

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

ქართველი კინორეჟისორები

ნარკვევების კრებული

ნაწილი I



თბილისი
2005

დამხმარე სახელმძღვანელო

წინამდებარე კრებული წარმოადგენს 15 ქართველი კინორეჟისორის შემოქმედებით პორტრეტს. იგი განკუთვნილია კინოსპეციალისტების სტუდენტებისთვის, როგორც დამხმარე სახელმძღვანელო და ალბათ ნაწილობრივ მაინც გადაწყვეტს კინოხელოვნების სფეროში ქართული სახელმძღვანელოების სიმცირის პრობლემას. ვფიქრობთ, წიგნი საინტერესო იქნება ასევე სპეციალისტებისთვის და კინოხელოვნებით დაინტერესებული ნებისმიერი პირისთვის.

გამოცემისთვის მზადდება კრებულის მეორე ნაწილიც.

კრებული მომზადდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო კვლევით ცენტრში.

სარედაქციო კოლეგია: ირინე კუჭუხიძე
მანანა ლეკბორაშვილი
ეთერ ოკუჯავა

რედაქტორი - მარინე კიკნაძე

© საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ISBN 99940-868-0-4

'შინაარსი

არჩილ შუბაშვილი - ქართული კინოს ისტორია (მოკლე კურსი) -----	4
პაატა იაკაშვილი - კოტე მიქაბერიძე -----	20
ნინო მხეიძე - მიხეილ კალატოზიშვილი -----	33
ლია კალანდარიშვილი - თენგიზ აბულაძე შტრიხები პორტრეტისათვის -----	56
ირინა კუჭუხიძე - ოთარ იოსელიანის შემოქმედების ქართული პერიოდი -----	72
ნანა დოლიძე - ელდარ შენგელაიას შემოქმედება -----	105
თამარ ჩახვაშვილი - მერაბ კოკონაშვილის შემოქმედება -----	138
ირინა კუჭუხიძე - რეალურისა და ირეალურის მიჯნა'სე (მიხეილ კობახიძე) -----	150
თეო ხატიაშვილი - ფარაჯანოვი - კეთილი მეზღაპრე -----	157
ეთერ ოკუჯავა - "ალავერდობიდან" "ფიროსმანამდე". გიორგი შენგელაიას შემოქმედების ერთი ეტაპი -----	168
მანანა ლეკბორაშვილი - ლანა დოდობერიძე ----	190
ეთერ ოკუჯავა - სოსო ნხაიძე -----	204
ქეთევან ტრაპაიძე - თემურ ბაბლუანი -----	213
ლელა ოჩიაური - რამდენიმე მოსახსრება ალექო ცაბაძის ფილმების შესახებ -----	222
მაია ლევანიძე - დიტო ცინცაძე - ქართული პერიოდი -----	236

ქართული კინოს ისტორია
(მოკლე კურსი)

ქართული კინოს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებმა, მსოფლიო კინემატოგრაფის გამოცდილებასა და ეროვნული ხელოვნების ტრადიციებზე დაყრდნობით, მხატვრულად მრავალფეროვანი, ეროვნული ხასიათის მქონე, თვითმყოფადი კინემატოგრაფი შექმნეს, რომელსაც საფუძველი 1908-1910 წლებში ჩაეყარა, როდესაც ქართული კინოს პირველმა ენთუზიასტებმა (ეასილ ამაშუკელი, ალექსანდრე დიდიმელოვი და სხვები) ქართული ეოფის ამსახველი დოკუმენტური სურათების გადაღება დაიწყეს.

პირველი კინოსუანსი თბილისში 1896 წლის 16 ნოემბერს გაიმართა. მაკურებელს ლუმიერების ფილმები უჩვენეს. მალე სხვადასხვა ქალაქში სტაციონარული კინოთეატრები გაიხსნა.

1912 წელს კინოოპერატორმა ეასილ ამაშუკელმა ფირზე აღბეჭდა დიდი ქართველი პოეტის აკაკი წერეთელის მოგზაურობისა და პოეზიის სახალხო დღესასწაულის ცოცხალი და მთამბეჭდავი სურათები. პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმს "აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში" თავისი თემატიკით, მეტრაჟითა და მხატვრული დონით იმდროინდელ მსოფლიო კინემატოგრაფში ანალოგი არ მოუძებნება. 1917 წელს კი თეატრის ცნობილმა რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ ვგნატე ნინოშვილის მოთხრობის "ქრისტინე"-ს მიხედვით დადგა პირველი ქართული მხატვრული ფილმი "ქრისტინე". ქართულმა კინომ მომავალშიც, თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, მრავალჯერ მიმართა ეროვნული ლიტერატურის ნაწარმოებების ეკრანიზაციას.

დამოუკიდებელი საქართველოს არსებობის ხანმოკლე პერიოდი 1918-1921 წლებით შემოიფარგლა. გასაბჭოების შემდეგ კინოწარმოებაში აქტიურად ჩაერთნენ რუსეთიდან სამოსულის რეჟისორები: ივანე პერესტიანის, ამო ბეკ-ნაზაროვი, ევლადიმერ ბარსკი. მათ ხშირად გადააქონდათ ეკრანზე ქართული და რუსული ლიტერატურის ცნობილი ნაწარმოებები, მაგრამ ეს ფილმები მოკლებული იყო ეროვნულ თვითმყოფადობას, თქმცა, სოციერთ მათგანში. მაგალითად, ივ. პერესტიანის ფილმში "სამი ხიციოცხლე" (1925 წ.), დამიჯერებლად არის გადმოსცემული მკ-19 საუკუნის

საქართველოს სოციალური ყოფა ასევე ივ. პერესტიანმა შემოიტანა ქართულ კინოში რეკონსტრუქციური თემატიკა. მისი ფილმები "არსენა ჯორჯიაშვილი" (1921 წ.) და "წითელი ეშმაკენები" (1923 წ.) საბჭოთა მუნიციპალიტეტის კინოს მნიშვნელოვან ნაწარმოებებად ითვლება.

20-იან წლებში კინოში მუშაობა განაახლა ალ. წუქუნავამ, რომლის ფილმებმა "ვინ არის დამნაშავე" (1925 წ.), "ხანუმა" (1926 წ., პირველი ქართული კინოკომედია), "ჯანყი გურიაში" (1928 წ.) და სხვ. ქართულ კინოს ტრადიციულ ეროვნულ სახე შესძინა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ მასალაზე მუშაობისას მრავალი ავტორი სცოდავდა ყალბი რომანტიკულობითა და ეგზოტიკურობისაკენ სწრაფვით, მათი ფილმები მაყურებელთა მოწონებით სარგებლობდა. ამას მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი ამ ფილმებში პირველი ქართველი კინოვარსკვლავის ნატო ვანნაძის მონაწილეობამ, რომლის ბუნებრივ მომხიბვლევლობას, 1922 წლიდან მოყოლებული 50-იან წლებამდე, დაპუბლიკებული კომუნისტური კერანი. ალ. წუქუნავა იყო ის რეჟისორი, რომელმაც პოპულარული მსახიობი ქალის აქტიორული ინდივიდუალობის ჩამოყალიბება და დახვეწა შეძლო.

1923-1929 წლებში კინოში ნაყოფიერად მუშაობდა გამოჩენილი რეჟისორი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, რომლის ფილმები კინოს ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებებითაა აღბეჭდილი. განახლებული ქართული თეატრის გამოცდილების გაყვანა იგრძნობა დავით კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვალის" ეკრანიზაციაში (1927). კოტე მარჯანიშვილმა და ალ. წუქუნავამ სათავე დაუდეს ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებს.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში კინოხელოვნებაში ახალი თაობის მოსვლამ ქართული კინო ახალი ენარებითა და ორიგინალური გამომსახველობითი საშუალებებით გაამდიდრა. ამ თაობის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი იყო რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, რომელიც ადრე ფუნქციონირების დიკრატორულ დაჯგუფებაში იღებდა მონაწილეობას. ფუნქციონირების პოეზიის სტრუქტურამ, რითმულმა წყობამ გააღებინა იქონია ნ. შენგელაიას ფილმების სტილზე, განსაკუთრებით კი – მის პოეტურ-რიტმულ მონტაჟზე, რამაც უდიდესი დინამიკა და ექსპრესია შესძინა რეჟისორის ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებს – ქართული კინოს საუკეთესო ფილმს "ელისოს" (1928 წ., ალექსანდრე ენახვასის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით) ერთი წლით ადრე კი ნ. შენგელაიამ დ. პეშთან ერთად გადაიღო თავისი პირველი ფილმი "გიული", სადაც ახალგაზრდა ქალის ტრაგიკული

სახე ნატო ვანნაძემ შექმნა (მოგვიანებით ის ნ. შენგელაიას მუეღლე გახდა). პოეტურ-მეტაფორული ახროვნების შესანიშნავი უნარი გამოავლინა რეჟისორმა აგრეთვე ამიერკავკასიაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის ბრძოლის ამსახველ ფილმში "26 კომისარი". ნ. შენგელაიას ხმოვან ფილმებში, მართალია, ეპოქისათვის დამახასიათებელი თემატური და სტილური სტერეოტიპები შეიმჩნევა, მაგრამ მათშიც იგრძნობა შემოქმედებითი ძიებისა და მხატვრულ მიგნებათა ცდები, რაც მომავალში, ალბათ, საინტერესო შედეგებს მოიტანდა, ადრეული სიკვდილი რომ არა (ნ. შენგელაია 1932 წელს 42 წლისა გარდაიცვალა). დღეს ქართული კინოს წამყვანი რეჟისორები არიან ნ. შენგელაიას და ნ. ვანნაძის შვილები ელდარ და გიორგი შენგელაიები.

1930 წელს ოპერატორმა და რეჟისორმა მიხეილ კალატოზი შეიღმა სვანეთში გადაიღო შესანიშნავი პოეტური კინონაწარმოები "ჯიმ შეანთე" ("მარილი სვანეთს"), რომლის სტილისტიკური ფორმა დოკუმენტური და მხატვრული კინოს სინთეზშია გამოხატული. კადრების კომპოზიციურმა დახვეწილობამ (ფილმის მხატვრია ცნობილი ქართველი ფერმწერი დავით კაკაბაძე), ეთნოგრაფიული მასალის დოკუმენტური საფუძვლის ერთიანობამ ექსპრესიულმა შიდაკადრულმა მონტაჟმა ამ ფილმს დიდი მხატვრული დამაჯერებლობა შესძინა.

ამ პერიოდის ქართული კინოს სტილისტიკურ მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს კოტე მიქაბერიძის ორიგინალური კინოსატირა "ჩემი ბებია" (1929 წ.) – ბიუროკრატიის წინააღმდეგ მიმართული მსაფრი ნაწარმოები, რომლის უახრო, სულიერებას მოკლებული გმირები რეჟისორმა მხატვრების ი. გამრეკელისა და ვ. სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილ პირობით დეკორაციებსა და დეფორმირებული გარემოს "ნაკეტილ წრეში" მოათავსა და ფანტასტიკამდე მისული გროტესკით გამოხატა ამ მარიონეტო-პერსონაჟების აბსურდული ყოფა. იმავე წელს (ენჩურამ სურათი აკრძალა და ფართო მაკურებელმა ის მხოლოდ 1961 წელს იხილა. "ჩემს ბებიას", ისევე, როგორც "ჯიმ შეანთეს", განსაკუთრებული აღგილი უკავია ქართულ კინოში.

მიხეილ ჭიაურელი კინოში მოსვლამდე ქანდაკებით იყო გატაცებული. იგი ბრწყინვალედ იცნობდა ეროვნული სახეითი ხელოვნების ტრადიციებსა და გამოხატვის ფორმებს. მისი ადრეული ფილმები "საბა" (1929 წ.) და განსაკუთრებით "ხაბარდა" (1931 წ.), აგრეთვე ხმოვანი ფილმი "უკანასკნელი მასკარადი" (1934 წ.) მადალი გამომსახველობითი კულტურით, კინოსა და პლასტიკურ ხელოვნებას შორის ერთიერთდამოკიდებულებების სყეროში ექსპერიმენტული

ძიებით გამოსირწყა. მ. ჭიაურელის ისტორიულ ფილმებში სახალხო გმირთა მონუმენტური სახეები შექმნეს მსახიობებმა სპარტაკ ბაღაშიელმა ("არსენა", 1937 წ.) და აკაი ხორავამ ("გიორგი სააკაძე", 1942-1943 წ.წ.). რეჟისორის სწრაფვა მონუმენტალიზმის, ეპიკური ფორმებისა და ამბულბული პათოსისაკენ, პარადულობისა და დეკორატიულობისაკენ მთელი სისრულით გამოვლინდა სოცრეალიზმის ესთეტიკის ეკრანული ხორცშესხმისას ფილმებში "დიადი განთიადი" (1938 წ.), "ფიცვი" (1946 წ.), "ბერლინის დაცემა" (1950 წ.), "დაუეიწყარი 1919 წელი" (1952 წ.) - საბჭოთა ტოტალიტარული ეპოქის სანიმუშო ნაწარმოებებში.

20-იან წლებში შეიქმნა კომედიური ჟანრის საინტერესო ფილმები "უეუენას მზითევი" (1934 წ., რეჟ. ს. ფალაიანდიშვილი) და "ნახვამდის" (1934 წ., რეჟ. გ. მაკაროვი), აგრეთვე, რეჟისორი სიკო დოლიძის რომანტიკულ-სათაგუადასაელო სურათები "უკანასკნელი ჯვაროსნები" (1934 წ.) და "დარიკო" (1936 წ., მთავარ როლში თამარ ციციშვილი). მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად იქცა დაეით რონდელის მე-19 საუკუნის დასასრულის აზნაურთა ცხოვრების ამსახველი კომედიური ფილმი "დაკარგული სამოსხე" (1937 წ.), რომლის წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი დ. კაკაბაძისა და ქ. ლებანიძის კინემატოგრაფიულად საინტერესო მხატვრულმა გაფორმებამ. 40-იან წლებში კინოში მოღვაწეობა დაიწყეს რეჟისორებმა კონსტანტინე ჰიპინაშვილმა, შოთა მანაგაძემ, ნიკოლოზ ხანიშვილმა. დღემდე მაცურებლის დიდი სიყვარულით სარგებლობს ვახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გუდუკანიშვილის მუხსიკალური კომედია "ქეთო და კოტე" (1948 წ.). სადაც მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლს განემეორებელი ხიბლი შესძინა მედია ჯაფარიძის სილაამაზემ.

თემატური თვალსაზრისით, ზოგადად 30-40-იანი წლების მთელ ქართულ კინოზე სახელმწიფოებრივმა იდეოლოგიამ აშკარა გავლენა მოახდინა. "სოციალური დაკეუით" შექმნილ ამ ფილმებს ამიტომაც ხშირად დიდაქტიკურ-პუბლიცისტური, სააგიტაციო ხასიათი ჰქონდა. 50-იანი წლების ქართულ კინოში ჯერ კიდევ შეიმჩნეოდა წინა ათწლეულების კინემატოგრაფის მთავარი ნაკლი - ხასიათებისა და კონფლიქტების ხელსუნერობა და სქემატურობა, რაც განსაკუთრებით თვალსაზრისით გახდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებში. მიუხედავად ამისა, ძველი თაობის რეჟისორებს მნიშვნელოვანი დეკაწლი მიუძღვით ქართული კინოს განყითარებაში.

1955 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორების თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის ერთობლივი ფილმი “მაგდანას ლურჯა” (ეკატერინე გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რომელიც საექტაპო ნაწარმოები გახდა ქართული კინოსათვის ავტორებმა პოეტურად, დიდი ემოციურობით გადმოსცეს მე-19 საუკუნის დასასრულის ქართული სოფლის ყოფა, უსამართლობასა და ბოროტებასთან პირისპირ უმწვეოდ დარწმუნული გმირების ამადელეუბელი ისტორია და ხასიათები. შემდეგში რეალისტური სიზუსტითა და დამაჯერებლობით გადმოცემული ცხოვრებისეული მასალის პოეტური გააზრების პრინციპი ქართული კინოს ერთ-ერთ ძირითად დამახასიათებელ თვისებად იქცა. ნიშანდობლივია, რომ თვითმყოფადობის დაბრუნება კვლავ ეროვნული ხელისუფლებისა და ლიტერატურის ტრადიციებზე დაყრდნობით მოხერხდა “მაგდანას ლურჯასათვის”, ისევე როგორც თენგიზ აბულაძის პირველი დამოუკიდებელი სურათისათვის “სხვისი შვილები” (1958 წ.), არც ნეორეალიზმის ესთეტიკის გაკლენაა უცხო, რაც, პირველ რიგში, ამ ფილმების გამომსახველობით პლასტიკაში გამოიხატა.

რეალური ცხოვრების წინააღმდეგობრივი ხასიათი და უშუალობა იგრძნობა, აგრეთვე, რეზო ჩხეიძის ფილმში “ჩვენნი ეზო” (1956 წ.), სადაც აღმზრდელობითი დიდაქტიკის გარეშეა მოთხრობილი ახალგაზრდა თანამედროვეების შესახებ. რ. ჩხეიძის 60-70-იანი წლების ნამუშევრები “ჯარისკაცის მამა” (1964 წ.), “ლიმილის ბიჭები” (1968 წ.), “ნერგები” (1972 წ.), “შმობლიურო ჩემო მიწაე” (1980 წ.) ყურადღებას იქცევენ რომანტიკული პათოსით, მთავარი გმირების ხასიათების მასშტაბურობით, რეჟისორის მიერ მსახიობის ინდივიდუალობის გახსნის უნარით. დიდი წარმატება ხვდა წილად პეროიკულ დრამას “ჯარისკაცის მამას”, სადაც ორგანიკალაა ერთმანეთთან შერწყმული თხრობის აუქსარებელი ეპიკურობა და პათეტიკა, ტრაგედული ინტონაციები და იქმორი, ყოფის დამაჯერებლობა და პოეტური სიმბოლიკა. მსახიობმა სურგო ზაქარიაძემ დიდი ემოციურობით გახსნა ეროვნული ხასიათის თაყისებურებანი და მონუმენტური სახე შექმნა დაჭრილი შვილის მოსანახულებლად ფრონტზე გამგზავრებული ჯარისკაცის მამისა, რომელიც ომის პირობებშიც არ კარგავს ქართველი გლეხისათვის დამახასიათებელ სიკეთესა და სიბრძნეს.

თენგიზ აბულაძის პლასტიკური აზროვნება, მისი უნარი, ლაკონიურად და დამაჯერებლად გადმოსცეს დროის სულისკვეთება, ნათლად გამოიხატა ფსიქოლოგიურ დრამაში “სხვისი შვილები”

და ღიორიკულ კომედიაში “შეზებია, ილიკო და ილარიონი” (1962 წ., ნოდარ დუმბაძის ცნობილი რომანის ეკრანიზაცია). რეჟისორმა თავგადასავლების მხიარული და ფერადოვანი, ზღაპრული საშქარო შექმნა ფილმი-გაეში “სამკაული ჩემი სატრფოსათვის” (1972 წ.). მაღალი გამომსახველობითი კულტურით გამოირჩევა თ. აბულაძის ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი “ვედრება” (1967 წ., ეაუა-ფშიაველას პოემათა მოტივებზე), სადაც აშკარად გამოიკვეთა რეჟისორის “ფერწერული” კინემატოგრაფის პოეტია და მეტაფორული აზროვნების მასშტაბი, ცხსურების მარჯილ პრობლემებზე ფიქრისა და განსჯის სურვილი, რამაც ლოგიკური გაგრძელება კოეა მის შემდგომ ფილმებში “ნატვრის ხე” (1976 წ., გ. ლეონიძის მოთხრობების მიხედვით) და “მონანიება” (1984 წ.), რომლებიც “ვედრებასთან” ერთად სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირების ზოგადსაკაცობრიო თემის ამსახველ ტრილოგიას ქმნიან. “მონანიებაში” თ. აბულაძე პირველად ‘მეხიო საბჭოთა ხელოვნებაში ტაბუდადებულ თემას. ფილოსოფიურად გაიახრა და განახოგადა არცთუ შორეული წარსულის ისტორიული გამოცდილება, ტოტალური ძალადობის პირისპირ დარჩენილი ადამიანის დრამა, ტირანისა და ხელოვნანის, ბოროტებისა და ამადლებულის შეურიგებლობის თემა და ტრაგიკული ფრესკა შექმნა ტადრისაკენ მიმავალი როელი გხის ძიების შესახებ.

* * *

საბჭოთა კავშირის არსებობის 70 წლის მანძილზე ქართულ კინოს გამარჯვებებიც კონდა და წარმეტყვლობაც განსაკუთრებულ წარმატებას კი მან 1960-1970-იან წლებში მიადწია. ამ პერიოდის საუკეთესო ქართული ფილმები აშკარად გამოირჩეოდნენ საბჭოთა კინოპროდუქციის საერთო ნაკადიდან. ტოტალიტარული სისტემა კინოხელოვნებას იდეოლოგიური პროპაგანდის ძლიერ იარაღად მისინვედა. აქედან გამომდინარე, საბჭოთა კინორეპერტუარში დიდი ადგილი ეთმობოდა რევიოლუციური თემატიკისა და პატრიოტული უღერალობის ფილმებს. რაც შეეხება თანამედროვეობას, აქ წამყვანი პოზიცია საწარმოო თემატიკას ეკავა, სადაც ადამიანები თავიანთ ზნეობრივ სახეს ძირითადად სოციალისტური ვადლებულებების შესრულება-არშესრულების პროცესში აუღენდნენ. რა თქმა უნდა, იყო გამონაკლისიც, როდესაც ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოებები იქმნებოდა.

მკაცრი ცენზურის პირობებში, როდესაც ნებისმიერი სჯენარი, ნებისმიერი გააღალებული მასალა მოსკოვში მკაცრადებოდა, ქართველი კინემატოგრაფისტები ახერხებდნენ ეს განსაკუთრებით 60-80-იანი

წლების პერიოდს ესება), თავი აერიდებინათ ოფიციალური პროპაგანდის მიერ თავს მოხევეული კლიშეებისათვის და ზოგადსაკაცობრიო პლანში განეხილათ უბრალო ადამიანური პრობლემები, წარსულისა და აწმყოს მტკივნეული საკითხები. ამიტომაც დამკვიდრდა ქართულ კინოში ასე მყარად იგავური ფორმა.

60-70-იანი წლების ხელოვანთა თაობას, მიუხედავად განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერისა, საერთო თვისებებიც ახასიათებდა – ინტერესი მწვავე ხნეობრივი საკითხებისადმი, ეროვნული ტრადიციებისა და მათი ფესვებისადმი, ამ ტრადიციებსა და თანამედროვეობის საჭირობორტო პრობლემებს შორის კავშირის ძიება. აღსანიშნავია, რომ სერიოზული, აქტუალური თემების დაბეჭდვისას ქართული კინო ხშირად მიმართავდა თავის საყვარელ ჟანრს – კომედიას. ამ პერიოდის საუკეთესო კომედიური ფილმებისათვის დამახასიათებელია ქართული ლიტერატურის (განსაკუთრებით, დავით კლდიაშვილის პროზის) და ადრეული კომედიური ჟანრის ტრადიციების შემკვიდრეობითობა, მხიარულისა და სუკლიანის ორგანული შერწყმა, გროტესკული და ტრაგიკომიკური ელემენტების ფართო გამოყენება, ყოფითი დეტალების რეალისტური დამაჯერებლობა.

აშკარად შეიმჩნეოდა აგრეთვე ლირიკულ-რომანტიკული განზოგადებისა და გამოხატვის პოეტური ფორმებისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილება. ტყეადი, განზოგადებული სახეებით დატვირთული, ლირიკული ემოციით შეფერილი მხატვრული სისტემების შექმნამ ხელი შეუწყო ქართულ კინოში იგავის ფორმის დამკვიდრებას. სწორედ იგავი აღმოჩნდა ქართული “დისიდენტური კინოს” ყველაზე ხელსაყრელი ფორმა, რადგანაც მკაცრი ცენზურის პირობებში წარსულისა და თანამედროვე მასალაზე დაყრდნობით ავტორები ახერხებდნენ დრამატული ან მსუბუქი ინტონაციებით გამოუხატავთ დამოკიდებულება არსებული რეჟიმისა და აბსურდული ყოფის მიმართ. აქ, აღბათ, პირველ რიგში უნდა გამოიყვით ე.შენგელაიას, აღ.რეხვიაშვილის, ი.კვიციანიის, გ.შენგელაიას, ნ.ჯორჯაძისა და სხვათა ნაწარმოებები.

* * *

რეჟისორებმა ელდარ შენგელაიამ და თამაზ მელიაევამ 1963 წელს გადაიღეს თავიანთი ერთობლივი სადებიუტო ფილმი “თეთრი ქარაიანი”, სადაც მწკემსთა ცხოვრების სირთულე და ამ სირთულის წინაშე მდგარი ადამიანების არნეჟანის დრამატიზმია ნაჩვენები. დაკით კლდიაშვილის მოთხრობის “მიქელას” (1964 წ.)

სტილისტურად საინტერესო ეკრანიზაციის შემდეგ ელდარ შენგელაიამ დრამატურგ რეზო გაბრიაძესთან თანამშრომლობით შესანიშნავი კომედიური ფილმები შექმნა. "არაჩვეულებრივი გამოყენა" (1968წ.) ირონიული ტრაგიკომედიაა ხელოსნად ქცეული ხელოვანის შესახებ, რომლის ცხოვრებისეული კრიზისის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება ავტორებმა სიყვარულითა და თანაგრძნობით, იუმორით გამოხატეს. "შერეკილებში" (1973 წ.) რ. გაბრიაძე და ე. შენგელაია ზღაპრის, გროტესკის, ბუფონადისა და ყოფითი კომედიის შერწყმით იგავურ განზოგადებას აღწევენ და სიყვარულზე, თავისუფლებაზე, გაფრენაზე მეოცნებე გმირების რომანტიკულ სამყაროს ქმნიან. 1977 წელს ე. შენგელაიამ კვლავ დ. კლდიაშვილის პროზის, ამჯერად "სამანიშვილის დედინაცვალის" ეკრანიზაციას მიმართა, სადაც წინა ფილმების ექსცენტრიკული სიმაჟურე უკვე ფაქის, სეედანარეე იუმორს, ცხოვრების ტრაგიკულ გააზრებას უთმობს ადგილს. სტილისტიკური ორიგინალურობა და კინოაზროვნების ახალი ელემენტები გამოაქვლინა რეჟისორმა თავის შემდგომ ნაშუქებში. ბუ ფილმში "ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი" (1983 წ.) ე. შენგელაია ჯერ კიდევ არ ამბობს უარს მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ხერხებზე, იუმორისტულისა და სატირულის შენიღბულ ინტონაციებსა და რბილ ტონალობაზე, "ექსპრეს ინფორმაციაში" (1993 წ.) მნიშვნელოვანი სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემები, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებისა და იდეალებისადმი ადამიანების კონფორმისტული დამოკიდებულება წარმოიწინააღმდეგება სარკასტული ირონიით, ხასიათებისა და სიტუაციის შარუული უტრირებით, დრამატურგიულად და სტილისტურად ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ეპიზოდების მოზაიკური სიჭრელით.

60-იან წლებში რეჟისორმა მიხეილ კობახიძემ სათავე დაუდო ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინოს ბრწყინვალე სერიას. მან ორიგინალურად გააზრა მენჯი კინოს, კლასიკური "კომიკურის" ტრადიციები და თავისი "პატარა" კინოშედეგებით "ქორწილი" (1964 წ.), "ქოლგა" (1967 წ.) და "მუსიკოსები" (1969 წ.) ღიმილით, სიყვარულით, ოცნებითა და სევდით, ფანტაზიით, პლასტიკითა და მუსიკით სავსე კინემატოგრაფიული სამყარო შექმნა. 60-70-იან წლებში დაიდგა, აგრეთვე, საუკეთესო კომედიური ფილმები: თამაზ მელიაფას "ლონდრე" (1966 წ.), ქართლოს ხოტივარის "სერენადა" (1968 წ.), ირაკლი კვირიკაძის "ქვეერი" (1970 წ.) და "ქალაქი ანარა" (1976 წ.), ბაადურ წელაძის "ყვეოლა" (1970 წ.), ნანა მჭედლიძის "პირველი მერცხალი" (მთავარ როლში დოდო აბაშიძე, 1975 წ.) და

“იმერული ესკიზები” (1980 წ.), გურამ პატარაიას “რეკორდი” (1973 წ.) და სხვა.

თემატური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა გიორგი შენგელაიას შემოქმედება. თავის პირველ ფილმში “ალავერდობა” (1963 წ. - გურამ რჩეულიშვილის ნოველის მიხედვით) გ. შენგელაიამ დიდი ექსპრესიულობით გამოხატა სულიერად ამაღლებული, ძლიერი ხასიათისა და დაუოკებელი ბუნების ახალგაზრდა გმირის პროტესტი დამახინჯებული ტრადიციებისა და ღრუბლაში გადაზრდილი რელიგიური დღესასწაულების მიმართ. რეჟისორმა შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია ფილმით “ფიროსმანით” (1969 წ.), რომლის სახვითი გადაწყვეტა და პოეტიკა მთლიანად გამოიწვევს ქართული თეატრისა და მხატვრის ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერული ტილოების განუმეორელი ხიბლითაა ნაკარნახევი. გ. შენგელაიამ ქართული კინო ეროვნულ მასალაზე შექმნილი პოპულარული ჟანრებითაც გაამდიდრა. ვესტერნის ჟანრშია შესრულებული მისი “მაცი ხეიტია” (1966 წ.), კლასიკური მაუსიკლის შესანიშნავ ვარიაციას წარმოადგენს “ვერის უბნის მელიოდები” (1976 წ.), სადაც მუსიკა და ქორეოგრაფია ორგანულად ერწყმის მელიოდრამატულ სიუჟეტს, ძველი თბილისის ცხოვრების სურათებს, კოლორიტულ პერსონაჟთა ხასიათებს. პოპულარობით სარგებლობდა სათავედასაველო ფილმი “ხარება და გოგია” (1987 წ.). გ. შენგელაიასთვის ახლობელია სტილიზებული, ფერწერულ-თეატრალური მანერა. ფილმი “ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის” (1985 წ.) სახვითი მხარე რეჟისორს მე-19 საუკუნის ფერწერის სტილზე დაჯდნით აქვს გადაწყვეტილი. გამომსახველობითი პლასტიკა აქ კონკრეტულ აზრობრივ დატვირთვას ატარებს, ავითარებს და ამძაფრებს ავტორის ჩანაფიქრს და დრამატულ ისტორიას ქაოსითა და წყევლიანით მოცულ დროსა და სივრცეში ახალგაზრდა გმირის მოგზაურობის შესახებ თანდათანობით იგავის მრავალმნიშვნელობას ანიჭებს. ჟანრული და საავტორო კინოს ერთმანეთთან დაახლოების მცდელობას წარმოადგენს გ. შენგელაიას თანამედროვე თემაზე დადგმული ბოლო ნაწიშეკარები: სოციალური დრამა “ორჟეოსის სიკვდილი” (1996 წ.) და კომედია “მიდიოდა მატარებელი” (2005 წ.).

ქართულ კინოში იგავური ფორმა ძირითადად სხვადასხვა ჟანრისა და სტრუქტურის ელემენტებით, ყოფითი დეტალებით გამოიხატებულ მხატვრულ სისტემაზეა დაფუძნებული. ამ პრინციპისაგან განსხვავებით, რეჟისორმა ალექსანდრე რეხვიაშვილმა ყოფით-რეკლური ნიშნებისაგან მაქსიმალურად განტოვრებული იგავის უფრო “წმინდა” სახე შექმნა და ამ კონსტრუქციის საყრდენად

აშკარად გამოსხატული ინტელექტუალური საწყისი და მკაცრი გამომსახველობითი სტილისტიკა აიჩინა.

ყოველ ფილმში – იქნება ეს მ. ჯავახიშვილის დრამის “უპატრონოს” ეკრანიზაცია “ნუკა” (1971), იგაფური განზოგადების პრინციპზე აგებული, ტრაგიკულ ეპოქათა აღდგორიული რეკონსტრუქციები “მე-19 საუკუნის ქართული ქრონიკა” (1978) და “გზა შინისაკენ” (1981წ.) თუ თანამედროვე მასალზე შექმნილი “საფეხური” (1986 წ.) და “შიახლობა” (1989წ.), სადაც ესთეტიკურად სრულყოფილი პირობითი სამყარო აბსურდამდე მიყვანილი – რევისორი სოციალკაცობრიობო თემებისა და პრობლემების დრმა, ფილოსოფიურ გააზრებას მხოლოდ კინემატოგრაფიული, პლასტიკური საშუალებებით აღწევს. თხრობის ასკეტური სტილი, შენელებული რიტმი, გამოსახულების არანეველებრივი ფოტოგრაფიულობა, ძუნწი, მკაფიო დეტალებით სიღრმისეულ შრეებში წედომის უნარი და სხვა მხატვრული ნიშნები ა. რეხვიაშვილის კინოსამყაროს იმ სტილისტიკურ სრულყოფას ანიჭებს, რომელიც რევისორის ესთეტიკურ პრინციპად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ქართული კინოს საერთაშორისო აღიარებაში დიდი დავაწლი მიუძღვის რევისორ ოთარ იოსელიანს, რომლის ყოველი ახალი ფილმი, როგორც წესი, მაყურებლისა და კრიტიკის ყურადღების ცენტრში ექცევა ხოლმე. ჯერ კიდევ ადრეულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებში “აპრილი” (1962 წ.) და “თუჯი” (1964 წ.) ნათლად გამოიკვეთა დიდი ხელოვანის კინოპოეტიკა, “პროზისა” და “პოეზიის” სინთეზისაკენ სწრაფვა. ო. იოსელიანის ცნობილი ნაწარმოებები “გოარგობისთვე” (1966 წ.), “იყო შამში მგალობელი” (1971 წ.) და “პასტორალი” (1976 წ.) ადამიანურ ურთიერთობათა პრობლემებზე მოგვითხრობს. მათში ავტორი მძაფრად განიცდის წარსულის ტრადიციების მსხვრევას, დროის დინებისა და არსებობის წამიერების დრამას, ცხოვრების საზრისის ძიების სირთულეს, სულიერი ფასეულობების მომხმარებლური სულისკვეთებით შეკვლას. ყველაფერში იგრძნობა ნოსტალგია იმ დრმა კავშირის მიმართ, რომელიც ადრე ადამიანსა და გარემოს, სულიერ სიღამაზესა და ყოველდღიურ ყოფას, თვით ადამიანებს შორის არსებობდა და რომლის დაკარგვაც რევისორისათვის მთლიანობის, კარმონის დაკარგვის ტოლფასია. ო. იოსელიანის ხელოვნება იმდენად კინემატოგრაფიულია, რომ ძნელად ემორჩილება სიტყვიერ გადმოცემას. მისი ფილმებისათვის დამახასიათებელია უწყველო დრამატურგიული სტრუქტურა, სადაც არ არის ეკრანული თხრობის ტრადიციული სქემა, მოულოდნელი სიუჟეტური ხელები. გმირების დამოკიდებულებები თითქმის შეუქმნეველ ნიუანსებზეა აგებული.

რეჟისორს შესწევს უნარი, ზუსტ, უხმო პლანში მოგვცეს პერსონაჟისა და მოვლენის სრულყოფილი დახასიათება. იოსელიანთან ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე, ნოსტალგიური განწყობილება მუდამ ფაქისი, ოდნავ მეღაბქოლოური იუმორითაა შესაჯებელი, რაც სამყაროს ღირიკული აღქმის, პოეტური სტიქიის განსაკუთრებულ შეგრძნებას იწვევს. 80-იანი წლების დასაწყისიდან რეჟისორმა მოღვაწეობა საყარანგეთში განაგრძო, სადაც გადაიღო ფილმები: "მთვარის ფაფარიტები" (1984 წ.), "...და იქმნა ნათელი" (1989 წ.), "პეპლებზე ნადირობა" (1992 წ.), "ეჩაღლები. თავი VII" (1996 წ.), "ნახვამდის, ხმელეთო" (1999 წ.), "ორ შაბათ დილას" (2001 წ.). 1995 წელს ეროპისა და საქართველოს ტელევიზიით ნაჩვენები იქნა მისი ვიდეოფილმი "საქართველო" (1994 წ.).

წლების განმავლობაში რეჟისორები ნელი ნენოვა და გენო წულაია ნაყოფიერად მუშაობდნენ საბავშვო კინოს უნარში, რომელსაც საფუძველი აერ კიდევ 20-იან წლებში, მენჯი კინოს პერიოდში ჩაეყარა. ეს ტრადიცია გაგრძელდა კონსტანტინე პიპინაშვილის ფილმ "ქაჯანაში" (1941). 1962 წელს კი მერაბ კოკიაშვილმა გადაიღო ერთ-ერთი საუკეთესო ქართული საბავშვო ფილმი "არდადეგებზე". მაღლე მ. კოკიაშვილმა მ. ჯავახიშვილის მოთხრობის "შესუსის" კერანოსაცხის მიმართა და იუმორით გახსნა ეროვნული ხასიათები მოკლემეტრაჟიან სურათში "მიხა" (1965წ.). შემდეგში რეჟისორის შემოქმედების მნიშვნელოვანი თემა გახდა პიროვნების სამყაროსთან, საზოგადოებასთან ერთიერსობის რთული, წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულების კვლევა. ქართული კინოს ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმის "დიდი მწვანე ეკლის" (1967 წ.) გმირის დრამატიზმი თანამედროვე ცხოვრების რიტმთან დაპირისპირებიდან, აღამიანსა და ბუნებას შორის ორგანული კავშირის რღვევიდან მომდინარეობს. რეჟისორის დამსახურებაა, რომ მსახიობი დოღო აბაშიძის მიერ შექმნილი მწვემის სოსანას სახე ქართული კინოსათვის იშვიათი ფსიქოლოგიური სიღრმითა და პარამონიულობით გამოიორჩევა. მართლაც, ქართულ კინოში ძნელად მოიძებნება სხვა ფილმი, სადაც აღამიანი ასე სრულად იტოს გააზრებული და გახსნილი. პოეტური და იგავური ფორმებით, ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევით გატაცებულ ავტორთა შემოქმედებაში, სამწუხაროდ, ჯეროვანი ადგილი არ ეთმობოდა გმირის შინაგანი სამყაროსა და სულიერი მდგომარეობის წარმონეხას, მის ფსიქოლოგიურ დახასიათებასა და ანალიზს. ამ მხრივ "დიდი მწვანე ეკლი", შეიძლება ითქვას, ბედნიერი გამოჩადისა. ერის კულტურული მემკვიდრეობისადმი ზნეობრივი დამოკიდებულებისა და პასუხისმგებლობის საკითხია წამოჭრილი

მ. კოკონაშვილის მომღვეწო ფილმში “ცხელი ზაფხულის სამი დღე” (1981), მის ლოგიკურ გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმები “გზა” (1981) და “ქართული ფენომენი” (1992), რომლებშიც რეჟისორი ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვან ისტორიასა და სულიერ ფასეულობათა სიმდიდრეზე მოგვითხრობს. მერაბ კოკონაშვილის ბოლო ნაშუქვრები: სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი “ნუკას სკოლა” (2000 წ.), მოკლემეტრაჟიანი ვიდეო ფილმები: “უარიცია ოტელოს თემაზე” (2004 წ.) და “უსუი” (2005 წ.).

მასალისადმი პირადელმა დამოკიდებულებამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა რეჟისორ ლანა ლოლობერიძის შემოქმედება. მის პირველ მხატვრულ ფილმში “ერთი ცის ქვეშ” (1961) გაერთიანებულია სამი ნოველა, რომლებშიც მეოცე საუკუნის სხვადასხვა პერიოდის ქართველ ქალთა სახეებია მოცემული. ქალის ხასიათის, მისი ბედისა და დანიშნულების კვლევის სიღრმით ჭკმწარბიჭად “ქალური” ფილმია “რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე” (1978 წ.), სადაც მსახიობმა სოფიკო ჭიაურელმა შესანიშნავად გადმოსცა ავტორის ლირიკული ინტონაცია და ფსიქოლოგიურად დამაჯერებლად გახსნა გმირის რთული, უკომპრომისო ხასიათი. თავისი მუდმივი თემის – ქალისა და დრამატული სამქაროს უროთერთდამოკიდებულების კვლევის ერთგული რჩება ლანა ლოლობერიძე ფილმებშიც: “ღღეს დამე უთენებია” (1983), “სრომტრიადი” (1986) და “ვალსი პენორაზე” (1992).

ქართულ კინოში თაობათა მემკვიდრეობითობის ტრადიციამ პირდაპირი გამოხატულება პ.პოპა მამა-შვილის შოთა მანაგაძის (“საბუდარელი ჭაბუკი” – 1957 წ., “კეთილი ადამიანები” – 1961 წ., “ხვესურული ბადადა” – 1965 წ., “წუთისოფელი” – 1971 წ.) და ნოდარ მანაგაძის (“ამბავი იყანე კოტორაშვილისა” – 1974 წ., “ამაღლება” – 1977 წ., “გაზაფხული გადის” – 1983 წ., “ეი, მესტრო” – 1987 წ., “ნათლისდება” – 1994 წ., “ანგელოზის გადაფრენა” – 2000 წ.) შემოქმედებაში.

ერის კულტურული საგანძურისა და ქართული სიმღერის მიმართ სიყვარულითაა გამსჭვალული რეჟისორი სოსო ჩხაიძის ფილმები “მეველი ქართული საგალობლები” (1971) და “შეიღაცა” (1992). მხატვრული სახის დოკუმენტური ხერხებით მექმნის საოცარი უნარი გამოაყვლინა ს. ჩხაიძემ, აგრეთვე, სატელევიზიო ფილმ “თუშ მეცხვარეში” (1977), სადაც ავტორმა უარი თქვა მოგონილ კონფლიქტზე და გმირთა სულიერი სიღამაზე ბუნებასთან შინაგანი

კონტაქტი მათ ყოველდღიურ საქმიანობაში. ცხოვრებისეულ სიმართლეში დაგვიანება.

ქართული კინოსათვის ახალი სტილისტიკური მიმართულების – “რეტროს” ელემენტები შეიმჩნევა ლიანა ულიავას (“სინემა”, 1978), ქეთი დოლიძის (“კუკარაჩა”, 1982) ფილმებში. ამ ტენდენციამ განსაკუთრებით საინტერესო სახე მიიღო ირაკლი კვირიკაძის სურათში “მოცურავე” (1981), სადაც ავტორი, ეყრდნობა რა წარსულის მასალას, იგაიის სახით გადმოგვცემს სტალინური ეპოქისათვის დამახასიათებელ აბსურდულ, წინააღმდეგობრივ პერიპეტეებს. ასევე აღსანიშნავია ნანა ჯორჯაძის კინემატოგრაფიული ნაწარმოებები “რობინ’ზონიდა, ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა” (1986), “შეჯარბული კელინარის 1001 რეცეპტი” (1996), “საფხული, ანუ 27 დაკარგული კოცნა” (2000).

ქართულ კინოში განსაკუთრებული ადგილი უკავია რეჟისორი რეზო ესაძის შემოქმედებას. მისი ფილმები “ერთი ნახვით შეყვარება” (1977), “ნეილონის ნაძვის ხე” (1985), “ჭური” (2004) ორიგინალური კინემატოგრაფიული აზროვნებით გამოირჩევა და “ინტელექტუალური კინოს” შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენს.

კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ეკრანიზაციათა რიცხვს ეკუთვნის გელა კანდელაკის ფილმი “უბეღურება” (1979), რომელიც რეჟისორმა დ. კლდიაშვილს პირობის მიხედვით გადაიღო.

კინოსტუდია “ქართულ ფილმში” შექმნა თაყისი უკანასკნელი ფილმები “ლეგენდა სურამის ციხეზე” (დოდო აბაშიძესთან ერთად, 1984) და “აშუღ-ყარობი” (1988) შესანიშნავმა ხელოვნმა სერგო ფარაჯანოვმა. რომლის უნიკალური ხელოვნება აღმოსავლური კულტურის ტრადიციებიდან და თბილისური ფოლკლორიდან იღებს სათავეს.

დღის პოპულარობით სარგებლობდა გიგა ლორთქიფანიძისა და გიზო გაბესკირიას მრავალსერიიანი ფილმი “დათა თუთაშხია” (1975-78 წწ.) (ჭაბუა ამირჯიბის ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაცია). სადაც მსახიობმა ოთარ მედვინეთუხუცესმა შესანიშნავად შეასრულა სიმართლისათვის მებრძოლი აბრავის როლი.

კონსტანტინე გამსახურდიას რომანების ეკრანიზაციაა ფილმები “დიდოსტატის მარჯვენა” (რეჟისორები ეახტანგ ტაბლიაშვილი და დეკი აბაშიძე, 1970) და “მოვარის მოტაცება” (რეჟ. თამაზ მელაია, 1973).

საქელეკიზი ფილმების სტუდიაში შექმნა მსაჯვრელად საინტერესო ნაწარმოებები: ბუბა ხოტივარის “დასარე” (1973), მიხეილ კალატოზიშვილის “კაკასიელი ტყე” (1975), დიმიტრი

ბათიაშვილის "არასერიოზული კაცი" (1980), გია მაჭარაძის "მედი მითხრობა პირველ სიყვარულზე" (1981), გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილის "ათოვდა ზამთრის ბაღებს" (1985).

კინოდოკუმენტალისტიკაში აღსანიშნავია დ. აბაშიძის, ნ. ჟუჟუნაძის, ი. კანდელაკის, გ. ასათიანის, გ. ჟვანიას, გ. ჭეზაბრიას, მ. გაგუას, ლ. ბაქრაძის და სხვათა ნამუშევრები, აგრეთვე, გურამ პატარაიას ფილმები "რუსთაველის ნაკვალევზე" (1968) და "შორია გურჯისტანამდე" (1970), რეზო თაბუკაშვილის კინოდილოგები "ქართველები იტალიაში" (1980) და "მთანი მაღალნი" (1981).

ქართული კინოს ჭეშმარიტი ვარსკვლავია ნიჭიერი მსახიობი ლეილა აბაშიძე. მის მიერ შესრულებული როლები ფილმებში "ქაჯანა" (რეჟ. კ. პიპინაშვილი, 1941), "ჭრიჭინა" (რეჟ. ს. დოლიძე, 1953), "აბესარა" (რეჟ. ნ. სანიშვილი, 1956), "მაია წყნეთელი" (რეჟ. რ. ჩხეიძე, 1959), "შეხვედრა წარსულთან" (რეჟ. ს. დოლიძე, 1966), "შეხვედრა მთაში" (რეჟ. ნ. სანიშვილი, 1967), "ორომტრიალი" (რეჟ. ლ. დოლიძე, 1989) დღესაც დიდი მოწონებით სარგებლობს.

ასევე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ მსახიობები ლია ულიავა და სთარ კობერიძე, მომხიბვლელი გარეგნობის ცოლა-ქმარი, რომლებიც პარტნიორობას უწევდნენ ერთმანეთს ეროვნულ-პატრიოტულ თემაზე შექმნილ ფილმებში "ბაში - ანუკი" (რეჟ. ლ. ესაკია, 1956) და "მამლუქი" (რეჟ. დ. რონდელი, 1958), აგრეთვე მონაწილეობდნენ სურათებში "ქალის ტვირთი" (რეჟ. ნ. სანიშვილი, 1957), "შეწვეტილი სიმღერა" (რეჟ. ნ. სანიშვილი, 1960), "ხდვის შეილება" (რეჟ. კ. პიპინაშვილი, 1964), "ქალაქი ადრე იღვიძებს" (რეჟ. ს. დოლიძე, 1967).

დასამახასოვრებელი სახეები შექმნა მსახიობმა დოდო აბაშიძემ რეჟისორების გ. კვციანი, მ. გვალაძის ("სინათლე ჩვენს ფანჯრებში" - 1969, "ყვსუბი" - 1987) და ლევი აბაშიძის ("ყვარყვარე", 1978) ფილმებში.

* * *

1972 წელს ქართული კინოს ისტორიაში მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში, რომელიც შემდგომში თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტად გარდაიქმნა კინოფაკულტეტი გაიხსნა.

ქართული კინოსკოლის აღზრდილებმა, საერთოდ 80-90-იანი წლების თაობათა რეჟისორებმა, ახალი სუნთქვა, ახალი პრობლემები და საჩქაროს ახალი ხელება მოიტანეს ქართულ კინოში.

ორიგინალური კინოაზროვნებითა და აქტორისეული მსოფლმხედველობით გამოირჩევიან რეჟისორები: თემურ ბაბლუაძე

(“ბელურების გადაფურჩინა”, 1980, “ძმა”, 1982, “უძინართა მსხე”, 1992), გოდერძი ნოხელი (“აღვდიის დედა”, 1978, “ბაკურხეველი ხეკსური”, 1980, “ჯღამიანთა სეკდა”, 1984 წ., “ცოდვის შვილები”, 1989, “სამოთხის გერიტები”, 1997, “ლუკას სახარება”, 1998, “მოჯაგველი რაინდები”, 1999), აღეკო ცაბაძე (“ლაქა”, 1985, “ღამის კეკეა”, 1991, “მარტოობის ორდენის კაეაღერი”, 1999), დიტო კინცაძე (“დახატული წრე”, 1988 “სტუმრები”, 1991, “სღვარსე”, 1993, “უიღბლო მკვლელები” – გერმანია, 2001, “გასროლის მიში” – გერმანია, 2003), ლევან საქარეიშვილი (“მამა”, 1983, “თემო”, 1987, “ისინი”, 1992, “თბილისი-თბილისი”, 2005 წ.), ნანა ჯანელიძე (“ოჯახი”, 1985, “იაენანა”, 1994), დათო ჯანელიძე (“ღელენა”, 1985, “მდგმურები”, 1990, “ცინესიმაგრე”, 1993, “მეიდანო – საშეაროს ჭიბი”, 2004), ტატო კოტეტიშვილი (“ანემია”, 1987), ერეკლე ბადურაშვილი (“აეგოპორტრეტი”, 1983, “ცოდვის დღესასწაული”, 1990, “თბილისი ჩემი სახლია”, 1994, “კიდევ ერთი ქართული ისტორია” 2004), ლევან ღლოსტი (“დღე”, 1990 “ხახვის ცრემლები”, 2002), ზაზა ხალვაში (“იჭ, ჩემთან”, 1990, “მიზურერე”, 1996), გიო მგელაძე (“არა, მეგობარო”, 1993, “ატუ-ალაბა”, 1995 წ., “ტიბეტი”, 2001), ლევან ანჯაფარიძე (“ორმაგი სახე”, 1997, “არის ასეთი ქვეყანა”, 2004), გიორგი ხაინდრავა (“ოცნებების სასაფლაო”, 1997), ზაზა ურეშაძე (“მათთვის, ვინც მამამ მიატოვა”, 1991, “აქ თენდება”, 1998), მერაბ თავაძე (“ხვეული კობით”, 2001), ლევან თუთბერიძე (“ნახარეს უკანასკნელი დოკვა”, 1989, “წარსულის აჩრდილები” 1996, “მოგ საურობა ყარაბაღში”, 2005) კახა მელითაური (“ახალი წელი” 1982), (“ისევ ლურჯა ცხენები” თ. მენაბდესთან ერთად 2004) და სხვები.

რომანტიკული განზოგადებისა და პოეტური ფორმებისადმი სწრაფვამ, რამაც 60-70-იანი წლების რეესორთა ძალისხმევით ქართული კინოს ფენომენი შექმნა, ახალი თაობის ავტორთა შემოქმედებაში თანდათან თანამედროვეობის პრობლემებისა და გმირთა ხასიათების დრამატულ გააზრებასა და მკაცრ, ხშირ შემთხვევაში ნატურალისტურ სტილისტიკას დაეიშო ადგილი.

ეს ტენდენცია განსაკუთრებით უკანასკნელ ათწლეულში გამოიკვეთა, თუმცა, ამ პერიოდის კინოპროდუქციის ახალიზისას გასათვალისწინებელია მწვავე პოლიტიკური ფონი. ცხოვრების ყველა სფეროში არსებული ტოტალური კრიზისი, რამაც შესაძინეად შეაფერხა კინოპროდუქციის განვითარება. სახელმწიფომ ვეღარ უზრუნველყო კინოწარმოება სათანადო მატერიალური მხარდაჭერით. ცალკეულ ფილმებზე მუშაობა უსახსრობის გამო, წლების განმავლობაში ჰიანურდებოდა. მრავალი კინემატოგრაფისტი საერთოდ ჩამოშორდა შემოქმედებით პროცესს. თუმცა, მსოფლიო

კინოს ისტორიიდან ცნობილია, რომ ანალოგიური სიტუაციები ხშირად “ახალი ტალღების” შემოჭრის წინაპირობა გამხდარა. სამწუხაროდ, ჩვენში პოლიტიკურ-ეკონომიკური კრიზისი და შემოქმედებითი საქმიანობა, უმეტესწილად, პირდაპირ დამოკიდებულებაში აღმოჩნდა.

და ბოლოს, მართალია, გასული საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ კინოში არ დაწყებულა აღმავლობა, მაგრამ დროის ზოგადი განწყობისა და ატმოსფეროს ფიქსაციის თვალსაზრისით იგი საკმაოდ საგულისხმო სურათს გეთავაზობს. ათწლეულის განმავლობაში შექმნილი კინოპროდუქციის ეკლექტიკურ სიჭრელეში მაინც იკვეთება გარკვეული ტენდენციები, საერთო სიმპტომატური ნიშნები. კერძოდ, როგორც უკვე ითქვა, 90-იანი წლების ქართული კინო თანდათანობით მორღება პოეტურ-იგავეურ ფორმებს, რომანტიკული, “შერეკილი” გმირების ადგილს თითქმის მთლიანად იკავებენ კონკრეტული სოციალის, მეტწილად კი ე.წ. “ფსიქერის” წარმომადგენლები და ამ პერიოდის კინოპროდუქცია, ძირითადად, განწირულობის, დაბნეულობის, შიშის, ტოტალური ქაოსის შეგრძნებით ხასიათდება.

ძნელია ამ მოკლე მიმოხილვაში ქართული კინოს თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე შექმნილი კინოპროდუქციის სრულად გაანალიზება. მით უმეტეს, რომ მასალა მეტად არაერთგვაროვანია თემატიკის, ჟანრის, მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური ორიენტაციის თვალსაზრისით.

იმედი დავიტოვოთ, რომ ქართული კინემატოგრაფი სწორედ ამ არაერთგვაროვნებასა და წარსულის საუკეთესო ტრადიციებში მონახავს ძალებს განახლებისა და განვითარებისათვის.

კ(ო)ტე მიქაბერიძე

კოტე მიქაბერიძის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა ნახევარ საუკუნეზე მეტ ხანს გაგრძელდა. საკუთარ ის), ამისი მიზეზი იმ დროის თავისებურებებშიც უნდა ვეძიოთ, რომელშიც მას მოუხდა ცხოვრება.

კოტე მიქაბერიძე კინოში საბუდისწერო 1921 წელს მოვიდა, როცა საქართველო რუსეთის მიერ მეორედ იქნა ოკუპირებული, თავს მოგვახეივს კოლონიურ-კომუნისტური რეჟიმი, რომელმაც დამკვიდრებული ტრადიციების და ყოფის ნგრევა და მოსპობა დაიწყო... ამ დროს ჩვენი კინო ფეხს იდგამდა. ქართველმა საზოგადო მოღვაწეებმა თავიდანვე განსაზღვრეს კინემატოგრაფის, როგორც ეროვნული ღირებულებების პროპაგანდის მძლავრი საშუალების მნიშვნელობა. ეს განსაზღვრება ქართული კინოს პიონერებს სამოქმედო პროგრამად ექცათ. პირველ დოკუმენტურ და მხატვრულ ფილმებში გარემომცველი სამყაროს რეალისტურად ასახვის მცდელობა შეინიშნება. ასეთი იყო ტრადიციის დაბადება. მაგრამ დამოუკიდებლობის დაკარგვის შემდეგ ამ გზით სიარული მეტად ძნელი გახდა. ვიდრე კომუნისტური დიქტატურა არსებობდა, ის მედამ ზეგაულენას ახდენდა შემოქმედებაზე, ყოველმხრივ ახშობდა თავისუფალ აზრს და ეროვნული ცნობიერების ნებისმიერ გამოვლენას. გამოსდება ხანი და კოტე მიქაბერიძე შექმნის ფილმს, ერთ-ერთ პირველ კინონაწარმოებს მსოფლიოში, რომელშიც უადრესად მამხილებლურად იქნა ნაჩვენები სოციალისტური ცხოვრების წესის არსი. მაგრამ ეს შეიძლია წლის შემდეგ იქნება. ოკუპაციის წელს კი მას ეპიზოდური როლი უნდა შეეხსრულებინა ფილმ "არსენა ჯორჯიაშიელში", რომლის სცენარი შალვა დადიანს ეკუთვნოდა და მუშა-ტერორისტის თავგადასავალს ასახავდა. ფილმის რეჟისორი ივანე პერესტიანი იყო. რუსული კინოს ესთეტიკას ნაზიარები, ისევე, როგორც იმ დროის თბილისის კინოფაბრიკაში მოღვაწე ვლადიმერ ბარსკი და ამო ბეკ-ნაზაროვი. მათთვის უცნობი იყო ქართული კულტურაც და ის პრინციპებიც, რითაც ქართული კინოს პიონერები ხელმძღვანელობდნენ. ამან თავისი ნეგატიური კვალი დააწინა 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოს... უცხო

ესოეტიკა სამსახიობო შესრულებისათვის სირთულეს იმით ქმნიდა, რომ ამკვიდრებდა დელსარტის მოძღვრებას მოძრაობის შესახებ. იმის თაობაზე, თუ რას წარმოადგენდა ეს მოძღვრება, საკმაოდ საინტერესო ცნობებს გვაწვდის ქართული მუხჯი კინოს ეარსკვლავი ნატო ვანნაძე თავის მეშუარების წიგნში "მოგონებები და შეხვედრები": "დელსარტს მიაჩნდა, რომ არსებობს ადამიანის მდგომარეობის ერთხელ და სამუდამოდ მოცემული განსაზღვრული "გამოხატვის კანონები". ყოველი ასეთი მდგომარეობისათვის არსებობს გამოხატვის უცვლელი ფორმა. ამიტომ აქტიორის ამოცანაა გამოჩაჩოს სასურველი გარეგნული ფორმა და, უკვე შემდეგ, მასში მოაქციოს შესაფერი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა.

აქ შინაგანი განწყობილების გადმოსაცემად უნდა გამოგვეყენებინა მტკიცედ დადგენილი ფორმულების მთელი წყება, ფორმულა – წარბების აწვევა, ბაგეთა კუთხეების ძირს დახრა ნიშნავდა ტანჯვას. მოკუმული ტუნები, სწორი წარბები – ზიზღს, ნახევრად გაღებულნი პირი, მრგვალი თეალები – გაკვირვებას და ა.შ. ამრიგად, გარეგანი ფორმიდან შინაგანი შინაარსი უნდა გამოგვეხატა".¹

ასეთი იყო "თეორია", რომელიც მხოლოდ ბოჭავედა მსახიობებს და პოტენციური შესაძლებლობების გამოვლენის საშუალებას არ აძლევდა. კიდევ უფრო ძნელი იყო ამასთან შეგუება კოტე მიქაბერიძისათვის, რომელიც მიხილ ქორელის "ახალგაზრდა მსახიობთა დასის" წვერი გახლდათ, შემდეგ კი ფადაეას ცნობილი სტუდია დაამთავრა, ანუ დაუფლებული იყო ქართული სამსახიობო სკოლის რეალისტურ ტრადიციებს, მაგრამ შესრულების თავს მოხვეუღმა მანერამ ბევრად განსაზღვრა, რომ მისი განსახიერებელი მეშა რეეოლუციონერის ეპიზოდური როლი უფერული გამოვიდა. ასეთივე ბედი ეწია ციმბირელის როლს "სამ სიცოცხლეში" (1924 წ.). ცხადია, ეპიზოდურობა აქ არაფერ შუაშია, საქმე იმ სამსახიობო ამოცანის მოუღებლობაშია, მას რომ დაუხახხეს. ეს ნათლად გამოჩნდა 1925 წელს გადაღებულ "ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმეში", სადაც ერთ-ერთ მთაეარ როლს ასრულებდა, მაგრამ სქემატურობას ვერც აქ დააღწია თავი. მას ის "ამოცანა" ბოჭავედა, რომელიც ხემოსხენებული თეორიიდან გამომდინარე უნდა გადაეწყვიტა. ამიტომაც

1. ნატო ვანნაძე "მოგონებები და შეხვედრები. 1953 წ. კვ. 22-24

გამოვიდა სპირიდონ მკირიშვილის ეკრანული სახე შინაგან სიღრმეს მოკლებული, ზედაპირული, პლაკატური. ის, რომ ამჟამად ყველაზე ნაკლებად მსახიობი იყო დამნაშავე, თამაშის წესის შეცვლამ ცხადყო. კოტე მიქაბერიძეს სხვა, ქართველ რეჟისორებთან მოუხდა მიუშაობა, ჩვენი თეატრის ტრადიციებს ზედმიწევნით რომ იცნობდნენ. ისინი მსახიობს არაფრით ბოჭავდნენ. სწორედ ამის წყალობით აღექსიანდრე ვუწუნავს ფილმებში: “ეინ არის დამნაშავე” (1925 წ.), “ხანუმა” (1926 წ.), “ორი მონადირე” (1927 წ.) და კონსტანტინე პიპინაშვილის “აკაკის აკვანში” (1947 წ.) კოტე მიქაბერიძე უაღრესად რეალისტურ, დამაჯერებელ და დასამახსოვრებელ კინოროლებს ქმნის. აქ უკვე აღარ ბატონობენ სქემები და დოკუმები, მსახიობი თავისუფალია გამოსახვის ხერხების არჩევანში, დრამატურგიულ საფუძველს ყოველმხრივ განიხილავს, კინოგმირის ქმედების ხასიათის წარმოსახენად ცდილობს, დაინახოს და გაიაზროს ზნეობრივი, სოციალური და ფსიქოლოგიური მოტივები. კარგად იცნობს რა თავისი ხალხის ყოფას, კოტე მიქაბერიძე უშეცდომოდ ძერწავს საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის შვილთა კოლორიტულ სახეებს. ყოველივე ეს, შრომისუნარიანობასთან და შემოქმედებით მაძიებლობასთან ერთად, იმის საფუძველი იყო, რომ მან 20-იანი წლების ქართული კინოს ეარსკვლავთა შორის დაიკვიდრა ადგილი.

თვისებებმა, რომელთა წყალობით ის მსახიობად ჩამოყალიბდა, ბევრად განსაზღვრა კოტე მიქაბერიძის რეჟისორულ ასპარეზზე დამკვიდრებაც. ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში ძნელი საქმეა, იყო რეჟისორი და ზნეობრივ ადამიანად დარჩე, გმირობაა, თუ საკუთარი მრწამსი შეინარჩუნე... კიდევ უფრო ძნელი იყო ეს 30-იან წლებში, როცა კომუნისტური რეჟიმი მონდომებით ამკვიდრებდა ხელოვნებაში “სოციალისტური რეალიზმის” პრინციპებს, რაც სინამდვილის უაღრესად ტენდენციურ ასახვას გულისხმობდა. ამ დროს, ხელოვანზე ყველაზე უხეში ზეწოლის პერიოდში – 1937 წელს გადაიღო კოტე მიქაბერიძემ მხატვრული ფილმი “ქაჯეთი”, რომელიც “კუფხისტეაოსნის” ერთ ეპიზოდს ასახავდა. ქართული ლიტერატურის ამ შედეგის ეკრანიზებას კინემატოგრაფისტები უკვე დიდი ხანია უშედეგოდ ცდილობდნენ: 10-იან წლებში შალვა დადიანი ქმნის კინოსცენარს, რომლის გადაღება არ მოხერხდა. მოგვიანებით, 1925 წელს, გერმანიაში ყოფნისას ქართული კინოწარმოების ფუძემდებელი გერმანე გოგიტიძე “კუფხისტეაოსნის” გადაღების

თაობაზე მოლაპარაკებას აწარმოებდა ცნობილ რეჟისორთან ფრიც ლანგთან, რომელსაც იმ დროისათვის უკვე ეკრანიზებული ჰქონდა პოემა “ნიბელუნგები” (1924 წელს) – მხატვრული და სანახაობრივი თვალსაზრისით მეტად საინტერესო ნაწარმოები. სამწუხაროდ, ჩვენი დუხჭირი კოლონიური ყოფის გამო ამის გაკეთება ვერც საკუთარი ძალებით მოვახერხეთ და ვერც ევროპელი კინემატოგრაფისტების მოშველიებით. და აი, მოულოდნელად, საქართველოში მძვინვარე კომუნისტური ტერორის ყველაზე სისხლიან წელს მმართველმა რეჟიმმა შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემის 750 წლისთავი აღნიშნა. დამონებულ ხალხს ხანგამოშვებით უწყობდნენ ამგვარ დღესასწაულებს, რითაც ტერორს ნაანაცვლებდნენ ხოლმე... იუბილის ხათრით პოემის ფრაგმენტის გადაღება გადაწყდა... ცხადია, მთლიან ეკრანიზებაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იყო უსახსრობის, ტექნიკური ნამორჩენილობისა და, რაც მთავარია, იდეოლოგიური პრინციპების გამო. ასეთ დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვანის პოზიციას, მის არჩევანს, იმას, თუ როგორ გამოსავალს ნახავს შექმნილი მდგომარეობიდან. პოემის ფრაგმენტის ეკრანიზება უპრეტენზიო რომ ყოფილიყო, მიქაბერიძემ ასეთ ხერხს მიმართა: შეარჩია ყველაზე ცნობილი - ქაჯეთის ციხის აღების ეპისოდი და ის დაუდო საფუძვლად სცენარს. შემდეგ მოიძებნა ფილმის ოპტიმალური ფორმა. ეს გახლდათ კინოხელოვნების ისტორიაში საკმაოდ ცნობილი პერიოდის ტრადიციების აღდგენა – 1908-1914 წლებში ისტორიული ამბები თუ ლიტერატურული ნაწარმოებები ფირზე გადაქონდათ, როგორც “მომრავი ილესტრაციები”. მათ სხვა დატვირთვა არ ჰქონდა, გარდა იმისა, რომ მაყურებელი მისთვის ცნობილ ამბებს ეკრანზე ამოძრავებულს ხედავდა და ამითაც კმაყოფილი რჩებოდა. ასე მოხდა ამ შემთხვევაშიც და კინოს წარსულის ეს გახსენება სრულიად გამართლებული აღმოჩნდა. რაიმე სხვაგვარი მცდელობა იმ პირობებში, როცა “ქაჯეთს” იღებდნენ, შესაძლოა კურიოზული ყოფილიყო. ასე რომ, კოტე მიქაბერიძეს კინოხელოვნების ისტორიის ცოდნამ კარგი სამსახური გაუწია.

საზრიანობამ სხვა შემთხვევაშიც აპოწინა გამოსავალი რეჟისორს. 1939 წელს მას მოუხდა კ. გოგოძისა და ვ. კარსანიძის სცენარის მიხედვით გადაელს ფილმი “დაგვიანებული სასიძო” – სოციალისტური რეალიზმის ტიპური ნიმუში. ფილმში ნაჩვენებია უნდა ყოფილიყო საბჭოთა კლმეურნიების ბედნიერი

ცხოვრება. არავითარი სოციალური და ზნეობრივი პრობლემები, ყოფა კი უკიდურესად უნდა შეელამაზებინათ. ასეთ ფილმებში თუკი რამ უპირისპირდებოდა ერთმანეთს, ეს შეიძლება მხოლოდ კარგსა და უფრო კარგს შორის კონფლიქტი ყოფილიყო... ისიც გაუგებრობაზე აგებული... საბედნიეროდ, "დაგვიანებული სასიძო" კომედია იყო, ეს კი რეჟისორს გარკვეული თვალსაზრისით ლაივრების საშუალებას აძლევდა. ჯერ ერთი იმით, რომ გაუგებრობაზე აგებული სურათი შექმნა, კომედია, რომლისთვისაც ეს პრინციპი ორგანული გახლდათ. მეორეც, უანრმა, ბუნებრივია, ეროვნული კოლორიტისა და იუმორის მოხმობა მოითხოვდა, ამან კი სქემა მეტ-ნაკლებად "გაადაამიანურა". ამასთან, იდეოლოგიურ დოგმებთან ფარული დაპირისპირებაც გამოიწვია, რადგან რეალისტურმა ელემენტებმა უკვე თავისთავად შეიძლეს სიყალბის მხილება, სატირის ცეცხლი იქ აბრიალდა, სადაც არაეინ ელსდა და იქით წარიმართა, საითაც არ უნდა წარიმართულიყო. მაგალითად, ქართველი კაცი რომ შეუკარებულ ქართველ კაცს ურჩევს, საყვარელ ქალს მიმართე – "ამხანაგო მარყო", იქ უკვე იდეოლოგიურ პრინციპებზე საუბარი შედგებოდა, სამაგიეროდ, პაროდირებული გამოდის ის სამყარო, რომელიც სოციალური შეკვეთის შესაბამისად დაიხატა. ეს მაშინ, ფილმის გადაღების დროსაც იგრძნობოდა და დღესაც ასეა, რაც, ჩემი აზრით, უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორის დამსახურებაა.

ასეთია იმ შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ნაწილი, კოტე მიქაბერიძემ რომ დაგვიტოვა. სამოციანი წლების ბოლომდე არაეის ეგონა, თუ ზემოთქმულს ერთი მულტიპლიკაციური და ორიოდე დოკუმენტური ფილმის გარდა კიდევ რაიმე სხვაც აქონდა მიმართებული.

"ჩემი ბებია" გადაღებისთანავე, 1928 წელს თაროზე შემოდეს და მერე ორმოცი წელი ამ სურათის ასაკალ-დასაკალი არაეინ იცოდა. არადა, სწორედ ეს ფილმია კოტე მიქაბერიძის მთავარი ნამუშევარი... ფილმის სცენარი ს. დოლიძეს, გ. მდივანს და კ. მიქაბერიძეს ეკუთვნით. ამ ოციოდე წლის წინ დრამატურგმა გიორგი მდივანმა შეკითხვაზე, თუ როგორ დაიბადა ფილმის გადაღების იდეა, განაცხადა, მინდოდა, დაეწერა სცენარი ეგრეთ წოდებულ "მყრინავ კავალერიაზე" (ანუ კომკავშირულ აქტივისტებზე, რომლებიც რადაც "სახალხო კონტროლის" მსგავს ყუნქციას ასრულებდნენ), ხოლო შემდეგ რატომდაც ასეთი ფილმი გამოვიდაო... ხათელი გახდა, რომ მას თავიდან წარმოადგენაც არ აქონდა, კინოსურათი უნკვეულო ფორმის თუ

იქნებოდა, იმდენად უწყვეტად, რომ შეეცვალა სცენარის შინაარსი... კომკავშირულ თემაზე შექმნილი აგიტფილმის მაგიერ მიუძღოთ ხელ სხვა ნაწარმოები, იმ დროის ქართველ ინტელიგენტთა შორის საკმაოდ პოპულარული ესთეტიკურ-ფილოსოფიური მიმდინარეობის – ექსპრესიონიზმის კინემატოგრაფიული გამოხატულება. 20-იან წლებში ჩვენს ინტელექტუალურ წრეებში პოპულარული ხდება აკანგარდისტული წარმომავლობის ლიტერატურული მიმდინარეობანი. ამას დროის თავისებურება უწყობდა ხელს: ანტიკომუნურ ეპოქაში ხელოვნების დემუნიციზაციის პროცესი იწყებოდა. საუკუნისათვის დამახასიათებელმა ტოტალურმა ძალადობამ ხელოვანი უკიდურეს ინდივიდუალიზტად აქცია. ის ცდილობს, იყოს მიუწვდომელი, გასაოცარი, ძნელად გასაგები, და ამაში ხედავს თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და თვითდამკვიდრების საშუალებას.

ექსპრესიონიზმი ლათინური სიტყვა *expressio* – გამოხატვა, გამოვლენიდან მომდინარეობს. იგი გერმანიაში წარსახა, რაც განაპირობა საუკუნის დასაწყისში არსებულმა დიდმა სოციალურ-პოლიტიკურმა და, რა თქმა უნდა, სულიერმა კრიზისმა, აუტანელმა ლიბერალურად განწყობილი ინტელიგენციისათვის, რომელიც გააქტიურებული პროლეტარიატის, ბურჟუაზიის, არისტოკრატისა და სახელმწიფო მოხელეთა ზეწოლას განიცდიდა. მომავალი მსოფლიო ომის გარდევადობა აშკარა იყო, მოაზროვნე ადამიანს კი არ შეეძლო რაიმე ეღონა და მალე ისიც ამ ომის მსხვერპლი გახდა. ომს მოჰყვა რეკლუცია. არასტაბილურობა, გაურკვეველი მომავალი თავზარს სცემდა და თრგუნავდა პიროვნებას, რომლისთვისაც გარემომცველი სამყარო კომმარულ სიზმრად იქცა. სწორედ ასეთ განწყობას გამოხატავდა ექსპრესიონიზმი, რომლის პრინციპებია: სინამდვილის სუბიექტური ინტერპრეტაცია, მძაფრი ემოციურობა, ირაციონალურისაკენ სწრაფვა, ლირიკული და გროტესკულ-ფანტასტიკური საწყისების მოჭარბება. ექსპრესიონისტულ ლიტერატურაში, თეატრში, მხატვრობასა და კინემატოგრაფში დიდი ადგილი ეთმობა პალეცინაცევებს, სიზმრებს, შეშლილთა კომმარებს. ამ გზით იხატება სამყარო, სადაც მარტოხელა გმირი ზემადებთან უთანასწორო ბრძოლაში ებრძება. ეს სამყარო საოცრად დეფორმირებულია, საგნების ბუნებრივი მოხაზულობა შეცვლილია, თუ მოქმედება კინემატოგრაფში ხდება, ნატურის

მაგიერად დეკორაციებს გეთავაზობენ. აგრეთვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება შუქნარდილებს და ოპტიკურ ეფექტებს.

საქართველოში ექსპრესიონიზმის გავრცელება იმავე მიზეზებმა განაპირობა, რა მიზეზებმაც გერმანიაში მის წარმოშობას შეუწყო ხელი. ამას ზოგიერთი სხვა პრობლემაც დაემატა. საუკუნის დამდეგიდან საქართველოს ცნობიერება ორად აღმოსნდა გახლენილი, ჩვენთან ხელოვნურად დაუპირისპირდა ერთმანეთს ეროვნული და სოციალური საკითხები. მათი ერთად გადაწყვეტის შესაძლებლობა გამოირიცხა. არ არსებობდა დამოუკიდებლობისაკენ საყალი გზის მკვეთრად დასახული ორიენტირები. ამიტომ ვერც თავისუფლების ფასი გავიგეთ და ვეღარც დამოუკიდებლობა შევინარსუნეთ. ამას კი მოჰყვა კოლონიური რეჟიმი, დიქტატურა, დაბოლოს, ტერორი, მიმართული არისტოკრატიის, ბურჟუაზიის და ინტელიგენციის წინააღმდეგ. 1921, 1922, 1923, 1924 წლებში მასობრივად გაუღიტეს ქართველი პატრიოტები, ანადგურებდნენ ტრადიციებს, უარყვეს რელიგია. ცხოვრების ყველა სფეროს წითელი ბიუროკრატია მართავდა. ბუნებრივია, ეს კოშმარული რეალობა ყველაზე მძაფრ რეაქციას შემოქმედებით ინტელიგენციაში იწვევდა, რომლის აბსოლუტურმა უმრავლესობამ არ მიიღო ძალადობაზე დაფუძნებული რეჟიმი და შეძლებისდაგვარად ეწინააღმდეგებოდა მას. ბევრი შეეწირა კიდევ ამ ბრძოლას. სხვები სინამდვილისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატავად სათანადო იდეოლოგიურ და ესთეტიკურ პრინციპებს ეძებდნენ. ამ ძებნამ აპოკინინა მათ ექსპრესიონიზმი – მიმდინარეობა, რომლისადმი ინტერესი ჩვენმა საზოგადოებამ ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში გამოიჩინა (1916 წელს რეჟისორმა სანდრო ახმეტელმა ქართული თეატრის სცენაზე სანდრო შანშიაშვილის პიესის “ბერდო ზმანისა” დადგმა განახორციელა). მაგრამ ექსპრესიონიზმით დიდი გატაცება 20-იანი წლების დამდეგიდან იწყება. როცა ჟურნალებმა “ილიონმა”, “კავკასიონმა”, “თეატრი და ცხოვრებამ” ექსპრესიონიზმის არსის კვლევისადმი მიძღვნილი წერილებისა და პუბლიკაციების სერია გამოაქვეყნეს, სახელდობრ, ექსპრესიონიზმის თეორეტიკოსის, კახიძერ ედშმიტის მანიფესტი “ექსპრესიონიზმი”, მარკუზეს “ნიცშე და სტრინდბერგი”. ამას გარდა, გამოქვეყნდა წერილები: “თეატრი და ექსპრესიონიზმი”, “ექსპრესიონიზმი კინოში”. დაიბეჭდა აგრეთვე დრემის ლექსი “ქორწილი”, ალსენკლექერის “მკვლავლები ოპერაში”, გოლის “ლტოლვილის ქარავანი”. ამ

დროს თეატრში კოტე მარჯანიშვილი დგამს ექსპრესიონისტულ დრამებს: ერნსტ ტოლერის “ადამიანი-მასა”, “ჰოპლა, ჩვენ ეცოცხლობთ”, გეორგ კაიზერის “დილიდან შუადღემდე”, “გაზი”, ეერფელის “შ.პიგელმენში”, ჰაზენკლევერის “საქმის კაცი”, იქმნება ორიგინალური ექსპრესიონისტული დრამები. სახდრო შანშიაშვილის შემოხსენებული “ბერდო ზმანიას” გარდა შეიქმნა გრიგოლ რობაქიძის – “ლონდა”, “მალშტრემი”, “ლატავრა”.

ექსპრესიონიზმი პოპულარული ხდება ქართველ მხატვართა შორის; ამ მიმართულების პრინციპების მიხედვით არაერთი ტილო დახატეს ლადო გუდიაშვილმა, ლავით კაკაბაძემ, ირაკლი გამრეკელმა, შალვა ქიქოძემ. ერთი სიტყვით, გასული საუკუნის 20-იან წლებში ექსპრესიონიზმი ყველაზე გავრცელებული მიმდინარეობაა ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ექსპრესიონიზმით კინემატოგრაფიც დაინტერესდა.

სცენარის თავდაპირველი იდეური მიზანდასახულობის შეცვლა არ ნიშნავდა, რომ კოტე მიქაბერიძემ უარი თქვა ბიუროკრატიის მამხილებელი ფილმის შექმნაზე. პირიქით, სწორედ ასეთი სურათი გადაიღო. უბრალოდ, მან უარი თქვა მორიგი აგიტფილმის გადაღებაზე, კომკაეშირელი კარიერისტების განდიდებაზე. სამაგიეროდ, ბიუროკრატიის წინააღმდეგ მიმართული სატირა კიდევ უფრო გამძაფრდა. რეჟისორისათვის კომუნისტური რეჟიმი კომმარული სიწმარო იყო. ამას, ცხადია, პირდაპირ და შეუნიღბავად ვერ იტყოდა. ეს არც იყო საჭირო. ექსპრესიონიზმის სახვითი თავისებურება ავტორისეული პოზიციის შენიღბვის საშუალებას იძლეოდა. ფილმში მიუღებელი სამყაროს ტრანსფორმირებული სურათი დაიხატა, მაგრამ ამ სამყაროს არსი უცვლელად არის ნაჩვენები. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ცხოვრების იმ წესს შეეხება, რომლითაც რეჟისორის თანამედროვე საზოგადოება ცხოვრობდა და რომლის მიკრომოდელიც ფილმში აისახა. ცხოვრების “საბჭოური წესი” შეურაცხმყოფელი იყო ადამიანისათვის. ფილმის მეორე ნაწილში ასეთი ეპისოდია: თანამდებობიდან მოხსნილი ბიუროკრატი აქეთ-იქით დაწანწალებს, რომ ვინმეს სარეკომენდაციო ბარათი გამოსტყუოს. ერთი დაწესებულების კიბეს აუყუება და ამ დროს ჰაპიროსის ნამწვს იატაკზე დააგდებს. კიბის თავში კვარცხლბეკზე ქანდაკება დგას, რომელსაც შიშველი მამაკაცი განასახიერებს. ეს “ქანდაკება” იატაკის დამნაგვიანებელს წესრიგისა, აქნ მოუწოდებს, კვარცხლბეკიდან

ჩამოხტება, ბიუროკრატს წიხლს ამოსცხებს, ნამწეს ააღებინებს და ურნაში ჩააგდებინებს. ეპიზოდის სასაცილოა: საქაგულ ბიუროკრატს ჭკუა ასწავლეს, მაგრამ როცა დაუფიქრდები, ხუდები – ფილმში ნაჩვენებ საზოგადოებაში წესრიგისაკენ მოწოდებაც კი ადამიანის შეურაცხყოფით მთაქრდება...

ყველაფრის დამთრგუნველ ბიუროკრატიულ მანქანას რეჟისორი ექსპრესიონიზმის ყველა კანონის მიხედვით გვიჩვენებს. უსარმაზარ დარბაზში დიდი მრგვალი მაგიდა დგას, რომელსაც მოხელეები უსხედან. მათ მაღალ სკამებს თანამდებობის აღმნიშვნელი წარწერები აქვს. საჭიროების შემთხვევაში საზურგე კარად იქცევა, საიდანაც პირობით “კაბინეტში” შედიან, რომელიც “მაგიდა-დაწესებულების” ერთი სკამია. მხოლოდ ინტერიერი და დეკორაციები არ არის პირობითი, ასეთივეა დაწესებულების თანამშრომელთა მუშაობის ხასიათიც. ისინი საქმის კეთების ილუზიას ქმნიან, სინამდვილეში კი სულ სხვა მისწრაფებები აქვთ. მოდის მუშა, მოაქვს განცხადება, რომელიც სადღაც ქაღალდებს შორის იკარგება. დაწესებულების თანამშრომლები კი “ჩვეული საქმიანობით” არიან გართული, ანუ იმას არ აკეთებენ, რაც ევალებათ. სამაგიეროდ, ყველა რაღაცით არის დაკავებული. საკუთარი მოვალეობისადმი გაუცხოებული ადამიანის ქცევის უსაგნობა რომ გვიჩვენოს, რეჟისორი ასეთ პირობითობას მიმართავს: ზრდასრული ადამიანები პატარა ბავშვებივით იქცევიან. ამით მათი გონებრივი უმწიფრობაა ხაზგასმული. მაგალითად, დაწესებულების მმართველი, რომლის კარზე წარწერაა “მიღება არ არის. თათბირია”, სათამაშო ავტომობილით ერთობა... მის უსაქმურ მოადგილეს ძალიან უნდა, თამაშში ჩაებას, მაგრამ მმართველი ნებას არ აძლევს. მოადგილე გულამოსკენილი ტირის... ბავშვურად იქცევიან, მაგრამ მიაბიტები ნამდვილად არ არიან. ძალიან კარგად იციან ამქვეყნიური სიამტკბილობის ფასი. კარზე გაკრული წარწერა გვამცნობს: “საქმიანი ადამიანისათვის იმაზე უსიამოვნო არაფერია, როცა მას უსაქმო ეწვევა”. ასეთი გაყრთხილების ქვეშ 20-იანი წლების მოდაზე გამოწყობილი ტიპიური შეახნის აშკი ზის, რომელიც მარჩიელობს: ეუყვარვარ თუ არ ეუყვარვარ? მარჩიელობა იმაში მდგომარეობს, რომ იატაკზე მორბენალ ტარაკანს აფურთხებს და თუ მოახევედრებს, ესე იგი – “ეუყვარვარ”. შემდეგ ეკრანზე გაჩვენდება ყოველად ვულგარული ქალი, ნუკვორიშის თაქდაჯერებულობით რომ მიაბიჯებს ქუჩაში. შეყვარებული

მამაკაცი მას ფანჯრიდან დაინახავს და საკმაოდ დამჭკნარი ყვავილების კონას ესვრის. ქალი უკმაყოფილოა სანიუქრით და თაიგულს ფეხით თელავს, მის უიღბლო შეყვარებულს კი გული მისდის... ფილმში სხვა შეყვარებული მამაკაციც არის – საქმეთა მმართველი. მის კარს დევიზივით ამშვენებს წარწერა “გაუფრთხილდით ქალადს”, მაგრამ ამ მოწოდების საპირისპიროდ საქმეთა მმართველი უამრავ ქალადს ხარჯავს იმის გამო, რომ ქალადის თვითმფრინაეებს ამზადებს, ფრთებზე ისრით განგმირულ გულებს ახატავს და თეჯირს მიღმა მჯდარი მემანქანე ქალისაკენ აფრენს... თვითმფრინაეები მიზანს ვერ აღწევენ. ბოლოს ერთი გადაუფრენს თეჯირს და ისიც სახეში ხვდება ქალს. გაბრაზებული ქალი ამ უცნაურ სასიყვარულო ბარათს დახვეს, რითაც უიღბლო შეყვარებულს უარყოფს. მამაკაცი თავს იკლავს. თითქოს ამას ელოდნენო, მისი თანამშრომლები გულის ჯიბიდან შავ სამკლაურებს ამოიღებენ და მკლავზე მოირგებენ, მაგრამ გლოვა ერთ წუთს გრძელდება. შემდეგ “მგლოვიარენი” საქმეთა მმართველის სკამისათვის იწვებენ ბრძოლას, ერთდროულად სხდებიან სკამზე და ერთმანეთის გადაგდებას ცდილობენ, ოღონდ ეს მათი მხრიდან ტყუილი გარჯაა. სკამს ვიღაც სხვა იკაეებს – უამრავი სარეკომენდაციო ბარათის მფლობელი, რომელიც ამ ბარათებს ჯიბებიდან, შარკლის ტოტებიდან, ფეხსაცმლიდან, საყელოდანაც კი იღებს, მაგიდაზე დაახვევებს და გამარჯვებული ზედ ხელებს დაადებს... უსაქმურობით ან, უფრო სწორად, არა იმ საქმის კეთებით, მათ რომ ევალებათ, დაღლილი თანამშრომლები თავთავიანთ ადგილებზე მიიძინებენ. ამ დროს მოდის მუშა (მსახიობი აკაკი ხორავა). მისი განცხადება ერთი მძინარე თანამშრომლიდან მეორესთან მიფრინდება, მაგრამ მისი განმხილველი და გადაწყვეტილების მიმღები მღვიძარი არაყინაა. ამის შემხედვარე განრისხებული მუშა იატაკს ფეხს დაქრავს და იღრიალებს: “ბიუროკრატებო!” დაწესებულების თანამშრომლები იმწამსვე გამოიღვიძებენ, გასაოცარი სისწრაფით შეუდგებიან თავიანთი მოვალეობების შესრულებას და მუშის განცხადებას რეზოლუციებით ააჭრელებენ...

ასეთია ფილმის პირველი ნაწილი, რომელსაც პირობითად შეიძლება “ბიუროკრატთა ცხოვრების ეპიზოდები” ეწოდოს. ფრაგმენტულობა ამ შემთხვევაში არაფერს აკლებს მთლიან სურათს და კომუნისტური ბიუროკრატიაც სრული სახით წარმოგვიდგა. მხატვრულ სახეთა შესაქმნელად კოტე მიქაბერიძე უსვად მიმართავს სატირას, გროტესკს, პაროდირებას.

ფილმის ექსპრესიონისტული ხასიათი რეჟისორს შემოქმედებითი ძიების დიდ შესაძლებლობებს აძლევდა, რაც გამოიყენა კიდევ და დახატა კომმარული სიზმრის მსგავსი სამყარო, რომელშიც საოცრად პრიმიტიული, თანაგრძნობის უნარს მოკლებული ადამიანები მოქმედებენ. სამსახური მათთვის დროის მოსაკლავი ადგილია. აქ უკვე ადამიანის ახალ ტიპს ვხედავთ, რომლის ქცევის ხასიათი ექსპრესიონისტული პირობითობიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ ცხოვრებისეული სინამდვილიდან. საქმე ის არ არის, რომ ფილმში “ჩემი ბებია” პირველად გამოჩნდა ეკრანზე ადამიანი, რომელიც თავის ადგილზე არ არის, იმას არ აკეთებს, რასაც უნდა აკეთებდეს. ასეთები არიან დაწესებულების თანამშრომლები. კაცი იფიქრებს, ისინი საგანგებოდ შეარჩიეს. ის, რომ ყველა უსაქმური და მცონარაა, მხოლოდ გადაჭარბება არ არის, ეს დროის ნიშანიც იყო და ცხოვრების ყველა სფეროს ყოველად გაუმართლებელმა ბიუროკრატიზაციამ მოიტანა, რომლის დროსაც კადრების სპეციალისტებით დაკომპლექტებაზე აღარ ფიქრობდნენ. მთავარი იყო რეჟიმისადმი მოხელის ღოიადობა. ასეთი სანდო უმაქნისები არიან ფილმის პერსონაჟები, უფუნქციო, მაგრამ იმ მდგომარეობას დახარბებულნი, რასაც თანამდებობა აძლევს. ასეთი ადამიანი ყველაფერს იკისრებს, ოღონდ თავი გადაიჩინოს და თანამდებობა შეინარჩუნოს.

ცდილობს რა, ბოლომდე ჩასწვდეს პრობლემის არსს, კოტე მიქაბერიძე თემის საინტერესო დრამატურგიულ განვითარებას გეთავაზობს. ბიუროკრატთა ცხოვრების ზოგადი ჩვენებიდან ის ერთი მათგანის თავგადასავალზე გადადის, რომლის მაგალითზე უნდა ვნახოთ, თუ როგორები არიან და როგორ იქცევიან მაგიდას შემომსხდარი თანამშრომლები, როცა მათ კარიერას საფრთხე ემუქრება. ერთ-ერთ საქმეთა მმართველს სამსახურიდან მოხსნიან, მისი ოჯახი კარგავს მექთ შემოსავალს. როგორც კი მაძლარი ცხოვრების ეს წყარო დაშრება, ოჯახის მოსვენებითი ბედნიერებაც თეალსა და ხელს შუა ქრება. განრისხებული ცოლი სცემს და ფანჯრიდან აგდებს ქმარს, რომელსაც ფული ვერ შემოაქვს და ამიტომ “ფუნქცია” დაკარგა. ამ ეპიზოდში ორი თვისება გამოჩნდა. პირველი – ღირსების უქონლობა, კაცს ცოლი სცემს, მას კი ეს არაფრად მიანინია... და მეორე – უკვდავება. მესამე სართულიდან გადმოგდებული ყვხსე წამოხტება და ვითომც არაფერიც, გაიქცევა, რომ ვინმე “ნათლიმამას” სარეკომენდაციო ბარათი გამოსტყუოს. პერსონაჟის ამ აკვიატებული იდეიდან მოდის

ფილმის სათაურიც. მაგრამ, როგორც ჩანს, ეგრეთ წოდებული საკაეშირო მიაყურებლის ფაქტორი გაითვალისწინეს, რომლისთვისაც ყველაფერი მიზანდასახულად რუსულ ენაზე კეთდებოდა და რუსიფიკაციის პოლიტიკის გამოხატულება იყო. ამიტომ “ნათლიმამის” რუსული შესატყვისი “ჩემი ბებია” გაჩნდა... ამას გარდა, ფილმში არსებული წარწერებიც რუსული იყო და, ცხადია, ტიტრებიც. ფილმის ასეთი უცხოენოვნება გარკვეულწილად აძლიერებს მის კომმარულ-სიზმრისეულ ექსპრესიონისტულ განწყობას.

ხელოვანის მიერ გარემომცველი რეალობის მართლად ხელების ძალა იმდენად დიდია, რომ, განურჩევლად მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა, სათქმელი არ უნდა დაიკარგოს. “ჩემი ბებიას” შემთხვევაშიც ასე მოხდა. ფორმამ ამაჯერად უფრო მძაფრდაც კი წარმოაჩინა პრობლემა, მიუხედავად იმისა, რომ რეალობა ფილმში დეფორმირებულად არის ასახული. მოქმედება უმეტესწილად პაეილიონებში ანუ დახშულ სივრცეში მიმდინარეობს, რომელიც საესეა საწყის-ფორმადაკარგული საგნებით და გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე ნივთებით. ასეთივე დატვირთვა აქვს მინიჭებული ადამიანთა უჩვეულო ტიპაჟებს. გრიშოვრთა მიერ საგანგებოდ “რეტუშირებულნი”, ისინი ასევე გარკვეულ ნიშან-სიმბოლოებს წარმოადგენენ. ფილმში პორტრეტთა მთელი გაღერება: ახორციის, ნუეორიშის, მლიქნელის, უსაქმურის, კარიერისტის, ბრიყვის, ერთი სიტყვით, ბიუროკრატთა რიგში შემავალი ყველანაირი ადამიანისა.

“ჩემი ბებია” პირველი ქართული ფილმია, რომლის დაღმამში მხატვრებს განუზომლად დიდი დამსახურება მიუძღვით. ირაკლი გამრეკელის და ვალერიან სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილი ფილმის სახვითი მხარე წარემლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ძლიერ ეფექტურია, მაგრამ მას მსოლოდ ემოციური ზემოქმედება არ მოაქვს. მხატვრობა “ჩემს ბებიასში” დრამატურგიული დატვირთვის მქონეა. არ შეეცადები, თუ ვიტყუა, რომ სცენარისტებთან კი არა, სწორედ მხატვრებთან თანამშრომლობით შეითხზა ფილმის დრამატურგიული საფუძველი.

კიდევ ერთი მომენტი, რომელიც ურადლებას იქცევს, ფილმის თავისებური რიტმია. ერთი შეხედვით “ჩემი ბებია”, სწორედ რიტმიდან გამომდინარე, ორ ნაწილად იყოფა. პირველი მოქმედების ხასიათის მიხედვით ნაკლებად დინამიკურია, მეორე – უფრო დინამიკური. მაგრამ თუ დავეყვირდებით, ეს ზოგადი

ნიშანია, ორივე ნაწილს ერთგვარი არითმიულობა ახასიათებს. მთელი რიგი ეპიზოდები ისეა აგებული, რომ ერთი ხანგრძლივი მდგომარეობიდან მეორეზე უეცარი, კონტრასტული გადასვლა ხდება, რომელიც ხშირად მოქმედების განვითარების შინაგანი ლოგიკით არ არის ნაკარნახევი და სემბურული სიზმრის ალოგიკურობას გვაგონებს. ამისი მაგალითები უხვად არის ფილმში, განსაკუთრებით. ეგრეთ წოდებულ მაგიდის ეპიზოდებში.

20-იან წლებში ექსპრესიონიზმის კოპულარულობა რაღაც მოდური მოვლენა კი არ იყო, არამედ დამოკიდებულების გამოხატვის ოპტიმალური ვარიანტი გახლდათ.

“ჩემი ბებია” ქართული კინოს შედეგერია. კოტე მიქაბერიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია კი – იმისი მაგალითი, თუ როგორ ძალუქს ტოტალიტარულ რეჟიმს, ხელოვანის ბედი გაამრუდოს.

მიხეილ კალატოზიშვილი

ყველა ეპოქას კაცობრიობის ისტორიაში თავისი წვლილი შეაქვს, ახლის დამკვიდრებას ცდილობს. XX საუკუნის ყველაზე დიდი მოვლენა კინო იყო. კინომ დააინტერესა საუკუნის დასაწყისის ბევრი საზოგადო მოღვაწე. იგი მილიონობით ადამიანის სულში შეიჭრა. კინოში მოხედრალზე ოცნებობდნენ, მის სამსახურში ბევრმა ნამდვილ აღიარებას მიაღწია. 20-იანი წლების საქართველოში ახალი ხელოვნება სულ უფრო მტკიცედ იკიდებდა ფეხს. პრესის ფურცლებზე ბევრს კამათობდნენ დოკუმენტურსა და მხატვრულ კინოზე. ამ დავაში აქტიურად მონაწილეობდნენ ნიკოლოზ შენგელაია და მიხეილ კალატოზიშვილი. მათთვის კინო საკუთარი "მე"-ს ნაწილი იყო. სწორედ ამიტომ იბრძოდნენ ასეთი თავგამოდებით კინოს სიწმინდისათვის, მხატვრული დონის ამაღლებისათვის და ეს ბრძოლა აუცილებელი იყო, რადგანაც კინო, რომელმაც ძალზე სწრაფად მოიპოვა მაყურებელი, მას თანდათან კარგავდა. ეკრანზე ერთხელ და სამუდამოდ უნდა დამკვიდრებულიყო სინამდვილე. ცხოვრება საოცარი ტემპით მიიწედა წინ, ეკრანზე კი უსიცოცხლო, არაფრისმთქმელ, ლამაზ ცხოვრებას უჩვენებდნენ. ქვეყანაში შიმშილი, სიღარიბე ბატონობდა, ეკრანს კი ეს არ ეტყობოდა. ხალხს რწმენა უნდა ჰქონოდა კინოსი. კინო მოშავალ მასობრივ ხელოვნებად უნდა ქცეულიყო. "კინო არის პირველი ინტერნაციონალისტი, კინო არის ახალი ხელოვნება, იგი მოდის, როგორც ცხოვრების კონსტრუქტორი" – ვკითხულობთ 1924 წელს ჟურნალ "H₂SO₄"-ში დაბეჭდილ წერილში "კინოაპოლოგია". იგი ქართველი რეჟისორების სულისკვეთებას, მათ შემოქმედებით კრედიოს ნათლად წარმოაჩენს, შენგელაია და კალატოზიშვილი სწორედ ასეთი ღოზუნებით შეიარაღებული იბრძოდნენ ქართული ეროვნული კინოს სიწმინდისათვის. მათ კინოს საშუალებით უნდოდათ ეჩვენებინათ ნამდვილი ცხოვრება, არა შელამაზებული და ეთნოგრაფიული მნიშვნელობის, არამედ ისეთი, როგორიც სინამდვილეში იყო. ისინი ებრძოდნენ ძველს, დრომოჭმელს, ეძებდნენ ახალ გზებს. ამ ბრძოლაში იკვეთებოდა მათი ხასიათი, მათი რეჟისორული ხელწერა, სწორედ ისინი ქმნიდნენ ქართული კინოს სახეს, როგორც უკრაინაში – დოჟენკო და

სავენკო, რუსეთში – ეიზენშტეინი და პუდოვკინი. საოცრად დიდია მათი წვლილი არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო კინემატოგრაფიის განვითარებაში. ნიკოლოზ შენგელაიას "ელისომ" და მიხეილ კალატოზიშვილის "მარილი სუანეთს" ქართულ კინოს საქვეყნოდ გაუთქვა სახელი.

მიხეილ კალატოზიშვილის მოსვლა ქართულ კინემატოგრაფიაში მოვლოდნელი არ ყოფილა. სანამ დამოუკიდებელ ნაბიჯს გადადგამდა, მან ბევრი იმუშავა სხვადასხვა რეჟისორთან, როგორც ოპერატორმა, მეორე რეჟისორმა, მექანიკოსმა. იგი დიდხანს ემზადებოდა თავისი სათქმელისათვის. 1930 წელი სამუდამოდ ჩაიწერა ქართულ კინემატოგრაფიაში, როგორც დიდი მნიშვნელობის თარიღი, ამ წელს მაყურებელმა დოკუმენტური კინოს შედეგები იხილა. 1957 წელი – ისიც კალატოზიშვილის სახელთან არის დაკავშირებული. მთელი მსოფლიო აღაპარაკდა რუსული კინოს ფენომენის შესახებ. "მიფრინავენ წეროები" ახალი საბჭოთა კინემატოგრაფიის დაბადების მომასწავებელი იყო. ფილმს მთელი მსოფლიო გამოეხმაურა, მან კანის საერთაშორისო ფესტივალის ჯილდო მიიღო და გულგრილი არ დატოვა მსოფლიოს არც ერთი მაყურებელი. ამ ორ დიდ თარიღს შორის მთელი 27 წელიწადია, წლები, როდესაც კალატოზიშვილი ხან დუმდა, ხანაც გზებს ეძებდა იმ ახლის სათქმელად, რომლისკენაც ყოველთვის მიისწავფოდა. მისი ხელოვნება განუყოფლად ეკუთვნის ქართულ და რუსულ კულტურას. მისი ფესვები საქართველოშია მკვიდრად გადგმული, სწორედ აქ დაიწყო მან თავისი შემოქმედებითი გზა. აქ მიაგნო ბევრ ისეთ ხერხს, რომლებიც შემდეგ ორგანულად გაითავისა ბოლო პერიოდის ფილმებში.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში კალატოზიშვილის სახელი შეგხვდებოდათ ფილმებში "ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე" – როგორც მსახიობის, "ბოშათა სისხლი" – როგორც სცენარის ავტორის და მეორე ოპერატორის, "გიული" და ორთქლმავალი №100", როგორც ოპერატორის. იგი იბეჭდებოდა ჟურნალ "მემარცხენუბაში", აქტიურად მონაწილეობდა ჟურნალის ფურცლებზე კინოს შესახებ გამართულ პოლემიკაში.

1928 წელს კალატოზიშვილმა, როგორც რეჟისორმა და ოპერატორმა გადაიღო ფილმი "18/28" / "მათი სამეფო", რომელიც დიდი ოქტომბრის რევოლუციის ათ წლისთავს მიეძღვნა. ეს ფერ შუბის ფილმის "რომანიოკების დინასტიის დაცემის" მსგავსად, კალატოზიშვილმა და ნუკა ლოლობერიძემ გადაწყვიტეს, ფილმში

ერთმანეთისათვის დაეპირისპირებინათ მენშევიკების დროინდელი და საბჭოთა საქართველო. მენშევიკური მთავრობის წლების არც ისე ბევრ მასალაზე მიუწვდებოდათ ხელი, ამდენად, წარსულის ჩვენების მხრივ ფილმი ღარიბული გამოდგა. სამწუხაროდ, "მათი სამეფო" შემორჩენილი არ არის და კალატოზიშვილის ამ ნაწარმოებზე ვრცლად მსჯელობა არ შეგვიძლია. თავად რეჟისორები მიუშაობის პროცესის შესახებ უერნალ "მემარცხენეობაში" წერდნენ: "აქ საჭიროა აღინიშნოს გაფორმების ხერხი, რომლითაც ჩვენ სურათის მონტაჟის დროს ეხელმძღვანელობდით. ეს არის პაროდოზი – პაროდოზმის გამოყენება ჩვენ შევძელით მასალაზე დაყრდნობით, რომელიც ჩვენამდე იყო გადაღებული".¹ ამიტომ არის, რომ მსჯელობას მ. კალატოზიშვილზე, როგორც რეჟისორზე და ოპერატორზე "ჯიმ შეანთეთი" ვიწყებთ. ჯერ კიდევ 1928 წელს უერნალ "მემარცხენეობაში" იგი წერდა: "კინემატოგრაფია ტექნიკის ხელოვნებაა, სწორედ აქ შეიძლება რაციონალიზაცია განხორციელებული იქნეს მთელი 100%-ით. არა მარტო გადაღების და ლაბორატორიული სინამდვილის მხრივ, არამედ მხატვრული წარმოების ბაზაზედაც. კადრის ხედვითი კუთხის შთაბეჭდილებისათვის შეუძლებელია იმ კუთხით და დონით გადაღება, რომელიც გაავტომბირებულია ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრებით. ე.ი. თეატრების დონით, "ხედვის წერტილის" მონახვა აუცილებელია ისეთი ხედვითი კუთხის "რაკურსით", სადაც სივრცობრივი ფორმებით მაქსიმალურად გამოხატული იქნება მასალის გამომეტყველება, რომელიც აგრეთვე გაძლიერებული იქნება განათებით". როცა კალატოზიშვილი "კინომასალის ჩვენების მეთოდებზე" მსჯელობდა, იგი, რა თქმა უნდა, თავისი იდეების პრაქტიკულად განხორციელებას აპირებდა. ფილმში "მარილი სეანეთს" მხატვრული და დოკუმენტური ისეა ერთმანეთში გადახლართული, რომ მთლიანობას არ არღვევს. კალატოზიშვილმა შეძლო, საოცარი დამაჯერებლობით ეჩვენებინა სეანეთის ყოფა, ბუნება. "რაკურსმა არ უნდა გააორიგინალოს ან გააღამაზოს ნივთები, ის უნდა იყოს როგორც სტილისტური ხერხი, რომელიც აზრიანად იქნება გამიზნული სიუჟეტის წყობასთან დაკავშირებით".¹ სწორედ ამ პრინციპის ერთგული დარჩა იგი ფილმის ბოლომდე. უშგულის კოშკებს კალატოზიშვილის აპარატი სხვადასხვა

1. უერნალი "მემარცხენეობა", 1928წ. №2.

რაკურსით ხედავს, ხან ზემოდან ქვემოთ და პირიქით, ხანაც საერთოდ დაყირავებულს. კალატოზიშვილის ხელში აპარატი “სუბიექტური” ხდება. რეჟისორს ყველაფერი აინტერესებს – ყოფა, ბავშვების დაბადება, მკედარის მიწასთან მიბარების წესი. მის აპარატს არაფერი რჩება შეუმჩნეველი. კალატოზიშვილმა, ძიგა კერტოვის მსგავსად, აპარატი “კინოთვალად” აქცია. ეკრანზე პირველად გამოჩნდა ოპერატორის უღვევი შესაძლებლობები. ფილმის იგი სვანეთის ღამაში ბუნების ჩვენებით იწყებს. იმ მთების ჩვენებით, რომლებსაც სიხარულის მოტანაც შეუძლიათ და უბედურების დატრიალებაც. კალატოზიშვილის სვანეთი ზვიადი და მიუვალაია. ძნელია ამ მთებში ცხოვრება. ადამიანის ყოველდღიური საქმიანობა მძიმე შრომასთან არის დაკავშირებული. შრომის პროცესის ჩვენებისას კინოაპარატი არ არის სტატიკური, იგი სულ მოძრაობაშია. ადამიანები კამერის წინ მექანიკურ მოძრაობას კი არ ასრულებენ, არამედ თვით აპარატი მიჰყვება მათი მუშაობის ტემპს. მდინარეზე გადებული ბეწვის ხიდი მათთვის ცხოვრების ბეწვის ხილია, რომელიც ოდნავი სიმძიმისგან შეიძლება ჩატყდეს და მილიონობით ადამიანი მდინარემ შთანთქმას. განა აგორებული ზეაეიც ასე არ არის? სვანეთში ყველაზე უკეთ იგრძნობა ადამიანის დაუსრულებელი ჭიდილი ბუნებასთან, კალატოზიშვილი სწორედ ამ ასპექტს დიდ ყურადღებას აქცევს და ბევრ თავის შემდეგდროინდელ ფილმს ადამიანისა და ბუნების ბრძოლას მიუძღვნის.

“28 ივლისი, 1929 წელი. ცხელი დღე იდგა” – იწერება ეკრანზე და ჩვენ თვალწინ ბუნების კიდევ ერთი საოცრება იბადება. ღრუბლები ციდან მზეს დევნიან, რათა ზაფხულის ამ ცხელ დღეს სვანეთს თოვლი მოუვლინონ. ირგვლივ – კოშკებზე, მთებზე, სათესზე – ყველგან თოვლი დევს, მაგრამ ამ თოვლში სვანები მუშაობას აგრძელებენ, რათა პური არსობისა არ დაკარგონ. ისინი მიეჩევივნენ ბუნების მოულოდნელ სახეცვლილებას. თოვლს ისევ საშინელი სიცხე შეცვლის, რომელიც ადამიანს თენთავს, სიცოცხლის ხალისს უკარგავს. შრომობენ არა მარტო მაშაკაცები არამედ ქალებიც, მათთვის შრომა უფრო მძიმეა. ფიცარზე, რომელსაც სახნავად იყენებენ, ქალი და აკვანში ჩაწყენილი ბავშვი თავსდებიან. დაუსრულებელია მათი ტრიალი, დამქანცველია მათი შრომა. ილაჯგამოცლილ ქალს თავებრე ესხმის, დატრიალდა სვანური კოშკები, ყველაფერი მოძრაობს. თითქოს შეუძლებელია ამ მბრუნავი სამყაროს გაჩერება. ასევე მოძრაობაშია მოყვანილი

ბედის წისკვილი, სვანეთს მარილი სჭირდება, ის კი არსაიდან ჩანს. მარილი! ღაღადებენ ადამიანები, მარილი! ითხოვენ ცხოველები. მამაცი სვანები თოელსა და ზეაეს არ უშინდებიან, მაინც მიდიან ბარში საშოვარზე. მიძიეა ლოდინი, გარინდებულან მთები, ადამიანები, ისინი ელიან. ელის ქალი ბავშვით ხელში, იგი პაეროვანი და მსუბუქია. მისი ლოდინი სავსეა რწმენით, რომ ისინი დაბრუნდებიან, გზას ადევნებს თვალყურს. მათი ვედრება ღმერთმა არ ისმინა, აბობოქრდნენ მთები, წამოვიდა ზეავი. ქალის შეშლილ სახეზე ირეკლება ზეავის საშინელება. ყვირის, მაგრამ შეელა არავის ძალუძს. ზეაემა შთანთქა ხალხი, კელაე დაამარცხა ბუნებამ ადამიანი. აჩვენა თავისი სახე. და ისევ კონტრასტული კადრები. ოჯახში უბედურებაა. მიცვალებული მიწას უნდა მიაბარონ.

ამას თავისი ადათ-წესები აქვს. პირველ რიგში კი მშობიარე ქალს აგდებენ სახლიდან, რათა მან სადმე შორს, მარტომ, ყველასაგან გარიყულმა შვას ბავშვი. აკი ამბობენ, ახლის დაბადება ყოველთვის უხუცესის სიკვდილს იწვევსო. აქაც ასეა, რეჟისორმა დასაფლავების სცენები საოცარი სარკაზმით გადაიღო, მისდევენ ცხედარს, ძლივს ეწევიან, შემდეგ ნახევრად მთვრალი მღვდელი წესს უგებს. მიცვალებულს თეთრი ძროხა, ცხენი, ფული შესწირეს, მიწას მიაბარეს და ღრეობა დაიწყეს. პარალელურად კი ქალმა ბიჭი შობა. მის სისხლს ძალლი დაეწაფა, სწორედ ისე, როგორც ქელებში ხალხის ბრბო ლეინოს და საჭმელს. ერთმა სიკვდილმა მეორე სიკვდილი დაბადა. ბავშვს თვით დედა მარხავს, როგორც ცოდვის შვილს, და მიწას საკუთარი რძით ანოყიერებს. შეძრწუნებულია ქალი, მის უბედურებას სახლეკარი არა აქვს.

“მარილი სვანეთს” არ იყო გადაღებული მათთვის, ვისაც მხოლოდ სვანეთის ეგზოტიკური ბუნებით ტკობა სურდა. ფილმში სიმართლით არის ნაჩვენები სვანების ცხოვრების სიმძიმე. მაგრამ დროის მოთხოვნილება სხვაგვარი იყო. ფილმი ოპტიმისტურად უნდა დამთავრებულიყო. კალატოზიშვილს მართლაც მოუხდა, დოკუმენტურ ფილმში გათამაშებული, დადგმული სცენები შემოეტანა. „ფეთქლება მთები, ინგრევა კლდეები, რათა გაიყვანონ გზა, რომელიც სვანეთში გაცილებით უფრო გვიან მივა, ვიდრე ეს სურათშია ჩაჩვენები, მაგრამ აქაც რეჟისორი თავისი თავის ერთგული დარჩა, მან ნგრევის და ახლის შენების პროცესი მოძრაობაში გადაიღო და არა სტატიკაში. განა თვითონ არ აღნიშნაუდა პრესის ფურცლებზე

- „ვეუნეწოთ მოველენები მოძრაობაში და არა სიმშვიდეში, რომელშიც ისინი არასოდეს იმყოფებიან“¹. მან თავისი სიტყვები ფილმით გაამართლა, „ჯიმ შვანთეში“ ყველაფერი მუდმივ მოძრაობაშია, ორგანულად გადადის ერთი მდგომარეობიდან მეორეში. კალატოზიშვილმა, როგორც ოპერატორმა, შაუ-თეთრი გამოსახულების საოცარი ფერადოვნება შექმნა, მიუხედავად თავისი სიმკაცრისა, „ჯიმ შვანთე“ მონტაჟურ-პოეტური ფილმია. სწორედ ამიტომ ვერ შეაფასეს ჯეროვნად. ფილმი ფორმალისტურად ჩათვალეს, მიიმე ბრალდებები წაუყენეს. ხელოვანისთვის არ არსებობს შეზღუდვები თემის არჩევანში. მას შეუძლია ერთნაირი სერიოზულობით ილაპარაკოს დიდსა და პატარა მოვლენაზე. ამ შემთხვევაში მთავარი სათქმელის გამოხატვის დონეა. 1932 წელს ეკრანზე არ გამოვიდა მიხეილ კალატოზიშვილის ახალი ფილმი „ლურსმანი ჩექმაში“, რომელმაც კრიტიკის შემოტევა განიცადა. რეჟისორი შეეცადა, ეჩვენებინა, როგორ მიეყავართ უყაირათობას, საქმისადმი გულგრილ დამოკიდებულებას კატასტროფისაკენ.

“პროლეტარსკოე კინოში” იგი წერდა: “ჩვენთვის ლურსმნის ისტორია არ არის ფორმალური ხერხი, არამედ ლაპარაკია წარმოების ხარისხიანობაზე, შრომისადმი სოციალისტურ დამოკიდებულებაზე”². რა თქმა უნდა, ფილმის იდეა საინტერესო იყო, მაგრამ კალატოზიშვილი ვერ ასცდა ბევრ ისეთ შეცდომას, რომელიც “ჯიმ შვანთეს” ავტორისთვის დაუშვებელი იყო. იგი ფორმამ გაიტაცა, ჩვენების ხერხებში მთელი ყურადღება მართლაც ერთ პატარა ლურსმანზე გადაიტანა, დაარღვია ეკრანული სინამდვილე. ფილმში ხან ჯარისკაცთა წერთნას უჩვენებდა, ხანაც ნამდვილი ბრძოლის სცენებს. როცა დასჭირდა, წითელარმიელები გახით გაგუდა, ხოლო შემდეგ კრებაზე გამოიყვანა. სწორედ ამგვარ შეცდომებზე იყო ლაპარაკი კრიტიკულ წერილებში. კალატოზიშვილმა საპასუხო წერილი გამოაქვეყნა, სადაც თავს იცავდა და უტყვევდა კრიტიკოსებს: “კრიტიკოსი უნდა ცდილობდეს, დაეხმაროს და არა დამარხოს ესა თუ ის ხელოვანი”³. კალატოზიშვილი ახალგაზრდა იყო და თითოეულ დამარცხებას მიიმედ განიცდიდა. ალბათ, ამიტომაც ფილმის წარუმატებლობის შემდეგ მან საერთოდ უარი თქვა თავის პროფესიაზე და, როგორც

1. ჟურნალი “მემარცხენეობა”, 1928წ. №2.

2. იქვე

3. იქვე

მოუწოდებდნენ, სასწავლებლად ლენინგრადში გაემგზავრა. 1932 წლიდან მოყოლებული, 1939 წლამდე კალატოზიშვილის სახელი არც ერთი ფილმის ტიტრებში არ გამოჩენილა. ამ პერიოდში მან არა მარტო ისწავლა, არამედ ფილმის წარმოების პროცესსაც გაეცნო. ბევრი სამუშაო გამოიკცვალა.

1939-1943 წლებში კალატოზიშვილი ლენინგრადის კინოსტუდიაში მუშაობს და ქმნის სამ კინოსურათს – “მამაცობა”, “ვალერი ჩკალოვი”, “დაუმარცხებელნი”.

დროის გამოცდას მხოლოდ “ვალერი ჩკალოვმა” გაუძლო. რეჟისორის პირველი ფილმი მაყურებლისათვის შეუჩნეველი დარჩა. ფილმი ერთგვარი რეპეტიცია იყო “ვალერი ჩკალოვის” გადაღებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ კალატოზიშვილს სამივე ფილმზე სხვადასხვა ოპერატორი ჰყავდა (ვ. ლევიტინი, ა. გინზბურგი, ა. კალცატი, მ. მაგიდსონი) მაინც თითოეულ კადრში სწორედ რეჟისორის ხელვა, მისი კამერის შეგრძნება ჩანდა. თუ პირველ ფილმში იგი მხოლოდ მაღალი პილოტაჟის ტრიუკების ჩვენებამ გაიტაცა, მეორე ფილმში შეეცადა, მთავარი გმირის სახე გამოეკეთა, რათა ის უფრო ახლობელი და საცნაური გამხდარიყო მაყურებლისათვის. სანამ კალატოზიშვილი დუმდა, ეკრანმა ალაპარაკება მოასწრო, კინო მუნიჯი აღარ იყო. მიუხედავად ამისა, რეჟისორი მაინც ცდილობდა, რაც შეიძლება ნაკლები სიტყვა ეხმარა, ეკრანზე ყველაფერი სახიერად წარმოედგინა. ეს ყველაზე მეტად “დაუმარცხებლებში” იგრძნობა. ფილმი 1943 წელს არის გადაღებული. იმე უკვე დაწყებულია, ლენინგრადში კი ბლოკადის დღეებია. სწორედ ამ დღეებს ეძღვნება ფილმი. ძნელია, კინოსურათში ერთმანეთისაგან განასხვაოთ დოკუმენტური და მხატვრული, გათამაშებული სცენები. ფილმი სინამდვილესთან დაახლოების პრინციპზეა აგებული. ძალზე ძლიერია მისი ის ნაწილი, სადაც ბლოკადური ლენინგრადია ნაჩვენები, ხოლო სცენები, სადაც რეჟისორი გმირების ყოფას გვისჩვენებს, ნაკლებად დამაჯერებელია. ფილმს წარმატება არ ხვდა წილად. კალატოზიშვილმა კვლავ დუმილი არჩია და მის შემოქმედებაში კიდევ ერთი შეიღწილიანი პაუზა დადგა. კინოსთან კავშირს იგი ამ წლებშიც არ წყვეტდა. ომის წლებში მიუღინებელი იყო ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სადაც კინოს წარმოდგენდა, ხოლო ომის შემდეგ საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფიის მინისტრის მოადგილე გახლდათ. კალატოზიშვილი კვლავ სათქმელს ეძებდა. საბჭოთა კინო კრიზისს განიცდიდა. 50-იანი წლების დასაწყისი კინოს

ისტორიაში ცნობილია, როგორც “მცირეფილმიანობის” პერიოდი. ამ წლებში იღებს კალატოზიშვილი “განწირულთა შეთქმულებას” (1950წ.) და “მტრულ გრიგალს” (1953წ.). ორივე ფილმი იმდროინდელი ფსიქოლოგიით არის

დალდასმული. “განწირულთა შეთქმულებაში” რეჟისორი შეეცადა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ შექმნილი სიტუაცია ეჩვენებინა. იქმნებოდა სოციალისტური სახელმწიფოები. ერთი ფორმაციიდან მეორეზე გადასვლის პროცესი მტკივნეული იყო და ბევრ სიძნელეს უკაეშირდებოდა. ფილმი დასმულ შეკითხვებს სწორხაზოვან პასუხებს სცემდა. კალატოზიშვილი ორივე შემთხვევაში დოკუმენტურ მასალებზე, რეალობაზე ცდილობდა ფილმების აგებას, მაგრამ სხვათა და სხვათა მიზეზთა გამო მას ეს არ გამოუვიდა.

შეიძლებოდა, ამ ჩაეარდნებს მის შემოქმედებაში კელაე პაუზა მოჰყოლოდა, შემთხვევა რომ არა. მას ხელში ჩაუვარდა სცენარი კინოკომედიისათვის და ამდენი ძიებით, მარცხითა და გამარჯვებით დაღლილმა მსუბუქ ჟანრს მიმართა. ამ ფილმით მოვიდა მასთან სახალხო აღიარება, მისი გეარი ერთხელ და სამუდამოდ დაამახსოვრდათ. “ერთგულმა მეგობრებმა” მაყურებელთა გულებისაკენ გაიკვლიეს გზა. რეჟისორის არჩევანი ყველასათვის მოელოდნელი იყო. კალატოზიშვილს არ ჰქონდა გამოცდილება კომედიის ჟანრში, მაგრამ სწორედ მან შეძლო, შეექმნა ცოცხალი, დასამახსოვრებელი ფილმი. ეკრანი მინვეული იყო ყველაფრის სწორხაზოვან ჩვენებას. ცუდი იყო მხოლოდ ცუდი, კარგი – მხოლოდ კარგი. იღებდნენ იმდენად ერთფეროვან კომედიებს, რომ მათ ვერ გაუძლეს დროის გამოცდას. მაყურებელი დიდი ხანია ელოდა ცოცხალ პერსონაჟებს, ნაცნობ სიტუაციებს, ნამდვილ ხალხურ იუმორს. მათი ლოდინი ფუჭი არ აღმოჩნდა. ფილმის სამივე გმირი, თაეისი დადებითი და უარყოფითი თეისებებით, მაყურებელმა ერთხმად მიიღო, გაითაეისა და შეიყვარა. თურმე შეიძლება იყოს ინდაურიეით გაბღენიძილი აკადემიკოსი, იუმორით აღსავსე ჭირურგი, ლირიკოსი აგრონომი. მსახიობებმა ვ. მერკურიეემა, ბ. ჩირკოეემა და ა. ბორისოეემა შეიძლეს ეცხოვრათ ფილმის გმირთა ცხოვრებით, ისინი სიამოენებით მიჰენენ მდინარის

¹ Журн. “Пролетарское Кино” 1932, №5.

² Журн. “Пролетарское Кино” 1932, №5.

³ იქვე

დინებას და შემოგვთავაზეს მოულოდნელი სიტუაციებით აღსავსე მშვენიერი მოგზაურობა ტივით. ფილმის გმირები პირველად არ იყვნენ პათეტიკურები, სწორხაზოვანები. მათ გაარღვიეს ეკრანისა და მაყურებელს შორის არსებული ზღვარი. „ერთგულ მეგობრებს“ საკავშირო ეკრანებზე მოგზაურობა ჯერ დასრულებული არ ქონდა, რეჟისორი კი ახალ გზას გაუყვა. ფილმს “პირველი ეშელონი” ერქვა. ის არ იყო ომზე. ეს იყო ფილმი პირველ მშვიდობიან ეშელონზე, რომელსაც ახალგაზრდობა ყამირი მიწების ასათვისებლად მიჰყავდა. კალატოზიშვილი მოვლენათა შუაგულშია. მას შესაძლებლობა მიეცა, თავისი სიტყვა ეთქვა მშენებლობაზე, ახალგაზრდობაზე. ფილმს ნატურაზე იღებდნენ. ამიტომ არის ძნელი, მასში ერთმანეთისაგან განვასხვავოთ დოკუმენტური და შეთხზული. “პირველი ეშელონით” დაიწყო ოპერატორ ს. ურუსევსკისა და რეჟისორ მ. კალატოზიშვილის ხანგრძლივი თანამშრომლობა. მიხეილ კალატოზიშვილი კელაე თავისი თავის ერთგულია. მიუხედავად იმისა, რომ იგი დიდი ხანია მხატვრულ კინოში მოღვაწეობს, მაინც მთელ ფილმში მისი ადრეული – რეჟისორი დოკუმენტალისტის პროფესია იხენს თავს. იგი ცდილობს, არ უღალატოს “სიტყვის გაკინებატოგრაფების” პრინციპს. ამიტომ არის, რომ ფილმში (უკვე მერამდენედ) დოკუმენტური და მხატვრული ერთმანეთის გვერდით კი არ არსებობს, არამედ ორგანულად არის ერთმანეთში შერწყმული. ასე იქნება მის მომდევნო ნამუშევრებშიც. “პირველ ეშელონს” უნდა დაესწრო მოვლენათა სელისათვის, ფილმის ნახვისას დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა გრჩება. რამდენადაც მშენებლობა მოძრაობაში, განვითარებაშია ნაჩვენები, იმდენად უსიცოცხლო და დაუმთავრებელია მშენებელთა სახეები. ფილმი 1956 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. ერთი წლის შემდეგ კი კრიტიკა და მაყურებელი ალაპარაკება “მიფრინავენ წეროების” ფენომენის შესახებ. კალატოზიშვილის სახელი კელაე პრესის ფურცლებზე მოხვდება. ისევე, როგორც თავის დროზე “ჯიმ შუანთემ”, რეჟისორის ახალმა ფილმმაც აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ახლა, როცა “მიფრინავენ წეროების” პრემიერიდან თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა, ჩვენთვის ნათელია, როგორ ცლებოდა კრიტიკა, მაყურებელი ორივე სურათის შეფასებისას. ამ ფილმების ნახვისას ისეთი შეგრძნება გუყვლება, თითქოს მათ შორის 27 წელი კი არა, სულ რაღაც თვეები გავიდა, იმდენად იგრძნობა ორივე ნაწარმოებში რეჟისორი და

ოპერატორი კალატოზი შეიქმნის ხელეა, სამყაროს მისეული აღქმა. რა იყო იმისი მიზეზი, რომ ფილმი არ მიიღეს? პირველ რიგში, როზოვის სცენარი. სხვა დრო რომ ყოფილიყო, ალბათ, "მიფრინავენ წეროებს" ფორმალისტურად ჩათვლიდნენ, მაგრამ ყველას გასაოცრად სწორედ ფილმის ფორმამ გამოიწვია სპეციალისტთა აღფრთოვანება. "მიფრინავენ წეროები" პირველი კინონაწარმოებია, რომელიც კინოს ენით მეტყველებს და არა - ლიტერატურის. ომის თემაზე შექმნილ ფილმებში მან პირველმა წამოსწია წინ ქალი, რომელმაც ჯარისკაცს უღალატა, და არ დაგმო იგი. გმირულზე პოეტურად მოგვითხრო. იმ დროს მოვლენების ასეთი ჩვენება მართლაც რომ სამყაროს თაღდაყირა დანახვას ნიშნავდა. ფილმმა მაყურებელს შეახსენა, რომ საჭიროა, ეკრანს განუწყვეტლივ ადევნო თვალი, რომ გმირთა ემოციები, გრძნობები შეიძლება გამოიხატოს არა დიალოგში, არა კადრს მიღმა ხმით, არამედ სწორედ ეკრანის, მისი გამომსახველობის საშუალებით. მართლაც შეუძლებელია, თვალი მოსწყვიტო ეკრანს, თუ ოდნავ მაინც მოადუნე ყურადღება, წაგებული ისე შენ დარჩები.

საოცრად ნაცნობი, არაერთხელ ნანახი მოსკოვის სანაპირო გარიჟრაჟზე. ფილმის გმირები - უდარდელი, მხიარული, ბედნიერი - სწორედ ამ სანაპიროზე ჩნდებიან პირველად. მათი განერება შეუძლებელია, შეუძლებელია, აქვე მათ ტემპს, ეს შეეყარებულთა ტემპია, მათი სამყარო ყველასაგან განცალკევებულია. რამდენჯერ გვინახავს წითელი მოედანი, მაგრამ ასე ბავშვურად, თავდავიწყებით ასკინკლით მოხტუნავე წყვილი არასდროს გვიხილავს, რამდენჯერ აგვიხედავს ცაში, მაგრამ იშვიათად თუ მოგვიკრავს თვალი წეროების გუნდისთვის. მერე თითქოს წეროები დედამიწას დახედავენ და შეეყარებულთა სილუეტები ძალიან პატარად, მიწაზე გართხმულად მოენყენებათ. ყველა შეხეედრას თაუისი დასასრული აქვს, ვერონიკას (ტ. სამოილოვა) და ბორიას (ა. ბატალოვი) შეხეედრაც მთავრდება, მაგრამ რა ძნელია განშორება, გინდა, ერთად ყოფნა კიდევ თუნდაც ერთ წუთს გაგრძელდეს. მცირე ხმაურიც კი გაფრთხობს, არ გინდა, შენი ბედნიერების თანამოზიარე გახადო ვინმე. აი, დაემშვიდობე, მაგრამ რაღაც დაგრნა სათქმელი და მირბიხარ, არა, კი არ მირბიხარ, არამედ ერთი სულის მოთქმით მიიწვევ წინ, რათა დაეწიო, არ დაგუმალოს, არ გაუწინარდეს. უტყვია შენი საუბარი, მაგრამ მრავალნიშნულოვანი. ერთნაირად ფუხაკრეფით, სქმაღ

მიიწვევენ ისინი თავიანთი ოთახებისაკენ, რომ მერე ბედნიერ
ძილს მისცენ თავი. რა მალე თენდება თურმე, წესიერად
გამოძინებასაც ვერ ასწრებ, ძილში კი ჩაგძახიან: ომი დაიწყო!
რა ბუნებრივია შენი პასუხი “Ну и пусть” და ძილის გაგრძელება.
სწორედ იქ იცვლება ფილმის რიტმი. თუ აქამდე რეჟისორი
და ოპერატორი არ განსჯარებდნენ, ნელა შეეყავდით გმირთა
ცხოვრებაში, ახლა რიტმის შეცვლა თვით მოვლენებმა
მოითხოვა. ომი დაიწყო. დაიკარგა უდარდელი განწყობილება,
მაგრამ ვერონიკა მაინც ცდილობს, თავისი გრძნობები დამალოს,
იოხუნჯოს. მას ომი ჯერ არ შეხებია, ტკივილი არ მიუყენებია,
მისი ბორკა გვერდითაა. კვლავ ერთი დიდი მონაკვეთი ფილმში,
რომელიც მხოლოდ მათ, მთავარ მოქმედ გმირებს ეთმობა.
საოცარი შუქი პფენია ვერონიკასა და ბორიას თვალებს,
რადგანაც სწორედ თვალები გამოხატავენ ადამიანის გრძნობებს
ყველაზე ნათლად, მათში არაფერი იმალება. ოპერატორი
სერგეი ურუსევსკი ტატიანა სამოილოვას ისეთ პორტრეტებს
ქმნის, რომ მათი დავიწყება შეუძლებელია. მსახიობი უბრალო
მოდელი კი არ არის ოპერატორისათვის, არამედ ცოცხალი
ადამიანი, ხასიათის ყოველწუთიერი ცვლილებებით. სამოილოვა
კი არ თამაშობს, არამედ ცოცხლობს ეკრანზე. ის მართლაც
შეყვარებულია, სიცოცხლით სავსეა, მოუსვენარი. მას ხომ
მეტსახელად „ციყვს“ ეძახიან. განწყობა წამდაუწუმ ეცვლება
ყოველ მონაკვეთში. ბავშვური თავდავიწყებით ებრძვის იგი
ბორიას, შემდეგ კი განუსაზღვრელი სევდით, სერიოზულობით
ემშვიდობება.

და აი, სკოლის ეზო, მოხალისეთა შეკრების ადგილი.
გისოსის ერთი მხრიდან გამცილებლები, მეორე მხრიდან კი –
ბორისი. ვერონიკა გისოსზე აძვრება, რათა უკეთ დაინახოს,
მაგრამ შეუძლებელია, ამ ზღვა ხალხში ნაცნობ სილუეტს
მოიპოვოს თვალი. მართლაც რამდენი არიან, სხვადასხვა ბედის
ადამიანები. ზოგი ჯგუფად დგას, ზოგიც განმარტოებულია.
ოპერატორი და რეჟისორი ხალხის ჯგუფურ პორტრეტს ქმნიან,
ხოლო შემდეგ – ცალკეულს. აპარატი ვერონიკას ფეხდაფეხ
მიჰყვება, ხალხში ერევა, ხელებს იშველიებს, რათა გზა
გაიკვლიოს და ასე, ერთიანი პანორამით იღებს მთელი
გაცვილების სცენას. თითქოს უკიდუგანოა სკოლის ეზო, მთელ
ქალაქს იტევს. ისინი განაგრძობენ ერთმანეთის ძებნას.
ვერონიკა გისოსს მიაბჯენს სახეს, თითქოს სურს, შიგ გაგვიოს
და მიუახლოვდეს ბორიას, მაგრამ ეს შეუძლებელია. ერთი
წამით თვალი გაუშტერდება, მერე კი კვლავ გზას მიიკვლევს.

რამდენი არიან: ძალაგამოლეული, თვალებში ცრემლსამდგარი ვერონიკა ვილაცას მხრებზე აწვება და კამფეტებითა და ნამცხვრებით სავსე შეკვრას ბორიას ესურის, შეკვრა იფანტება, მიმავალი ჯარისკაცები გათულავენ ვერონიკას ძღვენს.

ფრონტი: დაღლილი, ჭეჭყიანი, წვერგაუქარსაივი ბორია. მას დასაზვერად აგზავნიან. დოკუმენტებს თავის მეგობარს უტოვებს. დიდხანს დასცქერიან ვერონიკას სურათს. ფილმის რიტმი კვლავ იცვლება. ბოროზღინების ოჯახი ჩაის მიირთმევს. ვერონიკა და მარკი მაგიდასთან სხედან. ვერონიკას მსხვილი ხელი. მას ტუჩი ოდნავ მოუკნეწია და ქანდაკებასავეით ზის გაუნძრევლად. თვალები ცრემლით აქვს სავსე. მოხდა უბედურება, მაგრამ არა – ლალატი.

ისევ ფრონტი. დაჭრილ ვალოდიას ბორია მხრებით მოათრევს. ერთი წუთით ძირს დააწვენს, რათა დაისვენოს, წელში გაიმართება, თვალებს ზევით ალაპყრობს და სამარისებურ სინიუმეში სროლის ხმა გაისმის. ეკრანზე ღრუბლებს ამოფარებული მზე გამომნდება, შემდეგ მზე დაპატარავდება, წერტილად იქცევა. ბორია არყის ხეს მიუყრდნობა და დატრიალდება სამყარო. არყის ხეები თითქოს ფერხულში ჩაებნენ, მათ ფონზე ვერონიკას სახლის კიბე გამოინდა, ფარაჯიანი ბორია კიბეზე არბის. შემდეგ კარი იღება და იქიდან საქორწინო სამოსში გამოწყობილი ვერონიკა და ბორია გამოდიან. მათ ულოცავენ. ირგვლივ ნაცნობი, ბელნიერი სახეებია. ვერონიკას ღიმილით გაცისკროვნებული სახე სულ უფრო სწრაფად ტრიალებს, მერე ნელ-ნელა უნინარდება და ეკრანზე კვლავ არყის ხეების ფერხული გრძელდება. შემდეგ ესეც მთავრდება და ტყვიით განგმირული ბორია ეცემა. მისი მზერა გაიყინა.

გადაღლილი, თავდაუხურავი ვერონიკა ქუნაში მორბის, კიბეზე არბის. გარშემო ყველაფერი მოძრაობაშია მოყვანილი. ხილზე აირბინა. ქვევით იხედება, შორიდან მატარებელი მოქრის, ერთი წამით სახეზე ხელებს იფარებს, ოდნავ გადაიწვეა, მაგრამ მატარებელმა ჩაიარა. ვერონიკას მანქანის დამუხრუჭების ხმა გამოაფხიზლებს, სწორედ ბორბლებთან მიუესწრებს, პატარა ბაქმეს გულში ჩაიკრავს და ასე, ხელში ატაცებულს სახელში წამოიყვანს.

ომი დამთავრდა. მოსკოვის სადგური ხალხითაა სავსე. ელიან მატარებელს, რომლითაც ჯარისკაცები დედაქალაქს უბრუნდებიან. დამხედურთა შორისაა ვერონიკა. ბაქანზე ხალხის ტევა არ არის. ვერონიკა ბორიას ეძებს. ირგვლივ

იმდენი სიხარულია, სიმღერა, ცეკვა, ბედნიერი სახეები. ჯარისკაცებში ვერონიკა სტეპანს დაინახავს, მიიღებს, გადაესევეა, შემდეგ უკან დაიხვეს და გამომცდელად უყურებს სტეპანს, რომელიც ჯიბიდან ვერონიკას სურათს ამოიღებს. ბორიასაგან მხოლოდ ეს დარჩა, ბედნიერი ვერონიკას სურათი. გათავდა ლოდინის, იმედის წუთები. გულთან მიხუტებული ყვავილებით ვერონიკა წინ მიიწევს, იგი ტირის, ტირის მთელი ხმით. ეს მასში დაგუბებულმა დარღმა იფეთქა. მერე თითქოს ერთი წამით გამოერკევა, შედგება და ყვავილების დარიგებას იწყებს. ცაში აიხედავს და კვლავ წეროების გუნდს დაინახავს. ვერონიკა ცას მისწერებია, მასთან ერთადაა ბორიას მამა. წეროები მიფრინავენ – მათი სტიქია ცაა, ადამიანის – ჯერ კიდევ დედამიწა.

“მიფრინავენ წეროების” შემქმნელებმა გვიჩვენეს მეორე მსოფლიო ომის ზემოქმედება ადამიანის ცნობიერებაზე. ფილმი მოგვითხრობს მთავარი გმირის სულიერ სამყაროზე, გვესაუბრება მის ბედზე მილიონებთან კავშირში. კალატონი შვილს ყოველთვის იზიდავდა ძლიერი პიროვნებები. მას სურდა, გმირულზე პოეტურად მოეთხრო. მისთვის პოეზია კინოს განუყოფელი ნაწილია, კინოს თავისებურებას კი ის მოძრაობაში ხედავს. აკი, ამბობდა კიდევ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში: “უეჩენოთ მოვლენები მოძრაობაში და არა სიმშვიდეში, რომელშიც ისინი არასოდეს იმყოფებიან”. იგი მთელი თავისი შემოქმედებით ამ პრინციპის ერთგული დარჩა. ამიტომ გავიხსენეთ ფილმის ის მომენტები, რომლებიც მოძრაობაშია გადაღებული ოპერატორი ურუსევსკის “სუბიექტური” აპარატით. “მიფრინავენ წეროების” გამოსვლის შემდეგ ს. ურუსევსკის ბევრმა მიბაძა. ეკრანზე ხშირად ჩნდებოდა მოტრიალე არყის ხეები, ოპერატორებმა აპარატი ხელში დაიკავეს და ყველაფრის მოძრაობაში გადაღებას ცდილობდნენ. თითქოს მხოლოდ ამაში იყო საქმე. თითქოს თვით ს. ურუსევსკი სულ ცოტა ხნის წინ ფილმებს “ობიექტურად” არ იღებდა. მისი კამერა “სუბიექტური”, ემოციური, მოძრავი მაშინ გახდა, როცა მთავარი გმირის გრძნობების, ემოციების გადმოცემა იყო საჭირო. ოპერატორის ნამუშევარი ხელს კი არ გიშლიდა ფილმის აღქმაში, არამედ პირიქით – გეხმარებოდა. ფილმის დიდი დამსახურება იყო არა მარტო ის, რომ მან კიდევ ერთხელ შეგვახსენა კინოების არსებობა, არამედ თვით მთავარი გმირის ჩვენებაც. ვერონიკას სახე ახალი იყო საბჭოთა კინემატოგრაფიაში. ფილმმა გვიჩვენა ომი, როგორც უბედურება, ომი – როგორც მძიმე გამოცდა.

მიხეილ კალატოზიშვილის ნამუშევარმა მთელი მსოფლიო მოიარა, უამრავი ჯილდო მიიღო, მაგრამ ყველაზე ბედნიერი მაინც 1958 წელი აღმოჩნდა. საბჭოთა ფილმი კანის საერთაშორისო ფესტივალზე პირველად დააჯილდოვეს მთავარი პრიზით. საფრანგეთის ტექნიკურმა კომისიამ ოპერატორ ს. ურუსესკის პირველი პრემია გადასცა, მსახიობ - ტ. სამოილოვას სპეციალური დიპლომი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. "მიფრინავენ წეროებს" იწვევდნენ თითქმის ყველა პრესტიჟულ კინოფესტივალზე. 1960 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში ფილმს სელზნიკის პრემია მიენიჭა, როგორც წლის საუკეთესო უცხოურ კინოსურათს. თუ აქამდე კალატოზიშვილის ახალ ნამუშევარს მხოლოდ საბჭოთა მაყურებელი ელოდა, ახლა მთელი მსოფლიო ადევნებდა თვალს ეკრანს. ყველას აინტერესებდა, რას გადაიდებდა სახელგანთქმული რეჟისორი. როგორც იქნა, 1959 წელს გაზეთებში გამოჩნდა ცნობა, რომ რეჟისორი გადაიმდებ ჯგუფთან ერთად შორეულ ციმბირში. ტაიგაში გაემგზავრა. ფილმს "გაეგზავნელი წერილი" ერქვა, ეძღვნებოდა გეოლოგებს და "მათ, ვინც პირველად მომჩინის რთული გზით დაღის ცხოვრებაში".

შვეულმფრენს დედაქალაქიდან ტაიგაში ოთხი გეოლოგი ჩამოჰყავს, დატოვებს მათ უკაცრიელ მიწაზე, თვითონ კი ზევით მიიწევს და ჩვენი თვალთახედვის არეში მხოლოდ ოთხი პატარა ფიგურალა რჩება. იწყება გეოლოგების ყოველდღიური ცხოვრება. ისინი აღმასების საპოვნელად არიან აქ ჩამოსული. მათ შორის სამი გეოლოგია, სერგეი (ე. ურბანსკი) კი - ტაიგის მცოდნე, მათი მეგზური. მძიმეა მათი შრომა, ხშირად ერთფეროვანი და მოსაწყენი, მაგრამ საჭირო. მოთმინებით, ჯიუტად ეძებენ ისინი აღმასებს. ტანიას (ტ. სამოილოვა) და ანდრეის (ე. ლივანოვი) ერთმანეთი უეკართ. მათთვის ეს პირველი ერთობლივი ექსპედიციაა. ამიტომ არის, რომ გამარჯვება, აღმასების აღმოჩენა ყველაზე მეტად ტანიას უხარია. მისი მხიარული შეძახილი "Ай-да мы!" მთელ ტაიგას მოედება. ოპერატორი და რეჟისორი საოცარი პედანტურობით გვინებენ მათ შრომას და არაფერს მოგვითხრობენ თავად მათ შესახებ. მხოლოდ საუბარში, გაკერით თუ შეიძლება გაიგო, რომ სერგეი ომგამოვლილია, რომ მას პირველად აქ ეწვია სიყვარულის გრძნობა და უკან დახევას არ აპირებს. ვიგებთ, რომ საძიებო ჯგუფის უფროსს საბინინს (ი. სმოკტინოვსკი) ქალაქში დარჩა მეუღლე, რომელსაც დღიურის

სახით წერილს წერს. ეკრანზე კი კოცონის ფონზე მათი მუშაობის მომენტებია აღბეჭდილი. კვლავ, როგორც „ჯიმ შვანთეში“, გამოჩნდნენ გაზეთილი სხეულები, რომელთა შეხედვა კიდევ ერთხელ გეარწმუნებს ადამიანის სიძლიერეში. როგორც იქნა, აღმასებს იპოვიან, მოსკოვსაც შეატყობინებენ თავიანთ აღმოჩენას, რუკასაც შეადგენენ და ნახევრი ბოთლი კონიაკით აღნიშნავენ კიდევ გამარჯვებას. ისინი მზად არიან უკან გასამგზავრებლად. მათ თავიანთი მოვალეობა პირნათლად შეასრულეს. მაგრამ ბუნებას თავისი წესები აქვს, თუ აბობოქრდა, მასთან ბრძოლა გაჭირდება. დილით ახალგაზოდეობულ გეოლოგებს თვალწინ საშინელი სურათი გადაეშლებათ – ტაიგა იწვის. მზე, რომელიც დედამიწას უნდა ათბობდეს, წვაეს მას. გეოლოგები შეუპოვრად მიიწვევენ წინ. მათ მზად აქეთ ნავეები მეორე ნაპირზე გადასასვლელად, სადაც ხანძარს ჯერ არ მიუღწევია. ფილმის გმირების თვალწინ იმტკრევა ხეები, ცეცხლი ეკიდება, წყალიც კი იწვის. ერთ-ერთი აღმოდებული ხე პირდაპირ სერგეის დაეცემა. ბუნებასთან ჭიდილში ისინი გამყოლს დაკარგავენ. ადამიანი დაიღუპა, მაგრამ ახლა მთავარია, როგორმე გააღწიონ. ბუნება კი მათ ახალ-ახალ სიურპირიზებს უმზადებს. რადიომიმღები მოიშალა, გადაბუგულ ტყეში მილოცვების ხმები ისმის. ეს კიდევ უფრო უსვამს ხაზს მათ სავალალო მდგომარეობას. ხანძართან ორთაბრძოლაში ფეხს იშავენს ანდრეი. საბინინს და ტანიას ის საკაცეზე დაწვენილი მიჰყავთ. ნელ-ნელა მიიწვევენ წინ. ანდრეი თანდათან კარგაეს ძალას, ტანიას სულ უფრო უჭირს საკაცის თრევა. დადლილ-დაქანცულები ძიღს მიეცემიან. დილით ტანია ერთი წამით თავს ბედნიერად იგრძნობს და თავისი საძილე ტომრიანად ანდრეისაკენ მირბის. უცებ შეწერდება, ანდრეის ადგილს ცარიელს რომ დაინახავს, სასწრაფოდ ამოძერება ტომრიდან და სასოწარკვეთილი იწვებს ყვირილს. საბინინი და ტანია ამოდ ეძებენ ანდრეის. იგი საკუთარი ნებით წავიდა ამ ცხოვრებიდან, რათა მათთვის სიარული გაეადვილებინა. კვლავ აგრძელებენ გზას, ამჯერად ორნი. და ისევე მხოლოდ მამაცობა, რწმენა, მხოლოდ ერთი ფიქრი – ხალხს გააგებინონ აღმასების ადგილსამყოფელი. ბუნება კი უღმობელია. ძალას არ იშურებს გეოლოგებთან საბრძოლველად. ხშირ წვიმებს ზამთარი მიჰყვება. კიდევ უფრო ჭირს გზის გაკვლევა. ტანიას ნელ-ნელა ეღევა ძალა. მათში ქრება პიროვნული, ისინი თითქმის აღარ არსებობენ, მხოლოდ რწმენა ამოძრავებთ, რომ გააღწევენ. რამდენიმე დღეში

ტანიას მზერაც გაიყინება და მის თვალებში ასეთივე უძრავი, გაყინული ბუნება აირეკლება. საბინინი მარტო რჩება. რაღაც უნდა დაუჯდეს, რუკა სამშვიდობოზე უნდა გაიტანოს. მისი ცნობა შეუძლებელია, მაგრამ იგი შეებრძოლა ბუნებას, არ მოტყუა. განა სულერთი არ არის, რა ჰქვია ამ ადამიანს – სერგეი, ტანია, ანდრეი თუ კონსტანტინე? მან გაიმარჯვა გაყინულ სამყაროსთან ორთაბრძოლაში. სიკვდილმა უკან არ დაიხია – სამი სიცოცხლე შეიწირა, მაგრამ ადამიანმა მაინც არ დათმო პოზიცია. ფილმი სწორედ ადამიანსა და ბუნებას, ადამიანსა და სამყაროს შორის არსებულ წინააღმდეგობებზე მოგვითხრობს. ამ ბრძოლაში გაიმარჯვა არა ძლიერმა, არამედ ადამიანის რწმენამ.

“გაუგზავნელი წერილი”, როგორც იმ პერიოდში კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რეჟისორისა და ოპერატორის ერთობლივ გამარჯვებად იქცა. მართლაც შეუძლებელია, არ აღფრთოვანდეთ მათი ოსტატობით.

ფილმის შემქმნელებმა ტაიგა სხვადასხვა რაკურსით, სხვადასხვა სიმაღლიდან, განსხვავებული განწყობილებით დაინახეს. ანდრეი საკაცით მიჰყავთ და ეკრანი გვიჩვენებს, როგორ აღიქვამს იგი ტაიგას. მისთვის სამყარო მერყეობს. ჩამავალი მზის ფონზე ეკრანზე წარმოუდგენელი სიღამაზის ხეები ირეკლება – მალღები, დაბღები, ფოთლებშემოძარცულნი, ისინი ამ წუთას ადამიანთა გაქვავებულ ფიგურებს მოგვაგონებენ. როგორც იქნა, წვიმა წამოვიდა და ნაბრძოლ, დაღლილ გმირებს გაიუკრი სიხარული შეიპყრობს, ისინი დახტიან, პირს უშვერენ წვიმას და სვამენ, სვამენ... განა ბოლომდე ერთგული არ უნდა იყო შენი პროფესიის, რომ შეძლო, ასე თავდავიწყებით მიეცე ბუნების სტიქიას, არ შეუშინდე ხანძარს, წვიმებს, ყინვას და მთელი ფილმი ნატურაზე გადაიღო? „გაუგზავნელი წერილი“ საესე იყო ოპერატორული მიგნებებით. ფილმი სწორედ კინოკინის საშუალებით ახლენდა ზეგავლენას. ურუსევესკის აპარატი “სუბიექტურიდან” „ობიექტურში“ ორგანულად გადადიოდა. გაეცხენოთ თუნდაც ფილმის ფინალური კადრი. გადარჩა მარტო საბინინი. მისი ტივი ნელა მიიწვეს წინ თითქმის გაყინულ მდინარეში. შემდეგ ნაპირს მიუახლოვდება და შეჩერდება, აპარატი კი სულ უფრო შორს მიიწვეს, მისი სილუეტით თანდათან პატარავდება, ბოლოს კი ბუნების განუყოფელ ნაწილად იქცევა. აქ თითოეული კადრი მხატვრული ცილოს ნიმუშს წარმოადგენს. ეკრანი ცოცხლობს, ბობოქრობს, ისვენებს. შემდეგ კი გამოსახულება

საერთოდ ქრება და მთელ თავის განწყობილებას მაყურებელს უტოვებს.

კვლავ, როგორც ყოველთვის, მაყურებელი, სპეციალისტები ფილმის შესახებ ალაპარაკდნენ. ბევრს გადაჭარბებულად ეჩვენებოდა ეკრანზე მომხდარი ამბების ამგვარი ჩვენება. ზოგისთვის ცეცხლიც ბევრი იყო, წვიმაც და თოვლიც. მაყურებელი ლამაზი, დიადი ბუნების ხილვას მოელოდა თავის სიმშვიდეში, სტიქიას კი წააწყდნენ. ბუნება ამ შემთხვევაში ადამიანს მტრად მოეყვინა. კრიტიკა აღნიშნავდა, რომ ოპერატორი და რეჟისორი ფილმის ფორმამ გაიტაცა და ამაზე გეოლოგთა სახეების გადარიბება გამოიწვია, მაგრამ ამაშიც, ჩემი აზრით, ისინი ცდებოდნენ. კალატოზიშვილმა და ურუსევსკიმ ადამიანი განადიდეს, მაგრამ ამავე დროს თავისი მიუზღვეს ბუნებას, ბუნების ჭიდილში, ურთიერთდაპირისპირებაში შეძლეს ორივე მხარის სიდიადის ჩვენება. სწორედ ეს იყო მათი დამსახურება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ კალატოზიშვილს ყოველთვის იზიდავდა უჩვეულო, ჯერ შეუსწავლელი მოვლენები. ის ახალი ნამუშევრისთვის თემას დიდხანს ეძებდა. სწორედ ამიტომ თავისი შემდეგი ფილმი რეჟისორმა კუბის რევოლუციას მიუძღვნა. მასალების შეგროვება, სცენარზე და ნატურაზე მიუშაობა წელიწადსა და რვა თვეს გაგრძელდა, ფილმს “მე კუბა ვარ” ერქვა. სცენარის ავტორები პოეტები იყვნენ, რუსი ე. ვებტუშენკო და კუბელი ე. ბარნეტი. უკვე ეს ფაქტი მრავლის მეტყველი იყო. ფილმის გადამღებმა ჯგუფმა გადაწყვიტა, კუბაზე პოეტურად მოეთხროთ, შეექმნათ ნამდვილი პოემა კუნძულზე, ხალხზე, რევოლუციაზე. ეს ძალზე სახიფათო წამოწყება იყო. ხშირი შემთხვევა როდი იყო, რომ რევოლუციაზე, საერთოდ, ქვეყანაზე პოეზიის ენით მოგვითხრობდნენ.

მიხეილ კალატოზიშვილმა კუბის რევოლუციისა და ყოფის ამსახველი სცენები ოთხ ნოველაში მოათავსა. ეკრანი თავად ლაპარაკობდა მოვლენების მსვლელობის შესახებ გამომსახველობითი ხერხების საშუალებით. ფილმი ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა. შეუძლებელია, არ აკყვე მარიას ცეკვას, ეკრანზე ერთმანეთს ცვლის ქალიშვილის ფეხები, შემდეგ ტანი, სახე და ასე, ერთმანეთის მონაცვლეობით ჩვენც ნელ-ნელა ცეკვის ექსტაზში შევდივართ. კამერა აღარ იგრძნობა, რადგანაც ის დიდი ხანია თავად მარიაში ზის, მისი ხედვით გვინჟენებს მომხდარ მოვლენებს და არა – უბრალო დამკვირვებლის პოზიციიდან. ასეა გადაღებული ფილმის მეორე

ნოკელაც. არაფერი ზედმეტი, არც ერთი სიტყვა, მხოლოდ გამოსახულება. "ჯიმ შვანთეში", როცა აგორებული ქვის ჩამოცვენის ჩვენება იყო საჭირო, კალატოზიშვილმა კამერა თოკზე მიაბა და რამდენჯერმე ზვეით-ქვევით ატარა, ასე მივიღეთ ქვის ჩამოცვენის საოცარი სიძლიერის სცენა. ასეა ამ ფილმშიც. მაყურებელს ისეთი შებრძნება ეუფლება, თითქოს კამერა პედროს ცელზე იყოს მოთავსებული, ისეთი სისწრაფით გვიჩვენებენ ეკრანზე ბანანების ნაკვეთის განადგურებას. აპარატი ზვეით აიჭრება, მერე ქვევით ჩამოქანდება და ეკრანზე ხან გაოფლილი, გატანჯული პედროს სახე ჩნდება, ხან ხელი, თვალები, ცელი, ბანანები და შემდეგ ხანძარი. იწვის ნაკვეთი და მასთან ერთად იწვის ადამიანის უკანასკნელი იმედი, იღუპება მისი ოცნება, ვერც ცეცხლის აღს უმკლავდება და ვერც გამოსახულებას.

რევოლუციური კუბის ჩვენებასაც კალატოზიშვილი კვლავ უსიტყვო გამოსახულებით ახერხებს. ახალგაზრდებში ნელ-ნელა მატულობს წინააღმდეგობის გრძნობა მთავრობის მიმართ. ახალგაზრდა კუბელი რევოლუციონერის დასაყვალეების სცენა ნამდვილ სახალხო დემონსტრაციაში გადაიზრდება. რეჟისორმა და ოპერატორმა თითქოს საგანგებოდ მონახეს ვიწრო ქუჩები, სადაც ერთი სახლიდან მეორეში თავისუფლად შეიძლება ფანჯრიდან გადასვლა. მთელი ეს სცენა ზემოდან, წარმოუდგენელი სიმაღლიდან არის გადაღებული, აპარატი უძრავია, მაგრამ გამოსახულება კვლავ მოძრაობაშია. ხალხის მასა უწყვეტ ნაკადად მიედინება, სწორედ ასეთ სიმჭიდროვეში, ერთმანეთის გვერდით მდგომნი, ისინი შეძლებენ გამარჯვებას, ხოლო გაშლილ მოედანზე, სადაც გაფანტულები არიან, მათში ერთსულოვნება არ იგრძნობა. დემონსტრანტების დარბევას როდესაც უყურებ, ასე გგონია, რომ კალატოზიშვილმა ქრონიკას მიმართა და ორგანულად ჩასვა ის თავის მხატვრულ ფილმში. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ეს არ იყო ქრონიკა, უბრალოდ, რეჟისორმა კიდევ ერთხელ გვიჩვენა თავისი ოსტატობა მასობრივი სცენების გადაღებისას. ის ყოველთვის ახერხებს სინამდვილის დამკვიდრებას ეკრანზე, მაყურებელი მის ფილმებში ვერ გრძნობს სიყალბეს. იგი მომხდარს პოეტურად აღიქვამს. ეს არის სუბიექტური დაკვირვება ობიექტურ ფაქტებზე.

რა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ კუბელმა კინომოღვაწეებმა ფილმის რეჟისორად კალატოზიშვილი მიიწვიეს. მათ იცოდნენ, ვის ანდეს თაყვისი პრობლემები, ტკივილები, სიხარული. ისინი არ გაწბილებულან. 30-იან

წლებში "ჯიმ შვანთეს" მრავალეროვან საბჭოთა კინემატოგრაფიაში ადგილი ვერ მოუნახეს. არ იცოდნენ, რომელი ჟანრისათვის მიეკუთვნებინათ რეჟისორის ეს ნამუშევარი. იგივე მოუვიდა ფილმს "მე კუბა ვარ". მან 60-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფიაში სათანადო ადგილი ვერ დაიმკვიდრა. ფილმი პოეტური, ამალღებული, უჩვეულოა თავისი სტრუქტურით, აქ ხომ თვით კუბა, მისი გულიდან ამოხეთქილი ხმა გვიყვება თავის თავზე, გაჭირებაზე, სიხარულზე. და ამავე დროს, ეს არის ფილმი, რომელიც რეალურად, შელამაზების გარეშე გვიჩვენებს ერთ ქვეყანაში მომხდარ მივლენებს.

მიხეილ კალატოზიშვილის ამ ნამუშევარს კელაე ხანგრძლივი შუალედი მოჰყვა მის შემოქმედებაში. როდესაც რეჟისორის პირად არქივს ეცნობი, ხედები, რამ გამოიწვია მისი დუმილი. იგი გენერალი ნობილეს ექსპედიციის შესახებ მასალებს აგროვებდა. არქივში შემონახულია მსახიობთა გრძელი სია, სურათები, რომლებზეც ექსპედიციის გაფრენა აღბეჭდილი, ამონაწერები 20-იანი წლების პერიოდიკიდან, სცენარის რამდენიმე ვარიანტი, ყველა ერთმანეთისაგან განსხვავებული. კალატოზიშვილი დიდხანს ეძებდა ფორმას, რომლითაც ამ ტრაგიკული ექსპედიციის ჩვენებას შეძლებდა. ამ შემთხვევაში მან მიმართა უჩვეულო ჟანრს – ფილმ-განსჯას. არსად, არც ერთ მის ფილმში არ მეტყველებენ იმდენს, რამდენსაც "წითელ კარავში", მაგრამ მაინც იქ, სადაც საჭირო იყო ადამიანთა გრობობების, ადამიანსა და ბუნებას შორის არსებული წინააღმდეგობების ჩვენება, რეჟისორი კელაე გამომსახველობით ხერხებს მიმართავს, იგი კელაე თავისი ფანტაზიის ერთგულია. მისი აპარატი ისევე მოძრაეია, მაგრამ ამჯერად ფილმს ლ. კალაშნიკოვი იღებს. რეჟისორის გადაწყვეტილებამ, შეექმნა ფილმი, სადაც უფრო მეტი ფიქრი, განსჯა იქნებოდა, გასაგები იყო. მას ხომ წლების განმავლობაში მხოლოდ ერთ ბრალდებას უყენებდენ – შინაარსის მეორე პლანზე გადატანას და წინ კინოსურათის ფორმის წამოწევას. ის კი ავიწყდებოდათ, რომ ხელოვნების თითოეულ ნიმუშს უნდა გააჩნდეს თავისი ფორმა, იქ, სადაც ფორმა უკუღმებელყოფილია, ძნელია ლაპარაკი ნაწარმოების მაღალმხატვრობაზე. რეჟისორის ხელწერა საცნაური უნდა იყოს თითოეულ კადრში. რადგან სადაც რეჟისორი არ ჩანს, ნამდვილ ხელოვნებაზე ლაპარაკი უეფმეტია. შეიძლება არ იცოდეთ, ვინ გადაიღო ფილმი, მაგრამ საკმარისია, ეკრანს შეხედო

და იცნო შემოქმედი. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ მან ბრმად უნდა იმეოროს უკვე მიგნებული, გათავისებული ხერხები, პირიქით. იგი ყოველ ახალ ნამუშევარში ახალ გადაწყვეტას უნდა პოულობდეს, მაგრამ ამავე დროს ის თავისი თავის ერთგული უნდა იყოს. მ. კალატოზიშვილმა ეს ბოლო ნამუშევარშიც შეძლო. “წითელი კარაი” ძვირფასია სწორედ იმ სცენებით, იმ სულისკვეთებით, სადაც ყველაზე ნათლად იგრძნობა რეჟისორი – მიხეილ კალატოზიშვილი.

გენერალი ნობილეს ბინაში მისული ექსპედიციის დაღუპული და გადარჩენილი წევრები – ყინულმჭრელი “კრასინის” კაპიტანი, მყრინავე ჩუხნოვსკი, მალმგრენის შეყვარებული ვალერია მეხსიერებაში აღიდგენენ თითქმის 30 წლის წინ მომხდარ ფაქტებს. გენერალს უნდა, გაერკვეს, რაში სდებენ ბრალს, რად არ აძინებს ღამე კოშმარული სიზმრები. ამისათვის მან “მტრებიც” მოიწვია და “მოყვარენიც”, თუმცა სასწორი მტრების მხარეს იხრება, ისინი გაცილებით მეტნი არიან. იმ სცენებში, სადაც მსახიობები იხსენებენ წარსულს, არქტიკას, კინსბეის, ყველაზე მკვეთრად იგრძნობა რეჟისორის დამოუკიდებლობა ფაქტების მიმართ, სამყაროს მისეული ხედვა. მისთვის ნობილე, ამუნდსენი, ლუნბორგი, ძაპი, მარიო უბრალო მოკვდავნი არიან. ადამიანები, რომლებიც განსაცდელის უამს მაინც საკუთარ თავზე ფიქრობენ. წინა პლანზე მას აყენებენ და შემდეგ თანამდგომს. ექსტრემალურ სიტუაციაში ჩავარდნილები, ისინი ხასიათის სუსტ მხარეებს აჩვენებენ. გმირი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, მათ შორის მალმგრენია, ადამიანი, რომელიც თავისი ნებით წავიდა ამ ცხოვრებიდან, რათა სხვებისათვის გზა გაეადვილებინა. მან თვითონ აირჩია გზა უკვდავებისაკენ, უარი თქვა მიწიერზე, პირადულზე. ამიტომ არის მისი საქციელი ამადლებული და სწორედ მალმგრენს ეკუთვნის ფილმის ყველაზე პოეტური სცენები.

კინსბეი. თოვლი. უკიდვგანო სივრცე. მარხილით მალმგრენი და ვალერია მოქრიან, ისინი ბედნიერები არიან. თითქოს ძალზე ნაცნობი, არაერთხელ ნანახი სასიყვარულო სცენები, რეჟისორისა და ოპერატორის ოსტატობის წყალობით, სვენ თვალწინ მართლაც რომ ლექსად იქცევა. რაც უფრო ძეტად ვშორდებით, მათი ასევე თეთრი ფიგურები საოცარ სითეთრეში იკარგებიან, ბუნებაში გაითქვიფებიან. ერთი წუთის წინ იყო სიხარული ორი ადამიანის, ახლა კი ეკრანზე მხოლოდ ორი პატარა წერტილია მოჩანს. მაღლიდან ფიგურები დიადი

ბუნების ფონზე არაფერს წარმოადგენენ. წმინდაა მალმგრენის გრძნობა, წმინდა და უკვდავი, ამიტომ შეძლო მან, ერთხელ და სამუდამოდ დაეტოვებინა კვალი ვალერიას ცხოვრებაში. ასეთსავე სითეთრეში, დიად გაყინულ სამყაროში ითხრის საფლავს მალმგრენი, ის ყველაფერს აძლევს მათ და მხოლოდ ოცნებას იტოვებს, ჩვენ კი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ადამიანების სიძლიერეში, მაგრამ უბედურება ის არის, რომ ასეთები ერთეულები არიან.

“წითელი კარაი” მიხილ კალატოზიშვილის ბოლო ნამუშევარი აღმოჩნდა. მას ბევრი ჩანაფიქრი დარჩა განუხორციელებელი. იგი ოცნებობდა, გადაედო ფილმი ადამიანის პირველ გაფრენაზე კოსმოსში, შეექმნა თანამედროვეობის ამსახველი კინონაწარმოები. თუ კინემატოგრაფიაში მის ნახევარსაუკუნოვან გზას გადავალვით თვალს, ჩვენთვის ნათელი გახდება, რომ მისი უესეები საქართველოს უკავშირდება. კინომცოდნე ნ. ამირეჯიბთან საუბარში მან აღნიშნა, რომ ყველაზე ძვირფასი მისთვის “ჯიმ შვანთეა”. და ეს გასაგებიც არის, სწორედ ამ ფილმით შედგა დებიუტი მ. კალატოზიშვილი – ოპერატორის, მ. კალატოზიშვილი – რეჟისორის, მასში ეს ორი პროფესია ერთმანეთს არ გამოირიცხავდა, პირიქით, ავსებდა და შედეგსაც მაღალმხატვრულს ვიღებდით. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, არ უგულვებელყოფს იმ ოპერატორების დამსახურებას, კალატოზიშვილთან ერთად რომ იღებდნენ. რეჟისორს გვერდით თანამოაზრენი რომ არ ჰყოლოდა, ფილმზე მიუშაობა გაუჭირდებოდა. მათ რიცხვს ეკუთვნის ს. ურუსევსკი და ლ. კალაშნიკოვი. იქ, სადაც ლაპარაკია მათ ოსტატობაზე, ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ მათ წარმართავდა არა მარტო ნიჭიერი რეჟისორი, არამედ ნიჭიერი ოპერატორიც. ბევრი კინემატოგრაფიული ხერხი, რომლებმაც “მიფრინავდნენ წეროების” გამოსვლის შემდეგ ს. ურუსევსკის საქვეყნოდ გაუთქვა სახელი, ჯერ კიდევ “ჯიმ შვანთეში” ჰქონდა მიკნებული კალატოზიშვილს. 1930 წელს იგი “სუბიექტური” კამერით იღებდა ობიექტურად არსებულ ბუნებას. კალატოზიშვილმა შეძლო, უსკლო საგნებისათვის სული შთაებერა. აქ თითოეული ხე, კოშკი, ქვა მოძრაობაშია მოყვანილი. მან დაწინებულ მხატვრული ფილმის – “უსინათლოს” მასალების გამოყენებით შექმნა დოკუმენტური კინოს შესანიშნავი ნიმუში. რეჟისორის ფილმებზე ხშირად ამბობდნენ, რომ რაკურსი, გადაღების ხერხები მის ფილმებში ყოველთვის სჭარბობს სიუეტეს. ის კი

აეიწყდებოდათ, რაც მან თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე აღნიშნა: "რაკურსმა არ უნდა გააორიგინალოს ან გააღამაზოს ნივთები, ის უნდა იყოს, როგორც სტილისტური ხერხი, რომელიც აზრიანად იქნება გამიზნული სიუჟეტის წყობასთან დაკავშირებით". სწორედ ამ აზრის ერთგული დარჩა ხელოვანი წლების განმავლობაში. ფორმა და შინაარსი მისთვის ცალ-ცალკე არ არსებობდა.

მ. კალატოზიშვილი ის ხელოვანია, რომელიც მუდმივ ძიებაში იყო. იგი მიღწეულით არასოდეს კმაყოფილდებოდა. მისი ნამუშევარი საინტერესოდ, აქტუალურად ჟღერდა მაშინ, როდესაც აბსოლუტური თავისუფლება ჰქონდა თემის არჩევანში, გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებაში. საკმარისი იყო, მისი სულის გაქანება შეეხლებოდა, ფანტაზია დაეხშოთ და ჩვენ ვღებულობდით საშუალო დონის ფილმს, მაგრამ ცუდს – არასოდეს, იმიტომ, რომ ცუდის გადაღება მას არ შეეძლო, არ იცოდა. ხელოვანს თავისი თავის უკვდავოფა ერთი ნაწარმოებით შეუძლია, კალატოზიშვილს კი ასეთი ნაწარმოები ორი აქვს – დოკუმენტური "ჯიმ შეანთე" და მხატვრული "მიფრინავენ წეროები". ორივე ფილმმა წარმატებით გაუძლო დროის გამოცდას, არ მოქველდა, არ გაიცვითა. მიუხედავად იმისა, რომ ორივე ერთმანეთს ჰგავს, მათში გარკვეული განსხვავებაც იგრძნობა. თუ თავის პირველ ფილმში კალატოზიშვილმა აპარატი სუბიექტური მხოლოდ ბუნების მიმართ გახადა, "მიფრინავენ წეროებში" კამერა სუბიექტური გახდა გმირთა ემოციების, განწყობილების ჩვენებისას. რეჟისორმა წამი შეაჩერა და გვიჩვენა ადამიანის მდგომარეობა სიცოცხლის ბოლო წუთებში, მან შეძლო ეკრანზე გმირთა განწყობილების ისეთი ნიუანსების ჩვენება, რაც ჩვენთვის მანამდე უჩვეულო, შეუცნობელი იყო. მან გაარღვია ეკრანსა და მაყურებელს შორის არსებული ზღვარი.

მ. კალატოზიშვილს არ შეეძლო "მკედარი" ფილმების გადაღება. ეკრანზე ის ყოველთვის ცოცხალ, პლასტიკურ გადაწყვეტას ეძებდა. მისი მთავარი პრინციპი, მოვლენები მოძრაობაში დაენახა, არ იძლეოდა ამის საშუალებას. სწორედ ეს გახლავთ მისი შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებურება – მოძრაობა და კიდევ ერთხელ მოძრაობა.

მიხეილ კალატოზიშვილმა მთელი თავისი შემოქმედებით ჰიმნი ემღერა ბუნებას – დიადს, მიუწყლომელს, ამაღლებულს.

ბუნება მთელი ძალით მან სწორედ სვანეთში შეიყვარა და ეს მოკრძალებული სიყვარული მთელი სიცოცხლის მანძილზე თან ატარა. კალატოზიშვილმა ერთხელ და სამუდამოდ შეიყვარა ადამიანი მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით და შეეცადა. ეკრანზე მისი წინააღმდეგობრივი ხასიათის ყველა ნიუანსი ეჩვენებინა.

დაბოლოს, კალატოზიშვილი არის არა მარტო შესანიშნავი ოპერატორი, რეჟისორი, არამედ კინოს ნამდვილი პოეტი. თუკი შეიძლება, ეკრანს ჰყავდეს თავისი პოეტები, მათ შორის მიხეილ კალატოზიშვილი უდავოდ პირველთაგანია.

თენგიზ აბულაძე. შტრიხები

კორტრეჟისათვის

ქართული კინოს გამორჩეული ოსტატი თენგიზ აბულაძე 1924 წლის 31 იანვარს დაიბადა. პირველი ფილმები – დოკუმენტური ნარკვევები “ჩენი სასახლე” და “საქართველოს სახელმწიფო ცეკვის ანსამბლი” 1954 წელს გადაიღო რეჟორ ნხეიძესთან ერთად. ხოლო ერთი წლის შემდეგ ახალგაზრდა რეჟისორები უკვე უდიდეს წარმატებას აღწევენ მხატვრული ფილმით “მაგდანას ლურჯათი”, რომლითაც ქართულ კინოში ახალი – აღმაშენებლის, გამარჯვებების ხანა დაიწყო. თენგიზ აბულაძის პირველსავე ფილმში გამოიკვეთა მისი რეჟისორული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი კრიტიკული პათოსი და ერთგვარი განსოგადებისადმი მიდრეკილება. მისი გმირები, კონკრეტული ადამიანები საზოგადოებას, მასში არსებულ ზნეობრივ კონფლიქტს, პიროვნებების, ანუ ხალხის ბედს გამოხატავენ. კრიტიკამ “მაგდანას ლურჯა” ნეორეალისტურ ფილმად აღიქვა და არა 50-იანი წლების ქართული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სოცრეალიზმის ნიშნად. ამ მიმართულებას თენგიზ აბულაძე თავიდანვე ემიჯნება. თუმცა, ნეორეალიზმის მანერაში მუშაობის შედეგად მიღწეული წარმატებების მიუხედავად, მას მალე ამოწურულად მიიჩნევს და სტილურ ძიებას აგრძელებს. უკვე მიგნებულზე შემდეგ შიშ არასოდეს ჩერდება, განახლებას განაგრძობს და მუდამ უწყველყო, განსხვავებული იურიტ წარმოგვიდგება. მას ვერ მივაკუთვნებთ ვერც “ძველი თაობის” კინემატოგრაფისტებს და ვერც ე.წ. “სამოციანელებს”, ის ყველასგან განსხვავებულად ქმნიდა, ეძებდა ჭეშმარიტად ღირებულს, მარადიულ იდეათა ადგილსამყოფელს. მაყურებელს იგი გამორჩეულად უყვარდა, მინიჭებული პქონდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება, მის შემოქმედებას აღიარებდნენ საერთაშორისო და საკავშირო კინოფესტივალებზე. პირველივე ნამუშევარმა – “მაგდანას ლურჯამ” კანის საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი პრიზი დაისაკუთრა. მაგრამ ამ პატარა ფილმს ქართული კინოხელოვნებისთვის კიდევ უფრო დიდი მნიშვნელობა პქონდა. კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი წერს:

“მაგდანას ღურჯამ” ესოვეტიკური ამბოხების მისია იკისრა... მან თავისი მხატვრული საზრისით უარყო მანამდე არსებული, უკონფლიქტობის “თეორიით” დაკანონებული სქემები; ხელოვნურად მოპირკეთებული, გარემოსგან განყენებული ადამიანის ყალბი პათეტიკა...¹

“მაგდანას ღურჯას” კინოსცენარი ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის მიხედვით დაიწერა. იგი მეცხრამეტე საუკუნის ე.წ. “ხალხოსნური” მწერლობის პოპულარულ ნიმუშს წარმოადგენდა და ასახავდა იმდროინდელი სოფლისა და ქალაქის ყოფას, მწვავე სოციალურ მდგომარეობას, ხალხის სიკეთეს, ურთიერთთანადგომას და ზოგადად ზნეობრივ სახეს. ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობაში მოიპოვებოდა ის სათანადო რესურსი, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორებს საკუთარი ხედვის ბუნებრივად გამოხატვაში დაეხმარებოდა, ეს გახლდათ ეროვნულობა, ხალხურობა, აზრის ლაკონიურობა თუ საკმარისი უშუალოება, რომელზეც შესაძლებელი იქნებოდა თანამედროვე კინემატოგრაფიული აზროვნების დაფუძნება და მორგება. ფილმი მოგვითხრობს წარსულის უსამართლობაზე, უბრალო, სოციალურად დაუცველი ადამიანების ყოველდღიურ საზრუნავზე, მათ იმედებზე და სატკივარზე. ნაწარმოების სიუჟეტი თანამედროვეობას არ ასახავდა, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორებმა სწორედ ამით ისარგებლეს, რომ აკრძალულ ველზე წარსულში დაბრუნებით, ანუ ერთგვარი შემოვლითი გზით შეედწიათ. ისინი შეეცადნენ, თავი დაეღწით პრიალა ხელოვნური ფაქტურისგან, ყალბი ოპტიმიზმისგან, გამოგონილი კეთილდღეობისგან, კლიშეებისგან და ახლოს მისულიყვნენ სინამდვილესთან, რომლის ეკრანზე გამოტანა იმ დროს გარკვეული კორექტივების გარეშე ნებადართული არ იყო. თუმცა, რეჟისორებმა ნამდვილი შემოქმედებითი თავისუფლება მაინც ვერ მიიღეს. ისინი იძულებული იყვნენ, აესახათ წარსული, შეეტანათ მასში ახალი ყოფიერების ნიშნები ისე, რომ ეს უკანასკნელი თანამედროვეობას მაინცდამაინც არ დამსგავსებოდა; მაშინ, როდესაც მათ ახალი მიმდინარეობა – ნეორეალისტური სტილი იზიდავდა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობდა სწორედ თანამედროვე თემატიკას, გადმოცემის უშუალოებას, რეპორტაჟულობას, ბუნებრივ

¹ ნათია ამირეჯიბი. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე. თბილისი, 1990 გვ. 156.

უაქტიურას და ა.შ. ამას გარდა, საბჭოთა ცენსურა არა მხოლოდ თანამედროვე ყოფის გაპრიადებას ითხოვდა, არამედ წარსულის გამიუქებასაც – ერთგვარ გაზუიადებას. ანუ სისტემა წარსულსაც მკაცრად აკონტროლებდა და წარსოებიდან გასულის ნებას არ იძლეოდა. სავარაუდოა, რომ მოთხრობაში მოცემული ოპტიმისტური ფინალის შეცვლის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ ეს იყო.

მიუხედავად დაბრკოლებებისა, სიყალბესთან შებრძოლების პირველმა მცდელობამ დიდი გამარჯვება მოიპოვა. ქართველმა მაყურებელმა ფილმი მიიღო და შეიყვარა, თენგიზ აბულაძე კი ძიებებით სავსე შემოქმედებით გზას დაადგა. იმდროინდელ თაყვანისმცემლებს მაშინ მისი უკანასკნელი ფილმის – “მონანიების” ხილვის შესაძლებლობა რომ მისცემოდათ, ალბათ, ძალიან გაოცდებოდნენ და გაუჭირდებოდათ დაჯერება, რომ ეს ფილმები ერთმა და იმავე ავტორმა შექმნა. თენგიზ აბულაძე ფილმიდან ფილმამდე სახეს იცვლიდა, სულ ახალ და ახალ პროფესიულ სიმაღლეზე აღიოდა და ყოველ ახალ ფილმთან ერთად თავისი ტალანტის დამფასებელთა ახალ წრეს იკრებდა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ყოველი ახალი ქმნილება ასეთი განსხვავებული იყო, ის შინაგანად არ იცვლებოდა, არასოდეს ღალატობდა საკუთარ სათქმელს.

“მაგდანას ლურჯაში” პირველად გაიქურა თენგიზ აბულაძის შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივმა კანონსა და სამართლიანობას შორის განხეთქილების მოტივმა, რომელსაც რეჟისორი შემდეგ სხვადასხვა ვარიაციის სახით მუდმივად ამუშავებდა თავის ფილმებში, ზოგჯერ მსუბუქი იუმორისტული გადაკერით, როგორც “მე ბებია, ილიკო და ილარიონში” (“რეზინისნექმებიანი იურისტის” სახარბიელო მდგომარეობაზე საუბარი), ზოგჯერ კი – სარკაზმით გაჯერებული გროტესკული სახეებით. თენგიზ აბულაძის ფილმებში კანონი ბოროტი და ბრმაა, არასრულყოფილია, მოძალადე უფროა, ვიდრე მცველი. “მაგდანას ლურჯაშიც” სწორედ კანონიერება ამარცხებს სამართალს. და სიუჟეტში პირველწყაროსთან პრინციპული განსხვავებაც სწორედ ესაა. სამართლიანობისა და კანონიერების მოტივს თენგიზ აბულაძე “მონანიებაში” უკვე აბსურდად გარდაქმნის, მანამდე კი სხვადასხვაგვარი გამოხატულებით მრავალჯერ მიუბრუნებდა.

“მაგდანას ლურჯას” საყოველთაო აღიარება ილუზიებს არ უქმნის ახალგაზრდა ავტორს. მას არ აკმაყოფილებს წარსულის სატყუარზე საუბარი, იგი უკვე ცოცხალ

სინამდვილეს ეძებს, თავისი ცოცხალი პრობლემატიკით და რეალობის ფორმებით. მომავალი ფილმის მასალას იგი პირდაპირ თანამედროვეობის შუაგულიდან, ეურნალისტი ნ. ალექსანდროვას საგაზეთო პუბლიკაციიდან ირჩევს და 1958 წელს იღებს "სხვის შვილებს", რომელსაც უფრო მკაფიოდ ემჩნევა ახალგაზრდა კინორეჟისორის ნეორეალიზმით გატაცების კეალი: იგი გადასაღებ მოედანს ყოფითი დეტალებით აწყობს და ამდიდრებს, მთავარ როლებზე ტიპაჟებს იწვევს; ახალ ფილმში მაყურებელი ისევე ხვდება "მაგდანას ლურჯადან" უკვე სახელმოხვეჭილ "ორ ობოლს", პატარა მსახიობებს მხიო ბორაშვილსა და ნანი ჩიქვინიძეს, რომლებთანაც თენგიზ აბულაძე ბრწყინვალედ განაგრძობს მუშაობას და არაპროფესიონალ მსახიობებთან მაღალ დამაჯერებლობას, უშუალობას და ბუნებრიობას აღწევს. ასევე ბრწყინვალედ წარმოადგენს ყოფაში და ფაქტურაში არსებულ დროის ნიშნებს, ხელშესახებ და მგრძნობიარე აწმყოს, ყოფითის მაღალ ხარისხს.

"სხვის შვილებში" შეიმჩნევა პერსონაჟთა სახეების ფსიქოლოგიური კელეკით რეჟისორის გატაცება. იგი ცდილობს, გახსნას გმირთა სულიერი სამყარო, იპოვოს მათი ქცევის სწორი მოტივი, ხასიათის წინააღმდეგობრიობა. თუმცა, ამავე დროს, ასეთ "ცოცხალ" ფილმშიც კი ახერხებს ზნეობრიობის სამსახურში დარჩენას, თხრობის კატეგორიული ნიშნით დაყოფას. ამ პრინციპმა თანდათან, შემდგომ, კიდევ უფრო ნათლად იჩინა თავი - თენგიზ აბულაძე იოლად ელევა ნეორეალიზმით გატაცებას და იდეალურს გაცილებით მნიშვნელოვან ასპექტში წარმოადგენს, ვიდრე რეალურ სინამდვილეს, ფანტაზიით შექმნილი უფრო მეტს ნიშნავს მისთვის, ვიდრე კონკრეტულად არსებული ფაქტი. ამ წინააღმდეგობრიობამ იძულებული გახადა რეჟისორი, არჩევანი რომელიმე ერთის მიმართულებით გაეკეთებინა. შემდგომში იგი თანდათანობით უარს ამბობს არა მხოლოდ ხასიათების ფსიქოლოგიურ გახსნაზე, არამედ, საერთოდ, რეალისტურ კინოზე, როგორც ასეთზე.

"სხვის შვილების" შემდეგ თენგიზ აბულაძე უკვე მიზანდასახულად ანიჭებს უპირატესობას პირობით გამოხატვას, აზოგადებს კონკრეტულს, რეალისტურ სახეებს ალევორიულ-სიმბოლურით ცვლის. სიუჟეტის თავისთავადი არსი მასთან ყუნქციას კარგავს, არსებითი კი ყველაყრის თავიდან გააზრება ხდება.

1963 წელს თენგიზ აბულაძე ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოების მიხედვით იღებს თავის მომდენო ფილმს "მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს", რომელშიც უკვე მკაფიოდ შეიმჩნევა მისი რეჟისურისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნები: სახიერად გამოკეთილი საგანგებო პირობითი გააზრება, კონცეპტუალური კომპოზიცია, განსაკუთრებული ინტერესი მეტაფორისადმი და ა.შ. ამ ფილმით თენგიზ აბულაძის შემოქმედებაში ახალი ძიება იწყება. რეჟისორი თავისუფლდება გამოხატვის სიწმინდისათვის ხელის შემშლელი უშუალოდ მოცემული სინამდვილისგან და სათქმელისათვის საჭირო საბუთს ფანტაზიას და წარმოსახვას ანდობს.

ამ პერიოდიდან მის შემოქმედებაში წამყვანი ხდება ფორმა, სტილი, სახეთა სისტემა. "მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში" სტილს იმდენად წამყვანი დატვირთვა აქვს, იმდენად თვალსაჩინოა, რომ უყურადღებო მაყურებელსაც კი ხდება თვალში. პრესაში გაიქვლია აზრმა, რომ თენგიზ აბულაძე სინამდვილეს უტვლებელყოფს, რომ კინოფილმში მოცემული პეიზაჟი საგრძნობლად განსხვავდება გურიის ეგზოტიკური პეიზაჟისგან, რომ მაყურებელი მოატყუებს, როცა მწვანეში ნაფულული ბუნების ნაცვლად ხრიოკი გორაკები წარმოუდგინებს. ცხადია, შეუჩვეველმა მაყურებელმა ერთბაშად ვერ აღიქვა ასეთი მსხვერპლის მიზეზი და მიზანი, ის, რომ რეჟისორმა გადაღაბა მასალის წინააღმდეგობრიობა და პირობით გამოხატვას მისცა გასაქანი. თავისი ჩანაფიქრისთვის თენგიზ აბულაძე არჩევს არა უბრალოდ ღამაზ, არამედ გამომსახველად ხესტ ფაქტურას გრაფიკისათვის, კადრის კომპოზიციაში მაქსიმალურად იყენებს მხატვრის ოსტატობას, სილუეტის შესაძლებლობებს და უყურადღებო მაყურებლისგან დაწუნებულ ერთფეროვან პეიზაჟზე მასთან პარამონიულად შერწყმულ პერსონაჟთა ბრწყინვალე, პლასტიკურად ამტკვევლებულ დაუეიწყარ პორტრეტებს იძლევა. ფილმის მთლიანი სახებით კომპოზიცია განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ქმნის შესრულებულია გააზრებულ და დასკვნითი ფორმებით. დრამატურგიული მასალისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქესთან შესატყვისობაში. იუპორით გეხიბლავს ნადირობის სცენა, ღამით ღვინის ქურდობის სურათი, რომელიც ტონირებული გრაფიკის, სილუეტის მანერაშია გადაწყვეტილი. განსაკუთრებით გამოირჩევა ნოდარ დუმბაძის პოპულარული პერსონაჟების - ზურიკელას, ილიკოსა და ილარიონის ტრიუმფალური სვლის კადრი ოღღა ბებიას წინამძღოლობით.

რომელსაც “ნიჭიერი” შვილიშვილის დაყვედრებული სამიანებით გამოტენილი ‘სიმწიფის ატესტატი’ სიხარულით ნაუხუტრებია გულში. აღნიშნულ კადრში კონცეპტუა-ლურად იკითხება ომისა და გაჭირვების პირობებში სამი მოხუცის ამაგი და სიყვარული საზიაროდ გაზრდილი ობოლი, აყლაყულა ბიჭისადმი, რომლის დაეაქაცვებასაც, როგორც იქნა, მოესწრნენ.

“მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის” სტილისტურმა ძიებებმა რეჟისორი სიკეთისა და ბოროტების კატეგორიათა ახალ გადაწყვეტამდე მიიყვანა. ფილმში ადამიანური სიკეთე ბუნებრივი და ძალდაუტანებელი, ლაღი ურთიერთობებითაა წარმოდგენილი. რაც შეეხება “ბოროტ ძალას”, იგი ფილმში მხოლოდ იგულისხმება – კადრებს მიღმაა, საიდანაც შორს მიმდინარე ომის ანრდილია, რომელიც ფარულად შთანთქავს ყველაფერს: მიაქვს პური, მიაქვს სითბო, სიმყუდროვე. ადამიანთა სიცოცხლე... ხალისიანი ზეიმით მიემართება ყრონტიისკენ სოფლის სასულე ორკესტრი, ახლა იგი უკვე თავის თავს აცილებს. საბარგო მანქანის წასვლის შემდეგ, რომელსაც ჯარისკაცები ფრონტზე მიჰყავს, დაცარიელებულ მოედანზე უპატრონოდ მიწაზე მიმოფანტული ინსტრუმენტებიდა რჩება. ამ კადრს კინოკრიტიკა განსაკუთრებულად აღნიშნავს, იგი აღქმული იქნა, როგორც ომის ხატი და სიმბოლო.

“მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში” თენგიზ აბულაძე უკვე იწყებს კადრ-კონცეპტებით თხრობის დალაგებას, რაც მის შემდგომ ფილმში სულ სხვა ხარისხსა და მასშტაბში გადადის. 1968 წელს ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების მოტივებზე ის იღებს “ვედრებას”, საოცარ ფილმს, სადაც განხილავს ხარისხი და სიმბოლური აზროვნება უკიდურეს ზომას აღწევს და იგაუერ ფორმაში ყალიბდება. ფილმი იმდენად უჩვეულო იყო, ამასთან, ფორმით ისე განსხვავდებოდა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებისაგან, რომ კრიტიკა და აღშფოთება გამოიწვია. გარდა ამისა, “ვედრებას” საერთო აღარაფერი აქონდა რეალიზმთან, ურომლისოდაც მაყურებელს მისი გაგება უჭირდა. ფილმის აღქმას აძნელებდა აგრეთვე რთული კომპოზიცია და მოცემული პირობითობის სხვადასხვა ხარისხის ერთდროული თანაარსებობა. სწორედ “ვედრებაში” გაირკვა თენგიზ აბულაძის მიდრეკილება კოლაჟური ფორმაქმნალობისადმი. იგი სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს ცალკეულ სახეთა სრულყოფას, რომლებიც ფილმის ქარგაში დასრულებული სახით თავსდება და საერთო სიუჟეტისგან დამოუკიდებლად ამუშაობენ რეჟისორის მიერ დასახეულ იდეას. ეს ეხება როგორც

ალეგორიულ-სიმბოლურ სურათებსა და ეპიზოდებს, რომლებიც რეჟისორის “მსჯელობას” წარმოგვიდგენს. ისე ალეგორიულ ფორმაში დაკონკრეტებულ აბსტრაქტულ პერსონაჟებს. “მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი”, მხატვრული სითამამის მიუხედავად, მაინც ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოების ეკრანიზაციად რჩება, ხოლო “ვედრებას” თვითონ თენგიზ აბულაძე არ უწოდებს ეკრანიზაციას, აქ რეჟისორს ვაჟას თხზულებების ეკრანზე გადატანა კი არ სურს, არამედ ცდილობს, რომ სამსჯავროზე გამოიტანოს მწერლის ნააზრვეი, ჩაწვდეს მის მიერ წამოჭრილ მარად აქტუალურ პრობლემებს.

“ვედრების” თხრობა იგაე-არაკისეულ კომპოზიციონაზუა დასმული: მოპაექრე პერსონაჟებით, ვაჟას თხზულებების რეჟისორის მიერ გაალეგორიულებული ილუსტრაციული ნაწილითა და განსჯითი დიდაქტიკით. “სამ მოპაექრე პერსონაჟს” – მინდიას, მაცილს და ქალწულს – თენგიზ აბულაძე ალეგორიულ გარსში ჩასმული და უკიდურესად განზოგადებული სახე-სიმბოლოებით წარმოადგენს,² რომელთა ერთიერთობა ასევე ალეგორიულ ხასითს ატარებს და გროტესკული პირობითობის ხარისხშია გადმოცემული. “ვედრებაში” თენგიზ აბულაძე უკვე აშკარად აფუძნებს კატეგორიულ ფორმებს, პერსონაჟთა სახეებს განსაზღვრავს ერთსახოვანი მნიშვნელობებით, რომელთა მდიდარი, კაშპული გარსი მათივე შიგთავსის ამოცნობას ემსახურება. სამი ალეგორიულ-სიმბოლური ფიგურიდან ერთს – ქალწულს შეგვიძლია ზოგადად ქალწულობა, უმანკობა, მშვენიერება, თუ გნებათ სამშობლოც ვუწოდოთ, ანუ ყოველივე ის, რაც ჩვენში კრძალვისა და თაყვანისცემის გრძნობას იწვევს. ამაზე მეტყველებს მისი თეთრი სამოსელი, ანუ სიწმინდის ნიშანი, ასევე ეკლის გვირგვინიც მის თაყზე – მაცხოვრის ატრიბუტი, რომელიც დამატებით ჯვარცმის მოტივზეც მიგვანიშნებს.

ქალწულის სახე სრული არ არის მეორე, ოპოზიციური სახის – მაცილის გარეშე. ეს უკანასკნელი ფილმში უფრო აქტიური ნიშნით ფიგურირებს, უფრო მნიშვნელოვანია, სწორედ იგი ატარებს იმ წამყვან მოტივს, რომელიც ბიძგს აძლევს და მოიცავს თენგიზ აბულაძის მიუღ შემდგომ შემოქმედებას. მაცილი წარმოადგენს ბორცვების, უსამართლობისა და ტირანიის კრებით სახე-სიმბოლოს, რომელსაც რეჟისორი უკვე ფილმის მიღმა ფორმაში – ტრიპტიქში განავითარებს ფილმში მაცილის სახე მოცემულია, როგორც ბნელი საწყისი, მაგრამ

ამავე დროს, როგორც გეირგეინოსანი მიკრობული ამა ქვეყნისა, რომელიც ყველაზე არსებითს და მთავარს - ქალწულს ეპატრონება. მაცილისა და ქალწულის "შეუღლება" სიმბოლურად გამოხატავს სიწმინდეთა წაბილწვას, მშვენიერების გაუყვასურებას, სიკეთისა და სამართლიანობის დაჩაგვრა-დათრგუნვას, და ა.შ. ანუ, ყველაფერს, რაც შეიძლება ამ ნიშანთა მატარებლად მივიჩნიოთ.

მესამე ფიგურა - მინდია - ზოგადად Homo sapiens, აგრეთვე წარმოადგენს პოეტისა და რეჟისორის პოზიციას, მრწამსს, მსჯელობის არეს, ანუ ამგვარი განსჯის ალეგორიულ სახეს. უჭკრეტს და აფასებს ფილმში განეითარებულ მოვლენებს, მაცილისა და ქალწულის ურთიერმიმართებას, რომლებიც, თავის მხრივ, ვაჟა-ფშაველას პოემებისა და პუბლიკაციების განსოგადებულ სახე-ანალიზს წარმოადგენენ; მინდია ფილმში ამ ანალიზის მწვერვალია. ეს პრინციპულად სქემატიზებული ალეგორიული ფუნქციით დაფუძნებული სახესიმბოლოები ირეკლავენ და თავიანთი პოზიციიდან განმარტავენ 'ალედა ქეთელაურისა' და 'სტუმარ-მასპინძლის' სახრისს.

თენგიზ აბულაძე მკაცრად გამოყოფს პოემათა ტექსტს მოპაექრე ფიგურებისგან და მათ სრულიად სხვა პრინციპით, მეტისმეტად განყენებულად, სტატიკური ემოციით იღებს. პოემები ფილმში არარეალურ, სიზმრის შთაბეჭდილებას ტოვებენ. რეჟისორი შეგნებულად აცლის მათ სიცოცხლეს, რათა მათი განსჯითი ფუნქცია უფრო აშკარად გამოვიდეს წინ. ფილმის განსაზღვრულ კომპოზიციაში ისინი მხოლოდ აბსტრაქციის ელემენტებს წარმოადგენენ. ასევე პოემის გმირებიც, რომლებსაც გაუცხოებული იერი აქვთ და ილუსტრაციული ფუნქცია აკისრიათ.

'ვედრებაში' დრო სტატიკურია და მხოლოდ კომპოზიციის ელემენტად გვევლინება. საერთოდ, მომდევნო ფილმებშიც, თენგიზ აბულაძის ხელოვნება თითქოს დროის გარეშე არსებობს, საკუთარ სუბიექტურ დროში ჩაკეტილი. დრო ფილმში არ გაიაზრება, როგორც პროცესი, არამედ მოცემულია ერთბაშად, პოსტმოდერნისტული 'კვლავგახსნის' პრინციპით. ქართულ კინოში ეს ფაქტი 'სკანდალური' სიახლე იყო, ახლებური აზროვნება, რომელიც მაშინ იოლად მისაღები არ აღმოჩნდა. თენგიზ აბულაძე თავისი შემოქმედებით ყოველთვის პირველი ეხმაურებოდა მსოფლიო კინოსკოლათა ნოვაციებს, თემცა მის ხელოვნებაში მედამ იტრინობოდა ტრადიციული

ღირებულებებისადმი ერთგვარი მდგრადობაც; ნეორეალისტურ მანერაში აყალიბებდა სათქმელს თუ სრულიად საპირისპირო – სიურრეალისტურში, იგი ყველგან ინდივიდუალურ და ამაყვდროს შინაგანად უცვლელ კონსერვატორად რჩებოდა. მისი ხელოვნება წარმოადგენდა წინსვლას ძველი სულიერებისაკენ, ჯერ კიდევ არდავიწყებული ფასეულობისაკენ. ხოლო ამ პოზიციაში უკვე არასოდეს ტოვებდა ადგილს გაურკვეველობისა და ბუნდოვანებისათვის.

თენგიზ აბულაძე გაურბოდა ორაზროვნებას, წინააღმდეგობრიობას თვითონ სახის შიგნით, რაც მას მეტად განასხვავებდა “სამოციანელებისგან”. ყველასგან გამოირჩეულად აწყობდა მუშაობის პროცესს, განსხვავებული შემოქმედებით მიზნები თუ ამოცანები ქპონდა: იგი დიდხანს ფიქრობდა, რა თანმიმდევრობით უნდა გადაეღო ფილმები, რომ მათ შორის დამოკიდებულება შექმნილიყო, წინასწარ ამუშავებდა მომავალი ფილმის ცალკეულ ელემენტებს, სრულყოფდა მხატვრულ სახეებს, ყოველ მათგანს კონკრეტულ ფუნქციას ანიჭებდა და მხოლოდ ამის შემდეგ რთავდა მათ საერთო სიუჟეტში. უნდა შევნიშნოთ, რომ მასალის დამუშავების ამგვარი ‘კოლაჟური’ სტილი ხშირად იწვევს იდეისა და ფორმის მექანიკურ ერთიერთმორგებას, მათ რაციონალურ შერწყმას. ამ თვალსაზრისით ამას თავისი უპირატესობაც აქვს და მინუსიც: ერთი მხრივ, არ გამოირიცხავს წინასწარგამიზნულობას და ეკლექტიკის საფრთხეს, ხოლო მეორე მხრივ – აზრისა და ფანტაზიის თავისუფალი გამოხატვის და აღმაფრენის, მწყობრი, იდეალურად დაწმენდილი დეტალებისა თუ მთლიანი გადაწყვეტის მოწმენი ვხდებით. თუმცა, ამასთანავე, გარკვეულ უცხოობასა და დისტანციას ვგრძნობთ მხატვრული სახის მიმართ, რისი მიზეზიც ხშირად ამ მანერით გადმოცემული საზრისის მკაცრად დასრულებულობასა და დახურულობაშია.

თენგიზ აბულაძე, მართალია, ინტერესდება ახალი მიმართულების თავისებურებებით, მაგრამ არასოდეს მიჰყვება მას თანმიმდევრულად, ყოველთვის გარდაქმნის მის არსს თუ ცალკეულ გამოხატვას საკუთარი ნიშნებით; იგი სტილით მანიპულირებს და პირველ ადგილზე ფილმის აზრობრივ დატვირთვას აყენებს. შესაძლოა, ამით აიხსნას “ვედრებისა” თუ თენგიზ აბულაძის მომდევნო ფილმებისადმი პრესის კატეგორიული ტონი – მოულოდნელი ფორმა, რომელიც, გარკვეულად, საკუთარ სტილსაც უარყოფს, გაოგნებას და სიუცხოვეს იწვევდა მსაყურებელთა ნაწილში, სამაგიეროდ

ნაცნობი იდეალი და ახლობელი შინაარსი ყოველთვის ამშვიდებდა სიტუაციას და დიდი ხელოვანისადმი რწმენას განამტკიცებდა. მითუმეტეს, რომ თენგიზ აბულაძის ფილმებში ეერასოდეს მიაგნებთ რაიმე უხამსს, ზნეობრივი ადამიანისთვის მიუღებელს, საეჭვოს, პირიქით, მის იდეალებს ყოველთვის თვალდახუჭული, უყოყმანოდ შეიძლება მიენდოთ, რადგან ისინი აუცილებლად მიგვიყვანენ “ტადრამდე”, ყველასთვის ნაცნობ, ჩვეულებრივ და აუცილებელ საყრდენ წერტილამდე, სიყვარულის, სიკეთისა და სამართლიანობის უპირატესობამდე. “ზნეობრივი და მხატვრული ერთმანეთს ერწყმის” – ასე განსაზღვრა საკუთარი შემოქმედების კრედიო თენგიზ აბულაძემ და ამ სულისკეთებით ააგო თავისი მრავალსახოვანი სამყარო, ზოგადქრისტიანული მორალი სხვადასხვა პირობითობაში, განსხვავებულ პრობლემათა გადაკვეთის რაკურსში წარმოადგინა.

განსაკუთრებული ამაში თითქოს არაფერია, თუ მხედველობაში არ მივიდებთ იმ დროს, როდესაც თენგიზ აბულაძის შემოქმედება შედგა. რეჟისორის პოზიცია – პროგრესული შებრუნება უკან, ტრადიციული კულტურული ღირებულებებისაკენ, ფაქტობრივად, სოციალისტურ დოგმატიზმთან დაპირისპირებას და ბრძოლას ნიშნავდა. ეს ანტაგონიზმი ფილმიდან ფილმამდე თანდათან უფრო და უფრო გამოსატული ხდება და მწვეალებს.

ადრეულ, “ნეორეალისტური” პერიოდის ფილმებში (“მაგდანას ლურჯა”² “სხეისი შეილები”) ზნეობრივი პრობლემა ჯერ კიდევ არ გულისხმობდა განხეთქილებას არსებულ პოლიტიკურ სისტემასთან, ჯერ კიდევ არ იკვეთებოდა დაეჭვება მარადიულ ღირებულებებთან მიმართებაში; მათ შორის წინააღმდეგობა არ არსებობდა, უსამართლობას და სიკეთეს სხვა შრე არ გაანინდათ, ისინი მხოლოდ საკუთარ თავს წარმოადგენდნენ. ახალგაზრდა მგრძობიარე ხელოვანი გაფართოებული თვალეებით შეჰყურებდა გარე სამყაროს, უფრო ენდობოდა მას. ამ პერიოდში მისი ფილმების გმირები თვითონ აკეთებენ არჩევანს, თვითონ წყვეტენ საკუთარ ბედ-იღბალს, ისე იქცევიან, როგორც არიან და გარე სამყარო მათ პიროვნულობას ვერაფერს აკლებს.

²კინომკოდნეები ირინე კუჭუხიძე და რუსუდან მირცხულავა მათ განიხილავენ, როგორც არქტიკულ სიმბოლოებს.

მაგრამ დროის დინებასთან ერთად თენგიზ აბულაძე კარგავს რეალობისადმი ნდობას, პესიმიზმი ემატება. მისი ფილმების სამყარო იყვება გამოვლილი პერსონაჟებით, პოეტურ-მითოლოგიური სახეებით, გროტესკული ფორმებით. მის გმირებსაც თანდათან ეკარგებათ წინააღმდეგობის უნარი, მიძიმედ შეგუბებულ უსამართლო და უსაშველო სამყაროში ყოვლისმკაცრობელი ბოროტების წინაშე მარცხდებიან. გვიანდელ ფილმებში თენგიზ აბულაძე აფართოებს თვალსაწიერს, ირჩევს განყენებულ, განზოგადებულ თხრობას, ფილოსოფიურ რაკურსს. ამ მხრივ სამ ფილმს – “ვედრებას”, “ნატურის ხეს” და “მონანიებას” გამოირჩეული ადგილი უკავიათ, ერთმანეთში ირეკლებიან, ერთმანეთის ველში ფართოვდებიან და ტრიპტიქს წარმოქმნიან. ამ ფილმებში თენგიზ აბულაძე მწვავედ კრიტიკულია საზოგადოებაში ჩაბუდებული ბოროტების მიმართ, ილაშქრებს კულტურის უგუნური გადმონაშთების, დამორგუნველი საზოგადოებრივი შეხედულებების, არსებობის ბოროტი სისტემის წინააღმდეგ, რომელსაც ბრბო და ტირანი ერთობლივად მართავენ. როგორც უკვე ვთქვით, “ვედრება” თენგიზ აბულაძის დიდი ტრიპტიქის პირველი ფილმია, რომელშიც სიკეთის, სამართლიანობის, სიყვარულის, მიმტევებლობის, ასევე ბოროტების, სიბრიყვის, ძალადობისა და სიძულვილის კატეგორიები შთამბეჭდავ ხატებად ჩამოყალიბდნენ, თემატურ მოტივებად დაჯგუფდნენ და ვარიაციებად გარდაიქმნენ.

აღნიშნული მოტივები, როგორც წესი, წარმოადგენს ფილმში ჩართულ, გარკვეულად დასრულებული ფორმის ელემენტს. იგავს, თქმულებას, არქეტიპს, ანდაზას, არაკს, პოემას, რაიმე ცნობილ ისტორიას, მოარულ ფაბულას და ა.შ., რომელთაც ზედ ერთვის და ახალი აზრით აესებს ალუგორიულ-სიმბოლურ გამოხატვა, სახეთა პიქერბოლიზება, იდეალიზება, გროტესკი, რომლებიც, თავის მხრივ, თვითონაც საჭიროებენ სათითაოდ გახსნას, ამოცნობას, დასკვნის გამოტანას. კინოკრიტიკამ “ვედრებას” მაღალი შეფასება მისცა, მას მინიჭებული აქვს საკაეშირო კინოფესტივალის პრიზი და სხვ.

1973 წელს თენგიზ აბულაძე იღებს კინოფილმს “სამკაული ჩემი სატრფოსთვის” დაღესტნელი მწერლის აბუ-ბაკარის მხიარული სათავეგადასავლო მოთხრობის მიხედვით. პირქეში, მკაცრი, შაე-თეთრი “ვედრების” შემდეგ რეჟისორი კინომაყურებელს თავისი მეტისმეტად ფერადი, უფრო ზუსტად

კი ჭრელი და უცნაური, ექსცენტრიკული კომედიით აოგნებს. ჟანრის (კვლილების მიუხედავად, ახალ ფილმში ისევე გვხვდება ნაცნობი მოტივები, სიკეთესა და ბოროტებაზე კატეგორიულური მსჯელობა; აქაც მხილებულია ადამიანური ნაკლოვანებები, უნდობლობა, სისხლის აღების აბსურდული ადათი... რეჟისორმა გვერდიგვერდ დააყენა საუკუნოდ მოსისხლე მთიელი ხალხი, რომლებიც მტრობას ახლა უკვე სიყვარულს და ერთგულებას ამჯობინებენ. მაგრამ ეს ყველაფერი ფილმში დადესტნურ ხალხურ საცირკო სანახაობასა და კლოუნადაში წყდება. შეიძლება ითქვას, რომ "სამკაული ჩემი სატრფოსთვის" "ყედრების" მეორე მხარეა, სხვა მხრიდან წაკითხული ერთი და იგივე მარადიული პრობლემებით, თეატრალური ნიღბის მსგავსად, რომლის ერთი ნახევარი ტრაგიკულს გამოხატავს, ხოლო მეორე – კომიკურს.

"სამკაულშიც", "ყედრების" მსგავსად, იგაერაკული ფორმის დამუშავება გრძელდება. თუმცა ამჯერად სახეთა პირობითობა უფრო ზუსტად ერგება ჟანრს. თხრობა კიდევ უფრო კოლაჟურია, ხოლო მოლიანი დრო თავისუფლად იშლება ფაბულის მარტივ საზღვრებში – საწყის და ფინალურ დროებს შორის.

სიუჟეტი მოგვითხრობს შეყვარებული გმირის მოგზაურობის შესახებ სატრფოსათვის საჩუქრის მოსაძებნად. გზადაგზა იგი ხედება და ეცნობა არაკის სხვა პერსონაჟებს – სახე-პერსონიფიკაციებს, რომლებიც ყოფით მიზანთა აბსურდულობას გამოხატავენ. ისინი ყოველდღიურ წერილმანებში ფეჭად იხარჯებიან, უაზროდ ირჯებიან, დაფუსფუსებენ, ამოდ ეძებენ "საყრდენ წერტილს" ცხოვრებაში, რადგან ოდესღაც ყველაზე მთავარს დასცილდნენ – სიყვარულსა და ურთიერთნდობას. ფილმის, ანუ არაკის ფინალში ორი მოსისხლე გვარი ბოლოს და ბოლოს გონს ეგება, წყევტს დასაბამიდან მოყოლებულ უთანხმოებას, სისხლისღვრას და დაადგენს, რომ მტრობა აბსურდია, რომ "ღელამიწა ადამიანთა ხელების სითბოს ეყრდნობა".

1977 წელს თენგიზ აბულაძე იღებს "ნატურის ხეს", გასულია ლეონიძის ნაწარმოებების თავისუფალ ეკრანიზაციას. ფილმმა ადაფრთოვანა ქართული მაყურებელი, მოიპოვა აღიარება საკავშირო და საერთაშორისო ფესტივალებზე, მიღებული აქვს ვისკონტის სახელობის პრიზი, დონატელოს "დაჟიოთი", საქართველოს სახელმწიფო პრემია და ა.შ. მოკლედ, "ნატურის ხემ" თენგიზ აბულაძეს, როგორც დიდ ოსტატს, შორს გაუთქვა სახელი. ამ პერიოდისთვის იგი უკვე რამდენიმე

შემოქმედებითად თამამი, მკაფიო და ცნობილი ფილმის ავტორია, რომელთაც “ნატერის ხის” წარმატების შემდეგ კიდევ უფრო ემატებათ ბრწყინვალეობა. ‘ნატერის ხით’ თენგიზ აბულაძე ისევ უბრუნდება თავის შთაგონების წყაროს – ქართულ ლიტერატურას, ქართული სოფლის წარსულს, თუმცა ამჯერად ფილმში წარსული დრო გარკვეული პერიოდით არ კონკრეტდება. “ნატერის ხის” წარსული მოცემულია განუსაზღვრელი აზრით, როგორც მხოლოდ “წარსული” თავისთავად. წარსული, რომელიც, რეჟისორის სურვილით, წარსულად უნდა დარჩეს და არ გადმოლახოს აწმყოს საზღვრები. მაგრამ, ამავე დროს, იგი ფილმში წამოყენებულ პრობლემებს ისევ მარადიულის ასპექტში ხედავს.

“ნატერის ხის” სიუჟეტი თენგიზ აბულაძემ ნოველა “მარიტას” გარშემო დააჯგუფა, მის ქარგაზე მიუჩინა ადგილი ნაწარმოების სხვა გმირებსაც, რომლებიც თავისი ადგილიდან ახალ ფაბულაში უკვე დასრულებული, მზა სახით გადავიდნენ და სხვადასხვა აზრითა და გამოხატვით გაამდიდრეს იგი. ეს ერთგვარი “შიკროფაბულები” ფილმის კომპოზიციაში წამყვანი ნოველის პარალელურად, “პოლიფონიურად” იშლებიან და ფინალურ ეპიზოდში ერთ თემაში შეკრულები ქმნიან პარამონიულ “კადენციას”, რომლის არსი კვლავ ადამიანთა დაუნდობლობა, უსამართლობა და ძალმოძრეობაა და რომელსაც ისევ და ისევ უგუნური ბრბო და ტირანი მართავს.

“ნატერის ხე” მეორე ფილმია თენგიზ აბულაძის ტრიპტიქისა, რომელიც რეჟისორმა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ სამოციან წლებში “ვედრებით” დაიწყო. ამ ორ ფილმს შორის ბევრი რამ საერთოა, ბევრი რამ – განსხვავებული, მაგრამ არსებითი განსხვავება უფრო თვისობრივ ხასიათს ატარებს: “ვედრება” ჭკრეტიით, ემოციურად ძუნწი შტრიხებით არის შესრულებული, ხოლო “ნატერის ხეში” გოგლა ლეონიძის მიქეფარე, პოეტური ტემპერამენტი ფილმის აზრს ვრწყამის და აღმატებული ხარისხით ყალიბდება “გრძნობად კონცეპტებში”. ასევე, “ნატერის ხეში” მნიშვნელოვნად რბილდება პირობითობის ხარისხი – ფორმა აღევსორიულ-სიმბოლურადან აღევსორიულ-მეტაფორულისკენ იხრება. თენგიზ აბულაძე, როგორც მის შემოქმედებას საერთოდ ახასიათებს, აქაც უკიდურესად გარაცხებულია ახალი ტიპის ფორმაქმნალობით, ცდილობს, მაქსიმალურად გამოხატოს იგი ყველა სახეში. ყოველ დეტალში. თუ “ვედრებაში” რეჟისორი უარყოფდა გრძნობადს, “ნატერის ხეში” სწორედ ამ მხარეს დაეწაფა; თუ მან “მე.

ბებია, ილიკო და ილარიონში" მაყურებელი გულნაკლული დატოვა გურიის უდაბური პეიზაჟით, "ნატერის ხით" მთლიანად უნაზღაურებს დანაკლისს, შესაძლოა, ოდნავ გადაჭარბებითაც კი; ზოგიერთი კადრი თვალშისაცემად მშვენიერია, მაგალითად, ფილმის ექსპოზიცია, პირველი კადრი, როდესაც ყაყაჩოვებით აბრდღვიალებულ ხასხასა მდელიოსე გმირის თეთრი რაში კვდება. თუმცა, მეორე მხრივ, ამას გოგლა ლეონიძის პოეზიის ხასიათი, ფილმში მისი დაფუძნება ამართლებს.

"ვედრების" მსგავსად, "ნატერის ხეშიც" მნიშვნელოვანია "სიკეთუბოროტების" ოპოზიცია, მაგრამ "ნატერის ხეში", როგორც ვთქვით, ისინი ემოციით არიან დამუხტულ-გაჯერებული. ხალხის გაბოროტებულ ბრბოდ გადაქცევის, "ლინის წესის" აღსრულების ფინალურ სცენაში სხვადასხვა მხრიდან განვითარებული კულმინაციები ერთდება და კულმინაციათა ერთგვარ კვინტენსენციად ყალიბდება. "ნატერის ხეში" "ზნეობის დარაჯ" ციციკორესა და მარიტას სახით გრძელდება "ვედრებაში" დაწყებული ქალწულისა და მაცილის მიტყევი, რომელსაც საბრალო ფუფალას, მეოცნებე ელიოსის, იორამისა თუ სხვათა მკაფიოდ გამოხატული, დასრულებული სახეები ავსებენ. ეს პერსონაჟები სიუჟეტის მთავარი ხაზის განვითარებაში არ მონაწილეობენ და დამოუკიდებელ ფრაგმენტებს ქმნიან, რომელთა ფუნქცია, ძირითადად, უკვე მოცემული საზრისის გამდიდრებაა.

"ვედრებითა" და "ნატერის ხით" დაწყებულ ტრიპტიქს თენგიზ აბულაძე თავისი უკანასკნელი ფილმით, "მონანიებით" ასრულებს. რომელიც 1984 წელს გადაიღო. სავარაუდო იყო, რომ ყილმს ერთ ხანს "თაროზე შემოდება" მოუწევდა და ასეც მოხდა, თუმცა დრომ მალე ყველაფერს თავისი ადგილი მიუჩინა: მაყურებელმა, ბოლოს და ბოლოს, იხილა "მონანიება". შთაბეჭდილებისგან გამოწვეული რეზონანსი იმდენად ძლიერი გამოდგა, რომ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა. ფილმმა უდიდესი აღიარება მოიპოვა არა მხოლოდ საკუთარ სამშობლოში, არამედ საერთაშორისო მასშტაბით და უფრო მეტიც. მოულოდნელ იქცა.

"მონანიებამ" ლოკიკურად დააგვირგვინა და შეაჯამა დიდი ხელისხანის წლების განმავლობაში დაგროვილი ოსტატობა, მთელი ცხოვრების მანძილზე ნაფიქრი და ნაზრევი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა და გაერთიანდა ყარლამ არაქიძის ზოგად, გლობალურ სახეში, რომლის არსს წარმოადგენს საყოველთაო უსამართლობა, ტირანია, ყველა დროისა და ეპოქის ბოროტების ძალმომრეყობრივი ნაირგვარობა და მისდამი

ადამიანთა მისტიკური შიში. ამ უაღრესად ფართო სიმბოლოს გარსია ვინმე “ვარ-ლამ არა-ეი-ძე” – წინოვნეიკი, რომელიც სახელმწიფოს ძალაუფლებას დაუნდობლად მიმართავს საკუთარი უდანაშაულო ხალხის წინააღმდეგ. მის დასამონებლად და გასანადგურებლად. სახე მოიცავდა სხვადასხვა ეპოქის ტირანიის ნიშნებს, რომელთაგან წამყვანი ფუნქცია საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის ერთ-ერთ წარმომადგენელს, რეპრესიების “დიდ შემოქმედს” დაეკისრა. რეჟისორმა იგი მკვეთრად სარკასტული შტრიხებით, გამოკვეთილი გროტესკით, ისტორიულად აღიარებულ “შავ” ტირანთა საცნობი ნიშნებით დახატა. მაგალითად, ვარლამ არაეიძის მრგვალ პენსნეს, რომლის ლინზა სინათლეს ირეკლავს, საბჭოთა მაყურებელი უშუალოდ უკაეშირებდა კონკრეტულ პირს – ლავრენტი ბერიას, თუმცა ამავე დროს სახეს მეფისტოფელის არტისტული და სატანის მისტიკური ნიშნებიც ერწყმოდა. რეჟისორმა პერსონაჟს დაუჯერებელი პიკერბოლიზებული იერი მიანიჭა. მაგალითად, განზოგადებული აზრის მქონე ღიმილი, რომელიც მას დასთამაშებს, როდესაც ტკობით ამსხერვეს ურიცხვი ადამიანის სიცოცხლესა და ბედ-იღბალს. თენგიზ აბულაძე ხატავს აბსოლუტურ ბოროტებას, რომელსაც საკუთარი სისრულე უღებს ბოლოს – იგი თავისსავე თავს ერჩის, საკუთარი მომავლით იკვებება და დგება მონანიების ჟამი.

“მონანიებით” თენგიზ აბულაძემ საბოლოოდ გაარკვია რეალიზმისადმი საკუთარი დამოკიდებულება: ტრიპტიქის უკანასკნელ ნაწილში ის უკვე გადაჭრით უჯანყდება საბჭოთა სიერცისთვის სავალდებულო “ვითომ სინამდვილის ასახვას”, გაურბის ამ “სინამდვილეს”, ყველგან შელწეულ სიყალბეს, სძულს მისი უხეში პირდაპირობა. შეიძლება ამიტომაც არის მის მიერ შექმნილი სამყარო ერთდროულად ნაცნობიც და უცნობიც, რეალურიც და ირეალურიც – მთელი ეს მონანიების ფანტასმაგორია ხომ, უბრალოდ, ვარლამის ერთ-ერთი მსხვერპლის – ქეთევანის წარმოსახვა და მითხიონილებაა, მისი წამიერი ჩაფიქრების რეალიზაცია, მხოლოდ მისი სურვილის ანარეკლი. დროის სიმბოლო, გამოხატული ცოდვასა და მონანიებაში, ხოლო ამ წამიერების მიღმა ყიღმში ისევ ‘ნამდვილი’ სამყაროა, სადაც ჯერ კიდევ არაყერი იცვლება, სადაც ჯერ კიდევ არავენ ინანიებს. ისევ და ისევ აბსოლუტური დრო, რომელშიც წამიერად, ბეშტიკით იბერება მთელი სიცოცხლე და უკვალოდ ქრება, თითქოს არც არსებულა.

“მონანიებაში” კონკრეტულად გამოიხატა და ერთხმად აუღერდა ყველა ის მოტივი, რომლებიც “ვედრებაში” წაისახა, მსოფლმხედველურ სიმბოლოდ წამოყალიბდა, ხოლო “ნატურის ხეში” ემოციურად გაცოცხლდა. ქალწულიც, მარიტაც და ქეთევანიც თავს იყრიან უმანკო მსხვერპლის საერთო იდეაში, ხოლო ვარლამი მაცილისა და ციციკორეს დამაგვირგვინებელ ვარიაციას ახორციელებს.

თენგიზ აბულაძის დიდი ტრიპტიქი, ქართული მართლმადიდებლობის რწეული წმინდა გიორგის ხატის მსგავსად, ბოროტებასთან მუდმივ ბრძოლას ასახავს. ფილმი სინათლის დაუოკებელ წყურვილს იწვევს, მაგრამ თვითონ არანაირ იმედს არ იძლევა. ეს არის გამოუკალი პესიმიზმით სავსე ნაწარმოები, ისეთივე, როგორიც იყო მისი პირველი ფილმი – “მაგდანას ლურჯა”, ნაღველითა და გულისტკივილით სავსე... და პრობლემა, რომელიც ვერ გადაიჭრა პირველ ფილმში. უკანასკნელშიც გადაუჭრელი დარჩა.

ოთარ იოსელიანის

შემოქმედების ქართული პერიოდი

ლიტერატურათმცოდნეობასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში უკვე მყარად დამკვიდრდა ტერმინი “სამოციანელები”. ცხადია, ის, უპირველესად, მიგვანიშნებს იმ თაობაზე, რომელმაც ამ ათწლეულის ხელოვნების მიმართულება და ბედი განსაზღვრა. მაგრამ ამ ცნებას აქვს მეორე – უფრო მრავლისმომცველი და მნიშვნელოვანი პლანი: მინიშნება იმ გარდამტეხ ისტორიულ მონაკვეთზე, რომელმაც გარკვეული ციკლის დასასრული გვაჩვენო და ახალი სუნთქვა შთაბერა მაშინ ჯერ კიდევ საბჭოთა ქვეყნის ლიტერატურასა და ხელოვნებას. მართალია, მალე ნათელი გახდა, რომ ოფიციალური მიერ განცხადებული დემოკრატიაც, სიმართლის საჭიროებაც დროებითი და ილუზორული იყო; კვლავ ამოქმედდა (ვენზურა, აკრძალვები, მაგრამ მოსახდენი მოხდა – მოხდა გარდატეხა ცნობიერებაში, დისიდენტურმა ხელოვნებამ მზის შუქი იხილა, ხოლო ხელოვანთა სწრაფვამ სიმართლისა და ძიებისაკენ ძალა მოიკრიფა და უკან დაბრუნების გზები მოკვეთა. ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ აღარ არსებობდნენ კონიუნქტურისა და კომპრომისების ოსტატები, სახელმწიფო დაკვეთების შემსრულებლები. იყვნენ და მრავლადაც, მაგრამ ხელოვნების მაგისტრალურ გზას არასოდეს განსაზღვრავდნენ მედროენი და კონფორმისტები. ამიტომაც ისტორიაში მათი სახელები ყვერმერთაღდება და სულაც განქარდება ხოლმე.

პროცესი, რომელმაც დასაბამი მისცა ხელოვნებისადმი ახალ მიდგომას, ახალ თემებს, გმირებს, გამოხატვის ფორმებს, 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო. მანამდე კი საბჭოთა ხელოვნება და, უპირველესად, კინო მძიმე იდეოლოგიური პრესის ქვეშ იმყოფებოდა. ხელოვნების პროფანირების, დეგრადაციის ნიშნებმა განსაკუთრებით ომისშემდგომ პერიოდში იზინა თავი. თუნდაც “მცირესურათიანობა” და “უკონფლიქტობის” თეორია ამის ერთ-ერთი უკიდურესი და უტყუარი გამოყვანილება იყო.

და ეს ხდებოდა მაშინ, როცა მსოფლიო ხელოვნებაში საოცარი პროცესები მიმდინარეობდა: უსაზღვრო იყო მხატვრული ექსპერიმენტები ახალი სახიერი ენის შექმნაში. ამ ექსპერიმენტების საფუძველს ფორმათა უწინ არნახელი მრავალფეროვნება წარმოადგენდა. მოდერნისტების შექმნა ფუნქციონალური ამოცანებთან, ხელოვნების მეშვეობით სამყაროსა და ადამიანის თითქმის აპოკალიფსური გარდაქმნის სურვილი სიახლეთა კასკადს ბადებდა. “ნიტი დაფრინაეს ან კედება” – ასე დაახასიათა ავსტრიელმა ფსიქოლოგმა მ. მიტნერლიხმა შემოქმედებითი მიზნების მაქსიმალიზმი, მეტნაკლებად ნიშანდობლივი სამყაროსადმი საზოგადოდ მოდერნისტული დამოკიდებულებისათვის. ამ პერიოდში ახლოვდებოდა და ისახებოდა აგრეთვე მშფოთვარე კონტრკულტურის კონტურები.

არანაკლებ ფერადოვანი იყო საკუთრივ კინოპროცესის მოზაიკა: ნეორეალისტური კინოს შედეგები, ფრანგული კინოს წიაღში ე.წ. “ახალი ტალღის” მომწიფება, ასპარეზზე ისეთი ინდივიდუალობების გამოსვლა, როგორებიც იყვნენ ყელინი, ბერგმანი, ვისკონტი, ანტონიონი, კუროსავა, გოდარი, ტრიუფო და სხვები. ყოველივე ეს სხვა სამყაროში ხდებოდა და მეტწილად ინფორმაციის დონეზეც კი მიუწვდომელი იყო.

50-იან წლებში ჩვენში მომხდარი პოლიტიკური ცვლილებები, რომელთა “აეტორებს” არა პროგრესული, არამედ სულ სხვა მოტივები ამოძრავებდათ (ამიტომაც ე.წ. “დათბობის” პერიოდი ხანმოკლე, დროებითი აღმოჩნდა), ობიექტურად მაინც უადრესად ცხოველმყოფელი იყო ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის.

ორ ეტაპს შორის მთავარი წყალგამყოფი ზღვარი იქ გადიოდა, სადაც სიყალბეს სიმართლის ძიება ცუდიდა, ზედაპირულობას – სიღრმეში წვდომის ცდა, ნორმატიულობას – მეტი თავისუფლება, ერთგვაროვნებას – მრავალფეროვნება და ა.შ. სწორედ ეს ტენდენციები იწყებს დამკვიდრებას 50-იანი წლების დასასრულს, ხოლო შემდეგ ათწლეულში უკვე არაერთ ღირსეულ ნაყოფს იმკის. ამავე პერიოდში გაიზარდა კარნაკეტილობა, რამდენადმე მაინც შემცირდა მხატვრული ინფორმაციის დეფიციტი.

საკუთრივ ესთეტიკური თვალსაზრისით 60-70-იანი წლები კინოს ისტორიაში, კერძოდ, ქართულ კინოში მრავალმხრივი ძიებებით ხასიათდებოდა. სწორედ ამ დროს გამოიკვეთა არაერთი სტილური თუ ჟანრული ტენდენცია, დაიწყო კინოს

ჩვენთვის ახალი ფორმების ათვისება, ახალ პრობლემათა მოსინჯვა, ეკრანზე გამოჩნდნენ ახალი გმირები. განსაკუთებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა გახსნის ცდები.

ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესში კინოსტატების – ე.წ. “სამოციანელების” საკმაოდ დიდი ჯგუფი მონაწილეობდა. მაგრამ, უფიქრობ, თანამედროვე ქართული კინოს ძირითადი ტენდენციებისა და თავისებურებების ჩამოყალიბების, მსოფლიო კინემატოგრაფთან მიმართებაში გარკვეული დონის მიღწევისათვის გადაშწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ავტორთა შემოქმედებას, რომლებმაც საკუთარი, მხატვრულად ღირებული ეკრანული სამყაროს შექმნა შეძლეს. როგორც ყოველთვის და ყველგან, ასეთ ხელოვანთა რიცხვი ქართულ კინოშიც მცირე იყო, თუმცა მათი ღვაწლი განუზომლად დიდია. ერთ-ერთი ასეთი ფიგურა გახლავთ ოთარ იოსელიანი.

საქართველოში სხვაზე უფრო ნათლად და სრულყოფილად სწორედ მან შეძლო, კინოენით გამოეხატა თანამედროვე ინტელიგენტის ინტერესები, ფიქრები, ემოციური იმპულსები... ოთარ იოსელიანი ნოვატორია, როგორც ავტორი და ის მთავარი, რისი მუხებითაც ეკრანზე მისი სამყარო იქმნებოდა, ადამიანის ცხოვრებაზე, ჩვენს რეალობაზე ხელოვანის ხელვის წერტილია.

იოსელიანის რეჟისურა იდეალურად შეესატყვისება ავტორის სათქმელს და უნაკლოდ გეიხატავს იმ სამყაროს, რომელიც მან ჩვენი ეპოქის რთულ რეალობაში განჭვრიტა და შეიგრძნო. ოთარ იოსელიანის რეჟისურა ცალკე თემაა, მისი კინოლაბორატორია ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია და იმდენად ფუნქციურია, რომ თანამედროვე კინოესთეტიკის არსენალის თვალსაზრისით ამინდის ნებისმიერ ცვლილებაზე მაღლა დგას. ის ერთ-ერთია არცთუ ბევრ ქართველ კინორეჟისორს შორის, რომელთაც არასრულფასოვნების კომპლექსი ადარ აწუხებთ და ოდნავაც არ უხრიან ქედს იმ ტენდენციებს, დროდადრო მეტეორივით რომ გადაიქროლებენ და კინორეჟისორთა ნაწილს აბრმავენ.

წინამდებარე სტატია მიზნად არ ისახავს ო. იოსელიანის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ქრონოლოგიის დაცვას. უდავოა, რომ მისი პირველი ყიღამები – “საპოვნელა”, “თუჯი”, “აპრილი” – მხატვრულად საგულისხმოც იყო და პრობლემატურიც, მაგრამ ხელოვანის ესთეტიკური, მოქალაქეობრივი თუ პროფესიული სიმწიფე და თავისთავადობა სრულად “გიორგობისთვეში” და შეჩღვომ გაცხადდა.

თუკი “გიორგობისთვეში”, სადაც პიროვნული პასუხისმგებლობის, კონფორმიზმთან შეურიგებლობის თემა ჯღერს და პიროვნების ზნეობრივი რაობის საკითხი იხმება, ავტორი საკმაოდ ნათლად გამოკვეთს თავის დამოკიდებულებას პერსონაჟებისა და მოვლენებისადმი, მაშინ მომდევნო ფილმში – “იყო შაშვი მგალობელი” – ერთი შეხედვით, მისი პოზიცია თვით ფილმის ქარგაში არ იჩენს თავს, ამდენად, შესაძლებლობა გვეძლევა, თავად გავიაზროთ მოვლენა და მის წიაღში წარმოშობილი პრობლემები.

“გიორგობისთვეში” ოთარ იოსელიანმა იმ დროისათვის თვისობრივად და ესთეტიკურად ახალი ტიპის კინოგმირი შექმნა. ნიკო არც თავისი გარეგნობით, არც ქცევის მთელი კომპლექსით არანაირად ჯდება გმირის ცნების იმ ფორმულაში (თუ სტერეოტიპში), რომელიც მაშინ იყო გავრცელებული ჩვენს კინოხელოვნებაში. რეჟისორმა უარყო ლამაზი, წარმოსადეგი, ჯიშინი ქართველი ყმაწვილის ჩვენების ცდუნება. ნიკო – ნია, მხრებში მოხრილი ახალგაზდა – ცოტა არ იყოს სასაცილოცაა. მისი აშკარად გამოვლენილი დონკიხოტიზმი ფილმს სიუჟეტურად გასდევს, მისი ტენდენცია კი “სასაცილო გმირის”, “არაგმირული გმირის” ზნეობრივი აღმატებულობის დამტკიცებაა.

“გიორგობისთვის” გმირის გადამწყვეტი ნაბიჯი (როდესაც ის წინ აღუდგება ღვინის ფალსიფი-ცირებას) ისეთ საოცარ ეფექტს ახდენს უკლებლივ ყველა პერსონაჟზე, რომ ჩვენც გვეუფლება სათანადო განწყობილება. ფილმის ფინალში კი ავტორიც გვიერთდება: ქარხნის დირექტორის დიპლომატიური, მაგრამ აშკარად ვერაგული ქვეტექსტის შემცველი რეაქციის შემდეგ იგი წყვეტს თხრობას და ნიკოს ფეხბურთის მოედანზე გვიჩვენებს. ეს არასპორტული, გამხდარი, წელში მოხრილი ბიჭი მოულოდნელი სიმსუბუქითა და გრაციით, რაც მთავარია, უდაყო ოსტატობით თამაშობს ფეხბურთს, და უცებ კადრში მშვენიერ, განახლებულ, აყვავებულ ხეს ეხედავთ. ეს ფილმის ფინალური კადრებია.

ფილმი ნიკოს ეჭვმიუტანელი ზნეობრივი გამარჯვებით მთავრდება. ჩვენთვის, ისევე, როგორც თვით ფილმის პერსონაჟებისთვის, ცხადი გახდა მისი, როგორც მართალი, ვაჟკაცი კაცის საოცრად სწრაფი მომწიფება.

“იყო შაშვი მგალობელის” გმირი გია აღლამე – ახალგაზრდა თბილისელი მუხიკოსი – უზრუნველად, ლაღად

ცხოვრობს... ეკრანზე გმირის ცხოვრების ს'ულ რამდენიმე დღე გაივლევებს, მერე კი მისი "გალობა" შეწყდება.

ავტორი თითქოს გვთავაზობს, უფრო დაკვირვებით შევხედოთ ასეთ ადამიანს, რათა გარეგნული სიმსუბუქის მიღმა ხასიათის არაურომნიშვნელოვნება შევნიშნოთ.

ჩვენ თვალწინ სხვადასხვა პროფესიის, ასაკის, ტემპერამენტის, ცხოვრების განსხვავებული წესისა და ზნეობის ადამიანთა მთელი გაღერება იშლება. ყოველი მათგანი ნაჩვენებია მთავარ გმირთან – ერთობ კომუნიკაბელურ და გულდია ადამიანთან შეხებაში. მას იმდენი მეგობარი, კეთილი ნაცნობი ჰყავს, რომ ჩნდება შეგრძნება, თითქოს მთელი ქალაქი იცნობდეს. ერთს გულითად სიტყვას ეტყვის, მეორეს რაღაცას დაჰპირდება, მესამეს სთხოვს, მეოთხეს დააღალატებს (უნებლიეთ, რა თქმა უნდა), ვიღაცას ანუგეშებს, ვიღაცას აწყენინებს... დამოკიდებულებათა სპექტრი საოცრად მრავალფეროვანია. მაგრამ ერთი რამ კი უეჭველია: გია აღლამე მომხიბვლელი და უბოროტო კაცია. მისი სულის მოძრაობა ყოველთვის მშვენიერია, იგი ძალზე თბილი და ადამიანურია. ამასთან – ნიჭიერიც. ამიტომ უყვართ გია, უჯავრდებიან, მაგრამ არცთუ ძალიან, ეჭვდებიან, მაგრამ მაინც სჯერათ მისი.

მაშ ასე, ფილმის გმირი კეთილი და მიმზიდველია. უცნაურია, მაგრამ ფილმის ფინალში მისი სიკვდილი არ გაცხებს. საკითხავია, რატომ? საკითხავია ისიც, კარგია თუ ცუდი, რომ სიკეთით, ნიჭითა და სიყვარულით სავსე კაცია ვერ შეძლო, ერთ რომელიმე საქმეში ჩაედვარა თავისი ტემპერამენტი, ენერჯია, ვერ შეძლო ერთი ქალის შეყვარება ისე, რომ სხვები აღარ ახსოვდეს ან ერთი მეგობრის ბოლომდე ერთგულება.

ფილმი იმგვარადაა აგებული, რომ მასში პირდაპირი შეფასებები არ არის, რეჟისორი არავის განსჯის, არ გვთავაზობს ცხოვრების მოდუსს. და მხოლოდ ფინალის მკვეთრად გამოხატული სიმბოლოზობა საათის უღმობელი წიკწიკით და გმირის ხელით მესაათის სახელოსნოში ჩატყდებული ლურსმნით, ასე თუ ისე, ააშკარავენს ავტორის პოზიციას. მაგრამ თავისთავად ეს კადრებიც არ არის ერთმნიშვნელოვანი და განსხვავებული წაკითხვის საშუალებას იძლევა. ამის დასტურია თუნდაც ის, რომ, მაგალითად, ლურსმანი ზოგიერთმა კრიტიკოსმა გაშიფრა, როგორც გმირის მიერ დატოვებული კეთილი კვალი, ხოლო ფილმის კონცეფცია

ადამიანებისათვის ყოველდღიური სიკეთის აუცილებლობის ქადაგებამდეა დაყვანილი.

ყუიქრობ, ფილმი სწორედ იმითაა საინტერესო, რომ მისი მხატვრული სახე ერთმნიშვნელოვანი და სწორხაზოვანი არ არის. ამიტომ, ალბათ, “იყო შაში მგალობელის” აზრის დაყვანა იქამდე, რომ ადამიანებს სიკეთე, სითბო სჭირდებათ, მისი იდეურ-მხატვრული არსის გადარიბებას ნიშნავს.

ცხადია, ფილმი იმაშიც გვარწმუნებს, რომ ადამიანებს სჭირდებათ სიკეთე და ღიმილი, მაგრამ განა მარტო ეს არის ჩვენი ადამიანური მოწოდება? თუნდაც გიას ხელით კედელში ჩატეხებული ლურსმანი შეიძლება ჩვენი გმირის მიერ განვლილი ცხოვრების მიმართ საყვედურის ნიშანიც იყოს. ფილმის მსვლელობა, განსაკუთრებით მისი მეორე, დაფარული პლანი ნათელყოფს, რომ გმირის ხასიათი და ცხოვრების ყაიდა მარტო სიხარულის მთესველი როდია. ფილმში ბევრი ახლობელი გულგატეხილია გიასზე, ზოგი ჭკუას არიგებს, ზოგსაც ხელი აქვს ჩაქნული. როცა ადამიანები თავიანთ თანამოძმეს ნიჭიერი, კეთილი და გულისხმიერი კაცის რეპუტაციას შეექმნიან, ხოლო შემდეგ აუცილებლად მოითხოვენ, რომ ეს თვისებები გამართლდეს – იქნებ ამაში არის ერთგვარი ძალადობა?

რაღაც სიმართლე, უცნაური ჭეშმარიტებაა ფილმის გმირში და მიუხედავად ამისა, ცხოვრებიდან მისი წასვლა არ აღიქმება დრამატულ მოვლენად. ფინალი ასეც არის გაკეთებული – გამძაფრების გარეშე. მხოლოდ სევდა აღიძრება უნებლიეთ და ეკრანიდან რაღაც სიცარიელე გადმოვს, მაგრამ ის შეიცვლება ავტორის შეხსენებით, რომ სიცოცხლე ხანმოკლე და სწრაფმავალია, ადამიანის ცხოვრება მარადიული არ არის და ის აზრით უნდა იყოს სავსე.

აქ უნდა შეეწვევიტო მსჯელობა, რადგან ვგრძნობ, რომ ლოგიკა მერყევია და, ალბათ, ძნელი იქნება მწყობრ დასკვნებამდე მისვლა, თუ ერთ, ჩემი აზრით, მეტად მნიშვნელოვან მომენტზე არ შეეხერხებო: დროთა მსვლელობა გვარწმუნებს, რომ არის ერთი თემა, რომელიც ოთარ იოსელიანის ფილმებს სხვა თემებს შორის მეტ-ნაკლები სიცხადით გასდევს – ეს არის “მარადიული ბავშვის” თემა. აი, რას წერს ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი: “ბავშვები კეთილშობილნი და დიდსულოვანნი არიან. მაინც როდის მთავრდება ბავშვობა? იქნებ მაშინ, საგნების ჭეშმარიტი სიდიადის დანახვისა და ყოველი არსებულის შეუცდომელი

ჭვრეტის უნარს რომ ვეკარგაუთ? შესაძლოა, მაშინ, როდესაც აღარ შეგეწვეს ძალა, შევიცნოთ სიკეთე და საოცრებანი ამა ქვეყნისა. ნეტავ როდის ვხედებით, რომ ჩვენსეუ გულაყრილმა სამყარომ ზურგი შეგვაქცია? ეს მაშინ ხდება, რა წუთსაც მოვექცევით ილუზიის ტყვეობაში და ვირწმუნებთ, რომ წუთისოფელი მარტივი და ბოროტია, რომ ამ ქვეყნად არავის ვუყვარვართ.”

შემოქმედის, მხატვრის მასშტაბი, მნიშვნელობა, სიდიადე, ალბათ, იმით განისაზღვრება, რასაც ის ქადაგებს. ოთარ იოსელიანის ფილმების ერთი შრე თითქოს იქითკენ გვიბიძგებს, რომ ისინი მამხილებელ ტილოებად აღვიქვათ და, უნდა ითქვას, რომ მის შესახებ გამოქვეყნებულ არაერთ სტატიაში სწორედ ფილმების ამ პლასტის წინ წამოწვევა დომინირებს. რა თქმა უნდა, ეს უსაფუძვლო არ არის, მაგრამ არასაკმარისია. ოთარ იოსელიანის “გიორგობისთვე” რომ მხოლოდ მამხილებელი ფილმი ყოფილიყო და მისი ჭეშმარიტი აზრი მეღვინეთა პროფესიულ გამოაშკარავებასა და აქედან საზოგადოების, სახელმწიფოს მანიკერებაში დაგვენახა, ეს ფილმი დიდი ხნის წინ მიეცემოდა დავიწყებას. ასევე “პასტორალი” მხოლოდ ანგარების, სიხარბის, გულგრილობის, ჩვენი საზოგადოების სხვადასხვა ფენის ურთიერთგაუცხობების ამსახველი რომ ყოფილიყო, კარგა ხნის მკედარი იქნებოდა. ხოლო “იყო შაში მგალობელი” რომ დროის ფუჭად ფლანგვის გასაკიცხად შექმნილიყო მხოლოდ, უკვალოდ გაქრებოდა, არ შემორჩებოდა ჩვენს ცნობიერებას.

არის კიდევ ერთი პრობლემა, რომლის დაუქმდელობის ფაქტმა მოიცვა ოთარ იოსელიანის აზროვნება, მატერიალური ასახვა კჰოუა და, მაშასადამე, ჩვენთვისაც საცნაური გახდა. მოგეხსენებათ, არ ყოფილა, არ არის და, ალბათ, არც იქნება ისეთი სახელმწიფო, რომლის დაწერილი კანონები, სამართლებრივი ნორმების კრებული აბსოლუტური ჭეშმარიტების შემცველი, ზეპუმანური იყოს. ო. იოსელიანი მხოლოდ დაწერილ კანონებს რომ ვერ ურიგაბოდავს, მაშინ ის მგზნებარე პუბლიცისტი იქნებოდა და დიდი მასშტაბის მხატვრად ვერ მოგვევლინებოდა. ხელოვანისთვის დაუწერელი, საზოგადოებაში გაბატონებული ე.წ. “მორალური” კანონებია მიუღებელი. მიუხედავად იმისა, რომ კაცობრიობა მათ გამუდმებით ხეწს და სრულყოფს.

საკაცობრიო მნიშვნელობის მქონე შემოქმედანი მხოლოდ იმიტომ ინარჩუნებენ მნიშვნელობას, რნებიან მარადიულ

ფენომენად, რომ ვერ ურიგდებიან დაუწერელ კანონებს, თანაარსებობის, ცხოვრების წესებს, რომლებიც ამა თუ იმ ეპოქაში უმოწყალოდ ბორკაედნენ ადამიანის ბუნებას.

ახლა გავიხსენოთ იოსელიანის გმირები – ნიკო, გია აღლაძე, ედუიკო. თუ მათ სხვა პერსონაჟებთან – გარეგნულად რესპექტაბელურ და “საქმიან” ადამიანებთან დაეაწყვილებოთ (ნიკო და მისი მეგობარი ტექნოლოგი ოთარი, გია და დირიჟორი, ედუიკო და მუსიკოსები), მაშინ აშკარა გახდება, რომ ოთარ იოსელიანი თანაუგრძნობს იმ “მარადიულ ბავშვებს”, რომლებსაც ჯერ არ დაუკარგაუთ სიწმინდე და შინაგანი თავისუფლება. აქვე ისიც უნდა ეთქვათ, რომ თავისი გმირებისადმი პუმანისტური თანაგრძნობა პიროვნების პოეტიზებაში არასდროს გადადის.

ამასთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა აღინიშნოს ო. იოსელიანის ფილმების დრამატურგიული სტრუქტურის ზოგიერთი ძირითადი თავისებურება, აგრეთვე ის საწყისები და ტრადიციები, რომლებსაც იგი თავის შემოქმედებაში შეგნებულად თუ ინტუიციით იყენებს.

ოთარ იოსელიანს თითქოს მემკვიდრეობით აქვს მიღებული და შეთვისებული “ახალი დრამის” (უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მყავს ჩეხოვი) პოეტიკური სტრუქტურის მთავარი ნიშნები: მის დრამატურგიაში უარყოფილია ინტრიგა, როგორც სიუჟეტის ღერძი; კონფლიქტი არ არის მოცემული ტრადიციული სახით; სიუჟეტი ისეა აგებული, რომ უამრავ მიკროფაბულასა და თემას შეიცავს. შეიძლება ითქვას, რომ ახალი თემა, ფაბულა ისახება ყოველთვის, როცა ორი მოქმედი პირი ერთმანეთს ხედება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, იბადება პოტენციური ფაბულა, რომელსაც აეტორი აღარ აკითარებს, გაუშლელად ტოვებს. ეს, ერთი მხრივ, დროის სისაესის, გაჯერებული წამის ფიზიკურ შეგრძნებას ქმნის, ხოლო მეორე მხრივ, სწორედ ასეთი, თითქოს ცხოვრებიდან შემთხვევით ამოღებული ეპიზოდები ქმნიან დრამატულ დაძაბულობას.

ყოველ ახალ მოქმედ პირთან გია აღლაძის შეხვედრაში პოტენციური ფაბულა იბადება, ისახება ახალი თემა, რომელსაც იოსელიანი არ წერდება, მაგრამ რომლის საფუძველსაც შეიძლება ცალკე წიგნება, დრამა, თუ განებათ, რომანიც კი გაიშალოს... მაგალითისათვის ტელესკოპის ეპიზოდი გავიხსენოთ. გია ერთ ოჯახში მივიდა სტუმრად, როგორც წინას, აქ მხატვარი ცხოვრობს. ეს, ალბათ, მისი სახლია. გია

მისთვის სავსებით უსიყუროლო უტაქტობით ზურგს უკან დაუდგება მხატვარს, რომელიც მუშაობს. მასპინძელი უხერხულობას გრძნობს, ვეღარ აგრძელებს მუშაობას და ეუბნება, ყველანი იქით არიანო. სხვაგვარად რომ ეთქვათ, მას მეორე ოთახში გაისტუმრებს. მრავალნაირი ვერსია შეიძლება დაიბადოს და ყოველი მათგანი ამ ორი ადამიანის ურთიერთობის ან ცალ-ცალკე მათი არსის გამომხატველი სიუჟეტი, ფაბულა იქნება. ეთქვათ, ამ სცენის საფანელი ასეთია: გია, რა თქმა უნდა, თაყვანი არ არის, მან იცის, რომ როცა მხატვარი მუშაობს, ზურგს უკან არ უნდა დაუდგე. მაშ, რაშია საქმე? შესაძლებელია, ვივარაუდოთ, რომ ამ მხატვარს და გიას დიდი “ბატალიები” გადახდათ მხატვრობის და, საერთოდ, შემოქმედების რაობაზე. ალბათ, გიას წინაშე ეს კაცი თავს დამნაშავედ გრძნობს... შეიძლება ეს იყოს გრძნობა, რომელიც, ეთქვათ, გრაფომანს უნდა ჰქონდეს იმის წინაშე, ვინც მას გრაფომანიაში ამხელს. ან საშუალო ნიჭის კაცს, რომელიც დაუინებით მუშაობს ჭეშმარიტად ნიჭიერი კაცის წინაშე და ა.შ. თუ ამ ვერსიას ავირჩევთ, ამ მხატვრისა და გიას ურთიერთობა უკვე მთელი რომანის მასალაა. რა თქმა უნდა, ამ ეპიზოდის ნახვისას სხვა ვერსიაც შეიძლება დაგვებადოს და ისიც ასეთივე ტევადი იქნება. წავიდეთ წინ. გია აივანზე გადის, რასაც ტელესკოპის ეპიზოდი მოჰყვება. ამჯერად მხოლოდ იმას მივაქციოთ ყურადღება, როგორ მთავრდება ის. შემოდის გიას ნაცნობი ქალიშვილი და თითქმის ნიშნის მოგებით ეუბნება – ფეხბურთი დაიწყო. იგრძნობა, რომ ქალიშვილს, ალბათ, სურს თქვას – თუ ფეხბურთის საყურებლად მოხვედი, მიდი და უყურე! გია ფეხბურთის საყურებლად გადის, სხვა გზა არა აქვს, მაგრამ აშკარაა, რომ მას იმ ოთახში გასვლა არ უნდა. რა ხდება იქ? არაფერი, მეგობრები ტელევიზორს უსხედან. ნაცნობი ქალიშვილის გვერდით ვაჟი ზის... შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ვაჟი გიას პოტენციური მეტოქეა. კიდევ ერთი ქალიშვილი იძულებულია, გიაზე ხელი ჩაიქნიოს და თავისი გზა მონახოს. თუ ეს ვერსია ავირჩევთ, აქაც ახალი, ტევადი თემა ისახება, მაგრამ იოსელიანი ერთი წამითაც არ ყოვნდება ამ ახლად ჩასახულ ფაბულასთან და წინ მიდის.

აი, ასეთი ტევადი, სავსე წამები ქმნიან საკუთრივ დრამას (ამ შემთხვევაში ამ ხიტყვას დაძაბულობის მნიშვნელობით უხმარობ), ეს უსასრულო “სრბოლა” ქმნის დროის მდინარების შეგრძნებას, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ხმოვანი რიგის ეირტუოზული ორგანიზება. იოსელიანის ფილმში ხმაურია,

მესიკასა და დიალოგებთან ერთად, ერთგვარ კამერტონს წარმოადგენს. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ სწორედ ხმოვანი პარტიტურა ქმნის რეალობის ილუზიას და სწორედ მისი მეშვეობით შევიგრძნობთ (თანაც ფიზიკურად) დროს, მის დინებას. სრული უფლებით შეიძლება ითქვას, რომ დრო იოსელიანის ფილმების ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირია.

იოსელიანმა მემკვიდრეობით მიიღო და მეტად ნაყოფიერად აითვისა (არა სტატიკურად, ვასალურად, არამედ შემოქმედებითად) “ახალი დრამის”, კერძოდ, ჩეხოვის დრამატურგიული სტრუქტურის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი – ადამიანის ჩვენების ხერხი, მეთოდი. ავტორი ცდილობს, ადამიანი მაქსიმალურად მიუკერძოებლად დაგვანახოს. საზოგადოდ ეს მისწრაფება ახალი არ არის არც პროზის და არც ჩეხოვამდელი დრამისთვის. ახალი ჩეხოვთან არის ის, რომ მან ამ მიზნის მისაღწევად ორი ნოვატორული ხერხის აღმოჩენა შეძლო: 1) მწერალი გეაჩვენებს გმირს ანუ მოქმედ პირს, ადამიანს ისე, რომ თვითონ მისი შეფასების და, მით უმეტეს, განსჯისაგან თავს იკავებს. პირადად მას უყვარს თავისი გმირები; 2) ყოველი მოქმედი პირი, შეიძლება ითქვას, თვით მოქმედი პირების მიერ არის შეფასებული. ამგვარად, მწერალი გეთავაზობს ადამიანთა ურთიერთობის რთულ მოდელს, რომელშიც ყველას ერთნაირი შანსი აქვს. ამ მოდელში გარკვევა – მასში მოქმედი ამა თუ იმ გმირის განსჯის თვალსაზრისით – ისევე ძნელია, როგორც თვით უკიდუგანო და უსაზღვრო დედანში ამ მოდელისა – ცხოვრებაში.

სიმართლის ჩაწვდომიდან დაბადებული მიუკერძოებლობის პრინციპი არის ის, რაც წარმოადგენს ადამიანის, როგორც ფენომენის ჩვენების მთავარ კონცეფციურ თავისებურებას ოთარ იოსელიანის ფილმებში.

როდესაც ოთარ იოსელიანის შემოქმედების თავისებურებებზე მსჯელობენ, ყოველთვის აღნიშნავენ მის განსაკუთრებულ უნარს – შექმნას უტყუარი გამოსახულება, მის მიდრეკილებას ე.წ. “დოკუმენტური” სტილისტიკისადმი.

რეჟისორის საქმეს ო. იოსელიანი მართლაც უყურებს, როგორც დროის მუდმივ და დინამიკურ შესაბამისობას. მხატვარი ვერ გაექცევა თანამედროვეობას, მასშია მისი ადგილი, მისი გამართლება, მისი არსი. ეს განსაკუთრებული

• დაინტერესება თავისი დროის პრობლემებით ოთარ იოსელიანის

შემოქმედების ქვაკუთხედი, მაგრამ მხატვრის კავშირი ცხოვრებასთან სულაც არ გამოიხატება მხოლოდ ჩვენი ყოფის, თანამედროვე რეალობის, მასში წამოჭრილი აქტუალური საკითხებისადმი ყურადღუბით. მისი ფილმები სცილდებიან დროსა და ყოველდღიურობას და უფრო ფართო, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენენ.

ოთარ იოსელიანი პრინციპულად და თანმიმდევრულად კონკრეტულია; ის უარს არ ამბობს ყოველივე იმაზე, რასაც ირგვლივ ხედავს. კონკრეტული და მჭიდროა თვით მისი კინოკადრი, მასში მიწიერი მიზიდულობა ძალზე ძლიერია, იგრძნობა ცხოვრებისა და დროის უშუალო სუნთქვა. მაგრამ ახლა, როცა უკვე დიდი ხანია არსებობენ "გიორგობისთვე" (1968), "იყო შაში მგალობელი" (1972), "პასტორალი" (1976), ნათელია შემდეგიც: ოთარ იოსელიანის შემოქმედება თავისებური პოეტურობითა და მძაფრი სუბიექტურობითაც არის აღნიშნული.

მხატვრული კინო იოსელიანამდეც უწევდა ექსპლუატაციას დოკუმენტურ სტილისტიკას. ფაქტობრივად, ის ისეთივე ხერხია, როგორც სხვა მრავალი. ეს არის მეთოდი, რომლის საშუალებითაც რეჟისორი ჭეშმარიტებას ჩვენთვის კარგად ნაცნობი მოვლენებისა და დეტალების საფუძველზე მოულოდნელი სინთეზით გვამცნობს, ანუ იგი ქმნის კომპოზიციას, სადაც ნაცნობი, შენეული მოვლენები, მოქმედებები, საგნები, ტიპები, დეტალები ერთმანეთს ისე უკავშირდებიან, რომ ჩვენთვის ნათელი ხდება ჭეშმარიტება, რომელიც ცხოვრებაში მომწიფდა და რომელიც ავტორმა შეიგრძნო და გააანალიზა.

იმისათვის, რომ ეს ჭეშმარიტება დაგვანახოს, ო. იოსელიანი ცხოვრების აღწერას კი არ იწყებს, არამედ ჩვენთვის კარგად ნაცნობ მოვლენებს ისეთ კომპოზიციაში ალაგებს, რომელსაც ამ ჭეშმარიტების შეცნობამდე მივყავართ.

დოკუმენტური სტილისტიკა რეჟისორს თითქოს იმისათვის სჭირდება, რომ ჩვენ მისი ფაქტობრივად ანტიდოკუმენტური კომპოზიციის წაკითხვა შეუძლოთ: იმის გამო, რომ ეს კომპოზიცია თითქმის კინოქრონიკის სპეციფიკით გადაღებული უბრალო, უპრეტენზიო კადრების, ამ კადრებზე აღბეჭდილი ჩვეულებრივი, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ფაქტურისა და ყოველდღიური ეპიზოდებისაგან შედგება, მთლიანად კომპოზიციისადმი გვიჩნდება ნდობა.

პალიტრის ნებისმიერი გართულება, კომპოზიციის მხატვრული ელემენტებით, სპეციფიკური პოეტური ხერხებით

შემკობა ჩვენში ტკობას გამოიწვევდა და მთავარ გზას აგვაცდენდა – შეიძლება კომპოზიცია ვეღარ გაგვეშიფრა. ამიტომ ის მაქსიმალურად უბრალოა და რაკიდა ამ ავტორის ხელოვნება კინოა, ის იყენებს ყველაზე უფრო სადა სადებავს – უპრეტენზიო კინოჭრონიკის სტილისტიკას.

ეს სტილისტიკა ჩვენს შეგნებაში დაკავშირებულია ფაქტთან, დოკუმენტთან. ამიტომ მის ჩარჩოებში გათამაშებულ ეპიზოდს, რომელიც თავის მხრივ ყოველგვარ თეატრალურ ეფექტს მოკლებულია, აღვიქვამთ, როგორც უტყუარ ფაქტს. ამის გამო მთელი ფილმის კომპოზიციასაც ისე უუყურებთ, როგორც ცხოვრების უშუალო მდინარებას.

იოსელიანი, ერთი მხრივ, ახერხებს, რომ ეპიზოდები, რომელთა მსგავსს ცხოვრებაში გულგრილად ეხედებით, მის კომპოზიციაში მნიშვნელობას იძენენ; მეორე მხრივ, აშკარად შეთხზულ ეპიზოდებსა და მოვლენებს უყოყმანოდ ეიღებთ, როგორც უტყუარ ამბავს. მაგალითად, ის, რასაც გია აღლაძე აკეთებს (მხედველობაში ჩაქვს კონცერტის დროს ზუსტად თავისი პარტიის შესრულების მიმენტში უკვე სისტემატ ქცეული შემორბენა), შეიძლება ითქვას, წმინდა წყლის ფანტასტიკაა. მსგავსი რამ არცერთ ორკესტრში არ ხდება. მაგრამ ამ აშკარად გამოგონილ საქციელს ჩვენ ეჭვის გარეშე აღვიქვამთ – როგორც ფაქტს, და ასე იმიტომ ხდება, რომ ეს და სხვა მსგავსი მოვლენები ცხოვრებაში მის მიერ დანახული სინამდვილის ასლი კი არ არის, არამედ უკვე ყოველგვარი ზედმეტობისგან გაწმინდილი, განზოგადებული მოდელია, რომელიც თავის არსში შეიცავს სიმართლეს: ამ შემთხვევაში ორკესტრის მუსიკოსი ის ავტომატია, რომელიც თავის დროზე უნდა ამუშავდეს და მეტი არაფერი. ორკესტრში არაშემოქმედებითი ატმოსფეროა, ყველა მოვალეა, შეასრულოს თავისი პარტია – ეს არის და ეს!

აქ იოსელიანი აკეთებს იმას, რაც ეიზენშტეინმა შეძლო თავის “პოტიომკინში”. ცნობილია, რომ ამ გემზე მეზღვაურები ბრეზენტის ქვეშ არ დაუხერტიათ. მაგრამ ეიზენშტეინის მიერ დადგმულ დახერტის სცენაში სწორედ ეს ბრეზენტი აღიქმება სიკვდილით დასჯის აქტის ერთგვარ სპეციფიკურ ატრიბუტად. სწორედ ეს სპეციფიკური დეტალი (რომელიც, თურმე, პოეტური გამოსაგონია და არაფერი აქვს საერთო სინამდვილესთან) ამაზრუნეს და განსაკუთრებით შიამბეჭდავს ხდის ეპიზოდს.

თანამედროვე ხელოვნებაში და, კერძოდ, იოსელიანის შემოქმედებაში შეიმჩნევა ის ფაქტი, რომ ხასიათის უწინდელი, თანმიმდევრული, ქმედითი და ლოგიკური კომპოზიცია აღვილს უთმობს უფრო რთულ. ასინქრონულ კონსტრუქციას – როდესაც ხასიათი სხვა, არატრადიციული გზით ყალიბდება და საბოლოოდ იბადება არა იმდენად მსახიობური განსახიერების წყალობით, არამედ სიუჟეტში გაბნეული დეტალებისა და ეპიზოდების მონტაჟის შედეგად. აქედან გამომდინარე, ავტორის აზრის, ნაწარმოების კონცეფციის ძირითადი გამომხატველიც არა იმდენად ფილმის გმირი, არამედ მთლიანად ფილმის კომპოზიცია ხდება, რომელშიც წარმმართველი აქცენტების, დეტალების, ქვეტექსტების, დაფარული პლანის საშუალებით ერთი შეხედვით ძალზე ობიექტურ სტილისტიკაში იკვეთება სინამდვილის საკმაოდ მძაფრი სუბიექტური ხედვა და აღქმა.

ამ თვალსაზრისით ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში უთუოდ უნდა გამოვეყო ტიპაჟის გამოყენების შესაძლებლობები, დეტალის მნიშვნელობა, მისი ფილმების რიტმული წყობა და სხვა.

იოსელიანი თავის ფილმებში უპირატესად ტიპაჟის პრინციპს იყენებს, მაგრამ ეს პრინციპი მის ხელში არა მარტო მძლავრ საშუალებად გადაიქცევა იმ ადამიანთა პორტრეტების შესაქმნელად, რომლებიც ჩვენ გარშემო დადიან თბილისის ქუჩებში და რომელთა გარეგნობა, თურმე, განუმეორებელი თავისებურებით ყოფილა დადაღული, არამედ შესაძლებელი ხდება, ეს პორტრეტები ტიპებად გადაიქცნენ და ფართო განზოგადების მნიშვნელობა შეიძინონ.

მაგალითისათვის “იყო შაშვი მგალობელის” ეპიზოდი გავიხსენოთ. კონსერვატორიის რექტორის მისაღებაში ვხედავთ ოციანი წლების მანეკენით ნაცმულ ქალს და მის მოზრდილ ვაჟს. ეს კადრი ისეა აგებული, დედა-შვილი ერთმანეთის მიმართ, ორივე ერთად კი გარემოს მიმართ ისეთ კომპოზიციაში არიან მოცემული, ამ დუეტს ისეთი პოზა, გამომეტყველება, უესტიკულაცია და ინტონაცია ახასიათებს, რომ ნატურისაგან განზოგადებული პორტრეტული ხატება იქმნება, ჩვენ კი ძალაუვნებურად გვებადება მთელი სიუჟეტი ამ ქალისა და მისი ვაჟის, აგრეთვე რექტორთან მათი მომავალი ურთიერთობის შესახებ. ვხედავთ, ვგრძნობთ, რომ ეს ქალი უკან არ დაიხვეს; უკვე ვიცით, რომ ადრე თუ გვიან მკაცრი და საქმიანი რექტორი დათმობაზე წავა და ვაჟი მიიღებს იმას, რაც დედამ მისთვის ნაიფიქრა.

სხვათა შორის, ისიც საყურადღებოა, რომ რექტორის გარეგნობა – პრინციპულად “არაარტის-ტული” – სწორედ პოეტური გააზრების ნაყოფია და არა დოკუმენტური უმთავრესობისა. ეს რექტორი ხარატს, ზეინკალს უფრო ჰგავს, ვიდრე მუსიკოსს. მაგრამ თუ ცნობილი მუსიკოსების პორტრეტებს გადაეხედავთ, დაინახავთ, რომ ყოველი მათგანი წინამორბედის ფონზე “არაარტისტულად” გამოიყურება. აღნიშნული წყვილის ფონზე ფილმის გმირიც ასეთსავე პროზაულ შთაბეჭდილებას ტოვებს და აქ, ალბათ, ეს უფრო მნიშვნელოვანია.

არ ეიცო, ჰქონდა თუ არა ავტორს განზრახული კონკრეტული ნააზრევის გამოხატვა, მაგრამ ჩვენ კი ასეთი აზრი გვებადება: ამ “არტისტული” გარეგნობის დედის “არტისტული” ვაჟისაგან არასოდეს გამოვა არტისტი... ამჟამად, შესაძლოა, არტისტიზმმა სწორედ არაარტისტული გარეგნობის ადამიანებში დაიბუდა. იოსელიანი აქ თითქოს გვინებებს არტისტიზმს, როგორც მოვლენას, მანამდე, სანამ ის შტამპად ქცეულა.

საოცრად ფუნქციური და მრავლისმეტყველია იოსელიანის დეტალი – გია აღლაძეს მთერალი ნაცნობები რესტორნიდან სახლში მიჰყავს ქეიფის გასაგრძელებლად. გვიანი დროა. რაც შეხვდათ, ის შეუქენიათ გასტრონომში. ერთ პერსონაჟს (რ. სტურუა) ხელში ბლითების ასხმა უჭირავს. ცხადია, ეს დეტალიც არ არის აზრს მოკლებული. დალევა ვისაც განუზრახავს, ის ბლითს არ იყიდის. მაგრამ საქმე ის არის, რომ ამ დეტალში არის სიმართლე – ყოველივე ის, რასაც ახლა აკეთებენ გია და მისი ნაცნობ-მეგობრები, უაზრო, ინერციით ჩადენილი საქციელია. ამიტომ შეიძლება, ამ კადრში ბლითიც იყოს. ბოლოს და ბოლოს, მაღაზიაში რაც იყო, ის წამოიღეს – სინამდვილეში აღარც ჭამა სურთ, აღარც დალევა.

“პასტორალში” ერთი მოვლენა ბატონობს – ეს არის ინერცია. ყველანი ინერციით, თითქოს მექანიკურად მოქმედებენ: ინერციით უკრავენ კლასიკურ მუსიკას, ინერციით ქურდობენ, ინერციით ნსუბობენ, ქეიფობენ და ა.შ.

ქალაქელ ბიჭს (ერთ-ერთ მუსიკოსს) ინერციით აღმოაჩნდა არსენალში იარაღი სოფლის ყოყლოწინა ბიჭების დასანაგრავად, რომლებიც უაზროდ, ინერციით ყოყლოწინობენ – ვითომდა ქალაქელს არ ეპუებინან. ბოლოს, ისევე და ისევე ინერციით (ამ ბიჭების ოცნება ხომ ქალაქში თავისუფლად გაელა-გამოუღაა), იმის ყურმოჭრილ მონებად იქცევიან, ვისი

დანიგვრაც ერთი წუთის წინ უნდოდათ. რაკი ქალაქელმა დროზე იხმარა თავისი “იარაღი” – ასანთი არტისტულად აანთო – ამით სოფელში ბატონკაცურად სიარულის უფლება მოიპოვა და სოფელელი ბიჭები ახლა იმით არიან დაკავებული, რომ როგორმე თვითონაც ისწავლონ ასანთის “ქალაქურად” ანთება.

მძლოლმა ნაპარავი სამშენებლო მასალა მოიტანა და ეზოში დაყარა. მთელი ოჯახი ელოდება ამ ამბავს. ეს არ არის ჩვეულებრივი დოკუმენტური სცენა, იოსელიანი ამ ეპიზოდს დგამს, როგორც აპოთეოზს – ეს არის მარწენალის მობრძანება. მას ალაყაფის კარებს ტრიუმფატორივით უღებენ. ეპიზოდის ბოლოს კი გაბრაზებული მარწენალი ისე დაუდევრად გაიყვანს მანქანას ეზოდან, რომ ნალოლიაეებ ალაყაფის კარებს ჩამოაგდებს.

ეს კარებიც, ვფიქრობ, წინასწარი განზრახვითაა გათამაშებული: აშენებენ ინერციით და არც კი უყვართ ის, რასაც აშენებენ. ვინ იცის, რა არ იღონა ამ კარების ჩამოსაკიდად ოჯახის პატრონმა და ისე ჩამოაგდო, რომ უკანაც არ მოუხედავს.

ვინაიდან იოსელიანის აზრი ყალიბდება და საბოლოოდ იკვეთება არა სიუჟეტური ოპერაციების შედეგად (პირიქით, მის ფილმებში, როგორც წესი, ფაბულური საწყისი ძალზე შესუსტებულია), არა ხასიათის თანმიმდევრული განვითარებისა და სხვა ხასიათებთან კონფლიქტური შეჯახებების გზით, ამიტომ მის ფილმებში განსაკუთრებულ მნიშვნელო-ბას იძენს გარემოს, ატმოსფეროს, სიტუაციების იმგვარი კონსტრუირება, როდესაც მოქმედებისა და დეტალების მუდმივი გამოყოფითა და აქცენტირებით ხდება მაცურებლის გარკვეული მიმართულებით, თუ შეიძლება ითქვას, “დამუშავება”, მისი ცნობიერების მომზადება ფილმის აზრისა და კონცეფციის აღსაქმელად. ძალზე ასუსტებს რა ფაბულურ საწყისს, ტრადიციული დრამატურგიული კონფლიქტის მნიშვნელობას, რეჟისორი ღრმად გააზრებული სიუჟეტური ელემენტებისა და დეტალების განლაგებით აღწევს თავისი ჩანაფიქრის განვითარებას მთელი რიგი თანმიმდევრული ეტაპების სახით.

სოფლად ჩასული ახალგაზრდები შარავზაზე ტოკებენ ღიმონათის ცარიელ ბოთლს. იქვე ტოკებენ, სადაც დალიეს. ეს საქციელიც ინერციით არის ჩადენილი. ეს გოგონა სახელშიც ასევე მოიქცეოდა – დალევდა ღიმონათს და ცარიელ ბოთლს

მაგიდაზე დატოვებდა. იქ მას დედა ან ბებია მოუვლიდა. აქ კი, სოფელში, თივით დატვირთულმა გლეხმა გამოიარა, აიღო ბოთლი და სახლში მიაქვს – ინერციით. მისი ინერციაა, ყველაფერი სახლში ზიდოს.

როცა ქალაქელი გოგონა ღიმონათის ცარიელ ბოთლს გზაზე ტოვებს, რეჟისორი ჩვენს ყურადღებას ამ ბოთლზე აყოვნებს. ერთხანს კადრში მხოლოდ მიწა და ცარიელი ბოთლია. ეს აქცენტის გამაღიზიანებელი გვექვენება და ძალაუნებურად ვიწყებთ ავტორის ამ “ახირების” გაშიფვრას. სინამდვილეში მომდევნო კადრებით თავისთავად ყველაფერი იშიფრება – ბოთლს გლეხი იღებს. ნათელი ხდება ამ დეტალის ფუნქცია – ეს ირონიული აქცენტია, ძალზე ზუსტი საშუალება ორი სხეულის ხევისადმი ადამიანის ხასიათების გაშიფვრისა. ერთი ყველაფერს, რაც აღარ სჭირდება, სადაც მოიხმარა, იქ ტოვებს, რადგან იცის, რომ ვიღაცის მზრუნველი ხელი მიხედავს; მეორე კი – ამ შემთხვევაში გლეხი – ყველაფერს, რაც პოტენციურად გამოსადეგია და უპატრონოდ დევს, სახლში უზიდება.

აღბათ, შეცდომა იქნებოდა, ბოთლის მნიშვნელო-ბაში თვისობრივად სხვა რამ დაგვეჩვენა. იმის თქმა მინდა, რომ თავად ბოთლი აქ არ არის სიმბოლო, რომელიც გაშიფვრას თხოულობს, მაგრამ რადგან იოსელიანი საკმაოდ გულმოდგინედ ჩერდება ამ ბოთლზე, იბადება ეჭვი – ხომ არ დევს მასში კიდევ უფრო დრმა აზრი? ვფიქრობ, რომ არა. ეს არის მეტად გონებადამახვილურად მოძებნილი დეტალი მოვლენისა და ხასიათის გარკვეული თვისების გამოსაყვანად.

როდესაც აღვნიშნავ, რომ აქცენტირებული დეტალები თავისთავად მრავალმნიშვნელოვანი არ არის – ანუ ეს არ არის სიმბოლოები – იმას არ ნიშნავს, თითქოს ეპიზოდები, რომლებშიც ჩართულია ესა თუ ის დეტალი (თანაც ავტორის მიერ ხშირად ზედმეტად გამახვილებული) წაკითხვისა და გააზრების მხოლოდ ერთ ვერსიას შეიცავენ. პირიქით, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, თითქმის ყოველი ეპიზოდი, ხშირად ცალკეული კადრის შინაარსიც კი სხეულის ხევის ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. და ვფიქრობ, ამ თავისებურებაში მნიშვნელოვანია არა ის, რომ გააზრების პროცესში აუცილებლად ზუსტ ავტორისეულ ვერსიას მივაგნოთ (რომელიც ავტორს უდავოდ აქვს), არამედ ის, რომ ჩვენ იმგვარ სტრუქტურასა და მხატვრულ მოდელს გეთავაზობენ, რომელიც უტყუარი რეალობის სისაყსისა და სიღრმის შეგრძნებას

აძლიერებს და სიმართლეს გამოხატავს, რადგან ნებისმიერი მოვლენის სიმართლე არასოდეს არის სწორხაზოვანი და ერთმნიშვნელოვანი.

ის ერთი კალათა ვაშლი, რომელსაც ედუეკი გამოატანს თავის სტუმრებს, ერთი შეხედვით ზოგს შეიძლება მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლოდ მოეჩვენოს და ბიბლიურ ვაშლთან ამ ვაშლების კავშირის ძებნა დაიწყოს. ასეთი რამ კიდევ რომ დაეუშვათ, მაშინ ამ ხატებას მხოლოდ ერთი აზრი ექნება - ავტორის ირონიის გამოხატველი. სინამდვილეში, ფუიქრობ, ეს ვაშლიც ის დეტალია, რომლის საშუალებით ავტორი კიდევ ერთხელ აღრმაებს წარმოსახული მოვლენის ანალიზს.

ედუეკი ეს ვაშლები უძღვნა სტუმრებს, რომლებსაც თან გული გამოატანა. ამავე დროს ედუეკი ოცნებობს იმაზე, რომ ამ "მშვენიერ" ადამიანებს ისევე შეხედება. მისთვის ეს მუსიკოსები ჯერაც შეუცნობელი, ახალი სამყაროს წარმომადგენლები არიან. ედუეკის ამ ხალხისათვის უბრალოდ ორი თუ სამი კილო ვაშლი არ გამოუტანია - მან ამ კალათას თავისი ფაქიზი გრძნობებიც გამოაყოლა. მათ კი ეს ვაშლი მხოლოდ ვაშლად აღიქმეს და მეტი არაფერი. ერთ-ერთმა გოგონამ ის სახლამდე ჩაიტანა და სადღაც იატაკზე დადო. სამსახურიდან დაბრუნებულმა მამამ კი ვაშლი ჩაებინა, შეჭამა. შეჭამა ისე, რომ არც დაინტერესებულა, რა კალათია ეს, ვინ მოიტანა, საიდან?

ეს დროში გავრცობილი დეტალი კიდევ უფრო ნათელს ხდის ავტორის აზრს იმის შესახებ, რომ ედუეკი ჯერაც ილუზიებით ცხოვრობს, ზედმეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ყოველივეს, კერძოდ, ახალ კერპებს - მუსიკოს სტუმრებს, საერთოდ, ქალაქურ ცხოვრებას. მისთვის ის სამყარო, საიდანაც ეს ხალხი მოვიდა, ჯერჯერობით ოცნების სამყაროა, სინამდვილეში კი ის ძალზე ბანალურია და ისევე მოსაწყენი, როგორც სოფლის სრულიად არაპასტორალური, არაიდილიური ყოფა, რომელსაც ედუეკი იცნობს და ეგუება. ამგვარად, ვფიქრობ, თავისთავად ვაშლში არავითარი შეუცნობადი აზრი ანუ მითიური საიდუმლო არ დევს. აქ იოსელიანი არ იძლევა ვაშლის თავგადასავალს, ის ვაშლის საშუალებით ედუეკისა და მის სტუმრებს შორის დამყარებულ არაპარმონიულ ურთიერთობას ხსნის - ამ ურთიერთობის ფიზიონომიას ხატავს.

ერთი სიტყვით, არსად არცერთი დეტალი (ვაშლი, ბოთლი, ტელესკოპი და ა.შ.) დამოუკიდებელი ცხოვრებით არ ცხოვრობს,

ანუ ამ დეტალებს იოსელიანთან არსად აქეთ თავიანთი თავგადასაყალი. მათი საშუალებით რეჟისორი ადამიანთა შესახებ გვესაუბრება.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში ვხვდებით ისეთ კადრებს, რომლებსაც, ერთი მხრივ, დიდი მნიშვნელობა აქვს აზრის განვითარების, მოვლენისა თუ პერსონაჟის დახასიათებისათვის, მეორე მხრივ, ეს კადრები იმგვარადაა ავტორის მიერ შემოთავაზებული, მრავალმნიშვნელოვნად პედალირებული, რომ ძალაუნებურად რაღაც კოდებად, “კადრ-შიფრებად” აღიქმება. ასეთებია: მთელი ეკრანის მასშტაბით გადიდებული საათის ციფერბლატი (“იყო შაშვი მგალობელი”), ღიმონათის ბოთლი შარაგზაზე, ვაშლის კალათა უადგილო ადგილას იატაკზე (“პასტორალი”). უხვადაა ამგვარი დეტალები მომდევნო ფილმებშიც. მაგალითად, “მთეარის ფავორიტებში” – ინტერიერში შემოსული ცხენი, გალიაში დამწყვდეული ჩიტი, ცხაურიანი სარკმელი, ახლო ხედით დაეინებით ნაჩვენები ხორცის ვიტრინა და სხვა.

ამგვარი დეტალების განსაკუთრებული აქცენტირება იოსელიანის ფილმებში სულაც რომ არ ხდებოდეს, მათ არსებითად არაფერი დააკლდება, მაგრამ, ვფიქრობ, რეჟისორი შეგნებულად მიდის ამ ხერხზე, ამ დათმობაზე, რადგან სურს, რომ მისი ფილმები ამ საცდუნებელი კადრების მეოხებით რთული კინოენის თაყვანისცემელთა ინტერესის სფეროშიც შეიჭრას. ამით იგი აფართოებს თავისი ფილმების გაელენის არეალს, რადგან გასაშიფრი კადრების ახსნის პროცესი დიდი ხნით ახანგრძლივებს მაყურებლის ცნობიერებაში ფილმის, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის არსებობას.

ოთარ იოსელიანის რეჟისურის ერთ-ერთ თავისებურებად უნდა ჩაითვალოს ისიც, რომ ავტორი კი არ მოგვითხრობს, არამედ გვიჩვენებს, და რაკი არ მოგვითხრობს, ამიტომ რიტმს არ ძაბავს, პირიქით, – ამუხრუჭებს. ეს კი იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას ქმნის და ჩვენ კიდევ ერთხელ “ეტყუვლებით” – ნანახს როგორც დოკუმენტს, როგორც ფაქტს აღვიქვამთ.

რეჟისორი ფილმის რიტმს ისეთი ეპიზოდებით ამუხრუჭებს, ერთი შეხედვით არავითარი კავშირი რომ არა აქვთ კონსტრუქციულ კვანძთან, რომელიც შეიძლება ფაბულად განვითარდეს, მაგრამ ვერა და ვერ ვითარდება, რადგან ეს ავტორს არ სურს.

ფაქტობრივად, რეჟისორი ტრადიციულ ხერხს – პაუზას იყენებს. მაგალითად, პაუზად შეიძლება მივიჩნიოთ

“პასტორალის” შემდეგი ეპიზოდი: კოლმეურნეებით დატვირთული მანქანა სამუშაოდ მიდის. შლაგბაუმში დაკეტილია. ჩაიელის სამგზავრო მატარებელი. ნებით თუ უნებლიეთ იწყებ ფიქრს იმაზე, თუ რას უნდა გულისხმობდეს ამ ეპიზოდის ჩვენებისას ავტორი. შეიძლება, განსაკუთრებულს არც არაფერს. უფრო სარწმუნოა, რომ ამ ეპიზოდს ზუსტი ავტორისეული ქვეტექსტი აქვს. მაგრამ ფილმის სტრუქტურას ის, ვფიქრობ, ემსახურება არა მარტო ქვეტექსტად ან აზრობრივ კატალიზატორად, არამედ რიტმის დამამუხრუჭებელ პაუზად და ეს პაუზა უფრო მნიშვნელოვანია ფილმისათვის, ვიდრე ხსენებული ეპიზოდის მსგავსი კადრ-რებუსების ავტორისეული ვერსია.

ასეთი ხასიათის კადრები და ეპიზოდები იოსელიანის ფილმებში კიდევ ერთ მეტად მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ: გარდა იმისა, რომ ისინი ამუხრუჭებენ რიტმს და ამით სინამდვილის ილუზიას გეიქმნიან, ადქმის დეზორგანიზაციასაც იწვევენ. ვფიქრობ, ესეც სასურველი ეფექტია: თუ ამ რებუსების ახსნას ეცდები, აღმოჩნდები ლაბირინთში, რომლიდანაც თავის დაღწევა ძნელია. მათ უამრავი ახსნა აქვს და არც ერთი საბოლოო და ამომწურავი არ არის. ბოლოს ხელს იღებ კადრის დაფარული შინაარსის ამოხსნაზე და ფილმის ადქმას უბრუნდები. მაგრამ სასურველი ფსიქოლოგიური ეფექტი უკვე მოხდა – მაყურებელი ისევე დაბნეულია, როგორც ცხოვრებისეული ფაქტის მოწმე ადამიანი. მას უნდებოდა ილუზია, რომ ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებულ, დიალექტიკურ პროცესს უჭერეტს.

ამგვარად, მაყურებელი პოეტური გააზრებისა და მხატვრული განზოგადების ნაყოფს თითქმის შეუღამაზებულ დოკუმენტურ მასალად აღიქვამს.

ოთარ იოსელიანის პოეტიკისათვის უცხოა ის, რაც დოკუმენტურ ფაქტზე დაყრდნობილი ხელოვნებისათვის მთავარი უნდა იყოს. ასეთი ხელოვნებისთვის ერთი რამ არის დამახასიათებელი: ფაქტი, დოკუმენტური მასალა თავისთავად უნდა არსებობდეს და ავტორის მიერ ისე იყოს ორგანიზებული და აკინძული, რომ საბოლოოდ კომპოზიცია განზოგადებას იძენდეს.

იოსელიანი, მართალია, არ უარყოფს ფაქტს, რეალურ მოვლენებს, მაგრამ ისინი ავტორის მსოფლშეგრძნებისა და მსოფლმხედველობის შედეგად არის ამოკრეფილი ცხოვრებიდან. იდეა იოსელიანის ფილმებში აბსტრაქტული კი არ არის.

არამედ ფაქტშია რეალიზებული. რეჟისორს საოცარი უნარი აქვს. ცხოვრების ფაქტში დიდი სიღრმე დაინახოს, შემდეგ კი შექმნას ისეთი მხატვრული სტრუქტურა, რომელშიც იგივე იდეა, რომლითაც სინამდვილის ერთეული ფაქტი იყო გამსჭვალული, უფრო ფართო მნიშვნელობას იღებს – ფაქტი სიმბოლოდ გარდაისახება. ზოგადად ასეთია ხელოვნებისა და სინამდვილის ურთიერთდამოკიდებულება ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა გავიხსენოთ დოსტოევსკის ჩანაწერი მის “დღიურში”: «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, - и если только вы в силах и имсете глаз, то найдёте в нём глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только, чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужен тоже в своём роде художник»¹

იოსელიანმა, პირველ ყოვლისა, იცის, რისი თქმაც უნდა, რადგან სინამდვილის ყოველ ცალკეულ მოვლენასა თუ ფაქტში მას უკვე ნაპოვნი აქვს აზრი, მისი ჩამომყალიბებელი იდეა. ამის შემდეგ რეჟისორი ცდილობს, ეს აზრი, ეს იდეა, ჭეშმარიტება რაც შეიძლება უბრალოდ, უპრეტენზიოდ თქვას და ამ საქმეში დოკუმენტური კინოს ესთეტიკას ანუ ასეთი კინოს ვიზუალურ მხარეს იშველიებს – ე.ი. თავისი ფილმების გამომსახველობით ფაქტურას კინოქრონიკის მიბაძვით ქმნის.

სინამდვილეში ფაქტი იოსელიანთან თითქოს ატომებადაა დაშლილი, მოკლებული აქვს უბრალო, ჩვეულებრივი ფაქტის მნიშვნელობა. მისგან ძირითადად ფაქტურაა დატოვებული იმისათვის, რომ განვეწყოთ სახილველისადმი – განვეწყოთ იმგვარად, რომ ეს სახილველი ეჭვის ქვეშ არ დავაყენოთ და არ დაგვებადოს ობივატელის ტრადიციული ყრაზა-რეპლიკა: “არა, ძმაო, ცხოვრებაში ასე არ ხდება!”

აი, კიდევ ერთი პატარა ყრაგმენტი ოთარ იოსელიანის უკვე ნახსენები ინტერვიუდან: “მაყურებელმა რაიმე ნაცნობი თუ არ დაინახა ფილმში, არაფრისა სჯერა.”

ამგვარად, ჩვეულებრივი, ნაცნობი ფაქტურის კომბინაციით იოსელიანი აშენებს მძაფრ სუბიექტურ ფორმას, სტრუქტურას და ეს სტრუქტურა ანალიზისა და პოეტური გააზრების შედეგია და არასოდეს წარმოადგენს ფაქტის კონსტატაციას ანუ დოკუმენტს.

ოთარ იოსელიანის განსაკუთრებული აღლოსა და ნიჭის წყალობით ეს პოეტური, მხატვრული გამოჩაგონი ყოველთვის ღრმად და უტყუარად აანალიზებს სინამდვილეს და ის ჭეშმარიტება, რომელსაც ავტორი აცხადებს, დოკუმენტურ სინამდვილეზე მნიშვნელოვანი და ანგარიშგასაწევი ხდება.

ანალიტიკური სიღრმის, კრიტიკული პოზიციისა და ირონიული ინტონაციის გარდა იოსელიანის მიერ აგებულ სტრუქტურაში არსებობს კიდევ ერთი შრე, რომელიც გაცილებით უფრო ძნელი აღსაქმელია, ვიდრე ზემოთ ნახსენები მომენტები. ძნელი აღსაქმელი იმიტომ, რომ ძენწად და ძაღდაუტანებლად არის გამოვლენილი – კოცონივით კი არ ანთია, არამედ კვარივით ბუეტავს. ძენწად გამოვლენილი კი, ალბათ, იმიტომაა, რომ მისი ჟღერადობა სიყალბეში არ გადაინარდოს. ამ ფენომენს, ანუ საკუთარი პოეტური ნიჭის რომანტიკულ საწყისს იოსელიანი ხელმომჭირნედ ხარჯავს. სხვაგვარად რომ მოიქცეს, მკაცრი სიმართლისაგან აღძრულ სულიერ ტკივილს გაგვიყუჩებს, ამიტომ იგი საკუთარ იდეალს ისე გვაზიარებს, რომ ავტორის მიერ შექმნილ რეალობაში გასამხნეებელს ვერაფერს ეხედავთ, მაგრამ სასოწარკვეთილებაში მაინც არ ვეარდებით. და ეს იმიტომ ხდება, რომ ოთარ იოსელიანის ფილმების ერთ-ერთი უმთავრესი მოტივი ადამიანის პოტენციური შესაძლებლობების, პოტენციური – ხშირად დაღუპული და გამოუვლენელი – ნიჭის გამოსარჩლუბაა.

გია აღლაძე თითქოს მიუღებელ პიროვნებად იქცა: კაცი, რომელიც დაიბადა იმისათვის, რომ შემოქმედი იყოს, უმოქმედო გახდა; კაცი, რომელიც სიყვარულისთვის დაიბადა, ვერაინ შეიყვარა; კაცი, რომელიც ეგრძნობთ, რომ ერთგული უნდა იყოს, ხშირად აღლატებს ახლობელს; კაცი, რომელიც ამქვეყნად მოყვასის საღხენად მოვიდა, მოყვასის შემაწუხებელიც გახდა... ეს ასეა – თითქოს ფაქტია, რომ არ შეიძლება ასე ცხოვრება, და სარწმუნო ფაქტია ის, რომ ამ კაცში იყო უდიდესი ნიჭი – არა რაიმე კონკრეტული სფეროსკენ მიმართული, არამედ უფრო ფართო გაგებით – ნიჭი ადამიანური, ნიჭი სიკეთის, ნიჭი ხელოვანის და ა. შ.

“გიორგობისთვის” ახალგაზრდა გმირმა მოახერხა ის, რომ აგუაღელვა (აღელვა ისინიც, ვინც გარს ეხვია ფილმში). მოახერხა იმდენი, რომ ჩვენ – ავტორიც და ფილმის პერსონაჟებიც მის ზნეობრივ კამარჯუებას ვაღიარებთ. მაგრამ თვით გმირი ამ “გმირობამ” ერთგვარად დაჩაგრა და

საშიშროებაც კია, ცინიკოსად არ გადაიქცეს - მას თითქოს აღარ სჯერა სიყვარულის, სიკეთის, თითქოს ერთგვარი იმუნიტეტი გამოიმუშავა გარე სამყაროსთან ურთიერთობაში. გაეხსენოთ ფინალისკენ ნიკოს შეხვედრა ქალიშვილთან, რომელიც ასე უყვარდა, რომელსაც ეთაყვანებოდა. ამ შეხვედრაში ნათლად ჩანს, როგორ შეიცვალა მორიდებული, წმინდა თაყვანისცემით აღსაჯეს დამოკიდებულება ირონიულ-ცინიკური ინტონაციით, ლოყაზე ხელის მოთათუნების არაგულწრფელი, ლამის თაყვადური ჟესტით. არის ამაში რაღაც გულსატკენი და დასანანი, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ამ ახალგაზრდა კაცში იყო სიყვარულის ნიჭი, მასში იყო სიწმინდე და შეუპოვრობაც.

“პასტორალში” რეალობის უფრო მკაცრი და უღმობელი ანალიზია მოცემული: ვინც ცხოვრებაში მოქმედებს, ყველა ერთნაირად გამოფიტული და ინერციას აყოლილია. წმინდა და ხელშეუხებელი მხოლოდ ისაა, ვისაც ჯერ არცერთი სვლა არ გაუკეთებია ჭადრაკის დაფაზე, ვისაც ცხოვრებაში ფეხი არ შეუდგამს.

“პასტორალს” საფუძვლად უდევს საკმაოდ მძაფრი კონფლიქტი, მაგრამ ეს კონფლიქტი ვლინდება არა ტრადიციულად, არა თვით სიუჟეტურ განვითარებაში, არამედ ავტორის შეგნებასა და შეგრძნებაში არსებობს და ერთი შეხედვით თითქოსდა უმნიშვნელო ეპიზოდებშიც მუდმივად ვლინდება. ეს არის შეურიგებლობა სამყაროს პოეტურ აღქმასა და სამყაროსადმი წმინდა პრაქტიკულ, მერკანტილურ დამოკიდებულებას შორის. შემთხვევითი როდია ფილმში ასეთი დეტალი: სტუმარს სურს, მასპინძელს ასიამოვნოს და ძაღლს მიაქცევს ყურადღებას. “გაფუჭებულია მაგი ძაღლი, სულ ჭამს და ჭამს” - უპასუხებს მასპინძელი. ძაღლი, ცხოველი არც ერთში იწვევს ემოციას და არც მეორეში. სტუმარმა მასპინძლის სიამოვნებისათვის მიაქცია მას ყურადღება, მასპინძელმა დაუფარავედ მოახსენა გულისხნადები. ცხოველი და, საერთოდ, ბუნება ღირიკულ ემოციებს უკვე აღარ იწვევს.

“პასტორალში” ძლიერია ახალი, თანამედროვე დრამის ნიშნები - უგმირო, უსიუჟეტო, შენდბული კონფლიქტი, მაგრამ აქ ღირიკული საწყისიც ძალზე აქტიურდება და ნაწარმოების სტრუქტურულ (ჯანრის თვალსაზრისით) ცვლილებას იწვევს. ისეთი თითქოსდა განზრახ ჩამორჩავებული ელემენტი, როგორიცაა ღირიკული გმირის - წმინდა ქალწულის - სახე (ელეკი), იმდენად საჭირო და აუცილებელი ხდება ავტორის

იღვის სრულად გამოხატვისათვის, რომ ჩვენ ამ ფაქტობრივად პირობითი პერსონაჟის პათოსის გაუღების ქვეშ ვექცევით.

ოთარ იოსელიანი აქ აღწევს იმას, რომ ეს წმინდა ქალწული თავის გადასარჩენად შეთხზული აბსტრაქციის შთაბეჭდილებას კი არ ტოვებს, არამედ უკონტროლოდ, უყოყმანოდ იწვევს ჩვენში ნაზსა და სათუთ გრძნობებს და ამ პირობით პერსონაჟში ჩადებულ პოტენცია საერთოდ ადამიანში ჩადებულ პოტენციური მშვენიერების, გულწრფელობის, სისადავისა და სიწმინდის ექვემდებარება.

ნორჩი არსება – შეურყენელი და წმინდა ედუკი, როგორც აღვნიშნე, უფრო პირობითი სახეა, იდეაა. ავტორი საყრდენს ეძებდა წონასწორობისათვის, დიდი ვერაფერი იძივა სანუგეშოდ და დაეყრდნო იმას, რაც *apriori* – “ცდის გარეშე” დადებითი და მშვენიერია. ეს არის იდეა წმინდა ქალწულის შესახებ. ასეთი სიმბოლო ამ ფილმისათვის აუცილებელია, რადგან ავტორის პათოსისაკენ უნდა გაგვიკვლიოს გზა. და ეს, ძირითადად, გონებისმიერი ჩანაფიქრი არც ერთი წუთით არ გადაიქცევა სიყალბედ. იმიტომ, რომ იოსელიანის ანალიზი ღრმა და მძაფრია. აგრეთვე იმიტომ, რომ თავისი დამოკიდებულება ჩვენც გადმოგედო – თითქოს ყოველგვარი გზა მოჭრილია, უკვე ჩიხში ვართ ავტორთან ერთად, და აქ ხსნა ლოგიკაში, შემდეგ კი რწმენაშია: ხომ არ შეიძლება, ჩვენი ცხოვრება საბოლოოდ დაინგრეს და შეირყენეს? “არ შეიძლება” – ფიქრობს ავტორი და ჩვენ მას ვეთანხმებით. ფაქტობრივად აქ ედუკის კი არ თანავუგრძნობთ, არამედ ავტორსა და საკუთარ თავს. და ამისი მიღწევა შესაძლებელი ხდება არა მარტო იმიტომ, რომ ავტორმა სინამდვილის მკაცრი და მართალი ანალიზი მოგვცა, არამედ იმიტომაც, რომ იგი ედუკის შემთხვევაშიც არ გვატყუებს – გეთავაზობს არა სისხლსავსე სახე-ხასიათს, არამედ უფრო სიმბოლოს, სახე-იდეას, რომლითაც ადრე დახატული სურათის სიმძაფრე არ ნეიტრალდება. სინამდვილეში ყოველივე ძალაში რჩება: ედუკი ცოტა ხნის შემდეგ ქალაქში წავა, შვევა რომელიმე სასწავლებელში და სავსებით ჩვეულებრივ ქალად იქცევა. ჩვენ ამასაც ვგრძნობთ, მაგრამ ეს იმდენად არ გვაღელვებს, რადგან მთავარი სულაც არ არის ედუკის (როგორც მხატვრული სახის) ბედი. მთავარი ჩვენი აზროვნებაა. ჩვენ კი უკვე გაყიანრეთ ავტორის იდეა, რომ მშვენიერება და ჭკუშმარტება მიუღამ არსებობენ შეურყენელ სინორჩეში და თუ ამ საწყისის

ცხოვრების ბოლომდე გატანა ვერ შეეძლებოდა, უზნეო და უსულო მექანიზმებად გადავიქცევით.

ამგვარად, იოსელიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ავტორისეული პათოსი (როგორც ინტელექტუალური, ისე ლირიკული) - ის მგზნებარება, რომელსაც ავტორი სიმკაცრით, ირონიითა და სისადავით ნიღბავს. ნიღბავს, ალბათ, იმიტომ, რომ ის ძალდაუტანებლად გადმოვიდეს ჩვენზე. მას თითქოს სურს, რომ ეს პათოსი ჩვენში ბუნებრივად და თავისთავად აღმოცენდეს. ასეც ხდება და იოსელიანის ფილმებისადმი გულგრილი რჩება მხოლოდ ის, ვისშიც ავტორისეული პათოსი თავიდანვე არ იბადება. ასეთ მაყურებელს ამიტომ ეჩვენება, რომ იოსელიანის ფილმები ცივი და მხოლოდ რაციონალურია, რომ ისინი ძნელად გასაგები და ძნელი გასაშიფრია. ამ დროს მისი არცერთი ფილმი არ წარმოადგენს შიფრს და არც ძნელი გასაგებია. უბრალოდ, ავტორის წუხილი, მისი დაინტერესება ამა თუ იმ პრობლემით და მისი პათოსი 'გაუზიარებელი რჩება, რადგან პასიურ მაყურებელს არ ძალუძს, იმ თავშეკავებული იმპულსების ხარჯზე აღელდეს და შესაბამისი განცდა დაეხადოს, რომელთაც ავტორი აუღელულებია და რომელთაც ის ეკრანიდან გეთავაზობს.

ერთი შეხედვით, იოსელიანის შემოქმედებაში, სხვა ქართველი რეჟისორებისგან განსხვავებით, სუსტად არის გამოვლენილი გენეტიკური კავშირი ქართულ რომანტიზმთან. შეიძლება მართლაც ასეა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ტრადიციებთან მას მაინც აქვს საერთო. ეს არის უცებ ძნელად აღმოსაჩენი, მაგრამ ძლიერი გრძნობა ნოსტალგიისა წარსულის იმ ფასეულობებისა და ღირებულებებისადმი, რომლებიც გადაგვარებული სახით გვხვდება ან ჩვენ თვალწინ უფასურდება. აქ, პირველ ყოვლისა, უნდა ვიგულისხმოთ ზნეობრივი მაქსიმები (ქალისადმი დამოკიდებულება, სიყვარულის კულტი "გიორგობისთვეში", სტუმარმასპინძლობის ტრადიცია "პასტორალიში"); აგრეთვე წარსულის უფრო კონკრეტული გამოვლინებები (მაგალითად, ვაზის კულტი - "გიორგობისთვე", ხალხური შემოქმედება - "პასტორალი", უკვე გადაგვარებული და უმაქნისი წისქვილი და ა. შ.). მაგრამ ნოსტალგიის გარდა იოსელიანს რომანტიკოსებთან ანათესავებს რწმენა იმისა, რომ აღამიანს მშვენიერება და სიწმინდე საბოლოოდ არ დაუკარგავს.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში, ისევე, როგორც მრავალი თანამედროვე ტალანტის შემოქმედებაში, შეიმჩნევა რელიგიური

მითის ან ფოლკლორული მოდელისადმი ინტერესი. ეს მათი ნაწარმოებების სწორად აღქმისათვის მოცემული გახადებია. ტალანტები გენიალური პოეტური მოდულების რეალურ საფუძველს ეძებენ. და ეს, რა თქმა უნდა, მათ საშუალებას აძლევს, რომ საკუთარი აზრი გეითხრან ცხოვრებაზე და თანამედროვეობაზე. ეთქვათ, როგორ ეითარდება ტრაგიკული კოლიზია სინამდვილეში, რეალობაში? ხშირად ამ კითხვაზე პასუხი ოიდიპოსის, ანტიგონეს, მედეას შესახებ მითების მრავალი თანამედროვე ადაპტაცია გახლავთ. თომას მაინი, მაგალითად, ადრთან ლევერკიუნის ცხოვრებას აღწერს და წიგნს “დოქტორ ფაუსტუსს” არქმევს. მწერალს სურს, შეგვახსენოს მითი ფაუსტზე, ცხადია, გოეთეს “ფაუსტიც”, რომელსაც ჩვენ საკმაოდ გულგრილად ვექცევით, და გვარწმუნებს, რომ ფაუსტის ტრაგედია მხოლოდ პოეტური მოდელი არ არის, რომ ადრთან ლევერკიუნი დღევანდელი ფაუსტია და რომ ღმერთი და სატანა დღესაც ებრძვიან ერთმანეთს ადამიანის სულში.

ამ მოკლენას ტალანტების შემოქმედებაში შეიძლება გენიალური შემოქმედების ნოსტალგია, მისით აღტაცება ვეწოდოთ. ეფიქრობ, აქ საკუთრივ მითოლოგიურ რეალობასთან არა გვაქვს საქმე. არაფერია მითოლოგიური, მაგალითად, უან ანუის “მედეაში” ან “ანტიგონეში”. მაგრამ აქ არის აღტაცება მითით, როგორც მოდელით, აღტაცება ანტიკური ტრაგედიით, რომლის გაზიარებას ანუი ჩვენთვისაც ცდილობს. ის გვარწმუნებს, რომ ეს მითები და ტრაგედიები, რომლებიც ჩვენ ასე უნუგეშოდ დავივიწყეთ, ცოცხალი და რეალურია, რომ ახლაც არ გადაჭრილა კრეონტისა და ანტიგონეს კონფლიქტი. ჩვენ მხოლოდ თავს ვარიდებთ მასზე ფიქრს.

არაფერია მითოლოგიური ან ფოლკლორული “იყო შაში მგალობელის” თვით ქსოვილში. შაში მგალობელი (მხედველობაში მქვს ფრაზა) ხალხური სახეა, სიმბოლო, და ოთარ იოსელიანი გეუბნება: იყო და არა იყო რა, იყო კაცი, იცხოვრა ჩიტივით, შაშივით გაფრთხილდა ამ ქვეყანაზე და გაქრაო. აქ არის აღტაცება ტევედი და განსოგადებული ხალხური ფრაზით – “იყო შაში მგალობელი”.

ნოსტალგია და ასეთი ტევედი სახეებით აღტაცება იოსელიანში არსებობს და ის ჩვენც გვიბიძგებს, რომ გიას (ამ შემთხვევაში) ბედი აღვიქვათ, როგორც არაკის გმირის ბედი. აეტრისისათვის, ალბათ, აუცხილებელია, რომ გია ადლამისადმი ასე განვეწყუოთ და ეს ყველაფერი სულაც არ

ნიშნავს, რომ თვით ფილმში არის რაიმე ზღაპრული ან მითოლოგიური. აქ ოთარ იოსელიანი თითქოს გვეუბნება: თუ კარგად დაუკვირდებით, ახლომახლო აღმოაჩენთ ასეთ კაცს, რომელიც ყოველგვარი ყოფითი კანონების წინააღმდეგ, ნიტივით ღაღად ცხოვრობს!

ცხოვრება, ბუნება გეთავაზობს მოვლენებს, რომლებიც ფილოსოფიურ განწყობაზე გვაყენებს. მაგალითად, გაზაფხულზე დაინახავთ აყვავებულ ჭერმის ხეს და ეს წვენს აღელვებას იწვევს, დაგვაფიქრებს სიცოცხლის განახლებაზე, მარადიულობაზე... ერთი სიტყვით, ეს ჭერმის ხე საკმაოდ ბანალური პოეტური განსოგადებისაკენ გვიბიძგებს. ჭეშმარიტი პოეტი უნდა იყო - დიდი პოეტი, რომ ამ აღელვებამ ორიგინალური პოეტური სახე დაბადოს. ოთარ იოსელიანის ფილმებში ხშირად არის ამგვარი გამაღიზიანებლები: ის აყვავებულ ხეს გვინვენებს. ასეთი კადრით რეჟისორი ახალს არაფერს გვეუბნება, მაგრამ თითქოს გვახსენებს, რომ შესაძლებელია, ასეთი რამ ჰმადლევებელი იყოს! აქ არის ნოსტალგია იმ გულწრფელობისადმი, რომელიც აღარც მას - ავტორს აქვს და არც წვენ, მის მაყურებელს. ეფიქრობ, ეს ასეა, რადგან იოსელიანი ვერ ახერხებს ამგვარი სიმბოლოების ისეთ დონეზე აყვანას, ისეთი ეპიკური ხატების წვენებას, რომელთა აღქმა განგვაცდევინებდა იმას, რასაც ავტორი თავის თავს და წვენ გვისურვებს. ამიტომ რეჟისორი გეთავაზობს იდეას, რომ ასეთმა სურათმა შეიძლება აგვადელვოს და ბედნიერების შეგრძნება მოგვანიჭოს. მაშასადამე, აქ მითოლოგიური საწყისი კი არ არის, არამედ ნოსტალგიაა ასეთისადმი, რაც ტიპურია თანამედროვე ტალანტების შემოქმედებისათვის.

თითქმის ყველა ფილმში ოთარ იოსელიანი საკუთარ პორტრეტს აფიქსირებს. ავტორი თავის ქმნილებებზე ავტოგრაფს ტოვებს. მაგალითად, “პასტორალში” ედუკის დედა ესოში საქმიანობს - სარეცხს რეცხავს. ამ დროს შარავხაზე ავტობუსი გაჩერდება, ფანჯრიდან უღვაშაპრეხილი მამაკაცი იცქირება - ქალს უყურებს. ქალი შეამჩნევს მას. ერთი წამით მათი მზერა ერთმანეთს შეხედება. მამაკაცი უღვაშებზე ხელს გადაისვამს და ავტობუსიც დაიძრება. ეს უღვაშებზე ხელის გადასმა ავტორის ხელმოწერაა, ავტოგრაფი, რომელსაც ოთარ იოსელიანი “პასტორალზე” ტოვებს. ამავე დროს, ეპიზოდი, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, ფილმის მთლიან კომპოზიციაშია წართქული და გარკვეულ ნიჟანსს სძენს მას:

ქალს, რომელიც ისეა ნაბმული ყოველდღიურ საქმიანობაში, რომ ძნელია მისი ქალად აღქმა, ვიდაც გამეღებულმა შეხედა, როგორც ქალს და ეს სასიამოვნო იმპულსი მისთვისაც შეუქმნეველი არ დარჩენილა.

სტილისტიკური შტრიხი - ნაწარმოებზე ხელმოწერის დატოვება თავისთავად კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ იოსელიანის ფილმების სტრუქტურა დიდი სიზუსტითაა ნაშენები და, რაც მთავარია, დასრულებული, შეკრულია. ავტორს უკვე უნდა მასზე ავტოგრაფის დატოვების სურვილი.

გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან ოთარ იოსელიანი საზღვარგარეთ (საფრანგეთში) ცხოვრობს და მოღვაწევობს. ამ პერიოდში გადაღებულ პირველ სამ მხატვრულ ფილმში - "მთვარის ფაფორიტები", "და იქნა ნათელი", "პეპლებზე ნადირობა" - აშკარად შეინიშნება რაღაც ცვლილება, მახვილების გადანაწილება, ზოგჯერ ერთგვარი ზედაპირულობა... რა არის ეს? კრიზისის ნიშნები თუ ოსტატობით მანიპულირება? თავის დროზე ეს კითხვები საქართველოში აქა-იქ გაისმოდა. და კიდევ ერთი მორაული აზრი - "იოსელიანს არ უყვარს ადამიანი". ვუიქრობ, არ ღირს ამ თემაზე თავგამოდებული კამათი. ბოლოს და ბოლოს, ყველას აქვს უფლება, საკუთარი აზრი პქონდეს ამა თუ იმ მოვლენაზე. ისე კი, გასაკვირია, როცა ხელოვნებაში გათვითცნობიერებული არაერთი ადამიანი აღტაცებაში მოჰყავს უცხო შემოქმედთა მხატვრულ ესთეტიკასა თუ აზროვნებას, ორგანულს უახლესი დროის მნიშვნელოვანი კულტურული ტენდენციებისათვის, და ამასვე ო. იოსელიანს, რბილად რომ ვთქვათ, ნაკლად უთელის. განსაკუთრებით ძნელად მისაღები აღმოჩნდა ჩვენი საზოგადოებისთვის რეჟისორის მომდევნო ფილმი - ქართულ მასალაზე გადაღებული "ყანალები, თავი VII".

ვიდრე უშუალოდ ფილმზე მოგახსენებდეთ, საჭიროდ ვთვლი, ორიოდ სიტყვით შევეხო მსოფლიო ხელოვნებაში მომხდარ იმ ცვლილებებსაც, რომლებმაც XX საუკუნის 70-ნი წლებიდან დღემდე მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა ზოგადად თანამედროვე კულტურულ ცხოვრებაში. ვუიქრობ, სწორედ ამ კონტექსტში შეიძლება ოთარ იოსელიანის "ყანალების" აღქმა და გააზრება. აღნიშნულ პერიოდში სხვაგვარი ხედვა და ორიენტირები გაჩნდა. თეორიულად და

¹ Ф.М. Достоевский. Собр. соч., 1935, т. XI. стр. 423.

პრაქტიკულადაც ჩამოყალიბდა მძლავრი მიმართულება, რომელსაც “პოსტმოდერ-ნიზმს” უწოდებენ. თუმცა, ეს ცნება ბოლო ხანებში იმდენად ფართოდ განიმარტება, რომ მისი საზღვრები უკიდურესად ბუნდოვანი გახდა. ერთი რამ კი აშკარაა: XX საუკუნის დასასრულის ხელოვნება ამკვიდრებს ბევრად უფრო რთულ ფორმებს, სტილურ სინკრეტიზმს, “მაღალი” და “დაბალი” ჟანრების აღრევას. ის თითქმის უპირისპირდება ტრადიციულ ღირებულებით ცენტრებს, ხოლო ირონია და მოვლენებისაგან დისტანცირება ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული ხერხი ხდება. “მოუწესრიგებელი წესრიგი” (რ. შტაინერი), “როელი წესრიგი”, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მდიდარი, მოძრავი და მრავალმნიშვნელოვანი ენა ხელოვნებისა, რომელსაც შეუძლია, შეითვისოს (უფრო ზუსტად, დაუსრულებლად შეიწოვოს) ერთიერთგამომრიცხავ მნიშვნელობათა ქაოტური სიჭრელე - აი, არაერთი თანამედროვე ხელოვანის შემოქმედებითი კოზიციია, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის აზროვნული ცენტრი. ამასთან, ნიმუშად და ანალოგად ხშირად იმოწმებენ თანამედროვე ადამიანს, რომლის გემოვნება უწინ წარმოედგენელი უკიდურესობებით გამოირჩევა.

გამოდის, რომ ხელოვნების ახალი ენის ძიებით პოსტმოდერნისტები თანამედროვე მეცნიერების და მთლიანად კულტურის ერთ-ერთი ფუნდამენტური იდეის თანაზიარი გახდნენ. საუბარია “ღია” სისტემების იდეაზე. ღიაობაში იგულისხმება შემეცნებისა და შემოქმედების უწინდელზე უფრო ფართო, მრავალზომიანი პრინციპი. ამიტომ უახლესი დროის ხელოვნება “ღია”, ზოგჯერ კი დაუცველიც აღმოჩნდა ცხოვრებისეული ქაოსის წინაშე. ის, რაც სულ ცოტა ხნის წინ მხოლოდ მაღალი ხელოვნების პერიფერიებზე არსებობდა - სიმახინჯე, ავადმყოფური, პრიმიტიული - სულ უფრო ძლიერად იჭრება მის ორბიტაში, რითაც არსებულ ნორმებსა და კრიტერიუმებს ცვლის. ხელოვნება სულ უფრო ეკლექტიკურ იერს იძენს. უფრო მეტიც, ცნება “ეკლექტიკამ” დაკარგა თავისი ნეგატიური მნიშვნელობა და ეს მეთოდი თანამედროვე ხელოვნების განსაკუთრებულ პრივილეგიადაც კი გამოცხადდა. ღიას, ეკლექტიკიზმი და ხელოვნებისა და კინის კოლაჟური აღრევა პოსტმოდერნისტთა ესთეტიკის ერთ-ერთი საფუძველია.

ახლა ოთარ იოსელიანს და მის “ყაჩაღებს” დაეუბრუნდეთ. აღბათ, არაყურია გასაკვირი იმაში, რომ ხელოვანი, რომელიც ევროპულ კულტურაში მიძღინარე პროცესების ეპიცენტრში

ტრიალებს. ერთ ადგილზე არ დგას, დროის მაჯისცემას გრძნობს და, რაც მთავარია, ოდითგან ირონიის დიდოსტატია, სწორედ აღნიშნული ტენდენციების ფარგლებში თუ წიაღში იასრებს ცხოვრებას, ადამიანს, ისტორიას...

ფილმში არ არის ერთი გამსკეპთილი ხაზი თავისი დასაწყისით, განვითარებითა და დასასრულით. აქ დროში და სივრცეში მუდმივი, ერთი შეხედვით, უწესრიგო და ულოგიკო გადანაცვლება ხდება. ფაქტობრივად, ნაჩვენებია სამი დრო – შორეული ისტორიული წარსული, XX საუკუნის 20-30-იანი წლები და დღევანდელი. თუ პირველი და მესამე განზომილებები უფრო მეტი ირონიულობით და რამდენადმე თეატრალიზებულად არის წარმოდგენილი, კომუნისტური ეპოქა, იწყება რა მსუბუქად, ნახევრად ხუმრობით, ნელ-ნელა მძიმდება, რუხდება და გარკვეულ მომენტში დრამატულ-ტრაგიკულ ინტონაციაში გადადის. ამ მონაკვეთებში თითქოს უხილავად, მაგრამ აშკარად იგრძნობა, რომ იოსელიანს ადარ ძალუძს დისტანციის შენარჩუნება და კადრები შემადრწუნებელ იერს იძენენ.

საგულისხმოა, რომ ყველა დროში ერთი და იგივე სახეები მოქმედებენ, მათ ერთი და იგივე მსახიობები თუ ტიპაჟები ასახიერებენ. აქ მხოლოდ ნიღბების ცვლა ხდება და ავტორი თითქოს შეგვახსენებს, რომ არაერთი ადამიანური ზრახვა, მისწრაფება, თვისება უცვლელი რჩება და როცა მხოლოდ ინსტიქტის დონეზე “მუშაობს”, ბოროტებას, პროგრესის უკუღმა მხარეს წარმოადგენს.

შორეული წარსულის ამსახველ ეპიზოდებში რეჟისორი კინოხელოვნების (თუ საზოგადოდ ხელოვნების) ისტორიულ ნიმუშებს, უფრო სწორად კი – სტერეოტიპებს მიმართავს და მათ დაძლევას, აღმოუხერხას ცდილობს, რისთვისაც ირონიული დაცინვისა და ფარსული პაროდირების ობიექტად ხდის. მაღალ იდეალურ თვალსაზრისზე უარის თქმა ბუნებრივად ბადებს ესთეტიკური გემოვნების “დამიწებას”. ყულგარიზმებს, სხვათა შორის, ძნელი გასარკვევია, ეს პასაჟები მთავარი პერსონაჟის (აწმყოში ლათის, მაწანწალის) სიზმრისეული ხილვებია, სადაც ის მონარქად სწორედ თავის თავს წარმოადგენს, თუ დამოუკიდებელი ავტორისეული ასიციაციები?

თანამედროვეობისათვის ერთობ დაძახასიათებელი ნიშანი გახდა ცნობიერებისა და კულტურის პოლიტიზაცია. ოთარ იოსელიანაც კერ განერიდა ამ ტენდენციას. ფილმის მიუღ ქსოვილს გამკოლად გასდევს პოლიტიკური ასპექტი. ცხადია.

“ყანადები” სულაც არ არის ე.წ. “პოლიტიკური” ფილმი, მაგრამ ვინაიდან მასში ძალაუფლების (თუ ხელისუფლების) თემა ერთ-ერთი მაგისტრალურია, ამდენად, ეს ხაზიც სავსებით ლოგიკურია. პოლიტიკური თემაშები – ხან პრიმიტიული, ხანსაკილო, ხანაც ბოროტი, საშიში, სოფჯერ კი აშკარად თეატრალიზებული, როლებში შეჭრით – ავტორმა არც გაიციხა, არც დაგმო... შეიძლება ითქვას, გააცამტყერა, “ხულიგნურად” დასცინა, ირონიით გული იჯერა და ჩვენც ბევრი რამ სხვა თვალთ დაგვანახეა. დიახ, “ყანადებში” აშკარაა აპოკალიფსური თემა, თემა დასასრულისა (არ ვიცი, სამყაროსი თუ საუკუნის), მაგრამ იოსელიანს ნამდვილად არ სურს, ნახიცი და თავად ისიც სერიოზულად აღვიქვათ, იგი თითქოს თვალს გვიკრავს და მასაღის დაძაბულ, წინააღმდეგობრივ არსს მხიარული ნგრევის პათოსით, უკიდურესი ირონიით აჯერებს.

ფილმის დასაწყისში არის ეპიზოდი, რომელიც სულ ახლო წარსულის – თბილისის ომის ასოციაციია. ეს ეპიზოდი მოკლე, მაგრამ მრავლისმთქმელი, აბსურდული ფარსია. ამ ე.წ. ომში ბევრი ჩვენი თანამემამულე მონაწილეობდა, სავსებით სერიოზულად და მშფოთვარე განცდებით. შეიძლება საწყენიც იყოს ამ მოუღუნის ასეთი გააზრება, მაგრამ ვიყოთ გულწრფელნი – ეს ხომ მართლაც უნალოგო რამ გახლდათ: ერთი ქუჩის ერთ მონაკვეთში მიმდინარე ომი! ყველაფერი დანარჩენი ჩვეული რიტმით, ჩვეული საქციელით, ერთი სიტყვით, ძალზე ჩვეულებრივად მიედინება. დგას შუა ქუჩაში ტყვიამყრქვევი, რომლიდანაც დროდადრო სადღაც უმისნებენ და ისერიან. არიან ცნობისმოყვარენი, რომლებიც ტროტუარზე შექუჩულან და სერის უყურებენ. მიდი-მოდიან ჩვეულებრივი ადამიანები, ლოთები ბოთლებს აბარებენ, სასმელს ყიდულობენ... კაცმა რომ თქვას, გამოგონილი არაფერია. უბრალოდ, მახვილები ისეა დასმული, ინტონაცია იმდაგეარია, რომ სრული შეგრძნება გვეუფლება – რაღაც სექტაკლის, ფარსის ფრაგმენტებს ვუყურებთ.

“ყანადებში” ამადლებული, დახვეწილი, ღირსეული ადამიანები თითქოს არ ნანან. “თითქოს”- მეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ ყოველივე ეს სადღაც “პერიფერიაზე” თუ კადრის მიღმაა გატანილი. ცხოვრების ავანსცენაზე კი თადლითები, მოძალადენი და აკანტიურისტები გამოსულან. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა კომუნისტური პერიოდის ამსახველ კადრებში. იმ დროს კეთილშობილებს, მათ ოჯახებს

უმოწყალოდ და, რაც მთავარია, უმიხეზოდ (ყინაიდან ანგარება და შური მიზეზად ვერ ჩაითვლება) ანადგურებდნენ, ერთი ხელის მოსმით აქრობდნენ. ისინი ფილმში წამიერად თუ გაივლენ და მხოლოდ მათ შემდეგ დარჩენილი ნივთები, ადგილსამყოფელი, შეხერხებული კარმონია მიგვანიშნებს იმაზე, თუ ვინ იყვნენ ეს ადამიანები, მათ ფესვებს, ტრადიციულობაზე... რაღაც მოუხელთებელ სიმშვიდესა და სიმყარეს. ფილმში რამდენჯერმე მუორდება ერთი ეპიზოდი: საბარგო მანქანას ოჯახი მიჰყავს და იმავე წამს მათ ბინაში საბჭოთა ჩინოსნები შემოსახლდებიან. მათ არ სჭირდებათ ადაპტირება, უცხო გარემოზე მორგება. როგორც კი შემოვლენ და სიით ჩაიბარებენ ავეჯს, ნივთებს, იმავე წამს თავს ბატონ-პატრონებად გრძნობენ. აღებენ კარადებს, ხმარობენ ჭურჭელს, იცვამენ ტანისამოსს, ანთებულ ქურაზე დატოვებულ საჭმელსაც მაღიანად შეექცევიან. აბსურდია? დიახ, მაგრამ საშინელება ის არის, რომ ყოველივე ეს რეალურზე რეალური ფაქტებია. საქართველოში, კერძოდ, თბილისში ჩვენმა მშობლებმა და ჩვენი თაობის ადამიანებმაც ბევრი ადგილი, ბინა და ოჯახი ვიცით, ვისი წინაპრებიც სწორედ ასე შესახლებულან სხვის სახლებში და სინდისის ქენჯნის გარეშე სარგებლობდნენ სხვისი ნივთებით, ბიბლიოთეკებით, წინაპართა რელიკვიებით... (ყანალები!) მაგრამ ამას როდი სჯერდებოდნენ! ფილმში ეხედავთ პოლიტიკური ავანტიურისტების, მათი ცოლების (სხვათა შორის, ოთარ იოსელიანი ქართველი ქალის ერთგულებასა და კდემამოსილებაზე მითსაც დიდი ეჭვის ქვეშ აყენებს) დაუოკებელ სურვილს, მდიდრული ნივთებითა და სამოსით გაკეთილსახიერდნენ. მდიდრულად მორთული ოთახები, კვადები - ერთი სიტყვით, გარეგნული გარსი შიგნიდან ყოველნაირ გახრწნილებას ასხივებს: უნდობლობა, შიში, დალატი, ერთმანეთისგან გაუცხოება, შეილების სახით თავის მსგავსთა გამრავლება... და საბოლოოდ, ოჯახის, საზოგადოების, ერის ცნობიერების მოშლა, ღირებულებითი ორიენტირების დაკარგვა-გამრქდება, სულის სიკვდილი.

არის ფილმში ერთი, გარკვეულწილად, რუსეთის ახლო წარსულიდან ნასესხები შემამრწუნებელი პასაჟი. ჩეკისტები მამა თავის პიონერ ვაჟიშვილთან ერთად მანქანაში ჯდება. ბავშვს სკოლის ჩანთა უჭირავს და ჩვენ გვგონია, რომ მამას იგი სკოლაში მიჰყავს სინამდვილეში თავის "სამყდობელოში" მიიყვანს, მიწისქვეშა დერეფანში ერთ რკინის კარს აღებს, შეჰყავს ოთახში, გადმოუღლაგებს ადამიანის წამების

ინსტრუმენტებს და ძალზე ამაყად უხსნის ყოველი მათგანის ფუნქციას – “ამით ფრჩხილებს აძრობენ, ამით კბილებს”... შემდეგ დააყენებს ფარდის უკან, რომელშიც ნახევრეტია გაკეთებული და დამოდღერავს: რაც უნდა მოხდეს, ხმა არ ამოიღოს. ეს ეპიზოდი სავსებით რეალისტურად გამოიყურება. მომიჯნავე ოთახში, სადაც პატარა სუფრაა გაშლილი, ვიღაცები საქმიანად ამზადებენ ((ვეცხლზე ავარგარებენ, ლესავენ)) “მოთავარ ინსტრუმენტებს”. ამავე დროს გვეხმის რკინის რახარუხი და წამბებულის სულისშემძვრელი დრიალი. შემოდის სისხლში ხელებგასვრილი უკმაყოფილო ჯალათი და ცდილობს, სისხლი წყლით წამოიბანოს. მალე ბავშვს დედაც მოაკითხავს მანქანით და სკოლაში მიჰყავს. მანქანა კადრის სიდრმისკენ მიდის და ნეენ ბავშვის ვესტიკულაციით ვხვდებით, რომ იგი ნანახის შესახებ გატაცებით უყვება დედას. სკოლაში მისვლისას ჩვენი პიონერი ჯერ პიონერხელმძღვანელთან შედის. ამ ახალგაზრდა კომკაჟშირელთან თითო-თითოდ შედის გოგონები, ბიჭუნები და... ასმენენ მამებს, დედებს, ახლობლებს. მერე კი მამები უფრო დახვეწილი გარეწრების მსხვერპლი ხდებიან. ბიროტება და გადაგვარება დროშია განწყენილი და ტოტალური ხდება.

ყიღმის თანამედროვე შრე ბევრად უფრო ფრაგმენტული და ქაოტურია. ამ მონაკვეთებში პირდაპირ ძალმომრეობას ადგილი არა აქვს. მაგრამ ისინი კიდევ უფრო შემადრწუნებულ შთაბეჭდილებას ახდენენ, ვინაიდან საყოველთაო დაბნეულობის, გამოფიტულობის სულისკვეთებას გამოხატავენ. ოთარ იოსელიანი არაფერს მოგვითხრობს, ის გვანევენებს, ხოლო ვისუალებური ხატი, როგორც ყოველთვის, არაერთმნიშვნელოვანია, უამრავ ასოციაციას იწვევს, ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს ბადებს. ვიღაცები მოწანწალებად იქცნენ, ვიღაცები (მეტწილად, ქალები!) შემგუებლური ფსიქოლოგიით შესანიშნავად მოერგნენ ახალ დროებას. ესენიც და ისინიც ვეროპისაკენ დაიძრნენ და იქ ერთნი მათხოვრობენ, ხოლო მეორენი ელიტურ მაღაზიებში იმოსებიან... მაგრამ არის ისეთი კადრებიც, რომლებიც პედალირების გარეშე, რამდენადმე ბუნდოვნადაც კი, თუმცა მაინც მიგვანიშნებენ აქტორის ნოსტალგიაზე. ლამაზი, მაგრამ დაბინდული ქართული კეისახის ფონზე მამაკაცი დგას (ერთ-ერთი მაწანწალა პერსონაჟი). აქ აქცენტი გადატანილია ფონოგრაფიაზე (იოსელიანი ხომ ხმოვანი პარტიტურის უდიდესი ოსტატია). ორმაგად უღერს სიმღერა “ხესტაფონო, ზესტაფონო, გშორლები”. ერთმანეთს ედება ხაკონცერტოდ, ხელთკერად შესრულებული და ხალხის მიერ

ნამღერი, ბუნებასთან შერწყმილი ერთი სიმღერა. ყვვიქრობ, აქ არის უცვებ ძნელად აღმოხანენი, მაგრამ ძლიერი გრძნობა ნოსტალგიისა რადაც ნაღდის და ჭეშმარიტისადმი, იმ ფასეულობებისადმი, რომლებიც გადაგვარებულან ან ჩვენ თვალწინ უფასურდებიან. ვგონებ, ხის ძირში გარინდებულნი მამაკაციც ამასვე უნდა გრძნობდეს...

თითქოს ჩვენ თვალწინ გაიფლვა გახლენილმა დისპარმონიულმა სამყარომ. და მაინც, ოთარ იოსელიანს თაეისი ირონიული, მხიარული ნერევის პათოსით უიმედოდ არ გეტოვებს.

ადვილად შესაძნეეია, რომ იოსელიანი თანმიმდევრულად მიმართავს ხელოვნების მარადიულ და ზოგად თემას – ადამიანის არსებობის აზრის საკითხს. მასზე, როგორც ძაფზე მძივები, მრავალი სხვა თემა და პრობლემა აისხმება: დროის პრობლემა, მისი უწყვეტობა და სწრაფმავლობა, დროის ფუჭი ფლანგვა, უაზრო ფუსფუსი – თანამედროვე ადამიანის გარეგნული აქტიურობა და შინაგანი ამორფულობა; ღირებულებათა ორიენტაციის გამრუდება – ნიუთიერის პრიმატი სულიერზე; ადამიანთა შორის კონტაქტის დაკარგვის საფრთხე და მრავალი სხვა. ეს უმნიშვნელოვანესი თემები მის ყოველ ფილმში ივსება თანამედროვეობის კონკრეტული სოციალური და მორალურ-ზნეობრივი შინაარსით. “ყაჩაღებში” კი რეჟისორისთვის ახალი სტილური ნიშნებიც ჩნდება – მწვეველ, შეგნებულად პროვოცირებულია სხვადასხვა ფორმის, ჟანრის, დროის შეჯახება. შეთავსებულია უკიდურესობანი და მათი შეერთების ადგილებს, “ნაკერებს” აეტორი სულაც არ მაღავს. ეს უდავოდ საინტერესო და უადრესად თანამედროვე ხელოვნებაა.

ელდარ შინგელაიას შემოქმედება

შექმნა ცხოვრების სიმართლე – ეს ნიშნავს,
 შექმნა სინამდვილის სრული ილუზია. ყველაზე
 მართებული იქნებოდა, ნიჭიერი ლისტებისათვის
 ილუზიონისტები გვეწოდებინა.
 გი დე მოქასანი

50-იანი წლების ე.წ. უკონფლიქტობის ხანას სწორედ ამგვარი ილუზიონისტები დაამსხვრევენ. სარბიელზე გამოვლენ მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე შემოქმედნი და სინამდვილის, თვითგამოხატვის საკუთარ ფორმებს შემოგვთავაზებენ.

ლ. მუსინაკი აღნიშნავდა, რომ “კინოს შეუძლია მოქმედებისა და ექსტენის ჩვენება და ახსნა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მას შეუძლია, იყოს აღმწერი. ეს მისი პრიმიტიული ფორმაა. მას შეუძლია, აგრეთვე, გამოაყლინოს და გაარკვიოს სულიერი მდგომარეობები ანუ იყოს პოეტური. ეს მისი უფრო სრულყოფილი ფორმაა.”

60-70-იანი წლების ქართულ კინოში სწორედ ამ ფორმამ დაიმკვიდრა ადგილი და დაიწყო ლტოლვა განსოგადებული, ფილოსოფიური, მარადიული პრობლემების ასახვისაკენ. ავანსცენაზე გამოვიდა ცხოვრება თავისი ყოველდღიური კომიკური თუ ტრაგიკული მხარეებით. ამგვარი გარდატეხა განპირობებული იყო არა მხოლოდ სოციალურ-პოლიტიკური მიზეზით, არამედ იმ ტრადიციებით, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა, ხოლო მათი გამოვლენა ცალკეულ ნიჭიერ ადამიანებზე იყო დამოკიდებული.

ივ. ჯავახიშვილი შუა საუკუნეების ქართველებზე ამბობს: “ადამიანი ითვლებოდა “საკრეველად გრძნობადისა და გონებისა მეფობისად” (დ. აღმაშენებელი, “გალობანი სინანულისანი”), გრძნობისა და გონიერების, სამყაროს ნიჭის შემაერთებლად. ეს თვისება ადამიანს თვით ხატებას ამსგავსებდა.”²

რა თქმა უნდა, ქართველი “მისწამი ქურებით” არ კმაყოფილდება, შიგადაშიგ ზეცასაც შეხედავს იმედია

¹ ლ. მუსინაკი “კინოს დაბადება”, “აკადემია”, ლენინგრადი, 1926, გვ. 23.

თქალებით. ეს მიწისა და ზეცის ერთიანობა მისი ესთეტიკური ბუნების ორი მხარეა. “ლუთაებრივი პროპორციები, – აღნიშნავენ გ. ასათიანი – ადამიანის რენესანსში იდეალის მიზანსწრაფვაა, რასაც მისი ორბუნებოვნების შეგნება უდევს საფუძვლად, ანუ იმისი რწმენა, რომ ადამიანი ერთდროულად მიწისაცაა და ცისაც.”²

ტრადიციულად ჩამოყალიბებული ქართული ესთეტიკური ბუნებისათვის ამიტომაც იქცა წარმართველ დეეისად “პოეზია უპირველეს ყოვლისა”. მოველენებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ყველაზე ნათლად სწორედ 60-იან წლებში მქლაენდება და ადგილს ღირიზმის, რომანტიკულ-პირობითი საწყისების სტიქია იკაეებს.

ახალი მსოფლმხედველობა, ახალი შინაარსი, ახალი ფორმები, შესაბამისად, სტილები და ჟანრები 60-იანელთა თაობის გამაერთიანებელ და განმასხეეებულ ნიშნად იქცა. სწორედ ამ თაობის წარმომად-გენელია ელდარ შენგელაია, რომლის სახელთან ქართულ კინოში კომედიის ჟანრის განეითარების ახალი ნიშნებია დაკაეშირებული, რაც ტრადიციული ელემენტების ახლებური სახეკვლილებების, სხვა ჟანრებთან სინთეზის გზით წარმოინდა. თქმცა, მისი პირველი ფილმები ამ ჟანრის ნაწარმოებებს არ განეკუთენება.

საკაეშირო კინოინსტიტუტის იუტკეკინის სახელოსნოს სტუდენტი სადიპლომო ფილმს თანაჯგუფელ აღ. სახაროეთან ერთად ილებს და 1958 წელს ეკრანებზე გამოდის ფილმი-ზღაპარი “ლეგენდა გაეინულ გუელზე”. “ეირგიზფილმის” დაკეეთით შექმნილი ღიტერატურული სკენარი კინოაუდიტორიის გემოენებაზე გათვლილი და საქმოლ უფერული იყო. “ეს ზღაპარი მოგეითხრობს, თუ როგორ გახდა გაქნილი საქმოსანი, რომელმაც წამსვე გაუყინა გულები ადამიანებს და ქვად აქცია. გარემო თითქოს გაუკაცრიელდა, ადამიანები ყველაფრის მიმართ გულგრილნი გახდნენ, მაგრამ ასე ღიდხანს არ გაგრძელებულა. მალე საქმოსნის ადგილი საყსებით სამართლიანად ღიკაეა უანგარო, ნიჭიერმა ხელოვანმა და ცხოერებაც თაყის კალაპოტში ჩადგა.”³ – აქტორებმა სკენარის

² იე. ჯაეახიშვილი. “ქართული ენისა და მწერლობის საკითხები”, თბ., 1956, გე. 133

³ გ. ასათიანი. “სათაეეებთან”, საბკოთა ხელოყენება, 1982, გე. 92.

სახე იმდენად შეცვალეს, რომ დრამატურგებმა სტანისლაე ვიტკოვინმა და გრიგორი იავლფელდმა ვერც კი იცნეს. ფილმში მულტიპლიკაციის კადრებიც კი იყო ჩართული.

კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტის ისტორიაში სადიპლომო ნაშრომად სრულმეტრაჟიანი ფილმის წარდგენა პირველი შემთხვევა იყო. როგორც აღნიშნავენ, ეს ფილმი არ არის კინოხელოვნებაში წინ გადადგმული მნიშვნელოვანი ნაბიჯი. ამის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზეზად, ალბათ, დრამატურგიული უფერულობაც უნდა მივიჩნიოთ. მიუხედავად ამისა, მას შემდეგ, რაც ე. შენგელაია საქართველოდან კვლავ რუსეთში ბრუნდება და “მოსფილმის” სტუდიაში გადის სტაჟირებას, ალ. სახაროეთან ერთად კვლავ იმავე ავტორებს უკვეთავენ სცენარს.

1960 წელს ეკრანებზე გამოდის “ზამთრის ზღაპარი” – საბავშვო ფილმი, რომელსაც რუსული ფოლკლორი დაედო საფუძვლად. პატარა მეოცნებე ბავშვს ფიქრები სიზმრად აუხდება და ზღაპრულ სამყაროში მოხედება. ამჟამად ორივე ფილმი სახელმწიფო ფილმოფონდში ინახება და, ამდენად, მათზე ინფორმაცია საკმაოდ მწირია. თუმცა, რეჟისორის მისწრაფება რეალურის და არარეალურის, ზღაპრისა და სინამდვილის ასახვისაკენ პირველსავე ფილმებში გამოიკვეთა. ამასთან, საკურადღებოა, რომ ისინი სწორედ ფოლკლორულ მასალაზე დაყრდნობით იქმნებოდა. მაგრამ ამის შემდეგ საქართველოში დაბრუნებული შენგელაია თვისებრივად საწინააღმდეგო სტილს ირჩევს და მოგვიანებით აღნიშნავს კიდევ: “თეთრი ქარაყანიც” და “მიქელაც” რეალისტური ხასიათის სურათები იყო – მე კი მაშინ დიდი სურვილი მქონდა, კვლავაც ჩემს ჩვეულ სტილს დაებრუნებოდი და გადამეკეთებინა ისე, როგორც ეს ხელოვნებაში ხდება და არა ისე, როგორც ცხოვრებაში.”

1963 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ულდარ შენგელაიას და თამაზ მელიაყას ერთობლივი ნაშუშეკარი, ფილმს “თეთრი ქარაყანი” ერქვა.

“ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია“, “ცხოვრება ისეთია, როგორიც არის” – თითქოს შემოქმედთა დევიზად იქცა.

სოფლის კაცობა ყარანოღაიზე ზამთრის საძივრებისაკენ ცხერის გადასაყვანად ემზადება. წინ დიდი, სახიფათო და

¹ რ. ჯალაღანია. “შეუკრაფი წრე”, “ხელოვნება”, თბ., 1988, გვ. 101.

ხანგრძლივი გზა უდევთ. მანამდე კი - უცნობი მეცხეარის საფლავი, რომელშიც თითოეული მათგანი საკუთარ მოსალოდნელ მომავალს ხედავს და ამიტომაც სუედიანი, შეძრწუნებული და გახევეებული შეკუყრებს ხის დაბრეცილ ჯვარს.

ზამთრის საღვომზე მისკლებს ქოხში ახალგაზრდა გოგონა - მარია დახედვით, რომელიც მალე გელას შეუყვარდება. ემაწილი პირობას გატეხს და ყეხმომე მარიას ტოვებს, რადგან გული ქალაქისაკენ მიუწევს.

უყვრული ყოველდღიურობა, ერთმანეთისაგან არაფრით გამორჩეული დღეები, შემდეგ წლები. ტრადიციების წარჩობებში ნაჭედელი ადამიანები საკუთარი ცხოვრებით, ფიქრებით, აზრებით, ვნებებით. ეს წარჩობები ყველასათვის ერთია, მოზომილი, დაკანონებული... მათი ცხოვრება არსებობისათვის ბრძოლაა, უპრეტენზიო - როდესაც ხორცი და მარული აქვთ. ჩვეული ყოფისაგან თავის დაღწევის სურვილი არ არსებობს. მხოლოდ ერთს, გელას უნდაება პროტესტი - "სულ ბრმებით ხომ არ ვივლით ამ ქვეყანაზე" მეცხეარეთათვის კი გაუგებარია, რა სიბრმავეზე მიუთითებს გელა. ეს მათი საქმეა, მათი წინაპრების საქმე, ამ სამყაროს გამგებლები ესენი არიან. ფილმში ქალაქური ცხოვრების სცენები იჭრება. განირაღდებული ქუჩები, რესტორანში მოცეკვავე წყვილები. სწორედ მათ შორის უნდა გელას ადგილის დამკვიდრება. ეს კი მარტიას წინააღმდეგ გაღაშქრებაა, მისი კანონებისა და სიმართლისაგან თავის დაღწევის სურვილი.

"ცხერის მწყემსვა ერთია და ადამიანური ცხოვრება - მეორე" - ამბობს გელა, მაგრამ მისი პროტესტი გარეგნულია და ზედაპირული. ცხეარ-მეცხეარის საღვთგრძელოს არშესმა, მეცხეარეთაგან გაქცევა სულაც არ ნიშნავს თავის დაღწევას. სულით და ხორცით ის კელავინდებურად მარტოა და არც შეიძლება, სხვაგვარად ყოფილიყო "ზოგი რამ მაინც დაიტოვე. მარტიას ლეკო!" - ეუბნებიან მეცხეარეები.

გელას მოსაბრუნებელი პირი აღარა აქვს, მაგრამ მოვარდნილი ქარბუქი მისი დაბრუნების მიზეზი ხდება. აქ კი ყველაფერი დასრულდა. მარტია დაიღუპა, მაგრამ ცხეარი გადაარჩინა. მალე მარტიას საფლავზეც აღიმართება დაბრეცილი, უსახელო ჯვარი, რომელთანაც მოხეტიალე

¹ იქვე გვ. 110.

მეცხვარეები თავს დახრიან და თვალეში მოსალოდნელი სიკვდილის შიში გაუერთებათ. მაგრამ ეს მათი ცხოვრების კანონზომიერი შედეგია, მათი არსებობის ფორმა.

გელა დამარცხდა საკუთარ თავთან, მამასთან, საყვარელ გოგონასთან, მეგობრებთან. ის მამის ადგილს დაიკაევს, მიუხედავად იმისა, რომ მეცხვარეთა ყველა კანონი დაარღვია. “ერთხელ გადაველ გზიდან და არ დამინდუ, არც ესენი დამინდობენ. ესენი შენს სიტყვას არ გატყუენ და არც უნდა გატყუონ!” – ამბობს გელა.

იმ პერიოდის პრესაში გელას დანაშაულად მოვალეობის გრძნობის დაკარგვა სახელდებოდა. მაყურებელს კი იმედი არ უნდა დაეკარგა, უნდა დაეჯერებინა, რომ უძღვები შეილი გამოსწორდებოდა, მამას შეცვლიდა. ასეც მოხდა – გელამ დაიკავა მარტიას ადგილი, თუმცა, რაც შეეხება გამოსწორებას, ის არც ყოფილა დამნაშავე. განა დანაშაულია ერთყვროვანი, უღიმღამო ცხოვრებისაგან გაქცევის, მამის ბორკილებისაგან გათავისუფლების სურვილი?

მისი საფიქრალი მამაა. ის ამ მამის შეილია და მისი შეილობით არსებობს. მამის სურვილითა და წესით ცხოვრობს და ამ შემთხვევაში პროტესტი არათუ გამართლებულია, არამედ აუცილებლობად იქცევა. ამ პრობლემის გადაწყვეტა მისთვის საკუთარი პიროვნების დამკვიდრების, თავისუფლების სიმბოლოდ იქცა, ხოლო ქალაქის სიამტკიბილობანი მოჩვენებითი ნაესაყუდელია, რომელიც სულ მალე აირდილად გადაიქცევა. ქალაქმა არ გაუმართლა, მაგრამ იქნებ მამის გარდაცვალება, მისი “გზიდან წამოშორება” გახდეს თავისუფლების საწინდარი. სამწუხაროდ, ესეც მხოლოდ მოჩვენებითია და სწორედ მარტიას დაღუპვა აუხელს გელას თვალს. ის მისი ნატეხია, სისხლი სისხლთაგანი.

ახალგაზრდა რეჟისორების ამ პერიოდის შემოქმედება ექსპერიმენტული ხასიათისაა, შესაძლოა, ამიტომაც სახებით მხარით გატაცება მმართველი ხდება, რის გამოც დრამატურგიულმა მხარემ უკანა პლანზე გადაიწია და სიუჟეტის სწორსაზოვანი განვითარების, ხასიათების ზედაპირული, სქემატური ასახვის მიზეზი გახდა.

იმ ხანებში საბჭოთა კინო ცხოვრების პროზაული ასახვით, ერთმნიშვნელოვანი მორალიზებით მაყურებელს ხშირად სთავაზობდა მოგონილი მოვალეუობებისა და პატიოსნების თავისებურ, “საბჭოურ” მოდელებს. ამიტომაც გელას დანაშავედ, ზარმაც და უპასუხისმგებლო ადამიანად მონათვლა ბუნებრივია.

თუმცა, ამის საფუძველს ავტორების მიერ ხასიათების განვითარების ნაკლები დამაჯერებლობა იძლევა. მოვლენების გადამიტებული დრამატიზმის მიზეზი, შესაძლოა, ფილმის ლიტერატურული წყაროდანაც მომდინარეობდეს. ფილმს საფუძველად დაედო მ. ელიოზიშვილის დოკუმენტური ნარკვევები, რომლებიც მთებში შეგროვებულ მასალებზე დაყრდნობით შეიქმნა. რეჟისორებმა ვერც პათეტიკურობას აუხვიეს გვერდი, რასაც ტიპაჟების არასწორმა არჩევამაც შეუწყო ხელი.

საერთოდ, ორი ავტორის ან ავტორების ერთობლივ ნამუშევარში გარკვეული დისონანსის არსებობა ბუნებრივი მოვლენაა და რთულია გარკვევა, თუ რომელ მხარეს ეკუთვნის დაფნის გვირგვინი ან პირიქით. და მაინც, გელა თავისებურ ცხოვრებას გააგრძელებს აგულის, პლატონის და ერთაოზის, მარტია კი - პიპინიას, ბეკინასა და მიზანას სახეებში, რომლებიც თავიანთი წინაპრისაგან განსხვავებით გაცილებით ცხოვრებისეულ და ცოცხალ, სწორხაზობრიობას მოკლებულ ხასიათებად იქცევიან.

ელდარ შენგელაიას პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი კლდიაშიელის მოთხრობის "მიქელას" ეკრანიზაციაა. ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში მას სურდა, ჩეხოვის მოთხრობის ეკრანიზაცია გაეკეთებინა. როგორც ს. ულენტი იხსენებს, "ის მაშინ განცვიფრებული იყო ჩეხოვის ღრმა ფსიქოლოგიზმით, მისი უნარით, იპოვოს ხედვის ის ერთადერთი წერტილი, ერთადერთი რაკურსი, საიდანაც ადამიანის სულზე დაკვირვების მოხდენაა შესაძლებელი." არც არის გასაკვირი, რომ ყველაფერი ეს მან კლდიაშიელთან იპოვა. კლდიაშიელს ხშირად ქართულ ჩეხოვად ნათლავენ იმ საერთო ნიშნების მიხედვით, რასაც წერის მანერა, სინამდვილის ფილოსოფიური აღქმა, სვედიანი ირონია და კეთილშობილური ჰუმანიზმი ჰქვია.

სწორედ ამ მოთხრობის ეკრანიზაციით რეჟისორმა სერიოზულ, მარადიულ თემებზე მსჯელობის სურვილი განაცხადა და მოგვიანებით მისი შემოქმედება, "არანვეულებრივი გამოფენიდან" დაწყებული, ამ მწერლის მნიშვნელოვანი გაულენის ქვეშ მოექცა.

გლეხი მიქელა გიორგაძის ქცევისა და ხასიათის განმსაზღვრელი, მისი განუყოფელი ნაწილი საბოლოო ამოძირკვის და გადაშენების შიშია, რომელიც გმირის ყოველ ქმედებას ლაიტმოტივად გასდევს. აქ ადგილი აღარ დარჩა

იუმორისათვის, არც ცრემლნარევი და არც უცრემლო სიცილისათვის. პატარა მოთხრობა ეკრანულ მოთხრობად უნდა ქცეულიყო, რაც აღუკვამლური ფორმის მოძიებას მოითხოვდა. მცირე მეტრაჟი და რაც შეიძლება მეტი სისახესე, მდგომარეობის, მოქმედებისა და გმირის ტრაგიზმი, კლდიაშვილის მუქი ტონები კი შავ-თეთრი კადრების მდინარებაში გადმოიდგარა.

ფილმის დასაწყის კადრში დიაგონალზე შეჭრილი, საფლავეში ჩადებული კუბო იკავებს ადგილს. კადრს გარეთ დიქტორის ტექსტი მიქელა გიორგაძის უბედურებას იუწყება და მწერლის მსგავსად გეაცნობს ოჯახში დატრიალებულ ტრაგედიას. მიქელას სამი ეაჟი პყავდა, სამივე მიწას მიაბარა – ერთი ცოლ-შვილიანად – და რძლისა და ორი შვილიშვილის ანაბარა დარჩა.

სიკვდილი, რომლის სიმბოლოდაც აღიქმება პირველივე კადრები, მთელი ფილმის მოქმედებას გამჭოლ ზოლად გასდევს. კადრში კელაჟ აუტორის ხმა იტრება და სპიდონას ჯანმრთელობის გაუარესებას ჯეატყობინებს. მიქელასათვის წეუელ წესად იქცა საკუთარი მონაგარისათვის საფლავის გამიხადება. ახლა სამარეს ჯერ კიდევ ცოცხალ, მაგრამ სულთმობრძაჟ სპიდონას უმზადებს, როცა მეზობლის გოგონა ბიჭის საიქიოდან დაბრუნების ამბავს ამცნობს. გაბრწყინებული სახით გარბის მოხუცი ოდისაკენ. თეალებში იმედი კიაფობს, მაგრამ ხანმოკლეჟ. ოთახის ჩაკეტილ სივრცეში საწოლზე მიმქრალი ლანდივით იკარგება გლეხურ საბანში ათი წლის სპიდონას სხეული.

ბაბუა შეიტყობს სპიდონას დროებით დაბრუნების ამბავს და მეხნაცემი, გამშრალი გადის კარში. კამერა მიყეება მიქელას, რომელიც კუნძზე ჩამომჯდარი ყალიონს აბოლებს და მოხუცებულის სახეში უკვე ბედის მორჩილების, სპიდონას სიკვდილთან შეგუების ფატალურ სინამდვილეს ეკითხულობთ.

შემოდგომის წვიმები ძალას იკრებს. ნაბნელებულ კადრს პატრუქის მიმქრალი მუქი არღეევის და მათას სახეს და ხელებს ამკევეთრებს. ქალი თითქოს მოახლოებულ საშიშროებას გრძნობს. მიქელა ბუხარს ეფიცხება. მათა ღმერთს ევედრება. პატრუქი ქრება და ნათელი ხდება მიუსაფარი. პატარა ადამიანის დაღუჟეა.

მიქელა გაკეირვებული შესცქერის შემადრწუნებულ სანახაობას. გადაღეწილ კარაეთან სპიდონას ხელიდა მონანს.

გაზაფხულზე ურმით პატარა ხესტორა მოჟყავთ. მიქელა ახლა უფრო გატეხილია, მაგრამ იმეღიანი, რომ განგება ღაინდობს და ამ პატარას მათნც აღარ ლაართმევეს.

მოთხრობა თითქმის უცვლელი ფორმით არის ეკრანზე გადატანილი, იმ მცირეოდენი დამატებების გამოკლებით, რომლებიც უფრო მეტად უსვამს ხაზს პატარა სპიდონას დაღუპვით გამოწვეულ ტრაგიზმს. ამგვარია ეკას გმირი (რომელიც მოთხრობაში არ არსებობს). სპიდონას ერთადერთი მნახველი და მეგობარი, ერთადერთი, ვინც ჯერ კიდევ ახსენებს მას, რომ ცოცხალია და სიცოცხლე მშუენიერია. მაგრამ ეს დროებითია. სიკვდილი გარდაუვალია და საფლავთან ჩითის კაბიდან ამოზრდილი პატარა გოგონას კადრი ჩნდება.

ფილმის მთავარი გმირები შემოსახდერულ სივრცეში თავსდებიან. ტრამალად გაშლილ მამულში სოკოსავით ამოზრდილი მიქელას ოდა შემადრწუნებელი მარტოობის განცდას ამძაფრებს. სპიდონასათვის სახელდახელოდ აშენებული ხუხულა უფრო ნათელი და სიცოცხლიანია. მზის სხივები წკნელებს შორის იჭრება და ერთგვარი სიხალვათის განწყობას ქმნის მაშინ, როდესაც ირგვლივ ყველაფერი კუშტი და ბნელია.

ეკრანიზაცია, რომელიც ეკრანიზაციის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. კანონი არ დარღვეულა. ფილმის მთელი გამომსახველობითი მხარე ავტორისეულ განწყობას გამოხატავს. განტვირთული საგნობრივი გარემო, მკაცრი და ასკეტური გამოსახულება, აქცენტები შაუ-თეთრ ფერებზე კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სულის შემსუთველ ატმოსფეროს. მარტოობის, მოსალოდნელი სიკვდილის შიშით შეპყრობილი გმირები ჩაკეტილები არიან და თითქოს სიცოცხლესთან კავშირს წყვეტენ. აქ ყველაფერი პირქუშია, ისეთივე, როგორიც მიქელა. აქ დუმილია, იმგვარი, სასაყლაოზე რომ იცის ხოლმე და მარტოდ მიძაეა კაცს ენებურად ფეხს ააჩქარებინებს. მიქელა მკვლელი ხდება, თუმცა, უნებლიე მკვლელი. და ამ მკვლელობისათვის ის საგულდაგულოდ ემზადება. ასეთი აღამიანისათვის კი ღვთისაკენ, განგებისაკენ მიმართული ყოველი ვედრება თითქოს ღვთის წყრომად შემობრუნდება.

ოპერატორი ალ. რუხვიაშვილი შაუ-თეთრი ტონებით ამძაფრებს კლდიაშვილისეულ ტრაგიზმს. თეთრ ფონზე შავ სამოსში გამოწყობილი პერსონაჟები ერთგვარად ხაზს უსვამენ გარდაუვალ კატასტროფას. მოქმედი გმირები თითქოს მხოლოდ ტიპაჟურ ფუნქციას ასრულებენ. ეკრანზე ჩნდება არა ტიპური

⁶ ს. უღენტი. 'სოვეტსკი ეკრან', 1983, №3, გვ. 2-3.

იმერული სოფელი, არამედ კორტოხზე მდგარი მიქელას ოდა, როგორც არსებობის და სიცოცხლის მინიშნება, მოკლებული ყოველგვარ ფერადოვნებას. მაყურებელი აუტორებთან ერთად თითქოს დამკვირვებლის პოზიციიდან აღეწებს თვალს მოვლენებს. კადრიდან კადრში წარმავლობის აუცილებლობის შეგრძნება იზრდება და არ გეტოვებს მაშინაც კი, როდესაც კამერა ინტერიერიდან გადის, ვინაიდან ამ დროს ტრაგიკულ განწყობას გამოსახელებასთან ერთად ხმაური ამძაფრებს.

ერთი მხრივ, მიქელას უსიცოცხლო სამოსახლო და, მეორე მხრივ, მძახლების სიცოცხლით საესე კარ-მილამო. ორი გარემო. ერთი მეორის გაგრძელებად, ლოგიკურ შედეგად აღიქმება. სადაც სიკვდილია, გვერდით სიცოცხლე სუფევს და პირიქით. თუმცა ისინი ერთმანეთს არ ერევიან, არამედ დამოუკიდებელ არსებობას განაგრძობენ. მათი შეშაკეშირებელია გზა. გზა, რომელიც ამქვეყნად ადამიანური ცხოვრების დროებითი მოყვინების - ქეისის საათის სიმბოლოდ აღიქმება.

იწყება სახლის გაწმენდა. შემოდგომაზე სპიდონა იღუპება, შემდეგ კადრში დათოვლილი ბუნების ფონზე მიქელასა და მაიას დიალოგი იმართება, სწორედ ისეთი, როგორიც მწერალთან არის აღწერილი. ორივე სასოებით ელოდება ზამთრის დასასრულს და უკანასკნელი მემკვიდრის დაბრუნებას. კლდიაშვილი ამ ნოტიო ამთავრებს თავის მოთხრობას. ფილმში კი კვლავ გზა მოიანს - ერემზე შემოსმული პატარა ნესტორა და მრავალი ჭირისაგან გატეხილი მიქელა. სიცოცხლის გადასარჩენად უნებურ მკვლელად ქცეული მოსუცის მონოტონური, ნელი სვლა.

ა. რეხვიაშვილი და ე. შენგელაია ფილმის სახვითი რიგის საშუალებით ამძაფრებენ კლდიაშვილის მოთხრობის დრამატულობას, ამიტომაც ძირითადი აქცენტი კადრის კომპოზიციაზე და ფერზე კეთდება. ამინდიც (ქარი და თავსხმა), ფერებიც (შავი, რუხი და თეთრი) და ბუნებაც (შიშველი, გამხმარი ხეები) დამორგუნველ ატმოსფეროს ქმნის.

ფილმის გმირები კი კლდიაშვილისეული პორტრეტების არანეველებრივად ზუსტი ტიპაჟური მიგნებაა. ამასთან, პროფესიონალი მსახიობების გ. ტყაბლაძის (მიქელა) და ზ. კვერენსხილაძის (მაია) აქტიური ხერხებიც იმგვარადვე განტვირთული და ასკეტურია, როგორც მთელი ფილმის სტილისტიკა.

“მიქელათი” მთავრდება ულდარ შენგელაიას შემოქმედების პირველი ეტაპი, კლდიაშვილის სამყაროსთან პირველი შეხება.

60-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართული კინოკომედია მნიშვნელოვან სახეცვლილებას განიცდის. ის მდიდრდება სხვა ჟანრის ელემენტებით ან პირიქით, თავად ცდილობს სხვა ჟანრულ სტრუქტურაში ჩართვას, რაც ამ პერიოდში მოღვაწე თითქმის ყველა რეჟისორის შემოქმედებაში ვლინდება. კომედია ლირიზმით, ტრაგიკული ინტონაციებით მდიდრდება და თუ 30-იან წლებში “დაკარგული სამოთხე” რადიკით მაინც განსხვავდებოდა იმ პერიოდის კომედიებისაგან, ამაში დ. კლდიაშვილის შემოქმედებითი სტილის, მსოფლმხედველობის დამსახურებაც არის.

ქ. წერეთელი აღნიშნავს, რომ “რბილი, უბოროტო იუმორი, რომელიც ამასთანავე აზრის სერიოზულობას და ზუსტ სოციალურ დახასიათებას იძენს, განასხვავებს დღეს ქართულ კინოკომედიებს, უმთავრესად განპირობებულს დ. კლდიაშვილის ინტონაციით.”⁷

და თუ “მიქელა” მისი მთავარი გმირის ვნებებისა და რწმენის ტრაგედიაა და აქ იუმორისათვის ადგილი აღარ რჩება, “არანეულებრივ გამოფენაში“, მიუხედავად იმისა, რომ მის მასალას კლდიაშვილის პროზა არ წარმოადგენს, ამ მწერლისათვის დამახასიათებელ ტრაგიკომიკურ ინტონაციებს აღმოვაჩინოთ. ფილმს საფუძვლად დაედო რუსო გაბრიაძის “პიროსის მარმარილო”. ქართულ კინოში გაბრიაძის გამოიწვევით ერთგვარ მოვლენად იქცა, მისი გმირები კი ეროვნული ხასიათის თავისებურებებით კიდევ ერთხელ გვახსენებენ იმ განსაკუთრებულობას, რასაც ტკივილზე სიცილით, გაჭირვებაზე მამაცობით, იუმორით გამარჯვება ჰქვია. ამავე დროს მის სახელს უკაეშირდება კინოკომედიის ჟანრული ბუნების ახლებური გააზრება. “გაბრიაძის სცენარები – ეს არ არის სუფთა კომედიები, სცენარისტმა გააყართოვა ჟანრული ჩარჩო და მიაღწია სხვა ჟანრული ელემენტების თავისებურ სინთეზს. მის ფილმებში თანასწორუფლებიანობის საწყისებზე არსებობს კომიკური და დრამატული, ქარაგმები, სიმბოლოები და ამასთანავე ყოველდღიური ცხოვრების წარმოჩინება ხდება მის სასაცილო და ტრაგიკულ გამოყვანილებებში.”⁸

არანეულებრივი გამოფენა ჩვეულებრივი ადამიანის, მოქანდაკე აგული ერისთავის შემოქმედებითი წყის შედეგია. იგი იმდენადვე შეიძლება ნიჭიერ მოქანდაკედ მივიჩნიოთ, რამდენადც უნიჭოდ, თემცა ამას არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს.

ომი იწყება. აგული ომში მიდის და პიპინიას ომახიან შეძახილზე “გინდა თუ არა, უფროსს შენი წარმომავლობა შეახსენეო”, უპასუხებს “იშინებს მოუარე, პიპინია, იშინებს!” ეკრანზე ომის ამსახველი მხოლოდ ერთი ეპიზოდი ნნდება.

თოვლიანი, მენხერი ტყე. აგული ხან ერთ ხეს ამოეფარება, ხან – მეორეს. ყუმბარები კი ფეთქდება. ეპიზოდი იმდენად პაროდირებულია, კადრები კი დანქარებული, რომ შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს აგული უხილავ მტერთან “ომობანას” თამაშით ერთობა. მორიგი აფეთქების შემდეგ თოვლზე გართხმული აგულის დანახვა ერთგვარ შეებას გვაგრძობინებს. მისი ადგილი პიპინიასთან არის და არა ომში.

თავში ბომბდარტქმული აგული სახლს, პიპინიას თბილ კერას უბრუნდება. ომი მთავრდება. ეზოში ჯერ კიდევ მყარად დგას თეთრი მარმარილოს ლოდი, რომლისგანაც აგული ხან გაზაფხულის გამოქანადაკებას აპირებს, ხანაც ჩრდილოეთის ციალისა, მაგრამ ყოველდღიური ცხოვრების მკაცრი კანონები და პიპინიას ურყევი ნება მის სურვილებს მარადიული ოცნების სფეროში დაუდებს ბინას. რა თქმა უნდა, გაზაფხული მაინც დადგება, ოღონდ სასაფლაოზე. სწორედ აქ განისვენებს აგულის ოცნებები და ფიქრები უკვდავ ხელოვნებაზე. აქ, სადაც წვეულებრივი მოკვდავნი დაეანებულან.

პიპინიაზმით შეაყრობილი ხელოვანი ვერც პირად ცხოვრებაში იმოქმედებს ლაღად. თემცა, ამ შემთხვევაში არც პიპინიას გაუმართლა. “პატოსანი, ღამაზი თერაპევტის” ნაცვლად რუს გლაშა მილიციონერს შემოუყვანენ რძლად. “არა უშავს, აგული რუსულს მაინც ისწავლისო”, – გამორჩენას ეძებს პიპინია და თავსაც იმშვიდებს.

ოჯახში ორი სამხედრო იწყებს ცხოვრებას და მოწვევებითი სიმშვიდეც ისადგურებს მანამდე, სანამ ქვეყანას შავი-შავი აკიმი მოველინება. იბადებოდნენ ბავშვები – “თეთრები და შავები” და იბადებოდნენ აგულის “ქმნილებები”. ერთნი სიცოცხლეს სიკვდილამდე აგრძელებდნენ, მეორენი კი – სიკვდილის შემდეგ. ეს გახლდათ პიპინია ერისთავის ვაჟიშვილის ძირითადი დამსახურება. მანამდე კი სგი – პიპინიას ბედელზე ზრუნვის მსხვერპლი – პროტესტის გამოცხადებას შეეცდება. მოსწაულე ამბავს ჩამოუტანს თბილისიდან, რომ ყველას გარდაცვლილი ჰგონია, რადგან ომის შემდეგ არც ერთ გამოყვანაში არ მიუღია მონაწილეობა. აქ კი აგულის მოთმინების ყოილა იყსება. ის ტოვებს სახლს და მეგობარ მსახიობთან, შავლეგთან გადასახლდება. ფეხდაფეხ

კი ფანჯრიდან გადმოჰყრილი ნივთები და პიპინიას ირონიით სავსე შექაზილები გამოაცვილებს.

აგული შენატრის შავლეგის ბელს, მის თავისუფლებას. მას არც პიპინია კყავს მამად და არც გლაშა მეუღლედ. თუმცა, აგულის მალე ბეზრდება წინააღმდეგობებით სავსე პროტესტანტის ცხოვრება და სახლს უბრუნდება. შავი აზრებისაგან გარეცხილი ხელოვანი კელაე პიპინიას ერთგულ სამსახურში ჩადგება.

ჯარისკაცი რა ჯარისკაცია, თუ გენერლობაზე არ ოცნებობს. ხელოსანიც ოცნებობს ჭკუშიარიტ ხელოვნებაზე, პროტესტსაც უცხადებს ყოფითობას, მაგრამ ხელება, რომ ეს გაბრძოლება არაფრის მომტანია. ამიტომაც სასაფლაოზე მოწყობილი გამოფენა ჩვეულებრივი ხელოსნის გამოფენაა და არაჩვეულებრივია იმდენად, რამდენადაც აგულის ოცნება “გაზაფხულის” გაცოცხლებაზე ჩასახვისთანავე გაიწირა სასიკვდილოდ. გამოფენა, რომლითაც აგული ერისთაემა თვითონვე აუგო წესი განუხორციელებელ ოცნებებს.

სასაფლაოზე მოწყობილი გამოფენის წარდგენას თავად აგული ახდენს. მაყურებლის როლს მისი ქმნილებები და გლაშა ასრულებენ. აგული არტისტულობას არ იშურებს, რათა რაც შეიძლება მეტი სისავსით წარმოაჩინოს თავისი ‘მკედარი’ ხელოვნება. ქართულ კინოში იშვიათია ამგვარი ხასიათის ეპიზოდი, რომელიც ასე მძაფრად ბადებს ეკრანზე ერთდროულად როგორც კომიკურ, ასევე ტრაგიკულ განწყობას. ეს ეპიზოდი კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ავტორების საოცარ ფანტაზიას, მათ უნარს, ყველაზე სერიოზული მომენტების უკან ცხოვრების კომიკური მხარეები აღმოაჩინონ და ამით ფუჭად ჩაყვლილი ცხოვრების ტრაგიზმი დაგვანახეონ.

სწორედ ამ გამოფენის შემდეგ გადაწყვეტს აგული, პოროსის მარმარილო თავის მოსწავლეს ანუქოს, იქნებ მან მაინც შეძლოს ყოველდღიურზე ამაღლება. კადრს ჰაერში ასხლეტილი ყმაწვილის გამოსახულება იკავებს და იმედი იმისა, რომ იგი არ დაეშუება დედამიწაზე, ისევე, როგორც ერთაოზი და ქრისტეფორე.

ფილმის გმირები იმერლები არიან. “აბა შეხედეთ იმერულს, – წერდა აკაკი, – და დააკვირდით მის სიარულს. წინ რაც არ უნდა სწორი გზა ედგას, მაინც იქით-აქეთ მიუხე-მოუხევეს და ისე მიდის! თუმცა იმან შორიდანვე შეგნიშნათ. მოგკრათ თვალი, მაგრამ ისე კი გაიხლოვდებათ, რომ თითქოს არ დაენახოთ. მერე ერთი უეცრად შეგეყვითებათ, შეკრთება,

რასაკვირველია, აქტიორულად და ბოდიშს მოიხდის ალერსიანი სიტყვებით”.⁷ ასე ემაღება თავადის შთამომავალი მეყაღეებს, საოცარი ცხოვრებისეული არტისტიზმით ცდილობს კლიენტურის მოზიდვას და აგულის უნიჭო ქანდაკებების გასაღებას.

პიპინია ერისთავი ფილმის ერთობ კოლორიტული გმირია. ძველი თავადის, ამჟამად გადატაკებული კუდაბზიკა იმერლის პორტრეტი, რომელსაც ყველა ამ სიკეთესთან ერთად კავალერისტის ტიტულიც მიუღია. პიპინიას წარსულიდან მომავალი მედიდურობა ზოგჯერ მძაფრი კომიზმის განცდას ბადებს. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც არ ეკითხებიან და იმერული კუდაბზიკობა საშუალებას არ აძლევს, პრობლემა მისი წარვეის გარეშე გადაჭრან. თუნდაც, სამხედრო სტრატეგიული ამოცანის ფეხის ცერით გადაწვევების გეგმა, რომლის შედეგად ძლივს გაწმენდილი გზა საშვილიშვილოდ ნაიხერგება ქვევით.

“РОМАНТИК” – აღნიშნავს ის აგულიზე, რომელიც ყვაილების კრფით არის გართული მაშინ, როცა “ტრანშეების” თხრით დაღლილი მოქალაქეები ფხალის საკრეფად შეფენიან მინდორს. არც პიპინიას აკლია რომანტიზმი, მაგრამ იცის, რომ ამისი დრო არ არის. თუმცა, რას მივაწეროთ მისი კავალერისტობის დიდებული ისტორია?

პიპინიაც და აგულიც მიწაზე მდგომი, მაგრამ ცაში მფრინავი მეოცნებეები არიან, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ე. შენგელაიას გმირებისათვის.

იმერული დიდებულების ნიშნები ერისთავების სახლსაც ატყევია. რიკულებიანი აივანი, პატეფონი, აბაჟური და ბევრი სხვა საყოფაცხოვრებო წვერილმანი წინაპართა სურათებთან ერთად საერთო განწყობას ქმნის. ფილმში მოქმედება დროის საკმაოდ დიდ მონაკვეთში თამაშდება და თითოეული დრო მისთვის დამახასიათებელი დეტალებით არის მინიშნებული. ომის დაწყება – მოხალისეებით საესე მატარებელი გამამხნეველები ღოზუნგებით ფრონტისაკენ მიემართება. ომი – აგულის დაბნეული სირბილი თოვლიან ტყეში, საბრძოლო არსენალის ხმაურის ფონზე. გამარჯვება – ქალაქი ზეიმობს და თითქმის ყველა მაცხოვრებელი თოფის გასროლით

⁷ კ. წერეთელი. “ამიერკავკასიის რესპუბლიკების თანამედროვე კინემატოგრაფიის ჟანრულ-სტილური ძიებები”, კრებული, მოსკ. 1982, გვ. 37.

აღნიშნავს სიხარულს. ომის შემდგომი თანამედროვე პერიოდი – ინტერიერში ტელევიზორი, ახალი საწოდები და სხვა ატრიბუტები იკავენს ადგილს. თუმცა, ამის გარდა, ფილმში მრავალი სხვა დეტალიც შემოდის და ეპიზოდების შინაარსობრივ ჯაჭვში ორგანულად ებმება.

კადრში წამით ჩნდება თოიძის ცნობილი პლაკატი “დედა სამშობლო გიხმობს”. როგორც ჩანს, მამაკაცები ამ მოწოდებას გამოეხმაურნენ და უკაცოდ დარჩენილ ქალაქს ქალები იცავენ. ქალაქის კომენდანტი აღშფოთებულია მათი ბუნებრივი საწყისების ცხოვრებაში რეალიზაციით. მაღალყელიან ტყაეის ჩექმებში გამოწყობილი ფეხმძიმე “საღდათები” დაღმართს მარშით ნაუყევებიან – ასე ეხმაურებიან ისინი ამ პლაკატს. კიდევ ერთი შეუსაბამობა – საღდათის მძიმე, უხეში ჩექმა, სამხედრო ფორმა ახალი სიცოცხლის მოლოდინს ნიღბავს, თუმცა ბოლომდე ვერ ახერხებს და ამ მცდელობას სასაცილოს ხდის.

ფილმში გამოყენებული თითოეული დეტალი ცხოვრებიდან არის აღებული. ავტორები თითქოს ერთი წამითაც არ შორდებიან არსებულ სინამდვილეს, მათთვის ცხოვრება არა ერთმნიშვნელოვანი, არამედ მრავალწახნაგოვანია. ეს რეალიზმიც, რა თქმა უნდა, პირობითია, ავტორების მოგონილი ერისთავების სამყაროა, მაგრამ მისი მხატვრული დამაჯერებლობა დოკუმენტურ მსგავსებასთან ან ფოტოგრაფიულ სიზუსტესთან შედარებით გაცილებით უფრო დრამაა. ამგვარი პირობითობა ათავისუფლებს რეჟისორს კოპირებისაგან და საშუალებას აძლევს, საგნისა თუ მოვლენის არსს ნაწვდევს. შენგელაიას სუბიექტური ხედვა უფრო მძლავრად იკვეთება სიუჟეტურ-შინაარსობრივ სფეროში, რომელშიც ბუნებრივად ერთიანდება მთავარ მოქმედ გმირთა ხასიათები.

ქართული კინო, ალბათ, არასოდეს ყოფილა ისე მკვეთრად ეროვნული ნიშნების მატარებელი, როგორც 60-იანელთა შემოქმედებაში. სწორედ მათთან იძურწება ყველაზე ნათლად ქართული ხასიათის მნიშვნელოვანი თვისებები, ჩვენი ყოფის თავისებურებები, მოვლენებისადმი ჩვენეული დამოკიდებულება, რაც ე. შენგელაიას “არაჩვეულებრივ გამოფენაში” სრული სისაესით წარმოჩნდა. აგული ერისთავის ამბავი ტრაგიკული ისტორიაა, მაგრამ ტრაგიზმი თითქოს მთელი ფილმის

* ი. კუჭუხიძე. იქვე, გვ. 30.

განმავლობაში კომიკურის ფარდის უკან იმალება და მათ შორის წონასწორობა არ ირღვევა.

“თუ დ. კლდიაშვილი ერთი ხელით გულს დაგიკოდაეს, მეორე ხელით მალამოს წაგცხებს. თუ გულისამრევ სურათს დაგიხატავთ, თანაც ამ სურათის სასაცცილო მხარეს დაგანახებთ, წარმოსადენად მომზადებულ ცრემლებს თვალის უკეში შეაჩერებს და თქვენს ბაგეებზე გამოიწვევს ღიმილს, რომელიც ბოლოს სიცილად იქცევა. ეს კია, რომ ეს სიცილი ცრემლნარევია და ცრემლი სიცილის კარებთან დგას.”¹¹ ასე მოინათლა პირველად ლიტერატურათმცოდნეობაში დ. კლდიაშვილი “ცრემლნარევი სიცილის” ოსტატად და ასე შემოვიდა ქართულ კინოკომედიებში ცრემლნარევი სიცილი, რომელმაც კომედიის მანამდე არსებული საზღვრები მოშალა.

შემდგომი – 70-იანი წლები ე. შენგელაიასათვის ორი საეტაპო ფილმით აღინიშნა, რომლებიც “არანეულებრივ გამოფენასთან” და, მოგვიანებით, “ცისფერ მთებთან ერთად” შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მატარებელი მკვეთრი ნიშნებით გამოირჩევა.

სწორედ 60-70-იან წლებში კინოხელაუვნებამ ფოლკლორის ტრადიციულ ჟანრებს მიმართა. ამ პერიოდში გამეფებული დოკუმენტური ფილმის ესთეტიკა კინემატიოგრაფისტებს იხრობის მაქსიმალური თავისუფლებისაკენ, კომპოზიციური სირთულისაკენ იზიდავდა. “წერილმანების” ბუნტი წამყვან ტენდენციად იქცა. ამასთან, გაღმერთებული იყო “ცხოვრების ნაკადის დრამატურგია, თავისი ნარკვევისებური, გადამეტებულად აღწერითი, დეტალიზებული ხასიათით. რა თქმა უნდა, ამ პოზიციებიდან იგავის პოეტიკა, მისი გამომსახველობითი შესაძლებლობები ეჭვქვეშ დადგა. ვინაიდან მისთვის დამახასიათებელია მორალიზება, სწორხაზობრივი დიდაქტიკა, ამასთანავე, თავისი ბუნებით იგავი ასკეტურია და კომპოზიციის უბრალოებით, თხრობის ძუნწი მანერით გამოირჩევა. სწორხაზობრივი დიდაქტიკა და ერთმნიშვნელოვანი მორალიზება უცხოა ქართული ბუნებისათვის, ამიტომაც მან იგავის სხვაგვარი სახეობა აირჩია “განსაზღვრული რეალისტური მიდგომით” და “სულის დიალექტიკის” ყოველგვარი სიმდიდრით.” ქართულმა კინომ სწორედ ასეთი იგავი შეიტანა თავის ჟანრულ ორბიტაში, “როგორც ავტორის მორალურ-ესთეტიკური ან მორალურ-ფილოსოფიური მსჯელობის საშუალება.”¹²

1974 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ელდარ შენგელაიას ფილმი “შერეკილები” (სცენარის ავტორი რეზო გაბრიაძე). თუ “არაჩვეულებრივ გამოფენაში” იგაეის ელემენტები შეფარული სახით არსებობდა, “შერეკილებში” ავტორები ამ ფორმას უფრო თამამად მიმართავენ და ფოლკლორით, ზღაპრული მოტივებით ამდიდრებენ.

მიზანა ბრეგაძე გარდაცვალების შემდეგ ერთაოზს ვალებს უტოვებს და ამიტომაც ყმაწვილი ქალაქს მიემართება დანარჩენი მევალებების გასტუმრების იმედით. ამ იმედს კი “ქილა ერბოს” ზღაპარი უდევს საფუძვლად. მიზანას, თურმე, მევალების გარდა ერთი მოვალაც ჰყოლია, რომელსაც მისი ერთი ქილა თაფლი ემართა. ქალაქში ჩამოსულ ერთაოზს ბედისწერა მარგალიტას შეახვედრებს, რომელიც წმინდა პორფირეს ხატზე რამდენიმე დაფიცების შემდეგ თავსაც შეაყვარებს. თუმცა, სულ მალე ის მარგალიტას სატრფიალო თავგადასავლების მსხვერპლი ხდება და მისი საყვარლის, ციხის უფროსის ხუტაოდიშელიძის ცოცხლად დამარხვის შემდეგ ათი წლით პატიმრობას მიუსჯიან. ქილა თაფლის ზღაპარი კი იმით დამთავრდა, რომ ერთაოზმა მხოლოდ შავეი ქათმის ყიდვა მოასწრო, რომელიც მასთან ერთად მოიხდის სასჯელს, ოღონდ შვიდ წელს. სწორედ ამ უცნაურ საკანქვევრში გაიცნობენ ერთმანეთს ქრისტეფორე მგალობლიშვილი გარიყულადან და ერთაოზ ბრეგაძე ძუნურიდან. ქრისტეფორეც ერთაოზივით სიყვარულის მსხვერპლია და სამუდამო პატიმრობაში მყოფს ისღა დარჩენია, გაფრენაზე იოცნებოს.

წელიწადის დროები ერთმანეთს ენაცვლება. ავტორები ქვევრიდან გარეთ მხოლოდ წელიწადის დროის მინიშნებისათვის გამოდიან. ერთაოზი კი რომანტიკული ფიზიკის ზოგადმეცნიერულ დებულებებს ეუფლება, რომლის თანახმად სიგრძე სათნოების ზესწრაფვაა. განი – დაუეიწყარი მოგონება, სიმაღლე – უსასრულო ტრფიალი.

მეოცნებე ფრენოლოგები ქვევრიდან იპარებიან, მაგრამ ქრისტეფორეს გამოთვლებით გათხრილი გვირაბით კი არა, საკნის დრო-ჟამისაგან გამოფიტული კედლების არამდგრადობის წყალობით. ბედი მფრინავეებს ფსიქიატრ ნოშრევან კუჭუხიძესთან შეახვედრებს, მათი ფსიქიკური მდგომარეობით დაინტერესებული კუჭუხიძე, თავის მხრივ, ყველა პირობას შეუქმნის პაციენტებს “შინაგანი სიმხურვალის ყოვრმულის” დასაადგენად. შედეგიც არ დააყოვნებს.

ფილმი “შერეკილები” ჟანრული ნიშან-თვისებებით შეიძლება, უბრალოდ, კომედიას მივაკუთვნოთ. მიმდინარეობს თამაში, უმეტესწილად – სასაცილო, თუმცა არც ერთი გმირი არ აპირებს, საკუთარი თავი ხუმრობის ობიექტად წარმოიდგინოს, პირიქით, ყველა დიდი სერიოზულობით ეკიდება მათზე დაკისრებულ მოვალეობას.

მარგალიტას ცხოვრების არსი უსასრულო ტრფიალია, თითქმის ყველასთან, ვინც მისი სახლის კარს შეაღებს. მისი მეუღლე ტრიფონი სათამაშო მატარებლის მემანქანეა, რომელიც ისე მიემართება მთის მწვერვალისაკენ, თითქოს დედამიწაზე მიზიდულობის კანონი არ არსებობდეს. ნოშრეევან კუჭუხიძის მეცნიერულ-ფსიქიატრიული მიღწევები კი პარიზელი პედაგოგის ბროწეულის ოცნებსა და “აბი გლუკოზას” ემყარება.

თითქოს ყველაფერი სასაცილოა, ლოგიკურობას მოკლებული უცნაური წინადადებები, სასიყვარულო ფიზიკა, მარგალიტას ყოველსმფარველი ბუხრის მილი, ერთაოზისა და ქრისტეფორეს უანგარო სიყვარულიც კი. მაგრამ სასაცილოს უკან დგას “რადაც”, რაც ნელ-ნელა ეუფლება ეკრანს, თუმცა კომიკურს არ ეფარება. იქნებ ეს სევედაა, ნოსტალგია “შერეკილობისა”, ოცნებისა და ამაღლებისა. “სწორედ შერეკილებად ინათლებოდნენ ყოველთვის საკაცობრიო იდეალების მქონე “დონ კიხოტები”, “შერეკილებად” იწოდებოდნენ გენიალური ადამიანები, რომლებიც ვერ ეტეოდნენ დროისა და სიერცის “ნორმალურ არტახებში” და რომელთა ნათელ აზროვნებას ყოველთვის შეეძლო ბნელ და ჩამორჩენილ სინამდვილეზე მაღლა მდგარიყო.”¹²

ოდიშელიძის ქვეყრი, ალბათ, ერთადერთია ქვეყანაზე, რომელიც რასაც ჩასძახებ, იმას არ ამოგძახებს, ვინაიდან იქ ქრისტეფორე და ერთაოზი ოცნებობენ და იღეწიან.

“თქვენ ხომ გჯერათ, ყმაწვილო, რომ მე გაეფრინდები?!” – ეკითხება ქრისტეფორე ერთაოზს.

“მაგაზე არ მიფიქრია, ჯერ ვალეები მაქვს გასასტუმრებელი,” – უპასუხებს ერთაოზი, მაგრამ მალე ის არათუ ქრისტეფორეს ჩატეხად, არამედ “მფრინავი იდეებით შეკყრობილი ადამიანების ღირსეულ წარმომადგენლად” მოინათლება. მართალია, მის საყვარელ მარგალიტას ზეცაში ტრიფონია არ გაეშვება და, შესაბამისად, ვერც ჯვარს იფსკენის

¹² ა. წერეთელი. თხზულებანი, ტ.12, თბ., 1960, გვ. 77.

აღაუერდში, მაგრამ იმას კი ნამდვილად შექმნებს, რომ მიზანა ბრეგაძის ვალები ზეციდან გაისტუმროს.

შავი დედალი კი “არქიმედეს” ახალი კანონის შექმნის საფუძველი გახდება. ფრინველი ადამიანისაგან ფრთებითა და წინსწრაფვით განსხვავდება, ჩვეულებრივი ურემი ქათმისა და არქიმედეს კანონით წინსწრაფვის საოცარ უნარს შეიძენს. სწორედ ამ ურმიდან ცვივა ვალები. აქეთ ტიკტორა, იქით დოლი, სახნავეში ჩოხა-ახალუხი.

სოფელი ორდობებში შეიკრიბება და ზევით იყურება. ვალებში ერთაოზს მიზანას “ნიტი-გერიტიც” გადმოებარა და არც ამისი გადაუხედლობა იქნება. ციდან წამოსულ ხალხურ სიმღერას მიწის მრავალხმიანობა უერთდება და ასე გადაუფრენს უცნაურად მოწყობილი მყვინთავი აგრეგატი სამყაროს. ფილმში საერთო განწყობილებას, ემოციურ ტონუსს ქმნის მთელი მუსიკალური პარტიტურა (გ. ყანსელი და ჯ. კახიძე), ხოლო ფინალში გმირთა ფრთაშესხმიული ოცნების, ამადლებული განწყობილების გადმოსაცემად ხედვით სიბრტყეებთან ერთად წინა პლანზე სწორედ მუსიკა, ლირიკულ-საოცნებო თემისა და ხალხური სიმღერის ნიტი-გერიტის კონტრაპუნქტული არქიტექტონიკის შესანიშნავი ნიმუში.“¹³

“შერეკილები”, წინა ფილმისაგან განსხვავებით, პირობითობის უფრო მეტი დოზით გამოირჩევა, მაგრამ აქ ის გამოდის, როგორც აუცილებლობა. პირობითი სახეები ორგანულად ერწყმის ყოფით გარემოს და ეს ბუნებრივიც არის, ვინაიდან “ქართული ხასიათი იოლად ვერ ელევა “პირობითობას”, ვერც მრისხანებას და ნიღბებს თმობს დაუნანებლად. არამც და არამც არ ჩქარობს მათ ჩამოგლეჯას, რათა შიშველი სინამდვილის ჩონჩხი იხილოს, ერთი უმთავრესი მიზეზის ძალით: ყოველივე ეს (“მოსასხამიც”, “პირობითობაც”, “ნიღბებიც”) მას თვით ცხოვრების სუბსტანციურ თვისებად წარმოედგება.”¹⁴

ცხოვრების შიშველი ჩონჩხი კი ის მწირი შესაძლებლობებია, რომლებიც ერთაოზსა და ქრისტეფოროს სიყვარულისათვის, ცაში ასაფრენად არ კეოფნით, ამიტომ გადააიქცა ქართული ხასიათისათვის აუცილებლობად ყოველდღიური უღიმვამობიდან სასწაულებრივ, ფერადოვან სამყაროში გაქცევა.

რა თქმა უნდა, ქართველს კეთილი მეზობლების წყალობით პრასუეც შეუძლია მოღვნა. პრასი პირობითად, თორემ სუფერას “ნიტის რძეც” არ აკლდება. მიზანას სიკვდილიც ისე აღიქმება.

თითქოს გაღმა, მარილზე წასული, სუფრას მალე მოუბრუნდება. ხოლო მისი ვალების გასტუმრების ეპიზოდი, როდესაც ერთაოზი “ნიტი-გერიტის” შემოსძახებს და მიწიდან წამოსულ ხმებსაც აიტაცებს, მიწისა და ცის ერთიანობის სიმბოლოდ იქცევა. “ადამიანებს არ უყვართ, როცა უახლოვდები, შორდები, აღიხარ მაღლა, მაშინ იწყებენ ქვის დაშენას” (ნიცშე) და მით უმეტეს, მხოლოდ ერთაოზისა და ქრისტეფოროს მაგვარ ადამიანებს შეეძლოთ, 70-იანი წლების სოციალურ-პოლიტიკურ ატმოსფეროში სიყვარულზე, ოცნებაზე, მარადიულობის ფილოსოფიურ პრობლემებზე სიმსუბუქით, სილაღითა და იუმორით ესაუბრათ – ესეც თავგანწირვა იყო.

საბჭოურ სინამდვილეში ბევრ ხელოვანს უწევდა საკუთარი ქმნილების გადარჩენისათვის ბრძოლა. მაყურებელი შენეული იყო ეკრანზე ფაბრიკა-ქარხნების მუშათა დამკერდული შრომისათვის თვალის დევნებას. მათი ოცნება მხოლოდ ხუთწლედების გეგმის შესრულებით შემოიფარგლებოდა. შეყვარებულებიც კი ერთმანეთს სიყვარულს პლაკატური განცხადებებით უხსნიდნენ. ერთაოზის, პიპინიასა და აგულის მსგავს გამრებს, ბუნებრივია, ზარ-ზეიმით არ შეხედებოდნენ. დღეს სასაცილოდ უღერს იმდროინდელი პრესის გამოხმაურებები, თუმცა მაშინ ეს ხშირად კინოფილმის ბედს განსაზღვრავდა და თაროზე შემოდების პერსპექტივითაც ემუქრებოდა. “რისთვისაა დღეს საჭირო ამ საინტერესო თემის (ადამიანის დაუცხრომელი სწრაფვა პროგრესისაკენ) მხატვრული ხორცშესხმა შორეული წარსულის მასალით და არა ჩვენი სინამდვილის მაგალითებით. სოციალისტური საზოგადოების ადამიანთა ფანტაზია და ამბავებისაკენ სწრაფვა გაცილებით მეტ მასალას იძლევა ამავე თემისათვის. ჩვენთვის გაუგებარია, რატომ ხდება, რომ ახალგაზრდა კინოდრამატურგები და კინოკრიტიკოსები გვერდს უვლიან ყოველდღიურობას, მათივე თანატოლების საკმირო საქმეებს და მასალას კინოფილმებისათვის დრომოჭმულ ზღაპრებში ეძებენ.”¹⁵

ეს ის პერიოდია, როდესაც საბჭოთა სინამდვილეში ლენინის დაბადებიდან 100 წლის იუბილე, ოქტომბრის რევოლუციის 60 წლისთავი, გასაბჭოების ნახევარსაუკუნოვანი იუბილე, ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების 30 წლისთავი აღინიშნება და პარტიის XXIV ყრილობა ტარდება. ამ იუბილეობრივ ქარცეცხლმა თავისი – საჭირო თემატიკითა და უანრიო აღჭურვილი ფილმები მოახვევა. საქართველოში

კი “შერეკილების” შემდეგ “სამანიშვილის დედინაცვლის” ეკრანიზაციისათვის მზადება იწყება.

ქართულ კინოში “სამანიშვილის დედინაცვალი” ერთი და იმავე ნაწარმოების ორჯერ ეკრანიზების პირველი შემოხვევაა და, ამასთან, ნათელი მაგალითი იმისა, რომ კლასიკური ლიტერატურა, ისევე, როგორც ხელოვნების ნებისმიერი სხვა ნაწარმოები, განსხვავებულ დროში სხვადასხვაგვარად იკითხება და ამ წაკითხვაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი ავტორ-რეჟისორის შემოქმედებითი შესაძლებლობები და პირადი ნიჭია. 1926 წელს ეკრანებზე გამოსულმა კ. მარჯანიშვილის “სამანიშვილის დედინაცვალი”, რომლის სცენარზეც ნ. შენგელაია და ს. კლდიაშვილი მუშაობდნენ, ნ. შენგელაიას, როგორც ჩანს, დაუკმაყოფილებლობის განცდა დაუტოვა – მან თავად მოინდომა ამ ნაწარმოების ეკრანიზება. სურვილი სურვილად დარჩა, და აი, თითქმის ხუთი ათეული წლის შემდეგ მისი ვაჟი ელდარ შენგელაია აღნიშნულ თემას უბრუნდება. შესაძლოა, ეს ერთგვარი ვალის გადახდაც იყო, ისეთივე ვალის, როგორსაც ერთაოზ ბრუვაძე უხდის თანასოფლელებს.

მარჯანიშვილის ფილმისაგან განსხვავებით, შენგელაიას ფილმში ორი სტიქია შეეჯახა ერთმანეთს, ორი ხელოვნების კანონები – ერთი მხრივ, კინოს პლასტიკური კანონები და, მეორე მხრივ, სიტყვის. ეკრანიზაციის ნაწარმოების შერჩევაში უკვე ვლინდება ის კანონზომიერი ტენდენცია, რომელიც ფილმის რეჟისორისათვის მოცემულ ეტაპზე კლასიკოსის საჭიროებაზე მიუთითებს. დროთა განმავლობაში თავად ეკრანიზაციის კანონებიც და ნორმებიც იცვლება და ყოველ ეტაპზე კინემატოგრაფიული კულტურის განვითარების ხარისხს ასახავს. ამ თვალსაზრისით, კ. მარჯანიშვილის “სამანიშვილის დედინაცვალი” 20-იანი წლების ქართული ეკრანიზაციებისათვის დამახასიათებელ ტიპურ ნიშნებს შეიცავს. ამასთან, მიუღწევისადმი დამოკიდებულების თვისებრივად სხვა ხარისხს აკლენს, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს თავად ნაწარმოების ჟანრზე. კლასიკის ეკრანიზება ყოველთვის გარკვეულ სიროულეებთან არის დაკავშირებული, უინაიდან საქმე სულიერ იმეკიდროებას ეხება და კერძო, ვიწრო ხასიათს კარგავს. კლასიკური ლიტერატურა ყველას კეთილიებაა და თითოეულმა ჩვენგანმა იგი ინდივიდუალურად განიცადა.

¹⁰ კ. აბაშიძე. ეტიუდები, თბ., 1962, გვ. 427-428.

ქვეყანაზე ხომ იმდენივე კირილე და პლატონი დაიარება, რამდენიც — მათი თავგადასაცემების წამკითხველი.

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

ეკრანზე იმერული წნელი ღობით შემორაგული, ხის ჭიშკრიანი, ბელეტაჟზე მდგარი ოდა ჩნდება. კამერა (ო. სხირტლაძე, ლ. ახვლედიანი) ზევიდან უახლოვდება ეზოს და კვლავ შორდება, თითქოს ამბის მოსაყოლად ემზადება. ამბავი კი ასე იწყება: ეკრანს პლატონის (მსახ. ი. კახიანი) პორტრეტული გამოსახულება იკაეებს და კამერა კვლავ იმერულ ეზოს უბრუნდება, შემდეგ ისევ პლატონს, რომელიც თავის მცირე მამულში მიწას მეჭიდებია. მისი დადღილი, სუვდიანი თვალები ამ კარ-მიდამოსათვის დღენიდაგ ზრუნვაზე მეტყველებს. ეკრანზე მეორე პორტრეტი ჩნდება — ბეკინა სამანიშვილის (მსახ. ვ. ჩხაიძე). “ერთობ გადაპრანჭული ვინმე იყო ჩვენი ბეკინა” — ამბობს კლდიაშვილი და კადრში მოხა-ახალუხში გამოწყობილი ჭარმაგი, თეთრწვერა იმერული ჩნდება. მისი პორტრეტი საკუთარი თავის რწმენაზე, გაუტეხლობასა და ამპარტაენობაზე უფრო მეტყველებს, ვიდრე მეუღლის გარდაცვალებით დამწუხრებული მოხუცის ბედზე. უფრო მეტიც, ბეკინამ ცოლის შერთვა გადაწყვიტა. პლატონს, შესაძლოა, ამ მცირე მამულშიც მოზიარე გაუნდეს და ამიტომ თვითონ შეეცდება გამოსაყლის მოძებნას. მელანო (მსახ. ბ. ხაფაჟა) ორნაქმარევი და უშვილო ქალის იდეას შესთავაზებს (მოთხრობაში ეს იდეა იავეად პლატონს მოსდის) და იწყება დიდი მეკადინეობა დედინაცვლის საპოვნელად. პლატონი თავად განაცხადებს მამულობის სურვილს და ბეკინას დაითანხმებს. კირილესთან ერთად დაწყებული მოგზაურობა

¹¹ ი. კუჭუხიძე. დასახელებული კრებული, გვ. 30.

ორნაქმარევი და უშვილო დედაბრის პოენითა და მოტაცებით მთავრდება, მაგრამ მისი წვა წყალში ჩაიყრება, ბეკინას ვაჟი შეეძინება, პლატონს კი – მამულში მოზიარე.

“ეს კაცო, სწორედ რომ შეეცოდათოდა კაცს, თვით ამბავი სასაცილო რომ არ ყოფილიყო” – ამბობს მწერალი პლატონზე, რომელიც მისთვის ადამიანური ღირსებებით საკესე გმირია. მან იცის პატიოსანი შრომის ფასი. ის ერთი წამითაც არ წყდება მიწას და სხვა გაღატაკებული ახნაურების მსგავსად, ამპარტაენობისა და გაქნილობის გზას არ აღგება. პლატონი ტრაგიკული გმირია – კომიკურ სიტუაციაში მოხვედრილი. ცხოვრების უკულმართობა, სადღაც ბუღისწერაც კი, რომელიც ლიტერატურულ პირველწეაროში მკვეთრად არის ხაზგასმული, უკეთურ კაცად აქცევს. მისთვის ჩვეული გახდება გამხეცება და დაუნდობლობა, მაგრამ ფილმის ავტორებმა კლდიაშვილისეულ პლატონს დაუნდობლობის მკვეთრი საღებაკები ჩამოაშორეს და ყველაფერი მოელენებისა და სოციალური მდგომარეობის კანონზომიერებებს დაუქვემდებარეს. ამდენად, შენგელაიასა და ჭეიშიელის პლატონი გაცილებით რბილი, კაცთმოყვარე ადამიანი ხდება, ვიდრე კლდიაშვილისა.

დედინაცვლის ფეხმძიმობით განრისხებულ პლატონს ავტორები უფლებას არ აძლევენ, კლდიაშვილის გმირის ანალოგიურად მოიქცეს და არც ფილმის ფინალური კადრები მეტყველებს ამაზე. მოთხრობაში პლატონი ავიწროვებს ღეთისმრშიშ ელენეს და აიძულებს, ხუთი წლის ბავშვთან ერთად სასაძარტლოებში კარდაკარ იწანწალოს. აქ კი ფილმი კარმიდამოს გაყოფით მთავრდება. ავტორები ბეკინას საფიქრალსა და სინდისის ქენჯნის გზას უტოვებენ. პლატონს კი თავის კეთილშობილებას უნარჩუნებენ.

პლატონის მდგომარეობის ტრაგიკულობას უფრო ამძაფრებს კირილეს არსებობა, მისი ცხოვრების წესი. თუ კლდიაშვილთან მამიდამისის სახლიდან გაქცეული კირილე უკვე აღარ ჩნდება მოთხრობაში, ფილმში ის ბოლომდე მიკვეება პლატონს. მთელი ფილმი სწორედ პლატონისა და კირილეს ხასიათების დაპირისპირებაზე იგება. სუკდიანი პლატონი და მხიარული კირილე, მშრომელი პლატონი და უდარდელი კირილე, პლატონის თავმდაბლობა და კირილეს წრეგადასეული სითამამე. გ. ასათიანი აღნიშნავდა: “ყოველი ქართველის სულში ერთდროულად ზის ორი არსება. კლდიაშვილის ანტიმოღური წვეილი – სიმწრის ოფლში გაწურული.

სირცხვილით განაწამები პლატონი და თავზე ხელაღებული, ქვეყნის დამქცევი კირილე.¹⁶

კირილე მოწანწალე მაჭანკალს ქველურეთშიც მიაგნებს და სასიდედროს მოტაცებაში თავის წელილს შეიტანს. თუ კლდიაშიელთან მოტაცების სცენა მხოლოდ ამ ორი სიტყვით აღინიშნება, ფილმის ავტორები მას მთელ ეპიზოდად შლიან, რათა უფრო გაუსუან ხაზი ახირებული იდეით შეპყრობილი ბეკინას გულგრილობას შვილის ბედისადმი, ხოლო შემდგომ იმ ტრაგიკომიკურ სიტუაციას, რომელშიც პლატონია ნაყარდნილი.

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

პლატონის დედინაცვლის გამოჩენის ეპიზოდში იმერული ხალხური სიმღერა “შალვა ჩემო” სამგლოვიარო ტონალობაში მოისმის და ამით უფრო ესმება ხაზი პლატონ სამანიშვილის მოსალოდნელ უბედურებას. თუმცა ფილმის გმირი, მოთხრობის გმირისაგან განსხვავებით, მეტ-ნაკლებად ურიგდება თავის ბედს.

კლდიაშიელისეული გმირის ხასიათის შეცვლამ, აგრეთვე ფინალური ეპიზოდის ტრაგიზმის მელოდრამატულმა ტრანსფორმაციამ ეკრანზე ტრაგიკომედიის ნაცვლად ტრაგიკომიკური და მელოდრამატული ინტონაციებით შეფერილი კომედია წარმოაჩინა.

დიდი სხვაობაა მარჯანიშვილის პლატონსა და შენგელაიას პლატონს შორის, რომლის აზნაურული წარმომავლობა ამ შემთხვევაში რეჟისორს ნაკლებად აღელვებს. მისთვის უპირველესია ჩვეულებრივი ადამიანი და მასთან დაკავშირებული სწეობრივი, მორალურ-ეთიკური პრობლემები. ამიტომაც სცენარისტი და რეჟისორი მრავალი გამოცდის წინაშე აყენებენ მოაგარ პერსონაჟს. გაჭირებული ყოფა თითქოს ჭეშმარიტ დანიშნულებას უკარგავს საგნებსა და მოვლენებს. გარდაცვალება დადგმული სპექტაკლია, ქორწინება – ტრაგედია, ადამიანის ამ ქვეყნად მოვლინება კი საბოლოო განადგურება.

¹⁶ გ. ბარამიძე. “სცენისა და ეკრანის პოეზია. თბ., “ხელაწინება”, 1976, გვ. 47.

პლატონისაგან განსხვავებით, კირილესათვის, რომელიც ქართული ხასიათის ე.წ. "სანქვენებელ" (სხვისთვის განკუთვნილი მოსაწონი ქმედება) მხარეს გამოხატავს, ყველაფერი თავის ადგილზე დგას. თუმცა, ის ყველანაირად ცდილობს, გაეუოს ცოლისძმას და მისასამძიძრებლადაც კი ჩამოდის, როდესაც დედინაცვლის ფეხმძიმობის ამბავს იგებს. მან იცის, რომ პლატონის თანადგომას იმ შემთხვევაში გამოხატავს, თუ ახლად მოუღენილი პატარა ადამიანის გაჩენას ტრაგედიად აღიქვამს. მაგრამ ის ხომ პლატონი არ არის – ის კირილეა, ამიტომაც გახარებული დააველებს თოფს ხელს და ძის მოვლინებას ტრადიციული ქეხილით შეხედება, ამასთან დასძენს, "ამ ოჯახში ყველაფერი რაღა ჩემი გასაკეთებელიაო!"

უნებურად ვუბრუნდებით ქორწილის ეპიზოდს – თვითკმაყოფილ პლატონს, რომელიც ბედნიერია საქმის სათაისოდ მოტრიალებით და "მრავალჯამიერს" შემოსძახებს. "მრავალჯამიერი" მომდევნო კადრებსაც ედება, თუმცა გამოსახულება იცვლება. ეკრანზე ქორწილი კი არა, მიწაზე მომუშავე პლატონია და ამ შემთხვევაში სიმღერა, რომლის ხმოვანება თანდათან ნელდება, აღიქმება არა როგორც ბედნიერების სასურველი გახანგრძლივების სიმბოლო, არამედ შავ მიწას მიჯაჭვული პლატონის უფერულ-უღიმღამო ყოყვის სავარაუდო "ჯამიერი".

პლატონმა ვერ შეძლო, ყოველდღიურობის საზრუნავზე მაღლა დამდგარიყო, გამკლავებოდა არსებულ სინამდვილეს. მარადიულსა და ყოველდღიურს შორის მარადიული ამოერჩია.

ფინალში კვლავ სუედიანი მელოდია ისმის, თუმცა მას ზარების ყრუ რეკვა დასაძევს თან, როგორც სინანული და როგორც გაფრთხილება იმ ადამიანებისათვის, ვინც, შესაძლოა, პლატონის მსგავსად ზნეობრივი კატასტროფის მსხვერპლი გახდეს.

დ. კლდიაშვილი არ განეკუთვნება იმ მწერალთა რიცხვს, ვინც ფურადლოვნებით გუჭრის თკალს. პირიქით, მისი საღებავები ძუნწია, მისი ნაწარმოებების მახასიათებელი ფერები კი შავი, რუხი და თეთრია. მაგრამ ფილმის ავტორები მოყავისფრო, შინდისფერი და ოქროსფერი ნახევარტონებით გაჯერებულ ატმოსფეროს ქმნიან და ამით კლდიაშვილისეული სამყარო არათუ ირღვევა, არამედ უფრო მდიდრდება, ცოცხალი და დამაჯერებელი ხდება, ამასთანავე, მწერლისეული სიმკაცრე ერთგვარად ლირიკულ ელფერს იძენს.

სამანიშვილების მხიარული ისტორია სევდიანი, შერბილებული ფინალით ელდარ შენგელაიას ფილმებში კველაზე მეტი სისადავით გამოიხატა. “სამანიშვილის დედინაცვლით” მთავრდება ელდარ შენგელაიას შემოქმედებაში “იმერული რკალის” ფილმები. მისი გმირები “არაჩვეულებრივ გამოყენაში”, “მერკილებში”, ბუნებრივია, “მიქელაშიც” და “სამანიშვილის დედინაცვალშიც” იმერლები არიან – იდეებით შეპყრობილი გმირები და ამ იდეების მარცხი თუ გამარჯვება სიუჟეტის განვითარების დერძად იქცევა. პოროსის მარმარილო, ცაში აფრენის იდეა, გადაშენების შიში, დაბოლოს – მაშელობა.

დ. კლდიაშვილის თქმით, მის ნაწარმოებს საფუძვლად “უცნაური ამბავი” უდევს. იგივე ითქმის ელდარ შენგელაიას ფილმებზე. თუ დ. კლდიაშვილს უბრალო ადამიანი გამოჰყავს ასპარეზზე, ამ გზას მისდევენ ფილმის ავტორებიც, რომელთა გმირები არასოდეს ხუმრობენ, ისევე, როგორც კლდიაშვილისა.

რ. გაბრიადის და რ. ჭეიშვილის აგული და პიპინია, მიზანა და ერთაოზი, ქრისტეფორე, ქლატონი და ბეკინა, კირილე იმერული ხასიათის ძირებზე აღმოცენებული პერსონაჟები არიან. მათი კეთილშობილება თუ კუდაბზიკობა, რომანტიკულობა თუ მიწიერება – ერთდროულად ტრაგიკულისა და კომიკურის არსის გამოვლენის საშუალებაა. “ისინი არამცთუ მოქმედებენ, ახროვნებენ, განიცდიან, არამედ მეტყველებენ თავიანთი სოციალური ხასიათის შესაბამისად. მით უფრო იყენებს მწერალი გმირთა მეტყველებაში მათი სოციალურ-კულტურული, პროფესიული, ხანდახან კუთხური დიალექტისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს.”¹⁷

შენგელაია, გაბრიადე და ჭეიშვილი არასდროს დასცინიან თავიანთ გმირებს. პირიქით, მათი კომიზმი ღმობიერი და კაცთმოყვარეა. სხვაგვარად არც შეიძლებოდა ყოფილიყო, ვინაიდან ქართული ხასიათისათვის უცხოა გამანადგურებელი სიცოლი, ამიტომაც ის სატირის ნაცვლად თვითირონიასა და იუმორს ხმარობს ფარად.

80-იანი წლები ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ძვრებით აღინიშნება. “ტაბუდადებული” თემები თავდაპირველად შეფარული ფორმით, ხოლო შემდეგ მათთვის დამახასიათებელი სიმძაფრით ნნდება. შიშის სინდრომით

¹⁷ ნ. მჭედლიძე. “საბჭოთა კინო 60”, “საბჭოთა საქართველო”, 1980, გვ. 229.

¹⁸ გ. ასათიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 46.

დადღილი შემოქმედი ცდილობს, დაგროვილი სათქმელი ერთბაშად გადმოღვაროს და მისი აღმაფრენა ხშირად ზომიერების გრძობის დაკარგვით მთავრდება. რაც შეეხება ქართულ კინოს და მის ოსტატებს, მათი დამსახურება, ალბათ, სწორედ ის არის, რომ მანამდე შეიძუს სათქმელის შესანიშნავად გარკვეული აღგორიული ფორმა ეპოვათ, ადამიანებისათვის ფიქრისა და განსჯის საშუალება მიეცათ, კაცობრიობის მარადიულ პრობლემებზე ესაუბრათ და ეს ყველაფერი სიტბოს, სიყვარულის, ღიმილის საბურველში გაეხვიათ.

საბჭოთა სინამდვილე, რომელიც “კიცხაყდა” ბიუროკრატიზმს, მისი მშობელი და აღმზრდელი აღმოჩნდა. მთავარი იყო რეასათიანი სამეშაო დღის მშვიდობიანი გასრულება და არა მისი შინაარსით დატვირთვა. მთავარი იყო “რაოდენობა” და არა “ხარისხი”. ამიტომაც აბსურდულობამდე მივიდა თითქმის ყველაფერი, რასაც ჯანსაღ სინამდვილეში საქმისადმი ერთგულება და სიყვარული, ადამიანებს შორის ურთიერთდამოკიდებულების სისხაესე, თანადგომა და თანაგრძობა ჰქვია.

საჭირო იყო თუ არა ამ ადამიანების გაკიცხვა? გაკიცხვისა არ ვიცი და გამოფხიზლება კი აუცილებლობად იქცა. მანამდე, ალბათ, მხოლოდ სიყვარული იხსნიდა მათ ყოველდღიური ინერტულობისაგან, ყოფის აბსურდულობისაგან, სიცარიელისა და გულგრილობისაგან. და, რა თქმა უნდა, ზემოთ თქმული მხოლოდ ისეთ შემოქმედს შეეძლო გამოეხატა და აესახა, რომლის გმირებს არასდროს მოკლებიათ ავტორისეული თანადგომა.

“ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი”. ჩაკეტულ სივრცეში ყოველდღიურად მოფუსფუსე ადამიანები. ჩაკეტილი სივრცე – გაურკვეველი ლიტერატურული რედაქცია. მოფუსფუსე ადამიანები კი მისი ღირსეული და უღალატო თანამშრომლები არიან და კიდევ, ძველი შენობა, რომელიც დიდი ხანია დაიღალა თავისი ბინადრებით. ყველა და ყველაფერი ფილმის გმირია. საგნებიც და ადამიანებიც, ყველაზე ნაწილდება ყურადღება და არავისზე – ხაზგასმით. გარედან შემოსულთა რიცხვს მივლინებიდან დაბრუნებული სოსო, ყუფარაძის “დარეკვით” მოვლინებული მარკშეიდერი, გივის მაძიებლები, ლალის მეუღლე და მოტობერთის პრეზიდენტი არტემ ნაჩანიძე შეადგენენ.

¹“კინო 1976“ (კრებული), “საბჭოთა საქართველო” გვ. 52.

წრე შეიკრა და კეთილმა ჯადოქარმა მოაჯადოვა, რომ მათ, ვინც გარეთ დავრჩით, დაკინახოთ და არ ვისურვოთ, თუმცაღა იმედი ვიქონიოთ, რომ ამ წრეს ვინმე მაინც გაარღვევს და ჟანგბადით გაჯერებულ ჰაერს ჩაისუნთქავს.

მაშ ასე, მთაში მივლინებიდან დაბრუნებული სოსო კმაყოფილი ცხადდება რედაქციაში თავისი "ტიანშანიტ", ნანახისა და განცდილის გაზიარების დიდი სურვილით. თანამშრომლებს ნაწარმოების მრავალი ეგზემპლარი ურიგდებათ, ერთადერთი უბრალო მიზნით, რომ თავიანთი "ღირებული" დროიდან მცირე ნაწილი დაუთმონ იმას, რაც უშუალოდ ევალებათ. სწორედ აქედან იწყება 'მშვიდი ორომტრიალი' და სასაცილო "ერთი და იგივე". ღირექტორს გამუდმებით სესხბანკში ეჩქარება; იროლიონი შეეებულებაშია "ფაქტიურად", მაგრამ სოსოს არ უღალატებს და წაიკითხავს; მეგობრებს "სახლში რჩებათ"; ვასო "გრენლანდიის" გატანით არის დაკავებული; ბუღალტერმა პრემიები მიიღო, მაგრამ არ დააარიგებს! არავეის სცალია, "შაბიამნის ახალი პარტია შემოიტანეს", "დეფიციტში გარღვევა გვაქვს," "თქვენზე ამბობენ, ლიფტში გაიტყედაო," "კომსი, კომსა! ჩემო შუქრი" და სხვა ამგვარი, და არა ერთი დღის, არამედ მთელი წლის მანძილზე.

კამერა შენობას ერთი წუთითაც არ ტოვებს და მხოლოდ სარკმლიდან ან გასასყელელი კარიდან იხედება იმის შიშით, რომ იქ რაღაც განსაკუთრებული სამყაროა, რომელიც აქ არსებულ 'ჰარმონიას' დაარღვევს და, ალბათ, კიდევ იმიტომ, რომ აქ სოსოა. გმირი, რომელმაც "რაღაც" შექმნა. იქნებ?- მაგრამ ეს ეჭვები მალევე ქრება, არტემ ჩაჩანიძე თავის "ღირიკას" შესთავაზებს ახალგაზრდა მწერალს და ვხვდებით, რომ სოსოც ამ მექანიზმის ღირსეული ჭანჭიკია, სისხლი სისხლთაგანი.

ბზარებით შეწუხებული რედაქცია თავდაპირველად მოტობურთს ადანაშაულებს, შემდეგ სოსოს აგზაენის "მიწისქვეშა" მივლინებაში ბიძგების რეალური მიზეზების გამოსაძიებლად.

შენობა ინგრევა - თანამშრომლები და სტუმრები კარისაკენ გარბიან. ფილმის ფინალურ კადრში ახალი შენობა მოჩანს, მაგრამ კვლავ ძველი ტანკისტის ვასოს განწირული შეძახილი "გაიტანეთ-მეთქი!" არღვევს იმედს.

სასაცილოა, მაგრამ რა დგას ამ სასაცილოს უკან?! ვინ არიან ადამიანები, რომლებზეც გვეცინება?

ერთაოზმა და ქრისტეფორემ თავისი “სასიყვარულო ფიზიკის კანონებით” არქაული ქვეყრიდან ზეცაში აფრენა შეძლეს. ამათ კი ვერა!... ერთფეროვნებისაგან თავის დაღწევის სურვილი არ არსებობს, თანამშრომლები არათუ ვერ ხედავენ, რამდენად ინერტულები და გულგრილები გახდნენ, სწორედ ეს თვისებები გაუხდიათ არსებობის ფორმად.

არც ერთი მათგანი არ არსებობს სხვისთვის, დირექტორი – თანამშრომლებისთვის, მეგობარი – მეგობრისათვის, ცოლი – ქრისათვის, იღუმალებით მოცული გივი – ძმაცაცებისთვის, კაცი – საქრისათვის...

არც ერთი მათგანი არ აკეთებს იმას, რაც უნდა გააკეთოს. შუქრი ფრანგულს სწავლობს, იროდიონი კვერცხებს მიირთმევს და შეებულებისთვის ეზადება, დირექტორი ბანკეტებზე დარბის, სოსო ხან მიწისზედა და ხან მიწისქვეშა მივლინებებშია, ლალი ბავშვს ამეცადინებს და მეუღლის ეჭვიანობით არის შეწუხებული, ვასო “გრენლანდიას” ემტერება. ერთადერთი აღამიანი, ვინც რაღაცას კითხულობს, მუშაა, თუმცაღა ისიც ამათი სისხლი სისხლთაგანია – ისიც აკეთებს “სხვას და არა იმას, რაც ევალება.

და ეს ყველაფერი ეშმაკის ბორბალივით ტრიალებს. ჩვენ თქალწინ გმირების მთელი გაღერვა იხატება. გაღერვის თითოეული წერი განსხვავებული და განუმეორებელია, მაგრამ ისინი ერთი, მოჯადოებული მთლიანობის მექანიკური ჭანჭიკები არიან. უნებურად ჩაპლინის “ახალი დროება” მახსენდება. როდესაც მთელი დღის განმავლობაში ერთი და იმავე სამუშაოს შესრულების შემდეგ ქუჩაში გამოსული ჩარლი გამვლელი ქალის კაბის საკინძზე ღილებს ინერციით ჭანჭიკებად აღიქვამს და მათ მოჭერას შეეცდება.

“სასაცილო ერთი და იგივე” – განმეორება – კომიზმის შესაქმნელი ერთ-ერთი ხერხია. თავისთავად თითქოს სასაცილო არაფერი უნდა იყოს, მაგრამ ცალკეულის ერთი და იმავე ქცევით დიმილს ხარხარად გადააქცევს, რომლის უკან აღამიანების გათიშულობა, გულგრილობა, მოწყენებით გულისხმიერება, ინდიფერენტულობა იმალება. და კიდევ ყველაზე დიდი საშიშროება... საშიშროება შიშის არ ქონისა. ამგვარი ცხოვრება ხომ შიშს უნდა ბადებდეს, შემდეგ პროტესტს, შემდეგ გამოსავალის ძიების სურვილს, დაბოლოს, განთავისუფლებას – ამ ქვეყანაზე საკუთარი დანიშნულების შეცნობასა და საკუთარი მივალეობის პირნათელ ასრულებას.

80-იანი წლების დასასრულისა და 90-იანი წლების საქართველოში პოლიტიკურ-სოციალურ მოვლენათა სიმწვავემ თითოეულ წვენგანზე დღემდე წარუშლელი ნეგატიური კვალი დატოვა. ეს იყო დრო, როდესაც მეფეთა ნაცვლად “მავანნი მუყობდნენ” მასობრივი არეულობის, ფასეულობათა სავალალო ჩანაცვლების, ზოგჯერ კი ნსეულირების, ეროვნული მანტიით შემოსილი უზნეობის და აღვირახსნილობის ზეიმით. სამოქალაქო ომის, ტერიტორიული დანაწევრების, ქვეყნის ინტელექტუალური პოტენციალის გადინების ან სრული ჩახშობის პერიოდი გამუდმებული მარცხით, მოჩვენებითი გამარჯვებებით, უკიდურესი მატერიალური სიღუბლით, გამოუვალობითა და ნიჰილიზმით შეპყრობილი, შიმშილობის ზღვარზე მყოფი საზოგადოებით. კინოხელოვნებაც მეტნაკლებად ცდილობდა იმ პირქუში ატმოსფეროსა და განვითარებულ მოვლენათა განწყობის ჩვენებას. შეიცვალა გარემო – შეიცვალა გმირი. ქართულ კინოს მისთვის დამახასიათებელი რომანტიკული ელფერი ჩამოსცილდა. იგი უფრო მკაცრი და დაუნდობელი გახდა. თუმცა, ნებისმიერი ისტორიული მოვლენის ანალიზი, როგორც ჩანს, დროში დისტანცირებას, გარკვეულწილად გონს მოსვლას და მომხდარის კრიტიკულ შეფასებას მოითხოვს. მით უფრო, რომ თითოეული მათგანი მეტნაკლებად მონაწილე იყო მიმდინარე მოვლენებისა, ხშირად ავტორი ან თანაავტორიც კი. თუ ისტორიული მოვლენა ჯერ ტრაგედიად თამაშდება ისტორიულ სარბიელზე და მერე – კომედიად, დროის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, თავად სიცილის ხასიათიც შეიცვლება, რაც, თავის მხრივ, უარის ხასიათს განაპირობებს. ხოლო კომიზმის წონასწორობის ცენტრის გადანაცვლება განსხვავებულ მსოფლმხედველობას და შესატყვისი ფორმის მოძიების აუცილებლობას იწვევს.

1994 წელს ელდარ შენგელაიას მორიგი ფილმი – “ექსპრეს ინფორმაცია” გამოდის 90-იან წლებში მიმდინარე მოვლენებზე გარკვეული მინიშნებებით. თუმცა, სიცილის შეცვლილი ფორმულით, სადაც კომიკურის ხასიათი უკვე პიკერბოლიზაციამ, გამახუილებამ, გახუიადებამ, დაკნინებამ, მოულოდნელობის ექვექცის გამოყენებამ, აბსურდმა და სატირულმა ელემენტებმა განსაზღვრა.

იწყება აბსურდული თამაში. გაუგებრობათა მთელი კასკადი, რომელიც არც ერთ გმირს არ აწუხებს, გარდა ერთისა. ყველა გადარჩება პატიოსანი მეცნიერი კაცის გარდა.

მხოლოდ ის რჩება დაზარალებული, მხოლოდ მისი ოჯახი ხდება მსხვერპლი. ირგულივ ყველაფერი ფულზე იყიდება და ყველაფერს ფული განსაზღვრავს, რაც მეტი გაქვს, მით მეტად შეგიძლია, შესაძლებლის ზღვარი წაშალო. მთავარი გმირების ცხოვრებაში თითქოს აღარ რჩება ადგილი მაღალი იდეალებისათვის – ყოველი მათგანი თავისი ყოველდღიური ცხოვრების ვიწრო ნაჭუჭშია მოქცეული, ამასთან, გარკვეულ საზოგადოებრივ ძალასაც წარმოადგენს და საგულისხმოა, რომ ასეთი ადამიანები (თუ ოჯახები) ერთეულები არ არიან, ისინი გარკვეულ ფენას ქმნიან, რომლის სმენაც სავესებით დახშულია საზოგადოებრივი ხმისათვის.

ასკილის წვენიტ მოსახლეობა მოიწამლა. არის მსხვერპლიც – გვატყობინებენ ტელეეთერიდან. და იქვე გვაუწყებენ გახსნილი ანგარიშის ნომერს. ჩვენი სინამდვილის პარადოქსი, როდესაც შეველას ისევე შეჭირვებულ მოსახლეობას სთხოვენ, მთავრობა კი პასიურ როლში რჩება, თითქოს “ეს” მას არ ესება. დანაშაულის ძიებას დამოუკიდებელი ტელეჟურნალის-ტეხი იწყებენ. ეთერში ფილმის გმირები ნნდებიან. გვარების მიხედვით დალაგებული პერსონაჟები მე-19 საუკუნის დიდგვაროვანთა ქრონიკას მოგაგონებენ. მათ შორის არიან თბილისის საპატიო მოქალაქეები ქ-ნი ლოლა და ბ-ნი მიტროფანე – ფილმში მოქმედი გმირი მათი შთამომავლობა გახდება.

კეთილდღეობა მხეიძეების ოჯახში მხოლოდ მოჩვენებითია. და ისიც ფულზე დგას. ამ უკანასკნელით ნარჩუნდება ოჯახი და ეს თითოეულმა მისმა წვერმა იცის, ეგუება და თანაც სიამოვნებით. ცოლი – ქმრის დალატს, ქმარი – ცოლისას. დილა ფულის ჩამორიგებით იწყება, სამსახური კი – დაკითხვით...

ხაზზე ბატონი ზაზა – დეგლასის უფროსი. ე.ი. უფრო მეტი ფული, მეტი გავლენა, მეტი უფლება.

ორი გმირი (ერთი მსახიობის – ზ. ყიფშიძის შესრულებით) სინამდვილეში ერთი სახეა, არსებითად, ერთი და იგივე მოვლენა. მათი კაბინეტებიც კი მსგავსია, სამუშაო მაგიდის უკან კედელს მოქმედი ხელისუფალის პორტრეტი ამშვენებს. ზაზა მეტად მორგებულია დროს, ყოველთვის მზად არის დიალოგისათვის. “ლურჯების” შემოსვლამდე პორტრეტი შეტრიალდება და ხელისუფლის ადგილს “წვეროსანი” (აღბათ, “ეროვნული”) იკაჟებს. მან იცის, ვის და როგორ ასიამოვნოს, ვის და როგორ ულაპარაკოს. მან იცის, რომ წონასწორობა არ უნდა დაკარგოს და რა მომბეზრებელიც უნდა იყოს ლურჯების

ქრონიკული დემარში მის კაბინეტში, ყოველთვის იღებს, არ იმჩნევს, არც ითვალისწინებს, პირიქით – მიაჩნია, რომ ეს სწორედ ის ძალაა, რომელიც ქვეყანას დაანგრევს!

“კორუფციის წინააღმდეგ ბრძოლის საკავშირო პროგრამა” თავის მსხვერპლს ითხოვს. დუგლასი, ‘ხაზა ლევანოვიჩი, კიდევ უფრო ზევით და ზევით – ერთი დაუსრულებელი ჯაჭვი, ყველა დროსა და ყველა მთავრობას მორგებელი, მის ხელშია საჭადრაკო დაფა და თამაშის წესებიც.

ვინ იქნება მსხვერპლი? რაღა თქმა უნდა, დუგლასი. პაიკების შემდეგ ის ამ ჯაჭვის პირველი რგოლია. ყველაფერი წინასწარ არის გათვლილი, საქმის დროულად ჩასაფარცხად კი კანონის გვერდის ავლაც მისაღებია – და ეს მითითება “სულ ზემოდან” მოდის.

დრო, როდესაც ყველაფერი შესაძლებელია. საკმარისია, წვერი მოუშვა, დროშა დაიჭირო და ნებისმიერი აბსურდული მოთხოვნა წამოაყენო, თუმცა “ესენი” “მათთან” შედარებით პაწაწინა ლიფსიტები არიან. ნელ-ნელა ვსედებით, რომ “მათი” დრო მოდის. დუგლასი დაკავებულია და სასაჯელის უმაღლესი ზომა – დახვერტა ემუქრება.

წრე ვიწროვდება. ნელ-ნელა იჭერენ ან ხოცავენ. ასე მოკლეს ვინმე ოგანეზაშვილიც – “კისფერი მთების” გივისავით უჩინარი, რომელსაც ცოლის მოყვანაც კი არ ეღირსა. არადა, დუგლასის საყვარელი, მიტროფანეს ქალიშვილი უნდა შეერთო. თუმცა, ამ შემთხვევაში სიკვდილიც არაფერია. ქორწინება მიცვალებულთანაც შეიძლება, თუ ნოტარიუსი და სასაფლაოს მუშაკონე “შენიანები” არიან. ყველა ჭამს და სანაკვლოდ გაცემული განკარგულებების შესრულებაც უნდა შეძლონ. სასაფლაო მათი კონსპირაციისა და შენიღბვის ადგილია. აქ ტყდება წილები, აქ განისაზღვრება, ვინ ვის რამდენი უნდა გადაუხადოს, რათა სიმშვიდე შეუწარსუნდეს. თუმცა, ოგანეზაშვილის საყვარელზე სტუმრობის შემდეგ ეს სიმშვიდე ირღვევა. ყველგან ფარული კამერებია, ყველაფერი ისმინება, ყველაფერი იჩხრიკება, ყველგან “ორგანოების” სამი წარმომადგენელი ჩნდება. პარალელურად კი – რეკორტაჟები სავარაუდო დამნაშავეთა მოქმედების ადგილებიდან. ყველაფერი ერთ დიდ, სასაცილო აბსურდს ემსგავსება.

კონსპირაციულ ბინაში შეკრებილნი დუგლასის გათავისუფლების გეგმას ადგენენ. პროექტის ნაწილს

“ გ. ახათიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 58.

მიცვალებულზე ქორწინების და ხელოვნურად ნასახვის გეგმა შეადგენს. ამისთვის კი მიტროფანეს ქალიშვილი უნდა გაიღოს მსხვერპლად.

ამასობაში “ლეურჯები” უფრო კელტურულები ხდებიან და ხელისუფლებაშიც სწორედ ისინი მოდიან. ასკილის საქმე დასასრულს უახლოვდება. ყველა, ვინც მასთან კავშირში იყო, “ნაშეებების” ფართო ქსელის წყალობით, ობიექტივის წინ აღმონდა. “მთავარი” კი ობიექტივის მიღმა რჩება, ის არც გამოინდება, სისტემა ამას არ ითვალისწინებს. ყველაზე დიდი “ნამშეები” ტელედაკითხვაზე იარაღის მუქპარით წამოხტება ადგილიდან და ის ერთადერთი არ იქნება! ყველა იარაღდება და საკმარისია ერთი გასროლა, რომ ფრონტის წინა ხაზზე აღმონდათ. თუმცა, აქ არავინ ზარაღდება. ომი ფოიერვერკის თვალწარმტაც ფერადოვნებაში გადადის. ‘ლეურჯები’ დამარცხდნენ და მათ ადგილს სამხედრო რეჟიმი იკაუებს.

მთავრობის დადგენილებით, დემოკრატიული პრინციპებიდან გამომდინარე, საყოველთაო ამნისტია ცხადდება. ყველა, ვინც ასკილის საქმესთან იყო კავშირში, თავისუფლდება... ერთის გარდა. ეს ისევე მიტროფანეს ოჯახის წევრია, მისი ვაჟი, რომლის დანაშაულიც (ავტონისპექტორის მოტოციკლს მანქანა დააჯახა) მათ დანაშაულთან შედარებით ბავშვური ცელქობაა.

ქველები ბრუნდებიან, კვლავ შეტრიალდება სისტემის ტრადიციული ბორბალი. მხოლოდ ტექსტი იცვლება, ახლა ყველაფერი დემოკრატიით შეინიღდება, ყველაფერს დემოკრატიის სახელით ჩამოწერენ და რეპორტაჟიდანვე ვიგებთ, რომ უკვე 107 პარტია არსებობს. ზაზა ლეკანოვიჩი კვლავ ჭკუას არიგებს დუგლასს, რომ შეხვედრები ხშირად მოაწყოს, ილაპარაკონ, იკამათონ – ეს არის დემოკრატია, “ჩვენ ჩვენი საქმე უნდა ვაკეთოთ, იმათ – თავისი”.

ტელეშოუდ ქცეული ტელეჟურნალისტური გამოძიება დასრულდა. კორუფციასთან მებრძოლი კორუფციონერების ბრძოლა კი გრძელდება.

ეკრანზე ექსპრეს ინფორმაცია ჩნდება. დიქტორი გვაუწყებს, რომ ახის რომელიღაც ქვეყანაში ორთავიანი ბავშვი დაიბადა. როცა ერთი თავი ტირის, მეორე იცინის. მიტროფანეს შვილიშვილი, ხელოვნურად ნასახული ადამიანი – მოტირალ-მოცინარი არსება – დღევანდელობის განუყოფელ სიმბოლოდ იქცევა. ავტორის პირდაპირ მინიშნებად დღევანდელობის

ტრაგიკომიკურობაზე, ხელოვნურად, წყენივე ხელით შექმნილ სიმახინჯესე.

“ექსპრეს ინფორმაცია“ ერთგვარად აგრძელებს ‘ცისფერი მთების“ ხაზს, ხოლო ე. შენგელაია – რ. ჭეიშვილთან თანამშრომლობას. თუმცა პირობითობის დროა აქ უფრო დიდია, სოგჯერ გადაჭარბებულაც კი. ხშირად სასაცილო უფრო თვითმიზანი ხდება, ვიდრე მიმდინარის შედეგი. სოსოს (“ცისფერი მთები“) ისედაც მოწვევებითი პროტესტი დრომ მისტროფანეს ოჯახის უფრო მქრქალ პროტესტად აქცია. ადამიანები შემგუებლები, დაუმსახურებელი მბრძანებლობის ამტანები გახდნენ. ტრაგიკული სწორედ ამ შემგუებლობაში, მექანიციკურ არსებობაში, ყალბ ფასეულობებში იმალება და იქნებ მართლაც დროა საჭირო, რომ ეს ყოველივე ჭეშმარიტად სასაცილოდ იქცეს.

სოციალურ-პოლიტიკურმა ქარცეცხლმა გარკვეულწილად განაპირობა ავტორის უიმედო განწყობა. თუ მანამდე ყველა მისი ფილმი ოპტიმისტურ ნოტზე მთავრდება, “ექსპრეს ინფორმაციისა“ და “ცისფერი მთების“ გმირებსა და მოვლენებს მომავალი არ გააჩნიათ. რეუისორი არასოდეს ყოფილა ისეთი დისტანცირებული თავისი გმირისაგან, როგორც თავის ბოლო ნამუშევარში. არა კონკრეტული გმირის, არამედ კრებითის, ისევე, როგორც “ცისფერ მთებში“. თუმცა, იმ განსხვავებით, რომ ავტორისეული განწყობის, თავად გმირთან მისი დამოკიდებულების ხარისხი და პოზიცია გაურკვეველი რჩება. ის ერთგვარ ნეიტრალიტეტს ინარჩუნებს. არადა, მიუხედავად იმისა, რომ “ცისფერი მთების“ გმირები კრიტიკის ქარცეცხლში ხედებიან, ავტორი მათ მიმართ კეთილგანწყობილია, იგი თანაუგრძნობს საკუთარ ქმნილებებს და უყვარს ისინი.

აგული და პიპინია, ერთაოხი და ქრისტეფორე, პლატონი და კირილე, სოსო, მარკშვიდერი, დირექტორი და მთელი ლიტერატურული კოლეგია, ახლა კი დუგლასი, მისტროფანე, ლევანოუიჩი – საბედნიეროდ, ეს ჯერ კიდევ დაუსრულებელი გზაა, რომელსაც ქართული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე ღირსეული და ნიჭიერი შემოქმედის ელდარ შენგელაიას გმირები სოგჯერ მარცხით, უმეტესწილად კი ტრიუმფით გადიან. სიცოცხლეს განაგრძობენ და წვენს მუქსიერებაში მხოლოდ მათთვის განკუთვნილ, განსაკუთრებულ – ცხოვრების მსიარული ფილოსოფოსების ადგილს იკაებენ.

¹⁷ ბ. ბარდაყვლიძე. “დავით კლდიაშვილის მხატვრული პროზა“, 1981, გვ. 186.

მერაბ კოკონაშვილის შემოქმედება

60-იანი წლები ქართული კინემატოგრაფის ოქროს ხანაა, ქართული ფილმის ზეიმი. ამ პერიოდში მოღვაწე რეჟისორებმა განსაზღვრეს ეროვნული კინემატოგრაფის ისტორიის გარკვეული პერიოდი. მათ მიერ მოტანილი თემები, გმირები, ხასიათები, გამომსახველობითი ხერხები და კინოუნა უცვლელ ინტერესს, სიმპათიას და აღტაცებას იმსახურებს. ყოველი ახალი თაობა შეიყვარებს და დააფასებს მათ შემოქმედებას, ხოლო ისტორია სათუთად შეინახავს იმ არაჩვეულებრივ შედეგებს, რომლებითაც ასე ვამაყობთ.

მერაბ კოკონაშვილი – ამ სახელის გაგონებაზე თვალწინ უთუოდ წარმოგვიდგება მისი სიკეთითა და იმედით აღსავსე თვალები. თვალები, რომლებიც ხშირად ოცნებას გვაგონებს, ოცნებას ღამიან საქართველოზე, უკეთეს მომავალზე. ყოველი მისი ნამუშევარი საესეა სითბოთი, სიყვარულით, სევდითა და ღიმილით, და, რაც მთავარია, მომავლის იმედით. მისი მზერა სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მოვლენის, გმირისა თუ თემისკენაა მიმართული: “არდაღვები” თუ “მიხა”, “ცხელი ზაფხულის საჩი დღე” თუ “ღიღი მწვანე ველი”, “ნუცას სკოლა”, “ოტელი” თუ “უსუი”. ჩვენც გაეყვით ამ მზერას.

მერაბ კოკონაშვილის პირველი ნამუშევარი იყო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი “ხმელი წიფელი”, რომელმაც რამდენიმე კინოფესტივალი მოიარა და ჯილდოებიც დაიმსახურა. ამის შემდეგ მან წარმატებით გაგრძელა კინოში მუშაობა. მხატვრულ ფილმებთან ერთად შესანიშნავი დოკუმენტური ფილმებიც გადაიღო. ესენია “გზა”, “ფენომენი”, “საქართველო ანოსია, საქართველო ვანოსია”, “დაგვიანებული კადიში”. ეს ფილმი ებრაელებზე და მათ პრემიერ-მინისტრზე არიელ შარონზე მოგვითხრობს. გადაღებებს თავად პრემიერ-მინისტრი ხელმძღვანელობდა. მან გმირული გზა გაიკადა. ალბათ, მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ შარონის მშობლები თბილისში ცხოვრობდნენ, უნივერსიტეტში სწავლობდნენ და აქ იქორწინეს, ხოლო ვაჟიშვილი ისრაელში შეეძინათ. კიდევ ერთი ასევე მნიშვნელოვანი მომენტია ის, რომ მისი ბებია თბილისშია დაკრძალული. არიელ შარონმა თბილისში ეიზიკისას იპოვა ბებუის საფლავი და სულის მოსახსენიებელი ღოცვა -

დაგვიანებული კადიში აღაველინა. ახლა უფრო ვერცლად მერაბ კოკონაშვილის მხატვრულ ფილმებზე ვისაუბროთ.

60-იანი წლების დასაწყისში იმ პრობლემებს შორის, რომლებიც თანამედროვე რეჟისორებს აღუღებდათ, სულ უფრო მეტ ადგილს იკავებდა ქართული სოფლის პრობლემები. მიმდინარეობდა ინდივიდუალური კოლორიტული ხასიათების ძიება, იღვიძებდა ინტერესი იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც მჭიდროდ არიან დაკავშირებული მიწასთან, სადაც ცხოვრობენ და იმ საქმესთან, რომელსაც ემსახურებიან. ეს ინტერესი სოფლის რთული, წინააღმდეგობებით სავსე ცხოვრების ასახვის სურვილით იყო განპირობებული. ამ თემას და სოფლის პრობლემებს კოკონაშვილი საინტერესოდ ავითარებს თავის ადრეულ ფილმებში.

“არდადეგები” (1962) – პატარა ამბავი სოფელში არდადეგებზე ჩასულ ბავშვზე, მისი ურთიერთობა სოფელზე ბიჭთან. მათი მეგობრობის ამბავი – წრფელი, მხიარულებითა და ხალისით სავსე. მათ ამბავს მცირე სევდაც ახლავს თან, რადგან არდადეგები სრულდება. მეგობრები ერთმანეთს შორდებიან, თუმცა მოუთმინლად დაელოდებიან მომავალ არდადეგებს.

მოკლემეტრაჟიან ფილმში “მიხა” (1964), რომელიც რეჟისორმა მ. ჯავახიშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაიღო, ჩანს, რომ ავტორი კარგად გრძნობს სოფლის ცხოვრებას, მის კოლორიტს. ეს ნოველა მხიარულია და ნათლად ასახავს ეროვნულ სულს.

სიკეთითა და სიყვარულით სავსე ფილმის მთავარი გმირია მიხა (სურაბ ქაფიანიძე). იგი ერთი სოფლელი ახალგაზრდაა, მხარბეჭიანი და ძლიერი, რომელსაც სიყვარული ეწვია – ულაია სესი ფეფელო. ნაცნობი სიტუაცია – ფეფელოს მამას სასიძოდ სხვა ბიჭი ჰყავს შერჩეული – უფრო მდიდარი, მაგრამ ტანით პატარა, სუსტი და მოღუშული. ფეფელოს კი მიხა უყვარს. მათ უნდა დაძლიონ წინააღმდეგობა. მაგრამ როგორ გინდა მამისა და მომავალი სიმამრის გულის მოგება? სურაბ ქაფიანიძის სამსახიობო ბიოგრაფიაში მიხას სახე ერთ-ერთი ყველაზე მთაიმბეჭდავი და დაუეიწყარია.

უღარდელი და მხიარული მიხა ყველას უყვარს, ყველა თანაუგრძნობს. მის მხარესაა რეჟისორიც და მაცურებელიც. სვენც; გვინდა ამ ორი ახალგაზრდა ადამიანის ბედნიერება.

მიხასა და მისი მეტოქის კონტრასტული სახეები უთუოდ ღიმილს მოგგვრით. საინტერესოდ აგებული დიალოგები, კურიოზული სიტუაციები, დამახასიათებელი იუმორი, არაწყველებრივად შერჩეული ტიპაჟები ფილმს მამხიბველად ანიჭებს.

დაბოლოს, მოსალოდნელი ფინალი – ე.წ. “ქეფი ენდი”: მიხა და ფუფელო იპარებიან და ფაცხაში იკეტებიან. მათ არაფრის ეშინიათ, არც მამის რისხვის, არც კარის შემტვრევის, არც სახტად დარწმუნებული სასიძოსი. მთელი სოფელი სეირის სანახავედაა გამოსული. ბოლოს და ბოლოს სიყვარული იმარჯვებს, მათ ბედნიერებას წინ ვერაეინ აღუდგება.

1967 წელს მერაბ კოკოსაშვილმა გადაიღო, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი არამარტო მის შემოქმედებაში, არამედ ქართული კინოს ისტორიაში. “დიდი მწვანე ველი” – ფილმი მიწის სიყვარულზე, საქმისადმი თავდადებაზე, ოჯახზე, ერთგულებასა და ღალატზე, სინანულზე და მომავლის იმედზე.

ამ ფილმში განუმეორებელმა დოღო აბაშიძემ ბრწყინვალე კინოპორტრეტი შექმნა – ეს არის სოსანა. ქმნის რა ადამიანის სახეს, ავტორი ძირითადად მისი მეშვეობით გამოხატავს თავის აზრებს სინამდვილის შესახებ და ნაწარმოების ზნეობრივ-ეთიკურ იდეალსაც მისით გვაზიარებს. მაგრამ ცხოვრების სრული, მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და, რაც მთავარია, მართალი წარმოსახვისთვის, ბუნებრივია, შემოქმედი არ შემოიფარგლება ტრადიციული – დადებითი თუ უარყოფითი გმირის განსახიერების ფორმებით. გმირულსა და არაგმირულს, განსაკუთრებულსა და რიგითს შორის ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც სოფჯერ ძნელია მკვეთრი ზღვარის გაკლება. ამიტომაცაა ხელოვანის ბუნებრივი მდგომარეობა შემოქმედებითი ძიების ინტენსიურობა. მერაბ კოკოსაშვილმა სოსანას სახით სისხლსავე, მკაფიოდ გამოხატული თვისებების მქონე ხასიათი წარმოაჩინა.

სოსანა მენახირვა, ისევე, როგორც მისი მამა, ბაბუა... თავის საქმეზე უზომოდ შეყვარებული ადამიანი, რომელსაც შესისხლხორცებული აქვს მოვალეობის გრძნობა. მართალია თუ არა სოსანა იმ კამათში, რომელიც შინაგანად აქვს ქალაქთან, ტექნიკასთან, რომელიც დიდ მწვანე ველზე შემოდის, სადაც მისი წინაპრები საქონელს მწყემსავდნენ? ავტორი გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე ადამიანი არ უნდა განუდგეს ცივილიზაციას. მიწიდან ამოხეთქილ ნავთობს რაგინდ გულმოდგინედ უნდა აყარო უყებით მიწა, მაინც ვერ შეანერებ, ცხოვრების დინებას ვერ დაამუხრუჭებ და, ალბათ, არც არის საჭირო.

ფილმში მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება სოსანას ცოლს (მსახიობი ღ. კაპანაძე). იგი დადღილია მარტოობით, მასაც თავისი სიმართლე აქვს, სწორედ ამის გამო ტოვებს ქმარს. რა თქმა უნდა, სოსანა ტყუის, როდესაც ცდილობს, უხეშად დაიცვას

ცოლი გარე სამყაროსაგან. ის გაშმაგებით ეწინააღმდეგება გეოლოგებს, რომლებიც ნავთობის ჭას ბურღავენ. მისი ცოლი კი ორ სამყაროს შორისაა მოქცეული, თავის დაღწევა უნდა, როგორც თავად ეწოდებს, ამ უდაბნოდან, ჯოჯოხეთიდან.

ფილმის ნახვის შემდეგ მაყურებელი ბევრ რამეზე დაფიქრდება. ერთი აზრი მეორეს შეცვლის. სოსანა თავის ხელთუქმნელ ველზე შემოჭრილი ცივილიზაციის წინააღმდეგ – ეს არის ფილმის მთავარი აზრი, რომელსაც სულიერი ღირებულებების შენარჩუნების პათოსი ახლავს თან. რევისორი არ ცდილობს, დაარწმუნოს სოსანა თავის სიმართლეში, თუმცა აიძულებს მაყურებელს, შეიყვაროს იგი ისეთი, როგორიც არის. სოსანას მდიდარი შინაგანი სამყარო კარგად ჩანს შეილთან ურთიერთობაში, რომელსაც ბუნების სიყვარულს ასწავლის. მას ცოლიც ძალიან უყვარს, თუმცა არ იცის, რომ ამისათვის რაღაც უნდა გაიღოს. მისი ყველაზე დიდი საზრუნავი კი ნახირია.

აეტორებმა სოსანას სახით რთული ხასიათი შექმნეს. მსახიობმა ხასიათის ეს სირთულე კარგად დაინახა. დოლო აბაშიძე არაჩვეულებრივად გადმოსცემს შინაგან ტრაგედიას იმ გმირისა, რომელიც თავისი წინაპრებივით ამ საქმეს შეწირულია.

ეს ფილმი მაშინდელი პერიოდის გამოძახილია. 60-იან წლებში მოღვაწე აეტორების პრობლემა საბჭოთა კავშირში ადამიანის თავისუფლების შეზღუდვა იყო. გაეხსენოთ, როგორი ფილმები იქმნებოდა: ოთარ იოსელიანის “გიორგობისთვე”, ელდარ შენგელაიას “შერეკილები”... ამ ფილმებში კარგად ჩანს, როგორ სწყურია ადამიანს თავისუფლება, როგორ უნდა, აკეთოს ის, რაც სურს, მაგრამ უამრავი ფაქტორი უშლის ხელს.

მიუხედავად ყველაფრისა, სოსანა შინაგანად აბსოლუტურად თავისუფალი ადამიანია, ბუნებასთან პარმონიულად შერწყმული. ამ პარმონიას კი ცივილიზაცია არღვევს, არღვევს იმ მთლიანობას, რომლის გარეშე სოსანას სიცოცხლეს აზრი არა აქვს.

სოსანასაგან ნელ-ნელა მიდიან: ჯერ მისი ერთგული გიორგი, მერე მკითხავი, ცოლ-შვილი, და ბოლოს – მისი ნახირი.

რა სასწაულია – დიდ მწვანე ველზე თოვლი მოსუღა. სოსანა ნახირის საძებნელად მიდის. აი, გიორგიც გამოჩნდა. დიდი სიყვარულით ჩაეხეტებიან ერთმანეთს და ერთად განაგრძობენ ძებნას. თვალეწვედნელი სიშორე, მთები, ჯერ გაუკვალაყი თოვლი: “იპოვე, სოსანა?” “არა, ჯერ ვერ ვიპოვე”. აღბათ, რაღაც უნდა გასცე, გაიღო, რაღაც უნდა დათმო.

1981 წელს მერაბ კოკონაშვილი იღებს ფილმს სახელწოდებით: 'ცხელი ზაფხულის სამი დღე.' მთავარ როლებში – კახი კავსაძე და ჩინელი ჭანკევტაძე. ისევ თავის საქმეზე, პროფესიაზე უსიძოდ შექცარებული ადამიანი. ადამიანი, რომელიც დაუღალავად შრომობს, ემსახურება საშვილიშვილო საქმეს – ის არქეოლოგია. გამოდგებით იკვლევს, ეძებს. ვინ იცის, კიდევ რა საიდუმლოებებს ინახავს ის მიწა, რომელსაც წყნეი სამშობლო ჰქვია.

ბატონი სულხანი ძველ ნასახლარს იკვლევს და ძალიან სჭირდება დახმარება, რომ თავისი გამოკვლევა ბოლომდე მიიყვანოს. მაგრამ დახმარება არსაიდან ჩანს. უიმედოდ დარჩენილი, ნასახლარის დამარხვას გადაწყვეტს. მის გვერდით აღმოჩნდება ახალგაზრდა ქალი, თამრიკო, რომელიც სამი დღით გადაადებინებს ამ გადაწყვეტილებას. რადგან იმედი აქვს, მისი დახმარებით სულხანი საქმის ბოლომდე მიიყვანას შეძლებს. სულხანი კმაყოფილია, რადგან ერთი ადამიანი მაინც გამოჩნდა, ვისთვისაც საკუთარი წარსული სულერთი არ არის. ისინი ერთად იწყებენ მოქმედებას. მიდიან ნაცხოვებთან, მეგობრებთან, თანამდებობის პირებთან, მაგრამ უშედეგოდ. ამდენი ხნის ნაწვალე საქმეს სულხანმა საკუთარი ხელით უნდა მიაყაროს მიწა.

ამ ეგრეთ წოდებულ დასაფლავებაზე უამრავი ხალხი მოგროვდა. ნასახლარი დაიმარხა. მერე "ქელეხიც" გადაიხადეს, ცეკვებით, სიმღერებით და ღრეობით. სულხანი გაშმაგებული ცეკვაეს. ეს ცეკვა ნერვულ შეტევას უყვრო ჰგავს. მერე ყველა მიდის და ახლა თამრიკოს ნერვიული ყვირილი ისმის: "უშნო ქართველებო! პანაშვიდის და ქეიფების ხალხო... უჯიშოებო, მეზიზღებით, მეზიზღებით!" და თამრიკოც მიდის. მარტო დარჩენილ სულხანს სუნთქვა უჭირს, ის მიწაზე წევს, სწორედ იმ მიწაზე, რომელსაც მთელი ცხოვრება ხელით ეხებოდა; აქ მთავრდება მისი ისტორია, საცხე წარსულზე ფიქრით, დაუღალავი შრომით, იმედაცრუებით, საქმისადმი ერთგულებით, იმ საქმისადმი, რომელსაც, ბოლოს და ბოლოს, ეწირება.

მისი მეგობრები სევდანარევი სახეებით უყურებენ ფირსზე აღბეჭდილ კადრებს, სადაც სულხანი თავის ნაშრომს მარხავს. ფაქტობრივად, საკუთარ თავსაც ასაფლავებს. – ცხოვრების აზრი ხომ იმაშია, რომ ადამიანი ბოლომდე დაიხარჯოს. – გვესმის თამრიკოს სიტყვები. მისი მეგობარი ერეკლე, რომელსაც სულხანმა ცოტა ხნის წინ დახმარებისთვის მიმართა, ყველას

თანდასწრებით დებს ფიცს, რომ სულხანის საქმეს ბოლომდე მიიყვანს.

ეს არის ფილმი ისევე და ისევე იმ საქმის სიყვარულზე და ერთგულებაზე, რომელსაც ემსახურები. ფილმი წყნს კულტურაზე, მისი მონაპოვარის მოყვრთხილებაზე და იმაზე, თუ როგორ ემსახურით ვრს, სამშობლოს. დაეფასოთ და გადავარჩინოთ ის. რაც წვენი წინაპრების ხელითაა შექმნილი, რადგან ეს არის ის ძალა, რომელმაც წვენი პატარა ვრი დღემდე მოიყვანა.

სანამ მერაბ კოკოჩაშვილის შემდეგ სურათს განვიხილავ, მინდა, გერმანელი კინოს თეორეტიკოსის ზიგფრიდ კრაკაუერის მოსაზრება გაეხსენო იმის თაობაზე, რომ კინოს საფუძველში ფიზიკური რეალობა დევს და რომ კინოს მასალა ფირზე აღბეჭდილი რეალობაა. ძნელია, ხელოვნებამ სინამდვილისაგან იზოლირებულად იარსებოს. განსაკუთრებით კი კრიზისის დროს, როცა თითქოს გამოსავალი არსად ჩანს, როცა თითქმის ტოტალური უიმედობაა გაბატონებული.

მიმდინარე მოვლენებს განსაკუთრებით მძაფრად სწორედ ხელოვანი ადამიანი შეიგრძნობს ხოლმე. ხელოვანის თვალი ხომ ისეთი მგრძნობიარეა. მის მზერას არაფერი გამორჩება. თითქოს უმნიშვნელო მოვლენა მისთვის შეიძლება შთაგონების წყაროდ იქცეს. ის წვეულებრივ იბიჯატელზე მეტს უნდა ხედავდეს, მოვლენას უფრო ღრმად უნდა იკვლევდეს.

შეეძლებელია ცხოვრობდე ამ ქალაქში და არ გაუღუგებდეს ის ყველაფერი, რაც წვენს ქვეყანაში ბოლო 10-15 წლის განმავლობაში ხდება. გინდა თუ არა, ნებით თუ უნებლიეთ, არა მარტო კონკრეტულად შენი ქვეყნის პრობლემების თანამონაწილე ხდები, არამედ მსოფლიო პროცესში ერთეები. ეს ყველაფერი თითქოს შენგან დამოუკიდებლად, სტიქიურად ხდება.

სწორედ თანამედროვე ყოფის ამსახველია ფილმი “ნუცას სკოლა”, რომელიც 90-იანი წლების საქართველოზე მოგვითხრობს. ომი, ქაოსი, ტოტალური უიმედობა, ნგრევა, კრიზისი, იარაღის ტრიალი, ყაჩაღებით, ქურდებით სავსე ქვეყანა, რომელსაც ავტორმატებით ხელში გლეჯენ, ძარცვავენ და რომელსაც შეილებისათვის აშენებენ. ამ ანარქიას თითქოს დასასრული არ უჩანს. ამჯერად ავტორის მზერა გონება-შეხლეუდულ ბავშვებზე სურდება. იმ ბავშვებზე, რომელთაც, ალბათ, ყველაზე მეტად სჭირდებათ ყურადღება და თანადგომა.

მთავარი გმირი ნიკა (მსახიობი ზ. პაპუაშვილი) სწორედ ასეთი ბავშვის მამაა. ის ცდილობს, გაერიდოს არყულობას და

ქალაქიდან სოფელში გადადის საცხოვრებლად. თანაც დიდი პასუხისმგებლობას იღებს, რადგან გადაწყვეტს, რამდენიმე გონებაშესლუდულ ბავშვზე იზრუნოს და სოფელში ე.წ. “ნუცას სკოლას” ხსნის, სადაც ამ ბავშვების აღზრდას ცდილობს. ამ არაჩვეულებრივ წამოწყებაში მას გვერდით უდგანან სხვა მასწავლებლებიც – ფსიქოლოგი, უცხო ენის პედაგოგი. ბავშვები თავს ბუნდოვრად გრძობენ, რადგან ისინი უყვართ, მათზე ზრუნავენ. ისინი სწავლობენ, თამაშობენ, თეატრალურ წარმოდგენებს ღვამენ და უყვართ. ბავშვებსა და პედაგოგებს შორის სრული იდილია სუფევს, ნუცას სკოლის მიღმა კი განუკითხაობაა.

ფილმის მთავარი გმირი ნიკა საესეა სათნოებით, უანგარობით, სიკეთით. ის ძალიან განათლებული, ყურადღებიანი და მოსიყვარულეა. ცდილობს თავისი წინაპრების მიწების დაბრუნებას, რადგან დიდი აღმშენებლობითი გეგმები აქვს. მისი ოჯახია შეილი და მოხუცი დედა, რომელიც ქალაქში დარჩა.

ახლა ნიკას მთავარი საზრუნაჲი სკოლა და მოწაფეები არიან. მათ შექმნეს სამყარო, რომელშიც თავს ბუნდოვრად გრძობენ. განათლებასთან ერთად საოჯახო საქმეებს სწავლობენ, ქალაქში ოპერაში წასვლასაც ახერხებენ. ასე გადის დღეები... ნიკას ქალიშვილი ანიკო და ვალია მეგობრები არიან, უერთმანეთოდ ვერ ძღვებიან. ვალიას და სოფელელ ბიჭს ერთმანეთი შეუყვარდებათ, ისინი ნუმად ხედებიან ერთმანეთს. ეს ბიჭი სამხედრო ჯ.გ.უფის მეთაურია, ძლიერი, ჯანმრთელი, ბევრს ვარჯიშობს. მაგრამ მათ სიყვარულს წინააღმდეგობა ხედება. წინააღმდეგობა და შექარა ნუცას სკოლის მისამართითაც ისმის. ამ საწყალ ბავშვებს სახლსაც კი დაუწვავენ. რატომღაც აღიზიანებთ ის ადამიანები, რომლებიც სხვებს არ ჰგვანან, მაგრამ არაეის არაფერს უშავებენ და თან დიდი სიყვარული შეუძლიათ.

ვალიას შეყვარებული ომში მიდის და იღუპება. ვალია კი მისგან შეიღს ელოდება.

ფილმის წამყვანი ხაზია ნიკასა და ბავშვების ურთიერთობა, მათი და საზოგადოების ურთიერთობა. რატომ ნნდება წინააღმდეგობა, განა რას ერჩიან ამ უწყინარ ადამიანებს? ნიკას ბეზრდება დაუსრულებლად შიშის ქვეშ ცხოვრება, ბავშვებს ქალაქში ტოვებს, თვითონ კი სოფელში ბრუნდება და ხელში აკტომატს აიღებს, მაგრამ ვერ ისერის. აქ მახსენდება დიტო ცინცაძის ფილმი “ზღვარზე”. მთავარი გმირი (სხვათაშორის –

ნიკა) დაახლოებით იმავე პერიოდის თბილისში ცხოვრობს, ისიც კედლაგოგია, თითქოს ნეიტრალური პოზიცია აქვს, არ ერევა მიმდინარე პროცესებში, თუმცა ამ განუკითხაობის მსხვერპლია. მას შემდეგ, რაც შემთხვევით ავტომატი ჩაუფარდება ხელში, კოკაჩაშვილის ნიკასგან განსხვავებით, რომელიც იარაღს ამტკრევს, გაშმაგებულ სროლას იწყებს, ხალხი იხოცება, მაგრამ მის ემოციებს ზღვარი არა აქვს.

დაუებრუნდეთ “ნუცას სკოლას” და მის არანეულებრივ გმირებს...

ამ ფილმში საუბარია საზოგადოების დეგრადაციაზე, გრძობების დეფიციტზე. ყველაფერი, რაც ნუცას სკოლის გარშემო ხდება, უფსკრულისკენ მიმავალი გზაა. დაკარგულია ადამიანობა, სიყვარული, ერთმანეთის დახმარებისა და გატანის სურვილი. ამ გაგიჟებულ, გაბოროტებულ ადამიანების შორის ნუცას სკოლის ბინადრები მზის სხივებს ჰგვანან, რომლებიც თითქოს შემთხვევით მოხვდნენ ამ გაუგებრობაში. ავტორს სურს, რომ საზოგადოებამ ისინი ისეთები მიიღოს, როგორებიც არიან. მიუხედავად მძიმე ცხოვრებისა, გაჭირვებისა, ომისა და დაუნდობელი რეალობისა არ უნდა დაგვაუწყდეს, რომ ჩვენ გვერდით არსებობენ ადამიანები, რომლებიც არც ყუელს ითხოვენ, არც საცხოვრებელს, არც საკმელს. უბრალოდ, ითხოვენ სიმშვიდეს, წყნარად ცხოვრების და განუითარების საშუალებას. თუ მხარში არ ამოუედგებით, ხელს მაინც ნუ შეუუშლით იმათ, ვინც რეალურად ცდილობს, რაღაც აკეთოს.

ნემი აზრით, მთავარი გმირი ნიკა ძალიან ახლოს დგას თავად ავტორთან და ამიტომ ფილმის ფინალიც სწორედ მისი ავტორის კეთილშობილურ ბუნებას უკავშირდება. ნიკა ავტომატს ვერ ისვრის, ის ამტკრევს მას, არადა, ტყეები მისკენ მოზუზუნებენ და სიკვდილი გარდაუვალია. ბევრისთვის, ალბათ, მსგავსი ფინალი ლოგიკას მოკლებულია, მაგრამ ეს ავტორის სულიერი მდგომარეობის გამოძახილია.

თუმცა ავტორი უიმედოდ მაინც არ გეტოვებს: თუ შესაძლებელია, ამ მძიმე დროს ჩვენ გვერდით ჰგმმარიტი ქველმოქმედი ცხოვრობდეს და თუ კიდევ ერთი ბავშვის, ახალი სიკვდილის დაბადება ვილაკისათვის ზეიშა, ესე იგი, ყველაფერი დაკარგული არ არის.

ფილმს საკმაოდ წარმატება ხვდა წილად საზღვარგარეთ. მან პრიზები მოიპოვა მინსკის, რიაზანის კინოფესტივალებზე, “ნუცას სკოლის” წევრებით დაახურა ლოკრანოს კინოფესტივალი.

მერაბ კოკონაშვილის შემდეგი სურათი, რომელზეც ყურადღებას შევანერებ, გადაღებულია ტელეკომპანია "იმედის" დაკვეთით. ამ პროექტში მონაწილეობდა ექვსი კინორეჟისორი, რომელთაც ოტელოს თემის თანამედროვე ინტერპრეტაცია უნდა შემოეთავაზებინათ. დამეთანხმებით, კლასიკა, მითუმეტეს, შექსპირი, ნებისმიერ დროს შეიძლება თანამედროვედ აღდგინდეს. მსოფლიო კინემატოგრაფში ამისი არაერთი მცდელობა ყოფილა. იდეა, ფიქრობ, საინტერესოა. საინტერესოა ისიც, როგორ გმირებს, როგორ გარემოს, კოლორიტს თუ ინტონაციას ირჩევენ ავტორები. ოტელოები, იაგოები და დეზდემონები ხომ ნებისმიერ დროში ცხოვრობენ და ეჭვების, შურის გამო ერთმანეთს ცხოვრებას უმწარებენ. ძნელია, ვკვიანობით გაორებულმა იცხოეო, იმდენად ძლიერია ეს გრძნობა, რომელიც, ალბათ, უფრო მეტად არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილ ადამიანებს აქვთ გამძაფრებული, რომ კონტროლს კარგავ და არ იცი, როგორი იქნება ფინალი. ქართველმა კინორეჟისორებმა შექსპირის გმირები თანამედროვე ცხოვრებაში გააცოცხლეს და თავისებური, ორიგინალური ინტერპრეტაციები შემოგვთავაზეს.

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა, რა მასალა შეარჩია, როგორი გმირები და ხასიათები გამოსახა მერაბ კოკონაშვილმა, რაზე შეანერა ყურადღება და რა იყო მისი მიზანი.

მაშ ასე, "ვარიაციები ოტელოს თემაზე" – რეჟისორი მერაბ კოკონაშვილი.

სათაურის გაგონებისთანავე ეხედებით, რომ ფილმში აუცილებლად იქნება სამი გმირი, რომელთა გზები საბედისწეროდ გადაიკვეთება. ხოლო ფინალი ტრაგიკული იქნება, თუმცა, რა თქმა უნდა, ინტერპრეტაციისას აუცილებელი არ არის ზუსტი დრამატურგიული ხაზის დაცვა. სრულიად შესაძლებელია აბსოლუტურად ახალი, უცნობი და მოულოდნელი ფინალის მოფიქრება.

გაიცანით, ჩენი დროის ოტელო (ღევან წელაძე), იაგო (დავით ხუციშვილი) და დეზდემონა (ნანუკა ხუსკივაძე).

ფილმი კარგად ასახავს ღღევანდელ სიტუაციას. რთული ცხოვრებისაგან გსააბნეულ ახალგაზრდებს, რომლებიც ფულის შოვნას სხვადასხვა ხერხით ცდილობენ. ამჯერად ეს არის ჩვენს ქალაქში ბოლო რამდენიმე წელიწადში მომრავლებული ტოტალიტატორები. 'ხოგი იგებს, ზოგი აგებს. ბევრისთვის ეს მანიად, ავადმყოფობად იქცა. ფსონები სხვადასხვაა, შესაძლებელია დიდ ფულზე თამაშიც. ფაქტობრივად, სულ რისკავ და არ იცი, რა იქნება ხვალ. მთავარი გმირი სწორედ

ტოტალიზატორის მეპატრონეა, მას სახლში ინვალიდი მეუღლე პეკავს, რომელიც ავტოკატასტროფაში მოყვა. ის მთელი დღე მარტოა და ქმარს ელოდება. მათ თითქოს ძალიან უყვართ ერთმანეთი, მაგრამ ამ მორალურად რთულ სიტუაციაში, როდესაც არ იცი, წამოდგები თუ არა ლოგინიდან, ძნელია ქარმონიის შენარჩუნება. მცირე ეჭვიც კი საკმარისია იმისათვის, რომ ყველაფერი დაინგრეს. და აი, 'იაგო' – ტოტალიზატორის მანიით შეპყრობილი, ეჭვებითა და სიძულვილით სავსე. ის ნებისმიერ ეწ. "მანზე" მიდის და ხშირად აკებს. გაბოროტებულს შურისძიება სურს და მიზანსაც აღწევს. ცოლ-ქმარს შორის ეჭვს დათესავს და ყველაფერი სიკვდილით მთავრდება.

სამწუხაროდ, ეს ჩვენი რეალობაა, ამას ვერსად გაეექცევი. ბოლოდროინდელი მოვლენები ყველაზე მძაფრად ახაღგაზრდებზე აისახა. ომი, იარაღის ტრიალი, შიმშილი, გაუთავებელი პოლიტიკური დაპირისპირება, ათასობით სახლ-კარს მოწყვეტილი დევნილი და ტოტალური უიმედობა... ეს ყველაფერი, ალბათ, საკმარისია იმისათვის, რომ არასწორად წაიყვანო ცხოვრება. სკოლებში წლების მანძილზე ნორმალურად აღარ სწავლობდნენ, იგივე შეიძლება ითქვას უმაღლეს სასწავლებლებზე. უშუქობაში, სიცივესა და გაჭირვებაში გაიზარდა თაობა, რომელსაც ომში თუ წამლისგან მეგობრები ეღუპებოდა, რომელსაც აღარ ქონდა ხვალინდელი დღის იმედი. ბევრმა გაუძლო, ბევრმა – ვერა. ვიღაცამ ოჯახი შექმნა, ვიღაცამ დაანგრია, ვიღაცამ ფული იშოვა, ვიღაცამ – ვერა. ამასობაში მოვიდა ახალი საუკუნე და სამორინეებით, რესტორნებითა და ტოტალიზატორებით სავსე თბილისი დავიანახეთ. თითქმის ყველა ოჯახში დადგა უმუშევრობის პრობლემა. სწორედ სამორინეები და ტოტალიზატორები გადაიქცა ფულის შოვნის ერთ-ერთ საშუალებად, რომელიც ხშირად კრახით მთავრდება.

"ვარიაციები ოტელოს თემაზე", გარდა იმისა, რომ თანამედროვე ყოფას ასახავს, სხვა არაფრით ჰგავს კოკონაშვილის ფილმებს. მიუხედავად მძიმე ფსიქოლოგიური დატვირთვისა, ის მაინც მსუბუქად აღიქმება, არ ჩადის სიღრმეებში და უფრო ზედაპირულია. ხელოვნურად შექმნა იაგოს ტიპი, განსაკუთრებით იმ ეპიზოდში, როდესაც იგი ყულზე მღერის და ცეკვავს, თუმცა ასეთი ტიპები, ალბათ, ჩვენს სინამდვილეში არსებობენ. და მაინც, ვფიქრობ, კოკონაშვილის ეს ნამუშევარი საინტერესოა ინტერპრეტაციის და თანამედროვე ყოფის, თანამედროვე ახაღგაზრდების პრობლემების გააზრების მცდელობის თვალსაზრისით. რაც შეეხება გამომსახველობით მხარეს, ყიღში

საკმაოდ სადაა, იგრძნობა ოდნავ ირონიული ინტონაცია და სევდანარევი განცდა, რომელსაც ტრაგიკულ ფინალამდე მივყავართ.

სანამ მერაბ კოკონაშვილის მომდევნო და ჯერჯერობით ბოლო ნაშეშევარს შევეხები, მინდა აღვნიშნო, რომ კოკონაშვილი ის ავტორია, რომელიც არ ჩერდება, არ წყვეტს მუშაობას. ის ყოველთვის ცდილობს, თუნდაც იშვიათად, მაგრამ მაინც შექმნას ახალი სურათი, დაგვანახოს და სოსანასვით შეგვაყვაროს ახალი გმირები.

2005 წლის 21 მარტს ბატონ მერაბს 70 წელი შეუსრულდა. ეს დღე მან კინოს სახელში თავისი ახალი ფილმის პრემიერით აღნიშნა. “უსუი” – ასე ჰქვია ფილმს. უცნაური სახელწოდებაა, არა? ასევე ფიქრობს ფილმის მთავარი გმირი, რომელიც ცდილობს, გაარკვიოს, რას ნიშნავს აფიშაზე წაკითხული სიტყვა “უსუი”. ეს ინტერესი იმდენად დიდია, რომ აკეთატებულ აზრად გადაექცევა და იგი მოსვენებას კარგავს. დადის ქუჩა-ქუჩა, კარდაკარ, ცდილობს, პასუხი იპოვოს. ჩვენც გმირის კვალდაკვალ მივდივართ და მასთან ერთად ვისმენთ საინტერესო ვერსიებს. ჩვენი გმირი პროფესიით მხატვარია, რომელსაც, როგორც ჩანს, უძრავობის პერიოდი აქვს, არადა, საინტერესო ტიპია, რომელსაც შესანიშნავად ასრულებს ლევან წულაძე.

– მითხარით, რას ნიშნავს “უსუი”? - ეკითხება იგი ქუჩაში მდგომ მათხოვარს, რომელსაც თავად ავტორი ასახიერებს. მისგან მეტად ორიგინალურ პასუხს ისმენს, მაგრამ ეს ხრიკია, რომლითაც ცდილობს, შეკითხვის ავტორს ხურდა ფული გამოსტეკოს. ის უკუღმა უტრიალებს სიტყვას და ამით უფრო მეტი ფულის შოვნას ცდილობს. თემცა მისი ნათქვამი, შესაძლოა, ახლოს იყოს ჭეშმარიტებასთან. ეს პერსონაჟი, ალბათ, საკმაოდ განათლებული ადამიანია, მაგრამ ყველა უბედურებასთან ერთად ახლა ის უსინათლოა.

მეორე განმარტება, რომელსაც ვისმენთ, ხელოვანს ეკუთვნის. ამ შემთხვევაში ავტორი ცდილობდა, ესვენებინა დაუძლეურებული ადამიანი, რომელსაც ბევრი გაეგება ცხოვრების უკუღმართობისა, ის უფრო ღრმად იხედება სხვების სულიერ სამყაროში, ვიდრე ჩვენ, ყოველდღიურ მატერიალურ საზრუნავში ნაფლულები. ამ ადამიანმა ყველაფერი კარგად იცის, მაგრამ არაფერი შეუძლია. ის თითქოს მოწვევტილია გარე სამყაროს. ამ პერსონაჟს, ვყვიქრობ, საკმაოდ კარგად ასახიერებს რეჟისორი დიმიტრი ბათიაშვილი. იგი ცდილობს, მთავარ გმირს ჩააგონოს, რომ შეიძლება მოხუცდეს სამყაროში, სადაც ბევრ უცხო სიტყვას გაიგებს და ისწავლის.

ტელეპათიურად დახმარებასაც კი ქპირდება, თუმცა ეს ფილმში საკმაოდ ირონიულად ხდება. ტელეპათიური ახსნის შემდეგ მთავარი გმირი ხელდება, რომ 'უსუი' იაპონური სიტყვაა, რომელსაც საშურაი წარმოთქვამს პარაკირის გაკეთების დროს. ორი მხატვრის საუბრის ეპიზოდი სახელოსნოში შედგა. ავტორმა საინტერესო რაქურსებით წარმართა იგი. მხატვრის ტილოები თითქოს ტიხარია რეალურ და ირეალურ სამყაროს შორის, ოთახი ნახევრად განათებულია და სახეები ხან კარგად ჩანს, ხან - არა. და იდუმალების გრძნობა გვეუფლება. ნელ-ნელა იმ აზრამდე მივდივართ, რომ ადამიანმა, რომელსაც ვერანზე ვხედავთ, თავი უნდა მოიკლას.

ფილმში ექსტრასენსებსაც ვხედებით. ეს ეპიზოდი, ალბათ, ცოტა გადაჭარბებული და გაზვიადებულია, თუმცა კომიკური ელფერი დაპკრავს.

მთავარი გმირი ამოძრავდა, გააქტიურდა, იმდენად, რომ საკუთარ თავში ექსტრასენსის ნიჭიც კი აღმოაჩინა... და თითქოს იმედი გაჩნდა, პარაკირის აღარ გვეშინია, პირიქით, მოძრაობას და შემოქმედებას ვეღვით. ჩვენ ხომ საქმე ხელოვან ადამიანთან გვაქვს.

ბოლოს კი ირკვევა, რომ აფიშაზე სომხურად წერია სიტყვა 'კეპო' და ძალიან ჰგავს ქართულ ასოებს. მოკლედ, 'უსუი' ზღვარზე მყოფი ადამიანისათვის მოქმედების დაწყების ბიძგი გახდა. შეცდომით წაკითხულმა აფიშამ აურზაური გამოიწვია გმირის ცხოვრებაში და ირონიულ-დრამატული სიტუაცია შექმნა.

მთავარი ის არის, რომ ჭეშმარიტ რწმენას სასწაულების მოხდენა შეუძლია, და თუ ადამიანს ასეთი რწმენა აქვს, გამოსაეაღლს აუცილებლად ი.პოვის.

ეს მერაბ კოკოსაშვილის ბოლო ნამუშევარია. იმედს ვიტოვებ, რომ იგი მომავალშიც გვიმასპინძლებს თავისი ფილმების პრემიერებზე, რადგან სათქმელი აუცილებლად ექნება.

მისი ფილმები სიკეთით, საინოვებით და მოჩვეულის იმედით არის სავსე. მისი გმირები საკუთარ საქმეზე უზომოდ შეყვარებული ადამიანები არიან, რომლებიც, მიუხედავად რთული ცხოვრებისა, მაინც არ კარგავენ რწმენას იცვლება დრო, იცვლება ქვეყნის წყობილება, იცვლებიან პრეზიდენტები და საოცრად სწრაფად გადის წლები, მაგრამ მერაბ კოკოსაშვილი ყოველთვის საინტერესო ავტორად რჩება, რომელიც მზად არის, კიდევ დიდხანს ერთგულად ემსახუროს საყვარელ კინოს, შექმნას ახალი სახეები, ახალი თემები და ახალი გმირები.

რეალური და ირეალურის მიჯნაზე
(მიხეილ კობახიძე)

მეოცე საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართული კინოს აღზევებასა და ფართო აღიარებაში ძალზე მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ერთმა სრულიად ავტონომიურმა და თვითმყოფადმა მოელენამ – ეს გახლავთ მიხეილ კობახიძის კინოსამყარო. მ. კობახიძე ნოვატორია, როგორც ხელოვანი, რადგან მისი ფილმების დახვეწილი და პირობითი ფორმა, რომლისადმი იგი აქტიურ ინტერესს იჩენს, ქართული კინოსათვის სრულიად ახალი ეკრანული სიერცის შეკვრას ემსახურება.

მიხეილ კობახიძემ, როგორც ახალი ლირიკული გმირის აღმოჩენმა, დიდი გავლენა მოახდინა ქართულ კინოაზროვნებაზე, გაუხსნა რა ახალი პორიზონტები ბევრი თანამედროვე და მომდევნო თაობის რეჟისორის შემოქმედებას. მისი დიდი დამსახურებაა ისიც, რომ დასაბამი მისცა ლაკონიურ კინოაზროვნებას და მოგვიანებით ფართოდ აღიარებული “ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის” საუკეთესო ტრადიციებს.

60-იანი წლების დასაწყისში მ. კობახიძემ ლაღად, თავისი სათქმელითა და ხელწერით შემოაბიჯა დიდ კინემატოგრაფში, როგორც ბუნებით მომადლებული ნიჭით დაჯილდოებულმა დასრულებულმა ოსტატმა. ამიტომაც იყო, რომ ეს “ნათლობა” დიდ წარმატებად და საყოველთაო აღიარებად გადაიქცა. ჯერ კიდევ სტუდენტურ ფილმ “კარუსელში” მთინიშნა რეჟისორის შემოქმედებითი ინტერესები, რომლებმაც დახვეწილი და უნაკლო ხორცშესხმა მის მომდევნო ფილმებში ჰპოვეს. საოცარი წარმატება ხვდა წილად “ქორწილს” (1964 წ.), რომლის მხატვრული სრულყოფილება დღესაც ეჭვმიუტანელი რჩება. დებიუტმა ნათელყო, რომ რეჟისორის შემოქმედება ძალზე თავისთავადი მხატვრული თავისებურებებით, ცხოვრების წარმოსახვის ინდივიდუალური მეთოდით, უცდომელი გემოვნებით, ღრმა ინტუიციითა და ნათელი აზრით გამოირჩევა.

პირველ ფილმში გამოვლინდა აგრეთვე რეჟისორის მიდრეკილება ეკრანული გამოხატვის და მხატვრული განზოგადების პირობითი ფორმებისადმი, ლაკონიური დრამატურგიისა და იუმორისადმი, კინოსახის ლირიკულ-ექსცენტრიკული გადაწყვეტისადმი. შესანიშნავად გრძნობს რა

ფორმის, უანრის თავისებურებას, ეკრანული პლასტიკის ხასიათს, რეჟისორი თავის შემოქმედებას ყოველთვის აზღვევს იმ ნაკლოვანებებისაგან, რომლებიც არცთუ იშვიათად იხენს ხოლმე თავს ამგვარი სტილური მიმართულების ნაწარმოებებში. მ. კობახიძის ფილმები მისი ნიჭისათვის იმდენად ორგანულია, რომ მათი პირობითობაც, სახეების სიმბოლურობაც ძალდაუტანლობის, სილალის შეგრძნებას ბადებს, ამავე დროს ისინი მოკლებული არიან უსიცოცხლო სქემატურობას, ვინაიდან მოცემული ფორმის ჩარჩოებში მაინც საკმაოდ აელენენ ინდივიდუალური ხასიათის ნიშნებს. ამით კი, ცხადია, მისი პერსონაჟები მაყურებლისათვის უფრო საინტერესო, მახლობლნი და თანაგაცდის თუ თანაგრძნობის გამომწვევენი ხდებიან.

განა “ქორწილის” გმირი ხორცშესხმული ადამიანი არ არის? სიხალისეს და პირველი გრძნობის სინატიფეს, ახალგაზრდულ ოპტიმიზმს და განცდის უშუალობას, გულუბრყვილობას - განა ამ თვისებებს ხასიათის ინდივიდუალური თავისებურებებით არ წარმოუსახავს მსახიობი გოგი ქავთარაძე?..

ძალზე “პროზაული” პროფესიის (ფარმაცევტი), მაგრამ პოეტური ბუნების მეოცნებე ვაჟს ავტობუსში მის გვერდით მჯდომი ქალიშვილი შეუყვარდა. მათ შორის აღმოცენებული ურთიერთსიმპათიის იმპულსები სერიოზული ურთიერთობის ჩასახვაზე არ მიანიშნებს. მითუმეტეს, რომ ქალიშვილის დედა ფხიზლად “დარაჯობს” თავის პირმშოს. საგულისხმოა, რომ, ვაჟისაგან განსხეავებით, გოგონა უმაღლესი სულიერების ხელოვნებას ეუყვლება (მევიოლინეა). რეჟისორი აქ თითქოს ლოგიკას ამოატრიალებს და ფინალში გოგონა, ალბათ, დედის მიერ არცთუ უანგაროდ არჩეულ მამაკაცს მიჰყვება ცოლად. ჩვენი გმირი კი, კარგავს რა ზღვარს რეალობასა და ოცნებას შორის, იმის განხორციელებას შეუდგება, რაც მის წარმოსახვაში დაიხატა. ყვეუილებით ხელში, სასუნიოდ გამოწყობილი მიიქარის ქალიშვილის სახლისაკენ, რათა მკაცრ და კაპას დედას (რომელიც ოცნებებში ლამის კეთილ ანგელოზად ევლინება) მისი ხელი სთხოვოს. თავდაჯერებული და ხალისიანი შედის სადარბაზოში და აქ თავისი რჩეულის საქორწილო რიტუალს წააწყდება. დამალვას ცდილობს, სვედა შეიპყრობს, მაგრამ...

“ქორწილში” მიხეილ კობახიძე კინოენით გვესაუბრება ძალზე უბრალო, ყველასათვის გასაგებ და ამბდეულებელ, მაგრამ მარადიულ ადამიანურ გრძნობებზე - სიყვარულზე, ახალგაზრდაულ ოცნებებზე. პირველ იმედგაცრუებაზე.

სიყვარულის თანმხლებ სიხარულსა და ნაღველზე... და, რაც მთავარია, ფილმი ნათლად, თითქმის ხელშესახებად გვაგრძნობინებს ადამიანებს შორის გულწრფელი, სულიერ საწყისებზე აღმოცენებული ურთიერთობის სილამაზეს. შესაბამისად, მისი იუმორიც განსაკუთრებულ შეფერილობას იძენს. მასში ღირიზმი და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი მსოფლშეგრძნება ჭარბობს. “ქორწილს” ღირსებას და მნიშვნელობას ისიც მატებს, რომ საესეა საღი, ოპტიმისტური იუმორითა და იმედით. ფილმის გმირმა – კეთილი ოცნებებით აღვსილმა ახალგაზრდამ პირველ სიყვარულთან ერთად ტკივილი და იმედგაცრუება იწვნია, მაგრამ, ეფიქრობ, რაც სიუჟეტით გადახდა, მისი ბიოგრაფიის წარუშლელ ფაქტად ვერ გადაიქცევა, რადგან ყვავილებით ხელში ის კვლავ წინ მიდის ამაყად, ენერგიულად, ის თავისი ოცნებისკენ შეუწერებლად მიაბიჯებს. ცნობილი რომანსი «Эх, пах, ешь пах»..., რომელიც რეფრენივით გასდევს ფილმს და ფინალურ კადრებსაც, იუმორით თუ ირონიითაა გამოყენებული და სწორედ იმას უსვამს ხაზს, რომ ყველაფერი ჯერ წინ არის. ეს მუსიკალური გადაწყვეტა ამგვარ ეფექტს იმიტომ იძლევა, რომ ფილმის გმირის და რომანსის გმირის სულიერი წყობა კონტრასტულია. პირველი სიცოცხლით და იმედით საესე ახალგაზრდაა, მეორე კი ცხოვრებისგან უკვე დაღლილია და ყოველი ახალი ეპიზოდი მის ცხოვრებაში მხოლოდ კიდევ ერთი კარგად ნაცნობი და მოყირკებული შთაბეჭდილებაა.

“ქორწილში” რეალობასთან კავშირი ჯერ კიდევ საკმაოდ მჭიდროა (ინტერიერები, დეტალებზე ყურადღების გამახვილება, თბილისის ქუჩები, ბუნებრივი ხმაური და ა.შ.). პროფესიული, წმინდა კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით ამგვარი, პირობითად რომ ვუწოდო, “დოკუმენტური სტილისტიკა” ძალზე არტისტულად არის გამოყენებული და ამიტომ ატრაქციონის ილუზიასაც კი ბადებს. ჩანს, სწორედ ამ არტისტიზმში იმალება ის პოტენცია, რომელიც გამუდავუნებას ითხოვს და რომელმაც მ. კობახიძე “ქოლგამდე”, ე. ი. საკუთარ პირობით საეკრანო სამყარომდე მიიქანა.

მეტაფორულ-სიმბოლური აზროვნება აქ უფრო შორს მიდის და ჩვენ თვალწინ უსულო საგანი – ქოლგა ცოცხლდება, დამოუკიდებელ “არსებად” მოგვევლინება, იწყებს მოძრაობას და მოქმედებას. სიმბოლო არასოდეს არის ერთმნიშვნელოვანი. აქაც ასეა, მაგრამ ქოლგა რომ რაღაც უცხოში, მიუხედავად მისი,

ახალგაზრდა გმირებისათვის მიმზიდველი და, ბოლოს და ბოლოს, ცდუნების სიმბოლოა – ეს ცხადზე ცხადია.

შეყვარებულები სრულ ჰარმონიაში არიან ერთმანეთთან, მათ შორის სულიერი კავშირის ძაფებია გაბმული. მათ სიმშვიდესა და იმავდროულად სიხალისეს თითქოს არაფერი ემუქრება... მაგრამ გამოინდება ცაში მოფარფატე ქოლგა და შეყვარებულები მოსვენებას კარგავენ – აქეთ-იქით დასდევენ, მის დაჭერას ლამობენ, ერთმანეთისთვის თითქოს აღარ სცალიათ. ქოლგა კი აცდუნებს, აღიზიანებს, ხან თვალს მოეფარება, მერე კვლავ გამოინდება. ამ დროს პერსონაჟების ინტენსიური მოძრაობა, მოცუქევავე მიმოხერა, მთლიანად პლასტიკური მონახაზი გმირების ხასიათის თუ შინაგანი მდგომარეობის საოცრად ზუსტ და ბეურის მთქმელ დახასიათებას იძლევა. აი, გამოინდება მესამე პერსონაჟი, მამაკაცი ვიწრო გზაზე მოდის, არა, ამას არ ჰქვია “მოდის” – სიტყვით გამოუთქმელად მოკუნტრუშობს და ადვილად ეუფლება შეყვარებულებისათვის ნანატრ ქოლგას, სთავაზობს ქალიშვილს და ისიც ხელს შეაველებს მაცდურ საგანს... ერთი წამით შეყვარებულ ვაჟს და ჩვენც – მაყურებელს უცნაური გრძნობა გვეუფლება, გრძნობა იმედგაცრუებისა. მაგრამ რეკისორი სიუჟეტის ასეთ სვლას არ დაუშვებს და ჰარმონია აღდგება, მოკუნტრუშე მამაკაცი-ნიღაბი კი ქოლგით ხელში გზას გაუჩვენებს.

როგორც უკვე აღინიშნა, მ. კობახიძემ პირველივე ფილმით გვამცნო თავისი მიდრეკილება მხტერული განზოგადების სუბიექტური და პირობითი ფორმებისადმი, რაც შემდგომში უფრო აშკარა და გამოკვეთილ სახეს იღებდა. მისი მინიატურებისათვის დამახასიათებელია მონოლოგიურობა, რომელიც ელინდება ხელოვანის მიერ ადამიანთა გრძნობებისა და დამოკიდებულებების გამოხატვით, სამეაროს ხილვით, რომელიც სუბიექტურ განწყობილებათა პრიზმაშია გატარებული. ამასთან, ავტორი არ გაერბის ამ განწყობილებების მძაფრ ემოციურ შეფერილობას, რაც ბუნებრივად იწვევს პოეტური და ექსცენტრიკული ხერხების გამკვეთრებას. მ. კობახიძის მოხდენილი კინემატოგრაფიულობა ხშირად დაფუძნებულია ხმა-ხედვითი სტრუქტურის ამა თუ იმ ელემენტის აქცენტირებასა და განსაკუთრებულ გააზრებაზე. ასე მაგალითად, “ქორწილშიც” და “ქოლგაშიც” გარკვეული ხმოვანი მუხამებები, მუსიკალური ლაიტმოტივები საჭირო გაუნება-განწყობილებას კი არ იქმნიან მხოლოდ, არამედ საუცხოოდ მეტყველებენ ადამიანურ განცდებზე, გმირების სულიერ მდგომარეობასა და, რაც მთავარია, მათდამი ავტორის დამოკიდებულებაზე. ამგვარად, იქმნება ფილმის თითქოს და

დამოუკიდებელი ხმოვანი სახე, პარტიტურა, რომელიც, ალბათ, გამოსახულების გარეშეც ცხადად შეგვაგრძობინებს ემოციურ განწყობილებათა მთელ გამას, სიუჟეტის მიღმურ სულიერ ფონს. მუსიკა აქტიური დრამატურგიული ძალაა და, ვიმეორებ, გარკვეულად დამოუკიდებელი მხატვრული სახის მნიშვნელობაც იძენს. ის ხან სიყვარულის ხატია, უხილავი ძაფი, რომელიც ორ ადამიანს შორის გაბმულა და მათი ცხოვრება ბედნიერი და გასულიერებული გაუხდია, ხან კიდევ მუსიკა ცდუნებისა ან სევდის, საზეიმო შთაგონებისა თუ თავშეუკავებელი სიხარულის ხატია— უფრო ხშირად კი ის ავტორის ლირიკული, იუმორისტული-ირონიული დამოკიდებულების გამოხატვის უზუსტესი საშუალებაა. სწორედ ამგვარ აზრობრივ, ემოციურ და ინტონაციურ აქცენტებს ჰქმნის მუსიკა მ. კობახიძის ფილმებში.

მაგრამ კინო რომ უპირველესად გამოსახულებაა - მოძრავი გამოსახულება, ეს მიხეილ კობახიძემ შესანიშნავად იცის და ამიტომაც თავის შემოქმედებაში უპირველეს მნიშვნელობას ანიჭებს მთელი ფილმის, ეპიზოდის, ცალკეული კადრის თუ პერსონაჟის პლასტიკურ ნახაზს, რომლის ყველა ნიუანსი ავტორის ემოციური ტონუსის მანიშნებელიც, სახეების გახსნის საშუალებაც და აზრისა და გრძნობის საუკეთესო ძალაც ხდება, მიტ უმეტეს რომ რეჟისორი თანმიმდევრულად და პრინციპულად უარს ამბობს სიტყვაზე.

მ. კობახიძისათვის მსახიობის ფუნქციის გააზრებისას და მათი შერჩევისას გადამწყვეტი ხდება უნარი რაც შეიძლება სრულად გამოხატონ სულიერი მდგომარეობა და განწყობები პლასტიკით, ჟესტიით, მიმიკით... როგორც წესი, მისი მსახიობი კირტუოზულად უნდა ფლობდეს საკუთარ სხეულს, მსუბუქად მოძრაობდეს, ცეკვაედეს, ჰქონდეს მდიდარი და ზუსტი მიმიკა. ყოველივე ეს კი რეალურისა და თითქმის ფანტასტიკურის. ყოფითისა და ექსცენტრიკულის მიჯნაზე უნდა იმყოფებოდეს. ერთი სიტყვით, რეჟისორი მსახიობისგან ითხოვს ნვეულებრივი გრძნობების, მოქმედებებისა და აზრის ხაზგასმულად ექვეყნო გამოხატვას.

მიხეილ კობახიძე ფილმიდან ფილმში აძლიერებს კინოსახის პირობითობას, კომიკური ეფექტის, პანტომიმის, ექსცენტრიკის მნიშვნელობას და “მუსიკოსებში” ეს ეფექტორი გარკვეულ უკიდურესობამდე მიჰყავს. თუ კი “ქორწილში” ექსცენტრიკა ვლინდებოდა უპირატესად როგორც სულის ექსცენტრიკა, როგორც წინააღმდეგობრივი მდგომარეობა კომიკურსა და სევდიანს შორის, თუ კი აქ კიდევ ძლიერია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რეალისტური

პასაუები, მაშინ მომდევნო ფილმებში ექსცენტრიკა წარმოგვიდგაროგორც სინამდევლესთან თავისებური თამაში.

“მუსიკოსები” გრაფიკულად უნაკლოდ შესრულებული კინოზღაპარია. გმირები მოქმედებენ თეთრ ფონზე, რომელიც კონკრეტული ადგილისა და დროის ნიშნებსაც კი არ ავლენს. მოქმედ პირთა (ორი მამაკაცი) მოძრაობას, უცბებს, მიმიკას არაფერი აქვს საერთო რეალურ ყოფაში ადამიანის საქციელთან. ეს ძალზე თავისებური კინოეტიუდი ნათლად და მხატვრულად გადმოგვცემს აზრს ადამიანთა შორის უთანხმოების, მტრობის აბსურდულობის შესახებ. ავტორი პირველივე კადრებიდან გვათავაზობს “თამაშის წესს” – ფილმში ყოველივე ხაზგასმულად პირობითი ფორმით განეფინება. პირობითია გარემო – უფრო ზუსტად, ის როგორც ასეთი, არ არსებობს; პირობითია გმირების გარეგნობა, მათი ჩაცმულობა და მათ ხელთ არსებული აქსესუარები, საგნები; პირობითია გრძნობათა გამოხატვის მანერა და ფილმის სხვა ელემენტი. მაგრამ თავად ეს ემოციები, შინაგანი მდგომარეობა და იმპულსები, რომლებიც ასე უცნაურად გამოიხატება, ძალზედ ნათელი, ნაცნობი და გასაგებია.

ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ “მუსიკოსებში” ყოველივე აღნიშნული მიზნად ისახავს გამოიწვიოს მაყურებლის სიცილი. მაგრამ საკმარისია კომედიური და ექსცენტრიკული ეფექტების მიღმა “გაეისედოთ” და ნათელი გახდება, რომ რეჟისორის მიერ მიგნებული ესა თუ ის ხერხი მოცემული სტილისტიკის ფარგლებში სათქმელის გამოხატვის ყველაზე ბუნებრივი გზაა. მ. კობახიძე აღწევს ექსცენტრიკული, აბსურდის კომედიის ორგანულ შერწყმას სეედითა და იმედით აღსავსე ფიქრსა და აზრთან. ასეთი უანრული საწყისი “მუსიკოსებში” პირველი კადრიდან იჩენს თავს: კაცი საჭადრაკო დაფას მისჯდომია და თავის თავს ეთამაშება. სიტუაცია თითქოს სულაც არ არის კომიკური, მაგრამ გმირის ხაზგასმული სერიოზულობა, საკუთარი ღირსების შეგნებით გამსჭვალული თვითკმაყოფილი სახის გამომეტყველება, მოძრაობა და მიმოხერა მაშინვე აღგვიძრავს სიცილის რეაქციას. სერიოზულობა და გაუმართლებლად გაზვიადებული “სოლიდურობა” გმირის ყოველ მოძრაობაში მოსწანს: იმაში, თუ როგორ გადაადგილებს საჭადრაკო ფიგურებს, როგორ ზის, როგორ შემოტრიალდება, აიღებს დურბინდს და თეთრ ფონზე გამოიჩენილ შორეულ შავ წერტილს მიაჩერდება. ამ მოკლე ექსპონიციას მოსდევს ეფექტური კონტრასტი – იცნორა მოახლოებულ ადამიანში თავისი კეთილი ნაცნობი, “მოჭადრაკე” უმაღ გარდაიქმნება. ეს კონტრასტი თუ მეტამორფოზა იმდენადვე უსიქალო-გიურია, რამდენადაც გარეგნულად მკეთილად

ექსცენტრიკული. მისი გამოხატულება – პლასტიკურად მდიდარი რიტმული გარბენაა. მოულოდნელი შეხვედრისგან ბავშვური აღტაცებით შეპყრობილი ორი ადამიანის ცეკვა, რომლითაც ეს ეპიზოდი მთავრდება, მართლაც რომ შესანიშნავი სანახაობაა. ტექნიკურად დასრულებული და დახვეწილი მოძრაობები, მიმიკური თამაში სავსებით და მთლიანად ჩაენაცვლება სიტყვას. “მუსიკოსები” ხმა-ხედვითი და პლასტიკურ-რიტმული კონტრაპუნქტის იდეალური მაგალითია.

როდესაც მიხეილ კობახიძის შემოქმედებაზე და ქართული კინოს განვითარებაში მის როლზე ვსაუბრობთ, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს კიდევ ერთი დეტალი: ქართული კინო ფორმისა და სტილის ძიების თვალსაზრისით ადრეც გაჩივდა მოწინავე მსოფლიო კინემატოგრაფიების გავლენას. მას ზოგჯერ ცნობილი მიმდინარეობების მოწაფური მიბაძევაც კი ახასიათებდა. რა თქმა უნდა, პქონდა პრინციპული მიღწევებიც, მაგრამ, ჩემი აზრით, პირველი ქართველი კინორეჟისორი, რომელმაც შეძლო ფორმითა და ესთეტიკით დახვეწილი უნაკლო ფილმები შეექმნა ისე, რომ ამ პრიორიტეტს თვითმიზნური ხასიათი არ ჰქონოდა – მიხეილ კობახიძე გახლავთ.

შარაჯან(ი)ვი - კეთილი მეზღაპრე

კინო, უპირველეს ყოვლისა, თამაშობს საგნების კანით, რეალობის ეპიდერმით. ის აამაღლებს მატერიას და გვიჩვენებს მას სიღრმისეულ სულიერებაში, სულთან ურთიერთობაში; სულთან, რომელმაც ის დაბადა

ანტონენ არტო

სერჟ დანეი გოდარისადმი მიძღვნილ ერთ წერილში წერს: “გოდარის სახელი დაახლოებით ისეთივეა, როგორც თავის დროზე პიკასოსი. ის “ხელოვნების” სინონიმად იქცა მასებისთვის გაუგებარი შერყენილი ავანგარდის, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თაღლითობის გაგებით. არსებითად, სიტყვა “გოდარი” რაღაცწილად მხატვრის “გახსნილობას”, იმ ექსტრავაგანტულ თავისუფლებას აღნიშნავს, რის გამოც შურთ და რისთვისაც ტუქსავენ“!

ეს სიტყვები თამამად შეიძლება გაეიმიჯროთ სერგო ფარაჯანოვის მიმართ – რეჟისორის, რომელიც ერთ-ერთი უდიდესი “თაღლითია” კინოს სამყაროში: ის გამუდმებით და გაომწვევად ანგრევს დადგენილ წესებსა და ნორმებს, გააზრებულად ქმნის “ანტიკინოს”, გაბნევს, ხელის ერთი აქნევით გიცამტყვევებს აქამდე არსებულ თეორიებს კინოს ბუნების, მისი სპეციფიკის შესახებ; რეჟისორის, რომელსაც ყველა იცნობს, მიუხედავად იმისა, უნახავს თუ არა მისი ფილმები, არის თუ არა მისი შემოქმედების თაყვანისცემელი...

ფარაჯანოვი მართლაც გახდა “ხელოვნების” სინონიმი – იგი მუდამ რაღაცას ქმნიდა, იქნებოდა ეს ორიგინალური კოლაჟები, სადაც ფერისა და ფაქტურის გამოვლენაში მხატვრის გასაიციკარი ალლო იგრძნობოდა თუ მაგიერი ბრწყინვალეებით მოსილი, ძველმანებისგან შეკოწიწებული სანუქრები, უხეად რომ ურიგებდა ახლობლებსა და ნაცნობებს; ერთი შეხედვით აბდაუბდა, სიზმრისეულ ხილვაში წარმოქმნილი სცენარები, სადაც თითოეულ ფრაზას ვიზუალური სიკვადე აქვს მინიჭებული თუ ლეგენდადქცეული ფარაჯანოვისეული სუფრა, რომელთან მიწვეული სტუმრები ნამდვილი დიონისური დღესასწაულის რიტუალში ებმებოდნენ; და, რაღა თქმა უნდა, მისი ფილმები,

¹ *Страсть: между чёрным и белым.*

ისეთივე არაორდინარული და მოულოდნელობებით აღსავსე, როგორც თავად ფარაჯანოვი. ფილმები, რომლებიც იმპროვიზებულ თამაშს წააგავს. შემოქმედება ცხოვრების გაგრძელება იყო, ცხოვრება – შემოქმედებისა...

ფარაჯანოვის კარნავალური, მყუთქავი ენერჯით სავსე ხელოვნება იყო ამბოხი მახინჯი, სულის შემხუთავი სისტემის მიმართ, რომელსაც რეჟისორი მთელი არსებით ეწინააღმდეგებოდა. ეს წინააღმდეგობა მოკლებული იყო ყოველგვარ პოლიტიკურ ამბიციურობას; ფარაჯანოვი არასოდეს ყოფილა რომელიმე, თუნდაც სხვაგვარად მოაზროვნეთა დაჯგუფების წევრი. ფარაჯანოვი რჩებოდა ფარაჯანოვად – ცინიკოს, გულკეთილ, მოუსვენარ ბრძენ-ბავშვად, რომელიც ვერ იტანდა სიყალბესა და უსიცოცხლობას (ამიტომაც მის ფილმებში ბუტაფორიაც კი ცოცხლდება)... რეჟისორის უცნაურობანი, წინასწარ გაუთვალისწინებელი ქცევა, რომელიც უხეად იყო გაჯერებული ირონიით (არცთუ იშვიათად – თვითირონიით) და ზოგჯერ სარკაზმითაც, განაწყენებულს ტოვებდა ბევრს – მათ, ვინც თამაშის წესებს ვერ იღებდა. ფარაჯანოვი კი გამომწვევად იქცეოდა, მისთვის სელურთი იყო, რას იტყოდნენ ან როგორ გაიგებდნენ მის ნათქვამს. ამიტომაც სპექულაციისა და პომოსექსუალიზმის ბრალდება საუკეთესო საბაბი აღმოჩნდა არასასურველი ხელოვანის თავიდან მოსაშორებლად. მაგრამ გადასახლებისა თუ ციხის სასტიკი პირობების მიუხედავად, ფარაჯანოვი დარჩა ადამიანად, რომლის *დანაშაული იმაში გამოიხატებოდა, რომ თავისუფალი იყო* (ბელა ახმადუღინია). მას არ დაუკარგავს სიცოცხლის სიყვარული, ცხოვრებასა თუ შემოქმედებაში სანახაობის, ფოიერერეკის, დღესასწაულის შექმნისა და გარშემომყოფთა, მაყურებლის გაოცების უნარი.

ფარაჯანოვის მთავარი პრინციპი სწორედ ეს იყო – ყველაფრისგან თუ არაფრისგან სიღამაზის შექმნა, სადაც ესთეტიკური აზროვნების აქამდე არსებული კატეგორიები აბსოლუტურად იცვლება: მჭახე, დაუდაჟა ფერები უგემოვნო სიტყვლეს კი არ ქმნიან, არამედ მაჟორულ ფერადოვან გამას, სრულიად დაუკავშირებელი საგნები, დეტალები – ეკლექტურ კოლაჟს...

ფარაჯანოვის კარნავალური ხელოვნების ფესვები სახიობრივი დღესასწაულების წიაღში უნდა ეძიოთ, რომლებიც თბილისის ბოქმერე ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. ფარაჯანოვის ესთეტიკური ფენომენის ჩამოყალიბება კი უდავოდ სწორედ ამ უაღრესად თავისებურმა,

შეიძლება ითქვას, ეგზოტიკურმა გარემომაც განაპირობა, სადაც დაიბადა და გაიზარდა რეჟისორი. მით უმეტეს, რომ მამამისი ანტიკვარული მაღაზიის მფლობელი იყო, სადაც გამუდმებით იჭრებოდნენ სხვა კულტურები, თავის აურას ტოვებდნენ და ქრებოდნენ. ამითაც აიხსნება რეჟისორის საოცარი “გახსნილობა” უცხო კულტურებისადმი, მათი გათავისების შესაშური უნარი. შემთხვევითი არ არის, რომ მისმა სადიპლომო ფილმმა “მოლდავეურმა ზღაპრებმა” დიდი ხნით გაუსწრო მოლდავეური კინემატოგრაფის მიერ საკუთარი ეროვნული კულტურის არქეტიპების ათვისების პროცესს. “მივიწყებულ წინაპართა აზრდილები” კი ალექსანდრე დოვენკოს ტრადიციებს ადადგენს და უკრაინული “პოეტური სკოლის” ესთეტიკის უმთავრესი განმსაზღვრელი ხდება. რა თქმა უნდა, საგულისხმოა თვით მასალის შერჩევა, რომელიც ამ “გათავისების” საშუალებას იძლევა. ესაა არქაიკა, ის მითოსური საჩქარო, რომელსაც ბოლომდე ვერ ელევა ფარაჯანოვი, რადგან ეს სამყარო მასშივეა. არც ის არის შემთხვევითი, რომ თავისი შემოქმედების ბოლო პერიოდში ფარაჯანოვს საერთოდ აღარ აინტერესებს კონკრეტულად რომელიმე ეროვნული კულტურა. თუ ჯერ კიდევ “საიათნოვაში”, რომელიც ქართულ-სომხურ-სპარსულ ტრადიციათა შესაყარზე ამოიზრდება, განსაკუთრებულ როლს მიაჩნც სომხური სახეით ხელოვნების ესთეტიკა თამაშობს, “სურამის ციხე” და “აშუღ-ყარბი” უფრო მრავალრიცხოვანი კულტურული ელემენტებით შეზავებული ზოგადადროსაველური სურათებია, სადაც ერთი განმსაზღვრელი ეროვნული კულტურის სტილისტიკას (იქნება ეს მოლდავეური, უკრაინული თუ სომხური) “კოსმოპოლიტური კინი” ცვლის.

ჩვენში ეროვნული მოძრაობის აღმავლობისას ფარაჯანოვის ბოლო ფილმების, განსაკუთრებით კი “სურამის ციხის” შესახებ ორ სრულიად საპირისპირო აზრს გამოთქვამდნენ. “პატრიოტული გრძნობით აღვსილნი” ბობოქრობდნენ მკრეხელ რეჟისორზე, რომელმაც შელახა ქართული კლასიკური ლიტერატურის ღირსება(!), უარყო ყოველგვარი ეროვნული ტრადიციები და ა.შ. ფარაჯანოვის შემოქმედების დამფასებელთა ნაწილი კი, ვითომდა მის გასამართლებლად, ჯიუტად ამტკიცებდა, რომ რეჟისორმა, პირიქით, უდიდესი პატივისცემა გამოხატა ქართული ლიტერატურის, საქართველოს ისტორიის მიმართ, რომ მან ძეგლი დაუდგა ქართველ (!) გმირს... არადა, ორივე მოსაზრება პრინციპულად ეწინააღმდეგება ფარაჯანოვის შემოქმედების იდეას, რომელსაც აინტერესებდა არა ის, თუ სადაურია გმირი,

არამედ თვით გმირობის ფენომენი, თავგანწირვის, ვაჟკაცობის არქეტიპი, რომელიც უნივერსალურად მოქმედებს ყველა კულტურაში. “ლეგენდა სურამის ციხეზე” არ არის დ. ჭონქაძის ნაწარმოების ეკრანიზაცია ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით; ფარაჯანოვა ის შეარჩია, როგორც ზემოთ ხსენებული არქეტიპის ძალზე ორიგინალური და მძაფრი გამოხატულება.

საერთოდ, ფარაჯანოვი ყოველთვის ეძიებდა ამ არქეტიპებს, რომლებიც ზერეალურ და ზედროულ სივრცეში წარმოიშვა და დღემდე არსებობენ ადამიანთა მეხსიერებაში. ამ მახსოვრობის თავისებურ სისტემატიზაციას კი წარმოადგენს მითი, რაც ფარაჯანოვის შემოქმედების საფუძველი გახდა. მასთან ხშირად შეხედებით უძველესი მითების ცალკეულ მოტივებს, თუმცა არც ერთი მათგანი სუფთა სახით არ არის გამოყენებული. ისინი რეჟისორს შემოქმედებით იმპულსს აძლევენ მარადიულსა და ამბიღებულზე საკუთარი მითის შესაქმნელად. ფარაჯანოვის ფილმებში შენარჩუნებულია მითოსური სტრუქტურა – ანტინომიური წყვილი: ნათელი – ბნელი, ბოროტი – კეთილი... თუმცა რეჟისორის მითოლოგიურობაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, მისი აზროვნების ირაციონალურობა, ინტუიციური აღქმა მაქვს მხედველობაში. ამ უკანასკნელისთვის უსულო სამყარო, უბრალოდ, არ არსებობს. მითოლოგიურ აზროვნებას უადრესად სუბიექტური კონსტრუქცია განსაზღვრავს: “მე” – “შენ” ანუ ნებისმიერ მოვლენასთან უშუალო, გრძობადი ურთიერთობები მყარდება და არა რაციონალურ-განყენებული (“მე” – “ის”). ფარაჯანოვის ფილმებში თითოეული დეტალი ცოცხლობს. აქ არ არსებობს ნაკლებად მნიშვნელოვანი, მით უმეტეს – უმნიშვნელო. რეჟისორისთვის ისეთივე ძვირფასია, მაგალითად, კადრში უბრალოდ გავლილი სირაქლემა, როგორც მსახიობი, რომლის უღამაზეს პორტრეტებს ქმნის.

ამ თვალსაზრისით ფარაჯანოვი – მოდერნიზმის თანამედროვე, უფრო მეტ სიახლოვეს პოსტმოდერ-ნისტულ ხელოვნებასთან ავლენს, რომელიც თავის ყურადღებას “ცენტრიდან” “პერიფერიისკენ”, “მთავარიდან” “დეტალისკენ” მიმართავს... ფარაჯანოვის შემოქმედების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნიშანი სწორედ “პერიფერიული” კულტურებისაკენ სწრაფვია. სადაც სხვადასხვა ეთნიკური ტრადიცია

² М. Черненко, *Этнический кинематограф и казус Параджанова, Киноведческие записки, 6.*

თანაარსებობს. ამგვარი კულტურის გარემოცვაში იზრდებოდა თვითონ. გუცულებიც ამგვარ კულტურას წარმოადგენდნენ, რომლის მრავალფეროვნება არანეულებრივ მასალად იქცა ფარაჯანოვის პირველ შედეგად აღიარებული ფილმის "ჩივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებისთვის". მასში, ისევე, როგორც დანარჩენ ფილმებში, ფარაჯანოვი დიდი ინტერესით ასახავს რიტუალებს, წეს-ჩვეულებებს, სადაც ხშირად სწორედ ეს განსხვავებული კულტურული ტრადიციები გადაიკვეთება. ამიტომ ფარაჯანოვს ზოგჯერ "ეთნოგრაფ-რეჟისორსაც" უწოდებენ, თუმცა მასთან არც ერთი რიტუალი ზუსტ ეთნოგრაფიულ მონაცემს არ ეფუძნება (ისევე, როგორც მითოლოგიური მოტივები მხოლოდ ასოციაციური ჯაჭვის სახით არის წარმოდგენილი) – ის რეჟისორისთვის საინტერესო და მისაღები ფორმაა, როგორც ფერადოვანი პერფორმანსი, როცა მატერიაში უმაღლესი სულიერი ფასეულობები განსხვავდება.

"...აჩრდილების" ფინალში ფარაჯანოვი მისთვის დამახასიათებელი გულმოდგინებით აღწერს დატირების რიტუალს: მოხუცი გუცულები ცულის ტარით ზომავენ მიცვალებულს, ზემოდან მონეტებს აყრიან, ერთმანეთში ირევა უხუცესთა სამგლოვიარო სიმღერა, ტრომბონების ზარი და პალატანას მოთქმა-გოდება. მოულოდნელად ახალგაზრდები ცეკვო-თამაშს იწყებენ, მიცვალებულის გარშემო ფერხულს გამართავენ, დატრიალებული კამერა სახეებს ვეღარ არჩევს, რჩება მხოლოდ აბსოლუტური მოძრაობის შეგრძნება და ახალგაზრდების ხორხოცი... წრე იკვრება. მარიშქასა და ივაშქოს სიყვარულიც სიკვდილის სარეცელთან დაიბადა, ამ უკანასკნელის დატირებაზე მისულ უმიზეზოდ გამხიარულებულ ახალგაზრდებშიც უთუოდ ვიღაცას ვიღაც შეუყვარდება (აქ, რა თქმა უნდა, ზოგადი პოეტური ესთეტიკის გარდა თავს გეახსენებს დოვჟენკოს შემოქმედება, კონკრეტულად – მისი ფილმი "მიწა") .. ცხოვრება გრძელდება.

სიკვდილი, არა როგორც დასასრული, არამედ როგორც მარადიული ცხოვრების დასაწყისი – ამ იდეის მატარებელია ფარაჯანოვის მომდევნო ფილმებიც. ამიტომ, რაც უნდა ტრაგიკული მოტივების შემცველი იყოს სიკვდილი, მათში ეს უკანასკნელი არასოდეს აღიქმება ტრაგედიად. პირიქით, ის ამადლებულ, თაყისთაყად მშენიერ მოვლენად წარმოგვიდგება. მოლიანად ფილმები ამგვარი ფინალისთვის გეამზადებს – დასასრული იქნება სიკვდილი, მაგრამ არა უბრალო, არამედ დიდებული, ჭეშმარიტებასთან ნახიარები. ეს ჭეშმარიტება

“... აწრდილებში” სიყვარული იყო, “...სურამის ციხეში” სამშობლოს სიყვარული იქნება, “საიათნოვაში” კი, უპირველეს ყოვლისა, რწმენაა.

აღბათ, ამიტომაცაა “საიათნოვა” ყველაზე აბსტრაქტული სურათი ფარაჯანოვის შემოქმედებაში. საერთოდ, რეჟისორს სიუჟეტი, დრამატურგიული განვითარება ყოველთვის ნაკლებად აინტერესებს, მაგრამ განსაკუთრებით ამ ფილმში თხრობის ელემენტები მაქსიმალურადაა შემცირებული. მთელი ყურადღება გადატანილია თითოეული კადრის გამომსახველობაზე. ეს არ არის ფილმი საიათნოვას ცხოვრებაზე, ესაა ფილმი საიათნოვას ღექსებზე; ფილმი-მითი მგოსანზე, რომლის მთელი სიმდიდრე თავისუფლება და პოეტური ნიჭია, რომელიც ყველასგან მიტოვებული, სიყვარულში ხელმოცარული მარტო რჩება და რომელიც შვებას ჭეშმარიტების ძიებაში პოულობს.

ფილმი ერთგვარი უვერტიჟურით იწყება, სადაც კადრი-ნატურმორტები ბიბლიური ფრაზების თავისებურ დაშიფვრას წარმოადგენს. მთავარი გმირი არუთუნი (სომხ. აღღგომა) თავიდანვე რელიგიურ სიმბოლიკას უკავშირდება – ეკლესია, ხაჩკარები, ჯვარი, მატახი – მსხვერპლშეწირვის წარმართობიდან გადმოსული რიტუალი. საბოლოოდ იქმნება მსხვერპლად შეწირული მგოსნის სახე-სიმბოლო, რომელიც წარმართულ და ქრისტიანულ იდეათა შეჯერებაში ყალიბდება.

ფარაჯანოვთან ამგვარ აღრევას გამუდმებით ვაწყდებით, რადგან ის გრიგორიანულ ტრადიციაზე გაზრდილი, ბუნებით წარმართია; ქრისტიანული ქადაგებისაგან განსხვავებით, იგი ხორცს, მატერიას კი არ უარყოფს, არამედ აღიარებს, როგორც სულიერების გამოვლინების ფორმას, საშუალებას, როგორც სიცოცხლის დადასტურებას. ამიტომაც რეჟისორი რელიგიურ-ეთნოგრაფიულ რიტუალს ყოველთვის “ქლასტიკური პოეტური გადახვევისთვის” იყენებს, სადაც მატერიისადმი დაუფარავი აღტაცება ვლინდება...

უზარმაზარ ქვაბში ხორცი იხარშება, სპილენძის სინებზე ოსშივარადენილი დიდრონი ნაჭრები ეცემა, ცოტა მოგვიანებით კი – ფერად-ფერადად შეღებილი ძაფები, რომლებიცგანაც უღამაზესი ხალიჩა უნდა მოიქსოვოს. ჰედონისტური აღმოსავლეთის გამომხატველ ხალიჩას “ათორმეტი დღესასწაულის” ამსახველი სომხური მინიატურები ენაცვლება. ხორცისა და სულის მარადიული ჭიდილი – ის, რაც “მივიწყებულ წინაპართა აწრდილებში” მიწიერი და ზეციური სიყვარულის დაპირისპირებაში გამოიკვეთა და რაც ფარაჯანოვის

დაუსრულებელი ძიების თემაა, “საიათნოვაში” კიდევ უფრო განზოგადდება და ერთგვარ ეიზუალურ ინვენციას წარმოქმნის: ქება წიგნისა ანუ პირველქმნილი სიტყვისა ანუ სულისა და ქება ხორცისა, ნაყოფისა, მატერიისა. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმში ზრუნვა სულისათვის და ზრუნვა ხორცისათვის ერთ რანგში განიხილება, ორივე წმინდა რიტუალს განასახიერებს. ნაყოფის გამოღება ისევ და ისევ სულიერების გამოვლენის თავისებური ფორმა ხდება. ამიტომაც ჩნდება ეკრანზე ერთმანეთის პარალელურად ყურძნის წურვა და ნათლობა, კალოობა და ჯერისწერა, ზეთის გამოხდა და მიცვალებულისთვის წესის აგება... საგულისხმოა, რომ ორივე სამუშაოს ბერები ასრულებენ.

ორი განსხვავებული საწყისის დაკავშირება ერთ ფენომენთან, ერთ მოვლენასთან, ერთ პიროვნებასთან საერთოდ დამახასიათებელია ფარაჯანოვის პოეტიკისთვის – სოფიკო ჭიაურელის მიერ განსახიერებული საიათნოვა/სატრფო/მუზა და ვისი/რამინი (“საიათნოვა”), ოსმან-აღა და სეიმონ მესტიერე (“ლეგენდა სურამის ციხეზე”). განსაკუთრებით მრავლისმეტყველი მეტაფორული გაერთიანება ხდება საიათნოვა/სატრფოს სახეში, რაც ფარაჯანოვის საყვარელი “სული” – “ხორცის” მთლიანობის მოტივის ფარგლებს სცილდება. ამ ერთგვარად ანდროგინიულ ერთობას თითქოს პრეისტორიულობაში გადაყვავართ, როცა სქესი ჯერ არ იყო გაყოფილი, როცა “მდედრი” და “მამრი” სინკრეტულ მთლიანობას წარმოადგენდნენ (სინკრეტულობა, ალბათ, ყველაზე უკეთ გამოხატავს ფარაჯანოვის ხელოვნების თავისებურებას, რაც განსხვავებულთა თანაარსებობაში გამოვლინდება. რეჟისორი თითქოს მითოსური წარმოდგენების მიღმაც კი მიდის, როცა, როგორც აღვნიშნე, ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელ ანტინომიათა შორის კონფლიქტსაც კი გამორიცხავს, თუ “მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებს არ ჩავთვლით”).

სინკრეტულობა, როგორც მსოფლმხედველობრივი თუ ესთეტიკური პრინციპი ერთგვარად ღოკალიზდება აბრეშუმის პარკის სახეში, რომლის საიდუმლო კეპლად გარდაქმნის, არსებობის ახალ ფორმაში გადასვლის მეტამორფოზაა. აბრეშუმის პარკის მსგავსად გახვეული მოხუცი მისანი “სურამის ციხეში” ახალგაზრდა ვარდოდ გარდაისახება (საგულისხმოა, რომ თემცვა დაწყვილებულ პერსონაჟთა როლებს ამჯერად ერთი მსახიობი აღარ ასრულებს, მაგრამ ისინი დედა-შვილი არიან, რაც თავისთავად უკვე ატარებს ერთმანეთში გადასვლის ერთმანეთში გაგრძელებული ცხოვრების იდეას); ამგვარად

მუმიფიცირებული მიცვალებული წამიერად გამოჩნდება
“ბროწეულის ყვაეილობა” (ფილმი “საიათნოვას” მეორე
სახელწოდება), რაც საიათნოვას ლექსს უსწრებს წინ:

“შენ გარდაჰხვედი ამა ქვეყნიდან/
და ჩვენ, მცხოვრებთა მზის ქვეშ/
სააქაოს დარჩენილთა
განგიშაღდეთ პარკი აბრეშუმისა, /
რათა საიქიოს კეპელად აღმოჰფრინდე”.

თამაშის საგანგებოდ მოცემული პირობა ფარაჯანოვის
ფილმების ძირითად პრინციპს წარმოადგენს. ამიტომაც
განიცლიან მისი პერსონაჟები მუდმივ ტრანსფორმაციას, ხშირად
ერთი ფილმიდან მეორეში გადადიან და ფარაჯანოვის უსისტემო
სისტემაში უსასრულო ჯაჭვს ქმნიან. “სურამის ციხის”
დასაწყისში ჩნდება მესაყვირე, რომელიც წყაროს პირას დადებულ
საყვირად ქცეულ ყანწს ჩაჰბერავს და თანასოფლელებს მოუხმობს.
ფილმი ორქესტრაზე “გათამაშდება”, რომელსაც მესაყვირე
უამბობს მაყურებელს. მესაყვირის სახე-სიმბოლო უკვე
“მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებში” ჩნდება ტრომბონებით
გადასერილი ცის კამარა, “საიათნოვაში” იგი ნიჟარამომარ-
ჯვებული ქერუბიმისა და ანგელოზის შერწყმული იკონოგრაფიით
გვევლინება... ეს სახე ერთდროულად მთხრობელისა და რაღაცის
მაუწყებლის, წინასწარმეტყველის ფუნქციას იძენს. მესაყვირის
თაეისებურ “მუტაციას” წარმოადგენს ჯამბაზის, ხუმარას სახე
“სურამის ციხეში”, რომელიც ზოგჯერ ისევე მითიური მთხრობელია
(მესტეირეში გარდაცხოვრებული ოსმან-აღა), უმეტესად კი
აეისმომასწავებელი ნიშანი... ეს, ფაქტობრივად, მელიესის
კინოტრადიციის აღდგენაა, რაც ფეერიაში, ნიღბების
დაუსრულებელ ცელაში გამოიხატება. ეს ტრადიცია უფრო
მძაფრად იჩენს თავს “აშუღ-ყარობში”, სადაც ფარაჯანოვი
მთლიანად უბრუნდება არა მარტო მელიესის, არამედ საერთოდ
მუნჯი კინოს ესთეტიკას.

ფარაჯანოვთან სიტყვა, როგორც ასეთი, თითქმის არანაირ
როლს არ ასრულებს, ის თითქოს ტაჰიირის მიერ შესრულებული
ძალზე რთული პარტიტურის მხოლოდ ნაწილია. უკვე
“მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებში” რეჟისორი მიმართავს
ყიღმის ცალკეულ ნაწილებად დაყოფას, რომლებიც ტიტრებითაა
გამოყოფილი (“გაზაფხული”, “Pieta”...). ეს ხერხი მომდევნო
სურათებში კიდევ უფრო განვითარდება და “სურამის ციხესა”
და “აშუღ-ყარობში” კომპოზიციური წყობა პატარ-პატარა
დასათაურებული ნოველების ასოციაციურ ერთობლიობას

წარმოადგენს. მათში მეტყველება, ფაქტობრივად, განდევნილია, თუ აქა-იქ მიმოფანტულ, აზერბაიჯანულად გახმოვანებულ დიალოგებს არ ჩაეთვლით, რითაც კიდევ უფრო ხაზგასმულია სიტყვის უმნიშვნელობა. იმავეს ემსახურება „...ანრდილების“ გუცუელური დიალექტი და “ბროწეულის ფერის” ქართული, სომხური და აზერბაიჯანული ენები. თანაც ხმა უმეტესად კადრს გარედან ედება (თუმცა “... ანრდილებში” უფრო ერთგვარი რენიტატიული ფორმაა არჩეული – უკრაინული სიმღერების, ტრომბონებისა და სალამურის გაბმული პარტიტურის ფონზე აჟღერებული დიალოგები), რაც კიდევ უფრო აშკარას ხდის მიუწი კინოს სტილიზაციას.

ფარაჯანოვი ცალკეული კადრის აგების დროსაც მელიესის სტილისტიკას ააღორძინებს, “მივიწყებულ წინაპართა ანრდილების” გამოკლებით, სადაც ოპერატორი ილიენკოს მოძრავი კამერა ხშირად ბაროკალურ სიმღაფრეს იძენს, თუმცა პირობითობა, დეკორატიულობა ამ ფილმისთვისაც დამახასიათებელია. შემდგომში კადრი სულ უფრო ჩაკეტილი და სიბრტყითი ხდება, სცენა კამერის წინ თამაშდება და ზუსტად ჯდება ობიექტივის ჩარჩოში. ამ შემთხვევაში, მელიესის გარდა, ნაიური ხელოვნებისა და ფიროსმანის შემოქმედების ტრადიციაც გეახსენებს თავს. ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ, კადრების ერთ პრინციპზე აგების მიუხედავად, სხეადასხეა ფილმში მათი სტილისტიკა სხეადასხეაგვარია – “საიათნოვაში” ის ძირითადად მაინც შუა საუკუნეების სომხური დეკორატიული, სტატიკური პლასტიკური ხელოვნების ტრადიციებს მიჰყვება, მაშინ, როცა “აშულ-ყარიბი” უფრო სპარსული მინიატურის თავისებურ სტილიზაციას წარმოადგენს. ამ ფილმში ხშირად არის კიდევ ჩართული მინიატურათა ფრაგმენტები, ცალკეული ეპიზოდები კი პირდაპირ იმეორებენ ამ უკანასკნელთა კომპოზიციურ წყობას (მაგალითად, წითელი ქოლგის ქვეშ მსხდომი შეყვარებულების თამაში ყვავილის ფოთლებით, თვით აშულისა და მაგულის იკონოგრაფია და ა. შ.). ხალისების სიტრელეში, სამკაულების, ანტიკვარული ნივთებისა და ვიტრაჟების მდიდარ ფერადოვნებაში ხშირად თვით საგანი თუ ფიგურაც კი ისე იკარგება, როგორც სპარსული მინიატურის აჟურულ, ორნამენტად ქცეულ გამოსახულებაში. კადრი მაჟორულ გამაში შესრულებულ კოლაჟს ემსგავსება. რეჟისორი თუმცა ყოველთვის “ფერწერული კინემატოგრაფის” ერთგული რჩებოდა, მაგრამ იგი მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდიდა; განსხვავდებოდა სურათოვნების ხასიათი: “...ანრდილების” პეისაჟური ფერწერა “საიათნოვაში”

ნატურმორტი იცვლება, რაც “სურამის ციხესა” და “აშუღ-ყარობშიც” მიჰყვება; თუმცა მათში სულ უფრო აქტიურად მკვიდრდება კოლაჟის პრინციპი, რომელსაც ფარაჯანოვი, პატიმრობიდან მოყოლებული, მუდმივად (და ყველაფრისგან) ქმნიდა. კოლაჟი მატერიის მშენიერებას, მის ფაქტურულ მრავალფეროვნებას კიდევ უფრო სრულყოფილად გამოხატავს, ვიდრე ნატურმორტი. ფაქტურა კი ფარაჯანოვისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან ის სენსუალისტიკა. რეჟისორი ყველაზე აბსტრაქტულ ემოციებსაც კი ფიზიკურად შეიგრძნობს და შემდეგ განცდილს ასევე “მატერიალისტურად” გადმოსცემს ფერის, ფაქტურის, ფორმის, პლასტიკის ენაზე (მაგალითად, 40 შლაპისგან შემდგარი “საკურთხეველი” შეიძლება ნატო ვანნაძის მშენიერების გამომხატველი გახდეს, ხოლო ერთმა ულამაზესმა თავსაფარმა აშუღის როლის შემსრულებელი ხან ეგვიპტელად, ხან ელინად, ხანაც სპარსად აქციოს). ამიტომ თითოეული დეტალი, თითოეული ნივთი გარკვეულ ემოციას ბადებს – თითქოს განსულიერებულია, აქვს საკუთარი ბიოგრაფია, თავის თავში მთელ ისტორიას შეიცავს...

ამიტომ ფარაჯანოვის კინოს, ტრადიციული კინემატოგრაფისგან განსხვავებით, რომელიც “ამოძრავებულ სურათებად” მონათლეს და რომლის სრულ ალტერნატივასაც ქმნის რეჟისორი, შეიძლება “გაცოცხლებული სურათები” ვუწოდოთ, სადაც ყველაფერი სუნთქავს და შინაგანი დინამიკა მოქმედებს (მისი ფილმების ძალზე საეციფიკურ ტემპორიტმს ხშირად “სტატიკურ დინამიკად” იხსენიებენ. აქ კიდევ ერთხელ შეიძლება გაეხსენოთ ფიროსმანის შემოქმედება – ასევე ერთი შეხედვით სტატიკური, რომელშიც შინაგანი მუხტი პულსირებს). მაგრამ ფარაჯანოვი, რომელიც მაყურებელს მუდმივად მოულოდნელობებს სთავაზობს, “აშუღ-ყარობში” კვლავ ახალ თამაშს იგონებს – ამ განსულიერებული ნივთების გვერდით წმინდა ბუტაფორიას ათავსებს – კეფხვი, მოჭრილი თავი-გოგრა, რომლიდანაც სისხლის ნაცვლად წითელი თავშალი გამოივლინდება და ა.შ. აქ უკვე სრულად ვლინდება “კინის” ესთეტიკა მისთვის დამახასიათებელი გამომწვევი დისონანსებით, აბსოლუტურად დაუკავშირებელი ელემენტებით (ფარაჯანოვთან “Ave maria” შეიძლება აღმოსავლური ბაიათის მოტივზეც აუღერდეს), მაყურებლის პროვოცირებითა და ირონიით (პაუები სათამაშო ავტომატებს

¹ Л. Григорян, *Три цвета одной страсти*; Москва, 1991.

აკაკანებენ, გაცოფებული ფაშა ხელოვნურ უღვაშს მოიძრობს, თვალს გეიკრავს და ისევ იწებებს...).

ასე რომ, ფარაჯანოვი კეთილი და, ცოტა არ იყოს, სვედიანი მეზღაპრიდან ხუმარა და მხიარულ მეზღაპრედ გადაიქცევა ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ “აშულ-ყარიბში” რეჟისორი თითქოს მისთვის ტრადიციულ თემატიკას მისდევს – ისევ ფოლკლორი, მითი მგოსანზე და მის მარადიულ სიყვარულზე – მაგრამ, ფაქტობრივად, სრულიად განსხვავებულ რაკურსში იხსნება. ფილმის მაჟორული განწყობა ოდნავაც არ იჩრდილება ბელისწერისა თუ მსხვერპლშეწირვის მაგისტრალური მოტივებით, რომლებიც, როგორც აღინიშნა, რეჟისორის მთელ შემოქმედებას მსჭკადავს. “აშულ-ყარიბი” პირველი ფილმია, რომელიც სიკედილით არ მთავრდება; ფინალში რეჟისორი კელაე გეეხუმრება – კამერაზე შეფრენილი მტრედი ერთგვარ ირონიად აღიქმება კინოს, როგორც ფოტოგრაფიიდან წამოსული ხელოვნების მიმართ, რაშიც ფარაჯანოვი, ალბათ, თავის შემოქმედებასაც გულისხმობდა.

ფარაჯანოვმა, ფაქტობრივად, სრულიად ახალი ფენომენი შექმნა არა მხოლოდ კინოში, არამედ, საერთოდ, კულტურაში – მასზე დაუსრულებლად შეიძლება იდავო, რომ ის ისევეა კინო (ან არ არის), როგორც თეატრი, ფერწერა... ფარაჯანოვის კინემატოგრაფი თანამედროვე მხატვრობისა და მუსიკის პრინციპებს ენათესავება, რაც აუდიო-ვიზუალური ხერხების სინთეზს ეყრდნობა (მაგალითად, ქეპენინგი – სივრცეში, მოძრაობაში გაშლილი “მხატვრობა”, კლიპების ხელოვნება ან, ეთქვამთ, გრანდიოზული შოუკონცერტები, სადაც მუსიკის აღქმის აუცილებელ პირობას ვიზუალური გადაწყვეტა წარმოადგენს). მაგრამ ფარაჯანოვის კინოს ფესვები მაინც არა იმდენად თანამედროვე ხელოვნებაში, არამედ არქაიკაში უნდა ვეძიოთ; ფაქტობრივად, ეს მითოლოგიური ხანის სინკრეტული ხელოვნებაა, როცა ადამიანი მხოლოდ ქმნიდა და არაფერს არქმევდა სახელს.

“ალავერდობიდან” “ფიროსმანამდე”

- გიორგი შენგელაიას შემოქმედების ერთი ეტაპი -

გიორგი შენგელაია ქართველ რეჟისორთა იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც 60-იანი წლების დასაწყისში მოვიდა კინემატოგრაფში, მოვიდა ძიებით, კინოპროცესის განახლების საოცარი მოთხოვნით, რომელმაც, შეიძლება ითქვას, მიაღწია შემოქმედებაში დასახული მიზნების განხორციელებას და რომელიც დღესაც ისევე მაძიებელი სულისაა, როგორც დასაწყისში.

ოთარ იოსელიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი, ლანა ლოლობერიძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები... აი, თაობის არასრული სია. მიუხედავად ნათესაური სულისკვეთებისა, თითოეული მათგანის შემოქმედება თავისებურად, ორიგინალურად წარიმართა. თითოეულმა მათგანმა თავისი ხელწერა კპოეა, სხვისგან განსხვავებული და, ამდენად, საინტერესოც.

გიორგი შენგელაიას ორიგინალობა ჩანს არა მხოლოდ სხვა ხელოვანთან შეპირისპირებით, იგი ორიგინალურია თავისსავე შემოქმედების შიგნით. მისი ყოველი ფილმი ახალი სააზროვნო მიჯნების, მხატვრული ფორმების ძიებაა. სხვადასხვა დროს გადაღებული ფილმები განსხვავდება თემატიკით, ჟანრით; სხვაობა იმდენად შესამჩნევია, რომ “ალავერდობის” რეჟისორში რთული შესაცნობია “ჯილდოს” შემქმნელი, ხოლო “მაცი ხეტიას” ავტორში – “ფიროსმანის”, “ვერის უბნის მელოდებისა”, “ახალგაზრდა მუსიკოსის მოგზაურობისა” და ა.შ.

ნაირფეროვნებაზე მეტყველებს ისიც, რომ შემოქმედი თვითგამოხატვის სამსახიობო ფორმასაც მიმართავს. მისი მუშაობა კინემატოგრაფში ხომ მსახიობობით დაიწყო. გეახსოვს გიორგი შენგელაიას მიერ განსახიერებული როლები: დათო ფილმიდან “ჩენი ეზო” – 1956, გიორგი ფილმიდან “ოთარაანთ ქერივი” – 1956, გელა ფილმიდან “ამბავი ერთი ქალიშვილისა” – 1959 და სხვა. შემდგომში, როცა ის რეჟისურაში დამკვიდრდება, კვლავ გაიხსენებს ადრინდელ გატაცებას და ვაჟა გიორგაძის როლს შეასრულებს თავისსავე ფილმში “ქვიშანი დარჩებიან”(1976).

“ალავერდობა” ეკრანზე 1962 წელს გამოვიდა.

ახალგაზრდა რეჟისორის პირველივე ნამუშევარი ნიჭიერი შემოქმედის დაბადებაზე მეტყველებდა, რომელიც იმთავითვე იქცევედა ყურადღებას მკვეთრი პოზიციურობითა და ფაქიზი ასოციაციებით.

ბ. შენგელაია ამ ფილმით თაობის საუკეთესო წარმომადგენლებს შორის აღმოჩნდა, მან სიმართლის განსაკუთრებული გრძნობა, შეიწვეულისა და ყოველივე დოგმატურის მიუღებლობა, ადამიანის მაღალმოქალაქეობრივი დანიშნულების შეგრძნება გამოავლინა.

“ალავერდობა” გურამ რჩეულიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით იყო გადაღებული. ბ. რჩეულიშვილი იმხანად ახალგაზრდული აზრის მედროშედ ითვლებოდა. მწერლის სიტყვა ახალბედა რეჟისორსაც ადვილად მისწვდა და ეკრანული ასახვა კჳოვა.

ფილმის მსვლელობისას ყველაზე ნაკლებად ვფიქრობთ იმაზე, რომ “ალავერდობა” ეკრანიზაციაა (თუ არ ჩაეთვლით კომენტარს, ავტორისეულ ტექსტს, რომელიც მწერლის განსაკუთრებული ინდივიდუალობით გვიპყრობს). შესაძლოა, ამისი მიზეზი ფილმის მხატვრულ-დოკუმენტური სტილის სინთეზია. შენგელაიას მიერ სახიერებით წარმოდგენილმა რჩეულიშვილის სიტყვამ გულწრფელობა არ დაკარგა, რადგან ერთი წილიდან გამოსულ ავტორებს ერთი საზრუნავი ჰქონდათ — ალავერდი და ალავერდობა არსებობის, სინამდვილესთან ადამიანის ურთიერთობის, ადამიანის დანიშნულების შესახებ 60-იანელთა ფიქრის ასპარეზი გამხდარიყო.

60-იანი წლების “ახალმა პროზამ” ე. წ. რიგითი, უბრალო, ანუ “ადამიანური ადამიანი” გვიჩვენა. ცხადია, ეს ადამიანები ადრეც სახლობდნენ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, მათი ახალი სახე-ვარიანტები წარმოდგენდა არა საკუთრივ სახეთა აღმოსაჩენებს, არამედ ავტორთა მიერ მათი გამოძიწვის ახლებურ ფორმებს. ეს კარგად გამოჩნდა აგრეთვე სამოციანელთა კინოში, სადაც მსგავსი განახლებითი პროცესი სინქრონულად მიმდინარეობდა.

თუმცა კინოპროცესში ერთი თაობით ადრე მოსულმა რ. ჩხეიძემ და თ. აბულაძემ თავიანთი “მაგდანას ლურჯათი” (1955) თვისებრივად განაახლეს სტერეოტიპული და შტამიად ქცეული მხატვრული სახეები და ხერხები. მათ მიერ გაწვეული ლეაწლი აღსანიშნავი და წარმოსაჩენია ქართული კინოს

ისტორიაში, მაგრამ სამოციანელთა თაობამ, მათგან განსხვავებით, არა მარტო დაგვიანა ხვა “უბრალო” ადამიანი, არამედ ისიც შეძლო, ეს “უბრალო” ადამიანი მხოლოდ სოფლის წიაღში, გლეხებს შორის კი არ მოეძია, არამედ ინტელიგენციაშიც ეპოვა. ცხადია, ის საპოენელი და საძიებელი არ უნდა ყოფილიყო – ჩვენი სამყარო სავსეა უბრალო ადამიანებით. სამოციანელთა თაობას პირველს ხვდა წილად უფლება, ახლოს მისუელიყო თავისიანთან, თავის მსგავსთან, უფრო ზუსტად კი, საკუთარ სულსა და გონებაში ჩაეხედა. და აი, ერთმანეთის მიყოლებით ოთარ იოსელიანის “აპრილი”, მერაბ კოკონაშვილის “მიხა”, ელდარ შენგელაიას “მიქელა” და გიორგი შენგელაიას “ალავერდობა” ისე ხატავენ სამყაროს, ადამიანთა სახეებს და მოუღვენებს, სულ ათიოდე წლის წინ წარმოუდგენლად რომ მოეჩვენებოდა მაყურებელს. არაერთარი პოზიორობა, მოწვენებითი პათოსი. გმირული გამომეტყველება, ისევე, როგორც მთლიანად კადრი, სადაა, მაგრამ უაღრესად მეტყველი. ის თანაბრად ატარებს ეროვნული გამომსახველი ფორმების და კომპოზიციის ორიგინალური გადაწყვეტის ნიშნებს. ერთი სიტყვით, ახალგაზრდების შემოქმედებას სისადავე, ბუნებრიობა, სიმართლესთან სიახლოვე გამოარჩევდა.

“ალავერდობა” - კითხელობს მაყურებელი ეკრანზე და რამდენიმე კადრით გმირის ალავერდობაზე წასვლის მიზეზსაც იგებს. რედაქციის “ბინადართა” ნიუანსობრივი დახასიათების მიუხედავად, მაყურებლისათვის ნათელია, რომ ფილმი ეხება არა რედაქტორთა ყოველდღიურ საქმიანობას, არამედ ალავერდობას, დღესასწაულს, რომელიც ინტელიგენტური წრიდან გამოსული ახალგაზრდა კაცისთვის სამსახურებრივი მივლინებიდან (დასაწყისში სავალდებულო დანიშნულებების რომაა) მოქალაქეობრივი პოზიციის მანევენებლად გადაიქცევა.

ფილმის პროლოგი შენგელაიასეული დანამატია. ლიტერატურულ პირველწყაროში მკითხველმა არ იცის გურამის (ასე ჰქვია შენგელაიას ფილმის გმირს, მოთხრობისაგან განსხვავებით, სადაც გმირი უსახელოა, მწერალი იქ პირველ პირში მოგვითხრობს) პროფესია. მხოლოდ ინტუიციით ხვდება, რომ იგი თავად ავტორის ორეულია.

ფილმის ექსპოზიციაში ნაჩვენები ხანგრძლივი წვიმა მაყურებლისათვის კიდევ უფრო სასურველს ხდის ალავერდობის დაწყებას. წვიმს თბილისის ქუჩებში, წვიმს ალავერდის შემოგარენში. კადრების სახებით და ხმოვანი მონოტონურობა ძაბავს მაყურებლის ყურადღებას და ალავერდისადმი ინტერესი მატულობს. ამიტომაც აქცენტია, რომელსაც გიორგი შენგელაია

აკეთებს, შემდგომ ორმაგად ეფექტურია; აყდრის შეცვლას გზიანი დღით, ხოლო მონოტონური ლოდინისა – სწრაფი მოქმედებით ფილმი ემოციურ ფაზაში გადაყავს.

ალავერდობა მოსავლის აღებისადმი მიძღვნილი რელიგიური დღესასწაულია და, ბუნებრივია, საზეიმო განწყობა, სანთლების სიუხვე, ღოცვა, ეკრანზე საკლავისა და შესაწირავის ხილვა გმირსაც და მაყურებელსაც კანონზომიერად მიაჩნია. მაგრამ არც მწერლის და არც რეჟისორისათვის შემოქმედებითი ანალიზის საგანი ალავერდობის პირველი დღე არ არის: მკვეთრი აქცენტით შემოსულს, მას დასასრულის დაღმავალი ხაზიც ახლავს.

მოთხრობისა და ფილმის საფიქრალი ალავერდობის მეორე დღეა, როდესაც ჩნდება ათასგვარი იაყფასიანი გასართობი: არღანი, უსაქმურთა ჯგუფი, უსასრულო ღოთობა, ქიში და ჩხუბი. ყველაფერი ერთად, თავად ალავერდიც კი ფილმში ნამთვრალევი კაცის თვალთ ჩანს მეორე დღით. ამიტომ, რომ იშვიათად თუ გამოანათებს ხოლმე თავისი გუმბათით. ცენტრში ისევ ზურნა, დოლი, აკორდეონი, ჩარდახები და ჭრელი ნოხებია... ცეკვავენ გარეთ, ცეკვავენ შიგნით, ტაძარში. ობიექტივი მოქმედების დინებას მისდევს, აღბეჭდავს რიტმულ და მოღუნებულ მოძრაობებს, მხოლოდ გაოგნებული ქცევის ფიქსირების საშუალებას რომ იძლევა.

ყოველივეს აქვს საზღვარი, კულმინაცია თუ აპოგეა. ფილმის დრამატურგიაც მიიწევს ამ საზღვრისაკენ და აეტორს ფილმის გმირიც და ვნებააღძრული ხალხის მასაც სრულიად ლოგიკურად მიჰყავს ემოციური ალტყინების მაქსიმალურ გამოვლენამდე;

შინაგანად მოზღვაებული დაძაბულობა ბრბოზე ადრე ცხენებმა იგრძნეს, მაგრამ მკლავდონიერმა პატრონმა ჩააჩუმა მათი უმწეო მღელვარება. მათრახმა დააოკა პირველი წინააღმდეგობა. როგორც წესი, პირველ ამბოხს მეორე მოსდევს, უფრო ძლიერი, და აი, შიშველი, გადაქცეული ხეების ფონზე პროტესტის ნიშნად ჩნდება ცხენზე ამხედრებული ფილმის გმირი. მისი ჯირითი წერტილივით წარმოჩენილი ალავერდისკენ არის მიმართული.

კამერა სწრაფი მიახლოებით მეორე, საპირისპირო მხარესაც უჩვენებს მაყურებელს, სადაც ცხენის დაკარგვას აღმოაჩენენ. ვნების ძაფი მაქსიმალურად დაიჭიმა და საცაა გაწყდება; მოწინააღმდეგე, რომელსაც ტბობის წამი შეაწყვეტინეს, შურისძიებისას დაუნდობელი იქნება. ამავე დროს ეული რეაბილიტაც მტკიცეა თავის გადაწყვეტილებაში. და თუმცა ბრბოზე

მიშვებულ ცხენს დააგდებენ სასწრაფოდ გამოფატრავენ, სუნთქვა შეერულს, - გაჯირითებამ თავისი შედეგი გამოიღო. გრძნობაარეული ხალხი ინერტული როკეიდან გამოერთო, მაგრამ გურამი თავის გალაშქრებას ამით არ ამთავრებს, მასზე საბოლოო სიტყვაა კიდევ. მღვერებისაგან თავის დაღწევის მიზნით გმირი ალავერდს შეაფარებს თავს. გუმბათზე ასასკელელი კიბე მას ლავგარდანზე გაიყვანს, საიდანაც ხელისგულივით მოიწანს არემარე და რეტდასხმული ხალხი. "ალავერდი ერთი წამით შედგა", - თითქოს ჩაგვძახის გურამ რჩეულიშვილი, შედგა, რადგან გმირი იდგა, როგორც განკითხვის დღეს მოვლენილი ქრისტე. ხალხმა ეს წამი შეიგრძნო, თუმცა, მალე დაკარგა მისდამი ინტერესი და დაიშალა. ერთი წამით გამოინდა ღრმად მიმალული "შენების" პოტენცია, რომელსაც ისევე უდარდებლობა და "ტკობა" შეებრძოლა. მაგრამ ეს წამი მომავლის იმედის მომცემი იყო. ერთხელ ნაგრძნობი, მაგრამ უკვე ადამიანის სულში ჩაბუდებული მისი ღროის მომლოდინედ იქცა. სიტყვამ მომავალში შეაბიჯა.

შეიძლება ისიც თქვას, რომ ენებიანი "ტკობის" წამი გარდამავალია, და ამით აიხსნას ალავერდობაზე ენებაშლილი გართობა, რომელსაც შემდეგ სიმშვიდე შეენაცვლება, სიმშვიდეს კი - ისევე როკვა და ღრეობა.

შესაძლოა, გმირის გალაშქრება გონდაკარგული ბრბოს წინააღმდეგ ასევე ენების შედეგი იყოს. რჩეულიშვილი ხომ გმირის ფსიქოლოგიური განწყობილების სახეცვლას ზედმიწევნით ზუსტად გადმოგეცემს. მის სულიერ მდგომარეობას "ემიზნო სიხარულმოწოდებლს" უწოდებს. მღვერდადვენებულის სიცილსაც კი შენიშნავს და წერს, რომ "უფრო ემატება მის ენებას ბავშვეური ხალისი".

გურამ რჩეულიშვილის მოთხრობის გმირის მოქმედება ენებაზე ენებით პასუხია, ისევე ანგარიშიუცემელ და წამიერ შეგრძნებებზე დამყარებული, როგორიც მისი გამომწვევი ენება. მწერალი გმირში აღძრული გრძნობის ყოველ გამოვლენას პირუთენელად აღწერს, ეს მას ისევე სჭირდება, როგორც ენებააღძრული ბრბოს გართობის ყოველი ახალი შტრიხი. სიცოცხლე ხომ დაუსრულებელი ენებაა, ზოგჯერ დიდებულები და ზოგჯერ აღმაშფოთებელი თავისი შედეგით. პირველის შედეგად დიდებულები ქმნილებები იბადებიან - ალავერდი და მისთანანი. მეორის შემდეგ კი სირცხვილი საკუთარი საქციელის მიმართ, გრძნობა, რომელიც ალავერდის წინ დაგდებული ცხენის ლეშის ნახვისას უწინდება მოთხრობის გმირს.

აი, ვნებიანობის როგორ ფერებს ამჩნევს მწერალი გმირს ლაევარდანზე გამოჩენისას:

“პირველ წუთებში ეფექტი მთლიანი იყო. მას მოეჩვენა, რომ მიაღწია იმ საწაღელს, რომლის სახელიც სიტყვებით აღარც კი ახსოვდა. და იმავე წუთში საღდაც გაქრა მთელი მისი უსახლერო ვნებადქცეული სურვილი”.

“მის ფეხქვეშ დგას ალავერდი, სხვისი გრანდიოზული ვნებისაგან შექმნილი და თვითონ კი... გუმბათის თავზე შერჩენილს ელიმება, ისე უაზროდ ეჩვენება აქ დგომა”.

რეჟისორი გიორგი შენგელაია რჩეულიშვილისეულ გმირს ამგვარ თავისუფლებას არ აძლევს. იქნებ გმირის ბუნება ამით იზღუდება კიდევ, მაგრამ მის ხარჯზე დრამატურგიის ყოველი ძაფი ალავერდობას ემორჩილება, ალავერდობას – დღევანდელობის და ფილმის საფიქრალს, მის მთავარ პრობლემას.

ლიტერატურულ პირველწყაროში აღწერილი განცდები ართულებს, აღრმავებს, ხოლო უფრო ზუსტად კი – ხევეწ მის იდეურ კონცეფციას; ალავერდობის დღესასწაულზე ნაგრძობმა ანგარიშმიუცემელმა ვნებამ, შემდეგ მის წინააღმდეგ გარბოლებამ გუმბათზე ამოიღებულ გმირს აგრძობინა, რომ ცხოვრება ვნებაა.

მოთხრობასთან შედარებით გიორგი შენგელაიას ფილმი მკვეთრად პოზიციური აღმოჩნდა. ერთის მტკიცებით მეორის უტყულებელყოფა არ გვსურს. მწერლის თავისუფალ განსჯასთან რეჟისორის აზრის კატეგორიულობის დაპირისპირება არ გვსურს ფილმის ხარვეზად ჩავთვალოთ. გ. შენგელაია არ გაჰყვა მწერლის მიერ მოწოდებულ ყოველ სიტყვას, მაგრამ მან შეიგრძნო მისი მოთხრობის პათოსი და ამით თავისი თაობის გულისწუხილი გამოხატა, გამოხატა პროტესტით, შეურიგებლად, გააზრებულად და მტკიცედ.

თუ რჩეულიშვილის გმირს ავტორისაგან გრძობათა თავისუფლება ჰქონდა ნაბოძები (რაც ავტორს უთუოდ სჭირდებოდა აზრის გამოსაძერწად), გიორგი შენგელაიამ ის თითქოს ყალიბში ჩასვა. მოთხრობის გმირი, რომელიც ალავერდობაზე მიდის იმისათვის, რომ დაიკმაყოფილოს იქ ჩასვლის შინაგანი ხმით ნაკარნახევი სურვილი, თავისთავად უკვე თავისუფალი ბუნებისაა, ვნებიანი მოქმედება მისი შედეგია. მაშინ, როდესაც კინემატოგრაფიული გმირი “ალავერდობისა” კონკრეტული მოვალეობისა და პასუხისმგებლობის მქონე აღამიანია, ამიტომაც მისი გაღლაშქრება “მოალავერდეთა” წინააღმდეგ გარკვეული მიზეზის საფუძველზე ხდება. მოთხრობის გმირის ვნება და იქიდან მომდინარე მოქმედება ფილმში

შეგნებული, გააზრებული პროტესტით შეიცვალა. ფილმის გმირის (გეიდარ ფალაგანდიშვილი) პირქუში გამომეტყველება, დაკვირვებული მზერა. ზოგჯერ ირონიული განსჯის გამომხატველი, ასევე ცელის მოთხრობის გმირის ანცსა და შეუცნობელ სიხარულს ალავერდთან პირისპირ შეხვედრისას. სახის ამგვარი კონცეფციით წარმოდგენასთან დაკავშირებით გამართლებულია ფილმის შენგელაიასეული პროლოგი, მოთხრობისაგან განსხვავებით, გმირის პიროვნების კონკრეტულობა, მისი ზეიმზე წასვლის მიზეზის საგულდაგულო მოწოდებაც. გიორგი შენგელაიას გმირი კონკრეტულია, მაგრამ მტკიცე და გააზრებული, მან კარგად იცის, რას ითხოვს, რას ებრძვის. მხოლოდ ამიტომ აღარ უახლოვდება ლავეარდანზე ასულს ობიექტური. რეჟისორი და მისი გმირი აქ სეამენ წერტილს და, მოთხრობისაგან განსხვავებით, აღარ გვიჩვენებენ გმირის სახეს, რათა მის მიერ წარმოთქმული სიტყვა და ჩადენილი ქმედება ჟღერის სიზუსტით მოგეასმენინონ.

რა არის დღევანდელი ალავერდობა?

ცხოვრებისეული ვნების კიდევ ერთი გამოხატვა – გვიქსახებებს გურამ რჩეულიშვილი.

იმავე კითხვაზე გ. შენგელაია მიუგებს – აღმაშფოთებელი ფაქტი ტრადიციების დაეწეებისა, რომლის მომავალიც ჩვენს ხელთაა.

როგორც ხედავთ, ალავერდი და ალავერდობა ფილმისა და მოთხრობისათვის ერთნაირად არის პრობლემის ცენტრი. იმ განსხვავებით, რომ თუ ერთისათვის ეს სამიზნეა პრობლემის წარმოსაჩენად, მეორისათვის გრძნობათა ურთულეს ლაბირინთებში ჩასახედია. ერთია უდავო: ორსავე სახეცვლაში იგი წმინდად ავტორისეული გამოდგა. მოთხრობამ თავისი საფიქრალი გაუჩინა მკითხველს, ფილმმა კი თავისი – მაყურებელს. ფილმის დამოუკიდებელი ცხოვრებისუნარიანობაც აქედან მოდის. გიორგი შენგელაიამ ფილმით მკაცრად, ემოციურად მიუწოდა მაყურებელს ეროვნული ტრადიციული დღესასწაულის სიღრმეში ჩახედვისაკენ, სადაც თვით დღესასწაულის არსთან ერთად მაყურებელი ცხოვრებაში ადამიანის დანიშნულების არსს ამოიკითხავდა.

ცხადია, რომ პირველი ფილმით ოცდახუთი წლის გიორგი შენგელაიამ შემოქმედის თვისებები გამოამჟღავნა: სათხრობი მასალის საკუთარი, ემოციური ხელვა, მისი რიტმიკული ორგანიზება, მომხიბვლელი სითამამე შემოქმედისა.

“ალავერდობა” 60-იანი წლების დასაწყისში გამოვიდა ეკრანზე და მისი მაღალი პოპულარისტიკური ხმა გამორჩეულად

გაისმა სხვა დანარჩენთა შორის; მან გაახსენა ქართულ კინოს ადრე ნაცნობი მეამბოხე სულისკეთება, რაც ნიკოლოზ შენგელაიას “ელისოს” შემდეგ ასეთი სიმძლავრით არ გამოიმუქვებულა.

* * *

გიორგი შენგელაია საოცრად პოპულარულია საქართველოში. კინომოყვარულიც და პროფესიონალიც ინტერესით მიდის მის ყოველ ახალ ფილმზე და ელოდება შემდეგს; ერთ-ერთ პირველთაგანს ასახელებს თანამედროვე ქართულ კინემატოგრაფისტთა შორის. ამგვარი აღიარების მიზეზი, ალბათ, ის არის, რომ გ. შენგელაია მიეკუთვნება იმ რეჟისორთა რიცხვს, რომლებიც შემოქმედებით ძიებას, თამამ აზროვნებასა და პროფესიონალიზმს წარმატებით უხამებენ გამომხატველობის მომხიბვლელობას და ნათელ აზროვნებას, მაღალმხატვრულ ხელოვნებას ფართო საზოგადოებისათვის მისაწვდომს ხდიან.

გიორგი შენგელაიას შემოქმედებითი სამყარო მრავალფეროვანია თხრობის მასალით, მხატვრული ასახვის ფორმებით. ის თავის ფილმებში თითქმის ყოველთვის ანახლებს ისტორიულ პერიოდს, სოციალურ გარემოს. გ. შენგელაიას შემოქმედებაში თანაბარი უფლებით სარგებლობს ექსტერნი, დრამა, ნოველა, მიუზიკლი.. და მაინც, მის ფილმებს აქვს ერთი ისეთი ნიშანი, რაც რეჟისორის პიროვნებას, მის პროფესიულ ხელწერას ყოველ ფილმში საცნაურს ხდის. ეს გახლავთ ადამიანით დაინტერესება. რაზეც უნდა მოგვი-თხრობდეს ავტორი, რა ისტორიული და სოციალური ძვრების წევნებაც უნდა პქონდეს გამიზნული, მისი შემოქმედების დომინანტი ყოველთვის ადამიანია.

გიორგი შენგელაია თავის ფილმებში უბრალო, ჩვეულებრივ ადამიანებზე მოგვითხრობს. რეჟისორს ისინი ხალხიდან გამოჰყავს. ადამიანები იმდენად ჩვეულებრივნი არიან, რომ მაყურებელს არ უჭირს მათთან გაიგივება. შენგელაიასთვის, როგორც ავტორისათვის, გმირის გამოძერწვის ეს მომენტი აუცილებელია. მას შემდეგ, რაც მაყურებელს ხასიათის ამოცნობის საშუალებას შეუქმნის და მას გმირთან მსგავსებაში დაარწმუნებს (თავის მხრივ, მაყურებელ-საც; სჭირდება ეს, იმ ცნობილი თვალსაზრისის თანახმად, რომ ყოველი მაყურებელი მხატვრულ ნაწარმოებში თავის თავს “ეძებს”), რეჟისორი ფილმში საკუთარი ჩანაფიქრის განხორციელებას იწყებს; ის ადამიანს რაიმე მოვლენას, ფაქტს უპირისპირებს, რომელსაც

თავის ნაწარმოებში ასახვის საგნად აქცევს. ათავსებს მას ისტორიული ან სოციალური ძვრების ისეთ ატმოსფეროში, სადაც ადამიანი ბოლომდე ამულაუნებს თავის ბუნებას, ხასიათს, შესაძლებლობებს. გმირად ჩამოყალიბების შენგელაიასეული გზა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც, მისი ღრმა რწმენით, ადამიანები გმირებად არ იბადებიან. გმირს ცხოვრება ქმნის. ასე ფიქრობს გიორგი შენგელაია. ამიტომ გეთავაზობს ჩვეულებრივ ადამიანს და მხოლოდ შემდეგ, როდესაც მას რომელიმე ცხოვრებისეულ კონფლიქტთან პირისპირ დააყენებს, შეამჩნევს იმ განსაკუთრებულ თვისებებს, რომლებიც ადამიანს გმირად აქცევს.

აღსანიშნავია, რომ გ. შენგელაია ბოლომდე უნარჩუნებს გმირს დასაწყისში მინიშნებულ ჩვეულებრივი ადამიანის თვისებებს. მისი შემოქმედებითი ინტერესები გმირის რეალურად არსებობის საკითხს ემსახურება. ამიტომ ყოველი ფიქრი საგმირო საქმეებზე “მიწიდან” იწყება, ყოველი ზებუნებრიობა – ადამიანური ხასიათიდან. ამით ის ერთხელ კიდევ ამტკიცებს გმირული საწყისის თავისებურ გაგებას – რომ გმირული მოქმედება ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილებაა.

გიორგი შენგელაია აკვირდება ადამიანს და მასზე, როგორც რეჟისორზე, საკვლევი ობიექტის გაელენა იმდენად ღიღია, რომ ხასიათობრივი განსხვავებანი ფილმის არქიტექტონიკაში ისახება. ადამიანის ხასიათი, მისი შინაგანი სამყარო კარნახობს რეჟისორს დოკუმენტურ-პუბლიცისტურ ესთეტიკას “ალავერდობაში”, სათავეადასავლიო ჟანრისათვის დამახასიათებელ დინამიკურობას “მაცი ხეტიანში”, ჩანახატის ფორმას “ჯილდოში”, პოეტური განსჯის ინტონაციას “ფიროსმანში”, მხატვრული ქრონიკის სტილს ფილმში “ქეიშანი დარჩებიან” და ა.შ. ჟანრისა და პოეტიკის ცვლას ადამიანის ხასიათი იწვევს. ეს ის ცვალებადობაა, რომელიც არაერთხელ აღნიშნულა გ. შენგელაიას შემოქმედების დამახასიათებელ ნიშნად და რომელიც პროფესიულ ხელგაშლილობად ან რეჟისორის ოსტატობის ერთგვარ დემონსტრირებად არის მიჩნეული. ჩვენი აზრით, ცვალებადობა რეჟისორის აზროვნების ორგანული ფორმაა, რომელიც ყოველთვის უპასუხებს კონკრეტულ ჩანაფიქრს.

კინოსტუდია “ქართული ფილმის” 1964 წლის პროდუქციაში აღმანახი “წარსულის ფურცლები” ახალგაზრდულ ფილმად ითვლებოდა. ელდარ შენგელაიას “მიქელასა” და მერაბ კოკონაშვილის “მიხას” გვერდით გიორგი შენგელაიას “ჯილდო” საქართველოს ისტორიული წარსულის სურათებს

ხატავდა! ფილმმა მაყურებელს უჩვენა გარდატეხის მომენტი გლეხი გიორგი ჯიხაძის ჯარისკაცულ ცხოვრებაში, რისი მიხეზიც გაფიცვაზე შემთხვევით გასროლილი ტყვია გახდა. გიორგის გადაწყვეტილება დიდი მნიშვნელობისაა. ფრონტიდან გაქცევით ის არა მხოლოდ მშობლიურ კერასთან ყოფნას ამჯობინებს, არამედ პროტესტს უცხადებს ომს, ადამიანის კვლას, ირჩევს სიცოცხლესა და მშვიდობას. სწორედ იმიტომ, რომ მისი გაქცევა უფრო მეტის მთქმელია, ვიდრე სიუჟეტიდან მოთხრობილი ამბავი, რეჟისორს მიაჩნია, რომ გაქცევას, როგორც არჩევანს, მოსამწიფებელი ეტაპი უნდა გაეგლო.

გიორგი არ არის ბუნებით მებრძოლი. ის მიწის მოყვარული გლეხია. გ. შენგელაია ადამიანის კაცთმოყვარეობის საწყისს ამ შემთხვევაში გლეხის ხასიათზე აფუძნებს და ეს მართლაც სარწმუნოა. მაგრამ ისიც ხომ ნათელია, რომ გიორგის პატიოსნება ბოლომდე გამართული მხოლოდ მას შემდეგ არის, როცა ის გამბედაობას მოიკრებს და მოკლულის დუდასთან მიდის. გიორგის ეს ნაბიჯი მეტად მნიშვნელოვანია მისი შემდგომი გადაწყვეტილებისათვის. სიცოცხლეზე, ცხოვრებისეული მორალის საკითხებზე ასეთი ძირფესვიანი დაფიქრება, ერთგვარი არჩევანის გაკეთება ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე ხდება. ზოგი ასეთ გარდატეხას ადრეულ ასაკში გადის, ზოგი – უფრო გვიან, ზოგს კი სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებში ეწვევა თვითშეგნების წამი. გიორგისათვის თვითგამორკევეის მომენტი ისეთ დროს დადგა, როცა მას ცხოვრების კიდევ დიდი გზა ჰქონდა გასაგლეელი. გ. შენგელაიას ფილმში მაყურებელი ვერ ხედავს გმირის ცხოვრების ამ პერიოდს, მაგრამ სრული წარმოდგენა ექმნება მასზე, რამეთუ დიდია თვითშეგნების სიმძლავრე, მიღებული გადაწყვეტილების რწმენა. და აი, როდესაც გიორგის გაქცევის გადაწყვეტილება სისრულეში მოჰყავს, მიწის მოყვარული, ერთი შეხედვით გაუბედავი მეომარი, რომელსაც სულ ახლახან გასროლის ხმა აკრთობდა, გმირი ხდება. გმირი ანუ ადამიანი, რომელსაც არ აშინებს ფიზიკური განადგურება – ამ შემთხვევაში გიორგის, როგორც დეზერტირს რომ ელოდა; ადამიანი, რომელიც ადამიანის მაღალი დანიშნულების შესაბამის გადაწყვეტილებას იღებს და თავისუფალია ყოველგვარი ვიწრო პირადულის. ანგარებისა და შიშისაგან. ადამიანი, რომელიც თვითონ ირჩევს და რომლის არჩევანი კაცთმოყვარეობის, პუმანურობის მარადიულ პრინციპსეა დაფუძნებული.

და მაინც, რის საფუძველზე ახერხებს რეჟისორი გიორგი ჯიხაძის ხასიათის ასეთ გარდაქმნას და მიაყურებელში ამ სახეცვლის რწმენის ჩასახვას?

დაეუშუათ, რომ არჩევანის გაკეთებისას გიორგი ჯიხაძე პირადი მოსაზრებებით ხელმძღვანელობს, ე.ი. გაქცევა საკუთარი თავის გადარჩენის, ახლობლებთან, ოჯახურ სიმყუდროვეში ყოფნის გამო სურს. მართლაც, გიორგის სახე მსახიობ ბონდო გოგინავას შესრულებით შეიძლება ასეთ აზრებს ბადებდეს კიდევც მიაყურებელში. გიორგი შენგელაია სრულიად არ ერიდება ამ აზრს, პირიქით, ის თითქოს სჭირდება კიდევც. გიორგი ჯიხაძე, გლეხი, საკუთარი კარ-მიდამოს მოყვარული, სოფელს მინეველი, ჯარის წყალობით იქნებ ქალაქში პირველად ჩამოსული – ასეთი ადამიანის გმირად გარდაქმნა რაღაც განსაკუთრებული შემთხვევის წყალობით უნდა მოხდეს. ასეთი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა გიორგის მიერ გასროლილი ტყვია და ადამიანის მოკვლა. და, რაღა თქმა უნდა, ის ატმოსფერო, რომელიც ამ შემთხვევას სდევს ფონად. ეს არის რევოლუციის წინა პერიოდი. დაძაბული დღეები, როცა ყველგან მეამბოხეთა ხმები ისმის. სწორედ ამ უკანასკნელის გამო იქნეს გიორგის გადაწყვეტილება ფართო აზრობრივ რეზონანსს, რაც კაცობრიობის მაღალკუმანური საწყისების აღიარებაში მდგომარეობს. ამგვარად, კონკრეტულიდან საყოველ-თაომდე – ასეთია გ. შენგელაიას მიერ გმირის სახის ჩამოყალიბებისთვის არჩეული გზა, ერთდროულად მარტივიც და რთულიც, კონკრეტულიც და მასშტაბურიც. გზა, რომელიც ჯარისკაცული ბიოგრაფიის ერთი ფრაგმენტის ფონზე სოციალური ფენის იდეოლოგიურ გარდაქმნას გეანევენებს.

გმირად ჩამოყალიბების გზა ერთნაირი აქვთ გიორგის ფილმიდან “ჯილდო”, გურამს ფილმიდან “ალავერდობა” და მაცის ფილმიდან “მაცი ხეიტია” ერთი შეხედვით, ეს აზრი შესაძლოა დაუჯერებლადაც მოგენვენათ, იმდენად განსხვავებული ბუნება და ხასიათი აქვს თითოეულ გმირს, განსხვავებულია სოციალური წარმოშობაც, ისტორიული გარემოც. მიუხედავად ამისა, მოვლენისა თუ ნაწარმოების შიგნით ხასიათის კონსტრუირება მათ ნათესაური აქვთ. ალავერდობაზე ჩასულ გურამს პირადი გაღიზიანების გამო აღეძრება ბრბოზე გალაშქრების სურვილი; მართალია, გურამი თავისი გალაშქრებით საზოგადოების ინტერესებს ამკვიდრებს, მაგრამ ამას პირადი გამოცდილების საფუძველზე აკეთებს, რაც გმირისა და მოვლენის ანუ ფაქტის (ისევე, როგორც გიორგის შემთხვევაში ფილმ “ჯილდოში”) ერთიერთ შეჯა-

ხებით მოხდა. გიორგი შენგელაიას რწმენა, რომ გმირებს თავად ცხოვრება ქმნის, რომ ჩვეულებრივი ადამიანები, რომლებიც გუშინ არაფრით გამოირჩეოდნენ ხალხის საერთო ნაკადიდან, დღეს, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ინდივიდები ხდებიან – ნათლად გამოსნდა “მაცი ხეტიანში”. მაცი ისეთ სახეებს მიეკუთვნება, რომლებიც ბავშვობიდანვე გმირად ჰყავს შერაცხული ქართულ ადამიანს. მაცი ხეტიანს ამბავი თუ ლეგენდა, ანტონ ფურცელაძის ცნობილი რომანის მიხედვით რომ იცის ყოველმა ჩვენგანმა, თავის საწყისშივე გმირულია, მაგრამ რამდენად საინტერესო იქნებოდა ეს ავტორისათვის, რომელიც უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვრულ ნაწარმოებში გმირად ჩამოყალიბების პრობლემას? სწორედ იმიტომ, რომ გ. შენგელაიას ეს აინტერესებს, ის ოდნავ უკან იხევს და იწყებს თხრობას იმ დროიდან, როცა მაცი ჯერ კიდევ შორსაა ლეგენდარული სახელისაგან. მაყურებელი ხედავს გლეხის ჩვეულებრივ ბიჭს, მუყაითსა და მოკრძალებულს, რომელსაც მიწის ძახილი ესმის. გიორგი შენგელაია განსაკუთრებით ხაზს უსვამს მის მშვიდობიან ბუნებას, შრომისმოყვარეობას... გმირად გარდაქმნის მომენტს წინ უძღვის კონფლიქტი, რომელიც სამეგრელოს მთაერისა და მისი მნაგერელი პოლიტიკის წინააღმდეგ აღეპერება მაცი ხეტიანს. ხოლო წინაპირობა, რომელიც კონფლიქტი წარმოიშვა, გახლავთ პირადი უბედურებების მთელი წყება – სახლის გადაწვა, მამის სიკვდილი, დების გატაცება. ამგვარად, იმისათვის, რომ გლეხის ბიჭის მეტრძოლ ადამიანად, გმირად გარდაქმნა შედგეს, გ. შენგელაია მას ათავსებს ისეთ პირობებში, რომლებმაც ამ “ჩვეულებრივი” ადამიანის “არაჩვეულებრივი” თვისებები უნდა გამოამჩქლავნოს. სოფლის დარბევა და ყველა უბედურება, რასაც მაცის ოჯახი განიცდის, დამაჯერებელი მიზეზია მაცის გადაწყვეტილებისათვის – გახდეს მნაგერელთა შურისმაძიებელი. აქ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, რომ გიორგი შენგელაია არ კმაყოფილდება ერთი მიზეზით, თუმცა პირადი უბედურება ან მხოლოდ სოფლის დარბევაც საკმარისი უნდა ყოფილიყო. საქმე ის არის, რომ გ. შენგელაიას სჭირდება ადამიანი, რომელსაც იარაღს განსაცდელი ააღებინებს ხელში და რომელსაც უკან დასახევი გზა არა აქვს. ასეთ ვითარებაში ხედავს ის ადამიანის შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენის საშუალებას.

მაცი ხეტიანს ლეგენდარულ ცხოვრებასთან დაკავშირებით გ. შენგელაიას მისაზრება ლოგოკურია. მისი, როგორც ადამიანის

პოტენციური შესაძლებლობანი, ხასიათისა და ბუნების ნიშნები ამართლებს მოქმედების ამგვარ მოტივირებას. ამგვარად გ. შენგელაიას გმირებს ხშირად ახასიათებთ პირადი კონფლიქტებით სარგებლობა. დასტურად გაეიხსენოთ, რომ თვითგამორკვევის პრობლემა – ჩვენ ასე ავხსენით გიორგი ჯიხაძის განდგომა ჯარისკაცული ცხოვრებისაგან ფილმ “ჯილდოში” და “ალავერდობის” პუბლიცისტური ხმაც – რაიმე მოვლენასთან, ფაქტთან ადამიანის პირადი დამოკიდებულებით იკვეთება. რა თქმა უნდა, გ. შენგელაიას გმირები პირადი მოსაზრებებით მოქმედებენ, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ისინი არასოდეს იკეტებიან საკუთარ თავში. რეჟისორი გეინვენებს, თუ როგორ მოქმედებს კონკრეტულად ამა თუ იმ ადამიანზე მოვლენა. ცხოვრებისეული იმპულსი, ქმნის მოვლენის პირადული აქტის ილქსიას, იმისათვის, რომ სოციალური ინტერესები წარმოაჩინოს. ის ამ გზით არკვევს და თვალსაჩინოს ხდის ცხოვრების არსს, რომელიც მოქმედებაში ეტელება; მოქმედებაში, რომელსაც თვით ადამიანი ირჩევს.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში ეკრანზე გამოვიდა გიორგი შენგელაიას ფილმი “ქეიშანი დარჩებიან” ეს ფილმი თანამედროვე ცხოვრებას ასახავდა. თანამედროვე თემა კი გ. შენგელაიას შემოქმედებაში დებიუტის შემდეგ არ აქდერებულა. “ალავერდობიდან” ახალ ფილმამდე თოთხმეტი წელი იყო გასული. იდგა 70-იანი წლების შუა ხანი. დრო, როდესაც გ. შენგელაიას თაობის წარმომადგენლები საშუალო თაობის მიჯნას უახლოვდებოდნენ

გ. შენგელაიას სურვილი - თანამედროვე ცხოვრების სურათებზე დაყრდნობით გამოეთქვა მისი თანადროული საფიქრალი, როგორც თვითონ ჩამოაყალიბა უკრნად “ისკუსსტვო კინოს” (“Искусство Кино”, 1977, 3, 129) ფურცლებზე, ეფუძნებოდა წარმოების პროცესში ადამიანთა ურთიერთობების ჩვენების სურვილს. ეს ინტერესი 70-იანი წლების საბჭოთა კინოს საერთო პროცესსაც ახასიათებდა; გაეიხსენოთ ი. დვორცკის გმირი ნეშოკი სპექტაკლსა და ფილმში “აკეენი სახლია”, რომელიც თითქმის ყველა რესპუბლიკის წამყვანი თეატრის სცენაზე დაიდგა ან, თუნდაც, ე.წ. “საქმიანი ადამიანის” სახე ვ. ტრეგუბოვიჩის ფილმში “ძველი კედლები”. გმირები, ენერგიულ ქმედებასთან ერთად საზრიანობითაც რომ გამორჩეოდნენ, ერთგვარად გამოხატავენ ახალი ტიპის ადამიანის ხასიათს. თანამედროვე ცხოვრების სიმძაფრე და მასში ადამიანის ნაბძა მიმდინარე პროცესების პიროვნულ განცდას ნიშნავდა და, ამდენად, ევა

გიორგაძე იქნებოდა ის თუ სხვა რომელიმე გმირი, ხასიათის აქტუალურობით უნდა გამოირჩეულიყო.

ცხადია, გიორგი შენგელაიასათვის ასეთი დაინტერესება შემთხვევითი არ ყოფილა: ადამიანის და მისი ქმედების ახალი კუთხით კვლევა ახალ ატმოსფეროს უქმნიდა ავტორს.

როგორც ვთქვით, გ. შენგელაიას ფილმი “ქვიშანი დარჩებიან” თანამედროვე ცხოვრებას ასახავს. ფილმი მოგვითხრობს ძველსა და დასახლებულ სოფელში არხის მშენებლობის ამბავს. მშენებლობას თბილისელი ინჟინერი ეაჯა გიორგაძე ხელმძღვანელობს.

უხარია თუ არა ადამიანს სოფელში არხის გაყვანა (როგორც ფილმიდან ჩანს, ამის შესახებ თანასოფლელებს სხვადასხვა აზრი აქვთ), მშენებლობა ძალაუვნებურად იჭრება მის ცხოვრებაში და გარკვეულ რეაქციას იწვევს. სოფელი არხის მომხრე და მოწინააღმდეგე მხარეებად იყოფა.

ცხადია, არხი სოფლისათვის დიდი სიკეთეა, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, დიდ გამოცდასაც უწყობს ადამიანს. ჯერ კიდევ მშენებლობის პროცესში მაყურებელი ხედავს, როგორ არ ასვენებს ხარბ ადამიანს მომავალ სათბურზე ფიქრი. მას უხარია სოფელში არხის გაყვანა, მაგრამ სიხარული სიხარბით არის გამოწვეული. არხის მოწინააღმდეგეთ, ძირითადად, მათი ნასახლარების მიტოვება აღელვებთ. ეს გასაგებიცაა. ძნელია, ერთი ხელის მოსმით უარყო ის, რაც მთელი ცხოვრების მანძილზე გიშენებია; მიატოვო ადგილი, რომლის ყოველი გოჯი წარსულს გახსენებს, მაგრამ მომავალზე ფიქრი ადამიანებს არხისადმი კეთილად განაწყობს.

სოფლისა და მშენებლობის ყოფას გიორგი შენგელაია ყოველდღიურობის ზუსტი მანევრებლებით მიჰყვება. მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ დაუფარავად გვინივლებს შრომის დაუფასებლობას, ეგოიზმს, მომხეჭვლობას, ავტორს სჯერა, რომ სიკეთე გაიმარჯვებს. მისი ღრმა რწმენა გამოიხატება პოეტური სტროფით “წყალნი წაელენ და წამოელენ, ქვიშანი დარჩებიანო”, რომლის ბოლო სიტყვები ფილმის სათაურად გამოუყენებია, ხოლო მთლიანი მნიშვნელობა ქვეტექსტებში აქვს განაყენილი. ცხადია, დარჩება ის, რაც მატერიალურია. დარჩება არხი, მაგრამ რევისორისათვის, ისევე, როგორც გმირისათვის, უფრო მნიშვნელოვანია ადამიანი, რომელსაც ვნებათაღელეკა ხშირად ავიწყებს კაცთმოყვარეობის საწყისებს. “დარჩენილი ქვიშა” სწორედ ის პერმანენტი საწყისია, რომლისაგან სჯერა ავტორს და რომელსაც ადამიანთან ადამიანის სათუთ დამოკიდებულებაში,

საქმის ერთგულებასა და კეთილსინდისიერ შრომაში ხელაფს. გმირთან გაიგივების სურვილი იქიდანაც გამოიწვია, რომ ვაჟას როლი თავად განასახიერა და მასში ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, ადამიანის მოყალბეობის მისეულ წარმოდგენას მოუყარა თავი.

თანამედროვე გმირის ხასიათს, ჩვეულებისამებრ, 'ეკომპრომისო ბუნებად, ფართო შესაძლებლობების კრებულად წარმოვიდგინოთ ხოლმე, რაც მის ჭეშმარიტ სახეს რაიმე მოვლენასთან შეჯახების დროს გამოაჩენს. ასეთ ნაწარმოებებში იგება კოლიზია, სადაც აგრეთვე ნაგულისხმევია გმირის აქტიური მოქმედების ხაზი.

ბ. შენგელაიას მიერ შექმნილი ვაჟა გიორგაძის სახე გამორიცხავს ადამიანის მოქმედების ასეთ ჩვენებას. მიუხედავად იმისა, რომ არხის მშენებლობას თან სდევს მისი დამახასიათებელი კონფლიქტები, მათი უმეტესი ნაწილი შრომის პროცესშივე გადაწყდება. სიტუაციები არ გარდაიქმნება დრამატურგიული მნიშვნელობის კონფლიქტებად, ვაჟა მათ დროულად და საქმიანად წყვეტს. ესეც თვით რეჟისორისაგან გამომდინარე ერთგვარი პოზიციაა, რაც კონფლიქტში დროული და აქტიური ჩარევით გამოიხატება. ამასთანავე, ავტორებს აინტერესებთ არა რომელიმე კერძო შემთხვევა აღწერილი ვითარებიდან (თუმცა ფილმი კეთილსინდისიერად მიჰყვება თხრობას), არამედ ადამიანთა ურთიერთობა, რომლის საზომადაც ფილმში ვაჟა გიორგაძის სახეა ნაგულისხმევი.

ისევე, როგორც "ალავერდობაში", აქაც ავტორისა და გმირის მსოფლმხედველობის დამთხვევასთან გვაქვს საქმე. თავის რეჟისორულ დებიუტში გიორგი შენგელაია ახალგაზრდულ ბუნებაში პროტესტის მოზღვავეებას გრძნობდა. ამიტომაც მისი გმირი აქტიურად ირჯებოდა. ფილმი "ქვიშანი დარჩებიან" განსხვავებულ - შედარებით დაბრძენებულ, ცხოვრების გამოცდილებაშიმდინარე გმირის სახეს ხატავდა. ალბათ, იმიტომ, რომ ახალგაზრდა გიორგი შენგელაია და მასთან ერთად გურამი ("ალავერდობა") ახლა, თოთხმეტი წლის შემდეგ ცხოვრებისა და ადამიანების გაგების მეტი უნარით გამოიორჩევიან.

გიორგი შენგელაია - თავისი გმირების უშუალო გამომძიერწავი - ჩანაფიქრიდანვე იწყებს მათზე ფიქრს. ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ იგი ყველა თავისი ფილმის სცენარის თანაავტორია მომავალ ფილმს ქალაქზე მუშაობის პერიოდთან "ირგებს" და წარმოსახვის პროცესში გაჰყავს. ეს იმას ნიშნავს, რომ გმირის ხასიათთან ერთად ხუსტდება და იხვეწება მომავალი

ფილმის ჟანრულ-სტილისტური გააზრება (ერთი მხრივ, ამბავი, როგორც ასახა ფაქტი, ხოლო მეორე მხრივ, მის ნათელსაყოფად გამოყვანილი გმირი – აი, ის ორი კომპონენტი, რომლებიც გ. შენგელაიას რეჟისორულ ხელწერას განაპირობებს. ფაქტის ანუ მოვლენის მრავალსახოვნებას ადამიანის განსხვავებული ტიპები მოაქვს რეჟისორისათვის. გმირი და მოვლენა განუყოფლად კავშირში არიან. ადამიანი გიორგი შენგელაიასთან ფილმის პრობლემის კონკრეტული წარმომდგენია. სწორედ ამის გამოა სიცოცხლისუნარიანი გ. შენგელაიას ფილმების პრობლემატიკა, მისი შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი მისწრაფებები.

გიორგი შენგელაიას ადამიანი აინტერესებს და ამ დაინტერესებით იმ შემოქმედთა გვერდით ღვება, რომლებიც მუდამ ისწრაფვიან ადამიანის თითქოსდა შეცნობილი და შინც შეუცნობელი ბუნებისკენ.

* * *

ერთ თავის ნაწილში ვიზენტინი კინემატოგრაფში ფერის შესახებ ასეთ აზრს გამოთქვამს: თუ კომპოზიტორზე ვიღებთ მუსიკალურ ფილმს, მაშინ მხატვარზე ფილმი ფერადი უნდა იყოს.

გ. შენგელაიას ფილმი ფიროსმანის შესახებ ფერადია.

ფილმთან შეხვედრის პირველი შთაბეჭდილება (ფერთან არის დაკავშირებული, ფერთან და ფიროსმანისეულ კომპოზიციასთან. “ფიროსმანში” შენგელაიამ მხატვრის ბიოგრაფია პერიოდებად წარმოადგინა და თითოეულ პერიოდს, სახებით ეპიგრამის ნიშნად, მისი შესაფერისი მხატვრული კომპოზიცია წაუმძღვარა წინ. სურათი, ფიროსმანისეული კომპოზიცია გ. შენგელაიასათვის გმირის ასოციაციებისა და სულიერი ცხოვრების შედეგია. ამგვარად, ავტორმა განსახიერების საგნად ფიროსმანის შემოქმედება მიიჩნია და იგი ფიროსმანი-ადამიანის შესაცნობად მიმართა.

ფილმს წამძღვარებული აქვს პროლოგი, საიდანაც ჩანს, რომ ნიკო ფიროსმანაშვილი, ან ნიკალა, როგორც ახლობლები ეძახდნენ, ქალაქში უიღბლო სიყვარულის დასრულების შემდეგ ჩამოვიდა. შემდგომში გ. შენგელაია აღარ უბრუნდება მისი ცხოვრების რომანულ მხარეს. ქალაქში ნიკოს ყოფა სასოწარკვეთისა და იმედგაცრუების ცხადი სურათია, ოღონდ არა სასიყვარულო სიუჟეტზე აგებული; იგი მხატვარია და მისი ცხოვრების ტრაგედია ის არის, რომ სიცოცხლეში მისი მხატვრობა არაეინ ირწმუნა. რა თქმა უნდა, სიყვარულში

უიღბლობა თავის კვალს დაამჩნევდა ნიკაელას ფაქიზ სუელს. იქნებ, მთავარი მელოდიური ჟღერა სწორედ მან მიანიჭა ფიროსმანის შემოქმედებას, თუმცა უფრო მტკივნეული და მოუთმენელი იყო ის, რომ მისი ხელოვნებისათვის კეთილი სიტყვა არაფერს გაიჩნდა, პირიქით, დაცინვით გესლავდნენ 'ელონო, სუსტ ადამიანს, შეურაცხყოფას აყენებდნენ, დეენიდან – სწორედ აქ უსპობდნენ ადამიანები უკანასკნელ იმედს, ახშობდნენ მხატვრის მიერ გულწრფელად ამოთქმულ ხმას, თელავდნენ მას მიუღებლობით, სიცივით, დაუნახაობითა და შეუსმენლობით.

ფილმის ავტორების მიერ მხატვრის ცხოვრებაზე დაფიქრებისათვის არჩეული გზა საინტერესოა შემოქმედის ფენომენის ორიგინალური კუთხით გახსნის გამო. ზუსტი მისამართისა და სწორი ორიენტირის მაჩვენებელი შენგელაიასეული გზა ცხადყოფდა იმასაც, რომ მოვლენები, ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე რომ გადახდებოდათ ხოლმე ადამიანებს, თითქმის ერთნაირია. განსხვავება იმაშია, თუ როგორ განიცდიან ისინი თითოეულს. ადამიანის მრავალსახოვნებიდან აღებული ფიროსმანის სახე მისი განცდების უნარით ერთი და განუმეორებელია – ამ განცდის მეშვეობით იქმნის ის პიროვნულ სახეს და ბოლოს საინტერესო ხდება, როგორც მხატვრული ნაწარმოების გმირი.

გ. შენგელაიამ უარი თქვა ფიროსმანის ცნობილ გატაცებაზე ფრანგი მომღერალი ქალით. უკვე ეს ფაქტი ლაპარაკობს ერთგვარ სისადაეზე, რაც მომგებიანად განასხვავებს მას მხატვრების ცხოვრებაზე გადაღებული მრავალრიცხოვანი მელოდრამებისაგან. ფილმში აგრეთვე ზომიერი თავშეკავებულობითაა ნაჩვენები ძველი თბილისი, მისი ბოჰემა. და ეს ყველაფერი იმისათვის, რომ ფიროსმანის სული არ დაიწრდილოს არც მისი ცხოვრების პოპულარული ეპიზოდებით, არც თბილისის ხმაურიანი და ეგზოტიკური სურათებით. ფიროსმანის ბიოგრაფიის ეპიზოდებს, თხრობის მასალად რომ დაეღო ფილმს, არსებითი მნიშვნელობა აქვს მისი ცხოვრების გასაცნობად. აქ საკვანძო მნიშვნელობის ყველა მოვლენას ვხვდავთ. მაგრამ ეს ეპიზოდები, მიუხედავად ტრაგიკული ჟღერისა, ხმოვანების სიძლიერით არასდროს გვაოცებენ. მათი ძალა სინუმეშია, პაუზებში, რომელთა წყალობით ფიროსმანის აკბედითი ცხოვრება მოსასმენი და გასაცნობიერებელიც ხდება.

ამგვარად, გიორგი შენგელაიას ფილმი "ფიროსმანი" მოგვითხრობს, თუ როგორ წამოადის ქალაქში ვინმე მხატვარი ნიკო ფიროსმანაშვილი და ახალ ცხოვრებას იწყებს: ხატავს,

ვაჭრობს, კოტრდება, ისევე ხატავს და ბოლოს – გადატაკებული კედება. მოვლენების ასეთი განლაგება თითქმის ტიპურია უიღბლო ცხოვრების სანქცეებლად. შენგელაია ყველაფერს აკეთებს იმისათვის, რომ ამ ტიპურ მოვლენებში კონკრეტული ბედი დაგვანახეოს, დაგვაჯეროს, რომ ეს ყველაფერი ღრმა და უნაზესი სულის ადამიანს ეხება, რომ მისი ტრაგედია უფრო მძლავრია და საბედისწერო, ვიდრე უბრალო მოკვდავისა. ფიროსმანის ქალაქად ჩამოსვლა, მოტივირებული იმით, რომ მან უკვე იწვინია იმედგაცრუება პირველ სიყვარულში, მრავალმნიშვნელოვანი ფაქტია. იგი არა მარტო სიყვარულს ემშვიდობება – ფილმის ექსპოზიცია – არამედ ბაჭუმობას, ყრმობას, ოცნებას, ყველაფერ სასიამოვნოს, რაც ებადა და, როგორც შემდეგ ვნახავთ, სამუდამოდ გამოეთხოვა. სამუდამოობის შეგრძნება იმდენად მძლავრია, რომ ფიროსმანისეული განცდა მაყურებელში ეჭვს არ იწვევს, ამავე დროს აზრობრივი ნიუანსებით გვიპყრობს, რომელთაგან ერთ-ერთ უპირველესად გამოვიარჩევთ ფიროსმანის მიერ წარსულისაგან ანუ ყოველივე მშვენიერისაგან განდგომის მოთხოვნისელებას. შემდგომში დაეინახავთ, რომ განდგომა სხვადასხვა ვითარებაში, სიტუაციასა თუ მოვლენაში მეორდება. ფიროსმანი განუდგა სიყვარულს, ხალხს, საქმეს, რომელიც შემოსავალს აძლევდა. ის მხოლოდ მხატვრობას, ფერებს, ფიქრებს, საკუთარ მრწამს არ განუდგება.

სიუჟეტურად ფიროსმანის ქალაქში ჩამოსვლას დუქნის გახსნა მოსდევს. დუქნის ეპიზოდი, ისევე, როგორც ექსპოზიცია, გმირის დამახასიათებელი ნიშნების მაჩვენებელია. გ. შენგელაია გვიჩვენებს, რომ როდესაც ფიროსმანი დუქანს ხსნის, ეს მაღალ-ადამიანური გრძნობების მერკანტილიზმით დათრგუნვას როდი ნიშნავს. ფილმის გმირს აზრადაც არ მოსდის, რომ დუქნის მეპატრონეა, ის არასოდეს იქნება ვაჭარი, რადგან მხატვრის სული აქვს. ადამიანი ცხოვრების მანძილზე ბევრ შეცდომას სწადის, უნებლიესა თუ შეგნებულს. მედუქნეობა ფიროსმანის უნებლიე შეცდომა იყო. ამიტომაც განუდგა მას, რაწამსაც შეიგრძნო იგი.

ჩამოსვლა, დუქნის გახსნა, ქორწილი – აი, სამი სიუჟეტური აქცენტი, სადაც ბოლომდე ეცნობით ფიროსმანს და ამასთანავე მოწმენი ვხედებით სამყაროსთან მისი შეუთავსებლობისა. სწორედ ქორწილში უცხადებს ფიროსმანი აშკარა პროტესტს (ისევე განდგომა) ახლობლებს, თვითკმაყოფილებას მიცემულ შეძლებულ საზოგადოებას; სამ ეპიზოდში ასახული სამი სიუჟეტური აქცენტი ავტორებისათვის საკმარისი აღმოჩნდა ფიროსმანის, როგორც

პიროვნების ტრაგედიასთან მისასულელად. ფიროსმანს თითქოს მიწა ეცლება ფეხქვეშ, ახლობლებისაგან განდგომილი, დუქნის დახურვით საარსებო წყაროსაც ისპობს. მაგრამ ის, რაც ჩვეულებრივი ადამიანისათვის სიცოცხლის დამთავრებას ნიშნავს, მხატვრის ჭეშმარიტ დაბადებად იქცევა.

ამ მომენტიდან ფიროსმანი აღარ ეკუთვნის საზოგადოებას. იგი განუღვა და დაუპირისპირდა მას. ფილმში მის განდგომას მეოთხე სიუჟეტური აქცენტი სამი ეპიზოდით გამოხატავს: პირველი – დუქანში მოქეიფეთა ჯგუფი და მარტოდ მჯდომი მხატვარი. მეორე – წანხუბება ვაჭართან, რომელიც მხოლოდ იმიტომ ახატვინებს ფიროსმანს, რომ გახეთქილი კედელი დამალოს და მესამე – ორთაჭაღის ბაღში თაყის შეფარება. ყველა ამ ეპიზოდში ფიროსმანს ხალხი ახვევია გარს. მაგრამ არც ერთი მათგანი ფიზიკურ სიახლოვესთან სულის თანყოლას არ გეღისხმობს.

მეხუთე სიუჟეტური აქცენტი ნახატი “ლომის” პროექციით იწყება. ეს მხატვრის ცხოვრების ახალი პერიოდის დასაწყისია. ამავე დროს ეპიზოდი ადრე აღძრული თემატური აქცენტების კადანსიცაა. იგი დაძაბულია, უაღრესად ტრაგიკული და ფიროსმანის სიმარტოვის ლაკონურად მანქვენებელი.

აი, როგორ გამოიყურება ეს ეპიზოდი:

ძალაგამოღებული, ადრე მობერებულ და ნამთვრალევი ფიროსმანი გარეთ გასელას მოინდომებს. როგორც ჩანს, ამჯერად მისი სახლი რომელიღაც დუქნის საკუჭნაოა. ღია კარიდან თვალისმომჭრელი შუქი შემოანათებს. გზად მიმავალი ჭრულ წარდახ შემოდგმული ურემი ცხოვრების მაცოცხლებელ ნიშნად გამოჩნდება გაღებულ კარის სივრცეში. ბოღმამორეული ფიროსმანი უკან შემობრუნდება, ღვინით ჩაიკლავს დარდს და ღონემიხდილი დაეცემა თივაზე, რომელიც კედელთან მიყუდებული მისივე სურათის უკან სარეცლის მაგიერობას უწევს.

რთულია, მოიძიო ლიტერატურული ფრაზა, რომელიც გამოხატვის უნართ ეპიზოდის ამ რეჟისორულ გადაწყვეტას შეედრება. მაყურებელმა მასში დაინახა და დაიჯერა, რომ ადამიანის ტრაგედია შედგა. ყოველგვარი იმედი გადაწურულია. ბრძოლის პათოსით გამსჭვადული განდგომისაგან განსხევაებით. ამ სახით მოწოდებული განდგომა განსაკუთრებით მწვავე განცდას აღძრავს და მაყურებლისაგან თანაგრძნობას მოითხოვს. რეჟისორიც თანაგრძნობს მას და სწამს, რომ პროტესტი, რომელიც განდგომას მოჰყვება, ფიროსმანის შემოქმედებაში

გარდაისახება მხოლოდ. მართლაც, მხატვრობა ხომ შედეგია მისი ცხოვრების ტრაგედიისა, რომელიც შვებას მხატვრის წარმოსახვაში მიგნებულ კომპოზიციებში პოულობს. მოქვიფთა ჯგუფი ორთაჭალის ბაღში, სადღეობო დღესასწაულებისადმი მიძღვნილი ნახატები – ეს სიცოცხლეა, ფიროსმანის ბნელი ოთახის ფანჯრიდან დანახული, სიცოცხლე – მისთვის პრაქტიკულად შეუთვისებელი, გაურკვეველი.

ფილმის მომდევნო ეპიზოდები მხატვრის სიცოცხლისაკენ მოქცევის მცდელობაა. ფიროსმანს დახმარების ხელს უწვდიან ლადო გუდიაშვილი, ძმები ზდანევისები, ფრანგი ლე დანტიუ. მაგრამ ტონალობით ისინი მარცხისათვის განწირულად ეღერენ, რადგან არ არსებობს იმაზე დიდი ტრაგედია, რაც ფიროსმანმა წინა, დუქნის საკუჭნაოში ასახულ ეპიზოდში გადაიტანა. ამიტომ მხატვართა საზოგადოებაში გათამაშებული, ანდა მისი შემდგომი ეპიზოდებიც მნიშვნელოვანია მხოლოდ როგორც ბიოგრაფიული ფაქტები, ფიროსმანის პიროვნებას ისინი ვეღარ სწვდებიან.

მკითხველისათვის განკუთვნილი ეპილოგით, წყნარი თხრობითი კილოთი მთავრდება მხატვრის სიცოცხლე, ხანმოკლე და წამიერი სულის მოთქმა გულცივი ხალხის მხრიდან კელავ ძალადობით ბოლოვდება; დასწეულბულ მხატვარს სააღდგომოდ ეკლესიის მოსახატად საკეტავენ ოთახში. აღამიანზე ეს უკანასკნელი ძალადობა მრავალფიგურიანი პანოთი მთავრდება. საბოლოო სიტყვა მაინც მხატვარზეა. იგი წმინდა და ამაღლებული ტოვებს მოძალადეებს, რომლებისთვისაც “უცნაურ” მხატვრად დარჩა სამუდამოდ.

ბშირად ამტიციებენ, რომ შემოქმედი დროს უსწრებს; რომ მხოლოდ ათეული წლების შემდეგ იგებს საზოგადოება მის ხელოვნებას. ბოლომდე გაგება მცდარი აზრი უნდა იყოს უთუოდ. გაგებული და საყოველთაო ჭეშმარიტება დადგენილი ხელოვნება განა შეძლებს მომდევნო თაობების დატყვევებას – იმას, რასაც ახერხებენ ლეონარდო, ბახი, პირამიდების შემქმნელნი? გაუხსნელი საიდუმლო ყოველთვის მიმზიდველია, უფრო სწორად, ყოველი თაობის მიერ მისი ღირსების თავიდან და თავიდან აღმოჩენის მიზეზად რჩება. ფილმი “ფიროსმანი” მხატვრის შემოქმედების შეცნობის კიდევ ერთი, ამჯერად კინემატოგრაფიული ცდა, რომელიც ინტელექტუალურ საწყისთან ერთად ემოციური შემეცნების მიზანსაც ისახავს. შენგელაიას სურვილი, მხატვრის სულს იმ გზით ნაწყდეს, რომელიც მისი განცდებისა და ღვწის შედეგით – სურათით იწვება, საინტერესო აღმოჩნდა როგორც ჩანაფიქრით, ასევე

ფილმისათვის კონცეფციურობის მინიჭების მხრივაც. ნახატებიდან განცდილი 'შთაბეჭდილება ლაიტმოტივად გასდევს ფილმის სახვით მხარეს და ერთდროულად იგივე აყალიბებს ფიროსმანისეულ მრწამსს, ნათელსა და სადას, მარტიუსა და ყოელისმომცველს, რომელიც ფიროსმანმა (ა. ვარაზი) გულწრფელად გამოთქვა ფილმში: წმინდა გიორგი მათრახით მედგა – ხატო, მეხატებოდა და ვხატავდიო.

როდესაც გ. შენგელაიას ფილმ "ფიროსმანს" რეჟისორის ექსპერიმენტული ძიების ორიგინალურ ნიმუშად ასახელებენ, მკვლევრები სცილდებიან თვით ფიროსმანის შემოქმედებას. ფილმის შეფასებისას არანაკლებ მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია დიდი მხატვრის შემოქმედებაში განსაკუთრებული წვდომა, აქქმის დახვეწილი ალლო, ფიროსმანის სულიერ სამყაროსთან ფილმის სახვითი ტონალობის იდენტურობა. თქმა იმისა, რომ გიორგი შენგელაიამ პიროვნებაზე დაფიქრებისას მისივე შემოქმედებით იხელმძღვანელა, არავითარ შემთხვევაში არ ამცირებს ფილმის მხატვრულ ღირებულებას. პირიქით, ამ ნამუშევარში რეჟისორმა საოცარი ტაქტით წარმოაჩინა მხოლოდ მხატვარი, მისი ბედნიერებითა და უბედურებით, ფიქრითა და ოცნებით, სიცოცხლითა და სიკვდილით.

გიორგი შენგელაიას მცდელობა დიდი მხატვრის შემოქმედების გაცნობისა განსხვავებულ საახროვნო სიბრტყეში გამოისახა, ვიდრე ეს მსგავსი თემატიკის ნაწარმოებებში შეინიშნებოდა. მათ შორის იმხანად, თითქმის "ფიროსმანის" პარალელურად, რუსი კინორეჟისორის, ანდრეი ტარკოვსკის მიერ გადაღებული ფილმი "ანდრეი რუბლიოვი" მხატვრის სულისა და პიროვნების შეცნობას გარე სამყაროდან იწყებდა. იგი სოციალური ყოფის და ისტორიული მოვლენების სურათებით ქმნიდა ფილმის სათხრობ მასალას, ხოლო ხელოვანს – ანდრეი რუბლიოვს – ყოველივეს თვალის მადევნებელსა და აღმქმელს, თითქოს პასიურ მხილველად წარმოადგენდა. მისი აქტიუობა მისსავე შემოქმედებაში ჩანდა, რომლის ნიმუშებსაც რეჟისორი ფილმის დასასრულს სთაყაზობდა მაყურებელს.

გიორგი შენგელაიამ დრამატურგიისა და სახვითი პრინციპების საწინააღმდეგო მხარე აირჩია. ფიროსმანის ხელოვნება მისთვის მხატვრის შემოქმედებითი ფენომენის და იმაყდროულად ცხოვრების ამოცნობაა. შენგელაია ფიროსმანისეული განცდით ახერხებს, სახოგადოებაში და

ისტორიულ სინამდვილეში განუწილი პრობლემატიკის წარმოსენას.

“ფიროსმანმა” დიდი წარმატება მოუტანა ავტორს. 1974 წელს მან ჩიკაგოს (აშშ) მე-10 კინოფესტივალზე დიდი პრიზი “ოქროს კიუგო” მიიღო; 1973 წელს – ბრიტანეთის - პრემია ინგლისში ყველაზე ორიგინალური და ხატოვანი ფილმისათვის; 1974 წელს აზოლაში (იტალია), ხელოვნებისა და მხატვრებისადმი მიძღვნილი ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალზე პირველი პრემია საუკეთესო ბიოგრაფიული კინონაწარმოებისათვის; 1975 წელს – საპატიო დიპლომი პელსინკიში (ყინეთი); 1977 წელს – საერთაშორისო სიმპოზიუმის საპატიო დიპლომი ერეევანში; 1980 წელს – ბრინჯაოს მედალი - მოსკოვში სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენაზე.

ლანა ღოღობერიძე

მთარგმნელი, მწერალი, პედაგოგი, პოლიტიკოსი და მაინც, როგორც თავად თელის, უპირველეს ყოვლისა, კინორეჟისორი ლანა ღოღობერიძე კინემატოგრაფში მაშინ მოვიდა, როცა მცირეფილმიანობის წლების შემდეგ სისხლისგან დაცლილი ქართული კინო ფართოდ უღებდა კარს ახალ თაობას. მოსკოვის სახელმწიფო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში ამ პერიოდში სხვადასხვა კურსზე, მაგრამ ერთმანეთის გეგრდიგეგრდ სწავლობდნენ მერაბ კოკოჩაშვილი, ელდარ შენგელაია, ლანა ღოღობერიძე, ლევან პაატაშვილი, ალექსანდრე რეხვიაშვილი.

თუმცა მოსკოვში ლანა ღოღობერიძე მხატვრული ფილმის განხრით სწავლობდა (სერგეი გერასიმოვის სახელოსნო), მისი პირველი ნამუშევრები დოკუმენტური ფილმები აღმოჩნდა: მოსკოვიდან თბილისში საკუთარი სცენარით ჩამოსული რეჟისორი იძულებული გახდა ჩართულიყო კინოსტუდიის გეგმიურ წარმოებაში და მიეღო დირექციის შეთავაზება.

დებიუტი მხატვრულ კინოში მოგვიანებით შედგა: 1961 წელს, ფილმით “ერთი ცის ქვეშ” ლეო ქიანელის (“თავადის ქალი მათა”) და არჩილ სულაკაურის (“მტრელები” და “ყრესკა”) ნოველების მიხედვით. ამ ფილმში რეჟისორი წარმოგვიდგება როგორც ჩამოყალიბებული პროფესიონალი. აქვე ცხადდება თემაც, რომელიც წითელ ხაზად გასდევს მთელ მის შემოქმედებას: ქალი და მისი სამყარო. ნოველების გმირები - მათა, ნანა და რუსუდანი სხვადასხვა ეპოქაში ცხოვრობენ, მაგრამ სამივე შემთხვევაში განუხორციელებელი რჩება მათი მისწრაფება სიყვარულისაკენ.

ლანა ღოღობერიძის შემდეგი ფილმიც ეკრანიზაციაა, ამჯერად ნოდარ დუმბაძის რომანის “მე ვხედავ მზეს” (1965). ეს არის კეთილსინდისიერი ეკრანიზაცია და პროფესიონალურად გამართული ფილმი. მაგრამ ამის შემდეგ რეჟისორი მხოლოდ ორიგინალურ სცენარებზე მუშაობს, სადაც თავადაც სცენარის თანაავტორად გვევლინება. თუ არ ჩავთვლით მომდევნო ფილმს “ფერისცვალებას”, რომლის სცენარიც ნანა ხატისკაცთან ერთად დაიწერა, ლანა ღოღობერიძის მუდმივი სცენარისტი ზაირა არსენიშვილი ხდება.

რეჟისორის შემდეგი ნამუშევარი მის შემოქმედებაში ახალი გზების, თემების, ახალი ჟანრის ძიებად წარმოგვიდგება. ფილმი "ფერისცვალება" (1968) საზოგადოების წინაშე წარდგენილი იყო როგორც ინტელექტუალური დრამა.

ფილმში სიუჟეტური ხაზები ერთი წერტილიდან იშლება - მრავალშეილიან, მხიარულ და მეგობრულ ოჯახში თავს იყრიან ფილმის გმირები: არქეოლოგი, მხატვარი, თეატრის რეჟისორი... ოჯახის დიასახლისის სოფიკო (სოფიკო ჭიაურელი) საქმიანი, იმედიანი, ქმედითი ოპტიმიზტია, მუდამ მზადყოფნაში სხვის დასახმარებლად. აქედან მარაოსავეთ იშლება თითოეული პერსონაჟის ისტორია.

პროფესიით მხატვარი ნატო (ლია კაპანაძე) მუდამ გარინდებული და დარდიანია. ის მთლიანად თავის ტრაგედიაში ჩაძირულა. მთებში საყვარელი ქმრის დაკარგვასთან ერთად მისთვის ცხოვრებამ აზრი დაკარგა.

მამუკა (ბაადურ წულაძე) არქეოლოგიური ექსპედიციის ხელმძღვანელია, მხიარული, სიცოცხლისმოყვარული, კარგი ჭამასმის მოყვარული, მისი სასაცილო და მოუქნელი სხეული თავისი ლამაზი ასპირანტის მიმართ ნაზ და უნუგეშო სიყვარულს მაღაეს; ასპირანტი გოგონა კი თეატრის რეჟისორშია შეყვარებული; გრძნობა ორმხრივია, მაგრამ საერთოდ წარმატებულ რეჟისორს ამჟამად შემოქმედებითი კრიზისი უღვას. რაც პირად ცხოვრებაზეც აისახება.

ამ ფილმში პირველად ჩნდება რეჟისორისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ნიშანი: ერთდროულად ისაუბროს რამდენიმე პიროვნებაზე, რომლებიც ერთმანეთის გვერდზე ცხოვრობენ და რომელთა გზები ურთიერთიკვეთება ან იჯაჭვება საერთო პრობლემების ან სულიერი მდგომარეობის ფონზე. თუმცა თითოეულს ინდივიდუალური ცხოვრებისეული გზა გააჩნია. მართალია, "ფერისცვალებაში" პარალელური სიუჟეტური ხაზების ურთიერთგადაკვეთა საკმაოდ ზედაპირულია და არსებითს ვერაფერს მატებს ფილმის ძირითად ხაზს.

ფილმის ძირითადი პრობლემატიკის მატარებელი კი თეატრის რეჟისორი (გეილარ ფალავანდიშვილი) გახლდათ. ფილმი იწყება სპექტაკლის რეპეტიციის სცენით. ორი ნიღბოსანი მსახიობი კვლავ და კვლავ იმეორებს ერთ და იგივე ფრაზას: "ხომ დიდა ვს ქვეყანა და რა ხანმოკლეა, არა?". რეჟისორის (ისევე როგორც ფილმის ავტორების) ჩანაყიქრით ტრაგიკული ნიღბისთვის ეს ფრაზა ცხოვრებაზე პესიმისტური დასკვნის საფუძველი უნდა იყოს, კომიკური ნიღბისთვის კი, პირიქით, - ოპტიმის-

ტურის (თუმცა ძნელი გასაგებია, ამ დიდი ქვეყნის ხანმოკლეობა რა თვალსაზრისით შეიძლება გაეიაზროთ ოპტიმიტურად). მაგრამ მსახიობებს ვერა და ვერ უპოვიათ საჭირო ინტონაცია. რეჟისორიც ვერაფრით ეხმარება მათ და იძულებულია შეწყვიტოს რეპეტიცია.

ფინალში ამავე სპექტაკლის პრემიერას ეესწრებით. იგივე ნიღბოსნები სცენაზე. ამჯერად საჭირო ინტონაცია ნაპოვნია, სპექტაკლი შედგა, რისი დასტურიც მხურვალე აპლოდისმენტები. თუმცა ფილმის მაყურებელი იძულებულია უფრო სიტყვაზე ერწმუნოს ავტორებს, ვიდრე საკუთარი თვალთი იხილოს მომხდარი მეტამორფოზა.

ასეა თუ ისე, რეჟისორის შემოქმედებითი ძიება მხოლოდ მას შემდეგ სრულდება, რაც, ავტორთა ჩანაფიქრით, იგი გარკვეულ ცხოვრებისეულ გამოცდას გაივლის და ზნეობრივი შეგნების ახალ საფეხურზე ადის. ეს გამოცდა კი ავტორებმა მიწისქვეშა გადასასვლელში მომხდარი ინციდენტის სახით წარმოგვიდგინეს. ერთ ღამეს რეჟისორი მეგობრებთან ერთად აქ ჩხუბის სცენის მომსწრე და მკელელობის უნებლიე თანამონაწილე ხდება. მაგრამ ასე მხოლოდ რეჟისორი თვლის. მის მეგობრებს აზრადაც არ მოსდით დამნაშავედ ჩათვალონ საკუთარი თავი, ან ადამიანურად სავსებით გასაგები მოტივებით იმართლებენ თავს და იმშვიდებენ სინდისს.

მხოლოდ რეჟისორი ვერ პატიებს საკუთარ თავს პასიურ მოთვალთვალედ დარჩენას და ცდილობს საკუთარ თავში იპოვოს ამ სისუსტის მიზეზი. საკითხი მით უფრო მწვავედ დგება, რომ გმირი შემოქმედი, ანუ ადამიანი, რომელიც თავისი შრომის შედეგით მორალურ ორიენტირებს უნდა უყალიბებდეს საზოგადოებას.

საბოლოოდ, ხანგრძლივი რეფლექსიის შემდეგ, ფილმის გმირი მიდის იმის შეგნებაზე, რომ არ შეიძლება სხვებს უქადაგო ის, რასაც თავად არღვევს რეალურ ცხოვრებაში; რომ საზოგადოებრივი ინერტულობა დამრღვეველია ადამიანისათვის როგორც მორალური, ისე შემოქმედებითი თვალსაზრისით. 'მედუგად კრიზისი დაძლეულია და პუბლიკის აღფრთოვანებაც სახეზეა.

როგორც ხედავთ, ფილმის დასკვნები მართებულია, თუმცა ორიგინალურობით ვერ დაიკვეხნის. პრობლემების და დასკვნების სიახლით მაყურებლის გაოცება ძალზე ძნელია და არცთუ სწორი კინოპრაქტიკაში. სხვა საქმეა როგორ არის პრობლემა განსხვავებული მხატვრულ ქსოვილში. ფილმის მთავარი

ნაკლი სწორედ ამაში მდგომარეობს. ავტორები ვერ ახერხებენ სქემას, იღებენ მოუქმებნონ ინდივიდუალურად საინტერესო ფიზიკური სხეული, მიანიჭონ ემოციური და ლოგიკური დამაჯერებლობა. არ ნანს აზრის მოძრაობა, მაყურებელი იძულებულია მიიღოს შეთავაზებული მზა იდეები.

თანამედროვეობის თემაზეა შექმნილი მომდევნო ფილმიც “როცა აყვავდა ნუში” (1972). და კვლავ სახეზეა მწვავე სოციალური და ზნეობრივი საკითხების ღია და გაბედული დაყენება. ამჟამად ფილმის მოქმედება ახალგაზრდების, მეათეკლასელების წრეში ვითარდება, თუმცა განვითარებული პერიპეტიები საკმაოდ მკაფიოდ გამოკვეთს უფროსი თაობის წარმომადგენლების მორალურ სახესაც და ზოგადად საზოგადოებაში გაბატონებული აზროვნების და ცხოვრების წესსაც.

ფილმი ორ სხვადასხვა გარემოში, სხვადასხვა სულისკვეთებით გაზრდილი გმირების ურთიერთობას ასახავს. ზურა (ზურა ყიფშიძე) გაიზარდა ოჯახში, სადაც გამეფებულია ამორალური “ფხიანობის”, ცინიზმის, გამორჩეულობის და ყველაფრისნებადართულობის სული. შესაბამისად ისიც ამგვარად უყურებს ცხოვრებას და გარშემომყოფთ, სინდისის ქვეჯნის გარეშე სარგებლობს მამამისის (დოდო აბაშიძე) გერგილიანობის შედეგად მოპოვებული უპირატესობებით. ამხანაგების თვალშიც იგი გაცილებით უფექტურად გამოიყურება, ვიდრე სხვა, ნაკლები შემდეგების და ამბიციების პირობებში გაზრდილი თანაკლასელები, კონკრეტულად კი მისი უახლოესი მეგობარი და მეტოქე პირველ სიყვარულში - ლექსო (გოგა ფიფია). ავტორები განსაკუთრებით უსვამენ ხაზს ამ განსხვავებას - ლექსოს მშობლები გაცილებული არიან, მას ბებია (სესილია თაყაიშვილი) ზრდის, ძველი კომკავშირელი, პრინციპული ადამიანი; შესაბამისად ლექსოც ნაკლებ გალადებულია, ნაკლებ განებივრებული, უფრო სამართლიანი და თავმდაბალი.

ზურასთვის სავსებით მისაღებია მისი ოჯახის ცხოვრებისეული ფილოსოფია და ცხოვრების წესი, მაგრამ გადამწყვეტ მომენტში ახალგაზრდა კაცში სინდისი იღვიძებს. როდესაც ზურას მიზეზით საავტომობილო კატასტროფაში იღუპება ლექსო, ნიკო მთელ თავის ავტორიტეტს, მოხერხებულობას, ფარი-სველობას მოუხმობს, რათა შეიღოს სასამართლოს აარიდოს და თავად დაღუპული გამოაცხადოს დამნაშავედ.

მამის მსჯელობა “სადი აზრის” თვალსაზრისით არ არის მოკლებული ლოგიკას (თუმცა ღრმად სცოიდავს ზნეობრივი თვალსაზრისით): დაღუპულს აღარაფერი ეშველება, მისი შეიღი კი

ისედაც დასჯილია მეგობრის სიკედილით და განიცდის საკუთარ დანაშაულს. ლექსოს ბებიას სულაც არ სურს შურისძიება და მზად არის დაქვევს ნიკოს ლოგიკას, მაგრამ ავტორები მაინც არ კარგავენ სიკეთის რწმენას: ზურა დაღუპულის ბებიის, ამხანაგების, საყვარელი ქალიშვილის წინაშე ვერ ბედავს სიცრუის თქმას, იგი აღიარებს დანაშაულს.

ფილმი დიდი დროით შეიცავს მამხილებელ პათოსს, ის საზოგადოების რეალურად არსებულ ავადმყოფობაზე, მეტად სახიფათო ტენდენციებზე საუბრობს და მკაფიოდ ხედავს ახალგაზრდა თაობაზე ყველაფრისნებადართულობის ხიბლის გამრყენელ გავლენას, მაგრამ მოქალაქეობრივად აბსოლუტურად სამართლიანი მღელვარება ფილმის საკმაოდ ბანალურ კონფლიქტში განსხეულდება და მისი დრამატული განვითარებაც სწორხაზოვნად დიდაქტიკური რჩება.

თუმცა ფილმის მთავარი გამარჯვება აღმოჩნდა ზურას როლზე მსახიობ ზურა ყიფშიძის შერჩევა. მისმა პირადმა მომხიბვლელობამ და შესრულების დამაჯერებელმა მანერამ შეარბილა თეთრისა და შაეის პრიმიტიული დაპირისპირება და შიშველი დიდაქტიკურობა, განაპირობა ფილმის მოპულარობა ახალგაზრდულ აუდიტორიას შორის. თუმცა, ეფიქრობ, ფილმმა დროის გამოცდას ვერ გაუძლო, რადგან დროითი დისტანცია საკმაოდ მკაცრია პუბლიცისტიკის მიმართ.

იგივე სწორხაზოვნებით სცოდავს ფილმიც “რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე” (1979). ავტორებმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ თანამედროვე ქალის სისხლსავსე, ცოცხალი სახე, რომელიც არ იკეტება ვიწრო ოჯახური ინტერესების სფეროში და აქტიურად მონაწილეობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ფილმის მთავარი გმირი, სოფიკო, ჟურნალისტიკა, გაზეთის რედაქციის წერილების განყოფილების თანამშრომელი. სოფიკო ჭიაურელის შესრულებით იგი წარმოგვიდგება როგორც ენერგიული, მხიარული, აქტიური ადამიანი, რომელიც ახერხებს ერთმანეთს შეუთავსოს საკუთარი პროფესიისადმი სიყვარული, საქმისადმი ერთგულება და კარგი მეოჯახის, კარგი დედის, კარგი მეუღლის როლი.

მაგრამ, როგორც ფილმის მსვლელობა გვიჩვენებს, ამას ბოლომდე ვერ ახერხებს, რადგან ერთ მშვენიერ დღეს აღმოაჩენს, რომ მის ოჯახში დაღალტი დაბუდებულა - მეუღლეს სხვა ქალი უყვარს.

ოჯახური დრამა მძიმე განცდების საფუძველი ხდება, მაგრამ სოფიკო ძლიერია. ამავითა. ის არ შეურიგდება სიყალბეს.

ავტორები (ჩხადად გვაგრძნობინებენ სიფიკოს სულიერი სიმტკიცის საფუძველს - მას აქვს საყვარელი საქმე, ის სჭირდებათ ადამიანებს და ამაში იპოვის იგი თავის ბედნიერებას.

მაგრამ ნებისთ თუ უნებლიედ მიაყურებელს უნდადება კითხვა: არის კი მისი საქმე ესოდენ საჭირო და აუცილებელი, რომ მას მსხვერპლად შესწიროს პირადი ბედნიერება? ძალუძს კი მას რეალური დახმარება გაუწიოს სხვადასხვა პრობლემებით შეჭირებულ ადამიანებს, თუ ის მხოლოდ "სხვათა დარდების შემგროვებელია"?

მთავარი სიუჟეტური ხაზის პარალელურად მთელ ფილმში გაბნეულია ჩართული ნოველები - ისინი ან ინტერვიუ-მონოლოგების სახით არის წარმოდგენილი, ან სოფიკოს მოგონებაში ცოცხლდება მათი (კალკულელი ფრაგმენტები რეალურ სიტუაციასთან ასოციაციით. ეს სოფიკოს რესპოდენტები არიან, ქალები, რომლებიც სოფიკოს ანდობენ თავის მარტოობას, ყოფით მოუწყობლობას თუ სულიერ დისკომფორტს. ამ წანართებით ვეცნობით არა მხოლოდ კონკრეტულ ადამიანებს თავისი მკვეთრად ინდივიდუალური და ამავე დროს ტიპური პრობლემებით (აქ ძალზე ცოცხალ, დასამახსოვრებელ და დამაჯერებელ სახეებს ქმნიან ნ.მჭედლიძე, ნ.ჯორჯაძე, ნ.რონდელი და სხვები), არამედ გარკვეულწილად სამზეოზე გამოაქვს ფილმის მთავარი გმირის ფარული ყოქრები, განწყობილება, პრობლემები.

თუმცა თავიდან სოფიკოსთვის ეს თითქოს განყენებული პრობლემებია, ისიც უსმენს, აგროვებს მასალას, წერს სტატიას ქალთა პრობლემებზე, შეიძლება მწვავესაც (მიაყურებლისთვის უცნობი რჩება სტატიის შინაარსი), მაგრამ არის თუ არა ეს რეალური დახმარება, რეალური საქმე, რომელიც შეიძლება დაუპირისპირდეს მეორე ღირებულებას - ოჯახს, პირად ბედნიერებას? სამწუხაროდ, ეს არის კითხვები, რომელსაც არა ავტორები სთავაზობენ მიაყურებელს, არამედ კითხვები, რომელიც მიაყურებელს ავტორების განზრახვისგან დამოუკიდებლად უნდადებთ.

ავტორებისთვის ფილმის მთავარი კონფლიქტი ნათლად არის გამოკვეთილი - პირადი და საზოგადოებრივი ცხოვრების დაპირისპირება. ნათელია ავტორების პოზიცია: ქალური ბედნიერება კარგია, მაგრამ თუ საზოგადოებრივ ასპარეზზე თეთრეალიზაცია მისი ნგრევის მიზეზი ხდება, ეს კიდევ არ ნიშნავს პიროვნულ მარცხს, შეიძლება იყო ბედნიერი მოქალაქეობრივი ცხოვრებითაც.

რა თქმა უნდა, ამ პოზიციას აქვს არსებობის უფლება და აქ საკამათოც არაფერია. კამათის საფუძველი ხდება ამ პოზიციის

სუსტი მოტივირება. საქმეში ერთეუბა ცნობილი "არ მჯერა".

ფილმის დრამატურგია უფრო ექსტენსიურად ვითარდება, ვიდრე ინტენსიურად. ავტორები შეეცადნენ ყოველმხრივ დაეხასიათებინათ თავისი გმირი: ბავშვობის ტრაგედია, ხელახლა აღმოჩენილ დედასთან ურთიერთობის აღდგენის სიმძიმე, ურთიერთობა შვილებთან, მეუღლესთან, ახლობლებთან, მასზე შეყვარებულ თანამშრომელთან (ქანრი ლოლაშვილი), მაგრამ თითოეული ეპიზოდი მხოლოდ ერთი, განცალკევებული მიმართულებით მუშაობს და ამიტომ ვიღებთ არა სიდრმისეულ სახეს, არამედ ზედაპირულ პორტრეტს.

ასევე ზედაპირულ, ფუნქციურ ფიგურად რჩება სოფიკოს მეუღლეც (გია ბადრიძე). მაყურებელს ეძლევა მისი საქციელის მხოლოდ ლოგიკური, მაგრამ არა ფსიქოლოგიური ახსნა. მას სხვა ქალი შეუყვარდა მხოლოდ იმიტომ, რომ სოფიკოს ცოტადრო რჩება ოჯახისთვის, თუ იმიტომ, რომ მათ დაკარგეს საერთო სულიერი სამყარო, რომელიც მხოლოდ ერთობლივი პიკნიკებით ვერ შეიქმნება; ან იქნებ მისი პრეტენზიები მეუღლის მიმართ მხოლოდ საბაბია, მას ხომ უკვე სხვა უყვარს და როგორ დაიბადა ეს სიყვარული, ამაზე ავტორები მინიშნებითაც კი არაფერს გვეუბნებიან. გასაღებს ვერც მისი ახალი რჩეულის სახეში ვიპოვით, რომელიც სახეც არ არის, არამედ უბრალოდ გამოსახელება, რომელიც აღნიშნავს ახალგაზრდა, ლამაზ ქალს.

ქალის ბედის, მისი საზოგადოებასთან ურთიერთობის კვლევა გრძელდება ფილმში "დღეს დამე უთენებია" (1984) - "მე ყოველთვის მაინტერესებდა და მაინტერესებს ქართველი ქალის, დედის ხასიათი, საერთოდ ისეთი ადამიანის სულიერი სამყარო, ვინც თავისი ნებით, ზნეობრივი ვალის კარნახით ბევრი იტვირთა ცხოვრებაში". ამგვარ სახედ იყო ჩაფიქრებული ევა ფილმიდან "დღეს რამე უთენებია" (ახალგაზრდა ევას როლს დარეჯან ხარშილაძე ასრულებს, ევას მოხუცებულობაში - თამარ სხირტლაძე).

ევა შეძლებული გლეხის, მაციას ქალიშვილია. ცხოვრობს კარმიონიულ ერთიანობაში მშობლიურ მიწა-წყალთან, მისგან გენეტიკური მემკვიდრეობით მიღებული ზნეობრივი კანონებით. აქ ხედება ის თავის პირველ და სამუდამო სიყვარულს, ახალგაზრდა მწეპის გიორგის (გურამ ფალავანდიშვილი). მათი შეხვედრა ზღაპარს წააგავს, ლეგენდას, შემთხვევით არ უძღვის მას წინასწარმეტყველური სიზმარი. ევა შინაგანი ყოყმანის გარეშე მიენდობა თავის გრძნობას და ახლადგაცნობილი ახალგაზრდის მეუღლე ხდება.

როგორც ლეგენდების და ბალადების სასიყვარულო ისტორიებს, არც ამ სიყვარულს უწერია ხანგრძლივი და ბედნიერი მომავალი. ევას ჯერისწერაზე პირველად ჩნდება სპირიდონი (გურამ ფირცხალავა), უცნაური, მაწანწალასავეთ ჩაცმული ახალგაზრდა. რომელიც პროკლამაციებს ავრცელებს და ახალ ცხოვრებას პირდება გლეხებს. ევა ვერც ამჩნევს სპირიდონს, ის კი შეძრულია ევას სილამაზით.

სულ მალე გიორგის სასიკედლოდ განგმირულს პოულობენ. მისი სიკვდილი იღუმალებით არის მოცული. დაკრძალვის შემდეგ კი მაციას სახლში სპირიდონი გამოჩნდება, და თან მუქარა მოაქვს ახალი ცხოვრების სახელით. იგი არწმუნებს მაციას, რომ მას უცილობლად მოკლავენ მისი შეძლებულობის გამო. მაგრამ სპირიდონს შეუძლია მისი გადარჩენა, თუკი ევას მიათხოვებს. მაცია გაოგნებულია, უჭირს მუქარის რეალურობის დაჯერება, მაგრამ ევა მყისიერ გადაწყვეტილებას იღებს: "გაეყვები ცოლად, შენ მაინც გამოგადგები". საქციელის ლოგიკა თითქოს გასაგებია - მისი ცხოვრების მთავარი სიყვარულის დაკარგვის შემდეგ მისთვის უკვე ყველაფერი სულერთია: "მე აღარ ეცხოვრობ, გათავდა ჩემი სიცოცხლე". მაგრამ მაყურებელს უჭირს ამ ლოგიკის ემოციურად გათავისება - მეტისმეტად არადამაჯერებელია საფრთხე, მეტისმეტად სწრაფი გადაწყვეტილება.

მაგრამ ასეა თუ ისე ავტორებისთვის მთავარი მიზანი განხორციელდა - ევამ მოვალეობა იკისრა - და ამიერიდან ამ მოვალეობის ერთგული იქნება მიუხედავად იმისა, რომ მოვალეობა ვერ იქცა არამცთუ სიყვარულად, თანაგრძნობად და შეჩვევადაც კი.

სიცოცხლე კი გრძელდება. ფილმში თავდაპირველად რევოლუციონერად მოვლენილი სპირიდონი მეუღლესთან ერთად საცხოვრებლად პატარა ქალაქში გადადის, ევას მამის ფულით დუქანს შეიძენს და წვრილმანი ვაჭრის ანგარიშიანი და გამოზომილი ცხოვრებით იწყებს ცხოვრებას. მაგრამ თუმცა ფილმის პერსონაჟები გაერიდნენ ეპოქის სოციალურ კატაკლიზმებს, ეპოქა თავად მიდის მათთან.

რევოლუცია მათ ქალაქსაც ეწვევა და ევას ბედ-იღბალზეც ახდენს გავლენას. თუმცა რევოლუცია ფილმში მაინც მისი გარეგნული ნიშნებით არის წარმოდგენილი, ხშირად შარვის სახესაც რომ იღებს. ფილმის ავტორებს იგი აინტერესებთ როგორც პიროვნებისა და საზოგადოების ისტორიის ურთიერთობის კიდევ ერთი სიუჟეტური რგოლი ამ პიროვნების (კონკრეტუ-

ლად კი ევას) ჩამოყალიბების გზაზე.

ახალ ხალისუფლებას სპირიდონის ბავშვობის და რევოლუციონერობის პერიოდის მეგობარი, არჩილი (ირაკლი ხიზანიშვილი) უდგება სათავეში. ევასაც მასთან ძველი ნაცნობობა, უფრო მეტიც სულიერი სიახლოვის ძაფები აკავშირებს. არჩილი ევას ოჯახის დატოვებას და აქედან შორს ახალი ცხოვრების დაწყებასაც კი სთავაზობს. მაგრამ მიუხედავად აშკარა სიმპათიისა, როგორც ეს ერთგულების და მოვალეობის ტრადიციულ გაგებას შეეფერება, ევა უარყოფს შეთავაზებას და საძულველი ქმრის გვერდით არსებობას ირჩევს.

მოტივი? ევა ბავშვს ზრდის, გოგონას, რომელიც ადგილობრივ მეძავეს, მეტსახელად წმინდანს ეყოლა სპირიდონისგან და ევამ პირდაპირი გაგებით იყიდა დედისგან. ამასთან, ნეკი დამთავრდა, სპირიდონის კეთილდღეობას საფრთხე ემუქრება, ევას უჩნდება იმედი, რომ შესძლებს გასცილდეს საძულველ დუქანს, სახლს, ქალაქს, დაუბრუნდეს მისთვის ჩვეულ ცხოვრების წესს, მშობლიურ სოფელს, თუნდაც სპირიდონთან ერთად.

ოჯახის ცხოვრებაში თითქოს ახალი ეტაპი იწყება. სპირიდონი კოლექტივიზაციის “მოთავე” ხდება, ანუ ევას თვალში მალღდება, როგორც სამართლიანი საქმისთვის მებრძოლი. ის გვერდით ამოუდგება ქმარს, პირადი ურთიერთობებიც კი თბება, მაგრამ მხოლოდ დროებით.

გიორგის სიკედილის საიდუმლოებას ფარდა ეხდება. ევას განაწენი მკაცრია: “ასეთი ადამიანი მიწაზე არ უნდა დადიოდეს” და ახლა უკვე უკანმოუხედავად გარბის სახლიდან. სპირიდონი თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს.

მოხუცებული ევა კვლავ თავისთვის ძვირფას მიწა-წყალს დასტრიალებს თავს, ახლა უკვე გაუკაცრიელებული სოფლების, მიტოვებულ კარ-მიდამოთა მცველის ტვირთი უკისრია და შვილიშვილიც გვერდით ამოუყენებია.

როგორც ვხედავთ, ევამ მთელი ეპოქა განვლო რევოლუციონამდელი საქართველოდან დღევანდელ დღემდე, მრავალი გასაჭირი გადაიტანა, ფიზიკურიც, სულიერიც, მაგრამ ნებაყოფლობით ნაკისრი ტვირთი შუაგზაზე არ მიუტოვებია, არ გატეხილა, სრულად შეინარჩუნა თავისი ზნეობრივი კოდექსი, სულიერი სიმბხევე, მომავლის იმედი.

მაგრამ ევას ისტორიის ამგვარი ხედვა უფრო ავტორების ჩანაფიქრია. ის, რაც ასე თუ ისე ლოგიკურად გამოიყურება ქალაქზე, ეკრანული ხორცშესხმისას კარგავს ფიქლოლოგიურ დამაჯერებლობას და ხშირად ხელოვნურად აღიქმება.

განსაკუთრებით ეს ეხება სპირიდონის ხასიათს, რომელიც ჩაფიქრებული იყო როგორც რთული, წინააღმდეგობრივი ხასიათი, რომელსაც დიდი სიყვარულიც შეუძლია და ამ სიყვარულის სახელით ბოროტების ჩადენაც. მაგრამ ეკრანული სპირიდონის ხასიათში მიმდინარე მკვეთრი ცვლილებები ხშირად საგონებელში აგდებს მაყურებელს, მათი მოტივაცია - გაუგებარი რჩება და შესაბამისად საქციელიც ნაკლებ დამაჯერებელი. რჩება შთაბეჭდილება, რომ მისი ხასიათის ხაზი იცვლება იმისა და მიხედვით, თუ როგორ უნდა განვითარდეს ევას ისტორია და მისი სახე.

თუმცა არც ეს სახეა ბოლომდე თანამიმდევრული. გიორგის დაღუპვის საიდუმლო იცის მხოლოდ მაყურებელმა და არა ევამ. მაშინ ძნელი გასაგებია ევას მრავალწლიანი და მყარად უცვლელი ცივი და ზიზღიანი დამოკიდებულება სპირიდონისადმი. ადამიანურად ძნელი დასაჯერებელია ასეთი გრძნობით თანაცხოვრება. ის ან შეჩვევაში უნდა გადაზრდილიყო, ან აშკარად გამოხატულ სიძულვილში და მტრობაში. მით უმეტეს საოცარია, რომ ამ მრავალწლიანი ყინულის გასაძნობად საკმარისი აღმოჩნდება სპირიდონის მოჩვენებითი თუ თუნდაც წრფელი მგზნებარება კოლექტივიზაციის ფრონტზე.

ამ მიზეზთა გამო მაყურებელს უჭირს გმირების ემოციების გაზიარება და გათავისება. დისტანციას ზრდის სტილური სიჭრელეც, რომელსაც აღრმავებს მოხეტიალე მსახიობების თემაც, რეფრენად რომ გასდევს მთელ ფილმს. მათი ეოკალური და ქორეოგრაფიული ნომრები ერთგვარ კომენტარს უკეთებენ მომხდარ მოვლენებს, მაგრამ უფრო ხშირად უადგილო ჩანარების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ამგვარი რეფრენები პირველად არ გვხვდება ლანა ლოლობერიძის ფილმებში. "ფერისცვალებაში" ამგვარ რეფრენად გვევლინებოდა ნიღბოსნების მიერ წარმოთქმული ფრაზა სამყაროს ორსახიოვნების შესახებ; "რამდენიმე ინტერვიუში" ასევე რეფრენად წარმოგვიდგება ფილმის ქსოვილში ჩართული ინტერვიუ-აღსარებები, რომლებიც პარალელს ავლებს, ეხმიანება ან განაერცობს მთავარი გმირის ხაზს. მომდევნო ფილმში "ორობტრიალი" (1986) რეფრენად უკვე ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტი გვევლინება, რომლის დროსაც ცდის ობიექტები მხოლოდ გამოუმეტყველების მიხედვით ცდილობენ ამოიცნონ, რა გრძნობებს განიცდის ეკრანზე მოსაუბრე ადამიანი.

"ყველა ადამიანში ხდება გამოუცნობი, ამიტომ გვაინტერესებს ერთმანეთი", "როცა სიტყვები არ ესმით, ყველას სიძულვი-

ლი და სიყვარული ერევა ერთმანეთში... იმიტომ რომ გრძნობების ძალა ერთნაირია" - გვესმის ექსპერიმენტატორი ქალის ხმა ეკრანიდან.

აღბათ ამ დებულების საილუსტრაციოდ ფილმის ავტორები უკვე ნაცადი მოზაიკური პრინციპით მრავალფიგურიან დრამატურგიულ ქმედებას გადაგვიშლიან, სადაც პარალელური თუ ერთიერთგადამკვეთი სიუჟეტური ხაზები ადამიანურ ურთიერთობათა სირთულეების წარმოჩინებას უნდა ემსახურებოდეს.

ფილმის მთავარ გმირად მაინც მანანა იაშვილი (ლელია აბაშიძე) შეიძლება მივიჩნიოთ. იგი წარსულში პოპულარული, ახლა კი პროფესიიდან და თითქოს ცხოვრებიდანაც გარიყული მსახიობია. მისი საშუალებით ვეცნობით ფილმის დანარჩენ პერსონაჟებს: მის მოხუც დეიდას მათიკოს (მეგი წულუკიძე), მის ქალიშვილს სალომეს (ნუცა ალექსი-მესხიშვილი) და სალომეს მეგობრებს: ბადრის (ლევან აბაშიძე) და ერეკლეს (მერაბ ნინიძე). ეს წყვილი თითქოს ზურასა და ლექსოს დაპირისპირების გაგრძელებაა ფილმიდან "როცა აყვავდა ნუში": ბადრი - თამამი, უკანმოუხედავი, მომხიბლავი თავის უარყოფით თვისებებშიც და ერეკლე - პოეტური და კეთილშობილი ყმაწვილი.

მანანას ერთ დროს განუერული მეგობარი იყო რუსუდანიც (ლია ელიავა), შინაბერა მეცნიერ-თანამშრომელი, რომელსაც ოცი წლის შემდეგ შემთხვევით ხვდება ქუჩაში; მანანა იაშვილის ახალგაზრდობის დროინდელი ფარული თაყვანისმცემელია ფულიანი საქმოსანი ანდრო (გურამ ფირხალავა), რომელიც ახლად ებედავს მას გამოლაპარაკებას და სახლში წვეულებაზეც მიიპატიუებს. რუსუდანის მოსაზრებულბლად საავადმყოფოში მისული მანანა ეცნობა ახალგაზრდა ქალს ნანას (ნინელი ჭანკვეტაძე), რომელიც სასიკედილო სენით არის შეპყრობილი და სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებს ითვლის. როგორც აღმოჩნდება, ეს ქალი ანდროს მთელი სიცოცხლე უყვარდა და მის შეილსაც ზრდის, მაგრამ სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო დღემდე თავის ოჯახში არჩევს დარჩენას.

პერსონაჟთა რიცხვი ერთი ფილმისთვის საკმარისზე მეტიცაა, მით უმეტეს, რომ ისინი თითქმის თანასწორუფლებიანნი არიან. მათი ხასიათები, ცხოვრებისეული გამოცდილება, სოციალური მდგომარეობა, მისწრაფებები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისგან. განსხვავებულია მათი ცხოვრებაც, თუმცა კი გარკვეულ წერტილში ისინი ერთიერთგადაიკვეთება. ამას ავტორთა ჩანაფიქრით ერთობლიობაში უნდა მოეცა ადამიანურ ურთიერთობათა მრავალფეროვანი სურათი, ემოციათა რთული

ხლართი, რომლის გამოხსნა ესოდენ ძნელია, რადგან ადამიანებს არამცთუ სხვის, ხშირად საკუთარ გრძნობებშიც უჭირთ გარკვევა.

სამწუხაროდ, ჩანაფიქრი განუხორციელებელი დარჩა. მიზეზი ალბათ იმაშია, რომ პერსონაჟები წარმოგვიდგება უფრო როგორც მკვეთრად გამოხატული და კარგად ნაცნობი სოციალური ტიპები, ვიდრე როგორც ინდივიდუალური ხასიათის მქონე პიროვნებები, რომლებსაც შეუძლიათ ეკრანზე საკუთარი ცხოვრებისეული ლოგიკით იცხოვრონ და არა ავტორების კარნახით.

ავტორების მიერ კი მათი ქცევა, ფრაზები, ურთიერთობა საკმაოდ მარტივი სქემით არის კონსტრუირებული, რომელშიც ყველაფერი ზედაპირზეა გამოტანილი. შედეგად ვიღებთ პერსონაჟების, ეპიზოდების, სცენების, დეტალების ერთობლიობას, რომლებიც ორომტრიალს ნამდვილად ქმნიან, მაგრამ ეს ალბათ მეტად მკირვე მიზეზია ხელოვნების ნაწარმოების შესაქმნელად.

სამწუხაროდ, იგივე ზედაპირულობას ვაწყდებით ლანა დოლობერიძის შემდეგ და ამ დროისთვის ბოლო ფილმშიც “ვალსი პენორაზე” (1992). ეს მით უფრო საკვირველია, რომ ფილმი ავტობიოგრაფიულია. მასში რეჟისორმა ბავშვობის შთაბეჭდილებები, მძიმე განცდები, ტკივილი გამოიტანა საზოგადოების სამსჯავროზე. ავტორისვე სიტყვებით, “ეს სურათი ჩემთვის ბედისწერასავით იყო. მთელი ცხოვრება მინდოდა მისი გადაღება.”

ფილმში ასახულია ბავშვის თვალით დანახული ოცდაჩვიდმეტი წლის ამბები, უდედოდ, სხვის კარზე გატარებული ბავშვობა და პარალელურად ციმბირში, გადასახლებაში მყოფი ქალების ყოფა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ძირითადი ფაქტები რეჟისორის მიერ თავად განცდილის ანაბეჭდია და ძალზე მტკივნეული მოგონებებთან არის დაკავშირებული (ან შეიძლება სწორედ ამიტომაც), ფილმში მიმდინარე მოვლენები არ ტოვებს სუბიექტურ პრიზმაში გატარებულის შთაბეჭდილებას. მასში არაფერია ინდივიდუალური და ამის გამო არც ახალი - კარგად ნაცნობი ფაქტები, ადამიანური ტიპები, განცდები...

ლანა დოლობერიძის ყველა ფილმი პრობლემების და კონფლიქტის ხასიათით დრამებს ჩიუქუთუნება. მით უფრო უცნაურად გამოიყურება მის შემოქმედებაში მუსიკლი “აერზაური სალხინეთში” (1975). მაგრამ მხოლოდ ერთი შეხედვით. რეჟისორი არც აქ დალატობს საკუთარ თავს და მიუხედავად თავად ეანრის სიმსუბუქისა, საკმაოდ მძიმე და მნიშვნელოვანი პრობ-

ლემის შესახებ საუბრისთვის იყენებს მას.

ამჯერად რეჟისორის სამიზნეს ქართულ ყოფაში მანკიერად დამკვიდრებული სმა-ჭამის კულტი წარმოადგენს. ერთ პატარა ქალაქ სალხინეთში მამაკაცთა უმეტესი ნაწილის მთავარ საზრუნავად დღის მენიუს შერჩევა ქცეულა. აქ ყოველ ნაბიჯზე შეხვდებით ან სახაშეს, ან სახინკლეს, ან რესტორანს, შენდება ახალიც - "ოქროს ვერძი", რომელიც ქალაქის ღირსშესანიშნაობად უნდა იქცეს. ქალაქში ჩეულებრივი ამბავია კულინარული კონკურსები, სადაც პირველობას სალხინეთელები არავის უთმობენ.

ამ იდილიას არღევეს მშობლიურ ქალაქში დაბრუნებული მსახიობი მაკრო (ნადეჟდა ხარაძე), რომელსაც გურმანთა თავკაცის, ვასიკოს (კახი კავსაძე) საპირისპიროდ თავის ქალაქში სულიერების და შემოქმედებითი ატმოსფეროს დამკვიდრება სწავია. ფილმში ამის სიმბოლოდ მაკროს მიერ მშობლიური ქალაქისათვის საჩუქრად ჩამოტანილი სურათების ძვირფასი კოლექციაა.

ცხოვრებისადმი ამ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მიდგომის დაპირისპირება "ოქროს ვერძისათვის" ბრძოლაში აისახება. სულიერება გაიმარჯვებს თუ კუჭი? კიდევ ერთი რესტორანი შეემატება სალხინეთს თუ "ოქროს ვერძი" მუზეუმად იქცევა? ლანა ღოღობერიძე, როგორც ყველა თავის ფილმში აქაც ოპტიმისტურად არის განწყობილი - გამარჯვება მაკროს მომხრეებს რჩებათ.

ლანა ღოღობერიძემ თავისი ფილმებით, თანამიმდევრული შემოქმედებითი პრინციპებით მყარად დაიმკვიდრა ადგილი ქართულ კინოში. მის მიერ დაკავებულ ნიშას შეიძლება ვუწოდოთ მხატვრულ-პუბლიცისტური კინო, მთელი თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. მისთვის დამახასიათებელია აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია, საზოგადოებისთვის აქტუალური საკითხების თამაში და მწვავე დაყენება, მისწრაფება ნებისმიერი გზით ნათლად მიიტანოს თავისი აზრი მაყურებელამდე. მაგრამ რეჟისორი თითქოს არ ენდობა მაყურებელს, მის უნარს აღიქვას არა მხოლოდ სიტყვა და პირდაპირი ქმედება, არამედ ქვეტექსტიც, ქვედინებები, ვიზუალური ხატები, მხატვრული მინიშნება, "ნაწილი მთელის ნაცვლად". სწორედ აქედან გამომდინარეობს ჩანაფიქრის მაქსიმალური სიცხადე, იდვის პირდაპირი მიწოდება, სწორხაზოვანი სქემები, მხატვრული გააზრების სიღრმის ნაკლებობა, ერთგვარი დეკლარატიულობა.

ლანა ღოღობერიძის მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატულებაა მისი აქტიური საზოგადოებრივი საქმიანობაც:

1992-1998 წლებში - საქართველოს პარლამენტის წევრი, 1996-1999 წლების განმავლობაში საქართველოს დელეგაციის თავმჯდომარე ევროსაბჭოს საპარლამენტო ასამბლეაში, 1999 წლიდან დღემდე ევროსაბჭოში საქართველოს მუდმივი წარმომადგენელი.

და კიდევ ერთი წახნაგი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიური ფაკულტეტი, საკანდიდატო დისერტაცია უოლტ უიტმენის შემოქმედებაზე, თაგორისა და უიტმენის ლექსების თარგმანები, წიგნი "რაც მომაგონდა".

ყველა ეს წახნაგი კი ერთობლიობაში გვაძლევს ფენომენს, რომელსაც მთარგმნელი, მწერალი, პედაგოგი, პოლიტიკოსი და კინორეჟისორი ღანა ღოდობერიძე ეწოდება.

სოსო ჩხაიძე

60-იანი წლების მიწურულს ტელეფილმების სტუდიაში მოვიდა ახალგაზრდობა, რომელმაც შემოქმედებითი ინდივიდუალობით მოგუხიბლა. თანამედროვე ქართულ კინოში მისი მოსვლა ახალი ტალღის შემოჭრას ჰგავდა. არა მარტო თაობის გამო, არამედ შემოქმედებითი მისწრაფებებითაც, რომელთა საერთო დამახასიათებელი ნიშანი – მცირეფორმიანობა – თვალსაჩინოს ხდიდა თითოეული ავტორის თავისებურებას.

სამწუხაროდ, სოსო ჩხაიძის პირველ ფილმს “მეთხუმეტე გაზაფხულს” რეჟისორის წარმატებად ვერ მივიჩნევთ. ფილმის თემა თავისთავად საინტერესო იყო: ყრმობის ულამაზესი განცდა – ერთიერთმოწონება, გრძნობის აუხსნელი სიმშვენიერე მოზარდებს სინამდვილესთან შეჯახებისას უცამტვერდებაო, მაგრამ ფილმში თემის კულმინაციური გამაფრება არ მოხდა, რის გამოც ჩხაიძის ჩანაფიქრი გამოხატვის სქემატურ გზას გაჰყვა და “მეთხუმეტე გაზაფხული” ტელეფილმების საერთო ნაკადს შეეუერთდა.

მაღე ტელეეკრანზე უჩვენეს ს. ჩხაიძის ახალი სამნაწილიანი ფილმი “ძველი ქართული საგალობლები”. “მეთხუმეტე გაზაფხულის” შემდეგ “ძველი ქართული საგალობლების” გადაღება ერთი შეხედვით, შესაძლოა, რეჟისორის ინტერესების კატეგორიულ ცვლად მოგვეჩვენოს. ეს აზრი უნებლიეთ იბადება სოსო ჩხაიძის მხატვრული კინოდან დოკუმენტურში გადასვლის გამო, მაგრამ ფაქტის ამგვარად ახსნა შემოქმედების, როგორც პროცესის განვითარების მხოლოდ გარეგნული შეფასება იქნება.

“საგალობლები” “მეთხუმეტე გაზაფხულისაგან” თემატურად და უანრობრივად განსხვავდებოდა, მაგრამ ამ ფილმებს ჰქონდათ საერთო, რაც მათ აახლოვებდა, ხოლო სოსო ჩხაიძის შემოქმედებით ძიებას კანონზომიერი განვითარების ნიშანს ანიჭებდა.

“მეთხუმეტე გაზაფხულში” რეჟისორის მიზანი იყო, სიწმინდისა და ხორციულის ერთ სიბრტყეზე დაყენებით ეჩვენებინა სინამდვილე. თავისთავად ეს სქემა – ორი

მონაცემიდან შესამის დადგენა – ფილმის ნიშანდობლივ თვისებად მიმაჩნია.

“საგალობლებში” ფილმის ხმოვანი პარტიტურა ანსამბლ “რუსთავეისა” და დიქტორის ხმის შემწვობით საოცარი მომხიბველობით ქდერს. გამოსახულება კი ერის სულიერი სიმდიდრის ქეაქცეულ სურათს გვიჩვენებს – გელათი, ატენი, მარტვილი, ვარძია, გარეჯი, ხერთვისი, ჯერის მონასტერი, გეგუთი... სახვითი და ხმოვანი რიგის ერთობლიობით “საგალობლებში” ახალი ფენომენი წარმოიქმნება – ქვეყნის, საქართველოს მხატვრული სახე.

ამგვარად, სოსო ჩხაიძის აზროვნების ესთეტიკური პრინციპი მეორე ფილმში სრულად გამოიხატა. განზოგადებისკენ სწრაფვა და ამის საფუძველზე ახალი მხატვრული სახის შექმნა რეჟისორის თვითმყოფადობის, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პირველ ნიშნად იქცა.

ქართული დოკუმენტური კინოს ისტორიაში “საგალობლები” პირველი ფილმია, რომელიც ქართველი ერის სულიერ საგანძურს ეძღვნება. თუმცა, ქართული მატერიალური ძეგლების მაგალითზე ერის სულიერი სიმდიდრის გამოხატვის თავისებური ცდა ადრეც იყო. კერძოდ, ოცდაათიან წლებში ამ საკითხით ქართველი მხატვარი დავით კაკაბაძე დაინტერესებულა.

“საგალობლების” იდეურ-ესთეტიკური საწყისი ეროვნული სულისკეთებით გამოირჩევა. ქართული ხეროთმომძღვრებისა და საგალობლების სიერცე და სიმშვიდე რეჟისორმა ფილმის პოეტიკის ღერძად აქცია და ეროვნულ ხასიათს ასე ჩასწვდა.

შემოქმედებითი წარმატების შემდეგ სოსო ჩხაიძეს ახალი ფილმის გადაღება ნაუცბათეუად არ დაუწყია; დიდხანს ეთვისებოდა თავისი ფიქრის საგანს. მომდევნო ფილმში – “თუში მეცხვარე” – იგი ცხოვრების მარადიული პრობლემებით დაინტერესდა და ამ თემის განსახორციელებლად მთიელთა ცხოვრება აირჩია.

მთის თემა ქართულ კინოში ახალი არ არის. “ჯიმ შვანთელან” (1931 წ. რეჟისორი მ. კალატოზიშვილი) დაწყებული, თემის დამუშავება შემდგომ წლებშიც გრძელდება. მაქურებელს ახსოვს ელდარ შენგულაიას და თამაზ მელიაევას “თეთრი ქარაუანი” პირადულისა და საზოგადოებრივი ინტერესების დაპირისპირების ცდებით. ვახტანგ მიქელაძისა და გია ჭუბაბრიას “ომალაო” და “თეთრი თორღეაი”, რომლებშიც

მთის განუმეორებელი სილამაზე და მთიელთა ყოფის სურათები აისახა.

“თუში მეცხვარის“ ავტორებმა ფილმში თავიანთი სათქმელი თქვეს და დაგვარწმუნეს, რომ თუ თემისადმი დამოკიდებულება შემოქმედებით საწყისს ემყარება, იგი ამოუწურავია.

ფილმს საფუძვლად არ უდევს დრამატურგიული სტრუქტურით ჩამოყალიბებული რაიმე ცხოვრებისეული კონფლიქტი. კონფლიქტები ცხოვრების ყოველდღიურ წინააღმდეგობებად არის წარმოდგენილი და ნაწარმოებში დაკონკრეტების, მხატვრულად განსოგადებისათვის არ არის გამიზნული, ფილმი დროდადრო აელენს მათ. ამიტომ, ერთიანი კონფლიქტის არარსებობის მიუხედავად, “თუში მეცხვარეს“ განუწყვეტლივ სდევს მაყურებლის ინტერესი.

ახლა კი ფილმის შესახებ.

...გაზაფხულის ერთმა დღემ მეცხვარეებს არასასიამოვნო ამბავი მოუტანა. ბრიგადას ახალგაზრდა კაცი გამოუგზავნეს, ყოფილი მძღოლი ლექსო, რომლისთვისაც მწყემსობა მისჯილი სამუშაოა.

ლექსო მთაში ამოდის და ერთი წლის შემდეგ (ეს უკვე ფილმის ფინალია) უბრუნდება სოფელსა და თავის საქმეს.

ფილმი გვიჩვენებს სამუშაოზე გაგზავნილ იწყება, მაგრამ ჩხუბი და დასჯა კონფლიქტურ მომენტებად არ ფიგურირებს. თუ ამაზე ლაპარაკობენ, მხოლოდ იშვიათად და როგორც მომხდარ ამბავზე.

სოსო ჩხაიძის ფიქრის საგანი მეტწილად სიუჟეტურ გადახვევებში იკეთება; მეცხვარეების საქმიანობა, მათი ცხოვრება ავტორისათვის სამყაროზე დაფიქრების საბაზად იქცა. რეჟისორი სცენარის ავტორებთან – ე. სულაკაურთან, დ. ივანოვიჩიკოვთან და ა. ჭიჭინაძესთან ერთად ერთი ბრიგადის ყოფის მაგალითზე ესაუბრება ეკრანიდან მაყურებელს ადამიანების ურთიერთობაზე, ხალხის ერთიან ძალაზე, შრომის მნიშვნელობასა და სიკეთეზე, ბოროტებისა და ფლიდობის საწყისებზე, დანაშაულსა და სასჯელზე, დაბადებასა და ადამიანურ მოვალეობაზე, სიკვდილსა და მასთან დამოკიდებულებაზე.

მეცხვარეთა ბრიგადაში რვა განსხვავებული ადამიანია: ბრიგადირი გიორგი – ჭარმაგი, სამართლიანი, დინჯო კაცი, ბაგრატი – მოხერხებული და ბრძენი, მრავალჭირნახული და მაინც ხალასი, თანდილა – წმინდანისსახიანი, ბუნების

საიდუმლოებებს ნაზიარევი მოხუცი. ტირიფონა, არჩილა, გოგე – ყოველ მათგანს თავისი განუმეორებელი ხასიათი აქვს და ამავე დროს ბევრი საერთოც. მათ გზა აერთიანებთ, ის საქმე, მათთვის ცხოვრებად რომ ქცეულა.

ბრიგადის მაგალითზე სოსო ჩხაიძეს საშუალება აქვს, რთული და სინტერესო ურთიერთობანი უკვე ბრიგადის შიგნით ააგოს, რომ არაფერი ეთქვათ იმ ცალკეულ მომენტებზე, რომლებითაც ის დანარჩენ მოქმედ პირებს უკავშირდება.

ურთიერთობა რთული საკითხია; მამა-შვილი, მეგობრები, ნაცნობი თუ უცნობი ერთნაირად არიან დამუხტული წინააღმდეგობებით. ასეთ დამოკიდებულებებზე ფიქრობს ფილმის ავტორი და ცხოვრების ყოველდღიურობის ფონზე უზიარებს აზრს მაყურებელს.

ურთიერთობის თემას ფილმში ადამიანის ბუნებასთან დამოკიდებულებაც აგრძელებს. ქართულ ხელოვნებას ბუნების გრძნობა ტრადიციით აქვს ნაანდერძევი და, ალბათ, ამიტომ არც გვიკვირს, რომ ჩვენი თანამედროვენი – თანდილა, ბაგრატა, ზურიკო ცხენს, მთებსა და ბატკნებს ტოლ-სწორებივით ესაუბრებიან.

ფილმში ხშირად დიალოგი უსიტყუოა, მაგრამ მით უფრო საგულისხმოც. ეს ის ეპიზოდებია, სადაც ფილმის ავტორი პირისპირ რჩება მაყურებელთან, მაგალითისათვის უღელტეხილზე გადასვლის ეპიზოდში გვერდიგვერდ მიმავალი ცხენისა და კვიციის გახსენებაც კმარა.

ფილმში ცხოვრების ორ მნიშვნელოვან მომენტზეა გამახვილებული ყურადღება – დაბადებასა და სიკვდილზე. იბადება ბატკანი – იწყება სიცოცხლე. გაგუდული ბატკანი სიკვდილს ღექსოს წყალობით გადაურჩა. სიკვდილის ეპიზოდში (კედება თანდილა) ისევე ღექსოს მიმართავს რეჟისორი. დაბადებასაც და სიკვდილსაც ხომ ერთნაირად ესაჭიროება ჭირისუფალი – დაბადებისას დამხმარე და სიკვდილის დროს დამმარხველი.

ფილმის მიხედვით შრომის დაუფასებლობა, ქურდობა ბოროტებაა. ამიტომ არ ინდობს ბაგრატა შვილს და სოფლის თვალწინ ბავშვივით გაჯოხავს. ამიტომ არიან ფილმის გმირები ყოველთვის მზად, ქურდი თითის მოკვეთით დასაჯონ. ბოროტების განსახიერებაა მოძრავი მაღაზიის გამყიდველიც.

კეთილი ადამიანი ბოროტზე ძლიერი უნდა იყოს. ასე ფიქრობს ფილმის ავტორი და არ იზიარებს სიკეთის ისეთ კონკრეტულს, როდესაც იგი (სიკეთე) აღიარებულია, მაგრამ

ქმედითი არ არის, პასიურია. მისი აზრით, სიკეთე ზოგჯერ მოქნეული მათრახია, იქნებ მწვავეც, მაგრამ ყოველთვის სამართლიანი (ბაგრატასა და მძღოლის პაექრობის ეპიზოდი).

ადამიანის კეთილბუნებოვანი საწყისის უპირატესობის აღიარების მიუხედავად, ფილმში დანაშაულზე ორჯერ ფიქრობენ და ორჯერვე – სასჯელთან ერთად. სასჯელის წყალობით ლექსო ცხოვრების სიღრმეებს ეცნობა. ამ შემთხვევაში, ჩანაფიქრით, სასჯელი სულის განწმენდას უდრის. მეორე მომენტი ბრაკონიერების დასჯის ეპიზოდია. ამ ეპიზოდში მეცხვარეები ავტორთა პოზიციას გამოხატავენ, რომელთა განაწილება მკაცრია. ისინი სიმართლეს იცავენ და მეცხვარეებთან ერთად შრომისა და საქმის პატრიოტებად გვევლინებიან.

ფილმის თემატურ მთლიანობას სოსო ჩხაიძე შრომის თემით აღწევს. რეჟისორს სწორად ესმის შრომის დანიშნულება, როდესაც მას არა მხოლოდ საქმედ ან ადამიანის საარსებო წყაროდ, არამედ ცხოვრების ერთგვარი “მოწესრიგების” საშუალებადაც მიიჩნევს. შრომამ ადამიანებს ცხოვრებაში თავისი ადგილი მიუჩინა.

სოსო ჩხაიძის ფიქრი ცხოვრებაზე კულმინაციურ ეპიზოდში ზუსტდება. ეს ლხინის ეპიზოდია, სიცოცხლით სავსე ზეიმი. სოფლის შუაგულში ხალხს სუფრა გაუშლია და დღეობას უხდის სიცოცხლეს. სუფრას ქალაქელი სტუმრებიც უსხედან. აქ არიან ფილმის გმირებიც. ამ სოფლის მკვიდრია ბაგრატა.

...თამადა ხოტბას ასხამს სიცოცხლეს და მის სიტყვებში იკვეთება მთიელი კაცის ყველაზე მტკივნეული პრობლემა – ხალხი ბარად მიდის, იცლება სოფელი, თუშებს გზა უნდათ.

...კეკეავს მოხუცი ქალი – სოფლის, უფრო სწორად, სიცოცხლის ჭეშმარიტი დარაჯი. ეს ის ქალია, რომელიც ზამთარ-ზაფხულ არ ტოვებს წინაპართა ნასახლარს. დღეს მისი ზეიმი, რადგან ის მარტო აღარ არის. სახლებს პატრონები დაუბრუნდნენ, ბუხრებში ცეცხლი აინთო.

...თოფიან მწყემსს ბავშვები შემოხევევიან და თავიანთ ჯერს ელიან, ერთხელ რომ გამოჰკრან ჩახმახს და მთებს სოფლის ხმა გააგონონ.

...უსაზღვროა თუშეთის სივრცე, ლაღად მიფრინავს ცის სიღურჯეში ფრანი...

...ირგვლიე მოღიმარი სახეები და მოძრავი ხელებია, შრომას ნაჩვევი ხელები.

...ხალხის სიმრავლეში, ხმაურში იღვიძებს ლექსოში სიყვარულის მოთხოვნილება. მას თუში ქალი მოეწონება, რომელიც, თურმე, დედა ყოფილა.

...ბაგრატიასაც უმწარდება ღხინი. მისი ვაჟი ურჩი და თაენება გამოდგა. რაც მამას ეამაყება, შვილისთვის გართობის საგანი აღმოჩნდება. სახალხო მხიარულების ეპიზოდი ბაგრატიასა და მისი შვილის კონფლიქტით მთავრდება.

აი, თუშეთის დღევანდელი დღე - სიხარულითა და წუხილით სავსე ცხოვრება.

ცხოვრება შრომაა, ამბობენ ამ ეპიზოდით ფილმის ავტორები. ცხოვრებაა შენი მიწის ერთგულება, უეცრად ნაგრძნობი სიყვარული, შენი მთები და ხალხი, ცხოვრებაა მამისა და შვილის ჭიდილიც, უნებლიე თუ შეგნებული შეცდომები, უდარდულობაც და იმედის გაცრუებაც.

კულმინაციურ - ზეიმის ეპიზოდში სოსო ჩხაიძემ ცხოვრების "მსხვილი ხედი" გეიჩვენა, სადაც ფილმისათვის დამახასიათებელი მრავალთემიანობა გაგრძელდა, მაგრამ ამჯერად ის სიცოცხლის დამამკვიდრებელ მრავალხმიან აქცენტად იქცა. ამ აქცენტმა ეპიზოდს მაღალი ხმოვანება და გადმოცემის აჩქარებული რიტმი შესძინა. აზრის გამძაფრების გამო "თუში მეცხვარის" თხრობის ღინჯი, შემეცნებითი ხასიათი დაირღვა. თავის მხრივ, ეს სტილური დარღვევა იყო, რომელიც ავტორისეული აზრის ესთეტიკურ სახედ იქცა.

კულმინაციური ეპიზოდის შემდეგ რეჟისორი თხრობის პირვანდელ ხასიათს უბრუნდება, მაგრამ ერთი განმასხვავებელი ნიშნით - კანონზომიერების შემოტანით. კანონზომიერია თანდილას სიკედილიც, ზურიკოს ინტერნატში მიბარებაც, ლექსოს ბარში დაბრუნებაც.

სოსო ჩხაიძის სწრაფვა სიმართლისაკენ არ არის განპირობებული თანამედროვე კინემატოგრაფის ცნობილი მიმართულებით, რომელიც მხატვრულ კინოში ასახეის დოკუმენტური სტილით სარგებლობას გულისხმობს.

ცხოვრების სიმართლის გადმოცემის სურვილით აიხსნება ფილმის დრამატურგიის თავისუფალი წყობის შთაბეჭდილება. დრამატურგიული მასალის დამუშავება და ასახეის დოკუმენტური ესთეტიკა ფილმში მაქსიმალური სიზუსტითაა შეხამებული. ბუნებრიობა აქ წინასწარ გამიზნულია.

ფილმში ბუნებრიობის მოთხოვნას ემორჩილება ყველაფერი - ოპერატორული და სამსახიობო ხელოვნება, მუსიკა. ასევე ბუნებრივი და საოცრად ემოციურია ფილმის ლექსიკა.

ბუნებრიობის მისაღწევად ავტორები ისეთ ხერხს იყენებენ, როდესაც სიტყვაძვირობაში აზრის სიმდიდრე გამოხატვის.

“თუში მეცხვარე” არის ფიქრი ცხოვრებაზე, რომელშიც ყოველგვარი განზოგადება მხოლოდ რეჟისურისათვის დამახასიათებელ დეტალებში მიიღწევა, ფილმის ქსოვილში რომ დომინირებენ. ამ მოსაზრების საილესტრაციოდ თვალი გავადევნოთ ლექსოს ბრიგადაში მოსვლისა და გამგზავრების ეპიზოდებს. ეს ეპიზოდები ფილმის ფაბულური სქემის დასაწყისი და დასასრულია და, აქედან გამომდინარე, მნიშვნელოვანია ფილმის დრამატურგიისათვის.

ბრიგადაში მოსვლის ეპიზოდის არსი ის არის, რომ არც ლექსოს სურს მეცხვარეებთან მუშაობა და არც მეცხვარეებს – მისი მიღება. ვნახოთ, როგორი სქემით წარმოიდგინეს რეჟისორმა და სცენარის ავტორებმა ურთიერდამოკიდებულების ეს მოტივი.

ლექსო თავისი ცხვრებითა და ძაღლით აპყვა მთაში მანქანას, რომლითაც არჩილამ ცხვრის საკვები წაიღო. ბრიგადირი უკმაყოფილოა პროდუქტების რაოდენობით და მძღოლს ედავება. ეპიზოდი ჩხუბით მთავრდება.

სქემიდან არ იკითხება ის ქვეტექსტი, რომელიც უკვე გადაღებულ ეპიზოდში თხრობის დამოუკიდებელ მომენტს წარმოადგენს; ეს არის ერთმანეთის მიუღებლობის თემა, რომელიც გმირების მოქმედებაზე დაკვირვებით, კადრის კომპოზიციით, ემოციური დაძაბულობით შემოდის.

გადაღებული ეპიზოდი:

მანქანას თანდილა და გიორგი ისე ხედებიან, თითქოს წინასწარ იციან ყველაფერი. უცხო კაცი მაინც მოვიდა ბრიგადაში. მათ აზრს არჩილის სინემეც ადასტურებს. თავისი ქონების დაბინავებით გართული ლექსო მწყემსების გაღიზიანებას ამძაფრებს და ენებათა შეჯახებისათვის მძღოლის (ამ კონფლიქტში ყველაზე უდანაშაულო ადამიანის) ერთი სიტყვაც საკმარისი ხდება. ლექსოსა და მეცხვარის ძაღლები ერთმანეთს წაეკიდებიან (კონფლიქტი თითქოს აქ უფრო პირდაპირ ისახება), ხოლო სასწრაფოდ დაძრულ მანქანას მძღოლი ისე შემოატრიალებს, რომ ძაღლის სალაფაეს ლექსოს სახეში შეასხამს. ეს დეტალები არა მარტო ემოციურ დაძაბულობას ამძაფრებს, არამედ ეპიზოდის თემატურ მონაცემსაც გამოხატავს. ცენტრალური – მიუღებლობის თემა ეპიზოდში მყოფხარისხოვანი თხრობითი დეტალებით შემოვიდა.

ლექსოს გამგზავრების ეპიზოდი ასევე კონკრეტულია სქემით, ხოლო ასოციაციებით – მრავალფეროვანი. გარდა იმისა, რომ ეპიზოდი ლექსოს ბარად დაბრუნებას გეიწვენებს, ის ფილმის ფინალიცაა. ამიტომ მისი დიაპაზონი გაფართოებულია.

ამ ეპიზოდში ლექსოს ბრიგადაში მოსვლისას ნაჩვენებ პერსონაჟებს მხოლოდ კორესპონდენტი ემატება. იგი მძღოლს მოწინავე მწვემსებისთვის ფოტოების გადასაღებად ჩამოჰყვავს. მძღოლი ლექსოს სასჯელის ვადის გასვლის ამბავს შეატყობინებს. ეპიზოდის ბოლოს სამიუენი სხედებიან მანქანაში და ბარში მიდიან.

განშორების ემოციური დაძაბულობის მიუხედავად, გამგზავრება მაინც ერთმნიშვნელოვანი მოქმედებაა. რეჟისორი მას ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების ელემენტებით ართულებს. განშორების სევდასთან ერთად ის მეგობრობისა და ურთიერთგაგების სისათუთეს გვაგრძნობინებს, ხოლო სურათის გადაღების ყალბი პათოსის მიღმა – არსებულ სიმართლეს. ფინალური ეპიზოდის რთულ ხმოვან პარტიტურაში მკაყურებელი გამოარჩევს ხმასაც (თითქოს შემთხვევით), რომელიც ამბობს – წელი გასულაო. ამ სიტყვებით ერთ-ერთი გმირი ლექსოსთან განშორების სინანულს გამოხატავს; მაგრამ პარალელურად გამოიყოფა ერთი მნიშვნელოვანი მომენტიც: შეუმჩნეველად გასულა წელი, თვალსა და ხელს შუა გადის ცხოვრება. ამ რეპლიკაში მინიშნებული ნიუანსით რეჟისორი ფილმის მთავარ თემას შეუერთდა.

შემთხვევითი ელემენტების გამოყენება სოსო ჩხაიძეს დიდ სამსახურს უწევს ჩამოსვლისა და გამგზავრების ეპიზოდებში და მთლიანად ფილმშიც. თითქოს შემთხვევით ხედებიან ადამიანები ერთმანეთს. მათი ურთიერთობა შემთხვევათა წყალობით აიგება. ფილმში ასახული მოქმედების დროც შემთხვევით არის შერჩეული. ფართო დიაპაზონით წარმოდგენილი შემთხვევითობა რეჟისორის საფიქრალს ბუნებრიობას ანიჭებს.

გასაგებია მკაყურებლის ცხოველი რეაქცია არაპროფესიონალ მსახიობთა მიმართ (სოსო ჩხაიძემ თავის ფილმში ადგილობრივი მოსახლეობა გადაიღო. გამონაკლისია მხოლოდ ლექსოს როლის შემსრულებელი – მსახიობი ირაკლი ხიზანიშვილი). დამაჯერებელია მათი ქცევა და ხმის ინტონაცია, მაგრამ ეს შემსრულებლის მიერ ხასიათის გახსნის უნარის კი არა, რეჟისორის ოსტატობის დამსახურებაა, რომელიც

ფაქტურული მიგნებებით იწყება და ჩამოყალიბებული მხატვრული სახით მთავრდება. ფილმი მდიდარი ხასიათებით გამოირჩევა. შესაძლოა, ფერთა სიუხვით ნაქები ხასიათები პროფესიონალ მსახიობებს უფრო მოითხოვდა და თუ რეჟისორმა “თუშ მეცხვარეში” არაპროფესიონალები გადაიღო, ეს იმიტომ, რომ ფილმი უფრო ცხოვრებისეული გამოსულიყო.

სამართლიანობა მოითხოვს, აღინიშნოს, რომ თუშეთის არჩევანი არ იყო ნაკარნახევი ცხოვრების ეგზოტიკური ნიშით ჩვენების სურვილით. კუთხური ნიჟანსების დაცვით სოსო ჩხაიძემ გმირების რეალობაში დაგვარწმუნა, ხასიათები რწმენის ამ საფუძველზე აღმოაცენა, რის გამოც ფილმში ასახული ცხოვრება საერთოდ ცხოვრების განზოგადებულ სახედ წარმოგვიდგინა. რეჟისორის პირველ ფილმებში გამოიმუქვნიებული ინტერესი განზოგადებისა და მასშტაბური აზროვნების მიმართ “თუშ მეცხვარეში” მთელი ძალით გაიშალა.

აეტორისეული თვითგანცდით ასახულ მოქმედ პირთა სიმრავლე, ხასიათების ტევალობა, მოქმედების ფართო ფონი, თემათა მრავალმხრივობა ეპიკურისა და ლირიკულის ჟანრულ ნიშნებად გადაიქცა.

“თუშ მეცხვარეს” მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სოსო ჩხაიძის შემოქმედებაში. 1978 წელს ამ ფილმის გადაღებისათვის ის რუსთაველის სახელობის პრემიით დაჯილდოვდა.

“თუშ მეცხვარის” დადგმით თანამედროვე ქართულ კინოს შეემატა მკაფიოდ ინდივიდუალური რეჟისორი, რომლის შემოქმედებითი აზროვნება სინამდვილისადმი პირუთენელ დამოკიდებულებასა და რეალისტურ ხელოვნებაზე დაფუძნებული. სწორედ ამ თანხედრით გამოიკვეთა რეჟისორის შემოქმედებითი პოტენცია, რომელიც საფუძველს გვაძლევდა, კიდევ უფრო საინტერესო მომავლის იმედი გვქონოდა.

სოსო ჩხაიძის უკანასკნელი ფილმი “შვიდკაცა” ღღესაც დაუმთავრებელია.

სოსო ჩხაიძე სრულიად ახალგაზრდა გარდაიცვალა 1992 წელს.

თემურ ბაბლუანი

თაობათა ცვლა კინემატოგრაფში, რომელსაც ამჯერად 80-იან წლებს ეუკავშირებთ, საქართველოსთვის მძიმე პერიოდის მხოლოდ დასაწყისია.

თემურ ბაბლუანი რეჟისორთა იმ თაობას ეკუთვნის, უკვე არსებულ დამკვიდრებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ კანონზომიერებებზე რომ მოუხდათ უარის თქმა, მან ერთ-ერთმა პირველმა მოახერხა ეკრანზე ეგრეთ წოდებული “ფსკერიდან მოსული ადამიანის” ტკივილის მოტანა. თავდაპირველად ამგვარი გმირები დებიუტში – “ბელურების გადაფრენაში” გამოჩნდნენ (1979 წელი) და დიდი რეზონანსიც გამოიწვიეს. ისინი არსით, სოციალური საფეხურით, თუ გნებავთ, გარეგნულადაც (რაც არანაკლებ საგულისხმოა) მკვეთრად განსხვავდებოდნენ 70-იანი წლების კინოგმირებისგან. ბაბლუანმა სწორედ იმ სამყაროს შესძინა მხატვრული სიცოცხლე, რომელიც აქვე, ჩვენ გვერდით არსებობდა, მრავალი ათწლეულის მანძილზე თითქმის არ ექვემდებარებოდა ცვლილებებს და მისი არსებობის შესახებ “ბელურების გადაფრენამდეც” იცოდა მაყურებელმა, ბევრი მათგანი მის ნიუანსებსაც კი იცნობდა, თუმცა რეჟისორის ნამუშევარმა თითქოსდა ახლად აღმოაჩინა სინამდვილე. თუნდაც იმ ბუნებრივი მიზეზის გამო, რომ უხეში ძალადობით, პირველყოფილი ინსტინქტებით შეპყრობილი გარემო, ილუზიის ტყვეობაში მყოფი გმირები და იმავე სამყაროს უკომპრომისო შვილები, მაგალითად, გუჯა (მსახიობი გუჯა ბურდული), რომელიც დაუოკებელი აგრესიით ხელემა სიყალბის ნებისმიერ გამოვლენას. მაყურებელმა ე. წ. “ტაბულადებული” სინამდვილე იხილა. “ბელურების გადაფრენა” ორიგინალური სცენარის საფუძველზე შეიქმნა (სცენარის ავტორი – თემურ ბაბლუანი), თავად ავტორი – თეატრალური ინსტიტუტის კინორეჟისურის ფაკულტეტის კურსდამთავრებული კი. კინოდრამატურგიის მოთხოვნების შესაბამისად, მაქსიმალურად გაურბოდა ფრაგმენტულობას. ორიოდვე სიტყვით სიუჟეტის შესახებ. ორი მთავარი გმირი – გუჯა და ტრიფონა (თემურ ბუჭიაშვილი) საერთო ეპიზოდის ჭრელ და საზარელ ბინძურ გარემოცვაში

ხედებიან ერთმანეთს, სადაც “ენაჩოქარგული” საოპერო მომღერლის კარიერაზე მეოცნებე ტრიფონა დაუღალავად თამაშობს ინტელექტუალი ეოკალისტის როლს ყველაზე პრიმიტიული მაყურებლის წინაშე. მცირედი კონფლიქტის და მატარებლიდან ჩამოსვლის მერე მას კვლავ გუჯასთან მოუწევს ხელნართული დაუნდობელი ბრძოლის გამართვა. გუჯა ვერ ეგუება სიყალბეს, ამასობაში ტრიფონას “მალიარობის” საიდუმლოც გაიხსნება... შემთხვევით მიწაყრილზე შემოვარდნილი სატვირთო მანქანა, რომელიც სადაცაა აფეთქდება, დაუნდობელ მეტოქეებს მოკავშირეებად გადააქცევს, ფილმის ფინალში კი სასოგადოებრივი “ფსკერის” ორივე ნაცემ-ნაბეგვი შეიღობილი სატვირთოს ძარაზე გაწოლილა და სინამდვილიდან სადმე გაქცევის სურვილს აუტანია, თუმცა ძნელი დასაჯერებელია, რომ მათ ცხოვრებაში მკვეთრი ცვლილებები მოხდება. მიუხედავად ფილმის ავტორის აშკარა და ბუნებრივი კეთილგანწყობისა გუჯას პიროვნული თვისებებისადმი, გუჯა და ტრიფონა ერთი სოციალური წარმოშობის, ერთი და იმავე ცხოვრებისეული წეს-ჩვეულებების პირმშოები არიან. ორივე სახე შეგვიძლია ამ თვალსაზრით განვაზოგადოთ. ორთავეს ახასიათებს რეაგირების ის უცაბედი. მკვეთრი უნარი, რაც კონკრეტულ სასოგადოებრივ საფეხურზე მყოფ ამ სინამდვილეში მცხოვრებ ადამიანებს უკითარდებათ დროთა განმავლობაში. გუჯა დაბალი, ხრინწიანი ტემპრით საუბრობს, მის რეპლიკებში ერთმანეთს ენაცვლება ირონია და მექარა, თითქმის არასოდეს – აშკარა თანაგრძნობა. ერთადერთი, რისი საშუალებითაც რევისორმა გუჯას სულიერ სიფაქიზეზე გაამახვილა ყურადღება, გმირის უხეში ტყავის ქურთუკის ჯიბეში მიუჩუქული ცოცხალი ბელურაა. ხსენებული შტრიხი, შეიძლება ითქვას, არავითარ დრამატულობას არ სძენს გუჯას სახეს, რომელიც ხასიათის, სულიერი თვისებების გასახსნელად ზედმეტად სენტიმენტალურ მეტაფორებს ნაკლებად საჭიროებს. აქედან გამომდინარე, საერთო ნიშან-თვისებებში ბელურა, ცოტა არ იყოს, ზედმეტი მხატვრული ელემენტის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

საერთოდ, “პირობითი” და “ნატურალური” გარემო შემდგომი პერიოდის ახალგაზრდული კინოს გარკვეულ ეტაპზე, რბილად რომ ეთქვათ, ტენდენციურიც კი გახდა.

...ნგრევისა და უპატრონობის დანატოვარ სადგურში მიგდებული კარდახურული სატვირთო ვაგონი, საიდანაც შეზარხოსმებული წყვილის ხორხოცი და ფორტეპიანოს ხმებიც კი ისმის (რაც ოდნავ გადაჭარბებულია). კიდევ უფრო მძიმე

სანახაობაა საერთო სამგზავრო ვაგონის სულისშემ-ხუთველი ინტერიერი. ყოველივე ეს სასტიკი სინამდვილის განცდას იწვევს, ამავე დროს, მთლიანობაში, პირობითობის აღქმის საშუალებასაც ტოვებს. თავად მთავარი გმირებიც, განსაკუთრებით გუჯა, მიუხედავად კონკრეტული ნიშნებისა როგორც გარეგნობაში, ასევე თვისებებში, მთელი თავიანთი ეკრანული ცხოვრების წესით ბოლომდე ემორჩილებიან გარკვეულ პირობითობას.

თემურ ბაბლუნას არ ახასიათებს მიდრეკილება ინერტიული თხრობისადმი, ერთგვარი განდგომა იმისგან, რაც ეკრანზე ხდება. მისი დამოკიდებულება გმირების, სათქმელის მიმართ, ავად თუ კარგად, ყველგან და ყველგან იგრძნობა. თანამონაწილეობას იგი ხან მონტაჟის ერთი შეხედვით სრულიად დაუმორჩილებელი რიტმით, ხან გმირის ფსიქიკაზე დაკვირვებით, ხან კი აგრესიული ინსტინქტის გაშიშვლებით აღწევს. “დაკვირვების” ნათელი მაგალითია მატარებლის ვაგონში გუჯასა და მოლაყბე ტრიფონას სიტყვაძუნწი დაპირისპირება, სადაც გ. ბურდულის გმირი აშკარად ებრძვის ახლად გაღვიძებულ პირველად ზიზღს ილუზიებისა და მათ ტყვეობაში მყოფი უცნობის მიმართ, თითქოს სწორედ ესაა ყოფის უბადრუკობის მთავარი მიზეზი.

ორ გმირს სახეთა არანაკლებ საინტერესო გალერეა აკრავს გარს – მეძაღვი, ქურდი, ლატაკ-შეშლილები, უბრალოდ გადაღლილი, არაფრისმთქმელი გამომეტყველების მქონე მგზავრები... მათგან ნაწილი სიამოვნებით, საკუთარი სურვილით გაურბის სინამდვილეს და ტრიფონას ზღაპრებს უსმენს.

მოვლენები თითქოს თავადვე განაპირობებენ ავტორის პოზიციას, რაც, თავის მხრივ, მაყურებლის პოზიციის განმსაზღვრელიც ხდება და უკვე შეგვიძლია დასაწყისში მოხსენიებულ დაპირისპირებას დაეუბრუნდეთ: რა თქმა უნდა, გუჯა ავტორის რჩეულია, მაგრამ, როგორც ვთქვით, სინამდვილე, ცხოვრების წესი, ექსტრემალურ სიტუაციაში გარდაქმნის ინსტინქტი, სოციალური საფუძველი ტრიფონას და გუჯას “ერთი ხის ნაყოფად” აქცევს. სამაგიეროდ, ამით უფრო ამძიმებს მტრულ სამყაროს, რომელიც რეალურად ებრძვის საკუთარ შვილებს.

ქუნიდან მოსული გმირები, თავად “ფსკერი”, რომელიც სინამდვილის უტყუარ ნიშნებს ატარებს, და განზოგადების საშუალებები – ყოველივე ეს “ბელურების გადაფრენაში”

გამოიკვეთა. უნდა ითქვას ისიც, რომ ფილმის დინამიკა საკმაოდ ტალღოვანი, არათანაბარი ტემპით ვითარდება და დაკვირვების ("ჭერეტის") და აქტიური მოქმედების მონაცვლეობას ქმნის (ხანდახან ერთი მეორეს არ გამორიცხავს). ფილმი ახალი თაობის რეჟისორთა რამდენიმე სხვა ნამუშევართან ერთად (ნ. ჯორჯაძის "მოგზაურობა სოპოტში", ა. ცაბაძის "ლაქა" და ა.შ.) ყოფითი სინამდვილის დაფარულ პლასტებს შეეხო და ყოველივე ზემოთ თქმულის გათვალისწინებით განსჯის ობიექტად იქცა. ოდნავ მოგვიანებით ქართული კინოს ერთი ნაწილისათვის ხსენებული სინამდვილე კელაჟ და კელაჟ ამოტივტივდა, თუმცა, სამწუხაროდ, კინემატოგრაფისტები ყოველთვის ვერ ახერხებენ თხრობის დრამატურგიულად სრულფასოვანი საშუალებების გამოძიებას, რის გამოც ხშირად იბადებოდა და იბალება მდარე მხატვრული ღირებულებების მქონე ფილმები. მათში აშკარად შეინიშნებოდა ავტორთა სურვილი, მაქსიმალურად მიახლოებოდნენ "სინამდვილის შეუღამაზებელ" ასკეტურ ხედვას დაემუშავებელი მასალის წყალობით...

თუმცა ბაბლუიანის შემდეგ ნამუშევარს სახელწოდებით "ქმა" განსხვავებული რეზონანსი მოჰყვა, ფილმიც, ბუნებრივია, სხვა თემაზე შეიქმნა, მაგრამ ერთიერთობის (ამჯერად სისხლით ნათესაური) საფუძვლად ისევე მძაფრი კონფლიქტი გამოიყენება, ხოლო კონფლიქტის ექსტრემალური ხერხებით გახსნის სურვილი აქაც განმეორდა.

ფილმი დასაწყისშივე გვაგრძობინებს დინამიკურ მიხტს, რომელიც ჯერ კიდევ "ბელურების გადაფრენაში" არსებობდა: ორი მხედარი ჭენებით მიუყვება მდინარის ქვალორდიან, ხმაურიან სათავეს. ცხენების ფლოქვების თქარათქური, შოლტის სისინი, მხედართა ხრინწიანი გადაძახილი და ბუნებრივი ხმაური ერთმანეთში არეულა... ეკრანზე სწრაფად მონაცვლეობს დეტალები და დაჭიმული, მომართული სილუეტები. მაყურებელი თავიდანვე ჩათრეულია კონფლიქტში, რომელიც წარსულში ვითარდება და კელაჟ სინამდვილეს ეუბრუნდება: ღალატი, შიში, შინაომები - ამ ფონზე იშლება ძმების ტრაგედია. ერთ-ერთი მათგანი იძულებითი თუ უნებლიე ღალატის გამო მეორის სიკვდილის მიზეზი ხდება. ბრძოლა, სიმართლის ძიება, მარადიული ბიბლიური დაპირისპირება სხვა სივრცესა და რეალობაში შედარებით "ეგზოტიკურად" გამოიყურება, მაგრამ არა თვითმიზნურად და არა - სინამდვილის შეუღამაზების სურვილით. პირიქით, წარსულის სურათები ბაბლუიანისათვის

დამახასიათებელი სისასტიკით, შეიძლება ითქვას, დღევანდელ დღესაც ჩამოგავს. სინამდვილე ადვილად ითრევს გმირებს, იოლად ხლართავს კონფლიქტებს, მარტივად შობს მკვლელის და მონანიეს პორტრეტს, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე. ეს ის სინამდვილეა, რომელიც საკუთარი მოთხოვნებისამებრ, მგლური კანონით უპირისპირებს ერთმანეთს ადამიანებს...

დრამატურგიის თავისუფლად განვითარებისათვის, თხრობის გასამარტივებლად ავტორს მრავალი ბარიერი უნდა გადაელახა, თუნდაც საკმაოდ მძიმე ფსიქოლოგიური “ნახტომები”, განწირულ გმირთა ცნობიერებაში რომ შეიმჩნევა. მაგალითად, უმცროსი ძმის ფსიქიკაში მომხდარი ძვრები – ინერტულობა, რისხვა, ღალატი, სინანული, სასოწარკვეთა – იმგვარ გრძნობათა კალეიდოსკოპს მოიცავს, რომელთა წინააღმდეგობრიობა უკვე განსაზღვრავს ხსენებულ “ნახტომებს” (ამ ტერმინს პირობითად ვიყენებთ) და, აქედან გამომდინარე, წყნთვის, მაკურებლისთვის მუდმივი მოლოდინისა და დაძაბულობის ზღვარზე ყოფნის ერთგვარი წინაპირობაა.

ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა ხელოვნების ნაწარმოები, კინოფილმიც შექმნილისაგან მთლიანობას მოითხოვს. შეიძლება ეკრანზე ნანახი სინამდვილით მოიხიბლო, მაგრამ ის ცალკე, მხატვრული სახისაგან განეყნებულად კი არ უნდა ცოცხლობდეს, არამედ აუცილებლად მასთან პარამონიულად თანაარსებობდეს. სწორედ ამ გზით ასცდება მხატვარი ქაოტურობის საშიშროებას, სწორედ ამიტომ ვახსენეთ ფილმის ავტორთა მძიმე ამოცანა – ერთუღესი პორტრეტები ირგვლივ არსებულ სინამდვილესთან სრგანულ კავშირში, მთლიანობაში გეინევენს.

ძმათა დაპირისპირება გარეგნული ნიშნებიდან გამომდინარეც თავიდანვე ერთგვარ პირობით კონტრასტს ქმნის. უფროსი ძმა – აგრესიული, გაუხეშებული, მკვეთრად სახასიათო მეტყველებითა და ქცევით, თითქოს განსხეულება იმისა, რაც არეულობამ შეა, რაც პარამონიულად ეხშიანება მტრობით დამუხტულ გარემოს. უმცროსი კი ერთგვარად გაფანტული, ჯერაც წამოუყვალბებელი, ერთი შეხედვით შეჩვეუბელი, მაგრამ სინამდვილეში დიდი გარდატეხებით დათრგუნული ადამიანის ტრაგედიას ატარებს. საერთოდ, თემურ ბაბლუჩანის სამივე ფილმი (“ბელურების გადაფრენა”, “ძმა”, “უძინართა მზე”) სულიერი სიახლოვისა და დრამატული დაპირისპირების მოტივებსუა აგებულა. რაც უფრო რთულდება და მძიმდება

გარემო გმირების ირგვლივ, მით უფრო ლაკონიური ხდება ზოგადად თხრობის რიტმი.

რეჟისორს, რომელიც იძულებულია, რთულ ქარტეხილებში მოყოლილი მაყურებლის აუდიტორია გაითვალისწინოს, აუცილებლად უნდა აქონდეს უნარი, როგორც შემოქმედმა, “გვერდიდან შეხედოს” ნაიუშევარს, რაც, სამწუხაროდ, საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა და ბაბლუანის ფილმებს ამ პერიოდში შექმნილი ფილმების დიდი ნაწილისგან გამოარჩევს, თუმცა, დაყმატებ, ზოგიერების გრძნობის ბოლომდე შენარჩუნება ძალიან ძნელია და “ძმა”, მიუხედავად საკმაოდ დახვეწილი მხატვრული სახეებისა, შეფასებათა ოდნავ თეატრალიზებული თანმიმდევრობით ხანდახან შორდება ბაბლუანისეულ კინოსამყაროს. მაგალითისთვის თუნდაც ის ეპიზოდი გამოდგება, როდესაც უფროსი ძმის ნაწამები გვამი სხვათა შესაშინებლად ბარბაროსულად, გულაღმა დაუგდიათ მოედანზე, ხოლო შეძრწუნებული უმცროსი მას შიშით ატანილი უვლის გვერდს...

მიუხედავად იმისა, რომ რეჟისორი ამჯერადაც ცდილობს, არ გამოიყენოს პათეტიკური ნიშნები, ის ვერ სცდება ეკრანისათვის უარყოფით თვისებას – გმირის შეფასებაში ზედმეტ, თუნდაც ძუნწ ქმედებაში გამოხატულ ოდნავ გადაჭარბებულ ემოციას...

“ძმა” პირობითი ეპიქიდან მტკივნეულ და მარადიულ გამოძახილს იძლევა იმით, რაც ჩვენი (და არა მხოლოდ ჩვენი) ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად იქცა...

თემურ ბაბლუანის მომდევნო ფილმი “ეძინართა მზე” (დიდი ინტერვალის შემდეგ) ბადებს შეგრძნებას, თითქოს რეჟისორი გარკვეული ხნის განმავლობაში ორ სამყაროში ცხოვრობდა. ერთი, რომელიც მის წარმოსახვასა და მეხსიერებაში ცოცხლობდა, ახლოს არის იდეალებთან, თუმცა რეალურად განწირული, მუდმივად დამარცხებულია; მეორე – მიწიერი, ისეთივე რთული და დაუმორჩილებელია, როგორც იდეალისტთა სამყარო, სამაგიეროდ, დაუნდობელი, მძიმე და მოცდილია. თუ საკუდრმაელებით, ეს სწორედ იმ “ფსკერის” ნაწილია, “ბედურების გადაფრენაში” რომ გამოჩნდა. აქ ის ოდნავ განსხვავებული სახით გვევლინება და ორ სამყაროს შორის გახლენილი მოზარდის ცხოვრების ერთ მხარეს წარმოადგენს.

არაერთხელ აღინიშნა, რომ “ეძინართა მზე” ბიოგრაფიულ მოტივებზე შეიქმნა. მთავარი გმირები – მამა-შვილი დათა (დავით კახიშვილი) და გელა (გუჯა ბურდუღი)

ბენდელიანები, უკვე მრავალგზის ხსენებული ორი განსხვავებული სამყაროს წარმომადგენლები – მტკიცე ერთგულებით გადაჯაჭვიან ერთმანეთს. მაშა რიგითი ექიმი და იდეალისტი მეცნიერია, რომელიც დარწმუნებულია, რომ თვითნაკეთ ლაბორატორიაში უერთხებზე ექსპერიმენტირებით ავთენსებიანი სიმსივნის საწინააღმდეგო პრეპარატს გამოიგონებს. შვილმა კოლონიას სულ ახლახან დააღწია თავი. მისი ცხოვრება მძიმე შრომის, ქუჩის სამყაროსთან ჭიდილის, უსუსური მამის მედმივი გამოქომაგებისაგან შედგება – მრავალი უსამართლო დარტყმის შემდეგ გელა ბენდელიანი საკუთარ თავზე ჩატარებული აპენდიციტის ოპერაციის შედეგად იღუპება.

დატაკი, მწირი ყოფა, თითქოს ინდიფერენტული, ბედს შეგუებული ოჯახის წევრები – დედა, და (თუმცა ამ უკანასკნელში პროტესტის გრძობა გაიღვიძებს), შემთხვევითი, დაძაბუნებული პრესონაჟები, ეს ყველაფერი რეალურ ფონად გასდევს ფილმის გმირების ერთიერთობას.

საკუთარ ნამუშევარში მოქმედ პირთა ხასიათის შეცნობა ძალიან რთული და ამავე დროს ინდივიდუალური პროცესია თითოეული კინემატოგრაფისტისათვის. მით უმეტეს რთულია გუჯა ბურდუელისა და დათო კაზიშვილის მიერ შექმნილ განსხვავებულ სასუბში მთლიანი, დასრულებული ხასიათის შეცნობა. მოზარდის გაუთლელი, “ქუჩური” იერი ზოგჯერ აბსოლუტურად დაუმუშავებელი სამეტყველო ენის წყალობითაც არის უტრირებული, რაც სრულებით არ გუაახლოებს სინამდვილეს. უტრირებულია ინტელიგენტი ექიმის უსუსური ხასიათიც იმ ეპიზოდებში, სადაც მისი ჩაგერის ხანგრძლივი დემონსტრირება ხდება.

მთავარი გმირები პროტესტის მძაფრ გრძობას განიცდიან, ეს უმთავრესად ერთმანეთის ცხოვრების წესის უარყოფას უკავშირდება. თუმცა ხელს არ უშლის მამა-შვილს, წრფელი ერთგულებით ემსახურონ ერთმანეთს. ეს განცდა და ბრძოლა რეესორმა ორი სამყაროს გადაკვეთაზე ასახა და განაზოგადა. მიუხედავად ზოგიერთი უარყოფითი ნიშნისა, რომლებიც ზემოთ ვახსენეთ. ფილმის ავტორმა ორიგინალური ხედვა შეინარჩუნა.

სამყარო, როგორც აღვნიშნეთ, ორგვარია. ერთი ოცნებებითა და იმედებით აღსავსე გელა ბენდელიანს ეკუთვნის, ხოლო მეორე – სასტიკი, მძიმე და გატანჯული – დათოს. თუმცა აქვე უნდა დავამატოთ, რომ დათოს გარეგნული,

მანერული უხეშობა სულაც არ განსაზღვრავს ადამიანთა მიმართ მის დამოკიდებულებას. დათო ცხოვრების რეალიებში გამობრძმედილი და ამავე დროს, მარტივად რომ ვთქვათ, “კეთილი” მოზარდია. არაეინ უწყის და ნაკლებად საინტერესოცაა, რა გამოჩნდება ხოლმე ძლიერი აღელვების დროს მის თვისებებში თავდაპირველად – აგრესიული თუ ადამიანური გრძნობები. მთავარი ისაა, რომ ეს მარადიული შინაგანი ბრძოლა ჩაძიების სურვილს იწვევს.

თემურ ბაბლუანი არ მიმართავს თაობათა უხეშ, პრმიტიულ დაყოფას, “კარგი” და “ცუდი” ცხოვრების წესის გამოკვეთას. მისი გმირები, უბრალოდ, ცხოვრობენ. თვითდამკვიდრებისათვის იბრძვიან, ისე, როგორც ამას მათი თვისებები განსაზღვრავს. გელა და დათო ბენდელიანებს არ ძალუძთ სხვაგვარად ცხოვრება. ამ გზით სიარული კი, უმეტესწილად, ბოლომდე გაუცნობიერებელ მსხვერპლსაც მოითხოვს გარშემომყოფთაგან.

“უძინართა მზე” ავტორისთვის ბუნებრივი, განკლდილი და არა პლაკატური რეალობაა. ამ ფილმში “ბედურების გადაფრენამ” კპოვა გამოძახილი, თუმცა კორექტივების უარყოფა დროდადრო მაინც იჩენს თავს.

ბაბლუანის სამივე ფილმში ადამიანები ძირითადად ექსტრემალურ სიტუაციებში და გარემოში ცხოვრობენ. მათ ქცევას მუდმივი დაძაბულობა ახლავს თან და შინაგანი ფსიქოლოგიური მოტივები განაპირობებს. ყოველი მათგანი საკმაოდ ექსპანსიური ტიპია, სინამდვილე კი წინააღმდეგობათა დაუსრულებელი ლაბირინთია, სადაც არაფერია მუდმივი. მყარი... ახალი თაობის რეჟისორის სურვილი – სიცოცხლე მიეცა მათთვის – სრულიად განსხვავებული ტენდენციის სათავედ უნდა ქცეულიყო, თუმცა ამ პერიოდზე განყენებულად საუბარი ადვილი არ არის, რადგან 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან კინემატოგრაფზე ქვეყანაში დაწყებული ძვრები ახდენს გავლენას. გარდა ამისა, არსებობს მედლის მეორე მხარეც და, რაოდენ სამწუხაროც უნდა იყოს, რეალური სამყაროს, ახალი ადამიანების, ახალი ესთეტიკის ძიებაში ახალგაზრდა და უფროსი თაობის კინემატოგრაფისტთა ნაწილი ხშირად ვერ არიდებდა თავს უკვე გამოკვეთილ სტერეოტიპებს. თემურ ბაბლუანის სამივე ფილმში გამოსტვივის სურვილი, გაექცეს ასროკრების ამგვარ ფორმებს და თემისა და ფორმის მთლიანობა შექმნას. კონფლიქტის თავისებურად დემონსტრირების ძიებაში რეჟისორმა ემოციების სრულიად

გაუკონტროლებელ და ბუნებრივ გამოხატულებას მიმართა. “ბელურების გადაყრენა”, “ძმა” და “უძინართა მზე” რთულიპოქის გზასაყარზე მოველინენ ქართულ კინოს დათავიანო გმირების მსგავსად გაიბრძოლეს თვითდამკვიდრე ბისათვის...

რამდენიმე მონათხრობი ალექო ცაბაძის
ფილმების შესახებ

ქალაქის ქუჩებში ფართო ნაბიჯით დააბიჯებს შავ პალტოში, ჯინსსა და მძიმე ბათინკებში გამოწყობილი, წარბებზე ქუდნამოყვანილი ახალგაზრდა კაცი. აქეთ-იქით აწყდება მისი ნატანჯი სული, გასასვლელს, ხსნას დაეძებს. ვერ ეგუება არსებულს. იმედი არ ჩანს. წინ უგზობობა.

ეს კაცი მოსუა ფილმიდან “ღამის ცეკვა”.

მკლავებმოჭრილ მაისურში, ფართო, ფართხუნა შარვალში, სპორტულ ფეხსაცმელში ჩაცმული ჰაბუკი შისს ქვეშ თავისი პატარა ადგილის დამკვიდრებას ცდილობს. თავისუფლება სურს და თავისუფალი ვერ არის. საკუთარი თავიდან უნდა გაქცევა და უგზობობას ეწირება.

ეს ჰაბუკი ქიშოა. ფილმს “ლაქა” ჰქვია.

ორივე ფილმის ავტორი ალექო ცაბაძეა.

ცაბაძის პირველ ფილმს, რომელიც გაურკვეველ ვითარებაში დაიკარგა, “ნოხა” ერქვა. აქედან მოყოლებული, მას იოლადა არაფრისთვის მიუღწევია. აღიარება, პრიზები, ჯილდოები, საერთაშორისო წვენებები მხოლოდ ბარიერების გადალახვის შედეგად ხვდა წილად (ერთი დეტალი: “ნოხას” პრემიერაზე რეჟისორი ნოხაში გამოწყობილი წარღვა მაცურებლის წინაშე).

ალექო ცაბაძის პიროვნების, მრწამსის შეცნობაში მისი ფილმები გვეხმარება. სულის საიდუმლოს მისი პერსონაჟები, მოთხრობილი ამბები, დასახეული პრობლემები ხსნის. ფილმები ძალიან ჰგავს თავად რეჟისორს. მათი გმირების ურთიერთობა სხვა აღამიანებთან, სამყაროსადმი დამოკიდებულება ავტორისა და აღამიანების, ავტორისა და გარემომცველი სამყაროს ურთიერთობებია (კიდევ ერთი დეტალი: მთავარ გმირებს თავის ფილმებში ალექო ცაბაძე თვითონ ახმოვანებს).

როგორც ამბობენ, ფილმებში მოთხრობილი ამბები გარკვეულად ავტობიოგრაფიულ ფაქტებს ეყრდნობა, მაგრამ ისინი განზოგადებული და გაერკობილია, ერთი ან რამდენიმე პიროვნების ისტორიიდან საზოგადოების, მისი სატიკიარის, განცდების, დრამის ისტორიადლა გადაქცეული. საზოგადოების, რომლის წევრებიც ჩვენ ვართ და რომელსაც სწორედ ასეთად აღიქვამს რეჟისორი.

ცხოვრება კი ალექო ცაბაძის ფილმებში ძალიან მძიმეა. გამოუვალობის, უიმედობის, უპერსპექტიუობის ატმოსფერო სუფევს. ცხოვრება მძიმეა იმიტომ, რომ მასში ბევრი ტუტყი, უსწეობა, სულიერი სიცარიელე და ბოროტებაა. ადამიანებს ადამიანური სახე დაუკარგაუთ, არ ეფერთხილდებიან ერთმანეთს, იოლად იმეტებენ დასადეჟჰად, იოლად წირავენ, არ განიცდიან სხვის სატკივარს, სხვისი სიხარული არ უხარიათ.

უღიმღამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია საზოგადოების ყოფა. ადამიანებისთვის საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარტოეში, მიუსაფრობით იღუპებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცაუნებას, უძლებენ განსაკვდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს დგამს, იღუპავეს თავს, სხვასაც ღუპავეს, სისასტიკე უეიმობს და ყველას ამარცხებს.

“ლაქა” და “ღამის ცეკვა” ერთმანეთს ჰგავს, ერთნაირი სულის, ტკივილით გაჟღენთილი ფილმებია. ის, რაც “ლაქაში” დაიწყო, რაც მაშინ მოხდა, გარკვეულად “ღამის ცეკვაში” გაგრძელდა. ფილმების შექმნას შორის ექვსწლიანმა შეაღედმა, დროის დისტანციამ უფრო გააძლიერა ტრაგიკული ჟღერადობა, მათში ადამიანთა გზააბნეული ცხოვრების, მარტოობის, უიმედობის უფრო მძაფრი სურათი გამოიკვეთა.

სნეობრივი და მორალური ნორმების, ადამიანური ერთიერთობების რღვევა, არასწორი, მიუღებელი საქციელი და ცხოვრების წესი ერთი საერთო სენიდან – ურწმუნობიდან, უსიყვარულობიდან, ინტერესების უქონლობიდან, უპერსპექტიუობიდან გამომდინარეობს და შეუქნარებლობაში გადაიზრდება.

ადამიანს, ვისაც შესწევს უნარი, მნიშვნელობა მიანიჭოს დროს და სიცოცხლეს, თავად გახადოს ცხოვრება მიშნიდეული, წონასწორობა არ დაკარგოს, სხვათა დახმარების უნარი და სურვილი აქონდეს, სული არ ეფიტება, იგი ცრუ იმედებით არ ცხოვრობს, მყარად დგას და თუ ტკივა, ამ ტკივილებს არ ემორჩილება.

ასეთია მოსე – გარეგნულად უხეში, უტიფარი, სოფჯერ დაქრდობელიც, მრავალჯერ ნაცემი, მრავალჯერ დამარცხებული და მაინც ძლიერი.

ქიშო სუსტია, ჩამოუყვალბებელი, უუნარი, მაგრამ მას კამოფიხიზლების, გონს მოსხელის, რაღაცაზე დაფიქრების, რაღაცის შეცნობის შანსი ეძლევა.

უიბა ნათელი, გულუბრყვილო, ალალი, კეთილი და იმედინია. ის მედამ სიყვარულზე ღაპარაკობს, ხმაამდლა წარმოსქეამს სადღუგრძელოებს და ემოციებსაც ხმაამდლა გამოხატავს.

საძულველი დედინაცულის (გამრუდებული ცხოვრების, დანგრეული კეთილდღეობის ერთ-ერთი მიზეზის) მკელელობასაც აყექტში ჩაიდენს და ამ მკელელობის დროსაც გულწრფელია.

მოსე ნილაბს ატარებს. შეიძლება უკვე ჩევეად, ხასიათად, თვისებად გადაქცეულ, შესისხლხორცებულ ნილაბს. მაგრამ მას სხვა სახეც აქვს – უსუსურობასთან შეჯახებული მოსე ღმობიერია, სიკეთესთან კეთილია, ადამიანის მოყვარულია და სუსტი. მან კარგად იცის, რა არის ცხოვრება. თელის, რომ სუსტი ვერ ივარგებს, მორჩილი დაიღუპება, რომ აშკარად გამოვლენილ სიკეთეს ამ სამყაროში არსებობა გაუჭირდება.

ქიშომ და ჟიბამ ეს არ იციან. ქიშომ საერთოდ არ იცის, რა არის ცხოვრება, სიამე არ შეხებია და მის არსზე არ ფიქრობს, თავისი პატარა სამყარო აქვს – როკმოდერლის უდიდდამო ყოფა, რომელიც სასწაულებლის კედლებიდან დიდ ესტრადამდე არ მიდის, ხოლო ადამიანებს არაფერს ანიჭებს, დისკომფორტის გარდა.

ჟიბას არსებობაც ჩაკეტილ წრეში ბრუნვას ჰგავს, რომელიც ვალიდაზე ზრუნვით, მოსესთან მეგობრობით, ქარხანაში მეშაობით, სტელასთან კონფლიქტებით და ბაბილინასთან ბრძოლით შემოიფარგლება.

“ლაქასა” და “ღამის ცეკვაში” ყველა თავისი პატარ-პატარა ცხოვრებით ცხოვრობს და ამ ცხოვრების უაზრობას, სიმძიმეს, სიდუხჭირეს თავისი მიზეზები აქვს. დარღვეულია კავშირი მშობლებსა და შეილებს, მეგობრებსა და ნათესაებს, მეზობლებსა და თანაქალაქელებს შორის. ამ კავშირთა რღვევა რეალობასთან პირველ მტკივნეულ შეჯახებას, ახალგაზრდების სულში პირველ ბზარებს იწვევს, რადგან გულგრილობას, ერთმანეთის მიმართ ინტერესის დაკარგვას, უსიყვარულობას სხვა შედეგი არც შეიძლება ჰქონდეს.

სასიუებით ებღაუჭებიან მოსე და ჟიბა ერთმანეთს. ანიკოსა და ქიშოს ურთიერთობაც უკანასკნელი რგოლია, რომელიც ჯანსაღად აკავშირებს მათ სამყაროსთან, მაგრამ ეს კავშირიც წყდება. ქიშოს არეული სულის, მისი უჩებლიე საბედისწერო ნაბიჯის მიზეზით კლავენ ანიკოს. ჟიბა ბოლო ნათელ იმედსაც აკარგვინებს მოსეს და ამ ძაფს თავადაც კარგავს.

“ლაქას” ფინალში ანიკოს უსულო სხეულთან ჩანოქილი ქიშოს მიღმა ცხოვრება გრძელდება. ისეთივე ცხოვრება, როგორიც მანამდე იყო, სადაც არაფერი შეცვლილა, სადაც არავის არაფერი დასკლება.

ჟიბასა და ბაბილინას აშკარა კონფლიქტის პირველი ეტა-

პი მაშინ დაიწყო, როდესაც ბაბილინას მდგმურმა საერთო ონკანში მოშარდა. ფილმის დასასრულს ეჭოში იგივე მდგმური გამოდის და იმავეს აკეთებს. ამ წერტილზე მთავრდება ფილმი. უბამ ბაბილინა მოკლა, მოსე და ვალიდა გაიქცნენ. ადამიანებისათვის კი არაფერი შეცვლილა. საერთო რიტმიდან, მღოვრე, ერთფეროვანი ღინებიდან ამოვარდნილი ფილმის გმირების გზა გაურკვეველი, ამოუცნობი და განუხასლევრელია. მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რაც მანამდე მოხდა, რაც "ლაქასა" და "ღამის ცეკვის" გმირებს გადახდათ თავს.

ახალგაზრდა ადამიანის ბედის, მისი პრობლემების, სამყაროსთან ურთიერთკავშირის შესახებ ბევრს უთქვამს, თავისი დროის სატივიარს ბევრი ახალგაზრდა (განსაკუთრებით 80-იანელებს თაობის) და არა მარტო ახალგაზრდა რეჟისორი შეხებია, მაგრამ ერთ-ერთი, ვინც ის ძალიან მძაფრად, მკაცრად და დაუნდობლად დაგვიანხა, ალექო ცაბაძეა. მან გვისვენა, თუ რა შეიძლება მოსყვეს გულგრილობას, დაბნეულობას, ერწმუნობას, რატომ და რით არის საზოგადოება ასე მიომედ აყად. მან წინ, მომავლისკენაც გაიხედა, ადამიანების მიმართ ჩვენი მოვალეობანი შეგვახსენა, მყარი და აქტიური პოზიციის აუცილებლობაზე მიგვითითა.

თითქოს ჩვეულებრივი ამბავია, ბევრმა შეიძლება გაიზიაროს ანიკოს, ტრუტის, ქიშოს, ინგას, უბას, ვალიდას, სტელას, ივერის, მოსეს, ლელას, ჯიმის, სოსოს ბედი და თუ ისტორია ფაქტობრივად არ განმეორდა, ის სულში ირეკლება და შეიძლება უფრო ტრაგიკულად დასრულდეს, უფრო მძიმე შედეგი გამოიღოს.

ადამიანის, ახალგაზრდა კაცის, პიროვნების, მისი სულის გადარჩენის პრობლემა დღეს ყველაზე ძლიერი და მტკივნეულია.

ქიშოს მსგავსი ბევრია, მისი ცხოვრება ტიპურია, მაგრამ ნელ-ნელა ეს მყარი, თემცა მიუღებელი, არაჯანსაღი სისტემა ირღვევა და ყველაფერი კატასტროფით სრულდება. თითქოსდა უმნიშვნელო ფაქტმა, ხუმრობით დადებულმა სანაძღვომ და წაგებულმა მილიონმა სიგარამ ტრაგედიას დაუდო საფუძველი. ერთმა შემთხვევამ მთელი ცხოვრება გარდაქმნა... ქიშო გამოუკვალ მდგომარეობაშია. ანიკო იღუპება ეს სიკვდილი წრეს არღვევს და ათავისუფლებს ქიშოს, მაგრამ საით მიდის შემდგომი გზა?

ანიკოს დაღუპვა არ არის მხოლოდ გაკეთილი. ეს რეჟისორის პოზიციაა. შესწირა, რათა სტრესი გამოეწვია, რათა მიეცა

ქიშოსთვის ძალა და შანსი, საკუთარი თავისთვის, ცხოვრებისთვის სხვანაირად შეეხედა. ჩვენც სხვანაირად დაგვანახა საკუთარი თავიც და ის ადამიანებიც, ჩვენ გარშემო რომ სახლობენ.

ამ ამბავს ყველაზე დადებითი, აქტიური და კეთილშობილი ადამიანი ემსხვერპლა, ყველაზე ნათელი და უდანაშაულო პიროვნება. ამიტომ უფრო ძლიერი და ემოციურია ეს სიკვდილი, თანაც, ყველაზე მართალი და მნიშვნელოვანი. ის განმწმენდია. ყოველ შემთხვევაში, უნდა იყოს განმწმენდი.

ჟიბა “ღამის ცეკვაში” ყველაზე სათნო, კეთილი და უუნაროა, ყველაზე უმწიფო, გულღია და მიუყვარელი. ის წონასწორობა დაკარგული კლავს ბაბილინას – სიავის, ბოროტების განსახიერებას. რეჟისორმა კელაე შესწირა, კელაე გაიმეტა, ოღონდ ამჯერად არა კეთილი, არა დადებითი და უდანაშაულო, არამედ მოძალადე, მაგრამ მაინც ადამიანი. ჟიბა დამარცხდა. შებგუებლობამ, სისუსტემ, უთქმელობამ, უნიადაგობამ საბუღისწერო ნაბიჯი გადაადგმევინა. დაინგრა მისი, ბაბილინას, ვალიდას, მოსეს ცხოვრება. მოსემ გვაში მორეეში გადააგდო და დანაშაულის მისანქმალად უარესად შესცოდა. ჟიბამ დანაშაული აღიარა, სამართალდამცავებს ნაბარდა, ვერ შეძლო ცოდვის ტარება, მოსე და ვალიდა გაიქცნენ. ეს არ არის ხსნა, არ არის გამოსავალი. წინ ისევ უიმედობა და უპერსპექტივობაა.

ქალაქი ღამის ცხოვრებით ცხოვრობს. მთავარი და არსებითი ღამე ხდება. ამბავი ღამე იწყება და ღამე მთავრდება. ღამე იდუმალების, ვნებების, წიხილის, სიავის მფარველის, დარდთა განმქარებლის, დანაშაულის ჩადენის დროის და კიდევ მრავალის მეტაფორული მატარებელია. აქ ღამე ყველაფერია. ის სულშია და ურთიერთობებში – ქუჩებსა და სახლებში, ღამე ირონიაც არის და ადამიანის დაღუპვის ტრაგედიაც. ის ყველგან არის და არსადაა. ის ყველაფერს მართავს. ღამე ფილმის სამოქმედო არეა. ღამე ცხოვრებაა.

“ლაქა” და “ღამის ცეკვა” რეჟისორის მიერ განცდილი და დანახული შემზარავი, სინათლეს მოკლებული ცხოვრებაა, სამყაროს შეცნობის მის სულში მიმდინარე მტკივნეული პროცესების გამოხატულება. “ღამის ცეკვა” უფრო გამძაფრებული ტრაგიკული უდერადობისაა. ის უფრო შეფასებითია. შეიცვალა ხედვა, დამოკიდებულება, განწყობა. ეს დამოკიდებულება ავტორში ირონიას, გაღიზიანებას, პროტესტის გრძობას აძლიერებს. სიბნელის, სირთულეების, ჭუჭყის, სიავის მიუხედავად “ლაქაში” მეტი სისუფთავე და უშუალობა იყო, იყო შემთხვევითობაც და რწმენაც, ტკივილიც და თანაგრძობაც.

“ღამის ცეკვა” უფრო მძიმე და ღამთორგუნველია. პრობლემა გაიზარდა, განიყრცო, გაღრმავდა აქ თითქოს ყველაფერი დამთავრებულია, ბედი ჩამოყალიბებულია და წინ აღარაფერია უარესობის გარდა. “ღაქაში” ყველაფერს – ავსაც და კარგსაც, თითქოს საფუძველი ეყრებოდა, დასაწყისი იყო. “ღამის ცეკვაში” პროცესების დასასრულია. სიავე მეტია და უფრო ფართო განშტოებას ღებულობს. “ღაქაში” რაღაცის შეცვლის შანსი იყო. იმედი ბუეტკავდა. ამ იღვამ რეუისორში მარცხი განიცადა. რწმენა გაქრა, სამყარო ჩამოქცა, გაიცირიცა, დაღამდა. ბოროტებამ იმძლავრა და ფეხი მოიკიდა. იმძლავრა პათოლოგიამ, არაჯანსაღი ურთიერთობები გაღვივდა, არასრულფასოვნებამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, უარყოფითი შედეგი გამოიღო.

რაღაც მოხდა რეუისორში, რაღაც გარდატეხდა, რაღაც უფრო ეტკინა, ვიდრე მაშინ, “ღაქას” რომ იღებდა. ეს განწყობა ფილმმა მიიღო და “ღაქას” სოფი პასიურად ავი და ზოგიც აქტიური უბადრუკი მოძალადე “ღამის ცეკვაში” რთული ავადმყოფური ბუნების, გამძლავრებული ბოროტების მატარებელ პერსონაჟებად იქცა.

ვინ არის და რით ცხოვრობს ეს ხალხი?

ამირანი, პარმენი, ინგა, ტრუტი, მამამისი, ავთო, ქიშოს მშობლები და სხვანი “ღაქას” პერსონაჟები არიან.

მათთვის არ არსებობს ცნებები: ოჯახი, მშობლები, მეგობრები, პატიოსნება, საქმე, სიყვარული, სიკეთე– ფუჭად, უაზროდ, არაფრის კეთებაში გაღის დრო და მათთვის არაფერი იცვლება. მაგრამ განუთარებელი მოვლენები ნებისთ თუ უნებლიეთ ყოველ მათგანს, თითქოს განცალკევებულს, სინამდვილეში კი უხილაკად ძალზე მჭიდროდ დაკავშირებულს, ყველას ეხება და ყველას ეძლევა გამოფხიზლების, რაღაცის შეცვლის შესაძლებლობა.

ბაბილინა, სოსო ციმერმანი, მაქსიმი, ჯიმი ჯაში, მეძავეები, სტელა და სხვანი “ღამის ცეკვიდან” სხვადასხვა უარყოფითი თვისებით, სხვადასხვა ცოლუით ღამიძიმებული, სიკეთეს მოკლებული, სახედაკარგული ადამიანები არიან. ბოროტებით, სიძულვილით და სისასტიკით აღვსილნი, ისინი სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა გზით ახდენენ ხემოქმედებას გარშემომყოფთა ბედზე (ერთი დეტალი: ძალიან ხშირად ალკუო კაბადის მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები თავიანთი მნიშვნელობით, ხასიათისა და ისტორიების წყალობით, უფრო საინტერესო და მრავლისმთქმელი არიან, ვიდრე მთავარი გმირები).

არც ისინი არიან ბედნიერი, არც მათი ცხოვრებაა აწყობი-

ლი და მათ ქაოტურ სულებში ჩამოყალიბებულ მკვლევებს, ქურდებს, მეძავეებს, მამათმალეებს, პათოლოგებს თითქოს არც შეიძლება ადამიანები ეუწოდოთ, მათ ცოდვილ სულებს მონანიების გრძნობა არ გააჩნიათ და ასე თუ გაგრძელდა, ცოდვებს ვერც ვერასოდეს გამოისყიდიან.

“ლაქასა” და “ღამის ცეკვის” პერსონაჟები, მიუხედავად მრავალი უარყოფითი თვისებისა, სიბრალულის გრძნობას აღძრავენ ჩვენში. იმიტომ, რომ ისინიც ადამიანები არიან. შესაძლოა, წერილმანი, მაგრამ ჩვეულებრივი პრობლემები აწუხებთ, ჩვეულებრივი სურვილები და მიზნები ამოძრავებთ.

მათ არეულ ცხოვრებას თავისი მიზეზები აქვს, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვინ იყო ადრე თითოეული მათგანი. ყველა ერთნაირ პირობებში არსებობს – სიბნელე, ურწმუნოება, გამოუვალობის შეგრძნება, პატარა და დიდი ტრაგედიები მათი ხვედრია. ზოგი ამას მეტად გრძნობს, ზოგი – ნაკლებად; ზოგი მონა ხდება, ზოგი – ბატონი; ზოგი თავად ქმნის საკუთარ ცხოვრებას და მერე თავადვე ხდება მისი მსხვერპლი.

“ლაქაში” ორი სამოქმედო არეა: ქიშოს ოთახი, მისი სამყარო – სხვისგან განსხვავებული, ჩაკეტილი, მაგრამ დაუცველი კუნძული და სხვა დანარჩენი – სასტუმროს, სასწაულებლის, ნარკომანთა ბუნაგისა და უცხოები ქუჩების გამაერთიანებელი ქალაქი.

“ღამის ცეკვაშიც” ორი ზონაა, ორი ძირითადი სამყარო – ქალაქი და ქარხანა. მოსე თავისივე ნაჭუჭით – ნიღბით არის გამოყოფილი დანარჩენებისაგან, ნაბნელებული ვიწრო ქუჩებიდან, ბარაკების ტიპის სახლებიდან, მოუწყობელი, არაკომფორტული ბინებიდან, მიტოვებული პარკებიდან, ცარიელი დერეფნებიდან, ელექტრონით განათებული ვიტრინებიდან, ცემენტის ქარხნის მტერიანი საამქროებიდან.

ორივე შემთხვევაში სრულიად უცნობია ქალაქი, აქ ვერ შეხვდებით ჩვეულ სპეციფიკურ ადგილებს, მაგრამ თითოეული სახლი, თითოეული ქუჩა ხაოცრად გვაგონებს მშობლიურ ქალაქს, მშობლიურ სახლსა და ეზოს. ამასთან ერთად გვაგონებს მრავალ სხვა უბანს და მათ ბინადრებს. გაუცხოებულია ყველაფერი, ახლობელი და შორეულია – სიწმარს ჰგავს, როდესაც რაღაც ახლოს მდგომს ვერ უახლოვდები, ვერ ეხები, რაღაც გბორკავს. ყველაფერი არაერთადიციელია, შეგრძნება ყველა შემთხვევაში ერთია – სევდის, ტკივილის შეგრძნება, სულის შემხუთებული, პირქუში გარემო. გამოუვალობა რომ იწვევს.

აღეკო ვაბაიე არ გვიყვება კონკრეტული ქალაქის, სახლის,

ქუჩის, ადამიანის ისტორიას.

“ლაქა” გამომსახველობის დოკუმენტური ხერხებით არის გადაწყვეტილი, გადაღების მანერა, ხედების მონაცველობა, ტემპორიტმული აგებულება, პერსონაჟთა ვინაობა, გარეგნობა სინამდვილისკენ მისწრაფების ტენდენციას ამჟღავნებს. “ლამის ცეკვა” პირობით მანერაზე, აბსურდის ელემენტებსა და გაუცხოების პრინციპზეა აგებული, სადაც მძაფრი სინამდვილის გამომხატველი თითოეული დეტალი ამ ამოცანის გადაჭრას ემსახურება.

აღუკო ცაბაძე გადაღების საშუალო ხელს იყენებს. არსებული დისტანცია, დაბურული, ჩაბნელებული, ჩრდილებში ჩაფლული გარემო ინტერესს აღრმავეს. ახლოს მისვლის, თვალბეჭდის, სულში ჩახედვის სურვილი მძაფრდება, გვაწვალებს, ზოგჯერ ზედმეტიც კი ხდება, უკიდურესად მაქსიმალისტური, რაც არღვევს პარამონიას და სათქმელს სიმწვავეს უქარგავს.

ბევრ რამეს ვერ ამოხსნი. ბევრი რამ პირდაპირი და უხეშად ნათქვამია, შესაძლოა, ზედმეტად უხეშადაც კი. განგებ გაძლიერებული, გამახვილებული აქცენტები, ჩაშუქებული ტონები, შავთეთრი “ლაქა” და პოლიქრონიული “ლამის ცეკვა”, სათქმელის სიმკაცრე, სისასტიკე, დაუნდობლობა გამომსახველი ხერხების სიმკაცრეს, სისასტიკესა და დაუნდობლობას ერწყმის და ჩვენი, მაკურებლის ემოციაზე ზემოქმედებისკენაა მიმართული. მოსეს ნილაბივით უხეში და პირდაპირი, რეისორის ნილაბივით ღამთრგუნველი და მოურიდებელი.

ამ ნილბის მიღმა საკუთარი თავის ძიებას ვიწყებთ. ეს ისტორიები რაღაცას გვაგონებს საკუთარი ცხოვრებიდან, ეს ადამიანები გვერდით მყოფების თუ საკუთარ სულში გვახედებენ და მსგავსი თვისებების, მსგავსი სიტუაციების აღმოჩენას ვიწყებთ. შეიძლება არჩევანის წინაშეც დაედგეთ და საკუთარ ქმედებაზეც მოგვიწიოს პასუხისგება.

“ლამის ცეკვაში” თითქმის არ არსებობს დრო – საათი, წელიწადი, ყველაფერი პირობითია, მთავარი ღამეა. ღამეც პირობითია. იგი სიბნელეა. არც “ლაქა” ექვემდებარება დროს, ადგილს. აქაც განერებელია საათი, თუმცა ღამე ჯერ არ დაბდგარა. ჯერ ბინდია. მწუხრის ჟამს კლავენ ანიკოს და ფილმიც აქ მთავრდება გაურკვეველი ხმაურის და ღანდების ფონზე.

როცა უბა ბაბილიანას მოკლავს, დისკოთეკაზე მყოფ მოსეს ეპილეფსიის შეტევა მოსდის. ორივეს უჭირს. ეს გაფრთხილებაა, ორივესთან ქაოსი და გამოუვალნი მღგომარეობაა. მოსე აქად არის, ის ვერ განიკურნება. მისი შინაგანი ცახცახი ამ ფორმით ელინდება და კიდევ – ხისტი, მოუხეშავი მოძრაობებით, ვესტე-

ბით, მეტყველებით. ამასთან, მოსე სულ სხეაა, როდესაც მარტო რჩება. იგი თეთრ პერანგშია გამოწყობილი, სათვალე უკეთია, ფესკა ახურავს და ბიბლიას კითხულობს. საოცრად მშვიდი და გაწონასწორებულია. მოსე თავისი ერის, ტრადიციების, კულტურის მიმდევარია.

მოსე ებრაელია.

ქიშო როკმუსიკით, ფსევდოკულტურით გატაცებული კაცია. უნიჭო სიმღერებს წერს და სულს იფიტავს. მას განსაცდელი იოლად ერევა.

თავისუფლების, სულიერი განტვირთვის სურვილი მასში გაუცნობიერებლად არსებობს. ყოველგვარი გააზრების, მნიშვნელობის მინიჭების გარეშე უშვებს იგი ძალებს გალიიდან, ინტერესით ადევნებს თვალს ტრამეის წინ მობარბაცე მთვრალს, მისი სიმღერაც და ყვირილიც ასევე თავისუფლებას მოწყურებული კაცის ქმედებაა, თუმცა სურვილი აქაც გულგრილი და გაუაზრებელია. სინამდვილეში სწორედ ეს სჭირდება ქიშოს. ეს არის გამოსავალი მდგომარეობიდან და როდესაც მარწუხები ძლიერად მოუჭერს, როდესაც გასაქცევი აღარსად იქნება, როდესაც ძალადობა აქტიურად შემოუტევეს, მხოლოდ მაშინ დაიბადება და გაიზრდება პროტესტის გრძნობა. არა მარტო ამირანისა და გადასახდელი ჟალის წინააღმდეგ, არამედ გაუქვალნი და ნაცრისფერი, ცარიელი და უქიოქმედო ყოფის მიმართაც.

მოსე მუდმივად პროტესტის გრძნობით შეპყრობილი, თავისუფლების მაძიებელი, რომელიც ვერ ეგუება და არც სურს შეეგუოს, დაემორჩილოს არსებულ ვითარებას. მისი გაქცევა, მისი შეცდომაცა თუ შეცოდებაც ამ პროტესტის აშკარა გამომხატულებაა.

პროტესტის თავისებური გრძნობით, თავისუფლების განსაკუთრებული ფორმით ცხოვრობს ამირანი ამქვეყნად. ის ძლიერია, გარეწარია, მოძალადეა. მან იცის, რა სურს, როგორ უნდა იცხოვროს. მას ტკივილის უნარი არ გააჩნია. მას არ შეუძლია ადამიანის შენდობა, შებრალება. ტრადიციულია, რომელიც ქიშოს თავს ტრიალებს, მისი მიზეზითაა. ეს ამბავი მას ართობს, ახალისებს და თანაც აგრესიის გამოვლენის საშუალებას აძლევს, მაგრამ საინტერესოა, რატომ მივიდა ეს კაცი ამ მდგომარეობამდე? ვინ ან რამ აიძულა, ჩაძირა და ჩამოყალიბებულიყო? მშობლებმა, საზოგადოებამ, ცრევეტორიტეტებმა ("კაცი მანქანაში") თუ ანალიზიკურმა შემთხვევამ? ქიშოს, უიბას, ივერის თავს გადახდენილის მსგავსმა ამბავმა? იქნებ უკვე დანგრეული ცხოვრებისათვის მურისმაძიებელია? ან საკუთარი ღირსების.

ადგილის დამკვიდრების ამ ფორმით მაძიებელი? მაშ, რას უნდა ვუკლოდეთ სხვებისგან? განა მათ იპოვეს გამოსაყალი? განა მათ შეძლეს წონასწორობის შენარჩუნება? განა მათ მოიპოვეს თავისუფლება?

რეჟისორი არანაირ ილუზიას არ გვიტოვებს. იგი საფიქრალს აღძრავს და გამოსაყალ გზებს ჩვენ თვითონვე გვაძებნინებს. იგი თითქოს განყენებულია და უპოზიციო, მაგრამ, სინამდვილეში, ფილმის თითოეული ნერვი ავტორის ენებებითა და პოზიციით არის დამუხტული. ეს ემოცია არ არის ერთგვაროვანი და თანაბარი, სოგჯერ იგი მკეთრი, ნაწვალები და ძლიერად ამოხეთქილია, სოგჯერ შეფარული, თავშეკაეებული, თბილი და მყარი, გაწონასწორებული. სათქმელი სოგჯერ პირდაპირია, ხდვარგაუგლები, სოგჯერ – მკაფიოდ გამოკეთილი, დახვეწილი და უმცირესი ნიუანსებით აწყობილი.

“ლაქასა” და “ღამის ცეკვის” სტრუქტურა ძალიან ჰგავს მათი პერსონაჟების ცხოვრებას, მათ სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობას, გაუწონასწორებელ, არეულ, მღელვარებითა და ტკივილით გამსჭვალულ ყოფას. მწეხრის ჟამს გასროლა სრულეზბით ცვლის ქიშოს ცხოვრებას. ყველაფერი თავიდან და ახლებურად უნდა დაიწყოს. ყველაფერი ამიერიდან მასზეა დამოკიდებული.

გარბიან მოსე და ვაღიდა. მათ ცხოვრებაშიც ახალი ეტაპი დგება. მაგრამ რას მოუტანს თითოეულ მათგანს ახალი დღე? საით წაიყვანს მათ “ბუდი მღეუარი”? მოვლება კი მათ ხეტიალს ბოლო?

“ღამის ცეკვის” გადაღების შემდეგ ალექო ცაბაძემ საქართველო დატოვა და ჯერ სტაჟირებაზე გაემგზავრა ევროპაში, შემდეგ კი დროებით საცხოვრებლად – ამერიკაში.

მის შესახებ კარგა ხანს მხოლოდ არაზუსტი ინფორმაცია აღწევდა და ისიც კანტიკუნტად. ცნობილი იყო, რომ ტაქსის მიძიოლად მეშაობს. რომ ამერიკულ ცხოვრებას “სწავლობს”, მასალას აგროვებს მომავალი ფილმისათვის და სცენარს წერს...

ამასობაში კი თბილისში ქართული კინოაკადემიის – “ნატოს” პრეზებით ქართველ კინემატოგრაფისტთა დაჯილდოების პირველი ცერემონიალი გაიმართა და ალექო ცაბაძის ფილმი “ღამის ცეკვა” საუკეთესოდ აღიარეს. მან ხამი მთავარი პრიზი მიიღო – საუკეთესო რეჟისურისთვის, საუკეთესო ფილმისათვის, ხოლო მისეს როლის შემსრულებელი - სურაბ ბეგალიშვილი - მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის დაჯილდოვდა.

შემდეგ ალექს ცაბაძე მოულოდნელად სამშობლოში დაბრუნდა. როგორც ჩანს, ციფრი 6 მისთვის “მაგიურია”. საზღვარგარეთ 6 წლის ყოფნის შემდეგ მან მსახიობ გოგი ხარაბაძისგან შეთავაზება მიიღო, გალაკტიონ ტაბიძეზე შექმნილი პროექტის რეჟისორი ყოფილიყო.

ალექს ცაბაძის ხელთ შესანიშნავი მასალა აღმოჩნდა, რაც საშუალებას აძლევდა, გაეგრძელებინა იმ პრობლემებზე საუბარი, რომლებიც მუდამ ადლებებდა. მან მიიღო შანსი, ესაუბრა პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის შესახებ, საზოგადოებისაგან განწირული, გარიყული ადამიანის სამყარო ეჩვენებინა, რომლის ბიოგრაფია, შემოქმედება, ყოველი ნაბიჯი ცხოვრებაში და ყოველი სტრიქონი პოეზიაში მარტოობის მიღწევი, მწვავე შეგრძნებით იყო გამსჭვალული. ამასთან, რეჟისორს იმის შანსიც მიეცა, რომ თავი ახალ ამპლუაში გამოეცადა. თუ ალექს ცაბაძე ადრე მხატვრულ ფილმებს დოკუმენტურ სტილში წყვეტდა, ამ შემთხვევაში ახალი ამოცანის წინაშე აღმოჩნდა. მას უნდა გადაეღო ფილმი რეალურად არსებულ შემოქმედსა და მის შემოქმედებაზე, ადამიანზე.

ალექს ცაბაძემ ახალი ნიღაბი მოირგო და მსახიობ გოგი ხარაბაძესთან ერთად შექმნა სრულიად განსხვავებული – ნამოყალიბებული სტერეოტიპიდან, არსებული ცოდნიდან “ამოკარდნილი” გალაკტიონის სახე.

ეს ფილმი - გალაკტიონზე მაყურებელს შესაძლებლობას აძლევს, აღმოაჩინოს, რომ არსებობს სამეფო, “მარტოობის ორდენის კავალერი” რომ ჰქვია, სადაც ერთადერთი, მარტოხელა მეფე მეფობს, რომელსაც ქვეშევრდომები არ ჰყავს და რომლის საბრძანებელი პოეზიაა. თურმე, შესაძლებელია, ის, რაც შენ გეკუთვნის, სხვასაც მიაკუთვნო, დაანახო, სხვაც შეახო იმ სამყაროს, თავად რომ შეეხე, თვითონ რომ შეიგრძენი. მხოლოდ შენ.

ფილმში რეალური გალაკტიონის ამოცნობა შეუძლებელია. განა ყველას, ვისაც წაუკითხავს, შეუძლია თქვას, რომ იცნობს. გრძნობს გალაკტიონის პოეზიას? შეიძლება ვთქვათ, რომ გვაქვს წარმოდგენა მის პიროვნებაზე, ცხოვრებაზე. შემოქმედებაზე, მის მიერ სიმარტოვეში გატარებულ დამეგობებზე, დაპყრობილ მწვერვალებზე, ოცნებებზე, როგორც უნდა გეჯეროდეს ამის?

ამიტომ იმ თამამ ადამიანებს, ვინც “გაბედა” და გალაკტიონზე საკუთარ ოცნებას ფრთები შეასხა, ყველა პირობა აქვთ საიმისოდ, რომ ვერ გაუგონ.

წყენ ყველას გვეყავს წყენი გალაკტიონი, ყველასათვის უცხო და ყველასათვის გაუგებარი, რომელიც სიზმარივით მოდის წყენ-

თან და ფიქრებში გახეყული ბნელი დერეფნით უცხო ყვავიღებში მოაქვს.

ბნელი დერეფნით მიდის გალაკტიონი, მიდის საშუალო მხარისკენ, რომლის გზაზე “ზღაპარია მგოსანთ სითამამე”. ეს გალაკტიონის უკანასკნელი დღეა.

ხარაბაძე-ცაბაძის გალაკტიონის წამება არ დასრულებულა. ის გრძელდება, რათა დასრულდეს მაშინ, როდესაც პოეტი “გოლგოთაზე” ავა, საკუთარი სურვილით, მდინარე-მიჯნის გადაცურვის შემდეგ.

“იყო ეს ყველაფერი მხოლოდ მისი სურვილით” – წერდა მურმან ლებანიძე გალაკტიონ ტაბიძის სიკვდილთან დაკავშირებით.

მარტოობის ორდენის კავალერი, მეფეთა უპირველეს დაფინანსიზებული, ფიზიკური და სულიერი სიმარტოვისთვის განწირული, კაეშნით საესე და დადლილი მიდის დასასრულისაკენ. მთელი მისი ცხოვრება ერთ პატარა დღეში ეტევა, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც ბოლო.

“ოჰ, გული, გული, რანაირად სტიკვა ეს გული”. და დაღის იგი, ეძებს შეებას თუ გამოთხოებას იმ ქუჩებთან, სადაც ადრე დადიოდა, იმ ადამიანებთან, ვინც უყვარდა და ვისაც არ უყვარდა, იმ დემონებთან, რომლებიც არ ასვენებდნენ, ტკენდნენ, ძარცვავდნენ, იმ ადამიანებთან, ვინც სიმარტოვისთვის გაწირა, იმ საზოგადოებასთან, რომელმაც პოეტს კარი დაუგმანა...

ჩვენ ყველას გყავს ჩვენი გალაკტიონი, ალეკო ცაბაძისა და გოგი ხარაბაძის გალაკტიონი “ანგრევს” ჩვენს წარმოდგენებს მასზე, უფრო სწორად, ქმნის განსხვავებულ ვერსიას. გეთავაზობს ახალს, ისეთს, უშფოთველ ანარეკლს რომ ჰგავს.

მათ (ცაბაძემ და ხარაბაძემ) ხორციელად აქციეს გალაკტიონი და მის ფიზიკურ, ხელშესახებ ხატში სულის პრიმატი აღიარეს.

იგი (გალაკტიონი) თან ჰგავს და თან არ ჰგავს საკუთარ თავს. მთელი მისი უცნაურობანი, უგზო გზებზე ხეტიალი, რეჟისორისა და მსახიობის მიერ შექმნილ სახეში განსხვავებული, მისსავე სულიერ მხარესთან გადაჯაჭვული, სიზმარს ჰგავს, ნათელ ფერებში დანახულს და მტრული გარემოს გაუკვალაყი ბურუსით გარემოცულს.

მსახიობი (რომელიც მსახიობად ძნელად აღიქმება), ალეკო ცაბაძესთან ერთად (რომლის სამეაროც რთული ასახსნელი და იდემალია), ამ ბურუსის გარდუეებას მისი ჩვენებით კდილობს.

აქ ბატონობს გალაკტიონის მესაიღემაღე – ღამე, მარტო-

ობის მტკვნით დახურული.

აქ არის ფარდა – იდუმალი, სარკე – იშვიათი.

აქ არის პასუხი კითხვაზე, თუ როგორია მათი გალაკტიონი, როგორია ის – რეჟისორი, როგორია ის – მსახიობი.

აქ ერთიანდება სამი სამყარო და ორი ეპოქა – აწმყო და წარსული, დრო, როდესაც გალაკტიონი ფიზიკურად არსებობდა და დრო, რომელშიც ის არსებობას სხვათა წარმოსახვაში, მარადიულობაში აგრძელებს.

ეს სამყარო ღელევა ფარული, უჩინარი ცეცხლით. იმ ტერიტორიაზე რომ ანთია, რომელიც ხარაბაძე-ცაბაძემ გალაკტიონისთვის გაასუფთავეს.

მას მსჭვალავს სევდა იმისა გამო, რომ არარა ბედს მისთვის არ აქვს არარა, იმისა გამო, რომ დაიმსხვრა საღდაც იმედები და ხომალდები.

მას მსჭვალავს სიხარული იმისა გამო, რომ ვინ იცის, იქნებ გალხეეს უინული ციფ და გათოშილ სამყაროში, მარტოსულ შეხედრებზე, დიდ დარბაზებში, მდინარეებთან, ქუჩებში, მთებზე, რესტორნებში, რომლის ვიტრინებში ლამაზი, მაცდური ღემონები ჩანან. იქ, საღდაც გალაკტიონს, მათ გარდა, არავენ ელის.

“აქ, ველზე, გალაკტიონს ქარი, ალბათ, მონოლოგის წარმომოქმედ ტრაგიკოს მსახიობად ესახება. ამ შტრიხებს არც ვიუცხოვებთ, თუკი გავიხსენებთ, რომ გალაკტიონის მრავალ ღექსში ქარი თავის მიუსაფრობაზე და უიღბლობაზე მოწიფან არსებად გვევლინება,” – წერდა ვიქტორ გაბესკირია.

აღეკო ცაბაძემ და გოგი ხარაბაძემ იციან, როგორ ეწამა გალაკტიონი და მასთან ერთად მშვიდად უყერებენ მსოფლიო ღელევას. მას აწვალებს კითხვა, “ვინ არის ის ქალი, ასეთი ცისფერი?” და მშვიდად გასცქერის “იისფერ თოვლის ქალწულებივით ხიდიდან ფენას”.

ფილმში თითოეული ფრაზა გალაკტიონისაა და ყველა კადრი მის, იმ შინაგან რიტმს იმეორებს, რომელიც რეჟისორმა ამოიცნო ჟამს, როდესაც დღე საღამოს უახლოვდება. იმ ყერებად დაფერა, როგორც წაიკითხა – ცისფრად, წითლად, შავად...

რა არის “მარტოობის ორდენის კავალერი”? სიხმრად ნანახი გალაკტიონი თუ აღამიანის სიზმარი, რომ ის გალაკტიონი იყო? იქნებ დროის, წინაღობების, სიურცის რეალურად გარღვევის მცდელობა? მისი ძიება იმ სიურცებში, საღდაც აღარ ქრიან საქარი გრგვინვა-გრიადლით მისი “ღურჯი ცხენები” თუ გზა, რომელზეც ზღაპარია მგოსანთ სითამამე? ასეთი სითამამისთვის

ადამიანებს სჯიან. გალაკტიონის ხეუდრიც იმავეს ამტკიცებს.

მწეხარება, სიკვდილი და სიყვარული ალექო ცაბაძის გალაკტიონისთვის განუყოფელია. ის ბევრ საიდუმლოს ხსნის და, ამდენად, თანაბრად ელის სიჩუმე, ნიაღვარი და გაოცება.

დიტო ცინცაძე - ქართული პერიოდი

80-იანი წლები ქართულ კინოში ახალგაზრდა რეჟისორთა ახალი თაობის მოხელით აღინიშნება, როცა ფორმშიმოქმედებითი ტენდენციების პარალელურად მკვეთრად შეინიშნება რეალიზმისკენ მისწრაფება. საზოგადოებაში დაგროვილი მწვავე მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები ახალგაზრდათა ნამუშევრებში რეალისტურ ფორმაში თავსდება. 60-70-იანი წლებისაგან განსხვავებით, მისი ასახვისას იკარგება ლირიკული ინტონაცია, იუმორის გრძნობა, დახვეწილი გამომსახველობითი, კომპოზიციური სტრუქტურა, რთული სიერცობრივი პერსპექტივის აგების ტენდენცია.

80-იანელთა ფილმები მოგვითხრობს საზოგადოების დაბალ ფენაზე, ადამიანებზე, რომლებმაც საკუთარი ადგილის მოძებნა, თვითდამკვიდრება, საზოგადოებაში სრული რეალიზება ვერ მოახერხეს. 80-90-იანი წლების ერთგვარ ნიშნად იქცა ე.წ. "მოსხეტიალე გმირი", რომელიც ყოფითი, სოციალური თუ მორალური პრობლემებით დატვირთული, საზოგადოებაში არსებული ნაპილიზმით დამძიმებული და კონფორმისმით დაღლილი, ვერ ახერხებს საშკაროს შეცვლას. პასიურები ეროგვარ "მსხვერპლად" იქცევიან. მათ კარგად აქვთ გათვითცნობიერებული რეალობა და გამოსავლის არარსებობის შეგრძნება. მათში საკუთარი თავიდან გაქცევის სურვილს, შემგუებლობას ბადებს. ამგვარად, ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში უპირატესობა ენიჭება გმირის პრობლემებს, ადამიანებს, პიროვნებას და ყურადღება ნაკლებად მახვილდება ასახვის ფორმებზე. ამ პერიოდის ქართული კინოსათვის დამახასიათებელი ხდება 'მათეთრი გამოსახულება, სამოყვარულო კამერის ფუექტით 'მკჩნილი კადრები, ძუნწი დიალოგები, პასიური კამერა, კადრის გაბუნდოვანების ფუექტი.

80-იანელთა შემოქმედებაში გარკვეულ ნიშნად ქცეული ეს ეფექტი ხშირად გამოიყენება, როგორც გამღიზიანებელი ფაქტორი. გაბუნდოვანებულ-ნაბნელებულ კადრებში მოქმედება ძნელად იკითხება, რაც დანახვის სურვილს ამძაფრებს. სწორედ "80-იანელებს" მიეკუთვნება რეჟისორი დიტო ცინცაძე, რომლის შემოქმედებისადმი კრიტიკოსთა თუ მაყურებელთა ინტერესი მისი ინდივიდუალური აზროვნებით, თხრობის სტილით, მსოფლმხედველობით, მსოფლადქმით იყო განპირობებული.

“სტუმრები” და “სახლი” პირველი ნამუშევრებია, რომლებშიც დიტო ცინცაძე თხრობას გამოსახულების დომინანტით აგებს. მნიშვნელობა ენიჭება ხედვით სახეებს, საერთო გარემოს, ატმოსფეროს.

“სტუმრები” სამოყვარულო კამერით გადაღებული ისტორიაა. ოჯახის ერთ-ერთი წევრის მიერ დაწეხულ გადაღებას “ბავშვი-აქტორი” განაგრძობს. ის თითქოს ცხოვრებასაც კინოფილმად აღიქვამს. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ ფილმის მსვლელობის დროს ყოველთვის აქცენტირდება გარკვეული დისტანცია მომხდარსა და მთხრობელს შორის. ოჯახის ცხოვრებიდან დაფიქსირებული ეპიზოდებით – თვალწინ გაივლევებს სიყვარულის, ღალატის და ერთგულების ამბავი. მოძრავი, ფოკუსიდან ამოვარდნილი გამოსახულება რეალიზმის სრულ შეგრძნებას ბადებს. ამ მომენტს ამწეავენს კადრს მიღმა ტექსტიც, რომელიც ფილმის აქტორს ეკუთვნის. ამ ტექსტით ნვენ ვიგებთ, რომ საშინაო ქრონიკის დემონსტრირება უკვე გაზრდილი “ბავშვი-აქტორის” მეგობრებისთვის ხდება. ანუ გამოსახულებისა და კადრს მიღმა ტექსტის შეერთებით ორ დამოუკიდებელ სამყაროს, სხვადასხვა დროის ერთიანობას ვიღებთ.

გადაეხედით დიტო ცინცაძის ფილმებს, ფაქტობრივად, მასთან ყოველთვის შეიგრძნობა ადამიანის, გარემოსა თუ სახსოვადობის ორად გაყოფის, გახლეჩის ტენდენცია, როდესაც ორი თითქოსდა მსგავსი, ურთიერთმომცველი სამყარო ერთმანეთს ეთიშება, ეცხოვდება, ერთმანეთის ნიველირებას ახდენს. “სტუმრების” ორი სამყაროც გაუცხოებულია. მაყურებელი უფრო მეტ ყურადღებას ამახვილებს არა ფილმში ასახული ადამიანების პირად გრძობებზე, ურთიერთობებზე, არამედ საგნებზე. ორად გახლეჩილ, დაუოფილ ქვეყანაზე მოგვითხრობს დიტო ცინცაძის შემდეგი ფილმიც – “ხღვარზე”.

ფილმი ქვეყანაში მიმდინარე ურთულესი პოლიტიკურ-სოციალური ძვრების ფონზე შეიქმნა. პროცესების უკონტროლობამ, ქაოტურობამ, გარდამავალი პერიოდის აგრესიულობამ, გაუთვითცნო-ბიერებლობამ, სახელმწიფო სტრუქტურების სწრაფმა ცვლილებამ, მიმდინარე შიდა ომებმა განაპირობა ერთგვარი სინუმი. ვაკუუმი კულტურაში. მიმდინარე პროცესები ეპოკურად იმდენად აქტიური და შთაბეჭდავი იყო, რომ მათი სრული გაახრება თითქმის შეუძლებელი გახლდათ. ქვეყანაში უახლოეს წარსულში დაწეხული ცვლილებები, საბჭოთა რეჟიმის ხანა რეალურ შეფასებას მისთხოვდა. კინემატოგრაფისტებიც ცდილობდნენ, მიუღწევებზე გარკვეული

რეაგირება მოეხდინათ, მაგრამ ეს ისევე და ისევე მიინიშნებოდა, პირობითად კეთდებოდა, ხშირად კი კადრში გარკვეული ატრიბუტიკის შემოტანით, ანუ საგანი (ჩვეულებრივი ნივთი) მარტივ კოდურ მნიშვნელობას იღებდა (მაგ. ტ. კოტეტიშვილის "ანემაში"). 90-იანი წლების ქართულ კინოში უკვე მკვეთრად შეინიშნება შემოქმედებითი კრიზისი, თუმცაღა, არსებული კრიზისის ფონზე მაინც იქმნებოდა საინტერესო ნამუშევრები. მაგალითად, გ. მგელაძის "ატუ-ალამა", ა. ცაბაძის "ღამის ცეკვა" და სხვ. მათ შორის იყო დ. ცინცაძის "ზღვარზე".

ფილმი სამოქალაქო ომის დროს ქვეყანაში არსებულ რთულ სიტუაციაზე მოგვითხრობს. გაორებულ, ორად გახლეჩილ გარემოში ფილმის მთავარი გმირი საკუთარ თავთან მიახლოებას ცდილობს. მისი პირადი ცხოვრება, ისევე, როგორც ქვეყანა, გარკვეულ ზღვარზე იმყოფება. მას ჰქონდა ოჯახი, რომელიც დაინგრა, ჰყავს საყვარელი, რომელთან ურთიერთობა უფრო სტაბილური, გახსნილი ხდება, მაგრამ რაღაც ძველის დასრულებისა და ახლის დასაწყისის ზღვარზე ის ვერ ახერხებს საკუთარი თავის პოვნას, არ ძალუძს საკუთარ გრძნობებსა თუ ემოციებში გარკვევა. გმირის შინაგანი განწყობის ანალოგიურად, ქვეყანაც გაორებულია. სამოქალაქო დაპირისპირება, "ომობანას" გაუთუთოვნობიერებელი თამაში, რომელსაც სასოგადოებაში არა მხოლოდ ფიზიკური მსხვერპლი მოაქვს, არამედ მორალურ-ზნეობრივი ცვლილებებიც. რეჟისორი საერთო გარემოს, უფრო სწორად, ქვეყანაში არსებულ მდგომარეობას რამდენიმე ეპიზოდში ათავსებს. ჯარისკაცებს ოთახში საცეკვაო ადგილი შემოუფარგლავთ, კამერა ოთახის კედლებთან მიდგმულ საწოლებზე ნახევრად წამოწოლილ ჯარისკაცებს აფიქსირებს, რომლებსაც იარაღი ჩაუბლუჯავთ და შემთვრალი სახეებით მტკიურებენ მათ წინ მროკავ მამაკაცს. შემთხვევითი ხელის აქნევით მოცეკვავე ჭერზე ჩამოკიდებულ კუსტარულ ჭაღს შეარხევს, რომელიც მოძრაობისას სპონტანურად ანათებს სხვადასხვა ადგილს, ხან ერთი ხან მეორე მებრძოლის ალაჟღავებულ სახეებს. ლათინურამერიკულ რიტმებს ექსტაზში შესული მოცეკვავე ამოქად ატრიბუტებს იარაღს და ღირსების, ძლიერების შეგრძნებით განაგრძობს როკვას. გამამხნეველებელი შეძახილების წყალობით სცენა რიტუალს ემსგავსება. იარაღი, რომელიც კადრში მამაკაცური ღირსების დასტურად გვევლინება, ნათელს ხდის, რომ სწორედ მან მიანიჭა მათ ყოველის შემძლე ზედადამიანის შეგრძნება. იარაღით გათამამებულები უპირისპირდებიან მსოფლს, ორი საპირისპირო მხარე სხვადასხვაგვარად ცდილობს ყოფილი

მეგობრისა თუ ნაცნობებისათვის იარაღით მოპოვებული უპირატესობის დამტკიცებას, რადგან რაც უფრო სასტიკია ის იარაღით, მით უფრო დიდია მისი “მამაკაცური ღირსება”.

გავიხსენოთ ბუნკერის ეპიზოდი, როდესაც ინტერვიუსათვის მისულ კორესპონდენტს ტყვეს აწვევებენ. ის ერთ-ერთი “ჯალათის” ყოფილი მეგობარია, სწორედ ამიტომაც სჯიან საგანგებოდ, აიძულებენ ჭამოს მანამდე, სანამ არ მოკვდება. უკეთეს შემთხვევაში, ცუდად არ გახდება. სიტუაცია, გარემო იარაღის კულტს ექვემდებარება. არსებულ ვითარებას ირონიისა და აბსურდულობის შეგრძნებას მატებს გიოს პარალელურად ტელევიზიის კორესპონდენტის მოგზაურობა ქალაქის “ცხელ” წერტილებში, იქ, სადაც ომია და ომი არ ჩანს. ტელევიზიის შეჭრა კიდევ უფრო ანაწევრებს, დაქსაქსულს ხდის გარემოს. არსებულის გვერდით ახალი, სიმულაციური სატელევიზიო სამყარო იქმნება, სადაც კრიმინალი კამერის წინ ეროვნული გმირის სახეს იღებს. ტელევიზია ფაქტის, მოვლენის მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს კი არ იკვლევს, არამედ ზედაპირულად ასახავს მოვლენებს. მათთვის არსებულ რეალობას უკვე დაუკარგავს აქტუალურობა და ცხოვრების ჩვეულ წესად ქცეულა.

მიმდინარე პროცესის, როგორც გასართობი შოუსადმი დამოკიდებულება კი საზოგადოების მოუშადადებლობაზე, გაუთუხეთ ცნობიერებლობაზე მეტყველებს. აქტიურად განვითარებული მოვლენები თითქოს დროსაც არ უტოვებს იმისთვის, რომ შეჩერდნენ, დაფიქრდნენ, გონს მოეგონ. საერთო გარემო მექანიკურად ითრევს ინდივიდს, პასიურად დარჩენის საშუალებას აღარ აძლევს.

ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად გმირის პირად ცხოვრებას ვეცნობით. ცოლი, რომელიც უყვარდა, საყვარელი, რომელთანაც ხანგრძლივი ურთიერთობა აკავშირებს, მისთვის ისეთივე უცხო, შორეულია, როგორც სხვა ადამიანები. შუაზე გახლეჩილი სამყარო, პირადი ცხოვრება გარდამავალი ეტაპია, გარკვეული ზღვარია გიოს ცხოვრებაში. მან არსენიანი უნდა გააკეთოს, მაგრამ არსებული მდგომარეობა დიდუფის წინაშე აყენებს.

დიტო ცინცაძე გიოს სულიერ მდგომარეობას ორ ძირითად ეპიზოდში გვანუგებს. ერთ-ერთი პოლიციის მქონე ადამიანებთან შეხვედრის შემდეგ ის დერეფანში მიდის, ნაბნელებული დერეფანი შიდა ეზოდან მზის ინტენსიური სხივებით ნათდება. კადრი თითქოს შუაზე იჭრება, იქმნება სღყარი ჩრდილსა და სინათლეს შორის, სწორედ ისეთ შორის,

სწორ ხაზზე გაივლის გიო. მისი გამოსახულებაც ნახევრად სილუეტური ხდება. ის ორჭოფობს. ამ ეპიზოდში მკვეთრად ვლინდება გიოს შინაგანი განწყობა. თუ ის აქამდე მაინც ახერხებდა ნეიტრალური პრინციპით ცხოვრებას, აქ უკვე შინაგან კონფლიქტს განიცდის. იგი ორ მსგაეს და თანატოლ ნაწილად დაშლილი სამყაროს ზღვარზე იმყოფება. მისი ყოფილი ცოლიც ხომ ორ ერთნაირ მამაკაცში ცვლის გიოს. “როგორ ასხეავენ ერთმანეთისაგან?” – ეკითხება გიო. “იქნებ ვერც ვასხეავენ” – ისმის პასუხი. ყველაფერი სულერთი გამხდარა, ყველაფერს აზრი, მნიშვნელობა, მიზანი დაუპარგავს და ისიც იყოფა, ნაწილდება, როგორც ჩრდილი და სინათლე კადრში. მეორე ეპიზოდი: გიოსა და მის სატრფოს გვირაბში დააკავენ, კადრში ნახევრად დანგრეული, ჩაბნელებული თაღოვანი სივრცე იკვეთება. სიცივეში მთელი ღამის განმავლობაში დატუსაღებული გიო ქალისაგან მოშორებით ჯდება. განთიადის მოლოდინში ისინი ნესტიან გვირაბში, ქალაქიდან მოშორებით, სინუშემში უსიტყვოდ შორდებიან ერთმანეთს, უცხოედებიან, გვირაბიდან გამოსულები ქალაქიდან გაქცევას ცდილობენ, თუმცა გიო მატარებლიდან იპარება, მას აღარ ძალუძს იქ, სადღაც წასვლა. გიო ხედება, რომ ამ გვირაბიდან გამოსასვლელი გზა არ არსებობს, რომ შეუძლებელია იმ დაშლილი, გულგრილი ურთიერთობების აღდგენა, რომლებიც არა მხოლოდ ქვეყნის, არამედ მის პირად ცხოვრებაშიც შემოჭრილა.

ქალაქის პეიზაჟი – გაშლილი ჰორიზონტი, დაუმთავრებელი სახლის ჩონჩხი, მაღალსართულიანი ერთნაირი კორპუსები, ფართო ტერასა და მცხუნვარე მიწით განათებული, თითქოს გაბრწყინებული გარემო ეგზისტენციალურ “მზესთან” ერთგვარ ასოციაციას აღძრავს. ალბერ კამიუს ნაწარმოების “უცხო” გმირის მსგავსად, აბსურდულ, გალიზიანებულ გარემოში გიო მკვლელად იქცევა. იგი უდანაშაულო გამვლელებს ელავს, რადგან იძულებულია, არსებულ პროცესში ჩაერთოს, თანამონაწილე გახდეს. თუმცა შინაგანად არჩევანის გაკეთება ერთ-ერთი დაპირისპირებული მხარის სასარგებლოდ არ შეუძლია.

“ზღვარზე”-ს შექმნის შემდეგ დიტო ცინცაძე დასავლეთში მიემგზავრება. 2004 წელს კი იგი იღებს ფილმს “გასროლის შიშით”. ქართველი რეჟისორის გერმანული ფილმი გამოირჩევა განსხვავებული თხრობის მანერით, ირტერესთა სფეროთი, თუმცა, ისევე, როგორც მისი ადრეული ფილმები, მაყურებლის წინაშე ისიც საზოგადოების, ურბანიზებულ ქალაქში პიროვნების სულიერი სტრუქტურის დაშლის, დეგრადირების საკითხს სვამს.