ოთარ
სეფიაშვილი

ეკრანი
და
დრო

კინომცოდნე ოთარ სეფიაშვილის წიგნი „ეკრანი და დრო“ ეძღვნება კინოხელოვნების აქტუალურ საკითხებს.

წიგნში წამოჭრილ პრობლემათა შორის ყურადღებას იპყრობს ქართული კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციასთან დაკავშირებული საკითხები. განხილულია ქართული დოკუმენტური კინოს განვითარების ისტორიული გზები. მოცემულია აგრეთვე თანამედროვე კინოხელოვნების სხვადასხვა მოვლენის პროფესიული ანალიზი.

ეკრანი
და
დრო

შენიშვნები და ინტერმედიები

თითქოს დროის ნიშანიაო: ქაღალდზე მოზღვავდა სიტყვა, ეკრანზე — ფილმი. სიტყვისა და ფილმის ამ ნიაღვარში ხშირად ძნელდება ნამდვილ ფასეულობათა გამორჩევა, ჭეშმარიტი სიახლის განსხვავება ამაო სენსაციისაგან, ნამდვილი საკვიდროსი — მსწრაფლწარმავლისაგან, სიმართლისა — ჭორისაგან. მაგრამ დრო მართლაც კინემატოგრაფიული სისწრაფით ცხრილავს ამ, ერთი შეხედვით, საშიშრად დაძრულ ფილმისა და სიტყვის ნაკადს. „წყალნი წავლენ და წამოვლენ“... ქვიშანი რჩებიან.

„იუნესკოს“ ცნობით, წელიწადში ხუთი ათასამდე მარტო მხატვრული სრულმეტრაჟიანი კინოსურათი გამოდის მსოფლიოს ეკრანებზე. აქ არ მიითვლება ათობით ათასი დოკუმენ-

ლოვნებაში მოდერნიზმისა და სოციალისტური რეალიზმის ურთიერთდაპირისპირებისას; არსად არ შიშვლდება ასე მებრძოლ მხარეთა ტენდენციები, რომლის ძირები განსხვავებულ მსოფლმხედველობათა კონფლიქტში ძევს. მოდერნისტულ მიმდინარეობათა ძირითად ნიშნებს — ხელოვნების დეჰუმანიზაციას, პიროვნების მისტიფიკაციას, მის დაცლას ადამიანურობისაგან უპირისპირდება ჩვენი ხელოვნების მისწრაფება — გახსნას ადამიანის სულიერი სამყარო, მისი კეთილი საწყისები, კაცთმოყვარეობა, ნათელი ოპტიმიზმით ასახოს ეპოქის ტრაგიკული კონფლიქტები, აქტიური მონაწილეობა მიიღოს ახალი საზოგადოებრივი წყობის ფორმირების ურთულეს პრობლემათა გადაჭრაში. ცხადია, ეს არ არის ცალკეულ შემოქმედთა, ან მხატვრულ მიმდინარეობათა უბრალო შეკამათება, ჩვეულებრივი პოლემიკა. და რაგინდ სპეციფიკურადაც არ უნდა გვეჩვენოს იგი, დღეს სულ უფრო შეუნიღბავად ცხადდება ხელოვნებაში ურთიერთსაპირისპირო მიმდინარეობათა ორგანული კავშირი თანამედროვეობის ძირითად პოლიტიკურ და ფილოსოფიურ კონცეფციებთან. ამიტომაც, კინოფილმების წარმოება და ექსპორტი დღეს, არსებითად, მილიონობით ადამიანის მსოფლმხედველობის, იდეოლოგიისა და მორალის განსაზღვრისათვის ბრძოლას წარმოადგენს. ამიტომაც დადგა კინო იდეოლოგიური და პოლიტიკური ბრძოლის წინა ხაზზე, ამიტომაც ასე დიდი ყურადღებით ეკიდებიან მას მთავრობები, პარლამენტები, პარტიები, ეკლესია.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ჩვენი კინოხელოვნების მთავარ მოვლენებად მიგვაჩნდა შესანიშნავი, ნიჭიერი ფილმები ომის თემაზე: „წეროები მიფრინავენ“, „ჯარისკაცები“, „ბედი

კაცისა“, „ბალადა ჯარისკაცზე“... ვერც უფროსი თაობის კინოოსტატები, ვერც ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორები თითქოს ვერ ბედავდნენ თანამედროვეობის უძნელეს თემებზე იერიშის მიტანას. ისინი ან წარსულის, ომის ამსახველ ფილმებს დგამდნენ ან კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციას ალევდნენ ნიჭსა და დროს. აშკარა იყო თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებისადმი რაღაც გაურკვეველი შიში თუ გაუმართლებელი მოკრძალება. იგრძნობოდა აპრობირებულ ავტორებზე „თავშეფარების“ ტენდენციაც.

ახლა საბჭოთა კინოხელოვნება სულ უფრო გაბედულად მიმართავს იმ მორალურ პრობლემებს, რომელსაც წარმოშობს დრო, ჩვენი ქვეყნის განვითარება; უტრიალებენ იმ მნიშვნელოვან საკითხებს, რომელიც აღელვებს ჩვენს თანამედროვეებს. ყურადღების ცენტრში ექცევა: მიხეილ რომის „ერთი წლის ცხრა დღე“ და „ჩვეულებრივი ფაშიზმი“, გრიგორი ჩუხრაის „ცხოვრობდა ბერიკაცი დედაბერთან ერთად“, ვიტაუტას ჟალაკიავიჩიუსის „სიკვდილი არავის უნდოდა“, მარლენ ხუციევის „მე ოცი წლისა ვარ“, მიხეილ შვეიცერის „დროვ, წინ!“, გიორგი დანელიას „დავიარები მოსკოვში“ და „ოცდაცამეტი“, მიხეილ კალატოზოვის „გაუგზავნელი წერილები“ და „მე ვარ — კუბა“, თენგიზ აბულაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, მიხეილ სალტიკოვის „თავმჯდომარე“, თამაზ მელიავასა და ელდარ შენგელაიას „თეთრი ქარავანი“, რეზო ჩხეიძის „ჯარისკაცის მამა“, ფრუნზე დოვლათიანის „სალამი, ეს მე ვარ“ და სხვა. ეს ფილმები ეძღვნება ცხოვრების უაღრესად საჭირბოროტო საკითხებს, მათში სხვადასხვა ძალით დასმულია და გადაწყვეტილია მნიშვნელოვანი პრობლემები, ზოგიერთმა ცხარე კამათიც გამოიწვია, მაგრამ ყოვე-

ლი მაითგანი აღბეჭდილია ეჭვმიუტანელი სიახლითა და ნიჭიერებით.

ეკრანს დაუბრუნდა ნანატრი მეტაფორული მეტყველება და ისევ ვიგრძენით კინოს პოეტური საწყისები, კვლავ ვნახეთ ასოციაციური აზრით დატვირთული გამოსახულება და ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებაში ფსიქოლოგიური სიღრმე შევიგრძენით. მაგრამ რამდენი ფილმი გვინახავს --- უთავბოლოდ მოლაპარაკე, თეატრალურად გაყალბებული, რომელშიც ცხოვრებისეული სიმართლისა და კინოაზროვნების ნიშანწყალიც კი არ იგრძნობოდა. თითქოს ჩვენს კინოხელოვნებაში საერთოდ არ ყოფილან არც ეიზენშტეინი, არც პუდოვკინი და დოვჟენკო, არც შენგელაია, თითქოს ჩვენს კინოში არ შექმნილიყო „ჯავშნოსანი „პოტიომკინი“ და „დედა“, „მიწა“ და „ჩაპაევი“, „ელისო“, „არსენა“, „ჯიმ შვანთე“!

ქართულმა მხატვრულმა კინემატოგრაფმა დაბადების ორმოცდამეათე წლისთავი იზეიმა. უკვე ნახევარი საუკუნეა, რაც საქართველოში — უძველესი მწერლობის, მუსიკის, ჭედურობისა და ხუროთმოძღვრების ქვეყანაში დამკვიდრდა და ვითარდება უახლესი, მეოცე საუკუნის პირმშო ხელოვნება — კინო. წელთაღრიცხვა პირობითია. იწყებენ იქედან, როცა რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ კინოკამერის მზერა მიაპყრო სრულმეტრაჟიან ფილმად განზრახულ „ქრისტინეს“ და შექმნა ქართული მხატვრული კინოს პირველი კადრები. თორემ ეროვნულ ნიადაგზე შექმნილი დოკუმენტური ლენტები ჩვენში ამ მოვლენას, სულ ცოტა, ათი წლით მაინც უსწრებდა. ბევრი ქვეყანა ვერ იამაყებს ასეთი კინოტრადიციით. ხომ ცნობილია, რომ ევროპის, აზიისა და ლათინური ამერიკის ზოგიერთ სახელმწიფოში მხოლოდ ამ უკანასკნელ ორ ათეულ

წელიწადში ჩაეყარა საფუძველი კინომრეწველობას, ბევრგან კი მხოლოდ ახლა იწყებენ ამ საშვილიშვილო საქმეს.

ქართულ კინოს ბევრი ჰქონია ჭეშმარიტი გამარჯვების სიხარულიცა და დროებითი წარუმატებლობის გულისტკივილიც. მან მკვიდრად გაიდგა ფესვები ეროვნულ ნიადაგში, იქ დაიდო სასიცოცხლო სათავე, მაგრამ არასოდეს ყოფილა პროვინციულად კარჩაკეტილი. იგი იმთავითვე გასცდა საზღვრებს და მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მაყურებელიც მოხიბლა თავისი თვითმყოფადობით. ქართული ფილმი ბევრ საერთაშორისო კინოფესტივალზე გამოსულა საბჭოთა კინოხელოვნების ღირსების დამცველად და ხშირად თავიც უსახელებია. ახლა ქართულ ფილმებს უჩვენებენ პარიზსა და ტოკიოში, აფრიკასა და ავსტრალიაში, მას მილიონობით ადამიანი ნახულობს შორეულ ნავსადგურებში, მეშახტეთა დაბებში, მუშათა უბნებში, მაღალმთიან აულებსა და სოფლებში. მიდის გიორგი მახარაშვილი მთელი ქვეყნის გზებზე და თან მიაქვს კახეთის ვენახებიდან წაღებული გლეხკაცური სიკეთე, კეთილშობილება, სულიერი მშვენება და გაუტეხელი რწმენა.

ჩვენი მაყურებელი თითქმის ყოველდღე შეჰყურებს კინოთეატრის დიდ, თუ ტელევიზორის პატარა ეკრანს, იქ ეძებს ჩვენი ცხოვრების მართალსა და ამაღელვებელ სურათებს, ესთეტიკური და მორალური კმაყოფილების მიღებას ესწრაფვის, სურს ეზიაროს მხატვრის ამაღლებულ აზრს. მაგრამ იგი კანონიერად მკაცრია სიყვარულშიც და გულგრილობაშიც. როცა ცხოვრების რთული პრობლემების, ღრმა და დიდი ხელოვნების ნაცვლად ეკრანიდან ისმის საკმაოდ გაცვეთილი ჭეშმარიტებანი, როცა ცხოვრებისეული სიმართლის მაგიერ

თამაშდება მელოდრამატული სიტუაციები და კინონაწარმოები ვერ უტოლდება დროის სიმაღლეებს! — აი, აქ იწყება ხოლმე მიზეზთა ძიება. ხან რეჟისორზე ვამბობთ ძვირს, ხან ოპერატორზე. ზოგჯერ მსახიობებსაც გადავწვდებით და... ისევ და ისევ ვუბრუნდებით ჩვენი კინემატოგრაფის ყველაზე მტკივნეულ საკითხს — სცენარს.

სცენარი უპირველესი საფუძველია იმ შემოქმედებითი პროცესისა, რომლის შედეგადაც იბადება ეკრანის მხატვრული ნაწარმოები — ფილმი. სწორედ მწერლის, სცენარისტის ნიჭზე, მისი აზრისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების სიუხვეზე, შემოქმედებითს ტემპერამენტსა და კინემატოგრაფის გამომსახველობითს საშუალებათა ცოდნაზე დიდად არის დამოკიდებული მომავალი ფილმის ბედი. ეს არის ანბანური ჭეშმარიტება. კარგი კინო, თუ სასცენო დრამატურგია ყოველთვის მწერლობის მადლით არის მოსილი. კინოს ნატვრა იმთავითვე იყო ნამდვილი მწერალი, ჭეშმარიტი შემოქმედი— მაძიებელი, თბილი გულისა და განსაკუთრებული სულიერი წყობის ადამიანი. ხოლო კინოს უბედობა მუდამ იყო მერკანტილური ზრახვებით მოქმედი, სცენარის ზოგიერთ „სპეციფიკურ“ მხარეში გაწაფულ საქმოსანთა მიძალება.

ნამდვილი მწერლობა, ტალანტი კარგ რეჟისორს დიდ შესაძლებლობათა წინაშე აყენებს. ვინ იტყვის, რომ თუნდაც „წეროები მიფრინავენ“, „ბალადა ჯარისკაცზე“, „ერთი წლის ცხრა დღე“, „თავმჯდომარე“, „სიკვდილი არავის უნდოდა“, ანდა „მაგდანას ლურჯა“, „ჩვენი ეზო“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ უვარგისი სცენარები იყო და მხოლოდ რეჟისორებმა გაიმარჯვესო. ხდება, რომ კარგი სცენარით ცუდ ფილმს დგამენ, მაგრამ ალბათ არასოდეს ყოფილა, რომ მდარე ლიტე-

რატურული საფუძვლიდან კინემატოგრაფიული შედევრი შექმნილიყოს.

ჩვენში თითქმის არ ქვეყნდება სცენარები და მაყურებელი ობიექტურად ვერ იმსჯელებს იმის თაობაზე, თუ რა ღირსების ლიტერატურულ საფუძველზე შეიქმნა ფილმი. სხვაა, როდესაც სურათი გადაღებულია მკითხველისათვის უკვე ცნობილი რომელიმე ნოველის, მოთხრობის ან რომანის მიხედვით. მაგრამ ისიც ყურადსაღებია, რომ ყველაფერი, რაც კარგია ლიტერატურაში, კინოსათვის არ გამოდგება თავისი იდეურ-მხატვრული აღნაგობის „არაკინემატოგრაფიულობის“ გამო. ცხადია, უთუოდ უნდა გაეწიოს ანგარიში კინოხელოვნების კანონებს, მაგრამ ზოგჯერ რეჟისორებიც აზვიადებენ კინოსპეციფიკის ამგვარ მოთხოვნებს. სამაგალითოდ შეიძლებოდა გაგვეხსენებინა სერგეი ეიზენშტეინის შესანიშნავი ნაშრომი კინომონტაჟის საკითხებზე. ხომ ცნობილია, რომ პუშკინის დროს საერთოდ არ არსებობდა კინო. ამ გენიალურმა საბჭოთა კინორეჟისორმა კი თავისებურად წაიკითხა პუშკინის პოემები და დაამტკიცა, რომ ისინი საკმაოდ „კინემატოგრაფიული“ ნაწარმოებებია. უფრო მეტიც — ეიზენშტეინმა პუშკინის მიერ დახატულ სურათებში აღმოაჩინა მხოლოდ კინოსათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი — მსხვილი, საშუალო და შორი პლანების კინემატოგრაფიული მონაცვლეობა. ეს მაგალითი თავისთავად მოწმობს, რომ მთავარია, თუ როგორი თვალთახედვით მიუდგება და წაიკითხავს კინორეჟისორი მწერლის ნაწარმოებს.

კინოხელოვნებას ლიტერატურა ასაზრდოებდა დასაბამიდანვე. ყოველ ქვეყანაში მისი ერთ-ერთი უტყუარი წყაროს თვალი მუდამ იყო ეროვნული პროზა. ახლაც, როდესაც ასე

მწვავედ იგრძნობა ორიგინალურ კინოდრამატურგიულ ნაწარმოებთა სიმცირე, კინემატოგრაფს მხედველობიდან არ რჩება ლიტერატურის არც ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა. ასეა ყველგან — რუსეთშიც. საზღვარგარეთაც. ჩვენში კი დღემდე ხელუხლებელია მიხეილ ჯავახიშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, ლეო ქიაჩელის, კონსტანტინე ლორთქიფანიძის რომანები, მოთხრობები, ნოველები. არ გადაგვიღია „მთვარის მოტაცება“, „ჰაკი აძბა“, „კოლხეთის ცისკარი“. ქართული კინოს ყურადღების მიღმა დარჩა თვით ნიკო ლორთქიფანიძის ისეთი უაღრესად საინტერესო შემოქმედება, რომელიც თითქოს თავისთავად მიიწვევსო ეკრანისაკენ. აღარაფერს ვამბობთ იმ საყურადღებო ნაწარმოებებზე, რომლებიც უკანასკნელ ხანს შეიქმნა ქართულ პროზაში. არ გვავიწყდება „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, კიდევ ერთი-ორი ნოველა. მაგრამ სხვა? ბევრი რამ აუთვისებელია ჩვენი კლასიკური საუნჯიდანაც. თითქოს ზედმეტი სიფრთხილე, რაღაც თავის დაზღვევის გრძნობა მოგვეძალა. ხელოვნებაში კი არასოდეს შექმნილა რაიმე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი გაბედულების გარეშე. ეს თავისებური სკეპტიციზმი გადაედო ზოგიერთ ჩვენს ახალგაზრდა რეჟისორსაც. ისინი წლობით ეძებენ სცენარებს, აღვილად ეცვლებათ გუნება, თითქოს ლიტერატურაშიც რაღაც სხვისკენ უჭირავთ თვალი და ისე კი გამოდის — შინ მადანი გეთხრებოდეს და ღერე-ტეზე დაიარებოდეო. ცხადია, აქაც ბევრი რამ თავისებურად გასააზრებელია, აჩქარება საქმეს არ შველის, მაგრამ შინაგანი ეჭვებით სავსე, გაჭიანურებულ შემოქმედებასაც არასდროს მოჰყოლია სიკეთე.

თავის დროზე იყვნენ ფილმისმკეთებლები, თეთრი პერანგის გახამებულ სახელოზე დაწერილი სცენარების მიხედვით გადაღებული ფილმებით რომ ავსებდნენ კომერციულ ეკრანს. ჩვენს დროშიც აღმოჩნდნენ ისეთები, იმპროვიზაციით შექმნილი ფილმების ნოვატორობად გასაღება რომ მოიწადინეს. კინოში ნამდვილი დრამატურგიის უარყოფით ბევრი თვითდარწმუნებული რეჟისორი დარჩენილა ხელმოცარული. ჩაპლინმა „რამპის ჩირაღდნები“ რვაას გვერდზე დაწერა; რენე კლერი იმ ზომამდე ამუშავებს სცენარს, რომ კლასიკურად იქცა მისი გამოთქმა — ჩემი ფილმი მზად არის, ახლა მხოლოდ მისი გადაღებააო საჭირო; სერგეი ეიზენშტეინი წინასწარ ჭვრეტდა თავისი მომავალი ფილმის თითქმის ყოველ კადრს და ნახატებში ამჟღავნებდა მათ. ვინც კინოს ისტორიას ასე თუ ისე მაინც გასცნობია, იცის, რომ თვით კინოს გამომგონებელ ლუი ლუმიერსაც კი არ აკმაყოფილებდა მხოლოდ მოძრავი ფოტოგრაფია და ეკრანზე რომ სიცოცხლე აეტაბა, გააზრებული მინიატურა — „გაწუწული მომრწყველი“ გადაიღო. არ არსებობს დიდი კინოხელოვნება ნამდვილი დიდი კინოდრამატურგიის გარეშე! ამ ანბანური ჭეშმარიტების მტკიცებას ზღვა მელანი და ქვეყნის ქაღალდი შეეწირა, უფრო მეტი ნერწყვი დაშრა ზეპირი გამოსვლებისას. მაგრამ ძნელია კიდევ არ გავიმეოროთ ათასგზის ნათქვამი, როცა ნახავთ ფილმს „ვინ შეკაზმავს ცხენს“.

კეთილშობილურია ამ ფილმის ჩანაფიქრი, სურვილი — ჰართალი, ამაღლებული. აქ არის მოწოდებაც. სულის აფორიაქებაც და გულისტკივილიც, არის მამისეული სახლის ძახილიც და მიწის ყივილიც: „გესმას მშობლისა!“ ახალგაზრდობავ, შენ კინც ქალაქში ეზიარები თანამედროვე ცხოვრებას, ვისაც

ხალხი, სამშობლო სიკეთეს უხვად გაძლევს! ნუ იქნები უმადური, ნუ დატოვებ სოფელს, დაუბრუნდი მშობლიურ კერას, მიწას, მამა-პაპათა ფუძეზე მოიტანე ახალი, ნათელი. დანერგე, ახარე!

ფილმის ნახვისას გრძნობთ, რომ სცენარის ავტორებს ჰქონდათ მხოლოდ განზრახვა, სურვილი, ჩანაფიქრი. ეს ყველაფერი მათ ვერ აიყვანეს ხელოვნების ხარისხში, რადგან მათი განზრახვა და ჩანაფიქრი ვერ გამჟღავნდა ვერც ერთ მხატვრულ სახეში, ვერ გადატყდა მხატვრული აზროვნების პრიზმაში. ის, რის თქმაც სცენარის ავტორებს სურდათ, მოცემულია მხოლოდ ფორმულის სახით. ფორმულა კი არასოდეს ყოფილა დრამატურგია, რომელიც მუდამ გულისხმობს ტიპიურ გარემოში ადამიანთა მხატვრული სახეების ჩვენებას, მათი ხასიათის გახსნას განვითარების პროცესში.

რეალისტურ ხელოვნებაში ყოველივე მნიშვნელოვანი იქმნებოდა მაშინ, როცა ავტორი ბიოგრაფიულად უკავშირდებოდა თემას, შემთხვევით არ წამოავლებდა ხელს მასალას. ზოგიერთი რეჟისორი კი თავისი შესაძლებლობების, მონაცემების მიხედვით როდი ირჩევს სცენარს. ხან კომედიას მოჰკიდებს ხელს, ხან დრამას. ერთ ფილმს ფსიქოლოგიური მანერით აკეთებს, მეორეში რომანტიკული სტილი შემოაქვს. ზედმეტია ლაპარაკი ერთიან ხელწერაზე, ამპლუაზე, რეჟისორის მხატვრულ პრინციპებზე. ამიტომაც იქმნება ეკლექტიკური ფილმები.

უცნაური რამ დაგვჩემდა ბოლო ხანს: გამოვა ახალი ფილმი და თუ კარგია, ყველა ერთხმად აღნიშნავს მის ღირსებებს, ერთმანეთს ეჭიშპებიან კიდეც ოპერატიულობაში. მაგრამ აი, გამოვა სუსტი, ან უფრო სწორად, ცუდი კინოსურათი და „მოიმარჯვებენ“ დუმილს. თავს იმართლებენ — ზოგჯერ თქმითაც დაშავდებისო. მაგრამ ამ აფორიზმს აქვს დასაწყისიც. ნამდვილი, ობიექტური კრიტიკის ამოსავალი უნდა იყოს: „ზოგჯერ ოქმა სჯობს, არა თქმასა“...

თუმცა „უდიპლომო სასიძო“ ვერავის უსაყვედურებს დუმილით ვიყავი გარემოცულიო. ჯერ იყო და ამ ფილმის სცენარზე ბევრს მსჯელობდნენ კინოსტუდიის სასცენარო განყოფილებაში. სამხატვრო საბჭოზე, გაზეთები იტყობინებოდნენ — კვლავ ვეღირსებით ქართულ კინოკომედიასო. შემდეგ ლაპარაკობდნენ თათბირებზე — სცენარი სუსტია და მესამე დრამატურგი მივაშველოთო, შემდეგ — ფილმის გადაღება გაჭიანურდაო, იგი სუსტია, ასე მისი ეკრანზე გამოშვება შეუძლებელია, უნდა გადაკეთდესო. მერე... ალბათ, მერეც ლაპარაკობდნენ, მაგრამ ამასობაში ფილმი გამოვიდა ეკრანზე და... დუმილი... ახლა რაღა ეშველებაო.

დიახ, ფილმს ვეღარაფერს ვუშველიდით. და თუმცა ძნელია უთხრა სურათის შემქმნელ კოლექ-

ტივს. რომელმაც მას წელიწადნახევარზე მეტი შეალია. თქვენი ნამუშევარი ვერაფერი ნახელავიაო, მაგრამ ისევ „თქმა სჯობს, არა თქმასა“...

ალბათ ფილმის მოჭირნახულენი რაღაც „კომედიაჭამიად“ დაგვსახავენ, იტყვიან, იუმორის გრძნობა არ გაგაჩნიათო. იქვე გაგვიხსენებენ ბელინსკის სიტყვებს — კომიკურის შეგრძნება ესთეტიკური განათლების მწვერვალიაო და ბოლოს დაასახელებენ გაყიდული ბილეთების რაოდენობას.

მაგრამ მაყურებლის სიმპათიას კომედიისადმი ბოროტად ნუ გამოიყენებთ! ის, რომ ჩვენს ადამიანებს უყვართ სიცილი, ეს მათი ჯანსაღი სულის ერთ-ერთი გამოვლინებაა. ამიტომაც ისინი მუდამ ივლიან კომედიის სანახავად. ოღონდ, ამხანაგო დრამატურგებო და რეჟისორებო, გვიჩვენეთ კარგი კინოკომედიები და მაშინ ნახავთ მაყურებელი რაოდენი ხალისით დაესწრება მათ, ხოლო თქვენ მიერ დასახელებული ბილეთების რიცხვი ათმაგად გაიზრდება.

„უდიპლომო სასიძომ“ ზოგიერთი დააბნია და შეაცდინა კიდეც მოჩვენებითი „პროფესიონალიზმით“. ასეთია შესავალი, რომელსაც ორიგინალურობის პრეტენზია აქვს: ლამაზი ფერები (სურათი ფერადია), მსახიობები, სიცილი. ასეა? არა! ამიტომაც თავი ვანებოთ ლაპარაკს სცენარის შაბლონურ სვლებსა და გამოფიტულ დიალოგებზე. პრიმიტივიზმს აქ უფრო ღრმა ძირები აქვს. დიახ, არის ფილმში ლამაზი ქართული სოფელი, მშვე-

ნიერი ბუნება... ალბათ ერთადერთი ნამდვილად ცოცხალი რაც ამ სურათშია, სწორედ ეს არის. მაგრამ ადამიანები? რა უინტერესო, საოცრად დაცლილი არიან ამ ფილმის პერსონაჟები. რა უსიამო გრძნობას იწვევს მათი უაზრო ბორიალი! „უდიპლომო სასიძოს“ პრიმიტივიზმის, აზრის სიღარიბის ძირებიც სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ.

პირველ რიგში შევეხოთ ვარდენს, რომელსაც სურათში მთავარი კომედიური პერსონაჟის პრეტენზია აქვს. რა ვიცით მის შესახებ? ის, რომ თითქოს მუშაობს. მაგრამ თავის საქმეს მუდამ სხვას აკეთებინებს, საკუთარ ძროხას კოლმეურნეობის ბოსტნებში აძოვებს, „პირის გასასველებლად“ შინ მიათრევს ერთ გოდორ მანდარინს, რომლის მოწევაშიც თვითონ არავითარი წვლილი არ მიუძღვის. ასევე მოურიდებლად იპარავს ეკლესიაში სანთლებს, მეშჩანი ქალივით აქვიატებია აზრი — უთუოდ დიპლომიანი სიძე უნდა მყავდესო (ფილმი მთავრდება და ამ აზრს მაინც არ იცვლის), დადარაჯებია აბალგზრდების სიყვარულს, ცოტა ენატანიაა, ცოტა მშიშარა, ცოტა გადაკვრაც უყვარს. ეს არის და ეს. რა უნდა ვუწოდოთ ასეთ კაცს, ან თუ შეიძლება ასეთი გმირის შეყვარება — თავად განსაჯეთ. ჰოდა, ეს პერსონაჟი სულელურ სიტუაციებში ხვდება, თანაც ყოველ წუთს გაიძახის: გავგიჟდები, გადავირევიო. მაყურებელი კი იცინის. რაზე? ალბათ იმაზე — ამას რაღა გაგიჟება უნდაო.

აი, ვარდენის „დიპლომიანი სასიძო“ ფერმის გამგე. იგი ღორებს კისელით კვებავს. მკვდარ ძროხას. რომელიც მის „მეცნიერულ“ ცდებს მსხვერპლად შეეწირა, უმღერის — არ მოგაკვლ „დოხტური“ და წამალიო. მას ფერმაში სასულე ორკესტრი ჰყავს (თვითონვე დირიჟორობს), თურმე დისერტაციას ამზადებს მუსიკის როლზე ძროხების წველადობის გაზრდაში! განა შეიძლება ეს ვეტექიმი ნორმალური იყოს?

არის კიდევ ერთი დიპლომიანი პერსონაჟი — სოფლის ექიმი, რომელიც აშკარად პათოლოგიურია და რა შეხედულება უნდა გვქონდეს იმ ზოოტექნიკოსს თუ აგრონომ (გაურკვეველია) ქალზე, რომელიც მას პირველი შეხვედრისთანავე შეიყვარებს. ეს ქალი კი ავტორებმა დადებით პერსონაჟად წარმოგვიდგინეს. ასევე დადებითად სურთ მოგვაჩვენონ კოლმეურნეობის თავმჯდომარე (დაკვირდით, ისინი უპირისპირდებიან სხვა ფილმებში დამკვიდრებულ შტამპს!), რომელსაც უნარი არ შესწევს ოდნავ მაინც გაერკვეს ვითარებაში და თავიდან მოიცილოს სულელი ფერმის გამგე.

დაბოლოს ბიჭიკო და ნანი. ეს წყვილი უნდა ყოფილიყო ის ღერძი, რომლის ირგვლივ დატრიალდებოდა კომედია. ვაჟი უქნარაა. დედა უჩიჩინებს, ისწავლე, უმაღლეს სასწავლებელში შედი, უსათუოდ იურისტი გამოდიო. ბიჭიკოს კი სწავლა არ სურს. თურმე ნუ იტყვი, ნანისთან წლობით დაშორება უძნელდება. ნანი მას შრომისაკენ მოუ-

წოდებს, მაგრამ ბიჭიკო მასთანაც იმართლებს თავს,— დრო არა მაქვს, ვმეცადინეობო. და როცა მთელი სოფელი შრომობს, ბიჭიკო სწავლის მაგიერ ცეროდენა ბიჭუნებთან ერთად ბურთს დააგორებს. მეცხოველეობის ფერმაში მომუშავე ნანის კი მაინც უყვარს ეს უქნარა... მაგრამ ბოლოს ბიჭიკო ხომ უნდა გარდაიქმნას, გამოსწორდეს. ჰოდა, ისიც არც აციებს, არც აცხელებს და როცა ფილმის ავტორები „თვალით ანიშნებენ“, კარგი ყმაწვილი გახდება. ნანისაც შეირთავს. ესეც ბედნიერი დასასრული!

არ მინდა გავიმეორო ყბადაღებული ფრაზა, ცხოვრებაში ასე არ ხდება, ასეთი ადამიანები არ გვხვდებიან, ასე არ იქცევიან. ცხადია, კომედიას თავისი კანონები აქვს და ბევრი პირობითობა ეპატიება. ხელოვნების ნაწარმოებში კი ადამიანები მაინც ადამიანებად უნდა რჩებოდნენ. სულერთია — კომედიის გმირები იქნებიან, თუ დრამისა, ისინი უნდა გვამახსოვრდებოდნენ. ეს კი მაშინ ხდება, როცა სცენარისტი, რეჟისორი და მსახიობი გარკვეული დამოკიდებულებით გვიჩვენებენ გმირებს. აქ კი ვერ გაიგებთ, რომელი გმირი უყვართ, ან რომელს კიცხავენ ისინი. ფილმის ავტორები ყველას მიმართ ერთნაირად გულგრილნი არიან.

ფილმისათვის გულმოდგინედ შეურჩევიათ მთავარი როლების შემსრულებლები. მაგრამ დააკვირდებით თუ არა, უმალ მიხვდებით, რომ აქაც

მოქმედებდნენ უკვე მოძველებული — „ტიპაჟური კინოს“ მეთოდების კარნახით. ამიტომაც მსაბიობები, საკმაოდ ნიჭიერნი და ცნობილნი, ვერაფერს საინტერესოს ველარ ქმნიან, თუმცა ბევრს კი ცდილობენ. ფილმში აქცენტი გადატანილია მხოლოდ მათ გარეგნულ მონაცემებზე და ყალბად წარმოდგენილ „ამპლუაზე“.

ამ ფილმის ნახვის შემდეგ გვებადება კითხვა:— რატომ გადაიღეს „უდიპლომო სასიძო“? რა აღელვებდათ მის ავტორებს, რა მიზანს ისახავდნენ, რის თქმა სურდათ ამ ფილმის დადგმით, ვინ ან რას კიცხავდნენ თუ დასცინოდნენ.

ხომ არ უნდოდათ ეთქვათ — არსებობს ერთი ლამაზი ქართული სოფელი, სადაც მხოლოდ მახინჯი ადამიანები ცხოვრობენო? ალბათ არა! მაშ რა?

საქმეც ის არის, რომ მათ არ გააჩნდათ რაიმე ნათელი მიზანი. საჭირო კი იყო მკვეთრად განგეესაზღვრა რისთვის, რა აზრის გამოსახატავად არის დაშვებული ეკრანზე ესა თუ ის ჰიპერბოლა ან „ტრიუკი“. უმიზნობამ კი უაზრობა წარმოშვა.

გავიხსენოთ თუნდაც ის ეპიზოდი, როცა ვარდენი შინ მიათრევს გოდორში ჩამძვრალ, თავზე მანდარინწყაროლ ბიჭიკოს, ან ის, როცა იგი ეკლესიაში სანთლებს იპარავს, როცა მთვრალი ვარდენი გვერდით მიუწვება აივანზე მძინარე ქვრივს — ბიჭიკოს დედას; როცა საცვლებით ქეიფობს დუქანში და სოფელში დარბის; ან... შეიძლება უსას-

რულოდ განვაგრძოთ, მაგრამ ვერც ერთში ვერ დავინახავთ კონკრეტულ აზრს. ყველა ერთად აღებულში კი — მიზანს. ეს, ერთი შეხედვით, კომედიური სიტუაციები კი მაყურებელს უაზროდ აცინებენ.

ალბათ, სწორედ ამ სიტყვას დაუდარაჯდება „წმინდა ჟანრის“ რომელიმე დამცველი და გვეტყვის: მაშ, რაღა გინდათ, კომედიაც ის არის, რომ გაგაცინებთო. დიახ, კომედია უნდა გაცინებდეს, მაგრამ სიცილიც არის და სიცილიც. ვის რად უნდა უმიზნო ჭირდვა-ქილიკობა. სიცილი ბასრი იარაღია და იგი უნდა მივმართოთ ჩვენს სინამდვილეში შემორჩენილი ნაკლოვანებების წინააღმდეგ. კომედიის ავტორები, უპირველეს ყოვლისა, მოქალაქეები უნდა იყვნენ და თავიანთი მახვილი ხელოვნებით იბრძოდნენ ახლის, პროგრესულის დამკვიდრებისათვის.

„უდიპლომო სასიძო“ აგებულია არა ცხოვრებისეულ მასალაზე, არამედ საკმაოდ მდარე გემოვნების, გაცვეთილი „კომედიური“ შტამპებისაგან. ამიტომაც მივიღეთ აზრისაგან დაცლილი ტრიუკები და სიტუაციები, კომედია კი...

კომედია — არა!

ფილმს კი მაინც ჰქონდა ე. წ. „კარგი სალარო“. მაგრამ სწორედ ასეთი შემთხვევების გამო აღნიშნავდა კინორეჟისორი სერგეი გერასიმოვი: თუ რომელიმე მაყურებელმა სწორად ვერ გაიგო ნაწარმოები, „მაშინ მას მშვიდად უნდა განუმარ-

ტოთ ხელოვნების კანონები და არა ხელი მოვაწეროთ მის აზრს, როგორც ხალხის აზრს“.

რატომ ხდება, რომ ჩვენს ფილმებში არცთუ ისე იშვიათია გამოგონილი „პრობლემები“? რატომ ვერიდებით ხოლმე სურათში მოვლენათა გაღრმავებას, თითქოს გვეშინია — ვაითუ ჩვენი ადამიანი გადამეტებულ დრამატულ სიტუაციაში ჩავაყენოთო. ცხოვრებაში, პირად ურთიერთობაში კი ბევრ ჩვენგანს უხდება რთულ წინააღმდეგობათა გადალახვა, დაძლევა. ზოგიერთი კიდევაც მარცხდება, სწორ გზას ვერ პოულობს. საბედისწერო შეცდომასაც უშვებს. თუ შეეხები სირთულეს ადამიანთა ურთიერთობაში, ბოლომდე უნდა თქვა სათქმელი. ოღონდ ჩანდეს, რომ ყველაფერი ეს ჩვენი ხვალინდელი დღის სახელით, მისი რწმენით, მისი სიყვარულით ითქვა. ცხოვრებაში არ არსებობს „ნახევარი სიმართლე“. არც „ნახევრად მართალი“ ნაწარმოები ამაღლებულა ოდესმე ხელოვნების კატეგორიამდე.

თანამედროვე ხელოვნებაში ზნეობრივი პრობლემატიკა სულ უფრო გამოაშკარავდა და სოციალურად მებრძოლი ხასიათისა გახდა. დღეს აღარ იცი, ღიმილითა თუ გულისწყრომით გაიხსენო ის სქოლასტიკური თეორიული კამათი, ერთი დროს „დადებითი“ და „უარყოფითი“ გმირის გამო რომ ატყდა. მაგრამ თითქოს მის გამართლებად ეკრანზე იყვნენ „ნინო“, „ორი ოჯახი“... რა ჩამოთვლის ყველა ფილმს, რომლის პერსონაჟები, ან უფრო სწორად — „კარგი“ და „ცუდი“ ადამიანების ნიღბები დაბორიალებდნენ ეკრანზე. დღეს ეს მორალური მინიმუმი აღარავის დააკმაყოფილებს. და კინოში დრომო-

ჰმული ფორმების კვდომა, მოძველებული თეატრალური დრამის კანონებისაგან განდგომა, თხრობითი ელემენტების გაძლიერება, და საერთოდ, ახალი სიუჟეტური წყობანი თითქოს თავისთავად გულისხმობენ მხატვრის მიერ სამყაროს ახლებურ, ჩვენი თანამედროვე ადამიანისათვის დამახასიათებელ ჭვრეტას, როდესაც შემოქმედი თავის გმირთა ბედს უკავშირებს ყოველივეს, რაც დღეს ქვეყნად ხდება. ეს კი ხელოვანს ავალებს აზროვნების მაღალ კულტურას, დახვეწილ გემოვნებას, შემოქმედებას, რომელშიც ნაგულისხმევია ეროვნული ტრადიციები და კაცობრიობის პროგრესული გამოცდილება.

ფილმის სცენარი მასალის ისეთსავე ზუსტ მეცნიერულ ანალიზს, დეტალების შესწავლასა და დალაგების ოსტატობას მოითხოვს, როგორც ლიტერატურის სხვა ჟანრები. ასე მუშაობდნენ ეიზენშტეინი, პუდოვკინი, დოვჟენკო, ჩაპლინი. დილეტანტური მიდგომა კლავს ხელოვნებას. ყოველი სიუჟეტი, ფაბულა მოიცავს მასალასაც. ხოლო როდესაც სიუჟეტი სინამდვილიდან არ მოდის და ნაუცბადევად კოწიწდება, მასში რეალურად გაყალბებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ხელოვნების, საერთოდ რეალისტური შემოქმედების მთავარ პირობად კი მუდამ ითვლებოდა ემპირიული მასალის ყოველმხრივი შესწავლა, და არა მარტო შესწავლა, არამედ ღრმა ემოციური განცდაც იმისა, რაც ხელოვნების ყალიბში უნდა მოთავსდეს. ამასთან, თვით მორალურ-ეთიკურ პრობლემებსაც ყოველი ერის ცხოვრებაში თავისებური გამოვლინება ახასიათებს. ამ პროცესში მონაწილეობს ტრადიციები, ეროვნული ფსიქიკის, ეთიკის ფაქტორები, ტემპერამენტი თუ კოლორიტი. ყველაფერი ეს კი იდეურ ტენდენციებთან ერთად ვლინდება ნაწარმოების ფორმაში.

როდის ჩამოკრავენ ხოლმე მთაში ზარს?...

ეს ხდება იშვიათად. მაგრამ მაინც ხდება — როცა სოფელს გადასაჭრელი აქვს რაიმე საქვეყნოსახალხო საქმე, როცა კვდება ვინმე კაცური კაცი, როცა საჭიროა ყველასათვის გასაგებ ენაზე რისამე თქმა... ჩამოკრავენ ზარს და უმალ გამოვა ქუდზე კაცი.

ეს ჩვევა დღემდე შემორჩა მთაში.

ამ ფილმში ორჯერ ისმის ზარის გუგუნი — ექსპოზიციასა და ფინალში. ეს არ არის მარტო მხატვრული ხერხი, როცა სურთ სურათის ერთიან ჩარჩოში მოქცევა. ზარი ორჯერვე სხვადასხვაგვარად ხმიანობს და განსხვავებულ აზრს გამოხატავს.

— რა საოცარი წესი გქონიათო მთაში,— აღტაცებით ამბობს სურათის დასაწყისში ფილმის მთავარი გმირი, მთის სოფელში პირველად ამოსული ახალგაზრდა მასწავლებელი. სურათის დასასრულს კი იგი თვითონვე გამწარებით ახმიანებს ზარს და ამით უცხადებს პროტესტს მთაში შეძორჩენილ ზოგიერთ ჩვევას, თითქოს ამით სურს დაიცვას თავისი სუფთა სიყვარული.

ფილმს ჰქვია „ცისკრის ზარები“. ადრე ჰქონდა სხვა სახელიც — „უშბა“, მერე — „ბალადა ერთი სიყვარულისა“. არც ეს სახელი შერჩა. არა იმიტომ, რომ უკანასკნელ ხანს ეკრანზე საგრძნობლად მომრავლდა „ბალადები“. უბრალოდ, ფილმის

უკანასკნელ ვარიანტში ძალიან ცოტაღა დარჩა თეიმურაზ მაღლაფერიძის იმ მოთხრობიდან, რომლის მიხედვითაც გაკეთდა სცენარი. ფილმი მნიშვნელოვნად დაშორდა ლიტერატურულ საწყისს და გარკვეული დამოუკიდებლობა შეიძინა.

მათ ერთმანეთს აღარ შევადარებთ. იმიტომ კი არა, რომ საერთოდ შედარება არ არის მტკიცების საშუალება და ხელოვნების ყოველ დარგს განსხვავებული აქვს არა მარტო სახეებით აზროვნება, არამედ თვით რკვევის საგანიც. ვფიქრობთ, აწ შემთხვევაში უკვე საქმე გვაქვს ორ დამოუკიდებელ ნაწარმოებთან. ამიტომაც, რაც ითქმება ფილმის ავ-კარგზე, ის არ ვრცელდება წიგნის მიმართ.

„ცისკრის ზარები" რეჟისორ გ. მგელაძის პირველი ნამუშევარი არ არის. ჩვენ გვახსოვს მისი ადრინდელი მოკლემეტრაჟიანი ფილმები. ზოგი მათგანი დღემდე შერჩა ეკრანს. მათში ვლინდებოდა ახალგაზრდა რეჟისორის აქტიორებთან თავისებური მუშაობის კარგი უნარი. „ცისკრის ზარებშიც" პირველ რიგში აღსანიშნავია აქტიორული მიღწევები, რასაც ბუნებრივია, ვერ დავაშორებთ რეჟისორის ღვაწლს. ამჯერად კი უნდა აღვნიშნოთ, რომ სურათი უტოლდება უკანასკნელ ხანს ქართულ ფილმში მიღწეულ სახვით კულტურას. რეჟისორიც, ფილმის მხატვარი და ოპერატორიც უძლებენ მომგებიანი ნატურის ცდუნებას და მთის მკაცრ ბუნებას აჩენენ ყოველგვარ ეგზოტიკაზე მიძალების გარეშე.

მაგრამ ეს ყველაფერი განეკუთვნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ფილმის ესთეტიკას. მხატვრული ნაწარმოების მასობრივ მაყურებელთან შეხვედრა კი მუდამ გულისხმობს ეთიკურ მხარესაც. ეს კი ვლინდება სათქმელში, იმაში თუ რას და რისთვის ამბობ.

რაზე მოგვითხრობს „ცისკრის ზარები“?

ფილმის სარეკლამო ანოტაციაში აღნიშნულია: „სურათი, მთის სოფლის მასალაზე, გვიჩვენებს ჩვენი თანადროული ცხოვრების და ძველი გადმონაშთების შეუთავსებლობას“. ზოგადი ფრაზებია! შევეცადოთ დავაკონკრეტოთ: სურათში „თანადროული ცხოვრების მოთხოვნების“ გამოხატულებად წარმოდგენილია ახალგაზრდა მასწავლებელი, რომელიც მაღალმთიან სოფელში სამუშაოდ მიდის. „ძველის გადმონაშთებში“ კი იგულისხმება თითქმის ყველა, ვინც კი მას ამ სოფელში დახვდება.

ვამბობთ „თითქმისო“, რადგან გვახსენდება თემრაზი, სკოლის დირექტორის მოადგილე, ვის სახლშიც ცხოვრობს ახალგაზრდა მასწავლებელი ლადო. თემრაზი თითქოს მისი თანამოაზრეა, სინამდვილეში კი ბოლომდე პასიური რჩება. მათ საერთო მარტო ისა აქვთ, რომ ორივეს უნივერსიტეტი დაუმთავრებია. თემრაზი იმასაც კი ვერ ფარავს, რომ ამ მივარდნილ სოფელში მის უნებურად მოხვდა, ავადმყოფი დედის სანახავად ამოვედი და ჩავრჩიო, ამბობს უკვე აუღელვებელი, გულსგაუ-

კარებელი სინანულით... არის კიდევ ქეთო — ბიბლიოთეკარი ქალიშვილი, რომელიც შეუყვარდება ფილმის მთავარ გმირს და ისიც სიყვარულით პასუხობს...

ვამბობთ, რომ მათ უყვართ ერთმანეთი, მაგრამ სად, რით ვლინდება ეს სიყვარული? რა ნახა საერთო ამ ორმა ახალგაზრდამ, რა ანათესავებთ სულიერად. ეკრანზე ამის მთქმელი არაფერია. ფილმის დანარჩენ პერსონაჟთა რეპლიკები გვამცნობენ, რომ მათ შორის რაღაც არის. ამის შესახებ ლაპარაკობენ: ვაჟს თავმჯდომარე ეუბნება, იცოდე, ცუდი არაფერი გაივლო გულში ქეთოზეო. ქალიშვილს აკვანშივე დანიშნული საქმრო ემუქრება, იცოდე, შენც მოგკლავ და იმასაც. ხოლო თვით ვაჟი ან ქალი არც ერთმანეთს ეუბნებიან რასმე და არც სხვებს პასუხობენ. არც სიუჟეტურ განვითარებაში ჩანს რაიმე მათი სიყვარულის მიმანიშნებელი. ცუდად ნუ გაგვიგებენ, ჩვენ არ მოვითხოვთ არც სიყვარულზე დეკლამაციებს და არც ეკრანზე ხვევნა-კოცნის ჩვენებას, მაგრამ მთავარ გმირთა სიყვარულის ამბავს, რომელიც ფილმში წამყვან სიუჟეტურ ღერძად არის ქცეული, დამხმარე და უმნიშვნელო პერსონაჟების ქარაგმული რეპლიკებით არ უნდა ვხვდებოდეთ. სურათის ფინალამდე, სანამ ქალ-ვაჟი სახალხოდ ერთად დგომით გააცხადებენ თავიანთ სიყვარულს, სულ ორჯერ თუ ხვდებიან ეკრანზე. აქედან მხოლოდ პირველი შეხ-

ვედრისას გამოესაუბრებიან ერთმანეთს რამდენიმე სიტყვით...

ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ფილმის ავტორები გვაწვდიან თეზისს — მათ უყვართ ერთმანეთი და თქვენ კი ყოველივე უნდა ირწმუნოთო. თეზისი ჯერ არასოდეს ქცეულა მხატვრულ სახედ. მთავარ გმირთა სიყვარულის ამბავს აკლია მოტივირება და მტკიცება. ამან კი, პირველ ყოვლისა, ფილმს სიღრმე დაუკარგა. ეს არ არის მცირე დანაკარგი, რადგან სწორედ ამ სიყვარულში უდევს სათავე ნაწარმოების კონფლიქტს. სწორედ ადათის მიხედვით აკვანში სხვაზე დანიშნული ქალიშვილის და ახალგაზრდა მასწავლებლის სიყვარულისა და ძველი ადათ-წესებით მცხოვრები სოფლის დაპირისპირება-შეჯახებით უნდა ღვივდებოდეს კონფლიქტი. ჩვენ კი, სწორედ ამ სიყვარულის ნაბდვილობაში გვეპარება ეჭვი. და ამიტომაც მერე ვეღარც ამ კონფლიქტის გამოუგონლობა და სიმართლე ვირწმუნეთ.

იყო დრო, ალბათ სულ რაღაც ათიოდე წლის წინათ, როცა ქართული ფილმის გამო საუბრისას მთავარ საზრუნავად მივიჩნევდით პროფესიონალიზმს — რეჟისორების, მსახიობთა ოსტატობას. გაუთავებელი ლაპარაკი იყო ცალკეულ რეჟისორულ მიგნებაზე, მონტაჟის ლოგიკურობაზე, ფილმის ფოტოგრაფიულად გადაწყვეტასა თუ მსახიობის ქცევის ბუნებრიობაზე... ახლა კი, როცა ქართული ფილმის კინემატოგრაფიულმა კულტურამ

საერთო აღიარება მოიპოვა, რაღა გასაკვირია თუ შეიცვალა ჩვენი შეფასების კრიტერიუმი და კრიტიკასაც უფრო მაღალი საზრუნავი გაუჩნდა. ამჯერად უკვე ყურადღება უმთავრესად მიმართულია არა მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ ამბობს, არამედ იმაზეც, თუ რას ამბობს ფილმი, რა სულიერი სარჩო მიაქვს მას მაყურებელთან.

თუ ფილმი თანამედროვე ცხოვრების ამსახველია, საინტერესოა რით არის მასში გამოსახული ჩვენი დრო. მარტო ქალიშვილების მოკლე კაბებითა და მოსწავლე ბიჭუნებისაგან პელეს ფეხის ხსენებით ფილმში თარიღის დასმა, რბილად რომ ვთქვათ, უხერხულიც კია. აქ ჩვენ არ ვეხებით დროის გარეგნული ნიშნებით გამოხატვას. ამ ფილმის გმირთა აზროვნებაში, მათ სულიერ წყობაში ვერ გამოიხატა თანადროულობა, ვერ ვიგრძენით დღევანდელი ადამიანის რთული შინაგანი სამყარო.

ეს კი იმანაც გამოიწვია, რომ მხატვრულ სახეთა განვითარება თვით სურათის დრამატურგიაში არ არის მოცემული. ფილმი მთავრდება და თითქმის ყველა გმირი თუ პერსონაჟი ისეთივე რჩება, როგორიც ვნახეთ პირველი შეხვედრისას. ალბათ ასეთ ხასიათებსაც აქვთ ეკრანზე არსებობის უფლება, მაგრამ მათი ავტორები ცდილობენ ხოლმე ელემენტარული პროპორციის დაცვას — თუ გმირთა ხასიათების განვითარებით არა, დაძაბული სიუჟეტით, მოქმედებით მაინც დაიპყრონ მაყურებე-

ლი. ეს სურათი კი ვერც ამ ტვირთს ზიდავს. სწორად გმირთა სულიერ ხარისხსა თუ ხასიათს აღარ შეესატყვისება კარგად დაწერილი დიალოგები, და სწორედ ამის გამო იძენენ ქვეტექსტები ყალბ მრავალმნიშვნელოვნებას. საბოლოოდ, ეს მიზანს მიუღწეველი, უმოქმედო ქვეტექსტები ფილმში უხვად გროვდება და უფასურდება.

ფილმში მიღწეული პროფესიონალიზმი საფუძველს გვაძლევს ვიყოთ ავტორებისადმი უფრო მომთხოვნი. რად ღირს თუნდაც სურათის ფინალი, როცა ფილმის გმირი ცისკრის ზარებს ახმაურებს, რითაც სურს თავისი სულის ამბოხების გამოხატვა. მართალია, მან ზოგიერთში ამ ათიოდე წლის წინათ ნანახი ერთი იტალიური ფილმის („სიცილიის ცის ქვეშ“) დასკვნითი ეპიზოდის ასოციაცია გამოიწვია, მაგრამ აქ ხარისხობრივი და აზრობრივი განსხვავებაც აშკარაა. ეს შესანიშნავად მოფიქრებული ფინალი დაემსგავსა იმ შენობის შთამბეჭდავ თაღს, რომლის კარკასიც შეუვსებელი და დაუსრულებელი დარჩენიათ. და თუმცა ხმაურობს ცისკრის ზარები, მაგრამ მაყურებლის გულში ვეღარ იწვევს იმ ძალის ექოს, რისი გამოწვევის კეთილი განზრახვაც ჰქონდათ ავტორებს.

მთელი ჩვენი სამშობლოს გრანდიოზულ სივრცეში გიგანტური შრომა სუფევს. ადამიანები დაძაბულად იღწვიან, ფიქრობენ, ცხარედ კამათობენ, ზოგჯერ ცდებიან კიდეც, პასუხს

ეძებენ მრავალ კითხვაზე. და მთელი ცხოვრების ამ საოცარ მოძრაობას უფრო სრულყოფილ მომავლისაკენ სწრაფვა განსაზღვრავს. ხელოვანი განზე ვერ გაუდგება ამ პროცესებს. მაგრამ, სამწუხაროდ, არცთუ იშვიათად ვხედავთ ფილმებს, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო ამ დიდებულ ვნებათაღელვასთან. ხშირად გვერდს უვლიან მთავარს და ებღაუჭებიან შემთხვევითს, იღებენ პრიმიტიულ ფაბულებს, აყენებენ მარტივ კითხვებს, თავს გვაბეზრებენ უინტერესო „სახეებით“. არის ადამიანური ტკივილები „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“, „თეთრ ქარავანში“, „მე ვხედავ მზეში“ თუ „ჯარისკაცის მამაში“. აღიარებულია ამ ფილმების ღირსება. მაგრამ პირდაპირ ვთქვათ, გვაქვს თუ არა მთელი სიმწვავით, პარტიული სიმართლით გამსჭვალულ კონფლიქტებზე აგებული ნაწარმოებები? ბევრს იქნებ მოსწონს, ან არ მოსწონს რეჟისორ სალტიკოვის ორსერიიანი ფილმი „თავმჯდომარე“ (სცენარი ი. ნაგიბინის), მაგრამ გვინახავს თუ არა ჩვენს ფილმებში სოფლის თავკაცის, მებრძოლის და დაუდეგარი პიროვნების ისეთი მართალი, რეალისტური სახე, როგორიც მსახიობ მ. ულიანოვის მიერ განსახიერებული ტრუბნიკოვია? ანდა შექმნა თუ არა ჩვენმა კინომ ისეთი კინორომანი ახალგაზრდობის ცხოვრებაზე, როგორიცაა მარლენ ხუციევის ფილმი „მე ოცი წლისა ვარ“?

არა, ჯერ კიდევ არა! ვინ იტყვის, თითქოს ჩვენი ფილმები მხატვრული ღირსებით ჩამოუვარდებოდეს თუნდაც საუკეთესო რუსულ საბჭოთა კინოსურათებს. სრულიადაც არა! ჩვენ ერთი ოჯახი ვართ, ჩვენი სიძნელეებიც, ჩავარდნებიც და მიღწევებიც ხშირად ერთმანეთს ჰგავს, მაგრამ ზოგჯერ გვაკლია ის მოქალაქეობრივი პირდაპირობა. ცხოვრებაში აქტიური

შეჭრის პათოსი, რომელიც აქვთ „თავმჯდომარის“ თუ „მე ოცი წლისა ვარ“ შემქმნელებს. ჩვენ არ გვავნებს ამისი სწავლა. არა ასლების გადაღება. ბრმა მიბაძვა, არამედ ცხოვრების კონფლიქტებში ტრიალი. ჩვენს მწერლებს და რეჟისორებს სამართლიანად უსაყვედურებენ ხოლმე თემატიკურ დაწვრილმანებას. ზოგჯერ ზერელე ორიგინალობასაც. აქაც ბევრი რამ დასაფიქრებელია.

ინტერმედია მასამე

„წარსულის ფურცლების“ ნოველები არ ამჟღავნებენ რაიმე უთანაბრობას, შემოქმედებითს დაღლილობას და მათი მასალის შერჩევაშიც გარკვეული სიმკაცრე შეინიშნება. მაგრამ ეს შეგნებული სიმკაცრე, იოლ გადაწყვეტას მოკლებული რაფინირება, უკიდურესობაში გადადის, განსაკუთრებით პირველ ნოველაში (ელდარ შენგელაიას მიერ ეკრანიზებული დ. კლდიაშვილის „მიქელა“). იგი გემოვნებით არის გადაღებული, ვერც შერჩეულ ნატურას, ვერც სახვითს გადაწყვეტას, ვერც მკაცრსა და ლოგიკურ მონტაჟს, ვერც მსახიობთა თამაშს წუნს ვერ დასდებ. აუჩქარებელი, ეპიკური თხრობა, თითქოს მოთხრობისეული ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების ოსტატურად მოტანა, ნაგრძნობი კოლორიტი, ერთი შეხედვით კლდიაშვილისეული მხატვრული სამყაროს კინოშესატყვისად წარმოგვიდგება. ფილმში არის ფანატიზმის

სიბნელეში მყოფი ადამიანის ტრაგედიის შეგრძნება, სიცოცხლის გაგრძელების, მემკვიდრეობის შენარჩუნების გლეხური ფილოსოფიაც. და მაინც ხდება საოცარი რამ: ამ ადამიანის ბედის მიმართ გულგრილი რჩებით, თქვენს თავს ვერ იჭერთ ეკრანზე მომხდარ ამბავთან სრულ ემოციურ კონტაქტში.

იქნებ პრობლემაა მართლაც შორეული (და ეს ნაწილობრივ ასეა), ან იქნებ თემის არჩევაა შემთხვევითი? მაგრამ ელდარ შენგელაია სერიოზული შემოქმედია და ამგვარი მოსაზრება არ ეგუება მისი მუშაობის ხასიათს. მაშინ იქნებ „მიქელა“ არ იძლევა ერთგვარი „გათანამედროვების“ საშუალებას? ჩვენი აზრით მოთხრობასთან შედარებით, ფილმში შერბილებულია დრამატული აქცენტები, სურათი გამოშიგნულია მწერლისეული, მოთხრობისეული დიდი ვნებებისაგან, ადამიანური ტკივილებისაგან. აშკარა ხდება, რომ რეჟისორი უპირველესად გაიტაცა მოთხრობაში გამჟღავნებულმა გამოსახვის სპეციფიკურმა, საინტერესო პლასტიკურმა შესაძლებლობამ, ფაქტურამ, თავისებურმა დრამატურგიულმა კოლიზიამ და მას არ უძებნია ის ადამიანური და სოციალური მოტივები, რომლებიც გამოეხმაურებოდნენ დღევანდელობის თუნდაც ფსიქოლოგიურ პრობლემებს. ფილმის მხატვრული ზემოქმედების ძალა შეასუსტა ყოფის გაღარიბებულად ჩვენებამ, გმირების საგრძნობლად გამოთიშვამ ცოცხალი ცხოვრების ატმოსფე-

როდან, რაც უცხოა დ. კლდიაშვილის იდეურ-მხატვრული აზროვნებისათვის. ამასთან, ცალკეულ კადრში, პეიზაჟისა და ზოგიერთი საყოფაცხოვრებო სცენის გამოსახვაში შეინიშნება ერთგვარი „ესთეტიზაციაც“, რაც, აგრეთვე, არ ეგუება დ. კლდიაშვილის ხატვის მანერას. გრძნობთ, რომ რეჟისორის მიერ გამოყენებულ გამომსახველობითს საშუალებებს, უპირველეს ყოვლისა, ფორმისეული საწყისი განსაზღვრავს. აქ ლაპარაკი არ არის რაღაც ფორმალურ თვითმიზნობაზე. საქმე ის არის, რომ ეს ორნაწილიანი ფილმი, რომელიც ეკრანზე სულ ოც წუთს მიდის, გაჭიანურებული გეჩვენებათ. და ეს მაშინ, როცა ყველა ერთხმად აღიარებს ფილმის მხატვრულ ღირსებებს, ფორმის ლაპიდარობას. ჩვენი აზრით, აქ მოხდა გამოყენებულ მხატვრულ საშუალებათა ერთგვარი გაუფასურება, რის გამოც თითქოს ყველაფერმა ერთი გარკვეული სიმაღლე და მონოტონურობა შეიძინა. ამან კი ნაწარმოების როგორც ხატვისას, ისე წაკითხვისას აქცენტების განაწილების საშუალება მოსპო. რეჟისორის მისწრაფება — ყველაფერი თვით წვრილმანებამდე, მაღალ მხატვრულ ხარისხში აეყვანა — ისევ მხატვრის საწინააღმდეგოდ შემობრუნდა.

მეორე ნოველა „ჯილდო“, მიხეილ ჯავახიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, შექმნა რეჟისორმა გიორგი შენგელაიამ. უყურებთ ფილმს და გაოცებთ რეჟისორის მხატვრული ტემ-

პერამენტი, ეპოქის გრძნობა, მონტაჟისა და რიტმის თავისებური შეგრძნება. არ უარვყოფთ, რომ სურათში არის ლიტერატურულად „ცარიელი ადგილები“, აშკარად გაუმართლებელი მომენტები, რომ ავტორმა-კინემატოგრაფისტმა ვერ შესძლო ლიტერატურული ნაწარმოების მძაფრი ფსიქოლოგიური კონფლიქტის ეკრანზე გახსნა და ხშირად ჩანაფიქრსა და მის განხორციელებას შორის გარკვეული ზღვარი ჩადგა. მაგრამ თუნდაც ფილმის მკვეთრ და ენერგიულად განვითარებულ ექსპოზიციაში, რკინიგზაზე მომხდარი შეტაკების ეპიზოდში, რელსებით დიაგონალურად გადასერილი კადრის კომპოზიციასა და ადამიანთა ფიგურების მოძრაობის წმინდა კინემატოგრაფიულ შეგრძნებაში ჩანს „ალავერდობის“ ავტორი. უყურებთ ფილმში ძველ მდაბიო თბილისს და გხიბლავთ რეჟისორის ტაქტი, კონკრეტული მიზანდასახულობა ქართული კინემატოგრაფის ტრადიციების გამოყენებისას და ამასთან, გაოცებთ მისი ჭეშმარიტად მხატვრული ალღო ამავე ტრადიციაში აღმოცენებული გარკვეული ეგზოტიკური ტენდენციის უარყოფისას...

მთლიანად კინონოველა კი არ აღმოჩნდა გიორგი შენგელაიას შესაძლებლობათა დონეზე. აშკარა იყო, რომ რეჟისორი ასცდა საკუთარ თემას. ამას ყველა გრძნობდა, მაგრამ რა? „ჯილდოს“ შემდეგ ასეთ საინტერესო რეჟისორს „მაცი ხვიტია“ მისცეს დასადგმელად. გარდა იმისა, რომ „მაცი ხვი-

ტია“ თავისთავად არ განეკუთვნება ქართული ლიტერატურის იმ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომლის ეკრანიზაციაც დღეს რაიმე აუცილებლობით იყოს გამოწვეული, ძნელია მასში იპოვო თანამედროვეობისათვის საინტერესო ფილოსოფიური თუ სოციალური ქვეტექსტი. მართალია, გ. შენგელაიამ სანახაობის მხრივ საინტერესო ფილმი შექმნა, მაგრამ ამ კონკრეტული ფაქტის გამოც ჩვენს კინემატოგრაფში ისევ და ისევ დგება ეკრანზე მთავარი პრობლემების, ხალხისათვის საჭირო მახლობელი თემების, არა შემთხვევითი, არამედ მათი გააზრებული გადატანის საკითხი. ჩვენში ზოგჯერ მეტად უზრუნველად ეკიდებიან ხოლმე ახალგაზრდა ტალანტების სერიოზული თემებით დატვირთვას. შესაძლოა, ბევრი რამ აკლდეს თანამედროვეობაზე შექმნილ ზოგიერთ ფილმს, მაგრამ როცა მხატვარი უტრიალებს თავისი დროის კითხვებს, მისი თაობის ადამიანთა განწყობილებებს, მუდამ აქ უფრო სრულყოფილად ვლინდება ხელოვანი, ვიდრე ჟამგადასული საკითხების ნაძალადევად გაცოცხლებისას.

„წარსულის ფურცლების“ სამი ნოველიდან ყველაზე ბედნიერი მაინც „მიხა“ გამოდგა. ნუ მივაწერთ ამ წარმატებას ფილმის ჟანრულ თავისებურებას, კომედიური განწყობილებით ნუ ავხსნით მისადმი ინტერესს, და ნურც ოდნავ სკაბრეზულ ფინალში დავინახავთ რაღაც სენსაციურობის მიზეზს. მით უმეტეს, რომ ლიტერატურული

ნაწარმოებიდან წამოსული ზოგიერთი უხერხულობა რეჟისორმა ტაქტიანად გააქარწყლა. ჩვენ წინაშეა ხალხური მხიარულებით, მიწითა და ჯანსაღი ხორციელი ვნებებით გამსჭვალული კინონოველა. რეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის მხატვრული უნარი ვლინდება როგორც მსახიობთა შერჩევაში, კოლორიტის ზედმიწევნით შეგრძნებაში და თავშეკავებულ იუმორში, ისე სოციალური აქცენტების ძლიერ საინტერესოდ, ყოველგვარი სქემატიზმის გარეშე დასმაში. კინონოველაში ნაწარმოების სოციალური დედააზრი გახსნილია მეტად თავისებური, საოცრად ცოცხლად გამოკვეთილი ადამიანების უშუალო და ძალდაუტანებელი ურთიერთდამოკიდებულებით, იგი ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელია, ემოციურად — გამართლებული. მიხა, ფეფელო, სასიძო სიკო ცოცხალი. კოლორიტული ფიგურები არიან, სისხლითა და ხორცით ქართულნი, ამავე დროს ყველა ერის ადამიანისათვის გასაგები. შესაძლოა, სიშორის ერთგვარი გრძნობა აქაც ჩნდებოდეს, მაგრამ ამჯერად უფრო მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ სამივე ნოველას აკლია ხალასი პოეზია. ნუ ჩავუსაფრდებით ამ სიტყვას. ლაპარაკია იმაზე, რომ ამ რეჟისორთა მანერაში იგრძნობა გარკვეული მიდრეკილება ჭარბი „დამიწებისაკენ“, ხაზგასმული ყოფითობისაკენ. თითქოს ამაშია რეალიზმის ძალაც. მაგრამ ამ ტენდენციას აქვს თავისი უკიდურესობაც: აქ, სადღაც. ნატურალიზმია ჩასაფრებული.

შესაძლოა მას ამ კინონოველებში შეთოდური ხა. სიათი არ ჰქონდეს, მაგრამ საფრთხის სახით მაინც ჩნდება. ამას კი ხაზს ვუსვამთ იმიტომ, რომ ქართული მწერლობა და ხელოვნება წარმოუდგენელია მისთვის ორგანული ლირიზმისა და რომანტიკულობის გარეშე.

ამით ერთი წუთითაც არ გვინდა ეჭვი შევიტანოთ ამ ახალგაზრდა შემოქმედთა ღირსებებში. ყველაზე სასიამოვნო ფაქტი ის არის, რომ სამივე ნოველის დამდგმელებზე ვლაპარაკობთ ყოველგვარი შეღავათებისა და შეგონების გარეშე. მათ გამოავლინეს ოსტატის ხელი, გემოვნება, ნიჭი; გვაგრძნობინეს, რომ დამუხტულები არიან ჩვენი დროის ფიქრებით, მიილტვიან დღევანდელობის მნიშვნელოვანი პრობლემებისაკენ. ისინი გაუძლებენ სერიოზულ დატვირთვას, ნამდვილად მასშტაბურ სცენარებს, ეპიკურ კინოაზროვნებას. ნოველა კი, რაგინდ ფილიგრანულადაც არ უნდა დამუშავდეს იგი, მაინც არ არის თანამედროვე კინემატოგრაფის მთავარი და ძირითადი გზა.

ბევრი რამით შეგვიძლია საფუძვლიანად ვიამაყოთ. რაოდენ მეტყველია თუნდაც ის ფაქტი, როცა მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე, სადაც თითქმის მთელი მოწინავე მსოფლიოს საუკეთესო ფილმებია წარმოდგენილი, საყოველთაო აღიარებას პოულობს „ქართული ფილმის“ მარკით წარმოდგენილი სურათის მთავარი გმირი გიორგი მახარაშვილი,

სერგო ზაქარიაძის შესრულებით. როდესაც მას პრიზს ანიჭებენ ფესტივალზე, გამოჩენილი იტალიელი მსახიობი ქალის სოფი ლორენის გვერდით, ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენმა კინემატოგრაფმა საყოველთაო ავტორიტეტი მოიხვეჭა, არავითარ შეღავათებს არ საჭიროებს და თამამად უსწორებს თვალს თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებას. ან ის რად ღირს, როცა დებიუტანტი ახალგაზრდა რეჟისორის მიხეილ კობახიძის ორნაწილიანი ფილმი დასავლეთ გერმანიის ქალაქ ობერჰაუზენში ერთბაშად სამ პრიზს იმსახურებს. „ქორწილის“ ახალგაზრდა გმირი უცებ მახლობელი გახდა როგორც ჩვენი თანამემამულეების, ისე უცხოელი მაყურებლისთვისაც და მრავალი ცნობისმოყვარე თვალი ჩამოახედა ჩვენს სულიერ ცხოვრებაში. ქართულ ფილმებს უხვი ნადავლი აქვთ მოპოვებული მსოფლიო კინოდათვალიერებებზე. ამგვარი ფესტივალები, რა თქმა უნდა, მაღალი საზომია და მის მნიშვნელობაში ეჭვის შეტანა იაფფასიანი ნიჰილისტობა იქნებოდა მხოლოდ. მაგრამ მაინც მთავარია ჩვენი მართალი ხალხის მიერ გამოტანილი მსჯავრი, ეკრანისკენ მიპყრობილი მისი კეთილი თვალი და პირუთვნელი მომთხოვნელობა.

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ „თეთრი ქარავანი“, „ჯარისკაცის მამა“, „მე ვხედავ მზეს“, „ქორწილი“, „მიხა“, „შეხვედრა წარსულთან“ მკვეთრად ამჟღავნებენ ჩვენი კინემატოგრაფის მთავარ ტენდენციას — გამოხატოს ხალხის სული, მისი ხასიათი, მისი ტკივილები, სიხარული, ეჭვი, ფიქრი. ეს რევოლუციური ხელოვნების მთავარი თემაა და თანამედროვე ქართული კინოხელოვნების ძიებებიც ძირითადად ამ გზით მიემართება. პრინციპში ეს გზა უტყუარია. თითქმის ყველა ამ საინტერესო ფილმში ჩვენ წინაშე ქართველი გლეხ-

კაცი დგას, ისაა ცხოვრების ფუძე, მისი სიძაგრე, მისი შემოქმედი. მაგრამ აქ საგრძნობია ერთგვარი ცალმხრივობაც. ყოველთვის გვაკლდა ინტელიგენციის, მუშათა კლასის ცხოვრების ამსახველი ფილმები. ეს ცალმხრივობა ლიტერატურიდან დაჰყვა ჩვენს კინემატოგრაფს. ისიც უმთავრესად სოფლის ნაცნობ გარემოში ტრიალებს და არა მარტო გეოგრაფიული, არამედ ფსიქოლოგიური ერთსახოვნების ერთგვარი საფრთხის წინაშე დგას. ჩვენი კინემატოგრაფის თემატიკური წრის გაფართოება არა მარტო აზრობრივ მასშტაბებს გაზრდის, არამედ მის გამომსახველობითს მხარესაც გაამდიდრებს. კინემატოგრაფის მახვილი თვალი უნდა შეიჭრას ცხოვრების ისეთ სფეროში, სადაც ადამიანთა მეტად დაძაბული ინტელექტუალური ცხოვრება მიმდინარეობს, სადაც უაღრესად სადღეისო კონფლიქტები წარმოიშობა, სადაც ადამიანის სული მკაფიო მეტამორფოზას განიცდის.

კინემატოგრაფი თავისი ბუნებით უაღრესად თანამედროვე ხელოვნებაა. უფრო მეტიც — იგი თანამედროვეობის ხელოვნებაა. მაყურებელი მასში ეძებს თავის ცხოვრებას, სურს დააკვირდეს დღევანდელობას. ხალხს უნდა, რომ ხელოვნებამ არა მარტო ასახოს მოვლენები, არამედ ბევრ რამეში გაარკვიოს თვით ადამიანი, უჩვენოს მას მოქმედების სწორი გეზი. აქ ყველაზე სავალალოა ანბანურ ჭეშმარიტებათა ქადაგება, კონიუნქტურა, ერთფეროვნება, რადგან მაყურებელმა კარგად იცის, რარიგ რთული და საინტერესოა თვით ჩვენი სინამდვილე. ყალბად გაგებულ აქტუალობას ზიანის მეტი არაფერი მოაქვს. რაც უფრო დიდი და მნიშვნელოვანია თემა, მით უფრო მეტია მის მიმართ ჭეშმარიტი ტალანტის შინაგანი პასუხისმგებლობა. მუდამ გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მხატ-

ვრის ნაირ ხედვას, მიზნის სიცხადეს, მრწამსს. ამ მხრივ „ჯარისკაცის მამა“ სამაგალითოა. ვინ იცის, რამდენჯერ გადაკეთდა სცენარი თუ გადაღებული მასალა საჭირო და ერთადერთი სწორი ვარიანტის ძიების პროცესში. დაბოლოს შეიქმნა მახარაშვილის სახე, დღევანდელი ქართველი გლეხკაცისა და ჯარისკაცის მართალი სახე, რომელმაც ჩვენს მაყურებელს ბევრი ახალი, საინტერესო უთხრა ოცი წლის წინანდელ ომზე. და არა მხოლოდ ომზე, არამედ ადამიანზე, უფრო ზუსტად — ჩვენს ადამიანზე, მის ხასიათზე, ზნეობაზე, სულზე. ეკრანზე გაცოცხლდა განვლილი ომის სურათები, გმირის გარშემო შეიქმნა დოკუმენტური სიმართლით აღდგენილი მრისხანე დღეების პანორამა. აბოლებული გზების, დალეწილი ქალაქების, აწრიალებული სადგურების, გადამწვარი პურის ყანების ფონზე გაიარა გიორგი მახარაშვილმა ჯარისკაცის მძიმე ცხოვრება. ეს ტრაგიკული ადამიანი თავის მიწასავით მართალი ინტუიციით მისწვდა ამ დიდი ბრძოლების ისტორიულ აზრს. თავისი ხალხური ფილოსოფიითა და სიმართლით „ჯარისკაცის მამას“ პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება. რეჟისორმა და მსახიობმა შესძლეს ქართველი ხალხის სულიერ ნიშანთვისებათა ისე წარმოსახვა, რომ წმინდა ეროვნული თავისებურებები გასაგები და მახლობელი ხდება ყოველი ქვეყნის ადამიანისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ზოგიერთი ეპიზოდი ომის თემაზე გადაღებული ფილმების რემინისცენციებს ჰგავს, სიახლე და სიმკვეთრე აკლია ეპიზოდურ გმირებს, მოლიანობაში გმირის თავგადასავალი ქმნის ეპიკურ მასშტაბში დანახული ამბის შთაბეჭდილებას. ამგვარ თვალთახედვაში ეკრანის ჩარჩოები თითქმის ფართოვდება და მრავლისმომცველი ხდება. რეზო ჩხეიძე აქაც არ ღალატობს ლირიკულ სიფაქიზეს,

ერთგვარ რომანტიკულობას. საქმე აქ მხოლოდ ცალკეული დეტალის სიმბოლურ გააზრებაში როდია. რეჟისორის თვალთახედვაში ჩნდება პოეზიით აღბეჭდილი დეტალები. მკაცრი რეალობის გვერდით დამდგმელი ამართლებს თითქმის დაუჯერებელ მოვლენებს. ზუსტი ნამდვილობისა და პოეტური გამონაგონის შეხამებით იგი აყალიბებს ნაწარმოების ერთიან სახეს, კვეთს თავისი გმირის გარშემო ომის ტრაგიკულ ატმოსფეროში შეგრძნობილ ადამიანის სულიერი სიდიადის პოეზიას. აქ რეჟისორმა ბეწვის ხიდზე იარა პათეტიკურ სიყალბესა და მხატვრულ სიმართლეს შორის და შექმნა სურათი, რომელიც ადამიანურობის, მიწიერი უბრალოების გამარჯვებაა.

ჩვენი ცხოვრება, უფრო კონკრეტულად — ქართული სინამდვილე უხვად აწვდის მხატვარს დიდებულ მასალას ნამდვილი, ამაღლებული და შთამაგონებელი ხელოვნების შესაქმნელად. ამისათვის, ისე როგორც არასდროს, საჭიროა მეტი ძიება, მეტი სიახლე, შეურიგებლობა შტამპთან, მეშჩანურ გემოვნებასთან, საჭიროა ბრძოლა სიყალბის, წვრილთემიანობის წინააღმდეგ. ჩვენი კინოხელოვნების გამომსახველობითს საშუალებათა არსენალის გადასინჯვა და გამდიდრება ევალება ყველა თაობის ოსტატს, კინემატოგრაფის ყოველ ჟანრში, ყოველ სახეობაში მომუშავე შემოქმედს. ეროვნული კინოხელოვნება განუწყვეტელი შემოქმედებითი პროცესია და აქ ყოველი გამოცდილება, რაგინდ საიმედოც არ უნდა იყოს იგი, არ იკმარებს დაუღალავი ძიების გარეშე. ლაპარაკია არა მარტო პროფესიული ოსტატობის მუდმივ სრულყოფაზე, არამედ კინოაზროვნების მარადიულ განახლება-გამდიდრებაზე.

წიგნი საჭმაკლი ვილვი

ერთი მკრანიზაციის გამო

კინოხელოვნებამ იმთავითვე დაიდო სასიცოცხლო სათავე მხატვრულ ლიტერატურაში. და განა მარტო ლიტერატურაში?.. მეოცე საუკუნის „გლახაკთა და უპოვართა“ მუზა თავად იყო უპოვარი. თუმცა კინო მაშინვე ერთგვარად განაგრძობდა სახვითად თხრობას, რ-ოაც კაცობრიობის ისტორიის სიღრმეებში წასული ხელოვნების საწყისებს ეხმიანებოდა, სჯა მუზებთან დასესხების გარეშე იგი მაინც ძნელად დაიმკვიდრებდა სამყოფელს ხელოვნების დარგების გვერდით. ახლა ცხადი ხდება, რომ კინემატოგრაფის გოლიათური განვითარება, მისი გზა, პირველი პრიმიტიული ამოძრავებული ფოტოგრაფიიდან — ადამიანის აზრის მოძრაობის ურთულეს სახეობრივ ხორცშესხმამდე, მარტო ჩვენი საუკუნის მეცნიერებისა და ტექნიკის საოცრებებს არ ემყარება, რომ მას ფეს-

ვები გადგმული აქვს ხელოვნების სხვა სახეობათა მიერ საუკუნეების მანძილზე დაგროვილ, ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ უმდიდრეს გამოცდილებაში. მისი ამ თვალსაზრისით შესწავლა ხსნის, რომ ზოგიერთმა ხელოვნებამ ასობით წლის წინ მისანივით განჭვრიტა კინემატოგრაფის მომავალი ძიებანი, ადრევე აღმოაჩინა ბევრი რამ, რაც შემდგომ აღტაცების ვნებათაღელვაში კინოს ფენომენს მივაწერეთ. „უფროსმა დებმა“ გულუხვად გადაუშალეს მეოცე საუკუნის პირმშოს „საჭურჭლე თვისი“, კინო დაესესხა მათ, მაგრამ თუ დღევანდელობით განვსჯით, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ კინემატოგრაფი უკვე ახლა აბრუნებს ნასესხებს და ცდილობს მისდამი დასაყვედრებელი არა ჰქონდეს რა.

თუმცა, როგორც ჩანს, ხელოვნებათა ოჯახში ურთიერთდასესხება არასოდეს ითვლებოდა მკრეხელობად. ეს ამბავი არც ესთეტიკური აზროვნების უძველესი წარმომადგენლებისათვის ყოფილა უცხო. ჯერ კიდევ არისტოტელე აღნიშნავდა თავის „პოეტიკაში“, როცა განიხილავდა ეპოსისა და ტრაგედიის ურთიერთდამოკიდებულებას, რომ ყოველი ეპიკური ნაწარმოებისაგან რამდენიმე ტრაგედიის შექმნა შეიძლებაო. ჩვენამდე მოაღწიეს ეგვიპტურმა პაპირუს-მანუსკრიპტებმა, რომელთაც საფუძვლად უდევთ უძველესი აღმოსავლური ლეგენდები და მითები; ცნობილია ანტიკური ხანის ლარნაკები ჰომეროსის პოემებიდან ნასესხები სიუჟეტების გამოსახულებით... რამდენმა ელინურმა მითმა შეისხა ხორცი და ახალი ხელოვნების სახით წარმოდგა ბერძნულ ტრაგედიებსა და ქანდაკებებში; რენესანსის ეპოქის ფერწერისა თუ სკულპტურის რამდენ შედევრში ჩაიდგეს სული ბიბლიის გმირებმა, აჟღერდნენ „დაბადების“ სიუჟეტები... მაგრამ მარტო ლიტე-

რატურა როდი გაასესხებდა ასე უხვად. ცნობილია, რომ კომპოზიტორმა ფერენც ლისტმა თავისი „Sposalizio“ რაფაელ სანციოს ამავე სახელწოდების სურათის მიხედვით შექმნა, ხოლო ფრანგი კომპოზიტორ-იმპრესიონისტის კლოდ დებიუსის სიმფონიური სუიტა „გაზაფხული“ ბოტიჩელის ამავე სახელწოდების ფერტილოთია შთაგონებული... დასესხების, ხელოვნების ერთი სახეობის ნაწარმოების ხელოვნების მეორე სახეობაში გადაღების, სხვა მიმართულებებიც არსებობს. სერგეი პროკოფიევის მუსიკალური ზღაპრის „პეტია და მგლის“ სახეთა კინემატოგრაფიული ხორცშესხმაა უოლტ დისნეის ცნობილი მულტიპლიკაცია, ხოლო ფრანგი კინორეჟისორის ალენ რენეს ფილმი „გერნიკა“ პიკასოს საქვეყნოდ გახმაურებული ფერტილოს ეკრანიზაციაა. აქ აღარაფერს ვამბობთ იმ უამრავ ინსცენირებაზე, რომელთაც ხელოვნების სხვა სახეობის ნაწარმოებები დასდებია საფუძვლად.

მსოფლიო კინოხელოვნების ისტორიაში პირველ ეკრანიზაციად მიჩნეულია შილერის ბალადა „ხელთათმანი“. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ეს ყოფილა „მონუსხი და გაუაზრებელი ინსცენირება“, თუმცა მაშინ კინემატოგრაფი ლიტერატურულ სახეთა ეკრანზე ხელახლა ხორცშესხმის პრეტენზიას არც აცხადებდა. მას ჯერ კიდევ ვერ შეეცნო საკუთარი ძალა, ჯერაც არ აღმოეჩინა თავისი გამომსახველობითი საშუალებები — მსხვილი პლანი, მონტაჟი, ამოძრავებული კამერა. ამიტომაც კინოს მხოლოდ უკიდურესად გამარტივებულ მხატვრულ ამოცანათა გადაწყვეტა თუ შეეძლო. ფაქტიურად ცნობილ ლიტერატურულ ნაწარმოებთა პირველი ეკრანიზაციები სიუჟეტური სქემებისა და წიგნის გმირთა სახელების ეკრანზე უბრალო გადატანა უფრო იყო. ვიდრე ხელოვნების

ახალი საშუალებებით მათი ხორცშესხმა. მაგრამ თავგამოჩენია სურვილსა და ე. წ. „სიუჟეტის შიმშილს“ კინემატოგრაფი მაინც ლიტერატურასთან მიჰყავდა. რუსი მწერალი ლეონიდ ანდრეევი წერდა თავის დროზე: „არსებობის რაღაც რვაათ წელიწადში კინემატოგრაფმა შესანსლა ყველა ავტორი, რომელიც მანამდე წერდა, გააჩანაგა მთელი ლიტერატურა — დანტე, შექსპირი, გოგოლი, დოსტოევსკი, თვით ანატოლ კამენსკიც კი. არც ერთ ღუმელს არ ჩაუყლაპავს იმდენი შეშა, რამდენსაც ბღუჯავს, ქანქლავს გრძნეული კინემატოგრაფი. ეს არის უძირო ორმო, რომელიც ყველაფერს ნთქავს“.

ასე იყო ყველგან და ამ მხრივ არც ქართული კინო წარმოადგენს გამონაკლისს, თუმცა ეს პროცესი ჩვენში შედარებით გვიან დაიწყო. ქართველ მოწინავე საზოგადოებაში კი ადრევე მომწიფდა ეროვნული ლიტერატურის თვალსაჩინო ნიმუშების ეკრანზე გადატანის აზრი, გამოჩენილ ქართველ მწერალთა ნაწარმოებების ეკრანიზაციის გამო. ჯერ კიდევ 1915 წლის 23 მაისს ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ საგანგებოდ აცნობდა მკითხველს ერთ-ერთ კორესპონდენციას, რომელიც უშუალოდ გამოხატავდა ამ თვალსაზრისს. იგი მოითხოვდა, რომ „ეთნოგრაფიულმა საზოგადოებამ, ან დრამატულმა საზოგადოებამ ამთავითვე გადასდოს რამდენიმე ათასი მანეთი იმ მიზნით, რომ ჩვენი წარსული, ისტორიული ანდა მწერლებიდან — ყაზბეგი, ილია, გოგებაშვილი, თუ სხვა მწერალთა ნაწარმოებებიდან ამოღებული ამბები, მხატვრულად დადგმული და შესრულებული, ქართველ მსახიობთაგან ნათამაშევი, ეკრანზე გადაიღოს და თვითონ გამოსცეს“. ჟურნალი კი თავის მხრივ დასძენდა: „ამ წერილს, ვგონებ, განმარტება აღარ ეჭირვება, მოსაგები საქმეა. როგორც ქონებრივად, ისე ზნე-

ობრივ-იდეურად და მაშ, ნუღარ ვაყოვნებთ. ცხოვრება წინ გვიწვევს და რაღას ვუცდით?“

ამ წერილის გამოქვეყნებიდან, დაახლოებით ერთი წელი მაინც გავიდა, ვიდრე 1916 წლის ზაფხულში რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა პირველ ქართულ მხატვრულ ფილმს დაადგამდა. და იგი იყო ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის „ქრისტინეს“ ეკრანიზაცია. ძნელი სათქმელია, იყო თუ არა ამაში რაიმე კანონზომიერება, მაგრამ ქართული მხატვრული კინოს ისტორიის პირველი ფურცელიც ლიტერატურის ნაწარმოების ეკრანიზაციით იწყება (დოკუმენტური ლენტები კი ჩვენში, სულ ცოტა, ათი წლით მაინც უსწრებდა ამ მხატვრული ფილმის გამოჩენას). საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგაც ეროვნული ლიტერატურის ბევრი ნაწარმოები ავიდა ეკრანზე. ყოველ მათგანს ჰქონდა საკუთარი ღირსება თუ ნაკლი, მაყურებელმა თავის დროზე მეტნაკლები ინტერესით მიიღო ეს ფილმები, თითოეულმა შესაძლებლობისდაგვარად დასტოვა კვალი ჩვენი კინოხელოვნების განვითარებასა და განსაკუთრებით ქართული ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის ისტორიაში, მაგრამ ამჯერად მათზე დაწვრილებით შეჩერება ამ წერილის ფარგლებს სცილდება.

ამჟამად მსოფლიო კინოპროდუქციის თითქმის ნახევარი ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანიზაციაა. იმთავითვე ასე მოდის და ასეა ახლაც. თითქოს კინომცოდნეობასა და კინოკრიტიკას უკვე უნდა გაეანალიზებინა ეკრანიზაციის ასეთი დიდი პრაქტიკული გამოცდილება, შეექმნა მისი ისტორია, შეესწავლა ლიტერატურის ქმნილების ეკრანზე გადატანის შემოქმედებითი პრინციპები, გამოეკვლიებინა ერთი ხელოვნების ნაწარმოების მეორე ხელოვნებაში მხატვრულად ხელახ-

ლა ხორცშესხმის ბუნება, მკვეთრად დაესახა კინოსა და ლიტერატურის მსგავსებისა და განსხვავების ნიშნები, საერთოდ. შეემუშავებინა ეკრანიზაციის ნათელი თეორია. სამწუხაროდ, ასეთი მწყობრი ისტორიული და თეორიული ნაშრომები ჯერ არ არსებობს. საქმეს არ შველის არც ამ საკითხზე კინოსა და ლიტერატურის ოსტატთა აქა-იქ გაბნეული უსისტემო, საკმაოდ თვითნებური გამონათქვამები და არც ის თითო-ოროლა წიგნი თუ ბროშურა, რომლებიც ამ საკითხის შესწავლას მიეძღვნა რუსეთსა და საზღვარგარეთ. რაღა თქმა უნდა, ამასაც გარკვეული ბრალი მიუძღვის იმაში, რომ ასე დიდი გავრცელების მიუხედავად, ძლიერ იშვიათია ჭეშმარიტად მაღალი მხატვრული ღირსების ეკრანიზაცია. როგორც ჩანს, ეკრანიზაციის ისტორიისა და შემოქმედებითი პრობლემების, მისი მხატვრული პრინციპების ღრმა შესწავლა-განზოგადება უაღრესად საჭირბოროტოა და დაგვიანებას ვეღარ ითმენს. ამ საკითხთა ყოველდღიურ პრაქტიკაში მოძალებაც მათ აქტუალობას ადასტურებს.

●

ცნობილმა ფრანგმა რეჟისორმა კლოდ ოტან-ლარამ ერთხელ ეკრანიზაციის გამო თქვა — ლიტერატურის ნაწარმოები ის პატიოსანი თვალია, რომელსაც კინო ახალი ბეჭდის ბუდეში ათავსებსო. ცხადია, ამ ხატოვან გამოთქმას ეკრანიზაციის რთულ პრობლემებზე რაიმე პასუხის გაცემის პრეტენზია არა აქვს, მაგრამ ეკრანზე ასულ ყოველ ლიტერატურულ ნაწარმოებთან შეხვედრისას იგი მუდამ აღძრავს კითხვას: ხომ არ დაკარგა ამ პატიოსანმა თვალმა ახალ ბეჭედში თავისი ფერი და ელვარება?!

ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანზე გადაღების მრა-

ვალი გზაა ნაცადი. ზოგი ერთ შემთხვევაში ამართლებს, ზოგი — მეორეში. შეიძლება მათი საერთო ტენდენციების მიხედვით დაჯგუფებაც, გარკვეული, მართებული თუ უმართებულო, კლასიფიკაციაც, მაგრამ ეს მაინც მათი თეორიული გააზრება იქნება. ცოცხალ პრაქტიკაში კი ყველაზე მართალი და უტყუარი მაინც ის გზაა, რომელიც ზემოთ დასმულ კითხვას დადებითად უპასუხებს. მთავარი მუდამ ის არის, რომ ამა თუ იმ რომანის, მოთხრობის, ნოველის ეკრანიზაცია თავისი მხატვრული ზემოქმედებით დგას თუ არა ლიტერატურული წინამორბედის, ფილმის პირველწყაროს სიმაღლეზე? ისევე გვაღელვებენ და შეგვძრავენ თუ არა ეკრანზე წიგნით ნაცნობი სახეები, აზრები, იდეები? ეს კითხვა ჯაჭვური რეაქციისა და კიდევ ბევრ, ძლიერ ბევრ კითხვას იწვევენ. ეკრანიზაციამ მათ მხატვრული სახეებით უნდა უპასუხოს.

ჩვენი მაყურებელი ფილმ „ხევისბერ გოჩას“ გულგრილად ვერ შეხვდებოდა თუნდაც იმიტომ, რომ იგი შექმნილია ქართული მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლის ალექსანდრე ყაზბეგის ძლიერ ნაცნობი, ბავშვობიდან საყვარელი ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. ასეთ ლიტერატურულ ნაწარმოებთან ეკრანზე შეხვედრა ძველი სიყვარულის შეხსენებას ჰგავს ხოლმე. ამიტომაც დიდი სიფრთხილე, გულისხმიერება და ოსტატობა მართებს მხატვარ-კინემატოგრაფისტს, რომ ეს სათუთად შემონახული გრძნობა არ შეგილახოთ.

ქართულ კინემატოგრაფს ამჯერად პირველად არ მიუმართავს ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებისათვის. კინოს ადრევე იზიდავდა ამ „ქართველი ჰომეროსის“ მოთხრობებში შექმნილი მძაფრი კონფლიქტები, მთაზე დაფუძნებული მოულოდნელობებით აღსავსე სიუჟეტური სვლები, რომლებითაც იხსნებოდა ჩვენი მთის ხალხის ძლიერი და ამაყი სული,

მისი რაინდული მორალი, საუკუნეებით განმტკიცებული ტრადიციები, ძლიერ თვითმყოფადი ეთიკური და საზოგადოებრივი წარმოდგენები, მკაცრი ყოფა და ზნე-ჩვეულებანი, რომლებშიც ოდნავი შეფარვით, მაგრამ მაინც გამჟღავნებულია ბარის მორალისადმი დაპირისპირების ტენდენცია, აგრეთვე მამულიშვილობის, ხალხისშვილობის ამაღლებული გრძნობა და ის რომანტიკული კილო, მუდამ ძალუმად საცნაური რომ არის ყაზბეგის მოთხრობებში.

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში ავიდნენ ჩვენს ეკრანზე მისი „მამისმკვლელი“ და „მოძღვარი“. ნუ მოვიხსენიებთ ამ ფილმებს აუგად, მაგრამ ნურც „ელისოს“ გავუტოლებთ, როგორც ამასწინათ ერთი გაზეთის რეცენზენტი მოიქცა. ქართული კინოს, ან თუ გნებავთ ეკრანიზაციის ისტორიაში „ელისოს“ მაინც განცალკევებული ადგილი უკავია თავისი ნოვატორული ხასიათით, ეკრანიზაციის გაბედული, ორიგინალური პრინციპებით. ცნობილია, რაოდენ თამამად მოეკიდნენ რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია და სცენარისტი სერგეი ტრეტიაკოვი ამ ფილმის ლიტერატურულ საფუძველს, რის გამო მათ თავის დროზე ყაზბეგის, მისი კლასიკური მემკვიდრეობის „ხელყოფასაც“ კი უკიჟინებდნენ. მართლაც, ფილმი „ელისო“ არ იყო მოთხრობის ზუსტი ასლი. ავტორები ლიტერატურულ პირველწყაროს განიხილავდნენ, როგორც ამოსავალს ახალი, რევოლუციური სულისკვეთების ნაწარმოების შესაქმნელად. ლიტერატურული სახეების ეკრანზე ხელახლა ხორცშესასხმელად მათ მიაგნეს ძლიერ დამაჯერებელსა და უაღრესად ემოციურს, თავის დროისათვის ნოვატორულსა და ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიულ ფორმებს. სწორედ ამის გამო „ელისოს“ ეკრანის ვარიანტი არ გადაქცეულა მოთხრობის უსახურ

და პასიურ ასლად. იგი ხელოვნების ახალი საბეობის დამოუკიდებელ ნაწარმოებად წარმოდგა. ეს იყო ყაზბეგის მოთხრობის დ რ ო უ ლ ი და სწორი წაკითხვა. ამას საგანგებოდ იმისათვის აღვნიშნავთ, რომ ეკრანიზაციის ხელოვნება არ წარმოადგენს რაღაც უძრავს, განყენებულს, დროის მიღმა მდგომს. იგი ისევე როგორც ხელოვნების ყოველი სახეობა, მუდამ მოძრავია, მგრძნობიარეა დროის მიმართ და ისტორიულად განპირობებულია.

დიდი ხანია შენიშნულია, რომ ყოველი ადამიანი — მკითხველი სხვადასხვა ასაკში, თავისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდში ერთსა და იმავე ლიტერატურულ სახეებს სხვადასხვანაირად აღიქვამს. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ ყოველ პერიოდში მკითხველისათვის წიგნის გმირები განსხვავებულ ელფერს იძენენ. ეკრანიზაცია კი, ზოგადად რომ წარმოვიდგინოთ, სწორედ წიგნის, ლიტერატურის ნაწარმოების კინემატოგრაფიული წაკითხვაა. ცხადია, მას ცხოვრების გარკვეულ პერიოდში ასრულებენ მხატვარი-კინემატოგრაფისტები, პირველ რიგში — სცენარისტი, რეჟისორი, მსახიობები, და სწორედ მათ ნიჭზე, იმაზე, თუ რამდენად მგრძნობიარენი არიან ისინი დროისა და თვით კინოხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების მიმართ, ბევრად არის დამოკიდებული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანის ვარიანტის წარმატება თუ წარუმატებლობა. ახალი დროის ეკრანიზაციაში მუდამ უნდა ვლინდებოდეს კინემატოგრაფიული კულტურის ახალი დონეც.

ამდენად, ყოველი ეკრანიზაციის, ამჯერად კი „ხევისბერი გოჩას“ გამო საუბრისას, ზემოთ დასმულ კითხვებს ემატება კიდევ ახალი კითხვები: რამდენად დროული, ანდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რამდენად დღევანდელურია ალექსანდრე

ყაზბეგის მოთხრობის ეს კინემატოგრაფიული ვარიანტი? რამდანად გამოვლინდა და საგრძნობია მასში დროის მოთხოვნისა და კინოხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებისადმი ეკრანიზაციის ავტორთა დამოკიდებულება?

სურათ „ხევისბერ გოჩას“ ეკრანზე გამოსვლამდე დამდგმელ რეჟისორს ნიკოლოზ სანიშვილს, რომელიც ფილმის სცენარის ავტორიც არის (დიალოგები არჩილ სულაკაურმა დაწერა), ერთი გაზეთის კორესპონდენტთან საუბარში განუცხადებია: ალექსანდრე ყაზბეგი... „ბრწყინვალე სცენარისტია“. ცხადია, მაშინ ეს გამოთქმა პირდაპირი მნიშვნელობით არავის მიუღია და ვფიქრობდით, რომ რეჟისორი, პირველ ყოვლისა, ყაზბეგის მოთხრობების ერთგვარ „კინემატოგრაფიულ“ ხასიათს გულისხმობდა. მაგრამ როცა სურათი ეკრანზე გამოვიდა, აშკარა გახდა, რომ ამ გამოთქმაში — „ყაზბეგი ბრწყინვალე სცენარისტია“ — რეჟისორი თავის გარკვეულ პრინციპს ატევდა. მაშ, რას უნდა მივაწეროთ ის ამბავი, რომ ყაზბეგის მოთხრობა, ეკრანზე გადაღებისას, თითქმის არავითარ დრამატურგიულსა და სახეობრივ ტრანსფორმაციას არ განიცდის. „თითქმის“ იმიტომ ვამბობთ, რომ ფილმში მოთხრობიდან მცირე რამ გამოტოვებულია და დამატებულია რამდენიმე მომენტი: ის, რომ გუგუა ცხვარში უნდა წასულიყო და ახალშერთულ ცოლთან გაურკვეველი დამოკიდებულების გამო აღარ მიდის, და ის, რომ ძიძია ონისესთან უკანასკნელი განშორების მერე კი არ კვდება (რაც სიტუაციითაც და ფსიქოლოგიურადაც სრულიად გამართლებული იქნებოდა), არამედ ფინალში დატრიალებული ტრაგედიის თავის თვალით ხილვის შემდეგ იღუპება. არის კიდევ რამდენიმე „წვრილმანი“. ეს „წვრილმანები“ ამოცანის გაიოლებისაკენ სწრაფვას

უფრო ამჟღავნებენ, ვიდრე ლიტერატურულ სახეთა ეკრანზე ხელახლა — კინემატოგრაფიულად ხორცშესხმისაკენ ლტოლვას. დანარჩენი კი... ის, რომ თუ ფილმის მსვლელობას საგანგებოდ შეუდარებთ მოთხრობას, გაოცებული დარჩებით, ისე ზუსტად მისდევს სურათი ლიტერატურული წინამორბედის გარეგან სიუჟეტს, ან უფრო სწორად — ფაბულას, ეპიზოდების წყობას. არ ვამბობთ, მოთხრობას ერთგულად მისდევსო, რადგან ასეთი „სიზუსტე“ სრულიადაც არ მიგვაჩნია მხატვრულ ერთგულებად. და მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში შენარჩუნებულია მოთხრობის ფაბულური კონსტრუქცია, მასში (რამდენიმე სცენისა და კადრის გამოკლებით) ვერ ვიგრძენით ყაზბეგის ნაწარმოების მხატვრულ სახეებში წვდომა, მის დედააზრში შეღწევა, მისი სულის კინემატოგრაფიული საშუალებებით ეკრანზე გახსნა, ურომლისოდაც ყოველი ეკრანიზაცია კარგავს ჭეშმარიტ მნიშვნელობას.

ისე ნუ გაგვიგებთ, თითქოს საეკრანიზაციო ნაწარმოების სიუჟეტისა და მოქმედების დროის, ანდა პერსონაჟთა ხასიათების ძირეულად შეცვლას და გადაკეთებას მოვითხოვდეთ. რეჟისორ ნ. სანიშვილს არავინ უსაყვედურებს, თითქოს არ ესმოდეს მოთხრობაში დახატულ ადამიანთა ბედის ისტორიული კანონზომიერება, სოციალურად განპირობებულ სახეთა მნიშვნელობა, ან თითქოს უპასუხისმგებლოდ ეკიდებოდეს კლასიკოსის თხზულებას. არა, აქ საქმე იმ პასიურობაშია, რომელმაც ფილმს სიმაღლისაკენ ლტოლვა დაუკარგა. ჩვენი აზრით, რეჟისორი ძლიერ გაიტაცა მოთხრობის ფაბულამ და შეეცადა ეკრანზე მისი ასლის გადმოღებას, თანაც, ჩანს, მომხდარი ამბების ჯამი მას ნაწარმოების სიუჟეტად მიუჩნევია. ფილმში ყაზბეგისეული სიუჟეტი წარმოდგენილია არა

როგორც ავტორის მიერ სამყაროს ჭვრეტისა და შეცნობის, ცხოვრების მოვლენებისადმი ავტორის ზნეობრივი დამოკიდებულების შედეგი, არამედ როგორც არაჩვეულებრივი სათავგადასავლო ამბავი. სინამდვილეში კი სიუჟეტი სხვა არა არის რა, თუ არა მოქმედებისა და გმირთა ურთიერთდამოკიდებულებათა გზით გამოვლენილი ნაწარმოების მთავარი შინაარსი. ვიქტორ შკლოვსკი ერთგან წერდა: „ჩვენ შევეცადეთ კინოში უშუალოდ გადმოგვეტანა დრამა და მარცხი განვიცადეთ, რადგან ფორმალისტებად გადავიქეცით: გამოსახვის ხერხი ჩვენ გამოსახვის არსად მივიჩნიეთ. არ გვესმოდა, რომ კინოს გამოსახვის სხვა საშუალებები აქვს და თეატრს სხვა“. ჩვენ დავუმატოთ — ბელეტრისტიკას კიდევ სხვა. და ამ განსხვავების არსი ცალკეული მხატვრული ხერხის — კინოხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მონტაჟის, მსხვილი პლანის, კამერის მოძრაობასა და კადრირების გამოყენებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ სახეობრივ-აზრობრივ განსხვავებაში, თვით ხელოვნების პოეტიკაში.

„ხევისბერი გოჩას“ ბოლოში ყაზბეგს სქოლიოში აქვს შენიშვნა: ეს ყველაფერი ერთმა მოხუცმა მომითხრო სიტყვა-სიტყვითო. ცხადია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს მწერალს მხოლოდ მოხუცის მიერ ზეპირად მონაყოლი ჩაეწეროს „სიტყვა-სიტყვით“ და სხვა არა გაეკეთებინოს-რა. რაღა თქმა უნდა, აქ ყაზბეგი გულისხმობდა მხოლოდ ამბავს, არაკს. ბოლოს და ბოლოს ამბავიც ხომ მწერლის მიერ გამოყენებული ერთ-ერთი საშუალებაა და არა მიზანი. მხატვრული ნაწარმოების ძალა და მნიშვნელობა კი მუდამ ვლინდება არა ამბის მოხერხებულად აგებაში, არამედ იმ ძირითადსა და მთავარში, რისთვისაც მწერალი ამ ამბავს მიმართავს.

სწორედ მწერლისეული ამ ძვირფასი და მთავარი აზრის სწორად ამოკითხვა, წვდომა, მისი ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით გახსნა და თქმა იმისა, თუ რით არის იგი აბლობელი და საინტერესო ჩვენი თანამედროვეებისათვის, ევალება ყოველ ეკრანიზაციას, მის ავტორს.

სხვათა შორის, კინოხელოვნების ისტორიაში ცნობილია ე. წ. „კინოდეკლამაციის“ ფაქტები. ამბობენ, მას თავის დროზე, მუნჯი კინოს პერიოდში, საკმაოდ დიდი წარმატებაც ჰქონდაო. თურმე აქტიორი გამოდიოდა ესტრადაზე და ხმამაღლა კითხულობდა მწერლის ნაწარმოებს. ამ დროს კი ეკრანზე ჩნდებოდა იმის შესატყვისი გამოსახულება, რაც მაყურებელს ჩაესმოდა დეკლამატორისაგან წარმოთქმული. ასეთი ყოფილა მაგალითად რუსეთში ჯერ კიდევ 1909 წელს ნ. გოგოლის „შეშლილის წერილების“ „ეკრანიზაცია“ (ტექსტს კითხულობდა მსახიობი ვ. ნიგლოვი). კინოდეკლამაციის ასეთივე ფორმას მიმართავდა რეჟისორი კ. პიპინაშვილი ფილმ „აკაკის აკვნის“ იმ მონაკვეთში, სადაც გიმნაზიელი აკაკი წერეთელი (მსახიობი შ. ქოჩორაძე) ხმამაღლა კითხულობდა „გამზრდელს“ და ეკრანზე კი ჩნდებოდა ამ პოემის საკვანძო მომენტების კინოილუსტრაციები. ცხადია, კინოდეკლამაციებში ლიტერატურის ნაწარმოების ეკრანიზაციის გაგება დაყვანილი იყო გულუბრყვილო წარმოდგენამდე, როცა ყოველივეს, რაც კი კინოკადრის ფორმით არის მოწოდებული, კინოხელოვნებად მიიჩნევენ. სინამდვილეში, სწორედ „კინოდეკლამაციები“ იყო პირველი სახეობა კინოილუსტრაციისა, რაც, ცხადია, დღევანდელ მაყურებელ-მკითხველს აღარავითარ შემთხვევაში არ აკმაყოფილებს. დღეს ფილმ-ეკრანიზაციას ვეღარ იხსნის მხოლოდ ის უპირატესობა, რომ

იგი კლასიკოსისა თუ თანამედროვე ლიტერატურის რომელიმე ბრწყინვალე ნაწარმოებს შეგვახსენებს.

არა გვგონია, ვისმეს ეყოს სითამამე და მოჰყვეს ეკრანიზაციის რაღაც საერთო, ყველა დროისა და შემთხვევისათვის გამოსადეგი აბსტრაქტული კანონის, ნორმისა და ხერხის დადგენას, მით უმეტეს, შეეცადოს ეს ნააზრევი თავს მოახვიოს ხელოვანს. ლიტერატურის ნაწარმოების ეკრანზე გადაღების შემოქმედებითი პროცესი საკმაოდ რთულია და მას ხშირად თვით საეკრანიზაციო ნაწარმოები განაპირობებს ხოლმე. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს, ერთი რამ მაინც ბოლომდე ცხადია: აღარავის ესაჭიროება ასოკირკიტა, დაძაბუნებული ფილმი-ეკრანიზაცია. ლიტერატურის ნაწარმოების მხოლოდ კინემატოგრაფიულ კადრებად დაყოფას არასოდეს მოჰყოლია სიკეთე, არც ნამდვილ ხელოვნებასთან შეხვედრის სიხარული ყოფილა მისი წილ-ხვედრი. საოცარია, მაგრამ ყოველ პასიურ, დაძაბუნებულ ეკრანიზაციას მუდამ წინ უძღვის ხოლმე კინემატოგრაფისტ-ხელოვანის კეთილშობილური სურვილი — რაც შეიძლება სრულად გადმოსცეს მწერლის შემოქმედება, ეცადოს, სისავსით გადაიღოს ეკრანზე სიტყვის ოსტატის მხატვრული ქმნილება. მაგრამ მწერლისადმი, მისი შემოქმედებისადმი მოწიწება, მის მიერ დაწერილი ყოველი სიტყვისა თუ ფრაზის წინაშე თრთოლვა და ქედმოხრა ისევ კინომხატვრის საწინააღმდეგოდ შემობრუნებულა ხოლმე. ჰეშმარიტი ხელოვნება კი წარმოუდგენელია შემოქმედებითი სითამამის, შემოქმედებითი გაბედულების გარეშე და უამისოდ არა ერთი ნიჭიერი მხატვარი დარჩენილა სელმოცარული. ეკრანიზაციის პრაქტიკაშიც ბევრს უგემია თავისივე პასიურობის სიმწარე, მაგრამ გვიანღა ყოფილა „თითზე კბენანი“. ცნობილი ფრანგი

რეჟისორი ჟან რენუარი „მადამ ბოვარის“ ეკრანიზაციის მარცხის გამო წერდა: „ჩემი შეცდომა ის იყო, რომ ძლიერ დიდი პიეტეტით მოვეკიდე ფლობერის შედევრს... ახლა ფლობერის რომანის ფილმად შექმნისათვის თავიდან რომ მომეკიდა ხელი, აღარ შევეცდებოდი მასში „მადამ ბოვარის“ მთელი შინაარსის გადმოცემას... მე დავცილდებოდი რომანს იმდენად, რამდენადაც ეს ფილმისათვის საკმაო კინემატოგრაფიული დინამიკის მინიჭებისათვის იქნებოდა საჭირო. განვავითარებდი რამდენიმე მომენტს, რომელზეც მაშინ მასალის სიჭარბემ უარი მათქმევინა... ეს არ იქნებოდა ფლობერის რომანის ასლი, მაგრამ იგი უკეთესი ფილმი იქნებოდა, ვიდრე მაშინ შევქმენი“.

ძლიერ საგულისხმო გაკვეთილია იმათთვის, ვინც ლიტერატურის ნაწარმოების ეკრანიზაციის ერთადერთ ჭეშმარიტ გზად დღემდე მხოლოდ მწერლისეული ტექსტის მაქსიმალურად შენარჩუნებას, თხზულების ყოველი სიტყვისა თუ ფრაზის ეკრანზე ზუსტად გადატანას თვლის.

ჩვენი აზრით, სწორედ ამ გზის აყოლამ, ამ წადილმა განაპირობა „ხევისბერი გოჩას“ ნაკლოვანებებიც. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ სურათში იმ ეპიზოდებთან ერთად, რომლებიც მოთხრობის პასიური ილუსტრაციის მნიშვნელობას ვერ სცილდებიან (სამწუხაროდ, ფილმში ეს მხარე ჭარბობს), არის ისეთი კადრებიც, რომლებიც გაგრძნობინებენ კინემატოგრაფის ენაზე ამეტყველებულ ყაზბეგს. ამას იგრძნობთ ფილმის სწორედ იმ ადგილებით, სადაც რეჟისორს ჯამბედაობა ჰყოფნის და ეკრანზე უშუალოდ კი არ გადმოაქვს მოთხრობის ტექსტი, არამედ ქმნის მისი სულისკვეთების შესატყვის სცე-

ნებს. ასეთია, მაგალითად, გუგუასა და ძიძიას ქორწილის შემდეგ პირველი გასაუბრება, როცა ცოლის გულგრილობით გაოგნებული, სულაფორიაქებული ვაჟკაცი ბოღმას ვერ იტევს და თითქოს ემუდარება ქალს, გაარკვიოს თავსდამტყდარ უბედურებაში. გარეთ კი გზადდამდგარი მწყემსები ცხვარში წასასვლელად უხმობენ კუგუას, კიდევაც ექილიკებიან, იქნება ცოლს ვერ შელევიხარო, გულში კი მის ბედს შენატრიან. რა იციან, რომ გუგუას სულის სიღრმეში გაწბილებული სიყვარულის, ეჭვის, შელახული თავმოყვარეობის ქარიშხალს დაუსადგურებია, მაგრამ რაინდული ზნეობის ვაჟკაცს თავისი გრძნობა საქვეყნისო ვერ გაუხდია... ეს სცენები სახვითადაც გამოირჩევა და აქ შესანიშნავია თვით „ნახატი“ კადრებისა.

ასევე ბევრი რამ ყაზბეგისეული გამჟღავნებულია ომის შემდეგ ბრძოლის ველის სურათის ამსახველ კადრებში. მოძმეთა დაკარგვით შეძრულნი ხევისბერი და თორღვაი ნამდვილი ჭირისუფლის განცდით დასცქერიან დაღუპულ ვაჟკაცებს, შორს კი მოჩანს მწუხარებისაგან თითქოს ქვადქცეულ, ძაძითმოსილ ქალთა შავი ფიგურები და გაისმის რაღაც არაჩვეულებრივად შემზარავი სიმღერა-გლოვა თუ სიმღერა-მოთქმა...

ეს სცენები ყაზბეგის მოთხრობაში არ არის, მაგრამ მაყურებელს ერთი წუთითაც კი არ შეაქვს ეჭვი მათ მწერლისეულ წარმოშობაში. იგი ამ კადრებში უფრო მეტად ხედავს კინემატოგრაფიულად ხორცშესხმულ მოთხრობის მხატვრულ სახეებს, გრძნობს მის სულისკვეთებას, რადგან სწორედ სურათის ამ ნაჭრებში არის გამჟღავნებული ფილმის ლიტერატურული ნაწარმოებიდან შესატყვისი ადგილების ქვეტექსტში წვდომა, მისი სწორი ამოკითხვა.

ლაკონურია სურათის ექსპოზიცია: ეს-ეს არის შეწყდა დიდებული მთების პანორამა და მასთან ერთად მისწყდა ძლიერ ემოციური, შთამბეჭდავი მუსიკაც. შემდეგ თითქოს მთების მდუმარებამ დაისადგურაო, გარინდებაა ეკრანზე. მერე კამერა ძირს იწევს და ისეთი შთაბეჭდილება გექმნებათ, თითქოს ეს ბუმბერაზი მთები დაიდრიკნენო. და ეკრანს მთლიანად იკავებს ხევისბერის გამოსახულება, რომლის მხცითმოსილი, ნათელი სკულპტურული სახე, მთებივით ზვიადი თავდაჭერა და შთამაგონებელი გამოხედვა ღირსებისადმი პატივისცემას და კრძალვას აღგიძრავთ. აქვეა გუგუა ბიჩიტაურიც. აქვე შევიტყობთ, რომ ეს მოხევე ცოლს ირთავს და ხევისბერის ძესთან — ონისესთან მოსულა სათხოვნელად, ხელისმომკიდედ ჰყავდეს მის რჩეულს. ამის გამო გოჩასა და გუგუას ერთიორი ძუნწი რეპლიკა. გუგუა მიდის და... შემდეგ ისევ მთები — ზვიადი, მიუვალი, დაუმორჩილებელი... შემდეგ კი ამ გარინდულ გოლიათთა ფონზე გამოჩნდება ორი მხედარი — ონისე და გუგუა, ცხენებს რომ მოაგელვებენ...

აქ თავდება ექსპოზიცია და იწყება სურათი ზუსტად ისე, როგორც იწყება ყაზბეგის მოთხრობა: „იქნებოდა ღამის ცხრა საათი, როდესაც სოფელს ყანობს რამდენიმე შეიარაღებული ცხენოსანი და ორიოდე მარხილი მიუახლოვდა. მხედრები სულ ყმაწვილები, ნარჩევი და ერთიერთმანეთზე ლაზათიანები იყვნენ. ისინი მიდიოდნენ მხიარულად, სიმღერით და თოფის სროლით, აშკარად ეტყობოდათ, რომ ესენი სამტროდ არ მიემგზავრებოდნენ... ცხენები მიდიოდნენ თავბრუსდამხვევის სიჩქარით. მისი პატრონები ელვასავით ატრიალებდნენ თო-

ფებს, ხან გადიზნიქებოდნენ, მიწას დასცემდნენ ხელს და ხან ისევ ისარივით სწორედ გამართულნი... მიესწრაფოდნენ“

ალექსანდრე ყაზბეგის მიერ სიტყვით დახატულ ამ სურათში მართლაც არის რაღაც „კინოსებური“ დინამიკა, მოძრაობა, მისი გარკვეულ „კინემატოგრაფიულ“ პლანში ჭვრეტა. დავაკვირდებით და შევნიშნავთ, რომ მწერალი მოთხრობაში ამ სურათს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შორი, საერთო პლანით წარმოგვიდგენს. იგი არც ერთ გმირს არ გამოაცალკევებს, არ გვაახლოებს, არ გვიჩვენებს „მსხვილი პლანით“.

რეჟისორიც უშუალოდ ესესხება მწერალს ამ სურათს, დაურიდებლად გადმოაქვს ეკრანზე, რადგან თავისი ხასიათით იგი გარკვეულად შეესატყვისება კინოს ბუნებას. ასეთი პირდაპირი ტრანსფორმაცია ეკრანიზაციის პროცესში სრულიად არ მიიჩნევა კადნიერებად. ბევრი მწერლის თხზულებაში შეხვდებით იმდენად გამომსახველ სურათს, მოქმედების ისეთ გახაწილებასა და „მიზანსცენას“, რომ მხატვარ-კინემატოგრაფისტისათვის მისი უშუალო დასესხება არასოდეს სათაკილო არ იქნება. ასეთ შემთხვევებში მწერალი თითქოს თვითონვე კარნახობს ეკრანიზატორს ლიტერატურული ნაწარმოების ამა თუ იმ ეპიზოდის კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას. შესაძლოა, ეს იყოს „კინოდეკლამაცია“, კინოილუსტრაცია, მაგრამ ბელეტრისტული თხზულების შესატყვისი მომენტები, მისი სახეები ზოგჯერ თავიანთ თავშივე შეიცავენ ხოლმე ეკრანზე განხორციელების ასეთ ფორმას. გავიხსენოთ მაგალითად, ერთი ეპიზოდი ფილმ „მამლუქიდან“, როცა სალადინის ციხის გალავანთან შეკრებილ მამლუქთა მხედრობა სარდალს ირჩევს: კადრის წინა პლანზე გამოდის რომელიმე მხედარი და შეკრებილთ მოუთხრობს, ან უფრო სწორად,

აუწერს მამლუქთა საბრძოლო ისტორიის ერთ ღირსსახსოვარ მომენტს. ამ დროს კი ეკრანზე წაფენილ ჩნდებოდა მთხრობელის მიერ გახსენებული ეპიზოდის შესატყვისი გამოსახულება... შემდეგ სხვა მხედარი დაწინაურდება, მას მეორე სცვლის, მეორეს — მესამე, თითოეული ყვება რომელიმე ეპიზოდს და ეკრანზე კვლავ და კვლავ ჩნდება მახმუტის გმირობის ამსახველი სურათები. თითოეული მხედრის ნათქვამს რეფრენივით მოსდევს კითხვა: ის ვინ იყო?.. — და შეკრებილთა შეძახილები: მახ... მუტ! მახ... მუტ! ეს ადგილი უიარაღოს მოთხრობაშიც ზუსტად ასეა გადაწყვეტილი (ცხადია იმ განსხვავებით, რომ მასში არავითარი კინემატოგრაფიული წაფენა არ არის და მახმუტის გმირობის ამსახველი სურათები თვით მთხრობელთა ნათქვამით იხატება) და სწორად მოიქცა რეჟისორი დავით რონდელი, როცა იგი ასევე გადმოიღო ეკრანზე. მაშინ ამის გამო რეჟისორისათვის არავის უსაყვედურებია პასიურობა. პირიქით, ზოგიერთი, ვისაც უიარაღოს ტექსტი კარგად არ ახსოვდა, ამ ეპიზოდს კინემატოგრაფისტის ორიგინალურ გადაწყვეტადაც კი მიიჩნევდა. სინამდვილეში კი რეჟისორმა სწორად ამოიკითხა ის „კინემატოგრაფიული ილუსტრაცია“, რომელსაც უიარაღოს მოთხრობის შესატყვისი ეპიზოდი „თავის თავშივე“ შეიცავდა და იგი ახალი ხელოვნების საშუალებით ეკრანზე გაამჟღავნა.

მაგრამ ცხადია ასეთი თ ვ ი თ ნ ა ბ ა დ ი „კინემატოგრაფიული“ მომენტები ეკრანიზაციის პროცესში მხოლოდ „ბედნიერი შემთხვევებია“. ძირითადად კი ეკრანიზატორს მაინც მუდამ საქმე აქვს ლიტერატურულ სიუჟეტთან, სახეთა სისტემასთან, ბელეტრისტული ნაწარმოების სტილისტიკასთან, რომელსაც მწერალი სიტყვით ქმნის და ისინი ყველაზე უკეთ

სწორედ კითხვის პროცესში აღიქმებიან... მათ თავიანთი შინაგანი ბუნება, მხატვრული სიტყვით გამოვლენილი თავიანთი ფორმა აქვთ. ამიტომაც, როგორც ჯ. ჰ. ლოუსონი თავის წიგნში „პიესისა და სცენარის შექმნის თეორია და პრაქტიკა“ აღნიშნავს, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „სახიერად გადმოცემის პროცესსა და თხრობის პროცესს შორის უდიდესი განსხვავება არსებობს“. ამასთან მუდამ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იმას თუ ლიტერატურის ნაწარმოების ფილოსოფიისა და იდეური შინაარსის სწორად ამოკითხვასთან ერთად, რამდენად კინემატოგრაფიულად გაიაზრებს ეკრანიზატორი ფილმის პირველწყაროს მხატვრულ სტილისტიკასა და პოეტურ სახეებსაც. სწორედ აქ უდევს შემოქმედების სათავე ეკრანიზაციას. და როცა იშლება მკვეთრი ზღვარი ლიტერატურულსა და კინემატოგრაფიულ მხატვრულ აზროვნებას შორის, როცა უგულვებელყოფილია განსხვავება „სახიერად გადმოცემის პროცესსა და თხრობის პროცესს შორის“, სწორედ მაშინ იქმნება ისეთი ნაწარმოები, რომელიც ვეღარც ლიტერატურული წინამორბედის მხატვრულ სიმაღლეებს ვერ უტოლდება და ვერც კინოხელოვნების ხარისხამდე მაღლდება. ამ მხრივაც საინტერესოა ძმების ჯოზეფ და ჰარი ფელდმანების აზრი, რომელიც გამოთქმული აქვთ წიგნში „ფილმის დინამიკა“: „კინემატოგრაფისტი ვერ შესძლებს ძლიერი ხილული სახეების შექმნას, თუ იგი წიგნის ფრაზების მხოლოდ კინოს ენაზე გადათარგმნით შემოიფარგლა. საუკეთესო შემთხვევაში იგი მხოლოდ აკადემიურად სწორ შედეგს მიაღწევს... აქ ლიტერატურული ორიგინალის მხატვრული ღირსება როლს არ ასრულებს. შეიძლება ავიღოთ ჰომეროსის, ვირგილიუსის, დანტეს, შექსპირის, მილტონისა თუ გოეთეს სტრიქონი, მაგრამ

კინოს ენაზე გადატანილი სრულიადაც არ გამოიწვევს ინტერესს, რადგან ეს პოეტები თავიანთ ნაწარმოებებს ეკრანისათვის არ ქმნიდნენ. ისინი ლიტერატურული გამომსახველობის მიღწევას ესწრაფვოდნენ და სწორედ ასევე, კინოს მხატვრებიც უნდა ელტვოდნენ იმას, რომ მაქსიმალურად ხილულ, ან კინომატოგრაფიულ გამომსახველობას მიაღწიონ".

ლიტერატურული სიუჟეტის, მწერლისეული მხატვრული სახეების მარტო კინოკადრებით თავიდან მოყოლა ვერასდროს გასცდება პასიური კინოდეკლამაციის მნიშვნელობას. ეკრანიზაცია ჭეშმარიტ გამარჯვებას მაშინ აღწევს, როცა ლიტერატურულ სახეებს ეკრანზე ანალოგიური კინემატოგრაფიული მხატვრული სახეები შეესატყვისებიან. ეს რომ არ იყოს, მაშინ ყველაზე გენიალური ეკრანიზაციები იქნებოდა სწორედ ის ფილმები, რომელსაც ლიტერატურის შედევრები დასდებია საფუძვლად, მაშინ „ვეფხისტყაოსნის" თუნდაც ერთი რომელიმე თავის, ერთი ნებისმიერი ეპიზოდის ეკრანის ვარიანტს უნდა დაეჯაბნა ყველა ქართული ფილმი-ეკრანიზაცია. კინოხელოვნების ისტორიაში კი არა ერთსა და ორ მაგალითს შეხვდებით. როცა მხატვრული სიტყვის შედევრი ეკრანზე ბრწყინვალედ შობილა. ხოლო მეხუთე თუ მეშვიდე ხარისხოვანი ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით შექმნილ ფილმს ჭეშმარიტი ხელოვნების სული ჩაუდგამს, რადგან იგი ბოლომდე აკმაყოფილებდა კინემატოგრაფის მოთხოვნებს.

ფილმ „ხევისბერ გოჩაზე" ლაპარაკი ყოველგვარ მნიშვნელობას დაკარგავდა, მასში ასეთი კინემატოგრაფიული მომენტი რამდენიმე მაინც რომ არ ყოფილიყო. ასეთია თერგთან განმარტოებული ძიძიასა და მთიდან დაბრუნებული ონისეს შეხვედრის სცენა. ფილმში, ერთი შეხედვით, თითქოს ზუსტად

არის შენარჩუნებული ყაზბეგის მოთხრობაში აღწერილი ეს ეპიზოდი. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, რადგან ამ ეპიზოდის შესატყვის ეკრანის ვარიანტში, მსგავსებასთან ერთად, გარკვეულ რეჟისორულ თავისუფლებასაც დავინახავთ. ჯერ კი გავიხსენოთ ეს ადგილი მოთხრობიდან: ონისე საფარიდან უთვალთვალებდა ქალებს, რომლებიც „ხილსა ჰკრეფდნენ... შორიდან რომ შეგეხედათ ქალებისათვის, მაშინვე იფიქრებდით, რომ ძიძია იმათ თაბუნს არ ეკუთვნოდა, იმათთან საერთო არა ჰქონდა რა და არც არაფერი აკავშირებდა მათთან. ონისე გულამღვრეული, გონებადაფანტვით შესცქეროდა მოხევის გოგოს და გრძნობდა, რომ მისი ფიქრის მიზეზი ის იყო; უნდოდა დაეძახა: აქა ვარ, აქ მოდი, მე ვარ შენი ტოლი, მხოლოდ მე შემიძლია შენი გახარებაო, მაგრამ სიტყვა პირში უწყდებოდა... ის ერიდებოდა ძიძიას სახელის გატეხას, მოყივნებას ქვეყანაში.

ძიძია გადმოვიდა ღორღებზე, დადგა კალათა და ჩამოჯდა იქვე მოჩუხჩუხე წყაროსთან, რომელსაც მიაპყრო სევდიანი თვალები და დაფიქრდა...

ონისე მიიბრძოდა ქალისაკენ, მაგრამ რაღაცა გრძნობა ძალას ართმევდა და გაუბედაობაში აგდებდა...

ძიძიამ ერთბაშად ამოიოხრა, მოერია თვალზე ცრემლები...

ონისემ სატანჯავს ვეღარ გაუძლო და ჩუმად მიუახლოვდა.

— ქალაუ, რაი გატირებს? — ნიავსავით ჩუმი ხმით ჩასჩურჩულა ონისემ, მაგრამ ეს ხმა იქამდის ძლიერად ეჩვენა ძიძიას, რომ მხოლოდ შემოხედვა მოასწრო და გაშეშდა...

— მითხარ, ქალაუ, მითხარ! — დაიწყო ისევ ონისემ და

ჩაგვესმის მათი ნათქვამი — ჭალ-ვაჟის ხმა მთის მდინარის შხუილს დაუფარავს. მდინარისავე აბორგება და ახმიანება ამხელს გმირთა სულიერ მდგომარეობასაც.

ეს ყოველივე ერთ კადრშია გამჟღავნებული. ამას დაუმატეთ ამ ეპიზოდის დასაწყისში მინდვრად კალათებით გამოსული ქალების კადრი, რომელიც ფილმში სულ სხვა ნიუანსს იძენს. აქ იგი ხილის კრეფად და ლაღობად კი არ აღიქმება, არამედ იარის მომშუშებელი მალამოს დასამზადებელ ბალახეულის შეგროვებად, რადგან ამ მომენტისათვის უკვე ვიცით, რომ მოხევეებს წინ ომი ელით... დაუმატეთ ის კადრიც, როცა „ხელისმომკიდესთან“ ალერსში გართულ ძიძიას ქალების ძახილი ჩაესმის. ონისეს გაეცლება, აღმართს აივლის და წინ ქმარი შემოეყრება. გუგუა, რომელსაც ბოლომდე ვერ გაურკვევია ცოლის შეცვლა, იღიმება, რადგან ხედავს, რომ ძიძიას „ჭორწინების შემდეგ ტუჩებზედ პირველად გადაშლოდა ვარდი. თვალებში გაბრწყინვებოდა სიამოვნების ნაპერწკალი და ჯეირანსავით ყელმოღერებული კოხტად მიგოგავდა“. ასეთ მდგომარეობაში რჩება ძიძია ქმართან შეყრისას ერთ წამს. შემდეგ თითქოს გამოერკვაო, ისევ ღრუბელი გადაეკვრის სახეზე... ძირს ცხენის ფლოქვების თქარუნის ხმა გაისმის. გუგუა გადაიხედავს, მხედარს შეიცნობს და... ამის შემდეგ უკვე გამართლებულია ისიც, როცა იგი უკანასკნელ სცენაში, შურისძიებას რომ პირდება ძიძიას, ონისეს ახსენებს.

როგორც ვხედავთ, აქაც, ამ სცენაში რეჟისორი გარკვეულად არღვევს თავის პრინციპს — „ყაზბეგი ბრწყინვალე სცენარისტია“. არ ეძაბუნება მწერლის ყოველ სიტყვას, არ ცდილობს ეკრანზე უცვლელად გადმოიტანოს მოთხრობის მთელი ტექსტი, არამედ ეძებს მის კინემატოგრაფიულ ანალოგიურ

სახეებს და ამიტომ არც თვითონ, არც მაყურებელი იმედგაცრუებული აღარ რჩება.

სამწუხაროდ, ამასვე ვერ ვიტყვით ქორწილის სცენაზე (აქ ვგულისხმობთ ძიძიას სახლში შესრულებულ ხელისმომკიდეობის რიტუალს, ყანობიდან მარხილით წამოსვლასაც და გუგუასთან ჯვარისწერას და ქორწილსაც). ვერ ვიტყვით, რომ ამ სცენაში იყოს ეთნოგრაფიზმით რაღაც განსაკუთრებული გატაცება, ან მისი იდეალიზაცია, რაც მეტ-ნაკლებად მაინც შეინიშნება მოთხრობაში. მაგრამ მოხდა ისე, რომ ეს სცენები შთაბეჭდილებას ახდენენ, როცა მთლიანად დახედავთ და ერთიანად აღიქვამთ ნახატს. მაგრამ შეუძლებელია მათი მხოლოდ ზოგად პლანში ჭვრეტა, რადგან ყაზბეგის მიხედვით, სწორედ აქედან იწყება ფსიქოლოგიური სვლები გმირთა სულიერ სამყაროში. ამიტომაც როგორც კი ფილმში ჯერი მიდგება დეტალების გამორჩევაზე, გმირთა შინაგან მდგომარეობათა გადმოცემაზე, მაყურებელს აშკარად უკმარისობის გრძნობა უჩნდება. ცნობილია, რომ ყაზბეგის მოთხრობაში ონისესა და ძიძიას ერთმანეთისაკენ ლტოლვა უცებ იწყება ხელის შეხებით. წიგნში ასეა: „ონისემ რაწამს ამ ხელის მიკარება იგრძნო, როგორღაც შეკრთა, დაიბნა და თვითონაც გაჟრჟოლდა, თუმცა ამგვარი მდგომარეობის მიზეზი ვერ აეხსნა“. შემდეგ: „ქალის ხელი ჯერ კიდევ არ გაეშვა, თუმცა გრძნობდა, რომ ეს ხელი სწვავდა, სდაგავდა მას, უღელვებდა სისხლს და გონებას აფანტვინებდა“... ასევე ძიძიასაც: „ქალის ხელი კიდევ ერთხელ შეკრთა, კიდევ წყნარად გაჟრჟოლდა, ერთი შეხედა და მაშინვე თავი დახარა. წყნარმა, მაგრამ ძლიერმა ოხვრამ ონისეს სიტყვა გაუწყვიტა პირში და გული მოუსვენრად გაუფართხალა“. როგორც ვხედავთ, ყაზბეგთან სწორედ ეს ხელის შეხება

აძლევს პირველ ბიძგს ონისესა და ძიძიას ვნებათაღელვას თუ იმ გაუცნობიერებელ გრძნობას, გრიგალივით რომ დარია ხელი ქალ-ვაჟს, შეარყია და გააოგნა. ამ მომენტამდე კი მწერალი გულთამხილველივით დაგვატარებს გმირთა სულის ხვეულებში, გვიჩვენებს მათ შინაგან მღელვარებას და მიგვანიშნებს მათ ქვეცნობიერ შეგრძნებებს, წინათგრძნობას. მაგრამ კვლავ ყაზბეგს მივმართოთ: „ძიძია იყო თექვსმეტი წლისა, მაშასადამე, ასაკში მოსული ქალი, სრულიად გაშლილი და გადაფურჩქვნილი, სიტყვით, იმ ხანში, როდესაც ძარღვებში აღელვებული სისხლი ქაფდება, სდუღს და ჩუხჩუხით მომდინარეობს, როდესაც გული მიილტვის რაღაცა ჯერ უცნობი ბედნიერებისაკენ და თრთოლვით შესთამაშებს ყვავილებს და ბუნებას“... ხოლო ქორწინების წინ: „ქალი გრძნობდა რაღაც ინსტინქტურ მღელვარებას და ანგარიში ვერ მიეცა თავის თავისთვის. ამ მდგომარეობას მოეპარა მისთვის ფერი, ნაზად გაეცრიცა“... შემდეგ: „ხელისმომკიდე მოდის, ხელისმომკიდე!“ — და ყველანი ზეზე წამოცვივდნენ. ძიძიამ იგრძნო, რომ თითქოს მას გულში რაღაცამ უჩხვლიტა, მთელს სხეულში გაურბინა რაღაცა უსიამოვნო გრძნობამ...“ ონისე კი, რომელსაც დღეს დარბაისლობა მართებდა, ჩუმ-ჩუმად გასცქეროდა იმ მხარეს, საიდანაც ახალგაზრდობის მხიარულების ხმა ისმოდა და „იწვოდა სურვილით, რომ ქორებრივი თვალი გაეყარა ვისთვისმე — განურჩევლად, ვინც უნდა ყოფილიყო ისა. ღონდაც არის მის თვალებსაც ელვარება ჰქონოდა, ტუჩებს მიმზიდველობა, ლოყებს სიყმაწვილის ელფერი და გულს სისხლის ამაჩუხჩუხებელი ძალა“... ასე გვამზადებს მწერალი იმ მომენტისათვის, როცა მოხუცი ქალი (ფილმში კი — ონისე, ისიც ხანჯლით, რაც არაქართველი მაყურებლის „გაოცებისათვის“ არის

გამიზნული) წყნარად ახდის პირბადეს ძიძიას, სწორედ იმ წამს, ონისე რომ ამბობს: „ — ეგ და, მე — ძმა...“ და „სიტყვა ნახევარზედ გაუწყდა. მთლად გათრთოლდა და მთვრალსავით წაბარბაცდა...“

ეს მომენტი პრინციპულია. თითქოს მოთხრობის ამ ადგილის შესაბამისი სცენაა ის, რაც ფილმში ვიხილეთ. მაგრამ იგი გარეგნულად გამოხატული მოქმედებაა, პასიური ილუსტრაციაა მხოლოდ. შინაგანად კი დაცლილია, წართმეული აქვს ყაზბეგისეული ვნებიანობა, ბობოქარი სული. თანაც, მაყურებელი, რომელიც მოთხრობას არ იცნობს, მხოლოდ ცხოველურ ჟინზე აყოლას თუ მიაწერს ონისესა და ძიძიას ერთმანეთისაკენ ლტოლვას, ოორემ აქ მას სხვა მოტივირებას ვერ მოუძებნის. ამიტომაც, ის, რაც მოთხრობაში სიტყვებით იყო გამჟღავნებული, ეკრანზეც უნდა გახსნილიყო. ონისეს გრძნობათა უეცარი აფეთქების, „ეგ და, და მე — ძმას“ მომენტში მისი შეტორტმანებისა და შემდგომი გაოგნების სწორად გაგებისათვის უთუოდ საჭირო იყო მაყურებლის შემზადება. — რით, რა გზით?.. — სხვა საკითხია. არსებობს ამ მოთხრობის შანშიაშვილისეული ინსცენირება, რუსთაველის თეატრში რომ იდგმებოდა თავის დროზე. იქ, პიესის ექსპოზიციაში დრამატურგმა დაუმატა ძიძიას მოტაცების მომენტი. რაც სხვათა შორის კიდევაც მართლდებოდა ყაზბეგის ერთი ფრაზით („რამდენჯერმე მისი მოტაცებაც კი სცადეს...“). სანადიროდ გამოსულ ონისესა და მის მეგობარს მათიას შორიდან მოესმოდათ ქალის ხმა, შველას რომ ითხოვდა. გადაარჩენენ და სწორედ აქ ნახავს პირველად ონისე ძიძიას, აქედან ჩაიბეჭდავს მის სახეს გულში. აქედანვე ხდება იგი დაუვიწყარი ძიძიასთვისაც. და როცა შემდეგ ონისე.

ტური, ნაადრი და სატელევიზიო ფილმი. ყველა ერთად კი, ალბათ რაღაც წარმოუდგენელ კოლოსად იქცეოდა.

რა მიაქვთ ამ ფილმებს ასობით მილიონ მაყურებელთან, რით ქვებავენ ადამიანის სულსა და გონებას? ასახავენ თუ არა კაცობრიობის ისტორიაში არნახულ ძვრებს, დღევანდელი მსოფლიოს გამძაფრებულ წინააღმდეგობებს?...

ყოველი დრო წარმოშობს ახალ მოვლენებს. მათში ისახება საზოგადოებრივი ცხოვრების ძვრები. ისინი იწვევენ ახალ აზრებს. ხელოვნების კანონიკური ფორმები კი ვეღარ იტევენ სიახლეს. ახალი აზრის გამოსახატავად მუდამ საჭიროა ახალი ფორმები. უამისოდ არ არსებობს წინსვლა ხელოვნებაში.

ცხოვრებისეული ახალი თემების და მხატვრულ სამყაროში ჯერ კიდევ უცნობი ხასიათების გასახსნელად, საუკუნის მოვლენათა და დღევანდელი ადამიანების სულიერი სამყაროს, აზრის, მორალური სახის, მათი რთული სოციალური და ზნეობრივი ურთიერთდამოკიდებულებების გამოსახატავად კინო დაუცხრომლად ეძიებს ახალ გამომსახველობითს საშუალებებს. კინოხელოვნებაში მთელი სიმკაცრით დგება ორი ძირითადი პრობლემა: თანამედროვეობის სიმართლით ასახვა და თვით ეკრანის ხელოვნების თანამედროვეობა; სულ უფრო საცნაური ხდება ორი ძირითადი ტენდენცია — სწრაფვა დოკუმენტალიზმისაკენ, რომელიც მხატვრულ პრინციპამდე მაღლდება, და ლტოლვა ანალიტიკურობისაკენ. კინოში ეს პროცესი ჯერ არ დამთავრებულა, მაგრამ იგი უკვე გასცდა „ხშული“ რეაქციის სტადიას და მისი ცხოველმყოფელი დინებით მკვეთრად ისახება ახალი პროგრესული მიმართულება.

შესაძლოა, არსად ისე არ იგრძნობოდეს უძრაობა და ერთფეროვნება, როგორც მხატვრულ შემოქმედებაში. მაყურე-

როგორც სელისმომკიდე სახედაფარულ ძიძიას გვერდით იდგა და ფიცის წარმოთქმისას ქალს პირბადეს ხდიდნენ, აბ მომენტში მისი ელდანაკრაობა, გაოგნება, შეტორტმანება მაყურებელს გაუმართლებლად აღარ ეჩვენებოდა... ვერ ვიტყვით, რომ ეკრანიზაციის ავტორსაც სწორედ ასეთი ხერხი უნდა გამოეყენებინა, მაგრამ ონისესა და ძიძიას გრძნობათა უეცარ აფეთქებას რომ წინასწარ რაღაც გამართლება, გარკვეული მოტივირება ესაჭიროებოდა, ფაქტია. ახლა კი ეს სცენა ფილმში მოგვაგონებს იმ უსახურ რეპროდუქციას, რომელიც თუმცა კი წააგავს ორიგინალს, მაგრამ მაინც ვერასოდეს ვერ იქცევა მისი შინაგანი არსის გამომხატველად.

●

საოცარია, მაგრამ ფილმში შედარებით მეტ შთაბეჭდილებას ახდენენ შორი და საშუალო პლანის კადრები (აქ არ ვგულისხმობთ „ბატალიებს“, რომლებიც ვერც ერთი თვალსაზრისით კრიტიკას ვერ უძლებენ), მათში განწყობილებაც უფრო მეტია, ვიდრე მსხვილ პლანებში. ეს ალბათ იმის შედეგია, რომ სცენები, რომლებშიც გმირთა დიალოგებია, შედარებით მოკლე სამონტაჟო ნაჭრებით არის აგებული. ეს, ჯერ ერთი, ძნელად ეთვისება ფართო ეკრანის ბუნებას და, მეორეც, როლების შემსრულებლებს სრულიად ართმევს განწყობილების შესაქმნელი პაუზების საშუალებას. მსახიობები მსხვილი — ახლო პლანით ძლიერ ცოტა ხანს რჩებიან ეკრანზე და ვეღარ ახერხებენ მაყურებელთან ინტიმური კონტაქტის დამყარებას. ასეა, მაგალითად, იმ სცენაში, როცა გულამღვრეული, ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელ გრძნობას დამორჩილებული ონისე ავადმყოფობას მოიგონებს. მექორწილეთ გაერიდება და მარტო რჩება თავის ბინაში. ყაზბეგი ამ დროს ზედმიწევნით დამაჯერებლად აგვიწერს ონისეს გრძნობათა

აბობოქრებას, შინაგან ჰიდილს, თავდავიწყებას და ქორწილში გაბრუნების მის სტიქიურ გადაწყვეტასაც. ფილმში კი ეს სცენა მოკლებულია შინაგან ლოგიკას. ეკრანზე წამიერად გაიელვებს ონისეს (ნ. შარიას) სახე, იგი უცებ გაიწევს კარისაკენ, რომლის ზღურბლზეც უკვე დგას გოჩა (ს. ბაღაშვილი) და ყოველგვარი პაუზის გარეშე უცებ იწყება მამა-შვილის ცნობილი დიალოგი („იცი ვისი გორისა ხარ?“). არც გოჩას ბრძნული, სულის სიღრმეში ჩამხედი თვალები, არც ონისეს დაბნეულობა და კრძალვა რაღაცას მიხვედრილი მანის წინაშე!.. ასევე პაუზის გარეშე დიალოგზე უცებ გადასვლამ გააფერმკრთალა და წაშალა კადრის შესანიშნავი განწყობილება, სადაც პატარა ჯვარცმასთან მუხლმოყრილი მლოცველი ხევისბერი ომის წინ ღმერთს ევედრება: ჩემი შვილი პირნათლად ატარე, უმალ მოუსპე სიცოცხლე, სანამ გაწბილებოდეს, ქუდი მოეხდებოდესო... მოთხრობაში ამის შემსწრე ონისე ღრმად შეძრულია. ფილმში კი იგი ნაროვანს მიმავალი წააწყდება მოხუც მამას და უცებ გადადის დამშვიდობებაზე. გოჩაც ასევე უცებ, ნახევრად მეტორული, ნახევრად პათეტიკური ტონით, იწყებს შვილის შეგონებას... ვიმეორებთ, კარგი რომანტიკული განწყობილებისაა ამ კადრის „ხახატი“, სცენის სახვითი მხარე, მაგრამ სიტყვის უეცარი შემოჭრა მთლად არღვევს განწყობილებას. და საერთოდ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნებათ. თითქოს ამ სურათში თავს გაგრძნობინებთ რაღაც მუნჯი კინოსეული. ამიტომაც მარტო ამ სცენაში კი არა, არამედ, უმეტესად, სიტყვა უცხო სხეულივით აღიქმება ფილმის ქსოვილში.

ეკრანიზაციაში კი მწერლის ენა, პირველ ყოვლისა, დიალოგების სახით გადმოდის ეკრანზე, სწორედ მასში იხსნება

მხატვრული სიტყვის მწერლისეული გრძნობაც. ესეც არ იყოს, ვინ იტყვის, რომ გმირთა ხასიათების, მათი სულიერი მდგომარეობის გასახსნელად, შინაგანი სამყაროს გადმოსაცემად კინოში სიტყვას ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭებაო, ვიდრე პროზასა თუ პიესაში. ცხადია, გარკვეული სპეციფიკური თავისებურებები აქაც არსებობს და ამიტომაც არავინ ამბობს, თითქოს მოთხრობისეული დიალოგები მთლიანად და ხელუხლებლად უნდა გადმოსულიყო ფილმში. გასაგებია, რომ კინოხელოვნების ნაწარმოებში წიგნის დიალოგი რამდენადმე იხვეწება, მოკლდება. სამაგიეროდ აზრობრივად და ემოციურადაც ბევრად უფრო იტვირთება. ვერ ვიტყვით, რომ ფილმ „ხევისბერ გოჩასთვის“ დიალოგები (თავისთავად და არა ისე, როგორც სურათში აღვიქვამთ) ცუდად იყოს დაწერილი. მაგრამ თუ ფილმში მაინც ვერ ვიგრძენით ყაზბეგის გმირთა ენის სილამაზე, სურნელება, ალბათ იმის ბრალიც არის, რომ მასში დატოვებულია მარტო მორიგი, „მუშა“ სიტყვები, ისინი მხოლოდ მოქმედების, ან უფრო ზუსტად — ფაბულის განვითარებას ემსახურებიან, ქვეტექსტებისაგან კი დაცლილი აღმოჩნდნენ. რაღა თქმა უნდა, აქაც მტკივნეულად თავი იჩინა იმან, რომ დიალოგების წარმოთქმისას როლების შემსრულებლებს წართმეული აქვთ, როგორც უკვე ვთქვით, მეტყველი პაუზების საშუალება, რითაც სიტყვას მიანიჭებდნენ გარკვეულ განწყობილებას, შეაშველებდნენ აქტიორულ გამომსახველობითს ხერხებს, შეავსებდნენ ნიუანსებით, შესძენდნენ საჭირო ელფერს... და თუმცა გასაგებია როგორც მსახიობთა, ისე სცენარისტისა და რეჟისორის დიალოგებში ზოგადლიტერატურული ფორმისაკენ სწრაფვა, მაგრამ აქაც საჭიროა მეტი ზომიერების გრძნობა, რომ კო-

ლორიტი ხელიდან არ გამოგვეცალოს. ყაზბეგისეული „გაურანდავი“, მოუხეშავი დიალოგები კი რამდენად უკეთ გადმოსცემდნენ, ხსნიდნენ მოთხრობის გმირთა ბუნებას, თავისებურ შინაგან სამყაროს!

სტანისლავსკი ერთთავად იმას უყიჟინებდა მსახიობს: გახსოვდეთ, მაყურებელი თეატრში ქვეტექსტის წასაკითხავად მოდის, თორემ ტექსტს შინაც წაიკითხავდაო. მსახიობის მიერ წარმოთქმულ ტექსტში კი ამ ქვეტექსტს ყველაზე უკეთ ავლენს ინტონაცია, რომელიც სიტყვას ახალი ელფერით წარმოგვიდგენს და ხსნის მის ჭეშმარიტ შინაარსს. ახლა უაზრობაა იმის მტკიცება, რომ თითქოს ხასიათები მარტო სიტყვისა და მოქმედების გზით იხსნება. დღეს, როცა კინო ადამიანის გართულებულ ფსიქოლოგიაში შეღწევისაკენ, მისი აზრის უფაქიზესი მოძრაობის გადმოცემისაკენ ისწრაფვის, ხასიათის გახსნას ვერ მივიჩნევთ სრულყოფილად, თუ ამ ორ გზას არ მიემატა მესამეც — ადამიანის მუდმივი შინაგანი მოქმედება, რომელიც ხშირად გარეგნულ მოქმედებასთან წინააღმდეგობრივ დამოკიდებულებაში იმყოფება. ამიტომაც, როდესაც ვლაპარაკობთ ლიტერატურის ნაწარმოების ქვეტექსტში წვდომაზე, აქ მარტო დიალოგში მეტყველების ინტონაციით გამოვლენილი სიტყვის ქვეტექსტს კი არ ვგულისხმობთ, არამედ ამ ცნებაში ვატევთ მოქმედების გარეგნული ფორმისა და მისი შინაგანი შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულებათა გზით, მოქმედების „ინტონაციით“ გამოვლენილ ადამიანის ხასიათის გახსნასაც. ეს ორივე კი, სცენასა თუ ეკრანზე, მსახიობის საშუალებით მიიღწევა. ხშირად გაიგონებთ და კიდევაც წაიკითხავთ, რომ ეკრანიზაციის პროცესში სწორედ მსახიობი ხდება ის ყველაზე მარჯვე, ფაქიზი

ინსტრუმენტი, რომლითაც სცენარისტი თუ რეჟისორი მწერლის ტვინსა და გულში შეღწევას ახერხებენო. ამიტომაც ასე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ეკრანიზაციაში მსახიობის — წიგნის ამა თუ იმ გმირის განმასახიერებლის სწორად შერჩევას.

მსოფლიო ლიტერატურისა და ფოლკლორის ქმნილებებში გვხვდება ისე ცოცხლად დახატული სახეები, რომ ისინი თითქოს სულს იდგამენ და ჩვენი ცხოვრების თანამგზავრებად იქცევიან ხოლმე. ალბათ, ბევრს განუცდია ასეთი გრძნობა: გზაში შეგხვედრიათ ადამიანი, რომელსაც გინდათ კიდევაც მიესალმოთ, მაგრამ მასში საპასუხო რეაქციას ვერ პოულობთ და თავს იკავებთ. შემდეგ სულ ფიქრობთ,— საიდან გეცნობათ ეს ადამიანი და თქვენდა გასაოცრად აღმოაჩენთ, რომ იგი ამა თუ იმ წიგნის გმირს ჰგავდა მხოლოდ. ასეა, და ამიტომაც ლიტერატურის ნაწარმოების ეკრანიზაციაზე მუშაობისას კინემატოგრაფისტები ცოტა დროს როდი ხარჯავენ საეკრანიზაციო წიგნის სხვადასხვა დასურათებული გამოცემების შესწავლაზე. ან რომანისა თუ მოთხრობის სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებულ ილუსტრაციებში პერსონაჟთა ტიპაჟის შერჩევაზე (სამწუხაროდ, ქართველი მხატვრები ამ მხრივ, გამომცემლობათა თუ სხვა მიზეზის გამო, მაინცდამაინც დიდ სარჩოს ვერ აწვდიან ჩვენი კინოხელოვნების ოსტატებს). სამაგალითოდ თუნდაც „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემებისათვის რომ გადაგვეხედა, სხვადასხვა ილუსტრატორის მიერ დახატულ ტარიელში, ავთანდილში, როსტევან მეფესა თუ თინათინში ბევრ საერთოს აღმოვაჩენდით. ეს კი ილუსტრაციის ავტორთა მხატვრული ფანტაზიის შეზღუდულობის გამო კი არ ხდება, არამედ რუსთაველის გენიალურ ქმნილებაში გამჟღავნებულ გმირთა სახეების გავლენის შედეგია. ამიტომაც,

ეკრანიზაციის ავტორს არ შეუძლია ანგარიში არ გაუწიოს მაყურებელს, რომელიც წიგნით ნაცნობი გმირის ეკრანზე განმასახიერებელ მსახიობში თავის წინამორბედთან გარეგნულ, ტიპაჟურ მსგავსებასაც ეძებს. ცხადია, სხვა ღირსებებთან ერთად, ასეთი გარეგნული მსგავსების გამოც ხვდათ დიდი წარმატება ნ. ჩერკასოვის ლამანჩელ ჰიდალგოს („დონ კიხოტი“), სპარტაკ ბაღაშვილის არსენას („არსენა“), ი. იაკოვლევის თავად მიშკინს („იდიოტი“), პ. გლებოვის გრიგორი მელეხოვს („წყნარი დონი“), ან თუნდაც ჟერარ ფილიპის მიერ განსახიერებულ სტენდალის გმირებს — ფაბრიციოს — „პარმის სავანეში“ და ჟიულიენ სორელს —„წითელსა და შავში“.

„ხევისბერი გოჩას“ ეკრანის ვარიანტში გარეგნული, ტიპაჟური მსგავსების მხრივ ყაზბეგისეულ გმირებთან, ჩვენი აზრით, ყველაზე ახლოსაა გოჩას სახე (სპარტაკ ბაღაშვილი); შედარებით საკამათოა გუგუა (თენგიზ არჩვაძე), ონისე (ნუგზარ შარია) და ძიძია (ლეილა აბაშიძე). მაგრამ ვიმეორებთ, ეს მხოლოდ გარეგნული მონაცემების მიხედვით. ეკრანიზაციაში კი, როგორი დიდი მნიშვნელობაც არ უნდა ენიჭებოდეს წიგნის გმირებთან ტიპაჟურ სიახლოვეს, საბოლოოდ მაინც გადამწყვეტია მწერლისეულ სახესთან არა გარეგნული, არამედ შინაგანი მსგავსება. ამის მიღწევა კი შეიძლება მაშინ, როცა მსახიობი რეჟისორთან ერთად ეკრანზე ავლენს გმირის ხასიათს, ღრმად სწვდება ამ სახეში მწერლის მიერ ჩაქსოვილ აზრს, გადმოგვცემს გმირის გონებისა და გრძნობის უფაქიზეს მოძრაობას, გვახედებს მის სულში, ხსნის როგორც გმირის მოქმედების, ისე მთლიანად ნაწარმოების ქვეტექსტს, ამ ცნების ფართო გაგებით. სამწუხაროდ, ყაზბეგის მოთხრობის

გმირთა სულიერ სამყაროში ასეთი ღრმა წვდომა, მათ ძლიერ თვითმყოფად ბუნებაში ასეთი შეღწევა ფილმ „ხევისბერ გოჩაში“ ვერ ვიგრძენით. უდავოა მთავარი როლების შემსრულებელთა ნიჭიერება, რაც სურათის ამა თუ იმ სცენაში კიდევაც გამოვლინდა. მაგრამ ცალკეული ცოცხალი შტრიხი სულს ვერ უდგამს ხატებას, რომელშიც ვერ ვგრძნობთ პულსის ფეთქვას, გულის ძგერას, აზრის მოძრაობას. ამიტომაც ეს ხატებანი ილუსტრაციის მნიშვნელობას ვერ გასცდნენ, ვერ ამაღლდნენ. და ვერც ფილმმა მოგვიტანა ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან შეხვედრის სიხარული.

კინოშექსპირიანას ერთი ფურცელი

ჯერ კიდევ სტენდალი აღნიშნავდა, ჩემი ღმერთის — შექსპირის ტრაგედიები სრულიად მზა ბალეტებს წარმოადგენენო. ამ გამოთქმას ბევრი სკეპტიკურად ეკიდებოდა და მას პარადოქსების მოყვარული ავტორის გაზვიადებულ წარმოდგენად თვლიდა. სინამდვილეში ეს იყო იმ დიდი აღტაცების გამხელა, რომელიც სტენდალში გამოუწვევია სალვატორე ვიგანოს ბალეტ „ოტელოს“. მისი პრემიერა შემდგარა 1818 წელს იტალიაში. მას შემდეგ მრავალგზის სცადეს შექსპირის ტრაგედიების ქორეოგრაფიული ხორცშესხმა, მათი „ამეტყველება“ ბალეტის პირობითი ენით. ცხადია, ამისათვის საჭირო იყო დიდი შემოქმედებითი შემართება, მხოლოდ რჩეულთ შეეძლოთ ეტვირთათ იგი. და თუმცა ამ ძიებიდან ყველა ხელმოცარული არ გამოსულა, ვიგანოს „ოტელოთი“ იტალიური ქრონიკების ავტორის აღტაცებას მაინც ეჭვით შესცქეროდნენ,

რადგან ამ ბალეტის მუსიკა არ შემონახულა, ხოლო ზოგადი წერილობითი გადმოცემებით რაიმე სრული სურათის აღდგენა შეუძლებელია. თითქოს საჭირო იყო საუკუნენახევრის შემდეგ ვახტანგ ჭაბუკიანის გამოჩენა, რომ ამ ეჭვისაგან ეხსნა სტენდალი და მის მიერ გულწრფელად თქმული: „შექსპირის თვით ყველაზე უკეთესი ტრაგედიაც კი ვერ ახდენს ჩემზე იმის ნახევარ შთაბეჭდილებას, რაც მოახდინა ვიგანოს ბალეტმა“ [1].

გავრცელებულია თქმა, საბალეტო წარმოდგენებს ცოცხლად მხოლოდ მნახველთა არამყარი მეხსიერება ინახავსო. ცეკვის ჩაწერის სისტემა კი ჯერაც ერთობ რთული და არასრულყოფილია. ამიტომაც წარსულის არა ერთი ქორეოგრაფიული ქმნილება შთანთქა დავიწყებამ, არა ერთი ცეკვის ვარსკვლავი გაქრა უკვალოდ. და ახლა ის ელვარე ეპითეტები, რომელიც არ დაუშურებიათ თანამედროვეთ იმ ცეკვის ჯადოქართა სახოტბოდ, გაისმის როგორც საპანაშვიდო ფსალმუნი, წაკითხული მათი დიდების უხილავ საფლავებთან. ბედის დაცინვა: პლასტიკაში გამჟღავნებული გენიის ანარეკლად დარჩა მხოლოდ სიტყვა — უფერული, გამქვირვალე, უსახური.

ვახტანგ ჭაბუკიანი იმ ბედნიერ ვარსკვლავზე დაბადებულთა რიცხვს ეკუთვნის, ვისი სახელიც ლეგენდად გადაე-

---

1 შდრ. იადვიგ სანგოვიჩის სიტყვებს: „ხშირად მჭონია შემთხვევა „ოტელოს“ ნახვისა დრამატულ თეატრებში, მათ შორის, ინგლისში — სტრედფორდში, შექსპირის მემორიალურ თეატრში... მაგრამ არასდროს ამ უდიდეს ტრაგედიას არ მოუხდენია ჩემზე ისეთი შთაბეჭდილება, როგორიც მოახდინა ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დადგმულმა ბალეტმა (газ. «Труд», 27. III. 1958).

ცემა თაობიდან თაობას. და როდესაც შთამომავლები უკვე ქარვადაკრული, გაცრეცილი ქაღალდის ფურცლებზე ამოიკითხავენ მისი დიდოსტატობის მხილველთა აღტაცებას, აღფრთოვანებას, ეს სიტყვები აღარ იქნება უფერული, რადგან მათ სახიერებას შესძენს კინოს ფენომენი. იგი გააცხადებს ლეგენდას.

●

ბევრმა იმთავითვე შენიშნა, შექსპირის ოტელო პოეტური ფიგურაა, რომ მას განსხვავებული მოძრაობა და მეტყველება აქვს, მისი ენა დიდებული, ამაღლებული და მღერადია, თითქოს მუსიკისაგან საგანგებოდ ნაქსოვი, რომ ოტელო პოეტია და, უპირველესად, პოეტი აღორძინების ხანისა...

ორი ეპოქა:

...გაირღვა შუასაუკუნოებრივი ბნელეთი. ადამიანმა იხილა ჯერაც შეუცნობი სამყარო, აღიგზნო მისი აღქმის, ღრმად წვდომის სურვილით. იგი ხდება მოგზაური, აქვს რწმენა, კომპასი, დენთი. იწყება ბობოქარი სისხლაჩქროლების, უდიდესი ვნებათაღელვის ეპოქა... მეკობრეს ისევე ახარებს ანტიკური ნათალი მარმარილოს პოვნა, როგორც ოქროს თვითნაბადის მიგნება. შორეული ზღვაოსნობიდან დაბრუნებულ მოგზაურს ნელსურნელებითა და სპილოს ძვლით დატვირთულ გემზე თამბაქოს ფურცლებთან ერთად მოაქვს ძველი ხელნაწერი პერგამენტი... ფრთებს ისხამს, სიმაღლეს ელტვის დიდი ადამიანური სურვილი, იწრთობა ნებისყოფა, მაღლდება გონება, სულში ისადგურებს პოეზია. ეპოქას „სჭირდება ტიტანები“ და წარმოშობს ტიტანებს.

...დამცხრალი ვნებანი. ღირსება იზომება ყვიოელი ლი-

ბელთან თუ მკითხველთან უშუალო კონტაქტში ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები. მისი მოქალაქეობრივი სულისკვეთება და პათოსი უცებ იქცევა საზოგადოებრივ ფაქტად. ჩვენს დროში კი არ არსებობს კინოზე უფრო მასობრივი, უფრო სახალხო ხელოვნება. ამას ადასტურებს ის, რომ ჩვენი ქვეყნის კინოთეატრებში ყოველწლიურად ოთხ მილიარდზე მეტი ადამიანი დაიარება, თითქმის ყოველდღე ათობით მილიონი ადამიანი ტელევიზიით ხედავს კინოხელოვნების ნაწარმოებს. ჩვენი სურვილის გარეშე, ჩვენგან დამოუკიდებლად კინოს გავლენა შეუნელებლად მოქმედებს ჩვენს ცხოვრებაში — ყოფაზე, ცნობიერებაზე. აი, რა უდიდესი ძალაა კინო, იდეური ზემოქმედებისა და ესთეტიკური აღზრდის რა უძლიერესი იარაღია.

კინოხელოვნებისადმი მზარდი ინტერესი დროის დამახასიათებელი მოვლენა გახდა, ხოლო ქვეყნებსა და ხალხებს შორის სულიერ საგანძურთა გაცვლა დღეს სოციალური და კულტურული პროგრესის მნიშვნელოვან პირობად იქცა. ახლა საბჭოთა ფილმებს მსოფლიოს ასზე მეტ ქვეყანაში უჩვენებენ. ეს არ არის უბრალო ციფრები. ისინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენენ დღეს. როცა ასე ტრაგიკულად იჩინა თავი მსოფლიოს წინააღმდეგობებმა, ასე გამწვავდა პოლიტიკური და იდეოლოგიური ბრძოლა ორ ბანაკს — სოციალისტურსა და ბურჟუაზიულ ბანაკებს შორის. იდეათა ბრძოლა, რომელმაც საყოველთაო ხასიათი მიიღო, სულ უფრო გაღრმავებული კამათი ადამიანზე, მის მოწოდებაზე, მის ისტორიულ დანიშნულებასა და ფსიქოლოგიურ არსზე, დღევანდელობის ერთ-ერთ მწვავე პრობლემად იქცა. მაგრამ შესაძლოა, ეს ბრძოლა არსად არ გამოიხატება ისე მკვეთრად, როგორც ხე-

თონით, პატიოსნება — არშინით. რწმენის ნაცვლად ცინიზმი, პოეზიის წილ — ბაზრული ჟარგონი. დახშულ გულში ისადგურებს სიბილწე, შური, მუხანათობა... აღორძინების ხანის მოგზაური, მეომარი, პოეტი აქ წაიქცევა, გამყიდველის ხელით მოცელილი დაიღუპება....

ოტელო პირველის პირმშოა, მისი სიდიადის გამოშუქება. მეორესი — თანამედროვე, მის ბინძურ ყოველდღიურობაზე ამაღლებული უცხო ცთომილი, ქონდრის კაცებში მოხვედრილი გოლიათი. იგი დაეცემა არა ჭარიშსალთან შერკინებაში, არც ღირსეული მტრის მახვილით განგმირული, არამედ — ქვეწარმავლისაგან დაკბენილი. მოკვდება სულში ჩაწვეთებული შხამისაგან.

ერთმანეთს ხვდებიან ტრაგედია და ქუჩის ბალაგანი, შევარდენი და ქვეწარმავალი, ორი სამყარო — ამაღლებული და მდაბალი, ორი ფერი — ლაჟვარდი და შხამიანი მწვანე...

ეს არის თემა, რომელსაც ტიტანური ხორცი შეასხა და უკვდავების სული შთაბერა შექსპირმა. გენიალურმა ტრაგედიამ შესძრა თაობები...

ჭაბუკიანს მხოლოდ და მხოლოდ შექსპირული თემა რომ გადმოეტანა ბალეტში, იგი ასე ვერ ააღელვებდა თანამედროვეთ. შესანიშნავი ის არის, რომ მან, კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანთან და მხატვარ სოლიკო ვირსალაძესთან ერთად, სპექტაკლიც შექსპირისებურად გადაწყვიტა და ჩვენ წინაშე აღიმართა ოტელო — ტიტანური, ღრმა, ჭეშმარიტად რენესანსული ვნებებით მოელვარე. ეს იყო ქმნილება, რომლის მსგავსი არც ჩვენს, არც ჩვენზე უფროს თაობას არაფერი ენახა საბალეტო სცენაზე. ეს იყო შექსპირისებურად ფართოდ აღქმული სამყარო.

შექსპირი არც კინოშია უცხო. ზოგიერთი მისი ნაწარმოები შესანიშნავად გადაიტანა ეკრანზე სახელმოხვეჭილმა ინგლისელმა რეჟისორმა და მსახიობმა ლორენს ოლივიემ. კინემატოგრაფი ადრიდანვე დაეწაფა შექსპირის ცხოველმყოფელ წყაროს, ახალი ხელოვნების ენით აამეტყველა გენიალური დრამატურგის ქმნილებები. მათ შორის, „ოტელოც“. ამ ტრაგედიის ერთ-ერთი უკანასკნელი ეკრანიზაცია საზღვარგარეთ ეკუთვნის ცნობილ ამერიკელ რეჟისორს ორსონ უელსს (თვითონვე ასრულებდა მთავარ როლს). ხოლო ჩვენში ამ რამდენიმე წლის წინათ „ოტელო“ ეკრანზე გვიჩვენა საბჭოთა კინოს გამოჩენილმა ოსტატმა სერგეი იუტკევიჩმა. შემდეგ გამოვიდა ეკრანზე ვახტანგ ჭაბუკიანის ფილმი-ბალეტი „ოტელო“.

დიახ, ფილმი-ბალეტი და არა ეკრანისათვის გადაღებული საბალეტო სპექტაკლი! კაცმა რომ თქვას, როცა ერთ დოკუმენტურ ფილმში [1] გადაღებული ამ ბალეტის რამდენიმე ფრაგმენტის ნახვის შემდეგ გაზეთ „თბილისში“ (25. VI. 1958) ვწერდი, რომ ჭაბუკიანის „ოტელო“ მთლიანად უნდა გადავიტანოთ ეკრანზე და იგი ჩვენი კინოხელოვნების მშვენება იქნებაო, ვგულისხმობდი მხოლოდ საბალეტო სპექტაკლის გადაღებას. იგი მიგვაჩნდა ყველაზე გამართლებულ გზად. ან უფრო სწორად, სხვას ვერცა ვჭვრეტდით. ჭაბუკიანი კი ისე მოიქცა, როგორც ჭეშმარიტი მხატვრის ინტუიცია უკარნახებდა. ნამდვილ ხელოვანთ არ უყვართ სხვათა ნატკეპნ ბი-

[1] დოკუმენტური ფილმი „მეგობრობის ზეიმი მოსკოვში“ (ქართული ხელოვნების და ლიტერატურის დეკადა), 1958.

ლიკებზე შედგომა. თავიანთი შემოქმედებითი შთაგონების, ტალანტის გამოსავლინებლად მათ ყამირის გამტეხის მდგომარეობა უფრო იზიდავთ. ისინი დაუცხრომელნი არიან, ეძიებენ და ჰპოვებენ. ჭაბუკიანმაც ძნელად სავალი გზა აირჩია და ჩვენში ჯერაც უცნობი კინემატოგრაფიული ჟანრის — ფილმ-ბალეტის საფუძვლის ჩაყრა იტვირთა.

კინემატოგრაფს ხშირად „მსხვილი პლანის“ ხელოვნებას უწოდებენ. კინოს დიდი ძალა ისიც არის, რომ მას შეუძლია როგორც თვით ყველაზე ფაქიზი, ზოგჯერ თვალშეუვლები ფსიქოლოგიური ნიუანსების გამოხატვა, ისე მოვლენებისა და ადამიანების ფართო მოცულობითი ჩვენება. ვ. ჭაბუკიანმა კარგად გამოიყენა „მეათე მუზის“ ეს შესაძლებლობანი როგორც გმირთა ფსიქოლოგიური დახასიათებისათვის, ისე ბალეტის მასობრივი ცეკვების ახლებურად, კინემატოგრაფიულად გადაწყვეტისათვის. დაირღვა სივრცე, რაც სცენის მაყურებლისათვის სპექტაკლის მანძილზე უცვლელი რჩება. შორი და ახლო პლანების მონაცვლეობამ საშუალება მოგვცა სულ სხვაგვარად შეგვეგრძნო და აღგვექვა ცეკვის ემოციური ძალა, მისი ფილოსოფიური აზრი. ახლებურად წავიკითხეთ ნაცნობი ცეკვები, ახალი თვალით დავინახეთ მიზანსცენები. ფილმში სულ სხვა ელფერით წარმოგვიდგა ოტელოსა და დეზდემონას მიჯნურობისა და ჯვრისწერის სცენები, მათი ადაჯიო ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ქვეშ: მონუმენტურობა შეიძინეს ბრძოლებისა და კვიპროსელთა ზეიმის მასობრივმა ცეკვებმა. აქ განსაკუთრებით ვიგრძენით კინოს „თვალი“, რომელსაც უნარი შესწევს ფართოდ დახედოს, მთლიანად აღიქვას მოქმედება, ამასთან — შენიშნოს, გამოაცალკევოს და ყურადღება გაამახვილოს საჭირო დეტალებზე. ჭაბუკიანი-

რეჟისორი იმორჩილებს ამ „ყოვლისმჭვრეტელ თვალს“ და მას მოვლენებისა და ხასიათების უფრო ღრმად გახსნისათვის იყენებს...

„ოტელო“ არ წარმოადგენს შექსპირის პირველ ტრაგედიას. რომელიც საბჭოთა საბალეტო სცენაზე ქორეოგრაფიულად ამეტყველდა. მას უსწრებდა პროკოფიევის, ლავროვსკისა და ულანოვას ბრწყინვალე ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“, რომელიც, სხვათა შორის, შემდეგ ბალეტმაისტერმა ლ. ლავროვსკიმ, რეჟისორ ლ. არნშტამთან თანამშრომლობით, ეკრანზეც გადაიტანა. ვისაც ეს ეკრანიზაცია უნახავს, ალბათ გაიხსენებს, რომ იგი არ ყოფილა დამოუკიდებელი კინონაწარმოები. მასში კვლავ განმსაზღვრელად დარჩა თეატრალური პირობითობა. თვით ამბავიც კი ვითარდებოდა არა კინოეპიზოდებით, რომელიც ერთმანეთთან კინომატოგრაფიული საშუალებებით იქნებოდა დაკავშირებული, არამედ — მოქმედებებად, რომელიც თეატრალურისაგან მხოლოდ იმით განსხვავდებოდა, რომ აქ სცენის ფარდას „შტორკა“ სცვლიდა. ამიტომაც ეკრანიზებულ „რომეოსა და ჯულიეტაში“ ამბავი ნაწყვეტ-ნაწყვეტ ვითარდებოდა, მას აშკარად აკლდა დინამიურობა, კომპოზიციურად არ იყო შეკრული ერთ მთლიან კინონაწარმოებად.

ჭაბუკიანმა კი ცეკვისა და კინოს ორი ფენომენი, ორი „დიადი მუნჯი“ შეაწყვილა, რომლის ნაყოფი გახლავთ ფილმი-ბალეტი. პირმშო ორივე მშობლის ენით ამეტყველდა. მასში ბედნიერად გაერთიანდა ქორეოგრაფიისა და კინოს სამეტყველო საშუალებანი.

კინემატოგრაფისა და ქორეოგრაფიის საუკეთესო სინთეზს წარმოადგენს ოტელოს მონოლოგი სენატში. ეს სცენა, თითქოს თავიდანვე კინემატოგრაფიულად იყო მოფიქრებული.

ფილმში კი ეს ეპიზოდი ჭაბუკიანმა მთლიანად წაფენისა და ორმაგი ექსპოზიციების გამოყენებით გადასწყვიტა, ცეკვას კინოენაც მიაშველა და სრულიად ახლებურად ააჟღერა იგი. ოტელო ყვება თავისი დიდი, ამაღლებული, უმწიკვლო სიყვარულის ამბავს. ეს არის პოეტის თვალით დანახული, გულში გამოტარებული და პოეტურად თქმული ამბავი. ჩვენ წინ იწყება ცეკვისა და კინოს უჩვეულო რითმებით ასხმული ლირიკული პოემა. და რა სათქმელია, რომ დეზდემონამ მავრი შეიყვარა მხოლოდ მისგან „გამოვლილ ჭირთათვის“, ვინ დაიჯერებს, რომ ეს ოტელო დეზდემონას შეიყვარებდა მხოლოდ მისთა „ჭირთა თანაგრძნობისთვის“. ჭაბუკიანმა ცეკვით საცნაურყო შექსპირის ქვეტექსტი, რომ მათ აკავშირებთ რაღაც უფრო მაღალი, პოეტური, თვალშეუდგამი სრულყოფილება, რომლის გამოსახვა სიტყვის ძალას აღემატება... ოტელოს კიდევაც რომ შესძლებოდა ამის გამოთქმა, ღირდა კი აქ, დოჟების სასახლეში, სადაც დაუსადგურებია ცივ გონებას, პირფერობას, ცრუ ფიცს, მუხანათობას, სადაც ყველაფერს დასჭდობია ოთხმოცდაათი წლის გაიძვერა დოჟის ენრიკო დანდოლოს მრუდე ხელი, რომელმაც მეოთხე ჯვაროსნული ლაშქრობა საეჭვო საქმედ აქცია და ქრისტეს სახელით მოლაშქრეთა ძვლები საფუძვლად ჩაუყარა ვენეციის ძლიერებას. ოტელო აქ მხოლოდ თავს იცავს — ჭკვიანურად, ღირსეულად, იმ კაცის სიამაყით, რომელიც თავის მიწურ წარმოშობას მალავს. იგი ვერ დაეშვება ბრალმდებელთა დონემდე. მაგრამ თავის დაცვა კი საჭიროა, რადგან აი, ეს დოჟი, ახლა რომ პირფერულად იცავს შეყვარებულებს, და ძმანი მისნი დიდი ხალისით დასტკბებოდნენ შავი მავრის კოცონზე ხილვით. და ეს მხოლოდ იმისათვის, რომ „სახეჩაშავებულმა უთვისტომომ“ მოი-

წადინა მათთან ნამდვილად გათანაბრება. ამჯერად ოტელო გადარჩა, რადგან „ქვეყნის გამგეთ კარგად ესმით, რომ იმათ საქმეს ოტელოსავით წინ ვერავინ ვერ გაუძღვება“. ეს იცის იაგომ, იცის ბებერმა ბრაბანციომაც. არ იცის მხოლოდ სპეტაკმა და მიმნდობმა მავრმა... აწრიალდა ასპიტთა ბუნაგი. ამიერიდან ოტელოს თვალის, გონების, გულის სამზერის წინ მუდამ შხამიან მწვანე ფერად ამოიზრდებიან „თხები... მაიმუნები... ცხვირები... ყურები“... ამიტომაც ამკვეთრებს ასე ბალეტმაისტერი იაგოს სახეს, ამიტომაც ასე დაცოცავს იაგოს ლეიტთემა ბალეტის მუსიკაში. ორსონ უელსმა თვითნებურად შეკვეცა იაგოს თითქმის ყველა მონოლოგი, რადგან „ოტელო“ მას მხოლოდ სიყვარულისა და ეჭვიანობის ტრაგედიად წარმოუდგენია. რამდენად უფრო ღრმაა ჭაბუკიანის მიერ ბალეტის პირობითი ენით წაკითხული შექსპირის უკვდავი ტრაგედია...

თითქოს მავრი თვითონ გვიყვება:

თუ წლით წლობამდე რამდენ ბრძოლას, ციხეთ-აღებას
მე დავსწრებოდი, ან რაოდენს შევყროდი ხიფათს...
რამდენჯერ საშიშ, საზარელის ნაპრალის პირად
ჩემი სიცოცხლე ბეწვს ეკიდა, ან უწყალო მტერს
ვით ჩავუვარდი ტყვედ და მონად როგორ გამყიდეს,
ან ვით დავიხსენ თავი ჩემი ამ ტყვეობიდამ...

ეს ეპიზოდები, განსაკუთრებით, მისი მეორე ნაწილი, წმინდა კინემატოგრაფიულად არის გადაწყვეტილი. და სწორედ აქ, როცა კინომ დაარღვია თანასწორობის პირობა და თავის მშვენიერ მეწყვილეს ერთგვარი პატრიარქალური პრეტენზიები წაუყენა, მოითხოვა თავისი ენის გაბატონება, სწორედ აქ ვი-

გრძნით შესაშური ჰარმონიულობის რღვევა და გულწრფელად დაგვენანა იგი. მაგრამ, საბედნიეროდ, კინო ჯიუტი არ აღმოჩნდა, მალე იგრძნო, რომ ალოს ცალუღელა ბოლომდე ვერ გაიტანდა. კვლავ დამკვიდრდა ჰარმონიულობა, კინოსა და ცეკვის თანაბრად ამეტყველების სიმშვენიერე, სიღრმე, და ჯერ კიდევ მთლიანად გამოუვლინებელი პოტენცია ახალი ძალით ვიგრძენით ოტელოს ეჭვიანობის სცენაში. ჭაბუკიანი-ოტელო ცეკვით გადმოგვცემს მავრის სულში ჩამდგარ ქარიშხალს, და ამ დროს ეკრანზე ორმაგი ექსპოზიციით აღმოცენდება ოტელოს გონებაში გაელვებული სურათი — თუ როგორ ეალერსება დეზდემონა კასიოს. თითქოს კიდევაც ჩაესმის სისინით თქმული: წყეული იყოს ბედი, რომელმაც მავრს შეგყარაო. ეს უკვე იმაზე მეტია, რისი ატანაც მას შეუძლია... ცეკვისა და კინოს სამეტყველო საშუალებათა ასეთი შერწყმით მაყურებელი კიდევ უფრო სრულად აღიქვამს გმირის განცდებს, ღრმად სწვდება მის სულიერ მდგომარეობას. ინგლისელ პოეტს თომას გრეის უთქვამს შექსპირზე, მისი ყოველი სიტყვა სურათიაო. ამ შემთხვევაში კი შეიძლებოდა გვეთქვა: ჭაბუკიანის ყოველი მოძრაობა აზრითა და ემოციებით დატვირთული სურათია, რომელიც კინომ ახალ ჩარჩოში მოათავსა და მილიონთა წასაკითხად გამოიტანა.

❷

შექსპიროლოგებს შორის ჯერაც არ დამცხრალა კამათი ოტელოს რასობრივი წარმოშობის გამო. ოტელო მავრია, — ამტკიცებენ ერთნი, ოტელო ზანგია, — აღნიშნავენ მეორენი; მავრსა და ზანგს ტოლფასოვანი გაგება ჰქონდა შექსპირის

ეპოქაში, — დაბეჯითებით ამბობენ მესამენი[1]. დიახ, ოტელო მავრია, შავკანიანი. ეს საკამათოდ არავის გაუხდია[2]. მაგრამ საქმე ის არის, თუ როგორ ხსნიდნენ, რას ხედავდნენ მკვლევარები ოტელოს აფრიკულ წარმოშობაში. ზოგიერთმა ოტელოს რასობრივ განსხვავებაში დაინახა სახის პრიმიტიულობა, მხეცური ინსტინქტები, შეურაცხმყოფელი ეგზოტიკურობა. ისინი მავრს წარმოგვიდგენდნენ „ცივილიზებული“ ვენეციის საზოგადოებაში შემოპრილ ველურ შავკანიანად, რომელიც ცხოველური ეჭვიანობით გახელებული, ტუჩზე ცოფმომდგარი ჯუნგლების მკვიდრის შეუბრალებლობით ახრჩობდა თავის საბრალო მსხვერპლს — თეთრკანიან ქალს. ოტელოს მაღალადამიანურობის დასაჩრდილად ზოგიერთი არ მოერიდა ისეთი პრიმიტიული აზრის გამოთქმასაც კი, რომ, თითქოს, შექსპირმა თავისი ტრაგედიის გმირი შავკანიანად იმისათვის მოგვივლინა, რომ ესარგებლა კონტრასტით და ეჩვენებინა შავი მავრის ბრმა. აულაგმავი ეჭვიანობა თეთრი რასის წარ-

---

[1] სხვათა შორის, „ოტელოს“ ქართული თარგმანის პირველ გამოცემაში „მავრის“ ნაცვლად ყველგან დაბეჭდილია „ზანგი“. ცხადია, ეს არ იყო შემთხვევითი შეცდომა. თავდაპირველად მაჩაბელმა ასე გაიგო ინგლისური სიტყვა moor (e), რომელიც როგორც მავრიტანელს, ისე ჩრდილოეთ აფრიკის მკვიდრთ (არაბს, ზანგს, საერთოდ, შავკანიან აფრიკელს) გამოხატავს. შემდეგ მაჩაბელმა ეს შეცდომა გაასწორა და მკითხველს თხოვდა „ზანგის“ ნაცვლად ყველგან „მავრი“ წაიკითხეო.

[2] თუმცა გასული საუკუნის ამერიკელი მკვლევარი ქალი მერი პრესტონი ჯიუტად იმეორებდა ახირებულ აზრს, რომ ოტელოს შავკანიანობა მხოლოდ შექსპირის „ფანტაზიის თამაშის“ ნაყოფიაო, რომ ეს გახლავთ „ერთადერთი ხარვეზი სხვა მხრივ უზადო პიესისა“, რომ „ოტელო თეთრკანიანია“. (ციტირებულია წიგნიდან „Шекспировский сборник“, 1947).

მომადგენლისადმიო. ძნელი არ არის იმის მიხვედრა, თუ რა მორალს ფარავდა მავრის სახის ასეთი წარმოდგენა. ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში შექსპირის ერთი პირველი მკვლევართაგანი ტეობალტი, როდესაც ადარებდა დიდი ინგლისელი დრამატურგის ტრაგედიას იტალიელი მწერლის ჯირალდი ჩინტიოს ნოველას,[1] აღნიშნავდა, რომ ჩინტიოს ნოველა მხოლოდ ქალწულებს აფრთხილებს, მოერიდეთო უთანასწორო ქორწინებას. „ასეთი შეგონება — წერდა ტეობალტი, — შექსპირს არ გაუჩნია. პირიქით, შექსპირი გვიჩვენებს, რომ ქალს შეუძლია შეიყვაროს მამაკაცი ღირსებისა და ბრწყინვალე თვისებებისათვის და არ მიხედოს მისი კანის ფერს". მაგრამ იმ დროს ტეობალტის ხმა გაისმა, „ვითარცა ღაღადი მეუდაბნოისა უდაბნოსა შინა". სხვას რას უნდა მიუთითებდეს, თუ არა ამას, დეზდემონას სიტყვებიც:

ოტელოს ნიჭსა დაუმონე მე გული ჩემი
და სული მისი მის სახეზედ გამომეხატა...

მას შემდეგ, რაც შექსპირის გენიალურმა ქმნილებამ 1604 წელს უაიტჰოლში პირველად იხილა რამპის შუქი, მოყოლებული რიჩარდ ბერბეჯიდან, ოტელოს როლის პირველი შემსრულებლიდან, დღემდე, ბევრ დიდ ტრაგიკოსს შეუძრავს მაყურებელი. თითქმის ყველას თავისებურად ესმოდა, თავისებურად ხატავდა კეთილშობილი მავრის ტრაგედიას. თუ ედმონდ კინის თამაშს შექსპირის ნაწარმოების ელვის შუქზე კითხვას ადარებდნენ, თუ აირა ოლდრიჯის ოტელო „მეტის-მეტად უცხო რასის ადამიანად" წარმოუდგებოდათ, ხოლო ერნესტო როსის მავრი „ავხორცად" ესახებოდათ, აი რას წერდნენ საყოველთაოდ აღიარებული თომაზო სალვინის

[1] რომელსაც შექსპირი დაესესხა „ოტელოს" სიუჟეტს.

გამო: სალვინი-მავრი დეზდემონას საწოლს უახლოვდებოდა „...ვეფხის შემპარავი სვლით. ყველაფერი იყო ამაში — ნეტარების ღამეთა გულისდამაწყლულებელი მოგონებანიც, აფრიკელის ავხორცობაც, შურისძიების წყურვილიც, სისხლმოწყურებაც“...

ტრაგედიის მთავარი გმირის როლის შემსრულებელმა ზოგიერთმა მსახიობმა ოტელოს აფრიკული წარმოშობა სახის განმსაზღვრელ თვისებად გადააქცია. ისინი სცენაზე შემოდიოდნენ ბედუინის წამოსასხამში გახვეული, ჩალმით თავდაბურული; მტკავლის სიფართე ატლასის ქამარში გაჩრილი ჰქონდათ ახალმთვარის მსგავსი ხანჯალი და მაყურებელს აოგნებდნენ ოტელოს მავრიტანულ ვნებათა ქარიშხლის წარმოსახვით. „არაერთგზის წამიკითხავს,— წერს რეჟისორი და შექსპირის მკვლევარი გ. კოზინცევი ამ როლის შემსრულებელთა გამო. — „ლომის ღრიალი“, „ვეფხის ფანდი“, „ავაზას ნახტომი“, და იქვე შეუფარავი სარკასტულობით დასძენს — «Консультация с зоологическим садом была обязательна». იგი თვლის, რომ ეს ყველაფერი გვიანდელი სცენური ტრადიციებიდან მოდის და არაფერი აქვს საერთო შექსპირის ჰეშმარიტ სტილისტიკასთანო. ამასთან კატეგორიულად ჩოითხოვს: დროა გავფანტოთ ოტელოს სახის გარშემო შექმნილი „მავრიტანული“ ბურუსიო.

ეს განცხადება სრულიადაც არ არის მოულოდნელი. საბჭოთა თეატრის ისტორიამ იცის შემთხვევები, როდესაც ოტელოს „აფრიკული“ წარმოშობის საკითხი საერთოდ უკუაგდეს როგორც მკვლევარებმა (ოტელო იმდენადვე არის „მავრი“, რამდენადაც ჰამლეტია „დანელი“. გ. კოზინცევი), ისე ამ როლის შემსრულებლებმა. ასე ანსახიერებდა, მაგალითად,

კეთილშობილ მავრს სახელმოხვეჭილი რუსი მსახიობი ა. ოსტუჟევი, რომლის „ლირიკულსა“ და „მშმუნვარე“ ოტელოს ხშირად გენიალურს უწოდებენ. ერთგან ოსტუჟევი თავის წინამორბედებზე წერდა: „ისინი მშვენივრად თამაშობდნენ. მაგრამ არც ერთი არასოდეს არ ყოფილა ის ოტელო, რომელიც შეიძლებოდა და უნდა შეგვყვარებოდა. მათი ოტელო, უმთავრესად, იყო მეტად ლამაზი, მეტად ეფექტური, მეტად მაჰაცი... მასში ყველაფერი იყო დიდი, მძიმე, მასიური: მოძრაობა, ხმა, კოსტუმი, თვით ვნებანიც დიდი და დიდებული ჰქონდათ, მაგრამ ჩემში ოტელოსადმი სიმპათიას ვერ იწვევდნენ...“ და შემდეგ „... უეცრად მივხვდი, რომ დიდებული კოსტუმებისა და კიდევ უფრო დიდებული ვნებების გარეგნული სიყალბის იქით ჩემმა წინამორბედებმა და მეც ოტელოში ვერ შევნიშნეთ ძირითადი — ადამიანი“ („Остужев — Отелло“, Сборник ВТО). ოსტუჟევის ოტელო უაღრესად ადამიანური იყო, მაგრამ რას დააკლებდა ამ ადამიანურობას იგი ჭეშმარიტად მავრიც რომ ყოფილიყო?

პროფესორი მ. მოროზოვი თავის შესანიშნავ გამოკვლევაში — „შექსპირის მეტაფორები, როგორც მოქმედ პირთა ხასიათების გამოხატულება“, — აღნიშნავს, რომ ოტელოს მეტყველებაში განსაკუთრებით მრავლად გვხვდება ამაღლებული და პოეტური სახეები: „Эпитет поэтические особенно к ним подходит. В самом характере некоторых из них чувствуется как бы дыхание восточной неги: луна, «двести обращений солнца», благоухание розы, мир из хризолита, алебастровая белизна кожи... И, наконец, «мирра аравийских деревьев» и индеец с его жемчужиной — это уже чисто экзотический колорит (ე. ი. ოტელოს აღმოსავლური მხარის კოლორიტი. ო. ს.). Неправы поэтому те

исследователи, которые отказываются видеть в речах Отелло присутствие экзотического колорита»[1].

ჰაბუკიანმა სწორედ ასევე ღრმად წაიკითხა შექსპირი. მისი ოტელო — პოეტური, ამაღლებული, — მაღალადამიანურიც არის და ჭეშმარიტი მავრიც, აფრიკელიც.

დიახ, ფისჩამოღვენთილი, ატირებული არაბეთის სამკურნალო ხეთა ხატება, „ამ ქვეყნის სიმსხო მთლიანი თვალი, წყალ-ჯავარის ქრისოლინისა“ და უგუნური ინდიელი, შორს რომ გადაუტყორცნია „მარგალიტი უძვირფასესი მთელს იმის თემზედ...“ ეს ყველაფერი ბავშვობასა თუ ყრმობაში ნანახი და განაგონი, ოტელოს გონებაში აღბეჭდილია სამშობლო მხარის სურათთან ერთად. და, ჩვენი აზრით, არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ ასეთი „ეგზოტიკური კოლორიტის“ მეტაფორები ოტელოს მეტყველებაში ძირითადად გვხვდება ტრაგედიის მეორე ნაწილში, როცა მავრს ეჭვიანობის შხამით გულგასენილს, დაღმართ დაშვებულს, წაართვეს შვება, მოუსპეს რწმენა, როცა მას ირგვლივ ყველა და ყველაფერი „თხებად... მაიმუნებად... ცხვირებად... ყურებად“ ეჩვენება. ამ დროს, სწორედ საკუთარი ტრაგედიის მწვერვალზე, იგი განსაკუთრებული ტკივილით შეიგრძნობს თავის უცხოობას უცხოთა შორის.

ერთმა შექსპიროლოგმა გამოთქვა აზრი, რომ კვიპროსზე ვენეციიდან მოვლენილ დიდებულებთან შეხვედრის სცენაში ოტელო წონასწორობიდან გამოჰყავს არა მარტო დეზდემონასა და ახალჩამოსულ სტუმართა შორის გამართულ დია-

---

[1] Морозов М. М. Избранные статьи и переводы, «Матафоры Шекспира, как выражение характеров действующих лиц». М., 1954.

ლოგს, არამედ ცნობასაც მისი უკან გაწვევის შესახებ. თავმოყვარე მხედართმთავარი წამიერად იაზრებს, რომ ახლა, როცა კვიპროსის ირგვლივ ქარიშხალი ჩადგა, „ქვეყნის გამგეთ“ იგი აღარ სჭირდებათ. საპატიო ადგილი კუნძულის განმგებელისა თეთრკანიანს უბოძეს კვალად.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ მომენტისთვის „მწვანეთვალა საზარელ ქმნილებას“ უკვე საკმაოდ აქვს ფესვები გადგმული ოტელოს სულში, მაშინ შეიძლება ამ მოსაზრებაში სიმართლის დიდი წილი დავინახოთ. და როდესაც ტრაგედიის ამ მონაკვეთის შესაბამის სცენას ვუყურებდით ფილმ-ბალეტში, როცა მავრი დეზდემონას სახეში გრაგნილს მიახლის, მოგვეჩვენა, რომ ოტელო — ჭაბუკიანის მოქმედებას უშუალოდ გამოხატული აზრის გარდა ქვეტექსტიც ჰქონდა. ჭაბუკიანი ამ ქვეტექსტის არსებობას, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ულტრამინიშნებით“ გვაგრძნობინებს და მისი ამოკითხვა მაყურებლისათვის მიუნდვია. მაგრამ რა დავინახოთ მასში? ხომ არ აღვიქვათ იგი ზემოთ მოყვანილი ერთი შექსპიროლოგის მოსაზრების გამოძახილად?

ვახტანგ ჭაბუკიანი დასაწყისშივე მიგვანიშნებს თავის რასობრივ წარმოშობაზე შავი კონტინენტის პირმშოთათვის დამახასიათებელი მოძრაობისა და ჟესტის განსაკუთრებული რიტმით. შემდეგ, სახის განვითარებასთან ერთად, მსახიობი სულ უფრო და უფრო ამკვეთრებს ამ ხაზს. იგი გამოხატულებას პოულობს თვით მავრის სამოსშიც კი, რომელიც ტრაგედიის ბოლოს მთლიანად ეგზოტიკურ ელფერს იძენს. მაგრამ ჭაბუკიანი-ოტელო მხოლოდ ერთხელ, ისიც თავისი ბედნიერების მწვერვალზე, ამეტყველდება მშობლიური ენით. ეს არის ჭეშმარიტად დიდებული, გასაოცარი, მეხსიერებიდან

წარუშლელი „მავრიტანული ცეკვა". ეს არის ზღვა სიხარულჩამდგარი თვით მავრის სულის აღტაცება, ასიმღერება, მისი უკიდეგანო, უნაპირო სიყვარულის აპოთეოზი. და თითქოს სწორედ ამ დროს გვინდოდა ახლოს, მსხვილი პლანით გვენახა მისი სახე, მისი ღიმილი, რომლითაც იგი საცეკვაოდ გამოდის, ღიმილი, რომელშიც საოცარი სიმორცხვით გამჟღავნებულა მავრის ერთგვარი აფრიკული გულუბრყვილობა, მიმნდობი ბუნება, ნაზად მოსიყვარულე გული, მეომრის სიდიადე. ცხადია, იგი მაყურებელს არც სცენაზე დარჩენია შეუმჩნეველი. მაგრამ სცენაზე წამით გაელვებული ამ ღიმილის მხიბლველს რაღაც უკმარობის გრძნობა იპყრობდა და ამის შეგრძნება, თითქოს, ამბოხებდა ჩვენს სულს თეატრალური სივრცის სტანდარტულობის წინააღმდეგ. იბადებოდა მისი უფრო ახლოს წაკითხვის, ღრმად წვდომის წყურვილი. ცდუნება კი დიდი იყო. და აი, ეს არაჩვეულებრივი, „სულის სარკე" ღიმილი მავრისა, თითქოს ხელშესახებად გვაჩვენა კინოეკრანმა. ეს არის საოცრად ინტიმური ხასიათის მსხვილი პლანი. ახლა რომ გეკითხათ, რომელია ფილმში ყველაზე უკეთესი კადრი. უყოყმანოდ ამ კადრზე მიგითითებდით.

მაგრამ „მავრიტანული ცეკვა" ეკრანიდან ტოვებს თუ არა ისეთსავე ძლიერ შთაბეჭდილებას, როგორც საბალეტო სცენიდან? რეჟისორმა და ოპერატორმა კარგად გამოიყენეს მოძრავი კინოკამერის შესაძლებლობანი, ამ ეპიზოდისათვის გადაიღეს მსხვილი, საშუალო და შორი პლანების მეტად ეფექტური კადრები. მაგრამ შემოქმედებითი პროცესი მარტო ძლიერი კადრების გადაღებით არ მთავრდება. აქ ხშირად განმსაზღვრელად გამოდის მათი შეერთება — მონტაჟი, რომლითაც ესა თუ ის ეპიზოდი, ან მთლიანად ფილმი დასრულებულ

ფორმას ღებულობს. ვფიქრობთ, სწორედ არასრულყოფილი მონტაჟის გამო ეკრანზე ერთგვარად შენელდა ის ემოციურობა და მონუმენტურობის შთაბეჭდილება, რომელიც „მავრიტანულ ცეკვას“ ახლდა საბალეტო სცენაზე...

ჰაბუკიანმა „მავრიტანულ ცეკვაში“ შეუფარავად თქვა. გაამჟღავნა ოტელოს წარმოშობა, სადაურობა. იგი მავრია სულითხორცამდე, მხოლოდ არა ვენეციელი, არა ევროპელი, არამედ ჭეშმარიტად აფრიკელი მავრი. იამიელ მწერალს ვიქტორ რიდს შესანიშნავ მოთხრობაში „ჯიქი“ („Leopard“) აღწერილი აქვს ასეთი სურათი: ქარმა წამოუბერა და ნებუს „სხეულმა, რომელიც ტყეთა ველურ ხეზე ნაკლებ არ იცნობდა სტიქიებს, ეს ქარი მიიღო ღრმად მიყუჩებული სიხარულის აფეთქებად. ყელი მოიღერა, თავი ზურგისაკენ გადახარა და სიხარულით ახითხითდა. მას შორეულად ჩაესმოდა მოახლოებული წვიმის ხმაური... ხელები გაშალა და ისე დაიწყო როკვა, რომ თვით სომალიელთა, მასაისა და კიკუიუს საუკეთესო მოცეკვავეთაც კი შეშურდებოდათ. წვიმა უბრახუნებდა ყოველ დოლს, ქარი ჰბერავდა ყოველ საკრავს და თუმცა ნებუ ამ დღესასწაულზე ერთადერთი მოცეკვავე იყო, ივი განასახიერებდა ყველა ტომს, მოყოლებულს ეთიოპიისა და უგანდის საზღვრებიდან, ვიდრე კილიმანჯაროს დიდებულ მთებამდე ჯან-ღონით სავსე, წვიმის ხმაურს აყოლილი ცეკვით სასწაულებს ახდენდა. ქარი, რომელიც მის სიშიშვლეს შემოჰკვროდა, იყო ის მშვენიერი ქალწული, რომელიც შეურჩიეს მას თემის უხუცესებმა იმ ნახევრადმივიწყებულ მწიფობის ზეიმზე, როცა პირველად დაიმკვიდრა ვაჟკაცის სახელი. ნებუ ცეკვავდა — ტანაშოლტილი, ვიწროთეძოებიანი, კუნთმაგარი და მხარბეჭიანი — და ისე ბზინავდა, როგორც ბინდ-ბუნდში ძველი ღვინო...“

შეუძლებელია ვერ დავინახოთ ხორციელი და, თუ გნებავთ, სულიერი ნათესაობაც კი ამ სურათსა და ჭაბუკიანის „მავრიტანულ ცეკვას“ შორის. ეს ხომ ის აფრიკელი ზანგი ნებუა, რომელიც დაბადებულა ნიერის ქედზე შეფენილ პატარა სოფელში, სადაც „არასოდეს ქრებოდა შავკანიანი ქალების მიერ დანთებული ცეცხლი, რადგან... ასეთი იყო კანონი“, რომელიც „დღისით თხებს აძოვებდა, მახეს უგებდა პატარა ანტილოპებსა და ტახებს, საღამოობით კი უხუცესთა ფერხთით ჩაცუცქული იმახსოვრებდა საცეკვაო მოძრაობებსა და უძველეს სიმღერათა სიტყვებს, რადგან... ასეთი იყო კანონი“; ვისაც ბავშვობიდანვე „ასწავლიდნენ შუბის, მშვილდ-ისრისა და პანგის ხმარებას და შთააგონებდნენ, რომ არასოდეს ეცრუა, რადგან... ასეთი იყო კანონი“... ეს ის ნებუა, რომელსაც მომაკვდავს მტრის დაბახვაზე „მხრებსა და მკლავში დილა ჩაჟდგა“ და თავში უტრიალებს განუშორებელი აზრი: „დიდებულო, მოგვეც გრძელი დანა“. ეს გახლავთ თანამედროვე აფრიკის — ამ პირველყოფილი მშვენებით აღსავსე და შეგნებული მიწის ყივილი, მისი ამბოხებული სული. ჭაბუკიანმა უაღრესად თანადროული თვალით წაიკითხა შექსპირი. ეს არის იმ გამათავისუფლებელი ბრძოლის კეთილშობილი თვალსაზრისი, რომელიც ამჟამად მოედო შავ კონტინენტს. საოცარია, რომ ზოგიერთმა სწორედ ეს ჩაუთვალა ჭაბუკიანს მკრეხელობად [1].

---

1 მაგ. ვ. ზალესკი (იხ. მისი წერილი „Литература и балет“, журнал „Советская музыка“, № 8, 1959), რომლის „ხოტბის“ მიზანდასახულობა ა. ბურთიკაშვილმა მოხდენილად შეადარა შექსპირის „იულიოს კეისარის“ ანტონიოსის სიტყვას, ბრუტოსის წინააღმდეგ მიმართულს („კომუნისტი“ 19. XI, 1959).

ყოველი დიდი შემოქმედი მუდამ თავისი ეპოქის სულისკვეთების შესაბამისად ხსნიდა შექსპირის გენიალურ სახეებს. ჭაბუკიანის დამსახურებაა, რომ მას, ოტელოს თანადროული თვალსაზრისით წაკითხვისას, არსად არ უღალატია დიდი ინგლისელი დრამატურგისთვის. მისი ოტელო კვლავ მრავალწახნაგოვანი, ტიტანური და შთამაგონებელია. ეს არის ჭეშმარიტად შექსპირის მავრი, ჩვენ დავინახეთ „დიადი ოტელო, ძლიერი და ღრმა სული, სული, რომლის ნეტარებაც და ტანჯვაც ვლინდება უზარმაზარი, უკიდეგანო ზომებით“ (ბელინსკი).

●

რაც კი რამ ჰქონდა „ოტელოს“ საბალეტო სცენაზე ჭეშმარიტად დიდი. მონუმენტური, შთამაგონებელი, ჭაბუკიანმა ყველა გადაიტანა ეკრანზე. მაგრამ თვალხილული კაცი იმასაც ვენიშნავს, რომ ეს არ არის უსახური კინოასლი, მიგნებული მადნის ხელასლა აღმოსაჩენად წერაქვის დაკვრა. ცხადია, ჭაბუკიანი უარს ვერ იტყოდა თავის დიდ მონაპოვარზე. ფილმის წყაროს სათავედ ისევ ბალეტი დარჩა. მხოლოდ გრძნობთ, რომ ხელოვანს იგი კვლავ გამოუტარებია გულში, სადაც ამჯერად ერთაღ ჩქროლავდა ბალეტმაისტერისა და კინორეჟისორის სისხლი.

კინო იმთავითვე ნატურის, ცოცხალი ბუნების ტრფიალი იყო. როგორც ცნობილია, სერგეი იუტკევიჩმა ფილმ „ოტელოში“ მოქმედება ძირითადად გაშალა ბუნების ფონზე, ბევრგან იგი მიზანსადრების შესაქმნელად და გმირთა სულიერი მდგომარეობის გამოსახატავად გამოიყენა. იუტკევიჩი მთლიანად კინოს ენით აზროვნებისაკენ მიისწრაფოდა. მაგრამ ჭა-

ბუკიანი ხომ ამ შემთხვევაში ერთდროულად ორ მუზას ემსახურებოდა! როგორი უნდა ყოფილიყო ფილმი-ბალეტის მხატვრული გაფორმება?!

სცენაზე სოლიკო ვირსალაძის ბრწყინვალე მხატვრული ნამუშევრით უკვე იქმნებოდა შექსპირის ტრაგედიის შესატყვისი განწყობილება. მხატვარმა კომპოზიტორისა და ბალეტმაისტერის თანაბრად ზიდა სპექტაკლის ემოციური ზემოქმედებისა და ფსიქოლოგიური გამომსახველობის ჭაპანი. თუ სცენურ ბალეტ „ოტელოს“ სამხმიან სიმღერას შევადარებდით, შეიძლებოდა გვეთქვა, რომ ამ სიმღერაში მხატვრული გაფორმება, მუსიკასთან და ცეკვასთან ერთად, დასრულებულ ჰარმონიას ჰქმნის, ურომლისოდაც ეს სპექტაკლი ვერც კი წარმოგვიდგენია.

და აი, ფილმში, ისევე როგორც სპექტაკლში, ვერ შეხვდებით ფართო პეიზაჟებს, ვენეციის დიდებულ სასახლეებსა და ძეგლებს, არხებს, მათზე ცისარტყელებად გადაკარგულ ხიდებს. რეჟისორი და მხატვარი არ ისწრაფიან ეპოქის დოკუმენტური ასახვისაკენ, მოქმედების ადგილის მკვეთრი კონკრეტიზაციისაკენ. მათი მიზანია მხატვრული გაფორმებით ზოგადად გადმოსცენ ეპოქის ხასიათი, შექმნან განწყობილება. რომელიც ყველაზე უფრო შეესატყვისება გენიალურ ტრაგედიას. მაგრამ თეატრში სცენის ჩარჩოში მოთავსებულ ერთ მხატვრულ სურათს მაყურებელი ერთიანად აღიქვამს. აქ სურათიც და მისგან შექმნილი საერთო განწყობილებაც მთელი აქტის განმავლობაში უცვლელი რჩება. კინოში კი, როგორც ცნობილია, არ არსებობს სივრცის სტანდარტულობა. მაყურებელი ეკრანზე მხატვრულ სურათს აღიქვამს მთლიანადაც (საერთო პლანით) და ამასთან, საშუალება გვეძლევა ახლო

გავეცნოთ დეტალებსაც (საშუალო და მსხვილი პლანებით). კინოს შეუძლია სხვადასხვა კუთხით დაგვიხატოს ერთი და იგივე სურათი და ამით სხვადასხვაგვარად, მოქმედების შესატყვისი განწყობილებით წაგვაკითხოს იგი. მაგალითად, ფილმ-ბალეტ „ოტელოში“, დეზდემონას სიმღერის ცნობილი სცენის დროს, კინოკამერა მოძრაობს: კადრის წინა პლანზე მართლაც ხეთა ხატებასავით ასვეტილან სანთლები, იმათ შუა კი, შორს, მოჩანს საწოლზე ჩამომჯდარი თმაგაშლილი დეზდემონა, რომელსაც ბედკრულ ბარბარესავით თავი გვერდზე გადაუხრია და მღერის. ეს არის წყაროსთან ამღერებული თეთრი გედი, რომელთან პირისპირ დგომა გიმძიმთ ერთგვარად, გინდათ თქვენ შორის ჩადგეს რაღაც და მხოლოდ იმის იქით უმზერდეთ მას, რომ არ შეულახოთ კვნესა... ეს კადრი სწორედ ასეთ განწყობილებას გიქმნით. თითქოს, შორით ჩაგესმით იდუმალებით მოსილი სიმღერა:

ლეღვის ხესთან ზის საბრალო, კვნესის და ოხრავს...
ხელი გულზედ დაუდვია, დაბლა იხრის თავს...
წყარო გვერდით მოჩუხჩუხებს, იმის დარდს ამბობს...
მლაშე ცრემლი თვალთ ჩამოსდის, თვით ქვასაც ალბობს...
უმღერეთ ნერგს, გვირგვინს ვიდგამ მის ფოთლებისას...
თქვენ ნუ ჰკიცხავთ, მე თავს ვიდებ ჯავრს მის გულისას...

ოპერატორი ფელიქს ვისოცკი ბოლომდე მხატვრის ერთგული რჩება. მაგრამ მართებული არ იქნებოდა იმის თქმა, თითქოს იგი მხოლოდ პასიური მიმდევარი იყოს. ვისოცკი გრძნობს და განიცდის მხატვრის ბრწყინვალე ნამუშევარს, თავისებური, კინემატოგრაფიული თვალით ხედავს, შემოქმედებითად აღიქვამს და ასევე გადააქვს ეკრანზე. მან ბევრი სცენა თუ ეპიზოდი ბალეტ „ოტელოდან“ ახლებურად დაგვანახა და განგვაცდევინა.

რეჟისორი და ოპერატორი გაბედულად მიმართავენ მსხვილ პლანს და მას, უმთავრესად, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური დახასიათებისათვის იყენებენ. ამიტომაც როლების შემსრულებლებს შესაძლებლობა მიეცათ შესანიშნავ ცეკვასთან ერთად დრამატული თამაშის ნიჭიც გამოევლინათ. ეკრანიდან ზურაბ კიკალეიშვილი კვლავ წარმოგვიდგა თავისი ღრმად გააზრებული, ფილიგრანული ცეკვით, და ამასთან, მასში დავინახეთ ბრწყინვალე მიმიც. მისმა „ნაცრისფერმა“ იაგომ ეკრანზე ახალი ელფერი შეიძინა. კინოს თვალმა თითქოს გასჭოლაო იგი და ჩვენც თვალნათლივ დაგვანახა იაგოს სულში დასადგურებული სიბილწე, შური, მუხანათობა... ეკრანზე, თითქოს გამჭვირვალე აკვარელის ფერებით დაიხატა ვერა წიგნაძის პოეტურად ამაღლებული დეზდემონა. ზოგიერო კადრში კი იგი ისე შესანიშნავად არის გადაღებული, ისეთ ტონებშია გადაწყვეტილი, რომ ჩვენში დეგას ტილოების უშუალო ასოციაციას იწვევს...

●

ჭაბუკიანს არც მიზნად დაუსახავს და არც შეეძლო ბალეტ „ოტელოს“ მთელი ქორეოგრაფიული პარტიტურის ფილმში გადატანა. მან კინოსათვის მრავალი საცეკვაო ნომერი შეკვეცა, ბევრი ცეკვა ახლებურად გაიაზრა, ზოგი კი მთლიანად ამოიღო. მხოლოდ ნამდვილ ხელოვანს შეეძლო ასე „დაუზოგავად“ მოპყრობოდა თავის ქმნილებას, ასე გაბედული, დაჯერებული ხელით კვლავ აეზილა თიხა და თავიდან ჩამოექნა იგი. ჭაბუკიანი წინასწარ გრძნობდა, რომ კინოს ბალეტზე კეთილმყოფელი გავლენის მოხდენა შეუძლია. ხელოვანს ალღომ არ უღალატა.

ადამიანი და ომი

ბოლო წლებში როგორც საბჭოთა, ისე საზღვარგარეთის პროგრესული მხატვრები — კინოსა თუ სიტყვის ოსტატები სულ უფრო ხშირად იყურებიან უკან განვლილი ომისაკენ. ეს არც შემთხვევითია და არც დროის ლოგიკას მოკლებული. დღეს ისინი განვლილ ომში ეძებენ და პოულობენ ადამიანური კონფლიქტების ყველაზე ნათლად გამოვლენასა და ახსნას. ამიტომაც ომის თემა სრულიად განსხვავებულად, ახლებურად ახმიანდა ეკრანზე. და არაფერია მოულოდნელი იმაში, რომ თვით ადამიანური შემართება, გმირობა ომში დღეს ხელოვანთა ყურადღებას უფრო მეტად იპყრობს თავისი ეთიკური, ზნეობრივი ძირებით. წინა პლანზე იწევს უსამართლო ომის კაცთმოძულეობრივი, მხეცური ბუნება, მისი ღრმა ტრაგიზ-

მი და კიდევ უფრო ამაღლებულად გაისმის ომში ჰუმანურობის, კაცურკაცობის, ადამიანურობის თემა, საცნაური ხდება მათი საწყისები.

ადამიანი და ომი... ადამიანურობა და ომი — ასე ავიდნენ ეკრანზე შესანიშნავი ფილმები: შოლოხოვისა და ბონდარჩუკის „ბედი კაცისა“; რობერტო როსელინის „გენერალი დელა როვერე“, კალატოზოვისა და ურუსევსკის „წეროები მიფრინავენ“, დევიდ ლინის „ხიდი მდინარე კვაიზე“, ჩუხრაისა და ეჟოვის „ბალადა ჯარისკაცზე“, ველკო ბულაიჩის „კოზარა“, ალოვისა და ნაუმოვის „მშვიდობა ახალმოსულს“, ლუიჯი კომენჩინის „შინასაკენ, ბიჭებო“, ტარკოვსკის „ივანეს ბავშვობა“, ანჯეი მუნკის „მგზავრი ქალი“, სიმონოვისა და სტოლპერის „ცოცხლები და მკვდრები“, ჯუზეპე დე სანტისის „იტალიელები ყოჩაღი ბიჭები არიან“ („ისინი აღმოსავლეთისაკენ მიდიოდნენ“) და კიდევ მრავალი კინონაწარმოები. ისინი დგებიან ჩვენ შორის, როგორც წარსულის შეხსენება და მომავლის გაფრთხილება.

1

ზოგჯერ ხდება — ის, რაც ცხოვრებაში დაუჯერებელია და შესაძლოა, უაზრობადაც გვეჩვენოს, ნამდვილი ხელოვანის ხელში მხატვრულ სიმართლედ, ჭეშმარიტი ხელოვნების სიმართლედ იქცევა ხოლმე. „ჯარისკაცის მამაში“ არის ერთი კადრი: ღამის მყუდროებაში გამაყრუებელი ხმაურით მოდიან ტანკები, მოჩანს მათი შეშხარავი, ვეება სილუეტები. ამ დაძრულ რკინის მრისხანებათა ფონზე, კადრების წინა პლანზე აღიმართება ცოცხალი, დაძაბული ფიგურა კახელი გლეხის — გიორგი მახარაშვილისა. იგი ყოველ ტანკს გახელებით მისძა-

ებს თავის ვაჟის სახელს, თითქოს სურს გულიდან ამოხეთქილი განწირული ყვირილით ჩაახშოსო მათი უსულგულო ხმაური და მშობლიური ხვა მიაწვდინოს კვალდაკარგულ შვილს...

ეს კადრი არ არის მხოლოდ ფილმის გმირის გულუბრყვილობის გამხელა, მისი შვილთან შეხვედრის დაუოკებელი წყურვილის გაცხადება. შემდეგ, როცა ფილმის ავტორები ბოლომდე მოჰყვებიან თავიანთი გმირის თავგადასავალს და ეს კადრიც სხვა ეპიზოდებთან ერთად მხატვრულ მწკრივში ჩადგება, იგი სურათის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ აზრობრივ და ემოციურ მომენტად იქცევა. კადრი განზოგადებულად იკითხება: ომის ულმობელობა, მისი ჩლუნგი, ამაზრზენი, დაშთრგუნველი ხმაური და ცოცხალი ადამიანი, მისი მთრთოლვარე გული, მისი ამბოხებული სულის ყივილი!

„ჯარისკაცის მამას“ კიდევ მივუბრუნდებით. მაგრამ ამჯერად, ეს კადრი თავში მოვაქციეთ, როგორც განზოგადებული ხატება თემისა ადამიანი და ომი.

2.

ადამიანი და ომი... კეთილი და ბოროტი — ხელოვნების მოუშლელი თემა...

ადამიანი და ომი... სიცოცხლე და სიკვდილი... ორი საწყისი — ნათელი და ბნელი, შეუთავსებელი, ერთმანეთს დაჯახებული და ერთმანეთის გამომრიცხველი... ორი ფერი — ლაჟვარდი და კუპრი, ორი ხმა — სიმშვიდე მიწისა და ქვესკნელის აბორგება...

ომი — კაცობრიობის სისხლიანი გზა, ნგრევა, უგუნურება, სიკვდილი; ომი — ბუნების სიმახინჯე, ჩუქურთმისა და ვაზის ტირილი...

საბჭოთა კინოხელოვნების ოსტატებისათვის ომის თემა ალბათ კიდევ დიდხანს იქნება ერთ-ერთი ყველაზე ახლობელი, რადგან ღრმა და ძნელად მოსაშუშებელი იყო ჩვენი ადამიანებისათვის ომის ჭრილობები, ყოველი ნაიარევი მტკივნეულად გვახსენებს სამუდამოდ დაკარგულ ბევრ ძვირფასს, დაუვიწყარს, განუმეორებელს.

ფილმში „ცოცხლები და მკვდრები“ არის ეპიზოდი, როცა ტრაგიზმით აღსავსე ომის პირველ დღეებში უთანასწორო ბრძოლებით ალყის გარღვევის შემდეგ მებრძოლები დანგრეულ ხიდთან შეჩერდებიან. ამ დროისათვის უკვე ვიცით ფილმის გმირთა წარსული, ვიცით მათი ძნელბედობის — პირველი წარუმატებლობის ტკივილით და ვაჟკაცური სევდით აღსავსე დღევანდელობა, ვიცნობთ მათ სამკვდრო-სასიცოცხლო შემართების გზას, მათ მომავალზე კი „წინასწარმეტყველებს“ დიქტორი: „ამ ადამიანებმა ჯერ კიდევ არ იცოდნენ და არც შეეძლოთ სცოდნოდათ, რომ ეს დროებითი შეჩერება ხიდთან მათ სამუდამოდ გაჰყოფდა ცოცხლებად და მკვდრებად“.

ცოცხლები და მკვდრები — ისინი, ვინც ბოლომდე გაიარეს ომის გზა და ისინი, ვინც ტყვიით განგმირულნი ადრე დაეცნენ; ისინი ვისაც გამარჯვების სიხარულით შეეცვალა პირველი უკანდახევის სიმწარე და ისინი, ვისაც სამუდამოდ წაჰყვა წარუმატებლობის ტკივილი... ცოცხლები და მკვდრები ღაღადებენ ამ ფილმით, ისინი ამბობდნენ მწარე, მაგრამ მართალ სიტყვას ომის დღეებზე, კვირებზე, თვეებზე. და თუმცა არაერთგზის გვინახავს სიმართლითა და ღრმა ოსტატობით აღბეჭდილი სურათები ომზე, ეს ფილმი მაინც ბევრ გულისტკივილით მოსაგონარზე დაგვაფიქრებს.

„ცოცხლებსა და მკვდრებს“ საფუძვლად დაედო გაზეთ

„კრასნაია ზვეზდას“ ყოფილი სამხედრო კორესპონდენტის მწერალ კონსტანტინე სიმონოვის რომანი. სცენარის ავტორმა და რეჟისორმა ალექსანდრე სტოლპერმა ფილმის მთავარ გმირად აქცია სიმართლე — რომანის, მისი ადამიანების, მასში ასახული ცხოვრებისეული მოვლენების, ომის სიმართლე.

ეს სურათი დამაჯერებლობით, გამომსახველობით საშუალებათა სიძუნწით, შეიძლება ითქვას, თავისი მოკრძალებული სტილით ქრონიკებს მოგვაგონებს. აქ თითქმის ვერ შენიშნავთ ე. წ. „ორგანიზებულ კადრს“, რომელიც გახსენებთ. რომ კინოში ხართ. ყველაფერი აღბეჭდილია უტყუარობით — ყოველი კადრი, სცენა, ეპიზოდი, რომლებიც საბოლოოდ დიდ ცხოვრებისეულ სიმართლედ ლაგდებიან.

... ადამიანები ტოვებდნენ მშობლიურ სახლებს, სოფლებს, შეუცნობელ გზებზე მიდიოდნენ ცრემლგამშრალნი, შეძრწუნებულნი. ბავშვებით, საქონლით...— ასე იყო. ჰაერში დაუსჯელი დამნაშავის თავხედობით დათარეშობდნენ მესერშმიდტები, ხოცავდნენ ლტოლვილებს, სწვავდნენ სოფლებს, სპობდნენ ქალაქებს. მიწაზე ტიროდნენ ჯარისკაცები, როცა ხედავდნენ, როგორ იღუპებოდნენ გმირი საბჭოთა მფრინავები უთანასწორო ბრძოლაში. უბრალო შაშხანებით შეიარაღებული მეომრები ვერ უმკლავდებოდნენ ფოლადასხმულ მტერს. და ეკრანზე ვხედავთ, როგორ მიიწევს გამწარებული ვაჟკაცი ქვით მტრის ტანკზე... — ასე იყო. ასე არ უნდა ყოფილიყო, მაგრამ იყო.

ამ ფართოეკრანიანი ფილმის ესა და კიდევ ბევრი სხვა დაუვიწყარი სცენა და ეპიზოდი აღიქმება, როგორც ნათელი ტრაგიზმით აღბეჭდილი ფართო დოკუმენტური ტილო, რომელშიც ჰეშმარიტად ჰუმანისტური ხელოვნების პრინციპით

არის ჩახატული და გამოკვეთილი ძლიერი და თავისებური, სრულიად განსხვავებული ხასიათისა და ბიოგრაფიის ბევრი ადამიანი საფრონტო გაზეთის კორესპონდენტი და პოლიტხელი, სიმართლის მაძიებელი, ნამდვილად ფიქრის კაცი სინცოვი. მებრძოლი, მტრის ალყიდან ტყვიით დაცხრილული და სისხლნაპკურები დროშა რომ გამოაქვს; მეთაური ივანოვი, რომლის გვარს, როგორც თვითონ უყვარს თქმა, მთელი რუსეთი დაყრდნობია; ბებერ მუხასავით შეურყეველი მოხუცი ინვალიდი; გულისხმიერი და სამართლიანი კომისარი მალინინი; ჯარისკაცი ზოლოტარიოვი და კიდევ ბევრი სხვა, რომელთა სახეები ავსებენ ფართო ეკრანს. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა სერპილინი, რთული ბიოგრაფიისა და ხასიათის, ძლიერი ნებისყოფისა და რწმენის ადამიანი. სერპილინი ძველი, ნაცადი მეთაურია. ჯერ კიდევ სამოქალაქო ომში ცარიცინთან უძღოდა წითელ რაზმებს, შემდეგ აშენებდა ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს. მას ბევრი უნახავს და განუცდია. თუმცა ცოლს ეუბნება, ყოველივე დავივიწყეო, სულს ისევ შერჩა ნაჭრილობევი, როგორც მის სხეულს ნაიარევი. ამიტომაც მტრის ალყაში მოქცეულს არ აშინებს ყველას თვალწინ სიკვდილი, აშინებს უარესი — უგზო-უკვლოდ დაკარგვა. სერპილინს ახსოვს ყოველივე. იგი კომუნისტია, ჭკვიანი და მოაზროვნე მეთაური, რომელიც მოსკოვის მისადგომებთან და ვოლგასთან გაანაღგურებს მტერს, ხოლო ბოლოს მესამე რაიხის ნამსხვრევებსაც ნახავს.

როდესაც უყურებთ ამ ოსტატობით შესრულებულ კეთილშობილ და ამაღელვებელ ფილმს ომის პირველ დღეებზე, მის ადამიანებს, რომლებიც ომმა სამუდამოდ გაჰყო ცოცხლებად და მკვდრებად, თითქოს მუდამ ჩაგესმით დიქტორის

სიტყვები: „მათ არ იცოდნენ და არც შეეძლოთ სცოდნოდათ, რომ გერმანული არმიის გენერლები, რომლებიც უტევდნენ მოსკოვს, ლენინგრადსა და კიევს, ორმოცდაერთი წლის ამ ივლისს უწოდებდნენ გაცრუებული იმედების, გამარჯვებად არქცეული წარმატებების თვეს. მათ არ შეეძლოთ განეჭვრიტათ მტრის ეს მომავალი მწარე აღიარება, მაგრამ თითქმის ყოველმა მათგანმა მაშინ, ივლისში ყველაფერი გააკეთა, რომ ეს სწორედ ასე მომხდარიყო“.

3.

თანამედროვე დასავლეთის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ხშირია ძლიერ პესიმისტური განსჯა მეორე მსოფლიო ომში ფაშიზმის წინააღმდეგ მებრძოლთა დაღვრილი სისხლის აზრიანობაზე. ამგვარად ძსჯელობენ: რა აზრი ჰქონდა მსხვერპლს, თუ ყოველივე კვლავ უნდა განმეორდესო... და სულ უფრო საცნაური ხდება „ამაოება ამაოებათას“ ფილოსოფია. თითქოს ისევ ღაღადებსო ეკლესიასტე: „... ნათესავი წარვალს და ნათესავი მოვალს, და ქუყანა ჰგიეს უკუნისამდე..... რაჲ ქმნადი, იგივე ქმნული. და არა რაჲ არა არს ყოველივე ახალ მზესა ქუყაშე. არა არს კსენება პირველთა და უკანასკნელთა ქმნილთა: არა იყოს მათდა კსენება ყოფადთა თანა უკანასკნელ...“

არა, კაცობრიობას არ დავიწყებია გერნიკას ტრაგედია — ფაშისტთა მიერ პატარა ესპანური ქალაქის მოსპობა. მეოცე საუკუნის ამ შემზარავ ორშაბათს, 1937 წლის 26 აპრილს, სამყარო შესძრა არა მსხვერპლის სიმრავლემ, არამედ იმ დემონსტრატიულობამ, რომლითაც ფაშიზმმა აშკარად გამოხატა ადამიანის არსებობის სისხლიანი დევალვაციის, ადამია-

ნის სიცოცხლის გაუფასურების თავისი კანიბალური ზრახვა. გერნიკას მოკვლას, ისევე როგორც ფრანგული სოფლის ორადურის ცოცხლად დაწვას, სწორედ ფაშისტური ტოტალიტარიზმის ეს იდეური მოტივი ედო საფუძვლად.

შემდეგ „გერნიკა“ ფრესკაში გაამჟღავნა პაბლო პიკასომ და კვლავ შესძრა ადამიანები სიკვდილის ტრაგიკული შეგრძნებით, რომელსაც ამხელს თვით სურათის ფორმის აგონია — რუხ, მონაცრისფრო-მოიისფრო სიბრტყეებზე გაფანტული ნამსხვრევები, სულის გამყინავი სიკვდილის ჩრდილები, სიცოცხლისაგან დაცლილი ფერი, ადამიანთა გახლეჩილი ფიგურების კონვულსიური მოძრაობა, ფართხალი, ტკივილისა და სასოწარკვეთისაგან ყვირილი, კივილი, წყევლა და კრულვა. ყველგან ფართოდ თვალგახელილი შიში, შეძრწუნება, საშინელება, და ამ უდანაშაულო მსხვერპლის, უსამართლოდ დაღვრილი ადამიანური სისხლის საზარელ სამყაროში — მხატვრის ტრაგიკული მუზა უძლური ლამპარით ხელში... მაგრამ მკვდრები ვერ აღსდგებიან, და ვერც სულის ტკივილი და პროტესტის გრძნობა დაოკდება ოდესმე!..

შემდეგ პიკასოს „გერნიკა“ თანამედროვე აპოკალიპსივით ავიდა ეკრანზე ფრანგი კინორეჟისორის ალენ რენეს ფილმით. და საუკუნის იმ შემზარავმა ორშაბათმა ისევ შესძრა ადამიანთა სული და გონება. ფაშიზმის სიძულვილით კინემატოგრაფიული „გერნიკა“ გაუტოლდა ფერწერულს, ორივე ერთად კი ნამდვილი გერნიკას არდავიწყების, მისი ტრაგედიის არგანელების. ადამიანთა მეხსიერებიდან მისი არწაშლის ზარებს ახმაურებენ.

როდესაც რენეს ჰკითხეს, რატომ გადაიღეთო ეს სურათი თურმე მხატვარ-ანტიფაშისტს მწუხარების ჩრდილი წაეფინა

სახეზე და ფიქრში წასულმა თქვა: „ფილმი ქალაქის მოსპობიდან ათი წლის მერე კი არ უნდა გადაგვეღო, არამედ მანამდე. ათი წლით ადრე. სამწუხაროდ, ფილმებს მუდამ მერე ქმნიან...“

როცა პიკასომ „გერნიკა“ შექმნა, კაცობრიობას ჯერაც არ განეცადა არც ოსვენციმი და არც მაიდანეკი, არც მაუტჰაუზენი და არც ბუჰენვალდი, არც ბაბი იარი, არც ხიროსიმა... მაგრამ მხატვრის გული თითქოს უკვე გრძნობდა ბნელი ძალების დაძვრას და მის ფრესკაში აპოკალიპსურად გამჟღავნდა მსოფლიოს ეს ხვალინდელი „განკითხვის დღე“... ხოლო როდესაც ალენ რენემ „გერნიკა“ გადაიღო, ეს შემზარავი სახელები კაცობრიობას უკვე ახსენებდა მილიონობით ადამიანთა დაკარგულ სიცოცხლეს და შეძრწუნებული მხატვარი ამბობდა — სამწუხაროდ, ფილმებს მუდამ მერე ქმნიანო... მაგრამ რენეს ფილმი მთავრდება ერთი, რაღაც უსასრულო, დამზაფრავი პანორამით. ეს არის რექვიემი, რომელიც ერთიანად ხელს დარევს ადამიანის სულსა და გონებას, შესძრავს და ააფორიაქებს მას. თითქოს ბნელი უფსკრულიდან ამოდიანო, ნელა. გულისგამაწვრილებლად ნელა, კადრის მთელ სიგრძეზე გაივლიან პიკასოს ქანდაკებები. ამ შავ, ზებუნებრივად დაგრეხილ, რაღაც ზეძალით დაკლაკნილ სხეულებში სიცოცხლე გამქრალა, მაგრამ ვერც ჩვეულებრივი სიკვდილის კვალს შენიშნავთ მათში. ეს კუპრ-ფისად ჩამოღვენთილი, დაშანთულ-დანახშირებული სხეულები თავიანთი არარსებული, თუ უკვე არსებული, სახიერებით ძარღვებში სისხლს გიყინავთ და ჩაგძახით ყველაზე შემზარავს: გერნიკა... ხიროსიმა... ეს იყო ერთხელ და აღარ უნდა განმეორდეს... მაგრამ იყო და შესაძლოა კვლავ განმეორდეს... და თითქოს ისევ ღაღადებსო ეკლესიას-

ტე: „ყოველთავე ჟამი და ჟამი ყოვლისა სივთისა... ჟამი შობად და ჟამი სიკუდილად, ჟამი დანერგვად და ჟამი აღმოფხურად დანერგულისა... ჟამი განყრად ქუათა და ჟამი შეკრებად ქუათა... ჟამი სიყვარულისად და ჟამი სიძულვილისად, ჟამი ბრძოლისად და ჟამი მშვდობისად...“

4.

ადამიანი და ომი... ამაღლებულად ხმიანობს ეს თემა ფილმში „კოზარა“, რომელიც გმირული სულისკვეთებით გამსჭვალულ ფართო დოკუმენტურ კინოფრესკად წარმოგვიდგება. ეს არის ძლიერი სულის შემართების, საშინელებითა და ტკივილით აღსავსე ნაწარმოები, რომელშიც ისმის მძლავრი პროტესტი და მრისხანე შეძახილი ომის წინააღმდეგ. ეს მონუმენტური სურათი ერთხელ კიდევ მჭევრმეტყველურად გვიდასტურებს, რომ მშვიდობისათვის მებრძოლი საუკეთესო ფილმები, თუნდაც ისევ ომზე შექმნილი, ცხოვრებისეული და ისტორიული სიმართლით აღბეჭდილი, შთაგონებით შესრულებული კინონაწარმოებებია. ისინი საკუთარ თავშივე შეიცავენ იმ რაღაც განსაკუთრებულსა და ძვირფასს, რომელიც ყოველი ცალკეული ადამიანის ბედს უტყუარად უკავშირებს საერთო დრამას.

ფილმის შემქმნელი, იუგოსლაველი რეჟისორი ველკო ბულაიჩი ამბობდა: მხატვრისათვის არაფერია უფრო ფატალური, ვიდრე სიცრუე ცხოვრებაზე, ანდა ცხოვრების უბრალო ფოტოგრაფირება, რომელიც არსებითად ისევ სიცრუედ წარმოგვიდგება. ჩვენი ძირითადი ამოცანაა ცხოვრების სიმართლით ასახვაო... ამ ფილმში მართლად გადატანილი ცხოვრება კი კოზარას ეპოპეაა.

კოზარა ერთ დიდ, მთიან რაიონს ჰქვია ბოსნიაში. კოზარა ტყითა და საძოვრებით შეფენილი მთებია. კოზარა მიწაა მარჩენალი, ამაყი და დაუმორჩილებელი. იმ ავბედობის ჟამს კოზარა წინააღმდეგობისა და ადამიანური უკვდავების სიმბოლოდ იქცა. მრისხანე ორმოცდაორი წლის ზაფხულში 3500 პარტიზანი მედგრად იცავდა თავისუფალ მიწას. მათ იარაღსა და კოზარას მთებს შეეფარა ასობით დაჭრილი ჯარისკაცი და 60 ათასზე მეტი ლტოლვილი — მოხუცები, ქალები, ბავშვები...

აი, ამონაწერი ერთი სისხლიანი დოკუმენტიდან: „არავითარი ღონისძიება არ ჩაითვლება მეტად მკაცრად, განსაკუთრებით როცა საქმე ეხება ამბოხების კერის მოსპობას კოზარას მთებში“. დოკუმენტი დათარიღებულია 1942 წლის ივნისით. ხელს აწერს. ჰიტლერი. მართლაც, იარაღასხმული სამოცი ათასი ფაშისტი ჯარისკაცი და კვისლინგელი გარს შემოერტყა კოზარას, განუწყვეტლივ, დღედაღამ ცეცხლსა და გავარვარებულ ლითონს აყრიდნენ თავისუფალ პარტიზანულ მიწას. ხალხი კი არ ნებდებოდა, სისხლისაგან იცლებოდა და მაინც იბრძოდა.

ეკრანზე იშლება შეუიარაღებელი ადამიანების ტრაგედია, გმირობის, კეთილშობილი შემართების, თავდადების ეპიზოდები. კვდება ერთი მეომარი და მის დადუმებულ საბრძოლო იარაღს დასწვდება მეორე პატრიოტი, რომელიც აქამდე მხოლოდ უბრალო გლეხი იყო. ასე გადაიქცევა წინააღმდეგობა ეპოპეად, ეპოპეა — ისტორიად, ისტორიული სინამდვილე — ლეგენდად. და თუმცა ფილმში შენარჩუნებულია მოვლენათა ქრონიკა, რეჟისორი მხატვრული კინემატოგრაფის გამომსახველობითი საშუალებებით მათ ახალ ესთეტიკურ

სარისხს ანიჭებს. ფილმში ბევრი კადრი, განსაკუთრებით მასობრივი სცენების ამსახველი, იმდენად დიდებულია, რომ მართლაც მრავალპლანიანი, მონუმენტური ფრესკის შთაბეჭდილებას ტოვებს და ჩვენში ეკრანის დიდოსტატთა ნამუშევრების ერთგვარ ასოციაციასაც კი იწვევს.

„კოზარაში“ ვერ შეხვდებით მთავარ გმირს, ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით. აქ თვითონ ხალხია გმირი, გმირია სახალხო ეპოპეაში მოქმედი ყველა ადამიანი. ეს რომ არა, „კოზარა“ ვერ ამაღლდებოდა ნამდვილ ეპოსამდე, ვერ შესძრავდა მაყურებლის სულსა და გონებას. ფილმი გაღელვებთ სწორედ მოვლენათა და განსხვავებულ ადამიანთა ფართო, ძლიერი „მონასმებით“ შესრულებული, მხატვრულად დასრულებული სახეებით, თითოეულ მნიშვნელოვან დეტალში წვდომით. ამ დიდ ბატალიაში გასაოცარი ოსტატობითა და სიმკვეთრით არის ჩახატული გულგამედგრებულ მებრძოლთა და უძლურ მოხუცთა, შეყვარებულ წყვილთა და შეძრწუნებულ დედათა, მეოცნებეთა და ამბოხებულთა სახეები. აი, პარტიზანთა მეთაური ვუკშა, ესპანეთის რევოლუციის ცეცხლში გამოწრთობილი მებრძოლი; აი, გლეხი-მეომარი შორგა, რომლისთვისაც ომს წაურთმევია ყველა ახლობელი და ახლა ერთნაირი სიყვარულით მიუკრავს მკერდზე მცირეწლოვანი შვილი და შურისმაძიებელი ავტომატი; აი, ამაღლებული სიყვარულითა და მტრის სიძულვილით გულანთებული ახალგაზრდა წყვილი, აგერ ფართო მკერდში ბოლმადაგროვებული, თვალებში ცრემლჩამდგარი მეომარი, რომელიც დაღუპული წყვილის სიყვარულზე სიმღერის თქმას ცდილობს. თითოეული გამახსოვრდებათ განუმეორებლობით, თითოეული რჩება თქვენში, რადგან ყოველი მათგანი ცხოვრებისეულად

და მართლად ამეტყველდება სწორედ თავისი სიკვდილ-სიცოცხლის უმძიმეს პათეტიკურ მომენტში. ფილმი „კოზარაც“ მათ უკვდავსაყოფად აღმართულ მონუმენტად აღიქმება. მას არ სჭირდება წარწერა. იგი მთელი თავისი ხატებით წარმოგვიდგება როგორც — ადამიანი და ომი...

5.

ადამიანი და ომი — ეს თემა სრულიად განსხვავებულად, შეიძლება ითქვას, საპირისპიროდ იხსნება იტალია-საბჭოთა კავშირის ერთობლივ ნაწარმოებში „ისინი აღმოსავლეთისაკენ მიდიოდნენ“. ეს ფილმი გაგონებთ გრანიტის კლდეს—ჩამომტვრეულს, მოუხეშავს. წახნაგებიანს, რომელსაც შერკინებია ადამიანის ძალა, ნებისყოფა და მხატვრის დაჯერებული ხელი მასზე აქანდაკებს არც ისე დიდი ხნის ისტორიის მრისხანე სურათს. აქ არ არის ნახევარტონები. ჩრდილები ჩამუქებულია, ხაზები — ნერვულად დაძაბული, ღრმა, ჩაშავებული. იკვეთება სიმართლე — მკაცრი, პირუთვნელი, მღაღადებელი. მასში გამხელილია ჯოჯოხეთური ტკივილი, ომის ულმობელი ძალა. ისახება ტრაგედია, ტრაგედია უგმიროდ. შთაბეჭდილება, რომელიც მთლიანი სურათის პირველი ნახვით გრჩებათ, ქარიშხლის შემდეგ გარინდებას ჰგავს. უცებ ვერ იტევთ ნანახს, განცდილს და თითქოს კრთებით ერთგვარად.

„ისინი აღმოსავლეთისაკენ მიდიოდნენ“ ჯუზეპე დე სანტისის მეათე მხატვრული ფილმია. რეჟისორის სამშობლოში სურათი უჩვენეს სათაურით „იტალიელები ყოჩაღი ბიჭები არიან“. ამ სიტყვებში გამჟღავნებულია ფაშისტ წამხალისებელთა მოწოდებებით გამოწვეული მწარე ღიმილი, დაუფარავი სარკაზმიცა და გულისტკივილიც. ერთ-ერთ ინტერვიუში

დე სანტისი აღნიშნავდა: „ძლიერ მსურდა შოშეთხრო, თუ როგორ იბრძოდნენ, სძულდათ და უყვარდათ, კლავდნენ და იღუპებოდნენ, მარცხდებოდნენ და უკან იხევდნენ ჩემი თანამემამულენი, რომლებიც ფაშიზმმა 41—43 წლებში რუსეთის ფრონტზე გადაისროლა და ჩაითრია იტალიის ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე საშინელ ავანტიურა'ში".

ეს არის ფილმი-გახსენება, ფილმი-გაფრთხილება — მწარე, დაუზოგავი, მრისხანე. იგი გვიხატავს ფაშისტური პროპაგანდით გაოგნებულ იმ იტალიელთა ხვედრს, მრუდმა ზრახვამ რუსეთის თვალუწვდენელ ტრამალებზე რომ მიიყვანა და იქვე არგუნა საფლავები, რომლებზეც არასოდეს დაინთება უცნობი ჯარისკაცის მარადიული ხსოვნის კანდელი; იგი მოგვითხრობს იმ შინაგან დიალოგზე, რომელიც, ომის ჯოჯოხეთური კანონების მიუხედავად, მაინც დაიწყო სხვადასხვა ერის შვილთა შორის.

ფილმის თითქმის არც ერთი ეპიზოდი გამოგონილი არ არის, ყოველი მათგანი დოკუმენტურად დასაბუთებულია. ეკრანიდან ჩაგვესმის ერთის კი არა, რამდენიმე მთხრობელის ხმა. ისინი გვიმეღავნებენ თავიანთი დღიურების ფურცლებს — დაწერილს თუ დაუწერელს, გვიკითხავენ წერილებს — გაგზავნილს თუ გაუგზავნელს, ანდა უბრალოდ გვიმხელენ ფიქრს— მწარეს, ტკივილებიანს. ეს არის ცოცხლებისა და მკვდრების ღაღადისი, უსამართლო ომში ჩათრეულ ადამიანთა ტრაგედია. ერის ტრაგედია. აი, რატომ ტიროდა თვითონ ფილმის დამდგმელი, როდესაც იღებდა მზესუმზირის პლანტაციაში რუს გოგონას გულწრფელად ადევნებული ახალგაზრდა, ბავშვურად ფართოდ თვალგახელილი იტალიელის უაზრო სიკვდილის ეპიზოდს; აი, რატომ უჩნდებოდა მას თვითგვემის სურვილი და

იტალიელთა უკანდახევის ეპიზოდების გადაღებისას ყინვასა და ქარბუქში წინ მიუძღოდა ყველას, რომ ნამდვილად ეგრძნო თანამემამულეთა ტკივილი — ფიზიკურიც და სულიერიც.

ფილმში არ არის რაიმე მწყობრი სიუჟეტი, რომელიც თავიდან ბოლომდე განვითარდებოდა. მისი მოყოლა შეუძლებელია. ეს არის მრავალპლანიანი მონუმენტური სურათი. იგი შეიძლება დაიყოს რამდენიმე მოთხრობად. ან უფრო სწორად, რამდენიმე დიდი ზემოქმედების ეპიზოდად. თითოეულს ცალ-ცალკე კიდეც მოჰყვებით, მაგრამ უთქმელი დაგრჩებათ მათი ემოციური ძალა, შთამბეჭდაობა, ელფერი, შეიძლება ითქვას, განუმეორებლობა. მათ აერთიანებთ ჭეშმარიტი ხელოვანი-მოქალაქის მებრძოლი იდეა, არაჩვეულებრივი მხატვრული წყობა. თითქმის ყოველი კადრი რაღაც საოცარ ემოციურ ძალას, აზრს, განცდას იტევს. თითოეულში გამჟღავნებულია მონუმენტურობის, პლასტიკის, შუქისა და ფერის დიდი გრძნობა. გაიხსენეთ ომის გზებისა და ბატალური სცენების კადრები, რუსული ტაძრის სვეტებს იქით, ნიშში დამალული, თვალებში შიშჩამდგარი ქალიშვილის გამოსახულება, რომელიც ფილმის ერთი პერსონაჟივით თქვენც გათქმევინებთ — „მადონა!“. გაიხსენეთ ფინალური სცენა, როცა სურათის უკანასკნელი პერსონაჟი კვდება უცხო მიწაზე, თავისი ბუნების საწინააღმდეგო უცხო საქმისათვის. შემაძრწუნებელია კადრის ნახატი: ტყვიისფერ ცას შეერთებული უკიდეგანო დათოვლილი ველი, მასზე ყინვა-ქარბუქისაგან დაძაბუნებული ადამიანის პატარა, შავი ეული ფიგურა, ირგვლივ ულმობელი მდუმარება და მხოლოდ ჯარისკაცთა ლითონის ჭურჭლის შორეული ჟღარუნი, ავისმაუწყებლად რომ ადევნებია განწირულს.

სურათში ათამდე ძირითადი მოქმედი პირია, ყოველ მათ-

განში იხსნება გარკვეული ტიპი — განსხვავებული ხასიათის, მისწრაფების, ზნისა და მორალის ადამიანი, მაგრამ ფილმში არ არის არც ერთი მთავარი გმირი. თითქმის ყველა პერსონაჟი იღუპება, კვდება ისე, რომ ვერ მაღლდება გმირის კატეგორიამდე. სურათში ასახული ტრაგედია რჩება უგმიროდ. ასე იყო სინამდვილეში, ასე უნდა ყოფილიყო ფილმშიც. ეს არის ისტორიული და მხატვრული სიმართლეც.

მაგრამ სიმართლე ყველას გულს არ ესალბუნება. იტალიაში ამ ფილმის ეკრანზე გამოჩენისთანავე, ნამდვილი ბრძოლა გაიმართა. ნეოფაშისტური მიმართულების გაზეთით „ნაციონალე“ ე. წ. „ეროვნული უშიშროების ნებაყოფლობითი მილიციის“ ექს-გენერალმა ჯოვანი მარტინიმ ღია წერილით მიმართა თავდაცვის მინისტრს ანდრეოტის: „თუ არ აკრძალავთ ამ სამარცხვინო ფილმს, რომელიც მამულის ღირსებას ბღალავს, მაშინ თქვენს ნაცვლად ამ საქმეს ხელს მოჰკიდებენ ჩვენი ბიჭები, შეიჭრებიან კინოდარბაზებში და შეწყვეტენ ფილმის დემონსტრაციას. და თუ საჭირო გახდა, არც სკამების გამოყენებას დაერიდებიან. დიახ, ბატონებო!“

ნეოფაშისტები სკამებისა კი არა, დინამიტების აფეთქებასა და ხელყეტების ტრიალსაც არ დაერიდნენ, მაგრამ ჯუპეზე დე სანტისის ანტიფაშისტური ფილმი კვლავ განაგრძობს ბრძოლას.

6.

ომის თემის ჰუმანისტური ასპექტისადმი ღრმა ინტერესით სხვა მებრძოლ ფილმთა მწკრივში დგება ქართული სურათიც „ჯარისკაცის მამა“. ამიტომაც არის, რომ მაყურებელთან პირველსავე უშუალო კონტაქტში იგი უცებ იქცა საზოგადოებრივ

ფაქტად, შემოიჭრა ჩვენს ცხოვრებაში, გამოიწვია ფიქრი, კამათი, განსჯა.

„ჯარისკაცის მამის“ ყველაზე დიდი ღირსება ის არის, რომ იგი წარმოგვისახავს ჩვენს ადამიანს ომში, როგორც ჭეშმარიტად კაცთმოყვარეს, ნამდვილ მამულიშვილს, კაცურკაცობის, ხალხის ზნეობისა და სინდისის გამოხატულებას, როგორც გმირს, ამ სიტყვის ამაღლებული გაგებით. ამდენად, ახალი ქართული ფილმის გმირი ნამდვილად მნიშვნელოვანი და ძლიერ საინტერესო ადამიანია. გიორგი მახარაშვილი, ისეთი, როგორც დაგვიხატეს იგი სცენარისტმა სულიკო ჟღენტმა, რეჟისორმა რეზო ჩხეიძემ და მსახიობმა სერგო ზაქარიაძემ, მთელი თავისი კონკრეტულობით მაღალ განზოგადებას აღწევს და ნამდვილი ზნეობრივი მაგალითის ძალის შემცველად წარმოგვიდგება. ასეთები გადადიან ლეგენდებში, რჩებიან ხალხურ ბალადებში. ცოცხლობენ ხალხის სიმღერებში.

7.

სურათს არა აქვს, ან თითქმის არა აქვს ექსპოზიცია. არის მხოლოდ ერთი, ერთადერთი კადრი: ფერდობზე შეფენილი ტანმორჩილი ვენახი, უღრუბლო ცა, მაღალ ჰორიზონტზე ძველი ტაძრის დატეხილი კონტურები და... სიჩუმე, სიჩუმე — რაღაც ავბედითი, ამაფორიაქებელი, შემპარავად მოგანგაშე... უხალისოდ მოაბიჯებს ხურჯინაკიდებული, დაჭრილი შვილის სანახავად გზას დამდგარი გიორგი მახარაშვილი. არა, კი არ მოდის — მობორიალობს, ფეხს ითრევს, თითქოს ვაზი თავისკენ ეწევაო, გზიდან გადავა, ვენახში შედის, ვაზს წკლერტს უსწორებს, მზრუნველად უთათუნებს ხელს, ეფერება... და ოქვენში სადღაც შორეულად ახმიანდება „შენ ხარ ვენახი...“

ეკრანზე კი ისევ სიჩუმეა, მაგრამ გრძნობთ, რომ ამ სიჩუმეს რაღაც უხილავი ბზარები გასჩენია, საიდანაც ნერვულად, ფოლადის ცივად გაელვებასავით ავისმაუწყებლად, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად იჭრება ომისდროინდელი ნაცნობი მელოდია „идет война народная“... თითქოს ეს მოგანგაშე ხმა და ცოლის გამწარებული შეგონება ერთიანი ძალით წინ ექაჩებიან გიორგის. ისიც დაბნეულად რაღაცას ჩაიბუტბუტებს და ფერდობზე დაეშვება.

და იწყება ფილმი.

მოდის იგი ჯიუტად, ფართო ნაბიჯით, კი არ მოდის — მოალაჯებს, ფიქრითა და გაურკვეველი წინათგრძნობით დამძიმებული. თითქოს ველარაფერს ხედავსო ამ გამშრალი გზის გარდა — ველარც მშობლიური სოფლის სანახებს, სადაც მამა-პაპათა საფლავები ეგულება, ველარც თანაგრძნობით ადევნებულ თანასოფლელებს, ვისთანაც ჭირიცა და ლხინიც გაუყვია... მხოლოდ გზა, გზა და რაღაც გაურკვეველთან შეხვედრის წინათგრძნობა...

ამ დასაწყის კადრებში უკვე გამჟღავნებულია სურათის პირველი ინტონაციები, გრაფიკულ კომპოზიციებში გადმოცემულია ატმოსფეროს მთლიანი შეგრძნება. ისინი სუნთქავენ, ცოცხლობენ და გიწვევენ თავიანთ ადამიანურ სამყაროში. აქვე ისახება გმირის ხასიათის შტრიხებიც, დაწერილი მხატვართა დაჯერებული ხელით — მკვეთრად, მსუყედ, შთამბეჭდავად. მაგრამ ეს მაინც ჯერ კიდევ კონტურებია, რომელიც მხოლოდ გაგრძნობინებთ გმირის პოტენციურ სიმდიდრეს. გიორგის მთლიანი ხასიათი, მისი სიკეთის საწყისები, ადამიანურობა და ვაჟკაცური სული შემდეგ გამოვლინდება სისავსით კადრიდან — კადრამდე, ეპიზოდიდან—ეპიზოდამდე. ამ მიზანს ემორ-

ჩილება კინომხატვრის ყველა ზრახვა და მისწრაფება, ფილმის ყოველი ნაჭერი — მონტაჟური თუ სცენა.

ამას გრძნობთ ფილმის ყველაზე მოკლე სამონტაჟო ნაჭერში, თითქმის თვალისდახამხამებაში რომ გაიელვებს ეკრანზე: ომისდროინდელი ჩვეულებრივი სურათი — მგზავრებით გაჭედილი მატარებლის საფეხურები. აქ არის გიორგიც თავისი მოსაკითხი ხურჯინით. ცივი ქარი ატანს ძვალსა და რბილში, ის კი მზრუნველად შემოფარებია რუსი ლტოლვილის გათოშილსა და დაზაფრულ ბავშვს...

ეს კადრი ერთი პატარა შტრიხია, გმირის სახის გამოსაკვეთად დადებული ერთი მცირე მონასმია, რომელიც ნახვისთანავე წარუშლელად აღიბეჭდა თქვენს მეხსიერებაში. შემდეგ იგი იმრავლებს რეჟისორული მიგნებებით, მსახიობისეული თვალსიმომჭრელი დეტალებით, ნიუანსებით. ისინი ერთმანეთს ეჯაჭვებიან, შენივთდებიან და გმირის ხასიათის, მისი არსების მხატვრულ სიმართლედ ლაგდებიან...

და ისევ კადრი: გერმანელები უტევენ სოფელს. სკდება ყუმბარები, ცეცხლი ედება პურის ყანებს, სულისშემხუთველი სიცხე და ბოლი დგას ირგვლივ. აჰ ორომტრიალში შემთხვევით მოხვედრილი, მიწასგართხმული გიორგი მახარაშვილი წამოიმართება და პირველი, რასაც იგი ყველაზე დიდ საშინელებად დაინახავს, ის არის, რომ პური იწვის, ნადგურდება ყანა, იღუპება ადამიანის გარჯითა და ოფლით მოწეული სიკეთე! იგი გამწარებული, გახელებული ამაოდ ცდილობს ჩააქროს ცეცხლი, გადაარჩინოს ყანა... ამ დროს, როცა ჩვენები ბრძოლით უკან იხევენ, როცა ქვეყანა იქცევა და ტყვია ცელავს სიცოცხლეს, ეს არის სიგიჟე... ასე აღიქვამენ სხვები ამ ახირებული ბერიკაცის მოქმედებას, რომელიც სინამდვილეში, მისი

მიწიშვილობის, მის სისხლსა და სულში გამჯდარი შრომის პატივისცემის, ადამიანობის გამოვლენაა. თვითონ გიორგის კიდევაც უკვირს — რატომ სხვებიც არ იქცევიან მის მსგავსად, რატომ არ ცდილობენ პურის გადარჩენას? ასე ხომ კეთილს ბოროტი დათრგუნავს და აზრს დაკარგავს თვით ადამიანის შრომა!.. ეს მოტივი კიდევ რამდენჯერმე განმეორდება ფილმში და ხაზს გაუსვამს გიორგი მახარაშვილის ხასიათს, მისი კაცთმოყვარე ბუნების მიწასთან დაკავშირებულ საწყისებს.

8.

მცირე გადახვევა: წარსული ომის მასალაზე აგებულ უკანასკნელი წლების ფილმებში სულ უფრო ხშირად არის დაპირისპირებული ორი ერთმანეთის გამომრიცხველი საწყისი — ნგრევა და შენება, უგუნურება და შემოქმედება. თითქმის ანალოგიური მომენტი გვხვდება დე სანტისის ფილმშიც „იტალიელები ყოჩაღი ბიჭები არიან“. აქაც, ამ სურათში ახალგაზრდა იტალიელ გლეხ-ბიჭს, რომელიც თავის უნებურად მტრის ჯარისკაცად მოსულა რუსეთის ველებზე და შემდეგ, რუს გოგონას ადევნებულს, მზესუმზირის პლანტაციებში უწევს ბრძა ტყვია, ვერ გაუგია, ვერ მიმხვდარა, რატომ ყველა ერთად არ შეესევიან დამწიფებულ პურის ყანას და არ მომკიან, ხომ ხედავენ, რომ წვიმები იწყება და უაზრო განადგურება ემუქრება ადამიანის წლის სარჩოს. ადამიანის შრომით მონაგარს. იგი თავის ენაზე კიდეც შეუძახებს ყუბანელ კოლმეურნეებს, მაგრამ „დამპყრობსა“ და „დაპყრობილთ“ ერთმანეთის ენა არ ესმით. ერთნაირად კი გრძნობენ, რა უაზრობად აქცია ომმა კაცის გარჯა, ადამიანის შრომა, მისი სიკეთე.

ასე ეჯახება ომის ულმობელობა ადამიანის ბუნებრივსა და ნათელ მისწრაფებას შენებისაკენ, შემოქმედებისაკენ, შრომის ბედნიერებისაკენ. ეს მოტივი ამ ეპიზოდების შინაგან ღერძად, შინაგან კონფლიქტად იქცევა. სხვაგან კი იგი საფუძვლად ედება მთელ ფილმს. ინგლისელი რეჟისორის დევიდ ლინის სურათში „ხიდი მდინარე კვაიზე“ ნაჩვენებია, თუ როგორ იხსნა შრომამ ადამიანები უღიმღამო, უმიზნო არსებობისაგან, როგორ ააგეს ხიდი მდინარე კვაიზე იაპონიაში სამხედრო ტყვეთა ბანაკის პატიმრებმა. მაგრამ სასტიკია ომის კანონი. ხიდი, რომლის მშენებლობამ შემოქმედების სიხარული მოუტანა ამდენ ადამიანს, უნდა აფეთქდეს, რადგან იგი მტერს ეკუთვნის... და როცა ხიდის ნანგრევები ცვივა მდინარის მოლურჯო წყალში და იღუპება მისი მშენებელი ინჟინერიც, ამ ტრაგედიის მხილველი ბანაკის ექიმი წარმოთქვამს მხოლოდ სამ სიტყვას: „უგუნურება, უგნურება, უგნურება“. ამ მწარე აღიარებით მთავრდება ეს ფილმი-პროტესტიც... ბუნებრივად, სწორედ ადამიანურობის გამარჯვების რწმენით შემოდის ეს მოტივი ქართულ სურათში „ჯარისკაცის მამა“.

9.

ალბათ ყველაზე ძნელია მხატვრული დამარწმუნებლობით იმის ჩვენება, თუ როგორ იღვიძებს მეომრის სული მშვიდობიან გლეხკაცში, მხვნელ-მთესველსა და მევენახეში... გიორგი მახარაშვილს, გამწარებით რომ აჭრობდა ცეცხლს პურის ყანაში, ძლივს გაიყოლებენ ჩვენი მეომრები. ამას მოსდევს სუფთა, ლაკონიური კადრი: სწორი, უბორცვო მინდორი. სროლით უკან იხევენ მებრძოლები, რომელთა შორის უცებ

გამოარჩევთ ერთგვარად დაბნეულსა და უიარაღო, გლეხურ ტანსაცმელში გამოწყობილ ბერიკაცს. ავტომატის ცეცხლით იფარავს მას რუსი ჯარისკაცი არკადი. მაგრამ არკადისაც დაჭრიან და ახლა გიორგის ხოხვით გამოჰყავს იგი ბრძოლის ველიდან. თხრილს შეაფარებს, მამაშვილურად ამშვიდებს დაჭრილ მეომარს, წყალს რომ ითხოვს გათანგული, — კიდევ ცოტაც, გზას გავიგნებ და გავაღწევთო. თავისთვის კი გმინვასავით აღმოხდება გულიდან: „ვაიმე შვილო!..“ ამას ისე ამბობს, რომ გრძნობთ, იგი ამ სიტყვებში თავის შვილსაც გულისხმობს და ამ რუს ჭაბუკ მეომარსაც, რომელსაც ომის გზებზე შეეყარა ბერიკაცი და, იმ ერთი ქართული ხალხური ლექსის გამართლებად, უთხრა „შვილიც და ძმობაცა“.

მაგრამ გზის გასაგნებად წამოსულს უკნიდან მოესმის სროლის ხმა, გამოიხედავს და... თხრილს, სადაც წეღან არკადი დასტოვა, თავს წამოსდგომია გერმანელი და ავტომატის მთელი ჯერით დაცხრილა დაჭრილი მეომარი. გიორგის თვალწინ მოხდა რაღაც საზარელი რამ, წარმოუდგენელი სულმდაბლობა, რომელიც ვერასოდეს შეეთვისება მის სისხლსა და გონებაში გამჯდარ, საუკუნეებით განმტკიცებულ რაინდულ ეთიკას. ატოტებულად წამოიმართება, როგორც ბერმუხა და მის წინ ყველაფერი პატარავდება, ჩიავდება ეს პირსისხლიანი ახმახი გერმანელიც, ამაოდ რომ ცდილობს ტყვია შეაგებოს მისკენ პირგამეხებით წამოსულ გლეხკაცს. მაგრამ ახლა გიორგის მოკვლა უკვე შეუძლებელია, რადგან იგი მთელი თავისი არსებით სამართლიანობის, შურისძიების სახიერებად გადაქცეულა. იგი ხელის ძლიერი შემოკვრით დაანარცხებს ფაშისტს და მისგან გამოგლეჯილი ავტომატის კონდახით გას-

რესს... უწყინარი, მშვიდობიანი გლეხკაცი უცებ ხდება მეომარი, ჯარისკაცი. ომის არაადამიანურ კანონთან შეჯახებამ გიორგი მახარაშვილში გამოაღვიძა, აამხედრა უსამართლობის, სულმდაბლობის წინააღმდეგ მებრძოლი. მისი მოქმედება იყო მხოლოდ იძულება, ადამიანურობის მოწოდებით, მისი სახელით საკუთარ თავზე ძალდატანების აქტი... და ფილმში მთელი ძალით ახმიანდება ძირითადი მოტივი—ადამიანი და ომი...

10.

დედამიწაზე ადამიანურობა და ცივილიზაცია რომ ეხსნა, ჩვენმა ხალხმა ფაშიზმს დაუპირისპირა არა მარტო მტრის სამხედრო ძალის დამთრგუნველი კიდევ უფრო ძლიერი საომარი საჭურველი, არა მარტო გაუტეხელი ნებისყოფა და სიმტკიცე, არამედ მის კაცთმოძულე ბუნებას შეერკინა ჩვენი ჰუმანიზმი, მის სიმდაბლეს — ჩვენი კაცურკაცობა, მის ბოროტებას — ჩვენი ადამიანური სიკეთე. ფაშიზმზე გაიმარჯვა არა მარტო შურისძიებამ, თუმცა ეს გრძნობაც დაუოკებლად მოითხოვდა სამართლიანობის აღსრულებას... და იქნებ „ჯარისკაცის მამის“ არც ერთ ეპიზოდში ისე თვალნათლივ არ გამოვლენილა ამ ფილმის ფილოსოფია, მისი გმირის მაღალი ზნეობა, მისი აზრი და მოწოდება, როგორც გადათელილი ვაზის გამო ამტყდარ კონფლიქტში.

ისევ კადრი: მეომარი შვილის კვალს ადევნებული, უკვე თვითონაც ჯარისკაცი გიორგი მახარაშვილი გერმანიის რომელიღაც ქალაქის გარეუბანში პატარა, ერთი ხელისდადება ვენახს წააწყდება... რა სასწაულმა გადაარჩინა ვაზი ამ ჯოჯოხეთგამოვლილ, იავარქმნილ მიწაზე!.. გიორგის სულში უცებ იღვიძებს მიწის მხვნელ-მთესველი, მევენახე. მივა, მიეფერება

ვაზს: „შენ აქ რამ მოგიყვანა, შე მადლიანო, ჰა?.. როგორ გამახარე, შე ბარაქიანო, შენა!..“ ამას ისე ამბობს, თითქოს ბალღს, თავის შვილიშვილს ეალერსებაო. თქვენში კი ისევ შორეულად ახმიანდება „შენ ხარ ვენახი“. მაგრამ ამჯერად ეს გურჯაანელი გლეხკაცი ღიღინებს ამას, ვაზს რომ მზრუნველად წკლერტს უსწორებს. გრძნობთ, როგორ მონატრებია ჯარისკაცის გამრჯე ხელებს მშვიდობიანი შრომა... ამას მოსდევს სცენა, რომელშიც საოცარი ძალით ვლინდება მშრომელი ადამიანის სულიერი სისპეტაკე და ჰუმანური შემართება, ბუნებისშვილობის, მიწისშვილობის დიდი გრძნობა და სინდისი, ადამიანურობა. ახალგაზრდა საბჭოთა ტანკისტი მართვის გამოსაცდელად ტანკს დასძრავს და ანგარიშმიუცემლად პირდაპირ ვენახში შეაგდებს მანქანას. შეძრწუნებული გიორგი მახარაშვილი თავგანწირვით წინ გადაუდგება რკინის გიგანტს. აღშფოთებული ბევრ მწარე სიტყვას გააგონებს ცხოვრებაგამოუცდელ ახალგაზრდა ტანკისტს: „აჰა, აგერ გერმანელი ბიჭუნა (მიუთითებს ახლო მდგომ ბავშვზე), ესროლე, ესროლე რაღა!“ — რა ფაშისტი მე მნახეო, ჩაიბუტბუტებს დარცხვენილი, გაოგნებული ტანკისტი და ვენახს გაეცლება. გიორგი კი წაჭცეულ ვაზს მიეშველება. მისთვის ეს გამხდარი, შიმშილისაგან სახედანაცრებული გერმანელი ბავშვებიც და უცხო მიწაზე ამოსული, მზრუნველ ხელს მოკლებული ვაზიც ხელშეუხებელ, მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოებად ქცეულან. ამიტომაც არის, გმირის მოქმედებას ისე აღვიქვამთ, თითქოს იმ ჭაბუკი ტანკისტის წინდაუხედაობას მარტო ეს ერთი გლეხკაცი კი არა, არამედ მთელი ბუნება, მისი სიკეთე, თვით სიცოცხლე აუჯანყდაო.

მაგრამ აქ არ ჩერდებიან ფილმის ავტორები. ისინი ეძებენ გიორგი მახარაშვილის ადამიანური სამყაროს ყველაზე ძვირფას მადანს. ღრმავდება წიაღსვლა გმირის სულში... ისევ კადრი: კვლავ ომის გზებზეა ჯარისკაცის მამა, მწარე საგონებელს მისცემია. და აქ იტყვის ფრაზას, რომელიც ნათელივით დაადგება მთელ სურათს, შუქს მიაყენებს ბევრ მის კადრს, გაანათებს მათ აზრს. დანაღვლიანებული იმ ჭაბუკი ტანკისტის საქციელით და თავის მართლებით ნათქვამ — კარგი, არც შენ ხარ მთლად მართალი, რაც არ უნდა იყოს, მაინც ომიაო, გიორგი მახარაშვილი ფიქრს გაუმხელს ფრონტელ მეგობარს: „ნეტავ, რა მოუვიდა ჩემს გოდერძის, ის ხომ ძლიერ კეთილი გულისა იყო!..“ მან უკვე იცის, რომ ომი სისხლის, ნგრევის, სიკვდილის გარდა, არის ბუნების სიმახინჯეც, რომ განუზომელმა მსხვერპლმა ადამიანებში დააჩლუნგა კეთილი გრძნობები. შიშით ფიქრობს მამა ჯარისკაც შვილზე, ხომ არ აირეკლა ომის საზარელი სახიერება მისი გოდერძის სუფთა და კეთილ გულზეც, ხომ არ დაუსახიჩრაო სული...

რა ბუნებრივად იბადება ამ გაუნათლებელი, მაგრამ ხალხურ სიბრძნესთან დაძმობილებული ბერიკაცის კეთილ სამყაროში ეს ზოგადსაკაცობრიო სიტყვები, რა ახლოსა დგას იგი იმ წინათგრძნობასთან, რომელიც ასე მწარედ აუხდა ევროპის ხალხებს. და თითქოს ამ ქართველი გლეხკაცის გულისტკივილით ნათქვამის გამართლებად გაისმის ისიც, რომ ახლა დასავლეთის კინოკრიტიკოსები სწორედ ომსა და ფაშიზმში ხედავენ ომის შემდგომი წლების ფილმების გმირთა სულიერი გაპარტახების ძირებს, რომ საზღვარგარეთულ ლიტერატურასა და ხელოვნებას სულ რაღაც ერთი საუკუნის ნახევარში უკვე მეორე „დაკარგული თაობის“ დატირება მოუხდა.

11.

ასე რვიანისებურად მოძრაობს ფილმში ხელოვანთა აზრი, ჯერ ზოგადიდან კონკრეტულისაკენ, ხოლო შემდეგ ისევ იწყება განზოგადება ემპირიულიდან — ფილოსოფიურამდე, ეროვნულიდან — ზოგადსაკაცობრიომდე; ასე მაღლდება მთავარი გმირის მხატვრული სახე, რომელიც თავისთავად იქცევა ფილმის ღერძად. ეს სახე სამსახიობო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშად დარჩება ჩვენს კინოში.

რეჟისორი კი... რეჟისორი, როგორც საუკეთესო შემთხვევაში იტყვიან ხოლმე, „კვდება მსახიობში“, „კვდება ფილმში“. ამჯერად ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. საქმე ის არის, რომ როცა რეზო ჩხეიძემ ფილმ „ზღვის ბილიკის“ შემდეგ სწორედ ეს სცენარი აირჩია დასადგმელად და თანაც ცნობილი გახდა, თუ ვინ შეასრულებდა მთავარ როლს, ბევრი ამას ეჭვით შეხვდა, დაუდარაჯდა. ფაქტია, რომ „ჯარისკაცის მამის“ სცენარში ძლიერ ბევრი პირობითობაა დაშვებული, ბევრი რამ განსაკუთრებულ შემთხვევითობაზე — „ხომ შეიძლებოდა ასე მომხდარიყოს“ პრინციპზეა აგებული. რეჟისორს კი წინა ორ სურათში — „განძშიც“ და „ზღვის ბილიკშიც“ აშკარად მიუთითებდნენ ყალბ მრავალმნიშვნელობაზე, გართულებულ სიმბოლიკაზე, იმაზე, რომ ამ ნაწარმოებებში ადამიანები კარგავდნენ კონკრეტულობას და ერთგვარად განყენებული აზრის მატარებლად იქცეოდნენ. ამიტომაც სრულიად არ იყო უსაფუძვლო, როცა შიშობდნენ — ამჯერადაც ხომ არ ემუქრებოდა მას იგივე საფრთხე.

მართლაცდა, რა იყო სცენარ „ჯარისკაცის მამაში“ (თავი დავანებოთ იმ ძლიერ სახიფათო რიფებს, რომელსაც უქმნი-

და მსახიობსა და რეჟისორს დამახინჯებული ენა)? მოხუცი ქახელი გლეხი გრძელ გზას დაადგება რუსეთის რომელიღაც ქალაქის ჰოსპიტალში მყოფი დაჭრილი შვილის სანახავად. შვილი ადგილზე აღარ დახვდება — გამოჯანსაღებულა და თავის ნაწილს დაბრუნებია... ეს პირობითობა ამოსავალია. დასაშვებია იგი თუ არა? შემდეგ ერთს — მეორე, მესამე და ა. შ. პირობითობა მოსდევს: სამოც წელს გადაცილებულ მოხუცს მოქმედ არმიაში ჩარიცხავენ... გზაში წააწყდება კედელზე წარწერილ შვილის სახელს და მასთან შეხვედრის იმედი გაუთკეცდება... ხომ შეიძლებოდა ასეც მომხდარიყო? შემდეგ იერიშზე, თოვლზე ხოხვისას, აღმოაჩენს საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო საზღვრის აღმნიშვნელ წაქცეულ ბოძს და ამხანაგებთან ერთად კვლავ აღმართავს... დაბოლოს, გერმანულ ქალაქში, ერთ ბლოკირებულ სახლში, რომლის მეორე სართულზე გერმანელები გამაგრებულან, ხოლო მესამე და პირველი სართულები ჩვენებს უჭირავთ, ზემოდან ჩამოესმის ქართული სიმღერა, იცნობს შვილის ხმას... შემდეგ ჭურვის აფეთქება, მოხუცი ავტომატის ცეცხლით გზას გაიკვლევს, მაღლა აიჭრება და მხოლოდ მკვდარ შვილს ნახავს.

ფილმის მთელ ღირსებად რომ ეს სქემა დარჩენილიყო, დღეს უაზრობა იქნებოდა მის გამო შუბების მსხვრევა. საქმე ის არის, რომ რეჟისორმა სცენარში დაინახა ის ძირითადი და საუკეთესო, რომელიც როგორც მას, ისე მსახიობს საშუალებას მისცემდა თანმიმდევრულად და ბოლომდე გამოეკვლინათ, გაეხსნათ, გმირის ხასიათი, ადამიანური სამყარო, ქვეყნის ავბედობის ჟამს საერთო-სახალხო მოვლენებთან მისი შინაგანი დამოკიდებულება. თუმცა „ჯარისკაცის მამაში“ ბევრი პირობითობაა, უფრო მეტი, ვიდრე ერთი მხატვრული ნაწარ-

მოები მოერევა, რეჟისორისა და მსახიობის ოსტატობის შედეგად ბევრმა ისეთი გადაწყვეტა და ფორმა მიიღო, რომლის უფლებაც ხელოვნებას აქვს. ცხადია, აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ჟანრის საკითხს. ჯერ კიდევ რ. ჩხეიძის „მაია წყნეთელშიც“ საგრძნობი იყო ერთი რომელიმე სუფთა ჟანრის ვიწრო ჩარჩოების რღვევის ტენდენცია. „ჯარისკაცის მამაც“ დასაწყისიდან ფინალამდე კომედიურ პლანში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ღიმილის პირას“ ვითარდება. სწორედ ასეთი გადაწყვეტა განაპირობებდა სცენარში დაშვებული მრავალი პირობითობის გამართლებას. მაგრამ იგი მაინც არ არის კომედია. არც მარტო ღიმილის ფილმია. ფინალში მამას თვალწინ უკვდება შვილი. ყველაფერი უცებ შემობრუნდება ტრაგიკულისაკენ. ტრაგიკულმა მოტივმა თავისთავად მოითხოვა მკაცრი ცხოვრებისეული სიმართლე, ლოგიკა. ეს სცენა კი ისევ პირობითობის ფარგლებში დარჩა, თანაც ამ მომენტისათვის უკვე დაეცა ემოციები, რადგან იგი წინა სცენებში საკმაოდ დაიხარჯა.

... ისევ ომის გზებზეა „ჯარისკაცის მამა“. მოდის სხვებთან ერთად მხარზე ავტომატგადაგდებული, თავდახრილი, დამწუხრებული, მოდის სამწყობრო მარშით კი არა, არამედ მძიმედ, ჩვეულებრივი ჯარისკაცული დაღლილი ნაბიჯით და ღრმად ჭაჩავს გაზეთის ნახევში გახვეულ თამბაქოს... წუთით შეჩერდება ასახსნელ ხიდთან. ნელა, მოწიწებით ნელა ეშვება უზარმაზარი რკინის ხიდი, თითქოს თავს ხრისო ჯარისკაცის მამის, მისი ვაჟკაცური მწუხარების წინაშეო... და აღარ გინდათ წაიკითხოთ ამ ხიდზე თეთრი საღებავით დაწერილი: „აქ პირველმა გაიარეს საბჭოთა კავშირის გმირის გოდერძი მახარა-

შვილის ნაწილის ტანკებმა“, არ გინდათ დაინახოთ, რადგან იგი მხოლოდ მოხუცი მამის დაუყუჩებელ ჭრილობებს გახსენებთ და მის შვილთან შეხვედრის სიხარულს კი აღარ გპირდებათ...

12.

საოცარი, თითქმის წარმოუდგენელი კუთხით იხსნება თემა „ადამიანი და ომი“ იტალიურ ფილმში „შინისაკენ, ბიჭებო!“ სურათის დამდგმელია ლუიჯი კომენჩინი. ჩვენში ამ რეჟისორს იცნობდნენ, როგორც მხიარული სურათის „პური, სიყვარული და ფანტაზიის“ ავტორს, მსოფლიოში კი, როგორც შემოსავლიანი კომერციული კინოკომედიების შემქმნელს. მაგრამ ფილმმა „შინისაკენ, ბიჭებო“ მოსკოვის კინოფესტივალის ოქროს პრიზი დაიმსახურა, ხოლო მის შემქმნელს ჰეშმარიტი ხელოვნის ფირმანი მოუპოვა.

ფილმის ჩვენების წინ რეჟისორი ლუიჯი კომენჩინი ამბობდა: სურათში ასახულია ის ტრაგიკული დრო, როცა იტალიას, რომელმაც ხელშეკრულება დასდო მოკავშირეებთან, ოკუპაცია უყვეს ჰიტლერელებმა... ამ ფილმის ცქერისას იცინიან... სურათის ყველა გმირი კი იღუპება...

მერე და შეიძლება ეს იყოს კომედია?! ვის აქვს უფლება იცინოს ადამიანის ცრემლსა და სისხლზე, ადამიანთა მწუხარებაზე, მკვდრებს ვინ ათამაშებს კომედიაში?

ცრემლი, სისხლი, სიკვდილი და... სიცილი ერთად?

მკრეხელობაა!

ფილმის მსვლელობისას კი დარბაზში მართლაც არ ცხრება სიცილი.

როგორ?..

ფილმმა „შინისაკენ, ბიჭებო!“ ბევრს გაახსენა რობერტო როსელინის საყოველთაოდ ცნობილი „პაიზა“, ან უფრო სწორად, ერთი პატარა ნოველა ამ ოცი წლის წინათ შექმნილი სურათიდან: მთვრალ ახმახ ამერიკელ ზანგ ჯარისკაცს, შოფერს გარს ეხვევიან ფეხსაცმლის მწმენდავი პატარა ბიჭუნები. ერთი შავგვრემანი, ფართოდ თვალგახელილი ბიჭუნა განსაკუთრებით აედევნა ზანგს, ფეხებში ებლანდება უზომოდ ნასვამს. მართლაც, სასაცილოდ გამოიყურებოდნენ აყლაყუდა ჯარისკაცი და ცეროდენა ბიჭუნა, ქუჩაში რომ სიმღერას გაჰკიოდნენ ერთად... მაგრამ დილით გამოფხიზლებული ზანგი შოფერი ხვდება, რომ ის ფეხშიშველა ბავშვი ქურდი ყოფილა, მისთვის ჩექმები მოუპარავს... მიაგნო დამნაშავეს. ლანძღვა-გინებით მიიწევს დაფეთებულ ბიჭუნაზე. შინისაკენ წაათრია. და როდესაც პატარა გაეშურა ნაპარავის დასაბრუნებლად, მარტოდ დარჩენილმა ზანგმა შოფერმა შეათვალიერა კვარტალი, სადაც ამ შემთხვევამ მოიყვანა. მის წინ მთელი საზარელი სახით წარმოდგა ომის ნაშთები: ნანგრევები, სიღატაკე, ჯურღმულები, ძონძებში გამოხვეული, შიმშილისაგან ლანდად ქცეული ადამიანები. ამ ფონზე უცნაურად, უხერხულადაც კი გამოიყურებოდა ახალ ჩექმებში გამოწყობილი, მაძღარი ჯარისკაცი... და როდესაც ბიჭუნა დაბრუნდა, ზანგი უკვე იქ აღარ იყო...

ასე გამოერია სიცილში ცრემლი.

ფილმში „შინისაკენ, ბიჭებო!“ თითქმის ყოველი ადამიანური მოქმედება სიცოცხლის ფასად ჯდება. სასაცილო იქცევა დრამატულად, კომიკური — საშინელებად. მაყურებელიც ყოველ ახალ ეპიზოდს სიცილით ხვდება და ამთავრებს ცრემლით...

„დედა, შინ დაბრუნება მინდა!“ — მღერიან ოფიცერ ინო-

ჩენცის ოცეულის ჯარისკაცები. და სანამ ისინი მხნედ მოაბიჯებენ საომარი განწყობილების ასამაღლებლად შესწავლილ ამ ერთადერთი სიმღერით, უკვე მოხდა ისტორიული მოვლენა — იტალიამ ხელშეკრულება დასდო მოკავშირეებთან. მათ კი არაფერი იციან. „დედა, შინ დაბრუნება მინდა!..“ მაგრამ ამ გულუბრყვილო სიმღერას უცებ ფარავს გასროლის ხმა. დაფეთებული ჯარისკაცები მიწას განერთხნენ. ნუთუ ამერიკელებმა გადმოსხეს დესანტი? მაგრამ ინოჩენცის მოწინააღმდეგეებში გერმანელები შეიცნო და სიხარულით შესძახა, აქ იტალიელები, მეგობრები ვართო. პასუხად კი კვლავ ტყვია დაუშინეს. ოფიცერი ვერ გარკვეულა, რა ხდება. როგორც იქნა მიაღწია ტელეფონამდე. „ბრძანება, ოღონდაც მიიღოს რამე ბრძანება...“ მაგრამ არსაიდან არაფერი ისმის... აი, ეს-ეს არის, ინოჩენცი ოცეულთან ერთად შევიდა რკინიგზის გვირაბში, მაგრამ, თითქოს მისი ხელქვეითები სიბნელემ შთანთქაო, მარტო, მხოლოდ ერთი კაპრალის, ჩეკარელის თანხლებით გამოდის იქიდან. ღაბნეულია, ცდილობს ხმა მიაწვდინოს გვირაბში „დაკარგულ“ ჯარისკაცებს, რომლებსაც მართლა გზა კი არ აბნევიათ სიბნელეში...

მაყურებელი იცინის...

და აი, მარტოდ დარჩენილი ინოჩენცი და ჩეკარელი სიხარულით წამოცვივდნენ მატარებლის დანახვაზე, მაგრამ იქიე გამშრალნი ბუჩქებში ჩაიმალნენ, ორთქლმავალზე შენიშნეს ავტომატებით შეიარაღებული ესესელები. მატარებელი ფაშისტების ეშელონი აღმოჩნდა. საბარგო ვაგონებიდან ისმის იტალიელთა კვნესა, გოდება, ტირილი. ვინ იცის, სად მიჰყავთ ისინი — სიკვდილის ბანაკებში, კრემატორიუმებში, ჰიტლერულ კატორღებში? ვაგონის რკინის მოაჯირებიდან ყრიან თეთრ

ფურცლებს —ახლობლებთან გამოსათხოვარ უკანასკნელ სიტყვებს, წერილებს. ვინ იცის, იქნებ რომელიმე მადლიანმა კაცმა იპოვნოს და გადასცეს...

და მაყურებელს გული ეკუმშება...

ოფიცერი და კაპრალი რომელიღაც გლეხის სახლს მიადგებიან. აქ უკვე გაუხდია მუნდირი და სხვა ტანსაცმელს იცვამს ვიღაც სამხედრო. ახალმოსულებიც მას ბაძავენ. აქვე შემოდიან ინოჩენცის ოცეულის „დაკარგული“ ჯარისკაცები. მოხუცი გლეხი კვლავ უბრძანებს ქალიშვილს, გამოიტანე სხვა შარვლები... იხდიან, იცვამენ ფაციფუცით, ერთმანეთს თვალს არიდებენ, სადღაა უფროს-უმცროსობა, ვიღას ახსოვს მოვალეობა, თითოეული თავის გადარჩენაზე ფიქრობს...

მაყურებელი კვლავ იცინის...

მაგრამ ამ ჭეშმარიტად კომედიურ სცენაში უკვე გრძნობთ, რომ შეიძლება ყოველივე, რაც ახლა ასე სასაცილოდ გამოიყურება, ყოველი მათგანისათვის საბედისწერო აღმოჩნდეს. შემდეგ ეს გრძნობა სულ უფრო ძლიერდება. მოულოდნელობა მოელით ყოველ წამს სურათის გმირებსაც და მაყურებელსაც...

აი, ინოჩენცი და მისი ერთ-ერთი თანმხლები ველოსიპედზე შემომსხდარან და ფერდობზე თავქვე ეშვებიან. ველოსიპედი დაზიანებულია, ვერ ამუხრუჭებენ, გამვლელებს ეჯახებიან, თვითონაც დაფეთებული არიან...

სასაცილოა...

ძლივს მოაღწიეს ამ ჯარისკაცის სახლამდე. ისევ კომედიური სცენა: ვახშამზე მაგიდას უსხედან ოჯახის წევრები, ინოჩენცი და ერთი ამერიკელი ოფიცერი, რომელიც ამ სახლის სხვენზე ემალება ფაშისტებს. ამერიკელი ლამაზი და თავხედია. ახალდაბრუნებული ოჯახის უფროსი ეჭვიანობს, დიასახლისს

აჩქარებს ცოლქმრული მოვალეობის შესრულებას... ბოლოს ყველაფერი თითქოს იდილიას ემსგავსება. მაგრამ ამ კომიკურ სცენასაც მოულოდნელი დასასრული აქვს. სახლში ფაშისტები იჭრებიან. დაეძებენ ამერიკელს. ლოგინიდან აგდებენ ოჯახის უფროსს, წიხლებით სცემენ.

როგორ მოიქცევა კომედიის გმირი? — გასცემს? — არა!

კიდევ რამდენი ეპიზოდია ამ ფილმში, სულს და გონებას რომ გიშფოთებთ და არასოდეს დაგავიწყდებათ. ადამიანის კეთილი გული, ნათელი თვალები და... მიხაკისფერი შებინდული ცა!.. რა საოცარი მოხდენილობით გაითამაშებენ კლასიკურ კომედიურ ხერხს უბრალო იტალიელი ყმაწვილები, რათა ფაშისტებს გამოაპარონ დამალული ებრაელი ქალიშვილი. ხუმრობაც გაჭრა, ერთბაშად გადაარჩინეს... გაელიმებათ... მაგრამ კვლავ აღიმართება სიკვდილის აჩრდილი. აქ უკვე ხუმრობა უადგილოა. და კომედიის გმირი თავგამოდებით ეკვეთა ავტომატით შეიარაღებულ ფაშისტს, რომ ებრაელ ქალიშვილს გაქცევა მოესწრო...

კომედიური სცენა სისხლით შეიღება. სიცილი კვლავ დაფარა ცრემლმა...

დიდხანს არ დაავიწყდება მაყურებელს ომს გაქცეული ყოფილი ოფიცრის ინოჩენცისა და ვიღაც აგრესიული ქვრივი ქალის იძულებითი „საქორწილო მოგზაურობა“, რომელიც დამშეულ მოქალაქეთა მიერ ფქვილის დატაცებით მთავრდება... ანდა სცენა ეკლესიაში. როგორი გონებამახვილური გამომგონებლობით არის შესრულებული მლოცველთა ბუტბუტში ჭრიალა კიბეზე ასვლა... და კიდევ მრავალი, ყველას რა ჩამოთვლის. თანაც ვერასოდეს გადმოსცემთ სიმართლისა და სინამდვილის იმ მძაფრ შეგრძნებას, რომელსაც ქმნის ადამიანთა სულსა და

გონებაში ასე ელვისებური შეჭრა, მათი საამკარაოზე გამოტანა, ნათელისა და ჩრდილის ასეთი უწყვეტი ჯაჭვი, სიცილისა და ცრემლის მონაცვლეობა. თავდაპირველად ისე გეჩვენებათ, თითქოს კომედიური ჟანრის ხერხები ფილმში იმისთვისაა გამოყენებული, რომ გმირებმა თავი დააღწიონ შექმნილ სიტუაციას, გამოსავალი იპოვონ მძაფრი დრამატული მდგომარეობიდან. მაგრამ როდესაც სურათის ფინალში ინოჩენცი რომელიც ასე თავგამოდებით ცდილობდა გაქცეოდა ომს და ამისათვის ყოველგვარ გამომგონებლობას მიმართავდა, კვლავ ებმება ბრძოლაში, წინააღმდეგობის მოძრაობის მებრძოლებთან ერთად ეკვეთება ნაცისტებს და ნამდვილი ოფიცრის ღირსებით იცავს თავის დაჭრილ ჯარისკაცს, გრძნობთ, რომ თქვენ წინ არის გმირი — ნამდვილი, ცხოვრებისეული, ამაღლებული...

კარგად შენიშნავდა ჯეი ლეიდა: „ფილმის „შინისაკენ, ბიჭებო!“ პირველმა წუთებმა გამანერვიულა... მაგრამ იმ დროისათვის, როცა სიცილი დავიწყეთ გვირაბის სცენაზე, უკვე თავს ვგრძნობდი ხელოვანის დაჯერებულ ხელში, რომელმაც იცის რას აკეთებს. ხოლო როცა მივაღწიეთ ეკლესიის სცენას და ვუახლოვდებოდით ფინალს, შეგნებული მქონდა, რომ ვუყურებ შესანიშნავ სურათს, შესანიშნავად ჩაფიქრებულ ფილმს“.

მიუხედავად უამრავი გონებამახვილური გამომგონებლობისა, თუ გნებავთ, კომიკური ტრიუკებისა, ფილმის ყოველი კადრი, ეპიზოდი, სცენა იმდენად მართალი და ცხოვრებისეულია, რომ ვერსად ვერ გრძნობთ რეჟისორს, მის „წარმმართველ ხელს“. სურათში ვერ შეხვდებით ვერცერთ ე. წ. „ორგანიზებულ“ კადრს. თითქოს ცხოვრება მთელი თავისი ბუნებრიობით

ჩამდგარა ყოველ მათგანში. ცხადია, ეს დამსახურებაა ოპერატორ კარლო კარლინისაც და ბრწყინვალე მსახიობებისაც — ალბერტო სორდის (ინოჩენცი), სერჯ რეჯიანის (ჩეკარელი), ედუარდო დე ფილიპოსი (ინოჩენცის მამა), რომლებშიც, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ერთი თქმისა არ იყოს, რეჟისორი კვდება მართლაც. ისინი ცოცხლობენ თავიანთ პერსონაჟთა სიცოცხლით, აზრებით, ქცევით, ყოველ დრამატულ თუ კომედიურ სიტუაციაში აკეთებენ მხოლოდ იმას, რაც შეესატყვისება მათ მიერ დახატულ ადამიანურ ბუნებას.

არავის დავიწყებია „ველოსიპედების გამტაცებლები“: უმუშევრობა, სიღატაკე, არსებობისათვის ბრძოლის იძულებითი სხვადასხვა გზა, ადამიანური ტრაგედია, რომელიც საფუძვლად ედო ამ ფილმს, თითქმის სახეშეუცვლელად გადავიდა ფარსულ კომედიაში „პოლიციელები და ქურდები“. კომედია ტრაგიკულ მასალაზე?! მაშინაც, ფილმის ნახვამდე ანოტაციების კითხვისას, ბევრი ამბობდა: ვის აქვს ადამიანის წმიდათა წმიდა გრძნობათა ხელყოფის უფლება, ვინ გაიცინებს ადამიანთა უბედურებაზეო. მაგრამ აქ იყო მხოლოდ ტრაგიკული მასალის გახსნა კომედიურ პლანში, სოციალური სიმახვილის მოჩლუნგება კი არა. ტრაგიკული ფილმის „რომი ღია ქალაქია“ მასალამ, რომელმაც სათავე დაუდო და განსაზღვრა თითქმის მთელი ომისშემდგომი მსოფლიო კინემატოგრაფის სტილი, ასევე საოცარი სახე მიიღო სურათში „შინისაკენ, ბიჭებო!“, რომლის „ცქერისას იცინიან“. ფილმის თითქმის ყველა გმირი იღუპება და მაინც იცინიან. მაგრამ ეს არის კაცთმოყვარე და მებრძოლი ნაწარმოები, რომელშიც ადამიანის მაღალი ბუნების, მისი ღირსების რწმენით გაერთიანებულია ომიც, სისხლიც, სიკვდილიც და... სიცილიც.

13.

დასაფარი არ არის, ბევრს ჯერაც არ გამონელებია ის შხამი, რომლითაც მესამე რაიხი მასობრივად წამლავდა ადამიანთა სულსა და გონებას, ასახიჩრებდა და დანაშაულისაკენ უბიძგებდა. ძნელად ამოსაძირკვი ღვარძლი დატოვეს ფრაუ რიფენშტალის „ნებისყოფის ტრიუმფის“ მსგავსმა და ფაშიზმის აპოლოგეტმა სხვა ფილმებმა, რომელსაც ჰიტლერიზმის დროს უხვად უშვებდა გერმანული გენშტაბისა და მაგნატ კრუპის კინოკომპანია „უფა“. ამდენად გასაგები ხდება ყველა პატიოსანი კინოხელოვანის მისწრაფება, ამხილოს ფაშიზმის სისხლიანი, ანტიჰუმანისტური ბუნება, გამოააშკარაოს მისი რეაქციული ძირები. ახლა ასეთი ანტიფაშისტური სულისკვეთების ფილმების უბრალო ჩამოთვლაც კი ალბათ ძლიერ შორს წაგვიყვანდა. ზოგიერთის გახსენებას კი მაინც ვერ ავცდებით. პირველ რიგში დავასახელებთ ამ რამდენიმე წლის წინ ნანახ „პროფესორ მამლოკს“.

გერმანელი მწერალ-ანტიფაშისტის ფრიდრიხ ვოლფის ეს გახმაურებული დრამა ჯერ კიდევ დიდ სამამულო ომამდე საფუძვლად დაედო ამავე სახელწოდების საბჭოთა ფილმს. ამჯერად კი კინოსტუდია „დეფაში“ იგი დადგა პიესის ავტორის შვილმა, რეჟისორმა კონრად ვოლფმა. ამ ნიჭიერ ახალგაზრდა შემოქმედს ჩვენში იცნობენ საინტერესო სურათებით—„ლისი“ და „ვარსკვლავები“. „პროფესორ მამლოკში“ მან მოგვცა ნაწარმოების საკუთარი, ახლებური ინტერპრეტაცია, აქცენტი გადაიტანა და ხაზი გაუსვა სწორედ იმას, რაც დღეს ასე მკვეთრად გამოვლინდა და საცნაური გახდა ფაშიზმთან ბრძოლის ისტორიული გამოცდილების შუქზე. მოსკოვის საერთაშორისო

კინოფესტივალზე ფილმის ჩვენების წინ დამდგმელი რეჟისორი ამბობდა:

„დავივიწყოთ?.. რეჟისორ კურტ მეტციგის „ქორწინება ჩრდილში“, ერიხ ენგელის „აფიორა ბლიუმი“, ჩემი — „ვარსკვლავები“ — ის ფილმებია, რომელიც ეხება ბარბაროსული ჰიტლერული რეჟიმის დროს ანტისემიტიზმის საკითხებს. და აი, „პროფესორი მამლოკი“. უთუოდ არსებობენ ადამიანები, რომლებიც თვლიან, რომ ჩვენ ხშირად მივმართავთ ანტისემიტიზმის საკითხებს, რომ აღარ არსებობს საფუძველი „მამლოკის“ გადაღებისათვის. ისინი იტყვიან, ბოლოს და ბოლოს შეეშვით წარსულს. მაგრამ გვაქვს კი უფლება წარსულის დავიწყებისა? სწორედ დღევანდელი დღე გვიკარნახებს მუდამ გავიხსენოთ წარსული, არასოდეს დავივიწყოთ იგი!

... ქირურგიული კლინიკის მყუდროებას არღვევს სროლის ხმა. ღირსეული ადამიანი სიცოცხლეს ამთავრებს თვითმკვლელობით. რამ აიძულა ამ ნაბიჯის გადადგმა? პასუხი: — გამცემლობამ! მისი ჰუმანისტური იდეალების გამცემლობამ, იმ ადამიანების ღალატმა, რომლებსაც მთელი არსებით ენდობოდა. უსამართლობა ადამიანის ცხოვრებაში ჰგავს სარეველა მცენარეს. მოგლეჯას ვერ მოასწრებ და კვლავ იზრდება. უნდა მივაგნოთ უსამართლობის ფესვს და საბოლოოდ ამოვძირკვოთ. ყოველივეს დავიწყება კი იმას ნიშნავს, რომ საბედისწეროდ შევუწყოთ ხელი იმათ, ვისაც წარსულის გახსენება ხელს არ აძლევს.

მისთვისაა მოწოდებული ჩვენი „მამლოკი“.

ამიტომაც, დაე, ის რაც მამლოკმა შეიგნო, იქცეს ლოზუნგად: „არ არსებობს უფრო დიდი დანაშაული, ვიდრე უარის თქმა ბრძოლაზე მაშინ, როცა აუცილებელია ბრძოლა!“

ოცდაათიანი წლების გერმანული დრამატურგიის ორი შესანიშნავი ანტიფაშისტური ნაწარმოები გერჰარდ ჰაუპტმანის „მზის ჩასვლის წინ“ და ფრიდრიხ ვოლფის „პროფესორი მამლოკი“ თემატურად ენათესავებიან ერთმანეთს. ბევრი აქვთ საერთო მათ მთავარ გმირებსაც, გერმანული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს, მსხვილ გამომცემელ მატიას კლაუზენს და პროფესორ მამლოკს. თუმცა მათ შეგნებული ჰქონდათ ის საფრთხე, რომელიც მოჰქონდა ფაშიზმს კაცობრიობისათვის, ცივილიზაციისათვის, მაინც პასიური რჩებოდნენ. ამიტომაც ერთნაირად ტრაგიკული ბედი ხვდათ.

მაგრამ თუ ჰაუპტმანის დრამა წმინდა ფსიქოლოგიურია, ვოლფის ნაწარმოები დამუხტულია მებრძოლი პუბლიცისტურობით. მასში მეტი სიზუსტით არის დახატული 1932 — 1933 წლების გერმანიის კლასობრივ ძალთა განლაგების სურათი, კონფლიქტი გონებასა და ნაცისტურ ბარბაროსობას შორის, ასახულია არა მარტო ძველი ინტელიგენციის ტრაგედია, არამედ ნაჩვენებია ფაშიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაც. რეჟისორი კონრად ვოლფი კიდევ უფრო ხაზს უსვამს ნაწარმოების პოლემიკურ მიმართულებას, მის პუბლიცისტურობას. ფილმს აგებს მოკლე სამონტაჟო ფრაზებით, მახვილი დიალოგებით, ხასიათებისა და სიტუაციების მკვეთრი დაპირისპირებით, შუქისა და ჩრდილის მწვავე კონტრასტული შეჯახებით. იგი უარს ამბობს ნახევარტონებზე, ფსიქოლოგიური განცდების დაწვრილებით გადმოცემაზე. თითქმის ყოველი კადრი გრაფიკულად გამოკვეთილი და სიმბოლურად განზოგადებულია. დამდგმელი უმთავრესად მიმართავს თვით მაყურებლის აქტიური შემოქმედებითი აზრის გამოწვევის ხერხს, რაშიც გარკვეულად თავს იჩენს ბრეჰტის ტრადიციები. რეჟისორის ამ მისწრაფებას წე-

სანიშნავად ეხმაურება ვერნერ ბერგმანის ბრწყინვალე ოპერატორული ნამუშევარიც.

აი, პროფესორის ასისტენტი, ნაცისტი მანიაკი, გათავხედებული თავისი არიული წარმოშობის „უპირატესობით“, ქირურგიული ოპერაციის წინ ხელთ წამოიცვამს რეზინის ხელთათმანებს და ოდნავ ზეალმართავს თითებგაფარჩხვით. ეს მომენტი გადაღებულია ქვედა რაკურსით. წინა პლანზე მსხვილად მოჩანს ზეალმართული ხელები. კადრი არაორაზროვანია: ეს არის მილიონობით ადამიანის სიცოცხლეზე აღმართული სისხლმოწყურებული მტაცებლის ხელები.

აი, პროფესორ მამლოკის გოგონა რუთი, აღზრდილი ჰუმანიზმისა და კაცთმოყვარეობის სულისკვეთებით, სკოლიდან გაუძევებიათ. დამცირებული და შეურაცხყოფილია. შიშისაგან თვალები გაფართოვებია და ისე ეჩვენება, თითქოს ქვეყნიერებამ ბუნებრივი სვლა შესწყვიტაო. ამ დროს ეკრანზე კადრიც უძრავად ჩერდება, ქვავდება.

აი, პროფესორის ქირურგიული კლინიკის კარზე ჩნდება პატარა ფირფიტა რასისტული წარწერით. წარწერის პატარა ასოები თანდათან დიდდება, იზრდება, რაღაც უშველებელი ხდება და ფაშისტ დამრბევთა მსგავსად იერიში მიაქვს შეურაცხყოფილ მოხუც პროფესორზე.

არა მარტო ერთი ადამიანის ტრაგედია, არამედ ტრაგედია ეპოქისა, ტრაგედია ნაციზმის მიერ შეურაცხყოფილი და გათელილი ჰუმანიზმისა. ასეთი ჩანაფიქრით ხსნის ფილმის მთავარი გმირის სახეს თვალსაჩინო გერმანელი მსახიობი ვოლფგანგ ჰაინცი, რომელმაც თვითონ გამოიარა და გადაიტანა ნაცისტური დევნის საშინელებანი. მისი მამლოკი — ბრძენი დასტაქარი, ადამიანის ორგანიზმის დიდი მესაიდუმლეა, რო-

მელსაც გულწრფელად სჯერა მეცნიერებისა და პოლიტიკის შეუთავსებლობა. ფაშისტები სწვავენ რაიხსტაგს, ქვეყანას მოედო „პოგრომები“, დაუსრულებელი ტირადები არიული სისხლის სიწმინდეზე... მამლოკის „ოლიმპიური“ სიმშვიდე და ჰუმანისტური იდეალების, პოლიტიკაში ჩაურევლობის რწმენა მაინც შეუვალია... იგი განუდგა ბრძოლას და ამიტომ განწირულია. და აი, კულმინაციური სცენაც: გამხეცებული რასისტები კლინიკიდან აძევებენ პროფესორ მამლოკს, რომელმაც ეს-ეს არის სიკვდილს გადაარჩინა მათი უფროსი. მკერდზე რასისტული წარწერით „Iude“ დაატარებენ მშობლიური ქალაქის ქუჩებში. აბლა კი ხვდება მოხუცი პროფესორი, რომ მხოლოდ ბრძოლაა ერთადერთი ჭეშმარიტი გზა, მაგრამ გვიანღაა. იგი ტოვებს სიცოცხლეს. ტრაგიკულ რექვიემად გაისმის მისი უკანასკნელი სიტყვები, რომელშიც გამოსჭვივის ლესინგის, შილერის, გოეთეს, ჰაინეს გერმანიის კვლავ აღორძინების რწმენა.

ეს მებრძოლი ჰუმანისტური ფილმი მთავრდება მოწოდებით: — არ არსებობს უფრო დიდი დანაშაული, ვიდრე უარის თქმა ბრძოლაზე მაშინ, როცა აუცილებელია ბრძოლა!

14.

უკანასკნელ ათ წელიწადში ბევრი ფილმი ვნახეთ, რომელშიც 30 — 40-იანი წლების გერმანიის ისტორია ანტიფაშისტური პოზიციებიდან არის განხილული და განსჯილი. აქ იყო ანელი და ანდრე თორნდაიკების მონტაჟური დოკუმენტური ფილმი „შენ და შენი ამხანაგები“ (რუსეთში მიდიოდა სახელწოდებით „ეს აღარ უნდა განმეორდეს“), მეორე მსოფლიო ომის გამჩაღებელთა მამხილებელი, მთლიანად დოკუმენტებისაგან შედგენილი ამავე ავტორების სურათები

„შვებულება ზილტზე“ და „ოპერაცია „ტევტონური მახვილი“, იოახიმ ჰელვიგის „ანა ფრანკის დღიური“ და „როგორ ქმნიან კანცლერებს“, რეჟისორ ვალტერ ჰაინოვსკის „ოპერაცია იოტი“. ეს იყო სატირიკული, გროტესკული კინონაწარმოებები, რომლებიც დასცინოდნენ და ამხელდნენ ფაშიზმს. მაგრამ უფრო ხშირია ანტიფაშისტური მიმართულების ლიტერატურულ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციები. აქაც უამრავი ფილმის გაჰსენება შეიძლებოდა, მაგრამ უკანასკნელ ხანს განხორციელებული კინონაწარმოებებიდან ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია რეჟისორ იოახიმ კუნერტის ფილმი „ვერნერ ჰოლტის თავგადასავალი“ (გდრ).

სურათს საფუძვლად დაედო მწერალ დიტერ ნოლლას რომანი, რომელსაც კარგად იცნობს ჩვენი მკითხველიც. რომანის გმირი ვერნერ ჰოლტი და ფილმის დამდგმელი რეჟისორი იოახიმ კუნერტი წლოვანებით თანატოლები არიან. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ მან სურათი თავისი თაობის ტრაგიკული ბედის გამომხატველად აქცია. ერთ-ერთ ინტერვიუში კუნერტი ამბობდა: „ჩვენი ფილმი — თანამედროვეობაზეა. თუმცა გერმანული ფაშიზმი ისტორიას ჩაბარდა, მისი გამოვლინება ჯერ კიდევ რეალურად იჩენს ხოლმე თავს. იგი ჯერ კიდევ საბოლოოდ გატეხილი და დაძლეული არ არის“.

ფილმ „ვერნერ ჰოლტის თავგადასავალში“ შენარჩუნებულია რომანის მრავალპლანიანი კომპოზიცია. ფორმით იგი კინორომანია, ჭეშმარიტი არსით კი ტრაგედიაა. იგი პატიოსანი მხატვრის დიდი მოქალაქეობრივი შემართებით, მართლად და შეულამაზებლად მოგვითხრობს ადამიანებსა და დროზე.

ეს დროა „მესამე რაიხი“, ადამიანები — ორმოციანი წლების დასაწყისის გერმანელი ახალგაზრდობა. ფაშიზმის ლიდერებს არასოდეს დასცდენიათ ყბადაღებული თქმა — ჩემ შემდეგ თუნდაც წარღვნა ყოფილიყოსო. ისინი ათასწლიან წესწყობილებაზე ოცნებობდნენ და გულმოდგინედ წვრთნიდნენ ახალგაზრდებს—ვერნერ ჰოლტსა და მის თანატოლებს. და თუმცა ნიურნბერგის პროცესზე სულ სხვა ელფერი სურდა მიენიჭებინა თავისი საქმიანობისათვის ყოფილ რაიხსიუგენდფიურერს ბალდურ ფონ შირახს, დღეს უკვე სააშკარაოზეა გამოტანილი მისდამი მიწერილი ჰიტლერის განკარგულება: „ჩვენ აღვზრდით ახალგაზრდობას, რომლის წინაშეც შედრკება მსოფლიო, თავხედს, მომთხოვნს, დაუნდობელ ახალგაზრდობას. ეს მე მინდა. ახალგაზრდობა მწუხარებისადმი გულქვა უნდა იყოს. მას არ უნდა გააჩნდეს სისუსტე, სიფაქიზე. მე მინდა, მათ გამოხედვაში მტაცებელი ცხეცის თვალის ელვარება დავინახო“. მათ ეგონათ, რომ მიზანს მიაღწიეს და თვითდარწმუნებულებმა დაიწყეს ომი. მაგრამ ჩვენი არმიის შემმუსვრელმა დარტყმებმა შესძრა ვერნერ ჰოლტის შეგნება, გამოაფხიზლა, თვალი აუხილა. დაინახა, რაც სწამდა — სიცრუე და სიყალბეა. ახლა საჭიროა არჩევანი. მან ჯერ არ იცის, რა მოუვა გერმანიას, ან თვითონ მას, მაგრამ უკვე იცის მთავარი, რომ ახლა ძველი გერმანიისათვის თავის განწირვა არის მხოლოდ სიმხდალე, პასუხისმგებლობისაგან გაქცევა, ხოლო გერმანიის ხვალინდელი დღისათვის სიცოცხლის შენარჩუნებას სჭირდება ვაჟკაცობა, შემართება. და იგი თავის თავში პოულობს ამ ძალას...

„ვერნერ ჰოლტის თავგადასავალი“ ანალიტიკური ფილმია. იგი იკვლევს ადამიანებზე ფაშიზმის ზეგავლენას. ავტორები

მიუდგომელნი არიან. არც ნაჩქარევად ცდილობენ რისამე გამართლებას და არც ხელაღებით რისამე უარყოფას. შესაძლოა მოგვეჩვენოს, რომ ფილმს ზოგჯერ ემოციური დაძაბულობა აკლია, მაგრამ ფინალში, როცა „ესესელები“ სიკვდილით სჯიან ვერნერის მეგობარს ვოლცოგს, ხოლო ჰოლჯი მათ ტყვიამფრქვევის ცეცხლით უსწორდება, სურათის მოქმედება ჭეშმარიტად ტრაგიკულ პათოსს აღწევს.

15.

ადამიანთა გონება ვერასოდეს დაივიწყებს იმ აუტანელ უბედურებას, რომელიც ფაშიზმმა მოუტანა კაცობრიობას, ვერასოდეს შეურიგდება, ვერ მიუტევებს იმ დანაშაულს, რომელიც ჩაიდინეს ნაცისტებმა ჰუმანიზმის, ცივილიზაციის წინაშე. ადამიანთა მეხსიერებაში განუმეორებელ საშინელებად აღიბეჭდა. ლიდიცე და ორადური, ოსვენციმი და ბაბი იარი, ბუჰენვალდი და მაიდანეკი... იგი არასოდეს დაანებებს გონებას დაივიწყოს ამ სიკვდილის ბანაკებში „მესამე რაიხის“ მიერ დატრიალებული ტრაგედია.

ფაშიზმი, უპირველეს ყოვლისა, არის ამხეცებული არაადამიანურობა, კანიბალური იდეოლოგია, ყველაზე რეაქციული ფილოსოფია, ხოლო შემდეგ — სიკვდილის ბანაკები, გეტოები, შხამიანი გაზის კამერები, ახრჩოლებული კრემატორიუმები, ადამიანურობის მოსასრავად დაძრული არმია, შეიარაღებული სისხლიანი ფიურერის პროგრამული მითითებით:

„განახორციელეთ ადამიანებისაგან დაცლის... მთელი რასობრივი ერთეულების მოსპობის ტექნიკა...“

და ისინი ახორციელებდნენ.

„შენ არა გაქვს გული, არ გაქვს ნერვები, ომში ისინი

საჭირო არ არის. მოსპე შენს გულში სიბრალული და თანაგრძნობა, მოჰკალ!..“

და ისინი ჰკლავდნენ.

„არ შეჩერდე თუ შენ წინ მოხუცი ან ქალია, გოგონა ან ბიჭუნაა, დახოცე!..“

და ისინი ხოცავდნენ: ოთხი მილიონი ოსვენციმში, მილიონ სამოცდაათი ათასი მაიდანეკში, 122.766— მაუტჰაუზენში, ასობით ათასი რუსეთისა და ევროპის ქვეყნების ტერიტორიებზე მოწყობილ სხვა სტაციონარულსა თუ დროებით საკონცენტრაციო ბანაკებში... „ასობით ათასი!“ — დაწერა და შენვე შეგზარავს სიმსუბუქე შენი ხელისა. სტატისტიკა ვერ ახერხებს კაცობრიობის მსხვერპლის ზუსტად დადგენას. ადამიანები გადაჰყავს ციფრებში, მერე ციფრებს ამრგვალებს: ორმოცდათხუთმეტი მილიონი მოკლული ფაშიზმის მიერ გაჩაღებულ მეორე მსოფლიო ომში! 55 მილიონი!... და თითქოს უკვე მნიშვნელობა აღარა აქვს ათასით, ასით, ათით, ერთით მეტი იყო თუ ნაკლები. აი, უმწარესი შედეგი ადამიანის არსებობის სისხლიანი დევალვაციის, ადამიანის სიცოცხლის გაუფასურების იმ კანიბალური ზრახვისა და მოქმედებისა, რომლის განხორციელებაც ფაშიზმმა გერნიკათი დაიწყო.

მაგრამ მტვერი არ წაყრია ფუჩიკის ანდერძს: „გახსოვდეთ... არ არსებულან უსახელო გმირები!“ კინო, რომელსაც კაცობრიობამ თავისი მეხსიერების დიადი ფუნქციაც დააკისრა, სწორედ ამის არდავიწყების სადარაჯოზე აღმოჩნდა.

ფილმზე „შიშველი მგლებს შორის“ ლაპარაკი ისევ ფუჩიკის სიტყვების გახსენებით მინდა დავიწყო:

„პროლეტარიატის გმირები უბრალონი და ჩვეულებრივნი არიან. მათი გმირობა იმაში მდგომარეობს, რომ აკეთებენ ყველაფერს, რაც უნდა გაკეთდეს გადამწყვეტ მომენტში“.

ფაშისტური სიკვდილის ბანაკებისა და საპყრობილეების ამსახველ ფილმებში ბევრჯერ გვინახავს ადამიანი — ფიზიკურად გატეხილი, დაძაბუნებული, მორალურად გათელილი, რომელიც ბოლოს მაინც იკრებდა სულიერ ძალებს ზნეობრივი შემართებისათვის. და სურათის დასასრულისათვის ისინი სჩადიოდნენ გმირობას, როცა სხვის გადასარჩენად საკუთარ სიცოცხლეს სწირავდნენ... ნუ ჩამოვთვლით ამ ფილმებს, აღვნიშნოთ მხოლოდ, რომ მათი ავტორებისათვის მთავარი და მნიშვნელოვანი იყო ადამიანის სულის ხვეულებში წვდომა, იმ სულიერი ძალებისა და ზნეობრივი ძირების გამოვლინება, რომელიც განაპირობებდა მის მზადყოფნას გმირობისათვის, ადამიანური სოლიდარობისათვის, ერთობლივი ბრძოლის ბედნიერებისათვის.

ფილმის „შიშველი მგლებს შორის“ ავტორები არ მიისწრაფიან ადამიანის სულში ამგვარი წიაღსვლებისაკენ, არ ასახავენ სურათის გმირთა ხასიათების ევოლუციას. მათ უფრო აინტერესებთ, თუ როგორ მოიქცევიან, რას გააკეთებენ ისინი „გადამწყვეტ მომენტში“. ეს მომენტი კი ფილმის დასაწყისიდანვე დგება.

მოკავშირეთა ჯარები ბუჰენვალდს უახლოვდებიან. ბანაკის ზედამხედველები დაბნეულები არიან, ზოგი ყველა პატიმრის მოსპობას ლამობს, სხვანი, შურისძიებას რომ გადაურჩნენ, პატიმრებთან ფარულად შეთანხმებას ცდილობენ. ბანაკში მოქმედი წინააღმდეგობის ჯგუფის თავკაცები კი ამზადებენ ბუჰენვალდის აჯანყების ლეგენდარულ დღეებს.... ბანაკის განაპირას ისევ ხრჩოლავს კრემატორიუმის მილი, ისევ ტრიალებს ხელჯოხიანი „კაპო“, ზოლებიან ტანსაცმელში

გახვეულ, გაძვალტყავებულ, სასოწარკვეთამდე მისულ ადამიანებს შორის... ერთი შეხედვით, ფაშისტური სიკვდილის ბანაკის ჩვეულებრივი სურათია. მაგრამ პირქუშ მდუმარებაში უკვე საგრძნობია ნათელისა და წყვდიადის სამკვდრო-სასიცოცხლო შერკინების ჟამის სიახლოვე...

სწორედ ამ უკიდურესად დაძაბულ მომენტში ბანაკში მოჰყავთ პატიმართა ახალი ჯგუფი... და აქ ხდება რაღაც არაჩვეულებრივი ამბავი: ერთ-ერთ ახალ პატიმარს, პოლონელ იანკოვსკის ბანაკში ჩემოდნით ფარულად შემოჰყავს ებრაელი ბიჭუნა, რომელსაც მშობლები ვარშავის გეტოში დაუხოცეს. როგორ მოახერხა დაძაბუნებულმა მოხუცმა იანკოვსკიმ ოსვენციმში ბავშვის გადარჩენა, ან მისი მაღულად გადმოყვანა — ეს ყოველივე სურათის მიღმა რჩება. ამჯერად ფილმის ავტორებისათვის უფრო მნიშვნელოვანია თავად არაჩვეულებრივი ფაქტი — სიკვდილის ბანაკშია ბავშვი! თანაც, ბედი იყო თუ რა, ბავშვი ხვდება აჯანყების ერთ-ერთ მოთავესთან — გეფელთან. თუ ებრაელი ბიჭუნა „ესესელებს“ ჩაუვარდებათ ხელში, მაშინ განწირულია გეფელიც. ამით კი იშლება მრავალ თვეს ტანჯვით მომზადებული დიადი საქმეც — აჯანყება... როგორ მოიქცევიან ისინი? რას მოიმოქმედებენ ამ „გადამწყვეტ მომენტში“?.. იქმნება კონფლიქტი გულსა და გონებას შორის. და ჩვენც, ფილმის ავტორებთან ერთად, შემდგომი მსვლელობის ორსაათნახევრის მანძილზე სურათი გვიპყრობს არა მარტო თავად დრამატიზმით აღსავსე ფაქტით, არამედ უეცრად წარმოქმნილი კოლიზიის ზნეობრივი მხრითაც. ეს, ერთი შეხედვით, „დეტექტური“ კვანძი არაჩვეულებრივად ამძაფრებს ფილმის სიუჟეტურ სვლებს და სისრულით განგაცდევინებთ გმირთა ზუსტად გააზრებულ მოქმედებას.

მათ ამაღლებულ, ჰუმანისტურ შემართებას, თავგანწირვას, გმირობას.

ფილმს, რომელიც დადგა რეჟისორმა ფრანკ ბაიერმა, საფუძვლად დაედო მწერალ ბრუნო აპიცის რომანი. სურათში კიდევ უფრო გაძლიერებულია ის დოკუმენტური საწყისი, რომელიც ეგოდენ საგრძნობია წიგნით.

„შიშველი მგლებს შორის“ პირველად ვნახე მოსკოვის მეხუთე საერთაშორისო კინოფესტივალის ეკრანზე. მეორე დღეს კი, პრესკონფერენციაზე მწერალი და ყოფილი ბუჰენვალდის საკონცენტრაციო ბანაკის პატიმარი № 2417 ბრუნო აპიცი ფესტივალზე აკრედიტებულ ჟურნალისტებს გვეუბნებოდა:

— წიგნსა და ფილმშიც მოთხრობილი ამბავი სინამდვილეა, მათში არაფერია გამონაგონი. მთავარ გმირთაგან თითქმის აღარავინ დარჩა. ახლა ისინი ამ ფილმში ცოცხლობენ და ბედნიერი ვიქნები თუ ეს გმირები მაყურებლის გულშიც ღანაგრძობენ სიცოცხლეს.

— რა ბედი ეწია ბიჭუნას?

— არაფერი ვიცი ბანაკის შემდეგ მის ცხოვრებაზე, რარიგ კი მწადია, რომ ცოცხალი იყოს!

და თითქოს მისი ნატვრის დასტურად იმავე საღამოს ჟურნალი „სპუტნიკ კინოფესტივალია“ ბეჭდავდა ერთ გადიდებულ კადრს ფილმიდან „შიშველი მგლებს შორის“ და იქვე, მის გვერდით პატარა ეჟი ცვაიგის ფოტოსურათს, სწორედ იმ ებრაელი ბიჭუნას ფოტოსურათს, რომლის სიცოცხლის ხანდასარჩენად იქ, ბუჰენვალდში სიკვდილს ერკინებოდნენ ინტერნაციონალური ძმობით გაერთიანებული ადამიანები. ეს იყო... არ ვიცი რა. „სენსაციის“ თქმა მკრეხელობა იქნებოდა!

16.

ომზე „ომითვე“ უნდაო წერა. მაიაკოვსკის ამ სიტყვებში მებრძოლი პუბლიცისტის მგზნებარებაა გამჟღავნებული. მაგრამ ფილმები, რომლებზედაც გვაქვს ლაპარაკი, შექმნილია ომის შემდგომ. ისინი ვერ წაუყრუებდნენ დროის მღელვარე პრობლემებს, ინდიფერენტული ვერ იქნებოდნენ დროის ტკივილებთან დამოკიდებულებაში. ეს ფილმები ვერასოდეს შესძრავდა მაყურებელს, ვერ ააფორიაქებდა მის სულსა და გონებას, მარტო იმას რომ ამბობდნენ: ჭრონიკონსა ამასა მოხდაო ეს... მათში დიდი ისტორიული მოვლენები, ეპოქა გამჟღავნებულია ინდივიდუალურ ხასიათში, გამოხატულია ადამიანის მიერ განვლილი გზით. წინა პლანზე იწევს ბედი კაცისა, უსაზღვროდ ფართო აზრი, გრძნობა, ფიქრი ადამიანზე, იმაზე, თუ რა მოსპო მასში ომმა და რის ხელყოფა ვერ შესძლო, რამ გაიმარჯვა, რომელმა საწყისმა — ბოროტმა თუ კეთილმა? საბოლოოდ ამ სურათებში იხატება ცხოვრების ყველაზე მნიშვნელოვანი პროცესი — პიროვნების დამოკიდებულება ისტორიასთან, დროსთან. სწორედ ამიტომ არიან ისინი უაღრესად თანადროულნი როგორც აზრით, ისე მხატვრული გადაწყვეტითაც.

უკანასკნელი დროის ფილმები გვაოცებენ ხალხის იერსახის თავისებური ხატვით. ამ სურათებში იშვიათად, ან სულ არ შეხვდებით მასობრივ, ფართო ბატალურ სცენებს. მათში უმთავრესად თავად ადამიანის ბედის ჩვენებითა და მისი ხასიათის გაჯსნით შეიცნობა ხალხის ბუნება, გრძნობა, ხასიათი. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ამ ფილმებში ომი წარმოსახულია არა ჰეროიკულ-ბატალურ პათეტიკურ პლანში, არამედ ხშირად წინა პლანზე იწევს ჯარისკაცთა და შინდარჩენი-

ლთა ცხოვრების ჩვეულებრივი, თითქოსდა არაფრით გამორჩეული ყოველდღიურობა.

ამ მხრივ ძნელია აქ არ გავიხსენოთ ორი ქართული ფილმი: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მზეს“. თუმცა მათში ცას და მიწას არ აყრუებს ომის ჭექა-ქუხილი, ჩემი აზრით, ეს სურათები, თავიანთ გმირთა საერთო-სახალხო დრამასთან დაკავშირებული ბედით, მაინც ერთიანდებიან თემაში „ადამიანი და ომი“: პირველი — ნაწილობრივ, მეორე — მთლიანად.

ხალისიანი სიცილით მოვიდა ჩვენთან სოფლელი ბიჭი ზურიკელა ნოდარ დუმბაძის მოთხრობიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, თან მოიყვანა კეთილი გულის, გამჭრიახი გონების, თითქოსდა ახირებული ადამიანები, რომლებისთვისაც სიცოცხლის აზრად ქცეულა მოყვასის სიყვარული, სიკეთე და თვით ცხოვრების ყველაზე დრამატულ მომენტშიც კი, სიცილი...

სწორედ ეს უაღრესად ადამიანური ხალხი ავიდა ეკრანზე და იქ განაგრძობს თავის ნათელ სიცოცხლეს. ფილმი დადგა თენგიზ აბულაძემ — რეჟისორმა, რომელსაც სამყაროს თავისებურად ჭვრეტისა და აღქმის, ცხოვრებაზე საკუთარი შეხედულებისა და აზრის გარდა, აქვს საკუთარი ხელწერაც — პოეტური, ემოციური. ამიტომაც გასაგებია, თუ ჯერ კიდევ სცენარში, მწერალთან ერთად მუშაობისას, დამდგმელმა რატომ გაიაზრა ბევრი რამ სრულიად ახლებურად. წიგნი ხომ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო „სიტყვის კომედიაა“. და თუმცა ფილმში შენარჩუნებულია ლიტერატურული პირველწყაროს მიზანდასახულობა, მისი მაღალი ჰუმანიზმი, გმირთა ეროვნული ხასიათები და სიტყვაკვიმატი დიალოგებიც კი,

ჩვენი აზრით, იგი მაინც არ შეიძლება ჩაითვალოს ამ გახმაურებული მოთხრობის ეკრანიზაციად, ამ სიტყვის ფართო თუ ვიწრო გაგებით. ფილმში არის სულ სხვა სტილისტიკა, განსხვავებული განწყობილება.

ძნელია ზუსტად თქმა, რა ჟანრს განეკუთვნება სურათი. აქ ერთდროულად, ერთმანეთის გვერდით გვხვდება კომედიაც და დრამაც, სიცილიც და ცრემლიც, ღიმილიც და სევდაც. ამიტომაც შეუძლებელი ხდება მისი ერთი რომელიმე ჟანრის გახსაზღვრულ ჩარჩოში მოქცევა. მით უმეტეს, ჩვენი აზრით, ეს არ არის კომედია! არა მარტო იმის გამო, რომ იგი არავის არ ამათრახებს, არავითარ მიზანში ამოღებულ მანკიერებას არ ებრძვის, საერთოდ მოკლებულია უარყოფის ტენდენციას... უბრალოდ, ეს ღიმილისა და ფიქრის ფილმია, „ყველაფერს, რაც კი ეკრანზეა, მკვეთრი ეროვნული ხასიათი გასდევს“ („პრავდა“), გამსჭვალულია მაღალი ჰუმანიზმით. ეს არის ნათელი და კარგი თანამედროვე ფილმი. განა ეს ცოტაა!

ფილმს არა აქვს მკვეთრად გამოძერწილი სიუჟეტი. სურათი შედგენილია თითქმის დამოუკიდებელი მინიატურული ნოველებისაგან, რომლებიც მხატვრულ ქსოვილად ერთიანდებიან სურათის შინაგანი მუსიკალური წყობით და მოქმედი გმირებით. ამ გმირთაგან კი ყველაზე ღრმა და გულში ჩამწვდომია ბებია — სესილია თაყაიშვილი. ყველაფერი, რასაც მსახიობი აკეთებს, ნათელია, დიდია. აღბეჭდილია მაღალი ხელოვნებით. ძნელია გამოარჩიოთ მის მიერ შესრულებული რომელიმე სცენა, ეპიზოდი. საოცარი უბრალოებით დახატული ბებიას სახე ჭეშმარიტად სამსახიობო ხელოვნების შედევრია.

ს. თაყაიშვილს ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს ალექ-

სანდრე ჟორჟოლიანმა (ილიკო) და გრიგოლ ტყაბლაძემ (ილარიონი). მათ მაღალი ოსტატობით დაგვიხატეს კეთილი, გამჭრიახი, თავისებურად აბირებული და სიტყვაკვიმატი ადამიანები, რომლებშიც ოსტატურად გამჟღავნებულია ეროვნული ხასიათიც და ზოგადადამიანური თვისებებიც. შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის მთელი აქტიორული სიმძიმე ამ ბრწყინვალე სამეულმა ზიდა და ნაწარმოების წარმატებაც მანვე განაპირობა.

თ. აბულაძე ერთგან წერდა: ბავშვები, მათი თამაში სიმართლის თავისებურ კამერტონად გვევლინებაო. ამიტომაც შემთხვევითი როდია, რომ მის ფილმებში ბავშვთა სახეებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია. აქაც, ამ ფილმში, სიმართლის თავისებურ კამერტონად გვევლინებიან ზურიკო და მერი, მათი პოეტურად ამაღლებული სიყვარული. რა საოცარი უშუალობით და ემოციურობით არის ფილმში ნაჩვენები ამ ბავშვების პირველი სიყვარულის გამხელა, მათი გულების უცნობი გრძნობით ახმიანება და უცნაური სიხარული, როცა „ირიბად თოვდა, იყო ქარი და იყო მთვარე, მზეც იყო, სიყვარულიც და ბევრი, ბევრი თოვლი, როცა ყველაფერი იყო, ქვეყანაც ინგრეოდა და მათ მაინც უხაროდათ“.

რეჟისორმა ფაქიზად გაგვიხსნა ბავშვის კეთილი გული, ჩაგვახედა მის ცოცხალ, ფართოდ გახელილ თვალებში, რომლებიც ხშირად უფრო მეტს ხედავენ, ვიდრე ჩვენ გვგონია ხოლმე. ამ ფილმშიც თ. აბულაძემ თავისი ზურიკელას თვალით შეხედა ისეთ დიდ ტრაგედიასაც კი, როგორიც ომია. ცხოვრებისეულ მრავალ დეტალს, რომელსაც ხშირად დიდი მოვლენა ჩრდილავს და შეუმჩნეველს ხდის, თითქოს ამ თვალთაგან ნატყორცნი შუქი მიადგა, ხილული გახადა.

ასეა შესრულებული ომში გაცილების ეპიზოდი. ჯერ სურათი ზოგადად იხატება. უკრავს მოყვარულთა სასულე ორკესტრი, ირევა ხალხი... ვეღარ გაგირჩევიათ, რა უფრო გამოხატავს ნანახის აზრს, ეს უდროო დროს მხნე მუსიკა თუ ადამიანთა გოდების მსგავსი შეძახილები... შემდეგ იბადება მოვლენაში ღრმად წვდომის სურვილი. და აი, კინემატოგრაფიული კამერა იწყებს „წიაღსვლას“, დეტალების გამორჩევას: ახლობლებთან გამოთხოვება, მოპარული თუ უკვე გაცხადებული კოცნა შეყვარებულთა, ქალების ცრემლი, მამების იმედი, ლაშქრად მიმავალთა თითქოსდა ნაძალადევი გახუმრება... შემდეგ ახრიალდება მანქანები, თემშარაზე ავარდნილ მტვერში თვალს ეფარება...

და უცებ ამ ორომტრიალს მოჰყვება რაღაც დამზაფრავი გარინდება. ქვადქცეულ მწუხარებასავით დგანან მოხუცი დედები, ქალები ძუძუთა ჩვილებით, ჰაღარა მამები, გაფითრებული ბავშვები... ეს გრაფიკულად დასრულებული კადრები აზრობრივად დატვირთულია. თითოეული იწვევს განსაზღვრულ ასოციაციასაც. შემდეგ მზერა გადადის მოხუც მაესტროზე. წელში მოხრილი, გაოგნებული მარტოა იგი. იქ კი, ნელან ჰაბუკები რომ იდგნენ და უკრავდნენ, ძირს აწყვია მიტოვებული საკრავები. მაგრამ უცებ, თითქოს ომში წასულ იმ ვაჟკაცთა სული ჩაიდგესო, ეს საკრავები ჯერ შორეულად, ხოლო შემდეგ ომახიანად დასცხებენ ომისდროინდელ მელოდიას.. აქ კინოკამერა გარედან მჭვრეტელი კი არ არის, არამედ „გასულიერებულია“ და ამბის უშუალო მონაწილედ გვევლინება, იწვევს თქვენში აქტიურ აზრს, მოვლენის მონაწილეც გაქცევთ, გაფიქრებთ, გაღელვებთ.

17.

სიყვარულს აქვს თვალები — კეთილი, სულშიჩამწვდომი, გამგები. უსინათლო იყო ხატია, მაგრამ ხედავდა: თვალებით — მზეს, გულით — სოსოიას. სიცოცხლის ორი დიდი საწყისი — მზე და სიყვარული ავსებდა მის არსებას, აკავშირებდა სამყაროს. სოსოია კი, ენაკვიმატი და გამჭრიახი სოფლელი ბიჭი, რომელსაც ომის სიმკაცრემ ადრე ასწავლა კეთილისა და ბოროტის გარჩევა, ფართოდ თვალგახელილი ხედავდა მზეს, ხატიას, ცას, ადამიანებს და ფიქრით მიჰყვებოდა თავისი სოფლის ბილიკს, ქვეყნის დიდ გზებს რომ უერთდებოდა...

მკითხველის სიყვარული არ მოკლებია ნოდარ დუმბაძის შოთხრობის ამ ორ გმირს. მათ რამპის შუქიც მიადგათ სცენაზე. შემდეგ კი ამ პოეტურმა სახეებმა ეკრანიდან შემოგვხედეს და გაგვიმხილეს განცდა, ოცნება, ფიქრი, თავიანთი ლამაზი სიყვარულის ამბავიც გვითხრეს და თითქოს მათ კეთილ, ბავშვურ გულზე არეკლილი დიდი, საქვეყნო-სახალხო მოვლენებიც დაგვანახეს.

ფილმსაც, როგორც წიგნს, ჰქვია „მე ვხედავ მზეს“. სცენარი მოთხრობის ავტორთან ერთად დაწერა ლანა ღოღობერიძემ. სურათიც მანვე დადგა.

და თუმცა ფილმს საფუძვლად დაედო მოთხრობა, სცენარის ავტორები არ ცდილან ლიტერატურული წინამორბედის ყოველი დეტალის ეკრანზე ზუსტად გადატანას. მოთხრობა ტრანსფორმაციას განიცდის და სურათის საფუძვლად რჩება მხოლოდ მისი რამდენიმე ძირითადი მოტივი. მოთხრობაში ვანმსაზღვრელია ლირიკული და იუმორისტული ნაკადები, რომელსაც ხშირად ეცვლება ავტორის მოქალაქეობრივი პათოსი. ფილმში კი იმარჯვებს ლირიკა და თითქოს არაფერს

შეფარებული პათეტიკა. მართალია, სურათშიც, ისევე როგორც მოთხრობაში, ბევრი სცენა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ღიმილის პირას“ ვითარდება, მაგრამ ძნელი სათქმელია, რა უფრო მეტია მასში — ღიმილი თუ სევდა, ტკივილი თუ სიხარული. თვით სურათის ექსპოზიციაშიც კი, როცა ადამიანთა ცხოვრებაში ჯერ კიდევ არ შემოჭრილა ომის ტრაგედია და ბავშვები თითქოს უზრუნველად თამაშობენ, შემოდის სევდა უსინათლო ხატიას წინგაწვდილი ხელებით...

და უცებ ომი... სოფლის მოედანზე რეპროდუქტორი ხმამაღლა იუწყება საზარელ ამბავს. ხმა ისმის, სიტყვებს ვერ ვარჩევთ, აზრი კი იკითხება აქვე შეკრებილ ადამიანთა სახეებზე, თვალებში გაურკვევლობის შიში, მწუხარება, ავის მოლოდინი რომ ჩასდგომიათ. დაზაფრული ადამიანები თითქოს ქვადქცეულან, ვერ განძრეულან, სამაგიეროდ ფეხს იდგამს კინოკამერა, იწყებს მოძრაობას: ჯერ კადრის სიღრმეში, თითქოს თითოეული აქ მდგომის შეძრულ სულში ჩაწვდომას ცდილობსო, შემდეგ კი სწრაფად უკან ბრუნდება, ერთიანად დახედავს ყველას და დაგვანახებს ომის ტრაგიზმით აღბეჭდილ განზოგადებულ სურათს...

შემდეგ ეს ხერხი გაფართოებულად, მძაფრი კინომონტაჟით განმეორდება ფილმში, დასაწყისში — ომში მიმავალთა და დასასრულს — ომგადახდილთა შინ მომსვლელი გზების ჩვენებით. ეს გზები, მწუხარებისა და სიხარულის გზები, იქცევა სურათის ჩარჩოდ.

ფილმი აგებულია რამდენიმე დამოუკიდებელი სცენისაგან, ან უფრო სწორად, თითქმის კომპოზიციურად დასრულებული რამდენიმე მინიატურული კინონოველისაგან, რომელიც ერთმანეთს უკავშირდება გმირებისა და ფაბულის განვითა-

რების ერთობით. კიდევ ერთხელ გამოვლინდა რეჟისორის შინაგანი სწრაფვა ნოველისტიკისადმი და ამ ჟანრის მისეული გრძნობაც. ფილმის თითოეულ ამ მინიატურულ ნოველას შეიძლება პირობითად თავისი სახელიც კი უწოდო: „სოსოიას რუსი“, „ფოსტალიონი“, „ცისა ფერს“... ცალკეულ მათგანს კიდევაც მოჰყვებით, მაგრამ საბოლოოდ ისინი ერთიანი ჯაჭვის განუყოფელ რგოლებად აღიქმებიან. მათ აქვთ გამჭოლი, ერთმანეთს გადახლართული ორი თემა: ლირიკული — სოსოიასა და ხატიას სიყვარული და ომის — ხალხის ერთობის, მისი სულიერი სიმტკიცისა და გაუტეხელობის თემა. ისინი ერთად და ბუნებრივად შემოდიან ყოველ ცალკეულ პატარა ნოველაში და აქედან ვითარდებიან მთელ ფილმში.

ამ მხრივ საუკეთესოა სცენები, როცა შიმშილით შეწუხებული ობოლი ბიჭი სოსოია თავის უსინათლო მეგობართან ერთად უცნობ გზას დაადგება, რომ სასოებით შემონახული მამისეული ჩექმებისა და პალტოს ფასად ერთი ტომარა სიმინდი მაინც იშოვნოს. მიდიან და ხედავენ — ადამიანები ყოფილან ყველგან, თავიანთი დარდით, ფიქრით, საზრუნავით; არის სიკეთე, რომელიც მათი ბავშვობის გადარჩენისათვის იბრძვის, არის ზღვა, ცის სილურჯე, სიყვარული და ერთმანეთისათვის არსებობა... რა ბუნებრივად იბადება მათ ბავშვურ გულში მოყვასისადმი თანაგრძნობა, სიკეთისა და სიცოცხლის სახელით ჩადენილი სიცრუე, როცა შვილების დაკარგვით დამწუხრებულ ბაბილოს მეუღლეს „ომიდან ერთი დღით შინმოსულის“ სახელდახელოდ შეთხზულ ამბავს უტოვებენ იმედად... ადამიანურობის ზეიმით არის აღბეჭდილი ნათელი და სევდიანი კადრი, როცა ხატია დაღარულ შუბლს უკოცნის ბაბილოს, მისი კაცურკაცობის, სიკეთით აღსავსე გულისათვის მად-

ლობის ნიშნად... და ამას მოსდევს საოცრად პოეტური განწყობილების კადრები, როცა სოსოია და ხატია ზღვის სანაპიროზე მოდიან, როცა ბიჭის ოცნება ცას სწვდება და უსინათლო ხატიას კი უხარია, რომ ხედავს მზეს, თავის სოსოიას, ხოლო მისი ნათელი თვალებით ხედავს სამყაროს, სილამაზეს, ლურჯ ცას; რომ თვითონაც ლამაზია, ლურჯია და ცისფერია.... კადრი: ორი ერთმანეთისაკენ მლტოლველი ბავშვის სილუეტი ზღვისპირას, უკან კი ზღვა, რომელიც ცის სილურჯეს შეერთებია...

ფილმის ღირსება ბევრით განაპირობა ოპერატორ ტიტე კალატოზიშვილის მაღალმხატვრულმა ნამუშევარმა. ხშირად არ გვინახავს ასეთი გემოვნებითა და ოსტატობით შესრულებული, პოეტური განწყობილების კადრები. მარილი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ნახატი პორტრეტები და ჭეშმარიტად ნახატვრის თვალით დანახული კოლორიტული პეიზაჟები მაღალ დონეზე სწევს მთლიანად სურათის სახვით წყობას, მის სახვით კულტურას. აქ უდავოა რეჟისორის, მხატვრებისა და ოპერატორების ერთობლივი ღვაწლი და მათ ერთმანეთისაგან არც ვთიშავთ, მაგრამ ტიტე კალატოზიშვილის სახით ჩვენს კინოხელოვნებას ნიჭიერი ხელოვანი რომ შეეძინა, ამის უთქმელობა უმადურობა იქნებოდა.

ზემოთქმული არ ნიშნავს იმას, რომ ფილმს უშენიშვნოდ ვღებულობთ, რომ ეს კინონაწარმოები უნაკლოა! ცხადია, არა!

შეიძლება სურათის ავტორებს შეეედაოთ, რომ მათ ბევრი რამ უთქმელი დარჩათ, რითაც წიგნით ნაცნობი ზოგიერთი სახე გაფერმკრთალდა, ზოგი რამ კი გაუგებარიც დარჩა. თუ მოთხრობა არ წაგიკითხავთ, ფილმით ვერც მიხვდებით სოსოიას ობლობის მიზეზს, რამაც მისი ბუნებისა და ხასიათის საწ-

ყრისებს ეკრანზე გაურკვევლობის ჩრდილი მიაყენა, გაუფერულდა ქეთო მასწავლებლის სახე, გაუგებარი დარჩა მისი და დათიკოს ურთიერთდამოკიდებულება, სწორხაზობრივი გამოვიდა თავად დათიკოც. სურათში აშკარად იგრძნობა მელოდრამატული ელემენტების მოძალებაც... მაგრამ ზოგჯერ რარიგ დიდია ხოლმე ცდუნება, გაექცე ვიწრო პროფესიულ მსჯელობას და, იმ ერთი კარგი მხატვრის ნათქვამისა არ იყოს, წყლის გუბეში ფსკერზე დალექილი ქვიშა კი არა, არამედ მასში არეკლილი ცის სილურჯე დაინახო.

18.

სიყვარული, მეგობრობა ერთმანეთის სახეში ყურება კი არ არის, არამედ ერთი მიზნისაკენ ერთად ცქერაა, — ამბობდა ანტუან დე სენტ ეკზიუპერი, ჩვენი საუკუნის საოცარი მწერალი და ადამიანი. სენტ ეკზიუპერიც მფრინავი იყო, იგი მიწის სიყვარულით აიჭრა ცაში და ცაშიკე ამაღლებულმა შესწირა თავისი დიდი სიცოცხლე „მიწას ადამიანებისას". ბუნებრივად გახსენდებათ ეს აზრის, სიტყვისა და მოქმედების ფრანგი რაინდი, როდესაც ნახულობთ საბჭოთა კავშირ-საფრანგეთის ერთობლივ ფილმს „ნორმანდია — ნემანი".

ერთი მიზნისაკენ ერთად ცქერამ, სწრაფვამ შეჰყარა და დაამეგობრა ომის მძვინვარე დღეებში ფრანგი და ჩვენი მფრინავები, ისინი, ვინც მშობლიური მიწის სიყვარულით არწივებივით იბრძოდნენ და კვდებოდნენ ცაში. სხვა არის შენ კეთილდით მყოფი ადამიანის გრძნობა მიწაზე, როცა ფეხქვეშ მშობლიურ ნიადაგს გრძნობ, მაგრამ სულ სხვაა იგი მაშინ, როცა მიწას ხარ მოწყვეტილი. იგი დაუვიწყარია. ომის ქარცეცხლში გამოტარებული და ნაწრთობი მეგობრობის სიდიადეს გვიხატავს ფილმი „ნორმანდია—ნემანი" და მთელი თა-

ვისი კონკრეტულობის მიუხედავად, დიდი განსაცდელის ჟამს ხალხთა მეგობრობის განზოგადებულ სურათად იკითხება.

... მოსკოვში, კრემლის მახლობლად, მდინარე მოსკოვის ნაპირას დგას ერთი სახლი, რომელშიც ომის წლებში მოთავსებული იყო მებრძოლი საფრანგეთის სამხედრო მისია, ახლა ამ სახლის კედელზე გაკრულია თეთრი მარმარილოს მემორიალური დაფა. გამვლელები ჩერდებიან, კითხულობენ წარწერას: „სახსოვრად პოლკ „ნორმანდია — ნემანის“ ფრანგ მფრინავებს, რომლებიც დაეცნენ მეორე მსოფლიო ომის დროს, საბჭოთა არმიის მეომრებთან მხარდამხარ ბრძოლაში“. ქალიშვილები იებსა და ენძელებს აწყობენ იქვე, თავდახრილი დგანან ვაჟები. მათ არ ახსოვთ, ისინი მაშინ პატარები იყვნენ, დენთის სუნით გაჟღენთილ გაზეთის ფურცლებზე არ ამოუკითხავთ მარსელ ლეფევრის, მორის ბონის, პოლ ფორჟის, ალბერ დიურანის, ჟან ლუი ტიულანისა და სხვათა, 40-მდე ფრანგი შევარდენის, სახელები, ისინი ვინც სურათ „ნორმანდია — ნემანის“ პროტოტიპებად იქცნენ.

ფილმის პირველსავე კადრებში დახატულია იმ დროის პირქუში სურათი, როცა ევროპას მძიმედ დაეცა ფაშისტური სვასტიკის ჩრდილი, მიხაკისფერი ჭირი წალეკვით დაემუქრა მილიონობით უდანაშაულო ადამიანის სიცოცხლეს, კაცობრიობის კულტურულ მონაპოვარს, ცივილიზაციას. ჰიტლერელთა წყალქვეშა ნავები ზღვებში ძირავენ ინგლისურ ხომალდებს, წყნარ ოკეანეში ზედიზედ მარცხდებიან ამერიკელები, ოკუპანტები დათარეშობენ პარიზში. იწვის ნაღმებით დასახიჩრებული რუსეთის ველები. ევროპის ცენტრში ბინძური ხელით დანთებული ომის ხანძარი მძვინვარდება, ულმობლად ედება მსოფლიოს.

მაგრამ მსოფლიოში დაინთო კიდევ უფრო ძლიერი ცეცხლი, რომელიც პატიოსან ადამიანთა გულებს მოედო. ეს იყო უდიდესი სიძულვილი ფაშიზმისადმი. ამ ცეცხლით გულანთებული ადამიანები ირჩევდნენ ბრძოლის სხვადასხვა გზას, სხვადასხვა ფორმას, მაგრამ ეს მაინც ბრძოლის გზა იყო, ერთადერთი მართალი და სწორი გზა ნაცისტურ რაიხზე გასამარჯვებლად. ადვილი არ ყოფილა ამ გზაზე გამოსვლა ფრანგი პატრიოტი მფრინავებისათვის, რომლებიც ვიშის მთავრობის გამცემლური მოქმედებით ობმოკიდებულნი ისხდნენ პეტენის ყაზარმებში. მაგრამ ცაში ნავარდს შეჩვეულს მიწაზე ფორთხვა არ შეუძლია. ცასავით უსაზღვრო იყო ამ პატრიოტთა შურისძიების გრძნობა, ბრძოლისაკენ მისწრაფება. და აი, ეკრანზეა ჩრდილოეთ აფრიკის თაკარა მზით გაკაშკაშებული ზღვის სანაპირო. უდრტვინველად მობანავეთა შორის არიან ფრანგი მფრინავები დე ვილმონი (მსახიობი როლან მენარი) და შარდონი (მსახიობი პიერ ტრაბო). ისინი ფრთხილად, ჩურჩულით წარმოთქვამენ სიტყვა ჰიბრალტარს. პირი აქვთ შეკრული — იყიდონ ნავი და, რადაც არ უნდა დაუჯდეთ, მიაღწიონ ჰიბრალტარს, შეუერთდნენ საფრანგეთის არმიას, რომელსაც გენერალი დე გოლი ხელმძღვანელობს. აქედან კი მოხვდნენ რუსეთ-გერმანიის ფრონტზე, იქ, სადაც წყდება ომის ბედი, მათი სამშობლოს ბედი. აქეთ მიისწრაფვიან აეროდრომიდან გატაცებული თვითმფრინავით მეგობრები პენუა (მსახიობი ჟორჟ რივიერი), ლემეტრი (მსახიობი ჯანი ესპოზიტი) და დიუპონიც (მსახიობი ანდრეი კუმანსკი). როდესაც თეიერანში ფილმის ერთ-ერთ გმირს ეკითხებიან: „რატომ გსურთ მაინცდამაინც რუსეთში მოხვედრა?“ — ფრანგი მფრინავი უპასუხებს: — ლონდონში თვითმფრინავის მაგიერ

წინადადება მომცეს ჯერ ინგლისური ენა მესწავლა. საბჭოები კი რუსულის ცოდნას არ მთხოვენ და დაუყოვნებლივ მაძლევენ „გამანადგურებელს“.

ფრანგმა პატრიოტებმა კარგად იცოდნენ, რომ ბრძოლის ველიდან ყველა არ ბრუნდება, იცოდნენ ისიც, რომ სამშობლოში დარჩენილ მათ ახლობლებს რეპრესიები მოელოდათ. არის ხოლმე, ზოგჯერ უბრალო, მეშჩანური სიძნელის გადალახვა უფრო ძნელი ხდება, ვიდრე საკუთარი სიცოცხლის ბეწვზე შეგდება. მაგრამ ეს პატრიოტები ჯარისკაცური გულის კარნახს აჰყვნენ და ამ გულს მათთვის არ უმტყუნია. მათი პირველი დიდი გამარჯვება იყო სწორედ საკუთარ თავზე გამარჯვება, შიშის გრძნობის დათრგუნვა. ვინ იცის, იქნებ ეს გმირობაც იყო, რადგან ამ მორალური სიდიადის განსაზღვრა მარტო ბრძოლის ველის მასშტაბით არ შეიძლება. გმირობა, შესანიშნავად აქვს განმარტებული თავის ლექსიკონში ლარუსს, უჩვეულო მოქმედებაა, რომელიც ამაღლებული სულის კარნახით ხდება. თუ ეს არა, მართლაც და, როგორ გინდათ განსაზღვროთ იმ საბჭოთა, ფრანგ, ინგლისელ, ამერიკელ და იტალიელ მფრინავ-მოხალისეთა მოქმედება, რომლებიც ესპანეთში „მუნდო ობეროს“ საავიაციო რაზმში გაერთიანებულნი ისევე თავგამეტებით ებრძოდნენ ფაშიზმს, როგორც ესპანელი რესპუბლიკელები. ასე იყო ესპანეთში, ასე იყო რუსეთშიც.

... სტალინგრადი! აქ სამკვდრო-სასიცოცხლოდ იბრძოდა ორასი მილიონი ადამიანი და მათთან მიფრინავდა 16 ფრანგი, რომ მხარში ამოსდგომოდნენ. დიახ, თავდაპირველად 16 იყვნენ, მაგრამ ისინი გამოხატავდნენ ბევრი, ძლიერ ბევრი თანამემამულის გულის ხმას. „მაშინ, — იგონებს ფრანგი მწე-

რალი ჟაკ რემი, — ვისაც უყვარდა თავისუფლება, პროგრესი, ყველას მზერა მიმართული იყო წითელი არმიისაკენ. საიდუმლო რადიომიმღებთან მიმსხდარნი მოუთმენლად ველოდით საბჭოთა კომუნიკეს, ვიზეპირებდით უკრაინისა და ბელორუსიის თვით ყველაზე პატარა სოფლების სახელებსაც კი. მაშინ რომ გვცოდნოდა, რომ ამ ბრძოლებში საბჭოთა ადამიანებთან მხარდამხარ მონაწილეობდნენ ფრანგი ჯარისკაცებიც, ჩვენ ამაყნი და ბედნიერნი ვიქნებოდით".

ეს არ არის შორეული ისტორია, მას არ წაჰყრია ჟამთასვლის მტვერი. ამ ამბებთან სულ რაღაც ორ-ნახევარი ათეული წელი გვაშორებს და მრავალი ადამიანის მეხსიერებაში იგი ჯერაც ცოცხლად არის შემონახული. ამიტომაც მათი თხრობისას საჭირო იყო მკაცრი ზომიერების გრძნობა, დიდი ტაქტი, რადგან თვით უმნიშვნელო „შელამაზება", ოდნავ გაყალბებაც კი შელახავდა ბევრი საუკეთესო ადამიანის ხსოვნას, დაკოდავდა ბევრის გულს. ფილმ „ნორმანდია—ნემანის" უპირველესი ღირსება კი სწორედ მისი უტყუარობაა. მასში თითქმის არაფერია გამონაგონი. სურათის ეპიზოდები, გმირთა ბიოგრაფიები, ხასიათები უშუალოდ ცხოვრებიდან არის აღებული. ფრანგმა კინოდრამატურგმა შარლ სპააკმა, მწერლებმა: ელზა ტრიოლემ და კონსტანტინე სიმონოვმა ნაწარმოებს საფუძვლად დაუდეს ესკადრილია „ნორმანდიის" საბრძოლო დღიურები და ფრანგ მფრინავთა მემუარები. სცენარის ავტორები თხრობას აწარმოებენ ქრონიკების ფორმით, ისე დამაჯერებლად და ამაღელვებლად, როგორც ამას ამბის უშუალო მონაწილე შესძლებდა. ისინი არსად არ ღალატობენ სიმართლეს და რამდენადაც შესაძლებელია იცავენ თვით ფაქტების თანმიმდევრობასაც კი. მაგრამ, ცხადია, ეს არ არის

სინამდვილის ფოტოგრაფიული ასახვა, მისი ასლის გადაღება. აქ მოვლენები მხატვრის თვალით არის დანახული, გასცდილი და შემოქმედებითად გადამუშავებული. ამიტომაც ის, რაც სინამდვილეში მოხდა, ეკრანზე გადატანის შემდეგ ათასგზის უფრო ცხოველმყოფელად და დამაჯერებლად იქცა. ოუმცა ფილმის თითოეული გმირის ხასიათში, იერსახეში გაერთიანებულია სინამდვილეში არსებული რამდენიმე ადამიანი, ამბის უშუალო მონაწილეებმა მათში მაინც იცნეს თავიანთი ძველი ამხანაგები, მეგობრები. სურათის გმირმა ლეიტენანტმა ბენუამ მათ გაახსენა ესკადრილიის ერთ-ერთი უმამაცესი მფრინავი, პარიზელი პროლეტარი მარსელ ალბერტი. მარკიზ დე ვილმონში იცნეს ძველი ფრანგული არისტოკრატიის შთამომავალი როლან დე ლა პუანი. ამ ორმა მფრინავმა ისევე, როგორც ეს ფილმშია, მართლაც მიიღეს საბჭოთა კავშირის გმირის წოდება. მაიორ მარსელანის სახით ისინი კვლავ შეხვდნენ ესკადრილიის პირველ მეთაურს ჟან ლუი ტიულანს, რომელიც გმირულად დაიღუპა 1943 წლის გაზაფხულზე, ხოლო მაიორ ფლავიეში ადვილად იცნეს კადრის ოფიცერი ლუი დელფინო, რომლის მეთაურობითაც პოლკმა დაამთავრა ომი.

ყოფილმა მებრძოლებმა ასევე იცნეს ფილმში თავიანთი რუსი ამხანაგებიც, რომელთა პროტოტიპები არიან საბჭოთა მფრინავები. სურათში გამოყვანილი დივიზიის მეთაური გენერალი კომაროვი სინამდვილეში არის ესპანეთში ანტიფაშისტური ბრძოლის ერთ-ერთი მონაწილე, საბჭოთა კავშირის გმირი გენერალი გიორგი ხაზაროვი. სახელგანთქმული მე-18 გვარდიის ავიაციის პოლკის მეთაური ანატოლი გოლუბოვი ფილმში გამოყვანილია პოლკოვნიკ სინიცინად, ხოლო ინ-

ჟინერ-კაპიტანი სერგო ავაველიანი — ინჟინერ სარიანად. ცხადია, ყველაზე დიდი სირთულე როგორც სცენარისტებისა და დამდგმელი რეჟისორისათვის, ისე მსახიობებისათვისაც სწორედ ეს იყო, რადგან თუ ადამიანები ხორცს ისხამენ, ცოცხლდებიან ეკრანზე, თუ გჯერათ მათი მოქმედებისა, მაშინ ფილმში ასახულ მოვლენებსაც სიმართლედ აღიქვამთ.

ფილმში შემაძრწუნებელია ეპიზოდი, რომელშიც ნაჩვენებია ფრანგი მფრინავის დე ბუასის (მსახიობი ჟან უბე) და ავიამექანიკოს ივანოვის (მსახიობი ი. მედვედევი) დაღუპვა. ეს ამბავი თითქმის უცვლელად არის აღებული ესკადრილიის მატიანედან. ასეთი ტრაგედია მართლაც დატრიალდა ერთ-ერთი აეროდრომის თავზე 1944 წლის 15 ივლისს. მისი გმირები იყვნენ ფრანგი ბარონი მორის დე სეინი და უკრაინელი ვლადიმერ ბელოზუბი სოფელ პოკროვსკოედან. ისინი თავიდანვე დამეგობრდნენ. ერთ-ერთი ბაზის შეცვლისას მფრინავმა თან გაიყოლა მექანიკოსი. სულ რაღაც ათი წუთის საფრენი იყო, მაგრამ თვითმფრინავი მოულოდნელად ფაშისტების ცეცხლში მოხვდა. დე სეინი დაბრმავდა, მაგრამ მაინც შესძლო თავის აეროდრომამდე მიღწევა. მიწიდან მიღებული რადიობრძანებების დახმარებით რამდენჯერმე სცადა მხედველობადაკარგულმა მფრინავმა მანქანის მიწაზე დაშვება, მაგრამ ამაოდ. მას შეეძლო პარაშუტით გადმოხტომა. მაგრამ დაიღუპებოდა მექანიკოსი, რომელიც თვითმფრინავში უპარაშუტოდ იყო. მეგობარმა ვერ გასწირა თავისი „მფარველი ანგელოზი“, რომელიც მორგორც იგი უწოდებდა ბელოზუბს, და ორივე ერთად დაიღუპა.

ფილმზე მუშაობის დასაწყისში დამდგმელი რეჟისორი ჟან დრევილი წერდა: „ნორმანდია — ნემანი“ მხატვრული

სურათია, მაგრამ ჩვენ გვსურს მას მაქსიმალურად დოკუმენტური ხასიათი მივანიჭოთ. ამიტომ, რამდენადაც შესაძლებელია, თავს ვიკავებთ, ვერიდებით დეკორაციებს, პავილიონებს, ზედმეტად „გამოხატულ“ გრიმს, ყოველგვარ პარადულობას“. რეჟისორი არ ცდილობს ყოველი მოქმედი გმირის ღრმა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, ეროი რომელიმე პერსონაჟის ხასიათის განსაკუთრებულად გაღრმავებას. ამ მხრივ იგი მკაცრ დოზირებას ახდენს და ქმნის ესკადრილიის განზოგადებულ იერსახეს, გვიხატავს კოლექტიურ გმირს. ცხადია, ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ადამიანებს ინდივიდუალური ნიშნები არ გააჩნდეთ, თითქოს რეჟისორი მათ უნიფიცირებას ახდენს. ასე რომ იყოს, მაშინ ამორფულ მასას მივიღებდით და არა კოლექტიურ გმირს. ახლა კი ეკრანზე ყოველი ადამიანი თავისი სიცოცხლით ცოცხლობს, ყოველ მათგანს განსხვავებული ბიოგრაფია, მისწრაფებები, თვისებები აქვს. მაგრამ რომელია მათ შორის ფილმის მთავარი გმირი, მაინც ვერ იტყვით. ჩვენი აზრით, აქ იჩინა თავი ჟან დრევილის გალურმა დელიკატურობამ, რომელიც ასე საჭირო იყო ამ შემთხვევაში.

შესანიშნავად არის დადგმული და გადაღებული ბატალური სცენები, თუმცა რეჟისორი აქაც ზომიერებას იცავს და ფილმს არ ტვირთავს ასეთი ეპიზოდებით. განსაკუთრებით ძლიერია ქალაქ ორიოლთან საავიაციო შტურმის ამსახველი ეპიზოდი. მასში ავტორებს ოსტატურად ჩაურთავთ ომის დროინდელი კინოქრონიკის კადრები, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს სიმართლის, გამოუგონლობის შეგრძნებას. ეს ისტორიული ბრძოლა სამართლიანად არის მოქცეული ფილმში ასახულ მოვლენათა ცენტრში. სწორედ ამ დაძაბული მომენ-

ტისათვის სურათში იკვრება ძირითადი სიუჟეტური ხაზი, ვითარდება კონფლიქტები, ნათლად იხატება გმირთა ხასიათები. აქ ვლინდება მთელი სისავსით მამაცი ფრანგი მფრინავი ბენუაც, რომლის კონფლიქტი პოლკის ახალ მეთაურთან — მაიორ ფლავიესთან (მსახიობი ჟან-კლოდ მიშელი) ფილმის სიუჟეტის ერთ-ერთ დრამატულ კვანძს წარმოადგენს. ამ ორ გმირს შორის ჯერ კიდევ სურათის დასაწყისში — ჩრდილოეთ აფრიკაში უმოქმედოდ მდგარ საფრანგეთის არმიაში წარმოიშვა უთანხმოება ჯარისკაცური მოვალეობის თაობაზე. შემდეგ ეს უთანხმოება თანდათან კონფლიქტში გადაიზრდება.

ბენუა ომამდე არც მასწავლებელი ყოფილა და არც პაციფისტი. იგი ფილმის სხვა გმირის დე ვილმონის მსგავსად არ აცხადებს: პოლიტიკა არასოდეს მაინტერესებდა, მაგრამ როცა ჰებელსმა თქვა—სიტყვა კულტურის გაგონებაზე ხელი ბრაუნინგისაკენ მიმაქვსო, ფაშიზმთან ბრძოლის სურვილი დამებადაო. ბენუა უბრალო მუშა იყო და მხოლოდ ომმა, სამშობლოს განსაცდელმა აქცია მფრინავად. მგზნებარე პატრიოტს, მამაცსა და გამოცდილ მფრინავს გახელებით სწადია ბრძოლა და მიზნის მისაღწევად მზად არის გადალახოს ყოველგვარი დაბრკოლება. მას ჭეშმარიტად მეომრის სული აქვს და მისთვის სულერთია, როგორ გამოიყურება გარეგნულად — წვერგაპარსული თუ გაუპარსავი, საყელოს ღილი შებნეული აქვს თუ შეხსნილი, ბრძანების მიღებისას უფროსის წინაშე როგორ დგას— თავისუფლად თუ სმენაზე. ერთი მიზანი აქვს—იბრძოლოს კარგად და, რაც მთავარია, გაიმარჯვოს, ცოცხალი დაბრუნდეს, რომ კვლავ შეეძლოს ბრძოლაში ჩაბმა. თუმცა ერთხელ თავად იტყვის: როცა საქმე ცუდად არის, არც უკან დაუბრუნებლობაა სათაკილოო. ბენუა მეომრის სტიქიის განსახიერე-

ბაა და სწორედ ამიტომ უპირისპირდება მაიორ ფლავიეს, რომლისთვისაც სამხედრო წესდება და დისციპლინა ყველაფერია, ყოველ შემთხვევაში, პირველი რიგის აუცილებლობას მაინც წარმოადგენს. მაგრამ ეს ერთი შეხედვით პირქუში, მუდამ მხედრულად წელში გამართული, მკაცრი ოფიცერი, გამჭრიახი და ნაცადი მეთაურია. მასაც, ბენუას მსგავსად, პატრიოტის გული უცემს. ამიტომაც მათი კონფლიქტი ბოლოს მეგობრული ხელის ჩამორომევით თავდება. ბენუას იერსახე როგორც ავტორების, ისე მსახიობ ჟორჟ რივიერის დიდი წარმატებაა. იგი ტემპერამენტით, უშუალობითა და დახვეწილი იუმორით თავს აყვარებს მაყურებელს.

მეორე დრამატული კვანძი, რომელიც საფუძვლად დაედო ფილმის სიუჟეტს, არის მფრინავ შარდონის საბედისწერო შეცდომა. შესანიშნავად ასრულებს ამ როლს მსახიობი პიერ ტრაბო. აი, იგი ბრძოლიდან დაბრუნებული ჩვეულებრივ ანგლობს ბრიყვ ფრიცზე. ამ დროს ატყობინებენ, რომ მას, გაცხარებული ბრძოლის აზარტში შესულს, შეცდომით ჩამოუგდია თავისი რუსი მეგობარი კაპიტანი ტარასენკო. რეჟისორი მსხვილი პლანით გვიჩვენებს მის სახეს, რომელზედაც აღბეჭდილია ძმის უნებლიე მკვლელის ტრაგედია. მსახიობი უდიდესი ძალით გადმოსცემს ამ მწუხარებას; მის სახეზე მელოდრამატულობის თვით უმცირეს ნიშანსაც კი ვერ აღმოაჩენთ. იგი რაღაც საოცარი მამაკაცური სიძლიერით წარმოთქვამს, მომეცით ისეთი დავალება, რომ დაიღუპოო. მაგრამ იმ დროს სხვაგვარი დავალება არც არსებობდა...

ძნელია ფილმში მონაწილე ფრანგ მსახიობთა მიერ შექმნილი ყველა იერსახის დაწვრილებით განხილვა. სცენარისტებს მათთვის მიუნიჭებიათ კეთილშობილება, ბუნებრიობა,

უშუალობა. ფრანგი მსახიობები კი მათ ასრულებენ ძალდაუტანებლად, მსუბუქი იუმორით, მომხიბლავი სისადავით. ისეთი წარმოდგენა გრჩებათ, თითქოს ეს იერსახეები აქტიორული გარდასახვის შედეგი კი არ არის, არამედ ცოცხალი, რეალურად არსებული ადამიანებია მათი განცდებითა და მისწრაფებებით, სიხარულითა და მწუხარებით. ეს კი სრულად შეესატყვისება სურათის დოკუმენტურ ხასიათსა და სისადავეს. ამიტომაც თვალში გეცემათ უფრო ის გარეგნული პაოსი, ის უსიცოცხლო, დაშტამპული ენა, რომელიც ახასიათებს რუს მსახიობთა მიერ შექმნილ სახეებს. ცხადია, ეს მარტო შემსრულებელთა ბრალი არ არის, მათ, უბრალოდ, სათამაშოც არაფერი აქვთ. ამიტომაც ვსაყვედურობთ სცენარის ერთ-ერთ ავტორს კონსტანტინე სიმონოვს. ლიტერატურული სცენარიდან სქემებმა გადაინაცვლეს ფილმშიც და, ნიჭიერ მსახიობთა დიდი მონდომების მიუხედავად, ვაინც ვერ გაცოცხლდნენ. რუსი პერსონაჟებიდან სურათში ერთადერთი ცოცხალი და დამაჯერებელია მექანიკოს ივანოვის სახე, რომელსაც ნამდვილი რუსული იუმორითა და უშუალობით ასრულებს მსახიობი ი. მედვედევი.

სურათი შესანიშნავად აქვს გადაღებული ოპერატორ ჟან ნატოს, რომლის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი, ფერადი ფილმი ორ სერიად, „განკიცხულნი“ ნახა ჩვენმა მაყურებელმა. ჟან ნატო, ისევე როგორც ჟან დრევილი, ყოფილი მფრინავია და შემთხვევითი არ იყო, როცა ფრანგული კინოს ამ ორ ოსტატზე შეაჩერა თავისი არჩევანი ალექსანდრე კამენკამ — პროდიუსერმა, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის სურათ „ნორმანდია — ნემანის“ დაბადებაში...

„მშვიდობისმოყვარული ფილმი“ უწოდა ერთმა ფრან-

გულმა გაზეთმა „ნორმანდია—ნემანს“. სხვადასხვა ქვეყნის კინოხელოვნების ოსტატთა „ერთი მიზნისაკენ ერთად ცქერამ“ განსაზღვრა მისი წარმატება. და როდესაც ელისეს მინდვრებზე კინოთეატრში ამ ფილმს ტაშს უკრავდა მაყურებელი, ამით იგი ტაშს უკრავდა ომში ერთად დაღვრილი სისხლით განმტკიცებულ მეგობრობას, ადამიანების, მებრძოლი მხატვრების მისწრაფებას საერთაშორისო მშვიდობისაკენ.

19.

„ვუნდერკინდი“ ჩვეულებრივი სიტყვაა, მას არაჩვეულებრივ ბავშვს უწოდებენ. მაგრამ რა ჰქონდათ არაჩვეულებრივი, საოცარი ჰანსსა და ბრუნოს? თანაკლასელები ერთად იზრდებოდნენ, როგორც დიქტორი უწოდებს, „პატარა, მშვენიერ ნოიშტადტში“, სადაც იდგა რატუშა, შრიალებდნენ ასწლოვანი ცაცხვები, სუფთა ქუჩებში დასეირნობდნენ თვითკმაყოფილი ბიურგერები, სადაც, ერთი სიტყვით, სუფევდა „გერმანული წესიერება, გერმანული კეთილგონიერება, გერმანული გულმოდგინება“.

გავიდა წლები. დენთის სუნით გაჟღენთილმა დრომ განსაზღვრა ბავშვების ბედი. ახლა ჰანს ბეკელი თავმდაბალი ახალგაზრდა მწიგნობარი და ფილოსოფიის დოქტორია, ბრუნო ტიხესი კი თვითდაჯერებული, ურცხვი ავანტიურისტი. ახლა მათთვის შეშფოთებული, მბორგავი სამშობლოც სხვადასხვაგვარია—ბრუნოსათვის დედაა, ჰანსისათვის — დედინაცვალი. სწორედ ეს სრულიად საწინააღმდეგო, განსხვავებული ბედისა და ხასიათის ადამიანები არიან დასავლეთგერმანული ფილმის „ჩვენ ვუნდერკინდები ვართ“ (კინოსტუდია „კონსტანტინ-ფილმის“ ნაწარმოები) მთავარი პერსონაჟები.

ფილმში მოცემულია მძიმე, საბედისწერო შეცდომებითა და ტრაგიკული გულგატეხილობით სავსე უკანასკნელი ნახევარი საუკუნის გერმანიის ისტორია. ჩვენ თვალწინ იშლება ამჰედრებული პრუსიულობის, ჰიტლერიზმის ჩასახვისა და კრახის, თანამედროვე დასავლეთ გერმანიაში მილიტარიზმის აღორძინების ამსახველი სურათები. ეს მეტად ფართო, ერთი შეხედვით, დაუძლეველი პანორამაა. მიგრამ ფილმის უპირველესი ღირსება ის არის, რომ ეს დიდი მასალა მოწოდებულია შემჭიდროებულად. ყოველი სცენა, ყოველი დეტალი მხატვრულად განზოგადებულია, ყოველ ეპიზოდს მნიშვნელოვანი ღრმა ქვეტექსტი აქვს.

პატარა ბრუნო პირველი სიცრუისათვის კაიზერის სურათით დაასაჩუქრეს, მაგრამ ხელიდან გაუვარდა, სურათი დაიმსხვრა — კაიზერის იმპერიაც ხომ ასევე დაიმსხვრა. აი, მოკლე სცენა მიუნხენის ლუდხანაში, ყეფით შეძახილი: „ჰაილ!..“ და მაყურებელმა უკვე იცის, ვინ არიან ისინი.

რაც უფრო ბინძური და დანაშაულებრივი ხდება გერმანული სინამდვილე, მით უფრო მაღალ კარიერას აღწევს ბრუნო ტიხესი. უდანაშაულო, პატიოსან ადამიანთა რბევაში დახელოვნებული, გავლენიანი კაცი ხდება. პირველშო იმ ქალისა, რომელსაც ხუთი შვილი ჰყავს და თითოეული სხვადასხვა მამაკაცისაგან, ამაყობს თავისი არიული სისხლის სიწმინდით, მზად არის ფაშისტური სიკვდილის ბანაკში სული ამოხადოს თავის ყოფილ თანაკლასელ ებრაელს...

მაგრამ დადგა მესამე იმპერიის აღსასრული. დიდი ხანია ნიურნბერგში განაჩენი გამოუტანეს ნაცისტ სამხედრო დამნაშავეებს. ტიხესები მიიმალნენ, მაგრამ ბონში შექმნილი ჰავის წყალობით მალე ამოტივტივდნენ ცხოვრების ზედაპირ-

ჩ.ე. ახლა ბრუნო ტიხესს მიხაკისფერი მუნდირი კი არა, ახალ ყაიდაზე შეკერილი ნაცრისფერი პალტო აცვია და ნაციონალ-სოციალისტური პარტიის ბილეთის ნაცვლად ზურგს უმაგრებს უცხოური ფირმის აქციები. ამიტომაც ფილმის დასაწყისში მწარედ, დამცინავად შენიშნავს დიქტორი, ვუნდერკინდები ვართ და საოცრება მხოლოდ ის არის, რომ ჩვენი თაობა სრულ დაღუპვას გადაურჩაო.

სწორედ ბრუნო ტიხესის ეს თავბრუდამხვევი კარიერა დაედო საფუძვლად ფილმის სატირულ თემას, ხოლო ჰანს ბეკელის ცხოვრების ასახვით იქმნება სურათის მეორე — ლირიკული ნაწილი. ამ ორის შეერთებით ვიღებთ იმ არაჩვეულებრივ ინტონაციას, რომელიც ხან მწარე ირონიითა და ხან კიდევ ღრმა ადამიანურობით არის გამსჭვალული. დამდგმელ რეჟისორს კურტ ჰოფმანს (სცენარის ავტორები — ჰაინც პაუკი და გიუნტერ ნოიმანი) ტრაგიკომედიის იშვიათი ჟანრი აურჩევიათ. მის ნამუშევარში ორგანულად არის შერწყმული დაუნდობელი სატირა და ფსიქოლოგიური დრამა, მახვილი პუბლიცისტიკა და გულში ჩამწვდომი ლირიზმი. რეჟისორი ადამიანთა დრამატულ ბედზე მოგვითხრობს დაკვირვებულად, დამაფიქრებლად. ხშირად ეს თხრობა მახვილ სატირაში გადადის და პოლიტიკურ პამფლეტამდე მაღლდება.

სურათს მკვეთრად ახასიათებს თანამედროვეობის გრძნობა. ავტორებმა იციან, რომ მხატვარი სინამდვილეს დღევანდელობის თვალით უნდა ხედავდეს, გრძნობდეს მას გულით, გონებით. ამიტომაც ისინი თემის მხოლოდ სიუჟეტისა და გმირთა ხასიათების გახსნით არ კმაყოფილდებიან. მათ სურათის ქსოვილში შეაქვთ თავისებური ინტერმედიები — მთელი მოქმედების კომენტატორებად გამოჰყავთ ესტრადის

მსახიობები. ეს შესანიშნავი პირობითი ფორმა ოსტატურად არის გამოყენებული და ნაწარმოებს მახვილ პოლიტიკურ ჟღერადობას სძენს.

ამასთან, ავტორთა თანამედროვეობის გრძნობა მარტო ფორმით არ იხატება. ფილმიდან ვგრძნობთ, რომ ტიხესები კვლავ საშიშნი არიან. ამას გრძნობს მაყურებელი. ამას გრძნობს სურათის დადებითი გმირი ჰანს ბეკელიც. აქ ვლინდება ავტორთა მთავარი ღირსება — სწორი პოზიცია. ისინი პირდაპირ და შეუფარველად გვეუბნებიან: ბოროტებასთან ბრძოლაში განზე არავინ არ უნდა გადგესო. და ჰანს ბეკელი აკეთებს იმას, რისთვისაც ორ-ნახევარი ათეული წლის წინათ გამბედაობა არ ეყო: მრავალი რისკის მიუხედავად, წინ ეღობება ამოტივტივებულ ბრუნო ტიხესს, ნიღაბს ჰგლეჯს, აშიშვლებს. იგი კარგად იცნობს ტიხესების ბუნებას, იცის, რას მოუტანენ ისინი გერმანელ ერს, კაცობრიობას. და ეს ოდესღაც ობივატელი ინტელიგენტი მთელი შეგნებით ებმება ფაშიზმის აღორძინების საფრთხის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ფილმი მთავრდება გროტესკული ეპიზოდით — ბრუნო ტიხესი ლიფტის ხვრელში ვარდება და იღუპება. გაპრანჭული, პომპეზური ცერემონიალით ეთხოვებიან მას დამწუხრებული, შავ სურთუკებსა და ცილინდრებში გამოწყობილი თანამზრახველები. ამ ერთგვარად პირობით, გროტესკულ ეპიზოდს აზრობრივად ასრულებს დიქტორის მიერ ირონიულად წარმოთქმული — სად ვიშოვოთ ამდენი დაზიანებული ლიფტიო.

ვინ იცის, რა წარწერას გაუკეთებდნენ ბრუნოს უგემურ საფლავს მისი მეგობრები. მაგრამ ფილმის ავტორები მისი საფლავის ქვაზე წერენ სიტყვებს, რომელიც თანამემამულეთა,

თანამედროვეთა გაფრთხილებად გაისმის: „დაე, ეს ისტორია ცოცხლებისთვის შეხსენება იყოს“.

ახლა დასავლეთში ბევრი არაფერს ზოგავს იმის დასამტკიცებლად, თითქოს ომი კაცობრიობისათვის გარდუვალობა იყო. ვიღაც უკვე ცდილობს ნაცისტური წარსულის ავბედითი აჩრდილების გამოწვევას და ახალგაზრდობის გონების მოწამვლას, სულის გახრწნას მილიტარისტული ფილმებით, ვიღაცას სწადია დაგვაჯეროს, რომ არსებობდნენ „კეთილი“ ფაშისტებიც. სიცრუეა! მტკნარი, უსირცხვილო! დახედონ კავკასიონის მისადგომებთან, რუსეთის ტრამალებსა და ევროპის გზებზე მოფენილ ძმათა საფლავებს, დახედონ ცოცხლად დარჩენილთა სხეულებზე ნაიარევებს, წაიკითხონ ადამიანთა მეხსიერებაში საშინელ სახებად აღბეჭდილი — ფაშიზმი, ოსვენციმი, ხიროსიმა... ჰკითხონ ქვრივ ქალებს, ომში წასულნი რომ აღარ დაუბრუნდათ; ჰკითხონ დედებს, შვილთა საფლავები რომ ვერ დაიტირეს; ჰკითხონ ნაომარ ვაჟკაცებს, შინმობრუნებულთ ოჯახის ნაცვლად ნაცარი რომ დახვდათ; ჰკითხონ და ისმინონ — ისინი არ დაიწყებენ მკრეხელობას წმინდა საფლავებთან, არც ცოცხალთა მოგონებებს ხელყოფენ სიცრუით.

ფილმები ომზე, ან უფრო სწორად, ომის წინააღმდეგ მებრძოლი ფილმები არასოდეს დაკარგავენ თავიანთ დიდ პოლიტიკურსა და ჰუმანისტურ მნიშვნელობას. კინო კაცობრიობის მეხსიერებააო. წარსულის მწარე გამოცდილება კი არ უნდა წაიშალოს ადამიანთა გონებიდან, სანამ არსებობს ფაშიზმის აღორძინებისა და ომის საფრთხე.

დღეს, როცა მსოფლიო ეკრანი იქცა მშვავე იდეოლოგიური ბრძოლის ასპარეზად, სადაც რეალიზმი ერკინება ანტირეალიზმს, ჰუმანიზმი — ანტიჰუმანიზმს, თავიანთ სიტყვას, არა პაციფისტურს, არამედ მებრძოლს, სამართლიანს — ამბობენ ჭეშმარიტად პროგრესული მიმართულების ომის მოწინააღმდეგე ფილმები. ახლა ამ ბრძოლაში ჩაბმულია ქართველი კაცი გიორგი მახარაშვილიც—ჯარისკაცის მამა, თავად ჯარისკაცი, მიწის მხვნელ-მთესველი და მევენახე, მებრძოლი ქვეყნად ადამიანურობის დამკვიდრებისათვის. ნათელისათვის, სიკეთისათვის.

თამბა
და
მისი ბედი

ფილმის დასაცავად

თაობებს აქვთ თავისი სახე, თავისი ბედიც.

ისევე როგორც ადამიანებს, თაობებსაც აქვთ რაღაც საერთო, ზოგადი, მაგრამ აქვთ საკუთარი, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი, განუმეორებელი, ინდივიდუალური ნიშნებიც. ეს არის რაღაც თანდაყოლილი რამ. მას განსაზღვრავს ისტორიის, ძვრები, ჟამთა სვლა. ცხოვრება, დღევანდელობა კი მკვეთრად ავლენს, სახიერს ხდის. ვფიქრობ, ფილმ „კეთილი ადამიანების“ ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ მასში დახატულია ერთი კონკრეტული თაობა, მხატვრულადაა განზოგადებული და ნაჩვენებია მისი ბედი ჩვენში. ეს ის თაობაა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომამდე სულ ცოტა ხნით ადრე დაიბადა და რომლის ცნობიერებაზე წარუშლელი კვალი

ღატოვეს წარსული ომის საშინელებებმა, ომისშემდგომმა საერთაშორისო მოვლენებმა. დრომ, ეპოქამ განსაზღვრა მისი ბედი. ქვეყნის ავბედობის ჟამს მან ნაადრევად დაკარგა ბავშვობა, მაგრამ ბოლომდე შეინარჩუნა ბავშვური უშუალობა და სიწმინდე, სულიერი მხნეობა და მომავლის რწმენა, მოყვასის სიყვარული და გამტანობა. ეს არის ჩემი თაობა. „კეთილი ადამიანებიც“ ყველაზე ახლოს გულთან მიიტანეს ჩემმა თანატოლებმა, მათ განსაკუთრებით იგრძნეს ეს ფილმი და მასში ამოიკითხეს ისიც კი, რაც სტრიქონებს შუა უთქმელი დარჩათ ავტორებს (ალბათ არც ის არის შემთხვევითი, რომ ამ სურათზე ქართულ პრესაში გამოქვეყნებულ ყველა რეცენზიას ხელს აწერდნენ სწორედ ამ თაობის ადამიანები).

„კეთილ ადამიანებში“ არის ასეთი ეპიზოდი:

... სკოლიდან შინდაბრუნებულ გიგა ბეთანელს, წეღან რომ ვაშლისა და ყურძნის მოპარვისათვის გამეტებით კიცხავდნენ, განსაკუთრებული გულისხმიერებით ეგებებიან მეზობლები, ზოგი ხილს აწვდის, ზოგი ჩურჩხელას. მამაკაცები ამჯნევებენ, ქალები აცრემლებულ თვალს არიდებენ. რა მოხდა?

და მახსენდებოდა ის საბედისწერო, მრისხანე დღეები, როცა ცივ საკლასო ოთახში, მესამე თუ მეოთხე გაკვეთილის დაწყების წინ გამხდარი, სევდიანი მასწავლებელი გაუბედავად მიუახლოვდებოდა რომელიმე ჩვენს ამხანაგს, თავზე ხელს გადაუსვამდა და ხმადაბლა ეტყოდა: წადი შინ, დედა გიბარებსო. ჩვენ ვიცოდით, რას ნიშნავდა ეს მოფერება, ეს სიტყვები. და გაფითრებულ ამხანაგს, გაოგნებული წელს რომ ძლივსღა მიითრევდა, ვაცილებდით თავჩაქინდრულნი, უხმოდ,

უსიტყვოდ, გოგონები კი იმ სოფლელი ქალების მსგავსად, არიდებდნენ აცრემლებულ თვალს.

ეს ეპიზოდი მართლაც შესანიშნავად აქვს მოფიქრებული დრამატურგ გიორგი მდივანს და ასევე ძუნწად, მაგრამ ემოციურად გადაუწყვეტია იგი რეჟისორ შოთა მანაგაძეს. აქ თითქოს არაფერი იწვევს ომის ასოციაციას, ნათელი, მზით გაკაშკაშებული კადრები ვერ ეთვისება ჩვენს წარმოდგენაში ომის სურათს. პატარა, შორეული ქართული სოფელი — მზიანი, კოლორიტული, განაგრძობს, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივ ცხოვრებას: ადამიანები შრომობენ, ისმის ბავშვების ჟრიამული... მაგრამ დააკვირდებით და გული გეტკინებათ, შრომობენ მხოლოდ ქალები, ქალები და მოხუცები, ვაჟკაცები კი არსად ჩანან. ეს და კიდევ ომისდროინდელი ერთი ნაცნობი მელოდია ითქმის ხელშესახებად გვაგრძნობინებს, რომ ეს პატარა ქართული სოფელიც მტერთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაშია ჩაბმული, რომ აქაც ომია, თუმცა არ სკდება ყუმბარები, არ ზუზუნებენ ტყვიები... და ცელქი ბიჭის, დაობლებული გოგა ბეთანელის ამოგმინვას მაყურებელი ისე აღიქვამს, თითქოს დაჭრილ სოფელს აღმოხდაო იგი...

რაზე მოგვითხრობს „კეთილი ადამიანები“?

— ადამიანის სულიერ სიწმინდეზე, იმაზე, რომ ნამდვილ ადამიანში იმარჯვებს კეთილი საწყისები, ჯანმრთელი, ხალასი გრძნობები, რომ ადამიანი ადამიანისათვის მეგობარია...

მსოფლიო კინემატოგრაფიაში ისევ მწვავედ, შეურიგებლად კამათობენ ადამიანის ბუნების გამო. რეჟისორ დევიდ ლინის „ხიდი მდინარე კვაიზე“, ალენ რენეს „ხიროსიმა — ჩემი სიყვარული“, ეჟი კავალეროვიჩის „დიდი ომის ნამდვილი ღასასრული“ (ჩვენში მიდიოდა სათაურით „ომის დავიწყება

არ შეიძლება") და სხვა მრავალი ფილმის გამოჩენა, რომელთაც ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიქციეს, შემთხვევითი არ არის სწორედ ახლა, როცა კატასტროფულად იჩინეს თავი თანამედროვე მსოფლიოს წინააღმდეგობებმა. ამ ფილმებში სიკვდილ-სიცოცხლის შერკინება ზოგად ფილოსოფიურ ასპექტში კი არ არის განხილული, არამედ ცხოვრების უაღრესად თანამედროვე და აქტუალურ პრობლემამდეა აყვანილი. მაგრამ მარტო ეს საკითხი როდი აღელვებთ მათ შემქმნელებს. დასავლეთის კინემატოგრაფის ბევრი პატიოსანი მხატვარი თავგამოდებით იკვლევს თანამედროვე კაპიტალისტური სამყაროს, ამ „დღევანდელი ბაბილონის" ადამიანთა სულიერად დაცლის მიზეზებს. არც ის არის შემთხვევითი, რომ ისინი ადამიანთა ამ სულიერი გაპარტახების ძირებს სწორედ ევროპის სისხლიან წარსულში ეძებენ. დღევანდელი ახალგაზრდა თაობა, მისი ბედი, მისი აწმყო და მომავალი დადგა მსოფლიოს კინემატოგრაფისტთა ყურადღების ცენტრში. საფრანგეთში იფეთქა „ახალმა ტალღამ", ინგლისურ ლიტერატურაში, თეატრსა და აქედან კინემატოგრაფშიც თავიანთ მკვახე სიტყვას ისვრიან „გახელებული ახალგაზრდები", ამ ორი მდინარების სინთეზი იჭრება იაპონურ კინოში, ამერიკაში გამოჩნდა ჯონ კასავეტისის „აჩრდილები", ლაიონელ როგოზინის „დაბრუნდი, აფრიკავ", რომლებსაც უკვე ადარებენ ჯეკ კურუაკის პროზასა და ალენ გინსბერგის პოეზიას. ისევე როგორც ამ ოცდაათი წლის წინათ, კვლავ ლაპარაკობენ „დაკარგულ თაობაზე". ისევე, როგორც რემარკი თავის ადრეულ რომანებში — „დასავლეთის ფრონტი უცვლელია", „დაბრუნება" — ამტკიცებენ, რომ იმპერიალისტურმა ომმა საბედისწირო კვალი დატოვა ადამიანის ფსიქო-

ლოგიაზე, გამოაღვიძა მასში ბნელი ძალები, მხეცური ინსტინქტები და საუკუნოდ დაასახიჩრა მისი სული, მისი აწმყო, მომავალი. თუ დავაკვირდებით თანამედროვე საზღვარგარეთული კინოხელოვნების ნაწარმოებთა გმირებს, ისინი მართლაც ძლიერ გვანან „დაკარგული თაობის“ ადამიანებს, ჰემინგუეის, რემარკის, ოლდინგტონის ადრეული რომანების პერსონაჟებს. ეს მსგავსება არ არის მხოლოდ მხატვართა ფანტაზიის, მათი წინასწარ ზრახვის შედეგი. იგი სინამდვილიდან, ცხოვრებიდან არის აღებული. მაგრამ დღევანდელი საზღვარგარეთული ბევრი ფილმის გმირებს თავიანთ წინამორბედებთან მარტო ომისადმი, უაზრო ნგრევისა და სისხლისღვრისადმი სიძულვილი როდი ანათესავებთ. ისინიც ისევე, როგორც „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლები, განიცდიან მწვავე სულიერ კრიზისს, მათაც დაუფლებიათ სასოწარკვეთა და სიმარტოვის უსაზღვრო სევდა, უნდობლობისა და შიშის გრძნობა, დაცლილან შინაგანად, სულიერად. სწორედ ამის გამო აწყობენ ყოველგვარ წრეგადასულ ორგიებს ფედერიკო ფელინის „ტკბილი ცხოვრების“ პერსონაჟები, ეს უბიძგებთ ცხოვრებიდან ამოვარდნილ, მარტოდ დარჩენილ ადამიანებს უსიყვარულო კავშირებისა და უაზრო მკვლელობისაკენ კლოდ შაბროლის „ბიძაშვილებში“...

სრულიადაც არ მინდა ამ ფილმებს შევუდარო „კეთილი ადამიანები“. აქ ლაპარაკი არ გვაქვს ამ ნაწარმოებთა მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირსებებზე, რამაც ეს ფილმები მსოფლიო მნიშვნელობის დიდ კინოტილოებად აქციეს. ისინი მხოლოდ იმიტომ გავიხსენე, რომ „ტკბილი ცხოვრების“, „ბიძაშვილების“, ისევე როგორც ლუკინო ვისკონტის „როკო და მისი ძმების“, პერსონაჟები და ქართული ფილმის გმირე-

პი. თითქმის თანატოლები არიან. სწორედ ესენი, ამ სურათებში გამოყვანილი ადამიანები, და არა თვით ნაწარმოებები, ბსურს შევადარო ერთმანეთს. და მაშინ ნათელი გახდება, თუ როგორ განსაზღვრავს ადამიანებს, მათ ცხოვრებას საზოგადოებრივი წყობილება, თუ რა ბედი ეწიათ ერთი და იგივე თაობის წარმომადგენლებს განსხვავებული სოციალური სისტემის ქვეყნებში.

ომის შემდგომ პერიოდში განსაკუთრებით მწვავედ იჩინა თავი ბურჟუაზიული ცხოვრების ახალმა კრიზისმა, რომელიც პირველ რიგში გამოვლინდა როგორც სულიერი „იდეების“ კრიზისი. ეს არ ყოფილა რაღაც მოულოდნელად თავსდატეხილი „უბედურება“. იგი კანონზომიერად, თანდათან მზადდებოდა. მაგრამ თუ „მამებისათვის“ ეს პროცესი თანმიმდევრული იყო, „შვილებს დახვდათ ამ პროცესის მხოლოდ შედეგი. ცხოვრებაში შემოსვლისთანავე მათ დაინახეს ირგვლივ გამეფებული სიბინძურე და სისასტიკე, სიყალბე და გამომფიტავი ერთფეროვნება. ამ დროს კი პრესა ხმამაღლა „წინააწარმეტყველებდა“ გამაჩანაგებელი ატომური ომის გარდუვალობას... და ახალგაზრდობა, რომელსაც, ცხადია, არ გააჩნდა თავისი ახალი რაიმე იდეალი, ამბოხდა, უარი თქვა ყველაფერზე, ყოველგვარ მორალურ პრინციპზე, რამაც გამოხატულება ჰპოვა უკიდურეს ანარქიზმში... და აი, გაზეთები შეცვირალა სათაურებით იუწყებიან თვითმკვლელობისა და მკვლელობის, მძარცველობისა და სასამართლო პროცესების ამბებს, ყოველდღიურად აღნიშნავენ ბურჟუაზიული ახალგაზრდობის უკიდურესობამდე მისული სულიერი სიცარიელის, ცინიზმის, ამორალურობის ახალ გამოვლინებებს... საზღვარგარეთული კინოს პროგრესული მოღვაწეები გვერდს ვერ აუვ-

ლიდნენ ამ მწარე სინამდვილეს. ასეც მოხდა. ეკრანებზე გამოჩნდა ნიკოლას რეის „უმიზეზოდ მეამბოხე“, ანდრე კაიატის „წარღვნის წინ“, ლასლო ბენედეკის „ველურთა ბრიგადა“, მარსელ კარნეს „თვალთმაქცები“, ხუან ბარდემის „მთავარი ქუჩა“, კარელ რეისის „შაბათს საღამოს, კვირას დილით“, კლოდ შაბროლის „ბიძაშვილები“, ლუკინო ვისკონტის „როკო და მისი ძმები“... დაბოლოს, თითქოს, ყველას შემაჯამებელი, ფედერიკო ფელინის „ტკბილი ცხოვრება“, რომელსაც თავისი ზემოქმედებითი სიძლიერის გამო ხშირად ადარებენ მიქელანჯელოს ფრესკებს, გოიას ოფორტებს, დანტეს „ჯოჯოხეთს“... ეს ფილმები ასახავენ ბურჟუაზიული ქვეყნების ახალგაზრდობის ცხოვრების სხვადასხვა მომენტს, სხვადასხვა ეტაპს. ცხადია, ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს არა მათი შემქმნელი მხატვრების ფილოსოფიური კონცეფცია, არამედ თვით ფილმებში ასახული სინამდვილე.

ერთგან ახალგაზრდები ოცნებობენ და მიილტვიან შორეული მარჯნის კუნძულებისაკენ. ისინიც შეძრწუნებულნი არიან მომავალი ატომური კატასტროფით და „წარღვნის წინ“ ხსნას ეძებენ გაქცევაში... მაგრამ აი, გამოჩნდნენ „თვალთმაქცები“, რომლებიც ძლიერ ბევრს მსჯელობენ ატომურ ომსა და თვითმკვლელობაზე, ფრანსუაზა საგანის რომანებსა და ბეკეტის პიესებზე და გამოსავალის ძიებაში იძირებიან პარიზის კაფეებში, ლოთობისა და ღამის დროსტარებისათვის დაქირავებულ ოთახებში, ჯაზის ღრიალში, უცხო ლოგინში პირველშეხვედრილთა გვერდით... შემდეგ, თითქოს ჩადგა ქარბუქი, ახალგაზრდები დაცხრნენ და ის, რაც ზოგს საყმაწვილო სახადად ეჩვენებოდა, იქცა ყოველდღიურობად: ეს წამიერი, სწრაფწარმავალი სასიყვარულო კავშირები, მოსაწ-

ყენი, უღიმღამო ქეიფები, უხალისო შეხვედრები და განშორებები, უსიხარულო წარმატება, გულისმიუკარებელი ხელმოცარვა, დილით უნივერსიტეტების მკაცრი აუდიტორიები, ღამით კი ისევ თავბრუდამხვევი როკვა, უგრძნობი კოცნისათვის მექანიკურად გაწვდილი. ტუჩები, ალკოჰოლითა და ავადმყოფური ვნებით დაბინდული თვალები, უაზრო ყოფისაგან გამოფიტული სახეები...

ვინ დააყენებს „ძეშეცთომილებს“ ჰეშმარიტების გზაზე? სად არის პასუხი?

ამ მხრივ საგულისხმოა „ბიძაშვილების“ ფინალი: ფილმის მთავარ გმირს — პოლს შემთხვევით შემოაკვდება პროვინციიდან პარიზში ბედის საძიებლად ჩამოსული ბიძაშვილი შარლი, ეს ჟიულიენ სორელისა და რასტინიაკის დაკნინებული ორეული. პოლს, რომელიც უნებური მკვლელი შეიქნა, სახეზე აღბეჭდია ტკივილი, გაურკვევლობა... იქვე გვერდით კი რადიოლაზე კვლავ ბრუნავს პატეფონის შავი ფირფიტა, ბრუნავს, ბრუნავს...

პასუხი მაინც არ არის...

და კვლავ „ტკბილი ცხოვრება“:

ვერტმფრენზე დაკიდებული ხის ქრისტეს ჩრდილი დასცემია რომს — სიძველეებით დამძიმებულ ღია ქალაქს. ელავენ ღამის კლუბები ვია ვენეტოზე, ფეშენებელურ ვილები, ძველი არისტოკრატიული ციხე-დარბაზები, კოსმოპოლიტური სალონები... თითქოსდა მართლა გოიას ოფორტებიდან გადმოსულანო, ლანდებივით ირევიან ღამის საეჭვო დუქნების მუდმივი სტუმრები, იაფფასიანი სიძვის დიაცები კაბარეებში, სხვათა ინტიმურ ცხოვრებას დადარაჯებული, სენსაციებზე გადარეული სინდისგარეცხილი რეპორტიორები,

თავხედი ტურისტები, ნახევრადშეშლილი ფანატიკოსები მადონას სასწაულებრივი გამოცხადების ადგილზე, ცხოვრებამოყირჭებული მილიონერის ქალიშვილი, მეძავი ქალის საწოლზე რომ ეძლევა ვნებათაღელვას... აღრეულან სახეები, ტომები, ენები... აი, ახალი ბაბილონი, მის ძეშეცთომილთა ტკბილი ცხოვრება, მისი ამაოება ამაოებათა! ასეთ გარემოში გვიხატავს ფელინი თავის სულიერად გახლეჩილ გმირებს. იგი გვაგრძნობინებს, თუ როგორი იქნებოდნენ ეს ადამიანები სხვა გარემოში და რად აქცია ისინი კაპიტალისტურმა სინამდვილემ. ეს არ არის განყენებული მსჯელობა ადამიანზე, საზოგადოებაზე. „ტკბილი ცხოვრების“ გმირები კონკრეტული საზოგადოების, კაპიტალიზმის ისტორიის განსაზღვრული მომენტის შვილები არიან“. ამიტომაც ასე შეუცდომლად იცნო ამ ფილმში ბურჟუაზიამ თავისი გახრწნილი სახე, დაინახა თავისი „განკითხვის დღე“. ამიტომაც ასე ერთნაირი გაბოროტებით აღსდგნენ მის წინააღმდეგ ვატიკანი, იტალიის რეაქციული პოლიტიკური პარტიები, მემარჯვენე პრესა. მარტო კათოლიკური ეკლესიის ოფიციოზმა „ოსსერვატორე რომანოსმა“ თერთმეტი სარედაქციო სტატია „მიუძღვნა“ „ტკბილ ცხოვრებას“, თერთმეტჯერ გადასცა იგი ანათემას. კინოს ისტორიას ჯერაც არ ახსოვს ასეთი ბრძოლა ერთი ფილმის გამო. ერთი კრიტიკოსის მოხდენილი შედარებისა არ იყოს, ფელინი ბიბლიური ბრძენის მსგავსად ამხელს და წინასწარმეტყველებს სწორედ იმ საზოგადოების გარდუვალ დაღუპვას, რომელსაც თვითონვე ეკუთვნის.

დიახ, კამათი ადამიანის ბუნების გამო, კამათი იმაზე, თუ რა ჰარბობს ადამიანში — ბოროტი თუ კეთილი საწყისები, ჯერაც არ დამთავრებულა მსოფლიო კინემატოგრაფში. ამ

თემაზე კვლავ იქმნება მრავალი ფილმი. მაგრამ უკვე აღარავისთვის აღმოჩენას არ წარმოადგენს, რომ ამ კამათში გაბარჯვებული გამოდის ჩვენი პროგრესული კინოხელოვნება, რომელიც გამსჭვალულია ჰუმანისტური, ახალი ადამიანის იდეებით, ადამიანის, რომელმაც ახალშექმნილ საზოგადოებაში აღმოფხვრა მხეცური კონკურენცია, თავის თავში გადალახა ცხოველური საწყისები... კრიტიკოსებს არა ერთგზის შეუდარებიათ ერთმანეთისთვის „ბედი კაცისა“ და „ხიდი მდინარე კვაიზე“, „სერიოჟა“ და „ოთხასი დარტყმა“, „ბალადა ჯარისკაცზე“ და „ტკბილი ცხოვრება“. ამ უკანასკნელი ორი ფილმის თითქმის ერთდროულად დემონსტრირებამ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე ნათელი, კიდევ უფრო საცნაური გახადა ორი სამყაროს, ორი მსოფლმხედველობის პოლარული განსხვავება. სწორედ ამის გამო წერდა იმხანად კინორეჟისორი სერგეი გერასიმოვი: „ორი სურათის — იტალიური და საბჭოთა ფილმების შეჯახება კანის ფესტივალზე, შესაძლოა, ჩვენი კინემატოგრაფიული დროის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. აქ შეეჯახა არა მარტო ორი სამყარო, არამედ ორი შეხედულება ცხოვრებაზე, ადამიანზე, მის დანიშნულებაზე. და ერთი შეხედვით, როგორ პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს ასეთი აზრი, ეს ორი ფილმი რაღაცით მაინც დაეხმარნენ ერთმანეთს მსოფლიო მაყურებლის წინაშე წარდგომისას. ასე ცხოვრება არ შეიძლება! — ამბობს „ტკბილი ცხოვრება“. ასე უნდა იცხოვრო!—ამტკიცებს „ბალადა ჯარისკაცზე“.

მართალია, ალიოშა სკვორცოვი, ჩუხრაის და ეჟოვის „ბალადის“ ასე უბრალო და ამაღლებული გმირი, ჩვენს მეხსიერებას შემორჩა მხოლოდ ჯარისკაცად, იგი ჩვენი დღევან-

დელობისათვისაც სამაგალითოდ იქცა. ნათელი მზერა ამ გმირისა, რომელშიც ომმა ვერ შესძლო ვერავითარი ადამიანურის წაშლა, ვერ დაასახიჩრა სულიერად, მომართულია ჩვენსკენ, გვასწავლის, როგორ უნდა ვიცხოვროთ. და თუმცა იგი სამუდამოდ დარჩა ბრძოლის ველზე, ეკრანზე მაინც უნდა განაგრძოს სიცოცხლე. ჩვენ გვჭირდება ფილმები ალიოშა სკვორცოვის თანატოლებზე, მის უმცროს ძმებზე, რომლებიც ცხოვრობენ ისევე, როგორც იცხოვრებდა „ბალადის“ გმირი ღღეს, მტრის ტყვიას რომ გადარჩენილიყო. ჩვენ გვჭირდება მართალი და მაღალმხატვრული სურათები იმ ადამიანებზე, რომლებიც უხვად შეიცავენ კონკრეტული თაობის ინდივიდუალურსა და განუმეორებელ ნიშნებს, რომელთა ცხოვრების ჩვენებითაც დაიხატება ამ თაობის ბედი ჩვენში.

„კეთილი ადამიანები“ პირველი ქართული ფილმია, პირველი გადადგმული ნაბიჯია მიზნისაკენ. არ მსურს ამ ფილმის იმგვარად დახატვა, როგორადაც მოგვეჩვენებოდა იგი ვარდისფერი სათვალით დანახვის შემთხვევაში. გულუბრყვილობა იქნებოდა იმის მტკიცებაც, თითქოს იგი უნაკლო იყოს. ძნელი არ არის მის დრამატურგიაში თანდაყოლილი ლაქების აღმოჩენა, რომელიც შემდეგ ვერც რეჟისურით დაიფარა. ზოგიერთი მომენტი ფილმში მართლაც სწორხაზობრივადაა გადაწყვეტილი. ეს მით უმეტეს საწყენი და ძნელად მისატევებელია, როცა ფილმი ეხება ასეთ სათუთსა და საჭირბოროტო თემას. მაგრამ არც სურათის ჩამუქებაა გამართლებული, ეს არაკეთილშობილურიც იქნებოდა. ამ ფილმს ნაკლთან ერთად უდავო ღირსებებიც აქვს, რომელთა არდანახვა უთუოდ დაგვაცილებდა ობიექტურობას.

„კეთილი ადამიანები“ არ არის პირველი ფილმი, რო-

მელსაც დრამატურგ გიორგი მდივნის სცენარის მიხედვით დგამს რეჟისორი შოთა მანაგაძე. ჩვენ გვახსოვს მათ მიერ შექმნილი ომისდროინდელი კინოკომედია, და რა დაგვავიწყებდა არცთუ ისე დიდი ხნის წინანდელ „საბუდარას“! დრამატურგმა და რეჟისორმა თითქოს უკვე გამოიმუშავეს ერთიანი „ხელწერა“, შემოქმედებითი მანერა. ამას მოწმობს „საბუდარელი ჰაბუკი“, ამის ოქმის უფლებას გვაძლევს „კეთილი ადამიანებიც“. ახალმა თემამ, ახალმა პრობლემამ კიდევ უფრო ნათელი გახადა ეს სიახლოვე, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება მსუბუქი, გამჭვირვალე იუმორით აღსავსე ჟანრულ ეპიზოდებსა და თხრობის უშუალობაში. დასამახსოვრებელი, მართალი, მახვილად შენიშნული შტრიხებითა და დეტალებით, ლირიზმით ხასიათდება ფილმის პირველი ნაწილი, რომელშიც მოთხრობილია გოგა ბეთანელისა და მისი თანატოლების ბავშვობა. მასში გაუწაფავი თვალიც კი ადვილად ამოიცნობს „საბუდარას“ ავტორებს.

...პატარა ქართული სოფელი. ომია. სოფელში მიიღებენ გიგა ბეთანელის მამის ბრძოლაში დაღუპვის ცნობას. ბიჭს არც დედა ჰყავს. ბავშვი შურისსაძიებლად ფრონტზე წასვლას გადასწყვეტს. განზრახვას უმხელს მხოლოდ ნანას, რომელთანაც ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი გრძნობა აკავშირებს. სოფელს გაეპარება. ბავშვურ გატაცებას აყოლილ გიგას გზაზე ურალის რომელიღაც მეტალურგიული ქარხნის ინჟინერი ხვდება და პატრონობს...

ათი თუ კიდევ უფრო მეტი წლის შემდეგ გიგა, ამჯერად უკვე ინჟინერი, უბრუნდება მშობლიურ კუთხეს. მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში იქ, სადაც უწინ მისი სოფელი იყო, წამომართულა ახალი ინდუსტრიული ქალაქი. ნანა კი, გიგას

პირველი სიყვარული, გათხოვილა. იგი მეუღლეა თამაზისა, რომელთანაც ერთ საამქროში მუშაობს გიგა. და აი, ახალმა შეხვედრამ და იმ გაუცნობიერებელი გრძნობის კვლავ გამონათებამ რაღაც გამაოგნებელი ძალით დარია ხელი ქალვაჟს, ააფორიაქა მათი სული. მაგრამ მალე მიხვდნენ, რომ ეს არ არის ის ამაღლებული, ძლიერი სიყვარული, რომელსაც შეიძლება შეეწიროს ოჯახი, მეგობრობა...

ასე მოკლედაც შეიძლება გადმოიცეს ამ ფილმის სიუჟეტი. მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ გამომშრალი, უსულგულო ლიბრეტო, და არა ნამდვილი სურათი შუქჩრდილებით, ნახევარტონებით, ნიუანსებით. ფილმი კი გაცილებით მეტს ამბობს. იგი გვეუბნება, რომ მისი გმირები არიან ჭეშმარიტად თანამედროვე ახალგაზრდები. ადამიანები, რომლებშიც ერთნაირი ძალით გაერთიანებულა გრძნობა და ინტელექტი. ამიტომაც უქმნის ეს ფილმი მაყურებელს ნათელ, ოპტიმისტურ განწყობილებას. მაგრამ ეს როდია პრიმიტიული „happy end“-ის (ბედნიერი დასასრულის) შედეგად მიღებული განწყობილება, რომელსაც „აღწევენ“ კონფლიქტების, გმირთა შინაგანი წინააღმდეგობების ხელოვნურად წაშლით, ნიველირებით. „კეთილ ადამიანებში“ მხოლოდ დადებითი გმირები არიან, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს ისინი ბუნებაში არ არსებული „ჰარმონიული“, წინასწარ გამზადებული მორალური და ესთეტიკური ნორმების მიხედვით შექმნილნი იყვნენ. ისინი ჩვენი დღევანდელობიდან, ცხოვრებიდან მოდიან.

ფილმის დრამატულ კონფლიქტს წარმოშობს გრძნობისა და გონების ჭიდილი, რომელსაც ემყარება სულიერი დაძაბულობაც. ზოგიერთმა სწორედ გიგასა და ნანას გატაცება ჩათვალა სიყალბედ. რადგან იგი მხოლოდ და მხოლოდ

მათი ბავშვობის დროინდელი გაუცნობიერებელი ლტოლვის შედეგად მიიჩნია. ეს რომ კიდევაც მთლად ასე იყოს, ვფიქრობთ, მაინც დასაშვები პირობითობაა, რომლის მოთმენა შეუძლია ხელოვნებას. მართალია, შეიძლება დიდი პირობითობაა, მაგრამ ამის მაგალითიც ბევრი გვაქვს, თუნდაც ისევ ყველას მიერ აღიარებულ ფილმებში. განა ომის დროს რკინიგზებზე მუდამ დასრიალებდნენ საბარგო ვაგონები, რომლებშიც გამოკეტილი იყვნენ ასე წმინდა, წყაროსავით ანკარა ახალგაზრდები, როგორიც არიან ჩუხრაის და ეჟოვის „ბალადის“ გმირები — ალიოშა და შურა! განა ბევრ საბჭოთა მეომარს ხვდომია წილად მშობიარე გერმანელი ქალის ფრონტს მოცილებულ ქალაქამდე გადაყვანის მისია, როგორც ეს ალოვისა და ნაუმოვის ფილმშია („მშვიდობა, ახალმოსულს“)! მაგალითების გამრავლება შეიძლებოდა თითქმის უსასრულოდ. მაშინ რატომ არ უნდა მივუტევოთ „კეთილ ადამიანებს“ თუნდაც ასეთი „დიდი“ პირობითობა?

მაგრამ, ჩვენი აზრით, საერთოდ, სწორი არ არის გიგას და ნანას ლტოლვის ისეთი სწორხაზობრივი ახსნა, თითქოს იგი წარმოშვა მხოლოდ ბავშვობის დროინდელმა გაუცნობიერებელმა გატაცებამ. რატომ არ შეიძლებოდა იგი დაბადებულიყო მაშინ, როცა უკვე დავაჟკაცებული, ინჟინერი გიგა ბეთანელი ბრუნდება მშობლიური სოფლის ნაფუძვარზე აღმართულ ქალაქში და კვლავ ხვდება ნანას, უკვე დაქალებულს. გავიხსენოთ მომენტი, როდესაც ქუჩაში მოსიარულე გიგას კინაღამ დაეჯახა მსუბუქი მანქანა, რომელშიც შენიშნა მომხიბლავი ახალგაზრდა ქალი. მაშინ ხომ არ იცოდა მან, რომ ეს ნანა იყო. ხოლო ამ შემთხვევითი შეხვედრის შემდეგ გიგა იმ ახალგაზრდა ქალისადმი გულგრილი რომ არ დარჩენილა, მითი-

თებულია შემდგომი ეპიზოდითაც — როცა იგი თვალს მოჰკრავს ავტობუსში ამსვლელ ნანას და დადევნებას მოინდომებს. ვფიქრობთ, სწორედ აქ ჩაისახება გიგასა და ნანას ხელახლა გატაცება, რომელსაც შემდეგ უფრო უბიძგა კვლავშეხვედრით ბინდგადაყრილმა ბავშვობიდან შემორჩენილმა გაუცნობიერებელმა გრძნობამ. სხვა საქმეა თუ ეს მომენტები ფილმში არ არის ისე ძლიერ აქცენტირებული, როგორც საჭირო იყო (მაშინ, პირველ ყოვლისა, ეს უნდა გვესაყვედურებინა ავტორებისათვის). მაგრამ იგი ასე თუ ისე რომ მაინც არსებობს სურათში, ამის უგულვებელყოფა შეუძლებელია. ამიტომ გიგასა და ნანას ლტოლვის ისე ახსნა, თითქოს იგი მხოლოდ ბავშვური გატაცების გამოძახილი იყოს, გაუმართლებელია. და თქმა, რომ ეს ლტოლვა მოტივირებული არ არის და ყალბიაო, მცდარია.

აქვე თავისთავად დგება საკითხი სურათის ჟანრისა, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეიძლება ზოგი რამ, მართლაც, გაუმართლებელი გეჩვენოს. „კეთილი ადამიანები“ არც ფსიქოლოგიური დრამაა და არც ყოფითი სურათი, როგორც ეს ზოგიერთმა მიიჩნია. იგი პოეტურ პლანშია გადაწყვეტილი და ჟანრობრივად უფრო პოემას უახლოვდება. ცხადია, ფილმის გამომსახველობითი საშუალებანიც, მონტაჟი, ეპიზოდების აგების პრინციპი, რიტმი სწორედ ამ ჟანრის თავისებურებებს უნდა დამორჩილებოდა. ამიტომაც არ გვხვდება ამ სურათში მხატვრული სახეებისა და ფონის დეტალიზაცია, რაც აუცილებელი იქნებოდა ეპიური ჟანრის ნაწარმოებისათვის. აქ ისევე, როგორც პოეტური ჟანრის კანონები მოითხოვდა, უმთავრესად გამოყენებულია განზოგადებული ელემენტები

და ნახტომებიც სიუჟეტურ განვითარებაში ერთგვარად გამართლებულია.

გავიხსენოთ, თუნდაც, რაოდენ განზოგადებულად არის დახატული ფილმში ახალგაზრდა ინჟინრების შრომა. ჩვენ მხოლოდ ვიცით, რაზე ოცნებობენ ისინი, რის გაკეთება სურთ, რისკენ მიისწრაფვიან, ვიცით, რომ ქმნიან ავტომატურ საამქროს, რაც ადამიანებს შეუმსუბუქებს შრომას, რომ მიზნის მისაღწევად უხდებათ მრავალი დაბრკოლების გადალახვა. მაგრამ არ ვიცით კონკრეტულად რა სიძნელეებია ეს, რას ეძებენ, რას ვერ პოულობენ, არ ვიცით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამ შრომის „ტექნოლოგია". ეს არც იყო საჭირო. და განა იმიტომ, რომ იგი ტექნიციზმით დატვირთავდა ფილმს, არამედ იმისათვის, რომ დეტალიზაცია სტილისტიკურად შეუთავსებელი იქნებოდა, დაარღვევდა საერთო განწყობილებას. მიუხედავად ასეთი განზოგადებისა, მაყურებელს მაინც გარკვეული წარმოდგენა ექმნება ახალგაზრდა ნოვატორი ინჟინრების შრომაზე. ამასთან კარგი ის არის, რომ ეს შემოქმედებითი შრომა თავისთავად, იზოლირებულად კი არ არსებობს, არამედ ხელს უწყობს გმირთა დამახასიათებელი, ინდივიდუალური ნიშნების გამოვლენას. არ არის საკამათო, რომ ადამიანთა დამაჯერებლად ჩვენება შრომის პროცესში ერთ-ერთი ძნელი, მაგრამ ამავე დროს კეთილშობილური ამოცანაა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რეჟისორს სწორედ აქ მოელოდა ყველაზე დიდი საფრთხე, მაგრამ შესძლო მისი ვადალახვა.

ფილმში ბევრი ეპიზოდი თუ კადრი მეტაფორულად არის გადაწყვეტილი და ერთმანეთთან შეჯახებისას განსაკუთრებულ აზრს იძენენ, ბადებენ განსაზღვრულ ასოციაციებს. შე-

იძლებოდა დაგვესახელებინა შესანიშნავად გააზრებული კადრი სურათის პირველი ნახევრიდან: მდინარეზე გაბმულ ბოგანიდზე შემდგარან ბავშვები. ხიდი ირწევა, ირწევა სახიფათოდ, თითქოს ომს მთელი თაობის ბედი შეეგდოს მასზე... შემდეგ კვლავ ხიდურა გადასასვლელები მეტალურგიული ქარხნის საამქროებში, სადაც სურვილს აყოლილი გიგა ბეთანელი მოსდევს ნანას. და თითქოს კვლავ ირწევიან ეს ხიდურა გადასასვლელები, ირწევიან სახიფათოდ... ზოგს არ მოეწონა ეს ეპიზოდი, იგი თვითმიზნურად, აზრისაგან დაცლილად ჩათვალა. რა საჭირო იყოო ეს გაუთავებელი სირბილი, თუკი იგი უნდა დამთავრებულიყო გიგა ბეთანელის პათეტიკური მსჯელობით „კაცურკაცობაზე“. თუ ამგვარად მივუდგებით, მაშინ შეიძლება შევედავოთ თვით „წეროების“ ავტორებსაც კი. რა საჭირო იყო ვერონიკას ასე თავაწყვეტილი სირბილი, რა საჭირო იყო მისი სახისა და ქშენაავარდნილი, შეუკავებლად მოგრიალე ორთქლმავლის ჩვენება პარალელურ მონტაჟში. აქ ხომ ბოლოს და ბოლოს არაფერი მომხდარა გარდა იმისა, რომ ვერონიკამ იპოვა პატარა ბორისი? განა მხოლოდ ამისთვის, ამ კონკრეტული. „შედეგისათვის“ დასჭირდათ „წეროებში“ ეს ეპიზოდი? ცხადია, არა! ავტორები ამას სხვა გზითაც მიაღწევდნენ. ასე უტილიტარულად არც არავინ მისდგომია ამ ეპიზოდს. აქ ვერონიკას სირბილიც, ქალის სახისა და ორთქლმავლის მონაცვლეობაც პარალელურად განვითარებულ მონტაჟში, ეს დაუოკებელი, ზეაღმავალი რიტმიც იწვევს განსაზღვრულ ასოციაციებს, მაყურებელს უქმნის გარკვეულ ემოციას, განწყობილებას. ამის გარეშე კი არ არსებობს ხელოვნების ნაწარმოები.

რა უნდა ექნა გიგა ბეთანელს, როცა მასთან გაუცნობი-

ერებელი გრძნობის კარნახით მოვიდა ნანა? ყურადღება არ უნდა მიექცია? არ უნდა აყოლოდა საკუთარ სურვილს? არ უნდა ადევნებოდა ჭალს? დიახ, მაშინ ფილმში აღარ გვექნებოდა ეს ეპიზოდი, არ გვექნებოდა ეს სირბილი და მისვან გამოწვეული ემოციებიც. სამაგიეროდ, ხელთ შეგვრჩებოდა სიყალბე.

მაგრამ თუკი აედევნა, რა საჭირო იყოო ამ ეპიზოდის ლამთავრება გიგას მსჯელობით „კაცურკაცობაზე?“ და ისევ კონტრკითხვა: მაშ, რა უნდა ექნა გიგას, რა უნდა მომხდარიყო?

მახსენდება ეპიზოდები ზემოთ დასახელებული ზოგი უცხოური ფილმიდან. შაბროლის სურათის („ბიძაშვილები“) გმირი მხოლოდ წუთიერი ტკბობისთვის უყოყმანოდ გაიხდის თავის საწოლის თანაზიარად ჭალს, რომელსაც თავდავიწყებით და გულწრფელად ეტრფის მისი ბიძაშვილი... ფელინის ფილმში („ტკბილი ცხოვრება“) გმირი იმ ჭალს, რომელიც თითქოს უყვარს კიდეც, უყოყმანოდ ეუფლება ჭუჩის მეძავი ჭალის საწოლზე... ვისკონტის უკანასკნელ ნაწარმოებში („როკო და მისი ძმები“) არამხადა ამფსონების დახმარებით ძმა ძმის თვალწინ აუპატიურებს ჭალს, რომელსაც იგი ეტრფის...

არა, გიგა ბეთანელი ასე ვერ მოიქცეოდა. და განა იმიტომ, რომ მისი ლტოლვა ნანასკენ უფრო ნაკლები ძალისაა. უბრალოდ — ასეთი რამ მისგან წარმოუდგენელი იქნებოდა. გიგა ჩვენი თანამედროვეა, ჩვენი საზოგადოების წევრია. მისთვის უცხოა ჯუნგლის კანონები. მორალურადაც და ეთიკურადაც ბეთანელი ჩვენი მაღალი პრინციპებიდან მოდის. ამიტომ არ შეუძლია მას (პირველ რიგში) საკუთარი გრძნობის გაუ-

ხამსება, მეგობრობის, ოჯახური სიწმინდის ხელყოფა. მისი გონება უძლებს გრძნობასთან ჰიდილს.

ამ ეპიზოდზე ასე ვრცლად არ შევჩერდებოდი, პრინციპული რომ არ იყოს. სწორედ აქ, გრძნობათა ამ უეცარი მოზღვავებისა და ჩადგომის შემდეგ, ხვდებიან ფილმის გმირები, რომ რაღაც უცნაურმა დარიათ ხელი, რომ ეს არ არის ის გრძნობა, რომელიც ჭეშმარიტი სიყვარულის, მეგობრობის სასწორზე შეიგდებოდა... აქ ფონიც გარკვეულ როლს ასრულებს. მას აკისრია განსაზღვრული აზრობრივი და ემოციური ფუნქცია. ცივი, „უსულგულო“ ლითონის კონსტრუქციები ხელს კი არ უწყობენ ისედაც მოზღვავებული გრძნობის კიდევ უფრო მოჭარბებას, როგორც, ვთქვათ, ეს უნდა მომხდარიყო ამავე მოქმედების ბუნების წიაღში გადატანისას, არამედ თავის „გულგრილობითა“ და მიუკარებლობით გონიერებისაკენ მოუხმობენ გმირებს. რკინის კონსტრუქციების ფონი აქ ემსახურება გონების გამოფხიზლებას და არა ვნების წაქეზებას. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთ შემთხვევაში არ შეიძლება ფონი მივიჩნიოთ პასიურად, მხოლოდ სურათის „გათანამედროვებისათვის“ გამოყენებულ თვითმიზნობად. და მაინც გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც რეჟისორ შოთა მანაგაძეს უსაყვედურეს ინდუსტრიული ფონის ჭარბად გამოყენება, თუმცა თვითონვე ვერ უარყოფენ, რომ იგი გემოვნებით შეუსრულებია მხატვარ ა. ვაწაძესა და შესანიშნავად გადაუღია ოპერატორ ფ. ვისოცკის. არა! გვეყო ფილმები, რომელიც უთუოდ იწყება დანისლული კავკასიონის ქედის პანორამებით და მთავრდება შავი ზღვის გამჭვირვალე ტალღების ფერადოვან კენჭებზე ლივლივის ჩვენებით. დროა შევიგნოთ (და ასევე ავსახოთ ფილმებშიც), რომ საქართველო

მარტო ლამაზი ბუნების ქვეყანა კი არ არის, არამედ იგი განვითარებული, თანამედროვე ინდუსტრიული რესპუბლიკაცაა. ვფიქრობთ, „კეთილ ადამიანებში“ კარგად გამოყენებული ინდუსტრიული ფონი ემყარება „თანამედროვე თვალის“, „მანქანის ესთეტიკის“ იმ საუკეთესო ტრადიციებს, რომლებიც ჩვენს კინემატოგრაფში დაამკვიდრეს ვერტოვისა და ეიზენშტეინის ფილმებმა.

დარწმუნებული ვართ, მაყურებელს არ გამორჩენია კიდევ ერთი თავისებურება—„კეთილ ადამიანებში“ ცოტას ლაპარაკობენ. შეიძლება ითქვას, რომ „სხვისი შვილების“ შემდეგ ქართულ კინემატოგრაფში არ გვქონია ფილმი, ასეთი გამომსახველი, მეტყველი პაუზებით. ესეც ცხადია, თვით ნაწარმოების ჟანრობრივი თავისებურებებით არის განპირობებული. თანაც, უმეტეს შემთხვევაში, გამართლებულია სიტუაციებით. ავიღოთ თუნდაც ის ეპიზოდი, როდესაც თამაზი მოულოდნელად შეიტყობს ნანასა და გიგას ბავშვობის მეგობრობას. გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ იგი ცოლისა და მეგობრის ამ ათიოდე წლის წინანდელმა დამოკიდებულებამ დააღონა, ასე გააშრო, თამაზს ეს რომ ადრე შეეტყო, თუნდაც მაშინ, როცა მის ოჯახში პირველად მოვიდა გიგა ბეთანელი და შეხვდა ნანას, ალბათ გაიხარებდა კიდეც. მაგრამ როდესაც თავად ნახა, როგორი „ოფიციალურობით“ გაეცვნენ მის თვალწინ ნანა და გიგა ერთმანეთს, როგორი მრავალმნიშვნელოვანი გამოხედვით შეხვდნენ დიასახლისისა და სტუმრის თვალები, ამის შემდეგ, ცხადია, განიცდიდა ამ „სიახლეს“. მან არ იცის, რა მოხდა. იცის მხოლოდ, რომ ადამიანებმა, რომლებსაც იგი უსაზღვროდ ენდობოდა, იცრუეს. და ვინ იცის. პირველად და უკანასკნელად? ნანამ კი იცის, რომ მოატყუა

ქმარი, როდესაც მის ოჯახში მოსულ გიგასთან შეხვედრისას არ გაამჟღავნა ძველი ნაცნობობა. ისიც იცის, თუ რა მოხდა, რა იმალება ამ სიცრუის იქით. ვფიქრობთ, ისეთ მდგომარეობაში ჩასავარდნად, როგორშიც თამაზი და ნანა აღმოჩნდნენ, ესეც საკმარისია. რა უნდა ექნათ, რისი თქმა შეეძლოთ? თამაზს ესაყვედურებინა ცოლისათვის? თავი ემართლებინა ნანას? არა, ეს არ ზის მათს ხასიათში, თანაც ვერ გამოხატავდა იმას, რაც იმ წუთს მათ გულსა და ტვინში ხდებოდა. აქ სიტყვა ზედმეტი იყო. მაყურებელს ყველაფერი მხოლოდ გმირთა სახეებზე უნდა ამოეკითხა. ასეც მოხდა.

ჩაპლინი აღნიშნავდა: „რა მშვენიერიც არ უნდა გახდეს ადამიანის მეტყველება, კაცობრიობა მუდამ მოიწადინებს მუნჯურად გამოსახოს თავისი ემოციები... რადგან, საბოლოოდ ჩვენი შთაბეჭდილების 87 პროცენტი თვალის აღქმის შედეგია, და მხოლოდ 9 პროცენტი — სმენისა...“ ხომ არ დავიწყდათ ჩვენს კინემატოგრაფისტებს ეს ჭეშმარიტება. ჩვენს ფილმებში ხშირად სიტყვის ისეთი კორიანტელია დაყენებული, რომ გამოსახულება იბინდება. უბრალოდ რომ ვთქვათ, ფილმებში ბევრს ლაპარაკობენ. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ იქნებოდა ისეთი დიდი უბედურება, გმირთა სამეტყველო ენა დახვეწილი, დიალოგები გამართული, აზრის შემცველი რომ იყოს, სიტყვა გამოსახულების გამკვეთრებას, მის აზრობრივად გაფართოებას რომ ემსახურებოდეს. ცნობილია „მრავალდარლოგიანი“ სურათების დადებითი ნიმუშებიც, მაგალითად, ამერიკულ პროგრესულ კინოში. მაგრამ ისიც ხომ ჭეშმარიტებაა, რომ მრავალსიტყვაობა არასოდეს ყოფილა კარგი ფილმის მაჩვენებელი. ალბათ შენიშნავდით, რომ ზოგიერთი უცხოური ფილმის ტიტრებზე რეჟისორისა და სცენარისტის

სახელთან ერთად ცალკეა აღნიშნული დიალოგების ავტორიც. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით იგრძნობა ფრანგულ კინოხელოვნებაში. მაგალითად, ზოგს კიდეც გაუკვირდა, როცა ერთი ფრანგული ფილმის ტიტრზე, რომელსაც ჩვენში უჩვენებდნენ, ამოიკითხა: დადგმა, სიუჟეტი, სცენარი და... დიალოგები რენე კლერისა. აქედან ცხადი ხდება, კინოს ისეთი დიდოსტატი, როგორიც რენე კლერია, რაოდენ მნიშვნელობას ანიჭებს ფილმში დიალოგებს. იქნებ ზოგიერთი შეგვეკამათოს და გვითხრას: მაგრამ ეს ხომ რენე კლერია, რომელშიც ბედნიერად გაერთიანებულა რეჟისორი და დრამატურგიო. არავინ მოითხოვს, რომ ყველა იყოს ერთდროულად რეჟისორიც და დრამატურგიც, ისევე, როგორც ვერავინ გამოაცხადებს კანონად ფრანგულ კინოში გავრცელებულ მეთოდს — დიალოგებისათვის ცალკე ავტორების მოწვევას. ჩვენ ვიცით ბევრი კარგი დარმატურგი — თეატრისა და კინოსი, რომელსაც ეს არ დასჭირებია. მაგრამ ყველა დრამატული ნაწარმოებისათვის კარგი დიალოგები რომ აუცილებელია, ეს არავისთვის არის საკამათო. და თუ ამას კვლავ ვიმეორებთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ უკვე აუტანელი გახდა ის დაშტამპული, ფუყე და ყალბი დიალოგები, რომლებიც სამწუხაროდ, არცთუ ისე იშვიათად გვხვდებიან ჩვენს ფილმებში, ის გამოფიტული, ხატოვანებასა და ქვეტექსტებს მოკლებული, ემოციებისაგან დაცლილი ენა, რომლითაც მეტყველებენ ამ ფილმების პერსონაჟები... უკვე დროა, დიდი ხანია დროა, განსაკუთრებული ყურადღება დავუთმოთ დიალოგებს. ხომ არ იქნებოდა მიზანშეწონილი, რომ მათი დაწერა ზოგჯერ მივანდოთ გამოცდილ მწერლებს?

აქ სრულიადაც არ გვსურს იმის თქმა, თითქოს „კეთილი ადამიანები“ დიალოგებია მხრივ უნაკლო ფილმი იყოს. ცხადია, ყველაფერი შედარებითია. მაგრამ ერთი უნდა აღინიშნოს: დიალოგების სიმცირისა და მეტყველი პაუზების ასე ჭარბად გამოყენების შემთხვევაში, გმირთა სასიათების გახსნისას ფსიქოლოგიური სიმართლის მისაღწევად ბევრი რამ იყო დამოკიდებული თვით მთავარი როლების შემსრულებელ მსახიობებზე, იმაზე, თუ რამდენად სწორად გამოიყენებდნენ ისინი ნახევარტონებსა და ნიუანსებს გმირთა შინაგანი სამყაროს გამოსახატავად.

მსახიობი ოთარ მეღვინეთუხუცესი გიგა ბეთანელის როლში გამოირჩევა თავშეკავებულობით, ჟესტების სიძუნწით. მაგრამ ყველაზე საუკეთესო მაინც ის არის, რომ მისი გმირი აზროვნებს ეკრანზე. აზროვნებს საინტერესოდ. სწორედ ამ გზით გვისსნის მსახიობი გიგა ბეთანელის შინაგან სამყაროს, ღრმად გვახედებს მის სულში, გვაყვარებს. ამიტომაც გჯერათ მისი მაშინაც, როცა ახალი სამყაროს ადამიანის სიამაყით დააბიჯებს მეტალურგთა ქალაქის ქუჩებში, რომელთა ადგილზე ამ ათიოდე წლის წინათ დასტოვა მშობლიური სოფლის ორღობეები. და მაშინაც, როცა ნანასთან კვლავ შეხვედრისას თავდავიწყებით მიეცემა გატაცებას... თანამედროვე ახალგაზრდის კეთილშობილურ სახეს ქმნის მსახიობი თ. არჩვაძე. მისი თამაში ისე ბუნებრივი და დამაჯერებელია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისე კინემატოგრაფიულია, გიჭირთ დაჯერება, რომ ეს როლი მსახიობის დებიუტია კინოში. არჩვაძის გმირი — ეს არის ადამიანი, რომლისთვისაც შრომა, შემოქმედებითი ძიება, პროგრესისათვის ბრძოლა ქცეულა პოეზიად. ასევე ფაქიზი და პოეტურია იგი სიყვარულშიც. ცოლთან, მეგობ-

რებთან დამოკიდებულებაში... უთუოდ კარგი აქტიორული მონაცემები გამოავლინა ნ. პირველმა... დადებით ხასიათებს გვიხატავენ ეპიზოდურ როლებში მსახიობები ა. ერმილოვი, ი. მაქსიმოვა, ბ. კობახიძე, რ. ხობუა... დიახ, „კეთილ ადამიანებში“ არ გვხვდებიან უარყოფითი პერსონაჟები, აქ მხოლოდ კარგი ადამიანები არიან! ისინი შეიძლება შეცდნენ, აღელდნენ, გადადგან დაუკვირვებელი ნაბიჯი, მაგრამ საბოლოოდ მათში მუდამ იმარჯვებს კეთილი საწყისები... ეს ყველაფერი იმას როდი ნიშნავს, რომ „კეთილი ადამიანები“ უნაკლო ფილმია. არა, მას აქვს სარვეზებიც. შეიძლებოდა აღგვენიშნა, რომ გიგას პირდაპირობასა და მართალ ბუნებას არ შეეფერება ის წერილი, რომელსაც იგი დონბასიდან უგზავნის ნანას, რომ უფრო აქცენტირებული უნდა ყოფილიყო გიგას ხელახლა გატაცების მომენტები, რომ რეჟისორი უფრო მომთხოვნი უნდა ყოფილიყო პატარა ნანას როლის შემსრულებლისადმი, რადგან გოგონა უსიამოვნოდ აჭარბებს. ფილმის დამონტაჟებისას რეჟისორს უფრო გაბედულად რომ ეძოქმედა მაკრატლით, უთუოდ ასცდებოდა ზოგიერთი პლანისა და ეპიზოდის გაჭიანურებას... მოინახება სხვა ნაკლიც, მაგრამ მთლიანად ეს არის კარგი ფილმი კარგ ადამიანებზე.

დიახ, თაობებს აქვთ თავისი სახე, თავისი ბედიც. ეს ვივრძენით, დავინახეთ ამ ფილმშიც.

მთები
გზები
შემოქმედება

შემთხვევითი არ არის ის ფაქტი, რომ ფილმი „თეთრი ქარავანი“ სურათთან „დავიარები მოსკოვში“ ერთად, თამამად წარსდგა კანის XVII საერთაშორისო კინოფესტივალზე და მსოფლიო ასპარეზობაზე იცავდა საბჭოთა კინოხელოვნების ღირსებას...

მსოფლიო კინოხელოვნებაში კვლავ გრძელდება კამათი ადამიანის ბუნების გამო. კამათი იმაზე, თუ რა იმარჯვებს ადამიანში — ბნელი თუ ნათელი საწყისები, ბოროტი, ცხოველური ინსტინქტები თუ ამაღლებული ადამიანური გრძნობები, დამანგრეველი მხეცური ძალები თუ სწრაფვა შენებისაკენ, შემოქმედებისაკენ, სიკეთისაკენ. განსხვავებული იდეოლოგიის, მსოფლმხედველობის, მრწამსის მხატვრები კამათობენ იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა აისახოს ადამიანი სელოვნებაში, კამათობენ ადამიანის დანიშნულებაზე, მის სულიერ სამყაროზე. იმაზე, თუ რა არის ადამიანი — ქვეცნობიერი ძალებისა და „უსამართლობით აღსავსე სამყაროს“ მონა თუ საზოგადოებრივი, სოციალური რთული არსება, რომელსაც აქვს ბედნიერების, შემოქმედების, დიდი სიცოცხლის უფლება. საბოლოოდ, ეს არის ჰუმანიზმისა და ანტიჰუმანიზმის შეჯახება, რეალიზმისა და ანტირეალიზმის შერკინება. დღევანდელი მსოფლიოს გამძაფრებულ ვითარებაში კი იგი იდეოლოგიურ, პოლიტიკურ, ფილოსოფიურ ბრძოლად იქცევა.

მთები და გზები — ხიფათიანი, ძნელადსავალი...

მთები და გზები... მათ არ უყვართ სუსტნი და მერყევნი. დასაბამიდან მოდის ასე: ვინც მთას შეუდგება, ვინც გზაზე ფეხს შედგამს, რწმენა უნდა ჰქონდეს მტკიცე, მიზანი ნათელი, ნებისყოფა შეურყეველი. თუ არადა მთა გადაულახავია, გზა — გაუვლელი...

ჰეშმარიტი ხელოვნებაც მუდამ ფიქრია, მუდამ განსჯაა ცხოვრებაზე, ადამიანთა სავალ გზებზე, იმაზე, რომ გზა დიდია და უსასრულო, აღსავსეა ხიფათითა და მოულოდნელობით, რომ გზა გაუვლელი რჩებათ სუსტთა და მერყეთ.

ეს სიტყვები „თეთრი ქარავნის“ პირველად ნახვის შემდეგ ჩავიწერე უბის წიგნაკში, ისე, უბრალოდ, ჩემთვის. მაშინ არც მიფიქრია, რომ ამ ფილმის გამო პრესაში ვიტყოდი რასმე. არც ამჯერად მინდა მივმართო ტრადიციულ რეცენზიას, განაჩენივით — „მართალია-მტყუანიას“ ფორმას. და ეს იმიტომ კი არა, რომ, ერთი კრიტიკოსის თქმისა არ იყოს, ეს ფილმი ძნელად ემორჩილება რეცენზიტის კალამს. უბრალოდ კვლავ მეძალება ფიქრი მთებსა და გზებზე, ადამიანთა სავალ გზებზე... ფიქრსაც ამ ფილმში უდევს სათავე. მასში კი ნიჭიერად და ემოციურად გამჟღავნებულა სურნელება და მადლი მიწისა, ხალხისშვილობის ამაღლებული გრძნობა, ბუნებასთან ახლო მდგომი და ბუნებასავით მართალი, უშუალო, გამრჯე კაცის სილამაზე, მთებისა და გზების რომანტიკა..

და მაინც — რაზე მოგვითხრობს „თეთრი ქარავანი“? შრომაზე, მწყემსების ვაჟკაცურ, მძიმე, კეთილშობილურ

შრომაზე; ჰეშმარიტად უანგარო მამაკაცურ მეგობრობაზე; ხალხთა ძმობაზე, სიყვარულზე, და კიდევ — ერთი „ძეშეცთომილის“ ამაოების გზაზე...

დიახ, ეს ყოველივე არის ფილმში. მაგრამ მარტო ამის თქმა იგივე იქნებოდა, რომ დაგვეხატა გამოფიტული ჩონჩხი, გადმოგვეცა შუქჩრდილებისაგან და ემოციებისაგან დაცლილი სქემა. ეს კი ჩვენივე გრძნობების, ჩვენი ფიქრის გაქურდვის ტოლფასი იქნებოდა. ფილმში კი არის ცოცხალი აზრი, ხელოვნების ფორმით გამჟღავნებული მოუსვენარი ფიქრი ადამიანსა და მის სავალ გზებზე, იმაზე, რომ გზები ვრცელია და და უსასრულო, აღსავსე მოულოდნელობებითა და ხიფათით, რომ გზაზე გვხვდება გზაჯვარედინები...

და რა საოცარია — ფილმი ეკრანზე გამოვიდა არა თავისი პირველყოფილი სათაურით — „გზები და გზაჯვარედინები“, რომელიც ერთ მწყობრ მწკრივად კრებდა ყველა ასოციაციას, არამედ სხვა, არაფრისმთქმელი სახელწოდებით — „თეთრი ქარავანი“. რატომ? მე მითხრეს, რომ კინოგამქირავებლებმა მოითხოვესო ასე, მათ „გზები და გზაჯვარედინები“ არაკომერციულად მიუჩნევიათ. მაგრამ ხელოვანთა პოზიცია? პრინციპი?

●

ბრწყინვალედ არის გადაღებული ფილმის დასაწყისი: ადრიანი შემოდგომა, ხეობის სოფელი, რომლის ძირითადი საქმიანობაც და მარჩენალიც—ცხვარია, ხოლო ყველა მამაკაცი — მწყემსი. სამ თვეს ძლივს ასწრებენ საკუთარი ლოგინის გათბობას მთებსა და გზებს დაძმობილებული ვაჟკაცები. მემდეგ ისევ გზა — უსასრულო, გაუთავებელი. მიდიან და თან მიაქვთ თავიანთი წილი სიხარული და დარდი, საზრუნავი და სა-

ფიქრალი, სიყვარულიც და სახელგაუტეხლად შინმობრუნების რწმენა. ჩაუმქრალად ინახავენ კერას მხოლოდ მოხუცები, ქალები, ბავშვები. ერთი დეტალიც — ამ სოფელში ბავშვები ერთ დროს იბადებიან, „რაღა თქმა უნდა, ესეც ამ გზის ბრალი უნდა იყოს“...

და აი, ახლაც აყრილან სოფლის თავჩობნები, ცხვარს მიერეკებიან კასპიისპირეთს, ყარა-ნოღაის ზამთრის საძოვრებზე, სადაც ბალახი ნოყიერიცაა და მარილიანიც...

საოცარი მღელვარებით გადმოგვცემენ ავტორები სოფლის ცხოვრებაში ამ მნიშვნელოვანი მოვლენით გამოწვეულ ამაღლებულ განწყობილებას. და თუმცა ისინი, თითქოს, განსაკუთრებით წინ არაფერს წამოსწევენ, ხაზგასმით არ აღნიშნავენ და ყველაფერს ჩვეულებრივობის ჩარჩოში ატევენ, გაციცების ყველა ეპიზოდში ძალუმად იგრძნობა პათეტიკური ჟღერა. არსად უბრალო მინიშნებაც კი არ არის ყალბ ეგზოტიკურობაზე. ყველაფერი, რაც კინოკამერის ხედვის არეში ხვდება, მართალი და ახლობელია, აღბეჭდილია უტყუარობით. ეს ჩვენი მშობლიური პეიზაჟია — მთები, ბილიკები, დაბალი ქვით ნაშენი და ფიქალით გადახურული სახლები, ტერასებად შეფენილი სოფელი, არსად ხეხილი და ხასხასა მწვანე. ფერები დაბინდულია, ჭარბობს რუხი და შავი. ადამიანთა სახის მკვეთრ, რელიეფურ ნაკვთებშიც გამჟღავნებულა ბუნების სიმკაცრე... დაბოლოს, ცხვრის ფარა, აქაფებულ მთის მდინარესავით რომ დაძრულა სოფლის ორღობეებში. ეს ყოველივე დანახულია სიყვარულით, განცდილია დიდი გულით. ფილმის ავტორები აღწევენ, რომ ყოველდღიურში, ჩვეულებრივში დაგვანახონ და განგვაცდევინონ ამაღლებული, პოეტური.

საოცარი ანტიკური სიდიადით არის გამსჭვალული კადრი, როცა სოფლის ბოლოში ლომისას ტაძრის სამრეკლოზე შემომდგარი ასი წლის ზოზირა ზარის რეკვით მიაცილებს გზად დამდგარ მწყემსებს. კადრის მარცხენა ქვედა კუთხეში მონუმენტური მარტიას მსხვილი პლანია, კადრის სიღრმეში კი მაღლობზე შემომდგარი პატრიარქალური მოხუცის ფიგურა. მას და მარტიას შორის იმართება პათეტიკური საუბარი:

ზ ო ზ ი რ ა. ჰაი დედასა, დედასა... თქვენთან ვეღარ მოვალ სამწყემსად, თავჩოხელებო, თქვენი ჭირიმე!

მ ა რ ტ ი ა. ჯერ კიდევ მედგრადა ხარ, ზოზირა!

ზ ო ზ ი რ ა. თქვენი თავი ნუ მომიშალოს, შვილებო... ჯელ მწყემსებს გაუფრთხილდით, თავჩობნებო... ბიდარას უთხარი, ზოზირა დგას, ჯერ არ წაქცეულა-თქო. ბატკანი ჩედილად გექციოთ, ყველდაბელებო...

მ ა რ ტ ი ა. ნაოფლარზე ქარმა არ დაგკრას. ზოზირა... მშვიდობით იყავ, მშვიდობისა!

ზ ო ზ ი რ ა. მშვიდობით გევლოთ, ახლოურებო!

თუ პირველ ეპიზოდებში პათეტიკა ერთგვარად ეფარებოდა ლირიკას და, უფრო მეტად — იუმორს, აქ იგი უკვე თავისი ნამდვილი სახით წარმოგვიდგება. შემდეგ ეს პათეტიკა ერთხელ კიდევ შეუფარველად გამოვლინდება გარინდებაში, როცა გზის პირას, უცნობი მეცხვარის საფლავზე აღმართულ ჯვართან შედგებიან მწყემსები და თავდახრილნი პატივს სცემენ მშრომელი კაცის ღირსებას. არაჩვეულებრივი ძლიერი გახწყობილების კადრი: დაბალი ჰორიზონტი, დაბინდული ცის ფონზე წინა პლანზე უხმოდ შეკრული რკინის დიდი ჯვარი და იქვე თითქმის სილუეტებამდე დაყვანილი გარინდებული მწყემსების ფიგურები... ფიქრში წასული

მთხრობელის ხმა: „რამდენჯერ არ მიკითხია მამიჩემისათვის, ვინა მარხია-მეთქი, სულ ერთს მეუბნება, მწყემსიაო. ვინ არის— ჩვენებურია? ლეკია? რუსია?“ შემდეგ ახალბედა პირტიტველა ვაჟიას გულუბრყვილოდ ნათქვამი: „ვისი საფლავია, მამი?“ და იქვე — დაგუდული, თითქოს მაღალი ტაძრის თაღებქვეშ დაძრული ტრაგიკული ხმა მარტიასი: „მწყემსისაა, შვილო“.

ეს ეპიზოდები ფილმის დასაწყისში, თავისი დიდი შთამბეჭდაობის მიუხედავად, ჯერ კიდევ, თითქოს ჩვეულებრივობის ფარგლებში რჩებიან. შემდეგ სცენები: პირველი ბატკნის დაბადება — დოლის დასაწყისი და ამ მოვლენის აღსანიშნავი მამაპაპური წესის შესრულება; გელას და დაღესტნელი მწყემსების შეხვედრა და შეჯახება ბაზრის სასადილოში, რომლებშიც, ჩვენი აზრით, ასევე დაუფარავად ვლინდება ავტოროა პოზიცია... ყველა ამ ეპიზოდის შეხმიანება არ ხდება უცებ, მოულოდნელად. ისინი მხოლოდ ბოლოს, სურათის მთლიანად აღქმისას ლაგდებიან მხატვრულ სახეთა მწკრივში და საბოლოოდ კიდეცაც განსაზღვრავენ მის პოეტიკას.

●

ფილმის თითქმის ყველა გმირს სურათის ექსპოზიციაშივე ვეცნობით. იგი ერთგვარად გაგრძელებულია და კადრსმიღმა მთხრობელის ტექსტი მთლიანად დოკუმენტურ კადრებს ახლავს, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს სიმართლის შეგრძნებას. რამდენად პრინციპულია ავტორებისათვის გადაღების ასეთი მანერა, ნაწილობრივ უკვე აღვნიშნეთ. მაგრამ ამჯერად მთავარია, რომ ექსპოზიციაში უკვე მოცემულია როგორც პერსონაჟთა ხასიათების, ისე ნაწარმოების კონფლიქტის ძირითადი

ნიშნები. სხვა საქმეა ფილმში შემდგომ როგორ ვითარდებიან ისინი. ყოველ შემთხვევაში, მთხრობელის ნათქვამს პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება. ამიტომაც თავს ნებას მივცემ და შეგახსენებთ (მთხრობელია გელა):

„ისევ ავიყარეთ და მივდივართ კასპიისპირეთს, ზამთრის საძოვრებზე, ყარა-ნოღაი რო ჰქვია. შემოდგომის ნახევარს გზას ვანდომებთ, მთელ ზამთარს და გაზაფხულის ნახევარს ყარა-ნოღაისა ვტკეპნით, მერე ისევ ჩვენი მთებისაკენ ვიზამთ პირსა... რას იზამ, ხეობის მთავარი საქმე ცხვარია“...

კადრსმიღმა მთხრობელის ეს ტექსტი მთლიანად ცხვრის გადარეკვის ამსახველ შესანიშნავ კინორეპორტაჟს ემთხვევა. და თუმცა იგი აქ არ მთავრდება და გარემოს უტყუარობის შეგრძნებაც უწყვეტი რჩება, კინოკამერა უკვე შეუმჩნევლად იწყებს ადამიანთა სახეების — ფილმის მთავარ პერსონაჟთა გამორჩევას. კადრსმიღმა ხმა კი თხრობას განაგრძობს და მათ ცალ-ცალკე გვაცნობს, რაშიც ლაკონიურად გამჟღავნებულია როგორც თითოეულის წინაისტორია და ხასიათის ძირითადი ნიშნები, ისე ყოველ მათგანთან მთხრობელის შინაგანი დამოკიდებულება.

„ჩვენს კოლმეურნეობაში შვიდი ბრიგადაა. ჩვენში ბრიგადას ბინა ჰქვია. ჩვენი ბინიდან შვიდნი ვართ: მამაჩემი ბარტია, გლახო, ყივანა, ბალთა, დღვრია და ჩემი ძმა ვაჟია.

ჩემი ძმა პირველად მიგვყავს ცხვარში და სიხარულისაგან ალარ არის. გაუგონია, ამ გზის ბოლოს ზღვა არიო და მაგასა ჰგონია, საბანაოდ მივდივართო. ჰგონია და ეგონოს. ალბათ სველას ეგრე ეგონა თავის დროზე.

ეგ ყივანაა, ჩაფიქრებული რომ მიდის და დანა პირს არ უხსნის. ყივანა ზედმეტი სახელია. თავისი ნამდვილი სახელი,

მგონი, თვითონაც აღარ აჰსოვს. სამი გასათხოვარი გოგონა შინ უბერდება და ამიტომ არის ეგრე დაღვრემილი.

არც გლახოს აქვს მაგაზე უკეთესად საქმე, მაგრამ გულგაუტეხელი კაცია და არხეინად არის... ჩვენი ხეობის კაცს ერთი ცოლისთვის ვერ მოუვლია და ეს დალოცვილი ორ ოჯახს პატრონობს.

ოთხი გოგო რომ ასხდა კისერზე. ეს ჩვენი ბინის შოფერია. დღვირა ჰქვია სახელად. არც ეგ არი უიმედო კაცი. მაინც ბიჭის მოლოდინშია...

კინალამ ბალთას ვინაობა ვეღარა ვთქვი. ჩემი ტოლი ბიჭია. გუშინწინ მაგის ქორწილში გავტრიალდით. ცოლი შერთეს. ე მაგ წერილებსაც იმასთან აგზავნის. ღმერთივით გუნებაზე ეგეც ვერ უნდა იყოს. როგორი საქმეა, ორი დღის შერთული ცოლის რვა-ცხრა თვით მოშორება და ცხვარში ბაკუნი.

ჩვენი ბინის თავჩობანი და მთავარი მოსამართლე მამაჩემია. ცოტა არ იყოს, ამ ბოლო დროს ვეღარ ვრიგდებით ერთმანეთში. ალბათ მაგასაც სიბერე ეპარება და იმის ბრალია. თუ ეგრეა, ეპატიოს ჯაჯღანი“...

დარიალის ხეობაში შემოეყრებათ ტურისტთა მანქანა, რომელიც ძლივს არღვევს ცხვრის ნაკადს. თვალებგაბრწყინებული, ცნობისმოყვარე სახეები, მხიარული შეძახილი, ერთიორი რეპლიკა... და ისევ ფიქრში წასული გელას ხმა:

„ხალხი ქვეყანას უვლის, ათას რამეზე ხედავს, ჩვენ კი ჩვენს ფარას უნდა ავედევნოთ... ეჰ, რაც თავი მახსოვს, ამ ცხვარს დავდევ, ამ გზის მეტი არაფერი მინახავს, ყველაფერი განზე მრჩება. სულ პირდაპირ რომ მევლო და უკან აღარ მოვბრუნებულიყავ, ვინ იცის სად ვიქნებოდი ჩასული, რას

არა ვნახავდი. მე კი ყელში ამომივიდა ამ გზაზე ხეტიალი და, სხვისი არ ვიცი...“

აი, ყველა ისინი, ვიზეც უნდა მოგვითხროს სურათმა. შემდეგ ამ გალერეაში პოეტური ფერებით ჩაიწერება მარიას ნათელი სახე და იმაღლებს ლირიკა. თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ იგი მხოლოდ პათეტიკასთან თანასწორი უფლებით შემოდის ფილმში და ვერ ჭარბობს მის ჟღერადობას.

●

წინა პლანზე მაინც ორი გმირი იწევს: გამჭრიახი და გულისხმიერი, მუხლმაგარი და კუნთგაძვალებული, მთებსა და გზებზე გამობძრმედილი, მწყემსთა ზნეობრივ მაგალითად ქცეული მარტია ახლოური და მისი „ძეშეცთომილი“ გელა. ფილმის მთავარი კონფლიქტიც, მისი ფაბულური გამოხატვით, სწორედ მათი შეჯახებაა.

მამაც და შვილიც ერთ გზაზე დგანან.

მარტიასათვის ეს გზასავალი ნაცადი და ნაცნობია, მაგრამ მაინც მრავალი შეუცნობელი სიახლის შემცველი. მისთვის ეს არის კაცურკაცობის, ბრძოლისა და შერკინების, ჭირისა და ლხინის, შემართებისა და არდანებების გზა, გზა ჭეშმარიტებისა...

გელასთვისაც ნაცნობია ეს გზა, მაგრამ უკვე ჩვეულებრივი, ამაოებად ქცეული და მომქანცველი. იგი ვეღარაფერს ხედავს მასზე ახალს, აღმოსაჩენს, შესაცნობს. თვით მარია, მისი ნათელი სიყვარულიც კი ვერ იქცა მისთვის ამ გზაზე აღმოჩენილ დიდ სიხარულად. გელასათვის ეს გზა დაკმაყოფილებულ სურვილს ჰგავს, იგი აღარაფერს პირდება, მისი ერთფეროვნება და უსასრულობა კი ერთგვარად კიდევაც

აშინებს. აკი თვითონვე ამბობს, როცა მარიას გულს გაუხსნის და ზრახვას გაუმხელს: „მარტო ჩვენი ხელობაა დაწყევლილი. ჩვენი გზის ბოლოს ვერა ვხედავ. მთიდან ჩამოცდივართ, ამ გაუთავებელ გზას ვაკვრივართ. მერე ისევ უკან შებრუნდება გზა...“

მარტიასათვის ეს არის მაღალი მოვალეობისა და ღირსების გზა. როცა შვილი გაუმხელს, აღარ მინდა ცხვარში სიარული, უნდა წავიდეო, მოულოდნელობით ჩაფიქრებული და წარბშეკრული მარტია მკაცრად ეკითხება: „შენს მოსავლელ ცხვარს ვინ მოუვლის?..“ მისთვის წარმოუდგენელია სიცოცხლესავით შეჩვეული საქმისაგან განდგომა, მოვალეობის არიდება, მამა-პაპათა გზიდან, მწყემსთა მკაცრი ეთიკური ნორმებიდან გადახვევა.

გელასთვის კი მოვალეობა დაბრკოლებად ვერ იქცევა, რადგან ამ გზაზე მიზანს ვეღარ ჰვრეტს. ხოლო როდესაც უკან გახედავს განვლილ გზას, ვერც იქ ხედავს რასმე და ამბოხდება: „მორჩა, გათავდა, საყოფია რაც ცხვარსა ვსდიე! გელა ახლოურმაც უნდა იცხოვროს თუ არა, რაკი გაჩნდა ამ ქვეყანაზე... სამი პირი ქოფაკი გამოიცვალა ჩემს მწყემსობაში. ძაღლმა ვეღარ გასძლო ამ გაუთავებელ გზაზე... ქვეყნის პური და ხორცი, ხორცი და პური... არ დაიძინო, არ გაიღვიძო. წაიქცევი და ხის ჯვარი მზად არის გზისპირა საფლავზე. აღარ მინდა!..“

გელამ უნდა გადაუხვიოს გზიდან. მაგრამ საით?

ქალაქისაკენ! იცის, მარტია წინ აღუდგება. მაგრამ როდემდე უნდა ატაროს „მგლის კისრით“ მისმა შიშმა? სულ ერთია, მაინც წავა! არც მარია გაჰყვება? მაშინ კვლავ დაუბრუნდეს საერთო საცხოვრებლის გოგოებს. უიმისოდაც წავა!

მწყემსები, უფროსებიცა. და ტოლებიც, განზე გაუდგნენ, თავჩობნის მბარე დაიჭირეს? სულ ერთია, მათთან დამდგომი აღარ არის, მაინც წავა!.. ქალაქი!.. ქალაქი!..

თითქოსდა რა არის ამაში ცუდი? რატომ უნდა იქცეს გელასათვის ფატალურ გარდუვალობად მამა-პაპათა გზა, სასჯელივით რატომ უნდა ატაროს მწყემსის ტვირთმძიმობა? ნუთუ უფლება არა აქვს ახალგაზრდა კაცს თავისი სავალი მონახოს, თავისი წილი მოთხოვოს ცხოვრებას? ვერც გელას და ვერც ჩვენ ვერაფერში გვაჯერებს ახალგაზრდა ახლოურის ამბოხების გამო ერთ-ერთი მწყემსის ნათქვამი: ჩვენი ხელობა ქრისტეს იქიდან მოდის, ამაზე დავა სიგლახეა და მეტი არაფერიო. უფრო სამართლიანად და დამაჯერებლად გაისმის ამის პასუხად გელას შეძახება: „კაცი უფრო ძველია!“

მაგრამ როგორია ქალაქი, რომლისკენაც გელა მიიღტვის, რას პირდება იგი ჭაბუკს?

... ხალხმრავალი ქუჩები, ავტომანქანები, თავბრუდამხვევი მოძრაობა, დამნდობი ცხენის ნაცვლად — ტაქსი. სულჩადგმული ბუნების მაგივრად — ვიტრინის თაბაშირის მანეკენები, უსიცოცხლო სახეზე ყალბი ღიმილით თავისაკენ რომ გეპატიჟებიან, დაცვარული ბალახისა და მიწის სურნელების ნაცვლად — ასფალტი და ბენზინის ბუღი, მზის წილ — ნეონის შუქი... ღამით კი ათასფრად აციმციმებული რეკლამები არშიყივით გიწვევენ კაფეში, სადაც შეეჭცევიან ნაყინს, წრუპავენ კოქტეილს, ცეკვავენ ქალიშვილები, რომელთა მოკლე კაბებში გამოჩენილი ფეხები სექსს ამჟღავნებენ და ვნებათაღელვისაკენ გიბიძგებენ... სხვა ქალაქს გელა არ იცნობს (ყოველშემთხვევაში ასეა ფილმში), სხვა უფრო ნათელი მიზანი, ამაღლებული იდეალი მას არ გააჩნია (ყოველ შემთხვევაში

ამის გამო არაფერს გვეუბნებიან არც გმირი, არც სურათის ავტორები).

ფილმში ქალაქი შემოდის, როგორც ცბიერი, როგორც მარადიული ბუნების საწყისებს დაპირისპირებული „ამაოება ამაოებათა“. ამან კი საბედისწერო შეცდომის ელფერი მიაკერა გელას სწრაფვას, მოქმედებას... ყველაფერი ემორჩილება გაუცნობიერებელ სურვილს, ეწირება გაურკვეველ მისწრაფებას — მშობლიური კერაც, მამისეული გზაც, ქალის ნათელი სიყვარულიც, ლხინსა და ჭირში ნაცადი მეგობრებიც, თვით მწყემსის ღირსებაც კი... გავიხსენოთ სცენა ბაზრის სასადილოში, დაღესტნელ მწყემსებთან, როცა გელა უარს ამბობს ცხვარ-მეცხვარის სადღეგრძელოს შესმაზე. როგორ უცებ იბადება მწყემსთა ამაყ სულში განმდგარი მოყვასის შეჩვენების სურვილი! აღარც ძველ ძმობას დაგიდევენ, არც წუთის წინ მასთან მიღებულ პურ-ღვინოს. პირველი ჯაბალა შეიმართება ზვიადად: „რას გაძლევდა დილანდელი მუშტარი შენს ულაყში?“ მერე ბექირა: „საკას უნაგირი დამიძველდა. შენ მაინც აღარ გინდა, დამითმე“. ბოლოს რასულა: „აღარც ეგ ტყვიაწამალი დაგჭირდება ქალაქში, დამითმე, ჩემი ჯანგმა შეჭამა“. და როცა ერთგვარად შემცბარი და გაკერპებული გელა ჯიუტად იტყვის, წაიღეთ, მომაშორეთ, რა სათითაოდ მევაჭრებითო, პასუხად მწარე სიტყვას გააგონებს დაღესტანელი თავჩობანი ჰაჯი: „ზოგი რამ მაინც დაიტოვე, მარტიას ლეკვო...“

ვინ დააყენებს „ძეშეცთომილს“ ჭეშმარიტების გზაზე?...

●

ის ფაქტი, რომ სურათის ფინალში გელა ფარეხში, მწყემსებთან ამოვა, ჩვენი აზრით, სრულიადაც არ ნიშნავს თითქოს

მან თავისი მისწრაფების, გადაწყვეტილების უსწორობა შეიგნო. ამ დროისათვის მარტია უკვე მკვდარია. იგი გაავებულ სტიქიასთან შერკინებაში იღუპება, როგორც მებრძოლი, სახალხო დოვლათის დამცველი. ეს საბედისწერო შემთხვევა ტრაგიკულ ელფერს ანიჭებს გელას მოქმედებას. ცხადია, მარტიას სიკვდილში მას ბრალი არ მიუძღვის. სტიქია იმის სტიქიაა, რომ იგი არაფერს ემორჩილება, და გელა იმ ავბედით წუთს რომ მამის გვერდითაც ყოფილიყო, ეს მაინც მოხდებოდა. და მაინც მისთვის ვერ უპატიებიათ... მაგრამ რა, რა ვერ უპატიებიათ? ის, რომ მამა-პაპათა გზიდან გადაუხვია? ის, რომ დაარღვია თვით კაცობრიობასავით ძველი დაუწერელი კანონი მწყემსებისა? ის, რომ ამ სიკვდილ-სიცოცხლის შერკინების ჟამს იგი ყველასთან ერთად არ იყო?.. მაშ, რატომ შეხვდნენ ულმობელი დუმილით? უკმეხად ბრალს რატომ სდებს ახალბედა ვაჟია? მარიას მუდამ ალერსიან თვალებშიც რატომ ჩამდგარა სიცივე?.. კაცმა რომ თქვას, გელა მათთან ხომ თანაგრძნობის საძებნელად, პატიების სათხოვნელად არც მოსულა... მაშ, რილასთვის მობრუნდაო, იკითხავთ.

ამ კითხვებზე კონკრეტულ პასუხს ფილმი არ იძლევა. ჩვენი აზრით, ეს უფრო გელას შინაგანად მერყეევი ბუნების გამოვლინებაა. დარწმუნებული ვართ, თუმცა ავტორები გელას წინააღმდეგობრივი ხასიათის გახსნისკენ კი მიისწრაფოდნენ, მაგრამ მასში სუსტსა და თავის თავში, საკუთარი გზის სისწორეში დაურწმუნებელ ადამიანს მაინც ვერ ჭვრეტდნენ. გაიხსენეთ, როგორი სიჯიუტით ცდილობს იგი მარიას სიყვარულის მოპოვებას, როგორი მტკიცე, შეუვალია მამასთან და მეგობრებთან შეხლისას და დაღესტანელ მეცხვარეებთან კამათშიც, როგორი შეუპოვრობით მიილტვის ქალაქისაკენ...

და მაინც მობრუნდა... მობრუნდა კია?.. ერთხელ მარია ეუბნება გელას, შენ თვითონაც არ იცი რა გინდაო... ანდა ვითომ შემთხვევითია ის სცენა, უფრო ზუსტად, ერთი დეტალი იმ სცენაში, როცა ახალწლის ღამეს, გელასთან უთანხმოების შემდეგ, მეთევზეთა სოფელში დაბრუნებული მარია ქუჩაში გამართულ ფერხულში ჩაერთვება და ცეკვავს, ცეკვავს თავდავიწყებით, თითქოს ამ დაუოკებელ მოძრაობაში იპოვესო გამოსავალი მისმა სულიერმა შფოთვამ და ტკივილებმა, უარყოფილმა სიყვარულმა, ქალის შელახულმა ღირსებამ, ეჭვმა... ირგვლივ მყოფნი ვერაფერს ხვდებიან, მხოლოდ დღვირა გრძნობს, რაც მაიას სულში ტრიალებს. ამ დროს მარიას გამოეთამაშება ვიღაც ყმაწვილი, რომელსაც სახეზე აუფარებია ნიღაბი — ყალბი, უსიცოცხლო... შემდეგ ეს ნიღაბი, სწრაფ მონტაჟში, რამდენჯერმე განმეორდება ეკრანზე: მოცეკვავე მარიას სახე... მეგარმონე... ნიღაბი... მერე ისევ მარია... ისევ ნიღაბი... მარია... ნიღაბი... დღვირა შებრუნდება, მიდის... აცრემლებული მარიას სახე... არა მგონია, რომ ეს კადრები შემთხვევითი იყოს. მაგრამ რაზე მიგვანიშნებენ ისინი, — მარიას შერყეულ რწმენაზე, თუ მის მიერ ამოკითხულ გელას შინაგანად მერყევ ბუნებაზე?..

ფილმის ავტორები ნამდვილი მხატვრები არიან, ამიტომაც ვერ ღალატობენ თავიანთი გმირის ხასიათის ლოგიკას, თუმცა მათ სურთ, რომ გელა სხვა, უფრო მტკიცე, ჭეშმარიტად მაძიებელი იყოს. სწორედ ამ გმირის ირგვლივ იყრის თავს განსაკუთრებით ბევრი კითხვა, უფრო მეტი, ვიდრე ეს მაყურებლის აზრის გააქტიურებისათვის არის საჭირო. მრავალი კითხვა კი პასუხგაუცემელი რჩება. ხომ არ შეჩერდნენ ახალგაზრდა ავტორები, ამ შემთხვევაში, ნახევარ გზაზე?.. ეს

კია, რომ ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, თითქოს, სათქმელი ბოლომდე ნათქვამი არ არის. ზოგიერთმა ეს გარკვეულ ორიგინალობადაც კი მიიჩნია, „ფილმი კითხვა“ უწოდა „თეთრ ქარავანს“. ნუ მივაწერთ ავტორებს იმას, რაც მათ აზრადაც არ მოსვლიათ. უბრალოდ, ეს ჩვენი აზრით, სურათის დრამატურგიული საფუძვლიდან თანდაყოლილი ნაკლოვანებებია. საბედნიეროდ, ფილმის ჭეშმარიტი ღირებულება არ ამოიწურება არც მისი ფაბულით, არც კონფლიქტებით. სურათის აზრი ბევრად უფრო ღრმაა, მნიშვნელობა — ფართო, მხატვრული სიმართლე — უფრო მაღალი.

●

ჭეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებს მუდამ მოაქვს უცნობთან შეხვედრის, რაღაც ახლის აღმოჩენის სიხარული. „თეთრმა ქარავანმაც“ ბევრი სიხარული გვარგუნა. პირველ რიგში, ეს იყო ჩვენს კინოში კიდევ ორი ნიჭიერი რეჟისორის ელდარ შენგელაიას და თამაზ მელიავას მოსვლა. გახარებთ მათი პროფესიონალიზმი, შესანიშნავი ოსტატობა, ახლის გრძნობა და ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებთან ორგანული კავშირი. ისინი არ ცდილობენ გაგვაოცონ რაღაც წრეგადასული და ფუყე „ორიგინალური“ ხერხებით, აყირავებული კადრებისა და აზრდაბინდული მონტაჟის დემონსტრირებით. ამ ახალგაზრდა მხატვრებმა უკვე იციან ხელოვნებაში უბრალოების ფასი. ამიტომაც ასე ვიგრძენით მათ მხატვრულ ჰვრეტაში მიწისა და მშრომელი კაცის მეხოტბენი. ისინი ნამდვილი პოეტური ფერებით, განწყობილებით გვიხატავენ ადამიანებს, რომელთა ყოფა ისევე უპრეტენზიო და უბრალოა, როგორც წყალი, ხოლო შრომა ისევე ჩვეულებ-

რივი და ძნელი, როგორც მოპოვება პურის ჩვენი არსობისა. მათ დაგვანახეს ამ ადამიანებში ჩამდგარი და განსახიერებული ბუნების სიწმინდე და მშვენიერება. ამიტომაა, რომ ფილმი გაღელვებთ, გაფიქრებთ, გხიბლავთ ეროვნული ხასიათის, ეროვნული ფორმის საუკეთესო გრძნობით.

ნამდვილ სიხარულად, მე ვიტყოდი, ზეიმად იქცა ჩვენი კინოსათვის სპარტაკ ბაღაშვილის მეორედ აღმოჩენა. რაინდული სული, ძლიერება და ახოვანება, გამჭრიახობა, სახალხო საქმისათვის თავდადება, თავისებურად მკაცრი, მოყვარული გული და კიდევ ერთგვარი ტრაგიზმი, რომელიც გამჟღავნებულა მისი სახის რელიეფურ ნაკვთებში, ღრმად ჩამჯდარ თვალებში, ხმაში — ეს ყოველივე ქმნის მარტიას ძლიერ შთამბეჭდავ ფიგურას. სპარტაკ ბაღაშვილის — მარტია გარეგნულად დინჯი და თავშეკავებულია, მაგრამ მასში მუდამ იგრძნობა რაღაც დიდი შინაგანი დაძაბულობა, სულიერი ძალების საოცარი კონცენტრირება, რომელიც სწორედ ქარიშხალთან შერკინებაში უნდა გამოვლენილიყო.

დიდხანს არ დაგავიწყდებათ შესანიშნავი კადრები: გამძვინვარებულ ქარიშხალს თანაბარი სისასტიკით დაურევია ხელი ზღვისა და ფარისათვის, გაშმაგებული ზღვა და შეშლილი ცხვრის ფარა ბრმა თავგანწირვით, წამლეკავად, შემზარავი ძალით დაძრულან ერთმანეთისაკენ. ეს არის ფილმის შინაგანი დინამიკის ლოგიკური კულმინაცია. რეჟისორებიცა და ოპერატორებიც, გ. კალატოზიშვილი და ლ. კალაშნიკოვი, ნამდვილი მხატვრული ალღოთი და ტაქტით გვახვედრებენ ამ მოახლოებულ კატასტროფას, მსახვრელად ტორაღმართულ და ბოროტად დაძრულ სტიქიას, რომელსაც წინ აღუდგება დიდი ადამიანური ძალა და ნებისყოფა. და გჯერათ, რომ ბნე-

ლი და ნათელი საწყისების — ავისშემქმნელი სტიქიისა და სიკეთის დამამკვიდრებელი ადამიანური ნებისყოფის ამ შერკინებაში, სიკვდილ-სიცოცხლის ამ შეჯახებაში გამარჯვებული გამოვა ადამიანი, რადგან უკვე კარგად ვიცნობთ ფილმის გმირებს, მათ ინდივიდუალობით აღბეჭდილ ხასიათებს, შინაგან ბუნებას, რომელიც ასე შესანიშნავად გადმოგვცეს მსახიობებმა: დ. აბაშიძემ (დღვირა) და ვ. დონღუზაშვილმა (გლახო), ა. კუპრაშვილმა (ყივანა) და გ. კიკაბიძემ (ვაჟია), სცენარის ავტორმა მერაბ ელიოზიშვილმა (ბალთა) მხოლოდ გელას (მსახიობი იმედა კახიანი) და მარიას (მსახიობი არიადნა ბენგელაია) სახეები დარჩა დაუსრულებელი, მაგრამ როლების შემსრულებელთა რა ბრალია, თუ ისინი ფილმის ლიტერატურულ საფუძველშივე არ იყვნენ ბოლომდე გამოკვეთილი. გელასა და მარიას სახეებში, ისევე როგორც მათ სიყვარულსა და კონფლიქტშიც ბევრი რამ სადავო და საკამათოა... მართალია, „თეთრი ქარავნის“ სცენარის ტრადიციული ფაბულა ერთგვარად კიდეც განსაზღვრავს და გარკვეული მიმართულებით უბიძგებს ნაწარმოების აზრის მოძრაობას, მაგრამ მას მრავალი ღირსება აქვს: პირველ რიგში ის, რამაც საშუალება მისცა როგორც დამდგმელებს, ისე როლების შემსრულებლებს გამოეკვლიათ გმირთა სულიერი სამყარო, ხასიათები, მათი შინაგანი კავშირი, ის უხილავი ძაფები, მათ რომ ერთმანეთისაგან, გარემოსაგან, სინამდვილისაგან განუყოფელს ხდის. არსად ყალბი თეატრალურობისაკენ, ბუნების ეგზოტიკური ჭვრეტისაკენ მიდრეკილება! ფილმის ლიტერატურულ პირველწყაროშივეა გამჟღავნებული გარემოსა და შრომის პოეტური ხილვა და განცდა, რაც ასე სწორად იგრძნეს დამდგმელებმა, ოპერატორებმა, მხატვრებმა. აქვეა ის ცოცხალი

და ძარღვიანი ქართული ენა, სახიერი დიალოგები, რითაც ასე გამოირჩა ეს სურათი და ამითაც საგრძნობლად ამაღლდა, უფრო მკვეთრად გამოხატული ეროვნული სული ჩაიდგა.

●

ის, რაც ცოცხალია, ლაბორატორულ ანალიზს არ უნდა ემორჩილებოდეს. ნურც „თეთრი ქარავანი“ დანებდება მას. მთავარია, რომ იგი გაღელვებთ, აღგიძრავთ ფიქრს სიცოცხლესა და შემოქმედებაზე, მთებსა და გზებზე — ადამიანთა სავალ გზებზე, იმაზე, რომ იგი დიდია და უსასრულო, აღსავსეა ხიფათითა და მოულოდნელობით, რომ მხოლოდ სუსტთა და მერყეთ რჩებათ იგი გაუვლელი.

ვინც ახლა მოვიდა

ბევრი ფილმია საჭირო, რომ კინოში იგრძნო ხელოვანი?!

... ქართული მწერლობისა თუ ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს არასოდეს დასჩენია პროვინციული კარჩაკეტილობის დაღი. წმინდა ეროვნულ ნიადაგზე ამოზრდილ მაღალმხატვრულ ფილმებსაც მუდამ ფართო დიაპაზონი ჰქონდათ. მათ მრავალმილიონიან მაყურებელთან სახელოვნად მიუტანიათ ჩვენი ხალხის სულიერი სილამაზე, კეთილშობილება, ზნეობის ძალა, მისი ყოფის, ბუნების თავისებურებანი. არც „მაგდანას ლურჯას“ და „ჩვენი ეზოს“, არც „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონისა“ და „თეთრი ქარავნის“, არც „ალავერდობის“,

„მიხას“, „მე ვხედავ მზეს“, „ჯარისკაცის მამის“ წარმატება არ აიხსნება მარტო ჩვენი კინემატოგრაფის გამომსახველობითი კულტურის თანამედროვე დონესთან გატოლებით. აქ კინოს „დღევანდელ ენას“, ახალ გამომსახველობით საშუალებებს ორგანულად შეეზარდა ჰეშმარიტად ხალხური სახეები მართალი ადამიანებისა, რომელთა სულიერი ნიშანთვისებანი საინტერესო აღმოჩნდნენ ყოველი ერის მაყურებლისათვის. ისიც უდავოა, სიპ ქვაზე მოხვედრილი თესლი ვერ იხარებდა. აქ თავი იჩინა მჴატვრული აზროვნების ეროვნულმა ტრადიციებმაც, დაგროვილმა გამოცდილებამ, პროფესიულმა კულტურამ. ამ პროცესში მონაწილეობდა ყველა ცვლა: უფროსი, საშუალო, ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები, მწერლები, ოპერატორები, აქტიორები. ახლა უკვე აღიარებულია, უკანასკნელ ათ წელიწადში ქართულმა კინომ სერიოზული ფილმები შექმნა, ცხადი გახდა ჩვენი კინოხელოვნების შემოქმედებითი პოტენციალი.

კინემატოგრაფი იზოლირებულად, ხელოვნების საერთო მდინარებისაგან მოწყვეტილად ვერ იარსებებს. ის, რაც ახლა კინოხელოვნებაში ხდება, აშკარად ენათესავება იმ ძვრებს, რომლებიც მიმდინარეობენ ქართულ სკულპტურასა და ფერწერაში, პოეზიაში, მუსიკაში, და რომლებიც განსაკუთრებით საცნაური გახდნენ არქიტექტურასა და გამოყენებით ხელოვნებაში. იქნებ კინოში ეს პროცესი შედარებით ხშულია, ან უფრო რთულიც. მაგრამ შეუძლებელია არ დავინახოთ, რომ დღეს ახალგაზრდა კინომხატვრები მიისწრაფვიან „თანამედროვეობის პოეზია“ ეკრანზე გადმოსცენ ეროი შეხედვით ჩვეულებრივი, თითქოს შეუმჩნეველი რამით, ცდილობენ ცხოვრების ყოველდღიურობაში აღმოაჩინონ იგი. სურთ მცი-

რეში დაგვანახონ მაიშვნელოვანი და ნიშანდობლივი, მოვლენებსა და ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებაში გახსნან ახალი, გამოავლინონ დროის ნიშნები. მათ ფილმებში სულ უფრო მკვიდრდება „გამოუგონებელი“, „შეუთხზავი“ ცხოვრება, „მისი „პროზა“, სავსე „პოეზიით“. ახლა ისევე, როგორც ახალგაზრდა პოეტები ერიდებიან საგანგებოდ ჩამოსხმულ, მისხალ-მისხალ აწონილ რითმას და, ლექსის სტრიქონს ნახევლავობა რომ დაეტყოს, უპირატესობას ანიჭებენ სიტყვათა თითქოს შეუმჩნეველ, შინაგან შეხმიანებას, ასევე ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებიც გაურბიან ე. წ. „პოეტური კინოს“ მკვეთრად გამოხატულ სიმბოლიკას, თვალში საცემ მეტაფორულ საშუალებებს. მათ ფილმებში მრავალრული საწყისი სწორედ ხელშესახები ცხოვრებისეულობით შემოდის და აქედანვე იბადება ნამდვილი კინემატოგრაფიული პოეზიაც.

ახალგაზრდობა ეძებს „საკუთარ“ თემებს, გმირებს, კონფლიქტებს, თანდათანობით ქმნის თავის მხატვრულ, სახეობრივ სამყაროს. ეს არის ყოველი მხატვრის დასაწყისიც... სიახლე ერთდროულად თამამიც არის და მოკრძალებულიც. ხელოვნებაში ჯიქურ მისტომით აღიარება ვერავის მოუპოვებია. ახლის დანერგვა არ ხდება შინაგანი შემზადების, ხარისხობრივად განსხვავებული რამის დაგროვების, ზოგჯერ — „ფასეულობათა გადაფასების“ გარეშე. ახალი ესთეტიკა თანდათანობით მკვიდრდება. რუსებმა მას „эстетика честности“ დაარქვეს. ჩვენ „სინდისის ესთეტიკა“ გვიწოდებია...

ყველგან ახლის ძიება, მისი აღმოჩენისაკენ ლტოლვა, მისი დამკვიდრებისათვის ბრძოლა! ასეა ცხოვრებაში. ასეა ხელოვნებაშიც. ამ საოცარ მოძრაობას კი მუდამ განსაზ-

ღვრავს ადამიანთა დაუოკებელი სწრაფვა უკეთესობისაკენ, სრულყოფისაკენ.

... და მაინც — ბევრი ფილმია საჭირო, რომ კინოში იგრძნო ხელოვანი?!

●

როცა ახალგაზრდა კინორეჟისორმა მიხეილ კობახიძემ თავისი სადიპლომო ნამუშევარი „ქორწილი“ უჩვენა თბილისის კინემატოგრაფიულ საზოგადოებრიობას, ფილმზე პირველი რეაქცია თითქოს მოულოდნელობისაგან გარინდება იყო. ყოველ შემთხვევაში ასე მოხდა: ჩვენმა მაყურებელმა ვერც კი მოასწრო თავის წინათგრძნობებსა თუ მიხვედრებში ხეირიანად გარკვევა, რომ მისი გაუცნობიერებელი ვარაუდი უცებ დაადასტურა ობერჰაუზენის საერთაშორისო კინოფესტივალმა. მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ამ მსოფლიო დათვალიერებაზე პატარა, ორნაწილიანი „ქორწილი“ მთავარი არიზებით აღნიშნა სამმა სრულიად დამოუკიდებლად მოაზროვნე ჟიურიმ: ფილმს მიენიჭა კინოფესტივალის ერთ-ერთი მთავარი პრიზი, მას თავიანთი უმაღლესი ჯილდოები მიაკუთვნეს „ფიპრესიმ“ („კინოჟურნალისტთა საერთაშორისო გაერთიანება“) და „საერთაშორისო ევანგელიკურმა კინოცენტრმა“. უცებ ახმაურდა პრესა, ალაპარაკდა მტერ-მოყვარე... შემდეგ კვლავ „გრან პრი“ კანში გამართულ ახალგაზრდობის ფილმების ფესტივალზე... ხელოვნებაში მოსვლის დასტურად უკეთეს ფირმანს რას ინატრებდით!

მას შემდეგ მრავალმა გაზეთმა სცადა ამ ფილმის მოყოლა. სხვა შემთხვევაში ცდილობენ ხოლმე სურათის შინაარსის რაც შეიძლება მოკლედ გადმოცემას. ამჯერად ამის გაკე-

თ.ებაც შეუძლებელი გახდა, რადგან აქ ნათქვამ ამბავს უფრო სხარტად ვერც მოყვებით, ვიდრე თვითონ ფილმშია: ერთ ბედნიერ დღეს მოხდა ის, რაც ალბათ, უთუოდ უნდა მომხდარიყო. ყმაწვილი კაცი ტროლეიბუსში შეხვდა სანდომიანი სახის ქალიშვილს და ერთი ნახვით შეუყვარდა. ოცნება მიეძალა, თავი მის საქმროდ წარმოიდგინა, სასიძოდ მოერთო, ყვავილების თაიგულით ხელში ქალიშვილის ბინის კარს მიადგა და... ნაცნობარი სატრფოს ქორწილზე კი მოხვდა...

უცნაური ფილმია. კეთილი და უცნაური. ვერც მიბაძავ, ვერც მოყვები. ემორჩილება მხოლოდ განცდასა და შინაგან ალღოს. რაღაც თვალშეუდგამ, უხილავ, წმინდა გძრნობისეულ ხაზზე ვითარდება — ცოტა აქეთ და... ბანალური გახდება, ცოტა იქით და... ანორმალურად მოგეჩვენებათ.

ვერც ნამდვილ ლექსს მოჰყვებით, საჭიროა ქვეტექსტების წვდომა, მის ქვეცნობიერ პოეტურ სამყაროში შეღწევა. ეს ფილმიც ლექსივითაა. იგი იტევს პოეტის გულს.

რად შეიყვარაო ყმაწვილმა ეს ქალიშვილი? — ალბათ იმისათვის, რომ ამ გოგონას სახე მის ზმანებას შეეხმიანა, უფრო კი იმიტომ, რომ ჟამი დადგა სიყვარულისა!

რად გათხოვდაო ქალიშვილი სხვაზე? — ალბათ იმიტომ, რომ მისი „გრძნობის ხეივანს“ უფრო ადრე სხვა ესტუმრა. თორემ განა გულძვირია, განა ცუდი გოგოა!..

ნუ ვიქნებით უსულგულო მსაჯულნი... შეხედეთ ამ ბიჭს, თბილისის ქუჩებზე ლაღად და თავაწეული რომ მიაბიჯებს. როგორ ჭარბად გრძნობს სიცოცხლეს, როგორ აფრქვევს ირგვლივ ხალისს, მზიან განწყობილებას. შეყვარებულია!.. რა შესანიშნავად ერწყმის გმირის სულის ამ უცნაურ ასიმღერებას დისნეისეული „სამი გოჭიდან“ ხალისიანი და უბერე-

ბელი „არ გვაშინებს რუხი მგელი, რუხი მგელი...“ და მასთან მოულოდნელ შეჯახებაში შარლ აზნავურის მიერ გადამუშავებული ძველებური ლირიკული რომანსი „კედლის ჩრჩით გიტარები აქვითინდნენ...“ ამ ორი ლეიტმოტივის კონტრასტით კიდევ უფრო საცნაური ხდება გმირის ცვალებადი, ჯერ კიდევ დაუღვინებელი ბუნება, მისი გრძნობების პირველი აჩქმიანება...

სურათი გამოხატავია ადამიანების, სიცოცხლის სიყვარულით. მასში არ არის პავილიონები. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები (ოპერატორია ნიკოლოზ სუხიშვილი) ფილმს უშუალოდ ქუჩაში, დაფარული კამერით იღებდნენ. კინოობიექტივი რომ უთვალთვალებდათ, იცოდნენ მხოლოდ მსახიობებმა, გამვლელ-გამომვლელთ ეჭვიც კი არ შეპარვიათ, რომ მხატვრული ფილმის „მონაწილენი“ გახდებოდნენ. ამ სურათში იქნებ თქვენც შეგხვდათ ვინმე ახლობელი. მეც ვნახე რამდენიმე ჩემი ნაცნობი. ისინი საოცრად „თავისთავადი“ მეჩვენენ, როგორიც ყოველთვის მინახავს, როგორიც მუდამ არიან. რა ბუნებრივად შეთვისდნენ, შეწყვილდნენ სურათში მხატვრის ფანტაზია და ქალაქის რეალური რიტმი! ეს უშუალობა, ეს ჩვენს ყოველდღიურობაში მშვენიერის აღმოჩენა, მისი პოეზიის გრძნობა და განცდა, შეფერილი ავტორისეული ძლიერ თანამედროვე ირონიული ინტონაციითა და ნათელი იუმორით, განსაზღვრავს ფილმის ესთეტიკასაც.

პოეზია... ირონია... იუმორი... ავტორს ესერხება ჩვეულებრივში დაგვანახოს რაღაც განსაკუთრებული, დღემდე შეუნიშნავი, ადამიანთა თვით ყველაზე სერიოზულ მოქმედებაშიც აღმოაჩინოს რაღაც უცნაური, სასაცილო. როგორ გრძნობთ მის ირონიას ფილმის პირველსავე კადრში, როცა

სურათის ახალგაზრდა გმირი (მას შესანიშნავად თამაშობს გოგი ქავთარაძე) შესუქებული შუახნის კაცის გულმოდგინებით ასრულებს დილის ტანვარჯიშს... აი, ჩვენი გმირი ცნობისმოყვარეობამ აიყოლია, ქუჩაში გარბენილ ონავარა ბიჭებს აედევნა. რაც მოხდა, შევიტყობთ იქვე — მომდევნო კადრში, როცა ეს „სოლიდური“ ფარმაცევტი თავშეკვეთილი და ხელნაღრძობი გამოჩნდება... მოულოდნელობა აფეთქებს სიცილს!

აი, ვაჟმა პირველად მიაცილა ქალიშვილი სახლამდე, ზევით ფანჯრიდან კი ვიღაც ქალი ამრეზილად უთვალთვალებს თეატრალური ბინოკლით. ქალიშვილი შესასვლელში გაუჩინარდა. ვაჟი გამობრუნდა, მაგრამ... როგორ აპატიოს აბეზარა მოთვალთვალეს: შემობრუნდა, დაეჭყანა და... იქვე, იმავე ფანჯარაში გამოჩნდება მისი სატრფოც!.. აქ რეჟისორი, თითქმის მოქმედების შეუცვლელად, მოულოდნელი დეტალით ისე გარდაქმნის სიტუაციას, რომ უცებ აჰყავს იგი კომიკურის ხარისხში. შემდეგ უფრო რისკიან ხერხსაც მიმართავს, ორჯერ იმეორებს ზუსტად ერთსა და იგივე კადრებს: ჩვენი გმირი, დაჯერებული, რომ ქალიშვილი უკვე მოხიბლა და საჭიროა მხოლოდ სასიდედროს გულის მოგება, სასიძოდ გამოეწყობა, სახლიდან გამოდის, გზად ახალ შლიაპასაც შეიძენს... მიწისქვეშა გადასასვლელიდან გამოჩნდება ყვავილებით ხელში და ნაცნობი სახლისაკენ მიემართება. თითს დააჭერს ელექტრო-ზარის ღილაკს, კარს სასიდედრო აღებს, ვაჟი მას ყვავილებს მიართმევს, ქათინაურს ეტყვის, ცხვირზეც აკოცებს. თავაზიანობით მოხიბლული ქალი ივიწყებს წყენას, შინიდან ქალიშვილსაც გამოიყვანს, ვაჟს დაულოცავს, მერე ყვავილებსაც უფენს გზაზე მიმავალ წყვილს... საბოლოოდ კი ყოველივე

მირაჟი, გმირის ათამაშებული ფანტაზიის ნაყოფი აღმოჩნდება! რა უცნაური ხალხია ეს რეჟისორიცა და მისი გმირიც, ისე მოხერხებულად გაგვაცურეს, რომ ჩვენსავე გულუბრყვილობაზე გვეცინება. მერე კი, თუ სიმართლე გინდათ, არ ისიცო...

და კვლავ მეორდება ნაცნობი კადრები. ისევ გამოჩნდება მიწისქვეშა გადასასვლელიდან სასიძოდ გამოწყობილი ვაჟი ყვავილებით ხელში, ისევე მიემართება ნაცნობი სახლისაკენ. აი, ქალიშვილის ბინის კართანაა, თითი დააჭირა ელექტროზარის ღილაკს, იღება კარი, გამოჩნდება სასიდედრო...

და ჩვენ უკვე ვიცით, რაც უნდა მოხდეს: ახლა მას ვაჟი თავაზიანად ყვავილებს მიაწოდებს, ქალიშვილის დედა შეუნდობს წყენას და...

მაგრამ ქალი მას ვერც შენიშნავს, დაფეთებულივით ეშვება კიბეზე, ეგებება ნეფე-პატარძალს. მისი ქალიშვილი, როგორც თეთრი ოცნება, გამჭვირვალე ფატითა და თეთრ საქორწილო კაბაში გამოწყობილი, ქმართან ერთად ამოდის კიბეზე... ჩვენი გმირი წარბებჩამოყრილი, გაოგნებული იქვე ნიშაში დაიმალება. ნაოცნებარმა ბედნიერებამ ვერც შენიშნა, ისე ჩაუარა გვერდი...

აქ სადღაც მელოდრამატიზმი იყო ჩასაფრებული. მაგრამ რეჟისორს არ ღალატობენ მისი ერთგული თანამგზავრები — იუმორი, კეთილი ირონია... და როცა კარსმიღმა ისევ ააკვნესებს შარლ აზნავური ძველებურ რომანსს, ნაცნობი გზით უკან მობრუნებულ გმირს აედევნება ამ რომანსის რეფრენი:

Эх, раз, еще раз, еще много, много раз...

ირონია ეწყვილება სიცოცხლის ტრფიალს. რა იქნებოდა

ჩვენი სიცოცხლე, წინააღმდეგობებთან შეჯახებისთანავე რომ კარგავდეს ნათელს.

ცხოვრების თვით ყველაზე დრამატულ მომენტშიც არსებობს ღიმილი!

მაინც რა გვხიბლავს ამ ფილმში?

ავტორის „კინემატოგრაფიულად“ აზროვნება. კინო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მისი მშობლიური ენაა, მისი ბუნებრივი „მეტყველებაა“. ამიტომაც, ამ მხატვრის ჩანაფიქრი და სათქმელი მხოლოდ კინემატოგრაფიული საშუალებებით გამოიხატება, მარტო „კინოს ენით“ ითქმის. იგი არ ემორჩილება სხვათა ენას. და რა გასაკვირია, თუ ფილმის თვით ყველაზე დაწვრილებით, უაღრესად დახვეწილი ლიტერატურული თხრობითაც კი ვერ გადმოსცემთ იმას, რასაც სურათის ხილვისას განიცდით. „თარგმანი“ არ გამოდის, უსახური ასლი კი ვერასოდეს გაგრძნობინებთ ორიგინალის პირველყოფილ მშვენებას. თვით უკიდურესად რაფინირებულ ლიტერატურულ ენასაც ვერასოდეს შეუცვლია ჭეშმარიტი ფერწერა. ასეა, ყოველ ხელოვნებას თავისი აქვს აზროვნების საგანი, სათქმელიც და მისი გამოხატვის საშუალებანიც. სრულყოფილება არასოდეს ყოფილა ეკლექტიკის წილხვედრი; რამდენი ფილმი კი ვიცით, თავის, საკუთარ — „კინოს ენაზე“ რომ ვერ იტყვის სათქმელს და ერთს ლიტერატურის „ენით“ ამბობს, მეორეს ფერწერის, ზოგჯერ მუსიკასაც მოიშველიებს. ყველაფერ ამას კინოს „სინთეტურ ბუნებას“ მიაწერენ, არ დაგიდევენ, თუ საბოლოოდ აღარც ნამდვილ ლიტერატურას ვღებულობთ, არც ფერწერას და, რაც მთავარია, არც ჭეშმარიტ კინოს. ასე აღრეულ „ენით“ თავსაც იწონებენ, სინამდვილეში კი ღამურად ქცეულ

იმ „უგუნურ თაგუნას“ ჰგვანან, რომელიც თვისტომში უცხოა, გარეშეთათვის — უთვისტომო!

გულუბრყვილო გოგონას შეკითხვაზე, როგორ ქმნიან თქვენს ქანდაკებებს, ცნობილმა მოქანდაკემ უპასუხა: უბრალოდ, ავიღებ მარმარილოს ლოდს და ყველაფერ ზედმეტს ჩამოვათლიო. ასეთი შედარება „ჭორწილის“ გამო უკვე იხმარა ერთმა კინოკრიტიკოსმა. მართალი იყო? საკამათო არ არის, რომ ამ კეთილ, თითქოს ბავშვური უშუალობით ნაძერწ ფილმს ახასიათებს მხატვრული მთლიანობის იშვიათი გრძნობა, რომ მისი ყოველი კადრი, თითქმის ყოველი დეტალი, ზუსტად გამიზნულია, გამოწვეულია აუცილებლობით. მაგრამ არც იმის შენიშვნაა ძნელი, რომ ავტორს ყველაზე მეტად აფრთხობს „სუფთა წერა“. იგი არ ცდილობს საგანგებოდ შექმნილი ეფექტური კადრებით ჩვენს გაოცებას, კიდევაც გაურბის კადრის თვალშისაცემ დახვეწას, არ ერცხვინება მისი თანდაყოლილი ხორკლიანი ფაქტურის ჩვენება...

„სინდისის ესთეტიკა“ ფერუმარილს ვერ ითვისებს!

და კიდევ:

ფილმში არ არის სიტყვა — ახმიანებული, გასაგონი. ხმოვანი კინოს ეპოქაში მიხეილ კობახიძემ შექმნა „მუნჯი“ სურათი. ამასთან, მისი ნამუშევარი იმ კეთილსახსენებელი ადრეული კინოს კომიკური ფილმების თითქმის ყველა ნიშანს ატარებს. შემთხვევითია?

ერთგან კინომცოდნე მიხეილ ბლეიმანი წერდა: „კომიკური, რომელიც ჩვეულებრივში მოულოდნელს აღმოაჩენს და სინამდვილეს მისი უჩვეულო მხრიდან გვიჩვენებს, ჩვენს შეგნებას ათავისუფლებს შაბლონური ასოციაციებისაგან, გაყინული

წარმოდგენებისაგან... კომიკური აღმოჩნდა ხელოვნების განმაახლებელი და განმწმენდი წყარო...“

ამ მოსაზრებას შეიძლება დაეთანხმოთ, შესაძლოა ეკამათოთ. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ უკანასკნელ ხანს როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთის კინემატოგრაფში საგრძნობი ხდება მზარდი ინტერესი კომიკურისადმი. ამერიკულ კინოში ფილმები დენი კეის მონაწილეობით სულ უფრო უპირისპირდება „ნამდვილ გიორლზთა“ რევიუს, ჩნდება სტენლი კრემერის „შეშლილი, შეშლილი, შეშლილი მსოფლიო“, ჯერი ლუისის „ჰკუაგადასული პროფესორი“, ბლეიკ ედვარდსის ფართო პაროდია — „დიდი სრბოლები“, რომელიც ტიურპინის, ჰარი ლენგდონის, მაქს ლინდერის, ბასტერ კიტონის ტრადიციების გაცოცხლებას ცდილობს... ევროპულ კინოში მივიდნენ კომიკურისა და პაროდიის ბრწყინვალე ოსტატები — ჟაკ ტატი და პიერ ეტექსი, რომელთა „სახეებს“ თავიანთი სიღრმითა და ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკის სიმახვილით უკვე ადარებენ ჩაპლინისეულს. დაბოლოს საბჭოთა რეჟისორის ლეონიდ გაიდაის ფილმები („ძაღლი ბარბოსი და მხიარული კროსი“, „ოპერაცია „ы“) და ჩვენი „ქორწილი“. ახლა ძნელად იტვირთავდა ვინმე მსოფლიო კინოხელოვნების სიღრმეში მიმდინარე ამ პროცესის კონკრეტულად განსაზღვრას. ერთი ცხადია, ქართული კინო ამ პროცესის მიღმა არ რჩება. ამის დასტურია პატარა „ქორწილი“.

●

„უკვე რამდენიმე წელია, მძაფრად განვიცდი ჩემს ყოველ „დღეს“, ჩვენი ცხოვრების ყოველი მომენტის ფასს. ყოველი „ახლა“ მოგონებებში გადადის და აღარასოდეს გვიბრუნდება.

ახლანდელი ეს ჩემი მუშაობაც და ეს საბრძმედი საამქროც მოგონებებად იქცევა, შესაძლოა, ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესო მოგონებადაც...

ხელოვნების ნაწარმოები, სხვა ყველაფრის გარდა, ჩვენ მიერ დაწერილი ფურცელია ჩვენსავე ცხოვრებაზე ადამიანთა შორის. და თაობები, ცხოვრების სწავლისას, ფურცლავენ ხელოვნების წიგნს, რომლის ყოველი გვერდი ხელოვანის სიცოცხლეს წარმოადგენს.

ამას წერდა „კომსომოლსკაია პრავდაში“ რეჟისორი ოთარ იოსელიანი 1964 წელს. სამოცდახუთში გამოვიდა მისი სადიპლომო ნამუშევარი „თუჯი“.

უფრო ადრე ახალგაზრდა კინორეჟისორმა გადაიღო „საპოვნელა“.

სურათის სათაური ლექსისას ჰგავდა, თვითონ ფილმი — კინემატოგრაფიულ ლექსს. იგი არ ეთვისებოდა დოკუმენტურ კინოში დამკვიდრებულ შტამპებზე გაწვრთნილ ჩვენს წარმოდგენებს, მაყურებელში ააქტიურებდა პოეტურ საწყისს, იწვევდა უჩვეულო ასოციაციებს.

ფილმი ფერადი იყო. ყვავილებს ჰქონდათ ფერი. მახსოვს, ყვავილები ცეკვავდნენ: „მაზურკას“ — ადამიანის ხელით გამოყვანილი ყვავილთა „დედოფლები“ და „სეფეწულები“, ფერხულს — უბრალო ველის ყვავილები. „ჟღერად“ კინემატოგრაფიულ მონტაჟში მუსიკალურ ბგერას ხსნიდა და სახიერს ხდიდა ეკრანზე აღმოცენებული ყვავილის ფერი, ყვავილთა სინარნარეს ამხელდა მუსიკა. ბგერა ფერებში ეძებდა ტოლსა და მეწყვილეს, ფერი — ბგერებში. ფილმის სამყარო ივსებოდა ფერთა და ბგერათა დაუოკებელი ღრეობით. ეკრანზე

ცხადდებოდა მშვენიერება „თავისი უშუალო მატერიალური ფორმით“.

ფილმი არ ყოფილა მხოლოდ „ყვავილთა ქება“. ბუნების ამ მშვენიერ ქმნილებათა საძყარო ეხმიანება საუკუნეთა მიღმა წასულ კაცობრიობის მხატვრულ საწყისებს... მიწიანი ხელებით შემოდიოდა სურათში მცხეთელი მიხა მამულაშვილი, ალბათ, ყველაზე საოცარი მხატვარი, ვისი ხელოვნებაც ამ ფილმის შთაგონების თავწყარო გახდა. და როცა ეკრანზე ერთმანეთს ხვდებოდნენ ყვავილებით გამხელილი დასრულებული სისადავე და დიდოსტატ ოქრომქანდაკებელთა ხელით ლითონზე ამოკვეთილი სრულყოფილება, თითქოს „ახალაღმოჩენის“ შუქი გეფინებოდათ გულზე.

მახსოვს, ყვავილები მღეროდნენ... ველზე გადიოდა ტრაქტორი, მოსრავდა ყვავილთ. ისინი კი მაინც ჩნდებოდნენ და მღეროდნენ. მიწაში ასხამდნენ ბეტონს, აგებდნენ სახლებს, გზებზე აფენდნენ ასფალტს. ყვავილებს აღარსად ედგომებოდათ. ისინი კი მაინც ჩნდებოდნენ, დამსკდარი ასფალტის ნაპრალებში, ქვის კედლებზე, ბეტონისა და მიწის შესაყართან... ჩნდებოდნენ და ისევ ომახიანად დასძახებდნენ „სისას“... და ბანს აძლევდნენ მთელი ქვეყნის ყვავილები.

ასე იძენდა ეკრანზე მხატვრის პოეტური აზრი პლასტიკურ ფორმას.

ნუ მოვიწადინებთ სურათის ამ ერთგვარ განზოგადებულ ფინალში რაღაც განსაკუთრებული ამოვიკითხოთ... დროს ემორჩილება ყოველივე — ადამიანიც, ყვავილიც. ალბათ, ჩვენი დროის სიმბოლოდ იქცევიან რკინა-ბეტონი, შიდაწვის ძრავა, გამოთავისუფლებული ატომი. რას დაუშლიდა, მათთან ერთად ყვავილიც რომ ყოფილიყო!

ასე იწერებოდა „კინემატოგრაფიული“ ლექსი ყვავილებზე, ადამიანის მიწიან ხელებზე. მასში არ იყო პათეტიკა, იყო კინოს პოეტური „ენის“ ძიება, მისი „კანონების“ გახსნის სურვილი. მისი დაუფლებისაკენ სწრაფვა... თუმცა ზოგიერთმა ეს ქველაფერი ახალგაზრდა მხატვარს თვითმიზნობად ჩაუთვალა. აგრე ფიქრობდნენ: ურთულესი ტექნიკის, კოსმოსური ფრენის ხანაში — ყვავილები და ისიც აცეკვებული?!

ერთმა კოსმონავტმა კი იასამნის შტო წაიღო თან კოსმოსში.

საოცარია, ზოგჯერ რატომ გვაქვს ხოლმე დახშული გულისკარი სილამაზისთვის, პოეზიისთვის. გალაქტიკაშიც შეაღწევს ადამიანი და მაინც ვერ დათმობს მიწას. ვერც ყვავილებს შეელევა...

მეორე ფილმი „აპრილი“, რეჟისორის ჩანაფიქრით, უნდა ყოფილიყო თანამედროვე ზღაპარი იმაზე, თუ ზოგჯერ როგორ იძალებენ ხოლმე საგნები ჩვენს ყოფაში, თრგუნავენ ნამდვილ სილამაზეს, ბღალავენ სუფთა ადამიანურ გრძნობებს, — და რაოდენ ძნელი ხდება ჭეშმარიტ სულიერ ფასეულობათა დაცვა.

ხელოვანის ჩანაფიქრი, უდავოდ, კეთილშობილური იყო, მისწრაფება — მოქალაქეობრივი. მაგრამ ფილმზე მუშაობისას რეჟისორი ზედმეტად გაიტაცა ფორმის ძიებამ. გართულებული მეტაფორების სიჭარბემ, ალეგორიების მოძალებამ დაბინდა პირველყოფილი ჩანაფიქრი...

რეჟისორმა მტკივნეულად განიცადა ჩავარდნა. კრიტიკის მიღება არ იყო ძნელი. უფრო რთული იყო აკვიატებული წარმოდგენებისა და ალეგორიებისაგან შინაგანად განწმენდა. და ახალგაზრდა ხელოვანი ირჩევს გზას — ყველაზე მართალს, პა-

ტიოსანს. მეზღვაურად მიდის თევზსაჭერ სეინერზე, მუშად დგება რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მებრძმედეთა საამქროში იმათ გვერდით, ვის შესახებაც უნდა მოეთხრო თავის შემდგომ ფილმში. არა აბსტრაგირებულ საგანთა „სამყარო“, არამედ რეალური სინამდვილე, დღევანდელობა, ჩვენი თანამედროვე ადამიანები თავიანთი ზრუნვით, შრომით, დარდითა თუ სიხარულით შემოდიან ხელოვანის ფიქრებში. ნანახით და განცდილით განისაზღვრება ცხოვრების ახლებურად ჭვრეტა, აღქმა. შემოქმედებითი ჩანაფიქრები, ნაგრძნობი და ნააზრევი თავს იყრიან დღიურში. აქვე იტყვის „არ მჯერა, თითქოს ხელოვნება შენი რაღაც გაუცნობიერებელი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების საშუალება იყოს. უნდა ქმნიდე მაშინ, როცა შემოგენთება ადამიანებისათვის რაღაც სათქმელი. მე კი ნამდვილად შემომენთო“.

და თქვა „თუჯით“.

სურათი შესრულებულია მკაცრი გემოვნებით, ზომიერების გრძნობით. ეს არის ყოველგვარი ცრუ აღტაცებისა და ყალბი პათეტიკის გარეშე თქმული სიმღერა ადამიანსა და ლითონზე, ადამიანის ძალოვან კუნთებსა და შრომაზე, იმაზე, რომ ცხოვრება ლამაზია და ძნელი.

რით აღწევს ხელოვანი-კინემატოგრაფისტი ასეთ პოეტურ ქღერადობას, ამგვარ ემოციურ დატვირთვას?

სიტყვით განსაზღვრა ძნელია, შეგრძნება — ადვილი. ერთი რამ ცხადია — სათავე უნდა ვეძიოთ არა მოდური „კინოსიმართლის“ მიღწევის წინასწარზრახვაში, არამედ რეჟისორის ჩანაფიქრის სიმართლეში, სიწრფელეში, მის მისწრაფებაში. არაფრით გამორჩეული ცხოვრებისეული ფაქტით გამოავლინოს ჩვენი დღევანდელობის სულიერი და ზნეობრივი მდგომა-

რეობის ნიშნები, ჩაწვდეს ეკრანზე ასახული ადამიანის გრძნობისა და აზრის მოძრაობას.

„თუჯში“ ასახულია მეტალურგიული ქარხნის მებრძმედეთა ერთი ცვლა: ოთხი ადამიანი ბრძმედთან. გარეგნობა მუშური აქვთ, ჩვეულებრივი; შრომა — მძიმე და ჩვეულებრივი, ემოციები — თვალშეუდგამი და ჩვეულებრივი... ყველაფერი ჩვეულებრივი! ეკრანზე არაფერი უჩვეულო არ ხდება. არის მხოლოდ ოთხი ადამიანი და შრომა — ყოველდღიური, შეუსამაჩებელი, მათ „ნამდვილობაში“ დასარწმუნებლად „მოწვეული“ ყოველგვარი საგანგებო ეფექტების გარეშე; არის ამ ცხოვრებისეულობისადმი დიდი ნდობა და ჩვეულებრივში პოეზიის აღმოჩენის სიხარული.

რამდენი სურათი კი გვინახავს, სადაც მოჩვენებითი „კინოგენიური“ საწარმოო პროცესები თრგუნავდნენ ადამიანებს. ყოფილა დიდი მანქანები, გიგანტური აგრეგატები, ბრძმედებიც. ნადნობი თუჯის თვალისმომჭრელი სიკაშკაშეც ყოფილა, ადამიანის გულისა და აზრის ნათება კი არა.

გახსოვთ, ჩაის პლანტაციებში გამოდიოდნენ ქალები კრეპდეშინის კაბებში; მეფოლადე თუ მჭედელი მუშა კოსტუმში გამოწყობილი, თეთრ პერანგზე გაკეთებული დიდნასკვიანი ჰალსტუხით, საამქროში გამოეყოფოდა ყველას და გაცეებული ხმით მიკროფონში ამბობდა დაზუთხულ ფრაზებს. მერე დიქტორიც წაეშველებოდა „ზეაწეული“ შეძახებით და... ჩვენ უნდა გვერწმუნა „თანამედროვე“ მუშის კულტურის „მაღალი დონე“!

ახალგაზრდა ხელოვანმა თითქოს შეჰფიცაო იმათ, ვის გვერდითაც იდგა ბრძმედთან და ვისაც მიუძღვნა თავისი „თუჯი“, არ დაეშვა ამგვარი კონიუნქტურა, რომელიც ეჭვის

ჩრდილს აყენებდა ნამდვილი მუშაკაცის მართალ სახეს. სწორად შენიშნა კინორეჟისორმა ანდრეი ტარკოვსკიმ, ამ ფილმში „მხატვრულად დაძაბული“ მომენტები სწორედ მუშაობაში პაუზებზე მოდის“. ადამიანებს გაოფლილი შიშველი მკერდი შეუშვერიათ მძლავრი ვენტილატორებიდან გამოტყორცნილი ჰაერის ნაკადისათვის, შესვენებისას ჩამომსხდარან რკინის მოაჯირზე, იქვე კიბის საფეხურებზე, მოძრაობა მდორე აქვთ, გამოხედვა — ფიქრიდან გამოუსვლელი კაცის. ღრმად ქაჩავენ თამბაქოს... მუშაობის დამთავრების მერე შხაპის ქვეშაც ვხვდებით მათ, მთელ დღეს დაძაბული მათი სხეული ნეტარებად რომ აღიქვამს დადენილ თბილ წყალს... ამ მომენტებში რეჟისორი, ჩვენთვის შეუმჩნევლად, გვაიძულებს დავაკვირდეთ მათ სახეებს, რომლებიც დაღლასა და გაუტეხაობას, ძნელი ცხოვრების კვალსა და გულის სიკეთეს ამხელენ. და ისევ გახსენდებათ სიტყვები მისი დღიურიდან: „სიცოცხლის სრული შეგრძნება, სილამაზისა და სიხარულის განცდა, ისევე როგორც ადამიანთა შორის სიახლოვის, ერთობის შეგრძნება შესაძლოა მხოლოდ მაშინ, როცა მთავრდება სამუშაო, ზიხარ მათ გვერდით და დაღლილი ხელები მუხლებზე ჩამოგყრია“... ამ სიტყვებსა და ზევით აღწერილ კადრებში შესატყვისი განწყობილებებია. ავტორი საოცრად გრძნობს ადრესატს.

როდესაც ადარებთ „კომსომოლსკაია პრავდაში“ გამოქვეყნებულ ოთარ იოსელიანის დღიურის ჩანაწერებს და „თუჯს“, ნათელი ხდება, რომ რეჟისორს ფილმზე მუშაობისას ბევრი რამ ახლებურად გაუაზრებია, ბევრზე უარი უთქვამს. დღიურში აღწერილია ისეთი საწარმოო თუ ყოფითი მომენტები, რომლებიც ეკრანზე უთუოდ ეფექტური გამოჩნდებოდნენ. ფილმში ისინი არ გვხვდებიან. რეჟისორი უარს ამბობს გარეგნულ დი-

ნამიკაზე, თვალში საცემ „კინემატოგრაფიულ“ ხერხებზე. სურათში არ არის საშუალოზე დიდი პლანი. გამომსახველობითი საშუალებები გამოყენებულია ძუნწად, მათი მხატვრულობის სრული შეგრძნებით.

ადამიანის შინაგან ბუნებად, სიცოცხლესავით ჩვეულებად ქცეული შრომაც ჩუმია. იგი არ შეიძლება იყოს მყვირალა.

არც ამ ფილმშია სიტყვა. არის კარგად ნაგრძნობი რიტმი, ზომიერად მოტანილი მუსიკა და ბუნებრივი ხმაური. არის პოეტური აზრი და ადამიანის, მისი შრომის ამაღლებული განცდა. არც ეს მიეწერება შემთხვევითობას. ოთარ იოსელიანი რეჟისორ დოვჟენკოს შეგირდი იყო, ალექსანდრე დოვჟენკო კი — აღიარებული კინემატოგრაფიული პოეტი.

ერთი მომენტიც, ურომლისოდაც ალბათ ძნელია ჩასწვდე ამ სურათის ესთეტიკას, მის აზრს, სიმართლის განცდას. რომელიღაც ფილარმონიის ხალტურას გამოკიდებული არტისტების კონცერტის შემდეგ, შინმობრუნებულ დღიურისა და ფილმის ავტორს ფიქრი ეძალება: „ზოგჯერ რატომ ვურიგდებით ხოლმე სიყალბეს ხელოვნებაში, ერთმანეთთან დამოკიდებულებაში? და უცებ შემძრა ერთმა უაღრესად უბრალო აზრმა: ვთქვათ, შესაძლოა იცრუო და სიყალბე ჩაიდინო ექსპრომტად, იყო არაგულწრფელი მდგომარეობისდამიხედვით. მაგრამ როგორ შეუძლიათ ადამიანებს წლობით წერონ წიგნი. ფერტილო, სიმფონია, გადაიღონ ფილმი, ამდენი მონდომება, ენერგია, ტვინი შეალიონ იმას, რომ შექმნან რაღაც სიყალბე?..

ხუთასი კაცი ზის დარბაზში... შესაძლებლობა გეძლევა შენი სანუკვარი აზრები ყველასათვის ახლობელი და საერთო გახადო...

ხუთასი ადამიანი გიძღვნის თავისი სიცოცხლის ორ საათს.

ამ ხუთასი ადამიანიდან შენთან ერთად თუნდაც ერთი თუ ამოიხსნეშებს, ანდა გაიხარებს, ამ ერთი წამისთვისაც ღირს იყო ხელოვნებაში, გაიღო ყოველგვარი მსხვერპლი და... არ იცრუო. არავითარ შემთხვევაში არ იცრუო!"

ოც წუთს მიდის ეკრანზე „თუჯი". ოცი წუთი ათას ორას წამს იტევს. ამ ათას ორასიდან არც ერთი წამი არ შერიგებია სიყალბეს... „სინდისის ესთეტიკა" შეუვალია!

●

როცა ეს წერილი იწერებოდა, ახალგაზრდა კინორეჟისორი გელა კანდელაკი მხოლოდ იწყებდა თავის სადიპლომო ფილმზე მუშაობას. ჯერ სურათის არც ერთი კადრი არ იყო გადაღებული. იყო მხოლოდ დაუხვეწავი სცენარის ცალკეულ ეპიზოდში გამჟღავნებული ავტორის საინტერესო ფიქრი ადამიანის „შემოდგომაზე", იმაზე, რომ სიცოცხლე ამაყია და ქედმოუხრელი, არ კრთის სიკვდილთან მიახლოებისას...

შესაძლოა ასეთი განმარტება რაღაცით კიდევაც სცოდავდეს. თანაც წინასწარ ზუსტად ვერავინ იტყვის, რად იქცევა ავტორის ჩანაფიქრი, როცა იგი პლასტიკურ ფორმას, სახიერებას შეიძენს. ყოველ შემთხვევაში, ის გატაცება, რომლითაც გელა კანდელაკი ლაპარაკობდა თავის მომავალ ფილმზე, და ის ენთუზიაზმი, რომელიც თან ახლდა ამ თხრობას, უთუოდ საინტერესო კინონაწარმოებთან შეხვედრის მოლოდინს აღძრავდა.

არც ეს მოლოდინი იყო უნიადაგო, მხოლოდ კეთილსურვილებს დამყარებული. მის გამართლებად დგებოდა პატარა ფილმები, რომლებიც აქამდე შექმნა ახალგაზრდა კინოხელოვანმა.

პირველია „წითელი მოედანი".

ფილმი შვიდ წუთს მიდის ეკრანზე. მაგრამ მეტრაჟით არ გაიზომება სურათის აზრობრივი და ემოციური ზემოქმედების ძალა.

„წითელ მოედანს“ კინოლექსი უწოდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა რ. იურენევმა. ფილმში დიდი მოქალაქეობრივი თემა გადაწყვეტილია ლოკალურად, ემოციურად, პოეტური მღელვარებით. ჩვენ რომ გვეთქვა ამ ფილმით ახლებურად დავინახეთო წითელი მოედანი, შეუფერებელი, პრეტენციოზული განცხადება იქნებოდა. მაგრამ როცა თვითონ მოსკოველები წერენ, ამ სურათით ჩვენი ქალაქის გულზე „რაღაც ახალი შევიტყვეთ“, მასში რაღაც უჩვეულო აღმოვაჩინეთო, ეს უკვე ეჭვმიუტანელი აღიარებაა.

კინოგამოსახულებისა და ხმის კონტრაპუნქტში იბადება წითელი მოედნის განზოგადებული სახე — მისი წარსული, აწმყო, მომავალი:

...კრემლის კურანტები... ერთმანეთს ეხმიანებიან ზარები — მცირე და დიდი. მათი დაგუდული ხმა ეფინება განთიადისას ნისლით დაბინდულ მოედანს. მერე, თითქოს ამ ზარების ხმებთან ერთად დაძრული კინოკამერის მზერაც ვასილ ნეტარის ტაძრის გუმბათებს მისწვდება. ძირს კი ხელი აღუმართავს ბრინჯაოს მინინს. მძიმედ დაყრდნობია ფარს პოჟარსკი. კამერა მდორედ გადაუვლის მათ ფიგურებს და დახედავს სისხლიან „თხემის ალაგს“, რომლის თეთრ ქვაფენილზე დაჩენილი შავი ლაქები მართლა შემხმარი სისხლივით აღიქმება.. ეკრანს მიღმა ზარების ჟღარუნს უერთდება ქალის მაღალი, გამკივანი ხმა...

სურათის სახვითი მწკრივი შედგება მოედნის ქვაფენილის, ბრინჯაოს ნაკეთობათა, რევოლუციონერთა საფლავების მარმარილოს ფილების, კრემლის ძველი კედლის, მის წინ დარგული

ნაძვების გამოსახულებისაგან. ადამიანები ჩნდებიან მხოლოდ ორჯერ: 20-იანი წლების ქრონიკაში, ვ. ი. ლენინი სიტყვას ამბობს წითელ მოედანზე, და ახალ კადრებში, სხვადასხვა ერის შვილები უსასრულოდ მიემართებიან მავზოლეუმისაკენ...

გამოსახულებას არ ახლავს დიქტორის ტექსტი. ფილმში არ არის სიტყვა. ავტორის ჩანაფიქრით, უნდა „ამეტყველებულიყო" თვითონ წითელი მოედანი. და იგი შეგვეხმიანა ლენინის ხმით, „ინტერნაციონალით", რევოლუციური მარშებით, ომისდროინდელი მრისხანე სიმღერით „Вставай, страна огром — ная", გამარჯვების სალუტის ზალპით, კოსმოსური ხომალდის სიგნალებით, კოსმოსიდან პირველად ნათქვამი გაგარინის სიტყვებით... მკაცრად შერჩეული გამოსახულებისა და ფონოგრამის შეჯახებით, ჩვენ წინაშე თითქოს ეპოქები ჩაივლიან. ეკრანზე „კინოს ენით" იწერება წითელი მოედნის ისტორია.

ეს პატარა ფილმი გამარჯვებული გამოვიდა საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სტუდენტთა ნამუშევრების ფესტივალზე, აქვე, თანამედროვეობის თემის პოეტურად გადაწყვეტისათვის, მას მიეკუთვნა ყოველკვირეული „სოვეტსკოე კინოს" სპეციალური პრიზი. მერე მსოფლიოს ოცზე მეტი ქვეყნის ეკრანები შემოიარა. ჩვენში კი, რატომღაც, ფართო მაყურებლისათვის არ უჩვენებიათ, თუმცა მის დამდგმელს კინემატოგრაფიულ საზოგადოებრიობაში ნიჭიერი ხელოვანის სახელი მოუხვეჭა.

ამ რეპუტაციით ჩამოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორი თბილისში და შექმნა მეორე საკურსო ნამუშევარი „დღეს".

სურათიც ისევე ლაკონურია, როგორც სათაური. ფილმი ეკრანზე სულ ათ წუთს მიდის.

ალბათ გამქირავებელთა ანოტაციაში ამ სურათის გამო

იტყოდნენ: „იგი მოგვითხრობს ერთი თეატრის სცენის მუშებზე, მათ ყოველდღიურ, თავმდაბალ შრომაზე...“ — ასეა?

ფილმი დოკუმენტურია, ჰყავს ადრესატიც — რუსთაველის თეატრის სცენის მუშები. მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორს თავისებურად ესმის „დოკუმენტურობა“. იგი მისთვის საწყისია ფიქრისა და განცდის შთაგონების თავწყაროა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ამოსავალია“ და არა „მიზანი“.

დაკვირვებიხართ: ქრონიკებსა და ზოგიერთ დოკუმენტურ ფილმში ადამიანის გამოჩენისთანავე დიქტორი ჩქარობს გამცნოთ მისი ვინაობა, საქმიანობა, შრომის შედეგები, ერთი სიტყვით — სურს ამ კაცზე გითხრათ „ყველაფერი“... ამას „კონკრეტულობას“ ეძახიან. მაგრამ ეს უფრო ანკეტური კონკრეტულობაა. ვიდრე მხატვრული.

ამ ფილმში კი სულ არ არის დიქტორი. არიან ადამიანები — მუშები, რომლებიც დ ღ ე ს სცენაზე მართავენ დეკორაციებს, დ ღ ე ს ვ ე — სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ისევ დაშლიან და გაიტანენ სცენიდან. მათი ნახელავი მხოლოდ რამდენიმე საათს ცოცხლობს. ისინი კი მაინც საჭირო საქმეს აკეთებენ, აუცილებელნი არიან თეატრში. მაგრამ არც აფიშაზე არ შეხვდებით მათ სახელებს, არც რეცენზიაში მოიხსენიებს ვინმე. ისინი არსად ჩანან.

ცხადია, მარტო ამ უმადურობის გამო სინდისის ქენჯნა არ აწუხებდა რეჟისორს. ამისთვის მას შეეძლო დაეწერა მცირე საგაზეთო სტატია და ვალმოხდილი იქნებოდა. მან კი შექმნა ფილმი, პატარა, მაგრამ მაინც ფილმი!

...კინოკამერა ზემოდან დახედავს მრგვალ სიბრტყეს, ადამიანებს შემოაქვთ საგნები, აწყობენ. წრეში იქმნება რაღაც „გეომეტრიული“ ნახაზი... კადრი ძლიერ განზოგადებულია,

თითქმის აბსტრაგირებამდე მიყვანილი; კონკრეტულს არაფერს ამბობს, მაგრამ იწვევს ასოციაციებს — გაურკვეველს, გაუცნობიერებელს... უახლოვდებით. წრე სცენაა, საგნები — დეკორაციების ჩონჩხი. ადამიანები აწყობენ, ხერხავენ, აჭედებენ. მოჩანს მათი დაკუნთული მკლავები, ხელები, ოფლჩამოდენილი სახეები, ეკრანზე შრომაა. შრომა ქმნის: ჩონჩხი ისხამს ხორცს — ფიცრისაგან, მუყაოსაგან, ტილოსაგან შექმნილ ამ გარემოში დ ღ ე ს გათამაშდება სპექტაკლი... ისმის ჟრიამული, ზარის წკრიალი, მუსიკა, იწყება წარმოდგენა. მაგრამ ეს მხოლოდ კადრისმიღმა ხმებია. ეკრანზე კი არც დარბაზია, არც სცენა. არის მხოლოდ პატარა, ყრუ ოთახი, სადაც უბრალო ხის მაგიდას უსხედან მუშები... კამერა იწყებს თითოეულის გამორჩევას. ახლოს ვხედავთ მათ სახეებს. დაღლა ეტყობათ, მაგრამ როცა გარედან აღწევს სიცილის ხმა, ამ სახეებს რაღაც კმაყოფილების შუქიც მიადგებათ. მერე ეკრანზე მსხვილი პლანით ვხედავთ მათ ხელებს — ნაშრომს, დაკოქრილს, მოსვენებას არჩვეულს... საოცრად სტატიკური კადრებია, თითქოს ეკრანზე ცოცხალი ადამიანები კი არა, მათი ფოტოგრაფიებია, რაღაც პირველყოფილი უბრალოებით აღბეჭდილი. მაგრამ ამ სტატიკაში გამჟღავნებულია მხატვართა შინაგანი ღელვა, განცდა ამ უბრალოებისა. განსაკუთრებით ამ მომენტებში ხდება საცნაური მხატვარ დიმა ერისთავის ხელწერა. მან ამაგი დასდო ამ სურათს, იმუშავა რეჟისორთან ერთად. ტიტრზე კი მისი სახელი არ აღმოჩნდა. უცნაურია!

...სპექტაკლი დამთავრებულია, თეატრი — ცარიელი... მუშები შლიან დეკორაციებს, გააქვთ სცენიდან... კინოკამერა თანდათან უკან იხევს და ბოლოს კვლავ ზემოდან დახედავს

სცენის მრგვალ სიბრტყეს. ჭრება სინათლე, რჩება ერთადერთი პროექტორის სხივი. მისი დაცემის ალაგას კი, შუქის წრეში, შორს მოჩანს სილუეტად ქცეული ადამიანის პატარა ფიგურა... სიჩუმეა, რაღაც იდუმალებით მოცული, ფიზიკურ შეგრძნებამდე მიყვანილი სიჩუმე. როცა თვით უმცირესი შრიალიც კი ტაძრის თაღქვეშ დაძრული ხმის სიძლიერით გაისმის...

სურათი უმთავრესად აგებულია გრძელი პლანებით, რაც ფიქრის განწყობილებას ქმნის, აღბეჭდილია კინემატოგრაფიული პლასტიკის გრძნობით. თუმცა ფილმი დოკუმენტურია, მასში ნატურა მაინც არ შემოდის ფოტოგრაფიული სიზუსტით. აქ ყველაფერი დანახულია თავისებურად, სინამდვილე გადმოცემულია ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად. ფილმი გულწრფელი ფიქრია იმაზე, რომ სიცოცხლე შეუძლებელია შრომის, შენების, შემოქმედების გარეშე. ამჯერად ახალგაზრდა კინოხელოვანის ფიქრი თავს დასტრიალებს იმათ, ვინც არ ქმნის უკვდავ ფერტილოებსა და სიმფონიებს, დიდებულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებსა და უბერებელ წიგნებს, არ ხსნის ბუნების საიდუმლოებებს, კოსმოსში არ გზავნის ურთულეს ლაბორატორიებს... ფილმში არის რწმენა, რომ ადამიანს არ შეუძლია უაზროდ არსებობა, რომ შრომაა თვით სიცოცხლის აზრი, შემოქმედი, და „მცირედიც შეიწირების“, თუკი მას ჩვენთვის მოაქვს თუნდაც პატარა სიკეთე. პატარა სიხარული... ამ ფიქრს იტევს სურათი. იგი განსაკუთრებით გამჭვირვალეა იმ მომენტებში, როცა ეკრანზე მსხვილად მოჩანს სცენის მუშათა ნაშრომი ხელები, გარედან კი იჭრება ტაშის ხმა... ამაშია ფილმის ზნეობრივი და ესთეტიკური ამოცანა.

მაშ ასე, სამი ახალგაზრდა კინოხელოვანი, მათი პირველი ნამუშევრები, განსხვავებული ჟანრის მოკლემეტრაჟიანი ფილმები!

რა აერთიანებთ მათ?

მათ ფილმებში გამოხატული მსგავსი ესთეტიკური ნიშნები! უდავოა, ჩვენს კინოხელოვნებაში თავს იჩენს რაღაც შინაგანი პროცესი. მას უფრო მკვეთრად ალბათ დრო გამოავლენს.

— ტალანტი! ამ სიტყვას ხშირად მხოლოდ ეპითეტად, ისე, ენის დასამშვენებლად ვხმარობთ ხოლმე. უფრო მართებული ხომ არ იქნებოდა გამოგვეყენებინა, როგორც ხელოვნებაში მომხდარი ფაქტის ახსნაც?!

დაბოლს, — ასაკი, ახალგაზრდობა!

ახალგაზრდობა კი, ვიქტორ შკლოვსკის თქმისა არ იყოს, „ეს არის შესაძლებლობა გახდე ისეთი, როგორიც ჯერ არავინ ყოფილა“.

ფიქრი „ერთი წლის ცხრა დღეზე“

ეს იყო 1961-ში. კინორეჟისორი მიხეილ რომი ესაუბრებოდა მოსკოვში მსოფლიო კინოდათვალიერებაზე სტუმრად ჩამოსულ იტალიელ კოლეგას, ცნობილ რეჟისორს ლუკინო ვისკონტის. იმ დროს მ. რომი დიდი ხნის შესვენების შემდეგ დგამდა თავის ახალ ფილმს. ლ. ვისკონტის კი დამთავრებული ჰქონდა „როკო და მისი ძმები“. მაშინ ისინი მსჯელობდნენ მსოფ-

ლიო ხელოვნების განვითარების გზებზე, თანამედროვე კინოს უმნიშვნელოვანეს პრობლემებზე, იტალიური ნეორეალიზმისა და მისი წარმომადგენლების შემდგომ ბედზე, საბჭოთა კინოს ტრადიციებსა და მის დღევანდელობაზე. ეს ორი ხელოვანი არ კამათობდა. ისინი თითქოს ხმამაღლა ამხელდნენ თავიანთ ფიქრს, რაშიც ვლინდებოდა თითოეულის მხატვრული პრინციპები, მოვლენების ჭვრეტის, აღქმისა და ანალიზის თავისებურება, განსხვავებული ხასიათი, შემოქმედებითი გეგმები...

„ფილმს, რომელსაც ახლა ვდგამ, — ამბობდა ამ საუბარში მიხეილ რომი, — ერთგვარ გარბენად ვთვლი. მე ძლიერ გრძელი შესვენება მჭონდა. ამ ხნის განმავლობაში ბევრს ვფიქრობდი და მსურს მკვეთრად შევიცვალო მანერა. მაგრამ იმისათვის, რომ იგი გარდავქმნა, ბევრი რამის აღდგენა მჭირდება.

ეს გახლავთ თანამედროვე სურათი. მოქმედება მიმდინარეობს საბჭოთა ფიზიკოსებს შორის, რომლებიც კაცობრიობისათვის უმნიშვნელოვანეს პრობლემებს სწყვეტენ. ამიტომ მომიხდა ბევრი ძლიერ საინტერესო ადამიანის გაცნობა, რომლებიც თანამედროვე მეცნიერების ყველაზე მწვავე საკითხებზე მუშაობენ, მთელი მსოფლიოს ინტერესებით ცხოვრობენ.

ყველაზე დიდ სიძნელეს წარმოადგენს ჩვენების, ინერციის გადალახვა. უკანასკნელ ხანს ვამჩნევ, რომ ცხოვრებაში ძალიან ბევრი რამ არ მიმდინარეობს ისე ლოგიკურად, როგორც ხელოვნებაში, რომ ადამიანები თავიანთ გრძნობებს სრულიადაც არ ავლენენ ისე, როგორც ეს სცენასა და ეკრანზეა მიღებული. და სწორედ ამაშია უფრო ღრმა, ნამდვილი ლოგიკა. მაგრამ როცა გსურს ოდნავ მაინც გადაუხვიო იმას, რაც მიღებულია, იწყება ბრძოლა საკუთარ თავთან, შენს ჩვეულებასთან, მსახიობთა ჩვევებთან, ყველას ჩვევასთან, ვინც კი გარს გაკრავს.

ყველა ცდილობს, რომ ყოველივე „უკეთესი“ გაშოვიდეს. და ამიტომ ყველაფერი კეთდება უფრო ჩვეულებრივად, გამართულად, დასრულებულად.

ცხადია, უფრო ახალგაზრდა რომ ვიყო, მეტს შევძლებდი. თორემ ხელი შეეჩვია წერას და კეთებას, თვალები — ხედვას, ყურები — სმენას. ყოველივე ამის თავიდან დაწყება კი მსურს...“

მაგრამ როდესაც ლუკინო ვისკონტიმ სიტყვა ჩაურთო, ამას უნდა ვაკეთებდეთ ყოველთვის, როცა ახალ სამუშაოს ეიწყებთო, მიხეილ რომმა უპასუხა:

„როგორც ჩანს, ამას ყოველთვის არ ვაკეთებდი. აი, ახლა კი მსურს გავაკეთო. ყოველი შემთხვევისათვის სურათს დავარქვი „მე მიყვარ შეუცნობელისაკენ“, იმიტომ, რომ არ ვიცი, გამომივა იგი თუ არა. თუ გამოვიდა, სხვას რასმეს დავარქმევ...“

და მიხეილ რომს გამოუვიდა სურათი — შესანიშნავი, ნოვატორული. შემდეგ ფილმს მართლაც დაარქვა სხვა სახელი — „ერთი წლის ცხრა დღე“.

●

დღეს კინო ბევრ რასმე იტევს...

მაგრამ პრობლემათა მასშტაბებს, სიფართოვესა და სიღრმეს ვეღარ იტევს აპრობირებული ხელოვნების კანონიკური ჩარჩოები, დღევანდელობის ურთულესი პროცესები ვეღარ მიედინებიან ძველ კალაპოტში.

სიახლე!.. ამის აუცილებლობას გრძნობს ყველა მოაზროვნე ხელოვანი — ჩვენშიც, დასავლეთშიც. და ისინი ეძიებენ. სრულიად განსხვავებული პოლიტიკური შეხედულებებისა და

ესთეტიკური მრწამსის მხატვრები მოისწრაფვიან ახალი, თანამედროვე სტილის, გამომსახველობითი საშუალებების მიგნებისა და დამკვიდრებისაკენ. მსოფლიო კინოხელოვნებაში ჩნდება მიმდინარეობები — იტალიური ნეორეალიზმი და მისი ოსტატების უაღრესად ადამიანური სურათები. ამერიკული კინემატოგრაფის პროგრესული ნაწილის ახალი მიმართულების ნამუშევრები, ფრანგული კინოს „ახალი ტალღის“ ნიჭიერი, მაგრამ ძლიერ საკამათო ფილმები, პოლონელ კინოოსტატთა საინტერესო სურათები, იაპონიის კინოხელოვნების გასაოცარი ნაწარმოებები... და აქვეა საბჭოთა კინოხელოვნების ახალგაზრდა შემოქმედთა სიახლისა და თანამედროვეობის გრძნობით აღბეჭდილი, ჭეშმარიტად ნოვატორული ფილმები, რომლებმაც საერთო აღიარება ჰპოვეს.

საბჭოთა კინოს ახალგაზრდობამ თან მოიტანა ხელოვნებაში ახალი სუნთქვა, შემოქმედებითი გამბედაობა, სამყაროს ახლებურად ჭვრეტის, მოვლენების ახლებურად დანახვისა და ასახვის უნარი. ისინი მიისწრაფოდნენ ცხოვრებისეული სიმართლის ახალი ფორმით, უახლესი გამომსახველობითი საშუალებებით გამოხატვისაკენ და პროტესტს უცხადებდნენ ბევრ რამეს, რაც მათ მისვლამდე კანონიზებული იყო ხელოვნებაში. ეს პროცესი არ ყოფილა უმტკივნეულო, დაზღვეული შეცდომებისაგან, უკიდურესობებისაგან, მაგრამ ამგვარ ძიებათა გარეშე არ არსებობს ხელოვნების წინსვლა, განვითარება.

მიხეილ რომს, რომელიც მუდამ გულისყურით ეკიდებოდა დროის მაჯისცემას, არ შეეძლო წაეყრუებინა თანამედროვეობის მოთხოვნებისათვის, გადგომოდა იმ პროცესს, რომელიც მიმდინარეობდა ჩვენს ხელოვნებაში და განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა ახალგაზრდა ხელოვანთა შემოქმედებაში.

იგი ფიქრობდა, ფიქრობდა ბევრს, მტკივნეულად. მისი საფიქრალი მუდამ იყო ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი — ხელოვნება და დრო! დრო და ხელოვნება! ის ექვსი წელიწადი, რაც მიხეილ რომს ფილმი არ შეუქმნია, არ ყოფილა დუმილის წლები. ეს იყო ფიქრის წლები, ღრმა, პატიოსანი და მართალი ხელოვანის ფიქრის წლები.

შემდეგ თვითონვე ამბობდა:

„ვდუმდი იმიტომ, რომ ახლებურად ავლაპარაკებულიყავი... ამ წლების მანძილზე ძლიერ ბევრს ვფიქრობდი და ვმუშაობდი, სანამ არ დავრწმუნდი, რომ ძნელია სხვისთვის დახმარების გაწევა, თუ შენ თვითონ არ აკეთებ იმას, რისთვისაც ხარ მოწოდებული... ხშირად ვიჭერდი ჩემს თავს იმაში, რომ ვიმეორებ უკვე დადგმულ მიზანსცენას, უკვე ნანახ კადრს, რომ აქტიორებს ვკარნახობ ოდესღაც მიგნებულ გადაწყვეტილებებს. მხატვრისათვის კი არაფერია იმაზე საშინელი, ვიდრე საკუთარი თავის განმეორება...

სიცოცხლე ერთდროულად კვდომაც არის. ყოველ ორგანიზმში ყოველწლიურად რომელიღაც ქსოვილი კვდება და იბადება ახალი. ეს პროცესი რომ არ ყოფილიყო, ადამიანი ვერ იარსებებდა. სიკვდილი სიცოცხლის ერთ-ერთი მხარეა. როდესაც ტრადიციებზე გველაპარაკებიან, მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ არასდროს, არავითარ ტრადიციას არ შეუძლია და არც უნდა მივყავდეთ განმეორებისაკენ. არასდროს არავითარი ტრადიცია არ შეიძლება იყოს საკუთარ ნაკვალევზე სიარული... უნდა გადასწყვიტო არა მარტო ის, თუ რისი გაკეთება გსურს, არამედ ისიც, თუ როგორი ენით მოუთხრობ ადამიანებს თანამედროვეობის მოვლენებზე, რომელიც შენ გაღელვებს.

მე სამოცი წლის გახლავართ, დამერწმუნეთ, ადვილი არ არის ასეთ ასაკში გაუმხილო საკუთარ თავს, რომ საჭიროა ახალი გზის პოვნა. კიდევ უფრო ძნელია სცადო ასეთი ძიების საქმით განხორციელება".

და ამას ამბობს მიხეილ რომი, საბჭოთა კინოხელოვნების აღიარებული ოსტატი, რომლის ჯერ კიდევ ამ ოცდაათი წლის წინათ დადგმულ პირველ ფილმს — „ფუნთუშას" ახლაც სწავლობენ კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სტუდენტები, როგორც მაღალი რეჟისურის, პლასტიკური საშუალებებით აზრის გამოხატვის და ხასიათების გახსნის, ლიტერატურული ნაწარმოების კინემატოგრაფიული ექვივალენტის შექმნის ნიმუშს. მიხეილ რომის ნამუშევრებს არაერთგზის მოუპოვებიათ დიდი გამარჯვება საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, ხოლო ჩვენში მისი ხუთი ფილმი სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა. და აი, ეს ექვს ათეულ წელს მიღწეული, ცხოვრებისა და შემოქმედების მდიდარი გამოცდილებით დატვირთული ოსტატი საჭიროდ თვლის ხელოვნებაში თავისი პოზიციების გადასინჯვას, ეჭვით შესცქერის თავისივე ნამუშევრებს, აკრიტიკებს, მტკივნეულად განიცდის მხატვრულ უმოქმედობას — შემოქმედებითს კრიზისს, ფიქრობს და დაუცხრომლად ეძებს ახალ გზებს. განა ადვილი იყო ათეული წლების მანძილზე შეძენილ და შექმნილ სულიერ ფასეულობათა გადაფასება. რაოდენი სიმტკიცე, ნებისყოფის დაძაბვა, საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციისადმი რაზომ რწმენა იყო საჭირო ამისათვის! განა ცოტა ხელოვანი ვიცით, რომელთა შემოქმედების ფორმირება, ისევე როგორც მიხეილ რომისა, მოხდა 30-იან წლებში, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ისინი საკმაოდ ერუდირებულებიც არიან და უნარიც შესწევთ ხელოვნების სფეროში მიმდინარე ახალი პრო-

ცესების გაგებისა, მაინც ვერ თმობენ თავიანთ ძველ პოზიციებს. შედეგი კი ის არის, რომ ისინი ფილმიდან ფილმში იმეორებენ თავიანთ თავს, ერთხელვე მიგნებულ ძველ გამომსახველობითს ხერხებს, რომელიც თავის დროზე იქნებ სიახლითაც კი იყო აღბეჭდილი, მაგრამ ახლა გაცვეთილ შტამპებად იქცა. „შტამპი კი, — წერდა მიხეილ რომი, — ჩნდება იქ, სადაც ავტორს არ სჯერა იმისა, რასაც აკეთებს, არ სწამს იმ ამბის სიმართლე, რომლის ასახვასაც აპირებს, არ სჯერა, რომ ეს ამბები ერთადერთია, განუმეორებელია, ცხოვრებაში მხოლოდ ერთხელ ასასახია, რომ ყოველი ასეთი ამბისათვის, შენი სურათის ყოველი კადრისათვის უნდა მონახო ახალი სიტყვა, ახლებურად დაინახო ცხოვრების ეს ნაწილი, სამყაროს ნაწილი, მისთვის მიაგნო საბოლოო, ერთადერთ შესაძლებელ გამოხატვას“.

ხელოვნების მარქსისტული გაგება მუდამ გულისხმობს მის განხილვას განვითარებაში და არა მისი უძრავი ფორმების ანალიზს. ამ მხრივ ხელოვნებაში უძრაობისა და მხოლოდ წარსულის დამკვიდრების ცდა, სხვას თუ არაფერს, უვიცობას მაინც ნიშნავს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენი კინოს ზოგიერთი ოსტატი დღემდე თვლის, თითქოს საკმარისია გმირების და პრობლემების პირისცვლა, ხოლო ჩვენს დროზე თხრობა კვლავ შეიძლება იმავე ენით, რომლითაც ვლაპარაკობდით ოცდაათიან, ან თუ გნებავთ, ორმოციან წლებში. ახალი აზრი მუდამ მოითხოვს გამოხატვის ახალ ფორმას. ეს თქმა არც ახალია და არც ორიგინალური, მაგრამ რას იზამთ, თუ ამ ჭრესტომათიული ჭეშმარიტების განმეორება ზოგიერთ შემთხვევაში კვლავ გვჭირდება. ხელოვნებაში მოძრაობის, მუდმივი განახლების, ბრძოლის გარეშე ყოფნა სიკვდილს ნიშნავს.

მიხეილ რომმა შესანიშნავად იცოდა ეს ჰეშმარიტება. მაგრამ „დანტეს ქუჩაზე მკვლელობის“ შემდეგ მას ექვსი წლის განმავლობაში ფილმი არ დაუდგამს. ამ შემოქმედებითი კრიზისის დროს იგი ყველაზე უკეთ გრძნობდა თავის შეცდომებს, რომლებმაც განსაკუთრებით იჩინეს თავი მის უკანასკნელ ფილმში. მას აღარ სურდა და არც შეეძლო მუშაობა ძველი ხელწერით, რომლის აბსოლუტურ პრინციპს წარმოადგენდა მოქმედების განვითარებაში აუცილებელი ლოგიკა, დიალოგების აგება მხოლოდ მოცემული თემის ირგვლივ და შეურყევი სიუჟეტი, რომლის იქით არ იგრძნობოდა ნამდვილი სიცოცხლე, ჰეშმარიტი ცხოვრება. რომი უთუოდ მართალი იყო, როცა თავისი ხელოვნების გაახლებისათვის ძიება დაიწყო სათავეთა სათავეში — დრამატურგიაში. იგი ეძებდა ახალ დრამატურგიას — თანამედროვეს, ინტელექტუალურს. დაბეჯითებით ადევნებდა თვალს ყოველ სიახლეს, რაც კი ამ მხრივ ჩნდებოდა როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ.

●

მგონი ჟურნალისტ მარიეტა შაგინიანს აქვს ერთგან ნათქვამი: „Человек с огоньком фосфора в мозгу“. ეს გამოთქმა მახსენდება მუდამ, როგორც კი წარმოვიდგენ ადამიანებს, რომელთა დიდი აზრით ანთებული გონების, „ტვინის წვის“ შედეგად კაცობრიობამ მიიღო ჩვენი საუკუნის სასწაული — გამოთავისუფლებული შიდაატომური ენერგია. ეს ადამიანები ჩვენი თანამედროვენი არიან. ისინი ჩვენ გვერდით ცოცხლობენ, შრომობენ და იღწვიან, ჩვენ მათ ვიცნობთ ცხოვრებაში. მაგრამ გადიოდა წლები და ხელოვნებამ, ეკრანმა ვერ იქნა და ვერ შეგვახვედრა მათთან. და აი, მიხეილ რომის „ერთი წლის

ცხრა დღეში“ აენთო მათი შთაგონებული სახეები, ამეტყველდნენ და შეგვეხმიანენ მათთვის ღირსეული დიდი ხელოვნების ენით. და თითქოს ახლებურად, მთელი მომხიბვლელობით შევიგრძენით უმეცრების, დოგმატიზმის, ცრუ რწმენისა და ილუზიებისაგან თავისუფალი, ბორკილახსნილი ადამიანური გონების სიდიადე, რომელსაც ფრთა შეუსხამს და უსასრულობას ელტვის, რომელიც ფოსფორივით ანათებს.

ზოგიერთმა კრიტიკოსმა აღნიშნა, რომ ლიტერატურული სცენარი „ერთი წლის ცხრა დღე“, რომელიც მიხეილ რომმა დრამატურგ დანიელ ხრაბროვიცკისთან ერთად შექმნა, ძნელი განსახორციელებელი იყოო ეკრანისთვის, რომ სცენარს აკლდა რაღაც ერთიანი, დასრულებული ისტორია, უინტერესოდ მოგვითხრობდა ორი მამაკაცისა და ერთი ქალის რამდენადმე მელოდრამატულ ამბავს, რომ მასში იყო ძველი სქემების რუდიმენტები... ერთი სიტყვით, ფილმის ლიტერატურულ საფუძველს მრავალი ნაკლი ჰქონდაო.

ცხადია, არავინ დაიწყებს მტკიცებას, თითქოს „ერთი წლის ცხრა დღის“ სცენარი უნაკლო იყო, მაგრამ მისი უბრალო ანალიზის შედეგადაც კი დავრწმუნდებით, რომ მიხეილ რომმა კინოხელოვნებაში მუშაობის ოცდაათი წლის მანძილზე აქ პირველად დაარღვია მისთვის ჩვეულებად ქცეული სცენარის აგების წესები. თუ აქამდე რეჟისორი თავისი სურათების მამოძრავებელ ძალად მუდამ თვლიდა განვითარებად ფაბულას, ახალ ფილმში ნაწარმოების მამოძრავებელ ძალად გვეელინება აზრი, რომელიც ვითარდება და განსაზღვრავს ეპიზოდების თანმიმდევრობას, მათ წყობას, მონტაჟს. თავის ძველ სურათებში რომი მუდამ მიმართავდა რაც შეიძლებოდა მოკლე ექსპოზიციას, სწრაფად შემოჰყავდა მოქმედებაში ნაწარმოების ძირი-

თადი პერსონაჟები, აქვე არკვევდა იგი მაყურებელს მომავალი კონფლიქტის არსში. ასეთი მოკლე, შეიძლება ითქვას, სხარტი ექსპოზიციის შემდეგ იგი იქვე იწყებდა ძირითადი მიზნისაკენ სვლას — შლიდა სურათის პერიპეტიულ ნაწილს, რომელსაც ფილმში მუდამ მთავარი ადგილი ეკავა, ხოლო კულმინაციური მოვლენა ჩვეულებრივ გადატანილი იყო ხოლმე სურათის უკანასკნელ მეოთხედში, რომლის შემდეგ რეჟისორი ჩქარობდა წერტილის დასმას. ასეთი პროპორცია დაცულია რომის თითქმის ყველა ფილმში და აყვანილია პრინციპამდე.

მიხეილ რომი მუდამ იმ თვალსაზრისისა იყო, რომ სურათის ყველა ფორმალური მხარე ემორჩილება ერთ მთავარს — ფილმის დრამატურგიულ გადაწყვეტას. ამჯერადაც რეჟისურაში ყოველგვარი სიახლის სათავედ მას ახალი დრამატურგია მიაჩნდა და ამიტომ სწორედ აქედან დაიწყო გზის გაკაფვა. სცენარში „ერთი წლის ცხრა დღე", იმის გარდა, რომ დარღვეულია მოვლენათა მსვლელობის გარეგნული ლოგიკა, ხელოვნური სიუჟეტური სვლები (რასაც ადრე რეჟისორი პრინციპულად იცავდა), პროპორციების მხრივაც სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენასთან გვაქვს საქმე. აქ ექსპოზიციას დათმობილი აქვს სურათის მთელი პირველი ნახევარი, ხოლო ფილმის პერიპეტიული ნაწილი სულ რაღაც თხუთმეტ წუთს გრძელდება და აღწევს კულმინაციას. ამას კი მოსდევს თითქმის უსასრულოდ გაჭიანურებული ფინალი. ამასთან, როგორც ვთქვით, ნაწარმოების მამოძრავებელ ძალად იქცა განვითარებაში მოცემული აზრი, რომელიც აყალიბებს რეჟისორის თითქმის ყველა ფორმალურ ხერხს, განსაზღვრავს ფილმის მთელ სტილისტიკას.

ამრიგად, მრავალი მხატვრული საშუალება, რომელსაც მი-

ხეილ რომი ჯერ კიდევ ფილმის ლიტერატურულ საფუძველში — სცენარში მიმართავს, უპირველეს ყოვლისა, ახალი და ნოვატორულია თავად ავტორისათვის. იგი ეძებს და პოულობს ზედმიწევნით ზუსტსა და ტევად ფორმებს ჩვენი საუკუნის, ახალი დროის ადამიანთა ხასიათების გამოსახატავად. მართალია, ფილმი მოგვითხრობს მეცნიერ-ფიზიკოსების შესახებ, მაგრამ ავტორთა ღრმა ფიქრის, განსჯის შედეგად მისი მოქმედება ძლიერ სცილდება ამ ლოკალურ სფეროს, ფართოვდება და სვამს ჩვენი საზოგადოებრიობისათვის უაღრესად თანამედროვე, უმნიშვნელოვანეს ადამიანურ პრობლემებს.

ჯერ კიდევ ფილმის უშუალო დასაწყისამდე, რაღაც თავისებურ პროლოგში, ავტორები ცდილობენ მაყურებელთან ერთგვარი ინტიმური კონტაქტის დამყარებას და ფიქრის აღმძვრელად გვეხმიანებიან: „ისტორია, რომელიც გვინდა მოგითხროთ, დაიწყო მოსკოვიდან შორს, პატარა ქალაქში, რომელიც მთლიანად შედგება დიდი ფიზიკის ინსტიტუტის ირგვლივ განლაგებული რამდენიმე ქუჩისაგან. იგი გრძელდებოდა ერთ წელიწადს. ჩვენ ამ ერთი წლიდან სულ ცხრა დღეს შევარჩევთ. რატომ მაინცდამაინც ამ დღეებს? — ამას შემდეგ მიხვდებით“.

მაშ ასე, ცხრა დღე. თითქოსდა ჩვეულებრივი, უბრალო, ნებისმიერად შერჩეული ერთი წლის სამას სამოცდახუთიდან. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. სინამდვილეში კი ეს ცხრა დღე იტევს მთელ სიცოცხლეს, თითოეული გვევლინება ამ დიდი ადამიანური ცხოვრების მნიშვნელოვან ნაწილად. ეს გახლავთ ხელოვანის მიერ ძლიერ ტენდენციურად შერჩეული ცხრა დღე. მიხეილ რომი დაუცხრომლად ეძებს და თვით დღევანდელობაში პოულობს იმ უაღრესად ახალ საღებავს, რომე-

ლიც განსაზღვრავს ამ დღეთა ფერს, მათ დიდ სიმართლეს — ჰუმანიზმისათვის, ადამიანური ღირსებისათვის, ბოროტი ძალების აღმკვეთი, ჭეშმარიტად მაღალი მეცნიერებისათვის ბრძოლის სიმართლეს.

ეს ცხრა დღე ცხრა ნოველად ლაგდება ფილმში და ქმნის ერთ მხატვრულ ორგანიზმს. მაგრამ ეს ნოველები არ არსებობენ დამოუკიდებლად, წინამორბედის გარეშე, ისინი ერთმანეთს განსაზღვრავენ და განაპირობებენ. მე მგონია, ცდებიან ის კრიტიკოსები, რომლებიც თვლიან, რომ „ერთი წლის ცხრა დღის“ დრამატურგია მერყეევია, მტკიცე არ არისო. მაშინ სცადონ ფილმში რომელიმე ნოველის ადგილის შეცვლა, ანდა მისი წინამორბედის გარეშე ნახვა. ეს ისევე წარმოუდგენელი და შეუძლებელია, როგორც სამშაბათი ორშაბათის გარეშე...

●

ფილმის პირველსავე ნოველაში გაცხადებულია ნაწარმოების ძირითადი თემა და აქვე იკვრება მთავარი კონფლიქტი: გრძელი, უსასრულოდ გრძელი ბეტონის დერეფანი, რომელიც მთლიანად დაუქსელავს სხვადასხვა ფერისა და მოცულობის გამტარს. ეს გახლავთ ფიზიკის ინსტიტუტის ე. წ. ნერვული სისტემა... გაისმის საგანგაშო ნიშანი. დერეფანში გამორბიან ადამიანები — შეშფოთებულნი, აღელვებულნი, დაძაბულნი...

— მაკოცე, მომილოცე! — ეუბნება უჩვეულოდ აღტაცებული, თვალგაბრწყინებული პროფესორი სინცოვი ინსტიტუტის დირექტორ ბუტოვს, რომელიც წინ შემოხვდება.

— რა ჩაიდინე?

— ეჰ, არ არის საჭირო!..

— რა ჩაიდინე?

სინცოვი შეჩერდება, მობრუნდება:

— მივიღეთ მთლიანად იონიზებული პლაზმა! აი, რა ჩავიდინე. ხუთი წელია ამ წუთს ველოდი!

და სწრაფად გაემართება დერეფნის სიღრმისაკენ. ბუტოვი აედევნება.

— რეაქტორს რაღა დაემართა?

— ეე... სულ ერთია ახალს აშენებენ...

— რა მოუვიდა-მეთქი?

— გამარჯვებულებს არ ასამართლებენ! მე მივიღე პლაზმა — აი, ყველაფერი!..

ინსტიტუტის დირექტორი აჩერებს ფილმის მთავარ გმირს:

— მიტია, შენ მაინც მითხარი, რა ჩაიდინა?

— თავი მოიკლა, — პასუხობს გუსევი...

ამ სცენაში დიდი ძალით არის გადმოცემული აღმოჩენის უჩვეულო დღესასწაული, ცხოვრების მიზნის მიღწევის, გამარჯვების სიხარული, თუნდაც იგი სიცოცხლის ფასად დაუჯდეს ადამიანს. ამ სიხარულს განიცდის პროფესორი სინცოვი, რომელმაც ეს-ეს არის, სწორედ ახლა, ამ წუთში აღასრულა თავისი ვალი — კაცობრიობას, თავის ხალხს მისცა დღემდე უცნობი, ახალი, ძვირფასი რამ, თუმცა ეს აღმოჩენა საბედისწერო გახდა მისი სიცოცხლისათვის. მან იცის ეს, მაგრამ ახლა „ბედისწერაზე“ ფიქრისთვის არ სცალია. იგი ამ წუთს განიცდის რაღაც დიდს, ამაღლებულს... და რა საოცრად ადამიანურია იგი შემდეგაც — ამბულატორიაში, როცა მის ცნობიერებამდე დადის მოახლოებული სიკვდილის შეგრძნება, როცა, როგორც თვითონ ამბობს, მისი სიცოცხლის დრო „ნულს უდრის“ და ამიტომ ჩქარობს ესტაფეტის გადაცემას. იგი ამ დროს მეუღლის ცრემლსა და შეცხადებასაც სულ სხვაგვარად პასუ-

ხობს: „ხელს ნუ მიშლი, მაშა, მე ბედნიერი ვარ!“... მაგრამ აი, კიდევ წამი და მის თვალებში ქრება სიხარულის სხივი, სიცოცხლესთან გამოთხოვების სევდა ცვლის მას: „რა საოცარი სიკვდილია, — ამბობს გაშტერებული, — უხილავი, მდუმარი, არც სუნი აქვს, არც ფერი, არარა! ხედავ, ყველაფერი ჯანმრთელი მაქვს: ხელებიც, ფეხებიც, მკერდიც და ეს გამოსულელებული თავიც! მენანება!..“ და შემდეგ, თითქოს კვლავ რაღაც აღმოაჩინაო, უჩვეულო, თავისებური ტონით მიმართავს თავის მოწაფეს: — „ახლოს მოდი, მიტია. აი რა... შეეშვი ყველაფერს ამას. ეშმაკსაც წაუღია! ითევზავე, სოკოები კრიფე, შეირთე ლამაზი ქალი... თორემ გვიანი იქნება...“ და იქვე: „რა იქნა მაშა, დაუძახეთ“... მაგრამ ეს არ არის სიკვდილის წინაშე ფარ-ხმლის დაყრა, „არარაობა არარაობათას“ ფილოსოფია. უბრალოდ, ეს არის სიცოცხლის დანანება, მასთან განშორებით გამოწვეული ადამიანური სევდა. თორემ ამ დიდი მეცნიერული აზრით შეპყრობილი ადამიანისათვის მეორე სიცოცხლე რომ გებოძებინათ და ასეთივე დასასრული გეწინასწარმეტყველათ, იგი მაინც ამ გზას გაივლიდა — შეგნებულად, რწმენით.

ამ ძლიერ დრამატულ სცენაში, როგორც ვთქვით, გაცხადებულია ნაწარმოების ძირითადი თემა, რომელიც ასევე წამყვანია ფილმის დანარჩენ ნოველებში. მაგრამ სურათის იდეურ-მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენს მეშვიდე ნოველა, რომელშიც მთელი სიცხადით არის გადმოცემული ამ ღრმა და ნიჭიერი ნაწარმოების აზრი.

სასიკვდილოდ განწირული, განუკურნებლად ავადმყოფი დიმიტრი გუსევი — ფილმის მთავარი გმირი, ჩამოდის მშობლიურ სოფელში. ჩამოდის სულ ერთი დღით, ძნელი სათქმელია რისთვის, მოხუც მამასთან, ახლობლებთან გამოსათხოვებ-

ლად თუ სიკვდილ-სიცოცხლის უკანასკნელი შერკინებისათვის ძალის მოსაკრებად. და აი, ღამით მოხუც მამასა და შვილს შორის იმართება გულახდილი საუბარი. კადრის წინა პლანზე მოჩანს პირაღმა მწოლიარე დიმიტრი გუსევი, ხოლო უკან, დიდი ფიცრული შიშველი მაგიდის იქით, — ცხოვრების სიმკაცრით აღბეჭდილი მოხუცი გლეხის სახე და ხელები. შვილი მამას არ უმხელს ავადმყოფობას, მაგრამ მშობელი რაღაც მეექვსე გრძნობით ხვდება ამას და მოულოდნელად ეკითხება ფიქრში წასულ დიმიტრის:

— აი რა მითხარი, კმაყოფილი ხარ შენი ცხოვრებით?

— ცხოვრებით? ძნელი კითხვაა.

— მე ხომ სხვა, ვიღაც უცხო არა ვარ, მამა ვარ შენი. მაინტერესებს.

— კმაყოფილი ვარ.

— აქ რომ დარჩენილიყავი, — განაგრძობს მოხუცი, — ახლა სამუშაოს მწარმოებელი იქნებოდი, იცხოვრებდი შენთვის, იმუშავებდი.

— არა, მამა, ცხოვრებაში ყოველ ჩვენგანს თავისი გზა აქვს.

— ეგ მართალია... კიდევ აი, რა მინდოდა მეკითხა შენთვის... ხალხი ათას რამეს ამბობს აი, იმის... (უმძიმს თქმა)... ატომის შესახებ. ღირს კი იმად, მიტია, რომ კაცმა მას სიცოცხლე შესწიროს?

— კი, მამა, ღირს!

— ვაი, თუ ამაოდ აღმოაჩინეს იგი. ვის რაში ესაჭიროება. ხომ ვცხოვრობდით უიმისოდაც.

— არა, მამა, ამაოდ არ დამშვრალან. ოდესმე ადამიანები მადლობას იტყვიან. ესეც არ იყოს, აზრის შეჩერება არ შეიძ-

ლება. უცებ ყველაფერიც რომ დაგვევიწყებინა, რაც აქამდე გაკეთებულა, სულ ერთია, ვინც ჩვენ შემდგომ იცხოვრებს, იმავე გზით ივლის...

მოხუცი ერთ ხანს ყურადღებით შესცქერის შვილს. შემდეგ კი ყრუდ ეკითხება:

— ბომბი თუ გაგიკეთებია?

— გამიკეთებია. ჩვენ რომ არ გაგვეკეთებინა, მამა, ეს საუბარი არ გვექნებოდა. არც კაცობრიობის ნახევარი არ იქნებოდა...

ამ შინაგანი სიმკაცრით აღბეჭდილ საუბარში რაღაც საოცარი ძალით მჟღავნდება ჩვენი დროის სიდიადე და სირთულე, იხსნება გმირების ხასიათები, რომლებსაც უყვართ სიცოცხლე, ესმით რატომ ეძლევა იგი ადამიანს და რისთვის უნდა დაიხარჯოს, იციან რატომ და რისთვის კეთდება დედამიწაზე ყველაფერი. და ამ სცენაში სწორედ ზედგამოჭრილია რეჟისორის ძლიერ მახვილი, ყოველგვარი ზედმეტობისაგან განტვირთული, აზრით აღსავსე გრაფიკული ხელწერა. აქ ისიც თვალნათლივ გვენიშნება, თუ რა შეინარჩუნა მიხეილ რომმა თავისი „ძველი“ მხატვრული არსენალიდან და რა უარყო. მას მუდამ იტაცებდა ნაწარმოების ქსოვილში აზრის ჩატანება, ღრმა ფსიქოლოგიზმი. როდესაც ფართო ფილოსოფიური განზოგადება მის ფილმებში ორგანულად ერწყმოდა ცხოვრებისეულ კონკრეტულ მასალას, რეჟისორი მუდამ იმარჯვებდა. ამჯერადაც ასე მოხდა...

●

მაინც რაზე მოგვითხრობს ეს ფილმი? სწავლულ-ფიზიკოსებზე, მათ ნიჭზე, თავგანწირვაზე? ჰო, მაგრამ მისი გმირები

შეიძლებოდა ყოფილიყვნენ გეოლოგები, დასტაქრები, ჟურნალისტებიც კი და ისინი მაინც ასე ამაღელვებელნი იქნებოდნენ. მაშ რაზე, სიყვარულზე? ფილმში მართლაც არის ტრადიციული სამკუთხედი, შეყვარებულთა შეხვედრები, განშორებები, არის ორი მამაკაცის ნამდვილი სიყვარულის დრამა, რომლებსაც ერთი ქალი უყვართ. მაგრამ ეს ქალიც, მისი გრძნობებიც და აზრებიც მოკლებულია სიღრმეს, ზედაპირულია და იგი არ აინტერესებს არავის, არც ჩვენ, არც ფილმის გმირებს, არც ავტორებს... მაშ, რაღაზე?

— ეს არის ფილმი გონების სიდიადესა და გმირობაზე, მაღალი აზრით შეპყრობილ, აზრით გათანგულ ადამიანებზე, მათ სულიერ ძლიერებაზე

აზრით შეპყრობილი ადამიანი! ამბობენ, იგი შეიძლება სიკეთის მთესველიც იყოს და ბოროტებისაც, სიცოცხლესაც ემსახურებოდეს და სიკვდილსაც, ნათელიც იყოს და ბნელიც. ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ სად უდევს სათავე აზრს, რა ასაზრდოებს — ადამიანური გონიერება, სიცოცხლე, სიკეთე თუ კაცთმოძულეობა, სოციალური უსამართლობა, რასიზმი, ბოროტება.

„ერთი წლის ცხრა დღის“ გმირებიც აზრით შეპყრობილი ადამიანები არიან. მათ უყვართ სიცოცხლე, აზრთან ჰიდილი, ადამიანური გონებისა და მეცნიერების მწვერვალებისაკენ მიიწევენ, შეუცნობელს ელტვიან. მათ კეთილი გული აქვთ და სიკეთის დამკვიდრებისათვის იბრძვიან. შემთხვევით არ ამბობს ფილმის ერთ-ერთი გმირი: სხვათა შორის, კომუნიზმიც კეთილმა ადამიანებმა უნდა ააშენონო. და ფილმის დიდი ღირსება სწორედ ის არის, რომ ყოველივე ამის დეკლარირება კი არ ხდება, არამედ ეს თვისებები გახსნილია სრულიად განსხვა-

ვებულ ხასიათებში, მოწოდებულია თავშეკავებულად, აფექტაციის გარეშე.

უკვე ფილმის მეორე ნოველაში ნათლად იხატება სურათის მთავარ გმირთა — დიმიტრი გუსევისა და ილია კულიკოვის ძლიერ ინდივიდუალური სახეები, იწყება მათი განსხვავებული ხასიათების გახსნა. ვფიქრობ, ამ ადამიანთა ყველაზე განმასხვავებელი, მთავარი ნერვის მიგნება შეიძლება იმ საუბარსა თუ კამათში, რომელიც იმართება მათ შორის სწორედ ამ დღეს. ისინი კამათობენ ადამიანის მოვალეობაზე, კაცობრიობის ბედზე და ამ შეჯახებაში ვლინდება მათი აზრები, შეხედულებანი, განსხვავებული თვისებები. პატიებას მოვითხოვთ ფილმიდან გრძელი ციტატების დამოწმების გამო. იქნებ მკითხველ-მაყურებელს იგი არც დავიწყნია, მაგრამ, ვფიქრობ, ამ სურათის გმირთა ძლიერ რთული ხასათების გასარკვევად, ფილმში დიალოგების ახლებური აგებისა და საერთოდ მისი დრამატურგიის გასაგებადაც, მათი კვლავ გახსენება არც ზედმეტია და არც გაუმართლებელი...

...მეორე დღე, სურათის მეორე ნოველა. ერთ-ერთი ხალხმრავალი რესტორანი. მაგიდას უსხედან დიმიტრი გუსევი, ილია კულიკოვი და ლოლა. გუსევის მიერ დაბეჯითებით წარმოთქმულს — „საჭიროა“ აიტაცებს კულიკოვი და თავისებური გაოცებით კითხულობს:

— რა არის „საჭიროა“. მაინც ვის რაში ესაჭიროება ეგ შენი „საჭიროა“?

— კაცობრიობას! გაკმაყოფილებს? — არც თუ ირონიის გარეშე პასუხობს დიმიტრი.

ილია არ ცხრება:

— მაგრამ რაში უნდა ეგ შენს კაცობრიობას. კაცობრიო-

ბას ყველაფერი საკმაოდ აქვს. ადამიანმა მიაღწია, ასე ვთქვათ, ისეთ სრულყოფას, რომ შეუძლია ოც წუთში მოსპოს დედამიწაზე ყოველგვარი სიცოცხლე.

— რატომ ამრუდებ, ილია. შენ ხომ შესანიშნავად იცი რაზედაც ვმუშაობთ. ამას ომთან არავითარი კავშირი არა აქვს.

— მიტია, ჩემო მეგობარო, ამის ერთი ქვეყნის ფარგლებში შენახვა ხომ შეუძლებელი იქნება. ამას ხომ მთელი მსოფლიო შეიტყობს?

— მერედა რა?

— მეცნიერებამ შექმნა სრულყოფილი ქიმია — გერმანელებმა დაამზადეს შხამიანი გაზები. გამოჩნდა შიდაწვის ძრავა — ინგლისელებმა გააკეთეს ტანკი, აღმოაჩინეს ჯაჭვური რეაქცია — ამერიკელებმა ბომბი ჩამოაგდეს ხიროსიმაში... ნუთუ ეს არაფერზე მიგანიშნებს?

— შენ კი სხვა მხრიდან შეხედე, — ეუბნება გუსევი. — ადამიანებმა რომ ადამიანური ცხოვრება შესძლონ, მათ სჭირდებათ ენერგია. ენერგია ყველაფერია. ჩვენ თუ დავიმორჩილებთ მართულ თერმოატომგულის რეაქციას, მაშინ შევძლებთ ყოველ ადამიანს მივცეთ ათასი კილოვატი, თუნდაც — ათი ათასი! ეს არის შუქი, სითბო, საკვები, ტრანსპორტი, ჰავა, სიმდიდრე და ბოლოს, ეს არის კომუნიზმი! ღირებულა თუ არა ჩიტი ბდღვნად?

— მომხიბლავად ჟღერს! — ამბობს კულიკოვი. — მაგრამ ვშიშობ, მიტია, რომ კაცობრიობა უბრალოდ ვერ მოასწრებს ისარგებლოს შენი სიკეთით...

— სისულელეა!

— მოიცა, მოიცა. შენ რა, გონიერების იმედი ხომ არა გაქვს?

— სწორედ მაგისი.

— მიტია, ნუთუ მართლა სერიოზულად ფიქრობ, რომ ამ უკანასკნელი ოცდაათი ათასი წლის მანძილზე ადამიანი უფრო გონიერი გახდა? სრულიადაც არა! ჩვენ, ასე ვთქვათ, არც ტვინი გაგვზრდია და არც ტვინის ნაოჭები მოგვმატებია. ის, ვინც ბორბალი გამოიგონა, აინშტაინივით გენიალური იყო. და ის ვინც პირველად ბრინჯაო გამოადნო, ქვანტური მექანიკის აღმომჩენზე ნიჭიერი იყო... გაიხსენე ფარაონ ექნატონის პორტრეტი. ის ოთხი ათასი წლის წინ ცხოვრობდა. ანდა დედოფალი ნეფერტიტი. რა დახვეწილი, ინტელიგენტური, შთაგონებული სახეებია!.. ახლა მიმოიხედე ირგვლივ... ნეანდერტალელები... გაიხედე, გაიხედე. აი იქ. იქ... დასტკბი! იქ მგონი დანიელები არიან, ესენი ჩვენებია, ესენი კი — ამერიკელები... შეხედე ამ ავსტრალოპითეკს... მაგრამ ფარაონ ექნატონს მაქსიმუმ ხუთი ათასი ადამიანის მოსპობა შეეძლო, ჰა, ათისა! თანამედროვე პითეკანტროპებს უკვე ხუთი მილიონიც ეცოტავებათ თითო ბომბზე. უკვე დოლარებზეა გაანგარიშებული ყოველ მოსპობილ ადამიან-ერთეულზე მიღებული ეკონომიური ეფექტი. და, გარდა ამისა, არავითარ ჩინგის ხანს აზრადაც არ მოუვიდოდა სიკვდილის კამერები, ვერც მოიფიქრებდა, რომ შესაძლებელია მინდვრები გაანოყიერო მილიონობით ადამიანის ფერფლით, ლეიბები გატენო ქალის თმით, ადამიანის ტყავისაგან აკეთო აბაჟურები.

— გიყურებ, ილია, და მეხარბება,— აწყვეტინებს გუსევი და შემდეგ სერიოზულად უმატებს, — ძლიერ ბედნიერი უნდა იყო, რომ ცხოვრებაზე ასე პირქუშად ცქერით განცხრომის უფლება მისცე კაცმა თავს...

ეს არც უბრალო საუბარია და არც უმნიშვნელო კამათი.

აქ ერთმანეთს ეჯახება ცხოვრებაზე ორი სხვადასხვა შეხედულება, ორი განსხვავებული ხასიათი. მაგრამ ამ კამათის შემდეგ არ შეცვლილა მათი დამოკიდებულება, ისინი კვლავ მეგობრებად დარჩნენ. შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ასეთი კამათი, ამგვარი შეჯახება მათ შორის არც პირველია და იქნებ, არც უკანასკნელი. ამიტომაც იგი არავითარ გავლენას არ ახდენს მათ შემდგომ ურთიერთობაზე. ფილმის ავტორებს ეს საკმაოდ გრძელი დიალოგი დასჭირდათ მაყურებლის აზრის გასააქტიურებლად. მათ გმირთა სამყაროში შესაყვანად, იმისათვის, რომ მეტი სარჩო მოგვაწოდონ ფიქრისათვის, განსჯისათვის... ამ სურათის ეკრანზე გამოსვლის შემდეგ მიხეილ რომი ამბობდა, რომ ეს არის ფილმი-ფიქრი, ფილმი-განსჯა, რომლის არ გაკეთება არ შემეძლოო. მართლაც, სურათის ყოველ კადრში თუ სიტყვაში გამჟღავნებულია ავტორთა ფიქრი — ღრმა-ადამიანური, ჰუმანისტური. ფიქრობენ მისი გმირებიც. ფიქრდება მაყურებელიც...

●

თანამედროვე ახალგაზრდა ინტელიგენციის ცხოვრების ღრმა ცოდნით და ზუსტი გაგებით არის შექმნილი ამ ფილმის სამყარო. იგი დასახლებულია ცოცხალი, უბრალო (და არა გაუბრალოებული), მოაზროვნე, ჭკვიანი ადამიანებით, რომლებიც ანთებულან მეცნიერების სიყვარულით. მათ ამოძრავებთ მაღალი შეგნება და პასუხისმგებლობა იმ საქმისა, რომელსაც ემსახურებიან და რომელზეც მნიშვნელოვანწილად არის დამოკიდებული მსოფლიოს ბედი, მისი მომავალი — მარადიული სიცოცხლე თუ ტრაგიკული აღსასრული. ისინი უმთავრესად განვითარებული ინტელექტის ადამიანები არიან,

მხოლოდ არა რაღაც ერთხაზობრივი, ცალმხრივი, მოსაწყენი, როგორებიც არაერთგზის შეგვხვედრია ფილმებში. მათი აზროვნება მახვილი და მოქნილია, არც მძაფრი იუმორის გრძნობას არის მოკლებული და არც მსუბუქ ირონიას. ისინი ბრწყინვალედ ერკვევიან ურთულეს ტექნიკაში, ფორმულებში და... ღვინოშიც... თუ მიზნისაკენ მიმავალი ასი გზიდან ერთმა არ გაუმართლათ, მათ შეუძლიათ მოთმინებით სცადონ ყველა დანარჩენი ოთხმოცდაცხრამეტი, ხოლო საღამოზე მეგობართა წრეში, ობივატელების ჯინაზე, „როკ-ნ-როლის“ ცეკვაც „გაბედონ“, კვიმატი სიტკვით „შეუნთონ“ ერთმანეთს, იკამათონ, ერთად იოცნებონ გალაქტიკაში შეღწევაზე და ხელფასამდე არც ხუთი მანეთის დასესხებას მოერიდონ, თუ კარგ ქალიშვილთან გასეირნების ინტერესი მოითხოვს ამას... აქაც ვლინდება რეჟისორის თავისებურება, რომელსაც შესწევს უნარი მახვილი, კრიტიკული თვალით შებედოს ცხოვრებას და ჩასწვდეს არა ზედაპირულ, არამედ სიღრმეში მიმალულ მოვლენებს, შენიშნოს ახალი, თანამედროვეობის უტყუარი ნიშნები და მართლად, ზომიერების მკაცრი გრძნობით გახსნას ისინი მხატვრულ სახეებში.

ფილმში მრავალი პერსონაჟია, მთავარი გმირი კი — ორი: დიმიტრი გუსევი და ილია კულიკოვი. ერთი თაობის ორი ნიჭიერი, რთული ადამიანი! ერთნაირი პროფესიისა და განსხვავებული ბუნების, ერთი მსოფლმხედველობის და სხვადასხვა სულიერი წყობის, მეგობრები მეცნიერებაში და რაყიფები სიყვარულში; განსხვავებული გემოვნება და აზრები, განსხვავებული თავდაჭერა და ლაპარაკი, ქალისადმი სიყვარულიც კი განსხვავებული... და ესენი მაინც არ არის ანტაგონისტური ხასიათები. ისინი ძლიერ განსხვავდებიან, მაგრამ თუ სულში ღრმად ჩას-

წვდით, შეიძლება იგრძნოთ, რომ სადღაც, ძალიან შორს, ერთი სათავეც უდევთ, რაღაც ერთი ძირი კვებავთ. თუმცა ეს სათავეც და ძირიც იმდენად არახელშესახები და შორეულია, რომ ძლივს ვგრძნობთ, მაინც გვეჩვენება, რომ ეს ხასიათები ერთმანეთს როგორღაც ავსებენ კიდეც და შესაძლოა ცხოვრებაში ერთ ადამიანშიც კი იყოს გაერთიანებული.

დიმიტრი გუსევი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, აზრის რაინდია. მას სძულს მყვირალა ფრაზები. გონების, ნებისყოფის, სულის გმირული შემართება მისი ძლიერ რთული და ნათელი შინაგანი სამყაროს ორგანული თვისებაა. იგი ძლიერ თანამედროვე ადამიანია ყველაფრით — სულიერი წყობით, ინტელექტით, მსოფლშეგრძნებითაც. მისთვის წარმოუდგენელია სიცოცხლე, არსებობა მეცნიერების გარეშე, გონების, ტვინის მაღალი აზრით წვისა და ფოსფორივით ნათების გარეშე. იგი კაცთმოყვარე, დაუოკებელი მეცნიერული აზრით შეპყრობილი ადამიანია და არა მანიაკი. ეს ხასიათი სწორედ იმით არის განუმეორებლად მომხიბლავი, რომ გამთბარია ადამიანურობით, არც ღრმა ლირიზმსაა მოკლებული და არც ნამდვილ იუმორს.

ინტონაციისა და შინაგანი ქვეტექსტის მიხედვით ძლიერ ზუსტად არის შესრულებული პირველი სცენა პროფესორ პოკროვსკისთან. გუსევი პირველი კატასტროფის შემდეგ ნამკურნალევი კლინიკიდან ეწერება. იგი გარეგნულად სრულიად ჯანმრთელად გამოიყურება. მაგრამ პროფესორი გრძნობს, რომ ავადმყოფმა სადღაც შეცდომაში შეიყვანა, რომ დიაგნოზი ზუსტი არ არის. იგი გუსევს უჩვენებს სხივური სენით დაავადებულ ძაღლებს — ერთს, მეორეს...

— თუ ამათ მიხედვით ვიმსჯელებთ, — ამბობს გუსევი, — გამოსავალი მაინც ყოფილა.

— ძაღლებისათვის. ჯერ მხოლოდ ძაღლებს ვუკეთებთ ოპერაციებს, ისიც ცვალებადი წარმატებით... გამიგონეთ, გუსევ, გულწრფელად მითხარით: რამდენი რენტგენი გაქვთ მიღებული?

— ორასი. ეს ავადმყოფის ისტორიაშიც არის ჩაწერილი.

— წინათ არ შეგმთხვეევიათ?

— არა, — იცრუა გუსევმა.

— ეჰ, სტყუიხართ, ვგრძნობ ამას.

— ნურასოდეს ნუ ენდობით თქვენს გრძნობებს, თუ ნამდვილი მეცნიერი ხართ.

— აი, რა, ავადმყოფო გუსევ,— ეუბნება მოღუშული პროფესორი, — თქვენ გგონიათ, რომ თქვენი მოდელი ეს არის? აი იგი! — და მიუთითებს მომაკვდავ ძაღლზე.— კიდევ ერთი გასხივება და გათავდა!

— პროფესორო, სიუხეშეა ჩემი ძაღლთან შედარება.

— არაფერია, ჩვენ კიდევ გავაჭიცინებთ კუდს! არა, ჯეკ?.. — მიმართავს გუსევი გალიაში დამწყვდეულ ძაღლს.

— გამიგონეთ, გუსევ, თქვენ კიდევ შეგიძლიათ დიდხანს მუშაობა... მხოლოდ ერთი პირობით, არაეითარი რისკი, არაეითარი ნეიტრონები...

— ძვირფასო პროფესორო, თქვენ ოპტიმისტი ბრძანდებით. იმისათვის, რომ ნეიტრონებით გასხივდეთ, იგი ჯერ უნდა გქონდეთ.

— როგორ, არა გაქვთ?

— მისი ლანდიც კი არა სჩანს, ჯერჯერობით ვერ ვიღებთ.

— მაგრამ ხომ მიიღებთ?

— თუ მივიღეთ, ამას მთელი მსოფლიო უცებ შეიტყობს. თქვენ კი — პირველ რიგში.

— მაშ, როგორღა მოხვდით ჩემთან?

— როგორც ქათამი ჩახოხბილში. ის რეაქტორი სინცოვისა იყო და არა ჩემი დანადგარი. თანაც ახლა აღარც ის რეაქტორია. მოკლედ, დამიშვით სამუშაოზე, მომიწერეთ ხელი.

— მომეცით. მხოლოდ გაფრთხილებთ, აქ დაბრუნება აღარ გაბედოთ. ვეღარაფერს გიშველით.

უცებ დიმიტრის სახეზე ჩრდილი გადაურბენს. წამიერი შინაგანი ჭიდილი და... კვლავ იბრუნებს გარეგნულ მხნეობას.

— არ დავბრუნდები, აი, ჩემი ხელი!..

მაგრამ დიმიტრი გუსევი ვერ შეასრულებს პირობას. არც შეეძლო... სწორედ ამაშია მისი ძალაც და სისუსტეც, სიმტკიცეც და პირუმტკიცობაც.

საუკეთესო ის არის, რომ ავტორები სრულიადაც არ ცდილობენ გუსევის ცხოვრების შემსუბუქებას, გაიოლებას. ისინი გვიხატავენ იდეალურ (დიახ, ამ სიტყვის არ უნდა გვეშინოდეს!) გმირს. მაგრამ არა ისეთ იდეალურ მდგომარეობაში, სადაც ცხოვრებისეული სიძნელეები მოშლილია, ყოველივე ადვილად გადასალახია. დიმიტრი გუსევი დაავადებულია მძიმე, დღესდღეობით განუკურნავი სენით. მისი მეცნიერული ცდები არ იღებენ სასურველ შედეგს, არ გვირგვინდება რაღაც დიდი აღმოჩენით, იგი არც სიყვარულშია მაინცდამაინც ბედნიერი... მაგრამ მაინც დაიარება გაჭათქათებულ თეთრ პერანგსა და მოხდენილ კოსტუმში გამოწყობილი, დაიარება და იღიმება — ზოგჯერ გულკეთილად, ზოგჯერ ირონიულად, ზოგჯერ უზრუნველად... მაგრამ აი, აკვირდებით მის სახეს, რაღაც უჩვეულოდ დაღდაღლილსა და გაკერპებულს, მის თვალებს, რაღაც თავისებურად აელვარებულსა და ფიქრჩამდგარს, მის ტუ-

ჩებს, რაღაც უთქმელი რამ და მწარე ღიმილი რომ შეშრობია თ, და გრძნობთ, რომ მასში ღრმა სევდას დაუსადგურებია,— სიმარტოვეს, იქნებ სასოწარკვეთასაც კი, რომ ამ ერთდროულად ძლიერსა და სუსტ ადამიანს ირონიული ღიმილი, ნაძალადევი უზრუნველობა სიკვდილის წინაშე თავისი უძლურების, თავისი სიმარტოვის დასაფარავად მოუშველებია.

არის ფილმში ერთი უსიუჟეტო სცენა, სცენა კი არა — ერთი კადრი, აღბეჭდილი რაღაც შინაგანი დრამატიზმით, ტრაგიზმით. ავადმყოფი დიმიტრი გუსევი მიდის თავის ლაბორატორიაში. წინა პლანზე მოჩანს მისი დაუძლურებული ფიგურა, უკან კი მაღალი, ყრუ კედელია, უსასრულოდ ყრუ, რაღაც მიუდგომელი და ულმობელი. ის კი მაინც მიდის. ყოველ ნაბიჯზე ძალა ელევა, სუსტდება და მაინც მიდის. ჩასაფრებული, უხილავი სენი სიცოცხლის ყოველ წამს უმოკლებს და მაინც მიდის. მიდის და ერკინება ულმობელობას, გარდუვალობას... ამ უდიდესი ზემოქმედების კადრში გამჟღავნებულია ადამიანური შეურიგებლობა, ძალა, სიმტკიცე.

დიმიტრი გუსევს არ შეუძლია სიკვდილთან შერიგება, უბრძოლველად დანებება. იგი დაუძლურებულია, მხოლოდ არა სულიერად. და როდესაც იგი, სიკვდილ-სიცოცხლის შუა მდგარი, მიდის უკანასკნელ რისკზე, მედიცინაში ჯერ არ გაგონილ ოპერაციაზე, კლინიკაში კვლავ ხვდება პროფესორ პოკროვსკის, მასავით დაუცხრომელ მაძიებელს და შეურიგებელს, მასავით ნათელი აზრით შეპყრობილსა და დაუოკებელს, რომელსაც შეუძლია ამ საოცარი რამის, ადამიანის სიცოცხლის გულისათვის წაეკენწლაოს კიდეც ულმობელ

სიკვდილს, შეერკინოს მის გარდუვალობას სიცოცხლის მარადისობის რწმენით...

ილია კულიკოვი, ფილმის მეორე მთავარი გმირი, უფრო აზრის არისტოკრატია. ეს ხასიათი ვერ თავსდება ჩვეულებრივ კინემატოგრაფიულ ტრაფარეტში. უცებ ვერც მიხვდებით, ვერ იტყვით გადაჭრით, დადებითია იგი თუ უარყოფითი. ფილმის პირველი კადრებიც და მრავალ სიუჟეტურ სქემაზე „გაწვრთნილი“ ჩვენი წარმოდგენაც თავიდანვე მის წინააღმდეგ განგვაწყობს. მოშვებული სიარული აქვს, ფრანტი, ულტრამოდურად ჩაცმული, თვითკმაყოფილი, ორაზროვნად მომღიმარი ფრაზიორი, ცოტა სკეპტიკოსი, ცოტა ცინიკოსი... მაგრამ არის თუ არა იგი ასეთი? საქმეც ისაა, რომ ილია კულიკოვი ხშირად პარადოქსების კორიანტელს აყენებს, მოურიდებლად გამოთქვამს მკრეხელურ აზრებსა და ჰიპოთეზებს, თავი დაურწმუნებია, რომ სამყარო მისი ენთუზიაზმის გარეშეც იოლად წავა, საოცარი სიმსუბუქით მსჯელობს ქვეყნის აღსასრულზე და გულსგაუკარებელი მონდომებით არწმუნებს თავის მეგობარს — სულ ერთია, კაცობრიობა მაინც ვერ მოასწრებს ისარგებლოს შენი სიკეთითო...

მაგრამ ილია კულიკოვი მართლა ასეთი როდია. იგი ბევრად უფრო ღრმაა და რთული. მას ჭირის დღესავით სძულს მყვირალა — ქვეტექსტს მოკლებული შიშველი სიტყვა. თავდავიწყებით უყვარს მეცნიერება. ბრწყინვალე სწავლულს, თეორიული ფიზიკის ვარსკვლავს ატკბობს აზროვნების მშვენიერება. მისი გონება განუწყვეტლივ მოძრაობს, უსასრულოდ ერკინება აზრს — ჯერ კიდევ მიუწვდომელს, შეუცნობს... კულიკოვი მტკიცე და შეუვალია ცხოვ-

რების ჭეშმარიტად თავისი პოზიციების დაცვისას, იგი ცდილობს სხვებზე უფრო დამოუკიდებელი იყოს, მაგრამ რაღაც ინსტინქტით გაურბის ადამიანებთან ურთიერთობის გამწვავებას. ფრანტული გარეგნობა, სკეპსისი, თვითკმაყოფილება, სნობიზმი მხოლოდ მომარჯვებული ნიღაბია, რომელიც მუდმივ კონტრასტშია მის ღრმა შინაგან სამყაროსთან. მისი აკვიატებული ირონიული პოზა მხოლოდ საფარია, რომლის იქით მოჩანს ნამდვილი თანამედროვე ახალგაზრდა მეცნიერის ბუნება, მისი გონებრივი და სულიერი წყობა. მას უყვარს სიტყვის აელვარება, რომელშიც აზრის ელვარება მჟღავნდება. გაიხსენეთ, როგორი მოხდენილი იუმორით მსჯელობს იგი ბრიყვზე, როდესაც ფიზიკის ლაბორატორიის დერეფანში გაკრულ კედლის გაზეთში ამოიკითხავს მოწოდებას: „აღმოვაჩინოთ ახალი ნაწილაკი მიმდინარე კვარტალში“.

იგი გაოცებულია, შეჩერდება.

— შეეშვი, — ეუბნება დიმიტრი გუსევი.

— არა, მიტია, შენ ვერ გრძნობ მთელ სიმშვენიერეს. ახალი ნაწილაკის აღმოჩენა უბრწყინვალესი მოვლენაა. რა მნიშვნელობა აქვს, ეს მოვლენა, ასე ვთქვათ, ამ კვარტალში მოხდება თუ მომავალი კვარტალის პირველ რიცხვებში?

— რას გადაეკიდე? ჩვეულებრივი ბრიყვია, არაფერია საინტერესო.

— მიტია, ბრიყვი არ შეიძლება საინტერესო არ იყოს, — ამბობს კულიკოვი. — ბრიყვი, ასე ვთქვათ, საზოგადოებრივი მოვლენაა. მე, მიტია, გაგიჟებით მიყვარს ბრიყვების შესწავლა! ისინი რომ არ არსებობდნენ, ქვეყნის სურათი სრული არ იქნებოდა. უპირველეს ყოვლისა, ბრიყვი არაჩვეუ-

ლებრივი სიზუსტით გამოხატავს ეპოქის თავისებურებას. ჰკვიანს შეუძლია გაუსწროს ეპოქას, ანდა დასცილდეს მას. ბრიყვს ეს არასოდეს დაემართება. აბა, დააკვირდი, მიტია, ბრიყვების სამყარო არაჩვეულებრივად მრავალფეროვანია. საზღვარგარეთული ბრიყვი სრულიადაც არ არის ის, რაც ჩვენი, სამამულო. ბრიყვს მეცნიერებიდან არაფერი აქვს საერთო ადმინისტრაციულ ბრიყვთან. მერედა რა შესანიშნავი ბრიყვი იცის ჩვენში! მაგარი! გამძლე! იგი სოკოსავით ხის სავარძელში. ჰკვიანს შეუძლია შეცდეს, ბრიყვი კი არასოდეს არ ცდება! ეს საოცარია, მიტია! არცერთ, ყველაზე სრულყოფილ საზოგადოებრივ ფორმაციასაც კი არ შეუძლია ბრიყვებისაგან თავის დაზღვევა. ისინი არ წყდებიან! შეისწავლე, მიტია, ისინი, იგემე, როგორც კარგი კერძი. სხვა გამოსავალი არ არის!

ცხადია, ილია კულიკოვის პარადოქსული ტირადები არ შეიძლება მივიჩნიოთ მისი ჭეშმარიტი ბუნების უშუალო გამოხატულებად, ისევე, როგორც გულგრილობისა და ცინიზმის ნიღაბი არ შეიძლება იყოს მისი ნამდვილი პორტრეტი. როდესაც კულიკოვი ჯერ გზადაგზა წამიერად, ხოლო ფილმის ფინალში მთლიანად იხსნის ამ ნიღაბს და გულწრფელად ამბობს, ნეტავ კაცობრიობა გუსევებისაგან შესდგებოდესო, ჩვენ წინ დგას ძლიერ ფაქიზი, გულისხმიერი, სუფთა სულისა და შინაგანი ძალის, მაღალი რწმენის ადამიანი. დიახ, ეს არის უაღრესად თანამედროვე, თავისებური ხასიათის დადებითი გმირი. შემთხვევით არ აღუნიშნავთ ფილმის პირველ მაყურებლებს, მსოფლიოში ცნობილ მეცნიერებს, რომ კულიკოვის ხასიათი უფრო ზუსტად არის დანახული, უფრო ცხოვრებისეულია, რომ სინამდვილეში კულიკოვს ნახავთ, შეხვდებით, გუსევს კი — იშვიათადო.

დღევანდელი რუსული საბჭოთა კინოხელოვნების ორ ძლიერ ნიჭიერ მსახიობს — ალექსეი ბატალოვსა და ინოკენტი სმოკტუნოვსკის გადააქვთ ფილმის აქტიორული გადაწყვეტილებათა ტვირთი. პირველია — დიმიტრი გუსევი, მეორე — ილია კუზლიკოვი, ორი თავისებური, ძლიერ ინდივიდუალური ხელწერის მსახიობი ხვდება აქ ერთმანეთს და მართლაც საამო სამზერია ამ ორი ნიჭის ეკრანზე „შეჯახება“. ალექსეი ბატალოვის უაღრესად მართალი, ყოველგვარი აქტიორული შტამპებისაგან თავისუფალი თამაში და ინოკენტი სმოკტუნოვსკის განსაკუთრებული ინსტინქტი, მახვილი პლასტიკური გამომსახველობა გამსჭვალულია თანამედროვეობის ძლიერი გრძნობით. ორივე მსახიობი საოცრად ბუნებრივია, გვახედებენ თავიანთ გმირთა სულის სიღრმეში. ჰეშმარიტად მაღალი ოსტატობით ხსნიან როლების ქვეტექსტებს, ორივეს თამაში აღბეჭდილია თანამედროვე აქტიორული სტილის ძიებით... და მაინც შესაძლოა ამ ფილმში ზოგს ბატალოვი უფრო მოსწონდეს, ვიდრე სმოკტუნოვსკი, ანდა — პირიქით.

ბატალოვი უფრო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ხშული რეაქციების, სადღაც შორს, გმირის სულის სიღრმეში მომხდარ გრძნობათა ჭიდილის გამოხატვისაკენ მიისწრაფვის. იგი ჩშირად შესანიშნავად ახერხებს ამას. მაგრამ მის მიერ შექმნილ ამ სახეს რაღაც ერთფეროვნების ნალექიც ახლავს. მართალია, ეს ნალექი ძლიერ მსუბუქი და გამჭვირვალეა, მაგრამ იგი მაინც შეინიშნება და ალბათ ამიტომაც გეუფლებათ ერთგვარი უკმარისობის გრძნობა...

სმოკტუნოვსკი ცდილობს, უპირველეს ყოვლისა, გვაგრძნობინოს თავისი გმირის შინაგანი ინტელექტუალური სისავსე. მისი თამაში აღბეჭდილია ძვირფასი იშვიათობით: მას შეუძ-

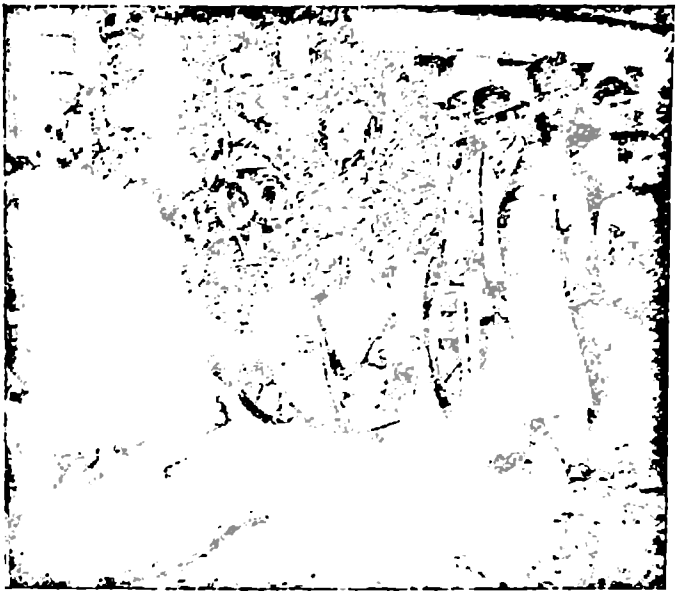
ლია გრძნობათა კობრაციის, უმცირეს რხევათა გადმოცემა. იგი თითქო არაფერს აკეთებს ისეთ განსაკუთრებულს, რომელიც შეიძლება უცებ შენიშნოთ და აღნიშნოთ. მაგრამ ყოველი გამოჩენისას, ან უფრო სწორად, ეკრანზე ყოფნის ყოველ წამს სულ ახალსა და ახალ ფერს, ნახევარტონს მატებს თავის მიერ დახატულ სახეს, ავსებს და სრულყოფს... ამ ფილმში ინოკენტი სმოკტუნოვსკის ნამუშევარი ბრწყინვალე და განუმეორებელია. და თუ მართალია რუსული სცენის გამოჩენილი ოსტატის ალექსეი პოპოვის სიტყვები, რომ „შეიცვალა აქტიორის ტიპი; ყველაზე თანამედროვე ტიპი — ინტელექტუალური მომხიბვლელობის აქტიორია“, მაშინ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სმოკტუნოვსკი უაღრესად თანამედროვე შემოქმედია. აქვე არ შემიძლია არ გავიხსენო ამ შესანიშნავ მსახიობზე ერთი კრიტიკოსის სიტყვები: „ადამიანები თავიანთ გრძნობებს ახლა სულ სხვაგვარად ავლენენ, ვიდრე ორმოცდაათი, ან თვით ათი წლის წინათ. სხვაგვარად უნდა გამოსახონ ისინი აქტიორებმაც. როგორ სხვაგვარად? თეორიულად პასუხის გაცემა ძნელია. პრაქტიკულად ადვილი — ნახეთ სმოკტუნოვსკი!“

ახალმა დრამატურგიამ მრავალი სიახლე მოითხოვა რეჟისურაშიც. მიხეილ რომს მოუხდა მისთვის სრულიად ახლებურად მიდგომოდა და გადაეწყვიტა ისეთი საკითხები, როგორიცაა კადრის კომპოზიცია, განათება, რაკურსი, მონტაჟი, რომელიც ფილმში ძლიერ მკვეთრია, თითქოს „გაურანდავიც“ და სრულიად განსხვავდება თვით რომისეული მდორე, ლოგიკური ძველი მონტაჟისაგან. მაგრამ ცხადია, ყველაზე ძნელი გადასაწყვეტი იყო მსახიობის, მასთან მუშაობის პრობლემა. და შეიძლება ითქვას, რომ ალექსეი ბატალოვის, ინოკენტი

სმოკტუნოვსკისა და თეატრ „სოვრემენიკის“ ახალგაზრდა მსახიობთა დახმარებით, მან ეს პრობლემა ბედნიერად გადაჭრა...

შესანიშნავია ფილმის გამომსახველობითი მხარეც. ახალგაზრდა ოპერატორი გერმანე ლავროვი თავის ხელოვნებას მთლიანად უმორჩილებს სურათის იდეურ და მხატვრულ ამოცანებს, თხრობის შინაგან ლოგიკას, ავტორთა ჩანაფიქრს. ამასთან იგი თამამია, გაბედულად მიმართავს სხვადასხვა საშუალებას, ქმნის საინტერესო კომპოზიციებს, ეძებს და აგნებს შთამბეჭდავ რაკურსებს, შუქჩრდილის გადაწყვეტის მხრივაც ორიგინალურია...

ვიქტორ შკლოვსკი ერთგან წერდა: ჩვენ ვესწრებით დიდი საბჭოთა კინოხელოვნების აღორძინებასო. და შეიძლება რწმენით ითქვას, რომ ჩვენი კინოს, ამ ჭეშმარიტად სახალხო ხელოვნების, აღორძინებაში თავისი მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს ამ ნოვატორულ, მაღალაზრიან, ღრმა ადამიანურ ფილმს.



ცხოვრება
დოკუმენტი
შემოქმედება

„ჯიმ შვანთე“
ფილმის აპოლოგია და ინტერპრეტაციის ცდა

დოკუმენტური ფილმი — სინდისია კინოსი.
ი ო რ ი ს ი ვ ე ნ ს ი

მთამსვლელებს აქვთ ერთი მოუშლელი ჩვევა, დაპყრობილ მწვერვალზე რასმე სტოვებენ ხოლმე თავიანთი იქ ყოფნის ნიშნად. ამ მოქმედებაში ყველაზე ნაკლებად იკითხება თავგამოჩენის სურვილი. ეს უფრო წაქეზებაა საკუთარი მიღწევით, მოწოდებაა სხვა, ჯერ კიდევ დაუპყრობი მწვერვალების დასალაშქრავად...

ნამდვილი ხელოვნებაც გზაუვალით სვლაა მუდამ...

ჩვენგან დროით დაცილებულ მხატვრულ ქმნილებათა გახსენებაც, უპირველესად, ხელოვნების წინსვლის დაუოკებელი სურვილის გამჟღავნებაა, მოწოდებაა იმ ხელოვანთა სამოქმედოდ, ვისაც მიზნად დაუსახავს ძიება, ექსპერიმენტი, ახლის მიგნება.

...ზემო სვანეთი. მყინვარები, დანისლული პირქუში მთები... გარე სამყაროს მოწყვეტილი უშგული, თოვლით ჩახერგილი ყველა მისადგომით... ეკრანზე ჩნდება წარწერა: „შეუვალია!“ არ ვიცი, თავის დროზე როგორ აღიქვამდნენ ამ ტიტრს, მაგრამ ახლა, ქართული ფილმის განვითარების ისტორიულ შუქზე, საცნაური ხდება მისი ქვეტექსტი: შეუვალია მარტო იმათთვის კი არა, ვისაც ცოცაბო კლდეთა დასაძლევად მუხლი არ ერჩის, შეუვალია ყველასათვის, ვისაც თვალი მოღლია და ხელი დამძიმებია ეგზოტიკური კინოს „ტრადიციებით“!

ასე იწყებოდა „ჯიმ შვანთე“ — ქართული პოეტური დოკუმენტური ფილმის ბრწყინვალე ნიმუში და დროის შესანიშნავი მხატვრული დოკუმენტი. მოქალაქეობრივი შემართებით იგი თავის გაჩენის დღეთა აღზევებულ სულისკვეთებას უტოლდებოდა, ხოლო კინოს მხატვრულ შესაძლებლობათა წინასწარხილვითა და ეკრანზე გამჟღავნებით ჩვენს თანადროულ კინემატოგრაფს ედგა თავდებად.

კინემატოგრაფი ჩქარობს, რადგან ჩქარობსო კაცობრიობა. მუდამ ძნელია ამ თქმის აზრში შეღწევა. მხოლოდ ჭეშმარიტი ტალანტები უსწრებენ დროს და თავიანთი ქმნილებებით თითქოს ამ სიტყვების გამართლებად გვევლინებიან.

„ჯიმ შვანთე“ რომ ეკრანზე გამოვიდა, ბევრი ორჭოფობდა — დააგვიანდაო... და უმატებდა — სულ ცოტა, ერთი-ორი წლით ადრე რომ მაინც გამოჩენილიყოო...

იდგა 1930.

კინემატოგრაფს უკვე ჰქონდა თავისი შედევრები: ჩაპლი-

ნის, ეიზენშტეინის, გრიფიტსის ფილმები, პუდოვკინისა და დოვჟენკოს სურათები, ჩვენში გადაღებული იყო ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ და მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“... დოკუმენტურ კინოში არსებობდა რობერტ ფლაერტის „ნანუკი“ და „მოანა“, ძიგა ვერტოვის „კინოთვალი“, ვალტერ რუტმანის „ბერლინი, დიდი ქალაქის სიმფონია“, ალბერტო კავალკანტის „მხოლოდ დრო“, იორის ივენსის „ხიდი“ და „წვიმა“... კინემატოგრაფი ამთავრებდა თავისი განვითარების პირველ — მუნჯ პერიოდს. იგი ხმის მოსვლის ვნებათაღელვას შეეპყრო...

უხმო „ჯიმ შვანთეს“ კი... დააგვიანდაო!

და თითქოს საჭირო იყო დღევანდელი სიმაღლიდან გახედვა, რომ დაგვენახა, კი არ დააგვიანდა, არამედ დროს გაუტოლდა და გაუსწრო. და მცირედითაც არა!

გამოხდება ხანი და კინოპუბლიცისტიკა, ქართული დოკუმენტური ფილმი ბევრ რასმე ახალს შეიძენს მხატვრული სახვითი საშუალებების თვალსაზრისით. ის ამოიდგამს ენას, ზოგჯერ მოლაყბეც გახდება, მერე თავშეკავებასაც ისწავლის, გაღრმავდება... მაგრამ დიდხანს სანატრელი გაუხდება ის სახოვანი პოეტური ხილვები და ფორმა, დინამიკური მონტაჟური აგების ის შესანიშნავი უნარი, რომელიც ასე ბედნიერად იყო გამჟღავნებული „მუნჯი“ და ახმიანებული კინემატოგრაფის გზაგასაყართან დაბადებულ „ჯიმ შვანთეში“.

❁

ახლა ამაოდ შეუდგებით იმდროინდელ პრესაში ფილმის ნამდვილ დამფასებელთა ძებნას. ორთოდოქსულ-რაპული კრიტიკა ამრეზით შესცდა „ჯიმ შვანთეს“. წერდნენ:

„ბუნების სილამაზით გატაცება“ და „პრობლემის პოლიტიკური მხარის გამოშიგნვა“, „მასალის არაპროპორციული განლაგება“ და „ძველი სვანეთის ჩვენებისაკენ გადახრა“, „ფსიქოლოგიზმზე მიძალება“ და „სქემატიზმი“, „ნატურალიზმი“, „ბიოლოგიზმი“... ამას წინათ ერთი კინომცოდნე იხსენებდა ამ გამონათქვამებს და შეცბუნებული იქვე შენიშნავდა: ეს სიტყვები ფელეტონურ გამონაგონად არ მიიჩნიოთ, ნამდვილი ციტატებია რეცენზიებიდანო.

ფილმოთეკებში ჟანგი ჭამს იმთავითვე უდღეურსა და ჟამგადასულ ფილმებს. „ჯიმ შვანთეს“ კოროზია არ მიკარებია. და თუმცა იმდროინდელი პრესა მის მისაკვლევ გზებს აბნელებდა, იგი კლდეში გამოჩენილი უჟანგავი პატიოსანი ლითონის ძარღვივით გვიხმობდა თავისკენ. 1961 წელს ჰოლანდიელმა იორის ივენსმა გაიხსენა 30-იან წლებში თბილისში ყოფნისას ნანახი „ეს საოცარი ფილმი“ და იქვე დასძინა დაბეჯითებით: იგი „უეჭველად ღირსია“ ფართო პოპულარიზაციისო.

იმავე 1961-ში კი, მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოწყობილ რეტროსპექტივში — „ფილმები, რომლებიც არ გინახავთ“, „ჯიმ შვანთე“ ჭეშმარიტ სიახლედ, ამ ციკლის ნამდვილ სენსაციად იქცა. ფესტივალზე აკრედიტებულმა უცხოელმა ჟურნალისტებმა და კინოკრიტიკოსებმა მსოფლიოს მოსდეს 30 წლის წინათ გადაღებულ ქართულ ფილმში თანამედროვე კინოს „ენის“ აღმოჩენის ამბავი, დღეს საყოველთაოდ გახმაურებული „მიფრინავენ წეროებისა“ და „გაუგზავნელი წერილების“ ნოვატორული საწყისების, მათი წყაროს თვალის მიგნება.

თვით საბჭოთა კინოს ისტორიაში კარგად ჩახედული

ჟორჟ სადულიც ვერ ფარავდა „ჯიმ შვანთეს“ ნახვით გაოცებას და იმ დღეებში წერდა: „ეს ფილმები, რომლებსაც დასავლეთში არ იცნობენ, უფრო მნიშვნელოვნად მეჩვენება. ვიდრე ისინი, იმავე დროს საფრანგეთში, გერმანიასა თუ შეერთებულ შტატებში რომ კეთდებოდა“.

დრო მოითხოვს და იმასაც იტყვიან, რაც ჯერ კიდევ სამი ათეული წლის წინათ უნდა თქმულიყო: მიხეილ კალატოზოვმა „მაშინ თავისი კინოკამერა ფრიად მნიშვნელოვან სიმაღლეზე აიტანა, ამ სიტყვის როგორც პირდაპირი (ფილმი გადაღებულია მაღალმთიან ზემო სვანეთში), ისე გადატანითი მნიშვნელობით“.

●

გახსოვთ გალაკტიონის ლექსიდან:

შვიდ წელიწადს არ უნახავს
სვანეთს გემო მარილის...

ამ ლექსს სკოლაში გვასწავლიდნენ. მაშინ ათიოდე წლისა ვიყავი. ამდენივე წლის იყო „ჯიმ შვანთეც“. მაგრამ სკოლებში კინოს ნაწარმოებებს არ გადიან. ეს ფილმიც გვიან, ბევრად უფრო გვიან ვნახე. არასდროს აზრადაც არ მომსვლია მისი მოყოლა. ამის ცდა ისეთივე უაზრობა იქნებოდა, როგორც ნამდვილი ლექსის შენი სიტყვით გადმოცემა. აქ შეიძლება მხოლოდ საკუთარი განცდის გამხელა, გაოცებაც იმის გამო, რომ ფილმის პირველივე კადრების ხილვისთანავე, როცა ეკრანზე ჩნდებოდნენ კავკასიონის პირქუში გოლიათები: უშბა, შხელდა, შხარა, როცა მიუვალ მთების ვიწროებსა და კლდეზე გადმოკიდებულ უწვრილეს ბილიკებზე ფრთხილად

მიაბრჯებდნენ უშგულელები, რაღაც გაურკვეველი ასოციაციით ამოტივტივდებოდნენ ბავშვობაში ზეპირად დასწავლილი:

კავკასიის მაღალ ქედზე
მიდიოდნენ სვანები...

და ეჯახებოდნენ ეკრანზე საოცარი მოულოდნელობით დანახული კადრები: პირქუშ მთებში ჩაკირული სოფლები, ათასწლოვანი ადათივით დამთრგუნავი და მრისხანედ თავსწამომდგარი შეუვალი კოშკები, პირქუში ყოფა, პატრიარქალური მეურნეობა და კიდევ უფრო ხანდაზმული შეხედულებები, მძიმე, ილაჯგამწყვეტი შრომა და ქვა, „ქვა ყველგან — სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე“,—როგორც ამბობდა ფილმის ერთი წარწერა. მაგრამ ადამიანები უძლებენ, ცხოვრობენ თავიანთი ერთფეროვანი დღითა და ღამით, თავიანთი ცოდომადლით. მათ აქვთ საძოვრები, ნახირიც ჰყავთ, მაგრამ ცოტაა რძე, რადგან მტკნარია წყალი. მიუვალ მთებში არ არის მარილი... და ვერ უძლებენ ადამიანები მარილის შიმშილს, ამ მაღალმთიანი სოფლების უხილავ რისხვას. ხიფათიან გზებზე აგდებს იგი უშგულელებს... და ისევ გვეძალება გალაკტიონისეული — „შვიდ წელიწადს არ უნახავს სვანეთს გემო მარილის...“

ეს თემა ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერია, დატვირთულია აზრობრივ-ემოციურად და ცენტრალურ ადგილს იკავებს ფილმის რთულ დრამატურგიულ კომპოზიციაში. მანვე განსაზღვრა სურათის სახელწოდებაც „ჯიმ შვანთე“ — „სვანეთის მარილი“.

სურათის ფინალში კი შესანიშნავი ოსტატობით გადაღებული რეპორტაჟული კადრები: გარე სამყაროს მოწყვეტილი სვა-

ნები გზის სამენებლად შემართულან. კლდეთა აფეთქების გრუხუნი არღვევს საუკუნეობრივ დუმილს და ახალი ცხოვრების მაცნე ექოდ გადადის მთებიდან მთებში. ჩვენში კი ისევ ასოციაციურად იღვიძებს გალაკტიონის სტრიქონები:

გზები გაჰყავთ, ჟრიამული
ცეცხლად შემოსდებია
ყველგან, სადაც მიუვალი
და უღრანი მთებია.
შეერთებულ შრომას მღერის
ნისლები რომ ეხურა,
ხანისწყალი, გუბისწყალი,
ცხენისწყალი, ტეხურა...

●

კინემატოგრაფმა, რა დღიდანაც კი დამოუკიდებელ ხელოვნებად შეიცნო თავი, საკმაოდ რთული ევოლუცია განიცადა მხატვრულ-გამომსახველობითს საშუალებათა ძიების გზაზე. ჯერ იყო და რაღაც დაუოკებელი ჟინით მიელტვოდა მკვეთრ სანახაობით ფორმებს. 20-იანი წლების ლენტები გადატვირთულია „ჩვეულებრივ მოკვდავთათვის“ ძნელად ჩასაწვდომი სიმბოლოებით, რთული მეტაფორებით, აუხსნელი ოპტიკური თავსატეხებით. ეს ე. წ. „ფერწერულ-მონტაჟური სტილი“ თავის დროისათვის ალბათ ყველაზე თვალშისაცემად გამოიხატა სერგეი ეიზენშტეინის სურათ „ოქტომბრის“ ცალკეულ ეპიზოდში (გავიხსენოთ ცნობილი მონტაჟური შეჯახება,— ესერი ტრიბუნაზე და ბალალაიკა...). მისსავე „გაფიცვაში“ და „ძველსა და ახალშიც“ გვხვდებოდა მსგავსი ადგილები, რომლებიც, როგორც ჩანს, მოწოდებული იყვნენ პრაქ-

ტიკულად განეხორციელებინათ ავტორის „ინტელექტუალური კინემატოგრაფის“ თეორია... ასევე ასოციაციურ-მონტაჟური აზროვნებით აღიბეჭდა „კინოენისა“ და „მონტაჟის ანბანის“ ძიება კინოდოკუმენტალისტიკაშიც. თავად ძიგა ვერტოვი, რომელიც დაუცხრომლად ეძიებდა „კადრსშიგა მოძრაობასა და კადრთა მონტაჟური შეერთების დინამიკას“, ჭარბად მიმართავდა სახვითს მეტაფორებს, უზომო მნიშვნელობას ანიჭებდა მოულოდნელ რაკურსს, რომლის გამო ხშირად დეფორმირებულად, უჩვეულოდ წარმოგვიდგებოდა საგანთა ბუნებრივი გამოხატულება, მათი ჩვეულებრივი სახე. „მუნჯი“ კინოს პერიოდის ძიგა ვერტოვისეული ფილმები: „კინოთვალი“, „ადამიანი კინოაპარატით“, თვით „სამი სიმღერა ლენინზეც“ კი სავსეა დაბინდული, ზედმიწევნით გართულებული სიმბოლურ-ალეგორიული მომენტებით. გავიხსენოთ: კრემლის სამრეკლოსა და ლენინის ძეგლს უჩვეულო სისწრაფით თავს გადაუვლიდნენ ერთი მიმართულებით დაძრული ღრუბლები, რასაც — რეჟისორის ჩანაფიქრით — განზოგადებულად უნდა გადმოეცა ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს შეუნელებელი წინსვლა, მიზანსწრაფვა... („სამი სიმღერა ლენინზე“); გლეხის ქოხში, ლენინის პორტრეტის ფონზე, აინთებოდა ელნათურა... და ეს გახლდა ქვეყნის ელექტროფიკაციის სიმბოლო („წინ გასწით, საბჭოებო!“). ეკრანზე უროს იქნევდა მუშა, მის უკან კ — ძირს იშლებოდა ქალაქის პეიზაჟი... და ამ სურათს უნდა გამოეხატა ჩვენს ქვეყანაში ინდუსტრიალიზაციის გამარჯვება („მეთერთმეტე“)...

მეტყველი, გამომსახველობითი კინემატოგრაფიული ფორმების ძიების საერთო პროცესში ვერც „ჯიმ შვანთე“ ასცდა კადრის ხაზგასმული ფერწერულობისა და უჩვეულო რაკურ-

სების ცდუნებას. შედარებით ნაკლებად შეინიშნება მასში სიმბოლიკით გატაცება, რაც ალბათ იმით აიხსნება, რომ საერთოდ ქართული ხელოვნებისათვის და კერძოდ მიხეილ კალატოზოვისათვის მისაღები არ იყო მემარცხენეობის უკიდურესი გამოვლინებანი. 1928 წელს ახალგაზრდა რეჟისორი ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ (№ 2) იტყვის: „რაკურსმა არ უნდა გააორგინალოს ან გაალამაზოს ნივთები. ის უნდა იყოს ... სტილისტიკური ხერხი“. იმ დროს „ჯიმ შვანთეს“ მომავალი ავტორი შთანთქმული იყო კინოკამერის ტექნიკურ შესაძლებლობათა საკუთარი აღმოჩენებით. ეს ათქმევინებს: შეუძლებელია კადრის შთამბეჭდაობისათვის „იმ კუთხით და დონით გადაღება, რომელიც გაავტომატებულია ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრებით, ე. ი. თვალების დონით“. მას აუცილებლად მიაჩნია ისეთი რაკურსი, რომლის შედეგადაც „სივრცობრივი ფორმებით, მაქსიმალურად გამოხატული იქნება მასალის გამომეტყველება, რომელიც აგრეთვე გაძლიერებული იქნება განათებით“ (იქვე). ამის შემდეგ მის ფილმში შუქჩრდილი წილს ალარ დაუდებს ყველაზე აქტიურ კინემატოგრაფიულ გამომსახველობითს საშუალებებს, ხოლო კამერა ამოძრავდება და შეეცდება ასახულ მოვლენათა მონაწილედ ქცევას...

ახალგაზრდა რეჟისორ-ოპერატორის ზემოთ მოტანილი გამონათქვამებისა და თავად ფილმის გაცნობის შემდეგ ძნელი დასაჯერებელია, რომ „ჯიმ შვანთეს“ ავტორი გულისყურით არ ეკიდებოდა თავის თანადროულ კინემატოგრაფში მიმდინარე რთულ მხატვრულ პროცესებს. ნურც იმას დავივიწყებთ, რომ 20-იანი წლების მეორე ნახევარი „დიადი მუნჯის“ აყვავების პერიოდი იყო. იგი ხასიათდებოდა „ახალი ხელოვნე-

ბის“ — კინოს სპეციფიკის, მისი „ენის“ ინტენსიური ძიებით, გაბედული ექსპერიმენტებით, ცხარე დისკუსიებით. იყო ჭეშმარიტად ნოვატორული აღმოჩენები, მნიშვნელოვანი მხატვრული მიგნებები, მართალი თეორიები და კიდევ უფრო მეტი იყო მოჩვენებითობა, მოდურით გატაცება, მცდარი დეკლარაციები და „ამაოება ამაოებათა“. მაშინ, იმ ძლიერ ვნებათაღელვაში ძნელი გამოსარჩევი გახლდათ ნამდვილი ფასეულობა იმისაგან, რასაც არც დიდი დღე ეწერა და არც ხელოვნებაში საგრძნობი კვალის დატოვება.

იმ დროს, როცა კინო აშკარად ამჟღავნებდა არა მარტო სხვა ხელოვნებათაგან საკუთარი თავის იზოლაციის, არამედ მათდამი დაპირისპირების ტენდენციასაც, ძნელად თავდასაღწევი ხდებოდა კინოკამერის ფორმალურ შესაძლებლობათა ის აპოლოგია, ძიგა ვერტოვის ერთ-ერთ ადრეულ მანიფესტში რომ იყო გამჟღავნებული:

„მე ვარ კინოთვალი, მე ვქმნი ადამიანს უფრო სრულყოფილს, ვიდრე შექმნილი ადამია...

მე ვარ კინოთვალი.

მე ერთისაგან ვიღებ ხელებს, ყველაზე ძლიერსა და ყველაზე მოქნილს, მეორისაგან ვიღებ ფეხებს, ყველაზე გამართულსა და ყველაზე სწრაფს, მესამისაგან — თავს, ყველაზე ლამაზსა და ყველაზე გამომსახველს, და მონტაჟით ვქმნი ახალს, სრულყოფილ ადამიანს.

მე ვარ კინოთვალი. მე ვარ თვალი მექანიკური. მე — მანქანა — გიჩვენებთ სამყაროს ისეთს, როგორის დანახვაც ძალმიძს მხოლოდ მე...“

ალბათ ესეც და სხვა მსგავსი მანიფესტიც ცნობილი იყო „ჯიმ შვანთეს“ ავტორისათვის, ახალგაზრდა კინოხელოვანი

ალბათ ძნელად გაუძლებდა უკვე საყოველთაოდ მოდებულ „ავანგარდისტულ“ ცდუნებებსაც, რომელიც „ახალ კინემატოგრაფს“ უპირველეს მოთხოვნად უყენებდა ორიგინალობას, მახვილ გამომსახველ ფორმას, პოეტური მეტაფორებით აზროვნებას, მძაფრი მონტაჟისა და დახვეწილი რიტმის გრძნობას. არც ის იყო შემთხვევითი, რომ „ავანგარდისტებმა“ დოკუმენტალიზმის თავისებურ შემოქმედებით მანიფესტად გამოაცხადეს სწორედ ძიგა ვერტოვის „კინოთვალი“ და ალბერტო კავალკანტის „მხოლოდ დრო“.

და მაინც მუდამ ბევრს ნიშნავს მხატვრის ინტუიცია, ზოგჯერ — გაუცნობიერებელი ალღო. „ჯიმ შვანეთეში“ გამჟღავნებულია შინაგანი ამბოხება გამრთობი კინემატოგრაფის პრიმიტიული შტამპების წინააღმდეგ. იგი ახმიანებულ სიტყვას, მუსიკასა და ბუნებრივ ბგერებს მოკლებული, მაყურებელთან ღრმა ემოციურ-ფილოსოფიური ურთიერთობის დამყარების ერთადერთ მართებულ გზად მიიჩნევდა გააზრებულ, მდიდარ შუქჩრდილს, დინამიკურსა და ძლიერ გამომსახველ კადრს, მძაფრსა და მეტაფორულ მონტაჟს. ახლაც გაიგონებთ, მისი ზოგიერთი კადრი, ცალკე აღებული, დასრულებული „სურათივით“ იკითხებოდაო. მაგრამ ეს არ ყოფილა თვითმიზნობა, სინამდვილიდან ამოგლეჯილი ცხოვრების „ერთი ნაჭრით“ ესთეტის ტკბობა. ფილმის ყოველი კადრი ნამდვილ ფილოსოფიურ და ემოციურ შინაარსს მხოლოდ მონტაჟში, სხვა კადრებთან შეჯახებაში იძენდა, სრულდებოდა აზრობრივადაც, მხატვრულადაც.

„ჯიმ შვანთეს“ თვითმყოფი სახვითი ბუნების, შინაგანი რიტმული წყობის, მისი ამაღლებული პოეტურობისა და გულანთებული პუბლიცისტურობის საწყისების სწორად გარკ-

ვეცისათვის აუცილებელია ისტორიული თვალსაზრისი—ფილმის შეფასება იმ წლების მსოფლიო კინემატოგრაფის განვითარების საერთო პროცესებისაგან მოუწყვეტლივ. მაგრამ არა გვგონია, შემთხვევითი იყოს ამ სურათით გამოწვეული ქართული პოეზიის უბრწყინვალესი წარმომადგენლის ლექსის სტრიქონების ასოციაციაც. იმთავითვე აღვნიშნეთ, რომ „ჯიმ შვანთე“ უთვისტომო არ ყოფილა და მას კინოში ჰყავდნენ წინაპრები. მაგრამ თავისი დროის ქართულ მწერლობასა და ხელოვნებასთან ამ ფილმის სულიერი ნათესაობის ძირების გარკვევაც, უთუოდ ბევრ რასმე საგულისხმოს იტევს და იქნებ მოულოდნელობასაც გვპირდება. ამის არგრძნობა და ართქმა სურათის მშობლიური ნიადაგიდან შეგნებულად მოწყვეტას, მის „სულიერი ემიგრაციისათვის“ განწირვას ნიშნავს ალბათ.

●

„ჯიმ შვანთე!“ თითქოს რაღაც უჩვეულოდ გეჩვენება, როცა წერ, — ფილმს საფუძვლად დაედო სერგეი ტრეტიაკოვის ნარკვევიო. ცხადია, ამით სრულიადაც არ გვსურს ამ შესანიშნავი მწერლის, ქართული კინოს ნამდვილი მეგობრის ღვაწლის დამცირება, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია ჩვენი კინოხელოვნების კიდევ ორი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები: ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ და მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“. პირიქით, შეუძლებელია არ დაეთანხმოთ სპეციალისტების აზრს იმის თაობაზე, რომ სწორედ „ჯიმ შვანთეში“ სათუთად არის შემონახული მწერლისეული ჩანაფიქრი და მხატვრულ სახეთა სისტემა, მისი სტილისტური თავისებურებანი და ინტონაცია. ეს ყველაფერი კი, პირველ ყოვლისა, გამჟღავნებულია უხმო ფილმის იმ 150-მდე წარწერაში, რო-

მელიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ნაწარმოების შინაგანი დრამატურგიის განვითარებისათვის..

მიეზღოს „კეისარს კეისრისა“. მაგრამ ფილმი გიპყრობთ არა ლიტერატურული თავწყაროს თუნდაც ორიგინალური გახსნით, არამედ თავისი არაჩვეულებრივი სახეობრივი წყობით, პოეტურობით, სახოვანი პუბლიცისტიკით. ხომ ცხადია, რომ თვით ისეთი კადრებიც კი, რომელიც ფილმში თითქოს მოწოდებული არის წარწერათა საილუსტრაციოდ, არასოდეს იფარგლება მარტო ამ ლოკალური ამოცანით და რაღაც საოცარი ძალით გარდაიქმნება თვითმყოფადობით აღბეჭდილ ტრაგიკულ სურათებად. დოკუმენტური, ან უფრო სწორად, დოკუმენტურად გადაწყვეტილი ცხოვრებისეული მასალის პოეტური გადმოცემით, რთული მეტაფორული, ასოციაციური და რიტმული კადრწყობით რეჟისორი იქცევა ფილმის „ლირიკულ გმირად“, რომელიც გვიმხელს ეკრანზე ახალხულ მოვლენებთან დაკავშირებულ საკუთარ ფიქრსა და განცდებს. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ ყველაფერი, რითაც კი იქმნება ფილმის სახეობრივი სისტემა, სულ ერთია, პეიზაჟი იქნება თუ ჟანრული ჩანახატი, ყოფითი დეტალების აღწერა თუ ფინალში გზის საშენებლად შემართული სვანების პორტრეტები, უპირველეს ყოვლისა, მიმართულია მაყურებლის გრძნობისაკენ, გამიზნულია მასში საპასუხო ემოციის გამოსაწვევად.

●

ფილმებსაც, ისევე როგორც წიგნებს, აქვთ თავისი ბიოგრაფია. კალატოზოვი სვანეთს გაემგზავრა მხატვრულ-სამსა-

ხოობო ფილმის სცენარით — „უსინათლო“ და იქიდან დაბრუნდა დოკუმენტური კინონარკვევით — „ჯიმ შვანთე“.

იყო თუ არა ამაში გარკვეული ლოგიკა?

დაბადება დოკუმენტური ფილმისა, რომელიც არ იფარგლება მარტო ინფორმაციული ამოცანით და წარმოადგენს სინამდვილის სახოვან-პუბლიცისტურ გააზრებას, ანდა „თანადროული სინამდვილის შემოქმედებითი ინტერპრეტაციაა“ (გრირსონი), არ ყოფილა ადვილი და უმტკივნეულო. ბრძოლით, წინააღმდეგობათა დაძლევით, მრავალი „საყმაწვილო სენის“ მოხდის გზით მკვიდრდებოდა ეკრანზე დოკუმენტური კინონარკვევი, პამფლეტი, კინოპოემა, მონტაჟურ-ისტორიული თუ პუბლიცისტური ფილმი. მის გამომსახველობითს საშუალებათა არსენალში უცებ არ გაჩენილა არც პოეტური იერსახე და მეტაფორა, არც მჭევრმეტყველების ხერხები და მოქმედების პარალელური განვითარება, არც ლირიკული გადახვევა და წარწერით, დიქტორის ტექსტით თუ კონტრასტული დაპირისპირებით ფაქტის ახლებურად გააზრება და სხვ. მაგრამ იმთავითვე მჟღავნდებოდა დოკუმენტური ფილმის უნარი, გამოეხატა უფრო რთული აზრები და იდეები, ვიდრე თვით ფირზე აღბეჭდილი ფაქტი შეიცავდა. ამასთან, დოკუმენტური კადრი, თავისი ცხოვრებისეული წარმოშობით, მაყურებლის თვალში იძენდა განსაკუთრებული სიმართლის, გამოუგონლობის, სინამდვილით დარწმუნების უდიდეს ძალას... ამის აღმოჩენის პირველი სიხარულიც აღვივებდა ვნებათაღელვას იმ ბრძოლაში, 20-იანი წლების ჩვენს კინემატოგრაფში რომ გაჩაღდა „გათამაშებული“ (მხატვრული) და „გაუთამაშებელი“ (დოკუმენტური) ფილმის მომხრეებს შორის. ძიგა ვერტოვი და მისი მეთაურობით არსებული

ჯგუფი „კინოკებისა“ („киноки“ — „კინოთვალი“) ქმნიან „ცხოვრებაზე თავზე წადგომის“ („жизнь врасплох“) თეორიას, რომელიც ენათესავება „ლეფელებსა“ და კონსტრუქტივისტებს შორის გაბატონებული „ფაქტის ლიტერატურის“ თეორიას. ისინი მხატვრულ-სამსახიობო ფილმს — „კინოს კანგადაკრულ ლიტერატურულ ჩონჩხს“ — „კეთროვნად“ აცხადებენ. თავად ძიგა ვერტოვი, ოპერატორი მიხეილ კაუფმანი და სხვები „კინოკთაგან“ გამოდიან ხმაურიანი დეკლარაციებით, მყვირალა მანიფესტებით: „ნუ მიეკარებით! ნუ შეეხებით თვალებით!... კინოდრამა ხალხისათვის ოპიუმია. კინოდრამა და რელიგია სასიკვდილო იარაღია კაპიტალისტების ხელში... შორს ბურჟუაზიული ზღაპარი-სცენარი! გაუმარჯოს ცხოვრებას, როგორც არის!“ თავს იჩენს ფაქტის უზომო აპოლოგია, მისი ფეტიშიზაცია. „არაფერი შეიძლება იყოს ფაქტზე უფრო დამარწმუნებელი,— აცხადებს ესთერ შუბი,— ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ არაფერს არ შეუძლია მოგვაწოდოს ისეთი სწორი წარმოდგენა დროზე, მოვლენებსა და ადამიანებზე, რომლებიც ამ მოვლენებში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ, როგორც ნამდვილ ფაქტებზე დაყრდნობილ ფილმებს...“

ამ საკმაოდ მოდებულმა და ძნელად სახადმა „სენმა“ ქართულ მწერლობასა და ხელოვნებაშიც შემოაღწია. 1928 წელს სერგეი ტრეტიაკოვი, „ფაქტის ლიტერატურის“ თეორეტიკოსი და შემდგომ „ჯიმ შვანთეს“ თანაავტორი, საქართველოს „სახკინმრეწვის“ მემარცხენე კინომუშაკებისადმი წერილში აღნიშნავდა:

„ორი ხაზი იბრძვის კინოში.

ერთი მხრივ, კინოში გზას იკაფავს ქრონიკა, ცოცხლად ჩვენება იმისა, რაც ჩვენ ირგვლივ ხდება...

მეორე მხრივ — ბუდუარი, ბინდები, ბუნდოვანი მოხაზულობანი, სულის შემხუთავი ჰაერი (ალბათ, თავბრუსახვევად) და ქალის ხორცი უხვად—ტუჩები, თვალები, ძუძუები, მხრები... ლაპარაკი გვაქვს ეგრეთ წოდებულ „მხატვრულ ფილმზე“... მისი მუშაობა მიმართულია მიბნედისაკენ, დნობისაკენ, თვალების მაღლა აპყრობისაკენ და ბოლოს ხანჯლით ლამაზი სიკვდილისაკენ... მას მიაქვს დღევანდელობის წინააღმდეგობებით აღშფოთებული ტვინი მაყურებლისა ფათერაკების ინტრიგებში, ეგზოტიკურ ქვეყნებში, ფუფუნებაში, ულამაზესი დედალ-მამლების საზოგადოებაში... ჩვენ უნდა ვებრძოლოთ უცხოეთის წარმოებისა და საკუთარ მხატვრულ-მეშტამპეთა მიერ გამზადებულ კინოსიროფს.

მემარცხენეობის ლოზუნგია: „ბრძოლა კინონარკოტიკის წინააღმდეგ“.

წერილი გამოქვეყნდა ქართული ხელოვნების მემარცხენე ფრონტის ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ (№ 2, 1928), რომელსაც სიმონ ჩიქოვანი რედაქტორობდა. შემთხვევითია, რომ სწორედ ამ ჟურნალის ფურცლებზე შეხვდნენ პირველად ერთმანეთს როგორც თანამოაზრენი „ლეფელი“ პატრიარქი“ სერგეი ტრეტიაკოვი და დამწყები კინემატოგრაფისტი მიხეილ კალატოზოვი? ჩვენი აზრით, ისიც საგულისხმოა, რომ სწორედ ამ ჟურნალის გარემოში ხდებოდა „ჯიმ შვანთეს“ მომავალ რეჟისორ-ოპერატორის შეხედულებათა ჩამოყალიბება. „მემარცხენეობა“ ერთადერთი ქართული გამოცემაა, სადაც კალატოზოვი აქვეყნებს თავის პირველ მოსაზრებებს კინოზე და ბეჭდავს ფოტოებს, რომლებსაც, სხვათა

შორის, აშკარად ატყვია „ლეფელი“ ფოტოხელოვანის ა. როდჩენკოსა და გერმანელი გომოლი-ნაგის ნამუშევრების გავლენა. ქართველი მემარცხენეებიც ხომ, რუსი „ლეფელების“ კვალობაზე, განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდნენ კინემატოგრაფს, როგორც ყველაზე თანადროულ ხელოვნებას. მსგავსების დასანახად გამოგვადგებოდა თუნდაც ამონაწერი ბესარიონ ჟღენტის ამავე ჟურნალში გამოქვეყნებული წერილიდან: „ახალი ხელოვნების მასალა არის რეალური და არა „გამოგონილი“ ფაქტი... ფაქტიური მასალა და მხატვრული ფორმის ახალი ხერხები — აი, თანამედროვე ხელოვნების გზა... ჩვენ ვცდილობთ, რომ ქართული კინოხელოვნება თავისი განვითარების პირველსავე საფეხურზე განთავისუფლდეს სოციალურ-პრაქტიკულ ღირებულებით დაცლილი გზებისაგან. ყოვლად უმიზნო და უსარგებლო „ეგზოტიკური ზღაპრების“ მაგიერ ჩვენ ვაყენებთ ქრონიკის, მეცნიერული ფილმის, ფაქტის ფიქსაციის პრინციპებს...“

ახლა უკვე ვიცით, რომ ძიგა ვერტოვი და სხვა „კინოკებიც“, ესთერ შუბიც და ბევრი „მემარცხენეც“ მართალი არ იყვნენ, როცა დოკუმენტალიზმს „ავტონომიის“ მოპოვებაში ესარჩლებოდნენ და ხელაღებით უარყოფდნენ მხატვრული შემოქმედების ყველა სხვა სახეობას — „გათამაშებულ“ ფილმს, ფერწერას, სიტყვაკაზმულ მწერლობას, თეატრს... მაგრამ ისიც ცხადია, რომ როგორი უკიდურესი ფორმულირებისთვისაც არ უნდა მიემართათ, ისინი თავიანთ შემოქმედებაში მუდამ იდგნენ რევოლუციური მხატვრის პოზიციებზე. დოკუმენტური ფილმის ახალი ფორმების, ახალი „კინოენის“ ძიება, სინამდვილის პოეტიზირება, რასაც ისინი მართალი, შეულამაზებელი ცხოვრებისეული მოვლენის, ფაქტის

გზით ცდილობდნენ, მათთვის იყო ხელოვნებაში სიმართლის დიადი ძალის დამკვიდრებისათვის შემართება.

ამდენად გასაგები ხდება, თუ კალატოზოვი, რომელიც თანადროულ მწერლობასა და ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებთან კინემატოგრაფის გატოლებას მიელტვოდა, რატომ დაბრუნდა მაღალმთიანი სვანეთიდან გათამაშებული „უსინათლოს“ ნაცვლად პოეტურ-დოკუმენტური კინონარკვევის მასალით. „ჯიმ შვანთე“ უცხო ცთომილად არ გამოჩენილა ქართულ კინოში. იგი დროის სოციალურ და მხატვრულ მოვლენებთან აქტიური დამოკიდებულების კინემატოგრაფიული გამოხატულებაა.

●

ახლა უკვე ყურს აღარ ჭრის, ჩვეულებრივად ისმის გამოთქმა — „ჯიმ შვანთე“ განზოგადებული, სახოვან-პოეტური დოკუმენტური კინოს ნიმუშიაო. ასეცაა.

ფილმი კი უმთავრესად ეთნოგრაფიული დეტალებისგანაა ნაქსოვი. მასში არის სვანთა ყოფისა და შრომის სურათები, უგზოობით გარე სამყაროს მოწყვეტილი მთის ხალხის ზნე-ჩვეულებათა, ადათ-წესებისა და ხუროთმოძღვრული ძეგლების დეტალური აღწერა, ნაჩვენებია მზით გაკაშკაშებული ალპური მდელოები, მთებში დაბადებული, თავაწყვეტილი, ბობოქარი მდინარეები, ფერდობზე შეფენილი — რაღაც საოცარი გეომეტრიით ნახაზი — სათიბები, მოულოდნელი საავდრო ღრუბლებით ჩამობურული, ცადაზიდული კოშკების შეუდარებელი მხარე...

და მაინც „ჯიმ შვანთე“ არც ეთნოგრაფიული და არც ხედითი კინონარკვევია. მასში ძალუმად არის გამჟღავნებული

ავტორისეული პოეტურ-პუბლიცისტური საწყისები. ეს ავტორისეულობა გახსნილია არა სვანეთის ლამაზი და მკვეთრი ნატურის, მისი საოცრებების თუნდაც ზედმიწევნით ზუსტად დანახვითა და აღწერით, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, გამოხატულია ავტორების მიერ დიდი დრამატული სიმახვილით გადმოცემულ ბუნებასთან ადამიანის დაუცხრომელი შერკინებით. ფილმი შთაგონებულია ბრძოლის, ცხოვრების განახლებისათვის შემართების პოეზიით.

„ჯიმ შვანთეში“ გატარებულ ნოვატორულ შემოქმედებითს პრინციპს, ფილმის გამოსვლიდან რამდენიმე თვის შემდეგ, კალატოზოვი გააცხადებს „პროლეტარსკოე კინოში“: „ვუჩვენოთ მოვლენები მოძრაობაში და არა სიმშვიდეში, რომელშიც ისინი არასოდეს იმყოფებიან“ (№ 5, 1931). აქ უკვე გაცნობიერებულია ეკრანის ხელოვნების ის თვისობრივად ახალი შესაძლებლობა, რომელიც ფილმის ავტორს საშუალებას აძლევს „არაჩვეულებრივად გააფართოვოს „მოქმედ პირთა“ წრე, დრამატულ ურთიერთობაში ჩართოს წყალი და ხმელეთი, ქარი და მზე — ყველაფერი, რაც ცხოვრების დიალექტიკაში მონაწილეობს“. საბოლოოდ კი ეს არის დოკუმენტურ ფილმში კონფლიქტისა და ავტორისეული შემოქმედებითი საწყისის აუცილებლობის აღიარება, ბრძოლა მათი დამკვიდრებისათვის, ურომლისოდაც ანონიმური კინორეპორტაჟი, კინოქრონიკა ვერასოდეს იქცევა მხატვრულ მოვლენად, სახოვან პუბლიცისტიკად.

იქაც კი, სადაც ავტორი ბრწყინვალე ოპერატორული ხელოვნებით აღბეჭდავს ფირზე თოვლისა და ყინულის უმშვენიერეს სატახტოს და ფიქრობს თვალის საამებლად ქმნის არაჩვეულებრივი სილამაზის კადრებს, იგი ერთი წუთითაც არ

ეთიშება სინამდვილეს, არ ივიწყებს, რომ სწორედ ამ ულმობელი ყინულის ზღუდეებით გარე სამყაროს მოწყვეტილი ზემო სვანეთი შიმშილობს, უძრავია მისი ყოფა, მძიმე და აუტანელია არსებობისათვის ბრძოლა. ავტორი აგნებს ერთადერთ საჭირო და დამარწმუნებელ ინტონაციას მკაცრი სიმართლის სათქმელად: ადამიანი სამკვდრო-სასიცოცხლოდ შერკინებია ამ „თეთრ ცდუნებას“ — თოვლისა და ყინულის ამ სილამაზეს, რადგან მისით ვერც შიმშილს დაიოკებ, ვერც წყურვილს მოიკლავ, ვერც ძვალ-რბილს გაითბობ — უსულგულოა!

პრინციპი, „ვუჩვენოთ მოვლენები მოძრაობაში და არა სიმშვიდეში, რომელშიც ისინი არასოდეს იმყოფებიან“, „ჯიმ შვანთეში“ მუდამ არ ნიშნავს მოქმედების აჩქარებულ რიტმს, საოცარი ტემპერამენტით განვითარებულ მონტაჟს. დადგება მომენტი, ეპიზოდის შინაგანი დრამატიზმი მოითხოვს, და მონტაჟის რიტმი ფოტოგრაფიულ უძრაობამდე დავა. მაგრამ არ შენელდება პოეტი-კინემატოგრაფისტის აზრის მოძრაობა, მისი დაუოკებელი წვდომა ფაქტის სიღრმეში. ასეა გადაწყვეტილი ფილმის რთული კომპოზიციის ცენტრალური ეპიზოდი „სვანეთის მარილი“: ძნელი და ხიფათიანი, ხშირად — შინმოუსვლელი, გზებით მარილზე წასულ უშგულელ ვაჟკაცებს დგანან და ელიან შინაგანი მღელვარებისაგან თითქოს ქვადქცეული დედები, ცოლები, შვილები...

კადრი: თოვლი, თოვლი, უსასრულო სითეთრე და შავით მოსილ ქალთა უძრავი ფიგურები!

იძაბება ბუნებასთან ადამიანის შერკინების თემა. კინონარკვევი ტრაგიკულ ყღერადობას აღწევს.

ფილმში ყოველი კინემატოგრაფიული იერსახე დრამატუ-

ლი დაძაბულობის თანდათანობითი გაძლიერებით იბადება. იგი გზადაგზა იტვირთება ემოციურად, ღრმავდება აზრობრივად და სანამ ფილოსოფიური აკორდის ჟღერადობამდე ამაღლდება, გაივლის პროცესს: მცირე ეთნოგრაფიული დეტალიდან — ცხოვრებისეულ ფაქტამდე, ფაქტიდან — განცდამდე, განცდიდან — ფართო განზოგადებამდე.

ეკრანს დიაგონალურად ჰკვეთენ ადამიანთა ფიგურები. კადრი ლაპიდარულია: ადამიანთა შიშველი ტორსები მკვეთრად იხატება ცის უსაზღვრულობამდე გაშლილ ფონზე. რიტმულად მოძრაობენ ოფლისაგან ალაპლაპებული სხეულები, შეუცდომლად ეშვებიან წერაქვები, დაძაბულობისაგან თრთიან ღონიერი კუნთები... ეს სვანები არიან, ფიქალს რომ ამუშავებენ მძმაპაპური, პრიმიტიული წესით...

ადვილად იკითხება კადრის ქვეტექსტი: მძიმეა შრომა, მაგრამ მაინც მშვენიერია, რადგან იგი სიცოცხლისათვის შემართებაა.

... ფიქალით აწყობენ სახლის კედლებს, ფიქალითვე ხურავენ; ქვასთან ჭიდილს ელევა ადამიანის სიცოცხლე: ქვა იფარავს ადამიანს სტიქიის რისხვისაგან, ქვისავე კოშკები იცავდნენ თავისუფალ სვანებს ფეოდალთა ყმობისაგანაც... ქვაზე მისძინებია ტანთგაუხდელ მოხუცს... „ქვა, ყველგან ქვა, სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე“ — იწერება ეკრანზე. და იქვე გამოსახულება ხსნის ამ პოეტურად განზოგადებულ წარწერას: მოხუცი სვანი ფიქალისაგან ხანჯლით თლის საფლავის ჯვარს...

ქვა სიცოცხლეში, ქვა სიკვდილის შემდეგაც, ქვა და მარადისობა!

აქ მოძრაობს ავტორთა პოეტური აზრი: ეთნოგრაფიული დეტალიდან — ფილოსოფიურ განზოგადებამდე.

ცხადია, მის მამოძრავებლად არ იქმარებდა მარტო ინტუიცია, ალღო რეჟისორ-ოპერატორისა. ეს იყო მიზანსწრაფული მოქმედება, გზა, რომელსაც შემდეგ თავად უწოდებს: „მოვლენათა ახალი მხარეების უსასრულოდ გახსნის, ჩაღრმავების, ადამიანის მიერ სამყაროს, მოვლენის შემეცნების უსასრულო პროცესს“ („პროლეტარსკოე კინო“ № 5, 1931).

ამ პრინციპს უმორჩილებს „ჯიმ შვანთეს“ შემოქმედი გამომსახველობითი საშუალებების მთელ მრავალფეროვან არსენალს: დეტალისა და ფაქტის მიზანდასახულ შერჩევას, გააზრებულ რაკურსს, კადრის კომპოზიციას, განათებას, შუქჩრდილს, მონტაჟს, ტიტრს, კადრსშიდა მოძრაობას...

...მდინარეზე დაკიდული ბოგახიდი. ზედ შუაგულ გადასასვლელთან თავიანთი ჯილაგისათვის ჩვეული ზნე მორევიათ სახედრებს — გაჯიუტებულან, ფეხს არ იცვლიან, არ ემორჩილებიან ადამიანებს, დიდი დაძაბვით რომ ლამობენ მათ წათრევას... კადრი: ეკრანის სამი მეოთხედი უჭირავს უცნაური მოხაზულობის ღრუბლებით მოფენილ ცას, ქვევით მოჩანს საბედისწეროდ დარწეული ბოგახიდი, რომელზეც სვანები მიათრევენ გაჯიუტებულ სახედრებს, უფრო ქვევით კი— პირგამეხებული მოექანება მძვინვარე ენგური...

თითქოსდა ჩვეულებრივი, „გამვლელი“ გამოსახულებაა. მაგრამ ერთ კადრში თავმოყრილი ამდენი მოძრაობით მიღწეულია არაჩვეულებრივი დინამიკა. კადრი უცებ კარგავს ნეიტრალობას და უაღრესად დრამატულ სანახაობად იქცევა.

პოეტი-კინემატოგრაფისტის მაძიებელი და მახვილად მჭვრეტი თვალი, რომელიც ჩვეულებრივში არაჩვეულებრივის დანახვასა და გახსნას ცდილობდა, ცხოვრებისეულ ამ მომენტებს ყოველდღიურობაში „იჭერდა“ და ფირზე აღბეჭდავდა. მაგრამ ეგზოტიკურ მელოდრამებზე გაწვრთნილ მაყურებელთან შეხვედრისას გამორიცხული არ იყო მათ ინსცენირებაში დაეჭვების მომენტიც. მით უმეტეს, რომ ფილმში გაერთიანდებოდა გათამაშებული კადრებიც, რომლებიც თავდაპირველად „უსინათლოსთვის“ იყო გადაღებული. ხელოვანი ვერ დაუშვებდა სურათის სინამდვილეში თუნდაც წამიერ დაეჭვებას. ფილმის სიმართლე შეუვალი უნდა ყოფილიყო.

და აი, თითქოს უცებ წყდება ერთი განწყობილება და ფილმის ზოგადფილოსოფიურ თხრობაში იჭრება დრო, დათარიღებული კალენდარული სიზუსტით.

28 ივლისი 1929 წლისა. ცხელი დღე იდგა. — იწერება ეკრანზე. — მთის ფერდობებზე, მინდვრებზე რაღაც ავი სმაუწყებლად აცურდებიან სწრაფად დაძრულ ღრუბელთა ჩრდილები. კავკასიონის ყინულოვან ქონგურებიდან რისხვად წამოვა ქარბორბალა, თოვლად და სეტყვად დაატყდება თავს უშგულს, მსახვრალ ხელს დარევს სვანთა მძიმე გარჯით მოწეულ წლის სარჩოს...

ცის რისხვის, ასეთი ნატურალური სტიქიის ინსცენირება შეუძლებელია! და ოპერატორები (ტერში მ. კალატოზოვთან ერთად აღნიშნულია შ. გეგელაშვილიც) არაჩვეულებრივი ოს-

ტატობით ქმნიან რეპორტაჟულ კადრებს, უშუალოდ, გადაუდებლად აღბეჭდავენ ფირზე დამარწმუნებელ „წარმავალ ნატურას“... კადრი: გათოშილი უშგულელები მარცვალ-მარცვალ კრეფენ ივლისის ოვლქვეშ დაღუპულ მოსავალს...

ზუსტად დათარიღებული რეპორტაჟული კადრები ორგანულად ერწყმიან ფილმის მხატვრულ ქსოვილს და ბუნებასთან შერკინებულ ადამიანთა ტრაგედიად იკითხებიან.

რეპორტაჟულ-დოკუმენტური — ყველაზე „ობიექტური“ კინომასალა ავტორისეული შემოქმედებითი საწყისის გამომხატველად იქცევა და ფილმს ცხოვრებისეული კონფლიქტის ენერგიით მუხტავს.

მებრძოლი სიმართლე, დრამატული სიმძაფრე, პოეტი-პუბლიცისტი ავტორის რწმენა და მგზნებარება, სინამდვილის ამაღლებული განცდა ეთნოგრაფიული დეტალებით აღბეჭდილ დოკუმენტურ ფირს „სუბიექტურ“, ე. ი. პოეტურ, ე. ი. კონფლიქტურ ნაწარმოებად აქცევს. ამიტომაც არ დაჰკლებია „ჯიმ შვანთეს“ არც ცხოვრების დრამისა და სინამდვილის წინააღმდეგობათა სწორად შეგრძნება, არც ისტორიული თვალთახედვა და დროის, ეპოქის სულისკვეთების ღრმად განცდა. ამას დაუმატეთ დღევანდელი კინემატოგრაფის ზოგიერთ მხატვრულ შესაძლებლობათა წინასწარხილვაც და გასაგები გახდება, თუ რამ განაპირობა ამ სურათის დღეგრძელობა და ჩვენს თანამედროვეთა მისდამი ესოდენი ყურადღება.

„... კინო — ეს პლასტიკური, ყველაზე სახოვანი პოეტური ხედვაა. თვით პოეზიაც ხომ, თავისებურად, იგივე პროზაა, რომელსაც ჩამოცილებული აქვს ყველაზედმეტი სიტყვა, რომელშიც ყოველივე — ავტორის ნებით დატოვებული,— უეცრად წარმოდგება ჩვენ წინაშე გამართულ და გაწმენდილ მწკრივად, ახალი მომხიბლავი აზრით“, — ამბობდა რეჟისორი ალექსანდრე დოვჟენკო საბჭოთა მწერლების მეორე საკავშირო ყრილობაზე. ასე ესმოდა ამ პოეტ-კინემატოგრაფისტს პოეზია და კინო, ასე გრძნობდა იგი ამ ორი დიდი ფენომენის ნათესაობას.

კინო და პოეზია! ზოგიერთს რატომღაც დღესაც მიაჩნია ისინი ერთმანეთთან დაშორებულად, შეუთავსებლად. მაგრამ განა პოეზიისათვის ნიშანდობლივი არ არის მოქმედების ადგილის სწრაფი, უეცარი შეცვლა, მსხვილი პლანი, წაფენა, სურათების თვალშეუდგამი მონაცვლეობა, რომლებიც კინემატოგრაფის ტიპიური ნიშნებია! განა ყოველ ჭეშმარიტ კინონაწარმოებს არა აქვს თავისი განუმეორებელი რიტმი, ისევე, როგორც ყველა ნამდვილი პოეზიის ნიმუშს! და მე არ შემიძლია არ დავეთანხმო იმ აზრს, პოეტმა ე. ევტუშენკომ რომ გამოთქვა ერთხელ: „ჭეშმარიტი პოეზია მუდამ კინემატოგრაფიულია, ისევე როგორც მუდამ პოეტურია ნამდვილი კინემატოგრაფი... არაპოეტურობა — ისევე როგორც პოეზიის არაკინემატოგრაფიულობა — პირველი დამამტკიცებელია ამა თუ იმ ნაწარმოების უძლურებისა“ [1].

---

[1] Журн. «Искусство кино» № 5, 1959.

„უცნაურია, მაგრამ ანალოგია რომ გაგვევლო კინოსა და სიტყვის ხელოვნებათა შორის, ერთადერთი კანონიერი იქნებოდა არა ანალოგია კინოსა და პროზას შორის, არამედ კინოსა და ლექსს შორის“[1],— წერდა ი. ტინიანოვი.

„არაერთგზის მსმენია კინოს პროფესიონალებისაგან უცნაური აზრი, — აღნიშნავდა ვიქტორ შკლოვსკი, — რომ ლიტერატურის ნაწარმოებთაგან ლექსი უფრო ახლოა ფილმთან, ვიდრე პროზა“ [2].

„კინოს ენა, საერთოდ, პოეზიის ენაა“, — ამბობდა ჟან ტედესკო, ხოლო ფრანგი კინოისტორიკოსი და თეორეტიკოსი ლეონ მუსინაკი წერდა: „მაყურებლის თვალი სახეებს აღიქვამს ისე, როგორც ეს პოემის აღქმისას ხდება“. თითქოს მაკვერს უკრავსო, ჟან ეპშტეინიც აღნიშნავდა: „კინო ყველაზე ძლიერი საშუალებაა პოეზიისა“ [3].

„ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ პოეზია, სწორედ სიტყვის პოეზია შეადგენს კინემატოგრაფიული გამომსახველობის არსებით ასპექტს, ხოლო კინოში პოეზიის ნაკლებობა, რომელიც ამჟამად იგრძნობა, აღარიბებს და ამცირებს ჩვენს ხელოვნებას“ [4].

და ბოლოს გავიხსენოთ ძიგა ვერტოვის დეკლარაციები: „მე კინო პოეტი ვარ“, „მე ვმუშაობ პოეტური და დოკუმენტური კინოს სფეროში“ [5].

[1] Ю. Тынянов, «Об основах кино», сб. «Поэтика кино», М-Л., 1927.

[2] В. Шкловский, «Поэзия и проза в кинематографии», сб. «Поэтика кино», М-Л., 1927, стр. 141.

[3] ციტირებულია წიგნიდან — Е. Дробши, «Поэтика киноискусства», М., 1961, стр. 20.

[4] Джон Говард Лоусон, «Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма», «Искусство», М., 1965, стр. 262.

[5] «Из рабочих тетрадей Дзиги Вертова, журн. «Искусство кино» № 4, 1957.

ნუ მოვყვებით ამ საკამათო და ერთგვარად პრეტენციოზულ მოსაზრებათა განქიქებას. ამჯერად ჩვენს მიზანს არ შეადგენს გარკვევა იმისა, თუ რა ჭარბობს კინოში—პოეზია თუ პროზა. მთავარი ისაა, რომ კინოხელოვნებაში იქმნება პოეტური ნაწარმოებები, არის პოეტური დოკუმენტური ფილმებიც და საინტერესოა, რა როლს ასრულებს მასში დიქტორის ტექსტი, რა ფუნქცია ეკისრება მას ნაწარმოების საერთო პოეტურ ქსოვილში.

●

დოკუმენტურ კინოში ერთ-ერთი ყველაზე რთული და დაუმუშავებელი პრობლემაა ლექსით (ან რიტმული პროზით, თეთრი ლექსით) დაწერილი დიქტორის ტექსტისა და ფილმის სახვითი მხარის ურთიერთობა, მათი მხატვრული შერწყმა. თეორიულად ამ მხრივ საერთოდ არაფერია გაკეთებული, პრაქტიკულად კი უკვე გადაიდგა პირველი ნაბიჯები, ზოგ შემთხვევაში საკმაოდ მნიშვნელოვანი, როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი ეს პოეტური ნაწარმოები გაბედულად არღვევს ტრადიციულ შეხედულებას საერთოდ დოკუმენტურ კინოზე, მის თავისებურებებზე. მართალია, დღესდღეობით თანამედროვე კინოპუბლიცისტიკაში ამ მხრივ არ შექმნილა რაიმე ახალი მხატვრული ჟანრი კინოსი, არც ნოვატორულ აღმოჩენად ჩაითვლება რომელიმე ფილმი, მაგრამ, ვიმეორებ, დოკუმენტურ კინოში უკვე გვაქვს პირველი საინტერესო ცდები კინოლექსის, კინოპოემის შექმნისა.

ცხადია, ასეთი რამ შეიძლება მხოლოდ პირობითად ითქვას, რადგან ჩვენს კინოპუბლიცისტიკაში ლექსით დაწერილი

დიქტორის ტექსტი ფაქტიურად ახლა იკიდებს ფეხს, სულ უფრო მკვიდრდება და კინოდოკუმენტალისტები თითქოს ხელახლა ხსნიან პუბლიცისტურ ფილმში პოეტური სიტყვის ფართო აზრობრივ და მხატვრულ შესაძლებლობებს. სინამდვილეში კი კინემატოგრაფის ისტორია დიდი ხანია იცნობს ანალოგიურ შემთხვევებს. ჟღერადი და ამაღლებული პოეტური სიტყვა უკვე რახანია იქცა დოკუმენტური კინოს გამომსახველობით საშუალებათა ორგანულ ნაწილად.

აქ ძნელია არ გავიხსენოთ პოეტური დოკუმენტური ფილმის უპირველესი ოსტატის ძიგა ვერტოვის ცნობილი სურათი „იავ-ნანა“ („колыбельная“), რომელიც შექმნილია 1937 წელს. გამოჩენილ საბჭოთა რეჟისორს „იავ-ნანა“ წარმოდგენილი ჰქონდა თავისებურ პოლემიკად ამერიკელი რეჟისორის დევიდ უორკ გრიფიტსის ფილმ „აუტანლობასთან“, მისი დედის სახესთან, რომელიც არწევდა რელიგიური და რასიული ბრძოლებით გაწამებული, აუტანლობითა და სოციალური უსამართლობით გატანჯული კაცობრიობის აკვანს“[1]. ძიგა ვერტოვს სურდა შეექმნა ნაწარმოები, სადაც პოეტური სიტყვა, მუსიკა და გამოსახულება რთული ურთიერთზემოქმედების შედეგად წარმოშობდნენ კინოსიმღერას, სადაც კინოკადრები ლექსის სტრიქონებივით გაერითმებოდნენ ერთმანეთს. „იავ-ნანა“ არის ამაღლებული სიმღერა დედაზე, რომელიც დარწმუნებულია პირმშოს ნათელ მომავალში. ძიგა ვერტოვი ამ ფილმის მუსიკალურ ქსოვილში საოცარი ოსტატობით ურთავდა პოეტურ ტიტრებს, რომლებსაც მაყურებელი ჭეშმარიტად პოემის მსგავსად აღიქვამდა.

---

[1] Н. Абрамов, «Дзига Вертов», изд. АН СССР, М., 1962, стр. 144.

ღამენასმურ ცაზე ადამიანის ფრთებმესხმული ფიქრებივით მიცურავენ თეთრი ღრუბლები. შორეულად ისმის სევდიანი აღმოსავლური მელოდია. ვიწრო თვალებში ფიქრჩამდგარი უზბეკი დედა აქვანს ურწევს ჩვილს... და ეკრანზე ჩნდება წარწერა:

ქალის ფიქრებში ცოცხლდებოდა ცხოვრება ძველი,
იგი მღეროდა წარსულ ჟამთა მწუხარე ამბავს.
ღამე უჩუმრად ჩაივლიდა მისი სარკმლის წინ.
„არა ხედავდე,
არა გესმოდეს,
იტყოდე არას...“

აღმოსავლური ქალაქის ვიწრო შუკებში გამოჩნდება ქალის უმწეო, პატარა ფიგურა. ქალს შავი ჩადრი უფარავს სახეს:

ღამეა — სევდა
კბილთა ღრჭენით აჩენს შავ სახეს...
შავში ჩამჯდარი
დასტირის დედა დამონებულ პირმშოთა და
ტყვედ გაყიდულ ქალიშვილთა ხვედრს...“

კვლავ ჩადრით სახეჩაბნელებული ქალის გამოსახულება და იქვე წარწერა:

ღამეა — ჩადრი
გაქღენთილი ქალის ცრემლითა...
„არა ხედავდე,
არა გესმოდეს,
იტყოდე არას...“

ძიგა ვერტოვის ამ შესანიშნავ ფილმში პოეტური სიტყვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, ძალა, ემოციურობა მთელი სისავსით ვლინდება და საცნაური ხდება რეჟისორულ კონტრა-

პუნქტში, სადაც გამოსახულება, მუსიკა და სიტყვა ორგანულად ერწყმიან, ავსებენ ერთმანეთს და პოლიფონიაში წარმოშობენ განზოგადებულ პოეტურ, მხატვრულ სახეს.

ცნობილია პოეტური დიქტორის ტექსტის რამდენიმე საინტერესო ნიმუში საზღვარგარეთის კინოდანაც. ჩვეულებრივ, პირველ რიგში ასახელებენ ხოლმე ინგლისელი რეჟისორების ბეზილ რაიტისა და ჰარი უოტის ფილმს „ღამის ფოსტა“, რომელიც მოგვითხრობს იუსტონიდან გლაზგოში, შოტლანდიაში მიმავალი მატარებლის საფოსტო ვაგონის ღამის ფოსტალიონთა შრომაზე. ეს არის კომპოზიციურად და მოქმედების რიტმის მხრივ საოცრად სრულყოფილი ლირიკული ნაწარმოები. იგი უმღერის მშრომელ ადამიანს, მის გამრჯე ხელებს, შრომის მომხიბლავ, თავისებურ სამყაროს. „მატარებლის თავაწყვეტილი სრბოლა, დეკლამაციური, ზეაწეული დიქტორის ტექსტი, გადაჭდობილი ბორბლების ხმაურის მუსიკის ფონზე ადამიანთა ხელების მოძრაობა, ფოსტას რომ არჩევენ... სიჩნელეში წამიერად გაელვებული რომელიღაც პატარა სადგურთა ნაგებობანი, შორს გაწოლილი რელსები — ყოველივე ეს თანდათან თავს იყრის ჩვენს შეგნებაში და ქმნის სურათის ფაქიზ რიტმს, სიმფონიურ მთლიანობას. ჩვენ ვწვდებით ადამიანთა შრომის პოეტურ სილამაზეს, ვიჭერთ ამ სიბნელეში მსრბოლი სიცოცხლის შინაგან სუნთქვას“ [1].

„ღამის ფოსტის“ პოეზია, ფილმის სხვა კომპონენტებთან ერთად, განაპირობა ლექსით დაწერილმა დიქტორის ტექსტმა, რომელიც უ. გ. ოდენს ეკუთვნოდა. ინგლისელი კინოთეორეტიკოსი ერნესტ ლინდგრენი წიგნში „კინოს ხელოვნება“ აღ-

---

[1] С. Дробашенко, «Экран и жизнь», М., 1962, стр. 175.

ნიშნავს, რომ ლექსის სტრიქონები ამ ფილმში ძირითადად ახლდა განთიადისას სწრაფად მიმავალ ექსპრესის საერთო პლანებს. დიქტორი ტექსტს კითხულობდა აჩქარებულ რიტმში და მატარებლის ბორბლების ხმაურის იმიტაციას ქმნიდა:

მიჰქრის ღამის ფოსტა დამრეც ფერდობზე.
ვრცელ, გაშლილ ველებზე,
ყურეთა პირას.
ჩაუვლის ბუქსირებს და ამწე ონკანებს,
მანქანებს, ღუმელებს ლითონის სადნობს.
სალამი შოტლანდიავ!
ნისლიან დილით
მცხოვრებნი შენი ელიან ფოსტას.

წერილებს, ბლანკებს,
ქვითრებს ბანკების.
ვადახდილ ვალს და
თბილ სიტყვას ახლობლის.
თხოვნას და მუდარას.
სიმღერას საცოლის.
ეპვსა და მუქარას.
გამხელას ტრფობისა.
პატარის ხელებით დახატულ კრაველებს.
ამბებს და ცნობებს. ცნობებს და ამბებს...

მატარებელო!
იჩქარე, სანამ ჯერ ისევ სძინავთ ადამიანებს.
რა ეზმანებათ ნეტავი ახლა?
ზოგს — რაღაც ურჩხელი,
ზოგს ღამის ღრეობა,
ზოგს კიდევ არასდროს აკითხავს ზმანება.
სძინავს მუშათა გლაზგოს და ედინბურგს,
სძინავს აბერდინს გრანიტით შებოჭილს.
მაგრამ სულ მალე გადიყრის ძილს და

ინატრებს ვინმე მეგობრის წერილს...
არ გესმის, წამოდექ!
კარებთან ფოსტაა!
მაშ ისევ ახსოვხართ,
გაწა ეს ცოტაა.

ეს სურათი გადაღებულია 1936 წელს და იგი დოკუმენტური პოეტური კინოს ერთ-ერთ კლასიკურ ნაწარმოებად არის აღიარებული.

დოკუმენტურ კინოში ლექსით შესრულებულ დიქტორის ტექსტის საინტერესო ნიმუშებია ამერიკელი რეჟისორის პეირ ლორენცის ორი ფილმი: „გუთანი, რომელმაც გადახნა ველები“ (1936) და „მდინარე“ (1938). ორივე სურათში ჩანაფიქრიც და ტექსტიც თავად რეჟისორ ლორენცს ეკუთვნოდა, რამაც განაპირობა ფილმის გამოსახულებისა და ავტორის კომენტარების ორგანული შერწყმა. მათში იგრძნობოდა ერთიანი პოეტური საწყისი. განსაკუთრებით ფილმში „მდინარე“ მიღწეულია შთამბეჭდავი სისადავე და პოეტურობა თეთრი ლექსით, რომელსაც ახასიათებს სიტყვათა, ფრაზებისა და გეოგრაფიულ დასახელებათა რიტმული განმეორება. ამ ლექსის სტრიქონები არ არის აზრობრივად გადატვირთული, რაც ერთგვარად საგრძნობია ოდენის ზემოთ მოყვანილ ტექსტში. „მდინარის“ დიქტორის ტექსტს სამართლიანად უწოდებენ ხოლმე „გამოსახულების ლირიკულ აკომპანემენტს“.

ავაგეთ ქალაქნი, ასობით ქალაქი დიდი და პატარა...
კლდოვანი მთების და მინესოტის ძირს გაყოლებით
გავაშენეთ კონტინენტი ჩვენი ახალი...
შავი ნაძვი და ფიჭვი ნორვეგული,
დუგლასის პიხტა, და წითელი კედრი,
მუხა ცვცხლოვანი, შენშაკის კაკალი...

ავაგეთ ქალაქნი, ასობით ქალაქი დიდი და პატარა:
მაგრამ რის ფასად?
ჩვენ გავჩეხეთ ალეგეინის მშვენება და დავაცურეთ
ძირს მდინარეზე.
ჩვენ გავჩეხეთ მინესოტის ჭშვენება და დავაცურეთ
ძირს მდინარეზე.
ჩვენ გავჩეხეთ ვისკონსინის მშვენება და დავაცურეთ
ძირს მდინარეზე.
დავტოვეთ შიშველი, გადამწვარი მთები, გორები
და გზა განვაგრძეთ [1].

ეს სიტყვები ერწყმოდა ბუნებრივ ბგერებსა და კომპოზიტორ ვირჯილ ტომსონის მშვენიერ პარტიტურას. როგორც ამერიკელი დრამატურგი და კინოს თეორეტიკოსი ჯორჯ ჰოვარდ ლოუსონი აღნიშნავს, თუ „ღამის ფოსტაში“ ოდენის ლექსი მხოლოდ მატარებლის სვლის რიტმს ბაძავდა, ხოლო სიტყვები „ფირზე აღბეჭდილი მოქმედების აღწერას ემსახურებოდნენ მხოლოდ“. პეირ ლორენცის პოეტურ ტექსტში („მდინარე“) უკვე იგრძნობა „სიტყვისა და სახვითი პოეზიის ურთიერთობა“. თუმცა მკვლევარი იქვე მიუთითებს: „საერთო ნახატში სიტყვიერი მხარე, მნიშვნელოვან წილად, განმარტებით და განყენებულ ხასიათს ატარებს“. მაგრამ მის ღირსებად მაინც ის მიაჩნია, რომ იგი — ოდენის ლექსთან შედარებით — „ნაკლებად იყო დამოკიდებული ხილული საჭეებისაგან“ [2].

---

[1] ოდენისა და ლორენცის ლექსები მთლიანად მოყვანილი აქვს ე. ლინდგრენს წიგნში „ხელოვნება კინოსი“. ჩვენ შევასრულეთ მათი ფრაგმენტების თავისუფალი თარგმანი და შევეცადეთ შეგვენარჩუნებინა დამახასიათებელი რიტმი.

[2] Джон Говард Лоусон, «Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма», «Искусство», М., 1965, стр. 265—266.

საზღვარგარეთული ფილმების პოეტური დიქტორის ტექსტის უფრო ახალი ნიმუშებიდან კი პირველ რიგში უნდა გავიხსენოთ ჰოლანდიელი კინოდოკუმენტალისტის იორის ივენსის შესანიშნავი ფილმი „სენა ხვდება პარიზს“, რომლის შთაგონებულ პოეტურ ჟღერადობას განსაკუთრებით აძლიერებდა ჟაკ პრევერის ლექსი — „იყო ოდესღაც სენა, იყო ოდესღაც სიცოცხლე...“ და მთლიანად სურათი ლირიკულ კინოლექსად აღიქმებოდა...

ვინ არის იგი, ვინაც არსდროს არ ტოვებს ქალაქს,
და მაინც მიდის დღენიადაგ.
და დღენიადაგ ბრუნდება უკან?..
მდინარეაო — იტყვის ბიჭუნა
და დაუმატებს თვალანთებული:
და თუ ქალაქი არის პარიზი,
მდინარე იქნება სენა...
და სენა მართლა, ვითარცა კაცი,
ხან გარბის, ჩქარობს, უმატებს ნაბიჯს,
რომ არ მოუსწროს უდროოდ მწუხრმა.
ხან გაზაფხულზე გაირინდება
და სარკესავით ჩაგხედავს თვალში.
და ატირდება თუკი ტირიხარ,
და გაგიღიმებს, რომ არ ტიროდე.
ხოლო ზაფხულის მზე რომ დახედავს,
აკისკისდება..

ამ სიტყვებს ფიქრში წასული, ოდნავ ყრუდ, თავისებურად ინტიმური მანერით კითხულობს მსახიობი სერჟ რეჯიანი. ტექსტი აღიქმება როგორც პოეტისა და ფილოსოფოსის გამხელილი ფიქრი, გულახდილი შესიტყვება მისთვის რაღაც

ძვირფას, ღრმად განცდილ ერთადერთსა და განუმეორებელ გრძნობაზე.

ფილმის „სენა ხვდება პარიზს“ ძირითადი პრინციპია პოეზია — ცხოვრების პოეტურ პლანში აღქმა და გამოხატვა. ამ პრინციპს „ემორჩილება“ ყველაფერი — კინოაპარატის „თვალით“ ცხოვრების პოეტურად ჭვრეტა, თავად იორის ივენსის მიერ დიდოსტატურად გადაწყვეტილი „ასოციაციურ-ლირიკული მონტაჟი“, კომპოზიტორ ფილიპ ჟერარის მუსიკა, ჟაკ პრევერის ლექსთა ლირიკული წყობა...

დიქტორი ჯერ „ოფლისაგან ჩაშავებულ ხალათში გამოწყობილ მეოცნებე ღონიერ მუშად“ წარმოგვიდგება, რომლისთვისაც „სენა — ქარხანაა, სენა — მუდამ შრომაა“. აქ მეღავნდება ფილმის პირველი ლირიკული თემა, რომელსაც შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ „სენა-მაშვრალი, სენა-მშრომელი“. ხოლო შემდეგ, როცა ფილმში იჭრება მეორე თემა — „სენა-სიმღერა, სენა-სიყვარული“ — დიქტორი უკვე მდინარის სანაპიროზე — „ბაღში განმარტოებული შეყვარებული ქალიშვილის“ გრძნობით გვეხმიანება: „სენა სიმღერაა, წკრიალა, როგორც ანკარა წყარო, ბედნიერი სიმღერა სიყმაწვილისა“. შემდეგ იგი გამოხატავს ბუქსირის მესაჭის შეხედულებას: „სენას ვიცნობ საკუთარი ხუთი თითივით... იგი გახლავთ: ხელუპყარი და მინაზებული, დაუდევარი, მიბნედილი და მბრძანებელი, ხიფათიანი და, ამასთან, ცბიერი მეტად. ცელქი, მშფოთავი, ზარმაცი და გაუტანელი...“ მაგრამ თავის მწარე სიტყვას გვაგონებს „ცხოვრებამოყირჭებული ბატონკაცი“,— მგზავრი პირველი კლასის თბომავლებისა: „სენა? მდინარე არის, ისეთივე როგორც ყველა სხვა მდინარეა...“ მაშინ ივენსის და პრევერის

ლირიკული გმირი, თითქოს თავად მდინარის სულს იდგამსო, ისე განაგრძობს:

მდინარე, როგორც ყველა სხვა მდინარე,
ყველა სხვა მდინარე, ყველა სხვა მდინარე...
წყალია, როგორც ყველა სხვა წყალი,
წყალი მყინვარების და შენაკადების,
წვიმად დაწურულ ღრუბლების და თოვლის ნაჟური.
ირმის ნახტომზე დასხდებიან ოქროს ვარსკვლავნი.
მდინარე, როგორც ყველა სხვა მდინარე,
როგორც ტემზა და გვადალკვივირი,
მოზელი, ამაზონკა, რაინი, ნილოსი,
მდინარე, როგორც მდინარე ამური,
რაიც სიყვარულს ნიშნავს.
მდინარე — სიყვარული!
სიყვარულივით ამღერებული...
და ღამით, ხმა რომ შეუწყონ სენას,
ირმის ნახტომზე დასხდებიან ოქროს ვარსკვლავნი.

ამის შემდეგ ფილმის ფინალურ კადრებამდე სდუმს დიქტორი. უნდა აღინიშნოს, რომ არც აქამდე და არც შემდეგ, ლექსი არსად არ ემთხვევა გამოსახულებას, „არ ახდენს მის დუბლირებას. ისევე როგორც მუსიკა, ისიც ემოციურად, პოეტურად გაიაზრებს სურათის გამოსახულებას... და ფილმში შემოაქვს ახალი მხატვრული განწყობილება“ [1].

ფილმში არსად ჩანს არც „მეოცნებე და ღონიერი ჟუშა“, არც „ბაღში განმარტოებული შეყვარებული ქალიშვილი“, არც ბუქსირის მესაჭე და არც „ცხოვრებამოყირჭებული ბატონკაცი“, ვისი სახელითაც გვესიტყვებოდა დიქტორი. იგი ჰხოლოდ ცდილობდა სახის შეცვლას, სხვად მოჩვენებას. პოეტუ-

[1] С. Дробашенко, «Кинорежиссер Йорис Ивенс», «Искусство», М., 1964, стр. 145—146.

რი სულიერი წყობით, აზრისა და განცდის სამყაროთი კი იგი ისევ და ისევ სურათის ლირიკულ გმირად რჩება. ასეა მაშინაც, როცა ფინალში დიქტორი სენის ახალ ხიდქვეშ „დამკვიდრებულ“ მაწანწალად გარდაისახება. აპარატი ხიდის თაღებქვეშ ჩაბნელებულ კუთხეში იხედება, მაგრამ იქ არავინ მოჩანს. ეს მხოლოდ ქარაგმაა, შემზადებაა იმის განწყობილებისათვის, ვისი ენითაც ამჯერად შეგვესიტყვება დიქტორი:

მდინარე, როგორც მდინარე — სიყვარული...
მაგრამ გესმით თქვენ ამ ლამაზის,
გაგეგებათ რამ მისი დუდუნის?
— იტყვის ნაპირის დიდებულთაგან ვინმე ისეთი.
რეზიდენციად ახალ ხიდქვეშ რომ ერთი კუთხე
მიუჩენია.

მდინარე — სიყვარული!
რას არ იტყვიან! რაის მდინარე სიყვარულიო!
სიყვარულია იგი თვითონ — მდინარე ჩემი —
ჩემი ცისკარი, ჩემი მგზავრობა ქვეყნის გარშემო,
ჩემი დღეობა და მოსვენება.
და მასთან ერთად არავინ მინდა,
არცა ნიცა და არც ლუარის ციხე-დარბაზნი,
მე ხომ თავად მაქვს ჩემი ლუვრი,
ტიუილრი და კოშკი ეიფელის,
ჩემი ნოტრ-დამი და ობელისკი,
ლიონის ვაგზალი და სხვა ყველაფერი.
სწნაა ჩემი რივიერა
და მე გახლავართ მისი ტურისტი...
და როცა იგი მოედინება — ცივი, შიშველი,
და როცა კვნესის, და როცა ჩივის, და ტირის როცა,
უმადური რამ უნდა ვიყო, რომ მას ვუწოდო
სასოწარკვეთა, მწუხარება და სიმარტოვე.
ნუღარ ავურევთ ერთმანეთში ამიერიდან
საზარელ სიზმრებს და ჯადოსნურ ზღაპრულ ზმანებას.

გაზეთ „ლუმანიტეს“ კორესპონდენტთან საუბარში იორის ივენსი იხსენებდა, თუ როგორ დასეირნობდნენ სენის სანაპიროზე ის და ჟორჟ სადული, რომელსაც ეკუთვნოდა ამ ფილმის ჩანაფიქრი. სწორედ მაშინ დავსახეთ — ამბობდა რეჟისორი — სურათის ძირითადი ხაზი: „სენა სათავიდან — დელტამდე, მისი შეყრა პარიზთან, მისი ბედი და უბედობა“. ეს ჩანაფიქრი ამაღლებული პოეტური განწყობილებით განხორციელდა ფილმში და დაგვირგვინდა ფინალური კადრებით, როცა ეკრანზე ისახება სენის სანაპიროს ღამის სურათი, შემდეგ ცისკრის მოძალება, წყალი, წყალი ჰორიზონტამდე და ისევ სენის სანაპიროს „დიდებულის“ — მაწანწალის ენით ფილმის ლირიკული გმირის შესიტყვება:

...და ამიტომაც, როცა ქარი უკანასკნელ დღის
მომწვდება ხიდქვეშ და ჩამიქრობს სიცოცხლის
სანთელს
და მე დავწვები, რომ არასდროს აღარ წამოვდგე.
და მივიძინო მაწანწალების ძვირფას ოტელში
პერ-ლაშეზის სასაფლაოზე —
მე გავიღიმებ და ვიტყვი მაშინ:
იყო ოდესღაც სენა, იყო ოდესღაც სიყვარული.
იყო ოდესღაც დარდი.
და შემდეგ უკვე აღარაფერი იყო ისეთი,
რისთვისაც ღირდა გაფრთხილება ჩემი არსების.
იყო ოდესღაც სენა, იყო ოდესღაც სიცოცხლე... [1]

„სენა ხვდება პარიზს“, ჰეშმარიტად, კინემატოგრაფიული შედევრია. ეს არის ნამდვილი მხატვრის დიდი პოეტური გა-

[1] ჟაკ პრევერის ლექსთა ქართული თარგმანი შესრულებულია ჩემს მიერ.

ცდით შესრულებული კინოსურათი, რომელშიც მიღწეულია უკლებლივ ყველა გამომსახველობითი საშუალების ერთობა, კადრის სახვითი წყობის, მონტაჟის, მუსიკის, დიქტორის ტექსტის საოცარი, იშვიათი შერწყმულობა. „სურათში სიტყვის პოეზია და აზრი განუყოფელია გამოსახულების პოეზიისა და აზრისაგან“. ისინი ეკრანზე ერთმანეთს არ ეჭიშპებიან, არც ერთმანეთის საილუსტრაციოდ შემოდიან ფილმში. გამოსახულებაცა და სიტყვაც სურათში იქცევიან ემოციურ და აზრობრივ ლირიკულ ნაკადად და ლაგდებიან „დახვეწილ მრავალწახნაგოვან და, ამასთან ერთად, ერთიან მხატვრულ სახედ“ [1].

აქვე შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ლუი არაგონის პოემის „ვარდისა და რეზედას“ მიხედვით რეჟისორ ანდრე მიშელის მიერ შექმნილი სურათი, რომლის პოეტურ ტექსტს ოსტატურად კითხულობდა ჟან-ლუი ბარო... და ძნელია არ გაიხსენო ნიჭიერი ფრანგი რეჟისორის ალენ რენეს „გერნიკა“, რომელიც პაბლო პიკასოს საქვეყნოდ ცნობილი ტილოს ძლიერ საინტერესო კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. „პიკასო რთული მხატვარია და „გერნიკა“ ძნელად აღიქმება, განსაკუთრებით იმათთვის, ვინც ახლოს არ იცნობს ამ მხატვრის სახეთა სამყაროს. მით უმეტეს დიდია დამსახურება ალენ რენესი, რომელმაც შეძლო ამოეხსნა მხატვრის მეტაფორული აზროვნების რთული შიფრი, გაეხსნა შინაარსი, მისი ანტიფაშისტური მიმართულება და ამ სურათის ორგანული კავშირი პიკასოს მთელ შემოქმედებითს გზასთან... თქვენ აქ ხელახლა შეიგრძნობთ ფერმწერს, არა მარტო როგორც სახელგანთქმულ ექსპერიმენტატორს, კუბიზმის მამამთავარს, მხატვარს

[1] С. Дробашенко, «Кинорежиссер Йорис Ивенс», «Искусство», М., 1964, стр. 153.

სნობებისა და ესთეტებისათვის, არამედ როგორც ღრმაადამიანურ ოსტატს, რომელიც მჭიდრო კავშირშია გოიასა და ელ გრეკოს ტრადიციებთან და როგორც ისინი, უმღერის თავის ხალხს...“ [1] ამ ღირსებათა გამოვლენას და იმასაც, რომ ალენ რენეს ფილმი დამოუკიდებელია, პოეტურად ამაღლებული და ძლიერ ემოციური ნაწარმოებია, დიდად შეუწყო ხელი პოლ ელუარის პოემის შთაგონებულმა სტრიქონებმა, რომელსაც ფილმში შესანიშნავად კითხულობს ცნობილი ესპანელი მსახიობი მარია კაზარესი.

აქ ჩამოთვლილი ნიმუშები სწორედ იმით არიან ღირსშესანიშნავი, რომ მათში როგორც ჭეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებში, მიგნებული და მიღწეულია სურათის სახვითი მასალისა და პოეტური ტექსტის ორგანული შერწყმა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ასეთი მაგალითების უფრო ფართოდ მოტანა შეუძლებელი ხდება, უბრალოდ, იმ მიზეზის გამო, რომ ასეთი მაღალმხატვრული ნიმუშები იშვიათობაა და მრავლად როდი გვხვდება. უკანასკნელი წლების რუსული საბჭოთა კინოპუბლიცისტიკიდან კი პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ორი ფილმი — „გაზაფხულის ნიავი ვენაში“ და „ლაპარაკობს თანამგზავრი“, რომელთა დიქტორის ტექსტები ეკუთვნის პოეტ რობერტ როჟდესტვენსკის.

ფილმ „გაზაფხულის ნიავი ვენაში“ დიქტორის ტექსტი არ არის მთლიანად ლექსით დაწერილი. აქ ლექსები ჩართულია პროზაულ კომენტარებში. მაგრამ რეჟისორსაც (ლ. დერბიშევა) და ტექსტის ავტორსაც ზუსტად აქვთ დაცული ამ ორი ლიტერატურული ელემენტის პროპორციული განაწილება, სწორად ესმით თითოეულის ადგილი და დანიშნულება. ფილმ-

[1] «Французское киноискусство», М., 1960, стр. 27.

ში თხრობა პროზით მიმდინარეობს, მაგრამ სურათის იმ ცალკეულ ადგილებში, სადაც იქმნება საფრთხე მოსაწყენ დიდაქტიკურობაში გადავარდნისა, ავტორებს მომარჯვებული აქვთ ლექსი — განმაზოგადებელი და ზეაწეული. მაგალითად, ეკრანზე ჩნდება ფესტივალის პარადი. მოდიან მსოფლიოს ყველა კონტინენტის, ყველა ქვეყნის ახალგაზრდობის წარმომადგენლები, რომლებსაც ამ წუთში აერთიანებთ დიადი მიზანი — დაიცვან მშვიდობა, იბრძოლონ მსოფლიო ატომური ომის წინააღმდეგ. ჩვეულებრივ, ასეთ მომენტებში კინოდოკუმენტალისტები მიმართავენ ხოლმე მრავალსიტყვაობას, განმარტებებს, ჩამოთვლებს, მოწოდებებს, ამ ფილმში კი მსოფლიოს ახალგაზრდობის საფესტივალო მსვლელობის გამოჩენისას მაყურებელი ისმენს ლირიკული განწყობილების სტრიქონებს:

Разбейся о купол высоких небес,
Призывный фанфарный зов!
Мы принесли тебе,
Венский лес, дыханье наших лесов,
Дыханье душных тропических чащ,
Гордую силу тайги...
Дыханье рощ,
Где солнце, сочась, течет по стволам тугим...

ამ დროს ფესტივალის სადღესასწაულო მსვლელობის კადრებს ენაცვლებოდნენ სრულიად განსხვავებული პეიზაჟების გამოსახულებანი, ეკრანზე იხატებოდა მსოფლიოს მრავალფეროვანი განზოგადებული სურათი. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის იმ ეპიზოდებში, სადაც დიქტორის პროზით შესრულებულ ტექსტს ლექსი ცვლიდა, გამოსახულებაც განზოგადებული, პოეტური, ერთგვარად აბსტრაგირებული ხასიათისა იყო. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამჯერად, ფილმის ცალკეულ ეპიზო-

დებში სწორედ ამ გზით იყო მიღწეული ლექსისა და გამოსახულების ორგანული შერწყმა, მთლიანობა.

პოეტური დიქტორის ტექსტით კინოპუბლიცისტიკის ნაწარმოების შექმნის ნიმუშია ფილმი „ლაპარაკობს თანამგზავრი", რომელიც რობერტ როჟდესტვენსკის პოემის მიხედვით შექმნეს რეჟისორებმა ს. გერასიმოვმა, ე. ვოლკმა, ვ. დორმანმა, გ. ოჰანესიანმა. ეს არის ლირიკულ-ჰეროიკული კინოპოემა, შთაგონებული და ამაღელვებელი ჰიმნი ადამიანის გონების, კაცის გამრჯე, თავისუფალი და ძლიერი მარჯვენის სადიდებლად თქმული. მასში კაცობრიობის ისტორიის განზოგადებულ სურათთან ერთად მკვეთრად იხატება ჩვენი ეპოქის სიდიადე, ჩვენი დღეების არაჩვეულებრიობა.

...უდიდესი, უძლიერესი აფეთქება მიწაზე და ცისაკენ მიმართული გიგანტური თეთრი ისარი — რაკეტა, რომელიც კაცობრიობის ახდენილი ოცნების ამაღლებულ სიმბოლოდ იქცა, აიჭრა ვარსკვლავეთში. კიდევ წუთი და ორბიტაზე გასული ხელოვნური თანამგზავრი დედამიწას ამცნობს ადამიანის აზრის სასწაულებრივ გამარჯვებას... გაისმის დიქტორის დაჯერებული, მღელვარე ხმა:

Земля!
Я спутник.
Люди!
Я спутник...
Лечу я в пространстве тысячаверстном.
Здесь нету дорог
и тропинок запутанных.
Одни только звезды.
звезды,
звезды...

პოეტი თითქოს თანამედროვე ადამიანის მიერ მიღწეული სიმაღლიდან გასცქერის კაცობრიობის განვლილ გზას. ზვიადი

აჩრდილებივით აღიმართებიან ეკრანზე ძველეგვიპტური კულტურის ნაშთები, ელადა — ათენის უძველესი ნანგრევები, ძველი რომის ამაყი ძეგლები — უტყვი მოწმენი კაცობრიობის განთიადისა... და დიქტორი განაგრძობს:

Заря человечества!
Гордая.
Страшная.
Прекрасная.
Горькая,
но —
заря...»

...შემდეგ ჯორდანო ბრუნო — უმეცრების უკუნეთში აღმიანის აზრის გამონათება... შემდეგ გალილეი — ჩაშავებული ინკვიზიციის თავზე ამაყი შეძახილი: „მაინც ბრუნავს, მაინც ბრუნავს!...“ შემდეგ კვლავ გამრჯე კაცის ხელების მადლი — შენება, აზრთან ჰიდილი, სიტყვასთან შერკინება, დაუოკებელი სწრაფვა სინათლისაკენ, მშვენიერებისაკენ... და ეკრანზე ისევ ნახტომი, ისეთი მხოლოდ პოეზიისა და კინოს მუხლის ძალას რომ ემორჩილება: ჰიტლერული რაიხი. მიხაკისფერი ჭირი — კაცობრიობის ცივილიზაციის თავზე აღმართული სასიკვდილო მახვილი... და დიქტორის მრისხანე ხმა:

Но вспомните!
Вспомните!
Взовьются над миром
Чугунные всадники.
В глазах зарябит
от коричневых форм.
И ахнет Земля...

კინოპოემაში პოეტის ძარღვიანი, მღელვარე სტრიქონები და მრავალი შთამბეჭდავი დოკუმენტური კადრი დიდი შინაგა-

ნი ძალით ერთიანდებიან, ეხმიანებიან, აზრობრივად ავსებენ და აფართოებენ ერთმანეთს, ემოციურად მაღლდებიან. პოეზიისა და კინოს ასეთი შერწყმით მიღებულია ძლიერ შთამბეჭდავი ეფექტი. ჰეშმარიტად თავისუფალი ადამიანის სადიდებელ ჰიმნად აღიქმება ფილმში როჟდესტვენსკის პოემის ფინალური სტრიქონები:

Выхревая,
снежная,
вешняя,
огорчая и веселя,
молодая,
древняя,
вечная
будь благословенна,
Земля!

მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ფილმი „ლაპარაკობს თანამგზავრი“ შეიქმნა უკვე არსებული პოეტური ნაწარმოების მიხედვით. როგორც ვთქვით, მას საფუძვლად დაედო რობერტ როჟდესტვენსკის პოემა. მაგრამ რეჟისორმა სერგეი გერასიმოვმა და მასთან მომუშავე კინოდოკუმენტალისტებმა პოემის სტრიქონების უბრალო ილუსტრირება კი არ დაისახეს მიზნად, არამედ სახვითი მასალა ააგეს იმგვარად, ისეთი რიტმული ჟღერადობა მიანიჭეს მას, რომ ფილმში გამოსახულება ხელს უწყობს ლექსის სახოვანი წყობის გახსნას. ამიტომაც პოეტური სტრიქონები თითქოს აზრობრივად უფრო ტევადი გახდნენ, ემოციურად გაფართოვდნენ, განსხვავებულად აჟღერდნენ და ახლებურად აღიქმებიან. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ფილმის გამოსახულება, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მივიჩნიოთ არც შემეცნებით და არც თხრობით ხასიათისად, ლექსის სტრიქონების თანხლე-

ბის გარეშე უთუოდ დაკარგავდა თავის აქტიურ მნიშვნელობას. ასეთი მასალა წარმოუდგენელი იქნებოდა პროზით შესრულებული დიქტორის ტექსტით.

კინოპოემამდე „ლაპარაკობს თანამგზავრი“ რუსულ საბჭოთა კინოპუბლიცისტიკაში შეიქმნა რამდენიმე ფილმი, რომელთა დიქტორის ტექსტები დაწერილი იყო ლექსით. შეიძლებოდა დაგვესახელებინა ხედითი სურათი „ხიდები დაკიდებულან წყალზე“ (ტექსტის ავტორი ბ. გოლერი), პანორამული ფილმი „დიდია ქვეყანა ჩემი...“ რომლის ლექსით დაწერილი ტექსტი ეკუთვნოდა პოეტ ევგენი დოლმატოვსკის. მაგრამ ისინი ძირითადად ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდნენ, ძლიერ მშრალი, ემოციებს მოკლებული და პასიური იყვნენ, ხშირად უბრალოდ გარითმული პროზის შთაბეჭდილებას უფრო სტოვებდნენ და მოსაწყენი ხდებოდნენ. ამ დოკუმენტური ფილმების ვერც რეჟისორებმა და ვერც დიქტორის ტექსტის ავტორებმა ვერ მიაგნეს სურათის სახვითი მხარისა და ავტორის კომენტარების შერწყმის, მათი ურთიერთგანაყოფიერების ერთიან პრინციპს. ამიტომაც, ცხადია, ვერც ერთი ეს ნაწარმოები ვერ იქცა მხატვრულ აღმოჩენად.

ქართულ დოკუმენტურ კინემატოგრაფში, სამწუხაროდ, ერთადერთი ფილმია „მტკვრის კვალდაკვალ“, რომლის დიქტორის ტექსტი მთლიანად დაწერილია ლექსით (ავტორია პოეტი იოსებ ნონეშვილი). საერთოდ კი იშვიათად როდი გვხვდება ქართული სურათები, რომელთა დიქტორის პროზაულ კომენტარებში ჩართულია ლექსი. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ უმეტეს შემთხვევაში ეს ხერხი არაფრით არის გამართლებული, არ გამომდინარეობს სცენარის პირველყოფილი ჩანაფიქრიდან, არ არის განუყოფელ კავშირში ფილმის რეჟი-

სორულ გადაწყვეტასთან. ხშირად ეს არის მხოლოდ ბოლომდე გაუაზრებელი ცდა დიქტორის პროზაული ტექსტის რითმით „გაცოცხლებისა“. რამდენად არასწორად ესმით ჩვენს კინოდოკუმენტალისტებს პოეტური სტრიქონების დანიშნულება დიქტორის ტექსტში, ამას ისიც მოწმობს, რომ ზოგჯერ ლექსი ჩართული აქვთ ქრონიკების კომენტარებშიც, რაც, ჩვენი აზრით, ყოვლად გაუმართლებელი და დაუშვებელიც კია. მაგრამ ყველაზე მეტად საწყენი მაინც ისაა, რომ ეს ლექსები (თუ ისინი ქართული პოეზიის ცნობილი ნიმუშებიდან აღებული ციტატები არ არის) ძლიერ მდარე ხარისხისაა, სახელდახელოდ შეკოწიწებული და პრიმიტიულია.

უკანასკნელი წლების ქართულ დოკუმენტურ კინემატოგრაფიაში პოეტური დიქტორის ტექსტის მხრივ საინტერესო ნამუშევარია რეჟისორ ლანა ღოღობერიძის ფილმი „გელათი“. ამ სურათის ტექსტი არ არის თავიდან ბოლომდე ლექსით დაწერილი. მასში პოეტური სტრიქონები მხოლოდ ორ-სამ ადგილას არის ჩართული, მაგრამ ისეთი ზომიერების გრძნობით და ისე თავისდროულად, რომ მაყურებელ-მსმენელს წარმოდგენა ექმნება, თითქოს ამ ლექსთა ანარეკლი ტექსტის პროზაულ სტრიქონებსაც მიადგა და თავისებურად შეფერაო. ამიტომაც ამ ფილმში ნათლად ვგრძნობთ სიტყვის ემოციურ ჟღერას, სახოვანებას, პოეტურ საწყისს.

ჯერ კიდევ სურათის დასაწყისში, როცა ეკრანზე გამოჩნდება სანთლის მკრთალი შუქით განათებული „ქართლის ცხოვრების“ ერთი ფურცელი და დიქტორი იწყებს კითხვას— „...მოიგონა დავითმა აღშენება მონასტრისა და დაამტკიცა ადგილსა შუენიერსა და ყოვლითურთ უნაკლულოსა, რომელსა შინა ვითარცა მეორე ცა გარდააკარვა ტაძარი“... გამჟღავნე-

ბულია ავტორის სწრაფვა, ტექსტით არა მარტო შეავსოს გამოსახულების შემეცნებითი მხარე, არამედ ფილმის ერთიან ქსოვილში სიტყვას დააკისროს მხატვრულ-პოეტური ფუნქციაც. წყალწითელას ხეობის პანორამით და გელათის გამოსახულებით, რომელიც მართლაც „ვითარცა მეორე ცა“ გარდაკარვია „ადგილსა შუენიერსა და ყოვლითურთ უნაკლულოსა“ — დიქტორის ტექსტისა და ეკრანის გამოსახულების კორტექსტში, უკვე იქმნება მხატვრული სურათი. იგი მაყურებელმა ერთი განწყობილებით უნდა აღიქვას და ეს განწყობილება უნდა გაჰყვეს სურათს ბოლომდე. ამიტომ იქვე, მომდევნო პოეტური სტრიქონებით, ავტორი ცდილობს იმოქმედოს მაყურებლის გრძნობებზე, შეიყვანოს იგი მხატვრული ნაწარმოების ატმოსფეროში, შეუქმნას გარკვეული განწყობილება:

ის შეიკედლა მწვანე ფერდობმა.
და იდგა მთაზე ტირისკონის თვეზე ყვითელი...
აქ სიჩუმეა.
ფიქრთა მომგვრელი...
მზე და სიჩუმე —

ეს ლირიზმისა და ფიქრის განწყობილება ბოლომდე გასდევს ფილმს, თუმცა ავტორი არსად ივიწყებს ნაწარმოების შემეცნებით მნიშვნელობასაც და გვაწვდის მეცნიერულად ზუსტ კომენტარებს, რაც აუცილებელია ასეთი ხასიათის სურათისათვის. მაგრამ კარგი ის არის, რომ ავტორი ამის გამო „აკადემიზმში“ არ ვარდება, არ ღალატობს არჩეულ მხატვრულ პრინციპს, არ არღვევს დასაწყისშივე შექმნილ განწყობილებას. პირიქით, როგორც კი იგრძნობს მის ოდნავ შესუსტებას, კვლავ და კვლავ გადააქვს მასზე მახვილი. გელათის მშენებლობის ისტორიის გადმოცემისა და ხუროთმოძღვრუ-

ლი ძეგლის ზოგადად დახასიათების შემდეგ, ეკრანს მთლიანად იკავებს საფლავი დავით აღმაშენებლისა. დიქტორი კითხულობს ქვაზე ამოკვეთილ წარწერას: „ესე არს განსასუენებელი ჩემი უკუნითი უკუნისამდე. ესე მთნავს, აქა დავემკვიდრო მე“. მაგრამ მაყურებელი ამჩნევს, რომ საფლავის ქვის წარწერა გადაშლილია. და დიქტორი გვახსენებს: „დავითი მისივე სურვილით ტაძრის კარიბჭეში დაუსაფლავებიათ, რომ ყოველ შემსვლელს მის გულმკერდზე გადაეარა“. შემდეგ კი მეფე აღმაშენებლის სამარხს წაეფინება მეორე გამოსახულება — ეკრანზე ლანდებივით გადაივლიან სხვადასხვა დროისათვის დამახასიათებელი ფეხსამოსიანი ადამიანები. მორიდებით აბიჯებენ საფლავის ქვაზე. და ამ დროს ყრუდ ჩაგვესმის დიქტორის ნათქვამი:

ასე მისდევდნენ საუკუნეს საუკუნენი...
ჯაჭი ჟამს სცვლიდა, დღეს — საღამო,
ზამთარს — ზაფხული
და... ნაბიჯებმა გადაშალეს წარწერა ქვისა...

ამ თეთრი ლექსისა და ეკრანის ორმაგი ექსპოზიციით გადაწყვეტილი გამოსახულების შერწყმით ისევ და ისევ მკვიდრდება ავტორის მიერ თავიდანვე შემოთავაზებული პოეტური განწყობილება. აქ ტექსტი ცალკე თითქმის არავითარ დასრულებულ აზრს არ გამოხატავს, ისევე, როგორც იზოლირებულად აღებული ეკრანის გამოსახულება არაფერს კონკრეტულს არ ეუბნება მაყურებელს. ტექსტიცა და გამოსახულებაც მხოლოდ რეჟისორულ კონტრაპუნქტში აღწევენ მრავალხმიან პოეტურ ჟღერადობას და სრულდებიან აზრობრივად.

კიდევ ერთი რამეც შეინიშნება: „გელათი“ ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქმნილებაზე მოგვითხრობს. ამიტომ ფიღ-

მის გამოსახულებას, თვით ობიექტის ზეგავლენით, უთუოდ დაჰკრავს ერთგვარი „სიძველის“ ელფერი, ახლავს რაღაც არქაული „სურნელება“. როგორც ჩანს, ამანაც განაპირობა, რომ დიქტორის ტექსტში ავტორი თავისი სიტყვით კი არ გადმოგვცემს მემატიანის ცნობებს, არამედ ხშირად მოაქვს ციტატები ქართული ისტორიული ქრონიკებიდან. და სწორედ ეს არქაული ტექსტი და თავისებური „სიძველით“ აღბეჭდილი გამოსახულება ძლიერ ორგანულად უთავსდებიან ერთმანეთს, ეხმარებიან და ფილმს თავისებურ კოლორიტს ანიჭებენ. ამასთან, ძველი ქართული ქრონიკებიდან აღებული ციტატები თითქოს ამოსავალი ხდებიან განზოგადებული პოეტური ტექსტისათვის. მათ უშუალოდ მოსდევს ხოლმე ლექსით თუ რიტმიზებული პროზით დაწერილი სტრიქონები. ასეა ზემოთ მოყვანილ მაგალითებში, ასეა შემდგომაც — გელათის ისტორიის ამსახველ ეპიზოდებშიც:

„1510 წელსა ქუთაისს თათარნი მოვიდნენ და დასწვეს დიდი მონასტერი გელათისა შიგნით და გარეთ. თვე იყო ნოემბერი“.

და ამ ციტატას იქვე მოსდევს პოეტური ინტონაციის სტრიქონები:

ტაძარი მაინც გადარჩენილა..
მხოლოდ ქვებს ოდნავ უცვლიათ ხირი.
„აჰა, პალატთა დიდებულთა ნგრეული ნათში“.
აი კედლები, დაკვალთული ტყის უსურვაზით...
აქ ერთმანეთზე გადახლართულან
ბებერი ხე და კიდევ უფრო ჰარმაგი ქვები.

ეს ფილმი შექმნილია დოკუმენტურ კინოში პოეტური დიქტორის ტექსტის მხატვრული და შემეცნებითი ფუნქციის სწო-

რი გაგებით. აქ პოეტური სიტყვა ნაწარმოებს უქმნის ძლიერ თავისებურ ტონალობას და მთლიანად ფილმი პოეტურ ინტონაციაში აღიქმება.

როგორც აღვნიშნეთ, თავიდან ბოლომდე ლექსითაა შესრულებული დიქტორის კომენტარები ფილმისათვის „მტკვრის კვალდაკვალ“. ეს ორნაწილიანი ფერადი სურათი ხედითი ხასიათისაა. მაგრამ იგი საქართველოს ფლორისა და ფაუნის უბრალო ჩვენებას კი არ ისახავს მიზნად. სცენარის ავტორს ირაკლი ნონეშვილსა და რეჟისორ — კინოდოკუმენტალისტს ირაკლი კანდელაკს სურთ ძველი ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლებისა და ჩვენი რესპუბლიკის დღევანდელი მართალი სურათების გააზრებული, მიზანდასახული ჩვენებით დაგვიხატონ ერის გმირული წარსული და ლამაზი აწმყო. ამისათვის ფილმის ავტორები მიმართავენ, მართალია, დოკუმენტურ კინოში აქამდეც ნაცნობ, მაგრამ ამჯერად სრულიად გამართლებულ ხერხს — სულს „უდგამენ“ მტკვარს. მოედინება ქართულ მიწაზე „მრავალ დროების მოწამე“ დედა-მდინარე და გზად შეხვედრილი ლოდი თუ ველი, ვენახი თუ ნავენახარი, ციხე-ბურჯი თუ ტაძარი, ქალაქი თუ ნაქალაქარი — ყოველივე, რაც კი თვალის საწიერზეა, აგონებს თავის თავგადასავალს, აღუძრავს ფიქრს წარსულზე, აწმყოზე. სწორედ მდინარის ეს „ფიქრი“ არის გამჟღავნებული, გამხელილი დიქტორის ტექსტში. ცხადია, პირველ რიგში ამან განაპირობა ავტორის კომენტარის ხასიათი, წყობა, ინტონაცია.

დედაშვილობამ, მისმინეთ,
მტკვარი ვარ, დედა-მდინარე,
გიამბობთ რა ქარიშხალი,
რა ცეცხლი გამოვიარე...

გვეხმიანება დიქტორი და თავიდანვე რაღაც ინტიმურ სიტუაციას ქმნის, განგვაწყობს თავისადმი, გულითად დამოკიდებულებას ამკვიდრებს ეკრანსა და მაყურებელს შორის.

იქით რა ხდება არ ვიცი,
თვალახვეულმა ვიარე,
საქართველოში მოვედი
და გული გავიმხიანე.

აქ მთავრდება ექსპოზიციური ნაწილი. ამის შემდეგ იწყება უშუალოდ თხრობა — ძირითადი ჩანაფიქრის, ნაწარმოების თემის გახსნა. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ფილმის გამოსახულების წყობა არ არის მთლად თხრობით-შემეცნებითი ხასიათისა და იგი არც ბოლომდე პოეტურად, ერთგვარად აბსტრაგირებულად შეიძლება ჩაითვალოს. ისინი სურათში ერთმანეთს ენაცვლებიან, ხშირად საკმაოდ მოხერხებულადაც, ისე რომ არ ირღვევა ერთიანი განწყობილება, არ იგრძნობა ეკლექტიკა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ შთაბეჭდილების შექმნაში დიდი წვლილი მიუძღვის დიქტორის ტექსტს, მის ავტორს ესმის, რომ ფილმში, პირველ ყოვლისა, ეკრანის გამოსახულება განსაზღვრავს სიტყვის ადგილსა და მნიშვნელობას, რომ ამ ორ ფენომენს შორის ქიშპობა დაუშვებელია, უკეთუ, ამის გამო, შეიძლება ეკრანის გამოსახულება კალეიდოსკოპს დაემსგავსოს, სიტყვა კი — უმიზნოდ რიყეზე დაგდებულ კენჭს. ამიტომაც როდესაც გამოსახულება შემეცნებით კომენტარს მოითხოვს, სიტყვა ამ სამსახურსაც სწევს, მაგრამ ავტორი მუდამ ცდილობს შეინარჩუნოს „სიტყვა-აზრსა“ და „სიტყვა-სახეს“ შორის რაღაც უხილავი, ორგანული კავშირი, არ გათიშოს, არ დაუპირისპიროს ისინი ერთმანეთს.

პირველი მხვდება ვარძია,
ციხე-ქალაქი ქართული.
შვიდკეცად დაწყობილია
სალ კლდეში შვიდი სართული.
რვა საუკუნე დამყურებს
ამაყად წელგამართული.

ეს სტრიქონები წმინდა ინფორმაციულ-შემეცნებითი დანიშნულებისაა და თამამად შეიძლებოდა მათი პროზით დაწერაც. აქ ლექსს რაიმე განსაკუთრებული ფუნქცია არ აკისრია. იგი არც ეკრანის გამოსახულების განზოგადებისაკენ მიისწრაფის და არც რაიმე მხატვრულ სახეს წარმოშობს. ეს ტექსტი უფრო, ვიწრო გაგებით, კონკრეტული, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უტილიტარული მნიშვნელობისაა. ლექსის ფორმა კი ნიღაბია, ამ შემთხვევაში მორგებული და გამართლებული. ერთი, რომ ლექსით დაწერილი ტექსტი მსუბუქი, ადვილად აღსაქმელია და შეესატყვისება სედითი ფილმის ხასიათს, მეორეც — იგი ფორმის ერთსახეობით უშუალოდ, „ნახტომის“ გარეშე უკავშირდება იმ პოეტურ სტრიქონებს, რომლებიც ეკრანის გამოსახულებასთან შერწყმით წარმოშობენ გარკვეულ მხატვრულ სახეებს, განზოგადებულ პოეტურ სურათებს. ასე, მაგალითად, ზემოთ მოყვანილ სტრიქონებს იქვე მოსდევს:

არწივთა ბუდეებივით
სჩანან სენაკნი მთის ყურეს
და მღვიმეების თვალებით
თითქოს წარსული გვიყურებს.

აქ მოცემული მხატვრული შედარებები მხოლოდ ეკრანზე გამოჩენილ ვარძიის მღვიმეთა გამოსახულებასთან მჭიდრო კავშირში იქცევიან ნამდვილ სახეებად. ამასთან, ეს სტრიქონები გარკვეული გზით წარმართავენ მაყურებლის წარმოსახვის

უნარს, მის ფანტაზიას... ამიტომაც გამოსახულებისა და სიტყვის სინთეზით წარმოქმნილი მხატვრული სახე უკვე ერთ პოეტურ პლანში აღიქმება.

ანდა ავიღოთ სხვა ეპიზოდი: ეკრანზე ჩნდება ასპინძის ციხის ნანგრევები, შემდეგ კინოკამერა თითქოს ამ ციხის ქონგურების სიმაღლიდან დახედავს ძირს გაშლილ ველს... ცხადია, ამ ფილმში მიღებული პრინციპის მიხედვით დიქტორმა უნდა თქვას — რა ადგილებია ეს, საქართველოს ისტორიის რა მომენტს უკავშირდება იგი, და დიქტორი მართლაც აკეთებს ამას.

აქ ასპინძაში, ამ მთებთან,
ამ ჭარაფოვან კლდეებთან,
პატარა რაზმი ქართველთა
თურქის დიდ ლაშქარს შეება.

გვეუბნება იგი. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის „კინო“. მასში არ არის რაიმე სახე, ასოციაციები და ამ ეპიზოდს აქ რომ დასმოდა წერტილი და არ განვითარებულიყო, იგი ვერ იქცეოდა მხატვრული ორგანიზმის ცოცხალ ნაწილად. და მართლაც, უკვე ზემოთ მოყვანილი ტაეპის ბოლო სტრიქონის წარმოთქმისას, ეკრანზე ჩნდება აბობოქრებული მტკვარი, გაშმაგებით რომ აწყდება ციხის ბურჯს. და დიქტორი განაგრძობს:

ერეკლე — ღომი ბებერი.
ელვასა ჰგავდა ცისასა...

ფაფარაყრილი მდინარის გამოსახულება ჩვენში უკვე იწვევს გარკვეულ ასოციაციას, მაგრამ იგი მხოლოდ პოეტურ სიტყვასთან შერწყმის შედეგად ვლინდება. „მრგვალდება“, კონკრეტული ხდება და ყალიბდება მხატვრულ სახედ. ამ ეპი-

ზოდში ასპინძის ციხის ნანგრევები, ოდესღაც ბრძოლის ასპარეზად ქცეული ველი, აზვირთებული, თავაწყვეტილი მდინარე და მიზანში ზუსტად მოხვედრილი დიქტორის სახოვანი სიტყვები თანდათან თავს იყრიან, შენივთდებიან და ხატავენ ფიცხელი ომისა და მასში „ცის ელვასავით“ დატრიალებულ ბებერი ლომის — ერეკლეს სურათს. უნდა ითქვას, რომ ამ სტრიქონებში დამოუკიდებლადაც არის პოეტური სახეები, რომლებიც ეკრანის გამოსახულების გარეშეც ინარჩუნებენ მხატვრულ ღირსებებს. აქვე ვთქვათ ისიც, რომ ამ ფილმის დიქტორის ტექსტი მრავალფეროვანია ინტონაციების მხრივაც. იგი ხან ეპიკური სიდინჯისა და სიფართოვისაკენ იხრება, ხან ლირიკული და ფიქრის აღმძვრელია, ხან კიდევ შემართებითი და ვაჟკაცურად აჟღერებული.

როგორც ვხედავთ, ფილმის „მტკვრის კვალდაკვალ“ დიქტორის ტექსტს, თუმცა იგი მთლიანად ლექსითაა დაწერილი, ბოლომდე პოეტური განზოგადების ფუნქცია არ აკისრია. იგი მხოლოდ დრო და დრო, ერთგვარ პოეტურად „აბსტრაგირებულ“ გამოსახულებასთან კავშირში აღწევს თავის ნამდვილ მხატვრულ გამოვლენას და ლაგდება პოეტურ სახეებად. უმეტესად კი ეს არის ლექსის ფორმით დიქტორის მაყურებელთან შესიტყვება, კომენტარი, რომელიც გვაწვდის ეკრანის გამოსახულების აზრობრივ თუ ემოციურ ახსნას.

ერნესტ ლინდგრენი აღნიშნავს, რომ „ლექსით შესრულებული დიქტორის ტექსტი, კარგი კინემატოგრაფიული მუსიკის მსგავსია და ჩაფიქრებული უნდა იქნეს როგორც ფილმის განუყოფელი ნაწილი, როგორც განუცილებელი ელემენტი მისი მხატვრული მთლიანობისა. უაზრობა იქნებოდა ცალკე მოგვეფიქრებინა ფილმის გამომსახველობითი მხარე და ცალკე

დიქტორის ტექსტი, შემდეგ კი ამ ტექსტის ლექსად მოწოდებით გვეცადა მიგვენიშნებინა ფილმისათვის რაღაც განსაკუთრებული თვისებები. თუ გამოსახულება და ლექსით შესრულებული ტექსტი თავიდანვე ჩაფიქრებული არ არის ერთ პლანში, თუ ისინი გამიზნული არ არიან ერთიანი იდეის ერთ ემოციურ დონეზე გამოსახატავად, შედეგი გარდუვალად სავალალო აღმოჩნდება“ [1].

ცხადია, არ შეიძლება მივიჩნიოთ, თითქოს პოეტურ დოკუმენტურ ფილმში აუცილებელია მხოლოდ და მხოლოდ ლექსით შესრულებული დიქტორის ტექსტი. იორის ივენსის ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარი — „წვიმა“ მუნჯი კინოს პერიოდში შეიქმნა, მასში საერთოდ არ არსებობს სიტყვა არც წარმოთქმული და არც ტიტრების სახით, მაგრამ იგი დოკუმენტური კინოს კლასიკურ პოეტურ სურათად ითვლება. კინემატოგრაფის ისტორიამ იცის მრავალი ფილმი, რომლებიც აღიარებულია პოეტურ ნაწარმოებებად, მაგრამ მათი დიქტორის ტექსტები დაწერილია პროზით. აქ, ჩვენი აზრით, მთავარი ის არის, თუ რა საწყისი უდევთ სათავედ სიტყვასა და გამოსახულებას, რა ინტონაციით აღიქმებიან ისინი რეჟისორულ კონტრაპუნქტში, რა განწყობილებას ამკვიდრებენ.

ლიტერატურაში არსებობს ასეთი ძლიერ პირობითი, დაყოფა: რიტმიზებული, უმთავრესად გარითმული მეტყველება და მეტყველება მოკლებული ზომასა და რითმს. ცხადია, ეს არის მხოლოდ პირველადვე თვალშისაცემი და არაზუსტი განსხვავება პოეზიასა და პროზას შორის, რადგან თვით პროზის ნაწარმოებებში ჩვენ ხშირად სრულიად სხვადასხვა მხატვრულ

[1] Э. Линдгрен, «Искусство кино», изд. «И-Л», 1956, стр. 154.

საწყისებს შევიგრძნობთ ხოლმე. მართალი იყო ვიქტორ შკლოვსკი, როდესაც ამბობდა — სიტყვის ხელოვნებაში პოეზიას და პროზას შორის მკვეთრი ზღვარი არ არსებობსო, რომ მათ შორის სხვაობა მარტო რიტმში არ უნდა მდგომარეობდესო [1]. მით უმეტეს არ შეიძლება რაიმე წმინდა ფორმისეული, გარეგნული მხარე მივიჩნიოთ დოკუმენტური ფილმის პოეტური თუ პროზაული დიქტორის ტექსტის ძირითად განმასხვავებელ ნიშნად.

რეჟისორ ბეზილ რაიტის ფილმში „სიმღერა ცეილონზე" (1935) დიქტორის ტექსტად გამოყენებულია ამ კუნძულის აღწერა, რომელიც რობერტ ნოკსს ეკუთვნის და შესრულებულია 1680 წელს. დიქტორი ტექსტს კითხულობდა ხმადაბლა, რაღაც თავისებურ მონოტონურ რიტმში და თუმცა იგი პროზით იყო დაწერილი, ტექსტი არამც თუ არღვევდა ფილმის მუსიკალურ და ლირიკულ საწყისს, არამედ კიდევ უფრო აძლიერებდა მას.

რეჟისორ ალექსანდრე დოვჟენკოს ყველა თავისი დოკუმენტური ფილმისათვის დიქტორის ტექსტი დაწერილი აქვს პროზით. დოვჟენკო აღიარებული კინემატოგრაფიული პოეტი იყო. აკი თვითონვე წერდა:

„მოვლენათა სიდიდე მაიძულებდა შემემჭიდროვებინა მასალა მრავალი ატმოსფეროს წნევის დაწოლით. ამის გაკეთება შეიძლებოდა მხოლოდ თუ მივმართავდი პოეტურ ენას, რაც ითქოს ჩემს შემოქმედებით თავისებურებას წარმოადგენს" [2].

მაგრამ ჯერაც არავის უთქვამს, რომ ამ „შემოქმედებითი

---

[1] В. Шкловский, «Поэзия и проза в кинематографии», сб. «Поэтика кино», М.-Л., 1927, стр. 139.

[2] А. Довженко, «Автобиография», журн. «Искусство кино» № 5, 1958.

თავისებურების“ გარეშე დგას მისი დოკუმენტური ფილმებიო. ან ვის მოუბრუნდებოდა ენა საამისოდ: დოვჟენკოს დოკუმენტურ სურათებში, საეროოდ, და მათ პროზით შესრულებულ დიქტორის ტექსტებში, კერძოდ, მუდამ ძლიერად იგრძნობა პოეტური საწყისი. ამიტომაც ისინი პოეტურ-პუბლიცისტურ ინტონაციაში აღიქმებიან.

„როცა მისწყდება უკანასკნელი გრიალი ზარბაზნებისა და ცის კამარაზე აეროპლანები შემოხაზავენ ყველა ენაზე სიტყვას „მშვიდობა“;

როდესაც ველარ დაგვიბრუნდება ბევრი ძვირფასი და საყვარელი;

როცა შინმობრუნებულ მილიონობით ადამიანს სახლის ნაცვლად დახვდება ნაცარი, მიმოიხედავენ და ველარ იცნობენ ველარც სოფლებს, ველარც ქალაქებს თავისას და ველარასოდეს შეხვდებიან იმათ, ვისკენაც მათი გულები მოისწრაფვოდნენ...

მხოლოდ მაშინღა დაინახავს კაცობრიობა რა საზარელი გზაც გაიარა, რა უძირო, აუწერელი ტანჯვა, სიღატაკე, მწუხარება და აუნაზღაურებელი დანაკლისი მოუტანა მას გერმანული ამხედრებული იმპერიალიზმის მზაკვარმა ატამანმა — ჰიტლერმა“.

ასე იწყებს დიქტორის ტექსტს ფილმში „ბრძოლა ჩვენი საბჭოთა უკრაინისათვის“ რეჟისორი ალექსანდრე დოვჟენკო, საბჭოთა კინოს დიდი მხატვარი — პოეტი, პუბლიცისტი, ფილოსოფოსი. როდესაც ცალკე წიგნად გამოიცა ამ უაღრესად ღრმა და საინტერესო შემოქმედის ლიტერატურული მემკვიდრეობა — მოთხრობები, მხატვრული კინოსცენარები, წერილები, ნარკვევები,— მათ გვერდით რაღაცაც არ აღმოჩნდა მის

მიერ ჰეშმარიტად დიდი პუბლიცისტური გზნებით შესრულებული ნამუშევრები დოკუმენტური კინოსათვის. მართალია, დოვჟენკო პუბლიცისტური ფილმებისათვის არასოდეს წერდა „ნამდვილ“ სცენარებს და თავის დოკუმენტურ სურათებს ძირითადად უაღრესად ძლიერი, მაღალი ოსტატობით შესრულებული დიქტორის ტექსტის მიხედვით აგებდა; ისიც მართალია, რომ დიქტორის ტექსტის ღირსება-ნაკლოვანება უმთავრესად ეკრანის გამოსახულებასთან უშუალო კავშირში ვლინდება, რომ დოკუმენტურ კინოში სიტყვის მთელი ძალა და აზრი მხოლოდ გამოსახულებასთან მჭიდრო ურთიერთობით იხატება და სრულყოფილად ამ სინთეზში აღიქმება მაყურებლის მიერაც; მაგრამ დოვჟენკოს მიერ შესრულებული მაღალი მხატვრულ-პუბლიცისტური ღირსების დიქტორის ტექსტები, რომლებიც ხშირად აღიქმებიან, როგორც მაყურებლისადმი მიმართული ავტორის დასრულებული მონოლოგი, უთუოდ იმსახურებენ ამ შემოქმედის სხვა ლიტერატურულ თხზულებათა გვერდით ყოფნას. მათ ახასიათებთ ყველა თავისებურება დოვჟენკოს შემოქმედებისა — მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსი, მგზნებარება, ეპიკური სიფართოვე, პოეტურობა, ნათელი და ხატოვანი ენა. თავის მოთხრობებში, მხატვრული ფილმებისათვის შექმნილ სცენარებში ალექსანდრე დოვჟენკო ფართოდ მიმართავდა ცხოვრებისეული მოვლენის ჰიპერბოლურ გაზვიადებას, ალეგორიას, სახის პოეტურად ამაღლებას, რომელთაც სათავე უდევთ უკრაინულ ხალხურ ეპოსში, თქმულებებში, სიმღერებში. და თუ დოკუმენტურ ფილმებში ოპერატორების მიერ წინასწარ გადაღებული სახვითი მასალა მას ერთგვარად ზღუდავდა, არ აძლევდა საშუალებას ფართოდ გაეშალა თავისი გოლიათური მხრები, გაქანება მიეცა ფანტაზიისა-

ვის, სამაგიეროდ დიქტორის ტექსტებში იგი მთელი ძალით, სისავსით იყენებდა თავის მრავალფეროვან მხატვრულ პალიტრას, ტალანტს, რაც ხშირად ვლინდებოდა ძარღვიან გამოთქმაში, მოხდენილ მეტაფორაში, მოულოდნელ შედარებაში, მხატვრული სახის პოეტურად გადაწყვეტაში.

გავიხსენოთ, როგორ შთამბეჭდავად ხატავდა იგი ომის განზოგადებულ სურათს ზემოთ დასახელებული ფილმის დასაწყისში. ეკრანზე ჩნდებოდა, მართალია ოსტატურად დამონტაჟებული, მაგრამ იმ დროისათვის უკვე საკმაოდ ნაცნობი სურათები სამხედრო კინოქრონიკებიდან: საჰაერო ბრძოლა, ნანგრევებს შორის გარბის აკრეჭლებული ქალი, მკერდზე რომ მიუკრავს ძუძუთა ჩვილი; ჰაერის მეკობრე — გერმანელი იუნკერსი; სკდება ყუმბარები; ცეცხლი; იწვის სახლები, პურის ყანები, ცეცხლი და გავარვარებული ლითონი სპობს ირგვლივ ყველაფერს... მაგრამ ამ „ჩვეულებრივ" სურათებს ახლდა დოვჟენკოს მიერ შესრულებული ფიქრის აღმძვრელი და ვულის აღმნთები ტექსტი, რომელიც მაყურებელს სრულიად ახლებურად აღაქმევინებდა, ახალი ძალით განაცდევინებდა ეკრანზე გამოსახულს:

„როგორ მოგითხროთ ამის შესახებ... სად მოვნახო სიტყვა, რომ გამოხატოს ჩვენი სიძულვილი ფაშიზმისადმი. ფაშიზმი თავს დაგვატყდა საზარელი ძალით და მძვინვარებით, რომელსაც არც ზომა აქვს, არც სახელი. ყოველივე ხუნდება მომხდარის გვერდით — ყველა შედარება, ანალოგია, ყველა ჰიპერბოლა. უკრაინა იწვის! ფართო სივრცეებზე ალში გაეხვია ჩვენი ქალაქები და სოფლები, არნახული შეწირული მსხვერპლისადარად შუქს ფენენ თანამედროვეობის უდიდეს ტრაგედიას. შავი კვამლი აღიმართა ჩვენი მიწის თავზე, ცას მისწვდა,

როგორც მრისხანე მოწოდება შურისძიების — ვინ დაივიწყებს მას! ვინ დაივიწყებს, როგორ იწვოდა ჩვენი მინდვრები, როგორ ფლეთდა ადამიანებს რკინა. და გვამების სიმყრალე როგორ ჩამოწვა ჩვენს მიწაზე...“

ეკრანზე: მოკლულ ახლობლებს დასტირიან მწუხარებისაგან სახეშეშლილი ქალები. და იქვე: ჩაივლიან ფაშისტები. ისინი იცინიან. არამზადები დასცინიან ადამიანის მწუხარებას... ერთი ქალი სუდარას გადახდის მიცვალებულებს. კუბოში მოკლული დედა და შვილია. და იქვე: კვლავ ჩაივლიან ფაშისტები. კვლავ იცინიან... და დოკუმენტური კადრების კონტრასტული შეჯახებისას გაისმის დიქტორის მრისხანებით აღსავსე სიტყვები:

„აი ისინი — ჰიტლერელი არამზადები! აი იგი — კაცობრიობის სირცხვილი. უყურეთ, გძულდეთ, გეზიზღებოდეთ წყეული მკვლელები ჩვენი შვილების, გამხრწნელები ჩვენი დებისა. ნუ დაივიწყებთ და ნუ შეარჩენთ ჩვენი დედების ცრემლის ნურც ერთ წვეთს“.

დოვჟენკო არასოდეს გამოდიოდა ეკრანზე ასახულის უბრალო, გულცივი კომენტატორის როლში, არასოდეს აფეტიშებდა გამოსახულებას (თუმცა მუდამ იბრძოდა მისი მაღალი მხატვრულობისათვის), არ ხდებოდა მისი უნებისყოფო, ბრმა მიმდევარი. იგი, ამჯერად როგორც დიქტორის ტექსტის ავტორი, უაღრესად აქტიურ დამოკიდებულებაში იმყოფებოდა ეკრანის გამოსახულებასთან, აზრობრივად ამდიდრებდა და აღრმავებდა, მხატვრულად სრულყოფდა, ფილოსოფიურად აზოგადებდა მას. იგი ხშირად სრულიად მოულოდნელის, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელთა შეთავსებით და გამართლებით საოცარ ეფექტს აღწევდა. გაიხსენეთ: ეკრანზე ისახებოდა ომის საშინელებანი, ერთმანეთს ცვლიდნენ სიკვდილის, ცეცხ-

ლის, ნგრევის საზარელი სურათები, მას კი მაყურებელი ფიქრით გადაჰყავდა იმ მომავალში, „როცა მისწყდება უკანასკნელი გრიალი ზარბაზნებისა და ცის კამარაზე აეროპლანები შეწყობაზავდნენ ყველა ენაზე სიტყვას „მშვიდობა“... ამავე ფილმის სხვა ეპიზოდში დოვჟენკოს ომამდელი კინოქრონიკიდან ციტატად მოჰყავს კიევში, კრეშჩატიკზე სადღესასწაულო დემონსტრაციის ამსახველი კადრები. ეკრანზე გაიელვებენ ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილ მოცეკვავე და ამღერებულ უკრაინელ ქალიშვილთა სახეები. თვით ახალგაზრდული ძალა, სილამაზე, რწმენაა ამღერებული ამ კადრებში, ისინი სუნთქავენ იმ წარსულ დღეთა ბედნიერებით... ომის ამსახველი საზარელი, დენთის კვამლითა და სუნით გაჟღენთილი კადრები და იქვე — მშვიდობიანი წლების მზით, ყვავილებით, სიხარულით სავსე სურათები! ამ კონტრასტულ შეჯახებას ეკრანზე მართავს დოვჟენკო—რეჟისორი მონტაჟისა. მაგრამ დოვჟენკო — დიქტორის ტექსტის ავტორი კონტრაპუნქტში კიდევ უფრო აღრმავებს ამ კონტრასტს. კრეშჩატიკზე გამართულ ზეიმში ქალიშვილთა გაცისკროვნებულ სახეთა გამოჩენას ურთავს ტექსტს:

„სად ხართ ახლა? რამდენი თქვენგანი დასტირის თავის ხვედრს გერმანელთა ტყვეობაში? რამდენი დაიღუპა? თხუთმეტი წლის შემდეგ ვერც კი იცნობდნენ, ისე გარდავქმნიდით ჩვენს მიწას, ასობით მილიონ ხეხილს დავრგავდით, შევცვლიდით პეიზაჟს, თვით ჰავასაც კი, და ვიცხოვრებდით ბაღში, რომელსაც ხოტბას შეასხამდნენ მხატვრები, უმღერებდნენ პოეტები“.

როგორც ვხედავთ, დოვჟენკო ეკრანზე ერთმანეთს უპირისპირებს დღევანდელობასა და საამო მოგონებად ქცეულ წარ-

სულს და ამით ამხელს გულისტკივილს. დიქტორის ტექსტში კი იგი ლაპარაკობს მომავალზე, იმაზე, თუ რა იქნებოდა, რომ ამ ნანატრ მომავალსა და იმ ტკბილ წარსულს შორის არ ჩამდგარიყო ომის ურჩხული.

ალექსანდრე დოვჟენკოს მიერ შესრულებული დიქტორის ტექსტები მრავალმხრივია განწყობილებითაც. ამასთან იგი ამ მხრივაც ყოველ ცალკეულ მომენტში საოცრად ზუსტია. იგი ხან მრისხანე და მამხილებელია, ხან ფიქრში წასული და ლირიკული. მის ტექსტებში მთელი ძალით იგრძნობა ეკრანზე ასახული ამბის უშუალო მონაწილის, გულანთებული პატრიოტის მჭექარე ხმაც, ჟამთააღმწერლის მკაცრი სიზუსტეც, ღრმა პოეტური ფიქრი და მღელვარებაც. იგი სიტყვის ოსტატია, იცის ვის შეეხმიანოს და როგორ აღაგზნოს მსმენელის გონება, იცის როდის და ვის დაუთმოს სიტყვა, რა გზით გამოხატოს სათქმელი, ფილმში „ძმათა საფლავი განთავისუფლებულ ხარკოვში“ დიქტორი მაყურებელს მიმართავს ფაშისტთა მიერ ათიათასობით მხეცურად მოკლულ ადამიანთა სახელით:

„შემოგვხედეთ, ცოცხლებო, პირს ნუ იბრუნებთ საზარელი ორმოებისაგან. უკვე აღარ შეიძლება ჩვენი არც დავიწყება, არც დადუმება. ჩვენ ბევრნი ვართ. ჩვენ ძლიერ მრავალნი ვართ უკრაინაში! ნუ დაგვივიწყებთ! შური იძიეთ ჩვენი ტანჯვისათვის!“.

ალექსანდრე დოვჟენკო ეკრანზე ასახულ ყოველ მოვლენას თავისი დიდი მხატვრისა და მოაზროვნის თვალით გვახედებდა და აღგვაქმევინებდა. ფილმის — „ბრძოლა ჩვენი საბჭოთა უკრაინისათვის“ ერთ-ერთ ეპიზოდში ეკრანზე ჩნდებოდა ჩვენი

ჯარების უკან დახევის მძიმე სურათები... ტალახში ეფლობიან ადამიანები. ტანკის მუხლუხებიც ვერ იკვლევენ გზას, ჩერდებიან... და ამ დროს დიქტორი გვეხმიანება:

„დადგა შემოდგომა, დაიწყო წვიმები. სტეპებში თესლად ჩაიყარა მრისხანება, კრულვა და კვნესა. და ესმოდათ ადამიანებს ღამით, როგორ გმინავდა მწუხარებისაგან მიწა და სტიროდნენ ქვრივები“.

ხოლო ამავე ფილმის ერთ-ერთ უკანასკნელ ეპიზოდში, რომელიც ასახავდა ჩვენი არმიის შეტევაზე გადასვლას, დიქტორი ამბობდა:

„აქ გრიალებდა, ეცემოდა და ტიროდა თვითონ ისტორია, სქლად აზელილი სისხლით, ცრემლით, კრულვით და აუნაზღაურებელი მსხვერპლით“.

როდესაც ისმენთ ალექსანდრე დოვჟენკოს დიქტორის ტექსტებს, ფილმს რომ არც უყურებდეთ, თითქოს ჩვენ წინაშე რაღაც უხილავ ეკრანზე აღმოცენდება გამოსახულება, იხატება ცხოვრების მოვლენის დიდი და ღრმა აზრით აღბეჭდილი სურათი. ამ ტექსტების ყოველი სიტყვა, ფრაზა თქვენში აღძრავს განსაზღვრულ ემოციას, ფიქრს, გიქმნით განწყობილებას, იწვევს ასოციაციას. ხოლო „ხელოვნების აღქმის პროცესი ეს არის ასოციაციების თანმიმდევრული პროცესი. უნარი იმისა, რომ მიაგნო ყველაზე ზუსტ, ყველაზე მგრძნობიარე, ესე იგი, ყველაზე დამაჯერებელ ასოციაციებს, რათა გახვიო მათში ცხოვრების მოვლენები და ამით გახსნა ამ მოვლენათა არსი,— სწორედ ეს არის ოსტატობა“ [1]. დოვჟენკოს

[1] С. Образцов, «По большому счету», журн. «Искусство кино» № 8, 1960, стр. 19.

ეს უნარი უხვად ჰქონდა მიმადლებული. ამიტომაც იგი დიდოსტატი იყო. სრულიად მართებულად აღნიშნავს როსტისლავ იურენევი: „დოვჟენკოს დიქტორის ტექსტები დღესაც გამოდგება კინოშემოქმედების ამ რთული და შეუფასებელი ჟანრის ნიმუშებად. ეს არის ნამდვილი კინემატოგრაფი და ნამდვილი ლიტერატურა“ [1].

ფორმის სიახლე, თემის ორიგინალური გადაწყვეტა, შემოქმედებითი ნოვატორობა უნდა იქცეს როგორც მთლიანად პუბლიცისტური ფილმის, ისე, კერძოდ, მისი დიქტორის ტექსტის შეფასების კრიტერიუმად. საჭიროა მეტი გამბედაობა, ექსპერიმენტი, სვლა „გზაუვალით“. მაძიებელი სული უნდა დამკვიდრდეს ჩვენს კინოპუბლიცისტიკაში. მასში მთელი თავისი სიდიადით უნდა აჟღერდეს ხატოვანი, ძარღვმაგარი, ვაჟკაცური შემართების აზრიანი ქართული სიტყვა. ამისათვის ყველაფერი გვაქვს — ქართული დოკუმენტური კინოს ნახევარსაუკუნოვანი ტრადიცია და რაც მთავარია, „შემკული და კურთხეული“ ქართული ენა, რომლის დიდი მომავალი ჯერ კიდევ მეათე საუკუნეში იწინასწარმეტყველა იოანე-ზოსიმემ, რადგან „ყოველი საიდუმლო ამას ენასა შინა დამარხულ არს“ [2], აქვე გავიხსენოთ აკადემიკოს ნიკო მარის სიტყვები: „ქართველების კულტურულ საუნჯეში მოიპოვება ერთი ძვირფასი სპეკალი... მე ვამბობ უდიდეს განძზე ქართველობის არსებისა — ქართულ ენაზე. ქართული ენით გამოითქმება ყველაფერი, რის გამოთქმაც შეიძლება დედამიწის რომელიც გნებავთ ენით. არც ერთ ენაზე რუსეთსა და დასავლეთ ევრო-

[1] Р. Юренев, «Александр Довженко», изд. «Искусство», М., 1959, стр. 105.

[2] „ქართული მწერლობა“, თბილისი, 1958, გვ. 113.

პაში არ მოიპოვება აზრი, რომელიც ქართულმა ენამ სრულყოფილად ვერ გამოხატოს და მხატვრული ფორმით ვერ წარმოგვისახოს. ქართული ენა იმდენად მდიდარია, რომ თავისი შინაგანი თვისებებით იგი მსოფლიო მნიშვნელობის ენას წარმოადგენს“ [1].

1 ნ. მარი, „ქართული ენა“ (ლექცია წაკითხული 1918 წელს), ციტირებულია დ. ენუქიძის წიგნიდან „ორატორული ხელოვნება“, თბილისი. 1958, გვ. 25

სარჩევი

ეკრანი და დრო 5
შენიშვნები და ინტერმედიები 7
წიგნი, სპექტაკლი, ფილმი 47
ერთი ეკრანიზაციის გამო 49
კინოშეჭსპირიანას ერთი ფურცელი 82
ადამიანი და ომი 105
თაობა და მისი ბედი 181
ფილმის დასაცავად 183
მთები, გზები, შემოქმედება 207
ვინც ახლა მოვიდა 224
ფიქრი „ერთი წლის ცხრა დღეზე" 248
ცხოვრება, დოკუმენტი. შემოქმედება 281
„ჯიმ შვანთე" 283
პოეტური ტექსტი დოკუმენტურ ფილმში 307

რედაქტორი ლ. ღლონტი
მხატვარი ზ. რაზმაძე
მხატვ. რედაქტორი ო. ჯიშკარიანი
ტექრედაქტორი თ. მამფორია
კორექტორი თ. იოსელიანი

ძიძიას წინ ჩაიჩოქა, — რაისთვი მერიდები, განა შენი „ხელის-მომკიდე“ არ ვარ?

ძიძია შეინძრა, მის ლოყებს სიცოცხლის ნიშანი დაეტყო, ელფერი შეუთამაშდა, თვალებმა ბრწყინვა დაუწყეს და გაოცებულს ტუჩებზე სიხარულის ღიმილი დაეტყო...

— ონისე!.. საით მოხვედი?

ონისე თანდათან უახლოვდებოდა ქალსა, რადგანაც ნახევრად მიწოლილი ხელებზე დაყრდნობილიყო და ხელები კი ცახცახით თანდათან ქალს უახლოვდებოდნენ. მოხვევე შესცქეროდა ძიძიას აღგზნებული თვალებით და აშკარად ჩანდა, რომ ამდენი ხნის განშორებას მის გულში ტრფიალების ცეცხლი არამცთუ ვერ გაექრო, არამედ უფრო გაეძლიერებინა და მისი გული სატრფოსთან შეყრის სურვილს უფრო გაეკაპასებინა. მის მეცადინეობას ამაოდ ჩაევლო, რადგანაც მხოლოდ ერთი შეხვედრა ძიძიასთან, ერთი თვალის მოკვრა საკმარისი იყო, რომ ყოველისფერი ხელახლა გადაევიწყებინა და აკანკალებული ხმით და მთრთოლვარე ტუჩებით მარტო ამ ქალის სახელი შერჩენოდა, თითქოს მისთვის ქვეყანაზე ამის მეტი სიტყვა აღარ მოიძებნებოდა.

— ძიძიაუ, ძიძიაუ!.. იმეორებდა ის მეათასედ და ხმა ისეთგვარად ტრიალებდა, ისეთგვარად გაისმოდა, რომ მართლაც თავისი გრძნობის გამოსათქმელად უკეთესს ვეღარას მოიგონებდა“.

რეჟისორმა ამ ეპიზოდს კარგი კინემატოგრაფიული შესატყვისი მოუნახა. ეკრანზე ძიძია იდილიურად „მოჩუხჩუხე წყაროსთან“ კი არ განმარტოვდება, არამედ მდინარის პირას დიდ ლოდზე ჩამოისვენებს. უკან კი „თერგი რბის, თერგი ღრიალებს“... და როცა ონისე თავს წამოადგება ძიძიას, ჩვენ აღარ