საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სახელოვნებო მეცნიერებათა, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა
ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - კინომცოდნეობა
„ქართული კინო მითოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში“

ქეთევან პატარაია

მწერალი კინოდრამატურგები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კინოში

სადისერტაციო ნაშრომი

წარდგენილია **ხელოვნებათმცოდნეობის (კინომცოდნეობის) დოქტორის**
აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ლელა ოჩიაური,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

თბილისი
2022

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა - **ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - კინომცოდნეობა**

„ქართული კინო მითოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში“

ქვედარგის კოდი: 0215.4 კინომცოდნეობა

ავტორის ხელმოწერა ----------

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ქეთევან პატარაიას სადისერტაციო ნაშრომს „მწერალი კინოდრამატურგები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კინოში“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას ხელოვნებათმცოდნეობის (კინომცოდნეობის) დოქტორის აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად.

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

ლელა ოჩიაური,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

რეცენზენტები:

ზვიად დოლიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ქეთევან ტრაპაიძე,

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ, ქეთევან პატარაიას სადოქტორო ნაშრომის - „მწერალი კინოდრამატურგები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კინოში“ - გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე სახით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებულ საავტორო უფლებებით დაცულ მასალებზე მითითებულია წყარო და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ქეთევან პატარაია

ავტორის ხელმოწერა: _____

დამატებითი კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:

If you have additional questions or suggestions, please contact us on the following contact addresses:

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,

თბილისი, 0108, საქართველო

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Tbilisi, 0108, Georgia info@tafu.adu.ge

info@tafu.adu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:

Author’s e-mail address

Pataraia.qetevan@gmai.com

რეზიუმე

კინოდრამატურგია კინოხელოვნების შემადგენელი ნაწილი და, ამავე დროს, მისი საფუძველია. ის გამოსახვის საშუალებად იყენებს სიტყვას, მეტყველებას, ენას და ამდენად, ის ლიტერატურის ნაწილიცაა.

კინოდრამატურგია ლიტერატურულ ფორმებსაც იყენებს (სიუჟეტის აგების და მისი განვითარების ხერხები, ლიტერატურულ პერსონაჟთა შექმნის თავისებურებანი და ზოგადად, მხატვრული ასახვის საშუალებები), თუმცა, განსხვავდება ლიტერატურული ნაწარმოებისგან.

კინოდრამატურგიული პროცესის შედეგი - კინოსცენარი - არის შუამავალი ლიტერატურასა და კინოს შორის, რომელიც კინოს განვითარებასთან ერთად იხვეწებოდა და იცვლებოდა. ყოველი ახალი კინემატორგაფიული ხერხის (სხვადასხვა სიშორის ხედები, მონტაჟი, ხმა და ა.შ.) აღმოჩენა გავლენას ახდენდა მასზე.

კინემატოგრაფმა თავისი არსებობის პირველი წლებიდანვე მიმართა ლიტერატურას, რომელიც ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩნდა კინოდრამატურგიისთვის. ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია, მისი თავისუფალი ადაპტაცია თუ ერთი მწერლის რამდენიმე ნაწარმოების მოტივებზე შექმნილი სცენარი დღესაც აქტუალურია კინოში.

ასევე, ხშირია მწერლების მოღვაწეობა კინოდრამატურგიაში. ისინი, ვინც ლიტერატურისთვისაც წერენ და კინოსთვისაც ან ეკრანიზაციაზე მუშაობენ, განსაკუთრებით კარგად გრძნობენ განსხვავებას ლიტერატურასა და კინოს შორის. მათ მხატვრული ნაწარმოები ლიტერატურული ენიდან გადააქვთ კინოენაზე.

წინამდებარე ნაშრომი ამ პროცესის აღწერისა და კვლევის მცდელობაა XX საუკუნის 60-იანი წლების სამ ქართველ მწერალ და სცენარისტ - ერლომ ახვლედიანის, რეზო გაბრიაძისა და რეზო ჭეიშვილის - შემოქმედების მაგალითზე. მათი სახელები ქართული კინოს აღმავლობის პერიოდს უკავშირდება.

ნაშრომში შესწავლილია ქართული კინოს ფენომენის შექმნაში ზოგადად ლიტერატურის, მწერლების და სცენარისტების (და კონკრეტულად, დასახელებული მწერლების) დამსახურება. სამი მწერალი-სცენარისტის ლიტერატურულ მასალაზე მუშაობის პრინციპების თავისებურებათა კვლევით, შედარებით, ანალიზით გამოკვეთა გარკვეული ტენდენციები, მიმართულებები, თემები, ჟანრები, სახეები, პრობლემები, სათქმელი, რომლებიც მოიტანეს მათ ქართულ კინოში. ნაშრომში შესწავლილია, თუ რითი გაამდიდრეს ამ ავტორებმა ქართული კინო, როგორი ფორმებით, როდის ირჩევდნენ საკუთარი სათქმელის გამოსახატად ერთმანეთისგან განსხვავებულ ლიტერატურულ დრამატურგიასა

და კინოდრამატურგიას; როგორ იცავდნენ ბალანსს ცენზურასა და გამოხატვის თავისუფლებას შორის; რა ჰქონდათ საერთო და რა იყო იგავური ჟანრი, რომლის თანაავტორებადაც გვევლინებიან 60-იანი წლების ქართველი მწერალი-კინოდრამატურგები.

იმის შესასწავლად, თუ როგორ ტრანსფორმაციას განიცდის ლიტერატურული ნაწარმოები ეკრანზე მოხვედრამდე, რას კარგავს და რას იძენს ამ გზაზე, რას ნიშნავს ლიტერატურის კინოენაზე „თარგმნა“, გავეცანი ერლომ ახვლედიანის, რეზო გაბრიაძის და რეზო ჭეიშვილის იმ ლიტერატურულ ტექსტებს, რომლებიც მათივე სცენარების საფუძველი გახდა. მოვიძიე ამ სცენარებთან დაკავშირებული მასალა: ჩანაწერები, ლიბრეტოები, განაცხადები, სამხატვრო საბჭოს განხილვის ოქმები, რეცენზიები, სტატიები, ლიტერატურული სცენარის სხვადასხვა ვარიანტი, სარეჟისორი სცენარები...

ნაშრომის მომზადებისას, მოვიძიე და დავამუშავე დიდძალი საარქივო მასალა, ვნახე და შევისწავლე ფილმები, სპექტაკლები, გადაცემები. დავამუშავე მხატვრული და სამეცნიერო ლიტერატურა ზემოთაღნიშნულ მწერალთა ლიტერატურული და კინოდრამატურგიული შემოქმედებისა და კინოს თეორიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, ისტორიის, ფსიქოლოგიის, მითოლოგიის მნიშვნელოვანი საკითხების შესახებ.

ვფიქრობ, რომ კვლევა მნიშვნელოვნად წაადგება მომავალ კინოდრამატურგებს, კინოსა და ლიტერატურის მკვლევრებს, დაინტერესებულ პირებს.

RESUME

Film drama is an integral part of cinematography and, at the same time, its foundation. It uses word, speech, language as a means of expression and thus, it is also a part of literature.

Film drama also uses literary forms (ways of constructing and developing a story, peculiarities of creation of literary characters and, in general, means of artistic reflection), however, it differs from literary works.

The result of the film-dramatic process – film script - is an intermediary between literature and cinema, which evolved and changed with the development of cinema. The discovery of each new cinematographic method (views from different distance, editing, sound, etc.) affected him.

From the first years of its existence, the cinematographer turned to literature, which turned out to be fertile ground for film drama. Screening of a literary work, its free adaptation or a script based on the motives of several works by one writer are still relevant in the cinema today.

Writers are also often involved in film dramaturgy. Those who also write for literature and work for film or screenplays feel particularly good about the difference between literature and cinema. They translate their works of art from literary language to cinema language.

The present paper is an attempt to describe and research this process on the example of the works of three Georgian writers and scriptwriters of the 1960s- Erlom Akhvlediani, Rezo Gabriadze and Rezo Cheishvili. Their names are connected with the rise of Georgian cinema.

The paper examines the merits of literature, writers and scriptwriters (and in particular, named writers) in creating the phenomenon of Georgian cinema. The study of the peculiarities of the principles of working on the literary material of the three writers-scriptwriters revealed, by comparison, analysis, certain tendencies, directions, themes, genres, faces, problems, sayings that were brought to them in Georgian cinema. The paper examines how these authors enriched Georgian cinema, in what forms, when they chose different literary dramaturgy and film drama to express their own words; how they maintain a balance between censorship and freedom of expression; what did they have in common and what was the fable genre, co-authored by Georgian writers-filmmakers of the 60s.

In order to study how a literary work undergoes transformed before it reaches the screen, what it loses and what it gains along the way, what it means to "translate" literature into a movie, I got acquainted with the literary texts of Erlom akhvlediani, Rezo Gabriadze and Rezo Cheishvili, which became the basis of their scripts. I found material related to these scenarios: records, librettos, applications, review protocols of the art council, reviews, articles, various versions of literary scenarios, directorial scenarios...

While preparation of the work, I searched and processed a large amount of archival materials, watched and studied films, plays, shows. I have developed fiction and scientific literature on the important issues of literary and cinematographic creativity and film theory, literary science, history, psychology, mythology of the above-mentioned writers.

I think that the research will be of great help to future filmmakers, researchers of cinema and literature, interested persons.

სარჩევი

შესავალი ---------- 7

I თავი

კინოდრამატურგიისა და ლიტერატურის ურთიერთობის ასპექტები

I.I
კინოდრამატურგიის სათავეებთან ---------- 18

I.II
ლიტერატურა და ქართული კინოდრამატურგია ---------- --20

I.III
ქართველი სამოციანელები ---------- --26

I.IV
კინო და ლიტერატურა ---------- -----29

II თავი

ერლომ ახვლედიანის ლიტერატურა და კინოდრამატურგია

II.I
ერლომ ახვლედიანი - მწერალი და სცენარისტი ---------- --34

II.II
სცენარისტისა და რეჟისორის ერთობლივი მუშაობა ---------- --43

II.III
ოთარ იოსელიანისა და ერლომ ახვლედიანის „აპრილი“ ---------- 50

II.IV
ორი ფიროსმანი ---------- 59

II.V
ისტორიის მხატვრული გააზრება ---------- 71

II.VI
ეროვნული თავისუფლების ძიებაში ---------- 81

II.VII
სამშობლოს თემა ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში ---------- 93

III თავი

რეზო გაბრიაძის ლიტერატურა და კინოდრამატურგია

III.I
არ იდარდო, ბიძია ბენჟამენ! ----------105

III.II
ლუიჯი პირანდელოს „ზეთის ჭურჭელი“ და რეზო გაბრიაძის „ქვევრი“ ---------- 112

III.III
დაუმორჩილებლობის სერენადა ---------- --117

III.IV
მითის ინტერპრეტაცია ---------- 122

III.V
ანიმაცია და მარიონეტები ---------- --132

III.VI
ქუთაისი, რეზო გაბრიაძე, რეზო ჭეიშვილი ---------- 141

IV თავი

რეზო ჭეიშვილის ლიტერატურა და კინოდრამატურგია

IV.I
ფილმებად ქცეული ლიტერატურული ნაწარმოებები ----------146

IV.II
„სამანიშვილის დედინაცვალი“ ---------- 150

IV.III
დაუჯერებელი ამბავი წელიწადის ოთხ დროში, ეპილოგით ---------- 160

IV.IV
„ექსპრეს-ინფორმაცია“ გუშინ, დღეს ---------- 173

IV.V
ჭაში ---------- 182

დასკვნა ---------- --185

გამოყენებული ლიტერატურა და მასალა ---------- 194

შესავალი

კინოდრამატურგია ამბის სახიერი, ეკრანული ფორმებით ფურცელზე გადმოცემის ხელოვნებაა. იმის თეორიული და პრაქტიკული ცოდნაა, თუ როგორ უნდა აირჩიო, გამოიყენო და შეკრიბო თხრობითი ელემენტები სცენარში. ის ფილმის საფუძველია, ლიტერატურული პროცესი, რომლის შედეგია სცენარი. თავად სცენარი კინემატოგრაფიული პროცესის დასაწყისია და ფილმის გადაღების შემდეგ კინოსთვის მნიშვნელობასა და ღირებულებას კარგავს. სცენარი, პიესისგან განსხვავებით, მხოლოდ ერთი ფილმისთვის უნდა გამოიყენონ და შექმნის შემდეგ მხოლოდ კინოს სპეციალისტებისა და კინოთი დაინტერესებული მკითხველისთვისაა საინტერესო.

ფილმში სცენარის როლსა და მნიშვნელობაზე მუდმივად მიმდინარეობს მსჯელობა. ზოგი კინორეჟისორი მას ძალიან დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, ზოგი კი - პირიქით.

რეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი სტუდენტებს ასწავლიდა: „სცენარი აუცილებელია იმისთვის, რომ გახსოვდეს იდეა, ამოსავალი წერტილი. ამ თვალსაზრისით, სცენარი დიდი რამაა, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როდესაც, ვიმეორებ, ის ჩანაფიქრია და მეტი არაფერი“.[1]

სცენარს უფრო დიდ როლს აკისრებდა ალფრედ ჰიჩკოკი: „იმისთვის, რომ შექმნა კინოშედევრი, საჭიროა სამი რამ - სცენარი, სცენარი და კიდევ ერთხელ, სცენარი“.[2]

რეჟისორი სიდნი ლიუმეტი კი ამბობდა: „სადავო შემთხვევაში მე ვეთანხმები ავტორს. ბოლოს და ბოლოს, მან დაწერა. ასევე, ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ რეჟისორს ესმოდეს სცენარის ავტორის ყველა სტრიქონი“.[3]

სცენარის მომზადებისას, გათვალისწინებულია კინოხელოვნების, კინოენის თავისებურება - ლიტერატურის, თეატრის, სახვითი ხელოვნების, მუსიკის სინთეზი - მისთვის დამახასიათებელი გამოხატვის საშუალებებით, რომელთაგანაც უმთავრესია - კინოგამოსახულების ფოტოგრაფიული ბუნება და მონტაჟი.

კინოს თეორეტიკოსი და კინოდრამატურგი ბელა ბალაში წერს: „სცენარისტი განსაკუთრებული მწერალია. ის სურათებს სიტყვებით ხატავს. (მაშინაც კი, როდესაც ისინი ჟღერენ და ლაპარაკობენ, მაინც სურათებად რჩებიან)“.[4]

---

[1] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре, Сценарий. http://www.tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki1.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[2] Акройд П. Альфред Хичкок. https://nevcbs.spb.ru/pochitaem/rekomenduem/3126-akrojd-p-alfred-khichkok, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[3] Люмет С. Как делается кино, Сценарий: нужны ли писатели? https://biography.wikireading.ru/163823, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[4] Балаш Б. Дух фильма. Москва, „Художественная литература“, 1935, стр. 83.

დრამატურგია სიუჟეტის ცალკეულ ელემენტებს დრამატურგიულ სტრუქტურაში ათავსებს. ამავე დროს, მაყურებლის აღქმასა და რეაქციას მართავს. ეს ეხება ლიტერატურასაც და კინოსაც.

კინემატოგრაფიული-სარეჟისორო დრამატურგია ლიტერატურული სცენარისგან განსხვავებით, არა მხოლოდ სიუჟეტისა და სცენარის განვითარების პროცესს, არამედ - კინოგადაღების ყველა შემოქმედებით თუ ტექნიკურ ნაწილსაც მოიცავს. ესაა - რეჟისურა, მსახიობების მუშაობა, ხმა, მონტაჟი, მუსიკა. მეტიც, რადგან კინემატოგრაფი ხელოვნებისა და წარმოების ერთობლიობაა, კინოდრამატურგიული ნაწარმოების შექმნისას, გარკვეულ ტექნიკურ, ფინანსურ თუ კომერციულ საკითხებსაც ითვალისწინებენ.

კინორეჟისორი რენე კლერი წერს: „თუ ფილმის ავტორისთვის შედარებით ადვილია ფართო აუდიტორიის გულის იმით მოგება, რომ არც თუ ისე მაღლა აიჭრას თავის ხელოვნებაში, ძნელი ასევე არაა, უმცირესობის ისეთი ნაწარმოების შექმნით ცთუნება, რომელიც საყოველთაოდ მიღებულ ნორმებს ეწინააღმდეგება. გაცილებით რთულია, აიძულო დიდი აუდიტორია, მოიწონოს ღირსეული ნაწარმოები. საქმე მხოლოდ ის არაა, რაც შეიძლება კარგი ფილმი გააკეთო. ეს ხომ ისედაც ხელოვნების კანონია, არამედ გააკეთო კარგი, რაც შეიძლება დიდი რაოდენობის მაყურებლისთვის. როგორ ეკონომიკურ სისტემასაც უნდა ემორჩილებოდეს კინემატოგრაფი, მას თავად ბუნება უბიძგებს მონობისკენ, რომლისგანაც ხელოვნების კლასიკური დარგები უკვე თითქმის გათავისუფლდნენ“. [5]

განსხვავებას ლიტერატურასა და კინოს შორის კარგად გრძნობენ სცენარისტები, რომლებიც ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციაზე მუშაობენ, ან თავად არიან მწერლები და ლიტერატურისთვისაც წერენ და კინოსთვისაც. არიან სცენარისტები, რომლებმაც ერთსა და იმავე ამბავს ჯერ ლიტერატურული ფორმა მოუძებნეს, შემდეგ - კინემატოგრაფიული. ან - პირიქით. ეს იოლი პროცესი არაა.

წინამდებარე ნაშრომი ამ პროცესის აღწერისა და კვლევის მცდელობაა სამ ქართველ მწერალ და სცენარისტ - ერლომ ახვლედიანის, რეზო გაბრიაძისა და რეზო ჭეიშვილის - შემოქმედების მაგალითზე. სამივემ XX საუკუნის 60-იან წლებში დაიწყო ლიტერატურული და კინემატოგრაფიული საქმიანობა და იმ დიდი კულტურული მოძრაობის ნაწილს შეადგენენ, 60-იანელების სახელით რომაა ცნობილი.

ამ ეტაპამდე კინოდრამატურგიამ (და მასთან ერთად ქართულმა კინოდრამატურგიამ) თავისი განვითარების გზა განვლო, რომლის მიმოხილვითაც იწყება ნაშრომი, ქართული კინოდრამატურგიის ისტორია კი ლიტერატურასთან კავშირშია განხილული.

[5] Клер Р. Сценарии и коментарии. М., „Искусство, 1969, стр. 19.

მონაცემების შეჯერების შედეგად გამოიკვეთა, რომ XX საუკუნის 60-იან წლებამდე კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაღებული 150 ფილმიდან 46 (მესამედზე მეტი) ეკრანიზაციაა, აქედან, ქართული ლიტერატურის მიხედვით გადაღებული - 30 (ნახევარზე მეტი).[6] ეს მიუთითებს ქართველი რეჟისორების დაინტერესებაზე ქართული ლიტერატურით, რაც ბუნებრივია.

პირველ ეტაპზე, ყველაზე ხშირად, ალექსანდრე ყაზბეგისა და ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებებს მიმართავდნენ. ამასთან, მუშაობდნენ ცნობილი, თუ ნაკლებად ცნობილი ქართველი და არაქართველი ავტორების სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებზე (ნოველა, მოთხრობა, რომანი, პიესა, ვოდევილი).

ყველაზე ხშირად, სცენარის ავტორები ან თანაავტორები თავად რეჟისორები იყვნენ, ზოგჯერ, მხოლოდ სცენარისტები. მათ შორის, თავად ნაწარმოების ავტორები. მაგალითად - პოლიკარპე კაკაბაძე, ანა ანტონოვსკაია, მარიკა ბარათაშვილი.

მწერალი-სცენარისტების საჭიროება ქართულ კინოში, განსაკუთრებით, 60-იანი წლების დასაწყისში გაჩნდა, როდესაც დიდი კულტურული ცვლილებების ხანა დაიწყო არა მარტო საქართველოსა და საბჭოთა კავშირში, არამედ მთელ მსოფლიოში, რასაც ბევრმა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი.

„1956 წელს საბჭოთა კავშირის კომპარტიის XX ყრილობამ დაგმო სტალინის კულტი, რომელიც სსრკ-ს გარდა, სოციალისტურ ქვეყნებშიც იყო გავრცელებული და გულისხმობდა სტალინის პიროვნების განდიდებას სახელმწიფო დოკუმენტების, მასობრივი პროპაგანდის და მხატვრული ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვა დარგების მეშვეობით“.[7]

დაიწყო ნიკიტა ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ ეპოქა. გაიხსნა „გულაგის“ ბანაკები და ბევრი ადამიანი გათავისუფლდა, მოხდა რეპრესიების დროს დაღუპულებისა და დაპატიმრებულების რეაბილიტირება, საზოგადოებამ ოდნავი შვება იგრძნო. პოლიტიკური წნეხი ხელოვნებაში შედარებით შესუსტდა, თუმცა, ცენზურა მაინც მუშაობდა.

„გამომდინარე იქიდან, რომ ხელოვანს საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, მოღვაწეობა საბჭოთა ცენზურის პირობებში უხდებოდა, იგი იძულებელი იყო, ან დამორჩილებოდა გაბატონებულ იდეოლოგიას, ან ეპოვა ის გზები, ანუ ის მხატვრული ფორმები, ის „ლექსიკა“, რომელთა მეშვეობითაც თავის ნამდვილ სათქმელს იტყოდა და საკუთარ თავს გამოხატავდა. 60-იანელთა ნამუშევრების სახეც ამ გარემოებებმა განაპირობეს“.[8]

---

[6] ფილმოგრაფია, თბილისი, „ხელოვნება“,1978.

[7] ნაჭყებია მ. „ნორმალიზაცია“ და აკრძალული ავტორი. კრებულში „სახელმწფოებრივი სუვერენობის იდეა და XX საუკუნის მწერლობა“, თბ., „TSU press“, 2019, გვ. 286.

[8] ოჩიაური ლ. იყო თუ არა ქართული კინო ქართული? კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება, ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში“, თბ., „კენტავრი“, გვ.194.

სიახლე, რომელიც ამ პერიოდმა საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკებში მოიტანა, ქართულ კინემატოგრაფსაც შეეხო.

ნაშრომში განხილულია, თუ რა იყო ეს სიახლეები, მათი მიზეზები და შედეგები.

ამ პერიოდში ქართულ კინოში ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა თაობა მოდის, რომელსაც ქართული „იგავური კინოს“ დაბადება უკავშირდება. ახალგაზრდა რეჟისორების გვერდით არიან ახალგაზრდა მწერლები, რომლებიც საგანგებოდ მიიწვიეს კინოში. სწორედ მათი სცენარებით შეიქმნა ახალი ქართული კინო.

ფედერიკო ფელინი სცენარის შექმნის პროცესზე წერს: „ამ დროს ფილმი თან გიახლოვდება და თან გშორდება. სცენარი კერძო დეტექტივივითაა და იმას იძიებს, თუ რა იქნება ფილმი ან რა შეიძლება, რომ იყოს. ვცდილობთ, გავერკვეთ, როგორ და რა ფორმით შეიძლება დაკონკრეტდეს ის. პირველი გამოსახულებებიც ჩნდებიან - ეს არეული, წინააღმდეგობრივი, დამცინავად ნათელი სურათები არსაიდან მოდიან; მათ მიზეზებსა და საბაბებს ვერ აღმოაჩენ. მერე ეს გამოსახულებები ქრებიან, საჭიროა სცენარის დაწერა, სცენარს ყველა ვარიანტში ლიტერატურული რიტმი აქვს, და ლიტერატურული რიტმი განსხვავებულია, მას ვერ შეადარებ კინემატოგრაფიულს“.[9]

ქართველმა მწერლებმა შესძლეს ამ რიტმებს შორის ოქროს შუალედის პოვნა. მათ არა მხოლოდ წარმატებით გადაწყვიტეს შემოქმედებითი ამოცანები, არამედ იმდროინდელი, 50-60-იანი წლების მკაცრი ცენზურის პირობებში, მოახერხეს საკუთარი სათქმელის მაყურებლამდე იგავის ფორმით მიტანა.

კინორეჟისორი ელდარ შენგელაია იგონებს: „საერთოდ, 60-იანი წლებიდან ქართული კინო დისიდენტური იყო, არა ლოზუნგური ფორმით, არამედ შეფარვით, ირონიით, იუმორით. ამას მოყვარეც ამჩნევდა და მტერიც. გაჩნდა ტერმინი „ქართული კინოს ფენომენი“.[10]

რა როლი შეასრულეს ქართული კინოს ფენომენის შექმნაში ლიტერატურამ, მწერლებმა და სცენარისტებმა? როგორ ტრანსფორმაციას განიცდის ლიტერატურული ნაწარმოები ეკრანზე მოხვედრამდე? რას კარგავს და რას იძენს ამ გზაზე? რას ნიშნავს ლიტერატურის კინოენაზე „თარგმნა“? რა მთავარი თემები და სათქმელი ასულდგმულებდა ამ პერიოდის ქართულ კინოს?.. ეს საკითხებია განხილული და შესწავლილი წინამდებარე ნაშრომში.

კვლევა იწყება მწერალ და კინოდრამატურგ ერლომ ახვლედიანის შემოქმედების განხილვით, კერძოდ, მისი ერთ-ერთი პირველი ლიტერატურული ნაწარმოებით „ვანო და ნიკო“ (პირველად დაიბეჭდა 1961 წელს), რომელიც ფილმადაც განხორციელდა („სულელი

[9] ფელინი ფ. ფილმის კეთების ფეხდაფეხ. თბ., „დიოგენე“, ცელულოიდის ენები, 2020, გვ.180.
[10] შენგელაია ე. ...მათქმევინეთ ორიოდ სიტყვა! თბ., 2013, გვ.116.

ბროწეულის ხე“, რეჟისორი პეტერ მესაროში, 1999 წელი) და თეატრშიც დაიდგა („ვანო და ნიკო“, რეჟისორი რობერტ სტურუა, 2018 წელი,).

ნაწარმოები, რომელიც საინტერესო აღმოჩნდა კინოსა და თეატრისათვის, საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ განსხვავება მის საეკრანო და სასცენო ინტერპრეტაციებს შორის.

ერლომ ახვლედიანის, როგორც კინოსცენარისტის, მუშაობაზე ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად, ნაშრომში ჩამოყალიბებული, განხილული და სისტემატიზებულია მისი, სცენარზე მუშაობის კონკრეტული ეტაპები: თემის ძიება და არჩევა, იდეასა და თემაზე მუშაობა, თანაავტორების ძიება, მასალაზე მუშაობის ეტაპი, მთავარი გმირის (ან გმირების) პორტრეტ(ებ)ზე მუშაობა, განაცხადის (ან სინოფსისის, თრითმენტის) მომზადება, საეპიზოდო გეგმა, მასალის გადანაწილება საეპიზოდო გეგმის მიხედვით, სცენარის დაწერა.

პირველი სცენარი ფილმისთვის „აპრილი“ ერლომ ახვლედიანმა ასევე დებიუტანტ რეჟისორ ოთარ იოსელიანთან ერთად გააკეთა. ორი წლის შემდეგ, 1964 წელს, ის თბილისში მოსკოვიდან, კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტის უმაღლესი სასცენარო კურსებიდან, კინოსცენარისტის დიპლომით დაბრუნდა.

სცენარი გიორგი შენგელაიას ფილმისთვის „ფიროსმანი“ (1969), უკვე პროფესიონალი სცენარისტის დაწერილია. ნაშრომში ორივე, ზემოთხსენებული, ფილმი და არქივებიდან ამოღებული მათი სცენარებია განხილული, შედარებული, შესწავლილი.

საქართველოს ეროვნულ არქივში ინახება კიდევ ერთი სცენარი, სახელწოდებით „ფიროსმანი“, რომლის ავტორები არიან: გიორგი ლეონიძე, ნოდარ წულეისკირი, თენგიზ აბულაძე. ერთსა და იმავე პიროვნებაზე შექმნილი ორი სცენარის შედარება საშუალებას გვაძლევს, ვიმსჯელოთ მათი ავტორების შემოქმედებით თავისებურებებზე.

ერლომ ახვლედიანის, სცენარზე მუშაობის სტილი განხილულია კიდევ ერთ კონკრეტულ მაგალითზეც. ეს არის დაუმთავრებელი პროექტი ექვთიმე თაყაიშვილის შესახებ, რომლის შემოქმედებითი ჯგუფის წევრი ამ ნაშრომის ავტორიც იყო.

მხატვრული ფილმის სცენარის მასალა განხილულია ისტორიული პიროვნებისა და ამბების მხატვრული გააზრების თავისებურებების ჭრილში. ნაშრომში აქცენტირებულია, თუ როგორ და როგორი პასუხისმგებლობით უდგებოდა სცენარისტი სამუშაოს, როდესაც მთავარი გმირი რეალური, ისტორიული პიროვნება იყო (ექვთიმე თაყაიშვილი, ფიროსმანი).

ოთარ ჩხეიძის რომანის, „ბორიაყი“ მიხედვით დაწერილი სცენარი და გიორგი შენგელაიას ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (1984) ნათლად აჩვენებს გზას, რომელსაც ლიტერატურული ნაწარმოები გადის ფილმამდე.

ხელოვნების სასახლეში დაცულ, ერლომ ახვლედიანის პირად საარქივო ფონდში არსებული სცენარის შედარება რომანსა და ფილმთან არა მარტო ნაწარმოების მხატვრული

ტრანსფორმაციის, არამედ მასში ასახული თემის მნიშვნელობის კუთხითაა განხილული. ეს არის ეროვნული თავისუფლების იდეა ზოგადად, 60-იანელების, და კონკრეტულად, ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში.

საკითხის გააზრებაში მწერლის პუბლიცისტური წერილებიც გვეხმარება. მათში ჩანს ის თეორიული მოსაზრებები, რომლებიც სხვადასხვა ეტაპზე კონკრეტულ მხატვრულ ფორმებად იქცეოდა ხოლმე.

თუ ერლომ ახვლედიანი, სხვა პროექტებთან ერთად, ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციაზე მუშაობდა, რეზო გაბრიაძე უცხოელი მწერლების თხზულებების კინოინტერპრეტაციებს აკეთებდა.

კლოდ ტილიეს „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“, ლუიჯი პირანდელოს „ჯარა“ და მიხეილ ზოშჩენკოს „სერენადა“ ნამდვილ ქართულ ფილმებად იქცნენ.

რეზო გაბრიაძე ცვლის მოქმედების ადგილს, დროს, გარემოს, ზოგჯერ ამატებს ან აკლებს გმირებს, ამავე დროს, ინარჩუნებს ნაწარმოების სულისკვეთებას, მთავარ გმირთა ხასიათის ძირითად შტრიხებს, ფაბულას, სიუჟეტს და მაინც გვრჩება შთაბეჭდილება, რომ თითოეული სცენარისტის ორიგინალური ნაწარმოებია.

გიორგი დანელიას „არ იდარდო“, ირაკლი კვირიკაძის „ქვევრი“ და ქართლოს ხოტივარის „სერენადა“ პროფესიონალი რეჟისორების გადაღებულია, მაგრამ ამ ფილმების წარმატებაში დიდი წილი სცენარისტისაა.

რეზო გაბრიაძეც, ერლომ ახვლედიანის მსგავსად, პროფესიონალი კინოდრამატურგია. მან 1967 წელს დაამთავრა მოსკოვის უმაღლესი სარეჟისორო და სასცენარო კურსები და სცენარების წერა მხოლოდ შემდეგ დაიწყო.

1973 წელს ეკრანზე გამოვიდა ელდარ შენგელაიას ფილმი „შერეკილები“, 1978 წელს კი, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველოს“ ქუთაისის ფილიალმა 20 ათასიანი ტირაჟით გამოსცა რეზო გაბრიაძის „უცხო ჩიტი“, რომელიც მისი, 5 წლის წინათ დაწერილი სცენარის ლიტერატურული ვერსია იყო.

წინამდებარე ნაშრომში - პირველი გამოცემა, საქართველოს ეროვნულ არქივში დაცული სცენარი ფილმისთვის „შერეკილები“, თავად ფილმი და 2014 წელს, უკვე შეცვლილი სათაურით „კილე შერები“ - გამოცემული ეს ნაწარმოებია შედარებული.

ფაქტი, რომ რეზო გაბრიაძე 40 წლის წინანდელ ტექსტს უბრუნდება და თავიდან აცოცხლებს, მისთვის თემის მნიშვნელოვნებაზე მიუთითებს.

ნაშრომში ფილმი „შერეკილები“ განხილულია, როგორც დედალოსისა და იკაროსის მითის გაბრიაძისეული ინტერპრეტაცია.

რეზო გაბრიაძის მრავალმხრივ შემოქმედების კვლევა შეუძლებელი იქნებოდა მარიონეტების თეატრის და მისი სპექტაკლებისთვის დაწერილი პიესების გარეშე. ისინი რეჟისორისა და დრამატურგის მოთხრობებიდან იღებენ სათავეს.

ეს მოთხრობები ხან ზეპირი სახით არსებობენ, ხან - წერილობითი, ზოგჯერ კი - ჩანახატების ფორმით. სწორედ ისინი დაედო საფუძვლად ლევან გაბრიაძის ანიმაციურ ფილმს „ჰარი-ჰარალე, დედაო!“, რომლის სცენარისტი, მხატვარი და მთხრობელი თავად რეზო გაბრიაძეა. ამ ამბებს რომანში „ქუთაისი ქალაქია“ და მოთხრობაში „თეთრი ხიდი“ ვხვდებით. აქაც, „შერეკილების“ მსგავსად, ჯერ ანიმაციური ფილმი შეიქმნა და შემდეგ დაიწერა ზემოხსენებული რომანი და მოთხრობა.

რეზო გაბრიაძის ნაწარმოებთა გმირები პატარა, ლოკალური მნიშვნელობის დასახლებების მცხოვრებლები არიან, ყველაზე ხშირად - ქუთაისელები. ამბებიც, თითქოს უმნიშვნელოა, ყოფითი.

„რეზო გაბრიაძე „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტზე“ (რომელსაც ავქსენტი ცაგარელის „ხანუმას“ სიქველი შეიძლება ვუწოდოთ) წერს: „ეს იყო რუსთაველის თეატრის თხოვნა. პიესა მთლიანად აგებულია თბილისქალაქურ ფოლკლორზე. მე თბილისის ყველაზე კოლორიტული ფიგურები ამოვარჩიე და იმ დროისათვის ჩემთვის უცნობ პარიზში გადავასახლე. ზოგი პერსონაჟი პირდაპირ ვირის ბაზრიდან აღმოჩნდა პარიზში და საკუთარი ინტრიგები ჩაიტანა“.[11]

სადაც უნდა ვითარდებოდეს მოქმედება, მაინც არაფერია მასშტაბური. უფრო პირიქით - მასშტაბური მოვლენები და ადამიანები აქ პატარები და სასაცილოებიც შეიძლება გამოჩნდნენ (მაგალითად - სტალინი, ლენინი, მოლოტოვი). ავტორი თავისუფალია. საუბრობს, რაზეც უნდა და როგორც უნდა. თითქოს საერთოდ არც არსებობდა საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხი და ცენზურა. გაბრიაძეს არ სჭირდება თავი შეაფაროს იგავს და ალეგორიას. მისი მხატვრული აზროვნება ასეთია - ერთი შეხედვით მარტივი, ძალდაუტანებელი, მსუბუქი, იუმორით სავსე. ამ ფორმით ყვება იგი დიდ ტკივილებზე, ტრაგედიებზე, ომებსა და უსამართლობაზე, ძალადობასა და შიშზე... და ისე ყვება, რომ სინათლეს ტოვებს მკითხველის, მაყურებლის სულში.

რეზო გაბრიაძის ნაწარმოებთა შედარებითა და განხილვით იკვეთება გარკვეული თემები, რომლებიც მნიშვნელოვანია როგორც მისთვის, ასევე ერლომ ახვლედიანისთვისაც და კიდევ - ერთ მწერალ-კინოსცენარისტ რეზო ჭეიშვილისთვისაც.

რეზო ჭეიშვილიც, რეზო გაბრიაძის მსგავსად, ქუთაისელია. მისი გმირებიც, ამბებიც უფრო ხშირად, ქუთაისთანაა დაკავშირებული, მაგრამ გაბრიაძისა და ჭეიშვილის ქუთაისი

[11] ოჩიაური ლ. ყველაზე კეთილი და უკარება ადამიანის ხმა და მისი ანგელოზების გამოცხადება. https://www.theatrelife.ge/rezogabriadze, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

განსხვავებულია. ამ თემასთან ერთად ნაშრომში რეზო ჭეიშვილის ფილმებად ქცეული ლიტერატურული ნაწარმოებებია განხილული. ასეთი სულ რვაა. ის ყველას სცენარის ავტორი ან თანაავტორია. გამონაკლისია ელდარ შენგელაიას მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ჭა“, რომელიც რეჟისორმა 2020 წელს გადაიღო, როდესაც მწერალი ცოცხალი აღარ იყო.

რეზო ჭეიშვილი ჩართული იყო არა მხოლოდ საკუთარი ნაწარმოებების ეკრანიზაციის პროცესში, და არამარტო ორიგინალურ სცენარებსაც წერდა, არამედ სხვა მწერლების ნაწარმოებების კინემატოგრაფიულ ვერსიებზეც (რეზო ჩხეიძის „ზღვის ბილიკი“ იუზა ყაჭეიშვილის მოთხრობის „ზღვის ლომის“ მიხედვით; ელდარ შენგელაიას „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დავით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით) მუშაობდა რეჟისორებთან ერთად.

საქართველოს ეროვნული არქივის, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ფონდში ინახება „სამანიშვილის დედინაცვალის“ სცენარის ორი ვარიანტი. ამ ორი სცენარის, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებისა და ელდარ შენგელაიას ფილმის შედარებითი ანალიზი ბევრ საინტერესო დეტალს გამოკვეთს ამ ავტორთა ეკრანიზაციაზე მუშაობის პროცესის შესახებ.

რეზო ჭეიშვილის საკუთარი ლიტერატურული ნაწარმოების სცენარად ქცევისთვის მუშაობის თავისებურებები განხილულია მისი მოთხრობის „ცისფერი მთების“ (უფრო ადრე - პიესის „ცისფერი ხიდები“) მაგალითზე, რომელიც შედარებულია უკვე გამზადებულ სარეჟისორო სცენარსა და ფილმთან. ამ კინოსურათთან დაკავშირებით, სხვა მასალაცაა მოძიებული - 1983 წლის აპრილში, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ჩატარებული, „ცისფერი მთების“ სადადგმო პროექტის დაცვის სხდომის სტენოგრაფიული ანგარიში, რომლიდანაც ჩანს, როგორ მიიღეს პროექტი პროფესიონალმა კინემატოგრაფისტებმა, რა აქცენტები, შენიშვნები გაკეთდა და როგორ შეაფასეს სცენარი.

რეზო ჭეიშვილის რომანი „ასკილის წითელი ყვავილი“ ელდარ შენგელაიას კიდევ ერთი ფილმის საფუძველი გახდა. „ექსპრეს-ინფორმაცია“ 1993 წელს გამოვიდა ეკრანზე და გარდამავალი ეპოქის იმ პერიპეტიებს ასახავს, რომელმაც ფილმის ავტორებზეც მოახდინა გავლენა.

ჭეიშვილის მოთხრობა „ჭა“ ამავე სახელწოდების ორი ფილმის საფუძველი გახდა. პირველი გადაიღო პავლე ჩარკვიანმა 1988 წელს და მეორე - ელდარ შენგელაიამ, 2020 წელს. თავად რეზო ჭეიშვილი არც ერთი მათგანის სცენარის ავტორი არ ყოფილა. პირველი ფილმის სცენარი თავად რეჟისორმა გააკეთა, ხოლო მეორე კინოსურათის სცენარის ავტორია ამირან დოლიძე.

საინტერესოა იმის კვლევა, თუ რა აიღეს რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოებიდან სხვადასხვა ავტორებმა და როგორ ფორმაში მოაქციეს ის.

ნაშრომის მომზადებისთვის მოვიძიე და დავამუშავე მასალა, რომელიც ინახება: საქართველოს ეროვნულ არქივში, ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმის საარქივო ფონდებში, საქართველოს შსს არქივში დაცულ, საქართველოს სსრ სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის არქივში, პირად არქივებში.

ამ მასალიდან ნაშრომში გამოყენებული და დამუშავებულია: 9 სცენარი, 2 განაცხადი, 1 ფილმის პროექტის განხილვის ოქმი.

ასევე განხილულია 14 მხატვრული, 1 ანიმაციური ფილმი, 1 მასალა მხატვრული ფილმისთვის, 4 რომანი, 8 მოთხრობა, 2 პიესა, 1 ნოველების კრებული, 1 ესსეების კრებული.

დამუშავდა 60 წიგნი, წერილი და პუბლიკაცია, გამოყენებულია 69 დასახელების ინტერნეტმასალა.

ამ საკითხების საფუძველზე მომზადებული მოხსენებებით ნაშრომის ავტორი წარსდგა 10 სამეცნიერო კონფერენციაზე (მათ შორის, 6 - საერთაშორისო).

60-იანი წლების სამი მწერალი-სცენარისტის, ლიტერატურულ მასალაზე მუშაობის პრინციპების თავისებურებათა კვლევით, შედარებით, ანალიზით იკვეთება გარკვეული ტენდენციები, მიმართულებები, რომლებიც საინტერესო იქნება არა მხოლოდ თეორიული, არამედ პრაქტიკული საკითხებით დაინტერესებული კინოსცენარისტებისთვის, კინორეჟისორებისთვის, კინომცოდნეებისა და, ზოგადად, მკითხველისთვის.

I თავი

კინოდრამატურგიისა და ლიტერატურის ურთიერთობის თეორიული ასპექტები

I.I

კინოდრამატურგიის სათავეებთან

კინოდრამატურგია ლიტერატურული და კინოშემოქმედების სფეროა. სცენარი კინემატოგრაფიული ნაწარმოებია, რომელიც ფილმის იდეურ-მხატვრულსა და ლიტერატურულ საფუძველს წარმოადგენს. ის უშუალოდ სიტყვიერი ფორმითაა შესრულებული. სცენარი ფილმის სიტყვიერი წინასახეა, რომლის დანიშნულება - ეკრანზე გადატანაა. (შესაძლოა, თავად ჰქონდეს ლიტერატურული ღირებულება, მაგრამ მაინც იმისთვის იწერება, რომ ეკრანს ემსახუროს). სცენარში ჩადებულია ფილმის - თემა, პრობლემატიკა, სიუჟეტი, ხასიათების სისტემა, იდეურ-მხატვრული კონცეფცია.

„კინოს ისტორიის განმავლობაში სცენარი ჩამოყალიბდა, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელსაც სპეციფიკური ნიშნები აქვს. სცენარში თხრობის მოცულობა შეზღუდულია დროში (რომელიც ფილმის დემონსტრირებას სჭირდება). ამის გამო აუცილებელი ხდება მოიძებნოს ტევადი და ლაკონური სიუჟეტები, კონსტრუქციები, შეკუმშული დრამატურგიული დახასიათებები. ასევე მნიშვნელოვანია სცენარის კინემატოგრაფიული მონტაჟურ-პლასტური გააზრება“.[12]

სცენარს, როგორც მხატვრულ ფორმას, გამომსახველობითი საშუალებები ნასესხები აქვს ლიტერატურისგანაც და კინემატოგრაფისგანაც. სცენარის ძირითადი შემადგენელი ნაწილებია: რემარკა და დიალოგი. ამასთან, შესაძლებელია იყოს: ტექსტი - კადრსმიღმა და წარწერები.

„სცენარი არის სიტყვებით აღწერილი ფილმური ქმედება - მოვლენა; ფილმის მხატვრული არსი კი არის სურათი. ამგვარად, ფილმი ოპტიკური ხელოვნებაა და სცენარი, რომელიც არც შეიცავდა და არც შეიძლება შეიცავდეს კონკრეტულ სურათებს, შეუძლებელია თვითონ გახდეს მხატვრული ნაწარმოები. მაგრამ, თუ სცენარი დაწერილი იქნება მხატვრული ლიტერატურული

[12] Кино: Энциклопедический словарь, (Гл. ред. С. И. Юткевич), М., „Советская энциклопедия“, 1987, стр.412.

ენით, ეს სრულიადაც არ ცვლის მის დამოკიდებულებას ფილმთან, ვინაიდან ფილმის შემქმნელისთვის სცენარი არის დამხმარე, მიმთითებელი საშუალება და არა მხატვრული ნაწარმოები. ფილმი არ არსებობს ქაღალდზე. ზედმიწევნით ზუსტად დაწერილ სცენარსაც არ შეუძლია წარმოადგინოს მომავალი მხატვრული ნაწარმოების დეტალები... ფილმი არ არსებობს ეკრანის გარეშე. სცენარი არ არის და არც შეიძლება იყოს ლიტერატურის მხატვრული ნაწარმოები; ის არის მხოლოდ ფილმის წინა საფეხური“.[13]

თავიდან სცენარები მოკლედ გადმოსცემდნენ ფაბულას, რომელიც ძირითადად ნასესხები იყო რომანებიდან, მოთხრობებიდან, პიესებიდან, საესტრადო და საცირკო წარმოდგენებიდან და სიმღერებიდანაც კი.

„პირველი ფილმების პრიმიტიულ სიუჟეტებს ჩაწერა არც სჭირდებოდა, მათი დამახსოვრება იყო შესაძლებელი. ჩაწერა ფილმის ქრონომეტრაჟის გაზრდასთან ერთად დაიწყეს და აღნიშნავდნენ მოვლენებს, რომლებიც უნდა გადაეღოთ (ამას, ე.წ. მანჟეტებზე დაწერილი სცენარიუსები ეწოდებოდა). ჩაწერა თანდათანობით სულ უფრო დეტალური ხდებოდა. შემოვიდა სქემა-გეგმა, რომელშიც ოქმივით, კადრიდან კადრამდე იყო აღწერილი გადასაღები ობიექტები, იმის მითითებით, თუ საიდან და როგორ უნდა გადაეღოთ ისინი. ასეთმა სცენარმა მიიღო სახელწოდება: „ტექნიკური“, „დანომრილი“ ან „რკინისებური“. [14]

კინოხელოვნების ყოველი სიახლე - მონტაჟი, ხმა, ფერი, დაკვირვების ახალი მეთოდები აფართოებდნენ და ამდიდრებდნენ სცენარის შესაძლებლობებს. ასეთი სიახლე იყო: პარალელურსიუჟეტიანი სცენარები (მაგალითად, დეივიდ გრიფითის „შეუწყნარებლობა“); ერთი ან ორი მთავარი გმირის ნაცვლად, ხალხი, მასა - მთავარ გმირად (სერგეი ეიზენშტეინის „ჯავშნოსანი „პოტიომკინი“).

რაც უფრო დოკუმენტურ ამბებს ეხებოდა ფილმის სიუჟეტი, მით უფრო რთული ხდებოდა სცენარის მხატვრული გააზრება. საჭირო იყო ფაქტისა და მეტაფორის, დოკუმენტურისა და პოეტურის განზოგადება.

სწორედ სერგეი ეიზენშტეინმა და ვსევოლოდ პუდოვკინმა გაილაშქრეს ე.წ. რკინისებური სცენარის წინააღმდეგ. ის, როგორც უწოდეს, ემოციურმა სცენარმა შეცვალა. ასეთ სცენარს შეეძლო დაემუხტა რეჟისორი მასალისადმი გარკვეული დამოკიდებულებით.

სერგეი ეიზენშტეინი წერს: „...სცენარი მისი არსით მასალის გაფორმება კი არა, მასალის მდგომარეობის ერთ-ერთი სტადიაა .... სცენარი არ არის დრამა. დრამა - დამოუკიდებელი ფასეულობაა და არა მოქმედებით-თეატრალური გაფორმებითაა მნიშვნელოვანი. სცენარი კი - მხოლოდ გარკვეული ემოციური სურვილის სტენოგრამაა, რომელიც უამრავ მხატვრულ სახედ

[13] ინასარიძე კ. თეატრისმეტყველება. მიუნხენი, 1995, გვ.769

[14] Кино: Энциклопедический словарь, стр.412 .

გადაქცევისკენ ილტვის... სცენარი - ეს შიფრია. შიფრი, რომელიც ერთი ტემპერამენტით მეორეს გადაეცემა. ავტორი თავისი ხერხებით აღბეჭდავს სცენარში საკუთარი კონცეფციის რიტმს. შემდეგ მოდის რეჟისორი და ამ რიტმის კონცეფცია საკუთარ ენაზე გადაჰყავს, კინოენაზე. იგი პოულობს ლიტერატურული გამონათქვამის კინემატოგრაფიულ ექვივალენტს“[15].

კინოს ამეტყველების შემდეგ კინოდრამატურგია მნიშვნელოვნად შეიცვალა. იმისთვის, რომ გმირს მოესწრო ეკრანზე თავისი სათქმელის თქმა და მაყურებელს - მისი გაგება, საჭირო გახდა ეპიზოდის გაზრდა; მონტაჟი ნაკლებად დაჩეხილი გახდა; შეიცვალა მიზანსცენის ხასიათი... ეპიზოდების გამსხვილებამ და შესაბამისად, მათი რაოდენობის შემცირებამ, ასევე დიალოგების სიმრავლემ სცენარი პიესას მიუახლოვა. ჩამოყალიბდა სცენარის ტიპი, ერთი კონფლიქტით, რომელიც ურთიერთსაწინააღმდეგო ძალების ღია და აშკარა დაპირისპირებაში ვითარდებოდა; თანმიმდევრულად და გარკვევით იკვრებოდა კვანძი; ჩანდა კულიმინაცია და კვანძის გახსნა; გმირთა ხასიათები იხსნებოდნენ გადამწყვეტ სიტუაციებში, რომლებიც ერთ დრამატულ კვანძში ერთიანდებოდნენ. ამ დროიდან სცენარმა დაიმკვიდრა ადგილი, როგორც ლიტერატურული შემოქმედების ერთ-ერთმა დარგმა. დაიწყეს სცენარების ბეჭდვა და მათ მკითხველი გაუჩნდა.

თუ დასაწყისში, „მუნჯი კინოს“ ოსტატები ძირითადად ცნობილ ლიტერატურულ სიუჟეტებსა და პერსონაჟებს მიმართავდნენ, კინოდრამატურგიამ თანდათან საკუთარი ფორმები შეიმუშავა. კინოს ამეტყველების შემდეგ, თუნდაც დიალოგების დაწერას მწერლის ხელი დასჭირდა და კინოში მიიზიდეს უფრო მეტი მწერალი, თეატრის დრამატურგი, პოეტი.

I.II

ლიტერატურა და ქართული კინოდრამატურგია

რა ხდებოდა ამ მხრივ საქართველოში? გამონაკლისი არც ქართული კინო ყოფილა. მან ლიტერატურას არსებობის პირველივე წლებიდან მიმართა. 1916 წელს გადაღებული პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინე“ (რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა) ქართველ

[15] Эйзенштейн С. О форме сценария. https://www.6lib.ru/books/read/o_forme_scenaria-8575, უკანასკნელად გადამოწმდა: 03.01.22.

მწერალ ეგნატე ნინოშვილის, ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციაა, საქართველოში გადაღებული მესამე ფილმი „მოძღვარი“ კი - ალექსანდრე ყაზბეგის რომანის.

ქართული კინოს პირველ ეტაპზე, ეგნატე ნინოშვილის ნაწარმოებების მიხედვით, ოთხი ფილმია გადაღებული: 1) „ქრისტინე“ (რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა, 1916), 2) „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (რეჟისორი ივანე პერესტიანი, 1925), 3) „ჯანყი გურიაში“ (რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა, 1929), 4) „დარიკო“ (რეჟისორი სიკო დოლიძე, 1937).

ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოებების მიხედვით, გადაიღეს: 1) „მოძღვარი“ (რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი, 1922), 2) „მამის მკვლელი“ (რეჟისორი ამო ბეკ-ნაზაროვი, 1924), 3) „ელისო“ (რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, 1928).

ეგნატე ნინოშვილისა და ალექსანდრე ყაზბეგის გარდა რეჟისორები მიმართავდნენ ასევე სხვა ქართველ ავტორებსაც. ესენია: დანიელ ჭონქაძე, გიორგი წერეთელი, ნინო ნაკაშიძე, შიო არაგვისპირელი, ილია ელეფთერიძე (ზურაბიშვილი), დავით კლდიაშვილი, ნიკო ლომოური, აკაკი წერეთელი, ეკატერინე გაბაშვილი, ილია ჭავჭავაძე, მიხეილ ჯავახიშვილი, ორდე დგებუაძე, უიარაღო, ოთარ ჩიჯავაძე, გრიგოლ ჩიქოვანი. ჩამონათვალი ეხება ფილმებს, რომლებიც ამ ავტორთა ნაწარმოებების მიხედვით, 1960 წლამდეა გადაღებული.

ქართველი რეჟისორების არჩეულ მწერლებს შორის იყვნენ არაქართველი ავტორებიც: პაველ ბლიახინი, მიხეილ ლერმონტოვი, შტეფან ცვაიგი, ლევ ტოლსტოი, ეტელ ლილიან ვოინიჩი, კონსტანტინე ბერკოვიჩი, ილია ერენბურგი, ანტონ ჩეხოვი, დანიელ დეფო, გრიგორი ადამოვი, კოსტა ხეთაგუროვი, ვლადიმერ მაიაკოვსკი.

პროზის გარდა, რეჟისორები ლიტერატურის სხვა დარგებითაც ინტერესებოდნენ. ალექსანდრე წუწუნავამ „ხანუმა“ ავქსენტი ცაგარელის, ამავე სახელწოდების, პიესის მიხედვით შექმნა; სიკო დოლიძემ და ლევან ხოტივარმა მარიკა ბარათაშვილის პიესა „ჭრიჭინა“ აქციეს ფილმად; რეზო ჩხეიძემ ვალერიან კანდელაკის პიესა „მაია წყნეთელის“ მიხედვით გადაიღო, ამავე სახელწოდების კინოსურათი; იუჯინ ო’ ნილის პიესა „სიყვარული თელებქვეშ“ დაუდო საფუძვლად გიორგი მაკაროვმა ფილმს „ქალი ბაზრობიდან“; კოტე მიქაბერიძემ კი, ფილმისთვის, „ქაჯეთი“, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი ეპიზოდი გამოიყენა.[16]

XX საუკუნის 60-იან წლებამდე კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაღებული 150 ფილმიდან 46 - ეკრანიზაციაა, აქედან, ქართული ლიტერატურის მიხედვით გადაღებულია 30 (65,2 პროცენტი).

ქართული კინოში მუშაობა დაიწყეს ქართველმა მწერლებმა, როგორც კინოსცენარისტებმა. მათგან პირველი მწერალი-დრამატურგი შალვა დადიანი იყო. 1908 წელს დაწერა სცენარი

[16] ფილმოგრაფია, გვ. 7-90.

ფილმისთვის „ბერიკაობა-ყეენობა“. გადაღებისთვის მოსკოვიდან მოიწვია გამოცდილი კინოოპერატორი, კონსულტაციას ალექსანდრე წუწუნავა უწევდა.

„გადმოცემით, ამ ერთნაწილიანი ფილმის დამდგმელი წუწუნავა იყო, სხვა მონაცემებით კი, რეჟისორი იყო მიტროფანე კვალიაშვილი. ფილმი გადაიღეს 1909 წლის 28 აგვისტოს, მარიამობის დღესასწაულზე, სურამთან ახლოს, სოფელ იტრიაში. მასში მონაწილეობა მიიღეს მსახიობებმაც (ფილმში მონაწილე ვლადიმერ გვიშიანის მოგონებით, განთქმული მსახიობი, რეჟისორი და ლიტერატორი ვალერიან გუნია ვაჭრის როლს ასრულებდა), ადგილობრივმა და ახლო-მახლო სოფლებიდან მოსულმა მოსახლეობამაც. „ბერიკაობა-ყეენობა“ იყო სოციალური კომედია, რომელშიც ჩართული ყოფილა სახალხო დღესასწაულის სცენები, პანტომიმის ელემენტები, საცირკო რეპრიზები, ფოლკლორული ტექსტები. ეს ფილმი, რომელიც სამწუხაროდ არ შემონახულა, არის პირველი ქართული მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის დადგმის მცდელობა“. [17]

საქართველოს ხელოვნების სასახლის ხელნაწერთა და საარქივო დოკუმენტთა ფონდში დაცულ, შალვა დადიანის არქივში ინახება დოკუმენტები, რომელთა შესწავლის შედეგად, ირკვევა, რომ: „შ. დადიანი პირველია, ვინც შეეცადა შეექმნა ქართული მხატვრული კინოსურათი. მან განიზრახა ფირზე გადაეღო შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემა „ვეფხისტყაოსანი“. ამ მიზნით 1911 წელს სცენარი დაწერა და ფრანგულ ფირმა „პატესთან“ გამართა მიმოწერა, მაგრამ უშედეგოდ. შ. დადიანი „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციას ცდილობდა გერმანიაშიც. ამ მიზნით, მეუღლემ - ელო ანდრონიკაშვილმა წერილი გაუგზავნა ცნობილ ქართველ მწერალ-მეცენატს აკაკი ხოშტარიას“[18].

შალვა დადიანის სცენარით გადაღებული და ჩვენამდე მოღწეული პირველი ფილმია ივანე პერესტიანის „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (1921 წელი)“.[19]

ამის შემდეგ, შალვა დადიანი კიდევ ოთხი მხატვრული ფილმის სცენარის ავტორი გახდა: 1) „მოძღვარი“, ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით (რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი, 1922 წელი); 2)„ქარიშხლის წინ“ (რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, 1924 წელი); 3)„ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“, ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით (რეჟისორი ივანე პერესტიანი, 1925 წელი); 4)„უჟმური“ (რეჟისორი ნუცა ღოღობერიძე, 1934 წელი). როგორც ვხედავთ, თავად მწერალმა და დრამატურგმა ექვსი

[17] მახარაძე ი. დიადი მუნჯი. https://www.facebook.com/519622338072863/posts/d41d8cd9/872191066149320/ , უკანასკნელად გადამოწმდა: 30.01.21.

[18] შალვა დადიანის არქივი, საქართველოს ხელოვნების სასახლე, 2020-09-17-06-34-40 შალვა დადიანი. Pdf, გვ.3.

[19] ფილმოგრაფია, გვ.7.

კინოსცენარიდან სამი ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით შექმნა (თუმცა, მათ შორის არ იყო საკუთარი ნაწარმოები).

1927 წელს გადაიღეს პირველი ხმოვანი ფილმი (ამერიკული მიუზიკლი „ჯაზის მომღერალი"), სინქრონიზებული ხმით (დიალოგები, მუსიკა, ხმის ეფექტები). 1932 წელს კი ეკრანებზე გამოვიდა ლეო ესაკიას, პირველი ქართული ხმოვანი მხატვრული ფილმი „შაქირი" (როტე ფანე)" .[20]

კინოში ხმის მოსვლასთან ერთად უფრო მნიშვნელოვანი გახდა, სცენარის შექმნის პროცესში, ლიტერატორების ჩარევის საჭიროება. მთავარი მიზეზი ის იყო, რომ ხმოვან ფილმში დიდი ადგილი დაიკავეს დიალოგებმა, რომლების დაწერასაც მწერლის ხელი დასჭირდა.

30-იანი წლების ბოლოდან 60-იან წლებამდე თითო ქართული ფილმის სცენარებზე იმუშავეს მწერლებმა: სანდრო შანშიაშვილმა („არსენა", ხალხური პოემის „არსენას ლექსი" მიხედვით, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი, 1927 წელი); ლეო ქიაჩელმა („ნარინჯის ველი", რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, 1937 წელი); პოლიკარპე კაკაბაძემ („ქალიშვილი ხიდობნიდან", მისივე პიესის „კოლმეურნის ქორწინება" მიხედვით, რეჟისორი დიომიდე ანთაძე, 1940 წელი); ანა ანტონოვსკაიამ („გიორგი საკაძე", მისივე რომანის „დიდი მოურავი" მიხედვით, რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი, 2 სერია, 1942 და 1943 წლები); გიორგი ლეონიძემ („ჯურღაის ფარი", რეჟისორები: სიკო დოლიძე, დავით რონდელი, 1944 წელი); სიმონ ჩიქოვანმა („დავით გურამიშვილი", რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი, 1946 წელი); ლევან ასათიანმა („აკაკის აკვანი", აკაკი წერეთლის „ჩემი თავგადასავალის" მიხედვით, რეჟისორი კონსტანტინე პიპინაშვილი, 1947 წელი).

ხუთი ფილმის სცენარის ავტორია კონსტანტინე ლორთქიფანიძე - „მეგობრობა" (რეჟისორი სიკო დოლიძე, 1940 წელი); „სადარაჯო ჯიხური" (რეჟისორი დიომიდე ანთაძე, 1941 წელი); „ის კიდევ დაბრუნდება" (რეჟისორები: ნიკოლოზ შენგელაია და დიომიდე ანთაძე, 1943 წელი); „ჩრდილი გზაზე" (რეჟისორი დავით რონდელი, 1956 წელი); „შეწყვეტილი სიმღერა" (რეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი, 1960 წელი). [21]

„ქართული საბჭოთა კინოს 40-50-იან წლებში, როდესაც მცირეფილმიანობამ თავისი დაღი დაასვა ეროვნულ კინოწარმოებას, ქართულ დრამატურგიაში დამკვიდრდა ზეაწეული მეტყველებისა და მანერული ქცევის ჩვენების, წინ წამოწევის ტრადიცია. პერსონაჟებს ასეთ სცენარებში სოციალური ქვეტექსტებით აცოცხლებდნენ და ერთსა და იმავე სქემას ქმნიდნენ: მშრომელი, თავნება, მაგრამ კეთილი ადამიანების ჯგუფს. მსოფლიო კინოს ისტორია უამრავ მაგალითს იცნობს, სადაც ნათლად ჩანს, თუ რა გზით წავიდა, ან რა ხარისხობრივი განვითარება

[20]გვახარია გ. პირველი ქართული ფილმის იუბილე. „რადიო თავისუფლება", 06.05.2002, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1520620.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 05.02.22.

[21] ფილმოგრაფია, გვ. 7-90.

ჰპოვა სქემატური ჯგუფების შექმნის ტექნიკამ იდეოლოგიურ კინოში. იმდენად, რამდენადაც 50-იანი წლები შედარებით ნაკლებად ინტენსიურად იყენებდა ალეგორიულ აქცენტებს თემაში, არ შეიმჩნეოდა გმირის ხასიათში აქცენტების გადაადგილების მუდმივად მზარდი პროცესი, არ იზრდებოდა თემატური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები“. [22]

კინოდრამატურგიის განვითარებაზე დიდი გავლენა იქონია იტალიურმა ნეორეალიზმმა (40-50-იანი წლები). ხელოვნების დემოკრატიზაციამ, ყოველდღიური პრობლემების წინ წამოწევამ, მოვლენათა დოკუმენტურობამ, რომელიც სიუჟეტს ედო საფუძვლად, სცენარული წესებისა და კანონების გადახედვა მოითხოვა.

„დაიწყო კინოდრამატურგიის „მკაცრი ფაბულისგან“ გათავისუფლების პროცესი. სიუჟეტი იგებოდა სხვა პრინციპით - ყოველდღიური ცხოვრების ჩვენებით, რომელიც მოვლენათა ფართო სპექტრს ასახავს ანდა უღრმავდება ადამიანის შინაგან სამყაროს. სცენარს უნდა აესახა უბრალო ადამიანების ცხოვრება, მისი სხვადასხვა გამოვლინებით, წვრილმანების სიმრავლითა და დოკუმენტურობით. ფილმი უნდა ყოფილიყო დროის დოკუმენტი. ტრადიციული კინოდრამატურგიისგან თავის დასაღწევად, ასეთი ტერმინიც კი გაჩნდა: „დედრამატიზაცია“. [23]

ნეორეალიზმის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი - მწერალი, სცენარისტი, კინოს თეორეტიკოსი ჩეზარე ძავატინი წერს: „ფორმასთან დაკავშირებით არა მაქვს სქემები და წინასწარი წარმოდგენები. უპირველეს ყოვლისა, ნეორეალიზმი არის იდეა, თვალსაზრისი, მორალური პოზიცია. შეიძლება იყოს ფორმით დოკუმენტური ფილმები, რომლებშიც რეალიზმის წვეთიც არ არის და შეიძლება არსებობდნენ მთლიანად გამომგონილი ფილმები, რომელთა შინაარსიც აბსოლუტურად რეალისტურია. ბოლო წლების გამოცდილებამ გვასწავლა, რომ გამოწვევაა შემოქმედებითი წარმოსახვის მთელი პოეტური ძალის შეტანა რეალობის გამოსახვაში და რეალობის აუცილებელი დამაჯერებლობა - შემოქმედებით წარმოსახვაში“.[24]

როგორც ცნობილია, ნეორეალიზმმა მთელი მსოფლიოს კინოზე მოახდინა გავლენა, მათ შორის - ქართულ კინოზეც.

„ნეორეალიზმმა, უპირველესად, დრამატურგიაში მოახდინა ცვლილება. რა არის კინოს საგანი? თურმე შეიძლება ამბავი აიგოს იმაზე, რომ კაცი დაკარგავს ველოსიპედს. ეს სრულიად მოულოდნელი იყო, უცხო. მერე ამაზე იშლება ადამიანის ცხოვრება და ტრაგედია. თურმე შეიძლება ითამაშოს ჩვეულებრივმა ადამიანმა, თურმე საინტერესოა, როცა კაცი მაგიდასთან

[22] ბართაია თ. კინოდრამატურგიის უცვლელი პრინციპები: იდეიდან ფილმამდე. სადისერტაციო ნაშრომი, http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/tamar-bartaia-disertacia.pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[23] Кино: Энциклопедический словарь, стр. 412.

[24] Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино, Статьи, интервью. М., „Искусство“, 1982.

ზის და ჭამს, რადგან ის ცხოვრებისეული დეტალია. ნეორეალიზმი ეს არის ცხოვრებაზე დაკვირვება. ეს სიო ჩვენთანაც მოვიდა. იმ პერიოდში ერთი მხრივ იყო სტალინიზმის კულიმინაცია - ომის მოგება, პათოსური ტონი და ამ მაჟორულ გნიასში შემოდიოდა ახალი ხელოვნება, ერთი ადამიანის გაჭირვებაზე დაფიქრება“[25], - იხსენებს რეზო ჩხეიძე.

50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში ცვლილებები დაიწყო. საბჭოთა ხელოვნებაში ახალმა სიომ დაუბერა. შესაძლებელი გახდა ახალი ფორმების ძიება.

პირველი ქართული ფილმი, რომელიც ნეორეალიზმის გავლენით შეიქმნა, იყო თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ (გადაღებული ეკატერინე გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, 1955 წელი, სცენარის ავტორი - კარლო გოგოძე). „მაგდანას ლურჯამ“ ახალი კინოენის ჩამოყალიბების პროცესში ახალი სიტყვა თქვა და ამაში ქართველმა მწერლებმაც შეიტანეს მცირე წვლილი.

„არანაირი მოვლენა ცარიელ ადგილზე არ ამოდის, ნეორეალიზმის ძირები ქართულ ნიადაგში იდო. მუშაობა რომ დავიწყეთ, სხვა მწერლებიც ამოგვიდგნენ გვერდში. სიკო ფაშალიშვილმა კარგად იცოდა ქალაქური ფოლკლორი და დიალოგები გაგვიმართა, ცნობილი ფრაზა - შე მართლა ვირო! - დემნა შენგელაიამ შემოგვთავაზა“[26], - იხსენებს რეზო ჩხეიძე.

როცა „მაგდანას ლურჯას“ გადაღების გრაფიკთან ჩამორჩენის გამო პრობლემები შეექმნა და ახალგაზრდა რეჟისორებისთვის ფილმი უნდა ჩამოერთვათ, გადაღებული მასალა ისევ მწერლებმა ნახეს, მოიწონეს და დაიცვეს.

ესენი იყვნენ: აკაკი ბელიაშვილი, მიხეილ მრევლიშვილი, გიორგი შატბერაშვილი, მარიამ გარიყული, დემნა შენგელაია და გალაკტიონი. მათი შეფასება გასათვალისწინებელი გახდა კინოსტუდიის იმდროინდელი ხელმძღვანელობისა და ადგილობრივი ხელისუფლების წარმომადგენლებისთვის.

[25] ჯანელიძე ნ. თენგიზ აბულაძე. ანარეკლები, თბ., 2014, გვ. 21.
[26] იქვე, გვ. 22.

I.III

ქართველი სამოციანელები

XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საბჭოთა საქართველოში კულტურული აღორძინების ეტაპი დაიწყო, რასაც ხელი ბევრმა ობიექტურმა თუ სუბიექტურმა მიზეზმა შეუწყო ხელი. უკან დარჩა დიდი რეპრესიების ხანა და II მსოფლიო ომი, ქვეყანამ მეტ-ნაკლებად გადალახა ეკონომიკური პრობლემები, დაიწყო ე.წ. დათბობის პერიოდი, საბჭოთა ადამიანი კოსმოსში გაფრინდა, ამერიკელმა - მთვარეზე დადგა ფეხი, „რკინის ფარდიდან“ შემოაღწია ინფორმაციამ სექსუალური რევოლუციის, როკ ფესტივალების, მინი კაბებისა თუ მერილინ მონროს თვითმკვლელობის, კენედისა და მარტინ ლუთერ კინგის მკვლელობის, გულის გადანერგვის ოპერაციის შესახებ... ამ პერიოდს ეკუთვნის კარიბის კრიზისი, როდესაც სამყარო მესამე მსოფლიო ომის ზღვარზე იდგა. ბევრი რამ შეიცვალა და შეიცვალა საბჭოთა ადამიანიც. ასპარეზზე გამოვიდა ახალი თაობა ახალი სათქმელით, რასაც ახლებური ფორმა სჭირდებოდა.[27]

„მინდა გავიხსენო, რა იყო შემოქმედებითი თვალსაზრისით საქართველო სამოციანი წლების დასაწყისში, - იგონებს მწერალი თამაზ ჭილაძე, - თუმცა ჩვენ მომწყდარნი ვიყავით იმ დიდ გოლფსტრიმის დინებას, კულტურულ ტალღას, რომელიც გარს ერტყა ევროპას, ჩვენი გემოვნება, აზრი, მისწრაფება მაინც საოცრად ემთხვეოდა ფრანგულსა თუ ინგლისურს. მსოფლიოსგან რკინის ფარდით გამოყოფილ საბჭოეთსა და საქართველოში ისევე ვაზროვნებდით, როგორც იქ, ევროპასა თუ ამერიკაში. ეს რაღაც იდუმალი მოვლენაა. არავინ იცის, რა გზებით, როგორ ხდება? ზოგი პედანტი ამას ეპიგონობას ეძახის. არა, ეს მიმბაძველობა არ არის, ეს ერთსა და იმავე ტალღაზე აწყობილი ხალხის შემოქმედებაა და როგორც ჭადრის ყვავილობა გადადის ერთი ქვეყნიდან მეორეში და მას ვერც საზღვარი უშლის ხელს და ვერც კედელი, ასევე ქვეყნიდან ქვეყანაში გადადის შემოქმედებითი იდეები, განწყობა, მხატვრული

[27] პატარაია ქ. თაროზე შემოდებული დებიუტი - ოთარ იოსელიანისა და ერლომ ახვლედიანის „აპრილი“,ეროვნული არქივის საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, 2019, გვ. 588-599, https://archive.gov.ge/ge/sametsniero-publikatsiebi/saertashoriso-konferentsia-2019-1, უკანასნელად გადამოწმდა:10.04.22.

სახეები. ერთ ტალღაზე აწყობა - სწორედ ეს არის შემოქმედებითი თაობისთვის დამახასიათებელი და სამოციანი წლები ამ თვალსაზრისით არის გამორჩეული“.[28]

კრიტიკოსი აკაკი ბაქრაძე ამ პერიოდს ასე იხსენებს: „ძვრა იგრძნობოდა ყველა სფეროში, ცოტა უფრო გვიან მთელ საბჭოთა კავშირში, მაგრამ საყურადღებოა, რომ ეს ყველაფერი საქართველოდან დაიწყო. ეს კარგია იმ თვალსაზრისით, რომ ჩვენ სტანდარტული აზროვნება არა გვაქვს, ეს იმას მოწმობს, რომ განახლების სიო მუდამ ტრიალებს საქართველოში. 1957 წელს გამოვიდა ჟურნალი „ცისკარი“, რომელშიც ლიტერატურულმა თაობამ მოიყარა თავი და განაცხადა, რომ განახლების მაუწყებელია. მწერლობაში მოვიდა ნოდარ დუმბაძის, თამაზ და ოთარ ჭილაძეების თაობა, მაშინ გამოჩნდა რეზო ჯაფარიძე. მხატვრობაში ელგუჯა და მერაბ ბერძენიშვილები, ედმონდ კალანდაძე, ირაკლი და გოგი ოჩიაურები, ჯიბსონ ხუნდაძე, დიმა ერისთავი. ყველაფერი ეს ერთმანეთს დაემთხვა და დროის ნიშანია“.[29]

ყოველივე ამან, რა თქმა უნდა, ქართულ კინოზეც მოახდინა გავლენა. აქაც მოვიდა ახალი თაობა. აკაკი ბაქრაძე წერს, რომ კინოსტუდია: „წელიწადში ორ ფილმს იღებდა და ისიც „ბობოლებს“ ეკუთვნოდათ. 1957 წელს კინოწარმოება გაზარდეს და „ქართულმა ფილმმაც“ შვიდი ფილმის გადაღების დაკვეთა მიიღო. ამით საშუალება იმათაც მიეცათ, ვინც მანამდე ფილმს ვერ იღებდა, მაგრამ მათ არანაირი სიახლე არ მოუტანიათ, ისევ ძველ ტრადიციას მისდევდნენ. სიახლე, რომელიც „მაგდანას ლურჯამ“ მოიტანა, მათთან არ გაგრძელებულა. ეს გზა გააგრძელა ახალმა თაობამ“.[30]

ამ ახალი თაობის კინემატოგრაფისტების წარმომადგენელი, კინორეჟისორი ელდარ შენგელაია ამბობს: „როგორც კი სტალინის პერიოდის იდეოლოგიური მარწუხები მოიხსნა, გაცოცხლდა ქართული კინო. ჩვენზე ერთი ნაბიჯით წინ იყვნენ თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე. მათმა „მაგდანას ლურჯამ“ ახალი ესთეტიკა მოიტანა, დიდი ნიშანი გახდა, საით უნდა გვევლო. ჩვენ, როგორც გვეძახიან, 60-იანელები, ერთ თაობად ჩამოვყალიბდით. თაობას მხოლოდ ბიოლოგიური ასაკი არ ქმნის, აუცილებელია, ახალგაზრდების ჯგუფმა ახალი ესთეტიკა მოიტანოს, ახალი სათქმელი, მაგრამ არც ფესვებს უნდა მოსწყდეს.

ჩვენც - ოთარ იოსელიანს, მერაბ კოკოჩაშვილს, ლანა ღოღობერიძეს, თამაზ მელიავას, გიორგი შენგელაიას, საშა რეხვიაშვილს, მიშა კობახიძეს - სამეტყველო ენა სხვადასხვა გვქონდა, მაგრამ მიზანი - ერთი. ვეძებდით სიმართლეს, ინდივიდუალურ შემოქმედებით ხელწერას, ვითვალისწინებდით საუკეთესო ეროვნულ ტრადიციებს. ასევე მოხდა მწერლობაში, მხატვრობაში, მუსიკაში.

[28] ჯანელიძე ნ. დასახელებული წიგნი, გვ.181.
[29] ჯანელიძე ნ. დასახელებული წიგნი, გვ.53.
[30] იქვე, გვ.49.

ჩვენი თაობის ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი იყო ერთმანეთზე ზრუნვა, სხვისი წარმატებით გახარება და სხვისი ტკივილის გულთან მიტანა. ისიც უნდა ითქვას, რომ უფროს თაობასთან დაპირისპირებულები არ ვყოფილვართ. საერთოდაც, კინემატოგრაფისტები ერთ ოჯახად მოვიაზრებოდით“. [31]

კინოში ქართველი მწერლების მუშაობას დიდად უწყობდა ხელს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორი მიხეილ კვესელავა. მისი დიდი დამსახურებაა ახალგაზრდა მწერლების სცენარისტებად მიწვევა.

როგორც ფრანგი კინორეჟისორი და კინომცოდნე, ლუი დაკენი წერს: „ფილმი, უპირველეს ყოვლისა, ხელნაწერია. სანამ ჩვენ ჩვენს ისტორიას ფირზე ჩავწერთ, ის ქაღალდის ფურცელზე უნდა გადავიტანოთ“. [32]

მწერლები, რომელთაც ქაღალდის ფურცლებზე უნდა გადაეტანათ ფირზე ჩასაწერი ისტორიები, იყვნენ: რეზო ინანიშვილი, რეზო ჭეიშვილი, მერაბ ელიოზიშვილი. ასევე მწერლები, რომლებმაც სასცენარო განათლება მიიღეს და პროფესიონალი კინოსცენარისტები გახდნენ - სულიკო ჟღენტი (1954 წელს დაამთავრა მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სასცენარო ფაკულტეტი), გურამ გეგშიძე (1962 წელს დაამთავრა მოსკოვის უმაღლესი სასცენარო კურსები), ერლომ ახვლედიანი (1964 წელს დაამთავრა მოსკოვის უმაღლესი სასცენარო კურსები), ამირან ჭიჭინაძე (1964 წელს დაამთავრა მოსკოვის უმაღლესი სასცენარო კურსები), რეზო გაბრიაძე (1967 წელს დაამთავრა მოსკოვის უმაღლესი სარეჟისორო და სასცენარო კურსები). ისინი წერდნენ როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ასევე პიესებსა და კინოსცენარებს.

იყო მწერალთა ჯგუფიც, რომლებიც კინოსცენარებს მხოლოდ საკუთარ ლიტერატურულ ნაწარმოებების მიხედვით წერდნენ: ნოდარ დუმბაძე, ოტია იოსელიანი, არჩილ სულაკაური. კინოსცენარისტად მუშაობდა პოეტი ანზორ სალუქვაძეც.

კინოში საქმიანობდა რეზო თაბუკაშვილი, რომელიც მუშაობდა როგორც სცენარისტი და როგორც რეჟისორი.

ამ სფეროში ძალები მოსინჯა ლიტერატორმა გურამ ასათიანმაც.

70-იანი წლებიდან მწერლების ამ დიდ ჯგუფს შეუერთდნენ დავით ჯავახიშვილი და ზაირა არსენიშვილი.

საკუთარი ნაწარმოების მიხედვით სცენარი დაწერა ჭაბუა ამირეჯიბმაც.

---

[31] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 110-111.

[32] Дакен Л. Кино - наша профессия. М., „Искусство“, 1963, стр.124.

„ჩვენი თაობის რეჟისორთა დამკვიდრებაში უდიდესი როლი ითამაშა „ქართული ფილმის“ დირექტორმა მიხეილ კვესელავამ. ჩვენ ახალგაზრდა რეჟისორები მივედით, მან კი ახალგაზრდა მწერლები მოიყვანა - ნოდარ დუმბაძე, რეზო ჭეიშვილი, ანზორ სალუქვაძე, რეზო ინანიშვილი, აკაკი ბაქრაძე, გურამ ასათიანი, რეზო თაბუკაშვილი და რაღაცნაირად შეგვაუღლა. მართალია, ისინი კინოდრამატურგები არ იყვნენ, მაგრამ მათგან ახალ, ცოცხალ იდეებს ვიღებდით. ქართული კინო ხომ ქართული მწერლობის საფუძველზე აღმოცენდა და უპირველესად, ეს კავშირი აღდგა. 60-იან წლებში, როცა ჩვენ მოვედით, ფაქტობრივად, ქართული ფილმის ეროვნილი ფორმა და შინაარსი შელახული იყო. ჩვენმა თაობამ, რეჟისორებმაც და მწერლებმაც, კინო ეროვნულ საწყისებთან მიაბრუნა, მოიტანა ქართული სიტყვა, ბუნებრივი ინტონაცია, გამოჩნდა ქართული ხასიათი, მისი ტკივილი“. [33]

საინტერესოა იმის კვლევა და ანალიზი - თუ რა თემები, ჟანრები, სახეები, პრობლემები, სათქმელი მოიტანეს ამ მწერლებმა ქართულ კინოში, რითი გაამდიდრეს ის, როგორი ფორმებით; რა ტენდენციები გამოიკვეთა; როდის ირჩევდნენ ისინი საკუთარი სათქმელის გამოსახატად ერთმანეთისგან განსხვავებულ ლიტერატურულ დრამატურგიასა და კინო დრამატურგიას; როგორ იცავდნენ ბალანსს მაშინ ჯერ კიდევ არსებულ ცენზურასა და გამოხატვის თავისუფლებას შორის; რა იყო მათ შორის საერთო და მაინც, რა იყო ის იგავური ჟანრი, რომლის თანაავტორებადაც გვევლინებიან 60-იანი წლების ქართველი მწერალი-კინო დრამატურგები. მათ კოლეგა რეჟისორებთან (და კინოს სხვა მუშაკებთან) ერთად დიდი წვლილი მიუძღვით ქართული კინოს აღზევებაში, რაც თითქმის საბჭოთა კავშირის დაშლამდე გაგრძელდა.

I.IV

კინო და ლიტერატურა

„კინემატოგრაფისა და ლიტერატურის ურთიერთობა საკმაოდ რთული და მრავალფეროვანია. პირველმა კინემატოგრაფისტებმა ცნობილი ნაწარმოებების სიუჟეტების უბრალო ილუსტრაციიდან დაიწყეს, შემდეგ კი ეკრანიზაციამ მეტი სიღრმე და მეტი მხატვრული დამოუკიდებლობა შეიძინა. ერთი მხრივ, კინო თავს აძლევს უფლებას, ისარგებლოს ლიტერატურული სახეებით, იმავე უფლებებით, როგორც ის ფოლკლორული სახეებით,

[33] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ.62-63.

ისტორიული სიუჟეტებით ან თანამედროვე ქრონიკით სარგებლობს. მეორე მხრივ, არსებობს სხვა დამოკიდებულებაც, როცა კინემატოგრაფი მიზნად ისახავს მაქსიმალურად სრულად და ზუსტად მიუახლოვდეს ლიტერატურულ პირველწყაროს. ამ ორ პოლუსს შორის არსებობს უამრავი შემოქმედებითი ვარიანტი. მაგალითად, ეიზენშტეინი ფიქრობდა, რომ ეკრანიზაციის პირობაა მწერლის „კინემატოგრაფიული“ აზროვნება“. [34]

შესაძლოა ეკრანიზაცია გახდეს პოლემიკური პირველწყაროსთან (მაგალითად, პიერ-პაოლო პაზოლინის „მათეს სახარება“, რომელშიც ტექსტი არ არის შეცვლილი, მაგრამ ტრადიციულ ქრისტიანობასთან პოლემიკური ხასიათისაა).

ხშირად ეკრანიზაციას ახლავს ისტორიული და ნაციონალური კოლორიტისა და მოქმედების ადგილის შეცვლა (მაგალითად, აკირა კუროსავას „იდიოტი“, ლუკინო ვისკონტის „თეთრი ღამეები“ და სხვ.).

ზოგჯერ პირველწყაროსა და ეკრანიზაციას შორის ე. წ. სტილური განსხვავებაა. მაგალითად, ბრემ სტოკერის დრაკულას შესახებ ბულვარულ-ფანტასტიკური რომანისგან რეჟისორმა ფრიდრიხ მურნაუმ გერმანული კინოექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოები „ნოსფერტუ - საშინელებათა სიმფონია“ შექმნა. და პირიქით, მერი შელლის ფილოსოფიურ-რომანტიკული ტექსტი („ფრანკენშტეინი“) კინოში ე.წ. საშინელებათა ფილმის სახით გადავიდა.

ეკრანიზაციაში შესაძლებელია ჟანრული ხასიათის ცვლილებებიც. მაგალითად, ჩარლზ დიკენსის „ოლივერ ტვისტის თავგადასავალი“ კინოში, ერთ-ერთი ვერსიით, მიუზიკლად გარდაიქმნა („ოლივერი“,1968, რეჟისორი კეროლ რიდი).

„ოპტიმალურ“ და „ნორმალურ“ ეკრანიზაციად მიღებულია ის ეკრანიზაცია, რომელიც მიზნად ისხავს პირველსახის ეკრანული ანალოგის შექმნას, მის გადატანას კინოენაზე შინაარსის, სულისკვეთებისა და ტექსტის მაქსიმალური შენარჩუნებით. ამასთან, ბუნებრივად მიიჩნევა უარის თქმა „ზუსტ თარგმანზე“, მეორეხარისხოვანი პარალელური სიუჟეტების შემცირებაზე და კონცენტრაცია ძირითადად მოქმედებაზეა მიმართული.

ეკრანიზაციის ასეთი ტიპი დამკვიდრდდა ხმოვანი კინოს მოსვლასთან ერთად, როგორც „პროზაიკული კინო“, რომანული ფორმა ეკრანზე (მაგალითად, მარგარეთ მითჩელის რომანის მიხედვით გადაღებული „ქარწაღებულნი“, მარიო პიუზოს „ნათლია“, ანდა კენ კიზის „ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“).“[35]

ეკრანიზაცია შეიძლება იყოს ბევრნაირი, მაგრამ, მაინც, რას ნიშნავს კარგი ეკრანიზაცია; უნდა მოახდინოს თუ არა რეჟისორმა ლიტერატურული ნაწარმოების კოპირება, თუ უნდა აუაროს გვერდი სიუჟეტურ ხაზს; აუცილებლად გამოხატოს მწერლის სათქმელი და იდეა, თუ

[34] Кино: Энциклопедический словарь, стр.510.
[35] Кино: Энциклопедический словарь, стр. 510.

შესაძლებელია არსებული სიუჟეტი თავისი სათქმელის გამოსახატად გამოიყენოს და სხვა ინტერპრეტირება მოახდინოს; რამდენად დასაშვებია მოქმედების ადგილისა და დროის შეცვლა ფილმში (რისი მაგალითებიც გვაქვს ქართულ კინოში - მიხაილ ზოშჩენკოს, კარელ ჩაპეკისა თუ ლუიჯი პირანდელოს ნაწარმოებების კინოვერსიების სახით) ან მწერლის რამოდენიმე ნაწარმოების მოტივების გამოყენება ერთ ფილმში...

ალბათ, ყველა ამ კითხვას შეიძლება გაეცეს დადებითი პასუხი, თუკი საბოლოო შედეგი, ფილმი, კინემატოგრაფიული ღირებულების მქონეა. მთავარია, რას ვიღებთ ლიტერატურიდან და რა და როგორ გადაგვაქვს კინოენაზე.

არსებობს მოსაზრება, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები შეიძლება იყოს „კინემატოგრაფიული“ და „არაკინემატოგრაფიული“, რაც გულისხმობს განსხვავებას ამა თუ იმ მწერლის თხრობის სტილებს შორის. რაც უფრო სახიერია თხრობა, მით უფრო „კინემატოგრაფიულად“ ითვლება ნაწარმოები.

ზიგმუნდ კრაკაუერის აზრით, „ეკრანიზაციას მხოლოდ ის ექვემდებარება, რაც მოქმედებითაა გამოხატული, რასაც საგნობრივი ფორმა აქვს, ანუ რისი მატერიალიზაცია და ფოტოგრაფირებაა შესაძლებელი. მისი აზრით, ლიტერატურული ნაწარმოები კინემატოგრაფიულად და არაკინემატოგრაფიულად უნდა წარმოვიდგინოთ“.[36]

ფრანსუა ტრიუფო წიგნში „რაც თვალს სიამოვნებს“, ალფრედ ჰიჩკოკის შესახებ წერს: „ჰიჩკოკი თავისი კარიერის დასწყისშივე მიხვდა: თუ გაზეთს ვკითხულობთ თვალებითა და გონებით, რომანს ვკითხულობთ თვალებითა და გულით, კინოსაც უნდა აღვიქვამდეთ ისე, როგორც ვკითხულობთ რომანს“. [37]

მაინც, რას ნიშნავს „თვალებით და გულით კითხვა“? ალბათ იმას, რომ რომანიდანაც და ფილმიდანაც ჯერ ვიღებთ ინფორმაციას (თვალებით) და შემდეგ - შთაბეჭდილებას (გულით), რომელიც ზოგჯერ დაუვიწყარი შეიძლება აღმოჩნდეს.

საგულისხმოა, რომ ჰიჩკოკი, ამ შემთხვევაში, გონებას საერთოდ აღარ ახსენებს. მდგომარეობა, როდესაც მიღებული შთაბეჭდილება (გრძნობები, განცდები) უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე მათი გონებისმიერი გააზრება, ყველაზე ახლობელია პოეზიისთვის. ალბათ ამიტომ იყო, რომ გამოჩენილი ფრანგი რეჟისორი რენე კლერი ლირიკულ რიტმს, პოეტურ დინამიკას კინოსთვის დამახასიათებელ მოძრაობას ადარებდა. ისევე, როგორც პოეზიაში, ზოგ შემთხვევაში, შესაძლებელია სიტყვებმა მნიშვნელობაც კი დაკარგონ, მაგრამ მოახდინონ დიდი შთაბეჭდილება (რის მაგალითად გალაკტიონ ტაბიძის შემოქმედებაც იკმარებდა). ასევე, კინოში ამ შთაბეჭდილების კინოენაზე გადატანა უფრო მნიშვნელოვანია,

[36] პაიჭაძე მ. ლიტერატურული ნარაცია და კინოენა. კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., კენტავრი, 2013, გვ. 194.

[37] ტრიუფო ფ. რაც თვალს სიამოვნებს. თბ., „სეზანი“, 2016, გვ. 184.

ვიდრე შინაარსის ეკრანზე გაცოცხლება. თუმცა, საბოლოო ჯამში, ფორმისა და შინაარსის ერთობლიობა ქმნის განმასხვავებელ ფენომენს.

ამ საკითხზე ბევრს მსჯელობდნენ 30-იანი წლების კინემატოგრაფისტებიც.

„მოკამათე მხარეები პოეტიკის საკითხებთან დაკავშირებით დაიყვნენ. მაგრამ ამ საფარქვეშ კინოხელოვნების საკვანძო საკითხები იყო განთავსებული. საუბარი იყო მხატვრული გამოსახვის ხერხებზე, კინოს ენაზე. კამათი მიმდინარეობდა კინოს ,,პოეზიისა" და ,,პროზის" მომხრეებს შორის“.[38]

თუ პოეტურ კინოს სერგეი ეიზენშტეინი უჭერდა მხარს და კინოხელოვნების ფასეულ მონაპოვრად თვლიდა, სერგეი იუტკევიჩი სრულიად ეწინააღმდეგებოდა და მიიჩნევდა, რომ ყოველივემ, რაც პოეტურ მიმართულებას გამოარჩევდა - სტილისტიკა, მხატვრული საშუალებების სისტემა - მხოლოდ ზიანი მოუტანა კინემატოგრაფს.[39]

სცენარისტი და კინოს თეორეტიკოსი, ვიქტორ შკლოვსკი კი წერს: „საუბარია რეალობის აღქმის, აზროვნების ორ ტიპზე. პროზას ნაკლებად, შეიძლება ითქვას, მინიმალურადაც კი, აქვს მიდრეკილება პირობითობისადმი, როდესაც გამოსახულება რეალობის ადეკვატური ჩანს, ხოლო ავტორი თითქოსდა განზავებულია ამ რეალობაში. პოეტური ხედვა კი განსხვავებული მოვლენაა - პირველ ადგილზე ავტორის თანდასწრება, ავტორისეული ხმაა. აქ დიდი როლი ენიჭება ასოციაციურ კავშირებს. აზროვნება მეტაფორულია, ასოციაციური. თხრობა აგებულია კანონებზე, რომლებიც განსხვავდება პროზაული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი კანონებისაგან. ცხადია, ეს კანონებიც რეალობის კანონების თანაფარდია, მაგრამ ადეკვატურად არ იმეორებს მათ. პოეზიას დაუფარავი პირობითობა გააჩნია“.[40]

და მაინც, ნებისმიერ შემთხვევაში, ეკრანიზაცია ლიტერატურული ნაწარმოების კინოში გადატანა კი არ არის, არამედ მისი კინოენაზე თარგმნაა, ისევე, როგორც ამას აკეთებენ ნებისმიერ სხვა, უცხო ენაზე თარგმნისას. ამასთან, შესაძლებელია ლიტერატურა ითარგმნოს კინოენაზე ორნაირად: როგორც პროზა და როგორც პოეზია.

„კინემატოგრაფიული“ ნაწარმოებების უმეტესობა იწვევს ცდუნებას მათი კინოენაზე „პროზაულად სათარგმნად“. „არაკინემატოგრაფიულ“ ნაწარმოებებს კი პოეტური თარგმანით უფრო მოიხელთებ, თუმცა, პირიქითაც შესაძლებელია. (გავიმეორებ, რომ სიტყვაში „თარგმანი“ იგულისხმება ლიტერატურის კინოენაზე გადატანა, თარგმნა).

---

[38] კვარაცხელია რ. მეტაფორული ტენდენციები XX საუკუნის 60-80-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში. სადისერტაციო ნაშრომი, http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/rusudan_kvaracxelia_disertacia.pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 08.03.22.

[39] Эйзенштейн С.М. Избранные произжедения в шести томах, т.2, М., „Искусство“, 1964, стр. 324.

[40] Шкловский В. За 60 лет. М., „Искусство“, 1985, Стр. 35-36.

პროზასა და პოეზიასთან დაკავშირებით პოეტი და მწერალი ოთარ ჭილაძე წერდა: „პოეტური ნაწარმოები პროზაულისაგან ენობრივად კი არ განსხვავდება, არამედ ჟანრობრივად. ჟანრს აქვს თავისი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები. პოეზია, ჩემი თვალსაზრისით, უფრო ფრინველია, პროზა კი, უფრო ცხოველი. პოეზია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გლუვი, თბილი, ლამაზი კვერცხიდან იჩეკება, პროზა კი საშოდან იბადება. მათი შექმნისა და ამქვეყნად მოვლინების პროცესები განსხვავდება მხოლოდ, თორემ ჩვენთვის, ადამიანებისათვის, ანუ მკითხველისათვის, ერთნაირად გასაგებია. ანდა გაუგებარია, როგორც ერთის, ისე მეორის ენა“.[41]

კინოს, პოეზიისა და პროზის ურთიერთობაზე კინორეჟისორი ელდარ შენგელაიაც მსჯელობს: „კინო არ დაბადებულა, როგორც ხელოვნება. ის დაიბადა, როგორც ატრაქციონი, მერე იქცა ხელოვნებად. თურმე შეიძლება კინოაპარატის გადაადგილება, შეგიძლია მიუახლოვდე სახეს, თურმე არსებობს კინოენა, რიტმი – მსხვილი, საშუალო, შორი ხედის, გრძელი და მოკლე კადრების მონაცვლეობის შეჯერება. ჩემი აზრით, კინო გაცილებით ახლოს არის პოეზიასთან, ვიდრე პროზასთან. ძირითადად, კინო რაღაც ამბავს გიყვება, მაგრამ თუ ეს არ არის მოთხრობილი კინოენით, უინტერესოდ ნაამბობი გამოვა და არავის დაამახსოვრდება, ზემოქმედებას ვერ მოახდენს“.[42]

რა ხდება მაშინ, როდესაც ფილმის ლიტერატურულ საფუძველს, სცენარს მწერალი ქმნის? ეს სცენარი ხან საკუთრივ ამ ფილმისთვისაა დაწერილი, ხან სხვა მწერლის ნაწარმოების მიხედვითაა შექმნილი და ხან - მისივე ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით, რომელსაც ავტორმა ერთხელ უკვე მოუძებნა შესაბამისი მხატვრული ფორმა და აქცია - ნოველად, მოთხრობად, რომანად, პიესად და ა.შ. ამდენად, ისევ ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობასთან მივდივართ.

კინორეჟისორი ფედერიკო ფელინი წერს: „კინო და ლიტერატურა - ეს არის პოლემიკური ურთიერთობა. პირველობაზე უაზრო დავიდან წარმოქმნილი, იმაზე კამათიდან, რომელი რომელს ექვემდებარება. თითოეული ხელოვნების ნიმუში იმ განზომილებაში ცოცხლობს, რომელშიც ჩაისახა და რომელშიც გამოიხატა; მისი გადატანა, გადათარგმნა ორიგინალური ენიდან მეორე, განსხვავებულ ენაზე - მის წაშლას, უარყოფას ნიშნავს. როდესაც კინო ლიტერატურულ ტექსტს მიმართავს, შედეგი, საუკეთესო შემთხვევაში, ყოველთვის და მხოლოდ ილუსტრაციული ხასიათის გადაჯგუფება იქნება, რომელიც ორიგინალთან მხოლოდ უბრალო სტატისტიკურ თანხვედრებს ინარჩუნებს: ამბავი, სიტუაციები, პერსონაჟები...“. [43]

ლიტერატურის გავლენა კინოზე უზარმაზარია. თუ ერთი მხრივ, ის ხშირად ასაზრდოებს კინოდრამატურგიას, მეორე მხრივ, თავად განიცდის კინოს გავლენას. ხელოვნების ამ ორი

[41] ჭილაძე ო. ღრუბელი. დიალოგები. თბ., „ინტელექტი“, 2014, გვ. 116.
[42] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ.104.
[43] ფელინი ფ. დასახელებული წიგნი, გვ.116.

დარგის „ურთიერთობის დრამატურგია“ ერთნაირად ვითარდება როგორც მსოფლიო, ასევე ქართულ კინოში. მწერლობამ და მწერლებმა დიდი წვლილი შეიტანეს კინოს საუკეთესო ნიმუშების შექმნაში. ამასთან, ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობა წარმატებული მხოლოდ მაშინ ხდება, როცა შესაბამისი ტექსტი კინოენით ამეტყველდება ეკრანზე.

II თავი

ერლომ ახვლედიანის ლიტერატურა და კინოდრამატურგია

II. I

ერლომ ახვლედიანი - მწერალი და სცენარისტი

მწერალ, დრამატურგ და კინოსცენარისტ ერლომ ახვლედიანის შემოქმედება კარგი მაგალითია კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთობის განსახილველად.

ყოველდღიურ ამბებზე დაკვირვება, საგაზეთო სიახლეების აღნუსხვა, საინტერესო ამბების ჩაწერა ერლომ ახვლედიანისთვისაც მნიშვნელოვანი იყო, სასცენაროდ ამბებისა თუ თემების შესარჩევად და ამაში მის სტუდენტებსაც წვრთნიდა (ამას ქვემოთ განვიხილავთ). დასაწყისისთვის კი, ისეთ ლიტერატურაზე ვისაუბროთ, რომელიც, ერთი შეხედვით, არც კინოსა (და არც თეატრის) სპეციფიკისთვის საჭირო მახასიათებლებს არ ატარებს.

ასეთია ერლომ ახვლედიანის „ვანო და ნიკო“, თუმცა, ამ ნაწარმოების მოტივებზე, კინორეჟისორმა პეტერ მესაროშმა ფილმი „სულელი ბროწეულის ხე“ გადაიღო და თეატრის რეჟისორმა რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრში სპექტაკლი „ვანო და ნიკო“ დადგა.

ფილოსოფოსმა და მწერალმა, ჯანრი კაშიამ ერთხელ საუბარში თქვა: „ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ავტორი ქართულ ლიტერატურაში, ჩემი აზრით, ერლომ ახვლედიანია. გურამ

რჩეულიშვილი სულ ეუბნებოდა, „ვანო და ნიკო“ ნობელის პრემიამდე მიგიყვანსო. ეს არის ნაწარმოები, რომლის ყოველი სეგმენტი ლიტერატურის საწყისია. მასში უკვე დევს ლიტერატურა, თუ გინდა - გააგრძელე“.[44]

ყველაფერი უნივერსიტეტის ბაღში დაიწყო, სადაც ჯერ აღმოსავლეთმცოდნეობისა და შემდეგ ისტორიის ფაკულტეტის სტუდენტი ერლომ ახვლედიანი მეგობრებს გამოგონილი გმირების - ვანოსა და ნიკოს ამბებს უყვებოდა. ეს მეგობრები იყვნენ: ედიშერ გიორგაძე, ლევან მალაზონია, ბესიკ ადეიშვილი, შოთა ჩანტლაძე, ირაკლი რამიშვილი, ზურაბ კიკნაძე, ლევან თოლორდავა, თამაზ აბულაძე, ვაჟა დუნდუა, გურამ რჩეულიშვილი.

თავიდან გასართობად უამბობდა. „არც უფიქრია - რაიმე სერიოზულს ვქმნიო. ვანო და ნიკოს პროტოტიპები ვანო ყვავილაშვილი და ნიკო გამყრელიძეც მისი მეგობრები იყვნენ და სიამოვნებით ისმენდნენ უცნაურ იგავებს, სადაც ვანო სულ კარგი იყო, ნიკო კი სულ ცუდი. თუმცა, სინამდვილეში, რა თქმა უნდა, ნიკო, ისევე როგორც ვანო, ერთმანეთზე უკეთესები არიანო - ამბობდა ხოლმე ერლომი. 1958 წელს ერლომის ნაწარმოებები „ვანო და ნიკო“ და „ადამიანი დაიბადა“, მისმა მეგობრებმა, მათ შორის, გურამ რჩეულიშვილმა, „მნათობის“ რედაქციაში, სიმონ ჩიქოვანთან წაიღეს. მან „ადამიანი დაიბადა“ დაბეჭდა. ერლომი ნელ-ნელა აღმოჩნდა ლიტერატურაში ჩაბმული“.[45]

მოგვიანებით, ნიკოს პროტოტიპი, ნიკო გამყრელიძე გაიხსენებს: „თავიდან არც მიფიქრია, რომ ნიკო მე ვარ და ვანო - ვანო ყვავილაშვილია. მერე აღმოჩნდა, რომ ბევრ რამეში ჩვენ ვგავართ ერთმანეთს. და რას ვგულისხმობ - ლიტერატურულ გემოვნებას, პოლიტიკური მოვლენების შეფასებას. მაგალითად, მე თბილისის უნივერსიტეტში მექანიკა-მათემატიკის ფაკულტეტზე ერთადერთი არაკომკავშირელი სტუდენტი ვიყავი, იდეური მოსაზრებიდან გამომდინარე. ასევე იყო ვანო ყვავილაშვილი ფიზიკის ფაკულტეტზე“.[46]

მოკლედ, „ვანო და ნიკო“ არ ჯდებოდა იმ დროს გაბატონებული სოციალისტური რეალიზმის ჩარჩოებში, რის გამოც მისი გამოქვეყნება მოგვიანებით, 1961 წელს, მხოლოდ გამომცემლობა „ნაკადულის“ იმდროინდელმა დირექტორმა, ხუტა ბერულავამ გაბედა, ახალგაზრდული ალმანახის იუმორის განყოფილებაში.

ერლომ ახვლედიანის მეგობარი, ლიტერატორი ზურაბ კიკნაძე ამბობს: „მისი იგავების და მისი ნაწარმოებების კინემატოგრაფიული ანალოგის მოძებნა წარმოუდგენელია. მხოლოდ

[44] კაშია ჯ. ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

[45] ჩუბინიძე ი. დაბრუნება. ჟურნალი „ეპიზოდი“, თბ., 2012, N17, გვ. 114-136.

[46] ტურიაშვილი მ. ინტერვიუ ნიკო გამყრელიძესთან, 10.01.19, https://sputnik-georgia.com/columnists/20161123/233915083/erlom-axvlediani.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.03.21.

ზოგჯერ, ზოგიერთ დიალოგში ამოვიცნობ ხოლმე ერლომს იმ ფილმებში, რომლებიც მისი სცენარებითაა გადაღებული. არ დაბადებულა რეჟისორი, რომელიც მის იგავს გადაიღებდა“.[47]

ასეთი შეფასების მიუხედავად, ზურაბ კიკნაძემ კარგად იცოდა, რომ „ვანო და ნიკოს“ მიხედვით, 1999 წელს უკვე გადაღებული იყო ფილმი „სულელი ბროწეულის ხე“ .

დავიწყოთ იმით, რითაც მწერალი იწყებს - ნაწარმოების პირველი ფრაზით. დასაწყისი ის კამერტონია, რომელიც შინაარსზე მეტად მის განწყობას გვკარნახობს, განგვაწყობს შესაბამისად.

„მას შემდეგ, რაც ბაბუაჩემი აღარ არის, არავინ მიყვება ტკბილ ქართულ ზღაპრებს. ამიტომ, მე, უკვე რამდენი წელია, ძილისწინა ოცნებითა და წარმოდგენებით ვინაზღაურებ ამ დანაკლისს. გავა დრო და დღისაგან გამოყოლილ ფიქრებში ჩამეძინება“.[48]

განწყობა ნათელია, თუმცა, რაც შემდეგ მოდის, უფრო მეტად „არაკინემატოგრაფიულია“. მაგალითად, სხვადასხვა ნოველაში გვხვდება: „ვანომ ცარიელი ოთახი გარეთ გაიტანა“; „ორივე ერთმანეთზე თითო-თითო სანტიმეტრით მაღალი იყო“; „ვანომ თავისი სიზმარი ნიკოს მისცა“; „ერთხელ ვანო ნიკოს სიზმრის კიდეს მიადგა და ცხადში გადაიხედა“.

ეს უცნაური ლიტერატურული გმირები - ვანო და ნიკო ერთმანეთს „მე-ს“ უცვლიან და შემდეგ მისი უკან დაბრუნება სურთ: „ვანო, აღარ მინდა ნიკოობა, დამიბრუნე ჩემი ვანოობა, კარგია ვანოობა“.

ნაწარმოების ასეთი სტილი შემთხვევითი არ არის - ეს იმდაგვარი იგავური ჟანრია, „რომელიც ვითარების, ურთიერთობის აბსურდამდე დაყვანით გვაიძულებს აბსურდს იქით დავინახოთ რაღაც არაჩვეულებრივი, ამ სიტყვის გაუცვეთელი მნიშვნელობით, რასაც შეგვიძლია ჭეშმარიტება ვუწოდოთ“ .[49]

ავტორის სტილი უაღრესად ლაკონურია, აღწერებისა და წიაღსვლების გარეშე, დიდაქტიკური, როგორც ყველა იგავი და სხარტი, იუმორით შეზავებული. ყოველივე ამის გადათარგმნა კინოენაზე ნამდვილად არ იყო იოლი.

იმის მიუხედავად, რომ ერლომ ახვლედიანი არ ფიქრობდა „ვანო და ნიკოს“ სცენარად გაკეთებას, მაინც დათანხმდა ახალგაზრდა უნგრელ რეჟისორ პეტერ მესაროშის დაჟინებულ თხოვნას, ემუშავა მასთან და ყოფილიყო სცენარის თანაავტორი.

„ამ ზღაპრებში არაფერი არ არის სპეციალურად ქართული, ქართულია მხოლოდ სახელების წარმომავლობა - ვანო და ნიკო, მაგრამ არც ერთ შემთხვევაში „ივან და ნიკოლაი“, „ვანია და

[47] კიკნაძე ზ. ერლომ ახვლედიანის ხსოვნის საღამო, 23.11.12, პირადი არქივი.
[48] ახვლედიანი ე. ვანო და ნიკო. თბ., „ნაკადული“, 1986, გვ.3.
[49] კიკნაძე ზ. კოღო ქალაქში. თბ., „სიესტა“, 2010, გვ.16.

კოლია“. ზღაპარი ღრმად ნაციონალურია, როგორც ორნამენტის ხაზი“, - წერდა ანდრეი ბიტოვი“. [50]

ალბათ გასაკვირი არაა უნგრელი რეჟისორის დაინტერესება „ვანო და ნიკოთი“.

ზოგადად, უცხოენოვანი მკითხველი (ისევე, როგორც ქართველი) დიდ ინტერესს იჩენს ამ ნაწარმოების მიმართ. „ვანო და ნიკო“ ნათარგმნია რუსულ, სომხურ, ჩეხურ, გერმანულ, უნგრულ, არაბულ, ნიდერლანდურ ენებზე.

90-იანი წლების ბოლოდან „ვანო და ნიკო“ უცხოელებისთვის ქართული ენის შემსწავლელი კურსების პროგრამაში იყო ჩართული და მაშინ ბევრმა აქ ჩამოსულმა სტუმარმა ორიგინალში გაიცნო და შეიყვარა ეს ნაწარმოები. მათ შორისაა ერლომ ახვლედიანის ნაწარმოებების ნიდერლანდურ ენაზე მთარგმნელი ინგრიდ დეხრავე, რომელიც „ვანო და ნიკოს“ ადამიანურ ურთიეთობათა ენციკლოპედიას უწოდებს.[51]

აქცენტს ადამიანურ ურთიერთობებზე მხოლოდ იგი არ აკეთებს: „ნუ შევეცდებით ამ „არაკებში“ რაიმე მორალის პოვნას, - გვაფრთხილებს წიგნის ბოლოსიტყვაში რეზო ყარალაშვილი, - ვთქვათ, ვანოში სიკეთისა, ხოლო ნიკოში ბოროტების დანახვას, ვინაიდან ვანო ყოველ წუთს შეიძლება განიკოვდეს, ხოლო ნიკო კი გავანოვდეს. მორალი სოციალური კატეგორიაა, ხოლო ერლომ ახვლედიანის არაკების თემა არაა კონკრეტული საზოგადოება, არამედ ყოფიერებაა მის მთლიანობაში, რაც აღემატება ყოველივე იმას, რასაც ჩვეულებრივ „კარგს“ ან „ცუდს“ ვუწოდებთ ხოლმე. ვანო და ნიკო ზღაპრული გმირების თარგზე გამოჭრილი თავისებური „სამუშაო ჰიპოთეზებია“, რომლებიც მოწოდებულია წარმოაჩინონ ადამიანთა ურთიერთობის მრავალფეროვნება და შთაგვაგონონ ის უბრალო ჭეშმარიტება, რომ სამყაროს ჰარმონია არ დაირღვევა ცალკეული შეუსაბამობის გამო“.[52]

ნაწარმოები შესავალისა და 15 ნოველისაგან შედგება: 1) ერთხელ, 2) ყველაფერი რიგზე იქნებოდა, 3) ვანო და ნიკო და სიცილი, 4) ვანო და ნიკო და ასანთი, 5) ვანო და ნიკო და ვალი, 6) ბრიყვი ვანო და ჭკვიანი ნიკო, 7) ვანო და ნიკო და ნადირობა, 8) ვანო და ნიკო და სიმაღლე და სიდაბლე, 9) ვანო და ყოვლისშემძლე ნიკო, 10) ვანო და შვიდი ნიკო 11) შენი იყოს!, 12) ბევრს ნუ ისურვებ, ნიკო!, 13) ვანო ნიკოს სიზმარში, 14) ლურჯთვალა ია, 15) ვანო და ნიკო და ნიკო და ვანო.

ლიტერატურულ პირველწყაროში იგავისთვის დამახასიათებელი ზოგადი დრო და გარემო, რომელიც სხვადასხვა ნოველაში განსხვავებულია: ქალაქი, სოფელი, მინდორი, მაღალი

[50] არგანაშვილი გ. ერლომ ახვლედიანი. „არმური“, https://armuri.georgianforum.com/t217-topic, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20. 02. 22.

[51] დეხრავე ი. ერლომ ახვლედიანი. ზარმაცი თაგუნას ამბავი და სხვა მოთხრობები. თბ., „ლინკი“, 2007, გვ. 8.

[52] არგანაშვილი გ. დასახელებული ნაშრომი.

მწვერვალები, დედამიწა... ფილმში დაკონკრეტდა და XX საუკუნის 20-იანი წლების თბილისად, კერძოდ, სოლოლაკად იქცა, ვანო და ნიკო კი - უბნის კოლორიტებად. დროისა და ეპოქის აღმნიშვნელ ატრიბუტებად კინო და ფოტოკამერა მოგვევლინა, რომელიც ფირზე აღბეჭდავს ან ცდილობს აღბეჭდოს რაღაც მოუხელთებელი, მშვენიერი, წარმავალი, მხოლოდ იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელი. ამასვე ცდილობს ფილმის რეჟისორიც და თამამად აკეთებს თავის ინტერპრეტაციას, თუმცა პერიოდულად, ამ მცდელობაში ხვდება, რომ ფეხქვეშ ეცლება ლიტერატურული პირველწყარო და ისევ უბრუნდება ტექსტს, ახდენს მის ილუსტრაციას და არა კინოენაზე თარგმნას.

ფილმში „სულელი ბროწეულის ხე“ თხრობის სტილი ნარატიულია, თანმიმდევრული, იგავური ფორმა შენარჩუნებულია, რეჟისორი იყენებს იუმორს, ირონიას. ფილმი ფანტასმაგორიაა. კარგად ვერ გაარკვევ, მისი გმირები ჭკვიანები არიან, თუ ბრიყვები, ნორმალურები, თუ გიჟები.

„მათ, ვისაც ბავშვური აღქმის უშუალობა და გულწრფელი აღტაცების უნარი კიდევ შერჩენიათ, შეუძლიათ ყველგან და ყოველთვის იკითხონ ეს წიგნი. ხოლო განსაკუთრებული ნიჭისა და ღრმა ფანტაზიის მქონე მკითხველს ვურჩევ, „ვანო და ნიკოს“ კითხვის დროს ცოტათი განზე გადგეთ, დაახლოებით იმ მანძილზე, ნახატის ფერი საღებავის სუნს რომ ჰკარგავს. თუმცა, ესეც არაა საკმარისი, საჭიროა უძრავი წერტილის მოძებნა, დროსა და სივრცეში პირობითად უძრავი წერტილიდან ზუსტად აღიქვამთ მასალის ბუნებრიობას, მოძრაობის მიმართულებას და იმ უცნაურ მხატვრულ ფორმას, რომელშიც „ვანო და ნიკოა“ ჩამოსხმული. კითხვა უფრო გაგიადვილდებათ, თუ ზუსტად განსაზღვრავთ, რა მანძილი გაშორებთ იმ ზღაპრულ სამყარომდე, სადაც ვანო და ნიკო ცხოვრობენ“.[53]

ფილმში ეს ზღაპრული სამყარო მუდმივად ხელიდან გეცლება: ხან ძალზე კონკრეტული ხდება, ხან ძალიან აბსტაქტულია. როგორც კი ავტორების შემოთავაზებულ თხრობის სტილს მიიღებ, თხრობა მაშინვე სხვა სტილზე გადადის. ფილმი ვერ გათავისუფლდა ლიტერატურული ნაწარმოების ტყვეობისგან და თავისი კინოენა ვერ ჩამოაყალიბა.

„ლიტერატურულმა კლასიკამ კინემატოგრაფს ის შესაძლებლობები გაუხსნა, რომლებიც მან შემდგომში აქტიურად აითვისა და საკუთარ მონაპოვრად აქცია. პირველი - ქმედითი ხედის შეხამების პრაქტიკული ხერხი მეორე - ემოციურ ხედთან, რომელიც მოქმედების სხვადასხვა ელემენტის შეხამებისგან იბადება, უფრო კინემატოგრაფიულია, ვიდრე ლიტერატურული. ლიტერატურას, რომელიც სიტყვას ფლობს, გაცილებით ეადვილება დაკმაყოფილდეს მოთხრობით, მკითხველისადმი პირდაპირი მიმართვით, მოვლენებისა და მათ შესახებ ავტორისეული თვალსაზრისის ახსნით. ლიტერატურა, რომელიც დაწვრილებით აღწერს რა

[53] არგანაშვილი გ. დასახელებული ნაშრომი.

მოქმედებას და მოვლენებს აღადგენს, მკითხველის მხედველობით წარმოსახვას მიმართავს და ამით ცდილობს ხელოვნების სხვა, მხედველობითი საფუძვლის მქონე სახეობათა ჩანაცვლებას. სწორედ ეს აახლოებს მას კინოსთან. მრავალი ლიტერატურული ნაწარმოები სულაც არ ჩქარობს მკითხველისთვის ავტორის უშუალო დასკვნების გამოთქმას. მათ შეიცავს ინტრიგის დაწვრილებითი ხატოვანი აღწერა და ნატიფად, ოსტატურად ორგანიზებული მეორე ხედი - ვითარება, მოქმედების გარემო, თანმხლები გარემოებები, მომხდარის ფსიქოლოგიური დეტალიზება. მათ ურთიერთქმედებაში იბადება ემოციური ატმოსფერო, ჩნდება ერთგვარი, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველი კონტაქტი პირველი ხედის მოვლენებსა და მეორე ხედის აკომპანიმენტს შორის. ასეთი კავშირები ფაქიზად ვლინდება, ისინი მწერლის მიერ წინასწარ მოფიქრებული, ზოგჯერ ზუსტად შეფასებულია, ხოლო ზოგჯერ მხოლოდ ნაგრძნობი და ინტუიციურად შემჩნეული“. [54]

2018 წელს, რეჟისორმა რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრში ერლომ ახვლედიანის მოთხრობების მიხედვით, ერთმოქმედებიანი სპექტაკლი „ვანო და ნიკო“ წარუდგინა მაყურებელს. მოთხრობები პიესად თავად რეჟისორმა აქცია.

„მიუხედავად იმისა, რომ მოთხრობაში მხოლოდ ორი პერსონაჟია - ვანო (მიხეილ არჩვაძე) და ნიკო (სანდრო მიკუჩაძე-ღაღანიძე), სტურუამ მათ უცნობი - დავით დარჩია და ქალი - ნინო არსენიშვილი დაუმატა და დუეტი სცენურ კვარტეტად აქცია. ტანმორჩილი და მოძრავი მიხეილ არჩვაძე უფრო ჩაპლინის მაწანწალას სევდიან-კომიკურ ასოციაციას იწვევს. ერლომ ახვლედიანის მიერ აღწერილი მორცხვი და კეთილშობილი ვანოსგან განსხვავებით, ის უფრო ცოცხალია და ირონიულიც.

სანდრო მიკუჩაძე-ღაღანიძის ნიკო კი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მიუღწეველ სევდასა და აუხსნელ აგრესიას შორის მერყეობს. თუმცა რეჟისორი იგავური ფორმისა თუ თხრობის გამო, იძულებულია, გმირები მაინც შავ-თეთრ განზომილებაში მოაქციოს და შესაბამისად, ვანო კეთილი იყოს და ნიკო - ბოროტი. თუმცა ფინალში მოინდომებს, რომ მათ როლები გაცვალონ და „ვანო განიკოვდეს" და „ნიკო გავანოვდეს", მაგრამ ექსპერიმენტი საბოლოოდ მაინც არ გამოდის და გიგანტურ კიბეებზე ამხედრებულნი, ისინი უცნაურ ორთაბრძოლას იწყებენ - ვინ უფრო მაღლა აბობღდება...“[55]

სპექტაკლმა თავიდანვე აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. თუ ერთი კრიტიკოსისთვის ის არის „მომაბეზრებელი მეტაფორა მიუღწეველ ძალაუფლებაზე განადგურებებული მეგობრობისა თუ სიყვარულის ხარჯზე“, მეორე ამბობს, რომ: „არავის სჯერა ნიკოს გავანოების, ასეთი ბუნებაში არ არსებობს. ეს რომ ასეა, გადასარევად იცის თავად სპექტაკლის ავტორმაც,

[54] კვარაცხელია რ. დასახელებული ნაშრომი.

[55] ბუხრიკიძე დ. გაქრნენ ძვირფასი ანბანები. http://liberali.ge/news/view/35614/gaqrnen-dzvirfasi-anbanebi, 05 აპრილი, 2018, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

მაგრამ პოზიტიური ფინალით ცხოვრება „გაგვილამაზა“ და თავიც მოიტყუა. იქნებ, სჯობს კიდეც ილუზიაში ცხოვრება, მით უმეტეს, ქართველ მაყურებელს უყვარს ბედნიერი დასასრული, მაგრამ გახსოვდეთ, რომ ყველა და მათ შორის, მეც ვანოობისკენ ვისწრაფვით, მაგრამ ნიკოებად ვრჩებით. ასე რომ სპექტაკლი ჩემისთანა მაყურებლისთვის პირველივე ფინალურ აქცენტზე დასრულდა, მეოცნებეებისთვის კი მეორე ფინალურ აქცენტზე (სპექტაკლს ორი ფინალი აქვს)“.[56]

თუმცა, არსებობს სრულიად განსხვავებული შეფასება: „ერთ ღერძზე აგებული, ორი პერსონაჟის გარშემო გამთლიანებული, პატარ-პატარა მოთხრობა-ჩანახატები იგავების ასოციაციას აღძრავს მკითხველში. არსებობენ მწერლები და მათი შექმნილი ნაწარმოებები, რომელთაც ვერცერთ დღემდე არსებულ მიმართულებას ვერ მიაკუთვნებ. ძნელია „ვანოს და ნიკოს“ ჟანრის განსაზღვრაც. ადამიანის შინაგანი სამყარო, ადამიანთა შორის თუ ადამიანის გარე სამყაროსთან, ბუნებასთან ურთიერთობა, ცხოვრების არსის, რაობის კვლევა, სიყვარული, მეგობრობა, ღალატი, დათმენა, დათმობა, ქიშპობა, დაპირისპირება, თავმდაბლობა, ამპარტავნება, მომხვეჭელობა, სიკეთე, ბოროტება და სხვ., მოკლედ ყველა ის პრობლემა, განცდა, გრძნობა თუ ფიქრი, რომელიც საუკუნეებია ადამიანთა მოდგმას აწუხებს მწერალმა მცირე ფორმატის დიდ ნაწარმოებში ასახა. სიურეალისტური, რეალობისა და ირეალობის, ცხადისა და ზმანების ზღვარზე არსებული თანამედროვე ზღაპარ-თქმულებიდან რობერტ სტურუამ ფეერიული სპექტაკლი-აბსურდი შექმნა“.[57]

ისევე, როგორც ერლომ ახვლედიანის მოთხრობაშია, რობერტ სტურუამ ვანოსა და ნიკოს ამბები დაასათაურა და ერთ მთლიანობად შეკრა. ზოგი სათაური უცვლელად გადმოიტანა, ზოგიც, სარეჟისორო ინტერპრეტაციიდან გამომდინარე, შეცვალა.

სცენის სიღრმეში მორბენალ სტრიქონებად ვხედავთ წარწერებს: „შესავალი“, „ერთხელ“, „კბილის ამოღება“, „ნოტარიუსთან“, „სიზმარი“ „დედა“, „პირველი სიყვარული“, „ამაოება“, „ასანთი თუ მეორე სიყვარული?“, „ვანო და სიყვარული და ასანთი“, „მეგობრობის მსხვერპლი“, „ფრინველი ვანო“, „ნადირობის შემდეგ“ „Show must go on“, „სახრჩობელაზე“, „დასასრული - The End“...

„ნაწარმოებში თქმულება-ზღაპარს მთხრობელი ყვება, რობერტ სტურუამ სპექტაკლში დავით დარჩიას პერონაჟს უცნობი უწოდა. უცნობი - ამბის გადმოცემის, მოვლენათა რიგის განვითარების, რეჟისორის სათქმელის გახსნილად, პირდაპირ გადმომცემი - სპექტაკლის

[56] ჩხარტიშვილი ლ. ფიქრები რობერტ სტურუას სპექტაკლზე „ვანო და ნიკო“. http://lashachkhartishvili.blogspot.com/2018/03/blog-post_30.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 01.03.22.

[57] ვასაძე მ. ერლომ ახვლედიანის „ვანოსა და ნიკოს“ სტურუასეული ფეერია. April 19, 2018, http://vasadzemaka.blogspot.com/2018/04/blog-post.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 02.02.22.

„დირიჟორი“, მთავარი შემკვრელი ღერძია. დავით დარჩიას პერსონაჟი სხვადასხვა ასოციაციას აღძრავს მაყურებელში. კეთილი მეზღაპრე, ცხოვრებისგან დაღლილი, უძილობაშეყრილი, სასმელს მიძალებული, მაგრამ ჯერ კიდევ მეოცნებე გმირი - რეჟისორის პროტოტიპადაც შეიძლება აღვიქვათ. სწორედ უცნობი იწყებს ამბის თხრობას და მეზღაპრე-მეთოჯინესავით ვანოს და ნიკოს მარიონეტებს აცოცხლებს სცენაზე“. [58]

ლიტერატურულ პირველწყაროში ვანოსა და ნიკოსთან ერთად ზოგჯერ სხვადასხვა ქალი პერსონაჟი გვხვდება. სტურუამ ეს პერსონაჟები სამ გამოკვეთილ ხასიათად ჩამოაყალიბა და ერთ მსახიობს (ნინო არსენიშვილს) მისცა სათამაშოდ.

ზოგი კრიტიკოსის შენიშვნების მიუხედავად, ფილმისგან განსხვავებით, რობერტ სტურუამ შეძლო ლიტერატურული ნაწარმოების თეატრის ენაზე გადატანა. ერთი მხრივ, ფილმშიც, როგორც სპექტაკლში, თხრობით გადმოცემული ამბები დიალოგებადაა ქცეული, დამატებულია გმირები, მოვლენები, ზოგჯერ შეცვლილი და დამატებულია ტექსტი, მაგრამ სპექტაკლისგან განსხვავებით, აქ მწერლის თხრობის სტილი არაა შენარჩუნებული.

სპექტაკლი მოთხრობა „ვანო და ნიკო და ნიკო და ვანოთი“ მთავრდება. „ადრე ნიკო ვანო იყო, ხოლო ვანო - ნიკო. მერე ნიკო ვანო გახდა, ხოლო ვანო - ნიკო. ბოლოს ორივე გავანოვდა“. [59] ნიკო ბოროტია, მაგრამ აღარ მოსწონს, რომ ბოროტია. მას გავანოება სურს, რადგან ვანო კეთილია. კეთილ ვანოს კი აღარ უნდა სიკეთის ქმნა, რომლის გამოც მუდამ დაჩაგრულია და განიკოვება მოუნდა.

„რობერტ სტურუას სპექტაკლში, ორ გმირს შორის სცენაზე ცხარე კამათი გაიმართება და ნიკო ვანოს კლავს... ეს ცხოვრებისეული სამწუხარო რეალობაა... ჩვენთან, თუ მსოფლიოს ნებისმიერ კუთხეში, კეთილი ვანოების ადგილი არ არის. კეთილი ვანოები იღუპებიან. მაგრამ, სიზმრისა და ცხადის, რეალობისა და ირეალობის ზღვარზე გადაწყვეტილ სპექტაკლში განვითარებულ ამბავს, რობერტ სტურუა ამერიკული კინოსთვის დამახასიათებელი Happy end-ით ამთავრებს. ნინო არსენიშვილის დამხმარე-ფერია ანგელოსის თეთრი ფრთებით გამოფარფატდება სცენაზე, ვანოსაც და ნიკოსაც ფრთებს უკეთებს, ამშვიდებს და ორთავეს ვანოობას სთავაზობს. ასე გადაჰყავს ისინი ამქვეყნიური სამყაროდან ირეალურ, მიღმისეულში“.[60]

ზოგს სჯერა ნიკოს გავანოვების და ზოგს - არა. პიესა შეკრულია ერთ მთლიანობად, თუმცა, ერლომ ახვლედიანის ნაწარმოებისგან განსხვავებით, გმირები უფრო სწორხაზოვნები არიან.

[58] ვასაძე მ. დასახელებული ნაშრომი.

[59] ახვლედიანი ე. ვანო და ნიკო. თბ., „ნაკადული“, 1986, გვ. 59.

[60] ვასაძე მ. დასახელებული ნაშრომი.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ამ ბოლო ნაწილის გარდა, სადაც ვანო კარგი ადამიანია და ნიკო - ცუდი, მთავარი გმირები გარკვეული თვისებების მატარებელი, ბოლომდე ჩამოყალიბებული პერსონაჟები არ არიან. ზოგჯერ ორივე ერთნაირად ცუდად იქცევა, ზოგჯერ - ერთნაირად კარგად, ზოგჯერ კი ეს ქცევა არც კარგია და არც ცუდი, არც ბრიყვულია და არც ჭკვიანური. ეს ორი გმირი ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილში იცვლება და ერთმანეთში გადადის, ერთმანეთს ეჯიბრება, ხან ვანო ერთია და ნიკო - შვიდი. „განიკოვება“ და „გავანოვება“ უკვე დიდი ხნის დაწყებულია, ნაწარმოების პირველივე გვერდიდან, შესავალიდან, როცა ავტორი ცდილობს, რომ საკუთარი თავი წარმოიდგინოს სხვა ადამიანების ადგილზე.

ერლომ ახვლედიანი აჩვენებს, რომ ადამიანი არ არის მარტო, ჩვენ გავლენას ვახდენთ ერთმანეთზე, ვიმსგავსებთ ერთმანეთს, გადავდივართ ერთმანეთში, ამავე დროს, განვიზიდავთ. ადამიანთა ურთიერთობა - პროცესია, რომელიც არ წყდება. მართალია, ზოგ კრიტიკოსს არ სჯერა ცუდი ნიკოს „გავანოვების“, მაგრამ ავტორს, ერლომ ახვლედიანს - სჯერა. ნაწარმოები ამითაცაა უჩვეულო - ფორმით იგავური ჟანრის, მაგრამ ძალზე პლასტიკური, ლაღი, იუმორით სავსე, გაჯერებული თავისუფალი ჰაერით, რომელშიც მკითხველი თავად სუნთქავს ავტორის შექმნილი სამყაროთი.

ყოველივე ამის გადატანა ურთულესი იყო ხელოვნების ორი სხვადასხვა დარგის ენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ „სულელი ბროწეულის ხეს“ ტიტრებში სცენარისტებად პეტერ მესაროში და ერლომ ახვლედიანი არიან მითითებული, „ვანო და ნიკოს“ სამყარო კინოენაზე ვერ ითარგმნა. თუმცა, ეს თვითონ ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორმა თავიდანვე იცოდა (რაც საუბარშიც არაერთხელ უთქვამს).[61]

ფრანგი რეჟისორი ერიკ რომერი ამბობს: „განსაკუთრებით მაღიზიანებს ის ფილმები, სადაც აქცენტი კეთდება ფორმის პლასტიკურობაზე, რადგან ინსპირაცია სათავეს იღებს მხატვრობიდან. ასევე, კინო არის დრამატული ხელოვნება, მაგრამ მან შთაგონება თეატრიდან არ უნდა აიღოს. კინო, გარკვეული თვალსაზრისით, ლიტერატურული ხელოვნებაცაა, მაგრამ მისი ღირსება არ უნდა ეფუძნებოდეს მარტოოდენ სცენარსა და დიალოგებს. სიტყვისა და გამოსახულების მჭიდრო კავშირი წარმოშობს წმინდა კინემატოგრაფიულ სტილს. მეორე მხრივ, როდესაც პერსონაჟებს ათქმევინებენ ხოლმე იმ სიტყვებს, რომლებიც თავისუფლად შეიძლება ითქვას კადრსმიღმა კომენტარით (არა პერსონაჟის მიერ, არამედ ნარატორის), ამას როგორც წესი თეატრის გემო დაჰკრავს. როდესაც ნარატორის მაგივრად, პერსონაჟი ამბობს რაღაცას იმისთვის, რომ მაყურებელს აუხსნას კონკრეტული სიტუაცია, ან ეპიზოდი, ამას

[61] ნაშრომის ავტორის პირადი მოგონება.

ნაკლებ კინემატოგრაფიულად მივიჩნევ. ნარატორის ჩართვა კინოში ნაკლებ ხელოვნურად მეჩვენება“.[62]

მეორე დიდი რეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი წერს: „თუ სცენარი ბრწყინვალე სალიტერატურო ენაზეა დაწერილი, მაშინ, უმჯობესია, დარჩეს პროზად. თუ მასში მაინც გვინდა დავინახოთ ლიტერატურული საფუძველი ჩვენი მიმავალი ფილმისთვის, პირველ რიგში, მისგან უნდა გაკეთდეს სცენარი, ანუ ფილმის გადასაღებად რეალური საფუძველი. მაგრამ ეს უკვე იქნება ახალი, შესწორებული სცენარი, რომელშიც ლიტერატურული გზით შესაბამისი კინემატოგრაფიული ეკვივალენტი მოიძებნება“.[63]

II. II

სცენარისტისა და რეჟისორის ერთობლივი მუშაობა

ერლომ ახვლედიანი ეთანხმებოდა მოსაზრებას, რომ სცენარი ლიტერატურული ნაწარმოები არ არის და ის მხოლოდ კონკრეტული ფილმისთვის უნდა შეიქმნას. ამასთან ერთად მიაჩნდა, რომ უმჯობესია, სცენარი კონკრეტული რეჟისორისთვის დაიწეროს. ამიტომაც არასოდეს დაუწერია სცენარები თავისთვის, რომლებსაც შემდეგ რომელიმე რეჟისორს შესთავაზებდა. მეტიც, არც განაცხადები (რომელსაც მოგვიანებით სინოფსისს უწოდებენ) დაუწერია, მომავალში სცენარად ქცევის მიზნით. მას ჰქონდა იდეები, რომლებსაც ხედავდა მოთხრობებად, იგავებად, რომანებად, პიესებად და სულ რამდენიმე მათგანს - სცენარებად.

ერლომ ახვლედიანისთვის მნიშვნელოვანი იყო კონკრეტული რეჟისორის იდეა, ხედვა, მოსაზრებები, წინადადებები, რადგანაც თვლიდა, რომ ფილმი რეჟისორისაა და მას უნდა დახმარებოდა ჩანაფიქრის რეალიზებაში.

„ამ საკითხზე პრინციპული შეხედულება მაქვს. მიუხედავად იმისა, რომ კინო კოლექტიური შემოქმედებაა, მაინც მიმაჩნია - იგი მთლიანად რეჟისორის კუთვნილებაა, მისი მხატვრული

[62] ინტერვიუ ერიკ რომერთან - ძველი და ახალი (1965) - ფრაგმენტები, ონლაინ კინო ჟურნალი „ჯენარიელო“, 30.11.2020, http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/1965.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 09.03.21.

[63] Тарковский А. /Запечатленное время. https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya, უკანასკნელად გადამოწმდა: 05.03.22.

აზროვნების შედეგია. ამიტომ, აქედან გამომდინარე, გადაღების პერიოდში მე მის მუშაობაში არ ვერევი. ვიტოვებ მხოლოდ სათათბირო უფლებებს... ვცდილობ ჩავერიო მხოლოდ რეჟისორის ინიციატივით“.[64]

ანდრეი ტარკოვსკი ამბობს: „რა თქმა უნდა, რეჟისორს შეუძლია და ხშირადაც მიმართავს მწერლის დახმარებას, რომელიც სულით მასთან ახლოს არის. შემდეგ ეს მწერალი, უკვე როგორც თანაავტორი, ანუ სცენარისტი, მონაწილეობს ლიტერატურული საფუძვლის განვითარებაში, თუ იზიარებს რეჟისორის ჩანაფიქრს, მზადაა, მას ბოლომდე დაემორჩილოს, შეუძლია მისი შემოქმედებითად განვითარება, გამდიდრება საჭირო მიმართულებით“.[65]

ერლომ ახვლედიანიც კონკრეტულ რეჟისორთან მხოლოდ იმ შემთხვევაში თანხმდებოდა მუშაობას, თუ დაინახავდა, რომ ისინი თანამოაზრეები იყვნენ. თანამოაზრეობა, პირველ რიგში, იდეურ ერთიანობას გულისხმობდა და მხოლოდ ამის შემდეგ უყურებდა მის გემოვნებას, მასალის მხატვრული გადაწყვეტის უნარს.

ასეთი თანამოაზრეობის შესახებ ფედერიკო ფელინიც საუბრობს: „როცა ვმუშაობ, მე და ჩემი თანამშრომლები კლასელებივით თანამოაზრეები უნდა ვიყოთ, გვქონდეს მსგავსი მოგონებები, მსგავსი გემოვნება, ხუმრობები, ერთნაირად უნდა ვაპროტესტებდეთ და დავცინოდეთ სამუშაოს, რომელსაც ვიწყებთ. მოკლედ, ერთად ფილმის წინააღმდეგ“[66].

თუ საბოლოოდ ეს იდეური ერთობა ერლომ ახვლედიანსა და რეჟისორს შორის შედგებოდა, მაშინ იწყებოდა მუშაობა, რომელიც გულისხმობდა გარკვეულ ეტაპებს:

I ეტაპი: თემის ძიება, არჩევა რეჟისორთან ერთად.

ყოველი რეჟისორი ერლომ ახვლედიანთან, როგორც სცენარისტთან, გარკვეული იდეით მიდიოდა. ეს შეიძლებოდა ყოფილიყო:

ა) ამბავი (გამოგონილი, ნამდვილი);

აქ უნდა ვახსენოთ, რომ დრამატურგი ყოველთვის უპირატესობას ანიჭებდა ნამდვილ ამბავს, რომლის შემჩნევასა და დანახვას ასწავლიდა თავის სტუდენტებს. ცხოვრება ყველანაირ სიუჟეტს გვთავაზობს, ჩვენ მისი დანახვა უნდა შეგვეძლოს, ფანტაზია მხოლოდ აუცილებელ შემთხვევაში და იშვიათად უნდა გამოვიყენოთო.

ბ) კონრეტული ხასიათი, საინტერესო პიროვნება, რომელსაც ამბავი არ ახლავს.

ერლომ ახვლედიანი სტუდენტებს დავალებად აძლევდა პორტრეტის დაწერას. უნდა შეერჩიათ მათთვის საინტერესო ადამიანი, შეეგროვებინათ მის შესახებ ინფორმაცია და შემდეგ დაეწერათ მისი პორტრეტი ყველანაირი შელამაზებისა და დამატებების გარეშე. ხშირად, ამ

[64] მხეიძე ნ. ინტერვიუ ერლომ ახვლედიანთან, გაზეთი „ახალი ფილმები“, N12, 1985.

[65] Тарковский А. упомянутая работа.

[66] ფელინი ფ. დასახელებული წიგნი, გვ.181.

ადამიანთან დაკავშირებული საინტერესო ამბავი ინფორმაციის შეგროვებისას გამოჩნდებოდა ხოლმე.

გ) ლიტერატურული ნაწარმოები ეკრანიზაციისთვის, სცენარისტის შერჩევით, იმ მწერლის ნებისმიერი ნაწარმოები, რომელიც რეჟისორს აინტერესებდა.

დ) თეორიული იდეა (მაგალითად, რეჟისორის სურვილი - მინდა გავაკეთო ფილმი ტოლერანტობაზე, სიყვარულზე, ბავშვებზე და ა.შ.).

ასეთ დროს რეჟისორი თავისი იდეის შესაბამის ამბავს, სიუჟეტს სცენარისტთან ეძებდა.

ე) ყოფილა შემთხვევა, როდესაც რეჟისორი თავად არ ყოფილა ჩამოყალიბებული სურვილებში და სცენარისტისთან ეძებდა თემას, იდეას, მზა სცენარს ან განაცხადს, ფილმის გადასაღებად.

ფედერიკო ფელინი წერდა: „ განა სიტყვებით შეიძლება იმის გამოთქმა, როგორ იბადება ფილმის იდეა? როდის და საიდან მოდის, ხშირად, რა აბნეული და ფარული გზებით აღწევს ჩვენამდე? ...ფილმი შეიძლება უმნიშვნელო დეტალიდან დაიბადოს, მაგალითად, როგორიცაა ფერიდან მიღებული შთაბეჭდილება, მეხსიერებაში ჩარჩენილი ერთი გამოხედვა თუ მუსიკალური მოტივი, რომელიც ყურში დაჟინებით გიბჟუის, დღეების განმავლობაში“.[67]

ყოფილა შემთხვევა, როდესაც რეჟისორს იდეა ერლომ ახვლედიანთან საუბრისას გასჩენია.

II ეტაპი: იდეაზე, თემაზე მუშაობა

შეთანხმების შემდეგ იწყებოდა რეჟისორთან ერთად იდეების განხილვა, შეჯერება, ვარიანტების ძიება. ეს ეტაპი ჩქარა მხოლოდ მაშინ მთავრდებოდა, თუ რეჟისორი და სცენარისტი იდეურად ვერ შეთანხმდებოდნენ. ასეთ შემთხვევაში მათი თანამშრომლობა წყდებოდა.

III ეტაპი: თანაავტორების ძიება.

ერლომ ახვლედიანი ცდილობდა, შეძლებისდაგვარად, ხშირად ესაუბრა არჩეულ თემაზე, ყველასთან (მეგობრებთან, კოლეგებთან, სტუდენტებთან, ნაცნობებთან). ის არა მარტო გამოთქვამდა და აყალიბებდა მოსაზრებებს, ყურადღებით უსმენდა მოსაუბრეებს, არამედ, დაინტერესებისა და სურვილის შემთხვევაში, ისინიც შეეძლო ჩაერთო მუშაობაში. არასოდეს დაუზარალებია სცენარი იმის გამო, რომ ავტორი მარტო თვითონ ყოფილიყო. როგორც წესი, თანაავტორობას სთავაზობდა რეჟისორს, პირველ რიგში და შემდეგ, სხვა სცენარისტებს (და არა მარტო მათ); მისი ფილმების აბსოლუტური უმრავლესობის ტიტრებში ორი ან რამდენიმე თანასცენარისტის გვარია მითითებული.

„როცა სცენარი დასრულებულია, როცა ფილმი გადაღებულია, სრულიად ზედმეტია იმის ძიება, თუ თანამოაზრეთა შემოქმედებიდან „ვისი რა არის“. ხოლო, თუ მაინცდამაინც

[67] ფელინი ფ. დასახელებული წიგნი, გვ.70.

ჩავეძიებით, ამ „საზიარო“ სცენარებში, რა არის ერლომ ახვლედიანისეული, ვფიქრობ, ყველაზე მეტად დაგვეხმარება მისი პასუხი კითხვაზე - რა არის თქვენი მთავარი იდეა, რომელიც მოგაქვთ კინოხელოვნებაში?

- სიყვარული და სიკეთე. არ ვიცი, ჩემს მცირე წვლილს კინოხელოვნებაში საერთოდ თუ შეიძლება ეწოდოს რაიმეს „მოტანა“... ყოველ შემთხვევაში, მხოლოდ სიყვარულისა და სიკეთის დასამკვიდრებლად არის გაჩენილი ნებისმიერი ხელოვანი“.[68]

რადგან სიკეთე ვახსენეთ, აქვე მოვიტანთ რეჟისორ ლანა ღოღობერიძის მოგონებას ერლომ ახვლედიანსა და ზაირა არსენიშვილთან ერთად ფილმზე მუშაობის შესახებ: „ერლომი საოცარი ვიღაც იყო. რამდენი იგავი გვინახავს, წაგვიკითხავს, მაგრამ ასე ფილოსოფიურად გააზრებული და ასე სულ უბრალოდ, სადად, თითქოს ეს არაფერი არაა, როგორც ბალახი იზრდება ან წვიმა მოდის, ისე წერდა. ეს არის ფილოსოფიური ლაკონიზმი. ან როგორ მოიფიქრა: კეთილი იყო კეთილი კაცი და შესვა ვირი ვირზე. ჩვენ ეს იგავი პირდაპირ შევიტანეთ სცენარში“.[69]

IV ეტაპი: მასალაზე მუშაობის პროცესი.

ეს პროცესი ალბათ ყველაზე ხანგრძლივი იყო. გროვდებოდა ჩანაწერები, რომლებითაც ივსებოდა რვეულები, ბლოკნოტები, საქაღალდეები. აქ იყო საინტერესო ფრაზები, რომლებიც მუშაობის დროს ითქვა, თეორიული მოსაზრებები, თემასთან დაკავშირებული ციტატები და ა.შ. და რაც მთავარია, სცენარისტთა ჯგუფის მიერ ერთმანეთთან შეჯერებული ვერსიები. საქართველოს ხელოვნების სასახლეში (კულტურის ისტორიის მუზეუმი), ერლომ ახვლედიანის პირად არქივში უამრავი ასეთი რვეული, ბლოკნოტი თუ საქაღალდე ინახება.

ფილმის „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ რეჟისორი ლანა ღოღობერიძე, რომელიც სცენარზე ზაირა არსენიშვილსა და ერლომ ახვლედიანთან ერთად მუშაობდა, იხსენებს: „ყოველდღიურად ვიკრიბებოდით, ვსაუბრობდით, ვმსჯელობდით და მერე ზაირა არსენიშვილი იწერდა. მუშაობის დროს ზოგჯერ „იფეთქებდა“ ერლომი და იწყებოდა ისეთი კამათი, რომ შორიდან გეგონებოდათ, საშინელი ჩხუბიაო. ერლომი, რომლის არსებობის ნიშანი იყო ზრდილობა, მუშაობისას ნამდვილ ვეფხვად გადაიქცეოდა. ეს იყო აზრთა ჭიდილი, საიდანაც მართლაც იბადება ჭეშმარიტება“.[70]

რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი ასევე იხსენებს ფილმზე „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, ერლომ ახვლედიანსა და დავით ჯავახიშვილთან ერთად მუშაობის პროცესს: „სცენარზე მუშაობისას ერლომი შეუპოვარი იყო, როდესაც თავის პრინციპს იცავდა, რადგანაც ეს იყო მისი ცხოვრებისეული პრინციპი. ის ერთ ტყუილს არ გაპატიებდა სცენარში, ყოველთვის სიმართლეს

[68] ქიმერიძე ლ. სიყვარულისა და სიკეთის დასამკვიდრებლად... გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1.12.1983.

[69] ღოღობერიძე ლ. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012, პირადი არქივი.

[70] ღოღობერიძე ლ. დასახელებული წყარო.

წერდა და ამბობდა, მუშაობაში ბოლომდე უნდა დავიხარჯოთო. ეს ფრაზა ჩვენ პირდაპირ შევიტანეთ სცენარში“. [71]

ეს მოგონებები იმის საჩვენებლად მოვიხმეთ, თუ როგორი მნიშვნელოვანი იყო ერლომ ახვლედიანისთვის სცენარის მასალაზე მუშაობა, რადგან ამაზე იყო დამოკიდებული წარმატებული შედეგი.

მასალაზე მუშაობისას, შეიძლება საჭირო გამხდარიყო: სხვადასხვა ადამიანის გაცნობა და მათგან გარკვეული ინფორმაციის მიღება, სცენარისთვის საჭირო ადგილების დათვალიერება, სხვადასხვა ლიტერატურის გაცნობა-დამუშავება, გარკვეულ თემაზე ლექციების მოსმენა და ა.შ.

V ეტაპი: მთავარი გმირის (ან გმირების) პორტრეტზე მუშაობა.

როგორც ზემოთ ვახსენე, ამდაგვარ პორტრეტებს ერლომ ახვლედიანი სტუდენტებს აწერინებდა, თუმცა, თავად, შესაძლოა, მხოლოდ გმირის შესახებ სრულყოფილი მასალის შეგროვებით შემოფარგლულიყო.

„... შემდეგი მთავარი გმირის, ან გმირების პორტრეტებზე მუშაობაა: მათი მიზნები, თავგადასავლები, სურვილები და საშუალებები, რომლებსაც საკუთარი მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე იყენებენ, წინააღმდეგობათა გადასალახავად. თავს იჩენს კიდევ ერთი სირთულე: ხშირად, რამდენად საინტერესოც არ უნდა იყოს სცენარის რეალური საფუძველი, მაინც აუცილებელია რაიმეს ძირეულად გარდაქმნა. იბადება აუცილებლობა, წინასწარ დაიწეროს ყოველი გმირის პორტრეტი. არა აქვს მნიშვნელობა, თუნდაც მეორეხარისხოვანი იყოს და მხოლოდ ეპიზოდურად ჩანდეს ფილმში. დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რამდენად ვრცელია პორტრეტი, ყველა პერსონაჟი საჭიროებს ამომწურავ ინფორმაციას. ნებისმიერი ფრაზა თუ შტრიხი, დრამატურგიული მთლიანობის აუცილებელი შემადგენელია და მაშინ გმირიც და ავტორიც დაზღვეულია სიყალბისგან. სცენარისტი ხელმძღვანელობს მოცემულობით, რომლის მიხედვითაც, ყოველი ფრაზა ახალი ინფორმაციის მატარებელია და ამის გარეშე, ნებისმიერი დიალოგი არასაჭირო ინფორმაციის შემცველი ხდება. გმირების ბიოგრაფია სცენარისტის კუთვნილებაა და როდესაც ავტორი პერსონაჟს აღწერს, მხოლოდ აუცილებელ და ზუსტ დეტალებს იყენებს, თუმცა სასურველია, არ გადავიდეს რეჟისორისა და მხატვრის კომპეტენციაში, რისი საფრთხეც ყოველთვის არსებობს“.[72]

ერლომ ახვლედიანი სტუდენტებს ეუბნებოდა, რომ შესაძლებელია ამ პორტრეტებიდან სიტყვაც კი არ შევიდეს სცენარში, სამაგიეროდ, თქვენ სრულყოფილად გეცოდინებათ თქვენი გმირები და ყოველი მათი საქციელი და სიტყვა შინაგანი სიმართლით გაიჟღერებსო.

[71] კოკოჩაშვილი მ. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012, პირადი არქივი.

[72] ბართაია თ. დასახელებული ნაშრომი.

VI ეტაპი: განაცხადის დაწერა (შესაძლოა, გარკვეული სცენებისაც, თუ ის მომწიფებულია დასაწერად).

ასეთი სცენები მომავალი სცენარის კამერტონი ხდება, განწყობის, რიტმის, ტემპის განმსაზღვრელი. ყოფილა შემთხვევა, როდესაც სცენა, რომელმაც მთელი სცენარი ააწყო, საბოლოოდ არც დარჩენილა სცენარში. განაცხადი შედარებით მოზრდილია, ვიდრე თანამედროვე სინოფსისი (2-3 გვერდზე გადმოცემული მომავალი სცენარის იდეა, თემა, ამბავი, გმირები და ავტორის დამოკიდებულება). ის მოცულობით თრითმენთს უფრო ჩამოჰგავს (თრითმენთში, სინოფსისიგან განსხვავებით, ამბავი გადმოიცემა ვრცლად, 10-20 გვერდზე, ეპიზოდების მიხედვით და თითქმის სრულ წარმოდგენას იძლევა მომავალ ფილმზე. მასში მაქსიმალურად უნდა იყოს გამოყენებული ყველა, შემდგომში აუცილებელი, მნიშვნელოვანი ნიუანსი).

განაცხადი, დაახლოებით, 15-16 ნაბეჭდი გვერდი უნდა ყოფილიყო. მასში, სინოფსისის მსგავსად, თეორიული მოსაზრებებიც შეიძლებოდა ჩაწერილიყო, თრითმენთივით - ფილმის შინაარსი და მოქმედი გმირები და სცენარივით - რამდენიმე მზა სცენა.

სხვათა შორის, განაცხადის ფორმა 70-იანი წლებიდან შევიდა საბჭოთა კინოში, მანამდე იწერებოდა ე.წ. ლიბრეტო. ასეთი სახელწოდების მიუხედავად, ეს არც დიდი მუსიკალური ნაწარმოების ტექსტი იყო და არც მისი შინაარსი. ეს იყო მომავალი სცენარის მოკლე შინაარსის თხრობა და უფრო მეტად ჰგავდა თანამედროვე სინოფსისს.

ერლომ ახვლედიანი მომავალ სცენარისტებს ასწავლიდა, რომ კარგად გამართული განაცხადი კარგად გამართულ სცენარს ნიშნავდა, ამბობდა, რომ მცირე ხარვეზი განაცხადში ისე გამოჩნდება სცენარში, როგორც გამადიდებელ შუშაში.

VII ეტაპი: საეპიზოდო გეგმა.

სცენარის დაყოფა ეპიზოდებად (შინაარსობრივად გაერთიანებული სცენების თანმიმდევრული ერთობლიობა) ერლომ ახვლედიანს ძალიან მნიშვნელოვან ეტაპად მიაჩნდა. თხრობის მანერა, ტემპო-რიტმი, დრამატურგიული მონტაჟი... ეს ყოველივე საეპიზოდო გეგმის შედგენისას ჩანს.

ფრანგი რეჟისორი ლუი დაკენი წერს: „მონტაჟის რიტმი შეუძლია განსაზღვროს მხოლოდ დრამატურგიამ, რადგანაც მონტაჟი კინოენის ერთ-ერთი ელემენტია“. [73]

ეს შინაგანი რიტმი სწორედ სცენარის ეპიზოდებად განაწილებისას იქმნება.

მეორე დიდი ფრანგი რეჟისორი რობერ ბრესონი ამბობს: „ყველაფერს განსაზღვრავს შინაგანი შინაარსი. მე ვიცი, როგორ პარადოქსულად ჟღერს ეს თავისი ფორმებით ისეთ გარეგან

[73] Дакен Л. упомянутая книга, стр.145.

ხელოვნებასთან, როგორიც კინოა. მინახავს ფილმები, რომლებშიც ყველანი გარბიან, მაგრამ მოქმედება ძალიან ნელა ვითარდება. და პირიქით, პერსონაჟები არ მოძრაობენ, მაგრამ ფილმებს ძალიან სწრაფი ტემპი აქვს. მე მივაქციე ყურადღება, რომ კადრების რიტმს არ შეუძლია გამოასწოროს შინაგანი შენელება. მხოლოდ შინაგანი კვანძების შეკვრასა და გახსნას შეუძლია მიანიჭოს ფილმს წინსრაფვა, ნამდვილი მოძრაობა“.[74]

VIII ეტაპი: მასალის გადანაწილება საეპიზოდო გეგმის მიხედვით.

ამ ეტაპზე ხდება მთელი მასალის აღნუსხვა, გადარჩევა, გადანაწილება, ზედმეტზე უარის თქმა და საჭიროებისამებრ, აუცილებლის დამატება.

IX ეტაპი: გეგმის თითოეული ნაწილის დაწერა.

ეს უკვე საბოლოო ეტაპია, რომელშიც, ყველაფრის მიუხედავად, კიდევ შესაძლებელია ფორმის მხრივ ცვლილებები და იმპროვიზაცია.

ერთ-ერთ ინტერვიუში, კითხვაზე - რა მიგაჩნიათ მთავარ კომპონენტად კინოდრამატურგის პროფესიაში? - ერლომ ახვლედიანი პასუხობს: „უნდა შეგეძლოს ცხოვრებაზე დაკვირვება... მე, მაგალითად, ყოველთვის ვცდილობ არ ვიხმარო სიტყვა. მაგრამ, როდესაც გამომსახველობითი მხარე უძლურია, მაშინ...“[75]

1982 წელს ერლომ ახვლედიანმა თეატრალურ ინსტიტუტში კინოსასცენარო ჯგუფი აიყვანა. პირველი წინადადება, რომლითაც სტუდენტი-სცენარისტების ჯგუფს მიმართა, იყო: „მე „ვგიკის“ უმაღლესი სასცენარო კურსები მაქვს დამთავრებული, 15 ფილმის სცენარის ავტორი ვარ, მაგრამ არ ვიცი, როგორ იწერება სცენარი და წარმოდგენა არა მაქვს, როგორ უნდა გასწავლოთ თქვენ ეს...“

საგულისხმოა, რომ ამ ფრაზაში არ იყო ოდნავი ტყუილიც კი. ვისაც უნახავს, როგორ მუშაობდა ერლომ ახვლედიანი სცენარზე, კარგად იცის, რომ ის ყოველ ახალ სცენარს უდგებოდა, როგორც პირველსა და განსაკუთრებულს. მუშაობის მეთოდიც ერთმანეთისგან განსხვავებული ჰქონდა ხოლმე. სტუდენტებს დრამატურგიაში საერთოდ არანაირ თეორიას არ აცნობდა, მუშაობა მხოლოდ პრაქტიკულ საქმიანობასა და შესაბამის თემაზე საუბრებს მოიცავდა.

[74] ბრესონი რ. ჟურნალი „L'écran français“, N°72, 12.11, 1946.

[75] მხეიძე ნ. დასახელებული ინტერვიუ.

II. III

ოთარ იოსელიანისა და ერლომ ახვლედიანის „აპრილი“

60-იან წლებში ქართულ კინოში ასპარეზზე გამოსულ ახალ თაობას ახალი სათქმელის ახლებური ფორმით გამოხატვა სჭირდებოდა.

„ცხოვრებისეულ სიმართლეს სამოციანელები ეძებდნენ და პოულობდნენ არა შავისა და თეთრის სწორხაზოვან კონფლიქტში, არა ე.წ. პროგრესული წყობის წარსულის გადმონაშთებთან ბრძოლაში, არა მითური „ახალი ადამიანის” ფორმირების პროცესების ასახვაში, არამედ ადამიანის სულში და საზოგადოების წიაღში მიმდინარე უფრო სიღრმისეულ პროცესებში, ტენდენციებში, რომელთა დღის სინათლეზე გამოტანა არსასურველად იყო მიჩნეული, ან რომელიც ჯერ კიდევ არ იყო გამოვლენილი და ნათლად გამოკვეთილი“.[76]

მათ არ დაუწერიათ პროგრამა, არ გამოუქვეყნებიათ მანიფესტი, მაგრამ „უნებურად დავიწყეთ ახალი ცხოვრების შექმნა“[77]- იგონებს თამაზ ჭილაძე.

ახალგაზრდა რეჟისორებმა და დრამატურგებმა დაიწყეს იდეების, თემების, ამბების ძიება.

ერლომ ახვლედიანი იგონებს: „1960 წელს გიორგი შენგელაია სადიპლომო ფილმისათვის თემას ეძებდა. არჩევანი ლადო ქოქიაშვილის პიროვნებაზე შევაჩერეთ. დავდიოდით სასამართლოში, ვსწავლობდით მასალებს, მაგრამ, საბოლოოდ, უშედეგოდ დამთავრდა ჩვენი ეს მუშაობა“. [78]

1962 წლის დასაწყისში გიორგი შენგელაიამ ერლომ ახვლედიანს მოსკოვიდან ახალჩამოსული რეჟისორი, ალექსანდრე დოვჟენკოსა და მიხეილ ჭიაურელის მოწაფე, ოთარ იოსელიანი გააცნო, რომელიც სადებიუტო ფილმის გადაღებას აპირებდა და სცენარისტობა ერლომ ახვლედიანს შესთავაზა. მოგვიანებით, დრამატურგი წერს: „მაშინ კინოზე საერთოდ არაფერი ვიცოდი, არც მის სიძნელეებზე და არც მის შესაძლებლობებზე“.

1962 წელს გამოვიდა მათი ფილმი „აპრილი“. ამ დროისთვის ერლომ ახვლედიანს, როგორც მწერალს, უკვე იცნობდნენ ლიტერატურულ წრეებში. მან უნივერსიტეტის მეგობრებთან ზეპირად მოყოლილი ამბები ორი გმირის: ვანოსა და ნიკოს შესახებ, ისევ მეგობრების რჩევით, ჩაწერა და კრებულად აქცია. ეს არ იყო ჩვეული თხრობა და „დაკვირვებული თვალი“ ამჩნევდა „სხვაგვარად აზროვნების“ ნიშნებს.

---

[76] ლეკბორაშვილი მ. სამოციანელების „არასაბჭოთა“ კინო. კრებული „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2014, გვ. 213. M

[77] ჯანელიძე ნ. დასახელებული წიგნი, გვ.182.

[78] მხეიძე ნ. დასახელებული ინტერვიუ.

არც „აპრილი“ საუბრობდა ჩვეული თხრობითი მანერით. ერლომ ახვლედიანის მხატვრული ნაწარმოებების იგავური ენა ფილმში გარკვეული კინემატოგრაფიული ფორმით გადავიდა. აქაც დაინახა ცენზურამ ისეთი რამ, რაც კინოსურათის „თაროზე“ დიდი ხნით შემოდების საფუძველი გახდა. „აპრილი“ მაშინ ეკრანებზე არ გამოსულა. დებიუტანტმა რეჟისორმა კი მის გადაკეთებაზე უარი თქვა. ფილმი მხოლოდ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 30 წლის დაგვიანებით შეხვდა მაყურებელს.

საქართველოს ეროვნულ არქივში, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ფონდში, ნომრით 3133, ინახება მოკლემეტრაჟიანი ფილმის „აპრილი“ ლიბრეტო. რუსულად ნაბეჭდ დოკუმენტს ახლავს სატიტულო ხელნაწერი გვერდი, რომელიც ამგვარადაა დასათაურებული: „Рассказ о вещах“ (Либретто короткометражного фильма) г. Тбилиси 1961. (მოთხრობა ნივთების შესახებ, მოკლემეტრაჟიანი ფილმის ლიბრეტო, ქ. თბილისი 1961).

23-გვერდიანი ლიბრეტო მთავრდება მელნით შესრულებული ხელმოწერით: Э. Ахведиани და О. Иоселиани. მეორე გვარი О. Иоселиани გადაშლილია და თუმცა რთულად, მაგრამ მაინც იკითხება. ქვემოთ მითითებულია თარიღი: 20. 2. 61. პირველ გვერდზე კი, ზედა მარცხენა კუთხეში, ქართულად აწერია: ლიბრეტოს ვამტკიცებ. მ. კვესელავა. 8 III- 61.

აღსანიშნავია, რომ ავტორები ჯერ კიდევ ხმარობენ სიტყვას „ლიბრეტო“ (იტალ. Libretto – წიგნაკი), რომელიც ნიშნავს მუსიკალურ-სცენური თხზულების (ოპერა, ბალეტი, თეატრი) სიტყვიერ ტექსტს.

სახელმწიფო არქივის კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ფონდში კიდევ ბევრი მასალაა შენახული ამ სათაურით. მათი გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ სახელწოდებით „ლიბრეტო“, თითქმის 70-იანი წლების ბოლომდე აღინიშნებოდა ფილმის განაცხადი ანუ ის, რასაც დღეს გაფართოებულ სინოფსისს ან თრითმენთს (ფილმის თეორიული შესავალი და დეტალური შინაარსი დიალოგების გარეშე) დავარქმევდით.

როგორც ჩანს, ლიბრეტოს ფორმატი არ იყო მორგებული რკინის ჩარჩოებს და ყოველი კონკრეტული ფილმისთვის იცვლიდა ფორმას. რაც შეეხება „აპრილს“, აქ დიალოგები საერთოდ არაა, ამიტომ, ეს ლიბრეტო, ფაქტობრივად, მისი ლიტერატურული სცენარიცაა.

არქივში შენახული, გადასაღებად დამტკიცებული ლიტერატურული სცენარი (ამ შემთხვევაში, ლიბრეტო) ნაწილობრივ განსხვავებულია ფილმისგან და დღეს მისი გაცნობა საინტერესოა იმ შემოქმედებითი გზის აღსაქმელად, რომელიც ავტორებმა ფილმის შექმნისას გაიარეს და კიდევ იმის გასარკვევად, რა გახდა კინოსურათის აკრძალვის მიზეზი.

კინომცოდნე გიორგი გვახარია წერს: „აპრილის“ ისტორია, გარკვეულწილად, ანგრევს მითს, რომლის თანახმად, ქართულ საბჭოთა კინოში ცენზურა არ არსებობდა და არც ერთი ქართული ფილმი არ „შემოუდიათ თაროზე“.[79]

ჰალიფაქსის დალჰაუსის უნივერსიტეტის პროფესორი, ჯერი უაითი „აპრილს“ ტკბილ და ბუნდოვან, მაგრამ კრიტიკულ ფილმს უწოდებს და ამბობს: „დისიდენტი რეჟისორის საუკეთესო მაგალითია ოთარ იოსელიანი, რომლის ნამუშევრებშიც შესანიშნავადაა ასახული ყოველდღიური ცხოვრების უაზრობა სოციალისტური რეჟიმის პირობებში“.[80]

თუმცა, ოთარ იოსელიანს და ერლომ ახვლედიანს თავი დისიდენტებად არ მიაჩნდათ.

დავიწყოთ სცენარით. სატიტულოს შემდეგ, პირველივე გვერდი ასე იწყება: „ჩვენ გვინდა, გადავიღოთ ფილმი იმაზე, რომ ვერავითარი ფასეულობით ვერ იყიდი ბედნიერებას, არავითარი სიმდიდრე არ ცვლის სიყვარულს და სიხარული მიდის იმათგან, ვინც თავის სულს ახურდავებს კეთილდღეობის წვრილ ხურდაზე“. (ტექსტი რუსულ ენაზეა).

ერთი შეხედვით, ამ შესავალში არაფერია ისეთი, რაც საბჭოთა ცენზურას არ უნდა მოსწონებოდა. უფრო პირიქით - საბჭოთა იდეოლოგია წლების განმავლობაში უჩიჩინებდა ადამიანებს, რომ კეთილდღეობა არ არის მთავარი. ის მოვა მაშინ, როდესაც საყოველთაო თანასწორობა - კომუნიზმი დამყარდება ყველგან, მანამდე კი ბრძოლაა საჭირო.

შესავალის შემდეგ მოდის მოქმედ გმირთა ჩამოთვლა, მოკლე დახასიათებით: „ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი; ძალიან მოხუცი ცოლ-ქმარი, რომელიც ოთხ ხელში უკრავს ფორტეპიანოზე ძველებურ პიესას; სპორტსმენი, რომელიც მოპირდაპირე სახლში ცარიელ ოთახში ცხოვრობს და მთელი დღეები გირებით ვარჯიშობს, ხტუნაობს და ხელებზე დადის“. გარდა ამისა, მოქმედ გმირებად ჩამოთვლილია: კარადები, სკამები, დივანი, ტრილიაჟი, სერვანტი, გარდეროზი, მაცივარი, ტელევიზორი, მტვერსასრუტი და „სხვა, ჩვენს მიმართ მტრულად განწყობილი ნივთები“.

ფილმში მონაწილეობენ მუსიკოსები, რომლებიც „დროდადრო უკრავენ გამებს, ეტიუდებს, ხმას ავარჯიშებენ რომანსებისთვის, ასევე, სევდიანი და მხიარული სიმღერებისთვის, იმის მიხედვით, თუ რას გააკეთებენ ჩვენი გმირები... ახლა მიდის ტიტრები. უკრავს ვალტორნა, ყვირის საყვირი, ბარაბანი რიტმს კარნახობს და თეფშები ეხმაურებიან“.

მოქმედება იწყება ჯერ დაუსახლებელი ახალი უბნიდან, სადაც ყველა სახლი ერთნაირია. „ისინი ჯერ არ გავსებულა არავის აზრებითა და განცდებით. ამ კედლებს ჯერ არ გაუგიათ

[79] გვახარია გ. ოქროს საუკუნე. „რადიო თავისუფლება“, 23.12.2002, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1525446.html უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[80] უაითი ჯ. თბილისიდან თეირანში და უკან, /აღმოაჩინე ქართული კინო/, კალიფორნიის უნივერსიტეტი, თბ., BAM/PFA, 2015, გვ. 25.

მუსიკა, არც სიცილი, არც ყვირილი და კამათი. არ უნახავთ სიყვარული, სიხარული, ტანჯვა. გარშემო სიჩუმეა“.

ამ სიჩუმესა და სიცარიელეში ხმაურით შედიან ადამიანები თავიანთი ავეჯით, ნივთებით, შედიან ბინებში და კეტავენ კარებს, რაზავენ საკეტებს, ურდულებს.

ამ უბანში შემოდის საცხოვრებლად ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი - ვაჟა და მზია.

ასე იწყება სცენარი. ფილმი კი უფრო შორიდან - ქალაქის ძველი უბნით იწყება. ქვით მოკირწყლულ ლაბირინთებში ადამიანები დადიან, სახლებში ავეჯი შეაქვთ, ნივთებით ავსებენ. მათგან განსხვავდებიან შეყვარებულები - ვაჟა და მზია, რომლებსაც ადგილი ვერ უპოვნიათ განმარტოებისთვის - ყველა სადარბაზოში, სადაც კი ახალგაზრდები შეირბენენ, იქ მაცხოვრებლებს რაღაც მიაქვთ - თითქოს მათ გარდა ყველას ნივთების შეძენის სენი შეჰყრია. შეყვარებულებმა მხოლოდ ქალაქის განაპირას, დიდ მდელზე მდგარ მუხასთან შეძლეს ეკოცნათ ერთმანეთისთვის. შემდეგ ახალ უბანში გადავინაცვლებთ, სადაც (როგორც სცენარშია) ახალმოსახლეებს შორის უკვე დაქორწინებული ვაჟა და მზია არიან. მათ ახლა ადგილის ძებნა აღარ უწევთ, ნივთებისგან ცარიელი, მაგრამ სიყვარულით სავსე, თავიანთი ბინა აქვთ და არც არაფერი სჭირდებათ: აკოცებენ ერთმანეთს - ნათურა ინთება, კიდევ აკოცებენ - ონკანში წყალი მოდის, კიდევ - გაზქურა ინთება.

ფილმში არაფერია დაკონკრეტებული - არც მოქმედების ადგილი, არც გმირების ეროვნება, არც დიალოგები. ავტორები ცდილობენ, აზრი ალეგორიის გზით განავითარონ. ამ ხერხს იყენებდა ერლომ ახვლედიანი ყველა მანამდე შექმნილ ლიტერატურულ ნაწარმოებშიც.

ფილმში სიტყვები არაა, გმირები ერთმანეთს უსიტყვოდაც აგებინებენ, ისევე, როგორც ავტორები ჩვენ, მაყურებელს. (ფილმში მუსიკას, რომლის კომპოზიტორია სულხან ნასიძე, გამორჩეული როლი აკისრია). ამ 45-წუთიან ფილმ-ზღაპარში (ასე აწერია ფილმს), ყველაფერი მოქმედებითა და მუსიკით გადმოიცემა.

ანდრეი ტარკოვსკი წერს: „სრულფასოვანი კინოდრამატურგიული ნაწარმოების შესაქმნელად აუცილებელია ახლოს იცნობდეთ მუსიკალური ნაწარმოებების ფორმას: ფუგა, სონატა, სიმფონია და ა.შ., რადგან ფილმი, როგორც ფორმა, ყველაზე ახლოს მასალის მუსიკალურ კონსტრუქციასთანაა. აქ მნიშვნელოვანია არა მოვლენათა მსვლელობის ლოგიკა, არამედ მოვლენათა მსვლელობის ფორმა, მათი არსებობის ფორმა კინომასალაში“.[81]

ფილმის რეჟისორი და სცენარის თანაავტორი, ოთარ იოსელიანი, რომელსაც, სანამ კინორეჟისორი გახდებოდა, მუსიკალური განათლება ჰქონდა მიღებული, კარგად გრძნობდა მასალის მუსიკალურ კონსტრუქციას. ის სცენარში ისევე გამართულია, როგორც

[81] Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре, Сценарий. https://royallib.com/book/tarkovskiy_andrey/lektsii_po_kinoregissure.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

დრამატურგიული კონსტრუქცია. სცენარის ავტორები დიალოგების გარეშე ყვებიან მაყურებლისათვის სრულიად გასაგებ ამბავს.

ამდაგვარი მოკლემეტრაჟიანი კინოსურათები ქართველი მაყურებლისთვის ახლა უცხო არ არის, თუმცა, მაშინ 1961 წელი იდგა და მიხეილ კობახიძეს „ქორწილი“ ჯერ არ გადაეღო, ალბერ ლამორისის ყველაზე ცნობილ ფილმს „წითელი ბუშტი“ კი უკვე აღებული ჰქონდა „ოქროს პალმის რტო“ კანის ფესტივალზე და „ოსკარი“ საუკეთესო სცენარისთვის.

ეს სწორედ ის შემთხვევაა, რაზეც თამაზ ჭილაძე ამბობს: „ქვეყნიდან ქვეყანაში გადადის შემოქმედებითი იდეები, განწყობა, მხატვრული სახეები“.[82]

და მაინც, „აპრილის“ ქართულ წინამორბედად უფრო მეტად, 1929 წელს გადაღებული კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ შეიძლება იქნას მიჩნეული. მართალია, პირველი ხმოვანი ქართული ფილმი მხოლოდ 1932 წელს გადაიღეს და „ჩემი ბებია“ უხმო ფილმია, მაგრამ ფორმით ის ტექსტს, სიტყვებს საერთოდ არ საჭიროებს.

„მაშინ უხმო კინო გახლდათ სრულყოფილი ხელოვნება. ხმას შეიძლებოდა ჰქონოდა მხოლოდ დაქვემდებარებული და მეორადი როლი, როგორც გამოსახულების კოტრაპუნქტს. მაგრამ ამ შესაძლო გამდიდრებასაც კი - ნაკლებ მნიშვნელოვანს - არ ჰქონდა არანაირი შანსი დაპირისპირებოდა რეალობის იმხელა მასშტაბებს, რომელიც ხმოვანი ფილმის გაჩენამ მოიტანა“ [83], - წერდა კინომცოდნე ანდრე ბაზენი.

თუმცა, უხმო კინოს რეჟისორები მოგვიანებით, ხმოვანი კინოს პერიოდშიც მიუბრუნდნენ და არაერთი შესანიშნავი ფილმი შექმნეს. რაც შეეხება „ჩემ ბებიას“, იგი გამოსვლის შემდეგ აიკრძალა. კოტე მიქაბერიძეს ფორმალიზმში დასდეს ბრალი, რაც მაშინ სერიოზული ბრალდება იყო ხელოვანებისთვის. რეჟისორს ანტისაბჭოთა განწყობაშიც ადანაშაულებდნენ.

„ჩემი ბებია“ უფრო მეტად ანტიბიუროკრატიული ფილმია, ვიდრე ანტისაბჭოთა... მან აღწერა ის სიტუაცია, რომელიც ჩათვალა, რომ იყო პრობლემური. უბრალოდ, პრობლემა ის იყო, რომ პრობლემებზე საუბარი საბჭოთა კავშირში და ხელისუფლების ღიად კრიტიკა აკრძალული იყო და არ შეიძლებოდა“ [84] - ამბობს კოტე მიქაბერიძის ცხოვრებისა და შემოქმედების მკვლევარი ნინო ძანძავა.

დაახლოებით ასეთივე ბედი ერგო „აპრილს“. ფილმის ფორმაც და შინაარსიც მიუღებელი გახდა იმ პერიოდის კინოს მესვეურთათვის. მაშინ კინოსტუდიაში რედაქტორად მუშაობდა აკაკი ბაქრაძე. „ვინ აგებს დღეს პასუხს „აპრილზე"? არავინ. არადა, ფილმოთეკიდან ვინმემ

[82] ჯანელიძე ნ. დასახელებული წიგნი, გვ. 181.

[83] ბაზენი ა. კინოენის ევოლუცია. ონლაინ კინო ჟურნალი „ჯენარიელო“, http://gennariello1927.blogspot.com/2017/09/blog-post_25.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 26.09.19.

[84] მეფარიშვილი მ. პირველი მონოგრაფია კოტე მიქაბერიძის შესახებ. „ნეტგაზეთი“, 17.10.2017, https://netgazeti.ge/culture/224668/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

ფირის ერთი მეტრიც რომ მოიპაროს, ციხეში ამოჰყოფს თავს. აქ კი მთელი ფილმი გაქრა და ვითომც არაფერი“, - წერდა იგი 1974 წელს.[85]

ექსპოზიციის შემდეგ სცენარში მოქმედება ასე ვითარდება: ვაჟამ ახალდაკრეფილი იები მიუტანა მზიას. ყვავილები ვერსად ჩადეს და ვაჟამ ახლა ლარნაკი იყიდა, ლარნაკს მისი დასადგმელი პატარა მაგიდა მოაყოლა, მაგიდას - სკამი, სკამს - ფარდაგი და ასე დაიწყო ნივთებით სახლის გავსება. ამაში ვაჟას მეზობელი - გამხდარი, შავგრემანი, კეპიანი მამაკაცი უწყობს ხელს. მზია და ვაჟა ახლა ერთმანეთს ვერ კოცნიან - ნივთები უშლით ხელს და მხოლოდ ჰაეროვან კოცნას უგზავნიან. ადრე თუ მზია ქმარს ეფერებოდა, ახლა ავეჯს ეფერება, მტვრის საწმენდით. ადრე ისინი მტრედებივით ღუღუნებდნენ, ტელეფონით საუბრისას კი, ყურმილს იდებდნენ გულზე და ერთმანეთის გულისცემას ისმენდნენ. ახლა გარკვევით ლაპარაკობენ და წამოიძახებენ: „კარადას ნუ ადებ ხელს! აიღე მაგიდიდან შენი ფურცლები! მაგიდის ქვეშ ფეხსაცმელებს ნუ დებ! რამდენი მტვერია!“

ფილმში იოსელიანმა უარი თქვა გმირების ბოლომდე ამეტყველებზე. ისინი გაურკვეველ სიტყვებს ისვრიან ჩხუბისას, რომლებიც შეგვიძლია მხოლოდ მივამსგავსოთ ზემოთ ჩამოთვლილ ფრაზებს.

კინოსურათში მეტადაა გამოკვეთილი უარყოფითი გმირის, ანტაგონისტის სახე - ეს ის შავებში ჩაცმული მეზობელი კაცია, რომელიც ყველა კარის გასაღების ჭუჭრუტანაში იყურება, რათა დარწმუნდეს, რომ ყველანი ისე ცხოვრობენ, როგორც საჭიროა - ნივთების გარემოცვაში: იძენენ, უვლიან და უფრთხილდებიან, თავს დაჰკანკალებენ მათ.

მოთვალთვალე კაცი, შესაძლოა, 60-იანი წლების დასაწყისში ისეთი აქტუალური სახე აღარაა, როგორც 30-იან წლებში, მაგრამ საბჭოთა მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობია. კაცი ხედავს, რომ ვაჟა და მზია სხვებივით არ ცხოვრობენ და ცდილობს ეს შეცვალოს. როცა მათთან საუბრით არაფერი გამოუვა, ბინაში ჩუმად სავარძელს შეუდგამს. სავარძელი გახდება პირველი ნივთი, რომლის გარშემოც იწყებენ სხვა ნივთების დაწყობას. ბოლოს მეზობელი კლიტესაც აჩუქებს გასაღებით და ახალგაზრდების ბინის კარიც ისეთივე ხმაურით ჩაირაზება, როგორც მათი მეზობლების. მოთვალთვალე კაცი თითქოს განსაკუთრებულად ცუდს არაფერს აკეთებს, მაგრამ მისი შემოსვლისას, მზიასა და ვაჟას ბინაში შუქი მიდის, წყალი წყდება, ცეცხლი ქრება. ახალგაზრდები ისეთივენი ხდებიან, როგორც სხვები. აღარ კოცნიან ერთმანეთს, აღარ არის სიყვარული და ჩხუბს იწყებენ. ამიტომ აღარ უკრავენ დადარდიანებული მუსიკოსები, აღარ ცეკვავს ბალერინა.

[85] ბაქრაძე ა. როგორ დაიკარგა „აპრილი“. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, #9, გვ. 90-92.

სცენარის მიხედვით, ცოლ-ქმარმა ჩხუბისას დაამტვრია მთელი ავეჯი, შემდეგ კი სატვირთო მანქანამ მდინარეში გადაყარა, სადაც დინებას მიაქვს. გმირები თვითონ ყრიან ფანჯრიდან ავეჯს, რომელიც ნაწილებად იმსხვრევა. შემდეგ მუსიკოსები კვლავ იწყებენ დაკვრას, ცოლ-ქმარი ისევ კოცნის ერთმანეთს, დადარდიანებული მხოლოდ შავტანსაცმლიანი მეზობელია. საფინალო კადრში ვაჟა და მზია ქალაქგარეთ იმ ხესთან მიდიან, სადაც პირველად აკოცეს ერთმანეთს. ხე მოჭრილია.

სცენარის ფინალში მოპირდაპირე სახლში მცხოვრები ახალგაზრდა სპორტსმენი, იების კონით ხელში, ჩაფიქრებული დგას ჭურჭლის მაღაზიასთან. ქუჩის კუთხეში კი მისი გოგონა იცდის.

აკაკი ბაქრაძე ჰყვება: „ეს სურათი ერთ დიდად პასუხისმგებელ პირს უჩვენეს. მან სევდიანი სახითა და დარდიანი თვალებით უყურა ფილმს და თქვა: ამ კინოსურათის ჩვენება არ შეიძლება. იგი მიმართულია ავეჯის შეძენის წინააღმდეგ. ეს კი დაუშვებელია. როგორ შეიძლება გადავყაროთ სკამები, მაშინ რაზე უნდა დავსხდეთ? როგორ შეიძლება დავამტვრიოთ კარადები, მაშინ, სად შევაწყოთ ჯამ-ჭურჭელი, ტანსაცმელი? თუ ავეჯი გადასაყრელია, მაშინ, რატომ ვაშენებთ ავეჯის ფაბრიკებს? რატომ გვაქვს ავეჯის მაღაზიები? თუ ადამიანები ბევრ ავეჯს ყიდულობენ, ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი კარგად ცხოვრობენ, კარგ ცხოვრებას კი რა სჯობს! ამისთვის ვიბრძვით ჩვენ.

შევეცადეთ დაგვემტკიცებინა, რომ აქ ავეჯი არაფერ შუაშია. ფილმი აკრიტიკებს ობივატელობას, ფილისტერობას, მეშჩანობას. ადამიანმა ზომიერების გრძნობა არ უნდა დაკარგოს და არ უნდა იქცეს ნივთების მონად, ნივთი ადამიანს უნდა ამშვენებდეს და არა ადამიანი ნივთს.

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

ამით საუბარი დამთავრდა და „აპრილი“ მაყურებელს აღარ უნახავს. სამწუხაროდ, მაშინ ვერ გავბედეთ გვეკითხა, განა „აპრილი“ შრომის ნაყოფი არ იყო?...

რატომ ხდება ასე? რატომ განსაზღვრავს ხშირად ხელოვნების ამა თუ იმ ნაწარმოების ბედს ამ საქმის უმეცარი ადამიანების აზრი? - კითხულობს აკაკი ბაქრაძე.[86]

ამ ადამიანებმა ვერ დაინახეს, რომ ფილმი მოჩვენებითი ფასეულობების წინააღმდეგ ამბოხი იყო, რომლებიც ავსებენ და იპყრობენ ადამიანის სულს. ეს იყო გაფრთხილება მეშჩანური

[86] ბაქრაძე ა. დასახელებული წერილი.

მომხვეჭელობის, მაძღარი კეთილდღეობის საშიშროებაზე, რომელიც კლავს გრძნობებსაც და აზრებსაც. თუმცა ამბოხი, როგორც ჩანს, მაინც დაინახეს.

„ქართული კინოს ცენზორებს, რაღა თქმა უნდა, იმის არ შეშინებიათ, რომ „აპრილი“ ვინმეს, შეიძლებოდა, „ავეჯის შეძენის წინააღმდეგ“ მიმართულ ფილმად აღექვა. იმხანად კარგი ავეჯი საბჭოთა კავშირში ისედაც არ იშოვებოდა და, წესითა და რიგით, ხელისუფლებას უნდა მოსწონებოდა კიდეც ახალგაზრდა რეჟისორის პოზიცია ... საბჭოთა კინოჩინოვნიკები უფრო თავისუფლების იმ სახემ შეაშინა, რომელიც იოსელიანის ფილმის ფინალში დამკვიდრდა, შეაშინა იმ ბუნტმა, რომელსაც ფინალში მიმართავენ სურათის გმირები“. [87]

XX საუკუნის 60-იანი წლები მართლაც იყო ე.წ. კულტურული ამბოხის პერიოდი, რომლის დასაწყისში „აპრილიც“ იდგა.

კინომცოდნე კორა წერეთელი ამბობს, რომ ოთარ იოსელიანისათის „აპრილი„ იყო თეზისი, ჩანახატი, საცდელი კალამი, მაგრამ, ამავე დროს, ეს იყო დეკლარაცია“, [88] რომელიც შემდეგ გაშალა, სხვადასხვა მხატვრული ხერხით შეავსო და რამაც მთელი მისი შემოქმედებითი გზა განსაზღვრა.

„ყოველ დროს მოაქვს ახალი მხატვრული საშუალებები, ახალი სტრუქტურები, ახალი შინაარსი... 60-იანელთა ფილმები მზა რეცეპტებს არ იძლევიან, ხშირ შემთხვევაში მათი ფილმები მრავალწერტილით ან კითხვის ნიშნით მთავრდება. მათთვის არ არსებობს დროებითის მონობა, რომელიც, მართალია აქტუალური ნაწარმოების ილუზიას ქმნის, მაგრამ ვერ ათავისუფლებს ხელოვნების ნაწარმოებს დროის მარწუხებისაგან და ძალიან მალე აძველებს კიდეც მას“.[89]

ასევე საინტერესოა, რომ ერლომ ახვლედიანისთვის, რომელიც ფილმის გადაღების შემდეგ კინოსცენარისტის პროფესიას მოსკოვის თეატრისა და კინოს საკავშირო ინსტიტუტში დაეუფლა და მრავალი მნიშვნელოვანი ფილმის სცენარის ავტორი გახდა, „აპრილის“ მხატვრული ენა ყველაზე მეტად ჰგავს მისი ლიტერატურული ნაწარმოებების ალეგორიულ-იგავურ ენას.

მოკლედ, ფილმში ცენზორებმა ამბოხი დაინახეს, რადგან გმირები მართლაც ყრიან ავეჯს ფანჯრიდან, მაგრამ, ვფიქრობ, მათ ეს ბუნტი არატრადიციულ მხატვრულ ფორმაშიც შენიშნეს, რამაც არაცნობიერად შეაშინა, როგორც ოდესღაც „ჩემმა ბებიამ“. [90]

---

[87] გვახარია გ. დასახელებული წერილი.

[88] Церетели К. Трилогия Отара Иоселиани. Алманах /Кино панорама/, М., „Искусство“, 1981, стр. 146.

[89] მხეიძე ნ. გმირი თუ ანტიგმირი. კრებულში „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, თბ., „კენტავრი“, #2 (39), 2009, გვ. 111.

[90] პატარაია ქ. თაროზე შემოდებული დებიუტი - ოთარ იოსელიანისა და ერლომ ახვლედიანის „აპრილი“,ეროვნული არქივის საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, 2019, გვ. 588-599,

„ხელოვანი ადამიანები ფსიქოლოგიურად უაღრესად მტკივნეულად, განსაკუთრებული სიმძაფრით განიცდიან, როცა სახელმწიფო რეჟიმი ძალადობს და ცდილობს შემოქმედის შინაგანი დრო, მისი შიდა სივრცე, მისი ინტელექტუალური სუვერენიტეტი დაარბიოს, მოშალოს, საკუთარი მიზნებისა და ინტერესებისათვის გამოიყენოს“.[91]

დასასრულს მოვიტან ოთარ იოსელიანის ერთ ციტატას: „აზრი, რომელსაც ხმამაღლა გამოთქვამ, ბევრს კარგავს. ის ქვეცნობიერად გადის ინერციულ ფსიქოლოგიურ ბარიერებს და მისი თავისუფალი მდინარება სახეს იცვლის. ყოველთვის ჯობია, ცოტ-ცოტა იცინო საკუთარ თავზე, გაიღიმო - აი, ისტორიაც, რომელიც ხდება ხოლმე ცხოვრებაში, გინდ დაიჯერეთ, გინდ - არა“. [92]

„აპრილის“ გადაღებიდან ორ წელიწადში ერლომ ახვლედიანი მოსკოვში, უმაღლეს სასცენარო კურსებზე სასწავლებლად გაემგზავრა. მისაღებ გამოცდაზე მისმა დაწერილმა სცენარმა მთელი „ვგიკი“ აალაპარაკა. მოქმედება ერთ ქალაქში ხდება. აქ არის ორი პარტია, რომელიც ეჯიბრება და ექიშპება ერთმანეთს. ერთი ამტკიცებს, რომ მზე იმიტომ ამოდის, რომ უნდა ჩავიდეს, ხოლო მეორე ამტკიცებს - იმიტომ ჩადის, რომ ამოვიდესო.

მოსკოვში სწავლისას ერლომ ახვლედიანი კლასიკურ კინემატოგრაფს გაეცნო, განსაკუთრებით მოეწონა ფრანგული კინო (ბრესონი, გოდარი). ბევრ საინტერესო ადამიანთან ჰქონდა ურთიერთობა. ქართველების გარდა, გამორჩეული მეგობრობა აკავშირებდა ილია ავერბახთან, ანდრეი ბიტოვთან.

„მისი სადიპლომო ნამუშევარი იყო „კვალი“. ეს არის ისტორია ადამიანზე, რომელმაც სადაც არ უნდა გაიაროს: ქვიშაში, თოვლზე, ტალახზე თუ მიწაზე, არსად ტოვებს კვალს. ამავე დროს, ეს ადამიანი ყველას გვერდითაა, ყველას უსმენს და ოცნებობს, რომ კვალი დატოვოს. მას უყვარს ერთი ქალი, რომელიც ჯერ არ დაბადებულა. ამ ქალს კი უყვარს კაცი, რომელიც უკვე აღარ არის“.[93]

1964 წელს ერლომ ახვლედიანი თბილისში კინოსცენარისტის დიპლომით დაბრუნდა.

მისი ლიტერატურის თაყვანისმცემლები ფიქრობენ, რომ მან, კინოში წასვლით, დააზარალა თავისი მხატვრული შემოქმედება. გარკვეულად, რა თქმა უნდა, ეს ასეც იყო, რადგანაც ერლომ ახვლედიანის დასრულებული ლიტერატურული ნაწარმოებების რიცხვი გაცილებით ჩამორჩება მისი დაწერილი სცენარების რიცხვს.

---

https://archive.gov.ge/ge/sametsniero-publikatsiebi/saertashoriso-konferentsia-2019-1, უკანასნელად გადამოწმდა:10.04.22.

[91] ჯოხაძე მ. სახელმწიფოებრივი სუვერენობის იდეა XX საუკუნის ქართულ რომანში. XII საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მასალები, „TSU press“, 2019, გვ.136.

[92] Церетели К. упомянутая книга, стр. 149.

[93] ჩუბინიძე ი. დასახელებული სტატია, გვ. 47.

ერლომ ახვლედიანის მეგობარი, ლიტერატორი ზურაბ კიკნაძე ამბობს: „მე კარგად ვიცი - საბა ორბელიანის შემოქმედება ადრეულ სიჭაბუკეში იყო ერლომისთვის ეტაპური, ამაზე ბევრი გვისაუბრია. ასევე, ერლომი აღფრთოვანებული იყო აღმოსავლური სიბრძნით - მოლა ნასრედინის ამბებით, ძალიან მოსწონდა ჩინური იგავები (ჯუან ძის იგავები). ყოველივე ამან მოგვცა ის შედეგი, რომ მისი შემოქმედება ძალიან დაწურულია და შეიძლება შევადაროთ დევის მიერ დაფშვნილ ქვას, რომელშიც ერთი წვეთიც არ არის, ძალიან დიდი სიმხურვალეა. ის ადამიანს აღაფრთოვანებს, რადგანაც ერთ სიტყვასაც ვერ ჩაუმატებ".[94]

კინოსცენარიც ხომ ასეთი უნდა იყოს - დაწურული, ლაკონური, სიმხურვალით სავსე.

შესაძლებელია ითქვას, რომ ერლომ ახვლედიანის ლიტერატურულმა და კინემატოგრაფიულმა შემოქმედებამ ერთმანეთზე მოახდინეს დიდი გავლენა.

II.IV

ორი ფიროსმანი

1969 წელს ერლომ ახვლედიანმა დაწერა სცენარი „ფიროსმანი", გიორგი შენგელაიას ფილმისთვის. აღმოჩნდა, რომ ამავე თემაზე უკვე მომზადებული და 1965 წელს, სამხატვრო კოლეგიის მიერ წარმოებაში ჩასაშვებად რეკომენდებული იყო მეორე სცენარი (სახელწოდებით „ფიროსმანი"), რომელიც იმ დროისათვის გაცილებით გამოცდილ რეჟისორ თენგიზ აბულაძეს უნდა გადაეღო (სცენარის ავტორები: გიორგი ლეონიძე, ნოდარ წულეისკირი, თენგიზ აბულაძე).[95] ამის მიხედავად, ეს პროექტი არ განხორციელდა და ფილმად იქცა ერლომ ახვლედიანისა და გიორგი შენგელაიას ჩანაფიქრი.

„კრიტიკა ფილმს არაერთგვაროვნად შეხვდა - რეჟისორს დინამიკა დაუწუნეს, მოქმედება ნელა ვითარდებაო. ერლომს კი ყველაზე მეტად ეს მოსწონდა - ფილმში თხრობა ნიკალას ნამუშევრებივით შეუკაზმავი და უშუალო რომ იყო". [96]

ოთარ იოსელიანი იგონებს: „მე ვფიქრობდი, რომ ეს გამოვიდოდა ერთი ბანალური ფილმი ხელოვანზე, უცნობზე, დაჩაგრულზე, უბედურებაში გარდაცვალებულზე... ასეთი ფილმები

[94] კიკნაძე ზ. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012, პირადი არქივი.
[95] საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 52, ანაწ.2, 4131.
[96] ჩუბინიძე ი. დასახელებული სტატია, გვ. 48.

ჩვენ გვინახავს, (მაგალითად, მოდილიანიზე და ა.შ.) მაგრამ ფიროსმანის შემთხვევაში საოცრება მოხდა - ერლომი ჩაწვდა ამ ადამიანის სულს. ფილმს კომერციული წარმატება არ ჰქონია, მაგრამ მოსკოვში იყო ერთი კინოთეატრი, განმეორებითი ფილმებისთვის (მე იმ დროს მოსკოვში ვიყავი) და ეს კინოთეატრი გადაჭედილი იყო. ხალხი გარეუბნებიდან მოდიოდა, ისინი მოდიოდნენ ფიროსმანის სანახავად". [97]

ერლომ ახვლედიანის მეგობარი, ნიკო გამყრელიძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „უნდა ითქვას, რომ ერლომ ახვლედიანი ყოველთვის იმაზე წერდა, რაც კარგად იცოდა და ღრმად ჰქონდა განცდილი. ამ შემთხვევაშიც, მან ფიროსმანში თავისი თავი აღმოაჩინა და საკუთარ თავში - ფიროსმანი. ერლომი თავისი ხასიათით, უშუალობით, ფიროსმანის სულის მონათესავე იყო. სხვათა შორის, ერლომის სცენარი და გიორგი შენგელაიას ფილმი ერთმანეთისგან მაინც განსხვავდება.

...ძალიან მიყვარს ფიროსმანის „ჟირაფი". კედელზე მიკიდია და როცა ვუყურებ, ასე მგონია, ჟირაფი კი არ არის, ადამიანია, რომელიც გელაპარაკება და მისას ვერ გებულობ... „ჟირაფის" უამრავი რეპროდუქცია არსებობს, მაგრამ ის ნაპერწკალი, რომელიც ფიროსმანს აქვს თავის ტილოში ჩადებული, იქ გამქრალია. ერლომს ჰქონდა ეს ნაპერწკალი, რომელიც შიგნით ღვიოდა".[98]

ფიროსმანის „ჟირაფზე" ერლომ ახვლედიანის მეგობარი, მხატვარი თემო ჯაფარიძე წერს: „ტრაღიკოსის არისტოკრატივით დგას ჟირაფი. მისი მწარე გამოხედვა სულის შემძვრელია. ამ ნახატის შესახებ ბევრი რამეა დაწერილი, ფიროსმანისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში. ჟირაფზე ისე ლაპარაკობენ, როგორც პიროვნებაზე. გაოცებას იწვევს ის ფაქტი, რომ საქართველოში ჟირაფი არ ცხოვრობს, მაგრამ ფიროსმანის ჟირაფი წმინდა ქართულ არსებად აღიქმება. ეს მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ განმსჭვალულია ქართული შეგრძნებით ფიროსმანის ქართული ენა. ამ ენით გამოხატული უცხო საგანიც კი ქართულია".[99]

ერლომ ახვლედიანი ყოველთვის თავის თავზე წერდა, რაც გულისხმობს, რომ, რასაც წერდა, შესაძლოა თავს გადახდენილი არა, მაგრამ ღრმად განცდილი კი ჰქონდა, ასაკისა თუ გამოცდილების მიუხედავად.

1980 წელს ერლომ ახვლედიანმა შექმნა სცენარი დიმა ბათიაშვილის ფილმისთვის „არასერიოზული კაცი". თუ „ფიროსმანში" ახალგაზრდა დრამატურგმა თავისი განცდები და შინაგანი სამყარო მოათავსა, „არასერიოზულ კაცში" პირდაპირ სცენებია შესული უკვე ჭარმაგი ერლომ ახვლედიანის ცხოვრებიდან. ზუსტად ისევე უვლიდა იგი თავის მოხუცებულ და ასაკში

[97] იოსელიანი ო. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012, პირადი არქივი.
[98] ტურიაშვილი მ. ინტერვიუ ნიკო გამყრელიძესთან. 10.01.19, https://sputnik-georgia.com/columnists/20161123/233915083/erlom-axvlediani.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.03.21.
[99] ჯაფარიძე თ. ნიკო ფიროსმანი. თბ., „კენარი", 1999, გვ. 69.

დაბრმავებულ მამას, როგორც ამას გია ფერაძის გმირი, ნიკო აკეთებს; მასავით არ უმართლებდა სიყვარულში, მასავით ვერ და არ მოერგო საზოგადოებას... ფილმში ყველა ეს ტკივილი იგრძნობა. მაგრამ იგი არაა არასერიოზული კაცი. ნიკო ძალიან განსხვავდება მისგან - ცინიკურია, ცოტათი გამაღიზიანებელი, თუმცა, მასავით ტრაგიკული.

ასევე შევიდა ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ ერლომ ახვლედიანის საკვირაო სკოლა. ტიციან ტაბიძის ქუჩაზე, მამამისის ხელით აშენებული სახლის ეზოში, ახლობლებისა და მეგობრების ბავშვებისთვის იგი ბიბლიას კითხულობდა.

ამ რეალურ სცენაში მერაბ კოკოჩაშვილმა თავად სცენარის ავტორი ათამაშა. ისიც რეალურია, როდესაც კახი კავსაძის გმირი ეზოში ყურძნის ერთ მარცვალს მოწყვეტს და ლამის ნახევარი ტალავერი წაიქცევა. სწორედ ასეთი - ყოფაში მოუწყობელი და არაპრაქტიკული იყო ერლომ ახვლედიანი. თითქოს ისევე უშლიდა ხელს ნივთები და კომფორტი, როგორც „აპრილის“ ახალგაზრდა გმირებს.

ასეთივეა მისი ფიროსმანი, რომელსაც ერთი ნაჭერი პური, ჭიქა ღვინო და საღებავების მეტი არაფერი უნდა; ან ივანე კოტორაშვილი, თავისი განუყუფელი ცხვრის ტყაპუჭით, რომელსაც დასველებულს იღებს, შემოიცმევს და ბრძოლაში წავა; ან მისი არასერიოზული კაცი; ასევე გია ფერაძის გმირი - ლეკო თათაშელი, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობიდან“ თუ ანთიმოზი, ფილმიდან „გზა შინისაკენ“.

თითოეულ ამ გმირს არ აინტერესებს - როგორ იცხოვრებს, მთავარია - რისთვის იცხოვრებს, ვისთვის იცხოვრებს, ვინ არის თვითონ... ეს მთავარი და გამჭოლი თემაა ერლომ ახვლედიანის მთელ შემოქმედებაში - ვინა ვარ მე, რატომ ვარ მე - მე და არა სხვა; კიდევ კარგი, რომ ჩემს მაგიერ სხვა არ არის ... და ამ თემის ვარიაციები.

ის, რომ ერლომ ახვლედიანი ყველაფერს საკუთარ თავზე წერდა, იმ მწერლებსაც შეუნიშნავთ, რომლებიც პირადად არც იცნობდნენ: „ალბათ დღიურებს წერდა და მერე რომანებს არქმევდა. თავის თავს წერდა. ვანოც თვითონ იყო და ნიკოც. ამიტომაც არასდროს იზიდავდა მთლიანობის შეგრძნება. მეტიც – აი, რა თქვა ერთხელ: „დარდიც გაუმთელდა ნახევარკაცს. რა უნდა ექნა თავისი სიმრთელისთვის, აღარ იცოდა… ტკივილი ბოლომდე უნდა შეეგრძნო, მწუხარებაცა და სიხარულიც სრულად აეტანა. გული სხვისთვის მთლიანად უნდა გაეხსნა” („ნახევარკაცის ამბავი”)“. [100]

„ფიროსმანზე“ მუშაობამ ბევრი რამ ასწავლა. მოგვიანებით, ხშირად უყვებოდა თავის სტუდენტებს გიორგი შენგელაიასთან მუშაობით მიღებულ გამოცდილებაზე. შესაძლოა

[100] კეკელიძე გ. კოღო და ვანო და ნიკო და ერლომი. 21 აგვისტო, 2015, http://mastsavlebeli.ge/?p=3415, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.03.22.

იმიტომ, რომ ეს მისი პირველი დიდი ნამუშევარი იყო, სასცენარო განათლების მიღების შემდეგ. ან იმიტომ, რომ ბევრი პირადული ჩადო მასში.

საქართველოს ეროვნული არქივის კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო ფონდში ინახება მასალა როგორც თენგიზ აბულაძის, ასევე გიორგი შენგელაიას „ფიროსმანთან“ დაკავშირებით. ეს მასალაა: განაცხადები, ხელშეკრულებები, სცენარები... მათი გაცნობა და შედარება საშუალებას მოგვცემს, დავინახოთ განსხვავება თუ მსგავსება სხვადასხვა ხელოვანის ხედვაში და დაგვეხმარება გავარკვიოთ, რატომ მიანიჭა სტუდიამ უპირატესობა შედარებით ახალგაზრდა და ნაკლებად გამოცდილი კინემატოგრაფისტების სცენარს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე სცენარი ერთი და იგივე მასალით სარგებლობს. ეს არის ფიროსმანის თანამედროვეების, მისი ნაცნობ-მეგობრების მოგონებები მხატვარზე. განსაკუთრებით, მასალა, რომელსაც გიორგი ლეონიძე 1922 წლიდან აგროვებდა; ასევე, კირილე ზდანევჩის და ტიციან ტაბიძის მიერ 1926 წელს მომზადებული პირველი მონოგრაფია ნიკო ფიროსმანაშვილზე; ლადო გუდიაშვილის მოგონებები და ა.შ.

ცნობილია, რომ ერთი და იგივე მასალა სხვადასხვა შემოქმედის ხელში განსხვავებულ ფორმას იღებს, განხვავებულ ინტერპრეტირებას ექვემდებარება და სათქმელიც შესაძლოა განსხვავებული იყოს. როცა საქმე ეხება რეალური, ისტორიული პიროვნების, მით უმეტეს, შემოქმედის ცხოვრების ასახვას, რთულია მოახდინო პიროვნების სახის კონსტრუირება ისე, რომ არ შეუცვალო ფორმა. ეს პიროვნება ხომ იყო ისეთი, როგორიც იყო. შემოქმედებითი პროცესის შედეგად, რეალური ადამიანი მხატვრულ სახედ იქცევა, რომელმაც გაიარა ავტორის სულიერი სამყარო. მაქსიმალური ობიექტურობის მიუხედავად, ეს მაინც კონკრეტული ავტორის დანახული და განცდილი პიროვნებაა, რომელიც უკვე გარკვეულ კავშირშია ავტორთან. ამდენად, ორი სხვადასხვა შემოქმედის მიერ მხატვრულად ასახული ერთი და იგივე რეალური პიროვნებაც შეიძლება განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან.

პირველ სცენარს, სამუშაო სახელწოდებით „ფიროსმანი“, 3 ავტორი ჰყავს: გიორგი ლეონიძე, ნოდარ წულეისკირი და თენგიზ აბულაძე. ასეთ დროს, რთულია თქვა, მაინც რომელია მთავარი ავტორი, თუმცა, თუ არქივში დაცულ დოკუმენტაციას გადავხედავთ, დავინახავთ, რომ ამ სცენართან დაკავშირებით, ხელშეკრულების გაფორმების თაობაზე, პირველ მიმართვას ხელს გიორგი ლეონიძე, მიხეილ ქვლივიძე და თენგიზ აბულაძე აწერენ. განაცხადი ფილმზე თენგიზ აბულაძეს და ნოდარ წულეისკირს ეკუთვნით, ხოლო სცენარის ავტორად მათ კვლავ გიორგი ლეონიძე ემატება. ჩანს, რომ თანაავტორი ყველა ეტაპზე ფილმის მომავალი რეჟისორია.

მეორე სცენარს ავტორებად ერლომ ახვლედიანი და გიორგი შენგელაია აწერია.[101] (აქ მსჯელობისას, აბულაძის ჯგუფის მომზადებულ სცენარს პირველ სცენარს ვუწოდებთ, ხოლო შენგელაიასას - მეორე სცენარს).

ეს სცენარები მხატვრულ ფორმით ძალიან განსხვავდება ერთმანეთისგან. პირველი იწყება თეორიული შესავლით, რომელშიც ავტორები წერენ, რომ მხატვარი - ეს მისივე ნახატია და ფილმის ავტორებს სურთ, დოკუმენტურ-მხატვრული ხერხებით შექმნან კინონაწარმოები, რომელიც ყველაზე სრულყოფილად მოუთხრობს ხალხს ფიროსმანსა და მის ნამუშევრებზე.

აქვე წერენ, რომ სცენარში შესაძლოა შევიდეს უმნიშვნელო ცვლილებები, რადგანაც:

„1) გიორგი ლეონიძის, ლადო გუდიაშვილის და კირილე ზდანევიჩის „რეპორტაჟული“ მონათხრობის წინასწარი გათვალისწინება სცენარში შეუძლებელია;

2) სცენარში არის რამდენიმე ადგილი, სადაც გამოყენებული იქნება ფრანგი კინომრეწველის, პატეს მიერ თბილისში გადაღებული კინოდოკუმენტები *(როგორც ჩანს, ისინი იმ დროისათვის ჯერ არ არის კონკრეტულად მოძიებული და შერჩეული. ქ.პ.)*;

3) ფილმის ბოლო ორი ნაწილისათვის აუცილებელია ექსპერიმენტული გადაღება. აქ იქნება ფიროსმანის გაცოცხლებული (ფერადი) ნახატები. როგორ გავაცოცხლებთ, ამას ექსპერიმენტული გადაღება გვიჩვენებს“.[102]

ამგვარი თხრობა ბუნებრივია დოკუმენტური ფილმისთვის მხატვრული ფილმის ელემენტებით, მაგრამ ის, რასაც სცენარის ავტორები გვთავაზობენ, არის პირიქით: მხატვრული ფილმი დოკუმენტური ფილმისთვის დამახასიათებელი ელემენტებით, რაც 1965 წლისთვის დიდი სიახლე იყო. ასეთივე სიახლეა ფილმის ბოლო ორი ნაწილი, რომლებიც ფერადი უნდა იყოს (დანარჩენი ნაწილებისგან განსხვავებით) და დაეთმობა ფიროსმანის ნახატებს.

ასეთივე სიახლეა ფილმის ბოლო ორი ნაწილი, რომელიც უნდა იყოს ფერადი (დანარჩენი ნაწილებისაგან განსხვავებით) და ეთმობა ფიროსმანის ნახატებს. (ამ ხერხს ერთი წლის შემდეგ, 1966 წელს, გამოიყენებს რეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი ფილმში „ანდრეი რუბლიოვი“).

„როგორ გაცოცხლდება ფიროსმანის სურათები? ჩარჩოს შიგნით აპარატის მოძრაობით, ნატურალური ხმებითა და გამართლებული მუსიკით. სურათები დალაგდება ან თემატიკის მიხედვით, ან გარკვეული აზრის მიხედვით“, - წერენ ავტორები.

ფილმს აგრეთვე ჰყავს ავტორი (ასე წერია სცენარში), იგივე წამყვანი, რომელიც კადრსგარეთ ყვება ამბებს, გვაცნობს დეტალებს და აფასებს ნიკალას ცხოვრებასა თუ შემოქმედებას. იგი ამას აკეთებს ზოგჯერ პოეტურად, აღფრთოვანებით, პირადი დამოკიდებულებით.

[101] საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 52, ანაწერი 2 დამ. 111.

[102] სეა, ფ.52, ა. 2, ს. 4131.

სცენარში ბევრი დეტალი ბოლომდე გარკვეული არ არის, მეტიც, ის მთავრდება ჯერ პასუხგაუცემელი შეკითხვებით, რომელიც ფინალშივეა გამოტანილი:

1) შეიძლება თუ არა ფიროსმანის სამყაროს გაცოცხლება?;

2) შეიძლება თუ არა გამოვიყენოთ გ. ტაბიძის, გ. ლეონიძის, ს. ჩიქოვანის ან ხალხური პოეზიის ნიმუშები?;

3) შეიძლება თუ არა ფიროსმანის შემოქმედებაზე აზრი გამოთქვან გამოჩენილმა ადამიანებმა და ეს აზრები ნახატების ჩვენებისას ფრთხილად გაიბნეს?;

4) შეიძლება თუ არა ნახატებს მოეძებნოს რაიმე სიჟეტური ხაზები?;

5) შეიძლება თუ არა ნახატებს თან ახლდეს მხოლოდ ახსნითი ტექსტი?

თუ პირველი სცენარის თხრობის სტილი შერეულია: მხატვრულ-დოკუმენტური და მოვლენათა ჯაჭვი თანმიმდევრულობას არ ინარჩუნებს, მეორე სცენარი ფორმით ზუსტად შეესაბამება მხატვრულ ფილმს. აქ თხრობა ნარატიულია, ქრონოლოგიურად თანმიმდევრული.

ორივე სცენარში გამოყოფილია ნაწილები და დასათაურებულია. პირველის ქვესათაურებად, უმეტესად, რეალური ფრაზებია გამოტანილი: 1) „ფიროსმანის საფლავი. „აფსუს“ ნიკალა, უფასოდ წავიდა, ეხლა დაფასდა“, 2) „ტვინდასეტყვილი ნიკალა“, 3) „თეთრი სამყარო... წმინდა გიორგი... „ნიკალაი, ნუ გეშინიაო“, 4) „საწყალი ნიკალა“ ფიროსმანის მეცნატის, ბეგოს ამბავი“, 5) „ფიროსმანისტები და აკადემისტები. თაგვის მეორე გამოჩინება. „ხომ არ წაშლის“, 6) „Свобода“, „თაგვის მესამე გამოჩინება. სიკვდილი“, 7) „ღვთისკაცი“, 8) „ფიროსმანის სამყარო“. ეს ნაწილები შინაარსობრივად განხვავდებიან ერთმანეთისგან.

მეორე სცენარში ფიროსმანის ცხოვრების ეტაპები, ძირითადად, მისივე ნამუშევრების სახელწოდებებითა გამოყოფილი, რითიც ავტორი გვიჩვენებს, რომ ნიკალას ყოველი ნახატი, გარკვეულწილად, მისივე ავტოპორტრეტის ნაწილია. ეს სათაურებია: ჟირაფი, თეთრი ძროხა, გრაფი, აქტრისა მარგარიტა, ყვითელი ლომი, სააღდგომო ბატკანი.

ფილმში გიორგი შენგელაიამ ეს ქვესათაურები წარწერებით არ გამოჰყო. ეკრანზე მხოლოდ ამ ნახატებს ვხედავთ, ეპიზოდებს შორის. ერლომ ახვლედიანი ამბობდა, რომ ეს გიორგი შენგელაიას სწორი გადაწყვეტილება იყო, რამაც ფილმს შეუნარჩუნა მთლიანობა, ერთიანობა.

პირველი სცენარი იწყება დოკუმენტურ-მხატვრული თხრობით. სასაფლაოზე, ნიკალას სავარაუდო საფლავს უშედეგოდ ეძებს რამდენიმე მოხუცი, რომლებიც იცნობდნენ ფიროსმანს. შემდეგ სცენაში კინოკადრში ფიროსმანის გამოსახულებას ეძებენ სააპარატოში შეკრებილი ადამიანები, მათ შორის, გიორგი ლეონიძე, ლადო გუდიაშვილი, კირილე ზდანევიჩი. როცა გუდიაშვილი იწყებს მოყოლას, თუ როგორ მიუტანა მან ფიროსმანს მხატვართა საზოგადოების გაგზავნილი ფული, დოკუმენტური თხრობა მხატვრულში გადადის. აქვე მოიაზრება კირილე ზდანევიჩის დოკუმენტური, შეფასებითი მონათხრობიც, რომელსაც მოსკოვში გადაიღებენ.

მეორე სცენარში სულ სხვა დასაწყისია: „ხალხმრავალ ქუჩაზე, დინების საწინააღმდეგო მიმართულებით გზას მიიკვლევს ხამისკაბიანი გოგონა. გოგონას თოკზე გამობმული თეთრი ბატკანი მოჰყავს. ბატკანს წითელი ბაფთა აქვს შებმული“.[103]

ეს ფილმის რეფრენია. გოგონა წითელბაფთიანი ბატკნით რამდენჯერმე გამოჩნდება სცენარში. მას ხან ლაზღანდარა ბიჭები თოკს გადაუჭრიან და ვიღაც ყარაჩოხელი ისე მიუბამს ბატკანს თოკით, რომ გოგონა ვერც შეამჩნევს, ხან - ეკარგება ბატკანი და სასოწარკვეთილი ეძებს მას, ხანაც მშვიდად აძოვებს მინდორში.

შემდეგი სცენაა ორთაჭალის ბაღი საღამოს, სადაც ნიკალას ნახატების მომავალი პერსონაჟების მთელ გალერეას ვხედავთ. მესამე სცენა კი ისაა, რომლითაც ფილმიც იწყება: სახლი, გოგონა იძინებს, ყმაწვილი კაცი (ნიკალა) ლამფის შუქზე კითხულობს ნაწყვეტს არა ახალი აღთქმიდან (როგორც ფილმშია), არამედ, ძველი აღთქმიდან - „და თქუა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი და იქმნა ნათელი. და იხილა ღმერთმან ნათელი, რამეთუ კეთილ, და განჰყვალა ღმერთმან შორის ნათლისა და შორის ბნელისა. და უწოდა ღმერთმან ნათელსა დღე და ბნელსა უწოდა ღამე. და იქმნა მწუხრი და იქმნა განთიად დღე ერთი“.[104]

ნაწყვეტი ძველი აღთქმიდან: „წიგნი დაბადებისა, რომელსა ეწოდების ებრაელთაგან ბერესით“, რომელიც შემოქმედის მიერ დღისა და ღამის შექმნის შესახებ მოგვითხრობს, ამ სცენარის ორგანული ნაწილია. მასში, თითქოს ჩვენც ვხდებით ახალი სამყაროს, მისი დღისა და ღამის, ნათელისა და ბნელის შექმნის მონაწილეები, რომელიც მთავარი გმირის სულიერ სამყაროში იბადება. აქ ობიექტურ რეალობაზე რეალური მისი სუბიექტური რეალობაა და ზუსტად ვერ იტყვი - ნიკალა ხატავს იმას, რაც მის გარეშეც არსებობს, თუ მხატვრის შიგნით არსებული სახეები იძენენ ფორმას როგორც მუშამბაზე, ისევე სიცოცხლეში.

ეს სცენარის კონცეფციაა. იმის მიუხედავად, რომ საბოლოოდ ფილმში მან დაკარგა რეალურისა და არარეალურის თანაარსებობის ფორმა, შედეგი მაინც შესანიშნავია. რეჟისორმა სცენარი საკუთარ მხატვრულ ხედვას მოარგო და ჩამოასხა მკაცრ, ზუსტ ფორმებში.

ფილმის დასაწყისი ოდნავ განსხვავებულია. ის იწყება არა ამონარიდით ძველი, არამედ, ახალი აღთქმიდან, ნაწყვეტით - მათეს სახარების 21-ე თავიდან: იესოს შესვლა იერუსალიმში. „და ვითარცა მიეახლნეს იერუსალემად და მოვიდეს მთასა მას ზეთისხილთასა, მაშინ წარავლინნა იესუ ორნი მოწაფეთა მისთაგანი და ჰრქუა მათ: წარვედით დაბასა მაგას, რომელ არს წინაშე თქვენსა, და მეყსეულად ჰპოოთ ვირი დაბმული და კიცვი მის თანა; ახსენით და მომგვარეთ მე. და უკეთუ ვინმე გრქუას რაიმე თქვენ, არქუთ, ვითარმედ: უფალსა უხმან ეგე. ხოლო მოწაფენი იგი წარვიდეს და ყვეს ეგრეთ, ვითარცა უბრძანა მათ იესუ. და მოჰგვარეს ვირი

[103] სეა, ფონდი 52, ანაწერი 2 დამ. 111.

[104] ძველი აღთქმა, წიგნი დაბადებისა, 3-5.

იგი და კიცვი მის თანა და დაასხეს მას ზედა სამოსელი, და დაჯდა მას ზედა. და ვითარცა შევიდა იგი იერუსალემდ, შეიძრა ქალაქი იგი ყოველი და იტყოდეს ვინ არს ესე?“[105]

სახარების ეს თავი ფილმში მთლიანად არაა შესული, შემოკლებულია და ნიკო ფიროსმანთან კონტექსტში მიგვანიშნებს, თუ როგორ არ იცოდნენ მისმა თანამედროვეებმა - ვინ და რა იყო ნიკალა და საკუთარი ინტერესებიდან გამომდინარე, შეეძლოთ პალმის რტოებიც დაეფინათ მისთვის და ჯვარცმისათვისაც გაემეტებინათ.

პირველ სცენარშიც არის სიმბოლოები, მინიშნებები, არის სცენები, რომლებიც მთლიანად აგებულია მთვრალი ნიკალას ზმანებებზე. ის ხან დედას ესაუბრება სასაფლაოზე, ხან მარგარიტას დაეძებს, ხანაც თეთრ სამყაროში, თეთრად შემოსილი, წმინდა გიორგის ესაუბრება, როგორც ახლობელს, მასთან ჩივის თავის ავისმქმნელებზე და ამასთან სთხოვს, რომ ყველას აპატიოს და შეუნდოს. ზმანებიდან გამოსვლის შემდეგ კი ყვება - წმინდა გიორგისთან ვიყავი და ასე მითხრა, მაგრად იყავი, ნუ გეშინიაო.

თუ აქ ნიკალა გადის ირეალურ სამყაროში, სცენარში არის სცენები, რომლებშიც, პირიქით, ირეალური სამყარო შედის მასთან. ასეთია ეპიზოდები ფიროსმანის უბადრუკ სამყოფელში, სადაც ღამით ჩნდება თაგვი (ჯადოსნური თაგვი - ასე უწოდებენ ერთგან ავტორები), რომელიც იქაა, სადაც ნიკალა გაიხედავს. „რა გინდა ჩემგან, რას დამსდევ, ნუთუ არ გებრალები, მე ხომ შენთვის არა დამიშავებია რა... რაღას მერჩი? ...ჭუჭყიანი ვარ, ძონძებში გახვეული, კეთროვანივით მერიდებიან... თავი დამანებე... ისედაც ცოტა-ღა დამრჩა. წადი, ძილი მაცადე!“ (ეს პასაჟი თავისი ფორმით, თუმცა, განსხვავებული შინაარსობრივი ინტერპრეტაციით, ცოტათი მოგვაგონებს ვარლამ არავიძის ზმანების სცენას თენგიზ აბულაძის მომავალი ფილმიდან „მონანიება“).

ამ ტიპის სცენების გვერდით არის სრულიად განხვავებული ეპიზოდები, მაგალითად - ფიროსმანის კომპანიონ დიმიტრას ნაამბობი გადაღებული უნდა იყოს ძველი მუნჯი კინოს ხერხებითა და მანერით: აჩქარებული მოძრაობებით, მიმიკითა და როიალის აკომპანიმენტით. სცენარის ეს ნაწილი დოკუმენტური ფილმის სცენარის ფორმატითაა დაწერილი: ორად გაყოფილ ფურცელზე მარცხნივ გამოსახულების, ხოლო მარჯვნივ ხმის გრაფაა.

ამასთან, არის ეპიზოდები, რომლებშიც ავტორი ტრადიციული დოკუმენტური ფილმის თხრობით, დაწვრილებით ყვება ქართველ მხატვართა დამფუძნებელი კრების, ასევე გაზეთში კარიკატურის დაბეჭდვის ამბავს და ა.შ.

პირველ სცენარში ბევრი საუბარია: საუბრობს ავტორი, მოსაზრებებს გამოთქვამენ ხელოვანი ადამიანები, ამბებს იხსენებენ ნიკალას თანამედროვეები, დიალოგებია მხატვრულ სცენებში.ც..

[105] ახალი აღთქმა, მათეს სახარება, თავი 21, 1-10.

სრულიად განსხვავებულია მეორე სცენარის ტექსტი. როდესაც ფილმს ვუყურებთ, დიალოგები თითქოს მოკლეა, დაუსრულებელი. ჩვეულებრივ საუბარში ადამიანი ფრაზაზე რეაგირებს, პასუხობს, ესალმება, ემშვიდობება მოსაუბრეს და ა.შ.

ასეთი სცენარები და მათ მიხედვით გადაღებული ფილმები გვინახავს ერლომ ახვლედიანის ავტორობით, რომლებშიც გმირები ზოგჯერ ზედმეტად ბევრსაც კი ლაპარაკობენ. ფიროსმანის შემთხვევაში კი, მოკლე დიალოგები მხოლოდ ნიკალას ხასიათის საჩვენებლად არაა გამოყენებული. თუ სცენარის დასაწყისში იგი ცოტას მაინც საუბრობს, თანდათანობით უფრო და უფრი სიტყვაძუნწი ხდება. ეს დაწურული, ფორმულებივით გამოთლილი ფრაზები ნიკო ფიროსმანის მხატვრული სტილის ენობრივი ასახვაა სცენარში. როგორც ფიროსმანი ხატავდა შავ მუშამბაზე კონტურის გარეშე, სხვადასხვა ფერის საღებავების ლაქების დადებით, ასეთივე სიტყვიერი ლაქებითაა აწყობილი სცენარი.

მნიშვნელოვანი ფრაზებია: „არ გამომდის სხვებივით, უშნოდ გავეჩხირე ყელში ამ გაუმაძღარ წუთისოფელს, არცა მყლაპავს და არც მარჩენს“, „ის ველი მაჩვენა, სადაც მზე არასოდეს ჩადის“, „როგორც აქამდის მიხნავს და მითესია, ისე ვხნავ და ვთესავ... ჩემი ქვეყნის მეტი ბატონი არ მყოლია და არც მეყოლება! მეხატებოდა და ვხატავდი! წმინდა გიორგი მათრახით მადგა თავზე - დახატე, ნიკალა, დახატეო?!“

ეს საკვანძო ფრაზაა ფილმში. ნიკალა თავადვე გრძნობს თავის დანიშნულებას, მისიას.

ლიტერატურისა და კინოს მკვლევარი, ჯორჯ ვაშინგტონის უნივერსიტეტის პროფესორი პიტერ როლბერგი წერს: „შენგელაიას ინტერპრეტაციით, შემოქმედებითი ნიჭი იძლევა შთაგონებას, ენერგიას და მოტივაციას, მაგრამ, სოციალურ დონეზე, ეს დიდი ტვირთია. ამ ტვირთზე უარის თქმა დაუშვებელია, რადგან ის ნიშნავს გამორჩეულობას. ეს გამორჩეულობა განაცალკევებს ხელოვანს სხვა ადამიანებისგან იმდენად, რომ ზოგჯერ მხატვარი ფიქრობს, რომ ამ ტვირთის ატანა აღარ შეუძლია“.[106]

სცენარის წერისას, ერლომ ახვლედიანი და გიორგი შენგელაია, რა თქმა უნდა, გაეცნენ ნიკო ფიროსმანაშვილისა და მისი ცხოვრების შესახებ არსებულ ინფორმაციას, მაგრამ ყველაზე მძაფრი და შთამბეჭდავი ამბები (რომლებიც, შესაძლოა, გადაჭარბებულიც კი ყოფილიყო), სცენარში არ გამოუყენებიათ. სცენარის ავტორისა და რეჟისორის მხატვრული სტილის ერთიანობა ძალზე მნიშნელოვანია. ამ მიზეზით ითქვა უარი ფრანგ ესტრადის მსახიობ მარგარიტასთან დაკავშირებული, ფილმისთვის საკმაოდ მომგებიანი სცენების შეტანაზე (მაგალითად, აქტრისა მარგარიტასა და ვარდებით სავსე ეტლთან დაკავშირებული ისტორია - „მილიონი ვარდის“ ამბავი) და ეს თემა მხოლოდ ერთი სცენით ამოიწურა.

[106] როლბერგი პ. აღმოაჩინე ქართული კინო. კალიფორნიის უნივერსიტეტი, თბ., BAM/PFA, 2015, გვ.22.

„საერთოდ ნიკოს მსახიობ მარგარიტასთან რომანი ზედმიწევნით ლეგენდიზირებულად რომანტიულია ნიკოს ცხოვრების მოწმეების მოგონებებში. როგორც ჩანს, ნიკოს და მარგარიტას ურთიერთობა განსაკუთრებული ტიპის ვნებით გამოირჩეოდა, რაც მითქმა-მოთქმას იწვევდა და ეს ლეგენდაში უტრირებულ ფორმებში გამოისახა. ერთი წლის მერე მადამ მარგარიტამ გამოსამშვიდობებელი წერილი დაუტოვა ნიკოს და უგზოუკვლოდ სამუდამოდ გაქრა“.[107]

ერლომ ახვლედიანი სტუდენტებს ეუბნებოდა, რომ ამ ტიპის ისტორიების შეტანა საკმაოდ საფრთხილოა, რათა არ დაირღვეს მხატვრული ქსოვილი. ამდენად, ფილმში აქტრისა მარგარიტასთან დაკავშირებული მხოლოდ ერთი სცენაა, რომელშიც მართლაც მშვენიერი გარეგნობის ქალი სცენაზე მღერის და ცეკვავს, მას კი, სხვა დამსწრეებთან ერთად, მაგიდასთან განმარტოებით მჯდომი მხატვარი შესცქერის.

სრულიად განსხვავებული სტილის თხრობაა პირველ სცენარში, შეიძლება ითქვას, სტილთა პოსტმოდერნისტული, კოლაჟური აღრევაა. ამ მხრივ ყველაზე მძაფრი ეპიზოდია ნაწილი „Свобода“: მიდის 1917 წლის რევოლუციის დოკუმენტური კადრები. ავტორი ყვება, როგორ უხაროდა ყველას, ეხვეოდნენ ერთმანეთს და როგორც ყველა ღარიბ-ღატაკს, ფიროსმანსაც სჯეროდა, რომ რევოლუცია მათ ბედნიერ ცხოვრებას მოუტანდაო. შემდეგ თხრობა იცვლება მხატვრული ფორმით: სარდაფიდან ამორბიან ბავშვები და მოჰყვება ნიკალა. ის ბედნიერი და მხიარულია. ყველას მკერდზე აწერია „Свобода“ . „ნიკალაი ჩამოაგდეს, ხალხო, ნიკალაი!“ გაყვირიან ბავშვები. „ჩამოაგდეს, ჩემი სეხნია ჩამოაგდეს! გვეშველა! მორჩა!..“ ნიკალა ხან სადალაქოში შეიხედავს და ახარებს ახალ ამბავს, ხან - დუქანში, ხან შემხვედრებთან საუბრობს. „ავად ვიყავი, თედოჯან, ეხლა გავიგე და ეხლა უნდა ვიქეიფოთ!“ ნიკალა გამვლელ დროგზე შეხტება: „აბა, წავიდეთ დემონსტრაციაზე!“.

ცოტა რთულია წარმოიდგინო, როგორ არის ეს ეპიზოდი და ეპიზოდი, „ღვთისკაცი“ ერთი და იმავე ფილმის ნაწილები. „თავისი ღვთისკაცი თურმე ყველა ბაზარს ჰყავდა - მოხუცი ან ჭარმაგი ხელოსანი, რომელსაც ცხოვრებაში არ გაუმართლა, სატრფომ უღალატა ან დაეღუპა და ვარამი ვაჟკაცურად გადაიტანა, შეინარჩუნა სიწმინდე, შეიყვარა სიმართლე, დაიმსახურა ხალხის პატივისცემა - დაერქვა ღვთისკაცი“. ამ თეორიული შესავლის შემდეგ მხატვრული სცენაა: ბაზარი სისხამ დილით. „ღვთისკაცი მოდის!“ გაისმება ხალხში. მოდის ნიკალა და ყველა სთხოვს, რომ მის საქონელს გადაუსვას ხელი, რათა სარფიანად გაიყიდოს. „აქეთ, ... იქეთ... შენი ჯადო ხელი გვჭირდება, შენი დალოცვილი ხელი!“. ნიკალასთან მიმართებაში ამ ამბავს რეალური საფუძველი არა აქვს, მხოლოდ სცენარის ავტორთა ფანტაზიაა.

[107] ჯაფარიძე თ. დასახელებული წიგნი, გვ. 18.

საბოლოოდ, ისინი აღნიშნავენ, რომ სცენარი მიზნად არ ისახავს ფიროსმანის ხასიათის კანონიზირებას - მასზე იმდენნაირი სიმართლე გამოჩნდება, რამდენსაც ხალხში ლაპარაკობენ. მისი პიროვნული პორტრეტი სხვადასხვა ადამიანის მონაყოლში განსხვავებულია.

მეორე (ახვლედიანი-შენგელაიას) სცენარში უარი ითქვა ნიკალას ანტაგონისტების (მტრების, მოწინააღმდეგების) ჩვენებაზე. ასეთები კი მას რეალურ ცხოვრებაში, კეთილისმსურველებთან ერთად, ნამდვილად ჰყავდა. ესენი იყვნენ მოშურნეები და ანგარებიანი, ვითომ მოკეთეები (და ამ ადამიანებს კონკრეტული სახელები და გვარები აქვთ).

„მიკიტნებმა მისცეს პირველად ნიკოს შესაძლებლობა ნახატები გამოეფინა. ისინი ჩალის ფასად ალამაზებდნენ თავიანთ დუქნებს ნიკოს ნახატებით. მათ ის ამართლებდა, რომ არ იცოდნენ ნიკოს მუშამბების ფასი. სწავლულმა ადამიანებმაც თავის სასარგებლოდ გამოიყენეს ნიკო, ჩალის ფასად შეიძინეს მისი ნახატები, თვითონ ნიკოს კი არ მიხედეს“. [108]

ერლომ ახვლედიანი ამბობდა, რომ ასეთ დეტალებზე აქცენტებით სხვა ადამიანების შესახებ ვისაუბრებდით და არა ნიკალას შესახებ, მისი სამყაროს შესახებო. ამავე მიზეზით ითქვა უარი იმ სულისშემძვრელ (და ამავე დროს, საკმაოდ კინემატოგრაფიულ) მოგონებაზე, რომელიც ლადო გუდიაშვილს აქვს დატოვებული - როგორ გააგზავნა ის დიმიტრი შევარდნაძემ ნიკალასთან, „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ შეგროვებული 150 მანეთის გადასაცემად.

„ფოთის ქუჩაზე ერთ-ერთი ეზოდან ხმაური შემოესმა. დაინტერესდა და აღმოაჩინა, რომ ბავშვები ყიჟინებდნენ და აბუჩად იგდებდნენ მოხუცს, ქვებს ესროდნენ, ლოთ მხატვარს ეძახდნენ. მოხუცი გაგულისებით იგერიებდა აბეზარ ბავშვებს, მაგრამ ისინი აღარ ეშვებოდნენ. დაიხევდნენ უკან და კვლავ შეტევაზე გადადიოდნენ“.

ლადო გუდიაშვილი წერს, რომ ზედმიწევნით შეცვლილი ნიკო ვერ შეიცნო. მოხუცის კიბისქვეშა ვიწრო სათავსოს კარის გვერდით სანაგვე ყუთი იდგა. ლადომ ბავშვებს ჰკითხა „ვინ არის“?

- არ ვიცი, ყველა ესვრის და მეც ვესვრი. - უპასუხა ერთმა“.[109]

პიტერ როლბერგი წერს: „ფიროსმანი ხელოვანია, რომელიც ხალხის გარემოცვაში ტრიალებს, მაგრამ არ არის ამ საზოგადოების ნაწილი. და მაინც, ხელოვანი ეროვნულ ჩარჩოშია: ყველგან ნათლად ჩანს მენტალობა, სულიერება და კულტურული ტრადიცია. ერი წარმოდგენილია, როგორც ერთიანობა, რომელიც საჭიროებს ხელოვანს, მიუხედავად იმისა, აღიარებს თუ არა ამ საჭიროებას ხელოვანის სიცოცხლეში“.[110]

საინტერესოა, როგორ გაიაზრეს ავტორებმა ნიკალას სიკვდილის სცენა ორ სხვადასხვა სცენარში.

---

108 ჯაფარიძე თ. დასახელებული წიგნი, გვ. 39

109 ჯაფარიძე თ. დასახელებული წიგნი, გვ. 50-51.

110 როლბერგი პ. დასახელებული სტატია, გვ.22.

პირველში ნიკალა ბნელ სრდაფში წევს, მეოთხე დღეა ცხელება აქვს და გარეთ არ გასულა. ბავშვები ფანჯრიდან ჩაჰყურებენ და ქვებს ესვრიან, რათა გაიგონ, ცოცხალია თუ მკვდარი. დაღამდა და ისევ გამოჩნდა ის ჯადოსნური თაგვი. თაგვი ჭერზე, ნიკალას ლოგინის თავზე ფეხებითაა დაკიდებული და და საცაა გულზე დაეცემა. „წმინდაო გიორგი, ხომ არ წაშლის! ...მოხვედი? აღარ მეშინია შენი... უკვე შეგეჩვიე... მოდი, ახლოს მოდი“ მათ შორის მანძილი მოკლდება. ნიკალა საბოლოოდ გაიბრძოლებს და თაგვს ფეხსაცმელს ესვრის.

შემდეგ მოდის ფილმის ბოლო ორი ნაწილი, რომლებიც დაეთმობა ფიროსმანის ნახატებს, გაცოცხლებულს ხმებით, მუსიკით, ლექსით, ცნობილი ადამიანების შეფასებებით.

ორი სცენარის შედარების შედეგად ირკვევა, რომ მეორე სცენარი უფრო სრულყოფილია, მთლიანი, სახიერი, ვიდრე პირველი, რომელსაც საბოლოო სახე არა აქვს, თუმცა, ფილმად ქცევის შემთხვევაში, ალბათ უფრო გამოიკვეთებოდა. სავარაუდოდ, სწორედ ეს იყო ერთ-ერთი მიზეზი კინოსტუდიის მიერ არჩევანის გაკეთებისას. აქვე, უნდა აღინიშნოს, რომ საინტერესო იქნებოდა თენგიზ აბულაძის ფიროსმანის გაცნობაც.

საინტერესო და გამორჩეულია მეორე სცენარის ფინალი. მას შემდეგ, რაც მეეტლე სულთმობრძავ ნიკალას ეტლში ჩაისვამს, მას გზად, სარდაფში მოქეიფე მეეტლეები შეაჩერებენ და ჭიქა ღვინის დასალევად იწვევენ. მეეტლე ჩადის, ნიკალა - არა. იგი ჯერ ცოცხალია, მაგრამ უღონო. ცხენები თავისით დაიძვრებიან და ეტლი აღმართს აუყვება. მეეტლე კოჭლობით მისდევს ეტლს.

ბოლო ეპიზოდი კი ასეთია: „ნიკალა დგას სერზე. ხევის გადაღმა ჩანს პატარა, ლამაზი სასაფლაო. ფერდობზე, სასაფლაოსკენ მიიწევს ეტლი. ეტლს კოჭლობით მისდევს მეეტლე. ეტლი ახლად ამოთხრილ საფლავთან ჩერდება. ნიკალა დგას და დაძაბული უყურებს ამ სანახაობას. თითქოს რაღაცას იგონებს.ნიკალა მიდის მწვანე მოლზე და ბოლოს ბორცვს მოეფარება“.

ერლომ ახვლედიანი სტუდენტებს უყვებოდა, რომ სცენარის ფინალი იყო გადამწყვეტი ფაქტორი, რის გამოც, ახალგაზრდა შემოქმედების ჯგუფს ფილმის გადაღების უფლება მისცეს. საყოველთაო მოწონების მიუხედავად, გიორგი შენგელაიამ ჩათვალა, რომ ასეთი ფინალი ფილმის სტრუქტურიდან ამოვარდნილი იქნებოდა და ის შეიცვალა. დრამატურგი ამბობდა, რომ რეჟისორმა, რომელსაც ფინალი სცენარში მოსწონდა, სწორად და ზუსტად შეაფასა მისი ადგილი და საჭიროება ფილმში და მასზე უარი თქვა, რითაც კინოსურათის მხატვრული ერთიანობა შეინარჩუნა.

სიკვდილი არის თემა, რომელიც აერთიანებს ერლომ ახვლედიანის კინოსცენარების გმირების უმრავლესობას. მაყურებელი ხდება მთავარი გმირის, ან რომელიმე სხვა პერსონაჟის სიკვდილის მოწმე. ან ფილმში სიკვდილის სიახლოვე იგრძნობა.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავი სიკვდილის სცენებია ფილმებში: „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, როდესაც სულხანი (კახი კავსაძის გმირი), რომელმაც ახლახან „მიწა მიაყარა“ თავის არქეოლოგიურ აღმოჩენას, გზაში, მანქანით მგზავრობისას, გულის შეტევით კვდება. მაყურებელი ვერ ხედავს, მაგრამ მოწმეა ანთიმოზის სიცოცხლის დასასრულის, რადგან თავად წაიკითხა თავისი სასიკვდილო განაჩენი („გზა შინისაკენ“). გააზრებულად და გარკვეული „ხალისითაც“ ეწირება იდეას ლეკო თათაშელი („ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“). თუმცა, ყველაზე შთმბეჭდავი სიკვდილი - ფიროსმანის სიკვდილია.

ნაცნობი მეეტლე შედის ნიკალას უბადრუკ საცხოვრებელში და მიწაზე მოკუნტულს პოულობს მას.

„ - რას აკეთებ?

- ვკვდები.

- რა დროს სიკვდილია, ქრისტე აღდგა, ხალხი ზეიმობს, ადე!..“

აქ გვერდიგვერდ თანაარსებობენ სიკვდილი და უკვდავება.

სცენარების გარდა, რომლებიც ფილმებად იქცნენ, ერლომ ახვლედიანს ჰქონდა პროექტები, რომლებზეც შემოქმედებით ჯგუფებთან ერთად წლობით მუშაობდა, დიდი მასალა დააგროვა, მაგრამ ობიექტური (ძირითადად, ფინანსური) პრობლემების გამო, არ გადაუღიათ. ასეთია: „ექვთიმე თაყაიშვილი“, „ქაქუცა ჩოლოყაშვილი“, „დავით კაკაბაძე“...

II.V

ისტორიის მხატვრული გააზრება

1983 წელს კინორეჟისორმა გუგული მგელაძემ ერლომ ახვლედიანს თანამშრომლობა შესთავაზა - ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ ქართული განძის გადარჩენის ამბის შესახებ. კონსულტანტად მიიწვიეს საერთაშორისო სამართლის სპეციალისტი ლევან ალექსიძე. თანაშემწედ და თანაავტორად, ერლომ ახვლედიანმა, მე - თავისი სტუდენტი - წინამდებარე ნაშრომის ავტორი ამიყვანა.

პირველ რიგში, მასალის გაცნობის მიზნით, ისტორიკოსმა გივი ჟორდანიამ (რომელიც კარგად იცნობდა საკითხს) შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებისთვის, უნივერსიტეტის მეოთხე

კორპუსში, საგანგებოდ წაიკითხა ექვსი ლექცია და თავისი ნაშრომის „დაბრუნებული საუნჯე: ქართული სამუზეუმო და სამონასტრო განძეულობა“ სასიგნალო ეგზემპლარი გვაჩუქა.

სცენარის შესაქმნელად, ერლომ ახვლედიანის სახლში, რეგულარული შეხვედრები დაიწყო. ჯგუფის წევრებს მიჰქონდათ ჩანაწერები, რომლებზეც ყველა ერთად მსჯელობდა.

მუშაობა იოლი არ იყო, რადგან ფილმის მთავარი გმირი უნდა ყოფილიყო ექვთიმე თაყაიშვილი - დიდი მეცნიერი, რომელმაც მთელი ცხოვრება ქართულ სიძველეთა მოძიებას, კვლევას და დაცვას შეალია; ადამიანი, რომელიც მცველად გაჰყვა 1921 წელს, საქართველოდან ევროპაში მენშევიკების გატანილ საგანძურს; უცხოობაში 25 უმძიმესი წელი გაატარა: შიმშილი, სიცივე, ომი, გაჭირვება გამოიარა, მაგრამ არაფერს შეუშინდა და 1945 წელს, უკვე დაუძლურებულმა მოხუცმა, კუთვნილი განძი საქართველოს უკლებლივ დაუბრუნა.

თუმცა, როგორც ვახტანგ ბერიძე იგონებს: „სამშობლოში ექვთიმემ 8 წელიწადს იცოცხლა და კიდევ ბევრი რამ მოასწრო... მისი პოპულარობა უსაზღვრო იყო. მაგრამ, როგორც ცნობილია, მაშინდელმა ხელისუფლებამ მაინც შეძლო, ბოლო წლები მოეშხამა მისთვის. ეს ადამიანი, რომლისთვისაც ძეგლი სიცოცხლეშივე უნდა დაგვედგა, მტრად იყო გამოცხადებული და, არსებითად, შინაურ პატიმრობაში იმყოფებოდა“.[111]

გარკვეული ხნის შემდეგ სცენარის კონტურები გამოიკვეთა და ჩამოყალიბდა სავარაუდო სათაურები: 1) დაბრუნებული საუნჯე (გივი ჟორდანიას წიგნის სათაურის მსგავსად) და 2) განძის ოდისეა.

პარალელურად, გუგული მგელაძე ფილმის პროექტზე მუშაობდა და აწარმოებდა მოლაპარაკებას მაშინდელ კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“. სამწუხაროდ, გადაღებაზე უარი უთხრეს. მიზეზად, მომავალი ფილმის სოლიდური ბიუჯეტი დასახელდა, თუმცა, გაჩნდა ეჭვი, რომ უარის რეალური მიზეზი საფრანგეთში დაგეგმილი გადაღებები და საქართველოს მენშევიკური მთავრობის წარმომადგენლების გარკვეულწილად დადებით კონტექსტში წარმოჩენა გახდა.

ამ ამბიდან დაახლოებით 30 წელი გავიდა. ერლომ ახვლედიანი ახალი გარდაცვლილი იყო, როდესაც მისი ახლობლების საერთო გადაწყვეტილებით, მისივე არქივი საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში (ახლა უკვე კულტურის ისტორიის მუზეუმში) იქნა მიტანილი.

დღეს მთელი არქივი გაწმენდილი, დახარისხებული, მოწესრიგებული და ელექტრონულ ბაზაში შეტანილია. ერლომ ახვლედიანის პირად საარქივო ფონდში (რომელიც 740

[111]კალენდარი ექვთიმე თაყაიშვილი. თბ., „სეზანი“, 2003.

საქაღალდისაგან შედგება), არის ოთხი საქაღალდე ნომრებით: 159, 160, 161, 162. ამ საქაღალდეებში ექვთიმე თაყაიშვილთან დაკავშირებული სცენარის მასალა ინახება.

შერჩეულ 4 საქაღალდეში დიდი, სქელი ბლოკნოტებია უამრავი ჩანაწერით. ასეთი იყო ერლომ ახვლედიანის მუშაობის სტილი: შესაბამის თემაზე აგროვებდა ინფორმაციას, ინიშნავდა სხვათა და თავის მოსაზრებებს, ადგენდა საეპიზოდო გეგმას, აკეთებდა ჩანახატებს...

საქაღალდეში ჩანაწერებია: „ბ-ნ ექვთიმეს სამეცნიერო მოღვაწეობა, ვიწროდ შემოზღუდული არ ყოფილა და მარტო ერთი დარგით არ დაკმაყოფილებულა, არამედ თავისი ნაყოფიერი წვლილი რამდენსამე დარგში აქვს შეტანილი“, - ივანე ჯავახიშვილი.

„ექვთიმე სპეციალობით არც არქეოლოგი იყო, არც ხელოვნებათა მეცნიერი, არც ისტორიკოსი, არც ქართული ფილოლოგიის სწავლული. მაგრამ იგი იმავე დროს ერთიც იყო, მეორეც, მესამეც და მეოთხეც. სიდიადე მისი სულისა სწორედ აქ არის, - მან თავისი ერის სამსახურისთვის ეს მეცნიერებანი თვით შეისწავლა. იგი იყო „მოხალისე“, „მოყვარული“, მაგრამ ნამდვილი ბატონი საქართველოს წარსულის კვლევის ფართო ნიადაგზედ“ ... - მიხაკო წერეთელი.

„საქართველო დავიარე და დავინახე, თუ რა უზარმაზარი მასალაა განწირული დავიწყებისა და ხშირად დაღუპვისთვისაც, პირდაპირ ამიტანა ფანატიკურმა მისწრაფებამ, რომ რაც შეიძლებოდა ბევრი მომესწრო, მით უმეტეს, რომ ჩემ თანამედროვეთაგან მაინცადამაინც აღარავინ მისდევდა ამ საქმეს, ან ჯეროვნად ვერ აკეთებდა მას“, - ექვთიმე თაყაიშვილი.

„მთელი ცხოვრება უანგაროდ ემსახურებოდა ეროვნულ საქმეს. არც დაღლა იცოდა, არც დასვენება... მისნაირ ადამიანებს ხომ ძველად წმინდანებად ხატავდნენ ტაძრის კედლებზე“, - ლადო გუდიაშვილი.[112]

მსგავსი ჩანაწერები ეხმარებოდნენ ავტორს მთავარი გმირის ცხოვრების, ხასიათისა თუ მასთან დაკავშირებული მოვლენების გაცნობასა და დაზუსტებაში. ეს მნიშვნელოვანი იყო, რადგანაც საქმე ეხებოდა რეალურ, გამორჩეულ პიროვნებას. მხოლოდ მისი კარგად გაცნობის შემდეგ იწყებოდა გააზრება, თუ რა იყო ამ ადამიანის დანიშნულება, ცხოვრებისა და მოღვაწეობის რეალური შედეგი. (ამგვარადვე მუშაობდა ერლომ ახვლედიანი სცენარებზე, რომლებიც ცნობილი ადამიანების ცხოვრებას ასახავდნენ, მათ შორის, სცენარზე ფილმისთვის „ფიროსმანი“).

ლიტერატურათმცოდნე ფილიპე ბერიძე წერს: „მართალია, ხელოვნების საგანი ადამიანია, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საგანი თავისთავად შინაარსს წარმოადგენს. იგი ჭეშმარიტ, ნამდვილ შინაარსად იქცევა მხოლოდ მაშინ, როცა შემოქმედის (სუბიექტის) სულიერ

[112] ერლომ ახვლედიანის პირადი საარქივო ფონდი, კულტურის ისტორიის მუზეუმი, 160.

სამყაროში, მის გრძნობასა და გონებაში, მხატვრულ სტიქიაში გატარდება. ხელოვნების ნამდვილ ქმნილებაში „რა“ და „როგორ“ ერთიან, განუყრელ მთლიანობად წარმოგვიდგება“. [113]G

მუშაობა იწყებოდა ძიებებით, თემის გააზრებით, გმირის გაცნობით, მისი ცხოვრების, დანიშნულების კვლევით. ამ ძიებებისა და გააზრების შედეგად, რეალური ადამიანი მხატვრულ სახედ იქცეოდა, რაც საკმაოდ რთულია. ერთი მხრივ, უნდა დაიცვა ობიექტური რეალობა და პერსონაჟი ამ რეალობის გათვალისწინებით შექმნა. მეორე მხრივ, მასში უნდა ჩადო სუბიექტური დამოკიდებულება მის მიმართ. ასეთ შემთხვევაში, განსაკუთრებულად სკრუპულოზური მუშაობაა საჭირო. ერლომ ახვლედიანი ასეც იქცეოდა.

სტუდენტებსაც ურჩევდა - სცენარის დაწერამდე „გაშინაურებოდნენ“ თემას (ეს ნებისმიერ თემას ეხებოდა). უფრო ხშირად, სათქმელს კონკრეტული ამბებით მიახვედრებდა.

ამ საკითხთან დაკავშირებით კი, ასეთ ამბავს ყვებოდა: ერთხელ, ახალგაზრდობაში, დედამ ხარისხიანი ქსოვილი უყიდა და სთხოვა, სამკერვალო ატელიეში წასულიყო და პირველი კოსტიუმი შეეკერა. ზომების აღების შემდეგ მკერავს უკითხავს - როგორი ჯიბე გინდაო. ერლომი დაბნეულა, რადგან პასუხი არ ჰქონდა.

„მკერავმა გამიშვა და მითხრა - მოიფიქრე, როგორი ჯიბე გინდა და მერე მოდიო. ის დღეები მე დავდიოდი და უნებლიედ ყველას ჯიბეზე ვაკვირდებოდი. მაშინ აღმოვაჩინე, თუ რამდენნაირი შეიძლება არსებობდეს ჯიბე, რომელსაც აქამდე თურმე ვერც ვამჩნევდი“.[114]

ამ მაგალითით ერლომ ახვლედიანი ამბობდა, რომ, როცა გარკვეულ თემას აირჩევ, ფიქრსა და ინფორმაციის შეგროვებას იწყებ, მასთან დაკავშირებული ამბები, დეტალები, ნიუანსები შენთან თითქოს თავისით მოდიან. თუ მანამდე ამ დეტალებს უყურადღებოდ გაატარებდი, ახლა ამჩნევ. ამას „ჯიბის ეფექტს“ უწოდებდა - როცა კონკრეტულ თემაზე მუშაობ, თემა შენში ცოცხლობს და ისიც მუშაობს, უშენოდაც.

ერლომ ახვლედიანი ყოველი კონკრეტული თემისთვის ცალკე დიდ ბლოკნოტს ირჩევდა (პაპკას, როგორც უწოდებდა) და აქ იკრიბებოდა მთელი მასალა. ჩანაწერები აუცილებლად ცალ გვერდზე სრულდებოდა, რადგან, მისი შესაბამისი მეორე გვერდი თავისუფალი ყოფილიყო შენიშვნების მისაწერად (ხშირად ეს შენიშვნები ძირითად ჩანაწერზე უფრო მოცულობითი აღმოჩნდებოდა). ერთ თემაზე ზოგჯერ რამდენიმე „პაპკა“ ივსებოდა.

ჩანაწერი შეიძლებოდა ყოფილიყო სულ მცირე ზომისაც, მაგალითად, ასეთი: „ივანე ჯავახიშვილი აფრთხილებს - არ წაიღო განძიო“ და საკმაოდ მოზრდილიც.

[113] ბერიძე ფ. ლიტერატურული ნარკვევები. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1974, გვ.12.

[114] ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

ექვთიმე თაყაიშვილის თემასთან დაკავშირებულ მასალაში გვხვდება სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკი „ლოდის დამგორებელი“.

„წამოველ მუნით. მიველ ადგილსა ერთსა, მინდვრიანსა და ცხელსა. რა იგი გავვლე, ვნახე ჩაღმართი დიდი. მუნ კაცი ერთი ჩაღმართს ჩავიდის, აიკიდის ლოდი მრგვალი, ამოვიდის აღმართ, დააგორის; ჩაღმართ კიდევ ჩავიდის, აიკიდის, ამოიტანის და დააგორის. ამოტანაში ხვნეშოდის და, რა დააგორის ლოდი, იცინოდის.

მე ვკითხე: ძმაო, რად იჭირვი, ანუ რად იცინი-მეთქი?

მან მითხრა: მე ამ ერთის ქვით ჭირსაც ვნახავ და ლხინსაცა. ერთი ცოტა ქვა მაქვს და ჭირი და ლხინი ორივე დიდი; და მრავალს კაცს ათასი ამდენი ოქრო აქვს და ცუდად უცან, მით ვერც ჭირს ნახვენ და ვერც ლხინსაო.

მომეწონა მისგან. ცოტა ცუდი სიტყვა დიდად კარგა მითხრა“.[115]

ერლომ ახვლედიანი სულხან-საბა ორბელიანის ამ არაკს ხშირად უბრუნდებოდა ხოლმე. ადარებდა სიზიფეს მითს, რომლის თანახმად, სიზიფეს ურჩობით აღშფოთებულმა ზევსმა, მოუძებნა მას საუკუნო სასჯელი – მწვერვალისკენ ლოდის აზიდვა, რომელიც მიღწევისთანავე, უკან გორდება.

„სიზიფე ჩვენი მოდგმის უბედურების, მისი ყოფის აბსურდულობის ალეგორიაა. სწორედ ასეთ მნიშვნელობას ანიჭებს მას კამიუც. ოღონდაც კამიუსათვის სიზიფე უპირველეს ყოვლისა მებრძოლია, რომელიც უარს ამბობს დანებდეს იმედგაცრუებას, რადგანაც ყოველი თავქვე დაგორების შემდეგ, ის თავად ირჩევს, განაგრძოს ლოდის აღმა გორება და ამით ირჩევს სიცოცხლეს, ყველაფრისდა მიუხედავად.... არ არსებობს უსარგებლო და აბსურდულ სამუშაოზე უფრო დიდი სასჯელი: აზრს ყოვლად მოკლებული, უსასრულო საქმე. ოღონდაც, სწორედ ასეთი საქმიანობა აძლევს აზრს სიზიფეს პერსონაჟს, სწორედ ამით ეურჩება იგი ღმერთებს, ირჩევს სიცოცხლეს“.[116]

ერლომ ახვლედიანს უფრო ამ მითის სულხან-საბასეული ინტერპრეტაცია მოსწონდა: ყველა ადამიანს თავისი ტვირთი აქვს და მასში უნდა იპოვოს სიხარულიცა და მწუხარებაც.

ექვთიმე თაყაიშვილთან დაკავშირებულ მასალაში პირდაპირაა შეტანილი ლოდის დამგორებლის ისტორია, რომელიც დიდი გაჭირვებით ეზიდება ქვას მთის წვერისკენ, შემდეგ

[115]ერლომ ახვლედიანის პირადი საარქივო ფონდი, კულტურის ისტორიის მუზეუმი, 161.

[116] ერნერი გ. სიზიფე, ამბოხი და სიცოცხლისათვის ბრძოლა. „ევროპის მოამბე“, https://civil.ge/ka/archives/359475, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.10.22.

ქვემოთ აგორებს და იცინის: „ლეონი უცქერს ამ უცნაურ კაცს და ისიც დაღმართს დაუყვება მისკენ. მივა, მიესალმება. ისიც უპასუხებს.

- ძმაო, - ეტყვის მერმე ლეონი, - ერთი მითხარ, რად აგაქვს ეგ ლოდი და რად იჭირვი, ანდა რად აგორებ და რად იცინი.

- მე ამ ერთი ქვით ჭირსაც ვნახავ და ლხინსაც. ერთი ქვა მაქვს და ჭირი და ლხინი ორივე დიდი“.

ერლომ ახვლედიანი ამბობდა, რომ ექვთიმე თაყაიშვილისთვის სწორედ საქართველო იყო ეს ლოდი - მისი ჭირი და მისი ლხინი.

ლოდის ზიდვის ალეგორია ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში უფრო ადრეც გვხვდება. ნოდარ მანაგაძის, 1976 წელს გადაღებულ ფილმში „ამაღლება“ (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, ნოდარ მანაგაძე, დავით ჯავახიშვილი) მოქმედი გმირები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენელთა კრებით სახეებს ასახიერებენ, რომლებიც მაშინ, როდესაც სამშობლოს სჭირდება, ტოვებენ ყოველდღიურ საქმიანობას და საბრძოლოდ ემზადებიან. ამისთვის ზოგის ხმალი სჭირდება, ზოგს - კომბალი, სხვას - ცხენი ან აბჯარი.

ავტორების გადაწყვეტილებით, ბრძოლის სცენა ალეგორიულადაა ნაჩვენები - ერთად შეკრებილი მეომრები ირჩევენ ქვის ლოდებს და მაღალ მთაზე ააქვთ. მაყურებელი ხვდება, რომ მათ იომეს, მოიხადეს ვალი სამშობლოს წინაშე. უკვე შემდეგ სცენებში ფერდობზე დალაგებული ლოდები გვიჩვენებენ, რამდენი ადამიანი შეეწირა სამშობლოს. თითქოს ყოველი ლოდი, რომელსაც ახლა ვხედავთ, ოდესღაც მამულისთვის თავდადებული ქართველია.

ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში დრო, უმეტესად, პირობითი ცნებაა. ეს, პირველ რიგში, იგავებს, მოთხრობებს, ზღაპრებს, დამთავრებულ თუ დაუმთავრებელი რომანებს ეხება. ყველაფერი, რაც მომხდარა, ახლაც ხდება და კიდევ მოხდება. ამიტომაც ვგულშემატკივრობთ ნაწარმოებების გმირებს, გვიყვარს ან გვძულს, ვხარობთ ან ვსევდიანდებით მათი ისტორიებთ. ისინი ჩვენთან არიან ახლა და ამ წუთას, როცა მათზე ვკითხულობთ, ვუსმენთ, ვუყურებთ.

ერლომ ახვლედიანს უნდოდა, განძის ოდისეა თანამედროვე და წარსულ დროთა ერთობლიობაში დაენახა მაყურებელს. მასალაში შეტანილია სცენა, რომელშიც ამ ამბავს ორი ახალგაზრდა განიხილავს.

„I ვაჟი: რა შეიძლება იყოს საინტერესო ამ ისტორიაში. გაიტანეს განძი და მრავალი გაჭირვებისა და განსაცდელის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა თავის მიწა-წყალს. ამის შესახებ პრესაში ყველაფერი ითქვა. ვიცით ზუსტი თარიღები, განძის ოდისეის მთელი მოძრაობის სვლაგეზი. მე ამ ამბავში რომანტიულს და საინტერესოს ვერაფერს ვხედავ. რაღაც ძალდატანებაცაა თითქოს და გმირობაც. ექვთიმე თაყაიშვილის გმირობა ის არის, რომ უგანძოდ არ მოკვდა.

II ვაჟი: გარეგნულად ყველაფერი სწორია. თუ ამ ოდისეას წარმოიდგენ და გაჰყვები მექანიკურად. მაგრამ აქ ერთი მომენტია მეტად დამაფიქრებელი, რაც სასწაულსა ჰგავს. ეს არის ის, რომ ყოველ წამს, ყოველ წუთს, შესაძლებელი იყო განძი დაგვეკარგა, დაგვეკარგა ის, რაც ერის კულტურის, მისი რაობის გამომხატველია. თითქმის ყველაფერი გავიტანეთ და ჩვენი განძი რაღაც უმნიშვნელო შემთხვევის, ბედის ანაბარა დარჩა“.

ეს იყო ერთი ფილმის თხრობის ერთი ვარიანტი, როდესაც ორი ახალგაზრდა კამათობს და ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრებებს გამოთქვამს.

მეორე ვარიანტად არსებობდა ამბის თხრობა ისევ თანამედროვე გმირის, ახალგაზრდა ქალ ნინოს მიერ, რომელიც სწავლობს განძის ოდისეის ამბავს. დრამატურგს ასეთი გადაწყვეტა ჰქონდაა მოფიქრებული: ნინო ეცნობა მასალას ექვთიმე თაყაიშვილზე და თანდათან ამბავიცა და ადამიანიც მისთვის რეალური, ცოცხალი ხდება იმდენად, რომ დროთა აღრევა იწყება.

„1983 წელი.

ნინო (რომელიც აგროვებს მასალას ექვთიმეზე) აფორიაქდება. ჩაიცვამს და გავარდება გარეთ. მირბის, რათა მიუსწროს ცოცხალ ექვთიმეს, რომელიც თავის ოთახში კვდება.

პარალელურად, თითქოს ერთ დროში ხდება, ექვთიმე თავის ოთახშია, სულთმობრძავი, მარტო, ისევე, როგორც ძია მიხო იყო. (აქ ზემოთ მინაწერია:„მარად და ყველგან, საქართველო, მე ვარ შენთანა“ *ქ.პ.*) თებერვალია. 1953 წლის ნესტიანი დილა.

ნინო ჩქარობს მიუსწროს ცოცხალ ექვთიმეს 30 წლის შემდეგ. მირბის და როცა მიაღწევს, ის სახლიც არ არის, სადაც ექვთიმემ უკანასკნელი დღეები გაატარა სიცოცხლისა.

უნდა მომზადდეს ეს აღრევა დროთა იმით, რომ ექვთიმე მარტო დარჩა. მოვიდა სიკვდილი. ებრძვის მას და ეს უნდა იყოს დიდი მონოლოგი ან დიალოგი თავის თავთან, სადაც ის ამბობს „მარად და ყველგან...“ რომ მან გააკეთა ყველაფერი, რაც მასზე იყო განკუთვნილი, მაგრამ ხომ შეიძლებოდა ყველაფერი ეს არ მომხდარიყო ასე, ხომ შეიძლებოდა დაკარგულიყო განძი ჯერ ქუთაისში, მერე მიეტაცა შევალიეს, მერე დაღუპულიყო ზღვაში, მერე წაეგო ობოლენსკაიასთან, მერე ნაცისტებს წაერთმიათ, მერე...“[117]

ეს მასალაა, რომელიც ავტორს უნდა დაეხმაროს ფილმის გააზრებაში. ჩანაწერში ნახსენები „ძია მიხო“ ადამიანია მისი წარსულიდან, რომლის სიცოცხლის ბოლო წუთები და ექვთიმეს სასიკვდილო აგონია დრამატურგს ერთნაირად წარმოუდგენია.

სცენარის მხატვრული გადაწყვეტის ამ სხვადასხვა ვარიანტის შესაბამისად, იყო ფილმის დასაწყისის განსხვავებული ვერსიებიც. ერლომ ახვლედიანი, სცენარზე მუშაობისას, პირველ რიგში, აუცილებლად აკეთებდა საეპიზოდო გეგმას. სტუდენტებს ეუბნებოდა, რომ ფილმის დასაწყისი ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან თემა, ამბავი დასაწყისიდანვე „სწორად უნდა დააბა,

[117] ერლომ ახვლედიანის პირადი საარქივო ფონდი, კულტურის ისტორიის მუზეუმი, 160.

როგორც თოკს აბამენ რაიმე საყრდენზე“. ამ სწორი და შესაბამისი „საყრდენის“ ძიებაში საეპიზოდო გეგმა იცვლებოდა ხოლმე. ერთი ასეთი ვარიანტია ამგვარი დასაწყისიც:

„საეპიზოდო გეგმა.

0) ექვთიმე მარტოა თავის ოთახში. „მოდი, სიკვდილო, უკვე შეიძლება ჩემთან მოსვლა, სიკვდილო. მადლობელი ვარ, რომ მადროვე... მე ვერაფერი ვერ გავაკეთე შენთვის, საქართველო. მხოლოდ შენი განძის დარაჯი ვიყავი. შემეძლო რაღაც გამეკეთებინა და მხოლოდ ეს შევძელი, რომ არ მოვკვდი. უძღები შვილივით გადახვეწილი ვიყავი და ვნატრობდი შენს წიაღში სიკვდილს, ჩემო სამშობლოვ, ჩემო მიწავ. „დედაშვილობას, მეტს არ გთხოვ, შენს მიწას მიმაბარეო“.

გეგმის ამ ნაწილის სასცენარო ვარიანტიც გვხვდება:

„ ექვთიმეს ოთახი ვერაზე.

- მოდი სიკვდილო, უკვე შეიძლება ჩემთან მოსვლა“. ექვთიმეს ბოლო დღეებია. ის იატაკზე წევს. თითქმის აგონიაშია. ფოფხავს, კუთხიდან კუთხემდე მიხოხდება, სულს მოითქვამს და კვლავ ამბობს. - მოდი, მე გელი, უკვე შეიძლება ჩემთან მოსვლა, მე აქა ვარ, მე აქა ვარ.

გასხივოსნებული სახე აქვს, ტანჯვისაგან განათებული. მის სახესაც მისი თეთრი წვერის ფერი დასდებია. თვალებს როდესაც მილულავს თეთრ ფონზე მთლიანად ქრება თითქოს.

- მოდი, მოდი, უკვე შეიძლება ჩემთან მოსვლა“.

ერლომ ახვლედიანის სცენარით, ალექსანდრე რეხვიაშვილს, 1981 წელს უკვე გადაღებული ჰქონდა ფილმი „გზა შინისაკენ“, რომლის მთავარი გმირის პროტოტიპია რუმინეთის (და მთელი მართლმადიდებლური სამყაროს) წმინდანი - ანთიმოზ ივერიელი. ექვთიმე თაყაიშვილთან დაკავშირებულ მასალაში გვხვდება ჩანაწერი:

„ანთიმოზ ივერიელი“ - ტვირთისაგან გათავისუფლება - მისიის შესრულება, ვალის მოხდა. როცა ადამიანი შეასრულებს მისიას, მისთვის შინაგანი სიხარულის, სულიერი კმაყოფილების გამო არად მიაჩნია გარეგანი შეზღუდვები“.

ერლომ ახვლედიანი ამბობდა, რომ ექვთიმემ, ისევე, როგორც ანთიმოზ ივერიელმა, შეასრულეს ამქვეყნიური დანიშნულება და ამიტომ ყველაფერი დანარჩენი ნაკლებად მნიშვნელოვანი გახდა მათთვის, ამიტომ არ იყო ექვთიმესათვის აუტანელი შინაპატიმრობა, რომელიც საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მიუსაჯეს.

მასალაში არის მომავალი სცენარისთვის საჭირო პასაჟები: „რომელი ხატი, რომელი ჯვარი, რომელი ლოცვა მფარველობდა ჩვენს განძს? - ფიქრობდა ექვთიმე, - რომელმა მადლმა გადაარჩინა ეს განძი?.. „ე.ი. არ არის საქართველო განწირული“. იქვე: „რომელი ანგელოზი მფარველობდა მას?“ და მინაწერი: „ღმრთივ დაცული ერი შენი“.

ასეთი ჩანაწერები სცენარის კამერტონია. მაგალითად: „რატომ ეშინია ადამიანს სიკვდილის ანუ როდის არ ეშინია მისი?“; „სიკვდილის ეშინია, მაგრამ, სანამ გადაარჩენს განძს, ემალება სიკვდილს (აბრაამი, ისააკი ეგვიპტეში). „ეს ის შემთხვევაა, როცა სიცოცხლე სიცოცხლეზე ძვირია“; ან: „იცოცხლა იმიტომ, რომ დაენახა გადარჩენა განძისა“. და აქვე: „ყოველივე ამის შემდეგ მას (ექვთიმეს) ლხენად მიაჩნდა „სახლის პატიმრობა“. თვით სიკვდილიც ლხენაა ახლა. „შემიყვარდა სიკვდილი, რადგანაც მან მაცადა“, - ამბობს ექვთიმე“.

გვხვდება გამზადებული სცენებიც. მათ შორის:

„ექვთიმეს გასვენება. წვიმიანი დღე. პროცესიას სულ რამდენიმე კაცი მიჰყვება. მომეტებულად ტროტუარზე მისდევენ, თითქოს კავშირიც არა აქვთ პროცესიასთან“...

ყოველი ერის ისტორიაში არსებობენ ადამიანები, რომელთა ღვაწლიც ფასდაუდებელია სამშობლოს წინაშე. მათი ცხოვრება და მოღვაწეობა გამუდმებული ინტერესის საგანია და საზოგადოებაც თავს მოვალედ თვლის, რომ ყოველ თაობას ამის შესახებ უამბოს. ეს, პირველ რიგში, ისტორიკოსთა და შემდგომ, შესაბამისი დარგის მეცნიერთა საქმეა, რომლებიც იკვლევენ ამ ადამიანებთან დაკავშირებულ სხვადასხვა საკითხს. მაგრამ ხელოვნების ენით საუბარი შესაძლოა, უფრო დიდ გავლენას ახდენდეს მაყურებელზე, მსმენელსა თუ მკითხველზე.

35 წლის წინანდელი ჩანაწერები ჩვენი ისტორიის უმნიშნელოვანეს მოვლენებსა და უდიდეს საზოგადო მოღვაწესა და ადამიანზე, ექვთიმე თაყაიშვილზე, რომელიც საქართველოს ეკლესიამ 2002 წელს წმინდანად შერაცხა, საზოგადოებისთვის დღესაც საინტერესოა. ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არის ისტორიის მხატვრული გააზრება, რომელიც იმ მოვლენების უკეთ აღქმაში დაგვეხმარება.

„მხატვრული სახის არსს, მის ბუნებას განსაზღვრავს არა უშუალოდ სინამდვილის ერთეული, კერძო ფაქტი, არამედ ის, რაც ამ ფაქტის ბიძგით, შთაგონებით იქმნება. მისი (მხატვრული სახის) გრძნობად-კონკრეტულობის, ინდივიდუალობის პრინციპი თავისთავად გულისხმობს ზოგადს, მრავალი კერძო საგნის ნიშან-თვისებას. A არისტოტელეს აზრით, ხელოვანი ინტუიციურად წვდება მოვლენათა თუ საგანთა შორის მსგავსება-ერთიანობის საიდუმლოებას და უხილავს აქცევს ხილულად. „პოეტის საქმეა, – წერს იგი, – თქვას არა ის, თუ რა მოხდა, რამედ ის, თუ რა მოხდებოდა და რა არის ალბათობისა ან აუცილებლობის მიხედვით შესაძლებელი“.[118]

ექვთიმე თაყაიშვილის დაბადებიდან 140 წლისთავთან დაკავშირებით, 2003 წელს, გაზეთმა „დილის გაზეთმა“ დაბეჭდა კედლის დიდი კალენდარი. იდეის ავტორია გაზეთის მთავარი რედაქტორი მანანა კარტოზია, კალენდრის რედაქტორი - პაატა ნაცვლიშვილი. კალენდარში დაბეჭდილია როგორც ამონარიდები დიდი ექვთიმეს წერილებიდან და ნაშრომებიდან, ასევე

[118] ბერიძე ფ. დასახელებული წიგნი, გვ. 11.

მოგონებები მის შესახებ; ჩანაწერები, რომელთა ავტორებიც არიან: ივანე ჯავახიშვილი, კონსტანტინე გამსახურდია, ნიკო ბერძენიშვილი, შალვა ამირანაშვილი, აკაკი შანიძე, მურმან ლებანიძე, მარიამ ლორთქიფანიძე, თამილა მგალობლიშვილი და სხვები.

ამ მასალასთან ერთად არის ერთი წერილიც, სათაურით, „ღვთიური ჩანაფიქრი“, რომელსაც ხელს აწერენ ამ ნაშრომის ავტორი და ერლომ ახვლედიანი. ეს ექვთიმეს ცხოვრებისა და განძის ოდისეის მხატვრული გააზრებაა. სიტყვებში გადმოცემული ძირითადი სათქმელი, რაც ფილმს სახეებში უნდა გამოეხატა.

ბატონი ერლომის მოთხოვნით, მას წერილის სახე მივეცი. ასეთი უნდა ყოფილიყო ფილმი ექვთიმე თაყაიშვილზე. მანანა კარტოზიამ, რომელიც ერლომ ახვლედიანთან თანამშრომლობდა, როგორც გაზეთის რედაქტორი და კარგად იცოდა ექვთიმეზე ფილმის პროექტის შესახებ, საჭიროდ ჩათვალა ამ მასალის გამოქვეყნება.

აი, ეს წერილიც:

„საქართველოს განძის მოგზაურობას თითქმის 25-წლიანი ისტორია აქვს, 1921 წლის თებერვლიდან 1944 წლის აპრილამდე. ჩვენი განძი მრავალჯერ იდგა დაკარგვის საფრთხის წინაშე, ის შეიძლებოდა ჩაძირულიყო ზღვაში, ხელში ჩაეგდოთ გერმანელებს, გაფანტულიყო სხვადასხვა ქვეყნების მუზეუმებში, სამუდამოდ დარჩენილიყო საფრანგეთში.

ყველა ეს საფრთხე სავსებით რეალური იყო, მაგრამ მოხდა ისე, რომ განძი არამც თუ გადარჩა, არამედ კიდევ უფრო გამდიდრებული დაუბრუნდა სამშობლოს. ეს ექვთიმე თაყაიშვილის დამსახურებაა.

იგი 2002 წლის 17 ოქტომბრიდან საქართველოს წმინდა სინოდის, ქართული მართლმადიდებელი ეკლესიის ლოცვა-კურთხევითა და ქართველი ერის ერთსულოვანი ნებით, წმინდანად არის შერაცხული.

ექვთიმე თაყაიშვილმა ღვთის მეოხებითა და თავის თავდადებით, საქართველოს შეუნარჩუნა უდიდესი სიწმინდეები, მაგრამ აქვე, განძის ეს ოდისეა ინახავს კიდევ უფრო ღრმა საიდუმლოს, რაც ბადებს ვარაუდს, რომ საქართველო არ არის მიტოვებული ღვთისაგან და რომ განძის ეს უჩვეულო მოგზაურობა არ იყო შემთხვევითი.

მეორე მსოფლიო ომში ყველა ქვეყანამ მეტ-ნაკლებად მიიღო მონაწილეობა, მათ შორის, ქართველებმაც დიდი მსხვერპლი გაიღეს.

მაგრამ საოცარია, რატომ აღმოჩნდა ჩვენი სიწმინდეები მოვლენების შუაგულში, ევროპაში, სადაც ომის ბედი წყდებოდა. ოკუპირებული პარიზის ერთ-ერთი მუზეუმის სარდაფში ნაგავწაყრილ ყუთებში ინახებოდა დავით აღმაშენებლის დიდგორის ბრძოლაგამოვლილი ვერცხლის ჯვარი, თამარ მეფის გულსაკიდი ჯვარი, დავით კურაპალატის საწინამძღვრო ჯვარი,

წყაროსთავის სახარება, ბიჭვინთის ღვთისშობლის ოქროს ხატი და კიდევ მრავალი სხვა სიწმინდე.

ამ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში მათი მადლიც მოქმედებდა და შემთხვევითი არ არის, რომ 25 წლის შემდეგ, შეასრულა რა თავისი ღვთიური დანიშნულება, 7 დღეში თავის ერთგულ მცველთან ერთად დაუბრუნდა სამშობლოს. და კიდევ ერთი - განძის დაბრუნების საკითხი გადაწყდა 23 ნოემბერს, გიორგობას.

ჭეშმარიტად შეუცნობელია შენი გზები, უფალო!“

განძის მოგზაურობასთან დაკავშირებული ფილმი არ შედგა. გუგული მგელაძეს, რომელმაც „განძის ოდისეა“ ვერ გადაიღო, 1987 წელს ფილმ „ფესვების“ გადაღების უფლება მისცეს, რომელშიც საფრანგეთში გადახვეწილი ქართველი ემიგრანტის ისტორიაა ნაჩვენები.[119]

II. VI

ეროვნული თავისუფლების ძიებაში

„ისტორია ჩვენშია და ჩვენ ისტორიაში ვართ“.

ერლომ ახვლედიანი[120].

1984 წელს ეკრანებზე გამოვიდა გიორგი შენგელაიას ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, გიორგი შენგელაია).

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობას“ საფუძვლად უდევს ოთარ ჩხეიძის, 1967 წელს დაწერილი რომანი „ბორიაყი“.

„მწერალს დიდ ხანს უფიქრია, ისე დაეწერა, რომ გამოქვეყნებაზე არ ეფიქრა, თუ ისე, რომ როგორმე გამოექვეყნებინა. ბოლოს გადაწყვიტა, ისე დაეწერა, ცენზურას რომც დაეჩეხა, მთავარი სათქმელი მაინც დარჩენილიყო. მთავარი კი ის იყო, რომ იღუპებოდა ყველაფერი,

[119] პატარაია ქ. ისტორიის მხატვრული გააზრება ეროვნული არქივის საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, გვ.205-2012, 2018, https://archive.gov.ge/ge/sametsniero-publikatsiebi/erovnuli-arkivis-saertashoriso-konferentsiis-krebuli-2018-1, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[120]ლომიძე მ. ერლომ ახვლედიანის პუბლიცისტიკა, თბ., „სეზანი“, 2018, გვ.36.

უპირველესად, მცირე ხნით მოპოვებული დამოუკიდებლობის განცდა და დამოუკიდებლობის წყურვილი. და რადგანაც „ლაგამი ჰქონდა ამოდებული მხატვრულ სიტყვას, როგორც ყველაფერს იმჟამად, რაღაც უნდა მოეფიქრებინა. მოიფიქრა კიდევაც". ერთი შეხედვით, არ ჩანდა, რომელ ეპოქას აღწერდა, თუმცა ბევრი მინიშნება იყო, მეთერთმეტე კანტატა, მაისის მთავრობა, დამოუკიდებლობის სიხარული". [121]

ეროვნული ფილმოგრაფიის საიტზე ფილმის ,,ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა" სინოფსისში ახლაც წერია, რომ მოქმედება მიმდინარეობს 1905 წლის რევოლუციის შემდგომ პერიოდში.

„ფილმის ერთ-ერთი ფინალური დიალოგიდან გამოდის, რომ მზადდებოდა არა ქართველთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი აჯანყება, არამედ რევოლუცია ცარიზმის წინააღმდეგ და ფილმიც რევოლუციონერებზეა. ისმის სიტყვები: ,,არა, თქვენს რეჟიმს უკვე ვერაფერი დაიცავს. იცით, მეფის იმპერია განწირულია. თქვენი მომავალი გაშინებთ და ამიტომაც განუკითხავად სპობთ და ანადგურებთ ყველაფერს". ...თუმცა უნდა ითქვას, რომ ფილმში ეს გასაღები მაინც ჩაიკარგა ერთიან თხრობის სტილსა და რიტმში და, საბედნიეროდ, მაყურებელს არ ექმნება განცდა, რომ ნახა საბჭოური ყაიდის ფილმი ბოლშევიკურ რევოლუციაზე – რისი იმედითაც, ალბათ, იქნა კიდეც შეტანილი ფილმში საბჭოური დისკურსის შესაბამისი მცდარი საინტერპრეტაციო ფრაზები". [122]

ამის მიუხედავად, ქართველი მაყურებლისთვის მაინც გასაგებია, რომ მოქმედება 1924 წლის აჯანყების შემდეგ ხდება. ესე იგი, რეჟისორმა და სცენარისტმა, ისევე, როგორც რომანის ავტორმა, არჩიეს, ფილმი შემდგარიყო ამ ფორმით, ვიდრე ცენზურას გადაღების ეფლება არ მიეცა. საკითხის ამგვარი გადაწყვეტა გამონაკლისი არ ყოფილა.

„ამ წლებში კინო იყო საშუალება, რომლითაც ქართველი ხალხი ახერხებდა ელაპარაკა ეროვნულ ენაზე, გამოეხატა მრავალფეროვნება, ისტორიულ მოვლენებთან ჭიდილი, და ამას ახერხებდნენ ისტორიული აზროვნების ტრადიციით, მხატვრობით, ნარატივით, პოლიტიკური ამბოხით, ლოცვით".[123]

ქართველი კინორეჟისორები ასე იგონებენ იმ პერიოდს.

ალექსანდრე რეხვიაშვილი: „ხელოვნების ნაწარმოებში ყოველთვის მჟღავნდება მისი ავტორის სოციალური პოზიცია. ყველა მხატვრული ფილმის გადაღება საბჭოთა იდეოლოგიური წნეხის პირობებში მომიხდა. ცენზურის გამო არსებობდა უხილავი ბარიერი, რომლის იქით

[121] ჯალიაშვილი მ. ოთარ ჩხეიძის პროზაზე. http://maiajaliashvili.blogspot.com/2011/03/blog-post.html , უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03, 22.

[122] წიფურია ბ. ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში. 2018, http://eprints.iliauni.edu.ge/4653/, 2უკანასკნელად გადამოწმდა: 0.03, 22.

[123] უაიტი ჯ. დასახელებული სტატია, გვ. 28. ……

გასვლა იკრძალებოდა. ფილმებს ამ ბარიერის გათვალისწინებით ვიღებდი, ისე, რომ მისი გადალახვა არ მიცდია, ბევრი რამ განზრახ არ განვახორციელე, ამიტომაც ყველა ჩემი ფილმი დაუსრულებელ ესკიზებად მიმაჩნია... შემდეგ ეს დაუსრულებლობა, სათქმელის ბოლომდე ართქმა ჩემი სტილის განუყოფელი ელემენტი გახდა...“[124]

ელდარ შენგელაია: „ჩვენთვის ნათელი იყო, ვისთან უნდა გვებრძოლა. მტერი იყო საბჭოთა კავშირის რეჟიმი. ჩვენი ბრძოლა იგავის ფორმით ხდებოდა. ჰემინგუეი ამბობს, ხელოვნებაში აისბერგის ზედაპირი ბრწყინავს, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, რაც წყალქვეშ არისო. სადაც ასე არ არის, იქ არც ხელოვნებააო, დღეს არის და ხვალ გაქრებაო“.[125]

იგავური ჟანრი ქართულ კინოში 60-იანი წლებიდან ჩამოყალიბდა. „სწორედ იგავის\მითის\ლეგენდის „ჩარჩოებში“ მოქცევით, 60-70-იანი წლების საბჭოთა ქართული კინო ახერხებდა „ელაპარაკა“ არსებული იდეოლოგიის, ცენზურის, მხატვრულ მეთოდ – სოცრეალიზმისათვის – მიუღებელ არა მარტო თემებსა და პრობლემებზე, არამედ უფრო ინტენსიური გაეხადა ძიებები გამომსახველობითი, ფორმისეული მიმართულებითაც; შეექმნა ახალი ქართული კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების კატეგორიის, განუმეორებელი სახე, რასაც „ქართული კინოს ფენომენს“ უწოდებენ“.[126]

ერლომ ახვლედიანი წერდა: „37 წელიწადია, ვმოღვაწეობ კინოში. ვარ 20-ამდე ფილმის ავტორი და თანაავტორი. ამ საქმიანობამ დიდი სინანული მომიტანა იმით, რომ ასე ხანგრძლივად მოვწყდი ლიტერატურას. მაგრამ, მეორეს მხრივ, თავისი სპეციფიკის გამო, იმ დროისთვის მოქალაქეობრივი მოღვაწეობისათვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო კინო, ვიდრე ლიტერატურა“.[127]

დაპირისპირება საბჭოთა იდეოლოგიის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის შემოქმედებით სფეროში დიდ ინტერესს იწვევდა. სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობისა და ეროვნული თავისუფლების იდეა იყო ორიენტირი, საითკენაც მიჰყავდა საზოგადოება ქართულ მწერლობასა და კინოს, ორივეს – სხვადასხვა ფორმით.

„ხელოვნების დარგები და მათში შემავალი ჟანრები ერთმანეთისგან განსხვავდებიან იმის მიხედვით, თუ როგორ, რა გზით, რა სპეციფიკური მხატვრული საშუალებით განასახიერებენ სინამდვილეს. განმასხვავებელი ნიშნები ერთი შეხედვით, თითქოს ფორმისეულია, მაგრამ რამდენადაც ფორმა სხვა არაფერია, თუ არა შინაარსის გადასვლა ფორმაში, ისევე, როგორც

[124] კერესელიძე მ. საფეხური. ალექსანდრე რეხვიაშვილი. https://tabula.ge/ge/news/545835-sapekhuri-aleksandre-rekhviashvili, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[125] შენგელაია ე. თავისუფლების დღიურები. https://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20. 03. 22.

[126] ოჩიაური ლ. მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში. კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018, გვ.113-114.

[127] ახვლედიანი ე. ძველი და ახალი. ვეძებ სამშობლოს. თბ., „დილის გაზეთი“, 2003 , გვ.24.

შინაარსი არაფერია, თუ არა ფორმის გადასვლა შინაარსში (ჰეგელი), განმასხვავებელი ფენომენი ფორმისა და შინაარსის მთლიანობაში უნდა ვეძიოთ“.[128]

როდესაც ლიტერატურისა და კინოს ურთიერთობაზეა საუბარი, მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ სიტყვა, ერთი მხრივ, პირდაპირ შეიძლება გადავიდეს კინოში, და მეორე მხრივ, მან ახალი მნიშვნელობა შეიძინოს.

„თავისი არსით კინო ორი თხრობითი ტენდენციის - გამომსახველობითისა და სიტყვიერის სინთეზს წარმოადგენს. სიტყვა არის კინოთხრობის არა ფაკულტატიური, დამატებითი თვისება, არამედ მისი აუცილებელი ელემენტი. სიტყვიერი და გამომსახველობითი ნიშნების სინთეზის შედეგად კინემატოგრაფში ერთმანეთის პარალელურად თხრობის ორი ტიპი ვითარდება. კინოში ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული სემიოტიკური სისტემა ერთმანეთს ერწყმის. სიტყვები გამოსახულებად იქცევიან“.[129]

ფრანგი რეჟისორი ლუი დაკენი წერს: „ჟიროდუ ამბობდა, რომ ყველა ფილმს ორი ავტორი ჰყავს: ერთი მათგანია მწერალი, რომელიც ქმნის დროით განზომილებაში და მეორეა რეჟისორი, რომელიც ქმნის სივრცით განზომილებაში“.[130]

ფრანგ მწერალ ჟან ჟიროდუს ეს მოსაზრება, რომელსაც დაკენი იმოწმებს, კიდევ უფრო ზუსტი ხდება, როდესაც საუბარი ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციაზეა. ზოგადად, რას ნიშნავს კარგი ეკრანიზაცია; უნდა მოახდინონ თუ არა სცენარისტმა და რეჟისორმა ლიტერატურული ნაწარმოების კოპირება, თუ გვერდი უნდა აუარონ სიუჟეტურ ხაზს; აუცილებლად გამოხატონ მწერლის სათქმელი და იდეა, თუ შესაძლებელია არსებული სიუჟეტი საკუთარი სათქმელის გამოსახატად გამოიყენონ და ლიტერატურული ნაწარმოების სხვაგვარი ინტერპრეტირება მოახდინონ. ამ კითხვებზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხი არ არსებობს და ყოველი ეკრანიზაცია ან ადასტურებს, ან უარყოფს ამ მოსაზრებებს.

მაინც, როგორია ეს კონკრეტული ეკრანიზაცია და როგორ იქცა რომანის „ბორიაყი“ სიტყვები გამოსახულებებად ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“? რატომ აირჩიეს ავტორებმა ეს ნაწარმოები და რა არის მთავრი იდეა, რომელმაც გამოიარა რომანი, სცენარი, ფილმი?

„ძველი ნათქვამია, მოგზაურობა ფათერაკიაო, არც არად ივარგებს მოგზაურობა უფათერაკოდო...“[131]

---

[128] ბერიძე ფ. დასახელებული წიგნი, გვ. 5.

[129] პაიჭაძე მ. დასახელებული სტატია, გვ. 191.

[130] Дакэн Л. упомянутая книга, стр. 125.

[131] ჩხეიძე ო. „ბორიაყი“, თბ., ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება, 2006, გვ. 5.

ეს რომანის დასაწყისია. სცენარი და ფილმი კი პროფესორ გიორგი ყანჩაველის კაბინეტიდან იწყება. პროფესორი ახალგაზრდა კომპოზიტორ ნიკუშას ბოლო რჩევებს აძლევს, წერილთან ერთად (რომანში ბევრი წერილია) და ისტუმრებს.

სცენარში შემდეგი სცენაა - ნიკუშა მატარებელში, რასაც მოსდევს გორის სადგურთან ეტლის დაქირავება და გზა ექიმ ელიზბარ ხეთერელის სახლამდე. ფილმში კი მხოლოდ ეტლით მგზავრობაა, რასაც ახლავს ტიტრები გუსტავ მალერის მუსიკის ფონზე.

არ იფიქროთ – ასე ვაპირებდე ბოლომდე ფილმისა და რომანის შედარებას. მხოლოდ ვარკვევ, რატომ შეიცვალა სათაური რომანიდან სცენარსა და ფილმში და სად გაიფანტა ბორიაყი, რომელსაც ოთარ ჩხეიძე აღწერს: „მტვერი მიგორავდა, მტვერი ვეებაი, აბმული კუდითა, ბორიაყი მიგორავდა, მკვრივი, თვალგაუვალი, მკვრივი გულშია, მოგუდული, ამოჭედილი, მერე აგრაგნილი, ამოხვეული, ნაკვგამოცლილი. მერე გაწეწილი, მერე და მერე, გაწეწილი და აბურბურებული, აბრჭყვიალებული მზის გულზე ცხადია, ვარვარა მზისა. კაი გასაძლისი გახლდა, ფათერაკად ითქმოდა, აბა რაო, რა დაერქმეოდა – სახიფათო მაინც იქნებოდა, სუნთქვა რო ჭირდა, თვალის გახელაც ვერა ხერხდებოდა, მტვერს ამოევსო წამწამები, ყელკისერიცა, ჯიბე-უბეცა, ანთუ რას ჩამოთვლი, მტვრადა ქცეულიყო, მტვრის გორგალადა – მოგზაური იგი...“ [132]

ფილმში ბორიაყი საერთოდ არაა, სცენარშიც მხოლოდ ერთი-ორი მინიშნებაა მტვერზე, რომელმაც მგზავრი შეაწუხა, წყაროსთან თვალები დააბანინა და სულ სხვა რეალობა დაანახა. აქ ბორიაყი არ ჩანს, მაგრამ მუდამ სადღაც ახლოსაა. იგრძნობა.

თავისთავად სიტყვა „ბორიაყი“ სინონიმია სიტყვისა „ნისლი“[133]. საქართველოს პარლამენტის ბიბლიოთეკის ციფრულ ლექსიკონში განმარტებულია, რომ ბორიაყს უწოდებენ „ჯმელსა და მტვრის მსგავსსა ნისლსა“, თუმცა, რომანსა და ფილმში უფრო დრამატული დატვირთვა აქვს.

„რეჟისორი გიორგი შენგელაია და ოპერატორი ლევან პაატაშვილი ქმნიან პასიურ მყუდროებას (ანუ მოჩვენებით სიმშვიდეს) და აქტიური ბოროტმოქმედების კოფლიქტს, შინაგან წინააღმდეგობას. შინაგანი ქიშპი ვლინდება იდუმალებით და მყუდროების მოულოდნელი დარღვევით, რაც თანდათანობით ძაბავს ვითარებას“.[134]

---

132 ჩხეიძე ო. დასახლებული წიგნი, გვ. 9.

133 ბრეგაძე ლ. ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში. https://sjani.ge/sjani-18/%E1%83%91%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%94%20%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%9C%20(2).pdf, გვ. 321, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

134 ბაქრაძე ა. იწამე გადარჩენა („ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“). https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-56-04/496-2015-08-26-15-23-01, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

ფილმის თხრობის ტემპო-რიტმი, გამოსახულება, მუსიკა, დიალოგების სიძუნწე და სიზუსტე, მსახიობთა თამაში – ყოველივე ქმნის განწყობას, რომელსაც აკაკი ბაქრაძე „ავის მომასწავებელ მყუდროებას“ უწოდებს.

ეს განწყობა რომანშიც იგრძნო მწერალმა მაკა ჯოხაძემ და თქვა: „... შიშის გამაოგნებელი, ყველაფრის გამხევებელი სიჩუმითაა დაწერილი ოთარ ჩხეიძის შედევრი „ბორიაყი...“[135]

ფილმში ეს მტვრის „თვალგაუვალი გორგალი“ მის მხატვრულ ფორმაშია.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა” - ესაა ჩრდილების სამყარო, აჩრდილების სივრცე. ესაა ისტორია, რომელსაც აჩრდილები ქმნიან. ლევან პაატაშვილი წერდა, რომ „ფერადი ჩრდილის“ ეფექტის მიღწევა ყველაზე რთული იყო ფილმში. დე ლატურისა და კარავაჯოს ფერწერის იმიტაცია, ღამის გადაღება, ფართოკუთხიანი ოპტიკა, შუქი, რომელიც ლამპიდან ეცემა და თითქოს ჩვენს თვალწინ ძერწავს სახეებს - ყველაფერი ეს ქმნის „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ უაღრესად საინტერესო სახვით გადაწყვეტას“... [136]

რომანის სიუჟეტის (ისევე, როგორც სცენარისა და ფილმის) მთავარი ღერძი მოგზაურობაა. ფილმის სათაურიც ამაზე მიგვითითებს. ახალგაზრდა კომპოზიტორს ხალხური სიმღერების შეგროვება გადაუწყვეტია და ქართლში სამოგზაუროდ წასულა.

„ოჯახიდან ოჯახში თუ სოფლიდან სოფელში ამ მოგზაურობისას იხატება 1924 წლის ჩახშობილი აჯანყების გამოძახილი, გრძელდება არისტოკრატთა და სხვა მოწინააღმდეგეთა ამოხოცვა. დიდგვაროვნების დასაჯელად საბუთი არ არის საჭირო. გვარი უკვე საფრთხეა“.[137]

ეს თემა რომანის, სცენარისა და ფილმის ავტორებისთვის არა მხოლოდ მოქალაქეობრივად, არამედ პიროვნულადაა მტკივნეული და ახლობელი.

„არ შეიძლება შემოქმედმა სუბიექტმა, რა ჟანრის ნაწარმოების ავტორიც არ უნდა იყოს იგი, დროდადრო თავის ინტიმურ „მე“-ში არ ჩაგვახედოს და პირადი შინაგანი სამყარო არ გადაგვიშალოს“.[138]

---

[135] ჯოხაძე მ. მარადიული ქართული მითი. „არილი“, http://arilimag.ge/%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%99%E1%83%90-%E1%83%AF%E1%83%9D%E1%83%AE%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%94-%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%93%E1%83%98%E1%83%A3%E1%83%9A%E1%83%98-%E1%83%A5/უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[136] გვახარია გ. გიორგი შენგელაიას სახიფათო მოგზაურობა. „რადიო თავისუფლება“, https://www.radiotavisupleba.ge/a/%E1%83%92%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%92%E1%83%98-%E1%83%A8%E1%83%94%E1%83%9C%E1%83%92%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%A1-%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%AE%E1%83%98%E1%83%A4%E1%83%90%E1%83%97%E1%83%9D-%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%96%E1%83%90%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%90/30446977.html, /უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[137] ჯალიაშვილი მ. დასახელებული წერილი.

ფილმში ასეთი ფრაზაა: „მაინც გვიკრიფეს მიზეზი, ვერ გადავურჩით“[139], - რომელსაც დავით იტრიელი ამბობს, როდესაც მას და მის ძმებს კალოობისას მიადგებიან და ალყაში აქცევენ.

ამ სიტყვებს წიგნში ვერ იპოვით, თურმე არც ერლომ ახვლედიანის კინოსცენარში ყოფილა. მხოლოდ გადაღების პროცესში – ახალგაზრდა კომპოზიტორის შედგენილ რუკას შეთქმულების გეგმად რომ გაასაღებენ რეჟიმის დამცველები და ამ საბუთით (მიზეზით) რუკაზე დატანილ ოჯახებს სათითაოდ ჩამოუვლიან - საჭირო გახდა, მოეფიქრებინათ სხარტი, მახვილი, ეპოქალური ფრაზა, რომელიც სიმბოლურად ასახავდა სისტემის ძალადობასა და მის წინაშე დარჩენილი, განწირული ადამიანების ხვედრს.

- „მაინც გვიკრიფეს მიზეზი“ - ეს ფრაზა შემოქმედებით ჯგუფს თავად ოთარ ჩხეიძემ მიაწოდა. მისი ორიგინალური მიგნება მაშინ ბევრს მოსწონებია, მაგრამ, ცხადია, ბევრს არ ეცოდინებოდა, რომ იტრიელების ამბავი ოთარ ჩხეიძის პირადი ტრაგედია იყო. ის პერსონაჟები, რომელიც მკითხველისა და მაყურებლისათვის როსტომ, დავით, კახაბერ და დიმიტრი იტრიელების სახელებითაა ცნობილი, სინამდვილეში მწერლის მამა-ბიძები იყვნენ“.[140]

დავით იტრიელის როლზე გიორგი შენგელაიამ მწერალი ჭაბუა ამირეჯიბი აირჩია, რომელიც თავად იყო არისტოკრატიც, ინტელიგენტიცა და რეპრესიების მსხვერპლიც და, ალბათ, ეს არაა შემთხვევითი.

რაც შეეხება გიორგი შენგელაიას, მისი ბიძა, დავით შენგელაია 1924 წელს, თბილისში საპროტესტო გამოსვლას შეეწირა. ამავე წელს, დერჩში დაარბიეს და გადაწვეს ახვლედიანების სახლ-კარი.

„ბორიაყში“ ადამიანები ყველაზე საინტერესოდ და სრულყოფილად სამშობლოსთან, თავისუფლებასთან მიმართებაში წარმოჩინდებიან. სამშობლო და თავისუფლება არის ერლომ ახვლედიანის ლიტერატურისა და კინოს გამჭოლი თემაც. მას ეძღვნება მწერლის პუბლიცისტური წერილები და ესსეები: „ვეძებ სამშობლოს“, „ხალხი, რომელსაც სამშობლო არ უყვარს“, „მამულისათვის“; იგავი: „კაცი, რომელსაც სამშობლო უყვარდა“; საუკეთესო მეგობარ – მწერალ გურამ რჩეულიშვილისადმი მიწერილი წერილები.

ეს თემა ფიგურირებს მისი სცენარებით გადაღებულ ფილმებში: „უსახელო უფლისცხელი“ (რეჟისორი კარლო ჟღენტი), „ამაღლება“ და „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (რეჟისორი ნოდარ

---

[138] ბერიძე ფ. დასახელებული წიგნი, გვ. 17.

[139] კვარაცხელია ზ. მაინც გვიკრიფეს მიზეზი. ინტერნეტგაზეთი „მასწავლებელი“, 04.04.2016, http://mastsavlebeli.ge/?p=9780, /უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03, 22.

[140] კვარაცხელია ზ. დასახელებული სტატია.

მანაგაძე), „გზა შინისაკენ“ (რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი) და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“.

მათგან ზოგი ორიგინალური სცენარის მიხედვითაა გადაღებული, ზოგიც - ლიტერატურული ნაწარმოების კინოვერსიაა. ზოგან ერლომ ახვლედიანი მარტო მუშაობს სცენარზე, სხვაგან თანაავტორები ჰყავს. მაგრამ ყველა შემთხვევაში გამჭოლი თემა სამშობლოს, მისი წარსულის, დღევანდელობის, რაობის ძიებაა, რომელსაც შემოქმედი თავისი სამყაროს პრიზმაში ატარებს.

სწორედ ეს, მისთვის მნიშვნელოვანი თემა გამოიტანა ერლომ ახვლედიანმა ოთარ ჩხეიძის რომანიდან და კინოსურათის სცენარის ფორმა მისცა.

ფილმში აქცენტირებულია გმირების ნათქვამი საკვანძო ფრაზები: „ზოგი აზრი პიტალო უგუნურებაა“ – გიორგი ოცხელი, „ვინც გაეცალა – რა მოიგო“ - პეტრე ვარაზელი, „ფუჭი იმედი სასოწარკვეთაზე უარესია“ – გურანდუხტ არჯევნელი, „ვაგლახ, რომ გარდასულა დრო გმირობისა“ – ნიკუშა ჩაჩანიძე, „მაინც გვიკრიფეს მიზეზი, ვერ გადავურჩით“ – დავით იტრიელი, „ყოველთვის მჯეროდა, რომ თავს დავაღწევდით ამ საბედისწერო გაოგნებას“ – ეფემია კათარელი.

„ჩვეულებრივ, ეკრანიზაციის დროს ორი რამ ხდება: ან პირველწყარო (სულერთია, პროზაული იქნება ეს თხზულება, თუ დრამატურგიული) ზღუდავს ფილმს, ჩარჩოში აქცევს და უკარგავს თავისთავადობას, ან, ფილმი შლის, არღვევს პირველწყაროს მხატვრულ-აზრობრივ ქსოვილს, აგონჯებს მას და არსებითად, მაყურებელი ვერ ხვდება, რა მიზანი ჰქონდა ეკრანიზაციას.

ძალიან იშვიათია შემთხვევა, როცა არც პირველწყარო ზიანდება და არც ფილმი კარგავს საკუთარ დამოუკიდებელ კინემატოგრაფიულ სახეს.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ ეს ძნელად შესანარჩუნებელი თანაზომიერება ზუსტად არის დაცული. სცენარის ავტორებს ერლომ ახვლედიანსა და გიორგი შენგელაიას არც რომანის მხატვრულ-აზრობრივი შინაარსი დაუმახინჯებიათ და არც ფილმისათვის მოუკლიათ კინემატოგრაფიული ეშხი“.[141]

საინტერესოა რომანის, სცენარისა და ფილმის გმირთა გალერეა. რომანში მათი რაოდენობა, რა თქმა უნდა, მეტია, ვიდრე ფილმში. სცენარისთვის ერლომ ახვლედიანმა და გიორგი შენგელაიამ მხოლოდ აუცილებელი გმირები აირჩიეს. თუმცა, რთულია თქვა – რომელია მათგან ერთმნიშვნელოვნად დადებითი.

„...ავტორი მიგვითითებს, რომ საქართველოს ჭირვარამის სათავე ქართველთა პატივმოყვარეობაშიც უნდა ვეძებოთ ... ნაცვლად იმისა, რომ შეასრულონ ახალგაზრდა კომპოზიტორის თხოვნა, გაუწიონ მას დახმარება ხალხური სიმღერების შეგროვებაში, ეს

[141] ბაქრაძე ა. დასახელებული წერილი.

პერსონაჟები არც კი ცდილობენ სათხოვარის გაგებას. ისინი ეძებენ ასპარეზს საკუთარ მისწრაფებათა რეალიზაციისათვის. ეს მისწრაფებები უკავშირდება სამშობლოს სიყვარულს, სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლას, თუმცა ამას ემატება საკუთარი უპირატესობის დამკვიდრების სურვილიც“.[142]

ყოველივე ზემოთქმული ეხება მთავარ გმირს - ნიკუშა ჩაჩანიძესაც. „ - მაგრამ ხალხური სიმღერების შეგროვება რომ განმიზრახავს, სხვა რამ უფრო დიდი განზრახვაც მამოქმედებს, - შესძახა სტუმარმა, მხურვალედ შესძახა, - ოპერის დაწერას ვაპირებ, იცით! ჯერ ეს არავისთვის მითქვამს, მხოლოდ თქვენ გიმხელთ“.[143]

ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვება ახალგაზრდა კომპოზიტორს მუსიკალური შემოქმედებისთვის, საკუთარი თავის წარმოჩინებისთვის სჭირდება და მეტიც, სამშობლოს თავისუფლებისთვის ბრძოლა საერთოდ არ აინტერესებს.

„ტრაგიკული კვანძის გახსნას გადაურჩება ის, ვინც თავისდაუნებურად შექმნა კონფლიქტური ვითარება. მაგრამ, რამდენად გადაურჩა ეს პერსონაჟი ავტორისეულ განაჩენს? იგი მთელი რომანის განმავლობაში ცხადდება უმწეო, უსუსურ, უნიათო ფსევდოგმირად. ავტორისეული ირონია სწორედ ამ პერსონაჟისადმია მიმართული“.[144]

ფილმში მთავარი გმირის მიმართ ეს ირონიული დამოკიდებულება შერბილებულია. ავტორები აშკარად უფრო მიმტევებლები არიან ნიკუშა ჩაჩანიძის მიმართ. ის აშკარად სიმპათიას იწვევს. ამაზე მეტყველებს, თუ რომელი მსახიობი აირჩია რეჟისორმა როლისთვის.

გიორგი შენგელაია „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ მთავარი როლის შემსრულებელ ლევან აბაშიძეზე ამბობს: „ლევანი აბსოლუტურად ერგებოდა ამ როლს... იყო ძალიან ლამაზი, მოხდენილი, პლასტიური, არაფრის განსახიერება არ სჭირდებოდა - თვითონ იყო ნიკუშა, რომელიც ოთარ ჩხეიძემ თავის ნაწარმოებში აღწერა“. [145]

რომანშიც და ფილმშიც უმნიშვნელოვანესი პერსონაჟია ლეკო თათაშელი - მორიდებული, მშვიდი, თავაზიანი ნიკუშა ჩაჩანიძის აქტიური, გაუწონასწორებელი, მოუწესრიგებელი, ცეცხლოვანი თანამგზავრი. ის მზადაა, საკუთარი თავის ჩათვლით, ყველაფერი შესწიროს განმათავისუფლებელ მოძრაობას. მის მგზნებარე სურვილს ეწირებიან კიდეც სხვა პერსონაჟები.

საქმე ისაა, რომ: „ხალხსაც შეიძლება აერიოს თავგზა და ის მოეჩვენოს, რაც არ არსებობს. გმირად და წინამძღოლად ის იწამოს, ვინც საამისოდ არ გამოდგება. იმას ენდოს, ვინც მოატყუებს და უფსკრულში გადაჩეხავს. როცა არსებობს სურვილი, ნატვრა, მოლოდინი გმირისა

[142] წიფურია ბ. დასახელებული სტატია.
[143] ჩხეიძე ო. დასახელებული წიგნი, გვ. 73.
[144] წიფურია ბ. დასახელებული სტატია.

[145] ოთიაშვილი თ. ლევან აბაშიძის როლები. https://nostal.ge/2017/09/27/levan-abasizis-xanmokle/,/უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03. 22.

და წმინდანისა, ნამდვილი კი არ ჩანს, მის ადგილს ცრუ გმირი და ცრუ წმინდანი იკავებს. თან სრულიად დასაშვებია, ეს ცრუ გმირი და ცრუ წმინდანი სულაც არ იყოს თაღლითი, ცრუპენტელა, ყალთაბანდი, შეგნებულად ავისმოქმედი, არამედ იყოს უბრალო, გონებასუსტი, მალემრწმენი კაცი. ის პიროვნება იყოს, ვინც რუასის (გონება) სიდუხჭირის გამო იოლად იჯერებს, რომ მასაც შეუძლია დიადი მისიის შესრულება. ასეთ ადამიანებს, ნებით თუ უნებლიეთ, დიდი უბედურება მოაქვთ. ამგვარი კაცი ფილმში ლეკო თათაშელია“.[146]

გია ფერაძის განსახიერებული ლეკო თათაშელი სწორედ ასეთი სახეა – გაურკვევლობაში აგდებს მაყურებელს, აღიზიანებს, საწინააღმდეგოდ განაწყობს, თუმცა ფილმის დასასრულს გასაგები ხდება მისი საქციელის მიზეზი და მოტივი და გარკვეული თანაგრძნობაც იბადება.

დადებითი პერსონაჟები, იმის მიუხედავად, რომ ისინი არ არიან გმირები, მაინც სიმპათიას იწვევენ. მკითხველსა და მაყურებელს ესმის მათი, გულშემატკივრობს და შექმნილი გარემოებების გათვალისწინებით, პატიობს ამა თუ იმ საქციელს. ეს გმირთა მრავალმხრივობითაა გამოწვეული, რაც მათ სიცოცხლეს ანიჭებს.

ის, რასაც თეატრის თეორეტიკოსი და რეჟისორი პიტერ ბრუკი დრამატურგის შესახებ წერს, მწერალსა და სცენარისტსაც შეეხება: „დრამატურგი მსაჯული არ არის, ის შემოქმედია და იმდენი ცხოვრებით უნდა იცხოვროს, რამდენი მოქმედი პირიცაა მის ნაწარმოებში“.[147]

რაც შეეხება უარყოფით გმირებს, ოთარ ჩხეიძის რომანში ისინი ახალმოწესეების, ხოლო ფილმში - რუსეთის იმპერიის „ოხრანკის“ სახით გვევლინებიან, თუმცა ორივეგან მათ ნაცვლად ბოლშევიკები იგულისხმებიან.

დრამატურგიის კლასიკური კანონების თანახმად, უნდა არსებობდეს მთავარი გმირი და თუკი ის არსებობს, უნდა არსებობდეს ანტაგონისტიც, ანტიგმირი - ვინც ხელს უშლის მთავარ გმირს მიზნის მიღწევაში. ანტიგმირი პერსონიფიცირებული უნდა იყოს და თავიდანვე უნდა ჩანდეს ან მოქმედებდეს. ასეთი პერსონიფიცირებული ანტიგმირი არც რომანში და არც ფილმში არ ჩანს. აქ არსებობს „კოლექტიური ბოროტება“, რომელიც არ არის განყენებული და გარკვეულწილად, თითოეული გმირის სისუსტით, ნაკლითა თუ არასწორი საქციელით საზრდოობს და ძალა ემატება. უდაოდ ბოროტებაა, მაგრამ იმ წიაღშივე არსებული, ისევე, როგორც ბორიაყი, რომელიც იქაური მიწის მტვერს ატრიალებს ავად.

პროზაული ნაწარმოებისგან განსხვავებით, რომელშიც მეტი თავისუფლებაა, ფილმში ნებისმიერ იდეას კონკრეტული გმირი უნდა გამოხატავდეს, რომელსაც ეკრანზე დავინახავთ. „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ ბოროტების პერსონიფიცირებული გმირი

[146] ბაქრაძე ა. დასახელებული ნაშრომი.

[147] ბრუკი პ. ცარიელი სივრცე. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981, #2, გვ. 69.

მხოლოდ ფილმის ბოლოს გამოჩნდება „ოხრანკის“ ოფიცრის სახით. (მისი როლი იმდენად უმნიშვნელოა, რომ ამ პერსონაჟის შემსრულებელი ირაკლი ხიზანიშვილის გვარი ფილმის ტიტრების დასასრულსაა მითითებული). არც ეს გმირია ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითი მხრიდან ნაჩვენები. იმ საშინელების მიუხედავად, რომელსაც სჩადის, ცდილობს, რომ გაითამაშოს კეთილშობილება - გადაარჩინოს ბავშვობის მეგობარი, შემდეგ კი გაითვალისწინოს მისი სურვილი და სიცოცხლეს ჩუქნის ნიკუშას (თუმცა სხვა, უდანაშაულო, ადამიანის ხარჯზე).

„XX საუკუნის ქართულ პროზაში, განსაკუთრებით კი რომანის ჟანრში, მთელი სისავსით, მრავალფეროვანი რაკურსით წარმოჩინდა როგორც, ზოგადად, პოლიტიკური თავისუფლების, ისე, კონკრეტულად, პიროვნული თავისუფლებისა და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი ხელოვანის ბედი ტოტალიტარულ სამყაროში, ამასთანავე - სახელმწიფოებრივი სუვერენიტეტის დაკარგვის შედეგად განვითარებული პოლიტიკურ-სოციალური, მორალ-ზნეობრივი, სულიერი და ფსიქოლოგიური რღვევის პროცესები და ტენდენციები“.[148]

დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას ქართულ კინოზე, ოღონდ, მან ეს უფრო შეფარვით აჩვენა.

როგორც „ბორიაყის“, ასევე „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ გმირებს თავისუფლება ენატრებათ, მაგრამ ელიან, რომ მას ვიღაც სხვა მოუტანს. არა რეჟიმი და ობიექტურად არსებული ბოროტება, არამედ, პირველ რიგში, მათი კარჩაკეტილობა და დუმილი, მათი პატივმოყვარეობა ხდება მათივე დაღუპვის მიზეზი. რეპრესიები, ადრე თუ გვიან, დიდ წინააღმდეგობას წარმოშობს.

ფილმში ეს კარგად ჩანს. ყველა ხსნას ელის. მართალია, თავად ვერ ბედავენ მოქმედებას, თუმცა მოლოდინი იგრძნობა. რა გასაკვირია, ახალგაზრდა კომპოზიტორი გმირად და შეთქმულების მეთაურად რომ მიაჩნიათ. რა გასაკვირია, რომ თავისი სფეროთი გატაცებული კომპოზიტორი განსხვავებული და გამორჩეული მხსნელი ჰგონიათ.

„და სხვანი ვართო, ცერებზე იწევდნენ ქართველი ამხანაგები, ჩვენთვის შეუძლებელი არაფერია, ჩვენ გადავლახავთ ყოველგვარ ზღუდესა, კაცობრიობას მივანიჭებთ ბედნიერებასაო. ცერებზე იწევდნენ, ცერებზე იწევდნენო, სხვა რაღა ითქვას... ალბათ ისა, რო თავადაზნაურობა აღარც რო აღარ იყო იმხანადა საქართველოში, მხოლოდ გვარები რომ შემორჩენოდათ, ძველი გვარები, დაწრეტილი ისიცა, დაწრეტილი და გათანგული ნიადაგ ბრძოლაში მამულისათვისა“.[149]

[148] ჯოხაძე მ. დასახელებული სტატია, გვ.136.

[149] ჩხეიძე ო. დასახელებული წიგნი, გვ.363.

ეს „ბორიაყის“ ფინალია.

ძალზე სახიერი და შთამბეჭდავია „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ ნამდვილად კინემატოგრაფიული ფინალიც: ფილმის გმირების ოდესღაც ლამაზი და მდიდრული, ახლა კი დაცარიელებული და დარბეული სახლები, კარ-მიდამო, ტაძარი, სიკვდილდასადგურებული უდაბურება გუსტავ მალერის მუსიკის ფონზე. ბორიაყი ისევ იგრძნობა სადღაც შორიახლოს...

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა” სათავგადასავლო ფილმია, თუმცა სათავგადასავლო ფაბულის მნიშვნელობა ფილმის მსვლელობის პროცესში სრულიად იკარგება. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ავტორი განგებ აშორებს თავგადასავალს რომანტიკასა და „სასპენსს“. ეს ყველაფერი არ აინტერესებს, უნდა, თავგადასავალი გადაიზარდოს ფიქრში და იმაში, რასაც აკაკი ბაქრაძე „მყუდროებას“ უწოდებს. უფრო სწორად, სურს მაყურებელმა იგრძნოს ამ მყუდროებაში რაღაც საშიში, დამანგრეველი.

თუკი მოახლოებულ კატასტროფას ვერ ვიგრძნობთ, თუკი თავად არ ჩავერთვებით სახიფათო მოგზაურობის პროცესში, თუკი გმირების ძებნას დავიწყებთ და საკუთარ პასუხისმგებლობაზე უარს ვიტყვით, ისევ გვეყოლებიან ცრუგმირები და ფერისცვალების დღესასწაული მშვიდობით ისევ ვერ დასრულდება. ისევ მოეკიდება ტაძრებს ცეცხლი. თანაც, შეიძლება, ისე მოეკიდოს, რომ მთელი ქვეყანა სამუდამოდ გაანადგუროს“.[150]

რისი სიმბოლოა ფერისცვალების დროს ხანძარი? მთელი სისტემის დაშლის, რეპრესიების დასრულების. გავიხსენოთ ელდარ შენგელაიას ფილმში გრენლანდიის პეიზაჟის ჩამოვარდნა, შენობის ბზარების რაოდენობის ზრდა. ფაქტია, ძმები შენგელაიები იმაზე მიგვანიშნებენ, რომ ცუდი, რაც უნდა სიკეთედ და აბსოლუტურ ჭეშმარიტებად იყოს წარმოჩენილი, აუცილებლად დასრულდება.

საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულ, ერლომ ახვლედიანის არქივში ინახება „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მიგზაურობის“ სცენარის ხელნაწერი. გადანომრილ ფურცლებს შორის ერთი, დაუნომრავი ფურცელია, რომელზეც განსხვავებული, მწვანე ფერის პასტით არის აღწერილი სცენა, რომელშიც სცენარის მთავარი გმირები ფერისცვალების ტაძართან მიდიან.

„შორს ფერისცვალების დიდებული ტაძარი მოჩანდა. ქარმა მოდღესასწაულე ხალხის ჟრიამული და ერთმანეთში არეული სიმღერების ხმა მოიტანა.

ნიკუშამ ლეკოს შეხედა. ლეკოს სახე გაუბრწყინდა. ჩაუყვნენ დაღმართს. ქარი ჩადგა. ჩაუარეს სახნავებსა და ვენახებს. შუკით სოფელში შევიდნენ, რომელიც ტაძრის მისადგომებთან იყო

[150] გვახარია გ. დასახელებული სტატია.

გაშენებული. ეს ფანიელების სოფელი იყო, ძველისძველი მლოცველებისა: ერთნაირი ალიზით ნაშენი სახლებით, თანაზომიერი, ამწვანებული კარმიდამოთი და სახნავ-სათესით“. [151]

ტაძართან მისასვლელი გზა ქართულ კინოში სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელია და ის არაერთხელ შეგვხვედრია ამ ფილმამდეც და შემდეგაც („ალავერდობა“, „მონანიება“).

იგავური ჟანრი ქართულ კინოში საბჭოთა კავშირის დანგრევასთან ერთად დამთავრდა, რადგანაც აღარ იყო საჭირო იგავითა თუ არაკით ლაპარაკი სოცრეალიზმისთვის მიუღებელ თემებზე. ცენზურის გაუქმებამ ბევრი რამ შეცვალა, დაიკარგა ორიენტირი, სამიზნე, რომელსაც ებრძოდნენ ქართველი კინემატოგრაფისტები თავიანთი შემოქმედებით. [152]

90-იან წლებში ერლომ ახვლედიანი წერდა: „ჩვენი სამშობლოს თავისუფლების წადილი და სიყვარული მისადმი დაემსგავსა იმ უძვირფასეს განძს, რომელიც ტყვეობის წყვდიადშიც ინარჩუნებს თავის ბრწყინვალებას, მაგრამ ამოიტანეს რა დღის სინათლეზე, ჩაუქრა ფერები და დაკარგა მაგიურობა. მაგრამ იქნებ პირიქით მოხდა, იქნებ ჩვენს მზერას გადაეფარა ლიბრი, ანდა თვალი მოგვჭრა დიდმა შუქმა?! უფრო ეს არის, რადგან ის, რაც უნდა გამხდარიყო ჩვენი თანამშრომლობისა და ერთად ყოფნის საფუძველი, სწორედ ის იქცა ჩვენი გათიშვისა და დაპირისპირების მიზეზად“.[153]

II.VII

სამშობლოს თემა ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში

ერთხელ, 90-იანი წლების ბოლოს, ერლომ ახვლედიანის სასცენარო სახელოსნოს სტუდენტებს ერთმა ცნობილმა ჟურნალისტმა სთხოვა, დაეწერათ – რა არის სამშობლო. აღმოჩნდა, რომ ნაწერი დათქმულ დროს არავინ მიიტანა. სტუდენტები ხელმძღვანელისგან, სულ ცოტა, საყვედურს

[151] ახვლედიანი ე. ერლომ ახვლედიანის არქივი, საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი.

[152] პატარაია ქ. ეროვნული თავისუფლების ძიებაში (ერლომ ახვლედიანი - ლიტერატურიდან კინომდე), სახელმწიფოებრივი სუვერენობის იდეა და XX საუკუნის მწერლობა. მასალები, ნაწილი II, თბ., TSU Press, 2018.

[153] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ.62.

მოელოდნენ, მან კი ჟურნალისტის წასვლის შემდეგ, ღიმილით თქვა: „არ მიკვირს, რომ არაფერი დაწერეთ, მთელი ცხოვრებაა ამაზე ვფიქრობ და ვერაფერი მომიფიქრებია“.[154]

დღეს ყველა კითხვაზე პასუხს კომპიუტერში ვეძებთ. აქ სიტყვა „სამშობლოს“ ასე ხსნიან:

1) ქვეყანა, მხარე, სადაც დაიბადა ადამიანი და რომლის მოქალაქედაც ის ითვლება; 2) ვისიმე დაბადების ადგილი; 3) მხარე, ადგილი, საიდანაც წარმოიშვა ან შეიქმნა რაიმე.

300 წლის წინანდელ, სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში წერია: „სამშობლო – დედის სახლი“.[155]

„როგორც უფალი, სამშობლოც ერთია ქვეყანაზედა“- წერდა რაფიელ ერისთავი.

არსებობს შემოქმედ ადამიანთა სხვა მოსაზრებებიც. მამით ქართველი, დედით სომეხი, რუსეთში დაბადებული, გაზრდილი და საფრანგეთში გარდაცვლილი პოეტი, მწერალი, სცენარისტი, მუსიკოსი და ბარდი ბულატ ოკუჯავა ამბობს: „სამშობლო – ის ქვეყანა კი არ არის, სადაც ვცხოვრობ, არამედ ის ქვეყანა, რომელიც ჩემში ცხოვრობს“.[156]

მწერალ, სცენარისტ ნოდარ დუმბაძისთვის „სამშობლო ისაა, ურომლისოდაც სიცოცხლე არ შეგიძლია“.[157]

უწმინდესი და უნეტარესი, სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქი ილია II ამბობს: „მე მინდა შევეხო ერთ საკითხს, რა არის სამშობლო. ეს დიდი საიდუმლოებით მოცული რამეა. ყოველი ჩვენგანი არის ნაწილი სამშობლოსი, ეს არის ადამიანის გული, ეს არის ადამიანის გონება. ყოველი ჩვენი ფიქრი უნდა ემსახურებოდეს სამშობლოს, რადგან ჩვენი ფესვები აქ არის და ჩვენ თუ დავკარგავთ ჩვენს კავშირს წინაპრებთან, ჩვენს კულტურასთან, სარწმუნოებასთან, მამულთან, ყველაფერი დაიკარგება“.[158]

ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში სამშობლოს თემას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. შეიძლება ითქვას, რომ მისი შემოქმედება სამშობლოზე ფიქრია. ეს თემა მწერლის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე ისტორიულ და სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილებების ფონზე განსხვავებული ფორმით ვლინდებოდა.

ზოგადად, „სახელმწიფოებრივი სუვერენობის იდეა, განცდა სუვერენობისა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, შეიძლება ითქვას, ფუნდამენტური იდეაც კი გახლავთ XX საუკუნის

---

154 ახვლედიანი ე. ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

155 ორბელიანი ს. ლექსიკონი ქართული. ტ. II, თბ., „მერანი“, 1993, გვ.42.

156 ოკუჯავა ბ. სამშობლოს შესახებ. http://genia.ge/?p=12095, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

157 დუმბაძე ნ. რა არის სამშობლო. http://www.nplg.gov.ge/civil/statiebi/saskolo/samsoblo.htm, უკანასკნელად შემოწმდა: უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

158 ილია II, საკვირაო ქადაგება, ტაბულა, 31.03.2013, https://tabula.ge/ge/news/552308-ilia-ii-samshoblo-didi-saidumloebit-motsuli-ramea, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

ქართულ რომანში, - ამბობს მწერალი მაკა ჯოხაძე, - შემოქმედისათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვად ღირებულებებს წარმოადგენს როგორც პიროვნული სივრცის, მისი ე.წ. ინტელექტუალური სუვერენიტეტის, ისე სახელმწიფოებრივად ჩამოყალიბებული ეროვნული სივრცის, ეროვნული ღირებულებებისა და მენტალობის დაცვა და მოვლა-პატრონობა“.[159]

1996-2004 წლებში, თბილისში გამოდიოდა ყოველდღიური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური გამოცემა „დილის გაზეთი“. გაზეთის რედაქტორი მანანა კარტოზია იცნობდა ერლომ ახვლედიანს, მის შემოქმედებას და შესთავაზა, ერთი შეხედვით, უცნაური პროექტი: თავი მოეყარა იმ თეორიული მოსაზრებებისთვის, რომლებიც მისი შემოქმედებითი მუშაობისას დაგროვებულიყო და მიეცა მათთვის პუბლიცისტური წერილების ფორმა.

თავდაპირველი უარის მიუხედავად, მწერალი ბოლოს დათანხმდა. ამ საქმეში დახმარება მთხოვა და დაიწყო უაღრესად საინტერესო მუშაობა: დავათვალიერება, აღნუსხვა და არჩევა თემებისა მისი ჩანაწერების დიდი ბლოკნოტებიდან, განვიხილვა და დაწყობა გარკვეული გეგმის მიხედვით. ყოველი არჩეული თემის დამუშავების შემდეგ ერლომ ახვლედიანი წერდა წერილს, შეჰქონდა კორექტივები.

1996-2002 წლებში ასე დაიბადა წერილები: „სათავიდანვე!“, „მოდით, ვებრძოლოთ ერთმანეთს!“, „დამარცხება და გამარჯვება“, „უღმერთოდ მომენატრა შენთან ლაპარაკი“, „ვეძებ სამშობლოს!“, „რა ანგრევს იმპერიას“, „ვქმნით ახალ პარტიას“, „ერიდეთ სიკეთის ქმნას...“, „ხალხი, რომელსაც სამშობლო არ უყვარს“, „ყველაზე გრძელი გზა - მომდევნო ნაბიჯი!“, „სხვისი განკითხვა - თავის გაცემა“, „მარხვა და ეკოლოგია“, „ამბავი კაცისა, რომელმაც კარგად ივაჭრა“, „მყარი და განუყოფელი“, „მამულისათვის“, „რატომ ეშინია ადამიანს სიკვდილის ანუ როდის არ ეშინია მისი?“, „მე სადაგი დღეები უფრო მიყვარს“, „ჩემი ბრძოლა“, „ბრძოლა გრძელდება“, „სიმყარის ძიებაში“, „სიღარიბე და სიმდიდრე“, „ცოდვა და მადლი“, „ „თუ“ და „ვაითუ““, „ბიბლიური გაკვეთილები“.

„მან აღმოაჩინა არაერთი ფორმა საიმისოდ, რომ პუბლიცისტური განსჯა გახდეს მისაწვდომიცა და მისაღებიც. ვიქნები გულწრფელი და გეტყვით, მეგონა, რაკი ამ რუბრიკით თავმოყრილი ყველა წერილი წაკითხული მქონდა, სწრაფად ჩავიკითხავდი ანაბეჭდს წინასიტყვაობის დასაწერად, მაგრამ სწრაფად ჩასაკითხი წიგნი არ არის „ძველი და ახალი“, სიმშვიდით წასაკითხია და თვითჩაღრმავებისაკენ გიბიძგებს“[160], - წერს მანანა კარტოზია წიგნის შესავალში, რომელიც 2003 წელს „დილის გაზეთმა“ ერლომ ახვლედიანის წერილებისაგან შეკრა.

„ერლომ ახვლედიანის მედიაპუბლიცისტიკის მთავარი გზავნილებია: ადამიანის შეცნობილი თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, ეროვნული თვითშეგნების გაცნობიერება, სამშობლოს

[159] ჯოხაძე მ. დასახელებული ნაშრომი, გვ.135.

[160]ახვლედიანი ე. ძველი და ახალი. დილის გაზეთის სერია, თბ., „სეზანი“, 2003, გვ.6.

კეთილდღეობაზე ფიქრისა და ზრუნვის განცდის გამძაფრება, პიროვნული და ეროვნული ღირსების შენარჩუნება, ჰუმანიზმის იდეებზე დაფუძნებული ცხოვრების წესისაკენ მოწოდება. ეს თემები მარადიული ფასეულობებია, რომლებიც ჟამთა სვლის გამო იჩქმალება და საზოგადოებაც ერთგვარად „გაძარცვული“ რჩება“.[161]

ეს თემები მიმობნეულია ერლომ ახვლედიანის დასრულებულ თუ დაუსრულებელ პროექტებში: სცენარებში, პიესებში, ლიტერატურულ ნაწარმოებებში. და რადგანაც შეუმდგარი პროექტები გაცილებით ჭარბობს შემდგარ პროექტებს, ეს წერილები მათში წარდგენილი თემების გარკვეული პრეზენტაციაა.

ერლომ ახვლედიანის პუბლიცისტიკის განხილვისას, ჟურნალისტი მარინე ლომიძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ: „ერლომ ახვლედიანი მხატვრული სახეებით აზროვნების ოსტატია. ლირიკული ხერხები და წიაღსვლა, ასოციაციური პარალელი, მეტაფორული აზროვნება პუბლიცისტის თხრობას ერთგვარად აფერადებს, რითაც ტექსტი ადვილად აღსაქმელი და დასამახსოვრებელი ხდება. მრავალგვარ ფორმათაგან პუბლიცისტის ნარატივში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ასოციაციური პარალელის ხერხი“ .[162]

ეს გასაკვირი არცაა, რადგან იმასთან ერთად, რომ მათი ავტორი მწერალი, სცენარისტი და დრამატურგია, თემები თავიდანვე კინოსცენარის ფორმაში მოსაქცევად იყო განსაზღვრული.

ერლომ ახვლედიანის მსჯელობა სახიერია. მაგალითად, ქართველთა მძიმე ყოფის მიზეზებზე საუბრისას, იგი საქართველოს ადარებს ვაზს: „ვაზი შესანიშნავი მცენარეა, ოღონდ, საკუთრივ არ შეუძლია ფეხზე დგომა - მას გარე საყრდენი სჭირდება, ჭიგო, მაშინ ის მოგცემს ტკბილ ნაყოფს, ქარვისფერ მტევანს. ეს არ არის მისი სისუსტე, ეს მისი ბუნებაა, მას, რა თქმა უნდა, შეუძლია უარი თქვას საყრდენზე, მაგრამ ეს ამპარტავნება მას ძვირად დაუჯდება. მძიმე სანახავია მიწაზე გართხმული ვაზი თავისივე ნაყოფით. დიდებულია მუხაც, ძლიერი, მშვენიერი სახილველად, მაგრამ მისი ნაყოფი რკოა. ვაზი ძალიან ჰგავს საქართველოს. ხოლო საქართველო ძალიან ჰგავს ვაზს და ვისწავლოთ მისგან, თორემ დღევანდელი საქართველოსაგან ვაზი კარგს ვერაფერს ისწავლის.

აქვე უნდა უარვყოთ აბსურდული მცდელობა, რომ მიჩურინის ალქაჯური ხერხებით შევაჯვაროთ მუხა და ვაზი და მივიღოთ ძლიერი, ტოტებგაშლილი ხე, რომელიც რკოს მაგიერ ყურძენს მოისხამს.

ეს არ მოხდება!

ამიტომ მივხედოთ ვაზს, ჩვენს საქართველოს“.[163]

---

[161] ლომიძე მ. ერლომ ახვლედიანის პუბლიცისტიკა. თბ., „სეზანი“, 2018, გვ.15.

[162] ლომიძე მ. დასახელებული წიგნი, გვ. 38-39.

[163] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ.178-179.

სამშობლოს თემაა ერლომ ახვლედიანისთვის მუდამ მთავარი. აი, კვლავ ვაზის სიმბოლო სამშობლოსთან მიმართებაში:

„ჩემი პირველი განცდა, აღმოჩენა, რომ მე ქართველი ვარ. ეს იყო ჩუმი აფეთქება ჩემში. არა, ეს არ იყო სიამაყის გრძნობა. შეუძლებელია, სიამაყის გრძნობა ებადებოდეს ვენახს, რომ ის ვენახია, ვაზია და ისხამს მტევანს. ან ვაშლს, ან მსხალს, ან ლეღვს. ეს უპირატესობა არ არის. ეს უბრალოდ აღმოჩენაა, რომ ეს შენ ხარ და სხვა არავინ, ამ ჯიშისა ხარ“.[164]

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ერლომ ახვლედიანი, როგორც მწერალი, საზოგადოებისთვის ცნობილი ჯერ კიდევ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტობიდან, 50-იანი წლებიდან, გახდა, აღმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტზე სწავლის პერიოდში. მის პირველ ლიტერატურულ ნაწარმოებებში სამშობლოს თემა არ იკვეთება.

როდესაც 90-იანი წლების ბოლოს ამ პერიოდს იხსენებს, წერს: „ ჩემი სამშობლო, ჩემი საქართველო, ჩემი მამული! არ არსებობს უფრო ჩუმად სათქმელი სიტყვები. მე ამ ნეტარ სიჩუმეში გავატარე მთელი ჩემი ცხოვრება და არასოდეს მომდომებია, ეს განცდა გამომეთქვა და გამომეხატა. მე ამ განცდაში ვიყავი, როგორც მერცხლის ბარტყი მერცხლის ბუდეში“.[165]

პირველი ფილმის სცენარი, რომელშიც ერლომ ახვლედიანის კინოდრამატურგიაში სამშობლოს თემა ჩნდება, 1968 წელს გადაღებული „უსახელო უფლისციხელია“. ეს ფილმი წინაპრებზე ფიქრია.

„ერთი ადგილი ვერ ვნახე, რომ თავისი ისტორია არ ჰქონდეს, რომ ქვა არ იყოს ქვაზე დადებული... ჭიანჭველასავით მშრომელი და დაუზარელი ყოფილა ჩემი ხალხი,[166] - წერს ამ ფილმის ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორი, მწერალი გურამ რჩეულიშვილი. უსახელო გმირთა ძიებაა კარლო ღლონტის, ამავე სახელწოდების, ფილმიც (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, კარლო ღლონტი).

კიდევ ერთი გამორჩეული გმირია, ივანე, ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებიდან „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“. ერლომ ახვლედიანი ყვებოდა, როგორ დაიბადა იდეა სცენარისთვის, პოემის ერთი პასაჟიდან, რომელშიც ივანეს ცოლი ყვება, როგორ ძალით დაიწვინა გვერდით, მუდმივად ომში მყოფი ქმარი:

„არ დაგიდევდა ქალთ ტრფობას,
ჩალად არ ჩაგიხედავდა;
დიაცთ მიმყოლსა ვაჟებსა
ძლიერ ცუდს თვალზე ჰხედავდა...

[164] იქვე, გვ. 88.

[165] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 88.

[166] რჩეულიშვილი გ. მოთხრობები, თბ., პალიტრა L, 2010, გვ. 201.

ბოლოს კი ცოლიც მოვგვარეთ,
გადავეკიდეთ სოფელი:
„უძეოდ რად იკარგები,
რად ჰხდები ღვთისა მგმობელი?“
და როგორც იქნა გავხადეთ
ერთის ვაჟაის მშობელი.
ცოლი ჰფიცავდა თვითონა,
როდი ჰმალავდა ამასა:
„თუ არ მე, ახლა ეგ ბალღი
არ ექნებოდა მამასა.
ძალათი დავწევ ქმართანა,
ვლანძღე, ვარცხვინე ბევრჯელა:
თუ მართლა ვაჟი კაცი ხარ,
დაწევი ჩემთან ერთხელა.
თუ არა – შინავ გამგზავნე,
იმ ჩემის მამის სახლშია,
ანა და, კვეთილში ჩამაგდე,
ველარ გამოვჩნდე კარშია“.
ეს იყო მისი გუნება,
იყო ამგვარის ზნისაო,
კოტორაშვილი ივანე,
ლეგა მიმინო მთისაო“.[167]

1974 წელს გადაღებული ფილმი „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (რეჟისორი ნოდარ მანაგაძე, სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედანი, დავით ჯავახიშვილი) გამსჭვალულია სითბოთი, იუმორით, სიყვარულით... სამშობლოს სიყვარული და მისთვის თავდადება აქ ყველასთვის ბუნებრივი და მისაღებია.

ასეთივე ბუნებრივია ნოდარ მანაგაძის, მომდევნო, 1977 წელს გადაღებული ფილმის „ამაღლება“ გმირებისთვის (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, ნოდარ მანაგაძე, დავით ჯავახიშვილი). მშვიდობიანობის დროს ჩვენი წინაპრები საკუთარი შრომით: მკლავითა თუ გონებით ემსახურებიან სამშობლოს, განსაცდელის ჟამს კი, თითოეული მათგანი ტოვებს საქმეს და მხედრულ ვალს აღასრულებს, რითაც „მაღლდება“ ღვთისა და ერის წინაშე... მაგრამ,

[167] ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

რამდენად მისაღებია სამშობლოს სიყვარულის ნებისმიერი ფორმა და არის თუ არა ეს სიყვარული?

ელდარ შენგელაია წიგნში „...მათქმევინეთ ორიოდ სიტყვა!“ იგონებს: „80-იანი წლების ბოლოს, როდესაც „პერესტროიკამ“ ეროვნული მოძრაობა გააღვიძა, სახალხო ფრონტის ერთ-ერთ შეხვედრაზე მამარდაშვილმა განაცხადა: „მე მზად ვარ, აქტიური მონაწილეობა მივიღო გამათავისუფლებელ მოძრაობაში, რადგან მესმის, რომ ვიდრე დამოუკიდებლობას არ მივაღწევთ, ვერ დავინახავთ, ვერ შევიცნობთ ჩვენს თავს. არ იარსებებს ეროვნული იდეალი, თუ მასში ჩადებული არა არის ადამიანის თავისუფლება ... მამარდაშვილს არაპატრიოტობაში დასდეს ბრალი. მიაჩნდათ, რომ მათ ეროვნული თავისუფლება სხვების უფლებებსა და თავისუფლებაზე უფრო მნიშვნელოვანია... სახალხო ფრონტის ყრილობაზე ფილარმონიის დარბაზი ჰგავდა გლადიატორთა ბრძოლას, იქ შეკრებილები ერთხმად ყვიროდნენ: სამშობლო! შიში იქ ბუნებრივი გრძნობა იყო, მაგრამ მერაბმა გაბედა და თქვა: უპირველესი არის ჭეშმარიტება! მამარდაშვილს პროტესტის ნიშნად ხმაური აუტეხეს, ისიც იძულებული გახდა, დარბაზიდან გასულიყო“.[168]

ეს ის თემაა, რაზეც ერლომ ახვლედიანი ყვება იგავში: „კაცი, რომელსაც სამშობლო ძალიან უყვარს“:

„კაცი იყო, სამშობლო ძალიან უყვარდა.

ჰკითხეს: როგორ გიყვარს სამშობლოო?

უპასუხა: ძალიან მიყვარსო. მისთვის რას არ მოვიმოქმედებო.

ჰკითხეს: ვთქვათ, შეიტყვე, რომ შენს მოყვასს სამშობლო შენსავით არ უყვარს. რას უზამ?

უპასუხა: სულ ნაკუწ-ნაკუწ ავქნი და ყვავ-ყორნებს გადავუყრი საჭიჭგნადაო.

ჰკითხეს: მის ლამაზ ცოლს რას უზამ?

უპასუხა: ხარჭად დავისვამო.

ჰკითხეს: მის წვრილშვილს რაღას უზამ?

უპასუხა: სტამბულს მონებად დავყიდიო.

ჰკითხეს: მის ეზო-კარს, ყანას, საქონელს და ყოველივეს, რაც მას ეკუთვნის, რას უზამ?

უპასუხა: გავუნაწილებ იმათ, რომელთაც სამშობლო ჩემსავით უყვართო“.[169]

ეს იგავი გაცილებით ადრეა დაწერილი, ვიდრე ის „სამშობლოსმოყვარულთა“ ავადმოსაგონარი გააფთრებული დაპირისპირება, რასაც ამაღლება ნამდვილად არ მოჰყოლია, პირიქით - გაუცხოება მოჰყვა.[170]

[168] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 134.

[169] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 91.

„ვეძებ სამშობლოს, როგორც ველიდან დაბრუნებული ფუტკარი თავის სკას და ვერ ვაგნებ. თითქოს სკაც იგივეა და ჩემი თანამოძმენიც იგივენი არიან, მაგრამ, საიდან მოდის ეს გაუცხოება? რომელი ნასვრეტებიდან დაიცალა სკა იმ სითბო-სიმყუდროვისაგან, რომელსაც ასერიგად ვიყავი შეჩვეული?“[171] , – წერს ერლომ ახვლედიანი XX საუკუნის 90-იან წლებში.

როგორ გავს ეს განცდა ანთიმოზის განცდას, საშა რეხვიაშვილის ფილმიდან „გზა შინისაკენ“ (სცენარის ავტორები: საშა რეხვიაშვილი, ერლომ ახვლედიანი, რეზო კვესელავა).

„გზა შინისაკენ“ 1981 წელსაა გადაღებული და თითქოს იმის წინათგრძნობაა, რასაც მწერალი ორი ათეული წლის შემდეგ კვლავ მიუბრუნდება. თუმცა, ერთი შეხედვით, ფილმში განსხვავებული ისტორიაა. საქართველოს სამხრეთი პროვინციები უცხოტომელებს აქვთ დაპყრობილი, სოფლები გაუკაცრიელებულია, შინისაკენ მიმავალი გზა რთულია და სახიფათო, ღალატითა და ორპირობით, უვიცობითა და შიშით სავსე.

მშობლიურ სახლში დაბრუნებულ ანთიმოზს უცხო ტომის ხალხი ხვდება დამკვიდრებული. ანთიმოზი მაინც არ იცვლება. არ შეუძლია გასცეს, მოკლას, ტყუილი თქვას, რასაც ეწირება კიდეც. ის ვერ იბრუნებს სახლსა და სამშობლოს, მაგრამ თავისი საქციელით საკუთარ თავში გადაარჩენს მას.

„ამ ფილმის მოქმედება ხდება სამხრეთ საქართველოში, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში XIX საუკუნის დასასრულამდე ოტომანთა იმპერიის უღელქვეშ იყო“ - წამძღარებული აქვს ფილმს ეპიგრაფად. ერლომ ახვლედიანი ყვებოდა, რომ ამ გმირის პროტოტიპია XVII საუკუნეში მოღვაწე, განმანათლებლი და ფილოსოფოს-ჰუმანისტი, რუმინეთის ეკლესიის უდიდესი წმინდანი ანთიმოზ ივერიელი, რომელიც 16 წლისა მოიტაცეს საქართველოდან თურქებმა, სტამბოლში მონათა ბაზარზე გაყიდეს და იძულებით წაიყვანეს ვლახეთში.

ფილმში მთავარი გმირის წმინდანობაზე პირდაპირი მინიშნება არ არის, მაგრამ კინოდრამატურგია სწორედ ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოების მსგავსი სტრუქტურითაა აგებული: პერსონაჟთა მოკლე, სახიერი დახასიათება, დაწურული დიალოგები, ავტორის ნათელი დამოკიდებულება გმირების მიმართ.

ფილმში ანთიმოზი, ბოლოს და ბოლოს, მიაღწევს სახლამდე, მაგრამ ოჯახი არსად ჩანს. ადგილს, რომელსაც ის სახლს უწოდებდა, უცხოები დაპატრონებიან. დაბნეულობა იჩენს თავს - სად წავიდეს? ვისთან წავიდეს? მხოლოდ პიროვნული სამყაროს ძიება არაა ხსნა, თუ საზოგადოებაშიც ვერ ჰპოვებ შენს ადგილს...

---

[170] პატარაია ქ. სამშობლოს თემა ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2019, გვ. 212-219.

[171] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ.60.

თითქმის მთლიანი ფილმის განმავლობაში გვესმის, რომ მიწა უცხოებისგან, მტრებისგან უნდა გაწმინდონ, ამიტომ ყველა სადღაც მიდის, ყველა სადღაც იკრიბება: ზოგი ზღვის მხარეს მიდის საკუთარი სწორი გეზით, ზოგი - რუსეთისკენ, ზოგს კი, უბრალოდ, ერთადერთი ნათესავის, რძლის გადარჩენა სურს.

ვინ არიან მტრები? ადამიანებით მოვაჭრეები, ღმერთი რომ დავიწყებიათ, ქურდბაცაცები, წიგნებს რომ იპარავენ და შემდეგ სიკეთესა და ბოროტებაზე მორალს კითხულობენ...

ეს ფილმი ისტორიული არაა, თუმცა, გარკვეულ ისტორიულ ფაქტებზეა დაფუძნებული. შეიძლება ითქვას, რომ ავტორებისათვის ფაქტებიც არ არის მნიშვნელოვანი. აქ მთავარია ანთიმოზის გზა - სახლის ძიების, ჭეშმარიტების ძიების, მშობლიურ წიაღში, შინ დაბრუნების გზა. და საერთოდ, შესაძლებელია თუ არა ეს დაბრუნება?

როგორც ამბობენ - ისტორია მეორდება. „გზა შინისაკენ“ იგავია იმის შესახებ, თუ როგორ ეძებს ორიენტაციადაკარგული ერი სულიერ საყრდენს. საქართველოს ისტორიაში არის პერიოდები, როდესაც ეს პრობლემა განსაკუთრებული სიმწვავით იჩენს თავს. 1981 წელი, როცა ფილმი ეკრანებზე გამოვიდა, ასეთი არ იყო. „გზა შინისაკენ“ წინასწარმეტყველებდა მომავალ ათწლეულს.

ერლომ ახვლედიანი ყვებოდა ამბავს, თუ როგორ იმოგზაურა 1972 წელს, საქართველოში, დიდმა გერმანელმა მწერალმა, ჰაინრიხ ბიოლმა (ეს აქ მისი მეორე ვიზიტი იყო. პირველად ბიოლი საქართველოში 1966 წელს ჩამოიყვანა გერმანისტმა, დისიდენტმა და ადამიანის უფლებათა დამცველმა ლევ კოპელევმა**).**

ბიოლის შეხვედრებს ქართველ მწერლებთან ერლომ ახვლედიანიც ესწრებოდა. ერთხელ ერთ ქართველ პოეტს (და ამასთან, ფუნქციონერს) უკითხავს სტუმრისთვის: ვიცით, რომ თქვენ, გერმანელ მწერლებს, შეხვედრა გქონდათ ვილი ბრანდტთან *(გერმანელი პოლიტიკური მოღვაწე, გერმანიის ბუნდესკანცლერი 1969-1974 წლებში, მშვიდობის ნობელის პრემიის 1971 წლის ლაურეატი. ქ.პ.)* და მაინტერესებს, რა გეგმები და პერსპექტივები დაგისახათ მან, რა მიმართულებები მოგცათ მწერლებს სამუშაოდო.

სტუმარს დიდხანს ვერ გაუგია, რას ეკითხებოდა „ზემოდან “ დირექტივებს მიჩვეული საბჭოთა პოეტი და როდესაც საბოლოოდ აუხსნეს, უპასუხია: დიახ, შეხვედრა გვქონდა ქვეყნის პირველ პირთან, მაგრამ მან დიდი მადლობა მოგვახსენა იმისთვის, რომ დრო გამოვნახეთ და მასთან მივედით და გვთხოვა - თქვენ, მწერლებს, განსაკუთრებული ალღო და წინათგრძნობა გაქვთ იმასთან დაკავშირებით, რაც ქვეყნის, საზოგადოების ცხოვრებაში უნდა მოხდეს და იქნებ მითხრათ, რა პროცესები მიდის, რა არის მოსალოდნელი, რას გკარნახობთ

თქვენი მწერლური წინათგრძნობა, რომ ჩვენ, პოლიტიკოსებმა ეს ყველაფერი გავითვალისწინოთ და ქვეყნისთვის სასარგებლო გადაწყვეტილებები მივიღოთო.[172]

ერლომ ახვლედიანს ნათქვამი აქვს - საკუთარ თავზე მაქვს გამოცდილი: რაღაცას დავწერ და მერე რეალობაშიც ხდებაო. სტუდენტებს ურჩევდა, დიდი მწერლების ნაწარმოებები ყოველთვის ყურადღებით წაეკითხათ.

მისთვის გამორჩეული მწერალი ილია ჭავჭავაძე იყო. ერლომ ახვლედიანისთვის მნიშვნელოვანი იყო ილიას მამული, ენა სარწმუნოება: „ეს ის სამი ტიტანია, რომელზედაც დამკვიდრებულია ჩვენი ეროვნული მეობა, სახელმწიფოებრიობა და სულიერი მთლიანობა. ამ სამი ბურჯიდან რომელიმეს ჩანაცვლება, უპირობოდ, შეუძლებელია, რადგან ეს, ასევე უპირობოდ, შედეგად საქართველოს არყოფნას მოიყოლიებს“.[173]

საქართველოს ხანგრძლივი ისტორიის განმავლობაში, ერის პრობლემები მაშინ იწყებოდა, როდესაც ამ სამი საყრდენიდან რომელიმე ერთს საშიშროება ემუქრებოდა, რუსეთთან შეერთების, მერე კი მისი ოკუპაციის შემდეგ ისინი განსაკუთრებით გამწვავდა.

კინომცოდნე მაია ლევანიძე წერს: „სტალინურ ეპოქაში დაიწყო დანაწევრება და გაუფასურება როგორც მამულის, ისე ენისა და სარწმუნოების: მამული, გახდა საერთო, ქართულ ენას ძირითადად ჩაენაცვლა რუსული, რელიგია გაიგივდა დესტრუქციულ ძალებთან, ადამიანის თავისუფლების შეზღუდვის მექანიზმებთან, სიბნელესთან. ღირებულებების რადიკალური ცვლილებების, ეროვნული ნიშნის გაქრობის აქტიურ პროცესში ჩამოყალიბდა ახალი საბჭოთა საზოგადოება“.[174]

ეს პროცესები, ალბათ, სტალინურ ეპოქაზე უფრო ადრეც დაიწყო, თუმცა XX საუკუნის სამოციანელებს სწორედ ამგვარ გარემოში მოუწიათ ჩამოყალიბება და ასპარეზზე გამოსვლა. შესაძლებელია, ამანაც განაპირობა მათი განსაკუთრებული მწვავე და ტკივილიანი დამოკიდებულება სამშობლოს პრობლემების მიმართ.

რეჟისორი ნანა ჯანელიძე თენგიზ აბულაძის ცხოვრების ბოლო წლების შესახებ ყვება: „მის თვალწინ ქვეყანა ინგრეოდა და ძალაგამოცლილსა და სასოწარკვეთილს წამოსცდა: ჩემს სამშობლოში უცხო ვარ! ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებზე მის მიერ მიძებნილი პასუხები უცებ ფუჭი და ყველასათვის გამოუსადეგარი აღმოჩნდა“.[175]

როგორც ჩანს, სამშობლოში გაუცხოების თემა იმ თაობის ხელოვანთა საერთო ტკივილი იყო.

---

[172] ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

[173] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ.160.

[174] ლევანიძე მ. მამული, ენა სარწმუნოება. კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2019, გვ. 186.

[175] ჯანელიძე ნ. დასახელებული წიგნი, გვ. 198.

„ალბათ, ჩვენი საერთო ორგანიზმი, ჩვენი სამშობლო, ყოველმა ჩვენთაგანმა უნდა იხსნას, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავში. მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი შემდგომი ნაბიჯის გადადგმა, - ესაუბრება ერლომ ახვლედიანი თავის მეგობარ გურამ რჩეულიშვილს ესსეში: „ვეძებ სამშობლოს“, - ჩვენი სამშობლო, შენი და ჩემი სამშობლო - მკვდრებისა და ცოცხლების საერთო, მთლიანი ორგანიზმი, განა ეს ასე არ არის? განა შენი აღარ არის ეს ქვეყანა? განა ჩვენ აქაც და იქაც ერთი საერთო მეფე არა გვყავს – კეთილმორწმუნე დიდი დავით აღმაშენებელი? იქნებ შენი უფროა ეს ქვეყანა, ვიდრე ჩემი, რადგან შენი სული და სხეული უკვე შერწყა მის ცასა და მიწას. მაგრამ, ვაი, რომ , ეს საერთო ორგანიზმი აქვე, სიცოცხლეშივე ირღვევა და იშლება. გული მიკვდება, როცა ვუსმენ ჩვენს მომავალ თაობათა, ამ მაცოცხლებელ წყალთა ჩხრიალს, რომელიც უქმად იღვრება, დგანან რა თავისსავე სახლის სადარბაზოებთან მცონარობით გაბრუებულ-გათანგულები და „საუბრობენ“ და ყოველ ფრაზას საკუთრი დედის გინებით ამთავრებენ, რადგან ამ მხდალ „ვაჟკაცებს“ საკუთარი დედის გინებას არავინ მოკითხავს. არ მეგულება დედამიწის ზურგზე სხვა ერი, რომელიც ამგვარ „ხატოვანებას“ შეიწყნარებდეს და ეს შეგინებული მშობლები უმალ მზად არიან თავისი შვილები „წამალს” შეწირონ, ვიდრე სამშობლოს...“[176] ეს უკვე 90-იანი წლებია.

ამას წინ უძღოდა მერაბ კოკოჩაშვილის, 1981 წელს გადაღებული ფილმი „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“, რომლის სცენარიც უფრო ადრე, 1977-1978 წლებში იწერებოდა (სცენარის ავტორები: დათო ჯავახიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი). აქ სამშობლოზე, მის წარსულზე შეყვარებული ადამიანები უმცირესობაში აღმოჩნდებიან და წარსულის ნაშთებს მიწა მიეყრება, რასაც არ პატიობს უფროს თაობას ახალგაზრდა თამრიკო. „უშნო ქართველები“ - ამბობს იგი, „ქელეხების და ქეიფების ხალხო, უჯიშებო...“.

„ცხელი ზაფხულის სამ დღეს“ პრობლემები შეექმნა, რადგან, ჯერ ფილმი გამოსულიც კი არ იყო, ხმა რომ გავარდა - მერაბ კოკოჩაშვილმა ახალგაზრდა ქართველ დისიდენტზე, იმხანად უკვე პოლიტპატიმარზე, თამარ ჩხეიძეზე ფილმი გადაიღოო.

მერაბ კოკოჩაშვილი იგონებს: „ის თაობა, რომლის წარმომადგენელი მეც ვარ... თამრიკომ შეაშინა (სიცილი), მათ თავიანთი თავი დაინახეს ამ ფილმში, დაინახეს, რომ მოდის თაობა, რომელიც მათ შეებრძოლება... და, სხვათა შორის, ასეც მოხდა“.[177]

ერლომ ახვლედიანი და დათო ჯავახიშვილი ამბობდნენ, რომ სცენარის წერისას, თამრიკოს ერთი პროტოტიპი არ ჰყოლია. ის ყველა გულანთებული და მამულისმოყვარული ახალგაზრდა

[176] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 60.

[177] გვახარია გ. მერაბ კოკოჩაშვილი - 70(2), რადიო თავისუფლება, 28.03.2005, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1540418.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 12.04. 22.

ადამიანის კრებითი სახე იყო, რომელნიც გარს ერტყნენ ავტორებს და რომლებსაც ისინი კარგად იცნობდნენ.

სამშობლოსა და ეროვნული თავისუფლების ძიების იდეა მეტ-ნაკლებად გვხვდება ერლომ ახვლედიანის თითქმის ყველა ნაწარმოებში. ზოგადად, ეს თემები საერთოა 60-იანი წლების კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებისთვის. „სამშობლოზე დიდი ჭეშმარიტება შეუძლებელია ჩემში არსებობდეს“- ამბობს რეზო ესაძე დოკუმენტურ ფილმში „ისტორიები ფილმიდან „ერთი ნახვით შეყვარება“.

ელდარ შენგელაია მოგონებებში წერს: „რა არის თავისუფლება? ჩვენი საზოგადოება არკვევს 25 წელია, მაგრამ ვერ გაარკვია. როგორ შეიძლება იპოვო თავისუფლება? ეს რთული პროცესია. ბავშვი თავისუფლებით არ იზრდება, ის ბაძავს უფროსს, მერე დგება გარდატეხის პერიოდი. ეს არის თავისუფლების მონახვა. ხანდახან ცუდი ფორმით ვლინდება, ხანდახან კარგი ფორმით. ეს გარდატეხის პერიოდი მუდმივად მიმდინარეობს. ზოგი რჩება მონად, სულ ეძებს, ვის დაემორჩილოს, ზოგი თავის თავს ეძებს. მე მგონი, ვინც საკუთარს ეძებს, ის ეძებს თავისუფლებას. როგორც ჭეშმარიტების პოვნა არის ძნელი, ისევეა თავისუფლების“. [178]

„თუმცა, ვიღას აინტერესებს ერთი ბებერი ფუტკრის ბუზღუნი, ანდა მისი განცდები, - ამბობს ერლომ ახვლედიანი, – იმედია, ღვთის შეწევნით, დადგება ჟამი და მოვა ჯანმრთელი თაობა და კვლავ აღდგება ჩვენი სკის ბზუილი...“[179]

ერლომ ახვლედიანს დარჩა ბევრი ხორცშეუსხმელი იდეა, დაუმთავრებელი ნაწარმოები, მათ შორის - დაუმთავრებელი სცენარები (ძირითადად, დოკუმენტური ფილმებისთვის). მას მუდამ უკმარისობის გრძნობა ჰქონდა და ნამუშევრებს სულ აუმჯობესებდა და ხვეწდა.

კინოსტუდია ქართული ფილმის დირექტორი, რეჟისორი რეზო ჩხეიძე ხუმრობდა: „ერლომი ვერასოდეს დაამთავრებს სცენარს, მას ეს „დაუმთავრებელი სცენარი“ უნდა გამოგლიჯო ხელიდან და პირდაპირ გადაიღოო“. [180]

თავად დრამატურგი კი ამბობდა: „რასაკვირველია, დრამატურგიაზე ბევრი რამ არის დამოკიდებული, მაგრამ ნუ დაგვავიწყდება, რომ ძალზე ხშირად კარგი სცენარიდან ცუდი ფილმი გამოდის ხოლმე... სუსტი დრამატურგიის დამალვა კინოში ვერ ხერხდება. ასე რომ, ფილმის წარუმატებლობის მიზეზად მხოლოდ დრამატურგია მივიჩნიოთ, არ იქნება სწორი“.[181]

ერლომ ახვლედიანის ჩანაწერებში ერთი ასეთი ფრაზა ვნახე: „თქვენ სულ სხვა რამეს კითხულობთ, სინამდვილეში, მე სულ სხვა რამეს ვწერ“.

[178] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 142.

[179] ახვლედიანი ე. დასახელებული წიგნი, გვ.60.

[180] ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

[181] მხეიძე ნ. დასახელებული ინტერვიუ.

ერლომ ახვლედიანის ლიტერატურა საკმაოდ „არაკინემატოგრაფიულია“, მაგრამ მისი კინოდრამატურგია სწორედ ეკრანულ ფორმებს ითვალისწინებს, რომელიც საშუალებას აძლევს რეჟისორს, კინოენაზე აამეტყველოს ის. ამ განსხვავების მიუხედავად, მწერალი ერლომ ახვლედიანი მაინც ადვილად ამოსაცნობია მის სცენარებში. მიზეზი კი ის მთავარი სათქმელია, რომლის გამოსახატავად ავტორი წერს რომანს, მოთხრობას, პიესას, სცენარს და ა. შ. ეს სათქმელი სიკეთისა და სიყვარულის გარშემო ტრიალებს. უფრო ხშირად, სამშობლოს სიყვარულის გარშემო.

III თავი

რეზო გაბრიაძის ლიტერატურა და კინოდრამატურგია

III.I

არ იდარდო, ბიძია ბენჟამენ!

„მართალი გითხრათ, არ მესმის, რატომ ებღაუჭება ადამიანი ასე სიცოცხლეს, რას პოულობს ასე მიმზიდველს ღამეებისა და დღეების, ზამთრებისა და გაზაფხულების უაზრო ცვალებადობაში? უცვლელია მხოლოდ იგივე ცა და იგივე მზე, იგივე მწვანე მდელოები და ოქროს მინდვრები, იგივე თაღლითები და დოყლაპიები“.[182] ასე იწყება XIX საუკუნის ფრანგ მწერალ და პუბლიცისტ კლოდ ტილიეს რომანი „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“, რომელიც 1834 წელს, საფრანგეთში დაიბეჭდა.

კლოდ ტილიე მაშინდელი საზოგადოებისთვის ცნობილი იყო, როგორც პამფლეტისტი, რომელიც ოპოზიციურ გაზეთში სტატიებს აქვეყნებდა. სწორედ ამიტომ შეარქვეს თანამედროვე რაბლე და მონტენის მემკვიდრე. მწერლის 4 რომანიდან ყველაზე წარმატებული „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“ იყო. ის დღემდე, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, 250-ჯერ გამოიცა.[183]

[182] Тилье К. Мой дядя Бенжамен. М., „Художественная литература“, 1937, стр. 3.

[183] Дегтярев А, журнал «Наше наследие». http://www.nasledie-rus.ru/today/article56.php

ასეთი პოპულარობის საიდუმლო, ალბათ, დახვეწილ იუმორსა და სატირაშია, რომლითაც ავტორი უსამართლობის, ქედმაღლობის, შურის, სიხარბის, ვულგარულობის, მზაკვრობის, ცრურწმენების პარალელურად - მეგობრობის, ურთიერთგატანის, სიყვარულს ამბებს ჰყვება.

რომანი ქართულად პირველად 2016 წელს ითარგმნა (მთარგმნელი თინათინ სიხარულიძე). თუმცა, ამ შემთხვევაში, რუსულენოვანი თარგმანი გვაინტერესებს, რომელიც, პირველად, 1930 წელს (მთარგმნელი ბენედიქტ ლივშიცი), ხოლო მეორედ - 1937 წელს ნადეჟდა კოგანის თარგმანით დაიბეჭდა.

რომანისადმი საბჭოთა გამომცემლების ინტერესი, სავარაუდოდ, ნაწარმოებში ავტორის მკვეთრად გამოხატულმა სოციალური უთანასწორობის იდეამ და რელიგიურ საკითხებზე თავისუფლად და ხშირად, ცინიკურმა მსჯელობამ გამოიწვია.

„თქვენ ამბობთ: „ღმერთმა შეგვქმნა, რათა ვემსახუროთ და გვიყვარდეს ის“. ეს არასწორია: მან თქვენ ტანჯვისთვის შეგქმნათ. ადამიანი, რომელმაც არ იცის ტანჯვა, ცუდი მექანიზმია, დაუმთავრებელი ქმნილება, ზნეობრივი სიმახინჯე, ბუნების შეცდომა. სიკვდილი არა მხოლოდ ასრულებს სიცოცხლეს, არამედ კურნავს მას. არსად გრძნობ თავს ისე კარგად, როგორც კუბოში. თუ მენდობით, მაშინ წადით და ახალი ტანსაცმლის მაგივრად კუბო შეუკვეთეთ. ეს ერთადერთი სამოსია, რომელიც არ მოგიჭერთ“[184], - წერს კლოდ ტილიე.

ამდენად, სიკვდილ-სიცოცხლის საკითხი მთელ რომანს ლაიტმოტივად მიჰყვება. ის მთავარი გმირის, ექიმ ბენჟამენის საქმიანობის თანმხლებია. მისთვის სიკვდილი მისაღები და ნაცნობია, ისევე, როგორც ახალი სიცოცხლის დაბადება, რასაც უპრობლემოდ ახერხებს ბენჟამენის მრავალშვილიანი და.

კინორეჟისორი გიორგი დანელია იხსენებს, რომ კლოდ ტილიეს რომანი დედამისის საყვარელი წიგნი იყო. „პირველად, მეხუთეკლასელმა წავიკითხე. შემდეგაც ხშირად ვფურცლავდი. ერთ დღეს იღლიაში ამოვიდე და თბილისში ჩავფრინდი. დავურეკე ელდარ შენგელაიას, ქართველი სცენარისტი მჭირდება-მეთქი. ელდარმა სამი გვარი დამისახელა. სჯობს, სტუდიაში მოხვიდე და ყველას გაგაცნობო. საბედნიეროდ, პირველი რეზო გაბრიაძე მოვიდა. დანარჩენებს არც დავლოდებივარ. წიგნი მას გადავეცი“. [185]

რომელ წელს იყო ის წიგნი გამოცემული, ჩვენთვის უცნობია, მაგრამ ის, რომ რომანი ნამდვილად რუსულ ენაზე იქნებოდა ხელმისაწვდომი, სავსებით ლოგიკურია, რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნე, მაშინ ქართული თარგმანი ჯერ კიდევ არ არსებობდა.

უკანასკნელად გადამოწმდა: 12.05.19.

[184] Тилье К. упомянутая книга, стр. 5.

[185] სალაღაია ე. გიორგი დანელიას დღიურები. გაზეთი „კვირის პალიტრა“, 05 ოქტომბერი, 2015, https://kvirispalitra.ge/article/26671-qmthvrali-inteligentiq-rom-ar-shemkhvedrodaq-giorgi-danelias-dghiurebi/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

1968 წელს რეზო გაბრიაძემ და გიორგი დანელიამ სცენარზე მუშაობა დაიწყეს. რეჟისორი მთელი შემოდგომა სასტუმრო „საქართველოში“, 501-ე ოთახში ცხოვრობდა და რეზო გაბრიაძეც ყოველ დილას მისი სტუმარი იყო. საღამოობით, ორივენი ჩაის დასალევად ჩადიოდნენ ფიქრის გორაზე, გიორგი დანელიას დეიდასა და ბიძასთან – ვერიკო ანჯაფარიძესა და მიხეილ ჭიაურელთან და ძველ თბილისზე საუბრობდნენ.

ეს მოგონებები ეხმარებოდათ სცენარზე მუშაობაში, რადგანაც ლუი XV-ის დროინდელ, XVIII საუკუნის საფრანგეთში მიმდინარე მოქმედება XIX საუკუნის მიწურულის ან XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში უნდა გადმოეტანათ. ამასთან, თბილისში დაბადებული, მაგრამ მოსკოვში გაზრდილი გიორგი დანელია კარგად არ იცნობდა საქართველოს. ეს, ბავშვობის შემდეგ, ფაქტობრივად, მისი პირველი ვიზიტი იყო თბილისში.

ერთი შეხედვით, ფრანგული ამბის, ხასიათების, სიტუაციების გაქართულება სულაც არ უნდა ყოფილიყო ადვილი, მაგრამ გარემო სცენებს თვითონ კარნახობდა. ყოველდღიურად, 14 საათს მუშაობდნენ და სცენარის ექვსი თუ შვიდი ვარიანტი დაწერეს.

იმ პერიოდში რეზო გაბრიაძე დაქორწინდა. ქორწილში კინორეჟისორმა თამაზ მელიავამ დუქნიდან მეარღნე მიუყვანა, რომელიც ბინის სივიწროვის გამო სტუმრებს ხელს უშლიდათ და ფანჯრის წინ, ხეზე შემოსვეს. ეს სცენა ფილმში შევიდა. და განწყობით სრულიად შეესაბამება რომანში აღწერილ ქეიფებს, თუმცა იქ სხვა დეტალებია. ასევე თითქმის უცვლელად მოხვდა სცენარში ისტორია, რომელიც მიხეილ ჭიაურელმა მოუყვა რეჟისორსა და სცენარისტს. [186]

1930-იან წლებში თბილისის კინოსტუდიის დირექტორი მძიმე სენით გახდა ავად. ექიმებმა უთხრეს – ძალიან ცოტა ხანი დაგრჩაო. დირექტორმა საავადმყოფოში სასწრაფოდ მიიწვია კრება, საკითხზე - როგორ უნდა დაეგეგმათ მისი გასვენება. ხმის მიცემის პრინციპით გადაწყდა: ვის უნდა დაეწერა ნეკროლოგი, ვინ გამოსულიყო სიტყვით, რა მუსიკა შესრულდებოდა პანაშვიდზე, დამტკიცდა კუბოს ესკიზი, პროცესიის მსვლელობის მარშრუტი, ქელეხის ჩატარების ადგილი, თამადის კანდიდატურა და ა.შ. (სხვათა შორის, დირექტორმა ამის შემდეგ კიდევ 5 წელი იცოცხლა).[187]

საოცარია, რომ მსგავსი ტრაგი-კომიკური სიტუაცია რომანშიცაა აღწერილი. ბენჟამენის მეგობარი ექიმი - ბატონი მენკსი ასევე გეგმავს თავის გასვენებას და, მეტიც - გამოსათხოვარ სუფრას აწყობს მეგობრებისთვის. ფილმში მენკსი ექიმ ლევან ცინცაძედ გარდაისახა (რომელსაც სერგო ზაქარიაძე ასახიერებს).

რომანში არაა დიალოგი, რომელიც სცენარში შევიდა. მაგალითად, ლევანის კითხვაზე - შეხვდება, თუ არა იგი იმქვეყნად, გარდაცვლილ ქალიშვილს, მღვდელი პასუხობს, რომ - იქ

[186] სალაღაია ე. დასახელებული წერილი.

[187] იქვე.

არაფერი არსებობს. დიალოგი მაყურებელს უტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ ეს აზრი, მხოლოდ ერთ კონკრეტულ ადამიანს - მღვდელს ეკუთვნის. რომანში კი, რელიგიის მიმართ თითქმის ყველა გმირს მსგავსი დამოკიდებულება აქვს.

ფილმში ამგვარი სულ რამდენიმე დეტალია - მონაზონი შიშველ ფეხს წყალს უშვერს; ბენჟამენის და, სოფიკო (სოფიკო ჭიაურელი) რაღაცას კერავს ნაჭრისგან, რომელზეც აშკარად რომელიღაც წმინდანის გამოსახულებაა; ურწმუნო მღვდელი და მისი ლევანთან ბოლო დიალოგი. ნაწარმოებში კი რელიგიას, მისი დოგმების, ეკლესიის კრიტიკას მთელი პასაჟები, მონოლოგები და თავები ეძღვნება. ამიტომაცაა, რომ აქ სიკვდილი და სიცოცხლე ფასს კარგავს და ერთი გამოსავალი რჩება – სანამ ცოცხალი ხარ, ისიამოვნო ადამიანებთან ურთიერთობით, უსამართლოდ არ მოექცე, გიყვარდეს, დრო ატარო მათთან და არ იფიქრო ხვალინდელ დღეზე.

„დედამიწაზე აპოკალიფსი რომ მომხდარიყო და მხოლოდ ერთი ბოთლი ღვინო გადარჩენილიყო, ბიძია ბენჟამენი მშვიდად დალევდა კაცობრიობის ჯანმრთელობის სადღეგრძელოს“, - წერს კლოდ ტილიე.[188]

რომანში მოქმედების დრო და ადგილი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლუი XV-ის დროინდელი საფრანგეთია. ეს ის მეფეა, რომელმაც თქვა: ჩემ შემდეგ წარღვნაც მოსულაო და მთელი ცხოვრება ნადიმში, ნადირობაში, ბანქოს თამაშში გაატარა. მის ნაცვლად ქვეყანას მეფის ფავორიტი ქალები მართავდნენ. ომებით გადაღლილი საფრანგეთი დასუსტდა და გაკოტრდა.

ფრანგული ამბის ტექსტის თავისუფალი ინტერპრეტაციით საქართველოში გადმოტანა იოლი არ იყო. როგორც რეზო გაბრიაძე იხსენებდა, ეს იყო ძალიან რთული და ამავე დროს, ძალიან მხიარული სამუშაო.

„გია პროფესიით არქიტექტორი იყო, რაც ეხმარებოდა ფილმის მთლიანობის, ჰარმონიულობის საკითხის გადაწყვეტაში“. [189]

სცენარის შექმნისას, ავტორები გასაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ, თუ რამდენად შეესაბამებოდა მათი მოფიქრებული ახალი სიუჟეტური სვლა, ხერხი თუ პერსონაჟები კლოდ ტილიეს სტილს, მისი ნაწარმოების მთავარ სათქმელს.

ერთმანეთს ეკითხებოდნენ: „ეს მოეწონებოდა ტილიეს?“ თუ პასუხი უარყოფითი იყო, სცენას აუცილებლად იღებდნენ სცენარიდან. სცენარში დარჩა რომანის მთავარი სიუჟეტური ხაზი: ვალებში ჩაფლული მხიარული, ენაკვიმატი ექიმი ბენჟამენ რატერი, რომელიც შვიდშვილიან დასა და სიძესთან ცხოვრობს და მომავალი არ ადარდებს. რომანში იგი დის კატეგორიული მოთხოვნის შემდეგ, შეძლებულ ექიმ მენკსის შეუხედავ ქალიშვილთან ქორწინებაზე თანხმდება.

[188] Тилье К. упомянутая книга, стр. 7.

[189] ციციშვილი ლ. /რეზო გაბრიაძე გიორგი დანელიას შესახებ/. პირველი არხი, 06.04.2019 - https://1tv.ge/news/rezo-gabriadze-chaqra-ekrani-romelic-anatebda-mis-filmebs-gia-danelia-agharaa-magram-misi-filmebi-darcheba/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

თუმცა, უშნო ქალის უსიყვარულოდ შერთვაზე მეტად ის არ მოსწონს, რომ ეკლესიაში უნდა დაიწეროს ჯვარი.

„რა მაკლია, რომ ჩემი საქმეები კარგად წავიდეს? ერთი კარგი ეპიდემია. ღმერთი მოწყალეა, დაიკო, არ დატოვებს გასაჭირში, ვინც მის საუკეთესო ნაკეთობას არემონტებს“.

რომანის ბენჟამენს არც მედიცინის სჯერა: „რატომ შეიწუხებდა ღმერთი თავს ჩვენთვის ავადმყოფობების გამოგზავნით, თუ მოიძებნებოდა ხალხი, რომელთაც შეეძლებოდათ მათგან განკურნება?“.[190]

ამიტომაც, თუ ბენჟამენი ვინმეს განკურნავს, ხომ კარგი, თუ არა და არც სიკვდილია ტრაგედია. თუმცა, როცა მისი საყვარელი დის მშობიარობაზე მიდგება საქმე, შეშინებული, რადგანაც იცის თავისი ექიმობის ამბავი, იმალება და დას ისევ ბებიაქალები ამშობიარებენ.

ასეთივე ექიმია მისი სასიმამრო მენკსი. ის, უბრალოდ, უფრო პრაქტიკული ადამიანია და ფულის მოგების მიზნით, თირკმელების დაავადებას მკურნალობს, საკუთარი საეჭვო წამლებით.

ფილმში არც ბენჟამენისა და არც ლევანის სამედიცინო კომპეტენციაში ეჭვი არ გვეპარება, რაც მათ მომხიბვლელობას ჰმატებს. ისინი პროფესიონალები არიან (ბენჟამენი პეტერბურგში სწავლობდა). ამასთან (ეს პასაჟი რომანშიცაა), ორივე უანგაროდ ეხმარება მალარიით დაავადებულ ღარიბ ავადმყოფს და საკუთარი ხარჯებით ყიდულობს წამალს, უგზავნის საჭმელს.

ბენჟამენსა და მის სიმამრს ფილმში არ ახასიათებთ ის ცინიზმი და ზოგჯერ, გულგრილობა, რომელიც მათ ლიტერატურულ პროტოტიპებს აქვთ. გაბრიაძისა და დანელიას გმირები, ბევრი ნაკლის მიუხედავად, გაცილებით თბილები, გულჩვილები, მხიარულები და მაყურებლისთვის დაუვიწყარნი არიან.

რომანში მთხრობელი ბენჟამენის დის უფროსი შვილი გასპარია. რომანის სათაურიც „ჩემი ბიძია ბენჟამენი“ აქედან მოდის. ხოლო სცენარისა და ფილმის სახელწოდებაა - „არ დაიდარდო“, რომელიც ზუსტად შეესაბამება ფილმის შინაარსსაც და განწყობასაც.

კინოსურათი „მოსფილმსა“ და „ქართულ ფილმშია“ გადაღებული, ამიტომ ტექსტი რუსულად მიჰყვება (ქართველი მსახიობების გახმოვანებით) და სათაურიც რუსულად აწერია: „Не горюй!“. გავრცელებულია ამ სათაურის სხვაგვარი თარგმანიც: „არ იდარდო“. ასე აწერია დუქანს, რომელშიც ბენჟამენი (ვახტანგ კიკაბიძე) ხშირად დადის, თუმცა, ავტორები ფილმს „არ დაიდარდოთი“ მოიხსენიებენ (გოგლა ლეონიძის ცნობილი ლექსის „არ დაიდარდო, დედაოს“ მსგავსად და შეიძლება, მიხედვით).

[190] Тилье К. тамже, стр. 9.

იმის მიუხედავად, რომ სცენარის ფაბულა რომანის სიუჟეტს მიჰყვება, ფილმის სიუჟეტი გაცილებით შეკრული და დაწურულია, თითოეული დეტალი ერთმანეთთან მიზეზ-შედეგობრივ კავშირშია. ორივეგან გვხვდება ქედმაღალი არისტოკრატის ისტორია: რომანში - მარკიზი კაბიზი და ფილმში - ვამეხ ვახვარი (დოდო აბაშიძე). სწორედ ის შეიწირავს პორუჩიკ იშხნელს (მერაბ კოკოჩაშვილი) და, შესაბამისად, მერი ცინცაძეს (ანასტასია ვერტინსკაია) და არა ვიღაც შემთხვევითი ადამიანი, როგორც რომანში.

ტილიესთან ექიმ მენკსის მახინჯი ქალიშვილი არაბელა, ბენჟამენივით, არც მის კავალერს, მუშკეტერ ბატონ პონ-კასსეს უყვარს და მხოლოდ ქონების გამო „ეტრფის“. ფილმში კი, აფთიაქარ ლევანს მშვენიერი ქალიშვილი ჰყავს და მასა და პორუჩიკს გულწრფელად უყვართ ერთმანეთი. ეს ურთიერთობა მეტ მომხიბვლელობას სძენს ფილმს.

რომანში უფრო გაშლილია ბენჟამენისა და მისი სიძის, მაშკურის მართლაც, ძმური მეგობრობა და ურთიერთგაგება. მაშკური მზად იყო, ცოლისძმის ციხიდან დასახსნელად, სახლი გაეყიდა, ეს უბრალოდ არ დასჭირდა, რადგან ბენჟამენი ბატონმა მენკსიმ გამოიხსნა. ფილმში ლუკა (გოგი ქავთარაძე) მეგობრობს ცოლის ძმასთან, მაგრამ სახლის გაყიდვით დახსნის გადაწყვეტილება უფრო სოფიკოს უკავშირდება. ბენჟამენის და უფრო მნიშვნელოვანი გმირია, ვიდრე მისი ქმარი და იგრძნობა, რომ რეზო გაბრიაძე და გია დანელია ამ პერსონაჟს სწორედ სოფიკო ჭიაურელისთვის ქმნიდნენ.

რომანსა და ფილმში არსებული ყველა იდენტური სცენა თუ ეპიზოდი, რა თქმა უნდა, ერთნაირად საინტერესო არ არის.

მწერალი ზაალ სამადაშვილი ფიქრობს, რომ წიგნი უკეთესია და მაგალითად მოჰყავს ერთი ეპიზოდი: „ფრანგი ავტორის ბენჟამენი და მისი სიძე მაშკური საფრანგეთის არმიის სერჟანტს გადაეყრებიან. გულს მოუკლავთ და სინდისს აუფორიაქებთ მისი ჩამოკონკილობა, მათხოვრული საუზმე, მეფის უმადურობა სისხლიან ბატალიებში თავის გამწირავი კაცის მიმართ, საქმეს გადადებენ და კარგი ღვინითა და გემრიელი კერძებით გაუმასპინძლდებიან მას. მოგვიანებით ღამის გასათევსაც მოუძებნიან და მედუქნესაც შეიპირებენ, რომ დილას დანაყრებული გაუშვან თავის გზაზე. ქართველი კინოავტორების გმირებს თურქეთიდან მომავალი რუსი ჯარისკაცი შემოხვდებათ. მისი დუქანში დაპატიჟების მიზეზი ბანალურია - სტუმრის პატივისცემა. აქეიფებენ, კარგად გამოათრობენ და შინაც გაუშლიან სუფრას“.[191]

სამაგიეროდ, ბენჟამენი ფილმში გაცილებით მგრძნობიარეა, უფრო მოსიყვარულე და საერთოდ არაა ცინიკური, ლიტერატურული პერსონაჟისგან განსხვავებით.

[191] სამადაშვილი ზ. კალამს მიდევნებით დაწერილი. „ლიტერატურული გაზეთი“, 2016, 30 სექტემბერი–13 ოქტომბერი, გვ. 3.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ კინოსურათში გვხვდებიან ისეთი გმირებიც, რომლებიც რომანში საერთოდ არაა მოხსენიებული. მაგალითად - კოკის დედა (ვერიკო ანჯაფარიძე), დეიდა დომნა (სესილია თაყაიშვილი), სანდრო (იპოლიტე ხვიჩია) და სხვანი. თუმცა, ყველაზე მთავარი, რაც რომანსა და ფილმს ერთმანეთისგან განასხვავებს - იმედია.

რომანში ბავშვი არ იბადება – ორი ახალგაზრდა ადამიანის სიყვარულის ნაყოფი. ბედის უკუღმართობით, ის არა მარტო მშობლებისა და პაპის, არამედ ბენჟამენის სიცოცხლის გაგრძელებაცაა. მართალია, ახალშობილი რომანშიცაა, მაგრამ ის ბენჟამენის დის მეშვიდე შვილია და იმავე ბედს იზიარებს, რასაც დანარჩენი ექვსი. რომანის ბენჟამენი ფინალში ექიმ მენკსისგან ანდერძით, ათი ათას ფრანკ მემკვიდრეობას იღებს, მაგრამ მკითხველი დარწმუნებული არაა, რომ იგი ფულს არ გაფლანგავს, რადგანაც ბენჟამენი ისევ ისეთია, როგორიც რომანის დასწყისში იყო. მართალი რომ ვთქვათ, არც ფილმის ბენჟამენს ეტყობა დიდი ცვლილება. ლევან ცინცაძის დატოვებულ მამულზე უარს ამბობს, მისი ჩვილი შვილიშვილი მიჰყავს და ქალაქში მიდის, ბავშვის დასთან გასაზარდელად.

გიორგი დანელია იგონებს: „როცა „მოსფილმის“ სამხატვრო საბჭოს „არ დაიდარდოს“ ვაბარებდი, დამავალეს დამეწერა, რომ მოქმედება გასულ საუკუნეში ხდება. რატომ? ეს ხომ ისედაც აშკარაა, - შევეპასუხე მე. საზღვარგარეთისთვის, იქ ვერ გაიგებენო, - მიპასუხეს. ასეთი ტიტრის დაწერა არ მინდოდა. ამიტომ დავიყოლიე მიხეილ რომი, რომლის ხმა ძალიან მომწონდა, ეს ფრაზა კადრს მიღმა ეთქვა. „ეს იყო გასული საუკუნის მიწურულს, კრამიტით დახურული პატარა ქალაქში. შესაძლოა, არც იყო... არა, ალბათ, უფრო იყო, დიახ, ნამდვილად იყო“, - ისმის კადრს მიღმა ჩემი მასწავლებლის ხმა, ფილმის დასაწყისში“.[192]

და მართლაც, ფილმის დასაწყისსა და ბოლოშიც მთავარი გმირი გზაზეა და მას ერთი და იგივე თანამგზავრი ხვდება, რომელიც უშურველად სთავაზობს საკუთარ სახედარს, ღვინოს, მამალს, და საერთოდ ყველაფერს, რაც გააჩნია, თანაც მადლობას უხდის ყველაფრისთვის...

„დარჩე ადამიანად, ფართო ცნება, რთული მისიაა და ამის ჩვენებას ეპოქალური სიმძიმის ფონი ყოველთვის არ სჭირდება. მარადიულ ფასეულობათა კატეგორიები იცვლება, თუმცა, ძიებები ამ მიმართულებით, პიროვნულობისა და ადამიანურობის, სიმტკიცის ტრადიციულ ნორმებს თითქმის არასოდეს უარყოფს“[193].

ბიძია ბენჟამენიც ადამიანად დარჩენას ცდილობს. [194]

---

[192] რადიო თავისუფლება, „გარდაიცვალა კინორეჟისორი გიორგი დანელია“. 4.04.2019, https://www.radiotavisupleba.ge/a/29861098.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[193] ტრაპაიძე ქ. დევნილი ორფეოსი. კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018, გვ. 138.

[194] პატარაია ქ. არ იდარდო, ბიძია ბენჟამენ! კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2020.

III.II

ლუიჯი პირანდელოს „ზეთის ჭურჭელი“ და რეზო გაბრიაძის „ქვევრი“

1909 წელს, იტალიურ გაზეთში „კორიერე დელა სერა“ (Corriere della Sera) ლუიჯი პირანდელოს ნოველა „ზეთის ჭურჭელი“ (იტალიურად - La Giara) დაიბეჭდა.

1907 წელს გამოცემული, ოტორინო პიანიჯანის ეტიმოლოგიური ლექსიკონის განმარტებით, giara არაბული წარმოშობის თიხის დიდი ჭურჭელია, რომელსაც კაიროში წყლისთის იყენებენ. იტალიაში კი, ზეითუნის ზეთის შესანახად განკუთვნილ, სახელურებიან თიხის ჭურჭელს უწოდებენ, რომელშიც ღვინის შენახვაც შეიძლება.

იმ დროისთვის პირანდელო უკვე საკმაოდ ცნობილი მწერალი იყო. მან ბევრი და გამორჩეული ნაწარმოები შექმნა, რომლებიც დღემდე უდიდესი პოპულარობით სარგებლობენ. მოგვიანებით, 1934 წელს, იგი ლიტერატურის დარგში ნობელის პრემიას აიღებს „დრამატული და სასცენო ხელოვნების თამამი და გენიალური აღორძინებისთვის“.

ნოველაში - „ჯარა“ ასახულია ორი მოხუცის - დონ ლოლო ძირაფასა და ოსტატ, ძია დიმა ლიკაზის კომედიური ამბავი, რომელიც დებიუტანტ რეჟისორ ირაკლი კვირიკაძის მოკლემეტრაჟიანი ფილმისთვის ოსტატურად გადმოაქართულა რევაზ გაბრიაძემ.

დრამატურგმა ნოველიდან დატოვა ძირითადი ფაბულა და მთავარი პერსონჟები, მაგრამ შეცვალა მოქმედების დრო: XVIII საუკუნის ბოლო XX საუკუნის 60-იან წლებად იქცა, მოქმედების ადგილი: სიცილიის პატარა სოფელი - კახეთის ერთ-ერთ სოფლად; დაუმატა მოქმედი გმირები, ზეთის შესანახი ჭურჭელი კი ქვევრად გარდაქმნა. ფილმსაც ასე უწოდეს - „ქვევრი“ (რეჟისორი ირაკლი კვირიკაძე, სცენარისტი რეზო გაბრიაძე).

„ქვევრი“ ჩემი პირველი ფილმია, 1970 წელს გადავიღე. ლუიჯი პირანდელოს მოთხრობაა. სადიპლომო თემას ვეძებდი. მქონდა რამდენიმე ვარიანტი, მაგრამ კონკრეტულად ეს მოთხრობა რეზო გაბრიაძემ მომცა. წავიკითხე, სცენარიც დავწერეთ და კახეთში ჩავედით. რთველის დრო იყო. მახსოვს, ვენახში გავედით თუ არა, კახელმა ხელი ჩამომართვა, სულ დატკბილული ჰქონდა. ეს იყო ფილმის კამერტონი ჩემთვის. ღამით, როდესაც დასაძინებლად ვწვებოდით, ყრუ ხმები მესმოდა. რა არის-მეთქი, ვიკითხე და ქვევრებში ღვინო დუღსო. ამ ყველაფერით ისე

ავივსე და დავიმუხტე. რომ იქვე დაიბადა ყველაფერი. იმპროვიზაციულად გაკეთებული ფილმია“, [195] - იხსენებს ირაკლი კვირიკაძე.

ვინ არის მთავარი გმირი ნოველაში და სცენარსა და ფილმში? პირანდელოსთან ეს - დონ ლოლო ძირაფაა - საკმაოდ შეძლებული ხანშიშესული სიცილიელი მემამულე, რომელიც გლეხებს ქირაობს სამუშაოდ და მოსავლის დასაბინავებლად. თვითონ არ შრომობს, თეთრი შლაპით დადის და ყველას ამოწმებს, შენიშვნებს აძლევს, უყვირის, ეჩხუბება. ფრთხილობს, რომ არაფერი მოპარონ, ამიტომაც ზეთისხილის ყველა მარცვალი ხეზე უკვე დიდი ხნის წინ აქვს გადათვლილი. რომ არაფერში მოტყუვდეს, მუდამ ქალაქში, ვექილის კარზე მიაჩაქჩაქებს ჯორს. ბოლოს, შეწუხებული ვექილი კანონების კრებულს ჩუქნის, რათა დონ ლოლომ ყველა კითხვაზე პასუხები თვითონ იპოვნოს.

რეზო გაბრიაძის გოგია კახელი გლეხია, მშრომელი, მომჭირნე. მომჭირნეობა მისივე შრომისმოყვარეობის შედეგია. სავსე გოდრიდან მტევანი ყურძენიც კი ენანება, რომ გაბრაზებულმა, შვილს ესროლოს, რადგან იცის, რამხელა შრომაა ჩადებული მის მოყვანაში.

დონ ლოლომაც და გოგიამაც იყიდეს უზარმაზარი თიხის ჭურჭელი მოსავლის დასაბინავებლად: ერთმა - ზეთისთვის, მეორემ - ღვინისთვის. ერთს სახლში მიართვეს, მეორემ იმერეთიდან ჩამოიტანა. ორივემ საკმაო თანხა გადაიხადა: დონ ლოლომ - 4 უნცია, გოგიამ კი - 200 მანეთი, თუმცა, ხელოსანს ეუბნება, 300 მანეთი დამიჯდაო. ჭურჭელი ორივეს გაუტეხეს. გოგიას - ქალიშვილმა, რომელსაც მამის დახმარება უნდოდა, ისიც შემთხვევით, დონ ლოლოს კი - საგანგებოდ, ვიღაც ავისმსურველმა, როგორიც ბევრი ჰყავს.

სიცილიის სოფელშიც და კახეთშიც არის თიხის ჭურჭლის ხელოსანი, ოსტატი, რომელსაც თითქმის სასწაულმოქმედი წებო აქვს და თიხის გამთელება შეუძლია. პირანდელოსთან ეს ძია დიმა ლიკაზია, გაბრიაძესთან - აბესალომი. ისინი გვანან ერთმანეთს, თავისი საქმის მცოდნეები არიან და მართალია, ჭურჭელს ყელს არც ერთი უმოწმებს, სამაგიეროდ გატეხილ ნაწილს ორივე უნაკლოდ აწებებს. ჭურჭლიდან მათ გამოსაყვანად დონ ლოლომ ისევ ვექილს ჰკითხა რჩევა, გოგიამ კი მილიცია მიიყვანა.

მილიციის უფროსი და მილიციელი პავლე რეზო გაბრიაძის შექმნილი გმირები არიან. მათი შემოსვლა სცენარის ცენტრალური ადგილია. ირაკლი კვირიკაძის ფილმში მილიციის უფროსის სახასიათო და დაუვიწყარ სახეს ეროსი მანჯგალაძე ქმნის, რასაც მსახიობის ოსტატობასთან ერთად, გონებამახვილური დიალოგებიც უწყობს ხელს.

---

195 თავბერიძე დ. დიდი სკანდალი მოსკოვში - ირაკლი კვირიკაძის მოგონება. https://jolo.ge/%D0%B5%D1%82%D0%BE%D1%82-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC-%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%BE-%D1%81%D0%B6%D0%B5%D1%87%D1%8C-%E1%83%93%E1%83%98%E1%83%93%E1%83%98-%E1%83%A1%E1%83%99%E1%83%90/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

როცა აბესალომის ქვევრიდან გამოყვანის იმედს დაჰკარგავს, მილიციის უფროსი ცდილობს თანასოფლელების თვალში რეპუტაცია მაინც არ დაკარგოს და გამოსავალს ეძებს: „ოოო, ძალიან რთული საკითხია, ძალიან. აი, ეგეთი შემთხვევა ჩემს პრაქტიკაში მე არ მქონია, ძმაო! ორშაბათს მოხვალთ ჩემთან განყოფილებაში შენა და ისა. თუმცა, ის როგორ მოვა კაცო?! ჰო, მოკლედ, მოხვალთ და იქ გავარკვევთ“.

ვერსად ვერაფერი გაარკვიეს. არადა, ხელოსნებმა იმუშავეს, პატრონებმა კი გასამრჯელოც გადაუხადეს. აბესალომმა უკან გამოუყარა გოგიას თავისი ხუთი მანეთი, ძია ლიკაზიმ კი შეინახა ხუთი ლირა. მოგვიანებით, ეს ხუთი ლირა იქ მყოფ გლეხებს მისცა და უთხრა - ტავერნაში წადით და საჭმელ-სასმელი იყიდეთ ჩემთვისაც და თქვენთვისაც. მათაც გამოართვეს ფული და შემდეგ ღამით, მთვარის შუქზე, ზეთის ჭურჭლის გარშემო ცეკვავდნენ მთვრალები.

ფილმში კი, ფული რა სახსენებელია, აბესალომისთვის აქეთ მიაქვთ შინ მომზადებული გემრიელი საჭმელ-სასმელი. მიაქვს თითქმის ყველას, ვინც ამ ამბავს შეესწრო, მათ შორის, პოლიციელ პავლესაც, რომელსაც თავის უფროსთან ერთად უნდა „შეეშინებინა“ აბესალომი და ქვევრიდან გამოეყვანა.

დონ ლოლოსაც და გოგიასაც მოაფიქრდათ - თიხის „საპყრობილე“ მხოლოდ იმ შემთხვევაში გატეხონ, თუ შიგ გამომწყვდეული ხელოსანი ჭურჭლის ღირებულებას გადაიხდის. არც ერთი უნებლიე პატიმარი თანახმა არაა - ორივეს შიგ ჯდომა ურჩევნია.

„გაბრიაძის ტალანტის ხალხურობა არ იწვევს ჩემში ეჭვს“, - წერს ანდრეი ბიტოვი.[196] ეს ის ტალანტია, რომელიც ხალხს ესმის, უყვარს, სიცოცხლით ავსებს.

ფილმის ერთ-ერთი ღირებულება იუმორით გაჯერებული ფრაზები და დიალოგებია:

„მილიციელი პავლე - როგორ მოხვდი მანდა, უპასუხე უფროსსა!

აბესალომი - ბავშობიდან აქა ვზივარ“;

„თანასოფლელი - მე მგონი, მაგას ნაწილ-ნაწილ თუ გამოვიტანთ.

პავლე - როგორა?

თანასოფლელი - როგორა და, ჯერ ერთ ნაწილს გამოვიტანთ, მერე - მეორესა, გაიგეე?

პავლე - რას ამბობ,, კაცო! რეებს მიედ-მოედები?!

თანასოფლელი - ჰოო და მერე ავიღოთ და თავისივე წებოთი შევაერთოთ“;

„უფროსი - ჰოდა, რას გეუბნები, კარგად დამიგდე ყური! თავი თუ გამოეტია, ტანი რატო არ ეტევა?

პავლე - ეს ხო წრეა? ლაუაზიეს კანონია.

[196] Битов А. „ Книга о друзьях“. https://books.google.ge/books?id=a8ifCgAAQBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

უფროსი - ლაუაზიე ვინ არი?“;

„მილიციის უფროსი - რა ვქნა ძმაო, ქვევრის გატეხვა თქვენა არ გინდათ, მე კიდევ ქრისტე არა ვარ, სასწაული მოვახდინო, სამჭკუაშვილი ვაარ, ბიჯოს!“...

პირანდელოც ხალხისთვის წერს, მისი გმირებიც სიცილიის სოფლებისა და პროვინციული ქალაქების მცხოვრებლები არიან, მაგრამ ზემოხსენებულ ნოველაში არ არის იმდენი ხალასი იუმორი და სიმსუბუქე, რამდენიც ფილმშია.

ფრანგი მწერალი და რეჟისორი რენე კლერი ამბობს: „კომედია არ იძლევა საბოლოო კვანძის გახსნას. ის მიისწრაფვის მაყურებელს ბედნიერების განცდა დაუტოვოს“. [197]

„ქვევრი“ ნამდვილად ტოვებს ამ განცდას, რასაც ვერ ვიტყვით პირანდელოს ნოველაზე, რადგანაც ის კომედია არ არის, მხოლოდ ნიშნებს ატარებს. იმის მიუხედავად, რომ ნოველაში მოთხრობილი ამბავი საკმაოდ სახალისოა, ნაწარმოები დრამატულ ნოტებს შეიცავს, რაც არაა გასაკვირი, რადგან პირანდელო კომედიოგრაფი არაა. პირიქით, დრამატულად, მისტიკურად უყურებს სამყაროს, მისი ეპოქის წარმომადგენელია.

მთვრალი მოცეკვავე გლეხები ეჯახებიან თიხის ჭურჭელს, ის გორდება, ზეთისხილის ხეს ენარცხება და ტყდება - ასე მთავრდება ნოველა. ფილმში ქვევრს თვითონ გოგია დააგორებს.

აღსანიშნავია მხატვრის (ქრისტესია ლებანიძე) და ოპერატორის (ლომერ ახვლედიანი) ნამუშევარი. შავ-თეთრ ფირზე გადაღებული ფილმი საერთოდ არ ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ რაიმე ფერი აკლია, იმდენი ტონი და შუქ-ჩრდილი თამაშობს გამოსახულებაში. ლომერ ახვლედიანი იხსენებს, რომ მისთვის, ისევე, როგორც ირაკლი კვირიკაძისთვის, „ქვევრი“ სადიპლომო ნამუშევარი იყო.

„გარდა ამისა, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა რეზო გაბრიაძის სცენარს, რომელიც იმხანად ასევე იწყებდა კინემატოგრაფთან თანამშრომლობას, გია ყანჩელის შესანიშნავ მუსიკას, ბუხუტი ზაქარიაძის ყოფნას გადასაღებ მოედანზე... მაშინ არც მესმოდა, რა დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა ამ ფილმს და რა გავლენას მოახდენდა ის ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების შემდგომ განვითარებასა და სტილისტიკაზე“.[198]

ირაკლი კვირიკაძის „ქვევრი“ არ არის პირანდელოს ამ ნოველის ერთადერთი ეკრანიზაცია. ერთ-ერთი მათგანი, ძმები პაოლო და ვიტორიო ტავიანების ფილმი „ქაოსი“, 1984 წელს გამოვიდა ეკრანებზე.

---

[197] Клер Р. Сценарии и коментарии. М., „Искусство“, 1969, стр. 172.

[198] ბუხრიკიძე დ. ლომერ ახვლედიანი - „ნატვრის ხის“ ფერმწერი. გაზ. „პრემიერი“, 20-26 ნოემბერი, 2013.

„ქაოსი“ ლუიჯი პირანდელოს ნოველების მოტივებზეა გადაღებული და 5 ეპიზოდისა და ეპილოგისგან შედგება. მოქმედება ვითარდება სიცილიაში, XIX –XX საუკუნების მიჯნაზე. მეოთხე ეპიზოდის სახელია „ზეთის ჭურჭელი“.

უნდა აღინიშნოს ფილმის ოპერატორი ჯუზეპე ლანჩი (რომელმაც იმუშავა ნანი მორეტისთან, მარკო ბელოკიოსთან, რობერტო ბენინისთან, გადაიღო ანდრეი ტარკოვსკის „ნოსტალგია“). „ქაოსში“ ის ოსტატურად აჩვენებს სოფლის ცხოვრების ფერადოვან დღეებსა და მთვარის მაგიური ზემოქმედებით მოჯადოებულ ღამეებს. მაგრამ ამ ღამეებში ბევრი ბოროტება იმალება: თიხის ჭურჭელი ორად იყოფა, ვიღაცები შურისძიების გეგმებს აწყობენ და აქვთ კიდეც საფუძველი... აქ მეტი სიმძიმეა, ვიდრე ნოველაში.

ძმები ტავიანებისა და ტონინო გუერას დონ ლოლო ძირაფა, ყველა უარყოფით თვისებასთან ერთად, შურიანიცაა. მას, უკვე ასაკოვანს, შურს დაქირავებული, ათიოდე წლის ბიჭის სინორჩის. ამით გაავებული, ფეხს გამოსდებს ზურგზე ტომარამოკიდებულ ბავშვს და ძირს აგდებს. სამაგიეროდ, ხალხის შურისძიებაც უფრო სასტიკია.

არც ძია დიმა ლიკაზის აქვს აბესალობის უბრალოება და სიხალასე. „მე ეშმაკის შვილი ვარ და ამ წებოს რეცეპტი თვით მამაჩემმა - ეშმაკმა მიკარნახა“, - ამპარტავნულად ეუბნება ხელოსანი სწორედ იმ პატარა ბიჭს.

დაჩაგრული ხალხი ბოლოს ტოვებს დონ ლოლოს და ხელში ატატებული მიჰყავს ახალი კერპი - ოსტატი ლიკაზი.

„ზეთის ჭურჭელში“ გამომსახველი და ორგანულია ნიკოლა პიოვანის მუსიკა, მაგრამ არანაკლებია გია ყანჩელის მუსიკა, რომელიც „ქვევრში“ ჟღერს.

შთამბეჭდავია „ზეთის ჭურჭელი“, მაგრამ მისი გმირები სიმპათიას არ იწვევენ. ყველას თავისი დიდი ნაკლი აქვს და რთულია თქვა, არის თუ არა ვინმე დადებითი პერსონაჟი.

„ქვევრში“ პირიქითაა - რთულია მოძებნო ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითი პერსონაჟი, თუმცა, ყოველი მათგანი სწორედ თავისი ნაკლითაა ნაჩვენები. მაყურებელი კარგად ხედავს ამ ნაკლს, მაგრამ ესმის გმირების და უყვარს კიდეც ისინი.

იტალიური ფილმის სცენარის ავტორები არიან ძმები ტავიანები და ტონინო გუერა, ქართული ფილმისა - რეზო გაბრიაძე. ჩემი აზრით, პირველი ფილმის გმირებს სქემატურობის ელფერი დაჰკრავთ, მეორის კი - ცოცხალი ადამიანები არიან; პირველი ფილმი უარყოფითზე გველაპარაკება, მეორე - დადებითზე, თუმცა, დაახლოებით ერთსა და იმავეს გვიჩვენებენ.

ქართველმა ავტორებმა მოახერხეს, იტალიური ამბავი ნამდვილ ქართულ (კახურ) ისტორიად ექციათ, ქართული ხასიათებით.

„ქართველისათვის ცხოვრება თავისთავად ზეიმია, დღესასწაულია, სანახაობაა, მრავალსახოვნებაა“, - წერს ლიტერატურათმცოდნე გურამ ასათიანი ქართული სახიათის კვლევისას. [199] ავტორები ამ ფილმშიც დაუვიწყარ ზეიმს აწყობენ.

საქართველოში მოგზაურობის შემდეგ ტონინო გუერა წერდა: „მიყვარს საქართველო. ამ ქვეყანამ ბევრი ბედნიერი დღე მაჩუქა. მახსოვს ჩემი მეგობრები, მათ შორის, რეზო გაბრიაძე, ჩემი აზრით, მსოფლიოს ერთ-ერთი საუკეთესო მხატვარია“.[200]

ჩვენთვის უცნობია, როცა ტონინო გუერა ამას ამბობდა, ნანახი ჰქონდა თუ არა გაბრიაძის ფილმები, მაგრამ რეზო გაბრიაძის მხატვრობა სხვა საუბრის თემაა. იგი იმ იშვიათ მწერალთაგანია, რომელიც თავადვე წინასწარ ხედავს საკუთარ ლიტერატურას სცენასა და ეკრანზე. სცენარი ხომ ფილმის ეკრანული პირველსახეა.

„ფილმიც იყენებს მუსიკას, ხმაურს, საგნებისა თუ ცხოველების ვიზუალურ რაობას, მაგრამ ყველაფერი ეს ემსახურება ფილმის „ცენტრს“ - მოძრავ სურათებს“.[201] როგორც ჩანს, ამ მოძრავ სურათებს წინასწარ გრძნობს და ხედავს რეზო გაბრიაძე.

III.III

დაუმორჩილებლობის სერენადა

1968 წელს, საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში შეიქმნა ქართლოს ხოტივარის მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „სერენადა“. სცენარის ავტორები: რეზო გაბრიაძე, ქართლოს ხოტივარი.

„სერენადა“ საბჭოთა მწერალ მიხეილ ზოშჩენკოს ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვითაა გადაღებული. ნაწარმოები 1929 წელს გამოქვეყნდა, ე. ი. იმ დროს, როცა სტალინური რეპრესიების ხანა ჯერ მხოლოდ იწყებოდა.

ზოშჩენკო, შეიძლება ითქვას, წინასწარმეტყველის როლში მოგვევლინა – მან არა მარტო გოლიათის დიქტატურის მოახლოება აუწყა თავის მკითხველს... არამედ შექმნა გოლიათის

[199] ასათიანი გ. „სათავეებთან“. https://el.ge/articles/307, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[200] ფაცია ლ. „დაე, ცრემლები მხოლოდ ხახვის ჭრისაგან გვცვიოდეს...“ https://www.ambebi.ge/article/175633-dae-cremlebi-mxolod-xaxvis-chrisagan-gvdiodes-genialuri-kartveli-xelovanis-rezo-gabriazis-shemokmedebiti-gza/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 2.04.19.

[201] ინასარიძე კ. დასახელებული წიგნი, გვ. 47.

დამარცხების თავისებური რეცეპტიც, რომელიც ძველთაძველია, მაგრამ განუწყვეტლივ ივიწყებენ ხოლმე - „არ შეგეშინდეს!“. [202]

ქართლოს ხოტივარის ძმა, რეჟისორი ბუბა ხოტივარი იგონებს: „მიხეილ ზოშჩენკოს მოთხრობა - „სერენადა“ ქართლოს ხოტივარს სკოლიდანვე მოსწონდა – ამ უკრაინელმა ზოშჩენკომ რა ქართული ამბავი დაწერაო! დავითისა და გოლიათის დაძაბული ურთიერთობების მუდმივი პრობლემა ქართლოსს სულ აღელვებდა: არ მოუდრიკო თავი შენზე ძლიერს, არ დაემონო, კაცად დარჩი, აიტანე ყველაფერი – ტკივილი, შიმშილი, უსამართლობა – ოღონდ კაცად დარჩი, დარჩი პიროვნებად... ეს ფილმი ჩვენა ვართ. ჩვენი ისტორიაა, მთელი ერისაც და ცალკეული ინდივიდისაც... ეს ფილმი თუ არ გადავიღე, კინოს თავს დავანებებო“. [203]

ქართლოს ხოტივარმა სცენარი რეზო გაბრიაძესთან ერთად დაწერა. 1968 წელს, როდესაც საქართველოს ტელეფილმების სტუდიამ „სერენადა“ გამოუშვა, კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ და „მოსფილმმა“ („ქართულ ფილმთან“ ერთად) „არ იდარდო“ შესთავაზეს საბჭოთა მაყურებელს.

სამივე კინოსურათის სცენარის ავტორი („სერენადაში“ თანაავტორი) რეზო გაბრიაძე იყო. ფილმები განსხვავებულია (და ეს ბუნებრივიცაა) არა მარტო მხატვრული ფორმითა და შინაარსით, არამედ სათქმელითაც.

მაყურებელმა სამივე ფილმი კარგად მიიღო, განსაკუთრებით, „სერენადა“. ის, „ცოტა ხანში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ფილმად აღიარეს ქართული კინოს ისტორიაში“. [204]

ბუბა ხოტივარი იხსენებს, რომ „სერენადას“ წარმატებამ ყველას თავბრუ დაახვია. წარმატება კი მეტწილად, ფილმის სათქმელმა განაპირობა, რომელიც ზოშჩენკო – გაბრიაძე – ხოტივარის სამეულმა მკაფიოდ მიიტანა მკითხველსა თუ მაყურებლამდე.

ლიტერატურული პირველწყარო შესავლით იწყება: „აი, ისევ მიწევს ბოდიშის მოხდა ღარიბი სიუჟეტის გამო. სიუჟეტი, მართლაც, ისევ ნაკლებად აქტუალური გამოდის. ის სუსტად პასუხობს დღევანდელი დღის მოთხოვნებს”.[205]

---

[202] Gგვახარია გ. ზოშჩენკო დაკითხვაზე. „რადიო თავისუფლება“, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1537511.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 210.04.22.

[203] პატარაია ე. საუბარი ბუბა ხოტივართან, ჟურ. „თბილისელები“, http://tbiliselebi.ge/index.php?newsid=14758, უკანასკნელად გადამოწმდა: 210.04.22.

[204] გვახარია გ. დასახელებული სტატია.

[205]Зощенко М. /Серенада/. https://zoshhenko.ru/zoshchenko-rasskazy-s-21.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

ზოშჩენკო დამახასიათებელი მანერით, ირონიით ყვება ორი ადამიანის ამბავს, რომლებიც მეტოქეები გამხდარან ერთი ქალიშვილის გამო. ავტორი თავიდანვე ამბობს, რომ გაუგებარი და დაუჯერებელი რამ მოხდა: სუსტმა ყმაწვილმა ფიზიკისა და ქიმიის კანონები დაარღვია და ძლიერს აჯობაო.

მყვინთავი, ამხანაგი ფილიპოვი, უზარმაზარი კაცი „ბუდიონის ულვაშებითა“ და სუსტი, საცოდავი სტუდენტი მალაშკინი, ნახევრადინტელიგენტი, არასაიმედო სუბიექტი, სახეზე რაღაც გაუგებარი წამონაზარდით – ასე აღწერს თავის გმირებს ავტორი. და კიდევ ერთი გმირი – არაფრით გამორჩეული ქალიშვილი შუროჩკა, რომელიც ფილიპოვს უყვარს. შუროჩკას კი, როგორც ჩანს, მობეზრდა ფილიპოვი და რატომღაც სტუდენტით დაინტერესდა. ალბათ ფილიპოვზე საინტერესოდ ლაპარაკობდა ან მასზე სუფთა ხელები ჰქონდაო. ეს მოხდა რევოლუციიდან მეთორმეტე წელს და აქ არ იყო არანაირი კლასობრივი ბრძოლა, ორივე ახალგაზრდა პროლეტარული წარმოშობის იყოო.

ძლიერი ეჭვიანობს, დამამცირებელი სახელებით მიმართავს სუსტს, მუჯლუგუნებს სთავაზობს ხალხის თანდასწრებით, „აბა, გამოდი სერენადაზე, შე პარაზიტო, თავს წაგაძრობ!“

სტუდენტი ჯერ ითმენს, შემდეგ კი სახეში ურტყამს მყვინთავს, რის გამოც მაგრად იცემება.

ზოშჩენკო ყვება, რომ ყოველ ჯერზე, როცა ნატკენი ადგილები მოურჩება, ახალგაზრდა გარეთ გამოდის და ფილიპოვს ხვდება. მალაშკინი ისევ ცდილობს დაარტყას მოწინააღმდეგეს და კვლავ ნაცემი, შინელზე დაწვენილი, ამხანაგებს მიჰყავთ სამკურნალოდ.

ყველაფერი კი იმით მთავრდება, რომ ძლიერს აღარ უნდა სუსტის გაუთავებელი ცემა და ბოლოს ფარ-ხმალს ყრის მის წინაშე, დანებებას აღიარებს და შავ ზღვაზე მიდის სამუშაოდ და საყვინთად.

სხვათა შორის, სტუდენტიც დაშორდება თავის შუროჩკას.

„ასე რომ, ძალა ძალად, მაგრამ ძალის წინააღმდეგ კიდევ ერთი რაღაცაც არსებობს” , - ასე ამთავრებს ზოშჩენკო ნოველას.[206]

ფილმ „სერენადას“ გმირები ქართველები არიან და მოქმედება 60-იანი წლების საქართველოში ხდება. ლიტერატურული ნაწარმოების დასაწყისში, სიუჟეტის სიღარიბის გამო ზოშჩენკოს ბოდიშს, ქართლოს ხოტივარი და რეზო გაბრიაძე სრულყოფილ სიუჟეტურ ხაზს ახვედრებენ.

კომბინატის თანამშრომელი (სავარაუდოდ, საწყობის უფროსი) ზოზო ავთანდილოვიჩი და მუშა რამაზი სიმპათიურ ახალგაზრდა თანამშრომელ ლალის გულის მოსაგებად შებმიან ერთმანეთს. ლალი კომბინატის საწყობის შესასვლელში, ჯიხურში ზის და თვალს ადევნებს „პაექრობას“, რომელიც თანდათან დაუნდობელ ორთაბრძოლში გადაიზრდება.

[206] Зощенко М. упомянутая книга.

ფილმში სიტყვებს დრამატურგიული დატვირთვა არ აქვთ, ისინი უფრო ხმოვანი რიგის ფუნქციას ასრულებენ, რადგან ყველაფერი ისედაც კარგად ჩანს მოქმედებით. (არც ზოშჩენკო გვთავაზობს დიალოგებს და ამბავს მესამე პირში ყვება). ფილმში ვხედავთ, როგორ აკითხავს ლალის ახალგაზრდა თაყვანისმცემელი რამაზი და ისინი ერთად დადიან ცირკში, ერთობიან, ქალაქში სეირნობენ; როგორ მოსწონს ლალი სამსახურში უკლებლივ ყველა მამაკაცს, ოღონდ უფროსის შიშით, გამხელას ვერ ბედავენ; როგორ უნდა ამ უფროსს – ავთანდილოვიჩს, რომ თავი მოაწონოს ქალიშვილს და ხან ლუდით უმასპინძლდება, ხან კი ძალის დემონსტრირებას ახდენს მის წინაშე. ფიზიკური ძალა კი მართლაც ერჩის კოსტუმში გამოწყობილ გოლიათს.

ამიტომაცაა, როგორც კი დაინახავს – როგორ აკითხავს რამაზი ლალის, სამსახურის შემდეგ, გადაწყვეტს, მეტოქესთან ურთიერთობა ძალის გამოყენებით გაარკვიოს. რა თქმა უნდა, ფიზიკურად ძლიერი ჯობნის ფიზიკურად სუსტს, მაგრამ ვერ ჯაბნის სულიერად. პირიქით, რამაზი მუშად ეწყობა კომბინატში და ყოველ ჯერზე საჩხუბრად იწვევს ავთანდილოვიჩს. მისი შეუპოვრობა და დაუმორჩილებლობა განსაცვიფრებელია. თანდათანობით, ჩვენ თვალწინ სუსტდება ძლიერი და ძლიერდება სუსტი. მეტიც, ფიზიკურად ძლიერს უკვე ეშინია მოწინააღმდეგესთან შეხვედრის. შემდეგ კი სიმპათია უჩნდება მისადმი და არ უნდა, რაიმე ხიფათი შეემთხვეს. საბოლოოდ, ეს, ერთი შეხედვით, ბანალური სასიყვარულო სამკუთხედის ამბავი ფიზიკური ძალისა და სულიერი ძალის დაპირისპირების ამბად იქცევა და სხვადასხვა ისტორიულ თუ რელიგიურ ალუზიასაც იწვევს.

ნაწარმოების ავტორი თითქოს დასცინის თავის გმირებს (ეს მისი თხრობის სტილია), ფილმში კი ეს ირონია არ იგრძნობა. აქ ავტორებს თავიანთი გმირები უფრო უყვართ და მსუბუქად ხუმრობენ მათზე. აქაც არის პროტაგონისტი და მისი ანტაგონისტი, მაგრამ, თუ ნაწარმოებში პროტაგონისტი იმარჯვებს მოწინააღმდეგეზე, რომელიც აღიარებს დამარცხებას და „ბრძოლის ველს“ ტოვებს, ფილმში გმირი და მისი მოწინააღმდეგე რიგდებიან და ეს შერიგება გულწრფელობითა და ურთიერთსიმპათიითაა აღსავსე.

მიხეილ ზოშჩენკო გამორჩეული მწერალი იყო. „მდიდარი ლიტერატურული მემკვიდრეობის შემქმნელი (დაწერა ათასზე მეტი ფელეტონი) მწერალი, სინამდვილეში, იშვიათად იღიმოდა“.[207] პირველ მსოფლიო და სამოქალაქო ომებგამოვლილ პიროვნებას, რომელიც მუდმივ წნეხში ცხოვრობდა სისტემის მხრიდან, საამისო მიზეზი ნამდვილად ჰქონდა.

ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის პროფესორი ევგენი კალმანოვსკი აღნიშნავდა, რომ გაბრიაძის შემოქმედება „განსაცვიფრებელი სამყაროა, სადაც

[207] Риа новости, Биография Михаила Зощенко. https://ria.ru/20190810/1557292100.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 210.04.22.

არაფერია დასრულებული, დადგენილი, ჩამოსხმული, გამყარებული. ყველაფერი მიედინება, ლივლივებს, გადადის და კვლავ პირველსაწყისს უბრუნდება“. [208]

რეზო გაბრიაძის სამყარო ყველასგან გამოირჩევა, მას ყველგან იცნობ, არა აქვს მნიშვნელობა – საკუთარი ნაწარმოების მიხედვით წერს სცენარს, თუ სხვა ავტორის ნაწარმოების ინტერპრეტირებას გვთავაზობს.

„... და მართლაც, რა აერთიანებს კლოდ ტილიეს, პირანდელოსა და ზოშჩენკოს? ამ შესანიშნავი მწერლების ავტორობა ქვემოთჩამოთვლილ ფილმებში შეიძლება საერთოდ იგნორირებულ იქნას. ეს არც საფრანგეთია, არც იტალია და არც ლენინგრადი („არ დაიდარდო“, „ქვევრი“ და „სერენადა“) – ეს ყველაფერი გაბრიაძის სამყაროა, ეს საქართველოა, სწორედ რომ საქართველო, ზუსტადაც საქართველო...“[209], - წერს ანდრეი ბიტოვი.

54 წლიანი შემოქმედებითი ცხოვრების განმავლობაში რეზო გაბრიაძე გახდა სამ ათეულზე მეტი სრულმეტრაჟიანი და მოკლემეტრაჟიანი ფილმის სცენარის ავტორი. მათ შორისაა: სცენარები რეჟისორ ელდარ შენგელაიას ფილმებისთვის - „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (1968 წელი) და „შერეკილები“ (1973 წელი) , სცენარები რეჟისორ გიორგი დანელიას ფილმებისთვის - „მიმინო“ (1977 წელი), „ქინ-ძა-ძა“ (1986 წელი), „პასპორტი“ (1990 წელი). სცენარისტმა რეზო გაბრიაძემ ამირან დარსაველიძესთან თანარეჟისორობით გადაიღო ფილმები: „კავკასიური რომანსი“ (1975), „ლიმონის ტორტი“ (1977), და „მწვერვალთა დამპყრობნი“ (1977). გაბრიაძეს დაწერილი აქვს სცენარები მოკლემეტრაჟიანი სატელევიზიო ფილმების ციკლისათვის „გზა“ (1974-1978). ამ ციკლში შედის ფილმები: „ნიძლავი“, „სამი მანეთი“, „პეპელა“, „იღბალი“ და სხვ. ის არის ავტორი პიესებისა: „ფეოლა“, „ხანუმა პარიზში“, „ალფრედი და ვიოლეტა“, „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტები“, „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“, „რამონა“ და სხვ.

რეზო გაბრიაძის ნაწარმოებებს შორის გამოირჩევა რამდენიმე მათგანი, რომელიც განსაკუთრებით საინტერესო, მნიშვნელოვანი და ძვირფასია მისთვის, რადგან მათი ეკრანული ვერსიის შექმნის შემდეგ ავტორი კვლავ უბრუნდება მათ.

[208] პატარაია ე. „ვისი მძევალი იყო რეზო გაბრიაძე მრავალი წელი და რატომ ეშინოდა მისი გია ყანჩელს“. http://old.tbiliselebi.ge/index.php?newsid=268452845, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[209] Битов А. упомянутая книга.

III.IV

მითის ინტერპრეტაცია

ელდარ შენგელაიასა და რეზო გაბრიაძის ფილმი „შერეკილები“ ეკრანებზე 1973 წელს გამოვიდა. საქართველოს ეროვნული არქივის, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო ფონდში ინახება ამ ფილმის სცენარის პირველი ვარიანტი, რომელიც ასეთი მინაწერით იწყება: „ამ ფილმს ავტორები, დიდის მოკრძალებით და უღრმესი პატივისცემით უძღვნიან პირველ ქართველ ცამსვლელებს: ერისთავს, შიუკაშვილს, სალარიძეს, სეხნიაშვილს, ქებურიას, ფალავანდიშვილს, მაჭავარიანს, ფიშმანოვს, უშვერიძეს, ძმებ მოლაშხიებს, ოდიშარიას, სამადაშვილს, დავრიშაშვილს, ახმეტელს, და მრავალ და მრავალ სხვათ“.

5 წლის შემდეგ, 1978 წელს გამოცემულ წიგნს „უცხო ჩიტი“, ავტორი, რეზო გაბრიაძე ასეთ წინასიტყვაობას უკეთებს: „აქ მოთხრობილი ამბავი ნამდვილია-მეთქი, რომ დავიჟინო, მკითხველი მაინც არ დამიჯერებს. ოღონდ ერთში მაინც უნდა მენდოთ, პირადად ჩემთვის, ნამდვილზე უნამდვილესი რომ არის ეს ამბავი, რადგან ბავშვობაში მაქვს მოსმენილი ბუხრის პირას - არ ვიცი ქუთაისში, გუმბრინში, საქარაში თუ საკუთრივ, ძუყნურში. მაშინ დავიჯერე მიზანასა და არისტოს, ერთაოზისა და მარგალიტას, ქრისტეფორესა და თამუნიას ამბავი და მერე კაციშვილმა ვერ გადამათქმევინა. კინოს ხალხმაც ირწმუნა მისი სინამდვილე, გადაიღეს „შერეკილები“. მე კი გულმა ვერ მომითმინა და ის ბუხრის პირას გაგონილი ამბავი ახლა უფრო წვრილად აღვადგინე მეხსიერებაში. თანაც ბევრი წაკითხული დავუმატე, ბევრიც, ჭკვიანი ხალხიდან განაგონი, ბევრიც მეცნიერული, ბევრიც ქუჩაში ან სუფრაზე მოსმენილი და ეგებ შენი ნათქვამიც, საყვარელო მკითხველო!“[210]

როგორც წესი, მწერალი-დრამატურგები ჯერ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს ქმნიან და შემდეგ საკუთარი ნაწარმოებების მიხედვით წერენ კინოსცენარებს. ამ შემთხვევაში კი, პირიქით მოხდა. როგორც ჩანს, „შერეკილების“ ისტორია და გმირები იმდენად მნიშვნელოვანი იყო რეზო გაბრიაძისთვის, რომ ფილმის გამოსვლის შემდეგ ტექსტს უფრო სრულყოფილი, ლიტერატურული ფორმა მისცა.

მოთხრობაში რეზო გაბრიაძე ასე აღწერს ბრეგვაძეების სახლს: „გვერდზე გადახრილ ამ ფიცრულს მიზანა სახლს იმიტომ უწოდებდა, რომ თავმოყვარე კაცისთვის უხერხული სათქმელი იყო, ბოსელში, ნალიაში ან საქათმეში ვცხოვრობო...

ყავარზე დარაჯებად ქვები ისხდნენ, ქარს რომ სახლი არ ეზარალებინა და ის ნალახ-ნაწეწი

[210] გაბრიაძე რ. უცხო ჩიტი. ქუთაისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1978, გვ. 4.

ნარჩენებიც თან რომ არ გაეყოლებინა. კედლებში შემოვარდნილი ქარი საბანს წაგლეჯდა მამა-შვილს, ერთაოსი და მიზანა ყოჩაღ-მალხაზები რომ არ ყოფილიყვნენ. სარკმელზე გაქონილი ტყავი გაეკრათ. იატაკი სიფრთხილეს და დაკვირვებას მოითხოვდა, კიბის საფეხურები კი, რიცხვით სამი - მოქნილობას და თავგამეტებას...“[211]

როგორც ავტორი მიგვანიშნებს, ორივე ნამუშევარს ჰქონდა წინაპირობა – ბავშვობაში გაგონილი ნამდვილი თუ გამოგონილი ამბები. ეს, ზემოაღწერილი სახლიც კონკრეტულ ადგილზე, ტყიბულის რაიონის სოფელ ძუყნურში დგას, სოფელში, რომელშიც რეზო გაბრიაძე დაიბადა. ყველაფერი ასე იყო თუ არა, მხოლოდ ავტორმა იცის, მაგრამ „შერეკილების“ ისტორიის პერსონაჟები ნამდვილად იწვევენ ზღაპრულ და მითურ ალუზიებს. მათ შორის, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ყველაზე ნათლად იკითხება დედალოსისა და იკაროსის მითი. ადამიანის სურვილი – მოსწყდეს დედამიწას, რეალობას და ამით მოიპოვოს თავისუფლება, დედამიწასავით ძველი და ნაცნობია ჩვენ წელთაღრიცხვამდე საბერძნეთშიც და XX საუკუნის ქუთაისშიც.

აი, ასეთ ქუთაისში, სადაც: „ღორები ბანკთან სამყურას გლეჯდნენ. ვენახებით დატყვევებულ ქალაქში ნახევარი მოსახლეობა მთვრალი იყო, მეორე ნახევარი კი უფრო მთვრალი, ანდა პირიქით. გუბერნატორს ჭიშკარს ჰპარავდნენ და ნალებს ჭედავდნენ. დიდთოვლიანობისას მგლები ტყიდან ტყეში ქალაქის ქუჩებით გადადიოდნენ მოკლეზე. სახელგანთქმული ტრაგიკოსს, უბადლო ჰამლეტს, დუქნიდან წამოყოლილი ღვინის მწერები დასდევდნენ სცენაზე, როგორც თავღია შტოფიანს, ტაშის დროს ჭერიდან კეტეტილები ცვიოდა.

ცხენოსნები ტროტუარზე დასეირნობდნენ. უყვარდათ სიტყვები: „გენიოზი", „გრადუზი", „ესენცია", „ბალზაკი". სწამდათ სიზმრების, ჭიამაიების, მარჩიელების, ჭინკების.

სწამდათ, რომ ხოჯავა მეთულუხჩეს ორი გული აქვს და სრიალა კუდი წინიდან.

ლობიო მესამე წყალში იხარშებოდა. მოქალაქეთა ფიქრები დაბურული იყო, დამოკიდებულებანი კი - ტკბილი, ისტორიამდელი.

ვაჭრობდნენ მტკნარად, ღიმილით. თავისუფალ დროს თავის ტკივილს ამჯობინებდნენ. თავებს ქუდში ინახავდნენ სათუთად, იმის ვარაუდით, რომ როდისმე რამეში გამოგვადგებაო, მაგრამ ფეხებს უფრო დიდი ავტორიტეტი ქონდათ, რადგან მათზე აზიატსკების ჩაცმა შეიძლებოდა“..[212]

კინომცოდნე ზვიად დოლიძე წერს: „კინოს გაჩენის პირველივე ხანებიდან ამა თუ იმ ქვეყნის კინოკომპანიები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, რომელი უფრო უკეთ წარმოაჩენდა როგორც

[211] გაბრიაძე რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 9.

[212] გაბრიაძე რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 22.

საკუთარი სამშობლოს, ისე უცხოური მითების ლეგენდარული გმირების კინოსახეებს და ამისათვის ზოგიერთი ცალკეული მითის თავისებურ კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციასაც კი არ ერიდებოდა“.[213]

„შერეკილების“ შემთხვევაში არა მითი კინოსკენ, არამედ კინო მითისკენ მიგვიძღვება.

მაინც, რა აქვთ საერთო და განსხვავებული დედალოსისა და იკაროსის მითსა და „შერეკილების“ ისტორიას? როგორია რეზო გაბრიაძის ინტერპრეტაცია?

დედალოსისა და იკაროსის მითის მიხედვით, ელადის ქალაქ ათენში ცხოვრობდა მოქანდაკე და არქიტექტორი, გამომგონებელი დედალოსი. მას შეგირდად საკუთარი დისშვილი, ტალოსი, ჰყავდა, რომელმაც მასწავლებლის მსგავსად, დიდი ნიჭი გამოავლინა. ოსტატი შურით აივსო, მაღალ კლდესთან მიიყვანა შეგირდი და ხელი ჰკრა. დანაშაული გამჟღავნდა და დედალოსს სიკვდილით დასჯის განაჩენი გამოუტანეს. სასჯელის შიშით, იგი კუნძულ კრეტაზე გაიქცა. კრეტას მეფემ, მინოსმა ის სიხარულით მიიღო, მაგრამ, როცა კარგა ხნის შემდეგ დედალოსმა კუნძულიდან გაშვება სთხოვა, მაგრამ უარი მიიღო. ტყვეობაში მყოფმა გამომგონებელმა, გამოსავლის ძიებაში, ფრთების გაკეთება დაიწყო – ფრინველის სხვადასხვა ზომის ფრთები ერთმანეთს გადააბა და ცვილით გაამაგრა. დედალოსთან ერთად მისმა შვილმა, იკაროსმაც მოინდომა გაფრენა. მამა-შვილი ერთად აიჭრა ცაში, მაგრამ იკაროსმა მამის დარიგებას ყური არ უგდო, დასაშვებზე მაღლა გაინავარდა, მზემ ცვილი დაადნო, ფრთები დაიშალა და იკაროსი ისევე ჩამოვარდა სიმაღლიდან, როგორც მამამისის გადაგდებული ტალოსი. დედალოსმა დასწყევლა თავისი ქმნილება, რომელმაც თავისუფლება მოუტანა, მაგრამ შვილი დააკარგვინა, ზღვიდან გამორიყული იკაროსის სხეული კი კუნძულზე დაკრძალა.

არქაულ საზოგადოებაში მითოსური აზროვნება საყოველთაოა, ტოტალურად ბატონობს, თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაში კი მოზაიკური და ფრაგმენტირებულია. მასში ის ფუნქციები, რომელიც უძველეს საზოგადოებაში მითს გააჩნდა, გადანაწილებულია ლიტერატურაში, ხელოვნებაში, მასობრივ კულტურაში.

ქართულ კინოდრამატურგიასა და ლიტერატურაში ძველი ბერძნული მითის ინტერპრეტაცია ბევრ საინტერესო საკითხს მოიცავს – კულტურული თავისებურებებიდან დაწყებული, ანალიტიკური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელ კარლ გუსტავ იუნგის კოლექტიური არაცნობიერის შესწავლით დამთავრებული.

არაცნობიერ პროცესებზე დაკვირვებისას დიდმა შვეიცარიელმა ფსიქოლოგმა ორი კატეგორია გამოჰყო: 1) ქვეცნობიერი ფსიქიკა ანუ პიროვნული არაცნობიერი, რომელიც

[213] დოლიძე ზ. მითოლოგია იტალიურ კინოში. კრებულში „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018, გვ. 95.

მხოლოდ პიროვნული ელემენტებისგანაა შედგენილი და მთლიანობაში ადამიანის პიროვნებას ქმნის და 2) უპიროვნო ანუ კოლექტიური არაცნობიერი.

„არსებობს აშკარად გაურკვეველი წარმომავლობის შინაარსები, ყოველ შემთხვევაში, ისეთი წარმოშობისა, პიროვნულ მონაპოვრად რომ ვერ ჩაითვლება. ამ შინაარსებს ერთი თვალშისაცემი თავისებურება აქვთ – მითოლოგიური ხასიათისანი არიან. მათ შემყურეს, ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, თითქოს ისინი ცალკეული პიროვნების კი არა, არამედ, უფრო მთელი კაცობრიობის კუთვნილებას წარმოადგენენ“,[214] - წერს კარლ გუსტავ იუნგი.

ადამიანთა სიზმრებზე ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად, იუნგი მივიდა დასკვნამდე, რომ ამ შინაარსებს არც რასობრივ და არც ნაციონალურ მემკვიდრეობითობასთან კავშირი არ აქვთ, მით უმეტეს, არც ცოდნასა და განათლებასთან და არც ასაკთან. ამ ძირითად კოლექტიურ ნიმუშებს მან არქეტიპები უწოდა, რომლებიც როგორც ფორმით, ისე მნიშვნელობით მითოლოგიური მოტივების შემცველია. ადამიანის არაცნობიერი ფსიქიკის ღრმა ფენებიდან უპიროვნო, მითოლოგიური ხასიათის შინაარსები ამოდიან, ანუ არქეტიპები, რომლებსაც იუნგმა კოლექტიური არაცნობიერი უწოდა.

ჩვენ სულს, ისევე, როგორც სხეულს, თავისი ისტორია აქვთ. მართალია, ბავშვს ცნობიერება დაბადებიდანვე არ დაჰყვება, მაგრამ მისი შინაგანი სამყარო მაინც არაა სუფთა დაფა. ისევე, როგორც სხეული ატარებს თავის თავში ამ განვითარების ნაკვალევს, ადამიანის შინაგანი სტრუქტურის წიაღში შეჭრისას, არქაული სულის ნაშთებს ვაწყდებით.

„ფსიქოლოგიას უშველებელი კუდი აქვს, რომელიც ჩვენი ოჯახის, ხალხის, ევროპისა და მთელი მსოფლიოს ისტორიისაგან შედგება“, [215] – ამბობს იუნგი.

ეს ყოველივე კი ნიშნავს, რომ ნებისმიერ ადამიანში (ბერძენში, ქართველში...) დევს მთელი მსოფლიოს მითოლოგიური ხატები, იცის ამის შესახებ, თუ არა.

ჩვენ ახლა რეზო გაბრიაძის შემოქმედებით სამყაროში ჩახედვას ვცდილობთ, რომელზეც მწერალმა ანდრეი ბიტოვმა ასეთი რამ თქვა: „გაბრიაძის სამყარო – ეს საქართველოა, მხოლოდ საქართველო და სწორედ საქართველო. იმდენად საქართველო, რომ აზრადაც არავის მოუვა, რომ საქართველოს ამ სახეს შეიძლება სხვა შემქმნელი ჰყავდეს“. [216]

დავუბრუნდეთ და გავიხსენოთ რეზო გაბრიაძის სცენარი ფილმისთვის „შერეკილები“: მამის გარდაცვალების შემდეგ ყმაწვილი ერთაოზ ბრეგვაძე ბედის საძებნელად ქალაქში ჩადის, სადაც

[214] იუნგი კ. ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები. თბ., 1995, გვ. 52.

[215] იუნგი კ. კოლექტიური ქვეცნობიერი. https://ik-ptz.ru/ka/dictations-on-the-russian-language--class-3/kollektivnoe-bessoznatelnoe-karla-yunga-kollektivnoe-bessoznatelnoe-k.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[216] ფაცია ლ. დასახელებული წერილი.

მშვენიერ მარგალიტას გაიცნობს, რომელიც, სანამ ქმარი სამსახურშია, თაყვანისმცემლებს მასპინძლობს. მარგალიტაში შეყვარებული ერთაოზი ქალს ციხის უფროსის მოცილებაში დაეხმარება, თუმცა ციხის უფროსი სატუსაღოში გამოამწყვდევს. იქ ერთაოზს საფრენი აპარატის შექმნის იდეით შეპყრობილი ქრისტეფორე დახვდება. შერეკილებად შერაცხული ერთაოზი და ქრისტეფორე ცათმფრენს ააგებენ და ყველას გასაკვირად, ცაში აფრინდებიან.

თუ ბერძნულ მითში დისშვილის მკვლელობის ცოდვით დამძიმებული დედალოსი გაფრენით ცდილობს თავისუფლების მოპოვებას, ქრისტეფორე და ერთაოზი ცაში სიყვარულის ძალითა და სიყვარულთან შესაერთებლად იჭრებიან. დედალოსი კუნძულზე თავისივე აგებული ლაბირინთიდან აწყობს გაფრენის გეგმებს, გაბრიაძის იგავის გმირები კი, ჯერ მრავალი წელი სხედან ჭურში, „ჩაუღრმავდებიან“, მიიღებენ ცოდნას, შემდეგ ზემოთ ამოვლენ, იშრომებენ, ცათმფრენს ააგებენ და ბოლოს ეზიარებიან ზეცას.

აქ საინტერესოა, გავიხსენოთ ქართული მითები, რომლების მიხედვითაც, სამყარო სამ ნაწილად იყოფოდა: ზესკნელად, სკნელად და ქვესკნელად. იყო მყარი, ერქვა სკნელი. სკნელს წინასკნელიც ჰქონდა და უკანასკნელიც (ისევე, როგორც დღე გუშინდელი, დღე დღევანდელი და დღე ხვალინდელი). ქვემოთ იყო ქვესკნელი, ზემოთ კი – ზესკნელი. სკნელზე ადამიანები ცხოვრობდნენ და სკნელის ანუ მიწის ღმერთები (ტყის, წყლის, საქონლის, სადგომისა და ა.შ.). ქვესკნელში ანუ შავეთში იყო: ქაჯავეთი, სადევეთი, საალეთი, საკუდიანეთი, საჭინკეთი, სამავნეთი. სკნელიდან ქვესკნელში უძირო ჭა ჩადიოდა; სკნელიდან ზესკნელში კი ჯადოსნური თეთრი ირმის ოქროსფერი, ცად აწვდენილი რქებით, რაშით ან ფასკუნჯით თუ მოხვდებოდი. ზესკნელი ცის ღმერთებისა და ამინდების სამფლობელო იყო. ცის ღმერთები ცის თაღზე მაღლა, ზეციურ სიმშვიდეში სახლობდნენ და იქ ჩადგმული საკვამურებიდან უმზერდნენ ადამიანებს, ცხოველებს, სკნელზე მცხოვრებ ღმერთებს, ღვთისშვილებს. კიდევ, არსებობდა გარესკნელიც – ამოუცნობი და მიმზიდველი, კოსმოსივით შორეული და იდუმალებით მოცული, სადაც მუდამ სიბნელე იყო გამეფებული.

უძირო ჭაში, ქვესკნელში, თუნდაც ჭურში ჩასვლა ფსიქოლოგების ენაზე, საკუთარ არაცნობიერში ჩასვლას ნიშნავს. მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი შეიმეცნო, შეიცვალო, ამოხვიდე ზევით და შემდეგ აფრინდე კიდეც.

რეზო გაბრიაძე „უცხო ჩიტში“ ასეც წერს მთავრ გმირზე, რომელსაც ჭურში ჩააგდებენ: „დავემშვიდობოთ ძველ ერთაოზ ბრეგვაძეს და მივესალმოთ ახალ ერთაოზ ბრეგვაძეს“! [217]

თუმცა, ჭურში ჩასვლა ყოველთვის ასე წარმატებით არ მთავრდება. ცათმფრენიდან ერთაოზმა რომ გადმოსძახა ქრიშობელას, ისიც ჭურში იყო.

„ჭურში ჩადგმულ კიბეს ქრიშობელა რობაქიძე ამოყვა სარეცხელით და ჭრაქით ხელში.

[217] გაბრიაძე რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 51.

- გიმღერო? – ჰკითხა ერთაოზმა.

- ეს უპატრონო, ცარიელიც რო გათრობს, - ამოიოხრა ქრიშობელამ და ჭურში ჩაბრუნდა. ცაში ერთაოზის სიმღერა გაისმა“.[218]

ერთაოზისა და ქრისტეფორეს სიყვარულის ობიექტებიც არ ყოფილან რეალურები. თამუნია იმ სასაფლაოზე განისვენებს, გაცრეცილ გობელენს რომ ჰგავს, მარგალიტა კი გაჭრილი ნესვიდან დაბადებული ქალია, რომელიც დაპატარავდა, დაპატარავდა და შაქრის თოჯინად იქცა, შემდეგ ეს თოჯინა ქმარს, ტრიფონს ხელიდან გაუვარდა, წყლიან ვედროში ჩავარდა და დადნა. „ო, რა ტკბილი და მწარე იყო ეს წყალი“![219] - ამბობს ავტორი.

დედალოსმა შვილის სიკვდილი მიიღო სასჯელად, ვეღარ შეირგო თავისუფლება და დასწყევლა თავისი ქმნილება. ერთაოზი კი ქრისტეფორესთვის შეგირდიცაა და შვილიც, მათ შორის არც შურია და არც მტრობა. სიყვარულმა გააერთიანა და მიანიჭა თავისუფლება, ქვესკნელიდან სკნელში, შემდეგ კი ფასკუნჯით ზესკნელში აიტაცა. საბოლოოდ, ისინი იდუმალ გარესკნელში მოხვდნენ: „ისევ გამოჩნდა მათ თავზე ლურჯი, უძირო, სულისწამღები ცა – მამაზეციერის წამიერი საჩუქარი, და ყველაფერი გაქრა“. [220]

პირველი ავიატორების შესახებ ჩაფიქრებულმა ფილმმა თანდათან, მუშაობაში, იგავის ფორმა მიიღო, უფრო ღრმა გახდა, შეივსო ავტორის წარსულის გამოცდილებით, ფანტაზიით, ზმანებებით, რომლებსაც მოჰყვა „უშველებელი კუდი“, რომელზეც იუნგი ამბობდა, რომ ის მთელი მსოფლიოს ისტორიისაგან შედგება.

როგორც ჩანს, ადამიანი ყველგან ერთნაირად ოცნებობს, ფიქრობს და წუხს, უხარია და უყვარს, ტკივა და დარდობს და ცას შეჰყურებს.[221]

რეზო გაბრიაძესთან მასალა არასოდეს ქვავდება. ის მუდმივად მიედინება, ტრანსფორმირდება, იცვლება. ერთი და იგივე ნაწარმოების სხვადასხვა გამოცემაში განსხვავებული დეტალები და ნიუანსებია, თითქოს მწერალი პირდაპირ მზა ტექსტს კი არ აძლევს გამომცემელს, არამედ ყოველ ჯერზე თავიდან წერს მას.

„შერეკილები“ იქცა „უცხო ჩიტად“, შემდეგ კი, „კილე შერებად“ - ასეა დასათაურებული 2014 წელს გამოცემული, ავტორის ნახატებითვე უხვად ილუსტრირებული ეს ნაწარმოები. ის გარკვეული დეტალებით განსხვავდება „უცხო ჩიტისაგან“: ზოგი რამ ამოღებულია, ზოგი - ჩამატებული,ზოგიც - შეცვლილი.

---

[218] იქვე, გვ..102.

[219] იქვე, გვ. 101.

[220] იქვე, გვ. 105.

[221] პატარაია ქ. დედალოსისა და იკაროსის მითის ინტეპრეტაცია რეზო გაბრიაძის ლიტერატურასა და კინოდრამატურგიაში, კრებული: XX საუკუნის ხელოვნება, თბ., „კენტავრი“, 2018, გვ. 118-127.

„უცხო ჩიტში“ ვკითხულობთ, რომ მარგალიტა შაქრის თოჯინა აღმოჩნდა, წყლიან ვედროში ჩავარდა და დადნა. ტრიფონმა გასინჯა ეს ტკბილ-მწარე წყალი,მერე გულზე დამბლა დაეცა და მოკვდა. „კილე შერებში“ ეს პასაჟი კიდევ უფრო დამუშავებულია: „-ვაი, ჩემო მარგალიტა, რაფრა მყვარებიხარ... - თქვა ტრიფონმა და სარკეს ახედა: სარკეში, როგორც ოდესღაც, ბულვარის ნაჭედი ღობე ჩანდა მკვეთრ პერსპექტივაში.

-„ტრიფონ! ტრიფონ“ - აციმციმებდა სარკე. სარკიდან მარგალიტას ჩურჩული მოესმა. ტრიფონი სკამზე დადგა, სარკეს აკოცა და ვედრო სათუთად შედგა სარკეში და თვითონაც ფრთხილად შევიდა შიგნით.

გული დააწყნარა და ბაღის კიდეს გაყვა, ვედროთი.

სამ-ოთხ ნაბიჯში გულზე დამბლა მოუვიდა და მოკვდა.

მოკვდა კრიალა სარკეში, ბაღის კიდეზე.

სადგურიდან პარაოზმა იკივლა, საცოდავად, იმ უბედურმა! მერე მარცხენა წინა ბორბალი დაუვარდა შპალებზე...

ბაღის ტროტუარზე ვედრო წაიქცა. ტკბილი კარამელის სურნელი გადაევლო ბაღს. დღემდე, თუ ვინმე ღამის 3 საათზე იმ ადგილზე ჩაივლის, ნიავი ჩაუვლის წამით და გაახსენებს კარამელის სურნელს“.[222]

რეზო გაბრიაძე ნაწარმოების ყოველი ახალი გამოცემისათვის თითქოს თავიდან წერს მას. ვერ იტყვი, რომ ტექსტი დროის შეცვლის გამო ძველდება და ამიტომ იცვლება მათში რაიმე. არა, ეს მათი ავტორია სხვანაირი და ახლა ასე გრძნობს მასალას.

კინოხელოვნებას ეს ფუფუნება არ გააჩნია - სცენარის რამდენი ვერსიაც უნდა დაწერო, როგორ ფორმასაც მიიღებს ფილმი, ასეთი დარჩება მუდამ. შესაძლოა, სცენარის რამდენიმე ვერსიის წერას მიჩვეული რეზო გაბრიაძე ამიტომაც ექცევა საკუთარ ლიტერატურულ ტექსტებს უფრო თავისუფლად, ვიდრე სხვა მწერლები, რომლებიც, როგორც კი საკუთარ ჩანაფიქრს შესაფერის ფორმას მოუძებნიან, წყვეტენ მასზე მუშაობას.

ელდარ შენგელაია იგონებს: „როცა გმირები აფრინდნენ, ჩვენ კიდევ ვწერდით სცენარს, ვერ ვჩერდებოდით. მივხვდით, რომ ჩვენც შერეკილები გავხდით. დავუძახეთ ჩვენს მეგობრებს, ლანა ღოღობერიძეს, დორიან კიტიას, კიდევ რამდენიმე ადამიანს, წავუკითხეთ სცენარი. მოიწონეს, კარგია და როცა აფრინდებიან, იქ მორჩა ფილმი, გეყოფათო, გვითხრეს“. [223]

„უცხო ჩიტის“ ფინალში, როცა 4-5 წელია გასული, რაც ქრისტეფორე და ერთაოზი ცათმფრენზე არიან, ქრისტეფორე დაღონებულია - რა სუფთა იყო ცა, რა სპეტაკიო - ამბობს. 2014 წლის გამოცემაში კი აზუსტებს: რა სუფთა იყო ცა უჩვენოდ, რა უმანკოო. აქ, მას შემდეგ, როცა

[222] გაბრიაძე რ. კილე შერები. თბ., „MAGTI“, 2014, გვ. 94.

[223] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 81.

გაიგებს, რომ „ჩაბარდნენ მთავარ პატრონს“, ქრისტეფორე უბრალოდ ქრება. „მის მაგიერ მოღუნული სანთელი კანკალებდა ოდნავ ციმციმით უსასრულო ვარსკვლავეთში“.

თუ რეზო გაბრიძის მთელ შემოქმედებას გადავხედავთ (თუმცა, ამ ნაშრომში ჩვენ მხოლოდ ლიტერატურასთან დაკავშირებულ ნაწარმოებებს განვიხილავთ), მასში ორი ძირითადი თემა გამოიკვეთება. პირველია თავისუფლება. ეს, ყველაზე ხშირად, პიროვნული თავისუფლების, არჩევანის თავისუფლების ჭრილშია მოცემული. გაბრიაძის გმირები ილტვიან ამ თავისუფლებისკენ და მოიპოვებენ მას.

„სერენადას“ გმირი არა მარტო დაამარცხებს თავის მოწინააღმდეგეს, არამედ შეურიგდება და გათავისუფლდება მისი სიძულვილისგან; გოგია სძლევს სიძუნწეს, გატეხავს ქვევრს, გაათავისუფლებს აბესალომს და საკუთარ თავსაც; ბენჟამენი ისედაც თავისუფალია და ბორკილების დადებაზე უარს აცხადებს; ვარლამმა შემოქმედებაში იპოვა თავისუფლება, ტყვეებმა, და მათ შორის, ოტო შულცმა, - შრომაში.

„ვუყურებდით ამ აყვავებულ მთას და ვერ გაგვეგო - ვინ ცხოვრობდა ეკლიანი მავთულის იქით - ისინი თუ ჩვენ“, - ამბობს გერმანელ ტყვეებზე რეზო გაბრიაძე ფილმში „ჰარი-ჰარალე, დედაო!“

თავისუფლებაზე საუბრისას, რა თქმა უნდა, ფილმი „შერეკილები“ უნდა გამოვყოთ. იგავი, რომელიც უფრო მეტს ამბობს, ვიდრე ამის თქმა პირდაპირ შეიძლებოდა.

ელდარ შენგელაია წერს: „60-70-იან წლებში საბჭოთა კავშირში არსებობდა ორი სინამდვილე: ყალბი, პროპაგანდისტული, რომელიც კინოში, ლიტერატურასა და პრესაში აისახებოდა და მეორე - რეალური. ჩვენს თაობას რაღაც სხვა უნდა მოეტანა, რომ სიმართლეს დავახლოვებოდით, ყოფის, პრობლემის სიმართლეს. ვიცოდით, რომ მხოლოდ ინდივიდუალური, შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა მიგვიყვანდა მიზანთან“. [224] ეს მესამე გზა - იგავური კინო გახდა.

როდესაც საბჭოთა კავშირი დაიშალა, ცენზურა აღარ არსებობდა და სათქმელის შეფარვით თქმა არ იყო საჭირო, ბევრი ხელოვანი, მათ შორის, კინემატოგრაფისტი, საჯარო სივრცეში გადავიდა და პირდაპირ დაიწყო პოზიციის გამოხატვა. რეზო გაბრიაძე კვლავ ხელოვნების, უფრო მეტად, თეატრის ერთგული დარჩა: „ჩვენ ბოლო ხანს ახალი ხილი შემოგვთავაზეს - დემოკრატია. პირველად ის ძალზე ტკბილი მოგვეჩვენა და ისე, როგორც აღმოსავლელებს შეგვეფერება, მისი სწრაფად გადაყლაპვა გვინდოდა. ახლა კი კბილები გვემტვრევა. ჩვენ დაგვავიწყდა, თქვენ - ევროპელებს რამდენი ომი და საუკუნე დაგჭირდათ, ვიდრე ამ ხილის მონელებას შეძლებდით“,[225]- ამბობს იგი ერთგან.

[224] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 64.

[225] ფაცია ლ. დასახელებული წერილი.

60-იანი წლებიდან ჩამოყალიბებული იგავური კინო სათქმელისა და ფორმის გამოხატვის თავისუფლებას იძლეოდა. ერთაოზსა და ქრისტეფორეს არაფერი აკავებთ აქ, მათ გაფრენა და ზეცასთან ზიარება აქვთ მიზნად, რადგან თამუნიას ერთხელ უთქვამს - ნეტავი ჩიტები ვიყოთ და თავისუფლად დავფრინავდეთო. ამისთვის კი ღირს წლების განმავლობაში სწავლა და შრომა, თუმცა, წინ ორი წინაღობაა - ციხე და ფსიქიატრიული საავადმყოფო. რთულია აქ საბჭოთა კავშირის ან ნებისმიერი ტოტალიტარული სახელმწიფოს მოდელი არ დაინახო.

შესაძლოა, კენ კიზის რომანის „გუგულის ბუდეზე სხვა გადაფრინდა“ მილოშ ფორმანის ეკრანიზაციაც გაგვახსენდეს. მთავარი გმირი, რომელსაც ციხისთვის უნდა თავის არიდება, ფსიქიატრიული საავადმყოფოს სულისშემხუთველ გარემოში ხვდება და თავისუფლების ძიებაში იღუპება კიდეც.

„შერეკილები“ კი კომედიაა - მხიარული, ლაღი, დაუვიწყარი. პატიმრობაში არიან ფილმის მთავარი გმირები: 49 წელი აქვს მისჯილი ქრიტეფორეს, 10 - ერთაოზს და 7 - მის შავ დედალს, თუმცა, ციხის უფროსისა და საავადმყოფოს მთავარი ექიმის პირად მოსაზრებებზეა დამოკიდებული მათი ბედი. ისინი შინაგანად უკვე თავისუფლები არიან, მაგრამ ფიზიკური თავისუფლებაც უნდათ - ფრენა. ჩვენც ვიცინით მათი ყურებისას და ჩვენც თავისუფლები ვართ შინაგანად, გვჯერა, რომ გაფრინდებიან. ასეცაა. ნაწარმოების ბოლოს, ჯერ ქრისტეფორე კვდება, შემდეგ - ერთაოზი. ესეც ბუნებრივია. თავისთავად, ნაწარმოებში მთავარი გმირების სიკვდილის ჩვენება ტრაგედიის ნიშანია, თუმცა, „შერეკილებს“ ტრაგედიასთან არაფერი აქვს საერთო. ეს თავისუფლების ოდაა. სიკვდილი აქ არა მარტო ბუნებრივია, არამედ, პოეტურიც.

„ისევ გამოჩნდა ლურჯი, უძირო, სულისწამღები ცა - მამაზეციერის წამიერი საჩუქარი, და ყველაფერი გაქრა.

ხანდახან ვიღაც-ვიღაცეებს დაუნახავთ ვარსკვლევებში აჩაჩა ურემი.

ურემზე თითებით ნაძერწი მოღუნული სანთელი ანათებდა, უსასრულობაში კანკალით რაღაცას ეძებდა...“[226]

ასე მოთხრობა მთავრდება, ფილმი კი საოცარ ხედებს გვთავაზობს, როდესაც ცათმფრენი ქვეყანას, მთელ საქართველოს გადაუფრენს: „გადაუფრინეს ხუხულებს, ბაღნარებს, ძველსა და ახალ მკვდრებს, დაბლებს, მაღლებს, ჩიქოვანების საძვალეს, თამარ მეფის საფლავს, ნაფურნევს, დუშეთს, კულაშის სინაგოგას, დათიას თელას, ქობულეთის ზღვას, მცხეთას, ალავერდს, თათრის შარას, ხატის მიწებს, ნასახლარს, გატეხილ ციხეებს, გელათს, ლეღვნარს, მიტოვებულ საყდრებს, ბოლნისის დიდებულს, დათვის ტანსაბანს, ბოგვერაძეებს, ციციშვილებს, ღულაძეებს, ტიკარაძეებს, დადიანებს, გურიელის საკურდღლეს, შველის ნაწოლს, ონს, ხონს, ობოლ მსხალს, ვარძიას, ვასილას ნალიებს...

[226] გაბრიაძე რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 98.

გადაუფრინეს მღვდლის ვენახს, ქლიავბარდებს, ანდროებს, პატარა მაღაროს, ტატიას ქოხს, ფაციას კაკალს, ერთი სიტყვით, რასაც ჩვენ საქართველოს ვუწოდებთ“.[227]

ესეც მეორე მთავარი თემაა გაბრიაძის შემოქმედებაში - სამშობლოს სიყვარული. ყოველგვარი პათოსის გარეშეა გამსჭვალული რეზო გაბრიაძის შემოქმედება ამ თემით. ზემოთმოტანილი ნაწყვეტი ამის ნათელი მაგალითია. არსადაა სამშობლოს სიყვარულზე საუბარი, მაგრამ ყოველი ფრაზიდან იგრძნობა. ერთაოზი გაბრიაძის მშობლიური სოფლიდან არის - ძუყნურიდან. „უცხო ჩიტის“ პირველ გამოცემაში ასე აღწერს რეზო ამ სოფელს: „აი, ძუყნურიც გამოჩნდა, ძველი, გვერდზე წაქანებული, ცალქალამნიანი, ყავარდაცურებული, დამშეულ-გაღლეტილი ძუყნური“.[228]

36 წლის შემდეგ გამოცემულ „კილე შერებში“, ერთაოზის სამკვიდროდ ოკრიბაა მითითებული. თავისთავად, ოკრიბა ისტორიული მხარეა დასავლეთ საქართველოში, მოიცავს ტყიბულის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიას და ვრცელდება ქუთაისიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთით. ძუყნური კი, ტყიბულის მუნიციპალიტეტში, მდებარეობს, ოკრიბა–არგვეთის სერის ჩრდილოეთ კალთაზე. ასე რომ, ოკრიბა ძუყნურსაც მოიცავს. „კილე შერებში“ მშობლიური ადგილების უფრო თბილი და შინაურული აღწერაა: „შავ ქვაზე დავარდნილი ოკრიბა, გვერდზე მიყუდებული, დარდიანი, ქალამნიანი, ყავარჩაშლილი, ჩუმი და ხათრიანი“.[229]

რეზო გაბრიაძის ყველაზე დიდი სიყვარული - ქუთაისია, მისი ბავშვობისა და ყრმობის ქალაქი. ძნელი სათქმელია - ქუთაისი იყო იმგვარი, როგორიც ის გაბრიაძემ დახატა, თუ თავად გაბრიაძე ხედავდა ასეთნაირად. მისი აღწერილი ქუთაისს განუმეორებელი მომხიბვლელობა აქვს, როგორც ფელინის რიმინის მის „ამარკორდში“.

„...ფანტაზია და რეალობა ისე ავსებს და ეჯახება ერთმანეთს, სიმსუბუქის ისეთ შეგრძნებას იწვევს, რომ შეუძლებელია, მოსაწყენად მოგეჩვენოთ. ..... მისი თხრობა ერთდროულად გახსენებთ დიკენსს, ჩეხოვს, მარკ ტვენს...“ - წერს კრიტიკოსი დავით ბუხრიკიძე.[230]

სითბო და სიყვარული იღვრება გაბრიაძის ლიტერატურული, კინემატოგრაფიული თუ თეატრალური ნაწარმოებებიდან, სიყვარული სიცოცხლის, თავისუფლების, სამშობლოს მიმართ, აქ დაფრინავს მისი ჩიტი ბორია.

ეს მართლაც საოცარი ლიტერატურაა და ერთი მხრივ, ძალიან შორსაა კინოსგან, მაგრამ, მეორე მხრივ, ახლოა ანიმაციასთან. ანიმაცია იძლევა საშუალებას, რომ რეზო გაბრიაძის

[227] იქვე, გვ. 96-97.
[228] იქვე, გვ. 101.
[229] იქვე, გვ. 95.
[230] ბუხრიკიძე დ. ბავშვობის დოკუმენტური და მხატვრული ხილვები. 19.01.21, https://publika.ge/article/bavshvobis-dokumenturi-da-mkhatvruli-khilvebi/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

საოცრად პოეტური ტექსტები ეკრანულ სახეებად იქცნენ, მით უმეტეს, როდესაც მხატვარი თავად სცენარის ავტორია.

III.V

ანიმაცია და მარიონეტები

„ეს არის ძალიან პირადული ფილმი: მომეთხრო მამაჩემისა და ჩემი ოჯახის ისტორია. განცდებით სავსე გზა გამოვიარე ამ სურათის კეთებაში. ჩემი ოჯახის ისტორიის გადარჩენის მცდელობაც იყო ეს ფილმი: ყველაფერს სჭირდება მითოლოგია, უპირველეს ყოვლისა, ოჯახს, რათა შვილებმა და შვილიშვილებმა არ დაივიწყონ, საიდან მოდიან. ბაბუა უყვება მათ თავის თავგადასავალს“, - ამბობს ერთ ინტერვიუში რეზო გაბრიაძის ვაჟი, ლევან გაბრიაძე, ანიმაციური ფილმის „ჰარი-ჰარალე, დედაო“ რეჟისორი.[231]

სცენარს საფუძვლად რეზო გაბრიაძის ნაწამოებები: „თეთრი ხიდი“ და „ქუთაისი ქალაქია“ დაედო, თუმცა, როგორც ლევან გაბრიაძე ამბობს, როდესაც ფილმის გადაღება დაიწყეს, მოთხრობები მხოლოდ ზეპირი სახით არსებობდა. კვლავ „შერეკილების“ ისტორია მეორდება: ჯერ არსებობს ზეპირი ისტორიები, ჩანაფიქრები, რის საფუძველზეც იწერება სცენარი და შემდეგ იწერება ლიტერატურული ნაწარმოები.

წინამდებარე ნაშრომში ხშირადაა გამოყენებული მოძიებული ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ რა და როგორი იყო თითოეული ფილმის სცენარის დაწერის ინსპირაცია. ეს გვაძლევს საშუალებას, რომ თვალი მივადევნოთ შემოქმედებით პროცესს, იდეების ფორმირებას, თანაავტორთა როლს, პერსონაჟთა პროტოტიპების ტრანსფორმირებას სცენარში, ზოგადად, ამბის კინოსცენარად ქცევის გზასა და ლიტერატურის როლს ყოველივე ამაში.

ანიმაციური ფილმის, „ჰარი-ჰარალე, დედაოს“ გადაღების იდეა ლევან გაბრიაძეს ეკუთვნის: „ამ ფილმის გაკეთება მინდოდა, უკვე 25 წელია. 1994 წელს ამერიკაში ვცხოვრობდი, რეზო ჩამოვიდა სტუმრად ჩემთან, დავათვალიერებინე ყველაფერი, მაგრამ შემდეგ მითხრა,

[231] სანებლიძე ა. ინტერვიუ ლევან გაბრიაძესთან. გაზ. „საქართველო და მსოფლიო“, ოქტომბერი 9, 2019, https://geworld.ge/ge/%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%96%E1%83%9D-%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%91%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%A3%E1%83%99%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%99%E1%83%9C%E1%83%94/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

მომწყინდა, იქნებ გავაკეთოთ რამე, მაშინ გამახსენდა, რომ მას ბავშვობის მოთხრობები ჰქონდა, რომელიც არ ჰქონდა ჩაწერილი, ისე გვიამბობდა... მაშინ ვიფიქრე, რომ ეს უნდა გადამეღო, რომ როგორმე შემენარჩუნებინა ეს მოთხრობები... და გადავიღე, მაგრამ ანიმაციის გაკეთება მაშინ არ გამომივიდა, რადგან მარტო ვიყავი, ანიმაცია კი შრომატევადი სამუშაოა, შემდეგ რეზომ ეს მოთხრობები წიგნადაც გამოსცა. დაახლოებით, 6 წლის წინ მოსკოვში გადავიღეთ თავიდან, ყველა ნახატი დაგვიხატა, ყველა გმირი, ყველა ადგილი, სახლი... შემდეგ ეს ყველაფერი სტუდიაში უკვე ფილმად ვაქციეთ“.[232]

რეზო გაბრიაძემ ამ ფილმისთვის 500-ზე მეტი ნახატი თავად შეასრულა. ეს მისი ჩვეული საქმიანობა იყო.

„ვიდრე წერას დავიწყებდე და წერის დროსაც, ჩვეულებრივ, ვიწყებ ხატვას. ეს მეხმარება მუშაობაში. განსაკუთრებით, რომ არ ვწერო და მეტი დრო გავატარო ჩემს ნავსაყუდელში - სახვით ხელოვნებაში.

ისედაც ყოფილა, პატარა, უმნიშვნელო ნახატს სიუჟეტი სულ სხვა გზაზე წაუყვანია.

ასე და ამგვარად, უამრავი ნახატი დამიგროვდა ბნელ კუთხეში, ნავთის ლამპასთან.

წლები კი მიდიან... მირბიან.

ამ ნახატებს ხანდახან ვხვდები: კოლოფი დაიშლება, ან ჩემოდანი რომ პირს დააღებს, ან ძირი რომ გავარდება, საბჭოთა ჩემოდნის ნაზი ძირი, ძალიან“.[233]

„ჰარი-ჰარალე, დედაო“ მისი, როგორც მხატვრის, პირველი ნამუშევარი არ ყოფილა. ამას მარიონეტების თეატრშიც აკეთებდა.

მარიონეტების თეატრის გარეშე შეუძლებელია რეზო გაბრიაძის შემოქმედების კვლევა. „ჩემი ოცნება ასრულდა - მე დავუბრუნდი ფერწერასა და ქანდაკებას, უკვე სამუდამოდ. მადლობელი ვარ ბედის, თოჯინების და იმ პატარა კოლექტივის, რომელიც დაშარიშურობს ძველი შენობის კუნჭულებში!“ - წერია გაბრიაძის სიტყვები მისივე თეატრის ოფიციალურ გვერდზე[234].

თეატრის რეპერტუარში ოთხი სპექტაკლია: „ჩემი გაზაფხულის შემოდგომა“, „სტალინგრადის ბრძოლა“, „რამონა“ და „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“ - ოთხივე პიესის ავტორი რეზო გაბრიაძეა, ამასთან, ის არის რეჟისორი, მხატვარი, მუსიკალური გამფორმებელი, თოჯინების შემქმნელი, დიზაინერი.

---

[232] მაკარიძე ი. „თეთრ ხიდზე“ რეზო გაბრიაძის მოთხრობების მიხედვით გადაღებული ფილმის ჩვენება გაიმართა. http://www.newpress.ge/tetr-xidze-rezo-gabriazis-bavshvobis-mogonebebi-gacocxlda, 2018-05-04, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[233] გაბრიაძე რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 99.

[234] „GABRIADZE THEATRE“, http://gabriadze.com/ge/o-teatre/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

„ის ნამდვილად უდიდესი გამომგონებელია. მხატვრული სახეების მისეული სისტემა უაღრესად პირადი, ინტიმური ხასიათის მატარებელია და თეატრში პოეტური, ტრანსცენდენტური რეალიზმი შემოაქვს. მე არ ვიცნობ სხვა მსგავს სისტემას. თეატრის სხვადასხვა სფეროში მიღებულმა უზარმაზარმა გამოცდილებამ მას მისცა საშუალება მიეღწია დამდგმელი რეჟისორის ისეთი იდეალისთვის, როგორიც იყო გორდონ კრეგი. მისი ხელოვნება, თავისი მხატვრული ძალითა და პოზიტიური ადამიანური ხედვით, ამდიდრებს ევროპულ თეატრს, თან ისეთ დროს, როდესაც მას ეს ყველაზე მეტად სჭირდება," - ამბობს რეზო გაბრიაძეზე ინგლისელი რეჟისორი პიტერ ბრუკი[235].

და მაინც, ყველაფერი, რასაც გაბრიაძე წერს (რომანი, მოთხრობა, ნოველა, სცენარი, პიესა) და ხელით ქმნის (ნახატი, სკულპტურა, თოჯინა) მის ბავშვობაში, მის წარსულში, მის ქუთაისსა და მშობლიურ ძუყნურში იღებს სათავეს. ისტორიები ფილმიდან „ჰარი-ჰარალე, დედაო!" ყველა უკვე სხვადასხვა ფორმით რეალიზებული ამბის დასრულებაა ან მათი დამატება. ყველგან სიყვარულია: ადამიანის, სულიერი თუ უსულო არსებების, მშობლიური კუთხის, ქალაქის, ზოგადად სამშობლოს, თავისუფლების... ეს ერთსა და იმავეზე საუბარია სხვადასხვა ფორმით. უბრალოდ, რეზო გაბრიაძე ამაზე ხელოვნების სხვადასხვა დარგის საშუალებით ლაპარაკობს. თითქოს ერთხელ დაწერა არ ჰყოფნის, ვერ ჩერდება და ერთგვარი ლიტერატურული გაუმაძღრობით, კვლავ და კვლავ თავიდან წერს იმაზე, რაც მისთვის ასეთი ახლობელი და მნიშვნელოვანია.

თეატრის კრიტიკოსი, მარინა დმიტრიევსკაია ამბობს: „გაბრიაძე ყოველთვის ემიგრანტი იყო. ის ემიგრაციაში ჟურნალისტიკიდან კინოში წავიდა, კინოდან - ლიტერატურაში, იქიდან - თეატრში; მოსკოვიდან - თბილისში, თბილისიდან - ლენინგრადში; ცხოვრებიდან - თხრობაში, სინამდვილიდან - სიზმარში. მას მართავდა არა მხოლოდ თავისუფლების იდეა, რომელიც სამოციანელებმა გააკერპეს, არამედ უნიკალური, თითქმის რენესანსული, მრავალმხრივი ნიჭიერებაც".[236]

სადაც უნდა წავიდეს რეზო გაბრიაძე, ყველგან თავისი სამყარო დააქვს. ეს სამყარო მხოლოდ მისია და ამავე დროს, უნივერსალური, თვითკმარი და ყოვლისმომცველია. იგი ახერხებს, რომ პატარა თეატრის კიდევ უფრო პატარა სცენამ მთელი სამყარო დაიტიოს.

[235] ფაცია ლ. რეზო გაბრიაძის სამყარო - ეს საქართველოა. „ამბები გე", 07-06-2021, https://www.ambebi.ge/article/260868-rezo-gabriazis-samqaro-es-sakartveloa-mario/ , უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[236] ტურიაშვილი მ. „ცხოვრებიდან - თხრობაში, სინამდვილიდან - სიზმარში". Sputnik საქართველო,10/9/2015, https://tbilisiinternational.com/ge/press-office/press/127/tskhovrebidan-tkhrobashi_-sinamdvilidan-sizmarshi%E2%80%9D_-rotsa-rusi-qartvelze-tsers, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

ხელოვნებათმცოდნე ლელა ოჩიაური წერს: „ამ სპექტაკლებში (აშკარად მინიშნებული დროის მიუხედავად) მნიშვნელობა არ აქვს, სად და როდის ხდება მოქმედება, თუმცა რეზო გაბრიაძისთვის მნიშვნელოვანი, უმთავრესად, ის ეპოქაა, ის ისტორიაა, რომელიც მან თვითონ განვლო ქვეყანასთან ერთად, ომამდელი, ომისდროინდელი თუ ომისშემდგომი საბჭოთა კავშირიდან.

ისინი იმ ქალაქების, იმ სოფლების, იმ ქვეყნებისა თუ ადგილების, იმ დროების მოგონებებია, რომლებიც აღარ არიან და ან აღარ არიან ისეთი, როგორიც გვინდა იყვნენ ან როგორებიც გვახსოვს. და მათი ეს გარდასახვა, მათთან განშორება გვენანება.

რეზო გაბრიაძის სპექტაკლები იმ ქართველების, თუ სხვა ეროვნების თბილისელ-ქუთაისელების, წყალტუბოელების, პარიზელებისა და სხვების სევდიანი მოგონებებია. ოდესღაც მათაც ისევე უყვარდათ, ისევე განიცდიდნენ, ისევე ხვდებოდნენ და შორდებოდნენ ერთმანეთს, ისევე იბადებოდნენ და კვდებოდნენ, როგორც დღეს“.[237]

1983 წელს კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე მიხეილ თუმანიშვილმა დადგა სპექტაკლი „ჩვენი პატარა ქალაქი“. პიესის ავტორია ამერიკელი რომანისტი და დრამატურგი თორნთონ უაილდერი. მისი თხზულებები რამდენიმეჯერ აღინიშნა პულიცერის პრემიით. მათ შორისაა პიესა - „ჩვენი ქალაქი“, რომელიც 1938 წელს დაწერა. პიესის გადმოქართულებული ვერსიის ავტორია რევაზ გაბრიაძე. დიდი პოპულარობის გამო, ეს სპექტაკლი ორჯერ აღადგინეს - 2014 და 2019 წლებში.

რეზო გაბრიაძემ თორნთონ უალდერის ბავშვობისდროინდელი ამერიკული ქალაქი მედისონი თავისი ბავშვობისდროინდელ ქუთაისად აქცია და იმ ყოველდღიურისა და მარადიულის შერწყმის, ერთი ადამიანის ტკივილისა და კაცობრიობის კოსმიური განცდების შესახებ გვესაუბრა, რაც უაილდერის შემოქმედებაშია წარმოჩენილი.

„ეს ჩვენი პატარა ქალაქი მდებარეობს, აგერ ა ლიხს იქეთ, მდინარე რიონის პირას. მისი პოეტური ეპითეტია სავარდო, სამაისო. ეგერ ე ბაღის კიდეა, ასე უწოდებდნენ ოდითგან ტროტუარს, ხოლო თვით ბაღს კი ბულვარს. გაღმელი, დახავსებული ხალხი კი გულვარდს. ამ ბაღის საუკეთესო დრომ უკვე დიდი ხნის წინათ განვლო. რა არ ახსოვთ ჭადრების ხეივნებს. ახსოვთ პოეტი, ახსოვთ პოეტის ეტლში შებმული სტუდენტები, სუნამოთი დანამული მარაოები, სიმფონიური და აზიური ორკესტრებიც კი ახსოვთ, ქველმოქმედებითი ლატარეები, ღარიბი ბავშვებისათვის ნაძვისხის ფულის შესაგროვებლად, ახლა ხანდახან თუ ჩაივლის ერთობ სევდიანი ქალბატონი იანგაროზა, კრასნაია მასკვათი მკრთალად დანამული ბარხატის

[237] ოჩიაური ლ. დასახელებული სტატია.

კაბაში გამოწყობილი, მშვენიერი, უდროოდ და იოლად წასული საკომისიოს დირექტორის ქვრივი. ეჰ, ნათელი დაადგეს რაფიელს, რა სალამი იცოდა, რა ტკბილი სიტყვა“...[238]

დრამატურგისთვის მასალას თითქოს არა აქვს დიდი მნიშვნელობა - იტალიური სოფელი, ფრანგული პროვინციული ქალაქი, რუსული თუ ამერიკული ქალაქი, მისი კალმის გავლით, გაბრიაძის სამყაროდ იქცევა, რომელიც გამოიხატება სცენარში, პიესაში, სპექტაკლში, მარიონეტში, ნახატში, სკულპტურაში, ლიტერატურაში.

„ყველაფერი, რასაც რეზო გაბრიაძე აკეთებს - ამბობს, წერს, დგამს, იღებს და ფიქრობს (ალბათ) - ცოცხალი და „მატერიალიზებულია“. მისი უსულო საგნები, ორთქლმავლები, მწერები, ფრინველები, ცხოველები - „გაადამიანურებულია“. ყველაფერი სულიერდება და ადამიანურ გრძნობებს - სითბოს, სიკეთეს, სევდას, განცდას, სიყვარულს ატარებს - ზოგჯერ სულიერისაზე მეტსა და დიდსაც, ღრმას“.[239]

„გასულიერება“, პირდაპირი თარგმანით, სწორედ ანიმაციას ნიშნავს. ამგვარი ანიმაციით ყვება რეზო გაბრიაძე თავის ისტორიებს. ასეთია პატარა თავკომბალა არსების ამბავი, რომელიც ექსკავატორის ამოთხრილ გუბეში მოჭყუმპალავე ვარლამს შეუძვრა ყურში და დაუმეგობრდა, ერთი წლის შემდეგ კი, უკვე გომბეშოდ ქცეულმა, თავი გაახსენა ბიჭს და თამბაქო გააბოლა მასთან საუბრისას; ან, ვარლამის მეგობრობა ვირთხა იპოლიტესთან და მათი საერთო სიყვარული კლასიკური ლიტერატურის მიმართ; ან, ჭიანჭველებისა და ცხენების ბედი სტალინგრადის დიდ ბრძოლაში...

ეს ისტორიები არაფრითაა ნაკლები ადამიანთა ისტორიებზე, ზოგჯერ კი პირიქით, თავისი მნიშვნელობით აღემატება მათ. ზოგჯერ ისინი კლასიკური ნაწარმოებების ალუზიებსაც იწვევენ ღიმილით. მაგალითად, ორი ძველი, საბჭოთა ორთქმავლის - ერმონისა და რამონას შექსპირისეული სიყვარული; ან რუსთაველისეული სამი გმირის ერთად შეყრა - როგორ მიიმღერიან კაკაურიძის ცხენზე შემომხტარი ერმონია, ვარლამი „სამაკატკაზე“ და გერმანელი შულცი ველოსიპედით: „წყალტუბოდან ქუთაისში მიმავალო ქარო“.

„... მღეროდა სამი რაინდი: ერმონია, შულცი და ვარლამი. სათაფლიის ტყიდან ბანოჯამდე, წყარომდე, თითქმის „გვირაბმშენამდე“, ყველა სულიერი გამოეფინა: გარეული ლომები, გაველურებული ვეფხვები, ბალანჩივაძეები, გურეშიძეები, ბრეგვაძეები, ფარშავანგები, ალავიძის თხა. ყველა მოსდევდა მათ და ტკბებოდა მათი სიმღერით“.[240]

კიდევ ერთი ჰეროიკული სცენა: „ბაბუამ ნიფხავ-პერანგის ამარა მიაღწია ჩეჩმას. სულ გალუმპული იყო. ქარი წუოდა ჩეჩმის ნაფოტებში, დროშასავით ფრიალებდა გეოლოგის პლაშის

[238] გაბრიაძე რ. ჩვენი პატარა ქალაქი. https://old.digest.ge/post/252014-rezo-gabriaze-cveni-patara-qalaqi-, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[239] ოჩიაური ლ. დასახელებული სტატია.

[240] გაბრიაძე რ. დასახელებული წიგნი.

ნაფლეთები, რაც ჩეჩმას სიდიადეს მატებდა. ეზოს თავზე მაღალი ძაბვის მავთულები ერთმანეთს ედებოდნენ, ნაპერწკლებს ყრიდნენ, შხამიანი მწვანე შუქით ანათებდნენ ეზოს. ო, რა მრისხანედ გამოიყურებოდა დღისით ასეთი უბრალო და საწყალი ჩეჩმა“.[241]

რეზო გაბრიაძესთან ბეღურები ხან მარჯვენა თვალით ათვალიერებენ ადამიანებს, ხან - მარცხენათი, შუა ეზოში პალმა კვდება, უკვე ოცი წელია და კინოთეატრ „კომუნას“ ჩიხში იასამნის ბუჩქი დგას განუვითარებლად... არა მარტო ცხოველები და მცენარეები, არამედ ქარიც სულიერია ამ სამყაროში: „არის ქუთაისში ჰაერის ერთი მოძრაობა: აღარც ქარია უკვე და არც ნიავია ჯერ. გლიცერინის სუნი აქვს, თბილია, უქმია, ზედმეტად ზრდილობიანი. ჩემი ნება რომ იყოს, მე მას ლიზიკო გაბუნიას დავარქმევდი და ქუთაისის პედინსიტუტში ჩავრიცხავდი ფრანგული ენის ფაკულტეტზე უგამოცდოდ“.[242]

ფილმში „ჰარი-ჰარალე, დედაო!“ - ეს პატარა, თითქოს ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ამბები ერთ წერტილში იკვრებიან. ერთი შეხედვით, ანიმაციაში ბევრი დეტალია აქცენტირებული (მოლოტოვის სტვენა, ბალეტის დეკორაციის მსგავსი გზა, ლენინის და სტალინის „გაბაასება“...) და ძირითადი ამბავიც თავიდანვე გამოკვეთილი არაა, მაგრამ, თანდათანობით, ისტორია იკვრება და ვხვდებით, რომ ყველაფერი საჭირო იყო, ყველაფერი სწორედ იმ ერთ წერტილში, ფინალში, იკრიბება.

გერმანელი ტყვეს მიერ ერთი სოფლის ქოხში გაკეთებული ტუალეტის ამბავი მოსისხლე მტრების ურთიერთშემწყნარებლობის, პატიების, გაგებისა და შერიგების ისტორიად იქცევა, იძენს გეოგრაფიულ და ისტორიულ მასშტაბს.

ამგვარი დრამატურგიული წყობა, როდესაც სხვადასხვა ამბავი ერთმანეთს თანდათან უახლოვდება და ბოლოს ერთდება, რეზო გაბრიაძის სხვა ნაწარმოებებსაც ახასიათებს - პიესებს მარიონეტების თეატრისთვის და ლიტერატურულ შემოქმედებას. რაც ეხება კინოსცენარებს, აქ ავტორი უფრო ტრადიციულ დრამატურგიულ სქემას მიმართავს: ამბავს ჰყავს ერთი მთავარი გმირი, რომელსაც აქვს თავისი სამოქმედო მოტივაცია; იკვრება დრამატურგიული კვანძი; ვლინდება დაბრკოლებები; მოქმედება მიდის კულიმინაციამდე; ბოლოს იხსნება კვანძი და დგება ფინალი.

ერთი, რაც ტრადიციული დრამატურგიული მოდელისგან განსხვავდება, გმირის ანტაგონისტის ფუნქციაა. სცენარში ის არის და არც არის. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ანტაგონისტი ის პერსონაჟია, რომელიც წინ ეღობება მთავარ გმირს მიზნის მიღწევაში, მისი მოძებნა გაბრიაძის სცენარებში არც ისე იოლია. „შერეკილებში“ ერთაოზსა და ქრისტეფორეს ცათმფრენის აგებაში ერთდროულად ორნი - ციხის უფროსი და ექიმი-ფსიქიატრი უშლიან

[241] იქვე.

[242] გაბრიაძე რ. თეთრი ხიდი. https://ermonia.blogspot.com/2009/09/blog-post.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

ხელს, კახელ გოგიას კი ქვევრში გაჭედილი აბესალომი ევლინება წინაღობად. მართალია, „სერენადაში“ რამაზ გიორგობიანის გმირს სრულიად გარკვეული ანტაგონისტი ჰყავს - ზოზო ავთანდილოვიჩი, მაგრამ ბენჟამენს ფილმიდან „არ იდარდო“ გამოკვეთილი მოწინააღმდეგე არ გააჩნია, ვერც კი იტყვი - ასეთი არსებობს თუ არა, რადგანაც თავად ბენჟამენს არა აქვს გამოკვეთილი სურვილი, მიზანი, თუმცა, ამის გამო მაყურებელი ოდნავაც არ კარგავს ინტერესს ფილმის მიმართ..

რეზო გაბრიაძე ისე წერს, რომ არა მთლიანად ამბავი, არამედ სიტუაციები ხდება მთავარი, მნიშვნელოვანი, ნაცნობი და საინტერესო.

ამგვარადვე ჰყვება ამბებს ანიმაციურ ფილმშიც, რომლის დოკუმენტური ნაწილია თავად ავტორის თხრობა. ავტორი სერიოზული, დამაჯერებელი სახით გვიამბობს ბავშვობის დაუჯერებელ ამბებს. მათი მთელი მომხიბვლელობა კი ისაა, რომ მაყურებელსაც სჯერა, რასაც ხედავს და ესმის ეკრანიდან.

ის, რაც ისმის, განსაკუთრებულად ბუნებრივი და მომხიბვლელია. ეს არის გაბრიაძის გმირების სამეტყველო ენა. ავტორი იყენებს დიალექტს, ბარბარიზმებს, სლენგს, მაგრამ არასოდეს გადადის უხამსობასა და უგემოვნობაში.

„ბილიკს რომ დაადგნენ, მთვრალმა კანვოიმ შულცს უთხრა: ისთე რამე რო იყვეს, არ შემიძლია ამ ჯაგნარში მიგახვრიტო ზაკონით? მარა სტალინის ზეპირსიტყვიერი ბრძანება რო არი? იარონ პლენებმა თავისუფლათო, ეგების რამე ხელობა ასწავლონ ამ შტერ ჩვენ ხალხსო” - ვკითხულობთ რომანში „ქუთაისი ქალაქია“.

გაბრიაძის პერსონაჟები ქართველები არიან, თუმცა, სხვადასხვა კუთხიდან.

„საქართველოს სხვა კუთხეზეც დამიწერია რამე, ვთქვათ, კახეთზე, თბილისზე. მაგრამ ყოველთვის ვუბრუნდები ჩემს ქუთაისს. იქ, ქუთაისსა, ბანოჯასა და გუმბრინს შორის მონაკვეთი დაახლოებით, პეტრიაშვილის ქუჩასა და უნივერსიტეტს შორის მანძილს უდრის.

ამ მონაკვეთში მოქცეული იყო მთელი ჩემი სამყარო. აი, ამ სამკუთხედში დაფრინავდა ჩიტი ბორია", - ამბობს ერთგან რეზო გაბრიაძე“. [243]

ჩიტი ბორია ცნობილი პერსონაჟია მარიონეტების თეატრის სპექტაკლიდან „ჩემი გაზაფხულის შემოდგომა“. დიდი გულის მქონე პატარა ჩიტ ბორია გადაის ისტორია, რომელიც

[243] ხოჯანაშვილი რ. გაბრიაძის ქუთაისში - ჩიტი ბორიას ფრთებით. „გზა“, 14.06.2021, http://gza.kvirispalitra.ge/qveyana/8763-qgabriadzis-quthaisshiq-chiti-borias-frthebith.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

ომის შემდგომ ქუთაისში ვითარდება, ისევე, როგორც გაბრიაძის სხვა ნაწარმოებები, იუმორით, სითბოთი, სიფაქიზითაა სავსე.

„ – კარგი, მიხედე ახლა თავს, არ გაცივდე, ბიჭო, ფანჯარასთან არ დაჯდე, ბორია, გოუცვალე ვინმეს ადგილი, ავად ვართქვა უთხარი, ჩიტი ვართქვა, ობოლი და ნატიფარითქვა“...

აქ თითქოს განსაკუთრებული არაფერია, მაგრამ საბოლოოდ ვგრძნობთ, რომ ასეთი ჩიტი ალბათ სხვა ადამიანებსაც უფრთხიალებთ სულში და სასაცილო ჩიტი ბორია სულ სხვა ჩიტებსაც გვახსენებს. რომელიც, შესაძლოა, ეს იყოს: ტერენტი გრანელის „ხიდან ხეზე გადაფრინდა ჩიტი“, ან ნიკო სამადაშვილის „შენ ჩემში უსტვენ, ვით საყდრის ჩიტი“, თუნდაც აკაკის „გაბმულხარ, ჩიტო, მახეში“, ანდა თავად გაბრიაძის „უცხო ჩიტი“ ან „ჩიტო-გვრიტო, მარგალიტო“...

და ეს პოეზია ჩვენში იბადება სრულიად პროზაული და ამავე დროს, ფანტასტიკური, იუმორით მოთხრობილი ამბებიდან.

რეზო გაბრიაძე ხატავდა, ძერწავდა, წერდა მოთხრობებს, სცენარებს, პიესებს, მაგრამ არ წერდა ლექსებს. ამის მიუხედავად,მთელი მისი შემოქმედება სწორედ პოეზიაა.

ასეთი პოეტური და ამავე დროს, „პროზაული“ პერსონაჟია ერმონია - ქალაქის მფარველი ანგელოზი, რომანიდან „ქუთაისი ქალაქია“. ის საშუალო ასაკის კაცია, მელოტი, შლიაპით, აბრეშუმის თეთრი კაშნეთი, დალამბული პალტოთი და კოსტუმით, პაპიროზით ხელში.

ერმონია იქ ჩნდება ხოლმე, სადაც მისი დახმარებაა საჭირო. შეუძლია გადაიქცეს თვითმფრინავად ან ჩიტად. ის კეთილია და იუმორის გრძნობა აქვს.

რეზო გაბრიაძის პერსონაჟები ხშირად ენამოსწრებულები არიან, თუმცა, თავად არ იცინიან, არც საკუთარ თავს დასცინიან. ისინი ცხოვრობენ, უყვართ, იღწვიან, განიცდიან, ტირიან.... ეს ჩვენ გვეცინება მათზე, შესაძლოა, სევდიანად, მაგრამ გვეცინება. ესაა გაბრიაძის იუმორი.

„რეზო გაბრიაძის ქუთაისი - ესაა ქალაქი, სადაც უმწეოებზე ძალადობენ, მაგრამ ეს ძალადობა სულს არ გიხუთავთ; მისი ასახვა შავი იუმორითა და ისეთი დეტალებით, რომელთა პოვნა მხოლოდ რეზო გაბრიაძეს შეუძლია, აჩენს არა თანაგრძნობას, არამედ ღიმილიან ნაღველს. ეს თვითკმარი რეაქციაა, ეგებ თვითკმარი ემოციაც, რადგან კითხვას, ადეკვატურია თუ არა მკითხველის ასეთი დამოკიდებულება, პასუხი არა აქვს“.[244]

„ქვეყანაში ომი ახალი დამთავრებული იყო, ხალხს გართობა და სიხარული არ ჰქონდა და თითქმის ყოველი გამვლელი თავს ვალდებულად თვლიდა, პანღური ეთავაზებინა დიდთავა „დედიკოს ბიჭისათვის“. სახლიდან გამოსული პატარა ვარლამისათვის მთავარი იყო

[244] პაიჭაძე დ. არიან ავტორები, რომელთაც ქართველი მკითხველის წინაშე წარდგენა არ სჭირდებათ. „რადიო თავისუფლება“, 20.08.2006, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1548305.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

მშვიდობიანად მიეღწია დანიშნულების ადგილამდე, რადგანაც პანღური და ქეჩოში წამორტყმა სიტყვების გაგრძელებად ითვლებოდაო, - ამბობს რეზო გაბრიაძე ფილმში „ჰარი-ჰარალე, დედაო!“ ყოველგვარი დრამატიზმის გარეშე. დადებითი დამოკიდებულების გამოხატვაც უცნაურია აქ: საცემი ხარო - ეუბნება ადრახნია ვარლამს, „მერე იმას, ვინც შენ გცემს, ფეხებს, ხელებს დავაძრობ და მოგიყვან სკოლაში, თავის ფეხით“.[245]

თუ რეზო გაბრიაძის ნაწარმოებებს დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ გარშემო უმძიმესი სოციალური ფონია, ადამიანები დაუნდობლები არიან ერთმანეთის მიმართ, და თითქოს, სასაცილოც არაფერია, მაგრამ გვხდება სინაზისა და სიყვარულის ისეთი გამოვლინებები, რომლებიც მთელ გარემოს ანათებს და მკითხველი თუ მაყურებელი იყვარებს მას. მართალია, ერთაოზს მამის ვალების გადასახდელად, მეზობლებმა მთელი სახლ-კარი უკანმოუხედავად დაანაწილებინეს, მაგრამ მაინც გამოჩნდა ერთი, რომელმაც ოდესღაც მიზანასაგან ნასესხები თაფლი დაუბრუნა ერთაოზს; ექიმის ქალიშვილის მიერ უარყოფილმა ბენჟამენმა მისი შვილი წამოიყვანა გასაზრდელად; ქვევრში გაჭედილ აბესალომს მეზობლებმა საჭმელ-სასმელით მიაკითხეს - მოგშვდებოდაო; ბაბუასნაირად ნაზად ვერავინ უსხამს თავზე წყალს ბებიას... გაბრიაძესთან ვერავის იმეტებენ საბოლოოდ. თვით სტალინსაც კი ეხვეწება ერმონია: „თქვენ ხომ პროფესიით მღვდელი ბრძანდებით? ერთ მოკრძალებულ ეკლესიაში ჩაგვიტარებდით პატარა წირვას! ეს ხალხიც მოინანიებდა, თქვენც“...[246]

მწერალი აკა მორჩილაძე იხსენებს, თუ როგორ თქვა რეზო გაბრიაძემ, ქუთაისის შესახებ: „ასე თქვა: ჩამოვედი აქ, ბავშვი. სიყვარულის მეტი არაფერი მენახა და არაფერი ვიცოდი. ჰოდა, რაიმეს კითხვა ქუთაისის შესახებ რაღა საჭირო იყო. კაცმა თქვა, - სიყვარულიდან ჩამოვედიო".[247]

იქნებ ასეც არ იყო და ეს თვითონ რეზო გაბრიაძე ამჩნევდა ყველგან სიყვარულს. იქნებ ამიტომაც ვუყურებთ გაბრიაძის ფილმებსა თუ სპექტაკლებს დაუსრულებლად, ვკითხულობთ მის ნაწარმოებებს, ძვირს არ ვამბობთ უსაქმურ მიზანა ბრეგვაძეზე, რომელმაც ვალები დაუტოვა შვილს, მოგვწონს ქმრის მოღალატე მარგალიტა, გვესიმპატიურება ძუნწი და ბუზღუნა გოგია, რაღაცით მაინც საყვარელია მოძალადე ზოზო ავთანდილოვიჩი... იქნებ ეს ისაა, რასაც ჩვენ ველოდებით ან პირიქით, არ ველოდებით?

[245] გაბრიაძე რ. დასახელებული ნაწარმოები.

[246] გაბრიაძე რ. ქუთაისი ქალაქია. https://ermonia.blogspot.com/2013/12/blog-post.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

[247] მორჩილაძე ა. ქუთაისზე როგორ უნდა დავწერო... „რეპორტიორი“, 18.12.2015, https://reportiori.ge/old/?menuid=48&id=84339, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

მარიონეტების თეატრის ოფიციალურ გვერდზე ვკითხულობთ რეზო გაბრიაძის წანამძღვარს სპექტაკლისთვის: „ჩემი გაზაფხულის შემოდგომა“ არის ამბავი ბებიაჩემზე, ომისშემდგომი წლების დაცარიელებულ და გაღატაკებულ ქუთაისზე.

იგივე ხდებოდა ალბათ ნიჟნი ნოვგოროდსა და სამარაში: სიცივე, შიმშილი, ნავთქურები და ხალხის გასაოცარი კეთილშობილება.

იყო სურვილი სიცოცხლისა, სიყვარულისა – ის, რაც, ჩემი აზრით, განასხვავებს ჩვენს მძიმე წლებს სხვა მძიმე წლებისაგან. მაშინდელ ხალხს გააჩნდა „სიცოცხლის წყალი“, რაც მათ „გახმობის“ საშუალებას არ აძლევდა, ეხმარებოდა და ცხოვრების ხალისს აძლევდა. თუ ამან აგაღელვათ, მაშინ ჩემი ამოცანა შესრულებულია“.[248]

მაყურებელს, რა თქმა უნდა, აღელვებს. როგორ ახერხებს ამას გაბრიაძე, როგორც დრამატურგი? პირველ რიგში, გმირთან იდენტიფიკაციის მიღწევით. საინტერესოა, რომ ეს არ ეხება მხოლოდ მთავარ გმირებს, არამედ ყველას. ავტორს შეუძლია ყველა პერსონაჟის მდგომარეობაში შევიდეს და ჩვენც იგივე გვაიძულოს, მათი რაკურსით შეგვახედოს მოვლენებისთვის და გაგვაგებინოს მათი სიმართლეც. სწორედ ეს არის მიზეზი, რომ მას არ ჰყავს უარყოფითი პერსონაჟები, მთავარი გმირის მკვეთრად გამოხატული ანტაგონისტები. მეტიც, მის ნაწარმოებებში ზოგადად დიდი ბოროტებაც არ არსებობს - ომი, შიმშილი, გაჭირვება, სიკვდილი ნაჩვენებია, როგორც არსებობის ფორმა, რეალობა, რომელშიც ყველამ უნდა იპოვოს თავისი ტკივილიც და სიხარულიც, თავისი „სიცოცხლის წყალი“.

III. VI

ქუთაისი, რეზო გაბრიაძე, რეზო ჭეიშვილი

ქუთაისი ქალაქია! საქართველოს მასშტაბით დიდი ქალაქი, შთამბეჭდავი ისტორიითა და არქიტექტურული ძეგლებით, ქვეყნისთვის მნიშვნელოვანი ამბებითა და სახელგანთქმული ადამიანებით.

1938 წელს გალაკტიონი წერს ლექსს: „წყალტუბოდან ქუთაისში მიმავალო ქარო, /თუ მაისის ქუთაისმა გკითხოს, ვინა ხარო,/ უპასუხე, რომ სუნთქვა ხარ, არ კი უთხრა - ვისი, /ისეც იგრძნობს ქუთაისი, ჩემი ქუთაისი!“

[248] გაბრიაძე რ. „რეზო გაბრიაძის თეატრი“. http://gabriadze.com/ge/performance/osen-moej-vesny/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

ამ ლექსზე, ქუთაისის სიმღერისა და ცეკვის აკადემიური ანსამბლის ლოტბარმა, ბიძინა ღოღობერიძემ ქალაქის არაოფიციალურ ჰიმნად დარჩენილი, ცნობილი სიმღერა შექმნა, რომელსაც მისამღერად კიდევ ერთი (არა გალაკტიონის) კუპლეტი დაემატა: „ქუთაისი ქალაქია ინდუსტრიის მშენებელი/ წყალტუბო კი მხარე არის, მისი დამამშვენებელი“.

რეზო გაბრიაძის რომანსაც ასე ჰქვია: „ქუთაისი ქალაქია“, თუმცა არც ქალაქობისა და მით უმეტეს, არც ინდუსტრიის გაბრიაძის ქუთაისს არაფერი ეტყობა. არ ეტყობა არც ამ რომანში და არც სხვა რომელიმე ნაწარმოებში.

რეზო გაბრიაძის ქუთაისი პატარა დასახლებაა, პატარა უბნებით, შესახვევებით, ხიდებით, სასაფლაოთი...

„ეგერ ე ეკლარის ქვით ნაგები სახლიდან მუდამ ჟამს გიტარის სევდიანი ხმა ისმოდა. ვენახებით დატყვევებულ ქალაქში ნახევარი მოსახლეობა მთვრალი იყო, მეორე ნახევარი -უფრო მთვრალი. ანდა პირიქით. ღორები ქუჩებში სამყურას გლეჯდნენ. ღამღამობით მგლები ტყიდან ტყეში ქალაქის ქუჩებით გადადიოდნენ, მოკლეზე. თეატრში ბილეთებათ ლობიო გადიოდა, სიმინდი, წველა ყველი, შილერზე და შექსპირზე წველა ნახევარი. ცხენოსნები ტროტუარზე დასეირნობდნენ, უყვარდათ სიტყვები „გრადუზი“, „გენიოზი“. სწამდათ ჭინკების, ჭიამაიების, მარჩიელების, სწამდათ, რომ ხოჯავა მეთულუხჩეს ორი გული აქვს და სრიალა კუდი ასე ა წინიდან. ოქროთი სავსე თასით მთელ ქალაქს მოივლიდა კაცი უშიშრად, ურთიერთობა ადამიანებს შორის ისეთი იყო, როგორიც გაჩენის პირველ დღეს“.[249]

ერთი მხრივ, რეზო გაბრიაძის ნაწარმოებებში პერსონაჟებად ქუთაისური საზოგადოების რეალური წარმომადგენლები გვხვდებიან (ხშირად, საკუთარივე გვარ-სახელებით): ყველაფრით შემკული დიმიტრი გელოვანი, ექიმი ისაკ მინოვიჩი, მხატვარი ვალიკო მიზანდარი, ილო ფოტოგრაფი, ბორია ბრეგაძე, ბებია დომნა და სხვანი. მეორე მხრივ კი, ისინი ნაწარმოებთა პროტოტიპები ხდებიან და შემოქმედის ხელში ახალ თვისებებსა და განზომილებას იძენენ. იმ ნაწარმოებებში (სცენარებსა თუ პიესებში), რომლებშიც მოქმედება დაკონკრეტებულია და ქუთაისში არ ხდება, მაინც იგრძნობა ურთიერთობის ქუთაისური ან, უკეთ რომ ვთქვათ, გაბრიაძისეული ფერები.

„ქუთაისი, მშობლიური ქალაქი, მისი დიადი ეზოტერიკა, გაბრიაძის სტიქია იყო - აქ მას „დროის ჭიდან" (მისი სიტყვებია) ამოჰყავდა წარმტაცი თემები და პასაჟები, რომლებზეც ულამაზეს გვირისტებს ავლებდა უკიდეგანო ფანტაზიით, უჩვეულოდ პოეტური იუმორით,

[249] გაბრიაძე რ. ჩვენი პატარა ქალაქი. ინტერნეტგაზეთი „დაიჯესტი“, 16.03.2019, https://old.digest.ge/post/252014-rezo-gabriaze-cveni-patara-qalaqi-, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

დიდი გულწრფელობითა და უშუალობით. ქუთაისი და რეზო გაბრიაძე - ეს მარადი შეწყვილებაა, განუყოფელი გრძნობათშეხამებაა“.[250]

რეზო გაბრიაძის ქუთაისი მხოლოდ მისია. ამ შემოქმედის რაკურსიდან დანახული და განუმეორებელი. იგი თავის ქუთაისზე გვიყვება, ისევე, როგორც თავის ქუთაისზე გვიყვება მეორე რეზო, ისიც ქუთაისელი და ისიც მწერალი, სცენარისტი რეზო ჭეიშვილი.

პოეტი და კრიტიკოსი მამუკა წიკლაური წერს: „რეზო ჭეიშვილის მთელი შემოქმედება საქართველოს ისტორიის ერთი პერიოდის ლიტერატურული ისტორიაა. ესაა ხალხის მიერ განცდილი და გადატანილი მოვლენების მართალი, ჭეშმარიტი მთხრობელის მიერ მოთხრობილი ისტორია. ლიტერატურული ისტორიკოსი რეზო ჭეიშვილი, უპირველეს ყოვლისა, თავის „ახალ“ ქუთაისს, თავის „ახალ“ იმერეთს ხატავს. სხვების მიერ სხვაგვარი საღებავებით დახატულ ამ სამყაროში როგორღაც მკვეთრად და მოულოდნელად შეიჭრა მწერლის იუმორი და მკვეთრად გაანათა ბევრი ჩაბნელებული ქუჩა, ბევრი ჩაბნელებული სახლი, ბევრი ჩაბნელებული სული და სწორედ ამ განათებისას, ამ მიწისქვეშა დინებების აღმოჩენას გულისხმობს ლიტერატურული ისტორია“.[251]

ორივე რეზო, დაახლოებით, ერთ პერიოდში დაიბადა (გაბრიაძე - 1936 წელს, ჭეიშვილი - 1933-ში), მათმა ბავშვობამ ერთ ქალაქში გაიარა, ერთი და იგივე ადგილები, მოვლენები, ხალხი ახდენდა მათზე გავლენას, ერთი იუმორი ესმოდათ, თუმცა, ამ ყოველივემ მათ შემოქმედებაში სრულიად განსხვავებული სახე მიიღო. ერთი ქუთაისიც კი არ ჰგავს მეორეს ქუთაისს, თუმცა, ორივე საოცრად ინტიმური, დაუვიწყარი, პატარა და მთელი სამყაროს დამტევია.

რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოების შესახებ მწერალი აკა მორჩილაძე წერს: „...მერე წავიკითხე მისივე „მუსიკა ქარში". ჩემი ჭკუით, ეს არის უმნიშვნელოვანესი ქართული წიგნი ბოლო ას წელიწადში. ჩემთვის, ისევ და ისევ, თორემ სხვისთვის, რა ვიცი. ამ წიგნის ტონი სრულიად უცხოა ჩვენებური წიგნებისთვის. ომისა და ომისშემდგომი ქუთაისი. სიმინდი, ბაბუა, ლეკის ბიჭი, პორფილი, დაუმთავრებელი სახლი. ბიჭი, რომელიც ყველაფერს იმახსოვრებს. ასეთი ქუთაისი კარგა ხანს მმართავდა. სულ არ ჰგავდა იმას, რასაც თვალს მოვკრავდი ხოლმე. იქ რომ მოვხვდებოდი, აუცილებლად გადავხტებოდი ხოლმე ამ წიგნში და ვადარებდი“.[252]

რეზო ჭეიშვილის გმირების პროტოტიპებიც რეალური ადამიანები, ჩვეულებრივი ქუთაისელები არიან: ქალბატონი მანანა, გუია, ბურნუყელი მეთევზეები, ჭონია უკლება, უშანგია, ქუთაისელი ებრაელები თავიანთი რიტუალებით... ავტორი გადმოსცემს მათ სევდას,

[250] ხოჯანაშვილი რ. გაბრიაძის ქუთაისში, ჟურნალი „გზა“, 14.06.2021, http://gza.kvirispalitra.ge/qveyana/8763-qgabriadzis-quthaisshiq-chiti-borias-frthebith.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

[251] წიკლაური მ. ხალხის ლიტერატურული ისტორია. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 19.05.1984.

[252] მორჩილაძე ა. დასახელებული წერილი.

სიხარულს, სიყვარულს, უცნაურ, თითქოსდა ალოგიკურ თავგადასავლებს. აქ დაფრინავს ლურჯი ფრინველი, ქალაქში ზოგჯერ დახტის კენგურუ... რეზო ჭეიშვილის ქუთაისშიც არის არქიელის გორა, რიონი და თეთრი ქვები, ჯაჭვის, წითელი და თეთრი ხიდები, მოწამეთა და მწვანეყვავილა... და ქარები, ქართა მუსიკა და მუსიკა ქარში.

„საწერი მაგიდა დგას ფანჯარასთან. ფანჯრიდან საჯაიას სახლის აივანი, ჩვენი ეზო, ტანაყრილი კაკალი, მშენებარე სახლის პალატის კედლები, დაბალი ხარაჩო, კედლის ძირში მოხვეტილი ფოთლები, ბალავრიდან ამოყრილი წითელი მიწის ბორცვები ჩანს. ქარი სისინებს, ხმელ ფოთლებს დააქანებს წაღმა-უკუღმა... სადღაც საყვირს უკრავენ. რომელიღაც ეზოში დგას, ეტყობა, მარტოხელა მუსიკოსი. შეიძლება სამხედროები ვარჯიშობენ პლაცზე. შეიძლება ვიღაც ირთობს თავს. ყველაფერი შეიძლება, მაგრამ აზრი აქვს მუსიკას ქარში? მგონი, მეყურება“.[253]

მაგრამ გადის დრო და ყველაფერი იცვლება. იცვლება ქუთაისიც და, შესაძლოა, ორივე რეზოც. ალბათ ამიტომაც ეძებდა რაღაც ბავშვობისდროინდელსა და ფაქიზს რეზო გაბრიაძე: „ამასწინათ ისევ მოვხვდი ქუთაისში, დავეხეტებოდი ქუჩებში და ვეუბნებოდი ჩემს თავს: „აი, შენ მშობლიურ ქალაქში ხარ, შენ უნდა იგრძნო სევდა, გულის ტკივილი, სინაზე და სილამაზე“. აქეთ წავედი – ვერ ვიგრძენი, იქით წავედი – ვერ ვიგრძენი. ტყავის კეპკა, ვიყიდესავით, დავყნოსე – ვერაფერი ვიგრძენი. ნოსტალგიის ძებნაში თეთრ ხიდზე აღმოვჩნდი – „მოდი გადავაფურთხებ, ეგებ რამე ნაზი, სათუთი შეეხოს ჩემს გულს-მეთქი”, - ასეც ვქენი, მაგრამ ესეც არ გამომივიდა. რამდენჯერაც არ ვცადე ყველა მოღუნულად წავიდა ქვევით და ბოლოში არ აჩქარდა. „სულ სხვაა ახალგაზრდობაში „თეთრი ხიდიდან“ გადაფურთხება,“ – ყალბად დავღონდი მე“.[254]

გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე მიცემულ ინტერვიუში რეზო ჭეიშვილი ამბობს:

„ახლაც კი, ქუთაისში ჩავალ თუ არა, პირველად ბაღში მივდივარ. გადავათვალიერებ - ვინ ზის, რა სიტუაციაა. შემდეგ რიონს უნდა გადავხედო. ვიდრე ამას ვაკეთებ, გული გამალებით მიცემს. გავიფიქრებ, როგორი იყო ქუთაისი. ცისფერყანწელები, წარჩინებული ქართველები ცხოვრობდნენ. მერე ჯერ რევოლუციამ მოსრა ყველაფერი, მერე - ყველა თბილისში წავიდა.

პატარა ქალაქების დაცარიელება დიდი ტრაგედიაა. მახსოვს, ქუთაისში კოლაუ ნადირაძე დარჩა მარტო თავისი წრიდან. მეციხოვნესავით იყო, არ თმობდა...

ერთი ებრაელი - კაკიტელაშვილი გამოსულა და რიონის მოაჯირს ასუფთავებს. დაიხრება და კოცნის. დილით სასადილოს მორიგემ მიამბო, ასე იყოო. მეორე დღეს კაკიტელაშვილი წავიდა ისრაელში... წავიდა სუყველა. იმ უბანში ვსწავლობდი. სკოლის მახლობლად ორი

[253] ჭეიშვილი რ. თხზულებანი, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1989, ტ 1, გვ. 607.
[254] გაბრიაძე რ. დასახელებული ნაწარმოები.

სინაგოგა ახლაც დგას, თუმცა, აკლდამებივით გამოციებულა. რაც ებრაელებმა მიატოვეს, იუმორიც დაიკარგა“.[255]

რეზო ჭეიშვილი ორმოცდაათს გადაშორებული იყო, ქუთაისს რომ დაუბრუნდა. 1987 წელს ალმანახ „განთიადის“ მთავარი რედაქტორი გახდა. მისი ინიციატივით, ალმანახი გადაკეთდა ჟურნალად და 90-იანი წლების შუამდე რეგულარულად გამოდიოდა, სოლიდური მოცულობითა და დიდი ტირაჟით. რეზო ჭეიშვილი თავმჯდომარეობდა რუსთაველის საზოგადოებას, იმ წლებშივე (1987-1992) დააარსა საზოგადოებრივ-პუბლიცისტური გაზეთი „მოწამეთა“, შემდგომში ილუსტრირებული ჟურნალი „მწვანეყვავილა“. უსახსრობის გამო, ორივე ზემოხსენებული ლიტერატურულ-საზოგადოებრივი ორგანო დაიხურა.[256]

რეზო გაბრიაძეც მშობლიური ქალაქისთვის ირჯებოდა. „80-იან წლებში გადაწყვიტა, რიონის მარცხენა ნაპირას, ფალიაშვილის მუზეუმისა და ახლანდელი ხარების ეკლესიის მიმდებარედ, ქუთაისი-თბილისის მარიონეტების თეატრი შეექმნა. თეატრის მშენებლობასთან დაკავშირებით, ხშირად ჩამოდიოდა ქუთაისში.... მაგრამ დაიწყო სამოქალაქო ომი, არეულობა, მთლიანად გაიძარცვა მომავალი თეატრი“.[257]

ძველი პატარა ქუთაისი ძველებური მხოლოდ ორი რეზოს შემოქმედებაში დარჩა... ან, შესაძლოა, ის რეალობაში ასეთი არც არასოდეს ყოფილა... ერთი რეზოს სამყაროში პეპელას მიაქვს ადამიანის სული, მეორე რეზოს სამყაროში კი, დღემდე დაფრინავს ლურჯი ფრინველი. „დღემდე ხან ცხადში, ხან სიზმარში ვხედავ მზის ლაჟვარდში შეფთქრიალებულ ლურჯ ფრინველს, მიწაზე დაცემულ შავ ჩრდილს, ყორღანიდან გათავისუფლებული სულივით რომ დაჰფარფატებს გორის გლუვ ზედაპირს“.[258]

რეზო გაბრიაძის შემოქმედება მრავალმხრივია: ლიტერატურა, კინოდრამატურგია, თეატრის დრამატურგია, მხატვრობა, რეჟისურა და ძნელია გამოყო, რომელი უკეთესია: მწერალი გაბრიაძე, დრამატურგი გაბრიაძე თუ თეატრის რეჟისორი ან მხატვარი გაბრიაძე. შემოქმედმა მოახერხა საკუთარი თავის გამოხატვა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში და თითოეულ მათგანში შექმნა საუკეთესო ნიმუშები. მაშინაც კი, როდესაც იგი იღებს სხვა ავტორის ლიტერატურულ ტექსტს კინოსცენარის შესაქმნელად, სრულად ითავისებს მას, აძლევს ახალ სიცოცხლეს და შედეგად ვიღებთ გაბრიაძის ზოშჩენკოს, გაბრიაძის პირნდელოს, გაბრიაძის ტილიეს

[255] ჯიყაშვილი ლ. რეზო ჭეიშვილი: დღეს ყველა თავის ნაჭუჭშია გამოკეტილი. „კვირის პალიტრა“, 29.12.2014, https://www.kvirispalitra.ge/public/23720-rezo-tceishvili-dghes-yvela-thavis-natcutcshia-gamoketili.html?all=0&add_new=1&reply=0&rnd=1567354076.5442, 1უკანასკნელად გადამოწმდა: 0.04.2022.

[256] საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ბიოგრაფიული ლექსიკონი, http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00000402/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

[257] ხოჯანაშვილი რ. დასახელებული წერილი.

[258] ჭეიშვილი რ. მუსიკა ქარში. თბ., „მერანი“, 1982, გვ. 93.

ნაწარმოებებს. ისინი ინარჩუნებენ მსგავსებას საკუთრივ რეზო გაბრიაძის ნაწარმოებებთან, რაც, პირველ რიგში, გულისხმობს უკიდეგანო სიყვარულს და სითბოს, რომელიც უხვად მოედინება სტრიქონებიდან, ეკრანიდან, სცენიდან... მაყურებელი ხდება ამ სიყვარულის თანამონაწილე, მოქმედი პერსონაჟების გულშემატკივარი და თანამოაზრე. გაბრიაძის სამყაროში ბოროტება მეორეხარისხოვანია. გმირებს ჰყავთ ანტაგონისტები, მაგრამ ჩვენ მათზე გვეცინება, ზოგჯერ გვეცოდება და არ გვძულს ისინი, ვიცით, რომ, საბოლოოდ, განწირულნი არიან მარცხისთვის.

IV თავი

რეზო ჭეიშვილის ლიტერატურა და კინოდრამატურგია

IV.I

ფილმებად ქცეული ლიტერატურული ნაწარმოებები

„სამოციანელთა“ პლეადას უკავშირდება რეზო ჭეიშვილის სახელიც. XX საუკუნის 60-იანი წლები, როგორც ცნობილია და როგორც არაერთხელ აღვნიშნე, დიდი სიახლეების დრო იყო.

სიახლეები აღწევდნენ „ევროპიდან რუსეთში, მოსკოვიდან და პეტერბურგიდან საქართველოში. 60-იანები გარდატეხის წლები იყო, რომელთან შეგუებაც უფროს თობას, ცოტა არ იყოს, გაუჭირდა, მათ ახალგაზრდების სითამამე და სილაღე აღიზიანებდათ. მაგნიტოფონები გაჩნდა, ახლებური მუსიკა შემოვიდა, მერე თანდათან გზებიც გაიხსნა. სხვადასხვა დაჯგუფებები იქმნებოდა: იყვნენ „სტილიაგები“, ჩემო ბატონო, „სპორტსმენები“, „ლოთები“ თავისთავად… „ლიტერატორებიც“ ვიყავით“, - იხსენებს რეზო ჭეიშვილი“.[259]

1962 წელს გამომცემლობა „ნაკადულმა“ დაბეჭდა რეზო ჭეიშვილის მოთხრობების პირველი კრებული „ბზიანეთი“. კრებულში 11 მოთხრობა გაერთიანდა. წიგნი გააფორმა მხატვარმა დიმიტრი ერისთავმა.

[259] ლდოკონენი მ. რეზო ჭეიშვილი - 80. „არილი“, 04.12.2013, http://arilimag.ge/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2020.

მწერალი და კრიტიკოსი გიგლა ხუხაშვილი წერს: „ბზიანეთი - ეს მწერლის სულიერ ცხოვრებაში არეკლილი სურათებია. გარკვეულ ჩარჩოში მოქცეული „ბზიანეთის“ მხატვრული სახეები ცხადყოფენ მწერლის ორიგინალურ ხედვას. პრეტენზიული განცხადებებისა და პოზიორობის გარეშე, მწერალი გვახედებს ადამიანთა სულიერ სამყაროში და მათ საკუთარ აღმოჩენად თვლის, უფრო ზუსტად, თავისად მიიჩნევს. სინამდვილე, რა თქმა უნდა, ერთია და საყოველთაო, მაგრამ ამ სინამდვილის ლიტერატურული ადექვატი ყოველი მწერლის სუბიექტურ ნიშანსაც ატარებს“.[260]

გამორჩეული ლირიზმი, რომელიც ნაწარმოებს გასდევს, შეუმჩნეველი არ დარჩენილა. მოთხრობის სიუჟეტი საფუძვლად დაედო კინოსცენარს და 1968 წელს რეჟისორმა ლიანა ელიავამ მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი - „ბზიანეთი“- შეიქმნა.

რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოებების მიხედვით გადაღებულია 8 ფილმი:

1) „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ (1967 წელი). რეჟისორი დავით რონდელი, სცენარის ავტორები: რეზო ჭეიშვილი, დავით რონდელი.

ფილმი ერთი სამრეწველო ქალაქის ახალგაზრდობის ცხოვრებაზე, მათ მორალურ არჩევანზე, წინააღმდეგობებით აღსავსე დამოკიდებულებებზე მოგვითხრობს.

აღსანიშნავია, რომ რომანი „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ 1966 წელს დაიბეჭდა, ხოლო ფილმი მის მიხედვით, 1967 წელს გადაიღეს, თუმცა 1964 წელს ავტორს რომანის საფუძველზე უკვე მომზადებული ჰქონდა ლიბრეტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისთვის.

ლიბრეტო 1964 წლის 14 დეკემბერს, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო-სარედაქციო კოლეგიამ განიხილა. განხილვაში მონაწილეობდნენ: ა. ბაქრაძე, ა. მახარაძე, მ. მგალობლიშვილი, გ.ბარათაშვილი, ა. სალუქვაძე, მ.სარალიძე, პ. ჩარკვიანი, ა. დარახველიძე და ნ. ამაშუკელი. დასკვნაში აღნიშნულია, რომ ლიბრეტო „ჩემი მეგობარი ნოდარი“ მიზნად ისახავს ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზებას.

„მომავალი სცენარის მიზანია აჩვენოს მაყურებელს, როგორ გამოდიან თანამედროვე საბჭოთა ახალგაზრდები ცხოვრებაში; როგორ აბარებენ სიჭაბუკის გამოცდას და შრომით და პატიოსნებით როგორ იმსახურებენ საყოველთაო სიყვარულს.

ნაწარმოების მთავარი გმირებია დღევანდელი ახალგაზრდები: გივი, ნოდარი, ლია, ია. ავტორი გვეუბნება, რომ მათი ცხოვრება ნათელი შარაგზაა, რომელიც ბედნიერებისკენ მიემართება.

მოქმედება სწარმოებს თანამედროვე ქალაქ ქუთაისში, რომლის პირობითი სახელია „აია“. მომავალ სცენარში ასხული იქნება ქალაქის ყოფა, ნაჩვენები იქნება ავტოქარხნელთა შრომა და ცხოვრება.

[260] ხუხაშვილი გ. ორი ახალგაზრდა მწერლის პროზა. თბ., „მნათობი“, N3, 1965.

ნოდარისა და გივის ხასიათი, მათი პარალელური ბიოგრაფიები წარმოადგენს სცენარის სიუჟეტურ ჩონჩხს, რომელზეც აიგება მთელი ნაწარმოები.

ყურადღებას იპყრობს ნაწარმოებში გამოყვანილი პერსონაჟების ნათელი და მკვეთრი ხასიათები. ესენია: ნოდარი, გივი, ტიტე ბეჭვაია, ალიოშა გუბელაძე, გოგია დავლაძე და სხვანი.

ნაწარმოების დადებით მხარეს განეკუთვნება ზუსტად მინიშნებული ჩვენი დრო და ნათელი გარემო. ავტორს ქალაქ ქუთაისის ყოველდღიური ყოფა განსაკუთრებული სითბოთი და სიყვარულით აქვს აღწერილი".[261]

2) „ბზიანეთი" (1968 წელი). რეჟისორი ლიანა ელიავა, სცენარის ავტორები: რეზო ჭეიშვილი, ლიანა ელიავა.

კვირაში ორჯერ, დარსა თუ ავდარში, სხვადასხვა ასაკის მამაკაცები პატარა პროვინციული ქალაქის გაყინულ კლუბში მიიჩქარიან, ქართული სიმღერების შესასწავლად. მაესტრო, რასაკვირველია, ქალია, რომელზეც ყველას გული აქვს შევარდნილი, თუმცა, თითოეული მათგანი აცნობიერებს, რომ ამ გრძნობას გაგრძელება არ უწერია. [262]

1970 წელს, ВГИК-ის ახალგაზრდული ფილმების ფესტივალზე „ბზიანეთმა" მიიღო პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის; 1969 წელს კი, პრიზი კიევის სტელევიზიო ფილმების ფესტივალზე - საუკეთესო რეჟისორული დებიუტისთვის.[263]

3) „შალიკო ხვინგიაძის თავგადასავალი" (სატელევიზიო სპექტაკლი), 1978 წელი. რეჟისორი გიორგი (კახა) კახაბრიშვილი.

4) „გამოაღეთ ფანჯრები" („ჩემი მეგობარი ნოდარის" მოტივების მიხედვით). 1981 წელი. რეჟისორი დევი აბაშიძე, სცენარის ავტორი რეზო ჭეიშვილი.

ანსამბლი „უქიმერიონი" აერთიანებს ქართულ ცეკვასა და სიმღერაზე შეყვარებულ თანამოაზრეებს, რომელთაც ახალგაზრდა კაცი ხელმძღვანელობს.

5) „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი". 1984 წელი. რეჟისორი ელდარ შენგელაია, სცენარის ავტორი რეზო ჭეიშვილი. (ამ ფილმზე ქვემოთ ვისაუბრებთ).

6) „ჭიდაობას რა უნდა" (მოთხრობა „ბესათრიელის" მიხედვით). 1986 წელი. რეჟისორი მიხეილ (მიშა) ჭიაურელი (უმცროსი), სცენარის ავტორები: რეზო ჭეიშვილი და მიხეილ ჭიაურელი (უმცროსი).

კალენიკეს, რაჭველ გლეხის ბიჭს, ჭიდაობის გამორჩეული ნიჭი აღმოაჩნდება. მისი მწვრთნელი ბაადური კონტრაქტს გააფორმებს და ორივენი პარიზს გაემგზავრებიან. კალენიკე

[261] სეა, კინოსტუდია „ქართული ფილმის" ფონდი, 3966 .

[262] ჭეიშვილი რ. ბზიანეთი, თბ., „ნაკადული", 1962. გვ.110.

[263] ციბალაშვილი თ. ლიანა ელიავა - შემოქმედებითი ენერგია. ჟურნალი „ავერსი", #172, https://www.aversi.ge/ka/cnobari/2132/liana-eliava-shemoqmedebiti-energia-romelic-ar-ikargeba, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

ბევრს ვარჯიშობს, მაგრამ ვალებს მაინც ვერ აუდიან. ბაადური გულის შეტევით გარდაიცვლება. კალენიკე მისი გადმოსასვენებელი თანხის შესაგროვებლად, მარსელის პორტში მტვირთავად იწყებს მუშაობას.

7) „ექსპრეს-ინფორმაცია“ (რომანის „ასკილის წითელი ყვავილი“ მიხედვით). 1993 წელი. რეჟისორი ელდარ შენგელაია. სცენარის ავტორები: რეზო ჭეიშვილი, ელდარ შენგელაია. 8) „ჭა“ (მოკლემეტრაჟიანი). 2020 წელი. რეჟისორი ელდარ შენგელაია, სცენარის ავტორები: ამირან დოლიძე და ელდარ შენგელაია.

ეს, საკუთარ ნაწარმოებებზე შექმნილი ფილმებიდან ერთადერთია, რომლის გადაღების დროსაც რეზო ჭეიშვილი უკვე გარდაცვლილი იყო და ამიტომ, სცენარზე ამირან დოლიძემ და ელდარ შენგელაიამ მის გარეშე იმუშავეს.

რეზო ჭეიშვილის ლიტერატურული და კინემატოგრაფიული შემოქმედება ერთმანეთს ავსებს და აგრძელებს, ამავე დროს, ის თავისთავადაც მრავალფეროვანია.

„რეზო ჭეიშვილზე, როგორც ფართო დიაპაზონის მწერალზე, მეტყველებს მისი შემოქმედების ჟანრული მრავალმხრივობაც: ნოველები, მოთხრობები, რომანები... მწერალი ყველა შემთხვევაში ინარჩუნებს გამორჩეულ ხელწერას; სატირა, გროტესკი, მხილება – მისი მხატვრული მსოფლმხედველობის არსებითი ელემენტებია. აღსანიშნავია, რომ მწერლის შემოქმედებაში კლასიკური ოსტატობით არის შეზავებული იუმორი, რომელიც შინაგანად ავსებს მკითხველს. მწერალი ნებისმიერ მოვლენაზე - ისტორიულზე თუ ყოფითზე - მსჯელობას იუმორით აფერადებს; თუმცა, ამავე ტალღაზე ახერხებს რაღაც მიჩქმალულის, საზოგადოების თვალისგან მიფარულისა და აუცილებლად დასანახის წარმოჩენას“.[264]

მხატვრული ასახვის კომიკური ხერხებიდან რეზო ჭეიშვილი იუმორს, სატირას, ირონიასა და გროტესკს იყენებს და ამას დიდი ოსტატობით აკეთებს. მისი გმირები არ ყვებიან სასაცილო ამბებს, ანეგდოტებს, მეტიც, ისინი არ იცინიან, უბრალოდ, ავტორი აკვირდება მათ, აღწერს სიტუაციებს, რომლებშიც ყოველდღიურად ყოფნა უწევთ და მკითხველისა თუ მაყურებლისთვის ნათელი ხდება მათი მანკიერებები, ღირსების შემლახველი თვისებები და ეს ღიმილს იწვევს. აქვე უნდა ითქვას, რომ რეზო ჭეიშვილის სიცილი სევდანარევია, რაც დიდ ქართველ მწერალ დავით კლდიაშვილთან აახლოვებს.

ასეთივე მოსაზრება გამოთქმული აქვს კრიტიკოს სოსო სიგუას: „რეზო ჭეიშვილის პერსონაჟები თათქარიძეთა, ქამუშაძეთა, სამანიშვილთა შთამომავალნი არიან. მართალია, ისინი აზნაურები არ გახლავან, მაგრამ ამას რა მნიშვნელობა აქვს – კუდაბზიკობა, სიყალბე,

[264] ჯალაღონია ნ. ირონია, როგორც კომიკურის აქტუალური ფორმა. სადისერტაციო ნაშრომი, https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/257809/1/Disertacia%2B.pdf, გვ. 70-71, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022.

პირმოთნეობა, ტრაბახი ისევე ახასიათებთ, როგორც მათ წინაპრებს. მწერალი ყოველგვარი შელამაზებისა და პოეტურობის გარეშე გვიჩვენებს თანამედროვე ცხოვრების სურათებს; ზოგჯერ, ნატურალისტურადაც. ირონია და იუმორი, ამ შემთხვევაში, მიემართება იმ ტრაგიკომიკური ყოფის რეალურ ასახვას, იმ საზოგადოების ცხოვრების ჩვენებას, რომელმაც კარგა ხანია, დაკარგა ზნეობრივი ორიენტირები და იდეალები.

ავტორი შეგნებულად მიმართავს პერსონაჟთა მეტყველების დარღვევას; ისინი ჟარგონით, უსახური ენით საუბრობენ; მეტყველებაშიც ცნაურდება მათი სიყალბეზე აგებული უაზრო ცხოვრება“ .[265]

IV. II

„სამანიშვილის დედინაცვალი“

საქართველოს ეროვნული არქივის, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ სასცენარო განყოფილებაში (ფონდი #52) ინახება დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მიხედვით დაწერილი ლიტერატურული სცენარის ორი ვარიანტი (მანქანაზე ნაბეჭედი).

პირველს აწერია „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (დავით კლდიაშვილის მოთხრობის მიხედვით). ავტორები: რეზო ჭეიშვილი, ელდარ შენგელაია. 1975 წ. „ქართული ფილმი“. აქვეა წარწერა ხელით: „სცენარი წარმოადგენს საბოლოოდ გადამუშავებულ ვარიანტს და დამტკიცებულია წარმოებაში ჩასაშვებად“. და ხელმოწერა (ხელმოწერა არ იკითხება). სულ 84 გვერდი.

მეორე ვარიანტია 79-გვერდიანი სცენარი, რომელიც არქივში შეტანილია 1985 წლის 31 მაისს, ფილმის გადაღებიდან 8 წლის შემდეგ (შემტანის ვინაობა მითითებული არაა). ეს სცენარი პირველისგან განსხვავდება, უფრო „დაწურულია“. მეტიც, აქვე არსებული რამდენიმე სცენა გადახაზულია.

ყოველივე გვაფიქრებინებს, რომ ეს ვერსია 1975 წელს დამტკიცებული ლიტერატურული სცენარის მეორე, ასევე ლიტერატურული ვარიანტია. სავარაუდოდ, დაიწერა ფილმის ეკრანებზე გამოსვლამდე. მაგრამ უცნობია - როდის ჩასწორდა - გადაღებამდე, გადაღებიდან მონტაჟამდე თუ მოგვიანებით.

[265] სიგუა ს. ორი მოთხრობის ერთი კონცეფცია. ჟურნალი „კრიტიკა“, N3, 1989.

ფაქტია, რომ ის, 1977 წელს ეკრანებზე გამოსული ფილმისგან მცირედ განსხვავდება.

ორივე სცენარისა და ფილმის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ დეტალური შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ, როგორ გაიაზრეს რეზო ჭეიშვილმა და ელდარ შენგელაიამ, მხატვრულად, დავით კლდიაშვილის მართლაც გენიალური მოთხრობა, როგორ „გადათაგმნეს“ კინემატოგრაფიულ ენაზე და როგორ შექმნეს, საკუთარი ინტერპრეტაციით, ნაწარმოებზე დაფუძნებული კინოვერსია.

დასაწყისისთვის, უნდა ითქვას, რომ ეს არ იყო ქართულ კინოში „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ეკრანიზაციის პირველი შემთხვევა. 1926 წელს, სწორედ ელდარ შენგელაიას მამამ, ნიკოლოზ შენგელაიამ მწერალ სერგო კლდიაშვილთან (დავით კლდიაშვილის ვაჟი) ერთად დაწერა სცენარი ფილმისთვის „სამანიშვილის დედინაცვალი". ფილმი კოტე მარჯანიშვილმა ზაქარია ბერიშვილთან ერთად გადაიღო. ერთ-ერთ მხატვრად მიიწვიეს მიხეილ ჭიაურელი. მთავარ როლებს ასრულებენ ქართული თეატრის მსახიობები, კოტე მარჯანიშვილის მოწაფეები: აკაკი ვასაძე, შალვა ღამბაშიძე, ცეცილია წუწუნავა, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი და სხვები.

იმის მიუხედავად, რომ ფილმი უხმო იყო, ის, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია, ძალზე საინტერესო გამოვიდა. კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ: „ამ სურათში ქართული თეატრის კლასიკოსმა დავით კლდიაშვილის ცრემლნარევი იუმორი სატირით გაამძაფრა, რასაც მისგან ეპოქა, 20-იანი წლების ქართული-საბჭოთა კულტურის საერთო ტრადიცია მოითხოვდა“,[266] თუმცა ახლა არა ამ ფილმზე, არამედ 1977 წელს გადაღებულ კინოსურათზე უნდა ვისაუბროთ.

„ყველა ფილმის დაწყების წინ მივდივარ მშობლების საფლავზე, პანთეონში და ერთგვარად ვესაუბრები იმაზე, რაც უნდა გადავიღო და რაღაცნაირად მგონია, ისინი მლოცავენ, შესაბამისად მჯერა, რომ ყველაფერი კარგად იქნება“ [267], - ამბობს ელდარ შენგელაია ერთ ინტერვიუში.

ალბათ, „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ მუშაობის დაწყების წინაც ასე მოხდა. ეს ნამუშევარი განსაკუთრებული იყო რეჟისორისთვის, რადგან ფილმის იმ ნაწარმოების მიხედვით გადაღებას აპირებდა, რომელზეც ნახევარი საუკუნის წინ მამამისმა იმუშავა.

[266] გვახარია გ. კოტე მარჯანიშვილი და კინო. „რადიო თავისუფლება“, 18.10.2004, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1537723.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[267]შენგელაია ე. ინტერვიუ, ფილმები შვილებივით არიან - განსჯა არ შეიძლება! პორტალი „ქართული აზრი“, 27.01.2018, http://qartuliazri.reportiori.ge/inside.php?menuid=48&id=17813, უკანასკნელად გადამოწმდა: 30.09.22

რა თქმა უნდა, კინოში უმნიშვნელოვანესია სცენარი და ელდარ შენგელაიასაც თავისი გამორჩეული სცენარისტები ჰყავს. რეზო ჭეიშვილი მათ შორის ერთ-ერთი მთავარია, რეზო გაბრიაძესთან ერთად.

„რეზო ჭეიშვილი რომ არ ყოფილიყო, არ იქნებოდა „სამანიშვილის დედინაცვალი", „ცისფერი მთები" და არც „ექსპრეს-ინფორმაცია". მწერალს აქვს ძალიან დიდი მნიშვნელობა. სცენარი არის საფუძველი და როცა შენ თანამშრომლობ ასეთ ხალხთან, გაქვს შანსი გააკეთო კარგი ფილმი“[268], - აღნიშნავს ელდარ შენგელაია.

განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა კი სცენარისტს მაშინ ეკისრება, როდესაც ის საყოველთაოდ ცნობილი ლიტერატურული შედევრის ეკრანიზაციას ახდენს.

რეზო ჭეიშვილისთვისაც, ელდარ შენგელაიას მსგავსად, განსაკუთრებული უნდა ყოფილიყო „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ მუშაობა. როგორც სცენარისტის შვილიშვილი, ქეთევან ჭეიშვილი პირად საუბარში მიყვება, რეზო ჭეიშვილის ერთ-ერთი საყვარელი მწერალი დავით კლდიაშვილი იყო და სულ ამბობდა, რომ სწორედ იმ დღეს დავიბადე, როდესაც დავით კლდიაშვილი გარდაიცვალაო. 11 სექტემბერი კი, რეზო ჭეიშვილის გარდაცვალების დღე, დავით კლდიაშვილის დაბადების დღეს უცნაურად დაემთხვა.

ახლა შევადაროთ დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რეზო ჭეიშვილის სცენარის პირველი ვარიანტი, მეორე ვარიანტი და ამავე სახელწოდების, ელდარ შენგელაიას ფილმი და ვნახოთ, რა გამოიკვეთება.

უდავოა, რომ ძალზე მნიშვნელოვანია ნაწარმოების დასაწყისი. დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ იწყება ფრაზით: „ბეკინა სამანიშვილი, რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო, გვარიანი ღარიბიც“.[269]

სიტყვა „რასაკვირველია“ უკვე ბევრის მთქმელია. პირველ რიგში, გვიჩვენებს ავტორის დამოკიდებულებას გმირის, ამბის მიმართ და ამასთან, იმ პერიოდის აზნაურთა ფენის მახასიათებელია.

შემდეგ ავტორი გვაცნობს სამანიშვილების ოჯახს, მის მდგომარეობას და გვეუბნება, რომ სამანიშვილებს მცირედი ჰქონდათ, მაგრამ ამითაც ბედნიერად გრძნობდნენ თავსო. საბოლოოდ კი აჯამებს: „მაგრამ ბედნიერება, რაგვარიც უნდა იყოს, ვის შერჩენია ბოლომდის, რომ სამანიშვილისას ფეხი მოედგა მჭიდროდ?“ და მკითხველსაც გვამზადებს იმ დრამატული ამბებისთვის, რომლებიც ნაწარმოებში განვითარდება.

ლიტერატურული სცენარის პირველსა და მეორე ვარიანტებში ეს თემა შესავალშია გატანილი - მოკლედ და უფრო სცენარის წამკითხველისთვის კამერტონად, რადგანაც

[268] შენგელაია ე. დასახელებული ინტერვიუ.

[269] კლდიაშვილი დ. სამანიშვილის დედინაცვალი, თბ., „პალიტრა L“, 2010, გვ. 3.

მთლიანად თხრობაზე აგებულ ამ ნაწილს ვიზუალური გამოსახულება არ ახლავს. ეს ტექსტი არც ტიტრებისთვისაა და არც ხმისთვის კადრის გარეთ. და ფილმშიც, შესაბამისად, არაა, რადგანაც, როგორც ზემოთ ვთქვი, სცენარის ავტორს თავიდანვე არ ჰქონდა გათვალისწინებული ტექსტის შესაბამისი გამოსახულება.

მოთხრობის ფაბულა კინოსურათში უცვლელია: ხანდაზმულ გაღარიბებულ აზნაურ ბეკინა სამანიშვილს დაქვრივების შემდეგ ცოლის მოყვანა გადაუწყვეტია, რითაც მის ვაჟს, წვრილშვილიან პლატონს სარჩო-საბადებლის გაყოფის საშიშროებას უქმნის. როცა მიხვდება, რომ ბეკინას გადაწყვეტილებას ვერ შეაცვლევინებს, პლატონი თავად მოუძებნის მამას საცოლეს - ორნაქმარევსა და უშვილოს, მაგრამ, მისდა საუბედუროდ, დედინაცვალს ვაჟი შეეძინება. გაბრაზებული პლატონი უარს იტყვის ასაკოვან მამასა და მის ცოლ-შვილთან ერთად ცხოვრებაზე, კარ-მიდამოს გაჰყოფს და მარტო დატოვებს ბეკინას, რომელსაც მუშაობა აღარ შეუძლია.

ეს ფაბულაა, ანუ მოკლე შინაარსი. რაც შეეხება სიუჟეტს, ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შედარებით, ფილმში ის უფრო მცირეა და ეს გასაგებიცაა - აქ ყველაფერი ვერ შევიდოდა, საეკრანო დრო ხომ შეზღუდულია.

ფილმი სცენარის მეორე სცენიდან იწყება, რომელიც სამანიშვილების ეზო-კარსა და მის მკვიდრთ აჩვენებს. პლატონს დილაუთენია ხარები მიჰყავს სამუშაოდ, მელანო საგზალს ატანს. პლატონი ყანაში მიწას ხნავს.

ლიტერატურულ ტექსტსა და სცენარის ორივე ვარიანტში შემოთავაზებული „მცირედი ბედნიერების“ ხაზი ამ გამოსახულებაში სრულიად უგულებელყოფილია. პირიქით, ცხოვრებისგან დაღლილი სახეებით, ლანდებივით დადიან მელანო და პლატონი დილის ბინდ-ბუნდში, მარტოდმარტო ებრძვის მიწას პლატონი.

გამოსახულების ემოციურ მუხტს ამძაფრებს გია ყანჩელისა და ჯანსუღ კახიძის გულშიჩამწვდომი, მძიმე, სევდიანი, მინორული მუსიკა, ავისმომასწავებელი ტონებით, რომლებსაც სულ სხვა, ტრაგიკულ განწყობაში გადაჰყავს ფილმი და აშორებს ლიტერატურული პირველწყაროს დასაწყისის სიმსუბუქით მოწოდებულ დრამატიზმს.

ფილმის პირველი სცენების ნახვისთანავე იქმნება მოლოდინი, რომ ჩვენ წინაშე უიმედო ამბავი, ტრაგედია უნდა გათამაშდეს.

მწერალი თეონა ბექიშვილი დავით კლდიაშვილის ნაწარმოების შესახებ წერს: „მიუხედავად კომიკური სიტუაციებისა, ვეთანხმები თ. ვასაძეს, რომ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ტრაგედიაა, ყველა ნიშანი აქვს კლასიკური ტრაგედიისა. პერსონაჟი ბედისწერის პირისპირაა და როგორც არ უნდა ეცადოს გაქცევას, მაინც მოუწევს მასთან შეხვედრა. თუმცა, თუკი კლასიკური

ტრაგედია სიკვდილით უნდა სრულდებოდეს, აქ გმირის ტრაგიკული აღსასრული მისი ზნეობრივი დაცემითაა ჩანაცვლებული“. [270]

ამის მიუხედავად, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ის ნაწარმოებია, რომელსაც სიცილით წავიკითხავთ და ბოლოს მივხვდებით, რომ ტრაგიკულ ამბავს ვკითხულობდით.

მივყვეთ სცენარს. სცენარის პირველ ვარიანტში თავიდანვე ვეცნობით ბეკინა სამანიშვილს. ის დილიდან იკაზმება, ქამარ-ხანჯალს იკეთებს, რძალი ხელ-პირს აბანინებს. კაცი სოფლის სასაფლაოზე მიდის, სადაც ცოლის საფლავს ელაპარაკება და მადლობას უხდის, რომ სიზმარში მეორე ცოლის მოყვანის ნება დართო. შემდეგ საყდარში შედის, სადაც სოფლის მღვდელს სთხოვს, რომ შვილებთან უშუამავლოს და გააგებინოს, რომ მათ მამას ცოლის მოყვანა გადაუწყვეტია.

ეს სცენები მხოლოდ სცენარშია, ნაწარმოებში არ არის და არც ფილმში შეუტანიათ. სცენარისტების ჩანაფიქრი - ცოტა იუმორი შეერიათ თხრობისთვის, სწორედ კლდიაშვილისეულია, მაგრამ ფილმში მხოლოდ ბეკინას დილის მზადებაა ნაჩვენები, სარკეში ულვაშების სწორებით.

ეპიზოდი, რომელშიც პლატონს ატყობინებენ, რომ მამამისს ცოლის მოყვანა უნდა, ლიტერატურულ ნაწარმოებში ვრცელი თხრობითაა შემზადებული. კლდიაშვილი ჰყვება, როგორ ცდილობდნენ დედის გარდაცვალების შემდეგ შვილები, რომ დაქვრივებული მამისათვის ეამებინათ, რათა მეორე ცოლის შერთვა არ მონდომებოდა.

სცენარის პირველ ვარიანტში, ეს ეპიზოდი, ასევე შემზადებულია ზემოაღნიშნული სცენებით სასაფლაოსა და საყდარში. სცენარის მეორე ვარიანტსა და ფილმში კი - საკმაოდ მოუმზადებელია. ან, სავარაუდოდ, ავტორი იმედოვნებს, რომ, რა და რატომ მოხდა, ფილმის მსვლელობისას გავიგებთ.

ფაქტობრივად, კვანძი ფილმის დასაწყისშივე იკვრება, როდესაც კადრში ჩანს სამანიშვილების მიწა და ისმის პლატონის ამოგმინვა: „ეს მამული შუაზე უნდა გამიყოთ?! რა არის აქ გასაყოფი?!“

მოთხრობისგან განსხვავებით, სცენარსა და ფილმში ახალი პერსონაჟი ჩნდება - ზოსიმე მღვდელი. პლატონი მას ეუბნება: „ვშრომობ, ვჯახიროობ და მეტი არაფერი. ამაზედაც მადლობელი ვარ, ღვთის განგებით ხდება ყველაფერი“.

მადლობის სიტყვის მიუხედავად, არც ამ ფრაზაში იგრძნობა ცხოვრებით კმაყოფილება და „მცირედი ბედნიერების“ შეგრძნება, როგორც ნაწარმოებშია.

[270] ბექიშვილი თ. სამანიშვილის დედინაცვალი. ინტერნეტგაზეთი „მასწავლებელი“, 2016 , 25 აგვისტო, http://mastsavlebeli.ge/?p=11320, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

სწორედ ზოსიმე მღვდელი აუწყებს პლატონს, ბეკინას ცოლის მოყვანის გადაწყვეტილებას. მღვდელს პლატონის პრობლემა არ ესმის. „ერთმა დედაბერმა შეგაშინა?!“ - ეუბნება მას.

ფილმში კიდევ ერთი მღვდელია - მამა მიხეილი. ის მხოლოდ ერთხელ ჩნდება - გზაში. ასაკოვან მღვდელს პატარა ბიჭი მიჰყავს ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში და სწავლის აუცილებლობაზე საუბრობს. პლატონს ერთი სული აქვს, როდის დაშორდება მას, რათა პავლია ღომიაშვილისგან ნათხოვარი, დაღლილი და გაძვალტყავებული ცხენიდან დროულად ჩამოვიდეს და გზა ფეხით განაგრძოს.

მოთხრობაში კი მღვდელი საერთოდ არაა. მხოლოდ ერთხელ იგულისხმება ბეკინას და ელენეს ჯვარისწერის ხსენებისას.

კლდიაშვილის პლატონს მღვდელი და ეკლესია არც ახსენდება, არ სჭირდება. მას თავისი ურთიერთობა აქვს ღმერთთან: თუ მე კარგად ვიქცევი, შენც კარგად უნდა მომექცე - ასეთია მისი მოსაზრება.

როცა პლატონს პრობლემები შეექმნა, ბორგვა დაიწყო, სიზმრებმა შეაწუხეს და თავადვე შეუდგა უბედურების მიზეზის ძებნას. კითხვაზე „რატომ?“ მხოლოდ ერთხელ იპოვა პასუხი - ბრეგაძეებს რომ საქვრივო გამოვართვი, ალბათ ამის ბრალიაო და საქმე გამოასწორა - ადვოკატ გვერდევანიძეს ვექსილი მისცა.

კინოსურათში, არისტო ქვაშავიძეზე გაბრაზებული პლატონი (მამიდის გარიგების გამო), ამ საქმეს ხელწერილის დახევითა და არისტოსთვის ვექსილის მიცემით აგვარებს. თან იმედი აქვს, რომ ამის შემდეგ დედინაცვალს მუცელი მოეშლება.

ფილმში პლატონი გაბრაზებულია, მოთხრობაში კი - გაოგნებული, გაოცებული, სუსტი, სასოწარკვეთილი, გამხეცებული და სისხლისმსმელი ერთდროულად. კლდიაშვილისეული პლატონის სახე გაცილებით მრავალმხრივად და სიღრმისეულადაა დახატული. იმის მიუხედავად, რომ პლატონს არ ესმის, რატომ დაემართა ასეთი უბედურება, მწერალი ყოველივეს აჩვენებს.

პლატონს ხომ ყველაფერი გარეგნული აქვს - საგარეო, სხვებისთვის დასანახი: ჩოხაც, ცხენიც, მშობლის პატივისცემა... მოთხრობაში ავტორი გარკვევით ამბობს, რომ პლატონი, ცოლთან ერთად, იმის შიშით, რომ მამამ მეორე ცოლის მოყვანა არ მოინდომოს, განსაკუთრებულად კარგად ექცევა ბეკინას. დაახლოებით, ასეთივე დამოკიდებულება აქვს მას ღვთის მიმართაც - მე ხომ კარგად ვიქცევი, შენ რატომ მექცევი ცუდად?

შეიძლება ითქვას, რომ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ღრმად ქრისტიანული ნაწარმოებია. პლატონი, რომელიც მხოლოდ მოჩვენებითაა კარგი შვილი, ისჯება არა ცუდი საქციელის გამო (თავისი ცხოვრების გადასინჯვისას, ასეთს ვერაფერს პოულობს), არამედ ფარისევლობის,

უსიყვარულო გულის, ანგარების გამო. იგი ის ადამიანია, რომელიც ხშირად ახსენებს ღმერთს და მისი იმედი არა აქვს.

ნაწარმოებში საერთოდ ვერ ვიგებთ, პლატონს ვინმე თუ უყვარს. თითქოს ყველაფერს ოჯახის, შვილებისთვის უნდა აკეთებდეს, მაგრამ მთელ ნაწარმოებში ერთხელაც არ ახსენებს მათ - არც ცხადში, არც სიზმარში, არც ღმერთთან ჩივილში. სარჩენი რომ ჰყავს, ეს კი იცის.

„არც პლატონს ჰქონდა სასიამოვნოდ, რასაკვირველია, ბევრი შვილი, მაგრამ, რას იზამდა, მხოლოდ თავს გადააქნევდა, როცა მათ თვალს გადაავლებდა ხოლმეო“, [271] - ვკითხულობთ მოთხრობის დასაწყისში. თან ეს მაშინ ხდება, როცა პლატონს დედა ცოცხალი ჰყავდა და მამულის მოზიარეს არსებობას ვერც წარმოიდგენდა. და ყველფრის მიუხედავად, იგი მაინც გვეცოდება.

ფილმში პლატონი ასეთი სიღრმით ვერ გამოჩნდა. დავინახეთ მისი შრომისმოყვარეობა, სიმშვიდე, წესიერება, სიღარიბე, ცოტა ამპარტავნებაც, უბედობა, გაბრაზება, სასოწარკვეთა, შეურიგებლობა, მაგრამ პლატონივით ვერც ჩვენ გავიგეთ - რატომ დაემართა ეს უბედურება. გვეცოდება, როგორც ბედისწერისგან დაჩაგრული ანტიკური გმირი, რომელსაც ანტაგონისტი არა ჰყავს, რადგან არც ბეკინაა მისი მოწინააღმდეგე, თავის მშვენიერ ელენესთან ერთად. ჩვენ მათიც კარგად გვესმის.

„...თუკი გმირი სახლიდან უნდა გავიდეს და ნადავლით დაბრუნდეს, როგორც ეს, ვთქვათ, ჯადოსნური ზღაპრის სტრუქტურაშია, მაშინ გამოდის, რომ პლატონის ნადავლი ელენეა, რომელიც თავისთავად აღძრავს მშვენიერი ელენეს პაროდიულ ასოციაციას და მწერლის იუმორის უფრო დაფარულ, ღრმა შრეებზე მიგვანიშნებს. მით უფრო, რომ პლატონიც ანტიკური სამყაროდან მომავალი სახელია და იქნებ აქაც დამატებითი ირონია დევს. ორნაქმარევი და უშვილო სადედინაცვლოს მაძიებელ კაცს ჭეშმარიტების მაძიებელი ფილოსოფოსის სახელი ჰქვია. თუმცა ეს სახელები ისედაც გავრცელებულია დასავლეთ საქართველოში“.[272]

ნაწარმოები უდაოდ ატარებს ბერძნული ტრაგედიის ნიშნებს. ამასთან, ევროპული სარაინდო რომანის ალუზიებსაც იწვევს. ეს გმირის მოგზაურობაა.

მწერალი თეიმურაზ შავლაძე აღნიშნავს: „პლატონის სამოქმედო სივრცე, მართალია, რაღაც ორ-სამიოდე სოფლით თუ შემოიფარგლება, მაგრამ, მოგზაურობა მაინც მოგზაურობაა, რაინდობასთან გაიგივებული. რაინდი უცხენოდ კი წარმოუდგენელია, რაც არ უნდა დრო და ჟამი იყოს გასული თუ შეცვლილი“.[273]

პლატონსაც ჰყავს თავისი „რაში“, თუ „ტაიჭი“. დიახ, ის ერთდროულად „ვეფხისტყაოსნის“ გმირიცაა და დულსინეას საძებნელად გამგზავრებული დონ კიხოტიც, პავლია

[271] კლდიაშვილი დ. დასახელებული ნაწარმოები, გვ. 4.
[272] ბექიშვილი თ. დასახელებული წერილი.
[273] შავლაძე თ. ლიტერატურული პერსონაჟები. თბ., „ბაკმი“, 2018, გვ. 245.

ღომიაშვილისგან ნათხოვარი როსინანტით, რომელსაც გვერდით ჭამა-სმის მოყვარული სანჩო პანსა (კირილე მიმინოშვილი) დაჰყვება.

და ეს ყველაფერი ირონიით, სევდიანი ღიმილით, ზოგჯერ ცრემლით. გამოჩნდა კი ეს ფილმში? ერთია ლიტერატურა და მეორე - კინო. სათქმელი კინოენაზე უნდა ითარგმნოს, კინოს სპეციფიკას მოერგოს. ასეთი კარგად „გადათარგმნილი“ სცენები საკმაოდაა ფილმში.

კინოსცენარის ფორმაში ზუსტად ჩაჯდა კირილეს ხაზის გაზრდა. თუ ნაწარმოებში ის მამიდის სახლში ატეხილი აურზაურის შემდეგ იკარგება და მხოლოდ ელენეს „მოტაცების“ ეპიზოდიდან ჩნდება, სცენარსა და ფილმში, თითქმის მთელი ოდისეას განმავლობაში, პლატონს თან ახლავს. ეს გმირი სიხალისეს, სიცოცხლეს და დინამიკას მატებს ფილმს.

აღვნიშნავდი ქორწილის ეპიზოდს, რომელშიც პლატონი ქვრივი დედაკაცებით ინტერესდება. შეზარხოშებული, მათ გუნდს უერთდება, დედინაცვლის ძიების იმედით და მათთან ცეკვავს.

ასეთივეა სცენა სასაფლაოზე: არისტო ქვაშავიძე ცდილობს დაუმტკიცოს პლატონს, რომ მამიდამისი ორჯერაა დაქვრივებული და მისი ქმრების საფლავებს ეძებს.

მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით, საინტერესოა ბორნის სცენაც, როცა პლატონსა და კირილეს წყალში მოუწევთ გადახტომა, შემდეგ კი სველები გზაზე მიდიან (ამ ეპიზოდის იუმორს, კომედიურობას მუსიკა ამძიმებს).

სცენარის პირველ ვარიანტში (მეორეში, უფრო შეკუმშულად) სველი მგზავრები ტანსაცმელს იშრობენ, შემდეგ სამკურნალო წყალს მიადგებიან, საიდანაც, უშვილობის სამკურნალოდ ჩასული დედაკაცები, წივილ-კივილით გამოაგდებენ.

ეს სცენა ფილმში არ შევიდა. პლატონის ცხენის პოვნის ეპიზოდიც სცენარში ფილმზე მეტად სახალისოა. სამაგიეროდ, კირილეს დუქანში შესვლის სცენა უცვლელადაა სცენარიდან ფილმში გადატანილი. ზოგადად კი, ყველა ჩამოთვლილი სცენის სიმსუბუქე სცენარიდან ფილმში მძიმე ინტონაციებით გადავიდა, რასაც დიდწილად მუსიკა აპირობებს.

სცენარში კარგადაა მოფიქრებული ბეკინას და ელენეს გამგზავრება პლატონის დასთან, დარიკოსთან, რაც ავტორებს საშუალებას აძლევს, გმირებს დროის გასვლის შემდეგ შევხედოთ. მაყურებელთან ერთად ხედავს მათ პლატონიც და მისი ეჭვები დედინაცვლის ორსულობის შესახებ მართლდება.

შესაბამისად, გამართლებულია კულიმინაციური სცენაც, რომელშიც ვახშამზე პლატონის წონასწორობიდან გამოსვლა ზუსტადაა შემზადებული. სცენარის პირველ ვარიანტში მანამდე კიდევ ორი სცენა იყო: პლატონის კოშმარული სიზმარი და მისი მისვლა სოფლის მკითხავთან - აკვირინე ბიცოლასთან. ისინი სცენარის მეორე ვარიანტში აღარ გვხვდება. რაც, ჩემი აზრით, სრულიად გამართლებულია.

კარგი დრამატურგიული ფორმაა ნაპოვნი ბეკინას შვილის დაბადების სცენისთვის. ელენე მშობიარობს, პლატონი გარეთ ელოდება. მოდის კირილე, რომელიც ჯერ იმედს აძლევს პლატონს - გოგო იბადებაო და შემდეგ გახარებული ისვრის თოფს, რითაც სოფელს ბიჭის დაბადებას აუწყებს.

როგორც აღვნიშნე, ყველა ეს ეპიზოდი სცენარის ავტორების მოფიქრებულია და ლიტერატურულ პირველწყაროში არ არის.

სამაგიეროდ, არის სცენები, რომლებიც მოთხრობაშია და სცენარსა და ფილმში კი არა, თუმცა მოუხდებოდა. მაგალითად, როგორ უცებ ჩაება ელენე საოჯახო საქმეებში, როგორი კეთილგანწყობაა მასსა და გერებს შორის, სადაც უკეთ ჩანს ელენეს ხასიათი და ბუნება. მისი სახე ფილმში უფრო ღარიბია, ვიდრე მოთხრობაში.

ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაც ფილმს (და სცენარსაც) მოთხრობისგან განსხვავებით, შინაარსობრივად ყველაზე მეტად აკლია, არის პლატონის განცდები და დიალოგი საკუთარ თავთან - რატომ დაემართა მას, ასეთ წესიერ და პატიოსან ადამიანს ეს განსაცდელი. მისი ამპარტავნება ამ სცენებში ბოლომდე ჩანს. ფილმში შესაბამისი ეკრანული ვერსია არ გვაქვს.

მოთხრობაში ასევე ნათლად ჩანს, რომ როდესაც კრიტიკული სიტუაცია იქმნება, პლატონის მოჩვენებითობა ქრება და ჩნდება ნამდვილი პლატონი - მესაკუთრე, დაუნდობელი, სასტიკი, რომელსაც არ აწუხებს სინდისი, თავი დამნაშავედ არ მიაჩნია და პირიქით, კითხულობს: „მე შემიბრალა ვინმემ“?

„პლატონი ცხოვრებამ გააბოროტა. გააღვიძა მასში ის მხეცი, რომელიც, თავისდაგაუცნობიერებლად ბუდობდა და სახლობდა მასშივე. მისი „აზნოუშვილური“ კეთილშობილება მხოლოდ ნიღაბი აღმოჩნდა.. პლატონიც, სამწუხაროდ, მიწიერება- ბიწიერებით ნაკლულოვანი აღმოჩნდა, მხოლოდ და მხოლოდ მიწიერი სურვილებით მეტყველ-მზვერელი, ამიტომ, როგორც პიროვნება, სუსტი და ვერც შემდგარი. თუმცა კი, სადღაც ღვთისმოშიშიც, მაგრამ, აქაც, ასევ და ასევ, პიროვნული ინტერესების ტყვე და ანგარებიანი მორწმუნე“. [274]

იმედა კახიანის პლატონი ფილმის დასაწყისიდან ბოლომდე თითქოს არც იცვლება. მისი გაბრაზებაც მოზომილია და ეპიზოდური. გმირი უფრო საცოდავია, უმწეო, „გატკბილული“, ზედმეტად ლამაზი და სრულიც (თუმცა, მსახიობმა ამ როლისთვის წონაში დაიკლო). ყველაზე მთავარი კი ისაა, რომ მასში არ იგრძნობა ცეცხლი, დუღილი, რომელიც ბოლოს ამოიფრქვევა და პლატონის ნამდვილ სახეს დაგვანახებს.

ელდარ შენგელაიამ არ გვიჩვენა, თუ როგორ იქცა თანდათანობით, ერთი შეხედვით კარგი ადამიანი, მოწილეს გაჩენის შემდეგ, მხეცად, სისხლისმსმელად, ნადირად, რომელიც ჯერ გარე-

[274] შავლაძე თ. დასახელებული წიგნი, გვ. 246.

გარე დაეხეტება, შემდეგ კი დაუნანებლად გაეყრება მამას და არც მის ბოდიშს იღებს და არც სიკვდილისწინა თხოვნას - შეიბრალოს უდანაშაულო ჩვილი.

რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას სცენარი მთავრდება სცენით, რომელშიც პლატონის გაკეთებულ ღობეზე ჩამოცმულ ცხენის თავის ქალას ექვსიოდე წლის ბიჭი გამეტებით ურტყამს ხის ჯოხს. გასაგებია, რომ ეს პლატონის ნახევარძმაა. შესაძლოა, თავის ქალაც იმ ცხენის იყოს, რომლითაც დედამისი „მოიტაცეს“ სამანიშვილებმა. მთავარი კი ისაა, რომ ბავშვის სახით ახალი მოძალადე იზრდება.

ეს სცენა ფილმში არ შევიდა. კინოსურათი მთავრდება პლატონისა და ბეკინას დიალოგით. ეზო-კარის გამყოფ ღობეს, მიჯნას, სამანს ავლებს პლატონ სამანიშვილი. ღობეს მეორე მხრიდან მამამისი მიდგომია და შვილს პატიებასა და შებრალებას სთხოვს. მისი ბოლო ფრაზაა „შებრალება არ იციან თქვენში?“

სცენარში, როცა ბეკინას ფიგურა მთლიანად იფარება შვილის აღმართული ღობით, პლატონი მაშინ პასუხობს მამას, რომელსაც თვალით უკვე ვეღარ ხედავს: „მე ვინ დამზოგა, მე ვინ შემიბრალა, დამზოგეთ ვინმემ?“

ფილმში შვილი თვალებში ჩახედავს ბეკინას და ერთი ლაკონური, ზუსტი ფრაზით პასუხობს: „მე შემიბრალა ვინმემ?!“ ფინალში კვლავ შემოდის მძიმე, სევდიანი მუსიკა.

ლიტერატურათმცოდნე კიტა აბაშიძე წერს: „თუ დავით კლდიაშვილი ერთი ხელით გულს დაგიკოდავს, მეორე ხელით მალამოს წასცხებს. თუ გულისამრევ სურათს დაგიხატავთ, იქვე ამ სურათის სასაცილო მხარეს დაგანახვებთ.... დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებისაგან გამოწვეული სიცილი ყოველთვის ცრემლნარევია და ცრემლი სიცილის კარებთან დგას“ .[275]

შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი„სამანიშვილის დედინაცვალი“ ამ მალამოს გარეშეა გადაღებული.

მთელი მასალის შედარებისას იკვეთება, რომ ლიტერატურული პირველწყაროს სრულყოფილებასთან ყველაზე ახლოა სცენარის პირველი ვარიანტი, შემდეგ - მეორე ვარიანტი და ყველაზე ნაკლებად - ფილმი.

[275] აბაშიძე კ. „დავით კლდიაშვილის შესახებ წერდნენ“. http://genia.ge/?p=5395#more-5395, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

IV.III

დაუჯერებელი ამბავი წელიწადის ოთხ დროში, ეპილოგით

ელდარ შენგელაიამ უშუალოდ, რეზო ჭეიშვილის ლიტერატურული ნაწარმოებების მიხედვით სამი კომედია გადაიღო: 1) „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, 2) „ექსპრეს-ინფორმაცია“, 3) „ჭა“. პირველი ფილმი საბჭოთა პერიოდშია გადაღებული (1984 წელს), მეორე - დამოუკიდებელი საქართველოს არსებობის პირველ წლებში (1993), ხოლო მესამე ფილმის პრემიერა 2020 წელს გაიმართა. სამივე იუმორით მოგვითხრობს თანამედროვეობის ყოფაზე.[276]

საქართველოს ეროვნულ არქივში მივაკვლიეთ 1983 წლის 4 აპრილს, კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ ჩატარებული ერთი სხდომის სტენოგრაფიულ ანგარიშს. სხდომას ხელმძღვანელობს კინოსტუდიის დირექტორი რეზო ჩხეიძე. დღის წესრიგშია მხატვრული ფილმის „ცისფერი მთების“ სადადგმო პროექტის დაცვა.[277]

თავმჯდომარე ამბობს, რომ ეს ცოტა უცნაური დაცვაა და მომავალი ფილმიდან ნაწილი უკვე გადაღებულია, რადგანაც წარმავალ ნატურასთან ჰქონდათ საქმე და სტუდიის დირექტორმა ელდარ შენგელაიას 1700 სასარგებლო მეტრაჟის წინასწარი გადაღების უფლება მისცა.

სხდომაზე აჩვენებენ გადაღებულ მასალას, რის შემდეგაც იწყება განხილვა.

38 წლის წინანდელი ეს ჩანაწერები საინტერესოა იმით, რომ განხილვაში მონაწილეობენ ქართული კინოს გამოჩენილი მოღვაწეები: რეჟისორები, სცენარისტები, რედაქტორები, კინომცოდნეები. ბევრ მათგანს წინასწარ წაკითხული აქვს რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას სცენარი და საინტერესოა მათი დამოკიდებულება ნანახი მასალისა თუ კოლეგების მიმართ, მათი აზრი, შენიშვნები, რეპლიკები, მითუმეტეს, რომ ეს ნამუშევარი ჩვენი ინტერესისა და შესწავლის საგანია. სცენარს დამსწრეთა უმრავლესობა იცნობს და ახლა ნანახ მასალას ადარებენ. სხდომის სტენოგრაფიულ ჩანაწერს შენარჩუნებული აქვს გამომსვლელთა საუბრის სტილი და თავისებურება.

---

[276] პატარაია ქ. რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას კომედიები გუშინ და დღეს, ეროვნული არქივის VI საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, თეზისები, 2021, https://archive.gov.ge/storage/files/doc/ketevan(2).pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[277] საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 52, ანაწერი 6, საქმე 643.

სადადგმო პროექტის ოფიციალური ოპონენტია ომარ გვასალია, რომელიც იწყებს საუბარს და ამბობს, რომ წინა დღეს წაიკითხა სცენარი, ძალიან მოეწონა და მასში ნაკლს ვერ ხედავს: „არავითარი შენიშვნა მე არ მაქვს. მე როგორც მქონდა წარმოდგენილი კითხვის დროს როგორი უნდა იყვნენ პერსონაჟები, სწორედ ისეთები არიან. რაც მთავარია დაცულია ზღვარი პირობითობის და ნაცნობობის, პერსონაჟების, ზოგს იცნობ, ზოგის განზოგადებაც არის“.

პროექტს მეორე ოფიციალური ოპონენტიც ჰყავს - გივი დვალიშვილი: „მე ლიტერატურული სცენარი მქონდა თავის დროზე წაკითხული, საინტერესო სცენარი იყო, მაგრამ გზა, რომელიც სცენარმა გაიარა, ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა. სტილისტიკა სარეჟისორო სცენარში ჩანს და გადაღებულ მასალაში ეს კარგად იგრძნობა. სატირაში ძნელია ხოლმე ზღვარის დაჭერა, მაგრამ აქ ისე იოლად არის დაჭერილი, რომ საერთო სახეც იქმნება. მაყურებელი იცინის, თანამონაწილეა და გრძნობს იმ სულიერ სიცარიელეს, რომელიც აქ არის გამეფებული...“.

პროექტის ორი ოპონენტის გამოსვლის შემდეგ, რომელთაც არავითარი შენიშვნა არ აქვთ, სიტყვით რედაქტორი ალექსანდრე მახარაძე გამოდის: „ამ ნაწარმოების მთელი მარილი იმაში არის, რომ ჩვენ უნდა ვიცნოთ ეს პერსონაჟები, იმიტომ რომ ეს არის ჩვენი საზოგადოების ნაწილი და ის სათქმელი, რომელიც ჩადებულია ამ ნაწარმოებში, მაყურებლამდე უნდა მივიდეს და ეს მიღწეულია... თუ შეიძლება სურვილი გამოითქვას, მე ასეთ სურვილს გამოვთქვამდი, რომ არ არის საჭირო გამეორდეს სიტუაციები და რაც იყო სცენარში, ეს მრავალფეროვნება, დაცული იყოს ფილმში, რაც ასე მდიდრად არის სცენარში და არც ერთი მძიმე არ უნდა დაიკარგოს“.

საინტერესოა, რატომ რჩება შთაბეჭდილება რედაქტორს, რომ სცენარი უფრო მრავალფეროვანია და გადაღებულ მასალაში კი ყველაფერი მეორდება? ამ მოსაზრებას კრების სხვა მონაწილეებიც გაიზიარებენ ქვემოთ.

მას შემდეგ, რაც აზრს გამოთქვამენ კინომცოდნე კორა წერეთელი, რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, კრიტიკოსი გურამ გვერდწითელი, კინოდრამატურგი გია ბადრიძე და მოიწონებენ პროექტს, სცენარისტი რეზო კვესელავა საუბრობს: „ეს ჯერ კიდევ მასალა არის, როგორც ელდარმა თქვა და ჯერ კიდევ ბევრი რამ გადასაღები არის და გადაიღება ბოლომდე, დაემატება ზოგიერთი რამ და ფილმი დაიხვეწება. მე ვფიქრობ, რომ მაინც შეიძლება ცალკეულ პერსონაჟზე ლაპარაკი. ჩირგაძე, დირექტორს რომ თამაშობს, კარგია, ეფექტურია. სესილიას პირველი გამოჩენა შესანიშნავია და საინტერესოა და მრავალფეროვანი, მაგრამ მაინც არის საშიშროება, რომ რაკი სიტუაციები მეორდება, ზოგიერთი ადგილი, მაგალითად გიორგობიანის, იქ მდივანი ქალის, შეზღუდულობაა და აქ მრავალფეროვნება არ არის. თვითონ კახნიაშვილს თამამად შეუძლია გაატანინოს ეს სურათი, დაავალოს ვინმეს, მოახსნევინოს და გაატანინოს“.

რეზო კვესელავას მითითება ერთფეროვნების შესახებ უყურადღებოდ დარჩა და აქცენტი მის მეორე შენიშვნაზე გადავიდა კახნიაშვილის პერსონაჟის შესახებ. ამ შენიშვნას დიდი გამოხმაურება მოჰყვა.

კ. წერეთელი: „ის სხვა თაობის წარმომადგენელია, ეს არის საინტერესო“.

რ. კვესელავა: „ამ მეტაფორულ მომენტს მეტი დასაბუთება სჭირდება“.

გ. ბადრიძე: „ის რომ იწყებს ყვირილს მოხსენით, მანამდე რაღაც უნდა იყოს“.

რ. ჩხეიძე: „ის დიდჩარჩოიანი სურათია და ისე ადვილად არ შეიძლება გადაგდება“.

ე. შენგელაია: „საქმე იმაშია, რომ იმას უნდა, რომ ამ კაცმა გაიტანოს“.

რ. კვესელავა: „მაშინ ხაზი გაუსვით, რომ ეს კაცი ყავს ამოჩემებული“.

ამ დებატების საფუძველი ლიტერატურულ სცენარსა და იმ მოთხრობაში დევს, რომლის მიხედვითაც ავტორმა, რეზო ჭეიშვილმა ამ სცენარის ბოლო ვარიანტი მოამზადა. ამიტომაც, აქ მოვიტანთ კიდევ რამდენიმე მოსაზრებას, რომელიც 1983 წლის კრებაზე გამოითქვა, რაც, შემდგომი მსჯელობისათვის გვჭირდება.

რეჟისორი რეზო ესაძე ამბობს: „მე ვუერთდები გამოთქმულ აზრს. ელდარ შენგელაია რომ ნიჭიერი და ძვირფასი რეჟისორია, ამას ლაპარაკი არ უნდა. ეს რომ შემთხვევითი ხალხის გაკეთებული არ არის და აქ შემთხვევითი არაფერი ხდება, ეს ცხადია, მაგრამ მე მაქვს ჩემი აზრი და არ შემიძლია არ ვთქვა. რაშია საქმე? კარგი გაკეთებულია, მაგრამ ყველაფერი ერთფერია, ამბის ერთი მხარეა. რა არის ეს? ამ ხალხს რომ ვუყურებ, ერთხელ რომ შემოვიდა კაცი, გეჩვენება რომ ჩვენ ყველანი ერთმანეთს ვგავართ იმიტომ, რომ საქმეში ჩახედული კაცი არ არის, მაგრამ თუ დაუკვირდება, ის ამოიკითხავს თვითოეულ ჩვენთაგანის ბიოგრაფიას. ის იმ სურათს არ ჩამოიღებდა, და მე და შენ ჩამოვიღებდითო. კახნიაშვილი არ არის ის კაცი, რომელიც არ ჩამოიღებდა, ის არის მხოლოდ აღნიშვნა, ეს სუბიექტური შეგრძნებაა...“.

ზაირა არსენიშვილი: „მე ძალიან მომეწონა კახნიაშვილი. მე მჯერა, რომ ის არ ჩამოიღებდა ამ სურათს პრინციპის გულისათვის, მას უნდა ეს მათ გააკეთებინოს, კანონის ძალით გააკეთებინოს...“.

ა. დარახველიძე: „...რაც შეეხება სურათის ჩამოხსნას, პრინციპიალურად არ ხსნის, მას ეშინია კიდეც, რომ კანონგარეშე არ მოიქცეს და ბრძანების გარეშე ის ამ სურათს არ მოხსნის თვითონ“.

კამათი ვასილ კახნიაშვილის პერსონაჟის, ვასო ჩორგოლაშვილის შესახებ შემთხვევითი არ არის. მას მოთხრობაში უფრო დიდი დატვირთვა აქვს, ვიდრე სცენარში (რაზეც ქვემოთ ვიმსჯელებ). სხდომის მონაწილეებმა კი, იმის მიუხედავად, რომ არავის უთქვამს - მოთხრობა წაკითხული მაქვსო - მაინც გამოიცნეს ამ პერსონაჟის მნიშვნელოვნება, რამაც გარკვეული შენიშვნები დაბადა. ამიტომაც, როდესაც სიტყვა მისცეს სცენარის ავტორ რეზო ჭეიშვილს, მან

თქვა: „მე ძალიან კმაყოფილი ვარ. რეაქცია დიდი იყო და მე ამას არ ველოდი. დარბაზში არაფერი არ დარჩა შეუმჩნეველი, მე ამას არ ველოდი“.

ნანახი მასალა ასევე მოიწონეს სულიკო ჟღენტმა, იაკობ ბობოხიძემ, სიმონ ჯაფარიძემ, სოფიკო ჭიაურელმა, ანზორ სალუქვაძემ, გოგიტა ჭყონიამ.

სიტყვით გამოდის ამირან ჭიჭინაძე: ... კომედიის ჩვეულებრივი ხასიათია გამეორება იმისა, რაც ერთხელ მოხდება, მეორედ, მესამედ, მაგრამ აქ არის ერთი მაგრამ, რომელიც მე, როგორც რედაქტორს, არ შემიძლია არ ვთქვა. ერთფეროვნება, გამეორება, რაც იწვევს სიცილს ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ შემდეგ შეიძლება იქცეს მონოტონურად. ე. ი. კომედიურობასაც უნდა ზომა. მე მეცინებოდა, მაგრამ კიდევ მაკლდა რაღაც ახალი რამ, თუმცა სიუჟეტი ვითარდება. ჟანრთან დაკავშირებით მე მინდა გამოვთქვა ჩემი სურვილი, რომ ამას განვითარება ჰქონდეს, არ შემოიფარგლოს იმით, რაც ჩვენ ვნახეთ, რაღაც სუნთქვა კიდევ არის საჭირო ამ მიმართულებით... ეს იქნება კომედია სრულიად განსხვავებული ფილმი. ასეთ ჟანრში საბჭოთა კომედიური ფილმი მე არ მინახია“.

საინტერესო შეფასებას იძლევა გიზო გაბისკირია: „ძალიან კარგი ქართული ფილმია. მე ყველაზე მეტად ის მიხარია, რომ დიდი სიყვარულით არის ეს სატირა გაკეთებული, როგორც ილია ჭავჭავაძის „კაცია ადამიანი?!“, როგორც კლდიაშვილს აქვს...“

თუ გავიხსენებთ, რეზო ჭეიშვილმა და ელდარ შენგელაიამ ერთად იმუშავეს „სამანიშვილის დედინაცვალზე“ და დავით კლდიაშვილი მათი საყვარელი მწერალია, მსგავსება კლდიაშვილისეულ სატირასთან, შესაძლოა, შემთხვევითი არ იყოს.

სიტყვით კვლავ გამოდის ელდარ შენგელაია: „... საქმე იმაშია, რომ ამ გამეორების ამბავს, რაზედაც აქ იყო ლაპარაკი, ჩვენ ამას მიზნობრივად ვიღებდით.... როცა ჩვენ დავამთავრებთ სურათს და მის მონტაჟს, მაშინ სხვა იქნება...

აქ ლაპარაკი იყო მთავარ გმირზე. მე ვფიქრობ ეს სახე, რომელმაც უნდა შეკრიბოს მოქმედება, ერთ ეპიზოდში არ იქნება სწორი. ეს არის ერთად-ერთი კაცი, რომელიც აზროვნებს, ეს წვეთ-წვეთად უნდა შეიკრიბოს. ბოლოში ამ მხრივ რამაზი ძალიან სუსტად მუშაობს. საქმე იმაშია, რომ ჩვენ 1000 მეტრი გვაქვს გადაღებული, 1700 მეტრი კიდევ გადაიღება, ეს მასალა შეიკვეცება და მიიღებს საბოლოო სახეს...

ერთი მინდა კიდევ ვთქვა. *(ელდარ შენგელაია რეზო ესაძეს მიმართავს. ქ.პ.*), რაც შენ ილაპარაკე ეს არ არის ის სცენარი და რეჟისურა. ეს არ არის ფსიქოლოგიური დრამა. რასაკვირველია, შეიძლება ამ გზით წასვლა, ჩვენ ვეცადეთ მაგრამ არ გამოგვივიდა. ყველაფერი ამ ისტორიის ირგვლივ ტრიალებს...“.

ბოლოს სხდომის თავმჯდომარე რეზო ჩხეიძე საუბრობს:„მეც მოგახსენებთ ჩემს შთაბეჭდილებას. მე მგონია, ჩვენ ძალიან საინტერესო მასალას ვუყურეთ. სცენარი ძალიან

კარგია და უეჭველად დაწერილი იყო მკვირცხლად და დაჭერილი იყო დამაჯერებელი სახე. მე სცენარში ვკითხულობდი უფრო მეტს, ვიდრე სინამდვილეში ეწერა. ეს იგრძნობოდა სცენარში და ეს ეკრანზე კარგად გამოჩნდა. რეზო (*მიმართავს რეზო ესაძეს. ქ.პ.*), თუ შენ მიგაჩნია, რომ სესილია უფრო ხატოვანია, ვიდრე სხვა, ეს იმიტომ, რომ მის უკან მეტი ასოციაციებია მისი როლების. მე პირადად არ აღმიქვია ისე, რომ სესილია უკეთესია, ვიდრე ის კაცი, რომელიც მსახიობი არ არის და ასე კარგად თამაშობს. მე მგონია, ამ მასალის კარგი თავისებურება იმაშია, რომ ყველა თავის ადგილზეა... თითოეულის ბიოგრაფიის წაკითხვა შეიძლება.

სურათის ჩამოღებას რაც შეეხება, ვინ ჩამოიღებდა? ის ისეთი კაცია, რომ ამ სურათს არ ჩამოიღებდა. ეს ის სურათი არ არის, რომ ლოლობრიჯიდამ ხელი მოკიდოს და გაიტანოს სურათი ოთახიდან. ის თვითონვე სვავს პრობლემას, რომ ის სურათი გაიტანონ. ეს ის ხალხია, რომელიც შეჩვეულია, რომ ყველაფერი გაკეთდეს რეზოლუციით...

ერთადერთი, რასაც მე მივაქციე ყურადღება გადამღები ჯგუფის, ეს არის გიორგობიანი. ჩვენ უზარმაზარი მასალა ვნახეთ და როგორიც ის ზამთარში იყო, დასველებული ფურცლები რომ იპოვა, ისევ ისეთი დარჩა, მასში ისეთი პროტესტი არ გამოჩნდა, რაც საჭიროა, რაღაც გაღიზიანება არ დაემატა, დამოკიდებულება ისეთივეა მისი, როგორიც იყო დასაწყისში. მასში უნდა იბადებოდეს წინააღმდეგობა, აღმავალი ხაზი მისი შინაგანი დამოკიდებულების. ისე ის ძალიან ზუსტად მოქმედებს. რაც შეეხება იმ სახლის მშენებლობას, ის უნდა აშენდეს, ასე იქნება უკეთესი.

მე ვფიქრობ, ჩვენი დღევანდელი შეხვედრა - მასალის ნახვა, საერთოდ განსხვავდება იმ მთელი რიგი შეხვედრებისაგან, რომლებიც აქ ტარდება ხოლმე... ალბათ ეს 1983 წელი საინტერესო წელი იქნება თუნდაც იმიტომ, რომ ასეთი სურათი შეიქმნება, როგორიც ჩვენ დღეს ვნახეთ, ასევე 1983 წელი არის კინოსტუდიისთვის ლანას სურათი *(„დღეს ღამე უთენებია“ სცენარის ავტორი ზაირა არსენიშვილი. ქ.პ.)*, გიგას მრავალსერიანი სურათი (*„წიგნი ფიცისა“ რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე, თანარეჟისორი ამირან დარსაველიძე, სცენარის ავტორი ანზორ სალუქვაძე. ქ.პ.*)“.[278]

ამით სხდომა დამთავრდა და სტუდიაში უკვე იცოდნენ, რომ იბადებოდა კიდევ ერთი გამორჩეული ფილმი ქართული კინოს ისტორიაში.

„ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ ეკრანებზე 1983 წელსვე გამოვიდა.

როგორც გამოჩნდა, სხდომის დამსწრეთა უმეტესობას წაკითხული ჰქონდა სცენარი და ამასთან, ნახა დაუმთავრებელი გადაღებული მასალა ხმის (დიალოგებისა და მუსიკის გარეშე). პროფესიონალმა მაყურებელმა მაინც ამოიცნო ფილმის ავ-კარგიანობა, მაგრამ შეიძლება ითქვას,

[278] სეა, ფ. 52, ა.6, ს. 431.

რომ ეს განხილვა მაინც სცენარის განხილვა უფრო იყო, რადგან რეჟისორს ჯერ არ ჰქონდა ჩანაფიქრი ბოლომდე მიყვანილი.

ვნახოთ, რა სცენარი ჰქონდათ წაკითხული განხილვაში მონაწილეებს, როგორი იყო მოთხრობა, რომლის მიხედვითაც რეზო ჭეიშვილმა სცენარი დაწერა. საბოლოოდ, როგორი სახე მიიღო სცენარმა ფილმში და რა საფუძველი ჰქონდა იმ შენიშვნებს, რომლებიც პროფესიონალმა კოლეგებმა მისცეს პროექტის ავტორებს.

აქვე გავიხსენოთ, რომ ყველაფერი 1977 წელს დაიწყო, ჭიათურაში, სადაც ელდარ შენგელაია „სამანიშვილის დედინაცვალს“ იღებდა. გადაღებებზე ჩავიდა რეზო ჭეიშვილი და რეჟისორს რომელიღაც ჟურნალში დაბეჭდილი თავისი პატარა მოთხრობა „ცისფერი ხიდები“ მისცა წასაკითხად.

„იქ რაც ხდება, ეს მე თვითონ გადამხდა, ჰოდა, მერე დავწერე მოთხრობა, უფრო სწორად, ჯერ პიესა იყო. ვერავის წავაკითხე. მერე ელდარ შენგელაიას წავაკითხე, მაშინ ჩემი სცენარით „სამანიშვილის დედინაცვალს" იღებდა. ელდარმა თქვა, მე გადავიღებო და გადაიღო კიდეც. სულ ვფიქრობდი, მთელი გადაღებების მომენტში, შეცდომაში შევიყვანე ეს კაცი, იქ არ არის არც სიმღერა, არც ცეკვა, არც სიყვარული, მხოლოდ და მხოლოდ ლაპარაკია“[279], - იგონებს რეზო ჭეიშვილი.

ნაწარმოები საკმაოდ ორიგინალურად იწყება - პიესასავით (როგორც იყო თავიდანვე). ავტორი წარადგენს მოქმედ პირებს, ქვესათაურებით. პირველია „საშტატო განრიგი“. აქ არიან: ვასო ჩორგოლაშვილი - ნაწილის ხელმძღვანელი, სოსო ანჩაბაძე - ავტორი, ბელა - ახალი თანამშრომელი, ბატონი ვაჟა - დირექტორი, გრიშა - მნე, მიხო - მღებავი, ქალბატონი თამარი - მოლარე ... სულ 15 გმირი (უჩინარი გივის ჩათვლით). შემდეგ მოდიან „არასაშტატო ერთეულები“: საშა - იგივე, ალექსანდრე, კოლია - იგივე, ნიკოლოზი... 8 გმირი (ორი დიდი, გივის მაძიებელი კაცის ჩათვლით) და სხვები. ბოლოს მოდის „ლიანგი“ (*ერთად შეყრილი ხალხი ან საქონელი - ქ.პ.)*: ბუჰღალტერიის თანამშრომლები, დამლაგებელი, შემსვლელი, გამომსვლელი, სამართალდამცავი ორგანოს ნიღბიანი წევრები და სხვები.

თხრობა ასე იწყება: „წიდასფერ კალოზე მოტობურთს თამაშობენ. უზარმაზარ ბურთს დააფხოკიალებენ მოტომხედრები წინ და უკან; წიდასფერი მტვერი, დამწვარი აირი ადის ბოლქვად და ცხელ ჰაერში იფანტება. წითელი და თეთრი ალმებით აღჭურვილი რეფერი თავმოძულებული დარბის ატკაცუნებულ მანქანებში. ბადურა ღობის იქით, შარაზე, ავტომანქანები ჩერდებიან, მგზავრები იხედებიან სარკმლებიდან და გულგრილად უყურებენ მოტობურთს. ცოტა ხანს დგანან და მიდიან, ახალშემოსწრებულთ უთმობენ ადგილს“.

[279] ცხვედიანი ნ. ინტერვიუ რეზო ჭეიშვილთან. „პოსტსკრიპტუმი“ #2, (69), 17-21 იანვარი, 2000, http://psnews.ge/index.php?m=68&news_id=58690, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

დასაწყისი საკმაოდ კინემატოგრაფიულია - ყველაფერი ჩანს და იკითხება ისე, როგორც სცენარშია საჭირო. ასეთივეს ეპიზოდის გაგრძელებაც. ავტორი თითქოს პანორამით მიგვიძღვება მოქმედების ადგილისკენ: „მოედნის იქით ხევია, ხევს იქით - რკინიგზის მიწაყრილი. მტვრითა და დამწვარი საწვავის ბოლით გაცრეცილ ნისლში იკვეთება ქალაქის ახალი გარეუბნის ერთფეროვანი, მაღალი სახლების კონტურები. ხელმარჯვნივ: უბადრუკი ნაგებობანი და ოცდაათიან წლებში ფსევდოკლასიკური სტილით აგებული შენობა ჩანს“.[280]

ამის შემდეგ სცენა გრელანდიის პირქუშ პეიზაჟზე გადადის. კედელზე დაკიდებულ ნახატს ვასო ჩორგოლაშვილი მისჩერებია. მის დასახასიათებლად ავტორი მხოლოდ რამდენიმე მინიშნებას იყენებს: ჭილის შლიაპა, ოფლით დაცვარული მელოტი თავი და დაღარული შუბლი. გარემოს შთამბეჭდავ აღწერასთან შედარებით, ადამიანები უფრო ძუნწად, თუმცა სახიერად არიან დახასიათებულები. მაგალითად: სოსოს სუფთად გაპარსული ფერმკრთალი სახე აქვს ღია ფერის თვალებით და ზომიერად დაკუნთული, ჭორფლდაყრილი მკლავები უჩანს, მოკლესახელოიანი პერანგიდან; ბატონი გრიშა თმაგათეთრებული, სამწყობრო ნაბიჯით მოსიარულე კაცია, რომელსაც ფრენჩისა და კიტელის ნაზავი ხალათი აცვია. ზოგი გმირი უფრო ლაკონურადაა აღწერილი: მოლარე - გამხდარი ქალი; მარკშეიდერი - სიმძიმისაგან მხარჩამოგდებული მოქალაქე, იროდიონი - ზორბა ტანის კაცი და ა.შ.

მოთხრობა ძირითადად დიალოგებზეა აგებული, რომელიც შენობის ინტერიერში იმართება, თუმცა, შიგადაშიგ, ფანჯრიდან ჩანს გარემო, რომელსაც ავტორი გულდასმით აღწერს. ეს ადგილები გარკვეულ პაუზებს ქმნიან და მოთხრობას ე.წ. სუნთქვის საშუალებას აძლევენ.

რეზო ჭეიშვილის ჩანაფიქრი რეჟისორმა კარგად გამოიყენა.ფილმი გია ყანჩელის მუსიკის თანხლებით დაჰყო ქვეთავებად. სარეჟისორო სცენარის სათაურიც ამის მანიშნებელია: „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი წელიწადის ოთხ დროში ეპილოგით“.

ფილმთან შედარებით, სცენარში ნატურაზე გადაღებული სცენა მეტია: 1) ქალაქის ხედი ფანჯრიდან, 2) მშენებარე სახლი, 3) ეზო, 4) მოტობურთის მოედანი, 5) ქალაქის ქუჩები, 6) ავარიული შენობა, 7) სკვერი.

მოთხრობისგან განსხვავებით, სცენარი იწყება სცენით ინტერიერში: „კადრში ოთახის ჭერია. ჭერზე ჩნდება ბზარი. ბზარიდან ბათქაში ცვივა. ახლადწარმოშობილი ბზარის ფონზე ჩნდება ფილმის სათაური. კამერა პანორამას აკეთებს ჭერზე, ჭერიდან გადადის კედლებზე. მისი მხედველობის არეში ხვდება სხვა ბზარებიც.

[280] ჭეიშვილი რ. ცისფერი მთები. https://www.aura.ge/311-klasika/6046-rezo-tcheishvili--cisferi-mtebi.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

ამ ფონზე ფილმის ტიტრები ცვლიან ერთმანეთს. ახლა ეკრანზეა გაურკვეველი, მოთეთრო-მონაცრისფრო, მოცისფრო ფერების შეხამება. ჩვენს თვალწინ ნელ-ნელა გამოიკვეთება (აქ ტიტრები სრულდება) ქალაქის საერთო ხედი ფანჯრიდან (ნატურაზე გატანილი დეკორაცია)“.[281]

ფილმი კი ხელნაწერების ჩვენებით იწყება, რომელიც მთელ ეკრანზეა გაშლილი, შემდეგ ცისფერ ფონზე მიდის ტიტრები და კადრში შემოდის შემოდგომის ქალაქის ხედი ფანჯრიდან.

ლიტერატურული ნაწარმოები კინემატოგრაფიულად მიიჩნევა, თუ იქ ამბავი ძირითადად არა დიალოგების, არამედ მოქმედების მიხედვით იშლება.

„გამოსახულება აღნიშნვისთვის კი არა, საჩვენებლად არსებობს. მისი როლი ის კი არ არის, რომ გვამცნოს, რომ ვიღაცა ასეთი და ასეთია, არამედ, რომ გვაჩვენოს ამ პერსონაჟის არსებობა, მისი ცხოვრების წესი, ყოფიერება, ეს კი წარმოუდგნელად რთულია. აღნიშვნისთვის უკვე არსებობს ბრწყინვალე საშუალება და მას ჰქვია სალაპარაკო ენა. ჩვენ ეს ენა უნდა გამოვიყენოთ. როდესაც ხედავ, რომ გამოსახულება „გვეუბნება" იმას, რაც რამდენიმე სიტყვით შეიძლება ჩამოყალიბდეს, ეს უბრალოდ ამაოდ დახარჯული ენერგიაა“.[282]

მოთხრობაში „ცისფერი მთები“ ძირითადად დიალოგებია, ხოლო აღწერითი ნაწილი (რემარკა) ქალაქის პეიზაჟების ვრცელ აღწერილობას შეიცავს და არა მოქმედებების ჩვენებას. ამის მიუხედავად, მოთხრობა კინემატოგრაფიულია: დიალოგების კითხვისას, ჩანან გმირები, მათი ხასიათები, ურთიერთობები, დამოკიდებულება საქმესთან, ზოგადად ცხოვრებასთან... ამასთან, ჩანს გარემო არა მარტო შენობის შიგნით, არამედ გარეთ, საზოგადოებაში. ფილმისგან განსხვავებით, მოთხრობაში დიალოგები უფრო მრავალფეროვანია. ერთი მხრივ, ისინი მეორდებიან კიდეც და მეორე მხრივ, მეტი ინფორმაცია მოაქვთ.

„რეზო ჭეიშვილისთვის უცხოა ნაძალადევად კომიკური სიტუაციების შექმნა. წვრილმანი კურიოზები, უცნაური შემთხვევითობანი, ძალდაუტანებელი კომიკური სიტუაციები დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას ახდენენ და ქმნიან „ცისფერი მთების“ იმგვარ მხატვრულ ქსოვილს, რომელიც მოწმობს ავტორის ულევი ფანტაზიის, მხატვრული გამოსახვისა და ცხოვრებაზე დაკვირვების ნიჭს. არც ერთი ეპიზოდი არ არის საერთო სიუჟეტური ქსოვილიდან ამოვარდნილი, გამოცალკევებული; მთლიანად მასთან არის შერწყმული“.[283]

---

[281] სეა, ფ. 52, ა.6, ს. 641.

[282] ინტერვიუ ერიკ რომერთან - ძველი და ახალი (1965) - ფრაგმენტები, ონლაინ კინოჟურნალი „ჯენარიელო“, 2020.30.11, http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/1965.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

[283] ჯალაღონია ნ. დასახელებული ნაშრომი.

მოთხრობაში მეტი გმირია, შესაბამისად - მეტი ურთიერთობა, ამბები, დეტალები, ნიუანსები, თემები... აქ ბელას ქმარს, ლერის, მართლაც აქვს ეჭვიანობის საბაბი. ეს თითქმის დანგრეული ოჯახია - ერთ სახლში ცხოვრობენ, მაგრამ ერთმანეთთან აღარ ურთიერთობენ, რადგან, როგორც ქალი ამბობს, ქმარი არც უყვარს და არც სძულს. ამიტომაც ბელა აპირებს, რომ ბავშვი მამას დაუტოვოს, თვითონ კი საბერძნეთში ძიძად წავიდეს. ეს ამბავი ძალზე უკვირს ვასო ჩორგოლაშვილს, ყოფილ ტანკისტს, ძველი ყაიდის კაცს. მისი ხასიათი მოთხრობაში უფრო მრავალმხრივია, ვიდრე სცენარსა და ფილმში. სცენარში პირველად ეს გმირი შემოდის და ფინალშიც ვასო ჩორგოლაშვილი ჩანს. მიუხედავად იმისა, რომ სცენარის მოქმედება სოსოს გმირს მიჰყავს, თავისი მნიშვნელობით, ძველი ტანკისტის პერსონაჟი ნაკლები არაფრითაა. ალბათ ამიტომაც გამოიწვია ამ გმირმა აზრთა სხვადასხვაობა სცენარის განხილვისას. ეს კაცია, რომელსაც სიახლის მიღების შიში აქვს და ბავშვური სიჯიუტით იმეორებს ერთსა და იმავეს. თითქოს იცის, რა და როგორ უნდა იყოს და ასეც ცხოვრობს, მაგრამ, რატომ ასე და არა სხვაგვარად - არ იცის. ამ კითხვას არც სხვას უსვამს და არც, საკუთარ თავს.

ბელასთან დიალოგში ვასო ამბობს: „... მთავარია, მოვალეობის შეგრძნების ქონა და სურვილი, რაიც მოშლილია აქ და ჩვენი არამყარი სახელმწიფოს რეალურ სივრცეში... მთავარია, ჩვენთვის განსაკუთრებით, ოჯახი, კერა, კვამლი, ფუტი, სახლი. ოჯახი რგოლია სახელმწიფო საზოგადოებისა - რგოლი სეგმენტია. თუ რგოლი, სეგმენტი ძლიერია, საზოგადოება, შესაბამისად, სახელმწიფო ძლიერია. ოჯახია მთავარი. ოჯახში კი მოვალეობის შეგრძნება.

- მთავარი სიყვარულია, ბატონო ვასო... სიყვარულის გარეშე რაა სიცოცხლე, ხომ არ შეიძლება იყო და არც გძულდეს, არც გიყვარდეს..

- არც გვძულს, არც გვიყვარს, თუმც ვცხოვრობთ, როგორც ვხედავთ...

- რა აზრი აქვს, ბატონო ვასო, ამნაირ ცხოვრებას. შეიძლება...

- საერთოდ ყველაფერი შეძლებაზეა, ყველაფერი შეიძლება, მაგრამ ახლა ლაპარაკის თავიც არა მაქვს. მგონი, სიბრძნის კბილი ამომდის, აბა, კბილები მე არა მაქვს და რა მტკივა“.

სავარაუდოდ, ბატონ ვასოს „სიბრძნის კბილი“ აღარც ამოუვა, რადგან უკვე ძალიან გვიანია. ეს ის „ჰომო სოვიეტიკუსია“, რომლის გამოყვანასაც ათწლეულები მოუნდნენ საბჭოთა იდეოლოგები. ახლა ამ იდეოლოგიით აშენებულ ქვეყანას ბზარი გასჩენია და დასანგრევადაა განწირული.

მოთხრობაში ვასო ჩორგოლაშვილის საპირწონე გმირია ახალგაზრდა სოსო, იდეალისტი, რომელსაც ჯერ კიდევ სჯერა ოცნებებისა და ცისფერი მთების. ფილმში ეს გმირი ცოტა სქემატური გამოვიდა. პროექტის განხილვისას აქცენტი მსახიობის არადამაჯერებელ შესრულებაზე და გმირის ერთფეროვნებაზე გაკეთდა. ასეც არის - პერსონაჟი არ ვითარდება, ისევე, როგორც სხვა პერსონაჟები, მაგრამ იგი ხომ მთავარი გმირია, ისტორია მის გარშემო

ტრიალებს. ფილმი ნაკლებად უტოვებს მაყურებელს ამის განცდას, მეტიც, ფინალისკენ, როცა უკვე დაძრული მოქმედება სიჩქარეს იკრებს, მთავარი გმირი დიდი ხნის განმავლობაში საერთოდ არც ჩანს ეკრანზე. სოსოც ისევე ჩაითრია „მორევმა“, როგორც სხვა დანარჩენები.

დრამატურგიაში მთავარ გმირს თავისი ადგილი და როლი აქვს: 1) ის, თავისი ქმედებებით, ცვლის გარემოს და არ იცვლება თვითონ, 2) ცვლის გარემოს და იცვლება თვითონ, 3) ვერ ცვლის გარემოს და იცვლება თვითონ. დარჩენილი ერთი ვარიანტი: ვერ ცვლის გარემოს და არ იცვლება თვითონ, მისაღებია სხვა პერსონაჟებისთვის, მაგრამ ყველაზე ნაკლებ საინტერესოა მთავარი გმირისთვის. სოსო ასეთი პერსონაჟია. მას ასახიერებს რამაზ იოსელიანი, რომელსაც ამ დროისთვის უკვე შესრულებული ჰქონდა მთავარი როლები ისეთ ფილმებში, როგორიცაა: ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“, მიხეილ კობახიძის „ქოლგა“, ქართლოს ხოტივარის „სერენადა“ და სხვა. ის ისევე კარგად შეასრულებდა თავის როლს ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, დრამატურგიულად ბოლომდე გამართული პერსონაჟი რომ ჰყოლოდა გასაცოცხლებელი.

ამიტომაც ეხმიანება რეზო კვესელავას, ამირან ჭიჭინაძის და რეზო ესაძის შენიშვნებს მთავარი გმირის ერთფეროვნების შესახებ ელდარ შენგელაია და ამბობს, რომ არც თვითონ მოსწონს სოსოს პერსონაჟი („ბოლოში ამ მხრივ რამაზი ძალიან სუსტად მუშაობს“) და სხვა გზაც სცადეს, მაგრამ ფსიქოლოგიური დრამისკენ წავიდნენ და არ გამოვიდა.

მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს ამბავი ისაა, თუ როგორ ცდილობს ახალგაზრდა მწერალი გაიტანოს სხდომაზე განსახილველად თავისი ნაწარმოები და როცა ამას მიაღწევს, ინტერესი უკვე დაკარგული აქვს, ყველაფერი იქეთ იხრება, რომ ესაა ამბავი, თუ როგორ ცდილობს ერთი კაცი, მოახსნევინოს დიდი სურათი კედლიდან და როცა თავად კედელი (და მთელი შენობა) ინგრევა, ახალ კედელზე უკიდებენ ამავე სურათს. კაცი იმავე შემართებითა და გაცხარებით აგრძელებს „ბრძოლას“.

ლიტერატურული ნაწარმოები შედარებით თავისუფალია დრამატურგიული ჩარჩოებისაგან და შეუძლია აიტანოს მათი რღვევა. ფილმი შეზღუდულია საეკრანო დროით. მაყურებელი გარკვეულ პერიოდში უნდა გახდეს რაღაც ამბის დასაწყისის, განვითარებისა და დაბოლოების მომსწრე. მან უნდა გაიგოს - ვინ არის მთავარი გმირი, რა უნდა და ვინ (ან რა) უშლის მას ხელს სურვილის შესრულებაში და გარკვეულად უგულშემატკივროს.

პირადად ჩემთვის, როგორც ფილმის რიგითი მაყურებლისთვის, რთულია გავარკვიო, რა უფრო მინდა - სოსოს „ცისფერი მთები ანუ ტიან-შანი“ წაიკითხონ, თუ ძველი ტანკისტი იხსნან საძულველი სურათისგან. საბოლოოდ გამოდის, რომ ვასო ჩორგოლაშვილის გმირი უფრო საინტერესო, ქმედითი და შეუპოვარია, ვიდრე ახალგაზრდა სოსო.

ისევე, როგორც ფილმში, მოთხრობაშიც ეძებს გივის ორი სქელი კაცი, ოღონდ აქ ისინი „ყაბალახნაბდიანები“ არიან. სცენარში კი, გივიზე მეტია ცნობილი - ტრუდნოვია გვარად და ამის გამო, ზოგჯერ ძნელაძედაც მოიხსენიებენ. მეტიც, ის ბოლო სხდომაზე მიდის კიდეც, მანამდე კი თავაუღებლად მუშაობდა. 7000 სტრიქონი დაუთვლია, თავისი თუ სხვისი დაწერილი პოემიდან. როგორც იქნა, მოიხელთეს სქელებმა. თურმე, ნუ იტყვით და სიმღერა უნდათ ტრუდნოვთან ერთად. „რაც საწყალი კოკი დაიღუპა, იმის მერე მრავალჟმიერი ვერ მითქვია“, - ამბობს ერთი და იქვე, სხდომაზე წამოაწყებინებენ ტრუდნოვ-ძნელაძეს სიმღერას.

აქ, იმის მიუხედავად, რომ „იროდიონი შვებულებაშია, ხაბურზანია - გასვენებაში, კოპალეიშვილი - კომისარიატში (რას დადის ამ კომისარიატში, ვერ გავიგე), წვერავა - მოქმედ არმიაში, კოტე - სათევზაოდ“..., სხდომაზე მაინც უამრავი ხალხი ირევა.

სცენარში არტისტებთან ერთად პიონერებიც არიან და სასულე ორკესტრიც, მოთხრობაში კი ბალერინები და აფრიკის დელეგაცია, პრესის, რადიოსა და ტელევიზიის წამომადგენლები, რაც კიდევ უფრო აბსურდულს ხდის სიტუაციას.

შუქრი გომელაური, რომელიც თურმე, ხშირად დადის მოსკოვში, მოთხრობაში, რაღაც პერიოდი აღარ ჩანს, ბოლოს კი, პოლიციის მანქანას მოჰყავს, ხელბორკილებს ხსნის და სხდომაზე დასწრების საშუალებას აძლევს. ამისთვის, „სადაც ჯერ არს, იქ დავრეკე“, ანიშნებს შუქრი დირექტორს და სხდომის მსვლელობაში ებმება.

მოთხრობაში კედლებზე ბზარები მუდმივად ჩნდება, შენობაც ირყევა ხოლმე, მაგრამ ფინალში არ ინგრევა. „ცისფერი მთები“ 1977 წელს, ე.წ. ბრეჟნევის სტაგნაციის პერიოდში იწერებოდა და აბსოლუტური სიზუსტით გადმოსცემს იმდროინდელ საზოგადოებაში არსებულ განწყობას, მაგრამ მაშინ, როგორც ჩანს, ამ მონოლითის ნგრევა რთული წარმოსადგენი იყო.

მოთხრობის ფინალში შუქრი გომელაურს, რომელიც არც კი ვიცით, რისთვისაა დაპატიმრებული, პაპარაცები *(ასე მოიხსენიებს ჟურნალისტებს ავტორი. ქ. პ.)* შემოეხვევიან:

„ - პატიმარი ხართ?

- სინდისის პატიმარი.

ტელეეკრანი სინდისის პატიმრის ნიღბიან მცველებს აფიქსირებს ოსტატურად.

- ციხიდან მოდიხართ?

- გარეციხიდან. თუ შეიძლება, ცალ-ცალკე შემეკითხეთ“.

„გარეციხე“ ამ ნაწარმოებში უკვე ახალი თემაა, თუმცა ამბავი აქვე წყდება, რადგან ეს უკვე ფინალია. თემა მკითხველმა თავად უნდა გააგრძელოს და განავრცოს.

შენობის ნგრევის ამბავი 1983 წელს დაწერილ სცენარში შემოდის, სწორედ იმ სცენის შემდეგ, როდესაც სოსო ტაქსიში შემთხვევით აღმოაჩენს, ერთი წლის წინ ვიღაცის დატოვებულ, თავის ნაწარმოებს „ცისფერი მთები ანუ ტიან-შანი“, რომელსაც არავინ მიაკითხა. ნაწარმოებს ბოლო

გვერდები აკლია და ამიტომ მძღოლი, რომელსაც „ცისფერი მთები“ წაუკითხავს და მოსწონებია, ამბობს: „ვინმე ბოლო გვერდებს რომ მომაწვდიდეს, 6 ბოთლ ღვინოს ვყიდულობო“. სოსო არ უმხელს, რომ ავტორია, მხოლოდ სათაურის მნიშვნელობას უხსნის: „ცისფერი, სილამაზის, სიშორის, მიუწვდომლობის, აუხდენელი ოცნების, დაკარგული წლების და დამსხვრეული იმედების სიმბოლოა. და მაინც, იმ სიცისფერეში იმალება სიცოცხლის მარადიულობის საფუძველი, იმედი“.

თუ მოთხრობის ფინალში ძველი შენობის ნგრევა არ არის, სცენარის ფინალში ნგრევაა, მაგრამ ახალი შენობა არ ჩანს. აქ, ეპილოგში, ძველი ნანაგრევების გვერდით, სკვერში, მღებავ მიხოს თავისი გასაშლელი კიბე დაუდგამს და ნანგრევებზე შერჩენილ ვაზზე მწიფე „იზაბელას“ კრეფს, „ვასო ჩორგოლაშვილი მოდის კოჭლობით. ჯოხს დაყრდნობილი მოაბიჯებს, შესამჩნევად, თვალში საცემად მოტეხილა. ვანოს *(გამყიდველია ჯიხურში. ქ.პ.)* ესალმება, გაზეთებს ყიდულობს და იქვე ჯდება სკამზე. სათვალეს იკეთებს, ჯიბიდან კალმისტარს ამოიღებს, საქაღალდეს გადაშლის და კითხვას იწყებს. დროდადრო რაღაცას ინიშნავს, ვინ იცის, იქნებ „ცისფერი მთების“ ეგზემპლიარს მოჰკიდა, როგორც იქნა, ხელი ან ახალგაზრდა გიას ოპუსს კითხულობს?“ - წერია სცენარში.

სკვერის იქეთ თანამედროვე ქალაქის ფუსფუსი იგრძნობა. გამვლელებს სადღაც მიეჩქარებათ, უწყვეტ ნაკადად მიედინებიან მანქანები.

სტოპკადრი, ეკრანზე ჩნდება წარწერა „დასასრული“.

ფილმის ფინალი გაცილებით სახიერი და შთამბეჭდავია: ახალ შენობაში კვლავ ძველი სიტუაცია, ადამიანები, პრობლემები, კვლავ აბსურდია. ფორმის ცვლილებას შინაარსის, აზროვნების ცვლილება არ გამოუწვევია.

არც თავად კინოსურათის ისტორიაა აბსურდულობას მოკლებული. „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ 2 წელი იდო თაროზე, 1985 წელს კი, ფილმის შემოქმედებით ჯგუფს საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემია მიანიჭეს.

საქართველოს ეროვნულ არქივში ინახება მასალა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობაზე ფილმის წარდგენის შესახებ. აქ არის კინომცოდნე გოგი დოლიძის წერილი „კომედია, რომელიც გაიძულებს იფიქრო“, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივან, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ ალექსანდრ კარაგანოვის წერილი (რუსულად), მწერალ და დრამატურგ ანატოლი აფანასიევის, გაზეთ „საბჭოთა კულტურაში“ გამოქვეყნებული წერილი და კიდევ ერთი ტექსტი (რუსულად), რომელსაც ხელმომწერი არა ჰყავს, თუმცა, ძალზე საგულისხმოა.

მასში ფილმს მაღალი შეფასება ეძლევა, ელდარ შენგელაიას შესახებ კი წერია: „... ასეთი კინემატოგრაფი მისთვის უცხო არ არის, ეს ბედია, რომელმაც თავიდანვე, დაბადებიდანვე

გაუმზადა გზა, რომელსაც მიუყვებოდნენ მისი მშობლები, ქართული კინოს პიონერები, კინომსახიობი ნატა ვაჩნაძე და რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია.

ერთხელ, ქართული კინოს გარიჟრაჟზე მამამისმა თქვა: „მე მოვედი კინემატოგრაფში, რათა დიდი ოქტომბრის რევოლუციის არსი ავღბეჭდო“.

ეს შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი პოზიცია გამოჩენილი ხელოვანისა, მისი შვილისთვისაც გახდა მხატვრული ათვლის წერტილი“.[284]

ნახევარ საუკუნეზე მეტია გასული ნიკოლოზ შენგელაიას კინოში მოსვლიდან ამ ფილმამდე, მაგრამ კვლავ 20-30-იანი წლების კრიტერიუმებით ფასდება რეჟისორი და მისი შემოქმედება. დიდი ოქტომბრის რევოლუციის არსის აღბეჭდვა კვლავ არგუმენტია ფილმის შესაქებად, თუმცა 80-იანი წლებში საკმაოდ აბსურდულად გამოიყურება. შესაძლოა ამ აბსურდსაც გულისხმობს ფილმი. როგორც ელდარ შენგელაია ამბობს: „...შევეცადეთ გვეჩვენებინა საბჭოთა ეპოქის უაზრობა და უსულგულობა. იგავ-არაკის ფორმით ვთქვით, რომ უძრავი საზოგადოება დასანგრევად არის განწირული. ჩვენ ვცხოვრობდით აბსურდში“.[285]

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს არ არის მხოლოდ საბჭოური სისტემის კრიტიკა, რაც დაავიწროებდა ნაწარმოების აღქმის პროცესს. აქ მხოლოდ მასალაა საბჭოური - ის, რასაც რეზო ჭეიშვილი და ელდარ შენგელაია იცნობდნენ. მასში ნებისმიერი ეპოქისა და პოლიტიკური წყობის ბიუროკრატიული აპარატი, პასუხისმგებლობის და პროფესიონალიზმის კრიზისი იგულისხმება.

წიგნში „...მათქმევინეთ ორიოდ სიტყვა!“ ელდარ შენგელაია წერს: „ჩემს ცხოვრებას თვალს რომ ვავლებ, ეს იყო ბიუროკრატიასთან გაუთავებელი ბრძოლა. ეს ბრძოლა იწყებოდა სტუდიიდან, მერე ცეკა, კინემატოგრაფიის საკავშირო კომიტეტი, ჯერ სცენარის განხილვა, შესწორებები, მერე ფილმის ჩაბარება და მთავრდებოდა ე. წ. „დაჩებით“ ანუ სამთავრობო აგარაკებით. იქ აუცილებლად მიჰქონდათ ახალი ფილმი, ძირითადად, უცხოური, გახმაურებული შედევრები, რისი ნახვაც საბჭოთა ხალხს ეკრძალებოდა და ისიც, რაც საბჭოთა კინოში კარგი შეიქმნებოდა. ფილმებს პირველად მაღალჩინოსანთა ცოლები უყურებდნენ და ბევრი რამ იყო მათზე დამოკიდებული, ქმრებს ისინი აწვდიდდნენ აზრს. კიდევ ნახულობდა „დაჩების“ მომსახურე პერსონალი, დამლაგებლები, მზარეულები, მცხობელები, მათ გაჰქონდათ ხალხში ხმა. ახლა ამს რომ ვიხსენებ,მეცინება. ჩვენც „ცისფერ მთებში“ ვიყავით. აბა, „დაჩებზე“ რომ წყდებოდა ფილმის ბედი, აბსურდი არ არის?!“[286]

---

[284] სეა, ფ. 52, ა.6, ს. 643.

[285] ბასილაძე მ. ცისფერი ამბავი ანუ დაუჯერებელი ფილმი. „24 საათი“, 25.10.2010, http://24blog.ge/weekend/story/5595-tsisferi-ambavi-anu-daujerebeli-filmi, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.20.

[286] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი. გვ. 103

აბსურდის თემა გაგრძელდა რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას კიდევ ერთ ფილმში „ექსპრეს-ინფორმაცია“, რომელიც რეჟისორმა მერაბ მამარდაშვილს მიუძღვნა.

IV. IV

„ექსპრეს-ინფორმაცია“ გუშინ, დღეს

„...დამოუკიდებლობა ჩვენთვის საშუალებაა იმისა, რომ ჩვენი თავი დავინახოთ...“ მერაბ მამარდაშვილის ეს სიტყვები აქვს წამძღვარებული ელდარ შენგელაიას, 1993 წელს გადაღებულ ფილმს „ექსპრეს-ინფორმაცია“ (სცენარისტები - რეზო ჭეიშვილი, ელდარ შენგელაია).

ამ ფილმზე მუშაობა ავტორებმა 1989 წლიდან დაიწყეს. თავდაპირველად მისი სათაური იყო „ასკილის წითელი ყვავილი“. 1992 წელს გაჩნდა სათაური „ექსპრეს-ინფორმაცია“. ამ ხნის განმავლობაში რეზო ჭეიშვილს დიდი მასალა დაუგროვდა, რომელიც აქცია რომანად „ასკილის წითელი ყვავილი“. ეს რომანი პირველად 2003 წელს გამოიცა. ფაქტობრივად, მწერალი ერთდროულად მუშაობდა სცენარზეც და რომანზეც.[287]

რეზო ჭეიშვილის რომანი საბჭოთა სისტემის, საბჭოთა საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივ დეგრადაციას ასახავს. მასში რამდენიმე ცენტრალური სიუჟეტური ხაზია: ლალისა და დუგლას ხეიძის ურთიერთობა, დავერო მიქაშავიძის ამბავი, ჟორა ოგანეზაშვილის, ბესოს, მიტროფანეს ისტორიები, ასკილის საქმე...

„დაბა ნიქორში (არგვეთის ოკრუგი), მენაღმეთა დასახლებაში, ასკილის წვენით მოიწამლნენ ადგილობრივი მცხოვრებლები. არის მსხვერპლი. ამოწყდა მენაღმე ირვინგ ბესარაბიძის ოჯახი“[288]. დაიწყო გამოძიება.

ფილმში ავტორებმა ეს ცენტრალური ხაზი დატოვეს, ასკილის საქმე, რომელშიც თითქმის ყველა პერსონაჟია ჩართული და ყველა დამნაშავე აღმოჩნდება.

რომანის ერთ-ერთი მთავარი გმირი დუგლას ხეიძეა. იმ ქარხნის დირექტორი, რომელმაც ასკილის წვენი გამოუშვა. მისი საყვარელი სიმღერაა: „დუგლასი ვარ ხეიძე,/ წარმოვიშვი ხეირზე./მამამ ადრე დამტოვა,/უნდა დარჩე მარტო მამ!../ გაჭირვებამ გაქცევა/მას-წავ-ლაა.../ ბასილაძე ვენორიმ/ ჩემნაირი ბარ-ორი/ გა-ზაარ-დაა.../ ფულის შოვნის პირდაპირი,/ თუ არ

[287] ჭეიშვილი ქ. ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი.

[288] ჭეიშვილი რ. ასკილის წითელი ყვავილი, თბ., „პალიტრა L“, 2010, გვ. 28.

მოგხვდა ბირდაბირი,/ მილიონი ხერ-ხი-ა./ მამამ ადრე დამტოვა,/ ბედმა არ მიმატოვა,/ შენ დაუკარ, შალვოვიჩ,/ ოსა!..“.

ფილმში დუგლასი ცენტრალური ფიგურაა და განსხვავდება რომანის გმირისგან იმით, რომ გაცილებით დახვეწილია, ნასწავლი, გემოვნებიანი, უკრავს ფორტეპიანოზე და უფრო თავაზიანია. ფულის სიყვარული, ფარისევლობა, სიცრუე, მომხვეჭელობა, დაუნდობლობა, მოღალატეობა ორივე დუგლასს საერთო აქვთ.

ფილმში მართლაც ორი დუგლასია, უფრო ზუსტად კი, დუგლას ხეიძისა და მისი უფროსის, ზაზა ლევანოვიჩ აფარიძის როლს ერთი და იგივე მსახიობი, ზურაბ ყიფშიძე ასრულებს.

ერთი ყაიდის ტანსაცმელი, ვარცხნილობა, კაბინეტი აქვს ორივეს. ისინი ერთმანეთის ასლები არიან. ზაზა ლევანოვიჩის შესახებ განსხვავებული მხოლოდ ის ვიცით, რომ ადრე პოლიციაში მუშაობდა. მაინც უსმენენ და უთვალთვალებენ, ისევე, როგორც დუგლას ხეიძეს, ან ნებისმიერ პერსონაჟს ფილმში. ყველგან ჩამწერი მოწყობილობებია დამონტაჟებული, იწერენ და იღებენ ყველაფერს - პირადი ცხოვრებიდან დაწყებული საქმიანი ურთიერთობებით დამთავრებული. ამასთან, ჟურნალისტებიც გამუდმებით იქვე არიან, სადაც რაიმე ხდება. პირდაპირ ეთერში აშუქებენ შეუმოწმებელ ინფორმაცის, დაკითხვებს, სამედიცინო პროცედურებს, შეხვედრებს.

ფილმის გამოსვლიდან ერთი ათეული წლის შემდეგ კინომცოდნე გიორგი გვახარია წერდა: „2004 წლის დეკემბრის ცივ დილას არც ხელისუფლების წარმომადგენლები მოსულან კინოს სახლში, არც კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარე ელდარ შენგელაია (არადა, კმაყოფილი დარჩებოდა: მის ფილმს “ექსპრეს-ინფორმაცია”, რომელიც კრიტიკოსებმა 90-იანი წლების დასაწყისში დაიწუნეს, ამჯერად ლამის “ფილმი-წინასწარმეტყველება” უწოდეს)...“.[289]

სამწუხაროდ, რაც დრო გადის ფილმის გადაღებიდან, მით უფრო ემსგავსება ჩვენი საზოგადოება „ექსპრეს-ინფორმაციაში“ ნაჩვენებ გროტესკულ რეალობას. თვალთვალი, მოსმენები, პირადი ცხოვრების ამსახველი კადრების გადაღება და გასაჯაროება დღეს აღარავის უკვირს, ფილმის ეკრანებზე გამოსვლის დროს კი ცოტა გადაჭარბებული ჩანდა და ასეცაა, რადგან ეს მხატვრული ხერხი იყო.

„ექსპრეს-ინფორმაცია“ ჟურნალისტური გამოძიებით იწყება. საქმეს სამართალდამცავებიც იძიებენ: განსაკუთრებულ საქმეთა მთავარი გამომძიებელი მურმან ქვათარაძე, უფროსი გამომძიებებლი ვაშაკიძე და უმცროსი გამომძიებელი უშვერიძე. მათ, მართალია, 30-იანი წლების „სამეულებისაგან“ განსხვავებით, განაჩენის გამოტანა არ შეუძლიათ, მაგრამ უფროსობის დავალებით, ნებისმიერ ადამიანს დასდებენ ბრალს აბსურდული ბრალდებით.

[289] გვახარია გ. ყველაფერი საკმაოდ მშვიდად, ცოტა არ იყოს, „მდორედაც“ დაიწყო. https://www.radiotavisupleba.ge/a/1538718.html, დეკემბერი 12, 2004, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

რომანში მეტი პერსონაჟია: მიტროფანე, ლალი და ბესო ღამბარაშვილები, დუგლასი და მისი ცოლი - ქალბატონი ნანი, დავერო მიქაშავიანიძე, ხომეშურიძე არჩილი, სერბელაძე ნაომი, ეზეკი ლაშა, ქვათარაძე მურმანი, ხარისჩლიქაშვილი ბორისი, ბოგვი სიმონი, ჟორა ოგანეზიშვილი, ჭობი ურიგიძე და სხვები. ზოგის ისტორია დასაწყისიდან ბოლომდე გრძელდება, ზოგის - ეპიზოდურად შემოდის, მაგრამ მთლიანობაში, რჩება შთაბეჭდილება, რომ სხვადასხვა გმირთა მრავალფეროვან კალეიდოსკოპს ვუყურებთ, რომელიც პერიოდულად თავბრუსაც გვახვევს.

იმის მიუხედავად, რომ ფილმში ამდენი პერსონაჟი არაა, სიმრავლის განცდა მაინც რჩება. ამბის თხრობის ტემპი და გმირები სიჭრელის შეგრძნებას ტოვებენ და ეს ჭეიშვილისეულია. მართალია, რეზო ჭეიშვილი 60-იანელია, მაგრამ 90-იან წლებში მის გმირებს დაკარგული აქვთ 20-30 წლის წინანდელი პოეტურ-იგავური საბურველი, გარკვეული რომანტიზმი და ისეთი დაუნდობელი სიშიშვლით გვიჩვენებენ თავიანთ უარყოფით თვისებებს, რომ ძნელია, რომელიმეს უთანაგრძნო. ეს 90-იანი წლებია, რომლებმაც გავლენა მოახდინეს სცენარისტზეც, რეჟისორზეც და მათ გმირებზეც.

პერსონაჟები სინანულის გარეშე ცხოვრობენ, როგორც მტაცებლები. იტაცებენ ყველაფერს, რაზეც ხელი მიუწვდებათ, მათ შორის, წესიერი ადამიანის სახელსაც, რომლითაც თავსაც იწონებენ-ხოლმე;

„- მე სიკეთე მწამს, ჩემო ბატონო... სიკეთე, მორალი, პატიოსნება, სამაგიეროს არგადახდა, არა კაც კლა, პატივი ეცი მამასა შენსა, დედასა შენსა... ეს მწამს წმინდა წიგნებისა, ზღაპრების არ მჯერა... კიდევ რა: ტრადიცია მწამს ეკლესიური, - რიტუალი, რელიგიაში - ეროვნული... სამყარო შეუცნობადია. ადამიანი აწესრიგებს პროცესებს, რომელიც მოწესრიგებულია, იგი მართავს, რაც მართულია. სამყარო წესრიგდება, პროცესები იმართება სხვაგან, ჰარმონია ტრანსცენდენტულშია და არა მიწიერში და მაინც, ყოველივე ძნელი წარმოსადგენია უადამიანოდ, სიცოცხლე - უიმისოდ...

- მერე ადამიანი რა გასაჩენი იყო?...“[290]

ეს ამონარიდია რომანიდან და ფილმში არ შესულა, მაგრამ კითხვა - „ადამიანი რა გასაჩენი იყი?“ ფილმის მაყურებელსაც შეიძლება დაებადოს, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ხედავს, როგორ ისვრიან ფილმის გმირები იარაღიდან (ხელყუმბარებიდან, პისტოლეტებიდან, ავტომატებიდან, ნაღმმტყორცნებიდან). მსროლელებს შორის არიან კაცები, ქალები, მოხუცები, ექიმები, ჟურნალისტები, ჩვენი გმირები... ეს სცენა ტრაგი-კომიკურ ჟანრშია გადაწყვეტილი.

„ექსპრეს-ინფორმაციაში“ კარგად აისახება ის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, რომელშიც ნაწარმოები შეიქმნა: ახალ ეკონომიკურ სისტემაზე გადასვლის სირთულეები, მინიშნება ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაზე, სამოქალაქო ომი, ხელისუფლების ძალადობრივი

[290] ჭეიშვილი რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 81

დამხობა, უკანონობა, სამხედრო დიქტატურის დამყარების მცდელობა, მოსმენები და თვალთვალი, გამდიდრებულ „ახალ ქართველთა“ ფენის შექმნა, და ა.შ.

აქ და ამ სიტუაციაში ადამიანებს საკუთარი ინტერესები ამოძრავებთ მხოლოდ. რომანში გვხვდება ეპიზოდი, რომელიც ფილმში არაა:

„- ეკლესიას ხედავ?

- აბა ეკლესია? - სახე მოიჩრდილა ბესომ.

- სად იყურები, კაცო, აქეთ, - რკინიგზის გააღმა, ბარაკებამდე.

- ჰო, ჰო, კი, ვხედავ, შევხედე!

- პატარა ეკლესიაა, ძველი, დაფხავებული... ის ტერიტორია ჩვენია. კაი ხანია შემოგვიმტკიცა ქონების მართვის სამინისტრომ, ქალაქის საბჭომ ....ის ტერიტორია ასათვისებელი გვაქვს, დიდი და თანამედროვე საწყობ-მაცივარია ჩასადგმელი, პროექტი გვაქვს, მაკეტიც, - გაჩვენებ. ყველაფერი უზურშია, - მხოლოდ, აქ არის ერთი ნო... ეკლესიის დანგრევის ნებართვა არა გვაქვს, ძეგლთა დაცვა ვერ შევკერეთ ჯერ, ჯერჯერობით... შენ უნდა მიხვიდე ჩერქეშოვთან და იმ ეკლესიის აღება უნდა სთხოვო, დანგრევა კი არა - აღება, ასე აჯობებს. მამაშენს დიდ პატივს სცემს ჩერქეშოვი და უარს არ გეტყვის, ძეგლთა დაცვას მერე მოვუვლით, ძველია მაინც თქვა, უთხარი,ათი საუკუნეა თურმე, ასე დგას, არც იყიდება, არც იქცევა. გამოვასწორებთ, გავამშვენიერებთ ფართობს-თქვა, შენც ხომ ხედავ, რაფერაა მიჩათლახებული იქაურობა... დადგენილება უნდა გამოიტანონ, ხარჯზე არ დავიხევთ. იმის შემდეგ ავაშენებთ სასაკლაოს, ხორცის საწყობს და დაგნიშნავთ საწყობის ან სასაკლაოს გამგებლად. სხვას ჩაგვისვამენ დირექტორად, მაგრამ შენ იქნები პასუხისმგებელი გამგებელი, ხვდები, ხომ? არ არის ცუდი საქმე, მე მგონი, შევთანხმდეთ, მოიტა ხელი!

ხელი არ ჩამოართვა გახევებულმა ბესომ“.[291]

ბესო განსხვავდება სხვებისგან. პერსონაჟებს შორის ერთადერთია, რომელიც პრეზიდენტის საგანგებო ბრძანებით შეწყალებულ 67 ეჭვმიტანილსა და 107 რეაბილიტირებულს შორის არ არის. მკვლელებს, ქურდებს, ყაჩაღებს, ნარკობიზნესში ჩართულებს, მექრთამეებს იწყალებენ, ბესოს - არა. მისი დანაშაული უპატიებელი აღმოჩნდა.

„ბესარიონ (ბესო) მიტროფანეს ძე ღამბარაშვილს სახელმწიფო ქონების (მოტოციკლი „ჰარლეი 205“) ხელყოფისათვის, მართლწესრიგის უგულებელყოფისათვის, ორგანოს მუშაკებისადმი ხელის აწევის გამო, მიესაჯა თავისუფლების აღკვეთა ხუთი (5) წლით, მკაცრი რეჟიმის შრომა-გასწორების კოლონიაში მოხდით და საარჩევნო ხმის უფლების ჩამორთმევით საპატიმრო ვადის გასვლის შემდეგ - ორი წლით[292] - ვკითხულობთ რომანში.

[291] იქვე, გვ. 92.

[292] ჭეიშვილი რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 228.

ფილმში ბესოს განაჩენი უფრო მძიმეა. პატიმრობის ვადა 4-დან 8-წლამდე ეზრდება და მისი გასვლის შემდეგ 10 წლით ჩამოერთმევა ხმის მიცემის უფლება.

რომანში ბესო ღამბარაშვილი (ფილმში - გაბაშვილი) ძალიან მნიშნელოვანი ფიგურაა. მთელ ნაწარმოებში ერთადერთია, რომელსაც არ მოსწონს, რაც მის ოჯახში, გარშემო, ქვეყანაში ხდება და ვერ ეგუება რეალობას, ჩანს, რომ სინდისი აწუხებს. ამიტომაც ბესოს ცხოვრება ვერ შედგა. სავარაუდოდ, ის თამაშობს, სვამს. გამუდმებით პრობლემები აქვს სამართალდამცავი ორგანოს წარმომადგენლებთან, თავის წრეში ბესოს სერიოზულად არ იღებენ, ყავს მოვალეები.

რომანი მისი სცენით იწყება და მთავრდება. რეზო ჭეიშვილი ამ გმირის მაგალითზე გვიჩვენებს, რომ, ვინც კონკრეტული საზოგადოების თამაშის წესებს არ ეთანხმება, გაირიყება. მილიციის მოტოციკლეტის დაზიანება უპატიებელი დანაშაული აღმოჩნდა ბესოსთვის.

ფილმში ბესოს როლი ეპიზოდურია. ვხედავთ, რომ მოტოციკლეტს დაეჯახა, მაგრამ, რატომ გააკეთა ეს, არ ვიცით. რა თქმა უნდა, დადებითი პერსონაჟი არაა, მაგრამ ყველასგან მაინც განსხვავდება. მისი ხასიათი ფილმს ძალიან აკლია. ბესოს საპირწონედ, რეზო ჭეიშვილი მის დას, ლალის ანიჭებს მეტ ადამიანურობას.

ლალი შუშის ქარხნის დირექტორის, მიტროფანე ღამბარაშვილის ქალიშვილია, ცოლიანი კაცის, დუგლას ხეიძის საყვარელი. ასკილის საქმის გამო, დუგლასს ისედაც პრობლემები აქვს და მისი და ლალის ურთიერთობის გამჟღავნება არ აწყობს, ამიტომაც საქმრო შეურჩია - ჟორა, იგივე ბიჭიკო, საბუთებით, ტარიელ ოგანეზიშვილი (ფილმში ოგანეზაშვილი). დაბრკოლებას არ წარმოადგენს ფაქტი, რომ საქმრო უკვე გარდაცვლილია და მალე მისი 40 იქნება. ის მოკლეს და იმ სასაფლაოზე წევს, რომლის დირექტორიც ლალის ბიძა, დავერო მიქაშავიანიძეა. სიმღერის მოყვარულ დავეროს ერთი პრობლემა აქვს - გეგმას ვერ ასრულებს. „არ არის ნედლეული, მე ხომ არ დავიმარხები?!“ ეუბნება დავერო ზაზა ლევანოვიჩს.

მეგობრობს ბიძა-დისშვილი და ლალის ხელმოწერის საკითხს დავერო აგვარებს. ნაცნობი ნოტარიუსი, რომელმაც ქორწინება უნდა გააფორმოს, ურჩევს ლალის - ჯობია დაორსულდეო. ლალის პრობლემა აღმოაჩნდა - ბუნებრივი გზით ვერ ორსულდება და თანხმდება ექიმ არჩილ ხომეშურიძის ექსპერიმენტში ჩართვას, რომელიც, დონორის დახმარებით, ხელოვნურ განაყოფიერებას გულისხმობს (როცა „ასკილის წითელი ყვავილი“ იწერებოდა, ხელოვნური განაყოფიერება სამედიცინო სიახლე იყო და ბევრი სკეპტიკურად უყურებდა).

რომანში იუმორითაა დაწერილი დონორის შერჩევის პროცედურა - მისი ანონიმურობის შესანარჩუნებლად, საბუთებში მხოლოდ სამედიცინო პარამეტრებია მითითებული, განაყოფიერების მსურველებს კი მათ წელსქვევით გადაღებულ შიშველ ფოტოებს უჩვენებენ ასარჩევად.

რეზო ჭეიშვილი სკაბრეზულობისა და უხამსობის ზღვარზე გადის და მკითხველი ამ სცენის კომიკურობას აღიქვამს. აღნიშნული სცენა, რა თქმა უნდა, არ შევიდა ფილმში. აქ იუმორისა და აბსურდის გასაძლიერებლად, სხვა სცენებია აქცენტირებული. მაგალითად, გარდაცვლილი ბიჭიკო ოგანეზაშვილის საჯარო დაკითხვა. მისი აჩრდილი პასუხებს იძლევა კითხვებზე და მითითებისამებრ, ადგილს იცვლის, ჭრილობის უკეთ საჩვენებლად.

ეს სცენა ციტატაა აკირა კუროსავას ფილმიდან „რაშომონი“, ოღონდ გროტესკული. ამ სცენასაც თავისი წინამორბედი ჰყავს რომანში: გარდაცვლილი ოგანეზიშვილს ლალი ხედავს, როცა საავადმყოფოში წევს და ცუდადაა.

ფილმში ლალი შეყვარებული, გულუბრყვილო, ცოტა სულელი ქალია, რომელიც თავისი მამაკაცის გამო ყველაფერზე თანხმდება, თუმცა, აღიარებს, რომ მაინც ვერ გაიგო, რატომაა საჭირო დაორსულება და ბავშვის გარდაცვლილი კაცის გვარზე ჩაწერა.

რომანის ლალი უფრო დაუნდობელია. ხელოვნური განაყოფიერება ჩაიტარა, მაგრამ ნაყოფის თავიდან მოშორება უნდა. ორსულობის მეშვიდე თვეზე ხელწერილი დაწერა და მოითხოვა: ნაყოფი დაჭერით და ამოიღეთო. ავტორი გვიჩვენებს,რომ ამ პერსონაჟს მომავალი არ აქვს.

საინტერესოა, როგორ გადაჰყავს რეზო ჭეიშვილს რომანის გმირები ფილმში. იგი სცენარისთვის და-ძმას, ლალისა და ბესოს ცოტათი უცვლის დანიშნულებას და ხასიათებს. ბესო მესამეხარისხოვან გმირად იქცევა, ლალი კი ის გმირი ხდება, რომელსაც უნდა გაუგოს მაყურებელმა და უთანაგრძნოს. დანარჩენ პერსონაჟებს კი რთულია, რომ უთანაგრძნო (ეს ეხება მთავარსაც და ეპიზოდურ გმირებსაც),

მაგალითად, უცებ ვიღაც ჩამოიქროლებს მანქანით და უმიზნო სროლას ტეხს; თანამშრომელს, ვითომ შემთხვევით, სასაწყობე მაცივარში ჩაკეტავენ, პარასკევ საღამოს და ორშაბათამდე გაიყინება; კაცმა მშობლების საფლავი გაყიდა, მაგრამ, მათი სხვაგან გადასვენებით, თავი არ შეუწუხებია და იქვე დატოვა - ძვლებიანად გაუყიდია საფლავიო - ამბობს მესაფლავე. ირკვევა, რომ ისინი, რომლებიც ასკილის საქმეს იძებენ, არაფრით არიან სხვებზე უკეთესები. „დაანებე თავი კანონებში ქექვას“ - ეუბნება უფროსი აფარიძეს, რათა ასკილის საქმის გამოძიება დროზე დამთავრდეს. კანონი არავის სჭირდება და არც აინტერესებს. იგივე ეხება ჟურნალისტებს, ექიმებს... ყველაფრის მიუხედავად, მაყურებელი არ ბრაზობს მათზე. ეცინება.

ჭეიშვილისა და შენგელაიას იუმორი კარგად ჩანს სცენებში, რომლებშიც პოლიტიკურ სიტუაციებზეა მინიშნება: ზაზა ლევანოვიჩის კაბინეტში, მაგიდის თავზე კოსტუმში გამოწყობილი კაცის პორტრეტი ჰკიდია. როცა მასთან თეთრპერანგიანი წვეროსნები, „ლურჯები“ მიდიან სასაუბროდ („მწვანეების“ კომიკური ვარიანტი), ჩინოვნიკი ამ პორტრეტს აბრუნებს და იქ ჩოხიანი კაცის პორტრეტი ჩანს. დრო გადის, ქვეყანაში სიტუაცია იცვლება და

კედლიდან ახლა ავტომატიანი კაცი იბღვირება, ბოლოს კი, უთავო კაცის სურათი ჩანს, რომელსაც ნებისმიერ დროს შეიძლება შეეცვალოს სახე.

ფილმში ყოველივე ალეგორიის და აბსურდის ესთეტიკის მეშვეობითაა გამოკვეთილი. რეზო ჭეიშვილი რომანშიც და სცენარშიც, აბსურდს, ძირითადად, სიუჟეტური ხაზის მეშვეობით ქმნის. თუ „ცისფერ მთებში“ აბსურდის უმიზნო და ხშირად გამეორებული დიალოგებით იკვეთება, აქ თავად ამბავია აბსურდული. ყველამ ყველაფერი იცის. ყველა ერთმანეთს უსმენს და უთვალთვალებს. ხშირად ჩანს კამერა, ყველგან ჟურნალისტები არიან.

თვალთვალისა და მიყურადების თემა ახალი არ არის იმ პერიოდის მაყურებლისთვის. თუ სახელმწიფო გადაწყვეტს, რომ აკონტროლოს მოქალაქეები, იცოდეს, რას აკეთებენ, ამბობენ და ფიქრობენ ისინი, ამას ტექნიკური საშუალებების გამოყენების გარეშეც ახერხებს, რის მაგალითადაც 30-იანი წლების გახსენებაც საკმარისია. შესაძლოა ამიტომაც, ნაწარმოების გმირების მხრიდან ეს სრულიად ბუნებრივად აღიქმება.

აბსურდულია სცენა შუშის ქარხანაში, სადაც ჟურნალისტები ინტერვიუს იღებენ ქალისგან, რომელიც წუნდებულ ბოთლებს ამსხვრევს ბეტონზე დანარცხებით.

„- მაინც რამდენ ბოთლს აცამტვერებთ, თუნდაც დღეში?

- დღეში? წუნდებულ ბოთლებს გააჩნია, ხან მეტია, ხან - ნაკლები...

- მხოლოდ წუნდებულ ბოთლებს ამსხვრევთ?

- რატომ? - არა. როცა წუნდებული არ მოდის, უწუნდებულოს, ესე იგი, კარგებსაც ვამსხვრევთ, აბა, წარმოებას ხომ არ გავაჩერებთ!

- სწორი ბრძანებაა. ძნელი არ არის ხელით შრომა?

- რასაკვირველია, ძნელია.

- რამე თუ იღონა კვლევით ექსპერიმენტალური ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭომ თქვენი შრომისა და ჰიგიენური პირობების გასაუმჯობესებლად, შესამსუბუქებლად, გასაიოლებლად?

- როგორ არა, აქაა ბოთლსამსხვრევი აპარატი „ემ კა შვიდი“. საუცხოო აგრეგატი იყო, არის კიდეც, თუმცა ბოთლებს შორს ისვრის...

- ეს კარგია თუ ცუდი?

- შორს რომ ისროდა? რომ ისვრის?

- დიახ.

- კარგიცაა და ცუდიც, რაც შორს ისვრის, უკეთესია, მაგრამ მოედანი არ გვყოფნის, ტერიტორიის გაფართოებაზე არავინ ზრუნავს...“.[293]

ფილმში ელდარ შენგელაია კინოხერხებით კიდევ უფრო ამძაფრებს აბსურდულობის ხაზს, მაგალითად: ეპიზოდი, რომელშიც „ჭრელო პეპელას“ ფონზე არბევენ მოშიმშილე „ლურჯების“

[293] ჭეიშვილი რ. დასახელებული წიგნი, გვ. 150-151.

საპროტესტო აქციას. იგივე „ლურჯები“, ხელისუფლების შეცვლის შემდეგ, კოსტუმებში გამოეწყობიან და ამჯერად კულტურის კომისიას წარმოადგენენ.

ფილმს „ექსპრეს- ინფორმაცია“ ცენზურასთან დაკავშირებული პრობლემები არ შექმნია. მისი პრობლემები უფრო ფინანსურ და ტექნიკურ საკითხებთან იყო დაკავშირებული, ასევე ფაქტთან, რომ რეჟისორი თავად იყო ჩართული იმდროინდელ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და მუშაობას ბოლომდე ვერ მიუძღვნა თავი.

პროექტი, სახელწოდებით, „ასკილის წითელი ყვავილი“, 1989 წლის 3 აპრილს შეიტანეს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“, 1991 წლის თემატურ გეგმაში, როგორც სახელმწიფო შეკვეთა, რისთვისაც დამკვეთმა (სახელმწიფომ) 790 ათასი მანეთი გამოჰყო.

1989 წლის 3 აპრილი სწორედ ის დღე იყო, როდესაც აფხაზეთის ავტონომიურმა რესპუბლიკამ საქართველოდან გამოყოფისა და თავის დამოუკიდებელ რესპუბლიკად გამოცხადების გადაწყვეტილება მიიღო. მეორე დღიდან კი დაიწყო საპროტესტო მიტინგები თბილისში, რომლებიც საბჭოთა კავშირიდან საქართველოს გამოყოფის მოთხოვნაში გადაიზარდა და 9 აპრილის ტრაგედიით დასრულდა.

ფილმზე სამუშაოდ აღარავის ეცალა. 21 აპრილს, მოსკოვის კინოს სახლში, ელდარ შენგელაიამ, რომელიც იმ დროისათვის სსრკ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი იყო, პრესკონფერენცია მოაწყო, რომელზეც თავი მოუყარა საბჭოთა კავშირის გამოჩენილ კინომოღვაწეებს, ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენლებს, ინტელიგენციას, საზღვარგარეთის 14 ქვეყნის მასმედიის წარმომადგენლებს, საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს რამდენიმე დეპუტატს და აჩვენა ვიდეო მასალა 9 აპრილის შესახებ, გააცნო სიმართლე, რომელსაც სახელმწიფო მალავდა.[294] ელდარ შენგელაია დიდი ხნით ჩაერთო აქტიურ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში.

გასაკვირი არაა, რომ „ასკილის წითელი ყვავილის“ შემოქმედებითი ჯგუფი ვერ ჩაეტია ფილმის წელიწადნახევრიან მოსამზადებელ პერიოდში და მთავარი და ძირითადი როლების შემსრულებლი მსახიობების არჩევისთვის კიდევ ორი კვირით გაუგრძელეს ვადა. ეროვნულ არქივში ინახება შესაბამისი დოკუმენტები.

„მოსამზადებელ პერიოდში ყოფნის დროს შემოქმედებითმა ჯგუფმა კინოსტუდიის ხელმძღვანელობის წინაშე დააყენა საკითხი იმის შესახებ, რომ უარს აცხადებს სსრკ სახკინოსთან თანამშრომლობაზე, ხოლო რაც შეეხება ფილმის დამფინანსებელს, მათ ეს საკითხი მოგვარებული აქვთ - გამოიძებნა სპონსორი და კინოსტუდიასთან გაფორმებული ხელშეკრულების საფუძველზე მოხდება ფილმის წარმოება.

[294] პრესკონფერენცია მოსკოვის კინოს სახლში, გაზეთი „კომუნისტი“,# 95, 21.04.89.

ყოველივე აღნიშნულიდან გამომდინარე მოგმართავთ თხოვნით, რათა გვიშუამდგომლოთ სსრკ სახკინოსთან მხატვრულ კინოფილმზე „ასკილის წითელი ყვავილი“ სახელმწიფო შეკვეთის გაუქმების შესახებ“. [295]

ეს არის ამონარიდი წერილიდან, რომელიც რეზო ჩხეიძემ, როგორც კინოსტუდიის ადმინისტრაციული საბჭოს წევრმა, ოფიციალურად მიმართა საქართველოს იმდროინდელი კულტურის მინისტრის მოადგილეს, კინემატოგრაფიის მთავარი სამმართველოს უფროს ბესარიონ გუგუშვილს.

1991 წლის 7 თებერვალს რეზო ჩხეიძე უკვე სსრკ „სახკინოს“ თავმჯდომარეს უგზავნის წერილს, თხოვნით - ამოიღონ კინოსტუდიის შემოქმედებითი პროგრამიდან ორი ფილმი: ლანა ღოღობერიძის „ვალსი პეჩორაზე“ და ელდარ შენგელაის „ასკილის წითელი ყვავილი“ (ამასთან, იგი აღნიშნავს, რომ ფაქტი არ მიიღონ, როგორც შემდგომი თანამშრომლობის შეწყვეტა, რადგან „ქართული ფილმი“ ამზადებს მნიშვნელოვან სცენარებს, რომლებიც, სახელმწიფო დაკვეთით, უახლოეს ხანში უნდა განხორციელდეს).

XX საუკუნის ბოლოს დიდი რყევებისა და ცვლილებებს დრო იდგა, რაც აისახებოდა ადამიანებზე. ხელოვანი, რაც უნდა წარსულის ან მომავლის ამბებს ჰყვებოდეს, მაინც თავის თანამედროვეობაზე საუბრობს, იმაზე, რასაც იცნობს, რაც გარშემო ხდება. ამიტომაც, ხელოვნების ნაწარმოები ყოველთვის ატარებს თავისი დროის ნიშნებს.

ელდარ შენგელაია იხსენებს: „ექსპრეს-ინფორმაცია“ 1993 წელს დავამთავრე. „ცისფერი მთებიდან“ 10 წლის შემდეგ. გადაღების პერიოდი დაემთხვა დიდ მიტინგებს, თბილისის ომს, რევოლუციას, თანაც თვითონ ვმონაწილეობდი ამ ყველაფერში. დღისით აქციაზე, შეხვედრაზე ვიყავი, ღამით მივდიოდი სტუდიაში, სადაც ხშირად სინათლე არ იყო. კინოს ეს არ უყვარს. ადრე ფილმს რომ ვიღებდი, ყველა და ყველაფერი მივიწყებული მქონდა, ოჯახიც კი. თავში სხვა ფიქრი და საზრუნავი არ უნდა გიტრიალებდეს. ასეა ყველა რეჟისორი. ეს ფილმი ისეთი არ გამოვიდა, როგორიც ჩაფიქრებული მქონდა, ვერ ვიმუშავე. ეს არის ერთადერთი ფილმი, რომელიც ძირფესვიანად გადავამონტაჟე. ხელოვანისთვის ძალიან მტკივნეულია, როცა შენს ფილმს არ მიიღებს მაყურებელი, ანდა თვითონ უკმაყოფილო რჩები. მერე იწყება ფიქრი და ანალიზი“.[296]

სავარაუდოდ, მხოლოდ ეს არ იყო მიზეზი. მოვლენები ისეთი სისწრაფით ვითარდებოდნენ და რადიკალურად იცვლებოდნენ, რომ ფილმის ავტორები ვერ ასწრებდნენ, დიტანციიდან შეეხედათ მათთვის, მხატვრულად გაეაზრებინათ. ეს ეხება რომანსაც და ფილმსაც. თუ „ცისფერი მთების“ შემთხვევაში, ისინი დიდხანს აკვირდებოდნენ ერთფეროვან პერიოდს, „ასკილის

[295] სეა, ფ.52, ა.2, ს.1512.

[296] შენგელაია ე. დასახელებული წიგნი, გვ. 144

წითელი ყვავილისა“ და „ექსპრეს-ინფორმაციის“ შექმნისას, თავად იყვნენ ჩართულნი თავბრუდამხვევი სისწრაფით მიმდინარე მოვლენებში. ფილმში ეს მოვლენები, თითქმის პირდაპირ, ან გროტესკის ფორმით, ისეა ნაჩვენები, რომ ძალზე გადაჭარბებულად ჩანან.

1993 წელს მაყურებელს გაუჭირდა, ეცინა თავის ღია ჭრილობებზე და უფრო გაღიზიანდა, ვიდრე მოეწონა ფილმი. უნდა ითქვას, რომ არც დღესაა ის მოვლენები სასაცილო. ამასთან, შეიძლება აღინიშნოს, რომ ავტორებმა იგრძნეს - ადამიანების ასეთი დაცემა ქვეყნისთვის კიდევ დიდხანს მოიტანდა სავალალო შედეგებს.

„ხელოვნების ნაწარმოები გარკვეულ სიტუაციაში იბადება. უფრო მეტიც: ეს სიტუაცია ხშირად თავად ხსნის ნაწარმოებს, ხსნის ყველა მის ელემენტს მათ მატერიალურობაში. მაგრამ ვინაიდან ნაწარმოები არ დაიყვანება ამ ელემენტების ჯამზე, მაშასადამე ის, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, ვერ აიხსნება სიტუაციით, თუმცა მის გარეშე არსებობაც არ შეუძლია“.[297]

ზღვარი სწორედ ამბის დოკუმენტურობასა და მის მხატვრულ ასახვაზე გადის.

IV. V

ჭაში

მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ჭა“ ელდარ შენგელაიამ 2020 წელს გადაიღო. ეს, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ მოთხრობის პირველი ეკრანული ვარიანტი არაა.

რეზო ჭეიშვილის ეს ნაწარმოები 1988 წელს რეჟისორმა პავლე ჩარკვიანმა აქცია მოკლემეტრაჟიან ფილმად (სცენარის ავტორი პავლე ჩარკვიანი).

ერთ პატარა ქუჩაზე ბრიგადა ჭას თხრის, მაგრამ არც მუშებმა იციან, რატომ და რისთვის თხრიან და არც იქ მაცხოვრებლებმა.

„აი, ეს ჭა არც არაფერს იერთებს და არც არაფერს უერთდება“- საბოლოოდ გაარკვევს ივანე (ვანიჩკა) საყვარელიძის გმირი. როგორ გვახსენებს ეს ამბავი აბელი-სეთურის მითითებით გვირაბის თხრის ამბავს, ჭაბუა ამირეჯიბის რომანიდან და გიგა ლორთქიფანიძის ფილმიდან

[297] ლეკბორაშვილი მ. სამოციანელების „არასაბჭოთა“ კინო. https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-55-23/910-2018-06-27-09-28-53, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

„დათა თუთაშხია“, ან უფრო დრამატულ ამბავს ლონდონიდან ბომბეიმდე გვირაბის გაყვანის შესახებ თენგიზ აბულაძის ფილმიდან „მონანიება“.

„ჭა“ 3 წელი შემოდებული იყო თაროზე და მას მხოლოდ საქართველოს რესპუბლიკაში ჩვენების უფლება ჰქონდა (ამბობს რეჟისორი ლაშა ბაშარულისა და ლია ასიტაშვილის დოკუმენტურ ფილმში „პავლე ჩარკვიანი -თავისუფალი კაცი“).

ელდარ შენგელაიას, ამავე სახელწოდების, ფილმის სცენარის ავტორია ამირან დოლიძე (ამ დროისათვის რეზო ჭეიშვილი უკვე გარდაცვლილი იყო).

ფილმის სიუჟეტი ძველი თბილისის ერთ ქუჩაზე ვითარდება. მეზობლები შეწუხებული გამორბიან ეზოში, რათა გააჩერონ მუშები, რომლებიც ჭას თხრიან. წყალი ამოხეთქავს, მილების შეერთებას ვერავინ ახერხებს და ასეთ „შადრევანში“ იწყება ფელინისეული საყოველთაო მხიარულება, კარნავალი ნიღბების გარეშე.

როგორც რეჟისორმა თქვა, ფილმი პოზიტიური, ქართული იუმორითა და სიმღერებით გაჯერებული გამოვიდა. რა გვიხარია, როცა ყველაფერი მოშლილია, არეული და თავზე გვაწვიმს? იქნებ ჩვენ სწორედ ასეთი ხალხი ვართ და ყოველთვის ვპოულობთ მხიარულების საბაბს? რეზო ჭეიშვილის სატირული კომედია იუმორით სავსე, ლაღ და ხალისიან კომედიურ ფილმად იქცა.

კინომცოდნე, მანანა ლეკბორაშვილი წერს: „60-70-იანი წლების „ქართული კინოს ფენომენი“ საბჭოთა ცენზურის პირობებში შეიქმნა.

... მარადფხიზელი და არცთუ სულელი ცენზურის აპარატი ფარ-ხმალს არ ყრიდა. ბოლო სიტყვის უფლება მაინც მათ ეკუთვნოდათ. წვრილმანი და ხშირად აბსურდული „გამოკიდებების“ გარდა, მის არსენალში რჩებოდა საკმაოდ ქმედითი იარაღი: ფილმისათვის მინიჭებული დაბალი კატეგორია, შესაბამისად, ასლების უმნიშვნელო რაოდენობა და როგორც შედეგი, საბჭოთა მოსახლეობის უდიდესი ნაწილისთვის უჩინარი კინემატოგრაფი“.[298]

როდესაც საბჭოთა კავშირი დაიშალა, ცენზურა აღარ არსებობდა და სათქმელის შეფარვით თქმა აღარ იყო საჭირო, ბევრი ხელოვანი, მათ შორის, კინემატოგრაფისტი, საჯარო სივრცეში გადავიდა და პირდაპირ დაიწყო პოზიციის გამოხატვა. ერთ-ერთი მათგანია ელდარ შენგელაია. ფილმი, რომელიც მან იმ პერიოდში გადაიღო, სათქმელის პირდაპირ თქმას უფრო ჰგავდა, ვიდრე მის მხატვრულ ასახვას. მიუხედავად იმისა, რომ „ექსპრეს-ინფორმაციაში“ ავტორი სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს იყენებს, პოსტმოდერნისტული სიჭრელით ათავსებს ერთმანეთან განსხვავებულ ეპიზოდებს, გამოკვეთილად აშარჟებს სიტუაციებს, იყენებს სარკაზმს, შედეგით თავადვე არაა კმაყოფილი.

[298] ლეკბორაშვილი მ. დასახელებული სტატია.

2004 წელს კინოკრიტიკოსების შეხვედრაზე ისაუბრეს იმდროინდელი ქართული კინოს მდგომარეობაზე და აღნიშნეს: „მთავარი არაა, რას აღწერენ ჩვენი რეჟისორები თავიანთ ფილმებში. მთავარი ისაა, რომ ქართულმა კინომ დაკარგა მხატვრული განზოგადების უნარი. თუკი საბჭოთა ეპოქაში ცენზურის მოტყუების საშუალება - „ეზოპეს ენა", ამავე დროს, მხატვრული განზოგადების სტიმული იყო, დღეს კინემატოგრაფისტებს თითქმის აღარავინ აკონტროლებს – რაც გინდა, ის გადაიღე, რაც გინდა, ის თქვი..."

კინოკრიტიკოს პაატა იაკაშვილის აზრით, ქართული კინო სრულიად მოუმზადებელი აღმოჩნდა ასეთი თავისუფლებისათვის: „ჩვენთან ძალიან ბევრი რამის ლაპარაკი მიდის, ისევე როგორც საზოგადოებაში – ილაპარაკე რამდენიც გინდა, მაგრამ გინდა შენ გილაპარაკია, გინდაც კატას უკნავლია. აქ იქმნება თავისუფლების ილუზია, ილუზია იმისა, რომ ჩვენ გვაქვს სიტყვის თავისუფლება, მაგრამ თუ გაგონილი არ იქნა ადამიანის ნათქვამი, ეს ილუზიაა, რომ არის თავისუფლება. შეიძლება სწორედ ეს განსაზღვრავს ხელოვანის პოზიციას".[299]

30 წელია საბჭოთა ცენზურა აღარ აწუხებს ხელოვანს. ქართველ კინემატოგრაფისტთა ახალი თაობა ეძებს და პოულობს სინამდვილის მხატვრული ასახვის საკუთარ ხერხებს. ძველი თაობის წარმომადგენლი, ელდარ შენგელაია კვლავ კომედიებს იღებს - ზღაპრულს, იგავურს, მხიარულს... ოღონდ, თითქოს ცოტათი სათქმელმა დაკარგა სიმწვავე. გინდ ჭურში ისხდნენ ელდარ შენგელაიას გმირები, გინდ, ჭაში, ისინი მაინც იცინიან და აცინებენ მაყურებელს, რომელსაც მისი გმირები ხან ეცოდება, ხან აბრაზებენ, ხან უყვარს კიდეც, როგორც დავით კლდიაშვილის გმირები.

და კიდევ, ფრანგი რეჟისორი, რენე კლერი წერს: „არ შეიძლება გახდე შენი ეპოქის ამსახველი მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს შენ გინდა. ზოგჯერ ეს უნებურად ხდება, როდესაც შთამომავლები ამის ღირსად ჩაგთვლიან. ის, ვისაც ნებისმიერ ფასად უნდა, რომ ეპოქის ამსახველი გახდეს, ცრუამსახველი გამოდის".[300]

რეზო ჭეიშვილი თავიანთი შემოქმედებით ეპოქის ამსახველია. ალბათ ამიტომაც ინტერესდებოდნენ ხშირად რეჟისორები მისი ლიტერატურული ტექსტებით. ჭეიშვილს არ უყვარს სინამდვილის შელამაზება, უფრო პირიქით, ზოგჯერ დაუნდობელი სიმართლით ამხელს თანამედროვეობას და სატირის გამოყენებით გვაცინებს მასზე. ჭეიშვილის სატირული კომედიებისგან განსხვავდება დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის" მიხედვით გაკეთებული სცენარი. რეზო ჭეიშვილი კარგად გრძნობს კლდიაშვილის თხრობის სტილს და ინარჩუნებს მას.

[299] გვახარია გ. დასახელებული სტატია.

[300] Клер Р. упомянутая книга, стр. 256.

დასკვნა

წინამდებარე საკვალიფიკაციო ნაშრომის „მწერალი-კინოდრამატურგები XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ კინოში“ კვლევის მთავარი თემაა ლიტერატურისა და კინოდრამატურგიის ურთიერთობა XX საუკუნის 60-იანი წლების სამ მწერალ, სცენარისტ, დრამატურგ - ერლომ ახვლედიანის, რეზო გაბრიაძის, რეზო ჭეიშვილის კინოშემოქმედების მაგალითზე.

სამივემ ლიტერატურული და კინემატოგრაფიული საქმიანობა ერთ პერიოდში დაიწყო და მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ლიტერატურასა და კინოში. ისინი 60-იანელთა კულტურული მოძრაობის ნამდვილი წარმომადგენლები არიან, ე. წ. იგავური კინოს თანაავტორები.

სათქმელისა და მოქალაქეობრივი პოზიციის, ცხოვრებასა და საზოგადოებაზე შეხედულების გამოსახატად ისინი ერთმანეთისგან განსხვავებულ ლიტერატურულ დრამატურგიასა და კინო დრამატურგიას მიმართავდნენ.

ნაშრომში შესწავლილი და გაანალიზებულია კონკრეტული მაგალითები, თუ რა თემები, ჟანრები, სახეები, პრობლემები, სათქმელი მოიტანეს ამ მწერლებმა ქართულ კინოში, რითი გაამდიდრეს ის, როგორი ფორმებით.

ნაშრომი იწყება კინოდრამატურგიისა და ლიტერატურის ურთიერთობის თეორიული ასპექტების კვლევით. საუბარია კინოდრამატურგიის რაობის, მისი განვითარების და პირველი ნაბიჯების შესახებ. ნაჩვენებია გზა - სცენარიუსებიდან ჩამოყალიბებულ სცენარებამდე.

კინოსთან წარმატებით თანამშრომლობდნენ მწერლები. მითუმეტეს, რომ პირველ სცენარებს, ხშირად, ლიტერატურული საფუძველი ედო. კინოში ხმის შემოსვლის შემდეგ, სცენარის წერისას, მწერლის საჭიროება კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდა. მწერლის ხელი დასჭირდა დიალოგებს, ახალი დრამატურგიული კონსტრუქციის გამართვას, „ცოცხალი“ გმირების დახატვას.

ქართულ კინოშიც ანალოგიური ვითარება იყო. ნაშრომში განხილულია ლიტერატურისა და ქართული კინოდრამატურგიის ურთიერთობა, მოძიებულია ინფორმაცია 60-იან წლებამდე კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შექმნილი ეკრანიზაციების შესახებ. მოძიებულია მასალა არა მარტო იმ მწერლებზე (ქართველი და უცხოელი), რომელთა ტექსტების ეკრანიზაცია მოხდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“, არამედ მათზეც, რომლებიც თავად მუშაობდნენ სცენარისტებად.

ხაზგასმულია 40-50-იანი წლების იტალიური ნეორეალიზმის გავლენა მსოფლიო კინემატოგრაფზე, კინოსცენარის განვითარებასა და მისი თანამედროვე ფორმის ჩამოყალიბებაზე, რომელმაც გავლენა ქართულ კინოდრამატურგიაზეც მოახდინა.

„მცირეფილმიანობის“ შემდეგ, ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაღებული რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის ფილმი „მაგდანას ლურჯა“ (სცენარის ავტორი კარლო გოგოძე), გახდა პირველი ქართული კინოსურათი, რომელიც ახალი კინოენით ამეტყველდა და მოამზადა საფუძველი 60-იანი წლებში ქართულ კინოში დაწყებული აღმავლობისათვის.

ნაშრომში განხილულია ამ პერიოდის კულტურული აღმავლობის მიზეზები ზოგადად მსოფლიოში, საბჭოთა კავშირში, საქართველოში და მისი შედეგები ქართულ კინოში.

ვინ იყვნენ ქართველი სამოციანელები, რა როლი შეასრულეს ახალი ქართული კინოს, როგორც ქართული კულტურის განუყოფელი ნაწილის, ჩამოყალიბებაში და კონკრეტულად ვინ იყვნენ ის ახალგაზრდა ქართველი მწერლები, რომლებმაც ქართველ რეჟისორებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს ქართული კინოს ფენომენის შექმნაში - ამ საკითხებზეა საუბარი ნაშრომში. ასევე განხილულია, თუ როგორი უნდა იყოს ეკრანიზაცია, რას ტოვებს და რას იღებს სცენარი ლიტერატურული ტექსტიდან, რას ფიქრობენ ამაზე კინორეჟისორები, კინოსცენარისტები, ლიტერატორები, რას ნიშნავს „კინემატოგრაფიული“ და „არაკინემატოგრაფიული“ პროზა, პროზაული და პოეტური ეკრანიზაცია.

ყველა ამ ზემოთჩამოთვლილი საკითხის განხილვისა და შეჯერების შედეგად გამოიკვეთა ლიტერატურისა და მწერლების როლი XX საუკუნის ქართულ კინოდრამატურგიაში. 60-იანი წლების ქართველ მწერალთა ჩართულობა სცენარის შექმნის პროცესში (სხვა მიზეზებთან ერთად) გახდა იგავური კინოს ჩამოყალიბების საფუძველი. გარდა იმისა, რომ ახალი თაობის მწერალმა-სცენარისტებმა შექმნეს ორიგინალური სცენარები ფილმებისათვის, მათ ლიტერატურული ტექსტები (საკუთარიც და სხვისიც) ისე „თარგმნეს“ კინოენაზე, რომ ეს არ ყოფილიყო მხოლოდ ამბის ილუსტრირება ეკრანზე.

ნაშრომის მეორე ნაწილი მწერლის, დრამატურგისა და სცენარისტის, ერლომ ახვლედიანის ლიტერატურული და კინომემკვიდრეობის შესწავლას ეხება.

უნგრელ რეჟისორ პეტერ მესაროშის „სულელი ბროწეულის ხე“ და რუსთაველის სახელობის ეროვნული თეატრის რეჟისორ რობერტ სტურუას „ვანო და ნიკო“ ერლომ ახვლედიანის მოთხრობების კრებულის „ვანო და ნიკოს“ ეკრანული და სასცენო ვარიანტებია. მათი ერთმანეთთან და ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შედარება კარგად გვიჩვენებს განსხვავებას ლიტერატურას, კინოსა და თეატრს შორის. სამივე მათგანს თავისი გამოხატვის ხერხები, თავის ენა აქვს და ერთი და იმავე ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა კინოსა და თეატრში განსხვავებული ფორმა მიიღო.

ყოველი სცენარისტის მუშაობის სტილი განსხვავებულია. ასევე განსხვავებულია მათი, სხვადასხვა რეჟისორთან მუშაობის პროცესიც, რადგან ეს ორი შემოქმედის თანამშრომლობას გულისხმობს.

ნაშრომში სისტემაშია მოქცეული ერლომ ახვლედიანის, სცენარზე მუშაობის სტილი, თავისებურებები. გამოკვეთილია სცენარისტის მუშაობა, სცენარის დაწერამდე, მოსამზადებელ ეტაპზე, მასალის მოპოვება და დახარისხება, თანამშრომლობა რეჟისორთან.

ნაშრომის მოსამზადებლად, სხვადასხვა არქივში მოძიებული ფილმების ლიბრეტოები, სცენარები, სარეჟისორო სცენარები და მათთან დაკავშირებული მასალა გვიჩვენებდა გზას ლიტერატურული პირველწყაროდან ფილმამდე. ამასთან, ყოველი ფილმი გარკვეული თემის აქცენტირების საშუალებას გვაძლევდა.

ოთარ იოსელიანისა და ერლომ ახვლედიანის „აპრილის“ მაგალითზე გამოჩნდა, თუ როგორ მუშაობდა ცენზურა 60-იანი წლების დასაწყისში და რა გახდა კინოსურათის აკრძალვის საფუძველი.

„აპრილი“ ერლომ ახვლედიანისა და ოთარ იოსელიანის დებიუტია. მასში არაა ტექსტი, დიალოგები. ავტორები გამოსახულებასთან ერთად მხოლოდ ხმებს და მუსიკას იყენებენ (ფილმის ლიბრეტოში კონკრეტული მუსიკალური მინიშნებებია).

ცენზურას არ მოეწონა ფილმის შინაარსი, მაგრამ, სიახლის გამო, არ მოეწონა ფორმაც.

იმ საკითხში, რომ ფილმის გმირებს არ სურთ იცხოვრონ ისე, როგორც ცხოვრობს ყველა და ფინალში ფანჯრიდან ყრიან ავეჯს, ცენზურამ ამბოხი დაინახა. ამასთან, მან ამბოხი ფილმის მხატვრულ ფორმაშიც დაინახა.

შემდეგი თემაა დიდი შემოქმედის პორტრეტის ასახვა კინოსცენარსა და ფილმში - „ფიროსმანის“ მაგალითზე.

რეალური ისტორიები და ფაქტები ნიკო ფიროსმანაშვილის შესახებ ორი სხვადასხვა სცენარის საფუძველი გახდა (ერლომ ახვლედიანისა და გიორგი შენგელაიას სცენარი და გიორგი ლეონიძის, ნოდარ წულეისკირისა და თენგიზ აბულაძის სცენარი), თუმცა, ფილმად მხოლოდ ერთი მათგანი იქცა.

ერლომ ახვლედიანის სცენარში ასახულ ნიკალას პორტრეტს ავტორის ხასიათის შტრიხები აქვს, ხოლო ფილმში ნაჩვენებ მხატვარს გიორგი შენგელაიას და ავთო ვარაზის ხასიათის შტრიხებიც ემატება. სცენარისა და ფილმის შედარება ამას ნათლად აჩვენებს. კიდევ უფრო ინფორმატიულია ორი შემოქმედებითი ჯგუფის შექმნილი სცენარების შესწავლა, რაც ცხადჰყოფს, თუ რამდენად განსხვავებული შეიძლება იყოს მიდგომა ერთი და იგივე თემის მიმართ.

რთულია, როდესაც ფილმი ეხება არა შემოქმედს, რომელიც იძლევა ინტერპრეტირების საშუალებას, არამედ დიდ მეცნიერსა და საზოგადო მოღვაწეს, გამორჩეულ პიროვნებას. როგორ უნდა აქციოს ავტორმა მისი რეალური სახე მხატვრულ სახედ, დაიცვას ისტორიული რეალობა და შექმნას მხატვრული რეალობა.

პროექტმა „ექვთიმე თაყაიშვილი“, ობიექტური მიზეზების გამო, ეკრანული განხორციელება ვერ ჰპოვა, თუმცა, ჩვენი კვლევისთვის ძალზე საინტერესოა. ამ სცენარზე მუშაობაში თავად ვმონაწილეობდი და მასალა, რომელიც დამიგროვდა, გვიჩვენებს, თუ როგორ ხდება ისტორიის მხატვრული გააზრება კინოში (კონკრეტულ შემთხვევაში).

ისტორიულ მოვლენებს ეხება ოთარ ჩხეიძის რომანი „ბორიაყი“. ის კარგად გამოხატავს ეროვნული თავისუფლების იდეას, რომელიც უმნიშვნელოვანესია ქართველ 60-იანელთა შემოქმედებაში. მას არაერთი ნაწარმოები მიეძღვნა. ამ იდეის კინოში ასახვის მცდელობაა გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, გიორგი შენგელაია), რომელიც „ბორიაყის“ მიხედვითაა გადაღებული. ლიტერატურულ ტექსტსა და კინოში საერთოა სათქმელი, შინაარსი და განსხვავებულია ფორმა. ეს სათქმელი და შინაარსი გადმოაქვს სცენარს, რომელიც უკვე შორდება ლიტერატურას, მაგრამ ჯერ არ არის კინო.

ერლომ ახვლედიანის შემოქმედების შესწავლისას, გამოიკვეთა თემა, რომელიც განსაკუთრებულია მწერლისთვის. ეს არის სამშობლოს თემა. მას ეძღვნება ახვლედიანის ლიტერატურული და კინემატოგრაფიული ნაწამოებების უმეტესობა, ამ თემაზე მსჯელობს პუბლიცისტურ წერილებში.

ნაშრომში მწერლის შემოქმედება განხილულია ხსენებული თემის ჭრილში. მაგალითებად მოტანილია ფილმები: კარლო ღლონტის „უსახელო უფლისციხელი“, ნოდარ მანაგაძის „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ და „ამაღლება“, ალექსანდრე რეხვიაშვილის „გზა შინისაკენ“, მერაბ კოკოჩაშვილის „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ .

ნაშრომის მესამე ნაწილი ეძღვნება მწერალ, დრამატურგ, მხატვარ და სცენარისტ, რეზო გაბრიაძის შემოქმედებას. განხილულია მისი გაკეთებული, უცხოური ნაწარმოებების ქართული ინტერპრეტაციები (ფილმები: „არ იდარდო“, „ქვევრი“, „სერენადა“).

ძნელია წარმოდგინო უფრო მეტად ქართული ფილმი, ვიდრე გიორგი დანელიას „არ იდარდოა“, რომელიც XIX საუკუნის ფრანგ მწერალ, კლოდ ტილიეს რომანის, „ჩემი ბიძია ბენჟამენის“ ქართულ ეკრანიზაციას წარმოადგენს. რა აქვთ საერთო რომანსა და ფილმს, რამდენად ახლოს არიან ისინი და რამდენად შორდებიან ერთმანეთს. როგორ შესძლო გაბრიაძემ ფრანგული რომანის ნამდვილ ქართულ ფილმად ქცევა და რამდენად შესაძლებელია, ვუწოდოთ ეკრანიზაცია ასეთ ვერსიას - ნაშრომის ამ ნაწილის კვლევის საგანია. შეიძლება ითქვას, რომ, გაბრიაძისა და დანელიას კინონაწარმოები არაფრით ჩამოუვარდება მის ლიტერატურულ პირველწყაროს.

იგივეს თქმა შეიძლება ფილმზე „ქვევრი“. ლუიჯი პირანდელოს ნოველა „ზეთის ჭურჭელი“ (იტალიურად - La Giara) რამდენჯერმე დაიდგა სცენაზე და განხორციელდა ეკრანზე. ირაკლი

კვირიკაძის „ქვევრი“ ერთ-ერთი მათგანია. სცენარისტ რეზო გაბრიაძის მიერ სიცილიიდან კახეთში გადმოტანილი ამბავი დიდი ოსტატობით გვიყვება ადამიანურ თვისებებზე, რომლებიც ყველგან საერთოა: სიხარბე და სიძუნწე, თანაგრძნობა და ურთიერთგატანა... ქართველი ავტორი ახერხებს ამ ისტორიის მოყოლას ისეთი ხალასი იუმორით, რომელიც არც ნაწარმოებშია და არც ძმები ტავიანების ფილმში „ქაოსი“, რომელსაც ვადარებთ „ქვევრს“.

რეზო გაბრიაძე თავისუფლად უდგება ეკრანიზაციას. ლიტერატურიდან გადმოტანილ გმირებს, სიუჟეტს, მის ხელში, შესაძლოა ოდნავ განსხვავებული სათქმელი მოჰქონდეთ, მაგრამ მიხაილ ზოშჩენკოს ნოველა „სერენადას“ შემთხვევაში, დრამატურგი სწორედ მთავარ სათქმელზე აკეთებს აქცენტს, ქართლოს ხოტივარის, ამავე სახელწოდების, ფილმში. დაუმორჩილებლობის თემა იშლება ფიზიკური ძალისა და სულიერი ძალის მქონე ადამიანების დაპირისპირებაში. თუ ნოველაში მოწინააღმდეგე აღიარებს დამარცხებას და „ბრძოლის ველს“ ტოვებს, ფილმში სიმპათია უჩნდება მთავარ გმირისადმი და ორივე გულწრფელად რიგდება.

„ამ ფილმს ავტორები, დიდის მოკრძალებით და უღრმესი პატივისცემით უძღვნიან პირველ ქართველ ცამსვლელებს...“ - ასე იწყება ეროვნულ არქივში დაცული სცენარის პირველი ვარიანტი, რომელიც ჯერ იქცა ფილმად „შერეკილები“, შემდეგ - მოთხრობად „უცხო ჩიტი“, ბოლოს კი მოთხრობად - „კილე შერები“. ეს ის ნაწარმოებია, რომელიც რეზო გაბრიაძის ხელში მუდმივად იცვლება. ყველა გამოცემაში განსხვავებული დეტალები და ნიუანსებია, თითქოს მწერალი პირდაპირ მზა ტექსტს კი არ აძლევს გამომცემელს, არამედ, ყოველ ჯერზე თავიდან წერს მას. შეიძლება ითქვას, რომ „შერეკილები“ ყველაზე მეტჯერ გადაიწერა, რაც ავტორისთვის მის მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ეს იგავური ფორმის ნაწარმოები განხილულია, როგორც დედალოსისა და იკაროსის შესახებ ბერძნული მითის გაბრიაძისეული ინტერპრეტაცია. აქვე, ვეძებთ მის კავშირს ქართულ მითებთანაც.

მხატვრობა და მწერლობა განუყოფელია რეზო გაბრიაძისთვის. იგი, წერის დაწყებამდე, ხატავდა თავის მომავალ გმირებს და ზოგჯერ ისინი „კარნახობდნენ“ სიუჟეტის განვითარებას, გარკვეულ ნიუანსებს. ამდენად, გმირების ეკრანსა და სცენაზე გადაყვანა ბუნებრივად ხდებოდა. გაბრიაძის ბავშვობისდროინდელი მოგონებები დაედო საფუძვლად სცენარს ლევან გაბრიაძის ანიმაციური ფილმისთვის „ჰარი-ჰარალე, დედაო“. გზა მოგონებებიდან ეკრანამდეა შესწავლილი ნაშრომის ამ ნაწილში. საგულისხმოა, რომ ეს მოგონებები წიგნებად „თეთრი ხიდი“ და „ქუთაისი ქალაქია“, ამ ანიმაციურ ფილმზე მუშაობის შემდეგ შეიკრა (ისევე, როგორც „უცხო ჩიტი“).

რეზო გაბრიაძის კინოსცენარების, პიესების, მოთხრობების კვლევამ გამოავლინა მისთვის ძვირფასი და მუდმივი თემები: სიყვარული და თავისუფლება. სიყვარული ათავისუფლებს

ადამიანს, ზეცაში იტაცებს მას (ზოგჯერ პირდაპირი მნიშვნელობით). ეს შეიძლება იყოს ქალის, წიგნის, მშობლიური კუთხის თუ ქუთაისის სიყვარული...

ქუთაისს განსაკუთრებული როლი და ადგილი უჭირავს რეზო გაბრიაძის შემოქმედებაში, მაგრამ იმავე ქუთაისმა, რეზო გაბრიაძის გარდა, მეორე დიდი მწერალი და დრამატურგი აჩუქა ქართულ კულტურას - რეზო ჭეიშვილი. ეს ორი ადამიანი ერთი თაობის წარმომადგენელია, დაახლოებით, ერთნაირი ცხოვრება გაიარეს ქუთაისში, მაგრამ სრულიად სხვადასხვანაირად აღწერეს ის თავიანთ შემოქმედებაში.

ნაშრომის მეოთხე ნაწილი რეზო ჭეიშვილის შემოქმედების კვლევაა. მისი სახელიც „სამოციანელთა“ პლეადას უკავშირდება. რეზო ჭეიშვილის ნაწარმოებების მიხედვით გადაღებულია 8 ფილმი. ნაშრომში მიმოხილულია ეს ნაწარმოებები და აქცენტირებულია რეზო ჭეიშვილის მხატვრული ხერხი - გამოიყენოს იუმორი და სატირა ამბის თხრობისას.

ელდარ შენგელაიას ფილმს „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ რეზო ჭეიშვილის მოთხრობა „ცისფერი მთები“ (თავდაპირველად, პიესა „ცისფერი ხიდები“) დაედო საფუძვლად. არქივში მოძიებული და დამუშავებული სცენარისა და ფილმის სადადგმო პროექტის დაცვის, ასევე, ფილმის ერთმანეთთან შედარება საშუალებას გვაძლევს ახალი კუთხით შევხედოთ კინოსურათს, რომელსაც მხატვრულ ღირებულებასთან ერთად სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობაც აქვს.

1993 წელს გადაღებული ფილმი „ექსპრეს-ინფორმაცია“ რეზო ჭეიშვილის რომანის, „ასკილის წითელი ყვავილის“ კინოინტერპრეტაციაა. ამ ფილმს კი, უფრო მეტად სოციალური და პოლიტიკური მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე მხატვრული, თუმცა, მხატვრულ ხერხთა მრავალგვაროვნობით გამოირჩევა.

აღსანიშნავია, რომ ჭეიშვილის ლიტერატურული ტექსტები, თავისი წყობითა და აზროვნებით, კინემატოგრაფიულია, რაც შესაძლებლობას აძლევს ფილმის ავტორებს - ადეკვატურად თარგმნონ ის კინო ენაზე.

ასეთი ნაწარმოების მაგალითად მოტანილია მისი მოთხრობა „ჭა“, რომელიც პავლე ჩარკვიანმა 1988 წელს და ელდარ შენგელაიამ 2020 წელს აქციეს მოკლემეტრაჟიან ფილმებად.

შეიძლება ითქვას, რომ ჭეიშვილის ტექსტები საშუალებას იძლევა, ნებისმიერ დროს იყოს თანამედროვე და აქტუალური.

დრამატურგს ხშირად ადარებენ დავით კლდიაშვილს, რომელიც რეზო ჭეიშვილისთვის გამორჩეულად საყვარელი მწერალი იყო. ელდარ შენგელაიას ფილმისთვის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ სცენარის რამდენიმე ვერსია არსებობს. რეზო ჭეიშვილი გულმოდგინედ ამუშავებდა ამ მოთხრობის ეკრანულ ვერსიას. ნაშრომში ნაჩვენებია - როგორ შესძლო მწერალმა

მეორე დიდი მწერლის ნაწარმოების ეკრანიზაციისათვის კინოსცენარის მომზადება, რომელიც, რა თქმა უნდა, ჩამოუვარდება მოთხრობას, მაგრამ უკეთესია ფილმზე.

რეზო ჭეიშვილი თავისი შემოქმედებით გვიჩვენებს მანკიერებებს, რომლებითაც გაჯერებულია საზოგადოება. ავტორი არ ერიდება სიმართლის ჩვენებას და შეუბრალებლად ამხელეს თავის გმირებს, მაგრამ ამასთან, გვაცინებს მათზე და ცოტათი გვაყვარებს კიდეც.

მთელი ამ მასალის დამუშავებამ, შედარებამ, ანალიზმა და სამი დიდი ხელოვანის შემოქმედების შესწავლამ კინოდრამატურგიისა და ლიტერატურის ურთიერთობის მიმართულებით გამოკვეთა შემდეგი ტენდენციები:

სამივე მწერალი-სცენარისტი თავისუფლად მუშაობს მხატვრული ლიტერატურის კინოსცენარად ქცევაზე. ეს ეხება როგორც საკუთარ, ასევე სხვა ავტორების ლიტერატურულ ნაწარმოებებს;

სხვა მწერლების ნაწარმოებზე მუშაობის შემთხვევაში, სცენარისტები ავტორის მთავარი სათქმელის თანამოაზრეები არიან;

ამის მიუხედავად, სცენარებში ყველგან ჩანს ავტორი-სცენარისტი, მისი პოზიცია, დამოკიდებულება, სათქმელი. ლიტერატურული ნაწარმოები მასალა ხდება სცენარისტის ხელში;

ავტორები საკუთარი ნაწარმოების სცენარად ქცევისას (და პირიქით), ახალ დეტალებს ამატებენ ან კარგავენ, ახალ განზომილებას სძენენ, თითქოს სხვა კუთხიდან უყურებენ ნაწარმოებს, არ ეშინიათ ცვლილებების;

სამივე შემოქმედთან იკვეთება ორი ძირითადი თემა, რომლებიც ზოგადად წამყვანი და მარადიულია ლიტერატურაშიც, კინოშიც და თეატრშიც - თავისუფლება და სიყვარული. ეს თემები სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვა ჭრილშია ნაჩვენები.

ერლომ ახვლედიანის „ვანო და ნიკო“ უკიდეგანო თავისუფლების მაგალითია. რეალურისა და ირეალურის ზღვარზე მდგომ გმირებს არჩევანის სრული თავისუფლება აქვთ. მათ შეუძლიათ ყოვლისშემძლეები იყვნენ, ერთმანეთი გაცვალონ, უყვარდეთ ან სძულდეთ და თავიანთი ქმედებებით თავადვე დაზარალდნენ, დამარცხდნენ, გამტყუნდნენ ან გამართლდნენ. მაგრამ ეს მათი არჩევანია და ისინიც ავტორის მინიჭებული თავისუფლებით სარგებლობენ.

კინოიგავია „აპრილიც“. აქაც მატერიალიზმისგან, ნივთებისგან თავისუფლებისკენ ისწრაფვიან მზია და ვაჟა და ასეთ დროს სიყვარულიც მათთანაა.

„უღელს ვერ დავიდებ“, - ამბობს ფიროსმანი, როცა მოკეთეები ოჯახის შექმნას ურჩევენ. რა იციან მათ, რომ ნიკალასნაირი შემოქმედისთვის თავისუფლება ყველაზე დიდი სიკეთეა. „ჩემი ქვეყნის მეტი ბატონი არ მყოლია და არც მეყოლება!“ - ამბობს იგი.

ქვეყნის, მისი ისტორიის, კულტურის სიყვარულია ექვთიმე თაყაიშვილის მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რომელმაც წარმოუდგენელი წინააღმდეგობები გადაალახინა. სამშობლოში დაბრუნებულს, არად უღირს შინაპატიმრობა, რადგან უკვე შეასრულა დიდი მისია - განძი დაუბრუნა სამშობლოს და ახლა მზადაა სიკვდილისთვის.

სიკვდილისთვის მზად არიან „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ გმირებიც. სამშობლოს თავისუფლება ის ღირებულებაა, რომელიც არაფერზე იცვლება. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც სულისშემხუთველი გარემოა დამონებულ ქვეყანაში.

რატომ მოგვწონს ბენჟამენი? მისი თავისუფლების, სილაღის, სიყვარულის ნიჭის გამო.

რატომ ვგულშემატკივრობთ ქვევრში გაჭედილ აბესალომს? იმიტომ, რომ მას უსამართლოდ შეეზღუდა თავისუფლება.

შეუძლებელია არ ვუგულშემატკივროთ ახალგაზრდა შეყვარებულ კაცს, რომელიც ორჯერ მასზე ღონიერ მეტოქეს შებმია. რამაზი, სიყვარულის გამო, მზადაა ბოლომდე იბრძოლოს .

შეყვარებული ერთაოზიც მზადაა „საგმირო საქმეებისთვის“, ისევე, როგორც მისი მასწავლებელი ქრისტეფორე. ამასთან, ორივე პატიმრობაშიც თავისუფალია. შეიძლება ითქვას, რომ რეზო გაბრიაძის „შერეკილები“ თავისუფლების ოდაა.

ყველგან შეიძლება იპოვო თავისუფლება. ისე ააყვავეს გერმანელმა ტყვეებმა თავიანთი ბარაკის ტერიტორია, რომ პატარა ვარლამი ამბობს: „ვუყურებდით ამ აყვავებულ მთას და ვერ გაგვეგო - ვინ ცხოვრობდა ეკლიანი მავთულის იქით - ისინი თუ ჩვენ“.

ასეთივე თავისუფლები არიან თოკებით მართული მარიონეტები. მათ უყვართ, ცოცხლობენ, სტკივათ, ტირიან, იცინიან და თოკებიც უხილავი ხდება.

სიცილი თავისუფლების ნიშანია. თავისუფალია რეზო ჭეიშვილი, როდესაც გვაცინებს ისეთ თემებზე, რომლებზეც ტრაგედიები დაიწერებოდა: უსიყვარულობა, ცოდვის მონობა, ანგარება, ფარისევლობა... მაყურებელს მისი გმირები ხან ეცოდება, ხან აბრაზებენ, ხან უყვარს კიდეც, როგორც დავით კლდიაშვილის პერსონაჟები.

რენე კლერი წერს: „კომედია არ იძლევა საბოლოო კვანძის გახსნას. ის ისწრაფვის – მაყურებელს ბედნიერების განცდა დაუტოვოს. ამიტომაა, რომ ჭეშმარიტი კვანძის გახსნა მხოლოდ ტრაგედიაშია შესაძლებელი. აქედან უკვე შორი არაა ცხოვრების არსზე საფიქრელად...“.[301]

რეზო ჭეიშვილი ტრაგიკულ ამბებზე კომედიურად გვიყვება (როგორც რეზო გაბრიაძე). ამით ის ცხოვრების არსზეც აფიქრებს მაყურებელს და ბედნიერების განცდასაც უტოვებს.

[301] Клер Р. упомянутая книга, стр. 172

რატომ ინგრევა შენობა „ცისფერ მთებში“? ეს არ არის მხოლოდ საბჭოთა კავშირის ალეგორია. უძრავი საზოგადოება ნგრევისთვისაა განწირული, უძრავი და უსიყვარულო საზოგადოება.

ფედერიკო ფელინი წერს: „ფილმის ნამდვილი ბუნება სიტყვებით და ენით აუწერელია: ეს იგივეა, გქონდეს პრეტენზია, მოჰყვე ნახატი ან აღწერო ვერბალურად მუსიკალური პარტიტურა“[302].

კინოსცენარისტი მართლაც კარგად უნდა იცნობდეს და გრძნობდეს „ფილმის ნამდვილ ბუნებას“, რათა მომავალ ფილმს დრამატურგიული საფუძველი დაუდოს.

ერლომ ახვლედიანის, რეზო გაბრიაძის და რეზო ჭეიშვილის კინოდრამატურგია განსხვავდება მათივე ლიტერატურისგან ფორმით, თუმცა თავისი სათქმელით და სულისკვეთებით იგივეა, ისევე, როგორც ამ სცენარისტების მიერ შესრულებული სხვა ავტორების ლიტერატურული ნაწარმოებების კინოინტერპრეტაციები. მათი გაკეთებული სცენარები კი საშუალებას აძლევს რეჟისორებს, მოახდინონ ლიტერატურული ტექსტის არა პირდაპირი, შინაარსობრივი გადატანა ეკრანზე, არამედ მისი კინოენაზე ასახვა.

[302] ფელინი ფ. დასახელებული წიგნი, გვ. 178.

გამოყენებული ლიტერატურა და მასალა

წიგნები, სტატიები, წერილები:

1 ახვლედიანი ე. ვანო და ნიკო. თბ., „ნაკადული“,1986;

2 ახვლედიანი ე. „ძველი და ახალი“. /ვეძებ სამშობლოს/, „დილის გაზეთი“, 2003 წ.;

3 აბულაძე თ. „ანარეკლები“, თბ., 2014;

4 ბერიძე ფ. ლიტერატურული ნარკვევები. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1974;

5 ბრესონი რ. ჟურნალი „L'écran français“, N°72, 12.11, 1946.

6 ბრუკი პ. „ცარიელი სივრცე“. თბ., „საბჭოთა ხელოვნება“, #2, 1981;

7 გაბრიაძე რ. უცხო ჩიტი, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1978 ;

8 გაბრიაძე რ. კილე შერები, თბ., 2014;

9 დეხრავე ი. /ერლომ ახვლედიანი. ზარმაცი თაგუნას ამბავი და სხვა მოთხრობები/, თბ., „ლინკი“, 2007;

10 დოლიძე ზ. მითოლოგია იტალიურ კინოში, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018;

11 ინასარიძე კ. თეატრისმეტყველება, მიუნხენი, 1995;

12 იუნგი კ. ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1995;

13 კალენდარი /ექვთიმე თაყაიშვილი/, რედ. ნაცვლიშვილი პ. თბ., „სეზანი“, 2003;

14 ლევანიძე მ. მამული, ენა სარწმუნოება, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2019;

15 ლეკბორაშვილი მ. სამოციანელების „არასაბჭოთა“ კინო, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2014;M

16 კიკნაძე ზ. კოღო ქალაქში, თბ., „სიესტა“, 2010;

17 კლდიაშვილი დ. სამანიშვილის დედინაცვალი, თბ., „პალიტრა L“, 2010;

18 ლომიძე მ. `ერლომ ახვლედიანის პუბლიცისტიკა“, თბ., „სეზანი“, 2018;

19 მხეიძე ნ. „გმირი თუ ანტიგმირი“, კრებულში: „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, #2 (39), თბ., „კენტავრი“, 2009;

20 მხეიძე ნ. ინტერვიუ ერლომ ახვლედიანთან, გაზეთი „ახალი ფილმები“, 12.1985;

21 ნაჭყებია მ. /„ნორმალიზაცია“ და აკრძალული ავტორი/, სახელმწფოებრივი სუვერენობის იდეა და XX საუკუნის მწერლობა, თბ., „TSU press“, 2019;

22 ოჩიაური ლ. მითის ინტერპრეტაცია ხელოვნებაში, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018;

23 ორბელიანი ს. ლექსიკონი ქართული, ტ.II, თბ., „მერანი“, 1993;

24 პაიჭაძე მ. ლიტერატურული ნარაცია და კინოენა, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2013;

25 პატარაია ქ. არ იდარდო ბიძა ბენჟამენ! კლოდ ტილიეს გაბრიაძისეული ინტერპრეტაცია გიორგი დანელიას ფილმში, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., კენტავრი, 2020;

26 პატარაია ქ. სამშობლოს თემა ერლომ ახვლედიანის შემოქმედებაში, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2019;

27 პატარაია ქ. დედალოსისა და იკაროსის მითის ინტეპრეტაცია რეზო გაბრიაძის ლიტერატურასა და კინოდრამატურგიაში, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018;

28 პატარაია ქ. ეროვნული თავისუფლების ძიებაში (ერლომ ახვლედიანი - ლიტერატურიდან კინომდე), კრებულში: სახელმწიფოებრივი სუვერენობის იდეა და XX საუკუნის მწერლობა. ნაწილი II, თბ., TSU Press, 2018;

29 ჟორდანია გ. „დაბრუნებული საუნჯე: ქართული სამუზეუმო და სამონასტრო განძეულობა“, თბ., მეცნიერება, 1983;

30 ჟურნალი „ბედი ქართლისა“, პარიზი, N16, 1954;

31 როლბერგი პ. აღმოაჩინე ქართული კინო, კალიფორნიის უნივერსიტეტი, თბ., BAM/PFA, 2015;

32 რჩეულიშვილი გ. „უსახელო უფლისციხელი“, მოთხრობები, თბ., პალიტრა L, 2010.

33 სამადაშვილი ზ. კალამს მიდევნებით დაწერილი, „ლიტერატურული გაზეთი“, 30 სექტემბერი–13 ოქტომბერი, 2016;

34 სიგუა ს. ორი მოთხრობის ერთი კონცეფცია, ჟურნალი „კრიტიკა“, N3, 1989;

35 ტრაპაიძე ქ. დევნილი ორფეოსი, კრებულში: „XX საუკუნის ხელოვნება“, თბ., „კენტავრი“, 2018;

36 ტრიუფო ფ. /რაც თვალს სიამოვნებს/, თბ., „სეზანი“, 2016;

37 უაითი ჯ. თბილისიდან თეირანში და უკან, /აღმოაჩინე ქართული კინო/, კალიფორნიის უნივერსიტეტი, თბ., BAM/PFA, 2015;

38 ფილმოგრაფია, თბ., ხელოვნება, 1978;

39 ფელინი ფ. ფილმის კეთების ფეხდაფეხ. /ცელულოიდის ენები/, თბ., „დიოგენე“, 2020;

40 „ქართული მითები და ზღაპრები“, თბ., ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2012წ.;

41 ქიმერიძე ლ. სიყვარულისა და სიკეთის დასამკვიდრებლად..., თბ., გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1.12.1983;

42 შავლაძე თ. ლიტერატურული პერსონაჟები, თბ., „ბაკმი“, 2018;

43 შენგელაია ე. /..მათქმევინეთ ორიოდ სიტყვა!/, თბ., 2013;

44 ჩუბინიძე ი. დაბრუნება. ჟურნალი „ეპიზოდი“, თბ., 2012, N17;

45 ჩხეიძე ო. „ბორიაყი“, თბ., ალექსანდრე ორბელიანის საზოგადოება, 2000;

46 წიკლაური მ. ხალხის ლიტერატურული ისტორია, გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 19.05.1984;

47 ჭეიშვილი რ. თხზულებანი, თბ., „საბჭოთა საქართველო“, ტ 1, 1989;

48 ჭეიშვილი რ. მუსიკა ქარში, თბ., „მერანი“, 1982;

49 ჭეიშვილი რ. ბზიანეთი, თბ., 1ნაკადული“, 1962;

50 ჭეიშვილი რ. ასკილის წითელი ყვავილი, თბ., „პალიტრა L“, 2010;

51 ჭილაძე ო. /ღრუბელი. დიალოგები/, თბ., „ინტელექტი“, 2014;

52 ხუხაშვილი გ. ორი ახალგაზრდა მწერლის პროზა, თბ., „მნათობი“, N3, 1965;

53 ჯანელიძე ნ. /თენგიზ აბულაძე. ანარეკლები/, თბ., 2014;

54 ჯაფარიძე თ. ნიკო ფიროსმანი. თბ., „ნეკერი“, 1999;

55 ჯოხაძე მ. სახელმწფოებრივი სუვერენობის იდეა XX საუკუნის ქართულ რომანში, XII საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მასალები, თბ., „TSU press“, 2019;

წიგნები, პუბლიკაციები რუსულ ენაზე

56 Балаш Б. Дух фильма, Москва, Художественная литература, 1935;

57 Дакен Л. /Кино - наша профессия/, М., „Искусство“, 1963;

58 Дзаваттини Ч. Дневники жизни и кино, Статьи, интервью, М., „Искусство“, 1982;

59 Клер Р. Сценарии и коментарии М., Издательство „Искусство“, 1969;

60 Кино: Энциклопедический словарь, (Гл. ред. С. И. Юткевич), М., „Советская энциклопедия“, 1987;

61 Тилье К. Мой дядя Бенжамен. М., Художественная литература, 1937;

62 Церетели К. Трилогия Отара Иоселиани, Алманах /Кино панорама/, М., „Искусство“, 1981;

63 Шкловский В. /За 60 лет/, М., „Искусство“, 1985;

64 Эйзенштейн С. М. Извранные произведения в шести томах, т.2. М., „Искусство“, 1964.

ინტერნეტ მასალა:

1 აბაშიძე კ. /დავით კლდიაშვილის შესახებ წერდნენ/, http://genia.ge/?p=5395#more-5395, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22;

2 ბაზენი ა. /კინოენის ევოლუცია/, ონლაინ კინო ჟურნალი „ჯენარიელო“, http://gennariello1927.blogspot.com/2017/09/blog-post_25.html უკანასკნელად შემოწმდა: 20.04.22;

3 არგანაშვილი გ. /ერლომ ახვლედიანი/, „არმური“, https://armuri.georgianforum.com/t217-topic, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20. 02. 22;

4 ასათიანი გ. /სათავეებთან/, https://commondiary.wordpress.com/2013/08/02, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

5 ბასილაძე მ. ცისფერი ამბავი ანუ დაუჯერებელი ფილმი, „24 საათი“, 25.10.2010, http://24blog.ge/weekend/story/5595-tsisferi-ambavi-anu-daujerebeli-filmi, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

6 ბექიშვილი თ. /სამანიშვილის დედინაცვალი/, ინტერნეტგაზეთი „მასწავლებელი“, 25.08. 2016, http://mastsavlebeli.ge/?p=11320, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22;

7 ბრეგაძე ლ. ქართული მწერლობა მსოფლიო ლიტერატურის კონტექსტში, თბ. ჟურნალი „სჯანი“,https://sjani.ge/sjani-18/%E1%83%91%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%AB%E1%83%94%20%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%9C%20(2).pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

8 ბართაია თ. /კინოდრამატურგიის უცვლელი პრინციპები: იდეიდან ფილმამდე/, სადისერტაციო ნაშრომი, http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/tamar-bartaia-disertacia.pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 08.03.22;

9 ბაქრაძე ა. „რატომ ხდება ასე?“, http://www.opentext.org.ge/index.php?m=28&y=2001&art=504 უკანასკნელად გადამოწმდა: 26.03.22;

10 ბაქრაძე ა. „იწამე გადარჩენა“ („ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“), https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-56-04/496-2015-08-26-15-23-01, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.21;

11 ბუხრიკიძე დ. ბავშვობის დოკუმენტური და მხატვრული ხილვები, 19.01.21, https://publika.ge/article/bavshvobis-dokumenturi-da-mkhatvruli-khilvebi/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22;

12 ბუხრიკიძე დ. /გაქრნენ ძვირფასი ანბანები/, 05.04.2018, http://liberali.ge/news/view/35614/gaqrnen-dzvirfasi-anbanebi, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

13 ბუხრიკიძე დ. ლომერ ახვლედიანი - „ნატვრის ხის“ ფერმწერი, გაზეთი „პრემიერი“, 20-26 ნოემბერი, 2013, https://premieri.ghn.ge/com/news/view/434, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

14 გაბრიაძე რ. თეთრი ხიდი, https://ermonia.blogspot.com/2009/09/blog-post.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.20;

15 გაბრიაძე რ. ქუთაისი ქალაქია, https://ermonia.blogspot.com/2013/12/blog-post.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

16 გაბრიაძე რ. ჩვენი პატარა ქალაქი, ინტერნეტგაზეთი „დაიჯესტი“, 16.03.2019, https://old.digest.ge/post/252014-rezo-gabriaze-cveni-patara-qalaqi-, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2021;

17 გაბრიაძე რ. „რეზო გაბრიაძის თეატრი“, http://gabriadze.com/ge/performance/osen-moej-vesny/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.22;

18 გვახარია გ. ზოშჩენკო დაკითხვაზე, „რადიო თავისუფლება“, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1537511.html; უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

19 გვახარია გ. ოქროს საუკუნე, „რადიო თავისუფლება“, 23.12.2002, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1525446.html უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

20 გვახარია გ. გიორგი შენგელაიას სახიფათო მოგზაურობა, „რადიო თავისუფლება“, https://www.radiotavisupleba.ge/ 90/30446977.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 21, 03, 22;

21 გვახარია გ. კოტე მარჯანიშვილი და კინო, „რადიო თავისუფლება“, 18.10.2004, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1537723.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

22 დუმბაძე ნ. „ რა არის სამშობლო“, ჟურნალი „4 მოტივი“, https://4motivi.ge/93/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2022;

23 ერნერი გ. სიზიფე, ამბოხი და სიცოცხლისათვის ბრძოლა, „ევროპის მოამბე“, https://civil.ge/ka/archives/359475, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

24 ვასაძე მ. /ერლომ ახვლედიანის „ვანოსა და ნიკოს“ სტურუასეული ფეერია/, April 19, 2018, http://vasadzemaka.blogspot.com/2018/04/blog-post.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 02.04.22;

25 თავბერიძე დ. დიდი სკანდალი მოსკოვში - ირაკლი კვირიკაძის მოგონება, https://jolo.ge/%D0%B5%D1%82%D0%BE%D1%82-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC-%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%BE-%D1%81%D0%B6%D0%B5%D1%87%D1%8C-%E1%83%93%E1%83%98%E1%83%93%E1%83%98-%E1%83%A1%E1%83%99%E1%83%90/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22.

26 ილია II, საკვირაო ქადაგება, ტაბულა, 31.03.2013, https://tabula.ge/ge/news/552308-ilia-ii-samshoblo-didi-saidumloebit-motsuli-ramea, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.05.2018;

27 ინტერვიუ ერიკ რომერთან - ძველი და ახალი (1965) - ფრაგმენტები, ონლაინ კინოჟურნალი „ჯენარიელო“, 2020.30.11, http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/1965.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 09.03.21;

28 იუნგი კ. კოლექტიური ქვეცნობიერი, https://ik-ptz.ru/ka/dictations-on-the-russian-language--class-3/kollektivnoe-bessoznatelnoe-karla-yunga-kollektivnoe-bessoznatelnoe-k.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22.

29 კეკელიძე გ. კოღო და ვანო და ნიკო და ერლომი, 21 აგვისტო, 2015, http://mastsavlebeli.ge/?p=3415, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.03.21;

30 კერესელიძე მ. /საფეხური. ალექსანდრე რეხვიაშვილი/, https://tabula.ge/ge/news/545835-sapekhuri-aleksandre-rekhviashvili, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.04.22;

31 კვარაცხელია რ. მეტაფორული ტენდენციები XX საუკუნის 60-80-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში, სადისერტაციო ნაშრომი, http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/rusudan_kvaracxelia_disertacia.pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 08.03.22;

32 კვარაცხელია ზ. მაინც გვიკრიფეს მიზეზი, ინტერნეტგაზეთი „მასწავლებელი“, 04.04.2016, http://mastsavlebeli.ge/?p=9780, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03, 22;

33 ლდოკონენი მ. რეზო ჭეიშვილი - 80, „არილი“, 04.12.2013, http://arilimag.ge/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 0.04.2020;

34 მაკარიძე ი. „თეთრ ხიდზე“ რეზო გაბრიაძის მოთხრობების მიხედვით გადაღებული ფილმის ჩვენება გაიმართა, http://www.newpress.ge/tetr-xidze-rezo-gabriazis-bavshvobis-mogonebebi-gacocxlda, 2018-05-04, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

35 მახარაძე ი. „დიადი მუნჯი“, https://www.facebook.com/519622338072863/posts/d41d8cd/ უკანასკნელად გადამოწმდა: 30.01.21;

36 მეფარიშვილი მ. პირველი მონოგრაფია კოტე მიქაბერიძის შესახებ, „ნეტგაზეთი“, 17.10.2017, https://netgazeti.ge/culture/224668/ უკანასკნელად გადამოწმდა: 26.09.19;

37 მორჩილაძე ა. ქუთაისზე როგორ უნდა დავწერო..., „რეპორტიორი“, 18.12.2015, https://reportiori.ge/old/?menuid=48&id=84339, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

38 ოთიაშვილი თ. ლევან აბაშიძის როლები, https://nostal.ge/2017/09/27/levan-abasizis-xanmokle/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03. 21;

39 ოკუჯავა ბ. სამშობლოს შესახებ, http://genia.ge/?p=12095, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.05.2018;

40 ოჩიაური ლ. ყველაზე კეთილი და უკარება ადამიანის ხმა და მისი ანგელოზების გამოცხადება“, theatrelife.ge, https://www.theatrelife.ge/rezogabriadze, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

41 პაიჭაძე დ. არიან ავტორები, რომელთაც ქართველი მკითხველის წინაშე წარდგენა არ სჭირდებათ, „რადიო თავისუფლება“, 20.08.2006, https://www.radiotavisupleba.ge/a/1548305.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

42 პატარაია ე. საუბარი ბუბა ხოტივართან, „თბილისელები“, http://tbiliselebi.ge/index.php?newsid=14758 2.04.19

უკანასკნელად გადამოწმდა: 2.04.19;

43 პატარაია ქ. თაროზე შემოდებული დებიუტი - ოთარ იოსელიანისა და ერლომ ახვლედიანის „აპრილი“, ეროვნული არქივის საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, გვ. 588-599, https://archive.gov.ge/ge/sametsniero-publikatsiebi/saertashoriso-konferentsia-2019-1, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

44 პატარაია ქ. ისტორიის მხატვრული გააზრება (ერლომ ახვლედიანის საარქივო ფონდში დაცული დაუსრულებელი სცენარი ექვთიმე თაყაიშვილის შესახებ), ეროვნული არქივის საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, გვ. 205-212, 2018, https://archive.gov.ge/ge/sametsniero-publikatsiebi/erovnuli-arkivis-saertashoriso-konferentsiis-krebuli-2018-1, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

45 პატარაია ქ. რეზო ჭეიშვილისა და ელდარ შენგელაიას კომედიები გუშინ და დღეს, ეროვნული არქივის VI საერთაშორისო კონფერენციის კრებული, თეზისები, 2021, https://archive.gov.ge/storage/files/doc/ketevan(2).pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.22;

46 რადიო თავისუფლება, „გარდაიცვალა კინორეჟისორი გიორგი დანელია“, 4.04.2019, https://www.radiotavisupleba.ge/a/29861098.html (18/06/2020); უკანასკნელად გადამოწმდა:

47 სალაღაია ე. /გიორგი დანელიას დღიურები/, გაზეთი „კვირის პალიტრა“, 05 ოქტომბერი, 2015, https://www.kvirispalitra.ge – (18/06/2020) ; უკანასკნელად გადამოწმდა:

48 სანებლიძე ა. ინტერვიუ ლევან გაბრიაძესთან, „საქართველო და მსოფლიო“, ოქტომბერი 9, 2019, http://geworld.ge/ge/D/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

49 საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ბიოგრაფიული ლექსიკონი, http://www.nplg.gov.ge/bios/ka/00000402/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2020;

50 ტურიაშვილი მ. ინტერვიუ ნიკო გამყრელიძესთან, 10.01.19, https://sputnik-georgia.com/columnists/20161123/233915083/erlom-axvlediani.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.03.21;

51 ტურიაშვილი მ. „ცხოვრებიდან - თხრობაში, სინამდვილიდან - სიზმარში“, Sputnik საქართველო,10/9/2015, https://tbilisiinternational.com/ge/press-

office/press/127/tskhovrebidan-tkhrobashi_-sinamdvilidan-sizmarshi%E2%80%9D_-rotsa-rusi-qartvelze-tsers, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

52 ფაცია ლ. რეზო გაბრიაძის სამყარო - ეს საქართველოა, „ამბები გე“, 07-06-2021, https://www.ambebi.ge/article/260868-rezo-gabriazis-samqaro-es-sakartveloa-mario/ , უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

53 ფაცია ლ. გენიალური ქართველი ხელოვანის შემოქმედებითი გზა, „DIGEST“, 06.06.21, https://digest.pia.ge/ka/news/tabloidi/genialuri-kartveli-khelovnis-shemokmedebiti-gza-da-sakvareli-kali---rezo-gabriadzis-akamde-utsnobi-ambebi, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

54 ქართული კინო, სულელი ბროწეულის ხე, https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-03-27-12-14-46/755-2000-7, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.20;

55 შენგელაია ე. /თავისუფლების დღიურები/, https://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20. 03. 21;

56 შენგელაია ე. ინტერვიუ, ფილმები შვილებივით არიან - განსჯა არ შეიძლება!, პორტალი „ქართული აზრი“, 27.01.2018, http://qartuliazri.reportiori.ge/inside.php?menuid=48&id=17813, უკანასკნელად გადამოწმდა: 30.09.20;

57 ჩხარტიშვილი ლ. /ფიქრები რობერტ სტურუას სპექტაკლზე „ვანო და ნიკო“/, .69i59j69i57j0l4j69i61l2.6071j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8, უკანასკნელად გადამოწმდა: 01.03.21

ციბალაშვილი თ. ლიანა ელიავა - შემოქმედებითი ენერგია, ჟურნალი „ავერსი“, #172, https://www.aversi.ge/ka/cnobari/2132/liana-eliava-shemoqmedebiti-energia-romelic-ar-ikargeba, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2020;

58 ციციშვილი ლ. /რეზო გაბრიაძე გიორგი დანელიას შესახებ/, პირველი არხი, 06.04.2019 - https://1tv.ge/news/rezo-gabriadze-chaqra-ekrani-romelic-anatebda-mis-filmebs-gia-danelia-agharaa-magram-misi-filmebi-darcheba/ (18/06/2020); უკანასკნელად გადამოწმდა:

59 ცხვედიანი ნ. ინტერვიუ რეზო ჭეიშვილთან, „პოსტსკრიპტუმი“ #2, (69), 17-21 იანვარი, 2000 წ., http://psnews.ge/index.php?m=68&news_id=58690, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.21;

60 წიფურია ბ. ქართული ტექსტი საბჭოთა /პოსტსაბჭოთა/ პოსტმოდერნულ კონტექსტში, 2018 წ., http://eprints.iliauni.edu.ge/4653/, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03, 21 ;

61 ჭეიშვილი რ. ცისფერი მთები, https://www.aura.ge/311-klasika/6046-rezo-tcheishvili--cisferi-mtebi.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.20;

62 ხოჯანაშვილი რ. გაბრიაძის ქუთაისში - ჩიტი ბორიას ფრთებით, „გზა“, 14.06.2021, http://gza.kvirispalitra.ge/qveyana/8763-qgabriadzis-quthaisshiq-chiti-borias-frthebith.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.06.21;

63 ჯალაღონია ნ. ირონია, როგორც კომიკურის აქტუალური ფორმა, სადისერტაციო ნაშრომი, http://217.147.235.82/bitstream/1234/257809/1/Disertacia%2B.pdf, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10. 04.21;

64 ჯალიაშვილი მ. /ოთარ ჩხეიძის პროზაზე/, http://maiajaliashvili.blogspot.com/2011/03/blog-post.html , უკანასკნელად გადამოწმდა: 20.03, 21;

65 ჯოხაძე მ. მარადიული ქართული მითი, „არილი“, http://arilimag.ge, უკანასკნელად გადამოწმდა: 25.09.18;

66 ჯიყაშვილი ლ. რეზო ჭეიშვილი: დღეს ყველა თავის ნაჭუჭშია გამოკეტილი, „კვირის პალიტრა“, 29.12.2014, https://www.kvirispalitra.ge/public/23720-rezo-tceishvili-dghes-yvela-thavis-natcutcshia-gamoketili.html, უკანასკნელად გადამოწმდა: 10.04.2020;

67 Битов А. „ Книга о друзьях“,Ahttps://books.google.ge/books, უკანასკნელად გადამოწმდა: 2.04.19;

68 Дегтярев А, журнал «Наше наследие», http://www.nasledie-rus.ru/today/article56.php უკანასკნელად გადამოწმდა: 12.05.19;

69 Зощенко М. /Серенада, http://haharms.ru/zoschenko-151.html უკანასკნელად გადამოწმდა: 2.04.19;

70 РИА НОВОСТИ, „БИОГРАФИЯ МИХАИЛА ЗОЩЕНКО“, https://ria.ru/20190810/1557292100.html უკანასკნელად გადამოწმდა: 2.04.19;

71 Тарковский А. /Запечатленное время, https://kinoart.ru/texts/andrey-tarkovskiy-zapechatlennoe-vremya, უკანასკნელად გადამოწმდა: 05.03.21;

72 Эизенштеин С. 16 http://tehne.com/library/lef-zhurnal-1923-1925 ЛЕФ (журнал). — 1923—1925, უკანასკნელად გადამოწმდა: 03.01.20.

საარქივო მასალა:

1 ერლომ ახვლედიანის პირადი საარქივო ფონდი, ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმი, საქმე: 11, 41, 70, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 146,159, 160, 161, 162, 560, 717 (16 საქმე);

2 შალვა დადიანის არქივი, ხელოვნების სასახლე - კულტურის ისტორიის მუზეუმი, http://www.artpalace.ge/manager/public/files/library_items/2020_09_17_06-34_40, pdf , ბოლოს ნანახია:10.04.20 ;

3 საქართველოს ეროვნული არქივი, ფონდი 52, ანაწ. 2 და 2 (დამ.), საქმე: 111, 3133, 3135, 3136, 3912, 3913, 136, 2932, 2938, 5449, 5451, 311, 3966, 4211, 4222, 4388, 5440, 4350,4353, 4388, 5573, 868, 753, 411, 412, 842, 5423, 4131, 643, 431, 641 (31 საქმე);

ნაშრომის ავტორის პირადი არქივი:

1. ერლომ ახვლედიანთან საუბრები, სალექციო ჩანაწერები, მოგონებები;
   ჯანრი კაშიასთან საუბარი;
2. იოსელიანი ო. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012;
3. კოკოჩაშვილი მ. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012;
4. კიკნაძე ზ. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის ხსოვნის საღამოზე, 23.11.12;
5. ღოღობერიძე ლ. სიტყვით გამოსვლა ერლომ ახვლედიანის საღამოზე, 23.11. 2012.

ნაშრომში გამოყენებული ფილმები:

1 „არ დაიდარდო“. რეჟისორი გიორგი დანელია, სცენარის ავტორი რევაზ გაბრიაძე, ოპერატორი ვადიმ იუსოვი, მხატვარი დიმიტრი თაყაიშვილი, კომპოზიტორი გია ყანჩელი, როლებში: ვახტანგ კიკაბიძე, სერგო ზაქარიაძე, ანასტასია ვერტინსკაია, სოფიკო ჭიაურელი და სხვები.1969;

2 „აპრილი“. რეჟისორი ოთარ იოსელიანი, სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი. ოთარ იოსელიანი. ოპერატორი იური ფედნევი, მხატვარი ედუარდ ლაპკოვსკი, კომპოზიტორი სულხან ნასიძე. 1962

3 „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა “. სცენარის ავტორები: ერლომ ახვლედიანი, გიორგი შენგელაია; ოპერატორი ლევან პაატაშვილი, მხატვრები: ბორის ცხაკაია, ნიკოლოზ შენგელაია; მონაწილეობენ: ლევან აბაშიძე, გია ფერაძე, ზურაბ ყიფშიძე, ლილი იოსელიანი, ჭაბუა ამირეჯიბი და სხვები. 1984;

4 „გზა შინისაკენ“ . რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი, სცენარი: ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ერლომ ახვლედიანი, რევაზ კვესელავა. ოპერატორი არჩილ ფილიპაშვილი, მხატვარი ამირ კაკაბაძე, კომპოზიტორი ვახტანგ კუხიანიძე. როლებში: ვახტანგ ფანჩულიძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ავთანდილ მახარაძე, ვლადიმერ წულაძე, ჟანრი ლოლაშვილი, თეიმურაზ ბიჭიაშვილი, გურამ ფირცხალავა, ზურაბ ყიფშიძე, ზინაიდა კვერენჩხილაძე და სხვები. 1981;

5 „ისტორიები ფილმიდან „ერთი ნახვით შეყვარება“, (დოკ. ფილმი). რეჟისორი გიორგი მოლოდინაშვილი, სცენარის ავტორი მანანა ხიდაშელი. 2014;

6 „სამანიშვილის დედინაცვალი“. რეჟისორი ელდარ შენგელაია. სცენარის ავტორი რეზო ჭეიშვილი. ოპერატორი: ლომერ ახვლედიანი, იური სხირტლაძე. მხატვარი: ბორის ცხაკაია, ჯემალ კუხალაშვილი. კომპოზიტორი: გია ყანჩელი, ჯანსუღ კახიძე. როლებშ: იმედა კახიანი, ვასილ კახნიაშვილი და სხვები. 1977;

7 „სერენადა“. სცენარის ავტორები: რეზო გაბრიაძე, ქართლოს ხოტივარი. ოპერატორი იური კიკაბიძე, მხატვარი ჯუანშერ თუთბერიძე, როლებში: რამაზ გიორგობიანი, ზოზო (იასონ) ბაქრაძე, ბაადურ წულაძე, ლალი ხაბაზაშვილი.

8 „სულელი ბროწეულის ხე“. რეჟისორი პეტერ მესაროში. სცენარი: პეტერ მესაროში, ერლომ ახვლედიანი. ოპერატორი: გიორგი ბერიძე, მხატვრები: თამუნა მელიქიშვილი, მარიამ კანდელაკი, კომპოზიტორი: ზურაბ ნადარეიშვილი, როლებში: ვახტანგ კომახიძე, სლავა გასპაროვი, მაგდა ანიკაშვილი, პეტერ მესაროში და სხვები. 1999;

9 „ფიროსმანი“. რეჟისორი გიორგი შენგელაია, სცენარის ავტორი: გიორგი შენგელაია, ერლომ ახვლედიანი. ოპერატორი: საშა რეხვიაშვილი, დუდარ მარგიევი. მხატვარი: ავთანდილ ვარაზი, ვასილ არაბიძე. კომპოზიტორი: ვახტანგ კუხიანიძე, ნოდარ გაბუნია. როლებში: ავთანდილ ვარაზი, ბორის წიფურია, ზურაბ ქაფიანიძე და სხვები. 1969 ;

10 „ქაოსი“. რეჟისორი: პაოლო ტავიანი, ვიტორიო ტავიანი. სცენარი: ძმები ტავიანები, ტონინო გუერა. ოპერატორი ჯუზეპე ლანჩი. კომპოზიტორი ნიკოლა პიოვანი. როლებში: ფრანკო ფრანჩი, ჩიჩო ინგრასია და სხვები. 1984 ;

11 „ქვევრი“. რეჟისორი ირაკლი კვირიკაძე, სცენარისტი რეზო გაბრიაძე, ოპერატორი ლომერ ახვლედიანი, მხატვარი ქრისტესია ლებანიძე, კომპოზიტორი გია ყანჩელი, მსახიობები: ბუხუტი ზაქარიაძე, ვახტანგ სულაქველიძე, ეროსი მანჯგალაძე და სხვები. 1970;

12 „შერეკილები“. რეჟისორი ელდარ შენგელაია. სცენარის ავტორი რეზო გაბრიაძე. ოპერატორი გენო ჩირაძე. მხატვარი: რევაზ მირზაშვილი, თენგიზ მირზაშვილი. კომპოზიტორი: გია ყანჩელი, ჯანსუღ კახიძე. როლები: ვასილ ჩხაიძე, დათო ჟღენტი, არიადნა შენგელაია და სხვები. 1979 ;

13 „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. რეჟისორი ელდარ შენგელაია, სცენარის ავტორი რეზო ჭეიშვილი. ოპერატორი ლევან პაატაშვილი, მხატვარი ბორის ცხაკაია, ხმის ოპერატორი ვლადიმერ ნიკონოვი, კომპოზიტორი გია ყანჩელი. როლებში: რამაზ გიორგობიანი, თეიმურაზ ჩირგაძე, ვასილ კახნიაშვილი, ივანე საყვარელიძე, სესილია თაყაიშვილი და სხვები. 1984;

14 „ჰარი-ჰარალე, დედაო“ (ანიმაციური ფილმი). რეჟისორი ლეო გაბრიაძე. სცენარის ავტორი და მხატვარი რეზო გაბრიაძე. 2018 ;

15 „ექსპრეს-ინფორმაცია“ რეჟისორი ელდარ შენგელაია. სცენარის ავტორები: რეზო ჭეიშვილი, ელდარ შენგელაია. ოპერატორი ლომერ ახვლედიანი, მხატვრები: დიმიტრი ერისთავი, ბორის ცხაკაია, კომპოზიტორები: ჯანსუღ კახიძე, გია ყანჩელი. როლებში: ზურაბ ყიფშიძე, მიხეილ ვაშაძე, მაკა მახარაძე, ნანა შონია, თეიმურაზ ჩირგაძე და სხვები. 1993 წელი.

16. „ჭა“ 2020 წელი. რეჟისორი ელდარ შენგელაია, სცენარის ავტორები: ამირან დოლიძე და ელდარ შენგელაია. მონაწილეობენ: პაატა მოისწრაფიშვილი, ნინელი ჭანკვეტაძე, ვასიკო ოდიშვილი, გიორგი გურგულია და სხვები.

17. „ჭა“.რეჟისორი პავლე ჩარკვიანი. სცენარის ავტორი პავლე ჩარკვიანი, ოპერატორი აბესალომ მაისურაძე, მხატვარი კახი ხუციშვილი, კომპოზიტორი გივი გაჩეჩილაძე. როლებში: ჟანრი ლოლაშვილი, ტრისტან სარალიძე, ლერი ზარდიაშვილი, გოგი ბასიშვილი, ივანე საყვარელიძე, ირაკლი აფაქიძე, მიხეილ ვაშაძე, ჯემალ ღაღანიძე, შალვა გედევანიშვილი, ოთარ ზაუტაშვილი, ლია კაპანაძე, ბერტა ხაფავა, ნანა მჭედლიძე, ნანული სარაჯიშვილი, ბესარიონ ხიდეშელი.1988.

ნაშრომში გამოყენებული სპექტაკლები:

1) „ვანო და ნიკო“ (რუსთაველის სახელობის თეატრი). ინსცენირების ავტორი და რეჟისორი რობერტ სტურუა, კომპოზიტორი გია ყანჩელი, მხატვარი მირიან შველიძე, ქორეოგრაფი კოტე ფურცელაძე. როლებში: მიშო არჩვაძე, სანდრო ღაღანიძე-მიკუჩაძე, ნინო არსენიშვილი, დავით დარჩია. 2018 წელი;

2) „მარშალ დე ფანტიეს ბრილიანტი“ (მარიონეტები თეატრი). პიესის ავტორი, რეჟისორი და დამდგმელი მხატვარი – რეზო გაბრიაძე, თოჯინების მხატვარი – თენგიზ მირზაშვილი, რეზო გაბრიაძე. როლებს ახმოვანებენ: ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, სალომე ყანჩელი, მედეა ჯაფარიძე, იმერ კავსაძე და სხვები. ახალი დადგმა: 2015 წელი;

3) „რამონა“ (მარიონეტები თეატრი). პიესის ავტორი, რეჟისორი და დამდგმელი მხატვარი – რეზო გაბრიაძე, როლებს ახმოვანებენ: ნინო კასრაძე, ზაზა პაპუაშვილი, ალექსეი კოლგანი, რომან კარცევი, რუსუდან ბოლქვაძე,ზაზა პაპუაშვილი და სხვები. 2013 წელი;

4) „სტალინგრადი“ (მარიონეტები თეატრი). პიესის ავტორი, რეჟისორი და დამდგმელი მხატვარი – რეზო გაბრიაძე. როლებს ახმოვანებენ: იგორ ტოლტიკოვი, იგორ ლუჩინსკი, ტატიანა კუზნეცოვა, ვალერი ბასელი, იური პლაშკოვი და სხვები. პრემიერა: 1996 წელი, დიჟონი, საფრანგეთი;

5) „ჩემი გაზაფხულის შემოდგომა“ (მარიონეტები თეატრი). პიესის ავტორი, რეჟისორი და დამდგმელი მხატვარი – რეზო გაბრიაძე. შექმნილია თეატრ VIDY-LAUSANNE-თან ერთად. როლებს ახმოვანებენ: რამაზ ჩხიკვაძე, რუსუდან ბოლქვაძე, ლეო ანთაძე, ნათია კავსაძე და სხვები. პრემიერა: 2002 წელი, ლოზანა, შვეიცარია;

6) „ჩვენი პატარა ქალაქი“ (მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი). ავტორი რეზო გაბრიაძე. თორნთონ უაილდერის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი. როლებში: გოგი გეგეჭკორი, ნინელი ჭანკვეტაძე, ნინო ბურდული, გიორგი პიპინაშვილი, ზურა ყიფშიძე, პაატა ბარათაშვილი და სხვები. პრემიერა: 1983 წელი.