел-ი, რვეული ლეო ესაკიას მიეცეო. ალ-  
ბათ, მის არქივში დღესაც ინახება იგი.

ადმინისტრაციული თვალსაზრისით, დირექტორი სანიმუ-  
შო მუშაკი იყო. საქმის მოყვარული, თავდადებული, ერთგუ-  
ლი, დაუზარელი. ბავშვივით ხარობდა, როცა ქართულ ფილმს  
წარმატება ხვდებოდა წილად. მისი ბრალი არ იყო თუ „აბესა-  
ლომმა და ეთერმა“ დააბნია. მას მთელი სიცოცხლე ასწავლი-

დნენ, რომ არც ღმერთი არსებობს და არც ეშმაკი. ყველა უბედურება იმიტომ ბოგინობს, რომ მდიდარი ჩაგრავეს ღარიბს. ყველა ბოროტების საფუძველი კლასობრივი უთანასწორობაა. მასაც უთუოდ და უთუმცაოდ სჯეროდა ეს. ლეგენდის ავტორი კი (სულერთია, მთელი ხალხი იყო იგი თუ კერძო პირი) ამტკიცებდა: უფლისწულს, ე. ი. მდიდარს და არისტოკრატს, გლეხის ობოლი გოგო შეუყვარდაო, არ დაჩაგრა იგი და დედოფლად დასვაო. ესეც არ იკმარა ავტორმა და მურმანსაც შეაყვარა ეთერი. მურმანი კი ვეზირია, ე. ი. ისიც მდიდარია, ისიც არისტოკრატია. რა გამოვიდა — ორ მდიდარს, ორ ფეოდალს, უფლისწულსა და ვეზირს ერთ ღატაკ გლეხის გოგონე ამოუვიდა მზე. დაუჭერებელი იყო ეს. სულ დაირღვა, დაიშალა სოციალური ყოფის ლოგიკა. თავდაყირა დადგა. ამას ისიც დაემატა, რომ გაჩნდა არარსებული ეშმაკი. მისცა რაღაც წამალი მურმანს, რითაც ვეზირმა დედოფალს უკურნებელი სენი შეჰყარა. ეშმაკი არ არსებობს და როგორღა შეეძლო წამლის მურმანისათვის მიცემა? ეს ყოველად წარმოუდგენელი ამბავიც აიტანა ღირეჟტორმა, მაგრამ იქ კი მოთმინების ძაფი გაუწყდა, სადაც აბესალომმა მედიცინას აღარ დაუჭერა, ეთერს არ უმკურნალა და სხვისთვის გაიმეტა. ეს მეტიმეტი იყო. ასეთი საქციელი არ ეკადრებოდა მდიდარსაც, არისტოკრატსაც, იმდენად ბლაღვდა ადამიანის ზნეობას. და აბესალომმაც დაიმსახურა უკომპრომისო შეფასება — подлец-и.

ყველა შემთხვევა, რაც ზემოთ გვიამბეთ, გარეგნულად სასაცილო ამბავია, გასართობი და თავშესაქცევი, შინაგანად კი ღრმად დამაფიქრებელი და ხშირად საშიშიც კი. საშიშია იმდენად, რამდენადაც გვინდა, გვსურს, ვცდილობთ შემოქმედებითი პროცესი გარედან ხელმძღვანელობით წარვმართოთ. არ ვიჭერებთ, რომ ეს შეუძლებელია. როგორც არ შეიძლება ფეხმძიმე ქალის ორსულობის გარედან მართვა, ასევე არ შეიძლება შემოქმედებითი პროცესის გარედან ხელმძღვანელობა. როგორც ორსულობა ემორჩილება ბუნების წესს, ასევე ემორჩილება ბუნების წესს შემოქმედებითი პროცესიც. როგორც ვერც ერთი ექიმი წინასწარ ვერ განსაზღვრავს, როგორი ბავშვი ეყოლება ქალს — ლამაზი თუ გონჯი, ჭკვიანი თუ ბრიყვი, ასევე ვერც ერთი ხელმძღვანელი ვერ განსაზღვრავს წი-



ნასწარ როგორი მხატვრული ნაწარმოები დაიბადება — კარგი თუ ცუდი. რა შეუძლია ექიმს? მხოლოდ აბორტის გაკეთება და ჩანასახის მოკვლა. მკვდრადშობილს კი იგი ვერ გააცოცხლებს. ასევეა ხელოვნების, მწერლობის ხელმძღვანელობაც. ხელმძღვანელობას შეუძლია ხელოვანის შემოქმედებითი ენერგია, ხალისი, ნიჭი მოადუნოს, დააჩლუნგოს, მოკლას, მაგრამ არ ძალუძს უნიჭო ნაწარმოებს ნიჭიერება შთაბეროს, უსუსური ქმნილება ღირებული გახადოს, უღიმღამო და უფერულ თხზულებას ფერი და სიცოცხლე შესძინოს. ამიტომ ხელოვნების მართვის სურვილი უნიადაგოა.

ხელოვნების, მწერლობის გარედან მართვის სურვილი საერთოდ ცნობიერების მართვის სურვილს გულისხმობს. ის კი გვაღიწყდება, რომ გარედან მართული ცნობიერება უკვე აღარ არის ცნობიერება. ყველაფერი დიადი, რითაც კაცობრიობა დღეს ამაყობს, შექმნილია თავისუფალი ცნობიერებისგან, რომელსაც არავინ მართავდა გარედან. თუ ადამიანს ცნობიერება დავუჩლუნგეთ, ბუნებრივია, რომ მას შემოქმედებით უნარსაც წავართმევთ. ეს მარტო თეორიული დასკვნა არ არის. იგი პრაქტიკულადაც არის დადასტურებული. დასტური კი ის გახლავთ, რომ ვერც ერთმა ჩვენმა კინორეჟისორმა (რაკი ამჟერად კინოზე ვსაუბრობთ) ვერ მოგვცა ის შედეგი, ვერც ხარისხისა და ვერც რაოდენობის თვალსაზრისით, რაც მათი პიროვნული ნიჭიერების ტოლფასი იქნებოდა.



როცა მე კინოში დავიწყე მუშაობა, „მაგდანას ლურჯა“ სულ ახალგადაღებული იყო. საჯარო ეკრანზე იგი ჯერ კიდევ არ ენახათ. მხოლოდ კინოსტუდიის კლუბში უჩვენებდნენ შინაურებსა და ძლიერთა ამა ქვეყნისათა. ყველგან მსჯელობდნენ მასზე. უმრავლესობას უხაროდა. იყვნენ მაძაგებლებიც. მაგრამ ეს არაფერს ნიშნავდა. არ არსებობს ამ ქვეყნად საქმე, რომელსაც თავისი მტერ-მოყვარე არა ჰყავდეს. ობიექტური განაჩენი დროს გამოაქვს. დრო კი ამჟერად „მაგდანას ლურჯას“ მიემხრო.

მაგრამ ახლა ამ ფილმის მხატვრულ-აზრობრივი ავ-კარგის

საჩვენებლად არ დამიწყია ლაპარაკი. სხვა პრობლემას მინდა შევეხო.

„მაცდანას ლურჯა“ თავის მხატვრულ-აზრობრივი ბუნებით აშკარად და მკაფიოდ გამოხატულ გარდატეხას მოასწავებდა ქართულ კინოში. იწყებოდა ახალი პერიოდი. ეს კი ყველას გვაქვს ნათლად გაგვერკვია საკითხი: როგორი უნდა ყოფილიყო, საერთოდ, ხელოვნების და, კონკრეტულად, კინოს დამოკიდებულება სინამდვილისადმი.

სულწასულმა მკითხველმა შეიძლება ნაადრევად იკითხოს—როგორ, 50-იან წლებში ეს საკითხი გარკვეული არ ყოფილა? მაშინ ათეული. წლების მანძილზე როგორღა მუშაობდნენ, როგორღა იღებდნენ ფილმებს? მოუთმენელი მკითხველი უნდა დავამშვიდო: რა თქმა უნდა, არსებობდა გარკვეული პოზიცია-დამოკიდებულება, მაგრამ სწორედ ეს პოზიცია-დამოკიდებულება უნდა გადაგვესინჯა და კრიტიკულად შეგვეფასებინა. კარგი სამომავლოდ აგველო და ცუდი საბოლოოდ უარგვეყო. ამ პრობლემის ცოტად თუ ბევრად დამაჯერებელი ჩვენება რომ მოვახერხო, საუბარი შორიდან უნდა დავიწყო.

ვინც, თუნდაც ზერელედ, იცის ქართული კინოს ისტორია, დამითანსხვება, რომ ჩვენი კინოხელოვნება ქართული სიტყვა-კაზმული მწერლობის შვილია. არა იმიტომ, რომ ქართული სახოთხური კინოხელოვნების<sup>1</sup> ისტორია „ქრისტიანეთი“ იწყება არამედ უფრო იმიტომ, რომ მისი ეროვნული სული გაპირობებული და განსაზღვრულია ჩვენი მწერლობით. ამის დამკვიდრება კი იოლი საქმე არ იყო, ისე თავისებურად და უცნაურად დაიწყო ქართული კინოს ცხოვრება.

კარგად ცნობილია, რომ ქართული კინოს აკვანთან არა მარტო სხვადასხვა ნიჭის, განათლების, გემოვნების ადამიანები იდგნენ, არამედ — სხვადასხვა ეროვნებისაც: ქართველი ალექსანდრე წუწუნავა, მამით იტალიელი და დედით რუსი ივანე პერესტიანი, სომეხი ამო ბეკ-ნაზაროვი და რუსი ვლადიმერ ბარსკი.

---

<sup>1</sup> სახოთხური წარმოებულა სიტყვიდან — სახოთხ. „სახოთხურ კინემატოგრაფიას“, „სახოთხურ ფილმს“ ეხმარებ რუსულ Игровой кинематограф-ის და игровой фильм-ის შესატყვისად.

კინოსტუდიის რიგითი თანამშრომლებიც სამ ფენად ყუ-  
ლდნენ.

პირველი: ქართველები. ქართულად მეტყველნი და ქარ-  
თული კულტურით აღზრდილნი.

მეორე: არაქართველები. რუსები, სომხები, აზერბაიჯანე-  
ლები და სხვანი (ამათ შორის იყვნენ სრულიად გარუსებული  
ქართველებიც).

მესამე: გაორებული ადამიანების ქრელი ფენა. მათ სანა-  
ხევროდ დაეკარგათ ეროვნული სახე და სული, ასევე სანა-  
ხევროდ შეეძინათ უცხო. ვის არ შეხვდებოდი ამ ჭეუჭში:  
ნახევრად გაქართველებულ რუსს და პირიქით — ნახევრად  
გარუსებულ ქართველებს, ნახევრად გაქართველებულ სომეხს  
და პირიქით — ნახევრად გასომხებულ ქართველს, ნახევრად  
გაქართველებულ აზერბაიჯანელს და პირიქით — ნახევრად  
გააზერბაიჯანელებულ ქართველს... ისინი ქართულადაც ლა-  
პარაკობდნენ, რუსულადაც, სომხურადაც, აზერბაიჯანულა-  
დაც, ოღონდ სწორად და მართებულად ვერც ერთ ენაზე.

ამ სამი ფენიდან ყველაზე მრავალრიცხოვანი (ამდენად  
საქმის ბედის განმსაზღვრელიც) იყო მესამე. ეს დიდ საშიშ-  
როებას ქმნიდა: იგი სახელად ქართულ კინოხელოვნებას ემუ-  
ქრებოდა იმით, რომ ჩვენი კინემატოგრაფია ყოფილიყო რა-  
ღაც გაუგებარი ქიშკრული მოვლენა. მოგეხსენებათ, ბერძნულ  
მითოლოგიაში ქიშკრას არწივის თავი აქვს, ლომის სხეული  
და გველის კული, ნამდვილად კი არც პირველია, არც მეორე  
და არც მესამე.

ამ ქიშკრულობისაგან ქართული კინოს გადარჩენა მხოლოდ  
ქართულ მწერლობას შეეძლო. სწორედ ამან გამოიწვია 20-იან  
წლებში გიორგი წერეთლის, ალექსანდრე ყაზბეგის, ეგნატე  
ნინოშვილის თუ სხვათა თხზულებების ხშირი ეკრანიზაცია.

20-იანმა წლებმა ცხადყო, რომ მსოფლიო კინემატოგრა-  
ფიულ ოჯახს ახალი წევრი შეემატა. მაგრამ რით მოდიოდა  
ეს ახალი წევრი? რა მოჰქონდა? მარტო ახალი ფორმა თუ  
ახალი შინაარსიც?

ანბანური ჭეშმარიტებაა და ყველამ იცის: როცა ხელოვნებაში  
თუ მწერლობაში ახალი შემოქმედი გამოჩნდება, მისი  
ღირებულება ფასდება არა მარტო იმით, რა ახალი ფორმით  
გვამდიდრებს იგი, არამედ იმითაც — რა ახალი შინაარსი

მოიტანა, რა ახალი აზრი შეგვძინა. ყოველ ხელოვანს, თუ იგი ნაპღვილია და არა ცრუ, ახალი, თავისთავადი, განუმეორებელი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი აქვს ფორმაცა და შინაარსიც. ეს მაშინაც კი ასეა, როცა ერთსა და იმავე პრობლემაზე ლაპარაკობს ორი სხვადასხვა შემოქმედი. ერთი და იგივე სიტუაციაა გუსტავ ფლობერის „ქალბატონ ბოვარიში“ და ლევ ტოლსტოის „ანა კარენინაში“: ქმრიან ქალს უყვარს სხვა მამაკაცი. სამკუთხედიც ერთნაირია: ქმარი-ცოლი-საყვარელი. ქანრიც მსგავსია: ტრაგედია ადამიანისა, ვისაც ყოვლისმომცველი სიყვარული აიძულებს, დაარღვიოს საზოგადოების ზნეობრივი წესრიგი. ემა ბოვარმა და ანა კარენინამაც შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალიც ერთნაირი იპოვნეს — თვითმკვლელობა. და მიუხედავად ამისა, იდეის, ადამიანისა და მოვლენისადმი დამოკიდებულების თვისების, ბუნების, ემოციური განცდის, სამშვივნეელის მოძრაობის, საქციელის, ტემპერამენტის, პიროვნული კულტურის თვალსაზრისით, მათ საერთო არაფერი აქვთ. „ქალბატონ ბოვარიში“ ჩვენ ვხედავთ მხოლოდ ფრანგ ქალს და „ანა კარენინაში“ — მხოლოდ რუს ქალს, თუმცა მათი ტკივილი ზოგადკაცობრიულია და მათ მდგომარეობაში ყოველი ერის მანდილოსანი შეიძლება აღმოჩნდეს.

რამ განაპირობა მათი ასეთი სხვაობა? არა მარტო ფლობერისა და ტოლსტოის პიროვნულმა და მწერლურმა თავისთავადობამ. უპირველესად და უმთავრესად, ფრანგული ეროვნული ბუნებისა და რუსული ეროვნული ბუნების სხვაობათვის ემყარება.

„ქალბატონ ბოვარის“ ფრანგულ ეროვნულ სამყაროში შევყავართ, „ანა კარენინას“ — რუსულში. ეს იწვევს მკითხველის დაუცხრომელ ინტერესს. ჩვენ წინაშე ახალი ქვეყანა იშლება. იგი გვეუფლება და გვიზიდავს, ამდიდრებს ჩვენს სულს, ამრავალფეროვნებს მას, ანიჭებს ახალ თვისებას. მარტო ახალ აზრს კი არ ვიგებთ, არამედ ვეცნობით არსებობის ახალ შინაარსს. მხატვრული ნაწარმოების (ხელოვნების რომელ დარგსაც უნდა ეკუთვნოდეს იგი) შინაარსი არასოდეს იფარგლება მხოლოდ მასში გატარებული იდეით. შინაარსში ბევრი კომპონენტი ერთიანდება — ბუნება, თვისება, ტემპერამენტი, ემოცია, ხასიათი, განწყობილება... ერთი სიტყვით,

მთელი უთვალავფერიანი სამყარო, შინაგანიცა და გარეგანიც. ეს, რაც შემოქმედ ინდივიდუალზე ითქვა, მთლიანად (შეიძლება უფრო ვრცლადაც) ეხება მთელ ხელოვნებას, მწერლობას. მწერლობა და ხელოვნება ავლენს მთელი ხალხის სულს, ბუნებას, თვისებას, ხასიათს, ტემპერამენტს, ზნეს, ჩვეულებას, არსებობის წესს. აჩვენებს ხალხის დამოკიდებულებას როგორც წუთისოფლისადმი, ისე მარადისობისადმი, წარუდინებელისა და წარმავალისადმი, ღმერთისა და ეშმასადმი, დაბადებისა და სიკვდილისადმი, არსებობისა თუ აზარსებობის საიდუმლოებისადმი. ყველაზე უნიჭო მხატვრულ ნაწარმოებშიც კი ეს საკითხები, ამა თუ იმ დოზით, მეღავნდება. მეღავნდება და ვლინდება იმიტომ, რომ ყოველი პიროვნება მთელის, ანუ ერის ნაწილია. ყოველი ინდივიდი, მეტნაკლებად, თავის თავში ატარებს თავისივე ხალხის თვისება-ბუნებას და შემოქმედებით პროცესში თვალდასანახავად უკუთვნის. როცა შემოქმედებით პროცესზე ვლაპარაკობთ, სრულიად არ ვგულისხმობთ მხოლოდ მხატვრულ შემოქმედებას, არამედ ყოველგვარ საქმიანობას, რადგან ყველაფერი, რაც კარგად კეთდება, შეიცავს შემოქმედებას. ქართველი ხალხის ბუნება-თვისებას მართო „ვეფხისტყაოსანი“ კი არ ავლენს, არამედ ისიც — როგორ უვლის სახლ-კარს, ბაზარს, ვაგზლებს, საპირფარეშოებს, როგორ იქცევა ქუჩაში, ტრანსპორტში, სუფრაზე, აუდიტორიებში, სტადიონებზე, როგორ მეტყველებს, ილხენს, იგლოვს... ამის ხელოვნების ენით გადმოცემა არაქართველს არ ძალუძს. ისევე როგორც რუსულ სამყაროს, რუსის ბუნება-თვისებას ვერ გადმოსცემს არარუსი, გერმანელისას — არაგერმანელი, იტალიელისას — არაიტალიელი, სომხისას — არასომეხი... მსოფლიოში ძნელად მოიძებნება ორი ხალხი, ორი ერი, რომელთაც საუკუნეების მანძილზე ისეთი მსგავსი და ერთნაირი ისტორიული ცხოვრებით ეცხოვროთ, როგორითაც ქართველებსა და სომხებს უცხოვრიათ და მაინც ძლიერად განსხვავებული ბუნება-თვისებისა იყვნენ. რატომ? იმიტომ, რომ უზენაესი ყოველ ერში თავის გენს დებს. ეს გენი კი არაფრით ჰგავს რომელიმე სხვა ერის გენს. ამ გენის არც შეცვლა შეიძლება და არც სხვისთვის გადაცემა (შეიძლება მხოლოდ მისი განადგურება-სიკვდილი). ყოველი შემოქმედი-ინდივიდუმი გენეტიკურად არის დაკავშირებული

ლი თავის ხალხთან. ეს კავშირი აძლევს საშუალებას ხელო-  
ვანს ქვეცნობიერად გამოხატოს ღვიძლი ერის ბუნება-თვისე-  
ბა, სულის საიდუმლო, ამ კავშირის დამყარება შეუძლებელია  
სწავლით, ცოდნით, გარედან წვდომით, ერთი სიტყვით, ოდენ  
ცნობიერი გზით.

ლევ ტოლსტოი «Набер» — მოთხრობის სქოლიოში შე-  
ნიშნავს — «Лягушки на Кавказе производят звук, не  
имеющий ничего общего с кваканьем русских лягушек». <sup>1</sup>  
თუკი, საცხოვრებელი ადგილისდა მიხედვით, ბაყაყებიც კი  
სხვადასხვაგვარად ყიყინებენ, რა დიდი უნდა იყოს ადამიანთა  
შორის სხვაობა? მწუხარება მწუხარებაა, სიყვარული სიყვარუ-  
ლია, სიხარული სიხარულია, მაგრამ სხვადასხვა ერის კაცი  
სხვადასხვაგვარად განიცდის და გამოხატავს ამ გრძნობებს.  
! წორედ ეს ნიუანსური სხვაობებია მიმზიდველი და საინტე-  
რესო. ამიტომ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას სხვადასხვა ხალ-  
ხის მწერლობა და ხელოვნება. თუ ეს თავისებურება დავკარ-  
გეთ, დავკარგავთ იმ ანდამატს, ურომლისობაც ერთფერო-  
ვანს, მოაწყყენს, უღიმღამოს ხდის მწერლობას და ხელოვნე-  
ბას, უფრო მეტიც, საერთოდ ადამიანის სულს.



გასართობი ინტერმეცო: ნუ გამაგზავნით ბუტირკაში!

Москва. М. Гнездниковский переулок д. 7. ვისაც  
კინოში უმუშავია, ყველამ თანაბრად იცის ეს მისამარ-  
თი. იქ მდებარეობს კინემატოგრაფიის მთავარი სამმართველო.  
იქ იგზავნება ყველა სცენარი და ყველა ფილმი, სუღერთია,  
სად არის იგი დაწერილი ან გადაღებული — ვლადივოსტოკ-  
ში თუ თბილისში, კიევში თუ ბაქოში, ტალინში თუ ერევანში,  
მინსკში თუ ტაშკენტში. იქ იძლევიან ფილმის გადაღებისა და  
საჯარო ეკრანზე ჩვენების ნებართვას. დგას გრძელი, გრძელ-  
თა უგრძელესი რიგი წყალობის მომლოდინეთა. მეც არაერთ-  
გზის ვმდგარვარ ამ რიგში და გამხსენებია ნეტარხსენებული  
ნიკოლოზ ნეკრასოვის «Размышления у парадного подъез-  
да».

<sup>1</sup> Бутырки — ციხეა მოსკოვში.

მაშინაც ასე მოხდა. 1957 წელს ლევან ხოტივაშვიმ გადაიღო ფილმი „განაჩენი“ (სცენარის ავტორები ირაკლი ქავჭავაძე და გიგა ლორთქიფანიძე). ფილმის ჩასაბარებლად მოსკოვს გაემგზავრეთ. სასტუმრო „მოსკოვში“ დავბინადრდით (იმემაძე კიდევ შეიძლებოდა ასეთ სასტუმროში დაბინავება) და შევუდგეთ მოლოდინს.

დღე დღეს მისდევს, დამე — დამეს. არაფერი იცვლება, მოლოდინი და მხოლოდ მოლოდინი.

როცა მოლოდინის ძაფი გაწყდა, ლევანი მეუბნება: შოდი, „განაჩენი“ სსრკ-ის პროკურატურაში ვაჩვენოთ. ტყუილად ყოფნას ეს სჯობს. იმათ აზრს გავიგებთ.

ვერ გეტყვით რატომ, მაგრამ მაინცდამაინც ეს განსრავსა არ გამხარება.

— არ გინდა, აუტყვიარი თავი არ ავითქვით.

— რატომ? თბილისში ვაჩვენე ჩვენს პროკურორებს. ძალიან გაუხარდათ. მოეწონათ. „ვეფხისტყაოსანიც“ მაჩუქეს.

— ამათ პუშკინი რომ არ გვაჩუქონ, მაშინ?

— არ მაჩუქებენ და ნუ მაჩუქებენ. დროს ხომ მაინც მოვკლავთ! რაღაც საქმე ხომ გვექნება.

და ლევან ხოტივაშვიმ ტელეფონს მიუჯდა. პროკურატურამ სასტაჟო უარი გვტყია: თავზე ცეცხლი გვეკიდება, ფილმების სანახავად სად გვცალიაო. მაგრამ ლელიკოს დამშვიდება არ გინდოდა? რაკი სსრკ-ის პროკურატურაში ფილმის ჩვენება დაისახა მიზნად, აღარ მოეშვა, აღარ გადათქვა. ვინ არ შევაწუხეთ, ვის არ ვთხოვეთ დახმარება, აღარაფერი გამოდის. დადგა პროკურატურა გაქირზე და არამც და არამც არ უნდა „განაჩენის“ ნახვა. არც ლელიკო იხევს უკან. ვართ ასე ჩიხში მოქცეული, რომ უცბად წამოიძახა: სახლში დავერეკავ თერთონ გენერალურ პროკურორ რუდენკოს და ვთხოვ ნახონ ჩვენი ფილმი. ტანში გამცრა. ხმა არ ამოძლია. ლევანმა სასწრაფოდ გაიგო ტელეფონის ნომერი და დაურეკა. დარეკა და... ყურმილი მაშინვე აიღო თავად რუდენკომ. უტკბილესი საუბარი გაიმართა. რამდენიმე წამის შემდეგ, სახეგაბრწყინებული ლევანი მომიბრუნდა და ხელების ფშვინებით, კმაყოფილმა თქვა: ესეც ასე. რუდენკო დაპირებია: მართალია, მე თვითონ ვერ მოვახერხებ ფილმის ყურებას, მაგრამ პროკურატურაში ხვალვე ნახავენო.

გათენებული არც იყო, რომ სასტუმროში, ჩვენი ოთახის კარზე კაკუნი ატყდა. გავაღეთ, პროკურატურის წარმომადგენლები გახოვეყნივნენ. დღეს, საღამოს, თქვენი სურათის ნახვა დანიშნული და გთხოვთ გვეწვიოთო.

საღამოს პროკურატურაში წავედით ლევან ხოტივარი, მიხეილ ქელიძე, დუბლიაჟის რეჟისორი ალექსანდრე ლორთქიფანიძე, კ/ს „ქართული ფილმის“ ეკონომისტი ნინო კაიშაური და მე.

პროკურატურის უზარმაზარი დარბაზი ხალხით გაჟღერილი დაგვხვდა. სულ უკან ძლივს ჩავგიდგეს სკამები. ლევანი პრეზიდენტში მიიწვიეს. მოკლე სიტყვით მიმართა პროკურატურის პარტკომმა პუბლიკუმს:

— ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა გადაიღეს ფილმი „განაჩენი“. იგი გვიამბობს პროკურორის საქმიანობაზე, მის ეფექტურობაზე, კაცთმოყვარეობაზე. გვიყვება პროკურორსა და ბრალდებულს შორის რთულ ადამიანურ ურთიერთდამოკიდებულებას... თქვენ ნახავთ ახლა ამ კინოსურათს და მერე მის ავტორს გულწრფელად გავუზიაროთ ჩვენი აზრი „განაჩენზე“.

უკვე „განაჩენის“ მსვლელობის დროს შევამჩნიე, რომ მაყურებელთა დარბაზში არაკეთილი განწყობილება ისადგურებდა: ჩურჩულებდნენ, იმეუშნებოდნენ, უადგილო ადგილას იციროდნენ. მაგრამ, რაც ფილმის დამთავრების შემდეგ, განხილვისას მოხდა, იმას ხომ არც მოველოდი და ვერც წარმოვიდგენდი.

დაგვცხეს, მაგრამ რა დაგვცხეს, სულ ბოლი გვადინეს ზურგზე.

დარბაზი ქუხს. ერთი, მეორე, მესამე... გამოდიან და გამოდიან. როგორც ვულკანიდან ამოხეთქილი ლავა, ისე წვავს სიტყვის ალი. ეს სასამართლოში გაწაფული ორატორები ქვას ქვაზე არ ტოვებენ ჩვენი ფილმიდან. დაიწუნეს ყველაფერი: დაწყებული იმით, რომ ფილმში არასწორად აქვს პროკურორის ღილი დაკერებული მუნდირზე, დამთავრებული კინოსურათის შინაარსით და აზრით.

— კონსულტანტი თუ ჰყავდაო ფილმს? — იკითხა ერთმა. ლევანმა უპასუხა: — ჰყავდაო, საქართველოს სსრ პროკურორი ვეფხვაძე. მაშინ ორატორი მიუბრუნდა იმას, ვინც გან-



ხილვას წარმართავდა და მოითხოვა: — ჩემი აზრით, ისეთ უფიქრ ადამიანს, რანაირადაც ამ ფილმით წარმოგვიდგა ამხანაგი ვეფხვაძე, შეუძლებელია ეკიროს ისეთი მაღალი პოსტი, როგორიც რესპუბლიკის პროკურორის პოსტია, ამიტომ ვთხოვ სსრკ-ის პროკურატურას განიხილოს ვეფხვაძის ამ თანამდებობაზე ყოფნის მიზანშეწონილობის საკითხი.

ის კი ჩამოვიდა ტრიბუნიდან, მაგრამ ჩვენს მდგომარეობას არ იკითხავთ? ჩვენ ხომ კუდის რიკამდე გავვძირეს ტყვე, ახლა შეიძლება მსხვერპლად ვეფხვაძეც შევიწიროთ. ამითაც არ დაკმაყოფილდნენ. ტრიბუნაზე ავიდა ერთი ახალგაზრდა პროკურორი ქალი და დამსწრეებს მიმართა: — ამხანაგებო, დავეწიროთ კოლექტიური წერილი. გავუფხავნოთ კინემატოგრაფიის მთავარ სამმართველოს თხოვნით: აიკრძალოს „განაჩენის“ საჯაროდ ჩვენება, რადგან იგი ცილს სწამებს საბჭოელი პროკურორების საქმიანობას.

როცა განხილვის წარმმართველმა დაინახა, რომ საქმე ძალიან გართულდა, პუბლიკუმში დაამშვიდა: ჯერ ფილმის რეჟისორს მოვუსმინოთ და გადაწყვეტილება მერე გამოვიტანოთ.

დარბაზი დაწყნარდა, გაჩუმდა, ხმა გაკმინდა.

• ვფიქრობ, რას იზამს ლელიკო, რა უნდა თქვას? ის კი წამოდგა, თვალები აუციმციმდა, სახე ირონიულმა ღიმილმა გაუნათა. ასე მაშინ ემართებოდა, როცა თავში რაიმე კვიმატი აზრი გაუელვებდა. დინჯად ავიდა ტრიბუნაზე. ცოტა ხანს დუმდა. დარბაზს ათვალიერებდა. თითქოს რაღაცას ელისოდა ბოლოს თქვა:

— Стою я, вот на трибуне, перед Вами и думаю: после таких бурных, принципиальных, деловых выступлений, после столь тяжкого преступления с моей стороны — снять фильм о благородстве прокурора — имею ли я право говорить, разъяснять Вам мои идейно-художественные намерения? Наверно, нет! Поэтому у меня только одна нижайшая просьба — отпустите меня домой, не отправляйте отсюда прямо в Бутырки.

— უ... უ... უ... და დარბაზში გამაყრუებელი ხარხარი ატყდა. იცინოდა ყველა: პრეზიდენტიც, აუდიტორიუმიც. ისინიც, ვინც აძაგებდა ფილმს და ისიც, ვინც ამ გიჟობას უსმენდა.

ჰა... ჰა... ჰა... და აწყდებოდნენ ერთმანეთს. აღარ მახსოვს, რამდენ ხანს გოძელდებოდა ეს თავაწყვეტილი ხარხარი. მაგრამ სიცილით კი ნამდვილად დაოსდნენ. როგორც იქნა დამშვიდდნენ. საუბარი პროკურატურის პარტკომმა გააგრძელა. პირველსავე წინადადებას დაეტყო, რომ დამოკიდებულება ფილმისადმი იცვლება. მან ჯერ წინამორბედი ორატორების კრიტიკის სიმკაცრე შეარბილა, მერე კინოსტრათის დადებითი მხარეც აღნიშნა. პარტკომს სხვებმაც აუბეს მხარი. აღმოჩნდა, რომ ფოლაქიც სწორად აკერია მუნდირს, აზრიც საინტერესოა, აქტიურებიც მშვენიერი (მთავარ როლებს გიორგი შავგულიძე და გრიგოლ ტყაბლაძე ასრულებდნენ) და, საერთოდ, ძალიან მაღლობელი არიან ბოლოს და ბოლოს, პროკურორიც გახდა საბჭოური კინოხელოვნების ყურადღების საგანი.

დაადგა საშველი და სჯა-ბაასი დამთავრდა. დამთავრდა მშვიდობიანად. მართალია, „ვეფხისტყაოსანი“ არ უჩუქებიათ, მაგრამ არც ბუტირკაში გავუგზავნივართ.

სასტუმროში უბმოდ, უბრად ვბრუნდებოდით. ყოველი ჩვენგანი თავისას ფიქრობდა. ერთი კი, ალბათ, ყველას თანაბრად გვაინტერესებდა: ან თავდაპირველი დაუზოგავი კრიტიკა რას ნიშნავდა ან ბოლოს გამოთქმული მაღლიერება და ქება? ნუთუ ერთმა მოხდენილმა ხუმრობამ ყველაფერი შეცვალა?



ქართველმა ენათმეცნიერმა ზურაბ ჭაფარიძემ ეცნაური ცდა ჩაატარა და გამაოგნებელი შედეგი მიიღო: თურმე, ახლადშობილი ბავშვი იმ ენაზე ტირის, რა ენაზეც დედა ლაპარაკობს.

თანამედროვე ტექნიკური ხელსაწყოებით ზ. ჭაფარიძემ გაზომა ახლადშობილი ჩვილის ტირილით გამოწვეული ჰაერის ტალღების ფიზიკური სიგრძე. ეს სიგრძე ზუსტად დაემთხვა დედის მეტყველებით აღძრულ ჰაერის ტალღების ფიზიკურ სიგრძეს.

თუ მშობლები სხვადასხვა ეროვნებისანი არიან, მაშინაც განმსაზღვრელი დედა ყოფილა. თუ მამა ქართველია და,

გთქვამთ, დედა — რუსი, ახლადშობილი „რუსულად“ ტირან. დადასტურდა, რომ დედის წიაღშიც ჩვილის ცნობიერება უმოქმედო, მძინარე არ არის, „ინფორმაციას“ ბავშვის ცნობიერება დედის წიაღშიაც ითვისებს.

ადამიანი უხილავი ბიოლოგიური ძაფებით ყოფილა დაკავშირებული მთელ ეროვნულ სამყაროსთან. მხატვრული ლიტერატურით ეს ჩვენ კარგა ხანია ვიცით.

ჩემარკის რომანში — „ტრიუმფალური თაღი“ — ორ ემგრანტს, იტალიელ ჟოანსა და გერმანელ რაეიკს, ერთმანეთი უყვართ. პარიზში არიან ისინი თავშეფარებული და, ცხადია, მათი ურთიერთობაც ფრანგული ენის მეშვეობით მიმდინარეობს. ფრანგულს ორივე ჩინებულად ფლობს და არც კი ახსოვთ, რომ უცხო ენაზე მეტყველებენ. მაგრამ, როცა კი ბოთი დაავადებულ ჟოანს სიკვდილი მიუახლოვდა, მას დაავიწყდა ფრანგული და იტალიურად ალაპარაკდა. არც დაფრჩხლებულა, ისე, თავისთავად შეეპასუხა რაეიკი გერმანულად, გერმანულად ანუგეშებდა, ტკივილს უამებდა, უკანასკნელ საათს უმსუბუქებდა ქალს, თუმცა ჟოანს არც ერთი სიტყვა არ ესმოდა მისი ნანდაურის ენაზე. მიწიერი არყოფნის დადგომის საბედისწერო წუთს ბიოლოგიური კავშირი ამოქმედდა. ორივე მშობლიურ სამყაროს დაუბრუნდა, საიდანაც ისინი ძალით იყვნენ ამოგლეჯილნი. ყველა სხვა კავშირი, ამა თუ იმ ვითარებით შექმნილი, გამომუშავებული, ჩამოყალიბებული უსუსური და უძლური აღმოჩნდა ბიოლოგიური კავშირის წინაშე.

ამგვარივე მდგომარეობაა აღწერილი მიხეილ ჭავჭავაძის „მიწის ყივილშიც“. ანდრო კაიშაური ნინველობის ასაკში მოწყდა სამშობლოს. ჭერ გარუსდა, მერე გაფრანგდა. საფრანგეთში, ქალაქ ნოჟანში ცხოვრობს და კაშორად იწოდება. რაც სამშობლოსთან აკავშირებდა, ყველაფერი დაავიწყდა. დაბერდა, დაჩაჩანკდა, ლოგინად ჩავარდა. სიკვდილი სადაც იყო, მისი ოთახის კარს შემოაღებდა. და მოულოდნელად ანდრო კაიშაური ისევ ალაპარაკდა ქართულად. დაავიწყდა ნასწავლი ფრანგული. ოჯახის წევრებს რომ რაიმე გააგებინოს, თარჯიმანია საჭირო. იგი ისე მოკვდა, რომ ფრანგულად სიტყვა აღარ უთქვამს. აღარ იცოდა და იმიტომ. ანდრო კაიშაურის ცხოვრებაში ბიოლოგიურმა კავშირმა გამოავლინა თავისი ძლევამოსილება.

დღეს კი მეცნიერულმა ექსპერიმენტებმა დაადასტურეს ის, რასაც მწერლობა გუमानით მიხვდა.

ეს ბიოლოგიური კავშირი ყველაფერში ჩანს. ზოგჯერ სრულიად უბრალო მოვლენაშიც, რომელიც შეიძლება ყურადღების ღირსადაც არ ჩათვალოს, ან საერთოდ ვერც შეამჩნიო.

როცა, 1957 წელს, შოთა მანაგაძემ „საბუდარელი ქაბუკი“ (სცენარისტი გიორგი მდივანი) გადაიღო, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭო მას უარყოფითად შეხვდა. თითქმის ერთხმად დაიწუნეს ფილმი. მაგრამ სრულიად სხვაგვარად მიიღო და შეაფასა იგი მოსკოვის კინემატოგრაფიულმა საზოგადოებამ. მოსკოვის კინოს სახლში აღტაცებული მაყურებელი არა მარტო მხურვალე ტაშს უკრავდა ფილმს, არამედ სიტყვითაც ქება-დიდებას ასხამდა. განსაკუთრებით აქტიურობდა კინორეჟისორი მიხეილ რომი. იგი ლოგიკურადაც დამაჯერებლად ასაბუთებდა „საბუდარელი ქაბუკის“ ღირსებას და ემოციურადაც გარწმუნებდათ.

რა იყო საფუძველი ესოდენ განსხვავებული დამოკიდებულებისა? აღმოჩნდა, რომ ტემპერამენტი და ხასიათი. ჩვენთვის, ქართველებისათვის ამ ტემპერამენტისა და ხასიათის გამოვლენას მნიშვნელობა არ აღმოაჩნდა, ვერც კი შევამჩნიეთ იგი. არაქართველისათვის, უცხო თვალისათვის კი თურმე ის ყოფილა დასაფასებელიცა და თვალშისაცემიც.

ვისაც ფილმი უნახავს, უთუოდ ემახსოვრება ეპიზოდი: ქუთაისის საავტომობილო ქარხანაში მუშად დამღვარი ყმაწვილი გოგიტა (მსახიობი იმედა კახიანი) მატარებლით შინ ბრუნდება. კუბეში გოგიტას თანამგზავრები ქეიფობენ, უკრავენ, მღერიან. უცბად გოგიტა ვაგონის სარკმლიდან თვალს მოჰკრავს მთის კორტოხზე შეფენილ მშობლიურ სოფელს. აქ რომ ჩერდებოდეს მატარებელი, გოგიტა ფეხით ხელად აივრებდა საბუდარაში. მაგრამ მატარებელი აქ არ ჩერდება. იგი აუცილებლად დაბაში უნდა მივიდეს და იქ გაჩერდეს. ასე გოგიტას ერთიორად უგრძელდება გზა, წუხს. შეზარხოშებულ-შექეიფიანებული თანამგზავრები ურჩევენ: რა გადარდებს? აგერ საგანგებო მუხრუჭი, გადმოსწიე, მატარებელი გაჩერდება, ჩახტი და მოკურცხლეო შინ. ერთ-ერთი მგზავრი ასეც მოიქცა. მუხრუჭი გადმოსწია, მატარებელი გაჩერდა, გოგიტა ჩახ-

ტა, სიმინდის ყანაში შლიგინით შევარდა და სოფლისაქენ მოუსვა.

ჩვენთან, სამხატვრო საბჭოზე, ეს ეპიზოდი ყველას მთვრალი ადამიანების ჩვეულებრივ ხულიგნურ საქციელად მოეჩვენა. უფრო მეტიც, თავაშეებულობის რაღაც უსიამოვნო გრძნობა გააჩინა. მიხეილ რომმა კი სულ სხვანაირად წაიკითხა ეს ეპიზოდი. მან იგი ქართული ხასიათის თავისუფლების გამოვლენად მიიჩნია. ქართული ტემპერამენტის ჩაქეტვა, რაიმე წესით დამორჩილება, კანონით შეზღუდვა შეუძლებელიაო, — ამბობდა იგი. როცა ამ ტემპერამენტის თავისუფლება და სოფლად ჩარჩოში უნდათ ჩაქედონ, იგი არ ნებდება, თავის დასაღწევად იბრძვის. ძალით შებოჭილი თავისუფლების აფეთქება მომზიბლავი სანახაობაა. ამგვარი აფეთქების სურათია წარმოდგენილი „საბუდარელი ქაბუკის“ ამ ეპიზოდშიც.

როგორც ხედავთ, ერთი შეხედვით, უბრალო საქციელში მ. რომმა რთული მოვლენა დაინახა, ქართველი ხალხის სულის თვისება შეამჩნია. ხალხის მშვიინგიერ სამყაროში ღრმად ჩამარხულ-ჩამალულ ამ თვისებას ვერც უცხო გამოავლენს და ვერც გადაჭიშებული ქართველი.

ხელოვნებისა და მწერლობის ერთი უპირველესი ამოცანათაგანი ეროვნული თვისების სიმართლის ჩვენებაც არის. ჩვენდა საუბედუროდ, ძალიან ხშირად, თავგამოდებული ვეწინააღმდეგებით ეროვნული თვისების გამომწეურებას.

ერთხელ მიხეილ ჭაფარიძემ სასცენარო განყოფილებას სცენარი მოუტანა — „მეშახტეები“. იგი მ. ჭაფარიძისათვის დამახასიათებელი თბილი, ნაზი, ლირიკული ფერებით იყო დაწერილი. განსაკუთრებული არაფერი ხდებოდა შიგ. მეშახტეები შრომობდნენ, მეზობლობდნენ, დაობდნენ, მხარში ედგნენ ერთმანეთს, უყვარდათ, სძულდათ და ასე... მიათრევდნენ წუთისოფლის უღელს. ვერაფრით ვერ მოხერხდა ამ სცენარის მიხედვით ფილმის გადაღება, რატომ? სულ უბრალო მიზეზის გამო.

მ. ჭაფარიძემ ჭიათურელი მეშახტეების ცხოვრებაში ერთი თავისებურება შეამჩნია — ისინი ნახევრად მუშები იყვნენ, ნახევრად — გლეხები. ყოველ მათგანს ჭიათურის ახლო-მახლო სოფლებში კარ-მიდამო ჰქონდა. როგორც კი შახტში საქმეს მორჩებოდნენ, სოფელში გარბოდნენ და იქაურ ეზო-

კარს უვლიდნენ. მწერალს მოსწონდა ის, რომ ჭიათურელი მეშახტეები ფესვებით ისევ მიწას იყვნენ ჩაბლაუჭებულნი და მამა-პაპის ნასახლარის დაკარგვა-მიტოვება არ უნდოდათ. ეს მდგომარეობა და სულიერი განწყობილება მ. ჯაფარიძეს ქარ-  
აველი მუშის ცხოვრების თავისებურებად მიაჩნდა და ითხოვ-  
და— ამას მხარი დაეუჭიროთ, ნუ დაგვარგავთ, მოვუაროთ  
და ვუპატრონოთ. ხელი შევეწყობოთ, რომ მეშახტემ სოფლად  
საქუთარი კარ-მიდამო შეინარჩუნოს და შახტში შრომით ქანც-  
გაწყვეტილმა იქ სულიერი მყუდროება ჰპოვოსო.

ყველა ინსტანციაში სადაც კი მივედი, ეს აზრი უსა-  
შველო მკრეხელობად მიიჩნიეს. როგორ შეიძლება, სად გა-  
გონილა მუშა ნახევრად გლეხი იყოსო. ჩვენ იმისათვის ვიბრ-  
ძვით, რომ ვაჭარი ვაჭარი კი არ იყოს, არამედ ვაჭრობის მუ-  
შაკიო, ხელოვანი ხელოვანი კი არ იყოს, არამედ ხელოვნების  
მუშაკიო, მეცნიერი მეცნიერი კი არ იყოს, არამედ მეცნიერე-  
ზის მუშაკიო. ახლა, როცა ჩვენში ტოტალური „გამუშაების“  
პროცესი მიმდინარეობს, თქვენ გინდათ ნამდვილ მუშას  
ნახევარგლეხად გახდომისაკენ მოუწოდოთო?

არ გასჭრა ჩვენმა მტკიცებამ: ეს ქართველი მუშათა კლასის  
ისტორიული ცხოვრებით არის გამოწვეული, ნაყოფია  
საქართველოს გეოგრაფიული თავისებურებისა, შედეგია  
ეროვნული ხასიათის თვისებისა. მაინც დაიწუნეს სცე-  
ნარი.

დღეს რა ხდება? გაცხარებული ურიგებენ სხვადასხვა პრო-  
ფესიის ადამიანებს (რა თქმა უნდა, უპირველესად მუშებს)  
საკარმიდამო ნაკვეთებს, საბოსტნეებს, საბაღიეებს. მოუწო-  
დებენ ენერგიულად, გულისყურით, სიყვარულით მოეკიდონ  
ამ საქმეს. თურმე, ეს საკარმიდამოები ფრიალ სასარგებლო  
და მომგებიანია ეკონომიკურად. რაც მთავარია, ნუ იტყვით  
და, ადამიანის სამშვიინველის დაწყნარება-დამშვიდებასაც  
უწყობს ხელს, ზრდის მის შრომისუნარიანობას. რატომ არ  
დავიჯერეთ ეს მეოთხედი საუკუნის წინათ? ახლა რამდენი  
საქმე იქნებოდა უკვე გაკეთებული? რატომ ებრძვიან გამო-  
ჩენისთანავე ყოველ გონივრულ აზრს? რატომ სჭირდება ამ  
აზრის გაგებას ათეული წლები? ეს კითხვები პასუხს მოი-  
თხოვენ არა მარტო მეცნიერებისაგან, არამედ ხელოვნების-  
განაც. ახლა კი პასუხად იმის თქმა შემიძლია, რომ გვინდა

ყველაფერი ერთი თარგით გამოვექრათ, ყველაფერი ერთი დოქტრინის ჩარჩოში ჩავსვათ და მერე გაქირზე გამდგარი ვირის სიჯიუტით ვამტკიცოთ—მხოლოდ ეს თარგი, ეს ჩარჩოა ერთადერთი სწორი, მართალი და უცდომელი. არ ვითვალისწინებთ არც ცალკეული პიროვნების, არც მთელი ერის ცხოვრების წესის თავისებურებას, ხასიათს, თვისებას, ტემპერამენტს, ფსიქიკას, ჯიშს და გენს, გონებრივ შესაძლებლობას, ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ზნე-ჩვეულებას, გეოგრაფიულ გარემოს, რელიგიურ წარსულს, კულტურულ ტრადიციებს...

როცა ლანა დოღობერიძე ნოდარ დუმბაძის მოთხოვნას — „მე ვხედავ მზეს“ — მიხედვით ფილმის გადაღების დაწყებას აპირებდა, კინემატოგრაფიის მთავარ სამმართველოში ერთი წვერთაგლეჯა ატყდა: აუცილებლად უნდა ამოიღოთო ის სცენა, რომელშიც ბაბილო ვაშაყმაძე ერთ ფუთ სიმინდს აძლევს საჩუქრად სოსოიასა და ხატიას. დაიჩეხეს — ომის დროს ხალხი შიმშილით კვდებოდა და ერთ ფუთ სიმინდს უფასოდ ვინ გაიმეტებდაო. ბაბილო ვაშაყმაძე ანგელოსი ზომ არ იყო, ასეთი უშურველობა, ხელგაშლილობა, მოყვასის სიყვარული გამოეჩინაო. ეს სცენა ყალბია და მისი ფილმში დატოვება შეუძლებელიაო.

არავითარი არგუმენტის მოსმენა არ უნდოდათ. პიტალო კლდესავით შეუვალი აღმოჩნდნენ. სცენარი უკან დაგვიბრუნეს კატეგორიული მოთხოვნით: სცენა ბაბილო ვაშაყმაძის ოჯახში ამოღებული იქნეს რა უნდა გვექნა? ამოღება არ გვინდოდა. არადა მთავარი სამმართველო, მანამ არ მიიღებს სცენარს, სანამ ეს სცენა იქნება. ისევ ბიუროკრატიზმმა გვიშველა. ფანდს მივმართეთ. სცენარი — „მე ვხედავ მზეს“ — უცვლელად, ისე რომ სიტყვაც არ გავვისწორებია, უკან გავგზავნეთ მთავარ სამმართველოში და თან წერილიც ვაახლეთ. ვწერდით—თქვენი ყველა შენიშვნა გათვალისწინებულია, სცენარი გასწორებულია და გთხოვთ, გადაღების ნებართვა მოგვცეთო. უზარმაზარ ბიუროკრატიულ აპარატში არავის აღმოაჩნდა სურვილი ხელმეორედ წაეკითხა „მე ვხედავ მზეს“ და შეემოწმებინა — მართლა შევასრულეთ თუ არა მათი განკარგულება.

რამდენიმე დღეში გადაღების ნებართვა მივიღეთ.

როცა უკვე გადაღებული ფილმი ნახეს, რატომღაც ძველი  
დავა არავის გახსენებია, სცენა — ბაბილო ვაშაყმაძის ოჯახ-  
ში — ისევე დარჩა ფილმში, როგორც მოთხრობაში იყო.



### გასართობი ინტერმეტო: ბ უ მ ე რ ა ნ გ ი

1959 წელს რეჟისორმა ლეო ესაკიამ კინოსურათი „ნინო“  
გადაიღო. ფილმი სუსტი გამოვიდა. სპეციალისტებისა და კი-  
ნოკრიტიკის რისხვა დაიმსახურა.

«Они говорят, что борются за здоровую семью — и под этим лозунгом предлагают совершенно мещанский фильм вроде «Нино», истинная цель которого — пощекотать зрителю нервы чувствительной историей о любовных увлечениях пожилого профессора...», —  
წერდა, მაგალითად, ჟურნალი „ისკუსტვო კინო“ (1959, № 12) სტატიაში — „Долой плохие фильмы!“ ამ აზრს სრულ-  
ლიად არ იზიარებდა პუბლიკუმი. მან დიდი კმაყოფილებითა  
და სიხარულით მიიღო ფილმი. ამას ადასტურებდა ის უთვა-  
ლავი წერილი, რომელსაც, ერთი მხრივ, რეჟისორი შინ იღებ-  
და და, მეორე მხრივ, სასცენარო განყოფილებაში მოდიოდა,  
განსაკუთრებულ მაღლიერებას რუსი მაყურებელი გამო-  
თქვამდა, მიუხედავად ამისა, ფილმისადმი ოფიციალური უკმა-  
ყოფილო დამოკიდებულება არც შეცვლილა და არც შენელე-  
ბულა.

საერთოდ, იმ წელიწადს სსრკ-ის კინოსტუდიებმა ერთობ  
მრავლად გადაიღეს მდარე ფილმები. ამან შეაწუხა კულტუ-  
რის სამინისტრო (მაშინ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კო-  
მიტეტი არ არსებობდა და კინოსტუდიები კულტურის სამი-  
ნისტროს უწყებაში შედიოდნენ) და ეს მდგომარეობა საგან-  
გებო მსჯელობის საგანი გახდა.

მიგვიწვიეს მოსკოვში. გაიმართა კულტურის სამინისტროს  
კოლეგიის სხდომა. ყველა სტუდიის წარმომადგენელი ეს-  
წრებოდნენ ამ სხდომას. დიდი ხალხმრავლობა იყო. ლეო  
ესაკია სამინისტროში კარგა მოზრდილი ჩემოდნით მოვიდა.  
ამან ჩვენ გაგვაკვირვა, თორემ იქაურები არ გაუოცებია. ბევ-



რი პირდაპირ ვაგზლებიდან მოვიდა და გასახდელი სავსე იყო ჩემოდნებითა და პორტფელებით. ჩვენ, ქართველები, უნდა ვთქვათ, რომელი ღლის ჩასულნი ვიყავით, სასტუმროშიც თბილად და მზადვედ დასახლებულნიც და უცხად ლეო ესაკია ჩემოდნით. არავის არაფერი უკითხავს ლეოსთვის. მაინცდამაინც კარგ გუნებაზე არ ვიყავით და ისევე დუმილი ვამჩობინეთ. სხდომის დარბაზშიც ჩემოდნით შემოვიდა და თავისთვის კუთხეში დაჯდა.

დაიწყო სხდომა. მოხსენება კინორეჟისორმა სერგეი გერასიმოვმა წაიკითხა. ეტყობა, კოლეგების მომდურება-წყენა არ უნდოდა და მოხსენებაში კონკრეტულად არაფერს უხსენებია. ისე, ზოგადად, საერთოდ ილაპარაკა.

ს. გერასიმოვი ორატორული ნიჭითაც იყო დაჭილდოებული და აქტიორულითაც. ყოველთვის სიამოვნებით ვუსმენდით. მისი ლაპარაკის დროს, არც კი შეგვიძინებია, რა რიტუალად გამოძვრა ჩიხიდან. არც მწვადი დაწვა და არც შამფური. რა თქმა უნდა, ისინი, ვინც მწარე გაკრიტიკებას მოელოდნენ, კმაყოფილნი დარჩნენ. ეგონათ, ფონს გავედითო. მაგრამ კულტურის მაშინდელი მინისტრი მიხაილოვი თურმე ასე არ ფიქრობდა. მართალია, გერასიმოვს არაფერი აკადრა, მაგრამ მის სიტყვებში აშკარად ჩანდა, რომ მოხსენებით უკმაყოფილო იყო. თავად იკისრა ის, რაც გერასიმოვს უნდა გაეკეთებინა. მინისტრის სიტყვა უალრესად კონკრეტული იყო, მკაცრი და უღმრთელი. მან ყველა სურათი, ყველა რეჟისორი სათითაოდ დაასახელა. განსაკუთრებული სიშმაგით კი რატომღაც „ნინოს“ შეუტია. Мещанско-обывательское сюсюканье უწოდა. იმის ნიშნად გამოიყენა, როგორ ფილმებსაც არ უნდა იღებდეს საბჭოური კინოხელოვნება. თან დაბეჯითებით იმეორებდა, რომ მეტად უნდა დავაფასოთ საბჭოელი მაყურებელი, მეტი პატივი ვცეთ მას და არ ვაკადროთ იმგვარი ფილმები, როგორიც „ნინო“ არისო.

მიხაილოვმა სიტყვა დაამთავრა. დარბაზში ყველას სული გაენაბა. ვერაფერს ბედავდა კრინტის დაძვრას. ამ სიჩუმეში წამოდგა ლეო ესაკია და სიტყვა ითხოვა. მინისტრმა იგი ტრიბუნასთან მიიწვია. ლეო თავის ჩემოდნით მივიდა მიხაილოვის გრძელ მაგიდასთან. გახსნა იგი და მაგიდაზე წერილები დახვავდა. მერე მშვიდად მიუბრუნდა მინისტრს და ჰკითხა —

თქვენ იზიარებთ ხომ დებულებას — ხელოვნება ეკუთვნის ხალხს. მიხაილოვმა გაიღიმა და, რა თქმა უნდაო, უპასუხა. მაშინ ლეომ დაიწყო წერილების სათითაოდ აღება და კითხვა. ბარათებში მხოლოდ და მხოლოდ აღტაცება იყო გამოთქმული. უსაშველო კმაყოფილება იმით, რომ, როგორც იქნა, საბჭოურმა კინომ გადაიღო ის ფილმი, რომელიც ასე სჭირდება ხალხს. გულითად მადლობას უხდიდნენ რეჟისორს, მსახიობებს, „ქართულ ფილმს“...

ლეო ესაკია კითხულობდა და კითხულობდა. მიხაილოვი ვერ ბედავდა მის შეჩერებას. სულგანაბული დარბაზი მოუთმენლად ელოდა, რით დამთავრდებოდა სიტყვიერი დუელი.

ლეო შეჩერდა. მინისტრს მიუბრუნდა და მტკიცე ხმით უთხრა: *Запомните, тов. Михайлов, я фильм снимаю не для Вас, а для советских людей. Советским зрителям нравится мой фильм. Подтверждение лежит на Вашем столе.*

მიხაილოვი გაფითრდა, თავი ჩაქინდრა და დატუქსულ მოწაფესავით გაჩერდა. ლეო კი წყნარად აწყობდა თავის წერილებს ჩემოდანში.

მინისტრი დუმდა. ხმას არ იღებდა. დარბაზში ტაში ქუხდა.

მიხაილოვი დიდხანს იდგა ჩუმად. ბოლოს ძლივს გასაგონი ხმით ამოიღულულა: სხდომა დამთავრებულიაო.

ლეოს ეხვეოდნენ, კოცნიდნენ, ულოცავდნენ. იგი მორიდებულად იღიმებოდა.

რას ნიშნავდა ლ. ესაკიას საქციელი? მან ხომ იცოდა, რომ „ნიწო“ მართლაც მდარე ფილმი იყო. თან იგი ეკუთვნოდა იმ ადამიანებს, ვინც კარგად უწყის ავისა და კარგის ფასი. თუ ყოველ ადამიანს იმ ენაზე უნდა ელაპარაკო, რომელიც მას ესმის?



1963 წელს „თეთრი ქარავნის“ (სცენარის ავტორი მერაბ ელიოზიშვილი. რეჟისორები ელდარ შენგელაია, თამაზ მელიავე) გადაღება დამთავრდა. ვისაც ეს კინოსურათი უნახავს, შეიძლება ახსოვს მისი შინაარსი. ახალგაზრდა მწყემსს გელას (მსახიობი იმედა კახიანი) მოსწყინდება ცხვრის ფარასთან ერთად ხეტიალი. რაც მე გზა გამივლია, ერთმანეთს რომ გადა-

აბა, ეკვატორის სიგრძე გამოვა. ნახვით კი არაფერი მინახავს — გულდაწყვეტილი ამბობს იგი. როცა მწყემსობა ყელში ამოუვიდა, მან მიატოვა ფარა, მამა, მწყემსები და ქალაქში გაიქცა. ახალი ცხოვრების დაწყება უნდოდა. ბევრი იწანწალა. ვერ იპოვნა თავისი ადგილი. ისევ უკან, ცხვარში დაბრუნდა. მაგრამ ბრუნდება საბედისწერო წუთს, როცა ქარიშხალმა ცხვარი ზღვაში შერეკა და სტიქიასთან ბრძოლაში დაიღუპა მამამისი მარტია (მსახიობი სპარტაკ ბალაშვილი).

მაშინ, როგორც რედაქტორმა, ფილმის სარეკლამო ტექსტი დავწერე. რა თქმა უნდა, ამ ტექსტში ხაზგასმით აღინიშნებოდა მოვალეობის გრძნობის პრობლემა. გელას დანაშაულებად სწორედ მოვალეობის გრძნობის დაკარგვა ცხადდებოდა. თუმცა მაყურებელს იმედი არ უნდა დაეკარგა. უნდა დაეჯერებინა, რომ უძლები შვილი მიხვდებოდა თავისი საქციელის აზრს, გამოსწორდებოდა. მამის ადგილს დაიკაევდა და მწყემსობას გააგრძელებდა.

სამწუხაროდ, არც მე და არც სხვას, ვისაც კი რაიმე დაუწერია ჩვენში ამ ფილმზე, მისი ნამდვილი შინაარსი არ ამოუკითხავს. დღეს ამას ნათლად ვხედავ. ფილმი გვიამბობს — როგორ არის მომწყვდეული ჩიხში ახალგაზრდა კაცი. მას აღარ უნდა ძველებურად ცხოვრება. ეძებს ახალს. მაგრამ ისეა შებოჭილი, რომ ვერაფერს ახერხებს. იძულებულია ისევ ის უღელი დაიდგას ქედზე, საიდანაც თავის დაღწევა უნდოდა. ერთი სიტყვით, „თეთრ ქარავანში“ ჩვენ ვნახეთ პროტესტანტის დამარცხება.

რით იყო გამოწვეული შეცდომა? რატომ გვეშლება ხშირად და სწორად ვერ ვკითხულობთ მხატვრულ ნაწარმოებს? ამას მრავალი მიზეზი აქვს. ერთ-ერთი ესეც გახლავთ: ადამიანების ცხოვრებაში ჩავნერგეთ მავნე აზრი — ადამიანი არსებობს საქმისათვის და არა საქმე ადამიანისათვის. სანამ ამ უაღრესად უკეთურ აზრს არ დავგმობთ, უარეყოფთ, ვერ მოვახერხებთ ხელოვნებისა და მწერლობის ქმნილებების სწორად წაკითხვასა და გაანალიზებას. „თეთრ ქარავანშიც“ ასე ხდება: ჩვენ გვინდოდა გელა (ადამიანი) არსებულიყო მწყემსობისათვის (საქმისათვის). ადამიანის ცხოვრებისადმი სამართლიანი და სწორი დამოკიდებულება კი მოითხოვს, რომ საქმე არსებობდეს ადამიანისათვის და არა პირიქით. რაკი მწყემსობა (საქმე)

არ აკმაყოფილებდა გელას (ადამიანის) სულს, ბუნებრივია, იკი პროტესტს აცხადებდა, შეგნებულად თუ შეუგნებლად იბრძოდა პირადი უფლებისათვის — ეცხოვრა ისე, როგორც სურდა. მართალია, დამარცხდა, მაგრამ ჩიხში მოქცეული ადამიანის ტკივილი დაგვანახა. როცა ადამიანს ვაჭაპვავთ იმ საქმეს, რომელიც მას არ უყვარს, ამით მის სულს ვკლავთ. ეს ურთულესი პრობლემა ხშირად დაგვყავს მოვალეობის უბრალო გრძნობამდე.

საქმის გაფეტიშებით და ადამიანის მისადმი მსხვერპლად მიტანით არა მარტო ცალკეული პიროვნების ბედი გავხადეთ სათაშუაოდ, არამედ მთელი ხალხიც. ამის საბუთად გამოდგება 40-იანი და 50-იანი წლების მიჯნაზე ჩატარებული კამპანია მთიელების ბარში ჩამოსახლებისა.

საქართველო მთიანი ქვეყანაა და მისი საერთო კეთილდღეობა ყოველთვის იყო მტკიცედ დამოკიდებული მთის კეთილდღეობაზე. მთა ქართველთა თავშესაფარიც იყო, ბელეღიც (ხორცი, მატყლი, ერბო-კარაქი, ყველი), მეგანძეც (რა საჭურჭლეც გვქონდა, მტრისაგან იქ ვიფარავდით). მაგრამ დაღდა დრო და არ მოგვეწონა მთაში ხალხის ცხოვრება. მთიელების ბარში ჩამოსახლება გადაწყდა. მძიმედ, მტკივნეულად მიმდინარეობდა ეს პროცესი. თუმცა ოფიციალური პრესა სურათს ისე ხატავდა, თითქოს მთიელებს ოცნება აუსრულდათ და დიდი ხნის ნანატრს როგორც იქნა ეღირსნენ. ამ ხანებში კინოსტუდიამ ფილმიც გადაიღო „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ (ფილმის ავტორები აკაკი ბელიაშვილი და ნიკოლოზ სანიშვილი). ეს აუცილებელი იყო. მოწოდებას — მთიელები ბარში ჩასახლდნენო — ხელოვნება აღტაცებული უნდა შეხვედროდა (სხვათა შორის, საბჭოურ მწერლობასა და ხელოვნებაში მთელი თემია — შეკვეთით აღტაცება).

მხოლოდ ახლა გამოტყდნენ და თქვეს — რა საშინელება დატრიალდა მაშინ მთაში. საბუთად კონსტანტინე ლორთქიფანიძის ნარკვევიც კმარა — „მთას დაუბრუნდა მთიელი“.

მაშინ ჩამოსვლა ვიზეიმეთ. ახლა მათ უკან ასვლას და მთაში დაბრუნებას ვზეიმობთ. დავრბივართ ასე ზევით-ქვევით. ხან ჩამოსვლა გვიხარია, ხან — ასვლა. ხან ჩამოსვლას ვუკრავთ ტაშს, ხან — ასვლას. ხან ჩამოსვლა მიგვაჩნია უდიდეს ბედნიერებად, ხან — ასვლა. აღარც კი ვიცით, როდემ-

დის გაგრძელება ეს აღმა-დაღმა სირბილი. არადა, ცხოვრობდა ხალხი მშვიდად. ტვინს არ იტყუებდა, იცოდა შესანიშნავად: ბარიც საჭიროა და მთაც. ბარშიც უნდა ცხოვრობდეს ხალხი და მთაშიც. ბარშიც აუცილებელია კეთილდღეობა და მთაშიც. ბარი ვერ შეცვლის მთას და მთა — ბარს. ორივე პარმონიულად უნდა არსებობდეს.

რატომ გავხადეთ საექვოდ ეს უძველესი სიბრძნე? კაცი-შვილმა არ იცის.

წლების მანძილზე უშფოთველად ეწეოდა მამაპაპურ ხელობას საჩინო (მსახიობი გრიგოლ ტყაბლაძე). ოსტატურად აკეთებდა დოქებს, დერგებს, კეცებს, ქვევრებს. ჩააცივდნენ, ვიღას სჭირდებაო შენი ხელობა, ახლა ყველაფერი ქარხნული წესით კეთდება. არც საბუდარაში უნდა დარჩეს კაცი. ქალაქში უნდა ჩასახლდეს და ინდუსტრიული საქართველოს მშენებელი გახდესო. იმდენი უჩიჩინეს, დააბნინეს ბერიკაცი. წონასწორობადაკარგულმა, ერთ დღეს, დაავლო ხელი კეტს და სულ ერთიანად დაღეწა, ნამსხვრევებად აქცია საკუთარი ნახელავი. გუდა-ნაბადი აიკრა და ქალქში გადასახლდა („საბუდარელი ქაბუკი“).

ახლა სხვა გუნებაზე დავდექით. მეთუნეობა დიდად საპატიო და საჭირო საქმედ მივიჩნიეთ. ახალი ლოზუნგებით ავაპრელეთ ქვეყანა: მოუარეთ, შეინახეთ, გაუფრთხილდით იმას, რასაც ძველი ხელოსნები აკეთებდნენო. იმ ძველი მეთუნეების ნახელავმა ზნეობრივი ღირებულებაც შეიძინა და მატერიალური ფასიც. ვინც გუშინ მოგვიწოდებდა ყველაფერი ძველი გაანადგურეთ, დაანგრეთ, დაწვით, მოსპეთო, დღეს სხვა ჰანგზე მღერის, ჰკუას გვასწავლის — პატივი ეცით წარსულს, დანგრეული აღადგინეთ, გადაგდებული მოძებნეთ და შეინახეთ, ფესვებს, ძირებს ნუ მოიკვეთთ, აწმყო წარსულთან კავშირს ნუ გაწყვეტსო.

კეთილი და პატიოსანი. მაგრამ ასეთ ვითარებაში რალა ვუყუოთ „საბუდარელი ქაბუკის“ ფინალს? იგი ხომ ეწინააღმდეგება დღევანდელ კონიუნქტურას?

იცხოვროს ადამიანმა ისე, როგორც საკუთარი გული და გონება უკარნახებს. რატომ ვუშლით ამას ხელს? რატომ ვარწმუნებთ მაყურებელს — გოგიტას საქციელია მართალი და საჩინო მტყუანიაო? იქნებ ორივე მართალია. თუ გოგიტას სა-

ავტომობილო ქარხანაში ურჩევნია მუშაობა, დე იმუშაოს. თუ საჩინოს საბუღალრაში დარჩენა უჭობს, დე დარჩეს. გა-აგრძელოს მამა-პაპის ხელობა. რა შევდება ამით? არაფერი. ოღონდ ეს არ ეთანხმებოდა იმდროინდელ კონიუნქტურას. კონიუნქტურისადმი ურჩობა კი ყოვლად დაუშვებელია.

შევედაროთ ერთმანეთს გელასა და საჩინოსადმი დამოკიდებულებანი და ვნახოთ, რა გამოდის.

გელა დავადანაშაულებთ იმიტომ, რომ საქმეს არ უერთგულა, გაექცა. საჩინო გავამტყუნებთ იმიტომ, რომ საქმეს ერთგულობდა, მისი მიტოვება არ უნდოდა.

რა მოხდა? რატომ დავიბენით? ისევ და ისევ კონიუნქტურის გამო: მწყემსობა საჭირო ხელობად ჩავთვალეთ. ამიტომ ის, ვინც ამ ხელობას გაურბოდა, დამნაშავედ გამოვაცხადეთ. მეთუნეობა არასაჭირო ხელობად მივიჩნიეთ. ამიტომ ის, ვინც ამ ხელობას არ ეშვება, მტრად თუ არა, დაბნეულად და გზაკვალარეულად მაინც მოვნათლეთ.

როგორც ხედავთ, კონიუნქტურამ არა მარტო პიროვნების უარყოფა გამოიწვია, არამედ აზრობრივ-მხატვრული პოზიციის უქონლობაც. ადამიანის საქმისადმი ერთგულება ხან მოგვწყონს, ხან არა. ხან ღალატს ვეძახით, ხან არა.

ხელოვნება არ არის ხელოვნება, თუ მას მტკიცედ და მკაფიოდ ჩამოყალიბებული პოზიცია არ გააჩნია. ამ პოზიციის გამომუშავება მას ერთადერთ შემთხვევაში შეუძლია: როცა თავისუფალია, არავინ მართავს გარედან, არავინ უკარნახებს, არავინ ასწავლის.

\* \* \*

გასართობი ინტერმეცო: ქვაციხის გაკვეთილი

1966 წელს დრამატურგმა ვალერიან კანდელაკმა დაწერა სცენარი „ქართლის ჩირაღდნები“ (საკუთარივე პიესის მიხედვით). სცენარი გვიამბობდა, როგორ შენდებოდა ზაქესი, რა სირთულეები ახლდა მას, რანაირად ხდებოდა გარდატეხა ადამიანთა ცნობიერებაში. სამხატვრო საბჭოზე, როცა სცენარის განხილვა მიმდინარეობდა, რედაქტორ მიხეილ მგალობ-

ლიშვილსა და ვალერიან კანდელაკს შორის ცხარე პაექრობა გაიმართა.

მ. მაგლობლიშვილი საყვედურობდა ავტორს, რომ იგი მართლად არ ასახავდა 20-იანი წლების მოვლენებს, იგონებდა კონფლიქტს, სიტუაციებს... ერთი სიტყვით, ამახინჯებდა ზაქესის მშენებლობის სინამდვილეს.

ვ. კანდელაკი თავს იმართლებდა: ზაქესის მშენებლობის ისტორია ძირფესვიანად მაქვსო შესწავლილი. არაფერი შეშლია და ყველაფერი ზუსტად ისე ხდებოდა, როგორც ჩემს სცენარშია აღწერილი.

მ. მაგლობლიშვილი დრამატურგს არ ეთანხმებოდა: თუ შენ დღეს შეისწავლე ზაქესის მშენებლობის ისტორია, მე მისი უშუალო მონაწილე ვარ. ხელში წერაქვი და ბარი მეჭირადა, სხვებთან ერთად, ვაშენებდი. მთელმა მშენებლობამ ჩემს თვალწინ გაიარა და ახლა შენ ვინდა დამარწმუნო, რაც საკუთარი თვალთ მინახავს, ის ტყუილია, ხოლო ის, რასაც შენ მიყევბი, მართალიაო?! ქმარი ლაშქარს იყო და ცოლი ამბავს ასვედრებდა. ასეაო შენი საქმე.

არც ვ. კანდელაკი იხევდა უკან: ადამიანს ყველაფრის დამახსოვრება არ ძალუძს, ალბათ ბევრი რამ დაგავიწყდა და გეჩვენება, მე მართლად და სწორად არ ვყვებიო იმდროინდელ ამბებს.

ვინ იცის, რამდენ ხანს გასტანდა მათი კამათი, კრიტიკოს ბესარიონ ჟღენტს რომ არ აელო სიტყვა. ბ. ჟღენტი გონება-მახილი და ენაკვიმატი კაცი იყო. იგი კარგად ფლობდა ქარაგმულ ენას. როცა ლაპარაკობდა, მსმენელს უჭირდა გარკვეულიყო — რას ამბობდა გულით და რას ყასიდად. ენაწყელიანი ორატორი იშვიათი ოსტატობით ახერხებდა ბეწვის ხიდზე სიარულს. ამჯერადაც მან შორიდან, მოიარებით დაიწყო საუბარი.

— კაცო, ვალიკო, შენი სიჯიუტე ერთ ძველ ამბავს მახსენებს, სწორედ იმდროინდელს, ზაქესის მშენებლობა რომ იწყებოდა. როცა 1924 წელს ანტიბოლშევიკური აჯანყება ჩაახშვეს საქართველოში, თბილისიდან სოფლებში, დაბაქალაქებში პროპაგანდისტები დაგზავნეს, მათ მოსახლეობისათვის უნდა განემარტათ — რა მოხდა, როგორ და რატომ. ერთი ასეთი პროპაგანდისტი ქვაციხეშიც ჩავიდა. იცით თქვენ, მე ქვა-

ციხელი ვარ და ის პროპაგანდისტი ჩემს მეზობლებს ეწვია, მაშინ ასეთი წესი არსებობდა: რაზეც უნდა ყოფილიყო საუბარი, ჯერ საერთაშორისო მიმოხილვით უნდა დაეწყოთ. უნდა ეთქვათ, რა ხდებოდა აშშ-ში, იაპონიაში, გერმანიაში და ასე შემდეგ. მერე კი უშუალოდ იმ საკითხზე ესაუბრათ, რა საკითხის გამოც იყო კრება მოწვეული.

ამ წესს ვერც ქვაციხეში ჩასული პროპაგანდისტი დაარღვევდა. ქვაციხელებს ჯერ ის უამბო, რა უბედურება ტრიალებდა აშშ-ში, სამხრეთ აფრიკაში, იტალიაში, გერმანიაში, იაპონიაში... როგორ უმოწყალოდ ყვლეფდნენ კაპიტალისტები მუშებს, როგორ აძრობდნენ მემამულეები ტყავს გლეხებს და, ცხადია, მერე გადავიდა უკვე საქართველოში მომხდარ ამბობებზე. მან განუმარტა ქვაციხელებს, რომ 1924 წლის აჯანყება იყო რეაქციონერი ქართველი თავადაზნაურობის, ბურჟუაზიის, უცხოეთის მიერ დაჭირავებული აგენტების შეთქმულება ქართველი მუშათა კლასისა და მშრომელი ღარიბი გლეხობის წინააღმდეგ.

ეს რომ მოისმინა, წამოდგა ერთი ქვაციხელი გლეხი და პროპაგანდისტს მიმართა — ყური კარგად დამიკდე. იმ აჯანყებაში, შენ რომ მუშებისა და გლეხების წინააღმდეგ მოწყობილი შეთქმულება უწოდე, ჩვენ გმონაწილეობდით, მე და ჩემი მეზობლები, რომლებიც ახლა შენ გისმენენ. ეს ჩვენ გვეჭირა თოფი ხელში და ვიბრძოდით. ჩვენს რაზმში არც ერთი თავადი, არც ერთი ბურჟუა არ მინახავს მე, შენ იმას მატყულებ, რაც ქვაციხეში მოხდა და იმაზე მეტყვი სიმართლეს, რაც აშშ-ში, იაპონიაში და გერმანიაში ხდება?

ქვაციხეში ჩასული პროპაგანდისტივით გემართება შენ, ვალიკო. მე და მიშა მგალობლიშვილი ორივე, მომსწრე ვართ ზაპესის მშენებლობისა და, თუ კაცი ხარ, ნუ დაგვიწყებ იმის მტკიცებას, რომ შენს სცენარში სრული სიმართლეა ნათქვამი. შე კაცო, ტყუილის მეტი რა გვითქვამს, რა დაგვიწყერია, დაგვიდგამს, გადაგვიღია, არც შენსას შეგუშულით ხელს... ვთქვათ გულახდილად: მართალია ტყუილია, მაგრამ ახლა ეს სიცრუე გეჭირდება და ვინ იქნება ამის წინააღმდეგი? ან როდის ვყოფილვართ?

ამით კამათი დამთავრდა.



ამა თუ იმ ერს მსოფლიო ოჯახში თავის ადგალს, როლს მნიშვნელობას ანიჭებს არა რიცხობრივი რაოდენობა, არამედ ის ახალი, დიდი, სხვათაგან განსხვავებული აზრი, რომელიც მან კაცობრიობის სააზროვნო საგანძურს მიუმატა. ბერძენი ხალხი დიადი გახადა სიბრძნემ და აზრმა, დაბადებულმა იმ პაწია პოლისებში, რომელთა მოსახლეობა, ალბათ, არ აღემატებოდა დღევანდელი რომელიმე ცათამბჟენის მცხოვრებლებს.

ამ სიბრძნეს ყველა — ფილოსოფოსი, მწერალი, ხუროთმოძღვარი, მოქანდაკე — თავთავისი ფორმით გამოხატავდა, მაგრამ ერთად, მთლიანად — აზრიც ბერძნული იყო და ფორმაც.

ნასესხები აზრით, ნასესხები იდეით, ნასესხები იდეალით, ნასესხები მსოფლმხედველობით ვერც ცალკეული პიროვნება და ვერც მთელი ერი ვერ გაექცევა მარადიული შეგირდის მდგომარეობას. მარადიული შეგირდობა კი სულეერ უღონობასაც ნიშნავს და სულეერ სიღარიბესაც.

ის აზრი, ის სიბრძნე, რომელიც კაცობრიობის სააზროვნო საგანძურში უნდა შეიტანოს ქართულმა კინოხელოვნებამ მაშინაც საძებარი იყო, როცა მე კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ დაეწყო მუშაობა და საძებნელია დღესაც.

თუ 20-იანი წლების ქართულ კინოს გაიხსენებთ, არ შეიძლება თვალში არ გეცეთ ერთი გარემოება: იმხანად ფართოდ ხდებოდა ქართული კლასიკური მწერლობის ნიმუშების ეკრანიზება. ამ ფაქტით გაოცება უსაფუძვლო არ აღმოჩნდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მაშინ ჩვენს კინოში მარტო ალექსანდრე წუწუნავა იყო ქართული კულტურით ნასაზრდოები. სხვები კი — ივანე პერესტიანი, ვლადიმერ ბარსკი, ამო ბეკ-ნაზაროვი — უცხო კულტურული სამყაროდან იყვნენ მოსული. ამ სამეულმა ქართული მწერლობისა არა იცოდა რა და, ცხადია, საინტერესო იყო — რა აპირობებდა მათ დაინტერესებას ქართული კლასიკური მწერლობით.

ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილება ყველაზე კარგად

ივანე პერესტიანის შეეძლო. 50-იანი წლების პირველ ნახევარში პერესტიანი ჯერ კიდევ თბილისში ცხოვრობდა (მოსკოვში, ღრმად მოხუცთა თავშესაფარში მერე წავიდა). სტუდიაში ხშირად დადიოდა. მართალია, უკვე ოთხმოცდახუთ წელს მიღწეული ყატი იყო, მაგრამ არც გონებრივი სინათლე აკლდა და არც ფიზიკურად გრძნობდა თავს დაუძლურებულად. ოღონდ ნწვავე ქონებრივ ხელმოკლეობას განიცდიდა. ამ მდგომარეობაში ყოფნა ძლიერ ეთაკილებოდა. რაიმე დახმარებით თავმოყვარეობა რომ არ შელახოდა, კინოსტუდიას მასთან და კარლო გოგოძესთან ხელშეკრულება ჰქონდა დადებული. ისინი კოსტა ხეთაგათის პოემის მიხედვით სცენარს წერდნენ — „ფატიმა“.

გარეგნობით, მიხრა-მოხრით, მეტყველებით, საქციელით ივანე პერესტიანი ცოცხალი განსახიერება იყო იმ შინაარსისა, რაც დევს რუსულ სიტყვაში *глубина* (მკითხველს ჩემი ნათქვამის შემოწმება შეუძლია მიხ. ჭიაურელის ფილმით „არსენა“. ივ. პერესტიანი ამ ფილმში ბარონ როზენის როლს ასრულებდა).

რაკი მეც იმ ოთახში ვიჭექე, სადაც კარლო გოგოძე, ხშირად ეყოფილვარ მოწმე მათი საუბრისა.

ივ. პერესტიანს 20-იანი წლების გახსენება უყვარდა. იმ დროს უკავშირდებოდა მისი შემოქმედებითი გამარჯვებანიცა და ქონებრივი კეთილდღეობაც. მაშინ, თურმე, ჯერ კიდევ არსებობდა კანონი, რომლის თანახმად, კინორეჟისორს არა მარტო ჰონორარი ეძლეოდა, არამედ ფილმის საერთო შემოსავლის გარკვეული პროცენტიც. თუ ფილმს წარმატება ერგებოდა, ეს პროცენტი უთვალავ თანხას შეადგენდა. „სამი სიცოცხლე“ რომ დაეამთავრე, — ჰყვებოდა პერესტიანი, — უცბად ვიჭექი მილიონერად. ამ სურათს მთელ მსოფლიოში უჩვენებდნენ და ფულიც უწყვეტ ნაკადად მოედინებოდა. სად წამელო იგი, როგორ დამეხარჯა უკვე აღარ ვიცოდი. საერთოდ, ფულიანი ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობა ძალიან ჰგავს თაფლისა და ბუზის ურთიერთობას! როგორც თაფლს შეესევთან ბუზები, ისე ეხვევიან თავს ადამიანები ფულიან კაცს. ყველას მის ხარჯზე უნდა ცხოვრობა. მეც არ მენანებოდა. ხელგამლილი უთავბოლოდ ვფანტავდი. ასე მეგონა, ჩემი სიმდიდრის ამოწურვა შეუძ-

ლებელია და სიკვდილამდე ქერის ორმოში ვიგორავებდი, მოტყუვდი. ჩვენი სიმდიდრის წყარო მალე დააშრეს.

რეჟისორთა მაშინდელი მდგომარეობა ყველას შურდა — სცენარისტებს, მსახიობებს, ოპერატორებს, განსაკუთრებით ოპერატორებს. გაუთავებლად ბუზღუნებდნენ — ფილმს ჩვენ ვაკეთებთ, მართო რეჟისორები რატომ უნდა ბანაობდნენ ფულში. ითხოვდნენ, ფილმის შემოსავალში, პროცენტებში ჩვენც დაგვიდეთო წილი.

ერთ დღეს ვრცელი კოლექტიური წერილი დაწერეს და ხელისუფლებას მიართვეს. კინოოპერატორების საჩივარმა სტალინის ყურამდეც მიაღწია. იგი საშინლად აღშფოთებულა: ასეთი უსამართლობა სად გაგონილაო. ფილმი კოლექტიური შრომის ნაყოფია. მას ერთად ქმნიან სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები. კინოს სიკეთით მართო რეჟისორები რატომ უნდა სარგებლობდნენ. მანაც ბევრი აღარ დააყოვნა და, სამართლიანობის დასამკვიდრებლად, კანონი, რის საფუძველზეც რეჟისორებს პროცენტები გვეძლეოდა, პირწმინდად გააუქმა.

ასე დავრჩით ხახამშრალი რეჟისორებიცა და ოპერატორებიც.

ასეთ საუბარში თანდათანობით იმის პასუხიც შევიტყვე, რაც მაინტერესებდა.

— მეცა და სხვებიც, რუსული კინოს მოღვაწეები, — იხსენებდა ივანე პერესტიანი, — საქართველოში მაშინ ჩამოვედით, როცა აქ მენშევიკური ხელისუფლება არსებობდა. ჩვენს შორის დარჩეს და ჩვენ რევოლუციას გამოვექვეცით სამხრეთში, ჯერ ყირიმში, მერე საქართველოში. მართო კინემატოგრაფისტები არ მოქცეულან ასე. მაშინ ბევრმა რუსმა მწერალმა, მხატვარმა, მსახიობმა მოიყარა თავი თბილისში. ის წლები უადრესად მრავალფეროვანი, მიმზიდველი და მჩქეფარე იყო ხელოვანთა ცხოვრების თვალსაზრისით. ალბათ, ოდესმე მოვა დრო, ამ პერიოდს ობიექტურად შეისწავლიან და ნათლად დაინახავენ, რომ იმეამად თბილისი რუსული სახელოვნებო ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ცენტრი იყო. თავდაპირველად КИНОШНИК-ები ამ მღელვარე ცხოვრების მხოლოდ მაყურებლები ვიყავით. მაგრამ მალე ჩვენი მდგომარეობა შეიცვალა.

დამოუკიდებელი საქართველოს ხელისუფლებამ გადაწყვიტა ეროვნული კინოხელოვნების აღორძინება. დიდი გეგმები დასახა. ჩვენც მიგვიწვიეს. დახმარება, თანადგომა გვთხოვეს. რა თქმა უნდა, სიამოვნებითა და სიხარულით დავთანხმდით. ხელისუფლებას დიდი სურვილი ჰქონდა შექმნილიყო მრავალფილმიანი კინოეპოპეა, რომელიც კავკასიაში მომხდარ რევოლუციურ ამბებს ასახავდა, დაწყებული 1905 წლით, დამთავრებული მონარქიის დამხობით. ეს ნუ გაგიკვირდებათ, გაზეთებს მაშინაც ისევე ეწერა — „პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“ — როგორც ღღეს აწერია. მარქსის სურათიც ყველა კედელზე ეკიდა. მსოფლიო პროლეტარულ რევოლუციაზე ისევე ოცნებობდნენ, როგორც მომდევნო 20-იან წლებში. კინოეპოპეის დაგეგმვა იოლი იყო, გადაღება იყო ძნელი. ამ დროს ასეთი ფანტასტიკური აზრის განხორციელების იმედი მხოლოდ ისეთ კაცს შეიძლება ჰქონოდა, როგორც გერმანე გოგითიძე გახლდათ. იგი კინოხელოვნების თავდავიწყებული მოტრფიალე იყო. თან ნამდვილი ბიზნესმენის ნიჭით უხვად დაჯილდოებული.

(ვისაც ჰქონია შემთხვევა ენახა მენშევიკური ხელისუფლების დროს გადაღებული კინოქრონიკის ნაკუწები, იგი ეტანზე გერმანე გოგითიძესაც დაინახავდა. ღღეს შეიძლება გაგეღიმოთ კიდევ — როგორი სიმკვირცხლით, ბავშვური ხალისით ხელმძღვანელობს იგი გადაღებებს.)

შევუდექით კინოეპოპეაზე მუშაობას. სცენარის დაწერა შალვა დადიანს ევალებოდა. სწორედ ამ ციკლის პირველი სურათი იყო ფილმი, რომელსაც ხან „გენერალ გრიაზნოვის მკვლელობას“ ეძახიან და ხან — „არსენა ჯორჯიაშვილს“. ფილმის გადაღება კი დავიწყეთ მენშევიკური მთავრობის დროს, მაგრამ დამთავრება ვეღარ მოვასწარი. მალე დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება. ამ მოვლენებს ჩვენთვის ხელი არ შეუშლია. ფილმის გადაღება გაგრძელდა და მშვიდობიანად დასრულდა. ოღონდ ჩაიშალა იმ მრავალფილმიანი ეპოპეის შექმნის ცდა, რაიც თავდაპირველად იყო ნავარაუდევო. კინოს ცხოვრების გეზი შეიცვალა. მიმართულება ეკრანიზაციისაკენ ავიღეთ.

იმჟამად კინოსაქმიანობას განათლების სახალხო კომისი-

რიატი, მისი კინოსექცია წარმართავდა. კინოსექტორში კი სასცენარო საქმეებს გრიგოლ რობაქიძე თავკაცობდა.

მერე ივ. პერესტიანი მემუარებში ასე გაიხსენებს გრიგოლ რობაქიძეს:

«Я был назначен членом академического совета при Наркомпросе по линии кинопромышленности. Председателем этого совета был назначен Григорий Робакидзе, окончивший философский факультет Боннского университета в Германии. В дальнейшем Робакидзе уехал за границу и не вернулся. Что с ним было дальше, я не знаю.

Не знаю, что было в голове Робакидзе, но на голове, как и полагается философу, не росло ни одного волоска и он носил аккуратный парик с идеальным пробором. Парик этот приклеивался к лысине каким-то пластырем, державшим плохо. Так что во время заседаний облик председателя часто вызывал улыбки, еще более дружные, когда он во время дискуссии совал под парик карандаш, чтобы почесать лысину. По совести говоря, заседания наши были скорее беседами широкого диапазона, вплоть до анекдотов, и потому посещались весьма усердно»<sup>1</sup>.

ქართული კლასიკური მწერლობის ეკრანიზაციის გეგმა მან შეადგინა. შინაარსსაც თავად გვიყვებოდა და თვითონვე გვეუბნებოდა რაზე გაგვემახვილებინა ყურადღება. გ. რობაქიძე ჩინებული მოხრობელი იყო. რასაც გიყვებოდათ, ხედავდით კიდევ. ამიტომ მას არ გასჭირვებია ჩვენი დაინტერესება სრულიად უცნობი ლიტერატურით. მით უმეტეს, რომ ეგ. ნინოშვილიც, ალ. ყაზბეგიც, გ. წერეთელიც საოცრად კინემატოგრაფიულია. ბევრია ნაწარმოები, რომელთა მხოლოდ გაგონება შეიძლება. რამდენიც უნდა ეცადო, მათ ვერ დაინახავ. ასეთი ნაწარმოების ეკრანიზაცია თუ შეუძლებელი არა, ურთულესი მაინც არის. ქართველი მწერლები კი ისე წერენ, რომ ყველაფრის დანახვა შეიძლება. მათი კითხვისას, მკითხველს თვალი უფრო სჭირდება, ვიდრე ყური. ამიტომ მათ იოლად მიგვიზიდავს. ჩვენც პატიოსნად ვმუშაობდით. თუ რაიმე ქართველ მაყურებელს არ მოსწონს, ეს ჩვენი უპა-

<sup>1</sup> ი. პერესტიანი. 75 лет жизни в искусстве 1962, გვ. 310—311.

ტივემულობის ან უგულისყურობის ბრალი არ არის. იგი ჩვენი უცოდინარობის შედეგია. საქართველოში რომ ჩამოვედო, ორმოც წელს კარგა ხნის გადაცილებული ვიყავი. ამ ხნის კაცს ყოველთვის ზუსტად და უცდომლად დანახვა არ შეუძლია. აღარც სწავლა შეუძლია. რაც იცის, იცის. ბევრს ვერაფერს მიუმატებს.

ლაპარაკისას ივ. პერესტიანი ხშირად ჩერდებოდა. რაღაც ფიქრი წაიღებდა. სახე დარდიანი უხდებოდა. ეს არ იყო მხოლოდ მოხუცებულობის სევდა. იგი იყო რაღაც უფრო მეტი, უფრო რთული და სულის სიღრმეში მდებარე. ეს სევდა მე ვერ ამოვიცანი. არა მგონია, იმათაც სცოდნოდათ, ვინც მას ახლოს იცნობდა, მეგობრობდა, თანამშრომლობდა. ეს სევდა მას არც ფილმებში გადაუტანია. იგი ოდენ თვალეში ედგა. და როცა სიკვდილმა თვალები დაუხუჭა, იმქვეყნად თან წაიღო, რათა იმ იტალიელი წინაპრებისათვის გაეზიარებინა, რომლებიც მას სიცოცხლეში არასოდეს ენახა.



კარლო გოგოძე მთელი ცხოვრება ქართული კინოს ისტორიისათვის მასალას აგროვებდა. იგი ყველას, ვინც კი ასე თუ ისე ქართულ კინოხელოვნებას უკავშირდებოდა, მოგონებებს აწერინებდა. შალვა დადიანსაც დააწერინა მან მოგონება — „კინო და მე“. კ. გოგოძე უშუალოდ კაცი იყო. თუ რაიმეს მოიპოვებდა, მაშინვე გაგიზიარებდა. შ. დადიანის ჩანაწერი მეც გადმომცა. „კინო და მე“, თუ არ ვცდები, სრულად არსად დაბეჭდილა (თუ დასტამბულა, არც იმით დაშავდება რაიმე კიდევ ერთხელ რომ გამოქვეყნდეს. ჩვენ ქართული კინოს ისტორიისათვის მასალას ფინჩხა-ფინჩხა ვაკროვებთ და კიდევ ერთი ნამცეცის მიმატება თუ დიდ საქმეს არ გააყეთებს, წახდენით ხომ მაინც არაფერს წაახდენს!).

შ. დადიანის ტექსტი ზუსტად ისე იბეჭდება, როგორც ავტორმა დაწერა — სტილისტურად, ორთოგრაფიულად, ფაქტობრივი შეცდომებითაც კი.

საქართველოს შემოქმედებით კინოს განთიადზე, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დროს დაეუახლოვდი კინოს საქმიანობას და პირველი მე მომიხდა პირველი კინო-სცენარის დაწერა „არსენა ჯორჯიაშვილზე“, რომელსაც შემდეგში მისმა დამდგმელმა უწოდა „გრიანოვის მკვლელობა“.

ამის გარდა მე მეკუთვნის იმ ხანებში დადგმულ სურათების კინოსცენარები: „ტარიელ მკლავადის საქმე“, „ქარიშხლის წინ“ და კონსულტირება ყაზბეგის „მოდღვრისა“.

მაგრამ მაშინ მარტო წერას არ დამაჯერეს და პირადათაც მიმალბინეს კინო-სურათებში მონაწილეობა. ამგვარად მე გადაღებული ვარ ეპიზოდურ როლებში „არსენა ჯორჯიაშვილისა“ და „სურამის ციხე“-ში და ორ დიდ საპასუხისმგებლო როლში. ეს იყო თვით მოძღვრის როლი „მოდღვარში“ და უკანასკნელად კიდევ, დიდი სამამულო ომის დროს, „შავ მთებში“ მოხუცი პარტიზანი.

ვიცი, რომ მოძღვარმა და პარტიზანმა საზოგადოებასა და პრესაში კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა და მე გამხნეებულ ვიქმენ როგორც კინოარტისტიც.

ხსენებულ ორი როლის შესრულება კი ჩემთვის წარმოადგენდა უთუოდ უჩვეულო ამოცანას და მეც, შეძლებისდაგვარად, დიდის გულისხმიერებით მოვეპყარ ორთავ როლის შესრულებას.

ცხადია, ჩემთვის გარეგნულად უფრო ძნელი იყო იუგოსლაველ პარტიზანის განსახიერება, მაგრამ შინაგანმა მისმა განცდებმა მგონი რომ მიხსნა. მისი შინაგანი განცდა კი იყო მისი მგზნებარე პატრიოტიზმი და უღრმესი სიძულვილი ბარბაროს დაპყრობლებისადმი. ამის შეგრძნობა კი, ცხადია, ყველა ხალხს აქვს და მით უფრო ქართველს, რომელსაც მრავალსაუკუნეთა მანძილზე სწორედ ესეთი მოგერიებითი ომი უწარმოებია, სისხლით დაუცავს თავისი მიწა-წყალი და მტრის წინ საბოლოოდ ქედი მაინც არ მოუხრია. პოტენციალურად უთუოდ ეს ქართული თვისება ჩემშიაც ცხოვრობს და ამიტომ იყო, რომ შევეცადე გარეგნულის სიღინჯით, მაგრამ შინაგანის მგზნებარებით განმესახიერებინა დაკისრებული როლი. ასეთ ამოცანის დაძლევაში კი დიდად ხელს

მიწყობდა განსვენებული, უდროოდ დაღუპული რეჟისორი ნაყ. შენგელაია, რომლის ცინცხალი ნიჭის გამოვლინება მუდამ ზე-ამწვევი იყო მსახიობთათვის, ერთგვარ საჭირო პათოსის მომგვრელი.

„შავი მთების“ გადაღება კარგა ხანს გაგრძელდა. მიუხედავად იმისა, რომ ომის დროის მოთხოვნილებების გამო, სურათი მცირე-მეტრაჟიანი უნდა ყოფილიყო. იმ დროს საჭირო იყო ბევრისა და მოკლე, მოკლე სურათების გამოცემა. ასეთ ტემპებს მოითხოვდა საერთო გარემოება და „შავი მთებიც“ ესეთ ტემპებს უნდა დამორჩილებოდა, მხოლოდ იმავ დროს ცხადია სიჩქარეს ზიანი არ უნდა მოეტანა მხატვრულ მხარესა და კინოსპეციფიურობისათვის. ჩვენი რეჟისორიც ამას ცდილობდა და ამიტომ სურათის გადაღებამდე მსახიობებს რეპეტიციებზე გვავარჯიშებდა.

მხოლოდ მთლად ასე არ იყო საქმე „მოძღვრის“ გადაღების დროს. იქ არც რეჟისორი და არც თვით კინო-მრეწველობა საქმეს არ აჩქარებდა. ჯერ ერთი მაშინ სულ სხვა დრო იყო და მთავარი ყურადღება, თუ შეიძლება ესე ითქვას კინო-მხატვრულობაზე იყო მიქცეული.

მთის ლანდშაფტი, მოხევეთა ზნე-ჩვეულება, ჩაცმულობა, საქციელი ზოგჯერ ეკზოტიურობის ხაზგასმაც ეს იქცევდა რეჟისორის ყურადღებას, რადგან იმ დროს პირველ ნაბიჯს დგამდა ჩვენი კინო მრეწველობა და შეიძლება ცოტა იათსაც, მაგრამ მაინც სურათის ეფექტიურობას მისდევდა.

ამიტომაც ამ მხრივ კარგი იყო მასიური სცენები, მელანქოლიური ონისე (გ. დავითაშვილი), მაყვალა (ალიხანოვის ქალი), მეტად მომხიბვლელი თავის სილამაზით და ქალწულურის იერით და სხვ.

მე პირადად კი მოძღვარში, ჩემის ფიქრით, გარდა მოხევეობისა და თავის მიწა-წყლის სიყვარულისა სხვა კიდევ ბევრი რამ მევალებოდა.

კინო-სცენარით მოძღვარი თავდაპირველად რიგითი მღვდელია ქალაქში უფრო ილია ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობში“ დახატული სათნო და ჰუმანიური იერით აღჭურვილი, რაც ყაზბეგს არა აქვს. ეს თითქო სულ სხვა სახეა და თავის თავადაც მაღლიანი მასალა მსახიობისათვის. იმავ დროს ეს თითქო სულ სხვა სახეა (ქალაქიდან მოსული ილია ჭავჭავაძიდან მთაში



ყაზბეგის მოძღვართან შერწყმული). აქი პირველ ნაწილში ამ „ქალაქის მღვდლის“ ბედი წყდება საბოლოოდ. ის გამოესარჩლა დაჩაგრულებს, პროტესტით წარსდგა მაშინდელ მეფისნაცვლის, „ნამესტნიკის“ წინაშე და ამისათვის დაისაჯა. მრევლი წაართვეს. მღვდლობიდან გადააყენეს და იმავე დროს ცოლ-შვილი რაღაც გადამდებ ავადმყოფობით გარდაეცვალა. ასე რომ მისი ერთი ცხოვრება დასრულდა თითქო, მაგრამ აი იწყება მისი ცხოვრება მთაში, მოხვევებში, საცა ის განდგომილი ცხოვრობს და ხალხთან აქვს ურთიერთობა უფრო იმდენად, რამდენადაც მოსახლეობას სჭირდება მისი მკურნალობის მცოდნეობა და ზოგჯერ, როგორათაც „ჭკუის საკითხავი კაცი“.

ჩემის წარმოდგენით კი ის ყაზბეგს გამოსახული ჰყავს ისეთ პიროვნებათ, რომელიც ჩვენი ხალხის, საუკეთესო თვისებებს ატარებს. ეს არის უწინარეს ყოვლისა „მოყვასის“ ე. ი. ხალხის სიყვარული, მაშასადამე სიყვარული თავის სამშობლოსი. თანაზიარობა ყველა დაჩაგრულისადმი, გაუბედურებულისადმი. მისწრაფება საუკეთესო მერმისისადმი, რომ დამყარდეს ქვეყნად „კაცთა შორის სათნოება“, მოძღვარი რომ ქრისტიანია და რეჟისორმა ამ ქრისტიანულ ხასიათს დიდათ ხაზი გაუსვა სურათში. რაღა თქმა უნდა ეს გარემოება აკოჭლებდა სურათის სიცხოველეს, მაგრამ მოძღვრის ხასიათს ხალხოსნობას არ უქარგავდა და ეს იმ დროს მაინცდამაინც პროგრესიული მოვლენა იყო.

მეც სწორედ ასეთი რთული ბიოგრაფიის და თითქო სხვადასხვა ხასიათებისაგან შერწყმული პიროვნება უნდა გამოვსახა.

როგორც იცით მოძღვარი შემდეგ კატორღაშიც მოხვდება და იქაც სულიერ სტოიკობას იჩენს, რაც, რასაკვირველია, კიდევ ახალ შტრიხს იძლეოდა გამოსახაზად.

ყველა ამან ძალიან დამიბურო. როგორც ზემოთაც ვთქვი, დიდი გულისხმიერი გამხადა.

იყო კიდევ ერთი სიძნელე როლის შესრულების დროს. მე პირადად თეატრში მსახიობად მუშაობის დროს დაჩვეული ვიყავი როლის ისეთ შესრულებას, როდესაც მოქმედება თანდათან ვითარდება, იზრდება, მტკიცდება და შემდეგ საბოლოოდ ერთ სახედ ჩამოყალიბდება.

კინოში ხომ ასე არ არის. ზოგჯერ შეიძლება რეჟისორმა ჯერ სულ ბოლო სცენა გადაგაღებინოთ, სადაც საერთოდ ნაწარმოების მთელი განვითარება თავის მწვერვალს აღწევს და მოქმედ პირსაც უდიდესი მძაფრი განცდები აქვს. ამის შემდეგ კი სათავესთან მოგიყვანოთ და შედარებით უფრო ნეიტრალური სცენები გადაგაღებინოთ. ან უფრო ეულგარულად: ჯერ მოკვდეთ და სიკვდილის ამაღელვებელი ან შემზარავი სცენები გადაიღოს და შემდეგ კი სიცოცხლე დაგაწე-ბინოთ და ბედნიერების წუთები გაგემოთ.

ცხადია ეს გარემოება კინო-სპეციფიკის ბრალია. მისი ტექნიკის, მაგრამ მსახიობისათვის კი ვერ არის ხელსაყრელი.

თეატრში ვიზრდები სცენაზე თანდათან, ჩემი მსახიობური, სულიერი განწყობილება თანდათან ცხოველდება, მწვავდება, მძაფრდება და შემდეგ საბოლოო აკორდამდე მიდის. აქ მე ვგრძნობ ჩემს შემოქმედებით აღფრთოვანებას ბოლომდე.

კინოში კი ერთგან აღფრთოვანდები, მეორეგან ვღუნდები, კიდევ აღფრთოვანება, კიდევ მოღუწება და სულ ასე. არ არის ერთი ერთბაშად მოქმედი ცელი შემოქმედებისა.

ამას გრძნობს ყველა კინო-მსახიობი და ეს არა ერთხელ აღნიშნულა.

მეც ასეთ მდგომარეობაში ვიყავი, როგორც მსახიობი მოძღვრის შესრულების დროს, მხოლოდ ერთი მშველოდა: ყაზბეგის შემოქმედების რიგიანი ცოდნა. ამიტომ ჩემშიაც შემოქმედებითი ცეცხლი არ ნელდებოდა. შემდეგ შევეჩვიე კინოპარატთან დგომას და მოქმედებას და ვიყავი ჩაღრმავებული მხოლოდ იმ სცენების გამოსახვაში, რომელიც უწყებულ დროს მიდიოდა.

ამავე დროს ამ ცეცხლის ჩაუქრობლობაზე მუდამ ზრუნავდა დინჯი, დარბაისელი, კარგა განათლებული რეჟისორი, განსვენებული ბარსკი.

მაშასადამე შინაგან, ფსიქოლოგიურად როლი უკვე გააზრებული მქონდა და ფიზიკურადაც რეჟისორმა საკმაო უცნაური „ტრიუკებიც“ შემასრულებინა და არ ითქმის რომ ვერ გავაკეთე, მხოლოდ ერთხელ, ერთი უბრალო ამბის მოგვარება კი გამიძნელდა.

ეს ის იყო, რომ ერთხელ მოძღვარი თავის წამლებისათვის გამოსადეგ მცენარეების შესაყრებად მიდის თავის ერთგული ძაღლით ალპინისტურ ზონაში. იქ უეცრად ძაღლი აღმოაჩენს თოვლში ჩაფლულ უცხო ქალს, რომელიც შემდეგ ირკვევა, რომ მაყვალაა თურმე. მოძღვარიც მიდის და ცოცხალ-მკვდარი ქალი ამოაქვს თოვლის ღრანტედან, შემდეგ ხელში აიტაცებს და ისე მიჰყავს თავის ქოხში. მოსაბრუნებლად და მოსარჩენად.

ამ სურათის გადასაღებად კი ბარსკიმ ერთ ისეთ წამწვეტილ, თოვლიან მწვერვალზე ამიყვანა, რომ უფსკრულები-საყენ გადახედვამ კინაღამ თავ-ბრუ დამახვია, ამას გარდა მზიანი დღე იყო და თოვლის ლაპლაპი თვალსა მჭრიდა. ასე შეწუხებულმა დავავლე ქალს ხელი და მარჯვით კი გადავიგდე ორთავ ხელებზე და გავწიე კიდეც, მაგრამ სიარული გამიჭირდა, რადგან სიარულის დროს მუხლებამდე თოვლში ვიფლობოდი და ტვირთიც მძიმე გამოდგა. დალოცვილი ალიხანოვის ქალი კარგა ჩასხმული პიროვნება იყო და... გამიჭირდა. თან მეშინოდა ხელიდან არ გამეარდნოდა, რადგან ქალს არაფერი დაუშვადებოდა, რბილ თოვლზე დაეარდებოდა, მაგრამ სურათს-კი წავახდენდი, რადგანაც ჩემი მეგობარი, ოპერატორი დიღმელოვი ატრიალებდა და ატრიალებდა აპარატს. მაინცდამაინც ავიტანე გაჭირვება და შემდეგში მე რომ არ მეთქვა, არავის შეუშინებია ჩემი დაძაბული მდგომარეობა. ასე რომ იოლი თურმე არც კინო-არტისტობა ყოფილა.

საერთოდ კი ჩემთვის დაუვიწყარია ორივე კინო-ექსპედიცია. ორგანვე ერთი ოჯახივით ვიყავით ყველა მონაწილენი ექსპედიციისა. არავითარი უსიამოვნება, ან „ჩხუნკალი“ არავის არ მოსვლია არავისთან. თან მშვენიერი ბუნება მთისა—ყაზბეგში, ფასანაურში, ხევსურეთის ახლო სოფლებში. იქაური ხალხი, მათი ცეკვა-სიმღერები, ფარიკაობა, ეს ყველაფერი მაშინ პირველად ვნახე. მერმე კიდეც პირველ ექსპედიციას ამშვენებდნენ განსვენებული გუნია, იმედაშვილი და იყო სასიხარულო მათთან საუბარი და დროს ტარება.

ეს პირველად.

მეორედაც ასე. აქ უკვე თვითონ ნიკ. შენგელაია იყო, გარდა რეჟისორობისა, სულის ჩამდგმელი დასვენების დროს

ჩვენი დროს ტარებისა და აქაც იყო ბევრი მახვილობა და მეგობრული ურთიერთობის გამოვლინებანი.

ასე რომ კინოსთან ასე ახლოს გაკარებამაც ბევრი რამ შემძინა გამოცდილებისა და ცხოვრების დაკვირვებისათვის.

\* \* \*

როცა ჩვენ ამგვარი საუბრით ვაყავით გართულა, თბილისში თურმე, დიდი ტრაგედია მზადდებოდა.

მე ამ თაობას ვეკუთვნი, ვისაც სტალინისადმი მიძღვნილ ლექსებს უფრო ადრე აზეპირებიანდნენ, ვიდრე დედა-ს ან მამა-ს წარმოთქმას ისწავლიდა.

„შემოვიარე ტრამალები, კლდენი, ქედები  
სახეღამწვარმა, ქარდაკრულმა და თმებქალარამ,  
ოთხმოცდაათი წელიწადი მზეს დავეძებდი,  
ბოლოს შემომხვდა და სხივები შემომაყარა.  
სტალინი შენა ხარ გაზაფხულის ეს მზე ცხოველი!  
გადმოიხედავ და მხურვალე სხივების ძალით  
ყანა პურდება, გაიშლება კვირტი ყოველი,  
ცხელდება სისხლი, გიზგიზებენ გულები ალით.  
მზეო-სტალინო! იბრწყინვალე მზისავე მსგავსად.  
კრემლში მოგართვით სიმღერები, გულნი, იანი.  
არ იმყოფება ქვეყანაზე სრულიად არსად  
შენზე საჰირო ხალხისათვის აღამიანი“.

მღეროდა ასი წლის ყაზახი აკინი ჯამბული. ნაირნაირ მიღების, ნაირნაირ ენაზე მოლაპარაკე ხალხი ეთაყვანებოდა და აღიღებდა კრემლის ბინადარს. მისი სურათი ეკიდა ყოველ კედელზე. მისი ქანდაკი იდგა ყოველ ქალაქსა და ყოველ სოფელში. არ დარჩენილა კალამი, მისი სადიდებელი არ შეეთხზას. ზოტბას აღავლენდნენ არა მარტო აქ, სსრკ-ში, არამედ მთელ მსოფლიოში. ყველაფერს, რაც სტალინზე დაწერილა, სასწაული რომ მოხდეს და ვინმემ ერთად თავი მოუყაროს, ვერ დაიტევს ვერც ერთი ბიბლიოთეკა ამქვეყნად.

ჩვენ გვარწმუნებდნენ, რომ იგი იყო უფრო დიდი, უფრო მიუწვდომელი, ვიდრე ღმერთი, ვიდრე სამყარო. პროპაგანდის მანქანა მუშაობდა დღეღამამ. ამ აზრს აქედებდა, როგორც

ლურსმანს, ყოველი მოქალაქის გონებაში. რომელიღაც მეცნიერს უთქვამს — გამუდმებულ პროპაგანდას ვერ უძლებს ყველაზე გენიალური რუსიცი კი. სწორედ ამის დასტურად გამოდგება ერთი შემთხვევა, რომელიც ყოფილმა პოლიტკოროდელმა მიაშმო.

\* \* \*

1953 წელს, მარტის პირველ რიცხვებში, საკონცენტრაციო ბანაკში უთავბოლო ფაციფუცი ატყდა. ადმინისტრაცია რეტდასხმული და შეშინებული დარბის წინ და უკან. რაღაც უსაშველოდ მნიშვნელოვანი მოხდა, მაგრამ რა?.. პატიმრები ვერაფერს ვხედდები. ბოლოს ვიფიქრეთ, ალბათ, ისევ ომი დაიწყო. მაშინაც ასე იყო, 1941 წლის 22 ივნისს. რამდენიმე დღის მერე ეზოში გამოგვრეკეს, არაჩვეულებრივის მოლოდინში გავინაბეთ. ცივი, სუსხიანი ჰაერი громкоговорителის ხმამ გააპო. უცნობმა, სევდიან და ტკივილით გაბზარულმა ხმამ გვაუწყა: — მსოფლიო პროლეტარიატის ბრძენი ბელადი, მამა და მასწავლებელი იოსებ ბესარიონის ძე სტალინი გარდაიცვალა...

და რაც მაშინ მოხდა, ამას არავინ მოელოდა. რამდენიმე ათასი კაცი, როგორც ერთი ადამიანი, გათოშილ-გაყინულ მიწაზე დაემხო და გულსაკლავად აზლუქუნდა. მათ შორის მეც. სადღაც, გონების კუნჭულში ჩარჩენილი საღი აზრი დაცინვით მეკითხებოდა: — ნუთუ შენც, სანდრო, სტირი? შენ, ვინც 17 წელიწადია იტანჯები. უპატრონოდ დაგატოვებინეს ცოლ-შვილი, სახლ-კარი. წაგართვეს ყველა უფლება. პირუტყვად გაქციეს, მაინც სტირი? შენ, ვინც ყოველ წუთს მის სიკვდილზე ოცნებობდი, სტირი ახლა, როცა ოცნება ასრულდა?.. მაგრამ ჩემი არსება არ უგდებს ყურს ჩემ საღ გონებას. სხვებთან ერთად, დამხობილი ვქვითინებ. სხვებთან ერთად სასოწარკვეთილი ვეკითხები ცას და ქვეყანას? — რა ჯეშველება უსტალინოდ?

იმ წუთს ამ ნატანჯ, ნაგვემ, მშვიერ-მწყურვალ, გაძვალტყავებულ ტუხალთა შორის არ იყო კაცი, რომლის გონებას ანათებდა იმედის ნაპერწკალი: — დიქტატორი აღარ

არის. მოვიდა თავისუფლებას.. არა, არ იყო. უზარმაზარი სა-  
კონცენტრაციო ბანაკი, ობლად დარჩენილი უსუსური ბალ-  
ღით გულამოსკვნილი, მდუღარედ, უნუგეშოდ შესტიროდა  
უსასრულო ტაიგას.

\* \* \*

ასეთი იყო ლეგენდის ძალა.

და ერთ დღეს სტალინის ლეგენდით მონუსხულ თაობას  
სრულიად მოულოდნელად უთხრეს: რასაც დღემდე ვამბობ-  
დით, ტყუილია. კერპი, რომელიც აღმართეთ და გაიძულებ-  
დით ველოცათ, ცრუა. ყველა უბედურება, რაც გჭირთ, მისი  
ბრალია.

აღრე ამბობდნენ: სტალინი ეს ლენინია დღეს.

მერე თქვეს: ლენინს დატოვებული აქვს ანდერძი. გაირკვა,  
რომ თურმე იგი მოითხოვდა სტალინის გენერალური მდივნის  
პოსტიდან გადაყენებას.

აღრე ამბობდნენ: სტალინია სოციალიზმის ყველა გამარ-  
ჯვებათა სულისჩამდგმელი.

მერე თქვეს: თუ სოციალიზმს რაიმე ნაკლი აქვს, ეს შე-  
დეგია სტალინის შეცდომებისა.

აღრე ამბობდნენ: საბჭოთა ხალხმა დიდ სამაჟულო ომში  
გაიმარჯვა სტალინის გენიალური მხედართმთავრობით.

მერე თქვეს: სტალინი სრულიად ვერ ერკვეოდა სამხედრო  
ხელოვნების ტაქტიკასა და სტრატეგიაში (გენიალური მხედ-  
ართმთავრის გათავისუფლებული ადგილი ვიღაცას უნდა დაე-  
კავებინა. იქ უბოდიშოდ ხრუშჩოვი მოკალათდა. მალე ფილ-  
მიც გაჰოცხვა «Наш Никита Сергеевич»).

აღრე ამბობდნენ: სტალინმა შინაპარტიულ ბრძოლაში  
გაანადგურა სოციალიზმისა და მარქსიზმ-ლენინიზმის მტრე-  
ბი. დაიცვა პარტიის რიგების სიწმინდე და უმწიკვლოება.

მერე თქვეს: განადგურებულთა დიდი უმრავლესობა (თი-  
თო-ორთა გამოწაკლისის გარდა) უსაფუძვლოდ დაისაჯა,  
მათ არავითარი დანაშაული არ ჩაუდენიათ. ჩატარებული ტე-  
რორი იყო მხოლოდ სტალინის თვითნებობის შედეგი  
(საკონცენტრაციო ბანაკებიდან გამოუშვეს ისინი, ვისაც

კიდევ შერჩენოდა სიცოცხლის ნიშან-წყალი. გაეუუულებსა და ცოცხლებს თანაბრად მისცეს რეაბილიტაციის მოწმობა).

„ღმერთს“ შარავანდედი მოხადეს. მართლმორწმუნეთათვის ეს იყო თავზარდამცემი, გამოგნებელი ამბავი. აღაჰიანთა გულები აივსო ბოლმით: ოცდაათი წელიწადი თურმე ისინი იყვნენ უსაშველო ტყუილის მსხვერპლი. ბოლმას აქლიერებდა ისიც, რომ სტალინს გმობდნენ ისინი, ვინც ერთგულ თანამებრძოლებად და მოწაფეებად ითვლებოდნენ. ვინც ათეულ წლობით აღიდებდა, ხოტბას ასხამდა და თავზე ნაცარდაყრილი ეთაყვანებოდა. ვინც ქმნიდა სტალინის კულტს.

დაიბნა ხალხი. ვერ გარკვეულიყო, როდის ამბობდნენ სიმართლეს, როცა სტალინი „ღმერთად“ გამოაცხადეს თუ ახლა, როცა მისი კულტი დაგმეს? თუ წინათ ტყუოდნენ, რა გარანტია იყო, რომ ახლაც არ ცრუობდნენ? ვინ იყო თავმდებო, რომ ბოლოს და ბოლოს, მართლაც აპირებდნენ ქეშმარიტების თქმას?

ბოლმა დღითი დღე იზრდებოდა. გროვდებოდა. 1956 წლის მარტში ხალხის უკმაყოფილებამ თავშეკავება დაკარგა, ჯებირი გაარღვია და გარეთ გადმოინთხა.

თბილისში არეულობა დაიწყო. მოედნებსა და ქუჩებში იმართებოდა სტიქიური მიტინგები. აქეთ-იქით დაქრიან ხალხით გაქედილი მანქანები. ყვირიან სტალინის სადიდებელ ლოზუნგებს. პოეტები კითხულობენ ახალ ლექსებს: „...მამავე ძვირფასო, ჩვენზე ფიქრით გათეთრებულ“... თამაშდება სპექტაკლებიდან სცენები. დგება პროექტები, როგორ უნდა იმართებოდეს სახელმწიფო. მოსკოვში იგზავნება დეპუტებო მოთხოვნით — ვინ გადააყენონ და ვინ დანიშნონ მოხსნილის მაგიერ.

მრავალრიცხოვანი დემონსტრაცია მიემართება კრწანისისაკენ. აქ, საპატიო პირთათვის საგანგებოდ მოწყობილ ХИР-МЫ-ში დროებით ბინადრობს იმხანად თბილისში ჩამოსული ჩინელი გენერალი ჯუ დე. ჭორია გავრცელებული: მათ ძედუნს უსაშველოდ ეწყინაო სტალინის დამუშავება. ახლა ჯუ დესთან მიდიან საჩივლელად. ყველას იმედი აქვს, იგი დაიცავს უნამუსოდ შეურაცხყოფილი დიდი მიცვალებულის ღირსებას. დასძრავს თავის ურიცხვ არმიებს და აღადგენს სიმართლეს. ჰაერს აყრუებს ძახილი: ჯუ დე, ჯუ დე, ჯუ დე!

ჩინელმა გენერალმა ვერც გაიგო, რა ხდებოდა. უაზროდ იღიმებოდა და ხელს იქნევდა. ალბათ, ფიქრობდა — ქართველებს ჩინეთის რევოლუციის პატივსაცემად დემონსტრაცია გაუმართავთო და უხაროდა. ბებერი გენერალი პალე დაიღალა და ოთახში შებრუნდა. გაწბილებული დემონსტრანტები უკან გაბრუნდნენ, მაგრამ ჯერ დეს ყვირილი მაინც არ წყდებოდა.

ქალაქი მოიშალა. ხელისუფლება შეშინდა, განკარგულება გასცა: მიტინგები დაწესებულებებში მოაწყვეთო: ეს ხელს შეუშლის ხალხის ქუჩაში გამოსვლასო.

კინოსტუდიაში მოეწყო მიტინგი, ორატორი ორატორს ეცილებოდა სიტყვის თქმაში. ადიდებდნენ სტალინს. უსამართლოდ და დაუმსახურებლად მიიჩნევდნენ მისი პიროვნების კულტის კრიტიკას. რომ სტალინი არა, არ მოხდებოდა არც ინდუსტრიალიზაცია, არც კოლექტივიზაცია, არც კულტურული რევოლუცია, ე. ი. დედამიწის ერთ მეექვსედზე ვერ გაიმარჯვებდა სოციალიზმი, მერე, მეორე მსოფლიო ომში გამარჯვება, სოციალიზმის საერთაშორისო ბანაკის შექმნა. ეს ყველაფერი სტალინის დამსახურებაა.

და კიდევ უფრო გაცხარებული, აღელვებული ხალხი მოედნებსა და ქუჩებისაკენ მიემშურებოდა. ვერ გასჭრა ხერხმა: დაწესებულებებში მოწყობილმა მიტინგებმა არ დაამშვიდა ხალხი. კიდევ უფრო მეტად ააბოზოქრა.

ვითარება უფრო და უფრო იძაბებოდა. ცხრა მარტის დღეც დაღამდა. ზღვა ხალხი ისევ ქუჩაში და მოედნებზე დგას. შინ არავინ მიდის. ისევ გრძელდება მიტინგები. ისევ უსასრულო სიტყვები, ლექსები... და მოულოდნელად, არავის შეუმჩნევია ისე, ქალაქში ჯარი შემოვიდა. ექსტაზში ჩავარდნილმა ხალხმა ვერც გაიგო, როგორ დაიწყო სროლა... როგორ დაეცა პირველი მოკლული... როცა მოედნებზე თავშეყრილ ხალხს ტყვიების ლესტერი დააცხრა, დუნდგო მიხვდა, რომ მის თავს რაღაც უბედურება ტრიალებს. შეშინდა, შედრკა და აირია. აირია და უთავბოლოდ მიაწყდა ღობე-ყორენს, კედლებს, ხეებს... ტყვიების წვიმა ცელავდა განურჩევლად დიდს და პატარას, ქალსა და კაცს, მოხუცსა და ახალგაზრდას... გარბოდნენ. ვინ საით, არავინ უწყის. თელავდნენ ერთმანეთს. აღარავის ახსოვდა მეგობარი, ამხანაგი, და, ძმა, ცოლი თუ შვილი. ოღონდ გაელწიათ ორომტრიალიდან, ოღონდ



სამშვიდობოს გასულიყენენ. აღარავინ კოტხულობდა მოკლულს და დაქრილს... თავქუდმოგლეჯილი გარბოდა ყველა, ვისაც კი შეეძლო გაქცევა.

ტყვიები კი წვიმდა, წვიმდა და წვიმდა...

10 მარტს, დილით, თბილისში სამარისებური მყუდროება სუფევდა. ქალაქი გატენილი იყო ჭარით და ტანკებით. თავჩაქინდრული მოქალაქენი უხმოდ მილასლასებდნენ სამუშაოდ. უძლურებასა და შიშს ყველა გაეტეხა წელში. გუშინდელი აღტიწება უკვალოდ და სამუდამოდ გამქრალიყო.

ხელისუფლების განკარგულებით დაწესებულებებში ისევ მოეწყო მიტინგები. მაგრამ ახლა გმობდნენ „ხულიგნებს“, ქალაქში არეულობა რომ მოაწყვეს. მოუწოდებდნენ წესრიგისაკენ. ითხოვდნენ — არ აპყოლოდნენ საექვო პროვოკატორებს, ცილისმწამებლებს, ბურჟუაზიის დაქირავებულ აგენტებს.

კინოსტუდიაშიც ისევ ჩატარდა სახელდახელო მიტინგი. დამფრთხალ-შეშინებული ადამიანები ერთმანეთს აბრალებდნენ მომხდარ ტრაგედიას. აბეზლებდნენ ერთიმეორეს. ლანძღავდნენ ახალგაზრდებს, მათ აღვირახსნილობას, თავაშვებულობას, თავგასულობას. გულში ხელისბაგუნით ნანობდნენ, რომ უფროსმა თაობამ ვერ გამოიჩინა წინდახედულება, გონიერება, შორსმკვრეტელობა. დებდნენ ერთგულების ფბცს. იძლეოდნენ მტკიცე პირობას, რომ მსგავსი არაფერი აღარასოდეს განმეორდება.

გარეგნულად ყველაფერი დამშვიდდა და დაწყნარდა. გულისსკნელში კი ყველამ იცოდა: ხრუშჩოვის „დემოკრატიზმის“ თვალთმაქცური კოში დაინგრა. დაიწყო უნდობლობისა და გულგატეხილობის ხანა.

### პოსტსკრიპტუმი

გვიან, 70-იან წლებში, მსახიობმა კახი კავსაძემ მიაგმო.

იმ დღეს, 9 მარტს, დედაჩემმა მე და ჩემი ძმა არაფრით არ გაგვიშვა გარეთ. ჩაკეტა კარი, გასაღები ჭიბეში ჩაიღო და ოთახში დაგვამწყვდია. ორივე ლამის გავგიჟდით. ვიყვირეთ. გიტირეთ. ტანსაცმელი შემოვიხიეთ. გაგიგონია? გაქვავდა

დედაჩემი. ფეხს არ მოიცვლითო შინიდან. გული ცუდს მითქვამს. ორივე დაეტიეთ თქვენს კანში, — გამოგვიცხადა და ლაპარაკი მოათავა.

რა უნდა გვექნა. ჩვენი ოჯახი დასჯილი ოჯახი აყო. შიშის აჩრდილი ყველგან დაბორიალებდა. ისლა დაგვრჩენოდა, ფანჯარას მივსდგომოდით და იქიდან გვეყურებინა, რა ხდებოდა გარეთ. ჩვენი სახლი ვორონცოვის, უკაცრავად, მარქს-ის მოედანზე დგას, მტკვრის პირას. მტკვრის გაღმა, მაღათოვის ნაქუნძულარზე<sup>1</sup>, სტალინის დიდი ძეგლი რომ იღვანაო, უამრავი ხალხია თავშეყრილი. ამას ვხედავთ, მაგრამ ის კი არ გვესმის — რას ლაპარაკობენ, იმასაც ვხედავთ, როგორ ცვლიან ორატორები ერთმანეთს ტრიბუნაზე. რაღაც სცენებიც თამაშდება. მსახიობები, რომელნიც ლენინისა და სტალინის გრიშში არიან, ხალხს მიმართავენ. ერთმანეთს ეხვევიან. ჩვენი ცნობისმოყვარეობა უსაშველოდ იზრდება, მაგრამ რა... ტყვეობიდან თავის დაღწევა გამორიცხებულია.

დაღამდა. ბედს შევეგუეთ. ჩვენ-ჩვენ საქმეს მოვკიდეთ ხელი. ფანჯარა დავივიწყეთ. თითქოს ჩვენს სახლში ყველაფერი დაწყნარდა და დამშვიდდა. სავაშშოდ ვემზადებით, რომ უცბად სახლმა ზანზარი დაიწყოს. ტანკების გრუზუნის შემოვარდა ოთახში. ტყვიების ზუზუნმაც მოგვჭრა ყური. გიჟებით ისევ ფანჯარას ვეცით. როგორც ელვა. ისე სერავს ბნელეთს ტყვიების ცეცხლი. ლანდები თავქუდმოვლენილი გარბიან. ყველაფერი ცხადი გახდა. გავხევიდით. მოულოდნელად დედაჩემმა კარები გააღო და განწირული ხმით დაგვიყვირა:

— წადით!.. წადით!.. ორივე წადით!..

ჩვენ პირდაფრენილნი მივჩერებივართ დედას. ვერაფერს მივხვდით. წელან არაფერი ხდებოდა და არ გაგვიშვა. ახლა ქვეყანა იქცევა და გარეთ მიგვერეკება.

— წადით!.. — ისევ იყვირა დედამ, — სადაც სხვების შეილები კვდებიან, ჩემებიც იქ დაიხოცეთ!..

<sup>1</sup> ისე უცნაური კია: ამ კუნძულს ვინ უწყის, რამდენი საუკუნე ფლობდნენ ორბელიანები. მერე, მე-19 ს-ში; გენერალ მადათოვს მიჰყიდეს. ნახევარი საუკუნეც არ ყოფილა იგი ამ კუნძულის პატრონი, მაგრამ ქართველებმა მაინც მისი სახელი დაარქვეს და ორბელიანები დაივიწყეს; ამას ჰქვია; მამა დავიწყებოდა და მაშინაცვალს იფიცებოდაო.

და ორივე გარეთ გამოგვავდო.

მაგრამ ქუჩაში გასულა უკვე შეუძლებელი იყო.

სადარბაზოს კარი ჩაეკეტათ. იქ ავტომატიანი სალდათები იდგნენ.

\* \* \*

სტუდიაში ცხოვრება ჩვეული გზით წავიდა. დაღუპულთა ახლობლების გარდა, ტკივილი ყველას თანდათან დაუყუჩდა. ყოველდღიურმა საქმიანობამ შთანთქა მოხმდარზე ფიქრისა და განცდაც. წვრილმან ფუსფუსში ილია ჭავჭავაძის საიუბილეო წელიც — 1957 დადგა. გადაწყდა „ოთარაანთ ქერვის“ ეკრანიზაცია. ვის მივანდოთ მისი ეკრანიზაცია, — ბჭობა გაიმართა. კინოსტუდიის მაშინდელმა დირექტორმა გიორგი გიგოლაშვილმა ყველაზე შესაფერის კანდიდატად მიხეილ ჭიაურელი ჩათვალა. იმ დროს მ. ჭიაურელი მოსკოვიდან გაძევებული იყო. ბრალად დასდეს — კინოში პიროვნების კულტის შექმნას უწყობდი ხელს (თითქოს სსრკ-ში ცინმე არსებობდა, ვინც ბედავდა და სტალინის კულტს არ ქმნიდა). თუ არ მეშლება, იმჟამად სვერდლოვსკში, დოკუმენტური ფილმების სტუდიაში ამუშავებდნენ.

დროს არ დავკარგავ და აქვე მოგიყვებით მ. ჭიაურელის ერთ ნაამბობსაც.

\* \* \*

ორმოციანი წლების ბოლოს მოსკოვში მათ ძე დუნი ჩამოდიოდა. იგი სტალინს უნდა შეხვედროდა: ეს უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენად ითვლებოდა. ყველაფერი ფირზე უნდა აღბეჭდილიყო. უამრავ ოპერატორს დავეალა შეხვედრის გადაღება. გადაღების საერთო ხელმძღვანელობა მე მეკისრებოდა.

დადგა შეხვედრის დღე. ყოველ კუნჭულში კინოკამერა მომარჯვებული ოპერატორები იდგნენ. დარბაზი გაჭედულია განათების აპარატურით.

კედელთან, ფრონტალურად ჩამწყრივდნენ პოლიტბიუროს წევრები. სტალინი ერთი ნაბიჯით წინ დგას, განმარტოებით.

დარბაზის დიდი კარები გაიღო და ჩინეთის დელეგაცია შემოვიდა. წინ მათ ძე დუნი მოუძღვით.

ელვისებურ უცბად აინთო უამრავი ნათურა და დარბაზი მზესავით გაჩახჩახდა.

მაო ძე დუნი გამოეყო დელეგაციას და ჩქარი ნაბიჯით სტალინისაკენ წავიდა. მიუახლოვდა, მუხლებზე დაეცა და სტალინს ფეხებზე ემთხვია.

— გეფიცები, — გულწრფელად ამბობდა მ. ჭიაურელი, — არ მომჩვენებია. ნამდვილად დავინახე: სტალინმა ჩემსკენ გამოიხედა და თვალი ჩამიკრა. იმ წუთს მას თბილელი კინტოს გამომეტყველება ჰქონდა.

ეს კადრი გადაღებულია. შენახული უნდა იყოს, თუ მერე არ გაანადგურეს.

\* \* \*

სულ ცოტა ხანში მ. ჭიაურელი სვერდლოვსკიდან თბილისში ჩამოვიდა. მალე კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს წარუდგა და მოახსენა — როგორ აპირებდა „ოთარაანთ ქერივის“ გადაღებას.

ფილმზე მუშაობა დაიწყო.

მარაქაში მეც გავერიე. ჟურნალ „ცისკარში“ (1957 წ., № 5) პატარა წერილი გამოვაქვეყნე. ჩემი აზრი გამოვთქვი, როგორ უნდა გაკეთებულიყო „ოთარაანთ ქერივის“ ეკრანიზაცია. თუ ვინმე ამ წერილს დღეს წაიკითხავს, მკაფიოდ დაინახავს — რა პრიმიტიულად მქონდა წარმოდგენილი ილიას მოთხრობის კინოვარიანტი და როგორ არ მეყურებოდა ინჟინბინჩი „კაცია-ადამიანის?!“ ავტორის შემოქმედებისა. წერილში ნათლად ჩანს ეკრანიზაციისადმი მაშინდელი მიდგომის დამახასიათებელი საერთო ხარვეზიც.

ვინც ქართულ კინოხელოვნებას იცნობს, მან იცის, რომ ეკრანიზაციისადმი ჩვენში ორგვარი დამოკიდებულება არსებობდა, ერთი გამოიხატა „ელისოთი“, მეორე — „მაგდანას ლურჯათი“.

პირველი დამოკიდებულება აუცილებლად და სავალდებულოდ არ თვლიდა პირველწყაროს სიტყვასიტყვით ერთგულებას. იგი პირველწყაროსაგან მხოლოდ პრობლემას, ან თემას, ან იდეას იღებდა. ყველა სხვა მხატვრულ კომპონენტს კი საკუთარი შეხედულებისამებრ ამუშავებდა. ასე რომ,

ძველ საფუძველზე არსებითად სრულიად ახალ, ორიგინალურ ნაწარმოებს ქმნიდა.

მეორე დამოკიდებულება კი პირველწყაროს ერთგულად მიჰყვებოდა. ცდილობდა, საერთოდ, მხატვრულ ქსოვილში არავითარი ცვლილება არ შეეტანა. თუ იძულებული გახდებოდა რაიმე გადაესხვაფერებინა, ეს ძალიან უმნიშვნელო, არაარსებითი ხასიათის უნდა ყოფილიყო. თუმცა, როგორც ახლა ვხედავ და ვიცი, ეს ერთი შესვლით, არაარსებითი ცვლილება, არც ისე უმტკივნეულოა.

როგორც იცით, „მაგდანას ლურჯა“ (ფილმი და არა სცენარი) ფეხდაფეხ მიჰყვებოდა ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობას. მაგრამ ფილმში არის ერთი ცვლილება: ეკ. გაბაშვილის მოთხრობაში სასამართლო ლურჯას მაგდანას უტოვებს. კინოსურათში პირიქით არის: სასამართლო მაგდანას ლურჯას ჩამოართმევს და მენახშირეს უბრუნებს. ზოგიერთს ფინალის ასეთი შეცვლა არ მოსწონდა. მიაჩნდა, რომ ეს იყო ეკ. გაბაშვილის მოთხრობის დაგონჩება. მე კი ვფიქრობდი, რომ ეს დიდად არ ვნებდა პირველწყაროს. ამგვარი ცვლილებებით არაფერი ფუქტდებოდა. ძალიან გვიან მივხვდი, რომ საქმე ასე უბრალოდ არ იყო. ამ ცვლილებაში უნებლიეთ გამოვლინდა გაბატონებული ტენდენცია: ტყუილის პროპაგანდით წარსულის სახელის გატეხა და დამცირება.

ლაპარაკიც კი ზედმეტია იმაზე, რომ ეკ. გაბაშვილი რევოლუციის წინარე ღროს, იმჟამინდელ კანონ-სამართალს, წეს-წყობილებას ბევრად უკეთ, ღრმად და სწორად იცნობდა, ვიდრე მე-20 საუკუნის 40-იანი ან 50-იანი წლების თაობა. ეკ. გაბაშვილი არც ის მწერალი იყო, ვინც წინასწარმემუშავებული და აკვიატებული სქემის მიხედვით წერდა. იგი წერდა ისე, როგორც ხედავდა, გრძნობდა, განიცდიდა, იცოდა, აღიქვამდა. მაშასადამე, როცა მის მოთხრობაში სასამართლო ლურჯას მაგდანას უტოვებდა, ეს იმის დასტური იყო, რომ მწერალმა სიმართლე თქვა, არ ითვალთმაქცა. მაგრამ, როცა შეიცვალა ფინალი (მაგდანას ლურჯა წაართვეს), გვინდოდა თუ არ გვინდოდა, სიმართლის ნაცვლად ტყუილი ითქვა, რაც მთავარია, ეს არა მარტო ფაქტობრივი სიცრუე იყო, არამედ მხატვრულიც.

მაგრამ მაშინ „მაგდანას ლურჯას“ მომხრეები ღრმად ვი-

ყავით დარწმუნებული ფინალის შეცვლის უწყინარობაში. მერე გახდა ნათელი, რომ ამ შეცდომის უკან იმალებოდა ჩვენთვის ჭერ კიდევ გაუცნობიერებელი „დანაშაული“. ჭერ ერთი, ცილს ვწამებდით წარსულს (ნახეთ, რა უსამართლობა ხდებოდა ძველად), მეორეც, კლასიკური მწერლობის საშუალებით თანამედროვეთა მოტყუებას ვცდილობდით. მესამეც, თავისუფალი აზროვნების ნაყოფს ვაქცევდით სტანდარტული აზროვნების ჩარჩოში.

„გაუცნობიერებელს“ როცა ვაპბობ, ამით არც თავს ვიმართლებ და არც სხვების ნამუშის მოწმენდას ვცდილობ, არამედ მკითხველს მინდა დავანახო — როგორ გვექონდა ძვალსა და რბილში გამჭდარი დაპროგრამებული, შაბლონურ-სქემატური აზროვნება. როგორ ვერ ვამჩნევდით მას, როგორ გვეფლობდა იგი და ბრმად მიგვათრევდა.

ასეთივე შეცდომა განმეორდა „გლახის ნაამბობშიც“. ამ ზოთხრობაში გამოყვანილი მღვდელი ფილმში შეიცვალა მასწავლებლით. თითქოს ესეც უმნიშვნელო ცვლილება იყო; თურმე ასე არ ყოფილა. თურმე ილიას ქრისტოცენტრულ მსოფლმხედველობას ჩვენ ვცვლიდით პოლიტიკაცენტრული შეხედულებით. ეს კი ილიას შემოქმედების სრული დაპატიჟება იყო, უფრო მეტიც, მთელი ქართული მწერლობა ქრისტოცენტრული ლიტერატურაა. მღვდლის მასწავლებლით შეცვლით, არსებითად, ჩვენ ვეთიშებოდით ჩვენს სულიერ კულტურას. მიზანი კი თითქოს სწორედ ის იყო, რაც შეიძლება მჭიდროდ დავკავშირებოდით ძველ კულტურულ მემკვიდრეობას. ამგვარი გაუგებრობა, ერთი მხრივ, ჩვენს უმეცრებას მოწმობდა, ხოლო მეორე მხრივ, ანტიქრისტიანული ეთიკის ტყვეობაში ყოფნას.

ილია ჭავჭავაძის შემოქმედება კი წარმოუდგენელია ზნეობრიობის თვინიერ.

სამწუხაროდ, ქართულ ლიტერატურისმცოდნეობას არ მიუქცევია ყურადღება და არაფერი უთქვამს ერთი გარემოების გამო ილიას შემოქმედებაში. არადა, ეს გარემოება ნათელი, მკაფიო და თვალშისაცემია. ყველას შეუმჩნევია, რომ ილიას თხზულებანი მთავარი პერსონაჟების სიკვდილით მთავრდება. იხოცებიან ლუარსაბი და დარეჯანი, ოთარაანთ ქვრივი და მისი გიორგი, განდევნილი. სიკვდილი კიდევ არაფე-

რი. არც ერთ მათგანს შთამომავლობა არ რჩება. რატომ? რატომ გასწირა ილიამ განურჩევლად სრული უნაყოფობისათვის, როგორც არაფრობის განსახიერებანი ლუარსაბი და დარეჯანი, ისე საქმითმეტყველი სულის მატარებელი ოთარაანთ ქერივი და გიორგი? რწმენის კაცი განდევილი? ამ კითხვას ვერ ვუპასუხებთ, თუ ვერ დავინახეთ უმთავრესი: ილიას ზნეობრივად დაშლილი საზოგადოება განწირულად მიაჩნდა.

ილიასთვის ზნეობრიობის უნივერსალური განსახიერება იყო ქრისტე, ანუ ღმერთკაცი, ვისაც ადამიანის ხსენისათვის ჯვარცმის ატანა შეეძლო.

გაგახსენებთ, რას ეუბნება „გლახის ნაამბობში“ მღვდელი გაბრიელს:

„იესომ ბრძანა: განკითხვის დღეს გეტყვითო: მწყურვალნი ვიყავ, არ მასვითო, მშიერი ვიყავ, არ მაჭამეთო, შიშველნი ვიყავ, არ ჩამაცვითო, სნეული ვიყავ, არ მომიარეთო. როცა მეტყვიანო: უფალო! სადა გნახეთ, რომ არ გიშველეთო? მე ვეტყვიო: ყოველი გაჭირვებული კაცი, თქვენგან არგაკითხული, — მე ვიყავიო“.

საზოგადოებას ერთ მთლიან სხეულად ჰკრავს სიყვარული და თანაღმობა, რადგან ადამიანები „ყოველნი ერთ გუამ ვართ ქრისტეს მიერ, ხოლო თითოეული ურთიერთსა ასოებ ვართ“ (პავლე მოციქულის ეპისტოლე რომაელთა მიმართ, III, 5). თუ ადამიანი ადამიანს განუდგება, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი საკუთარ ასოს მოიკეთეს. სულერთია, რის გამო განუდგება ადამიანი ადამიანს — კლასობრივი უთანასწორობის, სარწმუნოებრივი აღმსარებლობის, ეროვნულ და რასობრივი განსხვავებულობისა თუ რაიმე სხვა მიზეზით.

ილია ხედავდა მისი დროის ზნეობრივად დაშლილ საქართველოს (ამის საბუთია თუნდაც „ბედნიერი ერი“) და წუხდა: ზნეობრივად დაშლილი საქართველო დაღუპავდა არა მარტო არაფრობას (ლუარსაბსა და დარეჯანს), არამედ საქმითმეტყველ სულსაც (ოთარაანთ ქერივსა და გიორგის). წინასწარხედვა ილიას თავად აუხდა. იგი თვითონაც ზნეობრივად დაშლილი საქართველოს მსხვერპლი გახდა.

კლასიკურ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის დროს, უმთავრესი შეცდომა ის იყო, რომ ზნეობრივი მთლიანობის იდეას კი არ ვეძებდით, არამედ კლასობრივი განხეთქილების პრობ-

ლემას. ასე იყო ოციან წლებში და მომდევნო ხანაშიაც. ასეა დღესაც. ცხადია, ამ ხარვეზს ვერ ასცდა ფილმი „ოთარაანთ ქერივიც“, მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდში, პიროვნული ნიჭიერების თვალსაზრისით, არ იყო რეჟისორი, რომელიც მ. ჭიაურელზე უკეთ გადაიღებდა ილიას მოთხრობას.

### დანართი მეორე:

მ. ჭიაურელს „გიორგი სააკაძის“ გადაღება 1934—1940 წლებში განუხრახავს. ფილმისათვის, თურმე ორი სცენარი იწერებოდა. ერთს გიორგი ლეონიძე წერდა, მეორეს ანა ანტონოვსკაია და ბორის ჩორნი. ორივე სცენარი წაუკითხავს სტალინს. აზრი წერილობით გამოუთქვამს. ეს წერილი საყურადღებოა ორმხრივ: პირველი, ფილმი წერილში გამოთქმული კონცეფციის მიხედვით არის გადაღებული. მეორე, ქართული ისტორიული მეცნიერებაც იქ გამოთქმულ აზრს იმეორებს.

ქვემოთ გამოქვეყნებული წერილი მიზ. ჭიაურელმა მოგვცა.

Г. Г. БОЛЬШАКОВУ

КОПИЯ: ЛЕОНИДЗЕ, АНТОНОВСКОЙ И ЧЕРНОМУ

Я получил на днях два сценария на тему «Георгий Саакадзе»: один — Антоновской и Черного, другой — Леонидзе.

По-моему, сценарий Леонидзе неудачен. Он беден в художественном отношении. Он несколько примитивен с точки зрения выбора и использования исторического материала.

Сценарий Антоновской и Черного свободен от подобных недостатков. Но у него имеется другой недостаток. Он кончается победой, апофеозом политики Саакадзе и самого Саакадзе. Но такой финал, как известно, не соответствует исторической действительности и создает ложное представление о прошлом Грузии. На самом деле, как повествует история, политика Саакадзе, хотя и прогрессивная с точки зрения будущей перспективы



Грузия, потерпела поражение, а сам Саакадзе погиб, так как Грузия времен Саакадзе еще не успела созреть для такой политики, т. е. для ее объединения в одно государство путем учреждения царского абсолютизма и ликвидации власти князей. Причина ясна: князья и феодализм оказались более сильными, а царь и дворянство более слабыми, чем предполагал Саакадзе.

Саакадзе чувствовал эту внутреннюю слабость Грузии и вознамерился перекрыть ее привлечением к делу внешней иностранной силы. Но сила внешнего фактора не могла компенсировать внутреннюю слабость страны. Так оно и произошло, как известно. В обстановке этих неразрешимых противоречий политика Саакадзе должна была потерпеть — и действительно потерпела — поражение.

Я думаю, что эта историческая правда должна быть восстановлена в сценарии Антоновской и Черного.

И если она будет восстановлена, сценарий Антоновской и Черного можно будет квалифицировать как одно из лучших произведений советской кинематографии.

И. СТАЛИН

11/X-1940 г.

## გასართობი ინტერმეცო, 10 თუ 12 დოლარი?

ომის მერე საბჭოთა ხელოვნთა პირველი დელეგაცია მიემგზავრებოდა უცხოეთში, კერძოდ აშშ-ში, — მიაშობდა მიხეილ ჭიაურელი. — დელეგაციის წევრები თვითონ სტალინმა მიგვიღო. გვითხრა: თქვენ უბრალოდ, გასართობად, ან სამოგზაუროდ არ მიდიხართ აშშ-ში. დიდი მისია გაწევთ, ყველგან, სადაც კი მოხვდებით, სადაც კი საშუალება გექნებათ უნდა აქოთ, ადიდოთ სოციალიზმი და მიწასთან გაასწოროთ კაპიტალიზმი, დაგმოთ იგი, როგორც დამპალი, მომაკედავი, წარმავალი სოციალურ-ეკონომიკურ-პოლიტიკური სისტემა. რა თქმა უნდა, ჩვენ შევფიცეთ, რომ პირნათლად შევასრულებდით დავალებას, მაგრამ ჩვენი თავდადება გაათქვამდა, როცა სტალინმა გაიღიმა და დასძინა: უფასო სამსახურს არ გთხოვთ, დავალების შესრულებაში დღეში ათ-ათ დოლარს მიიღებთო. მაშინ ათი დოლარი დიდი ფული იყო. საუკეთესო ქსოვილისაგან შეკერილ კოსტიუმს, უმჯობესს და უკობტა-

გეხს რომ ვერ ჩაიცვამდი კაცი, შვიდ დოლარად იყიდდი. რაში გვაძლევდნენ ათ დოლარს? არსებითად არაფერში. დადექი სადაც გინდა და აკრიტიკე ვინც გინდა. გიშლის ვინმე? კაციშვილი არ გკითხავს, რას აკეთებო. პირიქით, გულმოდგინედ დაგიგდებენ ყურს, დაგეთანხმებიან და, შეიძლება, მხარშიც ამოგიდგნენ და ბღღვირი გააცალონ თავიანთ სისტემასაც და თავიანთ მთავრობასაც. ამ უბრალო საქმეში ათ დოლარს გვაძლევენ. ეხუმრები ამას? იცოცხლე, მაშინ ჩვენ ტყავი გავაძვრეთ კაპიტალიზმს. კერძო საუბარში იქნებოდა თუ ტრიბუნიდან, ქალაქში იქნებოდა თუ სოფლად, კინოსტუდიებში თუ ქარხნებში, კაპიტალიზმისაგან ქეას ქვაზე აღარ ვტოვებდით. ისინიც წყნარად, ჩუმად, უხმოდ გვიგდებდნენ ყურს. ჩვენ სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა: დავალებასაც უმწიკვლოდ ვასრულებდით და ათ-ათი დოლარიც ჯიბეში მიჩხრიალებდა. მაგრამ ერთ დღეს მოულოდნელი რამ მოხდა. ნიუ-იორკში, უზარმაზარ დარბაზში უამრავი ხალხია თავმოყრილი. ჩვენ ძველებური რიხით შევეუტიეთ კაპიტალიზმს. უცბად, ჩვენდა მოულოდნელად, დარბაზი ახმაურდა, აყვირდა. ატყდა სტვენა, ფეხების ბაკუნნი. ყველაფერი გაყრუვდა. აღიმართა ტრანსპარანტები: რუსებო, წაეთრიეთ შინა დაძაბული ვითარება შეიქმნა. ლაპარაკის გაგრძელება შეუძლებელია. დარბაზი ისე მძვინვარებს რომ მოსალოდნელია ფეხქვეშ გაგიგდონ და გადაგქელონ. რაღა დაგვრჩენია? კულამოძუებულები უხმოდ უნდა გავიძურწოთ, სასტუმროში მოვკურცხლოთ და შიშით თავი გარეთ აღარ უნდა გამოვყოთ. ასეც მოვიქეციით. ჩვენზე საცოდავი აღარავინ იყო. მთელი დღე, წვიმაში გაწუწული ქათმებივით, ვისხედით აბუზული, უბრაოდ, ხმა არ გავგიცია ერთმანეთისათვის. საღამოს სსრკ-ის ელჩმა მოგვაკითხა. ნაცე-მი ძაღლის თვალებით, დამფრთხალნი მივაჩერდით ელჩს. ვინ იცის, რა დღეში ჩაგვაგდებს დავალების შეუსრულებლობისათვის. ელჩი იცინოდა. მერე იკითხა: თქვენ ათ დოლარს გაძლევენ ხომ დღეში? ჩვენ დავუდასტურეთ. — აბა, იცოდეთ, — გვითხრა ელჩმა, — იმათ, ვინც თქვენ დღეს დარბაზიდან გამოგრეკათ, თორმეტ-თორმეტი დოლარი მისცეს.

პირი დავადეთ. ცხადი იყო ის კაცი, ვინც თორმეტ დოლარს მიიღებდა დღეში, ათდოლარიან პროპაგანდას არ მოუსვენდა.

ყოველი ერის მწერლობას თავისი მყარი ტრადიცია აქვს, თავისი განსაკუთრებული, გამორჩეული, დამახასიათებელი ნიშანი. მაგალითად, ნიკოლოზ ბერდიაევი ფიქრობდა, რომ რუსული ლიტერატურისათვის ასეთი გამორჩეული ნიშანი პროფეტულობა იყო. იგი ყოველი გამოჩენილი რუსი მწერლის შემოქმედებაში პოულობდა ამ წინასწარმეტყველურობას. რატომ უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სხვა ხალხების ლიტერატურაში არ შეხედვებით მწერლებს, პროფეტულობის ნიშნით აღბეჭდილს, ნიმუშის მოსაძებნად რაღა შორს წავიდეთ. ჩვენი მიხეილ ჭავჭავაძის შემოქმედება განა წინასწარმეტყველური არ არის? მან არ იწინასწარმეტყველა კვაჭების, ჭაყოების, დამპატიყდების მომრავლება-გაბატონება? მაგრამ, საერთოდ, ამგვარი პროფეტულობით ჩვენი მწერლობა არ გამოირჩევა. მას სხვა ნიშანი აქვს. თუ არ ვცდები, ეს ნიშანი თანალმობის, გულმოწყალების ეთიკური პრობლემისადმი დაუჩინებელი ყურადღება უნდა იყოს (ცხადია, ეს თვისება სხვა ხალხების მწერლობასაც ახასიათებს, ოღონდ მე ჩვენი ლიტერატურის თავისებურობის გამოყოფას ვცდილობ).

„ვეფხისა და მოყმის ბალადაში“ ქალი შურისძიებაზე კი არ ფიქრობს, არამედ მტრის ქირის, ტკივილის, წუხილის გაზიარებაზე. იგი თანალმობითა და გულმოწყალებით არის შეპყრობილი.

„ხან იფიქრებდა, უღედოდ  
გაზრდა ვინა თქვა შეილისა,  
იქნება, ვეფხის ღეღო  
ჩემზე მწარედა სტირისა.  
წავიდე, მეც იქ მივიდე,  
სამძიმარ უთხრა ქირისა,  
ისიც მიამბობს ამბავსა,  
მეც უთხრა ჩემი შეილისა,  
იმასაც ბრალი ექნების  
უწყალოდ ხმლით დაქრილისა!“

ავთანდილი პირდაპირ აცხადებს — „მე იგი ვარ, ვინ სოფელსა არ ამოვჰკრეფ კიტრად ბერად, ვის სიკვდილი მოყვრისათვის თამაშად და მიჩანს მღერად“.

აკაკი წერეთლის ჰაჯი-უსუფი სხვას კი არ ღებს ბრალს

საფარ-ბეკის მიერ ჩადენილი დანაშაულისათვის, არამედ თავისთვის, რაკი გამზრდელის როლი პირნათლად ვერ შეუსრულებია („გამზრდელი“). შეურაცხყოფილ ნაზიბროლასა და ბათუნს იგი თანალმობას და თანაგრძნობას საკუთარი სიცოცხლით უცხადებს. საკუთარი სისხლით იხდის სხვისი დანაშაულის ვალს.

რას ეუბნება ილიას მღვდელი „გლახის ნაამბობში“ გაბრიელს, უკვე მოვიტანე წინა თავში.

და ბოლოს, ვაჟას მინდიას უსაშველო და ყოვლისმომცველი სიყვარული, თანალმობა და მოწყალება ყოველი არსისადმი.

ეს ქართული მწერლობის გამჟღავნებელია. ამა თუ იმ დოზით, ამა თუ იმ ფორმით მას ყველგან ნახავთ.

ქართველი ერი ისტორიულად დაჩაგრული და თავზემტვირთი დაყრილი ხალხია, მაგრამ, ამის მიუხედავად, იგი არ გაბოროტებულა, შურისგების ბოღმით არ ავსებულა. პირიქით, თავისი საუკეთესო შვილების პირით, მან სიყვარული, თანაგრძნობა, თანალმობა, გულმოწყალება და პატიება იქადაგა. როგორც ჩანს, ეს უკვალოდ არ დაკარგულა, რაკი ჩვენი ხალხის ყოფაშიც იჩენს თავს. ამას წინათ, „თბილისში“ (1987, 10. X), რეზო ყარალაშვილმა წერილი გამოაქვეყნა — „უცხოეთში დანახული საქართველო“.

ავტორი გვიამბობს: ზაარბრუკენში ყოფნისას მასთან მისულა ბერტა ფონ ზუტნერის საზოგადოების თავმჯდომარე — ჰუგო ბოკი. მას ყარალაშვილისათვის გადაუცია ორი ფირფიტა, რომელზეც ჩაწერილი ყოფილა ჰუგო ბოკის ძმის, ვენის ოპერის სოლისტის (აწ განსვენებულის) ალბერტ ბოკის სიმღერა და პაწია მოთხრობა „მომღერალი“, რომელიც სოლისტის ცხოვრების ერთ ეპიზოდს აღწერს.

1941—45 წლების ომის დროს ალბერტ ბოკი ტყვედ ჩაგარდნილა. ტყვეობა საქართველოში გაუტარებია. მერე სამშობლოში დაბრუნებული, იგი ცნობილი მომღერალი გამხდარა. იგი ევროპაში მოგზაურობდა და ოცნებად ჰქონია გადაქცეული საქართველოშიც ჩამოსულიყო და სიმღერით გადაეხადა მადლობა ქართველი ხალხისათვის. „ბოლოს, როგორც იქნა, ატუსრულდა გულის წადილი და 1973 წელს ჩამოვიდა თბილისში კონსერვატორიის დიდ დარბაზში კონცერტის გასა-

მართავად. მაგრამ ისე უღელვია, რომ ხმა წართმევია და მისი გამოსვლა გაუქმებულა. ამან, თურმე, ძალიან შეაწუხა მომღერალი. სულ იმას ამბობდა, ისე როგორ უნდა წავიდე სცენიდან, რომ თბილისში არ ვიმღეროო. ამიტომ ერთი წლის შემდეგ ისევ სწვევია ჩვენს ქალაქს და ამჯერად გაუმართავს კიდეც კონცერტი — ეს მისი უკანასკნელი გამოსვლა ყოფილა. მოთხრობაში აღწერილია ალბერტ ბოკის ფიქრები კულისებში, სცენაზე გამოსვლის წინ. მას ახსენდება მტკვრის სანაპირო, სადაც იგი ტყეობისას ქვებს ეზიდებოდა, სუსხიანი ქარი, აზვირთებული მდინარე, თავისი მეგობრები და მოხუცი ქართველი ქალი ძაძვებში, რაღაც ნიშნებითა და ორიოდ გერმანული სიტყვით რომ ცდილობდა მისთვის გაეგებინებინა, რომ აგერ მეოთხე წელია შვილს ელოდება ომიდან, შიგადაშიგ ეკითხებოდა კიდეც, შენ ხომ არ გინახავს საღმეო. ომის შემდგომი წლები იყო და პური ჯერ კიდევ ჭირდა. ამ ქალს კი თავისი წილის ნახევარი უოველდღე მოჰქონდა ბოკთან — შვილო, ჰამე, შენ უფრო გპირდებაო (ყარვალ დააკვიდრით ჩემგან ხაზგასმულ სტრიქონებს. განა ეს ნამდვილი ამბავი თავისი კაცთმოყვარეობით რითივე განსხვავდება „ვეფხისტისა და მოყმის ბალადაში“ აღწერილ დედის საქციელისაგან? — ა. ბ.). ამას გახსენებაზე მომღერალს ისევ ცრემლები მოებჯინა ყელში და სცენაზე გამოსულს მთელი ძალის მოკრება მოუხდა, რომ ხმა ამოეღო და სიმღერა დაეწყო“.

იმ ძაძვბმოსილ ქალს, ალბერტ ბოკს რომ შეხვდა, შესაძლებელია წაკითხული არც ჰქონდა აკაკი წერეთლის სტრიქონები, მაგრამ მაინც ისე იქცეოდა, როგორც პოეტი ბრძანებს.

„არავინ გაბედოს, დატყვევებულებს  
რომ მიაყენოს შეურაცხყოფა,  
ვაქყაცს, ბედი რომ სხვას დაუმონებს,  
დასაჩაგრავად ისიც ეყოფა“.

ცხადია, ამით იმის თქმა არ მინდა, რომ ბოროტება უცხო იყოს ჩვენთვის. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ჩვენში იყო საუკუნეები, როცა ადამიანით ვაჭრობა ჰყვოდა. შვილი მშობლებს არ ინდობდა და მშობლები — შვილს, ძმა — დას და — ძმას, ქმარი — ცოლს და ცოლი — ქმარს, ერისკაცი ბერს ეჭიბრებოდა ბოროტმოქმედებაში და ბერი — ერისკაცს. იქ-

ნებ სწორედ ამ აღვირახსნილმა ბოროტებამ გახადა აუცილებელი სიყვარულის, თანაგრძნობის, თანალმობის, გულმოწყალების ქადაგება? იქნე ბამ ქადაგებით ცდილობდნენ დაეოკებინათ ჩვენი პირქელში ვნება ადამიანით ვაჭრობისა? ასე იყო თუ ისე, ის მაინც ფაქტია, რომ ჩვენი მწერლების სიტყვა ღვთაებრივი კაცთმოყვარეობის სიტყვაა.

ეს ძირითადი და არსებითი პრობლემაა. ჩვენმა დღევანდელმა ყოფამ აჩვენა და თვალნათლივ დაგვანახა, რომ არაფერს ისე არ უჭირს ახლა, როგორც სიყვარულს, თანალმობას, თანაგრძნობას, გულმოწყალებას. არაფერი ისე მასხრად არ არის აგდებული, დამცირებული და დაკნინებული, როგორც ეს ეთიკური მოთხოვნილებანი ადამიანისა.

ადამიანით ვაჭრობა მარტო ფულის გაკეთების მიზნით არ ხდება. უფრო უარესია, ადამიანით ვაჭრობა მისი ზნეობრივი დამცირების მიზნით. ადამიანით ვაჭრობაა ისიც, როცა მოსამართლე ქრთამს იღებს, უდანაშაულოს სჯის და დამნაშავეს ამართლებს, როცა უმაღლეს სასწავლებელში შესასვლელად აბიტურიენტმა ეგზამენატორს ფული უნდა მისცეს; როცა თანამდებობა უნდა იყიდო... გვინდოდა თუ არ გვინდოდა, მოველოდით თუ არ მოველოდით, ხიდი გავდეთ ბნელ ეპოქასთან, როცა ჩვენში ადამიანით ვაჭრობა წარმოებდა. ხომ არ შეუწყო ხელი ამას ჩვენი მწერლობის ძირითადი და განსაკუთრებული ნიშნის დავიწყებამ? ლანა ლოღობერიძის კინოსურათში „დღეს ღამე უთენებია“ არის ეპიზოდი, რომელშიც ორი რევოლუციონერი სულით ავადმყოფს ჰკლავს იმისათვის, რომ სწულმა ეკლესიის ზარი დარეკა. ამ რევოლუციონერებისათვის რომ გეკითხათ — ეს დანაშაული რატომ ჩაიდინეთო უთუოდ გეტყოდნენ — ადამიანთა ბედნიერებისათვისო. აი, როგორ შევცვლილვართ. როგორ დავშორებივართ იმ ქალს (მინდიას რომ თავი დავანებოთ), რომელიც ვეფხის დედასთან მიდიოდა სამძიმრის სათქმელად. მტრის ტყვილის გაგების სურვილიდან მოყვასის (ისიც შეშლილის) მკვლელობამდე დავკნინებულვართ.

ეს ცვლილება არ გამხდარა ჩვენი კინოკრიტიკისა და საზოგადოებრივი აზრის ცხარე მსჯელობის საგანი. არსებითად შეუძმჩნეველი დავგრჩა იგი. ეს ჩვენი ცნობიერების გაპრიმიტიულების ნაყოფია.

ნართალია, მატერიალურმა სიღუპიერემ მძიმე კვალი და-  
აჩნია ჩვენს ზნეობას, მაგრამ ადამიანს მაინც მართებს ეთი-  
კური სიმტკიცის გამოჩენა.

მართალია, ჩვენ იმასაც ჩავგვიჩინებდნენ, რომ „ყოფიერება განსაზღვრავს ცნობიერებას“, მაგრამ, თუ ცნობიერებამ წინააღმდეგობა არ გაუწია ყოფიერებას, ადამიანი დაკარგავს ღვთაებრივ სახეს და პირუტყვს დაემსგავსება. ყოველთვის იბრძოდა ადამიანში კაცებრივი და არაკაცებრივი და ასეც იქნება მარადეამს. კაცებრივი მუდამ სიყვარულით ავლენდა თავს. ამიტომ მოყვასის სიყვარულის, თანალმობის, თანაგრძნობის, გულმოწყალების პრობლემაც არსებითი და ძირითადი იქნება ხელოვნებისათვის. ამ მხრივ როგორ წარიმართა ჩვენი კინოს ცხოვრება ფრიად საინტერესოა. მაგრამ ზუსტად ამას მაშინ შევიტყობთ, როცა ქართული კინოს ისტორია გვექნება. ჭერჭერობით ეს ისტორია არ ჩანს. უისტორიოდ კი ძნელად გავივებთ — სად დაშორდა ქართული კინო მწერლობას, ანდა სად სვდებიან ისინი. განსაკუთრებით ძირითადი, არსებითი ნიშნის მიხედვით. 60-იანი წლების ბოლოს ქართული კინოს ისტორიის საკითხები საკმაოდ აქტიური მსჯელობის საგანი გახდა. მართალია, მაშინ კინოში აღარ ვმუშაობდით, მაგრამ პაექრობაში მონაწილეობა მეც გადავწყვიტე. წერილი დავწერე. იგი ორჯერ აიწყო და არც ერთხელ არ დაიბეჭდა. ახლა ვაპირებ მესამედ ესინჯო მისი გამოქვეყნება. თუნდაც იმიტომ, რომ რასაც იმ წერილში ვამბობდი, თუ ყველა არა, ზოგიერთი პრობლემა დღესაც გადაუწყვეტელ-მოუკვარებელია.

მაღლობა ღმერთს, ნავსი გატყდა. ქართული კინოს ისტორიის საკითხები მსჯელობის საგნად იქცა (გ. ხარატიშვილის, თ. თაბუკაშვილის, გ. დოლიძის წერილები). კარგა ხანია არსებობს ჩვენი კინემატოგრაფიის ისტორიის დაწერის აუცილებლობა, მაგრამ ჭერჭერობით ეს მხოლოდ ოცნებაა. როგორც ჩანს, ასევე ოცნებად დარჩება კიდევ დიდხანს. სრულიად არ მინდა ვინმეს ღვაწლი ან შრომა დავამცირო, მაგრამ თითო-ოროლა გამოკვლევა ან წიგნი ოდნავადაც ვერ შეავსებს არსებულ დიდ ხარვეზს. ქართული კინოს არსებობის ექვსი ათეული წლის მანძილზე უკვე იმდენი მასალა ჯაგროვდა, რომ ცალკეული მავანი და მავანი დაინტერესებული პირის, თუნდაც თავგამეტებული შრომა წვეთია ზღვაში. ამას მთელი კოლექტივის გეგმაზომიერი მუშაობა სჭირდება. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ჩვენში კინომცოდნეთა მოზრდილი ჯგუფი არსებობს (ნ. ამირეჯიბი, ნ. ამაშუკელი, კ. გოგოძე, გ. დოლიძე, თ. თაბუკაშვილი, ტ. თვალქრელიძე, თ. სეფიაშვილი, კ. წერეთელი, გ. ხარატიშვილი და სხვანი), მათ შრომას არ მიუღია ერთიანი, მთლიანი, გეგმიანი ხასიათი. თითოეული მათგანი პირადი ინიციატივის ანაბარაა და საკუთარი შესაძლებლობისა და მიხედვით მოღვაწეობს. ასე დაცალკავებულ მუშაობას, ცხადია, სერიოზული ნაკლი ახლავს ყოველთვის. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ქართველი კინომცოდნეების ან ქართული კინოთი დაინტერესებული არაქართველი კინემატოგრაფისტების ნაშრომებიც ხარვეზიანია. ან კი როგორ უნდა იყოს იგი უნაკლო, როცა არ არსებობს სრული ანოტირებული კატალოგი ქართული ფილმებისა, დაწყებული „ქრისტიანეთი“ და დამთავრებული დღევანდელი კინოსურათებით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არ არსებობს წყარო, საიდანაც შესაძლებელი იქნება ამოიკრიბოს ელემენტარული ცნობები. თვინიერ ამ ცნობებისა კი, რომელ მეცნიერულ-მხატვრულ ანალიზზე შეიძლება ლაპარაკი? რაკი საკუთარი კატალოგი არა გვაქვს, იძულებული ვართ მივმართოთ რუსულად შედგენილ კატალოგს. სამწუხაროდ, იგი (რუსული კატალოგი) შეცდომების ერთ-ერთი უმთავრესი წყაროა. ამიტომ რამდენიმე სიტყვით ამ კატალოგის ავ-კარგს გაგაც-



ნობთ. მართალია, ზოგიერთი შეცდომა უკვე მხილებულია ქართველი კინომცოდნეების მიერ, მაგრამ კიდევ ერთხელ ყურადღების გამახვილება ამ მიმართულებით აუცილებლად მიმაჩნია.

ანოტირებული კატალოგის «Советские художественные фильмы»-ს პირველი ტომი 1961 წელს გამოქვეყნდა. ამას მოჰყვა დანარჩენი ტომებიც.

როგორ არის წარმოდგენილი ქართული ფილმების შესახებ ცნობები ამ კატალოგში? მეტად შავად.

რა თქმა უნდა, ყველა შეცდომის აღნუსხვა და ჩვენება თითქმის შეუძლებელია, რადგან მაშინ მომიხდებოდა კატალოგის უზარმაზარი ტომების გადმოწერა. მხოლოდ საილუსტრაციოდ მოვიტან ნიმუშებს, ისიც პირველი ტომიდან. ამით გასაგები გახდება რა ხასიათის არის წიგნის ხარვეზები.

კატალოგი გვატყობინებს, რომ „უაილდ-ვესტის მხედარი“ გადაღებული ყოფილა «По мотивам романа Н. Нинашидзе «Кто виноват?» ( გვ. 103). ქართული ლიტერატურა არ იცნობს მწერალ ნ. ნინაშიძე-ს და არც რომანს „ვინ არის დამნაშავე?“ ცნობილია მწერალი ქალი ნინო ნაკაშიძე და მისი პიესა „ვინ არის დამნაშავე?“

„ორი მონადირე“ კი ყოფილა «Экранизация одноименной пьесы И. Элевтеридзе и Зурабашвили» (გვ. 190). თუ ზემოთ პიესა გადაიქცა რომანად, აქ მოთხრობა გახდა პიესა. ეს არაფერი. ერთი მწერალი ილია ზურაბაშვილი გაორდა — ი. ელევთერიძე და ზურაბაშვილი-დ. ნამდვილად კი ი. ელევთერიძე ი. ზურაბაშვილის ფსევდონიმი იყო.

„სამანიშვილის დედინაცვალის“ სცენარის ავტორებად გამოცხადებულნი არიან ნ. Шенгелая და П. Морской (გვ. 208). ასევე წერია „Кинословарь“-ის მეორე ტომშიც (გვ. 936). კაციშვილმა არ იცის, საიდან გაჩნდა სერგო კლდიაშვილის მაგიერ პ. მორსკოი. ალბათ, ეს იმის ბრალია, რომ კატალოგის ავტორებმა არ იციან მწერლების დავით და სერგო კლდიაშვილების არსებობა. ორივე მწერალი კატალოგში იხსენიება Кладнашвили-ს გვარით (გვ. 183, 208). თუ არ ვცდები, ასეთი გვარი საერთოდ არ უნდა არსებობდეს საქართველოში.

განსაკუთრებული გასაჭირი ადგათ კატალოგის ავტორებს

მაშინ, როცა საქართველოს კუთხეებზე ლაპარაკობენ. აქ მათთვის ყველაფერი თავდაყირა დგას.

თურმე ა. ყაზბეგის „მოძღვარში“ ნაჩვენები ყოფილა «Хевсуретия 70-х годов прошлого столетия» (გვ. 33). როგორც ჩანს, ხევი და მოხვევები სრულიად უცნობია მათთვის. სამაგიეროდ, ინგუშეთში მოსახლეობენ ქართველები „ზელიმხანში“ ნაჩვენები ყოფილა როგორ „Непосильные поборы и произвол царских чиновников разоряют грузинских земледельцев и скотоводов» (გვ. 323). საქართველოში აულებიც არის თურმე; ფილმი «О классовой борьбе в одном из горных аулов Грузии» (გვ. 418).

„ჩიმი-შუანთეს“ (გვ. 369) ანოტაცია კი ასე არის გადმოცემული: «Этнографический фильм о жизни и быте горцев Верхней Сванетии (Кавказ)» საქართველო? საქართველო სადღა? კატალოგის მესვეურებს ეს არ აინტერესებთ. მერე გრძელდება ლაპარაკი: „Отделенная от страны (რომელი ქვეყნის? — ა. ბ.) цепью гор, народность (ავტორმა არ იცის, ვინ არიან სვანების) этого края продолжала сохранять еще и в 1929 г. остатки родового строя (жертвоприношение, обряды похорон и т. д.)“. ამ ერთ წინადადებაში გამოქვეყნებულია საქართველოს მთიანეთის აბსოლუტური უცოდინარობა. «Каждый год мужское население группами уходило в долину (нижнюю Сванетию) на заработки». თურმე ნუ იტყვი და, ქვემო სვანეთი «долина» ყოფილა. რა სინდისმა უნდა მოგცეს წერო იმაზე, რაზეც უბრალო წარმოდგენაც არა გაქვს? მაგრამ, როგორც ჩანს, არიან იდამიანები, რომელნიც არაფრის წინაშე არ იხევენ უკან, თუნდაც ეს „შეუპოვრობა“ თავისთავის გამასხარავებად უჯდებოდეთ.

ასევეა საქართველოს მოწყვეტილი სამეგრელოც. „უემურ-შიო“ (გვ. 500—501), წერია კატალოგში, ნაჩვენებია «Эпизод классовой борьбы в годы социалистического строительства в Мингрелии». ახლა არ იკითხავთ Мингрелия რაღა; „Мингрелия — жаркая, покрытая лесами и изобилующая болотами страна“ — იძლევა განმარტებას კატალოგი და უმატებს — „веками народ Мингрелии (ესეც ასე! — ა.ბ.) изнывал в непосильной борьбе с трудными природными условиями“. ასე დანავარდობს და ბატონობს უმეცრება კატალოგის ფურცლებზე.

საბჭოთა ფილმების ანოტირებული კატალოგი სავსეა კო-

რექტურული შეცდომებითაც, რის გამოც ქართული გვარები სასტიკად არის დამახინჯებული: Н. Гоцериძე (გვ. 53), Т. Балквадзе (გვ. 77, 142), Д. Дзенеладзе (გვ. 218), ან Д. Дзенеладзе (გვ. 278), Д. Шеварнаძე (გვ. 256), В. Тропаიძე (გვ. 173), И. Тараханшвили (გვ. 256), Н. Зундукელი (გვ. 488), და ასე დაუსრულებლივ.

ყველაფერი ეს იმას შეტყველებს, რომ ეს კატალოგი, ქართული კინემატოგრაფიის მკვლევართათვის სრულიად უვარგისია. ელემენტარული მოთხოვნილება, რომელსაც უნდა აკმაყოფილებდეს ყოველი ცნობარი, არის ცნობების სიზუსტე და უცდომელობა. სხვა დანიშნულება ცნობარს არა აქვს. სწორედ ამ უმთავრეს და ერთადერთ მოთხოვნილებას ვერ პასუხობს საბჭოთა ფილმების ანოტირებული კატალოგი (რა თქმა უნდა, ქართული ფილმების მიმართ). მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ რუსები არ არიან ვალდებული ქართველების საქმე აკეთონ. ქართველების საქმე ქართველებმა უნდა აკეთონ. ჩვენ კი რა — არათუ ასეთი კატალოგის შედგენაზეც არ გვიზრუნია, პატარა რეცენზიაც კი არ დავვიწერია და არ აგვიუნსხავს ის შეცდომები, რაც რუსულ კატალოგს ჰქონდა. მისი გამოსვლის მერე 10 წელიწადი გავიდა. ყოველ წუთს გვკირდება ეს კატალოგი და სრულიად გულგრილად ვიტანთ ყოველ შეცდომას, რომელსაც კი იქ ვხვდებით. უღარდებლობისა და უზრუნველობის უფრო ნათელი გამოვლენა შეუძლებელია. ნუთუ აღარ დადგა დრო ჩვენი გამოფხიზლებისა? ვაი, რომ დიდი ხანია დგას, მაგრამ დიდი არს ძალი სიზარმაცისა და საცოწილი გულს გვეფთონება.

საბჭოთა მხატვრული ფილმების ანოტირებული კატალოგის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ქართული პრესა არ არსებობს. ამ კატალოგში ყოველი ფილმის ანოტაციის ქვემოთ მითითებულია რეცენზიები. მაგრამ, როგორც წესი, ყოველთვის რუსულ პრესაში დაბეჭდილი. ეს ბუნებრივიც არის. შეტანილია ის, რაზეც მიუწვდებოდათ ხელი. მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, რომ არსებობს ქართული პრესა, სადაც იბეჭდებოდა და იბეჭდება წერილები ქართული კინემატოგრაფიის შესახებ. ვიცით, მაგრამ დღემდე არავის უზრუნია ამ წერილების სრული ბიბლიოგრაფია შეედგინა. ერთადერთი ბედნიერი გამო-  
ნაკლისი გახლავთ ნატო ვაჩნაძეზე დაწერილი სტატიებისა და

გამოკვლევების ბიბლიოგრაფია. მაგრამ ისიც გააქეთეს არა კინემატოგრაფისტებმა, არამედ ნატო ვაჩნაძის შემოქმედების პატივისმცემლებმა. მაგრამ ეს ხომ წვეთია ზღვაში! რა გამოკვლევების წერაზე შეიძლება ლაპარაკი, თუ არ გვექნება კინემატოგრაფიაზე დაწერილი შრომების სრული ბიბლიოგრაფია? თუ გვინდა, რომ ბოლოს და ბოლოს, ქართული კინოს ისტორიის მეცნიერული შესწავლა დაიწყოს, უპირველესად, სრული ბიბლიოგრაფიები უნდა შედგეს. ეს გადაუდებელი ამოცანაა. გადაუდებელი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ხელუხლებელი.

ზემოთქმულს უნდა დავუმატოთ ერთი მეტად სავალალო ფაქტიც: საქართველოში არ არსებობს ქართული ფილმოთეკა. ეს იგივეა, რომ საქართველოში არ არსებობდეს ქართული წიგნის ბიბლიოთეკა. ხომ წარმოუდგენელია ეს! მაგრამ, აქვს ბუნებრივი კინოში ყველაფერი ხდებაო და მოხდა ისიც, რომ არ არსებობს ქართული ფილმოთეკა. როგორ ვიმსჯელოთ „არსენა ჯორჯიაშვილზე“, თუ ამ ფილმის ნახვასა და შესწავლას ვერასვებით ვერ მოვახერხებთ? განა მართო „არსენა ჯორჯიაშვილი“ ამ დღეში? უამრავი ქართული ფილმიდან თითო-ოროლა ფილმის ხილვა თუ შეიძლება „ქართულ ფილმში“ ან კინოგაქირავების კანტორაში. მაგრამ ვაი, ამ ნახვას! დაკუწულ, დაგლეჯილ და გაუბედურებულ ფილმს რა შთაბეჭდილების მოხდენა შეუძლია. როცა ლიტერატურის ისტორიკოსი გამოკვლევას წერს, იგი ღრმად სწავლობს საკვლევ ობიექტს, ე. ი. მხატვრულ ნაწარმოებს. რა გამოკვლევა გამოუვა თუ ნაწარმოები არ წაიკითხა? არაფერი. ერთი სიტყვით, ფილმოთეკის უქონლობა კურიოზია და სასაცილო მდგომარეობას როგორმე თავი უნდა დავაღწიოთ.

ამრიგად, არა გვაქვს ქართული ფილმოთეკა, ფილმების ანოტირებული კატალოგი, კინოს შესახებ დაწერილი სტატიების და წიგნების ბიბლიოგრაფია. განა ასეთ პირობებში შეიძლება დაიწეროს უხარვეზო გამოკვლევა? ცხადია, არა. ამიტომაც ბუნებრივია ის შეცდომები, რომელსაც ქართველი თუ არაქართველი კინომცოდნეების შრომებში ვხვდებით. ბუნებრივია, მაგრამ მეტად სამწუხარო და ამიტომ აუცილებელია ამ შეცდომებზე მსჯელობა და მათი გასწორება.

სხვათა შორის, ზოგიერთ მეცნიერს ლიტერატურისმცოდ-

ნეს, ხელოვნებათმცოდნეს ახლა ერთი სენი დასჩემდა. წერენ საბჭოთა კავშირის ისტორიას (სახელს არქმევენ ასე) და ფაქტიურად არის რუსეთის ისტორია, წერენ საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიას და ფაქტიურად არის რუსული ლიტერატურის ისტორია, წერენ საბჭოთა ხელოვნების ისტორიას და ფაქტიურად არის რუსული ხელოვნების ისტორია. სახელი „საბჭოთა“ როგორმე რომ გაამართლონ, შიგადაშიგ ჩართავენ თითო-ორი ნიმუშს რომელიმე სხვა საბჭოთა ხალხის ისტორიიდან, ლიტერატურიდან, ხელოვნებიდან. იტყვიან ყველა შემთხვევაში გამოსადეგ ფრაზას: ამა და ამ ხალხის ისტორია, ხელოვნება, ლიტერატურა საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში აყვავდაო. ამის ნიმუშია ესა და ესაო. მერე კი ისევ გაგრძელება რუსულ კულტურაზე ლაპარაკი. ქართველები, სომხები, ესტონელები და სხვანი ავტორებს ისევ ავიწყდებათ. სამწუხაროდ, კვლევის ასეთ მეთოდს ვერ ასცდა ვერც საბჭოთა კინოს ისტორია.

1956 წელს გამოიცა «Очерки истории советского кино». ამ წიგნში ქართულ კინოსაც დაუთმეს მცირე ადგილი. ამას გავუძლებდით, რომ ქართული კინოხელოვნების ერთ-ერთი უკეთესი ნიმუში „ელისო“ არ გაეყალბებინათ. ამ გაყალბებისა და ზერელე მსჯელობის მაგალითია ზემორე მოხსენიებული „Очерки“-ს ერთ-ერთი თავი — „Борьба за утверждение передовых творческих принципов в советском киноискусстве второй половины 20-х годов“. ამ თავის ავტორი გახლავთ ს. გინზბურგი. ახლა ს. გინზბურგის „კრიტიკას“ კვალდაკვალ მიყვებით და განვიხილოთ იგი.

„ელისოს“ მიმართ პირველი საყვედური ასეთია: «Правильно осуждая колонизаторскую политику царизма, фильм никак не показывал, что она была чужда интересам русского народа и не встречала у него поддержки» (გვ. 197).

პ ა ს უ ხ ი პ ი რ ვ ე ლ ი: როგორც ს. გინზბურგიც ინებებს და აღნიშნავს, ფილმში დასმული საკითხი (მეფის მთავრობის კოლონიზატორული პოლიტიკის მხილება) რეჟისორს მართებულად გადაუქრია; ხოლო რუსი და ჩეჩენი ხალხების მეგობრობის საკითხი ფილმის ავტორს არ დაუსვამს და, ცხა-

დია, მას ვერც აჩვენებდა. მოვითხოვოთ ის, რისი ჩვენებაც არ ჰქონია რეჟისორს ამოცანად დასახული. მეტი თუ არა უხერხული მაინც არის.

**პასუხი მეორე:** როცა ჩეჩენთა გადასახლება ხდებოდა, მაშინ მეფის მთავრობა არ ეკითხებოდა რუს ხალხს მოსწონდა მას ეს აქტი თუ არა. ხოლო რუსი ხალხის შინაგანი უკმაყოფილების ან აღშფოთების ფაქტი, გამოწვეული ჩეჩენთა გადასახლებით, რუსეთის ისტორიამ არ იცის. იქნებ ს. გინზბურგმა გეიკარნახოს რა ისტორიული მაგალითებით შეიძლონ. შენგელაიას ეჩვენებინა, რომ რუსი ხალხი გმობდა მეფის მთავრობის პოლიტიკას ჩეჩენთა მიმართ? მართალია, ქართული კულტურის ისტორია ს. გინზბურგმა არ იცის (შიო არაგვისპირელს შ. ასპირელს ეძახის, ხოლო „პირველი ნაბიჯი“ აკაკი წერეთლის დაწერილი ჰქონია), მაგრამ ალბათ რუსეთისა და რუსული კულტურის ისტორია ეცოდინება და ფაქტებს მოგვაწველებს სადავო საკითხის გასარკვევად.

**პასუხი მესამე:** ფილმში ნაჩვენებია ჩეჩენთა მიმართ იმ უბრალო რუსი ადამიანების სოლიდარობა (შეძლებისდაგვარად), რომელნიც უშუალოდ მონაწილეობდნენ გადასახლებაში. ს. გინზბურგს გავახსენებთ ჭარისკაცს, რომელიც პატარა ჩეჩენ ბიჭს ცხენზე დაისვამს და ეფერება, ეხმარება დაღლილ ჩეჩენ ქალს. კრიტიკოსს მეორე ჭარისკაცსაც მოვაგონებთ, რომელიც განიცდის ჩეჩენი ქალის სიკვდილს და გადასახლებულებთან ერთად ტირის. უბრალო ადამიანების სოლიდარობის მაჩვენებელი ასეთი დეტალები ფილმში მრავლად.

**მეორე საყვედური:** «...в нем (ფილმში — ა. ბ.) неверно рисовались и отношения между отдельными народами Кавказа» (გვ. 197).

**პასუხი:** არავითარი ურთიერთდამოკიდებულება კავკასიის ხალხებისა ფილმში არაა. ფილმის ყველა პერსონაჟი ჩეჩენი და რუსია, ერთადერთი ქართველი ვაჟია. რა თქმა უნდა, ვაჟია კავკასიის ხალხების წარმომადგენლად არ გამოდგება, რადგან ერთი კაცი ვერ განასახიერებს სხვადასხვა ერს. ასე რომ, კავკასიის ხალხების უმარტებულოდ დახატულ ურთიერთდამოკიდებულებაზე ლაპარაკი ს. გინზბურგის ფანტაზიის ნაყოფია.

მესამე საყვედური: «Противоречило исторической правде и развитие в фильме темы дружбы вы-  
селяемых горцев-мусульман с хевсурами, во-первых, по-  
тому, что вплоть до Великой Октябрьской социалисти-  
ческой революции эти народы находились во враждеб-  
ных отношениях, а во-вторых, потому, что и до револю-  
ции хевсуры — один из самых отсталых в экономическом  
и культурном отношении народов Кавказа — немало бы-  
ли обязаны братской помощи русского народа» (პ. 197).

პასუხი პირველი: ს. გინზბურგო! ხევსურები  
ქართველებია. სისხლხორცეული წარმომადგენელი ქართუ-  
ლი კულტურულ-ეკონომიკურ-ეთნიკურ-სახელმწიფოებრივი  
წყობისა. ცალკე ხევსურებისა და რუსი ხალხის ურთიერ-  
ობაზე ლაპარაკი აბსოლუტური უმეცრებაა. ხოლო რუს-  
ქართველთა ურთიერთობა არ იყო ნ. შენგელაიას ფილმის  
თემა. აქ ს. გინზბურგი მეორედ მოითხოვს ისეთი პრობლემის  
წამოყენებას, რომელიც ფილმის თემატიკაში არ შედის.

პასუხი მეორე: ხალხთა ურთიერთობის ისტორია  
არ ვითარდება როგორც უწყვეტი ჯაჭვი მეგობრობისა ან  
მტრობისა. არის საუკუნეები მტრობისა და საუკუნეები მე-  
გობრობისა. ეს დამოკიდებულია ისტორიის მიერ შექმნილ  
პოლიტიკურ სიტუაციებზე. რუსეთის ცარიზმის წინააღმდეგ  
ბრძოლაში კავკასიის ხალხები ერთსულოვანი იყვნენ. ჩეჩენ-  
თა ბედი შეიძლება ქართველებსაც სწევოდათ, დაღესტნე-  
ლებსაც, ყაბარდოელებსაც და სხვათაც. ისტორიის მიერ შექმ-  
ნილმა საფრთხემ და ერთგვაროვანმა ბედმა მაჰმადიანი და  
ქრისტიანი მოსახლეობა კავკასიისა დაკავშირა მამა-პაპის ნა-  
სახლარისა და ეროვნული მეობისათვის ბრძოლაში. ისტორი-  
ულ ფაქტებს რომ თავი დავანებოთ, ამის უტყუარი მოწმეა  
ალ. ყაზბეგი, რომელიც ზედმიწევნით იცნობდა კავკასიის  
ხალხების ისტორიას, ზნეს, ხასიათსა და ბედს.

ისტორია არ საჭიროებს ს. გინზბურგისეულ ფერ-უმარილს  
გასალამაზებლად.

როგორც კინოლიტერატურით დაინტერესებულ საზოგა-  
დობას მოეხსენება, 1964 წელს როსტისლავ იურენევმა გა-  
მოსცა წიგნი «Смешное на экране». ამ წიგნში 206 ნაბეჭ-  
დი გვერდია. აქედან ქართულ კომედიას ეთმობა 30 სტრი-  
ქონი. თითქოსდა მეტი საშუალება არც იყო, რაკი რ. იურენე-

ვი მთა და ბარს ედება და მსოფლიო კინოკომედიის მიმოხილვისა და ანალიზის პრეტენზია აქვს. რაკი ასეა, მაშინ ჯობს სულ არაფერი დაიწეროს, ვიდრე დაიწეროს ცარიელი, არსებითად, უშინაარსო ფრაზები.

რ. იურენევის წიგნში სანდრო ჟორჯოლიანზე ნათქვამია: «В ярко выраженном национальном характере была привлекательность многочисленных комедийных ролей грузинского артиста Сандро Жоржолиани» (გვ. 76). აბა, ვის რას ეუბნება ეს სტრიქონები? რა გააკეთა ან როგორ გააკეთა სანდრო ჟორჯოლიანმა? როგორია მისი არტისტიზმი? ყველაფერი ეს ხომ სრულიად უცნობი რჩება მკითხველისათვის! რა აზრი აქვს რომელიმე ხელოვანზე ასე წერას? ცხადია, არავითარი.

მერე რ. იურენევი მოწყალებას არიგებს და ორიოდ სიტყვას იმეტებს მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდისა“ და გიორგი მაკაროვის „ნახვამდისათვის“: «Режиссер Михаил Чиаурели поставили фильм «Хабарда!», что по-грузински значит «Остановись» (არა, ნიშნავს «Посторонись» — ა. ბ.) Он подверг осмеянию один из самых сильных и опасных пережитков прошлого — буржуазный национализм. Возня, которую подняли националисты вокруг назначенной к сносу обветшавшей церкви, была показана Чиаурели изобретательно и очень остро. Эпизод похорон притворившегося умершим главаря националистов Луарсаба по неожиданности и смелости приемов напоминал «Антракт» Рене Клера, с той только разницей, что вместо бессодержательных трюков ради трюков Чиаурели насытил комедийные положения острым политическим смыслом: он хоронил прошлое, с его нелепостями, с его уродством» (გვ. 76-77).

თუ რენე კლერის „ანტრაქტი“ უშინაარსო ტრიუკების კრებულია და მ. ჭიაურელის ტრიუკები — პოლიტიკური შინაარსით გაუღენთილი, მაშინ მათ შედარებას რაღა აზრი აქვს, ან რით გაახსენა რ. იურენევის შინაარსობრივად ასე განსხვავებულმა ტრიუკებმა ფრანგული ფილმი? რა იყო დამახასიათებელი მ. ჭიაურელის რეჟისორული ხელოვნებისათვის ამ ფილმში? როგორ იყო იგი აქტივორულად გადაწყვეტილი? ამაზე არც ერთი სიტყვა არ უთქვამს რ. იურენევის. მხოლოდ უცნაური დასკვნის გაკეთება მოასწრო: «Он хоронил прошлое, с его нелепостями, с его уродством». ჯერ ერთი,



წარსული იმიტომ არის წარსული, რომ იგი უკვე დამარხულია. მეორეც, რომელი წარსული დამარხა მ. ჭიაურელმა? რა წარსულზეა „ხაბარდაში“ ლაპარაკი? ეს სრულიად გაუგებარია. „ხაბარდაში“ ლაპარაკია ცრუპატრიოტიზმზე და არა წარსულის დამარხვაზე. მართალი რომ გითხრათ, ამ ცრუპატრიოტიზმით თავად რ. იურენევი უფროა გაუღენთილი, ვიდრე ის ლუარსაბი, რომელიც მ. ჭიაურელის ფილმშია გამოყვანილი.

«Не менее удачной была и сатирическая комедия молодого режиссера В. Макарова (მაკაროვს გიორგი ერეკლა და ინიციალი «В.» საიდან გაჩნდა? — ა. ბ.) «До скорого свидания». Это была единственная советская кинокомедия на историко-революционном материале. Взяв за основу некоторые реальные приключения известного революционера Камо (საიდან სადო, წმინდა საბო? ეს რა მოუგონია რ. იურენევს? ამდენ ხანს ცნობილი იყო, რომ ფილმში ნამბობი ფაქტი აიღეს თომა ჩუბინიძის ცხოვრებიდან. — ა. ბ.), авторы фильма развернули яркую и своеобразную панораму дореволюционной Грузии, с ее причудливыми обычаями, пережитками родовой вражды, (დააკვირდით, რა ზღაპრებს ჰყვება რ. იურენევი! — ა. ბ.), чванливым, но обнищавшим дворянством, грубой и бестолковой полицией. Приключения революционера, выдающего себя за кичливого кутилу-князька и одурачившего тюремщиков и полицейских, были изображены реалистично и вместе с тем с неожиданностью и веселостью народной комедии положений» (გვ. 77—78).

ასეთ ანოტაციებს და დასკვნებს წერენ კინოსტუდიების სასცენარო განყოფილებებში. ამ რამდენიმე სტრიქონში გაუგებარია რა მხატვრული, კომედიური საშუალებანი ჰქონდა გამოყენებული რეჟისორს, აქტიორებს, საერთოდ ფილმის შემქმნელ კოლექტივს. თუ ეს არ ვაჩვენებთ, სხვანაირად მხატვრული ნაწარმოების ანალიზი არ მოხერხდება. ვერ დავინახავთ ფილმის მხატვრულ სახეს. თუ მკითხველს ფილმის მხატვრული სახე ვერ აჩვენა მკვლევარმა მაშინ გამოდის, რომ ვერც ანალიზი გაუკეთებია და ამაოდ დამშვრალა. ასე მოუვიდა რ. იურენევსაც.

რაც შეეხება სხვა ქართულ კინოკომედიებს, თუნდაც ისეთს, როგორიც იყო „დაკარგული სამოთხე“, ისინი რ. იურენე-

ცისათვის არ არსებობენ. ამიტომ მდუმარებით უვლის გვერდს.  
ლაპარაკი ისედაც გაგვიგრძელდა. ამიტომ სხვა წიგნებს  
ალარ შევეხები. თუმცა უნდა ვთქვა, რომ ასეთი არეულობაა  
სხვა წიგნებშიაც! რამ გამოიწვია ეს? იმან, რომ ბევრი კარ-  
დინალური პრობლემა გადაუწყვეტელი და სადავოა. კერძოდ,  
დაუდგენელია პირველი ქართული მხატვრული ფილმის  
გადაღების თარიღიც. კინოკრიტიკოსთა ერთი ნაწილი (კ. გო-  
გოძე, გ. ხარატიშვილი) თვლის, რომ პირველი ქართული  
მხატვრული ფილმი 1916 წელს გადაიღეს (ამ რამდენიმე  
წლის წინათ, იუბილევ ამ თარიღის საფუძველზე გადავიხა-  
დეთ), მეორე ნაწილი (კ. წერეთელი ო. თაბუკაშვილი) სხვა  
იზრის არის — 1919 წელია ქართული მხატვრული კინოს და-  
ბადების თარიღიო. რას ნიშნავს ეს? იმას, რომ ჭერჯერობით  
ჩვენს ხელთ არსებული დოკუმენტები არ იძლევა საშუალე-  
ბას საბოლოოდ გადაწყვეტოთ საკითხი. იმის მაგიერ, რომ  
დამატებითი საბუთები მოვძებნოთ, გაკვირვებული ვეყი-  
თხებით ერთმანეთს: ნუთუ ალექსანდრე წუწუნავას არ უნდა  
დავუჯეროთ, აკი თქვა, 1916 წელს გადავიღე „ქრისტიანო“?  
დავუჯეროთ, მაგრამ რა ვუყოთ დოკუმენტს, რომელიც თბი-  
ლისში, არქივში ინახება (ცსა, ფონდი 1438, აღწერა 1, საქ-  
მე 25)? ამ დოკუმენტის თანახმად, „ქრისტიანეს“ გადაღების  
ნებართვა გერმანე გოგიტიძემ 1917 წლის 17 ივნისს  
მიიღო. ვიცით აგრეთვე, რომ 1919 წელს გერმანე გოგიტი-  
ძესა და ვლადიმერ ბარსკის „ქრისტიანეს“ გამო პრესაში პო-  
ლემიკა ჰქონდათ. მაგრამ ჩვენ არ ვიცნობთ ამ პოლემიკის  
შინაარსს. არ მოგვიძებნია იგი, არ გავცნობივართ მას. ასე  
რომ, „ქრისტიანესთან“ დაკავშირებული ბევრი საკითხი შეუ-  
წავლელია. უპირველესად, ეს საკითხები უნდა შევისწავლოთ,  
სრულად მოვიძიოთ არსებული მასალა, გავანალიზოთ იგი  
და მერე შეიძლება საბოლოოდ დავადგინოთ პირველი ქარ-  
თული მხატვრული ფილმის გადაღების თარიღი. თუ ეს არ  
გავაკეთეთ, ყოველგვარი პოლემიკა წყლის ნაყვას დაემსგავ-  
სება. ეს საკითხის ერთი მხარეა. მეორე განსაკუთრებით ის, რომ  
ვინ არის პირველი ქართული მხატვრული ფილმის ავტორი —  
ალ. წუწუნავა თუ ვ. ბარსკი? მაგალითად, 1966 წელს გამო-  
ქვეყნებულ «кинословарь»-ის პირველ ტომში წერია: «В  
1919 г. реж. А. Щуцунава поставил первый художествен-

ნაწილი ფილმ «Христина» (გვ. 395). კორა წერეთელი კი წერს: «Пироне пригласил из Баку режиссера В. Барского, и с помощью оператора Дигмелова в 1919 году была снята первая художественная картина в пяти частях — «Обезглавленный труп»» («Юность экрана», 1965 წ. გვ. 9).

ე. ი. გერმანე გოგიტიძის მაგიერ პირნე, ალ. წუწუნავამ მაგიერ ვ. ბარსკი, „ქრისტიანე“ მაგიერ «Обезглавленный труп». რადიკალურად განსხვავებული აზრია. შეიძლება კი საკითხის ასე დასმა? ცხადია, არა და აი რატომ: ქართული კინემატოგრაფიის პირველი ნიმუში ის კი არ შეიძლება იყოს, რაც საქართველოს ტერიტორიაზე გადაიღეს, არამედ ის, რაც ქართულია შინაარსით და ფორმით, გაკეთებულია ქართველი კაცის მიერ, ემსახურება ქართულ ეროვნულ ინტერესებს. ასე რომ არ იყოს, მაშინ შეიძლებოდა პირველ ქართულ ფილმად ჩაგვეთვალა 1913 წელს გადაღებული „კავკასიის დამორჩილება“ («Покорение Кавказа»). ამ ფილმის სცენარის ავტორი იყო ცნობილი ისტორიკოსი სიმონ ესაძე. ვ. ვიშნევსკის «Художественные фильмы дореволюционной России»-ში ს. ესაძე თანარეჟისორადაც არის მოხსენიებული: Реж. Л. Черны и С. Эсадзе (გვ. 32). მონაწილეობდნენ ფილმში ქართველი აქტიორები: ვ. გუნია, ნ. ერისთავი, დ. ჭავჭავაძე. ამ ფილმს საქართველოშიაც იღებდნენ და ქართულ საკითხებსაც (ერეკლე II და გიორგი XII) ეხებოდა. როგორც ხედავთ, ეს ფილმი ბევრად უფრო ქართულია, ვიდრე ვ. ბარსკის „თავმოკვეთილი გვამი“. ვ. ბარსკის ფილმს კი არაფერი ეცხო ქართული და არც აქვს საერთო რაიმე ქართულ კულტურასთან. „თავმოკვეთილი გვამი“ კი შეიძლება განვიხილოთ მხოლოდ, როგორც ვ. ბარსკის შემოქმედების ერთ-ერთი ნიმუში.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სიმონ ესაძის როლი ქართული კინოს ისტორიაში შესასწავლია. მას დიდი ღვაწლი მიუძღვის ჩვენი კინოხელოვნების წინაშე და იგი უმართებულოდ არის დავიწყებული.

დავაა გამართული პირველი ქართველი ოპერატორის გამოც. ერთნი ფიქრობენ, რომ პირველი ქართველი ოპერატორი იყო ვ. ამაშუკელი, მეორენი — ალ. დიდმელოვი. კ. გოგოძემ სპეციალური ნარკვევი დაწერა: „პირველი ქართველი კინო-ოპერატორი ვასილ ამაშუკელი“. «Кинословарь»-ის პირ-

ველ ტომში კი წერია: «Первые киносъёмки в Грузии были осуществлены в 1910 г. А. Дигмеловым (Дигмели), ставшим впоследствии одним из основателей груз. школы кинооператоров» (გვ. 395). აქაც საკითხი საბოლოოდ და ამომწურავად არ არის შესწავლილი. ცნობილია, რომ საქართველოში კინო ფრანგებმა მოიტანეს. ფრანგი კინომრეწველის პატეს წარმომადგენლები საქართველოში იღებდნენ დოკუმენტურ სურათებს. გადაღებულია დიდძალი მასალა. ყველაფერი ეს არის პარიზში. არ ვიცი, ვინ იღებდა ამ სურათებს: მხოლოდ ფრანგები თუ მათ შორის ქართველი კაციც ყოფილა? იქნებ პატეს არქივში დაცულ ზღვა მასალაში მიმალულია ქართველი კინემატოგრაფისტების გვარები და ლეწლი? ამას ყველაფერს შესწავლა უნდა და გამომსჯელება. საქართველოში მუშაობდნენ იტალიური კინოფირმების „ამბროზიოსა“ და „ჩინესის“ წარმომადგენლებიც. ამ კინოფირმების არქივებშიც უამრავი ქართული მასალაა. არც ეს შეუსწავლიათ ქართველ კინოისტორიკოსებს. მათ არც ამ მასალაზე მიუწვდებოდათ ხელი. ამას ისიც უნდა დაემატოს, რომ არც იმდროინდელი (XX ს. პირველი ათეული წლების) ქართული და რუსული პრესა შეგვისწავლია სრულად და ამომწურავად. იქნებ აქაც უამრავი ცნობა იმალება, რომელსაც საკითხის გაშუქებისათვის არსებითი მნიშვნელობა ექნება. ყველა ამ მასალის სრული შესწავლის შემდეგ შეგვეძლება დაედგინოთ, ვინ არის ქართული კინემატოგრაფიის ფუძის ჩამყრელი. ცხადია, ამ შემთხვევაშიც მხოლოდ თარიღზე არ არის ლაპარაკი. ლაპარაკია, როდის, ვინ შეხედა კინემატოგრაფს ქართული ეროვნული კულტურის თვალსაზრისით. თორემ ფრანგები და იტალიელები ვ. ამაშუკელზე და ალ. დილმელოვზე ადრე იღებდნენ ფილმებს საქართველოში. საქმე რომ მხოლოდ თარიღს ეხებოდეს, მაშინ ისინი უნდა მიგვეჩინა ქართული კინოს მოთავეებად. ამიტომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ტენდენციის გარკვევას. ამ ტენდენციის ექვემიუტანელი სისრულითა და სიზუსტით გარკვევა კი მხოლოდ მაშინ იქნება შესაძლებელი, როცა ყველა მასალა შეისწავლება საბოლოოდ.

საფრანგეთსა და იტალიაში რად გავრბივართ, როცა ჩვენი თეატრალური მასალაც კი არ შეგვისწავლია წესიერად. შალვა

დადიანის ღვაწლი კინოში, როგორც სცენარისტისა და მსახიობის, დიდია. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, იგი ავტორია პირველი ქართული საბჭოური ფილმის „არსენა ჭორჭიაშვილისა“ (სხვათა შორის, ო. თაბუკაშვილმა 1971 წლის „ლიტერატურულ საქართველოს“ მე-6 ნომერში დასტავა: „არის თუ არა ეკრანიზაცია ი. პერესტიანის ფილმი „არსენა ჭორჭიაშვილი“, ეს ჯერ კიდევ საკამათოა! არაფერი საკამათო აქ არ არის. „არსენა ჭორჭიაშვილი“ შალვა დადიანის ორიგინალური სცენარია). თეატრალურ მუზეუმში შენახული ყოფილა შ. დადიანის სცენები. ჩვენ არ შეგვისწავლია ისინი. არ გაუვიანალიზებია ისინი არც კინოს, არც ლიტერატურის თვალსაზრისით. ერთი სიტყვით, ქართველ საზოგადოებას ვერ ვუჩვენეთ შ. დადიანის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის კიდევ ერთი დიდი სფერო.

ჩვენს თეატრალურ მუზეუმშია შენახული დიდი მსახიობის ალექსანდრე იმედაშვილის მემუარული ჩანაწერები, ფრიად საინტერესო და საყურადღებო. მარტო ამ ჩანაწერების შესწავლა და გამოქვეყნება იქნებოდა მეტად დასაფასებელი საქმე. ალ. იმედაშვილი მონაწილეობდა „ელისოში“, „ამოკში“, „კრაზანაში“ და სხვა ფილმებში. ცხადია, ჩანაწერებში უნიკალური მასალა მოიპოვება ყოველი კინოისტორიკოსისათვის.

ჩვენ ვიცით, რომ ვალერიან გუნიას და ლადო მესხიშვილს დიდი გატაცებით უმუშავიათ კინოში. მაგრამ ვინ შეისწავლა მათი მოღვაწეობა კინოში? არავინ. სრულიად ხელუხლებელია ეს საკითხები. ლადო მესხიშვილს უთამაშია ფილმებში „მამები და შვილები“, „ლეკოკის სიბერე“, „თეთრად ფრიალებს აფრა ეული“, „ცეკვა ვულკანზე“ და სხვანი. ვინ მოძებნა ეს ფილმები რუსეთის კინოარქივებში? არავინ. ნუთუ დღევანდელ თაობას მთლიანად, და კერძოდ, კინომცოდნეებს და თეატრმცოდნეებს, არ აინტერესებთ ცოცხალი ლადო მესხიშვილის ნახვა? ჰაი, ჰაი, რომ გვაინტერესებს, მაგრამ ძიების ძნელი და მოსაწყენი პროცესიც გვაშინებს.

ასევე შეუსწავლელია ვალერიან გუნიას კინემატოგრაფიული მოღვაწეობაც.

აუარებელი შესასწავლი საკითხიდან ეს მცირედი იმიტომ

გვახსენებთ მკითხველს, რომ გვეჩვენებინა, რა დიდი და სერიოზული ამოცანები აქვთ გადასაწყვეტი ქართველ კინომცოდნეებს. და მაშინ, როცა წინ ასეთი სერიოზული საქმე გვიდევს, კინომცოდნეთა შორის გაიმართა ცხარე კამათი („საბჭოთა ხელოვნება“, № 12, 1970 წ., „ლიტერატურული საქართველო“, 1971 წ., № 6 და 7).

ცხადია, მეცნიერება წინ ვერ წავა, თვინიერ აზრთა ჭიდილისა, მაგრამ ყოველი პაექრობის საფუძველთა საფუძველი არგუმენტირება და დოკუმენტირება არ უნდა დავივიწყოთ. გვაქვს კი დღესდღეობით ხელთ ყველა დოკუმენტი, რომ ეჭვმიუტანლად გადავწყვიტოთ ესა თუ ის სადავო საკითხი? როგორც ზემოთ დავინახეთ, ყველა საბუთი მოპოვებული და შესწავლილი არ არის. ასეთ პირობებში, ჩემი აზრით, ობიექტური, მეცნიერული კამათი შეუძლებელია. ამიტომაც მიიღო გ. ხარატიშვილის, კ. წერეთლისა, ო. თაბუკაშვილისა და გ. დოლიძეს შორის გამართულმა დავამ სუბიექტური და ერთგვარად არასასიამოვნო ხასიათი, მიუხედავად იმისა, რომ გიორგი ხარატიშვილის წერილში ბევრი საქმიანი და მართებული შენიშვნაა. ისიც ცხადია, რომ კორა წერეთელმა ეს ყურად უნდა იღოს და გაითვალისწინოს. მაგრამ არ მომეწონა გ. ხარატიშვილის წერილის ტონი, ირონიული და გამკილავი. არ მომეწონა არც კ. გოგიძისა და კ. წერეთლის დაპირისპირება. ქართველ კინომცოდნეთა შორის კ. გოგიძეს თავისი ადგილი აქვს, კ. წერეთელს — თავისი. ერთსაც მიუძღვის ღვაწლი და მეორესაც.

ჩვენ ერთი უბედურება გვქირს: ვდავობთ და ვკამათობთ არა იმისათვის, რომ ქეშმარიტება დავადგინოთ, არამედ იმიტომ, რომ ესა თუ ის მკვლევარი გავამტყუნოთ. მკითხველს დავანახოთ, რა უმეცარ ავტორთან გვაქვს საქმე. იმას ნაკლებად ვითვალისწინებთ, რა შეუწყობს ხელს საქმის გაუმჯობესებას და რა — არა. ქართული კინოს ისტორიის დაწერას ჯერ წინასამზადისი სჭირდება. უამრავი ფაქტია დასადგენი. ხშირად სახელი და გვარიც კი არ ვიცით მსახიობისა, ოპერატორისა, მხატვრისა და ა. შ. არ შეგვისწავლია აზრის, იდეის განვითარების თვალსაზრისით, ჩვენი კინოხელოვნება. არც ის ურთიერთკავშირი დაგვიდგენია, რომელიც ბუნებრივად არსებობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა შორის: კინო და ლიტერატურა, მხატვრობა, მუსიკა, თეატრი. არა მარტო ის უნდა

ვიცოდეთ — რა ზეგავლენას ახდენს კინოზე ესა თუ ის დარგი ხელოვნებისა, არამედ პირიქითაც: რა როლი შეასრულა (ახლაც ასრულებს) კინომ ქართულ აზროვნებაში, სულიერ ცხოვრებაში. ამის გაკეთება კი საერთო შრომით შეიძლება. ამ ვითარებაში განხეთქილება, კინკლაობა საქმესაც წაახდენს და თითოეულ ჩვენთაგანს მუშაობის ხალისს წაართმევს. აღმოჩნდება, რომ ენერგია ერთმანეთის დამუხანათებაში დაიხარჯება, საქმე კი გაუკეთებელი დარჩება. იმ პატარა რაზმის, დღეს რომ კინოს ისტორიასა და კინომცოდნეობას ემსახურება, საქმიანობა კი გულდაფშუტა აღმოჩნდება.

მართალია, ჩვენი კინომცოდნეთა თუ კინოკრიტიკოსთა რაზმი ძირითადად ჯერ კიდევ ახალგაზრდებისაგან შედგება, მაგრამ ეს დროის დაკარგვის უფლებას არ იძლევა. ცხოვრება ისე გარბის, როგორც ქართული ზღაპრის გმირი, ფეხებზე დოლაბები რომ ასხია. სიბერე მოულოდნელად დაგვადგება თავს. ღმერთმა ნუ ქნას, რომ ერთ მშვენიერ დღეს უკან მოვიხედოთ და სინანულით ვთქვათ: ცხოვრება მოულოდნელად გაპარულა, გაკეთებით კი არაფერი გამიკეთებიაო.



დღესაც ვერ მივმსვდარვარ, რა იყო ამ სტატიაში ისეთი, რომლის გამოც, არ დაიბეჭდა იგი. მაგრამ რაც იყო, იყო. ახლა მისი გახსენება იმდენად მჭირდება, რამდენადაც ისევ გადაუდებლად მიმაჩნია ქართული კინოს განვლილი გზის ისტორიულად გაანალიზება. არა მარტო იმისათვის, რომ ელემენტარული განათლებულობის მოთხოვნაა წარსულის ცოდნა, არამედ უფრო იმიტომ, რომ, ბოლოს და ბოლოს, როგორ უკავშირდება ჩვენი კინო ქართულ კულტურას. რა აქვთ მათ საერთო და რა — განსხვავებული. საკითხი უსაბუთოდ არ წამომიჭრია. როცა ლაპარაკია ქართველ რეჟისორებზე, განსაკუთრებით იმათზე, ვინც მწერლობიდან მოვიდა კინოში, ძალიან იშვიათად აქცევენ ყურადღებას მათ ლიტერატურულ შემოქმედებას. შესაძლებელია, მათი ლიტერატურული საქმიანობა საგანგებო ყურადღებას არ იმსახურებს, მაგრამ უყურადღებოდ დატოვება მაინც არ შეიძლება. მკაფიო რომ იყოს, ამას რატომ ვამბობ, ერთ მაგალითს მოვიშვებ.

აღბათ, ყველამ არა, მაგრამ იმათ კი, ვისაც ნიკოლოზ  
შენგელაიას კინოშემოქმედება შეუსწავლია, იციან, რომ აღ-  
რე იგი პოეტი იყო. კინორეჟისორობა შედარებით მოგვიანე-  
ბით დაიწყო. გაგახსენებთ მის ლექსს „მონადირე“.

„ბაი ბეთქილი...  
თეთნულდიდან ნისლი ლილედა.  
ფეხამცდარ კლდიდან  
თითო-თითოდ მოდის მთა-ბარი.  
ზედ მონადირე...  
გამოძახის მოსდევდა ხმები:  
ლილეო!!  
დალი!!  
რომ მწვერვალზე გადაენტებო  
თვალი მართალი,  
ზედ ხანჭალი, იმედი კიდე.  
შენ მონადირე,  
უშბის წვერზე რომ დაეკიდე,  
თვალეში გენთო თავლის სანთელი.  
მაგარი თქო მეგობარია ვაჟაკის მთაში  
და ჩეგემიდან გადმოტანილი სტამბულს  
ეჭირა კბილებში კაჟი.  
გახარებული ბედი მოგინდა,  
შუბლს გიელვარებს თოვლის ნათელი.  
მოგენატრება ჭიხვის ჭოგიდან  
დამსკდარ კლდეების კორიანტელი.  
მოდედებული სისხლი ძარღვებში  
ათასში ერთი რომ აგიცილდეს,  
გაიქედება რკინის კუნთები.  
ვიცი, რომ სოფლად არ დაბრუნდები.  
თავგამეტებულს გზა გეადვილა,  
სუნთქვამ მაღლობზე უფრო იმატა,  
ცა  
დაბალია თავშესაფარი.  
ბაი ბეთქილი!!!  
თეთნულდიდან ნისლი ლილედა.  
ფეხამცდარ კლდიდან  
ბურთებივით ცეცხა მთა-ბარი“

ამჯერად ამ ლექსის პოეტური ავ-კარგი არ მაინტერესებს.  
დააკვირდით მხოლოდ მის რიტმს, როგორი დაძაბული და  
დაჭიმულია იგი. თითქოს ავტორს სუნთქვა უჭირს და ფრაზას  
მოკლე-მოკლედ ამოისვრის. ლექსში ავტორის სუნთქვა ემ-



თხვევა სუნთქვას მონადირისას, რომელიც კლდიდან კლდეზე მიხტის. შეგვიდარებია ჩვენ ამ ლექსის (ან ნ. შენგელაძის სხვა ლექსების) რიტმი „ელისოს“ რიტმისათვის? შეგვისწავლია როგორ მოძრაობენ ამ ფილმში კირა ანდრონიკაშვილი, ძლექსანდრე იმედაშვილი, კობტა ყარალაშვილი? გულისყური მიაპყრით და დაინახავთ, რომ ცეცხლის წასაქიდებლად აულში შეპარული ელისო — კ. ანდრონიკაშვილი ზუსტად ამ რიტმით დადის, როგორითაც ზემორე ციტირებული ლექსის პერსონაჟი. ეს არ არის უბრალო საქმე, ხელოვანი თავის დამოკიდებულებას სამყაროსადმი, თუ გნებავთ, თავის მსოფლმხედველობასაც, გამოხატავს არა მარტო იმით, რას ამბობენ მისი ბროტაგონისტები, არამედ იმითაც — როგორ ტემპერამენტს, როგორ რიტმს ავლენენ ისინი. აქ ეროვნული ხასიათიც ჩანს და ეროვნული სულისკვეთებაც. ახირებულობის გამო კი არ წერდა ქვემოთ მოხმობილ სტრიქონებს გრიგოლ რობაქიძე. მას ჩვენი ეროვნული ენერგიისა და სულის გამოვლენის ჩვენება უნდოდა, როგორ პათეტიკურადაც უნდა მოგვეჩვენოს ისინი, მაინც უნდა მიეხვდეთ, რომ ჩვენი გამოფხიზლებისათვის იწერებოდა:

„ცეკვავენ „ლეკურს“. ეს სახელი შეუსაბამოა: ლექს აქ რა უნდა? ეს ცეკვა ქართულია და გარდა ქართველისა მას ვერ იცეკვებს ვერავინ: რასსა არ ეყოფა. რამდენი ვაჟკაცური შეტევა და რამდენი ქალური გარინდება? რამდენი კამარა სიყვარულის თუ ტრფიალის პოემის?!

ახლა „მთიულს“ ცეკვავენ. რიტმი სადა — მაგრამ ლამაზი, როგორც პირველსუნთქვა ატეხილი ქალების. მარტო ცეცხლი. მარტო ატეხვა. მარტო სიგიჟე. ხალისი პირველმიწის“.

ეს სტრიქონები „გველის პერანგიდან“ არის.

ამის პარალელურად გაიხსენეთ ასთამურისა და ელისოს ცეკვა, როცა ჩეჩენი ქალი მოკვდება.

(საინტერესოა, ამასწინათ ინგლისურ ფილმში „განდი“ ზუსტად ისეთივე ეპიზოდი ვნახე, როგორიც „ელისოშია“. გახსოვთ, ალბათ, რუსის ქარი ჩეჩენთა აულის გადასასახლებლად მოვა. ჩეჩენებს გადასახლება არ უნდათ, უარს ამბობენ აული დატოვონ. მაშინ ოფიცერი ქარს უბრძანებს — აულელები გარეკონ. ცხენოსანი ქარი ზატყით წამოვა ჩეჩენების გა-

დასათელად. ასთამური დაიყვირებს — ჩაჭექითო. მთელი აული — დიდი თუ პატარა, ქალი თუ ვაჟი — ჩაჯდება. დამსხდარი ხალხის წინ ცხენები შედგებიან. პირუტყვს „რცხვენია“ მიწაზე გართხმული ადამიანების გადათელვა. რას არ აკეთებენ მხედრები — მათრახებით ურტყამენ ცხენებს, დეხებით უჩხვლეტენ ფეხებს, ალვირით უგრეხენ კისრებს, მაგრამ ამაოდ. ცხენებმა არაფრით არ გათელეს დამსხდარი ადამიანები. პირუტყვის კეთილშობილებამ ადამიანის ველურობას აჯობა.

ასეთივე სცენაა „განდიში“. ინგლისელების ჯარს უნდა გაფიცული ინდოელები გარეკონ. იქაც ცხენოსანი ჯარი გრილით წამოვა ადამიანთა გასათელად. იქაც მიწაზე გაერთბებიან ინდოელები. მიწაზე დამხობილი ადამიანების წინ ცხენები შედგებიან. იქაც მხედრების მათრახების ზუზუნით ვერაფერს გაზდება. ცხენები არამცდარაამც არ გათელავენ ადამიანებს.

ჩვენ რომ ეს ეპიზოდი ინგლისურ ფილმში უფრო ადრე გვეჩვენა ვიდრე „ელისოში“, უთუოდ ვიტყოდით, ქართველმა რეჟისორმა ინგლისელს მოპარაო. მაღლობა ღმერთს, „ელისო“ ათეული წლებით უფრო ადრეა გადაღებული, ვიდრე „განდი“.

როგორც ჩანს, ყველა დამპყრობელი ერთნაირად იქცევა და ყველა დაპყრობილი ერთნაირად იცავს თავს. თუმცა არც ის არის გამორიცხული, რომ „განდის“ ავტორს „ელისო“ ენახოს და მასზე ხსენებულ ეპიზოდს წარუშლელი შთაბეჭდილება მოეხდინოს.

ისიც უნდა დავამატო, რომ „განდი“ ყოველმა ქართველმა უნდა ნახოს, რამეთუ, ეროვნული ცნობიერების გაღვიძების თვალსაზრისით, ბევრი რამ შეუძლია ისწავლოს).

აქ, თუ სხვაგან ნათქვამს (გ. რობაქიძე „გრაალის მცველ-ნშიც“ ასე აღწერს ქართულ ცეკვას და იმ წერილშიც, ი. სუხიშვილისა და ნ. რამიშვილის ანსამბლის გასტროლებს რომ მიუძღვნა) შევადარებთ იმას, რასაც რიტმის გამო წერდა ს. ახმეტელი, ბევრ საერთოსა და მსგავსს დავინახავთ. დაიბადება მთელი წიგნის თემა: რიტმი, როგორც ეროვნული ხასიათის ნიშან-თვისება, გრ. რობაქიძის პროზის, ს. ახმეტელის თეატრის და ნ. შენგელაიას „ელისოს“ მიხედვით. ისიც გამოჩნდება, როგორ არ შეიძლება მწერლობისა და ხელოვნების

სხვადასხვა დარგების გათიშვა. ისინი უთუოდ ერთ მთლიანობად უნდა წარმოიდგინო. ამიტომ მიმაჩნია აუცილებლად იმ ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლა, რომელიც დარჩათ ნიკოლოზ შენგელიას, სიკო დოლიძეს, დავით რონდელს, ლეო ესაკიას თუ სხვებს (არც ის იქნებოდა ურიგო, მათი ლიტერატურული მემკვიდრეობა შეგვეგროვებინა და გამოვეცა, თუნდაც მეცნიერული თვალსაზრისით). განა შეიძლება მიხეილ ჭიაურელის კინოგროტესკის სრული გაგება და ანალიზი მისი კარიკატურების შესწავლედა? (მ. ჭიაურელის კარიკატურების ალბომიც გამოსაცემია, ნაძერწებიც).

ჩვენი ქვეყანა, მართალია, ერთი მტკაველია, მაგრამ უცნაური მრავალფეროვნება ახასიათებს ამ მცირე ტერიტორიას. იონა მეუნარგიას უბის წიგნაკში ჩაუწერია: „გუშინ საგურამოდან დავბრუნდი. მე პირველად გუშინ გავიგე ქართული ყაყის დაძახების კილო. თითონ ილიამ დაუძახა ბალკონიდან ბიქსი:

— თეედოო, ააააი თედო!

ლეჩხუმელი რომ ყოფილიყო, ასე დაუძახებდა:

— თეეეედოოოო — თედო!

მეგრელი:

— ვოო თედო უუი.

გურული:

— თედო უი!“

ვაქცევთ ამ ნიუანსებს ყურადღებას? გრძნობს მას ჩვენი ყური თუ უკვე აღარ? ამას ვინ ჩივის, როცა ჩვენი მსახიობების მეტყველებაში, როგორც თეატრში, ისე კინოში, დაიკარგა წოდებითი ბრუნვა. დღეს ველარ გაიგონებთ თეატრსა და კინოში მიმართვის ქართულ ფორმას: — უიშვილო! ყველა რუსულ ფორმას იყენებს: — უიშვილი! არავინ მოგმართავს — ფულავავ! თუ დასჭირდათ, დაგიძახებენ: ფულავა! სხვებისა რა მოგახსენოთ, მაგრამ მე ქართულის უსაშინლეს დამახინჯებად მიმაჩნია ეს. თუ დაიკარგება რიტმი, კილო, ტემპერამენტი, თვისება, ბუნება, შეწყვეტს არსებობას ქართული ხელოვნება, კინო იქნება იგი თუ რომელიმე სხვა დარგი, როგორც ქართული კულტურის სახე.

განა ჩვენ სადმე ოდესმე საგანგებოდ და ხაზგასმით აღგვი-

ნიშნავს — როგორ არჩევდა ლიანგური<sup>1</sup> სცენებისათვის ტიპებს მიხეილ ჭიაურელი? „არსენაში“ მარტო ლიანგური სცენების მონაწილეთა პორტრეტები რომ გააანალიზოთ, დაინახავთ ამიერ-საქართველოს სულს. მერე შეადარეთ მათ ალექსანდრე წუწუნავას „ჯანყი გურიაში“ — ფილმის ლიანგური სცენების მონაწილენი და შეიცნობთ იმ მრავალფეროვნებასაც, რომელიც ჩვენს ხალხს ახასიათებს და იმ ერთიანობასაც, რომელიც შინაგანად გვადუღაბებს ჩვენ, როგორც ერს. ამასაც შესწავლა უნდა და ჩვენება, გამომზეურება, ყველამ რომ იხილოს.

სხვას რად ამუნათებ, შენ თვითონ გაგეკეთებინაო — მეტყვის, ალბათ, მკითხველი. მართალიც იქნება. მაგრამ განა მარტო სხვას ვსაყვედურობ, თავისთავსაც. თან იმედოც მინდა შევინარჩუნო: რაც ადრე არ გაკეთდა, იქნებ დღეს მაინც მოხერხდეს.

მართალია, ისტორია ერთ ადგილას არ დგას. იგი დის, მდინარებს და ხალხის ყოფა-ცხოვრებაც იცვლება. ვითარდება და იცვლება მისი ზნე-ჩვეულებაც, მაგრამ საკითხავია: როგორ იცვლება და ვითარდება? ბუნებრივად თუ უცხოის გავლენით? ამას რომ პასუხი გავცეთ, ჩვენ ჩვენი ცხოვრების განვითარება უნდა შევისწავლოთ საერთოდ და კერძოდ კი კინოცხოვრებისა. ამიტომ მიმაჩნია აუცილებლად ჩვენი კინოს ისტორიის დაწერა, მაგრამ არა მხოლოდ უბრალო ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით, ანდა აზრობრივი შინაარსის გადმოცემის კუთხით, არამედ ქართული მწერლობის ძირითად ნიშნებთან ურთიერთობაში, რიტმის, კილოს, ტემპერამენტის, თვისების, ბუნების თვალსაზრისით. ამ მიმართულებით ბევრი თუ არა, ცოტა რამ გაკეთდებოდა, გულგრილობას რომ არ შეეშალა ხელი. მარტო სცენარისტი და რეჟისორი არ დაუჩაგრავს ჩინოვნიკურ გულგრილობას. კინოისტორიაც და კინომცოდნეობაც შეუბოჭავს მას.

ახლა კი ჩინოვნიკური პრინციპულობის ამბავს მოგიყვებით გულის ეანგის მოსაცილებლად. მართალია, იგი დრამატურგს შეემთხვა, მაგრამ მისი არსი თანაბრად შეიძლება შეხებოდა ყველას — სცენარისტსაც, კინორეჟისორსაც, კინოკრიტიკოსსაც.

<sup>1</sup> ლიანგური — მასობრივი

გასართობი ინტერმეცო: მინისტრის ფანდი.

1959 წლის თებერვალი იდგა. მაშინ ალექსანდრე ჩხაიძე სახელმწიფოებრივი დრამატურგი ჯერ კიდევ არ იყო. მისი პიესები არ იდგმებოდა მთელ ღუნიანზე — ჩინეთით მოყოლებული გერმანიით დამთავრებული. პერიფერიების თეატრებით კმაყოფილდებოდა და დიდი ნახტომისათვის ემზადებოდა. იმ ხანებში სცენარი დაწერა — „სიცოცხლე“. ხელშეკრულებაც ჰქონდა სტუდიასთან დადებული. ეს სცენარი არ მოეწონათ და ხელშეკრულება გაუწყვიტეს. მაშინ ალექსანდრე ჩხაიძემ ახალი ლიბრეტო მოიტანა — „მომავლის მოქალაქე“. ეს ლიბრეტო მას დაეწერა რომელიღაც რუსულ გაზეთში მოთხრობილი ნამდვილი ამბის მიხედვით.

სადაც, რომელიღაც სოფელში უკვე ამანათგასული თავმჯდომარე კოლმეურნეობისა საპენსიოდ ემზადებოდა. იგი დაარსების დღიდან თავკაცობდა კოლმეურნეობას. ახლა სიბერის გამო საყვარელ საქმეს უნდა მოშორებოდა.

თანასოფლელებმა დიდი იუბილე მოუწყეს. არც ზოტბის სიტყვა დაიშურეს და არც ნაირ-ნაირი საჩუქრები. თვალცრემლიანი თავმჯდომარე გამოეთხოვა სკამს, კაბინეტს და თანამშრომლებს. მადლობა გადაუხადა ყველას — პარტიას, მთავრობას, ხალხს — დაფასებისათვის. მხოლოდ ერთი სინანული გამოთქვა — ეტყობა, ისე მოვკვდები, კომუნიზმს ვერ მოვესწრებიო. ამის გამგონე ხალხი აქვითინდა. ახალმა თავმჯდომარემ კი ძველის დასამშვიდებლად და კოლმეურნეთა გულისმოსაგებად საქვეყნოდ განაცხადა: ჩვენ მდიდარი კოლმეურნეობა ვართ, ყველაფერი შეგვიძლია. ისიც კი, რომ შენთვის, ღვაწლმოსილი, ნაჯაფი და მშრომელი კაცისთვის კომუნიზმის პირობები შევქმნათო. ამიერიდან ამ სოფელში შენთვის კომუნიზმია. იყავი და იცხოვრე ისე, როგორც გინდა. უფასო გექნება ყველაფერი — საზრდელი, ტანსაცმელი, ტრანსპორტი, სამშენებლო მასალა, ერთი სიტყვით, რასაც სული და გული მოგთხოვსო.

მთელი კრება ახალი თავმჯდომარის სიტყვებს ტაშის გრილით შეხვდა. ძველმა თავმჯდომარემ აღარ იცოდა, მადლობა როგორ გამოეხატა. მაგრამ უბედურება მისთვის, თურმე, ახლა იწყებოდა.

რაკი მთელმა სოფელმა იცოდა, რომ ყოფილ თავმჯდომარეს ყველაფრის უფასოდ შოვნა შეეძლო, აღარ ასვენებდნენ. ვისაც რა დასჭირდებოდა, მაშინვე მიაკითხავდა და შეეხვეწებოდა: შენი ჭირიმე, უფასოდ გამომიტანე მაღაზიიდან. შენ რა გენაღვლება, მე კი ორიოდ გროში დამეზოგებაო. ისიც თხოვნას ასრულებდა. თანდათან პარაზიტად და მუქთახორად გადაიქცა. სოფელიც გაიხრწნა. კაციშვილს აღარ უნდოდა ფულის დახარჯვა. ყველას ყველაფერი მუქთად სურდა. თავგაბეზრებულმა ყოფილმა თავმჯდომარემ ველარ აიტანა ეს და ერთ დღეს იყვირა: აღარ მინდა თქვენი კომუნიზმი. ჩემი პენსია მომეცით, მეყოფაო.

ასე ჩაიშალა ერთი კაცისათვის კომუნიზმის დამყარების ცდა.

ალ. ჩხაიძის ეს ლიბრეტო მოეწონათ და ხელშეკრულების დადებას დაჰპირდნენ, მაგრამ ერთი რამ აბრკოლებდა საქმეს. მას ახალგაწყვეტილი ჰქონდა ძველი ხელშეკრულება. კანონის თანახმად, მაშინვე ახლის დადება არ შეიძლებოდა საჭირო იყო მინისტრის ნებართვა. ნებართვის მიღება დიდ სირთულეს არ წარმოადგენდა. მინისტრი ალ. ჩხაიძის ახლობელი კაცი იყო და, ბუნებრივია, უარს არ ეტყოდა. ისიც დაუყოვნებლივ სამინისტროში გავარდა. მართლაც, მოკლე ხანში მოიტანა ლიბრეტო მინისტრის რეზოლუციით — დაუდეთ ხელშეკრულება, როგორც გამონაკლისი.

საქმე ჩინებულად აეწყო: მოწონებაც იყო და რეზოლუციაც. რაკი სამუშაო დღის ბოლო იყო, ალ. ჩხაიძე დამშვიდებული შინ წავიდა. ხვალ დილით მოვალ, ყველაფერი ისე გავაფორმოთ, როგორც წესი და რიგიაო, — დაიბარა. ალ. ჩხაიძე დიდი ხნის წასული არ ყოფილა, რომ სტუდიაში მინისტრის კაცი მოვარდა. მინისტრმა შემოგითვალათო, — ქაქანიტ ამბობდა, — ის ჩემი რეზოლუცია მოახიეთ და უკან გამომიგზავნეთო. ჩხაიძე ჩემი ახლობელი კაცია. პირში უარი ვერ ვუთხარიო. ეგ ლიბრეტო რაღაც საშარო ამბავს ყვება. შესაძლებელია, უხერხულ მდგომარეობაში ჩავგვადოსო. ვინმე კომუნიზმის დაცინვას დაგვაბრალებს და აღარავის შეგვრჩებაო თავი კისერზე.

მინისტრის რეზოლუციის მოხვეა ძნელი არ იყო. ლიბრეტო თაბახის ფურცლებზე იყო დაბეჭდილი და скрепка-თი

შეკრული. პირველ გვერდზე მარტო ავტორის სახელი და გვარი ეწერა და ლიბრეტოს სათაური. იქვე იყო რეზოლუციაც. ეს გვერდი მოაძრეს და მინისტრის კაცს გაატანეს.

მეორე დღეს ხელშეკრულების დასადებად მოვიდა ალ. ჩხაიძე. უთხრეს: ეს ლიბრეტო ჩვენ მოგვწონს, მაგრამ მინისტრის რეზოლუცია არსად არის, რა უყავიო? ალ. ჩხაიძე დაიბნა, ახსოვდა, რომ მოიტანა რეზოლუციიანი ლიბრეტო. ახლა ის ლიბრეტო წინ ედო, მაგრამ რეზოლუცია არსად იყო. — ალბათ, გზაში დავკარგეო ის ფურცელი, — დარცხვენით თქვა. ვერ წარმოიდგინა, რომ ასე უტიფრად ატყუებდნენ. მეორედ მინისტრთან მისვლა მოერიდა. ხელი ჩაიქნია და შინ, ბათუმში დაბრუნდა.

ალ. ჩხაიძემ მინისტრის ფანდის ამბავი არ იცის. ახლა პირველად შეიტყობს.

## სიცრუე სიცრუისა

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

ბანაიტი ისტრატი

1860 წლის 17 ოქტომბერს ლევ ტოლსტოიმ ერთ კერძო წერილში ა. ფეტის მისწერა — ხელოვნება სიცრუეაო. „ომი და მშვიდობის“ ავტორს, ალბათ, დიდი და სერიოზული საბუთი ჰქონდა, როცა ასეთ აზრს გამოთქვამდა ხელოვნებაზე. ამიტომაც დაევას სჯობს ლ. ტოლსტოის აზრს ღრმად ჩავუკვირდეთ და ვცადოთ იმ საიდუმლოს ახსნა, თუ რატომ ვერ იტანს ხელოვნების ვერც ერთი დარგი სიყალბესა და ტყუილს. მართლაც, სიცრუის სიცრუე ან სიცრუის საშუალებით მოთხრობილი სიცრუე შინაგანად ცარიელ, აზრგამოცლილ ამბავს იძლევა (ამიტომ ცხადია და ბუნებრივი მაყურებლისა თუ მკითხველის აღმფთვება, როცა იგი ტყუილთა წყებას უყურებს ან კითხულობს). ამ აზრის ნათელი დადასტურებაა ფილმი „ზღვის ბილიკი“<sup>1</sup>. თუ კვალდაკვალ გავყვებით ფილმის სიუჟეტურ ქარგას, მკითხველის თვალწინ წარმოდგება ცრუფსიქოლოგიურ განწყობილებათა კრებული, რომელიც მაყურებელს არ აძლევს საშუალებას კინოსურათში მომხდარი ამბის სიმართლე დაიჭეროს.

სიცრუე პირველი: ფილმი იწყება დამთავრებული ქეიფით. სტუმრები წასულ-წამოსულან. მოხუცი, რომლის პატივ-

<sup>1</sup> სცენარის ავტორები ანზორ სალუქვაძე და რეზო ჭეიშვილი. რეჟისორი რეზო ჩხეიძე. მთავარი როლის შემსრულებელი სერგო ზაქარიაძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1962 წ.



საცემად შემდგარა ლხინი, მარტო დარჩენილა. აფორიაქებულიმა მოხუცმა შინ ვერ გაძლო და გარეთ გამოვიდა. კიბეები ჩამოათავა და ქალაქის ქუჩებს გაჰყვა. ჯერ მეზღვაურთა რაზმი შეხვდა, მერე კარუსელზე გოგოების ტრიალი ნახა (რაც სიზმარშიაც მეორდება). შემდეგ საკუთარი ახალგაზრდობა ეზმანა. ბოლოს ზღვის პირას გაიქცა. იქაც ახალგაზრდობის დიდ ჯგუფს შეეფეთა. ერთი სიტყვით, მოხუცი რაღაც უცნაურ, მხოლოდ ახალგაზრდობით დასახლებულ სამყაროში მოხვდა. ბუნებრივად ისმის კითხვა: ნუთუ მთელ ქალაქში — არც ქუჩაში, არც ბაღში, არც ზღვის პირას ერთი ხანდაზმული ან შუახნის ადამიანი არსად იყო? მაგრამ საქმე ის არის, რომ ფილმის ავტორების წინ ხელოვნური ამოცანაა დასმული: რაღაც უნდა დაუჯდეთ, გაუღვივონ მოხუცს ახალგაზრდობაზე დარდი. ამიტომაც ყველაფერი წინასწარ, ტენდენციურად, ცივი მათემატიკური სიზუსტითაა დალაგებული. იქნებ ეს ილუსტრაციული მეთოდი ფილმის საერთო სტილისტიკითაა ნაკარნახევი ან გამართლებული? რა თქმა უნდა, არა, რადგან ფილმის საერთო სტილისტიკა ყოფითი ამბებითა და ნატურალიზმითაა განსაზღვრული. ამაზე მეტყველებს ფილმის პირველივე კადრი: სუფრა ნასუფრალით — დაწყებული ღუზადახატული ტორტით და გათავებული ქალაღის გედით, ანდა თუ გნებავთ, ავტობუსის მიერ დაყენებული მტკრის ბული ან ახალგაზრდისა და მოხუცის ბრძოლა თუ ურთიერთშეველა ზღვაში, სადაც ადამიანის ხორცის ფაქტურა ნატურალისტური სიცხადითაა გადმოცემული და, რაც მთავარია, პერსონაჟთა პორტრეტები, რომლებზეც მაყურებელს შეუძლია უმცირესი ხალიც კი დაინახოს. არც რაიმე მხატვრული ხერხია გამოყენებული, რომელსაც შეეძლებოდა პოეტური სტილისტიკისაკენ წარემართა მაყურებლის თვალი. აქ უნებლიეთ არ შეიძლება არ გაგახსენდეთ მ. კალიკის ფილმი „ადამიანი მიჰყვება მზეს“. რეჟისორი იმთავითვე ფილმის სტილისტიკის ზუსტ მისამართს იძლევა. ჯერ არის და ფილმის მთავარი პერსონაჟი პატარა ბიჭი ქვეყანას თავდაყირა უყურებს (ბიჭი ფეხბურთს თამაშობს და უცნაური პოზა სრულიად არ არღვევს სიტუაციის სიმართლეს). მერე თვითონაც და მისი ამხანაგებიც მთელ ქალაქს ფერადი შუშით აკვირდებიან. ყველაფერი ეს ბიჭის ასაკითაა გაპირობებული, მხოლოდ ფილმის სტილის-

ტიკის ზუსტი განსაზღვრის შემდეგ იწყებს მ. კალიკი ძირითადი ამბის თხრობას და თითქმის არსად არღვევს კინოსურათის საერთო სტილს, მის პოეტურ ხასიათს. „ზღვის ბილიკის“ ექსპოზიციას კი ყოფითი დეტალების ჩვენებით შეცვავართ ირეალურ სამყაროში, რომელიც მხოლოდ ახალგაზრდობითაა დასახლებული და რომელშიც მხოლოდ ერთადერთი მოხუცია. ესოდენ დიდი პირობითობა არაფრით არაა გამართლებული და სიცრუის პირველივე შეგნება მაყურებელს გულგრილს ხდის ფილმის მიმართ.

სიცრუმე მემორი: ახლა ფილმის მთავარი პერსონაჟის, მოხუცის საქციელს დავაკვირდეთ. ჯერ მივყვეთ გამოსახულებას, მერე კი დიქტორის ტექსტს. სერგო ზაქარიაძის მოხუცის სახეზე ერთადერთი გრძნობაა აღბეჭდილი — სულიერი აფორიაქება. რატომღაც შურის თვალთ უყურებს იგი ყველას — ახალგაზრდა მეზღვაურებს, სიზმარში ნახულ თავის ახალგაზრდობას, ავტობუსით მოსულ გოგო-ბიჭებს. განსაკუთრებული გაშმაგება მოხუცისა იწყება იმ წუთიდან, როცა მან გადაწყვიტა ცურვაში გაჩიბებოდა ბიჭებს. აქედან დაწყებული ფილმის უკანასკნელ კადრამდე ს. ზაქარიაძის მოხუცის სახეს არ სცილდება გაბოროტების გრძნობა და სურვილი — რაღაც უნდა დაუჯდეს აჯობოს ახალგაზრდებს. იქნებ მოხუცს აქვს დიდი მიზეზი გაბოროტებისა, როგორც მაგალითად, თ. მანის მოთხრობის „სასაფლაოს გზის“ პერსონაჟს ლობგოტ პიპზამს? თომას მანი გვიამბობს, რომ პიპზაში უბედური, ცხოვრებისაგან გათელილი კაცი იყო, რომელსაც ცოლშვილი დაეხოცა. ლოთობისთვის სამსახურიდან გაძევებულს ამქვეყნად უბრალო თანამგრძნობიც კი არავინ ჰყავდა. სრულიად ბუნებრივია, რომ ლობგოტ პიპზაში, რომლის პირადი ცხოვრება მხოლოდ ტანჯვა-წამება იყო, ცხოველური შურის გრძნობით განიმსქვალა ახალგაზრდა ველოსიპედისტის მიმართ. სხვისი სიჭაბუკე, უდარდელობა, ბედნიერება შემოურდა და ამიტომ მტრობით აივსო. ეგების „ზღვის ბილიკის“ უსახელო პერსონაჟიც პიპზაშივით უბედური კაცია? მაგრამ ამაზე ფილმის გამოსახულებითი მხარე არასდროს გვეუბნება. ამიტომ დიქტორის ტექსტი მოვიშველიოთ. თურმე ნუ იტყვით და ბერიკაცი ულამაზესი ვაჟკაცი და უმამაცესი მეზღვაური ყოფილა. მისი ცხოვრება ახალგაზრდობისათვის მისაბამ მაგა-

ლითად ქცეულა (ასე გვეუბნებიან სადღეგრძელოები, რომელიც კადრსგარეთა ხმების საშუალებით ესმის მაყურებელს. ჩვენც უფლება არა გვაქვს ამ დახასიათებებს არ დავუჯეროთ). ერთი სიტყვით, საქმე გვაქვს ადამიანთან, რომელსაც დიდი ცხოვრებით უცხოვრია და ხალხის და ქვეყნის წინაშე ვალი პირნათლად მოუხდია. ასეთ შემთხვევაში ყველა ნორმალური ადამიანის უპირველესი გრძნობაა სიხარული, სიამაყე და ბედნიერება. ამასთან ერთად, ასაკი არაა მარტო წლების სიზრავლე. იგი ცხოვრებაა: სიხარული და ტკივილი, ასრულებული და აუსრულებელი ოცნებანი, გამარჯვება და დამარცხება, სიყვარული და ოჯახი, გამოცდილება და სიმწიფე, განუმეორებელი მოვლენები და მათი მოგონებანი. ასაკი იმ ადამიანების ხსოვნა და პატივისცემაა, რომლებთან ერთად ცხოვრების გზა გაგივლია. ასაკში უპირატესობისა და ღირსების გრძნობაცაა. შეგნება ყოველივე ამისა მიწაზე მტკიცედ გატარებს და უფლებას არ გაძლევს განვლილი ცხოვრება აბუჩად აიგდო ან უარყო. ამის გარდა, მთელ ფილმში არსადაა ნაჩვენები, რომ ს. ზაქარიადის მოხუცი სიბერის გამო რაიმე საქმისათვის ვინმეს დაეწუნებინოს ან მას პირადად მოულოდნელი მარცხი განეცადოს, რასაც შეეძლო გამოეწვია ტრაგიკული დარდი წარსულ ახალგაზრდობაზე. ამიტომ ყოველად დაუჯერებელია, რომ ს. ზაქარიადის მოხუცი სიბერის პათოლოგიურმა შიშმა და შურმა შეიპყროს. აქ ცრუფსიქოლოგიაა, რომელიც ადამიანის ბუნების მართალი ჩვენებით არაა მოტივირებული და რომლის ერთადერთი მიზანი ხელოვნური პრობლემის დასმაა. გარდა ამისა, სახის დასახატავად გამოყენებული საშუალებანი — გამოსახულება და დიქტორის ტექსტი ერთმანეთს გამორიცხავს. გამოსახულება ხატავს შურითა და ღვარძლით ავსებულ კაცს (დააკვირდით ს. ზაქარიადის მოხუცს. მას არც ერთხელ უბრალო ღიმილითაც კი არ შეუხედავს მეზღვაურებისათვის, სიზმარში ნანახი საკუთარი სიჭაბუკისათვის, იმ ბიჭებისათვის, რომელთაც ცურვაში გაეჭიბრა), ხოლო დიქტორის ტექსტი კი გვარწმუნებს, რომ მოხუცი სხვისი ახალგაზრდობით, სიჭანსალით და სიხარულით ტკბებოდაო, რაც მსახიობს არსად გამოუვლენია მოქმედებით.

სიცრუე მმსამე: ახალგაზრდებმა ფიცი დადეს, რაც შე-

იძლება შორს გაეცურათ და შეცურდნენ კიდეც ზღვაში. მათ მოხუციც გამოუდგა და მოხდა გასაოცარი რამ: მოხუცმა ახალგაზრდები ფიზიკურად დაჯაბნა. შეშინებული და დაღლილი ბიჭები რიგრიგობით უკან ბრუნდებიან. მხოლოდ ერთი მათგანი — დათო აგრძელებს მოხუცთან ერთად ცურვას. ბოლოს ისიც, ძალაგამოცლილი და დამარცხებული, საცოდავად ფართხალებს წყალში. ეს ბუნების საწინააღმდეგო მოვლენაა და აპიტომაც დაუჩერებელი. იქნება ფიზიკური შეჩიბრი ალეგორიული აზრის სათქმელად სჭირდებათ ფილმის ავტორებს? მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ შეჩიბრს არც ალეგორიული ფორმა აქვს და არც სხვა რაიმე მხატვრული ხერხითაა შემზადებული ალეგორიული აღქმისათვის.

ადამიანის უგუნური სურვილი, შეაჩეროს სიცოცხლის მსვლელობის ბუნებრივი პროცესი ხელოვნური წინააღმდეგობის გზით (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში — დაივიწყო 60—70 წელი და რაღაც მანქანებით შეიძინო 20—25 წლის ახალგაზრდის ჯან-ღონე), უფრო სასაცილოა, ვიდრე ტრაგიკული. ამიტომაც არის ჩ. ჩაპლინის ფილმის „მეფე ნიუ-იორკში“ ერთ-ერთ ეპიზოდში ტახტიდან ჩამოგდებული და გაძევებული ხელმწიფე სიცილის მომგვრელი. იგი რეკლამებმა გააბრიყვეს. მეფემ პლასტიკური ოპერაცია გაიკეთა გასაახალგაზრდავებლად. „გაახალგაზრდავდა“, მაგრამ ვაი ამისთანა ხელოვნურ „გაჭაბუკებას“: მეფის სახემ ერთდროულად შემზარავი და სასაცილო ფორმა მიიღო. ადამიანის არარეალურ სურვილს — დათრგუნოს ბუნებრივი და მართალი არაბუნებრივისა და ხელოვნურის სახელით, ჩ. ჩაპლინი სატირის საგნად ხდის. „ზღვის ბილიკის“ ავტორები კი ბუნებრივი მდგომარეობის უარყოფის სურვილს ხოტბას ასწამენ. სურთ ტრაგიკულის კატეგორიაში აიყვანონ იგი.

გარდა ამისა, ცურვაში გაჩიბრების ეპიზოდში ფსიქოლოგიური ტყუილიც არის. პროფესიონალი მეზღვაურისა და მეთევზისათვის ზღვა სრულიადაც არ არის საღაღობო შეჩიბრების ასპარეზი (ეს ტურისტული დამოკიდებულებაა ზღვისადმი), არამედ მძიმე შრომის სარბიელია (გაიხსენეთ თუნდაც ე. ჰემინგუეის „ბერიკატი და ზღვა“. რა სასტიკი და მძიმეა სანტიავოს შრომა. ვინ დაიჩერებს, რომ იგი პირზე რძეშეუშვრალ ბიჭებს გაეჩიბრებოდა ცურვაში).

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

ამ ეპიზოდში არაა არც ფაქტისა და არც მხატვრული გამოგონების სიმართლე. ფრანგმა ექიმმა და მოგზაურმა ალენ ბომბარმა დაამტკიცა, ზღვაში დაღუპულთა უმრავლესობა შიშის მსხვერპლია და არა ფიზიკური უძლურებისა და შიმშილისაო. თურმე ყველაზე ძნელი ზღვის შიშის დათრგუნვა ყოფილა. აქ სჭირდება ადამიანს ნებისყოფის კოლოსალური დამბევა, რომ როგორმე საკუთარ თავს მოერიოს და რწმენა დაიბრუნოს. როცა დათო ზღვას შეუშინდა, დასაშვებია, რომ მოხუცის გამამხნევებელ სიტყვებს შეეძლო ერთგვარი შთაბეჭდილება მოეხდინა მასზე, მაგრამ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში უფრო საინტერესო ისაა, თუ ბიჭი თავად როგორ მოერია შიშს. ეს ფსიქოლოგიური პროცესი კი ფილმში მთლიანად გამოტოვებულია. ხოლო რაც შეეხება მოხუცს, მისი შეძახილი — არ შეგეშინდესო სრულიადაც არ კმაროდა იმისათვის, რომ ბიჭს ზღვასთან საბრძოლველი ძალა დაბრუნებოდა. ამ ეპიზოდში ფილმის ავტორების მიერ მხოლოდ მხატვრული ამოცანაა დასმული, რომელიც არაა გადაწყვეტილი არც გამოსახულების და არც დიქტორის ტექსტის საშუალებით.

„ზღვის ბილიკის“ ამ ეპიზოდმა მომაგონა ერთი მიჯაწეული კინოჟანარი, რომელსაც ხშირად მიმართავდნენ რევოლუციამდელ რუსულ კინემატოგრაფიაში და რომელსაც მაშინ კინოდეკლამაციას ეძახდნენ. რადგან კინოხელოვნება მუნჯი იყო და უჭირდა ეკრანზე ესა თუ ის ლიტერატურული ნაწარმოები მთელი ძალით აემეტყველებინა, იყენებდნენ შემდეგ უბრალო ხერხს: აიღებდნენ ამა თუ იმ პატარა მოთხრობას, გადაიღებდნენ ეკრანზე. რადგან გადაღებული ნაწილი მოთხრობის აზრსა და შინაარსს სრულიად ვერ გადმოსცემდა, ეკ-

რანის წინ, ბნელში იდგა ცოცხალი მსახიობ-დეკლამატორი და თავიდან ბოლომდე კითხულობდა მოთხრობას (მაგალითად, ამ გზით ა. ჩეხოვის მოთხრობა „ქირურგია“ შეიძლება იყო გადღეპული. ეკრანზე მის ჩვენებას ახლდა მაშინ ცნობილი დეკლამატორის იაკობ ჟდანოვის დეკლამაცია). ერთი სიტყვით, ხდებოდა არა კინემატოგრაფიული გადააზრება ლიტერატურული ნაწარმოებისა, ახლა რომ ეკრანზაციას ვეძახით, არამედ მისი კინოილუსტრაციის შექმნა, რომელიც გაუგებარი იყო უდეკლამატოროდ. ამ მეთოდითაა გადღეპული არა მართო ერთი ეპიზოდი „ზღვის ბილიკში“, არამედ თითქმის მთელი სურათი, მხოლოდ იმ პატარა განსხვავებით, რომ მსახიობი ს. ზაქარიადე დარბაზში კი არ დგას, არამედ ფირზე ჩაწერილი ხმით გველაპარაკება (მაღლობა ღმერთს, ღღევანდელი კანოტეჟნიკა იძლევა ამის საშუალებას).

სიცრუე მიხუთმი: ფილმის მთავარი პერსონაჟის ტრაგიკული განწყობილება რომ გაეძლიერებინათ, ფილმის ავტორებმა მოიშველიეს მუსიკაც. სამწუხაროდ, მუსიკამ დამატებით კიდევ ერთი ცრუ ნოტა შეიტანა ფილმის საერთო განწყობილებაში. კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე ცდილობს დაგვარწმუნოს და მუსიკალურად დაგვისაბუთოს მოხუცის ტრაგიკული განწყობილების რეალურობა და, ამასთან ერთად, აღვიძრას რაღაც საშინელი კატასტროფის მოლოდინი. ეს კი არც გამოსახულებით და არც ფილმში მომხდარი ამბებით არაა დასაბუთებული. ამიტომ რჩება შთაბეჭდილება ცრუგანგაშისა და ცრუპათოსისა. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი პატარა მაგალითი. მოხუცმა დააპირა ზღვაში გადახტომა და ბიჭებთან გაჩივრება ცურვაში. მოხუცის ტანთგახდას და წყალში საცურაოდ გადაშვებას მიაცილებს მუსიკა, რომლის ტრაგიკული პათოსი თუ ეღერა, ალბათ შეესაბამებოდა ჯორდანო ბრუნოს მდგომარეობას, როცა იგი აგიზგიზებულ ცეცხლში იწვოდა.

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

უკვე თქმულს ისიც უნდა დაემატოს, რომ ფილმის ავტო-

რებმა ვერ მოძებნეს პლასტიკური კინომეტაფორები, რომლებიც „ზღვის ბილიკს“ გაათავისუფლებდა ფაქტურისა და განწყობილებების ერთფეროვნებისაგან. ეს ერთფეროვნება კლავს მაყურებლის ემოციას, წარმოშობს მოწყენილობას, გულგრილობას, მაყურებელსა და ფილმს შორის ურთიერთ-დამაკავშირებელ ძაფს წყვეტს და ფიზიკურადაც ღლის თვალს. გარდა ამისა, კინომეტაფორებს შეეძლო შეეცვალა ფილმის დინამიკა და ტემპი. როგორც მოგეხსენებათ, კინოხელოვნებაში დინამიკა და ტემპი მხატვრული აზროვნების ფორმაა (მაგალითად, რ. კლერი ფილმში „მთელი ქვეყნის ოქრო“ დინამიკა-ტემპის საშუალებით ხაზს უსვამს ქალაქის ცხოვრების ნერვულობას, მოუთმენლობას, აჩქარებულობას. უპირისპირებს მათ სოფლური ყოფის სიმშვიდესა და იდილიურობას. ამასთან ერთად, იძლევა ადამიანთა ხასიათზე ყოფის ამ თავისებურებათა გავლენის სურათს). ამიტომ გაქიანურება არამარტო აღიზიანებს მაყურებელს და ფილმში მომხდარი ამბისადმი ინტერესს უკარგავს, არამედ არღვევს აზრსაც. მაგალითად, „ზღვის ბილიკში“ კარუსელზე გოგონების ტრიალი ცხადშია და სიზმარშია ერთი ტემპითაა გაკეთებული (მხოლოდ ფერია შეცვლილი. ეს კი არასაკმარისია, რადგან ასეთი ფერი ღამის ცხად სცენასაც შეიძლება ჰქონდეს. ამიტომ მარტო ფერი სიზმარზე ვერ მიუთითებს). ორი სხვადასხვა სამყაროს ტემპი განსხვავებული არაა. უკვე დაიკარგა ოცნებების სამყაროში მოხუცის გადასახლების აზრი. ცოტა მოგვიანებით, სიზმარში მოხუცისათვის ახალგაზრდობის გამოცხადება სხვა უფრო მდორე და შენელებული ტემპითაა გაკეთებული. რატომ? რატომ განსხვავდება ორი სიზმარეული სამყარო ერთმანეთისაგან? ამის ახსნა ძნელია, რადგან ტემპსა და დინამიკას „ზღვის ბილიკში“ აზრობრივი გადაწყვეტა აკლია. ეს რომ ასეა, მეორე ფაქტიდანაც ჩანს: ფილმში ახალგაზრდობისა და სიბერის თემას კინოდინამიკის საშუალებით არც ფორმა აქვს მოძებნილი და არც მხატვრული სახე. ხოლო ახალგაზრდობისა და სიბერის თავისებურებათა გამოსავლენად კი დინამიკა და ტემპი ფილმის ავტორების ხელში ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება იქნებოდა, სათანადოდ რომ გამოეყენებულიყო.

დაბოლოს, ყველა ზემოთ ხსენებულმა ხარვეზებმა განაპი-

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

1962 წ.



## თანამედროვე კინოხელოვნებისათვის

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

ჩვეულებრივ ამბობენ, რომ ე. წ. „ცოტაფილმიანობის ეპოქაში“ საბჭოური კინოხელოვნებისათვის დამახასიათებელი იყო პომპეზური, ცრუპათეტიკური, „მასშტაბური“ ფილმები, რომლებშიც ადამიანი ისტორიის პაწია ჭანჭიკად იყო ჩათვლილი. ამ ჭანჭიკს არც ხასიათი ჰქონდა, არც აზრი, არც ბედი, არც მიზან-სურვილები, იგი გარედან მოქროლილ ძალას ემორჩილებოდა და ისტორიის ჩარხის აბსტრაქტულ ტრიალს მონურად მიჰყვებოდა. თუ საბჭოურ კინემატოგრაფიას შემადგენელ ნაწილებად დავყოფთ, ვნახავთ, რომ ზემოთ ხსენებული ფილმები უმთავრესად რუსული კინოხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. არც „აკაკის აკვანი“, არც „გაზაფხული საკენში“, არც „მწვერვალთა დამპყრობნი“ და არც „ჭირვეული მეზობლები“ არ ეკუთვნოდა „მასშტაბური კინემატოგრაფიის“ მაშინდელ მაგისტრალურ ხაზს. ამ ფილმებს თავისი უბედურება—უკონფლიქტობის ავადმყოფობა სჭირდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კინოხელოვნება თავად არ ქმნიდა „მასშტაბურ ფილმებს“, ამ „თეორიის“ დაძლევის აუცი-

ლებლობა მაინც დადგა. მისი გადალახვა ისევე გარდაუვალი შეიქმნა ჩვენში, როგორც „მოსფილში“.

40-იანმა წლებმა კინემატოგრაფისტები ადამიანის შინაგანი სამყაროს ანალიზს, მისი ხასიათის გახსნა-ჩვენებას გადააჩვია. ადამიანის სულიერ-ემოციური სამყარო საერთოდ გამოირიცხა და იგი (ადამიანი) დეკორაციის დამატებას დაემსგავსა. ამიტომაც 50-იანი წლების კინოხელოვნების უპირველესი ამოცანა ეკრანისათვის ადამიანის დაბრუნება იყო. 40-იანი წლების კინოსათვის დამახასიათებელი ზერელობის სენი მემკვიდრეობით 50-იანი წლების კინოხელოვნებასაც გამოჰყვა. მისგან საბოლოო განკურნება, ალბათ, უახლესი წლების ამოცანაა.

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

აზრის საილუსტრაციოდ ავიღოთ ერთი ფაქტი: ნიქიერმა ახალგაზრდა მხატვარმა მღებავად დაიწყო მუშაობა (ფილმის „ერთი ცის ქვეშ“ მესამე ნოველა „ფრესკა“). თავისთავად ასეთი ნაბიჯის გადადგმა რთულ წინაპირობებს უკავშირდება. მხოლოდ ფაქტის ლოგიკური ანალიზის შედეგად მივიღებთ რამდენიმე რთულ საკითხს, რომელსაც, ცხადია, მხატვრულ ნაწარმოებში მხატვრული დამაჯერებლობა და ბუნებრივობა სჭირდება. ჯერ ერთი, ალბათ, მღებაობა დაიწყო იმიტომ, რომ მხატვრობამ არ გაუმართლა. მაინც რა შეიძლება იყოს ამ არგამართლების მიზეზი? ობიექტური სინამდვილე თუ მხატვრის მძიმე ხასიათი (ზოგჯერ ზელოვანი მეტისმეტად მომთხონია თავის თავის მიმართ და კარგიც ცუდად ეჩვენება). მეორეც, მღებაობა დაიწყო იმიტომ, რომ არსებობის სხვა წყარო არ ჰქონია (ე. ი. მხატვარი ღარიბია. მიუუახლოვდით სოციალურ მოტივს). მესამეც, საქმე გვაქვს ნებისყოფიან კაცთან, ან განწირულის უკანასკნელ მკდელობასთან. თავის თავის უარყოფა შეიძლება შედეგი იყოს ან ძლიერი ნების-

ყოფისა, ან ყველაფრისადმი სულ ერთია დამოკიდებულები-  
სა, რაც თავისთავად სულიერ სიკვდილს უდრის. გამოდის,  
რომ ხელმოცარული კაცის მიერ გადადგმული, ერთი შეხედ-  
ვით, უბრალო ნაბიჯი საკითხთა რთულ კომპლექსს მოიცავს,  
რაც სათანადო მხატვრული სახის გამოძებნას საჭიროებს, რა-  
თა ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი და ემოციური სურათი  
შექმნას. გარდა ამისა, ადამიანის საქციელის გამომწვევ მი-  
ზეზთა კომპლექსი ზუსტად უნდა განისაზღვროს, რათა მა-  
ყურებელს მარჩიელობა არ დასჭირდეს მათ აღმოსაჩენად.  
სწორედ ამ მიზეზებშია გაცხადებული ეპოქის სული.

დედამიწაზე სიცოცხლის გაჩენის დღიდან დღემდე ყოვე-  
ლი ადამიანის თვისებაა სიხარული და მწუხარება, სიყვარული  
და სიძულვილი, აღტაცება და აღშფოთება. მიდიოდა და მიდის  
დრო... და იცვლება არა ადამიანის გრძნობადი სამყაროს ეს  
თვისებები, არამედ მათი გამომწვევი მიზეზები. ამიტომაც მი-  
ზეზებში არეკლილი ეპოქის სახე. როცა მაყურებელს კონკ-  
რეტულად ეცოდინება, თუ რა ძალამ აიძულა „ფრესკის“ პერ-  
სონაჟი მხატვარი ხელი აეღო მხატვრობაზე და მღებობა და-  
ეწყო, გასაგები გახდება, რა დროის შემოქმედთან აქვს მაყუ-  
რებელს საქმე (ამასთან არის, სხვათაშორის, დაკავშირებული  
დღევანდლობის ასახვაც). რამდენად რთულია ეპოქისა და  
მხატვრის ურთიერთობა, რამდენად ძლიერია კონფლიქტი,  
რომელშიც მხატვარია ჩაბმული, როცა ეს საკითხები ნათლად  
იქნება წარმოდგენილი, ხელოვანს საშუალება ეძლევა სრულ-  
ყოფილად გახსნას დროის ხასიათი და გმირის სულიერი სამ-  
ყარო, დაწვრილებით გააანალიზოს ადამიანის მოქმედება-საქ-  
ციელი, არ დაუმორჩილოს იგი გარეგან, ზერელე და ნაკლებ-  
სარწმუნო მოტივებს.

ქართულ ფილმებში უფრო ხშირად ფაქტის კონსტატაცი-  
ით ვკმაყოფილდებით, ვიდრე ფაქტის მხატვრული ანალიზით.  
განზოგადება კი მხოლოდ ანალიზის შედეგად შეიძლება მოხ-  
დეს. ალბათ, ამიტომაც ვერ შევქმენით ჯერ კიდევ კინემატო-  
გრაფიული სახეები, რომელნიც თაობებს დაამახსოვრებო-  
და და ცხოვრების გზაზე თან გაჰყვებოდა, როგორც ოთა-  
რაანთ ქერივი ან ლუარსაბ თათქარიძე ახლავს და ხან ატი-  
რებს და ხან აცინებს. სხვათაშორის, ანალიზის სიღრმე და  
განზოგადების უნარი ყოველთვის აკლდა ქართულ კინოზე-

ლოვნებას. ამის ნათელი ფაქტია გვადი ბიგვას (რომანი „გვადი ბიგვა“) და კოსტაიას (ფილმი „ნარინჯის ველი“) სახეები. როგორც ცნობილია, ლეო ქიაჩელმა ჯერ სცენარი „ნარინჯის ველი“ (ნიკოლოზ შენგელიასთან ერთად) დაწერა და მერე რომანი „გვადი ბიგვა“. სცენარში შექმნილმა კოსტაიას სახემ აღუძრა სურვილი მწერალს სახე უფრო სრულყოფილი გაეხადა და რომანში გადაეტანა. ლიტერატურულად გადაზერებულმა სახემ აჯობა კინემატოგრაფიულს. აქ შეიძლება გარკვეული როლი ქართული ლიტერატურის დიდმა ტრადიციამაც შეასრულა. როცა ნაკლოვნებათა დაძლევის გზებს ვეძებთ, მშველელად ჩვენს ლიტერატურას მოვუხმობთ, მაგრამ ჯერ ნათლად უნდა გვქონდეს გათვალისწინებული რა გვიჭირს.

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

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

რუსული ფილმის „ბალადა ჯარისკაცისა“ პერსონაჟი ალიომა სკვორცოვიც სიკეთის გმირია, მაგრამ კინოსურათში არსად უჩვენებიათ, რა შედეგი გამოიღო ალიოვას მიერ გაკეთებულმა კეთილმა საქმემ. მაყურებელმა არ იცის, შეიძლება თუ არა ქრთამს მექრთამე ჯარისკაცი, ან განიცდის თუ არა

სინდისის ქენჯნას ფრონტელი ჯარისკაცის მოღალატე ცოლი. ამის ცოდნა არცაა საჭირო. სიკეთეს სასწაულის მოხდენა არ შეუძლია. სიკეთეს თავისთავად აქვს დიდი მორალური ღირებულება. ამის დამაჯერებლად ჩვენება უკვე სერიოზული მიღწევაა მხატვრისა. სიყალბე კი იქ ჩნდება, სადაც სიკეთის აუცილებელი გამარჯვების ნაძალადევი მტეილება იწყება. როცა ფოსტალიონი ხელის ერთი მოქნევით ქურდს პატიოსან კაცად გახდის, წარსულის მოტრფიალე მხატვარს აწმყოს შეაყვარებს, გაყრილ (ან გასაყრელად გამზადებულ) ცოლ-ქმარს შეარიგებს და ა. შ. ეს არაბული ზღაპრის ალიბაბას შეძახილს — „სეზამ, გაიღე!“ — უფრო ჰგავს, ვიდრე რეალისტურ ნაწარმოებს, რომელმაც ცხოვრებისეული მოვლენების ანალიზი გააკეთა, მისი ნამდვილი სურათი გვიჩვენა და სიკეთისა და ზორობების ბრძოლაში სიკეთის მხარეს დავგრაზმა.

ზოგჯერ ჩვენს ფილმებში პარალელურად არსებობს აზრობრივად ერთმანეთის გამომრიცხავი სიუჟეტური ხაზები. ეტყობოთიდან ჯაშუშური მიზნებით ჩვენში ჩამოვიდა ახალგაზრდა კაცი (ფილმი „მე ვიტყვი სიმართლეს“), მაგრამ სოციალისტური სინამდვილის ზეგავლენით შენიღბული მტერი მოყვარედ იქცა. როგორც ამ ამბის, ისე მთელი ფილმის აზრი ისაა, რომ დაამტკიცოს ადამიანზე სოციალისტური სინამდვილის დიდი მორალური ზეგავლენის უნარი, რომელსაც შეუძლია ადამიანის მსოფლმხედველობა და ცხოვრების მიზანი რადიკალურად შეცვალოს. მაგრამ იმავე ფილმში არსებობს მეორე სიუჟეტური ხაზი, დაკავშირებული მეორე გმირთან, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან საქართველოში ცხოვრობს და მაინც ჩვენი სინამდვილის დაუძინებელი მტერია, ე. ი. ამ კაცზე სოციალისტური ცხოვრების 40 წელმა ვერავითარი ზეგავლენა ვერ მოახდინა. მაყურებელი გაორებულ მდგომარეობაშია: არ იცის, პირველი ამბავი დაიჯეროს თუ მეორე! იქნებ შესაძლებელი ერთიც არის და მეორეც, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ავტორებმა ფილმი პირველი აზრის დასამტკიცებლად შექმნეს, თუმცა მეორე ამბით თვითონვე გახადეს პირველი საეჭვოდ და არადამაჯერებლად. ეს კი წინასწარ მოფიქრებულ სიუჟეტურ სქემაში ცხოვრებისეული მოვლენების ნაძალადევი ჩატენვის შედეგია.

თანდათანობით უნდა ჩამოირეცხოს ჩვენი ფილმების სხე-

ულიდან სიყალბე. რეალური სინამდვილის მშვენიერება თავისი ავ-კარგით უფრო ნათლად უნდა დავინახოთ. ამ პროცესის განხორციელებისას ქართული კინო მარტო არ იქნება, რადგან მსგავსივე პროცესი ჩვენს მწერლობასა და მხატვრობაში კარგა ხანია დაწყებულია. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ კინოს სინთეტურობა თხოულობს ხელოვნების მეზობელ დარგებში მომხდარ ცვლილებათა გათვალისწინებას. კინომ, ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად, უნდა გამოიმუშაოს დღევანდელობისათვის შესაფერისი ზოგადი მხატვრული პრინციპები, რომელიც გახდება 60-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფიის მხატვრული ენა. ენა სიმართლისა და უბრალოებისა.

ახალი გზების ძიებისას ქართულ კინოხელოვნებას არამც და არამც არ უნდა გამოორჩეს ერთი უმთავრესი პრობლემათაგანი. ესაა ინტელექტუალურ-ფილოსოფიური კინემატოგრაფიის შექმნა. საერთოდ, ყოველ დროში დიდი ხელოვნება დიდ ფილოსოფიასთან წილნაყარი ყოფილა ხოლმე, ასეა დღესაც. ლიტერატურაში მარტო თომას მანის დასახელებაც კმარა. ევროპული კინემატოგრაფია ამ მხრივ ლიტერატურას ამოუდგა გვერდით და ეკრანიდან იმ ზოგადსაკაცობრიო ფილოსოფიური პრობლემების შესახებ ალაპარაკდა, რაც დღევანდელმა რთულმა ცხოვრებამ წამოჭრა. ახლა მთელ მსოფლიოში ყურადღების ცენტრშია ანიეს ვარდას, მიქელანჯელო ანტონიონის, ინგმარ ბერგმანისა და სხვათა ფილოსოფიური ფილმები. თუ ფილოსოფიური კინემატოგრაფიის მიერ წამოჭრილ ფილმები. თუ ფილოსოფიური კინემატოგრაფიის მიერ წამოჭპარალელურად წარმოვიდგენთ, თვალწინ გადაგვეშლება მხატვრულ-იდეური პაექრობა. ნათქვამი რომ ლიტონ სიტყვად არ დარჩეს, მაგალითებად მოვიშველიოთ ფრანგი რეჟისორი ჟაკლის ანიეს ვარდას ფილმი „კლეო ხუთიდან შვიდ საათამდე“ და როჟე მარტენ დიუ გარის რომანი „ტიბოს ოჯახი“.

ჯერ ვარდას ფილმს გავეცნოთ.

ფილმის შინაარსი მარტივია. ახალგაზრდა მომღერალს კლეოს რაღაც ავადმყოფობა აწუხებს. საჭიროა სამედიცინო დასკვნა. პასუხს იგი 2 საათის შემდეგ შეიტყობს (ფილმში მოთხრობილი ამბის განვითარების დრო და კინოსურათის დემონსტრაციის დრო ერთმანეთს ემთხვევა. ეს მხატვრული ხერხი გამოყენებულია იმისათვის, რომ ნაამბობი საცხებით რეა-

ლურ ამბად წარმოვიდგინოთ). განაჩენის მოლოდინში კლეო ეწევა ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ცხოვრებას: შეივლის მეგობარ ქალთან. პიანისტთან ერთად ატარებს რეპეტიციას, ესაუბრება საყვარელს, შედის კინოთეატრში, ეცნობა ჭარისკაცს, რომელიც ალჟირს მიემგზავრება. ჭარისკაცთან ერთად, 6 საათზე იგი მიდის საავადმყოფოში, სადაც გაიგებს, რომ დაავადებულია კიბოთი. ეს მოხდა 5-დან 6 საათამდე, სანამ კლეომ არ იცოდა, რომ დაავადებულია სასიკვდილოდ. შემდეგი ერთი საათი (სიკვდილის მოლოდინი — 6-დან 7 საათამდე) არ განსხვავდება პირველი საათისაგან: ცხოვრება ისევ თავისი გზით მიედინება. ამბავი თავდება იმით, რომ ჭარისკაცი მიემგზავრება ალჟირს (ე. ი. ჭარისკაციც განწირულია. მას ალჟირში მოკლავენ). ერთი სიტყვით, სიკვდილი ყველგანაა: ადამიანის შიგნით (კლეო მოკვდება კიბოთი), ადამიანის გარეთ (ჭარისკაცს მოკლავენ ალჟირში).

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

ანიეს ვარდა გვარწმუნებს, რომ სიკვდილის პირისპირ ყოველი კაცი მართხელაა. ადამიანი ცალკეა, კოლექტივი ცალკე. ფილმის ყოველი ეპიზოდი ამ აზრითაა აგებული: კლეო და ბრბო, კლეო და ქუჩა, კლეოს პირადი უბედურება და ალჟირის ომი... კლეო ეკუთვნის საზოგადოებას და არც ეკუთვნის. მათ ყველას სიკვდილი აერთიანებს და თიშავს, რადგან სიკვდილს ყველა ატარებს თავის თავში. მაგრამ, ამავე დროს, სიკვდილი ინდივიდუალურია (კლეოს კიბო ემუქრება, ჭარისკაცს ომი. ისინი ერთმანეთს ვერ უშველიან, თუმცა ბედით თანასწორნი არიან). ამიტომ ერთის ბედის გაანალიზება, მისი ფსიქოლოგიის ახსნა მაინც გვაძლევს ყველას ბედის სურათს. ამიტომაც, რომ რეჟისორი დაწვრილებით სწავლობს კლეოს და გვიჩვენებს მას. კლეოს სიარული, სახე, თმები, ბინა, რეჟისორს დაწვრილებით აქვს დახატულ-გადმოცემული ფილმში. შინაგანად კლეო არ განიცდის არც შიშს, არც სინანულს. მას სიკვდილის მიმართ „სულერთია“ დამოკიდებულება აქვს. მისი ხვედრი ყველას ხვედრია.

როგორც ვხედავთ, ფილმის გმირი თავის თავში ატარებს სიკვდილს, მაგრამ მის მიმართ სიბრალულის გრძნობა არ გე-

ბადება. პირველი, რასაც ფილმის ნახვისას განიცდი, ესაა შეგრძნება იმისა, რომ შენც კლესავით განწირული ხარ. შეუცნობლად თუ შეცნობილად საკუთარ სიკვდილს ატარებ და შიშის გრძნობა კლავს ადამიანურ სოლიდარობის გრძნობას.

ადამიანის ინდივიდუალურ სიცოცხლეს რომ დასასრული აქვს, ეს ყოველ დროში იცოდნენ, მაგრამ ამ ფაქტის ცოდნა არასოდეს ქცეულა უკიდურესი ინდიფერენტიზმისა და „სულერთთა“ დამოკიდებულების წყაროდ, პირიქით, ადამიანის არსებობის ხანმოკლეობის შეგნება ძალასა და ენერგიას მატებდა კაცს, რადგან მას საერთოდ სიცოცხლის უკვდავების სჩეროდა. წარმავალ სიცოცხლეს იგი უკვდავების სახელით ხარჯავდა. ვარდას ფილმის გმირი ღრმადაა დაექვებული უკვდავების არსებობაში და სიცოცხლე უაზრო გართობად ეჩვენება. დაახლოებით ისევე უაზროდ, როგორც იმ მიმოსის საქმიანობა, რომელიც ა. ვარდას სურათში ბაყაყებს ყლაპავს. დგას მიმოსი და ცოცხალ ბაყაყებს ყლაპავს. პირდალბებული ბრბო კი გაშტერებული მისჩერებია. კაცმა არ იცის, რა საქმიანობაა ეს? რად სჭირდება იგი ან დოჟლაპია მაყურებელს ან გაწვრთნილ მიმოსს? სიკვდილის წინაშე კი ყველაფერი უაზროა: თუ ხვალ სამყარო აღარ იარსებებს, აღმოჩნდება, რომ აინშტაინიც ფარდობითობის თეორიით ისევე ართობდა ადამიანებს, როგორც მიმოსი ბაყაყების ყლაპვით.

პარადოქსული რამ მოხდა: ადამიანურ ინტელექტის უდიდესმა გამარჯვებამ, იმედის ნაცვლად, უიმედობა წარმოშვა. მიეჩვენათ, რომ ატომური ენერგია კაცობრიობის ძალად კი არ იქცა, არამედ უძლურებად. ამ ყოვლისშემძლე უძლურების წინაშე ხელოვნების ადამიანებმა ქედი მოიხარეს. ანალიტიკური თვალი ადამიანის შინაგანი სამყაროსაკენ მიმართეს. იქ დაიწყო მათ სიკვდილის დამთრგუნველი ძალის ძებნა. მაგრამ ამ ძალის პოვნა შეუძლებელია, თუ არსებობის უკვდავებისა და აზრიანობისა არ გჭერა.

სხვაგვარად აქვს გააზრებული როცა მარტენ დიუ გარს თავისთავში სიკვდილის მატარებელი კაცის პრობლემა. ანტუან ტიბო პირველ მსოფლიო ომში მონაწილეობდა. ფრონტზე შხამიანი გაზით მოიწამლა. მისი გადარჩენა შეუძლებელია. ეს სასიკვდილოდ განწირული კაცი ინარჩუნებს სულიერ ენერ-



გიას. იგი ექიმია და გადაწყვეტს საკუთარ თავს დააკვირდეს, გაანალიზოს ავადმყოფობის პროცესი, რომ დატოვებული ჩანაწერებით სხვებს გაუადვილოს ბრძოლა შხამიანი გაზებით გამოწვეულ სნეულებასთან. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ იგი მტკივნეულად არ განიცდიდეს პირად მდგომარეობას. განიცდის და მერე როგორ! მაგრამ უძლებს, ებრძვის როგორც ხორციელ უსაშველო ტკივილს, ისე სულიერს ეს მხნეობა და ვაჟკაცობა გაპირობებულია საერთოდ არსებობის ჰიზან-შეწონილობით. მან იცის, რომ აზრის მოძრაობის შეჩერება შეუძლებელია. ამიტომ მისმა აზრმა უნდა ამოიცნოს სნეულების საიდუმლოება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სხვებს უშველო და თან არსებობის საიდუმლოების ჩაწვდომას! ეცადო, ე. ი. სულ წინ იარო შემეცნების გზით. რაჟღენდაც ბუნების საიდუმლოების შეცნობაში აზრი ღრმად და შორს მიდის. იმდენად მეტი და მეტი შესაცნობელი იშლება ადამიანის გონების წინ. ცოდნა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უსასრულოდ იზრდება. მაგრამ ასეთივე მასშტაბით იზრდება შესამეცნებელი სამყაროც. ამიტომ განვითარების ძაფის გაწყვეტა შეუძლებელია და ადამიანის გონებასაც ამოუწურავი სამუშაო აქვს. სიკვდილი კი იქაა მოსალოდნელი, სადაც ადამიანს საფიქრალი, საზრუნავი, სამუშაო და შესაცნობი გამოელევა.

ადამიანის მაძიებელი გონება გარანტიაა იმისა, რომ იგი ბუნების ახალ და ახალ საიდუმლოებებს მიაკვლევს. ატომის უზარმაზარი ენერგიაც მას ამ საიდუმლოებათა კვლევა-გამოყენებისათვის დასჭირდება. ეს კი იმის მაუწყებელია, რომ ადამიანმა ბოთლიდან არამარტო გამოუშვა ჭინი, არამედ ეს ზღაპრული ძალა საკუთარ სამსახურშიც ჩააყენა. უხეშ ძალას იგი თავისი გონების ნათელს დაუმორჩილებს, მილიონობით კლეოს სულისგამყინავ ინდიფერენტობას მილიონობით ტიბოების ოპტიმიზმით შეცვლის. რა ვუყოთ, რომ ტიბოს ოპტიმიზმს ტრაგიკული ნოტები ახლავს. კაცობრიობას არასოდეს შინებია ტრაგიზმისა, იგი უფრო ქარაფშუტულ ოპტიმიზმს უფრთხოდა, რადგან ეს უკანასკნელი ხშირად გონებრივი სიმსუბუქის შედეგი უფროა, ვიდრე დიდი აზრის მოძრაობის ნაყოფი.

ამ ორ პერსონაჟზე დაწერილებით იმიტომ ვილაპარაკეთ, რომ გვეთქვა შემდეგი: თუ არ გვინდა, რომ „ორღობის კინო-

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

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

1962 წ.

## ორი „ელისო“

1928 წელს რეჟისორმა ნიკოლოზ შენგელაიამ გადაიღო ფილმი „ელისო“ (სცენარის ავტორები ნიკოლოზ შენგელაია და სერგეი ტრეტიაკოვი).

ეს ფილმი ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის „ელისოს“ ეკრანიზაციად ითვლება. ჩემი ფიქრით, ფილმი „ელისო“ დამოუკიდებელი ნაწარმოებია და ეკრანიზაცია არ არის (რა თქმა უნდა, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფილმი საერთოდ ალ. ყაზბეგის შემოქმედებით არ იყოს შთაგონებული). იქნებ ამ აზრით თავად რეჟისორსაც ვეწინააღმდეგებოდე, რომელიც თავის ფილმს ეკრანიზაციად თვლიდა, მაგრამ შევეცდები ჩემი მოსაზრება დაეასაბუთო. ამ მიზნით ერთმანეთს შევადაროთ ორი „ელისო“ — პროზაული და კინემატოგრაფიული.

ჯერ გავიხსენოთ მოთხრობის შინაარსი.

ვლადიკავკაზის ახლოს ერთ ტრიალ მინდორზე გადასახლებულ ჩეჩენთა ბანაკია გაშლილი. მშობლიური მიწა-წყლიდან აყრილ ჩეჩენებს ოსმალეთში მიერეკება რუსთა იმპერატორი. გადასახლებულთა შორის არიან ანზორ ჩერბიეი და მისი ქალი ელისო. ორგვარ მწუხარებას შეუპყრია მოხუცი ჩერბიეის გული: ერთი მხრივ, იგი გლოვობს სამშობლოსთან განშორებას, მეორე მხრივ, ელისოს პირადი მდგომარეობა აწვალებს. ანზორის ქალს მოხევე ვაჟია შეჰყვარებია. მამას არ ძალუძს ამ ქორწინებას დასთანხმდეს. წინათ ანზორ ჩერბიეი არ იქნებოდა წინააღმდეგი ჩეჩენი ქალი ქართველ ვაჟს მისთხოვებოდა, მაგრამ ახლა იგი ამას ვერ დაუშვებს. ქართველები წინ მოუძღოდნენ დამპყრობლებს. ქართველების დახმარებით შეძლო რუსთა ხელმწიფემ შამილის დამარცხება. ანზორი თავის ქალს მტერს ვერ მიათხოვებს. ელისომ იცის მამის ფიქრები. იგი ფიცს აძლევს მამას, რომ არასოდეს გაჰ-

ყველა ცოლად ვაჟიას, თუმცა იგი სიცოცხლეს ურჩევნია. ვაჟიაც მოითხოვს ქალისაგან პასუხს. მოხვევც არ იცოცხლებს თავს, თუ ელისო მისი ცოლი არ გახდება. რა ქნას ელისომ, ვინ აირჩიოს: მამა თუ ვაჟია? ისევ მამისადმი მიცემული ფიცი ამჯობინა ელისომ, თუმცა ისიც აღუთქვა მოხვევს, რომ იგი სხვას არავის ინდომებდა ქმრად. სიკვდილამდე დარჩებოდა თავისი გაუხარელი სიყვარულის ერთგული. როცა ვაჟია დარწმუნდა, რომ ქალი მამას არ მიატოვებდა, მოხვევმ „მარადელ წამოიტრიალა თოფი, წამოაყენა ჩახმახი და წვერი მიიბჯინა გულზე“... წამიც და ვაჟია აღარ იქნებოდა ამქვეყნად, მაგრამ ანზორმა მოასწრო და თოფს ხელი აუქრა. ტყვიამ ჰაერში გაიზუზუნა. გადარჩენილი ვაჟია და ანზორი გულწასულ ელისოს მისცვიდნენ. ქალი მოასულიერეს. მაშინ ასე გადაწყდა საქმე: ვაჟია ძაუგს წავიდოდა, უფროსს ეახლებოდა. ელისოსა და ანზორ ჩერბიჭის დატოვებას სთხოვდა. რაკი გადასახლება „ნებაყოფლობით“ ხდებოდა, შეიძლებოდა ჩერბიჭებისათვის ნება დაერთოთ დარჩენილიყვნენ. არ გამართლდა ვაჟიას იმედი. გადასახლების მოტრფიალე უფროსმა ვაჟიას სასტიკი უარით უპასუხა. უფრო მეტიც, მოხვევის დაპატიმრებაც კი მოიწადინა. კაზაკები მისცვიდნენ ვაჟიას, მაგრამ მოხვევმ უთანასწორო ბრძოლაში გაიმარჯვა. მტერს გაექცა. ღამით იგი გადასახლებულ ჩეჩენთა ბანაკში მივიდა. საქმის ვითარება შეატყობინა ანზორსა და ელისოს. გადაწყვეიტეს, გაპარულიყვნენ. სამივე მშვიდობით გაუსხლტა ბანაკის დარაჯებს, მაგრამ ლარსის ვიწროებში წამოეწია მათ ღუშმანის ტყვია.

ასეთია მოთხრობის სიუჟეტური სქემა. ახლა გავეცნოთ ფილმის შინაარსს.

შეკრებილა აულ გერდის უხუცესთა საბჭო და მსჯელობენ — გადასცენ თუ არა ხევსურებს საძოვრები. ხევსური ვაჟია (მოთხრობაში მოხვევა) უარს იღებს: ჩეჩენებს არ შეუძლიათ ხევსურებს მისცენ საძოვრები, რადგან ისინი მეფის მთავრობის მოხელეებს სხვებისათვის უბოძებიათ. ვაჟია გადაწყვეტს ეახლოს გენერალს, რომელმაც ასეთი ბრძანება გასცა და საძოვრები გამოსთხოვოს (მოთხრობაში კი, როგორც ვნახეთ, ვაჟია რუს გენერალთან იმიტომ მიდის, რომ ანზორ ჩერბიჭის და მისი ქალის ელისოს დატოვება ითხოვოს). აუ-

ლის მამასახლისის ასთამურის (მოთხრობაშია ანზორ ჩერბი-  
ეი) სახლიდან გამოსული ვაჟია მასპინძლის ქალს ელისოს  
შეხვდება. ქალ-ვაჟს ერთმანეთი უყვარს. ვაჟია ჰპირდება ელი-  
სოს: საძოვრების საქმეს მოვაგვარებ, დავბრუნდები და შე-  
გირთავო. თუ მამაშენი წინააღმდეგი იქნება, მოგიტაცებო.  
ვაჟიამ აული დატოვა.

აულს განსაცდელი ელის, მაგრამ მოსახლეობამ არაფერი  
იცის. მეფის მთავრობის მოხელეები ცდილობენ რაღაც სა-  
ბაბი გამონახონ და აული ვერდი გადასახლონ. მეზობელი  
აული უკვე გადასახლეს. გადასახლების საბაბი იყო იარაღი,  
რომელიც აულელებს უბოვებს. ვერდელებმა კარგა ხანია იარაღი  
ჩააბარეს მთავრობას. ისინი მშვიდობიანი ხალხია. ამიტომ სა-  
ქიროა რაღაც სხვა საშუალების გამონახვა, რაიც ვერდელებს  
ააღელვებს და ხელთ იარაღს ააღებინებს. მეფის ოფიცრები  
მოისყიდნიან რამდენიმე ნაძირალას. დაავალებენ აულ ვერდის  
საქონელი გამორეკონ. მოსყიდულნი გამორეკავენ აულის  
საქონელს. ვერდელებს არ შეუძლიათ წინააღმდეგობა გაუწი-  
ონ მომხდურებს: აულში ერთი თოფიც არაა. ხალხმა არ იცის  
რა ქნას. ასთამურის მოქიშპის საიდულას ცოლი (ასეთი პერ-  
სონაჟები მოთხრობაში სულ არაა) ხალხს მამასახლისის წინა-  
აღმდეგ ამბხედრებს: ჩემი ქმარი რომ ყოფილიყო მამასახლი-  
სი, აული უპატრონოდ არ დარჩებოდაო.

ძაუგს მიმავალი ვაჟია შეიტყობს ვერდელთა საქონლის გა-  
რეკვის ამბავს. მოძალადეებს გზად დახვდება, ნაქურდალ სა-  
ქონელს წაართმევს და აულს დაუბრუნებს.

აული ზეიმობს ვაჟიას გამარჯვებას.

ვაჟია ვერდელებს თოფებს დაუბრუნებს, მაგრამ ასთამუ-  
რი წინ აღუდგება ხევსურის სურვილს — შეაიარაღოს აული.  
იგი ბრძანებს: ვაჟიას მოტანილი თოფები შეაგროვონ და მთა-  
ვრობას ჩააბარონ. მოგროვებულ თოფებს საიდულა ჩუმად ას-  
თამურის სახლში დამალავს. საიდულა ფიქრობს: მომხდარი  
ამბების შემდეგ, მთავრობის კაცები მოვლენ, იარაღს იპოვიან  
და ასთამურს კარგი დღე არ გაუთენდებაო. მაგრამ საიდულას  
სივერაგემ არ გაქრა. ადრე შინმობრუნებულმა ასთამურმა  
თივაში დამალული თოფები შეამჩნია. გამოიღო ისინი, ცხენს  
აპკიდა და მთავრობას ჩააბარა. თუ აული ნებაყოფლობით  
ჩააბარებდა იარაღს, მაშინ საშიში არაფერი იყო. დამსჯელმა

რაზმმა ბევრი ეძება, კიდევ ხომ არ შემორჩათო იარაღი, მაგრამ ვერა იპოვეს რა. არ გამართლდა მეფის მოხელეთა ვარაუდი: აული ანკესზე არ წამოეგო. საჭირო იყო სხვა გზის გამოძებნა ჩეჩენთა გადასასახლებლად.

ამასობაში ვაჟია ძაუგს ჩავიდა, გენერალს ეწვია.

საძოვრების გაცემაზე უარი უთხრეს, მაგრამ გენერალთან მსული ვაჟია უნებლიეთ იგებს, რომ გაცემულია ბრძანება აულ ვერდის გადასასახლებლად. ვაჟია გადაწყვეტს, აული იხსნას. იწყება ბრძოლა ვაჟიას და ოფიცრებს შორის. ვაჟია ახერხებს სიკვდილის მუქარით უარი ათქმევინოს გენერალს განზრახულზე. იგი ახალ ბრძანებას იძლევა, არ გადასახლო-თო აული ვერდი.

ამაო აღმოჩნდა ვაჟიას ბრძოლა აულის გადასარჩენად. პირველი ბრძანებით შეიარაღებული ჩაფრები აულს შეესივნენ. ვერდელეები პატიებას ითხოვენ. შექმნილი მდგომარეობით სარგებლობს საიდულა და დამსჯელი რაზმის უფროსს ეუბნება: აული გენერლის სახელზე თხოვნას დაწერს და იქნებ გეპატიონო. საიდულა წერს თხოვნას: იგი აულის სახელით გენერალს ემუდარება, არ გადაგვასახლოთო. მაგრამ თხოვნის ტექსტს რუსულად პირიქით თარგმნიან: თითქოს აული ითხოვს ერთმორწმუნე თურქეთში გადასახლებას. ამ რუსულ ტექსტს მთელი აული გამურული თითების ანაბეჭდს დაასვამს (წერა-კითხვა არ იციან). თხოვნის დედანს დახევენ და რუსული ასლის თანახმად აულს „ნებაყოფლობით“ გადასახლებენ (გარდა საიდულას ოჯახისა).

მიდის აული. გაუბედურებულ ასთამურს აწამებს დარდი: უვნებელი აული მტრებს დარჩათ. ელისო მამის სურვილს გაიგებს. ღამით მოკლე გზით აულში ავა, გადაწვავს და უკან გადასახლებულებთან დაბრუნდება.

გადამწვარ აულში ამოდის ვაჟია ახალი ბრძანებით. გადამწვარი აულის მნახველი ყველაფერს მიხვდება და გადასახლებულთ დაედევნება. დაეწევა მათ, ელისოს სთხოვს, დატოვოს ჩეჩენთა ბანაკი და მას გაჰყვეს. მაგრამ ქალი უარს ეუბნება: იგი მზადაა თავისი ხალხის ბედი ბოლომდე გაიზიაროს. მაშინ ვაჟია თავად დააპირებს გადასახლებულთ გაჰყვეს. მაგრამ ასთამური არ დაანებებს ასეთი საქციელის ჩადენას: ქრისტიანი კაცი უცხო იქნებით მაჰმადიანთა შორის.

გამოთხოვებისას ელისო ვაჟიას ობლად დარჩენილ ჩეჩენ ბიჭს დაუტოვებს და სთხოვს, ბავშვი ნათესავებს ჩაუყვანოს ძაუგს.

მიდის აული. მთის წვერზე დგას ვაჟია და უყურებს, როგორ მიედინება აულ ვერდის მოსახლეობა უცხო და გაურკვეველი მომავლისაკენ.

მოთხრობისა და ფილმის შინაარსთა შედარებით ირკვევა, რომ:

1. მოთხრობაში ძირითადი სიუჟეტური ხაზი ვაჟიასა და ელისოს სიყვარულია. ხალხის გადასახლება კი ტრაგიკული ფონია ქალ-ვაჟის განწირული სიყვარულისა და, ამავე დროს, მიზეზი მათი დაღუპვისა. ფილმში ძირითადი ამბავი ხალხთა გადასახლებაა, ხოლო ელისოსა და ვაჟიას სიყვარული ამ არა-აღამიანური ტრაგედიის ფრაგმენტი.

2. მოთხრობაში ხალხის გადასახლება მომხდარ ფაქტადაა აღწერილი. ფილმში კი გადასახლების ისტორიაა ნაამბობი. იგი გამოყენებულია მეფის მთავრობის ანტიეროვნული პოლიტიკის სულის გამოსამჟღავნებლად.

3. ფილმში ნათლადაა ასახული, რომ ჩეჩენთა ტრაგედია შინაგამცემლობითაც იყო შემზადებული.

4. მოთხრობისა და ფილმის პერსონაჟების ხასიათები განსხვავებულია. ანზორ ჩერბიეი სმლით მებრძოლი გმირია („დიაცო უნდა იტირონ, მამაცთა შური იძიონ!..“). მან ოჯახი, სამი ვაჟიშვილი მტერთან ბრძოლას შესწირა. ასთამური კი ფრთხილი და თავდაჭერილი პოლიტიკოსია. იგი სულიერი მხნეობითა და მდგომარეობისდა შესაბამისი გონიერებით ცდილობს თავისი ხალხის ეროვნული ინტერესების დაცვას.

ანზორ ჩერბიეი, ელისოსა და ვაჟიას სიყვარულის სახელით, ტოვებს გადასახლებულ თვისტომთ. ასთამური ამ სიყვარულს შეუბრალებლად ანგრევს. ხალხის ჭირსა და ღვინის იზიარებს.

ფილმის ელისო, მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟია სიცოცხლისებრ უყვარს, ტოვებს ხევსურს, ერის ბედის გაზიარების სახელით.

რაც შეეხება ვაჟიას სახეს, ნ. შენგელაიამ ვერ დახატა იგი სხვა პერსონაჟებისდარი ცხოველმყოფელობით. ამის ახსნა,

ჩემი აზრით, შემდეგნაირად შეიძლება: ძირითადი საკითხი ფილმში ჩეჩენთა გადასახლების ისტორიაა. ამ საერთო სახალხო უბედურების თავიდან აცილება, ცხადია, ერთი ვაჟიას ბრძოლით არ შეიძლებოდა. ვაჟიას სახის გააზრებისას ფილმის ავტორებს ერთგვარი გულუბრყვილობა გამოუჩენიათ და ვაჟია უნებლიეთ უხერხულ მდგომარეობაში ჩაუყენებიათ. შეიძლება ფილმის ნახვისას კაცმა იფიქროს: ვაჟიას რომ ჩამოესწრო და გენერლის ახალი ბრძანება ჩამოეტანა, აულ ვერდის არ გადასახლებდნენო. ცხადია, ასე გულუბრყვილოდ გადასახლების რთული სოციალურ-პოლიტიკური საკითხის გადაწყვეტა ავტორებს აზრადაც არ მოსვლიათ. პირიქით, საკითხი გაანალიზებულია ღრმად და მართლად. მაგრამ, რადგან ფილმში ვაჟია არსებობს, როგორც ელისოს შეყვარებული, საჭირო იყო მისი დრამატურგიული ფუნქციით დატვირთვა, ფილმის ცენტრალურ პრობლემასთან დაკავშირება. ამიტომ, მას რალაცნაირად უნდა მიეღო მონაწილეობა ჩეჩენთა თავისუფლებისათვის ბრძოლაში, მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს ვერ მოხერხდა და ხელოვნური სიტუაცია შეიქმნა გენერალთან ვაჟიას პირადი ბრძოლის სახით.

ა. ყაზბეგს სხვანაირად აქვს აღწერილი ვაჟიას გენერალთან შეტაკების ისტორია. მოთხრობის ვაჟია მიხედება, რომ ელისოსა და მამამისის განთავისუფლებაზე (და არა მთელი აულის) ლაპარაკი აღარ შეიძლება. გენერალი თხოვნას არ შეიწყნარებს. ვაჟიას წამოსვლა უნდა, მაგრამ მის დაქერას გადაწყვეტენ. მაშინ იგი იწყებს ბრძოლას გასაქცევად და გაიქცევა კიდეც.

ფილმის ვაჟია კი მოიწადინებს მთელი პოლიტიკა შეაცვლევინოს გენერალს, რაც დამაჯერებლობას მოკლებულია.

ნ. შენგელაია ვაჟიას სახით ელისოს ტრაგიკულ ბედს უსვამს ხაზს: ელისო უბედურია, როგორც ჩეჩენი და როგორც ქალი.

ა. ყაზბეგი კი ელისოს უბედურებით ვაჟიას უიღბლობასაც ხატავს. უელისოდ ვაჟია ვერ იცოცხლებს. ამდენად მახვილი, მიმართული ჩეჩენის წინააღმდეგ, გმირავს ქართველსაც (მოთხრობის ფინალიც ამ აზრს ადასტურებს). გავხსნათ ფრჩხილები: მეფის მთავრობის ანტიეროვნული პოლიტიკა, მიმარ-



თული ჩეჩენტა წინააღმდეგ, ერთნაირად დამღუპველი იყო კავკასიის ყველა ხალხისათვის, მათ შორის, ქართველებისათვისაც.

ფილმში კი ეს საკითხი დასმულია უფრო ლოკალურად: დახატულია მხოლოდ ჩეჩენტა ტრაგედია, რომელიც არ უკავშირდება კავკასიის რომელიმე სხვა ხალხს ბედს.

ამრიგად, გამოდის, რომ ძირეულად განსხვავდება მოთხრობისა და ფილმის სიუჟეტი, კომპოზიცია, კონფლიქტის ხასიათი და განვითარება, კონკრეტული სიტუაციები და პერსონაჟთა ხასიათები. მართალია, დასმულია ერთი და იგივე პრობლემა, მაგრამ მისი მხატვრული ჩვენებისა და გადაჭრის საშუალებანია სხვადასხვაგვარი. ამ სხვაობას მივყავართ დასკვნამდე, რომ მოთხრობა „ელისო“ და ფილმი „ელისო“ ორი სხვადასხვა მხატვრული ნაწარმოებია, ფილმის მოთხრობისაგან წარმომავლობის საკითხი მხოლოდ ფორმალურ ხასიათს ატარებს. რაკი ასეა, თავად ტერმინის — ეკრანიზაცია — გამოყენებაც ფორმალურია.

ახლა ისმის კითხვა: ეს სხვაობა გაპირობებული იყო მუნჯი კინემატოგრაფიის შეზღუდულობით, თუ იგი შედეგია პროზისა და კინოხელოვნების მხატვრული აზროვნების სპეციფიკურობისა? რა თქმა უნდა, რაღაც როლი კინოს სიმუნჯემაც ითავაშა, მაგრამ არა არსებითი. ძირითადი გამაპირობებელი ფაქტორი იყო პროზისა და კინოს სპეციფიკური თვისებები. რამდენადაც მეტად ითვალისწინებს კინემატოგრაფიას ამ სპეციფიკას (და ეს გათვალისწინება აუცილებელია), იმდენად მეტად სცილდება ის საეკრანიზაციო ლიტერატურად პირველწყაროს. უკეთეს შემთხვევაში, ეკრანიზაცია დამოუკიდებელ ორიგინალურ ნაწარმოებად იქცევა. ხოლო რამდენად ნაკლებად გათვალისწინდება პროზისა და კინოს სპეციფიკა, იმდენად მაზინჯდება და კნინდება საეკრანიზაციო ლიტერატურული ნაწარმოები.

ახლა ვისაუბროთ თავად ფილმის შესახებ.

ფილმის დრამატურგიის აგებისას რეჟისორი მუნჯი კინემატოგრაფიის შესაძლებლობით იყო შებოჭილი. მაშინდელი კინოს სიმუნჯის გამო ეპიზოდის შინაარსი წარწერით იხსენებოდა. ცხადია, ამ ნაკლს რეჟისორი ვერ გაექცეოდა. აზრის საილუსტრაციოდ ერთი ეპიზოდი გაეიხსენოთ: აულის მამასახ-

ლის ასთამურს მტრობს საიდულა, რადგან თავად უნდა მამასახლისად გახდომა. ეს სურვილი გამჟღავნებულია ერთი ფრაზით. საიდულას ცოლი ამბობს — ჩემი ქმარი რომ ყოფილიყო მამასახლისი აულს თოფები ექნებოდაო. ეს ფრაზა დრამატურგიულ ინტრიგას ააშკარავებს. მისი თანდათანობითი განვითარება არ ხდება.

სხვა შემთხვევაში რეჟისორი წარწერებს ოსტატურად იყენებს. ემოციურ ძალას ანიჭებს, ხალხისა თუ კონკრეტული პიროვნების სულიერ მდგომარეობას ავლენს.

საბუთად ორი მაგალითი მოვიტანოთ:

**პ ი რ ვ ე ლ ი:** ვაჟია აიძულებს გენერალს დაწეროს ბრძანება, რომლის თანახმად საძოვრები ქართველებს უნდა მისცენ. ამ სცენის დროს ეკრანზე ჩნდება წარწერა: „დაწერე“... ჯერ ეს წარწერა თხოვნას გამოხატავს. მერე კი, ვაჟიას მოთმინების დაკარგვისა და აღშფოთების ზრდის შესაბამისად, წარწერა თანდათანობით დიდდება და ბოლოს მთელ ეკრანს ფარავს. ადამიანის აღშფოთებული სახისა და მზარდი წარწერის მონტაჟური შენაცვლება სრულად გადმოგვცემს ვაჟიას სულიერ მდგომარეობას.

**მ ე ო რ ე:** აულს გადასახლება არ უნდა და ხალხი ერთხმად ამბობს უარს. ეკრანზე ჩნდება წარწერა: „არ წავალთ!..“ იზრდება მტრის ძალადობა და ხალხის წინააღმდეგობა... იზრდება წარწერაც — „არა!“ ერთ ადგილას გაქვავებული ხალხი იძახის „არა!“ და სიტყვა კინემატოგრაფიული სისწრაფით მთელ ეკრანს ფარავს. მიუხედავად ფილმის სიმუნჯისა, შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს თოფი გავარდაო.

ნ. შენგელაია თითქმის ყოველ ეპიზოდს ოსტატურად უძებნის პლასტიკურ და მეტაფორულ გადაწყვეტას.

აული ქვრივ მუსლიმანს სახლს უშენებს. ხალხს ქვრივისას შეუყრია თავი. დამკვრელებს მუსიკა გაუჩაღებიათ. შესაღესი თიხის მოსაზედად ქალები ტალახში ჩამდგარან და ფერხულს უვლიან. მამაკაცები კი ისე რიტმულად გადასცემენ ერთმანეთს აგურებს და აპყავთ კედლები, თითქოს საცეკვაო ილეთს ასრულებენო. მერე იცვლება მდგომარეობა: კაცები თიხის ზელას იწყებენ, ხოლო ქალები შენებას.

ნ. შენგელაია მასობრივი სცენების დადგმის ოსტატი იყო.

იგი თავად ხმარობდა მეტყველ ტერმინს — „მოაზროვნე მასა“.

ხალხის ბედის საჩვენებლად მასობრივი სცენების მართვ-ბულად და ემოციურად დადგმას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ფილმის ყველა მასობრივი სცენა განსაკუთრებული ემოციური სიძლიერით აქვს გაკეთებული რეჟისორს.

აული უნდა გადასახლონ. ხალხს იარაღი არა აქვს, მოძა-ლადეს რომ შეებრძოლოს, მაგრამ არც დანებებას აპირებს. უდრეკია ხალხის გადაწყვეტილება: არ დატოვოს მამაპაპეუ-ლი კერა. დამპყრობელნი მიმართავენ ძალას. იწყება ცხენო-სანი რაზმის იერიში. ყოველი ჩეჩენი — დიდი თუ პატარა, ქალი თუ კაცი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა ჩაჯდება. ზის ხალხი და მოთმინებით ელის, რა მოხდება. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ზევად წამოსული ცხენოსანთა ტალღა წალეკავს ამ უღონო და უიარაღო ხალხს. მაგრამ მოხდა მოულოდნელი რამ, ცხენები შედგნენ ადამიანთა წინ. გაშმაგებული უშენენ ჩაფრები მათრახებს ცხენებს, მაგრამ ამაოდ. არც ერთი ცხე-ნი არ იძვრის ადგილიდან. მაშინ სიბრაზისაგან შეშლილი ჩაფ-რები ჩამოქვეითდნენ და ხალხს დაუზოგავად დაუშინეს მათ-რახები. ხალხი ზის და მოთმინებით იტანს ტყვილსა და შეუ-რაცხოდას.

ცხადია, უბრალო მოყოლით ამ სცენის ემოციურ ძალას ვერ ვადმოსცემ, მაგრამ მიახლოებით მაინც შეიძლება წარ-მოდგენის შექმნა.

ამ სცენით ნაჩვენებია ჩეჩენთა თავისუფლებისათვის ბრძო-ლას მთელი სისასტიკე და საშინელება.

ჩეჩენთა მორალური და სულიერი გმირობის დასახატავად ნ. შენგელაიას გადაღებული აქვს მეორე ეპიზოდი, რომლის ბადალი ქართულ კინემატოგრაფიაში არ მეგულება.

გადასახლებული აული გაურკვეველი გზით მიედინება. უხმოდ გლოვობს ხალხი. დილით, დასასვენებლად, უზარმაზარ ველზე შეჩერდა აული. ისვენებენ. ამ დროს ერთ-ერთ ურემ-ზე მოკვდა ახალგაზრდა ქალი. თითქოს ხალხის დაგუბებუ-ლი სევდა ამ სიკვდილს უცდიდაო, ერთბაშად გულკანივით ამოხეთქა გლოვის ხმამ. თმებს იწეწენ, სახეს იხოკავენ ქალებ-ბი. დაუზოგავად იშენენ ცხვირ-პირში მამაკაცები. გლოვობენ მიცვალებულ მეზობელს, თავისთავს, მთელი ხალხის ბედს.

კონკრეტული უბედურება გადაიზარდა საერთო სახალხო უბედურებაში. გაწყდა ხალხის მოთმინების ძაფი და გატყდა მათი სიმტკიცე. გაქვავებული ასთამური მისჩერებია ხალხს. პირველად ახლა იგრძნო მან საშინელება მისი ხალხის დამცირებისა. მამასახლისს არ უნდა, რომ დამპყრობელი მიხვდეს, როგორ მოიხარა ქედი ჩეჩენმა და ცრემლიანი, მუხლზე დაცემული გლოვობს თავის ბედს. ასთამური გიჟივით გავარდება. მემუსიკეებს სთხოვს საცეკვაო დაუქრან. ჯერ ისინი ვერ მიხვდნენ, რა მოხდა. ეგონათ, შეირყაო მამასახლისი. ბოლოს დამორჩილდნენ და საცეკვაო გააჩაღეს. ვაშმაგებული ცეკვაეს ბერიკაცი. მგლოვიარე ხალხი შედგა მაყურებელი ხედავს გაოცებულ, აღშფოთებულ სახეებს. ვერავენ მიმხვდარა, რა მოუვიდა მამასახლისს. ელისომ თითქოს გუმანით იგრძნო მამის განზრახვა და მას საცეკვაოდ გაჰყვა. მისჩერებია ხალხი მამა-შვილს. გგონიათ, სადაც არის ჩაქოლავსო ორივეს, მაგრამ პირიქით მოხდა: ხალხმა დაივიწყა გლოვა. ლხინს მისცა თავი. პარალელური მონტაჟით ნაჩვენებია მიცვალებულის გაქვავებული და ცოცხლების ლხენის ექსტაზით აღგზნებული სახეები.

ნამდვილად ეს ლხენა როდია, არამედ შურისგებაა. შურისგებაა შეურაცხყოფილი ეროვნული თავმოყვარეობისათვის, აულის, ხალხისა და იქვე დასვენებული მიცვალებულისათვის. ეს ცეკვა გმირობაა და ხალხის ქედუდრეკელობა.

პირუთვნელობა მოითხოვს ითქვას, რომ რეჟისორი ყოველთვის ვერ ინარჩუნებდა ფილმის მათალმხატვრულ დონეს. ზოგჯერ მუნჯი კინემატოგრაფიის გაცვეთილ საშუალებებსაც იყენებდა.

მაგალითად, ჩაფრებს ჰგონიათ, რომ ასთამურის სახლში იარაღია დამალული. იწყება ჩხრეკა. ნაჩვენებია, როგორ გადაქექეს ყოველი კუნჭული, მაგრამ რატომღაც რეჟისორი ჩხრეკის პროცესის ჩვენებით არ დაკმაყოფილდა და მაყურებელს გადატრიელებული ბუტაფორიული სახლი უჩვენა. ეს კადრი არაფრით გამართლებული არაა — არც ხერხის ორიგინალობით, არც კინემატოგრაფიულობით. ფილმის რეალისტურ სტილს კი იგი არღვევს და ხორცმეტივით აზის.

ფილმის საერთო სტილიდან არის ამოვარდნილი კიდევ

ერთი ეპიზოდი: ვაჟიას ბრძოლა გენერლის კაბინეტში. ეს ეპიზოდი გაკეთებულია მაშინდელი ცრუეგზოტიკური ფილმების მიბაძვით და იმჟამინდელი მოდისათვის ერთგვარი ხარკის მოხდას ჰგავს.

ცხადია, მცირე ხარვეზები ვერ ჩრდილავს „ელისოს“ უბერებელ ესთეტიკურ ღირებულებას ქართული კინოხელოვნების ისტორიაში.

1962 წ.

## არ სდებენ საძაბუნოთა

მართალია, „ვედრების“ ტიტრებში წერია, რომ ფილმი გადაღებულია „ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით“, მაგრამ ეს უფლებას არ გვაძლევს იგი ჟანრობრივად განვიხილოთ როგორც ეკრანიზაცია. ფილმის ხასიათს და არქიტექტონიკას თუ ღრმად დაგაკვირდებით, მაშინ „ვედრება“ უნდა მივაკუთვნოთ ფილმიესეის ჟანრს. ფილმიესეი უცხო არ არის ევროპული კინემატოგრაფიისათვის და მას თავისი ადგილი უჭირავს ისეთი ჟანრების გვერდით, როგორიც არის ფილმირომანი, ფილმინოველა, ფილმიპოემა და ა. შ. თუ ჩვენს კინემატოგრაფიაში კარგა ხანია ფეხი მოიკიდა ზემოთ მოხსენიებული ჟანრების უმრავლესობამ, ფილმიესეი დღემდე ყურადღებით არ სარგებლობდა. ამ მხრივ „ვედრება“ (სცენარის ავტორები — ა. სალუქვაძე, რ. კვესელავა, თ. აბულაძე, რეჟისორი — თ. აბულაძე, ოპერატორი — ა. ანტიპენკო, მხატვრები — რ. და თ. მირზაშვილები, კომპოზიტორი — ნ. გაბუნია) პირველი ცდაა ქართული ფილმიესეის შექმნისა.

კინემატოგრაფიაში, ისე როგორ პროზაში, ესეიზმისათვის ზოგადად დამახასიათებელია ავტორისეული რაციონალური მსჯელობა, რეფლექსიები, მედიტაციები, ემოციური თავშეკავებულობა და ა. შ. „ვედრება“ რომ ესეისტური ჟანრის ნაწარმოებია, ამას, ფილმის საერთო ხასიათის გარდა, ადასტურებს შემდეგი კონკრეტული ნიშნებიც.

პ ი რ ვ ე ლ ი. ფილმის საფუძვლად გამოყენებულია ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებები: „ალუდა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასპინძელი“, „საახალწლო სიზმარი“, „მოჩვენება“ (ამ სათაურით ორი ნაწარმოები აქვს ვაჟას დაწერილი: ერთი—1893 წელს, მეორე—1897 წელს), „ოცნება“, „ჩემი ვედრება“, „ქება-თა ქება“, „ზმანება“, „დამსეტყვე, ცაო“ და „საშობაო სიზმარი“.

მაგრამ არც ერთი ამ ნაწარმოებთაგანი ფილმში მთლიანად არ შესულია. შევიდო მხოლოდ ის ნაწყვეტი, რომელიც ფილმის დედაპირის (აქაზე ქვემოთ გვექნება ლაპარაკი) გახსნას, ჩვენებს და დასაბუთებას ემსახურებოდა, ე. ი. ფილმის ავტორები იყენებდნენ ციტაციის მეთოდს და არა ერთი რომელიმე ნაწარმოების კინემატოგრაფიული ილუსტრირების წესს, რასაც ჩვეულებრივ მიმართავენ ეკრანიზაციის დროს.

მეორე. ფილმში „ვედრება“ არ არის დიალოგები ჩვეულებრივ მიღებული სახით. არის მხოლოდ უცვლელად გადმოტანილი ვაჟასული ტექსტი, იქნება იგი პროზაული თუ პოეტური, ე. ი. აქაც ციტაციის მეთოდია გამოყენებული ფილმის დედაპირის ნათელსაყოფად.

მესამე. „ვედრების“ რიტმი და დინამიკა მდორე, აუჩქარებელი და ნელია. მართალია, ეს ემიჯნება ვაჟას ნაწარმოებების ტემპერამენტსა და დინამიკას, მაგრამ იგი განსაზღვრულია ფილმის ეანრით, რაკი მდორე, აუჩქარებელი, ნელი დინამიკა შეესაბამება ფიქრს, განსჯას, მედიტაციას, ე. ი. ფილმის სტატიკურობა გაპირობებულია ესეიშმის თავისებურებით.

მეოთხე. ეპიკური ნაწარმოების ეკრანიზაციისათვის დამახასიათებელი სუქცესიის (თანამიმდევრული თხრობის ან ჩვენების) პრინციპი შეცვლილია აზრების, ფიქრების, განცდების სურათებით, რაც თხრობის ერთიანობით კი არ უკავშირდება ერთმანეთს, არამედ ფილმის საერთო აზრობრივი შინაარსით.

მესხუთე. ლეთისიას (მსახიობი ს. ბაღაშვილი) სახე მთლიანად რეფლექსური ხასიათის არის.

ამრიგად, „ვედრების“ ეანრია ფილმიესეი.

„ვედრების“ აზრობრივი შინაარსის ძირითადი თეზისი გამოთქმულია ვაჟას შემდეგი სტრიქონებით, რითაც მთავრდება ფილმი.

დამსეტყვე, ცაო, დამსეტყვე,  
აქა ვარ ჩემის თავითა...  
გულითა გაუტეხელი,  
მოუღალავი მკლავითა.  
რაც უნდა ჰიერი მომეკრძო,  
ბილწთ არ შევეკერი ზავითა,  
მცნებას ვერ შემაცვლევინებ  
მოზღვავებულის ავითა.

მოზღვავებული ავის წინააღმდეგ ბრძოლა და ბილწთახ ზავშეუკვრელობა ფილმში ნაჩვენები, განხილული და წარმოდგენილია სამი ასპექტით — 1. მორალური გმირობით (ალუდა ქეთელაური წინ აღუდგა ადამიანის ღირსების მოკვლას), 2. ფიზიკური ვაჟკაცობითა და შეუდრეკელობით (ზვიადური სიკვდილმაც ვერ მოდრიკა და დაიმორჩილა), 3. რაციონალური ფიქრითა და მსჯელობით (ღვთისია და მაცილის კამათი იდეალის შესახებ).

განვიხილოთ სამივე ასპექტი ცალ-ცალკე.

ალუდა ქეთელაურმა (მსახიობი თ. არჩვაძე) ორთა ბრძოლაში დაამარცხა მტერი მუცალი (მსახიობი გ. ფალავანდიშვილი), მაგრამ იგი მუცალის ვაჟკაცობამ მოხიბლა და მოსისხლეს მარჯვენა არ მოსჭრა. ამით ტრადიცია დაარღვია და გაბატონებულ კანონს წინ აღუდგა. ამით ტრადიციის სიწმინდეში ფანტიკურად დაჯერებულ თანამოძმეთა რისხვა გამოიწვია.

მაინც რატომ არ მოსჭრა ალუდამ მუცალს მარჯვენა? განა მკვლელობაზე დიდი დანაშაული იქნებოდა მკლავის მოკვეთა? ამ კითხვებს რომ პასუხი გავცეთ, უნდა გავიხსენოთ, საერთოდ და კერძოდ, ქართულ მითოლოგიაში არსებული რწმენა ჰარციალური სულისა, ე. ი. ადამიანის სხეულის ცალკეული წაწილების სულის არსებობისა. ამ რწმენის თანახმად, ვაჟკაცობისა და კაცური კაცობის სული მამაკაცის მარჯვენაში ცხოვრობს. ამიტომ თუ მტერს მარჯვენას მოსჭრი, მაშინ მის ფიზიკურ სიკვდილთან ერთად, მოკვდება მისი კაცური კაცობაც და ვაჟკაცობაც. ვაჟა-ფშაველას რწმენით — უდიდესი დანაშაული ადამიანის ღირსების დამცირება-გაქვლევაა, რა ასპექტითაც არ უნდა გამოვლინდეს იგი — სოციალური, პოლიტიკური, მორალური, იურიდიული თუ რომელიც გნებავთ სახით. ხელოვნების ჰუმანიზმიც სწორედ ადამიანის ღირსების პატივისცემის ქადაგება-მოთხოვნაა. ტრაგიკულია მუცალისა და ალუდას ბედი. მაგრამ ამ ტრაგედიის ჰუმანიზმიც, უფრო მეტიც, ოპტიმიზმიც, ადამიანის ღირსების პატივისცემა და დაცვაა. როგორც კი ალუდამ იგრძნო მუცალის ადამიანური ღირსების პატივისცემა, მან უარი თქვა ტრადიციული კანონის შესრულებაზე — მოკლულ მტერს მარჯვენა არ მოკვეთა. ამ „თავხედობისათვის“ იგი სასტიკად დაისაჯა — მოკვეთილ იქნა ოჯახიანად. ალუდას არ შეეძლო დათმობა. მაშინ იგი



შემგუებელი და კონფორმისტი იქნებოდა. მუცალის მარჯვენის მოკვეთით არა მარტო ქისტის ადამიანურ ღირსებას მოკლავდა, არამედ საკუთარ ადამიანურ ღირსებასაც, რადგან კონფორმისტსა და შემგუებელს არავითარი ღირსება არა აქვს. შეიგრძნო თუ არა ეს ალუდამ, სულიერი სიმამაცის მაქსიმუმი გამოავლინა. მან მოზღვავებულ ავს არ დაუთმო და ბილწს (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში — ადამიანის დამამცირებელ ტრადიციას) ზავით არ შეეკრა.

ზვიადაურის (მსახიობი ზ. ქაფიანიძე) მტრებიც შურისძიების გრძნობის დაკმაყოფილებას არა მარტო ზვიადაურის ფიზიკური სიკვდილით ცდილობენ, არამედ მისი ადამიანური ღირსების დამცირებითაც. მაგრამ ვერავითარმა ფიზიკურმა გვემამ ვერ აიძულა ზვიადაური დაეთმო თავისი ადამიანური ღირსება. „გული ვერ მოჰკლა მტრის ხელმა, გული გულადვე რჩებოდა“, ე. ი. ზვიადაურსაც ვერ შეაცვლევინა მოზღვავებულმა ავმა მცნება და არც იგი შეეკრა ბილწს ზვით.

თუ, ერთი მხრივ, მუცალის ვაჟეაცობამ აღძრა ალუდამში ადამიანის ღირსების პატივისცემა და ათქმევინა: „ვაჟეაცო, ჩემგან მოკლულს, ღმერთმა გაცხონოს მკვდარიო“, მეორე მხრივ, ზვიადაურის სიმამაცემ აღძრა ქისტებში იგივე გრძნობა: „ცოდვია, როცა ვაჟეაცი უნდა გადიქცეს მიწად“. ასე რომ, გმირობის საშუალებით თანაბრად ხდება როგორც იმედივიდუმის, ისე კოლექტივის სულიერი კათარზისი.

თუ ფილმის ორ ასპექტში გმირულის საშუალებით ხდება ბოროტების დაძლევა, მესამე ასპექტში აზროვნების მეოხებით იმარჯვებს კეთილი. ღვთისიას აზროვნებამ იხილა ბოროტების ყოველგვარი გამოვლენა — სხვისი უბედურების მიმართ ადამიანთა გულგრილობა და ინდიფერენტიზმი (სახლი იწვის და არავინ ფიქრობს ცეცხლის ჩაქრობას); სიმღერის, ძალაუფლების ამოება და წარმავლობა (ჩადაროზის დასაფლავება); უმანხინჯისისა და უბოროტესის მიერ ულამაზესისა და უსათნოესის მითვისება (მაცილისა და თეთრკაბიანი ქალის ქორწილი); ძალმომრეობა, ძლიერის მიერ სუსტის დაჩაგვრა (გლახაკთა დარბევა); ღალატი, ერთი ადამიანის მიერ მეორისათვის საფლავის გათხრა (საფლავების თხრა). მაგრამ მისმა აზროვნებამ სიკეთისა და იდეალის სიკვდილი მაინც არ დაუშვა.

ზემოთ მოხსენიებული ხილვების გარდა, ღვთისიას აზროვნების ლტოლვას ამალღებულისა და მშვენიერისაჲკენ წინ ელობება ფილისტერული შეხედულებები, ზნედაცემული საზოგადოების ცხოველური მორალი:

„ცხოვრება ღუმაა, ვთალოთ და ვიყოთ, სანამ ვართ, თორემ ხომ იცი, რომ ყველაფერს ბოლო აქვს, დასასრული“, — ეჩიჩინება ღვთისიას მაცილი (მსახიობი რ. ჩხიკვაძე).

„ესვამ, ვჭამ, მძინავს, ვიღვიძებ, დავდივარ, მაშასადამე, ვარსებობ და მოჩვენებაც არა ვარ“ — ფილოსოფოსობს მესაფლავე (მსახიობი ირ. ნიქარაძე).

„ოლონდაც ერთი მაგრა გაგვაძლოს და გამოგვლეშოს, რაც კი გაგვაჩნია, ყველაფერს ერთად ვწირავთ: მამულს, სახლ-კარს“, — ცინიკურად აცხადებენ მყეტარას (მსახიობი გ. ბერიკაშვილი) პირით ძიძილა, ზვიადა, თედუა, გივი და ჩალხია.

„ღვთის წინაშე ქურდიცა ვარ და მემამუეცა კიდევ“, — ურცხვად იკვებნის, იმავე მყეტარას პირით, ქურსიკა ჩალხოშვილი.

გახრწნისა და დაშლის ეს ატმოსფეროც (ღვთისიას მთელი კომპლექსი ნანგრევებში იმიტომ არის გადაღებული, რომ პლასტიკურად გამოხატავს დაშლასა და გახრწნას) ვერ აიძულებს ღვთისიას უარი თქვას ამალღებულ იდეალზე და ბილწს შეეკრას ზავით.

ამრიგად, ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებებიდან სათანადო ციტატების მოშველიებით და მათი პლასტიკური გადაწყვეტით მივდივართ გარკვეულ დასკვნამდე — ადამიანმა ყოველგვარ პირობებში უნდა შეინარჩუნოს კაცური კაცობა, პატივი სცეს ადამიანურ ღირსებას, მორალური, ფიზიკური, გონებრივი წინააღმდეგობა გაუწიოს მოზღვავებულ ავს და კონფორმისტული ზავით არ შეეკრას ბილწს.

ამ აზრობრივ შინაარსს ფილმი ყოველთვის თანაბარი ემოციური დაძაბულობით არ გადმოსცემს. ეს, ჯერ ერთი, გამოწვეულია ჟანრის საერთო ხასიათით და მეორე, კიდევ რამდენიმე კონკრეტული მიზეზით.

პ ი რ ვ ე ლ ი. საერთოდ, ფილმიესეი, ზომიერების დაცვით, ხშირად მიმართავს სიმბოლოებს. „ვედრების“ იმ ნაწილში კი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „ღვთისიას თავგადასავალი“ ვუწოდოთ, სიმბოლოები ხშირად არის გამოყენებული, რაც

ნაწილობრივ აძნელებს აღქმას. როგორც ცნობილია, სიმბოლოს აღქმას გარკვეული ფიქრი სჭირდება და ამიტომ მისი შინაარსი ბუნდოვანი არ უნდა იყოს, მით უმეტეს კინოხელოვნებაში, სადაც მაყურებელს საშუალება არა აქვს ხანგრძლივი დაკვირვებისა. გამოსახულება ეკრანზე მიქრის და მაყურებელი ვეღარ ასწრებს ერთი სიმბოლოს შინაარსის გააზრებას, რომ ამას მოჰყვება მეორე, მესამე და ა. შ. მაგალითად, მაცილისა და, თეთრკაბიანი ქალის ქორწილის ეპიზოდში გაუგებარია, რას ნიშნავს დაკიდული შავი კატა ან კარის ჭრილში მოფრიალე თეთრი კაბა, ანდა ეპიზოდი — ღვთისია და ბავშვები ტყეში. ასეთი სიმბოლოები ყურადღებას იქცევს და, ბუნებრივია, მაყურებელს ებადება სურვილი მათი მნიშვნელობის გაგებისა. იწყებს ფიქრს და ვიდრე სიმბოლოს შინაარსს ჩაწვდებოდეს, ფილმის გარკვეულმა ნაწილმა ეკრანზე უკვე გაიარა. გაწყდა აზრობრივი და ემოციური კავშირი ფილმთან, რამაც აღქმის მთლიანობა დაარღვია.

მეორე. ცხადია, რომ, სანახაობრივი თვალსაზრისით, ბრძოლისა და ადამიანის მოკვდინების პროცესი ემოციურად უფრო ზემოქმედია, ვიდრე ფიქრი, განსჯა, რეფლექსია. ამდენად, ბუნებრივია, რომ „ღვთისიას თავგადასავლის“ გრძნობისმიერი ტონუსი დაბალია „სტუმარ-მასპინძლისა“ და „ალუდა ქეთელაურის“ ემოციურობაზე. ამიტომ მთელი ფილმის ემოციური განვითარება ზიგზაგობრივად ხდება და არა თანდათანობითი აღმასვლით და დაძაბვით. ეს ერთი მხარეა საკითხისა. მეორეა ის, რომ „ღვთისიას თავგადასავლის“ მთელ მონაკვეთს გზადაგზა სათანადო გრძნობადი აფეთქებანი აკლია. ზოგიერთ ეპიზოდში (მაგალითად, გმირების გამოცხადების ან თეთრკაბიანი ქალის ჩამოხრჩობისა) მეტი ტემპერამენტი, მეტი ემოციური სიმწვავე რომ გამომჟღავნებულყო, უთუოდ უფრო დაძაბულად განვითარდებოდა აზრები და აღქმაც უფრო ცოცხლად და ბუნებრივად მოხდებოდა.

მესამე. თუ „ღვთისიას თავგადასავალი“ მთლიანად ალეგორიულია, „ალუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“ კი — რეალისტურ-პათეტიკური, ამან ერთგვარად დაარღვია მტკიცე სტილისტური მთლიანობა-ერთიანობა. თუ „ალუდა ქეთელაურისა“ და „სტუმარ-მასპინძელს“ მაყურებელი სწვდება როგორც გონების, ისე გულის თვალთ (ე. ი.

გვაქვს რაციონალურისა და ემოციურის სრული ერთიანობა), „ღვთისიას თავგადასავალს“ იგებს მხოლოდ გონების საშუალებით, ლოგიკური აზროვნებით. გრძნობადი თვალსაზრისით კი მაყურებელი გულგრილია, ე. ი. ირღვევა რაციონალურისა და ემოციურის ერთიანობის კანონი.

ცხადია, ფილმიესეის რთული ჟანრის პირველი ნიმუში სრულიად უნაკლოდ ვერ გაკეთდებოდა. მაგრამ, როგორც სულხან-საბა ორბელიანი ამბობს, „ყურდგლის გადმრეკსა ჯორჯს ძაღლსა არ სდებენ საძაბუნოთა“. ეს შენიშვნები ოდნავადაც არ ამცირებს „ვედრების“ სერიოზულ მნიშვნელობას ქართული კინემატოგრაფიის დღევანდელი დონისა თუ მომავალი განვითარების თვალსაზრისით.

1968 წ.

## გარღვეული შეგნება

ჩემი დაკვირვებით, ჯერჯერობით კინოს, ლიტერატურისა-  
გან დამოუკიდებლად, რაიმე ფილოსოფიური პრობლემა არ  
დაუსვამს. ეს შეიძლება იმის ბრალიც იყოს, რომ კინოს არ  
აქვს პერსონაჟის თვითნაწილის ჩვენების საშუალება. თავის  
თავთან დარჩენილი ჰამლეტი არა მარტო მოვლენას (მამის  
მკვლელობის) არსის ამოცნობას ცდილობს, არამედ საკუთარი  
პიროვნების გარკვევასაც. როცა ამოიცნობს, ვინ არის თავად  
იგი, მაშინ ექნება შესაძლებლობა გარკვეული გადაწყვეტილე-  
ბის მიღებისა. მაყურებელს უნახავს გრიგოლ კოზინცევის  
ფილმი „ჰამლეტი“ და, მიუხედავად ბევრი ღირსებისა, ამ კი-  
ნოსურათში არ არის უმთავრესი — „გარღვეული შეგნება“  
(პეგელის სიტყვებით), ე. ი. სინამდვილისადმი ანალიტიკური  
დამოკიდებულების შედეგად წარმოქმნილი გაორება, როცა  
ადამიანის სულში ფაუსტური და მეფისტოფელური ებრძვის  
ერთმანეთს. შეიძლება ეს იმიტომ მოხდა, რომ კინოში უკმა-  
რია მხოლოდ მეტყველება და აუცილებელია პლასტიკური  
სურათიც. თვითნაწილის პლასტიკური სურათის შექმნა კი  
ჯერ არავის მოუხერხებია. თავად საგანი გამორიცხავს ჩვენე-  
ბისა და ხატვის კინემატოგრაფიულ საშუალებებს. მიუხედავად  
ამისა, კინო მაინც მიიღტვის „გარღვეული შეგნების“ პრობ-  
ლემისაკენ. ცდილობს ამა თუ იმ სახით მაინც წარმოადგინოს  
იგი. ეს ბუნებრივიც არის: ხელოვნების ნაწარმოების ხარისხს  
ყოველთვის განსაზღვრავს დასმული პრობლემის სიართულე  
და სიღრმე. ცხადია, რომ ყოველი პრობლემის გადაწყვეტას  
(ან დასმას) შესაბამისი მხატვრული საშუალებანი სჭირდება.  
სხვაგვარად ყოველგვარი პრობლემის დაკნინება, გაუფასუ-  
რება შეიძლება.

„გარღვეული შეგნების“ რთული პრობლემის მიმართ არც

ქართული კინო დარჩენილა გულგრილი, შეძლებისდაგვარად მოსინჯა ნიადაგი მის დასასმელად.

ოთარ იოსელიანისა და ამირან ჭიჭინაძის ფილმ „გიორგობისთვეში“ ერთმანეთს უპირისპირდება მახინჯი სინამდვილე და პატიოსანი ახალგაზრდა კაცის მორალი. ორში ერთი: ან პატიოსნება უნდა დაითრგუნოს, ან სინამდვილე შეიცვალოს. სხვა კომპრომისული გამოსავალი არ არსებობს. ფილმის პერსონაჟი ნიკო ნიჟარაძე ნებისყოფიანი კაცია და პოზიციას იოლად არ დათმობს. ბოლოს და ბოლოს, მაყურებელი რწმუნდება, რომ კეთილსინდისიერება გაიმარჯვებს. შეუძლებელია, ადამიანს, რაგინდ ვიგინდარაც უნდა იყოს იგი, ნამუსიანობის გამარჯვება არ უნდოდეს. ეს ადამიანური ბუნების მოთხოვნილებაა. ამას ვერავინ გაექცევა. ამდენად ნიკო ნიჟარაძის სამართლიანობა მის მტრებსაც კი სჯერათ, თუმცა შეიძლება მექანიკურად ისინი მაინც ებრძოდნენ მას. ამით არის ყოველი პატიოსანი ადამიანის გამარჯვება გაპირობებული. ამჟამად „გიორგობისთვის“ ეს კონცეფციური ბაზი კი არ გვანტერესებს, არამედ ფილმის მთავარი პერსონაჟის ნიკო ნიჟარაძის პიროვნება.

ყოველი ადამიანი, რომელიც სინამდვილის პირისპირ აღმოჩნდება, უნდა დაფიქრდეს, მისაღებია თუ არა მოცემული სინამდვილე, თუ აუცილებელია მისი შეცვლა. სინამდვილის მიღების უფლება ყოველ ადამიანს აქვს. სინამდვილის შეცვლის მოთხოვნის უფლება კი მხოლოდ იმას, ვინც სულიერი სიმტკიცით მოცემულ სინამდვილეზე მაღლა დგას, ვისაც ახალი სინამდვილის მოდელის შემოთავაზება და ბრძოლაც შეუძლია მის განსახორციელებლად. აქ იწყებს ადამიანი ფიქრს. აქ იწყება გაორება და ჩნდება „გარღვეული შეგნება“. „გიორგობისთვეში“ გამოჩნდა ანალიტიკური გონების ადამიანი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ბოლომდე არ გაიხსნა მისი ხასიათი. რა იცის მაყურებელმა ნიკო ნიჟარაძის შესახებ? მხოლოდ ის, რომ იგი კეთილშობილი ოჯახის შვილია, პატიოსანი ყმაწვილია, შეუძლია სინდისიერების დაცვა. ეს ერთდროულად ბევრიც არის და ცოტაც. ბევრია იმიტომ, რომ პატიოსნება თავისთავად არის ძვირფასი და ღირებული კატეგორია. ცოტაა იმიტომ, რომ პატიოსნება ორგვარია — აქტიური და პასიური. პასიური პატიოსნება, მართალია, ბოროტებას არ

სჩადის, მაგრამ ბოროტებას ვერ ებრძვის, ე. ი. ვერც სინამდვილეს შეცვლის. აქტიური პატიოსნება კი, უპირველესად, ბოროტებას ებრძვის, ე. ი. ცვლის სინამდვილეს. ნიკო ნიჟარაძის სულიერი სამყარო პატიოსნების ამ ორ საწყისს შორის ირყევა. ბოლოს იგი აქტიურობისაკენ გადაიხრება. მაგრამ აქ მთავრდება ნიკო ნიჟარაძის თავგადასავალი. მაყურებელმა ვერ გაიგო, რა მსხვერპლის გაღება შეუძლია ნიკო ნიჟარაძეს ნამუსიანობის დასაცავად. არადა, მსხვერპლი განაპირობებს სინამდვილისადმი კრიტიკული დამოკიდებულების უფლებას. თუ არაფერი შეგიწირავს, არც არაფრის მოთხოვნის უფლება გაქვს. ჰამლეტმა სიცოცხლე გაიღო სამართლიანობისა და პატიოსნების გასამარჯვებლად. ამიტომ გამოიწვია მისმა ტრაგედიამ მკითხველის სულიერი კათარზისი. ნიკო ნიჟარაძეს ეთანხმება მაყურებელი, მაგრამ ამას იქით პერსონაჟისადმი მაყურებლის დამოკიდებულებას არ მიდის. ტრაგიკული აღვლევებისა და კათარზისის კატეგორია დაიკარგა. ამიტომ ნიკო ნიჟარაძის მხატვრული სახე სათანადო ფეექტს ვერ იწვევს.

ასევე მტრულ გარემოს დაუპირისპირდა თეიმურაზ მალაფერიძისა და ყარამან მგელაძის „ცისკრის ზარების“ პერსონაჟი ლადო იაშვილიც. შეგნების თვალსაზრისით, ლადომ კარგად იცის, რომ თავად მართალია და მისი მოწინააღმდეგენი მტყუანნი. მაგრამ საკუთარი სიმართლის შეგნება არ კმარა. იგი სხვის სიმართლედაც უნდა აქციო. მაშინ შეიძლება გაიმარჯვო. ლაპარაკია მორალურ გამარჯვებაზე და არა ჩვეულებრივ ბედნიერ დასასრულზე, როცა, თვინიერ ყოველგვარი ლოგიკისა, „ოპტიმისტური იწილო-ბიწილოთი“ ვირთობთ თავს.

როცა ლადო იაშვილი მთაში წავიდა სამუშაოდ, მას ერთი მიზანი ამოძრავებდა: გამოეცადა საკუთარი თავი, გაესინჯა, რა შეეძლო და რა არა. მართლაც, დაუდგა განსაცდელის უამი. მას უნდა დაეცვა სიყვარული. სიყვარულის დაცვა ძნელი იმიტომ კი არ იყო, რომ ლადოს რაყიფი ჰყავდა, არამედ იმიტომ, რომ საზოგადოებრივი შეგნება იყო ლადოსა და ქეთუნს ტრფობის წინააღმდეგი. სწორედ საზოგადოებრივი შეგნება უნდა დაემარცხებინა ლადო იაშვილს. ჰქონდა კი ამ ახალგაზრდა კაცს ის თვისებები, რითაც მოახერხებდა საზოგადო-

ებრივი შეგნების შეცვლას? სამწუხაროდ, არა. ამიტომ რამდენადაც ბუნებრივია მოთხრობის ფინალი, იმდენად არაბუნებრივია ფილმის დასასრული. თუმცა აქ ფილმის ავტორები არ არიან დამნაშავენი. ეს „პეპი ენდისა“ და ოპტიმიზმის მოტრფიალეთა ბრალია: მაგრამ ამას ახლა არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ფაქტია ის, რომ არსებობს არალოგიკური ფინალი.

ლადო იაშვილის სისუსტის პირველი ნიშანი ის არის, რომ ვერ გაარკვია, რა იყო მისთვის სიყვარული — სქესობრივი ლტოლვა თუ სიკეთის გამოვლენა ბოროტების საპირისპიროდ, პიროვნების თავისუფლების გამოხატვა თუ უბრალოდ ცოლის შერთვის სურვილი.

მაყურებელმა არ იცის ლადოს პოზიცია. იგი არ უნახავს თვითნაწილის დროს, როცა აუცილებელი იყო მდგომარეობის გარკვევა. თუ ლადო იაშვილისათვის სიყვარული სიკეთე და პიროვნების თავისუფლება იყო, მაშინ ეს თვალსაზრისი უნდა გადაექცია მას საზოგადოების (ცხადია, იკულისხმება ფილმის საზოგადოება) მრწამსად. მხოლოდ მაშინ გახდებოდა შესაძლებელი ძველი შეგნების შეცვლა. რით შეეძლო გაეკეთებინა ეს ლადოს? მხოლოდ და მხოლოდ მსხვერპლის გაღებით. ამისათვის ლადო იაშვილს არ ეყო არც სულიერი და არც ფიზიკური ძალ-ღონე. მაშასადამე, ლადო უნდა დარწმუნებულიყო, რომ არაფრის გაკეთება შეუძლია. ეს მაყურებელმა დაინახა, მაგრამ თავად პერსონაჟი დარჩა ყრუ ფაქტის მიმართ. ეს კი იმას მეტყველებს, რომ ამოცანა, რომელიც თავისთავს დაუსახა პერსონაჟმა, არ გადაწყდა. ამდენად, ფილმის პრობლემატიკა უპასუხოდ დარჩა, როგორც ლოგიკური, ისე ემოციური თვალსაზრისით.

არანაკლებ რთული და სერიოზულია ლანა ლოდოვერიძისა და ნანა ხატისკაციის ფილმის „ფერიცვალების“ პერსონაჟის რეჟისორ გივის მდგომარეობა. გივი შემთხვევით მკვლელობას შეესწრო. მას შეეძლო დახმარებოდა განწირულ ადამიანს, მაგრამ შეეშინდა და მოყვასს საშველად ხელი არ გაუწოდა. ამ ფაქტით იწყება გივის სულიერი გეგმა. ვინ არის იგი — მხდალი არამზადა თუ პატიოსანი ვაჟკაცი, რომელსაც უფლება აქვს, ამალღებული კატეგორიებით ელაპარაკოს საზოგადოებას (იგი ხომ ხელოვანია)? კონკრეტული ფაქტი ერთ



პასუხს იძლევა — ლაჩარი და მათხოვარია გივი. და ეს არა იმიტომ, რომ შეეშინდა, არამედ იმიტომ, რომ მერე არაფერი გააკეთა შიშის დასათრგუნად და ერთხელ ჩადგნოლი დანა-შაულის გამოსასყიდად. დაჯდა და იაფფასიანი და პრიმიტიული ფილოსოფიით დაიწყო მაყურებელთა გართობა. მსოფლიო ლიტერატურის ყველაზე დიდი ფიქრის კაცი ჰამლეტიც კი არ რჩება ბოლომდე განსჯის ამარა. იგი გარკვეულ გადაწყვეტილებამდე მიდის. მერე კი ამ გადაწყვეტილებას საქმით განახორციელებს. ფიქრიდან საქმემდე — ასეთია კლასიკური ფორმულა მედიტაციისა. თვინიერ ამ კლასიკურ ფორმულისა, ყოველგვარი ფიქრი ტვინის ჭყლეტაა. რეჟისორი გივიც ტვინჭყლეტია პიროვნებაა. ამიტომ მისი თვითგვემა არ უკავშირდება კათარზისს. ამდენად, არც რაიმე ღირებულება აქვს.

მართალია, ჟანრობრივად სხვაგვარია რევაზ გაბრიაძისა და ელდარ შენგელაიას ფილმი „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, მაგრამ ამ კინოსურათის პერსონაჟი აგული ერისთავიც „გარღვეული შეგნების“ პიროვნებაა. იგი მოქანდაკეა. ბუნებრივია, რომ საოცნებო ქანდაკების შექმნისაკენ ილტვის, თუმცა სინამდვილემ ამის განხორციელების საშუალება არ მისცა. ბოლოს და ბოლოს, მისი ცხოვრება ისე წარიმართა, რომ მთელი სიცოცხლე საფლავის ძეგლების კეთებას მოანდომა. მისი პერსონალური გამოფენაც სასაფლაო აღმოჩნდა. ასეთ ტრაგიკომედიურ ჟანრში გადაწყვეტეს ფილმის ავტორებმა ხელოვანის ბედი.

აგული ერისთავის ცხოვრება ასე იმიტომ მოეწყო, რომ ვერ იპოვა კავშირი ოცნებასა და საქმეს შორის. ვერ გამოძებნა გზა, რომელიც ოცნებიდან საქმესთან მიიყვანდა.

ყოველი ნამდვილი ხელოვანი სინამდვილის საკუთარ სურათს ქმნის. ზოგჯერ ხელოვანის სინამდვილე ემთხვევა ობიექტურად არსებულ სინამდვილეს, ზოგჯერ არა. აგული ერისთავმა ვერც ობიექტური სინამდვილის უკუფენა შეძლო და ვერც საკუთარი სინამდვილე შექმნა. ეს სუბიექტური კრაზი იყო, თუმცა ობიექტური ატმოსფეროთი გაპირობებული. არც ერთი შემოქმედებითი მარცხი არ არის ან მარტო სუბიექტური ან მარტო ობიექტური მიზეზებით გამოწვეული. ამიტომ გამარჯვებისათვის ხელოვანი თავისთავსაც უნდა ებრძოდეს

და ობიექტურ სინამდვილესაც. ამისათვის, უდრეკი ნებისყოფაა საჭირო. აგული ერისთავს კი იგი არ გააჩნია. ოცნებათა გასახორციელებლად აგულის არა მარტო ძალა არ შესწევს, არამედ არც ის იცის, როგორ რეალობას მიეღტვის. მოხდენილად უთქვამს ბულგარელ პოეტს დობრი ჟოტევს: „პოეტი თუ ხარ, ბავშვი თუ ხარ, ან თუ ხარ გიჟი, რაც თვითონ გინდა, ყველაფერი არსებობს შენთვის“. აგული ერისთავი არც ბავშვი იყო, არც პოეტი და არც გიჟი. იგი ჩვეულებრივი ფილისტერი იყო. ფილისტერობის ლოგიკური შედეგი კი შემოქმედებითი მარცხია.

თუ აგული ერისთავს ნათლად არ აქვს წარმოდგენილი როგორი სინამდვილისაკენ ისწრაფის, სამაგიეროდ, ძალიან კარგად იცის ეს სოსანამ. მერაბ ელიოზიშვილისა და მერაბ კოჩიაშვილის ფილმის „დიდი მწვანე ველის“ პერსონაჟი სოსანა ასაკითა და მდგომარეობით არსებითად განსხვავდება ზემორე მოხსენიებულ პერსონაჟთაგან, მაგრამ სულიერად მათ რიგში დგას. ისიც სინამდვილით უკმაყოფილო კაცია. გარდა ამისა, იგი „ინტელიგენტურ დრამას“ განიცდის. მისი მენახიერება ნილაბია. ამ ნილაბს უკან „გარღვეული შეგნება“ დამალული. სოსანას ადამიანური ბუნება პირველყოფილი უბრალოების მატარებელია. მის ხასიათში არის პრიმიტივიზმის ელემენტებიც. ამას ადასტურებს სოსანას ლოცვა წარმართულ გამოქვაბულში ცეცხლის პირას, ჭუჭა გიორგის ხე, რომელზეც ღინჭილები ეკიდა, სოსანას მიერ წყლის ძროხებთან ერთად სმა და ა. შ. თითქოსდა ამ პრიმიტიულ კაცს ტექნიკური ცივილიზაცია არ უნდა სძულდეს. მაგრამ ნავთის აღმოჩენა და გეოლოგთა გამარჯვება სოსანას უზომო გაბოროტებას იწვევს. ეს მოხდა თითქოს იმიტომ, რომ სოსანა მამა-პაპეულ სამოვარს კარგავდა, ეთხოვებოდა შეჩვეულ საცხოვრისს. მაგრამ ნამდვილად სოსანას კონფლიქტი გეოლოგებთან გამართლებული კაცის წინააღმდეგობაა. სოსანა აფასებს თავის მართობას და იცის, რომ საზოგადოებაში ცხოვრებას ვერ შეძლებს. რატომ? პასუხი ერთია: ინდივიდუალისტის ბუნება ვერ შეიგუებს კოლექტივიზმს. ეს შეგნებული ბრძოლაა და არა ინსტინქტური წინააღმდეგობა. მაგრამ დრო და კოლექტივიზმი სოსანაზე ძლიერია. ამიტომ მარცხდება იგი. კარგავს ნახირს, გაექცა ცოლ-შვილი. აქაც „გარღვეულმა შეგ-

ნებამ“ ვერ გამოძებნა გზა ვერც აქტიური ბრძოლისაკენ, ვერც ახალი საქმისაკენ. მისი პროტესტი პიროვნების საზღვარს არ გასცილებია. ამან გამოიწვია მაყურებლის უნდობლობა და გულგრილობა სოსანას მიმართ. ამასთანავე, „გარღვეული შეგნება“ აუცილებლად მოითხოვს ფიქრს, განსჯას. ეს კი სოსანას არ შეუძლია, რადგან იგი მენახირედ არის შენიღბული. ამიტომ სოსანას ბუნება გაორდა: მდგომარეობით მენახირეა, რომლისთვისაც უცხოა სულიერი კონფლიქტი. შეგნებით „ინტელიგენტია“, რომელიც ვერ შეიგუებდა მენახირობას. ამ წინააღმდეგობის მოგვარება ფილმის ავტორებმა ვერ შეძლეს. თავის მხრივ კი ამით გაუბრალოვდა, პრინციპული გახდა „გარღვეული შეგნების“ პრობლემა. ამან კი ფილმის მნიშვნელობა დააყენა.

ხუთივე ფილმის პერსონაჟები, ჩემი აზრით, ერთი პრობლემის რიგს ეკუთვნიან. მათი სურვილია უკეთესი პიროვნებისა და უკეთესი სინამდვილისათვის ბრძოლა. მაგრამ არც ერთ მათგანს არც ანალიტიკური აზროვნების უნარი შესწევს სრული სიმართლის სათქმელად და არც სინამდვილის უკეთესი მოდელის შემოთავაზება შეუძლია. ბრძოლა ხომ არ შეუძლიათ და არ შეუძლიათ. ამდენად, ხუთივე პერსონაჟი შეიცავს დეკადენტურ ელემენტს. ეს კი თავისთავად საინტერესოა, რამეთუ იგი აფართოებს რეალიზმის საზღვარს და საზოგადოების ცხოვრების სურათს უფრო მრავალფეროვნად წარმოგვიდგენს.

## რატომ ხდება ასე?

ხელოვნება ყოველთვის ეკუთვნოდა და ეკუთვნის ხალხს, ამთავითვე ასე იყო. როცა ადამიანმა პირველად მოკიდა კალამს ხელი, მკითხველიც უკვე იგულისხმა. როცა პირველად იმღერა, მსმენელიც უკვე ივარაუდა. ხელოვნება ყოველთვის ორ მხარეს გულისხმობდა — შემოქმედს და მომხმარებელს. მათი ერთიანობის გარეშე ხელოვნება არ არსებობს. ამასთანავე მომხმარებელი აუცილებლად მასობრივი უნდა იყოს. ამიტომ თამაშდებოდა ანტიკური ტრაგედიები ღია ცის ქვეშ უზარმაზარ ამფითეატრებში, სადაც მთელი პოლისი იყრიდა თავს. ამიტომ იხატებოდა ეკლესიები, საჯაროდ იმღერებოდა რელიგიური ჰიმნები და იმართებოდა გრანდიოზული კარნავალები. მაგრამ ხელოვნება სულის საზრდელია და ამის მოთხოვნილება ყოველ კაცს სხვადასხვანაირი აქვს. ეს ბედებს ხელოვნების ყოველი დარგისადმი დამოკიდებულების პრობლემას. ეს მეტად რთული საკითხია, მაგრამ რატომღაც ხშირად მას ზერელედ და იოლად ვეკიდებით. ასე გვგონია, რაკი თვალი ყველას აქვს, მაშასადამე, მხატვრობაზე მსჯელობაც ყველას შეუძლია, მაგრამ ჩვენი თვალი და დავით კაკაბაძის თვალი რომ ორი რადიკალურად განსხვავებული თვალია, ამას ანგარიშს არ ვუწევთ. რაკი ყურები ყველას ახსია, მაშასადამე, მუსიკაზე მსჯელობაც ყველას შეუძლია, მაგრამ ჩვენი ყური და ზაქარია ფალიაშვილის ყური რომ ორი არსებითად განსხვავებული ყურია, არც ამას ვაქცევთ ყურადღებას. ამ ზერელე დამოკიდებულებას ხშირად სერიოზული შეცდომა მოსდევს, უფრო მეტიც, ხანდახან დანაშაულიც. მაგალითად, განა უმეცრებისა და ზერელობის შედეგი არ იყო ის დავიდარაბა, რაც თავის დროზე ოთარ იოსელიანის ფილმების „გიორგობისთვისა“ და „აპრილის“ გარშემო ატყდა?

1967 წლის დასაწყისში პირველად უჩვენეს ეკრანზე „გიორგობისთვე“. ამ ფილმმა მაშინ საზოგადოების ერთი ნაწილი გააბრაზა. ზოგიერთები ზემდგომ ორგანოებში წერილებს აგზავნიდნენ და ფილმის აკრძალვას მოითხოვდნენ. მერე ეს წერილები ზემდგომი ორგანოებიდან კინოსტუდიაში გადმოგზავნეს განსახილველად. ვინ არ აწერდა ხელს ამ წერილებს: ბარტიის რაიკომის მდივნები, რაილმასკომების თავმჯდომარეები, კომკავშირის რაიკომის მდივნები, მეცნიერებათა დოქტორები და კანდიდატები, გაზეთების რედაქტორები. ჩინიანთ და ხარისხიანთ არც უჩინონი და უხარისხონი ჩამორჩებოდნენ.

მაშინ კინოსტუდიაში ვმუშაობდი და თანამდებობის მიხედვით ამ წერილების გაცნობა მევალებოდა. წერილები წაეკითხე და საარქივოდ გულმოდგინედ შევინახე. ახლა ამ წერილებიდან ამონაწერებს გავაცნობ მკითხველებს. რა თქმა უნდა, ავტორების დაუსახელებლად, რამეთუ მნიშვნელობა აზრს აქვს და არა ავტორს.

აი, რას წერდნენ ისინი (სტილი და მართლწერა გველგან ზუსტად დაცულია):

„ფილმის თვითეული კადრი უხამსობა, დამცირება და აგდებაა ქართველი ერისა; საბჭოთა ხალხების ინტერნაციონალური სოლიდარობისა. ფილმში შებილწულია ქართული ენა, მუსიკალური ხელოვნება, ჩვენი ერის მაღალი ეთნიური თვისებები. ქართველმა ხალხმა, ქართულმა კინემატოგრაფიამ ასეთი რეჟისორი, მისი ასეთი ნახელავი თავიდან უნდა მოიცილოს.

მაყურებელთა წინადადებაა კინო-ფილმი „გიორგობისთვე“ მოიხსნას ეკრანიდან, განადგურდეს“.

ამ წერილის ავტორი მაშინ რაიკომის მდივანი იყო.

„ახალგაზრდა რეჟისორის ო. იოსელიანის ეს ფილმი მთელი ჩვენი ცხოვრების უნდობლობით, ადამიანთა უნდობლობით, ცინიზმით, მოტყუებით და ჩვენი დღევანდელიობისადმი ურწმუნოებითაა გაუღენთილი“.

ამ წერილის ავტორი კი მაშინ კომკავშირის რაიკომის მდივანი იყო.

„დამაფიქრებელია ის ფაქტი, რომ № 49 ბუტში წითელი ღვინო უგარგისია, დავა და ჩხუბი მის გარშემოა. სცენარის ავტორს და რეჟისორს გონიათ აქ უსუსური ალევგორიის გა-

მოყენებით ჯვარი დაუსვან ჩვენს სინამდვილეს, ისე როგორც ჯვარი დაუსვეს № 49 ბუტს, რას ნიშნავს ის, რომ უვარგის ღვინოს ქართველები სხვებს ასმევენ. როდის იყო ქართველები ასე ექცეოდნენ თავიანთ სტუმრებს? ბოლოს და ბოლოს რა უნდათ გვითხრან ამ „ხელოვნების ვირტუოზებმა“.

ამ წერილის ავტორი მაშინაც და დღესაც ერთ-ერთი პედაგოგიური ინსტიტუტის რექტორია.

„ფილმში გამასხარავებულია საერთოდ სოფლის მეურნეობა (მხედველობაში მაქვს რადიო გადაცემა) და განსაკუთრებით კი მეღვინეობა. ძველი თაობა; მუშები, სპეციალისტები, წარმოების ყველა უარყოფითი ტიპებია, საცინად არის აგდებული ახალგაზრდობა, მთელ ფილმში თითქმის არ არის არცერთი დადებითი ტიპი“.

ამ წერილის ავტორი პროფესორია. თუმცა ზემორე ციტირებული სტრიქონების წაკითხვის შემდეგ არავის გასჩენია კითხვა: შეიძლება თუ არა წერა-კითხვის უცოდინარი კაცი პროფესორი იყოს?

„ჩემი აზრით ეს არის სურათი რომელიც ღვარძლიანად, ყოვლად უხეშად და დაუმსახურებლად ლაფს ასხამს ჩვენს სამშობლოს საქართველოს.“

სურათი დაუყოვნებლივ უნდა მოიხსნას ეკრანიდან და ასეთი ღვარძლით საესე ადამიანებს, როგორიც მისი დამდგმელია საჭირო რჩევა უნდა მიეცეს რომ ქართულ კინემატოგრაფიას მეორედ სახელი არ გაუტეხოს“.

ამ წერილის ავტორიც პროფესორია და მეცნიერებისა და ტექნიკის დამსახურებული მოღვაწე.

„საოცარია, ახალგაზრდა ავტორებს, რომლებიც დაიბადნენ და გაიზარდნენ საბჭოთა ეპოქაში, როგორ დაუგროვდათ ამდენი ღვარძლი მშობლიური ქვეყნისადმი. საბჭოთა საქართველოს ყველაზე დიდი მტრებიც, უკიდურესად რეაქციონერი ადამიანებიც კი ვერ მოახერხებდნენ ასეთი პასკვილის შექმნას“.

ამ წერილის ავტორი კი დღესაც გაზეთის რედაქტორია.

ეს ამონაწერები წვეთია ზღვაში. მაგრამ ეს წვეთიც ნათელ წარმოდგენას იძლევა იმ ზღვაზე, რომელიც მაშინ ფილმ „გიორგობისთვეს“ და მის ავტორებს წარღვნით ემუქრებოდა.

როგორც ხედავთ, ადამიანებმა, რომელთაც კინოხელოვნე-

ბის არა გაეგებოდათ რა, მომაკვდინებელი სასჯელი გამოუტანეს „გიორგობისთვის“ და მის ავტორებს.

მადლობა ღმერთს, რომ მაშინ „გიორგობისთვის“ მაინც დაუჭირა მხარი კინემატოგრაფიული საზოგადოების ერთმა ნაწილმა და ფილმი გადარჩა. თორემ შეიძლებოდა „გიორგობისთვის“ ისევე დაღუპულიყო, როგორც დაიღუპა ოთარ იოსელიანის მეორე ფილმი „აპრილი“. ვინ აგებს დღეს პასუხს „აპრილზე“? არავინ. არადა, ფილმოთეკიდან ვინმემ ფირის ერთი მეტრიც რომ მოიპაროს, ციხეში ამოჰყოფს თავს. აქ კი მთელი ფილმი გაქრა და ვითომც არაფერი.

ახლა მკითხველს „აპრილის“ შინაარსი მინდა ვუამბო. მართალია, შინაარსი მხატვრულ ნაწარმოებზე ოდნავადაც ვერ იძლევა წარმოდგენას, მაგრამ მაინც გავისხენოთ იგი.

ქალ-ვაჟს ერთმანეთი უყვარს. ისინი ერთ პატარა, ნათელ, ღარიბულ ოთახში ცხოვრობენ. სიღარიბე არ აშინებთ. ახალგაზრდული ალალმართლობით სჯერათ, რომ მოყვარული ცოლ-ქმარი მართლა მოთავსდება თოხის ტარზეც. ამ ახალგაზრდების ცხოვრების პოეტურ ატმოსფეროს რეჟისორი კინემატოგრაფიული საშუალებებითაც აძლიერებდა. მაგალითად, როცა ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი ლაპარაკობდა, მეტყველების მაგიერ, ჩიტების ჭიკჭიკი ისმოდა, როცა ონკანს გააღებდნენ წყლის ჩხრიალის მაგიერ, მუსიკის ჰანგები გეჟურობოდა.

ახალგაზრდების მეზობლების ყოფა კი სხვანაირი იყო. მეზობლები ავეჯის შეძენის ციებ-ცხელებას შეეპყრო. დილიდან საღამომდე დარბოდნენ მაღაზიებში, ავეჯის ფაბრიკებში. ეძებდნენ ნაცნობებს და გავლენიან პირებს. ცდილობდნენ ისეთი ავეჯის ყიდვას, სხვა რომ ვერ იშოვნოდა. ამ ადამიანებს არ ესმოდათ მუსიკა, არ სწამდათ ბუნების მშვენიერება. მათ სძულდათ სალამურის ხმა, მაგრამ სულგანაბლნი უსმენდნენ ხერხის ხრქიალს. ზოგენარი ხეების მაგიერ ხედავდნენ სკამებს, კარადებს, მაგიდებს.

ერთ დღეს ახალგაზრდა ცოლ-ქმრის ოჯახში შავი კაცი მოვიდა. დათვალიერა მათი ბინა, სინანულით გააქნია თავი და დაიწყო ქადაგი — არ შეიძლება ჩამორჩე დროს, არ უნდა გახდეს მეზობლების სალაპარაკო, უნდა აკეთო ის, რასაც ყვე-

ლა აკეთებს. იმდენი უჩიჩინა, რომ ახალგაზრდებიც დაითანხ-  
მა. ქალ-ვაჟიც ავეჯის შეძენის მანიამ შეიპყრო. მათი პატარა  
ბინა გაღვსო ნაირ-ნაირი ნივთებით. უკვე ტევა აღარ არის,  
ერთმანეთთან მიახლოება უჭირთ. ერთ კუთხეში დარჩენილ-  
ნი მეორეში ველარ მიდიან. როცა ონკანს გააღებენ, მუსიკა  
აღარ ისმის. წყლის ბუფბუყი და რკინის ხრიალი გიჟდებას  
ყურს. მათი ლაპარაკისას ჩიტები აღარ ჭიკჭიკებენ. ყელიდან  
უაზრო ხრიწინი ამოსდით. ქალ-ვაჟი მიხვდა, კომფორტის  
ძებნაში დაეკარგათ სიყვარული და სილამაზე. მაშინ ისინი  
აღგნენ, ფანჯარა გააღეს და წვითა და დაგვით შეძენილ ნივ-  
თებს ეზოში გადაუძახეს. ბინა გათავისუფლდა. ოჯახში ისევ  
დაბრუნდა თავდაპირველი სილაღე.

ასეთი იყო ამ მოკლემეტრაჟიანი ფილმის შინაარსი.

ეს სურათი ერთ დიდად პასუხისმგებელ პირს უჩვენეს.  
მან სევდიანი სახითა და დარდიანი თვალებით უყურა ფილმს  
და თქვა:

ამ კინოსურათის ჩვენება არ შეიძლება. იგი მიმართულია  
ავეჯის შეძენის წინააღმდეგ. ეს კი დაუშვებელია. როგორ შე-  
იძლება გადავყაროთ სკამები, მაშინ რაზე უნდა დავსხდეთ?  
როგორ შეიძლება დაეამტვრიოთ კარადები, მაშინ სად შევა-  
წყოთ ჩამ-ჭურჭელი, ტანსაცმელი? თუ ავეჯი გადასაყრელია,  
მაშინ რატომ ვაშენებთ ავეჯის ფაბრიკებს? რატომ გვაქვს  
ავეჯის მაღაზიები? თუ ადამიანები ბევრ ავეჯს ყიდულობენ,  
ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი კარგად ცხოვრობენ, კარგ ცხოვ-  
რებას კი რა სჯობს! ამისათვის ვიბრძვით ჩვენ.

შევეცადეთ დაგვემტკიცებინა, რომ აქ ავეჯი არაფერ შუ-  
აშია. ფილმი აკრიტიკებს ობიექტულობას, ფილისტერობას,  
მეშჩანობას. ადამიანმა ზომიერების გრძნობა არ უნდა დაკარ-  
გოს და არ უნდა იქცეს ნივთების მონად. ნივთი ადამიანს  
უნდა ამშვენებდეს და არა ადამიანი ნივთს.

ყურადღებით მოგვისმინა, მაგრამ პასუხად გვითხრა: —  
ფილმში მე მხოლოდ ის დავინახე, რომ ავეჯს ყრიან. ეს კი  
ანტისაზოგადოებრივი საქციელია, რადგან ამით გამოხატულია  
ავეჯის ფაბრიკის მუშაკების შრომისადმი უპატივცემულობა.  
ჩვენ არავის მივცემთ უფლებას პატივი არ სცეს შრო-  
მას.

ამით საუბარი დამთავრდა და „აპრილი“ მაყურებელს



აღარ უნახავს. სამწუხაროდ, მაშინ ვერ გავხედეთ გვეჯითა, განა „აპრილი“ შრომის ნაყოფი არ იყო?

„აპრილი“ ერთადერთი და გამონაკლისი არ ყოფილა. სამწუხაროდ, მისი ბედი სხვადასხვა დოზით სხვა მხატვრულ ნაწარმოებსაც რგებია. სულ ერთია, იქნებოდა იგი კინემატოგრაფიული, ლიტერატურული, მუსიკალური თუ თეატრალური. ანალოგიური მაგალითების გახსენება ყველას შეუძლია, ვისაც ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში უმუშავია.

რატომ ხდება ასე? რატომ განსაზღვრავს ხშირად ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების ბედს ამ საქმის უმეცარი ადამიანების აზრი?

ვისაც ხელოვნება უყვარს და ესმის, კარგად იცის, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მაშინ არის საინტერესო, თუ იგი უცნაურს, ახალს და მოულოდნელს შეიცავს. სტანდარტებს შეჩვეულ გონებას ეს უცნაური და მოულოდნელი აღიზიანებს. შეუჩვეველ ლხინს შეჩვეული ჭირი უჯობს. ამიტომ მყუდროების დარღვევის წინააღმდეგ ილაშქრებს, ბუნებრივია, გაღიზიანებით დაბნეულ გონებას უჭირს ობიექტური განსჯა. ამ დროს ასპარეზზე კრიტიკა უნდა გამოვიდეს. ის უნდა გახდეს შუამავალი შემოქმედსა და მომხმარებელს შორის, მაგრამ ჩვენი კრიტიკა ხშირად ძალიან გაუბედავია. თუმცა უსამართლობა იქნებოდა ყველაფერი კრიტიკისათვის დაგვებრალებინა, რადგან ხანდახან კრიტიკის გაუბედაობას ემატება ჟურნალ-გაზეთების რედაქტორობა და გამომცემლობათა დირექტორების პრაქტიციზმიც. ისინი ელიან, საით გადაიხრება სასწორი, რომ ამისდა მიხედვით თავიანთ სასარგებლოდ უშეცდომოდ იმოქმედონ. შეიძლება არასასიამოვნო მოსაზრებნა, მაგრამ ზოგჯერ რედაქტორებსა და დირექტორებს ბელიკოვის სენი სჭირთ — Оно, конечно, так то так, все это прекрасно, да как бы чего не вышло. სანამ მოლოდინით განაბული კრიტიკა და პრაქტიციზმით დაავადებული რედაქტორები ყოყმანობენ, ცარიელი ასპარეზი იოლად უვარდებათ ხელთ ხელოვნებაში სრულიად ჩაუხედავ ადამიანებს. რაკი მათ პოლემიკაში, აზრთა ჭიდილში გამარჯვების იმედი არა აქვთ, მიმართავენ დემაგოგიას, თავიდან მოცილების დასაგმობს საშუალებას. მათ არ აწუხებთ ხელოვნების ბედი. უფრო საკუთარი მყუდროება ადარდებთ. უმჯობესია არ არსებობ-

დეს ის, რაც შეიძლება სალაპარაკო გახდეს, არადა, რა ფასი აქვს ხელოვნებას, თუ იგი ცხარე კამათის საგანი არ არის, აზრთა სხვადასხვაობას არ იწვევს.

ჩვენ ერთხელ და სამუდამოდ უნდა ვირწმუნოთ ერთი ურყევი კანონი — შეიძლება არსებობდეს ხელოვნების ნაწარმოების გარშემო ორი რადიკალურად განსხვავებული აზრი და სამივეს (ნაწარმოებს და ორ სხვადასხვა აზრს) არსებობის თანაბარი უფლება ჰქონდეს. ოღონდ ორივე აზრი სათანადოდ უნდა იყოს დასაბუთებული და არგუმენტირებული, ისე, როგორც დაასაბუთა ლ. ტოლსტოიმ თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება კომპოზიტორ რ. ვაგნერისადმი. მოგვხსენებათ, გამოკვლევაში — „იმის შესახებ, რასაც ხელოვნებას უწოდებენ“ ტოლსტოიმ პირდაპირ გაანადგურა ვაგნერის მუსიკა. დიდმა მწერალმა მისთვის არასასურველ მოვლენას ხელოვნებაში დაუპირისპირა მტკიცედ არგუმენტირებული თეორიული აზრი. მაგრამ არავისთვის მიუწერია — ვაგნერი არ მომწონს და აკრძალეთო. მიუხედავად „ანა კარენინას“ ავტორის უარყოფითი დამოკიდებულებისა, ვაგნერი დარჩა ვაგნერად. დღეს მილიონები ალტაცებით უსმენენ ვაგნერის მუსიკას და ასევე ინტერესით კითხულობენ ტოლსტოის გამოკვლევას, რამეთუ „О том что называют искусством“ — ერთ-ერთი საუკეთესო ნაშრომია ხელოვნების თეორიაში. ორივეს — ვაგნერის მუსიკას და ტოლსტოის თეორიას თანაბარი უფლება აქვს არსებობის. ასეთი რამ ჩვეულებრივი მოვლენაა ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში.

1906 წელს მატისმა გამოფინა სურათი „ცხოვრების სიხარული“. ამ სურათმა აღაშფოთა ცნობილი მხატვარი-მოდერნისტი პოლ სინიაკი. იგი მეგობრისადმი მიწერილ ბარათში ჩიოდა — მე მგონია, მატისი საბოლოოდ გაგიჟდაო. მაგრამ არც პოლ სინიაკს მიუწერია საფრანგეთის მთავრობისათვის — „ცხოვრების სიხარული“ არ მომწონს და აკრძალეთო. პირიქით, მატისის სურათი დამოუკიდებელთა სალონში გამოფინა. ნუ დაივიწყებთ, რომ სალონის ვიცე-პრეზიდენტი სწორედ პოლ სინიაკი იყო.

ლიონ ფოიხტვანგერი რომანში „მელიები ვენახში“ ერთ ამბავს გვიყვება.

ფრანგი არისტოკრატის ვოდრეილის ოჯახში სტუმრად

არის ახალშექმნილი სახელმწიფოს ამერიკის შეერთებული შტატების ელჩი ფრანკლინი. იგი განსაკუთრებული ყურადღებით სარგებლობს და ყველა ინტერესით უსმენს მას. სხვათა შორის, ფრანკლინმა სტუმრებს ესეც უამბო:

ერთი ჩემი მეგობარი შვედი მისიონერი ამერიკელ ინდიელებს ქრისტიანობას უქადაგებდაო. ინდიელები ყოველთვის წყნარად, გატაცებით და ყურადღებით უსმენდნენ მას. როცა მისიონერმა ქადაგება დაამთავრა, თავაზიანმა ინდიელებმა თავის მხრივ ადგილობრივი ლეგენდების მოყოლა დაიწყეს. ამან გააბრაზა ქრისტიანი მისიონერი და შესძახა: — შეჩერდით! მე თქვენ წმინდა ქეშმარიტებას გიქადაგებთ, თქვენ კი ზღაპრებით მიმასპინძლებითო. ინდიელებმა იწყინეს ეს და მისიონერს მიუგეს: — თქვენს ღრმადპატივცემულ დედას ცუდად გაუზრდიხართ, რაკი არ უსწავლებია ზრდილობა და მოთმინება. ჩვენ ვირწმუნეთ შენი ნაამბობი, მაგრამ რატომ არ გჯერა ჩვენი?

ეს თქვა ფრანკლინმა, გაიღიმა და გაჩუმდა. პრინცი შარლი არ მოეშვა სტუმარს: მაინც, ღოჭტორო ფრანკლინ, ვისი სიმართლეა უკეთესი — თქვენი მეგობარი მისიონერისა თუ ინდიელების? ამის პასუხად ფრანკლინმა განაცხადა: ორივე მხარეს ჰქონდა თავისი მშვენიერი ნახევარი სიმართლე.

ასეა. ერთადერთი, ვინც სრული სიმართლე იცის, დროა. იგია ყოველგვარი ადამიანური საქმიანობის პირუთენელი მსაჯული. იტალიელები ხუმრობენ: — ერთადერთი კაცი, ვისი მოქრთამეაც არ შეიძლება, დროა. ამიტომ ვაცალოთ დროს. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ სპეციალისტებმა არ გამოთქვან თავიანთი აზრი ოფიციალურ პრესაში. პირიქით, რაც შეიძლება აქტიურად უნდა იმსჯელონ. თუ სურვილი აქვთ, არასპეციალისტებმაც ილაპარაკონ, ოღონდ პრესაში. მაგრამ ნუ ჩავერევით დროის საქმეში. ნაადრევად ნუ გამოვიტანთ საბოლოო განაჩენს. დამსახურებისდა მიხედვით, დრო ყველას და ყველაფერს მიუჩენს თავის ადგილს. იგი არასოდეს შემცდარა და არც მომავალში შეცდება.

პროვინციული ქალაქების ფოტოატელიეებში, ალბათ, ბევრს გინახავთ მუშამბის ფარდა, რომელზეც ასეთი სურათი იყო დახატული — ყალყზე შემდგარ ცხენზე ჩოხიანი მხედარი ზის, ხელთ დამბაჩა უპყრია და ისვრის. ოღონდ ამ მხედარს თავი არა აქვს. თავის ადგილი ამოჭრილია და ღიად არის დატოვებული. ეს იმიტომ, რომ „გმირულ-რომანტიკული“ ფოტოების მოყვარულთ შეეძლოთ, ფარდის უკან ტაბურეტზე შემდგარიყვნენ, თავი ჭრილში გაეყოთ და სურათი ისე გადაეღოთ. მერე თავის თავის თუ სხვის მოსატყუებლად ფოტოზე ჩანდა, როგორ ესვრის უხილავ მტერს, ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული მავანი და მავანი პიროვნება. მართალია, სურათზე მკაფიოდ ჩანდა მღებავის დახატული უსიცოცხლო ფონი, ჭრილში უხერხულად და სასაცილოდ გამოყოფილი თავი, მაგრამ ზოგიერთის გემოვნებას ეს მაინც აკმაყოფილებდა. სიამოვნებით იღებდნენ ასეთ სურათებს და სასოებით ინახავდნენ.

ფოტოატელიეებში ეს „დახატული მუშამბა“ დღეს აქა-იქ თულა შემორჩა. დრომ თან წაიღო იგი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხელოვნების ყველა დარგში დარჩა და ჯერჯერობით არავინ უწყის, როდის მოვიცილებთ.

ცხადია, „დახატული მუშამბა“ არსებობს კინოხელოვნებაშიც. ამის საბუთად 1974 წელს გადაღებული ფილმებიც გამოდგება.

დავიწყეთ „საჰაერო ხიდი“. ამ ფილმის სცენარის ავტორი ნოდარ წულეისკირია, დამდგმელი რეჟისორი — დავით რონდელი. არც ერთია უცნობი საზოგადოებისათვის და არც მეორე. მაგრამ ამ ფილმით ვერც პროზაიკოს ნ. წულეისკირს იცნობთ და ვერც „დაკარგული სამოთხის“ რეჟისორს. რა

მოხდა? ეს ფილმი ჩვეულებრივი შემოქმედებითი მარცხია, თუ უფრო ღრმად დამაფიქრებელი ამბავი? აშკარად უნდა ითქვას, რომ იგი უფრო მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი შემოქმედებითი ხელმოცარვა.

მოგეხსენებათ, არ არსებობს ხელოვანი, რაგინდ ნიქერაც არ უნდა იყოს იგი, სუსტი მხატვრული ნაწარმოები არ შეეკმნას. ეს შემოქმედებითი საქმიანობის ჩვეულებრივი ამბავია. საშიში სხვაა: წინასწარ დაგეგმილი მარცხი, როცა „დახატული მუშაბნის“ საგანგებოდ გაკეთებულ ნახევრეტში უნდა გამოყოს ხელოვანმა თავი, უნდა თუ არა ეს. სამწუხაროდ, ამ საშიშროების კვალს ატარებს „საპაერო ხიდი“.

ფილმში ნაამბობი არაფერ განსაკუთრებულს არ შეიცავს. — შეყვარებული გოგო-ბიჭი — ზესნახე და ბუძგურია შინიდან გაიპარნენ და ენგურპესზე მივიდნენ სამუშაოდ. სამუშაოს შოვნა არ გაკირვებიათ. ორივე მაშინვე გაამწესეს შესაფერის ადგილებზე. ზესნახე იმთავითვე კეთილსინდისიერად მოეკიდა საქმეს. ბუძგურიამ, მართალია, ცოტა იყალთაბანდა, მაგრამ უმაღლე გამოსწორდა და მეექვსეკვატორეს დაუდგა შეგირდად. საზოგადოებრივი საქმიანობის კუთხით ცხოვრებისეულ კონფლიქტებზე არაფერია ნათქვამი ფილმში. იქნებ პირად ცხოვრებაში შეხვდეთ რაიმე სიძნელე და აქ გამოვლინდა მათი სულიერი სამყარო? არა, არც პირად ცხოვრებაში მომხდარა სერიოზული რამ. მართალია, ზესნახემ ენგურპესელი ბიჭები მოხიბლა, მაგრამ, შოფერ ნიკოს გარდა, ყველამ რაინდული თავშეკავება გამოამჟღავნა. ბუძგურიასა და ზესნახეს სიყვარულს არაფერი დამუქრებია. ნიკოს რაყიფობაც მალე დამთავრდა. ჭერ ერთი, იგი ზესნახემ ახლოს არ გაიკარა; მეორეც, გეგემ მიბეგვა ნიკო, როგორ ბედავ, ზესნახესა და ბუძგურიას სიყვარულში რომ ეჩრებიო. ამრიგად, ზესნახესა და ბუძგურიას სიყვარული სრულიად უმტკივნეულოდ წარიმართა.

თავისთავად ამბის სიმარტივე არაფერს ნიშნავს. ზოგჯერ ხელოვანი საგანგებოდ მიმართავს, ერთი შეხედვით, უბრალო ამბავს. სურს ის, რაც გარეგნულად მარტივად მოჩანდა, შინაგანი სიღრმით წარმოადგინოს. მოწადინებულისა, აღმოაჩინოს სირთულე და მრავალფეროვნება იქ, სადაც ეს თითქოსდა ნაკლებ მოსალოდნელი იყო. იქნებ ასეა საქმე „საპაერო ხიდ-“

შიც“? სამწუხაროდ, არა. თავი რომ დავანებოთ სხვა პერსონაჟებს, რომელთაც ხასიათის არავითარი ნიშანწყალი არ გააჩნიათ, თავად ზესნახესა და ბუძგურიას სახეებიც პუნქტირით არის მოხაზული. მაყურებლისთვის სრულიად უცნობი რჩება მათი მისწრაფებანი, სურვილები, ზნეობრივი მოთხოვნები, მოვლენებისადმი დამოკიდებულება. მთელი ფილმის მანძილზე ზესნახე არსებითად არაფერს აკეთებს გარდა იმისა, რომ „მაინა-ვირას“ კარნახობს მეამწეებს.

ერთხელ შოფერი ნიკო ბუძგურიას სადღაც წაიყვანს. სად და რატომ წავიდნენ — ფილმში ამაზე არაფერს გვატყობინებენ, მაგრამ მაყურებელი მაინც ხვდება, რომ კეთილ საქმეზე არ ყოფილან. ბუძგურია უკან ძვირფასი საჩუქრებით ბრუნდება. ეტყობა, ნიკომ უნებართვოდ გადაიტანა საქონელი და ფული გააკეთა, ბუძგურიასაც უწილადა. ბიჭმა არამი გზით ნაშოვნის ფულით საქორწინო ტანსაცმელი შეიძინა და საცოლეს მიართვა. ზესნახემ ეს საჩუქარი არ მიიღო. ამით გამოიხატა ზესნახეს პატიოსნება. საერთოდ, პატიოსნების პრობლემა ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მეტისმეტად პრიმიტიული ანალიზის საგანი გახდა. საკმარისია ადამიანმა ელემენტარული მოქალაქეობრივი მოვალეობა შეასრულოს, რომ ეს საქციელი ზნეობის რანგში ავიყვანოთ. ის, რაც თავისთავად უნდა იგულისხმებოდეს, ხელოვანის ვაკვირვებას იწვევს. იგი მზად არის ზოტა ადავლინოს. თუ საქმე ისეა, რომ წესის ელემენტარული დაცვა ვაკვირვების საგნად გადაქცეულა, მაშინ მთელი მოუზრიდებლობითა და სიღრმით უნდა გავაკეთოთ ანალიზი — რატომ მოხდა ასე. თუ საქმე ასე არ არის, მაშინ რატომღა ვუმღერით ღითორამებებს იმათ, ვინც ეთიკის ელემენტარულ წესებს იცავს? ეს ზომ ყოველი ადამიანის უპირველესი მოვალეობაა! რა არის აქ საკვირველი? ზომ არ მოხდა ისე, რომ ფაქტის აღნიშვნა შეგვიძლია, მაგრამ ანალიზისა გვეშინია?

ანალიზისათვის განსაკუთრებული და არაჩვეულებრივი პრობლემა არ არის საჭირო. პირიქით, რაც ჩვეულებრივი და უბრალო იქნება საკითხი, მით უფრო ღრმად შეიძლება დავხატოთ პიროვნებაც და საზოგადოებაც. ბუძგურიას დანაშაულიც იძლეოდა ამის საშუალებას, თუ ვაჩვენებდით რა დამოკიდებულება გამომჟღავნდა ბიჭის საქციელის მიმართ.

რა იყო ბუძგურიას საქციელი, წამიერი შეცდომა თუ ცხოვრების იოლი გზის არჩევა? ან ნიკო ვინ არის — შეგნებული ბოროტმოქმედი, თუ თავადაც შეცდომის მსხვერპლი? იოლად გაუშვა ნიკომ ბუძგურია ხელიდან თუ მტკიცედ ჩაჭიდა კლანჭები (მოგეხსენებათ, ბოროტმოქმედნი მსხვერპლს ადვილად არ ეშვებიან)? შეიტყო საზოგადოებამ მათი საქციელი, თუ ყველაფერი შერჩათ? ე. ი. საზოგადოება ფრი-ზელია თუ ბრმა, თავისთავის პატრონი თუ სხვის კეუაზე მონეტიალე?

გასაგებია, ეს საკითხები რატომ დავსვი. ამ კითხვების პასუხი დახატავდა სურათს, რომელიც მაყურებელს წარმოუდგენდა, როგორც ზესნახესა და ბუძგურიას პიროვნებას, ისე იმ საზოგადოებას, სადაც ცხოვრებას იწყებს ეს ქალ-ვაჟი. მაგრამ, როგორც უკვე გითხარი, ავტორები ამგვარ კითხვებზე პასუხის გაცემას შეგნებულად თავს არიდებენ, ურჩევნიათ სქემატურ ჩაჩოში დარჩენა.

არის შემთხვევა, როცა სქემატიზმი და კონიუნქტურის სიყვარული ანეკდოტურ ფორმას იღებს. მაგალითად, ქართველი ზესნახე მოწაფედ რუს ლენას დაუდგება; ქართველი ბუძგურია ისევ რუსის შეგირდი ხდება. რისი თქმა უნდათ ამით ფილმის ავტორებს? ცხადია, რომ ამ პრიმიტიულ ქვეტექსტზე სერიოზული ლაპარაკი არც ღირს.

ერთი სიტყვით, „საჰაერო ხიდი“ აზრობრივად და მხატვრულად უსუსური ნაწარმოებია, მაგრამ ამ ფილმის სცენარის ავტორი ნოდარ წულეისკირია და არ შეიძლება აქ არ დავფიქრდეთ. ვინც ნოდარ წულეისკირის შემოქმედებას იცნობს, დამეთანხმება, რომ იგი ყოველთვის ეძებს მწვავე პრობლემას, საჭირობოროტო საკითხს. იგი წერს მაშინ, როცა სერიოზული და მნიშვნელოვანი აწუხებს. ნ. წულეისკირის ამ საერთო თვისებას რომ თავი დავანებოთ, შეგვიძლია მოვიშველიოთ მისი ნარკვევი „ქვეყნის მყარი ბალავარი“, დაბეჭდილი „ლიტერატურულ საქართველოში“ 1975 წლის 24 იანვარს. ამ ნარკვევში ნაამბობიც ენგურაჰესის მშენებლობაზე ხდება და ფილმის მოქმედებაც იქ მიმდინარეობს. მაგრამ რა უზარმაზარი სხვაობაა მათ შორის, თუ ნარკვევი საჭირობოროტო საკითხებით არის დაყურსული, ფილმში, როგორც უკვე ითქვა, პრობლემის ნასახიც არ ჩანს. რატომ მოხდა ეს? რატომ უღალატა

ნ წულებისკირმა თავის თავს? მაგრამ ნ. წულებისკირი არ არის ის მწერალი, რომელიც ადვილად თმობს თავის შემოქმედებით პოზიციას. მაშასადამე, უნდა ვიფიქროთ, რომ ამოქმედდა მეურვეობის პრინციპი, რომელიც მწერალს „ასწავლის“ — რა აკეთოს და როგორ. ამოქმედდა კონიუნქტურის პროკრუსტეს სარეცელი, რომლის მოვალეობა ყველაფრის გათანაბრება-გათანასწორებაა, ნიჭიერსა და უნიჭოს შორის ზღვარის წაშლაა. როგორც ჩანს, ასე მოხდა „საპაერო ხიდის“ შექმნის დროსაც: მავენე ტენდენციამ იძალა და ნიჭიერი პროზაიკოსი სუსტი სცენარის ავტორი გახდა.

ხელოვნებაში ერთ-ერთი ურთულესია სიმართლის პრობლემა. „ავს თუ ავი არ ვუწოდე, კარგს სახელად რა დავარქო?“ — წუხდა მე-18 საუკუნეში დავით გურამიშვილი. ეს წუხილი ბუნებრივია ხელოვანისათვის, რამეთუ თვინიერ სიმართლისა ხელოვნება არ არსებობს. ხელოვნების ერთ-ერთი ამოცანა ადამიანის ზნეობრივი აღზრდაც არის, მისი სულის გაფაქიზება-დახვეწაა. მაგრამ როგორ უნდა გააფაქიზო, აღზარდო და დახვეწო ადამიანის სული ტყუილის თქმით? სიცრუე თავად არის უზნეობის ერთ-ერთი ყველაზე საზიზღარი გამოვლენა. მაშასადამე, ზნეობაზე როგორღა ილაპარაკებ უზნეობით? სამწუხაროდ, ხშირად, ნებით თუ უნებლიეთ, სწორედ ხელოვანს ამგვარი უზნეობისაკენ ვეწვევით, როცა სინამდვილის შეღებვილ-შეფერადებული სურათის წარმოდგენას ვთხოვთ.

მართალია, 1974 წლის ფილმებთან იმას, რაც ახლა უნდა გიაბოთ, უშუალო კავშირი არა აქვს, მაგრამ არ შემძღლია ახლა არ გაეცხენო.

ამ რამდენიმე წლის წინათ თეიმურაზ მალღაფერიძემ მოთხორობა „უშმა“ გამოაქვეყნა. ამ მოთხორობაში აღწერალი ამბები მესტიის რაიონში ხდებოდა. ავტორი ზოგიერთ მოვლენას კრიტიკული თვალით უყურებდა. ეს საკმარისი აღმოჩნდა ამ რაიონის ზოგიერთი მკვიდრის განწყვენებისათვის. მაშინვე თ. მალღაფერიძეს ცხოვრების „მრუდე სარკეში“ ასახვა და სინამდვილის დამახინჯება დაბრალდა. მართალია, მოგვიანებით აღმოჩნდა, რომ თ. მალღაფერიძეს არაფერი დაუმახინჯებია. პირიქით, ბევრი ჰქონია სათქმელი და ცოტა კი უთქვამს. რაც ვალერიან კანდელაკმა ნარკვევში „წერილი მეგო-



ბარს" აღწერა (იხ. 1974 წლის 27 სექტემბრის „კომუნისტი“), ამის დასტურია სწორედ, მაგრამ მაშინ თ. მალაფერიძის სომართლის დაჭერება არ უნდოდათ. მიუხედავად ასეთი განწყობილებისა, მაინც გადაწყვიტეთ „უშბას“ ეკრანიზება. დაიწერა სცენარი. გადაღების პროცესი რომ არ გართულებულიყო, შევთანხმდით, მესტიაში ჩავსულიყავით, სცენარი წაგვეკითხა და იქაურობის შენიშვნები მოგვესმინა. ცხადია, თავისთავად ასეთი გადაწყვეტილება უკვე კომპრომისი იყო და მხოლოდ მომავალი ფილმის გაფუჭებას ემსახურებოდა. მაგრამ გვეშინოდა, „უშბას“ მოწინააღმდეგეებმა გადაღება საერთოდ არ ჩაგვიშალონო. თუმცა მართალი რომ ვითხზათ, ჩაშლა ჯობდა იმას, რაც მერე გადავიღეთ.

ჩავედით მესტიაში რეჟისორი გუგული მგელაძე, ოპერატორი გივი რაჭველიშვილი, რედაქტორი პავლე ჩარკვიანი, გამომცემი ჯგუფის დირექტორი შოთა ხოჯავა და მე. სცენარის განხილვას გულისყურით მოეკიდნენ, მაგრამ რაიონის ზოგიერთმა ხელმძღვანელმა უკიდურესად უარყოფითი პოზიცია დაიჭირა. კატეგორიულად მოითხოვა, „უშბის“ მიხედვით ფილმი არ გადაიღოთო. მთელი რაიონი წინააღმდეგობას აწევდა, რაკი რაიონის ცხოვრება გონჯად არის ასახულიო. არავითარმა არგუმენტმა არ გაქრა: დაიწუნეს და დაიწუნეს სცენარი. თან გაგვაფრთხილეს, თუ ჩვენს მოთხოვნას ანგარიშს არ გაუწევთ, ზემდგომ ორგანოებში გიჩივლებთ და გადაღებას შეგაწყვეტინებთო. ასე გაწბილებულნი გამოვბრუნდით უკან.

რა უნდა გვექნა: სულ უარი გვეთქვა „უშბაზე“, კინოსტუდიის გეგმას საფრთხე ემუქრებოდა. არ გვეთქვა და სულ ერთია, მოწინააღმდეგე მაინც ჩაგვიშლიდა გადაღებას. და მაშინ მოხდა ის, რასაც არავითარი კავშირი ხელოვნებასთან არა აქვს: სასწრაფოდ შეგვუცვალეთ სცენარს სათაური. „უშბის“ მაგიერ „ცისკრის ზარები“ დავარქვეთ. მოქმედების ადგილი მესტიის რაიონიდან ყაზბეგის რაიონში გადავიტანეთ (თითქოს მნიშვნელობა მთებს ჰქონდა და არა პრობლემას). შევცვალეთ პერსონაჟების სახელებიც. ბუნებრივია, ზოგიერთი, კონკრეტული პრობლემური საკითხიც უნდა სხვაგვარად დავგვევა, რამეთუ მოქმედება სხვა სინამდვილეში ვითარდებოდა. ერთი სიტყვით, საგულდაგულოდ და სასწრაფოდ ჩატარდა კრაკერვის მანიპულაცია და შევუღდექით გადაღებას.

1967 წელს „ცისკრის ზარები“ ეკრანზე გამოვიდა. კინოსტუდიის გეგმა გადარჩა. მაგრამ არ იყო ფილმი, როგორც ხელოვნება. აღარ იყო ის, რის გამოც „უშბა“ დაიწერა.

ყველაფერი ეს მოხდა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ გვინდოდა სიმაღლის გაგონება. მოკავშირედ მართლის მთქმელი კი არ მივიჩნიეთ, არამედ მატყუარა. ცრუ ფილმი ვამჯობინეთ მართალს. უცნაური ის არის, რომ სიმაღლეს ბოლოს და ბოლოს მაინც არ იმალება, მაგრამ არ გვსურს მისი თავის დროზე მოსმენა. ამით სიმაღლეს არ აგებს, ვაგებთ ჩვენ. სიცრუეს ჩვენთვის მოაქვს ზიანი და მაინც ტყუილს უფრო ვებლაუქებით, ვიდრე სიმაღლეს.

მართალია, „საპაერო ხიდის“ გადაღების ამბავი არ ვიცი, მაგრამ ვგრძნობ, მოხდა რაღაც „უშბის“ ისტორიის მსგავსი. იმას კი მნიშვნელობა არა აქვს სად მოხდა — ენგურპესზე, კინოსტუდიაში თუ სხვაგან.

როგორც ჩანს, „უშბის“ თავგადასავალს თ. მალლაფერიძისათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია. ამას ადასტურებს 1974 წელს გადაღებული კინოსურათი „ანარეკლი“ (ფილმის ავტორები თეიმურაზ მალლაფერიძე და ოთარ აბესაძე), „ანარეკლში“ არ არის ის პრობლემურობა, სიმწვავე, აქტიურობა, შეუფერადებელი სიმაღლისაკენ ლტოლვა, რაც თავის დროზე მოთხრობა „უშბას“ ახასიათებდა. ეტყობა, ძველი გაითვალისწინა ავტორმა და ახალში უფრო რბილი და შემრიგებლური პოზიცია ამჯობინა. თუმცა მწერალს, რარიგ მწარე გაკვეთილიც უნდა ჰქონდეს მიღებული, ამის უფლება არა აქვს.

გაკვირთ შევეხოთ ზოგიერთ პრობლემას, ფილმში პუნქტირით მოხაზულს.

„ანარეკლის“ მთავარი პერსონაჟი ჯაბა რომელიღაც სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მუშაობს. ამ ინსტიტუტში საკვალიფიკაციოდ დისერტაციას წარმოადგენს ვინმე ევგენი. დისერტაცია არ გამოდგა სათანადო მეცნიერულ სიმაღლეზე დამუშავებული და ჯაბამ დაიწუნა იგი. რა ზერხს არ მიმართა ევგენიმ, მაგრამ ჯაბასთან ვერაფერმა გაჭრა. ევგენის უკან დაუბრუნეს დაწუნებული დისერტაცია.

სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტისთვის ამ ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივ ამბავს არ უნდა მიეჭკეს მაყურებლის ყურადღება, რომ დისერტაციების დაცვა ჩვენში უკვე საჭირო-

როტო პრობლემა არ იყო. ფილმის ავტორებსაც და მაყურებელსაც კარგად მოეხსენება, რომ ჩვენში დისერტაციების დაცვა ტოტალური მოვლენა გახდა. იცავს ყველა — დიდი და პატარა, ქალი და კაცი, ნიჭიერი და უნიჭო, განათლებული და უმეცარი. იცავს ყოველი პროფესიის ადამიანი — ყველა, ვისაც, უბრალოდ, წერა არ ეზარება. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ვისაც წერა ეზარება ან არ იცის, სხვას ქირაობს და აწერინებს, იცავენ ყველაფერზე — მნიშვნელოვანზე და არა მნიშვნელოვანზე, აქტუალურზე და არა აქტუალურზე, სერიოზულზე და არასერიოზულზე... მთავარია, მიიღონ სამეცნიერო ხარისხი და, ასე განსაჯეთ, მიზანს ყველა აღწევს. დამარცხებულსა და უხარისხოდ უკან გამობრუნებულს ისევე იშვიათად შეხვდებით, როგორც თეთრ ყვავს.

რამ გამოიწვია ეს დისერტაციომანია? რამ შეშალა ყველა დისერტაციაზე? სამწუხაროდ, დისერტაციის დაცვა და ხარისხის მიღება გარკვეული წოდებრივი უპირატესობის ნიშანი გახდა, როგორც ეკონომიკური, ისე საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, ხოლო იცი თუ არა რაიმე, გაქვს თუ არა მეცნიერის ნიჭი, ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. შეიძლება ამ კაცმა არც დისერტაციამდე და არც დაცვის მერე სტრიქონიც არ დაწეროს, მაგრამ ერთხელ ნაპოვნი ხარისხით საქმე სიკვდილამდე აქვს განაღდებული. არც მეცნიერის სახელი მოსცილდება და არც მეცნიერებასთან დაკავშირებული პრივილეგიები მოაკლდება. რაკი ყველამ იცის ეს, ყოველი „ჯანსაღად მოაზროვნე“ კაცი დისერტაციას იცავს. ამით ცხოვრებას იწყობს.

უძველესი წესი და კანონია: თუ ეკონომიკურად წელგამართული ხარ, საზოგადოებაშიც პატივცემული და მიღებული ხარ. იყავი თუ გინდა გალაკტიონი, თუ „კატა გიქყავის“ ჯიბეში, ზედაც არავინ შემოგხედავს. კლინიკური დეგენერატიც რომ იყო, თუ დასტა-დასტა თუმნიანები გიღვეს ჯიბეში, ყველასათვის სათაყვანო კაცი ხარ. შენ წინაშე სულ ასფალტზე ურახუნებენ თავს. მართალია, ამხელა მატერიალურ უპირატესობას კანდიდატის ხარისხი ვერ მოგცემს, მაგრამ გარკვეული მინიმუმი გარანტირებული გაქვს. ამასთანავე კანდიდატის პოზიციას დოქტორობის იმედიც ამაგრებს. უფრო შორი პერსპექტივაც არსებობს — კათედრის გამგეობა, ინსტი-

ტუტის რექტორობა, აკადემიკოსობა. არც ესენია ძნელად მისაღწევი და საოცნებო, ოღონდ კარგად უნდა იცოდე, ვის როგორ დაუკრა თავი, ტაში როდის დასცხო და, რაც მთავარია, შენზე ერთი საფეხურით მაღლა მდგომის ყოველი ნათქვამი ექვემდებარებულ სიბრძნედ უნდა მიგაჩნდეს.

ჩვენდა სავალალოდ, დისერტაციის დაცვა მოწყდა მეცნიერებას და ასეთი ანგარებიანი შინაარსი და ხასიათი შეიძინა. ამდენად, იგი ჩვენი ცხოვრების ძალიან სერიოზული პრობლემა გახდა. ამიტომ გამიგრძელდა სიტყვა. ეს თ. მაღლაფერიძემ ჩემზე უკეთ იცის, რადგან უმაღლეს სასწავლებელში მუშაობს და ამ პრობლემას ყოველ ნაბიჯზე წაწყდომია. როცა იგი ფილმში დისერტაციის დაცვის საკითხს ეხებოდა, პრობლემა მთელი სიმწვავეთ უნდა წარმოედგინა. მით უმეტეს, რომ ამას ევგენი აკეთებს, კაცი ანგარებიანი, უსინდისო და გაიძვერა. ევგენი ღვინის ქარხანაში მუშაობს. სინამდვილემ და გვიდასტურა, რომ ასეთები მატერიალურად ხელმომთხრონი არიან. მაშასადამე, დისერტაცია ევგენისთვის ნილაბია: მეცნიერის სახელით უნდა აკეთოს ქურდის საქმე. აი ეს, ჩვენი სინამდვილისათვის ფრიალ მტკივნეული საკითხი, მთელი სიღრმით, მოუტირებლობით და პირდაპირობით უნდა გვეჩვენებინა. ახლა ყველაფერი ეს ეკრანის ჩარჩოს გარეთ არის დარჩენილი. დისერტაციის ამბავი მხოლოდ ჯაბას, როგორც პატიოსანი მეცნიერის, დასახასიათებლად არის გამოყენებული. ზემოთაც ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ: არსებობს ელემენტარული მოვალეობანი, რომელთაც ყოველი ადამიანი უნდა ასრულებდეს. თ. მაღლაფერიძეს და ოთ. აბესაძეს, როცა ჯაბას მიერ ევგენის დისერტაციის დაწუნების ამბავს გვითხრობიან, თავადაც უკვირთ ეს და მაყურებლის გაკვირვებაც უნდათ (ისევე, როგორც „საჰაერო ხიდის“ ავტორებს). ავიწყდებათ, რომ სხვა რამ არის დამაფიქრებელი: როგორ და რანაირად მოხდა, რომ ელემენტარული მოქალაქეობრივი მოვალეობის ასრულება გასაკვირი გახდა ნუთუ ივანე ჯავახიშვილი უვარგისი დისერტაციის დაწუნებას გმირობად მიიჩნევდა და არა ჩვეულებრივ, აუცილებელ საქმედ? მაშასადამე, არა მართო პრობლემა არ არის დასმული მთელი სიღრმითა და სიმწვავეთ, არამედ პერსონაჟის დახასიათებაც არ ხდება პრინ-

ციხული თვალსაზრისით. კეთილშობილებად და გაბედულებად ის არის ჩათვლილი, რაც ყოველი კაცის უბრალო მოვალეობაა.

„ანარეკლში“ ოჯახის პრობლემასაც ეხებიან. ამას ეძღვნება ჯაბასა და ზანდას ურთიერთობა. ზანდას ოჯახისთვის არ სცალია. სადღაც გიდად მუშაობს და ტურისტებს დასდევს კუდში. მას ეს სიბრბილი და თუთიყუშივით ერთი და იმავეს გამეორება უფრო მნიშვნელოვნად მიაჩნია. ვიდრე ოჯახის მოვლა, შეილების გაჩენა და აღზრდა. ოჯახური სიბორო, შეილების ალერსი ენატრება ჯაბას, მაგრამ კმრის ამ გრძნობების მიმართ ყრუ და ბრმაა ზანდა. სამწუხაროდ, ეს ურთიერთობაც ფილმში ზერელედ არის დახატული. არ ჩანს ამ ოჯახური კონფლიქტის სოციალური, ფსიქოლოგიური და მსოფლმხედველობრივი საფუძველი. არც მათი ცოლქმრული ურთიერთობის ატმოსფერო და გარემოა ზუსტად და ამალელებფად დახატული.

მესამე პრობლემაც შეიძლება აღმოაჩინოს მაყურებელმა „ანარეკლში“ — სოფლად მშობლიური კერის გაცივების საკითხი. ეს პრობლემა საერთოდ აწუხებს ოთარ აბესაძეს, როგორც ხელოვანსა და მოქალაქეს. მან ამ საკითხს სპეციალურად მიუძღვნა ფილმი „მაღე გაზაფხული მოვა“. მაგრამ პრობლემის დამუშავების სიღრმისა და ემოციური დამაბულობის თვალსაზრისით, რეჟისორი ახალ ფილმში ძველ ფილმზე უფრო შორს ვერ წავიდა. ამიტომ პრობლემის სუსტი გამეორება გამოუვიდა.

გულდასაწყვეტია, მაგრამ მაინც უნდა ვაღიარო: ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, თითქოს ამ ფილმს „ანარეკლი“ იმიტომ ჰქვია, რომ პრობლემების ნაცვლად მათი ანარეკლი ჩანს.

50-იან წლებში საბჭოურ კინოხელოვნებაში ერთი სიუჟეტური მოდელი არსებობდა.

ქალიშვილს ვინმე არშიყი შეაცდენდა. მერე ჩვილბავშვიან ქალს მიატოვებდა. ახალგაზრდა დედა მუშაობას იწყებდა. მძიმე შრომით ირჩენდა თავს და უვლიდა ბავშვს. ამ ქალს სამუშაოზე აუცილებლად შეხვდებოდა კეთილშობილი ყმაწვილი. ვაჟი ქალს შეიყვარებდა. მერე ცოლად შეირთავდა და სხვის ბავშვსაც იშვილებდა. ახალი ოჯახი ბედნიერ ცხოვრებას იწყებდა.

იმ ხანებში ასეთი ფილმები მზესუმზირის მარცვლებივით უხვად ეყარა. მერე ეს გავრცელებული სიუჟეტური მოდელი დავიწყებას მიეცა.

ახლა რატომღაც ეს დავიწყებული მოდელი რეჟისორ ომარ გვასალიას გახსენებია და გადაუღია ფილმი „მშვიდობიანი დღეები“ (რუსულ ვარიანტს ჰქვია — „Они будут счастливы“). ძველის გახსენებას მაშინ აქვს ფასი, რაიმე ახალი კუთხით ან თვალსაზრისით თუ წარმოვადგენთ მას. მაგრამ მარიასა და მიშიკო კახიანის ურთიერთობაში არსებითად სიახლე არ არსებობს. მხოლოდ ძველი სქემის გამეორებაა იგი. მარიაც ვიღაცამ შეაცდინა და ჩვილი ბავშვით მიატოვა. მიშიკოს უყვარდა მარია. სულგრძელად მიუტევა ქალს შეცდომა და შეიერთო. აქ ახალი მხოლოდ ის არის, რომ თუ აღრე ასეთი ურთიერთობა ერთი ეროვნების ადამიანებს შორის იხატებოდა, ახლა ო. გვასალიას „ინტერნაციონალური ხასიათი“ მიუცია. რაკი მარიას როლს ლიტველი მსახიობი გენოვაიტე ციპლინსკაიტე ასრულებს, შეიძლება დავუშვათ, რომ მიშიკო კახიანის ცოლი ბალტიისპირელი ქალია.

ადამიანის გონება ექვიანია და მინდა ვიკითხო — ხომ არ ფიქრობს ომარ გვასალია, ამით ხალხთა მეგობრობის თემას ვეზმიანებო? თუ ასეა, მაშინ კატეგორიულად უნდა განვაცხადო: ნუ გავაუფასურებთ დიდსა და სერიოზულ პრობლემებს, ნუ გავხდით მათ ირონიის საგნად! თუ ასე არ არის და ეს შემთხვევაა, მაშინ უნდა ვთქვათ, რომ არ ღირდა მოყიპებული სქემის გახსენება და გამეორება. ყოველ ხელოვანს არა მარტო მხატვრული აზროვნების ფორმა უნდა ჰქონდეს ახალი (თუმცა ომარ გვასალიას ფილმში ამის ნასახიცი არ არის), არამედ პრობლემემატიკაცა და თემატიკაც. ყველა ხელოვანი მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ინდივიდი, პიროვნება უნდა იყოს. ეს მაშინ არის შესაძლებელი, როცა სინამდვილის საკუთარი, სხვისთვის მიუწვდომელი და განუმეორებელი ხილვა გაქვს: როცა შენს სათქმელს, შენს მეტი ვერავინ დაინახავს, აღმოაჩენს და იტყვის. უამისოდ შეუძლებელია საკუთარი, დამოუკიდებელი მხატვრული სამყაროს შექმნა.

ეს საყვედური ეთქმის რეჟისორ თამაზ გომელაურსაც. ვერც მისი „კაპიტნები“ (სცენარის ავტორი ბორის ანდრონიკაშვილი) დაიკვეხნიან ხასიათების მრავალფეროვნებითა და

სიღრმით, კონფლიქტის სირთულითა და პრობლემატიკის აქტუალობით.

ორი ყმაწვილი საზღვაოსნო სასწავლებელში შესვლას აპირებს. ერთი მათგანი გამოცდებს წარმატებით ჩააბარებს და კურსანტად ჩაირიცხება, მეორე კი ჩაიჭრება. ჩაჭრილი შინ აღარ ბრუნდება. იქვე პორტში მიდის სამუშაოდ. ბეჯითი მუშა გამოდგება. მერე ისე მოეწყობა საქმე, რომ ისიც, კურსანტებთან ერთად, სამოსწავლო გემით შორეულ ნაოსნობაში მიდის.

ზემოთ მოხსენიებული ოთხი ფილმის მოქმედება შრომის ფონზე მიმდინარეობს.

„საპაერო ხილში“ ფონად ენგურჰესის მშენებლობაა გამოყენებული.

„ანარეკლში“ — სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის საქმიანობა და საკოლმეურნეო ვენახი.

„მშვიდობიან დღეებში“ — რომელიღაც დიდი მშენებლობა, რომლის კონკრეტული აღრესი არ არის აღნიშნული.

„კაპიტნებში“ კი — პორტის მუშაობა.

სწორედ აი ეს შრომის ამსახველი ფონი ძალიან ჰგავს „დახატულ მუშამბას“, რომელზეც წერილის დასაწყისში ვლაპარაკობდი. უსიცოცხლო და უმოქმედოა ეს ფონი. არავითარ ემოციურ დამოკიდებულებას არ იწვევს. არ ახდენს გავლენას პერსონაჟების ურთიერთობაზე, ფსიქოლოგიაზე, ბედზე, თვისებებზე. თქვენ წარმოიდგინეთ, ისიც კი არ ვიცით, მატერიალურად თუ აქვს ამ შრომა-საქმიანობას მათთვის რაიმე მნიშვნელობა. ოღონდ ეს კია, „დახატული მუშამბის“ კრილში ხან ერთი ფილმის პერსონაჟები გამოჰყოფენ თავს, ხან მეორის და ხან მესამესი... ეს საკმარისია იმისათვის, რომ ოფიციალურ ინსტანციებში გასაგზავნ ანოტაციებში, მაგალითად, ასეთი რამ ითქვას: „მთავარი გმირის ცხოვრების მაგალითზე ხაზგასმულია ოჯახში შრომითი ტრადიციების დიდი აღმზრდელობითი მნიშვნელობა“. სიტყვასიტყვით ასე წერია „მშვიდობიანი დღეების“ ანოტაციაში. ამ შრომითი ტრადიციის შესახებ ფილმის ექსპოზიციის მიხედვით მხოლოდ ის იცის მაყურებელმა, რომ მიშიკო კახიანის მამა — სანდრო — პროფესიით ხურო თუ კალატოზი იყო. სოფელში ეუბნებიან, კარგი ოსტატი ხარო. მერე, უცებ, ეს კაცი შეიტყობს, რომ

თბილისში რაღაც მშენებლობისთვის მუშახელს აგროვებენო  
და, მცირეწლოვან შვილებთან ერთად, ქალაქში გადმოსახლ-  
დება. როგორ ცხოვრობდა იგი, როგორ აღზარდა შვილები,  
რა შრომითი თვისებები ჩაუნერგა — ამაზე აღარაფერია ნათქ-  
ვამი. სანდროს თბილისში წამოსვლასთან ერთად წყდება მისი  
ამბავი და იწყება მიშიკო კახიანის თავგადასავალი, რომელ-  
შიც ქამიდან ქამზე ჩანს, როგორ კითხულობს მამა ტელეფო-  
ნით შვილის ამბავს და უგზავნის შორეულ მშენებლობაზე  
ამანათს. ეს არის შრომითი ტრადიციების გამოვლენა და თა-  
ნაც ხაზგასმით?

შეიძლება ზოგიერთმა ამ ფილმების სისუსტე უმთავრე-  
სად სცენარების სისუსტით ახსნას. ეს არ იქნებოდა მთლად  
მართალი, რამეთუ ამ ფილმებს აკლია ისიც, რასაც შეიძლება  
„უქადალდო აზროვნება“ ვუწოდოთ. „უქადალდო აზროვნება-  
ში“ ვგულისხმობ იმის კეთებას, რაც სცენარში არ წერია. ამის  
კეთება თეატრსა და კინოში თავისუფლად შეიძლება. რეჟისო-  
რის ნიჭი და ძალაც აქ ჩანს ყველაზე უკეთ.

მაგალითად, სრულიად არ იყო აუცილებელი ენგურჰესის  
მშენებლობის სახე აღეწერა სცენარისტს. რეჟისორს კი აუცი-  
ლებლად უნდა შეექმნა იგი. ამასთანავე ისიც უნდა გავითვა-  
ლისწინოთ, რომ ასეთი მშენებლობის სახის შექმნა კინოკამე-  
რით უფრო შთამბეჭდავი და ცოცხალი იქნებოდა, ვიდრე  
კალმით. აქ სიტყვას უთუოდ ბევრად აჯობებდა სურათი. ერ-  
თი სიტყვით, დაგვიხატავდა გარემოს, რომელსაც ფილმში ნა-  
ამბობისაგან დამოუკიდებლადაც ექნებოდა ესთეტიკური ლი-  
რებულება. ვისაც ფილმი „მალაპაგის კედლებთან“ ახსოვს,  
დამეთანხმება, ემოციურად რა ზემოქმედი იყო გენუის ქუ-  
ჩაბანდები, კიბეები, ძველი სადარბაზოები, სახლების კედლე-  
ბიც კი, თუმცა თავდაპირველად გეგონებოდათ, ყველაფერი  
ეს მხოლოდ მოქმედების ფონიაო, მაგრამ მერე თანდათანო-  
ბით გრძნობდით, როგორ აზროვნებდა რეჟისორი ამ ფონით.  
როგორ ამდიდრებდა იგი ამბავს, ასრულებდა კონფლიქტს,  
ხსნიდა ადამიანთა ურთიერთობას და მათ ხასიათს. ადამიანი  
თვისება ეჩაჭებოდა იმ გარემოს, რომელშიც იგი ცხოვრობ-  
და. ასევე შეიძლებოდა გამოგვეყენებინა ენგურჰესის მშენებ-  
ლობის დოკუმენტური სურათი იმ სინამდვილის შესაქმნელად,  
რომელშიც ორი სოფლელი გოგო-ბიჭი მოვიდა საცხოვრებ-  
ლად და სამუშაოდ.



არც პორტის სახე არსებობს „კაპიტნებში“. კინოკამერას თავისუფლად შეეძლო პორტის სამყარო შეექმნა, მისი ცხოვრების იდუმალი თუ აშკარა კუნჭულებით. პეიზაჟს თავისი აზრი აქვს. თუ ამ აზრს გაოქმობისა და შესაბამისად ზუსტად მოვიტანდით, იგი არა მარტო სანახაობრივად გაამდიდრებდა ფილმს, არამედ ღრმა შინაარსსაც შესძენდა. კონფლიქტი არსებობს არა მარტო ადამიანთა, არამედ გარემოსა და ადამიანს შორისაც. ყოველ გარემოს სული აქვს. თუკი ამ სულის დაქერას შეძლებს ხელოვანი, უთუოდ დიდსა და მიმზიდველ სინამდვილეს დახატავს. როგორია პორტი დილით, შუადღისას, საღამოთი; როგორ შრომობს, ილუბა, ისვენებს იგი, როგორ ყალთაბანდობს, ჩხუბობს, იგინება — ყველაფერი ეს საინტერესოა. ეს იწვევს ემოციურ კავშირს, ცოცხალ ურთიერთობას. ამისთვის შეიძლება შეიყვარო ან შეიძულო პორტი, შეეთვისო ან ვერა. „კაპიტნებში“ თითქოს არის ამის დახატვის ცდა, მაგრამ ხელოვნურად დადგმულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ჩემი აზრით, აქ უფრო დოკუმენტალისტის დაჯინებული და მოდარაჯე თვალი იყო საჭირო. სინამდვილე ყველა გამონაკლისზე უფრო მდიდარია. სამწუხაროდ, „კაპიტნებს“ ეს სიმდიდრე აკლია.

„მშვიდობიან დღეებში“ ერთი ასეთი დეტალია: ქუჩაში გადასასვლელთან მანქანები შეჩერდება. ერთ-ერთ შოფერს ასანთი დასჭირდება. იგი გვერდით მდგომი მანქანის შოფერს სთხოვს ასანთს. არც მას აღმოაჩნდება, მეორე მესამეს სთხოვს და ასე თხოვნა ტროტუარზე მდგარ ბიჭებამდე მივა. ისინი დაუყოვნებლივ მიაწოდებენ ასანთს. ასანთი მანქანების კაბინებს გაივლის და პირველ შოფერამდე მივა. ყველა მოუკიდებს პაპიროსს. ამასობაში მწვანე შუქიც აინთება და მანქანებიც დაიძვრება. შოფერები ჟესტით მაღლობას უხდიან ტროტუარზე მდგარ ბიჭებს. ისინიც პასუხად თავს მძიმედ ხრიან, ღირსეული საქციელის მთელი შეგნებით.

ეს დეტალი ძალიან მეტყველია. ამით უფროა თბილისი დახასიათებული, ვიდრე მთელი ფილმით. აქ არის თავანობის გამოვლენაც და საოცარი უდარდელობაც. ისეთი შთაბეჭდილებაა, მწვანე შუქი ადრეც რომ აინთოს, ადგილიდან არავინ დაიძვრება. მთავარია სურვილის დაკმაყოფილება. იდგეს ეს ხალხი და მანქანები ქუჩაში. ელოდონ. ჯერ პაპიროსს

მოუკიდებენ და მერე წახვალთ. არ ვიცი, ღმერთმახი, სად გეჩქარებათ — აწერია ყველას სახეზე. თავაზიანობაც ქვეტექსტიანია: ასანთს აწოდებენ გამომეტყველებით — ეს-ეს არის ამერიკა აღმოვაჩინე, მაგრამ ჩირადაც არ მიღირს.

სამწუხაროდ, ასეთი დეტალები ძუნწად არის ფილმში. მაგრამ ეს ერთიც მკაფიოდ გვიჩვენებს, როგორ ცოცხლდება უსულო მასალა, როცა რეჟისორი უქაღალდოდ აქტიურად აზროვნებს და ეძებს ზუსტ შტრიხებს.

„უქაღალდო აზროვნება“ არჩევს ტიპაჟსაც, ქმნის კადრში განწყობილებას, ახასიათებს პერსონაჟის მოქმედებას, საქციელს და ა. შ. ამ მხრივ რეჟისორული შემოქმედება უსაზღვროდ აქტიური უნდა იყოს. მაგალითად, რატომღაც მოხდა ისე, რომ თეატრსაცა და კინოშიც პორტრეტს ყურადღება აღარ ექცევა. პორტრეტი სულის სარკეა და ბევრის თქმა ძალუძს. განსაკუთრებით მაშინ, როცა როლი ძალიან პატარაა, ეპიზოდური და არსებობს ინფორმაციისათვის. ამ დროს პორტრეტს შეუძლია როლს ღრმა შინაარსი შესძინოს. უფრო მეტიც, გვაუწყოს მოვლენისადმი ხელოვანის დამოკიდებულება. აპიტომ დიდი ყურადღებით ქირდება შერჩევა არა მარტო ეპიზოდური როლების შემსრულებლებს, არამედ მასობრივი სცენების მონაწილეებსაც. მაგრამ, მე მგონია, ასეთ საკითხებზე დაწვრილებით ლაპარაკი ფუფუნებაა და 1974 წლის ფილმები ამის უფლებას არ გვაძლევს.

შემოთ მოხსენებულ ოთხ ფილმთან დაკავშირებით კიდევ ერთ საკითხს მინდა შევეხო. დიდი ხანია კრიტიკა წამდაუწყუმ დაუინებით მოითხოვს მისაბამ ანუ დადებით გმირს. ამ მოთხოვნის პრაქტიკული ხორცშესხმა ჭერჭერობით ვერ განხორციელდა. ალბათ ამის გამო თეორიულად ორი კონტრაზრიც გაჩნდა: პირველი, არ შეიძლება ადამიანთა დაყოფა უარყოფითად და დადებითად. ყოველ ადამიანს აქვს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი თვისებები. მაშასადამე, უნდა საერთოდ ადამიანები ავსახოთ. მეორე, უარყოფითი გმირის დახატვა უფრო ადვილია, ვიდრე დადებითის, რამეთუ უარყოფითი უფრო საინტერესოა მრავალფეროვანი ადამიანური თვისებების გამო. დადებითი კი რეზონიორული თვისებების მატარებელია და ამდენად, ზოგჯერ გამაღიზიანებელიც.

რა თქმა უნდა, ყოველ ადამიანს დადებითი თვისებებიც

აქვს და უარყოფითიც. თითქოს მართლაც მათი ხელოვნური გამოჩენა არ შეიძლება, მაგრამ ხელოვნებასა და ლიტერატურას აქვს ასეთი უფლება. ამას შემოქმედნი მიმართავდნენ წინათაც და მიმართავენ დღესაც. დიდებული სახეა იაგო, მაგრამ შექსპირს ჭირდება და აშკარად ხაზს უსვამს, გამოყოფს ამ პერსონაჟის უარყოფით თვისებებს. როგორც უნდა გვინდოდეს, რომ მკითხველს ორიგინალურ მოაზროვნედ მოვაჩვენოთ თავი, მაინც ვერ შევძლებთ იაგოს დადებითობის დამტკიცებას. ასევე ვერ შევძლებთ დავამტკიცოთ, გოეთეს ფაუსტი უარყოფითი გმირიაო, მაშასადამე, როცა ხელოვანს ჭირდება, მას სრული უფლება და შესაძლებლობა აქვს გამოყოს ადამიანის დადებითი ან უარყოფითი თვისება. ეს დამოკიდებულია იმაზე, რა მხატვრული ამოცანა დგას მის წინაშე. ასეთი ხაზგასმული გამოყოფით პერსონაჟი არ კარგავს მხატვრულ მიმზიდველობას. პირიქით, ნიჭიერი ხელოვანის ხელში სახეცნებად იქცევა. მაგალითად, ჰამლეტი არა მარტო პერსონაჟი, მხატვრული სახეა. არამედ ჰამლეტიზმი გარკვეული მოვლენაა უკვე. ასევეა ფაუსტიზმი, თათქარიძეობა, ობლომოვობა და ა. შ. ასე შორს რომ არ წავიდე, შეიძლება ვთქვა, რომ დღევანდელმა ქართულმა მხატვრულმა ლიტერატურამაც შექმნა სახეცნებები — კვაჭი და კვაჭობა, ჭაყო და ჭაყობა, ოღონდ ამას ანალიზი და ჩვენება უნდა.

არც ის არის სწორი, თითქოს უარყოფითი გმირი უფრო საინტერესოა, ვიდრე დადებითი. ვინ თქვა ან ვის შეუძლია დაამტკიცოს, რომ იუდა უფრო საინტერესოა, ვიდრე ქრისტი, ანდა კლავდიუსი უფრო საინტერესოა, ვიდრე ჰამლეტი. ვის არ გასჩენია ყმაწვილკაცობაში სურვილი, მიეხატა პეჩორინისათვის? თარაშ ემხვარიც იწვევდა ასეთ სურვილს.

მაშასადამე, თეორიულად სწორია მოთხოვნა — მისაბაძი ანუ დადებითი გმირი გვჭირდებაო. ოღონდ ამ მოთხოვნის პრაქტიკული განხორციელების დროს ვადგივართ არასწორ გზას.

დადებითი და მისაბაძი ის კაცი შეიძლება იყოს, ვისაც მაღალი ზნეობრივი იდეალებისათვის გოლგოთაზე შეუძლია ახვლა. ვისაც ხელეწიფების ჭვარი იტვირთოს და მარტოლმარტომ ზიდოს სიკვდილის კარამდე.

ჩვენი ლიტერატურა და ხელოვნება კი ცდილობს გმირი

დახატოს ჩინოვნიკური გამბედაობის ფარგლებში. ხოლო როგორია ჩინოვნიკური გამბედაობა, ეს დიდებულად არის ასახული ანტონ ჩეხოვის „ჩინოვნიკის სიკვდილში“.

გმირებს ისე ვხატავთ, ცივი ნიავეც არ გვინდა მივაკაროთ. გაჭირვების სუსხიც არ გვინდა შევხვედროთ. საილუსტრაციო მასალა 1974 წლის ფილმებიდან მოვიტანოთ.

თუ ცოლი არ გამოდგა და ოჯახის საქმე ვერ ააწყვე, არა უშავს — რაც ზანდამ არ გააკეთა, ირმა გააკეთებს. იგი გერთვულებს და ოჯახსაც აგიწყობს („ანარეკლი“).

თუ ვინმემ შეგაცდინა, რა ვუყოთ მერე, გულს ნუ გაიტენ. მიშვიკო შეგირთავს და ცხოვრება იდეალურად მოეწყობა („მშვიდობიანი დღეები“).

თუ მუშაობა გიჭირს და გეზარება, არც ეს არის დიდი უბედურება. მეექვსეკატორე ივანე აგიყვანს შეგირდად და ბეჯითიც გახდები და ენერგიულიც. თუ ფიზიკურად სუსტი ხარ და რაყიფის გალახვაც არ შეგიძლია, არც ეს არის დარდის საგანი. მოვა შენი ძმაცაი და შენს მაგიერ გალახავს შენს რაყიფს („საპაერო ხიდი“).

გამოცდა თუ ვერ ჩააბარე და საზღვაოსნო სასწავლებელში ვერ მოხვდი, პორტში შეგიძლია სამუშაოდ წახვიდე. მერე საქმე ისე აეწყობა, რომ შენს ამხანაგებთან ერთად, შორეულ ნაოსნობაში იმ გემით წახვალ, რომლითაც ოცნებობდი („კაპიტნები“).

არც ე. წ. უარყოფითი გმირებია უფრო საინტერესო. ისინიც საჭურისები არიან.

ევგენიმ მთელი თავისი აკაცობა იმით დაამთავრა, რომ სანდროს უთხრა — შენი ქალიშვილი ცოლიან კაცს ყვარობსო. ირმასა და ჯაბას საიდუმლოს გამჟღავნებას არავითარი გართულება არ მოჰყოლია („ანარეკლი“).

ნიკო გალახეს თუ არა, რაყიფობის სურვილი მაშინვე წაერთვა. არც სიყვარულის, არც ღირსების დასაცავად მერე თავი აღარ შეუწუხებია („საპაერო ხიდი“).

პორტში მუშების დამჭირავებელი, თუ მოახერხებდა, დაჭირავებულს ქრთამს ართმევდა. ეს შეამჩნიეს, ერთი გაჯორენს და გამომძალველი მაშინვე ბატკანივით პატიოსანი გახდა („კაპიტნები“).

ერთი სიტყვით, პერსონაჟები, გინდ დადებითი უწოდე და

გინდ უარყოფითი, ემოციას არ იწვევენ. მათ ბედს არ განიცდი და არც გაინტერესებს. ყველა მათგანის მიმართ გულგრილი რჩები.

თითქოსდა ემოციურად მიმზიდველი პერსონაჟი უნდა შექმნილიყო ფილმში — „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ (ფილმის ავტორი ნელი ნენოვა). იგი ომის ამბებს ეხება და მოქმედება დაძაბულ ატმოსფეროში მიმდინარეობს. მოლოდინი არ მართლდება, რამეთუ გაჭიანურებულმა ამბავმა გაანელა და ჩააქრო ემოციური გზნება.

ფილმის პროტაგონისტის ზაურ ჯაშის ბავშვობის წამდაუწუმ გახსენებას არავითარი ემოციური და ლოგიკური აუცილებლობა არ იწვევს. იგი ზაურის პიროვნების ილუსტრაციული დახასიათებაა. ემსახურება ანბანური ქეშმარიტების თქმას: ბავშვობაში ანცი და ონავარი ბიჭები მერე შესაძლებელია შეგნებული ვაჟკაცები გახდნენო.

მართალია, ომში შეიძლება მოულოდნელად დაიბადოს სიტუაცია, რომელშიც ადამიანს თავგანწირვის გარდა სხვა გზა აღარ დარჩენია, მაგრამ ასეთ შემთხვევებსაც აქვს თავისი ლოგიკა. ეს არის ომის ატმოსფეროს ლოგიკა. ომის ატმოსფეროს არ ქმნის მხოლოდ ძელმიწურები, სამხედრო საველე ფორმა, განგაშები და ზარბაზნების შორეული კანონადა. ამის რალაც იდუმალი სული არსებობს, რომელსაც ხელოვანმა გუმანით უნდა მიაგნოს. ნ. ნენოვას ფილმში გარეგნული აქსესუარებით ცდილობენ დახატონ ომის განწყობილება. ეს არ გაჯერებს, რადგან ის უხილავი სული აკლია. ამიტომ ფინალში ზაურ ჯაშის თავგანწირვა და დაღუპვა ხელოვნურია, ამდენად — არაემოციური. როგორც კი რეჟისორი ზაურისა და ლტოლვილი ბავშვების ურთიერთობის ჩვენებას იწყებს, მაშინვე გასაგები ხდება მაყურებლისათვის, რომ მფრინავი მათთვის თავს გასწირავს. ეს თავგანწირვა ლოგიკური გულგრილობით მზადდება და ამის შინაგან აუცილებლობას ვერ გრძნობ.

შინაგანი აუცილებლობის ზუსტი დახატვა იმისთვის არის საჭირო, რომ მაყურებელმა მკაფიოდ გაიგოს — გმირობა აფექტის შედეგად დაიბადა თუ შეგნებული ზნეობრივი აქტი იყო. თუ გმირობა აფექტის მოჰყვა, მაშინ იგი უფასურია. თუ შეგნებული ზნეობრივი აქტია, მაშინ ფრიად ღირებული, რამეთუ ადამიანის სულიერი ამაღლება და გასპეტაკება ხდება. მხატ-

ვრულ ნაწარმოებებში აღწერილ გმირობას ეს სულიერი ამაღლება და გასპეტაკება უნდა მოჰქონდეს. თუ არ მოაქვს, მაშინ მიზანი მიღწეული არ არის.

სამწუხაროდ, მხატვრულ-აზრობრივი მიზანი მიუღწეველია ფილმშიც „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“.

ხელოვანი მასალის არჩევანში თავისუფალია. შეუძლია წარსულსაც მიმართოს და აწმყოსაც, ოღონდ აზრობრივი შინაარსი კი უთუოდ თანამედროვე და აქტუალური უნდა იყოს: ამ მხრივ ვაჟა ფშაველა უცნაურად თანხმიერია დღევანდელობის. ბუნებრივია ისიც, რომ კინემატოგრაფისტებმა გაახშირეს მასთან ურთიერთობა. 1974 წელსაც გადაიღეს ფილმი „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (სცენარის ავტორები ერლომ ახვლედიანი და დავით ჭავჭავაძე; რეჟისორი ნოდარ მანაგაძე). ეს ფილმი ლამაზი და ფერადოვანი კინოსურათია (ოპერატორი იგორ ამასიისკი). თვალს ხიბლავს მისი ყურება. მაგრამ ფილმის ნახვის მერე ეს სათვალო მშვენიერება ქრება და სიცარიელე გრძება, რადგან ღარიბია მისი აზრობრივი შინაარსი. სხვათა შორის, ამ ფილმის აზრი ამომწურავად გამოიხატა მისი რუსული სახელწოდებით — «Как двоихго молодца женили». ღირდა კი ამისთვის ვაჟა ფშაველას შეწუხება?

როგორც ჩანს, სათვალო მშვენიერებამ იმდენად გაიტაცა ფილმის ავტორები, რომ ვეღარ მოახერხეს ასევე კარგად მოეწოდებინათ გონების სილამაზეც.

დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ მტრის მოხდომის სცენებმა თამაშისა თუ გართობის ხასიათი მიიღო. ავიღოთ, მაგალითად, ბავშვების მოტაცება პურის ყანაში. თაკარა მზიანი დღე. მობიბინე პურის ყანა. ალბათ მწყარებს დაეძებენ ბავშვები და ყანაში დაბორიბალობენ. აქა-იქ ყვითლად მობიბინე ყანა შავად იშლება. შავოსანი მამაკაცები უხმოდ მიცოცავენ. ყვითელ ფერზე შავი ლაქები ქრება: აბრაგები იტაცებენ ბავშვებს. ყანაში მალავენ და ნელ-ნელა ქრებიან. ივანე კოტორაშვილის თვალს არ გამოეპარება ეს. აბრაგებს ყიფინით დაედევნება. ყიფინი ანაზღად წყდება და ვხედავთ, კლდეზე მძიმედ აჰოლის ივანე კოტორაშვილი. გადარჩენილი ბავშვები მხრებზე შემოუსევამს და ასე დახუნძლული არხეინად მოაბიჯებს ყანაში. სანახაობა ულაპარაკოდ ლამაზია, მაგრამ რა იყო ეს — ბავშვების გატაცების იმიტაცია, გასართობად მოგონილი

სანახაობა თუ მტრის რეალური თავდასხმა, რომელსაც შემზარავი მიზანი — ბავშვების მოტაცება — ჰქონდა? თუ გართობაა, მაშინ მოტაცება ხშირად მეორდება ფილმში და უკვე მომბეზრებელი ხდება. თუ მტრის რეალური შემოსევაა, მაშინ სად არის საშიშროების გრძნობა? სად არის მტრის თავდასხმის ნამდვილი სურათი? ანდა მეორე მაგალითი: ივანე კოტორაშვილის ქორწილის დღეს, ივანეს თანასოფლელები ტყვეებს ათავისუფლებენ. ეს გათავისუფლება ჰუმანურ, კაცთმოყვარულ თვისებებს მაშინ შეიძენს, თუ ტყვეები ნამდვილი მტრები არიან. თუ ისინი გართობის მონაწილე ბერიკებია, მაშინ, ცხადია, ტყვეობას რაღას ემართლებიან და უნდა გაუშვან. ფილმში ზღვარი ნამდვილსა და იმიტაციურს შორის მთლიანად წაშლილია. ამდენად ივანეს ვაჟკაცობაც გართობის ხასიათს ატარებს. მხატვრული ამოცანების ასეთი გადაწყვეტით ვაჟას პოემის აზრსაც დავცილდით და საკუთარიც ვერ ვთქვით მკაფიოდ.

თვალისა და გონების მშვენიერება შერწყმული სახით უნდა არსებობდეს მხატვრულ ნაწარმოებში. მათი დაშორება არ იძლევა სასურველ შედეგს.

კიდევ ერთი ფილმი გადაუღიათ, რომლის ტექნიკური მხარე მაღალია, აზრობრივი შინაარსი კი — ღარიბი, ეს გახლავთ გენო ხოჯავას „კოლხური ბალადა“. იშვიათად მინახავს „ქართული ფილმის“ პროდუქცია, რომელშიაც ტექნიკურად ბატალური სცენები, ყოველგვარი კინოტრიუკები ასე დახვეწილი, დამაჯერებელი და შთამბეჭდავი იყოს. მაგრამ სრულად გაუგებარია, რისთვის ხოჯავს ეს ხალხი ერთმანეთს, რისთვის არის ატეხილი ბათქა-ბუთქი, იღვრება სისხლი და მძვინვარებს მტრობა.

ჩვენი ფოლკლორიც და სიტყვაკაზმული მწერლობაც იცნობს კეთილშობილ აბრაგებს, ფირალებს, ყაჩაღებს, რომელთა ცხოვრების აზრი ხალხმა გამოხატა აფორიზმით — „მიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს, ღმერთი როგორ წაახდენსა“. რაღაც ამის მსგავსი სურვილი გამოსჭვივის გ. ხოჯავას ფილმში, მაგრამ საქმე წადილს იქით აღარ მიდის. აქაც ტექნიკური მხარით გატაცებამ შეიწირა აზრობრივი შინაარსი.

1974 წლის მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიც უხვად გადაუღიათ. ამთგან ზოგი კინოალმანახებად არის გაერთიანებული,

ზოგიც ცალ-ცალკე არსებობს, როგორც სატელევიზიო ფილმი. დარგობრივად განმასხვავებელ მათ თვისებაზე ლაპარაკი არ ღირს. მით უმეტეს, რომ ჯერჯერობით რაიმე განსხვავებას სატელევიზიო და არასატელევიზიო ფილმებს შორის პირადად მე ვერ ვხედავ. ალბათ ამას უფრო მკაფიოდ მომავალი გამოაველენს და ამაზე ლაპარაკსაც მაშინ მიეცემა მეტი აზრი.

ახლა მხოლოდ ერთი რამ მინდა აღვნიშნო. განწყობილების ზუსტი გადმოცემით ფრიად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენენ ლიანა ელიავას „ფერმა მთაში“ და ბიძინა რაჭველიშვილის — „კაცები“ (ორივე ფილმი გადაღებულია რეჟისორ ნინოშვილის მინიატურების მიხედვით). უფრო შორსა და ღრმად წასვლის საშუალებას ლ. ელიავასა და ბ. რაჭველიშვილს მასალა არ აძლევს. მაგრამ ამ რეჟისორების ნამუშევრები იძლევა უფლებას, რომ მათ უფრო დიდი ასპარეზი მიეცეთ. ასეთი მინიატურების ხშირ-ხშირად გადაღებით ისინი ვერც „ქართულ ფილმს“ შემატებენ რაიმეს და ვერც საკუთარ შემოქმედებას შესძენენ ახალს. დადგა მათი უფრო სერიოზული გამოცდის დრო. ეს გამოცდა თანაბრად უნდა აინტერესებდეთ კინოსტუდიასა და რეჟისორებს — ლ. ელიავას და ბ. რაჭველიშვილს.

დანარჩენი მოკლემეტრაჟიანი ფილმების შესახებ არას მოგახსენებთ, რამეთუ 1974 წლის კინობროდუქციისადმი დამოკიდებულებაში ისინი არაფერს ცვლიან. საერთო შთაბეჭდილებას არ არღვევენ არც კარგის არც ცუდის თვალსაზრისით. შეიძლებოდა ეს საუბარი აქ დამთავრებულიყო, კიდევ ერთი პრინციპული საკითხი რომ არ დამრჩენოდა განსასჯელად.

ეს გახლავთ ანმოვანების საკითხი.

ქართული ფილმები ყოველთვის ტოვებდა უკმარობის შთაბეჭდილებას ანმოვანების თვალსაზრისით. ჩვენს ფილმებში მეტყველება ყოველთვის უფრო ყალბად ისმის, ვიდრე ენა, საქციელი და მოქმედება გამოიყურება. ვერა და ვერ გახდა მეტყველება ბუნებრივი და მართალი. როგორც ჩანს, აქ დიდი მუშაობაა გასაწევი. ეს უნდა მოხდეს არა ფილმის გადაღების ან ანმოვანების დროს, არამედ წინასწარ. შესაძლებელია სპეციალური მეცადინეობა ამისათვის საჭირო. ეკრანზე სამეტყველო ქართული ისევე ბუნებრივად უნდა აუღერდეს როგორც ცხოვრებაში.



ახმოვანებასთან დაკავშირებით კიდევ ერთმა გარემოებამ  
 გამოაცა. 1974 წლის ფილმები საგანგებოდ ერთად ვნახე.  
 უმრავლესობა რუსულად იყო ახმოვანებული, მაგრამ ქართვე-  
 ლი მსახიობების მიერ. რატომ? ქართველი მსახიობი, რარიკ  
 კარგად უნდა ფლობდეს რუსულს, მაინც ვერ მოახერხებს, რუ-  
 სული მეტყველებით ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს მაყუ-  
 რებელს. ენა არ არის მხოლოდ კომუნიკაციის საშუალება. იგი  
 ესთეტიკური ფენომენიც არის. ხელოვნება ამ მხარეს გვერდს  
 ვერ აუვლის. თუ აუვლის, თავად დარჩება წაგებული. კარგად  
 მოგეხსენებათ, რა ჩინებულად ფლობდა ფრანგულს ივანე ტუ-  
 რგენევი. ცხოვრების დიდი ნაწილიც საფრანგეთში გაატარა.  
 ამ რამდენიმე ხნის წინათ პარიზში გამოქვეყნდა პოლინა ვია-  
 რდოსა და ი. ტურგენევის მიმოწერა. ამ წერილებში ინტიმუ-  
 რი გრძნობები გერმანულად აქვს აღწერილი რუს მწერალს.  
 კომენტატორი აღნიშნავს, რომ ივ. ტურგენევი ინტიმური  
 გრძნობების გამოსახატავად ყოველთვის გერმანულს იშველი-  
 ებდაო, ე. ი. იგი გერმანულსაც შესანიშნავად ფლობდა თურ-  
 მე. მიუხედავად ამისა, ივ. ტურგენევს არც ერთი თავისი მხა-  
 ტერული ნაწარმოები არ დაუწერია არც ფრანგულად, არც  
 გერმანულად. ეს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ რუსი მწერალი  
 იყო, არამედ უფრო იმიტომ, რომ კარგად იცოდა, გერმანული  
 ან ფრანგული ენის ესთეტიკურ ღირებულებას იგი ისე ძირ-  
 ფესვიანად არ ფლობდა, როგორც რუსულისას. ტურგენევის  
 საქციელი იყო დიდი კაცის მორიდება ენის (ამ შემთხვევაში  
 კონკრეტულად ფრანგულისა და გერმანულის) ესთეტიკურ  
 ღირებულებათა წინაშე. ქართველ კინემატოგრაფისტებსაც  
 მართებთ ასეთი მორიდება რუსული ენის წინაშე. ესთეტიკუ-  
 რად ქართველი მსახიობის რუსული გონჯი, პროვინციული  
 რუსულია და არ შეიძლება იგი რუსი მაყურებლის ღიმილს  
 არ იწვევდეს. რატომ უნდა წარდგეს ქართველი მსახიობი  
 ასეთ არასახარბიელო მდგომარეობაში რუსი მაყურებლის წი-  
 ნაშე? თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ჩვენში არ არის  
 გურამ საღარაძეზე უკეთესი დეკლამატორი. და აი ამ ჩინებულ  
 დეკლამატორს დაავალეს რუსულად წაეკითხა ქართველი პოე-  
 ტების ლექსები ფილმში „თბილისური ეტიუდები“ (რეჟისო-  
 რი ირაკლი ასათიანი). დააკვირდით ამ ფილმს და მითხარით,  
 თუ გინახავთ მსახიობი უფრო საცოდავ მდგომარეობაში! ამ

ფილმში დაკარგულია გურ. საღარაძის, როგორც დეკლამატორის, ტემპერამენტი, გრძნობის სიღრმე, ფსიქოლოგიური სიმაღლე, მეტყველების მუსიკა. დარჩენილია კაცი, რომელიც იმასლა ფიქრობს, როგორ გამოთქვას რუსული სიტყვის ინტონაცია სწორად. ასეთსავე მდგომარეობაშია ყველა ქართველი მსახიობი რომელიც რუსულად ახმოვანებს — იქნება იგი ე. მანჯგალაძე თუ გ. გეგეჭკორი, რ. ჩხიკვაძე თუ კ. საკანდელიძე. ეს არ არის ქართული კულტურის პრობლემა. ეს არის ქართული კულტურის გაპროვინციალება. ამრიგად, ორ დანაშაულს ჩავდივართ: ერთს — რუსული ენის წინაშე, მეორეს — ქართული კულტურის წინაშე.

არც ის არის მიზანშეწონილი, რომ ფილმს სახელს ჯერ რუსულად დაარქმევინ და მერე ქართულად მის კალკს აკეთებენ. ასეთი კალკია „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ ანდა „იასამნის ქუჩელი ბიჭები“ (როგორც აფიშაზე იყო აღნიშნული). ასეთი გამოთქმა არაბუნებრივია ქართულისათვის. რუსები ყოველთვის ითვალისწინებენ რუსული ენის ბუნებას და სახელს ისე არქმევენ. თუ სახელის პირდაპირი და ბუნებრივი თარგმნა არ ხერხდება, საერთოდ უცვლიან სახელს. „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ რუს მაყურებელს არაფერს ეუბნებოდა და ამიტომ ფილმს „Как доброго молодца женили“ უწოდეს. რუსული ენისადმი რუსის დამოკიდებულება სანიმუშოა და კარგი გაკეთილი ყოველთვის უნდა აითვისოს კაცმა.

1975 წ.

## რაც შეეხება „პასტორალს“

იმ დღეებში, როცა ოთარ იოსელიანის ფილმი „პასტორალი“<sup>1</sup> პირველად აჩვენეს, ერთი ხელმოუწერელი ბარათი მივიღე, ალბათ მორიდების გამო ამჯობინეს წერილის ავტორებმა (ბარათი რამდენიმე კაცის სახელით არის დაწერილი) უცნობებად დარჩენილიყვნენ. თუმცა მოსარიდებელი არაფერი იყო, რამეთუ კითხვა, რომელიც წერილშია დასმული, საყურადღებოა და მკაფიოდ მოწმობს მაყურებელთა სერიოზულ ინტერესს კინოხელოვნებისადმი.

კერძოდ შემდეგს მეკითხებოდნენ:

„წიგნში „სჯანი“ თქვენი სტატია „გარღვეული შეგნება“ იწყება ასე: „ჩემი დაკვირვებით, ჭერჭერობით, კინოს ლიტერატურისაგან დამოუკიდებლად რაიმე ფილოსოფიური პრობლემა არ დაუსვამს“. დღემდე ჩვენც ამ აზრს ვიზიარებდით, მაგრამ შეიძლება თუ არა ამ ფილმმა ოდნავ შეცვალოს ეს მოსაზრება?“

არ ვიცი რამდენად დამაჯერებლად ვუპასუხებ ამ კითხვას, მაგრამ ერთი რამ კი ამთავითვე უნდა აღინიშნოს — „პასტორალი“ საბაეკრო ფილმია და სწორედ ამით არის იგი ყურადსაღები და დამაფიქრებელი.

მთელი ფილმის მანძილზე რეჟისორი აჩვენებს მხოლოდ ყოფის უბრალო სურათს. იგი არსად ართულებს არც კონფლიქტს, არც ამბავს, არც პერსონაჟთა ურთიერთობას. ყოველთვის ოდნავ ხაზგასმული პატარა შტრიხით, დეტალით ამჟღავნებს პერსონაჟის ბუნებას თუ მოვლენის არსს.

სოფლის შარაზე სტუდენტები მიდიან. ეტყობათ დაღლილობა, სიცხით მოქანცულობა. ორი სტუდენტი გოგო ლიმო-

<sup>1</sup> სცენარის ავტორებია ოთარ იოსელიანი და რეჟაზ ინანიშვილი, ოღონდ მის დაწერაში მონაწილეობა მიუღიათ ო. მეხრიშვილს, მ. ბებურიშვილს, ი. ტრიპოლსკის.

ნათის ცარიელ ბოთლს შარაზე დააგდებს და გზას გააგრძელებს. მათ უკან თივის ბულულით დატვირთული, წელში ოთხადმოკეცილი გლეხი ნესტორი მოჰყვება. მიუხედავად მძიმე ტვირთისა, იგი დაგდებულ ბოთლს გულგრილად არ ჩაუვლის. დაიხრება, აიღებს და შინ მიაქვს.

ამ სურათის ხილვისთანავე ჩნდება კითხვა — ხარბია ეს კაცი თუ გლეხურ ყაირათობას ამჟღავნებს? მერე თანდათანობით ირკვევა, რომ ეს სიხარბის პირველი გამოვლენა იყო.

„პასტორალში“ მხილებულია სიხარბე, როგორც თავისთავად მანკიერება და აგრეთვე საფუძველი სხვა აღამიანური ავზნეობისა.

ნესტორის ოჯახში ყველა ხარბია: თავად ნესტორი, მისი ცოლი, შვილები. ერთადერთი ნათელი სხივი უმცროსი ქალიშვილი ედუკია.

ნესტორისა და მისი უფროსი ვაჟის კალეს სიხარბე სხვადასხვა შინაარსის მატარებელია. თუ ნესტორის სიხარბე ჭერ აქტიური საზოგადოებრივი ბოროტება არ გამხდარა, კალეს სიხარბე უკვე სერიოზული საზოგადოებრივი ბოროტებაა, მჩაგვრელი ძალაა.

ნესტორი გადაგდებულ ბოთლს აიღებს და შინ წაიღებს. უპატრონოდ მიტოვებულ ბალახს მოთიბავს და ამასაც შინ მიიტანს. აქ თითქოს ძნელიც კი არის გაარჩიო, სად თავდება ყაირათიანობა და სად იწყება სიხარბე. საზღვრის დადგენაში გვეხმარება ნესტორის მოქმედების ხასიათი. როცა იგი თიბავს, აქეთ-იქით აცეცებს თვალებს, გამალებული იქნევის ნამგალს, ბლუჯავს და ბლუჯავს ბალახს. ეშინია, ერთი ღერიც არ დამივარდეს და დამრჩესო. ნესტორის მოქმედებას არ ახლავს მუშაკაცის სიღინჯე, სიმშვიდე. იგი მოქმედებს ქურდის სიმარდით. უნდა ვილაყას მოასწროს და გაასწროს.

სხვათა შორის, აქ ყურადღება უნდა მიექცეს სუფთა პროფესიულ მხარესაც. რეჟისორი აზრს გამოთქვამს მოქმედების ტემპითაც. კინო მოქმედების ტემპით აზროვნების დიდ საშუალებას იძლევა. ოთ. იოსელიანი ამ საშუალებას ყოველთვის ზუსტად იყენებს. ეს განსაკუთრებით მკაფიოდ იგრძნობა კალეს საქციელში.

კალე ერთი დღით სოფელში ჩამოვა. შოფერთან ერთად, მაშინვე მდინარეზე გაიქცევა. ლალუმის ბათქაბუთქით გაშმა-

გებული ხოცავს თევზებს. ცოფიანივით დარბიან შოფერი და კალე. გაელეტილ თევზებს ნაბირზე ისვრიან. ეს სიშმაგე და ცოფი დანაშაულის შიშით არ არის გამოწვეული. კალეს და ეშინია. იგი ქალაქიდან ჩამოვიდა და სოფლელების თვალში „დიდი კაცია“. ვერავინ ვერაფერს გაუბედავს. აფეთქების ხმაზე აკი მოვარდა კიდევ მეველე! მაგრამ კალე რომ დაინახა, მორიდებისა თუ ქალაქელის წინაშე შიშის გამო კრინტი ველარ დასძრა. პირიქით, აკრძალვის მაგიერ, ასწავლა — ზემოთ კიდევ უფრო დიდი თევზებიყო. თავის მხრივ კალემ დიდსულოვნად მიიპატიჟა მეველე შინ: სალამოს ნაქურდალი თევზით ვიქეიფოთო (იქეიფეს კიდევ!).

მაშასადამე, კალეს სიშმაგე და ცოფი გააქტიურებული და გალღებული სიხარბის ზეიშია. საკუთარ ქვეყანაში, საკუთარ მამულში კალე მუშა კი აღარ არის, არამედ მძარცველი.

კალე ღვიძლი მამისა და ძმის ოჯახსაც არ ინდობს. დააკვირდით, როგორ ტენის მანქანას ქათმებით, გოქებით, ფქვილით, ღვინით. აქ ოთარ იოსელიანმა შეუმჩნევლად შემოაპარა დღევანდულობის ერთი ურთულესი პრობლემათაგანი.

ვინც ჩვენს სინამდვილეს დააკვირდება, მან არ შეიძლება არ გაისენოს ერთი ფრიად მტკივნეული მოვლენა. ახლა ბევრი თავქუდმოგლეჯილი გამორბის სოფლიდან. ცდილობს ქალაქს შეაფაროს თავი. ამჯერად არ ვაპირებ ვიმსჯელო, რატომ და რა მიზეზით ხდება ეს. ამის საშუალება და დრო აქ არ არის. მხოლოდ ფაქტის აღნიშვნით დავკმაყოფილდები. გამოქცევით კი გამორბის, მაგრამ საყმარისია ნადიმის გამართვა დასჭირდეს და ისევ სოფელს მიაშურებს. იქ დარჩენილ ნათესავს თუ ახლობელს ყაჩაღივით დაადგება თავს. სანამ ყველაფერს, ლხინისათვის აუცილებელს, არ წაართმევს, ვერაზა ძალით ვერ გააგდებს ეზოდან სოფლელი მასპინძელი. სამაგიეროდ მიაქვს კი რაიმე სოფელში? უმრავლეს შემთხვევაში, არაფერი, უფრო მეტიც: ის სოფლელი მასპინძელი ქალაქში რომ ესტუმროს, ერთ ღამესაც არ გაათევენებს, გალოკილი პარკეტი სოფლის ტალახით არ დამისვაროსო. სამწუხაროდ, ბევრს სოფელი მაშინ ახსენდება, როცა კუქის ამოყორვა დასჭირდება, მაგრამ მაშინვე ავიწყდება, როცა მუშაობაზე მიდგება საქმე. ასეთმა ადამიანებმა ქალაქი სოფლის მძარცველად აქციეს.

ამგვარ ადამიანთა ტიპური სახეა კალე.

კალეს სიხარბე იმითაც არის საშიში, რომ იგი დაუსჯელი სიხარბეა: თუ ნესტორს ტუქსავს მეველე, დასჯით ემუქრება და ნესტორსაც ეშინია მისი, კალე, პირიქით სხვებს აშინებს. მეველემ ვერაფერი გაუბედა კალეს. უფრო მეტიც, სუფრაზე ხოტბაც შეასხა და თავმოდრეკილი მადლობაც გადაუხადა. დაუფიქრდით სატირულ სიტუაციას: სოფლის დოვლათის დარაჯი აქებს და ემადლიერება ბრაკონიერს და მძარცველს.

კალეს მიმართ შიში სხვაგანაც ვლინდება. ნესტორმა ეზოში მშენებლობა წამოიწყო. ახალი ნაგებობა მეზობელს ხელს უშლის, ჩრდილავს მის ეზო-კარს (ერთის სიხარბე მეორეს მზეს ართმევს). ამის გამო მეზობლები ჩხუბობენ. ვინ იცის, რით დასრულდება ეს დავა, მაგრამ ჩამოდის კალე და მეზობელთა კინკლაობა ნესტორის ოჯახის გამარჯვებით მთავრდება. ამას კალე იოლად იღწევს. მოდავე მეზობელს სუფრაზე ეპატიეობა. ჭერ აჭეიფებს, მერე ემუქრება — ხომ იცი, ვინ ვარ მე! ხმა, კრინტი არ დასძრავ, ამას ისეთი რიხით ლაპარაკობს კალე, რომ უნებლიეთ ისმის კითხვა — მართლაც ვინ არის კალე? თანამდებობით უბრალო მუშაკი — ერთ-ერთი დაწესებულების დირექტორის პირადი მდივანი (სხვათა შორის, აქაც ჩანს სოფელს გამოქცეული, ქალაქის ხიზანი, ტიპური უქნარა). მაგრამ კალეს ყაჩაღის ხასიათი აქვს. მისი ლატაკი სულიერი სამყარო მკაფიოდ ვლინდება შემდეგ ეპიზოდში: ავტომანქანაში წინ, შოფრის გვერდით, დირექტორი ზის, უკან — კალე. მაყურებელი კალეს ზურგს ხედავს, მაგრამ ნათლად გრძნობს, რარიგ არის იგი დაქიმული, გადაქცეულია ყურადღებად: ვაითუ დირექტორმა რაიმე ისურვოს და ეს სურვილი გამოძეპაროსო. მანქანა ჩერდება. დირექტორი გადმოდის და სახლში შედის. კალე უკან მისდევს. ხელში რაღაც პატარა შეკვრა უჭირავს. ამას დირექტორიც იოლად წაიღებს. არც ნივთია მძიმე და არც დირექტორია კალეზე ხანდაზმული. მაგრამ ეს საცქიელი მონური მორჩილების გამოვლენაა. როგორ აკადრებს კალე დირექტორს (თუმცა არც დირექტორი აკადრებს) თუნდაც მსუბუქი ბარგის ტარებას! დირექტორი შინ შედის. კალე მანქანაში ბრუნდება, მაგრამ ეს უკვე სხვა კალეა. სადღაა ის კაცი, რომელიც სულ რამდენიმე წუთის წინ ფინია ძალღივით უკანა ფეხებზე იდგა?

დირექტორის სურვილის აღსასრულებლად განაბული კალე დინჯად ალებს კარს, შოფრის გვერდით მძიმედ ჯდება, სკამის საზურგეს გაშლილ ხელებს გადააწყობს და გათხლაშული მთელ მანქანას ეუფლება.

მეყსეულად ლაქია ბატონად იქცევა.

აქაც კალეს სულიერი სილატაკეა მხილებული. ასე ჩვევით კალესმაგვარ ადამიანებს: ლაქიები არიან იმათ მიმართ, ვინც საფეხურით მაღლა დგას, ხოლო ბატონები არიან იმათ მიმართ, ვინც საფეხურით დაბლა დგას. კალეს მხატვრული სახე იმითაც არის საინტერესო, რომ მისი თვისებები ზედროულია. ისინი არ ჩამოყალიბებულან კონკრეტული ისტორიული ვითარების, ზემოქმედების შედეგად. კალესებური ადამიანები ყოველთვის არსებობდნენ და ყოველთვის იარსებებენ. მათი თვისებები, როგორც უკვე ვთქვი, სულიერი სილატაკის შედეგია. სულიერად ლატაკ ადამიანებს უზენაესი აჩენს. მათი შეცვლა არავითარ ძალას არ შეუძლია. მათ წინააღმდეგ ბრძოლის იარაღი ირონიაა. ოთარ იოსელიანის ფილმიც ამ ირონიით არის სავსე.

კალეს როლს კინორეჟისორი რეზო ჭარხალაშვილი ასრულებს. იგი ზუსტად ავლენს პერსონაჟის ბუნებას. აქ უნდა აღვნიშნო ისიც, რომ ოთ. იოსელიანის ფილმებში ძნელია გაარკვიო, რა არის აქტიორის მიგნება და რა რეჟისორის, რა გაკეთდა მსახიობის ოსტატობით და რა რეჟისორის. ოთ. იოსელიანი ყოველთვის ახერხებს აქტიორული თამაშით მიიღოს ზუსტად ის რეზულტატი, რასაც მისი რეჟისორული ჩანაფიქრი ითვალისწინებს. ამიტომ მის ფილმებში არსებითად თანაბარი და ერთნაირი შედეგი აქვს პროფესიულ მსახიობს და არაპროფესიულ შემსრულებელს, ე. ი. ტიპაჟს. თუ „პასტორალში“ რ. ჭარხალაშვილი ასეთსავე მდგომარეობაში არ არის ჩაყენებული, მაშინ შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ რ. ჭარხალაშვილის სახით საინტერესო კინომსახიობი აღმოვაჩინეთ. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ჭერჯერობით რ. ჭარხალაშვილი, როგორც აქტიორი, კინოში არ მინახავს.

ახლა ისევ მივუბრუნდეთ კალესა და მეზობლის ურთიერთობას.

გალადებული სიხარბის უტიფრობით დათრგუნა კალემ მეზობელი. ერთი შეხედვით, თითქოს პარადოქსულია, მაგრამ

ასეა: პატიოსნება შინაგანი კონტროლის მატარებელია. ეს თვისება ერთდროულად პატიოსნების ღირსებაც არის და უძლურებაც. უძლურებაა იმიტომ, რომ შინაგანი კონტროლი ზღუდავს პატიოსანი კაცის მოქმედებას. პატიოსანი ადამიანი იმას ვერ იკატარებს, რასაც უპატიოსნო, რამეთუ უპატიოსნება მოკლებულია შინაგან კონტროლს. უპატიოსნომ შესანიშნავად იცის ძალთა ეს განლაგება. იგი ამით სარგებლობს და თავაშვებული უტევს პატიოსნებას. ისიც უნდა ითქვას, რომ პატიოსნება შეიძლება აქტიურიც იყოს და პასიურიც. უპატიოსნება კი მხოლოდ აქტიურია, რადგან სხვაგვარად ვერ იარსებებს. თუ უპატიოსნება პასიურ პატიოსნებას შეეჯახა, ყოველთვის იმარჯვებს. სამაგიეროდ აქტიურ პატიოსნებასთან ბრძოლაში ყოველთვის დამარცხებულია და დასამალად სოროში მიძვრება. კალეს მეზობელი პასიური პატიოსნებაა და ამიტომ ითრგუნება. ამიტომ ზის იგი ჩუმში, ნაღვლიანი, შიშით დაზაფრული საკუთარი სახლის ზღურბლზე და ნესტორის ეზოს მისჩერებია. მისი პორტრეტი მკაფიოდ მეტყველებს: ეს კაცი უკვე ველარაფერს გაბედავს. იგი უკვე კალეს ოჯახის მონა-მორჩილია, დაუსჯელმა სიხარბემ და აქტიურმა უნამუსობამ ფეხქვეშ გათელა მისი ადამიანური ღირსება.

სიხარბე ჩადგა ადამიანთა შორის როგორც კედელი და ისინი ერთმანეთისაგან გათიშა. გათიშულობის ატმოსფერო იწვევს სევდას, დარდს. გეუფლება განწყობილება, რომელიც სულიერი ტკივილით გავსებს.

კალემ მამასთან სოფელში დასასვენებლად და ზაფხულის გასატარებლად გამოგზავნა ღირექტორის ქალიშვილი და იმისი ამხანაგები. ეს ახალგაზრდები მომავალი მუსიკოსები არიან. ისინი ხშირად სხედან ნესტორის სახლის აივანზე და მეცადინეობენ. აივნიდან ათვალიერებენ სოფელს და პეიზაჟებით ტკებებიან. ერთხელ კოკისპირულად გაწვიმდა. ლამაზია სოფელში წვიმა. ერთ-ერთი სტუმარი ვაჟი ვერ დარჩა გულგრილი ამ მშვენიერების მიმართ. მიაჩოჩა სკამი აივნის რიკულებიან მოაჯირთან და მიეცა ტკბობას. მას სიამოვნების ღიმილი უკრთის სახეზე. სულგანაბული უგდებს ყურს წვიმის ხმაურს. იგი ვერ ხედავს, რა ხდება ეზოში. ეს არც აინტერესებს. მისი არსება შეპყრობილია წვიმის სილამაზით.



ენოში კი თავგამოდებით გარბი-გამორბის ნესტორის ჯალაბი. გაწუწულ-გალუმპული მუშაობენ ისინი. უნდა მოასწრონ საქონლის დაბინავება, ჭირნახულის შეზიდვა, ენოში დილით გამსეურებული ლეიბ-საბნის შენახვა. მათ ტკობისათვის არ სცალიათ. მათთვის წვიმა ტანჯვაა.

სტუმარსა და მასპინძლებს შორის არაფერია საერთო. სტუმარს არ აწუხებს მასპინძლების მძიმე შრომა. მასპინძლებს არ აინტერესებთ (არც ესმით და გაეგებათ) სტუმრის ტკობა.

ადამიანები გათიშულან. მათ დაუკარგავთ სულიერი ერთობის გრძნობა. ეს ასეა არა მარტო უცხოთა შორის, არამედ სისხლითა და ხორციით ახლობელთა შორისაც.

სოფლიდან დირექტორის ქალიშვილი ბრუნდება შინ. ზის თავის ოთახში და უკრავს. სამსახურიდან ბრუნდება მამა. დედა მიახარებს ქმარს — შვილი ჩამოვიდაო. სრულიად გულგრილი ხედება მამა ამ ცნობას. იგი შედის თავის ოთახში და დაღლილი მიესვენება სკამზე. ჩამოვიდა, არ ჩამოვიდა შვილი, ეს მამის სიხარულს არ აღძრავს, ინტერესსაც არ იწვევს. დედა ატყობინებს შვილსაც მამის სამსახურიდან მოსვლას, მაგრამ არც შვილი აქცევს ყურადღებას ამ ცნობას. ნახავს, არ ნახავს მამას, ამას მისთვის არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ქალიშვილი მექანიკურად აგრძელებს მეცადინეობას.

უკონტაქტობის სევდით არის შეპყრობილთ ნესტორის უმცროსი ვაჟიშვილი შოფერი ლერი და მისი ცოლი ლია. ისინი ერთად ცხოვრობენ, შრომობენ, მოქმედებენ, შვილებიც ყავთ, მაგრამ ცოლ-ქმარს შორის ურთიერთობა არ არსებობს. თავდაპირველად შეიძლება იფიქრო კიდევ, რომ ფილმში მათი ურთიერთობა ვერ დაიხატა. დარჩა სქემატური და პუნქტირით მოხაზული ისე, როგორც მრავალ კინოსურათში გვინახავს. მაგრამ ერთი ეპიზოდი ნათელს ჰფენს ყველაფერს. ლიასა და ლერის ურთიერთობის აზრობრივ შინაარსს მკაფიოს ხდის.

ენოში, დედამთილთან ერთად, მუშაობს ლია. სოფლის ორღობეში ქოშინით მიიზლაზნება ავტობუსი. ავტომანქანის ფანჯარასთან მგზავრი ზის (თავად ავტორი ფილმისა ოთ. იოსელიანი), სოფლელი დარდიმანდი და მუსუსი. იგი დაჟინებით მისჩერებია ლიას. მსუნავი ღიმილი უთამაშებს ტუჩებ-

ზე. თაღლითი თვალებით არნახულ ბედნიერებას პირდება ქალს. უცბად ლიას (ამ ქალის როლს ლია თოხაძე-ჯუღელი ასრულებს) სახეზე ნათელი ეფინება. ქალის მთელი არსებიდან დაძრული სიხარული გარეთ სხივდება. სრულიად უცნობ ადამიანთა შორის მაშინვე მყარდება კონტაქტი. მოულოდნელად ლია დედამთილის ცივსა და ავ თვალებს წააწყდება. მაშინვე ქრება ნათელიც და სიხარულიც. ავტობუსიც ორღობეში იკარგება. თავჩაქინდრული ლია მუშაობას განაგრძობს. უსიხარულო არსებობა გრძელდება.

თუკი შემთხვევით გამვლელთან მაშინვე დამყარდა ურთიერთობა, ქმართან რაღა უშლის ხელს? შოფერი ლერი, მამამისისა და ძმის მსგავსად, სიხარბით გულგამოქმული კაცია. მას უკვე აღარ აქვს სული, ადამიანებთან კონტაქტისათვის აუცილებელი. ამის გამო იგი არ ინდობს ძმასაც. გააფთრებული ეჩხუბება მშობლებს და ცოლს, კალეს სუფთა ღვინო რატომ გაატანეთ, შაქრიანი წაეღო.

ერთი სიტყვით, ცოლ-ქმარს შორისაც სიხარბე დგას, როგორც გამთიშავი ფაქტორი.

უნდა ითქვას ისიც, რომ სიხარბე ორგვარია — ერთი ბრიმბიტული, რომელიც მატერიალური მომხვეჭელობით ვლინდება და მეორე, უფრო რთული, რაც სულიერი ეგოიზმით გამოიხატება.

ეგოიზმს ავლენენ ნესტორის მდგმური სტუდენტი მუსიკოსებიც (გარდა ნიკოსი).

მთელი ფილმის მანძილზე ვხედავთ და გვგონია, რომ სტუდენტებსა და ედუკის (ასრულებს ნანა იოსელიანი) შორის თითქოს ახლოურთიერთობა დამყარდა. ისინი თითქმის სულ ერთად არიან. ესმით კიდევ თითქოს ერთმანეთის. მაგრამ თანდათანობით ვრწმუნდებით, რომ ეს მოჩვენებითი ყოფილა. ედუკის ალალი სული მიკედლებია მათ, თორემ სტუდენტებს, განსაკუთრებით ქალებს, გოგოს მიმართ სიახლოვის არავითარი გრძნობა არ გასჩენიათ. როცა სტუდენტები ქალაქს დასაბრუნებლად ემზადებიან და ნესტორის სახლკარს ტოვებენ, ისინი ედუკის ფირფიტას აჩუქებენ. რატომღაც მოელი, რომ ამ ფირფიტაზე რაღაც სულის დამატკბობელი მუსიკაა ჩაწერილი. თურმე მწარედ ცდება. ედუკი უკრავს ფირფიტას და მოისმის... ჩვეულებრივი მარში. იგი არაფერს

ეუბნება არც სულს, არც გულს. გულნატყენი ედუკი დაკვრას წყვეტს. თურმე სტუდენტებმა ზედმეტი ბარგი მოიცილეს. ეს იყო და ეს, მეტი არაფერი. ეს უკვე დაცინვაა, თუმცა შეიძლება არაცნობიერი. იქნებ არც უნდოდათ, ასე გამოსვლოდათ, მაგრამ მოვლენის არსისათვის ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს. ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად სტუდენტებმა სულიერი სიცარიელე გამოაქვინეს. მათ სულში მოყვასის სიყვარული არ სახლობს.

ამაოდ მისდევს ედუკი ავტობუსს, ამაოდ მისჩერებია მანქანას მოლოდინით სავსე თვალებით. ხიდი ჩატეხილია და უკონტაქტობის სევდას ვერაფერი მოერევს.

ედუკის ბუნება სავსეა სევდით, მაგრამ მას მაინც შეუძლია გარემომცველი სამყაროთი ტკობა. ამდენად, სულიერ სიმშვიდესა და წონასწორობას განასახიერებს. ფილმში კალეს სიხარბეს ედუკის უანგარობა უპირისპირდება, როცა კალე ცოფმორეული ანადგურებს თევზებს, ედუკის სტუდენტები ბუნების წიაღში სასეირნოდ მიჰყავს. ახალგაზრდები მინდორ-მინდორ, ტყე-ტყე დასეირნობენ, ყვავილების გვირგვინებს წნავენ, თივის ზვინებში წვებიან და ნედლი ბალახის სურნელებით ტკბებიან. ეს პასტორალური სურათი (ოპერატორი აბესალომ მაისურაძე) აშკარა კონტრასტია ბუნების ძარცვისა.

ედუკის ადამიანური ბუნება ქვეცნობიერად პოულობს ყველგან სიხარულს. ამისათვის მას არ სჭირდება განსაკუთრებული რამ: ადამიანის ღიმილი, ჩიტის ქიკჭიკი, ფოთლის შრიალი თუ წვიმის შხაპუნი ავსებს მას სულიერი კმაყოფილებით. ედუკის შეუძლია სხვასაც გადასცეს ეს განწყობილება (თუმცა იგი არ არის აქტიური ბუნების) და ამით ბედნიერება მოუტანოს.

ედუკი ოთ. იოსელიანის პერსონაჟების ნიკო ნიჟარაძის („გიორგობისთვე“) და გია აგლაძის („იყო შაშვი მგალობელი“) გვერდით დგას. განსხვავება ის არის, რომ ედუკის სიკეთე უფრო ქვეცნობიერია, ვიდრე ზემორე მოხსენებული სხვა პერსონაჟებისა. აქ ასაკს აქვს მნიშვნელობა. ედუკი ჯერ ბავშვობის ასაკს არ გასცილებია. ნიკო და გია კი უკვე მოწიფული ადამიანებია. მათ ბუნებაში არსებული სიკეთე მათი შეგნებითაც არის განმტკიცებული. მათ მტკიცე პოზიცია აქვთ

სინამდვილეს მიმართ. ელუკის ქვეცნობიერი სიკეთე კი ავლენს ადამიანში ბუნებით თანდაყოლილ თვისებას. ეს ფრიალ მნიშვნელოვანია. ოთ. იოსელიანი ამით კიდევ ერთხელ გვახსენებს — სიკეთე ადამიანის თვისებაა. მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ბოროტება ადამიანის თვისება არ იყოს. ისიც ადამიანის თვისებაა. ამიტომ არის ძნელი მის წინააღმდეგ ბრძოლა, ამიტომ ვხედავთ ჩვენ ყოველთვის სიკეთის პარალელურად ბოროტებას. ეს არსებობის კანონზომიერებაა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხშირად ადამიანებს არ სურთ დაიჯერონ, რომ ცხოვრების ჰარმონიას და მშვენიერებას წონასწორობა ქმნის. წონასწორობა სიცოცხლისა და სიკვდილისა, კეთილისა და ბოროტისა, კარგისა და ავისა, დღისა და ღამისა, მდებრისა და მამრისა. ვისაც ამ წონასწორობის არ სჯერა, ის ან უსაფუძვლო ოპტიმიზმს ეძლევა, ან უსაფუძვლო პესიმიზმს. ერთიცა და მეორეც უარსაყოფია. უსაფუძვლო ოპტიმიზმი მუდამ პირმცინარე ჩიტირეკიებს წარმოშობს, უსაფუძვლო პესიმიზმი კი — პირქუშ ბოროტმოქმედთ. უმთავრესი ის არის, რომ ადამიანმა ირწმუნოს — არსებობის კანონი ბუნებაში არსებული წონასწორობის შენარჩუნებაა. თუ იგი დაირღვა, კატასტროფა მაშინ არის მოსალოდნელი. ადამიანი არც უსაფუძვლო ოპტიმიზმმა უნდა შეიპყროს და არც უსაფუძვლო პესიმიზმმა. ადამიანმა ყველა მოვლენას თავისი ადგილი არსებობის ორ პოლუსს შორის უნდა მოუძებნოს, მაშინ იგი ყველასა და ყველაფერს მიიღებს როგორც კანონზომიერს. მოვლენათა მიმართ დამოკიდებულებასაც შესაფერისს გამოძებნის. ჩემი აზრით, სწორედ ამ კანონზომიერების რწმენაა ადამიანის სიმტკიცის საფუძველი. რაც ახლა ითქვა, ახალი არ არის, მაგრამ იგი გავიხსენე იმიტომ, რომ ოთ. იოსელიანის „პასტორალი“ ამ პოზიციით გადაღებულ ფილმად მიმაჩნია. რეჟისორმა ეს აზრი კინემატოგრაფიული ენით გამოხატა. თუ არ ვცდები, წერილის დასაწყისში დასმული კითხვის პასუხიც ეს უნდა იყოს.

აქ შეიძლებოდა ამ სტატიის დამთავრება, მაგრამ კიდევ ერთ საკითხს უნდა შევეხო. „გიორგობისთვიდან“ დაწყებული ღღემდე ოთ. იოსელიანის ფილმებით გაღიზიანებული ბევრი მაყურებელი შემხედრია. მათი პოზიცია ყოველთვის მაკვირვებდა, ისევე როგორც, ალბათ, მათ ჩემი მოწონება და

კმაყოფილება. აქ უცნაური და გაუგებარი არაფერია. ზემოთ ტყუილად ხომ არ ვლაპარაკობდით ორი პოლუსის შესახებ. იგი ყველაფრის მიმართ არსებობს და, ცხადია, ხელოვნების მიმართაც. საჭიროა მხოლოდ თავდაპერილობა, რამეთუ, როცა ოთ. იოსელიანის „პასტორალის“ ფინალში ვხედავ აყვავებული ვაშლის ხეს, მზით გაჩახჩახებულ ეზოს, ხის ქვეშ ბებიას, ბაბუას და შვილიშვილს, უნებლიეთ მახსენდება ლევ ტოლსტოის სიტყვები, რომელიც ახალგაზრდა ივან ბუნინისათვის უთქვამს:

„ცხოვრებაში არ არის ბედნიერება. არის მხოლოდ მისი ციაგი. დააფასეთ იგი, იცხოვრეთ იმითი“.

ამის შეგნება დარდიან სულს ავსებს სიხარულით და სევდიან ატმოსფეროში შემოდის პასტორალის სიმშვიდე და იდილია.

თავდაპერილობა კი იმისათვის არის საჭირო, რომ არ შეგვეშალოს და უხერხულ მდგომარეობაში არ აღმოვჩნდეთ, რადგან ამ მრწამსის ფილმებს და მის მაყურებელთ არსებობის იმდენივე უფლება აქვთ, რამდენიც მის მოწინააღმდეგეებს.

1976 წ.

## „პირველი მერცხლის“ ალბომია

რატომღაც სიტყვა პროვინციას ყოველთვის უარყოფითი მნიშვნელობით ვხმარობთ, მაგრამ გვავიწყდება, რომ მასაც აქვს გარკვეული ხიბლი, კერძოდ გულუბრყვილობა, რაიც ზოგჯერ ადამიანის სულიერ სისუფთავეს მოწმობს. ლევან ჭელიძისა და ნანა მჭედლიძის ფილმში „პირველი მერცხალი“ დახატულმა პროვინციამ ამ ალალი მიამიტობით მიიპყრო თავდაპირველად ჩემი ყურადღება.

„პირველი მერცხლის“ პატარა, ზღვისპირა დაბა ძალიან ცდილობს არ ჩამორჩეს დიდი ქალაქების კულტურულ ცხოვრებას. დაბელები ამას იმით გამოხატავენ, რომ კაბარე გაუხსნიათ, უცხოელი მუსიკოსები და მოცეკვავენი მოუწვევიათ. საღამოობით აქ სხედან, თითო ჭიქა ყავას შეეჭევიან და ოცნებას ეძლევიან. ყველას, მთელ ამ პატარა ქალაქს, უცხოელი მოცეკვავე ქალი უყვარს. კაბარეში უფრო მისი ეშხით დადიან, ვიდრე „მაღალ ცივილიზაციასთან“ წილნაყარობის დასამტკიცებლად. მაგრამ საკმარისია, ცეკვის დროს, ქალს კაბა აუფრიალდეს და კოხტა ნიფხავი გამოუჩნდეს, რომ ყველამ მორცხვად თავი დახაროს. შეცბუნებულებმა თვალები დააჭყიტონ. ამ დაჭყეტილ თვალებიდან, პროვინციულობასთან ერთად, ალალი გულუბრყვილობაც იცქირება. ამიტომ ამ ადამიანების მიმართ გულითადი თანაგრძნობის განწყობილება გიჩნდება.

ამ პატარა ქალაქში ფეხბურთის ფანატიკურად მოყვარული ადამიანებიც ცხოვრობენ. ისინი მზად არიან ევროპის რაგინდარა გუნდს ეთამაშონ ფეხბურთი. საკუთარი უპირატესობისაც სჯერათ, ოღონდ იმდენად უცნაურები არიან, რომ შესაძლებელია ძნელი ბურთის დაჭერით ალტაცებულმა მეკარემ კარი მიატოვოს, მაყურებელში შევარდეს, დედასა და და-

ძმებს მოეხვიოს. ამ დროს კი მიტოვებულ კარში მის გუნდს გოლი გაუტანონ. არც ის არის გამორიცხული, რომ გაბრაზებულმა მაყურებელმა სატევიარი გაიძროს, სტადიონზე შეიჭრას და საკუთარ გუნდს ასე გამოექომაგოს; გამარჯვებული გუნდის რომელიმე ფეხბურთელი ცოლმა კინწისკერით შინ გააგდოს — ცოლშვილიან კაცს რა გეფეხბურთება და სალახ-დანდაროდ სად გცალიაო; ქალაქის პირველი ფეხბურთელი კი სასლიდან მიაბრძანონ, ქოქოლა მიაყარონ, წყევლა-კრულე, თ გაისტუმრონ, მაგრამ მან ქალაქში მაინც ტრიუმფატორივით თავაწეულმა გაიაროს.

იასონისათვის (მსახიობი დავით აბაშიძე) მაინცდამაინც დიდი მნიშვნელობა არა აქვს გააგდებენ თუ არა სახლიდან. იგი მეოცნებე კაცია და ფეხბურთელთა დაუმარცხებელი გუნდის შექმნაზე ფიქრობს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის ავტორების მიერ იასონის სახე საგანგებოდ არის აქცენტირებული. ეს ყველა კონკრეტულ შემთხვევაში ვლინდება. მაგალითად, იასონს სჯერა, რომ მარჯვენა ფეხით მომაკვდინებელი დარტყმა შეუძლია, ამიტომ ფეხზე წითელი ქინძი აქვს შემოკრული. ამით აფრთხილებს მეტოქეს: ჩემს მარჯვენა ფეხს მოერიდეთ. იასონის ამ რწმენას ფილმის ავტორები კვერს უკრავენ: იასონმა ბურთს დარტყა და ბურთიც ზეცაში ავარდა. დგანან და უცდიან ფეხბურთელები — როდის ჩამოვარდება ბურთი. კინოკამერის თვალი (ოპერატორი გიორგი ქელიძე), ბურთთან ერთად, მაშინვე ავარდება ჰაერში, უსაშველო სიმაღლის ილუზია რომ შექმნას. იასონი კარში დაარტყამს. ბურთი მეკარე ხვიჩას (მსახიობი ვასილ ნადარაია) მოხედება. ისიც მოცელილივით ძირს დაეცემა (ნუ დაივიწყებთ, რომ მანამდე დამსწრე საზოგადოება ბიჭს აფრთხილებდა — არ შეცდე, კარში არ დადგეო. ყველას ეშინია იასონის დარტყმის). ფილმის ავტორები საზოგადოების შიშს ამართლებენ. ცოცხალ-მკვდარი ხვიჩა ექიმთან გააქანეს. მერე ვხედავთ: ექიმის სახლის წინ ფეხბურთელები დგანან. მოლოდინით სავსე მათი თვალები იყურება ეკრანიდან. ელიან, რას იტყვის ექიმი: გადარჩება თუ არა ხვიჩა. ფეხბურთელებიდან კინოკამერა იასონს გამოჰყოფს. იგი ცალკე დგას თავჩაქინდრული. მისი დგომის პოზა ხმა-მალა ლაპარაკობს — ჩემი ბრალი არ არის, რა ვქნა, ასეთი

საშინელი ძალით დარტყმა შემძლიაო. ყველაფერი კეთილად მთავრდება. საღსალამათი ხეიჩა ექიმის ბინიდან ალტაცებული გამოვარდება. ალტაცებას თავისი მიზეზი. აქვს: ბიჭს ექიმის ქალიშვილი მოეწონება. ცრუ განგაში იასონს სასაცილო მდგომარეობაში აყენებს, მაგრამ ფილმის ავტორები: ამას არ გვაგრძნობინებენ, პირიქით, ისინი ყველაფერში იასონს ეთანხმებიან, ამით აძლიერებენ საერთო განწყობილების სევდანარეგ იუმორს.

კომედიურობა გაძლიერებულია აქტიორის პომპეზურ გარეგნობასა და შინაგანი სამყაროს მიამიტურობის შეპირისპირებითაც. მაგრამ ფილმის მსვლელობის დროს თანდათანობით ვრწმუნდებით, რომ იასონის პიროვნება ბევრად უფრო რთულია, ვიდრე თავდაპირველად გვეგონა.

გავიხსენოთ „პირველი მერცხლისა“ და ინგლისელ ფეხბურთელთა შეხვედრის ეპიზოდი. ინგლისელები სკობიან იასონის ბიჭებს. „პირველი მერცხალი“ სასტიკად მარცხდება. დიდია ანგარიში ინგლისელთა სასარგებლოდ. ამ დროს იასონს საშუალება ეძლევა ერთი საპასუხო ბურთი მაინც გაიტანოს. მაგრამ ამას იასონი შეგნებულად არ აკეთებს და აი რატომ: მეტოქის მეკარემ ტრავმა მიიღო. აღარ შეუძლია კარის დაცვა. იასონს კეთილშობილება არ აძლევს ნებას ცარიელ კარში დაარტყას და გოლი გაიტანოს. იგი ამჯობინებს ბურთი კარს ააცდინოს და დაზარალებულ მეტოქეს მიეშველოს.

აქ იასონი ამჟღავნებს დამარცხებულის საოცარ დიდსულოვნებასა და რაინდულ კეთილშობილებას, რაც ბუნებრივია, ბევრად უფრო ძვირფასია, ვიდრე მატჩის მოგება.

ამრიგად, იასონის პიროვნებაში ერთიანდება მიამიტობა და დიდსულოვნება. თურმე იასონის გულუბრყვილობა პრიმიტიულობის ნაყოფი არ ყოფილა, არამედ დიდბუნებოვანი კაცის სულიერი სისპეტაკე.

სამწუხაროდ, ფილმის დანარჩენი პერსონაჟები არ არიან ასე ღრმად დახასიათებულნი. ისინი მხოლოდ საერთო განწყობილების შესაქმნელად არსებობენ და ამ ფუნქციას დამაჯერებლადაც ასრულებენ, მაგრამ ჩვენ მაინც ისევ იასონის ცხოვრებას მივყევთ.

როგორც კი იასონის დიდბუნებოვნება ნათელი ხდება, დიმილის გვერდით ჩნდება ტკივილი და ტრაგიკული ინტონაცია.



იჭრება. ფილმში ნაამბობიც სპორტული ისტორიის ჩარჩოს არღვევს და ერის თავგადასავლის ალეგორიად იქცევა. ახლა უკვე სხვა ქვეტექსტით იკითხება ინგლისელებთან მატჩის დაწყების წინ მომხდარი შემთხვევა.

ჩვეულებრივი სიტუაციაა. ერთ მხარეს, კარის წინ, ინგლისელები დგანან, მეორე მხარეს — „პირველი მერცხალი“. თითქოსდა განსაკუთრებული არაფერი ხდება. სადაც არის თამაშიც დაიწყება. მაგრამ უცბად ინგლისელები იწყებენ სიმღერას. მღერიან ეროვნულ ჰიმნს. გუგუნებს ერის, ქვეყნის, სახელმწიფოს სადიდებელი. ვხედავთ იასონისა და მისი ბიჭების გაოგნებულ სახეებს. რა ხდება? ასეთი რამ მათ აქამდე არ ენახათ. რა უნდა იმღერონ პასუხად? არც სახელმწიფო აქვთ, არც ჰიმნი, არც არასოდეს ყოფილან ასეთ ვითარებაში. ისინი თამაშობდნენ ფეხბურთს. თამაშობდნენ იმიტომ, რომ უყვარდათ, ერთობოდნენ, სახელის მოხვეჭაც უნდოდათ. მართალია, ერთხელ ისინი გაზეთ „ივერიაშიც“ შეაქეს, მაგრამ ეს სასიხარულო იყო და მეტი არაფერი. ახლა კი უფრო რთული ალტერნატივა დადგა. ახლა საქმე მარტო მოგება არ არის. მოწინააღმდეგეს უნდა დაუმტკიცო, რომ შენც ერი ხარ და არა შემთხვევით შეკრებილი ჯოგი, რომელსაც, ავად თუ კარგად, ფეხბურთის თამაშიც უსწავლია. მეტოქის ჰიმნს პასუხი სჭირდება და „პირველი მერცხალიც“ მღერის, მართალია, ეს ჰიმნი არ არის, ხალხური სიმღერაა, მაგრამ მთავარია ის, რომ ვაჟკაცურად ჟღერს. შეგიძლია იხტიბარი არ გაიტეხო და მეტოქეს თვალში ნაცარი შეაყარო, ასეც იქცევიან.

როცა ამ სურათს უყურებ, გელიმება, მაგრამ ბოლმაც გახრჩობს. უფრო იმიტომ, რომ მეტოქე მიხვდა: არაეინ ხარ. მიხვდა, რომ, ჰიმნის მაგიერ, უბრალო ხალხურ სიმღერას მღერის. მაგრამ მას კეთილშობილება და აღზრდის კულტურა ნებას არ აძლევს არ მოგისმინოს, პატივი არ გცეს და თავი არ მოიტყუოს. იგი ყველაფერს ისე იღებს, როგორც ნამდვილს. არ გაგრძნობინებს, რომ სიცრუეს მიგიხვდა, ამ დამოკიდებულებით კიდეც უფრო გამძირებს.

უკვე სიცილის გუნებაზე აღარა ხარ. პროვინციალიზმი და ჩამორჩენილობა ტრაგიკული და მეტად მტკივნეული ხდება, მაგრამ ამ ტკივილს უნდა გაუძლო. იგი გულში ჩაიმარხო და სახიდან სევდანარევი ღიმილი არ მოიცილო. სხვა გამოსავალი არ არის.

ინგლისელებთან დამარცხდნენ. ბუნებრივიც იყო. არ ეყოთ ნიკი, გამოცდილება, ძალა. მაგრამ არის სხვა შემთხვევა, როცა იმარჯვებენ, მაგრამ მაინც წაგებულნი არიან. ასე თურქებთან მოხდა. ასეთი პირობა იყო დათქმული: მატჩის მომგები სანაძლეო ფულსაც იგებდა. ამ პირობასაც თავისი საფუძველი ჰქონდა. „პირველ მერცხალს“ სპორტული ფორმა არა აქვს, არც ფული. რაღაც გზით ეს ფული უნდა იშოვნონ. საკმეს არ შეეღის გემზე ფეხბურთელთა მტკირთავად მუშაობა. ამ საქმეში გროშებს აძლევენ. საკმარისია ერთი მწარე რეპლიკა — ჩვენი მარგანეცი მიაქვთ და ისევ ჩვენ გვაგინებენო, რომ ნათელი გახდეს: ძარცვავენ არა მარტო სპორტსმენებს, ძარცვავენ მთელ ქვეყანას. მძარცველი როდის იყო გაძარცვულის სასარგებლო საკმეს აკეთებდა! ამიტომაც ფულის საშოვნელად სხვა გზების მოძებნაა საჭირო. და აჰა, შემთხვევა. თურქები თანახმანი არიან ფულზე ითამაშონ. თავკანწირული თამაშობდა „პირველი მერცხალი“. მოიგო კიდევ. ფულიც მიიღო. სხედან მდინარის პირას და მოგებულ ფულს ითვლიან. მოულოდნელად თავზარდამცემი შეძახილი — ფული ყალბია. თავქუდმოგლეჩილი გარბიან პორტში, ამაოდ, თურქები უკვე ჩამსხდარან გემში და წასულან.

კეთილშობილება, გულუბრყვილობა მოტყუებული და გატყუარაკებულია.

ან მოტყუებული ან წაგებული. ასეთია ამ ხალხის ბედი.

თანდათანობით იკვეთება ერის იერხატი: ლატაკი და კეთილშობილი, დიდბუნებოვანი და მოტყუებული, ამაყი და დამარცხებული.

ფილმის კომედიური ატმოსფეროც თანდათანობით იელინდება ტრაგიკული განწყობილებით. სულ უფრო და უფრო შემაწუხებელი ხდება კითხვა — რა ძალით არსებობს ეს ხალხი? ამ კითხვის პასუხად ფილმის ავტორები გვაჩვენებენ ფინალს.

ინგლისელებთან მატჩი დიდი ანგარიშით წააგეს. არაფერმა უშველათ: არც იასონის მომაკვდინებელმა დარტყმამ (ასე, სიტყვის უთქმელად, გაიფანტა მითი იასონის მარჯვენა ფეხისა), არც მონდომებამ, არც გამარჯვების დაუოკებელმა წყურვილმა, არც მაყურებელთა მხარდაჭერამ.

მატჩის ბოლოს გაწვიმდა კიდევ. დასველებულნი, ქანცა-

წყვეტილნი, ჩამოხეულნი, ტალახში ამოთხუპნულნი, დამარცხებულნი და წამხდარნი მილასლასებენ იასონი და მისი ბიჭები ზღვისპირას. ერთ უდაბურ ადგილას, კბოდვზე ჩერდებიან. შორს მიმავალ გემს სევდითა და ბოლმით სავსენი მისჩერებიან. გემიდან გუგუნითა და გრიალით ისმის ინგლისური ეროვნული ჰიმნი. მისი ხმა ყველაფერს ავსებს. ქართველი ფეხბურთელების მწუხარებით სავსე სახეზე ერთმანეთში აზელილია წვიმა, ცრემლი, ოფლი, ტალახი. ისინი მზერით მიაცილებენ გემს. უცბად, თითქოს დაგროვილმა ბოლმამ ვულკანით ამოხეთქაო, იწყებენ სიმღერას. ისევ იმ სიმღერას, მატჩის დაწყების წინ, ჰიმნის მაგიერ რომ იმღერეს. მღერიან ისე, რომ უსკდებათ ძარღვები, ეხლიჩებათ ყელი, მაგრამ მაინც ომახიანად და ვაჟკაცურად. არსებითად ეს არ არის სიმღერა. ეს უფრო გლოვია. თვალებიდან მოწანწკარებს ცრემლები, სხეული უთრთით და უტახცახებთ, მაგრამ სიმღერას არ წყვეტენ. ეს სასიცოცხლო ენერგიის გამოვლენაა. სხვა ძალა მათ არა აქვთ. გაუტეხელ სულში უნდა იპოვნონ არსებობის საფუძველი.

მაშასადამე, არც იასონის მიამიტობა, უსაგნო კეთილშობილება და დიდბუნებოვნება ყოფილა მხოლოდ მისი პიროვნული თვისება. ეს ეროვნული ხასიათითაც ყოფილა გაპირობებული.

არც ამ პატარა ქალაქის პროვინციულობა, სიცილისმომგვრელი კუდაბზიკობა და სულიერი სისუფთავით გამოწვეული გულუბრყვილობა ყოფილა ლოკალური მოვლენა. ესეც მთელი ქვეყნისათვის ყოფილა დამახასიათებელი.

ფილმის ავტორთა თანაგრძნობით სავსე ღიმილი და გულისტკივილიც ამით ყოფილა ნაკარნახევი.

ასე იქცევა, ერთი შეხედვით, უბრალო სპორტული ამბავი ერის ისტორიული ცხოვრების ტრაგიკულ ალეგორიად.

1978 წ.

## ივანე გაღარჩენა

1857 წლის 18 მარტს გუსტავ ფლობერი კერძო ბარათით წერდა მადმუაზელ ლერუაიე და შანტპის: „ხელოვანი თავის ქმნილებაში ისე უნდა იყოს, როგორც ღმერთი ბუნებაში, უნდა იყოს უხილავი და ყოვლადძლიერი. მას ყველგან უნდა გრძნობდე, მაგრამ ვერ ხედავდე“. ეს უკამათო სიბრძნე რატომღაც მომდევნო თაობებმა არ გაიზიარეს, ხელოვანი არ გაუჩინარდა თავის თხზულებაში, პირიქით თავისთავი წინ წამოსწია და გამოჰყო. პუბლიკუმს საკუთარი მე-თი დანახული სამყარო შესთავაზა. ყოველი მოვლენა მე-ში გარდატეხილ-არეკლილი წარმოადგინა. როცა გარემყარისადმი ამგვარმა დამოკიდებულებამ საყოველთაოდ მოიკიდა ფეხი, ხელოვნებამწერლობაში დამკვიდრდა ერთგვარი ერთფეროვნებისა და მოწყენილობის განწყობილება. გაჩნდა ნატვრა უთვალავფერიანი სამყაროს ხილვისა. როდესაც ასეთ ვითარებაში ხანდახან იღბალი გაგვიღიმებს და წააწყდები ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნაწარმოებს, სადაც ავტორი ცდილობს ობიექტურად, ჩაურევლად ასახოს ადამიანთა ყოფა, თავგადასავალი, ბედი თუ უბედობა, ბუნებრივია, განიცდი სულიერი კმაყოფილების გრძნობას.

ეს გრძნობა დამეუფლა, როცა ვნახე ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. იგი ეკრანიზაციაა ოთარ ჩხეიძის რომანისა „ბორიაცე“.

ჩვეულებრივ ეკრანიზაციის დროს ორი რამ ხდება:

ან პირველწყარო (სულერთია, პროზაული იქნება ეს თხზულება თუ დრამატურგიული) ზღუდავს ფილმს, ჩარჩოში აქცევს და უკარგავს კინოთავისთავადობას, ან ფილმი შლის, არღვევს პირველწყაროს მხატვრულ-აზრობრივ ქსოვილს, აგონჯებს მას და, არსებითად, მაყურებელი ვერ ხედება, რა მიზანი ჰქონდა ეკრანიზაციას.

ძალიან იშვიათია ბედნიერი შემთხვევა, როცა არც პირ-  
მელწყარო ზიანდება და არც ფილმი კარგავს საკუთარ, და-  
მოუკიდებელ კინემატოგრაფიულ სახეს.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ ეს ძნელად  
შესანარჩუნებელი თანაზომიერება ზუსტად არის დაცული.  
სცენარის ავტორებს ერლომ ახვლედიანსა და გიორგი შენგე-  
ლაიას არც რომანის მხატვრულ-აზრობრივი შინაარსი დაუ-  
მახინჯებიათ და არც ფილმისათვის მოუკლიათ კინემატოგრა-  
ფიული ეშხი. მაგრამ ეს მაინც უნდა ვთქვათ: ვისაც სურს ბო-  
ლომდე ჩაწვდეს ფილმის აზრობრივ შინაარსს, მან აუცილებ-  
ლად უნდა წაიკითხოს რომანიც. ეს აუცილებლობა ნაქარნა-  
ხევია მხოლოდ ერთი ფაქტორით — დროის პრობლემის გადა-  
წყვეტით.

როგორც კი ფილმი დაიწყება, ეკრანზეც და მაყურებელ-  
თა დარბაზშიც მაშინვე ისადგურებს განწყობილება, რომელ-  
საც ვუწოდებ ავის მოლოდინით სავსე მყუდროებას.

მყუდროება სუფევს ყველგან, სადაც კი ახალგაზრდა კომ-  
პოზიტორი ნიკუშა ჩაჩანიძე (მსახიობი ლევან აბაშიძე) მიდის  
და ჩვენც მივყვებით. მყუდროებაა გიორგი ყანჩაველის ბინა-  
ში, ელიზბარ ხეთერელის, ეფემია კათარელის, გიორგი ოცხე-  
ლის, არჩვენელების, იტრიელების ოჯახებში, მართალია, ნი-  
კუშას ყველა აფრთხილებს დიდი ხიფათი მოგელისო, მაგრამ  
ყმაწვილი ვერ მიმხვდარა, მყუდროებით სავსე ქვეყანაში რა  
საფრთხეა მოსალოდნელი. ვერც მაყურებელი ხედავს მომა-  
ვალ ფათერაკს, თუმცა ირგვლივ გამეფებული სიწყინარე სიმ-  
შვიდეს არ გგვრით. პირიქით, ძრწოლვით გავსებთ. მყუდრო-  
ება ამზადებს ტრაგედიას.

რეჟისორი გიორგი შენგელაია და ოპერატორი ლევან პა-  
ატაშვილი ქმნიან პასიური მყუდროების (ანუ მოჩვენებითი  
სიმშვიდის) და აქტიური ბოროტმოქმედების კონფლიქტს,  
შინაგან წინააღმდეგობას. შინაგანი ქიშპი ვლინდება იდუმალე-  
ხით და მყუდროების მოულოდნელი დარღვევით, რაც თანდა-  
თანობით ძაბავს ვითარებას.

კომპოზიტორი ნიკუშა ჩაჩანიძე ეტლით ისე ჩადის შიდა  
ქართლში, ხევთისს, რომ მგზავრობის უშფოთველ და მშვი-  
დობიან ატმოსფეროს თითქოს არაფერი არღვევს, მაგრამ უც-  
ბად მოულოდნელად, წყაროსთან აგდია სასიკვდილოდ წაცემი  
ყატი.

ექიმ ხეთერელის (მსახიობი ზ. ყიფშიძე) კარ-მიდამოშიც სიჩუმეა და მდუმარება. აქაც თითქოს არსად ჭაჭანებს საფრთხის ორანი, მაგრამ, უეცრად მოასვენებენ ტყვიით შუბლგახვრეტილ შალვა ხეთერელს (მსახიობი რ. მიქაბერიძე).

ვარაზელების ქოხშიც ღამის ღუმელია. ჩამიჩუმიც არსაით ისმის. სტუმარ-მასპინძელთა მასლაათს თითქოს არაფერი ემუქრება, მაგრამ მოულოდნელად, ერთბაშად თავს ესხმიან ვარაზელთა ოჯახს. პეტრე ვარაზელი და მისი სტუმრები ძლივს გაუსხლტნენ ხელიდან მომხდურებს.

მოსავალს აბინავებდნენ ძმები იტრიელები. შუადღის სიციხის ლულში მშვიდობიანი შრომის ჰარმონიაა. კრიჭინობელაც კი არ კრიჭინებს. მაგრამ ანაზღეულად მათ კარს მოადგება დამსჯელი რაზმი. მართალია, ისინი ჯერ მხოლოდ დაპურებას ითხოვენ (თუმცა ეს თხოვნა უფრო ძარცვაა, ვიდრე საზრდელის მიღება), მაგრამ მერე, ცოტა მოგვიანებით, უკვე იტრიელთა დასაჭერად მოცვივდებიან.

ეკლესიის ეზოში ფერიცვალობის დღესასწაულია. ხალხი ნადიმობს, ილხენს, იმღერს, ცეკვა-თამაშობს. საზეიმო განწყობილებაა, მაგრამ იჩქითად ცეცხლის ალი ამოვარდება. იწვის ეკლესია. ცეცხლი ნთქავს, ანადგურებს ყველაფერს. იწყება ხალხის აწიოკება, გვემა, ხოცვა.

მყუდროების ასეთი მოულოდნელი დარღვევანი, ერთი მხრივ, ამბის მსვლელობას ძაბავს, ამძაფრებს მოლოდინის გრძნობას, ხოლო მეორე მხრივ, გაფიქრებინებს, გაიძულებს მოძებნო მოვლენათა აზრი.

როცა ამბის მსვლელობას თვალს გავადევნებთ, ცხადად დავინახავთ, რომ მყუდროების თვისება-ხასიათი არ იცვლება. იგი ერთფეროვანია. სამაგიეროდ, იცვლება, იზრდება, მრავალფეროვანი ხდება ბოროტება. ჯერ ცემა, მერე მკვლელობა, თავდასხმა, ცეცხლის მოკიდება-გადაწვა, ტოტალური დაჭერა. ბუნებრივია, ბოროტების გაღაღება საერთო სახალხო უბედურებით უნდა დამთავრდეს. გამოდის, რომ მყუდროება-სიმშვიდე არ ყოფილა არც უვნებლობის გარანტია, არც თავდაცვის საშუალება, არც ბრძოლის ფორმა. იგი ყოფილა ბოროტმოქმედების ხელშემწყობი.

მატყუარაა იდუმალეზაც, რომლითაც გარემოცულია

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ დახატული ადამიანების ყოფა.

დიდი, ორი თუ სამსართულიანი, სახლი. ოდესღაც მისი პატრონი მდიდარი ყოფილა. ახლა სიღარიბის კვალი ატყვია ყველაფერს. ეზოც გაპარტახებულია, სახლის კედლები და კარ-ფანჯრებიც შელანძღული. სულიერის ჭკაპნება არ არის ახლო-მახლო. ნიკუშა ჩაჩანიძე და ლეკო თათაშელი მოადგებიან ამ სახლს. ჩუმად, იდუმალად იღება კარი. გამოჩნდება ახალგაზრდა ფარეში ქალი. მისი ლამაზი სახე მდუმარებს, უტყვია, ნაკეთიც არ ირხევა. უსიტყვოდ მიუძღვის სტუმრებს წინ. ბნელ დერეფანში მიჰყავს. მათ სახეებს ოდნავ ანათებს თაფლის სანთლის შუქი. ისინი მიდიან დიდხანს, დიდხანს. ელი, რომ შეხვალ საიდუმლოებით მოცულ გარემოში, მაგრამ ტყუედები: ოთახში, სადაც ნიკუშა ჩაჩანიძესა და ლეკო თათაშელთან ერთად შედიხარ, სკამზე ზის მარტოხელა, ავადმყოფი, უპატრონო დედაბერი ეფემია კათარელი (მსახიობი ლ. იოსელიანი); რისი სურვილი ან შეძლება უნდა ჰქონდეს ამ ქალს, ვისი ამქვეყნიური წუთები უკვე დათვლილია?

ჯერ ძველი პეწი არ გახუნებიათ. გალავანი გალავანს ჰგავს, სასახლე — სასახლეს, ეზო-კარი — ეზო-კარს. ეტიკეტიც არ ირღვევა: უფროსმა უფროსი იცის, უმცროსმა — უმცროსი. ოთახებიც ძველებურად არის მორთულ-მოფარდაგებული. არც სიზვიადე დაუკარგავთ, არც საკუთარი ღირსების გრძნობა. არჩევანელები სტუმარს ისე იღებენ, როგორც მათ გვარს ეკადრება. ასევე გაისტუმრებენ. ოღონდ არაფერში ჩაერევნიან, არაფერს შეცვლიან. თავიანთ კარჩაკეტილობას არ დაარღვევენ... იქნებიან ასე მოწყვეტილი მთელ ქვეყანას. თურმე აქაც ცარიელი სიტყვა დარჩენილა: ქალბატონი დედა ბრძანებს... ქალბატონი დედა ბრძანებს... ქალბატონი დედა ბრძანებს... მეტი არაფერი. არჩევანელების იდუმალეზობაც სიცრუეა. რა უნდათ? რა შეუძლიათ?

გიორგი ოცხელმა (მსახიობი თ. ჯაფარიძე) განათლება უცხოეთში მიიღო. შინ რომ დაბრუნდა, ქონება, ადგილ-მამული გლეხებს დაურიგა, როგორც გინდათ მოიხმარეთო. არავინ დაუფასა. ახლა მის არსებობას სწორედ ისინი ემუქრებიან, ვისკეთილდღეობაზეც ზრუნავდა. როცა გიორგი ოცხელს ლამით სტუმრად მიადგებიან ნიკუშა ჩაჩანიძე და ლეკო თათაშელი,

იგი მათ ვახშამს მიაართმევს, მაგრამ თან დააყოლებს: — არ ვიცი, ვინა ბრძანდებით, არც მინდა ვიცოდე... დაგაპურებთ, მოგასვენებთ... თუ გზას განაგრძობთ, თქვენი ნებაა, ხელი მოგიმართოთ ღმერთმა, განაგრძეთ, ეწიეთ თქვენს საწადელსა... მე ჩემთავად არც დაგიმახსოვრებთ, ვერც გიცნობთ, საღმერო გადაგეყართ... გიორგი ოცნელმა ზომ არ მიიღო და არ მიიღო სტუმრები ხელგაშლით, გულლიად, მის სახლში კიდევ არის ვილაც, რომელსაც ვერც ვხედავთ, მხოლოდ ხმა გვესმის მისი:

— ვილაცები გყოლია...

— ლეკოა.

— რას დაძრწის?

— შემოლამებია და შემომეფარა.

— დაეტიოს თავის სოფელში...

ამ უცნობს გამოჩენაც არ უნდა. არც სწევსთან შეხედრა სურს. ისიც იღუმალებას არჩევს. მაგრამ რისთვის? რა მიზნით?

თანდათანობით ნათელი ხდება: ეს იღუმალება ბრძოლისათვის მზადებას არ გულისხმობს, იგი გამოვლენაა შიშით დათრგუნვილობისა.

ამ აღამიანებს ენატრებათ თავისუფლება. დიდი სურვილი აქვთ, თავი დააღწიონ გარემოებას, რომელშიც მოაქცია ღრმად და უღონობამ, გამოვიდნენ ჩიხიდან, იხსნან თავი, მაგრამ არა საკუთარი ძალ-ღონით, არამედ ვილაცის საშუალებით. ვინ არის ეს ვილაც, არც მათ იციან. მაგრამ ზომ არ შეიძლება ყველაფერი გაიყინოს, გაქვავდეს, უძრავად იდგეს ერთ ადგილს? ბუნების (და საზოგადოების) სიცოცხლის ძირითადი ნიშანი მოძრაობაა, ღინებაა. მაშასადამე, ეს გაშეშებული, უძრავი ყოფაც უნდა ამოძრავდეს, ამოქმედდეს. გამოჩნდეს ვილაც, ვინც მოიტანს იმედს, ვინც იცის, იქნებ ხსნასაც. და მყუდროებასა და მოლოდინში უნებლიეთ დაიბადება ცრუ გინცი<sup>1</sup>, სუტ-ლიდერით და თვითმარქვია წმინდანი. ყმაწვილ კომპოზიტორს, რომელიც ხალხური სიმღერების ჩასაწერად ჩამოვიდა, მიიღებენ საგანგებო დავალებით გამოგზავნილ შეთქმულად. მართალია, ნიკუშა ცდილობს თვალი აუხილოს ყველას,

<sup>1</sup> გინცი — იმედი.



თქვას სიმართლე, მაგრამ ვეფრაფრით ვერ ასერხებს ამას. არავის სურს დაიჭეროს, რომ ეს ახალგაზრდა კაცი ოდენ იმისათვის არის ჩამოსული, რომ ხალხური სიმღერები ჩაიწეროს. მაითვის ეს ნილაბია, კამუფლაჲია. არსი კი ის არის, რომ ნიკუშა ჩაჩანიძემ ხალხი უნდა შეკრიბოს, შეაგროვოს, მეომრებს შოუხმოს, ბრძოლის მიზანდასახულება გააცნოს და წინ გაუძღვეს. ფიქრობენ, იგი გიორგი ყანჩაველის დავალებას ასრულებს. გიორგი ყანჩაველი კი კარგახანია არავითარ ბრძოლას არ აპირებს. იგი ერთი იმათგანია, ვინც დამარცხებას შეურიგდა და მყუდროებაში ჩაიკეტა. არათუ ერის საომრად დარაზმვაზე აღარ ოცნებობს, ნიკუშა ჩაჩანიძეს ეხვეწება — სიმღერების შესაკრებად შიდა ქართლში. ნუ წახვალ, საშიშია, ქვეყანა არეულია და ღმერთმა უწყის, რა ხიფათს გადააწყდებიო.

ვერ გაამტყუნებთ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ პერსონაჟებს იმისათვის, რომ ისინი ცრუ იმედს ებღაუჭებიან, აზარსებული შეთქმულების სჯერათ და მომავალი ბრძოლის ერთ-ერთ ლიდერად ის მიაჩნიათ, ვისაც ამაზე არასოდეს უფიქრია. მუდმივ, გაუთავებელ მოლოდინსა და სასაფლაოსებურ მყუდროებაში არსებობა უკვე აღარ შეუძლიათ. ნათელია: იქნებიან ისინი ასე უსიტყვოდ, უხმოდ, უმოძრაოდ თუ ამოქმედდებიან, იომებენ, იბრძოლებენ, სულერთია, მაინც სიკვდილი და გადაშენება ელით. დიდხანია უკვე, რაც მათ ბრძოლა-მოქმედება აღარ ძალუძთ. ამიტომ უხარიათ (ზოგიერთს მაინც, თუ ყველას არა) ნიკუშა ჩაჩანიძის გამოჩენა. ახალგაზრდა კომპოზიტორი დასტურია იმისა, რომ სადღაც სიცოცხლე კიდევ ფეთქავს. ფარ-ხმალი ყველას არ დაუყრია. მაგრამ, მიუხედავად სიხარულისა, ნიკუშას გაყოლას, გვერდით დადგომას არავინ აპირებს. ერთადერთი კაცი პეტრე ვარაზელია (მსახიობი ლ. თურმანიძე), რომელიც იტყვის — თუ არის იმედი, სულ ცოტა იმედი, ფრჩხილისოდენა იმედი თუ არის, მაშინ დავრჩებიო. დავრჩებიო, ე. ი. ვიბრძოლებო. მართლაც, იგი ერთადერთია ფილმში, ვინც იარაღით ხელში კვდება. სხვებს კი ცხვრებივით გარეკავენ სასაყლაოზე.

ფილმში გამეფებული მყუდროება და მოლოდინი გახსენებით ერთ ძველისძველ ხუმრობას: როცა საქართველოში რუსეთის მმართველობა დამკვიდრებულა, რომელიღაც ორბე-

ლიანი თუ მაჩაბელი შინ ჩაქეტილა და გარეთ აღარ გამო-  
სულა. ხანდახან დარაბებს გააღებდა და იკითხავდა თურმე:  
კიდევ აქ არიან, არ წასულანო? როდესაც უპასუხებდნენ: —  
არ წასულან, ყაზარმებს აშენებენო, — გაბრაზებული ისევ  
ჩაიკეტებოდა და გულმოსული იტყოდა: — ხედავ, შენ, ამ  
ზამთარსაც აქ აპირებენ დარჩენასო.

მაგრამ დგება წუთი (ზოგიერთისათვის მაინც), როცა ღუ-  
მილი ყვირილს იწყებს, მყუდროება — ხმაურს. ხეთერელების  
ოჯახში ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოსვლამ შალვა ხეთე-  
რელისათვის ღუმილი ააყვია და მყუდროება აახმაურა. ერთ-  
ბაშად ირწმუნა, რომ მისი საათი დადგა. ახლა მან, ყოფილმა  
ოფიცერმა, იარაღს უნდა მოჰკიდოს ხელი და ბრძოლა და-  
იწყოს. გათავდა, ერთხელ და სამუდამოდ გათავდა უმოქმე-  
დობის დრო. ჭიუტად ჩააცვიდა კომპოზიტორს — გიორგი ყან-  
ჩაველმა ჩემთან რა დაგაბარაო. არც გახსენებია გიორგი ყან-  
ჩაველს შალვა ხეთერელი, არც არაფერი შემოუთვლია მის-  
თვის. ვერა და ვერა, ვერაფრით ვერ დაარწმუნა ნიკუშა  
ჩაჩანიძემ შალვა ხეთერელი — თქვენთან არც არაფერი დაუ-  
ბარებიათ და არც არაფერი შემოუთვლიათო. როცა შალვა  
ხეთერელი მაინც არ მოეშვა, ყმაწვილმა კაცმა რაღაც, ოდეს-  
ღაც, ბუნდოვნად განაგონი გაიხსენა: — დაარბიესო ხეთე-  
რელთა დიდი გვარი, ორიოდემ უცხოეთში გაასწროო, იქ მხო-  
ლოდ ელიზბარი დაგხვდებოაო. იმის უფროსი ძმაც უნდა გა-  
დარჩენილიყოსო... მაგრამ ის აქ, სადღაც თბილისში უნდა  
იყოსო...

სხვაგვარად გაიგო ეს სიტყვები შალვა ხეთერელმა:  
თბილისში უნდა იყოსო... მან დედაქალაქში საიდუმლო მიხ-  
მობად ჩათვალა. აღელდა, აცეტდა, აფუსფუსდა ძველი ოფი-  
ცერი. მოსვენება დაკარგა. ღამით ჩუმად ადგა. თავლიდან  
ცხენი გამოიყვანა და თბილისისაკენ გამოეშურა. დილით კი  
მკვდარი მოასვენეს შინ. ასე საბედისწეროდ დამთავრდა შალვა  
ხეთერელისათვის გმირის, წინამძღოლის მოლოდინი. უსას-  
რულო ლოდინმა საღი განსჯის უნარი დააკარგვინა, გარემო-  
ების ფიზიკურად შეფასების ნიჭი წაართვა, არარსებული არ-  
სებულად მოაჩვენა, სუსტი მუსიკოსი ბიჭი დიდი საიდუმლოს  
მფლობელად და გმირად წარმოადგენინა.

შალვა ხეთერელის ბედი არ არის ოდენ პიროვნების ბე-

დი. უსასრულო მოლოდინის შედეგად ასე შეიძლება დაე-  
მართოს მთელ ხალხსაც. ხალხსაც შეიძლება აერიოს თავგზა  
და ის მოეჩვენოს, რაც არ არსებობს. გმირად და წინამძღო-  
ლად ის იწამოს, ვინც საამისოდ არ გამოდგება. იმას ენდოს,  
ვინც მოატყუებს და უფსკრულში გადაჩეხავს. როცა არსე-  
ბობს სურვილი, ნატვრა, მოლოდინი გმირისა და წმინდანისა,  
ნამდვილი კი არ ჩანს, მის ადგილს ცრუგმირი და ცრუწმინდანი  
იკავებს. თან სრულიად დასაშვებია, რომ ეს ცრუგმირი და  
ცრუწმინდანი სულაც არ იყოს თაღლითი, ცრუპენტელა, ყალ-  
თაბანდი, შეგნებულად ავისმოქმედი, არამედ იყოს უბრალო,  
გონებასუესტი, მალემრწმენი კაცი. ის პიროვნება იყოს, ვინც  
რუასის<sup>1</sup> სიდუხჭირის გამო იოლად იჭერებს, რომ მასაც შე-  
უძლია დიადი მისიის შესრულება. ასეთ ადამიანებს, ნებით  
თუ უნებლიეთ, დიდი უბედურება მოაქვთ. ამგვარი კაცი  
ფილმში ლეკო თათაშელია.

ლეკო თათაშელმა არა მარტო ნიკუშა ჩაჩანიძის ლეგენდის  
შექმნას შეუწყო ხელი, არამედ საკუთარი საპატიო ადგილიც  
განსაზღვრა ამ ზღაპარში. მან იმდენად დაიჭერა სიცრუე,  
რომ ერთდროულად შეასრულა პროვოკატორისა და წამებუ-  
ლის როლი. როცა დამსჯელმა რაზმმა, ეკლესიის ეზოში, ნი-  
კუშაც შეიპყრო და ლეკოც, თათაშელმა, ერთი მხრივ, და-  
ადასტურა, რომ არსებობდა საიდუმლო დავალება ხალხის  
ასამბოხებლად და, მეორე მხრივ, თავად დაიბრალა აჯანყე-  
ბის თავკაცობა-მეთაურობა. ნიკუშასაც გამოექომაგა — უბ-  
რალო და უდანაშაულოაო. შემზარავ წამებას გაუძლო და ბო-  
ლოს პათეტიკურად მოითხოვა: — გადამიწყვიტეთ, რაც რო მე-  
კუთვნის, მომიზღეთ ხვედრი, როგორც გენებოთ, ოღონდ კო-  
ცონი არ გადამიწყვიტოთ, არც სახრჩოებელა არ გადამიწყვი-  
ტოთ, არც დახვერტა არ გადამიწყვიტოთ: მომკვეთეთ თავი,  
მეტი რა გინდათ?! მომკვეთეთ თავი და შემოატარეთ მთელი  
საქართველო... ალბათ ეგონა, თუ საქართველო ლეკო თათა-  
შელის მოკვეთილ თავს დაინახავდა, ერთსულოვნად და ერთ-  
ხმად ფეხზე ადგებოდა და იარაღს აისხამდა თავისუფლების  
ოსაპოვებლად. ლეკო თათაშელის წამებული სული ჩაუნერ-

<sup>1</sup> რუასი — გონება.

გავდა დაკარგულ მხნეობას ისე, როგორც ეს ოდესღაც აბო თბილელმა გააკეთა.

მასხარამ წამებულისა და წმინდანის ეკლის გვირგვინი დაიხურა. ეროვნული ტრაგედია ფარსად აქცია. ამ უბედურებაში სულ მცირე შეღავათს ლეკო თათაშელს ის აძლევს, რომ ილუზიით დაბრმავებული არც ბოლოს გამოფხიზლებულა. თავი მოიკლა დაჭერებულმა, რომ მაღალ მისიას ემსახურებოდა.

ასე აღმოჩნდა ერთმანეთის პირისპირ უღონობით და უძლურებით დაბადებული ილუზია და საგანგებოდ მოფიქრებული, აწონილ-დაწონილი მზაკვრობა.

დამსჯელი რაზმის უფროსმა ოფიცერმა (მსახიობი ი. ხიზანიშვილი) ჩინებულად იცის, ვინ არის ნიკუშა ჩაჩანიძე, მით უმეტეს, ლეკო თათაშელი. ისიც ნათელია მისთვის, რა რუკაა ის რუკა, რომელიც ნიკუშასა და ლეკოს უპოვნეს. ამ რუკაზე ის სოფლებია აღნიშნული, სადაც ყმაწვილ კომპოზიტორს ხალხური სიმღერების ჩაწერა შეუძლია და არა ის პუნქტები, სადაც აჯანყება უნდა მომზადდეს. მაგრამ რატომ არ უნდა გამოიყენოს ეს ცრუსაბუთი ოფიცერმა იმათ გასანადგურებლად, რომელთა არსებობა მას მიზანშეწონილად არ მიაჩნია? მერე რა, რომ ისინი სახლში არიან ჩაკეტილი, არ მოქმედებენ, გარემოსთან კავშირიც გაწყვეტილი აქვთ, მშვიდად ცხოვრობენ, არაფერს აპირებენ... მათი მყუდრო, ჩუმი, წყნარი არსებობაც საშიშია. საშიშია იმ საზოგადოებისათვის, რომელსაც ოფიცერი და მისი რაზმი ემსახურება.

ოფიცერი და მისი მშობელი საზოგადოება თავისი წესჩვეულებით ცხოვრობენ. ამ საზოგადოებაში ქადაგებენ არ იპაროთო და ქურდობენ, არ იმრუშოთო და ბოზობენ, არა კაც-ჰკლავო და ხოცავენ, სხვისი არ ინდომოთ და ძარცვავენ.

მართალია, კათარელები, ხეთერელები, ოცხელები, იტრიელები, არჯენელები ხმას არ ამოიღებენ, პროტესტს არ განაცხადებენ, მშვიდად და მყუდროდ იცხოვრებენ კარჩაკეტილში, მაგრამ არც იმას გააკეთებენ, რომ სიტყვით არ იქურდოთ იქადაგონ და საქმით მოიპარონ; სიტყვით არ იმრუშოთ დაგარიგონ და საქმით იბოზონ; სიტყვით არა კაც ჰკლავო გიჩიჩინონ და საქმით უდანაშაულო და დამნაშავე ერთნაირად ხოცონ. ამ თვისების გამო არიან ისინი საშიშნი და ხელის შემშლელნი. ამიტომ უნდა განადგურდნენ.

ანადგურებენ კიდეც.

ვერ იხსნა ისინი კარჩაკეტილობამ, ღუმელმა, მყუდროებაში. როცა ბოროტი და კეთილი იბრძვის, არჩევანი თავად უნდა გააკეთოს კაცმა, თორემ ძალით გააკეთებინებენ და არა კეთილის სასარგებლოდ.

როცა ქრისტე გოლგოთაზე ჯვარს მიათრევდა, გაუჭირდა. მაშინ ლეგიონერებმა ხელი წაავლეს ვიღაც სიმონ კვირინელს, მას აჰკიდეს ჯვარი და აზიდვინეს.

სიმონ კვირინელი არც ქრისტეს მომხრე იყო და არც ლეგიონერებისა. იგი თავისთვის არსებობდა, მაგრამ მაინც გახადეს ჯვარისტვირთვის მონაწილე. კიდეც კარგი, უნებლიეთ ღმერთკაცის ტანჯვის შემსუბუქება დაევალა, თორემ შეიძლებოდა იმ ლეგიონერის ფუნქცია დაეკისრებინათ, რომელმაც შუბი ჰკრა იესოს ფერდში.

არც კეთილშობილების გათამაშებამ უნდა მოგვატყუოს. როსტომ იტრიელი (მსახიობი თ. ბიჭიაშვილი) და დამსჯელი რაზმის უფროსი თანაკლასელები აღმოჩნდნენ. გაქცევის საშუალებას მოგცემთ, შესთავაზა ოფიცერმა როსტომს. უარი თქვა როსტომმა მოწყალებაზე. ოღონდ ეს კი ითხოვა: ნიკუშა ჩაჩანიძე გაუშვით, უდანაშაულოა, არაფერ შუაშიაო. შეუსრულეს როსტომს თხოვნა: ნიკუშა გაუშვეს, მაგრამ რა? როცა დაპატიმრებულს სასაკლაოზე მიერეკებოდნენ, ჩაფარმა იცოდა, რომ სათვალავში ერთი აკლდა. დანაკლისი უნდა შეეესო, თორემ დაჭერა-დახვრეტის გეგმას ვერ შეასრულებდა (მოწესრიგებულ საზოგადოებაში, რისთვისაც იბრძვის ოფიცერი, ყველაფერი წინასწარ არის გათვალისწინებული). ჩაფარმა გზად უდარდელად მიმავალი მეურმე გააჩერა, ურმიდან გადმოაგდო და პატიმრების გუნდში შეაგდო. სათვალავი გაასწორა და დავალებაც შეასრულა.

რა გამოვიდა ცრუ კეთილშობილებიდან? ერთი უდანაშაულო გაუშვეს, მაგრამ მის ადგილას მეორე კიდეც უფრო ალაღ-მართალი დასვეს. ასეთია ვერაგობა-მზაკვრობის „კეთილშობილება“.

...და მიდიან ისინი — კეთილშობილნი, ჭკვიანნი, მშრომელნი, ჯიში და ლაზათი ერისა, მაგრამ უღონონი და უძლურნი — მზით გადამწვარ-გადახრუკულ ხრიოკზე და უდაბნოს მღუშარებას არ არღვევს ჩქამიც კი, ოღონდ ყურში წივის სიტყვები:

„ნუ მიენდობი სიმუხტლეს ბედისა, განსჭვრიტე ჭეშმარი-  
ტი, იწამე გადარჩენა, გადარჩენა იწამე, გადარჩენა იწამე. გაა-  
ფანტე აღრევანი გონებისანი, სულმოკლეობა მორჩილებისა,  
აღამაღლე სული უძველესი ხალხისა, სული უკვდავებისა, სუ-  
ლი უკვდავებისა...“

მართალია, რომანის ეს სიტყვები ფილმში არ არის, მაგრამ  
კინოსურათი გაუღენთილა ამ სულისკვეთებით.

1985 წ.

## უ გ ზ ო ო ბ ი ს ზ ე ა

და მიდიოდნენ ისინი სოდომისაკენ. მაშინ გაბედა და ჰკითხა აბრაჰამმა უფალს თავისას:

— ნუთუ მტყუანსა და მართალს ერთნაირად გაანადგურებ? თუ ორმოცდაათი მათ შორის მაინც იქნება პატიოსანი და ღმრთისმოსავი, მათაც წარწყმედ?

მიუგო უფალმა პასუხად:

— თუ ერგასისნი იქნებიან მართალნი, გადარჩება ქალაქი იგი.

გათამამებულმა აბრაჰამმა კვლავ შეებედა უფალს:

— მიწა ვარ და ნაცარი შენი. თუ ორმოცდახუთი კაცი იქნება ღმრთისმოსავი და პატიოსანი, მაშინ?

— თუ ორმოცდახუთი იქნება, არც მაშინ გავანადგურებ.

— თუ ორმოცი?

— არ მოესპობ.

— თუ ოცდაათი?

— შეწყალებული იქნება ქალაქი.

— თუ ოცი?

— ოციც საკმარისია შესაბრალებლად.

— თუ ათი?

— ათი მართალი და ღმრთისმოსავი კაცისათვის ვაპატიებ მთელ ქალაქს დანაშაულს.

და მიდიოდა უფალი სოდომისაკენ.

• • •

რასაც ეკრანზე ვუყურებთ, უბრალოა, ჩვეულებრივი. მგზავრები სხდებიან ავტობუსში და მიემგზავრებიან შინ. ყველა ჩქარობს. ყველას ერთი სურვილი აქვს: საკუთარ ჰერკლეშ გაითენოს ახალი წელი. გზადაგზა, თანდათან ვლინდება მათი

ბუნება, ხასიათი, თვისება. სცენარის ავტორები რეჟო ესა-  
 ძე და ამირან დოლიძე მიმართავენ დრამატურგიულ ხრიკსაც:  
 მაყურებელს რომ არ მოსწყინდეს, მოულოდნელსა და უცნა-  
 ურს რომ ელოდეს, ავრცელებენ ხმებს — ვიღაც დაჰნაშავენ  
 გაქცეულან საპატიმროდან, მათ ეძებენ. მართლაც, გზაში მი-  
 ლიცია რამდენჯერმე აჩერებს ავტობუსს. ასეთ ინჟანერ-ს ჯერ  
 არ მოვსწრებივარო, — ამბობს კიდეც ხანდაზმული, ჩაბალახი-  
 ანი მგზავრი (შალვა ხერხეულიძე. ისიც უნდა გითხრათ, რომ  
 ფილმის პერსონაჟებს სახელები არა აქვთ. ამიტომ, როცა გა-  
 მიჭირდება, პროტაგონისტებს მსახიობთა სახელით მოვიხსენ-  
 ნიებ). შეიძლება გაქცეულნი ავტობუსშიაც იყვნენ თავშეფა-  
 რებულნი. საეჭვოდაც იქცევა ორი ახალგაზრდა მგზავრი (გივი  
 ჩუგუაშვილი, მერაბ ნინიძე). ისინი მილიციას პირს არიდებენ.  
 დამფრთხალი იყურებიან აქეთ-იქით. „ვოლგითაც“ მოსდევენ  
 ვიღაც-ვიღაცეები ავტობუსს. ისვრიან კიდეც. ერთი სიტყვით,  
 დრამატურგიული ზამბარა დაჰიმულია. მართალია, ბოლოს  
 გაცუტურაკებული ვრჩებით (დრამატურგიული ფანდი რეჟისო-  
 რის ირონიითაც არის გაპირობებული), მაგრამ ეს უკვე აღარ  
 გეწყინს, რაკი ფილმმა აგვაფორიაქა და მრავალნაირი საფიქ-  
 რ ლი გაგვიჩინა. თურმე ავტობუსში არავითარი რეციდივის-  
 ტა არ იმალება. შეყვარებული ქალ-ვაჟი (ნინო ბრეგვაძე, მე-  
 რაბ ნინიძე) მშობლებს გამოპარვიან და სხვა ქალაქში აპირე-  
 ბენ ჯვარისწერას. თურმე იმ „ვოლგაში“ ქალის გაბრაზებულ-  
 განრიხებული მშობლები და ნათესავები სხედან. აყალმაყა-  
 ლისა და ჩხუბის მიუხედავად, მაინც არაფერი გამოსდით. ქა-  
 ლიშვილი მტკიცედ აცხადებს: შინ აღარ დავბრუნდებიო და  
 ნანდაურთან ერთად მიდის.

მაგრამ, როგორც გითხარი, ეს მხოლოდ დრამატურგი-  
 ული ფანდია, მთავარი სხვა რამ არის. მთავარია საზოგადოე-  
 ბა, რომელსაც ავტობუსში თავმოყრილი ადამიანები ქმნიან.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგში გზა ხშირად ყოფილა  
 გამოყენებული ამა თუ იმ საზოგადოების სურათის საჩვენებ-  
 ლად, მისი ბუნების, ხასიათის, თვისების გამოსავლინებლად.  
 ასეა რეჟო ესაძის ფილმშიც „ნეილონის ნაძვის ხე“. ავტობუ-  
 სიც სიმბოლოა, რაკი იგი გარკვეულ სამყაროს ხატავს. რა  
 შთაბეჭდილებას ახდენს ეს სამყარო და საზოგადოება? რო-  
 გორია იგი?



მარინა ცვეტაევა კრიტიკოსებს ეხვეწებოდა: იმის ამოცნობას ნუ ცდილობთ, მე რა მინდოდა მეტყვა. ის მითხარით, თქვენ რა წაიკითხეთო.

ან სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოებისადმი შეიძლება ისეთივე დამოკიდებულება იქონიო, როგორითაც ბიბლიას უყურებდა გერმანელი მეცნიერი კარლ ბართი:

„ბიბლიაში ჩვენ ვიპოვნით ყოველთვის სწორედ იმდენს, რამდენსაც ვეძებთ: ღიადსა და ღვთაებრივს, თუ ღიადსა და ღვთაებრივს ვეძებთ; მნიშვნელოვანსა და ისტორიულს, თუ მნიშვნელოვანსა და ისტორიულს ვეძებთ; და სრულებით არაფერს, თუ არაფერს ვეძებთ“.

ასე რომ, მე არ ვაპირებ ამოვიცნო, რა უნდოდათ ეთქვათ ფილმის ავტორებს. მე მინდა გითხრათ, რა ამოვიკითხე „ნელინის ნაძვის ხეში“.

ახლა ავტობუსის საზოგადოებას გავეცნოთ.

მიმავალი ავტობუსი გზად შეჩერდება და შიგ ვიღაც მგზავრი (გურამ პეტრიაშვილი) ამოვა, წვერაგაბურძენული. ჩია, გამხდარი. ხელში ხერხი უჭირავს. შეგვიძლია ვიფიქროთ, ღურგალია ან ხურო. ავი, გაბორბებული, აგრესიული აღმოჩნდა ეს კაცი. თვალებს მწყრალად აბრიალებდა და იმუქრებოდა... ბოლოს, არც აცია, არც აცხელა და ყველას მოურიდებლად და უბრალოდ მიახალა — ქურდები ხართო თქვენ. მოელთ, რომ საზოგადოება აღშფოთდება, შეურაცხმყოფელს საკადრის პასუხს გასცემს. ამაო მოლოდინია. თითო-ოროლამ წამოიყვira: — რას ჰგავს ეს, როგორ ბედავსო.. დანარჩენმა კი ან საერთოდ არ მიაქცია ყურადღება შეურაცხყოფას, ან სიცილით შეხვდა მას. ზოგიერთმა თავიც კი დაიმშვიდა: რა მოხდა მერე, აღელვებულია კაცი და უნებლიეთ წამოცდაო. ის, ვითომცდა გამწყრალი ნაწილიც, მალე დამშვიდდა და ჩირქის მოცხება დაივიწყა. ხოლო ხერხიანმა მგზავრმა მშვიდად გააყეთა დასკვნა: — ისეთი რა გითხარით, რაც თქვენთვის არ უკადრებიათო.

ამ საზოგადოების ერთ-ერთი თვისება უკვე გამოიკვეთა: თავსლადის დასხმას მორჩილად და თვინიერად იტანს. აქტიური პროტესტის გრძნობა არ უჩნდება.

ცოტა ხნის მერე ხერხიან მგზავრს ავტობუსიდან გააგდებენ. არ იფიქროთ, რომ შეურაცხყოფა გაახსენდათ და ახალი ძალით იფეთქა გულისწყრომამ. არა, იგი წამდაუწუმ პაპიროსს ეწეოდა და ბოლი ვერ აიტანეს. ამიტომ გააძევეს.

მეორე თვისებამაც იჩინა თავი: უბრალოსა და უმნიშვნელოს გამო შეუძლიათ ადამიანი გაიმეტონ. არსებითი და მნიშვნელოვანი კი დიდად არ აწუხებთ. ბრალიან და უბრალო მოვლენას ერთმანეთისაგან ვერ არჩევენ.

ამ საზოგადოების სიჩუმე და მოთმინება საკუთარი დანაშაულის გრძნობითაც არის გამოწვეული. ამა თუ იმ დოზით, ნებით თუ უნებლიეთ, ყველას რაღაც დანაშაული აქვს ჩადენილი.

ავტობუსის შოფერი (რუსლან მიქაბერიძე) ავტომანქანის ერთ საბარგულს არ ხსნის. თავისათვის აქვს დაკეტილი. რატომ? იმიტომ, რომ ძმაცაცებმა ნაქურდალი ყველი უნდა მოიტანონ და ჩუმად რაიონში წაიღონ გასასყიდად. ვერ ვიტყვით იმას, რომ მგზავრებს არ დაუნახავთ, როგორ გადმოზიდეს ერთი ავტომობილიდან ყველი და მეორის საბარგულში შეინახეს, მაგრამ კრინტი არავის დაუძრავს. ისინი უფრო მეტად ავტობუსში ადგილის პოვნითა და ნებიერი მოკალათებით იყვნენ დაკავებულნი, ვიდრე დანაშაულის დანახვით.

კიდევ ერთი ინციდენტი მოხდა, სანამ ავტობუსი გავიდოდა. ზღვა ხალხის თვალწინ, იქვე, ფარდულში, ნოქარმა ურცხვად მოატყუა მუშტარი. ორი კილოგრამი ვაშლის ნაცვლად ერთი თუ ერთნახევარი აუწონა. მუშტარი გამწარდა. ნოქარს ზუსტი წონა მოსთხოვა. შენ ვაშლი არ გდომებიო, — გამოგლიჯა გამყიდველმა მყიდველს ხელიდან სასწორის პინა და ვაშლი ისევ ყუთში ჩაყარა. ეს უკვე ვეღარ აიტანა მუშტარმა და ნოქარზე საცემრად მიიწია. მოვალეობის შესრულების დროს გინდა გამლახო, — იბღავლა ნოქარმა, დახლიდან გამოვარდა და მუშტარს მუშტები დაუშინა. ხალხი აჩოჩქოლდა. შეიქმნა ერთი ვაიუშველებელი. აშოშმინებდნენ მოჩხუბრებს. ამასობაში მილიციაც მოვარდა. სტაცა ხელი და მილიციის განყოფილებაში დაზარალებული მუშტარი წააბრძანა. ქურდი ნოქარი კი ისევ მიუბრუნდა დახლს და არხეინად შეუდგა სხვათა მოტყუება-ყვლეფას. არც აქ გამოუდგიათ თავი დიდად მგზავრებსა და ავტოვაგზლის მოედანზე თავმეყრილ ხალხს.

თითო-ოროლა საპროტესტო წამოძახილით დაკმაყოფილდნენ და ყველამ ისევ თავის საქმეს მიჰყო ხელი. თურმე სიმართლე და კეთილსინდისიერება მარტო დაზარალებულის საზრუნავი ყოფილა.

თუმცა ბუნებრივია: დანაშაულს შეთვისებულ-შეგუებული ხალხი ღირსების დასაცავად იარაღს არ სტაცებს ხელს, დამცირება-დაცინვასაც იოლად აიტანს.

მათი შემგუებლობა-შეთვისება იმით არ არის გამოწვეული, რომ ყოფის წვრილმანებს ყურადღებას არ აქცევენ. არა, უფრო მაღალსა და მნიშვნელოვანს არ დაუბყრია მათი გონება. ავტობუსში თავშეყრილი ადამიანები სწორედ ისინი არიან, რომელთა არსებობა განსაზღვრული და შემოფარგლულია ყოველდღიური სინამდვილის პაწია-პაწია ამბებით და რომელსაც ერთი ვაშლი თუ მოპარე, ცასა და მიწას შეძრავს ყვირილით, მუქარით, გულში ხელის ბაგუნით.

მამაკაცი (შოთა ქრისტესაშვილი) გარინდებული ზის. ცოლს (ბაია დვალიშვილი) გაებუტა და იმიტომ. მაგრამ დამდურება არ არის მისი პასიურობის საფუძველი. როცა მის ცოლს უტიფარი მოარშიყე არ მოეშვა, მაშინ ხომ მარდად წამოხტა და ლაზათიანი ალიყურიც აჭამა მოძალადეს! მაგრამ მაშინ კი, როცა მთელი საზოგადოება შეურაცხევეს და მპარავი უწოდეს, მაინცდამაინც დიდად თავი არ შეუწუხებია, არ აღელვებულა, არ განაწყენებულა. მისი სული არ შეძრულა, რაკი ისიც უღირსებო ადამიანთა კატეგორიას ეკუთვნის. ჩვენმა მწერლობა-ხელოვნებამ უღირსებო ადამიანთა მთელი გაღერება შექმნა. ახლა მათი გახსენება-ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა, მაგრამ იმას კი ვიტყვი, რა არის უღირსებო ადამიანისათვის დამახასიათებელი: პიროვნული და ეროვნული თავმოყვარეობის დაკარგვა, ბიდე რ მაიერული<sup>1</sup> მოჩილება, მნიშვნელოვანისა და უმნიშვნელოს, არსებითისა და არარსებითის ვერგარჩევა, მე-ს მჯობინება ჩვენ-საზე, თვალთმაქცობა (ერთს ფიქრობს, მეორეს ლაპარაკობს), საკუთარი ლაჩრობის გამართლება კეთილგონიერებით, ყველაფრით კმაყოფილება.

<sup>1</sup> ბილერმაიერ — მეშჩანია, ობიექტელი.

ამ თვისებებს ავლენს ავტობუსის ყოველი მგზავრი.

როცა ავტობუსს დადევნებული „ვოლგა“ დაინახა და სროლის ხმა გაიგონა, ერთ-ერთი მგზავრი (პავლე ნოზაძე) შიშით წაბნა, ისტერიკაში ჩავარდა, მუხლებზე ხოხვა დაიწყო და დასაყლავი საქონელივით აზმუვლდა: — მეშინია, მეშინიაო. მას გარეგნულად ვაეკატერი იერი აქვს. თუმცა ზორბა, ლონიერი, ძლიერი მამაკაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, შინაგანად ცარიელი ფიტული აღმოჩნდა. პირველი საფრთხისთანავე (თან მოჩვენებითი საფრთხისა) არაბობად იქცა.

ზის წყნარად, მშვიდად ასაკიანი კაცი (ედიშერ მაღალაშვილი). ჩაცმულობით, გარეგნობით, სიღინჯით იგი პატივისცემის გრძნობას იწვევს. სახეზე ეტყობა, წარსულში მსუყედ უცხოვრია. არც დღეს განიცდის ხელმოკლეობას. მისი ხორცი მოვლილ-ნალოლიავებ-ნაპატრონებია. გეიმედება, ამ კაცის სხეულში მაინც იქნებაო დასადგურებული კეთილშობილი სული, ნუ მოტყუვდებით. მას თურმე საერთოდ არ გააჩნია სული. ავტობუსში, გვერდით, ერთი ენაწყლიანი მგზავრი (გოგენ ქეიშვილი) მიუჯდება. მას ენა ექავება და ჩუმად ჭდომა არ შეუძლია. ნაირ-ნაირ კითხვებს დააყრის მგზობელს და ბოლოს ჩააცვივდება: — თვალი დახუჭეთ და ოცნების სურათი წარმოიდგინეთო. მოვლილ-ნალოლიავებ-ნაპატრონები მგზავრი თვალებს კი დახუჭავს, მაგრამ, ოცნების სურათის წარმოდგენის მაგიერ, მაშინვე ჩაეძინება. მერე მოიბოღიშებს, დაღლილი ვარო. თურმე ამ კაცს ოცნებაც კი არ შეუძლია, ეძინება დაღლილია მისი გონება.

არც ამ ენაქავებულ მგზავრს სჭირდება ოცნება ახალი სამყაროს დასანახად, სულის გასაახლებლად, ეს ოდენ თამაშია, ღრის მოსაკლავად მოგონილი თამაში. იგი იმ კატეგორიის ადამიანებს ეკუთვნის, რომელთაც არ იციათ, რომ ღრის მოკვლა თვითმკვლელობის ფორმაა. თან ყველაზე საზიზღარი ფორმა, როცა თან არსებობ და თან არ არსებობ, რამეთუ ღრის უმიზნოდ ფლანგავ, იმ დროს, რომელსაც არავინ არასოდეს აღარ დაგიბრუნებს.

ავტობუსში ერთი მგზავრიც არის (დავით დვალიშვილი), რომელიც უსაზოკროდ და უზომოდ „დამფასებელია“ ღრისა. საერთოდ ძუნწად ლაპარაკობს, მაგრამ საკმარისია ვინმემ იკითხოს, — როგორი საათიაო, — რომ მაშინვე უპასუხოს. თან

ზუსტად აღნიშნოს საათი, წუთი, წამი. მისთვის სეკუნდიც წმიდათაწმიდაა. ეს უბრალოდ აკვიატებული ჩვევაა, თორემ წამს კი არა, წელიწადებს არა აქვს მისთვის ფასი. იმდენად უღარდელი, უზრუნველი და ზანტია.

მგზავრთა შორის ყველაზე მეტად ერთი ახალგაზრდა ქალი (რუსუდან ქვლივიძე) ჩქარობს. ლამის შეიშალოს, ისე ეშინია დაგვიანების, ისე უნდა დროულად მივიდეს შინ. ვერ ისვენებს, კივის, ჩხუბობს. მისმა სულსწრაფობამ ყველას მოსვენება დაუკარგა. იქნებ იგი იმიტომ ჩქარობს, რომ ოჯახი ელის, სიყვარული, სათნოება, მყუდროება უცდის შინ. არა, ქმრის ეშინია. თუ დაგვიანდა, ცემით ამოხდის თამანეცხედრე სულს.

რა უნდა შეძლოს, რაზე უნდა იოცნებოს, რა უნდა აკეთოს ნარკოტიკებით გამოთაყვანებულმა ყმაწვილმა (გია ხიხაძე)? იგი წესიერად ვეღარც მეტყველებს, დაცემულა, გადაგვარებულია. კიდეც კარგი, რომ ჭერ კიდეც იმდენი ნამუსი შერჩენია, რომ ღარიბ-ღატაკ დედას (ეთერ გელოვანი) სამი თუ ხუთი მანეთი არ მოპაროს. თუმცა ცდუნება დიდი იყო და დედის ჩანთა კარგა ხანს ატრიალა ხელში. ისე, კაცმა რომ თქვას, ცდუნების ამ ძლევას ფასი აღარ აქვს. ეს როგორღაც დღეს მოახერხა, რომ ღვიძლი დედა არ გაძარცვა, თორემ უეჭველია, ხვალ, ზეგ, იგი ამას უკვე ვეღარ შეძლებს.

თავდაპირველად შეიძლება მოგეჩვენოთ, რომ სხვებთან შედარებით, ავტობუსის შოფერი უფრო მტკიცე ბუნების ადამიანია, მართალია, უხეში, ხეპრე და უზრდელი, მაგრამ ნებისყოფიანი. მალე ეს მცდარი შთაბეჭდილება გაიფანტება. — რა გინდათ, ხალხო, განა მე კი არა მაქვს ოჯახი, განა მე არ ვარ მამა, განა მე არ მიმელიან შინ, განა მე არ მეჩქარება? — საწყალობლად ემუდარება იგი თანამგზავრებს, როცა ავტობუსიდან ჩაგდებული მგზავრის მოძებნა მოსთხოვეს, მყისვე გაქრა უხეშობაც, უზრდელობაც, ხეპრეობაც. მაყურებლის თვალწინ დაიშალა კაცი. დარჩა ერთი საცოდავი, შესაბრაღისი, ბეჩავი არარაობა.

უცნაურია ადამიანი, მას იმედს მეორე ადამიანის გარეგნობაც კი აძლევს. თუ ვაჟკაცი გარეგნობის კაცი დაინახა, ასე ჰგონია, სულიერადაც ღირსეული იქნებაო იგი. ხშირად ტყუვდება, მაგრამ ამ გინცს მაინც ვერ ელევა. ამგვარი შეც-

დომა „ნეილონის ნაძვის ხეშიც“ შეიძლება მოგივიდეთ, ფიქრობ, ეს, მართალია, უკვე გალოთებული, მაგრამ ჯერ კიდევ ნამაკაცური ხიბლით სავესე კაცი (ზურაბ ყიფშიძე) მაინც არ ემსგავსება სხვას. მას მაინც ექნება, თუნდაც ლოთის თავზე-ხელაღებულობა, ზრდილობა, შეუპოვრობა, სადღაც სულის კუნჭულში შერჩენილი რაინდობა. იმედგაცრუებული დარჩებით. საკმარისია ავტობუსში, სკამზე მოხერხებულად მოთავსდეს, რომ გარემომ მისთვის არსებობა შეწყვიტოს. მის მიერვე გამოგონილ სოროში შეძვრეს და ენერგიული ეესტიკულაციით მოჩვენებებს ემასლაათოს.

ვერც მოჩვენებითი აქტიურობა გააჩენს სიახლეს ერთფე-როვნების ატმოსფეროში. ეს ხმელ-ხმელი, კაფანდარა კაცი (მანუჩარ შერვაშიძე), რომლის მთელ სხეულს ძარღვებაშლი-ლი ცხოვრების დაღი აზის, ამაოდ ცდილობს ნაკლებ შეეგუოს გარემოს, არ შეეთვისოს დამცირება-დაცინვას. ამისათვის მი-სი აქტიუობა საკმარისი არ არის. მით უმეტეს, რომ მას სა-კუთარი ბორკილიც ადევს საზოგადოებრივთან ერთად. ეს ბორკილი მისი ცოლია (ჯანიკო ახალაია). ქმრისადმი ურწ-მუნო და ირონიული დამოკიდებულებით ცოლი ცივ წყალს ასხამს იმ მცირე ცეცხლსაც, რაც საბოლოოდ ჯერ არ ჩამ-ქრალა კაცში. ეს ქალი ყოველთვის ბოჭავს მას. სულ კალთაზე ჰკიდია. ცოლს მდუმარება, სიჩუმე, პასიურობა ცხოვრების უფრო შესაფერის ფორმად მიაჩნია, რაკი მას უკვე აქტიურო-ბის იმედი სრულიად წარკვეთილი აქვს. ცხადია, ცოლ-ქმრის ამ კიდილში გამარჯვება ქალს დარჩება.

მართალია, რეჟისორი არც ერთი პერსონაჟის ბიოგრაფიას არ გვიყვება, არ გვაცნობს მათი ცხოვრების გზას, მაგრამ ზედ-მიწევნით კარგად გვიხატავს მათი სულის თვისებას. იგი ამას, ერთი შეხედვით, უბრალო საშუალებებით ახერხებს. რეჟი-სორიცა და მსახიობებიც ძირითადად აზროვნებენ პორტრეტით (გარეგნული ხატით) და კონკრეტული საქციელით (ამა თუ იმ ქმედების უშუალო რეაქციით). ზოგჯერ კონტრასტულად არის დაპირისპირებული პორტრეტი და საქციელი. ზოგჯერ კი ისი-ნი ერთმანეთს ერწყმინან. მაგრამ ორივეჯერ უტყუარად ამე-ღვენებენ პერსონაჟის სულის თვისებას.

მოხდენილად და საკმაოდ მდიდრულად ჩაცმულ-დახურუ-ლი, შესახედავად მომხიბლავი ახალგაზრდა ქალის (მანანა გამ-

ცემლიძე) დანახვისას ერთბაშად ვერ წარმოიდგენთ, როგორი სულის პატრონია იგი. მაგრამ საკმარისია წამდაუწუმ მისი უადგილო და უაზრო კისკისი მოისმინოთ, რომ მაშინვე ცხადი გახდეს ამ ქალის შინაგანი ფუქსავატობა, ჩიტირეკიაობა. ამ პერსონაჟის გარეგნულ და სულიერ პორტრეტთა შორის დიდი კონტრასტია. ეს დაპირისპირება კიდევ უფრო მძაფრს და მტკივნეულს ხდის სულიერ სიცარიელეს.

სამაგიეროდ, არავითარი კონტრასტი, დაპირისპირება არ არსებობს ბატკნიანი მგზავრის (ლერი ზარდიაშვილი) გარეგნულ და სულიერ პორტრეტებს შორის. აქ სრული ჰარმონიაა. ამ პერსონაჟის ხორციელი ხატი სულიერს არ ებრძვის. ისინი ერთსა და იმავეს ამბობენ: მთელ ქვეყანას ურჩევნია ერთი ნოყიერი ჭამა-სმა, მხარ-თეძოზე წამოგორება და უღრტვინველი ძილი.

ფილმში არის ერთი ფრიად საყურადღებო პერსონაჟი, რომლის როლს მსახიობი არ თამაშობს. ეს გახლავთ სიცივე. ოპერატორი ლევან პაატაშვილი და რეჟისორი რეზო ესაძე სიცივის ატმოსფეროს, მის აშკარად გამოკვეთილ სახეს მარტო იმიტომ არ ქმნიან, რომ ფილმში აღწერილი ამბავი ზამთარში ხდება, დეკემბრის ბოლო დღეს. ეს სიცივე უფრო ვრცელი, ალეგორიული შინაარსის შემცველია. იგია უსიყვარულობის სიცივე. მარტოობის, გათიშულობის, უსულობის, უმიზნობის, ურწმუნოების, თავისთავში ჩაკეტილობის სიცივე. ამგვარ სიცივეს ვერ გაათბობს, ამგვარ ყინულს ვერ გააღხობს უბრალო ადამიანური გულთბილობა. აეტობუსში უშუერველად აფრქვევენ ალერსს, სითბოს, გულთბილობას ერთი ხანდაზმული ქალი (ნაზი კეჭელმაძე), მაგრამ ამას არავითარი შედეგი არ მოაქვს. მას არ უნდა ჩხუბი, აურზაური, აყალმაყალი, უსიამოვნებანი. ყველას დაშოშმინებას, შერიგებას, დამეგობრებას ცდილობს. პირიდან შეჩარი ამოსდის, მაგრამ რა? მას არავინ უგდებს ყურს. მისი ხმა ცალკეა, რაც ავტობუსში ხდება—ცალკე. მან მისი თანამგზავრები ვერ შეკრა, ვერ შეაყავშირა. ერთი ადამიანის სითბოს მრავალთა სიცივემ აწობა. სიცივეში კი არაფერი იბადება, არაფერი ხარობს.

მგზავრებს შორის სულ ნორჩი გოგო და ბიჭია (სოფიკო გორგაძე, კოტე ჭანტურიშვილი). ისინი ერთად სხედან სკამზე. მათ შორის თითქოს სიყვარულიც იბადება. ბიჭი აკოცებს

კიდეც გაუბედავად გოგოს. მერე თავს ჩაქინდრავს მორცხვად. როცა თავს აწევს, გოგო უკვე აღარ ზის მის გვერდით. ის აღგილი მოხუც კაცს დაუკავებია. ბიჭი იკითხავს: — გოგო სად არისო? — მოხუცი უპასუხებს: — ფაფუ, გაქრა.

გაქრა, რადგან ამ სიცივეში სიყვარული ვერ დაიბადება, ვერ გაიზარებს. ნორჩი სიცოცხლის ადგილს დაიკავენ სიბერე, ანუ სიყვდილი. ეს სიცივეში არსებობის კანონზომიერებაა.

იმ გარემოებასაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება, რომ ფილმში დახატულ-წარმოდგენილი საზოგადოების მეტყველება კრელია.

საერთოდ, ამ საკითხზე საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ. დღეს კინოში, თეატრში, ლიტერატურაში თანდათანობით იკიდებს ფეხს მეტყველების სიჭრელე. ერთდროულად რამდენიმე ენაზე საუბარი, დიალექტების მომეტებული (ზოგჯერ უკონტროლო) გამოყენება. ამის გამო პრესაში გამოითქვა კიდეც აზრი. მაგრამ პრობლემა ასე დაისვა — კარგია ეს თუ ცუდი? ზოგიერთმა დასაგმობად მიიჩნია, ზოგიერთმა დასაშვებად. ვფიქრობ, საკითხს უნდა შევხედოთ არა იმ კუთხით — კარგია ეს თუ ცუდი, არამედ სხვა პოზიციით: რას ნიშნავს ეს? რატომ გაჩნდა მიდრეკილება მეტყველების სიჭრელისადმი?

მეტყველების სიჭრელე ყოველთვის გვაუწყებდა მხოლოდ ერთს — როგორც პიროვნული, ისე ეროვნული ცნობიერების მთლიანობა-ერთიანობის დაშლას, კომუნიკაბელობის რღვევას.

ამის დამადასტურებელი საბუთი ბევრი შეიძლება მოვიტანოთ.

უპირველესად მოვიგონოთ უძველესი პარაბოლა ბაბილონის გოდოლისა. მის შინაარსს აღარ მოვყვები, რაჟი მჯერა, რომ იგი ყოველმა წიგნიერმა კაცმა იცის.

შემდეგ კი გავიხსენებთ ერთ უაღრესად მკაფიო ნიმუშს ქართული მწერლობის ისტორიიდან. თერგდალეულებმა სწორედ ერთიანი ლიტერატურული ენისათვის ზრუნვით დაიწყეს ბრძოლა ერთიანი ეროვნული ცნობიერების აღსადგენად.

უნდა ითქვას ისიც, რომ გიორგი ერისთავის შემოქმედება იმითაც არის საყურადღებო, რომ მან ძალიან ნათლად და აშკარად გამოხატა ჩვენი ეროვნული ცნობიერების დაშლილობა,



თუმცა ამაზე ერთი სიტყვაც არ უთქვამს. გამოხატა სწორედ იმით, რომ მისი პერსონაჟები მეტყველებენ ჭრელი ენით. ეს არ არის მარტო მაშინდელი ყოფის რეალისტური სურათი. იგი არის იმდროინდელი ცხოვრების შინაარსიც. გ. ერისთავის პერსონაჟებს შორის, თუ ერთი მხრივ, არ არის სოციალურ-კლასობრივი ერთიანობა, მეორე მხრივ, არ არსებობს ეროვნული მთლიანობა. დრამატურგი წარმოგვიდგენს დაშლილ საზოგადოებას. არისტოკრატია მიდის და უკვე აღარ შეუძლია გამერთიანებელის როლის შესრულება. პლუტოკრატია მოდის, მაგრამ ჯერ კიდევ არ აქვს ის ძალა, რომ გამერთიანებელი გახდეს. სოციალურად ეს საზოგადოება არც ფეოდალურია, არც ბურჟუაზიული და არც სხვა რამ. ეროვნულად არც ქართულია, არც სომხური, არც რუსული. რაღაც ნარევი, გარდამავალი საფეხურია. მოვა ახალი თაობა. იგი სწორედ ამ გარემოებას მიაქცევს ძირითად ყურადღებას. ენობრივ ერთიანობას დაუდებს საფუძვლად ეროვნული ცხოვრების მთლიანობას.

ამ ბრძოლის ეროვნულ-კულტურული ღირებულება და მნიშვნელობა კი ყველასათვის კარგად არის ცნობილი.

მესამე მაგალითიც მოვიშველიოთ. დღეს უცხოეთში ფართოდ არის გავრცელებული დიალექტებით წერა. მაგრამ როდის მიმართავენ მას? სწორედ მაშინ, როცა სურთ წარმოადგინონ, აჩვენონ თანამედროვე ადამიანის იზოლირებულობა, განმარტოებულობა, არაკომუნიკაბელურობა. დიალექტით წერა კიდევ ერთი, დამატებითი ხერხია, საშუალებაა, იარაღია ამ აზრის გამოსატქმელად.

ამემაღ უცხოეთში, განსაკუთრებით გერმანულენოვან სამყაროში, ძალიან პოპულარულია პიესები (მაგალითად, დიტერ ფორტესი, პეტერ ჰანდკესი), რომლის პროტაგონისტიც კასპარ ჰაუზერია. თავად კასპარ ჰაუზერის ტრაგიკული თავგადასავალი ძველია. იგი პირველად 1828 წლის მაისში გამოჩნდა ნიურნბერგში, ბაზრის მოედანზე. მან მაშინვე მიიპყრო იურისტების, ფსიქოლოგების, ლინგვისტების ყურადღება, თუმცა ზუსტად არავინ იცოდა მისი ვინაობა. ხმები დადიოდა, რომ იგი ზეპური საზოგადოებიდან იყო. ჰაუზერი ჯერ კიდევ სრულიად უსუარი ჩაამწყვდიეს გალიაში (ვარაუდობდნენ, დინასტიური მოსაზრებითაცო), სადაც გამართული

დგომაც კი არ შეიძლებოდა. ასე ჰყოლიათ იგი ადამიანებისაგან მოცილებული და იზრდებოდა როგორც მხეცი. როცა იგი პირველად საზოგადოებაში გამოჩნდა, შესახედავად 16—17 წლისას ჰგავდა. არ შეეძლო მეტყველება, ძლივს ამოძრავებდა კიდურებს, წარმოდგენა არ ჰქონდა სრულიად უბრალო საგნებზე და, საერთოდ, თავზარდამცემი შესახედავი იყო. მისი სულიერი და ხორციელი მდგომარეობის სრული აღწერილობა დატოვა ცნობილმა იურისტმა ანსელმ ფონ ფოიერბახმა. კასპარ ჰაუზერი 1833 წლის დეკემბერში მოკლეს. ვინ და რატომ, ესეც უცნობია.

ეს საცოდავი ყმაწვილი დღეს უცხოეთში საერთო ლიტერატურული ყურადღების ცენტრშია. მისდამი მიძღვნილ ნაწარმოებებში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა, მეტყველების კუთხით, ადამიანის საზოგადოებისაგან განცალკევება — იზოლაციის პრობლემას, მისი ცნობიერების დაშლას, ამ გზით დანაშაულს ადამიანის სულიერი ცხოვრების მიმართ (იხ. „Nunschkonzent“, მოსკოვი, 1983 წ.).

მართალია, ხერხიანი მამაკაცის თანმხლები მგზავრის (იუ-რი ვასაძე) ლულლული კასპარ ჰაუზერის სიმუნჯე არ არის, მაგრამ ამ კაცსაც ძალიან უჭირს აზრის ჩამოყალიბება, მკაფიოდ მეტყველება, ვინმესათვის რისიმე გაგებინება. ისიც ისე ლაპარაკობს, თითქოს ენა ახლა ამოიღგა და ვაი-ვაგლახით ცდილობს სიტყვების წინადადებად შეკოწიწებას. ცხადია, ამ კაცს ცხოვრების ის მძიმე გზა არ გაუვლია, რაც კასპარს, მაგრამ რაც უნახავს, ისიც საკმაო აღმოჩენილა მისი სულიერი დაგონებებისათვის.

მსჯელობამ შორს გამიტყუა. უცხოური ნიმუშების მოუშველიებლადაც ძნელი მისახვედრი არ არის, რისი თქმაც მინდა: მეტყველების სიჭრელე რთული, ღრმა და სერიოზული პრობლემაა. ყოველი შემოქმედი მას დიდი გულისყურითა და დაკვირვებით უნდა მოეკიდოს.

„ნეილონის ნაძვის ხეში“ მეტყველების სიჭრელე ფილმში დახატული საზოგადოების დაშლილობას მოწმობს.

ერთ ახალგაზრდა მგზავრ ქალს (ირინა კალინოვსკაია) სამტრედიაში მიეჩქარება. პაემანი აქვს დანიშნული. დაგვიანება შეუძლებლად მიაჩნია. მაგრამ არავითარი პირი არ უჩანს, რომ თავის ღროზე ჩავა სამტრედიაში. ამ ქალმა მისი თანამგზავ-

რების ენა არ იცის. ვერ გარკვეულა, რა ამბავი ტრიალებს მის გარშემო, რა აურზაურია. როცა შინიდან გამოპარულ ქალ-ვაჟს მშობლები წამოეწივნენ და მომავალი სიძის თანმხლებსა და ქალის ნათესავებს შორის ცემა-ტყემა ატყდა, გაოცებულმა უცხო ქალმა იკითხა: — რა ხდება, რაშიაო საქმე? ნახევრად ხუმრობით, ნახევრად სერიოზულად განუმარტეს: — ნიშნობაა, ჩვენში ასე იციან, როცა ქალს ნიშნავენ ერთმანეთს ურტყამენო. — ახ, რა საინტერესოა, ოხ, რა საინტერესოა, უხ, რა საინტერესოაო, — ატიკტიკდა უცხო ქალი. ის კი აღარ უკითხავს: — მართლა ასეთი ზნე-ჩვეულება არსებობს თუ ხუმრობით ატყუებენ? რატომ უნდა სცემდნენ ერთმანეთს თუ დამოყვრებას აპირებენ? რატომ უნდა დაუსისხლიანონ ერთმანეთს ცხვირ-პირი მომავალმა სიძე-სიმამრმა, სიძე-ცოლისძმებმა? არსის წვდომა არ არის საჭირო. საკმარისია ტყუილი და გარეგნული ეგზოტიკა.

ამ საზოგადოებას არაფერი აერთიანებს — არც რწმენა, არც ზნეობა, არც იდეალი, არც სიყვარული, არც მრწამსი, არც მიზანი. ისინი შემთხვევამ შეჰყარა ერთ ავტობუსში და როგორც კი ეს (შემთხვევა) გაქრება, ისინიც ისევ დაიფანტებიან. ერთადერთხელ აკიაფდა მათი ერთი მიზნით გაერთიანების იმედი. მაშინ, როცა ავტობუსიდან გაძევებული ხერხიანი მგზავრის მოსაძებნად უკან დაბრუნდებიან.

ხერხიანი მგზავრი კარგა ხნის გაგდებული იყო ავტობუსიდან, მთვრალმა მგზავრმა (ზურაბ ქაფიანიძე) რომ გამოიღვიძა. მიმოიხედა და ის, გაავებულ-გაბოროტებული, ხერხიანი კაცი მოინაკლისა. შოფერს წაეკიდა — როგორ გაბედე და ღამით, შუაღზაზე, ტყეში ადამიანი უსულგულოდ, უპატრონოდ მიატოვეო. ახლავე უკან დაბრუნდი, ის კაცი მოვძებნოთო. მოულოდნელად ავტობუსში მსხდომთა უმრავლესობა ნამთვრალევი მგზავრის მოთხოვნას მიემხრო. გაძევებულის მოძებნა გადაწყვიტა. შოფერიც მათ დამორჩილდა. ავტობუსი უკან გაბრუნდა ძებნად.

თითქოსდა ეს დაფანტული ადამიანები ერთი მიზნით შეიკრნენ. მათში მოყვასის სიყვარულმა გაიღვიძა და კეთილი საქმის სამსახურში ჩადგნენ. შეიძლება მკითხველმა მკითხოს: — რატომ თითქოს? მართლაც ასე მოხდაო. ფაქტი კი მოხდა, მაგრამ ერთი ექვი მაინც გაწვალებს: რა არის მათი

საქციელი? წამიერი კეთილშობილების, სიყვარულის აფეთქების შედეგი თუ ღრმა რწმენის, მტკიცე კრედოს რეზულტატი? წუთიერი ბიძგის, იმპულსის კარნახი თუ ურყევად ჩამოყალიბებული შეხედულებებით გადადგმული ნაბიჯი? განა ეს კონკრეტული კეთილი საქციელი მათ ბუნება-თვისებაში რაიმეს შეცვლის, სხვანაირს გახდის? რა თქმა უნდა, არა. ისინი ისეთივე დარჩებიან, როგორიც აქამდე იყვნენ. თუ მათ სულში არაფერი შეიცვლება, რაღა აზრი და მნიშვნელობა აქვს მათ საქციელს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი კეთილის გამოფხიზლებას გვაუწყებს. ახლა კეთილის იმპულსმა გააბრუნა ისინი ავტობუსიდან ჩაგდებული მგზავრის საძებნელად. გავა ცოტა ხანი და ბოროტის იმპულსი ისევ უკან გააძევებინებს მას ან რომელიმე სხვას. იმპულსი მათ ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობისაკენ აქანავებს, ვერსად მოუკადებიან ფეხი მტკიცედ.

ბოროტებაც მიწიერი არსებობის ღვთაებრივი კანონზომიერების აუცილებელი ნაწილია. იგი არასოდეს გაქრება. შესაძლებელია მხოლოდ მისი შეზღუდვა-შევიწროება. ისიც მაშინ, თუ მას გამუდმებით და მტკიცედ ებრძვის კეთილი. ამ ბრძოლაში კეთილი ურყევ მსოფლმხედველობრივ საძირკველს უნდა ეყრდნობოდეს, უდრეკ რწმენას უნდა ეფუძნებოდეს. ავტობუსში მსხდომთ სწორედ ეს ურყევი მსოფლმხედველობა და უდრეკი რწმენა აკლიათ. ამიტომ მათ არავინ გაუღებს ოცნების ავტობუსის კარს. ეს კარი ძალით უნდა შეღეწო, სხვანაირად შეუძლებელია.

როცა ფილმში ოცნების ავტობუსი ჩაივლის, რეალური ავტობუსის მგზავრები სიხარულით აყიჟინდებიან. ზოგიერთი ოცნების ავტობუსის კარსაც მივარდება. კაკუნს ასტეხს, ევედრებიან კიდეც, გაგვიღეთო კარი, მაგრამ ოცნების ავტობუსი თავის გზას აგრძელებს და მახვეწართ ყურადღებასაც არ აქცევს.

მაყურებელმა არ იცის, როგორი ადამიანები სხედან ოცნების ავტობუსში, მაგრამ იქიდან სითბო, სინათლე, სიმშვიდე და სიხარული მოდის. აქ ნაძვის ხეც ჩახჩახებს და თაფლას სანთლებიც ციმციმებენ. ოცნების ავტობუსი კი არ მოდის, არამედ მიცურავს, ჯადოსნური ნისლით გარემოსილი. იგი უსასრულო სივრცეს შეერწყმის. როგორც მოულოდნელად გამოჩნდება, ისევე უცბად გაქრება.

რეალური ავტობუსი კი ღამით, ტყეში, სიცივესა და მართობაში დაედებს გაძევებულ მგზავრს. ამ ძეზნას მსწეობა სჭირდება. გასამსწეებლად გუგუნებს ფილმში „ჩაკრულო“: „ბევრჯერ ვყოფილვარ ამ ღღეში, მაგრამ არ დამიკვნესია“. ოლონდ მაყურებელს აქვს უფლება იკითხოს: რატომ არ დაუკვნესია— იმიტომ, რომ გაჭირვებას შეეგუა- შეეთვისა (ადამიანი ყველაფერს ეგუება-ეთვისება, მათ შორის, გაჭირვება-საც) თუ გაჭირვების გაძლება-ატანა შეუძლია? თუ გაძლება-ატანა ძალუძს, მაშინ იმის დაჯერების უფლებაც გვაქვს, რომ ბოროტებას სულ ერთიანად მოამკევიანებენ, რაც მათზე დაუთესია. თორემ თუ ადამიანი ვერ გაუმკლავდა ბოროტებას, მაშინ...

• \* •

აწვიმა უფალმა ქალაქს ცეცხლი და წუნწუბაი. დააქცია ყოველი სანახები. ამოწყვიტა ყოველნი მცხოვრებნი, ყოველნი ცხოველნი და ყოველნი მცენარენი.

და მიჰხედა აბრაჰამმა პირსა ქვეყნისასა და იხილა: აღვიდა ცეცხლის ალი, ვითარცა არმური სასმილისა.

## მ რ თ ი ა ნ ი   კ ა ლ ი თ

ამ ერთი წლისა თუ წლინახევრის წინათ ჩატარებულ კინოკონფერენციაზე კინორეჟისორ ნიკოლოზ დროზდოვს უთქვამს: — „თუ არ შევიმეცნებთ, რომ დოკუმენტური კინო, რომელსაც ჩვენ ვემსახურებით, მოკვდა და რადიკალურად არ შეეცვლით ჩვენი მუშაობის სტილს, რაიმეს მიღწევა შეუძლებელია“. ხოლო სტუდია „მემატიანის“ დირექტორს ჰაბუა ამირეჯიბს დაუმატებია: „ვფიქრობ დადგა დრო, როცა დოკუმენტალისტებმა ან თვითლიკვიდაციის აქტს უნდა მოვაწეროთ ხელი, ანდა მოღვაწეობის ახალი გზები ვიპოვოთ“.

ეს სიტყვები თვითონ არ მომისმენია. ნინო ნატროშვილის სტატიაში წავიკითხე („საბჭოთა ხელოვნება“, 1986 წ., № 8, გვ. 68). კითხვაც იქვე იყო დასმული — „რას ვიტყვით ერთი წლის შემდეგ?“ როცა 1986 წლის დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები ვნახე, აღმოჩნდა, რომ თურმე კვლავ არაფერი შეეცვლილა და მეც იმასვე ვიტყვი, რაც ჩემზე ადრე სხვებს უთქვამთ. ოღონდ ფილმებზე ცალ-ცალკე კი არ ვილაპარაკებ, არამედ რამდენიმე საკითხს გამოვყოფ.

### პირველი: დოკუმენტალიზმი.

დოკუმენტს თავისი ხიბლი და ემოცია აქვს. დოკუმენტური ფილმი სწორედ დოკუმენტის ხიბლითა და ემოციით უნდა იპყრობდეს მაყურებელს. მაგრამ, როცა კინოსტუდია „მემატიანის“ 1986 წლის პროდუქციას გავეცანი, ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ რეჟისორებს რატომღაც სწორედ დოკუმენტის ხიბლი და ემოცია არ აკმაყოფილებთ. ცდილობენ საგანგებოდ დადგმული სცენებით გააძლიერონ ფილმის ემოციური და ესთეტიკური შინაარსი (მაგალითად ფილ-

მეგზი — „დრო და მოლა“, „Добрые услуги“, „Праздники мечты“, „კიდევ ერთი გაზაფხული“ და ა. შ. ფართოდ არის გამოყენებული საგანგებოდ დადგმული სცენები). რა თქმა უნდა, დოკუმენტის რესტავრაცია შეიძლება და გათამაშებაც, მაგრამ, ჭერ ერთი, ეს აუცილებლობამ უნდა გამოიწვიოს და მეორეც, გააჩნია — რისთვის ვაკეთებთ ამას და როგორ. თან ეს უნდა იყოს გაკეთებული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სუპერნატურალისტურად, რომ შეუძლებელი გახდეს გაარჩიო, სად თავდება დოკუმენტი და სად იწყება დადგმა.

ალბათ, გასაგებია, რომ მხედველობაში არ მაქვს ობიექტის ის საგანგებო პროვაცირება, რომელსაც სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმში (მაგ. „За зеркалом“) მიმართავს რეჟისორი. ამ შემთხვევაში საგანგებო პროვაცირებას აქვს ექსპერიმენტის მნიშვნელობა, რითაც გარკვეული მეცნიერული დებულების ილუსტრაცია უნდა მოხდეს.

ამჟამად კინოსტუდია „მემატიანის“ ფილმებში საგანგებოდ დადგმული სცენები უღიმღამოდ და უსუსურად გამოიყურება. ისინი ანელებენ და აკნინებენ ემოციურ და მხატვრულ ზემოქმედებას. უკარგავენ დოკუმენტალიზმს ზეგავლენის ძალას. ეს რომ ასეა, საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც ფილმი „დრო და მოლა“. ამ ფილმში რამდენიმე კაცი მიწას თხრის. ისინი მიწაში იპოვნიან ჩემოდანს. მასში სხვადასხვა ეპოქის ტანსაცმელია. ისინი იცვამენ ნაპოვნ ტანსაცმელს და ნაირ-ნაირ პოზაში ეჩვენებიან მაყურებელს. თავი რომ დაჯანგებოთ, თავად მხატვრული ხერხის არაბუნებრიობასა და ხელოვნურობას, ყველაფერი გათამაშებულია უგემოვნოდ, მანერულად და პრიმიტიულად. ეს უბრალოდ სანიმუშოდ მოვიტანე, თორემ ასეა ყველგან სადაც კი საგანგებოდ დადგმული სცენებია ჩართული.

ბუნებრივია, რომ დოკუმენტურობა და საგანგებოდ დადგმული სცენები ერთმანეთს არ ერწყმიან. ამას ორი მიზეზი აქვს — ერთი არსებითი და მეორე არაარსებითი, მაგრამ უაღრესად მნიშვნელოვანი.

არსებითია ის, რომ სხვაა დოკუმენტალისტის ნიჭი, აზროვნების წესი და სრულიად სხვა — სახიობური ფილმის რე-

<sup>1</sup> იმ ფილმების სახელებს, რომელნიც რუსულად არიან გადაღებული, რუსულადვე მოვიხსენიებ, გადმოქართულებულმა სახელებმა დაბნეულობა რომ არ გამოიწვიოს.

ერსორის ნიჭი და აზროვნების წესი. ბუნება ადამიანს ძალიან იშვიათად აჯალღოებს ორი ნიჭით. ამიტომ, როცა იმის მიღწევას ვცდილობთ, რითაც ბუნებას არ დაუფიქროვებია, ყოველთვის საქმე დამარცხებით მთავრდება. ხომ ბუნებრივია და სრულიად ნორმალური, რომ ნიჭიერი პოეტი არ იყოს ნიჭიერი პროზაიკოსი და პირიქით, ნიჭიერი პროზაიკოსი — ნიჭიერი პოეტი. ასევე ბუნებრივია, რომ ნიჭიერი დოკუმენტალისტი არ იყოს სახიობური ფილმის რეჟისორის ნიჭის მქონე, ისევე როგორც სახიობური ფილმის რეჟისორი არ ფლობდეს დოკუმენტალისტის ნიჭს.

არაარსებითია, მაგრამ უაღრესად მნიშვნელოვანი ის, რომ „მემატიანეს“ არ გააჩნია იმდენი ფინანსური საშუალებანი, რაც საგანგებოდ დადგმული სცენარისათვის არის საჭირო. დადგმული სცენა, რომ დამაჯერებელი, პართალი და შთამბეჭდავი გამოვიდეს ბევრი კომპონენტია საჭირო (აქტორი, რეჟისორი, გარემო, ტრანსპორტი და ა. შ.). სად აქვს ამის ფულადი შესაძლებლობა კინოსტუდია „მემატიანეს“? ანდაზა ამბობს: „ფეხი იმდენზე გაჭიმე, რამდენზეც საბანი გაღწევაზე“. ამის ცოდნა უდიდესი ნიჭია და კინემატოგრაფისტობა; როგორც პროფესია, ამას კატეგორიულად მოითხოვს.

სამწუხაროდ, არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა დოკუმენტურობას არღვევს არა არსებითი ან არაარსებითი ფაქტორი, არამედ უბრალოდ, თუ ძალიან მკაცრად არ გამოივიდა, ახირებულობა.

ფილმში „კიდევ ერთი გაზაფხული“ გამოყვანილია მიხრწნილი მოხუცი პარიკმახერი. დიქტორი, რომელიც მოხუცზე გვიამბობს, დოკუმენტური ფილმისათვის ყოველად უპატიებელ რასმეს სჩადის: იგი, პარიკმახერის ნაცვლად, ღრმად მოხუცი კაცის ხმით მეტყველებს. ეს ხომ საგანგებოდ ჩადენილი სიყალბეა: რად გვჭირდება იგი? ჯერ ერთი, არც ერთი მაყურებელი არ მოტყუვდება ამით. მეორეც, დაუშვათ, რომ არსებობს იმდენად შიამიტი მაყურებელი, ვინც დაიჯერებს რეჟისორისა და დიქტორის ოინებს, მაშინ რა დოკუმენტური ფილმია ის ფილმი, რომელიც მაყურებელს შეგნებულად ატყუებს? ჩვენ ისედაც უამრავი ტყუილის თქმა გვიხდება შიშით, ძალდატანებით, უცოდინარობით და ამას შეგნებული სიცრუეც დავუმატოთ?



ჩვენ ისეთ დროში მოგვიწია ცხოვრება, როცა სინამდვილემ ყოველგვარ ფანტაზიას აჯობა. აჯობა ყველაფრით ადამიანის აზრის გაქანებით, სიღრმეების წვდომის უნარით, დაუნდობლობითა და ველურობით, ემოციურობით, ესთეტიკური ხიბლით, კეთილშობილებით... ვერავითარი ფანტაზია ადამიანს დღეს ვერ აღაფრთოვანებს ისე, როგორც დოკუმენტური სინამდვილე. ვერავითარი ფანტაზია ადამიანს ვერ დააფრთხობს და შფაშინებს ისე, როგორც დოკუმენტური სინამდვილე. ყველა ზღაპრის და ყველა მითის გამოგონილი საფრთხოვლა უსუარი ბავშვის თამაშს ჰგავს იმ იარაღთან შედარებით, რასაც დღეს კაცობრიობა ფლობს და რასაც ხვალ შეიძენს. ამიტომ დოკუმენტმა უდიდესი შემეცნებითი, ზნეობრივი და ესთეტიკური ძალა შეიძინა...

ეს უნდა გავითვალისწინოთ, თორემ შეიძლება თანამედროვე ხელოვნების (და არა მარტო კინოში) მაჩანჩალები აღმოჩნდეთ. თან დავაფასოთ ის დოკუმენტური ხელოვნება, რისი სამსახურიც გვარგუნა ბედმა.

#### მეორე: მეცნიერულობა.

ალბათ, ყველა იზიარებს იმ აზრს, რომ სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები განსაკუთრებული ყურადღების საგანი უნდა გახდეს. ამას ითხოვს დრო, მეცნიერულ-ტექნიკური ეპოქა. თუ საქართველოს ჩვენ, მეცნიერულ-ტექნიკური ცივილიზაციის თვალსაზრისით შეეხედავთ, მაშინ გულახდილად უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი სინამდვილე, ყოფა-ცხოვრება, ძალიან ჩამორჩენილად გამოიყურება. არაფერს ჩვენში მეცნიერულ-ტექნიკური ცივილიზაციის კვალი არ აჩნია, არც ქალაქს და არც სოფელს, არც ქარხანას და არც ფაბრიკას, არც სკოლას და არც უმაღლეს სასწავლებელს. რაღა შორს წავიდეთ, მეცნიერულ-ტექნიკური ცივილიზაციისაგან უსაშველო დაშორების საუკეთესო ნიმუშია ჩვენი ორივე სტუდიის — „მემბტიანისა“ და „ქართული ფილმის“ ტექნიკური მოწყობილობა-აღჭურვილობა. ეს არც რომელიმე კონკრეტული პიროვნების ან რომელიმე კონკრეტული უწყების ბრალია. იგი შედეგია ქვეყნის საერთო ჩამორჩენილობისა. მაგრამ, მარტო ფაქტის აღნიშვნა არ კმარა. უნდა გავაცნობიეროთ,

რომ დრო მიდის. იგი თავის სვლას არ აჩერებს. მალე ოცდა-მეერთე საუკუნე დაიწყება. პრაქტიკულად თუ არა, თეორიულად ხომ მაინც უნდა ვიყოთ მზად ამ ეპოქისათვის? ის საგნები, კომპიუტერი იქნება ეს თუ ნაირ-ნაირი რობოტები, რომელთაც ჩვენ ჭერჭერობით სურათებით ან უცხოური ფილმებით ვიცნობთ, ყოველდღიური მოხმარების ნივთები გახდება. ამისათვის მზად რომ იყო, მარტო ტექნიკური ცოდნის შეძენა არ კმარა. აუცილებელია ფსიქოლოგიურ-ზნეობრივი აღზრდაც. სწორედ ამ საქმეში უნდა შეასრულოს, ჩემი აზრით, განსაკუთრებული როლი სამეცნიერო-პოპულარულმა ფილმმა.

ამიტომ პირველ კითხვას ამგვარს დავსვამ: შეაყვარებს თუ არა, დააინტერესებს თუ არა ფართო მაყურებელს, საერთოდ პუბლიკუმს, ჩვენი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები? 1986 წლის ფილმებით ამ კითხვას მხოლოდ უარყოფითად შეიძლება ვუბასუხოთ — არ შეაყვარებს, არ დააინტერესებს. არადა, ჩემი კითხვა არ არის უქმი კითხვა. რაკი სიტყვა „პოპულარულს“ ვხმარობთ, შეყვარება-დაინტერესების მომენტი თავისთავად იგულისხმება. ის, რასაც ჩვენ სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმებში ვამბობთ, სპეციალისტმა ჩინებულად იცის, თან ბევრად უფრო ღრმად და არსებითად. ამდენად, მისი დაინტერესება გამორიცხულია. დავგრძეოთ არასპეციალისტი ფართო მაყურებელი, ვინც უნდა მოვხუხოთ მეცნიერების სიყვარულით. არც სიტყვა „მონუსხვა“ გამხსენებია შემთხვევით. საქმე ის გახლავთ, რომ დღევანდელი ადამიანის ბევრი თვისება — ინერტულობა, უიმედობა, შიშით შეპყრობილობა და სხვა ბევრად არის გაპირობებული იმ გაურკვევლობით, რაც მეცნიერულ-ტექნიკურმა პროგრესმა გამოიწვია. ერთი მხრივ, ის კომფორტი, რაც მეცნიერულ-ტექნიკურმა აზრმა შექმნა, ჩვენ ყველას მოგვწონს, მეორე მხრივ, გვეშინია მისი. მანქანით სეირნობა ყველას გვინდა. დღეს უკან, ურემზე, ვერავის გადასვამთ. მაგრამ ატმოსფეროს გაკუჭყინება, გამონაბოლქვი გაზებით ყველას გვაფრთხობს. ტელევიზორს ყველა პირდაპირნილი მიეჩერებივართ. ერთი საათითაც რომ გამოგვითიშონ, ლამის თმა-წვერი დავიგლიჯოთ. მაგრამ თან გული გვისკდება, ახალგაზრდობას აყუყუჩებსო. ყველა გაფაციცებით მოველით იმ დღეს, როცა ყოველგვარ

მძიმე ფიზიკურ სამუშაოს რობოტები შეასრულებენ, მაგრამ თან შეშინებული ვწუწუნებთ, ეს ადამიანს ფიზიკურად გადაავარებსო. ჩვენ ყველამ ვიცით, რომ, თუ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, აგერ ორმოც წელიწადზე მეტია, ყოვლისმომცველი, ტოტალური ომი არ ყოფილა, ეს თერმობირთვული იარაღის წყალობაა. მისი შიშით ყველაფერზე ხელაღებული ავანტიურისტიც კი ვერ ბედავს წონასწორობის დარღვევას. მაგრამ ტანში გვზარავს, როცა თერმობირთვული ომის რეზულტატს წარმოვიდგენთ.

რა ექნათ? რა წყალში ჩავვარდეთ? მეცნიერულ-ტექნიკური აზრის მსვლელობის შეჩერება შეუძლებელია. რამდენიც უნდა ვიწუწუნოთ, რამდენიც უნდა დავიჩივლოთ — მეცნიერებამ და ტექნიკამ ეს ჩაიდინა, ის ქნა, ეს გააფუჭა, ის დააქცია, ამოა წუწუნი და ჩივილია ეს. მაშასადამე, დარჩა ერთადერთი გზა: პუბლიკუმში უნდა აღიზარდოს არა მეცნიერულ-ტექნიკური ცივილიზაციის შიში, არამედ მისი გონივრული ათვისების, გამოყენების, მოხმარების კულტურა. უნდა ჩამოყალიბდეს ის ზნეობრივი მოდუსი, რომელიც მეცნიერულ-ტექნიკურ ცივილიზაციას გახდის კაცობრიობის, ადამიანის კეთილდღეობის საფუძვლად. ამისათვის კი აუცილებელია მეცნიერულ-პოპულარულ ფილმში არსებობდეს ის ანდამატი, რომელიც უეჭველად წარმოქმნის მაყურებელში ინტერესს, სიყვარულს, როგორც კონკრეტულად დასმული პრობლემისადმი, ისე საერთოდ მეცნიერების მიმართ.

პროფესიული მეცნიერული ცოდნის თვალსაზრისით, ვერაფერს გეტყვით, მაგალითად, ფილმზე — „Меченым атом“ და „Входящие в жизнь“ მაგრამ ის კი თამამად შემოიძლია ვთქვა, რომ, როცა ამ ფილმებს ვუყურებთ, ვუყურებთ სრულიად გულგრილად.

გულგრილობა, რომელიც ისადგურებს მაყურებელსა და სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმს შორის, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი უმთავრესი ხარვეზია 1986 წლის კინოსურათებისა. ამასთან ერთად, ეს გულგრილობა ის სენია, რომელიც ჩვენს სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმებს ნომინალურ ერთეულად ტოვებს. ართმევს ემოციურ-აზრობრივი ზემოქმედებისა და ზეგავლენის ძალას.

აზრობრივ-ემოციური ზემოქმედების ძალას ასუსტებს

ისიც, რომ ზოგჯერ სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი არ უბასხვებს ჟანრს. მაგალითად, ვფიქრობ, რომ ფილმი „Хож-денно по мукам“ საერთოდ არ არის სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი. ამ კინოსურათში ლაპარაკია იმაზე, როგორ არ დაინერგა წარმოებაში და პრაქტიკული გამოყენება ვერ პო-ვა ზოგიერთმა ტექნიკურმა გამოგონებამ. თავისთავად, რო-გორც კრიტიკული ფილმი, რომელიც ამხელს სერიოზულ მანკიერ მოვლენებს, იგი საყურადღებოა, მაგრამ აქ არაფერ შუაშია ის მიზანდასახულება, რაც მეცნიერულ-პოპულარულ ფილმს აქვს.

ასევე არ აკმაყოფილებს ჟანრის მოთხოვნას ფილმიც „Праздник мечты“. არ არის ახსნილ-განმარტებული ადამი-ანის, საზოგადოების რა მოთხოვნილებამ წარმოშვა დღესას-წაული, რა შინაარსი, რა მიზანი აქვს მას. არც დღესასწაულის განვითარების, თუნდაც სქემატური, სურათია წარმოდგენი-ლი და არც ეროვნულ-სოციალურ-რელიგიური თავისებურე-ბანი. თუ მე დამეჭვრება, საუბარი უნდა ყოფილიყო იმაზეც— რა განსხვავებაა რელიგიურ და ათეისტურ საზოგადოებათა დღესასწაულებს შორის. მართალია, ფილმში ამაზე არის ლა-პარაკი, მაგრამ მას უფრო პროპაგანდისტული ხასიათი აქვს, ვიდრე მეცნიერული. ისიც უთუოდ სათქმელია, რომ როგორც კი სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმში დაირღვევა მეცნიე-რული ობიექტურობა და შეიპარება პროპაგანდისტულ-აგი-ტაციური ინტონაცია, მაშინვე იკარგება კინოსურათის მხატვ-რულ-აზრობრივი ღირებულება.

ამჟამად, სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი ყურადღებას აქცევს იმ თემებს, რომელნიც არსებითად დავას აღარ იწვე-ვენ. ყველასათვის ცხადი და მისაღებია. ვფიქრობ, რომ ური-გო არ იქნებოდა, უფრო გაბედულად და ხშირად აგვეჩიჩია პრობლემები, რომელნიც საპაექროა, რომელთა გარშემო, სხვადასხვა აზრი არსებობს და ჭერ საბოლოო შედეგი მილ-წეული არ არის. ამგვარი თემები ფილმში დამახულობს შექმნის, მაყურებელს ინტერესს გაუცხოველებს და, რაც მთავარია, ცნობისმოყვარე ახალგაზრდობის გონებას ააფ-რიაქებს.

ცხადია, ჩვენთვის, ვისაც კინოსაქმიანობასთან რაღაც შავშირი გვაქვს, გასაგებია— რატომ არის ყველა სამეცნიერო-

პოპულარული ფილმი რუსულად გადაღებული. მაგრამ მე აქ ერთი სურვილი უნდა გამოეთქვა: სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები აუცილებლად უნდა გვექონდეს ქართულად.

რატომ?

უპირველესად იმიტომ, რომ, როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, გარკვეული დოზით, ამ ფილმებმაც უნდა მოამზადონ ჩვენი ხალხი მეცნიერულ-ტექნიკური ცივილიზაციის პირობებში საცხოვრებლად. ჯერჯერობით რუსული ენა ისე საყოველთაოდ გავრცელებული არ არის ჩვენში, რომ რუსულად გადაღებული ფილმები ყოველი ქართველისათვის გასაგები და მისაწვდომი იყოს. ჩვენ ვაკეთებთ უთვალავი სულელური ფილმების ქართულ დუბლიაჟს. ამ ფილმებს სხვა არაფერი შეუძლიათ, გარდა ადამიანის გონებრივი და სულიერი დაჩლუნგება-დაკნინებისა. სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები კი ელემენტურ ცოდნას მაინც მიაწვდის და შეატყობინებს — რა ხდება დღეს მეცნიერებაში.

ეს ერთი. მეორეც.

ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს მეტისმეტად არასახარბიელო პროცესი. ქართული ენა თანდათანობით იზღუდება, ასპარეზს კარგავს. იკეტება სიტყვაკაზმული მწერლობისა და საშინაო კომუნიკაციის ენის ფარგლებში. თუ ასე გაგრძელდა, მოსალოდნელია ეს ფუნქციაც დაკარგოს. ბევრი თანამედროვე სამრეწველო, სამეურნეო, მეცნიერული დარგი და, თქვენ წარმოიდგინეთ სპორტიც კი, ქართულად მეტყველებას არ კადრულობს. ასეთ პირობებში ქართულად ალაპარაკებულ სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმს უდიდესი მნიშვნელობა ექნება. იგი შეაჩვევს ფართო მასურებელს თანამედროვე სამეცნიერო ენით აზროვნებას, მეტყველებას, ურთიერთობას. დანერგავს, საყოველთაოდ სახმარ სიტყვებად გახდის იმ სამეცნიერო ტერმინებს, უროპლისოდაც წარმოუდგენელია თანამედროვე განვითარებულ ენა.

მესამე: წინააღმდეგობრიობა.

ფოტოგრაფიას ერთი მეტად დასაფასებელი თვისება აქვს: მაშინვე აჩვენებს და ავლენს ტყუილს. ფოტოგრაფიის ეს თვისება ბუნებრივად გადმოდის კინოში, რაკი ისიც სურათია.

სიტყვებით კი შეიძლება ტყუილი ითქვას. ეს სიცრუე, სანამ მხოლოდ ლაპარაკი ისმის, დასაშვებია მსმენელმა ვერ დაიჭიროს. მაგრამ როგორც კი გამოსახულებას და ტექსტს ერთდროულად დაინახავ, მოისმენ კიდევ, მაშინვე ცხადი გახდება რომ გვატყუებენ.

მაგალითები: კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოში“ (№ 6) არის სიუჟეტი, რომელიც გვაუწყებს, რომ გორის ბამბეულის კომბინატში მუშაობს რობოტი. დიქტორი ამას ისეთი საზეიმო ინტონაციით გვაუწყებს, რომ გეგონებათ, რომელიღაც იაპონურ საწარმოში შეხვალთ და რაღაც სასწაულს ნახავთ. მაგრამ საკმარისია შეხედოთ იმას, რაც გორის ბამბეულის კომბინატშია, რომ მაშინვე მიხვდებით, რა საცოდაობაა ეს.

იმავე „საბჭოთა საქართველოდან“ კიდევ ერთი სიუჟეტი. დიქტორი გვიყვება, რომ ამა და ამ რაიონში ქალები პამიდვრის ჩითილებს რგავდნენ ხელით. ახლა მდგომარეობა შეიცვალა და იმავე საქმეს აკეთებს მანქანა. რას ვხედავთ ეკრანზე? იგივე ქალები, რომელნიც წინათ ხელით რგავდნენ, ახლა მანქანაზე შემომსხდარან და იმ ჩითილებს, რომელთაც ადრე მიწაში რგავდნენ, ახლა სვამენ მანქანის რაღაც ნაწილში. შემდეგ კი მანქანა რგავს მიწაში. არაფერი შეცვლილა: არც ქალების რაოდენობა, არც მუშაობის ტემპი (მანქანა იმავე ტემპით მუშაობს, როგორითაც უიმისოდ შრომობდნენ ქალები), არც დარგული ჩითილების რაოდენობა. შეიცვალა მხოლოდ ის, რომ ქალები, როგორც უკვე გითხარით, უშუალოდ მიწაში კი არ რგავენ ჩითილებს, არამედ ჭერ მანქანას აწვდიან და მერე მანქანას გადააქვს მიწაში.

ეს არ არის მექანიზაცია, არც მუშაობის გაიოლება. მე თუ მკითხავთ, ეს უფრო საქმის გართულებაა, რადგან დამატებითი რგოლი გაჩნდა მანქანის სახით. ეს რომ ისეთი მანქანა იყოს, რომელშიც მხოლოდ გარკვეული რაოდენობის ჩითილებს ჩააწყობთ და მერე ყველაფერ დანარჩენს თავად გააკეთებს, მაშინ კიდევ შეიძლებოდა გვეტრაბახა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასე არ არის. იმ მანქანაშიც ქალებმა სათითაოდ ისევ უნდა ჩააწყონ ჩითილები, როგორც მანამდე მიწაში რგავდნენ.

ამგვარი ფაქტები, ჩემი ფიქრით, არ უნდა წარმოვადგი-

ნოთ როგორც რაღაც განსაკუთრებული მოვლენა. თუ აუცილებელია მათი ეკრანით ჩვენება, აღვნიშნოთ ისევე უბრალოდ, რა უბრალო ღირებულებაც მას აქვს.

ფილმში „Резервы и возможности“ კოლმეურნეობათა ხელმძღვანელების ლაპარაკით ვიგებთ, რომ სოფლად ბევრი საკირბოროტო საკითხი ყოფილა მოსაგვარებელი. ბევრი რამ აკლია თურმე მათ და ხარვეზების გამოსწორება არც ისე ადვილად ყოფილა შესაძლებელი. მაგრამ გამოსახულება ამის საპირისპიროდ გამოხატავს სოფლად ყოფისა და საქმიანობის სამოთხისებურ სურათებს.

ამგვარი წინააღმდეგობანი გამოსახულებასა და ტექსტს შორის ფილმს დამაჭერებლობას უქარგავს. გვინდოდა გვეთქვა, რომ სოფლად არის რეზერვები, რომელნიც ხარვეზებს გააშროს, მაგრამ რაკი არაობიექტურად გველაპარაკებიან, აღარც ამ რეზერვების არსებობა გვჭერა და აღარც ოპტიმისტური პათოსისა.

კინოჟურნალში „ადამიანი და კანონი“ (№ 61) ნათქვამია, არსებობსო მთავრობის დადგენილება, რომ თბილისის პატარა მდინარეები არ უნდა დაიხუროს, ბეტონის კუბოში არ უნდა დავამწყვდიოთ. მაგრამ რომელიღაც რიგითმა დაწესებულებამ არაფრად ჩააგდო ეს დადგენილება და გლდანში პატარა ღელე ხევეძმარა მაინც ჩამარხა ბეტონის სარკოფაგში. ჩვენ გვინდოდა ტყავი გაგვეძრო იმ დაწესებულებისათვის, რომელმაც ეს ჩაიდინა, მაგრამ გამოგვივიდა ხელისუფლების კრიტიკა. ყოველი ლოგიკურად მოაზროვნე ადამიანი ელემენტარულ კითხვას დასვამს: რა მთავრობაა ის მთავრობა, რომლის დადგენილებას ჩვეულებრივი რიგითი დაწესებულება არ ისრულებს? თანაც ტოტალიტარულ სახელმწიფოში.

არსებობს საშიშროება, რომ წინააღმდეგობრიობა უპოზიციოებაში გადაიზარდოს.

ეს დღეს მკაფიოდ ჩნდება. მოდის ახალი თაობა. მოაქვს ახალი თვალთახედვა. ეს ბუნებრივია: ახალმა თაობამ ახალი თვალთახედვა უნდა მოიტანოს. ისე ვერც იქნება იგი ახალი. ახალი თაობა მარტო ბიოლოგიური ასაკის სიახლეს არ ნიშნავს. თუ, საერთოდ, კულტურის და კერძოდ, კინოხელოვნების ჰარმონიული განვითარება გვინდა, ახალი თვალთახედვა ძველის კატეგორიული უარყოფა არ უნდა იყოს. თაო-

ბათა პაექრობა ძველი თვალთახედვის გაფართოებას, გამდიდრებას და თვისობრივად ახალ საფეხურზე აყვანას გულისხმობს და ითვალისწინებს.

შეიძლება ასე აბსტრაქტული მსჯელობით მთლად გასაგები არ აღმოჩნდეს, რა მინდა ვთქვა. ამიტომ კონკრეტულ მაგალითს მოვიტან. 1986 წლის პროდუქციაში არის ფილმი „მალარო“. ამ ფილმის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი და მისი სტილისტიკა არსებითად განსხვავებულია სხვა კინოსურათების დამოკიდებულებისა და სტილისტიკისაგან. რა თქმა უნდა, ეს გაპირობებულია მისი ავტორის თვალთახედვით. მაგრამ მარტო ამით მისი შემოფარგვლა არ შეიძლება. აქ ახალი თაობის საერთო თვალთახედვაც გამოსჭვივის. ამას იმიტომ მოგახსენებთ რომ, თვალთახედვის კუთხით, „მალაროსთან“ საერთო აქვს „გიორგი ნიკოლაძეს“ და „ორ დებიუტს“, თუმცა ფილმების მასალა სრულიად სხვადასხვაა. ავტორები კი ასაკით დიდად ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან.

ამ თვალთახედვას, პირობითად, სინამდვილის ნატურალისტური უტყუარობით ასახვა ვუწოდოთ. მე მგონია, სადაო არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ეს პოზიცია პრინციპულად უპირისპირდება ძველი თაობის თვალთახედვას—სინამდვილის შეფერადებულ, გაღამაზებულ-გაპრიალებულ ასახვას, ანუ, უფრო მკაცრად რომ ვთქვა, სიმართლის ჩვენების სურვილი უპირისპირდება ტყუილის ჩვენების სურვილს. ამის საბუთია ფილმი „თუში“. მართალია, ბევრი ლაპარაკია საქართველოს მთიანეთის მოვლა-პატრონობაზე, მაგრამ ჩერჩელობით არავითარი საფუძვლიანი ძეგა არ მომხდარა. ლაპარაკი საქმედ არ ქცეულა. თუშეთიც ასეთსავე მძიმე მდგომარეობაშია. იგი ჯერ კიდევ ერთი ყველაზე მოუვლელი და უპატრონო კუთხეა. ფილმში კი ისევ ძველებურად ვხედავთ ცხვრის ფარებს, ცხენების რემებს, ყველის მთებს (იმ დროს, როცა ყველს ტალონებით ყვიდულობთ), მოცეკვავე და მომღერალ ადამიანებს, გალოკილ პეისაჟებს (ერთადერთი, რაც ფილმის ავტორებმა ვერ მოახერხეს, ეს არის ის, რომ დანგრეული სახლები ვერ ააშენეს. ერთი გულუბრყვილო კითხვა—ასეთ სახლებში მცხოვრებ ადამიანებს სამღერლად და საცეკვაოდ ექნებათ საქმე?).

აქედან მე ის დასკვნა გამომაქვს, რომ შეხედულებათა



წინააღმდეგობრიობა სუფევს თაობათა შორისაც.

ამჯერად, ეს ის წინააღმდეგობრიობაა, რომელზეც ერთ-ერთი თვალთახედვის სრულ უარყოფას გულისხმობს, ან მართალი ან ტყუილი. პრობლემა ასე დგას. ამიტომ ყველამ, ვისაც შრომის უნარი შერჩენია, ახალგაზრდაა იგი თუ ხანდაზმული, უნდა განსაზღვროს საკუთარი პოზიცია.

მეოთხე: თემა.

ხელოვანი, უნდა თუ არა მას ეს, ცდილობს თუ არა ამას, მაინც ან იდეოლოგია ან პროპაგანდისტი. იდეოლოგია, თუ ახალი თემები, ახალი პრობლემები, ახალი თვალსაზრისი და სტილისტიკა მოაქვს. პროპაგანდისტია, თუ გატყეპნილი, ძველი, მოყირვებული გზით დადის, დრომოკმულსა და გაცვეთილს იძეორებს. ამიტომ, ცხადია, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, რა თემებს ვირჩევთ, რა პრობლემები გვაწუხებს, რა მხატვრულ საშუალებებს ვიყენებთ.

საერთოდ, ჩვენი ხელოვნებისა და, კერძოდ, კინოს საშუალებით ძალიან ძნელია წარმოიდგინო, რა ჭირ-ვარამი აწუხებს დღეს ჩვენს ხალხს. მე არ ვგულისხმობ მარტო იმ პრობლემებს, რომელთა გარშემო თვით ხელისუფლებაც კი ბევრს ლაპარაკობს, არამედ იმასაც, რომელიც ხელოვანმა უნდა დაინახოს, სხვას დაასწროს და პირველმა ასტეხოს განგაში.

ამ ჭირ-ვარამზე მოურიდებელი და პირუთენელი ლაპარაკი იმისათვისაც არის საჭირო, რომ გავიგოთ, ავხსნათ — რის შედეგია დღევანდელი ქართველი საზოგადოების, ხანდაზმული იქნება იგი თუ ახალგაზრდა, გულისმომკვლელი ინერტულობა და პასიურობა. ჩვენ, როგორც ერს, ვერაფერი, ვერც ნარკომანია, ვერც ალკოჰოლიზმი, ვერც სხვა ნაირ-ნაირი მანკიერებანი, ვერ მოგვყვენებს ისეთ ზიანს, როგორც საყოველთაოდ მოდებული და გავრცელებული გულგრილობა, ინერტულობა და პასიურობა. აქ საჭიროა არა მარტო საზოგადოების ყოფის შესწავლა, არამედ თვითანალიზიც, რადგანაც ჩვენც, ჩვენს დიდსა თუ მცირე შემოქმედებაში, ისეთივე უმოქმედო და მცონარა ვართ, როგორც დანარჩენი პუბლიკუმი.

თუ ამ აზრს გავიზიარებთ, მაშინ ჩვენი ფილმების ობიექტებიც ისე უნდა შევარჩიოთ, რომ ფრიად საჭირობოროტო

საკითხებზე შეგვეძლოს საუბარი. თორემ რას ეტყვის მაყურებლის სულსა და გულს პარიკმაზერზე ლაპარაკი, ვისაც ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე იმის მეტი არაფერი გაუყვებია, რომ პატიოსნად პარსავდა წვერს. რომლის მთელი დამსახურება მხოლოდ იმით გამოიხატა, რომ თმის კრეკის დროს ყელი არავისთვის გამოუჭრია („კიდევ ერთი გაზაფხული“) მართალია, „ორი დებიუტი“ ნორმალურად გადაღებული ფილმია, მაგრამ თემატიკით არც ის ამბობს რაიმე საყურადღებოს. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ გორკიმ და შალიაპინმა თბილისში დაიწყეს მოღვაწეობა. ეს უბრალო ფაქტია, რომელიც არაფერს სძენს არც რუსულს და არც ქართულ კულტურას. თბილისში დაიწყებდა მოღვაწეობას თუ ნიჟინი ნოვგოროდში, გორკი მაინც გორკი იქნებოდა და შალიაპინი მაინც შალიაპინი.

ესეც სათქმელია: მართალია, თბილისში ეროვნულად ნაირ-ნაირი მოსახლეობა ცხოვრობს, მაგრამ იგი მაინც ქართული ქალაქია. „ორი დებიუტის“ მიხედვით კი ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ თბილისში თითქმის ქართველები არ ჰქანებდნენ.

რაც ზემოთ ვთქვე, იმის პასუხად უფრო თანხმობას მოველი, ვიდრე დაუთანხმებლობას. ალბათ, დოკუმენტალისტთაგან არავინ მეტყვის: ჩვენ გადასარევ ფილმებს ვიღებთ, მაგრამ შენი დასამიწებელი თვალები ვერ ხედავსო. ამის იმედს მართო წერილის დასაწყისში ციტირებული სტრიქონები არ მაძლევს. ამას ადასტურებს სტუდია „მემატიაანის“ თანამშრომლების საერთო განწყობილებაც. მაგრამ ის კია მოსალოდნელი მითხრან: იცი, რატომ ვერ ვიღებთ კარგ ფილმებს? იმითომ, რომ არც თანამედროვე ტექნიკური აღჭურვილობა გვაქვს, არც ფირი გვივარგა, არც ფინანსური საშუალებანი გვყოფნის და კიდევ ბევრი სხვა, წერილმანი თუ მსხვილმანი, ხელისშემშლელი ფაქტორი არსებობსო. ამის პასუხად, თანხმობის გარდა, მე რაღა მეთქმის. მართლაც სავალალოა, ამ მხრივ, ჩვენი სტუდიების მდგომარეობა.

გარეშე მსმენელმა შეიძლება გაიცინოს და იკითხოს— რაღას დაობთ, თუკი ორივე მხარე ასე შეხმატკბილებულხართო. მიუხედავად შეხმატკბილებულობისა, სადაო მაინც დაგვრჩა. კერძოდ ის, რომ ჩვენ ყოველ დარგში და, მათ შორის, კინო-

დოკუმენტალისტიკისა და სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმში არა მარტო შევეგუეთ არსებულ მდგომარეობას, არამედ მოგვწონს კიდევ იგი. რა თქმა უნდა, შეგუებასაც და მოწონებასაც თათავისი საფუძველი აქვს.

შევეგუეთ იმიტომ, რომ ათეული წლების მანძილზე არც ლაპარაკით, არც მონდომებით, არც სურვილით, არც საქმით არაფერი შეიცვალა. სტუდიის მუშაობა იმით კი არ ფასდება, მხატვრულად რა დონის სურათი გადაიღეს, არამედ რაოდენობის გეგმა შესრულდა თუ არა. როგორც კი რაოდენობის გეგმის შესრულებას საფრთხე დაემუქრება, მაშინვე ყველა უკან ვიხევთ. მზად ვართ ყოველნაირი ფილმი მივიღოთ, ოღონდ გეგმა არ ჩავარდეს. თეორიულად ყველამ ჩინებულად ვიცით, რომ ხელოვნებაში რაოდენობა არაფერს ნიშნავს, ხარისხი—ყველაფერს, მაგრამ პრაქტიკულად ამას არავითარი ყურადღება არ ექცევა. ეს ვითარება იმდენად დაუძლეველი გახდა, რომ ხელი ჩავიჭინეთ და ყველაფერს შევეგუეთ-შევეთვისეთ.

რა მოხდება ერთხელ გეგმა რომ არ შევასრულოთ, მაგრამ თუნდაც ერთი მართლაც ნამდვილი ფილმი გადავიღოთ?

მოგვწონს იმიტომ, რომ არსებული მდგომარეობა ხელოვნასაც და ადმინისტრატორ-ხელმძღვანელსაც თავისმართლების საშუალებას აძლევს.

ხელოვანი გვიმტკიცებს: იცით, რა დიდებულ ფილმს გადავიღებდი, თანამედროვე კინოტექნიკური საშუალებანი რომ მქონდეს? არაფერი გამაჩნია და სხვა რა უნდა შევქმნა. ამ პირობებში რაც მოვახერხებ მოვახერხებ, ეს არის და ეს.

აღმოჩნდა, რომ არსებული ვითარება ჩინებული ნილაბია, ნუ მიწყენთ და, უნიჭობის დასამალავად.

ხელმძღვანელ-ადმინისტრატორი ჩივის: მართალია, უვარგისი ფილმია, მაგრამ თუ არ მივიღე, ხომ ჩავარდა გეგმა. გეგმის ჩავარდნა კი მთელ სტუდიას უბედურ მდგომარეობაში ჩააგდებს. მთელი კოლექტივი რატომ უნდა დაისაჯოს ერთი ცუდი ფილმისათვის?

აღმოჩნდა, რომ არსებული ვითარება ჩინებული ნილაბი ყოფილა შემგუებლობის დასაფარავად.

ამ ვითარებამ დაბადა ექსპლუატაციის ყველაზე საზიზღარი სახეობა—ნიჭიერების ექსპლუატაცია უნიჭობის მიერ.

რატომ? თუ პოეზიაში არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს ლექსის ხარისხისათვის ქაღალდის ხარისხს, კინოხელოვნებაში პირიქით, ფილმის ხარისხი არსებითად და გადამწყვეტად არის განსაზღვრული ფირისა და ტექნიკური აღჭურვილობის ხარისხითა და ღონით. რა უნდა ქნას მაშინ, ან რეჟისორმა ან აღმანისტრატორმა, როცა ნეგატივს გაამქვანებთ და აღმოჩნდება, რომ, ფირის უვარგისობის გამო, არაფერი ჩანს და მთელი გადაღებული მასალა დაღუპულია? ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყო. კაციშვილი ვერ მოგცემს გარანტიას, რომ განმეორებით გადაღების შემთხვევაში, ისევ კარგ შედეგს მივიღებთ, დოკუმენტურ კინოხელოვნებაში კი განმეორება ხშირად საერთოდ გამორიცხულია. ფაქტი, რომელიც ერთხელ გადაიღეს, აღარ განმეორდება.

ასეთ დაბნეულ, აბურღულ-დაბურღულ ვითარებაში გულთმისანს თუ შეეძლება მიხვდეს, რით არის ფილმის უვარგისობა გაპირობებული, ხელოვანის უნიჭობით, აღმანისტრაციის უუნარობით თუ ტექნიკური მოუწყობლობით. ამ მდგომარეობამ მტყუანსა და მართალს თანაბრად მისცა თავისმართლების საშუალება. ყველაფერ ამის შედეგად გაჩნდა ის, რასაც ზემოთ უნიჭობების მიერ ნიჭიერების ექსპლუატაცია დავარქვე.

ეს გახლავთ სადაო და საპაექრო. თუ შეგუება და მოწონება არ უარყვავით, ნიჭიერების ექსპლუატაცია უნიჭობების მიერ თუ არ დავგმეთ და მოვსპეთ, ვერავითარ გარდატეხას ვერ მივაღწევთ, საქმეს ვერ გავაუმჯობესებთ.

რა მდგომარეობაშიც უნდა ვიყოთ, ფილმები მაინც უნდა გადავიღოთ. არავინ მოგცემს მათი გადაღების შეწყვეტის უფლებას. რაკი ასეა, არსებული საშუალებებით უნდა აღუასრულოთ მოვალეობა, რომელიც კისრად გვადევს. ჩვენ ჩეროცხლები ვართ. როგორადაც უნდა უჭირდეს, ცოცხალმა კაციმა ხელი უნდა გამოიღოს. სხვა გზა არა აქვს. ხომ გახსოვთ სულხან-საბას იგავი: კაცი იხრჩობოდა, მიშველეთო, ყვიროდა. ღმერთმა ცით გაღმობედა და ჩამოსძახა— ხელი გაანძრიე და გიშველიო.

ᄃᄂᄃᄃᄃᄃᄃᄃ



## „ჭინჭრაქას“ ნახვის შემდეგ

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ჭინჭრაქა“ ერთდროულად იწვევს კმაყოფილებისა და უკმაყოფილების, მოწონებისა და დაწუნების გრძნობას. სწორი იქნება თუ ვითქვამთ, რომ ორივე გრძნობას საკმარისი საფუძველი აქვს. ოღონდ მაყურებელთა ერთ ნაწილში მოწონების გრძნობა სპარბობს, მეორეში კი — დაწუნებისა. ამიტომაც ხელაღებით შესხმულ ხოტბას ან უარყოფას ერთმანეთისათვის ფიქრის გაზიარება სჯობს. ფიქრის დროს კაცი სხვასაც ეკამათება და თავის თავსაც. ამდენად ფიქრს კატეგორიული მსჯელობის ხასიათი არა აქვს.

ამ მცირე შესავლის შემდეგ უშუალოდ სპექტაკლზე ლაპარაკს შევუდგეთ.

სპექტაკლის ნახვისას დამაფიქრა პარალელიზმის მხატვრულმა პრინციპმა, რომელიც წარმოდგენის ავტორებს გ. ნახუტრიშვილსა და მ. თუმანიშვილს თითქმის ყველგან აქვთ გამოყენებული. ცხადია, ყოველი მხატვრული პრინციპი გარკვეული აზრის გამოსახატავად სჭირდება მხატვარს. ამიტომ „ჭინჭრაქას“ პარალელიზმები განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია. თუმცა უნდა გამოვტყუდე და ვაღიარო, რომ გამიჭირდა გამომეცნო პარალელიზმის ფარული აზრობრივი დანიშნულება. მაგრამ ჭერ ამ პარალელურ ხაზებს გავეცნოთ და შემდეგ ვცადოთ ამ პრინციპის აზრობრივი საფანელის ახსნა-გაგება.

სპექტაკლში შემდეგი პარალელური წყვილებია:

1. სიუჟეტური. ერთი მხრივ — ჭინჭრაქა-მზიასა და ბაყბაყ დევის თავგადასავალი და მეორე მხრივ — დათვი და კომპანია. გავიხსენოთ წარმოდგენის შინაარსი.

ბაუბაუ დევმა მზიას მამა დაამარცხა და მისი სამეფო დაიპყრო. ტყეში გადამალული მზია გლეხის ბიჭს კინკრაქას გაეცნო. კინკრაქას შთაგონებით მზიამ გადაწყვიტა დევს შეზრდოლებოდა. ამისათვის საჭირო იყო გაეგოთ — სად იყო დაპალებული თუ დამწყვდეული დევის ძლიერების წყარო — ბუმბერაზი. ამის გასაგებად კი უკვდავების მზეთუნახავთან უნდა მიხუთიყვნენ, ჯადოსნურ სარკეში ჩაეხედათ. მზეთუნახავთან მისასვლელად კი მფრინავი ხალიჩა უნდა ეშოვათ, მაგრამ მფრინავი ხალიჩა, ჯადოსნურ შანდალთან და ბექედთან ერთად, მოღალატე ბოროტმა ვეზირმა დევს მიართვა ძღვნად. რაღაც უნდა დასჯდომოდათ, ეს ნივთები უნდა ჩაეგდოთ ხელში. კინკრაქამ და მზიამ, მთვარის დახმარებით, ნივთები მოპარეს დევს. მზეთუნახავთან მიფრინდნენ და ბუმბერაზის ადგილ-სამყოფელი გაიგეს. იგი გაათავისუფლეს და დევი დაამარცხეს.

#### დათვისა და კომპანიის ამბავი

აქ გარკვეული სიუჟეტი არა გვაქვს.

მზიას მამის სამეფოს ტყეში ბინადრობენ დათვი, მკელი, ტურა და მელია. ამბავთა სვლაში ისინი არავითარ მონაწილეობას არ იღებენ. მხოლოდ აინტერესებთ კი, რა ხდება სამეფოში და ტელეფონით კაპკაქისაგან იგებენ, რა ამბებიც დატრიალდა ქვეყნად (მათ სახეებს ალეგორიული შინაარსი აქვთ, მაგრამ ამაზე ქვემოთ). მართალია, დათვმა და კომპანიამ ბოროტი ვეზირი, ქოსა მრჩეველი და დევის ჯარისკაცები შეჭამეს, მაგრამ ეს შემთხვევით მოხდა და სიუჟეტის განვითარების სვლის კანონზომიერებას არ მიუყვანია აქამდე ცხოველები. თანაც, როცა ქოსა მრჩეველი და დევის ჯარისკაცები შეჭამეს, სპექტაკლში მოთხრობილი ამბავი და კონფლიქტი დასრულებული იყო (დევი უკვე დამარცხებული იყო).

როგორც ვხედავთ, ამ ორ ამბავს ერთმანეთთან არაფერი აკავშირებს, გარდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გეოგრაფიული მდებარეობისა (დათვი და კომპანია იმ სამეფოს ტყეში ცხოვრობენ, რომელიც დევმა დაიპყრო) და ცხოველების მომე-



ტებული ცნობისმოყვარეობისა (დათვი და კომპანია ტელეფონით ცდილობენ გაიგონ, რა ხდება სამეფოში).

2. ჟანრობრივი პარალელიზმი. ჭინჭრაქა-მზიასა და ბაყბაყ დევის თავგადასავალი ნაამბობია ზღაპრული ჟანრით. ხოლო დათვი და კომპანიის ამბავი იგავარაქული ალეგორიაა.

თავისთავად ზღაპრისა და იგავის ჟანრობრივი გაერთიანება საინტერესო მსატრუელი ამოცანა იყო როგორც მწერლის, ისე თეატრისათვის, მაგრამ მათი გაერთიანების მექანიკურობა მაყურებელს თვალში არ უნდა ეცეს.

3. სპექტაკლში მოთხრობილი ამბები ორ დროში ვითარდება — ირეალურ-ზღაპრულსა და დღევანდელ დღეს. ირეალურ-ზღაპრულია ბაყბაყ დევი, უკვდავების მზეთუნახავი, მფრინავი ხალიჩა და სხვანი, ხოლო დღევანდლობაზე ლაპარაკობს ტელეფონი, დათვი და კომპანიის ხასიათი, თვისებები და ტანსაცმელი, ბაყბაყ დევის ჭარისკაცების ავტომატები და სხვანი.

აქედან გამომდინარე პარალელიზმის პრინციპით არის გადაწყვეტილი სპექტაკლის პერსონაჟების კოსტიუმებიც: მზიას ბალერინას „პაჩკა“ აცვია, ლაშას კი — მამაკაცის ტრადიციული ქართული კაბა. ქოსა მრჩეველი ძველ-აღმოსავლურ ხალათსა და ქოშებშია გამოწყობილი, ბაყბაყ დევი კი — ჭინში. მთვარე გიმნასტი ქალის კოსტიუმით დადის და ა. შ. ყოფისათვის დამახასიათებელი საგნებიც ორ ჯგუფად არის დალაგებული: ერთი მხრივ, მფრინავი ხალიჩა, ჯადოსნური სარკე, შანდალი, ბეჭედი და, მეორე მხრივ ტელეფონი, პიჟამა, ავტომატები. აქაც ზღაპრული და რეალური ერთ სიბრტყეზეა მოთავსებული.

4. სპექტაკლში არსებული ბოროტებაც ორსახიანია. ერთი სახეა ზღაპრის ტრადიციული დევი, დამახასიათებელი ავკაცობით; მეორე კი — ბროწეული, რომელსაც თანამედროვე ატომის თვისებები შეუძენია.

ქართული ზღაპარი იცნობს ბროწეულს, რომელსაც ქალაქის აშენება შეუძლია, მაგრამ დამანგრეველი თვისებები არ გააჩნია. „ჭინჭრაქას“ ბროწეული უფრო მრავალმხრივია: იგი დამანგრეველი ძალაც არის, თუ მას ბოროტება ფლობს, მაგრამ თუ სიკეთე დაეპატრონება. კეთილდღეობის წყაროდ იქცევა, ე. ი. ზღაპრულ ბროწეულს გ. ნახუცრიშვილმა თანამედ-

როვე ატომური ენერგიის შინაარსი მიანიჭა. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ბროწეულის ატომური თვისება და ამასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა ერთობ მკრთალად არის ნაჩვენები სპექტაკლში.

5. სპექტაკლის მუსიკაც პარალელიზმის პრინციპით არის დაწერილი. ერთმანეთის გვერდით არსებობენ ხალხური „დათვმა ლხინი გადიხადა“... და „როკ-ენდ-როლისა“ თუ „ტვისტის“ მოტივები, რაც, თავის მხრივ, აგრეთვე ორი ბანაყის არსებობას გულისხმობს, ანდა ორი აზრობრივი სამყაროს დაპირისპირებას ემსახურება.

ამ პარალელური მოტივების ჩამოთვლით ნათელი ხდება, რომ პარალელიზმის პრინციპი სრულიად შეგნებულად არის გამოყენებული სპექტაკლში. მაგრამ, როგორც ზემოთაც ვთქვით, ძნელია პრინციპის აზრობრივი დანიშნულება-შინაარსის გაგება. უნდა იმკითხოთ კაცმა და შეიძლება საიდუმლოს დაახლოებით მიაგნო.

იქნებ პარალელიზმი სპექტაკლის ალეგორიების გახსნას ემსახურება და ამდენად აუცილებელია? მაშინ ალეგორიები აესხნათ და მათი ფარული შინაარსი—აზრი დავადგინოთ. ერთ-ერთი მთავარი ალეგორიული ფიგურა სპექტაკლში ბაყბაყ დევია. როგორც მხატვრული სახე, იგი ერთდროულად ხალხური ზღაპრის დევზე მეტიც არის და ნაკლებიც. მეტია იმდენად, რამდენადაც ბროწეულ-ატომს ფლობს (ე. ი. დღევანდელი ბოროტების გარკვეული ნიშნები აქვს მინიჭებული) და ნაკლებია იმიტომ, რომ მთელი მისი ძალა სხვაზე, ბუმბერაზზეა დამოკიდებული. მოკლებულია საკუთარ ძალ-ღონეს (ხალხურ ზღაპარში კი დევს საკუთარი ძალა აქვს: რამდენიმე თავიანთი, შეუძლია ფრენა, ერთი შებერვით მიწას სპილენძად აქცევს და ა. შ.). ამასთან ერთად, იმასაც თუ გავიხსენებთ, რომ სპექტაკლში დევს ჭინსი აცვია (ეს ზღაპრისთვის შეუფერებელ ზუსტ მისამართსაც კი იძლევა), მისი ჭარისკაცები კი პარაშუტისტთა ფორმას მიმსგავსებულ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილი, ხელთ ავტომატები უჭირავთ და, რაც მთავარია, დევი ატომს (ბროწეულის სახით) ფლობს. უნდა ვიფიქროთ, იგი იმპერიალიზმის აგრესიული ძალების ალეგორიული ფიგურაა, მაგრამ დევის სახით წარმოდგენილი ალეგორიის ასეთი გაშიფვრის საშუალებას მხოლოდ გარეგნული კომპონენტე-

ბი იძლევა და არა მისი ბუნება და ხასიათი. ბუნებითა და ხასიათით დევი—ს. ზაქარიაძე უწყინარი, განებივრებული, ჯიუტი ავშია. იგი ქოსა მრჩეველს კოკს ეთამაშება, გაბუტული ესაყვე-ვედურება:—რად მიჯავრდები, ჯერ სულ პატარა, ორი თუ ოთხი წლისა ვარო. ღამით თავს განგებ იმძინარებს, რათა ქოსა მრჩეველის ღიტიანს (ღევს ჰგონია, რომ ქოსა უღიტიანებს, როცა ჭინჭრაქა ცდილობს ჯადოსნური ნივთები მოიპაროს) ყურადღება არ მიაქციოს და ამით გამწრდელი გააბრაზოს. საიდუმლოს შენახვა არ შეუძლია და ა. შ. დევის ამგვარი თვისებები მეტისმეტად ინფანტილურ ბოროტებას წარმოგვიდგენს. დევის ხასიათის ინფანტილიზმი კი ალეგორიას აზრს უკარგავს, რადგან, თუ სწორად გამოვიცანი და დევში ქარაგმულად მართლა იმპერიალიზმი იგულისხმება, მაშინ იმპერიალიზმის აგრესიული ძალების ინფანტილურად წარმოდგენა არ შეიძლება. ამით ნელდება მაყურებლის სიძულვილი ბოროტების მიმართ. მას გული უჩვილდება. ასეც არის სპექტაკლში: დევი უწყინარი, ღიმილისმომგვრელი ბოროტებაა და არა სიძულვილის აღმძვრელი.

ერთი სიტყვით, გარეგნული კომპონენტების პარალელიზმით მიგნებულ ალეგორიის შინაარსის აზრს აკნინებს პერსონაჟის ხასიათი და ბუნება. ამდენად მათ შორის წინააღმდეგობაა, რაც სახის მთლიანობასა და ერთიანობას შლის.

სპექტაკლში ბაყბაყ დევს ორი მოწინააღმდეგე ჰყავს — ჭინჭრაქა და მზია. ცხადია, თუკი დევი ალეგორიული პერსონაჟია, მისი ორი მოწინააღმდეგეც გარკვეული ქარაგმული შინაარსის მატარებელნი უნდა იყვნენ. ამ თვალსაზრისით ჯერ მზიას სახე განვიხილოთ. სცენაზე გამოჩენისას მაყურებლის ყურადღებას მზიას ჩაცმულობა იპყრობს: მეფის ასულს ბალერინას „პაჩკა“ აცვია. რას ნიშნავს ეს? „პაჩკა“ ხომ სრულიად გარკვეულ პროფესიასთან არის დაკავშირებული. განზოგადოებით ან ალეგორიული მნიშვნელობით მისი გამოყენება შეუძლებელია. იგი არც დროის მიმანიშნებელ ფაქტორად გამოდგება (ბალერინებს ყოველ დროში „პაჩკები“ ეცვათ), არც ეროვნული კოლორიტისა თუ ხასიათის მისამართს გვაძლევს (ყოველი ერის ბალერინას „პაჩკა“ აცვია. ამას მოითხოვს პროფესია). არც პერსონაჟის ხასიათის გახსნაში გვეხ-

მარება (რა, მზიას ცეკვა უყვარს? მაგრამ ეს არსებითს მეფის ასულის ხასიათზე არაფერს ამბობს). ამ შემთხვევაში ტანსაცმელი ნათელ ალევგორიულ შინაარსს არ ატარებს. იგი აზრობრივ გაუგებრობას უწყობს ხელს, სპექტაკლს აბუნდოვანებს. სხვათა შორის, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობი ბ. მიჩაინაშვილი როლის შესრულებისას მზიას ჩაცმულობიდან უფრო გამოდის, ვიდრე მეფის ასულის ხასიათიდან. ამიტომაც არის, რომ მზიას მოძრაობაში ხაზგასმულია ცეკვისეული პლასტიკური ხაზები. ცეკვისეული პლასტიკა მზიას მოძრაობაში გარეგნულად შეიძლება ლამაზი იყოს (თუმცა პირადად მე ეს საეჭვოდ მიმაჩნია, რადგან მზიას მოძრაობა არც ცეკვაა და არც ნორმალური სიარული. რაღაც საშუალო კი ყოველთვის უკმარისობის შთაბეჭდილებას ახდენს), მაგრამ აზრობრივად და შინაარსობრივად მზიას „გაბალერინებული“ სახე გაუგებარია. იქნებ ეს ორი ალევგორიული ფიგურა— ბაყბაყ დევი და მზია-ბალერინა უხეში აგრესიული ძალისა და ხელოვნების ბრძოლას გულისხმობს? ამ ბრძოლაში მზია, ე. ი. ხელოვნება იმარჯვებს. მაგრამ, სამწუხაროდ, დარწმუნებული არა ვარ, რომ მზიას სახის ბუნდოვანი ალევგორია სწორად ამოვიცანი. ასეა თუ ისე, ერთი ცხადია, მზიას სახეს სინათლე და სიცხადე აკლია.

მზია დევის წინააღმდეგ ბრძოლაში მარტო არ არის. მას მოკავშირე ჰყავს კინკრაქას (მსახიობი კ. საკანდელიძე) სახით. კინკრაქა, სხვა პერსონაჟებთან შედარებით, უფრო ახლოს დგას ხალხური ზღაპრის გმირებთან. თუმცა ერთგვარი გამათანამედროვეებელი ელემენტი მის სახეშიც არის შეტანილი, მაგალითად: მისთვის უცხო არაა ტელეფონი (იგი მზიას ტელეფონობიას ეთამაშება და თავის მდაბიობას ხაზს უსვამს პროვინციული „ალიოს“ ხშირი გამეორებით). მაგრამ უმთავრესი მაინც ის არის, რომ მსოფლმხედველობრივად კინკრაქას თანამედროვე ადამიანის შეხედულებები აქვს. იგი აცხადებს, რომ ბროწეულ-ატომს ბუმბერაზს გადასცემს ხალხისა და ქვეყნის საკეთილდღეოდ. მართალია, კინკრაქას სახე უფრო მთლიანის და ჩამოქნილის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ იგი ვერ გაექცა ერთპლანიანობას, ვერც დაწერისა და ვერც აქტიორული შესრულების თვალსაზრისით. ამის გამო კინკრაქას სახის მეორე პლანის ალევგორიული შინაარსი ყუ-

რადლებას ვერ იპყრობს და ინტერესს არ იწვევს. უფრო მეტიც, ჭინჭრაქას ამეტყველება უეცრად თანამედროვე კაცის ენით (იგულისხმება მისი კრედო: ბროწეულ-ატომი მოხმარდეს მშვიდობას) მოულოდნელი და არალოგიკურიც გეჩვენებათ, იმდენად დაჩრდილა ტრადიციულობამ სახის თანამედროვე შინაარსი.

ჭინჭრაქას სახეს აუცილებლად სჭირდებოდა მრავალზღაპრიანობა. ერთდროულად უნდა შეგვეგვრძნო ტრადიციული ზღაპრის გმირის გონიერება, გამჭრიახობა, ვაჟკაცური ოპტიმიზმი და თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებისეული სიბრძნე, აზროვნების სირთულე. მაშინ შეძლებდა იგი მთელი სპექტაკლის ალეგორიული აზრის ნათლად გახსნას. ამეამად კი იგი რჩება ტრადიციულ გლეხად არა მარტო ჩაცმულობის მიხედვით, აზროვნების დონითაც და ფორმითაც. ეს კი, ჩემი აზრით, ჭინჭრაქას თიშავს სპექტაკლის საერთო სტილისტიკისაგან, ამავე დროს, აღარბეებს კიდევ მის სახეს.

სპექტაკლში მთელი ალეგორიული სამყარო არსებობს დათვის, მგლის, მელიასა და ტურას სახით.

ადამიანსა და ცხოველის ურთიერთობა ზღაპრისათვის ჩვეულებრივი ამბავია. ცხოველი ხშირად ადამიანის მოკავშირეა. იგი კაცს ისეთი თვისებებით აჯილდოებს, რომელიც მას (ადამიანს) არა აქვს, მაგრამ არსებობისათვის ბრძოლაში კი აუცილებლად სჭირდება. მაგალითად, არწივი ფრენაში ეხმარება (შეიძლება ფრთებიც აჩუქოს), ირემი—სიმარდეს მატებს და ა. შ. ხანდახან მტერიც არის, რადგან ზოგჯერ ბოროტების ძალას ინახავს. დევის სული, ჭკუა და ძალა შეიძლება ტახის თავში ცხოვრობდეს, იქ მოთავსებულ კოლოფში დამწყვდეული სამი ჩიტის სახით. დევის დამარცხებას თუ მოიწადინებს ადამიანი, ცხადია მან ტახი უნდა მოკლას. სამივე ჩიტი დახოცოს. ამ გზით გამოაცალოს დევს სული, ჭკუა და ძალა. ერთი სიტყვით, ზღაპარში ცხოველი ადამიანის ან მოკავშირეა ან მტერი. ნეიტრალური და გულგრილი კი არასოდეს არის. სპექტაკლ „ჭინჭრაქაში“ კი დათვი და კომპანია ნეიტრალური სამყაროა. მართალია, დათვმა, მგელმა, მელიამ და ტურამ ბოროტი ვეზირი შეჰპაეს, მაგრამ ეს სტომაქის დასაკმაყოფილებლად და არა მზიას და ჭინჭრაქას დასახმარებლად. ისინი არც მტრები არიან მზიასი და ჭინჭრაქასი. სპექტაკლში ზღაპ-

რის ლოგიკა დარღვეულია, მაგრამ იგი არც რაიმე სხვა ლოგიკით არის შეცვლილი. ამიტომ მათი დაკავშირება ძირითად ამბავთან დათვისა და კომპანიის ალეგორიული შინაარსის დადგენის შემდეგ თუ მოხერხდება.

გარეგნულად დათვის, მგელს, მელიასა და ტურას დამოუკიდებელი, მკვეთრად ინდივიდუალიზებული სახეები აქვთ, მხოლოდ დრამატურგიული ფუნქციის თვალსაზრისით არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

დათვის პიემა აცვია და ლაპარაკისას რაჭულად უქცევს. იგი მთელი თავისი ბუნებით ობივატელურ-მეშჩანური სამყაროს წარმომადგენელია. მგელი ძველი ყაიდის პროვინციელი დარდიმანდია. იგი იოლ ცხოვრებას ეტრფის და ხელობად თვითმოქმედი გუნდის ხელმძღვანელობა აურჩევია. ჩაცმულობით და ხასიათით მგელი იმერელს გაგახსენებთ, თუმცა მეტყველებისას ხანდახან მეგრული აქცენტით სარგებლობს. მელა ჩაცმით და ხასიათით ქალაქელი კოკოზიკაა, ტურა კი — პროვინციელი ჭორიკანა დედაკაცი. თუ ამ გარეგნული დახასიათებიდან გამოვალთ, მაშინ დათვი და კომპანია ჩვენი ყოფის გარკვეული უარყოფითი მოვლენების — ობივატელობის, მუქთახორობის, ჭორიკანობის პერსონიფიკირებული უკუფენაა. ეს აზრი მართალი იმიტომაც მგონია, რომ დათვისა და კომპანიის მიმართ მაყურებლის დამოკიდებულება სიცილით გამოიხატება. მამხილებელ ელემენტს ატარებს. მართალია, სიცილს სატირის ხასიათი არა აქვს, იგი უფრო იუმორით არის გაჯენილი, რაც კრიტიკულ დამოკიდებულებას არბილებს, მაგრამ მაინც გამყიციხავი თვისებებისაა.

საქქტაკლის იგავარაკულ ნაწილში სიცილი გამოწვეულია გაუმართლებელი საშუალებებით. მაგალითად, მსახიობი ეროსი მანჯგალაძე და რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი სარგებლობენ ზეპირად გავრცელებული წარმოდგენებით რაჭულ სიდინჯესა, სიდარბაისლესა და სიზანტეზე და ამ თვისებებს აკავშირებენ დათვის სახესთან. ცხადია, რაჭული კილოთი მოლაპარაკე, ზანტი და დინჯი დათვი (აქ ისიც უნდა დაემატოს, რომ ეროსი მანჯგალაძე როლს როგორც მეტყველების, ისე ფიზიკური მოძრაობის თვალსაზრისით საოცარი სიზუსტით ასრულებს) სიცილს იწვევს, მაგრამ ეს სიცილი გამოწვეულია გარეგნული ფორმით და არა დათვის ალეგორიული სა-

ნის შინაარსით. ობიექტულობა (პირადად მე, როგორც მაყუ-  
რებელმა, დათვი ობიექტულურ ბუნების ადამიანად აღვიქ-  
ვი) არ არის ეთნოგრაფიულ-ტომობრივი თვისება, იგი სოცი-  
ალური მოვლენაა. ამდენად, სიცილიც მიმართული უნდა  
იყოს ობიექტულობის უარყოფითი სოციალური შინაარსის  
წინააღმდეგ. მაგრამ აქ თავს იჩენს პიესის ნაკლოვანება — ამა  
თუ იმ სახის სქემატურობა და შინაგანი სიცარიელე. ამიტო-  
მაც არის, რომ მგლის როლის შემსრულებელი გიორგი გე-  
გეკიორი სიცილის აღსაძვრელად, უმთავრესად, ნილას მიმარ-  
თავს (მგელი იმერლისა თუ მეგრელის ნილბით). თუმცა აქაც  
გაურკვეველია, ფუქსავატური დარდიმანდობა (რაც, ჩემი აზ-  
რით, მგლის სახის შინაარსია) რატომ უნდა იყოს წარმოდგე-  
ნილი იმერლისა ან მეგრელის ტომობრივ-ეთნოგრაფიულ თვი-  
სებად მაშინ, როცა საქმე გვაქვს ისევ სოციალურ მოვლენას-  
თან? ეთნოგრაფიული ნილბები არ არის არც უბრალო შტრი-  
ხი, გამოყენებული სახის გასაცოცხლებლად და არც ხალხუ-  
რი კომედიის ნილბების გაცოცხლება-განახლება. ხალხური  
კომედიის ნილაბი (გავიხსენოთ მაგალითად, ქალაქური ბერი-  
კაობა ან ყაენობა) ყოველთვის სოციალურ ან პოლიტიკურ  
შინაარსს გულისხმობდა. მარტო ის რად ღირს, რომ მე-19  
საუკუნეში ყაენობამ ყაენის ნილაბი რუსეთის მეფის ჩინოვნი-  
კების ნილბით შეცვალა! ამით გამოძეღვენდება ხალხის დამოკი-  
დებულება სინამდვილესთან. ესა თუ ის ნილაბი, შექმნილი  
ინდივიდუალური შემოქმედისა თუ ხალხის მიერ, აუცილებ-  
ლად გულისხმობს სინამდვილესთან დამოკიდებულებას. სხვა-  
ნაირად იგი უშინაარსო ფორმაა.

სხვათა შორის, ქართულ თეატრში არსებობს ერთი მავნე  
ჩვეულება: როცა რომანტიკულისა და ამაღლებულის გამო-  
ხატვა უნდათ, მიმართავენ მოხევურ ან ხევსურულ კილოს,  
ხოლო, როცა სასაცილოსი — იმერულსა ან გურულს. ალბათ,  
ხანდახან ავიწყდებათ, რომ არსებობს ერთიანი ქართული ლი-  
ტერატურული ენა, რომელზეც თავისუფლად გამოიხატება  
სასაცილოცა და რომანტიკულ-ამაღლებულიც. ლიტერატუ-  
რული ენის როგორც წერითი, ისე მეტყველებითი საშუალე-  
ების გამდიდრება არ ხდება პროვინციალიზმისაყენ მობრუ-  
ნებით (პროვინციალიზმში იგულისხმება დიალექტის გრამა-  
ტიკულ-სინტაქსური ფორმებისა და სამეტყველო ინტონაციის

უთავბოლო გამოყენება და არა დიალექტებიდან ნასესხები ლექსიკური მასალით ენის გამდიდრება). მაქსიმ გორკი წერდა: ენის დამახინჯებასა და დანაგვიანებაში უდიდეს როლს თამაშობდა და თამაშობს ის ფაქტი, რომ ჩვენ (ე. ი. რუსები — ა. ბ.) ლაპარაკის დროს ვცდილობთ თბილისში ქართველებს წაებადით, ყაზანში — თათრებს, ვლადივასტოკში — ჩინელებს და ა. შ. ეს წმინდა მექანიკური წაებავა ერთნაირად მავნებელია იმათთვისაც, ვისაც ბაძავენ და იმათთვისაც, ვინც ბაძავს. ეს მავნე ტრადიციაა. ზოგიერთი ტრადიცია კი სხვა არაფერია თუ არა ტვინის კოჩრები, რომელიც ხელს უშლის გონების შემეცნებით მუშაობასო. თავისუფლად შეიძლება იგივე ითქვას ქართული თეატრის სურვილზეც, ამა თუ იმ მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტის მიზნით მიმართოს ქართული ენის დიალექტების გრამატიკულ-სინტაქსურ ფორმებსა თუ სამეტყველო ინტონაციას. დღევანდელი ქართული თეატრის, კინოს, ტელევიზიის, რადიოს სამეტყველო ენა ლიტერატურული ქართული ენა იყოს. სამეტყველო ინტონაცია ლიტერატურულ ენის კანონებს უნდა ემორჩილებოდეს. ყველა სხვა გზა ახლა მხოლოდ ჩამორჩენილობისა და ენისადმი უპატივცემულობის ნიშანია. .

მიუვბრუნდეთ ისევ სპექტაკლს. როცა დათვისა და კომპანიის შესახებ ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს დათვის, მგლის, მელასა და ტურას „პორტრეტული“ გადაწყვეტის სიზუსტე. არსად სპექტაკლში მსახიობები არავითარ ტექნიკურ საშუალებებს არ მიმართავენ ამ ცხოველებთან მსგავსების გასაძლიერებლად. სპექტაკლის პერსონაჟი ცხოველები ყოველი ადამიანის წარმოდგენაში ცოცხლობენ გარკვეული დამახასიათებელი თვისებებით, მსახიობები (ეროსი მანჯგალაძე, გიორგი გეგეჭკორი, მედეა ჩახავა, ზინა კვერენჩილაძე) სწორედ ამ ნაცნობ თვისებებს ზუსტად გვახსენებენ, მკაფიოდ წარმოგვიდგენენ და მაყურებელიც არავითარ სიყალბეს არ გრძნობს. ამიტომაც ზედმეტად მიმაჩნია ზ. კვერენჩილაძის — ტურას ხშირი კივილი. ამ შტრიხით სახეს დამაჯერებლობა არ ემატება. ზ. კვერენჩილაძე — ტურა უამისოდაც დამაჯერებელია. ტურის კივილი კი დათვის, მგლის, მელას და ტურას სახეების საერთო სპექტაკლისეული გადაწყვეტის ლოგიკას ეწინააღმდეგება. თუ ტურისათვის აუცილე-



ზღადა კივილი, მაშინ რატომ არის მაგალითად, გაშირიცხული მგლის ყმუილი? მაგრამ გ. გეგეჭკორი არ მიმართავს ამ ნატურალისტურ შტრიხს, რადგან იგი არაა საჭირო. ასევე ზედმეტია ტურის კივილიც. სხვა რომ არა იყოს რა, იგი მეტისმეტად უსიამოვნოდ ისმის.

ავად თუ კარგად შევეცადე დათვი, მგელი, მელა და ტურა თითქმის სათითაოდ დამეხასიათებინა და მათი ალეგორიული შინაარსი ამომეცნო. ისინი ობივატელობის, მუქთახრობის, ჭორიკანობის, უზრუნველ-უდარდელობის ქარაგმულ მხილებად მივიჩნიე. დავუშვათ, რომ მართალი ვარ. მაშინ სრულიად ბუნებრივად ისმის კითხვა: რა მხატვრულ-იდეური კავშირია ბაყბაყ დევის (ე. ი. ბოროტების) და მზია-ჭინჭრაქას (ე. ი. სიკეთის) ბრძოლასა და ცხოვრებისეული უარყოფითი მოვლენების მამხილებელ იგავს შორის? და თუ არა ვარ მართალი, მაშინ, საერთოდ, რას ნიშნავს დათვისა და კომპანიის იგავ-არაქი? ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა ძალიან ძნელია ისე, რომ საკუთარი მოსაზრებების სინართლეში არ დაეკვდე, რადგან სპექტაკლის აზრობრივი ბუნდოვანება ხელს უშლის მკაფიო დასკვნების გამოტანას. მიუხედავად ამისა, მაინც შევეცდები სპექტაკლის ამ ორი ხაზის დამაკავშირებელი რგოლი ვიპოვოთ.

დათვი და კომპანია გულგრილია იმ ბრძოლის მიმართ, რომელიც მზიასა და ჭინჭრაქასა აქვთ დევის წინააღმდეგ. მართალია, მათ აინტერესებთ, ჭორიკანული ცნობისმოყვარეობის თვალსაზრისით, რა ხდება, მაგრამ ბრძოლა არც ერთის მხარეზე არა სურთ და უაზროდ განაგრძობენ მომღერალთა გუნდში მეცადინეობას. მთვარე, მაგალითად, სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლის დროს ნეიტრალური არაა. იგი ჭინჭრაქასა და მზიას ეხმარება ჯადოსნური ნივთების მოპარვაში. ეს ალეგორია ნათელია: სინათლე სიკეთის მოკავშირეა ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლაში. მთვარის აქტიურობამ მაფიქრებინა, რომ მის საპირისპიროდ არსებობს ცხოველების (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში დათვის, მგლის, მელასა და ტურას) პასიურობა-გულგრილობა. აქ უნდა გავიხსენოთ ერთი ფილოსოფოსის (სამწუხაროდ, მისი სახელი არ მახსოვს) სიტყვები, რომელიც ბრუნო იასენსკის მოჰყავდა თავისი რომანის ეპიგრაფად: ნუ გეშინიათ მეგობრების, უკიდურეს შემთხვევაში

მათ შეუძლიათ გიდალატონ; ნუ გეშინიათ მტრების, უკიდურეს შემთხვევაში მათ შეუძლიათ მოგვლან: გეშინოდეთ გულგრილობისა, რადგან მათი ჩუმი თანხმობით არსებობს ამკვეყნად ყოველგვარი ბოროტებაო. მინდა ვიფიქრო, რომ ამ აზრით არის ნაჩვენები დათვისა და კომპანიის გულგრილობა სპექტაკლში. მაშინ გასაგები გახდება, რა აზრობრივი კავშირია სიუჟეტურად და ქანობრივად ორ დამოუკიდებელ ამბავს შორის. სხვანაირად გამოცანა გამოუცნობი რჩება. გასაგები ხდება აგრეთვე პარალელიზმები, რომლებიც თანამედროვეობაზე მიგვანიშნებენ, გულგრილობის წინააღმდეგ ბრძოლა ხომ ჩვენი ეპოქის ერთი მეტად აქტუალური საკითხთაგანია.

პრინციპი, რომლის მიხედვითაც „კინჭრაქა“ დაწერილი, ახალი და ორიგინალური არაა. თანამედროვე დრამატურგიაში ხშირად გადმოაქვთ თავისებურად გააზრებული ზღაპრული თუ მითოლოგიური სიუჟეტი დღევანდელ სინამდვილეში, ანდა პირიქით, ჩვენი ეპოქის მიერ წამოჭრილი პრობლემები გადააქვთ წარსულში, ხევენ ზღაპრული თუ მითოლოგიური ამბების ბურუსში და ამ გზით ცდილობენ დღევანდელ პრობლემებს ზოგადფილოსოფიური პასუხი გასცენ. ეს იმდენად ხშირი მოვლენაა დღეს დრამატურგიაში, რომ დამასაბუთებელი მაგალითების დასახელებაც კი არაა საჭირო. „კინჭრაქაშიც“ ქართული ხალხური ზღაპრის მოტივები დღევანდლობის მიერ წამოჭრილ საკითხების მხატვრულ ანალიზს უნდა დახმარებოდა. რა თქმა უნდა, თანამედროვეობასთან დამაკავშირებელი მოტივები სპექტაკლში არსებობს მაგრამ, მათ, ფილოსოფიური გააზრების თვალსაზრისით, სიღრმე და სინათლე აკლიათ. გარდა ამისა, სპექტაკლის შინაარსობრივ-აზრობრივი მხარე ერთგვარად მეორე პლანზე დარჩა, პირველი პლანი კი წარმოდგენის ფორმალურმა გადაწყვეტამ დაიჭირა. ცოდვა აღიარებული სჯობსო, გულახდილად უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლი „კინჭრაქა“ ფორმით უფრო საყურადღებოა, უფრო თანამედროვეც (დადგმის კულტურის დონით), ვიდრე შინაარსით, მიუხედავად იმისა, რომ ქარაგმულად იგი ეპოქის საჭირობოტო პრობლემებს ეხმაურება. ალბათ სურვილმა — შეენარჩუნებინა ზღაპრისათვის დამახასიათებელი თხრობის სიმსუბუქე და თავისუფლება — ზოგან ბუნდოვნებისაკენ უბიძგა დრამატურგს და ზოგან პრიმიტიულობამდე დასულ უბ-

რეალობისაკენ. ამიტომაც იყო, რომ სპექტაკლის ანალიზის დროს, უპირველესად, ფორმის საშუალებით ვცდილობდი შინაარსის ამოკითხვას და არა იმის დადგენას — თუ რამდენად შეესაბამება პიესის აზრსა და შინაარსს რეჟისორის მიერ მოძებნილი ფორმა. სასურველი კი იყო სპექტაკლის ფორმასა და შინაარსს თანაბრად მიეპყრო მაყურებლის ყურადღება და არც ერთის უპირატესობა არ გვეგრძნო, რადგან ჰეშმარიტი მხატვრული გამარჯვების ერთ-ერთი უპირველესი ნიშანია ფორმისა და შინაარსის კლასიკური ზომიერებით შერწყმა-შეერთება. სხვანაირად ყოველი მხატვრული ნაწარმოები ყოველთვის უკმარისობის, უკმაყოფილების, დაშლილობის და ბუნდოვანების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

1964 წ.

## პროზა თუ დრამატურგია?

ქართული თეატრის ბოლოდროინდელი რეპერტუარის გადასწავლას არ შეიძლება თვალში არ გვცეთ ერთი გარემოება — ძალიან გახშირდა პროზაულ ნაწარმოებთა ინსცენირებანი: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „კოლხეთის ცისკარი“, „მე ვხედავ მზეს“, „ნოველების სადამო“, „მკედრის მზე“, „წყალდიდობა“, „ჯარისკაცის ქვრივი“, „თამაში ჭვავის ყანაში“ და ასე შემდეგ. ყველასათვის გასაგებია, რომ მოქარბებული ინსცენირებანი არაა თეატრის კეთილი ცხოვრების შედეგი. იგი უკიდურესი გასაჭირის ნიშანია. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დღეისდღეობით ჩვენში გავრცელებულ ინსცენირების პრინციპს თავი უნდა დავანებოთ. თუ ინსცენირების გარეშე ქართულ თეატრს არსებობა არ შეუძლია, მაშინ ამ საქმეს უფრო სერიოზულად, მეტი სიფრთხილითა და გულისყურით მოვეყიდოთ. კეშმარტი ხელოვნების თვალსაზრისით თუ მიუხედავად, ინსცენირება სრულიად ახალი ნაწარმოების დაწერას ნიშნავს.

რა არის ინსცენირება? — კითხულობდა ვიქტორ შკლოვსკი და თვითონვე უპასუხებდა: — შექსპირია ინსცენირება. მართლაც, როგორც ცნობილია, შექსპირმა ზოგიერთი თავისი ტრაგედია დაწერა აღორძინების ეპოქის იტალიელი ნოველისტების ნაწარმოებთა მიხედვით, მაგრამ ლიტერატურულ პირველწყაროსა და შექსპირის ტრაგედიებს შორის კოლოსალური ზღვარია. გამარჯვებული ყოველთვის ინგლისელი დრამატურგია. სამწუხაროდ, ინსცენირების შექსპირისეული პრინციპი დიდი ხანია დავიწყებას მიეცა. ახლა უფერული და უდღეური ასლების გადაღების პრინციპს ამჯობინებენ, რაც ფაქტიურად ანტიდრამატურგიის შექმნას უწყობს ხელს. მართალია, ჩვენშიაც ყოფილა შემთხვევა, როცა ესა თუ ის

ინსცენირება წარმატებით დაგვირგვინებულა, მაგრამ ეს სრულიად არ ამართლებს პროზაულ ნაწარმოებთა სცენისათვის გადაკეთების ეგზომ გავრცელებულ ჩვეულებას. ამას დიდი ზიანი მოაქვს. ეს ზიანი სამი სახით წარმოგვიდგენია.

პირველი: ინსცენირებით ივსება რეპერტუარი, მაგრამ არ იქმნება დრამატურგია—თეატრის არსებობის საფუძველი. თავის დროზე ქართულ თეატრში აჩვენებდნენ „ჩატეხილ ხიდს“ (ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მისედევით), „ნინოშვილის გურიას“ (ე. ნინოშვილის მოთხრობების მიხედვით), „ოთარაანთ ქერივს“, „პირველ ნაბიჯს“ და სხვებს, მაგრამ ამ ინსცენირებებით ჩვენი ეროვნული დრამატურგია არ გამდიდრებულა, თუმცა მაშინ, ალბათ, რეპერტუარი კი შეავსო. დრამატურგიული კრიზისი კრიზისად დარჩა. ზემოხსენებულ ინსცენირებებს ახლა არც ერთი თეატრი არ დადგამს. ისინი არც წმინდა ლიტერატურულ ღირებულებას წარმოადგენენ.

მეორე: როგორც წესი, ამა თუ იმ პროზაულ ნაწარმოებთა დღევანდელი ინსცენირება, მხატვრულ-იდეური თვალსაზრისით, არასოდეს არ დგას პირველწყაროს სიმაღლეზე. გამოდის, რომ კარგ პროზაულ ნაწარმოებს განგებ და ნაძალადეოდ ვამახინჩებთ. თუმცა ეს გარდაუვალია, რადგან ირდევია ესთეტიკის ერთ-ერთი უმთავრესი კანონთაგანი, რომელიც გულისხმობს, ესა თუ ის მხატვრული ნაწარმოები იმიტომ იბადება ან რომანად ან ლექსად ან პიესად, რომ მას სხვა სახით და სხვა ჟანრით დაბადება არ შეეძლო. ამრიგად, ინსცენირებით სწორად იშლება ჟანრების თავისთავადობისა და შეუცვლელობის კანონი.

მესამე: ინსცენირება, გვინდა თუ არ გვინდა, იწვევს დრამატურგიის შინაგანი კანონების დაშლა-დარღვევას (ეს ხდება უმთავრესად მაშინ, როცა ინსცენირებისათვის აღებული ნაწარმოების ერთგული გვინდა დავრჩეთ). თეატრი ხდება პროზის ილუსტრატორი, სადაც მხოლოდ გაცოცხლებული სურათები მოქმედებენ. დრამატურგია (და ამდენად თეატრიც) კარგავს დამოუკიდებელი მხატვრული აზროვნების უნარს და მოქმედების, ხასიათის, კონფლიქტის ჩვენება-გამოვლენის საკუთარ, მხოლოდ თეატრისათვის დამახასიათებელ საშუალებებს. ეს კი იწვევს თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკის სიკვდილს. ხელოვნების ყველა დარგი კი მკითხველსა თუ მაყუ-

რებლისათვის მხატვრული აზროვნების სპეციფიკური საშუალებებით არის საინტერესო, საყურადღებო და მიმზიდველი. სხვანაირად ისინი ერთმანეთს გაიმეორებდნენ და მათ დამოუკიდებელ არსებობასაც ღირებულება არ ექნებოდა.

ჩაკი ინსცენირების დროს ხელოვნების ორ სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ენაზე მოლაპარაკე დარგთან (პროზა და დრამატურგია) გვაქვს საქმე, ბუნებრივია, რომ მწერალს მრავალგვარი ოპერაცია-მანიპულაციის ჩატარება უხდება. განსაკუთრებით რთულდება საქმე თუ ინსცენირების ავტორი ცდილობს მაქსიმალურად ერთგული დარჩეს პირველწყაროსი. ცდილობს, არც პროზაული ნაწარმოები დაამახინჯოს და არც პიესა დაწეროს ცუდი. ასეთი განზრახვისას მწერალი შებოჭილია. ამას არ შეიძლება არ მოჰყვეს უარყოფითი შედეგი. არადა, რა უფლება აქვს ინსცენირების ავტორს დაამახინჯოს პირველწყარო? ერთი სიტყვით, იქმნება დახშული წრე, რომლის გარღვევა და საქმის გამარჯვებით დასრულება თითქმის შეუძლებელია. ეს რომ ასეა, ამას ნათლად ადასტურებს ამ ბოლო დროს წარმოდგენილი ინსცენირებანი და განსაკუთრებით „თამაში ჭვავის ყანაში“, რადგან ჯერომ სელინჯერის მოთხრობა ყველაზე ნათლად გამოკვეთილი ანტიდრამატურგიული ნაწარმოებია. რა თქმა უნდა, იმიტომ კი არა, რომ მოთხრობის გმირს ჰოლდენ კოლფილდს კინო და თეატრი არ უყვარს, არამედ იმიტომ, რომ თვით ნაწარმოები თავისი ბუნებით და ხასიათით ეწინააღმდეგება სცენის კანონებს.

„თამაში ჭვავის ყანაში“ ერთი კაცის აღსარებაა. ამდენად სრულყოფილად ჩამოყალიბებული სახეც ერთია — ჰოლდენ კოლფილდი. შეუძლია თუ არა ამ ბიჭს იყოს დრამატურგიული ნაწარმოების გმირი? ჩემი აზრით, არა, რადგან იგი მოთხრობის ამბის განვითარების მანძილზე სტატიკურია, როგორც სიუჟეტური მოქმედების, ისე აზრის მოძრაობის თვალსაზრისით. გარდა ამისა, მას არავისთან არა აქვს კონფლიქტი, რომელიც ბუნებრივად გამოიწვევდა როგორც განვითარება-მოძრაობის აუცილებლობას, ისე კონკრეტულ დასასრულსაც. ერთი შეხედვით, პარადოქსულად ჟღერს — კოლფილდს არავისთან არა აქვს კონფლიქტი, მაშინ, როდესაც იგი ყველაფრისა და ყველას მიმართ კრიტიკულად არის განწყობილი, მოვლენებსა და პიროვნებებზე სრულიად ჩამოყალიბებული აზრი

აქვს. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ჯერ ჰოლდენ კოლფილდს ბრძოლა და მოქმედება არ დაუწყია თავისი აზრის დასაცავად ან განსახორციელებლად. ამდენად, ჰოლდენის ფიქრი ფიქრადვე რჩება. მას ჯერჯერობით ამ ფიქრის გაზიარება შეუძლია და მეტი არაფერი. ამიტომ არის, რომ ჰოლდენის სახის მოძრაობაში წარმოდგენა შეუძლებელია. სელინჯერის მოთხრობაში გათიშულია ხასიათი და კონფლიქტი. თუ პროზას შეუძლია წარმოიდგინოს ხასიათი უკონფლიქტოდ და პერსონაჟის სტატიკური პორტრეტი დაგვიხატოს, ყოველად შეუძლებელია დრამატურგიაში ხასიათისა და კონფლიქტის გათიშვა. დრამატურგიაში კონფლიქტი ავლენს ხასიათს. ხშირ შემთხვევაში ხასიათი განაპირობებს კონფლიქტს. ისინი უერთმანეთოდ არ არსებობენ.

მოთხრობაში არა მარტო ჰოლდენია გამოთიშული მოქმედების დრამატურგიიდან, არამედ დანარჩენი პერსონაჟებიც, რადგან ისინი არ არსებობენ დამოუკიდებლად. ყველა მათგანი არსებობს მხოლოდ ჰოლდენის თვალითა და პოზიციიდან დანახული. საგნების, მოვლენების და ადამიანების ხილვა მაქსიმალურად სუბიექტურია. მოთხრობის ყველა პერსონაჟზე ჰოლდენი მსჯელობს და ფიქრობს. მკითხველიც ამ გზით იცნობს მათ. ნებით თუ უნებლიეთ, რაკი ხასიათის გამოვლენის დრამატურგიული საშუალება გამოირიცხა, თეატრს უნდა მიემართა ყველაზე იოლი გზისათვის—ჰოლდენ კოლფილდი ყოფილიყო სპექტაკლის წამყვანი. ასეც მოხდა, დგას სცენაზე ჰოლდენი და კითხულობს პროზაულ ტექსტს, რამაც კ. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი დაამსგავსა მხატვრული კითხვის სადამოს გაცოცსლებული სურათებით.

პროზაული ნაწარმოების გაპიესებამ ბუნებრივად დასვა სპექტაკლში ერთი თავისებური ელემენტის გაჩენის საკითხი. ეს არის მთხრობელი. სპექტაკლში „მკვდრის მზე“ შეყვანილია საგანგებო პერსონაჟი მთხრობელის სახით. „წყალდიდობაში“ ლადო მთხრობელის ფუნქციასაც ასრულებს და მთავარი პერსონაჟიც არის. უკვე თავისთავად ნათელი ხდება, რომ მოვლენათა განვითარება, პერსონაჟთა ურთიერთობა და მოქმედება ისე მიმდინარეობს სცენაზე, რომ სხვის ჩაუჩვევლად მაყურებელს გაუჭირდება სპექტაკლის უშუალო აღქმა. განა ეს თავისთავად არ ლაპარაკობს, რომ დაირღვევა დრამა-

ტურგიის სამეტყველო ენა, რაკი დაუხმარებლად, ერთგვარი ახსნა-განმარტების გარეშე შეუძლებელია წარმოდგენის გაგება?

თანამედროვე დრამატურგიამ მონოლოგი გააძევა პიესიდან, მთხრობელი კი შეიგუა და შეითვისა, უცნაურია, მაგრამ ფაქტია. მონოლოგის გაძევებით დრამატურგია მოაკლდა დიდ გამომსახველობით საშუალებას, ხოლო მთხრობელის შეძენით ილუსტრაციული გახდა.

მოთხრობაში „მკვდრის მზე“ გიორგი კობაიძეს თავის მეორე „მესთან“ აქვს კამათი: გიორგისა და ავგიორგის შინაგანი ბრძოლაა ამ სახის ფილოსოფიური აზრი. სპექტაკლში ავგიორგის ფუნქცია მთხრობელს დაეკისრა, რამაც გიორგი კობაიძის სახე გაასქემატურა. შინაგანი დრამატიზმი მოაკლო. იგი რთული, გარეგნული პიროვნებიდან, რომელსაც თავის თავთან კამათში უნდოდა ეპოვნა ჭეშმარიტება, ერთპლანიან სახედ იქცა. ვიღაც მთხრობელი მის სულში ხელს აფათურებს და ედავება. რა უფლებით, რა სინდისით, რა აუცილებლობით? მხოლოდ და მხოლოდ ერთი უფლებით — გიორგის დრამა გასაგები გახადოს, რადგან ამ კაცს ორი ცხოვრებით უცხოვრია — კეთილთადაც და ბოროთთადაც. გიორგი კობაიძის გულისტკივილი მონოლოგით რომ გადაწყვეტილიყო, მაყურებლისათვის ჭეშმარიტად ტრაგიკული განცდისმომგვრელი იქნებოდა იმ კაცის ცქერა, რომელმაც საკუთარი ნებით გადავიშალა გული და შიგ ჩაგახედა. ახლა კი მთხრობელი ძალდატანებით ცდილობს გულის საიდუმლო ამოაცალოს გიორგის და სხვას გააგებინოს. ეს კი ტრაგიკული თვითმზილების მაგიერ, სასამართლოსეული დაკითხვის ელფერს იძენს, რასაც დრამა არასწორი მიმართულებით მიყავს.

თუ „მკვდრის მზეში“ მთხრობელის შეყვანამ ერთ-ერთი სახის მთლიანობა დაარღვია, სულიერი კონფლიქტი გაამარტივა და ამით ხასიათი სქემატური გახდა, სპექტაკლში „თამაში ჭეჟის ყანაში“ წაშალა ინტიმი, რომელიც ჰოლდენსა და მკითხველს შორის არსებობდა.

მართალია, მოთხრობაში ჰოლდენ კოლფილდი თვითონ მიმართავს მკითხველს („მართლა თუ გაინტერესებთ ჩემი თავგადასავალის მოსმენა...“) და იწყებს ამბის თხრობას, მაგრამ თავად პერსონაჟის ხასიათი და ჯერომ სელინჯერის თხრო-



ბის მანერა საოცარ ინტიმურ დამოკიდებულებას ქმნის მოთხრობასა და მკითხველს შორის, თითქოსდა, ვიღაც ახლობელი თავის სანუკვარ ფიქრს გიზიარებსო. ეს არც არის შემთხვევითი: როგორც მწერალს, ისე მის გმირს ყოველგვარი პოზა, მანქიანობა და მეტიჩრობა სძაგს. ინტიმურობის დასამყარებლად ჭერომ სელინჯერი კარგად იყენებს პროზის სპეციფიკას. პროზაული ნაწარმოები და მკითხველი ურთიერთობისას მართონი არიან. მათ შორის არ დგას მესამე ერთეული. დრამატურგიულ ნაწარმოებსა და მაყურებელს შორის კი არის მესამე კომპონენტი მსახიობისა და რეჟისორის სახით. თეატრში ჰოლდენ კოლფილდის პირით ჭერომ სელინჯერი უშუალოდ კი არ ელაპარაკება მაყურებელს, მსახიობისა და რეჟისორის ინტერპრეტაციის მეშვეობით. რეჟისორმა იური კაკულიამ ჰოლდენი—იოსებ გოგიჩაშვილი ავანსცენაზე დააყენა და მაყურებელთან მუსაიფი გაამართვინა. მთავარი პერსონაჟის გამოყოფამ მაშინ, როცა ჰოლდენის შეცნობა კონკრეტული საქციელის გამოვლენით კი არ ხდება, არამედ ავტოდახასიათებით, ჯ. სელინჯერის გმირს მეტიჩრობისა და კოკობზიკობის იერი შესძინა. ასეთმა შთაბეჭდილებამ გააქრო ინტიმურობის შეგრძნება. მხატვრული სახეც დამახინჯებული წარმოგვიდგინა. შეიქმნა განწყობილება იმისა, თითქოს ჰოლდენ კოლფილდი კოკეტობს და იპრანჭება აზრებისა და შეხედულებების ორიგინალობით, ყველაფრისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებით. ასეთ აღქმას აძლიერებს ინსცენირების ავტორის არასწორი ინტერპრეტაცია ჰოლდენისეული ამა თუ იმ განცხადებისა. მაგალითად ერთგან ჰოლდენ კოლფილდი მრგვითხრობს, ხელთათმანები მომპარესო. ბიქმა არ იცის, ვინ მოიპარა ხელთათმანები, თუმცა, ირონიულად შენიშნავს: „რას ეიზამდი კიდევ რომ მცოდნოდა, კაი მხდალი და ლაჩარი გახლავართო“. ამ სიტყვების შემდეგ, იგი წარმოდგენით ხატავს, როგორ დაუწყებდა ქურდს ლაპარაკს, როგორ შეეცდებოდა ვეჟაკობის გამოჩენას, მპარავს პირში მიახლიდა, ქურდი ხარო და ა. შ. მაგრამ აქაც, ამ გამოგონილ დიალოგს ქურდთან, ჰოლდენი ირონიით და დაცინვით სავსე სიტყვებით ამთავრებს: „ბოლოს მაინც ისე გამოვალ მისი ოთახიდან, რომ ვერ მივაკერებ. მერე, ალბათ, საპირფარეშოში შევალ, ჩუმად სიგარეტს მოვწევ და სარკეში მრისხანე სახეს მივიღებ“. რო-

გორც დავინახეთ, ჰოლდენს არ ეშინია თავისი თავის მიმართ  
 ცინიკური დამოკიდებულება გამომჟღავნოს. ეს კი ნათლად  
 მეტყველებს მისი ხასიათის ბუნებასა და თვისებაზე, მის ვაჟ-  
 კაცობაზე, რადგან ლაჩარსა და მხდალს, წვრილმანსა და ეგო-  
 ისტს არ შეუძლია თავის თავის მიმართ კრიტიკულად განე-  
 წყოს. ამიტომ ჰოლდენის ხუმრობით დახატული სურათი ქურდ-  
 თან საუბრისა მოთხრობაში ჰოლდენის სასარგებლოდ ლაპა-  
 რაკობს. რეჟისორმა ი. კაკულიამ კი ეს საუბარი თეატრში  
 წარმოადგინა, როგორც ნამდვილად მომხდარი ამბავი. ამით  
 ჭეშმარიტად მხდალი კაცის სახის ილუსტრაცია მოგვცა, რი-  
 თაც ჰოლდენის სახე დაკნინდა. ამის შემდეგ ჰოლდენი —  
 იოსებ გოგიჩაიშვილის განცხადება „კაი მხდალი და ლაჩარი  
 გახლავართ“, მწარე სინანულის იერს ატარებს. მასში არა-  
 ფერია ირონიული და სასაცილო. სელინჯერის მიერ დაწერი-  
 ლი ეპიზოდის ასეთი წაკითხვა ყოვლად შეუძლებელია. გარ-  
 და ამისა, ჰოლდენის სიტყვებს („კაი მხდალი და ლაჩარი  
 გახლავართ“) ფუნქცია დაეკარგათ, ისინი ილუსტრაციის  
 განმარტებად იქცნენ. მაყურებელმა თვითონაც ძალიან კარგად  
 დაინახა, როგორ იქცევა ჰოლდენი — ი. გოგიჩაიშვილი. ჰოლ-  
 დენის სიტყვებს მაშინ ექნებოდა ფასი, თუ იგი კონტრაპუნქ-  
 ტული დაპირისპირებით დაგვანახებდა პერსონაჟის ნამდვილ  
 ბუნებას. მოთხრობაში სწორედ კონტრაპუნქტული ქვეტექს-  
 ტით არის დაწერილი მთელი ეს გამოგონილი დიალოგი ქურდ-  
 თან. ამიტომაც ილიმება მკითხველი, როცა ჰოლდენის საუ-  
 ბარს ისმენს. ოდნავადაც არ სჯერა მისი სილაჩრისა. პერსო-  
 ნაჟის მიერ წარმოთქმულ წინადადებას თუ ბრმად დაუეჭვრეთ  
 და ღრმად ჩამარხული აზრი ვერ ამოვიკითხეთ, მაშინ ჰოლდე-  
 ნის სიგიჟის დამადასტურებელი ეპიზოდიც უნდა დაგვემა-  
 ტებია, რადგან იგი ერთგან ამბობს — „ნამდვილად გიჟი ვარ,  
 ვალიარები!“

მოთხრობის არასწორად წაკითხვის გარდა, აქ შეცდომა  
 მეორე მიზეზითაც არის გამოწვეული. ი. კაკულიამ დაინახა,  
 რომ მხოლოდ და მხოლოდ მოთხრობელის საშუალებით პერ-  
 სონაჟის სახე და ხასიათი ვერ დაიხატებოდა, აუცილებელი  
 იყო კონკრეტული მოქმედებაც, რომელიც საშუალებას მის-  
 ცემდა რეჟისორსა და მსახიობს გმირის საქციელი ეჩვენებინ-  
 თ. ამ კონკრეტული მოქმედებისა და საქციელის ძებნამაც

გამოიწვია ზემოთ ხსენებული შეცდომა. კიდევ ერთხელ და-  
დასტურდა, რომ პროზა არ აძლევს მდიდარ საკვებს დრამა-  
ტურგიას. დრამატურგიას თავისი მასალა სჭირდება. იგი  
უსათუოდ უნდა შეიცავდეს სანახაობით ელემენტს. მისი ჩვე-  
ნება მოქმედებით უნდა შეიძლებოდეს სცენისათვის შესა-  
ფერისს პირობებში. რაკი პროზაული ნაწარმოები, უმრავ-  
ლეს შემთხვევაში, არ შეიცავს დრამატურგიისათვის აუცილე-  
ბელ ან შესაფერის მასალას, მის ძიებას ხშირად მიჰყავს შეც-  
დომამდე ინსცენირების ავტორი. მის წინაშე გარდუვალად  
დგება პირველწყაროს გადაკეთების, დამატება-გამდიდრების,  
შეცვლის აუცილებლობა. ეს, პროზაული ნაწარმოების ღრმა  
და საფუძვლიან ცოდნასთან ერთად, მოითხოვს სხვადქცევის  
უნარსაც. რადგან დამატებული ან შეცვლილი ეპიზოდი და  
სცენა არ უნდა არღვევდეს პირველწყაროს ჟანრს, მხატვრუ-  
ლი ქსოვილის მთლიანობას, სტილს, ბუნება-ხასიათს, ელ-  
ფერს (სხვადქცევის უნარი, სხვათა შორის, ნიჭიერების თანა-  
ბარ დონესაც მოითხოვს, რაც, სამწუხაროდ, ინსცენირების  
პირობებში გამორიცხულია). ყოველგვარი დარღვევა კი ინს-  
ცენირებისათვის გამიზნული ნაწარმოების აზრისა და იდეის  
გამრუდებას იწვევს. უკვე თქმულის ნათელსაყოფად მაგა-  
ლითი ისევ სპექტაკლიდან „თამაში ქვავის ყანაში“ მოვიტა-  
ნოთ, რადგან იგი ინსცენირების მანკიერ თვისებებს ტიპიუ-  
რად ამჟღავნებს.

როგორც მკითხველს მოეხსენება, მოთხრობაში ნაამბობია  
ვინმე ოსენბერგერის პენსის სკოლაში ჩამოსვლის ამბავი. გა-  
ვიხსენოთ როგორ არის ეს აღწერილი ჯ. სელინჯერთან.

„საფეხბურთო სეზონის პირველ მატჩზე თავისი დიდებუ-  
ლი „კადილაკით“ ჩამობრძანდა. ჩვენ ტრიბუნაზე ჩავგამწყრი-  
ვეს და გვაბლავლეს — ესე იგი „ვაშა“ გვაძახებინეს... მეორე  
დილას ეკლესიაში ათსაათიანი სიტყვა წარმოთქვა“. ამის შემ-  
დეგ გადმოცემულია ოსენბერგერის სიტყვის შინაარსი და ამ-  
ბის თხრობა ასე გრძელდება: „...ლაპარაკის საღერღელი რომ  
აეშალა და ეშხში შევიდა, ნამდვილი სეირი სწორედ მაშინ  
მოხდა. გადაიქაჩა — ასეთი ბიჭი ვარო, ამისთანა მოხერხებუ-  
ლიო, რა არ გამომივა ხელიდანო, და ამ დროს, უცებ, ედგარ  
მარსალამ, რომელიც ჩემ წინ იჯდა, აიღო და ერთი მაგრად  
ბრიგა. რა თქმა უნდა, დიდი სიბრძნევე მოუვიდა, ტაძარ-

ნა როგორ შეიძლებაოდა!.. მაგრამ ძალიან სასაცილო კი  
იყო. ყოჩაღ, მარსალა სახურავი კინალამ გაანგრია. ხმამალა  
არავის გაუცინია, ოსენბერგერს წარბიც არ შეუხრია — ვითომ  
არ გაუგონია. მაგრამ ბებერ თარმერს, ჩვენს დირექტორს,  
რომელიც ოსენბერგერის გვერდით იჯდა კათედრაზე, ხელად-  
ვე შეეტყო, რომ მშვენივრად გაიგონა. ჰოი, ბიჭო, რა გაწიწ-  
მატდა. მაშინ არაფერი, მაგრამ მეორე საღამოს სასკოლო  
დარბაზში შეგვყარა ყველა და დაიქოქა. ის მოსწავლე, რო-  
მელმაც ეკლესიაში აღმამფოთებელი დანაშაული ჩაიდინა,  
სკოლაში გაჩერების ღირსი არ არისო. მარსალას შეეხვეწეთ,  
მანამ თარმერს სიტყვა არ დაუმთავრებია, ერთი კიდეც ბრი-  
გეო, მაგრამ გუნებაზე ვერ იყო...”

მართალია, სპექტაკლში ეს ეპიზოდი, მოქმედების აღ-  
გილისა და ხასიათის თვალსაზრისით, მოითხოვდა კორექტივს,  
რადგან თეატრს არ შეუძლია აჩვენოს როგორ ჩამოვრდნა  
ფეხბურთზე „კადილაკით“ ოსენბერგერი, როგორ გააძწკრი-  
ვებს მოწაფეები ტრიბუნაზე და „ვამა“ აძახებინეს, როგორ  
ილაპარაკა ოსენბერგერმა ეკლესიაში ათი საათი და ა. შ.,  
მაგრამ კორექტივის შეტანის დროს ზუსტად უნდა დაცულიყო  
მოთხრობის ავტორის სტილი, იუმორის ფორმა, პერსონაჟი-  
სადმი დამოკიდებულება და გმირების ხასიათი, გამოვლენილი  
კონკრეტული საქციელობით. ინსცენირების ავტორის მიერ შე-  
ტანილი ცვლილებანი კი თეატრის მოთხოვნილებებისდა მიხედ-  
ვით კი არ ცვლის ზემოთ ნაამბობ ეპიზოდს, არამედ სრულიად  
სხვა ბუნების, ხასიათისა და სტილის სცენას უმატებს სელინ-  
ჯერის ნაწარმოებს. სპექტაკლში ოსენბერგერთან შეხვედრა  
საკლასო ოთახში ხდება. შეხვედრამდე მოწაფეებთან მოდის  
მოხუცი სპენსერი და კოლფილდსა და მის ამხანაგებს აზე-  
პირებინებს ოსენბერგერისადმი მიძღვნილ „ლექსს“, რომელიც  
თურმე თვითონ სპენსერს დაუწერია. ჯერ ერთი, სელინჯერს  
არსად უთქვამს, სპენსერი ლექსებსაც წერდაო, მეორეც,  
ოსენბერგერთან შეხვედრაში სპენსერს არავითარი მონაწი-  
ლეობა არ მიუღია. გამოდის, რომ ი. კაკულის კორექტივები  
თვითნებურ ხასიათს ატარებს. მთლიანად ცვლის სელინჯერის  
პერსონაჟის ბუნებასა და ხასიათს. გარდა ამისა, ი. კაკულის  
მიერ დაწერილი „ლექსი“ (არავითარი ლექსი მოთხრობაში  
არაა) როგორღა უნდა მოქცეულიყო ამერიკელი მწერლის

მხატვრულ სტილისტიკაში და არ დამსგავსებოდა ნ. დუმბა-  
ძის ზურგიკელას „პოეტურ“ ქმნილებებს? სამწუხაროა ის არის,  
რომ ი. კაკულიამ თავის „ლექსით“ და მერე ამ „ლექსის“  
სცენური წარმოდგენით ჯ. სელინჯერის მწარე ირონია სა-  
ცირკო ატრაქციონად აქცია.

მართალია, სპექტაკლის ავტორს არ შეეძლო სცენაზე გა-  
დაეტანა სელინჯერის მიერ აღწერილი სკაბრეზული შემთხვევა  
და ამიტომ მორცხვად შეცვალა ვარდით, რომლის დაყნოსვის  
შემდეგ ცხიკება აუტყდებოდა. ერთი შეხედვით, ეს უვნებელი  
და დასაშვები კორექტივია, მაგრამ, სამწუხაროდ, აქაც მთა-  
ვარია დავიწყებული და გამოტოვებული. სელინჯერისათვის  
არსებითი ის კი არ არის, რომ მარსალამ ოსენბერგერის თან-  
დასწრებით ბრიგა, არამედ ის, რომ ეს ეკლესიაში მოხდა.  
თარმერიც ხომ იმიტომ გაცეცხლდა, რომ ტაძარში უზნეოდ  
მოიქცნენ („ის მოსწავლე, რომელმაც ეკლესიაში აღმაშფოთე-  
ბელი დანაშაული ჩაიდინა, სკოლაში გაჩერების ღირსი არ  
არისო“). სელინჯერის აღწერილ სკაბრეზულ შემთხვევას სე-  
რიოზული დანიშნულება აქვს — იგი ეკლესიის გამასხარავე-  
ბას გულისხმობს. არც ის არის შემთხვევითი, რომ მოთხრო-  
ბის მთავარ პერსონაჟს ყველაფერი რელიგიასთან დაკავში-  
რებული სძულს („ქრისტიე მიყვარს, მართალია, მაგრამ დანარ-  
ჩენი ყველაფერი სისულელეა ბიბლიაში“). ეკლესიაში მომხ-  
დარ შემთხვევასა და ჰოლდენის ათეისტურ (თვითონ ჰოლდე-  
ნი ამბობს: „დედაჩემი და მამაჩემი სულ სხვადასხვა რელი-  
გიის ხალხია, ბავშვები კი ათეისტები გამოვედით“) განწყო-  
ბილებას შორის პირდაპირი კავშირია. იგი მთელი მოთხრობის  
ერთ მთლიან კრიტიკულ დამოკიდებულებას ქმნის რელიგიის  
მიმართ. სელინჯერისათვის ოსენბერგერი უბრალო მიზეზია  
და არა მიზანი. ი. კაკულიასათვის კი ოსენბერგერი მიზეზიც  
არის და მიზანიც. ასე დაამცირა ინსცენირების ავტორმა ამე-  
რიკელი მწერლის იდეური პოზიცია. იგი დაიყვანა ჰაწია მო-  
წაფურ ცელქობამდე.

პროზაული ნაწარმოების ინსცენირების დროს ერთ-ერთი  
რთული საკითხთაგანია დროის პრობლემა. პროზა დროს თა-  
ვისუფლად ექცევა. შეუძლია მოქმედება, ამბის განვითარე-  
ბის დაურღვევლად, გადაიტან-გადმოიტანოს. დრამატურგია კი  
ამ მხრივ შეზღუდულია. მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურ-

გამ კარგა ხანია დაივიწყა კლასიციკლური პრინციპი დროის ერთიანობისა, დროში თავისუფლად და შეუბოჰველად მოქმედება სცენურ ნაწარმოებს მაინც უჭირს.

როგორც წესი და კანონი, დრამატურგია აწმყოს აჩვენებს, ხოლო წარსულის შესახებ მოუთხრობს.

„ოდიპოს მეფეში“ ოდიპოსის წარსულზე — იქნება იგი მისი ბავშვობა თუ მეფე ლაიოსის მკვლელობა — სოფოკლე მოგვითხრობს. გვიჩვენებს მხოლოდ იმას, რაც აწმყოში ხდება: მეფის წარმოშობის საიდუმლოების ძიებას, ოდიპოსისა და იოკასტეს ურთიერთობას და მის ტრაგიკულ დასასრულს.

ოტელო გვიყვება — როგორ შეუყვარდა იგი დეზდემონას, ანდა როგორ აჩუქა დედამ ცხვირსახოცი, რაკი ეს ამბები წარსულს განეკუთვნება, ხოლო როგორ წარიმართა აწმყოში ოტელო-დეზდემონა-იაგოს ურთიერთობა — ნაჩვენებია უშუალოდ.

3. იბსენის გმირი მშენებელი სოლნესი უყვება ჰილდას, რა მოუვიდა მის ოჯახს. მათი ურთიერთდამოკიდებულება კი მაყურებლის თვალწინ ვითარდება.

ასეა ყველგან, ყველა სცენურ ნაწარმოებში. პროზის ინსცენირებამ კი დრამატურგიის ეს პროცესი დაარღვია. დაიწყო თვითნებური გადასახლება აწმყოდან წარსულში და პირიქით.

„წყალდიდობის“ მთავარი პერსონაჟი ლადო მაყურებლის წინაშე უკვე მოხუცი დგას. თუ რა გადახდა წარსულში მას, მოგონების გზით უნდა შევიტყოთ. მაგრამ ამისათვის აუცილებელია ორი თუ სამი ათეული წლით უკან დავიხიოთ. გაახალგაზრდავებული ლადო ვნახოთ. მისი ოჯახური თუ საზოგადოებრივი დრამის მოწმე გავხდეთ. ნაჩვენებია აწმყოცა და წარსულიც, უფრო მეტად კი წარსული, ვიდრე აწმყო.

რომ გავიგოთ, რა უბედურებამ მოტეხა და დააბერა გიორგი კობაიძე („მკვდრის მზე“) ისევ წარსულში უნდა გადავსახლდეთ და თენგო კობაიძის თავგადასავლის მნახველნი უნდა შევიქნეთ. აქაც ნაჩვენებია წარსულიც და აწმყოც.

აბოზოქრებულ ზღვაში მარტოდმარტო დარჩენილი ჯარისკაცისა და სერჟანტის წინაურთიერთობა, ანუ წინაისტორია რომ გავიგოთ, ისევ რეტროსპექტიას უნდა მივმართოთ და ვნახოთ, რა მომხდარა ადრე სერჟანტს, ქალსა და ჯარისკაცს შორის (სპექტაკლი „ნოველების სადამო“, ნოველა „ტალღები ნაპირისაკენ მიისწრაფიან“).

როგორც ვხედავთ, პროზამ მოიტანა წარსულისა და აწმყოს ერთდროული ჩვენების აუცილებლობა. თითქოსდა ეს არ უნდა იყოს მომაკვდინებელი ცოდვა. რა ვუყოთ მერე, დროის დრამატურგიული ჩვენების პრინციპი რომ დაირღვა, ვითომ ამით არსებითი რამ დაშავდა-დაზიანდა? სამწუხაროდ, დაშავდა და დაზიანდა.

ამბის "თხრობის დრამატურგიისათვის" დამახასიათებელი ტემპი და დინამიკა შეიცვალა პროზის ტემპითა და დინამიკით. ამან შეანელა და მდორე გახადა მოქმედების განვითარება სცენაზე. ნაცვლად იმისა, რომ კონფლიქტი თანდათან განვითარდეს, მაყურებლის თვალწინ დაიძაბოს, გაიზარდოს და გადაიჭრას, ჯერ შედეგს ვხედავთ და შემდეგ ახსნა-განმარტებას ვისმენთ (უფრო სწორად ვუყურებთ), რატომ მომხდარა ასე და არა სხვანაირად. ჯერ ვნახეთ მოტეხილი, დაფიქრებული და გულგატეხილი ლადო და მერე გავიგეთ, რა ცხოვრებას მიუყვანია იგი ამ მდგომარეობამდე. ასევე ჯერ დაჩაჩანაკებული გიორგი კობაიძე გვიჩვენებს და მერე გვიამბებს მისი შვილის სიკვდილის ისტორია. ეს იგივე იქნებოდა—მაყურებელს ჯერ ოტელოს მიერ დეზდემონას დახრჩობის სცენა ენახა და შემდეგ აეხსნა შექსპირს, რატომ გაიმეტა თავდავიწყებით შეყვარებულმა ქმარმა ცოლი სასიკვდილოდ. დრამატურგიაში კონფლიქტის ფინალისაკენ თანდათანობით განვითარება და მოქმედების მაყურებლის თვალწინ გაშლა მას (მაყურებელს) ამბის დამსწრის შთაბეჭდილებას უქმნის. ეს ეფექტი მხოლოდ თეატრალური ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი და სპეციფიკური (ამ ფაქტის სცენური ძალით მიღწევა არ შეუძლია კინოსაც. თუმცა ამის პრეტენზია აქვს. ამის მიზეზია ის, რომ სცენაზე ცოცხალი მსახიობი მოქმედებს, ეკრანზე კი მსახიობის სურათი). უამისოდ თეატრი კარგავს ემოციურ ზემოქმედების უდიდეს იარაღს.

სცენაზე დროის ხშირი ცვლა ბუნებრივად სვამს მსახიობის ასაკის პრობლემას. ხშირად მსახიობი იძულებულია ჭირველ მოქმედებაში 60 წლის კაცის როლი შეასრულოს, ხოლო მეორე მოქმედებაში უცბად 20-25 წლის ახალგაზრდა გახდეს. ასეთ ასაკობრივ მეტამორფოზას აუცილებლად შეაქვს სიყალბე მსახიობის თამაშში. რა თქმა უნდა, თეატრისათვის არაა უცხო, როცა შედარებით ახალგაზრდა მსახიობი მოხუცს თა-

მაშობს, ხოლო ხანდაზმული — კაბუცს, მაგრამ ერთია, როცა მსახიობს მთელი სპექტაკლისათვის აქვს შემუშავებული პერსონაჟის ასაკობრივი სახე და მას წარმოგვიდგენს და სულ სხვაა ერთ წარმოდგენაში წლოვანების რამდენიმეჯერ გამოცვლა. ასეთი მდგომარეობა ძაბავს მსახიობს, ღლის და ართმევს საშუალებას როლის გარეგნული სახე ერთ სტილისტურ მთლიანობაში წარმოიდგინოს. კიდევ უფრო ცუდად არის საქმე, როცა ერთი როლის თამაში ორ სხვადასხვა მსახიობს უხდება ერთდროულად, მაგალითად: „წყალდიდობაში“ გიორგი და გურამ საღარაძეები ასრულებენ ერთ როლს. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მამა-შვილია და ბევრი რამ აქვთ საერთო, მხატვრული სახე მაინც ორად გაიყო. ეს იმის ბრალია, რომ ისინი სხვადასხვა ხასიათის, ემოციური ძალის, სტილისა და მანერის მსახიობები. ასეთმა გაორებამ, რასაკვირველია, სახის ემოციური ზემოქმედების ძალა დაასუსტა.

პროზა არა მარტო დროის წარმოდგენითა და ასახვით არის დრამატურგიაზე უფრო ფართო და ტევადი, არამედ პერსონაჟთა გაღერების მრავალფეროვნებითაც. პერსონაჟთა სიმრავლე პროზას აძლევს საშუალებას, ადამიანთა საზოგადოება უფრო სრულად, მრავალი პლანით და კუთხით, სიღრმითა და ფერებით დახატოს. ამ მხრივ დრამატურგია შეზღუდულია, როგორც მაყურებელთან ურთიერთობის ტექნიკური პირობებით, ისე მხატვრული აზროვნების სპეციფიკური თვისებებით. ეს გარემოება თავისთავად მოითხოვს პროზაული ნაწარმოების ინსცენირების დროს პერსონაჟთა მექანიკურ შემცირებას ან რამდენიმე გმირის ერთ სახედ გაერთიანებას. ასეთ ოპერაციებს, ნებით თუ უნებლიეთ, მიეყავართ ლიტერატურული პირველწყაროს დამახინჯებამდე, რადგან ირლევება პერსონაჟთა ხასიათი, თვისებები, ბუნება, მოქმედება-საქციელის ლოგიკა. ამდენად სახეში ჩადებული იდეური მიზანდასახულობა კარგავს არსს, დანიშნულებას. ეს რომ ასეა, დავრწმუნდებით ერთი მაგალითით. სპექტაკლში „თამაში ჭვავის ყანაში“ გაერთიანებულია მოთხრობის ორი პერსონაჟი: ჯეინ გალაჰერი და სალი ჰეისი. ეს გაერთიანება მოკლებულია ყოველგვარ საფუძველს. ისინი რადიკალურად განსხვავებული პიროვნებებია და არც გარეგნულად ჰგვანან ერთმანეთს.

ჯერომ სელინჯერის მოთხრობაში სულ სამი კაცია — ელი,



ფიბი და ჯეის გალაპერი, რომელთა შესახებ დაუფარავი სიყვარულითა და სიტბოთი ლაპარაკობს ჰოლდენ კოლფილდი. ეს სამი კაცი წარმოადგენს მისთვის ყველაფერ ამალლებულსა და ლამაზს ცხოვრებაში. სამიდან ორი — ელი და ფიბი მისი და-ძმაა, უცხო მხოლოდ ჯეინია. მაგრამ ეს გოგონა „ჩვენებს გარდა, ერთადერთი ადამიანი იყო ვისაც ელის ხელთათმანი ვაჩვენე, ლექსებით აკრელებულიო“, — ამბობს ჰოლდენი. ეს კი არის ჰოლდენის მიერ სულიერი სიახლოვისა და ნდობის მაქსიმუმის გამომჟღავნება. ელის ხელთათმანები ყველაზე წმინდა და სათუთი სახსოვარია ჰოლდენის ცხოვრებაში. ჯეინსა და ჰოლდენს შორის სუფთა და ალალი დამოკიდებულებაა. გაიხსენეთ, მაგალითად, როგორ აღელდა ჰოლდენი, როცა გაიგო, რომ ჯეინი სტრედლეიტერთან იყო პაემანზე. შეეშინდა, ამ ბიჭის მორალური ჭუჭყი არ მისცხებოდა ქალს. ჰოლდენს სულ ერთხელ უკოცნია ჯეინისათვის. ისიც მაშინ, როცა ქალს საზიზღარი მამინაცვლის დანახვამ რაღაც მწარე და შეურაცხმყოფელი გაახსენა. ეს კოცნა უფრო მოფერების, დამშვიდების და თანაგრძნობის გამომხატველი იყო („ერთბაშად გული ჩამწყდა მტირალი ჯეინის დანახვისასო“, ამბობს ბიჭი), ვიდრე ვნებისა. უდიდეს სიამოვნებას ჰგვრის იმის გახსენება, როგორ ეფერებოდა მას ჯეინი კინოში. ერთი სიტყვით, ჯეინი ყოველივე ლამაზთან არის დაკავშირებული ჰოლდენისათვის („მისთვის ხელის ჩაჭიდება ერთ რამედ ღირდა“... ჯეინთან „თავს ბედნიერად გვგრძნობდი და მორჩა — მეტი რაღა გინდოდა“. „სულ წიგნში ჰქონდა თავი ჩარგული. ძალიან კარგ წიგნებს კითხულობდა“).

სულ სხვაა სალი ჰესი. ჰოლდენი ამ ქალზე ხშირად დაცინვით ლაპარაკობს (უშველელბელი ბითური წერილი მომწერა, ვიღაც ვაებატონზე ილაქლაქა, ტუჩები ქონდა წათხიპნილი, სულ იმანებოდა და იგრისებოდა, სიხარულის დორბლი გადმოყარა და ა. შ.) მაშინ, როდესაც ჯეინის მიმართ არასოდეს უხმარია დამამცირებელი ან შეურაცხმყოფელი სიტყვა. ბოლოს იქამდე მივიდა ჰოლდენი, რომ შეაგინა კიდევ სალის („წადი ერთი შენი...“). თუ ჯეინს ერთხელ აკოცა და ისიც თანაგრძნობის ნიშნად, სალის — რამდენიმეჯერ მამაკაცური ვნებით: „თეატრში მისვლამდე, ტაქსში რამდენჯერმე ვაკოცეთ ერთმანეთს“. მართალია, მერე ჰოლდენმა ამ გოგოს

მიყვარხარო ისიც უთხრა, მაგრამ თვითონვე დასძინა ირონიულად: „ტყუილი ვუთხარი, რაღა თქმა უნდა“.

ამ ორი სხვადასხვა პერსონაჟის გაერთიანება შლის მათ უხატვრულ ინდივიდუალობას, აღარბებს მწერლის პერსონაჟთა გაღერებას, ერთფეროვანსა და ცალმხრივს ხდის საზოგადოებას, სადაც შეიძლება ჯეინიც ცხოვრობდეს და სალიც. აქ უფრო მექანიკურ გაერთიანებასთან გვაქვს საქმე, ვიდრე წინააღმდეგობრივ ხასიათთან, რადგან არ არსებობს მათი გაერთიანების არც ემოციური და არც ლოგიკური დამაჯერებლობა და საბუთი. ამიტომაც ამ როლის შესრულება ფაქტიურად შეუძლებელია. ვინ უნდა ითამაშოს მსახიობმა, ჯეინი თუ სალი? მათ ხომ განსხვავებული საქციელი, მოქმედება, ბედი, სურვილები და სალაპარაკო ენა აქვთ? ამის გამოა, რომ მსახიობი არც ერთს თამაშობს და არც მეორეს — მხოლოდ კითხულობს ტექსტს.

ამრიგად, უნდა დავასკვნათ, რომ ინსცენირების დროს, ერთი მხრივ, გამახინჯებთ პროზაულ პირველწყაროს და მეორე მხრივ, დრამატურგიული ნაწარმოების მაგიერ ვღებულობთ მის ხელოვნურ შემცვლელს. ამიტომ ინსცენირება არაა ხსნა. ხსნა მხოლოდ და მხოლოდ პროფესიული დრამატურგიის შექმნაა. სხვა გზა არ არსებობს. სხვა გზა დრამატურგიული კრიზისის დროებითი მიფუჩეჩება-მიჩქმალვაა, რომელიც ხვალ უფრო მძაფრად და უფრო მტკივნეულად იჩენს თავს.

## თვალდასუქული სიკეთის დრამა

ბოროტებას უყვარს პატიოსნება, უფრო სწორად, უყვარს პატიოსნების ნილაბი. ამ ნილაბით იგი უფრო იოლად აკეთებს ავსა და უკეთურ საქმეს. მოხერხებულად აყრის საზოგადოებას თვალში ნაცარს. პატიოსნებას მიტმასნებული ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლა ძნელია. ადამიანს უჭირს გაარჩიოს, სად არის ხალასი პატიოსნება და სად — რიოში, ყალბი.

გიორგი სიხარულიძის ოჯახის დრამის საფუძველიც ეს არის: გაუქირდათ გაიოზის ნამდვილი ბუნების ამოცნობა.

თამაშ კილაძის პიესაში „სურათები საოჯახო ალბომიდან“ („მკვლელობა“) დახატული ოჯახი მთელი საზოგადოების სახეა. აქ ცხოვრობენ საქმით გატაცებული ინტელიგენტები (გიორგი, ბადრი), ოჯახს გადაყოლილი მანდილოსნები (ნესტანი, დარო), მოდასაყოლილი გოგო-ბიჭები (გურამი, ნუციკო), გონებაშეზღუდული ფილისტერები (აბესალომი, ელისაბედი) და გათხოვების მონატრული ქალიშვილი (სალომე). ყველანი პატიოსანი ადამიანები არიან, მშვიდი და წყნარი ცხოვრების მოტრფიალენი.

ამ ოჯახს ჩრჩილი გაუჩნდა გაიოზის სახით. იგი ნელ-ნელა ღრღნის მას და დაღუპვისაკენ მიაქანებს.

უცნაურია, მაგრამ ფაქტია: ბოროტება ყოველთვის პრიმიტიული საშუალებებით ებრძვის სიკეთეს და მაინც ხშირად იმარჯვებს. გაიოზმაც პრიმიტიული ხერხებით მოხიბლა გიორგის ოჯახის წევრები და ანლობელნი.

სალომეს ყოველდღე ყვავილებს უგზავნიდა: აქაოდა ყუარადლებიანი კაცი ვარო, არც გაფაქიზებული სულთაო ჩემთვის უცხო. ამან არა მარტო სალომე მოაჯადოვა, არამედ უფრო გამოცდილი ნესტანიც. გაიოზმა ელისაბედს საფლავის ძეგლის მარმარილო უშოვა, ბადრის კი ბინას დაჰპირდა: ესაოდა ხელ-

გაშლილი, უანგარო კაცი ვარო, თან ყოვლისშემძლევ. ამით ელისაბედიც მიიმხრო და ბადრიც. აბესალომს სიგარეტი „სტეუარდესი“ გამოუგზავნა, დაროს ხილაბანდი მიართვა: აქაოდა, საერთოდ, ადამიანის პატივისცემა, დაფასება მიყვარს და სარგებელს არ ვეძებო. მოჯადოებულ დაროსა და აბესალომს ენა მოედალათ გაიოზის ქებით.

გაიოზმა უბრალო პატივისცემით გააყეთა აუცილებელი და უმთავრესი: აალაპარაკა გიორგი სიხარულიძის ოჯახი. ლაპარაკმა გააბრუა ხალხი, შექმნა კერპი, მოადუნა გონება, განსჯის უნარი, აამღვრია წყალი. გიორგის ოჯახის დაბანგულ ატმოსფეროში ყველა გაიოზით გაოგნებული დაბორიწალობს. მხოლოდ გიორგისღა შერჩენია კიდევ ექვსის გრძნობა და კრიტიკული ალღო. მაგრამ მოატყუეს გიორგიც: გაიოზის დავალებით, სალომემ მამას სთხოვა, მაგან და მაგან პიროვნებას დაეხმარე, უმაღლეს სასწავლებელში მისაღები გამოცდები ჩააბაროსო. არც სალომემ და არც გიორგიმ არ იცოდნენ, რომ აბიტურიენტი, რომელსაც პროტექცია გაუწიეს, ყალბი დოკუმენტებით აბარებდა გამოცდებს. ამრიგად, გიორგი უნებლიეთ გახდა გაიოზის დანაშაულის მონაწილე. ეს კი გაიოზისათვის მეტად ხელსაყრელია: მისი მოკავშირეა პატიოსნებითა და პრინციპულობით ცნობილი ადამიანი.

ბრძოლის პირველი ეტაპი ბოროტებამ მოიგო. სიკეთე და პატიოსნება მზაკვრობით შემწედ გაიხადა.

რით შეძლო ეს გაიოზმა, ანუ ბოროტებამ? აქტიურობით. თვინიერ აქტიურობისა, ბოროტებას არსებობის შენარჩუნება არ შეუძლია. მას თვითარსებობის უნარი არ გააჩნია. არსებობის შენარჩუნება მხოლოდ ბრძოლით შეუძლია. ამიტომაც ყოველთვის იბრძვის. სიკეთეს კი პირიქით, თავისთავად აქვს ფასი და ღირებულება. სიკეთე თავად არის თავის თავის არსებობის სააფუძველიც და შინაარსიც. ეს ერთდროულად არის სიკეთის ძალაცა და უძლურებაც. უძლურებაა იმიტომ, რომ თვითმყოფლობის შეგრძნება ხანდახან აღუნებს სიკეთეს. იგი ინერტული ხდება. ამით კი ბოროტება სარგებლობს. თამაშ ჭილაძის პიესაში წამოჰყრილია აქტიური და პასიური სიკეთის პრობლემა. გიორგი სიხარულიძის ოჯახი პასიური სიკეთეა. პასიური სიკეთე არსებულით კმაყოფილდება. აქტიური სიკეთე კი უკეთესს მოითხოვს, ამიტომ იბრძვის კიდევ, ე. ი. აქ-

ტიური სიკეთე მებრძოლი ბუნების პატრონია. გიორგის ოჯახში არავის აქვს მებრძოლი ბუნება. ისინი არსებულით კმაყოფილნი არიან და უკეთესს არ ესწრაფვიან. სწორედ ამ პასიურობამ დაუმონა გიორგის ოჯახი გაიოზს. პასიურობამ წარმოშვა ილუზიით ცხოვრების სურვილიც. პოლიკო რამდენჯერმე შეეცადა თვალი აეხილა სალომესათვის. ეთქვა, ვინ იყო ნამდვილი გაიოზი, მაგრამ ამაოდ. სალომემ არ ისურვა სიმართლის ცოდნა. ამ ჭალს სრულიად აკმაყოფილებდა ილუზიით შექმნილი სინამდვილე. აქ საყურადღებოა ერთი დატალი: ცოცხალი ყვავილების ნაცვლად, პოლიკო ბუტაფორიულ ყვავილებს მიაყრის სალომეს. ეს მკაფიოდ მეტყველებს პასიური სიკეთის ნამდვილ ბუნებაზე. ყვავილები ხომ არის! რა მნიშვნელობა აქვს, ნამდვილია ისინი თუ ბუტაფორიული? როცა ეს სულერთია გრძნობა დაებადა ადამიანს, მაშინ ბოროტებას სამოქმედო ასპარეზი უჩნდება. ამიტომაც იმსხვერპლა სალომე ბოროტებაში.

როდის ჩნდება ყველაფრისადმი სულერთია დამოკიდებულება? როცა ადამიანს ქვეშეცნეულად სჯერა, რომ რეალობა უარესია ილუზიაზე, როცა დარწმუნებულია, რომ კეთილი სინამდვილის შექმნა შეუძლებელია, ე. ი. როცა ადამიანის სული შეპყრობილია სკეპტიციზმით. ამ გრძნობამ დააუძლურა სალომე, წაართვა უკეთესისათვის ბრძოლის ენერგია, ბუნებრივია, რომ უღონო სალომე იოლად დაიმორჩილა ენერგიულმა გაიოზმა.

მაგრამ რაღა დაემართა პოლიკოს? მან ხომ შეიცნო გაიოზიცა და სალომეც? ხომ მტკიცედ განაცხადა, ქვეყანა ჩალით არ არისო დახურული. მიუხედავად ამისა, პოლიკოც დამარცხდა: იგი თანახმაა გაიოზის ნასუფრალთ ცხოვრობდეს მისი დის ოჯახი (გაიოზის პირველი ცოლი პოლიკოს და ყოფილა), ოღონდ ბავშვები შიმშილით არ დაიხოცონ.

პოლიკოს სიმტკიცე და გაყვაცობაც მოჩვენებითი ყოფილა. აქტიორული (პოლიკო ცირკის მსახიობია პროფესიით) ცრუბაქიობა და კვეხნა, მაგრამ უმთავრესი ის გახლავთ, რომ ბაქიობა და კვეხნა პოლიკოს სუბიექტური თვისებები არ არის. ჩალით დახურულმა ქვეყანამ გახადა იგი ასეთი. ამას მკაფიოდ მეტყველებს მისი პორტრეტი: დაღლილი, ნერვიული, მოტეხილი პიროვნება.

ჩაღით დახურულ ქვეყანაში არსებობს პასიური სიკეთე და სკეპტიციზმი. კიდევ ერთი უბედურება სჭირს ამ ქვეყანას: არ გააჩნია რომანტიკული იდეალი.

გურამსა და ნუციოს უყვართ ქართის შემგროვებელი გოგოს ზღაპარი: პაწია გოგო აგროკებდა ქართს. შრომობდა, ილღებოდა, აქანებოდა. არავის უნდოდა ქართი. არავის მიჰქონდა იგი. აწვიმდა, ათოვდა მას, აქანებოდა. პაწია გოგო იდგა ფანჯარასთან და თვალცრემლიანი უყურობდა წყალში ჩაყრილ ნაშრომს.

უმძიმესი ტრაგედიაა შრომის ამოების შეგრძნება. ყოველი შრომა კი ამოა, თვინიერ რომანტიკული მისწრაფებისა.

გურამი და ნუციო მექანიკურად არსებობენ. აკეთებენ ყველაფერს: სწავლობენ, გამოცდებისათვის ემზადებიან, იციან სახველბურო უცხო ენაც, ვარჯიშობენ, სეირნობენ მანქანით, უსმენენ ულტრამოდურ მუსიკას, არშიყობენ. მაგრამ, რაც მთავარია. არ ცხოვრობენ. მათ არ აქვთ იდეალი, რისთვისაც იბრძოლებენ, სიცოცხლეს გაწირავენ. ისინიც პასიური სიკეთის მსხვერპლნი არიან. ამიტომ შექამა გურამი „ნიანგმა“, ე. ი. გაიოზმა. განა გურამი თავად არ ევედრება ყველას: მიშველეთ, გადამარჩინეთ, მიხსენით „ნიანგისაუნო“? მაგრამ პასიურ სიკეთეს არ უყვარს თავის შეწუხება, ზრუნვა, ტკივილი. ოღონდ ნუ ამოქმედებ და მზად არის ყველაფერზე თვალი დახუჭოს. თვალდახუჭული საზოგადოება, ნებით თუ უნებლიეთ, ყოველთვის ბოროტებისაკენ მიდის. თვალის ახელა შეუძლია ფიზიკურ გონებას, კრიტიკულ ალღოს, ენერგიას, აქტიურობას და, რაც უმთავრესია, რომანტიკულ იდეალს, რომლის განხორციელებას მოქმედება და ბრძოლა სჭირდება. გიორგი სიხარულიძის ოჯახი თვალდახუჭული სიკეთეა. მაგრამ მოხდა უცნაური რამ: თავად ბოროტებამ აუხილა თვალი მათ. ერთ დღეს გიორგის ოჯახში გამოცხადდა გაიოზი. ალბათ, გაიოზს ეგონა, საბოლოო გამარჯვებას მივალწიეო და გიორგის არა მარტო პაექრობა გაუმართა, არამედ საკუთარი პროგრამაც წაუყენა და მორალური კრედიტ გაუშკლავნა. გაიოზი არგუმენტებით შეიარაღებული აღმოჩნდა, მსმენელნი დაარწმუნა, რომ ლოგიკური თვალსაზრისით, სიკეთესა და ბოროტებას თანაბარი საბუთები მოეპოვება თავდასაცავად. მაგრამ, მაღლობა ღმერთს, ადამიანი მარტო ლოგიკით არ ცხოვრობს ამ ქვეყნად. იგი მო-

ჩალითაც ცხოვრობს. მორალურად კი ბოროტებას არც ერის  
გამართლებული საბუთი არ გააჩნია.

მორალურად სასტიკად დაშარცხდა გაიოზი. ემოციურად  
ყოველი კაცი ზიზღით განიმსჭვალა მისადმი. მაგრამ ბოროტე-  
ბამ იხტიზარი არ გაიტყუა. როცა ვიორგის მოზღვავებული უბე-  
დურებისაგან გული გაუსკდა, ფხიზელი გონება და განსჯის  
უნარი ისევ გაიოზს აღმოაჩნდა. ეს მან იყვირა: ექიმო ჩქარა,  
სად არის ტელეფონი! ეს ფრაზა მოხდენილი ფინალისათვის არ  
არის დაწერილი. იგი პიესის პრობლემის ერთ-ერთი კარის გა-  
საღებია: ტრაგიკულია არა ის, რომ ბოროტებამ მოატყუა სი-  
კეთე, არამედ ის — განწირული სიკეთის შველა ისევ ბორო-  
ტებამ რომ მოიწადინა. მეტისშეტად სჯეროდა თურმე ბორო-  
ტებას საკუთარი სიძლიერისა. ეს რწმენა კი პასიური სიკეთის  
ინერტულობამ გაუჩინა. ამიტომ არის თამაზ ჭილაძის პიესის  
პათოსი აქტიური სიკეთისაგან მოწოდება.

აქტიური სიკეთისაგან მოწოდებას ემსახურება დაროს უკა-  
ნასკნელი წამოძახილიც: კაცი მოკლეს, კაცი!.. თავისთავად  
შემსარავია ეს ძახილი, მაგრამ უფრო მძიმე ის არის, რომ მი-  
სი ქვეტექსტი იკითხება — საზოგადოება მოკლესო. საზოგა-  
დოებას მხოლოდ მაშინ შეეძლება გზა გადაუღბოს ყოველგ-  
ვარ ბოროტებას, როცა სიკეთე აქტიურობითა და ენერგიულო-  
ბით დაჯაბნის ბოროტებას. ასეთია დასკვნა.

რუსთავის თეატრში გიზო სიხარულიძის მიერ დადგმული  
სპექტაკლი „სურათები საოჯახო ალბომიდან“ ოდნავადაც არ  
არღვევს პიესის დედაზრს. სტილური თვალსაზრისით, სპექ-  
ტაკლი ერთიანია და მთლიანია, უბრალოა და სადა, მოკლებუ-  
ლია ცრუ ეფექტს. სცენაზე შექმნილი ატმოსფერო ემსახურება  
უმთავრესს: აზრის ნათლად გამოთქმას. თითოეული მსახიობი  
კარგად გრძნობს, რომ ამა თუ იმ კონკრეტული პერსონაჟის  
ბედი კი არ არის მთავარი, არამედ ყველასი ერთად. საინტერე-  
სოა მთელი საზოგადოების ბედი. კოლექტიურობისა და მთლია-  
ნობის ეს შთაბეჭდილება რომ შეიქმნას, აუცილებელია შეი-  
ნარჩუნონ აქტიორული თამაშის საერთო დონე. ეს ამოცანა  
წარმატებით გადაწყდა. სხვადასხვა ასაკის, სხვადასხვა ნიჭიე-  
რებისა და პროფესიული გამოცდილების მსახიობები ერთად  
ეწევიან სპექტაკლის მთლიანობის უღელს. აკაკი ვასაძე (გიორ-  
გი) იქნება თუ თამარ სხირტლაძე (ნესტანი), ია ხობუა (მარ-

კა) თუ მანანა მაჩაბელი (სალომე), მალხაზ გორგილაძე (ბადრი) თუ ნანა დათუნაშვილი (დარო), შოთა სხირტლაძე (გურამი) თუ ნათელა მუხუღიშვილი (ნუციკო), ლერი მიშველაძე (აბესალომი) თუ ეთერ სიხარულიძე (ელისაბედი), ირაკლი უჩანეშვილი (გაიოზი) თუ გიზო სიხარულიძე (პოლიკო), არც ერთი არ ეთიშება საერთო ანსამბლს. ინდივიდუალური ოსტატობის გამოქვეყნება ხელს არ უშლის ერთიანობას. პირიქით, ქმნის ერთიანობის მრავალფეროვნებას, საღებავთა პარმონიულ შეხამებას. სპექტაკლის ამ თვისებამ გააღრმავა კიდევ პიესის აზრი. საჭიროა და აუცილებელი არა მარტო აქტიური სიკეთე, არამედ ერთობლივი ბრძოლაც ბოროტების წინააღმდეგ. დაცალკევებული საზოგადოება უძლურია. ტყუილად ხომ არ უთქვამს ხალხს, მარტო კაცი ჭამაშიაც ბრალიაო.



## გუშინდელი დღეს

უქეიფიათ, უსვამთ, უჰამიათ, წასულ-წამოსულან... თითო-ოროლა გამტყვრალი მონადიშე და გავერანებული სუფრა დარჩენილა. ერთს ნამუსრევში ჩაურგავს თავი, რაღაცას დუღლუნებს. მისი ჰკუთით, მღერის. მეორე უღონოდ გაშხლართულა და ძილს მისცემია. მხოლოდ ნათამადარს შერჩენია მეტყველების უნარი.

მაგიდას არაქათვიმოცლილი ქალი ალაგებს ზანტად, უხალისოდ. ეტყობა, მისთვის ეს ლხინი არ იყო, იყო ტანჯვა, ბეგარა, იძულება. დიასახლისის იმისი თავიც არა აქვს ნათამადარის უღიმღამო არშიყობას გაეპასუხოს: „—კარგი ერთი, მამა ნუ წაგიწყდება, რა დროს ჩვენი ხუნტრუტია?“

ასე იწყება რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი „გუშინდელი“.

უპირველესი, რითაც გზიბლავთ სპექტაკლი, არის პიესის აქტიური რეჟისორული გააზრება. ეს აქტიურობა ემსახურება არის გაღრმავებასა და მხატვრული ინტერესის გაღვივებას. ამას ადასტურებს სპექტაკლის ყველა კომპონენტი.

გზადაგზა შევეცდები დავასაბუთო ეს.

მოქმედება ხდება სოფლად.

უჭირს შალვა დადიანის სოფელს, მეტისმეტად უჭირს: გუშათი მორღვევია ეკლესიას, ინგრევა სასწაელებელი, არ არის გზები, სანერგე გადახმა...

ლაპარაკობენ, ღარდობენ, თითქოს ეძებენ სოფლის შველის გზებს, რომ მოულოდნელად შეიტყობენ, მაზრის ახალ უფროსს ამ სოფელში სტუმრობა უნებებიაო. „პირდაპირ მოვკალი, ყმაწვილო, ცხენი. როგორც კი გავიგე, რომ აქეთ წამოსულიყო, სულ ჰკინებ-ჰკინებით წამოვედი“. რად უჩქარია ასე მაქსახლისს? მაშინ უფროსს ნადიმი უნდა გაუმართონ. მა-

მაპაპურად პურ-მარილით უნდა შეხვდნენ. და შეხვდნენ კიდეც. არავის უანგარიშია რა დაჟდა ეს ლხინი. აბა, ანგარიში და ბურ-მარილი ერთმანეთთან რა მოსატანია! მაგრამ დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, ამ ფასად ეკლესიაც შეკეთდებოდა, სასწავლებელიც გარემონტდებოდა, გზებიც აშენდებოდა, სანერგესაც მოევლებოდა.

ჩვეულებრივ, ლხინი არ უნდა უშლიდეს ხელს საქმეს. მაგრამ შ. დადიანის სოფელი სხვანაირი ქვეყანაა. აქ პურ-მარილი აბრმავებს ხალხს, ავიწყებს საქმეს. „ახლა კაცი არ გამოჩნდება, რომ ჩვენი სოფლის გაჭირვება, ყველაფერი კარგად აუხსნას“, — დაიჩივლა აგრაფინამ. მართლაც ასე მოხდა. არავინ ითავა მოეხსენებინა ყველაფერი მაზრის უფროსისათვის. ამ მხრივ ყველას მტკიცე პოზიცია აღმოაჩნდა და საბუთიც — თავის გასამართლებლად.

სოციალისტმა კარლო ყაყუტაძემ მთავრობისაგან არასოდეს სიკეთეს არ გამოველიო, ყველას ზურგი შეაქცია.

ადიკო პიტრიშაძემ ავტორიტეტულად განაცხადა: „—Я ни-какого участия, не приму в этих торжествах“. თუმცა მერე სუფრას არ მოსცილებია.

ჯიბო კვანტრიშვილმა თავი გლეხობით და გაუნათლებლობით იმართლა:—მე ერთი უბირი გლეხი ვარ, სად შემიძლია დალაგებით ლაპარაკი, ან ვეზდი ნაჩალნიკის შესაფერისი სიტყვა-პასუხი ვინ მომცა...

მამასახლის მალხაზ პიტრიშაძეს კი პირიქით, ოფიციალური თანამდებობა უშლის ხელს: „—მე ხომ არ შემიძლია და არა, მაგრამ არც თქვენ გირჩევთ რაიმე სიტყვა დაძრათ ეკლესიაზე და სასწავლებელზე... და საზოგადოდ, სოფლის გაჭირვებაზე... ვინ იცის, რამე ეწყინოს და შეიძლება, საციმბიროთაც გაგიხდეთ საქმე“.

არ იქნა და არა. ვერ მოიძებნა კაცი, რომელიც ქვეყნის ჭირ-ვარამზე ილაპარაკებდა. მაშინ ყველას გულისნადები თავადმა კოწიამ გამოთქვა: „— უნდა წვევიქეიფოთ, რა დროს რეჩებია!..“

ასე ხატავს შალვა დადიანი ჯოგს, რომელსაც საზოგადოების არც ერთი ნიშანი არ გააჩნია. დრამატურგის სატირული ინტონაცია ხაზგასმული გროტესკით წარმოადგინა სცენაზე რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ.

სცენაზე ორომტრიალია, უნდა გადაწყდეს, სად დაიდგას სანადიმო სუფრა. დარბიან, ყვირიან, დავობენ... აქ გროტესკი ივლენს ამ საზოგადოების არსს. იგი პასიურია, როცა ერთგული, მუნჯი ქვეშევრდომის ბუნებას ამჟღავნებს. მაშასადამე, ყოფილა არა საზოგადოება, არამედ ბრბო. იგი არსებობს არა გონებით, არამედ ინსტინქტით.

ეს სცენა უკვე წარმოგიდგენთ სპექტაკლის სამეტყველო ენის თავისებურებას. აქვე ვიტყვი, რომ სპექტაკლის სამეტყველო ენა ზუსტი და ლაკონურია. აჰა, ნიმუშიც.

პიესაში არის ორი პერსონაჟი — ფოფოლია და ჩაფარი ჯეგბე ქოლორდავა. ფოფოლია ლამაზი, კეკლუცი ქალია, რომელიც მამაკაცებს გულგრილად ვერ უყურებს. არც ჯეგბე იყო ურიგო ბიჭი და ფოფოლიასა და ჯეგბეს შორის სიყვარული გაჩაღდა. ამ ურთიერთობას გარკვეული ადგილი უჭირავს პიესაში. იგი სოფლის ცხოვრების საერთო ატმოსფეროს გამოხატავს ეხმარება. სპექტაკლის მსვლელობის საერთო ტემპს ხელს შეუშლიდა ფოფოლიასა და ჯეგბეს ურთიერთობის იმ დონით წარმოდგენა, რაც პიესაშია. რეჟისორს მოუძებნია ამ ურთიერთობის სხარტი და მეტყველი გადაწყვეტა: გრენგოლმის პატივსაცემად გამართული წადიმის პირველი ტური ჩატარდა. სცენაზე ვხედავთ სუფრის გარშემო განლაგებულ სტატიკურ ფიგურებს. სცენა ბრუნავს. ცალ-ცალკე გამოიყოფა ფიგურათა თითოეული ჯგუფი. ერთ-ერთი სურათი ასეთია: ახალუხისამარა დარჩენილი ჯეგბე (მსახიობი ტ. ყველაიძე) მხარ-თეძოზე წევს. ვიღაც შავ ჩოხაში გახვეული, ჯეგბესავე ბოხონით თავზე, ჩაკვრია ჩაფარს. პირველად გეგონებათ, მთვრალი თანამეინახე მითმასნებიაო ჯეგბეს. მაგრამ შეგჩოხიანი გაიზმორებს, ჩოხის კალთები იხსნება და მაყურებლის თვალწინ წარმოდგება ფოფოლია (მსახიობი ლ. გუდაძე). ეს სურათი მთავრდება ჩაფრისა და ფოფოლიას ცხარე კოცნით. რასაც პიესაში რამდენიმე სცენა და დიალოგი სჭირდება, სპექტაკლში გადაწყდა ერთი მეტყველი სურათით.

შ. დადიანი ნაირფეროვან საზოგადოებას გვიჩვენებს. ბუნებრივია, საზოგადოების ყოველი წევრი სრულად ვერ იქნება დახატული. ყველას არ აკისრია სიუჟეტური ფუნქცია. ზოგი ატმოსფეროს შესაქმნელად არსებობს. ასეთია, მაგალითად, სოციალისტი კარლო ყაყუტაძე. სქემატურად მოხაზული ეს

პერსონაჟი სპექტაკლში სისხლითა და ხორციით საესე სახეა. ამ ეფექტს მსახიობი დ. პაპუაშვილი აღწევს პოზით: შევწვერა, ფერმკრთალი, გაცრეცილი სახით, თავზე ტყავის ქუდით, მკერდზე მიკრული ფოლიანტებით, ჩქარი ნაბიჯით მოარული, შორს სივრცეში მომზირალი თვალებით, არაამქვეყნიური ფიქრით შეპყრობილი. კარლო ყაყუტაძე-დ. პაპუაშვილი ერთხელ აჩემებულ პოზას არ იცვლის. ზის, დგას, დიდის, ლაპარაკობს თუ ფიქრობს ყოველთვის ერთნაირია. ეს გვიჩვენებს კარლო ყაყუტაძის ბუნებას — გამოფიტული წიგნის ჭია, რომელსაც იოტი-სოდენა სასარგებლო საქმის გაკეთება არ შეუძლია.

მაზრის უფროსთან ურთიერთობა აშიშვლებს ყოველი პერსონაჟის ნამდვილ ბუნებას. ყველა ივიწყებს საზოგადო ტკივილს და ყოველგვარად ცდილობს საკუთარი, კერძო ინტერესის დაკმაყოფილებას.

ჩიბო კვანტრიშვილი მტრობს მალხაზ პიტრაშაძეს. მაზრის უფროსთან შეიპარება და მალხაზს დაასმენს. ჩიბო უტიფრად აცხადებს: „— საზოგადო საქმეზე მე როგორ გავბედავ მოსვლას... რა ჩემი საქმეა!.. დანოსი გახლავს, ბატონო“ ჩიბო ცდილობს ამხილოს მალხაზი: „—სოფლის ფულია აქ შექმული, შენ არ მოუქვტე ჩემს თავს... კაცი პატიოსანი, გამკითხავი არ ყავს... სულ თავზე წამოგვაჭდა, ბატონო...“

მაზრის უფროსს ორივე, ჩიბოც და მალხაზიც ფეხებზე ჰკიდია და ცალყბად გადმოუგდებს ჩიბოს პასუხს: „— Хорони, я дыду и меть в воду.“

ეს სცენა რეჟისორს ასე აქვს გააზრებული: მსახიობი გ. ხარაბაძე (ჩიბო კვანტრიშვილი) კი არ შემოდის ოთახში (შ. დადიანი წერს: შემოდის კარიდან, თითქოს მოიპარება), არამედ ოთახზე დაჩოქილი მოხოხავს. მაგიდის ქვეშ შეძვრება და მერე იქიდან გამოცოცდება. მოულოდნელად გამოცოცებული კაცი მაზრის უფროსს (მსახიობი ე. ლოლაშვილი) შეაკრთობს, იგი მაგიდაზე შეხტება. მიზანსცენა ასეთ სურათად წარმოდგება: მაგიდის ქვეშიდან ნახევრად გამოხოხებული ჩიბო კვანტრიშვილი — გ. ხარაბაძე ოთახზე დგას. გრენგოლში — ე. ლოლაშვილი მაგიდაზე ჩამოჯდება ისეთი პოზით, თითქოს ზურგზე გადააჭდა (ან უღელი დაადგა) ჩიბოს. ეს პოზა ემთხვევა ჩიბოს სიტყვებს: — სულ თავზე წამოგვაჭდა, ბატონო. ოთახზე დაჩოქილი ჩიბო კვანტრიშვილი — გ. ხარაბაძე უბიძიან იღებს დას-

მენის წერილს, რომელშიც ფულია გასკეული (ფული პენსია არ არის) და აწვდის მაზრის უფროსს, გრენგოლმა — ე. ლოლაშვილი ჯერ იუკადრისებს ქრთამს, თითქოს წყენის ნიშნად სახეც დაემანქება და გულის გარეთ ემბობს, — *Какие под-лецы, а?*“ მერე ბოქაულს მკაცრად ანიშნებს, მარტო დამტოვეთო. როგორც კი მოწმეს გარეთ გასულად დაიგულებს, ხარბად სტაცებს ფულს ხელს. მაზრის უფროსი ჯიბოს ყასიდოდ დახმარებას აღუთქვამს. ჯიბოც მადლობად დაიღვრება. ბოქაული ცდილობს, როგორმე ჯიბო მაზრის უფროსს მოაცილოს და გარეთ გაიყვანოს, მაგრამ ამაოდ. ჯიბო არასგზით არ მიდის ადამიანურად. ისევ ოთხზე იჩოქებს და ხოხვა-ხოხვით მიდის. მთელი ეს სცენა მაყურებელს აჯერებს, რაოდენ ბუნებრივად გრძნობს ჯიბო კვანტრიშვილი თავს ცხოველის მდგომარეობაში. რაოდენ უჭირს ადამიანის როლის შესრულება.

ამ გროტესკული გადაწყვეტით რეჟისორი და მსახიობი მარტო ჯიბო კვანტრიშვილის სულიერ არარაობას არ ხატავენ. აქ მეტია ნათქვამი. ჯიბო კვანტრიშვილი მამასახლისობას უმიზნებს. ხვალ შეიძლება გახდეს კიდეც. მიზნის მისაღწევად ეშმაკობაც ეყოფა, ქონებაც, ზნეცემულობაც. მაგრამ რა ეშველება ქვეყანას, რომლის პატრონიც შეიძლება გახდეს სულით მონა? აქ გროტესკი ტრაგიკულ ინტონაციას იძენს. სიცილი ხალისიანი აღარ არის. სიცილში ტკივილი ილევძებს, დარდი და შიში. ასე იქცევა მიზანსცენა და პერსონაჟის საქციელი აზრად.

ერთი შეხედვით, ჯიბო კვანტრიშვილისაგან არსებითად განსხვავდება ადიკო პიტრიშაძე. განათლებული ახალგაზრდა, სპორტის მოყვარული, ულტრათანამედროვე აზრების მქონე, თავისუფლების მოტრფიალე (თუმცა სიტყვით და არა საქმით), თითქოს ამაყი და თავმოყვარე. იგი არაფერს სთხოვს მაზრის უფროსს. პირიქით, ღრეობით აღშფოთებულმა წამოიძახა კიდეც: „— ბატონებო... აი, ჩვენ აქ ვზივართ, ექვითობთ... და ვინ იცის, რა სისაძაგლეს არ ჩავდივართ...“ მაგრამ ეს პროტესტი მოჩვენებითია. სულით ადიკოც არარაობაა. ადიკოს სულიერი სიცარიელე გაცილებით მკაფიოდ იჩინებს ნაჩვენები სპექტაკლში. თუ პიესაში „საპროტესტო“ სიტყვის შემდეგ ადიკო ჯდება და ჩუმდება, სპექტაკლში იგი მთლიანად ნადგურდება.

ადიკო-გ. გოგავა პროტესტს აცხადებს: „ — აქაც, აი, სადაც ახლა ჩვენ ვსხედვართ, ვღრიალებთ და ვხრიალებთ, სულ სხვა ადამიანები იყვნენ... და სულ სხვაგვარ ზრახვიდნენ, ფიქრობდნენ. იყვნენ გოლიათები სულით, სხეულით, ჯანსაღი გონებით და მოქმედებით...“ ამ სიტყვების მერე გრენგოლმი-ჟ. ლოლაშვილი ადიკო-მ. გოგავას ღვინოს შეასხამს სახეში (ასე არის პიესაში). წამით დაიძაბება ატმოსფერო, სადაც არის უნდა იფეთქოს. და ამ სამარისებურ სიჩუმეში გაისმის გრენგოლმი-ჟ. ლოლაშვილის ცინიკური სიტყვები: „ — გაუმარჯოს საკარტველოს!“ აქ ხდება მოულოდნელი რამ: მათხოვარივით წელში ოთხად მოკეცილი ადიკო — გ. გოგავა სწორედ იმ ჭიქაში, რომლითაც სახეში ნუნუა შეასხეს, გრენგოლმს უსხამს ღვინოს (არც ეს არის პიესაში). აქ საყურადღებოა დეტალები: ადიკოს დოქი უჭირავს ხელში. ჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს გრენგოლმს უნდა დაარტყასო, ამ დროს ადიკოს ისედაც სუსტ ნებისყოფას უკანასკნელ ენერგიას აცლის მამის მალხაზ პიტრიშაძის (ჯ. ლალანიძე) მუდარა: „ — შეილო, არ დამლუპო!“ და თავად კოწიას (კ. კავსაძე) ხვეწნა: „ — არ ქნა, ბიჭო, ადიკო!“ ადიკოს უნებისყოფობა მარტო ინდივიდუალური თვისება კი არ არის, არამედ საზოგადოების უძლურების დადასტურებაა. აქ სილაჩრე კეთილგონიერებად სალდება. ამიტომ დუმს ყველა. თუმცა პერსონაჟთა სახეები მეტყველებს შინაგან მღელვარებაზე, დაძაბულობაზე, თქვენ წარმოიდგინეთ, აღშფოთებაზეც. მაგრამ რა, ამ ხალხს პროტესტის გამოხატვა არ შეუძლია. ერთადერთი, რაც შეუძლია და რისი უფლებაა აქეთ, არის გულში ჩაიკლან დარდი და ბოღმა, ისინიც იკლავენ. ყველა ხელსაყრელ შემთხვევაში ჭიქას სტაცებენ ხელს და ღვინით იქარგებენ დარდს.

როგორც მოტანილი ორი ნიმუში გვიდასტურებს, პიესის საერთო სატირულ განწყობილებას რეჟისორი თ. ჩხეიძე უფრო და უფრო აძლიერებს. მაგრამ არა თვითმიზნური სიცილისათვის, არამედ ტრაგიკულობის გასამძაფრებლად. რეჟისორი გროტესკის საშუალებით ტრაგიკულს ავლენს. ადიკოს დამცირების სცენა მღელვარებით, ბოღმით და სიძულვილით გავსებს.

ტრაგიკულობა შ. დადიანის პიესის შინაგანი ინტონაციაა. იგი სწორედ არის მიგნებული და მკაფიოდ გამოვლენილი

სპექტაკლში. თუმცა პიესაში მოცემული ტრაგიკულობის დო-  
ზა რეჟისორს არ აკმაყოფილებს და ამძაფრებს მას. ამ თვალ-  
საზრისით საინტერესოა ბოქაულის სახე. შ. დადიანის ბოქაუ-  
ლი გრენგოლმის ერთგვარი დამატებაა და დამოუკიდებელი  
მხატვრული ფუნქცია საერთოდ არა აქვს. სულ სხვაა სპექტაკ-  
ლის ბოქაული (მსახიობი რ. გოგინაშვილი). ბოქაული-რ. გო-  
გინაშვილი თავშეკავებული, სიტყვაძვირი და დაკვირვებული  
კაცია. რ. გოგინაშვილის ხმას დარდიანი კილო აქვს და მღელ-  
ვარებას ამჟღავნებს. ყველაზე მკვეთრად ეს ჩანს სცენაში,  
როცა კნეინა-ლ.დამბაშიძე გრენგოლმს მიაშურებს და მადლიე-  
რების ნიშნად მუხლებში უნდა ჩაუვარდეს. ბოქაული-რ. გო-  
გინაშვილი კნეინას მივარდება, წამოაყენებს და ცხარედ, გუ-  
ლისტკვილით ეუბნება — ასე ნუ დაიმძირებთ თავს, ქალბა-  
ტონო (ეს პიესაში არ არის). ამ სიტყვებს ბოქაული — რ.  
გოგინაშვილი რამდენჯერმე იმეორებს. იხატება პიროვნება,  
რომელსაც შექმნილი მდგომარეობა კარგად ესმის, მაგრამ შეე-  
ლა არავისი შეუძლია. ერთადერთი, რაც შეიძლება ახლა გა-  
კეთდეს — ღირსების შენარჩუნებაა. ბოქაულის ნაღვლიანი კი-  
ლოც ამას მიგვანიშნებს. ოფიციალური თანამდებობის მიხედ-  
ვით იგი გრენგოლმის მორჩილია. უკმაყოფილების აშკარად  
გამოხატვის უფლება და საშუალება არ აქვს. დამოკიდებუ-  
ლებით კი ყოველთვის მკაფიოდ გამოხატავს. შეძლებისდაგვა-  
რად ცდილობს დაიცვას, რისი დაცვაც კი შეიძლება. როცა გა-  
ღატაკებული თავადი კოწია, თავგზააბნეული, მამულის სიმ-  
დიდრეს ყიდის და ყველაფერზე თანახმაა ბოქაული-რ. გოგი-  
ნაშვილი კოწია-კ. კავსაძეს წინ გადაუდგება და ცდილობს  
გარეთ გაიყვანოს. გარეგნულად იგი მაზრის უფროსს იცავს  
აბეზარი მთხოვნელისაგან, შინაგანად კი — ქვეყნას გაყიდვისა-  
გან. ბოქაულის სახის ასეთი გადაწყვეტა აძლიერებს კომედიით  
გამოთქმულ ტრაგიკულ ქვეტექსტს.

საზოგადოებრივი თვითშეგნებისა და ინტერესის სრული  
ატროფია იწვევს ტრაგიკულობის გრძნობას. მხოლოდღა კერ-  
ძოთი, პირადულით დაბრმავებული ადამიანების ცქერა აღძრავს  
ტიკილსა და სევდას.

მაზრის უფროსის ჩამოსვლისთანავე ყველას ავიწყდება ეკ-  
ლესია, სასწავლებელიც, გზებიც, სანერგეც.

თავადი კოწია (მსახიობი კ. კავსაძე) გრენგოლმს ევედრება, მიწის იმ ნაჭრის გაყიდვაში დამეხმარე, სადაც მაღანი აღმოაჩინესო. ზვეწნის დროს კოწია — კ. კავსაძის მომეტებული თავაზიანობა სრულ ლაქიაობად იქცევა.

კოწიას ცოლი (მსახიობი ლ. ლამბაშიძე) ყოველგვარად ცდილობს სახლიკაცებს სანაწილო მთა არ შეარჩინოს და როგორმე კუთვნილი მიიღოს.

ჩიბო კვანტრიშვილი გრენგოლმს მალხაზ პიტრიშაძის დაქვეყნების ევედრება.

ერთი სიტყვით, ყველა თავისას მოითხოვს. ამ დროს ერთადერთი, ვისგანაც საქვეყნო საქმის სამსახურს მოელიან, დავრდომილი გენერალი ბერდოსანია (მსახიობი გ. ჭიქინაძე). გენერალ ბერდოსანის სცენაზე გამოჩენამდე პერსონაჟები ბევრს ლაპარაკობენ მასზე. იმედის თვალითაც კი უყურებენ. ფიქრობენ, თუ ვინმე მაზრის უფროსს ქვეყნის გასაჭირზე რამეს ეტყვის, ბერდოსანი იქნებაო. თუმცა თავად კოწიას არ სჭერა ეს. ასეთი გარემოება მაყურებელს მოლოდინით ალღესებს. რატომღაც მოელი ომებში გათეთრებულ ვაჟკაცს, რომელიც მართალია დამბლას დაუჩაგრავს, მაგრამ წარსული დიდება მაინც ახლავს. ამ დროს სცენაზე ურიკით შემოჰყავთ ჩია, ჩვრებში ჩაფლული დაღეული ბერიკაცი. იგი მოგაგონებთ თოჯინების თეატრის ტიკინას, რომელსაც ლაპარაკის უნარიღა შერჩენია. უყურებთ ამ ბერიკაცს და ფიქრობთ, როგორ დაკნინებულია და დაცემულა ეს სოფელი, თუ ერთადერთ მშველელად ეს ლანდი მიუჩნევია? გენერლის პორტრეტი წინასწარ მიგანიშნებთ გრენგოლმისა და გენერლის შეხვედრის დასასრულს, თურმე არც გენერალს აწუხებს ქვეყნის ბედი, დამატებითი პენსია უნდა და ამიტომაც გაუყადრებია თავი მაზრის უფროსისათვის. ეს ლანდის ცხოვრების ლოგიკური შედეგია.

თითქოსდა სისრულისათვის ეს საკმარისია, მაგრამ რეჟისორს უკმარობის გრძნობა აწუხებს და ახალი, პიესისათვის უცნობი პერსონაჟი შემოჰყავს. ეს უსახელო პერსონაჟი (მსახიობი მ. ჯანაშია) არც ერთ სიტყვას არ ამბობს. იგი საცოდავი, გამხდარი, გაღეული გოგოა. ჩიბო კვანტრიშვილს აკვიატებია და თან დასდევს. როცა გენერალი ბერდოსანი მაზრის უფროსთან შესახვედრად მოვიდა, ითხოვა, გრენგოლმთან მართლადამტოვეთო. ყველას აინტერესებდა, რაზე ისაუბრებდნენ



გენერალი და მაზრის უფროსი. ეშმაკმა და თაღლითმა ჯიბო კვანტრიშვილმა გოგო მაგიდის ქვეშ დამალა და ყურისგდება დაავალა. გენერალმა მოათავა საუბარი და შინ წაასვენეს. გოგო-მ. ჯანაშია მაგიდის ქვეშიდან უნდა გამოძვრეს და გაიბაროს, მაგრამ ეს შეამჩნია გრენგოლმა. იწყება ნადირობა გოგოზე. მაგიდას გარს ერტყმიან. დამფრთხალი კურდღელივით დაბოროილობს გოგო-მ. ჯანაშია მაგიდის ქვეშ, მაგრამ ამაოდ. არსად არის გასაძრომი. მობუზული გოგო-მ. ჯანაშია საწყალობლად დაცუქდება და გაირინდება. მომღიმარი გრენგოლში კანფეტით ასაჩუქრებს. კმაყოფილი გოგო კანფეტს ხარბად დასცქერის.

ეს უსახელო გოგო უპატრონო ქვეყნის სახეა, ნასუფრალითდა რომ ახერხებს არსებობის შენარჩუნებას.

ეს გოგო თავადის ასულ ფაცია-ს უკავშირდება. ისიც უპატრონოა, თუმცა დედ-მამაც ჰყავს და მოტრფილენიც. მშობლებს ფაცია-ს ოცნებების განხორციელება არ შეუძლიათ. აშკინი მხოლოდ ერთი ღამის სიამოვნებას სთავაზობენ. თვითონ თუ უშველის თავს ფაცია, თორემ ხელის გამწოდებელი არავინ არის. იგი ცდილობს გრენგოლში ბადეში გააბას. ეს მოახერხა კოწიას ასულმა: მთვრალი მაზრის უფროსი დათანხმდა, ცოლად შეერთო ფაცია.

ინტიმური სცენა გრენგოლმსა და ფაცია-ს შორის ყ. ლოლაშვილისა და ნ. ფაჩუაშვილის მიერ გათამაშებულია მეტყველი პლასტიკით. იწყება ცეკვა და ფაცია-ნ. ფაჩუაშვილი თანდათან დუნდება, ნებისყოფა ეცლება, ითენთება. ფაცია-ს მოჩვენებითი წინააღმდეგობიდან არაფერი რჩება. ფაცია-ს უნებისყოფო ბუნება ემორჩილება გრენგოლმის შეგონებას:

„მე რომ მკითხოთ, თქვენ, ქართველები სწორედ ეგრე უნდა მოიქცეთ... თქვენი ქალები სულ უცხოელებზე უნდა გაათხოვოთ... თუ გინდათ, რომ სისხლი განაახლოთ... აბა, რას წარმოადგენთ ახლა?.. დაჩაივებული, დაგლაზაკებული... ეს რატომ მოხდა? იმიტომ რომ მუდამ მონები იყავით ქართველები და ერთხელაც არა ცდილობართ ამ მონობისაგან რიგიანათ თავი დაგელწიათ...

თქვენა გგონიათ, მე არ ვიცი თქვენი ისტორია? ერთი ბატონიდან მეორე ბატონის ხელში გადადიოდით... ყველა თქვენ გირტყამდათ: ერთი მხრით სპარსეთი, მეორე მხრით ოსმალე-

თი, ძველი ბიზანტია, მთიელები, ჩეჩნები, ლეკები, ოსები. ყველა თავში გიფაჩუნებდათ, ვისაც კი არ ეშარებოდა. თქვენ კი ამბობთ — კულტურული ხალხი ვიყავითო. რის კულტურა? რა კულტურა? რა გაგახნდათ, რა გქონდათ?.. ჩვენ, რუსებმა მოგანიჭეთ ყოველივე. ასლა, ახლა მაინც უნდა მოეგოთ გონს... ახლა ჩვენ უნდა შეგვიერთდეთ სულით, სისხლით, სხეულით..."

ასე გამოაქვს გრენგოლმს ქართველი ხალხის სიკვდილის განაჩენი. ამ განაჩენს ეთანხმება ფაცია, თუმცა ტირილით. იგი შერცხვენა-გაწბილებასაც მუნჯად ხვდება.

რეჟისორული გადაწყვეტით, ინტიმური აქტი იღუპალ კი არ სდება, არამედ საჯაროდ. სპექტაკლის პერსონაჟები მისჩერებიან გრენგოლმისა და ფაციას ურთიერთობას. მათ სახეზე ისევ უღონობა, ბოღმა, სევდა, ტკივილი იზატება. მაგრამ, როგორც ადიკოს შეურაცხყოფისას, ისე აქაც. „კეთილგონივრულ“ სიმუნჯეს არჩევენ. მოთმინება, მხოლოდ მოთმინებაა მათი ერთადერთი დევიზი. მოთმინება თუ გადაარჩენს მათ. მაგრამ აქვს კი აზრი ასეთ არსებობას, როცა მოთმინების გარდა წართმეული გაქვს ყველა სხვა უფლება? ამ კითხვას ისინი აღარ სვამენ. ეს მეტისმეტად დაძაბავს მათ გონებას. ამის სურვილი და მოთხოვნა კი არა აქვთ. თუ ადიკო შეურაცხყოფას იტანს „საქართველოს სადღეგრძელოს ხათრით“, ფაცია დამცირებას იოლად უძლებს გათხოვების იმედით. საკმარისია შეიტყოს, გრენგოლმი უარს არ ამბობს ცოლად შემირთოსო, რომ ფაცია-ნ. ფაჩუაშვილი მყისვე გარდაიქმნას. ფაცია-ნ. ფაჩუაშვილი წელში გამართული, გაფხორილი, დამცინავი ღიმილით ტოვებს თანამემამულეებს. გრენგოლმთან ერთად მიემგზავრება. აქ არ შეიძლება ყურადღება არ მივაქციოთ ერთ დეტალს: გრენგოლმი-ჟ. ლოლაშვილი ცდილობს მალე გაეცალოს ხალხს, წავიდეს. იგი მიდის და ფაციასაკენ არც იხედება. ამ დროს ფაცია-ნ. ფაჩუაშვილი მტკიცედ მოქაჩავს გრენგოლმს, აიძულებს სელკაყის გაკეთებას. უკვე მბრძანებელი ცოლის ბუნებას ავლენს. უკვე თანაბარ უფლებას ითხოვს. ამით ბუნებრივად იკითხება აზრი: ლაჩრული სიმუნჯე და ბრიყვეული სიამაყე მონური ფსიქოლოგიის ორი სხვადასხვა მხარეა.

ნაჩუქარი კანფეტით მოგვრილი კმაყოფილება და გათხოვებით გამოწვეული სიხარული ერთფასიანია. ორივე ერის ინტერესების გაყიდვით არის მოპოვებული. ასეა იმიტომ, რომ

გრენგოლში არაფერს სცემს პატივს. პურ-მარილსაც კი, რომელიც ესოდენ გულმოდგინებით გაუმართეს. სპექტაკლში მაზრის უფროსი წარამარა სუფრაზე ხტის. ეს ექსცენტრიკული მოქმედება ქვეტექსტით გვეუბნება: გრენგოლში ფეხით თელავს იმას, რაც მისი მასპინძლებისათვის წმიდათაწმიდაა. ქეიფი თავადაც მოსწონს, მაგრამ უმთავრესი მაინც ქვეშევრდომთა დამპყრობაა და ამას ბეჭითად აკეთებს. ქვეშევრდომთაღმი გრენგოლმის დამოკიდებულებაზე კარგად მეტყველებს გამოსათხოვარი სიტყვაც. პიესაში ნათქვამია — „მიდის მაგიდასთან, აიღებს ჭიქას“. მერე კი სადღეგრძელოთი ეთხოვება მასპინძლებს. ეს ჩვეულებრივი სტანდარტული ტექსტია, გადართული ამდაგვარი გაუფასურებული სიტყვებით — მშვენიერი კუთხე, რაინდი ხალხი, ლამაზი ქალები, სტუმრის პატივისცემა, სულითა და გულით ვწუხვარ, რომ გტოვებთ... სადაც არ უნდა წავიდეს გრენგოლში, ამას იტყვის. ვინც არ უნდა ჩამოვიდეს გრენგოლმის მაგიერ, ამას იტყვის, ეს რომ ასეა, ეს მკაფიოდ ნაჩვენებია სპექტაკლში. სპექტაკლში გრენგოლმს გამოსათხოვარი სიტყვა დაწერილი აქვს. ჩამარცვლით კითხულობს. მსახიობი ჟ. ლოლაშვილი აძლიერებს აქცენტს, ცვლის ინტონაციას უადგილო ადგილას ამთავრებს ფრაზას. ამით კიდევ უფრო ნათელს ხდის გრენგოლმის პიროვნების არარაობას და ცრუ თავაზიანობის არსს. როგორც კი ამ უინტერესო პროცედურას მოათავებს, მსახიობი ქაღალდს დაქმუქნის და გადაადგდებს, გრენგოლმს ისიც კი ენანება, რომ სხვისი დაწერილი გამოსათხოვარი სიტყვის კითხვით დრო დაკარგა.

ცრუ პატივისცემა და ცრუ სიყვარული ბარიბარში არიან. ისინი ერთმანეთს ტოლს არ უდებენ და ფინალში ისევ მეორდება დასაწყისის სცენა: მუსრგავლებული სუფრა და დაღლილ-დაქანცული ქალი (მსახიობი ლ. ძიგრაშვილი), რომელიც მაგიდას ალაგებს. ეს ქვეყანა არ არის. ეს შარაგზაა, სადაც გაშლილი სუფრა და ხელგაშვერილი ხალხი დგას. მიმოდინ ამ შარაგზაზე ძლიერნი ამ სოფლისანი. საუნჯე მიაქვთ და მოწყალების ნიშნად ცრუ სიყვარულის სიტყვებით უქონავენ ხალხს თავს. დაბრმავებული ხალხი კი დგას და უაზროდ ეუბნება ყველა ვიგინდარას: „დიდებული ყაზახი ხარ, დიდებული!“

ფარდა იხურება. სპექტაკლი მთავრდება. თითქოს ყველაფერი ითქვა. მაგრამ მოულოდნელი სურათის მხილველი ხდებ-

ბა მაყურებელი. ფარდა ისევ აიხლება და თვალწინ წარმოგიდგებათ ძველი, პროვინციული ფოტოგრაფიებით ნაცნობი კომპოზიცია: მაზრის უფროსი ჩაუსვამთ შუაში. მარჯვნივ ფაცია უზის, მარცხნივ — კნენა ჩიტუნია. სხვებიც, ყველანი შესაბამისად ჩამწკრივებულან, ერთმანეთს მიკვრიან და ჩახუტებულან. მხოლოდ კარლო ყაყუტაძე დგას მოშორებით, ჩვეული პოზით. იგი ერთი განდგომია ამ შეხმატკბილებულ საზოგადოებას. არაფერი შეუძლია, თუმცა ის მაინც მოუხერხებია, ბოროტებას არ მიტმასნებოდა. მაგრამ სხვები რაღამ შეაკავშირა? რამ შეარიგა თუნდაც გრენგოლმი და ადიკო? მალხაზ პიტრიშაძე და ჯიბო კვანტრიშვილი? თურმე ფარისეელობა, მლიქვნელობა, უძლურება, თავმოყვარეობის დაკარგვა, შეურაცხოფა, დამცირება, სულიერი დაკნინება, ფიზიკური უღონობა, უუნარობა ერთმანეთის მტრები კი არა, მოყვრები ყოფილან. ისინი თურმე ერთმანეთს აპირობებენ, ერთმანეთის მხარდაჭერით არსებობენ.

ამ სოფელს, სადაც ეს ხალხი ცხოვრობს, პიესაში სახელი არა აქვს. ოლონდ რემარკაში წერია და პროგრამაშიც გამეორებულია: „მოქმედება წარმოებს ჩვენში, 1905 წლის შემდეგ 1910 წლამდე“.

## ზანა დრამატურგია ლიტერატურის გერია?

სამწუხარო ფაქტის მოწმენი ვართ, ჩვენ თვალწინ დრამატურგია გადაიქცა სიტყვაკაზმული მწერლობის გერად. ამის უტყუარი საბუთი ჩვენი ლიტერატურული ჟურნალებისა და კრიტიკის გულგრილობაა დრამატურგიის მიმართ.

ჟურნალები თავს არიდებენ პიესების ბეჭდვას. კრიტიკა გაურბის პიესებზე ლაპარაკს.

რამ გამოიწვია ასეთი გულგრილობა? ეს არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმით, რომ სუსტი დრამატული მწერლობა გვაქვს და მკითხველთა ინტერესს ვერ აღვიძებს. თუ ასეა, მაშინ მეტი აქტიურობა და ბრძოლა გვმართებს ცუდის წინააღმდეგ. ცუდზე მარტო ის კი არ აგებს პასუხს, ვინც ამ ცუდს ქმნის. არამედ ისიც, ვინც ცუდს გულგრილად ეგუება. ცნობილი აფორიზმის პერაფრაზირება რომ მოვახდინოთ, უნდა ვთქვათ — ყოველი ერი ღირსია იმ ლიტერატურისა, რომელიც მას აქვს. თუ ერი თვლის, რომ მას უკეთესი ლიტერატურა ეკუთვნის, მაშინ იგი იბრძვის ამ უკეთესისათვის. გულგრილობა კი, მოგეხსენებათ, არასოდეს ყოფილა ბრძოლის გამოსატულება. მაშასადამე, პიესების მიმართ დღევანდელი გულგრილობაც არ არის კრიტიკული დამოკიდებულების გამოსატვა. ეს გულგრილობა უინტერესო მკითხველის კმაყოფილებაა. ამა თუ იმ ლიტერატურის ხარვეზები და ნაკლოვანებანი გაპირობებულისა არა მარტო უნიჭო მწერლობით, არამედ უინტერესო მკითხველითაც. უნიჭო მწერალი და უინტერესო მკითხველი ერთმანეთის მეგობარი, ხელის შეშეწყობი და წამქეზებელია. ეს სერიოზული საკითხია. ამაზე ფიქრი და მსჯელობა აუცილებელია. იგი სპეციალური კვლევის საგანაც უნდა გახდეს.

ამჯერად კი განხილვის საგანი იქნება ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ დაბეჭდილი ზოგიერთი პიესა. აქ აუცილებლად უნდა აღვნიშნო, რომ „საბჭოთა ხელოვნება“ თ. თქმის ერ-

თადერთი ჟურნალია, რომელიც შეძლებისდაგვარად, ბეჭდავს პიესებს. მართალია, ამ პიესების უმრავლესობა მეტად სუსტია, მაგრამ მაინც იძლევა საშუალებას, წარმოვიდგინოთ ქართული დრამატურგიის დღევანდელი მდგომარეობა. ეს მდგომარეობა მაიძულებს გულახდილიც ვიყო და პირუთვნელიც.

1971 წლის მე-7 ნომერში ჟურნალმა გამოაქვეყნა ლევან მილორაძის პიესა „გაცოცხლებული მიწა“. ვისაც იგი წაუკითხავს, ემახსოვრება, რომ მოქმედება სოფლად მიმდინარეობს. ეს სოფელი მოლხენილი არ ცხოვრობს. საბუთად პერსონაჟების სიტყვებს მოვიტან:

„... გაჭირვება, ბატონო, სავენახე მიწის სიმცირე და სიმწირე“...

„უკანასკნელ ყლუბს ვხაპავთ ჭურიდან და ქალაქს მივათრევთ... რატომ თუ იცი? გვილხინს და მიტომ? არ დაიჭერო... ჩვენი ღუბჭირი ცხოვრება გვაიძულებს“.

როგორც ვხედავთ, სოფლის გასაჭირის საფუძველი ნაყოფიერი მიწის უქმარობა ყოფილა. სოფელს ეშველება, თუ იგი აითვისებს და დაამუშავებს იმ ადგილებს, რომელთაც „ნაოხრალი“ ეწოდება. ნაოხრალის დამუშავება-ათვისება მიწის პრობლემას გადაჭრის. მართლაც ასე მოხდა. სოფლად ჩამოვა ნიადაგმცოდნე გიორგი, შეისწავლის ნაოხრალის ნიადაგს, დასაბუთებს, რომ აქ ვენახის გაშენება შესაძლებელია და ამით მთავრდება მიწის პრობლემასთან დაკავშირებული ამბები. მართალია, სქემატურად გადმოვეცი ამბის შინაარსი, მაგრამ არაფერი დამიკლია.

ასე ზერელედ გააზრებული მიწის პრობლემა უქმარობის და უქმაყოფილების გრძნობას ბადებს. ბევრი საკითხი გაურკვეველი რჩება.

რა უშლის ხელს ნაოხრალის ათვისებას? თუ ხელის შემშლელი მხოლოდ ისაა, რომ ზოგიერთს არ სჯერა ნაოხრალის ნაყოფიერება და მისი დამუშავება უქმად დროის დაკარგვად მიაჩნია, ის იოლად მოსაგვარებელი წინააღმდეგობაა. სათანადო სპეციალისტებს ადვილად შეუძლიათ ამ პრობლემის გადაწყვეტა. ამას პიესაც ადასტურებს გიორგის ჩამოსვლით და საქმიანობით. სხვა წინააღმდეგობა ნაოხრალის ათვისებას პიესაში არ ეძებება. ამრიგად, მთელი პრობლემა ელემენტარულ ადმინისტრაციულ ღონისძიებაზე ყოფილა დამოკიდებული.

როგორც კი ეს ღონისძიება გახსოვრდებოდა, სწრაფად აღმოჩნდა, რომ კითხიკ მოეცა, ამდენად, პიესაში წამოქცეოდა პრინციპი. მაშ (მიწის უკმარობამ) ვერ შეიძინა ფართო, გახსოვრდებოდა შინაარსი. იგი დარჩა ვიწრო, კონკრეტულ საკითხად და ემოციურად ვერ დააინტერესა მკითხველი. ემოციური დასრულება კი უკვე საკითხის მეორე მხარეა. მხატვრულ ნაწარმოებში დასრულებული ყოველი პრობლემა მკითხველში აქტიურ ემოციურ დამოკიდებულებას უნდა იწვევდეს. იგი მრავალნაირად შეიძლება გამოიხატოს — თანაგრძნობით, აღშფოთებით და ა. შ.

სამწუხაროდ, მიწის პრობლემა „გაცოცხლებულ მიწაში“ მკითხველის არაერთად ემოციურ დამოკიდებულებას არ იწვევს. რა თქმა უნდა, ავტორის სურვილი, საქართველოში არ იყოს უნაყოფო მიწის მტკაველიც კი, მეტად საპატიოა და თანაგრძნობის ღირსი. მაგრამ სურვილი და მისი მხატვრული განხორციელება ხომ ერთიდაიგივე არ არის?

„გაცოცხლებულ მიწაში“ დრამატურგიულ ინტრიგას ძირითადი პრობლემა (მიწის უკმარობა) კი არ ქმნის, არამედ პარალელურად არსებული სიუჟეტური ხაზი სასიყვარულო სამკუთხედისა თუ ოთხკუთხედისა: კობა-თინათინი-გიორგი-დიანა. მათ შორის ასეთი ურთიერთობაა: კობას უყვარს თინათინი. თინათინს უყვარს გიორგი და არ თანაუგრძნობს კობას. კობა უყვარს დიანას, მაგრამ დიანას ვერ შეიყვარებს კობა, რაკი ამ ვაჟს თინათინი უყვარს. გიორგისაც უყვარს თინათინი და თითქოს აქ ყველაფერი მოგვარებულია, მაგრამ საქმეს ართულებს ის, რომ გიორგი ქალაქელი კაცია. სხვების შთაგონებით იგი ფიქრობს, რომ მისმა გამოჩენამ დაანგრია კობასა და თინათინის სიყვარული. ამის გამო იგი იძულებულია სოფლიდან გაიპაროს. გიორგის გაპარვა სასოწარკვეთილებებში ჩააგდებს თინათინს. თინათინის სასოწარკვეთილებით გულმოკლული კაპიტონი (თინათინის ბიძა და მამობილი) დაპირდება ქალიშვილს, რომ გიორგის სოფელში დააბრუნებს. ასე მთავრდება სასიყვარულო ამბავი.

მკითხველმა შეიძლება ასე თუ ისე მოგვარებულად ჩათვალოს თინასა და გიორგის ურთიერთობა, მაგრამ სრულიად გაუგებარი რჩება, რა მოუვიათ კობასა და დიანას. ავტორმა ეს საკითხი ღიად დატოვა. ეს შენიშვნა ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ავტორს ყოველი სიუჟეტური ხაზის ბოლომდე ქრესტომა-

თიული სიზუსტით მიყვანას ვთხოვდე. არა, ზოგიერთი რამ შეიძლება მხოლოდ ატმოსფეროსათვის არსებობდეს. მაგრამ მწერალს უფლება არა აქვს მკითხველს კონფლიქტის სურო-გატით გაუმასპინძლდეს. მკითხველი ელის, რით დასრულდება კონფლიქტი, რა მოხდება. მაგრამ არაფერიც არ მოხდა. ავტორ-მა მიაფუჩეჩა მის მიერვე შექმნილი კონფლიქტი. გაპარვა და გაქცევა არაფრის გადაწყვეტა არ არის, მით უმეტეს, თუ ეს გაპარვაც ფიქტია და გაპარული ხვალ ისევ დაბრუნდება (აკი პირდება კაპიტონი თინათინს, გიორგის დავაბრუნებო!).

დრამატურგიულ ნაწარმოებში კონფლიქტი დედააზრის გამოვლენას ემსახურება. ამიტომ იგი ყოველთვის ძირითად თე-მას უკავშირდება. „გაცოცხლებულ მიწაში“ კი ძირითადი თე-მა (მიწის უკმარობა) კონფლიქტს (გიორგი-თინათინი-დიანა-კო-ბას სასიყვარულო ურთიერთობას) ორგანულად არ ერწყმის. ეს დიდ გავლენას ახდენს პიესის ემოციურ აღქმაზე. მკ-თხვე-ლი გულგრილად ეკიდება პიესაში აღწერილ ამბებს. გულგრი-ლობა კი ყველაზე მძიმე განაჩენია, რომელიც მკითხველს გა-მოაქვს მხატვრული ნაწარმოების მიმართ.

„საბჭოთა ხელოვნების“ მე-9 ნომერში (1971 წ.) დაბეჭდი-ლია გიორგი მდივნის პიესა „შენი ძია მიშა“. ეს პიესა დაიწე-რა რუსულად და მისი პერსონაჟები რუსები არიან. ამჟამად პიესა ქართულად გადმოუკეთებია თენგიზ მდივანს. მაგრამ გადმოქართულება მექანიკურ ხასიათს ატარებს. შეცვლილია მხოლოდ პერსონაჟთა გვარები და სახელები. გათვალისწინე-ბული არ არის ეროვნული ტემპერამენტი, თვისებები, ზნეჩ-ვეულებები, ისტორიული სიტუაცია, ურთიერთობის ატმოსფე-რო და თავისებურებანი. ამიტომ პერსონაჟები უცხონი არიან და მათი ქართველობა არ სჩერა მკითხველს.

ეს რაც შეეხება გადმოქართულებას, მაგრამ აქ მეორე სა-კითხიც ისმის: ღირდა კი ამ პიესის გადმოქართულება? ჩემი აზრით, არ ღირდა. იგი მხატვრულად სუსტი ნაწარმოებია. პიე-სა გვიამბობს ძველი ჩეკისტის მიხეილ კახიძის (ქართული ვა-რიანტის მიხედვით) ცხოვრებას. ავტორის სიტყვით, მიხეილ კახიძე ღვაწლმოსილი ადამიანია. მას სათანადო ჭილღოებიც მიუღია და გენერლის ჩინიც დაუმსახურებია. მაგრამ მკითხ-ველმა არ იცის, კონკრეტულად რა საქმე გააკეთა მიხეილ კა-ხიძემ. ერთადერთი საქმე, რისი მხილველიც მკითხველია, არის



ის, რომ მიხეილი მონაწილეობდა მისი მომავალი სიამაშის და-  
პატიმრებაში. ეს მონაწილეობაც უნებლიეა, რადგან არ იცოდა,  
სად და ვისთან მიდიოდნენ დასაპატიმრებლად. შეეყვარებულის  
ოჯახში იგი შემთხვევით აღმოჩნდა. ამ საჭკიელის მიხედვით  
მიხეილი არც მომზიბვლელ პიროვნებად გამოიყურება და არც  
პრინციპულ კაცად. უფრო გულუბრყვილო ადამიანის შთაბეჭ-  
დილესაც ტოვებს, რომელსაც როგორც უნდათ, ისე იყენებენ.  
სასიამაშროს დაპატიმრებამ მას სატრფო დააკარგვინა. ეს მძიმე  
იყო მიხეილისათვის არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ქალი უყვარ-  
და, არამედ იმიტომაც, რომ ქალი ფეხმძიმედ იყო და მალე  
უნდა მოლოგინებულყო. სატრფოსთან ერთად მიხეილმა შვი-  
ლიც დაკარგა. ერთი შეხედვით, ფსიქოლოგიურად დაძაბული  
სიტუაციაა. მაგრამ ავტორი არ გვატყობინებს, ამ მდგომარეო-  
ბაში როგორ მოიქცა მიხეილი, რა მოიმოქმედა. მერე უბრა-  
ლოდ გავიგებთ, რომ მიხეილის საცოლე სხვას ჯაპყოლია ცო-  
ლად, შვილი სხვას გაუზრდია. ყველაფერი ეს ინფორმაციებია  
და არა ცხოვრების ცოცხალი სურათები. არც ცოლ-შვილს  
გახსენებია მიხეილი, არც უკითხავთ მოკვდა თუ ცოცხალი დარ-  
ჩა იგი.

მიხეილს ყველა ადამიანური გრძნობა ატროფირებული  
აქვს. იგი მხოლოდ მექანიკური ამსრულებელია სხვათა მითი-  
თებებისა (თუმცა მკითხველმა არც ის იცის, ამ დავალებებს  
როგორ ასრულებს კახიძე). ავტორი, ცოცხალი ადამიანის მა-  
გიერ, გვთავაზობს დაპროგრამებულ მანქანას. თან ცდილობს  
ეს ბოროტი გმირის სახით წარმოგვიდგინოს.

მხატვრული ნაწარმოები არის ცოცხალი სურათი პერსო-  
ნაჟის ცხოვრებისა. მისი შეცვლა სიუჟეტური ინფორმაციებით  
შედეგს არ იძლევა. პირიქით, ეს არის სქემატიზმისა და ტრა-  
ფარეტის საფუძველი. ამის დადასტურებაა „შენი ძია  
მიშაც“.

ზნეობრივ საკითხებზე ყურადღების გამახვილება უცდია  
ლევან სანიკიძეს პიესაში „არქეოლოგიური ქრონიკა“ („საბ-  
ჭოთა ხელოვნება“, 1971 წ. № 11). პიესის მოქმედება ორ დრო-  
ში ხდება: ჩვენს სინამდვილესა და მითრიდატე ეგპატორის  
ეპოქაში (წარსულის გახსენება). ავტორს აღწერილი აქვს პერ-  
სონაჟთა ერთნაირი ურთიერთდამოკიდებულება და მდგომა-  
რეობა ჩვენს დროში. გათხოვილ ქალს ნინოს შეუყვარდება კახა.

კახასაც უყვარს ნინო. ნინოს წინაშე ალტერნატივაა — ვინ ამჯობინოს: ქმარი — ბექა თუ საყვარელი — კახა. ასეთივე ამბავია მითრიდატე ევპატორის დროსაც: გათხოვილ ქალს, თენებას, უყვარს ქეიბური. ქეიბურსაც უყვარს თენება. თენებამ არ იცის, ვინ ამჯობინოს: ქმარი — ლომშერი თუ საყვარელი — ქეიბური. არ იფიქროთ, რომ ჩემი სქემატური ნაამბობის გამო ჰგავს ტყუპის ცალებივით ერთმანეთს ორ სხვადასხვა ეპოქაში მცხოვრებ ადამიანთა ბედი. არა, ამას ავტორი საგანგებოდ უსვამს ხაზს. ამ მიზნით ორივე ეპოქის პერსონაჟებს განგებ ერთდამიპვე ფრაზებით ალაპარაკებს.

ჟურნალის 93—94-ე გვერდებზე შეგიძლიათ წაიკითხოთ ბექასა და კახას დიალოგი.

„ბექა: ბედისწერამ ისიც ინება, რომ ერთი ქალი შეგეყვარებოდა.

კახა: ღიახ.

ბექა: მაგრამ ის ქალი, თუ არ ვცდები, ჩემი ცოლია.

კახა: ღიახ.

ბექა: მაშ, შენ გიყვარს ჩემი მეუღლე.

კახა: ღიახ.

ბექა: შენ იტყვი, რომ მასაც უყვარხარ...”

და ასე შემდეგ. სიტყვა-სიტყვით ასეთივე დიალოგი მეორდება ჟურნალის 102-ე გვერდზე ქეიბურსა და ლომშერს შორის.

მეორე მაგალითიც მოვიშველიოთ. 101-ე გვერდზე ნინოსა და კახას შორის ასეთი დიალოგია:

„ნინო: რატომ არის ადამიანი ღამით სხვაა და დღისით სულ სხვა?

კახა: არ ვიცი.

ნინო: რატომღა, რომ ღამით სიტყვები სხვანაირ მნიშვნელობას ღებულობენ, ვიდრე დღისით?

კახა: არ ვიცი.

ნინო: რა კარგია!

კახა: რა?

ნინო: რომ არ იცი“.

სიტყვა-სიტყვით ასეთივე დიალოგია 104-ე გვერდზე თენებასა და ქეიბურს შორის.

გასაგებია, რომ ეს სქემა ხელოვნურად შექმნა ავტორმა,

მაგრამ ის კი გაუგებარია, რას გვიმტკიცებს ამ საქმით. მწერლობის ერთ-ერთი ამოცანა სხვადასხვა ეპოქის ადამიანთა სულიერ სამყაროში არსებული განსხვავების მიგნებაც არის. მსგავსების აღწერა იოლია. მსგავსება ზედაპირზე დევს. ამიტომ მის აღწერას მწერლობა არ სჭირდება. ძნელია განსხვავების მიგნება. განსხვავება სულის უფსკრულებშია ჩამარხული. ამას სჭირდება მწერლის თვალი. და მწერალიც ის არის, ვინც ამას იპოვნის, დღის სინათლეზე გამოიტანს და მიგნების სიმართლეში მკითხველს დაარწმუნებს.

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, თანამედროვე და ისტორიული პერსონაჟების გაიგივება და გათანაბრება, თვითონ ლ. სანიკიძის პიესის ლოგიკის მიხედვით, არ შეიძლება. ავტორი ორ არსებითად სხვადასხვაგვარ ისტორიულ სიტუაციას აღწერს. მითრიდატე ევპატორის დროს ნაჩვენებია კოლხებისა და პონტოელების ბრძოლა რომაელთა წინააღმდეგ. კონკრეტულად ავტორი შემდეგს გვიამბობს: თავის დროზე მითრიდატე ევპატორს ტყუპი ვაჟი შესძენია — გაიუსი და ქეიბური. მამა იძულებული გამხდარა ერთ-ერთი მათგანი, კერძოდ გაიუსი, რომში მძევლად გაეგზავნა. გაიუსი რომში გაიზარდა და სულითა და ხორცილთა რომაელი გახდა. ახლა იგი სარდლობს პონტოს წინააღმდეგ რომაელთა ჯარებს. ქეიბური მამასთან დარჩა და მითრიდატეს ღირსეული შვილია. დადგა განსაცდელის ჟამი და მამა — მითრიდატე პონტოელი ერთ შვილს — ქეიბურს აგზავნის მეორე შვილის — გაიუსის მოსაყლავად. ამას იმიტომ სჩადის მითრიდატე, რომ რომაელთა ბანაკში შეპარვა ყველაზე იოლად ქეიბურს შეუძლია: იგი გაიუსის ტყუპის ცალია და რომაელები ვერც მიხვდებიან, რომ მათ ბანაკში უცხო კაცია. სამწუხაროდ, ტრაგიკული ფაბულა ავტორმა სრულად ვერ გამოიყენა. არადა, რა მასალაა სწორედ ზნეობრივი პრობლემის დასასმელად! ძმა ძმის წინააღმდეგ, მამა შვილის წინააღმდეგ, მამა ორივე შვილის გამმეტებელი ეს გრანდიოზული ვნებები ლ. სანიკიძემ გააუბრალოვა, დაიყვანა ნინო-კახა-ბექას მემკვიდრეობივით ურთიერთობამდე. ჯანა შეიძლება აღწერილ დაძაბულ ისტორიულ პირობებს შეეფარდოს და გაუთანაბრდეს არქეოლოგიური ექსპედიციის წყნარი, მშვიდობიანი, უმფოთველი ცხოვრება? მწერალმა არა მარტო პიროვნების, არამედ დროის სულიც უნდა ამოიცნოს. მაშინ შეიძლება მითრი-

დოს მკითხველი ორი ეპოქის შეპირისპირებამ, ძველი ამბები დაგინახოთ ახლებურად. ლ. სანიკიძე ამას არ აკეთებს.

ლ. სანიკიძემ ვერ შესძლო მის მიერვე შექმნილი დრამატურგიული ინტრიგის მოგვარება.

ქეიბური შეიპარა რომაელთა ბანაკში. მკითხველი სუნთქვაშეკრული მოელის, რით დამთავრდება ძმების მტრობა, რა წნეობრივი თვალსაზრისით გაამართლებს ავტორი ძმის სისხლის დაღვრას. მაგრამ ავტორი მკითხველს პირშიჩაღაგამოვლებულს ტოვებს. სანამ ქეიბური გაიუსს მოკლავდა, ანდა პირიქით, ლ. სანიკიძემ რომაელთა ბანაკში თენება შეაპარა. ღამით თენებას შეეშალა და გაიუსის მაგიერ, ქეიბურს მოკვება თავი (ძმები ხომ ტყუპი იყვნენ!). მტრის მაგიერ საყვარელი მოკლა. ასე შემთხვევით გადაწყვიტა ლ. სანიკიძემ კონფლიქტი. გადაიქცა ტრაგედია კომედიად. როგორ ფიქრობს ავტორი — ოტელოს, დეზდემონას მაგიერ, ემილია რომ დაეხრჩო, კომედია არ იქნებოდა? რა თქმა უნდა, არსებობს ტრაგიკული შემთხვევითობაც. მაგრამ სად, როგორ, რა სიტუაციაში და რასთვის ვლინდება ეს შემთხვევითობა? ამას არსებითი მნიშვნელობა აქვს.

აქვე უნდა ითქვას, რომ კომედიურობასთან და იუმორთან არაფერი აქვს საერთო დიალოგს, რომელიც გურგენსა და გურის შორის მიმდინარეობს:

„გურგენი: ჯერ თუ იცი, ვინ არის ეროსი?

გური: ვიცი.

გურგენი: აბა, მითხარი.

გური: ეროსი არის, ეროსი მანჯგალაძე.

გურგენი: აუ, არ გცოდნია“ (გვ. 96)

იგივე პერსონაჟები ასეც საუბრობენ:

„გურგენი: ესე იგი, პირდაპირ მივიდე, არა?

გური: პირდაპირ. იცოდე, პლატონური სიყვარული არ გაგაგონო.

გურგენი: პლატონური?

გური: ჰო, იცოდე, მაგნაირი შორიდან ზმუილი იმპოტენტების მოგონილია.

გურგენი: ოპონენტების?

გური: ე ბიჭო, ამოიღე თავიდან ეგ ოპონენტები და დისერტაციები და საქმეს მიხედე“ (გვ. 97).

ყველაფერი ეს ანტილიტერატურაა.

კიდევ ერთი პიესის შესახებ მინდა ვთქვა რამდენიმე სიტყვა. ეს არის აკაკი გეწაძის „სულხან-საბა“ („საბჭოთა ხელოვნება“, № 2, 1972 წ.).

„სულხან-საბა“ ალეგორიული დრამაა. ალეგორიებისათვის აკ. გეწაძე იყენებს თვით სულხან-საბა ორბელიანის იგავენს. ავტორი ფაქტოლოგიურ მასალას გვერდს უვლის და ძირითადად ალეგორიებით ცდილობს შემოქმედი კაცის ბედი გადმოგვეცეს.

ალეგორიული თვალსაზრისით საინტერესოა მახარე — გლეხი და მეომარი სამი სახელით — ქართლოსი, გიორგი, მახარე.

სწორია სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობის შედეგად გაკეთებული საბას დასკვნა: საქართველოს ბედი საქართველოშივეა. კაციშვილი არ დაგეხმარება და ხელს არ გამოგიწვდის. ყოველმა ერმა ხსნის ძალა თავის თავში უნდა იპოვოს.

მაგრამ ვერ დავეთანხმებით ავტორს იესესა და კათალიკოს დომენტისადმი დამოკიდებულებაში. აკ. გეწაძეს იესეცა და დომენტიც პირწავარდნილ არამზადებლად გამოჰყავს და მათვე მიაწერს საბას ყველა უბედურებას. ისტორიულად ეს არ არის მართალი.

უნდა გავიხსენოთ, რომ იესეს მეფობისას საბა საქართველოში არ ყოფილა. იგი ევროპაში მოგზაურობდა.

საბა ევროპაში გაემგზავრა 1713 წლის 17 აგვისტოს. იესე მეფედ დაჯდა 1714 წლის მარტში.

საბა ევროპიდან დაბრუნდა 1716 წლის ივლისში. 1716 წლის 17 სექტემბრიდან მეფედ უკვე ბაქარია და იესე გადაყენებულია.

გარდა ამისა, საინტერესოა თვით საბას აზრი. აი, რას წერს იგი: „სამღვდელოთ შფოთი აღძრეს ჩემზედ. კრება და ბოროტის ქმნა მოინდომეს. მაგრამ მეფე (იესე — ა. ბ.) ვერ აიყოლიეს, სამი თვე კიდევ იბატონა და მერე მეფე ბაქარ დაჯდა მეფედ. ვისთვისაც ესოდენი ჭირი მენახა და ვისაც მეფობასა ესცდილობდი, ათხუთმეტი წლისა იყო, მოატყუეს. მცხეთას ჩემი სიყვარული და სამსახური სულ დაივიწყეს, კრება მიუვებს“...

როგორც ვხედავთ, საბას მტრებს იესეს გადაბირება ვერ

მოუხერხებიათ. მეორე ბაქარის ყმაწვილკაცობით უსარგებლიათ და საბასათვის მტრობა გაუწევეიათ. მაგრამ საბა ბაქარსაც კი არ ადანაშაულებს და ამბობს, 15 წლის იყო და მოატყუესო.

ის შემზარავი, შავი პიროვნება, რომელსაც აკ. გეწაძე გვიხატავს, ისტორიულად არ უკავშირდება იესეს. ეს გასასწორებელია.

იესესა და საბას დაემატა კონკრეტული ისტორიული კონფლიქტი კი არ აინტერესებს ავტორს, არამედ კონფლიქტის ალეგორიული შინაარსი: როგორ ასამართლებს რჩულის მოღალატე და რჩულგამოცვლილი კაცი მეორე ადამიანს, რომელსაც რწმენისათვის არ უღალატია, მაგრამ ბრალად სწორედ რჩულის გაყიდვას სდებენ. ერთი სიტყვით, ხდება ისე, როგორც წართული ანდაზა ამბობს, ჩემი შენ გითხარიო... ეს ყველა აფერისტისა და კარიერისტის ნაცადი ხერხია.

არავის უცდია სულხან-საბა ორბელიანის დაწვაც. მაგრამ ბერიკების საშუალებით გათამაშებული ეს სცენა ავტორს იმიტომ სჭირდება, რომ თქვას: ერისათვის თავდადებულ კაცს ცეცხლიც ვერ მოერევიაო.

ამ ალეგორიისათვის კონკრეტული ისტორიული პიროვნებანი აუცილებელნი არ არიან. იესეს შეცვლა რომელიმე უსახელო ხელისუფლებით თავისუფლად შეიძლება. ამით არც პიესაში დაზიანდება რამე და არც ისტორიულ პიროვნებას მოვცხებით უსაბუთოდ ჩირქს.

მგვე უნდა ვთქვა კათალიკოს დომენტიზეც. დომენტი ვახტანგ VI-ის მარჯვენა ხელი იყო იმ კულტურულ საქმეებში, რომელსაც ეს მწიგნობარი მეფე ეწეოდა. ამიტომ ვინ დაიჭერებს, რომ დომენტიმ ცეცხლში ისროლა „სიბრძნე სიცრუისა“

ისტორიას უფრო მორიდებით უნდა მოვეკიდოთ. ნურც ავს დავმაღავთ, ნურც კარგს. წარსულზე ლაპარაკის დროს სიმართლე ისევე აუცილებელია, როგორც აწმყოზე მსჯელობისას. საბას სადიდებლად კი სხვისი გაშავება სრულიადაც არ არის საჭირო.

და ბოლოს, დათაფლულ და დაშაქრულ ჯანხილვებს მიჩვეულ საზოგადოებას, როცა სიამტკბილობის გუნდრუკის ხრჩოლვა ახრჩობს მკითხველს, შეიძლება ჩემი წერილი მომეტებულად მკაცრი მოეჩვენოს. თუმცა, ჩემი ღრმა რწმენით, ლმობიერი უფრო ვიყავი, ვიდრე მკაცრი. ნაკლის დამალვა

შეუძლებელია. მიჩქმალვით და წაყრუებით სარვესები არ გას-  
წორდება. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ რამდენიც უნდა ვმა-  
ლოთ, რამდენიც უნდა ვჩქმალვოთ, ბოლოს მაინც მოვა პატარა,  
გაბედული ბიჭი და ხმამაღლა, დაუფარავად იტყვის — ხელმ-  
წიფე შიშველიაო.

1972 წ.

## ამტუალურობაც არის და ამტუალურობაც

როგორც კი თეატრზე ჩამოვარდება ლაპარაკი, პირველი, რის გამოც პაექრობა გაიმართება, დრამატურგიაა. ეს ბუნებრივია, რამეთუ თეატრის საფუძველთა საფუძველი დრამატურგიაა. ბევრს ემსჯელობთ, ვკამათობთ, მაგრამ მდგომარეობა არ იცვლება. დრამატურგია მაინც ჩვენი მწერლობის ჩამორჩენილ დარგად რჩება. ამ ჩამორჩენას ბევრი სერიოზული მიზეზი აქვს, ზოგი ობიექტური, ზოგი სუბიექტური. ჩვენ კი ამ სუბიექტურ და ობიექტურ მიზეზების გამოკვლევის მაგიერ ერთმანეთს ვდებთ ბრალს. მწერალთა კავშირის თუ თეატრალური საზოგადოების პლენუმებზე ყოველთვის ასე ხდება: დრამატურგები თვლიან, რომ თეატრები არ აფასებენ მათ პიესებს; თეატრებს კი მიაჩნიათ, რომ დრამატურგები წერენ სუსტ პიესებს და მათი დადგმა თეატრს წარმატებას არ მოუტანს. ასე იოლად არ დგას საკითხი. ასე რომ იყოს, საქმე შედარებით ადვილად მოგვარდებოდა.

აბა, დავფიქრდეთ. ერთი შეხედვით, თეატრებს სასაყვედურო არ უნდა ჰქონდეთ. თითქმის არ დარჩენილა მე-20 საუკუნის ქართველი მწერალი, რომელსაც პიესა არ დაეწეროს და შეძლებისდაგვარად ქართულ თეატრს არ მიშველებოდეს. მათ ნაშრომს რომ კაცმა თავი მოუყაროს, კარგა დიდი ძალი პიესები დაგვიგროვდება, მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ამ უამრავი პიესიდან დღეს თეატრში დასადგმელად თითო-ორიღა თუ ივარდება. უმრავლესობა მეტისმეტად სუსტია და დღევანდელ მაყურებელს ვერაფრით დააინტერესებს.

რატომ მოხდა ეს? მწერლებმა, რომელთაც პროზასა და პოეზიაში მშვენიერი მემკვიდრეობა შეგვიქმნეს, ვერაფერი მოუზღერეს დრამატურგიას.

ცხადია, გარკვეული როლი ქართული დრამატული მწერლობის ტრადიციულმა სისუსტემაც შეასრულა. ქართული მწერლო-



ბა 1500 წელიწადს ითვლის, მაგრამ ამ ხნის მანძილზე საყურად-  
ღებო დრამატურგი არ გვყოლია. მხოლოდ მე-19 საუკუნეში  
ვაშლინდა რამდენიმე კაცი, რომელთაც დრამატურგიის სამსა-  
ხური გაიხადეს მიზნად. მათ შორის ყველაზე ნიჭიერი გიორ-  
გი ერისთავი და აექსენტი ცაგარელი ოდნავადაც ვერ შეედრე-  
ბიან ჩვენი ლიტერატურის ისეთ გიგანტებს, როგორიც იყ-  
ვნენ ილია, აკაკი, ვაჟა და სხვანი. უფრო მეტიც, აკაკი წერდა  
პიესებს და ვაჟამაც დაწერა „მოკვეთილი“, მაგრამ ამ მწერ-  
ლების დრამატურგიაც ბევრად ჩამორჩება მათსავე პოეზიას  
და პროზას.

განა ალ. ყაზბეგის დრამატურგია რითიმე შეედრება მის-  
სავე პროზას? ერთადერთი მწერალი, ვინაც თანაბარი შემოქ-  
მელებითი ძალა გამოავლინა პროზასა და დრამატურგიაში დ.  
კლდიაშვილია, მაგრამ მისი დრამატურგიული მემკვიდრეობა,  
რაოდენობის თვალსაზრისით, პატარა და ქართული თეატრის  
მოთხოვნილებას მარტო ვერ გაწვდება. მაშასადამე, მტკიცე  
და მყარი ტრადიციის უქონლობამ უთუოდ მოახდინა გარკვეუ-  
ლი ზეგავლენა.

მაგრამ, ჩემი აზრით, არსებობდა და დღესაც არსებობს ერ-  
თი სერიოზული მიზეზი, რომელიც ბოჭავდა და ახლაც ბოჭავს  
ქართული საბჭოური დრამატურგიის განვითარებას.

ეს მიზეზია აქტუალური მასალისადმი უპირატესობის მი-  
ნიჭება აქტუალურ აზრობრივ შინაარსთან შედარებით.

რატომღაც ხშირად ვივიწყებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოე-  
ბისათვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს აზრობრივი შინაარსის  
აქტუალურობას და არა მასალის აქტუალურობას.

ამ კუთხით თვალს თუ გადავავლებთ ქართული პიესების  
დიდ უმრავლესობას, დაწერილს როგორც წარსულში, ისე  
დღეს, აღმოჩნდება, რომ უპირატესობა ენიჭება აქტუალურ  
მასალას და არა აქტუალურ აზრობრივ შინაარსს. ეს შეცდომაა  
და ამ შეცდომის წყალობით არსებითად დრამატურგიული მემ-  
კვიდრეობის გარეშე დავრჩით. იმის ნათელსაყოფად, რა ზიანი  
შეუძლია მოუტანოს ამ შეცდომამ დრამატურგიას, მაგალითად  
მოვიტან ილო მოსამევილის პიესას „მისი ვარსკვლავი“. მე სა-  
განგებოდ ვჩერდები ამ პიესაზე. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ილო  
მოსამევილი ხელგაწაფული მწერალი იყო და მეორეც იმიტომ,  
რომ დრამატურგიულ ტექნიკასაც კარგად ფლობდა. მიუხედა-

ვად ამ თავისებურებისა, „მისი ვარსკვლავი“ მაინც ვერ გამო-  
ადგება ღლეწანდელ თეატრს და აი რატომ.

1948 წლის ივლის-აგვისტოში სსრკ-ში მიმდინარეობდა  
კამპანია ვეისმანიზმ-მორგანიზმის წინააღმდეგ. მაშინ ეს პაექ-  
რობა აქტიურ მოვლენად ითვლებოდა. ორიოდ წლის შემ-  
დეგ ამ ამბებს ილო მოსაშვილი პიესით გამოეხმაურა.

„მისი ვარსკვლავის“ მთავარ პერსონაჟს ზოოტექნიკოს  
გიორგი გიგაურს გამოჰყავს ახალი ჯიშის ცხვარი, რომელ-  
საც „მირინოსისებური მატყლი აქვს და საერთო წონითაც,  
ნაპარსის წონითაც თუშურ ცხვარს მნიშვნელოვნად აღემა-  
ტება“. ამ საქმის წინააღმდეგია ვეისმანიზმ-მორგანიზმის მიმ-  
დეგარი პროფესორი სოლომონ ზანდუკელი. იგი გადაჰრით  
ამტკიცებს, რომ „არც ერთი ხელოვნური შერჩევით გამოყვა-  
ნალი ჯიში თავის ახლად შეძენილ ბიოლოგიურ თვისებებს  
მემკვიდრეობით არ გადასცემს, უკეთ რომ ვთქვათ, — ვერ  
გადასცემს“.

ძირითადი კონფლიქტის საფუძველი ეს დავაა. თუმცა  
პიესაში იგი შიგადაშიგ შეზავებულია საქმოსანთა ხრიკებით  
და ინტრიგებით, ფილისტერული შეხედულებებით და ა. შ.  
მაგრამ პიესის მოქმედ პირთა ბედ-იღბალი მაინც დამოკიდე-  
ბულია იმაზე — გადასცემს თუ არა ახალი ჯიშის ცხვარი  
თავის თვისებებს მემკვიდრეობით. იმარჯვებს გიგაური. მარ-  
თალია, გიორგის გამოყვანილი „თეთრი ვარსკვლავი“ წყალ-  
დიდობის დროს დაიღუპა, მაგრამ მის მიერ განაყოფიერე-  
ბულმა ნერბებმა სხვები გააჩინეს. დოლის დროს ასოცი  
„თეთრი ვარსკვლავი“ ერთად დაიბადება. სოლომონ ზანდუკე-  
ლი გამტყუნდება. მასთან ერთად მარცხდება ვეისმანიზმ-  
მორგანიზმიც.

ე. მოხდა ხანი. ძველი პაექრობის შედეგები მეცნიერებმა  
გადაათასეს. ერთ დროს აქტუალური საკითხი სპეციალისტე-  
ბისთვის ახლა ღიმილის მომგვრელია. მასალის აქტუალურო-  
ბის გაქრობასთან ერთად მოკვდა „მისი ვარსკვლავის“ მნიშვ-  
ნელობაც. ეს კი შედეგია იმისა, რომ აზრობრივი შინაარსის  
აქტუალურობა შეცვლილია მასალის აქტუალურობით. ასე  
დამართა ჩვენდა სამწუხაროდ, ქართველ დრამატურგთა  
მიერ შექმნილი პიესების უმრავლესობას.

რამ გამოიწვია ეს? რატომ მიექცა ყურადღება აქტუალურ

მასალას და მიიჩქმალა აქტუალური აზრი? იმიტომ, რომ ლიტერატურული კრიტიკა წლების მანძილზე თავმოყრილი ჰქონდა აქტუალური მასალის უპირატესობას. ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. დღესაც ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას მასალის აქტუალურობით ვზომავთ და არა აზრობრივი შინაარსის აქტუალურობით. ნიმუშად მოვიტან სულ ახლახან მომხდარ ამბავს. მოსკოვში სხაალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის მთავარმა კომიტეტმა შედლებითა და ფულადი პრემიით დააჯილდოვა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის რეჟისორი, მხატვარი და რამდენიმე მსახიობი (დადგენილება № 195 — H, 1973 წლის 16 ივლისი). ახლა არ იკითხავთ რისთვის? „სპექტაკლ „მიწის შვილების“ შექმნისათვის, რომელიც დადგმულია მაღალ იდეურ-მხატვრულ დონეზე“. ეს ის „მიწის შვილებია“, რომელიც სულ 6-ჯერ აჩვენეს და მერე მოხსნეს, რადგან მაყურებელი არ დაესწრო. მართალიც იყო მაყურებელი. ვერავითარმა აქტიორულმა და რეჟისორულმა მონდომებამ სუსტი პიესა საინტერესო სპექტაკლად ვერ აქცია. მაშინ რატომღა დაჯილდოვდა ეს უსუსური წარმოდგენა? მხოლოდ იმიტომ, რომ აქტუალურ თემაზე დაწერილი პიესა იყო დადგმული. ამის გამო წარმოდგენა კარგ სპექტაკლად მიიჩნიეს. ის კი დაავიწყდათ, რომ ხელოვნებაში აქტუალურია მხოლოდ ის, რაც ადამიანის გონებას ამდიდრებს, სულს ამაღლებს, გემოვნებას ხეწავს და აკეთილშობილებს.

რატომ მოიკიდა ასე მტკიცედ ფეხი აქტუალური მასალის უპირატესობის პრინციპებმა? ამასაც თავისი მიზეზი აქვს.

პირველი ის გახლავთ, რომ აქტუალურ მასალაში ტენდენცია ზედაპირზე დევს. ყველას შეუძლია მისი დანახვა და მწერალს დიდად თავის შეწუხება არ უხდება აზრის, ტენდენციის საძებნელად, მაგალითად: დღეს აქტუალური საკითხია გამფლანგველობის, სახელმწიფო ქონების დამტაცებელთა წინააღმდეგ ბრძოლა. აქ ტენდენციაც იმთავითვე მკაფიოდ გახსაზღვრულია: უნდა დაიგმოს გამფლანგველობა, მტაცებლობა. იოლი წარმატების მოყვარული დრამატურგი თვალის დახამხამებაში წერს პიესას. მაღაზიის მავანი და მავანი ღირეჟტორი მფლანგველია, ატყუებს ხალხს, მაგრამ მაღაზიის კოლექტივში არის პატიოსანი მავანი და მავანი ნოქარი. იგი

ამხელს დირექტორს. გაბრაზებული დირექტორი მოხსნის ნოქარს, მაგრამ ჰრინციკული პატიოსანი ნოქარი არ წყვეტს ბრძოლას. სხვადასხვა ინსტანციებში ამხელს დირექტორის დანაშაულს. ბოლოს ყველაფერი გამჟღავნდება: ნოქარი თავის სიმართლეს დაამტკიცებს. იგი აღდგენილია სამუშაოზე. დანაშავე დირექტორი მოხსნილია და პასუხისგებაშია მიცემული. აქ ყველაფერი გარკვეულია: დადებითი და უარყოფითი, ტენდენცია, ნაწარმოების აზრი. ასეთი სქემით დაწერილი პიესა შეიძლება დაიდგას კიდეც. კრიტიკამაც შეიძლება აქოს: აქაოდა, აქტუალურ საკითხს ეხება და ამ ეტაპზე საჭიროაო.

მაგრამ რთულია და უძნელესი ახსნა, რამ გამოიწვია ტოტალურად გავრცელებული მფლანგველობა, გახსნა მფლანგველობის ფსიქოლოგია, აჩვენო, როგორ ხრწნის, ანგრევს ადამიანის სულს მფლანგველობა, პრობლემას მისცე უნივერსალური შინაარსი. უნივერსალური შინაარსის მიცემა კი ნიშნავს ისეთი ტიპის დახატვას, როგორიც არის, მაგალითად, ბალზაკის გობსეკი. საკმარისია ახსენო გობსეკი, რომ სიძუწუე დაგიდგეს თვალწინ.

აბა, სცადეთ და დახატეთ მფლანგველის გობსეკურად კლასიკური ტიპი! აქ უკვე საკმარისი აღარ არის აქტუალური მასალა, ზედაპირზე მდებარე ტენდენცია. აქ საჭიროა ადამიანის სულის უფსკრულში ჩახედვა, შესწავლა და მერე მისი მხატვრულ ფაქტად ქცევა, ტენდენციის ნაწარმოების სიღრმეში ჩაფლვა. აკი გვასწავლის ენგელსი — „რაც უფრო დაფარულია ავტორის შეხედულებანი, მით უკეთესია ხოლნების ნაწარმოებისათვის“ (Маркс и Энгельс о литературе, 1958 г. ст. 78). სხვათა შორის აქტუალური მასალის პრინციპი ამ დებულებასაც ეწინააღმდეგება. უკვე ითქვა ზემოთ: აქტუალურ მასალაში ტენდენცია ზედაპირზე დევსო. მაშასადამე, რა გამოდის: აქტუალური მასალის უპირატესობის ქადაგება უნიჭო მწერლების მომრავლებას უწყობს ხელს. მერე თავის მხრივ უნიჭო მწერლები მასალის აქტუალობის პრინციპს უქერენ მხარს. ამით თავის არსებობასაც ამართლებენ და თავისივე მსგავსთა მომრავლებასაც შევლიან. ნიჭიერ მწერალს აქტუალური აზრის აღმოჩენა ყოველგვარ მასალაში შეუძლია — ძველშიაც და ახალშიაც, უბრალოშიც და ბრალიანშიც. ედმონ გონკურს დღიურში ჩაუწერია — „ლოგინი, რო-

მელზეც ადამიანი იბადება, მრავლდება და კვდება. ოდესმე დაწერო ამაზე“. ლოგინი — რა უნდა იყოს ამაზე უფრო ძველი და უბრალო მასალა! მაგრამ დაკავშირდა იგი ადამიანთან და ხედავთ, რამოდენა პრობლემა დაისვა — დაბადება, გამრავლება, სიკვდილი. ეს არის მწერლის აზროვნების მასშტაბი. ამრიგად, ყველაფერი საჭიროა — აქტუალური მასალაც, ძველი მასალაც, მაგრამ უმთავრესი და უპირველესი აქტუალური აზრობრივი შინაარსია. უამისოდ ხელოვნების ნაწარმოები მკედრადშობილია.

მეორე მიზეზი, რაც აქტუალური მასალის პრინციპის არსებობას უწყობს ხელს, არის ხელოვანისადმი უნდობლობა. ეს, ერთი შეხედვით, მეტად უცნაურადაც შეიძლება მოეჩვენოს კაცს: რა უნდობლობაზეა ლაპარაკი, ეს რა საკითხი გამოუგონიათო?! მიუხედავად იმისა, რომ ეს საკითხი მოგონილი არ არის, საბუთად მაინც მოვიტან ერთ ფიქსირებულ ფაქტს. 1973 წელს გიორგი ციციშვილმა „მნათობის“ მე-7 ნომერში გამოაქვეყნა მოგონება „მსახიობი უგრემოდ“. აქ იგი ვიქტორ გაბესკირიას პიესის „უფსკრულთან“ დაკავშირებით წერს: „...ამ პიესამ ერთგვარი შეხლა-შემოხლა გამოიწვია, რადგან პიესის პირვანდელი ვარიანტით ანთიმოზის შვილიშვილი, დედის მიერ მიტოვებული პატარა ბიჭუნა, მძიმედ ავადდებოდა და კვდებოდა. ზოგიერთი აღმოფთვებული იყო, როგორ შეიძლება საბჭოთა სინამდვილეში ბავშვი ასე უმოწყალოდ მოკვდესო? საქმე ცენტრალურ კომიტეტამდე მივიდა. ცენტრალურმა კომიტეტმა საკითხი გასარჩევად სამ კაციან კომისიას მიანდო“ (გვ. 184). მერე გიორგი ციციშვილს აღარ უწყერია, როგორ გადაწყვიტა კომისიამ საკითხი, მაგრამ ფაქტი ის არის, რომ პიესის დაბეჭდილ ვარიანტში ბავშვი აღარ კვდება.

თურმე არიან ისეთი გონებაშეზღუდული ადამიანები, რომელთაც ჰგონიათ, რომ ბავშვი თუ ავად გახდა და მოკვდა, ეს საბჭოთა სინამდვილის კრიტიკააო, ცხოვრების მრუდე სარკეში ასახვააო. როგორი თვითდაჯერებული უნდა იყოს ზოგიერთი ადამიანი, რომ ფიქრობდეს, ერთადერთი სწორი სარკე მე მიჭირავს, დანარჩენები სულ მრუდე სარკეებით არიან შეიარაღებულნიო.

ასეთ სიტუაციაში მწერალს აქტუალური მასალის პრინციპი თავდასაცავ ფორმით აქვს მომარჯვებული. აქტუალური

მასალა გარანტიას აძლევს მწერალს, არ დაბრალდეს ცხოვრების მრუდე სარკეში ასახვა.

ახლა ორიოდ სიტყვა მინდა ვთქვა იმაზე, რით არის საშიში უნდობლობა. იგი ბადებს ყველაზე საზიზღარ მოვლენას ხელოვნებაში, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს გარანტირებული საშუალოს პრინციპი. რას გულისხმობს ეს ცნება? საშუალო ღირსების ნაწარმოების გაკეთებას. ყველაფერი საშუალო იქნება — პიესაც, დადგმაც, აქტიორთა თამაშიც. მართალია, არ იქნება ხელოვნების აშკარა და მკაფიო გამარჯვება, მაგრამ არ იქნება არც აშკარა მარცხი. ხელოვანი გარანტირებულია — მარცხისათვის არავინ გააკრიტიკებს, მართალია, არც ძალიან შეაქებენ, მაგრამ არც არავინ დაემუქრება პიესის დაუბეჭდაობით ან სპექტაკლის მოხსნით. გარანტირებულმა საშუალომ წარმოშვა ერთფეროვანი, უღიმღამო პიესების ზღვა, რაც მომაკვდინებელია ხელოვნებისათვის. გარანტირებული საშუალო მკითხველსა თუ მაყურებელს გულგრილად ტოვებს. ეს კი საშენებელია ხელოვნებისათვის. ოთარაანთ ქვრივი ამბობს: „სიტყვა სამურველი ხომ არ არის, — მოსაკიდებელი ჩანგალი, რომ გული ან აქეთ მისწიოს, ან იქით, თორემ ობი მოეკიდება, როგორც კიდობანში დავიწყებულ პურს. გული ადგლიდამ უნდა მისძრას-მოსძრას კაცმა, თუ ტაცს კაცის სიკეთე უნდა“.

ხელოვნების უპირველესი ამოცანა კი ადამიანთა გულუბნის შეძვრაა კარგის მხარდასაჭერად და ცუდის დასაგმობად.

## თეატრი და მაყურებელი

ამთავითვე შევთანხმდეთ, ვილაპარაკებ საერთოდ ქართულ თეატრზე, მაგრამ საილუსტრაციო ნიმუშებს რუსთაველის თეატრის ცხოვრებიდან მოვიტან. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ რუსთაველის თეატრს უკეთ ვიცნობ და მეორეც იმიტომ, მაყურებელთა მოზიდვის თვალსაზრისით, რუსთაველის თეატრი არ განსხვავდება არსებითად სხვა რომელიმე თეატრი-საგან.

საყოველთოდ გავრცელებულია აზრი: ქართულ თეატრს მაყურებელი აკლია. ეს ერთდროულად მართალიც არის და ტყუილიც. მართალია იმიტომ, რომ „ანტიგონეს“, „გუშინდელს“, „სამანიშვილის დედინაცვალს“ და სხვა ამგვარ სპექტაკლებს მართლაც ნაკლებად ჰყავს მაყურებელი. ტყუილია იმიტომ, რომ „ხანუმასა“ და „საბრალდებო დასკვნას“ აწყდება ხალხი, განურჩევლად განათლებისა, სქესისა, სოციალური მდგომარეობისა, ასაკისა, ეროვნებისა. მოდის და მოდის მაყურებელი „ხანუმაზე“ და „საბრალდებო დასკვნაზე“. ყოველდღე, დილით და საღამოთი, „საბრალდებო დასკვნა“ და „ხანუმა“ რომ ვაჩვენოთ, მაინც ვერ დავაჟ-მაყოფილებთ ნახვის მსურველებს.

ერთხელ ახალგაზრდობის ერთ-ერთ ორგანიზაციაში დავიჩივლე: ყმაწვილკაცობა თეატრით უფრო მეტად უნდა დაინტერესდეს და საქმეს მათ უნდა უხელმძღვანელონ-მეთქი. ირონიულად ჩაიღიმეს და თავაზიანად მითხრეს: ალბათ, ფულადი შემოსავლის გეგმებს ვერ ასრულებთ და ბილეთების გასაღებაში გინდათ რომ დაგეხმაროთ.

მწარე შეცდომაა. ფულადი შემოსავლისათვის ბრძოლად თუ ჩავთვლით მაყურებელთა მოზიდვას, მაშინ არავის დახმარება არ გვჭირდება. რაც შეიძლება ხშირად ვაჩვენებთ „ხანუმას“, „საბრალდებო დასკვნას“ და შემოსავლის სა-

კითხი იოლად მოგვარდება. მე შენ გეტყვი და ხვეწნა დაგე-  
წირდება: ყოველდღე ზღვა ხალხი იქნება თეატრში. ამ ორ  
სპექტაკლს რ. გაბრიადის პიესას „ხანუმა პარიზში“ დაგა-  
მატებთ და მთელი რუსთაველის თეატრი ფეხი ფეხზე გადა-  
დებული არხეინად იცხოვრებს. ფულებიც უხვად გვექნება და  
გეგმებიც გადაჭარბებით შესრულდება.

მაშასადამე, მაყურებლის მიზიდვისათვის ბრძოლა ფუ-  
ლადი შემოსავლისათვის ბრძოლა არ ყოფილა. მაყურებ-  
ლისათვის ბრძოლა თეატრალური ხელოვნებისათვის ბრძო-  
ლაა. ხოლო თეატრალური ხელოვნებისათვის ბრძოლა ერის  
სულიერი ამაღლებისათვის ბრძოლას ნიშნავს. ტყუილად  
ხომ არ ამბობდა ფედერიკო გარსია ლორკა — „თეატრი  
ერთ-ერთი ყველაზე ბასრი და ქმედითი იარაღია ქვეყნის  
მშენებლობაში. იგი ბარომეტრია ერის აღმავლობისა თუ  
დაცემის მაუწყებელი. ჭეშმარიტ თეატრს, მართალ გზას  
რომ მიაგნოს ყველა ქანარში — ტრაგედიიდან ვოდევილამ-  
დე, — შეუძლია მოკლე დროში აამაღლოს ხალხის სული,  
ხოლო ზერელე, გამოფიტულ თეატრს, ღორის ჩლიქები რომ  
ამჭობინა ფრთებს, შეუძლია დააჩლუნგოს მთელი ერის  
მხატვრული გემოვნება, მთვლემარე გულგრილობაში ჩას-  
ძიროს იგი. თუ ხალხი არ ზრუნავს თავის თეატრზე, არ  
ასაზრდოებს მას — ეს ხალხი კვდება ან უკვე მკვდარია“.

ეს ყველაზე უფრო მკაფიოდ სწორედ ახალგაზრდობის  
თავკაცებს უნდა ესმოდეთ.

ეს, სხვათა შორის, გულგრილი დამოკიდებულება თეატ-  
რისადმი მტკივნეულად დამამახსოვრდა და ამიტომ გავიხ-  
სენე.

სამწუხაროდ, თეატრის არსში ჩაუხედავი ადამიანისათ-  
ვის მაყურებლის პრობლემა ასე დგას: დადის თეატრში ხალ-  
ხი, მაშასადამე ფინანსური გეგმა სრულდება, ე. ი. თეატრი  
კარგად მუშაობს. არ დადის ხალხი, მაშასადამე, ფინანსუ-  
რი გეგმა არ სრულდება, ე. ი. თეატრი ცუდად მუშაობს. თუ  
ამ ელემენტარულ არითმეტიკას დროებით დავივიწყებთ,  
მაშინ უნდა ვაღიაროთ, რომ მაყურებლის პრობლემა (უპირ-  
ველესად) სწორედ შემოქმედებას უკავშირდება.

ერთხელ რუსთაველის თეატრში ასეთი რამ მოხდა: „ბერ-  
ნარდა ალბას სახლის“ ყველა ბილეთი ექიმთა ერთმა ჯგუფ-



მა შეიძინა. თეატრში სიხარულით ცას ვეწივთ: მთელი ღარბაზი ინტელიგენციით იქნება სავსე და უკეთეს მაყურებელს სადღა ვნახავთო. თქვენს მტერს, რაც ჩვენ დღე დავდგა მაშინ. იჯდა ეს ხალხი და ყველა თავისთვის ლაპარაკობდა, იყო გადაძახილი ერთი რიგიდან მეორეში, სიცილი და კისკისი. სპექტაკლი არსებობდა თავისთვის, მაყურებელთა საზოგადოება — თავისთვის. არასოდეს მსახიობს ასე არ გასჭირვებია თამაში. ქვის მკოლავს არ ადგია ისეთი ჯაფა, რაც იმ დღეს მსახიობებმა გადაიტანეს. სპექტაკლის შემდეგ გაკვირვებული ვკითხულობდით: რატომ მოვიდა ეს ხალხი თეატრში? მადლობა ღმერთს ძალა არავის დაუტანებია. ბილეთები საკუთარი ნება-სურვილით შეიძინეს. მაშ რა მოხდა? მკაფიოდ გამოვლინდა თეატრისადმი დღეს გავრცელებული პრიმიტიული დამოკიდებულება: თეატრი გასართობია და რა მნიშვნელობა აქვს როგორ გაერთობი. ხან სპექტაკლი გაგართობს, ხან თავად იმხიარულებ, როგორც მოგესურვება. ნებით თუ უნებლიეთ თეატრი და რესტორანი გაიგივდა.

უცბად გამახსენდა და ამ ქვეცნობიერად დაბადებული აზრის პრაქტიკული გამოვლენაა ის, რომ უკანასკნელ მეოთხედი საუკუნის მანძილზე თბილისში არ აშენებულა არც ერთი თეატრი. რესტორნები კი მრავლად აიგო, თუნდაც „არაგვი“ და „მარაბდა“ გაიხსენეთ. დააკვირდით რესტორნის სახელს „მარაბდა“. ყველა ქართველისათვის ვაჟკაცობის, თავგნწირვის, სამშობლოსათვის უანგარო თავდადების, ცხრა ძმა ხერხეულიძისა და მათი დედის სახელთან, ეროვნული თავისუფლებისათვის დაღვრილ სისხლთან დაკავშირებული სოფელი და... რესტორანის სახელი. რაოდენი ცინიზმი და გათაქსირეზია ამ ფაქტში. არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, შეგნებულად გააქეთეს ეს თუ შეუგნებლად. მთავარია ფაქტი, რადგან ფაქტში უტყუარად აირეკლა ჩვენი სულიერი დაკნინება. ლაღო ასათიანი მღეროდა — „თორემ მტრებს ისიც კი შეაშინებს, ერთხელ სმამალა რომ ვთქვათ, მარაბდა“. რა, რესტორანის სახელებით ვაშინებთ მტრებს?

მკითხველმა შეიძლება გაიკვიროს: ეს საით გადაუხვიაო ავტორმა? მაგრამ ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ყოველი მოვლენა

სისხლითა და ხორციტ არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ერთმანეთზე გავლენას ახდენს და ამ გავლენის შედეგს საქმიანობის ყოველ დარგში თანაბრად ვიმკით.

ყველაზე მკაფიოდ საზოგადოების აზროვნების გაპრიმიტიულება მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთდამოკიდებულებაში ჩანს. ამის საილუსტრაციოდ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, ნამდვილად კი ღრმა შინაარსის მატარებელ რამდენიმე ფაქტს გვიამბობთ.

როგორც მოგეხსენებათ სალამოს სპექტაკლებზე 16 წლამდე მოზარდებს არ უშვებენ. გადავწყვიტეთ ეს რუსთაველის თეატრშიც დაგვეცვა.

ერთხელ ერთი 30-35 წლის ქალი ბავშვით შემოვიდა სალამოს სპექტაკლზე. კონტროლიორმა არ შემოუშვა თეატრში. ცხადია, აბა, ისე როგორ იქნებოდა, ჩხუბი არ აეტეხა და სკანდალი არ მოეწყო: გინდა თუ არა, სპექტაკლს, ბავშვთან ერთად, უნდა დავესწრო. ვუთხარი: — ხომ იცით, რომ სალამოს სპექტაკლზე ბავშვებს არ უშვებენ, რატომ წამოიყვანეთ? გვიპასუხა: — სპექტაკლზე ბავშვისათვის მოვედი, თორემ რაღა დროს ჩემი თეატრში სიარულიაო. და ამას ამბობს 30-35 წლის ქალი.

ერთხელ ჩემსა და ერთ მოქალაქეს შორის ასეთი დიალოგი გაიმართა:

მე: — რატომ მოგყავთ ბავშვი, ხომ იცით, რომ 16 წლამდე მოზარდებს სალამოს სპექტაკლზე არ უშვებთ?

ის: — არა, არ ვიცი.

მე: — როგორ არ იცოდით, როცა ეს წერია აფიშაზე, ბილეთების უკანა მხარეს, გამოკრულია განცხადება სალამოსთან და შემოსასვლელ კარებთან?

ის: — ეს წინათაც ასე ეწერა, მაგრამ არავინ იცავდა ამ წესებს.

მე: — ახლა გადავწყვიტეთ დავიცვათ ეს წესი. ოდესმე ხომ უნდა დავიწყოთ წესების დაცვა.

ის: — რაღა ჩემგან იწყებთ. თქვენც ადექით და ხვალიდან დაიწყეთ.

მერე აღმოჩნდა, რომ ეს კაცი საერთოდ წესების წინააღმდეგი არ არის, ოღონდ ეს წესი მას არ უნდა ეხებოდეს.

საერთოდ, ჩვენში საოცრად დიდია კანონის ზევით დგომის სურვილი.

კიდევ ერთი შემთხვევას გვიმბოთ. ამ ცოტა ხნის წინათ ერთი ახალგაზრდა კაცი შემოვიარდა ჩემთან დაფეთებული და მითხრა: №-შვილის ცოლია ბაგვეით მოსული და არ უშვებენო. მერე რა მოხდა-მეთქი ვუთხარი, წესი წესია და ყველას თანაბრად ეხება იგი. გაოგნებული მომაშტერდა და გაიმეორა: №-შვილის ცოლია, ბატონო! ამ ყმაწვილი კაცი-სათვის სრულიად გაუგებარი დარჩა უძველესი და ურყევი წესი: პ ა ტ ი ვ ი ს ც ე მ ა უ ნ დ ა კ ა ნ ო ნ ს დ ა ა რ ა თ ა ნ ა მ დ ე ბ ო ბ ა ს. რამდენად მაღალი თანამდებობის პატრონია კაცი, იმდენად მეტად უნდა სცემდეს პატივს კანონს.

ჩვენ უკვე კარგა ხანია მიჩვეული ვართ, რომ ყველა მოვლენას ერთი რეაქციით შევხედეთ — მერე რა მოხდა. ალბათ, ახლაც ამასვე იტყვის მკითხველი, მერე რა მოხდა, რამდენიმე ანეკდოტური შემთხვევა რატომ უნდა ვაქციოთ პრობლემად? თუნდაც იმიტომ, რომ ამ ანეკდოტური შემთხვევის უკან ღრმა ტკივილები იმალება. კერძოდ:

პირველი: არ ვასწავლით ბავშვებს წესისა და კანონის პატივისცემას. ამ ქვეყნად ყველაზე დიდი გაკვეთილი საქციელია. დაწერილს არავინ აფასებს, თუ იგი კონკრეტული საქციელით არ დასტურდება. როგორ უნდა ისწავლოს ბავშვმა წესის პატივისცემა, თუ იგი უყურებს გაკაპასებულ მშობელს, რომელიც კბილებითა და ფრჩხილებით წესის დარღვევისათვის იბრძვის? ბავშვის შეგნებაში ერთადერთი აზრი იბუდებს: შეიძლება არსებობდეს წესი, მაგრამ თუ იჩხუბებ და იყვირებ, შეეშინდებათ და წესს დაარღვევენ. არაწესიერი გზით კანონზე გამარჯვება შეიძლება. ასეთი შეგნება კი პირდაპირი და უშუალო საფუძველია დანაშაულისა.

მეორე: რამდენიმე პატიოსანმა მოქალაქემ შინ გააბრუნა შვილები, როცა შეიტყო ბავშვებს საღამოს სპექტაკლებზე არ უშვებენო. ეს კანონის პატივისცემელი ბავშვები უყურებდნენ გათავხედებულ მოქალაქეებს და უსამართლობის გრძნობა მსჭვალავდათ. მაშასადამე, ფიქრობენ ისინი, ფასდება არა მოკრძალება, არა პატიოსნება, არამედ თავხედობა და ურცხვობა, რაკი პატიოსანი შინ გაბრუნდა და უპატიოსნო კი არხეინად უყურებდა სპექტაკლს.

მესამე: ადამიანებს უმტკიცდებათ რწმენა — წესრიგი არასოდეს დამყარდება, რაკი ასეთი უბრალო საქმეც კი ვერ მოგვარებულა, როგორიც არის თქვესმეტწლამდე მოზარდების სალამოს სპექტაკლზე შეშვება-არშეშვების საკითხი.

მეოთხე: კანონის პატივისცემა საზოგადოების ძლიერების საფუძველია. თანამდებობის პატივისცემა კი — საზოგადოების უძლურების პირდაპირი დასტური. ამიტომაც არ არსებობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში უფრო საზიზღარი დანაშაულებრივი მოვლენა, ვიდრე თანამდებობის პატივისცემათ კანონის, წესის დარღვევა. წინდას არ უნდა მოერღვას თავი, თორემ მერე დაშლას ვეღარაფერი შეაჩერებს. პატარა წესების დარღვევით სწავლობენ დიდი კანონების ფეხქვეშ გათელვას.

აი, რამდენი საჭირობოროტო საკითხი წამოჭრა, ერთი შეხედვით, სრულიად უბრალო ამბავმა.

განსაკუთრებით გულსატკენია ის, რომ ეს უბრალო ამბავი ვერ მოგაგვარეთ და იძულებული გავხდით 16 წლამდე მოზარდები დაგვეშვა სალამოს სპექტაკლზე. და იცით რამ გვაიძულა? ამოქმედდა დაუწერელი კანონი, ასე კლასიკურად ჩამოყალიბებული „რწყილსა და კიანჭველაში“ — შენ რომ ჩემთვის რკო არ მოგიტანიაო?

არ დავუშვით მავანი და მავანი მინისტრის ბავშვები სალამოს სპექტაკლზე. მერე ამ მინისტრთან საქმეზე მივედით და განაწყენებულმა გვითხრა: — თქვენ სპექტაკლზე არ შეუშვით ჩემი შვილები და ახლა დაგჭირდით და მომაკითხეთო, აბა, ნახეთ უარის თქმა რამდენად სასიამოვნოაო და გახარებულმა, სამაგიეროს გადახდის საშუალება მომეცაო, თხოვნაზე უარი გეტყიო.

არ დავუშვით მავანი და მავანი მმართველის შვილები სალამოს სპექტაკლზე. მერე ამ მმართველთან საქმეზე მივედით და გაჯავრებულმა გვისაყვედურა: — როცა გჭირდებით, მომაკითხავთ, მაგრამ ჩემი ცოლ-შვილი უბოდიშოდ რომ გააბრუნეთ შინ, აქაოდა სალამოს სპექტაკლებზე ბავშვებს არ ვუშვებთო? ჰოდა, ახლა ჩვენც ვერ დავაკმაყოფილებთ თქვენს თხოვნას, რადგან თეატრზე უფრო სერიოზული საქმეები გვაქვს გასაკეთებელიო.

და ასე შემდეგ. და ასე შემდეგ. წესების დაცვა თვით-გვემად გადაგვიქცა. აწუწუნდნენ თეატრის თანამშრომლები — ნუ მოვიმდურებთ ამ ხალხს, იარონ ბავშვებმა საღამოს თეატრში. ბოლოს და ბოლოს, რა შავდება ამით?

და ასე გამოვლინდა თეატრში მომხდარ ერთ კონკრეტულ ამბავში საერთოდ გაბატონებული ყოვლისმიმტევებელი დამოკიდებულება: ბოლოს და ბოლოს, რა შავდება ამით? აბა, დააკვირდით.

ჯერ დაიწყო მცირეთი: მოსწია კაცმა უადგილო ადგილას პაჭიროსი — მერე რა დაშავდა. იმგზავრა ავტობუსით უბილეთოდ — მერე რა დაშავდა. ასტეხა აყალმაყალი საზოგადოებაში — მერე რა დაშავდა. იზარდა ასე, იზარდა და ბოლოს... დაწერა მწერალმა ცუდი წიგნი, ნუ გააკრიტიკებთ. ბოლოს და ბოლოს, რა დაშავდა ამით? ნუ წაიკითხავთ, მორჩა და გათავდა.

არც მორჩა და არც გათავდა. მაკულატურამ წარყვნა სიტყვაჯამული ლიტერატურა.

ყოვლად უნიჭო დისერტაციაში მიანიჭეს ადამიანს სამეცნიერო ხარისხი. ნურაფერს იტყვიან, ბოლოს და ბოლოს, რა დაშავდა ამით? ერთი უნიჭო დისერტაცია ვერ შეაფერხებს მეცნიერების წინსვლას. კაცმა მატერიალური მდგომარეობა გაიუმჯობესა, მორჩა და გათავდა.

არც მორჩა და არც გათავდა. მეცნიერება გადაიქცა მატერიალური მდგომარეობის გაუქეთესების საშუალებად.

აშენდა სახლი. დამზადდა საქონელი. ერთიც და მეორეც ყოვლად უხარისხოა. რა მოხდა მერე თუ უხარისხოა? ხომ აშენდა, ხომ დამზადდა, მორჩა და გათავდა.

არც მორჩა და არც გათავდა. დაკნინდა და დაეცა ხელოსნობის ღირსება. ზრუნვის საგანი გახდა შიშველი ფაქტი და არა მისი არსი.

ასე გავრცელდა ყველაფრისადმი სისხლისგამყინავი გულგრილი დამოკიდებულება.

მაგალითად, გინ არ ყოფილა თეატრში იმის მოწმე, როგორ წამოცვივდებიან მაყურებლები სპექტაკლის დამთავრებამდე და გასახდელისაკენ გარბიან. მათთვის წარმოდგენის ფინალზე უფრო მნიშვნელოვანია სხვებზე ადრე გამოართვან

პალტო მეგარდერობეს. მაშასადამე, მათ არ აინტერესებთ არც სპექტაკლის აზრი (თუ ფინალი არ ნახე, აზრობრივი დასკვნა როგორ უნდა გააქეთო?), არც წარმოდგენის მხატვრული ხარისხი და არც მსახიობის შრომას სცემენ პატივს. ამრიგად, ასეთი მაყურებელი არსებითად აღარც არის მაყურებელი. იგი შემთხვევით თეატრში თავშეფარებული კაცია.

აქ იძულებული ვარ გავიმეორო ყოველი წიგნიერი ადამიანისათვის კარგად ცნობილი აზრი: თეატრი ერთადერთი დარგია ხელოვნებისა, სადაც მაყურებელი და ხელოვანი თანაშემოქმედნი არიან. უფრო მეტიც, მაყურებელი გამაპირობებელია წარმოდგენის მხატვრული დონისა.

წიგნი დაბეჭდილია, სურათი დახატულია, ფილმი გადაღებულია, მუსიკალური ნაწარმოები დაწერილია და როგორი იქნება მათდამი მომხმარებლის დამოკიდებულება, ეს მათ აზრობრივ-მხატვრულ დონეს უკვე ვეღარ შეცვლის.

მხოლოდ მსახიობის (მუსიკოს-შემსრულებელთან ერთად) ხელოვნებაა დამოკიდებული მაყურებელზე. მაღალი გემოვნებისა და მოთხოვნილების მაყურებელი აიძულებს მსახიობს კარგად ითამაშოს. მდარე გემოვნების მაყურებელი კი, პირიქით, ხალტურისაყენ ექაჩება. მაყურებელსა და მსახიობს შორის დაუნდობელი დუელი მიმდინარეობს. უზარმაზარი ნებისყოფა სჭირდება მსახიობს არ დამორჩილდეს მაყურებელს. როგორც ის ორატორია უვარგისი, რომელიც აუდიტორიას ვერ იმორჩილებს, ასევე უვარგისია აქტიორი, რომელიც ვერ იმორჩილებს მაყურებელს. ყოველი ხელოვანი, ცხადია, მსახიობიც, იდეოლოგია. რაკი ასეა, აქტიორის უპირველესი ამოცანაც მაყურებლის დამორჩილებაა, თუ ეს ვერ შეძლო მსახიობმა, მაშინ იგი მხოლოდ გამრთობია და საერთო არაფერი აქვს იდეოლოგთან.

თეატრი-იდეოლოგი, გარკვეული მოძღვრების ქადაგებისთან ერთად, გულისხმობს საზოგადოების კულტურულ აღზრდას, სულიერ გაფაქიზებას, გემოვნების დახვეწას, ზნეთა და ჩვევათა რაფინირებას.

ამ მისიის შესრულებას ბრძოლაც სჭირდება და დროც. ეს დრო კი, სამწუხაროდ, თეატრს ყოველთვის არა აქვს. თეატრის თავზე დამოკლეს მახვილივით ჰკიდია გვეგმები. ამ გვე-

მების გამო თეატრი იძულებულია ნაკლებად იზრუნოს მხატვრულ ხარისხზე. პრინციპები დათმოს და მეტი ანგარიში გაუწიოს გეგმებს. გეგმების თვალსაზრისით კი ერთნაირად ფასობს „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „ჩვენი მელოდიები“. სულიერი თვალსაზრისით კი ისინი დაუძინებელი მტრები არიან, რამეთუ პირველი ხელოვნებაა, მეორე კი — სუროგატი. მხოლოდ გეგმების გამო ისინი იძულებულნი არიან ერთად ცხოვრობდნენ ერთ თეატრში. რა თქმა უნდა, ყოველთვის შედეგებს ვერც ერთი თეატრი ვერ დაღამს. ეს არასოდეს მომხდარა და არც არასოდეს მოხდება. მაგრამ არსებობს მხატვრული დონე, რომლის ქვევით თეატრმა არ უნდა დაიწიოს. „ჩვენი მელოდიების“ მსგავსი სპექტაკლები კი სწორედ უდონობაა. „ჩვენი მელოდიები“ კი დებადება გეგმის შეუსრულებლობის შიშმა. მისი გაჩენის სხვა არავითარი საფუძველი არ არსებობდა.

მხატვრული დონის ამ არასტაბილურობამ დაწვეწილი მაყურებელი მოწყვიტა თეატრს, გზა გაუხსნა მდარე გემოვნებიან მაყურებელს, დატოვა ისეთი მაყურებლის ამარა, რომელზეც ზემოთ მოგახსენებდით.

მაყურებელი მაშინ იქნება მიჯაჭვული თეატრზე, თუ მოელის უცნაურს, მოულოდნელს, ამადლებულს. თუ მაყურებელს დაახლოებით მაინც ეცოდინება, როგორი იქნება ყოველი ახალი პრემიერაა, იგი გულგრილი დარჩება თეატრის მიმართ.

მხატვრული დონის სტაბილურობის შენარჩუნება აუცილებელია არა მარტო ერთი რომელიმე თეატრის ფარგლებში, არამედ მთელ ქართულ თეატრში. უნდა არსებობდეს მთელი ქართული თეატრის გარკვეული საერთო სტაბილური მხატვრული დონე. დღეს ეს არ გვაქვს. რაიონული თეატრებისა და თბილისის თეატრების მხატვრულ დონეს შორის თითქმის უფსკრულია. ამ უფსკრულის ამოვსება მეტად ძნელია, თუ შეუძლებელი არაა. არადა, სხვანაირად მაყურებლის კულტურის ამადლება ძალიან გაჭირდება. რაიონული თეატრის გუშინდელი მაყურებელი დღეს დედაქალაქის თეატრში სტუმრობს. იგი გემოვნებისა და შეხედულების შეცვლას კი არ

მიელტვის, არამედ ცდილობს შეჩვეული, ნაცნობი და ახლობელი აქეთ მოგახვიოს თავს. ამით კიდევ უფრო რთულდება თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობა.

დღეს მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობა ჰგავს მონუსხულ წრეს. ეს წრე უნდა გაიარღვეს, რომ მაყურებლისა და თეატრის თანაშემოქმედების შედეგად დაიბადოს დახვეწილი კულტურის თეატრალური მაყურებელი და მაღალმხატვრული სპექტაკლები.

ეს გადაუდებელი და აუცილებელი ამოცანაა, რადგან საყოველთაოდ ცნობილია და ჩვენც ვილაპარაკეთ ამაზე — არსად ისე მკაფიოდ არ ვლინდება ერის კულტურული დონე, როგორც თეატრში.

ადამიანი სარკეში მაშინ გამოჩნდება ლამაზად, როცა სარკეც უზინჯოა და კაციც უზადო.

1974 წ.



## ...სიყვარულს უშენებია

რუსთველის თეატრს, როგორც საზოგადოებისათვის ცნობილია, შემოქმედებითი მეგობრობა ჰქონდა ზაარბრიუჟენის თეატრთან (გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში). 1974 წელს იქ „სამანიშვილას დედინაცვალი“ დაიდგა. 1975 წელს, თბილისში — „ნათან ბრძენი“. ორივე წარმოდგენას პარალელურად თამაშობდნენ ქართველი და გერმანელი მსახიობები.

ადამიანი უპირველესად და მერე ქრისტიანი, ებრაელი თუ მაჰმადიანი, ამბობს ლესინგის ნათანი. ეს აზრი დღესაც ისევე აქტუალურია, როგორც ამ ორი საუკუნის წინათ. ამ ქვეყნად ყველა მოძღვრება ადამიანის კეთილდღეობის სახელით იბადება, მაგრამ მერე ზოგიერთი მოძღვრება ამ კეთილდღეობის მოსაპოვებლად და გასამტკიცებლად იმდენ სისხლს დაღვრის, რომ აღარავის სჯერა დაპირების. უფრო მეტიც, მისი სისხლიანი სახე თავზარს გვცემს. ლესინგის ნათანი ამ კუთხითაც ფრიად საყურადღებო პერსონაჟია. იგი თავის აზრს, შეხედულებას ძალად კი არ ახვევს თავზე სხვებს, არამედ შთაგონებით. ნათანის იარაღი აზრია, სიტყვით მიტანილი მოწინააღმდეგის შეგნებამდე. ჩინებულად უწყის, მახვილით მიტანილი აზრი თავად არის უკვე ბოროტება. ნათანში გაცხადებულია თავად ლესინგის კრედო.

ქართველი მაყურებელი უკვე კარგად იცნობს ლესინგის „ნათან ბრძენს“, დადგმულს რუსთაველის თეატრში გერმანელი რეჟისორის ვერნერ ვაკსმუთის მიერ.

ამ ერთი წარმოდგენის გარდა, სხვა სპექტაკლები, დადგმული ვერნერ ვაკსმუთის მიერ, მე არ მინახავს, მაგრამ მაინც მინდა გამოვყო სამი პუნქტი, რომელნიც, ჩემი შთაბეჭდილებით, ახასიათებენ ვაკსმუთის რეჟისორულ საქმიანობას.

პირველი: იგი ბუნებრივ ატმოსფეროს ქმნის სცენაზე, ცდლობს არაფრით გადატვირთოს იგი, რომ აზრიანი უბროლების საშუალებით თავისუფლად ალიქვას მაყურებელმა წარმოდგენის დედააზრი. ამ მიზანს უმორჩილებს იგი როგორც სცენოგრაფიას, ისე მუსიკალურ გაფორმებას.

მხატვარ ვალტერ იარაისის დეკორაცია, ერთი შეხედვით, უბრალოა, მაგრამ ზუსტად ქმნის ატმოსფეროს, როგორც გეოგრაფიული, ისე ეპოქის კოლორიტის თვალსაზრისით. რაციონალური დეკორატიული გაფორმება ხელს უწყობს მსახიობს ლაღად და თავისუფლად იგრძნოს თავი სცენაზე. ამასთანავე დეკორაცია სახილველად სასიამოვნოა მაყურებლისათვის.

ასევე უბრალო და ზუსტია მუსიკალური გაფორმებაც. ბახისა და XV საუკუნის ანონიმური ავტორის მუსიკა ხატავს ორ სამყაროს — ქრისტიანულსა და მაჰმადიანურს. მაგრამ ეს არ არის მუსიკალური ილუსტრაცია. მიუხედავად განსხვავებულობისა, მუსიკა ამ ორი სამყაროს წინააღმდეგობას კი არ აჩვენებს, არამედ მათ ჰარმონიულობას. ამით ლესინგის პიესის აზრი კიდევ უფრო რელიეფური ხდება.

ასე უმორჩილებს რეჟისორი ყველა კომპონენტს საერთო ჩანაფიქრს.

მეორე: სპექტაკლის აზრს რეჟისორი გამოთქვამს უფრო ლოგიკური სიცხადით, ვიდრე ემოციური კონტაქტით. შეიძლება ეს არ იყოს საერთოდ დამახასიათებელი ვაკსმუთის შემოქმედებისათვის და მხოლოდ ამ წარმოდგენაშია გაკეთებული აუცილებლობის გამო. ალბათ, იგი საჭიროა იმ სენტიმენტალიზმის შესამსუბუქებლად რაც არის „ნათან ბრძენში“ (განსაკუთრებით ფინალში) და რაც დამახასიათებელია საერთოდ ლესინგის ეპოქის ლიტერატურისათვის. ამას ისიც მაფიქრებინებს, რომ რეჟისორმა ქართულ წარმოდგენას (გერმანულს იგი არა აქვს) ჩარჩო გაუკეთა. ჩარჩოში გამოყენებულია ნიღბები და ქორეოგრაფიული სურათი, რომლის გონიერი და თბილი ირონია გვეუბნება — ეს ამბავი საგანგებოდ გავითამაშეთო.

მესამე: წარმოდგენის ყოველ დეტალს ბროფესიული კეთილსინდისიერებით ამუშავენ რეჟისორი. მისთვის არ

არსებობს პირველი და მეორეხარისხოვანი. ყველაფერი თანაბრად და მალალ დონეზე უნდა იყოს გაკეთებული. ეს წარმოდგენას მთლიანობასა და კულტურობას (ამ სიტყვას ხაზი მინდა გავუსვა) ანიჭებს.

რა თქმა უნდა თითოეული პერსონაჟის ბუნება, ბედი და ხასიათი ლესინგის მიერ მკაფიოდ და მსუყედ არის დახატული. მოქმედ პირთაგან უპირველესად სამნი — ნათანი, ეკლესიის რაინდი და სულთანი სალადინი უნდა გამოვყოთ. ისინი არიან არა მარტო სამი, ურთიერთდაპირისპირებული რელიგიის წარმომადგენელი, არამედ ნაწარმოების დედააზრის გამომხატველნიც.

ნათანის როლს მსახიობი ვილკიტ გროელი ასრულებს. გროელის ნათანი ჰქვია და ფრთხილი კაცია. მტრულ გარემოში ცხოვრობს, ამიტომ ბეწვის ხილზე უნდა იაროს, არსებობა რომ შეინარჩუნოს. მაგრამ ნათანისათვის არსებობას მაშინ აქვს ფასი, როცა სიკეთეს დათესავს. ამ მალალი საქმისათვის ღირდება მას ჰქუაც, სიფრთხილაც და გამოცდილებაც. ვილკიტ გროელი ხაზგასმით წარმოგვიდგენს ნათანის ჯარეგნულ სიმშვიდეს. იგი მშვიდია მაშინაც, როცა შინაგანად აფორიაქებული და დაძაბულია. სიმშვიდე მისი ფარია და ბრძოლის იარაღი. ჩემი აზრით, ვილკიტ გროელისათვის ნათანის სახის შესაქმნელად ამოსავალია ორი დებულება, რომელსაც ებრაელი ბრძენი წარმოთქვამს. პირველი, ნათანი ეძიებს ადამიანს, „რომელიც იმით იქნება კმაყოფილი, რომ მას ადამიანი ჰქვია,“ და მეორე, იცის, რომ „კეთილს შობს ყველა ქვეყანა“. გროელის ნათანი კმაყოფილია. რომ ადამიანი ჰქვია და, მიუხედავად აურაცხელი სიმდიდრისა, ამოვებს არც ეძებს, არც ეტრფის. ადამიანს ენდობა, რამეთუ კეთილი ყველგან არის. ეს მისი სიმშვიდის წყაროც არის და ნდობისაც. ამიტომ შეუძლია მას ყოველგვარ სიტუაციაში გონებით განსაჯოს და სწორი დასკვნა გააკეთოს.

პიესის დასასრულს ნათანი იმარჯვებს. მაგრამ ამ გამარჯვებას ლესინგი არ ხატავს, როგორც მხოლოდ ნათანის სიბრძნის შედეგს. მწერალი სიკეთის ზეიმს წარმოგვიდგენს, როგორც ადამიანის ბუნებრივ მოთხოვნილებას. ეკლესიის რაინდშიც და სალადინშიც ეს ლტოლვა ძალუმად არის

გამოვლენილი. ასე რომ არ ყოფილიყო, ნათანი ვერ მოახერხებდა მათ დაძლევას, უფრო სწორად, გამოფხიზლებას. ნაგალითად, სიკეთის ტრფობა დათრგუნვილია პატრიარქის დოგმატის მონობით. ამიტომ ნათანი ვერას გახდება მასთან. ამას იქნება მისი ბრძოლა პატრიარქთან. მაშასადამე სიკეთის წერგმა რომ იხაროს, ყოველ კაცში სათანადო ნიადაგუნდა ჰქონდეს შემზადებული. ეკლესიის რაინდიც და სალადინიც შინაგანად მზად არიან სიკეთისათვის (მართლდება დებულება — “კეთილს შობს ყველა ქვეყანა”).

ქრისტიანული ეკლესიის რაინდმა ებრაელი ქალი გადაარჩინა. ბუნებით ჩანერგილმა სიკეთემ სპლია აღზრდო მიღებულ ბოროტებას. ამ საქციელმა რაინდში შინაგანი წინააღმდეგობა დაბადა. რაინდის როლის შემსრულებელი მათიას კნისბეკი სახიერად ხატავს გაორებულ კაცს. იგი დაბნეულია, ზოგჯერ ისტერიულიც. ცდილობს ყველას და ყველაფერს გაეჭკეს. ამით მოიპოვოს დაკარგული სიმშვიდე. მაგრამ ეს ამოა ცდაა. ეს გაორება მის სულიერ სამყაროშია და ჭერაც არავინ გაქცევია თავისთავს. ამიტომ მან თავად უნდა გააყეთოს დასკვნა — რას მიემხროს, რა ირწმუნოს. მათიას კნისბეკის რაინდი ბოლომდე გაორებული და შინაგანი კონფლიქტით აფორიაქებული რჩება. რჩება მანამდე, სანამ ყველა საიდუმლოს ფარდა არ აეხდება.

გაორებულია სულთანი სალადინიც. მდგომარეობა აიძულებს თხოვნით მიმართოს ებრაელს. ეს არყევს მის რწმენას. ბზარავს მის შეხედულებებს. ეს განაპირობებს რაინპარდ მუზიკის სალადინის ნერვიულობას. იდეოლოგიურად შეუპოვებულია ნათანი და სალადინი, როგორც ორი განსხვავებული სარწმუნოების აღმსარებელი. მატერიალურად და ფინანსურად სალადინს სჭირდება მდიდარი ნათანი, რომელსაც ძალუძს უფულობის ქამს ხელი გაუმართოს სულთანს. ცხოვრების პრაქტიკამ დაამარცხა აბსტრაქტული იდეოლოგია. მოწინააღმდეგენი შერიგდნენ. ნათანმა უშველა სალადინს. მკაფიო ხდება, რომ იდეოლოგიური თანაარსებობა და ტოლერანტობა ორივე მხარისათვის ხელსაყრელია. იგი აჭრობს მტრობასა და შუღლს. ათავისუფლებს ადამიანს. ითრგუნება ბოროტი.

მე საგანგებოდ გამოვყავი ეს სამი პერსონაჟი, რომელთა ურთიერთობის ნიადაგზე იბადება ნაწარმოების დედამიწა. რაც შეეხება ატმოსფეროს, იგი ბუნებრივად იქმნება მსახიობების ბიზი იელინეკის, მონიკა რაიმის, ლოთარ როლაუერის, გრეტლ ტონდორფის, ჰაინც მენცელის, ერნსტ შეპეხტის თამაშით. თითოეული მათგანი დამაჯერებლად გადმოგვცემს პერსონაჟის ბუნებასა და ხასიათს. გავისხენოთ, თუნდაც, ლოთარ როლაუერის ალ-ჰაფი. გარეგნულად ქარიხეუტია და ზერელე პიროვნება, შინაგანად — სიკეთის ფასის მცოდნე. ალ-ჰაფი ნიღბს ატარებს, მტრობით სავსე ეს წუთისოფელი რომ მშვიდობიანად განვლოს. სულთანის წინაშე იგი ჩიტობეზას თამაშობს, ნათანთან საუბარში კი მის ნამდვილ ბუნებას ამჟღავნებს. განგის ნაპირას (ე. ი. წმინდა ადგილას) ცხოვრების ღირსი შენა ხარო — ეუბნება ალ-ჰაფი ნათანს. მაშასადამე ალ-ჰაფის ცხოვრების ავ-კარგი გონებით აუწონდაუწონია და არსებობის საკუთარი ფორმაც მოუნახავს. ამ რთული ბუნების კაცს ლოთარ როლაუერი ძალდაუტანებლად წარმოგვიდგენს.

პაწია წერილში ძნელია სპექტაკლზე უფრო დაწვრილებით ლაპარაკი. ოღონდ ერთი კი აშკარად უნდა ათქვას: ლესინგის პიესა აზრობრივი შინაარსით საოცრად ესპირანებულია ჰავჰაჰადის აფორიზმს, ჩვენში სიმღერადქცეულს — რაც მტრობას დაუქცევია, სიყვარულს უშენებია. ეს მარადიელი და მარად ახალი სიბრძნეა. ამ მარადიული სიბრძნის ჩვენი თანამედროვე გოტჰოლდ ფრაიმი ლესინგი.

## ატმანიანი თეატრი

ყოველი შემოქმედი, მით უმეტეს შემოქმედებითი ორგანიზაცია, მოვალეა ხანდახან უკან მოიხედოს, განელილ გზას გადახედოს და წინ მერე გასწიოს. ამ მხრივ, ცხადია, არც რუსთაველის თეატრი უნდა იყოს გამონაკლისი.

1975-1976 წლების სეზონს თუ თვალს გადავაგვლებთ, დავინახავთ, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც იმ სეზონში მოხდა, იყო მოსკოვში ჩატარებული გასტროლები. ეს უდავოა. მაგრამ დღეს რომ ვინმეს ჩემთვის ეკითხა, — ვარ თუ არა კმაყოფილი ამ გასტროლებით, გულაზდილად გითხრათ, დაბეჯითებული პასუხი გამიჭირდებოდა. თუ, ერთი მხრივ, კმაყოფილი ვარ და არც შეიძლება არ ვიყო, მეორე მხრივ, უკმაყოფილების გრძნობაც მაწუხებს. შეიძლება ეს გაორებული განწყობილება მკითხველმა გაიკვიროს და მისაყვედუროს კიდევ — თეატრს პატივისცემა და ტაში არ დაჰკლებია და უკმაყოფილო რაღად უნდა იყო? ერთი შეხედვით, მართლაც ასეა. რას წერდა მოსკოვური პრესა და რას ამბობდა მოსკოვის საზოგადოება, ეს მკითხველმაც კარგად იცის (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1976 წ., №7). მათი გახსენებით თავს არ შეგაწყენთ. გაგაცნობთ მხოლოდ ორიოდ ამონაწერს უცხოური გაზეთებიდან, რამეთუ ჭერჭერობით უცნობია ქართველი მკითხველისათვის.

„მონდის“ (8. IV. 76) კორესპონდენტი ნიკოლო ზანდი ასე ამთავრებდა წერილს:

„დასავლეთისათვის თითქმის სრულიად უცნობ თეატრს (იგი მხოლოდ ერთხელ იყო ზაარბრუჟენში ქართული კულტურის დღეებთან დაკავშირებით), შოთა რუსთაველის თეატრს აქვს საკუთარი სტილი, რომელმაც გაგვაოცა. ეს თეატრი ღირსია მივიწვიოთ საფრანგეთში, მაგალითად, ნანსის ფასტივალზე, სადაც იგი ღირსეულ ადგილს დაიკავებს.

მისი გაცნობა ყველასათვის საინტერესო იქნებოდა. იქნებ, ქართული ენა თავისთავად რთული იყოს, მაგრამ წარმოდგენების იუმორსა და ხასიათს შემსრულებელთა წყალობით ადვილად მიხვდებით“.

ხოლო იტალიური გაზეთის „უნიტას“ (29. IV. 76) კორესპოდენტი კარლო ბენედეტი ასე იწყებდა სტატიას:

„ადამიანთა გრძელი რიგი დაკლავნილია მაიაკოვსკის თეატრის სალაროს წინ, გერცენის ქუჩაზე. ამადლევებელი ნადირობაა ბილეთებზე. საგანგებო მოლოდინია. გეგონებათ დაბრუნდა დრო დიდ თეატრში ლა სკალას ტურნესი.“

მაგრამ ახლა უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენაა, რამეთუ მაიაკოვსკის თეატრში გამოდიან არა დასავლეთის არტისტები (მაგალითად, ამერიკელები, რომელნიც აქ ყოველთვის სენსაციას იწვევენ), არამედ საბჭოთა საქართველოს, თბილისის, რუსთაველის თეატრის მსახიობები. ისინი, ვინც ამ დღეებში ყურადღების ცენტრში მოექცნენ ადგილობრივი კულტურული წრეებისა და ფართო საზოგადოების. საზოგადოების, რომელიც ყოველთვის მზად არის აითვისოს ყოველივე ახალი“.

ვრცელი წერილი გამოაქვეყნა აგრეთვე დასავლეთგერმანულმა ჟურნალმა „თეატერ ჰოიტემ“ (4. IV 76).

რა თქმა უნდა, ყველაფერი ეს სასიხარულოა. სტუმრად ყოფნაც კარგია. მაგრამ ყოველი გონიერი კაცი საკუთარი ოჯახის კეთილდღეობის შენარჩუნებაზე ფიქრობს. თუ ჩვენც ასე დაფიქრდებით, მაშინ უნდა დავასკვნათ, რომ მოსკოვის გასტროლებით რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ერთი მონაკვეთი დამთავრდა და დაიწყო ახალი.

ყოველი მონაკვეთის დამთავრება გარკვეული მწვერვალს მიღწევას გულისხმობს. დიდია თუ პატარა ეს მწვერვალი, ამას შთამომავლობა გაარკვევს. ჩვენ კი იმაზე უნდა ვიფიქროთ, რა უნდა ქნას მწვერვალზე ასულმა კაცმა?

ჩვეულებრივ მწვერვალზე ასული კაცი უკან ბრუნდება, ძირს ჩამოდის და ახალ მწვერვალზე ასასვლელად ემზადება. მაგრამ ალპინისტებმა ტრავერსის გაკეთებაც იციან. ტრავერსს ყოველთვის იგი აკეთებს, ვისაც მეტი ძალ-ღონე,

გამოცდილება, ოსტატობა და სურვილი აღმოაჩნდება. მაშასადამე, სულ ძირს ჩამოსვლა აუცილებელი არ ყოფილა. თუმცა ტრავერსის დროსაც ცოტა ქვევით უნდა ჩამოხვიდე, რამეთუ მწვერვალები ერთმანეთს კიბისებურად არ ებმის. მათ შორის უღელტეხილებია, ჩასწეპილი ადგილებია. ტრავერსის დროსაც ამ ჩაწეპილ ადგილს უნდა ჩაჰყევი, გაიარო და ახალ მწვერვალს მერე შეუდგე.

რაკი ასეა, არც შინაურებს და არც გარეშეთ არ უნდა გაუყვირდეთ, არ უნდა იუცხოონ, თუ რუსთაველის თეატრს 1976-1977 წლების სეზონში რომელიმე წარმოდგენა არ გამოუვა. მაგრამ შემოქმედებითი ცხოვრების მტკიცე კალაპოტიდან რუსთაველის თეატრი არაფერმა უნდა ამოაგდოს — არც გამარჯვების სიხარულმა, არც დამარცხების ტკივილმა. შემოქმედი პიროვნების თუ შემოქმედებითი კოლექტივის სიმწიფის, ძალის, ნიჭიერების (თუ გნებავთ, აკადემიურობის) უპირველესი ნიშანი სიმშვიდე და სიმტკიცეა. ქარაქუცობა, წარმატებით გაკვირვება ანდა მარცხით შეშინება იმისათვის არის დამახასიათებელი, ვისაც ჭეშმარიტი ტალანტი არ გააჩნია და გამარჯვება შემთხვევით ერგო.

მწვერვალიდან ძირს ჩამოსვლა საშიში არ არის. საშიშია ახალ მწვერვალთა დაპყრობის სურვილის დაკარგვა, ანდა დასაპყრობად აუცილებელი ძალ-ღონის გამოღევა.

ამა თუ იმ საქმის წარმატებას თანაბრად ემუქრება გამარჯვებულის სიხარულიც და დამარცხებულის შიშაც.

გამარჯვების სიხარული ზოგჯერ აღუწებს ადამიანს, ემაყოფილების გრძნობას უჩენს, თავბრუს ახვევს და ამით უმოქმედობის ბურუსში ახვევს.

დამარცხების შიში ნებისყოფას, ენერგიას, რწმენას ართმევს. ამით შემოქმედებითი აქტიურობა იკარგება.

ეს ყოველთვის მაშინ ხდება, როცა ადამიანი გონებით კი არ ჰკრეტს მომხდარს, არამედ მარტო ემოციით ზომავს. ემოციას ყოველთვის ნაადრევი და ნაუცბათევი დასკვნები გამოაქვს.

ეს გრძელი მსჯელობა იმიტომ დამჭირდა, რომ ზემოთ ნათქვამისათვის პასუხი გამეცა: უკმაყოფილების გრძნობა იმიტომ მაწუხებს, რომ მოსკოვში გასტროლების დროს,



მოზოგებული გამარჯვებისადმი რუსთაველის თეატრმა მაინც არსებითად ემოციური დამოკიდებულება უფრო გამომჟღავნა, ვიდრე რაციონალური. ეს თითქმის გასაკვირი არ უნდა იყოს. თეატრი ემოციური დაწესებულებაა. მისი მოვლენებისადმი დამოკიდებულებაც ბუნებრივად ემოციურია. მართალია ასეა, მაგრამ მომავალი წარმატებისათვის მხოლოდ ემოციური დამოკიდებულება უკმარი იქნება. გასტროლებიდან საკმაოდრო გავიდა, ახლა დადგა ჟამი ცივი გონებით ავწოწ-დავწოწოთ — რა გზას უნდა დაადგეს რუსთაველის თეატრი.

ამ კითხვას რომ უპასუხო, კარგად უნდა გაითვალისწინო. რა შემოქმედებითი ძალის პატრონია დღეს რუსთაველის თეატრი.

ოფიციალურად დამტკიცებული შტატების თანახმად, ამჟამად რუსთაველის თეატრში 75 მსახიობი ირიცხება. ასაკობრივი თვალსაზრისით ეს 75 მსახიობი ამგვარად ნაწილდება: ორმოც წელს გადაცილებული 44 კაცია, ორმოცწლამდე — 23, ხოლო ოცდაათამდე — 8. როგორც ხედავთ, რუსთაველის თეატრი ასაკობრივად ჭარბადია. მართალია, ეს შემოქმედებით სიმწიფეს მეტყველებს, მაგრამ ახალგაზრდობის წაყლებობა თეატრის მომავალს, მეტი რომ არ ვთქვა, დამაფიქრებელს ხდის. ყოველი კოლექტივი, მრავალრიცხოვანი თუ მცირერიცხოვანი, ოჯახით დაწყებული და სახელმწიფოთი დამთავრებული, მაშინ არის ძლიერი და უტყუარი პერსპექტივის მქონე, როცა ბევრი ახალგაზრდობა ჰყავს. ეს ბუნების ელემენტური კანონია და მისი გაუთვალისწინებლობა კარგ შედეგს არ იძლევა.

ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, დღეს რუსთაველის თეატრს, მსახიობთა ასაკის გამოც, გაუჭირდებოდა ზოგიერთი კლასიკური პიესის დადგმა და თამაში. გაუჭირდებოდა იმიტომ, რომ თეატრის ძირითადი შემოქმედებითი ბირთვი სწორედ ეს ორმოცწელიწადგადაცილებული მსახიობია. მართალია, მათ გვერდით ზოგიერთი ორმოცწლამდელი უდგას და ეშველება, მაგრამ გულახდილად თუ ვიტყვით, ადამიანი რომ ოცდაათ წელს გადააბიჯებს, შემოქმედებითად იმას ახალგაზ-

რდა უკვე აღარ ეთქმის. და თუ მაინც ახალგაზრდებს ვეძახით, ეს უფრო გაპირვების ნიშანია, ვიდრე დალხინებისა.

დღეს რომ რუსთაველის თეატრს, ვთქვათ „ჰამლეტის“ ან „ყაჩაღების“ დადგმა მოეწადინებინა, შემსრულებელნი ოცდათხუთმეტ წელს გადაბიჯებულ მსახიობთა შორის უნდა მოეძებნა. მაგრამ მომეტებულად ასაკსრული ჰამლეტი და კარლ მოორი ხომ არ წარუდგებოდნენ მაყურებელს? ეს პერსონაჟები, საერთოდ კლასიკური დრამატურგიის პროტაგონისტების უმრავლესობა, ახალგაზრდაა. გავიხსენოთ, რომ შექსპირის გმირ ქალთა შორის ყველაზე ხნიერი კლეოპატრაა. ეს ქალი კი 39 წლის იყო, როცა გარდაიცვალა. რიჩარდ მესამე 33 წლის მოკვდა. ეს ვისი ასაკიც დოკუმენტებით ვიცით, ხოლო გამოგონილი პერსონაჟები, ზოგიერთი გამონაკლისის გარდა, გაცილებით ახალგაზრდები არიან, იქნება იგი ოფელია, რომეო თუ სხვანი. განა შემთხვევითი იყო, რომ 29 წლის ჟერარ ფილიპი უარს ამბობდა ეთამაშა 20 წლის სიდი? მართალია, დიდი ხვეწნის შემდეგ დათანხმდა და შეასრულა ეს როლი (როგორც ამბობენ, დიდებულადაც), მაგრამ რაოდენ საყურადღებოა ჟერარ ფილიპის სიფრთხილე, ასაკით გამოწვეული. სხვაგვარად ფიქრი შეუძლებელიც არის. ახალგაზრდობაა ძალა და ვნება. ხელოვნებაც ხომ ვნებაა. მართლაცდა, რომელ მაყურებელს გაიტაცებს, მიიზიდავს ვნებადამცხრალი, ძალაგაცლილი სიდი, ჰამლეტი, ფრანც მოორი, ჯულიეტა, ელექტრა, ორესტე, იპოლიტი, იფიგენია, თუმცა რომელი ერთი ჩამოვთვალო. რა თქმა უნდა, აქ შეიძლება მითხრან, რომ თეატრის ისტორიამ ბევრი შემთხვევა იცის, როცა ხანდაზმული აქტიორი ახალგაზრდა კაცის როლს თამაშობდა და თამაშობდა კარგადაც. თუნდაც მოიშველიებენ უკვე ქრესტომათიულ ნიმუშადქცეულ მაგალითს სამოცწელს გადაცილებული ერნესტო როსი რომეოს როლში. მაგრამ აქ უნდა გავითვალისწინოთ ორი რამ მაინც: ჯერ ერთი, გამონაკლისი არ იქცევა კანონზომიერებად და მეორეც, ასეთი პირობითობის ყურება დღევანდელ მაყურებელს მეტისმეტად გაუჭირდებოდა. თუ არაფერს იტყოდა, მხოლოდ დიდი სახელის პატივისცემის გამო და არა იმიტომ, რომ ესთეტიკური ტკობა მიიღო. ერთი სიტყვით, თეატრშიაც

ისევეა, როგორც ცხოვრებაში — „სასაცილოა, ბერიკაცი რომ ყმაწვილობდეს, და საბრალოა, როს ქაბუკი ბერიკაცობდეს“.

მაგრამ ამას ერთი განმარტება აუცილებლად უნდა დაეუროთ: ახალგაზრდობის ინტერესების დაცვა არამც და არამც არ არის მიმართული საერთოდ ხანდაზმულთა წინააღმდეგ. ასე ცალმხრივად არ მინდა ჩემი აზრი გაიგონ, რამეთუ კარგად ვიცი, რომ ჭეშმარიტი ტალანტი არ ბერდება. განა 80 წლის გოეთემ არ დაწერა „ვილჰელმ მაისტერის მოგზაურობათა წლები“? ხოლო ლ. ტოლსტოი 77 წლის იყო, როცა „ჰაჯი მურატის“ წერა დაასრულა. მერედა რა ქაბუკური ენერგიით არის სავსე ეს წიგნი. ამ წერილში მხოლოდ ერთი სურვილია გამომჟღავნებული — ყოველი ასაკის შემოქმედს მიეცეს მუშაობის თანაბარი საშუალება. ხოლო ყველა უქნარასა და უნიჭოს, ახალგაზრდა იქნება თუ ბებერი, გზა დაეკეტოს. აქვე უნდა დავსძინო, რომ როგორც ხანდაზმული მსახიობის მიერ ყმაწვილი ჰამლეტის თამაში მიმაჩნია შეუსაბამოდ, ასევე ძნელად შესაგუებელია ახალგაზრდა აქტიორის მიერ მეფე ლირის, მაქსიმილიან მოოროს, მათიას კლაუზენის და სხვათა თამაში. ცხადია, კრიტიკოსი ამ სიტყვებსაც გამოუჩნდება და ჩათვლის, რომ ასაკით ვზღუდავ მსახიობის ნიჭის დიაპაზონს. არც ეს საყვედური იქნებოდა მართალი. უნაპირო დიაპაზონის მსახიობები ძალიან, ძალიან იშვიათად იბადებიან (იქნებ უფრო სწორი იქნებოდა მეთქვა — არ იბადებიან). ახალგაზრდა კაცის მიერ მოხუცის როლის ისე შესრულება, რომ ხელოვნურობა არ იგრძნობოდეს და მაყურებელმა ეს ვერ შეამჩნიოს, შეუძლებლად მიმაჩნია. თუნდაც იმიტომ, რომ ეს ბიოლოგიური კანონზომიერების დარღვევაა. ეს კი ადამიანს არხელეწიფება.

დღეს რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი უპირველესი და გადაუდებელი ამოცანა და მოვალეობაა დასის ახალგაზრდობით შევსება.

ბუნებრივია, რომ არათერს ვამბობ ნიჭიერებაზე. ეს ხომ თავისთავად იგულისხმება და იგულისხმება.

გულახდილად უნდა ითქვას ისიც, რომ შემოქმედებითი გაახალგაზრდავება ძირითადი ბირთვის მსახიობებსაც სჭირ-

დებათ. თამარ ვახვახიშვილი წიგნში „თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან“ ასეთ საუბარს აღწერს ალექსანდრე სუმბათაშვილსა და კოტე მარჯანიშვილს შორის:

„იუენმა მარჯანიშვილს ჰკითხა;—ქართული თეატრის ასეთ მეტამორფოზას როგორ მიაღწიეო? — ახალგაზრდობის წყალობით, — მიუგო მარჯანიშვილმა, — და მომავლშიც მათი იმედი მაქვს.

— კეთილი, მაგრამ კორიფეები?

— კორიფეები, თუ კორიფეობა უნდათ, უნდა გაახალგაზრდავდნენ“.

ყოველი შემოქმედი, რაც ასაკი ემატება, მით უფრო ხშირად უნდა იხსენებდეს კ. მარჯანიშვილის ამ სიტყვებს.

რაც შეეხება დღევანდელი რუსთაველის თეატრის რეჟისურას, იგი არსებითად ახალგაზრდაა და შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკში იმყოფება. ამდენად, მათი შემოქმედებითი ცხოვრება ჭერ წინ არის. გასავლელი გზაც გრძელა. ასეთ დროს შემოქმედებით ენერგიას რაციონალურად უნდა გამოყენება. მისი დაუფიქრებელი ხარჯვა, ცხადია, მიზანშეწონილი არ არის. სამწუხაროდ, ხშირად ამ ენერგიას დაუზოგავად ვხარჯავთ, იმიტომ, რომ სამი რეჟისორი (რამდენიმე წელია მხოლოდ სამი რეჟისორია თეატრში) სრულიად უკმარისი აღმოჩნდა რუსთაველის თეატრისათვის.

მკითხველს მოეხსენება, რომ რუსთაველის თეატრს ორი სცენა აქვს — დიდი და მცირე. თუ ნორმალურად იმუშავენ თეატრი, ორივე სცენა დატვირთული უნდა იყოს. ამჟამად კი მცირე სცენა არსებითად არ მუშაობს. ეს გამოწვეულია სხვადასხვა მიზეზით. სხვათა შორის, ერთ-ერთი მოდაც არის. ერთხანობას მოდა იყო და ლამის ისე წავიდა საქმე, რომ კინაღამ დიდ სცენაზე თქვეს უარი. ყველას მცირეზე უნდოდა მუშაობა. მერე ხანი გამოხდა და მეორე მოდის ქარმა დაჰქროლა: მცირე სცენა აღარავის უნდა. ქუდიც რომ შეუგდო, მცირე სცენაზე ვერავის აიყვან. განწყობილებათა ასეთი ცვლა თეატრში უბრალო და იოლად მოსაგვარებელი საქმე არ არის. რაკი საქმე გართულდა, ასე იფიქრეს: მცირე სცენა თეატრის ექსპერიმენტული სახელოსნო გახდესო. მაგრამ ექსპერიმენტი რომ ჩაატარო, ექსპერიმენტატორია საჭირო. მერედა, სად

არის ეს ექსპერიმენტატორი? ახლა ყველა მომეტებულია „ტყვიანი“ გახდა და გარანტირებული წარმატების მეტრფე. დარჩა ასე მცირე სცენა გაურკვეველ მდგომარეობაში. მისი ბედის გადაწყვეტას რეჟისურა სჭირდება. სამი რეჟისორი დიდ სცენას არ ჰყოფნის და მცირესაც როგორღა გაართმევს თავს. ეს საკითხიც უახლოეს ხანებშია მოსაგვარებელი, რამეთუ მცირე სცენაზე წარმოდგენების დადგმაც და ჩვენებაც გეგმაში შედის. გეგმის შესრულება კი სწორედ რეჟისორთა აქტიურ მუშაობაზეა დამოკიდებული. გეგმის შესრულებას გვერდს ვერ აუვლი. იგი სახელმწიფო დავალებაა და რაღაც უნდა დაგიჯდეს, უნდა შესრულდეს. ჭერჯერობით აქ ერთადერთი გამოსავალი სამივე რეჟისორის მაქსიმალურად ინტენსიური მუშაობაა. ეს კი რეჟისორებს ართმევს საშუალებას ფიქრის, ძიების, ანალიზის. ისინი იძულებულნი ხდებიან მექანიკურად იმუშაონ. მექანიკურ მუშაობას კი, ბუნებრივია, შემოქმედებითად სასურველი შედეგი არ მოჰყვება.

ამდენად, აუცილებელია რუსთაველის თეატრში რეჟისორთა რაოდენობის გაზრდა. ეს საშუალებას მოგვცემს ორივე სცენა თანაბრად დავტვირთოდ და რეჟისორებიც უფრო მშვიდად და წყნარად მუშაობდნენ.

ამ პრაქტიკული საკითხის გვერდით არსებობს შემოქმედებითი პრობლემაც.

რუსთაველის თეატრის რეჟისურის მუშაობას თეატრის მოყვარული საზოგადოება უკვე გაფაციცებული ადევნებს თვალყურს. ანტერესებს მისი ყოველი ნაბიჯი. ეს კი რეჟისურისაგან ითხოვს დაკვირვებულობასაც და შორსმჭვრეტელობასაც. კარგად უნდა გვახსოვდეს, რომ მაყურებელი იმას არ მიიღებს, რაც ახალი არ არის. განახლება უნდა არა მარტო ტრადიციას, არამედ საკუთარ შემოქმედებით პრინციპებსაც. განახლების თვინიერ, ერთისა და იმავე ადგილის ტექპნა მოგვიწივს. ეს კი მაყურებელს მაშინვე დაუკარგავს თეატრისადმი ინტერესს. ამიტომ ხელოვანი სეისმოგრაფის სიზუსტით უნდა გრძნობდეს, როდის დაიწყო განმეორება. განახლება ყოველთვის გულისხმობს რაღაცაზე უარის თქმას, თუნდაც ეს რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი, არსებითი და ღირებულიც იყოს.

თეატრალური ხელოვნება ადამიანთა ვნებების მართვის ხელოვნებაც არის. მოგეხსენებათ, რამდენი ადამიანია, იმდენი ემოციური სამყაროა. ყოველი ადამიანი საკუთარი ემოციური სამყაროს შესაბამისად აღიქვამს მხატვრულ ნაწარმოებს. ამის გამო არსებობს ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების მიმართ ნაირ-ნაირი დამოკიდებულება. უპირველესი ამოცანა რეჟისორისა და მსახიობის ამ ნაირ-ნაირი ვნების და ემოციური სამყაროს გაგება და დამორჩილებაა. ეს კი ითხოვს არა მარტო ადამიანის ფსიქიკის ღრმა ცოდნას, არამედ ეპოქის განწყობილებისაც. თუ ხელოვნება ადამიანის სულიერ სამყაროზე ზემოქმედებას ისახავს მიზნად, ჯერ ამ ადამიანთა სულის მოთხოვნილებანი უნდა გაიგოს და მერე მონახოს ზეგავლენის გზები. ზოგჯერ ამას ხელოვანი ინსტინქტით წვდება, ზოგჯერ — ღრმა ანალიზით. გზის არჩევანი ხელოვანის სრული უფლებაა.

ხანდახან ხელოვანი თავს იკატუნებს: მხოლოდ საკუთარი ემოციური სამყაროს გამოხატვა მსურდა, სხვა მიზანი არა მქონიაო. ასე რომ იყოს, მაშინ მწერალი წიგნს არ გამოცემდა, მხატვარი გამოფენას არ ისურვებდა, მუსიკოსი — მსმენელს და მსახიობი — მაყურებელს. ხელოვანი არასოდეს კმაყოფილდება მარტო საკუთარი ემოციური სამყაროს გამოხატვით. მას მეტი უნდა: სხვას უჩვენოს და თავს მოახეროს საკუთარი ემოციური სამყარო. როცა ხელოვანი დიდია, ეს თავსმოხვევა უდიდეს ემოციურ ტკბობას ანიჭებს ადამიანებს. როცა ხელოვანი პაწიაა, თავსმოხვევა გამაღიზიანებელი და აბეზარია. ხელოვნება ყოველთვის შემოქმედისა და მომხმარებლის ურთიერთობას, კონტაქტს გულისხმობს. სხვანაირად იგი ვერ იარსებებს. ამ ურთიერთობის დასამყარებლად მარტო საკუთარი ემოციური სამყაროს გამოხატვა არ კმარა. მომხმარებელსაც უნდა იცნობდე. მის სულს ღრმად უნდა წვდებოდდე. აქვე უნდა ვთქვა, რომ მომხმარებლის სულიერი სამყაროს მოთხოვნილებათა ცოდნა და კონიუნქტურის გათვალისწინება ერთი და იგივე არ არის. პირიქით, უმეტეს შემთხვევაში, ისინი ერთმანეთს გამოირიცხავენ. ამიტომაც არის კონიუნქტურის მიმართ მომხმარებელი გულგრილი. რაგინდ ოსტატურად უნდა ცდილობდეს

ხელოვანი კონიუნქტურა მიაწოდოს მომხმარებელს, მაინც არაფერი გამოვა. მომხმარებელი არ მოტყუვდება. მისი ემოციური სამყარო ყოველთვის ზუსტად გრძნობს კონიუნქტურას. ამიტომ ხელოვანის ნიჭიერება ჯერ მომხმარებლის მოთხოვნილებათა მიგნებას გულისხმობს და მერე მის გამოხატვას. შესაძლებელია (ხშირად სწორედ ასეც არის) მომხმარებელს ეს მოთხოვნილებანი თავად არ ჰქონდეს გაცნობიერებული და მისი სულის უხილავ კუნჭულში ქვეცნობიერად არსებობდეს, მაგრამ მის არსებობას ხელოვანი გუმანით უნდა მიხვდეს. როცა ამ უხილავ სიმებს შეეხება მხატვრული ნაწარმოები, მომხმარებლის ემოციური სამყარო არასოდეს დარჩება მის მიმართ გულგრილი. თუმცა არც ის უნდა დავიწყოთ, რომ ნიჭიერება საჭიროა არა მარტო კარგი მხატვრული ნაწარმოების წერისას, დადგმისას ან შესრულებისას, არამედ კითხვის, ყურების და მოსმენის დროსაც. მხატვრული ნაწარმოების აღქმისათვის მარტო ავტორის ტალანტი უკმარია. აუცილებელია მომხმარებლის ტალანტიც.

თანამედროვე ხელოვნების სვლას რომ არ ჩამოვრჩეთ, ჩემი აზრით, უკვე აუცილებელია რუსთაველის თეატრის რეჟისორული შემოქმედების განახლება. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს საკუთარ მხატვრულ სამყაროზე უარის თქმას და რაღაც ახალი სამყაროს ძიებას. ეს შეუძლებელია. ყოველ ხელოვანს უზენაესისაგან ბოძებული საკუთარი მხატვრული სამყარო აქვს. ამ სამყაროს იგი ვერსად გაექცევა, მაგრამ საკუთარ მხატვრულ სამყაროში კი შეუძლია ახალ-ახალი გზები იპოვნოს. რამდენად ნიჭიერია ხელოვანი, იმდენად მრავალფეროვანია მისი მხატვრული სამყარო. ერთფეროვნება კი მხატვრული სამყაროს სიღარიბეს ადასტურებს. მხატვრული სამყაროს მრავალფეროვანების გამოსავლინებლად ხელოვანს ე. წ. „ხელოვნების ფუძისეული კანონების“ დარღვევის არ უნდა შეეშინდეს, რამეთუ ხელოვნებაში იმდენი „ფუძისეული კანონია“, რამდენიც ჭეშმარიტად ნიჭიერი ხელოვანი. ზოგჯერ კრიტიკოსები იმუქრებიან, „ფუძისეულ კანონებს“ თუ დაარღვევ, ჩიხში მოექცევი და იქიდან თავს ვეღარ დააღწევო. ტყუილი მუქარაა, რადგან ხელოვანი ერთადერთ შემთხვევაში ექ-

ცევა ჩიხში — როცა ნიჭი დაეშრიტება. თუ ხელოვანს ნიჭი დაეშრიტა, გინდა იყოს ერთგული „ფუძისეული კანონებისა“, გინდა — არა, ველარაფერი უშველის. განა ცოტა ვიცი, „ფუძისეული კანონების“ ზედმიწევნით მცოდნენი (როგორც კრიტიკოსთა ისე რეჟისორთა შორის), რომელთაც არავითარი საყოფი არ გამოუღიათ. უნაყოფონი არიან სწორედ იმიტომ, რომ ახალი „ფუძისეული კანონების“ შექმნა არ შეუძლიათ. ნიჭის დაშრეტა ბიოლოგიური მოვლენაა და არ არსებობს ამ პროცესის შემაჩერებელი ძალა. ყოველი ცინცხალი ნიჭის პატრონი ხელოვანი კი თავად ქმნის „ფუძისეულ კანონებს“. სხვის მიერ შექმნილი კანონების ერთგულება მისი მოვალეობა არ არის. ხელოვნებაში უნდა არსებობდეს ერთი ხელოვანის პ ა ტ ი ვ ი ს ე მ ა მეორისადმი და არა ერთგულება. ერთგულება, ბოლოს და ბოლოს, ყოველთვის ბორკილად იქცევა, რაც განვითარებას აბრკოლებს. ზოგჯერ, არა თუ სხვისი, საკუთარ პრინციპებისადმი ერთგულებაც კი ბორკილია. იმიტომ ხელოვანს მუდამ ფხიზელი თვალი და ყური უნდა ჰქონდეს და სალი გონებით შეეძლოს სიტუაციის შეფასება. ეს არის მარადიული განახლების საფუძველი.

მხატვრული სამყაროს მრავალფეროვნების გამოვლენას რეპერტუარის არჩევაც ეხმარება. რეჟისურა მოვალეა არა მარტო კარგი წარმოდგენები დადგას, არამედ ახალ-ახალი პიესებიც გააცნოს მაყურებელს. ახალში მარტოდენ ორიგინალურ, ახლახან დაწერილ პიესას არ ვგულისხმობ. ვვარაუდობ ძველსაც, ოღონდ ქართველი მაყურებლისათვის უცნობს, ქართულ თეატრში ჯერ განუხორციელებელს. ასეთი პიესები კი ზღვათააუარებელია, ანტიკური ეპოქით დაწყებული, ჩვენი დროით დამთავრებული. სამწუხაროდ, ამ მიმართულებით ჯერჯერობით დიდ გაბედულებას ვერ ვიჩენთ. მაინც წაცნობსა და ძველს ვუტრიალებთ გარშემო. ვიმეორებთ ერთხელ უკვე დადგმულსა და განხორციელებულს. რა თქმა უნდა, ერთხელ დადგმულის ხელმეორედ დადგმას ხელაღებით არავინ უარყოფს. ესეც საჭიროა. მით უმეტეს, თუ არსებობს პიესის ახლებური სცენური გადაწყვეტა, თუ არსებობენ რეჟისორი და მსახიობი, რომელნიც ძველს სრულიად სხვა კუთხით და თავისებურად წარმოადგენენ. მაგრამ



განმეორება მაინც უფრო იშვიათად უნდა ხდებოდეს, ვიდრე ახლის მოძებნა და სცენური განხორციელება. პირველადმოჩენის უნარი და ალღო უბრალო, ხელწამოსაკრავი საქმე არ არის. რეჟისურის თავისთავადობა ამითაც ვლინდება.

ერთ მხრივ თეატრი ბედნიერია. მსოფლიო დრამატურგიის ზღვაში მისი არჩევანი შეუზღუდავია. აირჩიე, რაც გინდა, სულო და გულს. მით უმეტეს, რომ ხელოვნების საგანი ზედროულია და ანტიკურ ეპოქაში დაწერილ მხატვრულ ნაწარმოებსაც თავისუფლად შეუძლია უპასუხოს დღევანდელობას. მაგრამ გასათვალისწინებელი მაინც რჩება ერთი გარემოება: მართალია, სიხარული ყოველთვის არსებობდა და ყოველთვის იარსებებს, მაგრამ სიხარულის განცდას ახლავს ეპოქისეული ნიუანსი. ერთი იყო სიხარული, რომელიც განიცადა კოლუმბმა, როცა პირველად დაინახა ამერიკის ნაპირი და მეორე იყო სიხარული, რომელიც დაეუფლა ამსტრონგს, როცა პირველად დაადგა ფეხი მთვარეს. კოლუმბის სიხარული სრული იყო. აქ აღმოჩენისა და გადარჩენის სიხარული ერთად იყო შერწყმული. ვინც არ უნდა დახვედროდა კოლუმბს ამერიკის მიწაზე, იგი მაინც მიწა იყო და მეზღვაურისათვის — გადარჩენის გარანტია და სიმბოლო. მთვარეზე პირველად ფეხის დადგმა პირველი გზამკვლევის უზომო სიხარულს იწვევდა, მაგრამ გადარჩენის გარანტია არ ახლდა თან. ვიდრე ამსტრონგი გადარჩენას საბოლოოდ იწამებდა, მოლოდინისა და შიშის რამდენიმე საფეხური კიდევ უნდა გაეგლო. სიხარულში არეული შიში ეპოქისეული ნიუანსია და დროს გამოხატავს.

შიშიც ყოველთვის არსებობდა და იარსებებს. მაგრამ სრულიად სხვაა ის შიში, რომელიც ანდრეი ბოლკონსკის ეწვია ბოროდინოს ველზე, როცა მის წინ ფრანგული ზარბაზნის ყუმბარა დაბზრიალდა და სხვაა ის შიში, რომელსაც ატომური ბომბი იწვევს. ანდრეი ბოლკონსკის შეეძლო გადარჩენილიყო. ყუმბარის აფეთქებამდე იგი მოასწორებდა დაწოლას და მაშინ შეიძლებოდა არ დაჭრილიყო სასიკვდილოდ, მაგრამ ეს შიშის გამოვლენა იქნებოდა და ამის ნება არ მისცა ოფიცერულმა თავმოყვარეობამ. ჯარისკაცების წინ

არ უნდოდა ბოლკონსკის სიმბდალის გამოჩენა. ამდენად, იგი თავმოყვარეობისა და სიამაყის მსხვერპლი უფრო იყო, ვიდრე ყუბბარისა. დღეს ვერც ერთი ჯარისკაცი და ოფიცერი, რარიგ ამაყი და თავმოყვარეც უნდა იყოს იგი, ამას ვერ გააკეთებს. დღევანდელი ბომბი სრული განწირულებაა და შიში უიმედობით სავსე. ესეც ეპოქისეული ნიუანსია და დროს გამოხატავს.

ასევეა სხვა გრძნობებიც. თითოეულ მათგანს ახლავს ეპოქისეული ნიუანსი. დღევანდელი ხელოვნება, ცხადია, მარადიულ გრძნობებს უნდა ასახავდეს, მაგრამ ეპოქისეული ნიუანსების გათვალისწინებით. ამ მხრივ თეატრი უკვე აღარ არის ბედნიერი. დღევანდელი დრამატურგია ამ საზრდოს სრულად ვერ აწვდის მას. ეს პრობლემა დრამატურგიასა და თეატრს ერთად აქვს მოსაგვარებელი.

ერთი სიტყვით, საფუძვლივ ბევრია და სამუშაოც ბევრი, როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით.

მკითხველი უთუოდ კარგად ხედავს, რომ ამ წერილში ძირითადად არსებულ მდგომარეობას აღვწერ და აუცილებელ განახლებას ვითხოვ, თუმცა არაფერს ვამბობ, როგორ და რანაირად უნდა მოხდეს ეს განახლება. ამას შეგნებულად ვაკეთებ, რამეთუ ჭერჭერობით საკითხს ვსვამ და იმედი მაქვს იგი საჯარო მსჯელობის საგანი გახდება.

ასე მგონია, თეატრის მოყვარულმა ყოველმა კაცმა უნდა იცოდეს, რა ულხინს და რა უჭირს თეატრს, ხოლო თეატრმა უნდა გაიგოს, რამდენად ემთხვევა მისი (თეატრის) გეზი მაყურებლის სურვილს, ლტოლვას, მოლოდინს. აქ შეიძლება ცხარე პაექრობაც გაიმართოს, რაც მეტად სასიამოვნო და გასახარელი იქნება. ისე კი პოლემიკის გუნების კიდევ უფრო გასახსნელად ჩემი საოცნებო თეატრის ზოგად არსს დიდი ინდოელი ფილოსოფოსის ვივეკანანდას ოდნავ შეცვლილი სიტყვებით გამოვთქვამდი, რითაც დავასრულებ კიდევ ამ წერილს:

დღეს თეატრი გვინდა, რომელიც ადამიანებს შექმნის. ახლა ადამიანები გვინდა — ადამიანები, ყოველივე დანარჩენს მერე მოვასწრებთ. ახალგაზრდა, ლომგული, ენერგიული, თხემით ტერფამდე რწმენით სავსე გულწრფე-

ლი ადამიანები. ადამიანები, რომელთაც ეცოდინებათ, რომ  
კაცთა შორის ყველაზე უმდაბლესიც თავის გულში ატარებს  
ატმანს, ატმანს, რომელიც არასოდეს შობილა და არც არა-  
სოდეს კვდება, ატმანს, რომელსაც ხმალი არა სჭრის, და  
ცეცხლი არა სწვავს, უკვდავ, დაუსაბამო, უსასრულო, უწ-  
მინდეს, ყოვლისშემძლე ატმანს

1976 წ.

## სვალის ამოცანა

როგორც უნდა იყოს მაყურებლის დამოკიდებულება დღევანდელი ქართული თეატრისადმი, ერთი რამ მაინც ცხადია: ქართული თეატრი აქტიური და მოქმედი ორგანიზაციაა. მართალია, ზოგჯერ გამარჯვებით ხარობს და ზოგჯერაც მარცხი უკლავს გულს, მაგრამ ეს შემოქმედებითი საქმიანობის ჩვეულებრივი პროცესია. არსად არასოდეს ყოფილა (არც ოდესმე იქნება) შემოქმედი (ან შემოქმედთა კრებული), რომლის ცხოვრება მხოლოდ უსასრულო გამარჯვებათა გალა იყოს. ღმერთმა დაგვიფაროს. ამაზე უფრო მოსაწყენი შემოქმედების წარმოდგენა შეუძლებელი იქნებოდა. ერთმანეთში გადახლართული გამარჯვება და მარცხია აქტიური საქმიანობის უპირველესი ნიშანი. ოღონდ ეს კი აუცილებელია: ძალიან მკაფიოდ უნდა გაანალიზდეს გამარჯვებისა თუ მარცხის წარმომქმნელი მიზეზი. შემოქმედებას არ უყვარს გამეორება არც გამარჯვებისა და დამარცხებისა. ამიტომ დღევანდელი ქართული თეატრი უფრო დაკვირვებული და ღრმა შესწავლის საგანი უნდა გახდეს. სამწუხაროდ, ამ მიმართულებით ქართული თეატრმცოდნეობა მეტად პასიურია. მას ურჩევნია თეორიული გამოკვლევები იმ თეატრზე წეროს, რომელიც თვალთ არ უნახავს და რომლის შესახებაც მწირი ცნობები სხვათა გადმოცემით მოეპოვება. იმაზე კი ღუმს, რაც მის თვალწინ ხდება. რაკი სპეციალისტები ღუმაღს ამჯობნებენ, ხანდახან თავად უნდა შეიწუხო თავი. აკი ამბობს ანდაზა — თუ არა გყავს მოახლეო, თავი მოიმოახლეო.

საზოგადოებას კარგად მოეხსენება, რომ დღევანდელ რუსთაველის თეატრზე ბევრს ლაპარაკობენ როგორც კარგს, ისე ცუდს. გვაქებენ კიდეც და მკაცრადაც გვაკრიტიკებენ. თუმცა ზეპირად უფრო მეტად, ვიდრე წერილობით. მაგრამ

სერიოზული ანალიზი იმისა, რა პროცესი მიმდინარეობს დღეს რუსთაველის თეატრში, რა იწვევს მის მარცხს ან გამარჯვებას, არავის გაუკეთებია. საით მიდის დღევანდელი ქართული თეატრი საერთოდ და კერძოდ რუსთაველის თეატრი — არც ამის შესახებ გაკეთებულა რაიმე თეორიული დასკვნა. ასეთ თეორიულ დასკვნას თეატრის პრაქტიკული საქმიანობისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. ამას ადასტურებს თუნდაც ის, რომ კულუარებში მსახიობებიც და რეჟისორებიც ბევრს დაობენ ცხარედ და ინტერესით, ოღონდ ეს პაექრობა თეატრის კედლებს არ სცილდება, საზოგადოების ყურადღების საგანი არ ხდება. ამიტომ, კარგი იქნება, ზოგიერთ საკითხს მაყურებელთა ფართო ლიანგის<sup>1</sup> სამსჯავროზე თუ გამოვიტანთ.

თვალის პირველივე გადავლებით დღევანდელ რუსთაველის თეატრში ორი ტენდენცია შეიმჩნევა. ერთია კამერულობისა და ფსიქოლოგიზმისაკენ ლტოლვა, ხოლო მეორეა სანახაობრიობისა და მასობრიობისაკენ სწრაფვა.

პირველი ტენდენცია ნაკლებ დავას იწვევს. მას უფრო მწვიდად ეგუებიან. უფრო ცხარე პაექრობის და გაღიზიანების საგანია მეორე ტენდენცია. მას ბევრი ვერ შეეთვისა. ამიტომ შედარებით ვრცლად მეორე ტენდენციაზე ვილაპარაკებ.

ვინც რობერტ სტურუას წარმოდგენებს დაკვირვებია, უთუოდ შეამჩნევდა რეჟისორის მიდრეკილებას შექმნას მრავალფეროვანი სანახაობა. ამ სანახაობას ყოველთვის კარნავალური ხასიათი აქვს. ჩემი ნათქვამი ლიტონ სიტყვად რომ არ დარჩეს, საბუთებს მოვიშველიებ რ. სტურუას სამი სპექტაკლიდან — „ყვარყვარე“, „კავკასიური ცარცის წრე“ და „რიჩარდ III“.

ცნობილია, ხალხური კარნავალის მოქმედების ადგილი ქუჩა და მოედანია. რ. სტურუაც თავისი წარმოდგენების მოქმედების ადგილად ვრცელ ასპარეზს ირჩევს. „ყვარყვარეში“ მოქმედების ადგილია დანგრეული ეკლესიის ეზო, „კავკასიურ ცარცის წრეში“ — ბაზარი (რაც ხაზგასმულია

---

1. ლიანგი ზუსტად შეესიტყვება macca-ს (იხ. ილია ჭყონია, სიტყვის კოშკი, 1910 წ.).

მთხრობელის სიმღერით — „იყიდეთ, იყიდეთ...“). „რიჩარდში“ — ბაკი (ქალტა, ქარბაქი). რ. სტურუა მოქმედების ადგილს არ კეტავს.

მოგეხსენებათ, კარნავალის აუცილებელი კომპონენტია ნილაბი. რ. სტურუას წარმოდგენების პროტაგონისტი ყოველთვის ნილაბს ატარებს. ნილაბი აქვს ყვარყვარესაც, აზღაყსაც, რიჩარდსაც.

კარნავალს ახასიათებს ჩაცმულობის სიჭრელე. კარნავალის მონაწილის არჩევანი თავისუფალია. რომელი ეპოქის ტანსაცმელიც მოეწონება, იმას ჩაიცვამს. რ. სტურუას სპექტაკლებშიც ტანსაცმელი არ გამოხატავს დროის სახეს, არ ქმნის ეპოქის კოლორიტს. რეჟისორი ნებისმიერ ტანსაცმელს ირჩევს. კოსტიუმი რ. სტურუას სჭირდება აზრის გამოსახატავად, მისი ჩანაფიქრის ნათელსაყოფად.

კარნავალს უყვარს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ელემენტის უხვად გამოყენება. რ. სტურუას სპექტაკლებიც მდიდარია მუსიკითა და ქორეოგრაფიით.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კარნავალი თავისუფალია. არ არის ქანობრივი შეზღუდვა, სივრცით და დროით შეზღუდულობა. მისთვის დამახასიათებელია ზეიმურობა. ეს ელემენტიც არის რ. სტურუას წარმოდგენებში.

კარნავალურობა განაპირობებს რ. სტურუას წარმოდგენების პაროდულ არსს.

ყველა ეპოქისა და ყველა ხალხის საჯარო დღესასწაული, იქნება ეს ევროპული კარნავალი თუ ჩვენებური ბერიკაობა, მიმართავს პაროდირებას. პაროდირება აძლევს საშუალებას ხალხურ სანახაობას შექნას ხალისიანი, მხიარული, საზეიმო განწყობილება არა მარტო ფორმით, არამედ შინაარსით. კარნავალის დროს ხალხი გულიანად დასცინის სუტემირულს, ცრურომანტიკულს, ფსევდოზნეობრივს და, საერთოდ, ყოველივე უარსაყოფს. კარნავალის იარაღი ხალხის უძლეველი სიცილია, მიმართული ბოროტების წინააღმდეგ.

რ. სტურუა სამივე სპექტაკლში მიმართავს პაროდირებას. „ყვარყვარეში“ პაროდირებულია ქრისტეს ცხოვრების მოდელი. ამიტომ არის წარმოდგენაში გამოცხადების, მოწათეთის აყვანის, ჭვარცმის და სხვა ეპიზოდები გათამაშებული

გროტესკულად. ამ სპექტაკლში პაროდირების საფუძველია აზრი, გამოთქმული ანდაზით — „უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენ“. ყვარყვარეს ტიპის ყოველი ავანტიურისტი პარპაშებს ღირსეულის ნიღბით და ყოველთვის მაშინ, როცა ხალხის სიფხიზლე მოღუწებულია დემაგოგიის ბანგით.

„კავკასიური ცარცის წრეში“ კი თავად ბრეხტის მიერ არის პაროდირებული მოსამართლე და სასამართლო. თავად სიტყვა „აზღაკ“ არაბულად „სამართლიანს“ ნიშნავს. ვინ არის სამართლიანი? მაწანწალა, ლოთი, ავარა, უსახლკარო ბოგანო. სამართლიანობის რომანტიკულობა გაშიშვლებულია, წარმოდგენილია გროტესკული სახით. ბრეხტის ეს დამოკიდებულება ბუნებრივად გადასულია სპექტაკლში.

„რიჩარდ მესამეში“ პაროდირებულია მეფე ედვარდ მეოთხე და რიჩარდი. ამის საფუძველს თავად შექსპირი იძლევა, როცა რიჩარდს ათქმევინებს — „ოჰ, ცხენი, ცხენი, ჩემს სამეფოს ერთ ცხენში ვაძლევ“. თურმე ამაო ყოფილა და უმიზნო რიჩარდის მიერ დაღვრილი სისხლი. თურმე დგება წუთი, როცა მთელ სამეფოს, რომლის ხელში ჩასაგდებად ამდენი ბოროტება ჩაიდინე ერთ ცხენში გაცვლი, ოღონდ გადარჩე. სამეფო დაკნინებულია ცხენის ფასად.

არაფერი არ არის რიჩარდში კეთილშობილი და ამაღლებული. თურმე მისი უდიდებულესობა ტაკიმასხარაა. თითქოს ამის პირდაპირი ილუსტრაციაა მასხარის შემოყვანა სპექტაკლში (პიესაში იგი არ არის). აქ ტრავესტიის ხერხია გამოყენებული: ამაღლებული (მეფე) წარმოდგენილია დაცემულის (მასხარას) სახით. ამიტომ მასხარა რიჩარდის ორეულიც არის და გლოსტერის მოქმედებისადმი რეჟისორის დამოკიდებულების გამომხატველიც.

წარმოდგენაში ხალხი ერთი მეტყველი ექსტით დასცინის რიჩარდის გულისტყმას. გაიხსენეთ, როგორ იხურავს ყველა გვირგვინს თავზე. რიჩარდი გამჟღავნებულია (ყველა ნაძირალას ხელმწიფობა სწადია). ნიღბი ჩამოხსნილია. რიჩარდის ეშმაკობის ნამდვილი აზრი არავისთვის ყოფილა გაუგებარი.

ზოგჯერ დაუსვამთ კითხვა: რატომ შემოდის „რიჩარდში“ მეფე ედვარდ მეოთხე ნახევრად შიშველი და ჭოჭინათი? გავიხსენოთ, რომ ფრანგულ კლასიკურ კარნავალს ჰყავდა პროტა-

გონისტი, რომელსაც „რუა პურ რირს“ (სასაცილო მეფეს) ეძახდნენ. კარნავალის დროს მას ეტლში ჩასვამდნენ და ქუჩა-ქუჩა, მოედან-მოედან დაატარებდნენ. მოზეიმე ხალხი ფანჯრებს აღებდა და იქიდან სასაცილო მეფეს წყლით (ზოგჯერ შარდითაც) წუწავდნენ და ამასხაავებდნენ. ასე დასცინოდა ჩვენებული „ყაენობაც“ ყაენს, შაჰს, მეფეს. სანახაობის მონაწილენი ამ სასაცილო ყაენს მტკვარში აგდებდნენ, საიდანაც იგი გაწუწულ-გაზუზღული ამოძვრებოდა. რ. სტურუას წარმოდგენაში ასეთივე „რუა პურ რირია“ ედვარდ მეოთხე. ამიტომაც არის იგი ნახევრად შიშველი, თითქოს ეს-ეს არის წყლიდან ამობობლდარ.

პაროდირებულია მეფის ავადმყოფობაც. აქაც საფუძველს შექსპირი იძლევა, დრამატურგის სიტყვით, ხელმწიფის სნეულება შედეგია უზომო ჭამა-სმისა და გარყვნილების. უზომო ჭამა, სმა, გარყვნილება კი, ცნობილია, გროტესკული ლიტერატურის მოტივებია. თუნდაც ჩვენი ლუარსაბ თათქარიძე კმარა ამის საბუთად.

ყოველივე ზემორე თქმულის გამო, ვფიქრობ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ რ. სტურუა იყენებს სახალხო, საჯარო დღესასწაულის, იქნება იგი ევროპული კარნავალი თუ ქართული ბერიკაობა-ყაენობა, მხატვრულ საშუალებებს. ამედნად, ნახსენები სამივე წარმოდგენა გროტესკულ რეალიზმს ეკუთვნის. ეს კი, ჩემი ღრმა რწმენით, თეატრის ერთ-ერთი მაგისტრალური გზაა და რ. სტურუას არჩევანიც სწორია.

ნურავინ იფიქრებს, რომ გროტესკული რეალიზმი ცალმხრივი გზით წაიყვანს თეატრს. შეცდომა იქნებოდა ამგვარი ფიქრი. გროტესკული რეალიზმი მრავალმხრივია. იგი სასაცილოსა და სატირალს თანაბარი დოზით შეიცავს. დონკიხოტის გვერდით არსებობს სანჩო პანსა, ტილ ულენშმიგელის გვერდით — ლამე გუძაკი. გროტესკული რეალიზმი ადამიანური ქმედების საპირესაც ავლენს და სარჩულსაც. იგი ხალხის მსოფლმხედველობას ეყრდნობა, რომლის თანახმად „ამ წუთისოფელს თავი და ბოლო ერთად უძევს“ (ვაჟა-ფშაველას სიტყვებია). განუყრელ ერთიანობად წარმოადგენს დაბადებას და სიკვდილს, კეთილსა და ბოროტს,



მშვენიერსა და გონჯს, ამალღებულსა და დაცემულს... ერთი სიტყვით, გვიჩვენებს ცხოვრებას უთვალავი ფერით. ამ უთვალავ ფერში ყველას შეუძლია საკუთარი იპოვნოს და საზოგადოებას წარუდგინოს. ოღონდ ხელოვანს ძებნა არ უნდა ეზარებოდეს.

არც იმის უნდა გვეშინოდეს, რომ ზოგჯერ ამა თუ იმ კეთილ საქმეს უნიჭოც წაებოტინება. ნიჭიერებისა და უნიჭობის ბრძოლა ხელოვნების მარადიული კანონია. არასოდეს დადგება დრო, როცა უნიჭოები გაქრებიან და ნიჭიერები იბატონებენ. ისინი უერთმანეთოდ ვერ იარსებებენ. სადაც ნიჭიერი გამოჩნდება, იქვე მაშინვე აიტუზება უნიჭოც. რას იზამთ, ესეც ბუნების კანონზომიერებაა. ამით არავის არ უნდა გაუტყდეს გული. არსებობს უტყუარი და უცდომელი მსაჯული — დრო, რომელიც ყველა არეულ საქმეს ალაგებს და ყველაფერს თავის ადგილს ანიჭებს.

ამდენად, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია ზოგიერთის მტკიცება, თითქოს რუსთაველის თეატრში ბრეხტის ეპიკური თეატრის ტრადიცია ინერგება და ეს ქართული თეატრის ეროვნულ ხასიათს ემუქრება.

ჯერ ერთი, ბრეხტის თეორია და პრაქტიკა უშუალოდ აგრძელებს ევროპულ ლიტერატურაში უძველესი დროიდან არსებული გროტესკული რეალიზმის ტრადიციას. გროტესკული რეალიზმი კი თავის მხრივ აღმოცენებულია ხალხური საჯარო დღესასწაულის კარნავალის ფორმა-შინაარსიდან. ეს დიდი ხანია გარკვეულია ევროპული ლიტერატურის ისტორიაში. ამის უტყუარ საბუთად მიჩნეულია რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, სერვანტესის „დონ-კიხოტი“, კოსტერის „ტილ-ულენშპიგელის ლეგენდა“ და ა. შ. და, რაც მთავარია, თავად შექსპირის შემოქმედება. შექსპირი გულუხვად იყენებს ხალხური კარნავალური კულტურის მონაპოვარს.

მეორეც, ევროპულ კარნავალს და ქართულ ხალხურ სანახაობას თუ ერთმანეთს შევადარებთ, უამრავ დამთხვევას აღმოვაჩინთ. სხვადასხვა ქვეყნის ხალხურ კულტურას ბევრი რამ აქვს საერთო. გროტესკული რეალიზმის ქართული ლიტერატურული ნიმუშებიც ჩვენებური ხალხური სანახაობით იკვებება. საკმარისია დავასახელოთ „კაცია-ადამიანი?“ (გაიხ-

სენეთ თუნდაც შედარება — ლუარსაბს „ხმლის“ პირი, ზედ-წამოცმული ვაშლით რომ ამოდებული სჭეროდა, თავიდან ფეხამდინ ორ შ ა ბ ა თ ი ს ყ ე ი ნ ი იქნებოდა“). „კიკოლიკი, ჩიკოლიკი და კულაბზიკა“, „ჯაყოს ხიზნები“ და სხვანი. ანდა შემთხვევით ხომ არ უწოდებს პ. კაკაბაძე ყვარყვარეს ნაცარ-ქექიას? ყვარყვარე თუთაბერი ხალხური კულტურის მიერ შექმნილი იერხატის ლიტერატურული ტრანსფორმაციაა. ასე-ვეა დ. შენგელაიას ბათა ქექიაც.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრიც — თეატრი-დღესასწაული ხალხური სანახაობით საზრდოობდა.

რუსთაველის თეატრის ზოგიერთი საყურადღებო წარმოდგენა უკავშირდება ხალხურ სანახაობრივ კულტურას და არა ე. წ. ეპიკურ თეატრს. თუ ვინმე ბრენტს ამჩნევს, ეს მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც გერმანელი დრამატურგის შემოქმედე-ბაც ხალხური კარნავალური კულტურის შვილია.

როცა დღევანდელ რუსთაველის თეატრზე ვლაპარაკობთ, ამ გარემოებას უთუოდ სჭირდება გათვალისწინება როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით.

პირველი იმიტომ, რომ თეატრი ყოველთვის ლიანგური ხალხური ხელოვნება იყო. მისი ჩაყეტვა კამერულობის ჩარ-ხოში გამოიწვია ბურჟუაზიული კულტურის გაბატონებამ, როცა თეატრი ხალხის წიაღს მოსწყვეტეს და ელიტური კულტურის ხასიათის მინიჭება სცადეს. დღეს თეატრს ისევ უბრუნდება საერთო ხალხური ხასიათი (ქართულ თეატრში ამის ნიმუშია კ. მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის შემოქმე-დება). კამერული თეატრიც კი, ტელევიზიის წყალობით, მა-სობრივი ხდება. ტელევიზიას იგი საერთო სახალხო ასპა-რეზზე გამოაქვს. ამიტომ კამერული თეატრის სამეტყველო ენაც მაყურებელთა ფართო ლიანგის ენა უნდა გახდეს. რა თქმა უნდა, ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ კამერული თეატრის მიღწევა გამოყენებული არ იქნეს, პირიქით, ყო-ველგვარი თეატრის შემოქმედებითი არსენალის ათვისება უნდა მოხდეს.

მეორეც იმიტომ, რომ დღევანდელმა თეატრმა უნივერსა-ლური მსახიობი (მფლობელი მეტყველების, პლასტიკის, ვოკალის) მოითხოვა. უსაფუძვლოა შიში, თითქოს თეატრში

რეჟისორი ბატონდება და მსახიობის მნიშვნელობა იზღუდება. რეჟისორსა და მსახიობს სრულიად დამოუკიდებელი ფუნქცია აქვს თეატრში. მათ ერთმანეთის შეცვლა არ ძალუძთ. ოღონდ დღევანდელი თეატრი ახალ აქტიორულ საშუალებებს ითხოვს და ძველი ყოველთვის არ გამოდგება. ცამდე მართალია აზრი, რომელიც ამბობს — ხანგრძლივი შემოქმედებითი ცხოვრება იმის ხვედრია, ვისაც შეუძლია იცვლებოდეს. ამის დახსოვება თანაბრად მართებს მსახიობსაც და რეჟისორსაც.

მესამეც იმიტომ, რომ თუ მასობრივი სანახაობა ხალხს სულიერ მდგომარეობას ავლენს, ფსიქოლოგიზმი ამჟღავნებს პიროვნებისას. ხალხისა და პიროვნების გათიშვა აღარ შეიძლება. ხელოვნებამ ორივეს მაქსიმალური ყურადღება უნდა მიაქციოს. იმიტომ დღევანდელ წარმოდგენაში აუცილებელია სანახაობრიობის და ფსიქოლოგიურობის გაერთიანება. ეს ორი ელემენტი ერთმანეთს არ ეწინააღმდეგება. პირიქით, ერთმანეთს ავსებს და წარმოდგენას უფრო სრულყოფილს ხდის. ამ კუთხით საინტერესოა სპექტაკლი „გუშინდელნი“ (რეჟისორი თემურ ჩხეიძე).

მაყურებელს, ალბათ, ახსოვს, რომ მთელი წარმოდგენა გათამაშებულია შაგიდის გარშემო, რაც „გუშინდელს“ გროტესკული სიმბოზიონის ხასიათს აძლევს. აქ უთუოდ უნდა გავიხსენოთ, რომ ჩვენებური სუფრა ქართული სახალხო დღესასწაულის (კარნავალის) ერთ-ერთი სახეობაა. ამასთანავე ქართული ნადიმი ანტიკური კულტურის დანატოვარია. მართალია, მას, დროთა განმავლობაში, ბევრი მახინჯი და გონჯი ჩვეულება მიეტმასნა, მაგრამ ეს ხელს ვერ შეგვიშლის მისი თავდაპირველი სახე წარმოვიდგინოთ. ამ მიზნით ქართული ლხინი შევადაროთ ანტიკურ სიმპოსიონს, კერძოდ პლატონის „ნადიმს“ და მკაფიოდ დავინახავთ, როგორი მსგავსებაა მათ შორის.

თუ პლატონის „ნადიმს“ სქემატურად წარმოვიდგენთ, მივიღებთ ასეთ მოდელს: აგათონმა ნადიმი გამართა. სოკრატე და მისი მეგობრები მიიწვია. ილხინეს და იკამათეს — რა არის სიყვარული? ყველამ გამოთქვა თავისი აზრი. განსაკუთრებით საინტერესო იყო სოკრატეს სიტყვა. ბოლოს აღკიბიადემ სოკრატე ქებით შეამკო.

ახლა ამის გვერდით ქართული სუფრის მოდელი წარმოვიდგინოთ: რაიმე მიზეზის გამო თავს მოიყრის საზოგადოება, აირჩევენ ხელმძღვანელს (თამადას). თამადა წამოაყენებს დებულებას (სადლეგრძელოს). ყველა, ვინც მაგიდას უზის, ცალდებულია გამოეხმაუროს სადლეგრძელოს და საკუთარი აზრი თქვას (ეს ერთგვარი შეჯიბრია კამათში). სადლეგრძელო ამა თუ იმ პირის დახასიათებაც არის. ბოლოს შეისმის თამადის სადლეგრძელო და ნადიმი მთავრდება.

ქართულ ლხინს აუცილებლად უნდა ახლდეს სიმღერა, ცეკვა-თამაში. ამ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ზეიმის მონაწილენი თავად სუფრის წევრები არიან. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ქართული ლხინის მონაწილე ერთდროულად მსახიობიც არის და მაყურებელიც. ამდენად ჩვენებური ნადიმი ტიპობრივად კარნავალური სანახაობაა. იგი, როგორც ითქვას, ანტიკური სიმპოსიონის ქართული ვარიანტია.

წარმოდგენაში „გუშინდელნი“ აღებულია ეს სანახაობა. შიგ ჩასმულია ყოველი პერსონაჟის თავგადასავალი და სულიერი მდგომარეობა. რეჟისორი ცდილობს მოგვეცეს ყოველი მათგანის ფსიქოლოგიური პორტრეტიც და ხალხის ყოფის სანახაობრივი სურათიც. მაშასადამე, არის ცდა ფსიქოლოგიურობის და სანახაობრიობის შერწყმისა. თუ ამ მიმართულებით ძიება გაგრძელდება, უფრო სრულყოფილი შედეგის მიღებაც შეიძლება. ცხადია, ამ საკითხის მოგვარება მომავლის ამოცანაა.

საერთოდ, ყოველგვარი შემოქმედებითი პრობლემის გადაწყვეტა ხელოვნურად და ძალდატანებით შეუძლებელია. იგი ბუნების მიერ ნაბოძები ნიჭის შემოწმებით უნდა მოხდეს. ახლა ძნელია თქმა იმისა, ვინ გადაწყვეტს დღეს რუსთაველის თეატრის წინაშე დასმულ შემოქმედებით ამოცანას, ისინი, ვინც დღეს მუშაობენ, თუ ისინი, ვინც ხვალ მოვლენ თეატრში. მაგრამ წამოჭრილი პრობლემების მოგვარება კი აუცილებელია, აქ კი სამყაროს კანონზომიერებას უნდა დავეყრდნოთ: ბუნება ყოველთვის ბადებს იმას, ვინც აუცილებელს თეორიიდან საქმედ აქცევს.

## შემოდგომის დღე

ზერელე შეხედვით, „დარისპანის გასაჭირისა“ და „ირინეს ბედნიერების“ ერთ წარმოდგენად გაერთიანების საფუძველი არ არსებობს. მაგრამ, როცა ღრმად ჩავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ არის ამისი შესაძლებლობა. ეს შესაძლებლობა და საფუძველია ცოდვის პრობლემა, რომელიც როგორც ერთ ზიესაში, ისე მეორეში მთავარი და ძირითადი საკითხია. დღით კლდიაშვილისათვის თანაბარი ცოდვაა ქალის გაუთხოვრობაც და ჯვარდაწერილი ქალის უსამართლოდ და უნამუსოდ დაჩაგვრა.

მართალია, პელაგია საბელაშვილს უჭირს სამი გასათხოვარი ქალის შენახვა, მათი ჭამა-სმა, ჩაცმა-დახურვა, მაგრამ მართო ეს არ არის მიზეზი ნატალიას გასათხოვებლად ბრძოლისა. პელაგიას უფრო ცოდვის ეშინია. ქალის შინაბერად დარჩენა ანტიბუნებრივ, ღმრთის საწინააღმდეგო საქმედ მიაჩნია — „...ცოდვისაგან მიხსნის, ქალიშვილობაში შვილი არ დამაბერებინოს და მის სიმდიდრეს რას დავეძებ...“ ასევე უჭირს დარისპან ქარსიძესაც, მაგრამ უფრო მეტად აშინებს და ზაფრავს აზრი მარტოობისათვის ხომ არ არიან განწირული მისი ქალიშვილები. „...ვაი თუ ღმერთს არც კი გაეჩინოს თქვენი ბედი და იღბალი, ვაი თუ კენტებად ყავხართ გაჩენილები?“

ამ ცოდვის შიშმა უბიძგა ფილიპე ბარბაქაძეს („ირინეს ბედნიერება“) და აიძულა დაუფიქრებლად დათანხმებულიყო აბესალომ სალამთაძის სიძობას. ვერ გაითვალისწინა და ვერ აწონ-დაწონა რა დანაშაული ჩაიდინა, როგორ გასწირა შვილი.

პელაგიას, დარისპანს, ფილიპეს ეშინიათ ბუნების კანონ-ზომიერების დარღვევისა. განსაკუთრებით მტკივნეული და სავალალოა ის, რომ ღვთაებრივ კანონზომიერებას არღვევს მატერიალური სიღუბჭირე, გასაჭირი. გაჭირვებას დაუთრგუ-

ნავს ადამიანში ღვთაებრივი. ადამიანის წარმმართველი ელემენტური კეთილ ღღეობის ძიება გამხდარა. აღარავის აინტერესებს სიყვარული, მშვენიერება, სამშენებლო. ძირითადი გამხდარა მატერიალური. თუ მზითევი აქვს ქალს, ჯოჯოხეთის მამხალაც რომ იყოს, იოლად გათხოვდება. თუ მზითევი არა აქვს, მოწყვეტილ ვარსკვლავს რომ ჰგავდეს, ზედაც არავინ შეხედავს. ჯრსებითად ქალი ვაჭრობის საგნად გადაქცეულა. საზოგადოება დარღვეულია, რამეთუ გაუქმებულია ზნეობრიობა. სიყვარული ვაჭრობას დაუჩაგრავს, სილამაზე და მშვენიერება — სარგებლიანობას და სარფიანობას. გვარიანად შებერებული, არათვალადი და არატანადი ოსიკო ხარებაძე ქალის ღირსებას ქონებით ზომავს. ორად ორი სიტყვა აქვს აკვიატებული — „აქვს რამე?“

ამას იქით არც მისი თვალი იყურება და არც მისი გონება. ოსიკოს ამგვარი შეხედულება საზოგადოების კრედიტს ჩამოაყალიბა. ონისიმე მათარაძე შემთხვევით კი არ დაატარებს ოსიკოს გასათხოვარი ქალების ოჯახში. იგი წინამძღოლია, რომელიც საზოგადოების აზრს გამოხატავს: „მზითევი მაინც არაა დასაკარგავი ყმაწვილებისაგან... ჩემს რძალს რომ მზითევი არ მოჰყოლოდა, სწორედ არ შემოვუშვებდი შვილს სახლში... ყმაწვილმა თავი უნდა დეიფასოს...“

ასეთ პირობებში გაუთხოვრად დარჩენა ელის ქალს. მაგრამ, თუ შემთხვევამ მოიტანა და ვიღაცას თვალში მოუვიდა, შეიძლება ირინე ბარბაქაძესავით გათხოვდეს. თუმცა ეს შემთხვევა უბედურების მეტს არაფერს მოიტანს, რამეთუ იგი ემყარება გაუცნობიერებელ სიხარბეს. ფილიპეს თავბრუ დაახვია აბესალოს წინადადებას, რადგან ეს ყმაწვილი შეძლებული კაცის შვილი იყო. აქაც ქონებამ სიყვარული დათრგუნა, რასაც ბუნებრივად მოჰყვა უბედურება.

საზოგადოებაში, სადაც სიყვარულს სჯობნის ქონება, სადაც ზნეობას თრგუნავს მატერიალური კეთილღღეობის ძიება, ადამიანი გარდაუვლად უბედურია. სულერთია რა ფორმით გამოიხატება ეს უბედურება.

ამ ძირითადი აზრობრივი ლაიტმოტივით აერთიანებს რეჟისორი გოგი ქაეთარაძე „დარისპანის გასაჭირსა“ და „ირინეს ბედნიერებას“ ერთ სპექტაკლად — „სურათები იმერეთის

ცხოვრებიდან“, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრში.

რეჟისორი არღვევს ქრონოლიგიურ თანამიმდევრობასაც. „ირინეს ბედნიერება“ დაწერილია 1897 წელს, „ღარისპანის გასაქირი“ — 1903 წელს. მაგრამ წარმოდგენა „ღარისპანის გასაქირით“ იწყება და „ირინეს ბედნიერებით“ მთავრდება. ეს არ არის შემთხვევითი. ეს გარკვეული ჩანაფიქრის შედეგია. თუ ღარისპან ქარსიძე ძალად, განუკითხავად გაათხოვებს კაროენას, ისეთსავე დღეში ჩავარდება, როგორ მდგომარეობაშიც ფილიპე ბარბაქაძე აღმოჩნდა. თუ კაროენა ვერ დაიცავს საკუთარ ღირსებას, მასაც ის დამცირება და დაჩაგვრა მოელის, რაც ირინემ განიცადა. ერთი სიტყვით, ადამიანის თავისუფალი ნების ყოველგვარი შეზღუდვა დანაშაულის საფუძველი ხდება. ამიტომ რეჟისორ გ. ქავთარაძისა და მსახიობების ნაზიბროლა ნავროზაშვილის (კაროენა) და დოდო ტაბატაძის (ნატალია) ინტერპრეტაციით, ორივე პროტაგონისტს პროტესტის მეტი გრძნობა აქვს და გამოხატავენ კიდევ ამას.

ქართველი მკითხველისათვის ბავშობიდანვე ცნობილია სცენა — კაროენას ხელიდან უვარდება ფინჯანი და ტყდება. დ. კლდიაშვილი ამას ერთი წინადადებით აღნიშნავს და არ იძლევა განმარტებას, რატომ მოუვიდა ეს კაროენას — შემთხვევით, მოუქნელობით თუ განგებ. ტრადიციულად ეს გაგებულია კაროენას მოუქნელობად, უგერგილობად. სცენა ჩვეულებრივ მაყურებლის სიცილს უნდა იწვევდეს. გ. ქავთარაძის წარმოდგენაში ეს ასე არ არის. კაროენა-ნ. ნავროზაშვილი განგებ ტეხავს ფინჯანს, სრულიად დემონსტრაციულად და პროტესტის ნიშნად. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამგვარი პროტესტით რეჟისორი და მსახიობი სრულებით არ არღვევენ დ. კლდიაშვილის პერსონაჟის ხასიათს, თვისებას და ბუნებას. ნ. ნავროზაშვილის კაროენა თავმდაბალი, მორცხვი, მორიდებული და მამის მორჩილი ქალია. მაგრამ რეჟისორი და მსახიობი პერსონაჟის მშვენიერი სამყაროში ღრმად იხედებიან, ხედავენ პროტესტის იმ ნაპერწკალს, რომელიც ყოველი ადამიანის სამშვენიელში დევნის. ეს ამოაქვთ კაროენას გულის სიღრმიდან და დასანახს ხდიათ მას.

პროტესტი ამით არ მთავრდება. მწერალი გვაუწყებს — „კაროენა ბოჭავს ნატეხებს და ნატალიაც ეხმარება“. სპექტაკლშიც ასეა: ნატალია-დ. ტაბაძე იწყებს ნამსხვრევების აკრეფას, მაგრამ ამასთანავე კაბის კალთას უბერტყავს კაროენას. ეს დ. კლდიაშვილს არა აქვს. ეს რეჟისორისა და მსახიობის დამატებული დეტალია. მსახიობი დ. ტაბაძე აკვარელის სიმსუბუქით გაგრძნობინებთ თავისი საქციელის ორპლანიანობას. ერთი პლანი გამოხატავს უბრალო ქმედებას: ერთმა ქალმა მეორეს დასვრილი კაბა გაუწმინდა. ყოფის ბუნებრივი სურათია გადმოცემული. მეორე პლანი უფრო მნიშვნელოვანი და ღრმაა: ნატალია-დ. ტაბაძე ეალერსება, უთანაგრძნობს კაროენა-ნ. ნავროზაშვილს. ეფერება, თანალობას და სოლიდარობას უცხადებს მას. ქალები ქვეცნობიერად გაერთიანდნენ. უსიტყვოდ, მაგრამ წინ აღუდგნენ დამცირებას. ჭიქის გატეხვა აღარ არის მართო კაროენას პროტესტი. იგი ნატალიას პროტესტიც არის. მორჩილება მოჩვენებითია და მაყურებელი ახალი რაკურსით უყურებს როგორც კაროენას, ისე ნატალიას.

მართალია, დარისპანი ისევ გაბრაზებული ყვირის — „რა ეშმაკმა დაგირბინეს მაგ ხელებში, შე უხეირო... ძალიან არ დამიმოწმა თავის სიმარჯვე... არა, გამოუბრუნებლად რაეა გაგლახა მგზავრობამ, შე შერცხვენილო!..“ მაგრამ მაყურებელი აღარ დასცინის კაროენას. პირიქით, გაკვირვებითა და სიხარულით მისჩერებია. ხედავს, რომ ეს ქალი გაჭირვებამ და ხელმოკლეობამ გამოაგდო სოფლის შარაზე, თორემ ღირსება და სიამაყე ოდნავადაც არ დაუკარგავს.

კაროენასა და ნატალიას სოლიდარობა კიდევ ერთხელ გამოვლინდება. ლატაკი და გულდამშიერი ოსიკო ხარებაძე (მსახიობი ანზორ ნიკოლაიშვილი) უარს იტყვის, ორი გასათხოვარი ქალიდან ერთ-ერთი აირჩიოს, რაკი მათ მზითევი არა აქვთ. ურცხვად იცრუებს — სხვა მყავსო დანიშნული. საქმე ჩაიშალა. იმედი გაქარწყლდა. დარისპანი ისევ გზას უნდა გაუდგეს შვილის ბედის საქმენელად. ტოვებენ მართა ქვითირიძის სახლს. მიმავალი კაროენა-ნ. ნავროზაშვილი დიდხანს, ჩიუტად და თანაგრძნობით მისჩერებია ნატალია-დ. ტაბაძეს, რომელიც მუხლებზე დავარდნილი, თავჩაქინდრუ-



ლი გარინდებულა. კაროენას უხმო მზერაში არის ბედის-  
თანზიარის მიმართ უზომო თანალმობა. ხაზგასმულია,  
რომ ცოტა ხნის წინანდელი მეტოქეობა ცხოვრების სიდუხ-  
ჭირით ნაკარანხევი წამიერი მოვლენაა, თორემ მათ მოყ-  
ვასისადმი სიყვარულით სავსე გული აქვთ. ეს კიდევ უფრო  
მეტად მტკივნეულს ხდის მათ ბედსა და მდგომარეობას.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ალბათ, სახელის — კაროენა  
უცნაური ჟღერადობამ აფიქრებინა მკითხველს, ეს ქალი  
ერთი ულამაზო, უშნო, მოუქნელი, ტლანქი და ულამაზო  
ვინმეაო. ასეთის სინონიმადაც გახდა იგი ჩვენს ცხოვრებაში.  
ნამდვილად კი ასე არ არის. ტრაგედია ის არის, რომ კაროე-  
ნა მშვენიერი, ლამაზი, კოხტა, შოლტივით გოგოა და მაინც  
კარდაკარ უნდა იწანწალოს ბედის საძებნელად. ხალხის  
სიღარიბეს და გაჭირვებას მოუწყვია ასე: თუ ქონება, სიმ-  
დიდრე არ გაგაჩნია, არავის უნდა არც სილამაზე, არც ახალ-  
გაზრდობა, არც შრომისმოყვარეობა. სასწოროს ერთ პინაკზე  
დადებულა ქონება და მეორეზე — ყველა სხვა ფასეულო-  
ბანი. მაინც სიმდიდრეს გადაუწონავს.

გ. ქავთარაძე არღვევს კაროენაზე ტრადიციულ მცდარ  
წარმოდგენას. ამ როლს, შესასრულებლად, გარეგნულად  
მოხდენილ მსახიობ ქალს აძლევს. ეს არ არის უბრალო რამ.  
ესეც მეტყველებს, რომ რეჟისორი დ. კლდიაშვილის პიესის  
არსს ღრმად სწვდება. ეს ყველგან ვლინდება.

დიდი ცეკვა-თამაში გაიმართა. ოსიკო ხარებაძეს თავი  
უნდა მოაწონონ ქალებმა. არ გასჭრა ამ ხერხმა. როგორც  
კი მზითვეის მაძიებელმა სასიძომ გაიგო, ამ ქალებს „აბზეცი-  
ლი ცხვირისა, წვრილი ტანისა, შეღებილი წარბებისა და  
მარდი ფეხების“ მეტი არაფერი აბადიათო, თავაზიანად მო-  
იბოდშია და მართას სახლიდან უკან მოუხედავად გაილალა.

თავმოყვარეობაშელახული და დამცირებული ნატალია-დ.  
ტაბატაძეს ისტერიკული სიცილი აუვარდება. თითქოს შეუ-  
რაცხყოფის სპაზმი ახრჩობსო, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ისვრის  
სიტყვებს: „ — რა იყო ახლა... რას გამორჩით, რომ მაიმუ-  
ნივით მაჩანჩალეთ ვიდაც ოხრის წინ? რას გამორჩით?...“  
შეშინებული პელაგია-ლამარა ვაშაკიძე შვილს ეხვევა და  
ამშვიდებს: „ — აპა, რა ვქნა, შე დაწყევლილო, რა ვქნა, რა?

მასწავლე ერთი... დემერტმანი, აღარ ვიცი რა შავ წყალში გადავარდე!.. შე უკუღმართო, თუ კაცს შენი თავი არ დაანახე, შენი ღირსება არ აჩვენე, ისე რომელი სულელი მოგკლდებს ხელს? რომელი გადარეული გეცემა, ცოლათ წამომყვიო?"

ამ სიტყვებს თუ ზერელედ შეხედავთ, გეგონებათ, რომ ბელაგია ტუქსავს, უწყრება შვილს — დაწყევლილიო, უკულმართიო... მაგრამ ნამდვილად დედის გული იგლოვს, დასტირიას ასულის ბედს. მსახიობი ლ. ვაშაქიძე სწორედ სიტყვების უკან დამალულ მწუხარებას ავლენს, ტკივილსა და სევდას გვჩვენებს. იგი სიტყვებს წარმოთქვამს ყრუდ, გაგუდული ხმით, თითქოს ქვითინებს. უიმედობისა და სასოწარკვეთილების ინტონაცია ავსებს სცენას. როცა პელაგია-ლ. ვაშაქიძე მოთქვამს: „— თავი რომ გაგანებოთ, ვილა შემოგხედავთ, თქვე შავ ღღეზე გაჩენილებო, ვილა? უნდა ჩაბერდეთ ნაცარში, თქვე უბედურებო?!“ ეს უკვე აღარ არის მხოლოდ შვილის გამოტირება. ეს უკვე ზოგადქალაქური დარღია, ზოგადქალაქური ბოღმა, ამონთხეული ყველა უბედურების სახელით.

და მიუხედავად ამგვარი მძაფრი დრამატიზმისა, წარმოდგენა სავსეა დავით კლდიაშვილის ცრემლნარევი, სევდიანი ღიმილით.

მოტეხილი, დაღლილი, დაქანცული შემოდის დარისპანი-ვახტანგ მეგრელიშვილი მართა ქვითირაძის ოჯახში. საცოდავად, საწყალობლად შესჩივის იგი მართას: „— წანწალმა მოჰკლა, მართა ჩემო... ეგებ ერთი — კი გავათხოვო მარა — რა, მაღლი აღარ აქვს ამისთანა გათხოვებას!.. შენთან შემოვუხვით, ეგებ ცოტა დავისვენო და შენც კარგა ხანია აღარ მინახავხარ...“ მაგრამ საკმარისია ყური მოჰკრას, სასიძო კაცი გამოჩნდარ, რომ თვალის დახამხამებაში გარდაიქმნას ეს კაცი. დარისპანი-ვ. მეგრელიშვილი ხდება ხელგაშლილი, დარდიმანდი, უდარდელი, ბედით კმაყოფილი. ვ. მეგრელიშვილის ხმაში ჭრება მოწყალების მთხოვნელი ინტონაცია. ჩნდება თვითდაჯერებული, ღონიერი, ბაქია და მკვეხარა კილო. მართალია, ოთხი ქალიშვილი ჰყავს, მაგრამ მათი გათხოვება ენახება... კაი ოჯახში ნამყოფი, კარგად შენახული...

თუ ისევ ხეირიან ოჯახში არ ჩააგდე, ცოდვია... ამიტომ უფრო არ ვეჩქარი მაგათ დათხოვებას... თვარა მთხოვნელები ბევრი დამიდიანს!..“

წ. ამგვარი მეტამორფოზა იწვევს ღიმილსაც და სევდასაც. განსაკუთრებით საცოდავი და სასაცილოა დარისპანი-ვ. მეგრელიშვილი მაშინ, როცა დარწმუნდა, რომ მარტოდმარტომ უნდა იბრძოლოს ოსიკო ხარებაძის ხელში ჩასაგდებად. პელაგია, ბუნებრივია, არ დაუთმობს ამ ყმაწვილს, რამეთუ თავად უნდა იგი სიძედ. კაროენას თვალში არ მოსდის ეს მზითვეის მაძიებელი სასიძო და ამიტომ არც აქტიურობს. პირიქით, ყველა ღონეს იხმარს თავი არასასურველ საცოლედ აჩვენოს. მართალია, მართა ნათესავია, მაგრამ არც ის იქნება დარისპანის მშველელი. მართას ნატალიას გათხოვება უფრო უნდა, ვიდრე კაროენასი. დარისპანი-ვ. მეგრელიშვილი უცბად აცნობიერებს ამ მდგომარეობას. გალიაში დამწყვდეული მხეცივით აწყდება ხან ერთ კუთხეს, ხან მეორეს. აქეთ კაროენას ტუქსავს, იქით მართას ამუნათებს. აქეთ პელაგიას ეჩხუბება, იქით ონისიმეს ეფინება ფიანდაზად. ვინ იცის, იქნებ ამ კაცის სიტყვამ გადაწყვიტოს საქმე. თან ღირსებაც უნდა შეინარჩუნოს. არ უნდა ვინმემ შეამჩნიოს, რომ ქალიშვილის გათხოვების იმედმა თავგზა დაუბნია, ააფორიაქა, წონასწორობა დააკარგვინა. აკი სულ ცოტა ხნის წინათ ყველას უმტკიცებდა, დილღვამიანი ოჯახი მაქვს და გოგოების გათხოვებას არ ვჩქარობო. მაგრამ ყოველი წუთი ძვირფასია: ხომ შეიძლება სასიძო ხელიდან გამოაცალონ და დარისპანი-ვ. მეგრელიშვილი, თითქოს დაავიწყდაო საკუთარი ასაკი, ციბრუტივით ტრიალებს.

და უცბად მაყურებლის წინ იშლება კომედიურში გახვეული ტრაგიკული: ბედისწერის ხელში თოჯინად, სათამაშოდ გადაქცეული ადამიანი. მართალია, ყურებისას სულ ღიმილი დასთამაშებს მაქცერალს სახეზე, მაგრამ ანაზღეულად გასაგები ხდება, რომ არაფერია სასაცილო: დარისპან ქარსიძე ცხოვრებისაგან გათელილი, დაბეჩავებული, დაგლაზავებული კაცია, ვინც თანაგრძნობას უფრო იწვევს, ვიდრე დაცინვას.

ყველაფერი დამთავრდა. ეს იმედიც ცრუ გამოდგა. დარისპან—ვ. მეგრელიშვილს ნილაბი აღარ სჭირდება. ახლა შე-

უძლია ყველას საკუთარი სახით ეჩვენოს. იყოს მართალი და ალალი. იგი ყველას ბოდიშს უხდის შეწუხებისათვის, წყენებისათვის, გაუგებრობისათვის. წრე შეიკრა: დასასრულს დარისპანი-ვ. მეგრელიშვილი ისეთივე საცოდავია, როგორც დასაწყისში იყო, როცა ბირველად გამოჩნდა მართას ოჯახში.

განწყობილებათა და გრძნობათა ამ მონაცვლობის ნაირ-ნაირი ფერის, ტონის, ტემპერამენტის გადმოცემისას ვ. მეგრელიშვილი არასოდეს არღვევს ზომიერებას. არასოდეს გადადის აუცილებლის საზღვარს.

დ. კლდიაშვილის დრამატურგია მდიდარია განწყობილებათა და გრძნობათა მონაცვლეობით. როგორც წესი, მწერალი უპირისპირებს ერთმანეთს ადამიანის პირად თვისებას და გარემოებით ნაკარნახევ საქციელს. ეს გაორება მსახიობისაგან ითხოვს ოსტატობას, რომ ხელოვნური, თვალში საცემი არ გამოვიდეს განწყობილების შეცვლა. როცა მართა ეზოში შემოსულ დარისპანს მოჰყრავს თვალს, მასპინძლის დამოკიდებულება სტუმრისადმი უარყოფითია: „დასწყევლოს ღმერთმა, საიდან გაჩნდა? საიდან მოეთრევა?“ ეს გარემოებით ნაკარნახევი რეაქციაა, რამეთუ მართას მიზანია გაათხოვოს ნატალია და დარისპანი თავის ქალიშვილით შეიძლება ხელისშემშლელი ფაქტორი გამოდგეს. მაგრამ, როგორც კი დარისპანს მიეგებება მართა, მისი დამოკიდებულება იცვლება: „— მობრძანდით, მობრძანდით, დარისპან ჩემო!..“ უკვე აღერსიანი და გულგაშლილი მასპინძელი ხდება ქალი, ეს მისი პირადი თვისებაა, რომელიც რამდენიმე წამით განთავისუფლდა გარემოს ზემოქმედებისაგან. ამ რთულ ორპლანოანობას დამაჩერებლად და მართლად გადმოგვცემს მართა ქვიტირიძის როლის შემსრულებელი მსახიობი ნესტან კვეიძე.

ვისაც პიესა კარგად ახსოვს, მოიგონებს, რომ, როგორც სხვა პერსონაჟებს, ისე მართას, ხშირად უხდებოდათ ამგვარ გაორებულ მდგომარეობაში ყოფნა. ჯერ იყო და მართა აქებდა და აქებდა ოსიკო ხარებაძეს, რადგან იმედი ჰქონდა სიძედ მოიკიდებდა. მაგრამ საქმე ჩაიშალა. ხელმოცარული მაშვალი უკვე ზიზღნარევი გესლით ახასიათებს სასიძოს: „რა იყო ამ გლაზაკმა, წასვლისას რომ დაგვახალა, დანიშნული

მყავსო... ჰმ... ორ სიტყვას ძლივს უყრის თავს და რავა მოაქვს თავი... დავასხი ლაფი...“

ასეთი როლების შესრულებისას ბეწვის ხილია გასავლელი, რომ წონასწორობა არ დაირღვეს. არ დაიკარგოს სიმაღლის გრძნობა. სასიხარულოა, რომ „დარისპანის გასაჰირის“ მონაწილე მსახიობებმა ეს ამოცანა პირნათლად გადაჭრეს.

ამჯერადაც ხელი მოეცარა დარისპანს. ისევე უნდა გაუდგეს გზას სასიძოს პოვნის იმედით. წარმოდგენა მთავრდება ასე:

შორს, სცენის სიღრმეში მოჩანს იმერეთის გორაკები და დაკლავილი ვიწრო ბილიკები, ისინი უსასრულობაში იკარგებიან (მხატვარი ჭეირან ფაჩუაშვილი). გვიანი შემოდგომის ქარი გაყვითლებულ ფოთლებს ფანტავს. მაყურებელს ეუფლება სიცივისა და მიუსაფრობის განცდა.

ამ ბილიკებზე ქედმოდრეკილი, თავჩაქინდრული მიდიან დარისპანი და პელაგია, კაროჟნა და ნატალია. მიდიან ისე, თითქოს თითოეული მათგანი თავის საკუთარ გოლგოთაზე მიაბიჯებდეს... მათი სელა გრძელდება დიდხანს... მიაცილებს ნაზი, სევდიანი, მელოდიური მუსიკა (მუსიკალურად წარმოდგენა გააფორმა ოთარ ბრეგაძემ), რომელიც სულის ძირამდე აღავსებს მაყურებელს თანაგრძნობითა და თანალმობით.

შემოდგომის გაცრეცილი საღამოს მყუდროებაში არაფრის ჩქამი არ ისმის, გარდა ამ დარდიანი მუსიკისა... ვერაფერს ხედავ, გარდა ჰაერში მოფარფატე ფოთლებისა, შორს ჰორიზონტზე უკვე ლანდალქცეული ადამიანებისა და ყურში წივის, არ იცი საიდან მოტანილი, ექო გოდებისა:

„...ვილა შემოგხედავთ, თქვე შავ ღღეზე გაჩენილებო, ვილა? უნდა ჩაბერდეთ ნაცარში, თქვე უბედურებო?!“

„ღმერთო, კეთილად დააბოლავე ჩვენი მგზავრობა!..“

თითქოს უზენაესმა უსმინაო მათ თხოვნას და მეორე მოქმედება, ანუ „ირინეს ბედნიერება“, მხიარული პურობით იწყება. ილხენს ფილიპე ბარბაქაძის ოჯახი, მაგრამ მოსალოდნელი ხიფათის პირველი ნიშანიც მაშინვე გამოჩნდება. უგონოდ მთვრალ აბესალომ სალამთაძეს ვერაფრით გადაათქმევინეს ირინე ბარბაქაძის შერთვის აზრი. არადა, ქალს სხვა უყვარდა — პავლე როდამიშვილი. სიხარულით გონ-

დაბნეული ფილიპეც აბესალოს მიემხრო და ქალიშვილის ხეწნა-ვედრება არ შეისმინა. დადგა წუთი, როცა აბესალომ ირ-ნეს თანხმობა ან უარი უნდა მოისმინოს. პიესის მიხედვით, აბესალოს, ირინეს და ფილიპეს საუბარს როდამიშვილი არ ესწრება. როცა ირინემ აბესალოს დამძვრი სიყვარული შესთავაზა, ვაჟმა უარყო ეს. დაჟინებით განაცხადა: — თქვენს თავს ვერავენ წამართმევს...“ მაშინ მამამ სტაცა ქალიშვილს ხელი და აბესალო დაამშვიდა: “ — ვინაა წამართმევი, შენი ჭირიმე, ვინა?...“ და შვილიცა და სასიძოც შინ შეიყვანა. დ.კლდიაშვილის რეზერვაცია — „მიპყავს თავჩაკიდებული ირინე“. ფაქტი უკვე მოხდა, ეს როდამიშვილმა შემდეგ შეიტყო.

ეს სცენა სხვაგვარად არის წარმოდგენილი სპექტაკლში.

წარმოდგენაში ეს სცენა ლხენის მონაწილეთა თანდასწრებით თამაშდება. იქვე არიან ვიქტორიც და როდამიშვილიც. როცა ირინე (ნიკური ჟორეოლიანი) აბესალოს (გიზო დელეკვა) მიმართავს: „ — დიდად მადლობელი ვარ თქვენი ჩემდამი გრძნობისათვის... მეც სიტყვას გაძლევთ, მოგიგოთ ნამდვილი დამძვრი სიყვარული...“, მაშინ ცოფმორეული აბესალო როდამიშვილისაკენ მიიწევს და დამუქრებით ამბობს: „მე თქვენ თავს ვერავენ წამართმევს... ვერა, ვერა...“ მდგომარეობა იძაბება. სადაც არის სისხლი უნდა დაიღვაროს. დაბნეული ფილიპე (ელგუჯა ბეჟუაშვილი) შეშინებული ამშვიდებს აბესალოს: „ — ვინაა წამართმევი, შენი ჭირიმე, ვინა?...“ უბედურება რომ თავიდან აიცილოს, ვინმე რომ არ იმსხვერპლოს, ირინე გადაწყვეტს დამორჩილდეს აბესალოს გულისთქმას. იგი უხმოდ მიდის და თანხმობის ხელს უწვდის მამაკაცს.

თუ პიესის მიხედვით, ირინე მამის მოთხოვნას ემორჩილება, წარმოდგენაში ემატება სურვილი — იხსნას ნანდაური პავლე როდამიშვილი აბესალოს და მისი ძმაცაცების შურისძიებისაგან. ამით ხაზგასმულია თავის თავის მსხვერპლად გაღების მოტივი.

დავით კლდიაშვილი „ირინეს ბედნიერებაში“ ორ საპირისპირო თვისებების ადამიანს ხატავს — ფილიპე ბარბაქაძეს და აბესალო სალამთაძეს. თუ ფილიპეს სრული სიმართლის

გაგების წყურვიი აწამებს, აბესალოს პირიქ თ, სიმძლიერს  
ემინია და ურჩევნია ბოლომდე ტყუილის ტყვე იყოს.

აბესალომ დანაშაული ჩაიდინა. ბრმა გულისთქმას ასევე  
და ქალი შეირთო, რომელიც არ უყვარდა. არც ქალს უყვარ-  
და იგი. აბესალომ ამის ცოდნას ვერ გაუძლო. აფორიაქებუ-  
ლი სულის დამშვიდებას სიცრუით შეეცადა. ცოლისადმი  
სიყვარულის უქონლობა რომ გაემართლებინა (ე. ი. საკუთარ  
საქციელის ობიექტური საფუძველი რომ მოეძებნა),  
ირინეს ღალატი დააბრალა. ჩაიდინა პირველ დანაშაულზე  
უფრო დიდი დანაშაული. ამით აბესალოს არარაობა სრულ-  
ლიად გამოვლინდა. პიესის ეს ხაზი მთლიანად და უცვლელ-  
ად არის დატოვებული სპექტაკლში, ოღონდ ზოგიერთი  
ნიუანსია ახლებურად გააზრებული. რეჟისორის ინტერპრეტა-  
ციით აბესალო გაორდა. მას თან შეუყვარდა ცოლი და თან  
თავი ველარ დააღწია მის მიერვე გავრცელებულ ქორს. ეს  
გაორება ტანჯავს აბესალოს და თან კიდევ მეტად აბიორო-  
ტებს. გავიხსენოთ სცენა, როცა აბესალო, თანამეინახეებთან  
ერთად, შინ ბრუნდება. იგი ითხოვს, სუფრა გაგვიშაღეთო.  
ირინე ალერსიანად ეკითხება ქმარს: „...დედას რომელი  
ღვინო ამოვადებინოვო?..“ აბესალო (გ. ღელეყვა) ჭერ და-  
პირებს მიეფეროს ცოლს, ტკბილად უთხრას რაღაც, მაგრამ  
მერე ახსენდება ქორი და უკვე უკმეხად, პირქუშად უყვირის  
ირინეს: „— ნაქაჩი ანდა წყალ-მაჭარა.. მაგიც საკითხა-  
ვია!..“ ამ პატარა სცენაში მკაფიოდ ჩანს, რომ ცოლ-ქმარს  
შორის გაჩნდა სიყვარული, მაგრამ უკვე გავრცელებული  
ქორი უფრო ძლიერია, ღონიერია. იგი კლავს სიყვარულს  
და ადამიანებს უბედურებისაკენ მიერეყება.

როგორც ცნობილია, „ირინეს ბედნიერების“ ფინალში  
აბესალო მიიწევს ცოლის მოსაკლავად, მაგრამ იქვე მყოფნი  
არ აძლევენ საშუალებას ჩაიდინოს ეს მძიმე დანაშაული.  
წარმოდგენაში უფრო უღმობლად იქცევა რეჟისორი: აბე-  
სალო—გ. ღელეყვა კლავს ირინეს-ნ. ჟორჯოლიანს. გაოგნე-  
ბული ნათესავებისა და ამხანაგების თვალწინ, აბესალოს  
მკლავებზე უსვენია ცოლის ცხედარი. იგი ნელა იჩოქებს  
და მიცვალებულს ემთხვევა. თუ აქამდე ეს კაცი იწვევდა  
აღშფოთებას, ახლა გეცოდება. ხედავ, როგორ შეჰამა ალა-

მიანი პატივმოყვარეობამ, უნებისყოფობამ, ახირებამ. როგორ იმსხვერპლა, ერთი ფიზიკურად, მეორე — ზნეობრივად. ცრუ ვაჟკაცობა, ცრუ დარდიმანდობა, ცრუ თავმოყვარეობა როგორ იქცა სასჯელად. როგორ მოკვდა სიყვარული როგორც საკუთარი, ისე სხვისი. ასე ხდება, როცა ადამიანი უნებისყოფა და არ ძალუძს საკუთარი გნებათაღელვის, ამპარტავნობისა და თავმოყვარეობის მართვა.

„ირინეს ბედნიერებაში“ ყოველგვარი ბაქიბუქის თვინიერ ხატავს დ. კლდიაშვილი ჭეშმარიტ ვაჟკაცობას, როცა ფილიპე ბარბაქაძე მძახალის ოჯახში მიდის და უკომპრომისოდ ითხოვს, უთხრან სიმართლე. მართალია, ფილიპე შვილის ბედნიერების ძიებამ შეაცდინა, მაგრამ ერთი წუთითაც არ დაუქარგავს ღირსება და პატიოსნება, პირიქით, ჭეშმარიტების დადგენის მტკიცე სურვილი გაუჩინა.

„აბესალო, გაფიცებ შენს საყვარელ დედ-მამას, მითხარი თუ მართლა ასე გაუწყრა ღმერთი იმ ჩემს შვილს, რომ სრულიად დაივიწყა პატიოსნებაც, თავმოყვარეობაც, ნამუსი, აღარ მოერიდა უწმინდურობას, დაჰკარგა ოჯახის პატივისცემა — ქმრის სიყვარული და შიში... მითხარი, ნუ მიმაღავი..“ შეპლადდებს სიძეს ფილიპე, მაგრამ აბესალოს არაფერი შეუძლია უთხრას. იძულებულია გაჩუმდეს სიმართლის მადიებლის წინაშე.

ამ ურთულეს სცენას ელგუჯა ბეჟუაშვილი ღირსეულად თამაშობს.

მაგრამ აქ წარმოდგენას აკლია თანაბრობა და მთლიანობა. ამ სცენის დამსწრეებს, იქნება იგი როდამიშვილი თუ ვიქტორი, იქნებიან ისინი აბესალოს მშობლები თუ ძმაცაცები, სჭირდებათ გაცილებით მრავალფეროვანი, ღრმა და ნიუანსირებული დამოკიდებულების გამოვლენა, გაკვირვება, განცვიფრება, გაოგნება, აღშფოთება, სინანული, თანაგრძნობა, სიბრაღე, შურისგება მონაცვლეობს და ეჯახება ერთმანეთს. ეს მრავალფეროვნება უნდა გამოჩნდეს როგორც ცალკეული მოქმედი პირის, ისე მთელი ლიანგის საქციელში. სამწუხაროდ, ეს არ არის.

უნდა ითქვას ისიც, რომ „ირინეს ბედნიერებაში“ მსახიობთა ანსაბლი არ არის ისე ერთიანი და მთლიანი, როგორც



„დარისპანის გასაჭირში“, თუ ამ მიმართულებით საუბარს გავაგრძელებთ, როგორც რეჟისორს, ის მსახიობებს უნდა ვუსაყვედუროთ, რომ, ყველაფერს თანაბარი ყურადღება არ ექცევა.

ურთულესი როლია ვიქტორი. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ იგი ერთადერთი კაცია, რომელმაც წინასწარ იცის, რა მოჰყვება აბესალოს ახირებას. მეორე, იმიტომ, რომ იგი ახლობელთა შორის ნდობით სარგებლობს და დახმარებისათვის ყველა მას მიმართავს. ამგვარი მდგომარეობა თავისთავად ქმნის სახის მრავალპლანიანობას. მსახიობ მერაბ ჩიქოვანს აკლია ეს მრავალპლანურობა. უფრო ერთი საღებავით ხატავს როლს. თავი რომ დავანებოთ ყველაფერს, დგება წუთი, როცა ვიქტორი აღშფოთებისა თუ სულიერი ტკივილისაგან უნდა აფეთქდეს. მისთვის ახლობელი და საყვარელია ირანეც და აბესალოც. იგი ხედავს, რომ ორივეს უბედურება უახლოვდება. არაფრის გაკეთება კი არ ძალუძს. მას უნდა აწამებდეს ორი შეგნება: ერთი მხრივ, ცოდნა იმისა, რაც მოხდება და, მეორე მხრივ, ხილვა საკუთარი უძლურებისა, ააცდინოს თავისიანებს უბედურება. ეს ბრძოლა, ჭიდილი, წინააღმდეგობა აუცილებლად უნდა გადმოიყვას. სხვანაირად ვიქტორის სახე მჭლევდება, ღარიბდება.

მართალია, მოცულობის თვალსაზრისით, პავლე როდამიშვილს დიდი ადგილი არ უჭირავს პიესაში, მაგრამ ისიც რთული სახეა. პავლე და აბესალო არა მარტო რაყიფები არიან, არამედ სოციალურად დაპირისპირებულნიც. აბესალო მდიდარია, პავლე — ღარიბი. აბესალო გალალბებული და გათავხედებულია სიმდიდრით, პავლე დაჩაგრული და დათრგუნვილი სიღარიბით. ამიტომ ვერ დაიცვა მან სიყვარული. დათმო ირინე. მაგრამ, როცა ირინეს სახელს გაბახება და გუშუი დაემუქრა, პავლემ უზადო ვაჟკაცობით დაიფარა ქალი. ამით გამოავლინა არა მარტო სიყვარული ირინესადმი, არამედ ღრმა პატიოსნებაც. დავინახეთ ის დიდი ტკივილიც, რომელიც ამ კაცის სულს აწამებდა. პავლე როდამიშვილის სახეც რთული და მრავალფეროვანი ნიუანსებით არის სავსე. ამიტომ რეჟისორსაც და მსახიობს ჯეშალ ჩხეიძესაც უნდა მოეძებნათ ხერხები, საშუალებანი, რომ სრულიად და დამაჯერებლად ეჩვენებინათ პავლე როდამიშვილის სახე.

„ირინეს ბედნიერებაში“ არის ერთი ფრაზა, რომელიც  
 კარგად გამოხატავს ორჭოფობას, რომელიც ირინე ბარბა-  
 ქაძის გარშემო გავრცელებულმა ჭორმა აღძრა ადამიანებში.  
 ამ ფრაზას ამბობს აბესალოს ამხანაგი სოგრატ პურაშვილი:  
 „—ალბათ არის, კაცო, აბა რატომ შეიძულა ასე უცნაურად  
 და ისეთ გუნებაზეა, რომ მზათაა, მგონია, სიცოცხლეს გამო-  
 ასაღმოს“. როგორც ხედავთ, ჭორს ზოგიერთი დაუეჭვებია.  
 თუ მთლად არა, ნაწილობრივ მაინც ჰგონიათ, რომ ირინე  
 არ არის პატიოსანი ქალი. ასეთ გარემოებაში მკითხველმა  
 არ უწყის, რა იციან, ამ ჭორთან დაკავშირებით, აბესალოს  
 მშობლებმა. ისინი, განსაკუთრებით აბესალოს დედა, შეწუ-  
 ხებულნი არიან, რომ ცოლ-ქმარს შორის არ არის ტკბილი  
 ურთიერთობა, ზშირად ხდება უსიამოვნება და კინკლაობა.  
 ეკა დარდობს, განიცდის რომ აბესალომ აითვალისწინა ირი-  
 ნე. მაგრამ უფრო ვრცელ ინფორმაციას დ. კლდიაშვილი  
 აღარ გვაწვდის. ინტერპრეტაციის თავისუფლებას უტოვებს  
 რეჟისორსა და მსახიობთ, მშობლების დამოკიდებულება  
 ჭორისადმი საკუთარი შეხედულებისამებრ გააანალიზონ. ამან  
 მისცა უფლება გ. ქავთარაძეს და მსახიობ იაკობ სიხარული-  
 ძეს წარმოუდგინონ მაყურებელს სამსონ სალამთაძე, მამა  
 აბესალოსი, არაგულწრფელ კაცად. სამსონი თავს იკატუნებს,  
 პირფერობს, როცა ირინეს ექომაგება, როცა გაიკვირვებს,  
 თითქოს არაფერი გაუგია ჭორის შესახებ. მაგრამ ამ განწყო-  
 ბილებას უფრო ნატიფი და დახვეწილი გადმოცემა უნდა.  
 ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მაყურებლისათვის გასაგები გახდეს,  
 რად სჭირდება სამსონს ეს თვალთმაქცობა. მეორეც, როგო-  
 რია ამ საქციელისადმი ცოლის და შვილის დამოკიდებულება  
 და მესამეც, რას ფიქრობს ირინე მამამთილზე. თუ სამსონ სა-  
 ლამთაძეს წარმოვადგენთ ერთი განზომილებით — მან მართლაც  
 არაფერი იცის გავრცელებულ ჭორზე, მაშ, რასაც მსახიობი  
 იაკობ სიხარულიძე აკეთებს, საკმარისია. მაგრამ ეს არ აკმა-  
 ყოფილებს არც რეჟისორს და არც მსახიობს. მათ მეტი  
 უნდათ: ადამიანის ბუნების დაფარული საიდუმლოს ჩვენება.  
 რაკი ასეა, მაყურებელი უფლებამოსილია, მოითხოვოს უფრო  
 ღრმა და ნიუანსირებული თამაში. ადამიანის სამშვინველის  
 ბნელი კუნძულების გამომზეურება. ამ თვალსაზრისით,

რომლის შესრულება ხარვეზიანია და მას დახვეწა-გალრმაცე-  
ბა სჭირდებოდა.

სამსონ სალამთაძის ამგვარმა დამოკიდებულებამ გა-  
ართულა ეკას, აბესალოს დედის როლიც. პიესის მი-  
ხედვით, ეკამ იცის, რომ აბესალო უდიერად, უპატივცემუ-  
ლოდ ექცევა ცოლს, მაგრამ არ უწყის, რამ გამოიწვია ეს.  
თუ ამგვარად დავტოვებთ ამ სახეს, მაშინ მას უნდა უკვირ-  
დეს, აღშფოთებდეს, აფიქრებდეს სამსონის პირფერობა. თუ  
მასაც გულს უღრღნის ეჭვი, მაშინ ირინესადმი დამოკიდებუ-  
ლება უნდა იყოს სხვაგვარი, არსებითად გაორებული: უყ-  
ვარს კიდევ რძალი, პატივს სცემს, მაგრამ აშინებს ჭორიც—  
ცაი, თუ მართალია? ქეთევან კოლხიდელი დამაჯერებლად  
თამაშობს შეწუხებულ, დადარდიანებულ, გაუგებარ მდგომა-  
რეობაში მყოფ ადამიანს, მაგრამ ალარ არის მეორე პლანი,  
რომელიც დაგვანახებდა ეკას დამოკიდებულებას სამსონისადმი.  
რა თქმა უნდა, ეს მეორე პლანი აუცილებელია მხოლოდ იმ შემ-  
თხვევაში, თუ სამსონს გამოვიყვანთ არაგულწრფელ ადამია-  
ნად. სპექტაკლში არის ამის ცდა. რაკი ასეა, მაშინ ეკას სა-  
ხეც მოითხოვს გართულებას და ხედვის სხვადასხვა კუთხეს.

ალბათ დ. კლდიაშვილის პიესების სცენური განხორციე-  
ლება იმიტომაც არის ძნელი, რომ იგი არასოდეს მიმართავს  
რაიმე ეფექტს, გარეგნულად მომგებიან საშუალებას. მწე-  
რალს აინტერესებს ადამიანის სამშვინველის მოძრაობა და  
უმთავრესად ამას ავლენს სრულიად უბრალო და მარტივ  
საქციელში. ოღონდ უნდა დაფიქრდე, დააკვირდე და ამოიც-  
ნო ამ მარტივი საქციელის არსი. სანიმუშოდ ვიმსჯელოთ  
ერთ-ერთ ეპიზოდურ პერსონაჟზე — სოგრატზე.

სოგრატი და აბესალო მეგობრებია. დღედაღამ ერთად  
არიან, ქეიფობენ, ნადიმობენ, ილზენენ. სოგრატი ხედავს,  
რომ აბესალოს წონასწორობა დაეკარგა. თავად ამბობს  
შეწუხებული და დამფრთხალი: „— ერთ ბეწვზე გადავრჩით  
საშინელ უბედურებას“. ასეთ სიტუაციაში მოქცეული კაცი,  
იმის მაგიერ საქმეს ღრმად ჩახედოს, გაერკვეს და მეგობარ-

საც უშველოს, დაეჭვებული კითხულობს: „— ალბათ არის,  
კაცო, აბა რატომ შეიძულა ასე...“ ეს ერთი „ალბათ“ ამხელს,  
ავლენს, აჩვენებს ზერელე, ფუქსავატ, შარახვეტია კაცის

ბუნებას. სოგრატი იმას ხედავს, რაც ზედაპირზე დევს; მოვლენის არსში ჩაწვდომა არ შეუძლია. ზერელობას, ფუქსავატობას თავისი სიღრმე აქვს, ოღონდ ამ სიღრმის შინაარსი უარყოფითია. სწორედ ამ უარყოფით შინაარსს ავლენს დავით კლდიაშვილი. თემურ თავაძე კი უვნებელ, უმნიშვნელო კაცად წარმოგვიდგენს სოგრატს. არ არის იგი უვნებელი და უმნიშვნელო. სოგრატი ბოროტობის მოკავშირე და თანამდგომია ფუქსავატობისა და ზერელობის გამო. ამიტომ ცოდვაში, რომელიც სალამთაძეების ოჯახში დატრიალდა, ბრალი მიუძღვის არა მარტო აბესალოს, არამედ ყველას, ვინც ამ კაცს გარს ეხვია. ზოგმა შიშის, ზოგმა გულგრილობის, ზოგმა უნიათობის გამო ვერ მოახერხა საქმის არსის გარკვევა და ირინე იმსხვერპლეს. როცა ფინალში ისევ განმეორდება გვიანი შემოდგომის დღე, ფოთოლცვენა, სევდიანი მუსიკა, გამოიკვეთება იმერეთის გორაკების კონტურები, დაკლავნილი ბილიკები, გაგახსენდება სიტყვები, რომელიც სხვა მწერალზე ითქვა, მაგრამ რომლის პერიფრაზი ზუსტად გამოხატავს ლადო მესხიშვილის თეატრის წარმოდგენით — „სურათები იმერეთის ცხოვრებიდან“ — შექმნილ განწყობილებას:

როცა დავით კლდიაშვილის მოთხრობებს კითხულობთ ან მის პიესებს უყურებთ, გეუფლებათ გვიანი შემოდგომის მოწყენილი დღის სევდა. ჰაერი გამჟღავნებელი ხდება, მკვეთრად იხაზება შიშველი ხეები, პაწია სახლები და საცოდავი ადამიანები. ყველაფერი უცნაურია, მარტოხელა, უძრავი და უღონო. გაცრეცილი ლურჯი შორეთი უდაბურია და ერთვის ნაცრისფერ ცას. მიწა სავსეა კაეშანით, რომელსაც ვერსად გაეჭევი. მწერლის რუასი გაზაფხულის მზის სისასტიკით ანათებს გზებს, ბილიკებს, ეზოებს, ოდა-სახლებს, იქ მოფუსფუსე ადამიანებს. ისინი მოწყენილობას, მარტოობას, სიღარიბეს და დარდს შეუპყრია. ამ სოფლად, ამ ადამიანებში გაიარა დიდმა, ძლიერმა, ჰკვიანმა კაცმა. შეხედა მათ, მისი სამშობლოს უბედურ მოქალაქეებს და რბილი, დარდიანი ხმით, სევდიანი ღიმღიმით, თანაგრძნობით, გულსიტკივილით ალერსიანად და გულწრფელად უთხრა: — თქვენ ცუდად ცხოვრობთ, ბატონებო.

## მ ო ლ ო დ ი ნ ი

არსებობს ერთი შეხედულება, რომელსაც დღეს წარმო-  
უწუმ გაიგონებთ — პიესა იწერება თეატრში. ამ ასრს უნდა  
მოგებლაუქოთ, რამეთუ პიესა შეიძლება დაიწეროს ყველგან,  
თეატრშიაც და შინაც. ოღონდ გააჩნია, ვინ წერს. ცხადია,  
ჯრაფერი განსაკუთრებული აღმოჩენა არ იქნება თუ ვიტ-  
ყვით, რომ თეატრშიაც დაწერილა ბევრი პიესა, რომელთაც  
არაფითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნიათ და —  
სახლშიაც. მომხდარა პირიქითაც: თეატრშიაც შექმნილა  
მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ნაწარმოები და უთეატ-  
როდაც — მწერლის მაგიდაზე. ასე, რომ მთავარია მწერლის  
ნიჭიერება. ოღონდ ეს კია ანგარიშგასაწევი: თუ პროზაიკო-  
სისა და პოეტისათვის ძირითადად ეს ნიჭიერება ადამიანის  
სულისა და სიტყვის საიდუმლოს წვდომას გულისხმობს,  
დრამატურგისათვის მესამეც ემატება — თეატრის საიდუმლო.  
როცა უზენაესი ამ საიდუმლოს წვდომის უნარით გაგაჩენს,  
უკვე სულერთია სად წერ — თეატრში თუ საკუთარ ბინაში.  
თუ ასეა, რატომღა გვაშინებს ზემორე მოხსენებული შეხე-  
დულება? აქ გასათვალისწინებელი ის გახლავთ, რომ თეატ-  
რი, შემოქმედებასთან ერთად, არის ყოველდღიური პრაქტი-  
კული საქმიანობაც. ამიტომ, სამწუხაროდ ხშირია შემთხვევა,  
როცა პრაქტიკულ საქმიანობას მეტი ყურადღება ექცევა,  
ვიდრე შემოქმედებას. სწორედ ამ დროს დებულება — პიესა  
იწერება თეატრში ფრიად მავნე როლს ასრულებს. გზას უხ-  
სნის თეატრის თვითნებობას დრამატურგიის საწინააღმდე-  
გოდ. ამ თვითნებობამ დრამატურგია გადააქცია თეატრისა-  
თვის ნედლეულის მომწოდებელ ხელობად. ამგვარი დამო-  
კიდებულება იმდენად ჩვეულებრივი გახდა, რომ სოსო  
სიგუას უცნაური რამ ათქმევინა: „რაც შეეხება დრამა-

ტურგიას — მე მგონია, იგი არის არა ლიტერატურის დარგი, არამედ თეატრალური ხელოვნების ნაწილი. მან მეტამორფოზა განიცადა და სრულიად ახალი ელფერი შეიძინა. ამიტომაც, რომ პიესა აღარ გვიზიდავს, მაგრამ სპექტაკლს ინტერესით ვუყურებთ“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1980 წ., 7 მარტი). ასე გულგრილად გამოვუტანეთ განაჩენი მწერლობის უმშვენიერესსა და ურთულეს დარგს. ზოგიერთი უნიჭო პიესამახერის ნაცოდვილარი მეტამორფოზად მივიჩნიეთ. ამის საფუძველზე დრამატურგიას სიტყვაკაზმული ლიტერატურიდან მივერეკებით. იმას კი აღარ ვფიქრობთ, რომ ამით, ერთი მხრივ, მწერლობას ვალატაკებთ, ხოლო, მეორე მხრივ, თეატრს მხოლოდ და მხოლოდ თავშესაქცევის ფუნქციას ვუტოვებთ. უდრამატურგიოდ თეატრს აზროვნების უნარს წავართმევთ.

ამ კუთხით თუ შევხედავთ ლალი როსებას პიესას „პროვინციული ამბავი“, შეიძლება საყურადღებო დასკვნა გავკეთებინა.

პუბლიცისტური გაგებით, ეს პიესა აქტუალურ საკითხს არ ეხება. იგი გვიამბობს ოთხი პროვინციელი მსახიობის და ერთი გაურკვეველი პროფესიის ლოთის ურთიერთდამოკიდებულებაზე. ალბათ, ამიტომაც მიაკერა მას პრესამ იარლიყი: პიესა პროვინციული თეატრის ცხოვრების შესახებ. მაგრამ ეს მწარე შეცდომაა. უმეტერების გამო გაიგივებულია პიესის მასალა და აზრობრივი შინაარსი. ავტორი, აღზრდილი რეჟისორისა და მსახიობის ოჯახში, კარგად იცნობს თეატრს სამყაროს ცხოვრებას, იყენებს მას მასალად. როცა ამ მასალას ღრმად ჩავწვდებით, დავინახავთ, რომ „პროვინციულ ამბავში“ არის ხუთი ადამიანის ბედი, რწმენა, იმედი, უგიცობა, ტკივილი, სიხარული, სევდა, სიყვარული, ტყუილი და სიმართლე, გატარებული ცხოვრების დარჯაკში. არის კიდევ განწყობილება, რაც აგრეთვე არსებითია და რასაც დღეს იშვიათად ნახავთ სცენაზე. ლაპარაკია იმ განწყობილებაზე, რომელიც მაყურებლის სულში სახლდება, დაგაფიქრებს და გულს აგატკივებს. უბრალო დეტალს გაგახსენებთ: წვიმს, ჭერს ატანს და ოთახში წვეთავს. ნინო ტაშტს უდგამს. დრო და დრო მაყურებელს ესმის — წვეთის

დაცემის ხმა. ამ მოლოდინით სავსე ატმოსფეროში ეს ხმა გაგონებთ დროის დათვლას. თითქოს ვიღაც უხილავი და უჩინარი, ანგარიშობდეს ადამიანის ცხოვრების წუთებს.

ამ სახლში ყველა რაღაცას ელის: ლეო კინოსტუდიაში მიწვევას და როლს ფილმში, ნინოც — როლს, „ცეკვის მასწავლებელი“ უნდა დაიდგას თეატრში და ამჯერად მას ვერ აუვლიან გვერდს, ზიზიც — ახალ როლს, სიყვარულს, პროვინციიდან გაქცევას, ახალ ასპარეზზე გასვლას; მურმანი — მთელი ცხოვრების შეცვლას. მაგრამ ამათა ეს მოლოდინი. არაფერი შეიცვლება. სიკვდილის დღემდე ყველაფერი ისევ ისე იქნება, როგორც დღეს არის. მხოლოდ ხანდახან, წვიმიან დღეს, ჰერიდან ჩამოვარდნილი წვეთი — ტყაბ—გაგახსენებს, რომ დრო უღმობლად მიდის. იმედი და ოცნება, ადამიანთან ერთად, თანდათან ქრება და კვდება.

აზრს, რომელიც „პროვინციულ ამბავშია“ გატარებული, მე დავარქმევდი მოლოდინის ტკივილს, რომელიც ყოველ კაცს აწუხებს. აღარ აქვს მნიშვნელობა იმას, რა პროფესიის არის ეს ადამიანი. იგი საერთოადამიანური წუხილია. რაკი ასეა, ეს პიესა აქტუალურიც ყოფილა, მნიშვნელოვანიც და საყურადღებოც. კარგია, რომ მასში ცრუაქტუალურობა არ არის, რომელსაც გაწაფული პიესამახერები თვალში ნაცრის შესაყრელად იყენებენ.

დრამატურგიის დაკნინება გამოიწვია იმ წონასწორობის დარღვევამაც, რომელიც დრამატურგს, რეჟისორსა და მსახიობს შორის არსებობს თეატრში. დღეს ხშირია ლაპარაკი მსახიობის თეატრზე, რეჟისორის თეატრზე, დრამატურგის თეატრზე. მართალია, დრამატურგის თეატრი ჭერჭეროვით უცხოეთში არსებობს და ჩვენში არ გამოჩენილა, მაგრამ მაღე, ალბათ, აქაც გაჩნდება. არის ცხარე კამათი, რომელი სჯობს, რომელი უფრო გამოხატავს დღევანდელი ტენდენციას. ხომ არ აჯობებდა გვეფიქრა, გვეოცნება, გვეზრუნა თეატრზე, რომელშიც მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი ერთად, ჰარმონიულად იქნებოდა შერწყმული და მათი საერთო შრომით დაიბადებოდა წარმოდგენა? ღრმად მჭერა, რომ ასეთი თეატრი იდეალური თეატრია. დღევანდელი თეატრის ერთ-ერთ საჭირობოროტო და მოსაგვარებელ საკითხს ეს ჰარმო-

ნიული შეთანხმებაც მიმჩნია. რა თქმა უნდა, ამით ის არ მინდა ვთქვა, რომ წინათ არ ყოფილა ჰარმონიის დარღვევის შემთხვევები, ყოფილა როგორ არ ყოფილა. საკმარისი გავიხსენოთ აკაკი წერეთლის მწარე ჩივილი: „რატომ ისე არ აღგენენ პიესას, როგორც ავტორებს უწერიათ? რა ნება აქვთ მოთამაშეებს, რომ ზოგს ჰკვეცავენ, ზოგს თავისას უმატებენ, ამახინჯებენ პიესებს და თავის საკუთარ გემოზე აღგენენ? და არა თუ სხვების, შექსპირის პიესებიც ველარ გვიცვნიან: პეტრუჩიოს მაგიერ ვიღაც კულაბზიკა იმერელს გვიხატავენ და შტოკმანის ნაცვლად ჩვენებურ ბანკობიას მოთამაშავს, ენატარტალა ზუთხის მაძიებელ მოკენჭეს!“

როგორც ვხედავთ, სრული ჰარმონია მწერალსა და თეატრს შორის წინათაც არ ყოფილა და, ალბათ, არც მომავალში იქნება. შეიძლება ზოგჯერ ეს წინააღმდეგობაც კი უწყობდეს ხელს კარგი სპექტაკლის დაბადებას, მაგრამ ეს წესად არ უნდა ვაქციოთ. გამონაკლისი კანონად არ უნდა გავხადოთ. მწერლისა და თეატრის ურთიერთობის კანონზომიერება ჰარმონიას, შეთანხმება-შეხმატებლებას გულისხმობს. შრომის განაწილება პროფესიათა შორის დიდი ხანია მოხდა. მისი გადასინჯვა-აღრევა სასურველი არ არის. ეს საქმის წახედნას შეუწყობს ხელს. ამიტომ დრამატურგმა თავისი ლიტერატურული საქმე უნდა აკეთოს — პიესა წეროს. თეატრმა თავის თეატრალურ საქმეს მოუაროს — წარმოდგენა დადგას.

ლ. როსებასა და მ. კუჭუხიძის სპექტაკლი „პროვინციული ამბავი“ ამ კუთხითაც იმსახურებს ყურადღებას.

რეჟისორი არ ერევა ავტორის ფუნქციაში. იგი პიესის აზრობრივ შინაარსს აღრმავებს, რეჟისორული ხელოვნების საშუალებით. საბუთად წარმოდგენის ფინალი გავიხსენოთ.

ლოთმა სტუმარმა თავისი მონოლოგი წარმოთქვა და გავიდა. მერე პიესაში წერია: „ზიზი მარტოა. წვიმამ ალბათ იმატა. დაახლოებით სტუმრის მონოლოგის შუაში ჭერიდან უკვე დამდენიმე წვეთი ჩამოვარდა ნინოს მიერ საგანგებოდ შედგმულ ტაშტში. ახლა, სრულ სიჩუმეში ეს წკაპუნის ხშირდება და ძალზე მკაფიოდ ისმის. ფანჯრიდან ნათურის მბეუტავი შუქი ეცემა ზიზის, მის სახეს. იგი მაგიდასთან დგას, უძრავი, წელგამართული და პირდაპირ დარბაზისაკენ იყურე-



ბა“. ყველაფერი ზედმიწევნით ზუსტად არის აღწერილი. თითქოს დასაბამებული არაფერი რჩება, მაგრამ ღრის დამატებული, ერთი შეხედვით, უბრალო ჩამ — გამხმარი ტოტი. ზიზი-ნ. ჩიქვინიძეს ხელში გამხმარი ტოტი უჭირავს. სხვისა არ გიცი და მე გამხმარმა ტოტმა ბევრი ფიქრი აღმიძრა. კონტრასტია: ერთი მხრივ, ახალგაზრდა ქალის მხნე ფიგურა. ამ ქალმა ახლახან დააღწია თავი სასოწარკვეთილებას და იმედის სხივი აკიაფდა მის თვალებში. მეორე მხრივ, გამხმარი ტოტი, როგორც უგინცო მომავლის სიმბოლო. თითქოს ეს ქალი და მომავალი ჩუმად, მალულად ერთმანეთს ებრძვიან. ამ ჭიდილში მომავალი დარჩება გამარჯვებული, რამეთუ მარტობა და სიბერე ისე უდარაჯებს ზიზის, როგორც გამხმარი ტოტი.

ნურავინ იფიქრებს, რომ აქ პესიმიზმია გამოვლენილი, არა. ცხოვრება ბრძოლაა. ჩვენ ყველამ ვიცით, რით დამთავრდება საწუთროსა და ადამიანს შორის ეს უთანასწორო საგრობა. მაგრამ მაინც არავინ იხვევს უკან. ბოლომდე ეწევა ცხოვრების ჭაპანს. აქ არის ოპტიმიზმის წყარო. ზიზიც ბოლომდე დარჩება ამ პროვინციული თეატრის სცენაზე, რომელიც მას ასე სძულს და ურომლისოდაც არსებობა არ შეუძლია. მაინც იქ არის მისი სიხარულისა და ტკივილის ხუდე, მხოლოდ სიკვდილი თუ დააშორებს მათ. ტყუილად ხომ არ ამბობს ლოთი სტუმარი — „საქმე მაინც საქმეა, რას იზამ, ჩვენი ვალია... ღირსების ამბავია...“

მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენის მონაწილე ხუთივე მსახიობი მკაფიოდ დადგენილი მიზანსცენების შესაბამისად მოქმედებს, სპექტაკლის ყურებისას ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, რომ აქტორს არავინ ზღუდავს და იგი სრულიად თავისუფალია. ამ თავისუფლების შექმნის საშუალება კარგად დაწერილმა პიესამ მისცა რეჟისორს, თორემ იძულებული გახდებოდა ცრუ თეატრალური ეფექტებისათვის მიემართა, რითაც მსახიობს შებოჭავდა და მანეკენს დაამსგავსებდა.

ყველა ჩვენთაგანს ბევრი უნახავს სპექტაკლი, სადაც ზოგჯერ იძულებით, ზოგჯერ ნებით რეჟისორი იგონებს მსახიობის მოქმედების სქემას. აიძულებს აქტიორს არ

დაარღვიოს იგი. ამით ინიციატივას ართმევს მსახიობს და რეჟისორული დავალების ბრმა შემსრულებლად ხდის. ეს უკარგავს აქტიორის თამაშს ემოციურ შინაარსს. მაყურებელი გულგრილია მის მიმართ. სამაგიეროდ ალტაცებულია რეჟისორის გამომგონებლობის ნიჭითა და უნარით. მაგრამ ეს არღვევს სპექტაკლში მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთ-შეგების ჰარმონიას, რაც უთუოდ უარყოფითად მოქმედებს წარმოდგენაზე. რაც მთავარია, ამგვარი სქემა ხელს უშლის მსახიობს აჩვენოს ადამიანის უთვალავფერიანი სულიერი სამყარო.

ახლა გავადევნოთ თვალი „პროვინციული ამბის“ პერსონაჟების სულის მოძრაობას.

ოჯახური სკანდალი მოხდა. ლეო ცოლისდას ეჩხუბა. შეშინებული ნინო დას მიემხრო. გაბრაზებული ლეო სახლიდან წავიდა მუქარით: „— სანამ მოვალ, იფიქრეთ... გესმით?“ ამაყად წასვლის უფლებას იმედი აძლევდა: დარწმუნებული იყო, რომ კინოსტუდიაში მიიწვევენ. მოტყუვდა. უარი შემოუთვალეს. გაწბილებული ბრუნდება შინ. თუ ცოტა ხნის წინათ ლეო—ო. მეღვინეთუხუცესი საკუთარი ღირსების გრძნობით და თვითდარწმუნებული ტოვებდა ამ სახლს, ახლა ნირშეცვლილი, საქციელწამხდარი ბრუნდება უკან. ხელთ დეპეშა უქირავს. ნინოსა და ზიზის ეუბნება: — „თქვენი გახარება მინდოდა, თორემ არ მოვიდოდი“. მერე ცოლს მიმართავს: „— გაიხარე... წაიკითხე, წაიკითხე...“ აღარც წელანდელი რიხიანი ხმა, აღარც თვითდაჯერება და სიამაყე. მაყურებლის თვალწინ ერთი საცოდავი კაცი დგას, რომელსაც გაღაბული ბავშვივით ეპოპრება ტუჩები. მთელი სხეულით თანაგრძნობას და მხარდაჭერას ითხოვს. მერე, ცოლთან ერთად, თეატრში გარბის. მართალია, ცდილობს ისევ ძველებურად რიხიანად ილაპარაკოს: „— ნუ წუხდებით, მე თვითონ მოვუვლი ჩემს საქმეს“, მაგრამ უკვე ყველაფერი ნათელია. არაფრის მომვლელი ეს კაცი არ არის. მისი პომპეზურობა და რიხი მხოლოდ ნილაბია, რომელიც ხანდახან მალავს ხოლმე ერთი საწყალი კაცის სულის ტკივილს.

უსაშველოდ გაუხარდა ნონოს მურმანის ჩამოსვლა. ეს ქალი გულლია ადამიანია. მას არაფრის დამალვა არ შეუძლია.

მურმანის დაბრუნება ორგვარად ახარებს: ერთი მხრივ იმით, რომ უყვარს ეს კაცი, ძველ მეგობრად თვლის, მისი აქტიური ნიჭიერების სჯერა და, მეორე მხრივ, იმიტომ, რომ თეატრში ველარ დაჩაგრავენ. მურმანი გამოეჭომაგება, მხარს დაუჭერს, დააფასებს. მაგრამ ნინოც მოტყუვდა. „ცეკვის მასწავლებლის“ როლების განაწილების დროს მურმანი არც ნინოს და არც ზიზის არ მიემხრო. მათ სასარგებლოდ კრინტიც არ დასძრა და როლებიც სხვას მისცეს. ამ ორგულობამ ნინო აღაშფოთა, აქოთქოთდა, სულ უსინდისო, უნამუსო, საზიზღარი და ტურა ეძახა. მაგრამ რა როგორც კი ნინო-გ. გაბუნიას თვისებას მიწვდებით, მაშინვე მიხვდებით: საკმარისია მურმანი ისევ ამ ოჯახში შემოვიდეს, გაუღიმოს, ტკბილი სიტყვა უთხრას, რომ ქალი კვლავ ფიანდაზად გაეფინოს. ნინოს ბოროტების ჩადენა არ შეუძლია. ამ ზერელე, ქარაფშუტა, მოფუსფუსე ქალში მხოლოდ კეთილი სუფევს. მართალია, როცა გააბრაზებენ გაანჩხლდება, მაგრამ მალე ყველაფერი გაუვლის, დამშვიდდება და ყველას შეურიგდება. ეჩხუბება იგი ქმარსაც, დასაც, მაგრამ მაშინვე ყველაფერი ავიწყდება. მზად არის ორივეს თავს შემოეველოს. როგორიც უნდა იყოს ადამიანის ხასიათის გამოვლენა, მის არსებაში ერთი ძირითადი თვისება ცოცხლობს. იგი გარემოს გავლენით არ იცვლება. ოღონდ სიტუაციის შესაბამისად ხან მკაფიოდ გამომჟღავნდება და ხან ვერა. გ. გაბუნიას მიერ დახატული ნინოს ეს ძირითადი თვისება სიკეთეა და არავითარ პირობებში იგი არ შეიცვლება. ოღონდ გარეგნულად ეს სიკეთე დამალულია ქარიფანტიაობის უკან.

ერთი დეტალისათვისაც მინდოდა ყურადღება მიმექცია: როცა ლეო ნინოს დეპეშას გადასცემს, გ. გაბუნია ტექსტს რუსული ინტონაციით კითხულობს. მოგეხსენებათ, ქართული დეპეშები რუსული შრიფტით იწერება. ეს გარემოება ფონეტიკურად ქართულ სიტყვებს სასაცილოდ აქლერებს. ამით სარგებლობს მსახიობი და მაყურებლის ღიმილსაც იწვევს და, რაც მთავარია, გამოხატავს ზიზლსაც იმას მიმართ, ვინც მის ქმარს როლი არ მისცა.

ფსიქოლოგიურად რთულ სურათს ქმნის ზიზისა და მურმანის ხანმოკლე ურთიერთობა. იგი იწყება თითქოს ნამდვილი სიყვარ-

რულით და მთავრდება გულგატეხილობით და გულაცრუებით რამ ათქმევინა ზიზის: „ორი ცუდი ყოფაქცევის ადამიანი ხვდება ერთმანეთს ბინძურ სახლში და ერთმანეთში რალაც იდეალს ეძებენ?“ რა არის ეს — მართლა მრუშობა თუ სასოწარკვეთილების გამოვლენა? ჩემი აზრით, სასოწარკვეთილების გამოვლენა. ამით არის გამოწვეული ზიზის თვითგვემა და მურმანის უნიათობა.

მათი წამიერი შეხვედრა შემთხვევის ბრალი არ არის. ისინი კანონზომიერად შეიყარნენ. ორივე მაძიებელი ბუნების ადამიანია. ორივეს დიდი პრეტენზია და სურვილი აქვს. ოღონდ არც ერთს არ გააჩნია ნებისყოფა, აუცილებელი მათი მისწრაფების დასაკმაყოფილებლად. გზაკვალობაზეულობის შედეგად მურმანი ქურდი გახდა (საკონცერტო ბრიგადის ფული მიითვისა), ხოლო ზიზი — მეძავი. ორივე მათგანის ცხოვრება არის ტრაგედია ადამიანისა, რომლის მოთხოვნილება არ შეესაბამება მისსავე ნებისყოფას. ამის გამო რეალობის ადგულს მისტიფიკაცია იჭერს. ზიზი იგონებს ნამდვილ სიყვარულს, ნამდვილ იდეალს, ნამდვილ ხელოვნებას, ნამდვილ აღმაფრენას, რითაც თავს იტყუებს. როცა მისტიფიკაციის ბურუსი გაიფანტება და რეალობა გამოჩნდება, ზიზი სასოწარკვეთილებაში ვარდება, ყველა და ყველაფერი სძულს. თავის თავიც კი.

ასევე მისტიფიცირებულია მურმანის წარსულიც, მისი ნიჭიერება, მისი უნარიანობა, მისი მამაკაცური ხიბლიც. ზიზისაგან განსხვავებით, იგი ამას დიდიხანია მიხვდა. მის სულში სასოწარკვეთილების ადგილი გულგრილობამ დაიჭირა. იგი გულწრფელად ებლაუჭება ზიზისთან ურთიერთობას, მაგრამ მისი შენარჩუნების ძალა არ შესწევს.

ამგვარად აღვიქვი მე ნ. ჩიქვინიძის შესრულებული ზიზი და კ. მახარაძის — მურმანი.

ხშირად გამიგონია, იქნებ ხელოვანს, ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნისას, ის არ უფიქრია, რასაც მას კრეტიკა ან პუბლიკუმში მიაწერს. შეიძლება, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არ აქვს. ხელოვანი სრული უფლებამოსილია ქმნიდეს როგორც ცნობიერად, ისე არაცნობიერად. ამიტომ გამორიცხული არ არის, ზოგჯერ თავად ხელოვანიც ვერ მიხვდეს

იმას, რომ ის, რაც კრიტიკამ ან პუბლიკუმმა დაინახა, მართლაც იდო მის ქმნილებაში. ოღონდ ერთი რამ არის ცხადი: ვერავითარი კრიტიკა, ვერავითარი პუბლიკუმი მხატვრულ ნაწარმოებში ვერ დაინახავს იმას, რაც იქ არ დევს. თუ დაინახა, მაშასადამე, იდო. ყოველ ადამიანს თავისი მკვეთრად ჩამოყალიბებული სამყარო აქვს. შეიძლება სხვადასხვაგვარად დაინახოს და აღიქვას ესა თუ ის მხატვრული ქმნილება. რამდენადაც მდიდარია ხელოვანი, იმდენად მრავალფეროვანია მისი ქმნილების აღქმაც. ამიტომ აზრთა სხვადასხვაობა მხატვრული ნაწარმოების სიმდიდრეზე მეტყველებს. ოღონდ ხელოვანმაც და პუბლიკუმმაც უნდა იწამოს, რომ აზრთა სხვადასხვაობა გამოწვეულია თავად მხატვრული ნაწარმოებით და არაფერს მიაწერს მას.

ეს იმიტომ მოგახსენეთ, რომ „პროვინციულ ამბავში“ გამოჰიჭრდა ლოთი სტუმრის წარსულის ამოცნობა. ამაჲ კი მაიძულა იგი ერთგვარ ქადაგად მიმეჩნია, რომელიც, დაცემულობის მიუხედავად, მაინც რწმენისა და იმედისაკენ მოუწოდებს ადამიანებს. მართალია, ასეთი პირები ცხოვრებაშიაც და ლიტერატურაშიაც გაღიზიანებას იწვევს, მაგრამ კ. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენაში ეს არ ხდება. ეს კი უპირველესად, გ. სიხარულიძის დამსახურებაა, რომელიც ზომიერებას არ არღვევს, ბოროტად არ იყენებს შესაძლებლობას, რასაც სცენაზე ლოთის განსახიერება იძლევა.

ჩემი აზრით, ლიტერატურულად ლ. როსებას ერთადერთი შეცდომა პიესაში ეს ლოთი სტუმარია. აქ ადამიანი რეზონირით არის შეცვლილი.

რეზონიორს აუცილებლად უნდა გავეჩქეთ. რეზონიორი ადამიანს სქემით ცვლის. სქემა ხშირად ხდება მაყურებლის პროვაციების საფუძველი. თუ რეჟისორს აქვს უფლება ზოგჯერ მაყურებლის პროვაციებისა, დრამატურგი მოკლებულია ამას. მოკლებულია იმიტომ, რომ დრამატურგი მოვალეა ხელოვნების მარადიული ღირებულება შექმნას მაშინ, როცა, თეატრის სპეციფიკის გამო, რეჟისორის ნამუშავარი ეფემერული ხასიათის არის. რარიგ დიდებულიც უნდა იყოს წარმოდგენა, იგი დროებით ცხოვრობს და გარკვეული პერიოდის შემდეგ არსებობას წყვეტს. პიესა კი რჩება, თაობიდან

თაობაში გადადის. საზოგადოების განწყობილების შესაბამისად, რეჟისორი ხშირად ქმნის სპექტაკლს, რომელიც სიტუაციას კარგად ეხმარება და წარმატებას აღწევს. შეიძლება დარჩეს ლეგენდაც, რამეთუ მომავალ თაობას მისი შემოწმების საშუალება არ ექნება. ამას ვეძახი მაყურებლის პროვაცირებას. დრამატურგს კი ამის არც საშუალება აქვს და არც უფლება, რაკი, როგორც ითქვა, მისი ნაწარმოები რჩება. მისი ავ-კარგის აწონ-დაწონა მომავალ თაობასაც შეეძლება. სამწუხაროდ, სუსტი ნებისყოფის დრამატურგს ხიბლავს ამა თუ იმ წარმოდგენის ეფემერული წარმატება. ცდილობს შექმნას გახმაურებული მოდელის მსგავსი პიესა. თუ ამ ცდუნებას თავი არ დააღწია, იგი ყოველთვის თეატრის ანკესზე გამობმული ივლის. ლიტერატურის დარგიდან გახდება თეატრის ნედლეულად. ამოცანა კი ის არის, რომ დრამატურგიამ შექმნას თეატრის მყარი წარმატების საფუძველი. ამიტომ უნდა მიექცეს განსაკუთრებული ყურადღება ყოველ ახალ დრამატურგიულ ნაწარმოებს. ჩვენ ყველას, თეატრით დაინტერესებულ პუბლიკუმს, გვაწუხებს ტკივილი, მოლოდინი ისეთი თეატრისა, სადაც ჰარმონიულად იქნება შერწყმული დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი. ეს უნდა გახდეს კიდევ ერთი ახალი საფეხური ქართული თეატრის განახლებისა.

## შეუქმებელი

თეორიულად ყოველგვარი ინსცენირებისა და ეკრანიზაციის წინააღმდეგი ვარ. როგორც წესი, ინსცენირებული თუ ეკრანიზებული თხზულება მაზინჯდება. როგორც არავის ძალუძს ქალად დაბადებული ადამიანი მამაკაცად აქციოს ანდა პირიქით, ასევე არავის ხელეწიფება ხელოვნების ერთ დარგში, ერთ ჟანრში შექმნილი ნაწარმოები სრულყოფილად გადაიტანოს ხელოვნების მეორე დარგში, მეორე ჟანრში. როგორც ერთხელ უკვე ვთქვი, არსებობს ესთეტიკას პათივ-საცემი კანონი: ის, რაც ლექსად დაიბადა, ლექსად უნდა დარჩეს, რაც პროზად — პროზად, რაც პიესად — პიესად.

მაგრამ ისიც კარგად ვუწყი, რომ ამ რწმენის პრაქტიკულად განხორციელება შეუძლებელია. ამას რამდენიმე მიზეზი აქვს: ჯერ ერთი, პუბლიკუმს ყოველთვის დიდი სურვილი აქვს სცენაზე თუ ეკრანზე განსახიერებული იხილოს საყვარელი პროტაგონისტები; მეორე, თავად მსახიობიც და რეჟისორებიც ოცნებობენ ითამაშონ და დადგან ესა თუ ის არადრამატურგიული თხზულება, რომელსაც მათ სამშვიდველში წარუშლელი კვალი დაუტოვებია და, მესამეც, უბრალო ანგარიშის გამო, უმჯობესად მიაჩნიათ რომელიმე კარგი პროზაული თუ პოეტური ნაწარმოების სცენური თუ ეკრანიზებული ვარიანტის შექმნა, ვიდრე უსუსური პიესის ან სცენარის დადგმა ან გადაღება.

და გვინდა თუ არ გვინდა, ხდება ინსცენირებაც და ეკრანიზაციაც. ხდება, მაგრამ ყოველთვის სქემატურად, ილუსტრაციულად, ჩანს, სხვაგვარად შეუძლებელიც არის.

ბუნებრივია, რომ ამას ვერ დააღწია თავი ვერც „ანა

კარენინას“ ინსცენირებამ, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა.

არაფერს ვიტყვი ახალს, თუ გაგახსენებთ, რომ ლევ ტოლსტოის რომანში არ არის არავითარი ალეგორია, არავითარი სიმბოლიკა. ერთადერთხელ ხაზგასმით აღნიშნულია წინათგრძნობა. როცა ძმისა და რძლის შესარიგებლად ანა კარენინა მოსკოვს ჩავიდა, იგი უნებლიეთ მოწმე გახდა მატარებლის ბორბლებში ადამიანის დაღუპვისა. ამან ძლიერ იმოქმედა ქალზე და ძმას, სტეფანე ობლონსკის, აკანკალებული ხმით უთხრა: — дурное предзнаменование. ეს არის და ეს. სხვა მხრივ, ტოლსტოი ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვება ადამიანის სამშვინველის მოძრაობას. სკრუპულოზურად იკვლევს მას და აჩვენებს მკითხველს. ვერც ერთ სიტყვას, ვერც ერთ საქციალს, ვერც ერთ ქმედებას ვერ ნახავთ რომანში, რომელიც ზუსტად და უტყუარად არ გამომდინარეობდეს და არ შეესამაბემოდეს პერსონაჟის ბუნებასა და თვისებას.

ეს საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტი იმიტომ მოგაგონეთ, რომ ამგვარი ნაწარმოების ინსცენირების დროს მეტრსმეტად სახიფათოა რაიმე გამოტოვოთ, რაიმე გამოაკლოთ. უთუოდ დაირღვევა ჰარმონია და მთლიანობა. გაჩნდება სიყალბე. დაიკარგება სიმართლე. არადა, თუ არაფერი გამოტოვებთ, თუ არაფერი გამოაკელით, როგორ გინდათ უზარმაზარი რომანი ჩაატოთ თუნდაც სამსაათიანი სპექტაკლის ჩარჩოში? გადაულახავი წინააღმდეგობაა. როცა მისი მოგვარება ვეღარ ხერხდება, სამწუხაროდ, იწყება ეპიზოდების, სცენებისა თუ სურათების თვითნებური (უფრო სწორად, ინსცენატორის შესედულებისამებრ) არჩევა და დალაგება. ცხადია, რომ ამგვარი ოპერაციით რომანი ღარიბდება აზრობრივადაც და მხატვრულადაც.

ვისაც მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენა „ანა კარენინა“ უნახავს, უთუოდ ეხსოვება, რომ სპექტაკლი იწყება ვაგნლის ეპიზოდით: რუსი მოხალისეები მიემგზავრებიან სერბიაში თურქთა წინააღმდეგ საომრად. ვხედავთ და ვისმენთ გრაფინია ვრონსკაიას (დოდო ჭიჭინაძე) და სერგეი კოზნიშევის (გიორგი ტატიშვილი) საუბარს. ვიგებთ, რომ სხვებთან ერთად, სერბიაში მიდის ალექსეი ვრონსკიც. თან



თავის ხარჯით მთელი რაზმიც მიჰყავს. იმასაც შევიტყობთ, რომ ანას თვითმკვლელობა მძიმედ გადაუტანია ერონსკის. ახლობლებს ეშინოდათ — მასაც არ მოეკლა თავი და ყოველ ნაბიჯზე უღარაჟებდნენ.

მაგრამ გამოტოვებულია, ამოღებულია ალექსეი ერონსკი-სა და სერგეი კოზნიშევის დიალოგი. ამით დაიკარგა უმთავრესი — ერონსკის მშვიინგიერი მდგომარეობა. სწორედ ამ დიალოგით იგებს მკითხველი, რომ ანას თვითმკვლელობას ერონსკიც მოუკლავს. ამ საუბრის დროს, ალექსეი კოზნიშევი ძე მისი მდგომარეობის განმსაზღვრელ ორ ფაქტს ახსენებს: პირველი — იმისათვის, რომ მოკვდე, რეკომენდაცია სჭირო არ არისო და მეორე — იაჩადად ჯერ კიდევ შეიძლება ვამთვრდგე, ხოლო, როგორც ადამიანი, ნანგრევები ვაიო. ამას დაეუმატოთ ერონსკის მწარე ქვითინი, როცა უნებლიეთ ახსენდება ანას დასახიჩრებული სხეული. და ტოლსტოის მიერ იქვე აღნიშნული დეტალი: ერონსკი აღარ გრძნობდა კბილის ტკივილს. ქვითინმა სახე დაუმანჭა.

ანას სიკვდილით გამოწვეული მშვენიერი ღმობა უფრო ძლიერია, ვიდრე ხორციელი ტკივილი.

ამით ტოლსტოის მკაფიოდ აქვს ნათქვამი, რომ ერონსკი სულიერად უკვე მკვდარია. თუ ხორციელად ჯერ კიდევ არსებობს, ეს არაფერს ნიშნავს. მის ხორციელ სიცოცხლეს სერბიაში რომელიმე თურქის ტყვია დაასრულებს.

რა გამოვიდა? დავტოვეთ სიუჟეტური ინფორმაცია (ერონსკი სერბიაში მიდის საომრად) და გამოვტოვეთ პერსონაჟის მშვიინგიერი მდგომარეობა, ურომლისოდაც არ არსებობს ერონსკი, როგორც ადამიანი. და, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია, არ არის აგრეთვე ანას საქციელის ზნეობრივი ღირებულება: თვითმკვლეელი სხვასაც ჰკლავს. ეს კი დაკავშირებულია რომანის ერთ-ერთ ძირითად კითხვასთან — აქვს თუ არა ადამიანს თვითმკვლელობის (მით უმეტეს, სხვისი მოკვლის) უფლება? იცით, „ანა კარენინას“ ეპიგრაფად უკლვის ძველი აღთქმის მეორე სჯულის წიგნიდან (თავი 31, მუხლი 35) აღებული სიტყვები — „ჩემი არს შურისგებაჲ და მე მივაგო“ (ეს ფრაზა წარმოდგენის ექვსსაათიურადაც ზის). ამ სიტყვების დაწინაშეულებას ვერ გავიგებთ, თუ არ

გავიხსენებთ, რომ მათ იმეორებს პავლე მოციქული რომაელთაღმე ეპისტოლეში (12 19). ამ ეპისტოლეს თანახმად, ქრისტიანული მოძღვრება კრძალავს შურისძიებას. ღმერთის საქმეა, ვინ დაისაჯოს და ვინ — არა. ეს ადამიანს არ ეკითხება. როგორც თავის თავის, ისე ვრონსკის მიმართ, შურისგების მიზნით, ანა კარენინას მიერ ჩადენილი თვითმკვლელობა გაუმართლებელია. ამდენად, ქრისტიანული თვალსაზრისით, უზნეო აქტია იგი.

„ანა კარენინას“ ზნეობრივი მრწამსი მთლიანად განმსჭვალულია პავლე მოციქულის ზემოაღნიშნულ ეპისტოლეში ჩამოყალიბებული ეთიკური კრედოთი.

სიტყვები კოზნიშევთან საუბრისას გრაფინია ვრონსკაია ანაზე ამბობს — *смерть гадкой женщины без религии* (დააკვირდით სიტყვებს — *без религии*). ეს მომხდარი ფაქტისადმი მართო გრაფინია ვრონსკაიას დამოკიდებულება არ არის. აქ ნაწილობრივ ტოლსტოის შემფასებლური ხმაც ისმის.

სულიერად განადგურებული ალექსეი ვრონსკის ჩვენება ამ რთულ პრობლემას უკავშირდება. მისი გამოტოვება მთელი რომანის აზრობრივ შინაარსს აღიარებებს.

ამასთან ერთად, მსახიობს წაევართვით საშუალება ურთულესი ფსიქოლოგიური სურათის დახატვისა. საერთოდ კი, ვრონსკის სახე ძალიან სქემატურია. სპექტაკლში არ არის ნაჩვენები ვრონსკის მიერ თვითმკვლელობის პირველი ცდა. არაფერს გვეუბნებიან იმაზე, რომ იგი ნიჟიერი კაცია (ხატვა ემარჯვება). საქმიანი და ენერგიული ადამიანია (ჩინებულად აქვს მოწყობილი მეურნეობა ვოზდეიენსკოეში). არ ჩანს, რომ მთელი არსებით, ნამდვილად უყვარს ანა და არ თვალთმაქცობს. მართალია, წარმოდგენაში გადმოტანილია რომანის ერთ-ერთი უძლიერესი ეპიზოდი — ალექსეი კარენინისა და ალექსეი ვრონსკის შერიგება მძიმედ სნეული ანას სარეცელთან, მაგრამ მეტად უფერულად მიმდინარეობს იგი. არ გააჩნია ის ემოციური ძალა, რაც რომანში აქვს.

გულდასაწყვეტია, რომ წარმოდგენაში ვრონსკის (მალხაზ გორგილაძე) ის ფუნქცია დარჩა, რომ დრო და დრო რეპლიკები მიაწოდოს ანას.

რა თქმა უნდა, რომანის სამეტყველო ენა არსებითად

განსხვავებულია თეატრალური წარმოდგენის ენისაგან. პირველი შეხედვით, ისიც კი შეიძლება იფიქროს კაცმა, რომ გაცილებით ვრცელია რომანის შესაძლებლობა, ვიდრე სპექტაკლისა, მაგრამ ერთი რამ მაინც ცხადია: ადამიანის სამშეინველის მოძრაობა მათ თანაბარი ძალით შეუძლიათ გადმოსცენ. ოღონდ ზუსტად უნდა მივაგნოთ იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რაც აუცილებელია ადამიანის გულისსკნელში დამალული საიდუმლოს გასამჟღავნებლად. რაკი რომანის ინსცენირება დავაპირეთ, ექვივალენტური შესატყვისებიც უნდა გამოგვეჩვენა.

კონკრეტული ნიმუშით შევეცდები ვაჩვენო, რას ვგულისხმობ.

ლევ ტოლსტოის, თითქოს სხვათა შორის, მაგრამ მინიშნებული აქვს ანა კარენინას ხასიათის ერთი თვისება: თუ მოეწონა მამაკაცი, ცდილობს მის მონუსხვას. კარგად აქვს გაცნობიერებული, რომ ლამაზი ქალია. იცის მისი ხიბლის ძალაც. სიამოვნებს, როცა უყურებს სხვებზე ამ ხიბლისა და სილამაზის ზემოქმედებას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ანაში გარკვეული დოზით მაცდური ქალი არსებობს.

როცა მოსკოვში ანა ბალზე დაპატიჟეს, იგი დიდი სიამოვნებითა და ხალისით არ წასულა სტუმრად. უთხრა კიდევ კიტი შჩერბაცკაიას — ჩემთვის უკვე აღარ არსებობს ბალი, სადაც მხიარულებათ. მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ბალზე მისთვის საგანგებო ყურადღება მიექციათ და იგი მაშინვე გაბრუნდა მიღწეული წარმატებით. ეს არაფერია. ყოველ ქალს ახარებს სილამაზით გამოწვეული გამარჯვება. საყურადღებოა ერთი შტრიხი. ანასთან მოსკოვური ბალების პაპა ეგორუშკა კორსუნსკი მივიდა და საცეკვაოდ გაყოლა სთხოვა. ანამ უარი უთხრა მე არ ვცეკვავო, როცა შესაძლებელია არ ვიცეკვო... ამ საუბრისას მათ ვრონსკი მიუახლოდა. ეს ანასა და ვრონსკის მეორე შეხვედრაა. არსებითად ისინი არც იცნობდნენ ერთმანეთს. მაგრამ საკმარისი გახდა ვრონსკის გამოჩენა, რომ ანამ მყისვე შეცვალა გადაწყვეტილება: კორსუნსკის მხარზე ხელი დაადო და ცეკვის ფერხულში ჩაება. ანას საქციელი მაშინვე დაიჭირა ვრონსკით დაინტერესებულმა მეორე ქალმა, კიტი შჩერბაცკაიამ და გაიფიქრა

კიდეც — რატომ არის ანა უკმაყოფილო ვრონსკით? მაგრამ ეს არ იყო უკმაყოფილების გამოვლენა. ეს ქალური ფანდი იყო, რომლითაც ანა ვრონსკის აჯაღოებდა და ნუსხავდა. მაშინ ანა ვერცკი წარმოიდგენდა, რომ მათ ერთმანეთი თავდავიწყებით შეუყვარდებოდათ. იმ წუთის მხოლოდ საკუთარი ქალური ხიბლის ძალას სინჯავდა. გაუმართლდა კიდეც: ვრონსკი მაშინვე გაება ბადეში.

როცა ანა კარენინა კონსტანტინე ლევინს გაეცნო, მას უკვე უკონოდ უყვარდა ვრონსკი. მისთვის სხვა მამაკაცი არ არსებობდა. მიუხედავად ამისა, მაინც გაუჩნდა სურვილი ლევინის მოჯადოებისა. ამას ანა თავადაც აღიარებს და კიტიც შეაწუხა ამგვარმა ექვემა.

ანას ბუნებაში მაცდუნებლის არსებობა არ ამცირებს მის კეთილშობილებასა და სისპეტაკეს. უბრალოდ გვიჩვენებს მისი ხასიათის სირთულეს, მრავალფეროვნებას. ამიტომ, როცა ანა კარენინას სცენურად ვანსახიერებთ, მის ხასიათს ეს საღებავი არ უნდა მოაკლდეს. სამწუხაროდ, სცენაზე ეს ფერი გახუნებულია. თუმცა სულ არ არის-მეთქი, ვერ ვიტყვი. როცა ანა ლევინს ეცნობა, სოფიკო კიაურელის (ანა) გამომეტყველება და მოძრაობა გვაგრძნობინებს ქალის სამშვინველში მომხდარ ძვრას. ოღონდ მეტად ძნელი გასარჩევია, რა არის ეს — უბრალოდ ახლადგაცნობილი პიროვნებით დაინტერესება თუ მისი ცდუნების ქვეცნობიერი სურვილი?

ანა კარენინას ადამიანური ბუნების არც ერთი ნოუანსის მიფუჩეჩება არ შეიძლება, თორემ ვერც მისი დაღუპვის მიზეზს ამოვიცნობთ და ვერც კატასტროფის შინაგან აუცილობლობას დავინახავთ.

მართალია, ზეპური საზოგადოება ანას და ვრონსკის ურთიერთობას ცხვირაბზეკილი შეხვდა, მაგრამ ამას ქალის დაღუპვაში არსებითი როლი არ შეუსრულებია. მათზე ჭორაობა უქნარა, მოცლილი ხალხისათვის დროებითი გასართობი იყო. მალე დაივიწყებდნენ კიდეც ისევე, როგორც უკვე აღარ ახსოვდათ და აინტერესებდათ ადრინდელი სხვა ამგვარი შემთხვევები. მაგრამ, თუ ანა კარენინასა და ალექსეი ვრონსკის სიყვარული ტრაგიკულად დამთავრდა, ამის საფუძველი თვით ანას ბუნებაში იღო.

ტოლსტოი დაუნდობლად იხედება ადამიანის გულის უფსკრულში და შემადრწუნებელ სიმართლეს გვეუბნება. დააკვირდით: ანა კარენინას გაგიყვით უყვარს ვრონსკი, მაგრამ გულგრილია მის ხელში შეძენილი გოგონასადმი. მართალია, ეზიზდება ალექსეი კარენინი, მაგრამ უზომოდ უყვარს სერიოჟა, ვაჟიშვილი, გაჩენილი შეძლებული ქმრისაგან. სად არის ძალა, ნებისყოფა, გონიერება, რომელიც ადამიანის გულში აბობოქრებულ ამ გრძნობებს დაამშვიდებს? ანა ვერავითარ გზას, ვერავითარ საშუალებას ვერ პოულობს მათ დასაშოშმინებლად. პირიქით, რაც დრო გადის, წინააღმდეგობა უფრო და უფრო იზრდება. მეტად და მეტად გრძნობს ანა სერიოჟასადმი ღალატს. შვილთან განშორებით გამოწვეული მშვიინგიერი სიცარიელე ყოვლისმომცველი ხდება. ვრონსკის სიყვარულს უკვე აღარ შეუძლია მისი შევსება. მით უმეტეს, რომ ამ სიყვარულს უკვე გაუჩნდა ქია, რომელიც შიგნიდან ღრღნის. ჯერ ერთი, ანას უფრო ხშირად და ხშირად ახსენებდა, რომ ვრონსკის გამო დატოვა სერიოჟა. ამის გახსენება ქალს საყვარელი მამაკაცის წინააღმდეგ განაწყობს. მეორეც, ვრონსკი უფრთხილდება თავის მამაკაცურ თავისუფლებას. აღარ უნდა სულ ქალის კაბის კალთას იყოს გამობმული. საქმიანობაც მოენატრა, დროსტარებაც, საზოგადოებაში ტრიალიც. ანას ღალატი აზრად არ მოსდის, მაგრამ არც იმაზე ამბობს უარს, თვალს რომ წყალი დააღვინოს. თვალდასანახად აღმოცენდა კონფლიქტი, რომლის მსხვერპლია ამქვეყნად ყველა სიყვარული. ეს კონფლიქტია იმთავითვე, ბუნების მიერ, დედაკაცსა და მამაკაცში ჩანერგილი ფუნქციური განსხვავება. ქალის არსებობისათვის სიყვარული ყოვლისმომცველია. დასაშვებად მიაჩნია ყველაფერი მას შესწიროს. მამაკაცისათვის კი სიყვარული არსებობის ერთი ნაწილია. იგი შეიძლება სრულიადაც არ იყოს უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე, ვთქვათ, რაიმე საქმიანობა. როცა თავდავიწყების დრო გაივლის, მამაკაცი აგრძელებს მისი ფუნქციის შესაბამის არსებობას, რასაც ქალი სიყვარულის ჩაქრობად აღიქვამს. ცხადია, ეს არ არის მართალი — სიყვარული დარჩა, გაქრა თავდავიწყება. მაგრამ ქალის ცნობიერებაში იგივდება სიყვარული და თავდავიწყე-

ბა. როცა თავდაფიწყებას ველარ ხედავს, ქალი იწყებს ბრძოლას სიყვარულის გადასარჩენად. ამ ბრძოლას იგი მიჰყავს საბედისწერო შეცდომამდე — ქალის სიყვარული იქცევა სიყვარულ-ტერორად (ამგვარი რამ ემართებათ ზოგჯერ დედებსაც შვილების მიმართ). ეს კი მამაკაცს ერთადერთ გრძნობას უჩენს — გაექცეს სიყვარულ-ტერორს, თავი იხსნას მისგან. თუ მამაკაცი უნებისყოფაა, იგი მორჩილდება სიყვარულ-ტერორს და მთელი ცხოვრება წამებულია (ეს მამაკაცის ტრაგედიაა). თუ მამაკაცი ძლიერია, იგი გაურბის სიყვარულ-ტერორს, თავისუფლდება. ქალი ხდება თავისივე ტრფობის მსხვერპლი (ესა დედაკაცის ტრაგედიაა). ეს დაემართა ანა კარენინასაც. ალექსეი ვრონსკის ბუნებრივი მიდრეკილება მამაკაცური თავისუფლებისაკენ ჩათვალა სიყვარულის გაციებად. ანას მიერ სიყვარულის შესანარჩუნებლად გადადგმული ყველა ნაბიჯი უკვე სიყვარულ-ტერორის გამოვლენა გახდა. ეს თრგუნავდა ვრონსკის. ბუნებრივად უჩენდა პროტესტის გრძნობას. ეს იწვევდა მათ შორის გამუდმებულ დავას, რაც ორივეს ტანჯვად ექცა.

ტოლსტოის ყოვლისმხილველი მზერა ხედავს და გვიჩვენებს, როგორ გაითიშა ანას გონება და გრძნობა. გონების თვალთ ანა კარგად ამჩნევს, რომ შეცდომას სჩადის. აწყობს კიდევ გეგმებს, როგორ მოიქცეს, როგორ იმოქმედოს. მაგრამ, როცა საქმე საქმეზე მიდგება, გონების თვალი უბნელდება და მთლიანად გრძნობის შესაბამისად მოქმედებს. ამ შინაგანმა შეურიგებელმა წინააღმდეგობამ მიიყვანა ანა სასოწარკვეთილ გადაწყვეტილებამდე.

ესოდენ გრძელი მსჯელობით თავი იმ-ტომ შეგაწყინეთ, რომ დამესვენა ანა კარენინას დაღუპვაში გადამწყვეტ როლს არ ასრულებს პიროვნების საზოგადოებრივი ზნეობისადმი დაპირისპირება. ანას ნებისყოფის ადამიანები ამგვარ კონფლიქტს უძლებენ. ისინი ვერ ერევიან საკუთარ სამშეინველში წარმოქმნილ კონფლიქტს, როცა ადამიანი ორად იყოფა. ვერც ანამ სძლია ამ წინააღმდეგობას. მან ვერ შეარიგა და შეათავსა დედური მოვალეობა და ქალური სიყვარული. აქ მისი გული გაიხლიჩა. ამან მის არსებაში გაითიშა გრძნობა და გონება.

ჩაკი ასეა, მაშინ წარმოდგენაში ზედმეტად არის აქცენტირებული ანას საზოგადოებისადმი დაპირისპირებულობა. ალბათ შლაგბაუმი, რომელიც სცენაზე რამდენჯერმე ფიგურირებს, უნდა აღვიქვათ როგორც სიმბოლო, მიმართივით ანასა და საზოგადოების გათიშვაზე. ამასვე უნდა აღნიშნავდეს გრაფინია ლიდიას, ბეტსი ტვერსკაიას და სხვათა ერთობლივი განკითხვა ანასი, როცა ისინი ცდილობენ მოგვევლინონ ბრალმდებლად. თავი დაეანებოთ იმას, რომ ეს სცენები ილუსტრაციული ხასიათის არიან. ისინი ჩრდილავენ ანას მშვენიერი წამების ფსიქოლოგიურ სურათს. ვერ ვხედავთ პროცესს — როგორ მივიდა დიდი, ამალგებული, თავდავიწყებული სიყვარული თვითმკვლელობამდე. სცენაზე არსებობს ამ პროცესის ცალკეული ფრაგმენტები, რომელნიც მომხდარი ამბის შედეგს გვიჩვენებენ და არა თავად მოძრაობას.

თუ არ იქნება ნაჩვენები, როგორ ემზადებოდა ანა შვილთან შესაყრელად, როგორ შეხედნენ ისინი ერთმანეთს, როგორ შეასწრო მოალერსე დედა-შვილს ალექსეი კარენინმა, როგორ გავარდა შვილის ოთახიდან თავგზააზნეული ანა, როგორ დაევიწყა სერიოჟასათვის მიეცა სათამაშოები, რომლის საყიდლად მთელი დღე მაღაზია-მაღაზია დარბოდა, არ დაიხატება არც ანას ტანჯვა და არც მისი სიხარული, არც ქვეცნობიერი. კავშირი, რომლითაც დედა მიჯაჭვულია შვილზე, არ გამოჩნდება არც ალექსეი კარენინის გულისდუღილი და არც ის ელდა, რომელიც პატარა სერიოჟას დასცა დედის მოულოდნელმა ნახვამ.

რომანის ამ სულის გამყინავ ეპიზოდს ვერ შეცვლინ ჩვენება იმისა, როგორ ამოაქვს ანა-ს. ჭიაურელს ჩანთიდან შვილის სათამაშოები. ეს სცენა ფაქტის კონსტატაციის იქნება ვერ მიდის (დედას ჩანთაში აქვს შვილის სათამაშოები).

შვილთან პაემანმა ანა კარენინას დაუტოვა მოუზრჩენელი ტკივილი. იგი ამიერიდან ვეღარასოდეს ნახავს სერიოჟას. დედის ცნობიერებაში ჩარჩა შვილის თვალები და იქ ამოკრთული ჯერ გაუცნობიერებული დარდი ბიჭისა: მისი მშობლები არასოდეს შერიგდებიან.

ამ განცდას ტოლფასოვნად ვერ გადმოგვცემს წარმოდგე-

ნის მიზანსცენა. შორს, სცენის სიღრმეში, ჩამოშვებულ დოლბანდის უკან, ლოგინში დგას სერიოჟა. მაყურებლისაჲ კენ ზურგმიქცეული, გამოსაღმების ნიშნად ხელაღმართული, ნელ-ნელა უკან იხევს ანა-ს. კიაურელი. ესეც ფაქტის კონსტატაციაა: დედა ეთხოვება შვილს. სხვა რომ არა იყოს რა, იმ წუთში ვერ ვხედავთ მსახიობის სახეს, თვალებს, მის გამომეტყველებას, რომელშიც ვინძლო შეგვეცნო ანა კარენინას მშვინვიერი მდგომარეობა.

გულახდილად რომ გითხრათ, ჩემთვის გაუგებარი დარჩა, ვინ არის ან რის სიმბოლოა ის „მუჟიკი“, რომელიც ავანსცენაზე გამოვარდება, რამპის წინ ჩატუქდება და ტომრიდან ამოღებულ სათამაშო ორთქლმავალს აწვდის ანას. რა მან ის კაცი უნდა გაგვახსენოს, რომელიც მატარებელმა გასრისა მაშინ, როცა ანა მოსკოვში ჩამოვიდა ძმის და რძლის შესარიგებლად? თუ იგი ზეპური საზოგადოების ფილისტერული ზნეობის სიმბოლოა? იმ საზოგადოებისა, რომელმაც ანას ხელი ჰკრა? თუ თავად ანას სინდისის ტკივილია? მას ხომ ამ ტკივილმა უბიძგა მატარებლის ბორბლებში?

შეიძლება ერთიც იყოს, მეორეც, მესამეც, მაგრამ, რაც მართალი მართალია, მე ამ ალეგორიის აზრი არ მესმის.

საერთოდ კი, თუ არ ვცდები, ამგვარი სიმბოლიკა, ალეგორიულობა ტოლსტოის სცენური ინტერპრეტაციისათვის არ გამოდგება. ტოლსტოის პერსონაჟების სამშვინველის მოძრაობის ჯადმოსაცემად მხოლოდ მსახიობის ოსტატობასა და ნიჭს უნდა ვენდოთ. ტოლსტოი ხატავს ადამიანს, ოდენ ადამიანს, თავის ავ-კარგით, კეთილითა და ბოროტით, სიხარულითა და ტკივილით. მათი სულიერი სამყარო მსახიობმა უნდა მოქსოვოს იუველირის სინატიფით, სინაზითა და სიზუსტით. სხვაგვარად, თავად ადამიანის ხდება რაღაც აბსტრაქტული იდეის ალეგორია. ალეგორიას არ შეუძლია პროტესტის განცხადება. პროტესტს აცხადებს ადამიანი. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენა კი პროტესტის განცხადებით მთავრდება. ანა-ს, კიაურელის შემზარავი შეძახილი — მძულხარა! — ხომ მიმართულია ღმერთის, ადამიანის, სიყვარულის წინააღმდეგ? თუ გძულს ღმერთი, თუ გძულს ადამიანი, თუ გძულს სიყვარული, მაშინ არსებობაც გძულს.



რა შეიძლება იყოს უფრო დიდი და საშინელი პროტესტი? მაგრამ თუ მაყურობლის თვალწინ არ გათამაშდა, თუ თვალნათლივ არ ვნახეთ, როგორ მკვრივად ადამიანი ამ პროტესტამდე, რამ წარმოშვა მასში არარსებობისაქენ ლტოლვა, ძალი — მძულხარ! — დარჩება უბრალო ყვირილად. არ იქნება, მოწოდება, რომლის გარეგნულად უარყოფითი ფორმა მაღაღის სწორედ ღმერთის, ადამიანის, სიყვარულის უსაზღვრო ნატვრას.

ფრაგმენტულობა სქემატურს ხდის კონსტანტინე ლევინის პიროვნებასაც. იგი მძიმეხელი კაცია და არსებობის აზრის ამოცნობას ცდილობს. მის ცხოვრებაში, ამ მხრივ, არსებითი მნიშვნელობა აქვს ძმის, ნიკოლაი ლევინის სიკვდილს და შეილის დაბადებას. წარმოდგენაში მოქმედებს ნიკოლაი ლევანიც (ნოდარ მგალობლიშვილი) და ნაჩვენებია კიტისა და ლევინის ბიჭის დაბადების სცენაც, მაგრამ ორივე შგზთხვევაში გამოკლებულია უმთავრესი — ნიკოლაის სიკვდილი და ლევინის რეაქცია, გამოწვეული ბავშვის დაბადებით. გახსოვთ, უზომო სიხარულით და ძრწოლით ელოდა ლევინი ბავშვის გაჩენას, მაგრამ, როცა პირველად ჩვილს დასედა, მისდა გასაოცრად, იგრძნო მშოლოდ ზიზღი. ამან იგი საოცრად შეაშინა. ლევინის სამშვინველში წარმოქმნილი დამოკიდებულების ეს მრავალფეროვნება სრულიად არ არის სპექტაკლში. არაფერს ვამბობ იმაზე, რომ წარმოდგენის ლევინს აკლია რომანის ლევინის ერთი ძირითადი თვისება — ეჭვიანობა, რაც მას ერთგვარად აუტანელ პიროვნებად ხდის (სხვათა შორის, ლევინის აუტანლობას აღნიშნავდა სოფია ანდრეევნა ტოლსტაიაც). მაგრამ ლევინის ამ თვისების არარსებობა სპექტაკლში გასაგებია. პიესის მოცულობა მცირეა და ეჭვიანობისათვის ადგილი აღარ დარჩა. ხოლო, რაც შეეხება დაბადება-სიკვდილის ურთიერთკავშირს, მისი გამოტოვება ყოვლად დაუშვებელია. ფუნქცია ეკარგება არა მარტო ლევინის სახეს, არამედ კნინდება და ღარიბდება რომანის პრობლემატიკა.

ლევ ტოლსტოი წერს — ლევინმა იცოდა და გრძნობდა, რომ რაც მოხდა ცოტა ხნის წინათ (დაიბადა ბავშვი), ჰგავდა იმას, რაც აღსრულდა ერთი წლის უკან საგუბერნიო ქა-

ლაქის სასტუმროში (გარდაიცვალა ნიკოლაი). ჰგავდა იმიტომ, რომ არსებობის, სიცოცხლის საიდუმლოა დაბადებაც და სიკვდილიც. მაგრამ ერთი სიხარულია და მეორე — მწუხარება. რა აკავშირებთ მათ? რა აქვთ საერთო? როგორ უნდა იარსებოს დაბადებასა და სიკვდილს შორის გამომწყვდეულა ადამიანმა? ეს კითხვები აწამებენ ლევინს (უფრო ფართო გაგებით, თვით ტოლსტოის). ამის პასუხს ეძებს იგი. ამ ძიებაში იბადება მისი სასოწარკვეთილება, რასაც ზოგჯერ ლევინი თვითმკვლელობის სურვილამდე მიჰყავს. როცა ეს ვიცით, ბუნებრივია ლევინის დაბნეულობა, გაურკვეველობა, თვითმკვლელობის შიში. მაგრამ, როცა წარმოდგენაში აღარ არის ძიებათა, ეჭვთა, სასოწარკვეთილებათა საერთო ატმოსფერო, მაშინ სრულიად აუხსნელია და ალოგიკურიც (ადამიანის გრძნობათა ჭიდილს თავისი მკაცრი ლოგიკა აქვს) წარმოდგენის ლევინის (გია ბურჯანაძე) ფიქრი თვითმკვლელობაზე. ეს სპექტაკლში გადმოცემულია იმით, რომ ლევინს ხელში უჭირავს მარყუტეგამოსკვნილი თოკი, რომელსაც ერმილი (გიზო სიხარულიძე) წაართმევს.

ერმილის შეგონება — თვითმკვლელობით ღმერთს ჰკლავო, უზუნაესი შეგონებაა, მაგრამ ლევინის მშვიდგონებრივი ძიებათა პასუხი მაინც არ არის. იგი ვერ დამშვიდებს ლევინს, რამეთუ მას სურს მიაგნოს არსებობის მიზანს და დანიშნულებას. როგორც ვიცით, რომანში ლევინის ძიების პასუხია — არსებობის (აქედან, ცხადია, ადამიანისაც) მიზანი და დანიშნულებაა კეთილის ქმნა. მიაგნო თუ არა ლევინმა ამ პასუხს, იგი დამშვიდდა და ამ პარმონიითაც მთავრდება რომანი. მაგრამ არის კიდევ ერთი კითხვა, რომელიც „ანა კარენინაშივეა“ დასმული, მაგრამ უპასუხოდ არის დატოვებული. ეს გახლავთ ალექსეი კარენინის კითხვა — შეიძლება გიყვარდეს იგი, ვინაიდან სძულხარ, მაგრამ როგორ უნდა შეიყვარო ის, ვინც გძულს (წარმოდგენაში გამოტოვებულია ეს კითხვა)? ეს არის თავსატეხი. კეთილის ქმნა შეუძლებელია უსიყვარულოდ. და თუ ვერ შეიყვარებ იმას, ვინც გძულს, მაშასადამე, ვერ იქმნ კეთილს. ასე არღვევს ლევინის იმედის კოშკს კარენინის ეჭვიანი და უნდო კითხვა.

მართალია, რომანში უშუალოდ არაფერია ამაზე ნათქვამი.

მი, მაგრამ, თუ ღრმად ჩავიხედავთ კარენინის, ანას და ლევინის სამშვიდველში დავინახავთ, რომ მათ ქვეცნობიერი კავშირი აქვთ. მათ ის აერთიანებთ, რომ სამივეს წინაშე დგას ალტერნატივა — რა არის ცხოვრება, ყოფიერებით ტკბობა თუ ზნეობრივი პასუხისმგებლობა? ეს ალტერნატივა, მაგალითად, არ აწუხებს ანას ძმას სტივია ოზლონსკის. მისთვის ცხოვრება ყოფიერებით ტკბობაა. ცხოვრობს კიდეც არაფინად. ანასა და ლევინს უჭირთ ამ ორი დამოკიდებულების გაერთიანებაც და მათ შორის არჩევანიც. ამიტომაც იტანჯებიან. რაკი ანა ვერ პოულობს ამ ალტერნატივის გადარჩევას, იღუპება. ლევინი კეთილის ქმნის სახელით, ე. ი. ზნეობრივი პასუხისმგებლობის არჩევით, ნაზულობს მშვენიერი კრიზისიდან გამოსავალს. კარენინი არც ანას გზით მიდის და არც ლევინის. იგი ამჯობინებს მექანიკურ ცხოვრებას. ამიტომ სასოწარკვეთილი, გულგამოჰშული და იმედდაკარგული კაცია. ღრმად ტრაგიკული პიროვნებაა, ვისაც არ სჭერა, რომ სიმაზრათით, გულწრფელობით, პატიოსნებით შეიძლება ცხოვრების მოწყობა. ამის უშუალო დასტურია ის წინადადება, რომელიც ცოლს მისცა, როცა შეიტყო, ანას ერონსკის უყვარსო. კარენინი ყაბულს იყო, ანას როგორც უნდოდა ისე ეცხოვრა, ოღონდ საზოგადოების თვალში შეენარჩუნებინა ოჯახური მყუდროება, სიამტკბილობა და წესრიგი. ამ გულგამოჰშულობით, კაენით, უიმედობით თრგუნავდა იგი ანას. ამიტომ ეშინოდა ანას მისი.

კარენინი არა მარტო ანტიანაა, იგი ანტილევინიც არის. ანტილევინია იმიტომ, რომ კარენინის კითხვის პასუხი არც ერთ რელიგიას არ მოეპოვება. არც ტოლსტოის აქვს იგი. ადამიანი ძაწოლით არის მოსილი. მას ლევინის მიერ ნაპოვნი სიმშვიდე ვერ სცემს ნუგეშს. თეორიულად კარენინმაც იცის, რომ კეთილი უნდა აკეთო. პრაქტიკულადაც გადადგა მან ეს ნაბიჯი. კარენინმა წაიყვანა აღსაზრდელად ანასა და ერონსკის ქალიშვილი. მაგრამ მან, რაკი შეიძულა, ანა გასწირა. ვერ მოერია სიძულვილს. მოერევა კი ლევინი სიძულვილს, თუ ვინიცობაა მის წინაშეც აღიმართა ეს პრობლემა? ლევ ტოლსტოი დუმს. კითხვას ვერ უპასუხა.

ასეა ერთმანეთზე ფესვებით გადაბმული სამი სრულიად სხვადასხვა ბუნებისა და თვისების ადამიანი.

ამ პრობლემატიკით მონაბერი სიო მაინც უნდა ჰქროდეს სპექტაკლში. თუმცა ის კი უნდა ითქვას, რომ კოტე მახარაძის კარენინი, მისი გარეგნული პორტრეტი, ძრწოლას უეკველად გვგვრით. მაგრამ არსებობს ერთი აუცილებლობა, რომელსაც უთუოდ უნდა მიაქციოს ყურადღება მსახიობმა. ტოლსტოი არ ხატავს ეგრეთწოდებულ დადებით და უარყოფით პერსონაჟებს. იგი ძერწავს ადამიანს, რომელშიც ყველაფერია — კეთილიცა და ბოროტიც, ძლიერებაც და სისუსტეც, მართალიცა და ტყუილიც, სამართლიანობაც და უსამართლობაც, პატივბაც და შურისგებაც. კ. მახარაძის კარენინში სიცოცხლის ეს მრავალფეროვანი ძარღვი უფრო აშკარად უხდა ფეთქავდეს. უფრო გაბედულად უნდა გამოემჟღავნდეს მისი ადამიანური მხარე. თორემ საკმაოდ არსებობს საშიშროება ცივი ნილაბის შექმნისა. ნილბების არსებობა კი „ანა კარენინაში“ სასურველი არ არის.

ლევ ტოლსტოის რომანი ურთულესი პრობლემებით დაყურსული წიგნია და კარგად მესმის, რომ მათი სრულიად გადმოტანა სპექტაკლში შეუძლებელია (ამიტომაც ვთქვი, ინსცენირების წინააღმდეგი ვარ-მეთქი). მაგრამ ერთი რამ კი აუცილებლად უნდა ყოფილიყო — ადამიანის დანიშნულების ძიების მოუსვენარი სული. და ნუ მიწყენენ წარმოდგენის ავტორები, დრამატურგი ლალი როსება და რეჟისორი მედეა კუქუხიძე, თუ მე იგი ვერ დავინახე.

ჩვენ, ყველას შეგვიძლია თავი ვინუგეშოთ ესპანური ანდაზით: მიყვარს შეუძლებელთან ბრძოლა და დამარცხება.

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

### კ ი ნო

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| გახსენება                       | 122 |
| სიცრუე სიცრუისა                 | 122 |
| თანამედროვე კინოხელოვნებასათვის | 131 |
| ორი „ელისო“                     | 141 |
| იქ სდებენ საძაბუნოთა            | 152 |
| გარღვეული შეგნება               | 157 |
| რატომ ხდება ასე?                | 166 |
| „ქართული ფილმი“ — 1974          | 174 |
| რაც შეეხება „პასტორალს“         | 177 |
| „პირველი მერცხლის“ აღეგორია     | 203 |
| იწამე გადარჩენა                 | 211 |
| უგწოობას გზა                    | 225 |
| ერთიანი ძალით                   | 240 |

### მ ე ა ბ რ ე

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| „ქიქრაქას“ ნახვის შემდეგ            | 257 |
| პროზა თუ დრამატურგია?               | 270 |
| თვალდაუხუჭელი საყვარლის დრამა       | 285 |
| გუშინდელნი დღეს                     | 291 |
| განა დრამატურგია ლიტერატურის გერია? | 303 |
| ექტუალერობაც არის და აქტუალერობაც   | 314 |
| თეატრი და მაყურებელი                | 321 |
| ...სიყვარულს უშენებია               | 331 |
| იტყვიანნი თეატრი                    | 336 |
| ხვალის ამოცანა                      | 350 |
| შემოდგომის დღე                      | 359 |
| მოლოდინა                            | 379 |
| შეუძლებელი                          | 385 |

**БАКРАДЗЕ АКАКИЙ ВИКТОРОВИЧ**

**КИНО. ТЕАТР**

**(На грузинском языке)**

**Издательство «Хеловнеба»,  
Тбилиси, пр. Д. Агмашенебели, 179  
1989**

რედაქციის გამგე გივი ბარამიძე  
რედაქტორი ნანა წიკლაურა  
მაკტრული რედაქტორი გიორგი ინასარიძე  
ტექნიკური რედაქტორი სოფიკო შაყულაშვილი  
კორექტორი ნინო ბერიშვილი  
განმმშეები რომან სარალიძე

გადაეცა წარმოებას 18.11.88.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27.03.89.  
ნაბეჭდი თაბახი 25  
სააღრეცხვო-საგამომცემლო თაბახი 18,27.  
შეკვ. 2457. უე 09229, ტირაჟი 40.000  
ფასი 4 მან.

გამომცემლობა „ხელოვნება“ თბილისი დაეით აღმაშენებლის 179  
1989

საქართველოს სსრ გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნით  
გაქრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის ო. ქაეკავაძის  
სახ. წიგნის ფაბრიკა, მეგობრობის გამზირი № 7.  
Тбилисская Книжная фабрика им. И. Чавчавадзе Государст-  
венного комитета Грузинской ССР по делам издательств, по-  
лиграфии и книжной торговли, пр. Дружбы № 7.