

ნათია ამირეჯიბი

კინორეჟისორი –  
ოთარ იოსელიანი

თბილისი  
2003

„ჭეშმარიტი ხელოვანი ეპოქალურ პრობლემებზე დამოუკიდებელი ფიქრისა და, შესაძლოა, ფილოსოფოსებთან დიალოგის მეშვეობით, თვითონ სახავს და მიუთითებს ცხოვრების გზას ისე, რომ საამისოდ არც მაღლიდან „ფიურერის“ და არც დაბლიდან ანონიმური მასის მხრივ მითითებებს არ უცდის“.

ზურაბ კაკაბაძე

## კინორეჟისორი – ოთარ იოსელიანი

საქართველოს სახალხო არტისტი, შოთა რუსთაველის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი.

ფილმები: „გიორგობისთვე“ – დაჯილდოებულია კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე კინოპრესის საერთაშორისო ფედერაციის (ფიპრესი) პრემიით; ჟორჟ სადულის პრიზით (1968 წ.).

„იყო შაშვი მგალობელი“ – დაჯილდოებულია პრემიით – საუკეთესო საზღვარგარეთული ფილმი, იტალიაში (1974 წ.).

„პასტორალი“ – ფიპრესის პრემია ბერლინის საერთაშორისო ფესტივალზე (1981 წ.).

„მთვარის ფავორიტები“ – ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის მთავარი სპეციალური პრიზი; კათოლიკური კინოცენტრის პრიზი (1984 წ.).

„პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ – SKAM-ის პრიზი საუკეთესო დოკუმენტური ფილმისთვის (1983 წ.).

„და იქმნა ნათელი“ – ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის მთავარი სპეციალური პრიზი (1989 წ.).

„პეპლებზე ნადირობა“ – (1992 წ.) ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე იტალიის კინოკრიტიკის პრიზი; ევროპის პრემია კინოხელოვნების CICA E ექსპერიმენტული საერთაშორისო ასოციაცია ჰამბურგში; ბერლინის ხელოვნების აკადემიის პრემია ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებისათვის; იტალიის კულტურის სამინისტროს პრემია; მოსკოვის კრიტიკოსთა პრემია. 1992 წლის პრემია საუკეთესო სცენარისთვის, (იტალია); ანდრეი ტარკოვსკის პრემია მოსკოვის XVIII საერთაშორისო კინოფესტივალზე (1993 წ.); რუსეთის პრემია „ტრიუმფი“ (1993 წ.).

„ყაჩაღები“ თავი VII – ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის სპეციალური გრან პრი (1996 წ.).

„ორშაბათ დილას“ – ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის „ვერცხლის დათვი“. ფიპრესის მთავარი პრიზი (2002 წ.).

## საზღვარგარეთის პრესის გამოცხილი.

„ჩვენ, თვითკმაყოფილ ფრანგებს, შემოგვცქერის ადამიანი, რომელსაც ჩვენ მოვწონვართ და ჩვენი ქვეყანაც, მაგრამ, მაინც ცოტათი ჩამორჩენილებად მივაჩნევართ. შესაძლოა, ჩამორჩენილებად მივაჩნდეთ ძველი და მაღალი კულტურის მქონე ქართველი ერის შვილს – ოთარ იოსელიანს“. („ლა რევიუ დე სინემა“).

„ჩვენი კინო გამდიდრდა ოთარ იოსელიანის „აფორიზმებით“ – ამ ჭეშმარიტად პატარ-პატარა ეკრანული მარგალიტებით, რომელიც ხიბლავს თვალსაც და სულსაც“. (გაზ. „ლე მონდე“).

„როგორ გადაურჩა რეჟისორი საფრანგეთის ზეგავლენას, როგორ მოარგო მან თავისი ბუნება და ხელოვნება უცხო ქვეყანას, უცხო კულტურას, მით უმეტეს, რომ მის მშობლიურ უძველეს მხარეს საქართველო ჰქვია“. („რევოლუსიონი“).

„თავისი ბუნებით ოთარ იოსელიანი თავადია. ამის დამამტკიცებელია ის, რომ მის უმაღლესობას არ სჭირდება არც სასახლე და არც მსახურები, რადგან ამ ქართველ რეჟისორს ჭეშმარიტად არისტოკრატიული აზროვნება გააჩნია. იგი იმ ეროვნების წარმომადგენელია, რომელთა მეფეები ცხოვრობდნენ უბრალოდ და ჩვეულებრივად“. („ტილერამა“).

„დღეს ესოდენ დიდი ნიჭით შემკულ რეჟისორს, ვენეციაში შეჰყურებენ ისეთივე აღტაცებით, როგორითაც მოცარტს, მიქელანჯელოს ან სხვა რომელიმე სასწაულმოქმედს შეჰყურებდნენ მათი პირველი თაყვანისმცემლები...“

„ოთარ იოსელიანში არის რაღაც ფილოსოფოსის, მხატვრის და მუსიკოსის“. („სინემა“).

„ეს კაცი თვალს გვიხელს, ამიტომაც მას ჩვენ მაღლობას ვუხდით“... („ნუველ ობსერვატორი“).



## ქართულების გამონათქვამი

### ფილმზე – „გიორგობისთვე“

„ფილმის ავტორი მტრის თვალთ უყურებს ჩვენს ცხოვრებას. არა, „გიორგობისთვე“ უნდა დაინვას, კვალიც არ უნდა დარჩეს მისი“.

„ჩვენი აზრით, ეს ყოვლად უმსგავსო ფილმი, რომელიც ყალბ წარმოდგენას უქმნის ფართო მასებს, ეკრანიდან უნდა მოიხსნას. მტკიცედ გვნამს, რომ საკადრისი პასუხი მოეთხოვებათ სიყალბის შემქმნელებს...“

„არ არის ნაჩვენები პოლიტალმზრდელობითი და სააგიტაციო პროპაგანდისტული მუშაობა წარსულის გადმონაშთთა წინააღმდეგ ბრძოლაში. ფილმის ავტორებმა ყველაფერი ეს დაივიწყეს და მხსნელად ღმერთი და ეკლესია მიიჩნიეს“.

„ფილმი უპერსპექტივოა, მისი ჩვენება სახელს უტეხს ჩვენს რესპუბლიკას“.

„ქართულმა კინემატოგრაფიამ ასეთი რეჟისორი, მისი ნახელავით თავიდან უნდა მოიცილოს!“

„მაყურებელთა წინადადება კინო-ფილმი „გიორგობისთვე“ მოიხსნას ეკრანიდან, განადგურდეს!“

„ოთარ იოსელიანმა მუხლი არ გაიმაგროს. ვითომდა, რეალისტური გზით კინოს ერთი, არაფრისმთქმელი, უიდეო, მხატვრულად მდარე ფილმი მიუძღვნა“. (საქართველოს სსრ კომპარტიის ცეკას მასალები. 1967 წ.).

„მხატვრული ნაწარმოების ნაცვლად, მივიღეთ რალაც პასკვილის მაგვარი რამ, რომელსაც საერთო არა აქვს ჩვენი ცხოვრების ამსახველ ხელოვნებასთან და ფილმის ავტორების მოქალაქეობრივ სინდისზე ცუდად ლაპარაკობს!“ (გაზ. კომუნისტი. 1967 წ. კ. გოგოძე).

„არ ვიზიარებ „ცეკას“ დადგენილების პროექტის არც ერთ პუნქტს... „გიორგობისთვეს“ მაღალხარისხოვან, მაღალიდეურ ფილმად ვთვლი“. (ა. ბაღრაძე)

## ოთარ იოსელიანის შემოქმედების თბილისური პერიოდი

### სიჩუმე! Silence! Начинается съемка!

1995 წლის 25 ოქტომბერს საბურთალოს ერთ-ერთ ცენტრალურ ქუჩაზე აგრილდნენ ქვემეხები, „ბეტეერები“, იქაურობა შეიარაღებული ჯარისკაცებით გაივსო, ხალხი შეშინდა... ხმა გავარდა, რომ სამოქალაქო ომი დაიწყო.... სინამდვილეში კი, კინორეჟისორი – ოთარ იოსელიანი ახალი ფილმისთვის თბილისის სამოქალაქო ომის (1991 წ. 22.XII – 1992 წ. 6.I) ამსახველ ეპიზოდს იღებდა.

ომის დროს რეჟისორი თბილისში იმყოფებოდა და თვითმხილველი იყო: დამიზნებული, თუ უცაბედი ტყვიებისგან ადამიანთა დაშავების და დაღუპვისა, აღმოდებული შენობების ნგრევის, უსახლკაროდ დარჩენილი მშვიდობიანი მოსახლეობის დაბნეულობისა... მან ისიც კი შენიშნა, რომ ტრაგიკული ვითარების მიუხედავად, ადამიანთა გარკვეული ჯგუფები ამ ორომტრიალს ცნობისმოყვარეობით შესცქეროდნენ (ალბათ, განიცდიდნენ კიდეც), ისევე, როგორც პარტიერის მაყურებელი – სცენაზე გათამაშებულ კომმარულ „სპექტაკლს“...)

ოთარ იოსელიანმა ფილმისთვის, რომლის პირობითი სათაური იყო „ზამთარი საქართველოში“, მხატვრულად აღადგინა განვლილი ომის საშინელება და, ამავე დროს, განსაკუთრებული ყურადღებით დააფიქსირა ცნობისმოყვარეთა სახეებიც, კინოაპარატით ასახა მათი გამომეტყველება, სახასიათო პლასტიკა და აგრეთვე ახალი ეპიზოდიც გამოიგონა, რაც ლოგიკური გაგრძელება იყო ომის დამსწრეთა არსისა: ერთ-ერთ მათგანს ხელში ღვინით სავსე ბოთლები უკავია და მებრძოლ ტანკისტს გასძახის:

„ძმობილო! სახლში ამიყვანე“ (ტექსტი მიახლოვებითია). ტანკისტმა ორიოდ გასროლის შემდეგ ღვინის ბოთლებიანი მამაკაცი ჩაისვა და ტანკის გრივლით აღმართს აუყვია... ფილმში (რომელსაც შემდგომ „ყაჩაღები, თავი VII“ ეწოდა), ვხედავთ ბუნების წიაღში ფეხმორთხმულ „ცნობისმოყვარესა“ და მის ორ მეგობარს, როგორ სვამენ ღვინოს და თანაც მღერიან.. ტრაგედია და ლხინი ეს გულუბრყვილო ოპტიმიზმი, ეროვნული ხასიათის თანამდევია.

1995 წლის 26.X ფილმის გადაღება თბილისის ბოტანიკურ ბაღში დაინიშნა. ადამიანის ქაჭანება არ შეინიშნებოდა უპატრონობით გატიალებულ ბაღში. სულ ცოტა ხნის წინათ კი, ბავშვების ყიყინი და მშობლების შეძახილი იპყრობდა იქაურობას: „არ ირბინო, დაიღლები! ან „მზეზე არ დადგე, დაისიცხები!“ ახლა, ამ უშველებელი ცარიელი ტერიტორიის შესასვლელ კარებს ერთადერთი პოლიციელი იცავდა... მან მირჩია კინოსტუდიის რომელიმე მანქანას გავყოლოდი, რადგან გადასაღებ მოედნამდე დიდი მანძილი იყო. მე მაინც აღმართს ფეხით ავუყევი. – შემოდგომის ფოთლების სიჭრელესა და შრიალში მარტოობის შიში არ იგრძნობოდა.... გზაზე სტუდიის ჯიპი წამომენია და მთის ფერდობზე მოთავსებულ გადასაღებ მოედანს მივალწიეთ.

„სირჩემე!“ – ყვიროდნენ ქართულად ფრანგები და სიტყვის ბოლო მარცვალს მათებური მახვილით გამოთქვამდნენ. გადაღება სინქრონულად მიმდინარეობდა, გამაღები ჯგუფის წევრები „გაქვავდნენ“, უცბად, თვითმფრინავის ხმაურმა დაარღვია სინყნარე და ადამიანებიც თავისებურად აყაყანდნენ: ფრანგულად, რუსულად, ქართულად. (ფილმის დამფინანსებელი საქართველო, რუსეთი, საფრანგეთი იყო და მრავალეროვანი ჯგუფი ამიტომაც შეიკრიბა). თვითმფრინავი თვალს მიეფარა და კვლავ გაისმა: „სირჩემე!“

ფილმის ეპიზოდი ამგვარია: ლამაზ ტალავერში მეფე და დედოფალი ზის, პატარა მაგიდა ხავერდის მოქარგული სუფრითაა

გადაფარებული, მასზე ვერცხლის ფიალები და სურებია მოთავსებული, სეფექალებს და მსახურებს ხილი და ღვინო დინჯად შემოაქვთ. ფეხმორთხმული მუსიკოსი აღმოსავლურ საკრავზე წყნარად უკრავს და მღერის, მეფე და დედოფალი ერთმანეთს ნაზად უღიმიან, ესიყვარულებიან... შემოდგომის მოალერსე მზით გათბარი იქაურობა სრულყოფილ იდილიას ქმნის, დედოფალი ნაზად მიაწოდებს ქმარს ფიალას სასმისით, მეფე ბედნიერია მეუღლის ამაგიტა და სიყვარულით, ღვინოს შესევამს და მაშინვე გონებას კარგავს. „დაგწყევლოს ღმერთმა!“ – ისმის გაბოროტებული დედოფლის ხმა თათრულად.

ოთარ იოსელიანმა დედოფლის როლის შემსრულებელს მიკროფონთან წყველა რამდენჯერმე გაამეორებინა და ფირზე ცალკე ჩაიწერა.

მეფის კარის ამსახველი ეპიზოდის დათარიღება, საუკუნეების მიხედვითაც შეუძლებელია, იგი შუა საუკუნეებიცაა და XVIII-XIX საუკუნეც, ზუსტად და მიახლოებითაც არც ქართული ისტორიული სინამდვილეა და არც სხვა ქვეყნის... იგი ფართო აზრით წარსულია... მეფე-დედოფლის, სეფექალთა და მსახურთა ტანსაცმელი, აგრეთვე დიზაინიც, აღმოსავლური და ევროპული „წარმოშობისაა“, მეფის კარის ეპიზოდი მითოლოგიურად განზოგადოებულ ასპექტშია მოცემული.

ფილმის მოსკოველმა მხატვარმა ქალმა მითხრა, რომ სეფექალების XVIII-IX ს.ს. სამოსელი ძირითადად პეტერბურგის თეატრების საწყობებიდან წამოუღიათ.

– Впервые работайте с Отаром Иоселиани?

– Да, это большое счастье. – მიპასუხა...

გადაღების დაწყებამდე ოთარმა დედოფლის როლის შემსრულებელს თავსაბურიდან გამოყოფილი მოკლედ შეჭრილი თმები შეამჩნია... მან დახმარებისთვის მხატვარს მიმართა, რომელმაც უკმაყოფილო გამომეტყველებით მხრები აიჩეჩა. მაშინ ოთარი შე-

უდგა საქმეს და ჯგუფის წევრებს რაიმე თავშალი სთხოვა, ვილაციის მიერ შემოთავაზებული ნეილონის ყელსახვევი თვითონ შემოახვია „დედოფალს“ და თავსაბურიდან გამოჩენილი მოკლე თმები დაუფარა.

— Это кустарщина! — მითხრა მხატვარმა...

გადასაღებ მოედანზე ოთარ იოსელიანი ოპერატორთან, მხატვართან, ხმის ოპერატორთან და მსახიობებთან ერთად ეპიზოდის მთავარი ორგანიზატორია... იგი ამონმებს და აგრეთვე თავის სურვილისამებრ აწყობს კადრის კომპოზიციას, კინოაპარატის ლიანდაგზე მოძრაობას, მიახლოებას და დაშორებას. გადაღების პროცესში იგი სრულუფლებიანი ავტორია...

უპირველეს ყოვლისა, ოთარ იოსელიანმა კარგად შეისწავლა მეფისა და დედოფლის გადასაღები ადგილი და დაუღალავად იჭვრიტებოდა ოპერატორის კამერაში, აპარატის დინამიკას, ანუ მიახლოება-დაშორების სიჩქარეს თვითონ საზღვრავდა...

ვილიამ ლუბჩანსკი, ცნობილი კინოოპერატორი, რომელსაც არაერთხელ უმუშავია გოდართან და სხვა სახელგანთქმულ კინორეჟისორებთან, ფართოფარფლებიანი შავი ხავერდის ქუდით, საკმაოდ შესუქებული, მძიმედ იჯდა გადამღები აპარატის სკამზე და სადღაც უსასრულობაში ინერტულად იყურებოდა... ოთარ იოსელიანი სამეფო თახჩაზე განლაგებულ ფიალებსა და სურებს ადგილებს უცვლიდა, მხატვარს ეხმარებოდა დედოფლის ხავერდის კაბის შლეიფის „ნახატის“ განწყობაში. მსახიობებს მიუთითებდა მოქმედების ადგილს, აჩვენებდა როგორ მოატრიალონ თავი, როგორ დაიჭირონ ხელი. ასისტენტებთან ერთად ათრევდა ძველ მძიმე ხალიჩას მეფე-დედოფლის ფერხითი დასაგებად.

გადასაღებ მოედანზე იგი მშვიდი იყო, დაფიქრებული და ხუმარაც... მის გარშემო შეკრებილი გადამღები ჯგუფის წევრები ან იცინოდნენ, ან რალაც ტექნიკური, თუ, შემოქმედებითი პრობლემის გამო ჩაფიქრებული იდგნენ. მისადმი ფრანგების მონივნება

იგრძნობოდა, ხოლო გადამღები ჯგუფის ქართველი წევრები მაღლიერებას გამოთქვამდნენ. მან გადაღებაზე კინოსტუდიის ბევრი უმუშევარი თანამშრომელი და მსახიობი მოიწვია, რითაც დროებით მაინც უკიდურესად გაჭირვებულთ ეკონომიკურად დაეხმარა.

ერთმა ხანდაზმულმა ქალმა მითხრა: – ორმოცი წელია გრიმიორად ვმუშაობ სტუდიაში და არც ერთ რეჟისორს „მასოვკაშიც“ არ მიუწვევია. ვენაცვალე ოთარს! (ე. ი. მას ორი ხელფასი დაუნიშნეს).

ბოტანიკური ბაღის მთის ფერდობზე ნაცნობი კინოკრიტიკოსი შევნიშნე, იგი თვალყურს ადევნებდა გადაღებას, რვეულში რაღაცას იწერდა. ოთარ იოსელიანი მას მიუახლოვდა, გადაკოცნა, მოიკითხა...

– ამ დილაადრიანად, ამ სიმალლეზე რამ ამოგიყვანა?! გეთქვა და მანქანას გამოგიგზავნიდი. სკამს მოგიტან, დაჯექი, თორემ ფეხზე დგომით დაიღლები და წავიდა სკამის მოსატანად.

– უნდა გითვალთვალო, რომ დავჯდე ვერ დაგინახავ იმდენს მოძრაობ – უპასუხა კრიტიკოსმა.

ოთარ იოსელიანი მოუბრუნდა ჯგუფის წევრებს და უთხრა: – რა ბედნიერებაა, როცა ლამაზი ქალი გითვალთვალე.

მეორე დღეს გადაღება მიმდინარეობდა ძველი თბილისის უბანში, გოგირდის აბანოს გვერდით, კრიტიკოსიც მოვიდა, რვეულში რაღაცას იწერდა... უნდა გადაეღოთ შემდეგი ეპიზოდი: ვინრო ქუჩის აღმართზე დაღლილი ადამიანი (მსახიობი ს. გოგიჩაიშვილი) ძლივს მიათრევს ფეხებს, გამწარებული ცხოვრების ნაკვალევი იკითხება მის მოძრაობაში, ბადურით ხახვი და კარტოფილი მიაქვს. ვილაცის ტყვიის გასროლის გამო იგი უსულოდ ეცემა ქვაფენილზე, მეორე ტროტუარიდან საშველად ქალები მოვლიან.

ამ ეპიზოდის გადაღებამდე კინოკრიტიკოსს ფრანგი ასისტე-

ნტი მიუახლოვდა და დამტყრეული ინგლისურით თხოვა გადაღებაში მონაწილეობა მიეღო. იგი დათანხმდა.

ოთარ იოსელიანი კი სოსო გოგიჩაიშვილს უხსნიდა სად და როგორ უნდა დაცემულიყო. შემდეგ კრიტიკოსს მიუბრუნდა და უთხრა:

– შენ დაჭრილთან გადაირბენ და მისი დანახვისთანავე ხელებს თავში წაიშენ.

– ასე არ შემოძლია – მოუჭრა კრიტიკოსმა.

– კარგი, როგორც გინდა ისე იმოქმედე – დაეთანხმა რეჟისორი.

ეპიზოდი ორჯერ გაითამაშეს, სოსო გოგიჩაიშვილს ორჯერ მოუხდა ჭუჭყიან და დანაგვიანებულ ტროტუარზე დაცემა. (მაშინ მეეზოვეები ქუჩებს არ გვიდნენ). მიმდებარე სახლის ფანჯრებიდან ბავშვები იყურებოდნენ.

– ძია, რა ცუდი პროფესიაა გაქვთ – გადმოსძახა ერთ-ერთმა მსახიობს.

– ყველაზე კარგი! – უპასუხა სოსო გოგიჩაიშვილმა და თან გამტყერიანებულ ტანსაცმელს იფერთხავდა.

– არ გინდათ მსახიობობა? – შეეკითხა კრიტიკოსი. ბავშვებმა კატეგორიული უარი განაცხადეს...

გადაღება დამთავრდა... მე, კრიტიკოსი და კინოს ფაქულტეტის სტუდენტი გოგონა ერთად წამოვედით.

– იცი? მოულოდნელი საფრთხის დროს ხელებს მართლაც თავში ვიტაცებ ხოლმე, საიდან მიხვდა ნეტავ, ჩემს ჩვევას... ტყუილად არ დავუჯერე – მითხრა კრიტიკოსმა.

– თქვენ კარგად გადაირბინეთ ქუჩა და მომაცვდავს პულსიც გაუსინჯეთ – დააწყნარა გოგონამ, თან შეეკითხა: – რატომ გასძახეთ ოთარს, რომ მის შემოქმედებაში ეს თქვენი მეორე როლია?

– ეს დიდი ხნის წინათ იყო, ოთარი „შაშვს“ იღებდა.... გამომი-

გზავნა ფოტოგრაფი და ფოტოსინჯები გადამიღო... ამის შემდეგ შვილები დასასვენებლად წავიყვანე. აგარაკზე ოთარმა გამომი-გზავნა ასისტენტი და გადაღებაზე გამომიძახა... ასისტენტმა მა-ცნობა, რომ ფილმში ერთ-ერთი როლი მაქვს განკუთვნილი, გადა-ღებაზე რომ არ გამოვცხადდე, იგი ჩემს გამო ჩაიშლება და სამასი თანამშრომელი ხელფასს არ მიიღებს. ძალიან შევწუხდი, თანაც ჩემი პროფესიონალური ინტერესი მქონდა, მინდოდა დაგვეკვირე-ბოდი, როგორ მუშაობდა გადაღების დროს... მაგრამ ვერ წავედი, ბავშვები ვერ მივატოვე...

ერთი თვის შემდეგ ოთარმა დამირეკა და გადაღებაზე დამი-ძახა, ვუთხარი, რომ იმ დღეს, 4 საათზე, მოსკოვში მიეფრინავდი. არ მომეშვა და მითხრა: ცხრა საათზე დაიწყება და თორმეტზე სა-ხლში იქნებიო. კარგი როლი მაქვს შენთვისო. ვარწმუნებდი: ძა-ლიან ცუდი მსახიობი ვარ, კინოაპარატს რომ დავინახავ, ვქვა-ვდები-მეთქი... ნუ გეშინია – აგათამაშებო...

მეორე დილას მანქანამ მომაკითხა და ბანნეოლოგიურ კლინი-კაში მიმიყვანეს.. გრიმი წამისვეს, საკაცზე დამაწვინეს, ზეწარი გადამაფარეს და კინოაპარატის წინ რამდენჯერმე გამათარეს... ფილმის ნახვისას საკაცეს ძლივს მოვკარი თვალი... არ ვჩანდი... დიდი ხნის შემდეგ სცენარში წავიკითხე: „საკაცეზე წევს ქალი“... ისეთი ეპითეტი იყო ჩემზე, რომ გამეორება მერიდება.

საქმე იმაში იყო, რომ ოთარს „შაშვის“ გადაღებები გაუგრძე-ლდა, კინოსტუდიის დირექტორმა გადამღები აპარატი ჩამო-ართვა, დიდი უსიამოვნება დაატყდა თავს, ფილმი ვაი-ვაგლახით გამოვიდა ეკრანზე...

– ეს იყო თქვენი პირველი „როლი“? – ჰკითხა გოგონამ.

– ახლაც მუშაობდებოდა, მიხსნიდა, რატომ ვერ მოვხვდი კა-დრში... რალაც „იფანტაზიორა“...



– ამბობენ, რომ ტყუილი უყვარს, მართალია?

– ფელინისე ამბობდნენ: „როცა იგი მართალს ამბობს, მაშინაც კი ტყუისო“.<sup>1</sup>

– ეს ტყუილი არ არის. ეს არის ხელოვანის მხატვრული ფანტაზია, ტალანტის მქონე ადამიანები ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვერ თავსდებიან და თავის შემოქმედებით ზმანებას ყოფით ვითარებაში გამოთქვამენ.

– მიაბეთ რაიმე მისი ცხოვრებიდან, ახლა ძალიან მოუცლელია და ინტერვიუზე ვერ დავითანხმე – არ მოეშვა გოგონა.

– დანვრილებით ვერ გეტყვი... ვიცი, რომ ბავშვობაში ოთარი ქუჩის, თუ ეზოს მასშტაბის ჩხუბის თავი ყოფილა. ინტელიგენტურ ოჯახში იზრდებოდა: მამა – სამხედრო ინჟინერი იყო, დედა და დეიდა ძირითადად ოთარის აღზრდას და საოჯახო საქმეს ეწეოდნენ. პატარაობიდანვე ფრანგულ ენასა და მუსიკას ასწავლიდნენ.

მე და ოთარი ერთ უბანში ვიზრდებოდით.... ჩვენი თაობის უმეტესობა, რომელთა ბავშვობა მეორე მსოფლიო ომისა და ომის შემდგომ პერიოდს დაემთხვა, მუსიკალურ სკოლებში იღებდა განათლებას. გაზაფხულზე, როცა თბილისის მაცხოვრებლები ფანჯრებს აღებდნენ, ისმოდა ბეთჰოვენის, მოცარტის, ბახის, შოპენის, ჩერნის, ლუტჩის და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, აგრეთვე – გამები და არპეჯიოები. ქუჩაში გავლისას ქრესტომათიული კლასიკური მუსიკის ნაწყვეტების „კონცერტის“ მოსმენა იყო შესაძლებელი... ახლა კი, მაგნიტოფონზე ახმთანებული ჯაზი გაჰყვირის, ბავშვებიც კლასიკურ მუსიკას გაცილებით ნაკლებად სწავლობენ... ალბათ, შეამჩნიეთ, ოთარის უმეტეს ფილმებში საფორტეპიანო, ან ვოკალური სავარჯიშოები – გამების, არპეჯირების, კლასიკური მუსიკის ნაწარმოებთა ნაწყვეტები რომ ჟღერს, ეს ნოსტალგიაა ჩვენი ბავშვობის ხანაზე...

---

<sup>1</sup> Conversations with Fellini. San Diego, New York, London \_ 1995.

– ბევრი ამბობს, რომ ღირიჯურობა და კომპოზიტურობა უნდოდაო.

– შესაძლოა, ვიცი, რომ სკოლასთან ერთად ოთარმა დაამთავრა მუსიკალური ტექნიკუმი, ფორტეპიანოს განხრით, შემდეგ მოსკოვის უნივერსიტეტის მექანიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა და მეოთხე კურსზე კი – თავი დაანება, რადგან „ვგიკში“ ჩააბარა შესასვლელი გამოცდები, დოფენკოს სახელოსნოში მოხვდა...

– პირველად როდის ნახეთ ოთარ იოსელიანი? – არ ეშვებოდა კრიტიკოსს სტუდენტი.

– 1959 წელს, მახსოვს, კინოსტუდიის სარედაქტორო ოთახში შემოვიდა მაღალი, ძალიან გამხდარი, თითქმის მელოტი, აზრიანი გამომეტყველების ყმანვილი და იატაკზე დაჯდა, რადგან ოთახი სტუდიის თანამშრომლებით იყო გადატენილი. რედაქტორს აუწყა, რომ „ვგიკის“ სტუდენტია და საკურსო ფილმის გადაღება თბილისში უნდა...

„ვგიკში“ იატაკზე ჯდომა ისწავლეთ?!“ – გაუწყრა ერთ-ერთი ოპერატორი. ოთარმა მას გაუღიმა, კვლავ განაგრძო იატაკზე ჯდომა და რედაქტორთან საუბარი. ხმადაბლა ლაპარაკობდა და სიტყვებს თითქოს კბილებში ცრიდა... მას შესთავაზეს ნომენკლატურული პიროვნების მიერ დაწერილი სცენარი – მეყვავილე მიხეილ მამულაშვილზე, იგი იმდენად სუსტი იყო, რომ არავინ აიღო გადასაღებად, ამიტომაც ოთარს ერგო...

„საპოვნელას“ გადაღებების დროს ჩვენ დავმეგობრდით, ერთად დავდიოდით კონსერვატორიის ქართული ხალხური სიმღერების კაბინეტში, მაგნიტოფონიდან ვისმენდით სიმღერებს. ოთარი კაბინეტის ხელმძღვანელს – ოთარ ჩიჯავაძეს ბევრს ესაუბრებოდა, ყურადღებით უსმენდა. საბოლოოდ კი სიმღერებს თვითონ არჩევდა. იმ წლებში, ინტერნაციონალურ პროპაგანდაზე აწყობილ საბჭოთა კავშირში ნაციონალური ხალხური სიმღერე-

ბის უხვად გამოყენების გამო ნაციონალიზმის იარაღის მიაკრავდნენ ხოლმე, რაც არც თუ ისე სასიამოვნო და შესაძლოა, სახიფათოც იყო შემოქმედისთვის, ისე რომ, ოთარმა გაბედულება მაშინვე გამოიჩინა და „საპოვნელას“ მონტაჟი ძირითადად ქართული ხალხური სიმღერების მუსიკალურ რიტმზე ააგო.

ჩვენ ბევრს ვსაუბრობდით ხელოვნებაზე, მუსიკაზე... ჯერ კიდევ თავისი ყმანვილკაცობის დროს იგი ქართულ ხალხურ სიმღერებს საუკეთესო პოლიფონიურ ნაწარმოებებად მიიჩნევდა და ამბობდა, რომ არც ერთ ქართველ კომპოზიტორს ასეთი მაღალი დონის მუსიკა არ შეუქმნია, ეს აზრი, მას დღემდე შემორჩა.

„საპოვნელაში“ კლასიკური მუსიკაც იყო გამოყენებული. მაგალითად, შოპენის მელოდის რიტმზე სათბურის ყვავილები: ტიტები და პეონები მონტაჟური ჯერით „ცეკვავდნენ“... ერთხელ მიტხრა, რომ ეს ეპიზოდი მე მომიძღვნა... გავიდა დრო, ოთარის ავტორიტეტი, როგორც რეჟისორის, დიდად გაიზარდა და ამასთანავე – ჩემი „მადაც“, პატარა ეპიზოდი მეცოტავა და ერთ-ერთ საზოგადოებაში, სადაც ოთარიც ესწრებოდა ხმამაღლა გამოვაცხადე, რომ „საპოვნელა“ მე მომიძღვნა... ოთარმა კატეგორიულად მომიჭრა: „არა, მხოლოდ ერთი – სათბურის ეპიზოდით“.

– განბილებული სახტად დავერჩი...

– მწარე ენა ჰქონია, დაასკვნა გოგონამ...

– უფრო ზუსტად, მწარე სიმართლის მთქმელია. – უპასუხა კრიტიკოსმა...

– ერთხელაც, თურმე „აპრილის“ მთავარ როლში უნდოდა მეთამაშა, ამათვალ-ჩამათვალეირა და ასევე კატეგორიულად მიტხრა: ბებერი ხარ ამ როლისთვისო. მაშინ 25 წლის ვიყავი... ესეც მწარე სიმართლე იყო, რადგან 17 წლის გოგონას ეძებდა.

კინოკრიტიკოსი დაგვემშვიდობა, მე და სტუდენტი გოგონა ზას გავუყევით.

ამავე თემაზე საუბარი მე განვაგრძე:

– 1968 წელს ოთარმა გადაიღო ფილმი „სვანეთის სიმღერები“, როგორც ყოველთვის, სამხატვრო საბჭოს მხრიდან დიდ წინააღმდეგობას წააწყდა. (ეს ამბავი რედაქტორმა ნელი დოლიძემ მიამბო, იგი იმ სხდომას ესწრებოდა.) სამხატვრო საბჭოს წევრებს სვანეთის მომღერალთა გუნდის გარეგნობა დაუწუნებიათ და თურმე ერთხმად ამბობდნენ, რომ ლარუსის ლექსიკონში ქართველები მსოფლიოში ულამაზეს ხალხად არის მოხსენებული, ოთარ იოსელიანს კი სურს დააკნინოს ჩვენი უპირატესობაო. ოთარს ირონიულად უპასუხია: „შეხედეთ ერთმანეთს, ერთი ქალის გარდა, აქ რომელი თქვენგანია ლამაზიო“. უხერხული სიჩუმე ჩამოვარდნილა... რამდენადაც მახსოვს სამხატვრო საბჭოს ის წევრები გარეგნობით დიდად არ ბრწყინავდნენ...

– მის ფილმებში კი, ქალები უფრო ლამაზები არიან, ვიდრე მაიკაცები. ქალების საკითხში როგორია? – შემეპარა გოგონამ...

– მაგას ვერ ვიტყვი... ვიცი, რომ მოსკოვის უნივერსიტეტში სწავლის დროს ცოლად შეირთო რუსის გოგონა – რიტა და აქამდე ოჯახის მოყვარულია. ეტყობა კინოშიც და ყოფაშიც იგი ტრადიციის მომხრეა: ჰყავს მშვენიერი ქალიშვილი – ნანა, ნიჭიერი მხატვარი, სალმიანი და გულისხმიერი, აგრეთვე ორი შვილიშვილი დათო და ნიკო...

– ამბობენ, რომ გადაღების დაწყებამდე სვამს, მართალია? – შემეკითხა სტუდენტი გოგონა...

– შესაძლოა, მაგრამ მთვრალი ოთარი არასოდეს მინახავს!.. ეგებ სასმელი უხსნის შებოჭილობას, რომელიც, მგონია, რომ აქვს. ერთხელ დავპატიჟე: კარგი კონიაკი მაქვს ჩემს ქმართან ერთად დალიე-მეთქი. მიპასუხა: დასაღევად მე თქვენთან არ მოვალო. მგონი ეწყინა კიდევ...

ნამდვილი და გულღია ოთარი ერთადერთხელ მინახავს. 70-იან წლებში ვახუშტი კოტეტიშვილის თაოსნობით ქართული ხალხური შემოქმედების საღამოები იმართებოდა. ოთარი ჩვენთან

მოვიდა ბედნიერი და აღტაცებული. მან წინა ღამის კონცერტზე გვიამბო, მე და ჩემს მეუღლეს ძალიან გვთხოვა წავეყოლოდით, მაგრამ სტუმრები ვერ მივატოვეთ, თვითონ კი მეორედ გაეშურა. ასე ლალად აღგზნებული არასოდეს მინახავს!..

– როგორია მისი ხასიათის თვისებები?

– გამბედაობა, ჟინი, აგრეთვე ირონია, თავმდაბლობა – ასე მგონია.... ძნელია, შემოქმედის ხასიათის ამოხსნა...

– თავმდაბლობა? – მკითხა გოგონამ – დავიჯერო საკუთარი თავის ფასი არ იცის? ეგებ პოზაა...

– შესაძლოა, ამ გრძნობასაც ბოჭავს, მაგრამ „მანია გრანდიოზათი“ შეპყრობილს არა ჰგავს... გაბედული რომ არის, ეჭვგარეშეა.. იგი არაერთგზის გამოსულა კინემატოგრაფიულ თავყრილობებზე მაღალი ჩინოსანი „პარტმუშაის“ წინააღმდეგ... (მაშინ, როცა მათ სხვები ეპირფერებოდნენ). ერთ მათგანს ქართული კინოს მახრჩობელაც კი უწოდა... იცოდა, რომ ისინი გასაქანს არ მისცემდნენ, მაგრამ სამართლიანობის დასაცავად მათ მაინც ეტოებოდა...

– ჟინი რაში გამოიხატებოდა?

-- თბილისში გამოსული ოთარ იოსელიანის თითქმის ყველა ფილმი აკრძალული იყო, მაგრამ ბეჯითი დაჟინების შედეგად, ბოლოს და ბოლოს ყოველი მათგანი, ჯერ საქართველოს, ხოლო შემდეგ საკავშირო ეკრანზე აჩვენეს... მახსოვს, „გიორგობისთვე“ რომ აკრძალეს, ანუ „დააპატიმრეს“, ოთარი მოვიდა კინოკომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილესთან. (ეს „პარტმუშაკი“ კინოში შემთხვევითი პიროვნება იყო, შემდგომ ვაჭრობის ქსელში მუშაობდა). მის კაბინეტში ერთად შევედით. ოთარმა აჩვენა საზღვარგარეთის პრესა ფილმზე და არწმუნებდა, რომ ყოველი მათგანი ჯადებიითი რეცენზია იყო. თავმჯდომარის მოადგილემ უცხოელები არ იცოდა და ფოტოებით მიხვდა, რომ საუბარი „გიორგობისთვეზე“, შემდეგ დაასკვნა: რაკი კაპიტალისტურ ქვეყნებში

იგი დადებითად არის შეფასებული, ე. ი. სოციალიზმისათვის მიუღებელია... ამ დასკვნამ ოთარს იმედი არ ამოუწურა და სხვა გზას მიმართა.

საზღვარგარეთის პრესის დამონმება რომ არ შეელოდა, თავისი მდიდარი ფანტაზიის მეშვეობით ფილმს აიტყვიერად ან წერილობით სრულიად სხვა იდეას გამოუგონებდა, ისეთს, რომელიც უფრო მისაღები იქნებოდა პარტიული ხელისუფლებისათვის. მოსკოვისა და თბილისის ნომენკლატურულ ცენტზრებთან ბრძოლაში წლები გადიოდა და მაინც გაიტანდა ხოლმე თავისას.

მხოლოდ ამის შემდეგ იწყებდა ახალ ფილმზე მუშაობას, რომელიც ისეთივე „მიუღებელი“ იყო საბჭოთა ცენტზურისათვის, როგორც წინამორბედი ფილმები... ოთარ იოსელიანი ვერ „გამოასწორეს“...

– ფილმების ინტერვალებში იგი უმუშევარი იყო?

– ხან მუშაობდა სეინერზე (დოკუმენტური ფილმის შექმნა უნდოდა), ხან რუსთავის მეტალურგიულ ქარხანაში (შემდეგ „თუჯი“ გადაიღო), ხან კინოს პროპაგანდის ბიუროს მეშვეობით ლექციებს კითხულობდა და ფილმს აჩვენებდა... ეკონომიკურად მაინც უჭირდა, დიდი ოჯახი ჰყავდა სარჩენი, მატერიალურმა სივანროვემ იგი ვერ გატეხა...

მახსოვს, მოსკოვში იყო ჩასული ფილმის ჩასაბარებლად და სტუდიამ თბილისიდან ჰონორარი არ გაუგზავნა. პასუხად ოთარის ტელეგრამა მიიღეს: „გამომიგზავნეთ ჩემი ფული, პიჯაკი არა მაქვს“...

– რამდენადაც ვიცი, გარდა ნომენკლატურული პირებისა, მის ფილმებს სხვა მონინალმდეგენიც ჰყავდა – მითხრა გოგონამ...

– ზოგს აბრაზებდა ის, რომ თვითონ ვერ გაბედა იმგვარი სიმართლის თქმა, როგორც ოთარმა – თავის ფილმებში, ზოგი არსებული ნაკლოვანებების მხილებას „ცრუპატრიოტიზმის“ გამო არ ეთანხმებოდა, ზოგიც მისი ნიჭის უპირატესობას გრძნობდა და

ელემენტარული შური ამოძრავებდა. კიდეც, ალბათ, სხვა მიზეზებიც იყო. ყოველ შემთხვევაში, მისი ფილმების მომხრეთა რიცხვი უმცირესობას წარმოადგენდა... საქართველოში ოთარ იოსელიანი მაშინ აღიარეს, როცა იგი მსოფლიოში სახელგანთქმული გახდა... ჩემი და სტუდენტი გოგონას გზა დასრულდა. ჩვენ გამოვემშვიდობეთ ერთმანეთს...

## დრო და ეკრანი

„ჩვენ გალიებში ვიყავით მომწყვდეული, როგორც ზოოპარკის ცხოველები“... (ოთარ იოსელიანი)

ჩემი მიზანია მოკლედ განვიხილო საქართველოს კინოხელოვნების შემოქმედებითი სახეცვლილება ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფიულ ასპარეზზე გამოჩენამდე და დროთა ვითარების შედეგად რაგვარი ტრადიცია დახვდა ახალგაზრდა რეჟისორს (ცხადია, მოცემული პერიოდის მიმოხილვა ამომწურავ ანალიზზე. პრეტენზიას არ აცხადებს.).

ექსსაბჭოთა სინამდვილეში კინოხელოვნება ყოველთვის იყო დამოკიდებული პოლიტიკური დიქტატურისგან და განასახიერებდა მთავრობის ოფიციალურ მოთხოვნილებებს, თითქმის ყველა დროის ეკრანი მეტნაკლებად წარმოაჩენდა სახელმწიფოებრივ დადგენილებათა ნუსხას, რომელიც ხალხის რეალურ ცხოვრებას არ ესადაგებოდა, ზოგჯერ კი, სინამდვილის სრულ დასახიჩრებად სახიერდებოდა.

ოციანი წლების კინოხელოვნება ყოფილი საზოგადოებრივი ფორმაციის უფარგისობას და ახალი სოციალისტური წყობილების პროგრესულობას ამტკიცებდა. ქართულ კინოში ამგვარად იქმნებოდა სიკეთე-ბოროტების სქემატური დაპირისპირება ვულგარული სოცოლოგიის პრინციპის მიხედვით. თუმცა, გამოჩენის სახით არსებობდა კინოხელოვნების რამდენიმე ჭეშმარიტი ნიმუში: „ელისო“ (რეჟ. ნ. შენგელაია, 1928 წ.), „ჩემი ბებია“

(რეუ. კ. მიქაბერიძე, 1929 წ.), „ჯიმ შვანთე“ (რეუ. მ. კალატოზი-შვილი, 1930 წ.). მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ოციანი წლების კინომოღვაწეებს გულწრფელად სწამდათ რევოლუციის მონაპოვარი.

ოცდაათიან წლებში კინოხელოვნება კოლექტივიზაციის იდეას ქადაგებდა, მას დამატა მავნებლობის თემა, რაც მაშინ ერთობ გავრცელებულ გამოთქმას – „ხალხის მტერს“ აღნიშნავდა. ეკრანზე გამოჩენილი „მავნებელი“ საყოველთაო რეპრესიების გამართლებად და ხალხის დასარწმუნებლად იყო პროპაგანდირებული, თუმცა 30-იანი წლების მასობრივი რეპრესიები ეკრანზე მაშინ არ ასახულა, მილიონობით უდანაშაულო ადამიანების სისხლის ღვრას ცენზურისგან დაშინებული და „კრიჭაშეკრული“ ეკრანი ვერ გამოთქვამდა. მიუხედავად იმისა, რომ სინამდვილეში რეპრესიები მიმდინარეობდა და „პოლიტიკურ“ პატიმართა რიცხვი განუსაზღვრელად იზრდებოდა.

სტალინურმა დიქტატურამ ოციანი და ოცდაათიანი წლების თაობაზე ტრაგიკული კვალი დატოვა. ვინც ფიზიკურად გადარჩა, ის მორალურად დაძაბუნდა. წლების მანძილზე დაპატიმრების ყოველდღიური მოლოდინი, რაც აგრეთვე სიკვდილის მოლოდინს ნიშნავდა, ყოველი ადამიანის სულში მოუშუშებელ ჭრილობად დარჩა. ღამის სიჩუმეში დასაპატიმრებლად მოსული „ჩეკისტების“ მანქანის ღრჭიალი, მძიმე ნაბიჯების ხმაური, კარზე ბრახუნი – სიკვდილის მაუნყებელი იყო. „1937 წლის დატუსაღებამ და დახვრეტამ იმდენად მასობრივი ხასიათი მიიღო, რომ თბილისის სამეული და მისი აგენტები ხშირად თავს აღარ იწუხებდნენ სიების შედგენისა და ჩხრეკის ჩატარებით. მრუდე და მართალი ერთად ისჯებოდა ძველი წმინდა ინკვიზიციის წესის მიხედვით, მათი გარჩევა მამა ღმერთს ჰქონდა მინდობილი“ – წერდა გერონტი ქიქოძე თავის მოგონებებში.<sup>1</sup>

ამ საზარელ ვითარებაში ბიოლოგიურად გადარჩენილ ხალხს

---

<sup>1</sup> უ. მნათობი, 1989, №1. გვ. 32.



საწინააღმდეგო გრძნობების გამოხატვა დაეკისრა: სვესვიანობის, ზარზეიმის, საამური ცხოვრების და მადლიერების... სასიკვდილოდ განწირულნი ბედნიერებაზე „გალობდნენ“, ზოგი დიქტატორს ხოტბას ასხამდა გულწრფელად, ზოგი ყალბად, ზოგიც კი ფარისეველთა ფერხულში არ ებმებოდა და ჩუმად იყო... პიროვნების ამგვარი ტრაგიკული გაორება ხელოვანის გადაგვარებას და აქედან გამომდინარე მისი შემოქმედების გადაჯიშებას იწვევდა.

განსაკუთრებული აგიტაციური მნიშვნელობა კინოხელოვნებას ომის პერიოდში მიენიჭა. სახელდახელოდ შექმნილი კინონოველების, ანუ „აგიტფილმების“ მხატვრული სისუსტის მიზეზი, ჯერ კიდევ გაუაზრებელი ომის ყალბი ასახვა იყო. სულ მოკლე ხანში მათი წარმოება შეწყდა... სამაგიეროდ, განსაკუთრებული ყურადღება ისტორიული ფილმების გადაღებას მიენიჭა – წინაპართა საგმირო საქმეები საბჭოთა მეომრებისთვის მისაბაძი რომ ყოფილიყო. (უნდა აღინიშნოს, რომ ამავე დროს პიტლერსაც სურდა ისტორიული ფილმების გადაღება ფაშისტების პატრიოტიზმის გასაძლიერებლად.)

ომის შემდგომ პერიოდში სტალინის სიცოცხლის ბოლომდე უდანაშაულო ადამიანთა პოლიტიკური ხასიათის რეპრესიები კვლავ გრძელდებოდა. ამ „მცირეფილმიანობის“ პერიოდში თანამედროვე თემაზე არცერთი მხატვრულად საყურადღებო კინონაწარმოები არ შექმნილა ეკრანზე ნაჩვენები სიყალბით გალაქული გარემოს ასახვის გამო.

უდავოა, რომ მორალურად დაძაბუნებული ხელოვანი სტალინიზმის პერიოდში თავის ნიჭს ვერ გამოასხივებდა, მითუმეტეს კინოში, სადაც გამომსახველობასთან სიტყვაც თანაარსებობდა. ტყუილი საჭირო იყო ელემენტარული ბიოლოგიური არსებობის შესანარჩუნებლად, სიკვდილის შიშით შეპყრობილი იგი ვერ შექმნიდა შედეგს; ხოლო სტალინის გარდაცვალების შემდგომ,

როცა შედარებითი უსაფრთხოება დამყარდა, ანუ მასობრივი რეპრესიები აღარ ტარდებოდა, დიქტატურის ეს განცდა იმდროინდელ თაობას მძიმე მოგონებად და მთელი ცხოვრების ავ თანამგზავრად შემორჩა.

1978 წელს, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებმა სასწავლო პროცესის დროს ნახეს დავით რონდელის შედევრი „დაკარგული სამოთხე“... მათ რეჟისორთან შეხვედრა მოისურვეს, აინტერესებდათ ფილმის შემოქმედებითი პროცესი, მაგრამ ამის სანაცვლოდ რეჟისორისგან მოისმინეს მოგონება 1937 წლის მასობრივ რეპრესიებზე, თუ როგორ აპატიმრებდნენ ნაცნობ-მეგობრებს და ნათესაობას.. თვით დავით რონდელიც თურმე დღე-დღეზე დატუსაღებას ელოდა, რადგან „მაღლიდან“ ბრძანების შედეგად ფილმის გადაღება შეუჩერებიათ... იგი სტუდენტებს უყვებოდა, როგორ დაუბარებია ბერიას. დავით რონდელს ციხისთვის თბილი ტანსაცმელი ჩაუწყვია ჩემოდანში და თავისიანებს გამოთხოვებია. გრძელი ტალანების გავლით კაბინეტში რომ შესულა, უცბად, იატაკიდან გაშუქებული ბერია დახედრია (განათების ამგვარი უცნაურობა, ალბათ, ადამიანთა დაშინებისთვის თუ იყო გამიზნული) შუქისგან აპრიალებულ ბერიას პენსნეს პირისპირ მდგარი ბატონი დავითი თურმე განაჩენს ეღოდა, ბერია დიდი ხნის განმავლობაში რალაცას კითხულობდა, ბოლოს შეუხედავს რეჟისორისთვის და უთქვამს: „გადაღებები გააგრძელე, ოღონდ თავად-აზნაურობას ძალიან ნუ გაამასხარავებო“...

დავით რონდელი დაპატიმრებას გადაურჩა, მაგრამ მთელი სიცოცხლის მანძილზე გულის სიღრმეში ავი ღროების უკუღმართობას ატარებდა. მან ოფიციალური, თუ შინაგანი ცენზურის გამო ეს განცდა ეკრანზე ვერ განასახიერა. ხშირად გამოთქმულა ორჭოფული აზრი რეჟისორის მისამართით, რომ იგი მხოლოდ ერთი შედევრის ავტორია. მაგრამ ეს საყვედური უმართებულოა. ალბათ, ჩვენ უნდა გავითვალისწინოთ ოციანი წლებიდან მოყო-

ლებული ქართველი შემოქმედის ტრაგიკული ბედი და იმდროინდელი ვითარების გაანალიზების შედეგად ვიმსჯელოთ. მაშინ სიჩუმე გმირობად ითვლებოდა. ზნეობის კატეგორიამ სახე იცვალა, იგი დაკნინდა...

სტალინმა, სანამ პოლიტიკურ დიქტატურაში ფეხს მოიკიდებდა, ლენინის საქმის გამგრძელებლად გამოაცხადა თავი ხალხის ნდობა რომ არ შეერყია. ბერიაშ, რომელიც ჯერ საქართველოს კომპარტიის ლიდერი იყო, ხოლო შემდგომ ექსსაბჭოეთის შინსახკომს განაგებდა, იგივე ხერხს მიმართა სტალინის სიცოცხლის დროს.

„ბერიას ინიციატივით მოხდა, რომ მლიქვნელობის სულმა თითქმის მთელი ქართული მწერლობა, პლასტიკური ხელოვნება და ნაწილობრივ მუსიკა გაჟღინთა. ქართველმა პანეგირისტებმა სტალინი აიყვანეს იმ სიმაღლეზე, რომელზეც არასოდეს არცერთი ეგვიპტელი ფარაონი, ან რომაელების და ბიზანტიელების იმპერატორი არ აუყვანიათ. საქართველოს ისტორიული წარსული, თვით ჩვენი პლანეტის გეოლოგიური ეპოქები, ბოლოს თვით კოსმოსის განვითარება სტალინის ცხოვრების პრელუდიად იქნა გამოცხადებული“ – წერდა გერონტი ქიქოძე.<sup>1</sup>

არც ქართველი კინორეჟისორი, მიხეილ ჭიაურელი ჩამორჩა სხვა პანეგირისტებს. ამ დროს ხელოვნების ეტალონებად აღიარებული მისი ფილმები: „დიადი განთიადი“ (1938 წ.), „ფიცი“ (1946 წ.), „ბერლინის დაცემა“ (1950 წ.) და სხვა კინონაწარმოებებში სტალინიზმის ეპოქისთვის ერთობ დამახასიათებელი პომპეზურობითა და მონუმენტალობით წარმოისახა. ქანდაკებად ქცეული, ლოზუნგებით მოლაპარაკე ბელადი და მისი თანმხლებნი ტონს აძლევდნენ იმდროინდელი კინოხელოვნების სტილურ და იდეოლოგიურ მიმართულებას, შემუშავდა ამაღლებული და

---

<sup>1</sup> უ. მნათობი, 1989 წ. №1. გვ. 34.

ზეანეული მანერა. „პიედესტალზე“ შემდგარი გმირი თითქოს მიწას აღარ ეხებოდა. სახის ფსიქოლოგიური ნიუანსირება, ადამიანური ყოფა, თუ ურთიერთობა გარემოსა და საზოგადოებასთან უგულვებლყოფილ იქნა. ეკრანზე ადამიანმა დაკარგა ადამიანური, შინაურული და ჩვეულებრივი სახე, იგი გახდა საგარეოდ მომართული სახელმწიფოებრივი დანესებულების, საწარმოს, კომეურნეობის კუთვნილება.

ეკრანზე წარმოისახა ბელადი და ბრბო, მაღალ პიედესტალზე შემდგარი უზენაესი დიქტატორი და მონებად ქცეული (სხვაგვარად კი – „ჭანჭიკებად“ წოდებული), უსახო მასა... ამგვარი არა-ადამიანური გამომსახველობით ხორციელდებოდა კინოხელოვნებაში ადამიანთა იერარქიული „ურთიერთობა“.

თბილისის კინოსტუდიის ორმოცდაათიანი წლების პირველი ნახევრის სამხატვრო საბჭოს ოქმებს თუ გადავხედავთ, ჩვენს წინაშე ნათლად წარმოისახება უფრო პოლიტიკურ-იდეოლოგიური, ვიდრე შემოქმედებითი ატმოსფერო. პირველი – რაც თვალშისაცემია, ეს არის სიფრთხილე, შიში, ფარისევლობა... ლაპარაკობენ ერთს, ფიქრობენ სანინალმდეგოს (ზოგი, ალბათ, შიშით ვერც ფიქრობდა რეალობაზე), სცენარს განიხილავდნენ ზემო ინსტანციებში დანესებულ მითითებათა მიხედვით. ხდებოდა აზრის უნიფიკაცია, რის გამოც ინდივიდუალობადაკარგული ხელოვნათა უმეტესობა „ზემოდან“ ნაბრძანებ სწორხაზოვან ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეწეოდა.

სამხატვრო საბჭოს წევრები ერთი და იმავე სცენარებს იხილავდნენ წლების მანძილზე, ქმნიდნენ გაუთავებელ ვარიანტებს და გაუთავებლად ინვევდნენ ახალ-ახალ ადგილობრივ, ან მოსკოველ ავტორებს....

ფილმის, – „ეთერის სიმღერა“, რომლის სასცენარო სათაური „ფალიაშვილი“ იყო, შვიდი წლის განმავლობაში იხილებოდა, კეთდებოდა, მოკლდებოდა, გრძელდებოდა, იცვლებოდა... „მწვე-

რეალთა დამპყრობნის“, (სცენარი – „უშბა“) ავტორებად დასახელებულია ჯერ გრიგოლ ჩიქოვანი და გრიგოლ აბაშიძე, მერე მოსკოველი ბროდსკი, შემდეგ რონდელი, მერე ტიხონოვი. ფილმის ტიტრებში სცენარის ავტორებად შემორჩნენ დავით რონდელი, ნიკოლაი ტიხონოვი... სცენარი გადაღებამდე ოთხი წლის განმავლობაში მზადდებოდა და ყოველი ახალი ავტორის მიმატებისას ახალ ვარიანტს იხილავდნენ, ახალ შენიშვნებს იძლეოდნენ „ზემით“ შემუშავებული პარტიული დადგენილებების მიხედვით; წლები გადიოდა, დადგენილებები იცვლებოდა და საჭირო იყო მისადაგება, სცენარი – უნიფიცირებული, გამოშიგნული, მხატვრულად უძლური, მოკლებული რაიმე ცოცხალ აზრს, ეროვნულ თვითმყოფადობას, ზნეობას, ხასიათებს – წარმოებაში ეშვებოდა.

კინომუშაკები მორჩილად შეჰყურებდნენ და ისმენდნენ „მაღლიდან“ მითითებებს, შეძლებისდაგვარად ასრულებდნენ მათ შენიშვნებს, რადგან მოსკოვის „სახკინოზე“ იყო დამოკიდებული ქართული კინოხელოვნების ბედ-იღბალი.

მაგალითად, ერთ-ერთმა მოსკოველმა თავკაცმა – კინემატოგრაფისტმა ბოლშინცოვმა რევაზ ჯაფარიძის სცენარი – „ხევის პატარძალი“, დააბრუნა მინანერით – „მანკიერია, არ აკმაყოფილებს პარტიის ცეკას სექტემბრის პლენუმის დადგენილებათა მოთხოვნილებებსო“.<sup>1</sup>

ამავე დროს ბოლშინცოვს თბილისის კინოსტუდიაში საკუთარი სცენარი – „უმცროსი ქალიშვილი“ წარმოუდგენია დასადგმელად, რომელშიც ქართული სოფლის ყოფას და აგრეთვე პიროვნებაზე კოლმეურნეობის დადებით ზეგავლენას ასახავდა... სულ მოკლე ხანში ბოლშინცოვის გვარს ვხედავთ ფილმის – „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ – თავსართში, როგორც სცენარის

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი. ფონდი 52. №1. აღწერა №68.

ერთ-ერთი ავტორისა.

თბილისის კინოსტუდიის ხელმძღვანელობა აგრეთვე ყურადღებით ადევნებდა თვალს მოსკოვის ფილმწარმოებას. „მცირე-ფილმიანობის“ პერიოდში კინოსტუდია – „მოსფილმში“ დაიდგა „თქმულება ციმბირის მიწაზე“, თბილისშიც წარმოიშვა მისი გადამღერების მცდელობა. თემატურ გეგმაში ამგვარ დასახელებას ვხედავთ – „აყვავებული ჩემი ქალაქი“ (სც. ავტ. კარლო კალაძე). მოსკოვში იდგმებოდა ფილმ-კონცერტები, თბილისშიც დაიდგა „ქართული ბალეტის ოსტატები“ (რომლის სცენარი შვიდი წლის განმავლობაში იხილებოდა სხვადასხვა ინსტანციებში) და „ჯუ-რღაის ფარი“...

მოსკოვში დაიდგა ფილმი „მიჩურინი“ და თბილისშიც წარმოიშვა აზრი ამგვარი კინონაწარმოების შექმნისა, ჯერ ნორჩი მიჩურინელების საქმიანობაზე (სც. ავტ. მოსკოველი – ვ. კაზანსკაია), ხოლო შემდგომ კინოსტუდიის თემატურ გეგმაში ვხედავთ გრ. აბაშიძის სცენარს – „განახლებულ მიწაზე“. 1953 წლის 16 თებერვალს სამხატვრო საბჭომ განიხილა იგი და ერთ-ერთმა მოკამათემ ავტორს სცენარში ახალი პასაჟის დამატება შესთავაზა: „მიდის აგრონომი მიჩურინთან და არსებითად მან უნდა უთხრას მიჩურინს, რომ საქართველოში ვერავენ ვერ გაიგო რაშია საქმე... მიჩურინმა ურჩია: გასინჯეთ ნიადაგი, თუ რა ელემენტი აკლია მასო... ამას მეტი დასაბუთება უნდა, მაგალითად, უთხრას ამხანაგმა ბერიამ, წადი მიჩურინთანო, ეს სხვა ამბავია!“<sup>1</sup> ცხადია, იმხანად მოსკოვის უმაღლეს პარტიულ ინსტანციაში არსებული ბერიას მახვილი ყური მისდამი მიძღვნილ პასაჟს თბილისიდან ვერ გაიგონებდა, მაგრამ მაინც ითქვა, რადგან ქვეშემოდომული ფარისეველობა ჩვევად იქცა, არც სამხრეთის მზიანი მხარისთვის დი-

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების არქივი. ფონდი 52, №1. აღწერა №82.

დად საჭირო იყო ჩრდილოეთის ყინვაგამძლე მცენარეების მოშენება, მაგრამ ბუნებისა და ხალხის სტანდარტიზაციის ტენდენცია იმდენად მომძლავრდა, რომ ხელოვნების მაშინდელ პარტიულ გამგებელთ „მზიური საქართველოს“ ბუნება მხედველობიდან გამოჩაბდა.

თბილისის კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს ერთ-ერთ სხდომაზე, სადაც მარია ბარათაშვილის „მარინეს“ (შემდგომ „ჭრიჭინად“ წოდებულ სცენარს) იხილავდნენ, სამხატვრო საბჭოს ერთ-ერთი წევრი ამგვარად გამოთქვამს თავის აზრს: „იწყება სცენა და ექსპოზიციაში ქალი ხეზე ზის და თუთას ჭამს. თუთის ხე საქართველოში ყველას წარმოუდგენია, როგორც აბრეშუმის ჭიის საკვები და არა ხილი! აქ კი ხილის ხეა წარმოდგენილი. რატომ ვაქცევ ამას ყურადღებას? იმიტომ, რომ შემდეგ ეს ქალი სოციალისტური შრომის გმირი გახდება. მე მგონია, თუკი ავტორმა გადაწყვიტა, რომ გმირი უნდა გახდეს მებარეშუმე, როგორი იქნება ექსპოზიცია თუთის ჭამიდან დაიწყო?“<sup>1</sup>

ე. ი. ჭამა, ადამიანური ყოფის ერთ-ერთი აუცილებელი ატრიბუტი, მაშინაც კი არ შეიძლებოდა, როცა თუთის ნაყოფი მარინეს პირს ელამუნებოდა. მთავარი იყო თუთის ტექნოლოგია, მისი წარმოებაში დანერგვა, ზეგეგმიური აბრეშუმის გამოყვანა და სოციალისტური შრომის გმირის წოდების მიღება. ასე რომ, ამ შრომით-საზოგადოებრივ პროცესში მარინეს თუთით ყელი ერთხელაც არ უნდა ჩაეკოკლოზინებინა.

ამგვარად მიმდინარეობდა მხატვრული აზრის უნიფიკაცია. ეროვნული თავისებურების ამოძიკვა ეკრანიდან ნიშნავდა თვითმყოფადობის დაკარგვას, რაც იმ დროს აქტიურად მოქმედი, უკონფლიქტობის მავნე „თეორიისგან“ იყო განპირობებული...

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების არქივი. ფონდი 52, №1. აღწერა №82.

უკონფლიქტობის „თეორიით“ დაკანონებული სქემები ხელოვნურად მოპირკეთებულ, გარემოსგან განყენებული ადამიანის ყალბ პათეტიკას ითვალისწინებდა. მისი „კანონების“ მიხედვით ხელოვნების ნაწარმოებში შეუძლებელი იყო ადამიანის უარყოფითი თვისებების ასახვა, პირიქით, ყველა მოქმედი გმირი ლამაზი და კეთილი უნდა ყოფილიყო. თანამედროვეობის ამსახველ ფილმებში ბოროტება-სიკეთის დაპირისპირება აიკრძალა, დაიშვა მხოლოდ კარგისა და ძალიან კარგი გმირების ურთიერთობა, ანუ ერთობ შელამაზებული და მოფერებული „კონფლიქტი“... „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის ქართული ფილმის ყოველი გმირი ერთმანეთს ჰგავდა და აგრეთვე ყველანი ერთად ჰგავდნენ სხვა რესპუბლიკების კინონაწარმოებთან მოქმედ პირებს. გავრცელდა ერთი ცენტრის კარდინალური მითითებით შექმნილი ფილმების სტანდარტი. ეს კი, ეროვნულ კულტურათა ინდივიდუალობის და თავისებურების მიჩქმალვას, ამრიგად, კულტურის მრავალსახეობის და მრავალფეროვნების ერთ ფერში წარმოჩენას და გალარიბებას ნიშნავდა.

ოთარ იოსელიანმა ბავშვობა განვლო სტალინიზმის ეპოქაში – ყალბ ფასეულობათა ფეტიშიზმის დროს. ორმოციანი წლების მოსწავლეებს დღენიადაგ ჩასჩიჩინებდნენ სტალინის იდეათა უზენაესობას. გაკვეთილებზე მათ ესმოდათ ბელადის ქება-დიდება და ყოველი სასწავლო დისციპლინის იდეურ სულისჩამდგმელად სტალინი მიაჩნდათ. მაგალითად, მაშინდელი ერთ-ერთი მოსწავლის მიერ ფიზიკაში დანერგილ თემას რადიოტალღებზე მასწავლებელმა ბოლოს მიუწერა: – „გაუმარჯოს დიდ სტალინს!“ მოწაფისთვის აკრძალული იყო საშინაო, თუ საკლასო თემის წერისას ბელადის გვარის დამარცვლა და ერთი ხაზიდან მეორეზე გადატანა. ამგვარი „უეციობა“ პოლიტიკურ შეცდომად ითვლებოდა, მაშინვე ამოწმებდნენ სანდო იყო, თუ არა ბავშვის ოჯახი და თუ მოსწავლეს „ხალხის მტრად“, ანუ „ტროცკისტად“ წოდებული რე-



პრესირებული მშობლები ჰყავდა, მისადმი განსაკუთრებულ მე-  
თვალყურეობას აწესებდნენ. ყოველ კლასს თავისი მოსწავლე-  
აგენტი ჰყავდა, რომლებიც ან თავად, ან მშობლის საშუალებით  
დირექტორს აცნობებდა ბავშვის ყოფაქცევაში „ანტისაბჭოურ“  
ქცევას.

ორმოციანი და ორმოცდაათიანი წლების მოსწავლეთა გარკვე-  
ული რაოდენობა რეპრესირებულთა შვილები იყვნენ, ბევრი მა-  
თგანი უპატრონო ბავშვთა სახლში იზრდებოდა, ზოგიც ნათესა-  
ვებთან, უკეთეს შემთხვევაში, ციხის გარეთ დარჩენილი მარტო-  
ხელა დედის ანაბარა იყო. სწორედ ამ ბავშვებს აიძულებდნენ  
ეთქვათ და დაეწერათ, რომ „დიდი სტალინი მათი ბედნიერი ბა-  
ვშვობის სულისჩამდგმელია“, ან „დიდმა სტალინმა საამური ცხო-  
ვრება შეგვიქმნა“, ან „ვაშა დიდ სტალინს!“ და სხვ.

ათეული წლების განმავლობაში ბელადზე განუღმმა აგიტა-  
ცია-პროპაგანდამ ფართოდ გაიდგა ფესვები ახალგაზრდობის  
გონებასა და სულში.

1953 წლის 9 მარტს მთელ საბჭოთა კავშირს რადიოთი სტალი-  
ნის გარდაცვალება აუწყეს... ტიროდა ყველა, ტიროდნენ რეპრე-  
სირებული და დახვრეტილი მშობლების ობლები და აგრეთვე  
თვით პატიმრები... აგიტაციურ-პროპაგანდისტული ჰიმნოზით და  
მონობის ინსტინქტით ატანილი ხალხი აბსურდმა მოიცვა და  
უცხად, კომუნისტური პარტიის XX ყრილობაზე ოფიციალურად  
გამოაცხადეს, რომ სტალინი დამნაშავეა მილიონობით ადამიანთა  
სიკვდილში.

საქართველოს ახალგაზრდობის გარკვეული ნაწილი წინ აღუ-  
დგა „პიროვნების კულტის“ ოფიციალურ აზრს და ძველი იდე-  
ალების შესანარჩუნებლად მსხვერპლად შეეწირა... შეიარაღებუ-  
ლმა დამსჯელმა რაზმმა ტყვიებით დაცხრილა უიარალო ახალგა-  
ზრდობა. დღემდე დაუდგენელია დალუპულთა ზუსტი რაოდე-  
ნობა (საიდუმლოდ დაფარული ექსსაბჭოთა მთავრობის მიერ).

სტალინისადმი ერთგულებამ რამდენიმე ასეული ახალგაზრდის სიცოცხლე შეინირა. ზოგმა მშობელმა ცხედარზე უარი თქვა, და-პატიმრების, ან საუკეთესო შემთხვევაში კომუნისტური პარტი-იდან გარიცხვის შიშით. ისინი დამფრთხალი იყვნენ უმიზეზო რე-პრესიებით და ამიტომაც სამუდამოდ დაკარგეს შვილების სა-ფლავები...

მეამბოხებმა ვერ გააცნობიერეს, რომ მილიონობით უდანაშა-ულო ადამიანი სტალინურმა რეჟიმმა დალუპა, არ იცოდნენ აგრე-თვე, რომ მეტად დიდი იყო მეორე მსოფლიო ომში ხალხის მსხვე-რპლი (იგი სამჯერ უფრო მეტად აღემატებოდა გერმანელების დანაკარგს), გენერალისიმუსს კი, თუ ის გენიალური მხედა-რთმთავარი იყო მსხვერპლის ამგვარი რაოდენობრივი სხვაობა არ უნდა დაეშვა, მათ არ იცოდნენ, რომ ფაშიზმი და ბოლშევიზმი ბოროტების ერთგვაროვან გამოხატულებას წარმოადგენდნენ, რომ კოლექტივიზაციამ სოფლის მეურნეობა გაალატაკა და კიდეე ბევრი დანაშაული სტალინისტური დიქტატურის მიერ ჩადენილი მათთვის გაუცნობიერებელი დარჩა...

მაგრამ დღეს, როცა ყველასთვის ნათელია ტოტალიტარული აგრესიის უღმობელოება, ქართული საზოგადოების გარკვეული ნაწილი მაინც უკრიტიკო სიყვარულითაა სტალინისადმი გამსჭვა-ლული. მიზეზი, ალბათ, ეროვნული საერთობაა, (თუმცა სტალი-ნმა რუსული გვარი დაირქვა და დედაენად რუსული სცნო... ქა-რთული ცეკვა, რომ უჩვენებიათ, უთქვამს: მე რუსული კულტუ-რის ადამიანი ვარ, ეს ჩემთვის უცხოაო).<sup>1</sup> ქართველების მიერ სტალინის გაფეტიშება, შესაძლოა, საერთაშორისო ასპარეზზე უცნობი და მცირერიცხოვანი ერისთვის პოპულარობის პერსპე-ქტივა იყო და არის, ანდა, ვინმეს საკუთარი პერსონის სიპატარა-ვის ან უძლურების განცდა აწვალებს და „ლონიერ“ ლიდერთან

---

<sup>1</sup> „Литературная газета“, М. 1989 г. №1 стр. 5.

გაერთიანება აწყობს, ზოგი „სტალინელი“ კი საკუთარი ავი ზნის განუხორციელებელ სურვილს ბელადის სისასტიკეში იოკებს.

ადამიანს პირუტყვისგან განსხვავებით გონი გააჩნია და ამიტომაც, მისი სულიერი არსებობისთვის იდეალია აუცილებელი და თუ იგი თავად ვერ იპოვის საკუთარ „მეს“, ცხოვრების სულიერ მიზანდასახულებას, კარდინალურ ტენდენციას, მიეკედლება ხოლმე სხვას, მასზე ძლიერს, რომელიც ცრუ იდეალს უქადაგებს და საკუთარი პიროვნების აღზევებისთვის სხვებსაც აიყოლიებს ხოლმე. ვინც ინდივიდუალობა ვერ მოიპოვა ცრუბელადს აპყვა და მონობა არჩია თავისუფლებას, ტოტალიტარული დიქტატურა კი მონობის უეჭველი გარანტიაა. ერთი რამ ნათელია, რომ სტალინიზმის მასობრივი ხელქვეითები შიშმა შეიპყრო, რომელიც ორმოციან და ორმოცდაათიან წლებში ნებით, თუ ძალადობით შექმნილ სიყვარულში გადაიზარდა. „შიში შეიქმს სიყვარულსაო“ – ბრძანა გენიალურმა რუსთაველმა (ალბათ, კარგი იქნებოდა, თუ სიტყვა – გენიოსს – მხოლოდ ჰუმანისტებს მივაკუთვნებთ და არა კაცთმოძულეთ).

საქართველოს კინოხელოვნებაში ტოტალიტარული რეჟიმის მხატვრულად გასაშუქებელი ჯერ კიდევ მრავალგვარი ასპექტი დარჩა, რადგანაც შემოქმედი ეპოქის ბიოგრაფიც უნდა იყოს. მან უნდა აღწეროს: ფსევდოიდეალების გაფეტიშების მიზეზი, მისი ამალგება და დაცემა, ადამიანთა სულიერი მონობა და ამის შედეგად დაკარგული ბრძოლისუნარიანობა, აგრეთვე წინააღმდეგობის უნარი, ადამიანის სულიერი გაორება და სხვა მრავალი საკითხი... ხელოვნების სრულქმნილი ნაწარმოები ახლო ხედით აჩვენებს ადამიანს და მის დამოკიდებულებას გარემომცველ სამყაროსთან, ეს არის ორი განუყოფელი ასპექტი ერთ მხატვრულ მთლიანობაში წარმოსახული.

სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, 1954 წლიდან, ხრუშჩოვის ათწლიანი მმართველობის პირველ ხუთწლეულში შედარებით თა-

ვისუფლება მოვიდა, ციხიდან გაანთავისუფლეს პატიმრები და აგრეთვე ე. წ. „ოტეპელის“ დროს ხელოვნებას გასაქანი მიეცა, მიუხედავად იმისა, რომ სულ მოკლე ხანში ცენზურის დიქტატი აღსდგა, მხატვრული აზრის თავისუფლების „გუგუნი“ ვერ შეწყვიტეს...

ამრიგად, ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან საფუძველი ჩაეყარა თანამედროვე ქართული კინოს თვითმყოფადობას. გამოსხივდა ჩვეულებრივი ადამიანების ყოფა, ჩამოყალიბდა ფილმების მონტაჟური, ხმა-ხედვითი წყობა, კინოხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სამსახიობო ოსტატობა, სახვითი შუქ-წერა და მუსიკალური ხმოვანება, ეროვნული ლიტერატურის ეკრანიზაციების, პროფესიული კინოდრამატურგიის და აგრეთვე ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების შემოქმედება სამოციანი წლებში გაგრძელდა, საფუძველი ჩაეყარა ქართული კინოხელოვნების ესთეტიკურ რევოლუციას, რომელსაც „ქართული კინოს ფენომენი“ ეწოდა და მან საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა...

## **ოთარ იოსელიანის სტუდენტური ფილმები**

„აკვარელი“ (1958 წ.), „საპოვნელა“ (1959 წ.), „აპრილი“ (1962 წ.), „თუჯი“ (1964 წ.)

საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში გადაღებული, ოთარ იოსელიანის პირველი საკურსო მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი – „აკვარელი“ (1958 წ.) – იმედს არ იძლეოდა მომავალი დიდი რეჟისორის დაბადებისა. სამსახიობო ოსტატობა ერთობ შებოჭილი, ან გადაჭარბებულად ემოციური მანერით გამოიხატებოდა. ნაცნობია მხოლოდ ავტორისეული ჩანაფიქრი. ეზოს „ყოჩმა“ პირველივე ნამუშევარში გამოავლინა წინააღმდეგობა მაშინ არსებული სოციალისტური რეალიზმის მეთოდისა და საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ დადგენილ სავალდებულო ნორმისადმი. მან ამ დაკანონებულ დოგმას გაბედული

ირონიით დასცინა. ფილმის შინაარსი ამდაგვარია: საგამოფენო დარბაზის გიდი (მსახიობი ოთარ იოსელიანი) მნახველებს ლამაზი პეიზაჟის ფონზე არსებულ მყუდრო სახლს აჩვენებს და მას აიგივებს მობინადრეთა ასევე მშვიდ და ლამაზ ცხოვრებასთან. სინამდვილეში კი, ეს არის უკიდურესად გაჭირვებული და სულიერად გადაგვარებული ლოთების ოჯახი, რომლებიც ბავშვების თანდასწრებით ილანძლებიან, ერთმანეთს ცემენ და სასმელისთვის ფულს პარავენ. ამგვარად, ოთარ იოსელიანი ირონიულად გამოთქვამს აზრს სოციალისტური რეალიზმის მოპირკეთებულ ნაწარმოებთა შეუსაბამობაზე საბჭოთა ადამიანების ყოველდღიურ ყოფასთან. ფილმში მთავარ როლს მაშინდელი სტუდენტი – სოფიკო ჭიაურელი ასრულებდა. ოპერატორი იყო – ალექსანდრე რეხვიაშვილი.

მოქალაქეობრივი თვალსაზრისის ფილმი – „აკვარელი“ მხატვრულად მოიკოჭლებდა. ამ შეგირდულ კინონაწარმოებში აზრი წინ უსწრებდა ფორმას.

„საპოვნელა“ (1959 წ.) ოთარ იოსელიანმა გადაიღო ქრონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების საქართველოს კინოსტუდიაში. წინამდებარე სცენარი სრულიად გადაკეთდა, მასში დარჩა მხოლოდ მხატვარი-მეყვავილე მიხეილ მამულაშვილი. ფილმი ჩაფიქრებული იყო, როგორც „სიმღერა უსიტყვოდ“, მაგრამ მკაცრი ცენზურის თავიდან ასაცილებლად კინოსტუდიის დირექციამ ბოლოს საკმაოდ ილუსტრაციული ტექსტი დაუმატა (ტექსტის ავტორი რ. ებრაღიძე), რადგან უსიტყვობა ხმოვანი კინოს არსებობის დროს საეჭვოდ მიაჩნდათ და თანაც მუსიკალურ მონტაჟზე „მოცეკვავე“ ყვავილები ერთობ ეხამუშებოდა მაშინდელ კინემატოგრაფიულ ნომენკლატურას, მათ შიშს ჰგვრიდათ ეკრანზე ყოველივე ახლის და უჩვეულოს გამოჩენა, ამიტომაც წინასწარ ჩაფიქრებულ უსიტყვო ფილმს ტექსტი დაუმატეს.

„საპოვნელა“ – მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი გამოვიდა, თუმცა დოკუმენტალიზმი მასში მხოლოდ მხატვარი-მეყვავილის და მისი ბალის ეკრანზე გამოჩენით დასტურდებოდა. ახალგაზრდობაში მიხეილ მამულაშვილი პარიზში დაეუფლა დეკორატიულ ხელოვნებას, შემდეგ ცხოვრობდა მცხეთაში და „სოლეიდორის“ ფსევდონიმით იყო ცნობილი. ბალს იგი ყვავილებით „ხატავდა“ და ყოველი კუთხე მხატვრული ნაწარმოების ნიმუშად აღიქმებოდა. ეს იყო პირველქმნილი ბუნებისა და ხელოვნების შედეგრი.

სტუდენტმა-რეჟისორმა თავი აარიდა ბიოგრაფიული ფილმის ჟანრს და ეკრანზე წარმოადგინა სრულიად ახალი ფორმის – მუსიკალური ტემპო-რიტმის მონტაჟით აგებული იგავი, რომლის ლაიტმოტივი ადამიანის და ბუნების ურთიერთკავშირს ასახავდა. ოთარ იოსელიანმა ფილმში აჩვენა მინის „ტალანტი“, ადამიანს რომ „გადაედება“ და სულიერად აამაღლებს. მისი აზრით, ბუნება ადამიანს შემოქმედებითად მუხტავს და შესაძლებლობას აძლევს შექმნას პოლიფონიური ხალხური სიმღერები, ხუროთმოძღვრებისა და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები.

რეჟისორმა გაასულდგმულა ბუნება და ეკრანზე იგი აჩვენა, როგორც სუბიექტი: მინდვრის ყვავილები „მღერიან“ ქართულ ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებს, მუსიკალური პოლიფონია და ფერადი ყვავილებით მოფენილი უზარმაზარი მინდორი მომღერალთა დიდი გუნდის შთაბეჭდილებას ახდენს, მინდვრის ყვავილების სხვადასხვა რაკურსი მოკლე მუსიკალური მონტაჟით აწყობილი, კადრების წამიერი გამოჩენა სიმღერის ტემპო-რიტმის მიხედვით – სულიდან ამოხეთქილი სიმღერის შთაბეჭდილებას ტოვებდა.

სათბურის დახვეწილი ყვავილები შოპენის პოლონეზის აკომპანიმენტზე „ცეკვავენ“, აქაც, მუსიკალური ტაქტის მიხედვით ერთმანეთს ცვლიან „არისტოკრატი“ ყვავილები, რომელთა მოძრაობა მთელი ფილმის დინამიკას აპირობებს.

ხალხური მოტივების მუსიკალურ ფონზე ახლო ხედით მოჩანს მიხეილ მამულაშვილის ხელები, რომლებიც თეთრ ქალაღზე გამხმარ ყვავილებს აწეებენ და სახვითი ხელოვნების ნიმუშის კომპოზიცია გადაიზრდება ძველი არქიტექტურული ძეგლების კედლებზე ამოკვეთილ ბარელიეფებად, ხელით ნაქსოვი ხალიჩების მოხატულობად.

მაგრამ ოთარ იოსელიანის ფილმის – „საპოვნელას“ ხმოვანი და ტემპო-რიტმული ნყობა მხოლოდ მუსიკით არ შემოიფარგლებოდა, რეჟისორი იყენებდა ბუნებრივ ხმებს, ტრაქტორის ხრიალს, ღამის სიჩუმეს. მთელი მისი კონცეფცია გამოიხატებოდა მრავალფეროვანი ხმოვანი პალიტრით. მაგალითად, ღამის სიჩუმის, თუ წყნარი ხმაურის და ტრაქტორის რახრახის დაპირისპირება, სრულ შთაბეჭდილებას ქმნიდა ტექნიკური პროგრესისა და პირველქმნილი ბუნების წინააღმდეგობისა.

ფილმში „სოლეიდორი“ ჩაფიქრებული უსმენს ტყის სიმშვიდეს, მოშრიალე ფოთლების „ჩურჩულს“, „სუნთქვას“ და ჭოტის შემზარავ კივილს.

ხმის ჩამწერი აპარატურის ტექნიკური უკმარისობის გამო ოთარ იოსელიანმა ამგვარად მოიფიქრა ტყის ეპიზოდის გახმოვანება: უპირველეს ყოვლისა, შეკრიბა ნათესავეები და მეგობრები (მათ შორის ცნობილი რეჟისორი შოთა მანაგაძეც იყო), მიიყვანა კინოსტუდიის ხმისჩამწერ საამქროში, ყოველ ჩვენგანს ფურცელზე წინასწარ ჩამოწერილი ასოები გადმოგვცა (ხორხისმიერი და ფშვინიერი ბგერები), როგორც თეატრში დაურიგებენ ხოლმე მსახიობებს როლებს, განგვალაგა მიკროფონიდან სხვადასხვა დისტანციაზე, გაიარა ჩვენთან რეპეტიცია, გვაიძულა ჩურჩულით გვეთქვა: ჩ, შ, ჰ, ს, კიდევ სხვა ბგერები (ზუსტად აღარ მახსოვს) და დაიწყო ჩანერა. ჩვენ შევასრულეთ ღამის ტყის ჩურჩულის, შრიალის, ხვნეშის ამსახველი „როლები“, ხოლო ჭოტის კივილის შესრულება რეჟისორმა არ მოგვანდო. ოთარმა ამავე საამქროს

შეუკეთებელი და გაუზეთავი კარები შეამჩნია, რომელიც საზარლად ჭრიალებდა და ჭოტის კივილიც მას „გაახმოვანებინა“.

ეს კივილი ბუნების დაღუპვის მომავალ საშიშროებად აღიქმება. ბუნების მშვენიერებით აღტაცებულმა ახალგაზრდა რეჟისორმა წინასწარ განსჭვრიტა ადამიანის და ბუნების დაშორების ხიფათი, ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის მიერ ბუნების ხელყოფისა.

ეკრანზეა ტექნიკური პროგრესის „წარმომადგენელი“ – ტრაქტორი: ჭუჭყიანი, უშნო, მორახრახე, რომელიც თავისი მძიმე მუხლუხობით ჭყლეტს „მომღერალ“ მინდვრის ყვავილებს, ხმას აწყვეტინებს, აყრის მდულარე შავ გუდრონს და აგებს მტკიცე ასფალტს. ტრაქტორის სიმბოლო – მკვლელია – ცოტა ხნის შემდეგ, ვხედავთ ასფალტის ღრეჭოდან ამოშვერილ მომღერალ ყვავილს, რომელსაც ომახიანად აპყვებიან დარჩენილი მინდვრის ყვავილები. ეკრანიდან მოისმის ის მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერა ტრაქტორმა რომ შეწყვიტა. მინის ტალანტის აღდგომა, ცხოველმყოფელობის განახლება და მომავლის რწმენა აღიქმება „მომღერალი“ მინდვრის ყვავილების ეპიზოდში. ამ შემთხვევაში, ახალგაზრდა ოთარ იოსელიანი უფრო იმედიანი ჩანს, ვიდრე ჭარმაგი – როცა ადამიანის და ბუნების ურთიერთობის ამავე თემას მიუძღვნის ფილმს – „და იქმნა ნათელი“.

ფილმის პირველი ნახვისას გვეგონა, რომ „მომღერალი“ ყვავილების და ტრაქტორის სიმბოლური ეპიზოდი სტალინური ეპოქის მასობრივი რეპრესიების უდანაშაულო ადამიანთა დახვრეტის ქვეტექსტი იყო, როცა ერს თავი მოკვეთეს, გაანადგურეს ხალხის ნიჭი და გონი, მაგრამ მხატვრულ სიმბოლოს მრავალი მნიშვნელობა შეიძლება მივუყენოთ, ერთ-ერთი მათგანია – ბუნების განადგურება მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის მომძლავრების გამო.

ფილმი „საპოვნელა“ შეიქმნა 1959 წელს, იმ პერიოდში, როცა ბუნებისა და ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის ურთი-



ერთდამოკიდებულებაზე მოფიქრალი ადამიანი იშვიათობა იყო. სამოციანელების თაობა, (უფრო ზუსტად კი, ორმოცდაათიანი წლებიდან) ეკოლოგიურ საკითხებზე ქართულ კინოხელოვნებაში ფიქრობდა ოთარ იოსელიანი და მერაბ კოკოჩაშვილი, აგრეთვე ქართული ფილოსოფიური სკოლის რამდენიმე წარმომადგენელი, მაგრამ ისინი უმცირესობას წარმოადგენდნენ.

ბუნების გასულდგმულების და ცხოველმყოფელობის ლა-  
იტმოტივი ქართულ კინოში, უპირველეს ყოვლისა, „გადმოსა-  
ხლდა“ ეროვნული ლიტერატურიდან. ვაჟა ფშაველას შემოქმედე-  
ბაში ბუნება ასახულია, როგორც სუბიექტი, რომელსაც საკუ-  
თარი კანონები და მიმართულება გააჩნია, რომელიც ადამიანთან  
უშუალო კავშირშია. „ბუნებას – წერს ვაჟა ფშაველა – თავისივე  
კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისათვის დამყარებული, რომელიც  
არის დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე, იგი ბუნე-  
ბამ შექმნა“...<sup>1</sup>

ადამიანი ბუნების შვილია და ამიტომაც, ამ მშობლიური კერი-  
დან მისი ამოძირკვა ბუნების თავისთავადი მიმართულების ხე-  
ლოვნური შეცვლის გზით ნეგატიური მოვლენაა...

მეცნიერულ-ტიქნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის წარმომა-  
დგენლები ბუნებას მიიჩნევენ ინერტულ-ინდიფერენტულ „სა-  
გნად“, რომელსაც საკუთარი მიმართულება არა აქვს და ბრმად  
მოქმედებს, რომლის პირველქმნილება შემთხვევითია და ამიტომ  
ისინი, თავის ნებას და მიზანს ბუნების გადაკეთებაში ახორცი-  
ელებენ მისი ინდივიდუალობის გაუთვალისწინებლად. ამის შედე-  
გად იქმნება უსიცოცხლო, ხელოვნური, მაგრამ კომფორტაბე-  
ლური სამყარო, ადამიანი თავისი ნებით აღმოჩნდება ხელოვნუ-  
რად შექმნილ გარემოცვაში, კარგავს უშუალო კავშირს პირვე-

---

<sup>1</sup> ვაჟა ფშაველა. თხზულებათა სრული კრებული. თბილისი. გამომცე-  
მლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1964 წ. ტ. IX. გვ. 20.

ლქმნილ ბუნებასთან. მისგან მოწყვეტილი ადამიანები, ასევე წყვეტენ კავშირს საკუთარი სიცოცხლის რალაც ნაწილთან, რადგან მათზე ბუნების ზემოქმედება ადამიანური ყოფის სრულფასოვნებას წარმოადგენს.

ვაჟა ფშაველამ თავის პოეტურ, პროზაულ, თუ პუბლიცისტურ ნაწარმოებში ბუნება გაასულდგმულა ჯერ კიდევ, 100 წლის წინათ, თითქოს წინასწარ განსჭვრიტა XX საუკუნის ეკოლოგიური კრიზისი და ბუნებაში არსებულთა – ფლორისა და ფაუნის“ გაადამიანება“ გამოხატა.

ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის მხატვრული თემა ოთარ იოსელიანმა აგრეთვე მემკვიდრეობით მიიღო თავისი პედაგოგის, კინორეჟისორ ალექსანდრე დოვჟენკოსგან. მაგრამ როგორც მასწავლებელი როდენი და მისი შეგირდი – მაიოლი ერთმანეთს არ გვანან, ასევე განსხვავებულია ოთარ იოსელიანის კინონაწარმოებთა მხატვრული ფორმა მისი პედაგოგის ფილმებისგან... მათ აერთიანებთ მხოლოდ ერთი იდეალი – ბუნების სიყვარული, ხოლო რაც შეეხება ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესისადმი მიმართებას, ისინი განსხვავებული აზრისანი არიან. ამის დასამტკიცებლად ერთი მაგალითიც საკმარისია: დოვჟენკოს შემოქმედებაში ტრაქტორი მხსნელია, ხოლო ოთარ იოსელიანის აზრით, იგი მკვლელი არის...

ალექსანდრე დოვჟენკო ყოფილ საბჭოთა კავშირის კინოში ბუნების ერთ-ერთი საუკეთესო განმასახიერებელია, მის შემოქმედებაში იკითხება აზრი, რომ ბუნების მაცოცხლებელი ძალა ეროვნული თვითმყოფადობის შემქმნელია, დოვჟენკომ თავისი სამშობლოს – უკრაინის სოფელში გაატარა ბავშვობა, სადაც ადამიანები, სიმღერები, ცეკვები და ზღაპრები ისეთივე ჩვევა იყო, როგორც მინაზე გლეხის მუშაობა.

მინა და ცეკვა, მცენარეული და სიმღერა, მდინარე და მის ნაპირზე ნათქვამი შაირები იყო იმპულსი ყოველდღიური შემოქმე-

დებისა. „ყოველთვის ვფიქრობდი და ახლაც ვფიქრობ, ბუნებისადმი დიდი სიყვარულის გარეშე ადამიანს არ შეუძლია იყოს ხელოვანი, და არა მარტო ხელოვანი“<sup>1</sup> – ამბობს ა. დოვჟენკო. მისი აზრით, ადამიანის ცხოვრებაში ბუნება ერთ-ერთი მთავარი ცხოველმყოფელი ძალაა. რომლის მიმართ მხოლოდ მომხმარებლური დამოკიდებულება და უანგარო სულიერი ურთიერთობის უარყოფა მიუღებელია.

მასწავლებლის და მოწაფის ეს თვალსაზრისი ერთმანეთს ეთანხმება, თუმცა ეკრანზე იგი სრულიად განსხვავებული მხატვრული ფორმით არის წარმოდგენილი.

ოციანი წლების შემოქმედებითი ახალგაზრდობა უარყოფდა ყოველივე ძველს, წარსულის მემკვიდრეობას. ამ მიმართულებით განსაკუთრებული რადიკალიზმით „მემარცხენეები“ იყვნენ განწყობილნი. ისინი ადამიანთა მხსნელად და ბედნიერების გარანტიად თანამედროვე ტექნიკას მიიჩნევდნენ, ამტკიცებდნენ, რომ პატრიარქალური ცხოვრების წესი ტექნიკური პროგრესის მანქანებით სრულიად უნდა ამოძირკეულიყო. მათ მექანიზებული და მოტორიზებული სასოფლო-სამეურნეო იარაღები გააიდევალეს ესთეტიკურ და იდეოლოგიურ ასპექტში (მაგალითად, ა. დოვჟენკოს – „მინა“, ს. ეიზენშტეინის „ძველი და ახალი“). მათი აზრით, ტრაქტორი, ან სეპარატორი ადამიანებს შრომას უადვილებდა და ამ ჰუმანურმა თვალსაზრისმა ისინი ტექნიკის გაფუტიშებამდე მიიყვანა, მათ ზომიერების გრძნობა და ოქროს შუალედი დაკარგეს, მაგრამ მხედველობიდან გამორჩათ ის ვითარება, რომ კაცობრიობის ამ ახლადმოვლენილ „მხსნელს“ მედალის მეორე, უარყოფითი მხარეც გააჩნია, რომ ტექნიკური პროგრესის უზომო განვითარება პირველქმნილი ბუნების გადაგვარებას ემსახურება

---

<sup>1</sup> Александр Довженко. Собрание сочинений. Изд. „Искусство“. М. 1966. стр.

და ამგვარად მოისპობა ბუნება, რომელსაც ისინი ეთაყვანებოდნენ. ეკოლოგიურ კრიზისზე ოციანი წლების საბჭოთა რეჟისორები არ დაფიქრებულან, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე ათიან წლებში ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის მიერ ადამიანის დამონება ჩარლი ჩაპლინმა წინასწარ განსჭვრიტა და იმავე ხანებში მოკლემეტრაჟიანი ფილმები მიუძღვნა ამ თემას, ხოლო 1936 წელს – მაყურებლებმა მისი შედეგები – „ახალი დროება“ იხილეს. ეს იყო გენიალური რეჟისორის შორსმჭვრეტელობის საუკეთესო მაგალითი.

ოციანი წლების ყოფილი საბჭოთა კავშირის რეჟისორებისგან განსხვავებით ორმოცდაათიანი და სამოცნიანი წლების საქართველოს კინემატოგრაფიის ახალგაზრდა თაობამ ჩარლი ჩაპლინის თვალსაზრისი ნებით, თუ უნებლიედ გაიზიარა, ისინი ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის გაფეტიშებას არ ემხრობოდნენ და აგრეთვე ეკოლოგიური კრიზისის საფრთხეს გრძნობდნენ.

მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი „საპოვნელა“ ოთარ იოსელიანის მეორე საკურსო ნამუშევარია და იგი უკვე მაყურებლის წინაშე წარსდგა, როგორც ეპოქალურ პრობლემებზე მოაზროვნე და ახლებური მხატვრული ფორმის გამომხატველი რეჟისორი.

„საპოვნელას“ გადაღების დროს იგი მარტოხელა, მაგრამ სრულიად დამოუკიდებელი „კუსტარი“ იყო, თვითონ აწყობდა კადრის კომპოზიციას, არჩევდა „ნატურას“, როგორც მხატვარი, თვითონ ქმნიდა ფილმის იდეით განპირობებულ ჩრდილ-ნათელს და გადამღებ აპარატთან დიდ დროს ატარებდა როგორც ოპერატორი. რაც მთავარია, რეჟისორმა თვით შეარჩია მუსიკა და მუსიკალური მეტრით ააწყო ფილმის მონტაჟი. მაყურებელი გააკვირვა გამოსახულებისა და ხმოვანი ჯერის უჩვეულო ტემპო-რიტმული წყობით.

ახალგაზრდა ოთარ იოსელიანს უკვე გააჩნდა ინდივიდუალური კონცეფტუალური კრედო, რომლის გამოძახილი მის გვიანდელ

ფილმებშიც გაისმის, მაგრამ „საპოვნელას“ მხატვრული ფორმა რეჟისორი შემოქმედებაში ერთადერთი და განუმეორებელია.

მოვიდა დრო ოთარ იოსელიანის სადიპლომო ფილმის გადაღებისა, ეს იყო „აპრილი“ მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი, რომელიც უნდა წარმოდგენილიყო ნოველათა კრებულში.

„ჩვენ მეშჩანობის წინააღმდეგი ვართ“<sup>1</sup> – განაცხადეს გიორგი შენგელაიამ, მერაბ კოკოჩაშვილმა, ოთარ იოსელიანმა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭოზე 1961 წლის 3 ივნისს. მათი ნოველები – „ალავერდობა“, „არდადეგები“, „აპრილი“ – ერთ კინოალმანახში უნდა გაერთიანებულიყო, მაგრამ ვერ მოხერხდა. მაშინდელმა ხელმძღვანელობამ იდეურ-პოლიტიკური სიფრთხილის გამო „აპრილი“ „დააპატიმრა“ და არქივის თაროზე „დაამწყვდია“. „ალავერდობა“ და „არდადეგებიც“ მცირერიცხოვანმა მაყურებელმა ნახა, ვინაიდან ფილმის ასლები საგანგებოდ მცირე რაოდენობით დაბეჭდეს. საკავშირო ეკრანზე ჩვენება აკრძალეს. ამგვარად, „სამი მუშკეტერის“ კეთილშობილური გაბრძოლება მეშჩანების წინააღმდეგ სავსებით ვერ განხორციელდა.

სამოციანი წლების კინემატოგრაფიული ახალგაზრდობა, მიუხედავად თითოეული მათგანის მხატვრული ინდივიდუალობისა, თანამოაზრენი იყვნენ. ისინი ადამიანთა სულიერ შეზღუდულობას უარყოფდნენ. ეწინააღმდეგებოდნენ მეშჩანებს, „ობივატელებს“, ფილისტერებს, რომელთაც საკუთარი თავის გარდა არაფერი აინტერესებდათ, რომელთა ინტერესებიც კუთვნილ ნაჭუჭში იხუფება და ცხოვრების მიზანი მხოლოდ პირადი პრაქტიკული მიზნების დაკმაყოფილებაა, რომლებიც ცხოვრების საზრისად აღიარებენ მხოლოდ „მეს“ და არაფრად მიაჩნიათ „შენ“ და

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი. ფონდი 52. აღწ. 2. №3133.

„ის“, რომლებისთვისაც სხვისი „ჭირის“ მოსმენა, სხვაზე ფიქრი, სხვისთვის განეული უანგარო მსხვერპლი უცხოა.

ოთარ იოსელიანის „აპრილში“ მეშჩანური ყოფისგან „განიდევნა“ ყმანვილური სიყვარული. ადამიანები „გაორგულდნენ“ ერთმანეთისადმი და უერთგულეს ნივთებს. ეს კონცეფცია შემდგომშიც განვითარდა მის გვიანდელ შემოქმედებაში.

სამოციანი წლების დამდეგს საზოგადოების დიდ ნაწილში „ვე-შჩიზმისკენ“ მისწრაფება განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით ამოტივტივდა და დღემდე არსებობს... ნივთის და ადამიანის, კომფორტის და ადამიანის გააქტიურებულმა კავშირმა დაანვრის-ლმანა ადამიანის ცხოვრების საზრისი. იგი ცალმხრივი და უპასუხო გახდა, რადგან განყდა ადამიანების დიალოგი, ურთიერთობა, თანხმობა და წინააღმდეგობაც. ადამიანი თავისდაუნებურად ჩაიკეტა საკუთარ პერსონაში, მან მსმენელი დაკარგა, რადგან ინვენტარი ვერ მოუსმენს და მითუმეტეს ვერ შეეპასუხება, სიტყვას ვერ აუწყობს და ამგვარად ადამიანი ნივთებით „მოვარაყებულ“ მარტოობაში აღმოჩნდა.

სამოციან წლებში ჟურნალ „ინოსტრანნაია ლიტერატურაში“ გამოქვეყნდა მოთხრობა „ნივთები“,<sup>1</sup> ახალგაზრდა ცოლ-ქმარს ოჯახის შექმნა ნივთებით ბინის ავსება ეგონათ... მათ დაიწყეს ენერგიული ფუსფუსი საოჯახო ინვენტარის შესაძენად, ეს ენერგია სულ მალე ყიდვის „ისტერიაში“ გადაიზარდა, შეძენის ფილისტერულმა ჟინმა პარიზის მაღაზიები არ აკმარა და საზღვარს იქით „გაამგზავრა“ ახალგაზრდა წყვილი აღმოსავლური ყაიდის საგანთა მოსაპოვებლად. ამ მსყიდველობით ექსტაზში ცოლ-ქმარმა ერთმანეთი დაკარგა, რადგან სასიცოცხლო ენერგია საოჯახო ავეჯეულის შემატებას მოანდომა, სიყვარული და სულიერი ურთიერთობა მატერიალურმა ყოფამ შთანთქა.

---

<sup>1</sup> „Иностранная литература“. 1967 г. №3. стр. 81.

ძვირფასი ნივთი ფილისტერისთვის საამაყოა, მისი სულიერი უღირსობის შემავსებელი „ღირსებაა“, მისი სულიერი უძლურების შემავსებელი „ძალაა“. ამ ბრჭყვიალა ზედაპირული „ღირსებისა“ და „ძალის“ მიღმა კი იმალება სიცარიელე, უსულობა, უძლურება და უღირსობა. ადამიანები შინაგანი არასრულფასოვნებისგან გამომდინარე ენაფებიან გარეგან ბრჭყვიანობებს. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი ნივთებისკენ სწრაფვისა.

აი, რას ამბობს ოთარ იოსელიანი სამხატვრო საბჭოზე „აპრილის“ შესახებ, „ჩაფიქრებული გვექონდა, როგორც მემჩანობის საწინააღმდეგო ფილმი. ადამიანების დანიშნულებას ჩვენ ვხედავთ სიყვარულსა და პოეზიაში“.<sup>1</sup>

ლიტერატურული სცენარი, რომლის პირვანდელი სახელწოდება იყო – „მოთხრობა ნივთებზე“ ეკუთვნოდა ერლომ ახვლედიანს და ოთარ იოსელიანს. მთავარი მოქმედი პირები იყვნენ ახალგაზრდა წყვილი: მზია და ვაჟა – დილისანი (როცა მათ ერთმანეთი უყვარდათ), მზია და ვაჟა – სალამოსანი (როცა მათ შეიყვარეს ნივთები და ერთმანეთს უორგულეს). ლიტერატურულ სცენარში მათი ერთადერთი საქმიანი დიალოგი იყო „კარები დაკეტე“, როცა მათ საოჯახო ნივთები შეიძინეს. სარეჟისორო სცენარში ვკითხულობთ: „აქ და შემდეგაც საჭიროა ხაზგასმული იყოს, თითოეული მოსახლე როგორ კეტავს და კეტავს თავის საკეტებით კარებს. მათი მოქმედება სრულიად ბუნებრივია, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, ყოველი მათგანი ჩვეულებრივად კეტავს კარებს, მაგრამ გასაღებების და დაკეტვის ხმაური გაზვიადებული იქნება ისე, რომ მეხუთე სართულიდან პირველ სართულამდე რიტმული და ამავე დროს საშინელი ხმაური იქაურობას გააყრუებს“.<sup>2</sup> ახალგაზრდა რეჟისორი-

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტერატურის და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი. ფონდი 52. აღწ. 1. №48.

<sup>2</sup> საქართველოს ლიტერატურის და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი. ფონდი 52. აღწ. 1. №48.

სტუდენტი ხმოვან წყობას უკვე კონცეფტუალურ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მსახიობების ბუნებრივ მოქმედებას ჰიპერბოლურ ხმაურს ურთავდა და ხმა-ხედვითი კონტრასტით ფანტასტიკის განწყობილებას ქმნიდა. ამგვარად, ეს ეპიზოდი პარაბოლური ჟანრის განმასახიერებელი იყო.

სარეჟისორო სცენარში ოთარ იოსელიანმა მთავარი შემოქმედებითი ფუნქცია დიალოგებს კი არ დააკისრა, არამედ კინემატოგრაფიულ მოქმედებას. „ერთმანეთს ხელები გაუწოდეს, ოღონდ სიტყვები არ გვესმის – მიუთითებს რეჟისორი – ჩვენ ისეთ საერთო ხედს ვარჩევთ, რომ შორიდან დავინახავთ ერთმანეთს როგორ ართმევენ ხელებს, მხრებს იჩეჩავენ, თავს აქნევენ, ამბობენ „ჰოს“ და „არას“, უხერხულობისგან ხან ერთ ფეხს ებჯინებიან, ხან მეორეს და ყოველი მათგანი ფეხის წვერით ტროტუარზე რალაცას უცნაურად ხატავს“...<sup>1</sup>

ცოლ-ქმრული კონფლიქტი ფილმში გამოხატულია გაუგებარი სიტყვების კორიანტელით.. რეჟისორმა მაგნიტოფონზე ჩანერილი სიტყვები უკულმა დაატრიალა და ხმოვნ ბილიკზე აბრაკადაბრა გამოვიდა, სიტყვები გაუგებარია, ხოლო ინტონაცია და რიტმი ოჯახურ ანტაგონიზმს ასახავს. აბრაკადაბრა ახალგაზრდა წყვილის გაუცხოების და ფილმის კონცეფციის აღმნიშვნელია.

სამხატვრო საბჭოს წევრებს შორის ჯერ ლიტერატურულმა, ხოლო შემდგომ სარეჟისორო სცენარმა დიდი კამათი და შეხლა-შემოხლა გამოიწვია. ახალგაზრდობა ოთარ იოსელიანის სრულიად ახლებურ მხატვრულ გააზრებას მხარს უჭერდა. მაგალითად, მწერალმა რეზო ჭეიშვილმა, რომელიც მაშინ კინოსტუდიის რედაქტორი იყო, ფილმის გმირებზე თქვა: „თითქოს ისინიც

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტერატურის და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი. ფონდი 52. აღწ. 1 დმ. №48.



უსულო საგნებად გადაიქცნენ... დაშვებულია გაბედული ექსპერიმენტი და ჩემი აზრით, ეს კარგია..." მაგრამ უფროსმა თაობამ, ჯერ კიდევ 30-იანი წლებიდან დაშინებულმა, ყოველგვარი ახალი ექსპერიმენტი, სიფრთხილის გამო, ერთგვარი ნოვატორობა მიუღებლად მიიჩნია.

ბოლოს და ბოლოს ლიტერატურული და სარეჟისორო სცენარი დაუსხლტა ცენზურის წინააღმდეგობას და ფილმი წარმოებაში ჩაუშვეს.

„აპრილის“ შინაარსი ამგვარია: ახალგაზრდებს ლამაზი ბუნების წიაღში, დიდი მუიის ქვეშ, სადაც დუდუკის პანგები ისმის, პაემანი აქვთ დათქმული. დაოჯახების შემდეგ ცარიელ ბინაში მათი სიყვარულის დასტურად ონკანიდან წყალი ვერცხლისფრად იღვრება, ნათურა ციმციმებს, გაზქურის ცეცხლის ენები ელავს – ახალგაზრდა წყვილი ერთმანეთს ეალერსება. მათ გარშემო კი ნივთების შეძენის ჟინით შეპყრობილი ადამიანები საქმიანად ფუსფუსებენ; ბინებში განუწყვეტლივ შემოაქვთ ავეჯი, ბროლი... დადიან ერთნაირი „საღდათური“ ნაბიჯებით, ერთნაირად ჩაცმულნი, ერთნაირად დატვირთულნი, „უნიფიცირებული“ გამომეტყველებით... სულ ცოტა ხანში ახალგაზრდა წყვილიც მოექცევა გარემომცველი საზოგადოების გავლენის ქვეშ... მათაც აავსეს ბინა ავეჯით, ბროლით და სხვა საოჯახო ინვენტარით. ისინი უკვე ერთმანეთს არ ეფერებიან; „ეალერსებიან“ ბროლსა და ავეჯს, რუდუნებით წმენდენ, ფრთხილი მოძრაობით აშორებენ მტვერს, ნაზი მზერით შეჰყურებენ ნივთებს, ერთმანეთს კი – პირაგმებილად; ბროლის ლარნაკის გატეხვის გამო იჩხუბებენ კიდევ... მოისპო ერთმანეთისადმი სიყვარული, და მის მაგივრად უსულომ, ულირიკო პრაგმატისტულმა ცხოვრების წესმა დაისადგურა.

ახალგაზრდები იატაკს პირთამდე ავსებენ ავეჯით ისე, რომ ფეხის დასაბიჯებელი ადგილიც აღარაა. (აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ერლომ ახვლედიანის და ოთარ იოსელიანის სცენარში აღწე-

რილია, თუ როგორ მღეროდა პარკეტი, სანამ ბინა ცარიელი იყო და ახალგაზრდებს ერთმანეთი უყვარდათ, ავეჯით გადატვირთვისას კი იატაკი ხმას ჩაინწყევტს.)

იოსელიანის გმირები მიხვდებიან თავის სულიერ დანაკარგს და კვლავ სურთ სიყვარულის დაბრუნება, მიდიან ბუნების წილში, დათქმულ ადგილზე, მაგრამ მუხა მოჭრილი დახვდებათ... დაკარგული სიყვარულის გამო, თითქოს ჯავრს იყრიან და ქუჩაში გადაუძახებენ აქამდე ნარუდუნებ ავეჯს, მაღალი სართულიდან გადმოსროლილი ნივთები ნამსხვრევებად იქცევა...

მთავრობის მაშინდელმა ხელმძღვანელმა ვასილ მუავანაძემ, ფილმის ნახვის შემდეგ, აი, რა განაცხადა: „კინოსურათის ჩვენება არ შეიძლება. იგი მიმართულია ავეჯის შეძენის წინააღმდეგ. ეს კი დაუშვებელია. როგორ შეიძლება გადავყაროთ სკამები? მაშინ რაზე უნდა დავსხდეთ? როგორ შეიძლება დავამტვრიოთ კარადები? მაშინ სად შევანყოთ ჯამ-ჭურჭელი, ტანსაცმელი? თუ ავეჯი გადასაყრელია, მაშინ რატომ ვაშენებთ ავეჯის ფაბრიკებს? რატომ გვაქვს ავეჯი მაღაზიაში? თუ ადამიანები ბევრ ავეჯს ყიდულობენ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი კარგად ცხოვრობენ. კარგ ცხოვრებას კი რა სჯობს! ამისთვის ვიბრძვით ჩვენი!“<sup>1</sup>

მაღალ პარტიულ ინსტანციებში „აპრილის“ ნახვის შემდეგ განსაკუთრებით გააღმასებულა ერთ-ერთი რაიკომის მდივანი, ვინაიდან ახალგაზრდების პირველი შეხვედრები და სიყვარულის ჩასახვა გადაღებული იყო მისი რაიონის ვიწრო ქუჩების და შელახული ძველი სახლების ფონზე... იგი გაცხარებით ამტკიცებდა, რომ მის უბანში ქოხმახები იშვიათობა იყო და იგი რეჟისორის მიერ სპეციალურადაა გადაღებული საბჭოთა ხალხის სიღარიბის გამოსამზეურებლად, რის შედეგად საქმეში ჩარეულა „სუკი“, რომელიც მიიჩნევდა, რომ დანგრეული სახლების ეკრანზე ჩვენება

---

<sup>1</sup> ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, 1964 წ. გვ. 91.

სახელმწიფოს საიდუმლოების გაცემის და დასმენის ტოლფასია, ვინაიდან სოციალისტური ბინათმშენებლობის პროპაგანდა მთელ მსოფლიოში იყო გავრცელებული. იდეოლოგიურ-პოლიტიკური დასკვნის შემდეგ „სუკმა“ საკითხის განსახილველად ფილმი კულტურის სამინისტროს გადასცა, ხოლო ამ უკანასკნელმა საქართველოს კომპარტიის „ცეკაც“ ჩააყენა საქმის კურსში. „მათ ბევრჯერ ნახეს „აპრილი“ – მიაშობო ოთარ იოსელიანმა – მათივე ბრძანებით ჩამომავორეს ფილმს და სხვებს ხელახლა დაამონტაჟებინეს, დაჭრეს და მათი აზრით, უვარგისი ფირი გადაყარეს. ფილმი თვითნებურად შეცვალეს და დაასახიჩრეს. ექვსნაწილიანი ფილმიდან ერთი ნაწილი კინოსტუდიის მაშინდელ დირექტორის მოადგილეს სახლში წაუღია და დაუკარგავს. ალბათ, გადააგდო... პროფესიით ისტორიკოსი – კინოსტუდიაში შემთხვევითი ადამიანი იყო და ამიტომ არაფრად მიაჩნდა ერთი „იაუფი“ ფირის გადაყრა...“<sup>1</sup>

ადამიანთა ფილისტერული ცხოვრების მართალი და ამავე დროს მკაცრი წარმოჩენა ოთარ იოსელიანს არ აპატიეს პარტიულმა ხელმძღვანელობამ და მთავრობის წარმომადგენლებმა, რომლებიც იმ დროს ზედმეტად აქტიურად ერეოდნენ კინოხელოვნებაში. ობივაციური საზოგადოების მძაფრი კრიტიკა მათ ანტისაბჭოთა გამოსტომად აღიქვეს და ფილმის ეკრანებზე ჩვენება აკრძალეს, რის გამოც ოთარ იოსელიანმა სადიპლომო ნამუშევარი ვერ წარუდგინა კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის („ვგიკის“) საგამოცდო კომისიას; იგი დიპლომის გარეშე რჩებოდა. ყოფილ საბჭოთა კავშირში კი განსწავლულობის ამ მოწმობას ზედმეტად ფორმალური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. უდიპლომო ოთარ იოსელიანს დამოუკიდებლად ფილმის გადაღება ეკრძალებოდა, რაც შემოქმედებით და მატერიალურ კრიზისს განაპირობებდა.

---

<sup>1</sup> პირადი ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან 1992 წ. იანვარი.

ხელოვნების საკითხებში განუსწავლელთა და არაპროფესიონალთა აქტიური და აგრესიული ჩარევა იმ დროისთვის უცხო არ იყო. საქართველოში ოთარ იოსელიანის მიმართ გაიმეორეს იგივე, რაც მოსკოვში მოხდა მოკლევადიანი ე. წ. „ოტეპელის“ შემდეგ. კერძოდ, „მანეჟში“ მხატვართა გამოფენაზე, თურმე „წონასწორობიდან გამოსული ხრუშჩოვი ფეხებს უბაკუნებდა მხატვრებს, ახალგაზრდა პოეტებს და თავს ესხმოდა ხელოვნებას, ამავე დროს კულტურას“ – იგონებს კინორეჟისორი მიხეილ რომი...<sup>1</sup>

მას ბევრი მიმბაძველი გამოუჩნდა; ისინი წამხედურობით, პირადი ანგარიშსწორებითა და კარიერისტული მიზნებით სდევნიდნენ ყოველივე ახალს და პირადად შეურაცხყოფდნენ ხელოვანთ. მაგალითად, კინორეჟისორ მიხეილ რომს „პროვოკატორს“ უწოდებდნენ, მემარცხენე მხატვრებს და ახალგაზრდა პოეტებს – ბანდიტებს. მათ პოეტი ბროდსკი (შემდგომ ნობელის პრემიის ლაურეატი), უსაქმურად გამოაცხადეს (იგი სახლში ლექსებს წერდა და არ მსახურობდა), რის შედეგად ხუთი წლით პატიმრობა მიუსაჯეს მუქთახორობის გამო... ამავე ხანებში აიკრძალა მარლენ ხუციევის ფილმი – „მე ოცი წლის ვარ“, ოფიციალურ პრესაში პასტერნაკის „შეჩვენება“, მისი მოღალატედ გამოცხადება დაიწყო და იგი აიძულეს ნობელის პრემიაზე უარი ეთქვა...

სტალინიზმისგან ხრუშჩოვის დრო იმით განსხვავდებოდა, რომ ადამიანებს ფიზიკური სიკვდილით იმ დოზით არ უსწორდებოდნენ, მორალურად კი სპობდნენ და მძიმე სულიერ ტრავმას აყენებდნენ.

1963 წლის მარტში ხრუშჩოვი თავის მოხსენებაში აღნიშნავდა: „ამას წინათ ვნახეთ ერნსტ ნეიზესტნის გულისამრევი ნათითხნი და აღვშფოთდი. იმის გამო, რომ ეს ადამიანი, რომელსაც, როგო-

---

<sup>1</sup> გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1963 წ. 8/III. გვ. 1.

რცა ჩანს, საბჭოთა უმაღლესი სასწავლებელი დაუმთავრებია, ასე უმადურად უხდის სამაგიეროს ხალხს, რომელსაც მისი „ნათხა-პნისა“ ვერაფერი ვერ გაუგიაო“.<sup>1</sup>

(ერნსტ ნეიზვესტნი, ცნობილი მოქანდაკე, იძულებული შეიქნა ამერიკაში გადასახლებულიყო. პარადოქსულია, რომ „ნოვოდევიჩის“ სასაფლაოზე, ხრუშჩოვის ქანდაკება ოჯახის წევრების თხოვნით, მისი გამოძერწილია. „ეს კაცი არც სიცოცხლეში მასვენებდა და არც სიკვდილის შემდეგ“ – უთქვამს ნეიზვესტნის...).

ხრუშჩოვმა თავს იდო ლიტერატურისა და ხელოვნების მცოდნის მისია, მიუხედავად იმისა, რომ განათლებაში მოიკოჭლებდა. მიხეილ რომი წერს: „იგი ცდილობდა აეხსნა როგორი სახის ხელოვნებაა კარგი და სამაგალითოდ მოიყვანა ისეთი უვარგისი ლექსები, რომ გაგიკვირდებოდათ... როგორცა ჩანს ახალგაზრდობაში დაუმახსოვრებია, მას აქეთ კი სხვა ლექსი არც ნაუკითხავს. მაღაროს მუშამ დაწერაო. მართალია, მემალაროელი წერა-კითხვის უცოდინარია, მაგრამ ლექსებში კარგი შინაარსიაო“.<sup>2</sup>

ამგვარად, მოკლევადიანი „ოტეპლის“ შემდგომ გაზაფხულის ნაცვლად დადგა „სუსხიანი ზამთარი“ (ბუნებასთან მისადაგებით ჰყვარებია ხრუშჩოვს მხატვრული შედარებები). „ვითარება გაუარესდა და ქანჩების მოჭერა დაიწყო, პრესაში ათავსებდნენ წერილებს, განმაქიპებელ სტატიებს, დაიწყო დარბევა“ – იგონებს მ. რომი.<sup>3</sup>

ვასილ მუჟანანაძე, ყოფილი სამხედრო პირი, კულტურასა და ხელოვნებაში ერთობ შეზღუდული და საექვო ცოდნის მქონე ადამიანი, თავს მოვალედ თვლიდა, განესაჯა და „დაესაჯა“ ხელოვნების ნაწარმოები. მასთან ერთობაში იყვნენ აგრეთვე თითო-ოროლა განსწავლული კარიერისტი, რომლებიც ხელოვნე-

---

<sup>1</sup> გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1963 წ. 8/III. გვ. 1.

<sup>2</sup> ж. Огонек". 1988 г. 28. стр. 7.

<sup>3</sup> იქვე.

ბისტვის უფრო საშიშ ძალას წარმოადგენდნენ... შესაძლოა „ცეკას“ პირველ მდივანს თავისით არც ეკისრა ოთარ იოსელიანის ფილმზე „ანალიტიკური მსჯელობა“, მაგრამ იგი იღებდა მოსკოვის გამგებელთა ქმედების ასლს საქართველოში. სამოციანი წლების ბოლშევიკური სახელმწიფოს პოლიტიკა ადამიანთა სტანდარტიზაციასა და კულტურის წარმომადგენელთა მორალურ რეპრესიებში გამოიხატებოდა.

ამ ქართველში აღმოჩნდა ოთარ იოსელიანი. თითქოს თავიდანვე დაებედა მის შემოქმედებას უარყოფა საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელთაგან, მაშინაც კი, როცა სხვა დევნილები მიივიწყეს ოთარ იოსელიანს ინერციით ისევ აკრიტიკებდნენ საერთო კრებებზე, პლენუმებზე, პრესაში...

რეჟისორს უხდებოდა ბრძოლა ორთოდოქს ფუნქციონირებთან, მათი დარწმუნება საკუთარი აზრის სიმართლეში, შეგონება დინჯი ინტონაციით და ქრესტომათიული ახსნა-განმარტებებით მიმდინარეობდა; მთავრობისა და კინოს ნომენკლატურული ხელმძღვანელების სიმრავლე კი ოთარ იოსელიანს აკარგვინებდა დროს და შესაძლებლობას ახალი ფილმის შექმნისთვის. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც არ იზოგავდა თავს და ბოლომდე ჯიუტად მიჰყავდა დაწყებული საქმე. დროთა განმავლობაში იმარჯვებდა, ფილმს „პატიმრობიდან“ ათავისუფლებდა, მაგრამ ისე, რომ არასოდეს არ უღალატია საკუთარი მრწამსისთვის, არასოდეს არ წასულა კომპრომისზე.

1977 წელს „აპრილი“ „ტყვეობიდან“ გაათავისუფლეს, ოთარ იოსელიანი ფილმის ხელახალ დამონტაჟებას შეუდგა, მაგრამ სასურველ შედეგს ვერ მიაღწია.

აი, რა მითხრა რეჟისორმა: „ექვსნაწილიანი ფილმიდან მხოლოდ 3 ნაწილი შემომრჩა, რადგან ფირი დაკარგეს, დაჩეხეს, გადაყარეს. ამის გამო ფილმის კომპოზიცია ვერ ავაგე. ფირის ნა-

ფლეთებისგან ფილმი არ გამოვიდა. არ გამოვიდა იმიტომ, რომ დაიკარგა ექსპოზიცია, შუა ნაწილი და ფინალი, ახლანდელი „აპრილი“ არ მომწონს...“<sup>1</sup>

1964 წელს ოთარ იოსელიანი საქართველოს ქრონიკალურ-დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების კინოსტუდიაში მეორედ იღებს სადიპლომო ნამუშევარს – „თუჯი“, რომლის პირვანდელი სახელწოდება იყო „პური ჩვენი არსობისა“...

სცენარის ექსპოზიციაში აღწერილია მეტალურგების ოჯახური იდილია. იქვე ვკითხულობთ: „დასვენება და უსაქმურობა, რომ ისევ შეუდგე სამუშაოს. მშვენიერია მომენტი, როცა შენ დასვენებული და გაზარმაცებული, უცბად ღონეს მოიკრებ და უყოყმანოდ მიეძალები ტვირთს, რომ იგი უფრო შორს წაიღო“. ეს შესავალი ფილმში არ შესულა, ჩემი ვარაუდით, ოთარ იოსელიანი არც აპირებდა ამ ეპიზოდის ეკრანზე ჩვენებას, ეს იყო ელემენტარული ეშმაკობა ცენზორების თვალის ასახვევად გამიზნული.

შემდეგ ვკითხულობთ: „ჩვენი ფილმი მშრომელებზეა, გადავიღებთ საამქროს მშრომელ ადამიანებს, ყურადღებით და მკაცრად, ყოველგვარი გალამაზების და ტრიუკების გარეშე, მკაცრ საქარხნო ყოველდღიურობას... არაფერი არ უნდა დავდგათ ორჯერ, ეს შეუძლებელია, რადგან გათამაშება და ტყუილი წინ წამოინევა... მძიმე შრომითი ბრძოლა, ყურადღებისა და სხეულის უკიდურესი დაძაბულობა, ოფლი, სიცხე, პაპანაქება, გაბოლილი ტანსაცმელი, გარშემო გუგუნი და სტვენა. შესაძლოა ეს ლამაზია, მაგრამ სილამაზე კი არ გვაინტერესებს, არამედ, ზუსტად გადაღებული ქმედება, რომელიც ექსპრესიას ბადებს“.<sup>2</sup>

სარეჟისორო სცენარში აგრეთვე მითითებულია ფილმში გა-

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან. 1992 წ. იანვარი.

<sup>2</sup> საქ. ლიტ. და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი. ფონდი 85, აღწ. 1. №481.

მოსაყენებელი ხმაურები: „ყოველნაირი საყვირები, ორთქმავლის კივილი, მატარებლის ხმაური, პლატფორმების ღრჭიალი, ჩიტების ჭიკჭიკი, შიშინი, უროს დარტყმის ხმა, ატელიეში ხმაურის ცვალებადობა, ამწეს ზარები, აბოლებული მიღები, საქარხნო საყვირის ხმა, შხაპი, ასფალტზე ფეხების ბაკუნი, ვიოლინოს მშვიდი მელოდია, რომელსაც უროს ხმაური წაეფინება“.<sup>1</sup> აქ უკვე მართალი ოთარ იოსელიანია.

რომელიღაც ცენზორმა სცენარი წაიკითხა, ალბათ, იმან, ვინც ადვილად ვერ მოტყუვდებოდა და ფანქრით რუსულად მიაწერა: „Картина ада!!!“.

ფილმი „თუჯი“ თითქმის სარეჟისორო სცენარის მიხედვითაა გადაღებული და ის ვინც სცენარს მიეწერა „ჯოჯოხეთიანო“, შესაძლოა, რუსთავის მეტალურგიულ ქარხანაში ექსკურსიაზეც არ ყოფილა, ოთარ იოსელიანი კი იქ მუშაობდა და ამიტომაც ეკრანზე საშინელი სინამდვილე ასახა. თავისთავად ცხადია, ამგვარი რეალობა არ მოეწონებოდათ, რადგან ცენზორების მოთხოვნით მუშათა კლასის ცხოვრება უნდა ასახულიყო გალაქულად, ადვილად და მხიარულად, ამიტომაც ეხამუშებოდათ ეს ჯოჯოხეთური სინამდვილე.

ფილმში „თუჯი“ ინდუსტრიულ „ჯუნგლებში“ მოხვედრილი მუშების ხეების მაგივრად ცისკენ აშვერილ საქარხნო მილებს ხედავენ, ჩიტების ჭიკჭიკის ნაცვლად საყვირის ღმუილს ისმენენ; მუშაობენ იქ, სადაც ცივი მდინარე კი არ მოედინება, არამედ გავარეარებული ლითონის ნაკადი, როცა ბუნების წიაღის პასტორალური სიმშვიდე ჩაქუჩების დარტყმით, ნიჩბების ჯახუნით მოტორებისა და ტრანსპორტის ჯოჯოხეთურ ღრიალში იკარგება. ქანცგანყვეტილი ადამიანები გაოფლილ პერანგებს გასაშრობად

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტ. და ხელოვ. სახელმწიფო არქივი. ფონდი 85. აღწ. 1№481.



სიოს კი არ უშვერენ, არამედ ტექნიკური აგრეგატიდან გამომავალ ხელოვნურ ქარს. შესვენებაზე ხორცს წვავენ გავარვარებულ მადნეულზე და არა ხის ნაკვერჩხალზე.

ადამიანმა გამოიცვალა გარემო, სასიცოცხლო ბუნების ძალე-ბთან ურთიერთობის მაგივრად მკვდარ მადანთან ატარებს ცხო-ვრების დღეებს. იგი აღმოჩნდა ხელოვნურ გარემოცვაში, მოწყდა მისთვის ჩვეულ ბუნებრივ შემოგარენს და ამიტომ განსხვისდა სა-კუთარი თავისადმი.

ადამიანთა გაუცხოება ინდუსტრიული ცივილიზაციის პირო-ბებში ბუნებრივი გარემოს დაკარგვის შედეგია, რაც ამავე დროს სასიცოცხლო ენერგიის შემცირებასაც ნიშნავს. ადამიანის გამო-მწყვდევა არაადამიანურ, ხელოვნურ ვითარებაში უცხოა და შე-უთავსებელი მისი არსებისათვის, ვინაიდან ადამიანის ურთი-ერთობა ბუნების სასიცოცხლო ძალებთან ამდიდრებს მის სუ-ლიერ ენერგიას. ორი სიცოცხლის (ადამიანისა და ბუნების) შე-რწყმით ფართოვდება კაცის თვალსაზიერ, ხოლო თუ ერთი მა-თგანი აღიკვეთება, იგი სულიერად მწირი შეიქმნება და გაღარი-ბდება. ჯოჯოხეთურად გამაყრუებელ ხმაურში ინთქმება შინა-განი ადამიანური ხმოვანება, სიმშვიდეში ადამიანი შეიგრძნობს და მთლიანობაში აღიქვამს საკუთარ თავს, შინაგანი სულის „ხმა-ურს“ ისმენს.

„აპრილის“ გმირების ურთიერთობა და სიყვარული იხშობა აგრეთვე ტექნიკური პროგრესის მიერ შექმნილი ვტომატური ინვენტარით – მტვერსასრუტის, ვენტილატორის, იატაკის მაპრი-ალებლის ყურთასმენის წამლები ღრიალით. ოთარ იოსელიანმა „აპრილში“ აჩვენა კომფორტის საგნების ხელოვნური გარემოცვა და მის მიერ გამოწვეული სულიერი დისკომფორტი, რაც ადამი-ანებს ლირიკის გარეშე ტოვებს...

ადამიანისა და ინდუსტრიული ცივილიზაციის დაპირისპირე-ბის პრობლემა, რომელიც დღეს ასე თვალჩილული და ცხადია,

ოთარ იოსელიანმა ჯერ კიდევ 50-იანი წლების ბოლოს გაიაზრა... რეჟისორის ნუხილი მომავალი საშიშროების თაობაზე მაშინდელმა ხელმძღვანელობამ ვერ გაიგო... როგორც აღვნიშნე, „აპრილის“ ჩვენება აიკრძალა, ხოლო „თუჯი“ მესამე კატეგორიის კინონაწარმოებად აღიარეს. რაც ფაქტობრივად იმავეს ნიშნავს, რომ მას თითქმის ვერავინ ნახავდა კინოასლის სიმცირის გამო. ეს იყო კიდევ ერთი მორალური დარტყმა ახალგაზრდა რეჟისორისთვის...

„საპოვნელა“, „აპრილი“, „თუჯი“ – ამ სამ სტუდენტურ ფილმში უკვე გამოჩნდა ოთარ იოსელიანის მხატვრულ-აზრობრივი კონცეფცია. მის ამჟამინდელ ფილმებში იგრძნობა პირველი ფილმების გამოძახილი. მხატვრულ ხერხთაგან, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, ხმა-ხედვითი წყობის რეჟისორულ კონტრაპუნქტში ჩართვა და მისი გამოყენება ფილმის ძირითადი აზრის გასამახვილებლად. „აპრილში“ ობივატელთა ბინების კლიტეების განსაკუთრებულად ხმამაღლა ღრჭიალით ე. წ. ბურჟუაზიული „შემოღობვის“, ქონების ჩაკეტვისა და გამოყოფის მდაბიო თვისება გამოიხატა.

აბრაკადაბრა, რომელიც „აპრილში“ იყო გამოყენებული, – დღემდე გვესმის რეჟისორის ამჟამინდელ ფილმებშიც სხვადასხვ ნაირსახეობით, ხან მაყურებლისთვის გაუგებარი მეგრული დიალექტის, ხან უაზრო ქართული, თუ ფრანგული სიტყვათა გროვით; ეს ხმოვანი მეტაფორა მისი გმირების არაკომუნიკაბელობის დახასიათებისთვის არის გამოყენებული, ერთმანეთთან დიალოგის აწყობის უნარი რომ არ შესწევთ.

თავის ფილმებს ოთარ იოსელიანი უცხოელ სტუმრებს არ უთარგმნის ხოლმე და წინასწარ აფრთხილებს მათი საუბრის უმნიშვნელობაზე. რეჟისორის გმირები აბრაკადაბრას და უაზრო სიტყვათაგროვას გამოსცემენ იმიტომ, რომ მათ არ გააჩნიათ მაღალი იდეალი, ცხოვრების სულიერი საზრისი, რაც ადამიანთა ნორმალური მეტყველებით გამოიხატება. ადამიანებმა დაკარგეს

რწმენა, მიზანი, ისინი ცხოვრობენ პრაგმატისტული ყოფის ყა-  
იდით, მომხმრებლად და შემგუებლურად, უახლოვდებიან პირუ-  
ტყვეულ ყოფას, რომელთა დანიშნულება საჭმლის მოპოვება, მო-  
ნელება და გამრავლებაა. პირუტყვი – სიტყვაა, რომელსაც იოსე-  
ლიანი კინოსახვაში ზუსტი უღმობლობით იყენებს და ამავე  
დროს მხატვრული მეტაფორის განზოგადებულ მნიშვნელობას  
ანიჭებს. მაგრამ რეჟისორის კრიტიკული დაუნდობლობა ადამი-  
ანთა უკეთესი მომავლისკენაა გამიზნული, სულიერი გადაგვარე-  
ბისგან მათი გადარჩენა მან პირში თქმით, დაუფარავი ობი-  
ექტური სიმართლის ჩვენებით გადანყვითა. ადამიანის სულიერი  
ცხოვრების, „სიყვარულის და პოეზიის“ შენარჩუნება იყო რეჟი-  
სორის ძირითადი მიზანი. მისი ადრეული ფილმები პოეტური იგა-  
ვეები „საპოვნელა“ და „აპრილი“ – უფრო იმედიანია, მიუხედავად  
იმისა, რომ სულის გადაგვარების არსებული საშიშროება იქაც შე-  
იმჩნევა, ამ ფილმებში სიყვარული და სილამაზე იმარჯვებდა მის  
დამრთგუნველ ძალებზე... „თუჯში“ სილამაზის კატეგორია სრუ-  
ლიად ამოქრა... პოეტური სამყაროს ჭაბუკური განცდა რეჟისორს  
ჩაუხშო მრავალგვარმა უსამართლობამ, რაც მის გარშემო სუფე-  
ვდა და რომელიც მის შემოქმედებას თან დაჰყვა ბედად. მაგრამ  
მან ერთი გოჯითაც არ დაიხია უკან და მხოლოდ ჟანრი შეცვალა  
პოეტური იგაგებიდან (რომლის ფუძემდებელიცაა ქართულ კინო-  
ხელოვნებაში) პროზაულ პარაბოლასა და ნარკვევზე გადავიდა  
და „თუჯში“ ინტონაცია გაამძაფრა... ოთარ იოსელიანი მიხვდა,  
რომ მისი გარემოცვა პოეტურ აღმაფრენასა და ჭაბუკურ აღტა-  
ცებას არ იმსახურებს, დაბრძნებული და ჭირგამოვლილი იგი  
ეპოქის კრიტიკოსად გადაიქცა...

„ხელოვნების ნაწარმოები სხვა ყველაფრის გარდა, ჩვენს მიერ  
დანერილი ფურცელია ჩვენსავე ცხოვრებაზე ადამიანთა შორის.  
და თაობები, ცხოვრების სწავლისას, ფურცლავენ ხელოვნების  
ნიგნს, რომლის ყოველი გვერდი ხელოვანის სიცოცხლეს წარმო-

ადგენს“<sup>1</sup> – ასე განსაზღვრა შემოქმედი და დრო ოთარ იოსელი-  
ანმა...

### „გიორგობისთვე“ (1966)

ოთარ იოსელიანი – „საოცარია, მაგრამ „გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მაგალობელი“, „პასტორალი“ კარგად არ მახსოვს, არ მინახავს მას შემდეგ, რაც გადავიღე...

ნ.ა. – გინდა ერთად ვნახოთ?

ოთარ იოსელიანი – მეზარება, არავითარი სურვილი არა მაქვს. დრო ისე სწრაფად შეიცვალა, რომ ეს ფილმები თითქოს „რომანტიკულ“ ეპოქას ეკუთვნის...“<sup>2</sup>

ეს საუბარი 1992 წლის იანვარში გაიმართა, თბილისის ორკვი-  
რიანი სამოქალაქო ომი ახალი დამთავრებული იყო, ძირითადად  
ვლასტაპარაკობდით პოლიტიკურ ვითარებაზე, ადამიანთა მსხვე-  
რპლზე, რუსთაველის პროსპექტის და მის მიმდებარე შენობების  
ნგრევაზე, უსახლკაროდ დარჩენილ ხალხზე. ოთარ იოსელიანი ამ  
პერიოდში დროებით ჩამოვიდა საფრანგეთიდან და შენუხებული  
იყო ამგვარი ვითარებით. „ჩვენ გალიებში ვიყავით დამწყვე-  
დულები, როგორც ზოოპარკის ცხოველები – მითხრა მან. – გააღეს  
გალიები და ახლა ისევ მოუნდათ ტყვეობაში დაბრუნება, რადგან  
ნადირობა აღარ შეუძლიათ, არც სირბილი; მათ ბრჭყალები და-  
უჩლუნგდათ. ასევე ჩვენც თავისუფალი ცხოვრებისაგან მოწყვე-  
ტილნი ბუნებრივ ყოფას ვერ გავუგეთ. ბოლშევიკების დროს გვა-  
იძულებდნენ შეზღუდულად გვეცხოვრა და ხალხიც „გალიებში“  
ყოფნას მიეჩვია, ეს კი არაბუნებრივია...

მაგრამ თუ გადავხედავთ ჩვენს წარსულს, თითქოს ახლა-

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტ. და ხელოვ. სახელმწიფო არქივი. ფონდი 85. აღწ. 1.  
№481.

<sup>2</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან. 1992 წ. იანვარი.

ნდელი დრო იმ პერიოდის რეზულტატია... ერთი შეხედვით – ეს იყო „დალაგებული“, „რაფინირებული“ საზოგადოება.. „გიორგობისთვის“ „ხულიგნებიც“ კი სხვანაირები იყვნენ, იმ დროში შეგვეძლო აღმოგვეჩინა ერთი გმირი მაინც, რომელიც მონურ სიტუაციას ეწინააღმდეგებოდა, მისი მოქმედება უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ახლა კი ისე აირია ყველაფერი, რომ გმირის ასახვა ძნელია“...<sup>1</sup>

პირად საუბარში რეჟისორმა გულდანყვეტილმა აღნიშნა, რომ „გიორგობისთვის“ მოძველდა და ალბათ, მას ახლა არც არავინ ნახავს, მაგრამ ჩემი აზრით, იგი ცდება, რადგან ფილმის ლაიტმოტივი – ადამიანის სინდისია, ეს კი კაცობრიობის არსებობის ყველა ეპოქის მუდმივი და აქტუალური თემაა. შეუძლებელია სინდისის ცნების უგულვებელყოფა რაიმე მიზეზის გამო...

სინდისსა და სულიერებაზე წერდნენ პეგელი, შვარცი და სხვა გამოჩენილი მოაზროვნეები... ქართველ ფილოსოფოსთა შორისაც ეს პრობლემა უყურადღებოდ არ დარჩენილა. „სინდისი განსჯაა სიკეთისა და ბოროტების თვალთახედვით, ის შეფასებაა ემპირიული „მეს“ ქმედების ზნეობრივი ღირებულებისა“<sup>2</sup> – წერს თამაზ ბუაჩიძე. არც ქართული კინემატოგრაფი დარჩა სინდისის ხელოვნებისეული ფენომენის უგულვებელმოყვით. ფილმის – „გიორგობისთვის“ – მთავარი გმირი სწორედ ამგვარი იდეის განმასახიერებელია, იგი გონითი სულიერებისა და სინდისის ურთიერთმიმართებაშია წარმოჩენილი. ნიკო თავისუფალია მომხმარებლური და შემგუებლური ინტერესებისგან, რადგან მას ძალა შესწევს საკუთარი სულიერი ინტერესის – უანგარობის და თავდავინყების განხორციელებისა.

სინდისი სულიერი გონის „პირმშოა“ და ნიკოც. ამ მიმართებით

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირჯიბთან. 1992 წ. იანვარი.

<sup>2</sup> Сборник статей – „О духовности“. изд. Мешинереба; Тбилиси, 1991 г. стр.

მოქმედებს, ვინაიდან მასში არ არსებობს პირველადი უტილიტარული ინსტინქტი, იგი გარემომცველი საზოგადოების მომხმარებლურ ყოფას შეიცნობს და აქედან გამომდინარე მისი ოპონენტიც გახდება. ნიკო ბუნების შვილიცაა და ამავე დროს გონითი სულიერების მქონე. მას უნარი შესწევს დაივიწყოს პირადი ვიტალური „მე“, „გავიდეს საკუთარი თავიდან“ და სინდისით შეაღწიოს ქარხნის დირექტორისა და სხვა შემგუებელთა სულში, იგი ტრანსცენდირების შემძლეა.

ნიკოს სულიერი სამყარო მისი ოჯახია, იგი კულტურული არსებაა, კულტურას კი განაპირობებს ისტორია, წინაპრები, ხელოვნება, რელიგია და სულიერი ყოფიერება...

ქარხნის მომხმარებლური საზოგადოების წევრების მოქმედება ვიტალობით ხასიათდება და ამგვარად, მათ საკუთარი სულიერი „მე“ არ გააჩნიათ, ისინი ერთგვაროვან მასაში არიან „ათქვეფილნი“ და ინდივიდუალობაც დაკარგული აქვთ. ამგვარად, ნიკო დაპირისპირებულია სულით ბერწ ადამიანებთან, რადგან ისინი მხოლოდ მატერიალური კეთილდღეობის მოპოვების ექსტაზით არიან შეპყრობილნი და რაც უფრო მეტს ფლობენ, მით უფრო შორდებიან სულიერებას. მათში, ისევე, როგორც ნიკოში ორი „მე“ არსებობს, ვიტალური და სულიერი, მაგრამ ერთ-ერთი მონაცემი მეორეზე იმარჯვებს და მეტი დონითაა განვითარებული. ქარხნის თანამშრომელთა ანგარება, ანუ უტილიტარული არსი ჯაბნის სულიერებას, ხოლო ნიკოს უანგარობა, სინდისი, ანუ გონის სულიერება მომხმარებლური ყოფის ინსტინქტზე იმარჯვებს. ნიკო მოქმედებს ქარხნის თანამშრომელთა შემგუებლური და მომხმარებლური ქმედების წინააღმდეგ და არა საკუთარი ვიტალური ინტერესების დასაკმაყოფილებლად. სწორედ ეს სულიერება აყალიბებს გმირის ინდივიდუალობას, „მე“-ს, პიროვნებას...

ფილმში – „გიორგობისთვე“, – ნიკოს გარემომცველ საზოგადოებაში, ერთი შეხედვით, „სიმპათიური“ ადამიანები არიან, მა-

გრამ უფრო ღრმად თუ ჩავწვდებით მათ არსს – ისინი მონურად ინერტულები, ტოტალიტარული რეჟიმის მძიმე დროში დათანხმდნენ უპიროვნო არსებობას და უინიციატივო, მორჩილ ქვეშეობრომებად გადაიქცნენ.

შესაძლოა, ქარხნის მეღვინეები პროფესიული და შემოქმედებითი ალლოთი დაჯილდოვებულნი არიან, მაგრამ თუ ისინი ფაღსიფიკატორობას ამავე პროფესიონალიზმით ეწევიან, მაშინ სინდისისგან შორს დგანან, ჩვენს წინაშე არასრულფასოვანნი და ნაკლოვანნი წარმოისახებიან, რადგან სულიერება თავდავინყების და ზნეობრივი მოვალეობისთვის განეული ქმედებაა და არა ანგარება. ოთარ იოსელიანს მეღვინეები სატანური სახით არ წარმოუჩენია, შესაძლოა, ოდესღაც მათაც შესძლებიათ სულიერების გამოვლინება, მაგრამ ჭეშმარიტი სულიერება ნაწილ-ნაწილ გამოვლენილი ქმედება კი არ არის, არამედ მთელი ცხოვრების წესის ჩამოყალიბებაა. ნიკოს სახეში გამოხატული სინდისი გარემომცველი საზოგადოებრივი ვითარების მსაჯულია, მისი იდეა ამაღლებულია, რასაც ფილმში ახმოვანებული ეკლესიის ზარების რეკვაც გვამცნობს.

„გიორგობისთვის“ გადაღების შემდეგ ოთარ იოსელიანმა თქვა: „მინდოდა გადამეღო ფილმი ახალგაზრდა კაცზე, რომლის სული – ქალაღლის სუფთა ფურცელია, მნიშვნელოვანია თუნდაც მცირე შეცდომა სინდისის წინააღმდეგ დაშვებული. ჩვენ „დავასახლეთ“ ეკრანი ადამიანებით, რომლებიც ბედს და გარემოებას დაემორჩილნენ და ცდილობენ როგორმე, რითიმე და სადმე ხელი მოითბონ. ამგვარ გარემოცვაში მოხვდა ჩვენი გმირი... იგი ამ ფილმში ლაქმუღის ქალაღღივით ამჟღავნებს მაღალ სულიერ ღირებულებას და აგრეთვე სხვა ადამიანთა საქციელის სიმღაბლეს. ამიტომაც იგი

გამოგვყავს XIX საუკუნიდან და ამ კუთხით ვუპირისპირებთ გა-  
უცხოებული თანამედროვეების „კეთილ“ პრაქტიციზმს“...<sup>1</sup>

ამირან ჭიჭინაძის სცენარი „ნაცნობი სახეები“ („გიორგობი-  
სთვის“ პირვანდელი სახელწოდება), მექანიკურ ხელსაწყოთა ქა-  
რხნის მუშებისა და ახალგაზრდა ინჟინრის ცხოვრებას აღწერდა.  
ლიტერატურული სცენარის ავტორმა ახლებურად გააზრებული  
და სოციალისტური რეალიზმის სტანდარტებისგან განსხვავე-  
ბული, უჩვეულო, კოლორიტული სახეები შექმნა. მაგრამ მექანი-  
კურ ხელსაწყოთა დაწესებულების გამომსახველობა ეკრანი-  
სთვის ნაკლებ მომგებიანი იყო და ამიტომაც იგი ღვინის ქარხნით  
შეცვალეს.

ფილმში „გიორგობისთვე“ არა მარტო ნიკოს ოჯახში კედელზე  
გაკრული წინაპართა ფოტოები და ისტორია ჩანს, არამედ – პა-  
ტრიარქალური, უწინდელი წესი ღვინის დამუშავებისა. ოთარ იო-  
სელიანის აზრით, ადამიანი განიჭვრიტება დღევანდელობასა და  
წარსულში; მისი შემოქმედების ერთ-ერთი გამჭოლი მოტივია ნო-  
სტალგია ნამყოზე, „გიორგობისთვის“ ექსპოზიციაც პატრიარქა-  
ლური, პირველქმნილი სოფლური რთველით და მასთან დაკავში-  
რებული რიტუალებით იწყება. ადამიანი უშუალო კავშირშია ბუ-  
ნებასთან, მის მიერ მიწასა და ვაზზე გაწეული ამაგის შედეგთან –  
ჭირნახულთან. გლეხმა იცის ვაზის ბუნება, მისგან სიძნელეც გა-  
ნუცდია და მაინც ვერ ელევა თავის საქმიანობას. მას თავისი  
ცხოვრების დრამატიზმი იზიდავს მიწასთან, მაგრამ ბოლო მაინც  
ტკილია, იგი მამითადზე მისული მეზობლების მრავალხმიანი ხა-  
ლხური სიმღერით მთავრდება. იოსელიანის ნოსტალგია წარსუ-  
ლზე იდეალიზირებული არ არის, იგი დაკარგულ პირველქმნილე-  
ბას და ბუნებრივობას მართალი და დოკუმენტური „შუქჩრდი-  
ლით“ გვიხატავს. ფილმში ნაჩვენებია სოფლის პასტორალური სი-

---

<sup>1</sup> ჯ. „Искусство Кино“. 1968. 3. стр. 48.



მშვიდე, ჩიტების ჟღერტული, ძროხის ბლავილი, სამუშაოდ გამო-  
სული ადამიანების შეთელილი ტანსაცმელი, თვით გლეხების სა-  
კმაოდ გაულამაზებელი შესახედაობა (და არა საგარეო კაზმუ-  
ლობაში გაპრანჭული მეჩაიე და მევენახე კოლმეურნე, როგორც  
სოციალისტური რეალიზმის სტანდარტულ ფილმებში იყო წა-  
რმოსახული). ამ ეპიზოდში ვხედავთ რთველის მოუპირკეთებელ  
და გაუპრიალებელ გარემოს. სოფლის სიმშვიდეს რადიოს შორე-  
ული „საბჭოური“ მონოდებები არღვევს და აგრეთვე ისმის ყუ-  
რძნით საესე კალათით აკიდებული მოხუცის ღიღინი, ბავშვის  
წყნარი სიმღერა, გაუზეთავი ურმის ბორბლების ჭრიალი, შელა-  
ხული საწნახელი და გლეხის შიშველი ფეხებით ყურძნის  
ჭყლეტა... ეკრანზე მოჩანს ქვევრი, დოქები, ჭინჭილები ახლო ხე-  
დით ნაჩვენები – დანაოჭებული და ნაჯაფი ხელით მონყვეტილი  
მტევანი და ყოველივე ეს ერთგვარ ბუნებრივ განწყობილებას  
ქმნის, გარეგნულად შეულამაზებელს, მაგრამ შინაგანად მიმზი-  
დველს და საინტერესოს...

მელვინე გლეხი თვითონ ქმნის თავის პროდუქტს, ღვინის და-  
ყენების პროცესს თავიდან ბოლომდე ამონებს, ღვინო მისთვის  
არა მარტო მატერიალური სარგებელია, არამედ სულიერი შემო-  
ქმედებაცაა. იგი თავის ქმედებაში დამოუკიდებელია და თავისი  
„პირმშო“ უყვარს, სიყვარული კი შემოქმედების საფუძველია.  
სწორედ ამ შემოქმედებითაა სიყვარულმა „აამაღლა“ ვაზი და  
მტევანი ქართული არქიტექტურული ძეგლების ქონგურებზე; თი-  
ხისგან შექმნილი მელვინეობის ატრიბუტები ქართული ხალხური  
გამოყენებით ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენს; შრომითი სი-  
მღერების პოლიფონიას კი მსოფლიოს მუსიკალურ „პარტიტუ-  
რაში“ ანალოგი ძნელად მოიძებნება.

ექსპოზიცია ულამაზესი კადრით მთავრდება. ფერდობზე  
მყოფი ცხენისა და ძთის წვერზე წამოჭიმული ეკლესიის პანორამა  
კადრის კომპოზიციური გამომსახველობის ესთეტიკური მშვენი-

ერებაა. მაგრამ ამ რომანტიკას, უეცრად, საბჭოეთის სალდა-  
თური მარში ცვლის და ამგვარი უმოწყალო დაპირისპირების შე-  
მდგომ ქალაქის ახმაურებული და ქაოტური ყოფა ჩვენს წინაშე.

ფილმში „გიორგობისთვე“ ნიკოს ვხედავთ ოჯახის წევრებთან;  
ბებიას, დედა და ოთხი უმცროსი და, რომელთა ურთიერთობაში  
მოწინება და ურთიერთპატივისცემა მოჩანს. ისინი ძველებურ მა-  
გიდასთან, ასევე ძველი ავეჯისა და კედელზე გაკრული XIX სა-  
უკუნეში გადაღებული ფოტოების გარემოცვაში საუბრობენ. სა-  
უზმის შემდეგ ნიკო სამსახურში პირველად მიდის და აი, ამ ეპი-  
ზოდში მხატვრული დეტალის მეშვეობით ნიკოს ხასიათია მინი-  
შნებული; დედა კარებამდე აცილებს ნიკოს, დათვალიერებისას  
პალტოს ანეულ საყელოს გაუსწორებს ისე, როგორც მიღებუ-  
ლია... ნიკო ზრდილობიანად ეთანხმება დედას, მაგრამ თვალს  
რომ მიეფარება, საყელოს აიწევს ისე, როგორც მას უნდა... ეს სა-  
ხასიათო დეტალი მეორდება მის თანაკურსელ ოთართან შეხვე-  
დრისას, რომელიც პალტოს საყელოზე იმავე შენიშვნას აძლევს,  
ნიკო ისევე ზრდილობიანად უჯერებს ამხანაგსაც, მაგრამ ცოტა  
ხანში თავისებურად აიწევს. ეს თითქოს უმნიშვნელო ყოფითი დე-  
ტალი, თუ დეტალური ჟესტი, მისი ხასიათის ინდივიდუალობასა  
და ზრდილობიან დაუმორჩილებლობაზე მეტყველებს...

ნიკო (მსახ. რამაზ გიორგობიანი) – ულამაზო ახალგაზრდა კა-  
ცია, მოზრდილი ცხვირით, ვიწრო ბეჭებით, წელში მოხრილი, მო-  
უქნელი, გამხდარი, არა ჰგავს სოციალისტური რეალიზმის მეთო-  
დით დაკანონებულ გმირს, და არც მისი საქციელია „სამაგა-  
ლითო“, ტრადიციულ საბჭოურ სახეს რომ შეეფერებოდეს; ღვი-  
ნის ქარხნის დირექტორის „საანკეტო“ შეკითხვაზე გულმა-  
რთლად პასუხობს: არაყს სვამს, ბანქოს თამაშობს და დიპლომიც  
სამოსნისა აქვს... და ამ „აღსარებას“ მაშინ ამბობს, როცა ქარხა-  
ნაში მისი მუშაობის ბედი წყდება. ამ გარეგნული მონაცემების ბი-  
ჭის გვერდით მისი თანაკურსელი – იმპოზანტური ოთარია (მსახ.

გ. ხარაბაძე), რომელიც ნიკოსთან ერთადაა მოსული სამსახურში მოსაწყობად, იგი დირექტორთან გასაუბრებისას საკუთარ პერსონას აღმატებულ ხარისხში ახასიათებს. ოთარმა იცის ვისთან როგორ ილაპარაკოს: დირექტორთან იგი ქვეშემოდომია, ხოლო ხელქვეითებთან – „დირექტორი“, ეს „გოგლი-მოგლიზე“ გაზრდილი, მეშჩანური ოჯახის შვილი, თავიდანვე კარიერას ძალაუფლების მოსაპოვებლად შემგუებლობით მოახერხებს, იგი დამწყები კონფორმისტია, მისი მომავალი ტოტალიტარული რეჟიმის კანონების მორჩილების მიხედვითაა დაგეგმილი და ამგვარად მომხმარებლურ და უნიფიცირებულ მასაში შეერევა. რეჟისორმა გამოიყენა კონტრასტული ხერხი: გმირი – შეუხედავი, ხოლო ანტიგმირი – წარმოსადეგი გარეგნობისაა...

ფილმში მოთხრობილია ღვინის ქარხნის დირექტორისა და მეღვინეების მიერ ფალსიფიცირებული, სასმელის გამოშვებაზე – ვადაზე რომ შეესრულებინათ სოციალისტური ვალდებულების გეგმა. სწორედ ამ სიყალბეს ეწინააღმდეგება ნიკო და ორმოცდამეცხრე კასრიდან ღვინის ჩამოსხმას თვითნებურად შეწყვეტს, კასრში ჩაასხამს ჟელატინს, რათა ორი კვირის განმავლობაში დააყენოს სრულფასოვანი ღვინო თავისი არომატისა და გემოს მაღალი ხარისხის მისაღებად. ნიკოს ურჩობის გამო ქარხანა გეგმის შესრულებას აგვიანებს და ამ მიზეზით დირექცია შეშფოთდება.

ფილმში – „გიორგობისთვე“ – პარალელურად ვითარდება „ლირიკული“ თემა. ღვინის ქარხნის „ვარსკვლავი“ – ლამაზი, აღნაგვი, თავყვანისმცემლებისგან განებივრებული მარინე ცინიკურად ეკექლუცება ყველას, იმედს არავის უპარგავს, მაგრამ ყოველ მათგანთან დისტანციაზეა... იგი ქარხნის ლაბორანტის და აგრეთვე შეთავსებით გიდის მოვალეობასაც ასრულებს. რუსი სამხედროებისა და ტურისტებისადმი ირონიულად განწყობილი, დაზეპირებული ტექსტით სხაპასხუპით აცნობს ქარხნის ისტორიას და ქართული ღვინის თავისებურებას. მარინესადმი გამი-

ჯნურებულთა შორის ნიკოცაა და აგრეთვე ყველაზე ძლიერი კონკურენტი – მარინეს მეზობელი – ლონიერი ხულიგანი. ეს ცინიკური გოგონა ქარხნის თაყვანისმცემლებს სწორედ მაშინ პატიუებს თავის სახლში, როცა შეყვარებული ხულიგანი მის სადარბაზოსთანაა აყუდებული და არავის არ უშვებს მარინესთან, ისინიც ქუჩის ყოჩის დანახვისთანავე ზოგი ყვავილებით და ზოგიც ხელცარიელი კუდამოძუებულნი უკანმოუხედავად გარბიან. მხოლოდ ნიკო მოახერხებს ხულიგანთან წინააღმდეგობას და მარინესკენ გასხლტება. მაგრამ კეთილი მასპინძლობის მაგიერ მარინესა და მისი ამხანაგისგან მხოლოდ მისადმი ირონიულ საუბარს მოისმენს. მისი დაცინვის თემა – ნიკოს „გმირობაცაა“. შეურაცხყოფილი ნიკო წასვლისას ხულიგანს გადაწყდება და ცხადია, მუშტიკრივში იგი ვერ გაიმარჯვებს, მიუხედავად ამისა, ნიკო არ გარბის. არ ეშინია, კვლავ ებმება ჩხუბში... თვალწალურჯებული და ნაცემი ისევ თავის გზას გაუყვება...

(ეს ეპიზოდი თვით ოთარ იოსელიანის ცხოვრებას მოგვაგონებს, საბჭოთა ცენზურისაგან ყოველი მისი ფილმისაკენ ძლიერი „მუშტის დარტყმის“ შემდეგ, იგი კვლავ „დგებოდა ფეხზე“, ისევე, როგორც მისი გმირი – ნიკო და ძლიერთა წინააღმდეგ თავიდან იწყებდა „მუშტიკრივს“, ჯიუტად განაგრძობდა თავისი გზით სვლას.)

ნაცემი და შეურაცხყოფილი ნიკო მარტო აღმოჩნდება, მისი გამგები და თანალმობელი არც ბავშვობის ამხანაგები და არც ქარხნის მეგობრები არიან, იგი გარშემორტყმულია მოწინააღმდეგე და ინერტულ-ინდიფერენტული ადამიანებით... და ოთარ იოსელიანი თავის გმირს 180° შემოატრიალებს: ნიკო გახდება მკაცრი, უხეში და ცინიკოსიც... სწორედ ეს სახასიათო კონტრასტი ქმნის მის მხატვრულ სახეს საინტერესოს და არა სწორხაზოვანს. ზრდილობა და უხეშობა, გულუბრყვილობა და გონიერება, თავმდაბლობა და ცინიზმი, ამ სახასიათო მრავალგვარობაში იკი-

თხება მთავარი გმირის ხატი, რომელიც გარეგნული სახეცვლილების მიუხედავად მაინც ინარჩუნებს თავის ღრმა რწმენას...

„გიორგობისთვის“ ერთ-ერთ საკვანძო ეპიზოდში ნიკო შედის დირექტორთან, (რომელიც თავის კაბინეტში ბილიარდს თამაშობს) და განუცხადებს, რომ №49 კასრში ჟელატინი ჩაასხა... თავნება და მყვირალა დირექტორი სრულიად მოულოდნელად მშვიდად უპასუხებს: „ყოჩაღ! სწორად მოქცეულხარ!“... და ჯოხით ბურთს გაშმაგებული ურტყამს...

ოთარ იოსელიანმა ხმა-ხედვითი ჯერის საშუალებით დარტყმის ხმაური ხელოვნურად გააძლიერა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ადამიანმა, რომელმაც მთელი თავისი სიცოცხლე კომპრომისსა და მომხმარებლური ცხოვრების წესით გაატარა, შეიცნო თავისი ყოფის სიყალბე და ბილიარდის ხმაური მისი ოდესლაც მიყრუებული სინდისის გამოფხიზლებად, მისი საქციელის განმსჯელად იკითხება. ეს არის ადამიანის მეორე „მე“ დიდი ხნით მიძინებული გონითი სულიერება, და ჯოხის თითოეული დარტყმა – სინდისის დარტყმაა მის ვიტალურ „მე“-ზე.

ნიკოს სულიერება და მაღალი ზნეობა – „შეიჭრა“ დირექტორის აქციდენციურ და უფერულ არსებობაში. ამგვარი „გადასახლება“ რეჟისორმა ბილიარდის ხმაურით აღნიშნა. ეს იყო სინდისის გამარჯვება უტილიტარულ-პრაგმატულ ყოფაზე. სინდისი კი ადამიანის მოქმედების სულიერ კოორდინატორს წარმოადგენს.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში ხმაური და მუსიკა ფილმის კონცეფციის გამომხატველია. „გიორგობისთვეში“ გამოყენებული სალდათური მარში სიმბოლოა ღვინის ქარხნის თანამშრომელთა შემგუებლური ყოფისა, რომლებიც შეჩვეულნი არიან უფროსის ბრძანებით მწყობრად და ერთნაირად იარონ, ხოლო ნიკო საკუთარ „მეს“ არ უღალატებს და „წინ გაუსწრებს“ მონურად მორჩილ უნიფიცირებულ „სალდათებს“, რადგან იგი „მონადაა“ და არა აქციდენციური გამოძახილი ანონიმური მა-

სისა.

1966 წელს ოთარ იოსელიანმა დაამთავრა „გიორგობისთვის“ გადაღება. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სამხატვრო საბჭომ კინონაწარმოები ერთსულოვნად მოიწონა. მაშინდელი ჩვეულებებისამებრ ფილმი კომუნისტური პარტიის „ცეკაში“ წაიღეს, მთავრობის წევრებმა იგი ერთსულოვნად დაიწუნეს. კინოსტუდიაში „შეცდომის გამოსასწორებლად“ განმეორებითი სამხატვრო საბჭო მიიწვიეს. არქივში ამ თავყრილობის სტენოგრაფიული ჩანაწერია შემონახული: „დავესწარი რა „ცეკას“ სხდომას და მოვისმინე ხელმძღვანელი ამხანაგების მსჯელობა ამ ფილმის შესახებ, სავეებიტ ვეთანხმები მათ – განაცხადა მაშინდელმა ერთ-ერთმა თავკაცმა – მე, როგორც კინოკავშირის ხელმძღვანელმა და კომიტეტის წევრმა გავაკეთე დასკვნა, რომ ეს ფილმი უარყოფითი მოვლენაა ჩვენს კინოსტუდიაში. მიმაჩნია, რომ ამ სახით ფილმის ეკრანზე გაშვება არ შეიძლება... ვეთანხმები კომიტეტის თავმჯდომარის წინადადებას ეკრანიდან მისი მოხსნის შესახებ. საკმაოდ ითქვა ამ ფილმის ნაკლოვან მხარეებზე, ამიტომ მის ანალიზს აქ აღარ შევუდგები.“<sup>1</sup> (სტილი ყველა ციტატაში იქნება დაცული, ნ.ა.)

ორატორს კვერი დაუკრა აგრეთვე სხვა ნომენკლატურულმა კინო-ორგანიზატორმა და გულწრფელად განაცხადა, რომ თავდაპირველად მას ფილმი მოწონდა, მაგრამ „ცეკას“ დადგენილების შემდეგ „გადაეწონა“... აგრეთვე კინოსტუდიის ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა იოსელიანის იდეოლოგიურ „თავნებობაზე“ გაამახვილა ყურადღება, რითაც მისი ანტისაბჭოთა მიმართულება აღნიშნა.

მაგრამ ფილმს ერთგული და აგრეთვე გაბედული დამცველიც ჰყავდა, ეს იყო – აკაკი ბაქრაძე, აი, რა უპასუხა მან „გიორგობისთვის“ ოპონენტებს... „მე, როგორც სასცენარო-სარედაქციო კო-

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტ. და ხელ. სახელმწიფო არქივი. ფონდი 4. აღწ. 1. 56.

ლეგიის მთავარი რედაქტორი, არ ვიზიარებ „ცეკას“ დადგენილების პროექტის არც ერთ პუნქტს... ვთვლიდი და ახლაც ვთვლი „გიორგობისთვის“ მაღალხარისხოვან, მაღალიდეურ ფილმად და ამაზე ვაგებ პასუხს... ვაცხადებ, მთელი პასუხისმგებლობით, რომ არ დაგვიშვია არაფითარი შეცდომა, როდესაც სცენარი მივიღეთ.... ყველა ცვლილება, რაც შეტანილი იყო სარეჟისორო სცენარში, იყო ჩემი სანქციით, ფილმი ლაპარაკობს იმის შესახებ, რომ ვინც კი რაიმე საქმეს ემსახურება უნდა იყოს პატიოსანი და სამართლიანი... მთავარი ხაზი კი, რაც მნიშვნელოვანია ფილმში, რატომღაც ყველასთვის დარჩა შეუმჩნეველი. მე, იდეა ფილმისა მიმაჩნია დადებითად და ვერავითარ დამახინჯებას მასში ვერ ვხედავ... აქ არის ზოგიერთი დეტალი, რომლის სუბიექტური ინტერპრეტაცია აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს.“<sup>1</sup> ეს გაბედული მოსაზრება დამსწრე საზოგადოებისათვის შემზარავად გაისმა. აკაკი ბაქრაძეს ამ სიტყვების გამო სტალინის დროს დააპატიმრებდნენ და უმაღლეს აასჯელსაც „უწყალობებდნენ“, მაგრამ სამოციან წლებში მას საჩსახურიდან დათხოვნა ელოდა.

ფილმი „გიორგობისთვის“ დევნილი და შერისხული იყო არა მარტო პარტიულ-ნომენკლატურული, არამედ მაყურებელთა უმეტესი ნაწილის მიერ, ისინი კიცხავდნენ ოთარ იოსელიანს იმის გამო, რომ მან ამხილა თანამემამულეთა კონფორმისტული და მომხმარებლური ცხოვრების წესი, „პატრიოტები“ გაცხარდნენ ეკრანზე ასახული მწარე სიმართლის გამო და ამტკიცებდნენ ერთობ ფსევდო-პატრიოტულ აზრს, რომ „საჭირო არ არის ჩვენი ნაკლოვანებების საქვეყნოდ განცხადებაო“, ფილმის არაოფიციალური ოპონენტები პრაქტიკულ საშიშროებას არ წარმოადგენდნენ, ისინი სულიერ ტრავმას აყენებდნენ რეჟისორს. მაგრამ საზოგადოების უმცირესი ნაწილი აღიარებდა რეჟისორის დიდ ტა-

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტ. და ხელ. სახელმწიფო არქივი. ფონდი 4. აღნ. 1. 56.

ლანტს, პატიოსნებას, უკომპრომისობას და გამბედაობას.

ფილმზე – „გიორგობისთვე“ – უარყოფითი რეაქცია მრავლგვარი მიზეზით იყო განპირობებული: სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის მქადაგებელნი ოფიციალური ოპონენტები საბჭოური ყოფის „ბედნიერი“ ცხოვრების ასახვას მოითხოვდნენ.

ეკრანის „პრიალს“ დროთა განმავლობაში მაყურებელი ეჩვეოდა. კინო, როგორც მასობრივი პროპაგანდისტული ხელოვნება ხალხში ცრურწმენას ნერგავდა, ბევრს „სჯეროდა“, რადგან ადამიანი თვითმოტყუებისკენ არის მიდრეკილი, მწარე სინამდვილის დანახვით საკუთარი თავის შეწუხება არ სურდა და შემგუებლურ ყოფას არჩევდა.

ფსევდოპატრიოტები კი მწარე, მაგრამ ჭეშმარიტ კრიტიკას ერის ღალატად მიიჩნევდნენ, მათი გონება ნარცისიზმით იყო შეპყრობილი. პოლიტიკურად დამონებულ ქართველებს (ორასი წლის განმავლობაში მეფის რუსეთის, ხოლო შემდეგ ბოლშევიკების ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიერ) არ სურდათ თავისი არასრულფასოვნების წარმოჩენა, მითუმეტეს, რომ ფილმის პირველი მაყურებლები მათი დამპყრობლები იქნებოდნენ. ამგვარი ოპონენტები მონობისგან მიღებული არასრულფასოვნების კომპლექსით იყვნენ შეპყრობილი და პატრიოტიზმის ნილბით სრულფასოვნებას „მანია გრანდიოზათი“ ავსებდნენ. „ვინც კარგები ვართ, ქართველები ვართ“, არადა, იგივე შინაარსის სიტყვები გაისმოდა და ამ თვითდარწმუნების ყალბი „უპირატესობით“ იმტკიცებდნენ საკუთარ თავს. სინამდვილეში კი ამგვარი ტრაბახი სულიერი ნაკლოვანებების ქახილი იყო.

XIX საუკუნის საქართველოს ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწეთ – ილია ჭავჭავაძეს და აკაკი წერეთელს მეფის რუსეთის იმპერიის ბატონობის დროს, არ ეშინოდათ გამომეზუერებინათ თავისი ხალხის ნაკლოვანებანი და ამხელდნენ მას. „ფურთხის ღირსი ხარ, შენ, საქართველო!“ – თქვა აკაკი წე-



რეთელმა, რომლის შემოქმედების ძირითადი მოტივი პატრიოტული ლირიკა იყო, ხოლო ილია ჭავჭავაძემ – „კაცია-ადამიანი?!“ – ქართველი თავადის სულიერი არარაობა ამხილა, რომელიც პირუტყვულ-მომხმარებლური ცხოვრების წესს ეწეოდა.

ჯეიმს ჯოისმაც, დიდი ბრიტანეთის მიერ დაპყრობილი ირლანდიის – წარმომადგენელმა, – „ულისე“, „ახალგაზრდა მხატვრის პორტრეტი“ და სხვა ნაწარმოებებში ამხილა თავისი ხალხის სულიერი ნაკლოვანებანი: მომხმარებლური და შემგუებლური ყოფა, რისტვისაც მას აღშფოთებული ირლანდიელები თვალების დათხრით ემუქრებოდნენ, მართალი კრიტიკა არ უყვართ არც დაპყრობილ და არც თავისუფალი დემოკრატიული ქვეყნების ხალხს.

კანის საერთაშორისო ფესტივალზე, როცა ფედერიკო ფელინიმ ფილმისთვის „საამური ცხოვრება“ „პალმის ოქროს რტოს“ უმაღლესი ჯილდო მიიღო, დარბაზში მყოფი მდიდართა რესპექტაბელური საზოგადოება მას ფეხების ბაკუნით, შეურაცხმყოფელი სიტყვებით და ლაყე კვერცხების სროლით შეხედა. მათ ფილმის მოქმედ პირთა სახეებში საკუთარი სულიერი არარაობა დაინახეს. მაგრამ ფელინი არ დაიბნა და (ზრდილობიანად რომ ვთქვათ) საზოგადოებისკენ ზურგშექცეული მივიდა ჟიურის თავმჯდომარესთან, აიღო ჯილდო და ხალხის ღრიალის თანხლებით სცენიდან ამგვარივე პოზით გავიდა. ლოჯაში ჯულიეტა მაზინა ტიროდა გენიალური მეუღლის შეურაცხყოფას, შეღებილი თვალებიდან შავი ცრემლები სერავდა მის სახეს...

მილანში კი „საამური ცხოვრების“ ჩვენების დროს რესპექტაბელურმა ბურჟუებმა ფელინის სახეში შეაფურთხეს და ცემასაც უპირებდნენ. ერთ-ერთმა მათგანმა იგი დუელში გამოიწვია იმ მიზეზით, რომ ფელინიმ იტალიის საუკეთესო საზოგადოება შეარცხვინა და ამ გზით მან სამშობლოს უღალატა. ფილმის ჩვენების დროს ძვირფასი ბეწვებით და ბრილიანტებით მორთულმა ქალებმა დემონსტრაციულად დატოვეს დარბაზი ყვირილით – „ფელინი –

ბოლშევიკია!!“ ყოველივე ამის შემდეგ რეჟისორმა თქვა: „ჩემი მიზანი არ იყო იტალიაში სამოქალაქო ომის დაწყება, მაგრამ განსაკუთრებით სასიამოვნოა, რომ ჩემი ფილმი მიზანში მოხვდაო“...

ოთარ იოსელიანსაც ასევე ცემას უპირებდნენ მდიდარი მელვინეები „გიორგობისთვეში“ ასახული მათი შახინაცეების გამო. ისინი „ცეკაში“ რეჟისორისა და ფილმის მიმართ სალანდლავ წერილებს აგზავნიდნენ, რაც დასმენის ტოლფასი იყო.

„ფილმისა და სცენარის შემქმნელებმა წარმოდგენილ ფილმში სრულიად უგულვებელჰყვეს საბჭოთა პატრიოტიზმის და რეალიზმის ელემენტარული მარცვალი – წერდნენ ისინი საქართველოს კ.პ. ცენტრალური კომიტეტის მდივანს.

„ფილმის დეგენერატი მოქმედი პირების, ყალბი სიტუაციების საშუალებით ნაშლილია ჩვენი ერის ისტორია, იავარქმნილია ჩვენი უძველესი და უმდიდრესი ეროვნული ენერგია“...

„სად მოძებნა დამდგმელმა საუკუნემდელი საწნახელი, ურიკები, დამტვრეული გოდრები და ყურძნის ჭყლეტა დაუბანელი ფეხებით?“

„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!“

„ჩვენი აზრით, ეს ყოვლად უმსგავსო ფილმი, რომელიც ყალბ წარმოდგენას უქმნის ფართო მასებს, ეკრანიდან უნდა მოიხსნას. მტკიცედ გვნამს, რომ საკადრისი პასუხი მოეთხოვებათ სიყალბის შემქმნელებს“...

„საჭირო არ არის ამ ფილმის მოძმე რესპუბლიკების ეკრანზე გატანა“.

„ასეთი დეგენერატი ღირეპტორები ჩვენს სინამდვილეში არ

არსებობენ, ხოლო თუ გამოვლინდება, პარტია მას თავის გზას უჩვენებს.

ახალგაზრდა სპეციალისტი ნიკო გამოყვანილია არა მებრძოლ საბჭოთა ახალგაზრდად, არამედ ნახევრად პასიურ, გაუბედავ, უხერხემლო ტიპად. არა, ასეთი არ არის ჩვენი საბჭოთა ახალგაზრდობა. საბჭოთა ახალგაზრდობა მებრძოლი სულისკვეთებითაა აღზრდილი კომუნისტთა პარტიის მიერ, ხოლო კომუნისტთა პარტია გმირთა პარტიაა, რომელსაც როგორც მარქსი ამბობდა ცაზე მიაქვს იერიში“.

„არ არის ნაჩვენები პოლიტალმზრდელობითი და სააგიტაციო პროპაგანდისტული მუშაობა წარსულის გადმონაშთთა წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ფილმის ავტორებმა ყველაფერი ეს დაივიწყეს და მხსნელად ღმერთი და ეკლესია მიიჩნიეს“...

„ფილმის ამ სახით გამოშვებისათვის ბრალი მიუძღვით სათანადო ორგანოების იდეოლოგიური დარგის მუშაკებს“...

„ფილმში საცინად არის აგდებული აგრეთვე მოძმე რესპუბლიკის წარმომადგენლები (ექსკურსია ლენინს ქარხანაში).

ფილმი უპერსპექტივოა, მისი ჩვენება სახელს უტეხს ჩვენს რესპუბლიკას“...

„ნუთუ ასე იქცევა ყველა ჩვენი ახალგაზრდა? რას იტყვის ამ სურათის შემდეგ მოსკოვისა და ლენინგრადის ჩვეულებრივი მაცურებელი? ვინ გამოუშვებს თავის ქალიშვილს თბილისში? თვითონ გვითხრას ამის შესახებ პატივცემულმა დამდგმელმა“.

„გაიდელელებულია ძველი მეფის სამსახურის სამხედრო პიროვნების არისტოკრატიული ოჯახი, ქუჩური ბაიათები და უწმანური სიტყვები, ჟარგონები. ერთ ხულიგანს დამონებული და დაბეჩავებული ყავს ყველა“...

„ფილმი გამოვიდა საბჭოთა ხელისუფლების 49-ე წლისთავზე, კარგს ვერაფერს გვეუბნება წითელი ღვინის №49 ბუტზე გადა-

სმული ჯვარედინი ხაზი, რა მინიშნებაა ამ სიმბოლიკაში? რატომ ინტერესდებიან წითელი ფერის გათეთრებით?”

„ქართულმა კინემატოგრაფიამ ასეთი რეჟისორი, მისი ნახელავით თავიდან უნდა მოიცილოს!“

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

„მეტი სიფრთხილეა საჭირო. მიუხედავად ერთხელ წაფორხილებისა რეჟისორმა ოთარ იოსელიანმა მუხლი არ გაიმაგროს. ვითომდა რეალისტური გზის მონახვით კინოს ერთი, არაფრისმთქმელი, უიდეო, მხატვრულად მდარე ფილმი მიუძღვნა“...

„იოსელიანის „გიორგობისთვე“, თავიდან ბოლომდე ბოროტი და უხამსი ცილისწამებაა საქართველოს, ქართველი ერის, თვითეული ქართველის მიმართ“.

„ფილმის ავტორი მტრის თვალთ უყურებს ჩვენს ცხოვრებას. არა, „გიორგობისთვე“ უნდა დაიწვას, კვალიც კი არ უნდა დარჩეს მისი!“

იგი ჩვენი ეროვნული ღირსების შეურაცხმყოფელია“...<sup>1</sup>

წერილები „ცეკაში“ გაიგზავნა 1967 წლის თებერვალსა და მარტში, ხელს აწერენ სოფლის მეურნეობის ნომენკლატურულ-პარტიული მუშაკები, ღვინის ქარხნების დირექტორები, პარტორგანიზაციების მდივნები და სხვ... წიგნად აკინძული იგი 130 გვერდისგან შედგება და ოთარ იოსელიანის პირად არქივში ინახება. (იგი შეკრიბა და დააკაბადონა ოთარ იოსელიანის ყოფილმა სტუდენტმა და რეჟისორს მიუძღვნა წარწერით: „საჩუქრად საბჭოთა საქართველოსაგან“) კინომცოდნეებსა და კინოკრიტიკოსებს დადებითი შეფასების სტატიებს ოფიციალური პრესა არ უბეჭდავდა, ვინაიდან „ზემოდან“ მითითებით აკრძალეს „გიორგობისთვეზე“ რაიმე კარგის გამოქვეყნება. მაგრამ კინოკრიტიკოსთა

---

<sup>1</sup> ო. იოსელიანის პირადი არქივი.

და ჟურნალისტთა შორის აღმოჩნდნენ ისეთებიც, რომელთაც მთავრობის მაამებელი რეცენზიები გამოაქვეყნეს. გაზეთ „კომუნისტში“ დაიბეჭდა კარლო გოგოძის გამანადგურებელი რეცენზია „გიორგობისთვეზე“. „ეს ფილმი – ნერს ავტორი – ერთხელ კიდევ ლაპარაკობს იმ მცდარ, მავნე გზაზე, რომელსაც ზოგიერთი ჩვენი ახალგაზრდა შემოქმედი არასასურველი მიმართულებით მიჰყავს, ეს მიმართულება კი უცხოა საბჭოთა ხელოვანისთვის, იგი სოციალისტური რეალიზმის ყალბად გაგების, ყოფის ზერელე ასახვის, შიშველი ნატურალიზმის ჭაობისკენ მიაქანებს შემოქმედს. ამის ნიმუშია ფილმი – „გიორგობისთვე“, მხატვრული ნაწარმოების ნაცვლად მივიღეთ რაღაც პასკვილის მაგვარი რამ, რომელსაც საერთო არა აქვს რა ჩვენი ცხოვრების ამსახველ ხელოვნებასთან და ამ ფილმის ავტორების მოქალაქეობრივ სინდისზე ცუდად „ლაპარაკობს“.<sup>1</sup>

„გიორგობისთვე“ „დააპატიმრეს“, ანუ არქივის თაროზე შემოდეს; ოთარ იოსელიანს უმეშვერობა, მატერიალური სიღატაკე, და რაც მთავარია, სულიერი ტრავმა და მარტოობა შერჩა... მაგრამ იგი „კერკეტი კაკალი“ აღმოჩნდა და ჭეშმარიტების იგივე გზა ჯიუტად განაგრძო.

### **„იყო შაჰვი მგალობელი“ (1970)**

„ადამიანი თავისი ტალანტის წინაშე პასუხისმგებელია და ამ ქვეყნიდან ისე უნდა წავიდეს, რომ ერთი აგური მაინც დადოს ასაშენებელ სახლში. საკითხავია, რას ვგულისხმობთ ამ აგურის ქვეტექსტში?“

ოთარ იოსელიანი<sup>2</sup>

საზოგადოებისა და ადამიანის ნეგატიური, თუ პოზიტიური

---

<sup>1</sup> გაზ. „კომუნისტი“, 1967 წ. 4/III.

<sup>2</sup> В.Фомин. Пересечение параллельных. М. изд. Искусство“. стр. 108.

ურთიერთობის თემა ხელოვნებისეულ ნაწარმოებებში ხშირად აზრობრივი და მხატვრული ფორმის მხრივ მაყურებლისა, თუ მკითხველის წინაშე სხვადასხვანაირად არის წარმოსახული, არის ვითარება, როცა პიროვნება თავისი პროგრესული შეხედულებებით საზოგადოების მიერ დაკანონებულ წესებს ეწინააღმდეგება დროთა ვითარების ცვალებადობის გამო ყავლი რომ გასვლია (მაგალითად, ვაჟა ფშაველას „ალუდა ქეთელაური“), ანდა უპირისპირდება ყველა დროისთვის დამახასიათებელ ზნედაცემულობას – ბოროტებას, რასაც საზოგადოება შემგუებლური უდრტივინველობით იტანს, უფრო მეტიც, ამ ბოროტების თანამონაწილეა.

როცა საზოგადოებისა და ადამიანის ზნეობა ერთმანეთს ესადაგება, მაშინ ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი თავისი მოქმედებით და ცხოვრების არსით მისივე გარემოს ახასიათებს (მაგალითად, გრეგორ ზამზა – ფრანც კაფკას „მეტამოროფოზაში“, ან მერსო-ალბერ კამიუს „უცხოში“ და ა. შ.).

ადამიანი საზოგადოებრივი წყობის მიერ დაკანონებული ცხოვრების წესით რომ მოქმედებს, სამსახურეობრივი მოვალეობის აუცილებლობით და არა სიყვარულით, თუ ობიექტურ ყოფიერებაში თავისას, ინდივიდუალურს, არაფერს წარმოაჩენს, ანუ იქცევა მისი მეზობლების, ნაცნობების, ნათესავების, თანამშრომლების დარად, იგი ინერციით ცხოვრობს, ისევე როგორც მის შემოგარენში მყოფნი და თავისი ერთფეროვანი საქმიანობით ერთფეროვან მასაში გაუჩინარდება, ვერანაირად ვერ გამოირჩევა მათგან ინერტულ-ინდიფერენტული არსებობის გამო, იგი თვითმოქმედების უნარს და საკუთარ ინიციატივას მოკლებული უკვალოდ ქრება, ამ ქვეყანაში „ნატერფალს“ ვერ დატოვებს, სიცოცხლეშივე „ცოცხალ-მკვდარია“...

ფილმის – „იყო შაშვი მგალობელი“ – მთავარი მოქმედი პერსონაჟი – გია გარემომცველი საზოგადოების წარმომადგენელია; იგი რამდენადმე კოლორიტული ფიგურაა და თავისი საქცი-

ელით სხვებისგან გამოირჩევა... მაგრამ ყოველივე მისი სახასიათო უცნაურობა არარსებითია, რადგან მას კარდინალური სულიერი ინტერესის განხორციელების უნარი არ შესწევს, ის იდეალი – სულიერ ძალას რომ მისცემდა „ქარის სანინალმდეგოდ“ მოძრაობისა (როგორც ნიკოს – „გიორგობისთვეში“), გია სხვებთან ერთად „ქარნაღებულია“, ამიტომაც მას არ მოეპოვება საკუთარი „მე“, იგი საკუთარ „ლაიტმოტივზე“ შემოქმედებითად შეპყრობილი ვერ არის, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკოსის მონაცემი გააჩნია. გია საკუთარ შინაგან მოტივს უმნიშვნელო, უსაქმური საქმიანობით ახშობს. იგი „დანანევრებულია“ სხვადასხვა ზოგადად დაკანონებული, თუ დაუკანონებელი ცხოვრების წესებისაგან და ზედაპირული ხასიათიდან გამომდინარე წრიალებს ერთმნიშვნელოვან მასაში, მის მაგვარ ადამიანებში, რომელთა პიროვნება და „მე“ ასევე გაურკვეველია... გია დეტერმინირებულია გარემომცველი საზოგადოების ობიექტური ყოფიერებისგან და ჩვენს წინაშე ინდივიდუალური სულიერი ღირებულების შექმნის უუნარობით წარმოისახება. იგი განუხორციელებელი „პიროვნებაა“...

ცნობილია, რომ ადამიანი, ისევე როგორც ბუნებაში სხვა არსებულები მომხმარებელია, მაგრამ უფრო მაღალი „ინსტანციის“, რადგან იგი სამომხმარებლო იარაღს და პროდუქტს თვითონ აწარმოებს. ბუნებაში სხვა არსებულთაგან მისი ძირითადი უპირატესობა სულიერება და გონია. (ცნობილია აგრეთვე, რომ ბუნების სხვა არსებებს სული გააჩნია და არა სულიერება). სულიერება ყოველ ადამიანშია მოცემული და თუ ეს გენეტიკური „კოდი“ არ გაიხსნა და განვითარდა, მას დაუქმყოფილებლობის გრძნობა ეუფლება, ურწმუნოებით გამსჭვალული საკუთარი თავისადმი უცხო გახდება. ადამიანის გაუცხოება კი სულიერი არსებობისთვის საზიანოა.

მხოლოდ მომხმარებლური ყოფა ადამიანს მოწყენილობისაკენ

უბიძგებს. („ადამიანთა მოწყენილობამ შესაძლოა ომი გამოიწვიოსო“ – პირად საუბარში გვითხრა ჰაინრიჰ ბიოლმა 1968 წელს). გიას მოწყენილობა არაარსებით ქმედებაში გამოიხატება, უსაქმური საქმიანობა მას ყველგან და ყველასთან ატარებს, მაგრამ ფუნდამენტურად ვერავისთან აახლოვებს საკუთარი „მე“-ს უქონლობის გამო. ამდენად, თუ იგი სხვა ადამიანში, ან საზოგადოებაში სულიერად ვერ განიცდობს, ვერ შეაღწევს „მე“-დან „შენ“-ში, ტრანსცენდენციას ვერ შეძლებს – უკვდავებას და მარადიულობას ვერ ეზიარება, ნაკვალევს ვერ დატოვებს.

გიასა და მისი გარემომცველი საზოგადოების უსაფუძვლო და ზედაპირულ ყოფაზე მოგვითხრობს ფილმი – „იყო შაშვი მგალობელი“...

როცა ოთარ იოსელიანს შეეკითხნენ – ჰყავდა თუ არა ფილმს მთავარ პერსონაჟს პროტოტიპი, მან უპასუხა: „არა, თუმცა თუ ფილმის ჩანასახზე ვიტყვი, ალბათ, ერთი შემთხვევა უნდა მოვიგონო. ეს ამბავი ამგვარია: ერთხელ, ვილაცასთან ვიყავით, მოულოდნელად გავიხსენეთ ჩვენი ნაცნობი, საკმაოდ ახალგაზრდა კაცი, რომელიც ძალიან ადრე, მოულოდნელად დაიღუპა. შესაძლოა, მაშინ გამოჩნდა სევდიანი სენტენციები ცხოვრებიდან უდროოდ წასულ ადამიანზე, რომელმაც ვერ მოასწრო პიროვნებად ჩამოყალიბება და აგრეთვე ამ წუხილს დაერთო ჩემი ფიქრი ადამიანის ცხოვრებაზე, რაც დიდი ხნის განმავლობაში მაღელვებდა. ყოველივე ეს, რალაცნაირი მოულოდნელობით დაემთხვა, ერთმანეთს გადაება და ალბათ, ამან ჩამოაყალიბა ჩემი მომავალი ფილმის ჩანაფიქრი“.<sup>1</sup>

ლიტერატურული სცენარიის განაცხადში – „მუსიკოსი“ („იყო შაშვი მგალობელის“ პირველადი სათაურია. ნ.ა.) ოთარი იოსელიანი წერს: „ისტორია, რომელსაც ვაპირებთ მოგიყვებით, უა-

---

<sup>1</sup> В. Фомин. Пересечение параллельных. М. Изд. „Искусство“, стр. 128



ნრის მიხედვით წარმოდგენილი იქნება დრამატულ კომედიადა, და თუ შეიძლება ასე გამოვთქვა – კომიკურ დრამად. საკითხთა შორის, რომელზეც ჩვენი ყურადღება შევაჩერეთ – უმთავრესად წარმოგიდგება საკმაოდ ძველი პრობლემა – ამ ქვეყანაზე ადამიანის მიერ განხორციელებული საკუთარი მოწოდება, არა ბიოლოგიური, არამედ ადამიანური მიზანდასახულება. ჩვენი ღრმა რწმენით, მიუხედავად პრობლემის სიძველისა, იგი დღეისთვის საკმაოდ მწვავეა...

წინასწარი სოციალური გამოკვლევა არ ჩაგვიტარებია, თუმცა ჩვენი ძირითადი ამოცანაა ადამიანის ცხოვრებაში განხორციელებული, თუ განუხორციელებული პრობლემის მნიშვნელობა განვასახიეროთ. უნაყოფო სულიერი ქმედების ხარისხობრივი არსის პრობლემა, როცა ყოველი ადამიანური ქმედების ნივთიერი, თუ სულიერი ღირებულება თანამედროვეთა მიერაა მითითებული და მომავალი თაობისთვისაა მოწოდებული.

სოციალური და ალბათ, ბუნებით თანდაყოლილი მიზეზების გამო ადამიანები ფიზიკურ და სულიერ მოძრაობას არაჩვეულებრივი ენერგიით ხარჯავენ, ხოლო საბოლოოდ ვერავითარ შედეგს ვერ აღწევენ. ჩვენ არ გვიცდია პროცენტული რაოდენობის გამოანგარიშება, რომლის შედეგად უნდა დაგვედგინა ამგვარი მოვლენის ტიპიურობა (ამას ქმედითი უმოქმედობა ჰქვია) – ამ თემის დასაბუთებული გამართლებაა ღრმა სევდა, რომელიც დაგვეუფლა და წარმოვიდგინეთ, რომ, აი, არსებობენ ადამიანები ჩვენთან ერთად – და ყოველ ჩვენთაგანს მხოლოდ ერთადერთი საკუთარი ცხოვრება გააჩნია, დრო კი მიდის და რომელიღაც ჩვენგანი ვერ ამჩნევს, თუ რა ჩქარა მიექანება იგი, ვერ ამჩნევს, რომ მის მეხსიერებაში არ შემორჩენილა არც ერთი მისი სერიოზული ქმედება. „მერე“ – ფიქრობს იგი და ერთ მშვენიერ დღეს თავზე აგური დაეცემა – სიცოცხლეც მთავრდება. სამწუხაროა ამგვარი ადამიანის ცხოვრების წესზე დაკვირვება, თავის გონებას და ძა-

ლას უმაგალითოდ რომ ფანტავს. მაგრამ უფრო სამწუხაროა, თუ იგი ცხოვრების „აგურის“ თავზე დაცემის ფაქტს წააწყდება... (თავისთავად ცხადია, რომ უკუმოვლენა ჩვენში კმაყოფილებასა და სულიერ სიმხნევეს გამოიწვევს).

ვანო ალლაძე (შემდგომ იგი გაიღიქნა ნოდებუღი – ნ.ა.) ცხოვრობდა ქ. თბილისში, ჭავჭავაძის ქუჩაზე №27-ში (ეს და შემდეგ აღნიშნული რიცხვები თქვენში ეჭვს თუ გამოიწვევს, შეგიძლიათ იგი თქვენვე შეცვალოთ სხვა რიცხვით). იყო უცოლო, ჰყავდა უამრავი ნაცნობი, დედა, მამა, ძმები და დები არ ჰყავდა. სპეციალობით ვანო მუსიკოსია, ოპერის თეატრის ორკესტრში დასარტყმელი ინსტრუმენტის შემსრულებელი. ამბობდნენ, რომ რამდენიმე წლის განმავლობაში ოპერას წერდა (ხელნაწერი არ შემორჩენილა), 196... წლის 4 აპრილს ვანო დილის რეპეტიციაზე მიდიოდა, ჭავჭავაძისა და რუსთაველის ქუჩის კუთხეში მას ავტობუსი დაეჯახა. წინა ღამით საკმაოდ ნასვამი უნახავთ. ვანო ოცდაათი წლის ასაკში გარდაიცვალა. გასვენება ხალხმრავალი იყო, ბევრი ტიროდა, განსაკუთრებით, გოგონები. აი, სულ ეს არის<sup>1</sup>.

ფილმის მთავარი გმირის დაღუპვა ექსსაბჭოთა იდეოლოგიური ცენზურისთვის მეტად საჩოთირო რამ იყო, ვინაიდან მათი მითითებით სოცრეალიზმისთვის დამახასიათებელი მოქმედი პირი მიზანდასახული გმირი უნდა ყოფილიყო, მომავალი კომუნისტური საზოგადოების მშენებელი და ბოლშევიკური სახელმწიფოებრივი სისტემის უკვდავმყოფელი. საბჭოთა კინემატოგრაფში გმირი დაუმარცხებელი, ფიზიკურად და გონებრივად ძლიერი უნდა ყოფილიყო და ამიტომაც მისი სიკვდილი ცენზურის ეჭვს იწვევდა. (სხვათა შორის, ამერიკულ „ბოვეიკებშიც“ იგივე

---

<sup>1</sup> საქართველოს ლიტ. და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი. ფონდი №4. აღწ. 1. №561.

სურათს ვხვდებით. როგორცა ჩანს, ამგვარი იდეოლოგიური მიმართულება იმპერიების დამახასიათებელი და მძლავრი აგიტაცია-პროპაგანდის საშუალებაა, რადგან გმირის ძლიერება და დაუმარცხებლობა მარტივი სიმბოლოა სახელმწიფოებრივი ძლიერებისა, მაყურებელთა ფართო მასისთვის კი – შეურყეველი მომავლის იმედია.)

ფილმის „იყო შაშვი მაგალობელი“ მოქმედი პირი სოცრეალიზმის გმირის იდეის განმასახიერებელი არ იყო, იგი უგმირო კინონაწარმოებია, რადგან გია მკვეთრად გამოხატული მიზანდასახულების განმახორციელებელი არ არის, მას მხოლოდ ერთხელ ვხვდავთ საკუთარი კარდინალური ინტერესის გამოხატვის მცდელობის დროს. ბუნების წიაღში მოღზე წამოწოლილს, ჩანჩქერის და ჩიტების ბუნებრივ ხმოვანებაში, თავისი ურიცხვი ნაცნობებისა და ხმაურიანი ქალაქისაგან განტყვებულს, საკუთარ თავში ჩაღრმავებულს, „შეკრებილს“, დაუნანევრებელს და მიზანდასახულ პიროვნებას... ამ ბუნებრივ პირობებში ეკრანიდან მკაფიოდ მოისმის გიას შინაგანი მუსიკალური ფრაზა, მისი „გალობა“. გია შეიგრძნობს მუსიკალური მოტივით გამოხატულ „თვითმოძრაობას“ და სულიერ მისწრაფებას, მაგრამ ამ წუთიერ განტყვევებას ახშობს ხალხმრავალი და მოტორიზებული ტრანსპორტით ახმაურებული ქალაქი, სადაც ადამიანი კარგავს საკუთარ „მეს“, მთლიანობას, სრულფასოვნებას, ნანევრდება, იფანტება, სულიერი სიღრმისეული ინტერესი ითრგუნება და მისი განხორციელება შეუძლებელი ხდება. გია გაუცხოებულია საკუთარ კარდინალურ ინტერესთან, ვინაიდან მისეული მიზანსწრაფვა ვერ განხორციელდა... ბუნების წიაღში კი გია საკუთარ სულიერ „კოდს“ ამჟღავნებს – ადამიანისთვის ყველაზე საჭირო და ამავე დროს რთულ შემოქმედებით პროცესს, იგი საკუთარ „სიღრმისეულ ლოგიკას“ შეიცნობს, ამგვარად, ეს შესაძლებლობა იმ გარანტიის ჩანასახია, სხვის მიერ შეცნობილი რომ ყოფილიყო, გარანტია – სხვის სუ-

ლში შეღწევისა, თავისი შინაგანი სამყაროს „გამომზეურების“, საკუთარი იდეალის გამოხატვის შედეგად სულიერად სხვა რომ გაემდიდრებინა, ხოლო უფრო მაღალი აზრით, კაცობრიობის კულტურის მრავალხმოვანებისათვის საკუთარი ხმაც შეემატებინა; მაგრამ მან მხოლოდ ერთი მუსიკალური ფრაზა შექმნა, – შემოქმედების უმნიშვნელო ნაწილი...

გია თითქოს შინაგან მოწოდებას გაუბრუნა: სახლში, როცა ნოტებზე უნდა გადაიტანოს მისი თანამდევი მოტივი (ფილმის მსვლელობის დროს წყვეტილად რომ მოისმის), უცბად, შემოქმედების მაგივრად, სრულიად სხვა საქმეს – საკერავი მანქანით პალტოს კერვას და მის მოზომებას წამოიწყებს, მერე ვილაცას ემალება, ან რალაცას აუთოვებს, შემდეგ მეზობელ ბავშვებს მექანიკური მუსიკალური ყუთით ართობს. ეკრანზე ოთხკედელშუა გამომწყდელულის წრიალი ჩანს.

გიას ოთახის ინტერიერი კი რეჟისორმა და მხატვარმა მრავლისმეტყველი დეტალებით ქაოტურად გააწყვეს: აქ არის ერთმანეთისაგან უკიდურესად განსხვავებული ყოველნაირი ნივთები, რომლებიც მათი პატრონის ასევე „ყოველნაირობაზე“ მეტყველებს და არა რაიმე ძირითად მისწრაფებასა და ქმედებაზე. მუსიკოსის ოთახში ყველაფერია და ამავე დროს არაფერი ფუნდამენტური. გიას ხასიათი მისი ოთახის კედლებსა და ფართზეა „განფენილი“ და წარმოსახული.

ამგვარადვე „ყოველნაირია“ გიას წრიული ქუჩაში, თუ სხვა დაწესებულებაში, ზედაპირული, წამიერი ცნობისმოყვარეობა, ხან ტექნიკური, ხან გეოდეზიური ხელსაწყოების, ხან ქიმიური ლაბორატორიების და ხანაც გადამღები კინოაპარატის მიმართ. ხშირ შემთხვევაში – ნივთებისა და ადამიანების მიმართ მისი ყურადღება გაიგივებული და ერთნაირად ზედაპირულია. გია დღის განმავლობაში რამდენიმე ათეულ ადამიანს ხედება და ასეთივე რაოდენობის საგნითა და მოვლენით ინტერესდება. ადამიანები, ნი-

ვთები და მოვლენები მის წინაშე ერთნაირად მიედინებიან და ყოველი ამათგანი წუთიერ ზედაპირულ ცნობისმოყვარეობას ემსახურება... იგი ყველასთან არის და სულიერად არავისთან, იგი „დაკარგულია“ ამ ხალხმრავალ სამყაროში, იგი თავის თავთანაც არაა, რადგან გაუცხოებულია საკუთარი სულიერი მიდრეკილებისადმი... გიას მუდმივი გადაადგილება – საკუთარი თავისგან გაქცევაა. ეს შინაგანი ძრწოლაა „მესთან“ პირისპირ დარჩენისა. ამგვარი შიში თანამედროვე ეპოქის ავადმყოფობაა, სულიერად დაცლილი ადამიანებისა, რომლებმაც ცხოვრების გზა განვლეს და უკან გახედვის ეშინიათ, რადგან თავის „ნატერფალს“ ვერ დაინახავენ... შიში – ამოდ განვლილი ცხოვრების შეცნობისა თანამედროვე ადამიანის არასრულფასოვნების და ამავე დროს გაუცხოების თანამდევი განცდაა...

გიას სახე მხატვრულ-აზრობრივად ჩამოყალიბდა, არა მარტო რეჟისორის მიერ აგებული შიდაკადრული, ტემპო-რიტმული მონტაჟით; გმირის პლასტიკითა, თუ საქციელით, ვიზუალურ-აკუსტიკური კონტრაპუნქტის საშუალებით, აგრეთვე იოსელიანისთვის დამახასიათებელი დეტალის მხატვრული ხერხით. მაგალითად, ოპერის თეატრის დირექტორის მისაღებში გია მდივან გოგონას ქალაღდის საჭერებს გამოართმევს და საქმიანი გამომეტყველებით ყელსაბამივით ერთმანეთს აასხამს. რკინის საჭერების ყელსაბამს ყოფაში მძივად ვერავინ გამოიყენებს და არც რაიმე ესთეტიკური ღირებულება გააჩნია, პირიქით, ამ არავისთვის საჭირო ნაკეთობის დაშლა გარკვეულ სიძნელეს წარმოადგენს. ამგვარი არაფრისმთქმელი დეტალიდან გამოსჭვივის ფილმის მთავარი კონცეფცია და აგრეთვე გიას სახე – უსაქმური საქმიანობის ამაოების ნათელმყოფელი.

თურმე, ოთარ იოსელიანს თავდაპირველი ჩანაფიქრით ფილმის ფინალი (ე. ი. გიას სიკვდილის შემდეგ) სწორედ ამ საჭერებისგან გაკეთებული უვარგისი „მძივის“ დაშლით უნდა გამოხა-

ტულიყო. ოპერის დირექტორის მდივანს სათითაოდ უნდა გამოედრო ერთმანეთზე აცმული რკინის საჭერები და ყუთში მოეთავსებინა – საქმიანი ქალაღდების დასამაგრებლად. ძნელი სათქმელია, რომელი ფინალი უფრო მოუხდებოდა ფილმს, მესაათეებთან დარჩენილი გიას მიერ კედელზე მიჭედებული ლურსმანი, თუ საჭერების დაშლა. ცხადია, რომ გიას „ნაკვალევი“, როგორც მუსიკოსისა, ლურსმნის სახით არ უნდა დარჩენილიყო, მესაათეების ქუდის ჩამოსაკიდებლად, გიას მიერ მიჭედებული ლურსმანი, სხვისადმი ყურადღების მიმნიშნებელია, მაგრამ მარადიულობის გარანტია არ არის.

ქართულ კინოხელოვნებაში გელა კანდელაკის მიერ განსახიერებული გიას როლი სამსახიობი ოსტატობის მნიშვნელოვანი ხატია. აი, რას ამბობს ოთარ იოსელიანი თავის ინტერვიუში: „გელა კანდელაკი – მთავარი როლის შემსრულებელი განათლებით რეჟისორია. თავისი შინაგანი ადამიანური მონაცემებით იგი ჩვენთვის უფრო შესაფერისი იყო, ვიდრე ვინმე სხვა, მაგრამ გარეგნულად იგი ნაკლებად ჰგავდა იმ სახეს, რომელიც ჩვენ მოვიფიქრეთ, ჩვენ გვეხატებოდა მსუბუქი, მოხდენილი, მოძრავი, აჩქარებული ახალგაზრდა კაცი. გელა კი რამდენადმე მძიმე, დინჯი, ჩაფიქრებული, ჩაღრმავებული ადამიანია. ამიტომაც ყოველივე ეს რალაცით უნდა გადაგველაზა, რათა მას საკუთარი თავი კი არ ეთამაშა, არამედ სრულიად სხვა ადამიანი. ამის თაობაზე ჩვენ არაერთხელ გვიკამათია, იგი რომ „დაგვეძრა“ პერსონაჟის სახისკენ, მისთვის ადამიანის და ფილმის გმირის სხვაობა გვეგრძნობინებინა“.<sup>1</sup>

გელა კანდელაკის – გია ღიმლით, სათნო გამომეტყველებით და მორიდებული ადამიანის გამომხატველი პლასტიკითაა წარმოსახული. მისი სირბილი – ნახევრად სირბილია, მისი სიცილი, თუ

---

<sup>1</sup> В.Фомин. Пересечение параллельных. М. изд. Искусство". стр. 128.

მწუხარებაც სანახევროა, იგი გრძნობებში მთლიანად არ იხარჯება, პლასტიკით და თვალების გამომეტყველებით წარმოაჩენს პერსონაჟს და ამავე დროს კინონაწარმოებში ასახულ „ზედაპირული ლოგიკის“ ძირითად კონცეფციას.

გელა კანდელაკის გია მორიდებული გამომეტყველებით, ზრდილობიანი ღიმილით სახელდახელოდ ეცნობა ყველა იმ შემთხვევით და მასთან არანაირად კავშირში არსებულ საქმიანობას და ეს ზერელე ხასიათი მსახიობის მიერ ნახევარტონებშია წარმოსახული. იგი აქტიური თავხედი და ჩამციებელი ადამიანი არ არის, ნაუცბადევი ცნობისმოყვარეობით განმსჭვალული სიმპათიური ადამიანის შთაბეჭდილებას ქმნის. სწორედ მხატვრული სახის ამგვარი კოლორიტით გამოირჩევა სხვებისგან, მაგრამ რადგან მისი ცნობისმოყვარეობა უმნიშვნელოა, ამიტომაც იქმნება ზედაპირული და არაარსებითი ქმედების ადამიანის ხატი.

უიდეალობა თანამედროვე ეპოქის ავადმყოფობა და სულიერი განწირულებაა – ეს არის ფილმის „იყო შაშვი მგალობელის“ ლაიტმოტივი და გელა კანდელაკიც მას ასახიერებს დახვეწილი სამსახიობო ოსტატობით. იგი არ თამაშობს, არამედ ეკრანზე ცხოვრობს და ამგვარი ბუნებრივობით, მით უფრო გვარწმუნებს თანამედროვე ეპოქის ადამიანის გაუცხოებაში, რაც თვითმოდრობის, ინდივიდუალური მისწრაფებისა და ინტერესის განხორციელების უუნარობაში გამოიხატება. გიას გარემომცველ საზოგადოებაშიც სხვისგან ნაკარნახევი საქმის კეთება იგრძნობა და არა ინდივიდუალური შემოქმედებითი მიზეზით ალტკინება – ადამიანს მინიდან „ზეცისკენ“ რომ აამაღლებს, საკუთარ „მე“-ს რომ დაგვანახებს.

ფილმის – „იყო შაშვი მგალობელი“ – ჩვენების შემდეგ ოთარ იოსელიანმა ინტერვიუში ამგვარი აზრი გამოთქვა: „ჩვენს ფილმში ასახული ადამიანები საქმით დაკავებულნი არიან. მესაათე, ქირურგი, გეოდეზისტი, ორკესტრის მუსიკოსები, ისინი მოვალე-

ობას ასრულებენ თავისი საქმიანობის აქცენტირების გარეშე და მათ ფონზე ახალგაზრდა კაცი უმიზნოდ, უმისამართოდ დასერირობს... ისიც საქმეს აკეთებს... ყოველთვის, როცა ორკესტრში მისი დასარტყმელი ინსტრუმენტის პარტია ახლოვდება, იგი თავის ადგილას აღმოჩნდება ხოლმე, ეს არის და ეს... ყოველთვის მას რაღაც უკმაყოფილების ჭია ღრღნის, რომ კიდევ შეეძლო რამე გაეკეთებინა. ეს თან სდევს მას, მაგრამ ვერასოდეს ვერ იცლის, ვინაიდან იგი ასეა მოწყობილი. სხვის ინტერესებზე, სხვის ნუხილზე, გაჭირვებაზე, ახლობელზე თუ შემთხვევით გამგელზე – იგი ლოკატორივითაა მომართული და ამიტომაც მისი ცხოვრების წესი, მისი ყოველდღიურობა არაორგანიზებულია. სწორედ ეს იწვევს მასში სიმძიმისა და განცდის შეგრძნებას. იგი ყოველთვის რაღაცას და, რაც მთავარია, ყველაზე მნიშვნელოვან ქმედებას ვერ ასწრებს. ერთი შეხედვით, ყოველი ზერელე საქციელი მისი სულიერ მოუწყობლობას აგვარებს“.<sup>1</sup>

თავს უფლებას მიეცემ და მოკრძალებით შევეკამათები ოთარ იოსელიანს, ვინაიდან გმირის სიტყვიერი დახასიათება ვერ ესადაგება საეკრანო პერსონაჟის საქციელს, ჩემი აზრით, რეჟისორის ამგვარი მონაყოლით გია გაცილებით უფრო სწორხაზოვანი და სქემატური სახე იქნებოდა, ვიდრე გია ეკრანზეა გამოსახული მთელი რიგი სახასიათო ნიუანსებით, რეჟისორის ვირტუოზული მოდულაციის მხატვრული ხერხებით.

გია მხოლოდ შემწყალე და უცოდველი არ არის, იგი ეთიკურ შეცდომასაც სჩადის... იგი ადამიანია – თავისი ჩრდილ-ნათელით. რეჟისორისა და მსახიობის მიერ გამოხატული ფაქიზი და აგრეთვე გამუქებული შტრიხებით. იგი ადამიანებს არაერთგვაროვნად ექცევა. მას შეუძლია მოხუცი დეიდა ხანმოკლე ვიზიტით გაახაროს, ამავე დროს უცხოეთიდან ჩამოსული სტუმრების მასპინ-

---

<sup>1</sup> В.Фомин. Пересечение параллельных. М. изд. Искусство". стр. 129.



ნძლობას „დაუძვრეს“ და აგრეთვე სხვებს უმასპინძლოს. შეუძლია მოატყუოს სატრფო, შემდეგ შერიგების მიზნით მოუბოდიშოს და კვლავ მოატყუოს, ხოლო სხვა ქალთან მოქნილად გაითამაშოს სიცრუე. და ყოველივე მის სახასიათო მრავალგვარობას თავაზიანად ასრულებს. გია გულმართალიც არის და მატყუარაც, ზანტიც და საქმიანიც, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში ალტრუისტი არ არის, როგორც ამას მოსკოველი კინომცოდნე ვ. ფომინი აღნიშნავს. გიას ადამიანური ცოდვებიც გააჩნია და ამიტომაცაა იგი კოლორიტული და რეალური.

ალბათ, ფომინის მიერ გიას ამგვარი დახასიათება რეჟისორის ინტერვიუმ შთააგონა და არა თვით ფილმმა. (ოთარ იოსელიანმა, შესაძლოა, განგებ მიჩქმალა თავისი კინოპერსონაჟის ნაკლოვანებანი ცენზურის გამჭრიახი თვალის „დასაბრმავებლად“, ანდა, ხშირად ხდება ხოლმე, როცა ხელოვანი თავის მიერ შექმნილ ნაწარმოებზე ისე ყვება, როგორც მას უნდოდა შეექმნა, ხოლო ეს სურვილი ნაწარმოებს ვერ მიესადაგება).

გიას ხატის ამგვარ ანალიზს ხელს უწყობდა ის გარემოება, რომ იგი ბოროტება-სიკეთის მძაფრი დაპირისპირების თვალსაზრისით არ არის წარმოსახული, იგი არც მოარული ბოროტებაა და არც ზნეკეთილობის ეტალონი, გიას ცოდვა და უცოდველობა ნახევარ ტონებშია დახვეწილად განსახიერებული, იგი ამიტომაცაა მხატვრულად საინტერესო კინოსახე...

„ცხოვრებაში ისე მრავალადაა შემთხვევითობა – ამბობს ოთარ იოსელიანი, რომ ყოველ წამს ყოველივე შეიძლება დამთავრდეს. აქედან გამომდინარეობს ფილმის ერთ-ერთი ძირითადი თემა“...<sup>1</sup>

საქმე იმაშია, რომ ექსსაბჭოთა კინოხელოვნებაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, გმირის დალუპვა ბოლშევიკური იდეოლოგიისა-

---

<sup>1</sup> В. Фомин. Пересечение параллельных. М. Изд. „Искусство“. Стр. 129.

თვის თითქმის მიუღებელი იყო, ისინი ილუპებოდნენ, უმეტესად შემთხვევითი მოულოდნელობის გამო და ამიტომაც ოთარ იოსელიანი ამახვილებს ყურადღებას „იყო შაშვი მგალობელის“ გმირის შემთხვევით სიკვდილზე.

მართალია, ცხოვრებაში შემთხვევა ხშირად უდიდეს როლს თამაშობს ადამიანის ბედნიერებასა, თუ უბედურებაში, მაგრამ ფილმში გიას განირვა წინასწარ განსაზღვრული იყო. კინემატოგრაფიული მოქმედების მსვლელობაში ოთარ იოსელიანი მას თანდათან ანვითარებს გამომსახველობით ჯერის საშუალებით. გიას დაღუპვა დეტერმინირებულია, რეჟისორმა მაყურებელი მეტოდურად მოამზადა მისთვის დამახასიათებელი ქმედითი დეტალის საშუალებით გია ჯერ მიწით სავსე მცენარის ქოთნის, მერე შერყეული კედლიდან ჩამოგდებულ აგურს, შემდეგ კი ოპერის სცენის ორმოში ჩავარდნის ხიფათს გადაურჩება. ყოველივე ფილმში გაფრთხილებად იკითხება და აგრეთვე მომავალი კატასტროფის შემამზადებელია. მაგრამ გია თავისი ზედაპირული ცხოვრების წესის ერთგული აღმოჩნდება და მას წუთიერი ცნობისმოყვარეობა განირავს. იგი ქუჩის აკრძალულ გადასასვლელზე გადარბენის დროს გოგონას თვალს გააყოლებს და ილუპება, თავისი ცხოვრების განრიგს შეენიერება.

„იყო შაშვი მგალობელის“ მოქმედი პირები – ხალხმრავალი, ურბანისტული ქალაქის მკვიდრნი არიან. ეკრანზე მოჩანს დიდი რაოდენობის ადამიანთა საკრებულოს სასახვათაშორისო კავშირი, არსებული ეთიკური ნორმით ნაკარნახევი ზედაპირული თავაზიანობა და არა სულიერად სიღრმისეული ურთიერთობა. მრავალთა ნაცნობური მიმართება, მრავალჯერადი მოკითხვა, ხანმოკლე მონახულება, ხშირი მისვლა-მოსვლა, რაც ადამიანს „ანაწევრებს“, მის ყურადღებას ფანტავს და ამიტომაც ძნელია რაიმე კარდიონალურ მოვლენასა, თუ ვითარებაში ჩაღრმავება. ადამიანის აზრი და გრძნობა ამ მრავალრიცხოვანი ქაოტური ურთი-

ერთობისა და თავბრუდამხვევი ტემპისგან „დაქუცმაცებულია“.

ცხადია, ადამიანი მოწოდებულია სხვა ადამიანებთან ურთიერთობისათვის, მაგრამ არა განურჩევლად ყველასთან, არამედ – არჩევითად. მითუმეტეს ძნელია ინდუსტრიული ცივილიზაციის და ტექნიკური პროგრესის „პირმშოს“ – ურბინისტულ, ხალხმრავალ გარემოცვაში საკუთარ „მე-ში ჩაღრმავება. (ეს სულაც არ ნიშნავს ქალაქის მაცხოვრებლისთვის შემოქმედების შეუძლებლობას. აქ ლაპარაკია ფილმში წარმოსახულ ცხოვრების წესის ყაიდაზე, რაც იმ დროს საქართველოში დიდად იყო გავრცელებული და ამიტომაც ეკრანზე რეალურ სურათად დაიხატა).

ფილმში ასახული საზოგადოება ერთი შეხედვით, კულტურულ ადამიანებს წარმოადგენენ. არაეინ არაფერს აშავენს, ყველა თავის საქმეს აკეთებს: დირიჟორი პულტთანაა, ექიმი – საავადმყოფოში, ბალერინა – აცენაზე, გეოდეზიტი ჭოგრიტთან და ა. შ. ყოველი მათგანის მოქმედება მხოლოდ სამსახურეობრივი მოვალეობის შესრულებად იკითხება, ანუ ობიექტური ყოფიერებით ნაკარნახევ აუცილებლობად, ადამიანის „ეთიკური ჯერარსი“ – კი უჩინარია.

„იყო შაშვი მაგალობელის“ პერსონაჟები სხვადასხვა პროფესიების მიხედვით მსახურობენ ერთნაირად და ამიტომაც ეკრანიდან ადამიანთა ერთგვაროვანი არსებობა იკითხება. გია და მისი გარემოცვის ინერტულ-ინდიფერენტული ადამიანები განპირობებულია ობიექტური აუცილებლობით, ისინი სამსახურეობრივ მოვალეობას გრძნობადაცლილნი ასრულებენ. არცერთი მათგანი სიღრმისეულად არ განიცდის მწუხარებას, თუ სიხარულს, მათი ურთიერთობა არც „ცხელია“ და არც „ცივი“, იგი ნელთბილია.

გავიხსენოთ ფილმში ასახული დირიჟორისა და გიას აბანოში შეხვედრის ეპიზოდი: ისინი შიშველნი არიან (ტიხრის გამო მაყურებელი მხოლოდ მათ სახეებს ხედავს), ბუნებრივები, ყოველგვარი პირობითი „არტახებისგან“ შეუბოჭველნი, თავისუფა-

ლნი, მაგრამ მაინც მშრალი, საქმიანი, ძუნწი საუბარია მათ შორის, რადგან უმაღლესი მუზის მუსიკოსებს რაიმე არსებითზე ლაპარაკის უნარი ვერ შესწევთ, არც პირადულ, არც ადამიანური ურთიერთობის გულითად თემაზე. და ეს „ბუნებრივი“ ადამიანები, ბუნებრივი თბილი წყლის ქვეშ ისეთივე პირობითები არიან, როგორც სამსახურში – საოპერო სპექტაკლის დროს, ფრაკში, თეთრ პერანგსა და ბაფთით შეკრულები. ეს ადამიანები ყოველდღიური საქმიანობით დაპროგრამებულნი „მწყობრად“ დააბიჯებენ ვილაცის მითითებით, მარშის ტაქტით და რიტმით; ერთნაირი მოძრაობით და არა თვითმოძრაობით, ისე რომ ერთმანეთის სულიერი ქმედების სიღრმეს ვერ ამჩნევენ... თითოეული მათგანი ცხოვრობს ყოფის ინერციით „მადი“-ის, ანუ საშუალოების კარნახით, შემოქმედებითი სულიერება არც ყოფაში და არც სამსახურში ჩანს. მათში არ მჟღავნდება სულიერების კარდინალური ტენდენცია და შემოქმედებითი აღმაფრენა.

ოთარ იოსელიანმა ფილმის – „იყო შაშვი მგალობელი“ – გადაღების ვადას გადააჭარბა, მისი დამთავრება გეგმით გათვალისწინებული იყო 1970 წლის დამლევს, რეჟისორმა დროს გაგრძელება სთხოვა კინოსტუდიის დირექციას, მაგრამ მათ ეს წინადადება უარჰყვეს და გადასაღები კინოაპარატი ჩამოართვეს, აგრეთვე მას ფილმის დამონტაჟებაც აუკრძალეს...

ოთარ იოსელიანისთვის მონტაჟი ყველაზე უფრო გადამწყვეტი მნიშვნელობის შემოქმედებითი პროცესია. იგი ყველა ფილმს თვითონ ამონტაჟებს. რეჟისორისთვის მონტაჟი მხოლოდ კინოფირის სხვადასხვა კადრების დაწეპება და დაჭრა კი არ არის, არამედ აზრობრივ-მხატვრული წყობის წარმოსახვა მუსიკის, ხმაურების, პაუზის და კადრში ასახული მოქმედების შერწყმად. ოთარ იოსელიანი უმაღლესი ოსტატობით აწყობს მონტაჟის რთულ ვიზუალურ-აკუსტიკურ კონტრაპუნქტს, რომლის ფორმალური სახე შინაგანი კონცეფციის გამომხატველია. თანამედროვე

ადამიანის გაუცხოების პრობლემას ძირითადად მონტაჟის კინო-  
ენით გამოხატავს, კინოსტუდიის დირექციამ კი, ამგვარ პრობლე-  
მაში ჩაუხედავ, მაგრამ ტექნიკურად მაღალკვალიფიცირებულ  
მემონტაჟეს მიახლო ფილმი.

აი, როგორ იგონებს რეჟისორი ამ შემთხვევას: „მომამაგრეს  
მემონტაჟე, მან მითხრა, ჯერ კინომასალა ვნახოთ, მერე კი მო-  
ნტაჟი დავიწყოთ. საშინლად დაამონტაჟა. მაგალითად, დეიდის  
დღეობის ეპიზოდი: თითები როიალზე უკრავენ, მერე გიას პო-  
რტრეტი, მერე გოგონას პორტრეტი, ისევ – გიასი, ისევ – გოგო-  
ნას, ჭამენ, სვამენ... ერთ ეპიზოდში როგორ მოძებნა ჩემი მასალი-  
დან სამი ერთნაირი კადრი – გაკვირვებული ვიყავი“...<sup>1</sup>

ოთარ იოსელიანი არ დაუშვებს სამონტაჟო მაგიდასთან, რა-  
დგან რეჟისორის ანტისაბჭოთა მიმართულება კინემატოგრა-  
ფიულ და პარტიულ ხელმძღვანელობას შიშს ჰგვრიდა, მათ  
უზრუნველყოფილი ცხოვრებისა და თბილი სკამების დაკარგვა  
„საეჭვო“ ბიოგრაფიის მქონე რეჟისორის გამო არ სურდათ.

საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ  
სახელმწიფო არქივში ინახება ბრძანება: „დააწესეთ კონტროლი  
ფილმის „დღითიდღე“ (ფილმის მეორე სათაური იყო – ნ.ა.) თითო-  
ეულ გადაღებულ ეპიზოდზე და ყოველი გადაღებული მასალა სი-  
სტემატურად შეამოწმეთ!“<sup>2</sup> ხელს აწერდა საქართველოს სახე-  
ლმწიფოს კინემატოგრაფიული კომიტეტის მაშინდელი თა-  
ვმჯდომარე.

ამგვარ პოლიტიკურ-იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ უზღებოდა მუ-  
შაობა ოთარ იოსელიანს, ფილმის მხატვრული მხარე კი უგულვე-  
ბელყოფილი იყო. ნომენკლატურულ პირებს რეჟისორის მხა-  
ტვრული კონცეფციის გაანალიზების უნარი არც შესწევდათ, კი-

---

<sup>1</sup> პირადი ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან. 1992. იანვარი.

<sup>2</sup> საქ. ლიტერატურა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი. ფონდი №4.  
აღწ. 1.

ნებატოგრაფიის კომიტეტის მაშინდელი თავმჯდომარე კინოს სპეციფიკაში სრულიად გაუთვითცნობიერებელი ადამიანი – პროფესიით რუსული გრამატიკის პედაგოგი ქართული კინოხელოვნების თავკაცად დანიშნეს. ხელოვნებისთვის შემთხვევითი ადამიანების ხელში აღმოჩნდა ქართული კინოს ბედი.

მიუხედავად გამკაცრებული ცენზურისა ოთარ იოსელიანმა ყველა დაბრკოლება გადალახა: ფილმი საბოლოოდ თვითონ დაამონტაჟა და იგი 1971 წელს ეკრანებზე გამოვიდა...

### „პასტორალი“ (1976)

ფილისტერობა, ანუ მეშჩანობა, „ობიეკტელობა“, თუ ბიურგე-რობა ხშირად კლასობრივი ხასიათის არ არის. ფილისტერი შესაძლებელია იყვეს მეფე და თავადიც, გლეხი და მუშა, აგრეთვე საზოგადოების სხვა ფენების წარმომადგენელი. ფილისტერობა ბურჟუაზიული ფსიქოლოგია და ცნობიერებაა, იგი მონაცემის სახით ყოველი დროის ადამიანს გააჩნია.

მუდმივი ლტოლვა უზრუნველყოფისა და სიმდიდრისაკენ, ფულისა და ქონების დაგროვება ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიის ადამიანისთვის ძალაუფლების მოპოვების გარანტიაა. ძალაუფლების ხელში ჩაგდების ლოგიკური არსი კი, ხშირ შემთხვევაში – ძალადობაა.

ექსსაბჭოთა კავშირის სტალინისტური პერიოდის ფილისტერების პარტიული კარიერა მიიღწეოდა მონობისა და ქვეშემრდომების გზით და კონფორმიზმის უმაღლესი გამოხატულება იყო. სტალინის სიკვდილის შემდეგ, როცა ადამიანებს შიშის სინდრომი გაუწელდათ, პარტიული კარიერის მოპოვებას ე. წ. „ფარული ეკონომიკის“ სწრაფი ზრდა დაემატა, ორივე მათგანი იმდენად გადაეხლართა ერთმანეთს, რომ კომუნისტური პარტიის წევრობა ქრთამის სახით იყიდებოდა, რადგან მაღალ პოსტებზე უპარტიოებს არ ნიშნავდნენ. ამ გზით მოპოვებული თანამდებობა მეშჩანს

საშუალებას აძლევდა „კეთილდღეობა“ და ამავე დროს ძალა-  
უფლება ხელში ჩაეგდო.

უკანონობაზე დამყარებულმა ბურჟუაზიულმა სინდრომმა  
ჯერ კიდევ სოციალისტურ იმპერიაში მოიკიდა ფეხი და ყოვე-  
ლივე ამგვარი ქმედების საფუძველი ანგარება იყო. სიმდიდრის  
მოპოვება მხოლოდ საკუთარი პერსონისა და ოჯახის კეთილდღე-  
ობისთვის საქმიანობა და არა სხვისთვის გაღებული სიკეთე, ანდა  
მაღალი სულიერი იდეისთვის უანგარო ქმედება წარმოადგენდა  
მეშჩანის უპირველეს ინსტინქტს, რადგან „მდიდარს ართმევს,  
ლარიბს აძლევს“ ფილისტერის იდეოლოგიისთვის უცხოა. იგი  
ანგარებიანია და თუ ვინმესთვის რაიმეს გაიმეტებს, მხოლოდ იმ  
ანგარიშით, რომ სამაგიეროდ უფრო მეტ საზღაურს მიიღებს.

ბურჟუას, ანუ ფილისტერის ფსიქოლოგიაში არსებობს მხო-  
ლოდ „მე“. „შენ“-ზე და „მას“-ზე მისი უანგარო ქმედება არ ვრცე-  
ლდება. იგი ჩაკეტილია თავისი ოჯახის ნაჭუჭში, მისი ცნობი-  
ერება შეზღუდულია.

მაგრამ ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ყველა მილიონერი  
ობივატელია. ჩარლი ჩაპლინი დიდძალ სიმდიდრეს ფლობდა და  
ერთობ ხელმოჭერილიც გახლდათ, რადგან ამ ფულით იგი შემო-  
ქმედებით თავისუფლებას იძენდა, მისი იდეალი იყო „პატარა  
ადამიანის“ დიდსულოვნების, მისი უანგარობის და ანტიბურჟუ-  
აზიული ცნობიერების ეკრანზე ასახვა, აგრეთვე რეჟისორს სუ-  
რდა თავი დაეღწია მოანგარიშე პროდიუსერებისა და სპონსორე-  
ბისგან, რომელთაც ქონებრივი ძალაუფლება გააჩნდათ და ფუ-  
ლის მოგების მიზნით შემოქმედის გენიას ზღუდავენ.

მდიდარი თუ თავის ფულს ადამიანის მაღალ იდეალს შესწი-  
რავს, ის ბურჟუაზიული ცნობიერების არ არის, მითუმეტეს, თუ  
მისი სიმდიდრე პატიოსანი შრომით და არა თაღლითობითაა მო-  
პოვებული.

ფილისტერობას მრავალსახეობა გააჩნია, ერთ-ერთი მათგანი

კი – წამხედურობაა, ამ შემთხვევაში იგი ყურადღებას აქცევს ყოფაში გავრცელებულ სტანდარტებს, რეკლამას, ბაძავს მეზობლისა, თუ ნაცნობების ცხოვრების წესს.

XX საუკუნის ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის მეშვეობით წამბაძველობას დიდი გასაქანი მიეცა ტელევიზიის რეკლამის საშუალებით, ჩვენ მორჩილად ვუსმენთ და ვიჯერებთ შეთხზული კლიპებისა და რეკლამების მიერ მოწოდებულ აგიტაციას უმარტივესად უფარგისი საქონლის გასაღების მიზნით რომ არის მოწოდებული – გამყიდველთა ანგარებიანი მიზნების განსახორციელებლად. თუნდაც საუკეთესო ხარისხის იყოს საქონელი სატელევიზო ყუთებიდან, თუ ქუჩაში გამოკრული სარეკლამო ფარების მიერ შემოთავაზებული, მხედველობიდან გამოგვრჩება ხოლმე ყოველი ჩვენთაგანის ინდივიდუალობა; შეუძლებელია, რომ ყველას ერთნაირად შეგვერგოს სარეკლამო რჩევა-დარიგება, მაგრამ მაინც ვენდობით მას და აქედან გამომდინარე ადამიანთა მასობრივ სტანდარტიზაციას, პიროვნულ-ინდივიდუალური გემოვნების ნიველირებას ვექვემდებარებით.

ტელე-ყუთის კლიპებით ცხოვრებას ადამიანთა ყოფიერების არსის გაუფერულება მოსდევს. ადამიანი კი თავისი შინაგანი სამყაროს მოწოდებით კოლორიტულია.

აი, როგორ აღწერს ვლადიმერ ნაბოკოვი ამერიკელი ფილისტერის ჩვევებს: „ამერიკელ ობივატელს სურს, რომ ფორთოხალი ყოველთვის მკვეთრად ნარინჯისფერი იყოს, ორაგული – ღია ვარდისფერი, ვისკი – მოოქროსფერო-მოყვითალო, მაგრამ, როგორც წესი, მეშჩანობა ცივილიზაციის განვითარების გარკვეულ, საფეხურზე წარმოიშობა, როდესაც საუკუნოვანი ტრადიციები ნაგვის მყარად გროვად იქცევა და ხრწნას იწყებს“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ვლადიმერ ნაბოკოვი – „უხამსები და უხამსობა“. გაზ. „ტიფლისის უწყებანი“. 1997 წ. 21/II. გვ. 2. თარგმანი გ. მაისურაძისა.



ექსსაბჭოთაკავშირის სინამდვილეში ფილისტერული ნამბა-ძეელობის ერთ-ერთი სახეობა დიდად იყო გავრცელებული. ადამიანს ეამაყებოდა რაიმე პრესტიჟულ დაწესებულებაში მუშაობა, მიუხედავად იმისა, რომ არსებული სამსახური ფულით გამდიდრების გარანტიას არ იძლეოდა. იგი ირიცხებოდა ამ დაწესებულებაში პირადი ამბიციისა და ყოყლოჩინობის გამო, ხოლო სამუშაოსადმი სიყვარული და გატაცება ყოველთვის არ ამოძრავებდა. ფილისტერობის ამგვარი სახეობა ძალიან კარგადაა ასახული თვით ოთარ იოსელიანისა და ელდარ შენგელაიას ფილმებში.

თავმოწონებით შეპყრობილი ფილისტერები მუშაობენ შემოქმედებით და ინტელექტუალურ დაწესებულებაში, რომელსაც ლიტერატურული პროფილი გააჩნია. თანამშრომლები სხვისი ნაწარმოების წაკითხვის, მასზე დაფიქრების და შემდეგ ანალიზის მაგივრად ზოგი ყავას მიირთმევს, ჭადრაკს თამაშობს, ქსოვს, ან მძივს აცვამს და აგრეთვე ლიტერატორის სახელს ატარებს, რადგან იგი „ამაყად ჟღერს“, თუმცა სინამდვილეში მას შემოქმედებასთან არავითარი კავშირი არა აქვს და არც სურს, რომ ჰქონდეს... („ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“.)

ფილისტერი მუსიკოსიც შესაძლებელია რომ იყოს, თუ ის მუსიკალური შედეგის შესრულების მიღმა მხოლოდ სამსახურებრივ მოვალეობას ასრულებს და გასამრჯელოს უფრო ხედავს, ვიდრე ღვთაებრივი ჰანგის აჟღერების სურვილს გრძნობს (ფედერიკო ფელინის „ორკესტრის რეპეტიცია“), ანდა მუსიკალური ნაწარმოების დაკვრისას თითქოს დაზგასთან უსულგულოდ იდგეს და სამუშაოს დამთავრებას მოუთმენლად ელოდებოდეს. მაგრამ მას მუსიკოსი ჰქვია და ესეც „ამაყად ჟღერს“ („პასტორალი“).

ამ ტიპის ადამიანებს არ გააჩნიათ ღრმა სულიერი მუხტი, გზნება ხელოვნებისადმი, რომელიც უკიდევანო ფანტაზიას ქმნის. მათი არსებობა და ქმედება არარსებითია, მათი საუბრები უმნიშვნელო და ზედაპირული, ამიტომაც განსაკუთრებით ხაზგა-

სმულია „პასტორალში“ მუსიკოსებს შორის გაბმული დიალოგის ორდინარული ხასიათი.

აი, რას ამბობს ნაბოკოვი ამ სახეობის ფილისტერებზე: „მემჩანები ბანალური იდეების მარაგით იკვებებიან, მიმართავენ გაცვეთილ ფრაზებსა და კლიშეებს, მათი მეტყველება დაბინდულია, არაფრისმეტყველი სიტყვებითაა დახუნძლული. ჭეშმარიტი ობიექტული მთლიანად ამ უფერული, ლატაკი აზროვნებითაა მოქსოვილი, რომლის გარდა მას სხვა არაფერი გააჩნია“.<sup>1</sup>

მახსოვს, დიღმის კინოსტუდიაში ოთარ იოსელიანმა მე და კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძე სამხატვრო საბჭოზე მანქანით წაგვიყვანა. გზაში თავის სცენარზე გველაპარაკებოდა. (იგულისხმება – „პასტორალი“). „ადამიანები იღვიძებენ, ჭამენ, სამუშაოდ მიდიან, ბრუნდებიან, ჭამენ, იძინებენ“ – გვიამბობდა იგი. „ლაპარაკობენ არაფერზე, ანდა ოჯახურ წერილმანებზე, დილას ისე დგებიან, საუზმობენ, სამუშაოდ მიდიან, სადილობენ, იძინებენ და ასე ყოველ დღე“... ჩვენ გაოგნებული შევეყურებდით, მაგრამ თავი ისე მოვაჩვენეთ, თითქოს ყოველივე ნათლად გვესმოდა. მხოლოდ „პასტორალის“ ნახვის შემდეგ მივხვდით რა ქვეტექსტი არსებობდა რეჟისორის მონათხრობში.

ოთარ იოსელიანი შარის მოდების თავიდან ასაცილებლად სცენარს ისე ბუნდოვნად წერდა, რომ ადგილობრივი კინემატოგრაფიული ნომენკლატურული პირებისა და მოსკოვის ცენტრისათვის კინონაწარმოების სიღრმისეული აზრი გაურკვეველი ყოფილიყო და მათი „თვალების ასახვევად“, რადგან საბჭოეთის წლების კინოხელოვნებაში, ძირითადად სრულქმნილი, სანიმუშო ადამიანების, ე. წ. დადებითი გმირების ასახვის ტენდენცია მძლავრობდა. ეკრანებზე მეტწილად დემონსტრირებული იყო ხოლმე მაღალი ადამი-

---

<sup>1</sup> ვლადიმერ ნაბოკოვი – „უხამსები და უხამსობა“. გაზ. „ტფილისის უწყებანი“. 1997 წ. 21/II. გვ. 2. თარგმანი გ. მაისურაძისა.

ანური თვისებები: რაინდული სულისკვეთება, თავდადებული ბრძოლა უკეთესი მერმისისათვის, ხალხის კეთილდღეობისათვის უნაგარო თავდადება, ამაღლებული სიყვარული და სხვ.

შესაძლოა, ამგვარ კინონაწარმოებში ასახული დადებითი ტენდენციები ადამიანის მორალის მდაბიური ნორმების – ფილისტერული ყოფის შეზღუდულობის საპირისპიროცაა, მაგრამ ეთიკური მანკიერების წარმოჩენა მკაცრი ცენზურის გამო ვერ ხერხდებოდა და ამიტომაც, ჩვენ ისლა უნდა დაგვრჩენოდა გვეფიქრა, რომ იქ, სადღაც ეს ავი ზნე არსებობს (განსაკუთრებით კი, დასავლეთის კაპიტალისტურ ურთიერთობაში), რადგან ჩვენს ქვეყანაში მანკიერების არსებობა ხელოვნურად იჩქმალეობდა, მაყურებელს მხოლოდ უნდა ევარაუდა ის ზნედაცემულობა, რომელსაც ჩვენს ეკრანებზე ასახული სიკეთე უპირისპირდებოდა.

დადებითი ტენდენციების საზოგადოებაშიც კი შეინიშნება ნაკლოვანი მხარეები, რომელიც ერთი შეხედვით, თითქოს რაიმე საშიშროებას არ გვიქადიან, მაგრამ თუ დროზე არ გამოაშკარავდა ის, შესაძლოა, დამანგრეველ ძალად გადაიქცეს. ადამიანთა ნაკლოვანებების მზის სინათლეზე გამოტანა, მაყურებელს მიუთითებს, თუ როგორი არ უნდა იყოს ადამიანი, იგი ადამიანისადმი სიყვარულითაა ნაკარნახევი.

პოზიტიური მოვლენების ამსახველი ფილმის ნახვისას ზოგჯერ თავის მოტყუებისკენ ვართ მიდრეკილნი. ხშირად ჩვენს მოქმედებას ამა თუ იმ ნაწარმოების დადებითი გმირის კეთილშობილ საქციელთან დაუმსახურებლად თავს ვაიგივებთ ხოლმე, უფრო ზუსტად, ჩვენ გვინდა, რომ იმგვარნი ვიყოთ, საკუთარი შელამაზებული პორტრეტის ყურებით ვტკბებით და ამიტომაც მხოლოდ დადებითი გმირებით აღსავსე მხატვრულ ნაწარმოებებს ვემხრობით.

როდესაც კინონაწარმოებში ადამიანთა მორალურ არასრულფასოვნებაზეა ლაპარაკი, შესაძლოა ავტორის აზრი არც გავი-

ზიაროთ იმავე მიზეზით, რა მიზეზითაც ჩვენს პერსონას დადებითი გმირის კეთილშობილებასთან ვაიგივებდით, უარყოფითი ადამიანური თვისებებისგან თავს ისე შორს ვიჭერთ, რომ არ ვცნობთ მათ არსებობას, არც საკუთარ თავში და არც რომელიმე ნაცნობში, ძნელად ვეპუებით თვითგანქიქებას და ამიტომაც მამხილებელი ფილმი გულისწყრომას იმსახურებს ხოლმე. ამაში გამოიხატება კრიტიკული ფილმების თავისებური „წამგებიანი“ მხარე.

ოთარ იოსელიანის ფილმები სწორედ ასეთ „წამგებიან“ კინონაწარმოებებს განეკუთვნება.

„პასტორალი“ ამ მხრივაც „წამგებიანია“, რომ მასში არ არის რთული სიუჟეტური ქარგა, მაყურებელი რომ დაძაბულ კულმინაციასა და კვანძის გახსნას მოულოდნელად ელოდეს... ფილმში არ არის მძაფრი დრამატული სიტუაციები, მაგრამ სენანის დამთავრების შემდეგ ადამიანს მაინც შემანუხებელი სევდა იპყრობს და კარგა ხანს თან სდევს.

„პასტორალში“ საქმე ეხება ერთი ოჯახის თითქოსდა ჩვეულებრივ ყოველდღიურ ყოფას და შრომას, მაგრამ ეს ყოფა და შრომა არასიმპათიურად უტილიტალური და სამომხმარებლოა. ადამიანთა ამგვარი ეგოისტური და მეშჩანური ხასიათის ფუსფუსი ამაზრზენ ემოციებს იწვევს. რეჟისორმა ჩვეულებრივ ყოფაში ადამიანთა ფილისტერული შეზღუდულობა განსჭვრიტა.

ფილმის გულშემატკივარი მაყურებელი ის იქნება, ვისთვისაც ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრებისეული სიმართლის გამოსახვაა.

ცხოვრებისეული სიმართლე კი ისაა, რომ 60-იან და 70-იანი წლების საქართველოში სოციალისტური „იდეალი“ გზას იკვლევდა ფილისტერობის, მეშჩანობისა და ობივაციულობის უტილიტარულ-სამომხმარებლო ტენდენციისკენ, მის შესატყვის მსოფლმხედველობასა და ფსიქოლოგიისკენ. უტყუარი იყო ისიც,

რომ ეს ნეგატიური მოვლენები მომძლავრდა და სერიოზულად შეაფერხა ადამიანის სულიერად უანგარო ცხოვრება.

„პასტორალი“ სწორედ ამ უკანასკნელ სიმართლესაც ამბობდა.

ხშირად ფილმებში ნაჩვენებია უტილიტარული ტენდენციების დაძლევის გზა, მაგრამ აგრეთვე შესაძლებელია ის მხატვრული გააზრებაც, როცა უარყოფითი მოვლენების გადანყვეტა ფილმის დამთავრების შემდეგ, მასზე ჩაფიქრებასა და ანალიზის შედეგად იგულისხმება ხოლმე. დასაშვებია, რომ ფილმი მაყურებელს უარყოფითი ტენდენციების წინაღმდეგ განაწყობდეს, მათი აღმოფხვრისათვის ბრძოლის პათოსს აღუძრავდეს და ძირითადად ცხოვრების მდაბიურ ინსტინქტებს ამგვარად ძლევდეს.

„პასტორალი“ სწორედ ამ თავისებური ხასიათისაა.

ოთარ იოსელიანის ფილმში „გიორგობისთვე“ გამოსახულია ადამიანთა გარკვეული ჯგუფის ეთიკური არასრულფასოვნება, ნაწარმოების მოქმედი პირები სახელმწიფოებრივ ოფიციალურ კანონს არღვევენ, ქურდობენ, საზოგადოებრივ ქონებას ფლანგავენ, ფალსიფიცირებულ პროდუქციას ქმნიან. ამგვარი მოქმედება დასაგმობია როგორც მაყურებელთა, ისე კანონმდებლობის მიერ.

„პასტორალში“ ასახულია ქმედება, როცა კაცი თითქმის არავითარ ოფიციალურ კანონს არ არღვევს, მაგრამ ამავე დროს კანონიერების ფარგლებში მხოლოდ ვიწრო სარფიანსა და მომხმარებლურ დამოკიდებულებებს ამყარებს ბუნებასა და ადამიანებთან.

ყოველ ადამიანს უფლება აქვს კანონიერი გზით ქონება შეიძინოს, სახლი აავსოს ძვირფასეულობით. საამისოდ მან, შესაძლოა, მუშაობით დღე და ღამე გაასწოროს, თავისი უაღრესად დაიტვირთოს და საკუთარი შრომით შეიძინოს ყოველივე, მაგრამ თუ კი მთელ თავის ყურადღებას, დროსა და ენერგიას სიმდიდრის დაგროვებას მონადომებს, შეძენისა და გამდიდრების თვითმიზნური

ცხოვრების განრიგს შეიმუშავენ, იგი მეშჩანურ-ობივატელური ფსიქოლოგიისა და მსოფლმხედველობისაა, წვრილბურჟუაზიული იმპულსებითაა გადატვირთული და სულიერი ცხოვრებისთვის დრო და სურვილიც აღარა აქვს.

„პასტორალში“ ასახულ ოჯახის წევრებს ორსართულიანი კარგი სახლი აქვთ, ისე რომ მრავალსტუმრიანობას ადვილად უძღვებიან, მთელ თავის დროს და ენერგიას კიდევ სხვა შენობის აგებისთვის ხარჯავენ, რის გამოც მეზობელთან განწყობილების გაფუჭებასაც არ ერიდებიან და სარფიანი ურთიერთობებისკენ აქვთ გეზი ალებული. გამდიდრებისკენ შეუჩერებლად მიმავალი ბურჟუები სამომხმარებლო თვალებით უყურებენ ადამიანებსა და გარემოს.

„პასტორალის“ გმირებს უფლება აქვთ, რომ სტუმართმოყვარენი არ იყვნენ და სტუმრის მოსვლა ძალიან არ უხაროდეთ, თუკი მისგან რაიმე გამორჩენას არ მოელიან, მაგრამ, როცა ისინი ამ უფლებას უტილიტარული და სამომხმარებლო მიზნებით იყენებენ, ეს უკვე მათ ობივატელურ ნატურაზე მეტყველებს.

მათ ოფიციალური უფლებაც აქვთ, რომ ბუნებაში სხვას არაფერს ხედავდნენ და ამჩნევდნენ, თუ არა თავისი მატერიალური ქონების ზრდის საშუალებას, მაგრამ როცა ისინი ამ უფლებას იყენებენ ისე, ბუნების სილამაზე რომ მხედველობის გარეშე რჩებათ, როგორც სასიცოცხლო წყარო, და თუკი მოკლებულნი არიან სილამაზისაგან მიღებულ სიხარულს, მათი ცხოვრება არსებითად ფილისტერული ხასიათისაა.

„პასტორალის“ ერთ-ერთი თავისებურება ისაა, რომ ბურჟუაზიული ტენდენციების თაობაზე სქემატურ წარმოდგენას არღვევს და ძირითადად კანონიერების ფარგლებში მათ გამოყენებას გვიჩვენებს. თუმცა ფილმში აქა-იქ კანონიერების დარღვევის მაჩვენებელი ეპიზოდებიც გვხვდება, მაგრამ ისინი არ ქმნიან ფილმის „ამინდს“, მასში წამყვანია სარფიანი, სამომხმარებლო ფუ-

სფუსი, ნივთიერი ქონებითა და ხორაგით სიმადლრის ინტონაცია.

ეკრანზე ვხედავთ გლეხის ოჯახს, რომლის წევრები საუზმობენ, მუშაობენ, ხორაგს იმარაგებენ, სადილობენ, იძინებენ, იღვიძებენ, კვლავ საუზმობენ, სამუშაოზე მიდიან, სახლში ზიდავენ: კოლმეურნეობის ყანაში მოთიბულ ბალახს, საამშენებლო ბლოკებს, სარეცხის ფხვნილის კოლოფებს, უპატრონოდ დაგდებულ ლიმონათის ბოთლს, მერე ისევ სადილობენ, იძინებენ, იღვიძებენ და ასეთ ერთფეროვან რიტმში გადის მათი დღეები.

გლეხის სახლი საკმაოდ შეძლებულად გამოიყურება, ყოველ შემთხვევაში, მათი ცოფა არ ხატავს სურათს, თითქოს ისინი აუცილებელი ლუკმა-პურისთვის მუშაობდნენ და არა ზედმეტი დოვლათის შესაძენად, ოჯახი სავსე ჩანს ქონებით. მიუხედავად ამისა, მაყურებელს სიცარიელის განცდა ეუფლება – ესაა სულიერი სიცარიელე, სულიერი ინტერესებისა და ურთიერთობის ნაკლოვანება.

უმოციო მარშის რიტმით მოქმედებენ ის ადამიანები. ქალაქიდან ჩამოსული სიძე საქმიანად გადაეხვევა თავისიანებს, მოიკითხავს კიდევაც, მაგრამ პასუხსაც არ დაელოდება, ისე საქმიანად გაემართება მდინარისკენ დინამიკით კალმახის დასახოცად (მას აღარ უნდა ანკესთან ერთად მდინარის პირას ჩაფიქრება), დახოცილ კალმახებს საჩქაროდ კალათში ჩაყრის, სახლში დაბრუნებული საქმიანად თამაღობს წვეულებას, სადაც აგრეთვე საქმიანი და სარფიანი ხალხია მოწვეული, ქეიფის შემდეგ თავისიანები სწრაფად ჩაულაგებენ მანქანაში, ალბათ, საქმისათვის გამიზნულ ხორაგით დატენილ მძიმე კალათებს, შინაურ ფრინველს და ქალაქისკენ გაამგზავრებენ.

პირადი კეთილდღეობისა და საკუთარი ყოფის გაუმჯობესების გამო მათ დავინყებული ჰყავთ სხვა ადამიანები და საზოგადო საქმე, იმდენად ჩაიკეტნენ ისინი საკუთარ ინტერესებში, რომ უკვე ოჯახის თავკაცს ნათესავისთვისაც კი ენანება ზედმეტი ხო-

რაგის გაგზავნა ქალაქში და ამის თაობაზე თავისიანებს ეყაყანება. მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქელმა სიძემ მათ ჩამოსვლისას რალაცით სავსე ტომრები ჩამოუტანა.

ახლობლებს შორისაც დამოკიდებულება სარფიანია, ადამიანური უანგარო ურთიერთობის ძაფი განწყვეტილია, მათი ყოველდღიური საუბარი და დიალოგები ძირითადად შეძენას, შენებას, სარგებლობას ეხება. გულწრფელად თანამგრძნობელი თვალები არ გააჩნიათ, თვალები – გამომხატველნი სხვა ადამიანების ბედისადმი დაინტერესებისა; სულიერი ნუხილის გარეშე ცხოვრობენ „პასტორალის“ გმირები, ისინი წუხან მხოლოდ მაშინ, როცა გამდიდრების გზაზე რაიმე დაბრკოლება გადაელობებათ, აყაყანდებიან, ხელებს აქნევენ, ბოლოს თავისას გაიტანენ და ისევ განაგრძობენ სარფიან ფუსფუსს.

მატერიალური უზრუნველყოფის სურვილით ატანილნი პიროვნულ, გლეხურ კოლორიტსაც კარგავენ, თავის საქმიან ფუსფუსშიც ბუნების შვილნი ზღაპრულ ლანდშაფტს ველარ ამჩნევენ.

სამუშაოს დამთავრების შემდეგ ოჯახის უფროსი იმის მაგივრად, რომ თავის მეგობრებთან ერთად წყნარად დაჯდეს, ლამაზი ბუნების შემყურე ფიქრებს მიეცეს, საქმიანად გაემართება კოლმეურნეობის ბალახის მოსათიბავად. ყარაული მას ბალახის თიბვას რომ აუერძალავს, მიუხედავად ამისა მაინც ზურგზე მთასავით აზიდულ ზვინს სახლში მიიტანს.

„ენევა ჩიბუხსა და თან მდინარის ტალღებს ადევენებს თვალსა. რას ფიქრობს ამ დროს, ღმერთმა უნყის, მხოლოდ ეს ცხადია, ესიამოვნება“ – ვკითხულობთ მეოცნებე გლეხ ღვთისუნელზე ვაჟა ფშაველას მოთხრობაში „გასამართლებული ჩიბუხი“. ღვთისუნელისთვის ბუნების წიაღში ჩაფიქრება, ყოველდღიური ფუსფუსისგან გაცლა და განრიდებაა. ამ მშრომელი გლეხკაცის ცხოვრებაში ბუნების სილამაზით ტკობას დიდი ადგილი უკავია. „ისე გრძნობდა ამ დროს თავსა, თითქოს ღვთისუნელზე სულიწმინდა



გადმოსულაო“,<sup>1</sup> – წერს ვაჟა ფშაველა. აქ უკვე ჩვენ ადამიანებისა და ბუნების ურთიერთობის ლირიზმს ვხედავთ, როცა ბუნებასთან კავშირში ადამიანი არა მარტო მატერიალურ სარგებლობას იღებს, არამედ მასთან უანგარო სულიერ ჰარმონიაშიც არის, სწორედ გლახეკაციის ამგვარი პოეტური კოლორიტი აქვთ დაკარგული „პასტორალის“ გმირებს.

მათ პირადი სარგებლობის იქით სრულიად დაბინდული აქვთ მხედველობა, სხვას ველარ ხედავენ, თავის თავში იხუფებიან, უპაეროდ, ჰერმეტიულად იკეტებიან. ყოველივე ეს ნაჩვენებია არა პირდაპირ და სქემატურად, არამედ ადამიანურ ურთიერთობათა ტრადიციული გამოვლინებების შეთხელებული და გაცვეთილი საბურველის ქვეშ. ეკრანიდან მალიმალ მოისმის ხოლმე მისალმებებისა და მიკითხვა-მოკითხვის, სტუმარზე მფარველების გამომხატველი გამოთქმები – ოღონდ მოისმის იგი დუნედ, „ულონოდ“, ინერციით, გულს გარეთ.

ჩანს, რომ სოფელი თავის კოლორიტს კარგავს, მასში ქალაქური ყოფის ელემენტებია ჭარბად შეჭრილი, ქალაქური ცხოვრების რიტმი იგრძნობა: რადიოს ყვირილი, თვითმფრინავის გუგუნი, მექანიზებული ტრანსპორტის ხმები. სოფლის ბუფეტში ქეიფი ქალაქური რესტორნის ყაიდაზე მიედინება. ცივილიზებული და მექანიზებული ლანდშაფტი თანდათან ქალაქს ემსგავსება, სოფელელთა საქმიანი ფუსფუსიც ქალაქისგან ნასესხებს ჰგავს, ნელნელა იშლება ზღვარი სოფელსა და ქალაქს შორის.

სოფლისა და ქალაქის დაახლოვება ალბათ ბუნებრივი და გამართლებული პროცესია, ოღონდ დასანანი იქნება თუ ეს დაახლოვება სოფლის თვითმყოფადობის სრული დაკარგვის ხარჯზე მოხდება და ცალმხრივი ურბანიზაციის ხასიათს მიიღებს. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, გადაგვარდება და მოკვდება ბუნება.

---

<sup>1</sup> ვაჟა ფშაველა, რჩეული, „საბლიტგამი“. თბ. 1957 წ. გვ. 579.

ანდა საჭიროა, რომ ყველა გაქალაქელდეს და გლახაკი აღარ დარჩეს? კაცობრიობა ამით ერთფეროვანი გახდება და გადაგვარდება. ფილმი „პასტორალი“ თავისებურად შიანიშნებს თანამედროვეობის ამ მეტად რთულსა და აქტუალურ პრობლემასაც.

სოფლად ჩამოდიან მუსიკოსები სუფთა ჰაერზე საკონცერტო პროგრამის მოსამზადებლად, დასახლდებიან ჩვენს მიერ ხსენებულ ოჯახში, რომელთანაც რთული საქმიანი და ანგარიშიანი ურთიერთობა აქვთ.

ერთი შეხედვით ადამიანთა ეს კოლექტივი ღადებით ტენდენციების მატარებელია, ყოველ შემთხვევაში გარეგნულად მათ რაიმე განსაკუთრებული ეთიკური არასრულფასოვნება არ ემჩნევათ, მაგრამ თუ მათ ყოფას სიღრმეში ჩავწვდებით, სულ სხვა სურათს დავინახავთ.

მუსიკოსები საუბრობენ საერთო მეგობრისა თუ ნაცნობის უბედურების შესახებ, მაგრამ გულგრილად, მათი შეფასებები ამ ადამიანის ცხოვრებაზე თანაგრძნობას მოკლებულია, ისინი მომხდარ ამბავს ინერტული, ცივი, რაციონალური ანალიზით აფასებენ.

ექსკურსიაზე მიდიან, მაგრამ ბუნების სილამაზის განცდის ნაცვლად გარემოს მშრალი ცნობისმოყვარეობით ათვალიერებენ. ბუნება მუსიკოსების გარეშე რჩება, ისინი ინტიმს ვერ ამყარებენ მასთან.

ერთმანეთთან დამოკიდებულებაში არც რაიმე განსაკუთრებული სიყვარული აქვთ და არც – სიძულვილი.

მასპინძლის ბავშვების მიმართ მუსიკოსები ყურადღებას იჩენენ, მაგრამ ინერტულად, თითქოს ჩვევისა და მოვალეობის გამო და იქვე ემჩნევათ, რომ ეს ზედაპირული სიახლოვე მხოლოდ მათი სტუმრობის პერიოდში გასტანს.

მუსიკოსები სახალხო მომღერლების ხმებს ფირზე წერენ. ახალ და ძველ მეგრულ სიმღერებს ისმენენ, მაგრამ არავითარ ემოციას, არც დადებითს, არც უარყოფითს არ ამჟღავნებენ.

ეს ახალგაზრდობა თითქოს გაოცებისა და აღტაცების გარეშე

ცხოვრობს, ერთხელ განვლილ ცხოვრებას თითქოს გაკვეთილი-  
ვით კვლავ იმეორებს, არაფერი აღარ უკვირს, ცხოვრების სი-  
აზლის შთაბეჭდილება მიმქრალი აქვს.

მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებისას სავალდებულო სა-  
მეცადინო დროს ზუსტად იცავენ. მათთვის ორი საათი საკმარი-  
სია, მუსიკის სამყაროში ყოფნა მეტი არ სურთ.

თავისი მუყაითობით ვიოლენჩელისტი გამოირჩევა, ისიც მუ-  
სიკალური ტექნიკის განვითარებისთვის საათების განმავლობაში  
მხოლოდ არპეჯიოებსა და სავარჯიშოების დაკვრამია. არც ბე-  
ჯით ვიოლენჩელისტში ვხედავთ რაიმე მუსიკალურ ალტკინებას.  
არა ჩანს მუსიკოსების შემოქმედებითი თავდავინწყება, გატაცება,  
მუსიკა მათთვის მშრალი რაციონალური საქმე უფროა, ვიდრე შე-  
მოქმედება. ამ დიდებული ხელოვნების გავლენის ქვეშ ისინი ვერ  
ექცევიან.

„პასტორალის“ მუსიკოსებს ვნებათაღელვა აკლიათ და ცხა-  
დია, ისინი უძღურნიც არიან რაიმე ცვლილება შეიტანონ სო-  
ფლის ცხოვრებაში, ან რაიმე ემოციური ძერა მოახდინონ. მათ  
ჯერ თვითონ ვერ უგრძნიათ მუსიკის ძალა, ვერ განუცდიათ და  
ამიტომაც არ ძალუძთ სხვას განაცდევინონ იგი.

რით არის გამოწვეული მათი ინდიფერენტულობა, დაცლი-  
ლობა, ინერტულობა; ოთარ იოსელიანი ამის თაობაზე მხოლოდ  
ინფორმაციას სჯერდება.

სოფლური ოჯახის ეკრანისეული მხატვრული ძალა იმაშიც  
მდგომარეობს, რომ იგი ერთ პლასტში არ არის გადანწყვეტილი.  
ოჯახის ყველა წევრის სახეები ერთ იდეას არ ახორციელებენ, იქ  
მხოლოდ ფილისტერული სული არ ტრიალებს. ოჯახს ჰყავს  
უფროსი პაპა-მენახირე, კითხვის მოყვარული, წიგნებით გარშე-  
მორტყმულ ოთახში განმარტოებული, რომელიც თავისი ოჯახის  
ანგარებიან ფუსფუსს არ არის აყოლილი. აქ არიან პატარა ბა-

ვშეები და მათი უფროსი და – ედუკი, სულიერი სიფაქიზის განსახიერება.

ედუკი მუსიკასთან და მუსიკოსებთან დამოკიდებულებაში განსაკუთრებულ მგრძნობიარობას იჩენს. ავტორისეული თვალთახედვიდან ნათელია, რომ ედუკი პოზიტიური იდეალია. იგი ფსიქიკური და ემოციური წყობით მისი ოჯახის უფროსი თაობის წარმომადგენლებისგან განსხვავდება, უფრო ნატიფი სულისაა. ედუკი მიიღტვის მუსიკოსებისკენ, მათ მალულად მფარველობს, სინყნარეს იცავს, რომ მუსიკოსებმა კარგად იმუშაონ.

ედუკის გამომეტყველებაში სულ რაღაც შეკითხვა და რაიმეს გაგების სურვილია გამოსახული, ბუნებით დინჯი – იგი უფრო მეტს ისმენს და უკვირდება, ვიდრე ლაპარაკობს.

მაგრამ ამ ინერტულ ადამიანთა ანსამბლისგან იგი ვერც ინტელექტუალურ და ვერც ემოციურ პასუხს ვერ იღებს, გამომშვიდობებისას ედუკი პატარა მალლობზე გადმომდგარი ხელს უქნევს ავტობუსით ქალაქისკენ მიმავალ მუსიკოსებს და კვლავ შეკითხვაა მის სახეზე გამოხატული.

ედუკი ბრუნდება სახლში, შედის მუსიკოსების ყოფილ ოთახებში, რაღაცას ამოოდ ეძებს და ნაკვალევს ვერ პოულობს. ამ ეპიზოდში ოთარ იოსელიანის მხატვრული დეტალის გათამაშების დიდოსტატობას ვხედავთ. ოთახში დაგდებულია ქალაღდები, ნაუცბათევი ერთი-ორი ნახატი და კიდევ ფირფიტა, რომლის დაკვრითაც ედუკიმ კვლავ მუსიკოსების სიახლოვე უნდა იგრძნოს. მაგრამ უემოციო, რიტმული მარშის მუსიკალური დეტალი ყოფილი სტუმრების პიროვნულ უფერულობას კიდევ უფრო მეტად ამახვილებს, ბანალური ხასიათის მარში ედუკის სულიერი წყობისთვის უცხოა და იგი მას აღარ ისმენს, ედუკი რჩება მარტო და უპასუხოდ... რჩება სახიფათო გარემოცვაში, სადაც მას გადაგვარების საფრთხე ემუქრება. ედუკის და ამავე დროს ადამიანურ საწყისის ამ სოფელში გადარჩენა და მშველელი სჯირდება... ფილმის

დასასრულს შესაღამოებული სოფლის სიღრმიდან, ძროხის ბლავილი მოისმის, თითქოსდა ვიღაც შველას ითხოვდეს, ფილმი საშველად უხმობს მაყურებელს.

იოსელიანის შემოქმედებითი „პალიტრა“ მის ნაწარმოებებში მხატვრული სახის შექმნის და მოვლენის აღნიშვნისთვის გათამაშებული დეტალი საოცარ ემოციურ ეფექტს ახდენს. ყოფითი დეტალი ცხოვრებისეულ მოვლენას ანზოგადებს, ზედაპირიდან სიღრმეში ჭვრეტის საშუალებას იძლევა და ცხოვრების ძირეულ პლასტებს გვაჩვენებს.

რეჟისორი კინემატოგრაფიული დეტალების საშუალებით მოქმედი გმირების თავისებურ მხატვრულ სახეებს ქმნის. ფილმის ექსპოზიციაში ლიმონათის ბოთლის გათამაშებით იგი სამი ადამიანის ხასიათურ მონაცემებს იძლევა. ავტობუსიდან გადმოსული მარინე ხელში შერჩენილ ლიმონათის ბოთლს სოფლის შუკაში უდიერად დააგდებს, ბავშვობიდან წესრიგს მიჩვეული მუყაითი ვიოლენჩელისტი – ლია მას აკურატულად ღობის ძირში გადადგამს, თივის ზვინით დატვირთული ოჯახის უფროსი კი ამ ბოთლს შინ წაიღებს. ბოთლის გადაადგილებით სამი ხასიათი დაიხატა: (უყაირათოს, წესრიგის მოყვარულისა და მომხმარებლის).

ედუკის მამის მიერ თოხით მეზობლის ბაღიდან თავისკენ გადმოგდებული წყალი, და მერე ფილმის მსვლელობის დროს რამდენჯერმე იმავე ქმედებით დეტალის გათამაშება ეს პლასტიკური შტრიხი ნაწარმოების იდეური კონცეფციის მხატვრულ განცხადს იძლევა.

საინტერესო აზრობრივ დატვირთვას ასრულებს დეტალი ვაშლით სავსე კალათისა, რომელსაც ედუკი მუსიკოსებს მიართმევს. ყმანვილი ქალის მიერ უანგარო სიყვარულით მირთმეული ნობათი ქალაქში ჩასვლისას საქმიანად იცვლის გეზს წარჩინებული და საჭირო პერსონის ოჯახისკენ და ამით კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს გამრუდებულ „ობივატელურ“ ფსიქოლოგიას.

ოთარ იოსელიანის კინონაწარმოებისთვის დამახასიათებელია დოკუმენტური სტილისტიკა. ცხოვრების ფაქტობრივი შერჩევითი მეთოდით განხორციელებული ინფორმაცია, დეტალის მხატვრული ფუნქციისა არ იყოს, ანზოგადოებს მოვლენებსა და მხატვრულ სახეებს. „პასტორალში“ სოფლური ყოფის გადასაღებად რეჟისორმა უმთავრესად ტიპაჟური მონაცემებით ისარგებლა. მან არც მსახიობზე თქვა უარი. რეჟისორის დამსახურება სწორედ ისაა, რომ მსახიობისა და ტიპაჟის შემსრულებრულ მანერაში იგი ზღვარს შლის. ოჯახის წევრების როლებისთვის შერჩეულ ტიპაჟს შორის მსახიობი ღია თოხაძე (ედუკის დედა – ლამარა) არაპროფესიონალისგან არაფრით გამოირჩევა, უფრო სწორედ, რეჟისორის მიერ დასახულ დავალებას ყოველი მათგანი მაღალპროფესიულ კინემატოგრაფიულ დონეზე ასრულებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ედუკისა (ნანა იოსელიანი, რომელიც რეჟისორის შვილია) და ოჯახის სიძის (კინორეჟისორი – რევაზ ქარხალაშვილი) მხატვრული სახეები.

როგორც ცნობილია, თავდაპირველად რ. ინანიშვილის, რ. მეხრიშვილის და ო. იოსელიანის ლიტერატურული სცენარი კახეთის ერთ-ერთი სოფლის ყოფას აღწერდა, მაგრამ ნაადრევი ზამთრის გამო კინოექსპედიცია თბილი დასავლეთისკენ გაემგზავრა. კინონაწარმოების მხატვრულ-იდეური მხარე არსებითად იგივე დარჩა. რეჟისორის მიდრეკილება დოკუმენტურობისკენ – გამოიხატა გეოგრაფიული მდებარეობის ზუსტი მითითებით, ფილმში გადაღებულია აფხაზეთის ერთ-ერთი მეგრული სოფელი, სადაც ნაწარმოების გმირები ნაწილობრივ მეგრულ დიალექტზე მეტყველებენ. ამ მხატვრულ-დოკუმენტურმა ხერხმა ფილმის ხმოვან ფონსაც განსაკუთრებული კოლორიტი მისცა, როგორც მხატვრული სტილური ფორმის, ასევე მაყურებლისთვის გაუგებარი მეტყველების ფუნქციონალური მნიშვნელობის მხრივ; ოთარ იოსელიანმა ფილმის პირველი ჩვენების წინ გამოაცხადა, რომ მოქმედ პირთა დი-

ალოგი არაარსებითი და უმნიშვნელოა, ამიტომაც მათი საუბრის გაგება აუცილებელი არ არის. და ეს მხატვრული ხერხი ფილმის ლაიტმოტივს სავსებით ამართლებს: სულიერებისგან დაცლილ ფილისტერებს რაიმე მაღალ იდეალზე ლაპარაკი არ შესწევთ, ისინი ცხოვრებას ბანალურ ურთიერთობაში ატარებენ.

1992 წლის იანვარში, ოთარ იოსელიანმა პირად საუბარში მოთხრა:

„მეგრული სოფელი მათი ენის გამო გადავიღე“.

ნ. ა. – „აპრილშიც“ პერსონაჟები გაუგებარ აბრაკადაბრაზე მეტყველებენ.

ო. ი. – „აპრილის“ გამოსახულებას სიტყვა სტილისტურად არ ეთანხმებოდა, რადგან ფილმი უსიტყვო იყო და მის ქარგაში ჩვეულებრივი საუბარი ვერ თავსდებოდა, ხოლო აბრაკადაბრა მხატვრული სტილისთვისაა საჭირო...“პასტორალში“ მეგრულ საუბარს მეგრელებიც კი ვერ გაიგებენ, ისევე როგორც აფრიკელები ვერ მიხვდებიან „და იქმნა ნათელში“ ფილმის ტექსტს. ჩემთვის მთავარია – კინემატოგრაფიული მოქმედება და არა სიტყვები. მაყურებელი ყურადღებას მიაპყრობს კონკრეტულ სიტყვებს. მოქმედება კი ქმნის სიტუაციას და ეს უსიტყვო ეკრანული ქმედება, თუ პერსონაჟების გაუგებარი სიტყვებით ურთიერთობა კინემატოგრაფიულ პლასტიკაზე ამახვილებს ყურადღებას. ამ შემთხვევაში კი მაყურებელი ფილმის თანაავტორი გახდება. იგი უფრო აქტიურად ირთვება მოქმედებაში, ვიდრე იმ დროს, როცა სიტყვებით აიხსნება ხოლმე სიტუაცია.

ნ. ა. – შენი ფილმები უხმო კინოსთანაა ახლო?

ო. ი. – მუნჯ კინოსთან კი არა, არამედ საერთოდ კინოსთან.

ნ. ა. – ბერგმანის პერსონაჟები ბევრს რომ ლაპარაკობენ, შენი აზრით, ეს კინო არ არის?

ო. ი. – „მოლაპარაკე“ ფილმები – ეს სხვა საქმეა...

მე ვცდილობ ხმოვანი კინოს კეთებას და არა სალაპარაკოს...<sup>1</sup>

საინტერესოა „პასტორალის“ ხმოვანი ჟერი. იგი ფილმის დრამატურგიულ ქარგას მკაფიოდ გამოხატავს და მოქმედი პირობის სახეებს აყალიბებს. მუსიკას, როგორც ფონს ოთარ იოსელიანი თითქმის არ იყენებს. ესეც რამდენადმე რეჟისორის ხელწერის დოკუმენტურ მანერას უნდა მივაწეროთ. თვით „პასტორალში“ მუსიკა მხოლოდ რადიოდან და ანსამბლის რეპეტიციის დროს ისმის. მუსიკოსები რაღაც ნაწარმოებს უკრავენ, რომელიც კიდევ ჰგავს და თანაც არ არის ბრამსი, ან სხვა კომპოზიტორი. კომპილაციის გზით რეჟისორ ოთარ იოსელიანის მიერ შექმნილი და ჩაფიქრებული ნაწარმოები მუსიკოსების ხასიათს გამოხატავს. თვით კვარტეტის უცნაური შემადგენლობა. ორი ვიოლინო, ვიოლენჩელო და კლავისინი ტრადიციულად არარსებული ანსამბლის სახეა.

მსახიობის თამაშის, მიზანკადრების, ხმაურების, მუსიკის, მონტაჟის და სხვა მხატვრულ კომპონენტთა ტემპო-რიტმული წყობა ადამიანთა მოწყენილობისა და სიცარიელის, უხალისობისა და მარშისებური მოქმედების ინტონაციაშია გადანწყვეტილი.

ფილმი „პასტორალი“ მაყურებელს მოუხმობს მეშჩანურ-ობივატელური ცხოვრების ამგვარ სიცარიელეს და მოწყენილობას თავი აარიდოს, მეტი დრო დაუთმოს სულის მოძრაობას.

„პასტორალი“ კარგახნის განმავლობაში საკავშირო ეკრანებზე არ გაუშვეს, მოსკოვის კინემატოგრაფიული და პარტიული ცენტრების მაღალი ეშელონების წარმომადგენელნი კატეგორიული წინააღმდეგი იყვნენ მისი ასლების გამრავლებისა, კინოს ჟურნალებსა და გაზეთებში აკრძალული იყო რაიმეს დაბეჭდვა ფილმის შესახებ. 1975 წელს კინომცოდნე ტატიანა იენსენმა ვრცელი ინტერვიუ აიღო ოთარ იოსელიანისაგან, მაგრამ აკრძა-

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან. 1992 წ. იანვარი.



ლეს და დაიბეჭდა მხოლოდ 1993 წლის №4 „ისკუსტვო კინოში“.

დროთა ვითარებაში ოთარ იოსელიანის სარეჟისორო სტატუსი რამდენადმე შეიცვალა. საქართველოს ც.კ.-ს პირველ მდივნად ედუარდ შევარდნაძე დანიშნეს. (1972 წ.) და მას შემდეგ ოთარ იოსელიანს მფარველი აღმოუჩნდა და არა მარტო მას, არამედ კულტურისა და სამეცნიერო ინტელიგენციის სხვა პროგრესულად მოაზროვნე მოღვაწეებსაც. ედუარდ შევარდნაძეს პირველ ხანებში, სანამ მას ექს სსრკ-ს პოლიტბიუროს წევრად აირჩევდნენ, ძალაუფლება მხოლოდ საქართველოში გააჩნდა და მისი თანადგომით იქმნებოდა ერთობ გაბედული ნაწარმოებები, რომელთაც მაშინ „ანტისაბჭოთა“ დალი ჰქონდა დასმული. შედარებითი თავისუფლება მოვიდა კულტურასა და მეცნიერებაში, განსაკუთრებით იმ დარგებისთვის, რომლებიც მოსკოვის ცენზურას ნაკლებად ექვემდებარებოდა. ხოლო კინო კი – „ყველაზე მასობრივი ხელოვნება“ მკაცრი შემოწმების საგანი იყო და ამგვარად, „პასტორალი“ ყოფილ სსრკ-ს მხოლოდ საქართველოს ფარგლებში აჩვენეს.

ოთარ იოსელიანის ხასიათის ერთ-ერთი მყარი თვისება – დაყინება და თავისი ფილმის სრულუფლებიანობის მოპოვებისთვის განეული ბრძოლისუნარიანობაა, რაც საბოლოოდ ამართლებდა ხოლმე მიზანს, მაგრამ ამ შედეგის მიღწევას რამდენიმე წელი სჭირდებოდა. ცენზორებთან მისი წინააღმდეგობის ხერხი მრავალგვარი იყო, იგი ხან უკომპრომისო სიმკაცრით გამოირჩეოდა კინემატოგრაფიულ ყრილობებსა და პლენუმებზე მოსკოვისა და თბილისის პარტიულ-ნომენკლატურული ოპონენტების წინააღმდეგ, ხან კი დიპლომატიურ საშუალებას მიმართავდა და რომელიმე მათგანს ყურადღებას უმახვილებდა ფილმში ასახულ იმ უმნიშვნელო საკითხზე, რომელსაც თავისებური ინტერპრეტაციით, შეთხზული ზღაპრებით, მათ „შეცდენას“ ცდილობდა. ფილმის დასაცავად განეული ყოველი ქმედება, მისი შეუპოვრობა,

მორალურად ძნელი გადასატანი იყო, თუმცა ექსსაბჭოთა ცენზურასთან მებრძოლი გმირის სახელი კი დაიმსახურა. (ამგვარად დაახასიათა იგი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ შეკრებაზე ედუარდ შევარდნაძემ და აგრეთვე ამავე შეკრებაზე მან შესთავაზა თავი გაენებებინა ძველი ფილმის დასახსნელად მცდელობისათვის და ახალ ფილმზე დაენყო მუშაობა. მაგრამ ოთარ იოსელიანმა, სანამ „პასტორალი“ „პატიმრობიდან“ არ გაათავისუფლა, სხვა ფილმის გადაღებას არ შედგომია.) ამ პერიოდის ექსსაბჭოურ სინამდვილეში შემოქმედებით პერსპექტივას ოთარ იოსელიანი ვერ ხედავდა, არც პარტიულ მესვეურებს მისი დისიდენტური და ანტისაბჭოთა ფილმები არ ესაჭიროებოდათ და რეჟისორი პარიზს გაემგზავრა (ასევე ედუარდ შევარდნაძის თავდებით და დახმარებით). 1982 წლიდან დაიწყო ოთარ იოსელიანის შემოქმედების საზღვარგარეთული პერიოდი.

მართალია, ოთარ იოსელიანი ძირითადად უცხოეთში იღებდა ფილმებს, მაგრამ საქართველოსთან კავშირი არ გაუწყვეტია. იგი წელიწადში ორჯერ ჩამოდიოდა და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტში კინოსარეჟისორო განყოფილების სტუდენტებს კინომონტაჟის საფუძვლებს ასწავლიდა.

სამოციან წლებში ქართულმა კინოხელოვნებამ არნახულ წარმატებას მიაღწია. არც ერთ პერიოდში ამდენი შედეგრი არ შექმნილა, როგორც იმხანად. მოვიდა ახალგაზრდა თაობა და თავისი ახლებური მსოფლმხედველობით და მხატვრული ფორმით გააკვირვა ყოფილი საბჭოთა კავშირის და აგრეთვე საზღვარგარეთის კინოს პროფესიონალები და მაყურებლები. თვით რუსების მიერ შეიქმნა აზრი „ქართული კინოს ფენომენზე“, რომლის წარმომადგენლობაში იგულისხმებოდა ოთარ იოსელიანის, ელდარ და გიორგი შენგელაიაების, მიხეილ კობახიძის, მერაბ კოკოჩაშვილის, თენგიზ აბულაძის, რეზო ჩხეიძის, ლევან პაატაშვილის,

ალექსანდრე რეხვიაშვილის, გიორგი კალატოზიშვილის და სხვათა შემოქმედება. ყოველ მათგანს სწავლა მიღებული ჰქონდა მოსკოვის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში.

70-იან წლებში მომწიფდა საკითხი თბილისში ეროვნული კინოსკოლის შექმნისა და თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში 1974 წელს მიიღეს პირველი ნაკადი, მომავალი კინორეჟისორების ორი ჯგუფი, არცერთი ჯგუფის ხელმძღვანელობა ოთარ იოსელიანს არ შესთავაზეს, როგორც პოლიტიკურად არასაიმედო პედაგოგს, მხოლოდ ერთი საგანი – ფილმის მონტაჟი – არგუნეს....

ოთარ იოსელიანის შემოქმედების მოყვარულებს დიდად გაგვიკვირდა, თუმცა ყოველმა ჩვენგანმა იცოდა, რომ ამ ქმედების უკან პოლიტიკური სარჩული იმალებოდა.

ექსაბჭოთა ვითარებაში რეჟისორს ავინროვებდნენ როგორც „დისიდენტს“ და ანტისაბჭოთა იდეოლოგიის მქონეს, ხოლო როცა ყოფილი დისიდენტები დამოუკიდებელი საქართველოს სათავეში მოექცნენ (1990-1991 წ.წ.) კრიტიკის სამიზნედ კვლავ ოთარ იოსელიანი ამოირჩიეს და აითვალწუნეს, საბაბი კი ერთი ჰქონდათ – „რატომ მოღვაწეობს იგი საზღვარგარეთ და არა საქართველოში“. მათ იცოდნენ, რომ იგი წელიწადში ორჯერ თითო თვეს მიყოლებით კითხულობდა კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის მთელი სემესტრის მასალას, ლექციებს ატარებდა ე. წ. სასწავლო კინოსტუდიაში (დავით აღმაშენებლის პროსპექტზე) ყოველდღიურად და იმდენად დიდი იყო ახალგაზრდობის ინტერესი დასწრებოდნენ საყოველთაოდ ცნობილი რეჟისორის ლექციებს, რომ დარბაზი სტუდენტებს ვერ იტევდა. მას არამარტო რეჟისორი სტუდენტები უსმენდნენ, არამედ ფაკულტეტის ყველა დარგის და აგრეთვე სხვა კინომოყვარული ახალგაზრდობა... მაგრამ თეატრალური ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ იცოდა რა ახალი მთავრობის მტრული განწყობილება ოთარ იოსელიანისადმი, რეჟისორი წინასწარ გაფრთხილების გა-

რეშე მოხსნა და ლექციების ჩატარების შესაძლებლობა მოუსპო იმ მიზეზით, რომ საზღვარგარეთ ყოფნის გამო ლექციებს აცდენდა, თუმცა მათ ისიც იცოდნენ, რომ სტუდენტებისათვის უფრო ღირებული იყო ოთარ იოსელიანის ერთი ლექცია, ვიდრე სხვა ლექტორის მიერ მთელი წლის განმავლობაში სისტემატურად ჩატარებული მეცადინეობა, რადგან იგი არამარტო მონტაჟის ოსტატობას ასწავლიდა, არამედ ეს იყო მისი განათლების, ინტელექტისა და ნიჭის გამომჟღავნება, მისი ინდივიდუალური მსოფლმხედველობა, საკამათოც და აგრეთვე ყურადსაღები. სტუდენტების მიერ დიქტაფონზე ჩანერილი ოთარ იოსელიანის ლექციების ციკლი ვერ მოვიპოვე (იგი არც რეჟისორის პირად არქივში აღარ არის), თავს უფლებას ვაძლევ, მკითხველს შევთავაზო ოთარ იოსელიანის სტატია, რომ ზოგადი წარმოდგენა ვიქონიოთ მისი ლექციების არსზე...

## **გამოთხოვნა იმიტაციის უანგარო ხელოვანთან<sup>1</sup>**

**(ნოსტალგიური ფიქრები პროფესიაზე)**

არსებობენ სქელკანიანი ადამიანები, მაგრამ ძირითადად ადამის მოდგმის წარმომადგენლები მგრძნობიარენი არიან. მგრძნობიარე ადამიანებს განვითარებული აქვთ წარმოსახვა. შედარებით განვითარებული წარმოსახვის მქონენი არ ჭამენ მოკლული ცხოველების ხორცს. ასეთი იყო ლევ ტოლსტოი – იგი ოცნებობდა იმაზე, რომ ოდესმე ყველას მცენარეულით კვებასა და უბოროტესი ადამიანების მიმართ მონყალებაზე დაითანხმებდა. მაგრამ ზოგჯერ თვით ტოლსტოისაც ავიწყდებოდა თავისი თეორია და მაღიანად შეექცეოდა ძეხვს, თუმცა, ამბობენ, რომ რცხვენოდა თავისი საქციელისა და მას ბალიშის ქვეშ მაღავდა. არ არსებობს

---

<sup>1</sup> ე. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1985 წ. №4. გვ. 96.

მართალი კაცი, რომელიც სიკეთეს იქმს და არ სცოდავს. მგრძნობიარე ადამიანები ჩადენილი ცოდვის გამო იტანჯებიან და თუკი ისინი ნიჭიერები არიან, ფილოსოფოსები და დიდი მწერლები ხდებიან. მწერლები ცდილობენ საკუთარი გამოცდილების მაგალითზე ჭკუა ასწავლონ თავიანთ მკითხველებს. უკადრისი და უაზრო საქციელის განსახილველად იწერებოდა კომედიები. მკითხველის დასაშინებლად და ცუდ და ბოროტ საქმეებში მონაწილეობისაგან მათ ასარიდებლად იქმნებოდა ტრაგედიები. დიდი მწერლები არიან ცოდვილნი, რომლებიც ზნეობრიობისაკენ მოგვიწოდებენ.

საუკეთესო მოძღვრება ის არის, რომელიც თვალსაჩინოა. ასე დაიბადა სპექტაკლი. სპექტაკლში მოგვითხრობენ ცუდი საქციელისა და მის გამო სამართლიანი შურისძიების შესახებ. ცუდი საქციელის უდანაშაულო მსხვერპლი კეთილი და უფრო ხშირად ალალმართალი ადამიანები არიან. დრამატული სპექტაკლების პირველი მაყურებლები საჯარო სიკვდილით დასჯის მაყურებლები იყვნენ. სიკვდილით დასჯა საჯაროდ სწორედ მოსახლეობის დასაშინებლად და ჭკუის სასწავლებლად ხდებოდა. ამიტომაც საჭირო იყო, რომ ყველასათვის გასაგები გამხდარიყო რა საქციელი შეამთხვევდა კაცს ასეთ უსიამოვნებას, ამგვარად, ტრიბუნალის გადაწყვეტილების გამოცხადება იძენდა წმინდა დრამატურგიულ ფუნქციას – მოუთხრობდა ხალხს წინა ისტორიას. მართალია, ძალიან ხშირად განაჩენი უსამართლო იყო. სასამართლოს გადაწყვეტილების მიმართ უნდობლობამ სამართალწარმოებისადმი მტრობა წარმოშვა. მაგრამ ვინ გაბედავს ჯდომას, როდესაც წარმოთქვამენ: „ადექით, სასამართლო მობრძანდება!“

სასამართლოც სპექტაკლია და როლები აქ პროფესიონალ მსახიობებს შორის არის განაწილებული. შესაძლოა ეს პირველი პროფესიული თეატრალური ქმედებაა, რომელშიც უფრო ხშირად ყველა მოქმედი პირი ცრუობს, ხოლო ზოგჯერ ორიგინალური

მონოლოგისა თუ მწვავე რეპლიკისათვის პროკურორს ან ადვოკატს პუბლიკუმი ტაშით აჯილდოვებს. ზოგჯერ ესეც ხდება, რომ პროკურორს არ სურს ბრალის დადება, მაგრამ იგი იძულებულია ითამაშოს ბრალმდებლის როლი, ხოლო ადვოკატს ზოგჯერ სულაც არ უნდა აშკარა დამნაშავის დაცვა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთია მისი ფუნქცია – და გამოდის, რომ ყველა ცრუობს და თავის დაძვრენას ცდილობს, ყველაზე მეტად კი – ბრალდებული. და თუკი ვინმე სიმართლეს ლაპარაკობს, მიღებულია, რომ მას არ დაუჯერონ. ფიცი, რომელსაც მონშეებს ადვოკატებმა, მხოლოდ და მხოლოდ დრამატურგიული მახეა. სისხლის სამართლის კოდექსი – წინასწარგანსაზღვრული კვანძის გახსნის შემცველი დრამატული სიუჟეტების კრებულია.

და აი, ჩვენს დასაშინებლად მანდილოსანს კოცონზე წვავენ – ამბობენ, რომ ჯადოქარია, ან კიდეც, კაცს ჯვარს აცვამენ, ამის გამო, რომ რაღაც იდეები გააჩნია. ცოტა არ იყოს საზარელი, მაგრამ მაინც ხომ სანახაობაა? ან კიდეც, გილიოტინირება – განა სპექტაკლი არ არის? ნახეს და სახლებში წავიდ-წამოვიდნენ. ქუჩის სასწავლებელიცაა და არის რა მოუყვე სხვებს.

ტრადიციისამებრ, ასეთი სახის ყველა სპექტაკლში მთავარი პერსონაჟი იძულებითი პირი იყო. მას აძლევდნენ როლს, რომელიც, სურდა თუ არა, უნდა ეთამაშა, განდიდებაც მოუწევდა. როცა ფიქრობ, ჟრუანტელიც კი გივლის, მაგრამ განა ცოტანი იყვნენ ადამიანები, რომლებიც მაყურებლებით გაჭედილი მოედნის შუაგულში აღმართულ ეშაფოტზე იმაზე ფიქრობდნენ თუ როგორ ეჭირათ თავი და უკანასკნელ მომენტში წამოიძახებდნენ პათეტიკურ ფრაზას „გაუმარჯოს მეფეს!“

დაბნეულობის, პანიკის, ძრწოლის დამალვა და თავის ღირსეულად, გულგრილად და აღუშფოთებლად დაჭერა, ანუ იმად მოჩვენება, რაც არა ხარ – როლის თამაშს ნიშნავს. როლის თამაში კი მხოლოდ მაყურებლის წინაშე შეიძლება, როლის თამაში მაყურე-

ბლის შეცდომაში შეყვანას, მის მოტყუებას ნიშნავს. მაყურებელი შეიძლება იყოს ერთი ადამიანიც კი – უცხო ან ახლობელი. უნიჭო კაცი, რომელსაც არ შეუძლია ფარისევლობა და უხერხულობისაგან წითლდება, იძულებულია მორიდებული იყოს. მორიდებულობაც ნილაბია, რომლის მიღმა ადამიანი თავის ქეშმარიტ აზრებს მალავს. სიცრუის საყოველთაოდ მიღებული ფორმა – თავაზიანობაა: თქვენ უღიმით კაცს, რომელიც გძულთ, პიესებში მხილებულია სიცრუე. პიესებში აჩვენებენ საყოველთაო პირფერობის სავალალო შედეგებს. პოეტები არ გვატყუებენ, ისინი წინასწარ გვითანხმდებიან, რომ მოგვითხრობენ ტყუილს დონ კიხოტზე, რომელიც სასაცილოა, ან ოტელოზე, რომელიც უბედურია. იმიტომ, რომ ორივემ არ იცოდა ტყუილის თქმა. ყველაზე ნაკლებ ტყუილს ჩვენ მსახიობები გვეუბნებიან: წინასწარვე ცნობილია, რომ პიესის პერსონაჟებთან მათ არავითარი კავშირი არა აქვთ. მაგრამ ჩვენთვის ყოველთვის საინტერესოა ადამიანთა ფარისევლობის ფსიქოლოგიისათვის თვალის დევნება, გვაინტერესებს, თუ რამდენად შეუძლია ადამიანს გარდასახვა. მასკარადი – ისეთი თამაშია, რომელიც ადამიანებს გულახდილობის საშუალებას აძლევს, თეატრში ნილაბი ათავისუფლებს მსახიობს პასუხისმგებლობისაგან წარმოუთქმული სიტყვისა და ჩადენილი საქციელის გამო.

ნილაბი ყოველთვის ათავისუფლებს ადამიანს პასუხისმგებლობისაგან ამა თუ იმ საქციელის გამო: უნიფორმაში გამოწყობილი ჯარისკაცი მიდის მოსაკლავად და მას მკვლელს არავინ უწოდებს. ნიურენბერგის პროცესზე ზოგიერთი სამხედრო დამნაშავე იმით იმართლებდა თავს, რომ პირადად, როგორც ადამიანები, ისინი უდანაშაულონი არიან, ისინი მხოლოდ პატიოსნად ასრულებდნენ თავიანთ როლს. ჩვენ მოკლებულნი ვართ შესაძლებლობას ანგარიში გავუსწოროთ უბირ და მშიშარა მოწინააღმდეგეს, რომელიც პოლიციელის ფორმაშია გამოწყობილი; იმ ნილბის ქვეშ იგი სულ სხვაა. მაგრამ ჩვენ ვიცით, თუ რატომ შე-

დიან უნიჭო და სუსტი, არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი ადამიანები ბანდებში, ქურდულ გუნდებში, პოლიტიკურ პარტიებში, რატომ იცვამენ პოლიციელის ფორმას. ბანდა ყოველთვის დაგიცავს და მხარს დაგიჭერს, თუ მას მონურად ემსახურები. რა სასიამოვნოა ძლიერი და მამაცი ადამიანის როლის თამაში – ეპოლეტები და ხმალი უკვე საკმარისია, რომ გქონდეთ რალაც ძალაუფლება სხვა თანამოქალაქეებზე, რასაც თქვენ სულაც არ იმსახურებთ. ეს თქვენ შესანიშნავად იცით.

ისმის კითხვა ნილას ამოფარებული ადამიანის საქციელის ზნეობრივი მხარის შესახებ. ადამიანი უნიფორმაში მეტ-ნაკლებად გულახდილია, მაგრამ რაოდენ ამაზრზენია პოლიციელი, რომელიც მანანწალად ასაღებს თავს.

მსახიობები – უცოდველნი, სუფთა ადამიანები არიან, რომლებიც არ ჩადიან აგრესიულ საქციელს. რა სახალისოა პოეტის ტექსტის კითხვა, პანტალონების ბალიშებით გამოტენა და ბლენძის ან კუზიანის, ან კიდევ კოჭლის განსახიერება, ან სულაც ულვაშების გაკეთება და დონ ჟუანად გადაქცევა. როგორი უბოროტო და გულუბრყვილოა ეს საქმე იმასთან შედარებით, როცა ადამიანები ცხოვრებაში, ამავე მეთოდით თამაშობენ ჩვენი შეყვარებულების, მეგობრების, მტრების, უფროსების, მთხოვნელების და უბრალოდ ნაცნობებისა თუ საერთოდ – უცნობების როლებს და ყოველ მომენტში ირგებენ საჭირო ნილას, რათა ადვილად გაგვაცურონ – გვესალმებიან, გვესაუბრებიან, ხუმრობენ, ეჭვიანობენ, მოითხოვენ, სწყინთ, გვამშვიდებენ, სამუდამოდ გვტოვებენ, ბრუნდებიან, ტირიან, ყვირიან, გულს გვიხსნიან, გვეჩურჩულებიან, გვესაუბრებიან თავაზიანად ან ცივად, გვპირდებიან და არ ასრულებენ დანაპირებს, გვაცთუნებენ და ყველაფერი სიცრუეა.

დიდ პიროვნებებად მხოლოდ დიდი მსახიობები წარმოგვიდგებიან. მაგრამ დიდი მსახიობები ცოტანი არიან და ამის გამო თეატრებს ხომ ვერ დაეხურავთ. მსახიობი – იძულებით მშრომელი



არსებაა. მუსიკოს-შემსრულებლის მსგავსად ისიც დამოკიდებულია პიესის ტექსტზე და დამდგმელის კაპრიზზე – როგორ წაიკითხოს ეს პიესა. ამიტომ მსახიობს აქვს სხვა სპექტაკლის მიღმა არსებული ინტერესები – მას ზოგჯერ უყვარს თავისი როლი ისევე, როგორც მანდილოსანს – საკუთარი კაბები, ბენვეული, სამკაულები, რომელიც მას ამშვენებს, უხდება და ქუჩაში, თუ სუფრასთან ამ მსახიობთან შეხვედრისას მაყურებელი ბოლომდე არ არის დარწმუნებული, რომ ნამდვილ დანიის პრინცს ან დონ-ჟუანს არ შეახვედრა ბედმა. თაყვანისმცემლების ყოლა ზოგჯერ სარფიანია, ზოგჯერ კი უბრალოდ სასიამოვნოა. ყოველ შემთხვევაში, ყოველთვის მცირე პროტექციის იმედი შეიძლება გქონდეს.

ო, რა ცვალებადია ყველაფერი ამ ქვეყნად! არც ისე დიდი ხნის წინ ადამიანები ომში მშვილდ-ისრებით, შუბებითა და ხმლებით შეიარაღებული მიდიოდნენ. მტრის დასაძლევად მამაცი და ძლიერი უნდა ყოფილიყავი. ახლა ეს თვისებები აღარაა საკმარისი, უფრო სწორად, საჭიროც კი არ არის; მთავარია ღილაკს დროულად დააჭირო ხელი. დაახლოებით ასეთივე ცვლილებები განიცადა მსახიობის პროფესიამ მას შემდეგ, რაც კინემატოგრაფმა და ტელევიზიამ საშუალება მისცა მაყურებელს ახლოს დაენახა ადამიანთა ვნებები და ურთიერთობანი. შეიცვალა არსებითი – გაქრა ნიღბები, მსახიობი იძულებულია ისე „გაშიშვლდეს“ მაყურებლის წინაშე, რომ ქუჩაში გამოსვლისას შავ სათვალეს იკეთებს, რათა ვერ იცნონ.

განსაკუთრებით უჭირთ პოლიტიკურ მოღვაწეებს, როდესაც ისინი ტელევიზიით გამოდიან: ჩვენ ახლოდან ვხედავთ მათ თვალებს და მათი გამოხედვა ნდობას არ იწვევს, ვხედავთ როგორ იკრიჭებიან – და ვიცით, რომ ეს ღიმილი არ არის. მათი გულდაჯერებულობა, სითავხედე და სიბრიყვე – აშკარა ხდება და მათი სიტყვიერი დაპირებები ამ შთაბეჭდილებას ველარაფერს ამატებენ. სულ სხვა იყო ძველად – შთამბეჭდავი იყო, როდესაც კონვე-

ნტში დანტონის მჭექარე ხმა ქუხდა და მაყურებელი მხოლოდ მის ენერგიულ ჟესტიკულაციას ხედავდა.

მსახიობი სცენაზე არასოდეს ყოფილა გულწრფელი – იგი თამაშობდა, ამისთვის პქონდა ხმა, ჟესტი, განსაკუთრებული მიმიკა, რომელსაც ბოლო რიგებში მსხდომნიც დაინახავდნენ. ასევე მომღერალიც, მიკროფონს კი არ ეჩურჩულებოდა, არამედ მღეროდა. კინემატოგრაფმა თავისი ინტიმურობა თეატრს გადასდო, ხოლო 60-იანი წლების დასაწყისიდან საბოლოოდ განდევნა ეკრანიდან ძველი სკოლის პროფესიონალი კომედიანტი. ახალი სინამდვილისადმი დამაჯერებელი მიმსგავსება მსახიობისაგან სულ ცოტა რამეს მოითხოვს – საჯარო ურცხვობას, ანუ თავისი ბუნების ყველაზე ინტიმური მხარეების გაშიშვლებას. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ამის შედეგად ნაწარმოებები უფრო მართალი ვერ გახდა, კინემატოგრაფმა კი ხელოვნების სიმართლე დაკარგა.

ორსონ უელსი, კიტონი, ვიგო, ბრესონი, კლერი, კარნე, ტატი ადამიანურ ვნებათა და ურთიერთობათა მოდელს ქმნიდნენ. რარიგ ღრმა, სევდიანი და თავშეკავებულია მათი გამოკვლევები, რამკაცრია მოვლენის პლასტიკური სახე, შემოფარგლული სიტყვითა და ჟესტით. მოდელი აღვიძებს აზრს და წარმოსახვა ქმნის ზნეობრივ კრიტერიუმებს. ზნეობრივი კრიტერიუმები ქვენა გრძნობების დაოკებაში გვეხმარება.

მაყურებელი-მოქალაქე, მაყურებელი-მოაზროვნე კინოდარბაზიდან მაყურებელმა-მეშჩანმა გამოდევნა. მეშჩანს არ უყვარს ფიქრი და არც აქვს იმის უნარი. სამაგიეროდ, უსაცვარლეს საქმედ კარის გასაღების ჭუჭრუტანიდან მეზობლების კერძო ცხოვრებისათვის თვალ-თვალი გადაქცევია. განსაკუთრებით ის აინტერესებს, თუ ვის როგორ და ვისთან სძინავს. ალიყური კინოში ყოველთვის ნამდვილია და მსახიობს მართლა სტიკვა; საერთოდ, ნებისმიერი ხელის შეხება – ალერსი იქნება ეს, კოცნა თუ მუშტის კვრა, ჩვენი

პიროვნების ექსტერიტორიალობის დარღვევაა და მისი იმიტირება შეუძლებელია. ამიტომაც სავარძელში მყუდროდ მოკალათებული მეშჩანი ერთგვარად თითქოს წოვს იმ კონკრეტულ პიროვნებათა ცხოვრების ცოცხალ სისხლს, რომლებიც მის თვალწინ ერთმანეთთან არაბუნებრივ ურთიერთობებს ამყარებენ, არაბუნებრივს იმიტომ, რომ ეს ადამიანები ერთმანეთისათვის უცხონი, ხშირად სრულიად უცნობნი არიან. ასეთ სცენებში იკარგება მხატვრული სახე და ჩვენ ვხედავთ კონკრეტული ადამიანის ქმედებას; ის ამას აკეთებს ისე, როგორც სჩვევია მას და სხვას არავის, ამასთანავე, მას თავი ისე უჭირავს, თითქოს არავინ უთვალთვალედეს. და მაინც, ცხარე ცრემლები, სისასტიკის გამოვლინებანი, ისტერიკა, პარტნიორის თვალებში მიმნდობი ჩახედვა, ბავშვური საქციელი თუ პათოლოგია ბურჟუასთვის მიუღებელი იქნება, თუკი მსახიობს სცხვენია ჭეშმარიტად საკუთარი ბუნების გამოვლინებისა. შეგნება იმისა, რომ თავისი სულის ყველა ინტიმურ მხარეს იგი უცხო ადამიანთა საკუთრებად აქცევს, მძიმე დაღს ასვამს მის საქმიანობას. როდესაც ადამიანი ყოველდღიურად ამ ცხოვრებით ცხოვრობს და მხოლოდ პერსონაჟთა სახელებს იცვლის, ამან არ შეიძლება არ შეარყიოს მისი ფსიქიკა. პიროვნების დაკარგვა – შეუქცევადი, გამოუსწორებელი მოვლენაა; თანამედროვე კინომსახიობი კარგავს ცოდნას თავისი თავის შესახებ. ხოლო ადამიანს, რომელმაც არ იცის ვინ არის, შეუძლია პრაქტიკულად ყველაფერი გააკეთოს ცხოვრებაშიც და კინოშიც.

ბუნებაში, როგორც წესი, უგემოვნობა არ არის – ყველა გარეულ ცხოველს აქვს სირცხვილის გრძნობა. მხოლოდ შინაურმა ცხოველებმა, რომლებმაც აღარ იციან სად გაექცნენ ადამიანის თვალს, დაკარგეს ეს თვისება, – კატების გარდა. ამიტომ არ არის იმედი იმისა, რომ საყოველთაო ურცხვობა ახალ ზნეობრიობას წარმოშობს.

კინოში საყოველთაოდ მიღებული გახდა კინოკამერის ხმა-

ურის ქვეშ ხეების სინამდვილეში ჩეხვა, ცხოველების წვალება და ხოცვა, ქალებისათვის თმის გადაპარსვა, ადამიანების გამათრახება. ამიტომაც მეშჩანისათვის მოსაწყენია ჟიულ ბერისთანა მსახიობი, რომელიც ბოროტ გენიებს განასახიერებდა; მას მიუ მიუს გულახდილი უზნეობა უფრო მოწონს.

როდესაც უბედურება ჩვენ არ შეგვემთხვევა – ასეა მოწყობილი ადამიანი, – იგი ჩვენ თითქოს არც გვეხება. მკვლელობა, ძარცვა, მძიმე ავადმყოფობები, წყალდიდობები, მიწისძვრა – ყველაფერი ეს ვილაც სხვას ატყდება თავს. ჩვენ ბოლომდე ისიც კი არ გვჯერა, რომ უნდა მოვკვდეთ, ყოველ შემთხვევაში, ვცდილობთ ამაზე არ ვიფიქროთ.

დეკადანსის ეპოქებში მაყურებელთა ფარული სისხლის წყურვილი გადაიქცეოდა ზეიმად სხვა ადამიანთა შერცხვენისა, თუ დამცირების გამო – აქ უკვე საკმარისი აღარაა დრამის გათამაშება. დრამა უნდა სინამდვილეში მოხდეს – ცირკის არენაზე გლადიატორები სამკედრო-სასიცოცხლოდ ებრძვიან ერთმანეთს და გარეულ ცხოველებს ანდა სცენაზე გამოაქვთ გახრწნილება და ინტიმური აქტი საჯაროდ სრულდება, ალგზნებული, უღმრთელი მაყურებელი სისხლს ითხოვდა. რომაელი ტრიუმფატორები მარადიულ ქალაქში შემოდის და აპიას გზით, რომლის გაყოლებით (მხოლოდ და მხოლოდ თეატრალური ეფექტის გასაძლიერებლად!) აღმართული იყო ჯვრები, ხოლო ჯვარცმული უდანაშაულო მონები სულისშემძვრელი გოდებით აცილებდნენ მათ. იმპერიის დასასრული – ისტერიულობა, ძალაგამოცლილი ბოროტება და მარტოობაა.

ყოველ ეპოქას თავისი შესატყვისი სპექტაკლი ახლდა. კაცობრიობა იცნობს რაინდთა ტურნირების, კამერული თეატრების, პასტორალების, კარნავალების ეპოქებს. ძლიერი ტოტალიტარული რეჟიმების ბატონობის ხანაში დიქტატორებს ძალიან უყვართ ალღუმები, მასობრივი სანახაობანი მოედნებსა და სტა-

დიონებზე, რაშიც ქვეშევრდომთა ხალხმრავალი მასის მორჩილების დამაჯერებელ მოწმობას ხედავდნენ. მოედანი კვადრატებადაა დაყოფილი, ყველა ადამიანი გადანომრილია, ნიშნის მიცემისთანავე ერთნი ჩაცმუცქდებიან, მეორენი პლაკატებს იჩენენ, მესამენი იხრებიან, მეოთხენი წვებიან. მოედანზე სურათები, წარწერები, ორნამენტები, დროშები და კეთილდღეობის სიმბოლოები ჩნდება. ასეთ საერთო სცენარს დამორჩილებული ადამიანი კარგავს პიროვნულ თვისებებს, ყვეყნდება და ბრძანების ზუსტი და სინქრონული შესრულება სიამოვნებასაც კი ანიჭებს. სიხარულია დეტალად, ჭიანჭველად ყოფნა. მონის მუყაითობა ემყარება საკუთარი ჟინის მოკვლის შეუძლებლობას. ასეთი სპექტაკლები ტოტალიტარული საზოგადოების ყალბი ჰარმონიულობის დემონსტრაციაა, საზოგადოებისა, რომლის მოქალაქენი კეთილგონიერად, მწყობრად მოაბიჯებენ.

ბუნებით დაწესებული სცენარის ჩარჩოებში ჩვენ ყველანი თავისუფალნი არა ვართ – ამ სცენარის თანახმად უნდა დავიბადოთ, შევიყვაროთ, გვძულდეს, ვიტანჯოთ და ბოლოს გარდავიცვალოთ. მაგრამ რა უბადრუკობა და უაზრობაა დაემორჩილო უნიჭო სცენარებს, ბელადებად წოდებული არსებები რომ გვახვევენ თავს.

რამდენადაც მომხიბლავი და მშვენიერია პიროვნების ცხოვრება, იმდენად უხალისო და უფერულია „კოლექტივის კეთილგონიერი წევრის“ არსებობა. ეზოპეს იგავში ჭრიჭინობელა ყოველთვის სიმპათიურია, ჭიანჭველა კი ზიზღს იწვევს, მიუხედავად იმისა, რომ იგავი სწორედ ჭიანჭველას სადიდებლად არის დაწერილი. რაოდენ ლალი და მხიარულია პეპელას ფრენა! პეპელა – პიროვნებაა, ფუტკარი კი – ფუნქციონერი. ფუნქციონერს ყოველთვის დამოუკიდებელი პიროვნებისა შურს; ამიტომაც მსახიობები ფუნქციონირებისათვის ძლიერ და თავისუფალ ადამიანებს განასახიერებენ. მაგრამ მსახიობები თავად ცოტათი ფუნქციონე-

რები, ანუ იძულებითი მშრომელები არიან. ამიტომაც მათ პოეტის მიერ მოგონილი ნილაბი სჭირდებათ.

როდესაც გველმა ადამსა და ევას აკრძალული ხილის გემო გაასინჯა, მათ სირცხვილის გრძნობა და თავიანთი სიშიშვლის დაფარვის დაუოკებელი სურვილი დაეუფლათ. ასე გაჩნდა პირველი ნილაბი. შემდეგ მან ლელვის ფოთლის სახე მიიღო...

## ოთარ იოსელიანი

### შინ და გარეთ

#### „7 პიესა შავ-თეთრი ფილმისთვის“ (1982 წ.)

ოთარ იოსელიანმა ფილმში – „ბასკები“ თავისი პოზიტიური იდეალი ასახა, ხოლო მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ კინოსურათში „7 პიესა შავ-თეთრი ფილმისთვის“ თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების წესის უარყოფას ვხედავთ...

ფილმში „ბასკები“ გლეხ-კაცები პირუტყვს უვლიან, მინას ამუშავებენ და მძიმე შრომის შედეგად ნაყოფს იღებენ. ისინი შრომობენ, დღესასწაულის სამზადისში ქსოვენ და კოსტიუმებს იზომებენ სიმღერის, ცეკვის, ორკესტრის და პასტორალის რეპეტიციებზე მეცადინეობენ, თამაშობენ ბურთს და ბანქოს, ქეიფობენ თავისებურად... მათი ცხოვრება ქმედებით და შემოქმედებითაა სავსე, ბასკებს მონყენილობა არ ეუფლებათ – XX საუკუნის ეს შემზარავი სენი... „7 პიესაში“... კი ადამიანთა ტოტალურ მონყენილობას ვხედავთ, მათი სტანდარტული და ერთნაირი ცხოვრების შედეგს.

... ადამიანთა მონყენილობა მათი სულიერი სიმწირისგანაა გამოწვეული; უიდეალო ადამიანმა დაკარგა მოყვასის სიყვარულის, სხვისი სიხარულის, თუ უბედურების მოსმენის, თანაგრძნობის, დაბოლოს, სხვისთვის უნაგარო თავგანწირვის უნარი... თანამედროვე ადამიანი გაერიდა სხვებს, მარტო აღმოჩნდა და მონყენილობისგან თავის დასაღწევად რა გზას ენიოს არ იცის... მისი უიდეალო და სულიერებისგან დაცლილი გზობა მხოლოდ მატერიალური უზრუნველყოფისკენ მიემართება.

„7 პიესაში“... ეკრანზე მოჩანან ადამიანები ერთად რომ მიდიან, მაგრამ, ცალ-ცალკე, ერთნაირად მიაბიჯებენ, მაგრამ

ერთმანეთისგან განშორებულნი. კაფეში შესვენებაზე ერთად შეექცევიან სენდვიჩებს, ან რაიმე სხვა საკვებს და ამავე დროს ყოველი მათგანი განმარტობებულია. უაზრო გამომეტყველებით სვამენ ყავას ახალგაზრდა და ხანდაზმული ქალები, კაცები და ბერი-კაცები – ყოველგვარი სულიერი კონტაქტის გარეშე, ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილნი, სივინროვეში „გაფანტულები“... ჩვენს წინაშეა გაუცხოებულ ადამიანთა დათითოკაცებული მასა...

თავის ინტერვიოში ოთარ იოსელიანი ამბობს: „შენთვის სასიამოვნო ადამიანებთან ერთად, შეიძლება სუფრას მიუჯდე, ისაუბრო, ერთად დალიოთ, ერთად იმღეროთ – ეს არის კულტურა, ადამიანებთან ურთიერთობის კულტურა“...<sup>1</sup> ადამიანების ურთიერთობაზე ამგვარი აზრი გამოხატულია ფილმებში: „ბასკები“, „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“, „და იქმნა ნათელი“ და სხვა, მაგრამ „7 პიესაში“ ადამიანის ურთიერთობაში ამგვარი „კულტურა“ არ არსებობს... ეს პატარა კინოსურათი ურბანისტული ქალაქის მაცხოვრებელთა ერთნაირობას კულტურული, ანუ სულიერი თანაზიარების გარეშე გვაჩვენებს...

ეკრანზე ახლო ხედით ჩანს აჩქარებული, საქმიანად მოსიარულე ფეხები, ისე რომ ადამიანის თავს ვერ ვხედავთ... ეს ფეხები მაკრატლებივით ენერგიულად ჭრიან ქუჩას, ბენვის მოკლე ქურთუკებში და შარვლებში გამონწყობილი ქალები ერთნაირი ტემპო-რიტმით სერავენ ტროტუარებს – თითქოს „ვილაცის“ დავალებით ქურთუკების გზადაგზა ჩაცმის წესს ასრულებენ. ერთნაირი ნაბიჯებით მიემართებიან, მაგრამ საით? – არავინ იცის... მოდის მიერ ნაკარნახევი ერთნაირობა მათ სტანდარტულ მასად აქცევს, ყოველგვარი ინდივიდუალობის, პიროვნული „მე-ს“ გარეშე, ისინი ერთნაირი ვარცხნილობით და ჩაცმულობით მოდების ჟურნალებიდან „გამოვარდნილ“ მანეკენებს გვანან. მსოფლიოს

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან, 1992 წ. 8/1



ქვეყნებში სატელევიზიო ეკრანების მიერ და აგრეთვე მოდების ჟურნალების მასიური გამოცემების სარეკლამო პროპაგანდით ქარნალებულთ, ამ მოდური ქროლვის სანინაალმდეგო სიარული არავის სურს.

მოდა ყველა დროსა და ყველა ქვეყანაში არსებობდა, იგი ეთნიკური, ეროვნული, საზოგადოებრივი წყობისა, თუ გეოგრაფიული ადგილმდებარეობის და აგრეთვე სხვა მიზეზების გამო განსხვავებული იყო. მოდა არსებობდა კლასობრივი დიფერენციაციის მიხედვით, ნაცნობების, მეზობლების, ნათესავების წაბადვით ვრცელდებოდა, მას მასობრივი ინფორმაციის საყოველთაობის უქონლობის გამო გაცილებით ვიწრო საზღვრები გააჩნდა და ამიტომაც იგი მრავალფეროვნებით ხასიათდებოდა... თანამედროვე ეპოქაში ყოველგვარი წინაღობე მოიხსნა, და თუ სადმე კანტიკუნტად ეროვნული ტანსაცმელი შემორჩა, იგი დღესასწაულების იშვიათ დეკორატიულ ფუნქციას ასრულებს, ვინაიდან სწრაფვა ევროპულ-ამერიკული მოდური სტანდარტებისკენ განუზომელია.

მოდა მარტო სამოსელში არ გამოიხატება, არამედ – ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების წესშიც... ვინ არის ის მავანი ანუ „man“-ი, რომელიც ადამიანებს ერთნაირ ყოფას კარნახობს, თავის მიერ დაკანონებულ ცხოვრებას სთავაზობს და მათთვის უცხო საქმიანობას აკეთებინებს? ადამიანი გაუცხოებულია თავის ძირითადი მიზნის, კარდინალური სულიერი ტენდენციის, დაბოლოს, საკუთარი თავის მიმართ... რის გამოც მას ეუფლება მონყენილობა, უიდეალო და ცხოვრების საზრისს მოკლებული არსებობა, გადაგვარება და განწირულება... ოთარ იოსელიანის აზრით, ეს არის „მტრული სამყარო“, „სწორედ, ჩემს ფილმში – ამბობს იგი – მიზნად დავისახე მეჩვენებინა, რომ ეს „მტრული სამყარო“ უცოდველია. მას სხვები მართავენ და ამიტომ მან არ იცის საით მიემართება, რის გულისათვის რას აკეთებს, რის გამო

ცდება, რა არის კარგი და რა არის ცუდი, მას სურს პატარა გართობით თავისი ცხოვრების სიცარიელის შევსება<sup>1</sup>.<sup>1</sup> ეს გამონათქვამი „მთვარის ფავორიტებს“ ეხება, ხოლო „7 პიესა“ – ამ სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის სასინჯი კინოესკიზი და ერთგვარი „კონსპექტია“.

„7 პიესაში“ – მოდის ძახილზე აყოლილი ადამიანები ძალღებთან ერთად სეირნობენ, შესაძლოა, ისინი გულწრფელად უყვართ, მაგრამ თუ ძალლი „ცისფერსისხლიანია“ და ამავე დროს ლამაზი, მათთვის მითუმეტეს საამაყოა. მაგალითად, ფილმის – „მთვარის ფავორიტები“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის – დელფინის – მოდური სამოსელის და კომფორტული გარემოს „დასკენით“ ღიზიანი ჯიშინი ძალლი და ფეშენებელური ავტომანქანაა. ძალლთან ერთად იგი ამაყად მიაბიჯებს, მაგრამ ოჯახის უფროსი სნეული წევრის რცხვენია. (ხეიბარს ოთახიდან აძევებენ და სტუმრებთან ერთად არ ათავსებენ).

ადამიანებს ერთმანეთთან ურთიერთობის უნარი არ შესწევთ. მათ ვერ შეძლეს ძალლისა და მოყვასისადმი სიყვარულის შეთავსება და პირუტყვი ამჯობინეს. ერთობ სასიქადულოა ბუნებაში არსებულისადმი სიყვარული, მაგრამ არა ადამიანის განდევნის ხარჯზე... რატომ ამჯობინეს ძალლი ადამიანს? ალბათ იმიტომ, რომ ძალლთან ურთიერთობა უფრო ადვილია. ადამიანთან კი სულიერი კომუნიკაციის დამყარება უფრო რთულია: სხვისი ფსიქოლოგიური ნიუანსების გათვალისწინება, თვალსაზრისთა შეუთანხმებლობა თუ ურთიერთგაგება; სხვას შეუძლია რაიმე საკითხზე, ან ჩვენთვის მიუღებელ მოსაზრებაზე, ჩვენს მიერ განხორციელებულ ცხოვრების წესზე გვეკამათოს, ჩვენ კი ყოველივე ამას თავს ვარიდებთ, ჩვენ არ გვანყობს ამგვარი წინააღმდეგობა და ამიტომაც იოლ გზას ვპოულობთ, თავიდან ვიცილებთ მოპა-

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან. 1992 წ. 3 იანვარი.

ექრე ადამიანს და ვუკავშირდებით ძაღლს... ძაღლი ვერ გვეკამათება, მას ჩვენი საქციელის შემონმება არ შეუძლია, ვერ განსჯის ჩვენს მოქმედებას და ცხოვრების საზრისს. და თუ ჩვენ მას დროზე გამოვეკვებავთ, მერე გავასეირნებთ, იგი მოგვეფერება, აგველოკავს, ჩვენთან შეხვედრისას სიხარულის წკავენკავს დაინწყებს და კუდსაც გააქიციანებს. ჩვენ ყოველივე ამგვარი ძაღლური ერთგულება გვიყვარს. მარტოხელებს ალერსი სჭირდებათ... ადამიანებთან ურთიერთობას გავურბივართ და ამგვარად, სულიერ პარტნიორებს ვკარგავთ. ძაღლი სულდგმულია, მაგრამ მას ადამიანის სულიერება და გონი არ გააჩნია. ამიტომაც, ალბათ, სრულფასოვანი არსებობისთვის ადამიანებთან და ბუნებაში არსებულებთან ურთიერთობა ერთმანეთის გამომრიცხავი არ უნდა იყოს...

თვით ოთარ იოსელიანს ძაღლები უყვარს... აი, რა მიაბეს ჩემმა მეგობრებმა, რომლებიც მასთან ერთად ბიჭვინთის კინემატოგრაფისტთა სახლში ისვენებდნენ... უპატრონო ძაღლები მორავლებულან და ღამით დამსვენებლებს ყეფით ანუხებდნენ... ადმინისტრაციამ ძაღლების დაჭერა და სასაკლაოზე გაგზავნა გადაწყვიტა, ოთარ იოსელიანი ამ არაჰუმანურ ქმედებას შეეწინააღმდეგა; მიუხედავად ამისა, ცოცხლად დარჩენილი ძაღლების დაჭერა გააგრძელეს, ოთარ იოსელიანმა ძაღლების სიცოცხლის გადასარჩენად განცხადება დაწერა, კინემატოგრაფისტების უმრავლესობას ხელი მოაწერინა, მაგრამ დასასვენებელი სახლის ადმინისტრაციამ რეჟისორის განცხადებას ყური არ ათხოვა და კვლავ განაგრძო „ზრუნვა“ დამსვენებლების სიმშვიდეზე... ოთარ იოსელიანმა პროტესტის ნიშნად შეწყვიტა დასვენება და ბიჭვინთა ვადაზე ადრე დატოვა.

დავუბრუნდეთ ისევ „7 პიესას შავ-თეთრი ფილმისთვის“... მასში მოკლედაა მოთხრობილი ორი მამაკაცის ამბავი. ერთ მათგანს თვით ოთარ იოსელიანი ასახიერებს, ხოლო მეორეს მ.

ბუჟიუ. ორივეს ერთ ქალთან აქვს ურთიერთობა. ქალი საგანგებოდ მოემზადა, სადალაქოში თმები მოდურად დაივარცხნა, გზადაგზა ბენვის ქურთუკი ჩაიცვა და „სამსახურეობრივი მოვალეობისათვის“ დამახასიათებელი საქმიანი ნაბიჯებით პაემანზე გაემართა. კაფეში მას ოთარი ზრდილობიანი ღიმილით ხვდება (და არა ანთებული გრძნობით), შემდგომ ეპიზოდში იმავე ქალს ჩვენ ვხედავთ მოხერხებულად მოკალათებულს რბილ სავარძელში ოთარის „მეტოქესთან“ ტელეფონით მოლაპარაკეს, იგი მას იდუმალი შორისდებულებით პასუხობს და ტელეფონის ზონარს „ეფერება“, რაც ინტიმურობაზე მეტყველებს. („მთავარის ფავორიტებში“ რეჟისორი იმავე დეტალურ ჟესტს იყენებს). ამ ეპიზოდში რეჟისორი ქმედით დეტალს უფრო მეტ მნიშვნელობას ანიჭებს, ვიდრე სიტყვას...

„მეტოქეები“ ერთნაირად იწყებენ სამუშაო დღეს, მაგრამ – განცალკევებით თავის სახლებში ერთნაირად ვარჯიშობენ ტრენაჟორებზე, სვამენ ყავას, რევოლვერს ასევე ერთნაირად დებენ ჯერ მაგიდაზე, მერე ჯიბეში. ოთარი სარკესთან ჰალსტუხს იკრავს, კოსტუმს იცვამს და სამსახურისკენ მანქანით მიემართება, მისი „მეტოქე“ იმავეს აკეთებს... დაბოლოს ოთარი თავის კაბინეტში რევოლვერით „მეტოქეს“ კლავს...

საყურადღებოა, რომ „7 პიესაში“ ოთარ იოსელიანი მკვლელს თამაშობს, ამ მხატვრული პირობითობით განსახიერებულ მოკლემეტრაჟიან ფილმში გადმოცემულია ის აზრი, რომ ყველაა ცოდვილი, მათ შორის საკუთარ თავს არც რეჟისორი ინდობს. (ამიტომაც არ არის იგი დიდაქტიკოსი).

ოთარ იოსელიანის ფილმში რაც არ უნდა უარყოფითად იყოს შეფასებული თანამედროვე ადამიანთა ცხოვრების წესი, სინათლის სხივი მოჩანს: იგი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდება ხალხურ შემოქმედებას, გამოსავალს და ხსნას თანამედროვე ეპოქის ქაოსისგან უბრალო ხალხის ქმედებაში ხედავს და აგრეთვე

სიმპათიითაა განწყობილი მოხუცებისადმი, რადგან ისინი ეკრანიდან წარსულის სიმბოლოდ „გამოიყურებიან“.

„7 პიესაში“... ნაჩვენებია ოჯახი, ისმის გამაყრუებელი ჯაზური მუსიკა, რომლის თანხლებით ახალგაზრდები კითხულობენ (ესეც მოდაა...), ჯოხზე დაყრდნობილი მოხუცი ქუჩაში გამოდის... აქაც გაისმის მოტორიზებული ტრანსპორტის გუგუნი, სროლის ხმები. ქუჩის სკამზე მოხუცი ჯდება დასასვენებლად და მანქანით გადავსებულ ქუჩაში ტექნიკური პროგრესის ხმაურის ნაცვლად უცბად, სოფლური სინყნარე ჩამოვარდება, გაისმის: ჩიტების ჭიკჭიკი, ცხვრების კიკინი, ქათმების კრიახი. ბუნებრივ გარემოზე მოხუცის ნოსტალგიის ამსახველი ეს ეპიზოდი – რეჟისორის მიერ მუსიკის, ხმაურის და ბუნებრივი ხმების მონტაჟური ჯერითაა აგებული...

ოთარ იოსელიანი აკუსტიკურ მხარეს დიდ ყურადღებას აქცევს. იგი გაცილებით ნაკლებად სარგებლობს სიტყვიერი მასალით, დიალოგით... რეჟისორისთვის მთავარია ეკრანის ვიზუალური ქმედება და ხმოვანი ჯერი, ამ მხატვრული პრინციპით ოთარ იოსელიანი განსაკუთრებულ შემოქმედებით ინდივიდუალობას აღწევს...

ბუნების მშვიდი ხმოვანება, ქალაქისა, თუ სოფლის ფოლკლორული სიმღერების ნაწყვეტები, ვოკალურ-ინსტრუმენტული სავარჯიშოები (გამები, არპეჯიოები), მატარებლის, თუ გემის საყვირი, მარშისებური მუსიკა უსიტყვო კინემატოგრაფიული მოქმედების „თანასწორუფლებიანი“ მხატვრული ხერხია, რომლის საშუალებით ხასიათდებიან ოთარ იოსელიანის ფილმების პერსონაჟები, მაგრამ ეს მხატვრული „დახასიათება“ აგებულია რთული ხმა-ხედვითი კონტრაპუნქტით, წყვეტილი მონტაჟით, სონორული ზედნადებით. მოტორული ხმაური, ჯაზური მუსიკის, ტყვიამფრქვევის ხმები ხანდახან ერთად ისმის, ხშირად, გამოსახულება და მუსიკალური თანხლება ერთმანეთის საწინააღმდეგოა. კაფეში ოთარისა და ქალის თავაზიანი „ვალდებულების“ ამსა-

ხველი პაემანი გახმოვანებულია სოფლელი ვაჟისა და ქალის ლალი შაირებით, ფრანგული ხალხური სიმღერით. სადალაქოს ორომტრიალის დახასიათებისთვის რეჟისორმა მუსიკალურ სინონიმს მიმართა და ეს ეპიზოდი რიმსკი-კორსაკოვის „ბზიკების აფრენით“ გაახმოვანა – სხვა მრავალი მაგალითის მოტანა შეიძლება ოთარ იოსელიანის ვიზუალურ-აკუსტიკური მხატვრული აზროვნების განსაკუთრებულობის დასამოწმებლად.

რეჟისორი ხალხურ სიმღერებში ადამიანების პირველქმნილი ნიჭის, შემოქმედებითი ყოფის და სულიერი ცხოვრების საფუძველს ხედავს, მის ფილმებში ხალხური შემოქმედების ნიმუშები უხვადაა გამოყენებული.

ფილმებით – „7 პიესა ...“ და „მთვარის ფავორიტები“ ოთარ იოსელიანმა ფრანგებს გაახსენა მივინყებელი ხალხური სიმღერები, რამაც საზოგადოება სასიამოვნოდ გააკვირვა, ამ მხატვრული ხერხით მან „ამოატივტივა“ რენე კლერის, ჟაკ ტატის და სხვათა ეროვნული ტრადიციები....

ჟაკ ტატის ფილმში – „ბიძაჩემი“ ნაჩვენებია ტექნიკის უკანასკნელი სიტყვით შექმნილი ბურჟუათა კომფორტაბელური სახლი, საოცარი აკურატულობით დალაგებული და განმედილი, რომლის გამოც მაყურებელს სიცარიელის და სულიერი სიმწირის გრძნობა ეუფლება, მაგრამ ძია იულოს რაიონი, სადაც სიძეელისგან დაბზარულ სახლებში უბრალო და უქონელი ხალხი ცხოვრობს, ნაგვისა და „ანეწილობის“ გარემოცვა სავსეა ადამიანთა ბუნებრივი და ლალი ურთიერთობით, სიმყუდროვით და გულისხმიერებით; ქალაქური, თუ სოფლური ხალხური მუსიკა და სიმღერები ავსებს ღარიბი ხალხის ადგილსამყოფელის უკომფორტო ცხოვრებას, აქ – ადამიანთა ურთიერთობა და კეთილგანწყობა „ხმაურობს“ – ფილმის ფინალში ამ რაიონის ნგრევაა ნაჩვენები...

გავიხსენოთ პიკასოს ნახატი – „მოგზაური ტანთმოვარჯიშენი“ (1901 წ.), მაგიდასთან ზის მხრებმყრდნობილი მამაკაცი და

ქალი, რომლებიც სხვადასხვა მიმართულებით იყურებიან, მათ გამომეტყველებაში იკითხება განწირულება, დარდი, სინანული, ფიქრი...

ოთარ იოსელიანის ფილმის – „7 პიესა...“ ფინალში, ისევე როგორც დასაწყისში ადამიანები უაზრო გამომეტყველებით სენდვიჩებს ღეჭავენ და ყავას სვამენ, ისევ ერთმანეთთან მიჯრილნი, მაგრამ მარტოხელები და რაც მთავარია, თავიანთი განწირულობის შეუცნობლად, ოცნებისა და ფიქრის გარეშე... ეს არის მასა და არა ხალხი... აი, რას წერს კარლ იასპერსი: „მასა უნდა განსხვავდებოდეს ხალხისგან, ხალხი დანაწევრებულია, მას თავისი ცხოვრების სახის, აზროვნების ყაიდისა და ტრადიციების ცნობიერება გააჩნია. ხალხი სუბსტანციური და თვისობრივი რამაა... ხალხის წარმომადგენელი ცალკეული ადამიანი პიროვნული ხასიათისაა. მასა, ამის საპირისპიროდ, დაუნაწევრებელია, მას თვითცნობიერება არ გააჩნია, ერთგვაროვანი და რაოდენობრივი ხასიათისაა, მოკლებულია გვარსა და ტრადიციას, უნიადაგოა და ცარიელი. იგი პროპაგანდისა და ჩაგონების საგანია, უპასუხისმგებლოა და ცნობიერების უმდაბლეს დონეზე იმყოფება... შედარებით რომ გავათვალსაჩინოთ – როგორც მასა, მე ვეტანები ყოველთვის საყოველთაოდ გავრცელებულს, მოდას, ყოველივეს უბრალოდ დღევანდელსა და ამჟამინდელს, ხოლო როგორც ხალხს, მე მსურს კონკრეტული ხორცშესხმულობა, ცრცხალი თეატრი, ისტორიულად წარმომდგარი ანმყო, – როგორც მასა, მე თავდავიწყებით ტაშს ვუკრავ დირიჟორის პულტთან მდგარ ვარსკვლავს, როგორც ხალხი მე ინტიმურ სიტუაციაში ცხოვრებაზე აღმატებულ მუსიკას აღვიქვამ; როგორც მასა, მე ვაზროვნებ რიცხობრივად, ვაგროვებ, ვათანაბრებ; როგორც ხალხი, მე ვაზროვნებ ღირებულებითი იერარქიითა და დანაწევრებით“...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“ გამომც. „განათლება“ თბ., 1970 წ. გვ. 243.

## „ბასკაპი“ (1983)

„Творческая свобода \_ это отречение от мещанского быта“ \_  
Н.Бердияев.

1982 წლიდან ოთარ იოსელიანი საზღვარგარეთ მოღვაწეობს, უმეტესწილად საფრანგეთში. კომუნისტების ტოტალიტარული რეჟიმისგან თავის დაღწევამ მას შემოქმედებითი თავისუფლება მოუტანა, მაგრამ დემოკრატიულმა და კაპიტალისტურმა საზოგადოებრივმა წყობამ მატერიალური სივინროვე დაახვედრა, კერძოდ, ფილმის გადაღებისათვის საჭირო ფინანსური სახსრების უკმარისობა. ფულის შესაგროვებლად იგი დღემდე მიმართავს ევროპის ქვეყნების სახელმწიფო დაწესებულებებს: სატელევიზიო არხებს, კულტურის სამინისტროს და სხვადასხვა საზოგადოებრივ ორგანიზაციებს... (არც ერთი კერძო სპონსორი მისი ფილმების დაფინანსებას არ კისრულობს, საღაროს წამგებიანობის გამო.) ფულის თხოვნა ერთგვარი სულიერი დისკომფორტია, მაგრამ ოთარ იოსელიანი ამ უხერხულობას სტოიკურად იტანს (აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ამჟამად მატერიალური სახსრის შეგროვებაში მას შველის საქვეყნოდ აღიარებული დიდი რეჟისორის სახელი).

ოთარ იოსელიანი შემოქმედების თბილისის პერიოდში აკრიტიკებდა საბჭოთა სინამდვილეს, ხოლო საზღვარგარეთ – ბურჟუაზიულ წყობილებასა და მისგან გამომდინარე ფსიქოლოგიას. „მე კრიტიკოსი არა ვარ, მე სიმართლეს ვამბობ“ – მითხრა პირად საუბარში (ეტყობა, კრიტიკოსები მართლის მთქმელად არ მიაჩნია). დავუჯეროთ მას და კომუნისტური, თუ ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიის და ცხოვრების წესის მართალი ამსახველი ვუნოდოთ. მიუხედავად მისი საყვედურისა, თანამედროვე ადამიანის სულიერი შეჭირვებისა, თუ გადაგვარების გამო, რეჟისორს პოზიტიური იდეალი გააჩნია, იგი ადამიანის ხსნის გზას და მის თავისუფლებას ხედავს რაიმესა და ვინმესადმი სიყვარულში, შემოქმედებაში, რელი-



გიაში, წარსულის გათვალისწინებასა და ბუნებასთან ურთიერთობაში... ძირითადად ეს მორალური საწყისი მიაჩნია რეჟისორს ადამიანის ბუნებრივობის მისაღწევად, იგი დამრიგებლური დიქტატით კი არ გვასწავლის ჭკუას, არამედ საკუთარ თავსაც თვლის თანამედროვე ეპოქის ცდომილების მონაწილედ. მის შემოქმედებაში იგრძნობა ვარაუდი და ძიება საეგებისო ხსენისა...

ოთარ იოსელიანი ისტორიისა და წინაპრების გახსენებისას მათთან დაბრუნებას არ მოგვიწოდებს, მაგრამ წარსულის გათვალისწინების მომხრეა... „ანმყო შობილი წარსულისაგან, არის მშობელი მომავალისა“ – თქვა ილია ჭავჭავაძემ, უფრო რადიკალურად ჩამოაყალიბა ეს აზრი გერმანელმა ფილოსოფოსმა ვ. დილთაიმ (1833-1911) „მე უბრალოდ კი არა მაქვს ისტორია, როგორც ჩემთვის გარეგანი რამ, არამედ მე „ვარ“ ისტორია“ ...<sup>1</sup> ზოგიერთი თანამედროვე ფილოსოფოსი დილთაის ისტორიის ფენომენს ადამიანის პიროვნულ ჩამოყალიბებაში ეთანხმება, მაგრამ უარყოფს მის სიმყარეს, რადგან ადამიანის ცხოვრების საზრისს ცვალებადად და ქმნადად მიიჩნევს. მათი აზრით, საუკუნეთა განმავლობაში ადამიანის ყოფიერების შინაარსი იცვლება, ხოლო ფორმალურად და სტრუქტურულად ადამიანი იგივეა, რაც პალეოლითისა, თუ ანტიკური პერიოდის დროს იყო, ადამიანი ისევე როგორც ისტორია, მყარიც არის და – ცვალებადიც...

ადამიანთა შემოქმედებითი ცხოვრება ცვალებადია, და რომ მათი ეთნიკური თვითმყოფადობა რამდენადმე ისტორიისაგან გამომდინარეობს. ეს აზრი გამოისახება ოთარ იოსელიანის ფილმში – „ბასკები“.

ერთ-ერთი ფრანგი კრიტიკოსი აღნიშნავდა ფილმის წარუმატებლობას იმ მიზეზით, რომ ბასკების ყოფა ფრანგული კულტუ-

---

<sup>1</sup> „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“ გამომც. „განათლება“ თბ., 1970 წ., გვ. 130.

რისგან დამოუკიდებლადაა ნაჩვენები... მოკრძალებით შევნიშნავთ ბატონ კრიტიკოსს, რომ ბასკების ეროვნული თვითმყოფადობის მიზეზი მათი განსაკუთრებულად ძველთაძველი ისტორიაა და ამიტომაც ახალმოსახლე ევროპული ერების გავლენა დიდად არ შეიმჩნევა.

ბასკები ევროპის ტერიტორიის ყველაზე უძველესი ერია, ისინი პირენეის ნახევარკუნძულზე ძვ. წ. აღრიცხვის VI-V საუკუნიდან ცხოვრობენ. სრულიად შესაძლებელი იყო, რომ ბასკები ევროპის ტერიტორიის შედარებით ახალი და გაცილებით გვიან გადმოსახლებული ერების, კერძოდ, ფრანგებისა და ესპანელების გავლენის ქვეშ მოქცეულიყვნენ, თუნდაც იმ მიზეზით, რომ ერთმორწმუნენი გახდნენ. მიუხედავად ამისა, ისტორიულმა ფესვებმა იმძლავრეს და მათ შეინარჩუნეს ეთნიკური თვითმყოფადობა.

ბასკებს საკუთარი დამწერლობა არ გააჩნიათ და სამეტყველო ენა ზეპირსიტყვიერებით გადავიდა უძველესი თაობიდან თანამედროვეობამდე. მათი ენა ინდოევროპულ ენათა ჯგუფში არ შედის და ევროპის ახალმოსახლეთა რომანულ ენებთან საერთო არაფერი აქვთ.

ლინგვისტების, ისტორიკოსების, არქეოლოგების და სხვა მკვლევარი მეცნიერების უმრავლესობა ამტკიცებს ბასკებისა და ქართველების ნათესაობას, უპირველეს ყოვლისა, იმ მიზეზის გამო, რომ ორივე მათგანი იბერიულ-კავკასიურ ენათა ჯგუფს მიეკუთვნება. აგრეთვე მათ არგუმენტაციას ამართლებს ბასკებისა და ქართველების საერთო სახელწოდება – „იბერია“... მკვლევართა აზრით, ქრისტეს დაბადებამდე იბერიელების ერთი ნაწილის მიგრაციის შემდგომ მათ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის „იბერიელები“ ეწოდებოდათ.

ზოგიერთი მეცნიერის ჰიპოთეზით, „იბერიის“ პირველადი ტერიტორია – საქართველო იყო, ხოლო სხვანი პირუკუ მიგრაციას

ამტკიცებენ. ლინგვისტების ვარაუდით სიტყვა „იბერი“ დასავლეთ საქართველოდან გამომდინარეობს. მსოფლიოში სახელგანთქმული ენათმეცნიერი – ვილჰელმ ჰუმბოლტი – შენიშნავს, რომ ბასკები იბერიული წარმოშობის ტომია, რომ კავკასიელი და პირენეელი იბერები ერთი და იგივე წარმოშობისა არიან, მაგრამ სხვა მეცნიერთა მიერ გამოთქმული აზრია, თითქოს ბასკები სამხრეთ ამერიკიდან მოვიდნენ, კერძოდ, ლეგენდარული ატლანტიდიდან... ასეა თუ ისე, ბასკების არსებობა ევროპის ტერიტორიაზე პალეოლითისა, ან ნეოლითის დროიდან მიითვლის – ისინი ევროპის ტერიტორიის ყველაზე უძველესი მაცხოვრებლები არიან..

ოთარ იოსელიანის ფილმში – „ბასკები“ ნათლად გამოიკვეთება ამ უპირველესი ერის ისტორიული მდგრადობა ერის თვითმყოფადობის შენარჩუნება. მიუხედავად დროთა ვითარების ცვალებადობისა ერის თვითობა, დამოუკიდებლობა კი ადამიანის თავისუფლების ერთ-ერთი კომპონენტია. ბასკები არ დაექვემდებარენ სხვათა სრულ გავლენას, საუკუნეთა ცვალებადობას და ქმნადობას ისინი ზომიერად აპყვენენ; ეკრანზე ვხედავთ, რომ XX ს თანამედროვე ბასკები პალეოლითისა და ნეოლითის მკვიდრნი არ არიან, მაგრამ ამ უხსოვარი დროის ფესვები შეინარჩუნეს.

რა აინტერესებდა ოთარ იოსელიანს, როდესაც მან ბასკებზე დოკუმენტური ფილმის გადაღება გადაწყვიტა? ბასკების ქართველებთან ნათესაობა, თუ მათი ინდივიდუალური განსხვავებულობა ევროპულ ახალმოსახლეთაგან, ან მათი ისტორიული ძველთაძველობის დღემდე შემორჩენილი მნიშვნელობა?.. რეჟისორის შემოქმედებას თუ გავითვალისწინებთ, ეს არის ისტორიის როლი ადამიანის პიროვნულ ჩამოყალიბებასა და თვითმყოფადობის შენარჩუნებაში. აგრეთვე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ თვით ოთარ იოსელიანის სამშობლო ძველთაძველია.

ბასკების ინდივიდუალობა მათ შემოქმედებით უნარში გამოიხატება. ბასკებზე ამბობენ: „ბასკი სიმღერასთან ერთად იბა-

დება", ესპანელი ისტორიკოსი ლ. პერიკატ გარსია წერს: „მოდით, ერთი წუთით თვალები დავხუჭოთ, როცა ბასკები თავის ენაზე მღერიან... და ნეოლითის მწყემსების სიმღერას მოვისმენთ“...<sup>1</sup> ვოლტერს უთქვამს: „ბასკები ის ხალხია, რომელიც ცხოვრობს, უფრო ზუსტად კი, პირინეის მთის ძირში ცეკვავსო“...<sup>2</sup> სწორედ ამგვარ ხალხზე მოგვითხრობს ოთარ იოსელიანის ფილმი...

სიმღერებისა და ცეკვების მიხედვით თანამედროვე ბასკებისა და ქართველების მსგავსება ძნელი დასადგენია. თუმცა ვოლტერი რომ საქართველოში ჩამოსულიყო, შესაძლოა, ჩვენზეც იგივე აზრი გამოეთქვა, მიუხედავად იმისა, რომ ქართველებისგან განსხვავებით ბასკების სიმღერები და ცეკვები სრულიად სხვაგვარი ხასიათისაა და მაინც ერთობლიობა არსებობს: ეს არის არტისტიზმი, სახიობა და საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობის წარმოდგენა... ოთარ იოსელიანი განსხვავებას ბასკებისა და ქართველების ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში ფილმის ფინალის მუსიკალური მახვილით გვამცნობს: ბასკების სახალხო დღესასწაული გლეხ-კაცის ერთხმიანი ხალხური სიმღერით მთავრდება, ხოლო ფილმის საბოლოო წარწერების ფონზე მრავალხმიანი ხალხური სიმღერა – „ზამთარია“ გაისმის. რეჟისორის მიერ მუსიკალური მსგავსება უარყოფილია, მაგრამ მათი ერთობლიობა უძველესი ტრადიციული კულტურის შენარჩუნებაში ნათლად გამოიხატება.

ოთარ იოსელიანი გვაჩვენებს ბასკების პირველქმნილებას (რასაც იგი პირად საუბარში „ბუნებრივობას“ უწოდებს). ბასკებს დამწერლობა არ გააჩნდათ და მაინც შემოინახეს შემოქმედებითი კულტურა, მათ პოლიტიკური დამოუკიდებლობა დაკარგეს და ამჟამად ორ ნაწილად არიან საფრანგეთსა და ესპანელებს შორის დანა-

---

<sup>1</sup> ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 წ. №11. გვ. 116.

<sup>2</sup> იქვე.

წევრებული, მაგრამ მაინც მოახერხეს საკუთარი ინდივიდუალური სახის შენარჩუნება და ეს სახე არამარტო თანამედროვეა, არამედ უძველესი ისტორიიდან გამომდინარე... ბასკების ხალხური კულტურა თაობიდან თაობას ზეპირად გადაეცემოდა. ეკრანზე ჩვენ ვხედავთ, უფროსები ბავშვებს ცეკვას როგორ ასწავლიან და პატარა გოგონები მათ რა მონდომებით ბაძავენ... ერთ-ერთ ეპიზოდში მოხუცი გლეხკაცი პატარა ბიჭს ხალხურ სიმღერას ასწავლის და ამგვარად „ნეოლითი“ საუკუნეების გავლით ჩვენს დღეებამდე „მოაბიჯებს“... ეს არის ზეპირი და აგრეთვე მუსიკალურ-პლასტიკური შემოქმედებითი ისტორია ბასკეთის ხალხისა.

დღესასწაულზე ბასკები სხვადასხვა საუკუნეების სამოსელში გამოწყობილნი მხნე მარშით სასაფლაოზე მოემართებიან, მიცვალებულ წინაპართა ადგილსამყოფელში უკრავენ და ცეკვავენ, მათთან ერთად ზეიმობენ და წარსულს ამგვარად აზიარებენ დღევანდელობას.

ხალხური შემოქმედება სასულიერო პირებსა და მიწის მუშებს აერთიანებს, ორივე მათგანი დღესასწაულის მონაწილეა, ეკლესიაში სასულიერო საგალობლებიც გაისმის და ხალხური საერო სიმღერებიც, ფილმის ხმა – ხედვითი ჯერის საშუალებით „მიწისა“ და „ზეცის“ გადაძახილია გამოხატული, მათი დამაკავშირებელი კი – ხელოვნებაა...

ადამიანთა სულიერი ცხოვრება ბევრადაა დამოკიდებული აგრეთვე ბუნებისაგან. ბუნება უფრო დაბალი „რანგის“ სუბიექტია, ვიდრე ადამიანი, მაგრამ ამ სუბიექტთა მჭიდრო კონტაქტით ადამიანის ზნეობა მდიდრდება, ბუნების სილამაზე და მასთან ურთიერთქმედება შემოქმედების იმპულსია. (ეს მხატვრული აზრი გამოიკვეთა ოთარ იოსელიანის სტუდენტურ ფილმში „საპოვნელა“...).

ბასკის ყოველდღიური შრომა ბუნების არსებულთა გარემოში, კერძოდ, სოფლის მეურნეობის პროდუქტის მოპოვება-შექმნა,

ქმედებისა და შემოქმედების რეზულტატია. როცა გლახაკი საკუთარი გარჯის ნაყოფს ხედავს – მისადმი განსაკუთრებული სიყვარულით იმსჯელებს. ეკრანზე ჩვენ ვხედავთ ბასკელ გლახს, რომელსაც კასრში გამოჰყავს ყველი. ეს მხარბეჭიანი ვაჟკაცი თითქოს განსაკუთრებული სინაზით „ეფერება“ თავის ნახელავს... ყველის ამ ოყაში „მოთავსებულია“ სიყვარული პირუტყვისადმი, მისთვის მოთიბული ბალახი, მისი კვება, წველა და ამაგი... ყველი – არ არის მხოლოდ მატერიალური სარგებელი, იგი გლახაკური შემოქმედების ნაყოფია, ქმედითი ოსტატობაა, რომელსაც წინ უძღოდა აგრეთვე ბუნების შვილთა თანამეგობრობა... მაგალითად, ფილმის – „ბასკები“ ერთ-ერთ ეპიზოდში ნაჩვენებია, რომ უგზოუკვლოდ გაბნეულ ფარას ძაღლი აერთიანებს და მათ თავმოყრაში მეცხვარეს ეხმარება.

სრულიად სხვა ვითარებას ვხედავთ ჩარლი ჩაპლინის ფილმში – „ახალი დროება.“ ჩარლი მექანიკური ხელსაწყოთი მისთვის სრულიად უცხო საგანს – ხრახნს ატრიალებს. მან არ იცის იგი საიდან მოიტანეს, და არც ის იცის მას საით განაწესებენ... რომც იცოდეს მისი ასავალ-დასავალი, მაინც ვერ დაინახავს საკუთარი შრომის საბოლოო ნაყოფს, რადგან იგი ერთი პატარა ნაწილია უზარმაზარი ტექნიკური ნაგებობისა და ხრახნის უმნიშვნელო სიპატარავე თვით მას გადაეცემა, ადამიანს ეუფლება დაკნინებული სიპატარავის – არასრულფასოვნების გრძნობა და ტექნიკური გაუცხოება... ფილმის დასაწყისში ჩარლი ჩაპლინი ამგვარი ადამიანების კრებულს მეტაფორულად გამოსახავს ცხვრის ფარის ჩვენებით... ადამიანის გაუცხოების ამგვარ ვითარებას რეჟისორი უფრო ამძაფრებს და „ახალი დროების“ გმირი შეურაცხადი ხდება...

ჩაპლინისა და იოსელიანის პერსონაჟებს შორის ის განსხვავებაა, რომ ბასკს თავისი საქმე უყვარს და თავის პროდუქტს სიყვარულით ქმნის, სიყვარული კი ადამიანის სულიერი ტენდენციის და მისი ქმედითი განხორციელების ბიძგია, ხოლო ჩაპლინის მუშა

ჭანჭიკებს მხოლოდ აუცილებლობისა და სამსახურებრივი მოვალეობის გამო ატრიალებს, უსიყვარულოდ და ძირითადი სულიერი ტენდენციის გარეშე, რის გამოც იგი სხვისი ბრძანების მონაა, თავისთავისადმი გაუცხოებული, შემსრულებელი და არა შემოქმედი... ამიტომაცაა განსხვავებული ბასკელი გლეხ-კაცი ქარხნის მუშა ჩარლისგან...

ბასკელი გლეხი ცელით თიბავს ბალახს და თან სიმღერით შრომას იადვილებს... ჩაპლინის პერსონაჟი კი ბუნებისგან იზოლირებული და „ოკუპირებულია“ ტექნიკურ-ინდუსტრიული ხმაურით, მას ამ პირობებში შრომის გასაადვილებლად სიმღერაც რომ მოუნდეს თავის ხმასაც ვერ გაიგონებს. ადამიანი ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის მიერ ხელოვნურად შექმნილ გარემოში აღმოჩნდა, ბუნების შვილს ბუნებასთან ურთიერთობის საშუალება მოესპო, მან დაკარგა საკუთარი პირველქმნილება და აგრეთვე ბუნებრიობის კარდინალური ტენდენცია.

ფილმში „ბასკები“ ხშირად გაისმის: ინდუსტრიულ-ტექნიკური მანქანების, ტრაქტორის, მოტოროლერის, მატარებლის ხმაური, რომელიც დროებით ახშობს მიწის მუშის სიმღერას, მაგრამ მოტორული ხმაურის მიჩუმების შემდეგ ბუნებრივ სიწყნარეში სიმღერა კვლავ გაისმის. სწორედ ეს ხმოვანი მეტაფორა ბასკელი გლეხ-კაცის შემოქმედებით „ჯიუტობას“ აღნიშნავს. ბასკები არ ემორჩილებიან ტექნიკურ-ინდუსტრიული ეპოქის გავლენას, ისინი ტექნიკას იყენებენ, როგორც დამხმარე საშუალებას, მაგრამ მას არ ემონებიან. აქ ვხედავთ იმ ზომიერებას, რასაც ტექნიკის მიმართ უნდა იჩენდეს ადამიანი.

ფილმში „ბასკები“ – ტრაქტორი-ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის მხატვრული სიმბოლოა, და უფრო ზოგადად, ბასკების არსებობის ყველა საუკუნის სიმბოლო, რადგან დროთა ვითარებაში პოლიტიკური, სოციალური თუ სხვადასხვა სახის „ტრა-

ქტორებმა“ სცადეს მათი სულიერი ხმოვანება ჩაეხშოთ, მაგრამ ვერ შესძლეს, ამ ხალხმა თვითმყოფადობა და საკუთარი კულტურა მაინც შეინარჩუნა. ძველთაძველი ბასკების სულიერი „სიჯიუტე“ უძლეველი აღმოჩნდა.

აი, რას ამბობს ოთარ იოსელიანი ფილმის დასაწყისში: „ბასკების ქვეყანაში მოგზაურობის დროს, ჩვენ ღმერთის დღესასწაული ვნახეთ. პასტორალის დადგმას, ცეკვებს და სიმღერებს მაცხოვრებლები განასახიერებდნენ.

ეს ფილმი გამოხატავს, პატივისცემას გლეხ-კაცებისადმი, პატოსანი ადამიანებისადმი, ღირსეული ქალების, თვინიერი ბავშვების, ვაჟკაცი და ამაყი ბასკებისადმი, რომლებმაც თავის დამოუკიდებლობას მიაღწიეს, შეინარჩუნეს თავისი წარსულის ტრადიციები და ორიგინალობა, თავისი ენა – უძველესი ევროპაში“.<sup>1</sup>

რას მოგვიწოდებს ოთარ იოსელიანი? არა, იგი ტრიბუნი არ არის, იგი დაკვირვებული და მოფიქრალი რეჟისორია, რომელიც მეთოდურად ეძებს თანამედროვე ადამიანთა გადარჩენის გზას. „ნეოლითში“, ან საზოგადოების პატრიარქალურ ნყობილებაში დაბრუნებას იგი არ გვთავაზობს, მაგრამ გვიჩვენებს არ გავწყვიტოთ კავშირი ისტორიასთან, ჩვენს პირველქმნილებასთან, თუ ბუნებრივობასთან და ამავე დროს თანამედროვე ეპოქის მონაპოვარი ზომიერად გამოვიყენოთ, რომ ტექნიკურ-ინდუსტრიული ეპოქის მონები არ გავხდეთ, რომ შეძლებისდაგვარად გავერიდოთ „მოტორულ“ ხმაურს და მოვისმინოთ ბუნების ხმები, საკუთარი და სხვისი სიმღერა, მოვისმინოთ საეკლესიო ზარების რეკვა და ვთხოვოთ ღმერთს მოწყალება ადამიანური სულიერების გადარჩენისთვის, რომ მიწიდან ცისკენ გავაწვდინოთ ჩვენი ხმები, როგორც შეზარხოშებული ვაჟკაცი ბასკები გასძახიან ზეცაში

---

<sup>1</sup> ამონაწერი ფილმიდან – „ბასკები“.



ლალად მქროლავ ფრინველებს... მიწიდან ზეციურობისკენ სწრაფვა კი ადამიანის თავისუფლების მაუწყებელია.

## „მთვარის ფავორიტები“ (1984 წ.)

„И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше“

Ф.Достоевский.

ფილმი „მთვარის ფავორიტები“ გადაღებულია „სოვინფილმისა“ და „ფილიპ დუსარის“ (საფრანგეთი) ხელშეკრულებით 1984 წელს. 1985 წ. ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მას ჟიურის მთავარი სპეციალური პრიზი და აგრეთვე კინემატოგრაფისტების კათოლიკური ასოციაციის ჯილდო მიანიჭეს.

ფილმს ეკრანებზე გამოსვლისთანავე დიდი წარმატება ხვდა წილად. ჟურნალმა „ტელერამა“ „მთვარის ფავორიტები“ აღიარა 1985 წლის საკუთესო ფილმად, ხოლო ოთარ იოსელიანი ფრანგ რეჟისორ ქალ ანიეს ვარდასთან ერთად – წლის საუკეთესო რეჟისორად. რეცენზიები იბეჭდებოდა სათაურებით: „მთვარის ფავორიტები“ – პოეტური ფილმი“ (ჟ. „ტელერამა“), „ვივა, იოსელიანი“ (გ. „სინემა“), „რიტმი ბადებს ემოციას“, „ქართული და ფრანგული ტრაგედია“, „ყოველდღიურობის ტრუბადური“ (ჟ. „პოზიტივი“), „მხიარული, მხიარული ქართველი“ (გ. „ლუმანიტი“), „ქურდების ფერხული“ (გ. „ნუველ ობსერვატორი“) და სხვ... რეცენზიები „მთვარის ფავორიტებზე“ საფრანგეთის თითქმის ყველა გაზეთსა და ჟურნალში და აგრეთვე ევროპის სხვა ქვეყნების პრესაში დაიბეჭდა...

„მთვარის ფავორიტები“ პარიზული ფილმია, თუ პარიზში გადაღებული ქართული ფილმი? ძნელია პასუხის გაცემა. ერთი კი უდავოა, რომ ეს ფილმი სულაც არ ჰგავს უკანასკნელ წლებში გადაღებულ არც ერთ ფრანგულ ფილმს“ (ჟ. „ტელერამა“).

„ჩემი მსოფლმხედველობა ზუსტად შეეფერება იმ პიროვნების მსოფლმხედველობას, რომელმაც მთელი ცხოვრება პარიზის

უნახავად, პარიზის გარეშე გაატარა“ – ამბობს თავის ინტერვიუში ოთარ იოსელიანი – „პარიზელისგან მე განვსხვავდები მოვლენათა განსჯის თავისებურებით, გარკვეული კრიტერიუმით. მაგრამ ჩემი ფილმი ზუსტად ისე გადავიღე პარიზში, როგორც ჩემს საკუთარ ქალაქში. შევეცადე არ შევთვისებოდი ფრანგების ცხოვრებას, მათ ყოველდღიურ პრობლემებს, რომლებიც მე პირადად სოციალურ-პოლიტიკურ-მორალურად მესახება. ამავე დროს, აუცილებელი იყო, რომ ფილმისთვის რეალობა არ მომეკლო, თუნდაც იმიტომ, რომ პარიზელებს ფილმის პერსონაჟებში თავისი თავი ამოეცნოთ. მაყურებელმა რაიმე ნაცნობი თუ არ დაინახა ფილმში არაფრის არ სჯერა. სწორედ ფილმის სტილისტიკამ, მისმა პარაბოლამ უფლება მომცა ოდნავ მაინც გადამეკეთებინა რეალობა და ერთდროულად ნაცნობი, ჩვეული ნიშნებიც შემენარჩუნებინა მისთვის. შესაძლოა, ამ ფილმში დავეკარგე წვრილ-წვრილი დეტალების მცოდნის წოდება, დავეკარგე უნარი წარმოემჩინა ის დეტალები, რომელთა ხაზგასმა სულ სხვაგვარი იდეოლოგიური ტილოს შექმნის საშუალებას მაძლევდა საქართველოში. ყოველთვის მიტაცებდა დასავლეთის ქვეყნებში ფილმის გადაღების იდეა. მსურდა ფილმის გადაღება, მაგალითად, გერმანიაში, იტალიაში ან ესპანეთში. ჩემს ქვეყანაში იარაღით მოვაჭრენი არ არიან. (ინტერვიუ ჩაწერილია 80-იანი წლების პირველ ნახევარში. 90-იანი წლებიდან საქართველოშიც დაიწყო იარაღით ვაჭრობა. ხაზი ჩემია ნ.ა.). საფრანგეთის ყოველდღიურობამ კი ნება დამრთო ზოგიერთი მოვლენა წმინდა სახით გადამეღო და მეჩვენებინა.“<sup>1</sup>

„ჩვენ – თვითკმაყოფილ ფრანგებს, შემოგვცქერის ადამიანი, რომელსაც ჩვენ მოვწონვართ და ჩვენი ქვეყანაც, მაგრამ მაინც ცოტათი ჩამორჩენილებად მივაჩნევართ, ჩამორჩენილებად შესა-

---

<sup>1</sup> აღმანახი – „კინო“ №3. გვ. 50, 1985 წ.

ძლოა მივაჩნდეთ ძველი და მაღალი კულტურის მქონე ქართველი ერის შვილს – ოთარ იოსელიანს“. (ჟ. „რევოლუსიონ“)

„მე ჩემი ფილმებით მივმართავ იმ ადამიანებს, ვისთანაც შემოძლია წყნარად, აუჩქარებლად ვისაუბრო, იმათ, ვისგანაც ურთიერთგაგების იმედი მაქვს“.<sup>1</sup>

„ჩემთვის მთავარია პირველი იმპულსი, ანუ ის, რაც ადამიანში წარმოქმნის სურვილს, თავისი აზრები გაუზიაროს მეორე ადამიანს“ – ოთარ იოსელიანის ინტერვიუდან.

„როგორ გადაურჩა რეჟისორი საფრანგეთის ზეგავლენას, როგორ მოარგო მან თავისი ბუნება და ხელოვნება უცხო ქვეყანას, უცხო კულტურას, მითუმეტეს, რომ მის მშობლიურ უძველეს მხარეს საქართველო ჰქვია“.<sup>2</sup> (ჟ. „რევოლუსიონ“)

რეჟისორის „უძველესობის სინდრომი“ თითქმის მის ყველა ფილმში გამოსჭვივის. წინაპრის ხსოვნა, პატივისცემა, ხან ირონია, ხანაც დაუფარავი სიმართლე – მისი შემოქმედების თანმხლებია...

ფილმის – „მთვარის ფავორიტები“ გამომსახველობით ექსპოზიციაში ნაჩვენებია XIX ს. ადამიანების სულიერი და შემოქმედებითი ურთიერთობა, ბუნებასთან ჰარმონია, გარდასული დროის, ადგილის და ვითარების ილუზორული, შორეული იდუმალება.

ოთარ იოსელიანი, თანამედროვე ეპოქის ნაკლოვანებათა პირუთვნელი უარმყოფელი, ისტორიული წარსულის ასახვისას რომანტიკოსად მოგვევლინა, მაგრამ – არა იდეალისტად, რადგან ფილმის ერთ-ერთი კონცეპტუალური სიმბოლო, მხატვრის მიერ შექმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუში – სერეიზი XIX საუკუნეშივე ნაწილობრივ იმსხვრევა... რეჟისორის მიერ წარსულისადმი ილუზორული „ამაღლება“ კონტრასტული დამინებით მთა-

---

<sup>1</sup> იქვე.

<sup>2</sup> იქვე.

ვრდება. სწორედ ეს ურთიერთსაპირისპირო ამალღებისა და დაცემის ჩვენება მას ისტორიის სენტიმენტალურ იდეალიზაციას თავიდან აცილებს და ამავე დროს სერვიზის გატეხვის მხატვრული სიმბოლოს საშუალებით გვაუწყებს, რომ ადამიანთა სულიერი „მსხვერვა“ ჯერ კიდევ გასული საუკუნიდან დაიწყო...

ფილმში „მთვარის ფავორიტები“ თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივი დაკნინების სიმბოლოდ აგრეთვე „ქალის პორტრეტის“ – ფერწერული ტილო გვესახება. ერთი და იმავე მსახიობის მიერ შესრულებული XIX საუკუნის მხატვარი XX საუკუნეში ქურდად მოგვევლინა, რომელიც რამდენჯერმე იპარავს პორტრეტს და დანით ჩარჩოდან ამოჭრისას თანდათან აპატარავებს. XIX საუკუნეში ქალისადმი ამალღებული სიყვარულით და შთაგონებით დახატული სახვითი ხელოვნების ქმნილება ჩვენს საუკუნეში ჩვეულებრივ სავაჭრო საქონლად გადაიქცა. „ქალის პორტრეტის“ მოგზაურობა დროში ნიშანდობლივია: მას აუქციონზე ყიდიან, მერე იპარავენ, ნაქურდალს ისევ იძენენ, კვლავ იპარავენ და ამ ქურდობის ექსტაზში იგი „შაგრენის ტყავივით“ პატარავდება, ბოლოს კი ცეცხლსასროლი იარაღების სახელოსნოში „დაბინავდება“ – შუბლნაჭრილი და დამოკლებული.

ოთარ იოსელიანი დაპატარავებული პორტრეტის საშუალებით თანამედროვე ობივატელის სულიერ სიპატარავესა და შეზღუდულობას გვაუწყებს, ძველი მხატვრული ქმნილება ჩვენს უტილიტარულ დროში არა ესთეტიკური კატეგორიით ფასდება, არამედ ფულადი ერთეულით, არა მშვენიერების უანგარო აღქმით, არამედ მატერიალური სარგებელით...

ფილმში – „მთვარის ფავორიტები“ XIX საუკუნის საზოგადოების გარდა ნაჩვენებია თანამედროვე რესპექტაბელური ბურჟუები და უქონელთა კლასის წარმომადგენლები, რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ბურჟუათა უიდეალო და ამორალური ცხოვრების წესზე. ადამიანების განადგურება ცე-

ცხლსასროლი, თუ დისტანციური მართვის ტექნიკური ხელსაწყოთი; აკრძალული იარაღით (ანუ – სიკვდილით) ვაჭრობა, მომხვეჭელობა და სიხარბე; სექსი, არა როგორც ოცნებისა და ილუზიის პრელუდიით განპირობებული სიყვარულის შედეგი, არამედ ბიოლოგიური ინსტინქტი და აგრეთვე მატერიალურ-უტილიტარული სარგებელი – ბურჟუათა ცხოვრების წესს წარმოადგენს.

ოთარ იოსელიანი აჩვენებს ტაქსის ჯერს; შესაძლოა, ეს გარემოება ნაკლებად ასახავს დოკუმენტურ სინამდვილეს და პარაბოლურად გაზვიადებულია, (რადგან ინდუსტრიული ცივილიზაციის პირობებში ტაქსის უკმარისობა არ შეიმჩნევა), მაგრამ ეს არის მეტაფორული ეპიზოდი ბურჟუათა სწრაფვისა „კომფორტული ადგილის“ მოსაპოვებლად. მანქანის დასაკავებლად ადამიანები ერთმანეთს ხელს კრავენ, ეჩხუბებიან და მის რბილ სავარძელს უტიფრად დაიპყრობენ.

აუქციონზე იგივე ადამიანები დაკვირვებით აშტერდებიან ანტიკვარულ ნივთებს, მათ იძენენ არა მშვენიერებით ტკბობისთვის, არამედ გამდიდრებისთვის. ფილისტერთა მზერა უპირატესად ძვირფასი ნივთისკენაა მიპყრობილი და ამის გამო, ავინყდებათ ერთმანეთს თვალებში შეხედონ (როგორც ეგზოპერი გვირჩევენ)... ეს ადამიანები ერთმანეთს დაკეტილი კარების ჭუჭრუტანიდან ზვერავენ, შვილები მშობლებს, ცოლი – ქმარს, ან პირიქით, რათა თავი დააღწიონ ერთმანეთს და „განთავისუფლდნენ“ მორიგი უზნეობის მალულად ჩადენისათვის. ფილისტერები საკუთარი კომფორტაბელური სახლების მიღმა არსებულ სამყაროს ვერ ამჩნევენ და მხოლოდ თავისი მატერიალური სიმდიდრისთვის ზრუნვა აქვთ ძირითად მიზნად დასახული. ეს სამომხმარებლო და მეშჩანურ-ობივატელური ყოფა ზედაპირული ლოგიკითაა განპირობებული, მათი ცხოვრება დამინებულია და არა სულიერად ამაღლებული, პრაგმატისტული და არა შემოქმედებითად განზრახული.

ფილმში „მთვარის ფავორიტები“ ასახულია ერთ-ერთი ბურჟუაზიული ოჯახი – ქმარი – იარაღის მაღაზიის, ხოლო ცოლი (დელფინი) – ანტიკვარული სალონის მფლობელია. ერთმანეთისგან გაუცხოებული ცოლ-ქმრის მტრული „ერთობა“ განუშორებელია, რადგან მათ აერთიანებთ არა სიყვარული, არამედ ეკონომიკური უზრუნველყოფა, მათი რესპექტაბელური სახლი, ძვირფასი ავეჯი, მანქანა, თუ ძვირადღირებული ჯიშის ძაღლი და სხვა ფასიანი მონაცემილობა, გაყრა კი ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიით ქონების დაქუცმაცებას მოასწავებს...

გარემომცველი საზოგადოების თვალთაგან მოფარებულნი ერთმანეთს უდიერი სიტყვებით ლანძღავენ (სხვა ოჯახში ეკრანისგან ცოლ-ქმრის ცემა-ტყეპასაც ვხედავთ), ხოლო ქუჩაში ყველასთვის დასანახად, სამსახურში, თუ სხვასთან პაემანზე წასვლის წინ „ნაზი“ ამბორით ემშვიდობებიან. ეს ფსევდოიდილია და ფარისევლობა, ბურჟუაზიული ოჯახის მოჩვენებითი სიამტკბილობა მეზობლების თვალის ასახვევადაა გათამაშებული.

ცოლ-ქმარი მაღალი წრის ეთიკით გათვალისწინებულ წვეულებას რომ მოათავებს, მარტოდ დარჩენილნი უდიერი შელაპარაკების მიზეზით თავ-თავის ოთახში იკეტება: ქმარი ცოლისგან ფარულად, აკრძალული იარაღის გაყიდვით ტერორისტისაგან მიღებულ ფულს ხარბად ითვლის, ხოლო ცოლს – ფარდის უკან მიმალული საყვარელი (ანუ ქურდი) ელოდება.

ისინი თავის შვილებს, როგორც მეზობლის ბავშვებს, ისე ექცევიან, მათ აღზრდას უხარისხო სამსახურეობრივი მოვალეობით ასრულებენ და მცირეწლოვანთა უზნეობას ვერ ამჩნევენ, რადგან მათი ყურადღებიანი მზერა ბიოლოგიური სექსისა და სიმდიდრის მოპოვებისკენაა მიპყრობილი.

„მთვარის ფავორიტებში“ – პერსონაჟების ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიით სიმდიდრე – ძალაუფლებისა და სხვათაგან აღმატებისთვისაა გამიზნული. ეს გარეგნული ბრჭყვიალება, მათი სუ-

ლიერი სილატაკის მოჩვენებითი საფარი, ერთობ მერყევი და ხანმოკლე აღმოჩნდება.

იარალის მაღაზიის მფლობელს აპატიმრებენ და მთელი მისი ქონება კონფისკაციას დაექვემდებარება. გაპარტახებულ ოთახში უსკამობის გამო ფეხზე მდგომი მისი ცოლი ერთ დროს ამაყი დელფინი, ახლა მიუსაფარი და მარტოხელა რჩება... როგორცა ჩანს, სიმდიდრე მხოლოდ ზღაპრების ღარიბ პერსონაჟთა ოცნებაშია ბედნიერება.

„სახარება გვასწავლის, – ამბობს თავის ინტერვიუში ოთარ იოსელიანი – რომ შიშველნი მოვევლინეთ ამ ქვეყანას და შიშველნივე მივატოვებთ მას. ეს ფრაზა, ალბათ, იმიტომ დაინერა, რომ ადამიანს უმეტეს შემთხვევაში ეს ჭეშმარიტება ავიწყდება, ავიწყდება აგრეთვე ისიც, რომ არაფერი მას სამუდამოდ არ ეკუთვნის, ხოლო ყველაფერს ჟამთასვლის მტვერი შთანთქავს და დაფარავს...<sup>1</sup>

ფილმის – „მთვარის ფავორიტების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი – პოლიციის შეფია, იგი აუქციონზე „ქალის პორტრეტს“ ყიდულობს. სამსახურში მიღებული გასამრჯელოთი ნივთების შეძენის ინსტინქტით შეპყრობილს ადამიანებთან ჩვეულებრივი ლაპარაკი არ შეუძლია (რადგან პოლიციურ საქმეებზე საზოგადოებაში ბაასი, ალბათ, აკრძალული აქვს), ამიტომაც, როცა იგი სტუმრად წასვლისთვის იკაზმება, ჩაკურატებული ფუმფულა ცოლი მას სალაპარაკო ტექსტს აზეპირებინებს ბუნებასა და ნადირობაზე, მისმა მეუღლემ „საგარეო“ თემებზე რომ ისაუბროს... სტუმრობის დროს შეფს გაქურდავენ და მთელ სიმდიდრესთან ერთად „ქალის პორტრეტსაც“ ხელს გააყოლებენ. იგი აღშფოთებული და გალიაში დამწყვდეული აღრენილი მხეცივით თავის ბინაში ნერვიულად წრიალებს და პოლიციელის ერთი სიტყვა რამდენჯერმე

---

<sup>1</sup> აღმანახი – „კინო“, 1985, №5 გვ. 55. თბ.

გაისმის: – „ვმუშაობ, ვმუშაობ და...“ მთელი ფილმის განმავლობაში მას მომუშავეს ვხედავთ, ხან მაგნიტოფონზე ჩანერილ კრიმინალთა ხმებს ისმენს, ხან ენერგიული საქმიანობით დააბიჯებს, ხან დარბის ადამიანთა დასაპატიმრებლად.

უნდა აღინიშნოს, რომ პოლიციის შეფის ეკრანზე ასახული მოქმედება კანონიერია, ჩვენ ვერ ვხედავთ მის უპატიოსნო საქციელს (ქრთამის აღებას, ან სხვა უკანონობას), მაგრამ სამსახურობრივი მოვალეობის აღმსრულებელი იგი თავის სამშობლოში წესრიგის დამყარების იდეით კი არ არის ანთებული, მისი შინაგანი მოწოდება კრიმინოგენური სამყაროს აღგვას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ მისი საქმიანობა მხოლოდ ფულის მოპოვების საშუალებაა და როცა საქმის სიყვარულის გარეშე საშუალება მიზნად გადაიქცევა და ადამიანის სულიერი მიდრეკილება სხვა, მისთვის უცხო საქმიანობით იქოლება, სწორედ ამგვარი ცხოვრების წესი ადამიანს ათაყვანებს, რადგან ადამიანი, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი სულიერი ტენდენციითაა განპირობებული და მისი უარყოფით გაუცხოება ეუფლება.

ოთარ იოსელიანი ფილმის მსვლელობაში პოლიციელს მაყურებლისთვის გასაგებად მხოლოდ ორჯერ აღაპარაკებს, დანარჩენ დროს იგი მოქმედებითაა ასახული, რადგან რეჟისორი უპირატესობას დინამიკას ანიჭებს, მის ფილმებში კინემატოგრაფიული მოქმედება დიალოგების შემცვლელია, იგი კინოს მთავარ და ძირითად მხატვრულ ფუნქციას კადრის პლასტიკურობაში ხედავს. ოთარ იოსელიანის ფილმებში დიალოგის ინტონაცია უფრო ისმის, ვიდრე სიტყვები...

აი, რას ამბობს იგი ერთ-ერთ ინტერვიუში: „მე არ მიყვარს სინქრონული კამერით მუშაობა, რადგან წარმოთქმული სიტყვა თავის ტყვეობაში მომაქცევდა და მაიძულებდა მას გავყოლოდი. კაცმა რომ თქვას, მე არც ლამაზი ფრაზები მხიბლავს, ამიტომ ჩემი ფილმები თარგმანს არ საჭიროებენ. მე ისეთ ეპიზოდებს ვაგებ,



სადაც ადამიანები ლაპარაკობენ, ხოლო რასაც ისინი ამბობენ, არა აქვს რაიმე მნიშვნელობა“...<sup>1</sup>

„მთვარის ფავორიტებში“ აგრეთვე ასახულია ღარიბი წყვილი, დამწყები ბურჟუები: ქმარი – ცეცხლსასროლი იარაღის ცეხში, ხოლო ცოლი კოსმეტიკურ სალონში მუშაობს. ორივე მათგანი სილათაკის თავიდან ასაცილებლად გამდიდრების მრუდე გზას დადგება.

ასაფეთქებელი იარაღის გამოცდაზე გაუფრთხილებლობის გამო კაცი შემოაკვდებათ, იარაღის მყიდველები და გამყიდველი ადამიანის დაღუპვას არაფრად ჩააგდებენ, მხოლოდ იარაღის შემქმნელი ჩავარდება სასონარკვეთილებაში (მისთვის ეს პირველი ცდაა)... მიუხედავად ამისა ფულს აიღებს და ამ ფულით ნაყიდი ძვირფასი საჩუქრით სახლიდან გაქცეული ცოლის დაბრუნებას ცდილობს, (ერთმანეთის მოძულე ღარიბი წყვილისთვის დაშორება უფრო იოლია), მაგრამ მისი ლამაზი ცოლი თავისი სწრაფი ნაბიჯებით სხვა უფრო მდიდარი მამაკაცისკენ მირბის...

რეჟისორმა მშვენიერი გარეგნობის კოსმეტიკოსი ქალი სხვა პერსონაჟებისგან სიარულის თავისებური პლასტიკით გამოირჩია. ქუჩაში იგი ნელა არ დადის, იგი ყოველთვის მირბის, ან აჩქარებული ნაბიჯებით მიჰქრის, განსხვავებით დელფინისგან (იარაღების გამყიდველის ცოლი და ანტიკვარული მალაზიის პატრონი). რომელიც თავისი ბრტყელი, უქუსლო ფეხსაცმელებით, დინჯი სიამაყით მისეირნობს და თავის ქონებრივი უპირატესობის „სიმყარეს“ თითქოს მიწაზე აფიქსირებს. (ცნობილია, რომ ოთარ იოსელიანი კინემატოგრაფიულ პლასტიკას მხატვრული სახის ჩამოყალიბებისთვის იყენებს და მსახიობებს სიარულში ავარჯიშებს), უპოვარი კოსმეტიკოსი ქალი კი, დაჰქრის პარიზის ტროტუარებზე ქონების, ანუ მდიდარი მამაკაცის მოსაპოვებლად. იგი ჯერ პოლი-

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან. თბ. 1992 წ. იანვარი

ციის შეფის, ხოლო შემდეგ დელფინის ქმრის ქალია და ამ უკანასკნელის მიერ უძვირფასესი ქურქით დასაჩუქრებული, ახლა უფრო დინჯი სიამაყით გაუყვება პარიზის ქუჩას ჯიშინი ძაღლითურთ და კაფეში შემხვდურ, მისთვის უცნობ მამაკაცს, ანუ ქურდს „შეხმატკილუბა“. ქურდი კი, იმავე საარშოიო ხერხით, ერთი ვარდის მირთმევით და ალბათ ქათინაურით აჯადოებს ქალს. (ჩვენ სიტყვები არ გვესმის, მაგრამ კოსმეტიკოსი ქალის ნასიამოვნებ გამომეტყველებას ვხედავთ, ისეთივეს, როგორც ფილმის დასაწყისში ქურდის დელფინთან შეხვედრისას დავინახეთ, იმავე მაგიდასთან, იმავე კაფეში რომ გვაჩვენა რეჟისორმა). ბენვის ქურქიან კოსმეტიკოს ქალზე არშოიობის ამ სტანდარტულმა მეთოდმა ისევე გასჭრა, როგორც წინამდებარე ეპიზოდში – დელფინზე, და როგორცა ჩანს, ყოველ სტანდარტულ ქალზე ერთნაირი ეფექტით, ერთნაირ ფინალს აღწევს...

„მთვარის ფავორიტების“ პერსონაჟებისთვის ქალთან, თუ მამაკაცთან სექსუალური კავშირი ბიოლოგიური და აგრეთვე მატერიალურად მომხმარებლურია. ისინი თავისუფლებას ფიზიოლოგიურ აღვირაბსნილობაში ხედავენ და გაუცნობიერებელი აქვთ, რომ ბიოლოგიური ინსტინქტების მონობაში იმყოფებიან. ადამიანის თავისუფლება კი მათი, ანუ ინსტინქტების ტყვეობიდან თავის დაღწევაში გამოიხატება...

ადამიანიც ბიოლოგიური არსებაა და თავისთავად ცხადია, იგი მომხმარებელიც არის, მაგრამ პირუტყვისგან განსხვავებით, მას გონი გააჩნია, ხოლო როცა იგი მხოლოდ პირუტყვის ყოფით არსებობს და გონის ფუნქციას მომხმარებლური ცხოვრების წესს ანიჭებს იგი ზედაპირული ლოგიკით მოქმედებს და ადამიანურ სულიერ თავისუფლებას კარგავს... სულიერება, როგორც ამბობენ, მოყვასის სიყვარულში გამოიხატება.

„სიყვარული აგვამალღებს“ – თქვა შოთა რუსთაველმა, სიყვარული – იდეალის და ღმერთის ტოლფასი ჩვენს პრაგმატისტულ

საუკუნეში დამიწდა. გასული საუკუნის მხატვრის ამაღლებული ოცნება ქალისადმი, ბუნების მშვენიერების, ჩიტების ჭიკჭიკის, კლასიკური მუსიკისა და პაიზანურის სიმღერების ღიღინის, ადამიანების სულიერი ურთიერთობის ფონზე შექმნილი შემდეგ ფერწერულ პორტრეტში მხატვრის მიერ „უკვდავყოფილი“ ქმნილება, ჩვენს საუკუნეში ჩვეულებრივ „მოკვდავ“ სავაჭრო ნივთად გადაიქცა... XIX ს. მხატვარმა და ამჟამინდელმა ქურდმა გარდა „პროფესიის შეცვლისა“ ამაღლებული სიყვარული – მომხმარებლური სექსით შეცვალა. როცა ქუჩის კაფეში სხვადასხვა ქალბთან, ერთიდაიმავე „მეთოდით“ ამყარებს კავშირს, მაშინვე ვხედავთ ადამიანთა უტილიტარული ყოფის ამსახველ ეპიზოდს: კაფეში მოთავსებული განმარტოებული ადამიანები საუზმით რომ ივსებენ ცარიელ კუჭებს, ხოლო ახლო ხედით მოჩანს ხორცის ჭრა მოზრდილ ნაჭრებად – მომხმარებელთა დაცლილი კუჭის კელავ ასავსებად. ჩვენ ვხედავთ ბიოლოგიური ინსტინქტით შეპყრობილ მასას, რომელთა ძირითადი საქმიანობა უტილიტარულია. დღენი-ადაგ გვესმის „არა ხოლო პურითა“, მაგრამ ყურს არ ვუგდებთ ამ მცნებას.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში სექსი ერთგვარი თავშეკავებული რეჟისორული მანერით გამოიხატება, იგი კინემატოგრაფიული მოქმედების ქვეტექსტით ამოიკითხება და არა გაშიშვლებული მოქმედების ჩვენებით. სიმბოლოს, მეტაფორის, დეტალის მხატვრული ხერხით მინიშნება – მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მანერაა... მაგალითად, „მთვარის ფაფორიტების“ პერსონაჟის – ჯაზის მომღერლის სახლის დიზაინი ერთგვარი ქვეტექსტია მისი სექსუალური აზიერებისა. ეკრანზე ვხედავთ – ერთობ ექსტრავაგანტურად ჩაცმულს და თვალშისაცემი ვარცხნილობის მომღერალ ქალს, რომლის მდიდრული ბინა შიშველი ქალების პორტრეტებითაა მოფენილი, და ეტყობა ამ მიზნით ყიდულობს იგი უკვე ნაქურდალ „ქალის პორტრეტს“. ამ სე-

ქსუალური გადახრის საბოლოო აკორდია მაცივარი – შიშველი ქალის ტორსით. მასზე გამოკვეთილი ქალის სავსე მკერდი კარების ფუნქციას ასრულებს, რომლის შეხების, ანუ კარების გაღების შემდეგ, მომღერალი გამაგრებულ სასმელს მიირთმევს.

„მთვარის ფავორიტების“ ბურჟუა ქალები, თუ მამაკაცები ან შემთხვევით შემხვედურ უცნობს მაშინვე სარეცელისკენ ეპატიუებიან, ან „მეგობრის“ ცოლთან, თუ ქმართან აბამენ „სასიყვარულო“ ქსელს, განურჩევლად ერთმანეთის სიახლოვისა, თუ სიშორისა. და ყველა შემთხვევაში ისინი ბიოლოგიური და უტილიტარული ურთიერთობით კმაყოფილდებიან.

მაგონდება ბუნუელის ფილმი „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“, სრულიად სხვა მხატვრული თავისებურებით, ბუნუელისთვის დამახასიათებელი სიურრეალისტური ზმანებებით განსახიერებული, ბურჟუაზიული ოჯახების წევრთა უიდეალო მაგრამ საქმიანი არსებობა. ისინი ერთად დადიან, ერთი საქმით (ნარკოტიკების ვაჭრობით) შეკრულნი, ერთმანეთის ცოლებთან სექსუალურ ურთიერთობას აბამენ, იკვებებიან საუკეთესო რესტორნებში, გაუთავებლად მიეშურებიან ახალი რესტორნის ძიებაში და მავნე საქმის მოსაგვარებლად, გამდიდრების ჟინის დასაკმაყოფილებლად და თან სდევთ ბუნუელის მიერ სიურრეალისტურად წარმოსახული საშინელი მოჩვენებები, მოლანდებებით იტანჯებიან. ძრწოლა და შიში ახლავს მათ „რესპექტაბელურ“ ცხოვრებას.

მიუხედავად იმისა, რომ ბუნუელისა და იოსელიანის შემოქმედება თავისი მხატვრული ფორმით სრულიად განსხვავებულია, ორივე რეჟისორი თანამედროვე ეპოქის სულიერ შეჭირვებას და სიმწარეს წარმოსახავს, მათ დაინახეს თანამედროვე ადამიანის მორალური დეზორიენტაცია.

ბუნუელი „ბურჟუაზიის მოკრძალებულ ხიბლში“ ფილმის პერსონაჟებს სიურრეალისტური კომპარული მოჩვენებებით „ანვალებს“, ოთარ იოსელიანი კი პარაბოლური ხერხით „მთვარის ფა-

ვორიტების" „მტრულ სამყაროს" ქონებრივად და ფიზიკურად სპობს, მათი ფილისტერული და დანაშაულებრივი ყოფის საპასუხოდ.

იარაღების მაღაზიის უკანონო გამყიდველი ციხეში პატიმრად აღმოჩნდება, პოლიციის შეფს ტერორისტი კლავს, ხოლო მათი გაპარტახებული ოჯახის წევრების მოჩვენებითი „ბრჭყვიალი" გაფერმკრთალდება და მათი ცოლები ჩვეულებრივ ღარიბ ქალებად გადაიქცევიან. ეს სულიერად მწირი ადამიანები მათი ძვირფასი ნივთების გარეშე სანყალ არარაობად გამოიყურებიან.

„ყველაფერი ტყდება, ყველაფერი ცვდება, ყველაფერი ხელიდან ხელში გადადის და ძველდება. ადამიანის სულიც კი. რაიმეს ფლობის სურვილით შეპყრობილი ცოცხალი არსება საკუთარ თავს ღუპავს და ანადგურებს. მე სწორედ ამ იდეის გაშიშვლება დავისახე მიზნად და სწორედ ამიტომ ავირჩიე დასავლური ფაქტურა, ატმოფერო და გარემო. ნივთების გაუთავებელი მოძრაობის და გადაადგილების იდეამ მოულოდნელად მიიზიდა ჩემი ყურადღება ძველმანების ბაზარზე. სწორედ აქ ვხედავთ ნივთებს, რომლებსაც თავიანთი პატრონი დაუკარგავთ და ხელიდან ხელში უსასრულოდ მოგზაურობენ".<sup>1</sup> – ოთარ იოსელიანი.

ადამიანის სულიერება კი უანგარო ქმედებაში, „საკუთარი თავს იქით წასვლაში", სხვისადმი ყურადღებასა, თანაგრძნობასა და თავგანწირვაში გამოიხატება. სულიერების უმაღლესი „რანგი" შემოქმედებაა და მშვენიერებისკენ სწრაფვაა.

„მთვარის ფავორიტების" ექსპოზიციაში ჩვენ ვხედავთ მხატვარს, რომელიც ფუნჯით აპირკეთებს სერვიზს. მის მიერ შექმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუში, მარტო ყოველდღიურად მოსახმარი ქურჭელი არ არის. ამ ნახელავში ჩაქსოვილია მხატვრის ტალანტი და სულიერება, მასში იკითხება ადამიანური „მე".

---

<sup>1</sup> Ж. „Искусство Кино". 1988 г. №5 стр. 34.

XIX საუკუნეში შექმნილი და ნაწილობრივ დამსხვრეული სერვისიდან გადარჩენილი ნაწილი XX საუკუნეში „მოგზაურობს“. აუქციონზე იგი დელფინმა იყიდა და მაშინვე მოიწვია სტუმრები თავისი ქონებრივი „დიდებულების“ საჩვენებლად და მისი ფილისტერი სტუმრების „თვალის დასაბრმავებლად“ დელფინს სურს აჩვენოს თავისი მდიდრული შენაძენით თავისი „ძალა“, რადგან ბურჟუათა აზრით ძალაუფლებას და ქონებას ტოლფასი მნიშვნელობა გააჩნია. სინამდვილეში კი იგი მათი სულეიერი არასრულფასოვნების ბრჭყვიალა საბურველის ფუნქციას ასრულებს.

წვეულების დროს ერთ-ერთი სტუმარი ჩანგალს იპარავს (ალბათ ძვირფასს) და ზედ აჯდება.. და როცა მსახური უზნეო ბავშვების მოქმედების შედეგად ძვირფას სერვისს ხელიდან გააგდებს და გატეხავს, დელფინი მსახურს სტუმრების თანდასწრებით უდიერად ლანძღავს და სახლიდან გააძეევებს. მას არ რცხვენია თავშეუკავებლობისა, რადგან იცის, რომ სტუმრებიც მისი „გვარისა“ არიან...

დამტყრეული სერვისი მენაგვის საშუალებით მეძავ ქალთან აღმოჩნდება, რომელსაც სხვადასხვა ვარიაციით თეფშის ლამაზი ნახატის აღდგენა სურს და ვერ ახერხებს. მეძავის სწრაფვა მშვენიერებისაკენ – მისი გატეხილი და ცოფილი ცხოვრებისგან თავის დაღწევად და პირველქმნილი სილამაზის აღდგენის მცდელობად იკითხება. მეძავი ქალის ხასიათში უანგარო გული-სხმიერება პრივალირებს, იგი ჯერ თავის სკივრში პოლიციელებისგან დევნილ გალობის მასწავლებელს დამალავს, ხოლო შემდეგ მის დასახმარებლად პოლიციაში დადის და ციხეში საკეებიც მიაქვს. გზად მიმავალს შემთხვევითი, სხვისკენ დამიზნებული ტყვია მოკლავს. უსულოდ დაცემული მეძავი ქალი ტროტუარზე გდია პატიმრისთვის გამზადებული საჭმელით და ჩანთიდან გადმოყრილი ვაშლებით, ქუჩაში გამკლელი უცხო ადამიანი ხარბად ჩაკებჩავს ვაშლს და არხეინი ჭამით გააგრძელებს

თავის გზას, ისე რომ მოკლულს არავითარ ყურადღებას არ მი-  
აქცევს.

ვაშლის სიმბოლო, როგორც ადამიანის პრაგმატისტული ფსიქო-  
ლოგიის ამსახველი რეჟისორმა ჯერ კიდევ „პასტორალში“ ასახა,  
ედუკის მიერ მოკრეფილი და მუსიკოსებისადმი უანგაროდ მო-  
ძღვნილი ვაშლები გეზს იცვლიან კარიერისტული მიზნით და ნომე-  
ნკლატურულ მოხელეს მიერთმევიან. „მთვარის ფავორიტებში“ –  
ვაშლი ადამიანის მოჰხმარებლური გულგრილობის ამსახველია.

ოთარ იოსელიანი იმედს არ კარგავს და მიაჩნია, რომ ჩვენი სა-  
უკუნის უიდეალობის ქაოსიდან თავის დაღწევის გზა მაინც არსე-  
ბობს, რომ თანამედროვეობის გულგრილი პრაგმატიზმით დაბნე-  
ლებულ სამყაროშიც შესაძლებელია ცხოვრობდეს ადამიანი –  
„ხელუხლებელი, როგორც მზის სხივი“... ასეთია „მთვარის ფავო-  
რიტების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი – გალობის მასწავლებელი. მას  
ჯერ ფილმის XIX საუკუნის ამსახველ ეპიზოდში ვხედავთ – მუსი-  
კასა და პოეზიასთან „თანამეგობრობაში“ და შემდეგ XX საუკუ-  
ნეში „ხელუხლებლად“ გადმოსულს. (ორივეს როლს ერთი და  
იგივე მსახიობი ასრულებს). იგი ესთეტი, ხელოვნების მუზათა  
თავმდაბალი მსახური – თავისუფალი ადამიანია... მისი სახლის  
სიმდიდრე უამრავი წიგნია – (განათლების მაუწყებელი). გალო-  
ბის მასწავლებელი ორ უსახლკაროსთან ერთად ძალოვანი სტრუ-  
ქტურის წარმომადგენლის მახინჯ ქანდაკებას ააფეთქებს, სკუ-  
ლპტურის ტორსი ინგრევა, მაგრამ პიედესტალს უხეში ჩექმებით  
შემოსილი მსხვილი ფეხები მყარად შერჩება. (უნებურად მაგო-  
ნდება თბილისში, 1991 წ. დანგრეული ლენინის ძეგლი და პიედე-  
სტალზე „ჯიუტად“ შერჩენილი ცალი ფეხი)... ერთი მუსიკოსი  
ორი „კლოშარიტურთ“ ვერ შეძლებს მახინჯი ძალადობის მოსპო-  
ბას, მაგრამ ნათელია, რომ ადამიანები გზას ეძებენ მშვენიერე-  
ბისა და თავისუფლებისკენ, ჭეშმარიტების ძიება კი ადამიანის  
სულიერი შემოქმედების, მისი უანგარობის აღმნიშვნელია.

გალობის მასწავლებელი ყოველგვარ პირობებში თავისთავადი რჩება. საპყრობილეშიც კი, (სადაც იგი ძეგლის აფეთქებისთვის დაამწყვდიეს) საკუთარ „მეს“ არ ღალატობს და კრიმინალ პატიმრებს ისეთივე ენთუზიაზმით ასწავლის სიმღერას, როგორც მანამდე სკოლის უცოდველ მოწაფეებს ამეცადინებდა. „მუსიკაშია ჩვენი ხსნა“ – ისმის ფელინის ფილმში „ორკესტრის რეპეტიცია“ და ოთარ იოსელიანიც თავისებური მხატვრული აზროვნებით ადამიანებს სთავაზობს სულიერი ცხოვრების გზას...

ადამიანი ბუნებაში არსებულთაგან ყოფიერების საკუთარი, კარდინალური სულიერი მისწრაფებით გამოირჩევა, ამავე დროს იგი ობიექტურ სინამდვილესთან და მისგან დაწესებულ ეთიკურ, თუ სხვა წესრიგის ნორმებს იცავს... გალობის მასწავლებელი ბავშვებს ამეცადინებს და ამგვარად იგი ობიექტურ სინამდვილესთან თანაარსებობს, ხოლო იგი ვერ ურიგდება ღამაზი ქალაქის ანტიხელოვნებისეულ ძეგლს და მასში განსახიერებულ ძალადობის იდეას. როგორც ესთეტი და აგრეთვე სახელმწიფოებრივი ძალისმიერი წყობის მოწინააღმდეგე სიმბოლურ სკულპტურას სრულიად უმნიკვლოდ ანგრევს. ამ მოქმედებით გალობის მასწავლებელი დაკანონებული წესის დინების საპირისპიროდ მოქმედებს და თავის ინდივიდუალურ ძირითად იდეალს ახორციელებს, ამიტომაც იგი ეკრანიდან წარმოგვესახება როგორც პერსონა – „მე“, მაგრამ „კანონი“ უანგაროსაც და ანგარებიანსაც საპყრობილეს ერთჭერქვეშ მოათავსებს.

მიუხედავად იმისა, რომ „მთვარის ფავორიტებში“ ასახულია: პოლიციელების მიერ დამნაშავეთა დევნა, დევნილთა დაპატიმრება, მკვლელობა, ცოლ-ქმრული ჩხუბი, ღალატი, სექსი და თანამედროვე კომერციული ფილმების თითქმის ყველა მონაცემი, მაინც მას მომგებიანი საღაროს და მასობრივი მაყურებლის ფილმებს ვერ მივაკუთვნებთ, იგი ფილმი – სჯაა...

„მთვარის ფავორიტების“ სიუჟეტის მოყოლა ისე ადვილი არ



არის, როგორც ვთქვათ, მელოდრამის ან სათავგადასავლო კინოსურათის, მასში ასახული თანამედროვე უიდეალო ადამიანები უსიუჟეტო ცხოვრებას ეწევიან და ამიტომაც ფილმი შედგება ყოველდღიურობის ნაწყვეტებისა და ფრაგმენტებისგან. სწორედ ამ თვალსაზრისით არის აგებული რეჟისორის მიერ ფილმის ხმა-ხედვითი ფლეთილი მონტაჟი.

„თუ ფილმის მოყოლა შეიძლება, ჩემთვის იგი ყოველგვარ ფასს კარგავს“<sup>1</sup> – ამბობს ოთარ იოსელიანი.

უსიუჟეტოა მუსიკა და ალბათ, ამიტომაც ერთ-ერთი ფრანგი კინოკრიტიკოსი ოთარ იოსელიანის ფილმებს მუსიკალურ ნაწარმოებებს ადარებს. მისი აზრით, „გიორგობისთვე“ – სონატაა, „შაშვი“ – კონცერტი, „პასტორალი“, სიმფონია, „მთვარის ფავორიტები“ – ფუგა...

გასული საუკუნეების მუსიკა ადამიანის იდეალის გამომხატველი იყო და თავის ხმოვან საფუძვლად მელოდიას იყენებდა, ხოლო თანამედროვე კომპოზიტორები თავის ნაწარმოებებს ატონალური და დისონანსური ბგერებით აგებენ, რადგან ჩვენს საუკუნეში მელოდია, ანუ სულიერება დაიკარგა და ოთარ იოსელიანიც თავის ფილმებში ამ დანაკარგს ასახავს, მისი ფილმებიც ძირითადად „ატონალურია“ თავისი ფორმით... თუმცა იმედის სხივსაც არ უგულუბელჰყოფს.

მუსიკა, ხმაური ისეთივე მხატვრულ ფუნქციას ატარებს, როგორსაც გამოსახულება. აკუსტიკა ეკრანული მოქმედების ფონად კი არ აღიქმებოდა, არამედ იგი ისევე, როგორც კინემატოგრაფიული მოქმედება მონტაჟური ქსოვილის ლაიტმოტივად ისმის. რეჟისორის მიერ გამოყენებული ხმისა და გამოსახულების წყობა ხშირად თავისთავადი, რთული მონტაჟური კონტრაპუნქტის საშუალებითაა წარმოდგენილი.

---

<sup>1</sup> Ж. „Искусство Кино“. 1988 г. №5 стр. 34.

ოთარ იოსელიანისთვის ფილმის მონტაჟი ძირითადი შემოქმედებითი პროცესია და იგი იქმნება არა მარტო სხვადასხვა გამომსახველობითი ხედების მონაცვლეობითი ტემპო-რიტმით, არამედ აკუსტიკის სხვადასხვა მეტრული ჯერით. მუსიკალური ფრაზა იშვიათად ისმის თავიდან ბოლომდე და სწორედ ეს ხმოვანი ნაწყვეტები ქმნის თავისებურ ტემპო-რიტმს, მაგალითად: წამით კარი იღება და დები იშხნელების სიმღერის ნაწყვეტი ისმის, რომელიც კარის დახურვასთან ერთად იხშობა, ან წყვეტილად გაისმის ვოკალური სავარჯიშო, ან სადარბაზოდან ქალების ყაყანი, ან ქუჩის ტრანსპორტის გუგუნი... და ამგვარად, შიდა და გარე სამყაროს ფლეთილი „გადაძახილი“ იქმნება, ანუ მრავალხმიანი აკუსტიკური ჯერის სონორული ტემპო-რიტმი... ამ მეტრული ხერხით ოთარ იოსელიანი ხშირად სარგებლობს, მაგრამ ყოველთვის სახეშეცვლილად, ეპიზოდის განსხვავებული განწყობილებისა და აზრის წარმოსახავად.

ხშირად, კადრის გამომსახველობითი და აკუსტიკური მხარე ანტიპოდურია, მაგალითად: როცა მეძავე ქალს თავისი ოთახისკენ მამაკაცი მიჰყავს, გაისმის საეკლესიო საგალობლის ნაწყვეტი, ანდა, როცა საყვარლისგან გასილაქებული დელფინი სარკეში იხედება დალილავების შესამოწმებლად – სამრეკლოს ზარები ხმოვანებენ. ამ შემთხვევაში ვიზუალურ-აკუსტიკური ზედნადები კონტრასტულია და ამავე დროს იკითხება – გზასაცდენილი ადამიანებისადმი თანაგრძნობა და შეხსენება მათ შეუბღალავ პირველქმნილებაზე...

რეჟისორის მიერ მეძავე ქალის სახე განსაკუთრებული სიმპათიითაა გამოსახული. მისი საეკრანო მოქმედების დროს გაისმის სოფლური ლილინი და საეკლესიო გალობა, რაც გვაფიქრებინებს მეძავის პირველქმნილ უბინოებასა და სულიერებაზე.

ამ ცოდვილი ქალის ცხოვრებას მაინც შემორჩა სხვა ადამიანებისადმი უანგარო თანაგრძნობა და ამაგი, მეგობრობის უნარი და

კაცთმოყვარეობა. და როცა იგი პოლიციაშია დაპატიმრებული გალობის მასწავლებლის შეწყალებისთვის მისული, ოთარ იოსელიანი ხმაურის საშუალებით საოცარ კონტრასტულ მეტაფორას გთავაზობს. აკუსტიკურად გაძლიერებული პოლიციელი ქალების მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელების კაკუნი, მკაცრი, საქმიანი „მარშით“, მრავალჯერადი უემოციო რიტმით მოსიარულე პირქუში ფორმიანი ქალების და მორჩილად მოლოდინე გარინდული მეძავის ხმა – ხედვითი დაპირისპირებით რეჟისორმა თანაგრძნობისა და აქტიური გულგრილობის მხატვრული სახე შექმნა.

აქვე აღსანიშნავია, ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი – კვარტეტის ჩვენება. პირველად იგი ფილმში „აპრილი“ იყო ჩაფიქრებული, ხოლო შემდეგ „პასტორალის“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ „პირად“ მოგვევლინა. „მთვარის ფავორიტებში“ კვარტეტი სრულიად შეცვლილი მხატვრული ფუნქციით და ორიგინალური გაბედულებით აისახა. რეჟისორი მუსიკოსებს ფილმის ქმედით ქარგაში, ანუ ე. წ. „სიუჟეტში“ არ რთავს. (ისინი თანამედროვე მუსიკოსები არიან) კვარტეტის წევრებს თვით ეკრანზე ვხედავთ, თითქოს რეჟისორმა ისინი საორკესტრო ორმოდან „ავანსცენაზე“ ამოიყვანა, მაყურებელს „გააცნო“ მუსიკოსები და მერე ფილმის მსვლელობის სხვადასხვა დროს ეკრანს მიღმიდან წყვეტილად მოგვასმენინა მათ მიერ დაკრული ნაწარმოები. და ამავე დროს მათ მხოლოდ ფილმის მუსიკალური გახმოვანების ფუნქცია არ გააჩნიათ, ისინი სიმბოლურ მინიშნებად იკითხებიან...

ოთარ იოსელიანმა „ქალის პორტრეტის“ „მოგზაურობა“ დროსა და სივრცეში განსხვავებული აკუსტიკური მონაცემებით გაახმოვანა. XIX საუკუნეში პორტრეტი – ლირიკულია, გვესმის საფორტეპიანო პიესა და ხალხური სიმღერის ლილინი, ჯაზის მომღერალთან იგი დისონანსური ხმებით „ჟღერს“, მელოდია დაკარგულია. პოლიციელის სახლში ქურდების მიერ ჩარჩოდან ამოჭრის დროს ისმის პორტრეტის „კვნესა“, ხოლო სულ ბოლოს, ია-

რაღების სახელოსნოში დამოკლებული და შუბლნაჭრილი – იგი ისმენს: მექანიკურ ღრჭიალს, რკინის ინსტრუმენტების დარტყმას და ყოველივე ამას ორმაგი სონორული ხერხით ზედ ედება ნოსტალგიური ინტონაციის მოცარტის საფორტეპიანო ნაწარმოები ჩვენს მიერ მოსმენილი XIX საუკუნის ეპიზოდში, ყოველივე ამას ძველი სახლების ნგრევის ხმა – ხედვითი კადრი ემატება.

ფილმი მთავრდება XIX ს. ეპიზოდით: ბუნების წიაღში პატარა მაგიდასთან სხედან ქალი და მამაკაცი ძველებურ სამოსელში გამონყობილნი. ისმის ქალის შორეული სიმღერა და ჩიტების ჭიკჭიკი, ჩანს ძველი „შატო“ და ცხენებით შებმული ეტლი... იგრძნობა თანამედროვე ადამიანის ნოსტალგია წარსულის სიმშვიდესა და ჰარმონიაზე, ლირიკულ ინტიმზე. ალბათ, გასული საუკუნის დაბრუნება ძნელია, მაგრამ ხსოვნა – შესაძლებელი...

„მთვარის ფავორიტებმა“ ვენეცია მოხიბლეს – წერდა ერთ-ერთი კინოკრიტიკოსი – ვენეციამ ფარხმალს დაყარა ამ ფილმის წინაშე და დიდი ენთუზიაზმით შეხვდა მის რეჟისორს – ოთარ იოსელიანს. ფილმის ტრიუმფალური გამარჯვება არც გასაოცარი და არც მოულოდნელია: „მთვარის ფავორიტები“ ნამდვილი მარგალიტი და იშვიათი სილამაზის სამკაულია, რომელშიც უცნაურად შეხმატკბილებულა ეშმაკისეული სიზუსტე, იუმორი, პოეზია, სისასტიკე და სინაზე...

საეჭვოა, რომ ოთარ იოსელიანი საფრანგეთში დარჩეს და ახალი ფილმის გადაღებას შეუდგეს, მაგრამ დღეს, ესოდენ დიდი ნიჭით შემკულ რეჟისორს, ვენეციაში შეჰყურებენ ისეთივე აღტაცებით, როგორითაც მოცარტს, მიქელანჯელოს ან სხვა რომელიმე სასწაულმოქმედს შეჰყურებდნენ მათი პირველი თაყვანისმცემლები.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> აღმანახი – „კინო“ №3. გვ. 57. 1985.

ოთარ იოსელიანის ინტერვიუდან – „რას ნიშნავს ფილმის გადაღება? კინო არ მიმაჩნია საკუთარი აზრის სიღრმისა და ჩემი სულის სინატიფის გამოხატვის საშუალებად. ჩემთვის მნიშვნელოვანია გამოვსახო ის, რაც სიხარულს მგერის და სიმარტოვის შეგრძნებას მიქარწყლებს. ხდება ხოლმე, საკუთარ თავს ვეუბნები: ის ხომ ჩემსავით ფიქრობს? ვინ ის? მაგალითად, ბულგაკოვი. მაგრამ მან უკეთ გამოთქვა ის, რის თქმასაც მე ვაპირებდი. არიან სხვებიც: ბარნეტი, ჯონ ფორდი, ტატი“...<sup>1</sup>

„და აი, რაულ რუიზის ლვარჭნილი „მეტაფორების“ შემდეგ, ჩვენი კინო გამდიდრდა ოთარ იოსელიანის „აფორიზმებით“, ჭეშმარიტად პატარ-პატარა ეკრანული მარგალიტებით, რომლებიც თვალსაც და სულსაც ხიბლავს.

ოთარ იოსელიანში არის რაღაც ფილოსოფოსის, მხატვრის და მუსიკოსის“ – წერდნენ ვენეციაში.<sup>2</sup>

„უცნაურია ჩემი ფილმი? სრულიადაც არა, იგი ნათელი, ცხადი და გამჭვირვალეა... ყოველივე მოზომილია და გამოკვეთილი. ერთი კია, ფილმში ვერ ნახავთ გაცვეთილ შტამპებს, რომელთა ხილვას მაყურებელი ასეა მიჩვეული“<sup>3</sup> – ოთარ იოსელიანი.

„ეს კაცი თვალს გვიხელს, ამიტომაც მას ჩვენ მადლობას ვუხდით“<sup>4</sup> – წერდნენ ისინი.

## **„პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ (1988 წ.)**

დოკუმენტური ფილმი მონასტრის ბერებსა და მათ შემოგარენში მაცხოვრებლებზე – ილუზიაა; ზღაპარი, სადაც ბოროტება-სიკეთე კი არ არის დაპირისპირებული, არამედ ადამიანთა მხო-

---

<sup>1</sup> Ж. „Киносценарий“, №2 1995 г. Стр. 50.

<sup>2</sup> თ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1985 წ. №4 გვ. 96.

<sup>3</sup> იქვე.

<sup>4</sup> თ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 წ. №4. გვ. 97.

ლოდ მშვიდი თანაარსებობაა ნაჩვენები. მიუხედავად ფილმის კონცეპტუალური ცალმხრივობისა, და უფრო მკაცრად თუ ვიტყვით, სწორხაზოვნებისა, მაინც გულს ელამუნება ეკრანზე ასახული ტოსკანელების უშფოთველი ცხოვრება და ურთიერთობა. ადამიანები თვითმოტყუებისკენ ვართ მიდრეკილნი და ილუზორულ სამყაროში „გასვლა“ გვიყვარს, ამგვარი სულიერი მდგომარეობაც ხომ ჩვენი ცხოვრების ნაწილია.

ფილმის – „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ ნახვისას მაყურებელს საოცარი სიმშვიდე ეუფლება, იგი არ არის სიუჟეტური კინონაწარმოები, მას ვერ მოყვები კლასიკური კომპოზიციის მიხედვით, მაგრამ საოცარი განწყობილების შემქმნელია, გავკადნიერდები და ვიტყვი, რომ ამ ფილმს „სამედიცინო“ ფუნქციაც გააჩნია.

დავით რონდელის ფილმში „უგუბზიარა“ (1930 წ.) გადაღებულია ქირურგიული ოპერაცია საკრავიერი ინსტრუმენტების და მომღერალი „აფხარცისტების“ თანხლებით. ავადმყოფს მუსიკა ფიზიკურ ტკივილებს უქარწყლებს, ამგვარ საშუალებას თანამედროვე მედიცინაშიც ხანდახან იყენებენ. შესაძლოა, კინომ მუსიკის ფუნქცია ოპერაციის დროს ვერ შეასრულოს, მაგრამ სულიერი პრობლემების „გასაყუჩებლად“ რეკომენდაციას გავუწევ ფილმს „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“.

ტოსკანელებზე მოთხრობილ კინონაწარმოებში, ისევე როგორც „ბასკებში“, ოთარ იოსელიანმა მისთვის დამახასიათებელი ირონია და ცხოვრების „გაფატერის“ მხატვრული თვალსაზრისი უარყო, რეჟისორი უფრო ადამიანთა სიკეთის, სიმშვიდის და წყნარი ცხოვრების ამსახველად მოგვევლინა. ამგვარი ცალმხრივობის გამო, მან არც თუ ისე დიდი წარმატება მოიპოვა, თუმცა დოკუმენტური ინფორმაციის – ყოველდღიური სინამდვილის, პირველქმნილებისა და ბუნებრივობის ჩვენებით ილუზორული განწყობილების „ციდან“ მიწაზე ჩამოყვანა სცადა...

ალბათ, ოთარ იოსელიანის სურვილია, რომ ადამიანებმა იცხოვრონ: ღმერთის რწმენით, შრომით, შემოქმედებით, ბუნების სიყვარულით, ისტორიული ტრადიციებისა და წინაპრების ხსოვნით. ყოველივე – ადამიანთა ურთიერთობასა და სიყვარულს განამტკიცებს. ეს არის რეჟისორის პოზიტიური იდეალი... როცა იგი სხვა ფილმებში ირონიას, სატირას, თუ გროტესკს იყენებს ადამიანთა გარკვეული საზოგადოების ზნედაცემულობის წარმოსაჩენად, მაშინაც კი, ამ ღვთიურ სიკეთეს გულისხმობს, რადგან ადამიანთა ნაკლოვანების ასახვაც მათდამი სიყვარულის მაჩვენებელია...

ხშირად, კინემატოგრაფიულ და აგრეთვე სხვა ქართულ საზოგადოებაში გამიგია, თითქოს ოთარ იოსელიანი ადამიანებს ავი თვალით უყურებს. ერთ დროს საკმაოდ გავრცელებული ეს მოსაზრება ამჟამად შემცირდა, ვინაიდან მან მსოფლიოში საყოველთაო აღიარება მოიპოვა და ასე იოლად ვეღარ კილავენ მის რეჟისორულ „უმადლესობას“... ოთარ იოსელიანი ავი თვალით კი არა, ადამიანებს მართალი თვალით შეჰყურებს და თუ ზნედაცემულობას სააშკარაოზე წამოატივტივებს – ეს მათი კათარსისის ერთ-ერთი წინაპირობაა...

ფილმში „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“, მან ადამიანებს „კეთილი“ თვალით შეხედა... საზოგადოებრივი ცხოვრების საუკეთესო გარემოებისა და ვითარების მაჩვენებელი სოცრეალიზმის ე. წ. მეთოდით შექმნილი ნაწარმოებებშიც იყო, მაგრამ ეს პოლიტიკური ავანტიურა, რომელიც მიზნად ისახავდა მასიური დახვრეტების და დაპატიმრებისგან ხალხის თვალის ახვევას, ცხოვრების ყალბ მოდელს ქმნიდა... სიყალბე კი ოთარ იოსელიანის არც ერთი ფილმის, არც ერთ კადრში არ მოიპოვება... შესაძლოა რომელიმე მის კინონაწარმოებში ერთგვარად გადამეტებული ტენდენცია დავინახოთ, კერძოდ, ფილმში „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“, მაგრამ რეჟისორის ამ ილუზორულ სახეაში, თუნდაც ეკრანზე მოცემული ვითარების წარმოჩენილში, ადამიანთა ჰარმონიულ ურთიერთობაზე ოცნებას ვხედავთ...

დავუშვათ, რომ უშველებელი სამყაროს რომელიღაც პატარა კუთხეში ადამიანთა ურთიერთობის ჰარმონია მართლაც არსებობს, მაგრამ ეს ისე მცირეა, როგორც ბედნიერება ადამიანის ხანგრძლივ ცხოვრებაში.

ჩვენი დროის კაცობრიობის უმეტესმა ნაწილმა ღმერთის რწმენა შეასუსტა ან სრულიად დაკარგა. მატერიალისტური უზრუნველყოფის მოსაპოვებლად იგი ახალი პრაგმატისტული „იდეალით“ შეცვალა. ადამიანები საქმიანად ფუსფუსებენ, იძენენ, მდიდრდებიან, ქრთამებს იღებენ, ქურდობენ, ფულის მოპოვებისათვის ერთმანეთს კლავენ, ქრისტეს მცნებებს უგულბებელპყოფენ და ღალატობენ. ღმერთისა და იდეალის დაკარგვით სულიერ მისწრაფებებს და საკუთარ თავსაც უარყოფენ. მათ ეუფლებათ მარტოობა, გაუცხოება, სიკვდილის შიში და თანამედროვე ეპოქისთვის დამახასიათებელი სხვა „დაავადებანი“. სულიერების უქონლობის გამო ისინი მხოლოდ მომხმარებელბად გადაიქცევიან და ამ გზით პირუტყვის მდგომარეობას უახლოვდებიან, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბუნებაში არსებულთაგან ადამიანი გონითი სულიერებით გამოირჩევა, ხოლო ბერდიაევის აზრით მხოლოდ ამქვეყნიურ აუცილებლობას შეგუებული ადამიანი მონაა, და მონობა კი ცოდვაა...

ფილმში „ბასკები“ რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს ხალხის შემოქმედებასა და უძველესი წარსულის ტრადიციებზე. „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ – რელიგიური მომენტია წამოწეული. რელიგია ადამიანს არ ავალებს იყოს მომხმარებელი, შემგუებული, კონფორმისტი. იგი – სულიერ უმნიკვლობას მოითხოვს და ამაში მდგომარეობს მინიერი ანგარების განსხვავება ზეციური რწმენისგან. ქრისტიანული რელიგია ავალდებულებს ადამიანს მორჩილებას, მაგრამ ამგვარი ქვეშევრდომობა სულიერებისგან გამომდინარეობს და ამიტომაც ადამიანის თავისუფლების ტოლფასია.



რუსი ფილოსოფოსის – ნიკოლაი ბერდიაევის აზრით – „ადამიანის ჭეშმარიტი გზა არის ამა ქვეყნისგან სულიერი განთავისუფლება, ადამიანის სულის განთავისუფლება ამქვეყნიური აუცილებლობის ტყვეობიდან.<sup>1</sup>

ფილმის – „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ – მოქმედი პირები, უმთავრესად, ბერები არიან, მათი მოქმედება მეშჩანურ-ობივალტელურ ყოფას სრულიად უარყოფს, ისინი ადამიანურ და აგრეთვე ღვთისმოსავ ცხოვრებას ეწევიან, ბერების არსებაში ღმერთიც არის და ადამიანიც, – „ადამიანის უკანასკნელი საიდუმლოებაა – ადამიანში ღმერთის დაბადება. ღმერთის უკანასკნელი საიდუმლოებაა – ადამიანის დაბადება ღმერთში, რადგან არა მარტო ადამიანს სჭირდება ღმერთი, არამედ ღმერთსაც სჭირდება ადამიანი. ამაში მდგომარეობს ქრისტეს საიდუმლოება, ღმერთკაცის საიდუმლოება“. – წერს ნიკოლაი ბერდიაევი...<sup>2</sup>

მონასტრის ბერები მშვიდად ლოცულობენ, წირვის დროს მღერიან, ლოცვანს რეჩიტატივით, ფეხზე დგომით თუ მუხლმოდრეკით კითხულობენ, სადილობენ, საეკლესიო ხელნაწერების და წიგნების რესტავრაციაზე მუშაობენ, მიწას ამუშავენ, საუბრობენ, სეირნობენ და კვლავ ლოცულობენ. ერთი შეხედვით, თითქოს განსაკუთრებული არაფერი ხდება, მაგრამ საეკლესიო პირების ამგვარი ქმედება განსხვავდება გამოჩენილი რეჟისორების ფედერიკო ფელინის, ლუის ბუნუელის, ინგმარ ბერგმანის და სხვათა ფილმებისგან, რომლებშიც ღვთის მოციქულთა მორალური დაცემა არის ასახული. მკვლელობა, სადიზმი, მექრთამეობა, გარყვნილება და ყოველგვარი უნმინდურება... აქედან გამომდინარე ტოსკანელი ბერების ყოფა და აგრეთვე ოთარ იოსელიანის რელიგიური თვალსაზრისი განსაკუთრებულად გამოირჩევა.

---

<sup>1</sup> Н. Бердияев. „Смысл творчества“. М. Изд. „Правда“, 1989 г. Стр. 254.

<sup>2</sup> Н. Бердияев. „Смысл творчества“. М. Изд. „Правда“, 1989 г. Стр. 254.

ფილმში „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ მაღალ მთაზე აშენებული მონასტრისგან „მონაბერი“ საგალობლები, თითქოს ზეციურ იმპულსს აძლევს მიწის მშრომელებს და მათ მშვიდობიანი ცხოვრებისთვის განაწყობს, იგი მიწის და ზეცის პოლიფონიად გაისმის.

ტოსკანელები სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოს ასრულებენ: სამკურნალო ფოთლებს კრეფენ, ვაზს სხლავენ, ღვინის უშველებელ კასრებს რეცხავენ, მექანიკურ მანქანაში ყურძენს ჭყლეტენ, ღვინოს ასხამენ და სხვ... მამაკაცები გარეულ ტახზე ნადირობენ, ტოსკანელები ლამაზ და დიდ კოცონს დაანთებენ, ჯოხებზე წამოცმულ ცოცხებს ცეცხლს წაუკიდებენ და მათგან გადმოფრქვეული ნაპერწკლები „ვარსკვლავებად“ იფრქვევა. მოედანზე სახალხო ზეიმი იმართება, ხალხს სადღესასწაულო საქმელს უფასოდ ურიგებენ, ისინი ცეკვავენ, მღერიან, ქეიფობენ. ტოსკანის მაღალი წოდების წარმომადგენლები ხალხისგან განცალკევებულნი – თავის მდიდრულ აპარტამენტებში იმყოფებიან, არიან აგრეთვე ადამიანები, რომლებიც საერთო-სახალხო ზეიმში არ მონაწილეობენ და მარტონი უსხედან კაფეს თუ რესტორნის მაგიდებს... მაგრამ ქუჩაში სასულე ორკესტრის მიერ შესრულებული მარში ქუხს... და ეს საზეიმო მარში რეჟისორის ბავშვობის მუსიკალური ხატია.

პირად საუბარში ოთარ იოსელიანმა ბავშვობა მოიგონა, როცა ქალაქის პარკში და მოედანზე სამხედრო სასულე ორკესტრების მიერ საზეიმო მარშები სრულდებოდა. ბავშვობის გაუცნობიერებელი მოგონება დარჩა მის მახსოვრობაში.

ჩვენი ბავშვობა სტალინისტური დიქტატურის მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის წლებს დაემთხვა, როცა ბევრი ჩვენგანი უდანაშაულო მშობლების დახვრეტისა და დაპატიმრების შედეგად ობლად დარჩა. მიუხედავად ამისა, სასულე ორკესტრები საზეიმო მარშების შესრულებას არ სწყვეტდა და მილონობით გაუბედურებული

ხალხი ამ ყალბი დღესასწაულების მარშებთან თანაარსებობას განაგრძობდა.

ოთარ იოსელიანის პატარაობის სიხარული დროთა ვითარებაში მის ანალიტიკურ აზროვნებას დაექვემდებარა და მის შემოქმედებაში მარშის მუსიკალური სიმბოლო სხვადასხვა ინტერპრეტაციით წაიკითხება: „ბასკებსა“ და „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ – იგი ზეიმის აღმნიშვნელია, „პასტორალში“ – ედუკის ოცნების განხილვაა, „პეპლებზე ნადირობაში“ – ზეიმის სამსახურეობრივი აღსრულება, „გიორგობისთვეში“ – სტალინური დიქტატურისგან შეშინებული ხალხის დეგრადაცია.

ფილმში „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ აკუსტიკური ჯერი იგება საეკლესიო საგალობლებით, ბავშვების გუნდის წმინდა ხმებით, მშრომელი ქალის ლილინით, მუსიკალური სემენისგან „მინწყებული“ მთიბავის სიმღერით, სამრეკლოს ზარების, მამლის ყვილის თუ ჩიტების ჭიკჭიკის ხმოვანებით. ადამიანთა დიალოგები უფრო ინტონაციურად აღიქმება, ვიდრე სიტყვიერად და თანაც, ჩვეულებრივი საუბრის სახეს ქმნის. ხმა-ხედვითი ჯერი ოთარ იოსელიანის მიერ ოსტატურადაა მოდულირებული. ულამაზესი ლანდშაფტის სივრცეში თითქოს სიოს მიმოაქვს ბუნებაში არსებულთა ხმები „შორი“ და „ახლო“ ხედების მონაცვლეობით.

მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმის – „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ განცალკევება მხატვრული კინონაწარმოებისგან ძნელია. ოთარ იოსელიანი მხატვრულ-დოკუმენტური და დოკუმენტურ-მხატვრულ ფილმებს ქმნის, რადგან დოკუმენტალიზმი ისეთივე შემოქმედებითი მანერაა რეჟისორისთვის, როგორც მხატვრული მთხზველობა. მის შემოქმედებაში დოკუმენტური სტილი მდგომარეობს, უპირველეს ყოვლისა, ბუნებრივი, შეუღამაზებელი სინამდვილის ეკრანზე ასახვაში; კინონაწარმოების კონცეფციის მხატვრული ფორმა შერჩევითი მეთოდითაა შექმნილი.

ოთარ იოსელიანი მხატვრულ ფილმებში პერსონაჟებს იღებს პირველქმნილი ლანდშაფტის, ქალაქის ქუჩების თუ საცხოვრებელი სახლების ბუნებრივ პირობებში. რეჟისორი პავილიონებს თითქმის უარყოფს, რადგან ბუტაფორიული დეკორაცია არაბუნებრივ პირობითობას ქმნის, ხოლო საცხოვრებელ სახლში ადამიანთა ყოფის ნაკვალევი უფრო რჩება; მიუხედავად იმისა, რომ მას კადრის კომპოზიციის ნივთიერი ანყობა – კონცეფციის, გმირის სახის, თუ განწყობილების ასახვისთვის ყოველთვის სჭირდება და მათი მიზანშეწონილი „გადაღებების“, ან რაიმე მნიშვნელოვანი საგნების დამატების მიუხედავად, ნაცხოვრები და ყოფითი სახლი თავისთავად „გადასცემს“ პროფესიონალ, თუ არაპროფესიონალ მსახიობს თავის საყოფაცხოვრებო, შინაურულ არსს, რაც დოკუმენტური სინამდვილის პირობას ქმნის.

ოთარ იოსელიანის მხატვრულ ფილმებში ძირითადად არაპროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ; არაპროფესიონალს ცხოვრებიდან გადასაღებ მოედანზე მისთვის დამახასიათებელი ყოფითი ჩვევები „მოაქვს“ და ბუნებრივ გარემოს იგი შედარებით იოლად ეგუება. მასთან მუშაობისას რეჟისორი აქტიურად ერევა მოძრაობის, კადრის კომპოზიციური სახვის, თუ რაიმე ჟესტიკულაციის მითითებით, იგი აგრეთვე ადვილად უთმობს არაპროფესიონალის წინააღმდეგობას, რომელსაც არ შეუძლია რეჟისორის მიერ ნაკარნახევი მოქმედების შესრულება. ოთარ იოსელიანის ამგვარი კომპრომისი ადამიანის თვითმყოფადობის ბუნებრივი სინამდვილის, ანუ დოკუმენტურობის შენარჩუნებისთვისაა გამიზნული.

ოთარ იოსელიანი მხატვრულ ფილმში ნაკლებად სარგებლობს პროფესიონალი მსახიობებით, მითუმეტეს, „ვარსკვლავების“ მონვევის კატეგორიული წინააღმდეგია. ერთი წუთით რომ წარმოვიდგინოთ ფილმში „და იქმნა ნათელი“ დაიანა როსი, ან ედი მერფი, მართლაც, მიუღებელი იქნებოდა და კინონაწარმოების სტი-

ლური ფორმა სრულიად დაინგრეოდა... რეჟისორს რომც ეცადა „ვარსკვლავების“ გარდაქმნა და მათი პირველქმნილება ეკრანზე წარმოესახა, მაშინ დიდი ჰონორარის გადახდა მოუწევდა, რასაც მისი ფილმების ხელმოკლე დაფინანსება ვერ აიტანდა...

ოთარ იოსელიანმა ფილმში „პეპლებზე ნადირობა“ თავისი მეგობარი, ცნობილი ფილოსოფოსი – ალექსანდრე პიატიგორსკი, მოიწვია. აი, რას წერს რეჟისორი: „მსურდა, რომ ფილმში „პეპლებზე ნადირობა“ ესეირნა პერსონაჟს, რომელსაც ადამიანებთან ურთიერთობაში ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო თვისება გააჩნდა დახვეწილი გალანტურობა და არასასიამოვნო უქმეხოება. პიატიგორსკის მიერ შესრულებულ მაჰარაჯაში ორი სხვადასხვა თვისებაა შეხამებული: ქედმაღლობა და ინფანტილიზმი. გადაღების დროს ის ბატკანივით მორჩილი იყო, ხოლო სამუშაო დღის დამთავრებისას მკვახედ მეუბნებოდა – „ბიჭო, მისმინე!“<sup>1</sup>

არაპროფესიონალი მსახიობის შერჩევისას ოთარ იოსელიანი არა მარტო ადამიანის გარეგნულ ტიპურობას აქცევს ყურადღებას, არამედ სახასიათო თვისებებს და, რაც მთავარია, სამსახიობო მონაცემებსაც, იმდენად, რამდენადაც შესაძლებელია ადამიანის ბუნებრივი ქცევის და ამავე დროს საეკრანო პირობითობის წარმოსახვა.

თვით თეატრალურ მსახიობსაც ოთარ იოსელიანი ტიპური და სახასიათო მონაცემებით არჩევს და არაპროფესიონალთან სამსახიობო ურთიერთობაში ორივე მათგანს პლასტიკის, მოქმედების და ბუნებრივი კინემატოგრაფიული გარდასახვის ოსტატობას ერთნაირად ასწავლის. რეჟისორი მსახიობს თეატრალური პირობითობისგან ათავისუფლებს, ხოლო – არაპროფესიონალს (ისევე, როგორც პროფესიონალს) კინემატოგრაფიული სპეციფიკის გავალისწინებით და აგრეთვე მისი საავტორო შემოქმედებისა-

---

<sup>1</sup> Ж. „Киносценарий“, 1995 г. Стр. 53.

თვის დამახასიათებელი სტილური ფორმის თვალსაზრისით ამეცადინებს... ძირითად ყურადღებას რეჟისორი კინემატოგრაფიულ პლასტიკას და მოქმედებას უთმობს, რადგან მისი აზრით, კინოხელოვნების მთავარი მახასიათებელი – დინამიურობაა, ამიტომაც ეკრანზე ადამიანს საერთო და შორი ხედით აჩვენებს, რათა სხეულის მოძრაობა მთლიანობაში აღიქვეს... ამგვარად, ფილმის კონცეფციიდან გამომდინარე პერსონაჟის სახასიათო მონაცემებიც იქმნება.

ოთარ იოსელიანის დოკუმენტური ფილმები დიქტორის ტექსტის გარეშეა გათვალისწინებული, აზრობრივი დატვირთვა კინემატოგრაფიული მონტაჟის ვირტუოზული დინამიურობის სახიერებითაა გამოთქმული – უსიტყვობა დოკუმენტურ კინოსურათებში (აღსანიშნავია, რომ რეჟისორი არც მხატვრულ სურათებში გვანებიერებს დიალოგებით), ერთგვარ მითოლოგიურ პირობითობას ქმნის, იდეისა და ფორმის ხელოვნებისეული საშუალებით ზოგადობის განწყობილებას გადმოსცემს, მიუხედავად იმისა, რომ ეკრანზე ასახული მოქმედება კონკრეტული მასალისაგან გამომდინარეობს.

რეჟისორის მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების მსგავსება – უსიუყეტობაა, სიუჟეტის კომპოზიციური აგებულება, ექსპოზიცია, მოქმედების განვითარება, კვანძის შეკერა, კულმინაცია და კვანძის გახსნა რაიმე ამბით წარმოდგენილი და შეკრული ოთარ იოსელიანის არც მხატვრულ და არც დოკუმენტურ ფილმებში არ მოიპოვება, მათი მოყოლა ძნელია, ორივე ჟანრის ფილმებში აზრის განვითარებაა მოცემული და არა – სიუჟეტის.

ხმა-ხედვითი მონტაჟის მხრივ ოთარ იოსელიანის დოკუმენტურსა და მხატვრულ ფილმებშიც არის მსგავსება. ქალაქის ეპიზოდებში – მოტორიზებული გუგუნი, რადიოს, ტელევიზორის და სხვა ურბანისტული ხმაური გაისმის. სოფლის ეპიზოდებში – ბუნების არსებათა ხმები, ხალხური სიმღერები გვესმის და ხალხურ

ცეკვას ვხედავთ... ყოველივე ეს დანახული, თუ მოსმენილი რაფინირებულ ხელოვნებისეულ ოსტატობას არ წარმოადგენს, იგი თავის პირველქმნილებაშია ნაჩვენები. თვით „ბასკებში“ რეპეტიციების შედეგად წარმოდგენილი სკეტჩები, ცეკვები, თუ სიმღერები ხალხური შემოქმედების უშუალოდ ამსახველია. მოხუცი რომ ბავშვს სიმღერას ასწავლის, მაგრამ მუსიკალური სმენა აკლია, ეს – სიმღერის სიყვარულია... მხატვრულსა და დოკუმენტურ ფილმებში თანწყობილი სუფრული სიმღერებიც გაისმის, მაგრამ მათ შინაურული ელფერი უფრო დაჰკრავს, ვიდრე ოსტატური და პროფესიონალური ხელოვნებისა.

სატელევიზიო გადაცემაში – „საქართველო“, ეკრანზე ვხედავთ უნატიფესი ქორეოგრაფიული ხელოვნების შედეგს – „ხო-რუმს“, რომელსაც ოთარ იოსელიანი მაშინვე თავნაკრული და ჩითის ხალათში შემოსილი. სოფლელი ქალის ცეკვა-ძუნძულით ცვლის და ეს სანახაობა ცეკვის სურვილს უფრო გამოხატავს, ვიდრე თვითნაბად ხელოვნებისეულ შედეგს. შემოქმედებითი პირველქმნილება დოკუმენტურ სინამდვილედ იკითხება. რეჟისორი მაყურებელს აჩვენებს ბუნებრივ ფესვებს, რომლისგანაც მაღალი ხელოვნება გაიზრდება.

ოთარ იოსელიანის დოკუმენტალიზმი ხალხური ტრადიციების წარმოჩენაში გამოიხატება, ეკრანზე ქართული, ფრანგული, თუ სენეგალური შემოქმედებითი თვითმყოფადობა თვითნაბადი, ბუნებრივი სახითაა განსხეულებული. რეჟისორის შემოქმედებაში ხალხურობა – ერთ-ერთი ძირითადი მოტივია (და არა ერთადერთი), იგი შეხამებულია მოდერნისტული სამყაროს მხატვრულ მონაცემებთან, თუმცა ავტორის სიმპათია ხალხის პირველქმნილებისკენ უფრო იხრება...

ოთარ იოსელიანი ქართული, თუ საზღვარგარეთული პერიოდის დოკუმენტურ ფილმებში დუბლებს უარყოფს. მოქმედებას და მოცემულ ფაქტობრივ მასალას ძირითადად მის პირველქმნი-

ლებაში იღებს, ანუ გადაღების დოკუმენტურ მეთოდს იყენებს და არა დადგმითს... დოკუმენტურ ფილმებში კი, ფაქტის ხელმეორედ აღდგენა დასაშვებია, მაგრამ რეჟისორის აზრით, ეკრანზე ამგვარი ხერხი მეტ პირობითობას გამოიწვევს და ბუნებრივობას დაკარგავს.

აი, რა აზრი გამოთქვა დოკუმენტური კინოს რეჟისორმა – რიჩარდ ლეეოკმა 1965 წელს მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალის სიმპოზიუმზე: „კინომოღვაწეებმა ადამიანთა გრძნობების, ურთიერთდამოკიდებულების და ამა თუ იმ მოვლენათა ბუნებრივობას ვერ მიაღწიეს... ერთი სიტყვით, ვერ შექმნეს ჭეშმარიტად რეალისტური კინოსურათები, რომელიც აჩვენებს „ცხოვრებას ისეთს, როგორიც ის არის“. აპარატურა ისეთი დიდია, რომ კამერა ადამიანებს აშინებს, წარმოიდგინეთ პანორამა ქალზე, რომლის წინაშეა გადამღები აპარატი, ხმის ჩამწერი კამერა, პროექტორების შუქი და კინოჟგუფის წევრები, მას უთითებენ როგორ დაიჭიროს თავი, როგორ ილაპარაკოს, როგორ გაიღიმოს და აგრეთვე სთხოვენ, რომ ბუნებრივი იყოს. ამგვარი დოკუმენტური ფილმისთვის საჭიროა მხოლოდ მსახიობი, თანაც – ძალიან გამოცდილი“.<sup>1</sup>

ოთარ იოსელიანი ადამიანის გამომეტყველების სიყალბის თავიდან ასაცილებლად ახლო ხედს უგულვებელყოფს. დოკუმენტური კინოში ერთობ გავრცელებული ტერმინი – „ცხოვრება ისეთი როგორიც ის არის“ – განუხორციელებელ ფრაზად რჩება, დოკუმენტურიც და მხატვრული ფილმიც ხელოვნებისეულ განზოგადებას ექვემდებარება და მიუხედავად იმისა, რომ კინოხელოვნება ცხოვრების ანარეკლია, მაინც მათი იდენტიფიკაცია შეუძლებელია. ცხოვრება არის „აქ“, ხელოვნება – „იქ“...

---

<sup>1</sup> Ж. „Искусство Кино“. 1988 Г. №5 стр. 96.



## „და იქმნა ნათელი“ (1989 წ.)

ასწლოვანი ხეებით დაბურულ ტყეში, მატრიარქატის საზოგადოებრივი წყობის აფრიკის სოფლელები ცხოვრობდნენ. ჰყავდათ წვიმის კერპი, რომელსაც გვალვისაგან თავის დაღწევას სთხოვდნენ, ქალები ნადირობდნენ და ნანადირევის განაწილებისას ყაყანებდნენ, კაცები მდინარეზე თეთრეულს რეცხავდნენ, მამაკაცთა და ქალთა საბჭოზე ქალების გადანყევტილებას უპირატესობა ენიჭებოდა, ყოველ თავშეყრაზე ოჯახურ, თუ სხვა ყოფით საკითხებზე „განაჩენს“ ადგენდნენ; შრომობდნენ, თავისი ზარმაციც ჰყავდათ, საეჭვო ყოფაქცევის ქალებს პატიოსანნი ითვალწუნებდნენ, ქორწინდებოდნენ გარიგებით და სიყვარულითაც, აგრეთვე ქმრებს ეყრებოდნენ, იცოდნენ ქეიფი და ცეკვა-თამაშიც, იცავდნენ ტრადიციულ რიტუალებს (ზოგს საკმაოდ მკაცრს), იყვნენ თანხმობასა და უთანხმოებაშიც... შეთვისებულნი აფრიკის ფლორასა და ფაუნასთან, კაციჭამია ნიანგებს მდინარის უსაფრთხო „ტრანსპორტად“ იყენებდნენ და მათთან საქმიანად მეგობრობდნენ... ხეებზე მაიმუნების სისწრაფით ძვრებოდნენ და ბანანებს მიირთმევდნენ (ქალები ბანანებს მამაკაცების გულის მოსაგებად და „დასაპყრობადაც“ იყენებდნენ). აფრიკის სოფლელებს XX საუკუნის ტექნიკურ-ინდუსტრიულად ცივილიზებული ქვეყნების მაცხოვრებელთაგან განსხვავებულთ საკუთარი თვითმყოფადობის, სასიხარულო და სამწუხარო პრობლემების და აქტიური კომუნიკაბელობის გამო მონყენილობა და მარტოობის გრძნობა არ ეუფლებათ...

წინამძღვარი ქალი სოფლელებს საყვირებით უხმობდა და ყველანი დათქმული ადგილისკენ მიემართებოდნენ. ფერდობზე მოკალათებულნი (როგორც ამფითეატრში) ცისკენ იხედებოდნენ და გარინდებულნი მზის ჩასვენებას, ანუ მწუხრს შეჰყურებდნენ. ამ წუთებში ბუნების აუნერელი სილამაზის მისტერიასთან ერთსულოვანთ მშვენიერების აღქმის ესთეტიკური განცდა ეუფლებო-

დათ. ეს ვითარება კი მათი პოეტურ-მხატვრული არსების ცხადმყოფია. მიუხედავად პირველქმნილი ყოფისა, მათ სულიერება და შინაგანი კულტურა გააჩნდათ. კულტურა კი – ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის შედეგი ყოველთვის არ არის, იგი ხშირად მისი ანტიპოდიციაა...

„და იქმნა ნათელი“ პირველყოფილი ადამიანები ბუნებას მხოლოდ მომხმარებლური ინტერესით არ უკავშირდებიან, ისინი მისადმი უმნიშვნელოდაც განენწყობიან, ბუნების მშვენიერების უანგარო აღქმისას ადამიანი სულიერად მაღლდება და ორი სიცოცხლის (ადამიანის და ბუნებრივი გარემოს) შერწყმით მისი ცხოვრებისეული თვალსაწიერი ფართოვდება. ადამიანი ბუნებას აცნობიერებს, როგორც სუბიექტს და მისი „შემოქმედებითი შესაძლებლობით“ ტიპობისას ხელოვნებისეული ზემოქმედებით იმსჭვალება. ეს კარგად ჩანს სოფლელთა საქორწილო, თუ ბავშვის დაბადების რიტუალთან დაკავშირებული სამოსელის დიზაინში, ცეკვასა და სიმღერებში.

ოთარ იოსელიანი ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ბუნებისა და ადამიანის, როგორც ორი სუბიექტის ურთიერთობა პარაბოლური გაზვიადებით, ფანტასტიკის მხატვრული ხერხით გამოხატა. მაგალითად, აფრიკელები ბალახისა, თუ ბუნების სხვა არსებათა ნახარშით გადაჭრილ კისერზე თავს აწეპებენ, ადამიანი ცოცხლდება და ჩაახველებს კიდეც ანდა სხვა ეპიზოდში – ქალაქში მიმავალ დედაკაცებს გაავეებული ქალი ისე შეუბერავს სულს, რომ ძლიერ ქარბუქს გამოიწვევს და დედაკაცების თავზე მოთავსებულ კალათებს მიწაზე დააყრევინებს... ამ ეპიზოდებში ასახული ფანტასტიკური ხასიათის ჰიპერბოლა ყურადღებას ამახვილებს ადამიანის და ბუნების მაგიურ ურთიერთკავშირზე. ოთარ იოსელიანი თავის ფანტაზიას, აქამდე ძნელად შესამჩნევს ფილმში „და იქმნა ნათელი“, „ახლო ხედით“ გამოსახავს...

სოფლელებს გამოქანდაკებული კერპი ჰყავთ, რომელიც გვალვის დროს წინამძღოლი ქალის თხოვნით წვიმას მოიყვანს, გა-

მხმარ მიწას თავსხმა ანოყიერებს და ასეთივე თხოვნით კერპი მოჭარბებულ წვიმას შეწყვეტს.

ოთარ იოსელიანმა გადაწყვიტა ხალხის პირველქმნილების და ბუნებრივობის ჩვენება არა მარტო აფრიკელი სოფლელების განსაკუთრებული კერძობის, არამედ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის ზოგადი და საყოველთაო არსის წარმოსაჩენად. ამ მიზნით მას სურდა სვანეთი გადაეღო...

საფრანგეთის ჟურნალის – „პოზიტივის“ კორესპონდენტს ფილმის „და იქმნა ნათელი“ შესახებ ოთარ იოსელიანმა უპასუხა: „ფილმი მინდოდა სვანეთში გადამეღო, საქართველოს მთიან რაიონში. მაგრამ ეს კუთხე ტრანსპორტისა და ტურიზმის განვითარებამ ძალიან დააზარალა, სვანებმა თავისი კუთვნილების გაყიდვა დაიწყეს...

შემდეგ აფრიკაში ვეძებდი ადგილს, სადაც ამ იგავის თხრობას შევძლებდი. და მოვძებნე კიდეც, ჩემმა თბილისელმა მეგობრებმა მითხრეს, რომ „და იქმნა ნათელი“ ჩემი ყველაზე ქართული ფილმია“.<sup>1</sup>

სვანეთზე 1930 წელს მიხეილ კალატოზიშვილმა (კალატოზოვმა) შექმნა მხატვრულ-დოკუმენტური კინონაწარმოები „ჯიმ შვანთე!“ („მარილი სვანეთს!“) იგი ჩაფიქრებული იყო, როგორც აგიტაციურ-პროპაგანდისტული, ანუ როგორც ოციან წლებში უწოდებდნენ „აგიტპროპ ფილმი“. კინოსურათის პლაკატური სათაური ტყის გაკაფვას და ახალი საავტომობილო გზის გაყვანას მოუწოდებდა ბარიდან მარილის შემოსატანად, რომელიც სვანეთში არ მოიპოვებოდა. ახალი გზა აღნიშნავდა „ჩამორჩენილი“ სვანების პროგრესისკენ გზის „გაკაფვას“... უნდა აღვნიშნო, რომ „ჩამორჩენილები“ ფლობდნენ: ურთულეს მრავალხმიან სიმღერებს, თვითმყოფად საერო და საეკლესიო არქიტექტურულ ნიმუ-

---

<sup>1</sup> Ж. „Киносценарий“ 2. 1995 г. 2. стр. 50.

შებს, ფრესკული ხელოვნების შედეგებს და კულტურის სხვა ძეგლებს. ყოფითი ჩამორჩენილობა არავითარ კვალს არ ტოვებდა სვანების სულიერ შემოქმედებაზე.

ოციანი წლების კინემატოგრაფიული ახალგაზრდობა ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის დაფუძნებაში ხედავდა მთის ხალხის წინსვლას, ძირითადად ძველი ეთნიკური ადათ-წესების აღმოფხვრის საშუალებით. მაგრამ ფილმი „ჯიმ შვანთე!“ საინტერესო აღმოჩნდა სწორედ ძველი ადათ-წესების და თვითმყოფადობის ჩვენების გამო. თავისდაუნებურად მხატვრული მახელები გადაადგილდა ავტორების ჩანაფიქრის წინააღმდეგ, რომლებიც იმ ხანებში ყოველივე ძველის წინააღმდეგ მოქმედებდნენ ახალი ცხოვრების შექმნის იდეით შეპყრობილნი. მაგრამ ამგვარ იდეას თავისი „გამართლება“ ედო საფუძვლად.

პუმანისტური პოზიციიდან გამომდინარე ოციანი წლების კინემატოგრაფისტები ხალხის მიძიმე შრომის გაადვილებას ტექნიკის განვითარებაში ხედავდნენ. რამდენადმე ისინი მართებულნი იყვნენ, თუ ინდუსტრიული ცივილიზაცია მშრომელთა მხოლოდ დამხმარე ძალა გახდებოდა, მაგრამ ზომიერების დაცვა ვერც კინემატოგრაფისტებმა ვერ მოახერხეს და ვერც ტექნიკური პროგრესის შემქმნელებმა. მათ ვერ განსჭვრიტეს ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის შეუჩერებელი ზრდა, რომელიც ადამიანს ინდივიდუალურ ინიციატივას წაართმევდა.

საბჭოთა „მემარცხენე“ კინემატოგრაფისტებმა ვერ „ინინასწარმეტყველეს“ და ტექნიკის გაღმერთებას მიჰყვეს ხელი, ყოველივე ძველის მგმობელებმა თავის ფილმებში ტექნიკა თითქმის ახალ „რელიგიად“ გამოსახეს. მათ მოსაზრებებს რევოლუციის შემდგომი ახალი სოციალისტური საზოგადოებრივი წყობილება ამაყარებდა, რომლისადმი კეთილგანწყობილნი იყვნენ – ეიზენშტეინი, ვერტოვი, მეტნაკლებად დოვჟენკო და სხვანი. უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი გულწრფელად ცდებოდნენ...

1970 წელს მიხეილ კალატოზიშვილთან პირად საუბარში მან კატეგორიულად უარყო „ჯიმ შვანთეში“ ასახული ტყის გაკაფვის კადრები. იგი მიმტკიცებდა, რომ ეს ეპიზოდი მისი გადაღებული არ არის, რომ იგი სხვებმა ჩაამატეს...? ორმოცი წლის შემდეგ ხანდაზმული რეჟისორი ახალგაზრდობის შეცდომას უარყოფდა. ეგებ ეიზენშტეინსაც უარეყო თავისი სტატია – სახელწოდებით „ჰიმნი სეპარატორს!“ და აგრეთვე ფილმში „ძველი და ახალი“ (1929 წ.) სეპარატორის მთავარ „გმირად“ აღიარება... მაგრამ ეს მხოლოდ ჩემი ვარაუდია...

კინოსურათში „ძველი და ახალი“ სწორედ წვიმის „გამოძახების“ კერპთაყვანისმცემლური რიტუალია ასახული... იგი წარმოადგენდა ერთგვარ ირონიას ძველი ადამ-წესის მიმართ, ხოლო ძროხის მწველავი ავტომატური მანქანა-სეპარატორი უაღრესად განდიდებულია რეჟისორის მიერ... ფილმში გვალვა და მლოცველი სოფლელები კინემატოგრაფიული გამომსახველობით უფრო საინტერესო აღმოჩნდა: ეკრანზე ნაჩვენები იყო ხახადაფჩენილი გამშრალი მიწის ბელტები და ზედ მოსიარულე მლოცველი გლეხების ასევე დასერილი ტერფები. სწორედ აქ იკითხება ეიზენშტეინის გამომსახველობითი გენია და არა სეპარატორის მიერ მოყვანილ რძის „წვიმაში“, რომლის სახვითი მხარე მხატვრული თვალსაზრისით გაცილებით ნაკლები აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორმა ამ გამომგონებლობაში თავისი უშრეტეი სახვითი ფანტაზია არ დაიშურა...

მზით განათებული დახეთქილი მიწა ბუნების სიმკაცრის საზარელი ამსახველია, შესაძლოა, სოფლელების დაკოჟრილი ფეხები სილამაზის ეტალონს არ წარმოადგენდეს, მაგრამ იგი ისეთივე ხელოვნებისეული მშვენიერებაა, როგორც გუდიაშვილის ნახატები, ან გოიას „კაპრიჩოსები“, რომლებიც სილამაზისგან ერთობ შორს არიან, მაგრამ მშვენიერების ესთეტიკურ კატეგორიას განეკუთვნებიან.

ბუნება ყოველთვის თვალისმომჭრელი სილამაზის არ არის, მას თავისი მკაცრი და „ულამაზო ბრჭყალები“ გააჩნია და რაც უფრო მჭიდრო კავშირშია ადამიანი მასთან, როგორც სუბიექტთან, მით უფრო ესმის მისი „ენა“, მით უფრო განვითარებულია ადამიანის ინსტინქტი... მაგალითად, აკირა კუროსავას ფილმის – „დერსუ უზალას“ მთავარი გმირი – დერსუ – მინაზე ყურის დადებით და მინისქვეშეთის ხმაურის მოსმენით მოსალოდნელი ქარიშხლის საშინელებას წინასწარ გაიგებს, რადგან მან კარგად იცის ბუნების „ხასიათი“...

ვაჟა ფშაველას პოემის „გველისმჭამელის“ გმირი მინდია ბუნებაში არსებულთ „ესაუბრება“ და მათი „ენა“ ესმის, ამგვარად იგი უკავშირდება, როგორც არსებული არსებულს, ბუნებასთან ურთიერთობაში ადამიანის შინაგანი ინსტინქტი უფრო მგრძნობიარე და ძლიერია, ხოლო XX ს. ადამიანებს, მისგან განშორების და ქალაქის ხელოვნურ პირობებში „დატყვევების“ გამო, ეს ინსტინქტი უჩლუნგდებათ... ამ შემთხვევაში ადამიანი ბუნებას აღიქვამს, როგორც ობიექტს და მის გადაკეთებას კომფორტისა და კეთილმოწყობის ასამაღლებლად ცდილობს. თანამედროვე მოაზროვნენი არ იზიარებენ იმ იდეას, თითქოს ყოველი ჩვენგანი „ბუნების შვილად“ უნდა დარჩეს, მაგრამ თუ ამ „გადაკეთებაში“ ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესი ერთგვარ ზომიერებას დაიცავს, თვით ბუნების კარდინალურ ტენდენციებს გაითვალისწინებს და ამ გზით განაგრძობს მოქმედებას – თავიდან აიცილებს ეკოლოგიურ კრიზისს. ადამიანებს შეუძლიათ იგი თავის სასარგებლოდ განაგონ, მისი სუბიექტური არსებობის შენარჩუნებით და არა მასზე ძალადობით და მისი აღმოფხვრით, რაც უარყოფითად იმოქმედებს ადამიანის ინდივიდუალობასა და სულიერ არსებობაზე. ბუნება ხომ ადამიანის ერთ-ერთი სულიერი ბიძგია თვითმყოფი კულტურის შექმნაში, კულტურათა განსხვავებულობა კი საძყაროს მრავალფეროვნების და აგრეთვე სიმდიდრის აღმნიშვნელია...

„ბუნების დაცვისთვის აღძრული მოძრაობის აზრი არ ამოიწურება სიცოცხლის ელემენტარული პირობების დაცვის ამოცანით, კიდევაც რომ მოხერხდეს, ბუნების დიდი გარდაქმნების მიუხედავად, სიცოცხლის ელემენტარული პირობების შენარჩუნება, გადასაწყვეტი დაგვრჩება ერის სიცოცხლის გადარჩენის პრობლემა“ – წერს ზურაბ კაკაბაძე სტატიის „ბუნების დაცვის ერთი უცნობი ასპექტის შესახებ“...<sup>1</sup>

ბუნებისა და ხალხური შემოქმედების ურთიერთკავშირი ოთარ იოსელიანმა ასახა მოკლემეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმში „სვანური სიმღერები“ (1969 წ.). ჩვეულებისამებრ, ამ ფილმის ეკრანებზე ჩვენება აკრძალეს. ზოგმა ოთარ იოსელიანს ბრალად დასდო კინოფირის გადახარჯვა, ზოგიც რეჟისორის მხატვრულ მანერას იწუნებდა... ფილმში გადაღებული იყო სვანი გლეხკაცების მომღერალთა გუნდი... ყოველდღიურ ყოფით ტანსაცმელში, ზოგი გაუპარსავი და ზოგიც შეუხედავი სვანი ვირტუოზულად მღეროდა „ოდოიას“, ეკრანზე ჩანდა რეჟისორისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი მანერა, დოკუმენტური სიმართლით გადაღებული მათი გარეგნობა და ამავე დროს ზეციური გრგვინვა თანწყობილი „ოდოიასი“, სინამდვილისა და მითის შერწყმის საინტერესო მხატვრულ სახეს ქმნიდა. მომღერლები ღვთიურ ხმებს გამოსცემდნენ, არა სადღესასწაულო სამოსელში გამოწყობილნი, არამედ მუშაობისგან შელახულ ტანისამოსში (რეჟისორს იგი სპეციალურად არც დაუჭმუჭნია და არც გაუუთოვებია). მან ჩვეულებრივი სვანი გლეხკაცები გვაჩვენა არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოვებულნი... ეკრანზე სადღესასწაულოდ „განკეპილი“ სვანების გუნდი რომ დაგვენახა – მივიღებდით ყალბად სტილიზებულ ხედვით გამოხატულებას, რისი წინააღმდეგიც არის ოთარ იოსელიანი მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე.

---

<sup>1</sup> გ. „ლიტერატურული საქართველო“ 1982 წ. №2 გვ. 3.

კინემატოგრაფიულ და პარტიულ ნომენკლატურას კი სოციალისტური რეალიზმის დოგმების გათვალისწინებით სურდა ეკრანზე წარმოეჩინათ ლამაზები და საზეიმო ტანსაცმელში კოხტად გამოწყობილი გუნდის მომღერალნი, სსრკ-ს მოსახლეთა კეთილდღეობის და სილამაზის მაუწყებელი, ამგვარმა ტყუილმა 70 წლის განმავლობაში ფილმების წარმოების თითქმის 90% მოიცვა...

რაც შეეხება არანომენკლატურულ ქართული ნარცისიზმით შეპყრობილი საზოგადოების გარკვეულ ნაწილს, ფილმს იწუნებდნენ მომღერლების გარეგნული შეუხედაობის გამო.

იმ ხანებში რედაქტორად კინემატოგრაფიის კომიტეტში ვმუშაობდი. მაშინდელმა თავმჯდომარემ და მისმა თანამზრახველებმა ფილმის განსახილველად თავყრილობა მოაწყვეს, მაგრამ ეს საკრებულო სასამართლოს უფრო ჰგავდა, სადაც მთავარ დამნაშავედ ოთარ იოსელიანი იყო წარმოდგენილი. პარტიულ-კინემატოგრაფიული ნაწილი ამ „მსაჯულების“ და ზოგიერთი ფსევდო-პატრიოტი ფილმს ზემოთ აღნიშნულ „ნაკლოვანებებზე“ მიუთითებდნენ და მის აკრძალვას მოითხოვდნენ. რეჟისორს რამდენიმე დამცველიც ჰყავდა – ესენი იყვნენ კორა წერეთელი, ლანა დოლობერიძე და მე... ჩვენ ვერაფერი გავაწყეთ, ფილმი ეკრანებზე არ გაუშვეს და „თაროზე შემოდეს“...

ფილმში „სვანური სიმღერები“ აისახა სვანეთის ულამაზესი ბუნება და ამ მშვენიერებით შთაგონებული ხალხური შემოქმედება: ხუროთმოძღვრული კოშკები, ტაძრები თავისი მოხატულობით და, რაც მთავარია, უმაღლესი მუსიკალური კულტურა – მრავალხმიანი რთული ხალხური სიმღერები, რომლებიც თავისთავად წარმოადგენდა ესთეტიკური მშვენიერების ფენომენს... სვანების მიერ ვირტუოზულად შესრულებული სიმღერები მათ შინაგან არტისტიზმზე მეტყველებდა, „ბუნების შვილები“ ხელოვნებისეული ნიმუშების შემქმნელებად წარმოისახნენ ეკრანზე. სწორედ



სვანების ეს შინაგანი სულიერი სიმდიდრე, ნიჭი და შემოქმედებითი კულტურა ვერ იგრძნეს და ვერც მოისმინეს ფილმის მგობელებმა... მათ გარეგანი „ბრჭყვიალი“ და დეკორატიულობა არჩიეს.

სამოციან წლებში სვანეთის მაღალმთიან მხარეში ჯერ კიდევ იმ „ღოზით“ არ იყო ასული ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაცია, რომ პირველქმნილი კულტურა დაეჩრდილა, ჯერ კიდევ თვალნათელი იყო მათი შემოქმედებითი თვითმყოფადობა მისადაგებული გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობას.

თვითმყოფადობის იდეა ოთარ იოსელიანმა განახორციელა ფილმში „და იქმნა ნათელი“ და ვინაიდან ეს ჩანაფიქრი მან აფრიკაში საქართველოდან „ნაილო“, ამიტომაც უნოდებდნენ მას ქართულ ფილმს, მიუხედავად იმისა, რომ აფრიკის მცხუნვარე ბუნებამ სრულიად სხვა მხატვრული ფორმის გამოსახულება უკარნახა რეჟისორს... „სვანური სიმღერები“, „და იქმნა ნათელი“ ერთი იდეით იყო განმსჭვალული. ადამიანი, ბუნება, შემოქმედება, თვითმყოფადობა ხალხურ პირველქმნილებში ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის „მონოპოლიის“ და აგრეთვე ამ ტექნიკური ძალადობის გარეშე.

აი, რას მოუთხრობს ოთარ იოსელიანი ფრანგული ჟურნალის „პოზიტივის“ კორესპონდენტს: „აფრიკაში ვეძებდი ადამიანებს, რომლებსაც თავისი ადამიანური სახე არ დაუკარგავთ, რადგან ევროპელმა სპეკულიანტებმა ეს ხალხი გახრწნა მათი საზოგადოებრივი სტრუქტურის დანგრევის მეშვეობით. ვეძებდი ადამიანებს, რომლებიც უსუსურად არ გამოიყურებოდნენ და სამათხოვროდ განვდილი ხელით არ იდგნენ... მათ შეეძლოთ ვერაგები ყოფილიყვნენ და არა მათხოვრები... კინალამ ფილმზე უარი ვთქვე, ვინაიდან კინოსინჯებმა მომატყუეს, ნატურის ძებნამ დამღალა. ვერ მოვძებნე ადგილი, სადაც ადამიანთა ურთიერთობას გულუბრყვილობა და სინძინდე შემორჩენოდა. და უცბად, სენეგალის

ძალიან პატარა და ღარიბი ქალაქის მახლობლად აღმოვაჩინე სოფელი, სადაც მაცხოვრებლები საოცარი კორექტულობით, მზიარული გულისხმიერებით იქცეოდნენ. ეთნიკურად ისინი ძველი ეგვიპტელების – დიოლას ხალხის განშტოებას ეკუთვნოდნენ. გადავწყვიტე გადაღება, გავურბოდი ყოველგვარ ეთნოგრაფიას, ვიღებდი ფრთხილად, რომ სოფლის მოსახლეობა ჩემი მოქმედებით არ დამეფრთხო, გზადაგზა ჩვენ ვთხზავდით ისეთ რიტუალებს და ტრადიციებს, რეალურად არსებულ ყოფას რომ ჰგავდნენ და რომელსაც ყველა ეთანხმებოდა.”<sup>1</sup>

„და იქმნა ნათელის“ ექსპოზიციაში ამომავალი მზის ფონზე დაბურული ტყის სიმშვიდეა, სიჩუმეში ხანდახან ფოთლების წყნარი შრიალი და ბუნებაში არსებულთა შორეული ხმები გაისმის. უცბად, ამ მყუდროებას ხის მჭრელი ავტომატური ხერხის საშინელი ხმაურით არღვევს, მოჭრილი ხეები მომაკვდავის ხრიალით მიწაზე ეცემიან, რის შემდეგ ისინი ქალაქისკენ ხმაურიანი სატვირთო მანქანებით მიაქვთ... ტყის სიმშვიდის, ავტომატური ხერხის და სატვირთო მანქანების რახრახის ვიზუალურ-აკუსტიკური დაპირისპირებით ოთარ იოსელიანმა ფილმის ლაიტმოტივი გამოსახა. ბუნების განადგურებისა და ამასთან დაკავშირებით მისი მაცხოვრებლების ყოფის გადაგვარების იდეა. ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ტყე სრულიად გაჩანაგდება, საკუთარ სახლებს სოფლები თვითონ დაწვავენ და ქალაქისკენ მიემართებიან მოჭრილი ხეებით დატვირთული მორახრახე მანქანების კვალდაკვალ.

ქალაქში მატრიარქალური საზოგადოების ნევრები სხვადასხვა „ბიზნესს“ შეუდგებიან, ზოგი საროსკიპოში მოენწყობა, ზოგი კომუნისტურ პარტიას შეუერთდება, ზოგიც კი კერპთაყვანისმცემლობას კათოლიკურ, თუ მუსლიმანურ სარწმუნოებაზე გაცვლის...

---

<sup>1</sup> Ж. „Киносценарий“. №2 1995 г. Стр. 19.

სოფლის წინამძღოლების ოჯახი – წვიმის ღმერთის მფლობელი – ქანდაკებას გადაამრავლებს, ქალაქის ასფალტზე ფარდაგს დააგდებს და კერპებს გასაყიდად ჩამოამწკრივებს. ამ მხატვრული სიმბოლოს ქვეტექსტით და აგრეთვე „ზეტექსტში“ იკითხება ადამიანების მიერ ბუნების „გაყიდვა“ ურბანისტული მოქალაქის „ტიტულის“ ნოსაპოვებლად.

ფილმში – „და იქმნა ნათელი“ წვიმის ღმერთი ბუნებასთან არის სიმბოლურად გაიგივებული, ადამიანები ყიდიან ღმერთს, „ყიდიან“ ბუნებას...

ბუნება და რელიგია, ადამიანთა თვითმყოფადობა და შემოქმედება ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და განპირობებული. ბუნება, როგორც ხალხის თავისებური ყოფისა და შემოქმედების ბიძგი, რელიგიურ რიტუალებში გამოსახული მათი სახიობა და სამოსელის თავისებური დიზაინი, აგრეთვე ადამიანთა „გასვლა“ მიწიდან „ზეცისკენ“ მათი ფანტაზიის რეალიზაციაში გამოიხატება. ამგვარი ყოფითი, თუ შემოქმედებითი ჯაჭვის დარღვევა ახალი ცხოვრების დასაწყისს მოასწავებს. „ახალი“ კი ყოველთვის არ ნიშნავს უკეთესს.

ადამიანის ისტორიულ მდგრადობას და ამავე დროს ცვალებადობას თუ გავითვალისწინებთ – „და იქმნა ნათელში“ ეს სიმყარე სრულიად დაკარგულია, აფრიკის სოფელელთა ყოფის სახეცვლილების გამო მათ დაკარგეს სოფლის ნიადაგი და ტექნიკურ-ინდუსტრიულ ქალაქს „დაემგზავრნენ“. ამავე დროს დაკარგეს ის თავისებურება, რომლითაც სხვებისგან განსხვავდებოდნენ და აითქვიფნენ ურბანისტული ქალაქის ორომტრიალში... ადამიანებმა უარი თქვეს – საკუთარ „ჰე“-ზე, ჩვეულებებზე, განსხვავებულ ურთიერთობებზე და ამგვარად, გააღარიბეს სამყაროს მრავალფეროვნება, ისინი ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის ერთფეროვან, სტანდარტიზირებულ მასად გადაიქცნენ, მანამდე კი ხალხად ცხოვრობდნენ – თვითმყოფადი ინდივიდუალობის გამო...

რღვევა ნაწილობრივ უფრო ადრე დაიწყო, მანამ, სანამ სოფლებს ქალაქის „ნუგბარისადმი“ ინტერესი გაუძლიერდებოდათ. რღვევის მიზეზი, კი ალბათ, მათი საზოგადოებრივი წყობის საფუძველში უნდა ვეძიოთ.

რატომ აირჩია ოთარ იოსელიანმა მატრიარქალური საზოგადოების ჩვენება, სადაც ქალები ზედმეტად აქტიურნი და ძლიერნი არიან და მამაკაცები კი სუსტები და პასიურნი? ეს შემთხვევითი არჩევანი არ არის, რადგან რეჟისორის შემოქმედება ყოველთვის წინასწარი ნააზრვეის რეზულტატია.... ეგებ მასზე იმოქმედა დასავლეთის ქვეყნებში აღზევებულმა თანამედროვე ფემინისტების მოძრაობამ, როცა ქალების დამოუკიდებლობამ მამაკაცის ფენომენის უგულებელყოფამდე მიაღწია. „და იქმნა ნათელში“ არა მარტო ქალთა აქტიურობაა ხაზგასმული, არამედ მამაკაცთა ინერტული უსუსურობაც... მაგრამ საკითხი ძალასა და უძლურებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ბუნების და ღმერთის მიერ ბოძებულ კუთვნილ ადგილსა და მისიაში. ქალიც და მამაკაციც ძლიერია, მხოლოდ თავ-თავის ადგილას. ხოლო მათი გადანაცვლებით ბუნებრივი ბალანსი ირღვევა...

„და იქმნა ნათელში“ ქალები მართავენ სოფელს, კაცები მათ ემორჩილებიან. სოფლის წინამძღოლ ცოლ-ქმარს ძალუძს ბუნებრივი ნახარშით ადამიანის გაცოცხლება, მათ ეკუთვნით წვიმის კერპი, ისინი განაგებენ სოფლის ჭირსა თუ ლხინს, მაგრამ გადაწყვეტი ხმა ბელად ქალსა აქვს...

სოფლელი ქალი ნადირობს ცხოველზე და აგრეთვე მამაკაცზე. კაცს ძალით იპყრობს; მამაკაცის სურვილის საწინააღმდეგოდ მას ქოხში შეამწყვდევს, რომლის რყევას თან ახლავს სოფლელი დედაკაცების „ფერხული“ და სიმღერა ქალის ძლიერების აღმნიშვნელი... ქალი აჯილდოებს ბანანებით მამაკაცს განეული სექსუალური სამსახურისთვის, ხოლო დაპყრობილი მამაკაცი ბანანების ძღვენით უფრო გახარებული ჩანს, ვიდრე ქალთან გატარებული ინტიმით.

ქალის გამბედაობა მეტად მკაცრ რიტუალში ხორციელდება. კერძოდ, ბავშვის დაბადებისას მოხუცი ბებიის განდევნით ტყეში, ანუ მსხვერპლშენიერებაში... სოფლის ადამ-წესის მიხედვით ახალგაზრდა ქალს მცენარეულ სამოსელში კაზმავენ, სახეს უღებ-ვენ, რთავენ მძივებით, საყურეებით, სამაჯურებით და ამგვარი აფრიკული დიზაინით განწყობილს და აგრეთვე პალმის რტოებით შემკობილი ორი ქალის თანხლებით მიაცილებენ ტყეში... იბადება გოგონა, რომელსაც ბებიის სახელს – იმანას დაარქმევენ, ხოლო ცხენზე ამხედრებული ბებია ტოვებს თავის სახლს და ტყეში სა-მუდამოდ გადაიკარგება... სოფელი განიცდის ბებია-იმანას და-ლუპვას, კარნავალურად გამონწყობილი გოგონა კი თავის სამო-სელს ტირილით იგლეჯს, სოფლელები ბებიას ქელებს უზდიან და ეს სამგლოვიარო თავშეყრა პატარა იმანას დაბადების აღმნი-შვნელ საზეიმო ქეიფად გადაიქცევა...

აფრიკულ სოფელში ქალური საწყისის მომძლავრებას ოთარ იოსელიანი ხმაურის ფონოგრამითაც გვაცნობებს, ფილმი უმეტე-სნილად ქალების ყაყანითაა გახმოვანებული, კაცების ხმა კი თი-თქმის არ ისმის...

მხოლოდ ერთ ეპიზოდში ვხედავთ მამაკაცის ეჭვიან ჩაფიქრე-ბას... ქალაქიდან ჩამოსული მძლოლი ხელს ჩამოართმევს სოფლის წინამძღოლ ცოლ-ქმარს. „რატომ ჩამოართვა ხელი?“ – კითხუ-ლობს ქმარი, დაყნოსავს ხელს და მერე იბანს ბენზინის სუნის მო-საშორებლად. ბელადი ქალი კი იმავე ხელს ეფერება და განსაკუ-თრებული ინტერესით ათვალიერებს მძლოლის მიერ ჩამოტანილ ილუსტრირებულ ჟურნალს. მისი და აგრეთვე სხვა სოფლელი ქა-ლების ცნობისმოყვარეობა საბოლოოდ ტექნიკურ-ინდუსტრი-ული ქალაქისკენ უზიძგებს...

ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ურბანისტული ქალაქის „აგე-ნტებს“ მანქანის მძლოლები და ხის მჭრელები წარმოადგენენ. მათ სოფლელებისთვის ჩამოჰქონდათ კამფეტები, ილუსტრირებული

ჟურნალები, ბავშვებს გასართობად მანქანით ატარებდნენ და ამგვარად აზიარებდნენ ქალაქის „ეშხს“... ისინი ხედავდნენ სოფლელი ქალების განსაკუთრებულ ყურადღებას ქალაქური ნივთების მიმართ. მაგალითად, სოფლად მიგდებული სატვირთო მანქანის საბურავის დასაპყრობად ქალები ისეთ ჩხუბს ატეხენ, რომ მაღალკანჭებიან ლამაზმანს კიდევ დაჭრიან.

პირველად სოფლიდან ქალაქს გადასახლდება – ოკონორო სამივე შვილით, რომელიც თავისი ინიციატივით ორ ქმარს გაეყარა და შემდეგ ქალაქელ მანქანის მძღოლს წაჰყვება. ოთარ იოსელიანმა ამ პირველ მარბენალს საცხოვრებელ ადგილსამყოფელად მანქანების „სასაფლაო“ აუჩიოა.. ეკრანზე ვხედავთ დანგრეული, დაჟანგებული და ჭუჭყიანი მანქანების ნამტკრევებში მაცხოვრებელ მრავალშვილიან, ქალაქელი მძღოლისგან მიტოვებულ – ოკონოროს, რომელმაც თავისი სოფლის მშვენიერი პეიზაჟი ჟანგიანი მეტალის ნამსხვრევებში გაცვალა. როცა ოკონოროს დიდი ხნის ძეხნის შემდეგ მისი მეორე ქმარი იპოვის და თავის წვრილშვილიანად სოფელში დააბრუნებს, მათ სოფლელების მიერ გადაბუგული სახლები და გაპარტახებული ტყე დახვდებათ.

რეჟისორი ნელი პანორამით გვაჩვენებს გაკაფული ტყის ხეების კუნძებს, საფლავის ქვებს რომ მოგვაგონებს. ცარიელ სოფელში ადამიანის ჭაჭანება არ არის, წყალი დამშრალა – წვიმის კერპი ქალაქში იყიდება... ხოლო აფრიკული სოფელი თავისი ფლორით და ფაუნით, თავისი ინდივიდუალობით მსოფლიო კულტურის მრავალფეროვნებაში „ცისარტყელას“ ერთ ფერს წარმოადგენდა, რომელიც გაქრა და ურბანისტული ქალაქის ერთფეროვან მასაში გაუფერულდა. მათი „ფერი“ კი იყო სამშობლოს ისტორიული წარსული, გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობას მისადაგებულ ადამიანთა სხვათაგან განსხვავებული ყოფიერება, მათ დაკარგეს საკუთარი ნიადაგი, ტყე და აქედან გამომდინარე ბუნებრივობა, ისინი ხელოვნური პირობების სხვა ცხოვრებას მიეკედლნენ...

„და იქმნა ნათელი“ პარაბოლაა, რომელშიც მსოფლიო მასშტაბის პრობლემა განიხილება, კერძოდ, ადამიანის მიერ ბუნების უგულებელყოფის და უფრო მკაცრად – განადგურების პრობლემა. ადამიანი თანდათან კარგავს ბუნებას, ე. ი. თავისი სიცოცხლის ნაწილს და მიიღტვის კეთილმოწყობილი ქალაქისკენ, ცხოვრების გასაიოლებლად გაურბის უფრო მძიმე შრომას, მაგრამ ხელოვნურად დაგებული ასფალტი ნიადაგს რომ ამორებს და აქედან გამომდინარე იგი ბუნებრივობას რომ კარგავს – ამას ვერ ამჩნევს... ეს არის ჩვენი საუკუნის ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის ძირითადი ტენდენცია – რომლის შესახებ ანდრეი ვოზნესენსკიმ თქვა: „И все прогрессы реакционны, Если рушится человек“.

ყოველი ჩვენგანი მიისწრაფის ამ „თვითნგრევისკენ“ და არც ოთარ იოსელიანი გამორიცხავს საკუთარ თავს. ფილმის „და იქმნა ნათელი“ ბოლო ეპიზოდი აფრიკაში ჩამოსული ევროპელების ჯგუფია (რომლის ერთ-ერთ წევრს ოთარ იოსელიანი განასახიერებს), ისინი ცნობისმოყვარეობით გაჰყურებენ ცეცხლით მოგიზგიზე სოფელს და გაისმის ნიკოლას ზურაბაშვილის ლირიკული, უდრტივინველი მუსიკა, დურბინდით გაჰყურებს ხანძრის „სილამაზეს“ თვით რეჟისორი (ანუ ექსპედიციის წევრი) და გულგრილი ცნობისმოყვარეობა შეინიშნება მის საქციელში...

ეს მისთვის ზედაპირული თვალისსასიერო „სანახაობაა“ და არა შემაშფოთებელი პრობლემა ბუნების ყოფნა-არყოფნის, ხალხის თვითმყოფადი კულტურის გაქრობისა... სწორედ ამ უდარდებლობაში ხედავს ოთარ იოსელიანი ადამიანთა სულიერ კრიზისს, ადამიანებს არ ძალუძთ რაიმე წინააღმდეგობის განწევა, ისინი ინერტული უდრტივინველობით ეგუებიან ბუნების კვდომას...

მიუხედავად ოთარ იოსელიანის მიერ გამოთქმული აზრისა იმის თაობაზე, რომ იგი კრიტიკოსი კი არ არის, არამედ თავის ფი-

ლმებში სინამდვილის ამსახველია, მას ვერ დავეთანხმები. მისი ფილმის ეკრანულ სინამდვილეში კრიტიკული აზროვნება ყოველთვის შეიმჩნევა. თუნდაც ის ფაქტი, რომ რეჟისორის თითქმის ყველა ფილმის სათაური ირონიულია – უარყოფს მის მოსაზრებას საკუთარ შემოქმედებაზე, რადგან ირონია კრიტიკის ერთ-ერთი სახეობაა. ფილმის – „და იქმნა ნათელი“ სათაური და აგრეთვე არსი – ამის „ნათელი“ დასტურია...

### **„პეპლებზე ნადირობა“ (1999 წ.)**

ოთარ იოსელიანის შემოქმედების მხატვრული მნიშვნელობა მხოლოდ ერთი კონკრეტული, დროებითი და ადგილობრივი პრობლემით არ შემოიფარგლება; იგი ზოგადსაკაცობრიო საკითხებს ეხება და ამიტომაც საერთო ეპოქალურ კრიზისს ესადაგება. ასე დაიწყო მან 1958 წელს, საკურსო ნამუშევრით – „საპოვნელა“.

ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის ეპოქალური პრობლემა რეჟისორს მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე თან სდევს და მას კინონაწარმოებებში სხვადასხვანაირად ასახავს. (მაგალითად, „პასტორალი“, „და იქმნა ნათელი“ და სხვ...).

ტექნიკურ-ინდუსტრიულ პროგრესს ყოფით-მატერიალური კომფორტის გარდა, ადამიანის სულიერი დისკომფორტიც მოჰყვა. ერთ-ერთი მათგანი ადამიანის ტექნიკური გაუცხოებაა, იგი განსაკუთრებული ძალით ქალაქის ურბანისტულ ურთიერთობაში გამოსჭვივის, თუმცა ფილმში – „პეპლებზე ნადირობა“ ინდუსტრიული ქალაქის გამჭვარტლულ და ხმაურიან გარემოს კი არ აჩვენებს, არამედ პროვინციას; ულამაზესი ბუნების და ძველი სასახლის ფონზე ტექნიკური პროგრესისთვის დამახასიათებელ მოფუსფუსე ადამიანთა ყოფით-სამომხმარებლო საქმიანობით განპირობებულს. ულამაზესი ლანდშაფტისა და ადამიანების ცხოვრების რიტმის წინააღმდეგობრივი დაპირისპირება ერთგვარ შინაგან „კონფლიქტს“ რომ ქმნის...



შემოდგომის ფერებით აელვარებული ბუნების წალკოტს ადამიანები ერთი წუთითაც არ აქცევენ ყურადღებას, არ ტკბებიან არც ნისლით ფერშეცვლილი ფერადოვნებით (ძველებურ ფრანგულ გობელენს რომ წააგავს); ისინი პატარა ქალაქის მიდამოებში საქმიანი ტემპით დაძრწიან, სადგურში სტუმრებს სასულე ორკესტრის მარშით ხვდებიან, ეკლესიაში მღერიან და ორღანზე უკრავენ, მაღაზიასა და ბაზარში სანოვაგეს ყიდულობენ, სადილისთვის თევზს ტბაში იჭერენ, კულტურის სახლში რეპეტიციას გადიან, პეტანგს თამაშობენ, ყავას სვამენ და ყოველივე ეს ეკრანიდან სამსახურეობრივი მოვალეობის შესრულებად, ერთნაირ „მოტორიზებულ“ მოძრაობადაა წარმოდგენილი, რაც იოსელიანის უკვე ნაცადი ხერხია (კერძოდ, „იყო შაშვი მგალობელი“, „პასტორალი“ და სხვა) და ჩვენი საუკუნის საქმიან, თუ უსაქმურ ფუსფუსსა და გადატვირთულობაში გამოიხატება, როცა ადამიანს ჩაფიქრებისა და ოცნების, საკუთარ თავთან დარჩენის დროს არ რჩება.

ცხოვრების ტემპი მკვეთრადაა დაპირისპირებული აგრეთვე არისტოკრატების ძველი სასახლის ფონთან. აჩქარებული ურბანისტული დინამიკა შესრულებული ველოსიპედით, ცხენით, მოტორული ტრანსპორტით, თუ ფეხით მოსიარულეთა მიერ თითქოს მარშის რიტმში სრულდება... მარშის მუსიკალური სიმბოლო ოთარ იოსელიანის ფილმებში სხვადასხვა ქვეტექსტს გულისხმობს, მაგრამ „პეპლებზე ნადირობაში“ იგი თითქოს დროის კარნახით ფეხანყობილ ადამიანთა ერთგვაროვნების, უნიფიკირების და უპიროვნო არსებობის აღმნიშვნელია, ვინაიდან მათი ეკრანისეული მოძრაობა მხოლოდ სამომხმარებლო ჟინითა და სამსახურეობრივი მოვალეობითაა განპირობებული და არა სულიერი გამოძახილით. ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი – სოლანჟი (მსახ. ნარდა ბლანშე) ავადმყოფ ნათესავთან მიკედლებული საქმიანობს და მას ემსახურება არა სიყვარულისა და თანა-

გრძნობის გამო, არამედ გამორჩენის მიზნით, მდიდარი მარია ანიესის (მსახ. თამარ ტარასაშვილი) მოსალოდნელი სიკვდილის შემდეგ ქონებრივ ანდერძში ადგილის დასააკავებლად. მისი საქმიანობა მომაკვდავისადმი თანალმობით კი არ არის გამოწვეული, არამედ მომხმარებლური ინტერესით. და სწორედ ადამიანის არსებობის ეს „ზედაპირული ლოგიკა“ სულიერად აღარიბებს და აუფერულებს მისი ცხოვრების არსს, სოლანჟის მიერ ორღანზე დაკვრა და საეკლესიო საგალობლის შესრულება ისევე უსულოდ სრულდება, როგორც ტბაში დაჭერილი თევზის თავის დაჩეჩქვა.

სამსახურეობრივი მოვალეობის იძულებითი შესრულება იკითხება აგრეთვე მღვდლის ქცევაში, სამრეკლო ზარების რეკვისას, ნაბახუსევი მღვდელი გულს აზიდებს ვატერ-კლოზეტში, ხოლო ეკლესიაში ერთხელაც კი არ გახედავს მრევლს, იმდენად თავგაბეზრებული ჩანს თავისი საქმიანობით, ხოლო ლოცვა-წირვის დამთავრებისთანავე ცხენს შემოახტება და იალალზე ისე გააჭენებს, თითქოს საღმრთო ტაძრის სამსახურისგან საჩქაროდ უნდა თავის დანებება და განშორება.

ოთარ იოსელიანის ფილმში – „პეპლებზე ნადირობა“ ვხედავთ: ძველისა და ახლის, წინაპრებისა და თანამედროვე შთამომავლების, პატრიარქალური და ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის დაპირისპირებას, უფრო ზუსტად კი – ძველის კვდომას და ახლის მოძალებას. წინაპრებზე ნოსტალგია რეჟისორის შემოქმედების ერთ-ერთი მოტივია. იგი აისახა „გიორგობისთვეში“ – ნიკოს სახლის კედელზე გაკრული ძველი ფოტოების მეშვეობით – მის ხასიათში წინაპართა გენეტიკურ კოდზე რომ მიგვანიშნებდა. „მთვარის ფავორიტებში“ ეს მოტივი უფრო განვითარდა, წარსულს რეჟისორი არ აიდეალებდა, მაგრამ გარდასული საუკუნის ავ-კარგის ჩვენებისას ერთგვარი ნოსტალგია იგრძნობოდა.

ფილმში – „პეპლებზე ნადირობა“, რეჟისორის მიერ წარსული რამდენადმე ირონიზირებულიცაა, მაგრამ სინანულის განცდა მა-

ინც გვეუფლება. ირონიისა და სინანულის ვირტუოზული შეხამებით მან წარსულის ახლებური ხატი შექმნა... ამ პირუთვნელობაში ოთარ იოსელიანის თავისებურება გამოიხატება...

ფილმის მიხედვით უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ფეოდალური წინაპრები სასახლეებს აშენებდნენ, მის უამრავ ოთახებს ძვირფასი ავეჯით და ანტიკვარული ნივთებით ტვირთავდნენ, უსახელო და სახელოვანი მხატვრების ფერწერულ ტილოებს იძენდნენ, (ზოგიერთ მათგანს საკუთარი პერსონის უკედავსაყოფად უკვეთავდნენ), მოოქროვილ გალიებში ჩიტებს ამწყვდევენ, ჯიშთან ძაღლებს და წმინდა სისხლის ულაცებს ამრავლებდნენ...

წარსულისადმი სიყვარული წინაპართა მხოლოდ ზნეკეთილობისგან არ გამომდინარეობს... შესაძლოა, დღეს, უწინდელ დროში არსებულ უბედურებას და ავ ზნესაც განვიცდიდეთ, რადგან იგი ჩვენს „ფესვებშია“ ჩარჩენილი და დღევანდელობა სწორედ იქიდან გამომდინარეობს, ისე რომ, ნამყოს იდეალიზაცია და წინაპრებით თავმომწონეობა ადამიანის არასრულფასოვნების მიზეზითაცაა გამოწვეული, საკუთარი უძღურების ქვეცნობიერი განცდის გამო ნამყოს ვეპოტინებით და ჩვენში ან არსებული სიცარიელის და სულიერი ძალის უკმარისობის შესავსებად წარსულს ვიშველიებთ, მხოლოდ გარდასული დროით თავმომწონება ოთარ იოსელიანმა ირონიის ღირსად ჩათვალა.

„ეს ბარონი ჩემი წინაპარია“ თავმომწონედ ეუბნება ზანგის ქალი სასახლეში ექსკურსიაზე მისულ იაპონელებს და დიდებული წინაპრის პორტრეტზე მიუთითებს... მანამდე კი, იმავე ზანგისგან, ოჯახური ეჭვიანობისა და ჩხუბის დროს, ქმრისკენ გასროლილი თოხლო კვერცხი რეგალიებით შემკულ და გაჭიმულ პაპის პორტრეტს მოხვდა... ეკრანზეა კვერცხით განუმჯული მისი ბარონული უმაღლესობის ფერწერული ტილო, რომელიც ცოლქმრული ურთიერთობის ერთობ უხამს და ისტერიულ სცენას „დაჰყურებს“... ოთარ იოსელიანი ერთი სახიერი დეტალითაც ახე-

რხებს თვალნათლივ წარმოაჩინოს სიძველისადმი თანამედროვეთა ორგვარი დამოკიდებულება..

„პეპლებზე ნადირობაში“ წარსულის მოგონების დეტალია აგრეთვე ოთარ იოსელიანის ძველი ფილმიდან „გადმოსახლებული“ ბილიარდის ჯოხების დარტყმა, ეს ხმა-ბედვითი სიმბოლო სხვადასხვა მნიშვნელობისაა... „გიორგობისთვეში“ მისი ქვეტექსტია ქარხნის დირექტორის სინდისის ქენჯნა კომპრომისული ცხოვრების გამო – სინანულისა და სიბრაზის გამომხატველი... „პეპლებზე ნადირობაში“ ბილიარდის ხმაური წინაპართა არხეინი ცხოვრების აღმნიშვნელია, იგი ქვეტექსტიცაა და ამავე დროს ორმაგი ექსპოზიციით ნაჩვენები თვალნათელი ზეტექსტიც... სამხედრო მუნდირებში გამოწყობილი წინაპრები ჯოხს უმიზნებენ ბილიარდის ბურთს, ხოლო შემდეგ, ასევე სერიოზულად ერთმანეთს იარაღს მიუღერებენ და დუელში ერთდროულად კვდებიან. ცოლები კი, ერთი მათგანი – ელენე – მოსკოვის კომუნალურ ბინაში მცხოვრები, ხოლო მეორე – მარი – ანიესი – თავის სასახლეში დროისგან გაყვითლებულ წერილებს კითხულობენ და ძველ ფოტოებს ათვალიერებენ. წინაპრისადმი რეჟისორის ირონია იუმორით შეზავებულ თვითკრიტიკას და აგრეთვე საყვარელი ადამიანის მიმართ გამოთქმულ ირონიას უფრო ჰგავს, ვიდრე გავებულ შერისხვას.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში ძვირფას ავეჯს, ანტიკვარულ ნივთს, ფერწერულ ტილოს – სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს, თუ მათ ესთეტიკური თვალსაზრისით შეეხედავთ და ხელოვნებისეულ ტკბობას ვიღებთ, ე. ი. აღვიქვამთ, როგორც მშვენიერებას – ეს ადამიანთა სულიერ სიმდიდრეზე მეტყველებს ხოლო თუ იგი მხოლოდ სიმდიდრის, ანუ ფულის დაგროვების მიზანია – ამგვარი მომხმარებლური დამოკიდებულება ადამიანის სულიერი სიმწირეზე მეტყველებს (ეს იდეა ოთარ იოსელიანს განსაკუთრებით კარგადა აქვს განსახიერებული „მთვარის ფავორიტებში“)... ავე-

ჯის მოტივი ოთარ იოსელიანის თითქოს ყველა ფილმშია გატარებული და როგორც მხატვრულ სიმბოლოს შეეფერება, იგი ყველგან სხვადასხვა ქვეტექსტითაა წარმოსახული. „აპრილში“ ავეჯი ჭაბუკურ სიყვარულს თრგუნავს და ამიტომაც, ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი ძველი გრძნობის დასაბრუნებლად უხვად შეძენილ ნივთებს ფანჯრიდან გადაუძახებს („აპრილის“ ავეჯი ანტიკვარული არ იყო). მაგრამ შესაძლებელია ნივთი არა მარტო მისი ანტიკვარული ღირსებისათვის შევიყვართ, არამედ მისი „თანდასწრებით“ გატარებული ცხოვრებისათვის, მასთან დაკავშირებული მოგონებებისა და არა ანგარებითი, არამედ ადამიანური ურთიერთობის გახსენებისთვის... ნივთისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ადამიანის სულიერებაზე მეტყველებს. მაგრამ თუ ავეჯი თვალსაწიერს გადაგვიღობავს, ისე რომ, სხვა ადამიანს ველარ დავინახავთ და ცოცხალ სამყაროს ვერ აღვიქვამთ, მაშინ მარტოობითა და გაუცხოებით გავინირებით.

„პეპლებზე ნადირობაში“ ნათესავები ბარონის ნივთებს ძირითადად მომხმარებლური და ანგარებიანი თვალეებით შეჰყურებენ... მარი-ანიესს ქონების მიღების მოლოდინში ემსახურებიან და აგრეთვე ოჯახურ „მარადიურობასაც“ ეწევიან (სოლანჟის მიერ ნაქურდალ და ვატერკლოზეტში გადამალულ ვერცხლეულს ზანგი ქალი იპარავს), ხოლო როცა მომსახურე ნათესავები ანდერძისაგან ვერაფერს მიიღებენ, ვინაიდან მარი-ანიესმა ქონება მოსკოველ დას უანდერძა, საპანაშვიდოდ გამონყობილი ეს რესპექტაბელური არისტოკრატები ისეთივე მდაბიურ ჩხუბს ატეხავენ, როგორც მათი მოსკოველი ნათესავის კომუნალური ბინის საერთო სამზარეულოში ატყდა.

სწორედ იმ დროს, როცა დის გარდაცვალების შესახებ ტელეგრამას მოსკოველი ელენი მიიღებს, კომუნალური ბინის სამზარეულოში გაჭირვებისგან და ხალხმრავლობისაგან გამწარებული საბჭოთა ადამიანების ინტერნაციონალური მეზობლები ერთმა-

ნეთს გაავეებული ერხუბებიან: მონგოლოიდური გარეგნობის, ჭუჭყიანი მაისურით შემოსილი, ლოთის სახის კაცი ხანდაზმული ქალისკენ საცემრად მიიწევს, მას „ბიგუდებიანი“ ცოლი აკავებს და მოჩხუბარ კაცს ყვირილით აშოშმინებს. მეზობელთა ამ უხამს აურზაურში, ზოგიერთს ჩხუბი რომ სწყურია და სხვები კი ყვირილით ცდილობენ მოჩხუბარნი შეარიგონ, უცბად ერთ-ერთი ხანშიშესული ქალი გამომწვევად გაჰკივის: „ვინ აანთო შუქი?!“ და ჩხუბის ახალ მიზეზს წარმოშობს შუა დღეს ელექტროენერგიის დახარჯვის გამო.

შეუწყნარებლობის ფსიქოლოგიური მომენტი შემოიჭრება სხვადასხვა საზოგადოებრივი წყობის ადამიანთა ჯგუფებს შორის. ერთის მხრივ ბოლშევიკური წყობისგან გამწარებულ უპოვართა და ყოფითი დისკომფორტისგან გამწარებულ ადამიანთა, ხოლო მეორე მხრივ – კანაიტალისტური ქვეყნის ფულისა და სიმდიდრის მოპოვებისთვის დახარბებულ ადამიანთა შორის. ავიზნე მეტ-ნაკლებად ორივე მათგანშია კოდირებული. ზოგიერთ რუს კრიტიკოსს საბჭოთა ადამიანების ამგვარი უხამსობის გაშიშვლება ეჩოთირებოდა, თუმცა იგი დოკუმენტური სიმართლის ამსახველი იყო... მაგრამ ოთარ იოსელიანი უფრო დაუნდობელი აღმოჩნდა რესპექტაბელური არისტოკრატ-ბურჟუაზია მიმართ.

მარი-ანიესის გასვენებაზე საფრანგეთში ჩამოსული ელენი და მისი ქალიშვილი – ოლგა-რენესანსის დროინდელ სასახლეს მაშინვე მიჰყიდიან იაპონელებს და ეკრანზე ახლო ხედით ოლგას ხარბი ხელი მოჩანს ფულს რომ გამოხვეტავს მაგიდიდან. ეს ახლო ხედი ოლგას, ანუ ახალი რუსების ნუვორიშული ხასიათის ამხსნელი მხატვრული ხერხია. გაჭირვებაში და საერთო საცხოვრებლის აყალმაყალში გაზრდილი, ქონების მიღებისას საბჭოელი ქვეშევრდომი უმალ ექსპლუატატორად გადაიქცევა და მარი-ანიესის ზანტ და უსაქმურ მოსამსახურე ვალერის წითელი პიჯაკის მიწოდებას და ჩაცმას უბრძანებს, დედას ნაქელეხარი

სუფრის ალაგებას მკაცრად უკრძალავს, ხოლო შემდეგ პარიზის მაღაზიებს „დაარბევს“ და სამემკვიდრეო ფულს ტანზე „აიკრავს“, პარიზის ბინაში ექსსაბჭოეთის მაცხოვრებლებთან და ან ემიგრანტებთან ერთად ღრეობას მოაწყობს.

და ეს ღრეობა ნაზავია საბჭოთა მრავალფეროვანი საერთო საცხოვრებლისა და უხამსობისა, „ველური კაპიტალიზმის“ ნუვორიშული წარმომადგენლობა, ზოგი უგონოდ მთვრალი, ზოგი ვატიერიკლაზეტთან პირსასაქმებლად გადაყუდებული, ზოგი მყვირალი სიმღერით დათანგული თავისუფლებას „თამაშობს“, ერთი სახეობის გადაგვარებიდან მეორე სახის დეგრადაციაში გადახვენილნი ამაზრუნენ შთაბეჭდილებას ქმნიან.

და კვლავ ჩვენს წინაშეა სიმპათიური პიროვნება – ელენი – ესეც „ხელუხლებელი როგორც მზის სხივი“, რომელიც თავის ცხოვრებას განაგრძობს საკუთარი „მეს“ შენარჩუნებით, იგი პარიზის ბინაში ნაჭრის ფარდის მიღმა მოსკოვურად შეყუყული კვლავ პატარა ფართზე მოთავსებული, კედელზე გაკრული ძველი ფოტოების გარემოცვაში მოგონებებს ეძლევა და დროისგან გაყვითლებულ წერილებს კითხულობს.

სასახლისა და ქონების მთავარი მფლობელის – მარი-ანიის – გასვენების შემდეგ მოსალოდნელი სამემკვიდრეო ქონების იმედის განბილების გამო ყველა ნათესავი მიმოიფანტება, რადგან მათ ამ მშვენიერ გარემოსთან, სასახლესა და ნივთებთან არავითარი სულიერი მოგონებები არ აკავშირებთ. მომხმარებლური ჟინი ყოველგვარ სულიერ გამოძახილს თრგუნავს. მარი-ანიის ზოგიერთი მოსამსახურე ნათესავი ახლა ინდოეთის მაჰარაჯის ქონებას ნაჰყვა (ბარონის სასახლეში რომ ისვენებდა), მაგრამ ტერორისტული აქტის შედეგად, მატარებლის კატასტროფის დროს – ყველა დაიღუპა. ისინი კვლავ პეპლებზე სანადიროდ გაეშურნენ, არ იცოდნენ ამ მიზნის ამოების შესახებ, რადგან პეპლების სიცოცხლე ხანმოკლეა.

თანამედროვე ევროპელის ერთ-ერთი საწუხარია ის ვითარება, რომ „თეთრი“ დასავლეთი „გადაყვითლდა“. მაგრამ ამ მოვლენის რასობრივი დაკონკრეტება იმდენად მიზანშეწონილი არ არის, რამდენადაც კულტურათა აღრევის და ამის შედეგად მათი ნიველირების პრობლემა. ინდოელს თუ იაპონელს ევროპაში დაფუძნებით საკუთარი კულტურა, ეთნიკური ჩვევები და აღმოსავლური ცხოვრების ყაიდა მიაქვს, ამგვარად დასავლეთის ნიადაგზე დაყრდნობილი აღმოსავლეთის რაღაც „საშუალო არითმეტიკული“ სტანდარტი იქმნება. იგი აღარც ფრანგული, არც იაპონური, არც ინდურია. სამყარო და კაცობრიობა კი თვითმყოფად კულტურათა მრავალფეროვნებას და თავისთავადობას წარმოადგენს; ინდური, იაპონური და ფრანგული კულტურა ერთმანეთისგან განსხვავდებიან და ამიტომაც თითოეული მათგანისადმი განსაკუთრებული ინტერესი აღიძვრება (იგივე აზრი – კულტურის თვითმყოფადობაზე – გამოთქმულია ფილმში – „და იქმნა ნათელი“).

მეორდება ოთარ იოსელიანი?

დიახ, მაგრამ ამბობენ, რომ „გამეორება ცოდნის დედაა“. მეორდება, ოღონდ სხვადასხვა ასპექტით და ამავე დროს, ზოგადასაკაცობრიო ეპოქალური კრიზისის კელავ შეხსენებით, რომელიც დღესაც აქტუალურია და საყურადღებოა ქართველისთვის, რუსისთვის, ფრანგის, ინდოელის, იაპონელის და სხვა ეროვნებათა წარმომადგენელთათვის, თვითმყოფადობა და საკუთარი იერი რომ არ დაეკარგოთ, როგორც „პეპლებზე ნადირობაში“ ვალსის მოტივზე ინდოელი კრიშნაიტების ცეკვა რომ არ შევასრულოთ, ანდა ევროპული რენესანსის არქიტექტურული ნიმუში იაპონური იეროგლიფებით რომ არ „შევაბკოთ“. და თანაც ძველი სასახლის ფუნდამენტური და ჭრიალა კარები თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი ავტომატური შესასვლელით არ შეეცვალოთ, რომელიც ლილაკის დაჭერით თავისთავად გაიღება და დაიხურება.



ამგვარად, ფრანგული რენესანსის „შატოს“ თავისებურება ნაიშლება და არც მასზე მიკრული იაპონური იეროგლიფის სილამაზე აღიქმება, არამედ რაღაც „საშუალო არითმეტიკული“, ერთფეროვანი სტანდარტი შეიქმნება და თვითმყოფად კულტურათა მრავალფეროვნების მოსპობა კაცობრიობას სულიერად გააღარიბებს.

კრიტიკოსები ოთარ იოსელიანს ფილმებში ახლო ხედების უქონლობას შენიშნავენ. „პეპლებზე ნადირობაში“ ნაკლებადაა ეს ვიზუალური კინოხერხი გამოყენებული, მაგრამ – სახიერად; თვით რეჟისორიც ეთანხმება ოპონენტებს ამის თაობაზე და დასძენს, რომ „კინოკამერას ადამიანების სულიერ სამყაროში შეღწევა არ შეუძლია“, ამგვარი „შელწევა“ არ ძალუძს არა მარტო კინოკამერას, არამედ არც ხელოვნების სხვა დარგებს და არც სპეციალურ კვლევით მეცნიერებას, ვინაიდან ადამიანის ურთულესი ფენომენის ამოკითხვა, ასე იოლი არ არის, ადამიანის ინდივიდუალური მრავალგვარობის გამო.

ფსიქოლოგიურ კინოდრამაში ამგვარი მხატვრული „შელწევა“ მეტნაკლებად უფრო შესაძლებელია, რადგან ადამიანის ფსიქოლოგიის მხატვრული გამოაშკარავება მხოლოდ ერთ ან ზოგიერთ პრობლემას ეყრდნობა, ძირითადად, ამის გარშემო არსებულ საკითხთა განსახიერებას და მხატვრულ კვლევას“ მოითხოვს, ამიტომაც ეს „კვლევა“ ყოვლისმომცველი ვერ იქნება...

ახლო ხედი, და განსაკუთრებით ადამიანის სახის და თვალების „მეტყველება“ ფსიქოლოგიურ კინოდრამას უფრო დაეხმარება, ვიდრე იგავსა და პარაბოლას.

საერთო, შორი და უშორესი ხედები ოთარ იოსელიანის ფილმებში („მთვარის ფავორიტები“, „და იქმნა ნათელი“, „პეპლებზე ნადირობა“) დროისა და ადგილის დისტანციას, ზოგადობის შთაბეჭდილებას ქმნის, რასაც რეჟისორი საკუთარ ფანტაზიის მეშვეობით თხზავს და ამის გამო, – ერთის მხრივ მას შორეულ მითოლო-

გიურ სამყაროში გადაყვართ, ხოლო მეორეს მხრივ – ეკრანზე ყოველდღიურ-ტრივიალურ სინამდვილეს გვიჩვენებს. უფრო ზუსტად კი, ფანტაზია ხორცშესხმულია ყოფით-ბანალურ გარემოში, ფანტაზიის შორეულობა და აგრეთვე დოკუმენტურ-ნატურალისტური „დინების“ თანაარსებობა, ძირითადად პარაბოლის მოთხოვნილებებს პასუხობს... შესაძლოა, ადამიანთა ყოფითი სინამდვილის ეკრანისეული გამოსახულება, ახლო ხედის ფუნქციასაც ასრულებდეს, როგორც გარემოსა და მოქმედების ნატურალისტური ყოველდღიურობის „სიახლოვის“ ფაქტი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფანტასტიკურ მოქმედებასთანაა დაკავშირებული, მაგალითად, ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ადამიანის მოჭრილი თავის კისერზე დანებების ფანტასტიკური ეპიზოდი სოფლის ბანალურ, ყოველდღიურ და საქმიან ვითარებაში სრულდება... კერძოდ, ნახარში ჩვეულებრივი საჭმლის მოსამზადებელ ქვაბში და ბუნებაში არსებული მცენარეებისა და ცხოველის თავისგან მზადდება.

იგავის წამყვან მხატვრულ საშუალებად ალეგორიას მიიჩნევენ, რომელსაც ერთმნიშვნელოვანი და კონკრეტული აზრი გააჩნია (მაგალითად, ღუზა – იმედს, თვალაკრული ქალი სასწორი ხელში – მართლმსაჯულებას, მელია – ეშმაკობას, ლომი – დიდებულებას, ნიშნავს და ა. შ.) იგავი აგრეთვე პარაბოლისგან განსხვავებით დიდაქტიკური მოტივის მოჭარბებით გამოირჩევა. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ იგავი, პარაბოლის მსგავსად ფანტაზიასა და ნართალ თქმას ემყარება. ამიტომაც ოთარ იოსელიანის ფილმებში, მართალია, პარაბოლის ჟანრი სჭარბობს, მაგრამ იგავური მონაცემებიც საკმარისად მოიპოვება. მაგალითად, „და იქმნა ნათელში“ გაავებული ქალის სულის შებერვით ქარიშხლის ამოვარდნა და ქალაქს მიმავალი ქალების თავებიდან დატვირთული კალათების ცვენა – ალეგორიად იკითხება, აქაც ფანტასტიკისა და ყოფითი ქმედების ნაზავსა და იგავისებური ალეგორიის ერთ, კონკრეტულ ქვეტექსტს ვკითხულობთ.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის ხელოვნებაში და ასევე კინემატოგრაფიაში წმინდა ჟანრის ნაწარმოები იშვიათად მოიპოვება, ალბათ, ეს ჩვენი „არეული“ ეპოქის გამოძახილია, და თუ წინადაშვარ ნაწარმოებებს „სალანძღავ“ სიტყვას – ეკლექტიკას უწოდებენ ხოლმე, ახლა ჟანრული და სტილური აღრევა კანონზომიერად მიიჩნევა... ოთარ იოსელიანის ფილმშიც, რომელშიც თანამედროვე ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებია წამოჭრილი ჟანრთა აღრევა ნიშანდობლივია. „ნადირობა პეპლებზე“ , „და იქმნა ნათელში“ კინოხელოვნებისეული ჟანრები წმინდა სახით ძნელი მისაგნებია. ისინი იგავურ-პარაბოლურია, მაგრამ ვინაიდან მათში სიმბოლოები ქარბობს, არა რიცხობრივად, არამედ მხატვრული და კონცეპტუალური ხარისხის აღმატებულობის გამო უფრო პარაბოლის ჟანრს მივაკუთვნებდი.

ფილმში „ნადირობა პეპლებზე“ ფანტასტიკა მიცვალებულთა ლანდების გამოცხადებითაა ასახული. მაგალითად, ბარონის ქალი სიზმარში თავის ქმარს ხედავს, რომელიც საფერფლეში სიგარეტს ტოვებს და მარი-ანიესი წამწავს ცხადში დაინახავს. ამ ეპიზოდში ჩამქრალი სიგარეტის სახით „სიზმრისეული ლოგია“ გასაგნებულია, რაც პარაბოლის ერთობ დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა. ყოფითი საგანი, ანუ საფერფლეში დარჩენილი სიგარეტი და მარი-ანიესის მოჩვენება (ორმაგი ექსპოზიციით გადაღებული) სინამდვილის „სიახლოვისა“ და სიზმრისეული შორეულობის ნაზავია, რომელშიც სინამდვილე ახლო ხედად აღიქმება და მის შორეულ და ფანტასტიკურ სამყაროსთან კონტრასტულ „პარტნიორობაში“.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში ფანტასტიკური სამყაროს წარმოდგენისას პოლიეუდის ვირტუოზული ტექნიკა კი არ არის გამოყენებული, არამედ ნატურალურ სინამდვილეში განსახიერებული ჩვეულებრივი მოქმედებაა ნაჩვენები, რეჟისორი ფანტასტიკურ, მითოლოგიურ მხატვრულ „სიცრუეს“ დოკუმენტური მა-

ნერით „ამართლებს“. ეს არის ოთარ იოსელიანის ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედებითი ტენდენცია...

## ახლო ხელის გარეშე

ოთარ იოსელიანის ინტერვიუ ფრანგული ჟურნალის „პოზიტივის“ კორესპონდენტთან. „პოზიტივი“ №381. ნოემბერი. 1992 წ. (მცირეოდენი შემოკლებით.)

– „და იქმნა ნათელი“, ისევე როგორც „პეპლებზე ნადირობა“, ძველი ცივილიზაციის გაქრობას ასახავს, ფილმში ხანძარი იმიტომ ხომ არ არის ნაჩვენები?

ოთარ იოსელიანი – თქვენ მართალი ბრძანდებით. ეს აზრი „და იქმნა ნათელი“ მუშაობისას დამებადა. ჩემს პირველ კინოსურათებში – „გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მგალობელი“ გამოვხატე, თუ როგორ შეძლო ადამიანმა საყოველთაო კორუფციის საფრთხის წინაშე თავისი სახე შეენარჩუნებინა. შემდეგ გადავიღე „პასტორალი“, სადაც ცხოვრების ორი სახეობა თანაარსებობდა. მერე იყო „მთვარის ფავორიტები“, რომელშიც ყოველივე სიცრუესა და ნგრევის მდგომარეობაში იმყოფებოდა: ადამიანური ურთიერთობები დაიმსხვრა და გადაგვარდა. ფილმში „და იქმნა ნათელი“ – ჩვენი სამყაროს გაქრობაზე მოვყვები და უბრალო იგავის ფორმით ვისარგებლე, იგი სავსე იყო სასწაულებით და არაჩვეულებრივი მოვლენებით, თუმცა იქაურ მაცხოვრებლებს, ისევე როგორც უძველესი ცივილიზაციის წარმომადგენლებს, სასწაულთან შეჩვევა არ სჭირდებათ. იგივე აზრმა მეტი კონკრეტულობა შეიძინა, როცა საფრანგეთში „პეპლებზე ნადირობას“ ვიღებდი, იგავმა განსაკუთრებული ფაქტურა და ხასიათი მოიხმოვა.

– საკვირველია, რომ ფილმში „და იქმნა ნათელი“ არავინაა მართლმართალი, იქ თემის მსგავსი საზოგადოებაა ასახული.

ოთარ იოსელიანი – ძველბურთა წყობის თანახმად საზოგადოებას თანაარსებობის დიდი გამოცდილება აქვს. ევროპაში ჩვენი „მეს“ განთავისუფლება მკაცრი პოლიტიკური რეჟიმის პირობებში ხორციელდება. ყოველი მათგანი თავისთვისაა, ყოველი – გარემომცველი სამყაროსადმი გულგრილია, დაკანონებული წესების შერყევის შიშს განიცდის და უფრო მეტად ველურდება, შინაგან კულტურას კარგავს.. ეს უკვე დემოსი არ არის. ეს – უფრო კოლექტივის წევრთა მჩაგვრელებთან დაპირისპირებაა. აფრიკაში კი – თემი იმ ადამიანებისგან შედგება, ჩვეულებრივი ცხოვრებისგან ბავშვობიდან სიხარულს რომ განიცდის, თუმცა მათი ყოფა გარკვეულ აკრძალვებს ითვალისწინებს... ძველ კულტურაში ადამიანებს აღსარება საკუთარ თავთან, საკუთარ სინდისთან უხდებოდათ, რაც მათ სხვებისადმი უკმეხ და უსიამოვნო საქციელს უკრძალავდა. პირველად, პატარა თემის უძღურებას აფრიკაში მივხვდი, რომელიც სამყაროს უმრავლესობასთან შეჯახებისას თავისი ღირსების შენარჩუნებას ცდილობდა. ჩვენ ვემშვიდობებოდით ჩვენს აფრიკელ გმირებს თვალცრემლიანი, ვინაიდან ჩვენი ურთიერთობა არაფრით არ იყო დაჩრდილული. სარკე რომ არა, ალბათ, დაგვაფიქრებოდა, რომ თეთრკანიანები ვართ. სოფლებთან ჩვენი ურთიერთობა მეგობრობის საფუძველზე იყო აღმოცენებული და ეს ფილმში ჩანს. ადამიანებს ყალბად არ შეუძლიათ კარგი ადამიანები ითამაშონ. ჩვენმა ფილმმა თემის სულიერი მდგომარეობა აღბეჭდა ფირზე, ეს თითქმის დოკუმენტია. ფილმის ღირებულება აქედანაც გამომდინარეობს, ამგვარად ვერ გადავიღებდი სხვაგან – ვერც შვეიცარიაში, ვერც იტალიაში – არსად, რადგან ყველგან ადამიანები მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობენ.

– ფილმში „და იქმნა ნათელი“, ისევე როგორც „პეპლებზე ნადირობაში“, თქვენ ხშირად საერთო ხედვებით სარგებლობთ...

ოთარ იოსელიანი – მივხვდი, რომ ინდივიდები ნაკლებად მა-

ინტერესებს, რომ ყველანი თანასწორნი არიან, და ყოველი მათგანი თავის საიდუმლოებას ფლობს. ნათელი გახდა: ახლო და შუა ხედები არ მჭირდება. კინოკამერას ადამიანის სულიერ სამყაროში შეღწევა არ შეუძლია. სულერთია, როგორც არ უნდა ეცადო, ეს ყალბი სტრიპტიზი იქნება. და თუ ადამიანს სრული სიმაღლით დაინახავ, იგი განსაკუთრებული ნიშნის მქონე გახდება. ამას გვაჩვენებს რეჟისურა და აგრეთვე ადამიანის თავისებური ექსტიკულაცია, ეს უკუპრინციპია იმ ვითარებისა, რასაც რეჟისორები იყენებენ, ვთქვათ, მაშინ, როცა მათ წინაშეა ისეთი მსახიობი – როგორიც აჯანია. მათ სურთ ახლო ხედით გადაღებული აჯანის ემოცია და მისი ფეთქებადი ფსიქიკა აჩვენონ, მაგრამ ისინი ვერასოდეს ვერ გამოიცნობენ, რა ხდება მისი სულის სიღრმეში.

– თქვენ „პეპლებზე ნადირობის“ გადაღებას „და იქმნა ნათელის“ შემდეგ მაშინვე შეუდევით?

ოთარ იოსელიანი – არა. დამანგრეველი ძალადობის შესწავლა მომიხდა, თუ რა ფუნქცია აქვს პრივილეგირებული ადამიანების საზოგადოებას ამ ვითარებაში. სწორედ ამ წრეში ნგრევის ძალა განსაკუთრებულად ჩანს. ჯერ ვიფიქრე საბჭოთა ნომენკლატურაზე. მერე ლუდოვიკო XIV მეფობის შესანიშნავ მაგალითს მივაგენი. მისი ძალაუფლება ამ იდეის ძალიან კარგი დასტურია, ვინაიდან მან ადამიანებს ინდივიდუალური თავისებურება დააკარგვინა, მამაცი რაინდები მაქმანებსა და ბაფთებში მოკაზმულ კარისკაცებად გადააქცია, ისინი თავის კანონებს დაუქვემდებარა, მათგან ფარისევლები და მათხოვრები შექმნა და ამგვარად მთელ ერს თვითმყოფადობა მოუსპო. წაართვა მას ქვეშარიტი პატრონები, საერთო საქმისადმი პასუხისმგებლობით აღსავსე ადამიანები. აქედან გამომდინარე, ერთი ნაბიჯია საფრანგეთის რევოლუციამდე, რომლის მიერ გაჩენილი საზოგადოების ნაყოფს დღემდე განვიცდით. კოსტიუმირებული ფილმის გადაღებას ვაპირებდი, მაგრამ არ მინდოდა, როგორც როსელინის ფილმშია – ლუ-

დოვიკოს როლი მსახიობს ეთამაშა, აგრეთვე არც მეფის როლის შემსრულებლის სახის გამოჩენას ვაპირებდი. განზრახული მქონდა მეფისთვის ნილაბი ჩამომეცვა, ანდა თავისი პორტრეტების გარემოცვაში ზურგიდან გადამელო.

– რატომ ვერ გადაიღეთ ფილმი?

ოთარ იოსელიანი – ისეთი ფილმისთვის, როგორც „მეფე და მისი ქვეშევრდომები“, საჭირო იყო სამოცდაათი მილიონი ფრანკი ტანსაცმლისთვის, კავალერიისა და დეკორაციებისთვის... ნახევარი მოვიპოვეთ, ნახევარი – ვერა. შემდეგ მოვიფიქრე „პეპლებზე ნადირობა“, თუმცა მივხვდი, რომ აზრის ერთიანობის მისაღწევად მნიშვნელოვანი შუალედური ეტაპი გამოვტოვე. აფრიკაზე ფილმის გადაღების შემდეგ გარკვეული ლოგიკა გამოიხატა: ნომენკლატურის, ანდა სამეფო კარის ასახვის. მოვლენათა ერთიანობის გასაღების მოსაძებნად ეს მომენტმარებოდა, შემდეგ კი შესაძლებელი იქნებოდა „პეპლებზე ნადირობის“ გადაღება. რომ დაერწმუნებულიყავი, საით მიყვევართ სასტიკ და ყოვლად გამანადგურებელ კაპიტალიზმს, ე. ი. ერთი ეტაპი გამოვტოვე.

– მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში პეპლებზე ნადირობა ნაჩვენებია არ არის, მაინც სათაური აზრს მშვენივრად პასუხობს.

ოთარ იოსელიანი – პეპლებზე რომ ენადირათ, მაშინ სხვა სათაური უნდა მომეფიქრებინა. მისთვის სწორედ ეს სათაური მიწოდდა. მას პირველ ვარიანტში „უკუსელა“ ერქვა. იგი მოგვითხრობდა მარი-ანჟის სიყმანვილეზე – ბავშვებით, გუვერნანტეებით და სხვ... თავდაპირველად ეს პერსონაჟი რუსი არ იყო, რუსზე მისი და თხოვდებოდა, თვითონაც არ ვიცო, რატომ შეიცვალა სიუჟეტი... ჩემთვის მთავარი იყო ფილმში დაენახათ არა არისტოკრატიის უკანასკნელი მოჰიკანები, არამედ – პორტრეტი უკანასკნელ წესიერ ადამიანებზე.

– სასახლის სახე ვერსალზე გადაუღებელი ფილმის შედეგად ხომ არ წარმოიშვა?

ოთარ იოსელიანი – შესაძლოა... ორი ტიპის სასახლის ჩვენება მსურდა. ერთი – აყვავების ხანაში არსებული, მეორე გაპარტახებული, სრულ სიცარიელეში. პირველში – წესიერი ადამიანები ცხოვრობენ, მეორეში – შემგუებლები. ჯერ ორი ხანდაზმული ქალბატონის ამბავი ისე მინდოდა მომეთხრო, ჩემი ნაცნობი მოხუცების მსგავსნი რომ ყოფილიყვნენ. მათ მაშინვე შენიშნავ, ისე ცოტანი დარჩნენ ამ ქვეყნად. მათდამი აღტაცება და პატივისცემა მსურდა გამომეხატა, მათ წესიერება ღრმა სიბერემდე შეინარჩუნეს, თუმცა, ისიც ვიცი, რომ მსოფლიოში ბევრი საზიზღარი მოხუცი არსებობს. გადავწყვიტე – ისინი მათთვის გაუგებარ მოვლენებს წაწყდომოდნენ სხვა პლანეტის ადამიანებთან, რომლებიც თავის ინტერესებს არ ფარავენ და რომელთაც არ ესმით, რომ ამ ქვეყნად ვერაფერს ვერ მოიგებენ, რამდენადაც ღირსეულად დაბერება არ იციან.

პერსონაჟებს საეჭვო ტიპები კი გარს შემოვახვიე. მათ შორის არიან: მეძველმანები, ნოტარიუსი, ბიზნესმენები, ეროვნულ ღირებულებებზე მონადირენი... სიუჟეტიდან ერთ-ერთი ქალბატონი უნდა ამომელო. მას შემდეგ, როცა ამ ამბავმა აღნაგობა მოიპოვა, ჩვენ ეს ორი კვირის განმავლობაში გადავაკეთეთ.

როგორც კი ჩვენი ფილმის გმირი გარდაიცვალა, საშუალება მოგვეცა მის სასახლეში მთელი ნათესაობა შეგვეკრიბა, გვეჩვენებინა – გასვენება, ოჯახური კინკლაობა, სასახლის გაყიდვა, რადიოს ინფორმაციის საშუალებით ვითარების კომენტირება, რაც მატარებლის მოულოდნელ აფეთქებას შეამზადებდა... აზრი დამებადა „თავისუფალ რუსებზე“, ნუვორიშებზე, ველურ კაპიტალისტებზე... გადავიფიქრე ეპიზოდი ფიქტიურ ქორწინებაზე რუსი ქალისა და მოსკოვში სასტუმრო „კოსმოსის“ მშენებლობისთვის ჩამოსული ფრანგი მუშისა. საზღვარგარეთ გამგზავრებისთვის ამგვარი ქორწინებები შესაძლებელი იყო, რომ იქ პარაზიტებად, ან მეძავებად ეცხოვრათ. შემდეგ კარგი ფინალი მოვძე-



ბნე, მოსკოვის „კომუნალკის“ კომპარებში მცხოვრები ქალი-შვილი ვაჩვენე. იგი საფრანგეთში მოულოდნელი მემკვიდრეობის მისაღებად ჩამოდის და იქ ღორივით იქცევა... ყოველივე ეს დაკავშირებულია აგრეთვე საფრანგეთის ადგილ-მამულში იაპონელ ტურისტთა ჯგუფთან, რომელთაც გულითადად მასპინძლობენ... ისინიც სხვა სამყაროდან მოსული ადამიანები არიან... დაბოლოს, მხოლოდ იაპონელებისთვის გასაგები სიმღერა ისმის: მანჯური-აში სახლიდან მოშორებული იაპონელ ჯარისკაცს დედა რომ ენატრება.

– მოსკოვის ამსახველი ეპიზოდი გაცილებით უფრო რეალისტურად გამოიყურება, ვიდრე შეთხზული ამბავი საფრანგეთზე.

ოთარ იოსელიანი – ყველაზე საინტერესო ის არის, რომ რუსებისთვის ამგვარი მოსკოვი უკვე სრული სიურრეალიზმია. ასეთი მოსკოვი აღარ არსებობს... მსურდა – მოხუცი ქალბატონი მეჩვენებინა, რომელიც თავის ბინაში გამოფენილი ფოტოგრაფიების გარემოცვაში ცხოვრობს, სადაც შეჭუჭკული არიან ისე, როგორც ბოსელში – პირუტყვები და ერთმანეთს ფეხებზე მუდმივად აბიჯებენ. მოსკოვის ეპიზოდის გადაღებისას არ ვესწრაფვოდი რეალიზმს. იქ ადამიანები უკვე კარგა ხანია, ისე არ ცხოვრობენ, როგორც ოცდაათიან, ან ორმოციან წლებში, ბულგაკოვმა რომ აღწერა...

დღეს ადამიანი ბეტონის გალიაში ცხოვრობს. მარტოდ ჩაკეტილი, გულაყრილი, გარესამყაროს მოშორებული. სწორედ ამ დროს ომის შემდგომ პარიზში ყველანი ქუჩაში ცხოვრობდნენ, ბარებში, ბისტროებში. დღეს აქაც ყველაფერი გამოიცვალა.

– გადალებამდე, ჩვეულებისამებრ სარეჟისორო დამუშავებაზე მუშაობდით?

ოთარ იოსელიანი – ჩემი ნახატები ფილმის კადრებს ზუსტად შეეფერება. მე და ოპერატორ ვილიამ ლუბჩანსკის გვიკვირდა კიდევ ამგვარი თანხვედრა, როცა კადრები და ნახატები ერთმანეთს მიესა-

დაგა. სარეჟისორო სცენარში ორას ათი ნახატი იყო. ფილმში – ორას ოცი. ყოველთვის ვცდილობდით ერთიდაიგივე ხედი არ გაგვემო-  
ოვებინა. ამ შემთხვევაში მთელი სიმძიმე მემონტაჟეს დააწვა. თუ  
ფილმში ერთიდაიგივე ხედი რამდენჯერმე განმეორდება ეს არ ივა-  
რგებს. გადაღებისთვის ყოველთვის სერიოზულად ვემზადები. საქმე  
იმაშია, რომ საფრანგეთში ფინანსური მოსაზრებით მოსამზადებელ  
პერიოდში ოპერატორი რეჟისორთან თითქმის არ თანამშრომლობს.  
თბილისში ჩემი ოპერატორი სცენარის სარეჟისორო დამუშავების  
დანწყებისთანავე მიერთდებოდა. აქ კი ორივეს ერთად რომ გვემო-  
შავა ჩემი სცენარი გაცილებით მცირე იქნებოდა. მე თვითონ ეპიზო-  
დების დამუშავებისას უფრო შიდა მონტაჟს მივმართავ. ფრაზას  
გრძელი პანორამის მსგავსად ვაგებ ისე მწყობრად, რომ კამერის მო-  
ძრაობა არავინ არ შეამჩნიოს, იგი გრძელი მონტაჟური ფრაზით სუ-  
რათებზე აგებულ მოთხრობას მოგვაგონებს.

როცა გადაღებაზე მივდივარ, ჩემთვის აუცილებელია ოპერა-  
ტორს უკვე წარმოდგენა ჰქონდეს იმაზე, რის გაკეთებასაც ვაპირებ.

ლუბჩანსკიმ სცენარი ფილმის გადაღებამდე ერთი თვით ადრე  
წაიკითხა, მიუხედავად ამისა, ჩვენ სარეჟისორო სცენარზე  
ერთად მუშაობა ვერ მოვახერხეთ. გადაღებების დროს, ზოგი-  
ერთი ცვლილების შეტანა გვიხდებოდა, რასაც ჩვეულებრივ ძნე-  
ლად ვთანხმდები, ჩემს წარმოდგენაში ჩანსული ქსოვილის და-  
რღვევის მეშინია... ფილმი „და იქმნა ნათელი“ ლუბჩანსკის ასი-  
სტენტიან რობერ ალზარაკთან ერთად გადავიღე. მაგრამ „პე-  
პლების“ გადაღებისას იგი დაკავებული აღმოჩნდა. ალზარაკს  
აფრიკაში უყვარს მუშაობა, იგი სულეიმან სისეს ფილმს იღებდა,  
მაშინ, თვით ლუბჩანსკი დამთანხმდა „პეპლების“ გადაღებას.

იგი გენიალურია, თავის სამუშაოს ჩემს სამუშაოსგან არ  
ანსხვავებს. ის მეუბნებოდა: „ოთარ, სისულელეს აკეთებ. ოთარ,  
ეს ცუდია. ოთარ, ეს არ მომწონს“, მე კი პასუხი მიჭირდა, ვინა-  
იდან მის საქმეში ვერ ვერკვევი. მთავარი ოპერატორის მტრული

პოზიცია მკლავს, როცა მეუბნება: „ჩვენ მზადა ვართ, თქვენ?“, ან „რას ველოდებით?“ ლუბჩანსკისთან კი ჩვენ ყოველი კადრის ყოველი ხედის თანაავტორები ვართ; გადასაღებ მოედანზე ჩვენ ბავშვური თამაშის სასიამოვნო ატმოსფერო შეექმენით. ტექპერსონალთან და არაპროფესიონალ მსახიობებთან ურთიერთობაში ეს ძალიან მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა...

– ორი ქალბატონის როლის შემსრულებელი ნორდა ბლანშე და თამარა ტარასაშვილი სად ნახეთ?

ოთარ იოსელიანი – ისინი ჩემი ძველი მეგობრები არიან. ნორდა ბლანშე – ოპერატორ ვენსან ბლანშეს დედაა. იგი საფრანგეთში ჩასვლისას გავიცანი, ჯერ კიდევ 1979 წელს და მაშინვე მის ადგილ-მამულში ვესტუმრე. თამარ ტარასაშვილი კი – ჩემი მეგობრის დედაა, რომელსაც იმავე დროიდან ვიცნობ.

მესიე ჟანისა და ბარის მეპატრონის როლების შემსრულებლებიც ჩემი ნაცნობები არიან. აგრეთვე პიერეტა პომპონბაიაში, რომელიც თბილისიდან დიდი ხნის წინათ წამოვიდა.

– გადამღებ ჯგუფში ბევრი ქართველია: კომპოზიტორი ნიკოლას ზურაბიშვილი და მეძველმანის როლის შემსრულებელი ფრანსუაზა წულაძე...

ოთარ იოსელიანი – ესენი და მისი წინაპრები საფრანგეთში ჩამოსულ პირველ ტალღას განეკუთვნებიან, საქართველოდან გადაღებებზე არავინ ჩამოსულა.

– სცენარზე მარტო მუშაობდით? რა როლი ითამაშეს თქვენმა თანამშრომლებმა – ანდრე ბუტანგმა და ლეილა ნასყიდაშვილმა?

ოთარ იოსელიანი – ლეილას სცენას ვკარნახობდი, რაც არ მოსწონდა – მეტყველი გამოხედვით მაგრძნობინებდა. რადგან საფრანგეთში ჩემს მშობლიურ ენაზე ვერ ვწერდი, იგი გამართულ ფრანგულ ენაზე მისწორებდა, მშვენიერ სტილს ფლობს. ეს კი, ინვესტორზე საუკეთესო შთაბეჭდილებას ახდენდა – მათზე, ვინც ფიქრობს ფილმისთვის გაილოს თუ არა ფული. პიერ-ანდრე

ბუტანგი ჩვენი სულისჩამდგმელი იყო. თავდაპირველად პიერ-ანდრემ სელიმანთან ერთად მოსამზადებელი პერიოდისთვის მოიპოვეს ფულადი სახსრები. როცა ჩვენ ყველამ მიგვატოვა, პროფესიონალური პროდიუსერი დაგვჭირდა. ასე გამოგვეცხადა გამოცდილი მარტინა მარინიაკი. პირველად შევხვდი ისეთ პროდიუსერს, რომელიც არ მანვალებდა, პირიქით, ყოველნაირად მამხნევებდა, განსაკუთრებით ფილმის მეტრაჟზე ვლელავდი. იგი რომ შემემცირებინა – უბედურება იქნებოდა.

– საერთოდ, თქვენ ფილმში დიალოგები ლოგიკური და ბუნებრივია, მაგრამ ხანდახან გასაკვირიც. მაგალითად, მარი-ანიესის რეპლიკა მეძველმანე ივონას მისამართით: „მას არაფერი ესმის! შეხედე, ოთხშაბათს ყვითელი ყვავილები მოიტანა“.

ოთარ იოსელიანი – ეს ფრაზა აზრით სავსეა. ეთიკის თანახმად, სტუმრობისას ქორფა ყვავილებია საყიდელი, რომლებიც წელიწადის დროის მიუხედავად განსაკუთრებული ფერისა უნდა იყვნენ. ჩვენმა ბებიებმა ეს შესანიშნავად იცოდნენ, ყვითელი ფერი ორშაბათს განეკუთვნებოდა, იგი კვირის დასაწყისს აღნიშნავდა. ასეთი „წინილის“ მოტანა სამშაბათს სერიოზულ შეცდომად ითვლებოდა.

– თქვენ სცენარში ეპიზოდების აღწერა ლაკონურია. ამას ფილმის ჩანაფიქრისთვის პრინციპული მნიშვნელობა გააჩნია. მაგალითად, დასაწყისში დარაბების გაღება მხოლოდ ოთხ სტრიქონში იყო აღნიშნული.

ოთარ იოსელიანი – სცენარი მკითხველისთვის იწერება და არა ჩვენთვის, მან რომ წარმოიდგინოს როგორი იქნება მომავალი ფილმი და პროდიუსერებს სულ რაღაც უნდა უმტკიცო, როცა ყოველივე ნათელი გახდება, ისინი გვეთანხმებიან დადგმის დაფინანსებას. მაშინ ვინყებ ჩემი სცენარის კადრიერებას, მასში ყველაფერი დაწვრილებითაა დახატული და აღწერილი. ეპიზოდის ვრცლად კადრიერებულ ფურცლებს მსახიობებს ვურიგებ, რომ იცოდნენ რა-

ზეა სცენარში ლაპარაკი. მთლიან სცენარს როლების შემსრულებლებს არასოდეს არ ვუჩვენებ, მხოლოდ იმას – რაც მათ ამ ეპიზოდში უშუალოდ ეხებათ. ფურცელზე აღწერილი და დახატულია მხოლოდ ფიზიკური მოქმედება. ფსიქოლოგიური მოტივი კი – ნათელი ხდება მსახიობთან მუშაობისას. ვინაიდან არაპროფესიონალებს ვიღებ, მათ არ ვავიწროვებ. ნარდა და თამარი მეუბნებოდნენ ხოლმე, რომ მათ არ შეუძლიათ შეასრულონ ჩემს მიერ შეთავაზებული ესა თუ ის მოქმედება, ვინაიდან მათი აზრით, ადამიანი ასე არ იქცევა. სცენარში მათ საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება შემოჰქონდათ. უმრავლეს შემთხვევაში არ ვენიანაღმდეგობდი და თუ გაეუძალიანდებოდი – ვუხსნიდი თუ რატომაა ეს საჭირო. მოკლე დისკუსიის შემდეგ ჩვენ ამოვარჩევდით ხოლმე ჩემს, ან მათ ვარიანტს. არ ვაძლევდი მთლიან სცენარს წასაკითხად იმიტომ, რომ არ სცოდნოდათ, თუ როგორ ვითარდება მათი როლი. თუ რომელიმე მათგანი გაიგებდა ფილმში მისი გმირის გარდაცვალებას, ითამაშებდა ქალს, რომელიც უნდა მომკვდარიყო. წინასწარი ცოდნა ვინმე ახლობელთან კინკლაობისა, თავიდანვე ამ ჩხუბის თამაშს დაანწყებინებდა. ე. ი. მათ პერსპექტივას ვუკარგავდი იმისთვის, რომ ყოველი სცენა თავისთავად, ვითომ ერთადერთია, ისე ეთამაშათ. არაპროფესიონალ მსახიობებთან მუშაობისას სცენარის დაწვრილებითი ცოდნა საშიშია.

– მხატვარი ემანუელ დე შოვინი, „პეპლებზე ნადირობისას“ კიურეს როლს ასრულებს.

ოთარ იოსელიანი – ემანუელ დე შოვინის თამაშით კმაყოფილი ვარ. მისი დეკორაციები მშვენიერია. პირველი ნახვისთანავე გადავწყვიტე მისთვის კიურეს როლი შემეთავაზებინა, ხოლო როცა გავიგე ცხენით ჯირითი ჰყვარებია, მით უფრო გავიხარე...

– ფილმი „პეპლებზე ნადირობა“ აზრობრივად ღრმად პესიმი-სტურია, იგი ხსნის გზას არ მიგვითითებს, ამავე დროს მეტად იოლი და სახალისო მანერითაა გადაღებული.

ოთარ იოსელიანი – როცა მომავალზე ვფიქრობ, ძნელია არ განიცადო სასოწარკვეთილება, მაგრამ ქვეყნის დასასრულის წინათგრძნობა ვერ შეძლებს ცხოვრებაში ნორმალური დინების შეჩერებას. ჩვენ ვცდილობთ სხვებს ხელი არ შევეშალოთ. მომავლის კატასტროფის გრძნობა დღევანდულობის სიცოცხლის მოთხოვნილებასთან თანაარსებობს, ამიტომაც ჩვენი ცხოვრების ყოველი წუთისგან სიხარული უნდა მივიღოთ. მიუხედავად იმისა, რომ „პეპლებზე ნადირობა“ მთლიანობაში სევდიანად მოგეჩვენებათ, მაინც მის ყოველ ნაწილში იგი სიცოცხლით სავსეა. დანაკარგზე ყურადღება უკეთესად რომ გავამახვილოთ, იგი უნდა ნათელვყოს. დავტკბეთ იმით, რაც უნდა გაქრეს...

– ჩვენ ნგრევის საუკუნეში ვცხოვრობთ და ამიტომაც წარსულის შელამაზების სურვილი ხომ არა გაქვთ? ისინი, ვინც წინათ ცხოვრობდა უარესად გამოიყურებოდნენ, ვიდრე წინამდებარე ეპოქის მაცხოვრებლები?

ოთარ იოსელიანი – აქსიომად ითვლება, რომ ჩვენი პაპები და დიდბაპები უკეთესად ცხოვრობდნენ. თუმცა ხომ იყვნენ ბალზაკი, ვოლტა, დიკენსი, მათ გმირებს, როგორც გვახსოვს, თავისი პრობლემები გააჩნდათ... რატომაც, რომ ამგვარ აქსიომას არსებობის უფლება ეძლევა? იმიტომ, რომ საუკუნის დასაწყისში ჩვენს წინაპრებს საშუალება ჰქონდათ სხვა გზა ენახათ, დაეთმოთ ის, რომელზეც მიემართებოდნენ. ჩვენ რომ მემკვიდრეობად მიგვეღო ყველაფერი ის, რაც საუკუნის დასაწყისში იყო, დღევანდელი ცხოვრება ნაკლებად სევდიანი მოგვეჩვენებოდა. მაგრამ ჩვენი საუკუნის ათიანი წლებიდან დაწყებული ქვეყნის კატაკლიზმები, მსოფლიოს გათიშვა, ტოტალიტარიზმის წარმოშობა; ფაშიზმმა და კომუნიზმმა ამგვარ მდგომარეობამდე მიგვიყვანა, რომელშიც დღეს ვიმყოფებით. კაცობრიობამ პროგრესის იდეა აირჩია, ამგვარი გამოსავალი შესაძლოა განვიხილოთ; რაღაც მშვიდი და სასიკეთო შემთხვევა მაშინაც კი არის, როცა

ეპოქა სავსე იყო დოსტოევსკის პერსონაჟების ტრაგედიებით, მათი მსოფლშეგრძნების კრიზისით. თხრობის სიმარტოვის გამო ჩვენ წარსულს განვიხილავთ, როგორც დადებით მოდელს, თუმცა ზედმეტად მათ იდეალიზაციას არ ვცდილობთ. მაგრამ წარსული ჩვენს წარმოდგენაში ანმყოზე უფრო უპირატესად გამოიყურება. ეს ჩვენ პირად ცხოვრებასაც ეხება: გავიხსენოთ ახალგაზრდობა, სიყვარული... ჩვენ ყოველივე ამას სინაზით და სევდით შევყურებთ. თუ ფილმს შევქმნით მხოლოდ არამზადებზე, რომლებიც ისევე დარჩნენ, მაშინ კონფლიქტი აღარ იქნება...

– თქვენი ფილმის სამყარო – ეს სულ თქვენი გამოგონილი სამყაროა და ამავე დროს მისი რეალობა კინოსგანაა ნაწარმოები, დაწყებული ბარჯით, რომელიც „ატალანტას“ სახელწოდებას ატარებს და აგრეთვე კლერისა და ტატის დამონშვებასაც ეხედავთ.

ოთარ იოსელიანი – თქვენ ალბათ არ დაიჯერებთ, რომ რაბზე გადაღებისას, სადაც ბევრი ბარჯა გადიოდა, ერთადერთი იყო სწორედ „ატალანტა“, რომელიც სასარგებლო მეტრაჟში მოხვდა. „ჯანდაბას, ფუი ეშმაკს“ – ვიფიქრე – ახლა ყველას ეგონება, რომ ეს სპეციალურად გავაკეთე, გადანყვეტენ, ბარჯას ვაიძულე გაეარა ნახევარი საფრანგეთი კინოს სათავეების გასახსენებლად. სინამდვილეში კი, ეს შემთხვევა უნებლიე იყო. რაც შეეხება კინემატოგრაფიული მემკვიდრეობის გამოყენებას, ჩემი არჩევანი შემთხვევითი არ არის. ყოველივე ეს, უპირველეს ყოვლისა, იმით აიხსნება, რომ ვგიკში მონტაჟს მასწავლიდა ლევ ფილინოვი, ძალიან თავმდაბალი, მორიდებული ადამიანი, რომელიც არსებული სისტემისგან გამიჯნული, წიგნებითა და ფირფიტებით გაჭედნილ პატარა ბინაში ცხოვრობდა. იგი სტუდენტებს თვითონ არჩევდა, ზოგიერთს ყველაფერს ელაპარაკებოდა, ზოგს კი – არაფერს. პირველებმა პროფესია სულიერი ცხოვრების მიზნად ამოირჩიეს, მეორენი – მხოლოდ კარიერის კეთებაზე, ფულის მოპოვებასა და პოპულარობაზე ფიქრობდნენ. ფილონოვს ფილმების არქივში დავყავდით, „სახფილმფონდში“, სადაც რასაც ისურვებდით ყველა-

ფერი იყო და თვითონ არჩევდა ფილმებს, რომლებსაც ჩვენ ვსწავლობდით. ხანდახან ფილმებს ძალადობასა და ბოროტებაზე განზრახ გვიჩვენებდა. მას ისინი უნდოდა დაენახა, ვისაც ეს მოსწონდა. მან გვაჩვენა ისეთი ოსტატების ფილმები, რომლებიც მოდის საწინააღმდეგოდ ცხოვრობდნენ. მაგალითად, ვიგო, კლერი, ბორის ბარნეტი. ხანდახან იგი მხოლოდ ერთ ფილმს აირჩევდა ხოლმე. მაგალითად, ფორდის „თამბაქოს გზას“, და ყურადღებას ამახვილებდა იმ გარემოებაზე, რომ ყველა 80 ფილმი, რომელიც რეჟისორმა გადაიღო – ნაგავია. საფრანგეთში ჩასვლისას ტატიის მოგვიანებით დავეშვეთ. უკვე ჩემს პირველ საკურსო ნაშრომში მთავარ სტილურ მიმართულებად ირონია და მსუბუქი იუმორი ავირჩიე. აი, რატომ მწამს, რომ შესაძლებელია ახალგაზრდობამ სხვების მაგალითზე ისწავლოს. კინოში რომ ყოფილიყვნენ მხოლოდ ორსონ უელსი და ბერგმანი ჩემს ხელობაზე უარს ვიტყვოდი. სიტყვამ მოიტანა და მგონი რენე კლერის ჭეშმარიტი ბუნება საბოლოოდ გავარკვიე, იგი ყოფაში მიუღწეველი, მკაცრი, ცივი, პირქუში და კორექტული იყო, ფილმებში კი ხალხს თავისი სინაზით ანცვიფრებდა. გაკვირვებული ვიყავი ფრანგი კინემატოგრაფისტების მისადმი დამოკიდებულებაზე. მათ თითქოს არ შეეძლოთ მისი ტექსტი, მისი „წერილი“ წაეკითხათ, რაც ჩვენთვის, უცხოელებისთვის, ასე იოლი აღმოჩნდა. ამ ბატონს მალე ვაყენებ. 1974 წელს კანის ფესტივალის ფარგლებში აჩვენეს ჩემი სურათი – „იყო შაშვი მაგალობელი“, რენე კლერი მთავარ ჟიურის თავმჯდომარეობდა, მაგრამ ჩემი ფილმის ნახვაც მოახერხა. და აი, ვზივარ „თეთრ ბარში“ ფესტივალის ყოფილი სასახლის სი-ახლოვეს, უცბად, ვიღაცამ მხრებზე ხელები მომხვია... ეს ის იყო... რენე კლერისგან ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი აღიარების ჟესტი... პატივს ვცემ ადამიანის გამბედაობას, რომელიც ყოფაში სევდიანი და მკაცრია და ქმნის ნაზსა და მხიარულ ხელოვნებას. რამდენად ადვილია ბოროტებისა და ძალადობის ამსახველი ფილმების გადაღება, რომლებსაც კუბრიკი და კოპოლა ქმნიან, თუ-



მცა ამ უკანასკნელისთვის, ეს აშკარა სპეკულაციაა, ანდა იაპონელების სისხლიანი ფილმები რომ გავიხსენოთ. ცხოვრება იოლი სულაც არ არის ყოველთვის სილის განა რომ აიტანო და იმავეთი არ უპასუხო, როცა პატიების და ადამიანებისადმი გულწრფელი სინაზის იდეას უერთგულებ. აი, სწორედ ეს მალეღვებდა – კლერსა და ტატიში. არიან აგრეთვე ისეთი ოსტატები, როგორც ბრესონი, რომლის პროფესიონალიზმი და ეკონომიურად შევიწროებული სახსრებით მიღწეული შედეგი მისადმი პატივისცემას შთამაგონებენ, თუმცა ზედმეტად ფორმალისტურად მეჩვენება.

– თქვენ მიერ დასახელებულ რეჟისორთა შორის რენუარი არ არის.

ოთარ იოსელიანი – კულტურის თვალსაზრისით – ეს საოცრებაა. „თამაშის წესები“, უდავოდ უდიდესი ფილმია, მაგრამ ეს ჩემი კინო არ არის.

– ასე იშვიათად რატომ მუშაობთ?

ოთარ იოსელიანი – უკვე გითხარით – „მეფე და მისი ქვეშევრდომის“ ჩანაფიქრზე. ამ სცენარის დანერგის შემდეგ ერთ წელიწადს ველოდით პასუხს, მანამ, სანამ „პეპლებზე“ მუშაობას დავიწყებდი. მგონი, მუშაობა სულ უფრო და უფრო ძნელდება. უარესია, ვიდრე სსრკ-ს ცენზურის პირობებში, იქ „არას“ ამბობდნენ ერთხელ და სამუდამოდ, და მაშინვე სხვა რაიმეზე უნდა მეფიქრა. აქ კი, ყოველთვის იმედით გტოვებენ, ამიტომაც უსასრულოდ დიდ ხანს მიხდება ცდა. ასე მგონია, ეს სისტემა იმისთვისაა შექმნილი, რომ ხერხემალი გადაგიტეხონ და „კამილა კლოდელის“ ეკრანიზაცია<sup>1</sup> უნდა გაიძულონ.

---

<sup>1</sup> მხედველობაშია ბრუნო ნიუტენის ფილმი „კამილა კლოდელი“ – იზაბელ აჯანის მონაწილეობით.

## დოკუმენტური ტელეფილმი –

### „საქართველო“... (1994 წ.)

1994 წლის 27 თებერვალს ევროპის სატელევიზიო არხით „Arte“ აჩვენეს ოთარ იოსელიანის ფილმი „მარტოხელა საქართველო“ (Feule, Gergie Allein Geogien). იგი ეკრანებზე ოთხსაათიანი ხანგრძლივობის გამო სამი დღის განმავლობაში გადიოდა.

რეჟისორმა თავს იდო პატრიოტული მისია და „Arte“-ს ევროპელ მაყურებლებს შეძლებისდაგვარად გააცნო საქართველოს ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა, სულიერი და მატერიალური კულტურა.

სატელევიზიო ფილმი „საქართველო“ (თანაწევამაშულებს იგი ამ სახელწოდებით წარმოგვიდგინეს), ოთარ იოსელიანმა სადიქტორო ტექსტით გვაცნობა, რომ ტელენაწარმოები „ქართველ კინემატოგრაფისტთა ხუთი თაობის“ დოკუმენტური და მხატვრული ფილმების ნაწყვეტებისგან შექმნა. თვით რეჟისორმა საჭირო გამომსახველობითი მასალა და საკმაო რაოდენობის ინტერვიუ გადაიღო, აგრეთვე „გიორგობისთვიდან“ ეპიზოდები გამოიყენა.

მიუხედავად სხვა კინემატოგრაფისტების ფილმების ნაზავისა – „საქართველო“ – ოთარ იოსელიანის საავტორო ნაწარმოებია, რადგან მასში რეჟისორის კონცეპტუალურ-მხატვრული კრედაა განსაზიერებული. იგი ამ ტელენაწარმოებს, ალბათ, თავმდაბლობის გამო, ტელეგადაცემას უწოდებს, მაგრამ „საქართველო“ მხატვრულ-დოკუმენტური ტელეფილმია, რადგან ისევე, როგორც ოთარ იოსელიანის ადრინდელ ფილმებში მოცემულია რეჟისორის მხატვრული აზროვნების შემოქმედებითი პრინციპი, რომლის არსიდან ქართველი ერის თვითმყოფადი ზნეობა და ადამიანის ფენომენი ყალიბდება. მისი პოზიტიური იდეალია: ბუნება და მასთან მიმართებაში ადამიანის ქმედების თავისთავადობა, ანუ ბუნება, როგორც ერთ-ერთი იმპულსი შემოქმედებისა, რელიგია – ერის სულიერი ერთობის კერა, ისტორია – ბრძოლა დამოუკიდე-

ბლობისათვის, ერის სულიერი და ფიზიკური წართობა პიროვნული „მეს“ შესანარჩუნებლად, ტრადიცია და ეთნიკური თვითმყოფადობა, ხალხური შემოქმედება და პროფესიონალური ხელოვნება.

რაც შეეხება თანამედროვეობას და მის ახლო წარსულს, რეჟისორი ამის თაობაზე „მწყრალადაა“ და მწარე სიმართლეს ფარული, თუ პირდაპირი ირონიით გამოხატავს. მაგრამ ამგვარი სქემატური დაყოფაც შეუძლებელია, რადგან ყოველ მის ფილმში, აგრეთვე „საქართველოში“ რთული და დახვეწილი მხატვრული ნიუანსია წარმოდგენილი. თანამედროვეობის წინააღმდეგია იგი ჩვენი ეპოქის ინდუსტრიულ-ტექნიკური ცივილიზაციის უზომო განვითარების გამო, რომელიც ბუნებას და ეთნიკურ თვითმყოფადობას ხელყოფს და მის მიერ ნაკარნახევ სტანდარტებში ამწყვედევს, აგრეთვე რეჟისორი წინააღმდეგია ბოლშევიკების საზოგადოებრივი წყობისა, ხოლო ძველი და თანამედროვე ხელოვნების შედეგების მიმართ იგი ერთნაირად პოზიტიურადაა განწყობილი.

ტელეფილმში – „საქართველო“ საავტორო კონცეპციის მხატვრული ფორმა რეჟისორის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ხმა-ხედვითი წყობის, ტემპორიტმის, გამოსახულების კონტრასტული დაპირისპირების და, რაც მთავარია, მაღალპროფესიონალური მონტაჟის მხატვრული ხერხითაა გადმოცემული. ამავე დროს ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში სრულიად ახალი მოვლენა შეიმჩნევა, კერძოდ, ეკრანის მაქსიმალური ამეტყველება... ტელეფილში რეჟისორმა დაწვრილებითი, ვრცელი სადიქტორო ტექსტით გაახმოვანა ევროპელი მაყურებლის უმეტესობისათვის სრულიად უცხო ქვეყანა, საქართველო რომ წარმოედგინა.

„Arte“-ს გადაცემის დროს ფილმის შესავალში ოთარ იოსელიანმა ფრანგულ ენაზე ტექსტი თავად წაიკითხა: „ამ ქვეყანას ქვია საქართველო, ანუ ივერია“ (ეკრანზეა ბუნების ხედები). „ჩვენ გვი-

ნდა გაგაცნოთ მისი ხელოვნება, ტრადიციები, მოგიტხროთ მის წარსულზე, გაიზოთ ბოლშევიზმის იმ ხანაზე, რომელმაც წარმოშვა უბედურება, რაც დღეს ასეთი ძალით დაგვატყდა თავზე.

XIX საუკუნეში რუსეთის იმპერიის მიერ ანექსირებული ეს ძველთაძველი ქვეყანა თითქმის ორი საუკუნით მოწყდა ევროპას. დამოუკიდებელი არსებობის მოკლე პერიოდი, რაც 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციას მოჰყვა, კვლავ წითელი არმიის ოკუპაციით დამთავრდა. დღეს კი საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, საქართველო ჩათრეულია უთანასწორო ბრძოლაში რუსეთის სამხედრო მანქანასთან, რომელსაც ძველი იმპერიის აღდგენაზე მეოცნებე გავლენიანი წრეები მართავენ" (ეკრანზეა ომი აფხაზეთში). შევეცდებით გაგაცნოთ ამ ქვეყნის ისტორია და კულტურა, ქვეყნის, რომელიც ჩვენ გვიყვარს, რომლითაც ვამაყობთ და ხანდახან კიდევაც გვრცხვენია"... (ეკრანზეა 1991-92 წ.წ. სამოქალაქო ომის შედეგები, რუსთაველის პროექტის დანგრეული და ხანძრით განადგურებული სახლები, ნატყვიარი ქაშვეთის ეკლესია).

რეჟისორი ომის ნანგრევების ჩვენებისას მუსიკალურ თემად იყენებს სიმღერას – „სხვა საქართველო სად არის“. ამ საპირისპირო ხმა-ხედვითი მხატვრული ხერხების შერწყმით ოთარ იოსელიანის მწარე ირონია და „სირცხვილი“ ძმათა მკვლელობის აბსურდს ასახავს... მაგრამ რეჟისორს სწამს ქართველი ხალხის სულიერი შემოქმედების და ეკრანზე აჩვენებს ძველი და თანამედროვე ხელოვნების შედეგებს. ტელეფილმის სამივე ნაწილში ძველი ხელოვნება ახლის ფუძედ აღიქმება და ამ „ჯაჭვის“ უწყვეტობა კი – ერის მარადისობად.

ოთარ იოსელიანი განსაკუთრებული სიმპათიითაა განწყობილი ხალხური შემოქმედებისადმი. ეკრანზე ვხედავთ ნანყვეტს მერაბ კოკოჩაშვილის და დიმიტრი გუგუნავას ფილმიდან „ფენო-

მენი". ღარიბი ქალაქელები მწირ სუფრასთან ქეიფობენ, ტრადიციულ მრავალხმიან ხალხურ სიმღერებს მღერიან, ცეკვავენ და იმპროვიზირებულ მუსიკალურ თანხლებას თიხის ფიალებსა და სურებზე დანების დარტყმით ასრულებენ. ხელოვნების რანგს მიღწეული ეს ქეიფი მუსიკალური სანახაობაა, რომელშიც წინაპართა ფესვები ახლებური ფანტაზიითაა გასულდგმულებული. ღვინისაგან შეზარხოშებული უბრალო ხალხის უშუალო, ბუნებრივი არტისტიზმი იგრძნობა და, რაც მთავრია, ერთობა და შეხმატებილება.

ქართველთა სულიერების დასტურად ოთარ იოსელიანი დიდ ყურადღებას უთმობს ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებს. რეჟისორს მუსიკალური განათლება აქვს და თავს უფლებას აძლევს თეორიულად გააანალიზოს ქართული ხალხური სიმღერების პოლიფონიური და კონტრაპუნქტული ნაწილი, თითოეული ხმის ინდივიდუალური მუსიკალური თემა, აგრეთვე, სიმღერათა სახესხვაობა დამოკიდებული საქართველოს სხვადასხვა გეოგრაფიულ ტერიტორიასა და ბუნებრივ პირობებზე, თვითმყოფადი კოლორიტული ხმოვანებით რომ გამოირჩევა. კახეთის, იმერეთის, გურიის, სვანეთის, სამეგრელოს და სხვა კუთხეების მრავალხმიანობის ურთულესი თანწყობა და ამავე დროს განსხვავებული ხმოვანება ისმის ეკრანიდან. რეჟისორი მხოლოდ საქართველოს არ სჯერდება და მისი ფარგლებიდან გადის, იგი ეკრანზე ევროპის სხვადასხვა ქვეყნის ხალხური სიმღერების ნაწყვეტებს ახმოვანებს და „Arte“-ს ევროპელ მაყურებლებს ქართული ხალხური სიმღერების უმაღლესობას უმტკიცებს. მისი პატრიოტული ლირიკა, არა მარტო ქართული ხალხური სიმღერების, არამედ უბრალო ადამიანების სიყვარულში გამოიხატება, ადამიანებისადმი, რომლებმაც მუსიკალური ხელოვნების შედეგები შექმნეს...

ოთარ იოსელიანი ნარცისი არ არის, რასაც ხშირად ეროვნული

უპირატესობის ქება-დიდების შედეგად ნაციისტური ელფერი და-ჰკრავს ხოლმე, იგი ამ რომანტიკულ „ფრენას“ თავისი ირონიით მიწაზე ანარცხებს, მაგრამ ეს „მინიერი“ ირონია ხშირად თანამედროვეობას ეხება, ისტორიული წარსული, ტრადიცია და ერის თვითმყოფადობა მისი პოზიტიური იდეალია.

უძველესი ხუროთმოძღვრული შედეგების ჩვენების შემდეგ, ოთარ იოსელიანი თანამედროვე ქალაქის არქიტექტურულ ნიმუშებს – ძველი თბილისის ახლად „რედაქტირებულ“ სახლებს სთავაზობს. მათ ლამაზი აივნების გამოსაჩენად ეზოები მოუშალეს. ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის პირველ ნახევარში აივნებით გარსშემორტყმულ ქვაბურა ეზოებში განსაკუთრებით იგრძნობოდა ადამიანთა მჭიდრო ურთიერთობა, ეზო მათი საკრებულო იყო. ახლა კი, ამ ერთობის „ცენტრის“ მოშლით ადამიანები განმარტოვდნენ. ქართული თვითმყოფადობის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება – მეზობლობის ინსტიტუტი გაუქმდა და ამიტომაც ოთარ იოსელიანი მწარე სიმართლეს ამგვარად გამოსთქვამს: „დაზარალებულმა ქალაქელებმა ამ პროექტის მთავარ არქიტექტორს „ბალკონსკი“ შეარქვესო“...

ადამიანთა ერთობა სრულიადაც არ ნიშნავს ბრბოს, რომლის ნევრებს არ გააჩნიათ საკუთარი – „მე“ და სხვის „მეს“ ეკიდება, იგი სხვადასხვაგვარ, თავისთავად „მე“-ებს წარმოადგენს და მათ ხალხს უწოდებენ, რადგან თითოეული მათგანი ინდივიდუალური პიროვნებაა, რომელსაც ძალა შესწევს სხვებთან ურთიერთობაც დაამყაროს. დაახლოებით ისე, როგორც ეს ქართულ ხალხურ სიმღერებშია, ყოველი ხმა დამოუკიდებელი მუსიკალური თემაა და მაინც ერთობის ჰარმონიას ქმნის.

ტელეფილმში – „საქართველო“ ბუნების რელიეფი და ხუროთმოძღვრება ერთიან ესთეტიკურ სახედ იკითხება, არქიტექტურული ნაგებობანი ულამაზესი ბუნების კოდად, დასკვნით აკორდად, ლანდშაფტისგან მიღებული შემოქმედებითი იმპულსის შე-

დეგად მიღწეულ შედეგებზე აღიქმება.

ეკრანზე უძველესი მონასტრების და ტაძრების ფრესკული მონათულობა მოჩანს.... შუა საუკუნეების ადრეულ ხანაში შექმნილი ხატები, ოთარ იოსელიანის აზრით, ევროპის რენესანსულ ხელოვნებაზე უფრო ადრე შეიქმნა.

ქართულ ფრესკულ ხელოვნებას, გარდა ესთეტიკური ღირებულებისა, ხალხის ისტორიის მთხრობელის ფუნქციაც გააჩნია. ქართველი ხალხი საუკუნეთა მანძილზე უცხოელი დამპყრობლებისგან თავს იცავდა და ისრებით, შუბებით და ტყვიებით დახვრეტილი ჩვენამდე მოღწეული საეკლესიო ხატების სამუდამო „ჭრილობები“ თავისთავად მეტყველებენ იმ ფაქტზე, რომ სულიერება იარაღზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა. სულიერება ვერ „დახვრიტეს“ არაბებმა, მონღოლებმა, სპარსელებმა, თურქებმა, ვერც ერთმორწმუნე რუსეთის იმპერიამ და ვერც ბოლშევიკებმა... „დაჭრილი“ ფრესკები ეკლესიის კედლებიდან განწირული თვალებით, მაგრამ სულიერად მეტყველი სახით შემოგვყურებენ.

„მონასტრები იყო დამწერლობისა და განმანათლებლობის კერა. დიქტორი მაყურებლებს უყვება, რომ „გამოცდილება თაობიდან თაობას გადაეცემა, დაუწერელი აზრი დროთა განმავლობაში შეიძლება დამახინჯდეს და ეს რომ არ მოხდეს, ამიტომაც არის დამწერლობა ქვაზე ამოტვიფრული წარწერა, რომელიც V საუკუნით თარიღდება, მოწმობს, რომ ქართული დამწერლობა ძალზე ძველ ხანას განეკუთვნება. ეს გახლავთ დღეს მსოფლიოში არსებული 14 ალფავიტიდან ერთ-ერთი, ქართული ალფავიტი. რომის დაცემის შემდეგ გაქრა ლათინური, გაანადგურეს ელადა და გაქრა სოფოკლესა და არისტოტელეს ენა, იგივე დაემართა ძველ სლავურს, იტალიური და ახალბერძნული დამპყრობელთა ენების გავლენით შექმნილი ჟარგონია და სხვა არაფერი. განუწყვეტელი თავდასხმებისა და შემოსევის მიუხედავად დღევანდელი ქართველები წინაპრების ენაზე წერენ და მეტყველებენ,

ის კულტურული ხიდი, რომელიც გადებულია თაობებს შორის, დღესაც არ დანგრეულა“...

ტელეფილმში „საქართველო“ რეჟისორი ეკრანზე აჩვენებს: ხუცურის და საერო, ანუ მხედრული დამწერლობის ნიმუშებს. აგრეთვე იაკობ გოგებაშვილის „დედა ენას“ და ამბობს – „როცა ბავშვებს წერა-კითხვას ასწავლიან, მათ უხსნიან, რომ ასოთა მოხაზულობა მრგვალი უნდა იყოს, რბილი და თბილი, როგორც დედა. მსოფლიოს ყველა ქვეყანაში მიღებული ტერმინი „მშობლიური ენა“ ქართულში შეცვლილია „დედაენით“...

ევროპელ მაყურებლებს ოთარ იოსელიანი ქართული ლიტერატურის ნიმუშებს და აგრეთვე მწერლებს აცნობს. დაწყებული მეხუთე საუკუნის ლიტერატურული ქმნილებიდან „წამებაჲ წმიდისა შუშანიკისი დედოფლისაჲ“ (476-483 წწ.), იგი განსაკუთრებული პატივისცემით საუბრობს შოთა რუსთაველზე: „მხოლოდ და მხოლოდ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანიც“ საკმარისია იმის საბუთად, თუ რა გაქანებისა იყო შემოქმედებითი აზრი იმ ხანაში. უკვე მომდევნო საქართველოს ბნელით მოცულ დროში ეს წიგნი, როგორც განძი ინახებოდა. მას ზეპირად სწავლობდნენ და ბავშვებს ზრდიდნენ მისი სულისკვეთებით: „რასაცა გასცემ შენია, რაც არა დაკარგულია“, ეს ციტატა დღეს, სამწუხაროდ, ნაკლებად აღელვებთ, მაგრამ გულის სიღრმეში ყველას გვიყვარს და ოცნებას ეატარებთ იმ დალოცვილ ქვეყანაზე, რომელიც ოდესღაც მგონი არსებობდა და ახლა სად არის არავინ იცის, მაგრამ ყველა მოლოდინში ვართ, რომ იქნებ როდესმე კვლავ დაგვიბრუნდეს“.

ოთარ იოსელიანი XIX ს ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე საუბრობს და ეკრანზე ცნობილი მწერლების ფოტოებს აჩვენებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იღია ჭავჭავაძის სამწერლო საზოგადოებრივ მოღვაწეობასა და აგრეთვე ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერულ ტილოებს უთმობს.

ტელეფილმში ავტორის ნეგატიური პოზიცია ნათელია სტალი-



ნური დიქტატურის დროინდელი სოციალისტური კულტურის მიმართ, ვინაიდან ხელოვნებამ ბოლშევიკური დიქტატურის დროს აგიტაციურ-პროპაგანდისტული როლი იკისრა და ესთეტიკური ჭეშმარიტების ასახვის შესაძლებლობა დაკარგა, დაემორჩილა პოლიტიკურ ტირანიას, სიყალბეს, ფარისევლობას და, რაც მთავარია, უდანაშაულო ადამიანთა მასობრივი რეპრესიების შედეგად გამძაფრებულ შიშს. სტალინური დიქტატურის წნეხის ქვეშ სიმართლის გრძნობისა და გონიერების თავისუფლება დაიკარგა და სიკვდილის შიშის მარნუხებში მოექცა. ცხადია, ამგვარი გარემოება და ვითარება უარყოფითად იმოქმედებდა ყოველ ხელოვანზე, რადგან მისი ნიჭის გამოსხივება ფერხდებოდა კომუნისტური სასტიკი ცენზურის შედეგად, ამიტომაც ბატონობდა სიყალბე.... „სიცრუე, მაგალითად, ადამიანის სისუსტეა, მაგრამ სისტემად ქცეული სიცრუე, ეს უკვე სულ სხვა რამ არის“ – ამბობდა თავის ინტერვიუში ცნობილი ფილოსოფოსი – მერაბ მამარდაშვილი.

ტელეფილმში – „საქართველო“ გამოთქმულია აზრი, რომ სტალინი სოციალისტური სამყაროს უპირატესობის დასამტკიცებლად კაპიტალისტურ სამყაროს დაუპირისპირდა და ეს პროპაგანდა მასობრივი ინფორმაციის საშუალებით განახორციელა ძირითადად დოკუმენტური და მხატვრული კინოს შესაძლებლობათა გამოყენებით, რის გამოც ცენზურა ხელოვნების ამ დარგზე ყველაზე უფრო გამკაცრდა. „ყველაზე მასობრივი სხვა ხელოვნებათა შორის კინოა“ – უთქვამს ლენინს და სტალინმაც ეს „ყოვლისმემძლე“ ლოზუნგი თავისი ძალაუფლების გასამტკიცებლად პრაქტიკულად განახორციელა.

ეკრანზე უნდა ასახულიყო საბჭოთა ადამიანის ბედნიერი ცხოვრება, მათი სილამაზე, ძლიერება, სვესვიანობა და წარმატება, რაც რეალობას არ შეესაბამებოდა; სინამდვილეში – საკონცენტრაციო ბანაკების მილიონობით პატიმარი, ვინც დახვრეტას გა-

დაურჩა, კატორღული შრომის უფასო მუშახელად გადაიქცა. საყურადღებოა, რომ მასობრივი დახვერტების და საპატიმროების გასაიდუმლოების გამო, არც ფოტო და არც კინომასალა არ მოიპოვება, ამიტომაც ოთარ იოსელიანი იძულებული იყო სტალინური ტირანიის პერიოდის საჩვენებლად სხვა რეჟისორის მიერ გადაღებული მხატვრული ფილმიდან ეჩვენებინა დახვერტის ამსახველი სცენა. ასევე გამოყენებულია დასმენის ეპიზოდი ირაკლი კვირიკაძის ფილმიდან – „მოცურავე“. ბიოლოგიური სიცოცხლის შენარჩუნებისათვის და აგრეთვე სხვის უბედურებაზე აგებული საკუთარი კეთილდღეობისათვის ადამიანები აბეზღებდნენ მეგობრებს, თანამშრომლებს, მეზობლებს, მავანთა და მავანთ დიქტატორისადმი ერთგულების დასამტკიცებლად. „ყველა წერდა და ყველას ეშინოდა, განსაკუთრებით ხელისუფალთ. დასმენა იქცა სახელმწიფოს უმთავრეს ინსტრუმენტად, ახლობლების წრეშიც სახიფათო იყო გულახდილი ლაპარაკი, ბავშვების თანდასწრებით კი ცდილობდნენ საერთოდ არაფერი ეთქვათ“ – ამბობს დიქტორი.

დასმენის ავზნეს ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკებიც ვერ გადაურჩნენ. ოთარ იოსელიანი ეკრანზე აჩვენებს სანდრო ახმეტელის, ტიციან ტაბიძის და პაოლო იაშვილის ფოტოებს, რომლებიც ბოლშევიზმის ტერორს მსხვერპლად შეენივნენ...

ინტელიგენციის უდიდესი ნაწილი განადგურებულ იქნა „ქვეყანას თავი მოკვეთეს“ – ისმის ეკრანიდან.

ტელეფილმში – „საქართველო“ ოცდაათიანი და ორმოციანი წლების ხელოვნების შედეგად ოთარ იოსელიანის მიერ აღიარებულია გენიალური ქართველი მოცეკვავე – ვახტანგ ჭაბუკიანი. რეჟისორი აჩვენებს დღემდე შემონახულ კინოკადრებს ჭაბუკიანის მაღალოსნატურ ხელოვნებისა და დასძენს, რომ ბალეტი უსიტყვო იყო, მას ამიტომაც მეტი გასაქანი ეძლეოდაო... მაგრამ აქვე უნდა შევახსენოთ ოთარ იოსელიანს, რომ მხოლოდ კლასი-

კური ბალეტი იყო დაშვებული, ხოლო მოდერნისტული – პოლიტიკურ დანაშაულად ითვლებოდა, ვინაიდან ყოველივე ახალი მოვლენა კაპიტალისტური ქვეყნების ზეგავლენად და ანტისაბჭოთა იდეოლოგიად „ინათლებოდა“.

სტალინის გარდაცვალების შემდგომ ხელოვნებამ შედარებით მეტი თავისუფლება მოიპოვა, მასიური რეპრესიების, დახვრეტების და პარტიული სახალხო შერისხვის აქტები შემცირდა, მილიონობით პატიმარი საკონცენტრაციო ბანაკებიდან განთავისუფლდა. ხრუშჩოვის „ოტკეღმა“ მხოლოდ ხუთიოდე წელი იარსება, შემდგომ კი კვლავ ამოქმედდა ბოლშევიკური ცენზურა, მაგრამ დიქტატურა იმ ძალით ვეღარ აღსდგა, იგი შესუსტდა და უკვე თავისუფალი საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი აზრის შეჩერება გაძნელდა.

ოთარ იოსელიანი ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული და დღემდე არსებული აღზევებული ქართული ხელოვნების შედეგებს აჩვენებს: თეატრს, კინოს, სახვით ხელოვნებას, მოცეკვავეებს, მუსიკოსებს, მომღერლებს, აგრეთვე ინტერვიუებს – მეცნიერებთან, ხელოვნებისა და საზოგადო მლოვანებთან, საეკრანო გამოსახულების მეშვეობით ქართული ხელოვნების აღმავლობისა და საერთაშორისო აღიარების შთაბეჭდილება იქმნება, რომლის ძირითადი ნიშანთვისებაა მაღალი შემოქმედებითი პროფესიონალიზმით გამოხატული თვითმყოფადობა და ხელოვნებისეული ენით ეპოქალური პრობლემების თანამედროვე გააზრება, თავისუფალი აზრის და ნიჭის განახლება.

ოთარ იოსელიანი ქართული პროფესიონალური ხელოვნების აღზევების ფესვებს უბრალო ადამიანების შემოქმედების და ყოფის საფუძველზე ხედავს. ერის თვითმყოფადობა და თავისებურება რეჟისორის შემოქმედებაში ერთ-ერთი ძლიერი მოტივია.

თანამედროვე ინდუსტრიულ-ტექნიკური ცივილიზაცია ხალხის ყოფის სტანდარტიზაციას იწვევს და ამგვარად ეთნიკური

ჩვეულებებიც სუსტდება. რეჟისორი მაყურებლებს უჩვენებს სვანეთის არქიტექტურულ ნაგებობებს – კოშკებს და ტაძრებს, საეკლესიო კედლებზე მოხატულ ფრესკებს, ოქრომჭედლობის ნიმუშებს და, რაც მთავარია, ამ კუთხის ულამაზეს ბუნებას. ეკრანზეა – პატრიარქალური წესით წარმოებული სასოფლო მეურნეობა და აგრეთვე უხუცესების ადათ-წესები. ყოველივე ეს სვანეთის ხალხური პოლიფონიური სიმღერებითაა გახმოვანებული. „გზათა მშენებლობამ ხელისუფლებას საშუალება მისცა კონტროლი დაემყარებინა ამ მხარეზე და იგი მისაწვდომი გახდა ტურისტებისათვის. კავშირის ყველა კუთხიდან მოაწყდნენ აქაურობას ეგზოტიკისა და ლამაზი პეიზაჟის ძიებაში. ადგილობრივი ახალგაზრდებისათვის ტურისტული ბაზები საოცარი აღმოჩენების ბუდედ იქცა. სასმელი, ნარკოტიკები, ადვილად მისაწვდომი ლამაზმანები, მოკლედ, ცივილიზაცია, მკაცრი ტრადიციული კრიტერიუმები ადვილად დაამსხვრია ამ ცდუნებამ და მოხუცების წილად მხოლოდ ბუზლუნი და ლოცვა დარჩა“ – „ბუზლუნებს“ აგრეთვე ოთარ იოსელიანიც.

ტელეფილმის ნახვისას შთაბეჭდილება იქმნება, რომ სვანეთის კულტურა უმაღლეს დონეზე იყო ცივილიზაციის შემოჭრამდე. კულტურა და ინდუსტრიულ-ტექნიკური ცივილიზაცია სრულიად არ ნიშნავს თანწყობილ თანაარსებობას, არამედ ხშირად ისინი ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენებსა და ვითარებას ქმნიან.

ეთნიკური ადათ-წესები და ეროვნული თვითმყოფადობა არა მარტო სვანეთის მაგალითზე უნდა წარმოვიდგინოთ, არამედ იგი თანამედროვე კაცობრიობის გათვალისწინებითაა განზოგადებული, რადგან ძველი კულტურის საპირისპიროდ ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაცია ხელოვნურ სამყაროს ქმნის. სიძველის გადაგვარება და მხოლოდ ახლადშექმნილი ცხოვრების წესების, თუ გარემოცვის დამკვიდრება ხელოვნურ ყვავილს ჰგავს, იგი ლამაზიც რომ იყოს, ფესვები არ გააჩნია, უფესვობა კი სი-

კედლის ტოლფასია, რადგან სასიცოცხლო პირობები ფესვებიდან გამომდინარეობს... სწორედ ეროვნული თვითმყოფადობისა და ზნეობრივი ტრადიციული ფესვების გაჩანაგების უარყოფელია ოთარ იოსელიანი. მაგრამ ეს საკითხი არც ისე მარტივია და არც რეუისორს აქვს სწორხაზოვნად გათვალისწინებული, ერის ისტორიული და სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმების შედეგად ძველი იდეალები დროთა განმავლობაში ანტიიდეალად გადაიქცევა ხოლმე.

მართალია, ისტორიას ხალხი ქმნის და აგრეთვე ისტორიაც ქმნის ხალხის ზნეობრივ ფერისცვალებას, მაგრამ სიძველის შენარჩუნება, თუნდაც ხსოვნის სახით და აგრეთვე ახალი იდეალების გათვალისწინება ძველის დადებითი თუ უარყოფითი ტენდენციებისგან გამომდინარე, ალბათ, კანონზომიერია. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ოთარ იოსელიანი ძველი კულტურისა და თვითმყოფადობის გადაგვარების წინააღმდეგია და არა კაცობრიობის ევოლუციისა, რომელიც ტრადიციების გათვალისწინებით იქმნება, ამ შემთხვევაში, ზომიერების დაცვის უნარი შეგვინარჩუნებს ძველსაც და დაგვიმკვიდრებს ახლებური ცხოვრების წესს.

ძველი იდეალის შენარჩუნების ნათელი მაგალითია – რელიგია, მრავალსაუკუნოვანი დამპყრობლური ომების შედეგად დამარცხებამ საქართველოში ვერ დაჯაბნა ეროვნული სულიერება, მიუხედავად ადამიანთა რაოდენობრივი დანაკლისისა, რელიგია შევინარჩუნეთ, ჩვენ უფრო ხშირად ვმარცხდებოდით რაოდენობრივი სიმცირის გამო გაცილებით მრავალრიცხოვან მტერთან, მაგრამ გადარჩენილ უმცირესობას სულის სიკაჟე და შემოქმედებითი „ძრავა“ თან ახლდა, რაშიც ქრისტიანულ რელიგიას დიდი ღვაწლი მიუძღვის.

ოთარ იოსელიანის იმედი, და განსაკუთრებით მოწინება, იგრძნობა ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი ტელეფილმში – „საქართველო“. მაჰმადიანური სამყაროს გარემოცვაში მოქცეულმა

საქართველოს პატარა „კუნძულმა“ თანმიმდევრობით განაგრძო თავისი ღვთიური გზა და ამ რწმენამ შეუნარჩუნა სულიერი კულტურა: ხუროთმოძღვრული რელიგიური ძეგლები და მის კედლებზე მოხატული წმინდანების ხატები, სასულიერო საგალობლები, რომელიც ფილმში არა მარტო მუსიკალურ ფონად უღერს, არამედ მის კონცეპტუალური დატვირთვაც გააჩნია – ყოველივე ეს ადამიანთა შემოქმედებითი „ძღვენია“ ღმერთის იდეალისადმი. მართლმადიდებლური ეკლესიები განმანათლებლურ კერებს წარმოადგენდნენ; სადიქტორო ტექსტი მაყურებელს ამცნობს, რომ გელათის და დავით გარეჯის სამონასტრო კოპპლექსში შუა საუკუნეების საქართველოს გამოჩენილი ადამიანები და დიდი მოაზროვნეები მოღვაწეობდნენ. „ქართული მართლმადიდებლური ძლიერების აღმნიშვნელია აგრეთვე ის ფაქტი, რომ მისი გავლენა ქვეყნის საზღვარს გასცდა, XI საუკუნიდან საქართველო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ქრისტიანულ სამყაროში... მოქმედებენ ქართული მონასტრები სინას მთაზე, ბულგარეთში, კვიპროსში, კრეტაზე, ცნობილია მონასტერი ათონის მთაზე. აქ შრომობდნენ მეცნიერები და ფილოსოფოსები, სწავლობდნენ და თარგმნიდნენ ლათინურ, ბიზანტიურ, არაბულ, სპარსულ ტექსტებს. ეს მონასტრები იდეათა ურთიერთგაცვლის, ურთიერთგამდიდრების ზონებად იქცნენ აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის, კერძოდ, ინდოეთში, ჩინეთსა და ევროპას შორის“ – ამბობს დიქტორი.

ტელეფილმში აღნიშნულია აგრეთვე ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის ტოლერანტობა სხვა რელიგიებისადმი და ნაჩვენებია თბილისის ერთ-ერთ მოედანზე არსებული ქართული, მუსლიმანური, ებრაული და აგრეთვე ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში განლაგებული რუსული, კათოლიკური, გრეგორიანული ეკლესიები.

ოთარ იოსელიანი ევროპელებს განსაკუთრებული ხაზგასმით უმახვილებს ყურადღებას ქართველი ხალხის სტუმართმოყვარე-

ობაზე, მთელ მსოფლიოში დევნილ ებრაელებზე, რომლებიც საქართველოში 26 საუკუნის განმავლობაში ცხოვრობდნენ და არასოდეს არ შეუვინრობიათ ერისთვის შეურაცხმყოფელი ანტისემიტიზმით. რეჟისორის ამ ინფორმაციით თავისთავად ყალიბდება აზრი ქართველი ხალხის და ეკლესიის ერთიანობაზე.

მართლმადიდებლური ეკლესია სხვა სარწმუნოებისგან დევნილი იყო. „ქრისტიანული სისხლის სიმბოლოდ ვაზი ითვლება, ქრისტეს სისხლის სიმბოლოდ ღვინო და ამიტომ ჩვენს ქვეყანაში შემოჭრილი სპარსელები პირველ რიგში ვენახებს სპობდნენ“ – ამბობს დიქტორი, ხოლო შემდგომ მეფის რუსეთის ერთმორწმუნე იმპერიამაც შეავინროვა ეკლესია... ავტორი ამბობს: „საქართველო რუსეთის გუბერნიაა. ავტოკეფალურ ქართულ ეკლესიასაც ჩამოერთვა დამოუკიდებლობა... აგზავნიდნენ ქურდ, გარყვნილ, ლოთ მღვდლებს. ქართული მართლმადიდებლური ეკლესია საუკუნით უფროსია რუსულზე და ქართული ეკლესიის მამებს აეკრძალათ ღვთის მსახურების ჩატარება მშობლიურ ენაზე, ამისთვის დევნიდნენ, ართმევდნენ წოდებას“...

თანამედროვე საქართველოს და ხალხის სულიერი ერთიანობის სიმბოლოდ ტელეფილმში წარმოდგენილია სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ილია მეორე. დოკუმენტური კინომასალის საშუალებით სამივე სერიაში ეკრანზე მოჩანს იგი საეკლესიო ქადაგებისა, წირვის, მდინარეში ხალხის მასობრივი მონათვლის დროს. კადრს მიღმა ეკრანიდან ისმის მისი ლოცვა მიმართული ქართველი ხალხის გადარჩენისთვის, იგი მოქმედი და გაბედულია; 1989 წლის 9 აპრილს უიარაღო და მოშიშმილე ხალხთან ერთადაა „ბეტეერებით“, მომწამლავე გაზითა და ხელკეტებით მომარჯვებული დამსჯელი საბჭოთა ჯარის პირისპირ.

ტელეფილმში „საქართველო“ ნათლად იკვეთება ოთარ იოსელიანის სიმპათია კათალიკოს-პატრიარქის ილია მეორესადმი, ვინაიდან მართლმადიდებლურ სარწმუნოებაში ხალხის სულიერე-

ბასა და აგრეთვე ტრადიციული კულტურის შენარჩუნებას ხედავს...

ქართველი ხალხის ფენომენის მხატვრული კვლევაა ტელეფილმის ლაიტმოტივი. ხალხის ინდივიდუალობა და თვითმყოფადობა გეოგრაფიული ადგილმდებარეობისა და ბუნებრივი გარემოსაგანაცაა დამოკიდებული. ოთარ იოსელიანი საქართველოს მრავალფეროვან და კონტრასტულ ბუნებას რომ აჩვენებს, იგი ასევე ყურადღებას ამახვილებს ბუნებისგან გამომდინარე მატერიალურ და სულიერ კულტურაზე. ყოველი მათგანის ურთიერთდამოკიდებულებას წარმოაჩენს. მართალია, ადამიანისთვის ბიოლოგიური არსებობის, უპირველესი გარანტია საზრდო და აგრეთვე სხვა ელემენტარული მატერიალური ყოფაა, მაგრამ იგი მხოლოდ ცხოვრების ამ დაბალი დონით ვერ კმაყოფილდება, ვინაიდან ადამიანი მხოლოდ მონხმარებელი არ არის (ცხოველის მსგავსად), იგი სულიერი და შემოქმედებითი ცხოვრებით არსებობს (ცხოველისგან განსხვავებით)...

ოთარ იოსელიანი მატერიალური კულტურისა და ადამიანის შემოქმედებითი ბუნების ურთიერთდამოკიდებულების ნათელსაყოფად ყურადღებას ამახვილებს ვაზზე, ყურძნისა და მისგან დაყენებული ღვინის ძველსა და „ახალ“ მეთოდზე, „ამ ქვეყანაში – ამბობს რეჟისორი – მეღვინეობა სოფლის მეურნეობის მხოლოდ ერთ-ერთი დარგი კი არ არის, არამედ კულტურის მნიშვნელოვანი მხარეა. ღვინის სმა ძველი და დახვეწილი რიტუალია. ჯერ კიდევ, გასული საუკუნის მიწურულში საქართველოში ხარობდა ხუთასამდე ჯიშის ყურძენი, დაუნდობელ სტანდარტიზაციას დღეისთვის სულ რამდენიმე ათეული ჯიში გადაურჩა... გადაჭარბებით რომ შეესრულებინათ სახელმწიფოსთვის ღვინის ჩაბარების გეგმები, ამ კეთილშობილ სასმელს აზავებდნენ წყლით, უმატებდნენ შაქარს, სვამდნენ და თავი სტიკოდათ, მაგრამ მაინც სვამდნენ...“

ოთარ იოსელიანი ტრადიციის ამგვარი გადაგვარების წინა-



აღმდეგია, ამიტომაც გვიჩვენებს ღვინის დაყენების პატრიარქალურ წესს საკუთარი ფილმებიდან „გიორგობისთვე“ და დიქტორის მეშვეობით დასძენს, რომ სანახელში ფეხებით დანურული ყურძენი ღვინოს სინაზესა და არომატის თავისებურებას უნარჩუნებს. გარდა ამისა ბუნების ნაყოფთან ადამიანის უშუალო კავშირი მას სულიერად ამდიდრებს და შემოქმედებისკენ უბიძგებს. ამის დასტურად ნაჩვენებია ხალხის მიერ შექმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები: სურები, ჯამები, ფიალები, ხელალები, ჭინჭილები და სხვა ნაკეთობანი... ნაჩვენებია აგრეთვე ტაძრების კედლებზე გამოკვეთილი ყურძნის მტევნებისა და ვაზის ულამაზესი ბარელიეფები, რაც ეროვნული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხატვრული მოტივია. ეს ის შემთხვევაა, როცა მატერიალური და სულიერი კულტურა ერთ მთლიან ასპექტშია წარმოდგენილი.

ჯერ კიდევ, ოთარ იოსელიანის სტუდენტურ ფილმში – „საპოვნელა“ გამოხატულია აზრი-ბუნების, როგორც სუბიექტის გავლენისა ადამიანის შემოქმედებაზე. ბუნება, როგორც იმპულსი ხალხური შემოქმედებისა აგრეთვე განხილულია ტელეფილმში „საქართველო“, როცა ავტორი ახასიათებს ქართული ხალხური პოლიფონიური სიმღერების სხვადასხვაგვარობას ყოველი კუთხის ბუნების თავისებურებასთან მისადაგებით.

იგივე აზრი აქვს გამოთქმული ფილოსოფოს ზურაბ კაკაბაძეს. „ბუნება რამდენადმე სხვადასხვაგვარია საქართველოს ფარგლებს შიგნით და, ამის შესაბამისად, რამდენადმე სხვადასხვაგვარია სიმღერები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. როცა კახეთში ჩახჩახა მზით განათებულსა და მკვეთრად გამოკვეთილს, ცისაკენ ამაყად მზირალს, მხრებმაღალსა და ძვალმაგარ კავკასიონის მთებს შევყურებ, ასე მგონია, კახურ „მრავალჟამიერს“ ვისმენ. ხოლო იმერეთში „დაბინდულ ქლიავის ფერი“, მთების ხილვისას რამდენადმე სხვაგვარი მელოდია მომესმის – ნაკლებად

მკვეთრი და „ჩახჩახა“, ნაკლებ შემართული, რიხიანი და ომახიანი, უფრო რბილი, ნიუანსობრივი, ნახევარ ტონებში ნათქვამი, ლირიკული...

„დაბინდულ ქლიავის ფერი“ მთების გახსენებისას გალაკტიონის პოეზია გაგვახსენდება – სხვათა შორის, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს მხატვრული სახე გალაკტიონს ეკუთვნის, არამედ აგრეთვე იმიტომაც, რომ ასეთია მომეტებულად მისი ლირიკის „ფერები“, ბინდდაკრული, მიმქრალი, ხოლო ამისგან განსხვავებით გიორგი ლეონიძის ლექსი, კახეთის პეიზაჟის შესაბამისი, მკვეთრი, ჩახჩახა „ფერისაა“.

ერთობ საგრძნობი და ხელშესახებია გურული ლანდშაფტისა და სიმღერების ურთიერთშესაბამისობა. მწვანედ აქოჩრილ, ხუჭუჭა მთებსა და გორაკებზე მკვირცხლად „მორბენალი“, მიხვეულ-მოხვეული ბილიკები და ნაკადულები, შესანიშნავ ვიზუალურ ფონს ქმნიან კრიმანჭულიანი სიმღერებისათვის...“<sup>1</sup>

ამიტომაცაა ქართველი ერის სულიერი და თვითმყოფადი კულტურა „მრავალხმიანი“ და მდიდარი, ზოგი „ბანით“, „ბარიტონით“ თუ „ტენორით“, ზოგიც „კრიმანჭულით“ და „მოძახილით“ გამოხატავს თავის შემოქმედებას.

ისტორია ერთ-ერთი მძლავრი საფუძველია, რომელიც ხალხის თვითმყოფად ხასიათს აყალიბებს. საქართველოს წარსულმა ხალხის სიცოცხლისუნარიანობა და ოპტიმიზმი გამოხატა. მაშინაც კი, როცა ქართველები ბრძოლაში მარცხდებოდნენ, მაინც მღეროდნენ „მრავალუმიერს“, ცეკვავდნენ „ხორუმს“, თხზავდნენ „ეგება ვეფხის დედაი, ჩემებრ მწარედა ტირისაო“, ღმერთის წყალობის იმედით აშენებდნენ მონასტრებს და ხატავდნენ ფრესკებს. ომში გადარჩენილები ხსნას, განახლებას, აღორძინებას

---

<sup>1</sup> ზ. კაკაბაძე. ფილოსოფიური საუბრები. გამოც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1988 წ. გვ. 130.

შემოქმედებაში ჰპოვებდნენ. ქართველების თავისებურება – ოპტიმიზმია – სულიერ ქმედებაში გამოხატული.

ევროპის ტერიტორიაზე საქართველო (აგრეთვე ბასკეთი) ყველაზე უძველესი ერია, ისტორიკოსების უახლესი მონაცემებით იგი თავის სახელმწიფოებრივ არსებობას სამი ათას წლამდე მოითვლის. მტერთან დამარცხება უცხო არ იყო საქართველოსთვის, მაგრამ ერი მაინც შემორჩა, ხან დანაწევრებული სამთავროების, თუ სამეფოების, ხან კი გაერთიანებული და ძლიერი იმპერიის სახით.

ოთარ იოსელიანი ევროპელებს მთლიან და ძლიერ საქართველოს აცნობს. ეკრანზეა დავით აღმაშენებლის, გიორგი მესამის და თამარ მეფის ფრესკული ნიმუშები. დიქტორი ამბობს: „მეფე დავითი – აღმაშენებლად წოდებული... XII საუკუნის დასაწყისში მან დაასრულა საქართველოს სახელმწიფოს გაერთიანება. დაიმორჩილა ურჩი ფეოდალები, განდევნა არაბები, მოიგერია თურქთა შემოსევა და დასაბამი მისცა ქვეყნის აყვავებას... ასიოდე წლის შემდეგ გიორგი მესამემ თავისი ქალიშვილი აიყვანა ტახტზე. XIII საუკუნის დასაწყისში თამარ მეფის მრავალრიცხოვანი იმპერია შავი ზღვიდან კასპიის ზღვამდე იყო გადაჭიმული, რომელსაც ანგარიშს უწევდნენ დასავლეთ ევროპა, რომი და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნები.

ერის მეხსიერებამ დღემდე შემოინახა ეს ხანა აყვავების, მშვიდობის ხანად. შესაძლოა, სამუდამოდ დაკარგულ ოქროს ხანად.

წმინდანად შერაცხული მეფე თამარი რჩება სიბრძნის, ქალური სათნოების და სამართლიანობის ნიმუშად“...

ოთარ იოსელიანი არ ერიდება აგრეთვე დამარცხებული საქართველოს ვითარების აღწერას და ევროპელ მაყურებელს უამბობს, რომ საქართველოს სახელმწიფოებრივი დაშლა XIV საუკუნიდან დაიწყო: მონღოლების, თურქების, სპარსელების შემოსევის შედეგად. დამპყრობელთა შორის ყველაზე სასტიკი შაჰ-

აბასი იყო. „შაჰ-აბასმა 200000 მაცხოვრებელი გადაასახლა კახეთის მხრიდან და მათი მიწები თავის მხედართმთავრებს დაურიგა“ – ამბობს დიქტორი – და ეკრანზეა ეპიზოდი მიხეილ ჭიაურელის ფილმიდან „გიორგი სააკაძე“.

XVIII ს. ქართლ-კახეთი გაერთიანდა, რომელსაც მეფე ერეკლე მართავდა. გაუთავებელი ომების შედეგად დაუძლურებული საქართველოს სიძნელეების გამო „გამოჩენილი მხედართმთავარი მეფე ერეკლე იძულებული გახდა დახმარება ერთმორწმუნე რუსებისთვის ეთხოვნა... 1783 წელს ხელმოწერილი იქნა გიორგი-ევსკის ტრაქტატი, რის შედეგად საქართველო რუსეთის გუბერნიად გადაიქცა“ – გვესმის ეკრანიდან.

ქვეყნის ისტორია განპირობებულია ხალხის ქმედითობისაგან. საუკუნეთა მანძილზე ისტორიას ადამიანი თავისი მოღვაწეობით ქმნიდა; დროთა ვითარება ცვალებადობას განიცდიდა, ხშირად, არსებული იდეალი დროის გავლენის გამო ანტიიდეალად გადაიქცეოდა და ახალი იდეალის მეშვეობით ახალი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება წარმოიქმნებოდა, მაგრამ ახალი ზოგჯერ სრულიადაც არ ნიშნავდა უკეთესს და პროგრესულს. ვინაიდან ინდივიდი თვით არის ისტორიული არსება და რაოდენ წინააღმდეგიც არ ყოფილიყო იგი ძველი იდეალის მიმართ, მაინც წარსული მასში ცოცხლობდა, იგი აღიქმებოდა სხვადასხვა პირობების მიუხედავად, რადგან ნამყოსთან კავშირშია მისგან გამომდინარე წინააღმდეგობა, და ამიტომაც, ადამიანის ისტორიული ქმედითი მოღვაწეობა ყველა შემთხვევაში არის „წარსულის გაგრძელება ანმყოში“ მიუხედავად ინდივიდის ნეგატიური თუ პოზიტიური პოზიციისა...

ისტორიული დინება არასოდეს არ არის უკუქცევადი და ამიტომაც, როცა ოთარ იოსელიანი წარსულს ეთაყვანება, მის განმეორებაზე პესიმისტურ აზრს გამოთქვამს, ეს არის დალექილი წარსული, რომელიც მეხსიერების სახით შემორჩა ყოველ ადამიანს...

მარადიულია მხოლოდ სიკეთე-ბოროტების არსებობა ყველა საუკუნეში, ხოლო მისი არსებობის ფაზებში ვერც სიკეთე და ვერც ბოროტება იმავე სახით ვერ განმეორდება, იგი დროთა ვითარების შესატყვისად გარეგნულ ფორმას იცვლის. ბოროტება შაჰ-აბასის, მეფის რუსეთის იმპერიის და ბოლშევიზმის ბატონობის პირობებში განსხვავებული იყო.

ხალხის მიმართ ძალადობა და ტირანია სხვადასხვა სახითაა გამოვლენილი ოთარ იოსელიანის ტელეფილმში „საქართველო“. შაჰ-აბასის დამპყრობლური მეთოდები განსხვავდება რუსული იმპერიის ძალადობისგან. თუ შაჰ-აბასმა 200000 ქართველი გადაასახლა სპარსეთში და კახეთში სპარსელები ჩაასახლა, აგრეთვე ამოძირკვა ვენახები, რადგან ღვინო ქრისტიანული სარწმუნოების სიმბოლო იყო, რუსეთის იმპერიის ერთმორწმუნე მღვდლები, პირიქით, ჭარბად დაეხარბნენ ღვინის სმას, არც მასობრივად გადაუსახლებიათ ქართველები რუსეთში, მაგრამ ტოტალური რუსიფიკაციით დაიპყრეს ქართველი ერი. ილია ჭავჭავაძე და ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის სხვა ლიდერები რომ არ ყოფილიყვნენ, აგრეთვე ეროვნული სულის და წარსულის მეხსიერება რომ არ ჰქონოდათ ქართველებს, მეფის რუსეთის იმპერიალისტურ პოლიტიკას გადაგვარებამდე მიჰყავდა ეროვნული ზნეობა და კულტურა... ინდივიდთა სულიერმა ქმედებამ გადაარჩინა ეროვნული თვითმყოფადობა, მიუხედავად რუსული იმპერიალიზმის ორსაუკუნოვანი ბატონობისა...

მეფის რუსეთის იმპერიის დამხობის შემდეგ საქართველო 1918-21 წ.წ. დამოუკიდებელ დემოკრატიულ სახელმწიფოდ გამოცხადდა. ტელეფილმში „საქართველო“ ნაჩვენებია ძირითადად ალღუმების, ზეიმების, საერთო სახალხო დღესასწაულების, უცხოელი პოლიტიკოსების მასპინძლობის ხანა... კარდინალური სოციალ-პოლიტიკური და ეროვნული დამოუკიდებლობის გარდატეხის პერიოდში თავი იჩინა მასობრივმა დეზორიენტაციამ –

ტირანიის დანგრევის სიხარულმა განთავისუფლებულ ხალხს და, განსაკუთრებით, მენშევიკურ მთავრობას ბოლშევიზმის საშიშროების აღქმა მოუხსპო.

ბოლშევიკებმა გაიმარჯვეს და ქართველი ბოლშევიკების შემწეობით საქართველო კვლავ გადაიქცა „რესპუბლიკად“ წოდებულ კოლონიად.

ბოლშევიზმის გამარჯვება შედეგი იყო მასის აჯანყებისა ელიტაზე, რომ შემდგომ იმავე მასას, ან მის წარმომადგენელს ელიტის ადგილი დაეკავებინა. ნიკოლოზ II ტახტიდან ჩამოაგდეს და ამავე „ტახტზე“ ჯერ ლენინი და მერე სტალინი მოკალათდა – XX საუკუნის უსასტიკესი ტირანები... ამ შემთხვევაში სიკეთე-ბოროტების ზოგადმა მარადისობამ სრულიად სხვა სახის ბოროტება მოიტანა, გაცილებით უფრო მძლავრი და ხალხის დამორჩუნეელი. ნათელია, რომ სიკეთე თვისობრივად და რაოდენობრივად ძლიერ შემცირდა...

XX საუკუნის დიქტატორების ყოვლისმძლეობა ფილოსოფოსების, ფსიქოლოგების და სხვა მოაზროვნეთა მიხედვით, ნიჰილიზმის შედეგი იყო, როცა ღვთისმოსაობის იდეალი „ძალაუფლებისადმი ნების“ ანტიიდეალმა შეცვალა. მაგრამ ნიჰილიზმის დამახასიათებელი მხოლოდ „ძალაუფლებისადმი ნება“ არ იყო, მას სხვა უარყოფითი თვისებებიც გააჩნდა, რომელიც გამოიხატა კომფორტის კულტში (როცა ადამიანი სულიერ ქმედებას ნივთების შეძენის ტკობაზე ცვლის), გადამეტებულ სექსუალურ ურთიერთობაში (როცა ადამიანის სულიერ სიყვარულზე უარს ამბობს და პარტნიორთან სექსუალურ ურთიერთობას მხოლოდ მომხმარებლის თვალთ აფასებს).

რაც შეეხება „ძალაუფლებისადმი ნების“ ტენდენციით ატანილ ადამიანს, სხვათა მიმართ უპირატესობის დასამტკიცებლად ძალადობის გზას მიმართავს, ფილოსოფოსმა ზურაბ კაკაბაძემ XX საუკუნის დიქტატორების ქმედებას „ფიურერიზმი“ უწოდა. იგი

ნერს: „დაჩრდილულობის კომპლექსით“ რომ იტანჯება, ნიჰილისტი, თუკი გაბედავს, იოლად გადასწყვეტს, ხელთ იგდოს გარემომცველთა ცხოვრების მმართველობის სადავე, ხელოვნურად ჩაახშოს მათში კონკურენციის საფრთხე, თვითონ მართოს, თავისაკენ მომართოს მათი ყურადღება და, ამგვარად, აღიარება გამოსძალოს – რასაც, საბოლოო ანგარიშით, საზოგადოების ფიზიკური დამორჩილება და დაპყრობა სჭირდება.

ყურადღების მაძიებლობის, ანუ პატივმოყვარეობის ტენდენცია, ამგვარად, ბოლოს და ბოლოს თავს იჩენს, როგორც აგრესია, როგორც „ძალაუფლებისადმი ნება“, ანუ „ფიურერიზმი“. ამით ნიჰილისტური მოძრაობა თავის ბოლო სტადიას აღწევს.<sup>1</sup>

სტალინის ბიოგრაფია ზუსტად მიესადაგება „ფიურერიზმის“ განსაზღვრებას. „სტალინი დაბალი ტანისა იყო და პოლიტიკურს წევრები მასზე მაღალი არ უნდა ყოფილიყვნენ“ – ამგვარი სიმბოლური ირონიით ახასიათებს ოთარ იოსელიანი ბელადს და მის გარემომცველებს.

ტელეფილმში „საქართველო“ ოთარ იოსელიანი სტალინს ახასიათებს, როგორც ხელმოცარულ პოეტს, რომელიც სენტიმენტალურ ლექსებს წერდა ყვავილებსა და ჩიტებზე. „იოსებ ჯულაშვილმა თავისი ადრეული მოღვაწეობა დაიწყო „თბილისის ბანკის გაქურდვით, ხოლო მერე სოციალ-დემოკრატებს მიეტმასნა“ – ისმის ეკრანიდან. „ლენინის სიკვდილის შემდეგ სახელმწიფო სადავეები ხელში ჩაიგდო და თავი ლენინის საქმის გამგრძელებლად გამოაცხადა, რომ ხალხის რწმენა არ შეერყია და განსაკუთრებული აგიტაციური პროპაგანდა გასწია ხალხის მომავალი ცხოვრების გაუმჯობესებისა და ბედნიერი სოციალისტური ყოფის შესახებ.“

---

<sup>1</sup> ზ. კაკაბაძე. „ფილოსოფიური საუბრები“ გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ. 1988 წ. გვ. 120.

ოთარ იოსელიანი ქართველი და რუსი კინოდოკუმენტალისტების მიერ გადაღებული კადრებით აჩვენებს სტალინის მიერ შემოღებული და დაფუძნებული კოლექტივიზაციისა და აგრეთვე ქარხნების მშენებლობას „პროლეტარული დიქტატურის“ ნათელსაყოფად... გალაქული და გაპრიალებული, ყალბი და სინამდვილისგან დაშორებული კინომასალა საბჭოთა ადამიანების „კეთილდღეობასა“ და კაპიტალისტური სამყაროსთან უპირატესობის სააგიტაციო საშუალება იყო.

სტალინმა საბჭოთა სახელმწიფოს იზოლაცია მოახერხა, რომ საზღვარგარეთ არ გასულიყო მილიონობით დახვრეტილი და დაპატიმრებული უდანაშაულო ადამიანების ამბავი. მაგრამ მეორე მსოფლიო ომში გამარჯვებამ მას საერთაშორისო აღიარება მოუტანა. დამარცხდა ფაშიზმი და ამ ორი უბოროტესი პოლიტიკური წყობიდან დარჩა ერთ-ერთი – ბოლშევიკური დიქტატურა...

ოთარ იოსელიანი ევროპელ მაყურებლებს აცნობებს, რომ საქართველომ მეორე მსოფლიო ომში პროცენტულად ყველაზე დიდი მსხვერპლი გაიღო, სხვა რესპუბლიკებთან შედარებით. 600000 მებრძოლიდან 370000 ქართველი მებრძოლი დაიღუპა. ტოტალური დახვრეტის შემდეგ ეს იყო საბჭოთა საქართველოში გენოციდის მეორე დარტყმა, მაშინ ქართველების რაოდენობა სამ მილიონს შეადგენდა...

1953 წელს სტალინი გარდაიცვალა. გლოვობდა ყველა, რეპრესირებულებიც, დახვრეტილთა დაობლებული ოჯახის წევრებიც, პარტმუშაკებიც, სილატაკისგან დაღლილი ხალხიც... შიშმა თავის მარწხებში მოაქცია ადამიანები და მსოფლმხედველობითაც მიუსადაგა დიქტატურას. „შიში შეიქმს სიყვარულსა“ – გამართლდა რუსთაველის ნააზრევი...

სტალინის გარდაცვალების შემდეგ „ფიურერიზმი“ საბჭოთა კავშირში რყევის სტადიაში გადაიზარდა. „1982 წლიდან დაიწყო სამგოლოვნიარო პროცესების ხანა, ერთი მეორეს ცვლიან და შე-



მდეგ სცენიდან ჩამოდიან ც.კ.ს გენერალური მდივნები" – ამბობს დიქტორი – „გერონტოკრატიის ხანა დასრულდა... გზა ახალგაზრდებს...“ (ეკრანზეა ბრეჟნევის, ანდროპოვის, ჩერნენკოს სამგლოვიარო პროცესიები, ბერლინის კედლის დანგრევა.) დაინგრა ბოლშევიკური იმპერია. „ზემოდან დაშვებულმა დემოკრატიზაციამ და თავისუფლებამ შვა მოძრაობა, რომელიც სულ მალე სრულიად უმართავი გახდება. გაქრა შიში, მთელი რიგი ნაჩქარევი პოლიტიკური აქციები ქვეყანას იმ ტრაგიკულ მოვლენებამდე მიიყვანს, რასაც დღეს ვიმკით... და დიდ ხანს არ აპატიებენ საქართველოს, რომ მან მხრები გაშალა და განუდგა იმპერიას“ – ამბობს დიქტორი... (ეკრანზეა აფხაზეთის და სამოქალაქო ომი, შიდა პარტიული უთანხმოებანი, მიტინგების დარბევა და სხვ...).

90-იანი წლების საქართველოს დახასიათებისას ოთარ იოსელიანი გამოჰყოფს ორ პოლიტიკურ ფიგურას – ედუარდ შევარდნაძეს და ზვიად გამსახურდიას... მიუხედავად იმისა, რომ პირუთვნელად აღნიშნულია ედუარდ შევარდნაძის შეცდომები, მაინც ავტორის სიმპათია მისადმი ნათლად იგრძნობა. ეკრანზე ასახულია ედუარდ შევარდნაძის რამდენიმე ინტერვიუ, რაც მის მსოფლმხედველობრივ ევოლუციას ნათელჰყოფს.

ზვიად გამსახურდიაზე უარყოფით აზრს გამოთქვამენ გამოჩენილი უცხოელი მოღვაწენი და აგრეთვე მისი ოპოზიციის წარმომადგენლები, თვით ტელეფილმის ტექსტში კი, ე. ი. ოთარ იოსელიანის მიერ არც ერთი სიტყვა არ ისმის ზვიად გამსახურდიას საწინააღმდეგოდ ნათქვამი, მაგრამ მაინც ნათლად იკვეთება ავტორისეული ნეგატიური ტენდენცია. ზოგიერთმა კრიტიკოსმა ეს მიკერძოებად აღნიშნა, საქმე იმაშია, რომ ზვიად გამსახურდიას მომხრეთაგან არც ერთი მოაზროვნე ადამიანი არ ჩანს ეკრანზე... ავტორისეული ეს პოლიტიკური ტენდენცია ამჟამად ტელეფილმის მხატვრულ ნაკლად იკითხება. თვით ოთარ იოსელიანი ამბობს: „ერთადერთი რაც არ შემიძლია, ესაა ფილმების

პოლიტიზაცია. ჩემი შემოქმედებისათვის დამლუპვლად მიმაჩნია აზრის პირდაპირ გამოთქმა ვინმეს საწინააღმდეგოდ, ან რაიმეს დაცვა“...<sup>1</sup>

მაგრამ აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ტელენაწარმოების შექმნის დრო, როცა დაძაბული პოლიტიკური ვითარების გამო, 1993 წელს, ქართულ საზოგადოებაში იშვიათად თუ მოიძებნებოდა ადამიანი, რომელსაც ობიექტურად განსჯის უნარი შესწევდა. თითქმის ყოველი ჩვენგანი სუბიექტური რადიკალიზმით ეკიდებოდა სოციალურ-პოლიტიკური გარდატეხის, მიჯნის ეპოქის ამ ისტორიულ ეტაპს... ეს იყო 70 წლის დიქტატურის განმავლობაში დაღეჭილი პოლიტიკური უმოქმედობის და ქვეშევრდომული არსებობის შედეგი, რომელიც ქაოტურად ამოხეთქილ, იმპულსურ, არაპროფესიონალური „პოლიტიკოსების“ აღგზნებაში გადაიზარდა. ხალხის იდეოლოგიური დანაწევრებით, ურთიერთწინააღმდეგობით და პოლიტიკური დეზორიენტაციით რუსეთის იმპერიალიზმის ძალებმა კვლავ ისარგებლა და მათი დახმარებით აფხაზეთისა და შიდა ქართლის ტერიტორიები საქართველომ დაკარგა.

ეკრანზეა აფხაზეთის და სამოქალაქო ომის დოკუმენტური კინოკადრები, ლტოლვილთა მასობრივი სვლა სვანეთის თოვლიან გზაზე... ამ ომებს ბევრი ქართველი მეომარი შეეწირა....

განწირულების მუსიკალური მოტივით ამთავრებს ოთარ იოსელიანი ტელეფილმს „საქართველო“. ეკრანზეა ორკესტრის რეპეტიცია ჯანსუღ კახიძის დირიჟორობით. „მეტი განწირულება“ – მიუთითებს დირიჟორი ცივ დარბაზში დამზრალ ორკესტრის წევრებს. განწირულების ამსახველია აგრეთვე მუსიკოსების ცარიელი სკამები. მაგრამ კვლავ ვხედავთ ქმედებას, შემოქმედებას, ისმის ხელოვნების ხმოვანება, სიცოცხლე გრძელდება, ადამი-

---

<sup>1</sup> ინტერვიუ ნ. ამირეჯიბთან.

ანთა ხსნა სულიერ მოძრაობაში გამოიხატა განწირულთა ოპტიმიზმის სახით.

### **„ყაჩაღები, თავი VII...“ (1996 წ.)**

ოთარ იოსელიანის ფილმი „ყაჩაღები, თავი VII“ ადამიანთა ძალადობაზე, ქვეშევრდომობასა და მსხვერპლზე მოგვითხრობს. რეჟისორის ადრეულ შემოქმედებას თუ გავითვალისწინებთ, ხსენებულ კინონაწარმოებში გარკვეულ სიახლესაც შევნიშნავთ; კერძოდ, წარსული, მანამდე ავტორის მიერ ხან რომანტიზებული, ხან ირონიით, მაგრამ, ამავე დროს, სიმპათიით გამოსახული, წინაპრებისადმი მოწინების შთაბეჭდილებას ქმნიდა. „ყაჩაღებში“ იოსელიანისეული ირონია გამძაფრებულია და ერთგვარი „ნაყრუება“ უწინდელი ცოდვებისადმი უარყოფილია.

ფილმში წარმოდგენილია: ფეოდალური, ბოლშევიკური (გაკერით მენშევიკურიც) და თანამედროვე დამოუკიდებელი საქართველოს ვითარება, დროთა ამგვარი ცვალებადობა, ძირითადად, ძალადობის არსებობის კონცეფციაზეა აგებული, მხატვრული ფორმა კი – ხმახედვითი ფლეთილი მონტაჟის ვირტუოზული ოსტატობით წარმოსახული. რეჟისორი ქრონოლოგიურ თხრობას არ მიყვება და უფრო ნათელჰყოფს კინონაწარმოების მითოლოგიურ პლასტს...

ოთარ იოსელიანი ეკრანიდან გვამცნობს ბოროტების მარადიულობას და შორ და ახლო წარსულში, ამ თვალსაზრისით იგი დაუნდობელი და მკაცრია. „მთვარის ფავორიტებში“, „პასტორალში“, „გიორგობისთვეში“ სიკეთის სხივი თუ ჩანდა გალობის მასწავლებლის, ედუკის, ნიკოს სახით, ამგვარ პერსონაჟებს ჩვენ „ყაჩაღებში“ ვერ ვხედავთ... ფილმში ადამიანთა ბოროტება კაცობრიობის არსებობის სხვადასხვა ეტაპზე რადიკალური სიმკაცრით არის წარმოდგენილი. ავი ზნით შეპყრობილ ადამიანებს სიკეთის წარმოჩენის საშუალება ესპობათ. ფილმის ამგვარი ცა-

ლმხრივობა მხატვრულად და აზრობრივადაც გამართლებულია, ვინაიდან ადამიანის არსებაში მომძლავრებულნი ტირანი პუშკინი-ზმს ანადგურებს. ფილმის კეთილ სანწყისად დიქტატორული რეჟიმის მსხვერპლი უნდა ვიგულისხმოთ.

მოძალადეთა ბატონობის არც ერთ პერიოდში რეჟისორს ადამიანური ქველობა არ უჩვენებია, ერთადერთი მენშევიკების, ანუ დამოუკიდებელი საქართველოს (1918-1921 წ.წ.) გამსვლელ ეპიზოდში საზეიმო მარშების ხმოვანებისას უდრტვინველი ვითარების ასახვით მსუბუქი ირონია იგრძნობა, მაგრამ ამ პატარა მონაკვეთშიც უფრო მეტად ბოლშევიკების ყაჩაღურ ძარცვა-გლეჯაზეა ყურადღება გამახვილებული. ხმოვანი ჯერით გადმოცემული დამოუკიდებელი საქართველოს მოკლევადიანი თავისუფლება არხეინობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და მოახლოებული ბოლშევიკური დიქტატურის განუჭვრეტელობაზე მეტყველებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში ასახული ფეოდალური ხანა მითოლოგიური განზოგადებითაა წარმოდგენილი. არ არის არც ეროვნების და არც დროის კონკრეტულობა, იგი დოკუმენტურ ისტორიულ მინიშნებას სრულიად მოკლებულია, პერსონაჟების კაზმულობა და ეკრანზე არსებული დიზაინი დასავლურიც არ არის და აღმოსავლურიც, რეჟისორის მიერ ფეოდალური ხანა გეოგრაფიული და სახელმწიფოებრივი საზღვრების გარეშე ფართოდ არის მოცემული. ამგვარი მხატვრული ჩანაფიქრი ზოგად წარმოდგენას იძლევა წარსულზე.

კინონაწარმოებში არსებული მხატვრული ხერხები ერთგვარ წრიულ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ერთი და იგივე ეპიზოდი იწყება და დასასრულისკენ მეორდება, – პარიზში მოქცეული ქართველი ნუფორიშების ღრეობითა და მკვლელობით... ექსპრესიონისტების ფილმებს თუ გავისხენებთ, მათ მოძალადეთა ცხოვრების წრეშეკრულობა მრგვალი მაგიდის სიმბოლოთი წარმოსახეს. წრეში მოქცეულმა ადამიანებმა რამდენადაც არ უნდა იმოძრაონ, მაინც

ერთი და იმავე გზას გადიან და ბოროტების ეს ერთი და იგივეობა დროთა ვითარებაში ადამიანის ცხოვრების არსის უგზოობას აღნიშნავს. პერსპექტივა უკეთესი მომავლისა და ჰორიზონტისკენ მიმავალი გზაა ჩარლი ჩაპლინის ფილმებში რომ გვინახავს – იმედიანი გზობა სიკეთის ძიებისაკენ. ოთარ იოსელიანის მიერ ნაჩვენები მკვლელობის განმეორებული ეპიზოდის შემდეგაც გზობაა ნაჩვენები, მაგრამ – არსაით ფილმის ფინალში პარიზში გაქცეული ყაჩაღების, ანუ ნუვორიშების ბოლო – სიკვდილია, ხოლო ბოგანო მოქანდაკე და ქუჩის მუსიკოსი კი, საქართველოს ნატვრას სიმღერით გამოთქვამენ.

კინონაწარმოებში ასახულ ოთხივე დროში ერთი და იგივე მსახიობები თამაშობენ, ამგვარი მხატვრული ხერხი ოთარ იოსელიანს „მთვარის ფავორიტებშიც“ აქვს გამოყენებული, მაგრამ „ყაჩაღების“ კონცეპტუალურ-მხატვრული საზრისი განსხვავებულია. რეჟისორის ხელწერისათვის დამახასიათებელია ერთი და იმავე მხატვრული ფორმის სხვადასხვა მიზნით წარმოჩენა. იგი იმავე გამომსახველობას, ან ხმოვან ჯერს ხშირად სხვადასხვა აზრობრივ დატვირთვას უსადაგებს, ამგვარი რეჟისორული ლავირება, რამდენადაც ვიცი, მხოლოდ იოსელიანისთვის არის დამახასიათებელი, ცნობილ შეხედულებას, რომ ყოველი შინაარსი თავის შესატყვის ფორმას მოითხოვს – რეჟისორი არღვევს. მის მიერ მოგონილი მხატვრული ფორმა სიმბოლურ ხასიათს ატარებს და მხატვრული სიმბოლო კი, ქვეტექსტის მრავალმნიშვნელობას ფლობს, ამიტომაც განსხვავებული საექრანო ვითარებისა და გარემოების წარმოსაჩენად იგი შემოქმედებით მიზანს ამართლებს. ამგვარ მხატვრულ მანერაში მისი ინდივიდუალობა ჩანს. ოთარ იოსელიანს არ ეშინია ფორმალური „განმეორების“, რადგან გარეგნულად ერთი და იგივე მოვლენა, თუ ფაქტი სხვადასხვა ვითარებასა და გარემოში განსხვავებულ თვალსაზრისს გამოხატავს ხოლმე. (მაგალითად მუსიკალური სიმბოლო – მარში, გამომსა-

ხველობითი – ორკესტრის დაცარიელებული სკამები და სხვ.).

„სხვადასხვა დროის ადამიანებს ერთი და იმავე მსახიობებს რომ ათამაშებს სულების გადასახლების სწამს?“ – შემეკითხა ჩემი ახალგაზრდა კოლეგა.

ოთარ იოსელიანის მდიდარ ფანტაზიას თუ გავითვალისწინებთ, შესაძლებელია ეს მხატვრული ხერხიც ღაეუშვათ, მაგრამ, ჩემი აზრით, „ყაჩაღებში“ იმდენად სულების გადასახლება კი არ უნდა ვიფიქროთ, რამდენადაც ადამიანთა მრავალსახეობაზე, ისევე, როგორც ზემოთ აღნიშნულ ფორმალურ „განმეორებასა“ და მისი სიმბოლური ქვეტექსტის მრავალმხრივ და განზოგადებულ არსზე.

„ყაჩაღებში“ – მსახიობი ამირან ამირანაშვილი მეფეა, მენშევიკების პერიოდში – ჯიბის ქურდი და სახელმწიფო ხაზინის მძარცველია, ბოლშევიკების დროს – ბობოლა კომუნისტი, შემდეგ პატიმარი, თანამედროვე საქართველოში მოქანდაკე და საფრანგეთის ემიგრანტი. ასევეა ულამაზესი ახალგაზრდა ქალი, არაპროფესიონალი მსახიობი – ნინო ორჯონიკიძე – დედოფალი, შემდეგ მაუზერიანი ბოლშევიკი, თანამედროვე საქართველოში – ოჯახის დედა და საზღვარგარეთ – უცხოელი ქალი. სახეცვლილება განიცადეს ფილმის პერსონაჟების ყველა პერიოდის სხვა შემსრულებლებმაც. ალბათ, ამგვარი მხატვრული ჩანაფიქრი ადამიანის სახასიათო ქმედების მრავალწახნაგოვან მიდრეკილებათა მიმნიშნებელია, მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანი სხვადასხვა დროში ცხოვრობს.

დროთა ვითარებაში ადამიანის ქმედება ფორმალურად იცვლება, მაგრამ ბოროტება – სიკეთის ძირითადი ინსტინქტი და ამ ფილმში კი, რეჟისორის მიერ ძალადობაზე გამახვილებული ყურადღება, ადამიანთა ავი ზნისა და მისი მსხვერპლის უთანასწორო ურთიერთობაზე მეტყველებს.

საეკრანო ქმედება ოთარ იოსელიანის მიერ თანხლებულია არა

სიტყვიერი მედიტაციისა და მოჭარბებული დიალოგებით, არამედ კინემატოგრაფიული დინამიკის, მიზანკადრების, გარემოს დიზაინის, ხმოვანი ჯერის საშუალებით. და ეს სიტყვაძუნწობა მითოლოგიურ სამყაროს ათვალსაჩინოებს, თუმცა რეჟისორის მიერ განსახიერებული მითი ხშირად რეალური, დოკუმენტური მასალით არის განპირობებული და მისი კინონაწარმოებები უფრო პარაბოლურ ჟანრს უახლოვდება.

თვით ოთარ იოსელიანის უარყოფითი მოსაზრება სალაპარაკო ფილმზე და მხოლოდ კინემატოგრაფიული გამომსახველობის ქმედითობის მხარდაჭერა მისაღებიც არის და საკამათოც. გააჩნია ფილმის ჟანრს და ხასიათს, მართალია, კინოში არსებული საკმაო რაოდენობის დიალოგიური და აგრეთვე კადრსმილმა მთხრობელის ტექსტი პროზისა და თეატრის გავლენას განიცდის, მაგრამ ფილმის „ლაპარაკის“ გაკინემატოგრაფიულება, ისე, რომ მასში არც თეატრისა და არც პროზის ელემენტები არ ჭარბობდნენ, შესაძლებელია, სამაგალითოდ თვით ოთარ იოსელიანის ადრეული ფილმები გამოდგეს: „გიორგობისთვე“ და „იყო შაშვი მგალობელი“, სადაც დიალოგები საკმარისია, მაგრამ ამ სიტყვიერი მასალის ფორმას, ანუ ინტონაციასა და ბუნებრივ ლაკონურობას, არც პროზისა და, მითუმეტეს, არც თეატრალური დიქციის ნიშანწყალი არ გააჩნია, იგი წმინდა სახის კინემატოგრაფულ დიალოგებშია ასახული ფორმითა და შინაარსით, ისე, რომ დიალოგიც შესაძლებელია ეკრანიდან მოვისმინოთ თუ კი იგი მაყურებლის წინაშე კინემატოგრაფიული სპეციფიკითაა მიწოდებული.

ოთარ იოსელიანი – თბილისური შემოქმედების ფილმებში სწორედ რომ „სალაპარაკო“ კინემატოგრაფის რეფორმატორად მოგვევლინა, მან ბუნებრივად მიუსადაგა ტექსტის ინტონაცია მოცემულ გარემოს და ვითარებას, კინემატოგრაფიული ტექსტი და მისი სამეტყველო მანერა კინოხელოვნების თავისებურებით განაპირობა...

გავრცელებულია აზრი, თითქოს სალაპარაკო კინოს შედევრები მეტ საშუალებას იძლევა ფილმის პერსონაჟების ფსიქო-

ლოგიური ანალიზისა, ვიდრე მითოლოგიური ჰიმართულების კინონანარმოები, მეტ-ნაკლებად ეს მოსაზრება მისაღებია, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მითოლოგიურ ფილმში არსებული მხატვრული სიმბოლო ქვეტექსტს ფლობს და მისი საშუალებით ადამიანის ფსიქოლოგიის ამოხსნა ზოგადად შესაძლებელია. სიმბოლოთი გამოსახული მითის შორეულობა ნანარმოების დედააზრის განზოგადოებული განსჯის საშუალებას გვაძლევს, რაც ზოგადიდან კონკრეტულზე უკუსვლით სინამდვილესთან გვაახლოებს; ფილმის „ყაჩაღები. თავი VII...“ შემთხვევაში ფართო და საკაცობრიო თვალსაზრისი დოკუმენტურ რეალობამდე არის დაყვანილი.

წარსულის, ანუ ფეოდალიზმის ამსახველ ეპიზოდებში წარმოდგენილი ომი, ძალადობა და სიკვდილით დასჯაა განსახიერებული: მეფის მიერ ქალის ძალით გატაცება, ომში წასვლისას, დედოფლის ქვედატანის რკინის ალყაში კლიტეთი ჩარახვა და ძეწკვით ჩამოკიდებული გასაღების გულთან ტარება... ომში გამარჯვებული ხელმწიფე პირად ცხოვრებაში მარცხდება. მას სარეცელში ალყაახსნილი ცოლი დახვდება, რასაც მოღალატე დედოფლის საჯაროდ თავის მოკვება მოჰყვება.

სხვა ბრძოლის დროს კვლავ სხვა ტყვე ქალს იტაცებენ და გადაედოფლებენ. ეს უკანასკნელი მეფეს სასმელში ჩაყრილი სანამლავით „უმასპინძლდება“ და თან წყევლას მიაყოლებს, მაგრამ სიკვდილს გადარჩენილი მეფე იმავე წყევლას „ენატანია“ თუთიყუმისგან გაიგონებს და მეორე დედოფალიც დაისჯება.

ფილმში ასახული ომი და ტირანია აბსურდის სახით არის მოცემული, რადგან საბოლოოდ ყოველი გამარჯვებული მოძალადე მარცხდება.

ცხადია, ბოროტება სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვა დოზით მოქმედებდა. ოთარ იოსელიანის ფილმის მიხედვით კი, იგი ბოლშევიკური დიქტატურის დროს ყველაზე ძლიერი იყო და სა-



ეკრანო გამომსახველობის ყველაზე დიდი ნაწილი ამ პერიოდს ეთმობა.

ტოტალიტარული რეჟიმის მსხვერპლის სახით ოთარ იოსელიანმა პოლიტიკის მიმართ ყველაზე უწყინარი პროფესიის წარმომადგენლები წარმოაჩინა. ესენი არიან მუსიკოსები, რომლებიც ძირითადად კლასიკურ ნაწარმოებებს ასრულებენ და ქიმიკოსები კოლებში მოთავსებულ სითხეს რომ მეცნიერულად იკვლევენ. პოლიტიკისაგან ამგვარი პროფესიონალური დაშორება ერთგვარ კონტრასტს ქმნის და მათ უდანაშაულობაზე ამახვილებს ყურადღებას.

ოთარ იოსელიანის უღმობელი ირონია განსაკუთრებით თვალსაჩინოა საოპერო თეატრის რეპეტიციაზე ასახული ლენინისა და კრუპსკაიას დუეტის ეპიზოდში, როცა ლენინის როლის შემსრულებელი მომღერალი ლირიკული ტენორით ვოკალურ პარტიას შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „Проститутки Каменев и Зиновьев всё по прежнему призывают прогнившую буржуазную интеллигенцию“ და სხვა ამგვარი... დასაპატიმრებლად მოსული „ჩეკისტები“ რეპეტიციას შეწყვეტენ, სცენაზე უდიერად ადიან, მომღერალს ლენინის ნიღაბს ჩამოგლეჯენ და აპატიმრებენ, თანაც დირიჟორს უბრძანებენ „Продолжайте маэстро!“ (ეტყობა, „დამპალ ინტელიგენციაზე“ კრუპსკაიას სოლო პარტია უნდა შესრულებინა). აპატიმრებენ ლენინის როლის შემსრულებლის მეუღლესაც, რომელიც ბობოლა კომუნისტთან ბინის ფართის გაუმჯობესებისათვის სათხოვნელად მისული არ აჰყვამ პარტიული ხელმძღვანელის „ხელის ფათურს“.

ამირან ამირანაშვილის მიერ შესრულებული ბობოლა ბოლშევიკის სახე კრებითია და დაუკონკრეტებელი, იგი ზოგიერთი დეტალით მიგვანიშნებს სტალინზე (მაგალითად, უღვაშები და კიტელი) ან ბერიაზე (მექაღთანეობა), ან მათ მაგვარ ტირანებზე...

ოთარ იოსელიანმა ბოლშევიკური დიქტატურის დამხობა ლე-

ნინის ძეგლიდან მოტეხილი გიგანტური თავის ზედ მბობლავი რამდენიმე ადამიანის გამოსახულებით გადმოგვცა. ეს კაცუნები კიდევ შერჩნენ მარტოდმარტო დარჩენილი ლენინის სკულპტურის უშველებელ ნატეხს, რადგან პიროვნული „მეს“ უქონლობის გამო და მონური ინსტინქტით შეპყრობილებს დიქტატორის გარეშე ცხოვრება არ ძალუძთ და ამგვარად, თავისუფლებაზეც უარს ამბობენ.

ფილმში „მამალი“ კომუნისტის გარდა გამოყვანილია მისი ქვეშევრდომი, უფრო დაბალი ჩინის „ჩეკისტი“ (დათო გოგიბედაშვილი – არაპროფესიონალი მსახიობი). საინტერესოა, რომ ოთარ იოსელიანმა ქვეშევრდომის უკიდურესი გაბოროტება ასახა. ეს ჯალათი თავად აწამებს პატიმრებს და მერე სისხლიანი პეშვით ონკანიდან წყალს სვამს. ეკრანზე „სისხლისმსმელობა“ ამგვარი პირდაპირი და უხეში ალეგორიით წარმოისახა.

შუა საუკუნეების ადამიანის საჯარო დასჯის ეპიზოდისგან განსხვავებით, ოთარ იოსელიანმა ბოლშევიკების სისასტიკე პატიმრების მიმართ ეკრანზე თვალხილულად არ წარმოაჩინა (სინამდვილეში იგი მკაცრად იყო გასაიდულმლოებული), პატიმართა ტანჯვა-წამების აღქმა რეჟისორმა ხმოვან ჯერს მიანდო. წამების ადგილიდან ისმის პატიმართა გმინვა, ღრიალი, ხოლო მომიჯნავე ოთახში ასისტენტი-ჯალათები ცეცხლზე გახურებულ შანთებს და სხვა საწამებელ იარაღებს ამზადებენ და მთავარ ჯალათს სარკმლიდან აწვდიან, მერე კი არხეინად საჭმელს შეექცევიან დები იმხნელების ლირიკული სიმღერის თანხლებით.

ლირიკულ-სალონური სიმღერა და წამებულთა ღრიალის ხმოვანი კონტრასტი ოცდაათიანი წლების ბოლშევიკური დიქტატურის პერიოდისთვის დამახასიათებელი დოკუმენტური სიმბოლოა, ერთნი – ილხენდნენ, მეორენი ტანჯვით კვდებოდნენ, ერთნი პატიმართა ყოფილ ბინებში სახლდებოდნენ – მეორენი ციხეში სულს ლაფავდნენ.

მთავარი ჯალათი (დ. გოგიბედაშვილი) მის მიერ ნაწამები პატიმრის გამო უკმაყოფილოა – „გამამწარა მაგ შობელძალმა“ – ამბობს იგი და ამ „გამწარებას“ სისხლიანი პეშვით ინელებს, იგი ქვეშევრდომიც არის და ტირანიც, მაგრამ მას ქვეშევრდომობა აწუხებს და გამოთქვამს კიდეც წყრომას თავისი უფროსისა და აგრეთვე ზემდგომთა მიმართ: „Они все идиёты!“, „Димитри Г.“ და ქვეშევრდომული არსებობის განცდას პატიმრისადმი სისასტიკეში ამჟღავნებს, მაგრამ ეს უკმაყოფილება იმგვარი მონის ამბოხებაა, რომელსაც ზემდგომობა, უმაღლესი ჩინის და მპყრობლის ადგილის დაკავება უნდა, მეორე „კაცის“ სამხრეულების ფლობა ეპატარავება, მისი მიზანი მთავარი ტირანის „სკამია“ და თავისი პოზიციის ამაღლებისათვის შვილის ჯალათად აღზრდას მიჰყოფს ხელს, ასწავლის შუა საუკუნეების წამების წიგნს (ფრჩხილების დაძრობის, თუ ადამიანის სხვა სატანჯველი იარაღების) და აგრეთვე პატიმრის წვალებას ჭუჭრუტანიდან აყურებინებს, რომ ბავშვის თეორიული „განათლება“ პრაქტიკით გაამდიდროს, შთამომავლის საშუალებით ოჯახური რევანშის აღება სურს, მაგრამ შვილი სკოლის აგენტ – პიონერთა ხელმძღვანელთან დაასმენს საკუთარ მამას, გადასცემს მშობლის მიერ ზემდგომების წინააღმდეგ გამოთქმულ ლანძღვას, აგრეთვე არც სკოლის მასწავლებელს დაინდობს, რომელსაც შემთხვევით გაუტყდება პარტიული ხელმძღვანელის სურათი... ამგვარად, ჯალათს ბოროტება საკუთარი პირმშოსგან უბრუნდება, მას აპატიმრებენ და ალბათ, მის მიერ განვრთნილი ჯალათები აწამებენ... ბოროტება წრიულად ტრიალებს შინ და გარეთ, უდანაშაულო მუსიკოსების ბინაში შესახლებულ ბობოლა ბოლშევიკების ოჯახს ასევე აპატიმრებენ და მათ ნასახლარში ახალი თაობის პარტმუშაკებს მოათავსებენ...

ეს არის ისტორიული ფაქტი, რომელიც ოთარ იოსელიანმა ბოლშევიკების დაუნდობლობის ეკრანზე ჩვენებით სასტიკ პარაბო-

ლად წარმოადგინა: ვერაგობა ღიად და აგრეთვე ფარულად ხორციელდებოდა, ბოროტების საფარი ფარისეულობა იყო.

ბოლშევიკური დიქტატურის სიცრუე რეჟისორმა იმგვარი მხატვრული დეტალებით წარმოსახა, რომელიც ალბათ, მთელი ცხოვრების მანძილზე დაამახსოვრდება მაყურებელს: ეკრანზე მოჩანს წითელი ჯვრის მანქანა, სადაც „მტყუნ და მართალ“ პატიმრებს ათავსებენ... წითელი ჯვარი ახლო, შუა და შორი ხედით მეორდება და „ჰუმანურ“ მანქანაში შეყრილი ხალხი კი, სანამებლად და დასახოცად მიემგზავრება. ოთარ იოსელიანის ამგვარი კონტრასტული საეკრანო ასახვა რეჟისორის მდიდარი ფანტაზიის ნაყოფია. ხსენებულ ფილმში, სხვა რომ არაფერი დავინახოთ, მხოლოდ ეს დეტალი წარმოსახავს ექსსაბჭოთა კავშირის ტირანულ და აგრეთვე მლიქვნელურ არსს, როცა მძლავრი აგიტაცია-პროპაგანდის საშუალებით ადამიანებს არწმუნებდნენ „ხალხის მტრის“ არსებობაში და მათი „დაცვის“ მიზნით მათვე აჩანაგებდნენ, ანდა სიკვდილის მოლოდინის მუდმივ შიშში იმყოფებოდნენ.

ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში საინტერესოდაა მოცემული ფეხსაცმლის დეტალი, დაპატიმრებისას მუსიკოსების ოჯახის წევრმა თავი ჩამოიხრჩო. „ჩეკისტების“ მიერ ხალიჩაში გახვეული ცხედრის ფეხსაცმელი გადმოვარდება და შარაზე უპატრონოდ დაგდებულს, „ჩეკისტი“ უდიერად გაჰყრავს ფეხს, ხოლო შემდეგ – უცხო გამვლელი. ექსსაბჭოეთის დიქტატორულ პირობებში ადამიანის სიცოცხლე უფარგისი საგნის დონეზე დაყვანილი და ნაგვის ყუთისთვის გამიზნული იყო. ასევეა ქუჩაში უპატრონოდ დაგდებული ინვალიდის ეტლი, რომელიც პირველი თაობის ბოლშევიკების დაპატიმრებისას, ან უკვე ყოფილი პარტიული ხელმძღვანელის ოჯახის დავრდომილ მოხუც ქალს ეკუთვნოდა (მსახიობი დოდო ჭიჭინაძე), რომელიც მუსიკოსთა ოჯახის დაპატიმრებისა და გადასახლების შემდეგ დარჩენილ შემწვარ თევზს გემრიელად შეექცეოდა და გასტრონომიულ სიამოვნებას გამოთქვამდა.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება დეტალურ ჟესტს და საეკრანო პლასტიკას, აღსანიშნავია „ჩეკისტი“ ქალის სამოსელი და მოძრაობა. ეს ახმაზი ქალი კაცური კოსტიუმის უშველებელი „ლიპებით“ შემოსილი, უფრო „მხრებით დადის“, ვიდრე ფეხებით – მაღალი ჩინის სამხრეულების მისანიშნებლად. მაგრამ ბოროტების სამხრეულები ვერავითარი სამოსელით ვერ იმალება, იგი ყოფაში იმდენად ფესვგამდგარია, რომ „ჩეკისტები“, ანუ „შინსახკომელები“ (როგორც მათ შემდგომში ეწოდებათ) მასიურად ხვრეტდნენ პატიმრებს, მერე იქვე ბუნების წიაღში „პიკნიკურ“ ყაიდაზე გაშლილ სუფრასთან ქეიფობდნენ, ან სახლში გამართულ წვეულებაზე შეზარხოშებულნი ერთმანეთს ზუსტ სროლაში ეჯიბრებოდნენ და სამიზნეებად ჯერ ბობოლა კომუნისტის ცოლს, რომელსაც შამფურზე წამოცმული მწვადები უკავია, ხოლო შემდეგ შვილს თავზე ვაშლი რომ დაადეს, ტყვიებს ესვრიან. ჯალათების ამგვარი ღრეობა რუსული სიმღერის ფონზე მიმდინარეობს და ისინი რუსი „შეფის“ წინაშე სროლის დახვეწილი ოსტატობით ერთგულ ქვეშევრდომობას ამტკიცებენ. მათთვის კაცთაკვლა – გართობა და ზეიმი. მაგრამ ბრძნული ანდაზა გვეუბნება, რომ „ვინც ზღვის ტალღებში სხვის დახრჩობას ცდილობს, იგი თვით დაიხრჩობა“ და ჩვენ ეკრანზე ვხედავთ პირველი თაობის ბობოლა პარტიულთა დაპატიმრებას, წამებას, ახლადშესახლებული ბინებიდან გაძევებას.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ბოლშევიკური ტირანიისადმი ოთარ იოსელიანის დაუნდობელი პათოსი გამოწვეულია პირადული წყენის გარდა, სხვა ადამიანთა ბედის წუხილით. თვით რეჟისორის მამა რეპრესირებული იყო, მაგრამ სიკვდილს გადაურჩა. ერთი კი არის, რომ ოთარ იოსელიანის თაობის მშობლებს ათეული წლების განმავლობაში თან სდევდათ დაპატიმრებისა და სიკვდილის ავადმყოფური შიში, რაც შვილებს უდავოდ გადაეღებოდა. სიკვდილის შიში კი, სტალინური დიქტატურის ეპოქისა-

თვის დამახასიათებელი საზარელი სენი მძვინვარე ნიჰილიზმის – მასიური ძალადობის შედეგი იყო...

ფილმის „ყაჩაღები. თავი VII“ მეოთხე პერიოდი თანამედროვე დამოუკიდებელი საქართველოს ჩამოყალიბებას შეეხება. მასში ასახული სამოქალაქო ომი აბსურდის ხასიათს ატარებს. და ეს აბსურდი ოთარ იოსელიანმა თავისებური მხატვრული მანერით გამოხატა: ქაოსით, განუკითხაობით, უმიზნობით. იგი ჰაერში ნა-სროლი, ან შემთხვევითი უდანაშაულო ადამიანების მკვლელობით უფრო ისახება, ვიდრე საწინააღმდეგო პოლიტიკური ბანაკების შეტაკებით. ეკრანზე ვხედავთ „ომში“ მიმავალ „მეომარს“, რომელსაც სახლიდან იარაღის წაღება ავიწყდება, სხვაგან – ერთადერთ ქვემებს მრჩეველთა გუნდი რომ შემოხვევია და ყოველი მათგანი დამრიგებლობას ეწევა თუ საით გაისროლონ ნაღმი. ზოგიც ქვაფენილზე ჩამომჯდარი ინერტული ცნობისმოყვარეობით კმაყოფილდება. ეკრანზე მოწინააღმდეგეს ვერ ვხედავთ და თუ მოჩანს ვიღაც მავანი, რომელიც დაღლილი ნაბიჯებით აღმართს მიუყვება კარტოფილით და ხახვით ნახევრად ცარიელი პარკით, სრულიად უმისამართო ტყვიისგან მტვრიან ქვაფენილზე დაეცემა. ასევეა ლოთი მოქანდაკე (ამირან ამირანაშვილი) წინადღით ნაბახუსევი ცარიელი ღვინის ბოთლების ბადურით ხელში რომ მიემართება, ძლივს გადაურჩება ნაღმის აფეთქებას, მაგრამ თავის სვლაგეზს განაგრძობს, ღვინოს შეისყიდის, შემდეგ ქვემეხთან თავშეყრილ ხალხს შეუერთდება, ტანკისტს შესძახებს: „პრიამოი ესროლეო“, რითაც თავის მოქალაქეობრივ ვალს მოიხდის, მერე ამავე ტანკისტს თავს მიაყვანიანებს დათქმულ ადგილას და თავის ამფსონებთან ერთად (გიო ცინცაძე, დათო გოგობედაშვილი) ღვინოს და მწვადებს შეექცევა, სიმღერასაც დააღლინებს „ორთავ თვალის სინათლეც, რაზედ მოგინწყნიაო“. მოქეიფენი მათ გვერდით მიმავალი ტანკის გრიალს ყურადღებას არ მიაქცევენ, ხოლო როცა აფეთქების შემდეგ ორ მეომარს და-

ჭრილი ტანკისტი მიჰყავს, ნუთით შეყოვნდებიან და ქეიფს კვლავ აგრძელებენ...

დროთა ვითარებაში მოქეიფე სამეულიდან მხოლოდ ერთი დარჩება სამშობლოში, ორი მათგანი კი საფრანგეთს მიემგზავრება; ისინი კვლავ ბოგანო ცხოვრებას ეწევიან და ქუჩის მუსიკოსობით შოულობენ ლუკმა-პურს, მაგრამ საზღვარგარეთის ილუზორულ მითებს აყოლილნი და იმედგაცრუებულნი, სამშობლოს ნატურით შეპყრობილნი გამოთქვამენ თავის დარდს სიმღერაში – „ზესტაფონო, გმორდებით“...

ნოსტალგიურია ფილმის ფინალი, როცა კლოშარად გადაქცეული ორი ქართველი ზესტაფონს სიმღერით გასძახის და სამშობლოს მთა-ბარიდან ექოდ მოისმის „შვიდ წელიწადს ვერ გნახო“.

დარდი დაკარგულ სამშობლოზე, ანუ ნოსტალგია ავადმყოფობაა, მარტოსულობა, მიუსაფრობა და სიცარიელე. შენობაში რომ ხარ და თავზე ისევე განვიძს, როგორც გარეთ, როცა შეჰყურებ სხვა ქვეყნის სულიერ სიმდიდრეს და ხელოვნების ნიმუშების გარემოცვაში ხარ, მაინც რომ მისტირი საკუთარ ქვეყანას, რადგან იქ დარჩა ფესვები, ეს უფესვობაც – ნოსტალგიაა.

ანდრეი ტარკოვსკის აზრით, სამშობლო – ჩვენი ბავშვობის სოფლის ჰაერი და ადამიანებია, ეს არის ჩვენი ოჯახი და იქ გატარებული ცხოვრება, ეს არის – უბრალო ხალხური სიმღერა მუდამ თანამდევი. სამშობლოში მონობაც შესაძლებელია, თუმცა იგი თავისუფლების მკვლეელია, წუმპეში მოქცეულ ცოდვილთაც უნდა შეძლონ ანთებული სანთლით გავლა...

მაგრამ წუმპეში ანთებული სანთლით გავლა, სამწუხაროდ, ყველამ ვერ მოახერხა, სამშობლოდან არც გაქცევაა ალბათ გამოსავალი და არც ყაჩაღობა. ომის დროს ადამიანთა გარკვეულ ჯგუფს სხვა უზნეო მიზანიც უჩნდება – ეს ნაყაჩაღართ გამდიდრება, ბინძური გზით მატერიალური დოვლათის მოპოვებაა, მაშინ, როცა აღმოდებული და დანგრეული საკუთარი სახლებიდან

ხელბარგით დატვირთულები და უსახლკაროებით გაუბედურებული მოსახლეობა საით მიემართება არავენ უწყის; ადამიანთა გაპარტახება რეჟისორმა უწყლობით გამწვანებული ხალხის გრძელი ჯერით გამოხატა ქუჩაში დარჩენილი ერთადერთ ონკანთან რომ შეკრებილან ცარიელი ჭურჭლით ხელში, ომი – ერთისთვის გაჩანაგება, მეორეთათვის – გამდიდრების წყაროა, სიმდიდრე – ძლიერებისა და „ღირსების“ შესაძენად; ძალაუფლების კრიტერიუმი შეიცვალა: ბოლშევიკური დიქტატურის დროს იგი პარტიულ-თანამდებობრივი კარიერით იყო განპირობებული, ხოლო პოლიტიკური გარდატეხის, ანუ „ველური კაპიტალიზმის“ ვითარებაში ნაყაჩაღარით გამდიდრება. ორივე გარემოებას ბოროტება და ძალადობა მოჰყვა.

სიხარბით და მხვეჭელობით შეპყრობილ ნუვორიშთა კლანებს შორის შეჯახებას კელავ სიკვდილი მოჰყვება აფეთქებული ნალმისა, თუ ტყვიისაგან ერთნი კვდებიან, მეორენი – მდიდრდებიან ერთმანეთის ნაყაჩაღარის ხარჯზე... მაგრამ რეჟისორის მიერ ასახული ნუვორიშთა ცხოვრება, ბოროტებით შეძენილი სიმდიდრით მოპოვებული ძალაუფლება ამაოება და იგი ხანმოკლე სიცოცხლით გაინირება.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ამ ფილმში ასახული ბოლშევიზმის პერიოდში მთავარი ჯალათი (დ. გოგიბედაშვილი) დამსმენი შვილის მსხვერპლია და აგრეთვე საზღვარგარეთ გაქცეულ მდიდარ ნუვორიშთა აღვირახსნილი ღრეობის დროს საკუთარი შვილის მიერ ნასროლი ტყვიამფრქვევი მოუღებს ბოლოს.

ერთმა ყურნალისტიმა შენიშვნა გამოთქვა იმის თაობაზე, რომ ქართველ შვილს მამა არ უნდა მოეკლა. ამ შემთხვევაში ნაციონალური კონკრეტულობით არ უნდა შემოვიფარგლოთ, იგი განზოგადოებულ აზრს მოიცავს – ბოროტება ბოროტებითვე ისჯება, იქნება ეს შვილი, ცოლი, თუ სხვა მავანი, რადგან სიკეთე – მკვლეელი არ არის; და თუ ოთარ იოსელიანმა შვილები გამოიყვანა



მამის მკვლელებად ეს მხატვრული ჰიპერბოლაა, რომელიც მაყურებლის ყურადღებას უფრო მეტად გააძახვილებს ადამიანთა ავიზინსადმი. აგრეთვე, ქართველების მიერ თავისი ხალხის იდეალიზაცია ხანდახან ნაციისტურ ელფერს იღებს ხოლმე. პატრიოტიზმი ადამიანთა ნაკლოვანების მიჩქმალვა კი არ არის, არამედ მისი მხილებაა. ქართველი ერთი ნორმალური ერია, იგი ეროვნული თვითმყოფადობით განსხვავდება სხვა ხალხთაგან, მაგრამ ამ განსხვავებაში მხოლოდ სილამაზე არ უნდა დავინახოთ... გავიხსენოთ ახლო წარსული: ქართველი იყო სტალინი – ყველა დროის „საუკეთესო“ ტირანი და აგრეთვე გალაკტიონ ტაბიძე – უდიდესი პუშანისტი. ისინი ერთიდაიმავე დროს ცხოვრობდნენ... პირველი მათგანი ხელმოცარული და „დაჩრდილული“ პოეტი იყო, ხოლო გალაკტიონი – გენიალური.

აი, როგორ ახსნა ფილოსოფოსმა ზურაბ კაკაბაძემ ტირანის არსი:

„დაჩრდილულობის კომპლექსით“ რომ იტანჯება, ნიჰილისტი, თუკი გაბედავს იოლად გადაწყვეტს, ხელთ იგდოს გარემომცველთა ცხოვრების მმართველობის სადავე, ხელოვნურად ჩაახშოს მათში კონკურენციის საფრთხე, თვითონ მართოს, თავისკენ მმართოს მათი ყურადღება და, ამგვარად, აღიარება გამოსძალოს – რასაც, საბოლოო ანგარიშით, საზოგადოების ფიზიკური დამორჩილება და დაპყრობა სჭირდება.

რაც მეტია „დაჩრდილულობის“ გრძნობა, მით მეტია აგრესიის ენერგია, ხოლო განსაკუთრებით წარუხოცველია ბავშვობის შთაბეჭდილებები. ამიტომაც, „დაჩრდილულობის გრძნობა“ მეტი აქვს ნიჰილისტს, რომელიც ამავე დროს, „ჩრდილის ზონაში“ დაბადებულა... მთელი ცხოვრების მანძილზე შურს იძიებს და ვერ დამცხრალა. სწორედ ასე გამოიყურებიან მეოცე საუკუნის „სახელგანთქმული“ აგრესორები და ტირანები, დიქტატორები...

„დაჩრდილულობის“ გრძნობა და, მაშასადამე, აგრესიის ენე-

რგია მით მეტია, რაც ნაკლებად გააჩნია კაცს ადამიანური უნარი და ნიჭიერება და, მაშასადამე, რაც ნაკლები შანსი აქვს ძალადობის გარეშეც მიიპყროს ყურადღება. არ უნდა გაგვიკვირდეს, როცა უნიჭო კაცი ძალაუფლებისათვის ბრძოლისა და აგრესიის სარბიელზე წარმატებას აღწევს; პარადოქსსა ჰგავს, მაგრამ ნაღდი ჭეშმარიტებაა: ამ სარბიელზე ადამიანური უნარის ნაკლებობა, უნიჭობა და, ამ აზრით, უძლურება ზოგჯერ დიდ ძალად შეტრიალდება ხოლმე, რამდენადაც აგრესიის ენერგიას ჰკვებავს და ძალაუფლების მოპოვების მიმართულებით ყურადღების კონცენტრაციას უზრუნველყოფს!<sup>1</sup>

„ყაჩაღები. თავი VII...“ – ძირითადად სინამდვილეზე აგებული ტირანიის ისტორიაა. იგი შეგვახსენებს, რომ ყოველთვის ვიცოდეთ და არ დავივიწყოთ ის ბოროტება, რაც ოცდაათიანი წლების სტალინურ-ბოლშევიკური დიქტატურის დროს ხდებოდა, ჩვენ უნდა გვახსოვდეს მილიონობით უდანაშაულო ადამიანთა მსხვერპლი, რომლებმაც დახვრეტილ პატიმართა საერთო საფლავებში ჩაყარეს, ის სიკეთე, ფილმში რომ არ განსახიერდა.

### **„მშვიდობით, ხმელეთო“ (1999 წ.)**

ადამიანის ქვეშევრდომობა, მორჩილება, შემგუებლობა სხვადასხვაგვარია. ოთარ იოსელიანმა ფილმში – „მშვიდობით ხმელეთო!“ – საზოგადოების ყოფიერების ის სახეობა წარმოაჩინა, წოდებით ბატონობა რომ უფრო შეეფერება, მაგრამ მისი საფუძველი – ფულის მონობაა.

ფეშენებელური სასახლე, საჯინიბო, რომლის ცხენებით საგანგებოდ შემოსილი ბავშვები საკუთარ ტყესა და ველ-მინდორში დაჯირითობენ, სასახლეში კი ბიზნესური საჭიროებისამებრ და-

---

<sup>1</sup> ზ. კაკაბაძე „ფილოსოფიური საუბრები“ თბ., 1988 წ. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, გვ. 35.

ხვეწილი და სუბლიმირებული მუსიკალური სალამოები იმართება ხოლმე სტუმრებით სავსე დარბაზში, მსახურები მზრუნველობით გარს რომ უვლიან და სასმელს სთავაზობენ. თვით სასახლის ქალბატონი სიმღერითა და აგრეთვე, ბეჯითად განვრთნილი ეგზოტიკური ფრინველით – მარაბუთი ართობს მოწვეულთ: მარაბუ გრძელი ფეხების დინჯი ნაბიჯებით გაარღვევს ხალხმრავალ დარბაზს, გაშლის უშველებელ ფრთებს და მხრებზე დააფრინდება ქალბატონს. ყველაფერი ბრწყინავს ჩვეული, თუ უჩვეულოდ გასაკვირი „ილეტებით“, ყოველივე ისეა, როგორც მიღებულია ბურუუაზიული საზოგადოების უმაღლესი წესების გათვალისწინებით. ეკრანზეა ლაპლაპა გარსში გახვეული, ერთი შეხედვით, ბედნიერი და სრულქმნილი ოჯახი – ყოველი ფილისტერის უნეტარესი ოცნება.

ძველ სასახლეში სუფევს წარსულის და აწმყოს მატერიალური ავლადიდება: თანამედროვე ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებით: საკუთარი ვერტმფრენით, უძვირფასესი მანქანებით, მოტორიანი იახტითა და ნავეებით.

თვით ოჯახის „მთავარმართებელ“ ქალბატონს ყოველდღიურობაში ვხედავთ მობილური ტელეფონით მოლაპარაკეს საქმიან გარიგებას რომ ჩარხავს და ერთდროულად საგარეოდ იკაზმება, ჩაუქროლებს კუბიკებით მოთამაშე პატარა შვილს და გზადაგზა შენიშვნებს აძლევს, ლოთი ქმრის ოთახში აგრესიულად შევარდება, სასმელს გადაუქცევს და ყვირილით დაუცაცხანებს ღვინის სმისა და ახალგაზრდა მსახურ ქალთან ამორალური ურთიერთობის გამო, ამის შემდეგ კი გაშმაგებით გაიქცევა ვერტმფრენისაკენ ახალი ფულიანი საქმის მოსაგვარებლად.

ოჯახის ქალბატონი ოთარ იოსელიანმა ძირითადად კინემატოგრაფიულ პლასტიკაში ასახა, იგი მთელი ფილმის განმავლობაში მოძრაობს, მას დამჯდარს და ჩაფიქრებულს ვერ ვხედავთ, იგი ბიზნესურ საბუთებსაც ფეხზე დგომით აწერს ხელს. კინემატო-

გრაფის სპეციფიკურ დინამიკაში იხატება ტიპური ბურჟუას მხატვრული სახე და ფსიქოლოგია. ქალბატონი აგრეთვე ასეთივე საქმიანი ნაბიჯებით მიემართება თავის ბიზნეს-პარტნიორთან ერთად სექსისტოვის გამიზნულ იახტაზე. ოთარ იოსელიანს ეკრანზე ეროტიკული სცენების ჩვენება არ უყვარს, ამიტომაც ისლა დაგვრჩენია, წარმოვიდგინოთ, რომ ქალბატონი ე. ნ. ბიზნეს-საყვარელთან არც სექს-იახტის მყუდრო კაიუტის დივანზე დაჯდებოდა რომანტიკულად ნაზი საუბრისათვის.

ოთარ იოსელიანმა თავისუფალი სექს-იახტის სიმბოლოდ დროშა გვაჩვენა ცის კაბადონზე სიო ნაზად რომ აფრიალებს, ხოლო ზანგი დარაჯი მორჩილად ელის ქირის გასამრჯელოს, რომ შემდეგ დროშის ადგილსამყოფელი დაარეგულიროს.

ბიზნეს-სექსუალური წყვილის ურთიერთობას პრელუდიად არ უძღვის სულიერება, მათ ცხოვრების გეზად საქმე აირჩიეს, დაკარგეს სიყვარულის უნარი, ოცნება, ილუზია ცისკენ რომ ააფრენს ადამიანს, ღვთიურ გრძნობას აღუძრავს, თავისუფლებას მიანიჭებს. ოთარ იოსელიანის ფილმის ეს პერსონაჟები უღმერთონი არიან, მათ ფული გააღმერთეს და სულიერება უარყვეს. ტიპურ ბურჟუას არ ძალუძს ფულის მომტანი ბიზნესისაგან თავის დაღწევა, რადგან შეყვარებული ადამიანის ოცნება საქმეს მოაცდენს – სიმდიდრეს დააკარგვინებს.

ფულისა და განდიდების მძაფრი ჟინით შეპყრობილი ბურჟუები ყოველნაირ მდაბიურ საქციელს სჩადიან, მატერიალურად ბრწყინვალენი – სულით ბერწნი არიან. მათ მიღმა რჩება ის ჭეშმარიტება, რომ თავისუფალი ადამიანი სულიერი მიზანსწრაფვის განმასახიერებელია, ხოლო მატერიალური სიმდიდრის თვითმიზნობა სულიერების უკუმაჩვენებელია... ისინი გაუცხოებულნი, თვითგანსხივებულნი სულიერი ბანკროტები არიან, რადგან ფული მატერიალური ერთეულია და იგი ვერასდროს შეცვლის ადამიანთა სულიერი მრწამსის თავისუფლებას.

სწორედ სულიერი ძალის უქონლობის გამო ბურჟუები ძალა-უფლების მოპოვებას ფილისტერთა წინაშე თვალისმომჭრელი მდიდარი ბრწყინვალეობით ცდილობენ, მათ მხედველობიდან გამორჩათ, რომ დიდძალი მატერიალურ-ნივთიერი ქონებით თვითონვე ექცევიან ტყვეობაში, წრეშეკრულნი, ბრჭყვიალა ალყაში მომწყვდეულნი.

მხატვრული დეტალის დიდოსტატი – ოთარ იოსელიანი განსაკუთრებულად წარმოაჩენს საბავშვო სათამაშოს – მოძრავ წრიულ ავტომატურ მატარებელს ჯერ ბავშვის, ხოლო შემდეგ ლოთი მამის ოთახში. და ეს განუწყვეტელი წრიულობა ამ ოჯახის წრეშეკრულობას, ერთი და იმავე ალყაში მყოფი ბურჟუების დატყვევებას ნიშნავს. მაგრამ მამა (მის როლს თვით ოთარ იოსელიანი ასრულებს) ამ ალყას გაარღვევს და თავისუფლებას ბუნების წიაღში მოიპოვებს. იგი უდრტყვინველად ტოვებს ძვირფასი ნივთებით გადატვირთულ სასახლეს, საჯინბოს, აუზს, სადაც ცოლი და მისი ბიზნესპარტნიორი ჭყუმპალაობენ, მერე კი იმავე აუზთან შეკრებილ სტუმრებს, მსახურები კოკტეილით რომ უმასპინძლდებიან და იალქნიანი ნავით შუა ზღვაში გასული, თავის კლოშარ ამხანაგებთან ერთად სიმღერით გაუყვება გზას. იგი თავისუფალი ადამიანია, რომელმაც გაარღვია ეს რკალი და ლანდშაფტის უკიდევანო სილამაზეს შეუერთდა, ბედნიერებას იგი ბუნების წიაღში ეძებს.

ადამიანს მოწყენილობა ეუფლება საკუთარი მიზანსწრაფვის უქონლობის გამო, იგი გაუცხოებულია, ანუ თვითგანსხვისებულია და ხშირად არსებული მდგომარეობიდან გაქცევას ცდილობს. ოთარ იოსელიანის პერსონაჟის, ანუ ოჯახის მამის პირველი „გაქცევა“ იყო თრობა. ღვინო, (რომელიც მისი სასახლის უშველებელ მარანში დიდი რაოდენობით მოიპოვება), მას დროებით აშორებს ბურჟუაზიული საქმოსნობისგან, მაგრამ ეს ხანმოკლე განტევება საკმარისი არ აღმოჩნდა ადამიანის თავისუფლების მოსაპოვებლად.

ბურჟუაზიული ტყვეობიდან გაქცევას ცდილობს ამ ოჯახის უფროსი ვაჟიც (მსახიობი – ნიკო ტარიელაშვილი). მისი პირველი პროტესტია, გაურკვეველი ქიმიური ცდის შედეგად შემთხვევითი, თუ მიზანდასახული-აფეთქება – ხმაურითა და ბოლით რომ აავსო საკუთარი ოთახი... (ესეც ოთარ იოსელიანის მიერ მოფიქრებული მეტაფორაა, რომლის ქვეტექსტი ყმანვილის წინააღმდეგობად აღიქმება დედ-მამის ჩხუბის ფონზე).

მილიონერები, როგორც წესი, ძირითადად ქალაქგარეთ ცხოვრობენ, ამიტომ ვაჟი მოტორიანი ნავით მიემგზავრება ხოლმე პარიზს ერთგვარი დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად: იგი ანტიკვარული მაღაზიის შუშებს წმენდს, კაფეში ჭურჭელს რეცხავს, ან საქონლის გაყინულ ხორცს ტვირთავს, მაგრამ ამგვარი მატერიალური დამოუკიდებლობა სულიერების უკმარისობას არ ავსებს.

მას შეუყვარდება კაფეს მეპატრონის ლამაზი ქალიშვილი და ამ შემთხვევაშიც განბილდება. ნ. ბერდიაევი კი ამბობს: „Любовь есть содержание свободы. Любовь – свобода“.<sup>1</sup> სწორედ თავისუფლებისკენ მიმავალი ეს გზაც გადაეკეტა ნიკო ტარიელაშვილის პერსონაჟს. და მისი სულიერება კვლავ „ტყვეობაში“ დარჩა. საკუთარი სასახლიდან გაქცევის მიზეზით „ბატონიშვილი“ ძირითადად ქუჩის მანანწალებთან მეგობრობს და მათთან ერთად მაღაზიას გაქურდავს, რისთვისაც დააპატიმრებენ. ციხიდან განთავისუფლებული ისევ სახლში დატყვევებას ამჯობინებს და მამის კვალს მიყვება – ლოთობას დაიწყებს.

მამის ოთახში ჩაკეტილი, მამის საშინაო ხალათით შემოსილი, ღვინის ჭიქით ხელში დაჰყურებს მექანიკური მატარებლის ტრიალს. ახალგაზრდა ადამიანის წრე კვლავ შეიკრა.

ბატონების უმცროსი გოგონას ოთახში ტრიალებს ავტომატური მატარებელი. განმარტოებული ბავშვი „მობილურ“ დედას

---

<sup>1</sup> Бердяев, Н.А. Смысл творчества. М. изд. „Правда“ 1989). стр. 374.

წუთიერად მოჰკრავს ხოლმე თვალს. დედობრივ მზრუნველობას მოკლებულ გოგონას მხოლოდ დაღონებულს ვუმზერთ ფანჯრის მიღმა გაუთავებელი სევდის მომგვრელი წვიმის ფონზე, პატარა გოგონამ ღიმილის უნარი დაკარგა, მას მშობლის სიყვარული სწყურია, მაგრამ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ დედიკოს ბიზნესის ჩარხვისა და მარაბუს განვრთნისთვის უფრო მეტი დრო აქვს განკუთვნილი, ვიდრე შვილის აღზრდისათვის.

დედა-შვილის დამოკიდებულების პირველადი სულიერება მათ ურთიერთობაში გამოიხატება. ცნობილია, რომ XIX საუკუნეში, როდესაც განათლების კერები ქალაქებში არსებობდა, ბავშვებს ოჯახიდან წყვეტდნენ და პანსიონებში, მოსწავლეთა სადღეღამისო ადგილსამყოფელში აგზავნიდნენ, სადაც ისინი მათთვის უცხო ზედამხედველების პატრონობის ქვეშ იმყოფებოდნენ. (საქართველოში კიდევ შეიქმნა სევდიანი აიმღერა – „მახსოვს, პირველად სასწავლებელში წასაყვანადა რომ მომამზადეს...“) XX საუკუნის მოაზროვნეებმა ბავშვის პირველადი გაუცხოება უდედობაში განსჭვრიტეს, რადგან, უცხო ადამიანი მშობელს ვერ შეცვლის და ბავშვებს ნაადრევად ეუფლებოდათ სიყვარულის, ანუ სულიერი ურთიერთობის უკმარისობა.

სიყვარულში იბადება ჭეშმარიტება და თავისუფლება. ამგვარ თავისუფლებას ვერ ვხედავთ ფილმში „მშვიდობით, ხმელეთო“, ეკრანზე ასახული ადამიანები მხოლოდ სამსახურეობრივი მოვალეობით და ანგარებით არიან ურთიერთდამოკიდებულნი.

გარდა შეძლებულთა ცხოვრების ჩვენებისა ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია უქონელთა და უპოვართა ყოფის ასახვა. ფილმში – „მშვიდობით, ხმელეთო!“ ვხედავთ კლოშარებს, მანანწალებს, მათხოვრებს, ქურდებს და აგრეთვე საზოგადოების საშუალო ფენის წარმომადგენლებს: ანტიკვარული მაღაზიის, კაფეების მეპატრონეებს და სხვ.

ყოველი მათგანი ფულის მოპოვებას ცდილობს, ზოგი ყაჩა-

ღური, თუ სექსუალური ძალადობით, ზოგი მათხოვრობით და ქუ-  
რდობით... მაგალითად, ანტიკვარული მაღაზიის მეპატრონე გა-  
ზის საშუალებით ცოლს კლავს, რუსი ემიგრანტებისაგან შეძე-  
ნილი ხატების და აგრეთვე ქონების შესანარჩუნებლად... კლოშა-  
რები, რომლებიც ქუჩაში ცხოვრობენ, იქვე ცეცხლზე ამზადებენ  
საკვებს, თანაც „ბატონიშვილის“ მიერ მორთმეულ ღვინოთიც  
ყელს იკოკლოზინებენ. ისინი ფულის ძიებაში არიან და სახლის  
ნანგრევებში აღმოაჩენენ ძველებურ ყუთს, სადაც განძის მაგი-  
ვრად წერილები ინახებოდა. ხელმოცარულნი თითოეულ ფუ-  
რცელს წყალს გაატანენ.

უპოვართა მიერ ჩადენილ ქურდობას ნეორეალისტურ კინოხე-  
ლოვნებაში, კერძოდ, ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედების გამტა-  
ცებლებში“ – ადამიანთა მიმართ შემწყნარებლური ინტონაცია  
იგრძნობა. ოთარ იოსელიანის კინონაწარმოებში – „მშვიდობით,  
ხმელეთო!“ უმუშევრობის პრობლემა არ შეიმჩნევა. და თუ დე სი-  
კას პერსონაჟები იპარაგდნენ ველოსიპედს, ეს ლუკმაპურისთვის  
იყო საჭირო. ოთარ იოსელიანის პერსონაჟები ძირითადად, გა-  
მდიდრებისა და დიდი ფულის მოპოვებისთვის ანტიჰუმანურად  
მოქმედებენ. ფული აქ ერთნაირად გაღმერთებულია ღარიბთა და  
მდიდართა მიერ.

ჩარლი ჩაპლინის ზოგიერთი ბიოგრაფი აღნიშნავს, რომ რეჟი-  
სორი ხელმომჭირნე იყო და თავის ყოფილ ცოლებთან გაყრის  
დროს ქონებას ხალისით მათ არ უყოფდა, სასამართლოშიც  
უხდებოდა ფულის შენარჩუნებისთვის ბრძოლა (რადგან კაპიტა-  
ლისტურ ქვეყნებში ცოლ-ქმრის გაყრისას ქონება ნაწილდება).

ჩაპლინი ფულს ინახავდა, რადგან ხელოვნების დარგებს შორის  
– კინო ყველაზე ძვირადღირებულია და ფილმის გადაღება დი-  
დალ ხარჯს მოითხოვს, რეჟისორს ფული შემოქმედებისთვის სჭი-  
რდებოდა პროდიუსერის ნება-სურვილისა და ძალდატანებისგან  
თავდასაღწევად, ხელოვანის თავისუფლების მოსაპოვებლად.



ხოლო შეზღუდული ფსიქოლოგიის ფილისტერი საკუთარი ფუფუნებისთვის მოქმედებს, იგი წრეშეკრულია, მას სხვა ადამიანი არ აინტერესებს, სხვისადმი თანაგრძნობა, დახმარება, ქველმოქმედება მისთვის მიუღებელია, იგი თავისი ყოფიერების ნაჭუჭშია მოთავსებული. ფილისტერისთვის მიუღებელია ის ცნება, რომ ადამიანის ჭეშმარიტი არსი საკუთარი ყოფიერების საზღვრის გარღვევაშია, სულიერებისა და ამავე დროს თავისუფლების მოპოვებაში. „ჭეშმარიტება თავისუფლებას გვანიჭებს, თავისუფლების უარყოფა კი ნიშნავს ჭეშმარიტების უარყოფას“ – ამბობს ნიკოლაი ბერდიაევი...<sup>1</sup>

### „ორშაბათ დილას“ (2001 წ.)

პრესაში, რადიოსა თუ ტელევიზიაში ოთარ იოსელიანს აკრიტიკებენ იმ მიზეზით, რომ იგი თავის თავში ჩაიკეტა, რომ მისი შემოქმედება მეორდება და რეჟისორი ახალს ვერაფერს ამბობს. ოთარ იოსელიანის ოპონენტების მიერ თქმული სიტყვა – „განმეორება“ საეჭვოა, რადგან XX საუკუნის ადამიანის სულიერი შეჭირვება დღესაც უფრო მძაფრად მეორდება. მაგალითად, ეკოლოგიური კრიზისისა და ტექნიკური პროგრესის დაპირისპირება, ღმერთის და უღმერთობის პრობლემა, სარჩოს მოსაპოვებლად ადამიანის დამონება მისთვის უცხო საქმიანობაში, ფულის გაღმერთება და სულიერების ნიველირება, თავისუფალი ადამიანის ძნელბედითი გზა თანამედროვე კაპიტალისტურ თუ სოციალისტურ-კომუნისტურ ურთიერთობაში, ცხოვრების საზრისის დაკარგვა და, აქედან გამომდინარე, მოწყენილობა, გაუცხოება და ბევრი სხვა პრობლემა, რაც ადამიანის სულიერი მიზანსწრაფვის წინააღმდეგია.

1958 წლიდან დღემდე საუკუნის ამ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს ოთარ იოსელიანი მწარე სიმართლით და სხვადასხვა

---

<sup>1</sup> Бердяев, Н.А. Смысл творчества. М. изд. „Правда“ 1989. стр. 374.

მხატვრული რაკურსით ახასიათებს. დღესაც თანამედროვე მო-  
აზროვნეებს გამოსავალი ვერ უპოვიათ, ისინი ღრმად განიხილა-  
ვენ საუკუნის ნაკლოვან მხარეებს, მაგრამ ცხოვრების საზრისის  
ნათელ მომავალს ადამიანს ვერ სთავაზობენ, რადგან იგივე სუ-  
ლიერი შეჭირვება გაათქეცებულად მძლავრდება და მეორდება  
კიდევ...

ფილმის – „ორშაბათ დილას“ – მთავარი ლაიტმოტივია – უფე-  
რული, უსახსრო და უღიმღამო ყოველდღიურობის სინამდვილი-  
დან ადამიანთა მიერ თავის დაღწევის მცდელობა.

შესაძლოა, ოთარ იოსელიანის ოპონენტები გამეორებას უკა-  
ვშირებენ წინამდებარე ფილმის – „ნახვამდის, ხმელეთო!“ (1999  
წ.) მთავარი გმირის ოჯახიდან გაქცევას, მაგრამ ეს სულ სხვა  
ასპექტია. იგი (რომელსაც შესანიშნავად ასახიერებს თვით რეჟი-  
სორი) საკუთარი სახლიდან გარბის, სადაც ფულია გაღმერთე-  
ბული, მისი საქმოსანი ცოლის – ფინანსური გამგებლის მოქმედე-  
ბისგან, რომელსაც სულიერების ნატამალიც არ გააჩნია. აურა-  
ცხელი სიმდიდრის მღვობელმა ვერ აიტანა პრაგმატისტულ-ბუ-  
რჟუაზიული ურთიერთობა, მიატოვა ყოველივე, რადგან ამ ოჯა-  
ხში უცხო იყო და არც არავის სჭირდებოდა.

ფილმში „ორშაბათ დილას“ კი მხატვარი ოჯახის ერთადერთი  
მარჩენალია, იგი სჭირდება მოხუც დედას და ცოლ-შვილს. მხა-  
ტვარი საკუთარი სულიერი მიზანსწრაფვის ჩახშობის ხარჯზე  
მსხვერპლად ეწირება თავისიანებს და ხატვის ნაცვლად ელე-  
ქტროშემდუღებლად მუშაობს უკანასკნელი ტექნიკით აღჭუ-  
რვილ ქარხანაში, სადაც ბოლი და ორთქლია, ავტომატური მანქა-  
ნების გამაყრუებელი ხმაური, თუ თვით მხატვრის ელექტროშე-  
მდუღებელი ხელსაწყოს ყურთასმენის წამლები ღრჭიალი.

ადამიანები, რომლებიც საკუთარ კარდინალურ სულიერ მიზა-  
ნსწრაფვას ვერ შეიცნობენ, ისინი გაუცხოებული არიან საკუ-  
თარი თავის მიმართ და რადგან მათ (ბუნებაში სხვა არსებულთა-

გან განსხვავებით) უიდეოა არ ძალუძთ, სხვის იდეას მიეკედლებიან ხოლმე. ხოლო არიან ადამიანები, რომლებსაც საკუთარი მიზანსწრაფვა გაცნობიერებული აქვთ, მაგრამ მატერიალური უსახსრობის გამო ამ შინაგან სულიერ წადილს ვერ ახორციელებენ. ეს უფრო ძლიერი ბიძგია მოწყენილობისაკენ, რადგან ამგვარი ყოფიერება აბსურდულია.

შემოქმედის იძულებითი ყოფნა ქარხანაში სარჩოს მოსაპოვებლად უსახური, მოსაწყენი და ერთფეროვანი ყოველდღიურობაა, რომლის სიმბოლურ ხატად დეტალის დიდოსტატმა ოთარ იოსელიანმა ტალახიანი ქოშები გამოიყენა (ახლა „საბოებად“ წოდებული). მხატვარი პატარა სახლის, ასევე ტალახიან პატარა ეზოს გაივლის, საქათმეში საჭმელს შეყრის, ხოლო რამდენიმე ხნის შემდეგ ქოშებს დანჯღრეული მანქანის კარებთან მწყობრად დადებს, მანქანაში ფეხსაცმელებს იცვამს და ქარხნისაკენ გაეშურება. და ასე, ყოველდღე, ქოშები ქარხნიდან დაბრუნებულ მანქანას „ელოდება“... ტარებისგან ნირშეცვლილი, მიმხმარი ნაცრისფერი, თუ ახლადგადაკრული ტალახიანი ქოშები მხატვრული სახეა მისი პატრონის, ასეთივე ნაცრისფერი ყოფიერებისა. მხატვარი მისთვის უცხო, უინტერესო საქმიანობას ეწევა, მან დაკარგა ცხოვრების საზრისი. იგი დამონებულია ყოველდღიურობას. „მონობა კი ცოდვააო“, – უთქვამს ნ. ბერდიაევს.<sup>1</sup>

მაგრამ ყოველ ადამიანში თავისუფლებისაკენ ლტოლვაა კოდირებული, განსხვავებული მხატვარი თავიდან იხსნის იძულებით ოჯახურ-ყოფით ვალდებულებას და მამისგან ნაბოძები ფულით ვენეციისაკენ, შემოქმედისთვის საოცნებო ქალაქისაკენ მიემგზავრება, რომ კვლავ იპოვოს საკუთარი პიროვნული – „მე“. იგი წყლის პირას ფუნჯს ასველებს და ხატვას ცდილობს, მაგრამ ამაოდ; მიხვდება, რომ ამ ხატოვან ქალაქშიც ისეთივე მწირი და

---

<sup>1</sup> Бердяев, Н.А. Смысл творчества. М. изд. „Правда“ 1989. стр. 254.

უფერული ყოფიერებაა, როგორც თავის დაბაში. იგი უბრუნდება თავის ოჯახს და სამსახურს. ქმრის დაბრუნებით გახარებული ცოლი ქარხანაში ნასასვლელად მიაწოდებს ქოშებს – უწინდელი მოსაწყენი ცხოვრების სიმბოლოს.

მაგრამ ოთარ იოსელიანი პესიმისტი არ არის და სინათლის სხივს მაინც უტოვებს ადამიანს. ეკლესიაში შესული მხატვარი დაინახავს, ახალგაზრდობაში მის მიერ შექმნილ წმინდა გიორგის ფრესკას თავისი ვაჟიშვილი დედნიდან რომ იხატავს. ამრიგად, მხატვრის ყმანვილური ზემოქმედების ნაკვალევი მაინც რჩება ტაძრის კედელზე, რაც რამდენადმე მარადიულობის გარანტი და იმედის მომცემია. ისე რომ, „ორშაბათ დილას“ მისი წინამდებარე კინონაწარმოების – „ნახვამდის, ხმელეთო“ განმეორება არ არის.

მაგრამ მე მინდა დავეხმარო ჩვენს ოპონენტებს და ვუთხრა, რომ ფილმში „ორშაბათ დილას“ ერთი პატარა ეპიზოდი, სადაც მხატვარი თავის ოფლიან მაისურს ქარხნის ავტომატური აგრეგატიდან გამონაბოლქვი ცხელი ჰაერით აშრობს და არა ნიავეზე – გადმოტანილია სტუდენტური ფილმიდან „თუჯი“. თვით ციტატა ცოდვა არ არის. იგი არსებობს ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. მთავარია, სხვას არ მოჰარო, თუმცა კინოხელოვნების სამყაროში ცნობილი თანამედროვე ესპანელი კინორეჟისორი – ალმადოვარი გულახდილად აღიარებს რომ საჭიროებისამებრ იგი ამ ცოდვას სჩადის... აგრეთვე ბევრი მაგალითია ლიტერატურაში. ანტიკური დრამატურგიის თუ ხალხური ლეგენდის ფაბულის გამოყენებისა შექსპირის, ბრეტის, ანუის, გოეთეს და სხვათა მიერ. ეს გენიოსები ძველ ნაწარმოებებს თავის ეპოქის პრობლემებს უსადაგებდნენ...

(პირად საუბარში ანდრეი ტარკოვსკიმ აღტაცება გამოთქვა ფილმის „თუჯის“ გამო და ტექნიკის დამლუშველ ძალაზე ადამიანების მიმართ და ნერვიულად მითხრა: „Техника нас сожрет“.)

ფილმში „თუჯი“ აისახა მკვედარ მადანში ხელოვნურად გამო-

მწყვდეული, ტექნიკის ტყვეობაში მოქცეული მეტალურგიული ქარხნის მუშები ავტომატურ თუ მექანიკურ ხმაურსა და ღრჭი-  
ალში მძიმე შრომას რომ ეწევიან. სამსახურის დამთავრების შე-  
მდეგ დაღლილ-დაქანცულები წუთით ეზოს ბალახს დაეკრობიან,  
რომ ბუნების სიცოცხლე შეიგრძნონ.

ოთარ იოსელიანის ფილმში – „ორშაბათ დილას“ მხატვარმა ქარხანას თავი რომ მიანება, ბალახზე წამოწოლილი შორით ქა-  
რხნის მილებიდან გამონაბოლქვ ბოლს შეჰყურებს. ამ შემთხვე-  
ვაში, რეჟისორმა სხვა ნიუანსი შეიტანა და მაყურებელს მიანიშნა,  
რომ ბურჟუაზიულ ურთიერთობაში მხატვარს სხვა გზა არა აქვს,  
რადგან ხატვით ოჯახს ვერ არჩენ. სულიერი შემოქმედება, ინდუ-  
სტრიულ-ტექნიკური ცივილიზაციის დროს გაუფასურდა, ხოლო  
ტექნიკა, როგორც ადამიანების მატერიალური კომფორტის სა-  
შუალება, უფრო ღირებული გახდა...

ასე რომ, მოკლემეტრაჟიან დოკუმენტურ „თუჯსა“ და მხა-  
ტვრულ ფილმს – „ორშაბათ დილას“ შორის განსხვავებაა, რადგან  
პირველში მინას და ბუნებას მონატრებული მუშაა, ხოლო ფილმში  
„ორშაბათ დილას“ – ფერწერის მსურველი შემოქმედი, ტექნი-  
კურ-ინდუსტრიული პროგრესის პირობებში კი ელექტრო-შემდუ-  
ლებელ ხმაურიან ხელსაწყოს მეტი ფასი აქვს, ვიდრე ფერწერულ  
ტილოს.

ჩვენი ეპოქის გენიალურმა კინომოდელანემ – ჩარლი ჩაპლინმა –  
ჯერ კიდევ XX საუკუნის ათიან წლებში იწინასწარმეტყველა ტე-  
ქნიკური პროგრესის უსასრულო ზრდა ადამიანის სულიერი გა-  
დაგვარების მიზეზად. ტექნიკას იგი სცნობდა, როგორც ადამი-  
ანის დამხმარეს და არა დამმონებელს.

მის ფილმში – „ახალი დროება“ (1936 წ.) ავტომატური მანქანა  
ფსიქიურად დააავადებს, თავის ტყვეობაში გაჭედავს ადამიანს,  
განა დღესაც არ არის ეს პრობლემა უსაშველოდ გაზრდილი?  
ოცდაათიან წლებში ჯერ კიდევ არ იყო მეცნიერების მიერ გამო-

გონილი მასობრივი სიკვდილის იარაღები, კაცობრიობამ ვერ დაიცვა ზომიერება, რომ ტექნიკა მხოლოდ ადამიანების სამსახურში ყოფილიყო და არა მისი მონობის და სიკვდილის მიზეზი. დიურენმატის პიესაში „ფიზიკოსები“ ტექნიკური პროგრესის ნიჭიერმა მეცნიერებმა თავი მოიგიჟიანეს და ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ნებაყოფლობით მოთავსდნენ, რომ ადამიანებისთვის და-მლუპეელი კვლევა-ძიება აღარ გაელრმავებინათ.

როგორც აღვნიშნეთ, ფილმში „ორშაბათ დილას“ უფერული ცხოვრებიდან ადამიანების „გაქცევა“ ასახული და ამ გზით ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში სრულიად ახალი მოტივებია განსახიერებული. XX საუკუნის კინოხელოვნებაში გამოჩენილი მოღვაწეების – ფ. ფელინის, ლ. ბუნუელის, ი. ბერგმანის და სხვათა ფილმებში გაკრიტიკებულია საეკლესიო მსახურები (ზოგი მათგანი მკვლელი, სადისტი ან იეზუიტური შეზღუდულობით შეუწყნარებელი მღვდლებია).

ოთარ იოსელიანი კი ყველაზე მეტად იყო ღვთისმსახურებისადმი კეთილგანწყობილი, მაგალითად, ფილმებში „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“, „საქართველო“ რეჟისორმა მათდამი მონივნება და რწმენა გამოხატა... მაგრამ ფილმში „ორშაბათ დილას“ ახლებურ მიმართებას ვხედავთ...

ახალგაზრდა მღვდელი, ეკლესიიდან ჭოგრიტით გაძყურებს მოპირდაპირე სახლში მოსიარულე შიშველ ქალს. იგი არღვევს ღვთის მსახურების ყოველდღიურობას, სულიერებას ღალატობს და მალულად გამრუდებულ ხორციელ ტკბობას ეძლევა...

სრულიად ახალი ჟანრობრივი სახეობაა ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისთვის ფილმში – „ორშაბათ დილას“ – საკმაოდ მოზრდილი ეპიზოდი კომედიურ მანერაში გადანყვეტილი და თვით რეჟისორის მიერ ბრწყინვალედ განსახიერებული ეს კომიკური პერსონაჟი. მისი გმირიც თანამედროვე ცხოვრების უფერული ყოველდღიურობიდან „მარბენალია“. იგი „მირბის“ წარსულში და ვენე-

ციელ დიდებულს თამაშობს. თვითონ და მისი მსახურიც გამოწყობილი არიან ძველებურად: ე. წ. „დიდებული“ სინამდვილეში კი, ერთი ბოგანო ლოთია, რომელსაც წვეთი ვისკიც არ ემეტება სტუმრისათვის. ეს არის ილუზორულ-აბსურდული ნილაბი, რომელიც განსაკუთრებით სასაცილოა, როცა იგი ძველებური მოსასხამით ქუჩაში გაივლის უბრალოდ ჩაცმულ ვენეციელი მოსახლეობის ფონზე.

ასევე ილუზორულია მხატვრის მამა, შვილისაგან განცალკევებით რომ ცხოვრობს და სიცოცხლისგან მობეზრებული მომაკვდავს თამაშობს, თუმცა მაშინვე „გაცოცხლდება“ როცა შვილი სასმელს მიაწოდებს.. სიკვდილში გაქცევა თვალების მილულვის საშუალებითაც აბსურდული ილუზია და უგზო მცდელობაა.

ვინც ოთარ იოსელიანის შემოქმედებას იცნობს, შენიშნავდა, რომ რეჟისორი განსაკუთრებული სიმპათიით ეპყრობა საზოგადოებისაგან უკუგდებულ გმირებს (მაგალითად, ქუჩაში მაცხოვრებელი კლოშარები – „მშვიდობით, ხმელეთო“ და სხვ...).

ესენი არიან თავისუფალი ადამიანები, რომლებმაც უკუაგდეს დაკანონებული ბურჟუაზიული ურთიერთობა. რაც შეეხება „ორშაბათ დილას“, თავისუფალი ადამიანების მხატვრული სახე სრულიად სხვა რაკურსით მინიშნებაა – ესენი არიან თავისუფლად მომთაბარე ბოშები, რომლებიც ეკრანზე ერთი წუთით გამოჩნდებიან და „საქმიანად“ შეესევებიან დაბას.

ასე რომ, ოთარ იოსელიანის ოპონენტებს არ ვეთანხმები იმ მოსაზრებაში, თითქოს რეჟისორი თავის შემოქმედებაში „ჩაიკეტა“ და „მეორდება“. მათ არ დაეთანხმა აგრეთვე ბერლინის საერთაშორისო კოინოფესტივალის ჟიური. ფილმმა „ორშაბათ დილას“ მიიღო ჯილდო საუკეთესო რეჟისურისათვის – „ვერცხლის დათვი“ და აგრეთვე „ფიპრესის“ (კინოკრიტიკოსების საერთაშორისო ფედერაციის) პრემიაც.

## ბოლოსიტყვაობა

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში ადამიანის ყოფიერება ეპოქალურ პრობლემათა წინააღმდეგობის გათვალისწინებით წარმოისახება. რეჟისორი მას მწარე სიმართლით და უკომპრომისო მხატვრული ძალით გადმოსცემს. ეს არის: თანამედროვე ადამიანის გაუცხოება, ეკოლოგიური კრიზისი, რელიგია, ეროვნული თვითმყოფადობა, ფილისტერობა, ისტორიის უგულებელყოფა, ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის შედეგად ხალხის სტანდარტიზაცია, ძალადობის არსი, შემგუებლობა და XX საუკუნისათვის დამახასიათებელი სხვა ამგვარი მტკივნეული საკითხები.

ადამიანმა ბუნებრივი ყოფიერების საშუალება დაკარგა და ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის მიერ ურბანიზაციის შედეგად ხელოვნურად შექმნილი ყოველდღიური ცხოვრების სტანდარტი შეითვისა, დათმო თვითობა და ინდივიდუალური სახე, გაითქვიფა ერთფეროვან მასაში. ოთარ იოსელიანის აზრით, ბუნება თავისებური ლირიზმითა, თუ დრამატიზმით, ადამიანის ცხოვრების საზრისის, შემოქმედების, შინაგანი კულტურის გამოვლინების ბიძგია. ბუნება ადამიანს სიცოცხლის ასპარეზს უფართოებს, თუ იგი აღვიქვით როგორც სუბიექტი და არა ობიექტი, თუ გავითვალისწინებთ მისი სასიცოცხლო ძალების ზემოქმედება, მაშინ იგი ადამიანის სულიერი სიმდიდრის წყაროდ უნდა მივიჩნიოთ. ბუნებასთან ჩამოშორება ადამიანის ნაწილობრივი „კვდომის“ საფუძველია. პირველქმნილი ბუნების გარემოცვაში მოქმედ პიროვნებას საკუთარი ხასიათი უყალიბდება და აქედან გამომდინარე მისგან განდგომილი ადამიანი დაკარგავს: კუთვნილი გარემოს, თავისებურებას, თვითმყოფადობას და ფართო აზრით, ეროვნულ ზნეობას, რადგან ბუნება ადამიანის და ერის ერთ-ერთი (და არა ერთადერთი) სულიერი ჩამომყალიბებელია. („საპოვნელა“, „და იქმნა ნათელი“, „ბასკები“, „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“).



ოთარ იოსელიანის უშრეტი ფანტაზია მაყურებელს სთავაზობს ადამიანის და ბუნების ურთიერთკავშირითა და ურთიერთგაგებით მიღებულ ყოვლისმძლეობას, როცა ფილმში „და იქმნა ნათელი“ წარმოსახავს ყველაზე დაუნდობელ პირუტყვს, მოთვინიერებულ ნიანგს, მშრომელი სოფლელების დასაპურებლად ზურგზე კალათით რომ მიცურავს, ანდა ქალის მიერ სულის შებერვით ამოვარდნილ გრიგალს, როცა გვაჩვენებს, ქალაქისკენ მიმავალ სოფლელებს თავს რომ დაატყდებათ. ეკრანიდან ადამიანების გაბრაზება ბუნების რისხვად გამოიყურება. სოფელი გაპარტახდება, მოტორიზებული ხერხებით ტყე გაიკაფება, ყველა ქალაქში გადაბარგდება და წვიმის ღმერთების სკულპტურას ყოფილი სოფლელები სწორედ აქ გაყიდიან.

ოთარ იოსელიანმა ღმერთი და ბუნება გააერთსულოვნა, ბუნების უმაღლესობის და ყოვლისშემძლე სასწაულების მხატვრული „პროპაგანდა“ და რეჟისორის სინანული ბუნებისა, ანუ ღმერთის დაკარგვის გამო მხოლოდღა ეკრანს შემორჩა, რადგან XX საუკუნე ინდუსტრიული ცივილიზაციისა და ტექნიკური პროგრესისაკენ უკანმოუხედავად მიექანება. ადამიანები ქალაქის კომფორტისკენ დაუოკებელი სისწრაფით მიილტვიან და თუ ჩვენს სამყაროს სოფელთა მცირე რაოდენობა შემორჩა, იქაც დაიკარგა ბუნებრივი კოლორიტი, რადგან სოფლად ტექნიკურ-ინდუსტრიული საშუალებანი შეიჭრა და ამის შედეგად ადამიანების თვისებებიც შეიცვალა, ტექნიკურად აღჭურვილმა სოფელმა მოტორიზებული ხმაური შემოიტანა, მორახრახე ტრაქტორის მძლოლი შრომით სიმღერას ველარ თხზავს, ისე როგორც ცელით მთიბავი („პატარა მონასტერი ტოსკანაში“), ტყის მღუმარების და „ჩურჩულის“ მოსმენა გაიწეა („საპოვნელა“) და ადამიანებიც „მოტორიზებულ“ არსებებად გადაიქცნენ, უსაქმურ თუ საქმიან ფუსფუსსა და გადაადგილებაში ატარებენ დღეს, ცხოვრების რიტმი შეიცვალა („ნადირობა პეპლებზე“). სოფლის „გაქალაქების“ გამო

სამყარომ კაშკაშა „ფერი“ დაკარგა. იგი ერთფეროვნად გაქალაქებული აღმოჩნდა. ბუნების უგულვებელმყოფელ და მოღალატე ადამიანებს რეჟისორი სასტიკ მხატვრულ „განაჩენს“ გამოუტანს: მათ სულიერ კვდომას ქალაქში წვიმის ღმერთების ხურდა ფულზე გაყიდვის სიმბოლოთი წარმოაჩენს („და იქმნა ნათელი“).

ფრიდრიჰ ნიცშეს ცნობილი გამოთქმა ღმერთის სიკვდილზე ოთარ იოსელიანმა კინემატოგრაფიული გამომსახველობით და მოქმედებით ასახა. ადამიანებმა ღმერთები გაყიდეს და ქალაქის კომფორტს დაეწაფნენ, ზეცა დაუცარიელდათ და მიწიერ ტკობას მიეცნენ, ღმერთის სკულპტურა – რწმენის სიმბოლო, ფულადი ერთეულით შეფასდა და არა სულიერების გამოვლინებით.

მატერიალური დოვლათის შეძენისა და სიმდიდრისაკენ მი-სწრაფებამ, ავეჯის თუ სხვა ძვირაფასი ნივთების „დაპყრობის“ მანიაშ შეცვალა ღმერთი: კომფორტისა და სიმდიდრის გაღმერთების შედეგად გაქრა იდეალი, სხვა ადამიანის მიმართ უანგარო სიყვარული და თანაგანცდა. რაც უფრო მეტს იძენენ და ფლობენ ადამიანები, მით უფრო სულიერად ლტაკდებიან („აპრილი“, „მთვარის ფავორიტები“, „პეპლებზე ნადირობა“).

ადამიანების „დამიწების“ წინააღმდეგია ოთარ იოსელიანი და თავისებური მხატვრული ხერხებით ცდილობს მათი ყურადღება ღმერთისკენ მიაპყროს. ჯერ კიდევ ათეისტური ბოლშევიზმის ცენზურის დროს ადამიანის ხსნის მეტაფორად მის ფილმებში სამრეკლოს ზარების ხმა გაისმოდა, რითაც უფრო ამძაფრებდა კომუნისტური პარტიის ბობოლა წარმომადგენელთა რისხვას. („გიორგობისთვე“).

რეჟისორმა საზღვარგარეთული შემოქმედების პერიოდში გადაიღო დოკუმენტური ფილმი – „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“, სადაც ასახა ბერების იდილიური ცხოვრება ღმერთისა და ბუნების გარემოცვაში, ხოლო 1995 წელს სამშობლოში შექმნილ ტელეფილმში „საქართველო“ მართლმადიდებლური სარწმუნოება გვი-

ჩვენა, როგორც ადამიანთა პარმონიული ურთიერთობის მქადაგებელი, ხალხის სულიერი ისტორიის, ეროვნული ზნეობის სანინდარი.

ღმერთი, ანუ იდეალი, სიყვარული, სხვისადმი განუღლი უანგარო სიკეთე ადამიანის სულიერი საყრდენია და არა პრაგმატისტულ-მომხმარებლური ჟინით „წრიალი“. ადამიანი არ უნდა იყურებოდეს მხოლოდ მიწის ზედაპირზე, არამედ უნდა იყურებოდეს მაღლა-ცისაკენ, ისევე როგორც სიღრმეში, სიღრმე კი ჩვენი წარსულია.

ოთარ იოსელიანის მხატვრული აზროვნების მიხედვით, თანამედროვე ადამიანი ისტორიაა („გიორგობისთვე“). მის ფილმებში იგრძნობა წარსულის იდეალიზაცია, აგრეთვე სიმპათიით გამოთქმული მსუბუქი ირონია წინაპრებისადმი („პეპლებზე ნადირობა“) და მწარე სიმართლეს („ყაჩაღები“. თავი VII“).

რეჟისორი წარსულთან კამათისა და ტირანულ-დიქტატორული ტენდენციების მხილებაში უღმობელია, მაგრამ ისტორიის მიმართ მისი ოპონენცია გამოწვეულია დროთა ვითარებაში იდეალის ანტი-იდეალად გარდაქმნის გამო. წინააღმდეგობა – ესეც სიძველესთან კავშირია, ოღონდ ნეგატიური („ყაჩაღები. თავი VII“).

ისტორია მდგრადია და ამავე დროს ცვალებადიც. დროთა ვითარებაში ყოველი ადამიანი ზოგად-განმეორებადია, მისი მახასიათებელია აწმყოში ქმედება, ზრდა და ამასთანავე წარსულის ფესვები, და სხვაგვარად წარმოუდგენელია, რადგან ფესვები მხოლოდ ხელოვნურ მცენარეებს არ გააჩნიათ, არც ზრდის უნარი შესწევთ, ისინი – უნაყოფოა.

თანამედროვე კაცობრიობის ნეგატიური მოვლენების ასახვის მიუხედავად, ოთარ იოსელიანი პესიმისტი არ არის. მის ყოველ ფილმში წარმოსახული „უკუნეთის“ მიუხედავად იმედის სხივიც კიაფობს. იმედი – უკეთესი მომავლისა. ეპოქის დიქტატის მიერ შექმნილი ადამიანის ქვეშევრდომული სტანდარტიზაციის გარდა,

გამოიკვეთება მარტოხელა ინდივიდების მისწრაფება სულიერების შესანარჩუნებლად, ისინი უმცირესობას წარმოადგენენ, მაგრამ მაინც არსებობენ და ამგვარად, ოთარ იოსელიანს სწამს, რომ იდეალის აღდგომა შესაძლებელია, რადგან ყოველ ადამიანში კოდირებულია მშვენიერებისადმი ლტოლვა. („მთვარის ფავორიტები“ – გალობის მასწავლებელი, „გიორგობისთვე“ – ნიკო).

ოთარ იოსელიანის იდეალია – თავისუფალი ადამიანი, ხოლო თავისუფლება არის „ცეცხლი, ვნება, საკუთარი თავისაგან შორს გასვლა“ (მაქს შელერი).

მაგრამ ადამიანმა ჯერ „საკუთარი თავი“ უნდა შეიცნოს, „მეს“ კარდინალური მიზანსწრაფვა ამხილოს და „ქარის ქროლვის“ წინააღმდეგ განახორციელოს სულიერი მოთხოვნილება. ფილმში „გიორგობისთვე“ ნათლადაა ნაჩვენები ნიკოს ქმედება საკუთარი სინდისის, ანუ ადამიანის მეორე „მეს“ და მისი ყოფიერების მაკონტროლებელის ფენომენი, რომელიც „ქარნალებულ“ მომხმარებელთა და შემგუებელთა წინააღმდეგ პიროვნული სულისკვეთებით იღვწის და იმარჯვებს კიდევ.

მაგრამ თუ ადამიანმა თავისი ძირითადი მიზანი ვერ შეიცნო, ან იცის, მაგრამ ვერ განახორციელებს, იგი გაუცხოებულია საკუთარი თავის და აგრეთვე სხვის მიმართაც. თუ პიროვნული „მეს“ გასვლა ვერ ხერხდება „შენზე“, იგი სულიერ კვალს ვერ ტოვებს და ამიტომაც უკვდავებას ვერ ეზიარება („იყო შაშვი მგალობელი“).

ჭეშმარიტი ადამიანის სულიერება მონობა კი არ არის, ან „ბრბოს საშუალოების დიქტატის“ ქვეშევრდომობა, არამედ კარდინალური სულიერი მიზანსწრაფვის განხორციელება. არა ტელევიზიის მიერ „ნაბრძანები“ რეკლამების მოწოდება, რომლის გავლენით ადამიანები უნიფიკაციის გზას ადგანან, არამედ პიროვნულ „მეს“ შენარჩუნება და აგრეთვე სხვისი უანგარო და უპირობო თანაგანცდა. არა ქარნალებულობა, არამედ ქარის საწინააღმდეგოდ სვლა იდეალის განსახორციელებლად. თავისუფალი

ადამიანის მეტაფორად იკითხება ეკრანზე ოთარ იოსელიანის მიერ წარმოსახული ფრინველთა ლაღი ფრენა უკიდევანო ცის კამარაზე, რომელსაც თან ახლავს შეზარხოშებული ვაჟკაცების შეძახილები („ბასკები“).

რეჟისორს არა მარტო თავისუფალი და სულიერად მიზანსწრაფული ინდივიდი უყვარს, არამედ მანკიერიც. მისი აზრით, ისინი მათდაუნებურად ჩაითრია პრაგმატიზმის ეპოქალურმა „მორევმა“. იგი მათ არ ამტყუნებს და არ შერისხავს, მაგრამ მისი თანაგრძნობა ცოდვილთა მიმართ ხელს არ უშლის ამხილოს მათი ცთომილება. ოთარ იოსელიანი ადამიანებს სიყვარულის პოზიციიდან ასახავს მათ დანაშაულებრივ ყოფას. რეჟისორი დამრიგებელი და ჭკუის მასწავლებელი არ არის, დამნაშავედ საკუთარ თავსაც მიიჩნევს. ამას მოწმობს თავის ფილმებში მის მიერ განსახიერებული მანკიერი და ცდომილი ადამიანების ეპიზოდური როლები („7 პიესა შავ-თეთრი კინოსათვის“, „მთვარის ფავორიტები“, „და იქმნა ნათელი“).

ოთარ იოსელიანის სამშობლო-საქართველო, თავისი არსებობის სამი ათას წელს მიითვლის. თვით რეჟისორი თანამედროვე ადამიანია, მაგრამ მისი სურვილია ყოველ ქართველს ახსოვდეს საკუთარი, მისთვის დამახასიათებელი ტრადიციები, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების, სხვადასხვა რწმენის და რელიგიის, განსხვავებულ გეოგრაფიულ ტერიტორიაზე მაცხოვრებელნი ქმნიან ინდივიდუალურ-ეთნიკურ კულტურათა სახესხვაობას და ამგვარად, კაცობრიობის სულიერ კულტურას ამდიდრებენ. ოთარ იოსელიანისათვის სასურველია ყოველი ერის ტრადიციული კულტურის, ხასიათის, თუ სხვა ეთნიკური თვითმყოფადობის, ფართო აზრით, სამყაროს მრავალფეროვნების შენარჩუნება, რადგან წარმოუდგენელია, რომ ცისარტყელა ერთი ფერით აეკრას ცას და კაცობრიობას ფერთა გამის მშვენიერებით ტკბობა მოაკლოს.

ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის „დიქტატი“ გავრცელებული ცივილიზებულ სამყაროში მასობრივი ინფორმაციის საშუალებით გვირჩევს ვიცხოვროთ ერთნაირი ყოფით, მაგრამ ამავე დროს გვთავაზობს სულიერ სიმწირეს და პიროვნული ინდივიდუალობის ჩახშობას. სხვადასხვა ქვეყნის მაცხოვრებლებს გვიბიძგებს ეთნიკური და ინდივიდუალური კულტურის ნიველირებისაკენ. რელიგიური თუ პოლიტიკური შეხედულების კლიშეებისაკენ, ბუნების „გარდაქმნისაკენ“, რაც ადამიანს აიძულებს მისთვის დამახასიათებელი თავისთავადობის მოშლას, იგი ყოველდღიური ყოფის მოდურ მიმოქცევაში საკუთარ სახეს კარგავს.

ინდუსტრიულ-ტექნიკური საშუალებების აღმოფხვრა აუცილებელი არ არის, მაგრამ ზომიერების დაცვა ალბათ საჭიროა, რომ ტექნიკამ არ იბატონოს ადამიანზე, არამედ, პირიქით, ადამიანმა დაიმორჩილოს იგი თავის სასარგებლოდ, როგორც დამხმარე ძალა და ძალთა ამგვარი გადაადგილება შეუნარჩუნებს მას თვითმოყოფადობას.

ოთარ იოსელიანი მაყურებელს სიუჟეტიან ფილმებს არ სთავაზობს, ვინაიდან თანამედროვე ადამიანის უიდეალო ცხოვრება – „უსიუჟეტოა“. რეჟისორის კინონაწარმოები ძნელი აღსაქმელია, მას თავისი მაყურებელი ჰყავს. მისი ფილმის ყურება მოითხოვს დაფიქრებას, განსჯას, მაყურებლის თანაავტორობას და ერთგვარ გონებრივ „შრომას“. ოთარ იოსელიანის ფილმი ხალხს „სანატორიუმში დასვენებას“ არ სთავაზობს, არც დროსტარებას, პირიქით, ისინი გათვალისწინებულია გონით-გრძნობად „შრომაზე“, ამგვარი „შრომა“ ანუ ფიქრი იგივე დასვენებაა, ოღონდ – აქტიური, მაყურებელს ერთი საქმიანობიდან მეორეზე რომ გადაერთავს. მოფიქრალ და დაკვირვებულ ადამიანზე ოთარ იოსელიანის ფილმი წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. იგი არ ავინყდებათ, პირიქით, დროთა ვითარებაში სულ უფრო და უფრო სახლდებათ ადამიანის გონებასა და გრძნობაში, ადამიანის სუ-

ლიერ თანამგზავრად გადაიქცევიან ხოლმე. განმსჯელი მაყურებელი არა მარტო რეჟისორის იდეის თანამოაზრეა, არამედ ავტორთან მოკამათეც (რადგან ხელოვნების ნაწარმოები შეუძლებელია ყველას ერთნაირად მოეწონოს).

ხალხის უმრავლესობა ფილმში ასახული მწარე, ხანდახან დაუნდობელი სიმართლის გამოხატვის გამო ღიზიანდება. მწარე სიმართლე ყოველთვის არ გვიყვარს, ჩვენ ცრუ ილუზია გვირჩევნია, საკუთარი ცხოვრების ამაღლებული და შელამაზებული ტყუილი, ვინაიდან ადამიანი თვითმოტყუებისკენაა მიდრეკილი. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ოთარ იოსელიანის ფილმების „წამგებიანობა“, თუმცა ადამიანის ამგვარი განწყობილება ხანმოკლეა და დროთა ვითარებაში რეჟისორის აზრი იმარჯვებს, მას მომავალი ამართლებს.

ფართო მაყურებლისთვის სწორედ ამგვარი სიმართლის „წამგებიანობა“ და აგრეთვე კინოთეატრების სალაროს შეუვსებლობა ოთარ იოსელიანს კერძო სპონსორთან ურთიერთობის შესაძლებლობას უკარგავს, მისი ფილმები არაკომერციულია. არც ერთი სპონსორი არ თანხმდება მატერიალურ დახმარებაზე, რეჟისორს აფინანსებს ევროპის სხვადასხვა ქვეყნების სახელმწიფოებრივი და საზოგადოებრივი ორგანიზაციები.

პროფესიული გამბედაობაა ოთარ იოსელიანის ძირითადი მახასიათებელი. მან წინასწარ იცის, რომ მისი ფილმები სალაროს ფულით არ გაავსებს და აგრეთვე პირადად მას არ გაამდიდრებს, მაგრამ რეჟისორი არ ექვემდებარება პოპულიზმის ზედაპირულობას, იცის, რომ ყოველი ახალი ფილმის გადაღებამდე მას კვლავ ელის წვალება გადასაღები თანხის მოსაპოვებლად და მაინც ჯიუტად განაგრძობს ამ ძნელბედით გზას. იგი ამ პრინციპზე დგას, რადგანაც სხვაგვარად არ შეუძლია. რეჟისორი თავის კარდინალურ სულიერ ტენდენციას არ ღალატობს და ერთგულად ახორციელებს თავის მიზანს.

ოთარ იოსელიანი თანამედროვე ეპოქის კრიტიკოსია. იგი გა-

ბედულად ამხელს ბოლშევიკური ტოტალიტარული რეჟიმის დროს არსებულ ნიჰილიზმს, კონფორმიზმს, ძალაუფლების მოპოვების მიზნით ხალხის განადგურების ტირანულ ქმედებას („ყაჩაღები. თავი VII“). რეჟისორმა შემოქმედების საზღვარგარეთულ პერიოდში კვლავ განაგრძო კაპიტალისტური ურთიერთობისთვის დამახასიათებელი პრაგმატიზმის, ფილისტერობის, მომხვეჭელობის, მომხმარებლური ყოფის და სხვა მანკიერებათა მხილება („მთვარის ფავორიტები“, „პეპლებზე ნადირობა“).

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში განსაკუთრებით იგრძნობა უბრალო ხალხისადმი, მმართველი საზოგადოების მიღმა დარჩენილ უპოვარ და უშოვარ ადამიანთა მიმართ სიმპათია. მისი დემოკრატიულობა აგრეთვე დანაშაულებრივი გზით მოპოვებული ავლადიდების მფლობელთა სულიერი დეგრადაციის მხილებით გამოიხატება („მთვარის ფავორიტები“).

ოთარ იოსელიანი არა მარტო მოაზროვნეა, არამედ ფილმის მხატვრული ფორმის დიდოსტატი. რეჟისორს სალაპარაკო ფილმი ნაკლებად იზიდავს. იგი დიალოგების მინიმალური რაოდენობით, კინემატოგრაფიული დინამიზმით, ქმედებით, ხმა-ხედვითი ჯერით და კადრის აზრობრივი კომპოზიციით „ელაპარაკება“ მაყურებელს. პარადოქსია-მოაზროვნე უსიტყვოდ, მაგრამ სწორედ ამ მხატვრული ხერხებით იგი კინოხელოვნების შესაძლებლობას ამტკიცებს. „ადამიანი ლაპარაკობს. ჩვენ ვლაპარაკობთ სიფხიზლეშიც ძილშიც. ჩვენ გამუდმებით ვლაპარაკობთ მაშინაც კი, როცა არცერთ სიტყვას არ ვამბობთ, როცა მხოლოდ ვისმენთ და ვკითხულობთ, ანდა, როცა სამუშაოს ვასრულებთ, ან მუზას ავყვებით. ჩვენ მუდამ როგორღაც ვლაპარაკობთ“ – წერს მარტინ ჰაიდეგერი. ოთარ იოსელიანიც თავისი ფილმებით „ლაპარაკობს“, მაშინაც კი, როცა დიალოგი არ ისმის, ან არ გვესმის (ცნობილია, რომ რეჟისორი სიტყვების მაგვარად ხანდახან იყენებს აბრაკადაბრას, ან მაყურებლისთვის გაურკვეველ მეტყველებას).



რეჟისორი მუსიკით, ხმაურით, საეკრანო მოქმედების ვიზუალურ-აკუსტიკური თანმიმდევრობით თვითონ აწყობს ფილმს, მონტაჟს არავის ანდობს და მას კინონაწარმოების მთავარ შემოქმედებით პროცესად მიიჩნევს. მისი მონტაჟი თვითმიზნურ ეფექტებს არ ითვალისწინებს, თითქმის შეუმჩნეველია, თითქოს მშვიდია, მაგრამ ამავე დროს ფილმის დედააზრის უკომპრომისო გამომთქმელი. (ოთარ იოსელიანის ხასიათიც ამგვარია: კინემატოგრაფისტთა თავყრილობებზე მწვავე კამათის დროს იგი მშვიდი, თავშეკავებული ინტონაციით გამოთქვამდა ხოლმე ყველასათვის საშიშ მწარე სიმართლეს და გაბედულ მოსაზრებებს).

რეჟისორი თავს არიდებს ხოლმე ფილმის პავილიონში გადაღებას, მის მიერ აახული ყოველი კადრი ბუნებრივი და უშუალოა, ისევე როგორც ყოველდღიური ცხოვრების სინამდვილე, დეკორაციის ბუტაფორული ნიღბის გარეშე. იგი უმეტესად არაპროფესიონალ მსახიობებს ათამაშებს, არ ინვესტავარსკვლავებს", ხოლო თეატრალურ მსახიობებს კინემატოგრაფიულ სპეციფიკას აზიარებს. მართალია, „ვარსკვლავების" უარყოფით კინოთეატრების სავსე საღაროს კარგავს, მაგრამ საკუთარ, ინდივიდუალურ სტილურ მანერას ინარჩუნებს.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში არა მარტო დოკუმენტურობას და ბუნებრიობას ვხედავთ, არამედ ფანტასტიკას და მითოლოგიურ თხზვას. კინონაწარმოების კონცეფციის გასამახვილებლად რეჟისორი მოქმედი პირების ქმედებაში ჰიპერბოლურ გამოსახულებას და აკუსტიკის გაათქვეცბულ ხმოვანებას იყენებს და ყოველივე ეს უტყუარ „ტყუილად“ აღიქმება მისი მდიდარი ფანტაზიის გამო.

მითის, ფანტაზიის, სიზმრისეული ლოგიკის და ამავე დროს დოკუმენტურობის, ადამიანთა ყოველდღიური ყოფის პროზაულობის ნაზავი ქმნის ოთარ იოსელიანის კინონაწარმოებთა ძირითად ჟანრს – პარაბოლას. სწორედ პარაბოლა აძლევს მას სა-

შუალეხას განავრცოს მოქმედების ასპარეზი ფანტაზიასა და დოკუმენტური ყოფითი სინამდვილის ასახვისათვის.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედების მთვარი დამახასიათებელი მანერა – ეს აკუსტიკურ-ვიზუალური მონტაჟია. რეჟისორი ზოგჯერ არ უკვეთავს კომპოზიტორს მუსიკალურ თემას – სიყვარულის ან სიძულვილის, უბედურების ან ბედნიერების ამსახველს. და თუ მის კინონაწარმოებში გაისმის ლირიკული მუსიკალური მელოდია, იგი საეკრანო გამოსახულების ანტიპოდურ ვითარებას ასახავს და ირონიად იკითხება. რადგან მუსიკალური მელოდია, მითუმეტეს ლირიკული, ადამიანის იდეალის თანმხლები და გამომხატველია, რეჟისორს კი ძირითადად უადამიანო უმრავლესობის უიდეალო, პრაგმატისტულ-კონფორმისტული ყოფა აქვს ეკრანზე მხილებული. ოთარ იოსელიანი თვითონ კრიბავს მუსიკალურ თემებს და წყვეტილად, დანაწევრებულად ახმოვანებს გამომსახველობას ფლეთილი მონტაჟის მიხედვით. რეჟისორი ფილმებში იყენებს: მარშს, თანამედროვე ესტრადულ მუსიკას, რადიოს ტექსტს, აგრეთვე ბუნებრივ ხმებს, ეკლესიის ზარებს, ქალაქურ და სოფლურ ფოლკლორულ დანამღერს, ან ურბანისტული და მოტორიზებული ქალაქის ხმაურების ნაწყვეტებს, ზოგჯერ სონორული მუსიკის ზედნადებს ორმაგი ექსპოზიციით და ყოველივე ამგვარ ფლეთილ აკუსტიკურ-ვიზუალურ მონაცემებს თავისი კონცეფტუალური ქვეტექსტი გააჩნია, რითაც მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს თანამედროვე ადამიანის წყვეტილ, უსიუჟეთო და უიდეალო ყოფიერებაზე, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმე მის ფილმში ადამიანთა ყოფის იდეალური ცხოვრებაც არის პირნმინდად ასახული და აკუსტიკური თანხლებაც ამგვარ ყოფასთან არის მისადაგებული („ბასკები“, „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“).

სწორედ ფილმის ვიზუალურ-აკუსტიკური კონტრაპუნქტით ოთარ იოსელიანი არა ჰგავს მსოფლიოს არც ერთ რეჟისორს, იგი

ერთადერთი და თავისთავადია, მისი ფილმების გამოცნობა პი-რველივე კადრებიდან არის შესაძლებელი.

ხშირად კითხულობენ, თუ აქვს გავლენა რომელიმე რეჟისორს მის შემოქმედებაზე. მას უყვარს რენე კლერი, ჟაკ ტატი, ჯონ ფორდის მრავალრიცხოვანი ფილმებიდან ნხოლოდ ერთი – „თამბაქოს გზა“, მაგრამ მათი შემოქმედების კონკრეტული გავლენა არ შეიმჩნევა. არ უყვარს ორსონ უელსი, იმგმარ ბერგმანი... სიმპათიისა თუ ანტიპათიის მიუხედავად ოთარ იოსელიანს ყველასთან აერთიანებს თანამედროვე ეპოქის მიერ ნაკარნახევი მწვავე და მტკივნეული პრობლემები. განსხვავება მათ შორის მხატვრული ფორმის ინდივიდუალურ ხელწერაშია.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში თანამედროვე ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო საკითხები გამოხატულია თავისი სამშობლოს – საქართველოს გათვალისწინებით. მასზე უცხოელი კრიტიკოსები წერდნენ: „მთვარის ფავორიტები“ პარიზული ფილმია, თუ პარიზში გადაღებული ქართული ფილმი? „ჩემი ფილმი ზუსტად ისე გადავიღე პარიზში, როგორც ჩემს საკუთარ ქალაქში გადავიღებდი“ – პასუხობს რეჟისორი.

ოთარ იოსელიანი პატრიოტია. მან სატელევიზიო არხით „Arte“- ზრეენა ევროპელებს (რომელთა უმრავლესობას საქართველოს შესახებ არაფერი სმენიათ) ოთხსაათიანი მხატვრულ-დოკუმენტური ტელეფილმი „საქართველო“. რეჟისორმა საზღვარგარეთელ მაყურებელს გააცნო საქართველოს ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა, სულიერი და მატერიალური კულტურა.

ოთარ იოსელიანს უყვარს ქართული ხალხური პოლიფონიური სიმღერები, ყოველ ხმას რომ დამოუკიდებელი მუსიკალური თემა გააჩნია და ამავე დროს სხვა ხმებთან ერთად რთულ ჰარმონიას ქმნის. და თუ წარმოვიდგენთ მსოფლიო კინოხელოვნების მრავალხმიანობას, კინოს გამოჩენილი და საყოველთაოდ აღიარებული

დიდი მოღვაწენი თავისებურ თემას რომ წარმოსახვენ, ხოლო ერთად რთულ პოლიფონიურ ხმოვანებას ქმნიან, ოთარ იოსელიანიც ერთ-ერთი მათგანია, რომელიც საკუთარი მხატვრული ინდივიდუალობით მათ ეხმიანება ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების გამოსათქმელად.

## ფილმოგრაფია

### აკვარელი. 1958 წ.

- 1. რეჟისორი – ო. იოსელიანი
  - 2. სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი
  - 3. ოპერატორი – ნ. ფილინკოვსკაია. ა. რეხვიაშვილი
  - 4. მსახიობები – ს.ჭიაურელი, გ.კრაშენნიკოვი, ო. იოსელიანი
- და სხვ...
5. პროდუქცია -- კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტი.

### საპოვნელა. 1959 წ.

- რეჟისორი – ო. იოსელიანი
- სცენარის ავტორი – ი. ხუციშვილი
- ოპერატორი – ვ. შანიძე
- მუსიკალური გაფორმება – ო. იოსელიანი
- სამეცნიერო-პოპულარული და ქრონიკალურ-დოკუმენტური ფილმების საქართველოს კინოსტუდიის ნაწარმოები.

### აპრილი. 1962 წ.

- რეჟისორი – ო. იოსელიანი
- სცენარის ავტორები – ე. ახვლედიანი, ო. იოსელიანი
- ოპერატორი – ი. ფედნევი
- მხატვარი – ე. ლაპკოვსკი
- კომპოზიტორი – ს. ნასიძე
- მსახიობები – ტ. ჭანტურია, გ. ჭირაქაძე...
- კინოსტუდია – „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები.

### **თუჯი. 1964 წ.**

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი  
ოპერატორი – შ. შიოშვილი

სამეცნიერო-პოპულარული და ქრონიკულარ-დოკუმენტური  
ფილმების საქართველოს კინოსტუდია.

### **გიორგობისთვე. 1966 წ.**

(საკავშირო ეკრანზე გავიდა 1968 წ.)

რეჟისორი – ო. იოსელიანი

სცენარის ავტორები – ა. ჭიჭინაძე (ო. იოსელიანის, დ. ერისთავის, ჯ. ჩარკვიანის, ი. ტრიპოლსკის მონაწილეობით)

ოპერატორი – ა. მაისურაძე

მხატვარი – დ. ერისთავი

კომპოზიტორი – ნ. იოსელიანი

მსახიობები: რ. გიორგობიანი, გ. ხარაბაძე, მ. ქარცივაძე, ა. ომი-აძე, ბ. წულაძე, ბ. ზაქარიაძე, ა. კვანტალიანი, დ. აბაშიძე, ო. ზა-უტაშვილი, ს. გოგიჩაიშვილი...

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები.

### **ქართული ხალხური სიმღერები. 1970 წ.**

(მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი

ოპერატორი – შ. შიოშვილი

სამეცნიერო-პოპულარული და ქრონიკალურ-დოკუმენტური  
ფილმების საქართველოს კინოსტუდია.

### **„იყო შაშვი მგალობელი“. 1970 წ.**

(საკავშირო ეკრანებზე აჩვენეს 1972 წ.)

რეჟისორი – ო. იოსელიანი

სცენარის ავტორები – ო. იოსელიანი, დ. ერისთავი, ო. მეხრი-  
შვილი, შ. ყაყიჩაშვილი (ს. ლუნგინისა და ი. ნუსინოვის მონაწილეობით)  
ოპერატორი – ა. მაისურაძე  
მხატვარი – დ. ერისთავი  
კომპოზიტორი – თ. ბაკურაძე  
მსახიობები: გ. კანდელაკი, გ. ჩხეიძე, ჯ. კახიძე, ი. ჯანდიერი, ი.  
მდივანი, მ. ქარცივაძე, ნ. ერქომაიშვილი, რ. სტურუა, ზ. ნიჟარაძე...  
კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები.

### **პასტორალი. 1975 წ.**

რეჟისორი – ო. იოსელიანი  
სცენარის ავტორები – ო. იოსელიანი, რ. ინანიშვილი, ო. მე-  
ხრიშვილი (მ. ბებურიშვილისა და ი. ტრიპოლსკის მონაწილეობით)  
ოპერატორი – ა. მაისურაძე  
მხატვარი – ვ. რურუა  
მუსიკალური გაფორმება – ო. იოსელიანი.  
(ფილმში გამოყენებულია ფრაგმენტები ფ. პუპერენის და ი. ბრა-  
მის ნაწარმოებებიდან)  
მსახიობები: ნ. ფიფია, რ. ქარხალაშვილი, ლ. თოხაძე-ჯუღელი,  
მ. ქარცივაძე, ბ. მაცაბერიძე, მ. ნანეიშვილი, ვ. ერემაშვილი, თ.  
გაბარაშვილი, ნ. დავითაშვილი, ნ. იოსელიანი, ლ. ზარდიაშვილი...  
კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები.

### **7 პიესა შავ-თეთრი კინოსთვის 1982 წ.**

(მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი  
ოპერატორი – ლ. კუზენი  
მუსიკალური გაფორმება – ო. იოსელიანისა  
მსახიობები – ო. იოსელიანი, მ. ბუჟიუ...  
პროდუქცია – FR – 3  
სატელევიზიო გადაცემა – „სინემა, სინემა“.

## **ბასკები. 1983 წ.**

(დოკუმენტური ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი

ოპერატორი – მ. მაიოფილსი

მუსიკალური გაფორმება – ო. იოსელიანისა

მხატვარი – ფ. ტოდერი, ჟ. პამარი

პროდუქცია – მ. დიურანი, გ. მუიალი

სატელევიზიო სერია – „საფრანგეთისკენ მზერა“

## **მთვარის ფავორიტები. 1984 წ.**

(სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი)

რეჟისორი – ო. იოსელიანი

სცენარის ავტორები – ო. იოსელიანი, ჟ. ბრაში (კ. ფულონისა,  
ლ. ნასყიდაშვილის და პ. ა. ბუტონის მონაწილეობით)

ოპერატორი – ფ. ტოდერი

მხატვრები – დ. ერისთავი, მ. შემინალი

კომპოზიტორი – ნ. ზურაბიშვილი

როლებში – კ. რიუპე, ა. მონტეგიუ, ფ. მიშელი, ჟ. ბოვალა, პ.  
ობიე, ვ. ბლანშე, ბ. ეიზენშიცი, პ. კლოოსი, მ. ნაირი, მ. ამალრიკი,  
დ. ბუშე-ბოლი, ფ. დიუპენი...

პროდუქცია – ფილიპ დიუსარის, საფრანგეთის ტელევიზიის  
და აგრეთვე ნაციონალური ცენტრის, საფრანგეთის კულტურის  
სამინისტროს, იტალიის რადიო-ტელევიზიის და „სოვექსპო-  
რტფილმის“.

## **პატარა მონასტერი ტოსკანაში. 1988 წ.**

(დოკუმენტური ფილმი)

რეჟისორი – ო. იოსელიანი

სცენარის ავტორი – ს. ტონდინი

ოპერატორი – ლ. კუზენი



მუსიკალური გაფორმება – ო. იოსელიანისა  
პროდუქცია – კულტურისა და ინფორმაციის სამინისტრო  
პ. ა. ბუტანგი FR – 3.

### **და იქმნა ნათელი. 1989 წ.**

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი  
ოპერატორი – რ. აღზარაკი  
მხატვარი – დ. ერისთავი  
მუსიკა – ნ. ზურაბიშვილი  
მონაწილეობენ არაპროფესიონალი მსახიობები, აფრიკის ტომის დიოლას მკვიდრნი.

პროდუქცია: Films Du TRIANGLE La SEPT  
DIREKTFILM (გერმანია)

RAIUNO (იტალია) საფრანგეთის კულტურის სამინისტროს ნაციონალური კინემატოგრაფიული ცენტრი...

### **პეპლებზე ნადირობა. 1989 წ.**

(სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი)  
რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი  
ოპერატორი – ვ. ლუბჩანსკი  
მხატვარი – ე. დე შოვინი  
კომპოზიტორი – ნ. ზურაბიშვილი  
როლებში: ნ. ბლანშე, პ. პომპონ-ბაიაში, ა. ჩერკასოვი, თ. წულაძე და სხვ...

პროდუქცია: Pierre Grise Productions (პარიზი), Best International Film (რომი), Sodaperada (პარიზი), FZ \_ 3 cinema (პარიზი), Metropoli Film Production (ბერლინი), კინემატოგრაფიის ნაციონალური ცენტრი, Filmfordering, Instituto luce, Fonds Eurimages du coseie de l'Erope Canal-ის მონაწილეობით.

## **საქართველო. 1994 წ.**

(სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი

ოპერატორი: ნ. ერქომაიშვილი, დ. ბირბიჩაძე

პროდუქცია – ევროპის სატელევიზიო არხი – „Arte“

## **ყაჩაღები. თავი VII. 1996 წ.**

(სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი

ოპერატორი – ვ. ლუბჩანსკი

კომპოზიტორი – ნ. ზურაბიშვილი

მხატვარი დეკორაციის – ე. დე შოვინი, ყ. მ. სიმონე

კოსტიუმების მხატვარი – მ. ყუკოვა, ლ. გემცევა, კ. დობროჯო.

მსახიობები: ა. ამირანაშვილი, დ. გოგიბედაშვილი, გ. ცინცაძე, ნ. ორჯონიკიძე, ა. ჯაყელი, ნ. ქარცივაძე, ქ. კაპანაძე და სხვ.

პროდუქცია: ნაციონალური კინემატოგრაფიის ცენტრი (პარიზი), კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი (საფრანგეთი), რუსეთის ფედერაციის სახელმწიფო კომიტეტი (მოსკოვი), ქართული ფილმი (თბილისი), პეტროლი (სანკტ-პეტერბურგი), ევროსაბჭოს ფონდი CANAL+.

## **ნახვამდის, ხმელეთო. 1999 წ.**

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი

ოპერატორი – ვ. ლუბჩანსკი

მხატვარი-დეკორატორი – მანიუ დე შოვინი

კოსტიუმების მხატვარი – კორი დამბროჯო

მუსიკა – ნ. ზურაბიშვილი

ხმის ოპერატორი – ფლორიან ეიდენბენი

მონტაჟი – ო. იოსელიანი, ვ. ლემკიევიჩი

კადრიების მხატვრები – ნანა იოსელიანი, ნუგზარ ტარი-  
ელაშვილი

მსახიობები: ნიკო ტარიელაშვილი, დ. ლავინო. ფ. ბასი. ს. ჰე-  
ნკი, ამირან ამირანაშვილი, ოთარ იოსელიანი და სხვ...

პროდიუსერი: მარტინა მარინიაკი

პიერ გრიზის (საფრანგეთი), მორის ტანშანის (საფრანგეთი),  
კრაკ ფილმი (შვეიცარია) და სხვ. მონაწილეობით.

### **ორშაბათ დილას. 20001 წ.**

რეჟისორი და სცენარის ავტორი – ო. იოსელიანი

ოპერატორი – ვილი ლუბჩანსკი

მხატვარი-დეკორატორი – ე. დე შოვინი

კომპოზიტორი – ნ. ზურაბიშვილი

ხმის ოპერატორი – კ. ვილენი

მსახიობები – ჟ. ბიდუ, ო. იოსელიანი, დათო ტარიელაშვილი,  
რ. კინსკი, ნ. ბლანშე.

წარმოება: პიერ გრიზი (საფრანგეთი), რაი უნო, საფრანგეთის  
ეროვნული ცენტრი.

## სარჩევი

### თავი I – ოთარ იოსელიანის შემოქმედების თბილისური პერიოდი

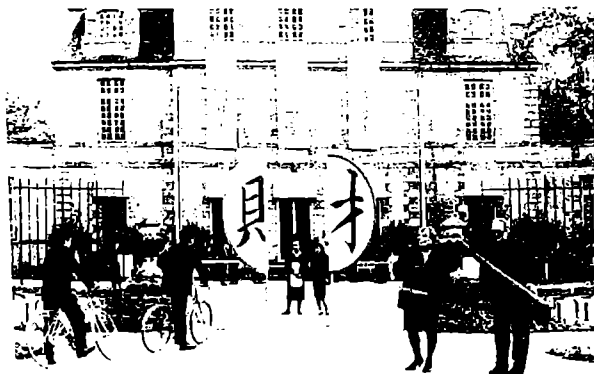
|                                                      |     |
|------------------------------------------------------|-----|
| 1. სიჩუმე! Silence! Начинается съемка! .....         | 6   |
| 2. დრო და ეკრანი .....                               | 19  |
| 3. ოთარ იოსელიანის სტუდენტური ფილმები .....          | 32  |
| 4. „გიორგობისთვე“ .....                              | 56  |
| 5. „იყო შაშვი მგალობელი“ .....                       | 73  |
| 6. „პასტორალი“ .....                                 | 90  |
| 7. გამოთხოვება იმიტაციის უანგარო ხელოვნებასთან ..... | 112 |

### თავი II – ოთარ იოსელიანი – შინ და გარეთ

|                                                |     |
|------------------------------------------------|-----|
| 8. „7 პიესა შავ-თეთრი ფილმისათვის“ .....       | 123 |
| 9. „ბასკები“ .....                             | 132 |
| 10. „მთვარის ფაეორიტები“ .....                 | 141 |
| 11. „პატარა მონასტერი ტოსკანაში“ .....         | 161 |
| 12. „და იქმნა ნათელი“ .....                    | 173 |
| 13. „პეპლებზე ნადირობა“ .....                  | 188 |
| 14. ახლო ხედის გარეშე .....                    | 200 |
| 15. დოკუმენტური ტელეფილმი – „საქართველო“ ..... | 214 |
| 16. „ყაჩაღები, თავი VII“ .....                 | 239 |
| 17. „ნახვამდის, ხმელეთო“ .....                 | 254 |
| 18. „ორშაბათ დილას“ .....                      | 261 |
| 19. ბოლოსიტყვაობა .....                        | 268 |
| 20. ფილმოგრაფია .....                          | 281 |



კადრი ფილმიდან - „და იქმნა ნათელი“



კადრი ფილმიდან - „პეპლებზე ნადირობა“



კადრი ფილმიდან - „ორშაბათი დილას“.



ოპერატორი ვ. ლუბჩანსკი და ო. იოსელიანი



ოთარ იოსელიანი ფილმში - „ორშაბათ დილას“.



კადრი ფილმიდან - „ორშაბათ დილას“.



ფედერიკო ფელინი და ოთარ იოსელიანი