ავტორის სტილი დაცულია

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის სასწავლო-სამეცნიერო ინსტიტუტი
სადოქტორო პროგრამა ხელოვნებათმცოდნეობა

ლელა წიფურია

ქართული პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში
(მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების საფუძველზე)

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (**PhD**) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
თებრონე ურუშაძე

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა
2012

სარჩევი

შესავალი -- 3

თავი I. მიხეილ ჯავახიშვილი და მისი ეპოქის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციები --- 15

თავი II. პირველი კინემატოგრაფიული “ინტერპრეტაცია” “ქალის ტვირთი.” -------- --- 33

თავი III. ორი კინონოველა- მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ახალი აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის დასაწყისი --- 63

თავი IV. „კვაჭი კვაჭანტირაძის“ 70-იანი წლების ინტერპრეტაცია ----------------- 83

თავი V. “ქალის ტვირთის” თეატრალური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის ----- --- 97

თავი VI. მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის, “ჯაყოს ხიზნების” და აუდიოვიზუალური ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ------ 113

თავი VII. მეტაფორათა ვარირება სატელევიზიო თეატრში --------------------------- 119

თავი VIII. “ჯაყოს ხიზნების” სათეატრო ვერსიის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაცია -- 129

თავი IX. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის XXI საუკუნის ეკრანიზაცია --------- 139

დასკვნა --- 151

ბიბლიოგრაფია -- 157

შესავალი

ქართული თეატრის რეპერტუარში, ისევე როგორც მსოფლი თეატრებში, მუდმივადაა ინსცენირებები. ქართული კინოს, ისევე როგორც მსოფლიო კინოს უმნიშვნელოვანეს ნიმუშთა შორის დიდი წილი ეკრანიზაციებია. პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანესი საკითხია.

სადისერტაციო ნაშრომის თემაა ქართული პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. სამეცნიერო კვლევა ლიტერატურული ნაწარმოებების სინთეზური ხელოვნების ნაწარმოებებად ქცევის პრობლემას ეხება და შესაბამისად თავისი არსით ინტერდისციპლინარულია. აუდიოვიზუალური ხელოვნების – ანუ თვალით და ყურით აღსაქმელი ხელოვნების დარგებიდან პროზის ინტერპრეტირება შესაძლებელია თეატრში, მხატვრულ ფილმში, ანიმაციურ ფილმში, სატელევიზიო თეატრში. ნაშრომში ინტერპრეტაციის პრობლემასთან დაკავშირებული საკითხები განხილულია ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის, მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის მიხედვით დადგმული ნაწარმოების ანალიზის საფუძველზე. აუდიოვიზუალური ნაწარმოებები, რომლებიც მეოცე და ოცდამეერთე საუკუნეებში შეიქმნა, შერჩეულია შემდეგი პრინციპით: სცენაზე ან ეკრანზე გადატანილი პროზა, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საეტაპო ნიმუშს წარმოადგენს. ნაშრომი ქრონოლოგიურ პრინციპზეა აგებული. განხილულია სპექტაკლები, ფილმები და სატელევიზიო დადგმები, რომლებიც ცნობილია ფართო საზოგადოებისთვის. ფილმებს და სპექტაკლებს შორის განხილულია როგორც საუკეთესო დადგმები, ასევე დადგმები, რომლებიც პროზის არასათანდო მხატვრული ხარისხით ინტერპრეტირების ნიმუშებს წარმოადგენენ.

პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში, ლიტერატურული პირველწყაროს პერსონაჟთა ურთიერთობის სისტემის აუდიოვიზუალური ხელოვნების ენაზე ტრანსფორმირება, ერთის მხრივ ლიტერატურული ტექსტის შემადგენელი ნაწილის- პერსონაჟთა დიალოგებისა თუ მონოლოგების აუდიო ტექსტად გარდაქმნას გულისხმობს, მეორეს მხრივ, ლიტერატურული ტექსტის შესატყვისი ქმედების ვიზუალური ფორმების ძიებას. მოგეხსენებათ, ფორმას აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში შემოქმედებითი ჯგუფის წევრები: რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, ოპერატორი, და ა.შ. ერთობლივად

ქმნიან და საბოლოოდ მხატვრულ პროზას სინთეზური ხელოვნების ნიმუშად- აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად აქცევენ. აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ხმოვანი რიგის ძირითადი კომპონენტი-ლიტერატურული ტექსტი- დიალოგები, მონოლოგები, საავტორო თხრობითი ფრაგმენტები მსახიობის მეტყველებით გადმოიცემა. მწერლისეული დიალოგები უმეტეს შემთხვევაში არ იცვლება. ასევე ამ პროცესში შესაძლებელია ტექსტის შეკვეცა ან გავრცობა იგივე ავტორის სხვა ნაწარმოების ნაწყვეტის ჩართვით ან სხვა ავტორის ნაწარმოების ფრაგმენტის ჩამატებით. აღსანიშნავია, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები, მათ შორის პროზა, შეიძლება მუსიკალური ან თუნდაც ქორეოგრაფიული ნაწარმოების სახითაც ტრანსფორმირდეს, მაგრამ აუდიოვიზუალური ხელოვნების ეს დარგები ჩვენი კვლევის თემას სცილდება. სულ სხვა პრინციპზე იგება ვიზუალური მხარე. მწერლის ნაწარმოების ინტერპრეტაცია შეიძლება მრავალგვარი იყოს- მწერლის ეპოქის ზუსტი შესატყვისობის აღდგენის მცდელობით დაწყებული, მისი გათანამედროვეობით და ავანგარდული სტილით წარმოსახულიც. ეს რეჟისორისა და მხატვრის კონცეფციასა და ინტერპრეტაციაზეა დამოკიდებული. ლიტერატურული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად გარდაქმნის მრავალგვარობა – განსხვავებული სტილისტიკა, ჟანრული ცვალებადობა, სინთეზური ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენელთა განსხვავებული ესთეტიკა მხოლოდ იმ შემთხვევაში გარდაიქმნება ღირებულ ინტერპრეტაციად, თუ კი აუდიოვიზუალური ხელოვნების შემქმნელები თხზულებას მწერლის შესატყვისი იდეურ-კონცეპტუალური მუდმივების აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევის გზით წარმართავენ. მწერალი და კრიტიკოსი გურამ გვერდწითელი, რომელსაც მრავალწლიანი შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა კინოსტუდია “ქართულ ფილმთან”, პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის კინოტექსტად ქცევის შესახებ აღნიშნავს: “ეკრანიზაციის მრავალგვარი მეთოდი და ფორმა არსებობს, მაგრამ ერთი შეუვალი პირობის დაცვა სავალდებულოა, – კერძოდ, პირველწყაროს მთავარი სათქმელის, ფილოსოფიისა თუ პრობლემატიკის, სახეობრივი სისტემის და პოეტიკის ღრმა წვდომა და ამისთვის ეკრანული გამოხატულების მოძებნა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ორიგინალის სული დაიკარგება. ამიტომ ეკრანიზაციის წარმატებით დაგვირგვინება მარტო რეჟისორის პროფესიულ ნიჭზე და ოსტატობაზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ ორი სხვადასხვა დარგის შემოქმედის, მწერლისა

და კინოხელოვანის სულიერ ნათესაობაზეც, მათი ინტერესების, მხატვრული ხედვის, თვითგამოხატვის დამთხვევაზეც. თუ ეს მთავარი პირობა დაცულია, უკვე ნაკლებ საჭოჭმანო ჩანს ის მეთოდი თუ ფორმა, რასაც რეჟისორი ეკრანიზაციისთვის ირჩევს, იქნება ეს ლიტერატურული ნაწარმოების მოდერნიზაცია თუ მხოლოდ მის მოტივებზე დაყრდნობა, პირველწყაროს ეკრანული ილუსტრირება თუ შემოქმედებითი ათვისება და გადამუშავება, უფრო თავისუფალი და თამამი მიდგომაც კი" (9, 61). აქვე უცილობლად უნდა აღინიშნოს მხატვრის უმნიშვნელოვანესი როლი აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის პროცესში. კვლევის ძირითადი თემაა ლიტერატურული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ტექსტად მოდიფიცირება და სინთეზური ხელოვნების კომპონენტთა ერთობლიობით ხელოვნების ნიმუშის შექმნა. ჩვენ საქმე გვაქვს ხელოვნების სხვადასხვა დარგებთან – ლიტერატურა, მხატვრობა, თეატრი/ სატელევიზიო თეატრი, კინო – და, შესაბამისად, სხვადასხვა გამოსახველობით ენებთან. მოგეხსენებათ, აუდიოვიზუალური ხელოვნების კვლევის პროცესში განსაზღვრულ როლს ასრულებენ თეატრმცოდნეობა და კინომცოდნეობა, ხელოვნებათმცოდნეობის დარგები. ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულება აგრძელებს თბილისის ივანე ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ტრადიციას, თანამედროვე მეთოდოლოგიური კვლევის სისტემების გამოყენებას. ამის დამადასტურებელია უნივერსიტეტის მიერ გამოცმული არაერთი თეორიული ნაშრომი კინო თუ ტელეხელოვნებაში, რაც საშუალებას გვაძლევს ეს ნაშრომები სადისერტაციო ნაშრომში გამოვიყენოთ როგორც მნიშვნელოვანი პოსტულატების შემცველი და კვლევისთვის აუცილებელი მასალა. ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდოლოგიის შესაბამისად, სცენოგრაფიის და კინო და ტელე მხატვრობის კვლევასთან ერთად ნაშრომი მოიცავს თეატრისა და კინოს სხვა კომპონენტების კვლევას, რომელთა ერთობლიობითაც იქმნება პროზის ინტერპრეტაციის ნიმუში.

ლიტერატურული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევა ყოველთვის არ არის მიზანშეწონილი. თუ ლიტერატურული ნაწარმოები არ არის ქმედითი, მისი სცენაზე ან ეკრანზე დადგმა შეუძლებელი ხდება. როდესაც ლიტერატურული ტექსტი ქმედითია, მწერალი პერსონაჟის სახეს ქმნის უპირატესად პერსონაჟის მოქმედებით, ხასიათის გამოკვეთით კონკრეტული საქციელების შედეგად. ამგვარი პროზის პერსონაჟთა ქმედებების

აღმნიშვნელი ეპიზოდების თანმიმდევრობა ქმნის ლიტერატურული ნაწარმოების სიუჟეტს. საინტერესო და გამართული სიუჟეტი კი საუკეთესო მასალაა სცენაზე თუ ეკრანზე განსახორციელებლად. სწორედ ქმედითი პროზაული ნაწარმოები წარმოადგენს საუკეთესო მასალას აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ინტერპრეტციისთვის. მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობები და რომანები ქმედითი პროზის საუკეთესო ნიმუშთა რიცხვს მიეკუთვნება და ამიტომაც პროზის იტერპრეტაციის პრობლემას სწორედ ამ ავტორის სცენაზე, ეკრანზე და ტელეეკრანზე განხორციელებული ნაწარმოებების მიხედვით განვიხილავ. აუდიოვიზუალური ხელოვნება- სადადგმო ხელოვნების დარგები- სპექტაკლი, მხატვრული ფილმი, ანიმაციური ფილმი, სატელევიზიო სპექტაკლი- პერსონაჟთა ქმედების ასახვაზე იგება. მიხეილ ჯავახიშვილის ქმედითი პროზა პერსონაჟთა ურთიერთობის უაღრესდ საინტერესო და მრავალპლასტიან სისტემას მოიცავს. მწერლის შექმნილი პერსონაჟები სრულიად ორიგინალური, განსაკუთრებული ნიშან-თვისებების მატარებლები არიან. პერსონაჟების ქმედების მოტივაცია განაპირობებს კონფლიქტს, რომელიც ინვარიანტული პრობლემების მომცველია.

პროზის ინტერპრეტაციის პრობლემას მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების სცენაზე და ეკრანზე განხორციელებული ნაწარმოებების მიხედვით ვიკვლევ. მიხეილ ჯავახიშვილი, რომელიც უდაოდ მიეკუთვნება უმნიშვნელოვანეს ქართველ პროზაიკოსთა რიცხვს, სინთეზური ხელოვნების შემქმნელთათვის სტილისტიკითაც საინტერესოა და ამდენადვე მნიშნელოვანია საკითხის კვლევა სწორედ მისი სასცენო და ეკრანული ინტერპრეტაციების მაგალითზე. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების მკვლევარი მაია ჯალიაშვილი მწერლის შესახებ აღნიშნავს: “მიხეილ ჯავახიშვილი თავიდანვე გამოირჩეოდა ყველასგან. მისი პირველი მოთხრობები ამხელდნენ სრულიად სხვაგვარ ინტერესს თემისა თუ სტილის თვალსაზრისით. ამიტომაც შეიძლება ვილაპარაკოთ მის რეალიზმზე, როგორც მოდერნიზმის ერთგვარ ალტერნატივაზე. შემდეგ, მოგვიანებით, 1926 წელს მიხეილ ჯავახიშვილმა ის ნაკადი, რომელიც მის სახელს უკავშირდებოდა, უპირველესად შეაფასა როგორც ნეორეალიზმი, რომლის ცალკეული პრინციპი ჩამოაყალიბა კიდეც წერილში “ჩვენი მიწა”(ლიტერატურული განცხადება) “ (62, 26). მიმეზისი, ანუ სინამდვილის მიბაძვა არისტოტელური თეატრის საფუძველია. რაც შეეხება კინემატოგრაფს, ის საერთოდაც რეალისტური ხელოვნებაა და სხვა

სტილისტიკის ფილმები უფრო კინოექსპერიმენტის სახეს ატარებენ, ხშირად წარმატებულისაც მაგრამ მაინც ექსპერიმენტის.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორია მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის მეტაფორულობა. XX საუკუნის აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის, განსაკუთრებით სათეატრო ხელოვნებისთვის ორგანულია მეტაფორული აზროვნება, სათქმელის გადატანითი მნიშვნელობით მიტანა მაყურებლამდე. სათეატრო ხელოვნება თავისთავად პირობითობას მოიცავს. რეჟისურის საუკუნედ წოდებულ XX საუკუნის თეატრში, სადაც უმნიშვნელოვანესი როლი დაეკისრა სცენოგრაფიას, მეტაფორული აზროვნება ორგანული გახდა. ნაშრომში განხილულ აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებებში–უპირატესად "ჯაყოს ხიზნებსა" და "თეთრ კურდღელში" ვლინდება ინვარიანტული, მწერლისეული მეტაფორები, რომლებიც ლიტერატურული ტექსტიდან, ლიტერატურული სისტემიდან ინაცვლებს აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში და მეორე მხრივ, ინოვაციური მეტაფორები, რომლებიც რეჟისორის ან მხატვრის მიერ არის შექმნილი აუდიოვუზუალური ტექსტისთვის, შესაბამისი გამომსახველობითი სისტემის შესაძლებლობებისა და საჭიროებების თანახმად. მაია ჯალიაშვილი იმავე წერილში მწერლის - ოთარ ჩხეიძის მოსაზრებას იდასტურებს მიხეილ ჯავახიშვილის სტილისტიკასთან დაკავშირებით: " ოთარ ჩხეიძემ შენიშნა და გამოკვეთა მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმისთვის დამახასიათებელი ერთი მნიშვნელოვანი თვისება: "ამ რეალისტურ ნაწარმოებში (იგულისხმება "ჯაყოს ხიზნები"), ამ ყოვლად რეალურ ყოვლად ყოფითსა თუ ჩვეულებრივ სიტუაციებში, თუ გნებავთ, ყოვლად ბანალურ სიტუაციებში, ბევრი რამ უფრო სიმბოლურია, სიმბოლური და მეტაფორულია, გაზღაპრებულობაზე თუ მითოლოგიზირებაზე რო არაფერი ითქვას; როგორღაც უცნაურად აქ თითქოს პირიქითაა ყველაფერი: თუ სხვაგან მეტაფორებსა და სიმბოლოებში, ალეგორიებსა და მითოსურ სიტუაციებში კითხულობენ რეალურ სახეებსა, აქ რეალურში, რეალურსა და შიშველ სახეებში, ნატურალისტურობამდე გაშიშვლებულ სახეებში, ამოიკითხება პირიქითა ანთუ გაიაზრება პირიქითა, მეტაფორული და სიმბოლური სურათები გაიაზრება – ასე პირიქითაამეთქი ყველაფერი; ეს არაა პატარა ხელოვნება, ეს დიდი ხელოვნებაა, დიდოსტატობა სწორედაც ესაა რეალისტურ რომანში" (62, 33).

ამრიგად, პროზის ინტერპრეტაციის საკითხის კვლევა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის მიხედვით განხორციელებული აუდიოვიზუალური

ნაწარმოებების მიხედვით ძალზე მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია. მწერლის პროზა საინტერესოა არა მხოლოდ სათქმელის, სიუჟეტების განვითარების, პერსონაჟების მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, არამედ სტილისტიკის თვალსაზრისითაც. მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებებში შექმნილია პერსონაჟების არაჩვეულებრივი ფსიქოლოგიური პორტრეტები. ხელოვნებათმცოდნე თეა ურუშაძე კლასიკის ინტერპრეტაციის შესახებ აღნიშნავს: "ყველა დროის თეატრალური მხატვრების ნამუშევრებში-კლასიკოსთა ნაწარმოებების მიხედვით-ადამიანთა რთული ფსიქოლოგიური სამყარო, როგორც წესი, ბადებდა სპექტაკლის საინტერესო ხედვითი ნაწილის ორიგინალურ გადაწყვეტას" (36, 166). სწორედ ხედვითად, ვიზუალურად განხორციელებილი ლიტერატურული ტექსტის ტრანსფორმაცია რომელსაც მხატვარი რეჟისორთან ერთად ანხორციელებს, არის უპირატესად ჩვენი კვლევის თემა.

პროზის ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალური ხელოვნების მარადიულ პრობლემათა რიცხვს მიეკუთვნება. სადისერტაციო ნაშრომში მხატვრული იდეალების შეცვლა, დროის ფაქტორი, გამომსახველობითი საშუალებების მუდმუვად განახლებადი პროცესი მიხეილ ჯავახიშვილის იდეურ-კონცეპტუალური მუდმივების ფონზეა გაანალიზებული. სწორედ მარადიული ღირებულებების შემცველობა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზაში განაპირობებს ქართველი რეჟისორების მუდმივ ინტერესს მწერლის პროზაული ნაწარმოებების მიმართ. ქართული თეატრის მთელი ისტორიის მანძილზე ინსცენირებები მუდმივადაა რეპერტუარში. ქართული თეატრის წარმატებათა დიდი წილი პროზის ინტერპრეტაციაზე მოდის. შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი "სამანიშვილის დედინაცვალი", კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი "ჰაკი აძბა", მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის "ბაკულას ღორები" და ა.შ. პროზის სასცენო ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშთა რიცხვს მიეკუთვნება. გიორგი ტოვსტონოგოვის ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში დადგმული ლევ ტოლსტოის "ცხენის ამბავი" სამართლიანად მოიხსენიება მეოცე საუკუნის საუკეთესო წარმოდგენებს შორის. პროზაული ნაწარმოებების ინტერპრეტაციების ვიზუალურად წარმოსახვაში უპირველესი როლი თეატრალურ მხატვრებს ეკუთვნით. მხატვრული იდეალების ცვალებადობა, დროის ფაქტორი, ახალი ხერხების ძიება–

გამომსახველობითი საშუალებების მუდმივად განახლებადი პროცესი უპირველესად სწორედ მხატვრის ნამუშევარში იკვეთება. ჩვენი თემის აქტუალობას სწორედ ამ ფაქტორების სინთეზური კვლევა განსაზღვრავს. რაც შეეხება ეკრანიზაციებს: პირველი ქართული მხატვრული ფილმიდან, "ქრისტინედან" მოყოლებული, ეკრანიზაციებს უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს ქართულ კინემატოგრაფში. ეკრანიზაციებია ქართული კინოს შედევრები: "ელისო", "მაგდანას ლურჯა", "ალავერდობა", "ნატვრის ხე" და ა.შ. თითოეული ეს ეკრანიზაცია პროზის ინტერპრეტაციის იმგვარ ნიმუშს მიეკუთვნება, სადაც შენარჩუნებულია ავტორისეული კონცეფცია, ნაწარმოების სული, სიუჟეტი, ლიტერატურული პერსონაჟები არაჩვეულებრივ კინოგმირებად არიან წარმოსახულნი, და ეს ყოველივე გადმოცემულია კინოტექსტის საშუალებით. კინოტექსტის შექმნის პროცესის უმნიშვნელოვანესი მონაწილე კინომხატვარია. კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძე ამგვარად განმარტავს კინოტექსტს: "კინოსიტყვების," ანუ მნიშვნელობის მქონე უმარტივესი ელემენტების ანალოგები ფირზე აღბეჭდილი საგნებია (ადამიანები, ცხოველები, უსულო ნივთები), "კინოფრაზისა"–კინოსიტყვების ისეთი თანმიმდევრობა და მონაცვლეობა, რომლებიც დასრულებულ აზრს გამოხატავენ... კინოფრაზის აზრიანი "აკინძვა" მონტაჟის საშუალებით, კინოკონტექსტს ქმნის. კინოკონტექსტის თავისებური, კვლავ მონტაჟური მონაცვლეობა კი კინოენაზე მოთხრობილი ამბავი, კინემატოგრაფიული ტექსტი-ფილმია" (14, 60). იდეალური შემთხვევაა, როდესაც კინოტექსტის საშუალებით ქართული პროზის შედევრი კინოშედევრად იქცევა. სამეცნიერო ნაშრომის კვლევის მიზანია გამოავლინოს მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები, რომლებიც აუდიოვიზუალური ხელოვნებაში პროზის წარმატებულ ინტერპრეტაციას განაპირობებს.

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებისადმი ინტერესი განუზომლად იზრდება. მიხეილ ჯავახიშვილი სწორედ ის ავტორი აღმოჩნდა, რომლის შემოქმედებამაც ყველაზე მეტად ასახა საუკუნის დასაწყისის უდიდესი სატკივარი, რომელიც ერთი საუკუნის შემდეგაც უაღრესად აქტუალურია. ამ დროის განმავლობაში საქართველოში შეიცვალა ყველაფერი- საზღვრებიდან და პოლიტიკური მმართველობიდან დაწყებული, ეკონომიური თუ სოციალური ვითარებით დამთავრებული. ხელოვნების ყველა დარგმა რადიკალური ცვლილება განიცადა. აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით უდიდესი

ცვლილებები მოხდა. განახლდა გამომსახველობითი საშუალებები, სადადგმო ხელოვნებაში შემოვიდა ახალი მხატვრული ხერხები. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის ყოველი ახალი ნიმუში განსხვავებულია როგორც მხატვრული ხარისხით, ასევე ფორმისა და შინაარსის ურთიერთმიმართებით. უცილობლად უნდა აღინიშნის, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებებში არაჩვეულებრივადაა წარმოდგენილი ქართული ყოფა, გარემო, სადაც პერსონაჟები მოქმედებენ. სასცენო თუ ეკრანული ნიმუშის შექმნისას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს სცენოგრაფს თუ კინომხატვარს. სპექტაკლის თუ ფილმის ვიზუალური ნაწილის შექმნის დიდი წილი სწორედ მხატვრის ნამუშევარზე მოდის. ნაშრომში განსაკუთრებით არის გამახვილებული ყურადღება მხატვრის როლზე პროზის ინტერპრეტაციის პროცესში. აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ვიზუალურ აღქმაში სცენოგრაფის თუ კინომხატვრის ნამუშევრების უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. ამ საკითხის შესწავლა თავისთავად ყოველთვის აქტუალურია. სამეცნიერო ნაშრომში გაანალიზებულია აუდიოვიზუალური ხელოვნების სხვადასხვა კომპონენტების როლი და სინთეზური ნაწარმოებების სხვა კონპონენტებთან მხატვრული გაფორმების შეფარდება: აუდიოვიზუალური ნაწარმოები უპირველესად სამოქმედო გარემოს საშუალებით აღიქმება და გარემოს შექმნის პროცესს სწორედ მხატვარი წარმართავს.

პროზის ინტერპრეტაციის პრობლემას არაერთი წერილი მიუძღვნა ლიტერატურის კრიტიკოსმა გურამ გვერდწითელმა. "ეკრანიზაციის მომხრენი იმოწმებენ ისეთ ავტორიტეტს ხელოვნებაში, როგორიცაა გიორგი ტოვსტონოგოვი (ეკრანიზაციასა და ინსცენირებას ერთნაირი არგუმენტები და კონტრარგუმენტები შეიძლება ჰქონდეთ): "მხატვრული ლიტერატურა ყოველთვის იყო და მუდამ იქნება თეატრის რეპერტუარის უმძლავრესი რეზერვი. ინსცენირება იძულებითი ბოროტება კი არა, უდიდესი სიკეთეა თეატრისათვის"(9, 61). გურამ გვერდწითელი, რომელიც აღნიშნულ წერილში ეკრანიზაციის პრობლემას იკვლევს, მეოცე საუკუნის თეატრის უდიდესი რეჟისორის მოსაზრებას იდასტურებს. აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში განსხვავებული ნიშანთა სისტემა იქმნება, რომელშიც სიტყვა ტრანსფორმირდება. "განსაზღვრულ სიტყვათა (ნიშანთა) სისტემის შეთხზვა ხელოვნებაა, რომელიც განსაკუთრებულ ნიჭსა და არჩვეულებრივ შრომას მოითხოვს, მაშასადამე, მწერლის თანაავტორობა ძალზე ძნელია" (15, 69). დიდი

რეჟისორის, მიხეილ თუმანიშვილის მოსაზრება სიტყვათა სისტემის აუდიოვიზუალურ ნიშანთა სისტემად ქცევის პროცესის სირთულეს აღწერს. ამ პროცესის კვლევა ხელოვნებათმცოდნეობის უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა, მით უფრო, როდესაც ეს კვლევა ისეთი რანგის მწერლის თხზულებათა ინტერპრეტაციის მაგალითზე მიმდინარეობს, როგორიც მიხეილ ჯავახიშვილია.

სამეცნიერო ნაშრომის ამოცანები: სინთეზური ხელოვნების კვლევის შესაბამისად, სადისერტაციო ნაშრომის ამოცანები რამდენიმე საკითხს მოიცავს, რომლებიც ერთიანდება პროზის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად გარდაქმნის შესწავლის თეორიულ ასპექტში. უპირველესი ამოცანაა ყოველ თავში, მიხეილ ჯავახიშვილის კონკრეტული პროზაული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის მაგალითზე შეაფასოს, თუ რატომ და რამდენად არის ესა თუ ის მოთხრობა თუ რომანი აუდიოვიზუალური ნაწარმოების შექმნისთვის შესატყვისი მასალა. მოგეხსენებათ, სპექტაკლის და ფილმი შეიძლება შეიქმნას – თავიდანვე აუდიოვიზუალური ნაწარმოებისთვის გამიზნული თხზულების – პიესის ან კინოსცენარის სახით ან შეიქმნას ინსცენირება ან სცენარი ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით. ფილოსოფოსი აკაკი ყულიჯანაშვილი სახელოვნო ნაწარმოების შექმნის პროცესში ამგვარად განსაზღვრავს "მასალის" მნიშვნელობას " როგორც ცნობილია, არა მარტო ესთეტიკური საქმიანობა, არამედ ყოველგვარი შრომა, ყოველგვარი ქმნა, ყოველგვარი შენება, ყოველგვარი წარმოება საჭიროებს და აუცილებლობით გულისხმიობს სათანადო "სამშენებლო მასალის" გამოყენებას. მასალის მნიშვნელობა, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტიც კია, როცა რაიმეს გაკეთებას ვაპირებთ. ძველ ბერძენ ფილოსოფოსებს თუ დავესესხებით: "არარაისგან არ იქმნების არარაიცა". ეს კი სხვას არაფერს გულისხმობს, თუ არა იმას, რომ ყველაფერი რაც კი ქმნადობის პროცესს ექვემდებარება, მანამდე (ესე იგი ამ პროცესამდე) რაღაც სხვა ფორმით უკვე არსებულის გადამუშავება-გარდაქმნას წარმოადგენს. ესე იგი, რომ არ იყოს მოცემული სათანადო (შესაფერისი) მასალა, არანაირ შექმნას არ ექნებოდა ადგილი და არც ფილოსოფიაში დადაგებოდა საკითხი შემოქმედების (მათ შორის – ესთეტიკური შემოქმედების) შესახებ" (39, 48).

ცხადია, როდესაც თავდაპირველი "მასალა" ქართული კლასიკური პროზის აღიარებული ნიმუშია, და მას ემატება სინთეზური ხელოვნების სხვა კომპონენტები, შექმნის პროცესი მით უფრო საინტერესო ხდება, ხოლო

შედეგის ანალიზი ინტერპრეტაციის პრობლემის ასპექტში კი სადისერტაციო ნაშრომის ამოცანაა.

სადისერტაციო ნაშრომის ამოცანაა მოახდინოს მწერლისა და აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ავტორითა მოქალაქეობრივი პოზიციების თანხვედრის ან განსხვავებულობის შედარებითი ანალიზი. დაადგინოს, თუ რა შედეგს იძლევა ყოველი კონკრეტული სინთეზური მხატვრული ნაწარმოების-ფილმის თუ სპექტაკლის შემთხვევაში სათქმელის თანხვედრა ან განსხვავებულობა. ჩვენი ამოცანაა დავადგინოთ, თუ როგორ გადმოსცემს აუდიოვიზუალური ხელოვნების ავტორთა ჯგუფი მწერლის სათქმელს, რამდენად ინარჩუნებს ლიტერატურული ნაწარმოების არსს და კომპოზიციურ ბირთვს და რა მხატვრულ ხერხებს იყენებენ სინთეზური ხელოვნების შემქმნელები.

სადისერტაციო ნაშრომის უმთავრესი ამოცანაა, კონკრეტული აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების ანალიზის საფუძველზე შექმნას სურათი, თუ რა შემთხვევაში იძლევა კლასიკური პროზის ინტერპრეტაცია დადებით შედეგებს და რა შემთხვევაში უარყოფითს.

პროზის ინტერპრეტაციის პრობლემას ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიით ვიკვლევთ. სინთეზური ნაწარმოებების ღრმად კვლევა ამ მეთოდით მიიღწევა. უპირველესი მეთოდი, რომელიც გამოყენებულია სადისერტაციო ნაშრომში, არის მიხეილ ჯავახიშვილის პროზაული ნაწარმოებებისა და მისი ინტერპრეტაციის შედეგად შექმნილი აუდიოვიზუალური ნაწარმოების შედარებითი ანალიზი. ნაშრომის თითოეულ თავში შედარებულია პროზის ეპიზოდები და მოქმედი პირები და აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებებში ტრანსფორმირებული ეპიზოდები და პერსონაჟები. აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში პროზის ტრანსფორმაციისას ერთი ენობრივი სტრუქტურიდან – ლიტერატურული ტექსტიდან სიტყვა, რომელიც სიბრტყეზე, ქაღალდზე არსებობს, გადადის სივრცობრივ განზომილებაში: თეატრის შემთხვევაში სამგანზომილებიან სივრცეში, კინოსა და ტელევიზიის შემთხვევაში კი ორგანზომილებიან ეკრანზე. სცენაზე და ეკრანზე განსხვავებული სამყარო იქმნება. ცნობილი მკვლევარი, დოდონა კიზირია აღნიშნავს: “კინომ ეკრანის მართკუთხედი გადააქცია, კანტის ფილოსოფიური ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, ერთგვარ აპრიორულ კატეგორიად, ანუ მომწესრიგებელ მოდელად. ეს მოდელი ჩვენს ქვეცნობიერებაში ხშირად

ფორმასა და ორგანიზაციას ანიჭებს ნებისმიერ რეალიებს, გვაქვს თუ არა საქმე ვერბალურ ტექსტთან თუ სხვა რაიმე მასალასთან, რომლის გადამუშავება ადამიანის შეგნებაში იწყება ამ მასალის ხედვითი აღქმით" (20, 169). ნაშრომში ძირითადად გამოყენებულია მასალის ხედვითად აღსაქმელი ნაწილის ერთის მხრივ მსახიობის წარმოთქმული და მეორეს მხრივ ვიზუალური რიგის და მსახიობის წარმოთქმულ სიტყვას დამატებული აუდიო რიგის-მუსიკის, ხმაურების და ა.შ. დამატებით შექმნილი მთლიანობის კვლევა და მისი მხატვრული ღირებულებების ლიტერატურულ პირველწყაროსთან შეფარდების დადგენა ჩვენი კვლევის მეთოდია.ანალიზი, სითეზისა და კვლევის აღწერითი და შედარებით-ისტორიული მეთოდი. თეატრალურ და კინოდარბაზში გაჟღერებული სიტყვა იცვლება და გარკვეულწილად დანაკარგსაც განიცდის, ისევე როგორც ყველა, თუნდაც საუკეთესო თარგმანში. როგორ? ამ კითხვაზე პასუხია სწორედ ინტერპრეტაცია.

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევისას გამოყენებულია მუზეუმებში დაცული მასალა, რომლის ანალიზი მნიშვნელოვანია ინტერპრეტაციის შემოქმედებითი პროცესის კვლევის თვალსაზრისით.

ჩვენი კვლევის მეთოდია აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის ანალიზი იმ პოლიტიკური და სოციო-კულტურული ვითარების ანალიზის ფონზე, რომლის დროსაც ეს სპექტაკლი თუ ფილმი შეიქმნა.

კვლევის პროცესში გამოყენებულია თეორიული ნარშომები როგორც სამეცნიერო, სადისერტაციო ასევე წერილები ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებაში, რეცენზიები სპექტაკლებზე და ფილმებზე, ინტერნეტში განთავსებული მასალა, როგორც აუდიოვიზუალური ხელოვნების შემქმნელებზე, ასევე მათი კონცეპტუალური აუდიოვიზუალური თუ ნაბეჭდი ტექსტები და მოგონებები. ინტერდისცილინარული კვლევა სინთეზური ნაწარმოებების ღრმა ანალიზისთვის მეთოდოლოგიურად გამართლებულია.

ნაშრომის ძირითადი შედეგები და მეცნიერული სიახლე: ხელოვნებათმცოდნეობით კვლევებში პროზის ინტერპრეტაციის პრობლემა არ არის ღრმად შესწავლილი. მით უფრო, არ არის შესწავლილი ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდით. ერთ სისტემაში გაერთიანებული ინტერდისციპლინარული კვლევა მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციებისა, ჯერ არ შესრულებულა. კვლევა საშუალებას გვაძლევს თითოეული განხილული ნაწარმოების

აუდიოვიზუალური ტრანსფორმაცია ყველა კუთხით შეფასდეს. ჩვენი სამეცნიერო ნაშრომი ამ მხრივ სიახლეა. არ არის შესწავლილი მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის მიხედვით შექმნილი აუდიოვიზუალური ნაწარმოებები პოლიტიკურ და სოციო-კულტურულ ვითარებასთან კონტექსტში. სოცრეალიზმის კვლევისას ნანა გაფრინდაშვილი აღნიშნავს: "როცა ვმსჯელობთ სოციალისტური რეალიზმის კლასობრივ, პარტიულ, იდეოლოგიურ კრიტერიუმებზე, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ მხატვრული ნაწარმოების საფუძველში იდებოდა სოცრეალიზმის კონიუქტურული ვერსიები, რაც განაპირობებდა ნაწარმოებში წარმოჩენილ კონფლიქტს; პერსონაჟების, სოციოლოგიური სქემის სისტემას." (8, http://www.spekali.tsu.ge). ჩვენი კვლევა წარმოებს სწორედ იმ ავტორის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციების საფუძველზე, რომელიც სოციალისტური რეალიზმს ჭეშმარიტად რეალისტური პროზაული ნაწარმოებებით დაუპირისპირდა და ამავდროულად შექმნა იმ პერიოდის საქართველოს მეტაფორული სახე ლიტერატურაში. სადისერტაციო ნაშრომში მიხეილ ჯავახიშვილის აუდიოვიზუალური ნაწარმოებები გაანალიზებულია ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის შესაბამისად. შესაბამისად, ნაშრომი ერთის მხრივ ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდით შეისწავლის ინტერპრეტაციის პრობლემას და მეორეს მხრივ მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციების ისტორიას ქმნის. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის გმირები იმ პერიოდის ადმიანების იმგვარ ნიშან-თვისებებს მოიცავენ, რომლებიც უაღრესად მნიშვნელოვანია ქართველთა იდენტობის კვლევისას, როგორც დადებით, ასევე უარყოფით კონტექსტში. პოსტსაბჭოთა ლიტერატურის მკვლევარი, ნინო პოპიაშვილი აღნიშნავს: "საკუთარი იდენტობის ძიება და შეცნობა, პიროვნული თვისებების საზოგადოების საერთო მახასიათებლის ჭრილში განსაზღვრა, ადამიანის ადგილისა და დანიშნულების გააზრება, ურთულესი და ამავე დროს მეტად მნიშვნელოვანი საკითხია. ის, რაც ერთი შეხედვით, უმტკივნეულო პროცესად აღიქმება, ზოგჯერ დაკავშირებულია თვით საზოგადოებისა და პიროვნების ურთიერთობის ძნელადშესაცნობ ფორმებთან" (31, 23-24).

თეატრალურ და სატელევიზიო დადგმებზე, კინოფილმებზე, რომლებიც მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების მიხედვით შეიქმნა, არსებობს ცალკეული სტატიები, საჟურნალო და საგაზეთო პუბლიკაციები, მოგონებები. მაგრამ სამეცნიერო ნაშრომი, რომელიც ვრცლად გაანალიზებდა მიხეილ

ჯავახიშვილის პროზის აუდიოვიზუალურ ინტერპრეტაციებს, არ არსებობს. ჩვენი დისერტაცია სწორედ ამ ხარვეზის შევსების მცდელობაა.

ნაშრომი შეიძლება გამოყენებული იქნეს როგორც დამხმარე სახელმძღვანელო ხელოვნებათმცოდნეებისთვის, მეოცე საუკუნის ლიტერატურის შემსწავლელთათვის, თეატრმცოდნეებისთვის და კინომცოდნეებისთვის, სწავლების ყველა ეტაპზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იქნება, თუ ნაშრომს დამხმარე სახელმძღვანელოდ გამოიყენებენ რეჟისურისა და თეატრალური და კინომხატვრობის შესწავლისას, ჩვენი კვლევა დაეხმარება მათ დაინახონ დადებითი და უარყოფითი შედეგების მიზეზები და სამომავლოდ, თუ კი პროზის ინტერპრეტაციას გადაწყვეტენ გაითვალისწინონ ეს ვითარება.

I თავი

მიხეილ ჯავახიშვილი და მისი ეპოქის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციები

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება გამოირჩევა იმ მხატვრული ღირებულებებით, რომელთა განხორციელება ზედმიწევნით საინტერესოა აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. ვიდრე უშუალოდ შევეხებით მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციების განხილვას, ანალიზს და შეფასებას საჭიროდ ჩავთვალეთ არსებული ისტორიულ-ფაქტობრივი მასალის გამოყენებით წარმოგვედგინა ის გარემო, რომელიც პროზაიკოსის გარშემო არსებობდა და უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა მის ცხოვრებაში. ჩვენი კვლევის მიზნიდან გამომდინარე და დღევანდელი გადასახედიდან, პროზაიკოსის თანადროულ პუბლიკაციებში და უბის წიგნაკებში არსებული მოსაზრებები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა და განსაზღვრავდა მისი ნაწარმოებების ღირსებებს და როლს. შესაბამისად, ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ნაშრომის პირველ თავში აუცილებელ პირობად ჩავთვალეთ განხილულიყო ბოლშევიკური ტერორის ფონზე არსებული მწერლის თანადროული სოციო-კულტურული გარემო და ამ ფონზე განგვეხილა მწერლის სიცოცხლეშივე განხორციელებული თხზულებებთან დაკავშირებული ვითარებები. პირველ თავში ასევე გაანალიზებული იქნება მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებათა

აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციები და, საკუთრივ, ის ვერსიები, რომლებიც მწერლის სიცოცხლეშივე იქნა განცხორციელებული – მხატვრული ილუსტრაციები, თეატრალური წარმოდგენები, მხატვრული ფილმების არარეალიზებული პროექტები.

კვლევის პროცესში წამოიჭრა რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც უკავშირდება ლიტერატურულ-ვერბალური და აუდიოვიზუალური ხელოვნების კონტრასტს და ერთიანობას: რამდენად ხერხდებოდა მწერლის თანადროულ, სინქრონულ კულტურულ რეალობაში ლიტერატურული ტექსტების ტრანსპონირება აუდიოვიზუალურ ტექსტებში; რამდენად სწორად იყო გაგებული მწერლის შემოქმედებითი ჩანაფიქრი ან რამდენად იყო შესაძლებელი იდეოლოგიზირებულ პირობებში ამ ჩანაფიქრის გამოსახვა საჯარო გამომსახველობითი საშუალებებით?

ისტორიული სინამდვილიდან გამომდინარე, კიდევ რემდენიმე საკითხი იჩენს თავს, რომელიც უკავშირდება მიხეილ ჯავახიშვილის თანადროულ კულტურულ-იდეოლოგიურ სიტუაციას – მწერლის მცდელობას, ამხილოს ბოლშევიკური რეჟიმი და, მეორე მხრივ, რეჟიმის მცდელობას, ცენზურული თუ რეპრესიული საშუალებებით მოახდინოს მწერლის ჩანაფიქრის იგნორირება. ჩნდება კითხვები, თუ რამდენად შეგვიძლია განვიხილოთ მიხეილ ჯავახიშვილის საავტორო უფლებების შელახვის პრეცედენტები ამ რეპრესიული პოლიტიკის ფარგლებში; როგორ ხდებოდა, რომ რომელიმე დრამატურგი წერდა პიესას ან სცენარს და ჯავახიშვილის ტექსტს, უბრალოდ ითვისებდა; ან ადგილი ჰქონდა მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულების ეპიზოდების გამოყენებას და მისი პერსონაჟებისთვის სახელების შეცვლას და ჯავახიშვილის ავტორობის სრულ უგულველყოფას; ან პერსონაჟის და მისი სახელის გამოყენებას, ასევე რუსულ ენაზე გამოცემის შემთხვევაში რედაქტორის მიერ თარგმნის ავტორობის მითვისებას და ა. შ.

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება და მისი თანადროული აუდიოვიზუალური ხელოვნების ურთიერთმიმართება დღევანდელი გადასახედიდან მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი საკითხია, რომლის მეცნიერული შეფასებაც გარკვეულად საშუალებას მოგვცემს ერთის მხრივ შეივსოს ის ხარვეზები, რომლებიც მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციების კვლევაში არსებობს, და მეორეს მხრივ,

თავად ინტერპრეტაციიათა კვლევების თვისობრიობის საკითხის შესწავლას შეუწყობს ხელს.

გასული საუკუნის დასაწყისის ქართული მწერლობაც და ქართული აუდიოვიზუალური ხელოვნებაც მსოფლიო პროცესების ნაწილი იყო და ფაქტობრივად ყველა მიმდინარეობა, რაც მეოცე საუკუნის მსოფლიო ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში არსებობდა, ქართულ სინამდვილეში ამა თუ იმ ფორმით აისახებოდა. იმ პერიოდისთვის მიხეილ ჯავახიშვილი უაღრესად პოპულარული და აღიარებული მწერალი იყო. თუმცა აღიარება მას პირველივე 1903 წელს გამოქვეყნებულმა მოთხრობამ, "ჩანჩურამ" მოუტანა. მწერლის მთელი ბიოგრაფიაც და შემოქმედებითი ცხოვრებაც ერთის მხრივ ხალხის საყოველთაო სიყვარულისა და თაყვანისცემის და მეორეს მხივ მუდმივი კრიტიკისა და ფიზიკური დევნის შენაჯვარიც კი იყო. მწერლის ბიოგრაფიაც და შემოქმედებაც სრულად ასახავს მეოცე საუკუნის დასაწყისის ყველა ქარტეხილს - საქართველოს ისტორიის უაღრესად დრამატულ პერიოდს, რომელიც 1937 წელს უდიდესი ტრაგედიით- საქართველოს საზოგადოების ყველაზე მოაზროვნე ნაწილის თითქმის სრული განადგურებით დასრულდა. მიხეილ ჯავახიშვილი, როგორც ერთ-ერთი უპირველესი ჭეშმარიტი ქართველი თავისი მრწამსითა და ცხოვრების წესით, დახვრეტილთა სიაში აღმოჩნდა. ეს სრულიად ლოგიკური იყო, თუ საბჭოური რეპრესიის მიზანმიმართებას გავითვალისწინებთ და კიდევ იმას, რომ ნიჭიერი შემოქმედი ყოველთვის შესანიშნავი სამიზნეა უნიჭოთა და უზნეოთათვის.

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება საფუძვლიანად არის შესწავლილი სხვადასხვა თაობის ფილოლოგთა თხზულებებში. კვლევის მიზნმიმართება მკვლევარის მოღვაწეობის ისტორიული ვითარების შესატყვისად იცვლება. მიხეილ ჯავახიშვილის 1964 წლის ექვსტომეულის გამოცემა გიორგი ნატროშვილის წერილით სრულდება: "სოციალისტური რევოლუციის წლები მიხეილ ჯავახიშვილისათვის ხელახალი დაბადების წლები იყო. მანამდე არა ერთგზის რეპრესირებულმა, სამშობლოდან განდევნილმა მწერალმა ახლა იგრძნო, რომ დადგა თავისუფლების ის დიდი დღე, რომლისთვისაც იბრძოდნენ მთელი თაობები" (28, 496).

მეოცე საუკუნის დასასრულისა და ოცდამეერთე საუკუნის ინტელექტუალები რადიკალურად განსხვავებულად აფასებენ იმ ტრაგედიას, რაც საქართველოსთვის "თავისუფლების ის დიდი დღე" აღმოჩნდა.

საქართველოს გასაბჭოება, როგორც ძალადობრივი აქტი თვითგადარჩენის ინსტიქტის გამოც ფასდებოდა იმ დროს "თავისუფლებად". გადარჩენისკენ სწრაფვა თავად ჯავახიშვილსაც აიძულებდა არაერთგზის "ემართლებინა" თავი პერიოდულ პრესასა თუ მწერალთა შეკრებებზე. მიხეილ ჯავახიშვილი თავის ბოლო პუბლიცისტურ წერილში, "აი, რას ვაპირობ" საზოგადოებას პირდებოდა, რომ დაწერდა მოთხრობას მილიონერი კოლმეურნეობის, კოლხეთის ჭაობის ამოშრობის და ოქტომბრის რევოლუციის ოცი წლისთავის შესახებ. 1937 წლით დათარიღებული ეს დაპირებაც არ აღმოჩნდა საკმარისი მწერლის სიცოცხლის გადასარჩენად. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზაში, თუნდაც ის რევოლუციის თემაზე ყოფილიყო დაწერილი, (იგულისხმება "ქალის ტვირთი") მაინც აშკარად იკითხებოდა მწერლის სრული შეურიგებლობა არსებული რეალობის მიმართ, რადგანაც "ქართული კალამი ძალიან ჰგავს გოლგოთურ ჯვარს, რომელსაც ხელით ვატარებთ" (57, 109). მიხეილ ჯავახიშვილის, როგორც საქართველოს ჭეშმარიტი ჭირისუფლის პოზიცია ყველა თხზულებაში ნათლად იკვეთება და თავის "მართლების" მცდელობანი თავის გადარჩენის განუხორციელებელ მცდელობებად დარჩა.

მიხეილ ჯავახიშვილის სიცოცხლეში გამოქვეყნებული თხზულებები, როგორც მხატვრული ნაწარმოებები ასევე პუბლიცისტური წერილები ნათლად ასახავს იმ ვითარებას რომელშიც მიხეილ ჯავახიშვილს უხდებოდა ცხოვრება და მოღვაწეობა. მაგრამ კიდევ უფრო ტრაგიკულია რეალობა, რომელიც მწერლის უბის წიგნაკშია ასახული. უბის წიგნაკში მწერალი ერთი ან რამდენიმე წინადადებით ინიშნავდა თავის მოსაზრებებს: როგორც განყენებულ თემებზე ასევე მომავალ ან უკვე დასრულებულ თხზულებებზე. ეს თემები და პერსონაჟები (თეიმურაზი, ჯაყო,კვაჭი და ა.შ.) მწერლის გულსა და გონებას, მის სადარდებელ და საფიქრალ სივრცეს თხზულების დასრულების შემდგომაც არ ტოვებდნენ.

"გულთა ნგრევა, ტვინთა ნთხევა, სულთა ხევა – აი ჩვენი ეპოქა" (57, 130). "ქართველი ხალხი მუდამ ერთმანეთის ჭამით იყო მაძღარი" (57, 46). "დღევანდელი ქართული მწერლობა, ხელოვნება და მეცნიერებაც მეტად მცირე გამონაკლისის გარდა, მოსკოვის ნაბუშარია. საკუთარი ქართული სული იშვიათად მოსჩანს სადმე. მხოლოდ სრულ თავისუფლებას შეუძლიან ეს უცხო სისხლი მოგვაშოროს. მხოლოდ ქართულის ფოლადურ რომანტიკას შეუძლიან სავსებით განგვკურნოს, მაგრამ ამისთვის საჭიროა, რომ ჩვენს ირგვლივ და

ჩვენს სულიერ-ფიზიკურ ცხოვრებაშიც ნამდვილი გამაჯანსაღებელი კატაკლიზმი მოხდეს – "ჩვენ კი – ჩვენ ჩვენს თავს არ ვეყუდნით" და ამიტომ მოლოდინის მეტი აღარა დაგვრჩენიარა" (57, 45). "დღეს ცოცხლები მკვდრები ვართ, ხოლო დახოცილები უკვდავნი არიან და ჩვენზე ბატონობენ" (57, 74).

ეს ჩანაწერები მხოლოდ უმცირესი ნაწილია იმ მცირე ფორმის ტექსტებისა, რომლებიც უბის წიგნაკშია შემონახული და სრულად ხატავს მდგომარეობის ტრაგიზმს. ვფიქრობ უფრო ნათლად დროის სურათ-ხატის შექმნა არავის ძალუძს. კოლონიადქცეული საქართველო – ჭეშმარიტი სარწმუნოების, სულიერი ღირებულებების, ეროვნული მრწამსის სანაცვლოდ თავსმოხვეული კომუნისტური იდეოლოგიით. ძმათამკვლელი ომები, სისხლიანი ტერორი და მოაზროვნე ქართველთა სრული ფიზიკური განადგურების მუდმივი საფრთხე – ჯავახიშვილის პერიოდის ისტორიული სინამდვილე ამგვარია. მწერალმა პირადად იწვნია რეალობისგან მოტანილი ჭირ-ვარამი და სრულად ასახა მისი თანადროული საქართველოს ყველა მნიშვნელოვანი პრობლემა.

"თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ერთი უპირველესი მათ შორის, ვინც ილიას შემდეგ ერის პატრონობის უმძიმესი მისია იტვირთა, სწორედ მიხეილ ჯავახიშვილი იყო. განგებამ ინება, რომ ილიას საგურამოში მის დღეობაზე მისულ წინამძღვრიანთ კარის მოსწავლეებიდან სწორედ ყმაწვილი მიხეილი გამოერჩია და მისთვის ასპარეზი დაელოცა" (44, 6).

ილია ჭავჭავაძის გზის გამგრძელებლად მიხეილ ჯავახიშვილის მოაზრება ზუსტად გამოხატავს იმ მისიას, რომელიც ილიას შემდეგ ჯავახიშვილმა შეასრულა საქართველოს სინამდვილეში: "სხვის პატრონობას შეჩვეულნი ეხლაც ჩრდილოეთიდან მოველით შველას. ვერ შევითვისეთ ის ცხადი სინამდვილე, რომ " პატრონი" აღარა გვყავს, რომ ჩრდილოეთიდან ნაცვლად დახმარებისა და წესრიგისა აუცილებლად გვეწვევა ღვთის რისხვა – რეაქცია და ანარქია" (58, 570). და კიდევ ერთი საფიქრალი, რომელსაც მწერალი არასდროს არავის ანდობდა უბის წიგნაკის გარდა: " მე ურიული ინსტიქტის შიში მაწუხებდა მუდამ – ხან მძლავრად, ხან ოდნავ: ვაი თუ ისე მოვკვდე, რომ ვერ შევასრულო ჩვენგან დავიწყებული, ოღონდ ჩემში ბინდ-ბუნდად მცხოვრები მისსია" (57, 131).

უაღრესად მნიშვნელოვანია მიხეილ ჯავახიშვილის დამოკიდებულება სახვითი ხელოვნების მიმართ. მიხეილ ჯავახიშვილს ბავშვობაში მხატვრობა უნდოდა, ის კარგად ხატავდა, ამას ქეთევან ჯავახიშვილის მოგონებებიც

ადასტურებს. მოგვიანებით, როდესაც მიხეილ ჯავახიშვილი ლიტერატორი გახდა, რამდენიმე სტატია გამოაქვეყნა სხვადასხვა მხატვრებზე და ეს სტატიები პროფესიულ დონეზეა დაწერილი. მიხეილ ჯავახიშვილი უდიდეს ყურადღებას უთმობდა თავისი ნაწარმოებების გამოცემების მხატვრულ გაფორმებას. “ნაწარმოების მხატვრულად გაფორმების დროს მამაც იღებდა მონაწილეობას. მხატვრებსაც, უმეტეს შემთხვევაში თვითონვე შეარჩევდა ხოლმე და თავის ჩანაფიქრს უზიარებდა. მამას ნაწარმოებების ორი კრებული:”ლამბალო და ყაშა” და “პატარა დედაკაცი” გააფორმა ჩვენმა სასიქადულო მხატვარმა ლადო გუდიაშვილმა” (60, 268).

განსაკუთრებული შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა მწერალს ახალგაზრდა მხატვართან სოსო გაბაშვილთან. მან გააფორმა “ჯაყოს ხიზნების” მეორე, 1926 წლის გამოცემა. ნონა კუპრეიშვილი წერილში ”სოსო გაბაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვარი – ინტერპრეტატორი” სოსო გაბაშვილს მწერლის თანანამოაზრედ წარმოგვიდგენს. წიგნის ყდაზე გამოსახულია ორი ძაღლი. ”გარეკანზე გამოსახული კომპოზიციის შემქმნელი ახალგაზრდა მხატვარი სოსო გაბაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვრული ჩანაფიქრის თანავტორად წარმოგვიდგება, რადგან მისი ნახატი არა უბრალოდ გაანჩხლებული ძაღლების, არამედ ავად ბალანშირებული, ლამის მგლებად მოაზრებული ძველი ზოროასტრული გადმოცემით კი მიცვალებულთა ლეშით მადააღძრული არსებების ილუსტრაციაა. მაგრამ თუ ძველ ზოროასტრულ ტექსტებში ამგვარი რიტუალის შესრულება წმინდან ცხოველებად შერაცხულ ძაღლებს ეკისრებოდათ, ჯავახიშვილ-გაბაშვილის ინერპრეტაციით, ხორციჭამიობის საზარელ წესს დემონური არსებები აღასრულებენ” (24, 306).

მიხეილ ჯავახიშვილის პირველ ინტერპრეტატორად სახვითი ხელოვნების წარმომადგენელი სოსო გაბაშვილი მოგვევლინა. ხელოვნების ერთი დარგის მეორე დარგად ტრანსფორმირება წარმატებული აღმოჩნდა სწორედ იმ გარემოების გამო, რომ მხატვარმა მწერლის ლიტერატურული ტექსტის კონცეფციის არსი ვიზუალურად გადმოსცა და მას სიმბოლური დატვირთვა მიანიჭა. კომპოზიციაში შავი და წითელი ფიგურირებს. არ შეიძლება არ გაიზიარო ნონა კუპრეიშვილის აზრი, რომ ამ შემთხვევაში წითელი ფერი “უჩინარი სისხლის ანარეკლია” (24, 306). ალბათ, უფრო ზუსტად უკვე დაღვრილი და შედედებული სისხლის.

მიხეილ ჯავახიშვილმა მხატვარში ლიტერატურული ტექსტის სრულყოფილად აღმქმელი და ვიზუალურად გარდამქმნელი შეიცნო და ამიტომაც შესთავაზა მას, რომ შემდგომში შეექმნა ქართველი მწერლების პორტრეტები.

კონცეპტუალური თანხვედრის შედეგია სოსო გაბაშვილის მიერ შექმნილი მიხეილ ჯავახიშვილის პორტრეტი. 1925 წელს შექმნილი ეს ნახატი არა მხოლოდ მწერლის პორტრეტია, არამედ მისი თვალსაწიერის და მისი ეპოქალური მისიის მხატვრულად ასახვა. მწერლის პენსნე სხივს ირეკლავს, ამ დეტალით თვალი სრულადაა დაფარული. თეთრი ფერი მწერლის პიჯაკის საყელოს ჭრილში გარჭობილი გვირილის ფურცლებზე მეორდება. და კიდევ, ასეთივე თეთრ ფურცელზეა წარმოსახული "ჯაყოს ხიზნების" "გამოცემა". ეპოქალური რომანი, რომელიც სოსო გაბაშვილმა აპოკალიფსურ ხილვად წარმოსახა წიგნის გარეკდაზე–1926 წლის გამოცემაზე, ამ კომპოზიციაში ყდის ვიზუალს სიმბოლური დატვირთვა აქვს მის შინაარსთან მიმართებაში. ოდნავ მოყვითალო ფერი დაკრავს "კვაჭი კვაჭანტირაძის" "გამოცემას". მუქი ტონების ფონზე ეს დეტალები ყველაზე ღია-თეთრ და მოყვითალო ფერებშია წარმოსახული. კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულ მწერლის პროფილს მოლურჯო ფერი აქვს- მუქი ცისფერი. არაბუნებრივი ფერის სახე ტრაგიზმის ელემენტის მატარებელია. ეს ტონი ოდნავი ცვლილებით მეორდება კომპოზიციის კუთხეებში განლაგებულ კალმის წვერთან, და მის საპირისპირო მხარეს მოთავსებულ ცის ნაწილთან, რომელიც ცირკის შენობას დაყურებს. ღვთაებრივი ცის ფერის ტონი მუქია და უფრო სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია. ასევე სიმბოლურ სახე-ნიშნებად მოიაზრება მზე და მთვარე. მზე ერთ სიბტყეზე განლაგებული თაღებიდან ამოდის. შავი თვალებითა და მსხვილი წარბებით კოპებშეკრული წითელი მზის სიმბოლო თითქოს დადაისტური ხედვის მატარებელია. იისფერი რკალით შემოსაზღვრული მთვარე და ვარსკვლავებიც ბავშვის ნახატებს გავს: მუქი წითელი მზე, რომლის თავზეც ცირკის მოწითალო სახურავიდან ცილინდრიანი ჯამბაზი გადმოდის და ცირკისვე ფინიას თასმით მიბმულ მდედრ ჯამბაზს ადევნებია. წითელი დემონის თავი, წითელი კითხვის ნიშანი, წითელი პროკლამაციები, რომელსაც მეორე ცილინდრიანი ჯამბაზი ყრის – და წითელი ფერის ტუჩები ჯავახიშვილის სახეზე... ეს გაბნეული წითელი ლაქები სისხლის დენის ასოციაციას იწვევს. კომპოზიციაში ყველაფერი თითქოს შამფურივითაა აცმული

წითელ კალამზე. სისხდენა არავის და არაფერს ასცდა. სოსო გაბაშვილის ნახატზე მრავალგზის მეორდება კუბისტური დეტალები. სურათზე მეოცე საუკუნის სტილთა აღრევა კონცეპტუალურად არის გამთლიანებული. ტრაგიკული რიცხვი 21, რომელის უტრირებული ზომით, შენობის ნომრის აღმნიშვნელი, საქართველოს გასაბჭოების და მის შედეგად შექმნილი ტრაგიკული ქაოსის პირდაპირი ნიშანია. ამავე დროს ამ რიცხვის კონტურების ჩრდილები, რომლებიც წითლითაა მონიშნული, მომღიმარი ნიღბის ჩრდილის ასოციაციასაც იწვევს და ცინიზმის ელემენტების შემცველია. სოსო გაბაშვილის პორტრეტი სამართლიანად მიიჩნევა მიხეილ ჯავახიშვილის მსოფლმხედველობის ვიზუალური ადეპტის ყველაზე სრულყოფილ შემქმნელად და მხატვრის ნამუშევრები კი მწერლის ინტერპრეტაციის პირველ წარმატებულ მცდელობებად.

მიხეილ ჯავახიშვილის პორტრეტებს ხატავდნენ როგორც იმდროინდელი ცნობილი მხატვრები, ასევე პოეტები–გალაქტიონ ტაბიძე, პაოლო იაშვილი.... ცხადია, პოეტების შექმნილი ეს პორტრეტები ესკიზური ჩანახატებია, რომლებიც განსაკუთრებული მხატვრული პრეტენზიის მატარებელნი არ არიან, მაგრამ მაინც მნიშვნელოვანია მწერლის ხასიათის შესაცნობად.

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების კვლევისას იკვეთება ის გარემოება, რომ ჯავახიშვილი ილიას დარად ერთნაირი რუდუნებით ამკვიდრებდა ეროვნულ ღირებულებებს პროზასა თუ პუბლიცისტიკაში. მწერლის პუბლიცისტური წერილების სათაურების ჩამოთვლაც კი საკმარისია იმის დასტურად, თუ რაოდენ მრავალმხრივი იყო ჯავახიშვილის, როგორც პუბლიცისტის მოღვაწეობის ასპარეზი. ცხადია თეატრი, საქართველოში მეოცე საუკუნის დასაწყისისთვის არსებული აუდიოვიზუალური ხელოვნების ერთადერთი დარგი, (ძალზე პოპულარული “ცოცხალი სურათების” ჩათვლით), მწერლის პუბლიცისტიკაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. ქართული კინო, როგორც ხელოვნება იმ პერიოდისთვის ჯერ არ არსებობდა, მხოლოდ ქრონიკებს იღებდნენ.

მწერლის ქალიშვილი, ქეთევან ჯავახიშვილი წიგნში “მოგონებები მამაზე” წერს: ”მიხეილს ბავშვობიდანვე იზიდავდა თეატრი. როცა წამოიზარდა და ნამდვილი თეატრი იხილა, ისე შეიყვარა იგი, როგორც თავისი სულის განუყოფელი ნაწილი... ქართული თეატრის შესახებ მიხეილი წერდა: ”მე მიყვარდა ქართული თეატრი, ისე მიყვარდა, როგორც სამშობლო, ძვირფასი

მეგობარი, კეთილი მამა, მოსიყვარულე ცოლი – უფრო ძლიერ – ისე მიყვარდა, როგორც ჩვენი წარსულის მასწავლებელი... ხშირად თეატრის გულისთვის შიმშილ-სიცივეც ამიტანია. გულის ფანცქალით, თაყვანისცემით, თითქოს შიშით ვუყურებდი სცენას, იქ მოსიარულე და მოლაპარაკე კაცებს და ქალებს" (59, 68).მიხეილ ჯავახიშვილი 1903 წელს დაწერილ თავის პირველ და იმთავითვე საპროგრამოდ ქცეულ წერილში "ჩვენ და ჩვენი თეატრი" ოპონენტს, რომელსაც მწერალი "პატივცემულ ქართველად" მოიხსენიებს, ქართული თეატრის ეროვნულობაზე შემდეგ მოსაზრებას უზიარებს: "ზოგიერთების აზრით, დრამის ახალ მიმართულების მომხრენი, წარმოიდგინეთ, უარსჰყოფენ ეროვნულ ხელოვნებას! საიდან, ან როდის? პირიქით, ჩვენ ვამბობთ: ხელოვნება ეროვნულ ჩარჩოში უნდა ჩაისვას" და არა შოვინისტურ ბნელ ორმოში. ეროვნულ ხელოვნებიდან შოვინისტურ ხელოვნებამდე უსაზღვრო სივრცეც არის და ერთი ნაბიჯიც (55, 8). მიხეილ ჯავახიშვილის ეს სტატია არაერთი მეცნიერის კვლევის საგანი გახდა, ხოლო "პატივცემული ქართველის " ვინაობა თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძემ დაადგინა: "ჩვენ და ჩვენი თეატრი" კონცეპტუალური მნიშვნელობის სტატიაა. მიხეილ ჯავახიშვილი მოითხოვს, რომ თეატრის სცენაზე უბრალო ადამიანები გამოიყვანონ. იგი ამ პოზიციიდან აკაკი წერეთელს ეკამათება" (20, 3). 1903 წელს "ცნობის ფურცელში" გამოქვეყნებული "ჩვენ და ჩვენი თეატრი" ჯერ კიდევ დამწყები მწერლისა და პუბლიცისტის აზროვნების ეროვნულ საფუძველზე და კიდევ, მის სითამამეზეც მეტყველებს. ამგვარი თამამი განცხადებებით სანდრო ახმეტელიც გამოირჩეოდა, რომლის წერილიც, "არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული?" ასევე ქართული სათეატრო აზროვნების საპროგრამო წერილად 1915 წელს, მისი გამოქვეყნებისთანავე იქცა. "არის თუ არა ქართული თეატრი გამომხატველი ქართველისა, როგორც სპეციფიური ნაციონალური ფსიქოლოგიის და რელიგიის მატარებელი ადამიანისა? გვყავს ეს ქართველი სცენაზე? შეგვიძლია გადაჭრით ვაღიაროთ, რომ ხელოვნურის სხივით შექმნილი ქართველი, იდეური გაგრძელებაა ნამდვილ არსებულ ქართველისა? გვითხრა ჩვენმა თეატრმა თუ ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ვნება? ძალა? რით საზრდოობს? რით სულგდმულობს? ვიცნობთ ჩვენ ქართული ადამიანის სულის დრამას? ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ მას ჩვენ, როგორც თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუუმს? რით განირჩევა იგი სხვისგან? ვიცნობთ ჩვენ მის რელიგიურ ლტოლვილებას, რელიგიურ ექსტაზს? შეგვიძლია ვთქვათ,

განვმარტოთ, თუ რა ფორმებში ხატავს იგი თავის ექსტაზს? ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქოლოგიას? ვიცნობთ ჩვენ მას როგორც თავისებურ ტიპს, ჩამოყალიბებულს საქართველოს ისტორიის პირობებით? გვითხრა თეატრმა ვინ არის ვინ, რაგვარია ქართველი როგორც ადამიანი?" (4, 91-92).

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის პერსონაჟების ტიპოლოგიური ანალიზი ყველა იმ კითხვას სცემს პასუხს, რომელსაც სანდრო ახმეტელი თავის წერილში აყენებს. ჯავახიშვილის პერსონაჟთა გალერეაში სწორედ იმ ნიშან-თვისებათა მატარებელი პერსონაჟები არიან, რომლებიც ქართულ სულს ყველა პრიზმაში წარმოგვიდგენენ – როგორც დადებით, ასევე უარყოფით ასპექტში. რაოდენ უცნაურია, რომ მიუხედავად უდიდესი სულიერი და კონცეპტუალური თანხვედრისა ახმეტელს არასოდეს დაუდგამს მიხეილ ჯავახიშვილის არც ერთი თხზულება. მიხეილ ჯავახიშვილის ამჟამად დაკარგული პიესა, " ივერიუმი", სამი თეატრის რეპერტუარში შეიტანეს- რუსთაველის, ბათუმისა და ქუთაისის. თავად ახმეტელი მეტად მაღალი აზრის ყოფილა პიესაზე: " პიესის მხატვრულ ღირსებაზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტი, რომ სანდრო ახმეტელს მაღალი შეფასება მიუცია "ივერიუმისთვის" და გამოუთქვამს აზრი, რომ "ბოლო წლებში ქართულად ასეთი პიესა არავის დაუწერია" (60, 216).

"ივერიუმის" მთავარი გმირი კვაჭი კვაჭანტირაძე გახლდათ. პიესა ჯავახიშვილის რომანის, "კვაჭი კვაჭანტირაძის" გაგრძელება იყო. რომანი დაბეჭდვისთანავე უაღრესად პოპულარული გახდა. "კვაჭი კვაჭანტირაძე", ისევე როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის ყველა პროზაული ნაწარმოები, უაღრესად ქმედითია. თავად ავტორმა კარგად იცოდა თავისი რომანის ეს ასპექტი. ცხადია ამ გარემოებას თეატრალებიც კარგად ხედავდნენ. შალვა დადიანი ჯავახიშვილის რომანის სასცენო ვარიანტზე მუშაობდა. ჯავახიშვილის არქივში შალვა დადიანისადმი მიწერილი არაერთი წერილი ინახება, სადაც ჯავახიშვილი დადებითად აფასებს შალვა დადიანის მიერ რომანის სასცენო ვარიანტზე მუშაობას. კვაჭი, როგორც პერსონაჟი ძალზე სწრაფად გახალხურდა, ხოლო ტერმინი "კვაჭობა" დღესაც იგივე აზრით იხმარება, როგორც რომანის დაბეჭდვისთანავე დამკვიდრდა. სხვადასხვა ავტორების შექმნილ ორიგინალურ პიესებში კვაჭი კვაჭანტირაძე მთავარ მოქმედ პირად იყო გამოყვანილი. 1927 წელს, როდესაც "ივერიუმი" რუსთაველის თეატრის სცენაზე უნდა დადგმულიყო, თეატრის რეპერტუარში კვაჭის თემაზე დაწერილი ოთხი

პიესა აღმოჩნდა – ნიკოლოზ შიუკაშვილის ორი პიესა: “ამერიკელი ძია” და “ძიის გასაბჭოება”, შალვა დადიანის ინსცენირება და “ივერიუმი”. ქეთევან ჯავახიშვილის მოგონებებშიც და მიხეილ ჯავახიშვილის მიმოწერაშიც ირკვევა, რომ მწერალი გრძნობდა მოსალოდნელ საშიშროებას რუსთაველის თეატრის სეზონში მოსალოდნელი “კვაჭიადას” გამო. ამ მოსაზრებას გერონტი ქიქოძისთვისადმი მიწერილი წერილიც ადასტურებს. გერონტი ქიქოძე მწერალს ამშვიდებდა, რადგანაც “ივერიუმი” რომანის გაგრძელება იყო. მწერლის საარქივო ჩანაწერების მიხედვით ირკვევა, რომ 5 მოქმედებიანი პიესა თურქეთიდან საქართველოში დაბრუნებული კვაჭის ამბავს მოგვითხრობდა. უხერხული სიტუაციიდან გამოსავლად რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობამ “ივერიუმის” დადგმა მომავალი სეზონისთვის გადაიტანა. მიხეილ ჯავახიშვილმა წერილებით მიმართა როგორც ნიკოლოზ შიუკაშვილს, ასევე სანდრო ახმეტელსა და საქართველოს კომონისტური პარტიის პირველ მდივანს, მიხეილ კახიანს, მაგრამ ამან შედეგი არ გამოიღო. “ივერიუმი” არც რუსთაველის თეატრის სცენაზე და არც ქუთაისსა თუ ბათუმში არ დადგმულა და, სამწუხაროდ, ეს პიესა დაიკარგა. თუ იმ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, რომ მიხეილ ჯავახიშვილი შემოქმედებითად იყო დაკავშირებული რუსთაველის თეატრთან - იყო სამხატვრო საბჭოს წევრი და მოგვიანებით კი საკავშირო დრამკომის რწმუნებული საქართველოში და ამიერკავკასიაში, გასაგები გახდება, თუ რაოდენ უსამართლოდ მოექცნენ რუსთაველის თეატრში კვაჭის შემქმნელს მისივე შექმნილი პერსონაჟის გამო და არც მწერლის ავტორიტეტს და საზოგადოებრივ მდგომარეობას მოერიდნენ.

მიხეილ ჯავახიშვილის ზნეობრივ სიმაღლეზე მეტყველებს 1934 წელს სანდრო ახმეტელისადმი მიწერილი ბარათი: “ძმაო სანდრო! ოციოდე წლის წინათ შენ გაჰბედე და საჯაროდ განაცხადე, ქართულ თეატრს სახე არა აქვსო. მაშინ ეს აზრი კადნიერებად ჩაგითვალეს, მაგრამ რუსთაველის თეატრმა ცხადად გაამართლა შენი ნათქვამი. შენი თაოსნობით დაარსებულმა და შენივე ხელმძღვანელობით აღზრდილმა თეატრმა თანდათან იპოვა ეროვნული ფორმა-ხასიათი, რიტმი, პლასტიურობა, გმირული სული” (60, 221-222). ამ პატარა პირად ბარათში კვალიც აღარ ჩანს პირადი წყენისა, რომელიც მწერალს რუსთაველის თეატრთან უთანხმოებამ მოუტანა. ამასთანავე ნათლად იკვეთება თუ რა კრიტერიუმებით აფასებს მიხეილ ჯავახიშვილი თეატრის ეროვნულ ნიშან-თვისებებს: ფორმა-ხასიათი, რიტმი, პლასტიურობა – ეს კომპონენტები

სათეატრო ხელოვნების ვიზუალური მხარეა, რომელსაც სიტყვის დიდოსტატი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა.

მიხეილ ჯავახიშვილის პირადი მიმოწერა შალვა დადიანთან, შალვა სოსლანთან და ა.შ. ნათელ წარმოდგენას გვიქმნის მიხეილ ჯავახიშვილის სათეატრო ესთეტიკაზე. ამ თვალთახედვით მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების შესწავლა ძალიან ბევრს შესძენს მწერლის შემოქმედების მკვლევარებს და უცილობლად დაეხმარება იმ ავტორებს, რომლებიც მომავალში მიხეილ ჯავახიშვილის დადგმას განიზრახავენ.

მიხეილ ჯავახიშვილი ქართული თეატრის რეპერტუარის შერჩევას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა- მოგეხსენებათ, თუ რა ძალა აქვს სცენიდან ნათქვამ სიტყვას. ღირსეულად განხორციელების შემთხვევაში ეროვნული სულისკვეთება, რომელიც ესოდენ მნიშვნელოვანი იყო მწერლისთვის, ვრცელ აუდიტორიას ჰპოვებდა. მწერლის დამოკიდებულებაზე აუდიოვიზუალური ხელოვნების მიმართ მეტყველებს ქეთევან ჯავახიშვილის მოგონებანი : " მამას განზრახული ჰქონდა თავისი ზოგიერთი მხატვრული ნაწარმოები სცენასა და ეკრანზე გადაეტანა. ამ მიზნით მას გაკეთებული აქვს რამდენიმე ლიბრეტო და სცენარი, რომლებიც მეტყველებენ ავტორის დიდ ინტერესზე ამ ჟანრის მიმართ. მის პირად არქივში რამდენიმე საქაღალდე ინახება, რომელთაც მწერლის ხელით გაკეთებული აქვს წარწერა: "სასცენარო მასალები". ეს მასალები მეტყველებენ იმ ინტერესზე, რომელსაც მწერალი იჩენდა თეატრის და კინოს მიმართ. ამ საქმეს მან დიდი დრო და ენერგია მოახმარა, რომელიც, საბოლოოდ, უშედეგოდ დამთავრდა. მამას სხვადასხვა დროს გაკეთებული აქვს "არსენა მარაბდელის", "კვაჭი კვაჭანტირაძის", "თეთრი საყელოს" და სხვათა ინსცენირებანი. დაწერილი აქვს რამდენიმე დამოუკიდებელი სცენარიც, მაგრამ საბოლოო მიზანი, საკუთარი სცენარი ან პიესა ენახა ეკრანსა და სცენაზე, მწერლის სიცოცხლეში არ მოხერხდა და ამ მიმართულებით პრაქტიკულად გადადგმული ნაბიჯები უშედეგოდ დამთავრდა. ამის შემდეგ მან შეწყვიტა ამ ჟანრზე მუშაობა" (60, 215).

"ამ მიმართულებით" წარუმატებელი მცდელობები, უპირველეს ყოვლისა, "ჯაყოს ხიზნების" დადგმები იყო ბათუმსა და ქუთაისში. რეალურად ეს წარმოდგენები ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის პირველი მცდელობები გახლდათ. 1927წელს შალვა სოსლანისადმი მიწერილ წერილში მიხეილ ჯავახიშვილი წერს: "ჯაყო ორჯერ თუ სამჯერ დაუდგავთ ქუთაისში სეზონის

დასასრულს. მითხრეს, სამივეჯერ თეატრი სავსე იყო და დიდი გამარჯვებაც ერგოო. ოღონდ გადაუმლაშებიათ სცენა ურემში: მარგო თურმე კვნესოდა და ოხრავდა. ამან დააფრთხო ხალხის ერთი ნაწილი. გადაწყვეტილი აქვთ, წლევანდელ სეზონშიც დასდგან" (51, 215).

როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის წერილებით ირკვევა, მას არც ქუთაისის და არც ბათუმის თეატრების დადგმა არ უნახავს. აშკარაა, რომ არც ერთი წარმოდგენა არ ქცეულა განსაკუთრებულ თეატრალურ მოვლენად, ორივე წარმოდგენა მალევე ჩამოვიდა სცენიდან. ურმის სცენა, ანუ ჯაყოს მიერ მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდი იმთავითვე იქცა "ჯაყოს ხიზნების", როგორც რომანის, ასევე შემდგომ, ამ რომანის წარმატებული თუ წარუმატებელი ინტერპრეტაციების ყველაზე საფრთხილო ეპიზოდად, რომელმაც არაერთი უსიამოვნება მოუტანა როგორც მწერალს, ასევე მისი ინტერპრეტაციის ავტორებს. საგულისხმოა, რომ მწერლისთვის "დანჯღრეული და მოუხეშავი ურემი სიმბოლოა ჩვენი კულტურის თუ უკულტურობის. ზოგნი იტყვიან ჩვენი ტოპოგრაფიისააო, მაგრამ შვეიცარიაც მთიანია. ურმისთანა უბადრუკობას კი იქ ვერ ნახავთ" (57, 196).

"ჯაყოს ხიზნების" გასცენურება, ანუ "პიესად გადაკეთება", როგორც მას მწერალი უწოდებს, სდომებია შალვა დადიანს, მოგვიანებით კი ეს შალვა სოსლანს შესთავაზა მოსკოვის ერთ-ერთი სტუდიისთვის. შალვა სოსლანის რუსული ვერსია მოწონებული და მიღებული იქნა მოსკოვის სტუდიაში დასადგმელად მთავარი რეჟისორის, ნ. დემიდოვის მიერ, რომელიც შეუდგა მის მზადებას, მაგრამ სტუდია მთავრობის განკარგულებით დაიხურა. შემდგომში ამ ვერსისადმი ინტერესს აკაკი ფაღავაც იჩენს. შალვა სოსლანმა "ჯაყოს ხიზნების" სასცენო ვარიანტი მოსკოვის დრამატულ-მწერალთა საზოგადოების კრიტიკულ სექციაში წაიკითხა. შალვა სოსლანი მიხეილ ჯავახიშვილისადმი მიწერილ წერილში სიხარულს არ მალავს იმ გარემოების გამო, რომ პიესამ დიდი ინტერესი და ყურადღება გამოიწვია და მთელ სეზონში წაკითხულ პიესებს შორის იგი მიჩნეულ იქნა ყველაზე დასრულებულ სცენიურ პიესად და თანამედროვე თეატრის რეპერტუარისთვის ზედმიწევნით შესაფერ და ორიგინალურ მასალად (59, 214).

მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებებს ავტორის სიცოცხლეში ძალზე უცნაური ბედი დაყვებათ. ერთის მხრივ, რეჟისორების უდიდესი ინტერესი და აღიარება და მეორეს მხრივ ის გარემოება, რომ მიუხედავად ამ თხზულებების

უდიდესი სცენიური თუ კინემატოგრაფიული პოტენციალისა, მათი ხორცშესხმა ავტორის სიცოცხლეში, მიუხედავად მისი დიდი სურვილისა, არ მოხდა. უფრო დაზუსტებით კი თეატრშიც და კინოშიც მეორდებოდა ერთი და იგივე ისტორია: მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებებს ითვისებდნენ, იყენებდნენ ეპიზოდებს, პერსონაჟთა სახელებს, ხდებოდა ჯავახიშვილის ავტორობის სრული უგულველყოფა, რუსულად გამოცემის შემთხვევაში კი რედაქტორები თარგმნის ავტორობას ითვისებდნენ.

განსაკუთრებით დრამატულია მიხეილ ჯავახიშვილის “არსენა მარბდელის” გარშემო შექმნილი ვითარება. მწერალი რომანზე ექვსი წელი მუშაობდა. ჯავახიშვილის რომანი უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა, ის მალევე ითარგმნა და გამოიცა რუსულად. მოგეხსენებათ, რუსულად ნაწარმოების გამოცემა მრავალმილიონიანი აუდიტორიისთვის ნაწარმოების გაცნობას და იმ პერიოდისათვის უაღრესად მნიშვნელოვან საკავშირო აღიარებას ნიშნავდა. იმთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ სახალხო გმირი, არსენა, რომელსაც შესანიშნავი ხალხურ ლექსი ეძღვნება, ქართულ ცნობიერებაში აღიქმება როგორც უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი. მაგრამ მიხეილ ჯავახიშვილისთვის არსენა მხოლოდ სოციალური კონფლიქტით ინსპირირებული გმირი არ გახლავთ. ლელა წიქარიშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების მკვლევარი, თავის ფუნდამენტურ სადისერტაციო ნაშრომში მწერალზე აღნიშნავს, რომ ”ისტორიული კონტექსტი მისთვის პრიორიტეტულია თვით მხატვრულ ტექსტში. “არსენა მარაბდელი” სწორედ განსახოვნების ამ ასპექტით გამოირჩევა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი მწერლის ყველაზე პოლიტიკური ტექსტია. “ქართლის ბედის” პერიპეტიები აქ გაიშლება საკმაოდ პლაკატური, შედარებით იოლად აღსაქმელი ნიშან-სიმბოლოთა მეშვეობით ” (45, 119).

ცხადია, “ქართლის ბედის” პერიპეტიებით დატვირთული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად ქცევა იმ მიზანმიმართებით, როგორც მწერალს აქვს, ნებისმიერ რეჟისორს სირთულეებს შეუქმნიდა. მაგრამ არსენა, როგორც სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირი და მისი თანამებრძოლნი უაღრესად საინტერესო ხასიათები გახლდათ როგორც თეატრისთვის, ასევე კინოსათვის. თუ იმ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, რომ “არსენა მარაბდელის” მთავარი გმირების პროტოტიპები რეალური ადამიანები, უფრო ზუსტად, კი მიხეილ ჯავახიშვილის ახლო ნათესავები –

ბიძაშვილი ბაგრატ ბურნაძე და ბაბუა ანდრო ბურნაძე არიან და მიხეილ ჯავახიშვილი კი მხატვრული სახეების შექმნის დიდოსტატი გახლდათ და ცოცხალი პროტოტიპები კიდევ უფრო სისხლსავსეს გახდიდა პერსონაჟებს, მაშინ გასაგები გახდება, თუ რატომ არიან "არსენა მარაბდელის" პერსონაჟები ესოდენ დამაჯერებლები და რატომ დაინტერესდნენ რეჟისორები რომანის დადგმით. რომანზე მუშაობის დროს ჯავახიშვილმა არსენას და ბარათაშვილის შთამომავლებიც კი მოძებნა. სახელმწიფოს მუშათა და გლეხთა პარტია მართავდა. მიხეილ ჯავახიშვილი სოციალურად გლეხების ოჯახიდან იყო და შესაბამისად ზედმიწევნით კარგად იცნობდა როგორც გლეხის ფსიქოლოგიას, ასევე გლეხის ცხოვრების ყველა დეტალს. ცხადია, ოცდაათიანი წლების თეატრშიც და კინოშიც მომგებიან თემებს ეძებდნენ– "არსენა მარაბდელში" ამგვარი თემები მრავლად იყო. და რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია საუკუნის პირველი ნახევრის აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის– დადებითი გმირი, მართალი, ჩაგრულთა ქომაგი, ჰეროიკული, ეროვნული ნიშან-თვისებებით სავსე ხასიათი – უდაოა, რომ ამგვარი პერსონაჟის შექმნაზე სცენასა თუ ეკრანზე ნებისმიერი მაღალი რანგის მსახიობი ისურვებდა. პათეთიკით, ხშირად ყალბითაც, აღბეჭდილ დროსა და სივრცეში ბევრი რეჟისორი ისურვებდა, რომ ჩაგრულთა დასაცავად მებრძოლ პათეტიურ პერსონაჟად ექცია არსენა. მოვლენები ასე ვითარდებოდა: პირველად "არსენა მარაბდელის" დადგმა გიორგი ნამორაძემ განიზრახა ოპერაში. მან ჩანაფიქრი ზაქარია ფალიაშვილს გაუზიარა და მიხეილ ჯავახიშვილსაც მიწერა თავისი ჩანაფიქრის შესახებ, ლიბრეტოზეც დაიწყეს მუშაობა, მაგრამ ეს დადგმა არ განხორციელებულა.

კიდევ უფრო დრამატული გამოდგა სახკინმრეწვთან ურთიერთობა. მიხეილ ჯავახიშვილს ხელშეკრულებაც კი გაუფორმეს სცენარის შესაქმნელად. ფილმი მიხეილ ჭიაურელს უნდა დაედგა და მწერალი და რეჟისორი ერთად მუშაობდნენ სცენარზე. მაგრამ ორ შემოქმედს შორის სიუჟეტის შეცვლასთან დაკავშირებით უთანხმოებამ იჩინა თავი. მიხეილ ჯავახიშვილის არქივს შემორჩა 1934 წლით დათარიღებული წერილი, სადაც იგი დაწვრილებით აღწერს უთანხმოების მიზეზს. მოგვიანებით სცენარის გადაკეთება სანდრო შანშიაშვილს დაუკვეთეს. საბოლოოდ კი სანდრო შანშიაშვილი მარტო აღმოჩნდა "არსენას" სცენარის ავტორი. ქეთევან ჯავახიშვილი იგონებს იმ გულისტკივილს, რომელიც მამის ცხოვრებაში დარჩა, რადგანაც "ფილმი რომანის მიხედვით გაკეთდა. ფილმის საფუძველი მამას რომანი იყო. ტიპაჟი და

ზოგიერთი ეპიზოდი კი გადაკეთებულია. მწერლის ჩანაფიქრი და სიუჟეტური ხაზიც დარღვეულია. მთავარ მოქმედ პირთა სახელებიც შეცვლილია “ (60, 390).

“არსენას” დადგმა სანდრო ახმეტელმა გადაწყვიტა. 1934 წელს მათ მიხეილ ჯავახიშვილთან გააფორმეს ხელშეკრულება. მაგრამ რუსთაველის თეატრშიც სახკინმრეწვის ისტორია განმეორდა. პიესის ავტორად კვლავ სანრო შანშიაშვილი მოევლინა საზოგადოებას.. მიხეილ ჯავახიშვილმა წერილი მისწერა განათლების სახალხო კომისარს, სადაც წერდა, რომ “ მე გადაჭრით ვაცხადებ, რომ შანშიაშვილს “არსენა მარაბდელიდან” მრავალი მასალა გამოუყენებია, რომელიც უდაოდ მხოლოდ მე მეკუთვნის” (60, 392). სანდრო შანშიაშვილის “არსენა” წლების განმავლობაში იდგმებოდა რუსთაველის თეატრში. მიხეილ ჯავახიშვილის ბრძოლა საავტორო უფლებებისთვის ამ და სხვა შემთხვევებშიც უშედეგოდ მთავრდებოდა. ცხადია, ამ კვლევის მიზანი ავტორობის დადგენა არ არის. თითქმის რვა ათეული წლის შემდგომ არავითარი აზრიც აღარ აქვს. მწერალმა ბევრი ტკივილი გადაიტანა. მისი არქივი სავსეა წერილებით, რომლებიც მიხეილ ჯავახიშვილის სულიერ თუ მატერიალურ გაჭირვებაზე მოგვითხრობს. ჯავახიშვილის თანადროულ პლაგიატს, ცხადია ინტერპრეტაციის მცდელობებად ვერ მივიჩნევთ, ამდენად აღნიშნულ ფილმისა თუ სპექტაკლის განხილვას არ შევუდგები.

მწერლის სიცოცხლეშივე ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც მიხეილ ჯავახიშვილი კმაყოფილი დარჩა “არსენა მარაბდელის” დადგმით, მოზარდ მაყურებელთა სპექტაკლი იყო. ინსცენირების ავტორები იყვნენ სიმონ მთვარაძე და ბორის გამრეკელი, რომლებმაც წინასწარ აიღეს ნებართვა ავტორისგან. სპექტაკლი 1934 წელს დაიდგა. მიხეილ ჯავახიშვილმა გაზეთ “ახალგაზრდა კომუნისტში გამოაქვეყნა წერილი სათაურით “ სცენაზე გადატანილი რომანი”. საკმაოდ ვრცელი წერილის მცირე ამონარიდიც წარმოდგენას გვიქმნის, თუ რა მიაჩნია ავტორს უმთავრესად რომანის სცენაზე გადატანისას: “ჩემი რომანიდან თუნდ ხუთი პიესა გამოიჭრება, ხოლო დრამატურგებს მთვარაძეს და გამრეკელს – ერთი პიესა უნდა გამოეჭრათ, ე.ი. მასალა მაქსიმალურად შერჩეული ეპიზოდებიდან დრამატურგიულად და კომპოზიციურად მთლიანი შენობა აეგოთ. ვისაც სურს ეს პიესა და დადგმა პირუთვნელად შეაფასოს, მან ზემოხსენებული დაბრკოლებანი წინასწარ უნდა გაითვალისწინოს... თეატრის უმთავრესი საზრუნავი ის იყო, რომ მაქსიმალურად სისწორით გადმოეცათ ჩემი რომანის იდეური ღერძი და ტიპები. ეს ამოცანა პირნათლად არის

შესრულებული... მე ვერ წარმომედგინა, რომ ხელის გულის ოდენა სცენაზე ამოდენა მასალა დაეტეოდა და ესოდენი დინამიკა გაიშლებოდა”(60, 396).

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში “არსენა მარაბდელი” რეჟისორებმა ალექსანდრე თაყაიშვილმა და ბორის გამრეკელმა დადგეს. სპექტაკლის მხატვარი ნიკოლოზ ყაზბეგი იყო. ძალზე მწირ ინფორმაციას გვაწვდის წარმოდგენის შესახებ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მუზეუმში დაცული საქაღალდე. არ არის შემორჩენილი არც ერთი რეცენზია – სამწუხაროდ, როგორც ჩანს, სპექტაკლი პრესაში არც ყოფილა შეფასებული კრიტიკოსთა მიერ. ამ სპექტაკლის შესახებ მუზეუმში დაცული ყველაზე მნიშვნელოვანი ექსპონატები მხატვარ კლარა კვეესის შესრულებული სამი ესკიზითაა წარმოდგენილი. ესკიზებზე ასახულია სამი პერსონაჟი- არსენა მარაბდელი, ცალთვალა დევი-ღვთისავარი და არსენას რაზმის ერთ-ერთი წევრი. ესკიზებზე გმირების სახეებია დახატული. პორტრეტები შავ-თეთრია გადაწყვეტილი. სამივე ფურცელი გრიმის ესკიზებია: მსხვილი ულვაშები და უდრეკი გამომეტყველება– არსენას პორტრეტი ასე გამოიყურება. არსენას როლს მსახიობი გრიგოლ კოსტავა ასრულებდა. პორტრეტზე იკითხება გმირის ვაჟკაცური ხასიათი და იმ პერიოდის თეატრის გრიმის ესთეთიკისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი მონასმები. ცალთვალა დევი, რომლის პროტოტიპიც რომანში მწერლის ბაბუა იყო, რომანის პერსონაჟთა შორის ფიზიკური მონაცემებით გამოირჩევა. ამ როლს სპექტაკლში ა. ყიასაშვილი ასრულებდა. ღვთისავარის დახუჭული თვალი, წვერ-ულვაში, პატარა ქუდი და უსაყელო პერანგი პერსონაჟის მკაცრ პორტრეტს მსუყე დეტალებით წარმოაჩენს. მესამე ფურცელი- თავწაკრული რაზმის წევრის ესკიზი შედარებით რბილი მონასმებით არის შექმნილი. კლარა კვეესი ხატოვნად გადმოგვცემს ეპოქის სულს. ესკიზებში იკვეთება ეპოქისთვის დამახასიათებელი პერსონაჟის პორტრეტის დეტალური დამუშავება. გმირების ხასიათებში ჩანს ჰეროიზმი და პათეტიკაც, რაც ასე ახასიათებდა ოცდაათიანი წლების თეატრს. როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის წერილიდან ჩანს, ის კმაყოფილია მსხიობების შექმნილი როლებით და ამ ესკიზების საფუძველზე შექმნილი “ტიპებით”. “ტიპები”, ანუ სპექტაკლის პერსონაჟები და რომანის იდეური ღერძი მიხეილ ჯავახიშვილის აზრით დინამიურ სპექტაკლად იყო დადგმული. მწერლის მიერ სპექტაკლის შეფასება საკმაოდ მაღალია. პატარა სცენაზე დადგმული “არსენა მარაბდელი” აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მწერლის სიცოცხლეშივე განხორციელებული ის ერთადერთი გამონაკლისი

აღმოჩნდა, რომელიც იმ მაღალ მოთხოვნებს აკმაყოფილებდა, რომელსაც მიხეილ ჯავახიშვილი თეატრსა და კინოს უყენებდა.

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების მკვლევარი მაია ჯალიაშვილი წერილში "მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმი, როგორც მოდერნიზმის ალტერნატივა" მწერლის შემოქმედების ანალიზს მისივე გამონათქვამებთან მიმართებაში ახდენს: "მწერლისთვის რას ნიშნავდა ნეორეალიზმი და რით განსხვავდებოდა იგი რეალიზმისგან? "ნეორეალიზმს საფუძვლად უდევს იგივე კლასიკური რეალიზმი შემდეგი განმეორებით, დამატებითა და განმარტებით; შესწავლა მახლობელ და შორეულ კულტურათა წარსულისა და მისი მხატვრული გამოყენება დღევანდელი ადამიანის გემოვნების მიხედვით. განუკვეთელი კულტურული წარსულისა, აწმყოსი და მომავლისა. შენახვა ჯანსაღი ტრადიციებისა... კულტურა ადამიანისა და ადამიანებისა. შედუღებული მართალი მშვენიერება და მშვენიერი სიმართლე (ორივე ერთია, ფორმა და შინაარსი (განუყრელია). "ვიცი"! და "არ ვიცი", ნამდვილი და უჩინარი (პირველი მრავალჯერ სჭარბობს მეორეს)... ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ევროპულ ლიტერატურაში ნეორეალიზმი XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან გამოჩნდა (ნეორეალისტ მწერლებად მიიჩნევიან; ელიო ვიტორნი, ჩეზარე პავეზე, ბეპე ფონოლიო, იტალო კალვინო, ალბერტო ორავია, ვასკო პრატოლინი, ფრანჩესკო ხოლო დომენიკო რეა, კარლო ლევი, მარიო ტობინო, კარლო კასოლა), ხოლო როგორც კინემატოგრაფიული მიმდინარეობა იტალიაში 1940-50-იან წლებში განვითარდა. თუმცა ტერმინი ჯერ კინემატოგრაფიაში გაჩნდა (ნეორეალისტური კინოს ყველაზე ცნობილი რეჟისორები არიან: რობერტო როსელინი, ვიტორიო დე სიკა, ლუკინო ვისკონტი)" (62, 28). როგორც ზემოთ მოტანილი ციტატა ადასტურებს, მიხეილ ჯავახიშვილი მაღალ მოთხოვნებს უყენებდა ლიტერატურასაც და ხელოვნებასაც. ევროპაში კი ნეორეალიზმი მოგვიანებით ვითარდება.

ამრიგად, მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება წინ უსწრებდა თავის ეპოქას.

ნაშრომის ამ თავში ჩვენ შევეცადეთ ისტორიულ-ფაქტობრივი მასალის საფუძველზე აღგვედგინა XX საუკუნის დასაწყისის გარემო და ამ გარემოსთან მწერლის ურთიერთობის უმთავრესი ასპექტები. ამგვარი კვლევის ჩატარება დაგვეხმარება მომავალ თავებში მისი ნაწარმოებების ინტერპრეტაციების არსს ჩავწვდეთ იმ მოსაზრებების გათვალისწინებით, რომელსაც მიხეილ

ჯავახიშვილი რეალიზმისა და ნეორეალიზმის მიმართ გამოთქვამს. მოგეხსენებათ, მიმეზისი, ანუ რეალობის მიბაძვა არისტოტელური თეატრის და კინოს საფუძველია. რეალიზმისა და ნეორეალიზმის შესახებ მწერლის გამონათქვამებისა და მისი ეპოქის ურთიერთმიმართების ანალიზი დაგვეხმარება მომავალ თავებში მისი ინტერპრიტირების ხასიათის და ხარისხის განსაზღვრაში.

ამრიგად, მიხეილ ჯავახიშვილის აუდიოვიზუალურ ხელოვნებასთან მიმართების კვლევისას იკვეთება მწერლის კონცეპტუალური ხედვის ასპექტები, რომლებიც მის თანადროულ თეატრალურ თუ კინოხელოვნებაში ვერ განხორციელდა. მიზეზი, ცხადია ბევრია, მაგრამ უპირველესი მიზეზია ეპოქაა-დრო, რომელმაც მწერლის სიცოცხლეც კი შეიწირა. ის პრინციპები, რომელსაც მწერალი თავის შემოქმედებაში ამკვიდრებდა და საუკუნის დასაწყისის სოციო-კულტურული გარემო სრულიად შეუთავსებელი აღმოჩნდა. ამდენად მწერლის თანადროულ თეატრსა თუ კინოში ჯავახიშვილის ნაწარმოებების ღირსეულად დადგმა ვერ ხორციელდებოდა. მწერლის დახვრეტის შემდეგ ჯავახიშვილის დადგმას ვეღარავინ ბედავდა და მხოლოდ მისი რეაბილიტაციის შემდგომ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარის აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მოხდა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ღირსეული ინტერპრეტაცია თეატრში, კინოსა თუ ტელევიზიაში.

თავი II.

პირველი კინემატოგრაფიული “ინტერპრეტაცია”- “ქალის ტვირთი”

მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება არაერთი სამეცნიერო კვლევის საგანად იქცა, თუმცა ეს უპირატესად ფილოლოგიური კვლევებია. აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციების შესახებ მეცნიერული კვლევა მხოლოდ ცალკეულ ნაწარმოებებს შეეხება ან საერთოდ არ არის. არასოდეს განხორციელებულა კვლევა ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმის, “ქალის ტვირთის” შესახებ. შემორჩენილია მხოლოდ ორიოდე საგაზეთო სტატია.. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედება, რომელიც ყოველთვის უკომპრომისობის ეტალონი იყო, სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაცით იქნა წარმოდგენილი.

ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმს სამაყურებლო წარმატება არ აკლდა. 1957 წელს კინოსტუდია "ქართული ფილმის" ეგიდით ახალი მხატვრული ფილმი გამოვიდა ეკრანებზე. "ქალის ტვირთი", მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის მოტივების მიხედვით- ამცნობდა ტიტრი ფილმის დასაწყისში. მიხეილ ჯავახიშვილის დახვრეტის შედეგ ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი პირველი აუდიოვიზუალური ნაწარმოები იყო, რომელიც მწერლის პროზის მიხედვით განხორციელდა. სტალინის სიკვდილის შემდგომ რეპრესირებულთა რეაბილიტაციის პროცესი მიხეილ ჯავახიშვილსაც შეეხო. ამ ვითარებამ შესაძლებელი გახადა მისი თხზულებების ხელახალი პუბლიკაცია. შესაბამისად შესაძლებელი გახდა მწერლის თხზულებების ეკრანიზაცია თუ სცენაზე განხორციელება. "ქალის ტვირთი" მიხეილ ჯავახიშვილის უკანასკნელი რომანია, იგი 1936 წელს შეიქმნა. მიხეილ ჯავახიშვილის 335 გვერდიან რომანში უამრავი ეპიზოდი და პერსონაჟია. ახატნელების ოჯახის ნგრევა 1905 წლის რევოლუციის, ფონზე ვითარდება. მხატვრული მიგნებებით, სიუჟეტის სიმძაფრით, ცხოვრებისეული სიმართლით, სირღმისეული ფსიქოლოგიზმით მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი ეკრანიზაციისთვისსაუკეთესო მასალაა. მწერალმა რომანს "ქალის ტვირთი" უწოდა. რას გულისხმობს მწერალი "ქალის ტვირთში", რა ვერ ზიდა ქალმა და რის და ვის ტარებაზე ამბობს უარს ქეთევან ახატნელი? მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების მკვლევარი ლელა წიქარიშვილი სადისერტაციო ნაშრომში ვრცელ ანლიზს ახდენს დიალოგისას, რომელიც რომანის სათაურის შესახებ შედგა მწერალსა და სტალინს შორის 1936 წლის მარტში, კრემლში შეკრებილ საქართველოს დელეგატთა ყრილობაზე. სტალინმა ჯავახიშვილს შესთავაზა ნაწარმოებისთვის ეწოდებინა "Женское бремя" ნაცვლად სათაურისა "Женская ноша", როგორც მას მწერალმა წარუდგინა. "სტალინის მიერ შეთავაზებულია "ხვედრი", მწერალი ტვირთს ამჯობინებს, თუმცა იმ შინაარსის გადმოსაცემად, რასაც თვითონვე მიუთითებდა, "ხვედრის" სემანტიკაც შესაწყნარებელია. ცხადია, მწერლის მიერ შერჩეული სათაური მხოლოდ რევოლუციის ტვირთის ზიდვას არ გულისხმობდა.

რუსული бремя/беременность სწორედ იმ ტვირთს შეესაბამება, რომელზეც როგორც უცხოსა და მიუღებელზე უარი თქვა ახატნელმა-"ქართულმა დედულმა". სტალინის მიერ შეთავაზებული სიტყვა ზუსტად ესადაგება რომანის საზრისს, ხოლო მწერლის განმარტება რევოლუციის ტვირთის ზიდვის შესახებ

ისეთივე “შენიღბვად”, სათქმელის “დაშიფვრად” უნდა მივიჩნიოთ, როგორც თავის დროზე შალვა დადიანისადმი მიწერილ წერილში “ახალი ჯაყოს დაწერისა” და რომანის ჩანაფიქრის ძირეული შეცვლის გეგმა იყო (45, 268-269).

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ამ რომანს ლიტერატურის კრიტიკოსები არ მიაკუთვნებენ მიხეილ ჯავახიშვილის საუკეთესო თხზულებათა რიცხვს. თუმცა, ყოველი მისი ხელახალი წაკითხვის შემდეგ კრიტიკოსთა ეს პოზიცია ნაკლებად მისაღები მგონია - “ქალის ტვირთი” ღრმად ფსიქოლოგიური პროზაა, სადაც უაღრესად საინტერესო სახეებია შექმნილი. რომანის სიუჟეტური ქარგა, მისი პერიპეტიები, მოულოდნელობის ეფექტი პერსონაჟთა ქმედებაში, და ბოლოს მთავარი გმირის, ქეთევანის დილემა რომანს სრულიად ორიგინალურ თხზულებად წარმოაჩენს. ამ თვისებათა ერთობლიობა განაპირობებს სწორედ იმ გარემოებას, რომ “ქალის ტვირთი” უაღრესად საინტერესოა აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში, კერძოდ კი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, კინემატოგრაფში ტრანსფორმაციისთვის. მსოფლიო ლიტერატურაში თვითმკვლელი ქალის ფსიქოლოგიის არსის წვდომის არაერთი შესანიშნავი მაგალითი არსებობს. ასევე, არაერთი მნიშვნელოვანი ფილმია შექმნილი თვითმკვლელობის შესახებ შექმნილი რომანების მიხედვით. გუსტავ ფლობერს მადამ ბოვარის შესახებ ჰკითხეს, თუ როგორ შეძლო მან ქალის ფსიქოლოგიის ასე ღრმად შეცნობა. ფლობერის პასუხი კი შემდეგი გახლდათ - როცა რომანს ვწერდი, თავად ვიყავიო მადამ ბოვარი. ეკრანზე პროზის ინტერპრეტაციათა შორის განსაკუთრებით გამოვყოფდი ალექსანდრე საკუროვისეულ “მადამ ბოვარის”, სრულიად ორიგინალურ ინტერპრეტაციას გუსტავ ფლობერის პროზისა. თვითმკვლელი ქალის ყველაზე მახასიათებელ პერსონაჟად ისევ ანა კარენინა ითვლება. ლევ ტოლსტოის “ანა კარენინაც” არაერთგზის გამხდარა სხვადასხვა თაობის რეჟისორთა შთაგონების წყარო. ტოლსტოისა და ფლობერს თვითმკველლობამდე ქალის მისვლის ისტორიის შექმნისას პირადი ვნებების გარდა უაღრესად ნათლად აქვთ გამოკვეთილი სოციო-კულტურული გარემო, რომელიც ამ რომანების მთავარი გმირების თვითმკველობამდე მისვლას განაპირობებს. ცხადია, თითოეული გმირის სოციო-კულტურული გარემო სრულიად განსხვავებულია როგორც შინაგანი მისწრაფებით, ასევე ლიტერატურულ ნაწარმოებში ასახული გარე სამყაროში არსებული პრობლემატიკით. თითოეულ შემთხვევაში ფილმები, რომლებიც ამ თხზულებათა

მიხედვით იქმნებოდა, სხვადასხვა ასოციაციებს იწვევდა. ქეთევან ახატნელის ფსიქოლოგიური განწყობა და მისი საბოლოო ნაბიჯი მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში სიღრმისეულ პლასტებში გადმოცემული და უაღრესად მოტივირებული საქციელია. ქეთევან ახატნელი, "ქალის ტვირთის" მთავარი გმირი ორმაგ მკვლელობას სჩადის- უპირველეს ყოვლისა საკუთარი მუცლადმყოფი შვილის და მასთან ერთად საკუთარი თავის: "ქეთომ თვითონაც არ იცოდა რად და როდის გაჩნდა მტკვრის ნაპირას. იდგა გახევებული და მღვრიე ზვირთებს თვალს ადევნებდა. არა მეთქი, ქეთოს უცხო კაცის შვილი აღარ უნდა. მუცელს მოიშლის, მოიშორებს, დაახრჩობს, თუმცა... განა მუცლის მოშლაზე უფრო ადვილი არ არის, რომ აქვე... ეხლავე... უცებ... თვითონაც და შვილიც... ვინღა დარჩა საზრუნავი? ვიღა ყავს მზრუნველი? აღარავინ... რაღა დარჩა საზრუნავი? რაღა დარჩა ამ ქვეყნად? აღარაფერი. ყოველივე მორჩა და გათავდა. მაშ ეხლავე, აი აქვე... ორივ ერთად, შვილიც და დედაც. "ღმერთო, მაპატიე". ერთი...ორი...სამი!

ჰაერში კაბამ გაიფრიალა და გარღვეულმა ზვირთებმა მყისვე შეიკრეს თავი" (54, 341). მიხეილ ჯავახიშვილის ქეთოს თვითმკვლელობის ეპიზოდი მოკლე და ლაკონურია. შედარებისთვის, ემა ბოვარის თვითმკვლელობის ეპიზოდის აღწერას გუსტავ ფლობერი "მადამ ბოვარის" მესამე ნაწილის მერვე თავს თითქმის სრულად უთმობს. თვითკვლელობის მოტივაციის ჩვენება, თვითმკვლელი პერსონაჟის დისჰარმონია არსებულ სოციო-კულტურულ გარემოსთან, გმირის ტრაგიკული არჩევანი, თვითკვლელობამდე მისვლის გზა და ბოლოს თავად თვითკვლელობის აქტი... ყოველივე ამის ჩვენება მხატვრული ფილმის სიუჟეტს მაყურებლისთვის უაღრესად დამაინტრიგებელს ხდის და კომერციული წარმატების გარანტადაც გვევლინება. მით უმეტეს, როდესაც საქმე გვაქვს მაღალი რანგის მწერლის, ჯავახიშვილის ხზულების ინტერპრეტაციასთან, რომელიც დამაინტრიგებელი სიუჟეტის გარდა უაღრესად მნიშვნელოვან სათქმელს შეიცავს და ამასთანავე თვითმკვლელი პერსონაჟის უაღრესად დამაჯერებელ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს ქმნის. ასეთ შემთხვევაში მოლოდინი ბევრად მეტია - "ქალის ტვირთის" რანგის პროზა შეიძლება მაღალი რანგის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებადაც იქცეს. რამდენად უცნაურიც არ უნდა იყოს, ნიკოლოზ სანიშვილმა უარი თქვა მხატვრული ფილმისთვის ესოდენ საინტერესო სიუჟეტურ სვლებზე და ფილმის მთავარ გმირს, ქეთოს სულ სხვა ბედისწრა არგუნა- ქეთო ფილმში თვითმკვლელი არ

არის, ის საკუთარი ჟანდარმი ქმრის ხელით იჭრება მას შემდეგ, რაც თავადვე ესვრის ტყვიას და ერთობის გასაფრთხილებლად მისულს თავისი სატრფოს, ზურაბ გურგენიძის მკლავებში აღმოხდება სული. ნიკოლოზ სანიშვილის ინტერპრეტაციით სრულიად შეიცვალა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის კონცეფციაც და სიუჟეტური განვითარებაც. რომანი რეჟისორს აძლევდა საშუალებას გადაეღო მძაფრი სიუჟეტის შემცველი, გამოკვეთილი ეროვნული ხასიათებით და რევოლუციური ეპოქის შესაბამისი ვითარებებების შემცველი ფსიქოლოგიური ფილმი. მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი სწორედ იმგვარად იშლება, როგორსაც საუკეთესო ხარისხის კინოსცენარი უნდა შეიცავდეს. 1957 წელს გადაღებულ ფილმში 1936 წელს დაწერილი რომანის გმირები ორ ნაწილად გაყო სცენარის ავტორმა - რევოლუციონერებად და რეაქციონერებად. ფილმის სიუჟეტი ამ ორი დაპირისპირებული მხარის ბრძოლად გარდაქმნა და მიხეილ ჯავახიშვილის ეროვნული კონცეფციის მატარებელი, მრავალპლასტიანი და ღრმად ფსიქოლოგიური პროზა რევოლუციური პროპაგანდის ნიმუშად აქცია. მსგავსი კონფორმიზმი, რევოლუციური პათეტიკით გაჯერებული ფილმები მრავლად მოიპოვება როგორც ქართული ასევე საბჭოთა კინოს ისტორიაში. თუმცა სავალალო ის გარემოებაა, რომ რეჟისორის კონფორმიზმის მსხვერპლი სწორედ იმ მწერლის პროზა გახდა, რომელიც თავად უკომპრომისობის მსხვერპლის სახელით შევიდა ისტორიაში. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ნიკოლოზ სანიშვილი არასოდეს განეკუთვნებოდა იმგვარ რეჟისორთა რიცხვს, რომელიც ერისთვის მტკივნეულ პრობლემებს ასახავდა თავის ფილმებში. რეჟისორის ფილმები მხატვრული ხარისხითაც არასოდეს გამოირჩეოდა. შესაბამისად, ნიკოლოზ სანიშვილის შემოქმედება, რომელიც 1932 წლიდან 1985 წლამდე გაგრძელდა, არ ხდებოდა სერიოზული კინომცოდნეობითი ანალიზის ობიექტი. თუმცა პოპულარობა ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმებს: “დავით გურამიშვილი”, “აბეზარა”, “შეხვედრა მთაში”, “განგაში” და ა.შ. ნამდვილად ჰქონდათ და მათ დღესაც ინტერესით უცქერის მაყურებელი.

ამ პოპულარობის უპირველესი მიზეზი ის მართლაც არაჩვეულებრივი აქტიორული თანავარსკვლავედია, რომელიც ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმებში მონაწილეობს. ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმები მეოცე საუკუნის ქართული საბჭოთა პერიოდის კომერციული კინოს ნიმუშები იყო, ეს მიმართულება კი, როგორც უკვე აღვნიშნე, არ იმსახურებდა არც მისი თანამედროვე კინომცოდნეების განსაკუთრებულ ინტერესს და არც თანამედროვე

კინოკრიტიკოსთა ნაშრომებში არის ვრცლად გაანალიზებული. "ქალის ტვირთი" ნიკოლზ სანიშვილის მეშვიდე სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმია. ამ ფილმამდე რეჟისორს არ ჰქონდა არც ერთი ეკრანიზაცია. "ქალის ტვირთის" სცენარის ავტორად მხოლოდ ნიკოლოზ სანიშვილი გვევლინება. შესაძლოა, სხვა მიზეზთა შორის ესეც არის მიზეზი იმისა, რომ სანიშვილს არ ეყო პროფესიონალიზმი, რომ ჯავახიშვილის პროზის მიხედვით სრულფასოვანი სცენარი შეექმნა. უნდა ითქვას, რომ თავისი ხანგრძლივი შემოქმედების მანძილზე ნიკოლოზ სანიშვილმა ფილმები გადაიღო ისეთი ცნობილი მწერლების სცენარებით, როგორებიც იყვნენ სიმონ ჩიქოვანი, რევაზ ინანიშვილი, ნუგზარ შატაიძე, ანზორ სალუქვაძე და ა.შ. სამწუხაროდ, სწორედ ქართული პროზის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ავტორი, მიხეილ ჯავახიშვილი აღმოჩნდა ის მწერალი, რომლის თხზულებაც ნიკოლოზ სანიშვილის ინტეპრეტაციის შედეგად ყველაზე მეტად დამახინჯდა. ფილმის გადაღებიდან ნახევარი საუკუნეზე მეტია გასული. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზა მრავალი ფილმის და სპექტაკლის საფუძველი გახდა-წარმატებულისაც და ნაკლებად წარმატებულისაც. ნაშრომის მიზნის შესაბამისად დაწვრილებით განვიხილავ ნიკოლოზ სანიშვილის მიერ ჯავახიშვილის პროზის კონფორმისტული და ავტორის საპირისპირო ინტერპრეტაციის შედეგს.

რომანში ახატნელების ოჯახი ქართული ინტელიგენციის უმაღლეს ფენას განეკუთვნება. ანდრია ახატნელების ვაჟები, მსგავსად მათივე ბიძაშვილებისა, ცნობილი ქართველი მოღვაწეების მიერ არიან მონათლულები. "ანდრიამ ძმას მიჰბაძა და თავისი შვილებიც სახელოვან მოღვაწეებს მოანათვლინა. არც მისი ჰგავს თავის ნათლიას, აკაკი წერეთელს...

ანდრიას მეორე ვაჟი ილია ჭავჭავაძემ მონათლა და სახელიც ილია დაარქვეს. ვაი სირცხვილო, ავარა, ლოტი, ტუტუცი, მფლანგველი და ახატნელთა გვარის წამბილწველი გამოიჩეკა!

მესამე ვაჟი ნიკოლაძეს მოანათვლინეს, მისივე სახელი დაარქვეს და ბოლშევიკი გამოჩეკეს! ახლა კი ქალიც ერთობის გზით მიდის და ქეთევან წამებულის სახელს არცხვენს" (54, 20).

ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი უკიდურესად გაღარიბებულია-საერთოდ არ არიან წარმოდგენილნი ანდრო ახატნელის ძმისშვილები, გრიგოლ ორბელიანისა და დიმიტრი ყიფიანის ნათლულები და მათივე სეხნიები. ფილმში არ არის ახატნელების ოჯახში, კერძოდ ქეთოს დაბადების დღეზე მიმდინარე

ინტელექტუალური დიალოგები, და შესაბამისად იქ ნახსენები მეოცე საუკუნის სცენის ვარსკვლავები- ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე... სცენარიდან ამოღებულნი არიან რომანის სიუჟეტური განვითარების პროცესში მოქმედ პირებად გამოყვანილი მეოცე საუკუნის დასაწყისის უმნიშვნელოვანესი მოღვაწეები: ილია ჭავჭავაძე, იაკობ გოგებაშვილი, აკაკი წერეთელი, ანტონ ფურცელაძე, კოტე მესხი, ნიკო ცხვედაძე... ნათლია-ნათლულების თემა, ეროვნული მოღვაწეები, ისევე როგორც თავად ყოველგვარი ეროვნული, საერთოდ დაიკარგა ფილმიდან და რომანში წარმოსახული ესოდენ მნიშვნელოვანი პრობლემა უკიდურესად განიძარცვა. ეროვნული სატკივარის გარდა ფილმს მოაკლდა უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ პერსონაჟთა მთელი ნუსხა, რომელიც შეიძლება უაღრესად საინტერესო ყოფილიყო აუდიოვიზუალური ნაწარმოებისთვის. ამგვარი ინტერპრეტაციის გამო ფილმის სოციო-კულტურული გარემო უკიდურესად შეიზღუდა. ნიკოლოზ სანიშვილის სცენარი აღარ შეიცავდა მწერლისეულ კონცეფციას: ეროვნული მოღვაწეების ნათლულებისა და საერთოდაც ახალგაზრდა თაობის მიერ ყალბი ფასეულობების მსახურების და შესაბამისად გარდაუვალი ტრაგედიის საკითხს. ცხადია, რომანში არც ერთი ზემოთ ჩამოთვლილი ისტორიული პერსონაჟის შემოყვანა შემთხვევითი არ არის. ეს პერსონაჟები ხანგამოშვებით მოიხსენებიან რომანის საკვანძო ეპიზოდებში და მათი გამოჩენა უპირატესად ზნეობრივი კატალიზატორის ფუნქციას ასრულებს. აკაკი, ანტონ ფურცელაძე, იაკობ გოგებაშვილი და ა.შ. რომანის მომდინარეობის პროცესში საქართველოს ბედის ჭირისუფალი ეროვნულ მოღვაწეები იმ დროს ჰყავს გამოყვანილი რომანში მიხეილ ჯავახიშვილს, როდესაც ერთობად წარმოსახულ რევოლუციას სხვადასხვა ფორმით აყოლილი პერსონაჟები ყალბი ღირებულებების არჩევის შედეგად საბედისწერო შეცდომებს სჩადიან. ეს ფილმს მართლაც საინტერესოს გახდიდა. ეს ისტორიული ალტერნატივა ფილმში საერთოდ იკარგება. ეროვნული მოღვაწეების გამოჩენა ფილმისთვის უდაოდ მომგებიანი სვლა იქნებოდა- ერთის მხრივ ყველასთვის ნაცნობი და პატივსაცემი პიროვნებების ეკრანული სახეები შეიძლებოდა საინტერესო ეპიზოდურ როლებად ჩამოყალიბებულიყო. მეორეს მხრივ ქართული საზოგადოების უმაღლესი ფენის ინტელექტუალური დიალოგები და რეპლიკებიც კი, რომლებიც ამ პერსონაჟებთან მიმართებაში ისმის. ფილმს მოაკლდა საკვანძო ეპიზოდი- სხდომა თავდაზნაურთა საკრებულოს დარბაზში, სადაც სიტყვით გამოდის

ილია ჭავჭავაძე. მძაფრი დებატების შემდეგ, ანდრია ახატნელის სიტყვის დროს დარბაზში ილია შემოდის და აანალიზებს ნიკოლოზ მეორის მანიფესტს და საბედისწერო შეცდომას, რომელიც შეიძლება რეპრესიებს მოჰყვეს. ზოგადად, მხატვრული ფილმის სტრუქტურის აგებაში, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება კონცეპტუალური კამათს, პოზიციათა დაპირისპირებას. ხშირად სწორედ ამგვარი სცენა ხდება ფილმის საკვანძო ეპიზოდი. ახატნელისა და ილიას დაპირისპირება რომანში საკვანძო ეპიზოდია. ეს ეპიზოდი ფილმში, ისევე როგორც რომანში, კონფლიქტის განვითარების კულმინაცია უნდა ყოფილიყო, სადაც სრულად გამოჩნდებოდა რომანის უმთავრეს სათქმელად გაჟღერებული ავტორისეული პოზიცია. "ილიამ სიტყვა დაასრულა და დინჯი ნაბიჯითვე გაემართა კარებისკენ იმ მსაჯულივით, რომელიც განაჩენს გამოიტანს და მაშინვე თავისი ოთახისკენ გაბრუნდება ხოლმე.

კენჭის ყრა არ ყოფილა და კრებაც მაშინვე დაიშალა, ვინაიდან სალაპარაკო აღარაფერი ჰქონდათ" (54, 303).

მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ რომანის ტექსტში წარმოდგენილი ილიას სიტყვის ციტირებას არ ვახდენ, რადგნაც ის საერთოდ არ არის ფილში, და მხოლოდ მისი შედეგის აღწერის მოკლე ციტირებით შემოვიფარგლები. შედეგი სიტყვისა მოტანილ ტექსტში ნათლად ჩანს. ცხადია, ილიას სიტყვა მწერლის მიერაა შეთხზული. მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ ილიას, ერის უპირველესი ჭირისუფლის პერსონაჟად გამოყვანა და მისი წარმოთქმული სიტყვები, რომლის შემგეგაც სალაპარაკო არავის აღარაფერი აქვს და კრება კენჭის ყრის გარეშე, უსიტყვოდ იშლება, მიხეილ ჯავახიშვილის კონცეფციის შესატყვისია- მიხეილ ჯავახიშვილმა, ხომ ილიას სიკვდილის შემდეგ მისი, როგორც ერის უპირველესი ჭირისუფლის მისია იტვირთა და თავისი შემოქმედებით სწორედ ილიას საქმეს ემსახურა. რაც შეეხება თავად ანდრია ახატნელის სახეს. "თავიდანვე მაყურებლის არასასიამოვნო გაოცებას იწვევს ანდრო ახატნელის სახე. თქვენს წინაშეა მოხუცი ქართველი ინტელიგენტი, საზოგადო მოღვაწე, განათლებული, წესიერი, დარბაისელი კაცი. ის ზის თავის კაბინეტში, საწერი მაგიდის თავზე რუსთაველის პორტრეტი უკიდია, ახატნელს ხელში ივერია უჭირავს, ამასთან ის თანამშრომლობს ამ გაზეთში, კორექტურაც შემოაქვთ მასთან; ერთი სიტყვით, ყველაფერი თითქოს იმაზე მეტყველებს, რომ ეს კაცი იმდროინდელ ქართველ ინტელიგენტს განასახიერებს: "ივერიის" რაზმს, იმ

ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებსაც აკაკის სიტყვით რომ ვთქვათ, სამშობლო გაუხდიათ სალოცავ ხატად.

და უეცრად, განცვიფრებით ისმენთ ანდრო ახატნელის სიტყვებს- თითქოს კაცი თვალსა და ხელს შუა გამოცვალესო–თქვენს წინაშეა პირწავარდნილი შავრაზმელი, მეფის ლაქია... მართალია, მიხ. ჯავახიშვილმა ანდრო ახატნელი დახატა როგორც რეაქციონერი, მეფის ლაქია, შავრაზმელი. აგრამ იმავე დროს მან გვიჩვენა ნამდვილი ქართველი ინტელიგენციაც, რომელიც ნ.სანიშვილის ფილმში აღარ ჩანს, მწერალმა გვიჩვენა ბნელიც და ნათელიც, ფილმში კი მარტო ეს ბნელი, ეს ჩრდილოვანი მხარე გამოიტანა სცენარისტმა, რამაც ისტორიული სიმართლე დაამახინჯა, არასწორად წარმოგვიდგინა” (27, 2) სტატია, სადაც ესოდენ კრიტიკულად არის შეფასებული ფილმი ორ ცნობილ ქართველ მწერალს, გიორგი ნატროშვილსა და აკაკი ბელიაშვილს ეკუთვნით. საგულისხმოა, რომ რომანის დამახინჯების წინააღმდეგ ქართველმა მწერლებმა აიმაღლეს ხმა. ფილმის სცენარიდან საერთოდ გაქრა ახატნელების ოჯახის ნგრევის თემა, რაც ასევე უმნიშვნელოვანესი ასპექტია მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში. რევოლუციას გარდა ახატნელების ოჯახს თავად ანდრიას უყაირათობა და რაც მთავარია მისივე მდგმურის, იაკობ წვერაძის შურისძიების შედეგია. ახლადგამომცხვარი კაპიტალისტის, ქეთოზე შეყვარებული და ნაწილობრივ სომხური კაპიტალის გაძლიერების წინააღმდეგ მებრძოლი წვერაძე, რომელიც შურს იძიებს ქეთოს გათხოვების გამო და სწორედ მისი ქმედების შედგად არამიანცს ჩაუგდებს ხელთ ანდრია ახატნელის სახლ-კარს. ნიკოლოზ სანიშვილმა ჭეშმარიტად კომუნისტური იდეოლოგიის შესატყვისად სცენარიდან ამოიღო ინტერნაციონალური კონცეფციისთვის შეუსაბამო უცხო ეროვნების ადამიანების მიერ ქართველი თავადაზნაურების ქონების ჩაგდების და მასში წვრილმანი ვნებებით შეპყრობილი ქართველი ვაჭრის მონაწილეობის თემა და ამითაც გააღარიბა აუდიოვიზუალური ნაწარმოები. ფილმიდან ასევე დაიკარგა უაღრესად საინტერესო პერსონაჟი, ქეთოს თაყვანისმცემელი, პოეტი ელიზბარ შუქურაული. ელიზბარი, მისი გვარის შესატყვისად, რომანში წინასწარმეტყველის ფუნქციას ასრულებს. მისი და ქეთევანის დიალოგებში ერთგვარად ცხადდება ქეთევანის მოსალოდნელი ბედი მის ერთობასთან კავშირის გამო. ელიზბარი ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც ბოლომდე უერთგულებს ქეთევანს და ამითაც არის გამორჩეული რომანში. ლიტერატურული პერსონაჟი ქმედითი და ინდივიდუალობით აღბეჭდილია,

შესაბამისად, ფილმში ელიზბარ შუქურაულის არსებობის შემთხვევაში ძალზე საინტერესო როლი შეიქმნებოდა. ამ პერსონაჟის გაქრობამ საგრძნობლად გააღარიბა ფილმის მოქმედ პირთა მრავალგვაროვნების შესაძლებლობა.

ქეთევანის ქმარი-არტემ ავშაროვი. რომანის ეს პერსონაჟი ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში ქეთევანის თაყვანისმცემლის, სანდრო კლიმიაშვილის სახესთან არის შერწყმული. ჟანდარმი ავშაროვს ფილმში მიეწერება რომანისეული სანდროს ეპიზოდებიც, სახელიც და რაინდული თვისებების ფრაგმენტული გამოვლინებებიც ფილმის დასაწყისში . თუმცა ორი პერსონაჟის ეპიზოდების მონაწილე და ფუნქციებით დატვირთული ფილმისეული კლიმიაშვილი ბევრად უფრო მარტივ გრძობათა ბუნების და ერთსახოვან, პიროვნებად არის წარმოსახული, ვიდრე ორივე პერსონაჟი ცალ-ცალკე. ასევე სრულად იგნორირებულია არტემ ავშაროვის გვარის და მისი გაურკვეველი ეროვნების ავტორისეული გააზრება. "ეს სამგვაროვანი ჟანდარმი-ავშაროვი, ავშარაშვილი, ავშარიანცი- ახატნელის ოჯახში ქეთომ შემოიყვანა" ავშარა, ანუ - ჭიმი, სადავე მიანიშნებს ქეთევან ახატნელისა და ზოგადად ახატნელების დასადავება-დაურვებაზე რუსული იმპერიული რეჟიმის მიერ. ამ ავშარა-სადავეს ახატნელები, ანუ-ამ ოჯახით პერსონიფიცირებული საქართველო და ქართული არისტოკრატია საკუთარი ნებით ირჩევს" (45, 239). ფილმში საეთოდ არ არსებობს ქართული არისტოკრატიის არჩევანის თემა. ფილმში არც ქეთოს აქვს არჩევანის პრობლემა. ფილმში სანდრო კლიმიაშვილად გარდაქმნილი არტემ ავშაროვი, ინტრიგის მეშვეობით, აცრემლებული მარიამის ზეწოლით აიძულებს ქეთოს საბედისწერო ნაბიჯის გადადგმას. მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში ქეთევან ახატნელის დილემა უმთავრესია. სწორედ ყალბი ღირებულებების არჩევაა ის ფატალური შეცდომა, რომელიც ქეთოს ტრაგედიას განაპირობებს. ფილმში კი ქეთოს მიერ ივდითის როლის არჩევა, რომელიც ზურაბ გურგენიძის მიერაა პროვოცირებული, ფილმში უბრალოდ არ არის.

ცალკე განხილვის თემაა რომანისეული გვარები, რომელთა შენარჩუნებაც და შესატყვისად გათამაშებაც უთუოდ შესძენდა სიღრმეს ფილმს. რომანში გვარ-სახელებს და პერსონაჟების წარმომავლობას და ეროვნულ კუთვნილებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ფილმში დამახინჯებულია მწერლისეული კონცეფცია, შეცვლილია ავტორისეული იდეა, რაც აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებს ფიტავს იმ ეროვნული ნიშან-თვისებათა ერთობლიობისგან, რაც ასე საინტერესოდ არის გაშლილი რომანში და რაც

ერთნაირად უდაოდ საინტერესოს გახდიდა ფილმის ტექსტსაც და გამოსახულებასაც. ნიკოლოზ სანიშვილის ინტერპრეტაციაში გვარების ნაწილი უბრალოდ არც მოიხსენიება, ფილმის ტიტრებშიც პერსონაჟები მხოლოდ სახელებით წერია. ლელა წიქარიშვილის ზემოთხსენებულ ნაშრომში გვარების სემანტიკას ცალკე თავი ეძღვნება: "ახატნელი" ქართულ ონომასტიკონში არ დასტურდება.მიხეილ ჯავახიშვილს ეს გვარი ტოპონიმის-ახატან/ახატნის საფუძველზე უნდა მოეაზრებინა... "ქალის ტვირთის" პერსონაჟთა გვარ-სახელების სემანტიკა მიანიშნებს მწერლის ჩანაფიქრზე: ავშაროვი, როგორც ჟანდარმის გვარი შერჩეულია ავშარას მნიშვნელობით, დოვლათაშვილი ბოლშევიზმის დოქტრინაზე მიგვანიშნებს (რაოდენობრივი მაჩვენებლის პრიმატი, მატერიალური ცნობიერება). ანდრო ახატნელის ვაჟების სახელები ტექსტში საგანგებოდ განიმარტება და წინასახეებისგან- ნათლიებისგან მათივე განმგავსების, ერთგვარი ანტიპოდურობის აღმნიშვნელად გვევლინება.

საგულისხმოა, რომ დეგრადაციის, წინასახისაგან განმსგავსების მაქსიმალური ხარისხით გამოიირჩევა ილიკო ახატნელი-ილიას ნათლული. დეგენერაციის ზღვარი აღინიშნება შანტანის კახპაზე დაქორწინებით და სამშობლოდან გადახვეწით. ნათლია-არქეტიპთან დაპირისპირება ილია ახატნელის შემთხვევაში განასახოვნებს ზოგადად სულიერი ტრადიციის იგნორირებას, მის შებღალვასა და დაკნინებას" (45, 238). ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში ილიკო დაუქორწინებელი რჩება და არაერთაზროვანი თემა რომანისა საერთოდ იგნორირებულია, რითაც ფილმის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიუჟეტური სვლით ღარიბდება. რომანის პერიპეტიების ჩამოთვლას აღარ განვაგრძობ. იმგვარი ეპიზოდი, რომელიც ფილმში არ შევიდა, ძალიან ბევრია. ასევე პერსონაჟები, რომლებიც თავიანთ ლეიტ-თემებთან ერთად არ არიან ფილმში, ასევე ბევრია. ცხადია, რომ რომანის ყველა დეტალის ტრანსფორმირება ფილმში შეუძლებელია. ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმის შემთხვევაში საქმე გვაქვს მწერლის ტექსტის მნიშვნელოვნად შეკვეცის, როგორც ეპიზოდების, ასევე პერსონაჟების რაოდენობის შემცირების პარალელურად ახალი, მწერლისთვის უცხო, რევოლუციური პათოსით აღვსისლი ეპიზოდების დამატებასთან, რომანის უკიდურესად გაპრიმიტიულებასთან და რაც ყველაზე უარყოფითად აისახა ფილმის მხატვრულ ხარისხზე, ავტორისეული კონცეფციის შეცვლასთან.

რევოლუციონერი ზურაბ გურგენიძე, იგივე ჯიქი, ქეთევანის სატრფო და პიროვნება, რომლის ცრუ მოძღვრობის და შემდგომ კი უღირსი საქციელის გამოც ქეთევანი თავს იკლავს. სწორედ მისი შვილის ტარება არ სურს ფეხმძიმე ქეთევანს, როდესაც ის თავს იღრჩობს. მწერალს პერსონაჟის ზედმეტსახელი, ცხადია შემთხვევით არა აქვს შერჩეული. მიხეილ ჯავახიშვილის ზურაბ გურგენიძე ანტიგმირია, მისი ქმედებები მორალურ კატეგორიაში არ განიხილება.

"ქართულ ზეპისიტყვიერებაში და ძვ. მწერლობაში სიტყვა "ვეფხვი" აღნიშნავდა ჯიქს (ლეოპარდს ანუ პანტერას - ანტჰერა პარდუს), დღევანდელი გაგებით კი მხოლოდ XX საუკუნეში დამკვიდრდა" (67, http://ka.wikipedia.org). ქართული პოეზიის შედევრის, "ვეფხისტყაოსნის" რაინდი პერსონაჟის, ტარიელის სრულ ანტიპოდად მოაზრებული ზურაბ გურგენიძე ზედმეტსახელად სწორედ ჯიქს ირჩევს. ჩნდება ალუზია რაინდობის სიმბოლოსა უღირს თვისებათა მატარებელ პერსონაჟთან მიმართებაში. მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ ზურაბ გურგენიძის ზედმეტსახელად ჯიქის შერჩევაში ირონიული ქვეტექსტი იგრძნობა.

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანიდან არაერთი ციტატის მოტანა შეიძლება, სადაც ზურაბ გურგენიძე აზრს გამოთქვამს, სადაც არაფრად მიაჩნია ადამიანთა სიცოცხლე და რევოლუციისთვის დაღვრილი სისხლის რაოდენობა მისთვის სრულიად უმნიშვნელო ფაქტორია- ჯავახიშვილის პერსონაჟი ფაქტობრივად სისხლსმოწყურებულია, ისევე, როგორც მისი პროტოტიპი და ზედმეტსახელის აღმნიშვნელი მხეცი. ამავე დროს, მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში გურგენიძე შესანიშნავად ახერხებს ადამიანების პროვოცირებას, თუნდაც ქეთევანის, რომელსაც ივდითობა შთააგონა და ამით ფაქტობრივად არტემ ავშაროვზე გათხოვებისკენ უბიძგა: "ივდითმა თავისი უბიწო სახელი და მშვენიერი სხეული საბილწავად მისცა მტერს და სამაგიეროდ სამშობლო ქალაქი და მშრომელი ხალხი იხსნა. – სთქვა ზურაბმა და ქეთოს დააცქერდა, რომელიც მოხიბლულივით იჯდა და თავის ახლო მეგობარს და მასწავლებელს თვალს არ აშორებდა.

- ესე იგი, მიზანი თვითონ მიზანია, საშუალება კი თითქმის არაფერია, – განაგრძო ზურაბმა. – ვისაც ჩვენი მიზანი ღრმად სწამს და ძვალ-რბილში აქვს გამჯდარი, ის არავითარ საშუალებას არ მოერიდება და ყველაფერს გასწირავს: ძმას, ქმარს, დედ-მამას, შვილსაც, სიყვარულსაც და მეგობარსაც" (54. 146).

ლიტერატურათმცოდნეობაში არაერთი მოსაზრება არსებობს იმის თაობაზე, რომ ზურაბ გურგრნიძის პროტოტიპი სტალინია. “ფინალის სწორად გააზრებისთვის უნდა გავიხსენოთ, რომ ზურაბ გურგენიძის პროტოტიპია სტალინი. ქ-ნი ეთერ შარაშენიძე იმოწმებს მწერლის ჩანაწერს, სადაც ჩამოთვლილია “ქალის ტვირთის” პერსონაჟები და მითითებულია პროტოტიპთა ვინაობა. ამ ჩამონათვალში შეტანილია ზურაბ გურგენიძეც, მისი სახელის გასწვრივ კი აღნიშნულია პროტოტიპიც: “ზურაბ გურგენიძე–(ჯიქი) 26 წლის ბოლშევიკი, სტალინის ტიპი” (45, 268). ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში ზურაბ გურგენიძე ერთნიშნად დადებითი გმირია. სიტყვა გმირი შემთხვევით არ მიწოდებია ფილმის პერსონაჟისთვის. ჰეროიკულ-პათეტიური რევოლუციის იდეალური, მისაბაძი მაგალითი–ასეთად გამოიყვანა ნიკოლოზ სანიშვილმა მწერლის ანტიგმირი.

კიდევ ერთი ძირითადი სიუჟეტური სვლა, რომელზედაც უარი თქვა რეჟისორმა-კლასიკური მელოდრამატული სამკუთხედი. აქვე ავღნიშნავ, რომ კინემატოგრაფში მელოდრამების უზღვავი რაოდენობაა გადაღებული და მელოდრამატული სამკუთხედი- ერთი მამაკაცის და ორი ქალის სიყვარულის პერიპეტიები ფილმში სიუჟეტის აგების ერთ-ერთ საყოველთაოდ მიღებულ და მაყურებლის მისაზიდ მოდელად ითვლება. მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში ზურაბ გურგენიძის საყვარელი მართა დოვლათიშვილია, ქეთევანის მეგობარი და მეზობელი. სწორედ მართაზე ქორწინდება ზურაბი ციხეში, მართა მიყვება მას გადასახლებაში, მართას აკითხებს ზურაბი ქეთევანის წერილს, რაც ფაქტობრივად ქეთევანის თვითმკვლელობას განაპირობებს. როგორია მართა რომანში და როგორ გარდაიქმნა იგი ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში? “მართა დოვლათიშვილი უარყოფს მისი მოდგმისთვის ტრადიციულ გზას-ხელნაკეთი უნიკალური ნივთების ოსტატის ცოლობას, ხელოსნობის ამქარს და მიემხრობა უსახურობას, ბოლშევიზმის ეგალიტარულ კულტურას... დოვლათიშვილისა და ზურაბ გურგენიძის ქორწინება სწორედ ტრადიციულის, საუკუნეების მანძილზე შექმნილი და გასულიერებული ნივთიერი კულტურის “გატიკინების” აღმნიშვნელია. ანტონ დოვლათიშვილის მიერ გამოჩარხული აკვანი მართასგან ქეთევან ახატნელმა შეიძინა, თუმცა “სააკვნე შვილი” ვერ შობა” (45, 269)

ფილმისეული მართა მგზნებარე რევოლუციონერად არის გამოყვანილი. თუ არ ჩავთვლით მართას როლის შემსრულებლის, მსახიობ მარინა თბილელის რამდენიმე მომღიმარ მზერას ზურაბის მიმართ და მეგობრულ ჩახუტებას,

ფილმში მართას ქალური ბიოგრაფია საერთოდ არ გააჩნია. შესაბამისად, ამოვარდნილია როგორც სასიყვარულო სცენები, ასევე მრავალი ეჭვიანობის ეპიზოდი.

ფილმის ფინალში, მომაკვდავი ქეთოს გაფრთხილების შედეგად გადარჩენილი რევოლუციონერები ნარიყალას ციხის ტერიტორიაზე დგანან ტრაგიკული სახეებით. ცხადია გადარჩენილი პერსონაჟები მზად არიან განაგრძონ რევოლუციური მოღვაწეობა. ფილმის ფინალი რომანის ფინალისგან სრულიად განსხვავებულია და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, სრულად უარყოფილია მიხეილ ჯავახიშვილის პოზიცია: "ქეთევან ახატნელის თვითმკვლელობა მწერლის მიერ მიმართულია უპირატესად ზურაბის შვილის ხვედრის აქცენტირებისთვის. სიკვდილი ამ შემთხვევაში "წაიკითხება", როგორც ბოლშევიზმის მემკვიდრის აღსასრული" (45, 267). ფილმის იდეა კი ბოლშევიზმის იდეის გამარჯვება და განგრძობადობაა.

ამრიგად, აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის უაღრესად მომგებიანი და საინტერესო სიუჟეტური სვლები ფილმში უარყოფილია და შეცვლილია პრიმიტიული გრძნობათა ბუნების მოქმედი პირებით, რომლებსაც ჯავახიშვილის პერსონაჟებისგან განსხვავებით, არავითარი ფსიქოლოგიური წიაღსვლები არ გააჩნიათ და მხოლოდ რევოლუციის იდეის მსახურებად ან მოწინააღმდეგეებად გვევლინებიან.

ვინ და რაღა დარჩა და როგორ განსხეულდა ის ფილმში? როგორ გარემოში არიან წარმოდგენილნი მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟები და როგორია მათი ეკრანული სახე?

მხატვრულ ფილმში შექმნილი გარემო, სამოქმედო არეალი აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტია. პრაქტიკულად სწორედ კინომხატვარი ქმნის იმ ნიშანთა სისტემას, რომელიც ეკრანულ სიბრტყეს ავსებს და ფილმის ვიზუალური გადაწყვეტის განმსაზღვრელი ხდება. კინომხატვრის ნამუშევარი მნიშვნელოვნად განსხვავდება თეატრალური მხატვრის ნამუშევრისგან.

კინომხატვარის ნამუშევარში სამოქმედო არეალი - ნატურაც და პავილიონიც ზუსტად იმდენჯერ იცვლება, რამდენჯერაც ამას მოქმედების მიმდინარეობა მოითხოვს. ერთიანი დანადგარის პრინციპი, რომელიც დომინანტურია სცენოგრაფიაში, კინემატოგრაფში მხოლოდ გამონაკლისია, (თუნდაც ლარს ფონ ტრიერის "დოგვილი"), რომელიც წესს ადასტურებს.

კინომხატვარს ნატურის შესარჩევი უზარმაზარი არჩევანის საშუალება აქვს, რომელიც უსაზღვრო ჰორიზონტის წარმოჩენასაც კი შესაძლებელს ხდის ეკრანზე. უზარმაზარი დიაპაზონი, რომელიც ნატურის შერჩევის საშუალებას აძლევს კინომხატვარს, ასევე მრავალფეროვანი პავილიონების აშენების თუ ინტერეიერების შერჩევით ივსება. ამასთანავე, კინო მხატვარი, სცენოგრაფისგან განსხვავებით, რომელიც ერთხელ აშენებული დეკორაციის შეცვლას ვეღარ ახდენს, ბევრად უფრო თავისუფალია შემოქმედებით პროცესში. თუ კინომხატვარი დამდგმელ ოპერატორთან ერთად საინტერესო მხატვრულ გარემოს შეარჩევს ან შექმნის, ფილმის ვიზუალური გადაწყვეტის დიდი წილი იქმნება. მონტაჟთან ერთად კინომხატვრობა ფილმის სახიერად გადაწყვეტის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. ამასთანავე, რეჟისორს საშუალება აქვს აირჩიოს საუკეთესო კადრი და იმგვარად დაამონტაჟოს ფილმში, რომ უამრავი ნაკლი ყველა კომპონენტისა, რომელიც შესაძლოა მუშაობის პროცესში გამოჩნდეს, უბრალოდ ამოჭრას. რეჟისორის მიერ დამახინჯებულად ახსნილი ავტორისეული იდეა გამოსახულების დეფორმირებასაც იწვევს - პროზის ინტერპრეტაციის შემთხვევაში ავტორისეული სული იკარგება და თუნდაც საბჭოთა კინო კომერციაზე გათვლილი ფილმი თავად ხდება შემქნელთა ერთგვარი ბიზნესი. სწორედ ამგვარი კინო ბიზნესის ნიმუშია მხატვრის ნამუშევარი ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში.

ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმის დამდგმელი მხატვარი მიხეილ გოცირიძეა. რეჟისორს და მხატვარს ადრეც ჰქონდათ შემოქმედებითი ურთიერთობა: მიხეილ გოცირიძე დამდგმელი მხატვარია ფილმისა "უდაბნო", რომელიც ნიკოლოზ სანიშვილმა 1932 წელს გადაიღო. სხვადასხვა წლებში მიხეილ გოცირიძე იყო დამდგმელი მხატვარი ისეთი ცნობილი რეჟისორების ფილმებისა, როგორებიც იყვნენ კოტე მიქაბერიძე ("ქაჯეთი"-1937 წელი, "დაგვიანებული სასიძო"-1939წელი) და მიხეილ ჭიაურელი ("გიორგი სააკაძე"-1942 წელი), დამდგმელ მხატვრად მუშაობდა ალექსანდრე თაყაიშვილთან ("ზანაკი მთაში" - 1933წელი), ივანე პერესტიანთან ("ორი მეგობარი"- 1937 წელი), მიხეილ გელოვანთან ("დამკვრელი"- 1931 წელი, "ნამდვილი კავკასიელი"-1931 წელი), დავით კანდელაკთან ("ორი ოჯახი"- 1958 წელი) (63, http://www.geocinema.ge). ფილმებიდან ყველაზე ცნობილი ისტორიული ფილმი "გიორგი სააკაძეა" ამ ფილმზე მიხეილ გოცირიძის თანადამდგმელები იყვნენ რ. მირზაშვილი, ი. შვეცი, კ. კვალიაშვილი და დ. მამალაძე. "გიორგი სააკაძის" მხატვრობის

განხილვა სცილდება ნაშრომის ფარგლებს, თუმცა, უცილობლად უნდა აღინიშნოს, რომ 1943 წელს გადაღებული მიხეილ ჭიაურელის შავ-თეთრი ფილმის დეკორაციებიც და კოსტიუმებიც მდიდრულობითა და მრავალფეროვნებით დღევანდელი ჰოლივუდის ბლოკ-ბასტერებს არაფრით ჩამოუვარდება. ასეთივე შთამბეჭდავია ფოტოები კოტე მიქაბერიძის "ქაჯეთისა". კოტე მიქაბერიძის ეს ფილმი შოთა რუსთაველის გენიალური პოემის ეკრანიზაციის პირველ და ერთადერთ ცდას წარმოადგენს. "ვეფხისტყაოსნის" პერსონაჟების აბჯრები, მუზარადები და იარაღი რომელიც ფოტოებზე ჩანს ფილმის მდიდრულ მხატვრულ გაფორმებაზე მეტყველებს (63, http://geocinema.ge). მიხეილ გოცირიძის კინომხატვრობა ორი მიმართულებისაა- მდიდრულ დეკორაციები გასული ეპოქების ამსახველ ფილმებში და რეალისტურ, ფაქტობრივად ნატურალისტურ მანერა ფილმებისა, რომელთა მოქმედებაც მეოცე საუკუნეში ხდება.

2011 წლის აპრილში ლიტერატურის მუზეუმში მოეწყო გამოფენა სახელწოდებით "ბუსტროფედონი" გაზეთი 24 საათი ამ გამოფენის შესახებ წერდა: "ეს იყო გამოფენა, სადაც შეგეძლოთ გენახათ დავით კაკაბაძის, კირილე ზდანევიჩის, ლადო გუდიაშვილის, ილია ზდანევიჩის, ვალერიან სიდამონ-ერისთავის, დიმიტრი შევარდნაძის შალვა ქიქოძის, ირაკლი გამრეკელის, პეტრე ოცხელის, მიშა ჭიაურელის, ელენე ახვლედიანის, ემმა ლალაევას, მიხეილ გოცირიძის, კლარა კვეესის, ირინა შტენბერგის, ბენო გორდეზიანის ფერწერული თუ გრაფიკული ნამუშევრების, თეატრის მხატვრობის ესკიზები, ნაწერების, ფოტოების, აფიშების, გაზეთების პრინტები დ აიმ პერიოდის წიგნები და ჟურნალები-ანუ სრული საგიჟეთი. ოღონდ, საგიჟეთი კარგი გაგებით: რადგან, როცა მეოცე საუკუნის დასაწყისის ქართულ ხელოვნებაზე ვსაუბრობთ, იმხელა არტისტული მუხტი მოდის, რომ შეუძლებელია არ აღელვდე. არტისტულმა აფეთქებამ მოიცვა ხელოვნების ყველა სფერო- მხატვრობა, ლიტერატურა, კინო". ამავე სტატიაში ბელა ჩეკურიშვილი წერს, რომ ხელოვნების ინტერდისციპლინარულმა ლაბორატორიამ და შვეიცარელმა კურატორმა დანიელ ბაუმანმა ეს ექსპოზიცია ნიუ-იორკში, კესი კაპლანის გალერეაში წარმოადგინეს. გამოფენამ დიდი ინტერესი გამოიწვია ამერიკულ სახელოვნებო წრეებში და შესაბამისად პრესაში. გაზეთში ასევე დაბეჭდილია ხელოვნებათმცოდნე ნანა ყიფიანის კომენტარი გამოფენის შესახებ: " ამ გამოფენის მიზანი, როგორც ნიუ-იორკში,

ასევე თბილისში ის არის, რომ აღგვედგინა მეოცე საუკუნის დასაწყისის სიტუაცია, რაც ქართულ ხელოვნებაში ხდებოდა. ავანგარდი დარგობრივად იმდენად მრავალმხრივად იყო წარმოდგენილი ფერწერაში, წიგნისა თუ თეატრის მხატვრობაში და ფოტოგრაფიაში, ამავე დროს იყო საოცრად ბოჰემური, ექსტრავაგანტული და ეპატაჟური, და რომ გაკვირვებას იწვევს. იმ დროს საქართველოში ის პროცესები მიმდინარეობდა, რაც ევროპაში და ეს იყო ნიჭიერი აფეთქება. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ეს იყო პროფესიონალური განათლების მქონე მხატვართა მეორე თაობა, რომლებიც უკვე მოდერნისტებად მოგვევლინენ, გაგიკვირდება, კლასიკური ფერწერის რამხელა პროცესები გაიარეს და გაიაზრეს ერთბაშად" (40, 6).

ამრიგად, მიხეილ გოცირიძე არა მხოლოდ საკმაოდ მოთხოვნადი მხატვარი იყო კინოსტუდია "ქართულ ფილმში", არამედ ქართული ავანგარდის სრულფასოვან წარმომადგენლადაც ითვლებოდა და ოცდამეერთე საუკუნეში მეოცე საუკუნის დასაწყისის "ნიჭიერი აფეთქების" მონაწილედ მიიჩნევა.

მიხეილ გოცირიძეზე ვრცელი ინფორმაციის მოტანა ერთ მიზანს ემსახურება: გასაზღვრას იმისა, თუ რა ფუნქცია შეასრულა ნიჭიერი მხატვრის ნამუშევარმა ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში და რა შედეგი მოიტანა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციამ ამ ხელოვანების ფილმში.

ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი მეტეხის ციხის კადრებით იწყება. ციხე მასიური ქვის შენობა ქონგურებიანი გალავნითა გარშემორტმული. ოპერატორ დიმიტრი ფელდმანის კამერა პანორამით დიდხანს მიუყვება გისოსებიან ფანჯრებს. ჟღერს სულხან ცინცაძის მუსიკა - პროლეტარიატის დუხჭირი ბედის ტრაგიკული მოტივი. ამგვარი ტრაგიკული ჟღერადობის მელოდიები ფილმში მრავლადაა და ოპერატორის კამერა ხშირად პრიმიტიულად აკეთებს აქცენტს შავი ღრუბლების ეკრანზე ჩვენებით. მძიმე რკინის კარები იღება და ციხის დაცვა ფაეტონს გამოატარებს. ასეთი ტრანსპორტით მეოცე საუკუნის დასაწყისში გოლოვინის გამზირზე თუ გაისერნებდა კაცი. ფაეტონით კი უაღრესად საშიშ დამნაშავედ აღიარებული ზურაბ გურგენიძე მიყავთ დასაკითხად. პარალელური მონტაჟით ნაჩვენებია მისი რევოლუციური წარსულის ამსახველი კადრების კოლაჟი - დაუმორჩილებლობისა და გაქცევების სერია. მორიგი გაქცევაც წარმატებულია - ცხადია, ამგვარი ღია ფაეტონიდან გადმოხტომა და მიმალვა გმირისთვის დიდ სიძნელეს არ წარმოადგენს. თეთრი ფორმებით მოსილი და ხიშტებით შეიარაღებულ

ჟანდარმებს ათიოდე მეტრი აშორებთ დევნილს, თუმცა, ცხადია ვერც ეწევიან და ვერც ტყვიას ახვედრებენ მას. მსგავსი ეპიზოდები ფილმში მრავლადაა- რომანისგან განსხვავებით ფილმში რევოლუციონერები ყოველთვის მოუხელთებელნი არიან. პერსონაჟს დაკავებულისთვის სრულიად შეუფერებლად აცვია – მუქი პერანგი, ე.წ. კასავაროტკა და პიჯაკი, თავზე კი ყაბალახი ხურავს. საპატიმროებში მსგავს აქსესუარებს არასოდეს უტოვებენ, რათა დაკავებულებს თავის ჩამოხრჩობისთვის გამოსადეგი არაფერი ჰქონდეთ. რომანის სიუჟეტის შესაბამისად ზურაბი ახატნელების სახლში აღმოჩდება და პირველად იქ ხვდება ქეთოს. "ანდრო ახატნელის სატუმრო ოთახი თავისი პატრონივით მოძველებულიყო. დიდრონი ყვავილებით მოსურათებული შპალერი უკვე გახუნებულიყო და წითელ-ყვითლად გამოიყურებოდა. კედელზე ანდრიას ნათესავების და მეგობრების ოციოდე ფოტო სურათი მოსჩანდა, ხოლო ცოტა ზემოთ შვიდი მოზრდილი და მცირე სურათი ეკიდა აქაური მხატვრებისა: გიგო გაბაშვილის, ზანკოვსკის, ზომერის, ბაშინჯაგიანის, მრევლიშვილის, შარლემანისა და ფოგელისა, თვალის ერთი გადავლებითაც სჩანდა, რომ სურათები ერთიანი გარკვეული გემოვნებით კი არ იყო შერჩეული, არამედ მხატვრების სახელი იყო ნაყიდი, რათა მნახველი დარწმუნებულიყო, რომ ეს ოჯახი ყველა მაშინდელ ცნობილ მხატვარს იცნობდა და აფასებდა" (54, 42).

ფილმში მხატვრის გადაწყვეტით ახატნელების სახლის ზოლებიანი შპალერის ფონზე არც ერთი ცნობილი მხატვრის ტილო აღარ კიდია. ძალზე დამაფიქრებელია, რომ მხატვრობაში თავად გარკვეული მიხეილ გოცირიძემ უკიდურესად გააპრიმიტიულა მიხეილ ჯავახიშვილისეული მრავალფეროვნების და მხატვრულობის თვალსაზრისით ესოდენ მნიშვნელოვანი გადაწყვეტა თავადაზნაურის სახლის ინტერიერისა. ახატნელების ბინა, რომელიც ქართული ინტელიგენციის საცხოვრისის სიმბოლოდ აქვს მოაზრებული მიხეილ ჯავახიშვილს, ფილმში ჩვეულებრივ მეშჩანურ ინტერიერს წარმოადგენს- ძვირადღირებული ჭაღებით, ლარნაკებით, შანდლებით, ბრებით და მასიური ავეჯით დამშვენებული. გასული საუკუნის შუა წლებში და დასარულსაც მსგავსი ინტერიერები, ძირითადად საბჭოთა ხელისუფლების მიერ დიდვაჭრებისთვის ჩამორთმეული სახლები, თბილისის ძველ უბნებში, ძირითადად სოლოლაკში იყო. ამ ბინებს ყოფილი ბოლშევიკი ლიდერების შთამომავლები კინოსტუდია "ქათულ ფილმის" გადამღებ ჯგუფებზე სოლიდურ თანხად აქირავებდნენ ძვირფას ნივთებთან ერთად. ეს გამზადებული

გადასაღები ობიექტები, რომლებიც დიდვაჭრების გემოვნების შესაბამისად იყო მოწყობილი, უცვლელად აქცია მიხეილ გოცირიძემ ახატნელების საგვარეულოს სამყოფელად. არავითარი ქართული არისტოკრატიის სული ამ ინტერიერში არ ტრიალებს. უფრო მეტიც, ამ ინტერიერებს და მის აქსესუარებს საოცრად გავს სანდო კლიმიაშვილად გადაქცეული ჟანდარმთა როტმისტრის სახლი. საერთოდაც, ჩნდება განცდა, რომ ახატნელების ბინა და სანდრო კლიმიაშვილის ბინა ერთ სივრცეშია გადაღებული და არც ახალი აქსესუარების ძებნით შეუწუხებია თავი დამდგმელ მხატვარს.

რომანის გმირები არიან მართა დოვლათიშვილი და მისი ძმა ლევანი. რომანის მიხედვით დოვლათიშვილები ახატნელების სახლის სარდაფში ცხოვრობენ. ფილმშიც ასეა. მიხეილ ჯავახიშვილის მიერ დოვლათიშვილების ბინის ინტერიერის აღწერა ასეთია: “ პატარა სუფთა ოთახი გემოვნებით იყო მორთული. ვიწრო თეთრი საწოლი, უბრალო პირსაბანი, პაწია სატუალეტო მაგიდა, ზედ მოზრდილი ტახტი, ერთი რბილი სავარძელი, რამდენიმე ჩალური სკამი, და კედელში ჩატანებული განჯინა, ხოლო განჯინაში ოციოდე წიგნი და რამერუმე.

მართა იმ უბანში სახელმოხვეჭილი ხელმოსაქმე იყო და თავისი ოთახი საკუთარი ნახელავით ჰქონდა მორთული.

ფარდის ბოლო, ბალიშის საფარებელი, პირსაბანისა და მაგიდის ნაოჭიანი კალთები უწვრილესი არშიებით იყო მოხატულ-მოვლებული.

იატაკზე - დიდი ზოლებიანი ფარდაგი ეგო, ტახტის უკან კედელზე- ერთი მოზრდილი ხალიჩა, ხოლო აქეთ-იქეთ ბალიშის ოდენა ორი აბრეშუმის ხალი ეკიდა. ტახტზედაც მუქ-წითელი ნოხი ეგო, რომელიც ზურგით კედელს მიჰყუდებოდა. ზედ ორი მუთაქა და რამდენიმე ბალიში ეყარა. ყოველივე ეს მართას და იმის განსვენებული დედის ხელით იყო მოქსოვილ, შეკერილი, მოქარგული.

–ეს რაღა არის? –იკითხა ქეთომ და კუთხეში მიმდგარ რაღაცას ზედ-დაფარებული სუზანი ასწია-ეს მე ჯერ არ მინახავს.

–ხელი არ ახლო!– მიაძახა მართამ და ქეთოსკენ გაიწია.

მაგრამ გვიანღა იყო. საუცხოვოდ მოკაზმულმა აკვანმა თითქო თვითონ გადაიხადა საბურავი და მორთულ პატარძალივით გამოჩნდა” (54, 22-23).

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანიდან მოტანილი ციტატა, რომელიც დოვლათიშვილების სახლის ინტერიერს აღწერს, დაწვრილებით ახასიათებს

არატიპიურ, ლამაზ საცხოვრისს. მისი შესატყვისი ინტერიერის ეკრანზე ასახვა მხატვრის და რეჟისორის მიერ, მხატვრული დეტალებით დამშვენებული ინტერიერით გაამდიდრებდა ფილმს და მის გამომსახველობით მხარეს მრავალფეროვანს და საინტერესოს გახდიდა.

ამგვარ გარემოში ჩასახლებული მართა დოვლათიშვილი მართლაც ქეთოს კონკურენტად აღიქმებოდა, სწორედ ისე, როგორც ეს მიხეილ ჯავახიშვილს აქვს რომანში. მხატვრულ ფილმში ასახული დოვლათიშვილების ბინის ინტერიერი უკიდურესი სიღატაკის მაჩვენებელია. პირველივე კადრში მართა საკერავ მანქანასთან ზის და დროშას კერავს. მისი მთელი ხელმოსაქმეობა ფილმში ამით შემოიფარგლება. საკერავი მანქანის წინ დგას ერთი დოქი, უკანა ფონზე კი უჯრებიანი კომოდი. დოვლათიშვილების ბინის ინტერიერი ამგვარად არის განძარცვული. მოგვიანებით, ნაცემი მართას და ქეთევანის დილოგის ეპიზოდში საკმაოდ უგემოვნო ფარდაგიც აღმოჩნდება კედელზე. კიდევ უფრო უარესად გამოიყურება ერთობის წევრის, რაჟდენის სახლი: ცარიელი კედლები, ერთადერთი განჯინა და ოვალური სარკე. ეს ინტერიერი უბრალოდ ჭუჭყიანის განცდასაც ბადებს მაყურებელში. ცხადია, მიხეილ ჯავახიშვილის პროლეტარი პერსონაჟები ფუფუნებაში არ ცხოვრობდნენ, მაგრამ მათი სახლების აღწერა მწერალს იმისთვის ჭირდება, რომ პერსონაჟების ინდივიდუალობა გამოკვეთოს. მიხეილ გოცირიძის მხატვრობაში საცხოვრისები იქ მცხოვრებთა პიროვნებების მახასიათებლებად არ გამოდგება. ინტერიერები ერთი ნიშნით იყოფა- მდიდრული და ღარიბული. მდიდრულში ასევე მოაზრება მანიფესტის ხელმიწერის ეპიზოდის ადგილიც - მართლაც მდიდრული მთავარმართებელ ვორონცოვის სასახლის სარკეებიანი დარბაზი. ესეც მორიგი დაქირავებული ინტერიერია, სადაც მხატვარს უცვლელად შემოაქვს შეთავაზებული სარკეებიანი დარბაზის ნაწილი. მდიდრული ინტერიერების რიცხვს მიეკუთვნება ეპიზოდი ოპერაში, რომელიც მორიგ რევოლუციურ ეპიზოდად, პროკლამაციების გავრცელების ადგილად იქცა ფილმში.

რომანის ერთ-ერთი ქმედითი და საინტერსო სადადგმო ეპიზოდია შანტანის სცენა, სადაც ქეთოს ავშაროვი და ილიკო მოტყუებით მიიყვანენ. "ვეება დარბაზის ცალ მხარეს წითელი ფარდებით აფარებული ათიოდე ლოჟა ამაღლებულიყო, ხალიჩებით დაფენილსა და ტროპიკული მცენარეებით მორთულს სვეტებიან დარბაზში სამოციოდე მაგიდა იდგა" (54, 156). ფილმში ქეთოს ილიკო და კლიმიაშვილად გარდაქმნილი ჟანდარმთა როტმისტრი

რამდენიმე საფეხურით ქვემოთ, სავარაუდოდ ნახევარსარდაფში ჩაიყვანენ, რომლის ჰოლშიც უზარმაზარი დათვის ფიტულია აღმართული. ამგვარი ფიტულები მეოცე საუკუნის შუა წლების უგემოვნო რესტორნების ატრიბუტი იყო. ფილმის შანტანის კედლები სრულიად ცარიელი და გლუვია და ერთადერთი ლოჟაა უფერული ფარდით შემოსაზღვრული. რეჟისორი და მემონტაჟე ვასილ დოლენკო მთელ ამ ეპიზოდს ნიკოს დაპატიმრების ეპიზოდთან ერთად ამონტაჟებენ. პარალელური მონტაჟის საშუალებით შეიძლებოდა საინტერესო მხატვრული კონტრასტის შექმნა. ფილმში კი ჟანდარმერიის და შანტანის ინტერიერები ერთნაირად უბადრუკად გამოიყურება. მწერლის მიერ აღწერილი შანტანის ეპიზოდის ნაწილია მხატვრული პროგრამა. მწერალს შანტანის სამხატვრო ნაწილის გამგედ კოტე მესხი ჰყავს გამოყვანილი, მეოცე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მსახიობი და საზოგადო მოღვაწე. ეს გარემოება თავისთავდ მეტყველებს იმაზე, თუ როგორ ზრუნავდნენ ჯავახიშვილისეულ შანტანში პროგრამაზე, რომელსაც ვრცლად აღწერს მიხეილ ჯავახიშვილი: კეკუოკი მადამ ჰოპკინსისა და ზანგი მოცეკვავის შესრულებით, სოლო სიმღერები და ქალების გუნდის სიმღერები, იაპონურად ჩაცმული ტამბოველი გეიშა... მრავალფეროვანი სანახაობის აღწერა ასევე ხატოვან გარემოში. ცხადია, რეჟისორს და მხატვრს არ მოეთხოვებათ ეკრანზე პროზაში აღწერილი ყველა დეტალის სიზუსტით გადმოტანა. მაგრამ ესოდენ ფერადოვანი ეპიზოდის იმგვარად გაუბრალოება, როგორც ეს მიხეილ გოცირიძემ და ნიკოლოზ სანიშვილმა შემოგვთავაზეს, ინტერპრეტაციად არ შეიძლება იყოს განხილული. ეპიზოდი, რომელიც უდიდეს სადადგმო პოტენციალს შეიცავდა, უსახურ ფრაგმენტად იქცა. ფილმში ასახულ ინტერიერებში, არც მდიდრულში და არც ღარიბულში არ ჩანს არც მხატვრის შემოქმედებითი მიდგომა, გემოვნება, ან სტილი. ჩანს მხოლოდ ერთი რამ: ერთმნიშვნელოვანი, ზერელე, პრიმიტიული გადაწყვეტა.

რაც შეეხება ექსტერიერებს - აქაც სრულიად შეცვლილია გარემო, რომელშიც პერსონაჟები მოქმედებენ. ერთობის წევრები ძირითადად დეპოში მოღვაწეობენ, თუმცა მსგავსი აქცენტირება ჯავახიშვილის რომანში უბრალოდ არ არის, ესეც ფილმის მხატვრის და რეჟისორის მიერ მიეწერება პროლეტარიატს. სწორედ დეპოში ხდება პროკლამაციების გადაცემა, შემდეგ კი ჩარხების ფონზე ვარლამის მკვლელობა. მსგავსი ეპიზოდი მიხეილ

ჯავახიშვილის რომანში არ არის. ჩარხების უსახური გარემოს დამატება ვერაფერს სძენს ფილმის გამომსახველობას და რომანის დამახინჯებას წარმოადგენს.

უსახურია ექსტერიერები, ქუჩები. ვარლამის გასვენების პროცესია ფაქტობრივად ქოხ-მახების ფონზე მიდის. პროცესია სასაფლაოს ერთ-ერთ ბილიკს შეუდგება. ამ დროს კადრში შემოდის მეჩხერი ხის ღობე. ეს ფონი რატომღაც მთელს ეპიზოდს გასდევს: ღობესთან ჩერდება ქეთოს ეტლი, ამავე ღობესთან პათეტიურ მოწოდებებს წარმოთქვამს ზურაბი. ეს დეკორი არა მხოლოდ არაესთეტიურობას ანიჭებს ეპიზოდს, ამავე დროს არალოგიკურიცაა – მსგავსი ღობეები ღარიბულ სახლებს და არა სასაფლაოებს ჰქონდათ შემოვლებული. ასევე, ყოველგვარი ესთეტიური დატვირთვის გარეშეა შერჩეული ქუჩა, რომელიც მრავალგზის მეორდება ფილმში: ამ ქუჩით დადიან პერსონაჟები დღითაც და ღამითაც. ამ ქუჩაზე გაივლის შანტანისაკენ მიმავალი ფაეტონიც და მანიფესტის გამოცხადებისადმი მიძღვნილი მიტინგიც ამავე ქუჩაზეა. ოპერატორ დიმიტრი ფელდმანის კამერა ყოველთვის ერთ მხარესაა მიმართული, თითქოს სხვა წერტილი გადაღებისთვის არც შეიძლება არსებობდეს. თბილისის აღნიშნული ქუჩაც და ხედებიც ერთგვაროვნი და უსახურია.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია რეკვიზიტის განმეორებადობა: ერთი და იგივე ნავთის სანათურები ახატნელებისა და კლიმიაშვილის სახლებში, ერთი და იგივე სამოვარი ახატნელების სახლში და რაოდენ არალოგიკურიც უნდა იყოს, სარდაფში, რომელშიც ქეთო და ზურაბი იმალებიან...

ამრიგად, მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის მრავალფეროვანი გარემო, რომელიც გარდა სილამაზისა და ესთეტიურობისა, მწერლის კონცეფციის გამომხატველიც იყო, მხატვარ მიხეილ გოცირიძის ნამუშევარში არ ჩანს . კინომხატვრის ინტერპრეტაცია ისევე აღარიბებს ჯავახიშვილის რომანის ვიზუალურ ინტერპრეტაციას, როგორც ნიკოლოზ სანიშვილის რეჟისორული ინტერპრეტაცია.

ფილმის კოსტიუმების მხატვარი ტატიანა კრიმკოვსკაიაა. მოგვიანებით ის დამდგმელ მხატვრად მუშაობდა კინოსტუდია "ქართულ ფილმში", იგი რვა სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის დამდგმელი მხატვარია. მოგვიანებით თავად ნიკოლზ სანიშვილის პოულარული ფილმის, "აბეზარას" დამდგმელ მხატვარად მუშაობდა. ასევე, იგი დამდგმელი მხატვრია ისეთი ცნობილი

რეჟისორების ფილმებისა, როგორიცაა რევაზ ჩხეიძე ("ნერგები"), მერაბ კოკოჩაშვილი ("კარდაკარ"), ნოდარ მანაგაძე ("საბუდარელი ჭაბუკი", "ყვავილი თოვლზე"). როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ამ ფილმში მხატვარი უზუსტობას ავლენს, ზურაბის ყელზე ყაბალახი შეუსაბამოა პატიმრის სამოსელისთვის. მეორე არაადექვატურობა კლიმიაშვილის სამოქალაქო ტანსაცმელია მიტინგზე, მანიფესტის გამოცხადების ეპიზოდში. გაურკვეველია ჟანდარმის კოსტიუმის ამგვარი გადაწყვეტა ეპიზოდში, როდესაც ის თავის მოვალეობას ასრულებს. ყველა დანარჩენი კოსტიუმი პერსონაჟის და ეპოქის შესატყვისია. რევოლუციონერების შესამოსელი - მუქი ფერის პერანგები, უმეტესობა ირიბი საყელოებით, ე.წ. "კასავაროტკებით", დაჭმუჭნულ-გაცვეთილი პიჯაკები და შავი კეპები ერთნაირად შემოსილ უსახურ მასად აქცევს მუშებს. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ქარხნიდან გამოსული მუშების სიმრავლის ფონზე.

ჟანდარმთა ეპოლეტებით შემკული მუნდირები, უხეში ტყავის ჩექმები და მათი განუყრელი ატრიბუტები- სამხედრო ქუდები და ხიშტები, კოსტიუმების მხატვრის მიერ ასევე ტიპიურობის პრინციპითაა შერჩეული. მუქი ფერის მასას-მუშებს თეთრმუნდირიანი ჟანდარმები უპირისპირდებიან და მუდმივად არბევენ. თუმცა, რეჟისორის პოზიცია ერთნიშნადია - იდეალური საზოდადოება ამ ფილმში მუშათა კლასია.

ახატნელების ოჯახის მამაკაცების კოსტიუმები შემდეგნაირად არის გადაწყვეტილი: აკაკი ახატნელს (ალექსანდრე ომიაძე) ეპიზოდში, რომელიც ახატნელების სახლში ვითარდება, არისტოკრატის შესაფერისად საშინაო პიჟაკის ქვეშ თეთრი პერანგი აცვია. ანდროს რედაქციაში ყოფნისას სოლიდური შავი პიჯაკი, თეთრი პერანგი და ყელზე შავი ბაფთაც ჩნდება. რედაქციის კაბინეტში დამდგმელმა მხატვარმა მიხეილ გოცირიძემ რუსთაველის უზარმაზარი პორტრეტი ჩამოკიდა, დაახლოებით იმ მასშტაბის, კომუნისტი ლიდერების პორტრეტებს რომ კიდებდნენ პარტიული მუშაკები. კარის ღიობში, დერეფანის კედელზე სულხან-საბა ორბელიანის პორტეტიც იკვეთება. დამდგმელი მხატვრის მიერ "ივერიის" რედაქციის ინტერიერის კომუნისტური პრინციპებით გადაწყვეტა კიდევ ერთხელ აუბრალოებს მწერლის მიერ სამოქმედო გარემოს კონცეპტუალურ აღწერას.

ახატნელების უფროსი ვაჟი, აკაკი (ოთარ კობერიძე) მენშევიკი არისტოკრატის შესაბამისად, საუკუნის დასაწყისის კლასიკურ პიჯაკშია

ჩაცმული. შავი ჟილეტი, თეთრ, გახამებულ პერანგის საყელოსთან მუდმივად შავი ბაფთა უკეთია. ბლანჟე და პენსნე აკაკის ჰაბიტუსის განუყრელი დეტალებია, მისი მენტალიტეტის და ცხოვრების წესის სადემონსტრაციო ატრიბუტიკა. ოქროსფერ ღილებიანი შინელი მოსავს რევოლუციონერ ძმას ნიკო (გიორგი გეგეჭკორი). წვრილი ულვაშითა და რევოლუციონერების მსგავსად ირიბად აჭრილსაყელოიანი, ე.წ. “კასავაროტკიანი” პერანგი, ოღონდ თეთრი ფერის. შემდგომ ეპიზოდებში, ნიკოს პერანგის თეთრი ფერი შეიცვლება და ისიც მუშებივით შავ “კასავაროტკაში” შეიმოსება. ახატნელებს შორის ერთადერთი ილიკო (ვალიკო დოლიძე) ატარებს შინდისფერ სირმებიან ჩოხას. ჩოხის შიგნიდან ოქროსფერი ატლასის ახალუხი მოუჩანს. ილიკოს სამოსელიც ფილმში მისი ცხოვრების წესის შესატყვისია. თეთრ ჩოხაში შემოსილი, აზიურ ჩექმებში გამოწკეპილი ფეხის წვერებზე შემდგარა თეფშზე და ისე ცეკვავს ქეთოს ქორწილში. ტიპიური, უდარდელი თავად-აზნაურების მსგავსად, ილიკოც ქეიფსა და დროსტარებაში ატარებს ცხოვრებას.

ეპოქის მოდას უპირატესად ქალთა სამოსის სტილი განსაზღვრავს. ტატიანა კრიმკოვსკაიას შექმნილი ქალთა კოსტიუმები ერთის მხრივ სრულად შეესატყვისება მეოცე საუკუნის დასაწყისის მოდელებს და მეორეს მხრივ გემოვნებითაა შეკერილი. სადა და ერთგვაროვანია მართას (მარინა თბილელი) კოსტიუმები. არა და მართა რომანში განთქმული ხელმოსაქმეა და მისი გარდერობი უფრო მრავალფეროვანი უნდა ყოფილიყო. მთავარი გმირის, ქეთოს (ლია ელიავა) სამოსელი მრავალგვაროვანი და სიტუაციის შესატყვისია. ფილმის დასაწყისში ქეთოს მწვანე კაბა მოსავს, მაღალი საყელოთი და წვრილი ნაოჭებით საყელოსთან და სახელოებზე. თეთრი, ყვავილებიანი დეკოლტირებული კაბით გამოეცხადება იგი საქმროს. კაბას დამატებით რომანტიულობას მცირე დეკორი, მხართან ნაჭრის ყვავილი სძენს. ამ ეპიზოდში ქეთო შოპენის ნაწარმოებს უკრავს როიალზე. ქალის არისტოკრატული კაბა, მელოდიის შესაბამისად, ეპიზოდის რომანტიულ განწყობას გამოკვეთს. განსხვავებული სტილისაა ქეთოს სამოსი მიტინგის ეპიზოდში: ნაცრისფერი ქვედა ბოლო და იგივე ნაჭრის პიჯაკი, რომელიც შავი ღილებით იკვრება. შავი ქანდა გასდევს საყელოს, სახელოებსა და პიჯაკის ქვედა ნაწილს. შავი პერანგი პიჯაკის შიგნით და შავი შაპო, როგორც ამგვარ ქუდს თავად მიხეილ ჯავახიშვილი უწოდებდა, ქეთევანის სამოსს კონტრასტული ხაზებით სილუეტის გამოკვეთას გამოკვეთს. სილუეტს ასრულებს დეტალი - თეთრი ბუმბული

შაპოზე. ქეთევან ახატნელის ეს სამოსი უდაოდ გემოვნებით შექმნილი კოსტიუმია, რომელიც ერთის მხრივ ქალის საქმიან იერს სძენს, და ამავდროულად პერსონაჟის ქალურობას უსმევს ხაზს. ქეთოს გარდერობი ფილმში მართლაც მრავალგვარია. ქეთევანი სადა ცისფერ კაბას ჭრელი კაბა ენაცვლება შანტანის ეპიზოდში. შავი ბუმბულებიანი შლიაპა ელეგანტურობას სძენს ქეთოს სამოსელს. ქეთოს სადედოფლო კაბა მართლაც მშვენიერია ქორწილის ეპიზოდში. კაპიუშონიანი მოსასხამი, თეთრი, მაქმანებიანი ღამის პერანგი და ასეთივე მაქმანებიანი ხალათი, შავი ტიულის პირბადე შავ შლიაპაზე, ბურთებიანი ზედა სამოსი ფინალურ ეპიზოდში... ქეთევან ახატნელის გარდერობი ფილმში სრულად გამოხატავს საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენლის გემოვნებას. ქეთევანის კოსტიუმები ესთეტიური და დახვეწილია.

კიდევ უფრო მეტი ფუფუნება ჩანს ქეთევანის დედის, მარიამის (თამარ წულუკიძე) კოსტიუმებში. ელეგანტური შავი მოსაცმელები, დახვეწილი თეთრი მაღალსაყელოიანი ზედა სამოსები მარიამის გარდერობის ნაწილია. განსაკუთრებით მდიდრულად გამოიყურება მარიამი კლიმიაშვილთან ვიზიტის ეპიზოდში: შავი გიპიურით გაწყობილი კაბის აქსესუარები შავი ბუმბულის მოსასხამი, შავი ბუმბულებიანი შლიაპა და გამჭვირვალე შავი ხელთათმანები. ასევე მდიდრულია მარიამის კოსტიუმი ოპერის ეპიზოდში. ბაცი ფერები ჭარბობს აქსესუარებში: ბუმბულის მოსასხამი, ძვირფასი მარაო, გამჭვირვალე ხელთათმანები... ოპერის ეპიზოდი ფილმში მდიდრულობით გამოირჩევა. მაყურებლებს, ოპერის, როგორც ელიტარული ფენის სამყოფელის შესამამისად აცვიათ. მამაკაცებს სამხედრო ოქროსფერ აქსელ-ბანდებიანი მუნდირები და ელეგანტური პიჯაკები და სირმებიანი ჩოხები. ქალებს ასვე ეპოქის მოდის შესატყვისი ძვირფასი კაბები აცვიათ. ცხადია, ყველა კოსტიუმი ამ ფილმისთვის შეკერილი არ არის. კინოსტუდია "ქართულ ფილმს" სოლიდური გარდერობი ჰქონდა და მასობრივი სცენების შემსრულებლებისთვის კოსტიუმების შერჩევა ამ გარდერობიდან ხდებოდა. მაგრამ, ცხადია შერჩევისასაც კოსტიუმების მხატვარს შესაბამისი გემოვნება ესაჭიროება. ოპერის ეპიზოდში ნათლად ჩანს კოსტიუმების მხატვრის პროფესიონალიზმი და კონკრეტული ეპოქის სტილისტიკის ცოდნა.

ამრიგად, დამდგმელი მხატვრისგან განსხვავებით, ტატიანა კრიმკოვსკაიას ნამუშევარი ფილმში პერსონაჟების სოციალური მდგომარეობის და ეპოქის

სტილისტიკის შესაბამისია. ფილმის მხატვრულ გადაწყვეტას კოსტიუმების მხატვრის ნამუშევარმა შესატყვისი ფორმა მოუძებნა და მისი ესთეტიურობაც განაპირობა. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმს პოპულარობა არ აკლდა. ჩვენის აზრით, ამის ერთ-ერთი მიზეზი ტატიანა კრიმკოვსკაიას შექმნილი კოსტიუმები იყო. მსახიობთა ჩაცმულობა განაპირობებდა პერსონაჟების ხასიათთა გამოკვეთას. თუმცა ეს ხასიათები მწერლისეულს არ შეესაბამებოდა, მაგრამ ეკრანზე მაინც აღიქმებოდა და ამ გარემოებაში ტატიანა კრიმკოვსკაიას ნამუშევარმა მნიშვნელოვანი ფუნქცია შეასრულა.

ნიკოლოზ სანიშვილის შემოქმედების ანალიზისას უცილობლად უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ რეჟისორი თავისი ყველა ფილმის სამაყურებლო წარმატების გარანტად კინოვარსკვლავების მონაწილეობას მიიჩნევდა. ამ მხრივ არც “ქალის ტვირთია” გამონაკლისი. ფილმში მონაწილე მსახიობები, ახალგაზრდობის მიუხედავად უკვე აღიარებული ვარსკვლავები იყვნენ და ქართველ მაყურებელთა დიდ სიყვარულსაც იმსახურებდნენ. ნიკოლოზ სანიშვილმა უკვე სცენარის ფაზაში გააპრიმიტიულა მიხეილ ჯავახიშვილის ღრმად ფსიქოლოგირი სახეები და მახიობებს როლების არასწორი ინტერპრეტაცია შესთავაზა. ახალგაზრდა და ლამაზი გარეგნობის არტისტებმა ფილმში თავისი ხიბლი შეიტანეს, თუმცა იმგვარი სახეები ვერ განახორციელეს, როგორიც მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟების აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში გაცოცხლებით უნდა შექმნილიყო.

ლია ელიავას სილამაზე უდაოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა მის პოპულარობაში. თუმცა, ქეთო არ შეიძლება მივიჩნიოთ მის წარმატებულ მხატვრულ სახედ. უმთავრესი მიზეზი ამისა როლის არასწორი ტრანსფორმაციაა. მიხეილ ჯავახიშვილის ქეთო მუდმივად არჩევანის წინაშე დგას. ჯავახიშვილი ფსიქოლოგიური პროზის დიდოსტატია. მწერლის შექმნილი სახე არაერთნიშნადია : ქეთო მუდმივად განსჯის, საკუთარ თავში დაეჭვების, ჭეშმარიტების ძიების, თავის გრძნობებში გარკვევის ზღვარზე იმყოფება. არც მისი დამიკიდებულებაა ქმართან ერთნიშნადი: რომანში არტემ ავშაროვის მიმართ ქეთოს აშკარა სიმპათია აქვს. იმედგაცრუება მოგვიანობით მოდის, როცა ქეთო ქმრის უჯრაში ავშაროვის მაკომპრომეტირებელ ფოტოებს და წერილებს აღმოაჩენს. რეჟისორი ლია ელიავას პერსონაჟისთვის შეუსაბამო დავალებებს აძლევს: ფილმისეული ქეთო თავიდანვე მხოლოდ ზურაბ

გურგენიძეზეა შეყვარებული. მისი გათხოვება ძმის გადარჩენისთვის თავგანწირვაა და არა თუნდაც თავქარიანი ახალგაზრდა ქალის ნაბიჯი. რეჟისორის მიერ ქეთოს სახის ამგვარად გადაწყვეტამ მსახიობს ფაქტობრივად შეუზღუდა პერსონაჟის მრავალ პლასტში წარმოსახვის საშუალება და იგი იმთავითვე და ერთნიშნად უბედურ მსხვერპლად აქცია. ფილმის არც ერთი ეპიზოდი არ წარმოსახავს ქეთოს შინაგანი გაორებას. ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში ქეთოს დილემაც კი არა აქვს. ლია ელიავას პერსონაჟი უდაოდ იმსახურებდა მაყურებლის სიმპათიას, მაგრამ ამ სიმპათიის დიდი წილი მსახიობის გარეგნობაზე და ზოგადად ლამაზი მსხვერპლის მიმართ მაყურებლის თანაგრძნობაზე იყო აგებული.

ზურაბ გურგენიძე ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმის უნაკლო გმირი-რევოლუციონერია. უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობი წვერსა და გრიმში, ახალგაზრდა სტალინს ჰგავს. სისხლისმსმელი ანტიგმირი ფილმში იდეალურ გმირად გარდაიქმნა. მაგრამ მხოლოდ რეჟისორის მიერ პერსონაჟის იდეალიზირება არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ეკრანზე დამაჯერებელი მხატვრული სახე შეიქმნას. ნიკოლოზ სანიშვილი შეუსაბამო, ხშირად ალოგიკურ დავალებებს აძლევს მსახიობს. რიგ ეპიზოდებში ყალბი პათეტიკა გამოსჭვივის მის ქმედებებში. ეს გარემოება განსაკუთრებით ჩანს დასაფლავების და მიტინგის ეპიზოდებში, როდესაც იაკობ ტრიპოლსკის ზურაბ გურგენიძე სიტყვით მიმართავს საზოგადოებას. ორივე შემთხვევაში, პროლეტარიატის ბელადივით ხელაშვერილი, რევოლუციის რუპორად ქცეული ზურაბ გურგენიძე მგზნებარე ხმით მიმართავს ხალხს. მსახიობის შესრულების მანერა აშკარად უტრირებულია. საერთოდაც რევოლუციონერების როლების შემსრულებლები ფილმში ბევრად უფრო ყალბები არიან, ვიდრე სხვა პერსონაჟები. გიორგი გეგეჭკორი, რომელიც ფილმში რევოლუციონერი ნიკოს როლს ასრულებს, კიდევ უფრო არადამაჯერებელ ქმედებებს სჩადის. გასვენების დარბევის ეპიზოდში აგრესიულად მივარდება პოლიციელს და ფაქტობრივად თავს აპატიმრებინებს. მისი ხელმეორედ დაჭერის ეპიზოდში, როდესაც ნიკო პროკლამაციებს აკრავს აფიშების ბოძზე, ჟანდარმები იმდენად სწრაფად მოირბენენ, რომ ლოგიკურად ჟანდარმებს ნიკო თუ ვერ ხედავს, მათი იარაღის ჟღარუნი მაინც უნდა ესმოდეს, და შესაბამისად, მინიმალური სიფრთხილე უნდა გამოიჩინოს. ამრიგად, ნიკოლოზ სანიშვილის მიერ მიცემული დავალებები, ეპიზოდების რეჟისორული გადაწყვეტა განაპირობებს

აშკარა ალოგიკურობას და შესაბამისად აქტიორების შესრულების მანერის არადამაჯერებელობას. გიორგი გეგეჭკორი ქართული ხელოვნების ისტორიაში შევიდა როგორც პერსონაჟათა ფსიქოლოგიური პორტრეტების შექმნის დიდოსტატი. ნიკოს როლის არასწორი ტრანსფორმაცია, ზომიერების საზღვრების დარღვევა პერსონაჟის გრძნობათა ბუნების წარმოსახვისას რეჟისორის მიერ სამსახიობო ამოცანების არაადექვატურად გადაწყვეტის შედეგია.

ოთარ კობერიძის შესრულების მანერა უფრო თავშეკავებული და ზომიერია. იგი ფილმში აკაკი ახატნელის როლს ასრულებს. აკაკი მენშევიკების ფრთას ეკუთვნის. მისი ქმედების დიაგრამა ნაკლებად აგრესიულ გამოვლინებებს მოიცავს, ემოციებიც უფრო თავშეკავებული აქვს. თუმცა, ინტელექტუალური როლის მოდელისგან, როგორც ამას პერსონაჟის შესრულების სტილი მოითხოვდა, შორს დგას.

ახატნელების მესამე ვაჟი, ილიკო (ვალიკო დოლიძე) რამდენადმე უტრირებული სახეა ქართველი თავადაზნაურისა, რომელსაც ცხოვრების მიზნად დროსტარება აქვს გადაქცეული. მუდმივად მხიარული, არტისტულიც, მომხიბვლელიც... მაგრამ მაინც, ილიკოს სახის შესაქმნელად მეტი ზომიერება იყო საჭირო. ვალიკო დოლიძე არაჩვეულებრივი პლასტიკით გამოირჩეოდა, მისი მიმოხრა, ცეკვები ფილმში, განსაკუთრებით აზიურ ჩექმებში, ე. წ. აზიაცკებში ცეკვა გადაბრუნებულ თეფშზე ქეთოს ქორწილის ეპიზოდში მართლაც არაჩვეულებრივია.

ახტნელების ოჯახის უფროსი თაობის წარმომადგენლები - ანდრო ახატნელი (ალექსანდრე ომიაძე) და მარიამი (თამარ წულუკიძე) ყველაზე ზომიერად, გემოვნებით შესრულებული როლებია. ნაშრომის ამ თავში გავაანალიზე ანდრო ახატნელის პერსონაჟის არამართებული გააზრება. მაგრამ მსახიობის თავშეკავებული მანერა, სიდარბაისლე, ხმის ტემბრი, არისტოკრატული მანერები უდაოდ გამოარჩევს ალექსანდრე ომიაძეს სხვა შემსრულებლებისგან.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია თამარ წულუკიძის მარიამი. ამ მსახიობს არაერთი როლი აქვს შესრულებული რუსთაველის თეატრში, თეატრის ზეობის - ალექსანდრე ახმეტელის ხელმძღვანელობის პერიოდში. თამარ წულუკიძე ახმეტელის მეუღლე იყო. მის პირად ტრაგედიას-ახმეტელის დახვრეტას შვილის სიკვდილიც დაემატა. თამარ წულუკიძე გადასახლებიდან

ახალი ჩამოსული იყო, როდესაც ეს როლი ითამაშა. მსახიობის შესრულების მანერაში ჩანს ტრაგიზმი, რომელიც მისი ბიოგრაფიის განუყოფელი ნაწილი იყო. მისი განცდები, გრძნობათა ბუნება დამაჯერებელია. მარიამი ერთ-ერთი საუკეთესო სახეა ფილმში.

მართას სახე უკიდურესად გაღარიბებულია ნიკოლოზ სანიშვილის მიერ. მართას როლის შემსრულებელი, მარინა თბილელი ფაქტობრივად სქემატურ ჩარჩოებშია მოქცეული. მიხეილ ჯავახიშვილის წინააღმდეგობრივი და რთული ფსიქოლოგიური პრობლემების-სასიყვარულო სამკუთხედის ნაწილის პერსონაჟის ნაცვლად ფილმში სრულიად ერთნიშნად დადებითი და პრიმიტიული სახე შეიქმნა.

არჩვეულებრივი გარეგნობის, პლასტიკის, ხმის ტემბრის პატრონი, გიორგი შავგულიძე დადებითი როლების იდეალურ შემსრულებლად მოიაზრებოდა ქართულ თეატრსა და კინოში. როგორც უკვე ავღნიშნე, ნიკოლოზ სანიშვილმა ორი პერსონაჟი, სანდრო კლიმიაშვილი და არტემ ავშაროვი გააერთიანა. რეალურად, კი ორივე პერსონაჟიდან ერთი სქემა შექმნა- ჟანდარმი. გიორგი შავგულიძის კლიმიაშვილი, მიუხედავად იმისა, რომ მკვეთრად უარყოფითი სახეა, მსახიობის პირადი მონაცემების წყალობით, მაიც მომხიბვლელია, განსაკუთრებით ფილმის პირველ ნაწილში, სანამ ქეთევანი მის ზრახვებს გაიგებს და გააცნობიერებს. როგორც უკვე აღვნიშნე, ორივე სახე - ლია ელიავას და გიორგი შავგულიძის პერსონაჟები უბრალო სქემების სახით არიან წარმოსახულნი ნიკოლოზ სანიშვილის ინტერპრეტაციის შედეგად. შესაბამისად, ფილმში დაკარგულია ის უაღრესად საინტერესო და წინააღმდეგობრივი ურთიერთობა, რაც ქეთევანს ქმართან აკავშირებს. ამრიგად, რეჟისორის ინტერპრეტაციის შედეგად ორივე როლი ძალზე გაღარიბდა და მსახიობების ლამაზი გარეგნობებიც რომ არა, ფილმი ნამდვილად ვერ იქნებოდა პოპულარული.

ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში არა ერთი მეორეხარისხოვანი და ეპიზოდური როლია. ქართული კინოს ისტორიის მკვლევარები ადასტურებენ იმ გარემოებას, რომ ქართული კინოს წარმატების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი არაჩვეულებრივად შესრულებული პატარა როლებია. ნიკოლოზ სანიშვილის "ქალის ტვირთი" ნამდვილად არ გამოირჩევა ამ თვალსაზრისით. ეპიზოდური როლების უმრავლესობა საკმაოდ უსახურია. თვით ზედმეტად გაზრდილი და მრავალ ეპიზოდში მოქმედ პირად დამატებული ჯაშუში (დავით

ოქროსცვარიძე) გამაღიზიანებელია მუდმივად ყალბი ღიმილითა და ყალბი მანერებით. ჯაშუშს ქეთევანი ხედავს ყველგან და ლამის ყოველთვის: ქუჩაში, სასაფლაოზე, თვით ოპერის ლოჟას იგი კლიმიაშვილთან ერთად ტოვებს. ცხადია, ამგვარი სამოქმედო სქემის ფონზე სრულიად არადამაჯერებელია მისი ჯაშუშობა.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ "ქალის ტვირთის" როლების შემსრულებლები ნიჭიერი და ლამაზი მსახიობები არიან, უმეტესად ვერ ქმნიან საინტერესო სახეებს, რადგანაც ტიპოლოგიურად მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის საპირისპირო პერსონაჟებს თამაშობენ. არასრულფასოვან მხატვრულ გარემოში, რეჟისორის მცდარი ინტერპრეტაციის და დავალებების ფონზე მსახიობების შესრულების მანერაც ძირითადად ყალბია.

როგორც კვლევამ გვიჩვენა, ნიკოლოზ სანიშვილის "ქალის ტვირთი", პირველი ქართული ფილმი, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით შეიქმნა, პროზის მცდარი ინტერპრეტაციის მაგალითად შეიძლება მივიჩნიოთ. მწერლის რომანი, უაღრესად ქმედითი და ხატოვანია. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზა უამრავ ინტრიგას შეიცავს, რომელიც აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის ძალზე მომგებიან ვითარებებს ასახავს: ფილმში დაკარგულია მთავარი გმირის საქციელის მიმდინარეობა და შედეგი - თვითმკვლელობის აქტი, არ არის ნაჩვენები სოციო-კულტურურული გარემო, რომელიც ჯავახიშვილის პერსონაჟების ქმედებას განაპირობებს. ფილმში არ არიან მეოცე საუკუნის ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები, რომელთა არსებობაც უდაოდ დიდ ღირებულებას შესძენდა ფილმს. ასევე გაღარიბებულია ფილმის ტექსტუალური ნაწილი, არ არის კონცეპტუალური კამათი პერსონაჟებს შორის და რევოლუციონერთა შეძახილების დონეზე არის გაპრიმიტივებული თვით რევოლუციონერთა სახეებიც, რომელთა გაფეტიშებაც სრულიად აშკარაა ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში. რეჟისორმა უარყო რეალური ისტორიული გარემო, რომელიც მწერალმა შექმნა და უკიდურესად გააღარიბა მოქმედ პირთა სახეების მრავალგვაროვნება, დაიყვანა იგი დაპირისპირებული მხარეების პრიმიტიულ სქემებამდე. იმ პერიოდში მსოფლიო კინემატოგრაფში უძლიერესი მიმართულება, იტალიური ნეორეალიზმი აყვავების ფაზაში იყო. ნაშრომის წინა თავში შევხეთ მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ნეორეალისტურ ასპექტებს და იმ მოთხოვნებს, რომელსაც მწერალი მხატვრულ ნაწარმოებს უყენებდა. ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი მიხეილ ჯავახიშვილის ზემოთ ნახსენებ არც

ერთ კრიტერიუმებს არ აკმაყოფილებს. კინოსტუდია “ქართულ ფილმში” უკვე შექმნილი იყო თენგიზ აბულაძისა და რევაზ ჩხეიძის “მაგდანას ლურჯა”. ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმი კი რეალისტური (ნეორეალიზმზე რომ აღარაფერი ვთქვათ) ასახვის კრიტერიუმებს სცდება და ყალბად პათეტიური ფორმის ნაწარმოებად გვევლინება. რეჟისორისა და მხატვრის მიერ უკიდურესად გაღარიბებულია ხატოვანი ვიზუალური გარემო, რომელსაც მიხეილ ჯავახიშვილი აღწერს. ფაქტობრივად, რეჟისორმა და მხატვარმა არ გამოიყენეს ის უამრავი მომგებიანი სიუჟეტური სვლა, რომელიც ღირებულს გახდიდა მხატვრულ ფილმს. და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია პროზის ინტერპრეტაციის საკითხის კვლევისას: ნიკოლოზ სანიშვილი ფილმში ავტორის საწინააღმდეგო სვლებს აკეთებს. სრულიად უარყოფილია მწერლის მსოფლმხედველობა და იდეა, რისთვისაც შეიქმნა ეს რომანი: ბოლშევიზმის მემკვიდრის აღსასრული შეცვლილია ბოლშევიზმის იდეის გამარჯვებით. მწერლის ეროვნული სატკივარი სრულიად უგულვებელყოფილია. მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟების ტრაგიკულ ბედს ყალბი ფასეულობების მსახურება განაპირობებს. ნიკოლოზ სანიშვილის ფილმში სწორედ ეს ყალბი ფასეულობებია გაიდეალებული. მიხეილ ჯავახიშვილის უკომპრომისო შემოქმედება არასწორი ინტერპრეტაციის შედეგად კონფორმისტულ, პრიმიტიულ აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად იქცა და ამგვარად დარჩა ქართული კინოს ისტორიაში.

თავი III

ორი კინონოველა - მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ახალი აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის დასაწყისი

ოცდამეერთე საუკუნის გადასახედიდან მოვლენათა შეფასება განსხვავებულ ათვლის წერტილს და შესაბამისად ხედვას მოითხოვს. 1964 წელს სამი ახალგაზრდა რეჟისორის გადაღებული კინოალმანახი “წარსულის ფურცლები” ახალგაზრდა რეჟისორების ელდარ შენგელაიას, გიორგი შენგელაიასა და მერაბ კოკოჩაშვილის მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმებისგან შედგებოდა. სამივე მათგანი იმედისმომცემ ახალგაზრდა რეჟისორად ითვლებოდა. დღეს უკვე ქართული კინოს კლასიკოსებად

აღიარებული რეჟისორები მაშინ შემოქმედებითი გზის დასაწყისში იყვნენ. თუმცა ორ მათგანს, ელდარ შენგელაიასა და მერაბ კოკოჩაშვილს უკვე გადაღებული ჰქონდათ სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმები, ხოლო გიორგი შენგელაიას კი ქართულ კინოკლასიკად აღიარებული მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი “ალავერდობა”. სამოციანი წლების კინოსტუდია “ქართული ფილმში” უაღრესად საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრება ჩქეფდა. ქართულ კინემატოგრაფში მისი დასაბამიდან, ალექსანდრე წუწუნავას “ქრისტინედან”, პირველი ქართული მხატვრული ფილმიდან, ანუ პირველი ეკრანიზაციიდან მოყოლებული, უაღრესად მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა ქართული პროზის აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევას. თენგიზ აბულაძისა და რევაზ ჩხეიძის “მაგდანას ლურჯას” წარმატების შემდეგ ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა კიდევ უფრო მეტი პოტენცია დაინახეს ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით ფილმის შექმნაში. მართლაც, მაღალმხატვრული ქართული პროზა თემებისა და ხასიათების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და უაღრესად მიმზიდველია კინემატოგრაფისტებისათვის.

მიხეილ ჯავახიშვილის “ქალის ტვირთის” გადაღების შემდეგ ქართული კინო 1964 წელს, ალმანახ “წარსულის ფურცლების” ორი ნოველით კვლავ უბრუნდება მიხეილ ჯავახიშვილის პროზას. ალმნახის მესამე ფილმიც, ელდერ შენგელაიას “მიქელა” ქართული პროზის კლასიკოსის, დავით კლდიაშვილის მოთხრობის მიხედვით იქნა გადაღებული. ახალგაზრდა რეჟისორები ქართული პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის თამამ ექსპერიმენტს იწყებდნენ, პროზის ახლებურად წაკითხვას.

ნიკოლოზ სანიშვილის ჰეროიკულ-რევოლუციური პათოსით გაჟღენთილი “ქალის ტვირთის” შემდეგ მიხეილ ჯავახიშვილის პატარა მოთხრობების, პატარა ადამიანების დიდი სევდისა და პრობლემების შემცველი ორი მოთხრობა: “მუსუსი” და “ჯილდო” ხდება ახალი თაობის ქართველი რეჟისორების საჯილდაო ქვა.

კინოალმანახის მესამე ნოველა, ელდარ შენგელაიას მიერ დავით კლდიაშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაღებული ფილმი- “მიქელა” პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის უაღრესად მნიშვნელოვანი ნიმუშია, თუმცა მისი კვლევა სცილდება ნაშრომის ფარგლებს.

“მიხა”, მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი 4 ნაწილი, 929 მეტრი (36 წთ.) - გვამცნობს ეროვნული ფილმოგრაფიის ვებ-გვერდი (63,

http://www.geocinema.ge). საგულისხმოა, რომ ამ ვებ-გვერდზე ფილმის გადაღების თარიღად 1965 წელია მითითებული, თუმცა თავად რეჟისორი 1964 წელს ასახელებს. (აქვე განვმარტავ, რომ ნაწილად კინოწარმოებაში ითვლება დაბეჭდილი ასლის კოლოფების რაოდენობა. თითოეულ კოლოფში 10 წუთამდე მოცულობის ფირი ეტევა და ამდენად 36 წუთის განთავსება 4 კოლოფში ხდება.) ფილმი შავ–თეთრია, ისევე, როგორც მთელი კინოალმანახი.

კინოალმანახის და შესაბამისად "მიხას" გადაღებიდან თითქმის ნახევარი საუკუნე გავიდა, მაგრამ პატარა კინონოველები და განსაკუთრებით მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმი კვლავ რჩება როგორც კინომცოდნეობითი სამეცნიერო კვლევების, ასევე პრესის - როგორც პროფესიული კინოკრიტიკის ასევე ინტერნეტგაზეთებისა და სხვა პოპულარული გამოცემების ინტერესის ობიექტი. კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი მრავალ ინტერვიუში იხსენებს ფილმთან დაკავშირებულ ეპიზოდებს. ამ მცირე ინტერვიუებში რეჟისორის მოსაზრებები მნიშვნელოვნია ფილმის ანალიზისთვის: – "მთელი ჩვენი თაობა ამ სფეროში განუწყვეტლივ ელოდა დაბლოკვას. ჩემი პირველივე ფილმებიდან დაიწყო დაბლოკვა. ფილმი "მიხა" სადიპლომო ნამუშევარი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ არ დამრთეს ნება გადამეღო, რადგან ამ ფილმში შეყვარებულმა წყვილმა თავისი სიყვარული მოიპოვა აქტის საშუალებით, რომელიც, როგორც წესი, საჯაროდ არ ხდება. ისინი წინააღმდეგი იყვნენ ამ საჯარო აქტის ჩვენებისა. მინდა ვთქვა,რომ მე არ ვაპირებდი ამ ყველაფრის პირდაპირ ჩვენებას, არც მიყვარს. სხვანაირად მქონდა გადაწყვეტილი, ფილმშიც ასეა, ამ აქტს ჩვენ კი არ ვხედავთ, ვგრძნობთ სწორედ ეს არის ხელოვნების ერთ-ერთი პრინციპი, როდესაც პირდაპირ, ნატურალისტურად კი არა, რაღაც სხვანაირად აჩვენებ და იგივე ემოციურ შედეგს იღებ. ხელოვნება არის ცხოვრების შენებურად ასახვა, შეიძლება წარმოსახვითაც. ეროტიკა იქნება თუ სექსუალური მომენტები, რახან ეს სფერო ჩვენს ცხოვრებაში არსებობს, ხელოვნება ვალდებულია ასახოს. სხვა საკითხია, როგორ აკეთებ ამას, თუ ამას აკეთებ მხოლოდ იმისთვის, რომ აჩვენო, ეს არავის სჭირდება. ხელოვნებაში თუ რაღაცას ქმნი, ამას უნდა ჰქონდეს რამდენიმე განზომილება, პირველი-იდეა, რომელიც საჭირო და ამაღელვებელია ყველასთვის, მეორე - ეს უნდა იყოს იმ ენით ნათქვამი, რომელიც არის ხელოვნების ენა, მესამე - ეს ყველაფერი უნდა იყოს ნათქვამი არა ინფორმაციულად, არა პირდაპირ, არამედ სახიერად. ხელოვნების საფუძველთა საფუძველი არის სახეებით აზროვნება! შეუძლებელია

ნორმალური ფოტოგრაფია ან მხატვრობა, მუსიკა, თეატრი, ლიტერატურა, კინო სახეებით არ აზროვნებდეს. თუ შენ სახიერებას პოულობ იმაში, რასაც სექსი ჰქვია და ამაში დევს ღრმა აზრი, რომელიც ყველასთვის ამაღელვებელი, დასაფიქრებელი არის, ჩათვალეთ, რომ ეს საჭიროა. ამ ყველაფერს შენ თუ ვერ აკეთებ, ეს უკვე ანტიხელოვნების ნიმუშია" (65, http://droni.ge).

მერაბ კოკოჩაშვილი ყველა ინტერვიუში აუცილებლად აღნიშნავს "მიხას" გადაღების სირთულეებს და იმეორებს იმ მიზეზებს, რაც ამ სირთულეებს განაპირობებდა: "ცენზურა იდეოლოგიითაც მიწუნებდა ფილმებს და სასიყვარულო სცენების გამოც. 1958 წელს სადიპლომოდ უნდა გადამეღო "მიხა", მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის, "მუსუსის" მიხედვით, მაგრამ გადაღების უფლება არ მომცეს. ირველი, რაც სამხატვრო საბჭომ განაცხადა, იყო ის, რომ ეს იყო ანტიეროვნული ქმედება. ფილმის გადაღება მხოლოდ 1962-63 წლებში მოხერხდა, როდესაც ახალი მინისტრი მოვიდა და ნებართვა მომცა ფილმის გადაღების. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში მიხას სიყვარული წარმოვაჩინე (ამიტომ მივიწვიე ზურაბ ქაფიანიძე მიხას როლზე) და არა მუსუსური დამოკიდებულება, ფილმში ამოჭრეს საბძელში მომხდარი ქალსა და მამაკაცს შორის მომხდარი აქტი (66, http://sana.ge).

1937 წელს "ლიტერატურულ საქართველოში" გამოქვეყნდა წერილი, სათაურით "მოღალატური სიტყვა და საქმე" ცნობილი კრიტიკოსი ბესო ჟღენტი "მუხანათარურად შენიღბულ და უაღრესი თვალთმაქცობით შეიარაღებულ კლასობრივ მტერს უწოდებს მიხეილ ჯავახიშვილს, ხოლო "მუსუსს" ვულგარულ-პორნოგრაფიულ პატარა მოთხრობას" (33, 4). ისეთი ერთი შეხედვით არაპოლიტიკური ნაწარმოებიც, კი, როგორიც "მუსუსია" ვერ ასცდა სოციალისტური რეალიზმის აპოლოგეტთა რისხვას. სიყვარულისთვის მებრძოლი წყვილის ამბავი კი მწერლისთვის გამოტანილი ფატალური განაჩენის ერთ-ერთი მიზეზიც გახდა.

"მიხას" გადაღებიდან გასულ ვადას თუ გავითვალისწინებთ, ფილმიდან ამოჭრილი კადრების მოძიება შეუძლებელია. თუმცა, ბატონ მერაბ კოკოჩაშვილის, როგორც შემოქმედს, არასოდეს ღალატობს ზომიერების გრძნობა და ამდენად, ცხადია ამოჭრილი კადრები "ვულგარულ-პორნოგრაფიული" ნამდვილად არ იქნებოდა, ისევე როგორც თავად მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის ეპიზოდი. მერაბ კოკოჩაშვილის თქმით მთავარი პერსონაჟის, მიხას სიყვარულის თემაა წინ წამოწეული ფილმში და არა მიხას

მუსუსობა. თუმცა არც მუსუსობა გამორიცხავს ამაღლებული სიყვარულის უნარს. ”სიყვარულისთვის მებრძოლი გმირი, თანამედროვე ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში დიდი იშვიათობაა. მიხეილ ჯავახიშვილის “მუსუსის” კინოვერსია “მიხას” სახელწოდებით გამოვიდა და, მგონი ეს ფილმი ერთადერთი თანამედროვე ნაწარმოებია, სადაც ქალი და კაცი სიყვარულისთვის იბრძვიან და იმარჯვებენ” კინომცოდნე პაატა იაკაშვილი ოცდამეერთე საუკუნის ათიან წლებში დაწერილ წერილში ხელოვნებაში სიყვარულის და მისთვის მებრძოლ ქალთა ასახვას გასული საუკუნის სამოციანი წლების კინონოველის ანალიზის ჭრილიდან განიხილავს (16, www.polity.ge) .

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ მერაბ კოკოჩაშვილის სცენარში ყველა ეპიზოდი არ არის მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის ზუსტი ანალოგი. კინოვერსიაში შეკვეცილია პერსონაჟთა რაოდენობა: ფილმში საერთოდ არ არიან მიხას დედა- მართა, ფეფელოს ბიძაშვილი თეკლე, სოფლის ხელისუფლების წარმომადგენლები... ფილმში არ შევიდა რამდენიმე ეპიზოდი: ქალების დიალოგი მოთხრობის ექსპოზიციურ ნაწილში, მუსუსის მიერ ქალების დევნა-არშიყი, თეკლას დახმარებასთან დაკავშირებული სცენები. ბადიანთ მელანას ეპიზოდი მინიმუმამდეა შემცირებული- დედაბრის ხანგრძლივი წყევლა-კრულვის ნაცლად მხოლოდ მცირე რეპლიკა შემორჩა და ისიც კეთილგანწყობილად ჟღერს ფილმში. ასევე შეკვეცილია შათირაანთ თევდორეს-მიხას მიერ ქალის სათხოვნელად მიგზავნილი შუამავლის ეპიზოდი და ფილმში ამ შეხვედრის მხოლოდ შედეგს ვხედავთ. შეცვლილია ბლის მოჭრის ეპიზოდიც– ფილმში მიხა ხეზეა ასული და პეტრეს მიერ ხის მოჭრა ბევრად უფრო სასტიკია, რადგანაც ფაქტობრივად პეტრე ფილმის ეპიზოდში მიხას იმეტებს და არა უბრალოდ სათვალთვალოდ გამოყენებულ საზიარო ხეს ჭრის. მიხას ორკაპით დაჭერის შემდეგ მოთხრობაში პეტრე მას საბძელში ჩაკეტავს. ფილმში ეს სცენა არ არის. მოთხრობაში მიხა მეგობრებს თხოვს დახმარებას ფეფელოს მოტაცებაში. ფილმში მიხა სრულიად მარტო იბრძვის თავისი სიყვარულისთვის, რაც კიდევ უფრო თავგანწირულს ხდის მის ქმედებას. მოთხრობის ფინალურ ეპიზოდში, საბძელთან ვრცელი დიალოგები ახალგაზრდების ჩხუბში გადაიზრდება. ფილმში დიალოგები მინიმუმამდეა შეკვეცილი, ხოლო ჩხუბი საერთოდ არ არის. საჯაროდ მომხდარი აქტის შემდეგ მოთხრობაში მიხას და ფეფელოს შუაში ჩაიყენებენ და მაყრულის სიმღერით მუსუსის სახლიდან მიყავთ. ფილმში ნეფე-დედოფალს იმავე ურემზე

დასვამენ, რომლითაც საბძლის კარებს ამტვრევდნენ და ისე მიჰყავთ სახლისკენ.

ამრიგად, მერაბ კოკოჩაშვილის ინტერპრეტაციით მწერლის მიერ შეთხზულ ეპიზოდებში ბევრი ცვლილება შევიდა. მაგრამ ფილმში დარჩა უმთავრესი - სიყვარულისთვის მებრძოლი წყვილის ისტორია, ნაწარმოების ფაბულა და მწერლისეული იდეა. ფილმში მნიშვნელოვნად არის შემცირებული მოთხრობისეული დიალოგები და რეჟისორის ინტერპრეტაციით შეცვლილია წმინდა კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებებით. და რაც ყველაზე მთავარია- ფილმში შენარჩუნებულია მიხეილ ჯავახიშვილისეული სული, ავტორის პოზიცია და ლიტერატურული თხზულება მწერლის კონცეფციაზე აგებულ აუდიოვიზუალურ ტექსტად არის ინტერპრეტირებული.

მერაბ კოკოჩაშვილის ”მიხამ” მრავალი ჯილდო მოიპოვა, რომელთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ობერჰაუზენის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების XII საერთაშორისო კონოფესტივალის პრიზი და კრაკოვის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების III საერთაშორისო კინოფესტივალის პრიზებია. მოგეხსენებათ, ესოდენ პრესტიჟული ფესტივალების პრიზები ფილმის მხატვრულ ხარისხზე მეტყველებს. როგორც იტყვიან, გამარჯვებულებს არ სჯიან - მიხეილ ჯავახიშვილის ყველაზე ერთგულ თაყვანისმცემლებსაც კი არასოდეს გამოუხატავთ უკმაყოფილება “მუსუსის” მერაბ კოკოჩაშვილისეული ინტერპრეტაციის გამო. ამდენად, “მიხა” თავის ეპოქაშიც და ახლაც რჩება იმგვარ ფილმად, რომელიც სიყვარულისთვის მებრძოლ პერსონაჟებს ღირსეულად წარმოაჩენს ეკრანზე და დღესაც იმსახურებს როგორც სპეციალისტების, ასევე მაყურებლის ყურადღებას. ამასთანავე “მიხა” როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის, ასევე ზოგადად, ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშად არის მიჩნეული.

რით გახდა პატარა კინონოველა ამგვარი აღიარების ღირსი და რამ განაპირობა მისი წარმატება მიხეილ ჯავახიშვილის აქამდე წარუმატებელი აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციების შემდეგ?

“ეს იყო ლაღი, ძარღვიანი, ხალხური, ჭეშმარიტად ხალხური ნაწარმოები. მანვე ნათელჰყო ახალგაზრდა რეჟისორის მაღალპროფესიული თვისებები და მსახიობთან მუშაობის იშვიათი ნიჭი. ამასთან, მ.კოკოჩაშვილი გაჰყვა არა სხვათა მიერ გაკვალულ გზას, არამედ ჯერ ყველასთვის უცნობ აქტიორებში უცდომელი ინტუიციით იგრძნო, თავისთვის აღმოაჩინა (და, რა თქმა უნდა

ჩვენთვისაც!) მათი ნიჭი, თავისთავადობა. ახალგაზრდა რეჟისორმა გასაკვირი ოსტატობით წარმართა მსახიობთან მუშაობის პროცესი, რის შედეგადაც შეიქმნა ზურაბ ქაფიანიძის მიხას ლაზათიანი, რელიეფური, ჭეშმარიტად ეროვნული, ხალხური მხატვრული სახე. ვფიქრობ, ქართული "მოკლემეტრაჟიანი ფილმი" საუკეთესო ტრადიციების სათავეს "ქორწილთან" ერთად, სწორედ "მიხასგან" იღებს. უთუოდ ამ ფილმებმა უბიძგეს ახალ თაობას იქითკენ, რომ ეროვნულ ნიადაგზე უფრო მყარად დაეფუძნებინათ ლაკონური კინემატოგრაფიული აზროვნება და გამოხატვის ფორმები (25, 46-47). კინომცოდნე ირინე კუჭუხიძე ზუსტად განსაზღვრავს მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის წარმატების მიზეზს, იგივე მიზეზი თავშივე განაპირობებს მიხეილ ჯავახიშვილის "მუსუსის" მხატვრულ ხარისხს. "მუსუსი" მწერლის იმ მცირეფორმატიან ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც უპირველესად გამოკვეთილი ხასიათები და უაღრესად ეროვნული, ნამდვილი ქართული კოლორიტული ფერები გამოარჩევს. ფორმისა და შინაარსის მთლიანობა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობში ეროვნულ ნიადაგს ეფუძნება. მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმის წარმატებაც სწორედ ფორმისა და შინაარსის ადექვატურობის საფუძველზეა აგებული და ეს ადექვატურობა მწერლის სათქმელისა და ფორმის საფუძველზე აგებას, ავტორის ერთგულებას და ამავე დროს მთავარი გმირის ხასიათში მარადიული გრძნობის აქცენტირებას გულისხმობს.

ფილმის უპირველეს ღირსებად ყველა კრიტიკოსი მსახიობთა შექმნილ სახეებს მიიჩნევს, და უპირველეს ყოვლისა ზურაბ ქაფიანიძის შექმნილ პერსონაჟს, მიხას. სამეცნიერო კვლევისთვის, კინოს სპეციფიკიდან გამომდინარე მერაბ კოკოჩაშვილის მოთხრობილი ამბავი საკმაოდ საინტერესო ინფორმაციას გვაწვდის რეჟისორის მიერ ჯავახიშვილის ტექსტის ინტერპრეტაციაზე და ახალგაზრდა მსახიობებთან მუშაობაზე: "მიხა" არის ახალგაზრდა სრულიად უცნობი მსახიობების შეკრების ადგილი. ეს არის სამოციანი წლების დასაწყისი. ზურაბ ქაფიანიძის, ავთო მახარაძის, გივი ბერიკაშვილის პირველი როლი კინოში. "მიხას" ფინალში ეპიზოდია ძალიან მძიმე. მიხას შეყვარებულს არ ატანენ. მთელი სოფელი გაეკიდება. ყველა გზას ჩაუკეტავენ და ისინი საბძელში შევარდებიან, კარებს უმტვრევენ და იძულებული ხდებიან უკიდურეს ზომებს მიმართონ და სასიყვარული აქტი საჯაროდ ხდება. ეს ძალიან რთული სათამაშო იყო. ქაფიანიძე მსახიობია, მაგრამ გოგონა – მანანა ბახტაძე-არ იყო

მსახიობი, საბოლოო ჯამში ყველაფერი მშვენივრად გააკეთა. ისეთი სიტუაციაა, რომ გამოუვალი მდგომარეობის გამო, შეყვარებულები ტირიან და ტირილის ეკრანზე ჩვენება უნდა მოხდეს. ყველაფერი მოვამზადეთ, საბძელი სპეციალურადაა აშენებული, გამნათებლებს განათების აპარატურა ხელში უჭირავთ. ვიწყებ გადაღებას, წყვილი ყველანაირად დავამუშავე, უნდა იტირონ, გოგონამ დაიწყო ტირილი, მაგრამ ზურა ქაფიანიძე ვერ ტირის. ზურა მეუბნება, არ შემიძლია, ვერ ვტირი, მცემეო. როგორ უნდა გცემო-მეთქი, ამხელა მხეცი. მომცა თოფის ქამარი – ეს დამარტყი ზურგზეო. გოგონა უკვე 10 წუთია ტირის, აღარ შემიძლია მეტი, გამიშვით, ნუ მაწვალებთო, მეუბნება. გამნათებლებს უკვე ხელები ეწვებათ. ოპერატორიც მზადაა. ვურტყი ქამარი ზურას და რეაქცია მაინც არ აქვს, ვერ ტირის, თან იბოღმება იმიტომ, რომ ვერ ტირის. მაშინ მე ვთქვი, გააჩერეთ და გამორთეთ ყველაფერი, გადაღება აღარ იქნება. ზურა ბოღმისგან ატირდა. ყველაფერი კარგად გააკეთეს, დავიძახე სტოპ და ზურასთან მიველდი საკოცნელად, მან ხელი მკრა, წამოხტა და საბძელიდან გავარდა. თქვე მხეცებოო, ყვირის და გარბის სოფელში, მთელი ჯგუფი უკან მივდევთ, მაგრამ ბღავილით შევარდა ოთახში, კარები დაგვიკეტა და მთელი დღე არ გველაპარაკებოდა. მერე ძლივს შევირიგეთ” (64, http://www.gumbati.ge).

გადასაღებ მოედანზე მომხდარ სამუშაო დეტალებთან ერთად მერაბ კოკოჩაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის ტექსტის ქმედით, აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევის სპეციფიურ დეტალებს გვამცნობს. მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში მიხა არ ტირის, პროზის გმირი უფრო მკაცრ ხასიათს ამჟღავნებს. ზურაბ ქაფიანიძის გმირი, ჯავახიშვილის პერსონაჟის შეაბამისად, უაღრესად მიწიერი ადამიანია. რეჟისორის არჩევანი გოლიათური ჰაბიტუსის მსახიობზე შეჩერდა.

კინომცოდნე ოლიკო ჟღენტი “მუსუსის” მერაბ კოკოჩაშვილისეულ ინტერპრეტაციაზე აღნიშნავს: “ფილმის არც ერთ ეპიზოდში არ იკარგება მიხას მიწასთან კავშირი, მისი “მიწის გაბასრული ალღო”, მისი გოლიათობა ყოველმხრივაა კადრში ხაზგასმული: ხან სოფლის ერთმანეთთან მიჯრილ, მყარად დატკეპნილ სახლებს უთანაბრდება სიმაღლით, ხან მინდორზე აკოკოლავებულ თივის ზვინებს და მთის მკაფიო ფორმებს უტოლდება. მიხას სხეული თითქოს ვერ თავსდება ეკრანულ ჩარჩოში და მის გარღვევას ლამობს. იგი ავთენტურად, მითოსური გმირის სახეს იძენს ბედისწერასთან ჭიდილში (ესეც ბრძოლის, შებრძოლების მითოსური მოტივია)” (33, 35-36).

წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხი - კადრის შევსება, უფრო ზუსტად კადრის გაჭედვა პერსონაჟის ტანით, “მიხაში” საშუალო ხედზე აისახება და გმირს ვიზუალურად უფრო მასშტაბურს წარმოაჩენს. ახლო, ანუ მსხვილი ხედები პერსონაჟის სულში ახედებს მაყურებელს. საშუალო და ახლო ხედების ხშირი მონაცვლეობა მსახიობის გამოკვეთილი კონტურების ფონზე მთავარ გმირს უფრო მოცულობითს ხდის.

ფილმისეული მიხა ერთგვარად ტლანქიც კი გვეჩვენება. ამავე დროს ფეფელოსადმი მიმართული ზურაბ ქაფიანიძის მზერა უაღრესად ნაზი და ფაქიზია. საბძლის ფინალურ ეპიზოდში მსახიობის ცრემლებში რამდენადმე სენტიმენტალური ბუნებაც გამოსჭვივის. ბედისწერასავით ეხეთქება საბძლის კარებს რაკურსით გადაღებული ურმის ხელნა, რომელიც შემდეგ სიყვარულის გამარჯვების სიმბოლოდ ვერტიკალურად აღიმართება. ამავე ურემზე სრულიად განსხვავებული: დარცხვენილი და ზურგშექცეული, მოკუნტული ზურაბ ქაფიანიძის მიხა ზის ურემზე, რომელიც ხალხს სოფლისკენ მიყავს. ეს ეპიზოდი მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაში არ არის. აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაცია ახალი ფრაგმენტის დამატებით ახალ შტრიხს მატებს მწერლისეულ პერსონაჟს. ამგვარი ფრაგმენტის დამატება არ არღვევს მწერლის შექმნილი სიუჟეტის მთლიანობას, უბრალოდ ლიტერატურული ფინალის აუდიოვიზუალურ ტრანსფორმაციად გვევლინება. ამ ეპიზოდის ხმოვანი რიგი მუსიკალურ კომპოზიციასთან ერთად ხმაურების მთელ გამას მოიცავს- მაყრულს ხალხის ყიჟინა ენაცვლება, შემდეგ ნოდარ მამისაშვილის მუსიკა, ბოლოს ურმის ჭრიალი. ფორტეზე დაწყებული ხმოვანი დრამატურგია პიანოსკენ მიდის და უაღრესად სადად, სიმშვიდის ნოტზე სრულდება მშფოთვარებით სავსე კინონოველა.

ამრიგად მიხას, როგორც პერსონაჟის რეჟისორული და აქტიორული- ზურაბ ქაფიანიძისეული ინტერპრეტაციით მიხეილ ჯავახიშვილის მუსუსი ფილმში წარმოჩენილია ერთის მხრივ უდიდესი ფიზიკური და შინაგანი ძალის მქონე პიროვნებად, და მეორეს მხრივ, ფაქიზი სულის პატრონ, მგრძნობიარე ადამიანად.

პატარა კინონოველამ არჩვეულებრივად საინტერესო პერსონაჟთა გალერეა წარმოსახა, რომელთა შორისაც უპირველეს ყოვლისა სიკოს რამდენადმე შეცვილი სახეა აღსანიშნავი. მოთხრობაში ავყია სიკო ფეფელოს თანხმობას ელოდება: “ფხაჭა - სიკოს ეთქვა: სანამ ქალი თანახმა არ გახდება,

არ წავიყვანო". (52, 148). ფილმისეული სიკო მერაბ კოკოჩაშვილისეული ინტერპრეტაციით უფრო გროტესკული პერსონაჟია. მიზნისკენ ის უფრო პეტრეს შეგონებებით, ინერციით მიდის. ავთო მახარაძის პერსონაჟი მოკლე ულვაშებითა და დაბნეული მზერით თავიდანვე ღიმილით განაწყობს მაყურებელს. ფილმის მხატვრის ვასილ არაბიძის გადაწყვეტით გმირის ვიზუალური სახე მკვეთრად გამოხატული სხვაობის პრინციპითაა შექმნილი. მოკლე გლეხური ჩოხა მსახიობის ჩასუქებულ ტანს უფრო ამრგვალებს. პატარა ქუდი სახის სიბრტყელეს გამოკვეთს. სიკოს სამოსელის დეტალების მცირე მასშტაბები და მსახიობის სახისა და სხეულის ფორმების ფონზე კონტრასტის პრინციპითაა შერჩეული და ამ დეტალებს კომიკური ელფერი შეაქვს პერსონაჟის ვიზუალურ ინტერპრეტაციაში.

მერაბ კოკოჩაშვილის ინტერპრეტაციით მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა იუმორით სავსე, კომიკური ელემენტებით გაჯერებულ, უაღრესად ხალისიან ფილმად იქცა. კომიკური ეფექტი უპირველესად პერსონაჟთა აუდიოვიზუალური გროტესკული დეტალებით მიიღწევა. კომიკურ-გროტესკული ელემენტებითაა გაჯერებული პეტრეს (მიხეილ ჩუბინიძე) ფილმისეული სამოსელი და გრიმი. ზოლიან ბაც პერანგზე შემოცმული შავი ჟილეტის ქვეშ პეტრეს გრძელი წინსაფარი აქვს აფარებული. წმინდა უტილიტარული ფუნქციის მატარებელი სამოსელის ეს ნაწილი პერსონაჟს თითქოს ყასბის ელფერს ანიჭებს. ნამდვილი ყასაბი ფილმში ქორწილისთვის მზადების ეპიზოდში გამოჩნდება. ორი უზარმაზარი დანით ხელში, იგი თითქოს საშინელებათა ფილმის პერსონაჟის გროტესკული ვერსიაა. კომიკური ელემენტებით გაჯერებულ სცენაში მასთან დასაკლავი ხარი მიჰყავთ. ეპიზოდში კომიზმი ცალთავალა პეტრეს მიერ თვალის პროტეზის ჩასმის კადრსაც შემოაქვს. მსახიობის სიბრიყვემდე მისული თავდაჯერებული გამომეტყველება იუმორის მაღალ წილს მოიცავს. ამავე დროს მოკლე სამონტაჟო ნაჭრების მონაცვლეობით ეკრანზე ნატურმორტების კასკადი იცვლება. ეს კადრები ფიროსმანის ნატურმორტების ეკრანული ვერსიაა-მხატვარ ვასილ არაბიძის შექმნილი.

შავ-თეთრი ფილმის გამომსახველობითი მრავალგვარობითაც იქმნება. რეჟისორთან ერთად ფილმის უმთავრესი, ვიზუალური კომპონენტი მხატვარ ვასილ არაბიძისა და ოპერატორ გიორგი გერსამიას თანაშემოქმედებით ფორმირდება. მხატვარი და ოპერატორი რეჟისორთან ერთად მაქსიმალურად

იყენებენ ფირის გამომსახველობით საშუალებას, ქმნიან იმგვარ გამოსახულებას, რომელიც მწერლის კონცეფციის ვიზუალური გადაწყვეტის ადექვატურია. მიხას ბედისწერასთან ჭიდილი მრავალ პლასტს მოიცავს. ფილმის ყოველი ეპიზოდი პერსონაჟის თვითდამკვიდრების და შეყვარებულის მოპოვების ეტაპია - ექსპოზიციიდან მოყოლებული ვიდრე ფინალამდე. პირველი ეპიზოდი, როდესაც მიხა სოფლის მოედანზე წრეში შეიჭრება და ფეფელოსთან მოცეკვავე სიკოს პარტნიორს ააცლის, ფილმში მაღალ ტემპო-რიტმშია გადაწყვეტილი. წრიულად მოძრაობს ფეფელო, წრეში ცეკვავს წყვილი, წრეზე ტრიალებს ოპერატორ გიორგი გერსამიას კამერა. კადრში მუდმივი მოძრაობაა, კადრების სწრაფი მონაცვლეობა, რომელიც ექსპრესიას ქმნის ეპიზოდში. ფაქტობრივად ნოველაში ექსპოზიციის ტემპო-რიტმი სრულად ნარჩუნდება და მთლიანად ფილმის ტემპო-რიტმია თანაბრად მაღალი.

“მიხაში” მერაბ კოკოჩაშვილმა ბუნება და ადამიანი კი არ დააცალკევა, ან დააპირისპირა, არამედ ერთ მთლიანობაში წარმოსახა. რეჟისორი სიუჟეტის საკვანძო პასაჟებს სოფლის “ინვენტარის” დინამიკური გამომსახველობით წარმოაჩენს. მაგალითად, პეტრე მიხას სამოსახლოსა და თავის კარმიდამოს შორის ძეძვის ღობეს აღმართავს: ორთითით იღებს ძეძვის კონას და ლაწანით ჩამოაცვამს მაღლა აშვერილ ღობის სარებს... ეს პასაჟი მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობაშიცაა მოცემული. მაგრამ პროზაულ სიტყვიერ აღწერას დაემატა კინოს ვიზუალურ-აკუსტიკური ხერხი: სარზე გამხმარი ძეძვის ხმაურიანი ჩამოცმა და ზედ ორთითის მძლავრი დარტყმა სასიძოს უარყოფის მხატვრულ-კინემატოგრაფიული მეტაფორაა, რეჟისორის მიერ მოხერხებულად ჩადგმული ფილმის კომპოზიციურ წყობაში”. კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბის შეფასება მოთხრობის კინო ენაზე ტრანსფორმირების მეთოდს აღწერს – სინთეზურ ხელოვნებაში გამოსახულებისა და ხმის ერთობლიობით მწერლის ტექსტის ადექვატური ეფექტის მიღწევის კინემატოგრაფიულ ხერხს (1, 88).

ვასილ არაბიძის შერჩეული ნატურა უაღრესად ზუსტად გამოხატავს კონკრეტული ეპიზოდის განწყობას. ქართლში გადაღებული ნატურა ერთდროულად მკაცრიც არის და ხატოვანიც. ექსპოზიციური ნაწილში, სოფლის მთა-გორები სრულიად მოტიტვლებულია და მას დაკლაკნილი გზა მდინარესავით მოყვება შუაში. შორიდან მომავალი მიხა, ერთადერთი მოძრავი ფიგურაა ეკრანულ სიბრტყეზე. “მ. ჯავახიშვილი უპირატესობას ანიჭებდა თავისი ნაწარმოების დასაწყისს, როგორც რიტმის, სტილის, კოლორიტის

შექმნის აუცილებელ პირობას. რეჟისორის მიერ გააზრებულმა პროლოგმა, ერთ გამოსახულებაში რამდენიმე ნიშნის, სახის წამიერმა გაერთიანებამ დიდად განსაზღვრა ფილმის სტილისტიკა, სახვითი გარემო" (33, 33). ცხადია სახვითი გარემოს შექმნა, გადასაღები ნატურის შერჩევა ვასილ არაბიძის კინომხატვრობის უმთავრესი კომპონენტია და გიორგი გერსამიას მიერ მისი უდიდესი ოსტატობით გადაღება მხატვრის და რეჟისორის არჩევანის წარმატებით რეალიზაციის გარანტი.

შავ-თეთრი გამოსახულების გრაფიკულობას განსაკუთრებით გამოკვეთს ვასილ არაბიძის მიერ შერჩეული ექსტერიერები. ფილმში ქართლის მკაცრი პეიზაჟებია- რამოდენიმე ხე და ქვის ფაქტურა. მხატვარი და ოპერატორი ერთმაგვარად აზროვნებენ, საერთო პრინციპით მუშაობენ გამოსახულებაზე - შუქ-ჩრდილიების ხშირი მონაცვლეობით თეთრი და შავის კონტრასტზე აგებული შუქწერა ეკრანულ სიბრტყეს ავსებს და მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟების ვნებათაღელვის ფონს თავისთავად ექსპრესიულს ხდის.

დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის ნამუშევრების ასოციაციას იწვევს პურის ყანების ეპიზოდები ფილმში. ზურგზე ზვინებაკიდებული ადამიანები მობიბინე ყანებში ნელა მოძრაობენ. მხატვარი და ოპერატორი ადმიანების მოძრაობით ცვლიან კომპოზიციებს. მრავალფიგურიან კომპოზიციას წყვილის კომპოზიცია ცვლის. ფეფელო და მიხა ერთმანეთს კოცნიან და ორი მომცრო ზვინი ერთ დიდ ზვინად მთლიანდება. ასევე მოძრავ სურათს გავს ყანის თიბვის ეპიზოდი. ვასილ არაბიძის შერჩეული ნატურა და ცოცხალი ფიგურების სინქრონული მოძრაობები, რომლებსაც ოპერატორ გიორგი გერსამიას კამერა აღბეჭდავს, ხალხური სიმღერა კადრს მიღმა საოცარ ეკრანულ მთლიანობას ქმნის, რომელიც კლასიკოსის სიტყვის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ.

ვასილ არაბიძის მიერ ფილმის მიმდინარეობაში გამოყენებული სოფლის ცხოვრების ატრიბუტიკა, ყოფითი სამუშაო ნივთები იმგვარადაა გადაღებული, რომ ვიზუალურად ბედისწერის იარაღის ფუნქციის მატარებლადაც მოიაზრება. უპირველეს ყოვლისა ეს ურემია, რაკურსით გადაღებული ურმის ხელნა საგანს გრაფიკულად, სამკუთხედის ფორმით ასახავს. ურემს საბძლის კარებს აჯახებენ - მისი ხელნით თოთქოს კარები კი არა, გმირების ცხოვრება ინგრევა. იგივე ურემი ხდება დარცხვენილი, თავჩაქინდრული გმირების ტრანსპორტირების საშუალება. ოპერატორის კამერა ამჟამად გვერდიდან იღებს

ურემს. ნივთი მრისხანე იარაღიდან სრულიად მშვიდობიან ხალხურ ტრანსპორტად გარდაიქმნება, ურმის ჭალების მიღმა კი მებრძოლი წყვილი ახლა თავჩაქინდრული, უაღრესად დარცხვენილი ზის. ყანაში მომუშავე ადამიანების ხელში მოძრავი ცელების მწკრივი თითქოს მიზნისკენ მიმავალ გზებს უკვალავს პერსონაჟებს. პეტრეს ხელში ნაჯახი ის იარაღია, რომლითაც იგი მიხას ცხოვრების მოჩეხვას ცდილობს...

მხატვრის მიერ შექმნილი კოსტიუმები სრულად შეესატყვისება საუკუნის დასაწყისის ქართულ სოფელში მცხოვრები ადამიანების ჩაცმულობას. შალის წინდებში ჩატანებული შარვლები, პატარა ქუდები, უსაყელო პერანგები კაცების კოსტიუმებში, კუბოკრული, ჭრელი თავსაფრები და ჩაფართხუნებული კაბები ფეფელოს დედისა და მამიდის გარდერობში პერსონაჟების გლეხურ სამოსელს წარმოაჩენს. ამავდროულად ეს კოსტიუმები ეთნოგრაფიულ კუთვნილების აღმნიშვნელიცაა.

ამრიგად, ვასილ არაბიძის მხატვრობამ და გიორგი გერსამიას საოპერატორო ოსტატობამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევის მხატვრული ხარისხი. “ცნობილია, რომ ლიტერატურა, კინოსგან განსხვავებულ მხატვრულ-სახეობრივ აღქმას ეფუძნება. ამ მხრივ, მ. ჯავახიშვილის პროზაული ენა ადვილად შეეთვისა კინემატოგრაფიული ენის სპეციფიკას, მისი ლიტერატურული კომპონენტები ადვილად მოერგო კინოს ბუნებას. შემთხვევითი არაა, რომ მწერალი მხატვრული სტილის შექმნის აუცილებელ პირობად სწორედ ფოტოგრაფიას, ფაბულას, ნეორეალისტურ გზას, ეპიკურისა და დრამატულის საგნებთან და მოვლენებთან მისვლას მიიჩნევდა, რაც უმთავრესია კინოხელოვნებისათვის. მწერალი რამდენიმე სხარტი მონახაზით ქმნის პერსონაჟის ტიპს. კომპოზიციის ზუსტ, სწრაფ სახიერ აღქმას იძლევა, “თუ რომანში ან მოთხრობაში აღწერილია წვიმა, ყვავის ჩხავილი, ქალის სევდა ან დახატული ქუიდ - ყოველი სურათი და სიტყვა უმთავრესისკენ უნდა მიდიოდეს და ცხადად თუ ჩუმად დედაბოძს უნდა უმიზნებდეს. ამ პრინციპს თავისთავად მოსდევს მეორე - დაწურვა წყლისგან განტვირთვა ზედმეტისგან” (33, 34).

კიდევ ერთხელ გავიმეორებ მერაბ კოკოჩაშვილის კონცეპტუალური ინტერვიუს ციტატის ფრაგმენტს: “ხელოვნებაში თუ რაღაცას ქმნი, ამას უნდა ჰქონდეს რამდენიმე განზომილება, პირველი-იდეა, რომელიც საჭირო და ამღელვებელია ყველასთვის, მეორე-ეს უნდა იყოს იმ ენით ნათქვამი, რომელიც

არის ხელოვნების ენა, მესამე – ეს ყველაფერი უნდა იყოს ნათქვამი არა ინფორმაციულად, არა პირდაპირ, არამედ სახიერად. ხელოვნების საფუძველთა საფუძველი არის სახეებით აზროვნება!" (65, http://droni.ge).

ამრიგად, იმ მაღალი პოზიციიდან, რომლიდანაც თავად მერაბ კოკოჩაშვილი განიხილავს მხატვრულ ნაწარმოებს, "მიხა" ყველა კრიტერიუმებს აკმაყოფილებს: 1) ფილმის იდეა, მოთხრობის იდეის შესატყვისად, საჭირო და ამაღელვებელია ყველასათვის. უფრო მეტიც, "მიხა" ლამის ერთადერთ ქართულ კინონაწარმოებად არის მიჩნეული, სადაც სიყვარულისთვის მებრძოლი გმირები იმარჯვებენ. (16, www.polity.ge) 2) "მიხა" აუდიოვიზუალური საშუალებებით ტრანსფორმირებული პროზაული პირველწყაროს, კინემატოგრაფიული ენით მწერლის მარადიული სათქმელის გადმოცემის ძალზე წარმატებული ნიმუშია. 3) ფილმში უაღრესად სახიერად არის გადმოცემული ინფორმაცია, მესიჯი, რომელსაც პროზაული ნაწარმოები შეიცავს. ფილმის ვიზუალური ნაწილი მხატვრული კინოაზროვნების ნიმუშია. "მიხას" ხმოვანი რიგი მაქსიმალური სიზუსტითა და კონცეპტუალური დატვირთვით არის შერჩეული. ფილმში არაჩვეულებრივი მხატვრული სახეებია შექმნილი, რელიეფური პერსონაჟები, რომლებიც ერთხმად იმსახურებენ როგორც სპეციალისტების აღიარებას, ასევე მაყურებლის სიყვარულს თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში.

ამრიგად, მერაბ კოკოჩაშვილის "მიხა" პროზის ინტერპრეტაციის იმგვარ ნიმუშს მიეკუთვნება, როდესაც მაღალმხატვრული პროზა სხვა დარგის ხელოვნებაში, კერძოდ კინემატოგრაფიაში ტრანსფორმირებისას არ განიცდის მხატვრული რანგის დანაკარგს. ცვლილებები, რომლებიც განასხვავებს პროზაულ ნაწარმოებს და ფილმს, არ ახდენს უარყოფით გავლენას ფილმის მხატვრულ ხარისხზე, ვინაიდან ხდება მწერლისა და რეჟისორის პოზიციათა თანხვედრა. ეკრანულ ვერსიაში შეტანილი ცვლილებების მიუხედავად, მერაბ კოკოჩაშვილი მწერლის კონცეფციის ერთგულია და მხატვართან, ოპერატორთან, კომპოზიტორთან, მსახიობებთან ერთად კინოს გამომსახველობითი საშუალებებით ქმნის ნამდვილად ეროვნულ, ქართულ, უაღრეად მიწიერ მიხეილ ჯავახიშვილის სამყაროს ეკრანზე. "მიხა" იმ ბედნიერ გამონაკლისთა რიცხვს მიეკუთვნება, როდესაც მხატვრული ხარისხით ფილმი პროზის ტოლფასი რანგის ნაწარმოებად განიხილება.

გიორგი შენგელაიას "ჯილდო" ალმანახ "წარსულის ფურცლების" მესამე კინონოველაა. 3 ნაწილი, 705 მეტრი, (25 წთ.) (63, http://www.geocinema.ge). მერაბ კოკოჩაშვილის ნოველის ფონზე "ჯილდო" ერთგვარად ჩრდილში მოექცა. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ აუდიტორიიის მოლოდინი რეჟისორის ახალი ფილმის მიმართ გიორგი შენგელაიას "ალავერდობის" შემდეგ ძალზე დიდი იყო. მაყურებელი უკვე ძალზე მაღალი მხატვრული რანგის ფილმს ელოდა, იმგვარს, როგორიც "ალავერდობის" შემქმნელ დებიუტანტ რეჟისორს მოეთხოვებოდა. "ეს უკვე გიორგი შენგელაიას რეჟისორობით გადაღებული რიგით მეორე კინოფილმი გახლდათ. რა შეიძლება მივიღოთ რეჟისორის ინდივიდუალური ხელწერის განმასხვავებლად ამ ორ ნაწარმოებში? თუ "ალავერდობაში" უფრო მეტად ჭარბობდა ემოციური აფეთქებები და სანახაობრივი ეფექტი სიუჟეტის კონტრასტულ წყობაზე გაანგარიშებით იყო მიღწეული, "ჯილდოში" გამოვლინდა აკადემიზმი და ანალიტიკური სტილისტიკა" (61, 169). კინონოველის ამგვარი შეფასება შეიძლება ძალზე დადებითად მივიჩნიოთ, მით უმეტეს, რომ კრიტიკოსთა ნაწილის მიერ ფილმის შეფასების კრიტერიუმი ამგვარია: "ცხადია, კინო სინთეტური ხელოვნებაა და ყოველი მისი შემადგენელი ნაწილი ერთი მთლიანი კინოსახის შექმნასა და გახსნას უნდა ემსახურებოდეს. იდეალური ის შემთხვევაა, როცა ცალ-ცალკე არც მხატვრის, არც კომპოზიტორის, არც ოპერატორის, არც მწერლის, არც თვით მსახიობის თუ რეჟისორის ნამუშევარი არ გეცემათ თვალში. გამორჩეულად, გამოცალკევებულად არ მიიქცევს ყურადღებას. როცა ყოველი მათგანის ნიჭი და უნარი თითქოს უხილავად, მაგრამ თანაბრად ძლიერად შეუწყობს ხელს მთლიანი და სრულყოფილი კინოსახის შექმნას. მაგრამ იდეალურ შემთხვევასთან იშვიათად გვაქვს საქმე" (9, 49-50). გურამ გვერდწითელის შეფასების კრიტერიუმს თუ უკამათო დებულებად მივიჩნევთ, "ჯილდო" ამ კრიტერიუმების შესატყვისი ფილმი არ აღმოჩნდება. გიორგი შენგელაიას კინონოველა სინთეზური ხელოვნების იმგვარ ნიმუშად გვევლინება, სადაც ყველა კომპონენტი თანაბრად არ ზემოქმედებს მაყურებელზე. ამ სინთეზურობაში ფილმს სწორედ ის დააკლდა, რამაც ასე შეძრა "ალავერდობაში" - ემოცია, რომელსაც რეჟისორის სადებიუტო ფილმი მაყურებელში ბადებდა.

გიორგი შენგელაიას მოღვაწეობა, მისი უაღრესად ღრმა და საინტერესო ფილმები ქართული კინოს საუკეთესო ნიმუშების რიცხვს მიეკუთვნება.

რეჟისორის შემოქმედება თანაბრად იმსახურებს როგორც სპეციალისტების, ასევე მაყურებლის ყურადღებას. ცნობილი მხატვარი ზურაბ ნიჟარაძე ამგვარ შეფასებას აძლევს გიორგი შენგელაიას შემოქმედებას: "ხშირად მიფიქრია - რა განგვაწყობს ესოდენ კეთილად გიორგის ფილმების მიმართ? უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, თვით მათი ღირსება; მშობლიური, ბუნებრივია ის გარემო, სადაც მისი გმირები ასევე ბუნებრივად მოქმედებენ. ყოველ საგანს, თითქოსდა წვრილმან, მრავლის მიმანიშნებელ დეტალებს რომელთა გარეშეც კინემატოგრაფი წარმოუდგენელია, აქ ზუსტად აქვს მიჩნეული თავისი ადგილი, ყველაფერი დინჯად არის მოფიქრებული, აწონილ-დაწონილი. როდესაც ნიჭს, ცოდნას, მონდომებას, ოსტატობას, დახვეწილ გემოვნებას თანდაყოლილი შინაგანი კეთილშობილებაც ერწყმის, ნაყოფი ყოველთვის სასურველია და ყოველივე ამას გიორგი შენგელაიას მიერ სახელოვნად გავლილი გზა ადსტურებს". (29, 44). ცნობილი მხატვრის სიტყვები უფრო ცნობილი რეჟისორის მთელი შემოქმედების შეფასებაა. არაერთი წარმატებული ფილმის რეჟისორის შემოქმედების ანალიზი ცხადყოფს, რომ მისი ფილმები სხვადასხვა მხატვრული ღირებულებისაა. მაგრამ ყოველი ფილმი უცილობლად შეიცავს იმგვარ ელმენტებს, რომლებიც მთელი შემოქმედებითი პროცესის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. თუ კონკრეტულად ესა თუ ის ფილმი არ მიეკუთვნება იმგვარ მაღალმხატვრულ ხელოვნების ნიმუშთა რიცხვს, როგორიც "ალავერდობა" ან "ფიროსმანია", ის შეიძლება რეჟისორის შემოქმედებითი გამარჯვებისკენ მიმავალ გზაზე ერთგვარ შინაგან მზადებადაც მივიჩნიოთ.

მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯილდო" პერსონაჟის სინდისის ქეჯნით გამოწვეულ ემოციებზე მოგვითხრობს. მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის გმირს, სალდათ გიორგი ჯიხაძეს დემონსტრაციაზე წინააღმდეგობის გაწევის დროს მუშა შემოაკვდება. ჯარისკაცი ჯილდოდ ოქროს თუმნიანს იღებს. გიორგის ცოდვა არ ასვენებს. ის მოკლულის დედასთან მიდის და ცოდვას ინანიებს, ცდილობს დაარწმუნოს მომხდარის შემთხვევითობაში და საკუთარ უდანაშაულობაში. "ზიარებას გეფიცები, ჩემი ბრალი არ იყო, აბა ეხლა შენა თქვი, ჩემი ბრალი იყო თუ არა?" (50, 118). უნებლიე მკვლელი დანაშაულის გამოსყიდვის მიზნით ცდილობს თავისი ჯილდო, ოქროს თუმნიანი დაუტოვოს გამწარებულ დედას. იგი წყევლა-კრულვით აგდებს სალდათს. გიორგი კარებთან მოუგდებს თუმნიანს, ჯარისკაცის ფარაჯას გაიხდის და სოფელში მიდის, იმ ადგილს გაეცლება, სადაც ის მკვლელად იქცა. მოთხრობა სრულად არის

აგებული პერსონაჟის ფსიქოლოგიური განცდების, სინდისის ქეჯნისგან განთავისუფლებისკენ სწრაფვაზე, რომელიც უშედეგო მცდელობის შემდგომ პერსონაჟის მიერ ცხოვრების სრულად შეცვლით, უფრო ზუსტად კი სოფელში წასვლით, საკუთარ საწყისებთან დაბრუნებით მთავრდება. მიხეილ ჯავახიშვილის, ფსიქოლოგიური პროზის დიდოსტატის მიერ პერსონაჟის შინაგან განცდებზე და მისი ფსიქიკის რადიკალურ ცვალებადობაზე აგებული მოთხრობის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაცია უპირატესად გმირის შინგანი რყევების პროეცირებაზე უნდა ყოფილიყო აგებული. გიორგი შენგელაიას ფილმის მთავარი როლის შემსრულებელი, ბონდო გოგინავა, რომელიც ცდილობს პერსონაჟის ემოციური მდგომარეობის ასახვას ეკრანზე, მაყურებელში ვერ აღძრავს იმ ემოციას, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟის მსგავსად, განწმენდისკენ მისწრაფებული, მაყურებელსაც კათარზამდე მიიყვანდა. მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებები შინაგან ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებს მოკლებულია, ემოციები კი, რომელთა გადმოცემასაც ესწრაფვის აქტიორი, უტრირებული. ფილმში დაღუპული დედის როლს სესილია თაყაიშვილი ასრულებს, შესანიშნავი მსახიობი, რომელიც ხანმოკლე ეპიზოდში უდიდეს ადამიანურ ტრაგედიას თამაშობს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ თვით სესილია თაყაიშვილის მონაწილეობით შექმნილი ფრაგმენტიც კი არ აღმოჩნდა იმ რანგის, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის ეპიზოდის სიმძაფრეს სრულად გადმოსცემდა.

ფილმის მხატვარია ალექსანდრე მაკაროვი. მოქმედება ძველი თბილისის აივნების ფონზე მიმდინარეობს. ეპიზოდში მკვლელიც და მოკლულის დედაც უძრავად დგანან. სტატიური პერსონაჟები სტატიური კადრის ფონზე ცივ, გაუცხოებულ გარემოში. ავტორები თითქოს ტრაგედიისგან გაშეშებულებს წარმოგვიდგენენ პერსონაჟებს. მსახიობებზე უფრო მეტ განცდას მაყურებელში სცენის მხატვრული გადაწყვეტა იწვევს: შუქ-ჩრდილების ვარირებაზე აგებული შავ-თეთრი, მკაცრი გარემო, სადაც ადამიანები დაუცველად გრძნობენ თავს. მხატვრისა და ოპერატორის მიერ შექმნილი ვიზუალური ფონი თითქოს მხატვრული ხარისხით ერთგვარად აღემატებოდა, ჯაბნიდა მსახიობთა გადმოცემულ ემოციას, ამ ქალაქში ორივე პერსონაჟი სრულიად გაუცხოებული იყო. “ჯილდო” უაღრესად მნიშვნელოვანი ექსპერიმენტი აღმოჩნდა მხატვრული ძიებების თვალსაზრისით, რომელმაც შემდგომში მნიშვნელოვნად განაპირობა გიორგი შენგელაიას მხატვრული სამყაროს ფორმირება. ფილმის ოპერატორია

იგორ ამსიისკი, ალექსანდრე მაკაროვს, ფილმის მხატვარს სულ ორი ფილმი აქვს მხატვრულად გაფორმებული, “ჯილდო” და ნელი ნენოვასა და გენო წულაიას სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი “დრო იწურება განთიადისას” (1965 წელი). ოპერატორი იგორ ამსიისკი მრავალი ცნობილი ქართული ფილმის დამდგმელი ოპერატორია და წამყვან ოპერატორადაც მოიაზრება მეოცე საუკუნის ქართულ კინემატოგრაფში. რაც შეეხება კომპოზიტორ ფელიქს გლონტის ზედმეტად დრამატიზირებულ მუსიკას, კინომცოდნე ოლიკო ჟღენტი ამგვარ შეფასებას აძლევს ფილმის აუდიო და ვიზუალურ კომპონენტებს:

“გამოსახულებასთან შედარებით ზედმეტი ფუნქცია დაეკისრა დრამატულ მუსიკას (კომპ. ფ.გლონტი), რომელიც ვერ მიესადაგა ეკრანულ ატმოსფეროს, გახმოვანების, ილუსტრირების შთაბეჭდილება შექმნა. ამგვარად ჩაიხშო ფილმის საინტერესო სახვითი გადაწყვეტა, მისი ემოციური გამომსახველობითობა, გმირის სახე, მოქმედება მკვეთრად იზოლირებული, განდგომილია კომპოზიციისგან. “ჯილდოში” დროებით შეწყდა ფილმ “ალავერდობიდან” დაწყებული გზა, როცა მიღწეული იყო არქიტექტურის, საერთო ატმოსფეროსა და პერსონაჟის სულიერი ტაძრისკენ სწრაფვა და უმიზნო, უაზროდ მოფუსფუსე ხალხის ყოფაზე ამაღლება. მაგრამ “ჯილდოში” მინიშნებულია ის მოტივები, რაც შემდგომ “ფიროსმანში” ჰპოვებს გაგრძელებას. ესაა ნოველაში არსებული ადამიანის უზომო სევდა, დედისეული წიაღისკენ სწრაფვა, როცა ცოცხალი არსება მიუსაფარი, უმწეოა ქალაქის უცხო ყოფაში, “ჯილდოში” გამოიკვეთა ძველი თბილისის მეტად ორიგინალური სახე, შეიძლება ითქვას 20-იანი წლების კინემატოგრაფის შემდგომ პირველად ვიხილეთ ძველი ქალაქი ისეთი, სადაც შემოქმედის სუბიექტური ხედვა იგრძნობა. თითქოს ცრემლიანი თვალითაა დანახული, მსუბუქი ნისლივით შესუდრული, ვიწრო მიკიბულ-მოკიბული ქუჩები, მბჟუტავი ფარნით განათებული. ქვაფენილით მოკირწყლული აღმართები და ორნამენტებიანი აივნები. ჩვენს თვალწინ გაცოცხლდა მხატვარ ე.ახვლედიანის ძველი თბილისის პეიზაჟები, ეზოებითა და ხის რიკულებიან აივნებს შორის გაბმული თეთრეულით, ხალიჩებით” (33, 38). ალექსანდრე მაკაროვის ნამუშევრის მხატვრულ ხარისხი მხოლოდ ძველი თბილისის პეიზაჟების ხატოვანებით არ შემოიფარგლება. ასევე ხატოვანია გიორგის მოგონებების ამსახველი სოფლის პეიზაჟები: ბანზე მოთამაშე ბავშვი, ქალი კოკით და სხვა სოფლის კადრები წაფენით იცვლება. შავ–თეთრი გრაფიკული კადრების რიტმული მონაცვლეობა

იდილიის განწყობას ბადებს. მოგვიანებით სოფლის იდილია სოფლისვე კადრებში ირღვევა: აყვავებულ მდელოს უმოწყალოდ ცელავენ: კვალში ჩამდგარი სამი ნამგლებით შეიარაღებული კაცი უმოწყალოდ ანადგურებს გზაზე ყოველივე მშვენიერს. კადრში ცელით მოსული სიკვდილის ასოციაცია ჩნდება. საერთო ხედზე, ცაზე, ღრუბლები ავისმომასწავლებლად მოძრაობენ. მხატვარი, რეჟისორი და ოპერატორი კადრის კომპოზიციით ქმნიან სოფლის იდილიის ნგრევის სურათს. "ჯილდოს" სოფლის პეიზაჟებში, ისევე როგორც თბილისის კადრებში, გიორგი შენგელაიას "ფიროსმანის" ესკიზები მოინიშნება. ფილმის ყოფითი კადრები, ყოველი ეპიზოდი მხატვარის მიერ გადაწყვეტილია როგორც კონკრეტული განწყობის ამსახველი გარემო, რომელიც მთავარი გმირის შინაგან მდგომარეობას უფრო მეტად გამოხატავს, ვიდრე მსახიობთა ანსამბლი. რეჟისორი და მხატვარი ფილმის დასაწყისიდანვე ქმნიან იმგვარ სურათს, რომელიც თავისთავად მშფოთვარების, უკიდურესი დაძაბულობის შემცველია. რაკურსით გადაღებულ მუშების ერთი მიმართულებით სწრაფვას, გაურკვეველი მიზნისკენ სირბილს ეკრანზე ექსპრესიულობა შემოაქვს. მოძრავ მატარებელზე მდგარი მუშის ფიგურა კიდევ უფრო ამძაფრებს ეპიზოდს. მუშების მსხვილი ხედების მონაცვლეობის ტემპო-რიტმი მოკლე სამონტაჟო კადრებით მიიღწევა. მუშების გრიმი, ერთმაგვარი სახეები, სადაც მხოლოდ პროტესტი იკითხება. ყოფითი ეპიზოდში - ჯარისკაცულ ყაზარმაში მხატვარი ორსართულიანი საწოლების მწკრივს ქმნის. კადრში თეთრის დომინირებს–კედლები, ზეწრები, პისახოცები... ჯარისკაცების ფიგურათა კონტურები თეთრ ფონზე იკვეთება.

ამრიგად, მხატვარი ყოველი ეპიზოდის შესატყვის საინტერესო ვიზუალურ გადაწყვეტას ქმნის: ძველი თბილისის ეგზოტიკური ექსტერიერების შესაბამისად ეპოქა სრულად იგრძნობა ალექსანდრე მაკაროვის შექმნილ ფილმის ინტერიერებში. ამ მხრივ გამორჩეულია დუქნის ეპიზოდი. გალიაში ჩიტი ზის - მარტივი მეტაფორა, რომელიც სრულად გადმოსცემს ჩახუთულ დუქანში მოხვედრილი გიორგის სულიერ მდგომარეობას. დუქანში სხვადასხვა ჯურის ადამიანები ტრიალებენ. მხატვრის შექმნილი კოსტიუმები მრავალგვარია და ხალხის სიჭრელის გამომხატველი. განსაკუთრებული აქცენტი თავსაბურავებზე კეთდება- სხვადასხვაგვარი ქუდები, კეპი, შლიაპა, ყაბალახები... პერსონაჟების გრიმში ნაციონალური დეტალი-ულვაში დომინირებს. ალექსანდრე მაკაროვი ტიპიურობის მხატვრისეულ სახეს ქმნის

ეკრანზე. ყაზარმული ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებში სალდათების ფარაჯები, ჩექმები და ქუდები ერთსახოვან მასად აქცევს არმიას. ჯარისკაცებისა და მუშების ჯგუფური პორტრეტები გააზრებულია როგორც ორი ერთგვაროვანი მასის ვიზუალური დაპირისპირება.

ამრიგად, მხატვარ ალექსანდრე მაკაროვის, რეჟისორისა და ოპერატორის თანაშემოქმედება ფილმში მნიშვნელოვან ვიზუალურ ექსპერიმენტად იქცა, რომელიც ერთგვარი ესკიზი გახდა შემდგომში გიორგი შენგელაიას შესანიშნავი ფილმის, "ფიროსმანისთვის." "ჯილდო" მოხეილ ჯავახიშვილის პროზის კინოს ენაზე ტრანსფორმაციის მნიშველოვანი ნიმუშია. კინონოველის უპირველესი ღირსება მისი ვიზუალური გადაწყვეტაა- მწერლის პროზა ეკრანულ სიბრტყეზე კინემატოგრაფიულ მხატვრულ სამყაროდ იქნა წარმოსახული. ჯავახიშვილის პროზა, განსხვავებულ ხელოვნების ნიმუშად ტრანსფორმირებული, ხელოვნების ამ დარგისთვის, კინემატოგრაფისთვის ორგანული ხერხებით გადმოიცა. მიუხედავად იმ ნაკლოვანებებისა, რაც ფილმშია, "ჯილდო" აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვანი ეტაპია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ 1964 წელს კინოალმანახში გაერთიანებულმა ნოველებმა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის არა მხოლოდ კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას დაუდო საფუძველი. ქართული პროზის კლასიკოსის თხზულებათა წარმატებულ აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევა "მიხას" და "ჯილდოს" გადაღებით იწყება. მეოცე საუკუნის კინოში, ტელევიზიასა და თეატრში მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის უაღრესად მნიშვნელოვანი ნიმუშები შეიქმნა. ამ კინონოველებით დაირღვა სავალალო ტრადიცია- ჯავახიშვილის პროზის დამახინჯებულად გადატანისა აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. "მიხა" და "ჯილდო" პირველი ფილმებია, რომლებშიც მწერლის სული, მისი ეროვნული მსოფლმხედველობა იქნა შენარჩუნებული. ორივე რეჟისორის -მერაბ კოკოჩაშვილისა და გიორგი შენგელაიას მიერ მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობები ინტერპრეტირებული მოთხრობები იმგვარი ფილმებია, რომლებიც პროზას კინოსთვის ორგანული ენით გადმოსცემენ. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მერაბ კოკოჩაშვილის "მიხა" მხატვრული ღირებულებით პროზის ტოლფას ფილმად განიხილება.

ამრიგად, "მიხა" და "ჯილდო", რომლებიც მეოცე საუკუნის დასაწყისის კლასიკურ პროზას სამოციან წლებში, სრულიად ახლებური

კინემატოგრაფიული ხედვით წარმოგვიდგენდნენ, უდაო მაგალითია იმისა, რომ აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში ყველაზე თანადროული გამომსახველობითი საშუალებებით შესაძლებელია მარადიულ ღირებულებების შემცველი პროზის ტრანსფორმაცია.

თავი IV

„კვაჭი კვაჭანტირაძის" 70-იანი წლების ინტერპრეტაცია

გასული საუკუნის 70-იანი წლები და შემდგომი ოცწლიანი პერიოდი ქართული აუდიოვიზუალური ხელოვნების აყვავების ხანადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე ამ პერიოდს შემდეგნაირად ახასიათებს: „70-იანი წლები აგრძელებს მიღწეულს, აკრისტალებს ფორმებს, ეძებს ახალ საშუალებებს, ფართო სოციალურ-პოლიტიკურ პლატფორმას. მოდის ახალი ნაკადები მსახიობთა, რეჟისორთა, სცენოგრაფისტთა, დრამატურგთა. სრულიად ახლებურ წაკითხვას პოულობს კლასიკა, იწყება 70-იანი წლების დიდი თეატრალური ცხოვრება " (22, 477).

70-იან წლებში დაწყებულ დიდ თეატრალურ ცხოვრებასთან ერთად ტელეხელოვნების განვითარებაც იწყება. ქართულ სატელევიზიო სივრცეშიც, კერძოდ სატელევიზიო ფილმების სტუდიასა და სატელევიზიო თეატრში ჩნდება უაღრესად მნიშვნელოვანი დადგმები, რომლებიც მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიციითა და ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებით გამოირჩევა.

ამ პერიოდის აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში ავტორთა პოზიცია უპირატესად სათქმელის ალეგორიული ფორმით გადმოცემის, მეტაფორული აზროვნების და ნიშან-სიმბოლოთა ცვალებადობით გამოიხატება: 70-იანი წლების საქართველო საბჭოთა სოციალისტურ რესპუბლიკად წოდებული კოლონიაა, მოაზროვნე რეჟისორების უმთავრესი სატკივარიც და სათქმელიც კოლონიური რეჟიმისგან განთავისუფლება, მიზანი კი საზოგადოების გამოფხიზლებაა. თეატრისა და კინოს აუდიტორია იმჟამინდელი საზოგადოების დიდ ნაწილს წარმოადგენდა – განათლების კრიტერიუმად ისიც მოიაზრებოდა, თუ რამდენად იყო გათვითცნობიერებული პიროვნება თეატრალურ და კინოპროცესებში. აუდიტორია ისეთივე პრობლემებით ცხოვრობდა, როგორითაც საქართველოს ხელოვანება – თუმცა, უძრაობის

პერიოდის საზოგადოება უპირატესად სწორედ ფილმის ან სპექტაკლის მნიშვნელოვანი სათქმელის ფონზე თუ დაფიქრდებოდა ამ პრობლემებზე. 70-იანი წლების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელსაც კლასიკოსი მწერლის ნაწარმოების ინტერპრეტაციით ამართლებდნენ: დაზგურ ფერწერასა თუ გრაფიკულ ნამუშევრებში ასახული მხატვრის მსოფლმხედველობაც და სტილისტიკაც ყველასთვის თვალნათლივ იკითხებოდა. ცხადია, ეს გარემოება ზღუდავდა ცენზურის წნეხის ქვეშ მყოფ სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლებს, რომელთაც ავალდებულებდნენ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებით ეხელმძღვანელათ თავიანთ შემოქმედებაში. საგამოფენო დარბაზებში ძირითადად სქელ ფეხებზე მყარად მდგარი კოლმეურნე ქალებისა და მუშების პორტრეტები იფინებოდა. პრიორიტეტი რეალისტურ მანერაში შესრულებულ ინდუსტრიულ პეიზაჟებსაც ენიჭებოდა. მხატვრები, რომელთა შემოქმედებაც სოციალისტური რეალიზმის ჩარჩოში ვერ თავსდებოდა, თავშესაფარს სცენოგრაფიაში პოულობდნენ. სასცენო სივრცის კოლოფი სცენოგრაფისთვის დიდი და მრავალპლასტიანი გარემო იყო, სადაც სხვადასხვა თანამედროვე მიმდინარეობის სტილში შექმნილი დეკორაციითაც კი შეიძლებოდა სამოქმედო არეალის წარმოსახვა. მხატვარს, ერთი მხრივ, თვითგამოხატვის საშუალება ეძლეოდა და, მეორე მხრივ, სპექტაკლის მაყურებელი მხატვრის შემოქმედების თანაზიარი ხდებოდა. ეს ვითარება იზიდავდა ნიჭიერ მხატვრებს თეატრში. მეორე მხრივ, სათეატრო ხელოვნებაც უცილობლად მდიდრდებოდა ნიჭიერი მხატვრების შემოქმედებითი და თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებებით. თეატრალებისა და მხატვრების სინთეზში მარადიული ღირებულებების შემცველი კლასიკური ლიტერატურა მეოცე საუკუნის დასასრულის შესატყვის ინტერპრეტაციაში ახალ სიცოცხლეს იწყებდა და ზნეობრივი მუდმივების ფონზე მხატვრული ფორმის სიახლითაც იპყრობდა მაყურებელს.

სოციალისტური კულტურის მესვეურებს კინოსა და თეატრისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდათ - საკავშირო აუდიოვიზუალური ხელოვნება იდეოლოგიის ნაწილად მოიაზრებოდა - იმ პერიოდის ხელმძღვანელობისთვის იდეალური აუდიოვიზუალური ხელოვნების ნიმუში კომუნიზმის დამკვიდრებისთვის დადგმული წარმოდგენა იყო. ხელოვნების ნიმუშის იდეურ გამართულობას მთავლიტი – ოფიციალური ცენზორი კურირებდა.

მეოცე საუკუნის თეატრსა და კინემატოგრაფში მრავლად იდგმებოდა კლასიკოსთა ნაწარმოებები. ავტორთა მოქალაქეობრივი პოზიცია, რომელიც სპექტაკლებსა თუ ფილმებში გამოსჭვიოდა, უპირატესად უკვე აღიარებული და მრავალგზის ცენზურაგავლილი კლასიკის იგავურ- მეტაფორული ფორმით დადგმაში ისახებოდა. ეს გარემოება, ერთი მხრივ, მთავლიტისა და სხვა ნომენკლატურის მიერ აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში ასახული პრობლემის „ვერშემჩნევას“, თანამედროვეობასთან კავშირის არქონად და სპექტაკლისა თუ ფილმის ავტორთა პოზიციის კლასიკოსი მწერლის პოზიციის „წაკითხვად“ საღდებოდა. ცენზურა, ხშირ შემთხვევაში, „ვერ ავლებდა“ პარალელებს უარყოფით კლასიკურ პერსონაჟებსა და თანადროულ ნომენკლატურას შორის. ამის შემჩნევა და შემდგომ გახმაურება უხერხულ მდგომარეობაშიც ჩააყენებდა ცენზორს. სირაქლემის პოზიციაში ყოფნა, ხშირ შემთხვევაში, მომგებიანიც იყო. ამ მიზეზთა გამოც 70-იან წლებში სათეატრო და კინოხელოვნების განვითარებისთვის ხელსაყრელი ვითარება შეიქმნა. საბჭოთა კავშირის თეატრებსა და კინემატოგრაფში აქტიურად იკრძალებოდა თავისუფალი აზრის გამოხატვის მცდელობები. საქართველოში შედარებით თავისუფალი ხელოვნების აყვავებამ დემოკრატის ავტორიტეტი შეუქმნა იმჟამინდელ პარტიულ ხელისუფალს. სახელოვნო წრეებში გაჩნდა საშუალება, რომ დადგმულიყო კლასიკოსთა ნაწარმოებები, იმგვარი ინტერპრეტაციით, სადაც თანადროულობის მტკივნეული პრობლემები იქნებოდა გამოხატული. მარადიული პრობლემების შემცველი მიხეილ ჯავახიშვილის თხზულებები ერთ-ერთი პირველი აღმოჩნდა, რომელიც ხელოვანებს უმნიშვნელოვანესი სათქმელის გამოხატვის საშუალებას აძლევდა. “კვაჭი კვაჭანტირაძე” სცენაზე დასადგმელად იდეალური რომანი აღმოჩნდა. სცენაზე წარმოსახული და მორალის პრიზმაში გარდატეხილი სპექტაკლის ზეამოცანა მაღალი რანგის პროზითა და მისი შესატყვისი მხატვრული საშუალებებით გადმოიცემოდა. ამავე დროს სპექტაკლი ავანტიურისტული რომანისთვის დამახასიათებელი დამაინტრიგებელი სიუჟეტითაც მიიზიდავდა მაყურებელს. მიხეილ ჯავახიშვილის მკვლევარი მანანა კვაჭანტირაძე კვაჭი კვაჭანტირაძეს განიხილავს როგორც ტრიქსტერს, მსოფლიო ლიტერატურისა და მითოლოგიის ერთ-ერთ ყველაზე არქაულ პერსონაჟს. “როგორც ყველა არქეტიპული სახე, განვითარების ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში ტრიქსტერიც სახეცვლილებას განიცდის. ეს ცვლილებები განსაკუთრებით საგრძნობია

ტრიქსტერის ლიტერატურული სახეების განვითარების ჭრილში, დაწყებული კარნავალური კულტურის ტრადიციითა და დასავლური პიკარესკული რომანით - XX საუკუნის მოდერნისტული რომანით დამთავრებული. კვაჭის თავგადასავლებიც ქართული ვარიაციაა იმ მრავალრიცხოვანი ავანტურებისა, რომლებსაც მკითხველი მსოფლიო ლიტერატურის ორიათასწლოვანი ისტორიიდან და ხალხური - მათშორის ქართული-ზეპირსიტყვიერებიდან იცნობს" (19, 41).

1974 წელს თბილისის ორ აკადემიურ თეატრში ორი არქეტიპი ცოცხლდება.

22 თებერვალს რუსთაველის თეატრმა ახალი სპექტაკლი წარმოადგინა: რობერტ სტურუას დადგმული „ყვარყვარე" – პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის თავისუფალი ინტერპრეტაცია. ეს სპექტაკლი ახალი თეატრალური ესთეტიკის დამკვიდრების დასაწყისი გახდა. საქართველოს თეატრალურ აზროვნებაში დამკვიდრებას იწყებს პოლიტიკური თეატრის მოდელი. სათეატრო აზროვნება საზოგადოების უმნიშვნელოვანესი პრობლემის პირობითი ფორმით გადმოცემის ახალ ნიშან-სისტემას სთავაზობს მაყურებელს. ქართული სცენა ახალი ფორმით იტვირთებს ტრიბუნის ფუნქციას.

2 ნოემბერს მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის სცენაზე პრემიერა გაიმართა: მიხეილ ჯავახიშვილი, „კვაჭი კვაჭანტირაძე", პიესა სამ მოქმედებად, ინსცენირებული კოტე მახარაძის მიერ – გვამცნობდა თეატრის აფიშა. სპექტაკლი დადგა დიმიტრი ალექსიძემ – იგი ამ პერიოდისთვის აღიარებული რეჟისორი, საქართველოსა და უკრაინის სახალხო არტისტი გახლდათ. თანადამდგმელი რეჟისორი ნუგზარ გაჩავა იყო.

1974 წელს თბილისში, მტკვრის გაღმა-გამოღმა ყვარყვარე და კვაჭი სცენურ ცხოვრებას იწყებენ. პოლიტიკურ ასპარეზზე ორივე პერსონაჟის ცხოვრებისეული პრინციპების გამტარებელი ადეპტის კარიერაა დაწყებული. რა იყო ეს? დამთხვევა? თუ დიდი ხელოვანების სცენაზე განხორციელებული წინასწარმეტყველური გაფრთხილება?

მიხეილ ჯავახიშვილმა „კვაჭი კვაჭანტირაძე", თავისი პირველი რომანი, 1924 წელს დაწერა. ამ რომანით ჯავახიშვილი თხუთმეტწლიანი პაუზის შემდეგ დაუბრუნდა მწერლობას. მთავარ გმირს, კვაჭის, რეალური პროტოტიპები ჰყავდა. ერთ-ერთ მათგანს, ვინმე მეგრელიშვილს, თავად მწერლის მოტყუება და მისი ფულის თაღლითურად მითვისებაც მოუხერხებია. რომანის მოქმედ

პირებად გამოყვანილნი არიან საუკუნის დასაწყისის რეალური ისტორიული პირებიც. რომანის ერთ-ერთ ეპიზოდს საფუძვლად დაედო შემთხვევა თავად ჯავახიშვილის ბიოგრაფიიდან, როდესაც იგი, ჟანდარმერიის მიერ ურჩთა სიაში შეყვანილი, სხვისი პასპორტით გადადიოდა საზღვარზე (60, 108-109).

„კვაჭი კვაჭანტირაძე" დიდი მოცულობის რომანია – 1960 წლის გამოცემაში 412 გვერდია. ავანტიურისტული რომანის ჟანრის ნაწარმოების ეპიზოდები უაღრესად ქმედითია. სიუჟეტი ძალზე სხარტადვითარდება. რომანში მეტად საინტერესო პერსონაჟთა გალერეაა შექმნილი – ყველა ეს ნიშან-თვისებები რომანს აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში განსახორციელებელ შესანიშნავ ლიტერატურულ პირველწყაროდ აქცევს. დავით კასრაძესთან საუბარში მიხეილ ჯავახიშვილი თავის პერსონაჟზე აღნიშნავდა, „კვაჭი" იმდენად პოპულარული გახდა, რომ „კვაჭობა", „გაკვაჭება" უკვე გაქნილი ადამიანის სახელად გადაიქცა" (60, 156). თავად მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის ბოლოს წინა თავში არის ერთი ეპიზოდი: "იმ დედაბერმა კვაჭი კარგად გაშინჯა, გამოსცადა და ერთხელ უთხრა: – ქალაქში ძალიან ბევრი უშვილო ქალია. ქმრები ჰყავთ, მაგრამ... გესმით? ესმის კვაჭის, როგორ არ ესმის! კვაჭმა უნდა უშვილო ცოლ-ქმარს უშველოს განა! კეთილი და პატიოსანი, ფასი? – მოვრიგდებით. ოღონდ არასოდეს არ უნდა აჰხადოთ მუშტარს ნიღაბი. კეთილი, კვაჭი ამ პირობასაც მიიღებს. მიიღო და ასრულებს კიდევაც, პირნათლად ასრულებს და დღითი-დღე სცხოვრობს" (53, 409). ეს ეპიზოდი არასოდეს დაუდგამთ „კვაჭი კვაჭანტირაძის" მიხედვით შექმნილ არც ერთ სპექტაკლში. ასევე არც ერთ გასცენიურებულ ვერსიაში არ წარმოუდგენიათ რომანის ფინალური ეპიზოდი, კვაჭობის სრული დეგრადაცია, როდესაც კვაჭი ლიზა-ხანუმის ქმრის სტატუსით ცხოვრობს მის საროსკიპოში და, ფაქტობრივად, თავად ყიდის სხეულს. მაგრამ კოტე მახარაძის გასცენიურებული ვერსია, ისევე როგორც ყველა სხვა ვერსია, რომელთაც წინამდებარე ნაშრომში განვიხილავთ, უცილობლად შეიცავს ჯავახიშვილის გამაფრთხილებელი, წინასწარმეტყველური პასაჟის კონცეფციას – კვაჭის შთამომავალი პატარა კვაჭების გამრავლებისა და კვაჭობის, როგორც მოვლენის, განმეორებადობის მოტივს. მიხეილ ჯავახიშვილის დროსაც და შემდგომაც საზოგადოება ცდილობს, არ მოახდინოს ამ პერსონაჟთან საკუთარი წევრების იდენტიფიკაცია. აი, რას წერდა მიხეილ ჯავახიშვილი უბის წიგნაკში: „მეუბნებიან, ჩვენ კვაჭები აღარ გვყავს. ეს მართალია, რადგან უდაბნოში

კვაჭს რა უნდა! სამაგიეროდ თუმნიანი კვაჭიკო ათიათასობით მოიპოვება. დიდი კვაჭები სულ სხვა ბანაკში უნდა ვეძებოთ (პოლიტკვაჭები)“ (51, 177-178).

მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენა იმთავითვე გახდა როგორც მაყურებლის, ასევე კრიტიკოსების აღიარების ობიექტი. მაყურებელი დარბაზს წლების განმავლობაში ავსებდა, პრესაშიც მრავალი რეცენზია დაიბეჭდა. საგულისხმოა, რომ ზოგიერთ სტატიაში კვაჭობის მხილებას „მავნე გადმონაშთების წინააღმდეგ ბრძოლის“ სტატუსით განიხილავდნენ. „მავნე გადმონაშთებად“ 70-იანი წლების პრესა პარტიული ხელისუფლების რეპრესირებულ პიროვნებებს ნათლავდა. შესაძლოა, რომ მაშინდელ ავტორებს მართლაც სჯეროდათ „ნათელი კომუნისტური იდეალებისთვის“ მებრძოლი ცეკას მდივნის უმწიკვლოება. პოლიტკვაჭების განჭვრეტა და მხილება თანადროულ კრიტიკოსებს, ფაქტობრივად, არ ძალუძდათ.

ინსცენირების ავტორი მსახიობი კოტე მახარაძე გახლდათ. თეატრალები კოტე მახარაძეს იცნობდნენ როგორც უაღრესად განათლებულ, ინტელექტუალურ პიროვნებას. ის ყოველთვის მოიხსენიებოდა მცირერიცხოვან მოაზროვნე მსახიობთა შორის. კოტე მახარაძის გვიანდელი შემოქმედება „ერთი მსახიობის თეატრში“, ლიტერატურული მასალის სასცენო ტექსტად ქცევა და მისი მაყურებლამდე მიტანა ყოველთვის მწერლის სამყაროში ღრმად ჩახედული შემოქმედის ნაღვაწი იყო. კოტე მახარაძის საავტორო თეატრის სათავეები მის შედარებით ადრეულ შემოქმედებაში, კერძოდ, მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის გასცენურებაშიც უნდა ვეძებოთ.

მიხეილ ჯავახიშვილის ვრცელი რომანის სცენაზე სრულად გადატანა სამმოქმედებიან სპექტაკლში შეუძლებელი იყო. „რომანის ინსცენირება აუცილებლად იწვევს ნაწარმოებიდან რაღაცის ამოგდებას, ეპიზოდების კომბინირებული სახით წარმოდგენას, ეპოქისთვის დამახასიათებელი მოვლენების გასიმბოლოებას ან გამეტაფორებას, დროისა და სივრცის მინიმუმამდე შეკუმშვას და ამიტომ რომანი კი არ უნდა ვაჩვენოთ ან წავუკითხოთ მაყურებელს, არამედ ლიტერატურული ნაწარმოების განზოგადებული სახეები და განზოგადებული ყოფა უნდა დავუმორჩილოთ თეატრალური ყოფისა და თეატრალური პერსონაჟებისთვის დამახასიათებელ პირობითობას. რომანის ინსცენირება მოითხოვს მოქმედებისა და ტექსტის მონტაჟს, მაგრამ თეატრს თავისი სასცენო მეტყველების საშუალებებიც გააჩნია და ამ სამი ელემენტის ორგანულად შერწყმა უაღრესად მნიშვნელოვანია

სპექტაკლის მაღალმხატვრულ ნაწარმოებად გადაქცევისათვის“ (26, 55). ამგვარად აფასებდა კრიტიკოსი გივი მაღულარია მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში რომანის გასცენიურების სპეციფიკას. ამ პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭებოდა დადგმის მხატვრულ გაფორმებას. ძნელია არ დაეთანხმო კრიტიკოსს. ვრცელი რომანის ინტერპრეტაცია უცილობლად გამოიწვევდა ცვლილებებს. კოტე მახარაძემ სქელტანიანი რომანი იმგვარად გაასცენიურა, რომ სრულად შეინარჩუნა მწერლისეული სათქმელი, რომანის სულისკვეთება. კოტე მახარაძის სასცენო ვერსიაში იკვეთებოდა ის გარემოება, რომ ინსცენირებაში შერჩეული იყო აქტიორული სახის შექმნისთვის მომგებიანი ავანტიურისტული რომანის საკვანძო ეპიზოდები. სასცენო ვარიანტიდან ამოღებული იყო თავები, რომელთა განხორციელებაც შეუძლებელი იქნებოდა სცენათა მასობრიობის გამოც: ომი, რევოლუცია და ა.შ. შედეგად პერსონაჟთა რიცხვი მნიშვნელოვნად შემცირდა. ხშირად რამდენიმე პერსონაჟი ერთ სახეში იყო გაერთიანებული. სპექტაკლის ეპიზოდები კვაჭის სამოქმედო ასპარეზს წარმოსახავდა და ინტრიგითა და მოულოდნელი სვლებით კვაჭის სახის შექმნისა და მისი მხილებისთვისაც მაქსიმალურ ინფორმაციას აწვდიდა მაყურებელს. ამავე დროს ინსცენირების ამოცანად, ფაქტობრივად, მხოლოდ კვაჭის მხილება იქცა და არა იმ დროის და ვითარებისა, რომელმაც კვაჭი შვა. დროისა და ვითარების ცვალებადობა კვაჭების მიერ სიტუაციის მორგებას იწვევს. ხშირ შემთხვევაში, თავად კვაჭები ქმნიან ვითარებას, რომელიც კონკრეტულ დროში ხდება განხორციელებადი. ვინც თავად დიმიტრი ალექსიძეს იცნობდა, უცილობლად მიაკუთვნებდა მას ქართველ ხელოვანთა იმ მცირე რიცხვს, რომელნიც თავიანთ გარშემო საოცრად ლაღ და ფეიერვერკულ გარემოს უბრალო ყოფით სიტუაციაშიც კი ქმნიდნენ. მიხეილ ჯავახიშვილის მძაფრსიუჟეტიანი რომანი სწორედ ის მასალა აღმოჩნდა, რომელიც რეჟისორის ფანტაზიასა და მისი აზროვნების სტილს სრულად შეესაბამებოდა. ჯავახიშვილის პროზის შესატყვისი, რეჟისორების და მსახიობთა ერთობლივი, დინამიკური ქმედითი პარტიტურა სამეულის – ოლეგ ქოჩაკიძის, იგორ ჩიკვაიძისა და ალექსანდრე სლოვინსკის სცენოგრაფიაში უნდა გათამაშებულიყო.

მარჯანიშვილელთა სპექტაკლი საკმაოდ უცნაურად, მორგში იწყებოდა. საიდანაც ხდებოდა გარდაცვლილთა გამოხმობა. მორგის, მკვდართა სამყოფელის სიმბოლიკა თავშივე ამჟღავნებდა სპექტაკლის ავტორთა

კონცეფციას: ამგვარი საზოგადოების ზნეობრივი განაჩენი თავიდანვე იქნა გაცხადებული. გორგოლაჭებიან საკაცეებზე ზეწარგადაფარებულნი იწვნენ კვაჭი და მისი მეგობრები. ეს უცნაური რეანიმაცია სათავგადასავლო რომანისთვის ატიპური უვერტიურით იმთავითვე სიმბოლოდ წარმოსახავდა ავტორთა სათქმელს: ეს პერსონაჟები, მათივე საქმეთა გამო, სიცოცხლეშივე იქცნენ გვამებად. ცოდვილი სულების გამოხმობით იწყებოდა მისტიკური ეპიზოდი. და მაინც, რომანის ჟანრის შესაბამისად, ჩახლართულ ინტრიგებში, ავანტიურისტული ეპიზოდების ფეიერვერკში იქმნებოდა უაღრესად ლაღი, მაღალი ტემპორიტმის ფეიერვერკული სანახაობა.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ავტორები-ოლეგ ქოჩაკიძე, იგორ ჩიკვაიძე და ალექსანდრე სლოვინსკი, ე.წ. "სამეული" განსხვავებული ხედვით სასცენო სივრცის მხატვრულ გადაწყვეტას რეჟისორულ ჩანაფიქრს უკავშირებდა. მხატვრების მიერ სასცენო სივრცეში განლაგებული დეკორაცია მთლიანობაში სადა და კონკრეტული იყო, რომელიც იმავდროულად მთელი სპექტაკლის მანძილზე, მოქმედების ადგილის ცვალებადობის მრავალგვარობის მიუხედავად მუდმივად ინარჩუნებდა ეროვნულ ხასიათს. კონსტრუქცია მთლიანად ავსებდა სასცენო სივრცეს და მოქმედების მსვლელობის დროს უცვლელი იყო. მოქმედების მსვლელობის დროს ხდებოდა მნიშვნელოვანი საგნების გათამაშება. მოქმედების ადგილის განზოგადებამ, შეიძლება ითქვას პირობითობამ წარმოშვა აუცილებლობა, რომ მხატვრებს ისეთი მატერიალური სამყარო შეექმნათ, სადაც მხატვრული მეტაფორებში, უბრალო ბუტაფორიითაც კი (სხვადასხვა სახით, მაგალითად საგნები, რომლებიც ვითარების შესაბამისად სხვადასხვა დატვირთვას იძენდნენ) სპექტაკლის კომპოზიციური და პლასტიკური გადაწყვეტა განეხორციელებიათ. მხატვრებს ასეთი მიგნების ორგანულობას ლიტერატურული მასალა განაპირობებდა. მხატვრების მიერ მოძებნილი გაფორმების არჩევანი მთლიან კომპოზიციას კრავდა და მისი განმსაზღვრელი იყო.

ჯავახიშვილის რომანის ინტერპრეტაცია სცენაზე მხატვრებისგან უცილობლად ითხოვდა გარემოს, რომელიც უამრავ ეპიზოდს საერთო ვიზუალურ-კონცეპტუალური ნიშნით გაამთლიანებდა. ამგვარ ნიშნად მათთვის სპექტაკლში ფული იქცა, გაფორმების კომპოზიციის ძირითადი ბირთვი – უამრავი ასიგნაცია, რომელნიც შპალერებად იყო გაკრული ქართული ტაძრის მრავალკუთხოვან შიდა კედლებზე. დეკორაციაში სპექტაკლის სათქმელი

იკითხებოდა – ფულის კერპად ქცევა მამონას თაყვანისმცემლების სალოცავად აქცევდა მართლმადიდებლური ტაძრის შიდა სივრცეს.

მარჯანიშვილის თეატრის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლი იყო: მოქალაქეობრივი პოზიციით, აქტიორული სახეებით, მუსიკალური გაფორმებით... თანადროული კრიტიკოსები სპექტაკლის ღირსებებთან ერთად კრიტიკულ შენიშვნებსაც გამოთქვამდნენ. მაგრამ ყველა რეცენზიაში მუსირებდა საერთო მოსაზრება: სპექტაკლი უდავოდ გამოირჩეოდა რეჟისორებისა და მხატვრების, თანააზროვნების იმ ხარისხით, რასაც შემოქმედებითი ტანდემიც შეიძლება ეწოდოს. სპექტაკლის მიზანსცენები “სამეულის” მიერ შექმნილი დეკორატიული სათამაშო-ქმედითი საგნებით იქმნებოდა.

ყოველი დეტალი, რომელნიც სასცენო სივრცეში იყო გამოყენებული, მრავალგზის იყო გათამაშებული სხვადასხვა ვითარებაში და ლიტერატურული ტექსტის ვიზუალური წაკითხვად და გათამაშებად გარდაიქმნებოდა.

დეკორაციის ძირითადი ქმედითი ნაწილი, რომელიც მრავალგვარ ტრანსფორმაციას განიცდიდა სპექტაკლის მსვლელობის დროს, გორგოლაჭებიანი საკაცეები იყო. სწორედ ამ საკაცეებიდან ხდებოდა კვაჭისა და მისი ამფსონების „მკვდრეთით აღდგომა“. საკაცეზე დაასვენებდნენ კვაჭის მორიგ მსხვერპლს. რომანისეული ვერა სიდოროვა ინსცენირებაში სოფიო შივაძით იყო შეცვლილი. გრძელი საკაცეები რესტორნის მაგიდებად გადაიქცეოდა, სადაც კვაჭი თავაშვებულ ქეიფს აწყობდა. იგივე საკაცეები ბანკის ჯიხურებად გარდაიქმნებოდა. საგორავებელზე იყო მოთავსებული სამფეხა შტატივზე დამაგრებული კინოკამერაც – ბანკის გაძარცვა კინოგადაღების იმიტირებით ხდებოდა. უაღრესად სხარტი და დინამიური სცენის ისედაც მაღალ ტემპორიტმს გორგოლაჭებიანი საგნების მოძრაობაც ამძაფრებდა. ერთ-ერთ ეპიზოდში ცისფერი ახალუხით მოსილი კვაჭის საკაციდან პორტალზე დათვის ტყავი ეშვებოდა. ამ დრაპირებით საკაცე ბუნაგის ნაწილად აღიქმებოდა და მისი პატრონის ქმედებების აქცენტირების ფუნქციასაც ითავსებდა.

სპექტაკლის ეპიზოდები გამომგონებლობით გამოირჩეოდა. ოღონდ ნამდვილად ჭირდა იმის გარჩევა, თუ ვისი შეთხზული იყო ესა თუ ის სცენა – მხატვრებისა თუ რეჟისორების. ავანსცენისკენ მიმართული უბრალო დასაკეცი კიბის თავი გემის ქიმის ასოციაციას იწვევდა. იმავე აღმართულ კიბეზე

იერარქიის მიხედვით განლაგდებოდნენ ცილინდრიანი კვაჭი და ყელზე ბაფთაშებმული მონოკლიანი ბანდის წევრები. კიბე ამ ეპიზოდში კვაჭისა და ბანდის წევრების მიერ დაპყრობილი ეიფელის კოშკის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. უკიდურესი პირობითობით გათამაშებული ბუტაფორია მოქმედების გეოგრაფიულ არეალს წარმოსახავდა. ბუტაფორიული საგნები – მანეკენების ტორსები იქცნენ დიდგვაროვან კარისკაცებად ნიკოლოზ მეორის კარზე. შეპუდრულპარიკიანი ცერემონმაისტერი ასახელებდა სამეფო კარის წარჩინებულის ვინაობას და სცენაზე მუნდირით ან დიდგვაროვანი ქალის კაბით შემოსილი ტორსი შემოჰქონდათ. მუნდირებზე ორდენები და ბაფთიანი ჯვრები იყო მიმაგრებული. ისინი მუნდირის პატრონი მანეკენის დამსახურებებს აღნიშნავდნენ. უხელფეხო მანეკენების ფონზე მოსიარულე გვამებად აღიქმებოდნენ სიასამურის ბეწვის დარად მოხატული ქსოვილისგან შექმნილი მოსასხამებით შემოსილი მეფე-დედოფალი. უსიცოცხლო სამეფო კარი – ეს ეპიზოდი ამგვარად იკითხებოდა.

ხელოვნებათმცოდნე თეა ურუშაძე აღნიშვავს: “სასცენო სივრცის ბოლომდე განთავისუფლებამ, მოქმედების ადგილის განზოგადებამ, პირობითობამ, წარმოშვა აუცილებლობა, მხატვარს ისეთი მატერიალური სამყარო შეექმნა, სადაც მხატვრული მეტაფორა (სხვადასხვა სახით, მაგალითად ერთი საგანი, “თოჯინა-საგანი”, “თოჯინა-პერსონაჟი”) სპექტაკლის კომპოზიციურ და პლასტიკურ გადაწყვეტას განახორციელებდა. ასეთ მიგნებას დრამატურგიული მასალა ყოველთვის აძლევდა საშუალებას. სწორი არჩევანი გაფორმების მთლიან კომპოზიციას კრავდა და იყო მისი განმსაზღვრელი (37, 415). სპექტაკლისეული მანეკენები სწორედ ამგვარ ფუნქციას ითავსებდნენ.

მანეკენებთან საპირისპიროდ სცენაზე ლუვრის ექსპონატები გაცოცხლდნენ – მსახიობი ქალები ჩარჩოში მენატურეებსა და პორტრეტებს განასახიერებდნენ. ექსპონატები დამთვალიერებლებს – კვაჭისა და მის მეგობრებს უცინოდნენ, თითქოს ეპრანჭებოდნენ კიდეც. მუმიფიცირებული სამეფო კარის საპირისპიროდ ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშები მარადიული სიცოცხლით დააჯილდოვეს სპექტაკლის ავტორებმა.

ყოველი მიზანსცენა, რომელსაც სპექტაკლში გაითამაშებდნენ, წარმოდგენის საერთო კონცეფციის ვიზუალურ წარმოსახვას ემსახურებოდა: გარდაცვლილად გამოცხადებული მამის, სილიბისტროს მაღლა აწეული კუბოდან ასიგნაციები ცვიოდა. ერთი შეხედვით ფოკუსის ტიპის ეფექტზე

გათვლილი სცენა ავტორთა სათქმელს გამოკვეთდა: მამონას მსახურები სიკვდილსაც ფულად აქცევდნენ.

უაღრესად ორიგინალურად იყო გადაწყვეტილი კვაჭის მიერ რუსულ „ტროიკაში" შებმული თანამეინახეების მხიარული ყიჟინით პეტერბურგში შეჭრა. „ტროიკა" სცენაზე მსახიობებით იქმნებოდა და თამაშდებოდა, მაგრამ სცენაზე აზრობრივად დატვირთული ვიზუალური კომპოზიცია თამაშდებოდა.

„ნაწარმოების აზრი მის სცენურ განსხეულებაში ზუსტად არის ამოტივტივებული და შინაგანად დასრულებული". ამგვარ შეფასებას აძლევდა მწერალი და კრიტიკოსი გიორგი ხუხაშვილი მარჯანიშვილელთა წარმოდგენას.

დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლში ერთმანეთში აღრეული იყო პაროდია, გროტესკი, ბუფონადა, საცირკო ელემენტებიც კი. და მაინც, მარჯანიშვილის თეატრის „კვაჭი კვაჭანტირაძე", მიხეილ ჯავახიშვილის დარად, ერის ჭირისუფლის დადგმული სპექტაკლი გახლდათ, სპექტაკლი, სადაც სატკივარი სხვადასხვა ჟანრის ელემენტებით შექმნილი მთლიანობით იკვრებოდა. სპექტაკლის ფინალში ბოლშევიკების შემოსვლით დაგრეხილ-დაშლილი კვაჭი და მისი ამხანაგები ისევ საკაცეებზე წვებოდნენ და ზეწრებს იფარებდნენ... მათი მორიგი რეანიმაცია დროის შესატყვისად იქნებოდა მოსალოდნელი. მიხეილ ჯავახიშვილის „კვაჭი კვაჭანტირაძე" უდიდესი იუმორითა და ავანტიურისტული რომანის ჟანრის ადეკვატური სტილისტიკით ხასიათდება. უაღრესად მსუბუქი თხრობის ფორმით მწერალს თანადროული საზოგადოების დიდი სატკივარი მოჰქონდა. სპექტაკლის ავტორთა ინტერპრეტაცია ერთდროულად მწერლის სათქმელის ერთგულებას, მის მაყურებლამდე მოტანასა და ამავდროულად მის მხატვრულ ტრანსფორმაციას აერთიანებდა. რეჟისორებისა და მხატვრების თანაშემოქმედებით შექმნილ სპექტაკლში ეს კონცეფცია ერთგვარად პლაკატური ფორმითაც მიეწოდებოდა მაყურებელს, რაც უფრო ნათლად ვლინდებოდა მოქმედი პირების, კოსტიუმებსა თუ გრიმში ასახულ უტრირებულ დეტალებში. ტულუზ-ლოტრეკის აფიშებზე დახატული ადამიანებივით, მათი ჭეშმარიტი არსი იკითხებოდა.

კვაჭი კვაჭანტირაძის კოსტიუმები ყოველ ეპიზოდში იცვლებოდა და პერსონაჟის სიტუაციის შესატყვისი დეტალებით იტვირთებოდა. გიმნაზისტის კეპი თეთრმა ჩოხა-ახალუხმა შეცვალა. ბანკის გაძარცვის ეპიზოდში განგსტერის შავ ტყავის კოსტიუმში, რუპორით ხელში, ფილმის გადაღების იმიტაციას გაითამაშებდა კოტე მახარაძის კვაჭი. მსახიობს საოცრად

ელეგანტურად ჰქონდა მორგებული გრიმიც და კოსტიუმიც. წვრილი ულვაში და ორი ლოკონი შუბლზე, ყელზე ბაფთა... წარმატებული პროვინციელი ავანტიურისტის ხიბლი მსახიობის გრიმითა და კოსტიუმებითაც იქმნებოდა. კოტე მახარაძის კვაჭის მაღალ შეფასებას აძლევდნენ აღიარებული რუსი კრიტიკოსებიც – ცენტრის აზრს ხომ მაშინ გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა. ნატალია საცი წერდა: „იგი ყველაფერში საინტერესოა – სიტყვებში, მოძრაობაში, პაუზებში. ძუნწია, მაგრამ გამომხატველია მახარაძის მიმიკა, იგი საოცრად პლასტიკურია. მაგრამ მისი უმთავრესი ძალაა თავისი გმირის მანერებით მოჯადოება და, ამავე დროს, დაუნდობელი გამოაშკარავება“ (35, 46).

კვაჭის თანამოსაქმეებს ზურგებზე სახელები ეწერათ. ის კი არა და ჭიპის (შოთა გაბელაია) მკლავებზე ორი სიტყვაც ეწერა: დუდუკი და ქალები. ჭიპის ცხოვრებისეული კრედო ამ ორ სიტყვაში მჟღავნდებოდა. სპექტაკლში ჭიპი კვაჭის ამალის ყველაზე გაქნილ წევრად იქცა. წარმოდგენაში კვაჭის მეგობრები ერთგვარად შემცირებული მასშტაბის კვაჭებად მოიაზრებოდნენ. რომანში კვაჭის პავლოვი ძარცვავს, ინსცენირებაში კი ჭიპი ჭიპინტურაძე. ნიჭიერად შესრულებული შოთა გაბელაიას ჭიპი ჭიპინტურაძე სამეულის ინტერპრეტაციით შექმნილი კოსტიუმის წყალობითაც ყველაზე ნათლად გამოხატულ და პაროდირებულ კვაჭის მცირე ანალოგად იქცა. სწორედ თავის ანალოგს სპექტაკლში დაუნდობლად ახრჩობდა კარატეს ილეთებით აგონიაში მყოფი კვაჭი. კვაჭის მრავალეროვნული ბანდის წევრების სამოსში ეთნოგრაფიული ელემენტები აისახებოდა: ჯალილას (ვახტანგ თანდილაშვილი) ჭრელი ატლასის თავსაბურავი და ასეთივე ჭრელი ხალათი და პერანგი და სედრაქას (გივი ციცქიშვილი) სომხური სამოსელი. მხატვრები კოსტიუმების შექმნის პროცესში თბილისში მცხოვრები სხვადასხვა ერების წარმომადგენლების ეთნოგრაფიულ ელემენტებს იყენებდნენ და ამით სპექტაკლის კოლორიტსა და დინამიკას აძლიერებდნენ. ამავე დროს იკვეთებოდა ავტორთა კონცეფცია- სხვადასხვა ჯურის ავანტიურისტები საერთო პრინციპით მოქმედებდნენ, სამოსელის ეროვნული დეტალები პერსონაჟების არსს ვერ ცვლიდა.

“სამეულის” მიერ შექმნილი სპექტაკლის კოსტიუმები რამდენიმე ჯგუფად შეიძლება განვიხილოთ- ისინი სხვადასხვაგვარი კონცეფციით იყო შექმნილი: ერთი მხრივ, კვაჭის ოჯახის წევრების ჩოხიანი სილიბისტროს (ტარიელ საყვარელიძე), ყაბალხიანი ხუხუს (დავით ქუთათელაძე) თავწაკრული პუპის

(ნათელა მიქელაძე) და ა.შ. ეროვნული ტანსაცმელი იცვლებოდა XX საუკუნის დასაწყისის ევროპული მოდელებით სოფიოს, სოროკინისა თუ ვოლკოვას გარდერობში. ეს კოსტიუმები იმ ეპოქის მოდელებს ეხმიანებოდა და ამასთან ერთად პერსონაჟის ხასიათის აქცენტირებას ახდენდა. სპექტაკლის კოსტიუმების შექმნისას მხატვრები ერთგვარად ისტორიზმის პრინციპსაც იცავდნენ და მოქმედებიდან გამომდინარე სასცენო სივრცეში განლაგებულ დეკორაციული სისტემის ხაზოვან კონსტრუქციას და ფერადოვან გამას უქვემდებარებდნენ.

მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში შემონახული ეპიზოდური როლებისთვის შექმნილი ესკიზები: ლურჯმუნდირიანი პოლიციის ინსპექტორი, ყელსახვევიანი სტუდენტი და ა.შ. ისევე საინტერესოა, როგორც მთავარი გმირების კოსტიუმები. ერთგვარად პაროდირებულად წარმოსახეს მხატვრებმა რებეკა იდელსონი. ღრმა დეკოლტე, ორი წყება მაქმანი, მრავლად ასხმული ჯაჭვები და გრძელი საყურეები: ეს დეტალები რებეკას ფრივოლური ცხოვრების გამოხატვის მხოლოდ დამატებაა. ძირითადი დეტალები კაბაზე მრავალგზის აღბეჭდილი ხელებია. თითქოს კაბას ყველა იმ მამაკაცის ანაბეჭდი შემორჩა, ვინც კი ოდესმე მასთან წოლილა. ინსცენირებაში რებეკასთან დაკავშირებულმა ეპიზოდებმა ტრანსფორმაცია განიცადეს: ოდესელ ებრაელ რებეკას (ლია პიტავა) კვაჭი ქუთაისში, ვოლკოვის ქვრივის ბინაში ხვდება. რებეკა ჩაანაცვლებს კვაჭის ულამაზეს ქართველ საყვარელს, ელენეს. სწორედ რებეკას გადაულოცავს სპექტაკლში კვაჭი გრიშკა რასპუტინს.

თენგიზ არჩვაძის რასპუტინი სპექტაკლის ერთ-ერთი გამორჩეული სახე იყო. რასპუტინის იერსახე უაღრესად მკვეთრი მონასმებით შეიქმნა: თმებგაბურძგნული, ანაფორით მოსილი ბერი სიბნელიდან ამოდიოდა და სამეულის შექმნილ კოსტიუმში უცნაურად ახოვანიც კი ჩანდა. რასპუტინი სპექტაკლში ეპიზოდური როლი იყო. ისტორიულად ცნობილი ოდიოზური პიროვნებაც რომ არ ყოფილიყო, მაინც ყველაზე მეტად სწორედ ეს სახე წაიკითხებოდა სპექტაკლში ფუნდამენტური ღირებულებების დევალვაციის სიმბოლოდ.

"სამეულის" მხატვრობაში ვლინდება პერსონაჟების მიმართ დამოკიდებულების არა მარტო ვიზუალური, არამედ ფსიქოლოგიური ასპექტი. სცენოგრაფები პერსონაჟების ირონიზებასაც ახდენდნენ. კვაჭის ჰარამხანის ყველაზე საოცნებო და ძნელადმიღწეული ლედი ჰარვეის (მედეა ჯაფარიძე) უზარმაზარ ქუდს,   რომელსაც გემის ფორმა ჰქონდა, კომიკური ელფერი

შემოჰქონდა. ინსცენირებაში ლედი ჰარვეი რომანისეულ მადამ ლაპოშს ენაცვლებოდა. უზარმაზარი ყვავილების კალათა ლედი ჰარვეის ბუდუარად გადაიქცეოდა. მედეა ჯაფარიძეს ბრჭყვიალა კაბაზე სარტყელად ინგლისის დროშა ჰქონდა შემორტყმული... მედეა ჯაფარიძე პერსონაჟს ნაზი, რომანტიული შტრიხებით წარმოსახავდა. მხატვრების შექმნილ უტრირებულ, გროტესკულ დეტალებს ირონიზაციის გამოც გაუცხოების ეფექტი შემოჰქონდათ წარმოდგენაში.

ამრიგად, სამეულის სცენოგრაფია მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის სამაყურებლო წარმატებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა. კარნავალური, სიცოცხლით სავსე წარმოდგენის ვიზუალური ხიბლის ავტორები უპირველესად მხატვრები იყვნენ. თუ მათ მიერ შექმნილი დეკორაცია სადა და ადვილად აღსაქმელი იყო, თითოეული პერსონაჟის ჩაცმულობის მრავალრიცხოვანი ცვალებადობა სცენოგრაფებს საშუალებას აძლევდა ყოველ ახალ ეპიზოდში მოქმედი პირის არსის გახსნა სახასიათო დეტალებით გაეძლიერებიათ.

მარჯანიშვილელთა წარმოდგენა ერთი რამითაც ჰგავდა რომანს - ის იმჟამინდელი საზოგადოებაში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მაყურებელი, რომელსაც შესაძლოა რომანი არც კი ჰქონდა წაკითხული, უკვე სპექტაკლის ხილვის შემდეგ ახდენდა კვაჭის ხელმეორედ გახალხურებას.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ 70-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრში დადგმული „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ პირველი წარმატებული სპექტაკლი გახდა, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის მიხედვით შეიქმნა. კვაჭი კვაჭანტირაძის“ ინტერპრეტაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში რომანის დაწერიდან ნახევარი საუკუნის შემდეგ განხორციელდა.. მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორებისა და მხატვრების მიერ ლიტერატურული ტექსტის ვიზუალური წაკითხვა და მსახიობთა თამაშსა და მუსიკალურ პარტიტურაშიც (კომპოზიტორი ვახტანგ კუხიანიძე) რომანის სასცენო აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად განსხეულება მოხდა. ეს სპექტაკლი ქართულ თეატრში პროზის ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშთა შორისაა. ნაშრომის წინა თავში განხილული აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციები მიხეილ ჯავახიშვილის ნოველების ეკრანიზაციები იყო. ორი კინონოველა, რომელთაგან ერთ-ერთი, “მიხა” ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინოს უმნიშვნელოვანეს ფილმად განიხილება, სათავეს უდებს მიხეილ ჯავახიშვილის აუდიოვიზუალურ

ხელოვნებაში წარმატებული განხორციელების ტრადიციას. მაგრამ კინონოველების ავტორთა პერსონაჟები, მწერლის ნოველების შესაბამისად რიგითი ადამიანების პრობლემებს წარმოსახავდნენ. მარჯანიშვილის თეატრის "კვაჭი კვაჭანტირაძე", რომელიც ერთი შეხედვით გასართობი წარმოდგენების კატეგორიასაც მიეკუთვნებოდა, ამავე დროს მიხეილ ჯავახიშვილის მოქალაქეობრივი პოზიციის თანხვედრი იყო. მწერლისეული კონცეფცია სასცენო ხელოვნების შესატყვის, აუდიოვიზუალურ ტექსტად იქნა წარმოსახული. სპექტაკლში შეიქმნა ტრიქსტერის უაღრესად მნიშვნელოვანი სახე, რომელიც კვაჭობის არსს წარმოსახავდა და კიდევ ერთხელ აფრთხილებდა საზოგადოებას ამგვარი პერსონაჟების მოსალოდნელი რეანიმაციის საფრთხის შესახებ. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნამუშევარია მის ავტორთა შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. გამომგონებლობით და მხატვრული ფანტაზიით სავსე სანახაობამ მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ახლებური აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა წარმოაჩინა. XX საუკუნის დასასრულის თეატრში ჯავახიშვილის პროზის არაერთი ახლებური და სრულიად ორიგინალური ვერსია განხორციელდა. ჯავახიშვილის პროზის აუდიოვიზუალურ სასცენო ნაწარმოებად ქცევის ტენდენციას სწორედ მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენამ ჩაუყარა საფუძველი.

თავი V

"ქალის ტვირთის" თეატრალური ინტერპრეტაციის საკითხისათვის

მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების სათეატრო რეპერტუარში ინსცენირებებმა განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. დიდი თეატრალური ცხოვრება, როგორც ამას თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე უწოდებს, იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ ამ პერიოდში ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში გაჩნდა ახალი ტენდენციები და ახალი გამომსახველობითი ფორმები (22, 477) ახალ სტილისტიკას უპირატესად ახალი სახელები - ინდივიდუალური, ორიგინალური ხედვის შემოქმედები ამკვიდრებდნენ. პროზის გაფორმების შემთხვევაში სცენოგრაფები ცდილობდნენ იმგვარი ერთიანი პლასტიკური გარემო შეექმნათ სცენაზე, რომ მაქსიმალურად ყოფილიყო გადმოცემული მოთხრობის თუ

რომანის არსი, ადექვატურად გადმოეცათ ლიტერატურული პირველწყაროში წარმოსახული მწერლისეული სამყარო. მეორეს მხრივ, კი სცენოგრაფების შემოქმედებითი ძიებების პროცესი თანადროულ გამომსახველობით ფორმებთან შესატყვისობას და მხატვრის შემოქმედებითი კონცეფციის გამოხატვას მოიცავდა.

70-იანი წლების დიდი თეატრალური ცხოვრების უპირველესი წარმმართველი შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური დრამატული თეატრი იყო. უნიჭიერესი რეჟისორები- რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე ერთდროულად მოღვაწეობდნენ საქართველოს უპირველეს თეატრში და თავად ქმნიდნენ სათეატრო ცხოვრების ლიდერის, რუსთაველის თეატრის რეპერტუარის ყველაზე მნიშვნელოვან დადგმებს. რუსთაველის თეტრის შემოქმედებითი სტილი ორი, თანაბრად მძლავრი მიმართულებით ვითარდებოდა: ერთის მხრივ რობერტ სტურუას სანახაობრივ - ბალაგანური ელემენტებით გაჯერებული და ამავე დროს უაღრესად ღრმა და თამამი პოლიტიკური სპექტაკლები და მეორეს მხრივ, თემურ ჩხეიძის ფსიქოლოგიური და ამავე დროს ახალი სათეატრო ფორმების შემცველი წარმოდგენები. ქართული თეატრებში ყოველთვის იდგმება ინსცენირებები. ცხადია, ამ გარემოების უმთავრესი მიზეზი ორიგინალური ქართული დრამატურგიის ნაკლებობასთან ერთად, ქართული პროზის მაღალი მხატვრული რანგია. რუსთაველის თეატრის საუკეთესო დადგმათა შორის უცილობლად მოიხსენიება დავით კლდიაშვილის "სამანიშვილის დედინაცვალი", რომელიც ქართული პროზის ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშია. ეს სპექტაკლი თემურ ჩხეიძის და რობერტ სტურუას ერთობლივი დადგმა იყო, წარმოდგენა, რომელიც ერთგვარი სინთეზი იყო ორი დიდი რეჟისორის შემოქმედებითი სტილისტიკის: თემურ ჩხეიძის ფსიქოლოგიური თეატრისა და რობერტ სტურუას სრულიად ახლებური ფორმის ძიებისა. თავის დროზე რუსთაველის თეატრის "სამანიშვილის დედინაცვალს" უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. ქართული პროზის წარმატებულმა ინტერპრეტაციამ თეატრში კიდევ უფრო გაზარდა რწმენა იმისა, რომ ქმედითი პროზა საუკეთესოდ დადგმის საშუალებას იძლევა. ცხადია, ეს გარემოებაც განაპირობებდა საერთოდ ქართული თეატრების, და კონკრეტულად რუსთაველის თეატრის და თავად თემურ ჩხეიძის მუდმივ შემოქმედებით ინტერესს ქართული პროზის ნიმუშების მიმართ. მიხეილ ჯავახიშვილის მაღალმხატვრული ფსიქოლოგიური პროზა თემურ ჩხეიძის სტილისტიკის და

შემოქმედებითი მრწამსის ადექვატური იყო. რეჟისორის დიდი ინტერესი მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების მიმართ სწორედ ამ ორი სხვადასხვა ეპოქის და დარგის წარმომადგენლის მრწამსის და სტილის თანხვედრაში უნდა ვეძიოთ. პირველად თემურ ჩხეიძემ მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებას 1976 წელს მიმართა, რუსთაველის თეატრის პირველ სარეპეტიციო დარბაზში "ქალის ტვირთის" რეპეტიციები დაინიშნა. ინსცენირების ავტორი თავად თემურ ჩხეიძე იყო. "ქალის ტვირთის" ინსცენირება უდაოდ არის ნიმუში იმისა, თუ როგორი კრძალვით ეპყრობა რეჟისორი მწერლის ტექსტს: ინსცენირება სრულად შეესატყვისება მწერლის მსოფლმხედველობას და მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის კონცეფციას. შენარჩუნებულია ყველა ძირითადი სიუჟეტური სვლა და ყველა მთავარი და მნიშვნელოვანი პერსონაჟი, რომელსაც რომანი მოიცავს, გარდა მარიამ ახატნელისა. პერსონაჟების დიალოგების გარდა შენარჩუნებულია მწერლის ტექსტი, რომელშიც პერსონაჟები ყვებიან ამბავს, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილს აქვს მოთხრობილი. ლიტერტურული თეატრისა და დრამატული წარმოდგენის ელემენტების სინთეზი ინსცენირებაში მწერლისადმი ერთგულების ნიმუში იყო და ამავე დროს აუდიოვიზუალურ ტექსტად ინტერპრეტირების საფუძველი. ერთადერთი, რაზეც უარი თქვა რეჟისორმა ინსცენირებაში, ეს არის რომანისეული მეოცე საუკუნის ცნობილი მოღვაწეების სპექტაკლის პერსონაჟებად ქცევა. ცხადია, რომანის ინსცენირება ყოველთვის გულისხმობს მის შემოკლებას და პერსონაჟთა ნაწილის ამოღებას. რეჟისორის არჩევანი გამართლებულად მეჩვენება, ვინაიდან ფილმისგან განსხვავებით, სპექტაკლში ძალზე რთულია სცენაზე ერთი გამოჩენით, ან თუნდაც ეპიზოდური როლით შექმნა იმგვარი მხატვრული სახე, იმგვარი როგორიც რომანში მოქმედ პირებად გამოყვანილ საზოგადო მოღვაწეებს ეკადრებათ. თეატრალური როლის სპეციფიკა, კინემატოგრაფიული როლისგან განსხვავებით, მოითხოვს სახის განვითარების პროცესის ჩვენებას. სცენაზე ხანმოკლე ეპიზოდში ფაქტობრივად არ ხდება პერსონაჟის თვისობრიობის სრულად წარმოჩენა. იმ შემთხვევაში, თუ კი "ქალის ტვირთის" სასცენო ვერსიაში იქნებოდნენ ილია ჭავჭავაძე, იაკობ გოგებაშვილი, აკაკი წერეთელი, ანტონ ფურცელაძე, კოტე მესხი, ნიკო ცხვედაძე, მოღვაწეები, რომლებიც ეპოქის ინტელექტის მამოძრავებელი ძალის მისიას ასრულებდნენ, ისინი სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ხანმოკლე სცენიური ეპიზოდების გამოც მხოლოდ სახე-ნიშნების ფუნქციას შეასრულებდნენ.

მიხეილ ჯავახიშვილის ტექსტისადმი იმ კრძალვის ფონზე, რომელიც ჩანს თემურ ჩხეიძის ინსცენირებაში, ეს გადაწყვეტილება გამართლებულად მიმაჩნია.

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის კვლევისას მნიშვნელოვნია შემოქმედებითი პროცესის დეტალები, რომლებიც აუდიოვიზუალურ ხელოვნებად, სპექტაკლად ქცევისას იკვეთება. “მოქმედებრივი აზრობრივი ანალიზი. მუშაობს რეჟისორ-დამდგმელი თ.ჩხეიძე” – გვამცნობს ჩანაწერი სპექტაკლის წამყვანის, ვალიკო გაბისიანის სარეპეტიციო დღიურში. (7). ვალიკო გაბისიანის სარეპეტიციო დღიური ოთხთვიან პერიოდს მოიცავს- 1976 წლის 18 სექტმბრიდან 1977 წლის 3 იანვრამდე, სპექტაკლის პრემიერამდე. სარეპეტიციო დღიური შემოქმედებითი პროცესის სურათს გვიქმნის. დღიურში არაერთგზის არის მოხსენიებული ტერმინი “ძირითადი ამოცანების დადგენა”. სარეპეტიციო პროცესი უცილობლად გულისხმობს თითოეული როლის ამოცანის დადგენას და მისი განხორციელების გზების ძიებას. სარეპეტიციო დღიურში ამ ტერმინის ყველა ეტაპზე განმეორებადობა რეჟისორისა და აქტიორთა ერთობლივი ძიების პროცესის სიღრმეზე მეტყველებს. დეკემბრის ბოლოს, როდესაც სარეპეტიციო პროცესი დეკორაციით, განათებით, კოსტიუმებითა და მუსიკის თანხლებით ტარდებოდა, რეპეტიციას დაესწრნენ თეატრის დირექტორი აკაკი ბაქრაძე და რობერტ სტურუა. გენერალურ რეპეტიციას უკვე სამხატვრო საბჭოს წევრები ესწრებოდნენ. 29 დეკემბერს სპექტაკლი სამინისტრომ ჩაიბარა- შესრულდა სპექტაკლის გამოშვების სტანდარტული მიმდინარეობა, რომელიც ბიუროკრატულ პროცედურასთან ერთად უცილობლად შეიცავდა სინთეზური ხელოვნების ნიმუშის პრემიერამდე, ანუ მაყურებლისადმი წარდგენამდე არა მხოლოდ ცენზურისა და კონტროლის მექანიზმს, არამედ იმავე ნომენკლატურის წარმომადგენლების მიერ ახლი სპექტაკლის ანალიზს. თუ იმ გარემოებასაც გავითვალისწინებთ, რომ თეატრის დირექტორი მაშინ ცნობილი საზოგადო მოღვაწე და საბჭოთა იდეოლოგიისადმი უაღრესად კრიტიკულად განწყობილი და მის წინააღმდეგ მებრძოლი აკაკი ბაქრაძე იყო, ხოლო კულტურის სამინისტროს ნომენკლატურას წარმოადგენდნენ ცნობილი ხელოვანები, თუნდაც ისეთი, როგორიც მაშინდელი კულტურის მინისტრის მოადგილე, თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე გახლდათ, სპექტაკლის ჩაბარება ხშირად არა ნომენკლატურის წნეხის, არამედ ფაქტობრივად ერთმაგვარად მოაზროვნეთა სამსახურეობრივი დიალოგისა და ანალიზის ფორმითაც ხდებოდა.

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ რუსთაველის თეატრი "ქალის ტვირთი" არ იყო არც რუსთაველის თეატრის საუკეთესო სპექტაკლი და არც თემურ ჩხეიძის საუკეთესო სპექტაკლი. თუ იმ გარემოებას გავითვალისწინებთ, რომ რუსთაველის თეატრში უკვე დადგმული იყო "ყვარყვარე", "კავკასიური ცარცის წრე", თავად თემურ ჩხეიძის "გუშინდელნი", ან თუნდაც უკვე ნახსენები "სამანიშვილის დედინაცვალი", მაშინ ნათელი გახდება თუ რა მხატვრული ხარისხი მიიჩნეოდა იმ წლებში სპექტაკლის შეფასების კრიტერიუმად. "ქალის ტვირთი" არ იყო იმ რანგის სპექტაკლი, რომელიც 70-იანი წლების დიდი თეატრალური ცხოვრების წარმმართველად მოიაზრება. და მაინც, ეს სპექტაკლი ნამდვილად არის ეტაპი მიხეილ ჯავახიშვილის ახლებური ინტერპრეტაციის შესწავლისთვის და თავად თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისთვის.

2010 წლის მაისში youtube.com-ზე ნეტგაზეთის მიერ აიტვირთა თემურ ჩხეიძის მიმართვა ახალგაზრდა თეატრალებისადმი. რეჟისორის ტექსტი ჩვეულებრივი, უფროსი კოლეგის განსჯისა და დარიგებების გარდა შეიცავს ძალზე საგულისხმო მოსაზრებებს, რომლებიც თემურ ჩხეიძის მხატვრული აზროვნების მომართებას გამოხატავს და სრულად შეესაბამება როგორც რეჟისორის მთელს შემოქმედებას, ასევე მის სპექტაკლს, "ქალის ტვირთს". პატარა მიმართვაში რეჟისორმა კიდევ ერთხელ გააჟღერა მისი დამოკიდებულება ხელოვნების ნაწარმოების და ხელოვანის მისიის შესახებ: "ნამდვილად შემიძლია ვთქვა, რომ ერთი მეათედი თუ გამომსვლია ისეთი, როგორიც მინდოდა რომ გამოსულიყო, და დამიჯერეთ ეხლა სიტყვაზე, რომ სრულებით არ ვკეკლუცობ როდესაც ამას ვლაპარაკობ. გააჩნია რა გქონდა ჩაფიქრებული. სხვამ რაც არ უნდა გითხრას, თვითონ ხომ იცი რა გინდოდა და რა გქონდა ჩაფიქრებული და რამდენად მიაღწიე იმას, რაც გინდოდა. ჯერ ეს ერთი, როცა აღწევ იმას რაც გინდოდა, კიდევ საკითხავია ეს სხვას მოეწონება თუ არა და თუ ვერ მიაღწიე იმას, მით უმეტეს შენ თვითონ ყოველთვის რაღაც გაკლია გულს... თუ ხელოვნება არ ცდილობს რომელიმე ზნეობრივ პრობლემას რაღაცნაირად შეეთამაშოს და ამისთვის არ იბრძვის, მაშინ ძალიან დიდ დღე არ უწერია. აქ ლაპარაკია მცდელობაზე" (68, http://www.youtube.com)

თემურ ჩხეიძე ამ მიმართვაში ძალზე მარტივი ენით საუბრობს, უბრალოდ და ნათლად უხსნის ახალგაზრდებს იმ სირთულეების შესახებ, რაც ხელოვანის წინაშე დგას. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი "ქალის ტვირთი"

ამ ასპექტების გათვალისწინებით უნდა განვიხილოთ. და, რაც უმთავრესია, ამ მიმართვაში კონკრეტულად არის განსაზღვრული ხელოვნების მისია - ზნეობრივი პრობლემის ჭრილიდან ამა თუ იმ ხელოვნების ნიმუშის - ამ შემთხვევაში სპექტაკლის შექმნა. სწორედ პრობლემის ზნეობრივი ასპექტი და ამ ასპექტის წარმოჩენისას მწერლისა და აუდიოვიზუალური ხელოვნების შემქმნელების პოზიციათა შესაბამისობაა უმთავრესი, რაც მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის ინტერპრეტაციის საკითხის შესწავლისთვის განმსაზღვრელია. რუსთაველის თეატრის "ქალის ტვირთის" შემთხვევაში თავშივე ხდება ორი შემოქმედის – მწერლისა და რეჟისორის პოზიციათა თანხვედრა, მარადიული ღირებულებების, მორალური ასპექტების, ზნეობრივი პრობლემების, პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური ასპექტების და ამით განპირობებული ქმედების ერთობლიობა. ეს სინთეზი კი შედეგში ერთიანდება, რომელიც ხელოვანის შექმნილი ნაწარმოების ზნეობრივ კრიტერიუმთან შესაბამისად გარდაქმნად ყალიბდება. მწერლისა და რეჟისორის კონცეფციების თანხვედრის საბოლოო შედეგი- სათეატრო წარმოდგენა მხატვრის მიერ შექმნილ ერთიან პლასტიკურ გარემოში თამაშდება. ამ თამაშის უპირველესი შემსრულებელები, მსახიობები ავტორთა კონცეფციის გამომხატველები, ტრანსფორმაციის სულიერი გამოხატულების, მაყურებლისთვის ავტორთა მსოფლმხედველობის სულიერი გადამცემები არიან. თემურ ჩხეიძე ფსიქოლოგიური თეატრის ოსტატია. პროზაული ნაწარმოების პერსონაჟები მსახიობების როლებში განსხეულდება, ამდენად რომანის გმირების ტრანსფორმაციის ანალიზი ინტერპრეტაციის პრობლემის შესწავლის განუყოფელი ნაწილია.

"სხვადასხვა ეპოქების მიჯნაზე საზოგადოების, პიროვნების არსებობისათვის საფუძველდამდები მორალურ-ეთიკური პრინციპების ნაწილობრივი დევალვირება და ახლის წარმოქმნა ბუნებრივი მოვლენაა, რომელიც თავისი არსით მტკივნეული, წინააღმდეგობრივი პროცესია. ამიტომ ე.წ. გარდამავალ პერიოდში მცხოვრები ადამიანისათვის არაიშვიათად ზნეობრივის სივრცე გაორმაგებულია" (38, http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library). გარდამავალი პერიოდების ზნეობრივი სივრცის გაორმაგება ხშირ შემთხვევაში პიროვნების ორჭოფობის საფუძველია. მწერლისა რეჟისორისაქეთევან ახატნელის შინაგანი გაორების და ზოგადად ქალის როგორც სოცილური, ზნეობრივი და ფსიქოლოგიური და მორალური ტვირთის

მატარებლის განმეორებდობის და შესაბამისად სამყაროში საყრდენსმოკლებული არსებობის იდეა თემურ ჩხეიძემ სპექტაკლის უმთავრეს თემად აქცია. სწორედ ქალის არჩევანის ძიება გახდა რეჟისორის კვლევის თემა წარმოდგენაში, რამაც წარმოდგენის ფორმა განსაზღვრა. თემურ ჩხეიძის გადაწყვეტით, სპექტაკლში ქეთევან ახატნელის როლს ორი მსახიობი ასრულებდა - პირველ მოქმედებაში –მარი ჯანაშია, ხოლო მეორე მოქმედებაში თათული დოლიძე. თეატრალებისთვის ცნობილია, რომ თემურ ჩხეიძე რეპეტიციებს მედეა ჩახავასთანაც გადიოდა. სარეპეტიციო დღიურიც ამას ადასტურებს. რეჟისორის თავდაპირველი ჩანაფიქრი წარმოდგენის საბოლოო ვერსიაში არ განხორციელდა. თავდაპირველად ქეთევანის სახეს სამ მსახიობზე უნდა გადანაწილებულიყო, მაგრამ საბოლოოდ ორი დარჩა. რაც შეეხება ერთი როლის ორ მსახიობზე გადანაწილებას, ამ გარემოებამ კრიტიკოსთა აზრის მრავალგვარობა გამოიწვია. თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუა ჟურნალ “თეატრალურ მოამბეში” გამოქვეყნებულ სტატიაში წერს: “ერთადერთი დასრულებული, გამოკვეთილი სახეა, ქეთევან ახატნელი, და აქაც, ვფიქრობთ, რეჟისორმა არსებითი ხასიათის შეცდომა დაუშვა მაშინ, როდესაც ეს ერთადერთი დასრულებული სახე ხელოვნურად “გაყო შუაზე”–ორი სხვადასხვა ქეთო გამოიყვანა ერთ სპექტაკლში. ეს რეჟისორული ხერხი, თავისთავად საკმაოდ ეფექტური, შეიძლება ითქვას არაშაბლონური – საზიანოდ იქცა მხატვრული ქსოვილის აღქმის მთლიანობისათვის და ერთგვარი ბუნდოვანება, გაურკვევლობა გააყოლა სპექტაკლს. ცხადია, რეჟისორს სურდა მოეცა ორი სავსებით განსხვავებული ხასიათი, მკვეთრად ეჩვენებინა ქეთოს გარდაქმნა, მის არსებაში მომხდარი სრული გარდატეხა. სწორედ ამიტომ დანიშნა მან ამ როლზე ორი სრულიად სხვადასხვა ინდივიდუალური მონაცემების მქონე მსახიობი–მ.ჯანაშია და თ.დოლიძე. ჩანაფიქრი საინტერესოა, მაგრამ ქეთევანის სწორედ ამ რადიკალურად საწინააღმდეგო ხასიათების დაპირისპირებამ დასვა სპექტაკლში კითხვის ნიშანი. პირველ მოქმედებაში ჩვენ ვირწმუნეთ მარინა ჯანაშიას ჰაეროვანი, ნაზი, წმინდა და ფაქიზი ბუნების ქეთევანი. მსახიობი თანმიმდევრულად, ზომიერი მხატვრული ტაქტით გვიხატავს თავისი გმირის შინაგან სამყაროში მიმდინარე სულიერ პროცესებს და აი, მომდევნო მოქმედებაში მოგვევლინება “ახალი” ქეთევანი. (თ. დოლიძე) – თვისობრივად სავსებით სხვა მხატვრულ-სცენური სახე და უეცრად ძნელი ხდება მოულოდნელი “გადართვა”; მაყურებელს კარგა ხანს, ძალაუნებურად, თვალწინ

უდგას "პირველი" ქეთო, ხოლო, როდესაც თანდათანობით შეეგუება ქეთევანის "საბოლოო ვარიანტს" – წარმოდგენაც მთავრდება." (43, 26)

როგორც ზემოთ ავღნიშნე, თემურ ჩხეიძეს თავდაპირველად ქეთოს როლი სამ შემსრულებელზე ჰქონდა გადანაწილებული, საბოლოოდ კი ორი მსახიობი თამაშობდა ამ როლს. თავად ფაქტი, ერთი როლის რამდენიმე შესრულებელზე გადანაწილებისა წარმოაჩენს რეჟისორის პოზიციას- გაუწონასწორებელ, მერყევ სოციო-კულტურულ ვითარებაში ქალის როლის, ტრადიციული და ეროვნული ღირებულებების ნგრევის და ყალბი, რევოლუციური ფასეულობებით ჩანაცვლების ეპოქაში ქალის როლის, მისი ბედისწერისა და საბოლოოდ ქალის ტვირთის გაუსაძლისობის შესახებ. რეჟისორის მიერ რამდენიმე შემსრულებელზე ერთი როლის გადანაწილება სწორედ ამგვარი დამოკიდებულების განსხეულების მცდელობაა. მწერლისა და რეჟისორის აზროვნების მიმართება ერთმაგვარია, ერთის მხრივ ანალიტიკური დამოკიდებულება-ქალის ბედზე დაფიქრება და განსჯა და მეორეს მხრივ სუსტი არსების მდგომარეობისადმი ემოციური დამოკიდებულება და თანაგრძნობა. ქალისადმი პასუხისმგებლობის განცდა მიხეილ ჯავახიშვილის არაერთ თხზულებას გასდევს. ქალის წილის მოაზრება ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებათა შეფარდებაში მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებას თვისობრივად გამოარჩევს მეოცე საუკუნის ქართულ პროზაიკოსთა შორის. "ვფიქრობთ, "ქალის ტვირთის" მთავარი გმირი ქეთევან ახატნელი თავისი შინაგანი სულიერი სტრუქტურით, პიროვნული "მეს", მსაზღვრელებით უაღრესად საინტერესო სახეა. ამ "მეს" არჩევანი განასხვავებს მას რომანის სხვა პერსონაჟებისაგან და ამთავითვე გვიჩვენებს "მეს" გადასვლას, ფერისცვალებას ძველ და ახალ ფასეულობათა სისტემებს შორის, რომელსაც რომანში გურგენიძე და ავშაროვი წარმოადგენენ" (38, http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library). სწორედ ფასეულობათა ძველ და ახალ სისტემების ცვალებადობაში გადასვლის სეხიერ გადაწყვეტად უნდა მივიჩნიოთ ორი ქეთევანის არსებობა თემურ ჩხეიძის წარმოდგენაში. როგორც იმჟამინდელი რეცენზიებიდან ირკვევა, ეს გადაწყვეტა კრიტიკული მოსაზრებების გამოთქმის საფუძველიც გამხდარა, თუმცა ეს მხატვრული ხერხი თავად რეჟისორული ძიების სიღრმეზე მეტყველებს და სპექტაკლს უდაოდ გამორჩეულს ხდის. მარი ჯანაშიას და თათული დოლიძის სახეები სრულად განსხვავებული იყო. "თეატრალური პირობითობით, ლაკონურად, გემოვნებითა და რეჟისორული

ფანტაზიითაა გადაწყვეტილი მიზანსცენა, როდესაც ახატნელების ოჯახში შემოჭრილ ზურაბ გურგენიძეს ქეთო თავის ოთახში გადამალავს. აქ თ. ჩხეიძემ ორი ქეთევანი ერთდროულად გამოიყვანა სცენაზე და, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, ეს არა თუ არ გვაღიზიანებს, არამედ ვიხიბლებით რეჟისორული ხედვისა და ჩანაფიქრის სცენურ ფორმაში მხატვრულად გამოსახვის უნარით" (43, 26). ორივე მსახიობი ერთად ეფეთება პერსონაჟს, რომელიც მიზეზია ქეთევანის გაორებისა, რომლის წინაშეც ქალი აღმოჩნდა. ზურაბ გურგენიძის როლის შემსრულებელი რ. გოგინაშვილის შექმნილი სახე არ შეიცავდა იმ სიღრმისეულ გააზრებას, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟის ფუნქციას - ქეთოს მსოფლმხედველობის შემცვლელს ეკისრებოდა. მამაკაცების როლის შემსრულებელთაგან მხოლოდ ჟანრი ლოლაშვილის ავშაროვი იყო ბოლომდე შემდგარი მხატვრული სახე. ჟანრი ლოლაშვილი, ერთის მხრივ ტიპიური ჟანდარმი, უაღრესად ფაქიზ და სენტიმენტალურ ადამიანადაც კი გარდაიქმნებოდა ქეთოსთან ურთიერთობისას. სპექტაკლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ეპიზოდად, როგორც აქტიორული, ასევე სადადგმო თვალსაზრისით, შანტანის ეპიზოდი გვევლინებოდა: როგორც უკვე აღვნიშნე, ცნობილი საზოგადო მოღვაწეები სპექტაკლში არ იყვნენ, მაგრამ წარმოდგენაში შანტანში მყოფი ქეთოს რეაქცია კოტე მესხის იქ მუშაობაზე, ნათლად გადმოგვცემდა ამ პიროვნების მნიშვნელობას ქართული საზოგადოების თვალში. მსახიობ მარინა ჯანაშიას თვალებში განცვიფრება ჩანდა, ხმაში ერთგვარი პროტესტიც ისმოდა. ეს ეპიზოდი უაღრესად სახიერად იყო გადაწყვეტილი რეჟისორისა და მხატვარ მირიან შველიძის მიერ. ვენურ სკამზე მჯდომ ქეთოს ილიკო და ავშაროვი სკამიანად იტაცებდნენ. სცენის ბრუნვის პარალელურად მამაკაცების ნაჩქარევი მოძრაობები ექსპრესიული იყო. ეპიზოდის ტემპო-რიტმი, რიტმულ მელოდიაზე შანტანში მოცეკვავე წყვილი სრულად ასახავდა რომანისეული ეპიზოდის განწყობას და ქეთოს შინაგანი დამოკიდებულებას: "–ამათ ქმრები ჰყავთ, მე კი გასათხოვარი ვარ – უნდილადღა შფოთავდა ქეთო და თან სიხარული ეპარებოდა იმის გამო, რომ ასე მოულოდნელად გაუღეს აკრძალული კარი და შანტანში ძალით შეიყვანეს, შეიყვანეს კი არა შეათრიეს, დიაღ, შეათრიეს. მართალია თან ძმა ახლავს, მაგრამ თუ გაიგო ვინმემ, ხვალვე მაინც ყბად აიგდებენ და ისეთ ღრიანცელს ასტეხენ, რომ ქუჩაში აღარ გამოესვლება.

“ეჰ, რაც არის, არის! რაკი ფეხი შემოვდგი, უნდა კიდეც ვიგემო.” გაიფიქრა მან (54, 156). მარი ჯანაშიას საშემსრულებლო პალიტრა სწორედ ამ ორი მდგომარეობის-ერთის მხრივ შიშის და სირცხვილის, და მეორეს მხრივ ცდუნების შესამამისად სიტუაციით ტკბობის, ქალური ინტერესის და კეკლუცობის გამოხატვის ცვალებადობას წარმოადგენდა. ჟანრი ლოლაშვილის ავშაროვი საოცრად ფაქიზი და სენტიმენტალურიც კი იყო შანტანის ეპიზოდში. მუხლებზე დაჩოქილი წელზე შემოხვევდა ხელს საყვარელ ქალს, მუცელზე მიადებდა თავს და მთრთოლვარე ხმით ემუდარებოდა.

სრულიად განსხვავებული ფერებით წარმოსახა ჟანრი ლოლაშვილმა, როდესაც ”საკუთარი ბედნიერების მსხვრევის მოწმე აღმოჩნდება. აქ ჟ. ლოლაშვილი მეტად რთული დილემის წინაშე დადგა – მას უნდა გაეშიშვლებინა თავისი გმირის შეურაცხყოფილი, დაკნინებული, დამცირებული თავმოყვარეობა, ადამიანური ღირსება; მთელი სისატიკით, დაუნდობლობით ეჩვენებინა ის დიდი მორალური კრახი, სრული ხელმოცარვა, რომელიც მას ცოლის ღალატმა დაატეხა თავს. ქეთევანთან პირისპირ შეხვედრის ბოლო სცენაში მსახიობი დრამატულ განცდათა კულმინაციურ წერტილს აღწევს. ავშაროვი შეძრწუნებულია თავს დამტყდარი უბედურებით, იგი დვრტვინავს, ბორგავს, არ ერიდება შეურაცხოფის უაღრესად უხეშ ფორმებსაც კი, მოღალატე ცოლს ზიზღნარევი კილოთი უბრძანებს ჩაიცვას და გამოჰყვეს, რათა საკადრისი მიუზღას. ქეთევანი მუხლმოდრეკით ევედრება შეიბრალოს და აქ, ჟ. ლოლაშვილის ავშაროვი წამით შეიცვლება, თვალები ცრემლებით ევსება, ზიზღნარევი ტონიც საოცრად თვინიერი გაუხდება და თითქმის მუდარის ტონიც საოცრად თვინიერი გაუხდება და თითქმის მუდარის კილოთი მიმართავს: “რას ჩადიხარ, გეყოფა, წამოდექი, თავს რატომ იმცირებ!” აქ ჟ.ლოლაშვილის ავშაროვი მაყურებლის თანაგრძნობას იმსახურებს. მსახიობის შესრულების უდავო ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ იგი მხოლოდ უარყოფით ფერებს როდი გამოკვეთს, არამედ თავს მოვალედ მიიჩნევს გულმოდგინედ ეძიოს უარყოფითში დადებითი მარცვლებიც” (43, 26).

ამრიგად, მარი ჯანაშიას, თათული დოლიძის და ჟანრი ლოლაშვილის შექმნილი სახეები მწერლის პერსონაჟების ღრმად გააზრების და არაერთსახოვნად განხორციელების მაგალითი იყო. მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის კვლევისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მწერლის ძირითადი სათქმელის და მთავარი გმირების ადექვატურ ხორცშესხმას,

მსახიობის პრიზმაში მწერლის სათქმელის გარდატეხას და მის საშემსრულებელო სპექტრში წარმოსახვას. პერსონაჟთა ამგვარი გააზრება და ამ აქტიორთა შესრულებით მათი წარმოსახვა ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვან ნიმუშებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

აუდიოვიზუალური ხელოვნება, კერძოდ კი სათეატრო ხელოვნება ლიტერატურისგან სრულიად განსხვავებული გამომსახველობითი საშუალებებით იქმნება. სცენიური გარემო თავისთავად პირობითობის მაღალ ხარისხს შეიცავს. პროზის სპექტაკლად წარმოსახვის შედეგში უმთავრესი პოსტულატი პირობით გარემოში რეალისტური პროზის სათქმელის და განწყობის წარმოსახვაა, რომელიც სპექტაკლის პერსონაჟებს მსახიობთა შესრულებული როლების პრიზმაში გარდატეხილს წარმოაჩენს.

ლიტერატურული ტექსტის აუდიოვიზუალურ ტექსტად გარდაქმნის პროცესში სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკიდან გამომდინარე, აქტიორთა მიერ წარმოთქმული სიტყვა ვერბალურ კომუნიკაციად გარდაიქმნება და სივრცობრივ განზომილებაში ხორციელდება. ეს სივრცე მხატვრის მიერ იქმნება და აუდიოვიზუალური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების სათეატრო ხელოვნების სცენოგრაფია სტილთა მრავალგვარობით გამოირჩევა. რუსთაველის თეატრის მაღალი რანგის რეჟისურის პარალელურად, სცენოგრაფიაში უაღრესად საინტერესო ნამუშევრები იქმნება. მირიან შველიძის, "ქალის ტვირთის" ახალგაზრდა მხატვრის შემოქმედებას უკვე საკავშირო მაღალრეიტინგული ჟურნალის, "თეატრის" წერილი ეძღვნება. სტატიის ავტორი, ნ. კაზმინა მაღალ შეფასებას აძლევს როგორც ზოგადად ქართულ თეატრალურ მხატვრობას, ასევე მირიან შველიძის შემოქმედებას. "კვლავ გამოცანად რჩება ქართულ სცენოგრაფიაში ასეთი განსხვავებული ინდივიდუალობების გაჩენა, ამოუწურავი ვარიაციები ტრადიციულ თემებზე, კომბინაციათა მრავალრიცხოვნება, მანერათა მრავალგვარობა, რომელიც ბუნებით ძალზე ახლოსაა ერთმანეთთან" (18, 89). თუ იმ გარემოებას გავითვალისწინებთ, რომ ეს ის დრო იყო, როდესაც საქართველოს საზღვრებს გარეთ ხელოვნების წარმოჩენის გზა მოსკოვზე გადიოდა, საკავშირო პრესის ამგვარი შეფასება ზოგადად ქართული სცენოგრაფიისა მსოფლიო სცენოგრაფიის პროცესებში ვიზირების ტოლფასად შეიძლება შეფასდეს. მოგეხსენებათ, ქართულ ცენზურაზე უფრო მკაცრი ყოველთვის საკავშირო ცენზურა იყო. რაც შეეხება თავად "ქალის ტვირთის"

სცენოგრაფიას, ნ.კაზმინა ამგვარად აფასებს მირიან შველიძის ნამუშევარს: "შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში მ.ჯავახიშვილის "ქალის ტვირთი", შველიძემ უკვე სხვა კანონებით გამოიყენა დიდი სცენის სივრცე: გაავსო იგი ჰაერით, ლურჯ-ცისფერი ჰორიზონტის შუქით. სივრცეში ხანგამოშვებით ჩნდება თითქმის ჩეხოვისეული ქალის სილუეტი – შლიაპა, თეთრი მაქმანებიანი ზედატანი, მკაცრი, მუქი ქვედაბოლო. ქაოტური სამყარო, ზარები, უზარმაზარ საზრუნავს იღებს თავის თავზე ეს პატარა ქალი, ცისკენ აპყრობილი ხელებით. ის საკუთარ და სხვის ბედისწერას აიკიდებს მხრებზე" (18, 91). ვფიქრობ, რუსმა ხელოვნებათმცოდნემ ზუსტად გაიაზრა და ხატოვნად აღწერა მირიან შველიძის შექმნილი სცენიური გარემო. რუსთაველის თეატრის "ქალის ტვირთის" დეკორაციის ესკიზი გამოფენილი იყო ქართველ სცენოგრაფთა გამოფენაზე, ცისფერ გალერეაში. "ჩვენ გვიპყრობს განთავისუფლებული სცენიური სივრცე, საგანთა გამიზნული განლაგება. ზოგჯერ გვიჭირს რომელიმე მეტაფორის გაშიფვრა, "ქალის ტვირთის" სივრცეში აბსურდული ლითონებისა თუ მავთულ-ძაფების დაწყვილება ხატებთან თუ კლასიკური ფერწერის ნიმუშებთან. არის რაღაც შეგნებულად ქაოტური თუ ეკლექტური ყველაფერ ამაში. ეს იწვევს მოულოდნელ განწყობას. ნერვების უჩვეულო დაძაბვას, ფსიქიკის დაძაბვას. დიახ, ყველაფერ ამაში თანამედროვეობის სულია, რთული საუკუნის დინამიკა და კონტრასტების მტკივნეული შეგრძნება– მხატვარი ჯერ გიწვევს, მერე გიმორჩილებს"(46, 5). ასე ემოციურად გადმოსცემს ესკიზიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას მწერალი და თეატრმცოდნე გიორგი ხუხაშვილი.

სასცენო სივრცე, რომელიც მირიან შველიძემ "ქალის ტვირთის" გაფორმებაში შექმნა, მწერლისა და რეჟისორის კონცეფციას მხატვრობაში წარმოსახავდა. სცენა ცარიელი იყო- არ იდგა არაფერი, გარდა რამდენიმე მსუბუქი ვენური სკამისა. საზურგეების ჭრილებში თითქოს კიდევ უფრო მეტად იკვეთებოდა სცენის სიღრმე. ცარიელ სცენაზე პერსონაჟები თითქოს სრულიად დაუცველები იყვნენ. მწერლისეული რევოლუციური კატაკლიზმები და გმირების ფსიქოლოგიური მერყეობა ცარიელ სივცეში გმირების მოძრაობას ხშირად ფარფატსაც ამსგავსებდა. პერსონაჟები რუსთაველის თეატრის უზარმაზარ სცენაზე უფრო პატარებიც ჩანდნენ, რევოლუცია მათ ბუნებრივ პროპორციებსაც კნინობითს ხდიდა თითქოს. სასცენო სივრცის ზედა ნაწილში ჩამოკიდებული იყო უზარმაზარი დეკორაციის ნაწილი – თითქოს კაცობრიობის

ყველა ქარტეხილის შემცველი ნივთები ქარს აეტაცებია და ერთ უზარმაზარ დრუბლად შეეკრა. აქ ყველაფერი ასე იყო წარმოდგენილი: რკინის გაურკვეველი ფორმის ხვეულები, ჯაჭვებსაც რომ გავდა, ქოლგა, სკამი, საყვირი და ა.შ. დეკორაციას აგვირგვინებდა მაცხოვრის გამოსახულება - ხატის თუ საეკლესიო დროშის სიმბოლიკა, რომელიც თითქოს მუდმივად მოუწოდებდა ადამიანებს განწმენდისაკენ. ცოდვილთა სამყოფელში კი დაუცველი, მერყევი ადამიანები თითქოს დაბორიალებდნენ, კი არ დადიოდნენ.

ამრიგად, მირიან შველიძის ინტრპრეტაცია სახიერად გადმოსცემდა მწერლის კონცეფციას: ინტელიგენტი პერსონაჟების სულიერი გაუწონასწორებლობის ხატს ქმნიდა და რევოლუციის ადეპტებს სამოქმედო სივრცეს უხსნიდა. ამგვარ გარემოში აქტიორთა მოძრაობები განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენდა. ყოველი მოძრავი სილუეტი აქტიორს პლასტიკური სივრცის ფაქტობრივად ერთადერთ ნაწილად ხდიდა. მხოლოდ პლანშეტზე განლაგებული რამდენიმე სკამი იყო პლასტიკური სივრცის უსულო, საგნობრივი ნაწილი, და ეს ნაწილიც, მსახიობთა მიერ მათი გამოყენების პარალელურად, მოძრაობაში მოდიოდა პლასტიკური მიზანსცენის ცვალებადობის შესაბამისად. “თ.ჩხეიძე საოცარი ეფექტურობით იყენებს სპექტაკლში ერთადერთ “დეკორაციას”-ძველბურ სკამებს. სცენაზე, მთელი მოქმედების მანძილზე, რეჟისორის განკარგულებაში მხოლოდ სკამები და, როგორ პარადოქსალურადაც არ უნდა ჟღერდეს ეს გარემოება, იგი სავსებით საკმარისი აღმოჩნდა საერთო განწყობილების გადმოსაცემად. რეჟისორის თანამზრახველად და თანაავტორად მოგვევლინა მხატვარი მირიან შველიძე, რომელმაც ჩვენი ყურადღება მიიპყრო სცენიური სივრცის ათვისების უნარით, სისადავით, კონკრეტულობით, დადგმის არსში წვდომით” (43, 26).

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში “ქალის ტვირთის” კოსტიუმის ერთადერთი ესკიზია შემორჩენილი – ქეთევან ახატნელის სამოსი. ესკიზზე წარმოსახულია მეოცე საუკუნის დასაწყისის მოდელი- ნაცრისფერი გრძელი ქვედა ბოლო და კლასიკური პიჯაკი. მუცლის ადგილზე დალიანდაგებული ნაოჭებია მიყრილი. კოსტიუმის ზედა ნაწილის, პიჯაკის შიგნიდან მაღალ საყელოიანი ბლუზა ეპოქის შესატყვის არისტოკრატულობას სძენს კოსტიუმს. პიჯაკის საყელოს შავი ზოლი დაყვება. ეს დეტალი სილუეტის ხაზგასმას უწყობს ხელს. ესკიზს აგვირგვინებს პატარა ზომის ქუდი, შაპო, როგორც მას მიხეილ ჯავახიშვილი უწოდებდა. შაპოს შავი ლენტი აქვს გარშემორტყმული.

ეს ლენტი მხრებისკენ ეშვება და ჰაეროვნებას ანიჭებს კოსტიუმის მკაცრ სილუეტს. ამრიგად, მთავარი გმირის კოსტიუმის ესკიზი მეოცე საუკუნის დასაწყისის მოდელების შესაბამისია. ამავე დროს ჩანს მხატვრის გემოვნება, დახვეწილი სილუეტი. ამასთანავე ესკიზში იგრძნობა მომავალი პერსონაჟის ხასიათი-მკაცრი, კლასიკური სტილი, საქმიანი იერიც, რომლის მორგებასაც მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟი ცდილობდა. ესკიზი, ერთის მხრივ სრულად შეესატყვისება მწერლის შექმნილი პერსონაჟის ხასიათს და მეორეს მხრივ, სცენოგრაფიის საერთო სტილისტიკის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლისთვის მირიან შველიძემ ქეთევანის გარდერობის კონცეპტუალურად გააზრებული და ესთეტიური ვარიაციები შექმნა. გოფრირებული, დალიანდაგებული, დეკოლტირებული კაბა ერთის მხრივ ქეთევანის ქალურობას წარმოაჩენდა დაბადების დღის ეპიზოდებში, და მეორეს მხრივ კონტრასტს ქმნიდა ავშაროვის სამხედრო მუნდირის მკაცრ მონახაზთან. ქეთევანის ლენტებით შემკული მომცრო ზომის შაპოები მამაკაცების კეპების და სამხედრო ქუდების ფონზე ქალის თავსაბურავებს განსაკუთრებულად სტილიზებულს და ჰაეროვანს წარმოაჩენდა. კუბოკრული პელერინა ქეთევანის გარდერობის შემადგენელი ნაწილი იყო. კუბოკრული ქსოვილის თემა სხვადასხვა პერსონაჟთა სამოსში დეტალების სახით ჩნდებოდა – რევოლუციონერებს კუბოკრული შარფები ეკეთათ, ერთ მათგანს კი კუბოკრული პიჯაკი. ქსოვილის ფაქტურების მსგავსება პერსონაჟთა სამოსში ქეთევანის შინაგანი მისწრაფების-ერთობის წევრობის პროეცირების ერთ-ერთი სახე იყო. კოსტიუმი, რომელიც ქეთევანს ემოსა მიტინგის დარბევის ეპიზოდში, სრულად იყო აგებული კონტრასტის პრინციპზე – გიპიურის პელერინა, გიპიურის მაქმანებიანი შლიაპა და იმავე ფაქტურის ქოლგა. ამგვარად რომანტიულად მოსილი პროტაგონისტი და ერთობის წევრები შეშფოთებულნი ჯგუფთებოდნენ უბედურების მოლოდინში. ქეთევანი ტყავის ქურთუკში და უხეშ, ტყავის ქრომირებული ჩექმებით მოსილი ერთობის წევრების გვერდით უცხოდ აღიქმებოდა. კოსტიუმების კონტრასტულობა ხაზგასმით გვიჩვენებდა ქეთევანის განსხვავებულობას. მსახიობის პოზა, ერთგვარად უმწეო, საყრდენგამოცლილი ქალის შეშფოთებული გამომეტყველება, თეთრი გიპიური და მაქმანები კომპლექსურად გადმოსცემდა იმ დისონანსს, რაც მცდარი არჩევანის შედეგად იყო განპირობებული.

მამაკაცების კოსტიუმები სხვადასხვა პრინციპით იყო შერჩეული. მენშევიკი ძმის, აკაკის სამოსში მუდმივად ფიგურირებდა შავი ბაფთა, რომელიც თეთრი პერანგის საყელოს ფონზე იკვეთებოდა. ეს მცირე დეტალი აკაკის, დიდი პოეტის ნათლულის სამოსში ერთგვარად პოეტი ნათლიის მიბაძვის უბადრუკ მცდელობად აღიქმებოდა.

სოლიდურობით გამოირჩეოდა ანდრია ახატნელის კოსტიუმი. შავი პიჯაკი და თეთრი პერანგი მუდმივად ახდენდა მისი სოლოდურობის აქცენტირებას. ბლანჟე, პერსონაჟის გრიმის განუყოფელი ნაწილი, ბადრი კობახიძის პერსონაჟს საზოგადოების ინტელექტუალური წრის წარმომადგენლის იმიჯის ერთგვარ სახე-ნიღბის იერს ანიჭებდა.

ტყავის ქურთუკები და ტყავის ჩექმები ერთობის წევრების კოსტიუმებში სიტლანქის და მიმავალში მძლავრთა გაბატონების სიმბოლოდ აღიქმებოდა.

სანდრო კლიმიაშვილის ჩვეულებრივი კუბოკრული პიჯაკი, ყელზე შემოხვეული შარფი სამოსელის ქვედა ნაწილში უხეშ, ტყავის ჩექმებში ჩატანებული შარვლით მთავრდებოდა. პერსონაჟის კოსტიუმის ეს ნაწილი სამოქალაქო ტანსაცმელში ჩაცმულ “პარუჩიკს” სამხედრო მანქანის ნაწილად წარმოაჩენდა.

განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია არტემ ავშაროვის სამოსელის მირიან შველიძისეული გააზრება. პერსონაჟის რეჟისორული ინტერპრეტაციის შესაბამისად მხატვარი ერთგავარად არბილებდა ჟანდარმის ტრადიციული იერსახისთვის ტრადიციული სამოსის მკაცრად დადგენილ ნორმებს. მაშინაც კი, როდესაც ავშაროვს სამხედრო მუნდირი ეცვა, რომელიმე ნაწილი სამოსელის, თუნდაც საწვიმარი პელერინის ფორმის ლაბადა თითქოს ამსუბუქებდა სამხედრო სამოსელის უხეშ ფორმებს. ავშაროვის პირველი გამოჩენა ქეთოს დაბადების დღეზე მას უფრო რომანტიული შეყვარებულის იერსახით წარმოაჩენდა, ვიდრე უხეში ძალოვანის. ავშაროვს სამოქალაქო ტანსაცმელი ეცვა- პიჯაკი, ყელზე ზოლიანი ჰალსტუხი, შლიაპა და რაც მთავარია, უზარმაზარი თაიგული, თავისი სიდიდით რომ რამდენადმე გროტესკულ შთაბეჭდილებასაც რომ ახდენდა. ქეთოს დაბადების დღის ეპიზოდში სპექტაკლის პერსონაჟები ნახევრადწრიულად ისხდნენ მაყურბლის პირისპირ. ქართულ ჩოხაში მოცეკვავე ფიგურა ეთნოგრაფიული ელემენტის დემონსტრირებად უფრო აღიქმებოდა, ვიდრე ეროვნული სულის. ძირითადი განწყობა, რომელიც ეპიზოდს თან სდევდა, უფრო კრების ასოციციას იწვევდა

მაყურებელში, ვიდრე მოლხენის. ავშაროვის შემოსვლასთან ერთად პერსონაჟები ნაჩქარევად ტოვებდნენ სამოქმედო სივრცეს. ავანსცანასთან ქეთო და ავშაროვი მარტო რჩებოდნენ. ვენური სკამების საზურგეების ჭრილები კიდევ უფრო მეტად აჩენდა სცენის სიღრმეს, სადაც პერსპექტივაში მხოლოდ სიცარიელე იყო.

სცენოგრაფისა და რეჟისორის ინტერპრეტაცია, ერთის სრულად ქმნიდა ქაოტური, გაუწონასწორებელი სამყაროს მოდელს რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის ატმოსფეროს სრულად გადმოსცემდა და მეორეს მხრივ თავად გადაწყვეტა იყო სრულიად ორიგინალური და მეოცე საუკუნის სამოცდაათიანი წლების სცენოგრაფიისთვის ახლებური აზროვნების დასაწყისი.

ამრიგად, რუსთაველის თეატრის "ქალის ტვირთი" არ მიიჩნევა ყველაზე წარმატებულ სპექტაკლად მის ავტორთა შემოქმედებაში, მაგრამ ეს არის წარმოდგენა, რომელმაც მიხეილ ჯავახიშვილის აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში ინტერპრეტაციის ახალი ეტაპი დაიწყო. ამ სპექტაკლით იწყება ასევე უმნიშვნელოვანესი და წარმატებული ციკლი მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებთა ინტერპრეტაციისა თავად თემურ ჩხეიძის მიერ. რუსთაველის თეატრის "ქალის ტვირთი" იყო მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება ახლებური, ავანგარდული ფორმით შექმნილ სპექტაკლში მწერლის თხზულების არსის შენარჩუნება, ერთის მხრივ მისი ღრმად წვდომა და მეორეს მხრივ ექსპერიმენტული ფორმისეული გადაწყვეტა. ეს ექსპერიმენტი წარმატებული ძიების საწყისად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომლის უმთავრესი პოსტულატია თანამედროვე ფორმის შესატყვისება კლასიკურ პროზაულ ტექსტთან და მისი თანამედროვე აუდიუვიზუალურ ტექსტად ქცევა. რუსთაველის თეატრის "ქალის ტვირთი" ერთგვარად სამი შემოქმედის - მიხეილ ჯავახიშვილის, თემურ ჩხეიძის და მირიან შველიძის შემოქმედებითი ტანდემის დასაწყისად შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს თანაშემოქმედება შემდგომ წარმატებით გაგრძელდა სატელევიზიო თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლებში, ხოლო თავად თემურ ჩხეიძის ბიოგრაფიაში უკვე სხვა თეატრებში განხორციელებულ წარმატებულ დადგმებშიც.

თავი VI

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის, "ჯაყოს ხიზნების" და აუდიოვიზუალური ხელოვნების ურთიერთმიმართების საკითხისათვის

მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნები" მწერლის იმ თხზულებათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც იმთავითვე გახდა როგორც საზოგადოების, ასევე რეჟისორების ყურადღების ობიექტი. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მწერლის სიცოცხლეში "ჯაყოს ხიზნების" დადგმა განხორციელდა ბათუმსა და ქუთაისში, თუმცა ორივე სპექტაკლი წარუმატებელი იყო და მალევე მოიხსნა რეპერტუარიდან. "ჯაყოს ხიზნები" მოიწონეს მოსკოვის ერთ-ერთ სტუდიაში, რეპერტუარშიც შეიტანეს, მაგრამ სტუდია დაიხურა და დადგმა არ განხორციელდა.

1979 წელს "ჯაყოს ხიზნების" პირველი წარმატებული დადგმა- თემურ ჩხეიძის ტელესპექტაკლი განხორციელდა. 1983 წელს თემურ ჩხეიძემ "ჯაყოს ხიზნები" მოსკოვის სამხატვრო თეატრში დადგა. ერთი წლის შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრში თემურ ჩხეიძემ "ჯაყოს ხიზნები" მარჯანიშვილის თეატრში წარმოადგინა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ერთი რეჟისორის, თემურ ჩხეიძის მიერ სატელევიზიო თეატრში, სამხატვრო თეატრსა და მარჯანიშვილის თეატრში დადმული ნამუშევრები განსხვავებული რეჟისორული გადაწყვეტით და მხატვრული გაფორმებით განხორციელდა. 2009 წელს კინორეჟისორ დავით ჯანელიძის ფილმის, "ჯაყოს ხიზნების" პრემიერა შედგა. როგორც ვხედავთ, მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში ექვგზის განხორციელდა და ყველა ვერსია ერთმანეთისგან განსხვავებული იყო.

რით გამოირჩევა მიხეილ ჯავახიშვილის ეს რომანი და რატომ არის ეს თხზულება ესოდენ საინტერესო მასალა აუდიოვიზუალური ხელოვნებისათვის?

მიხეილ ჯავახიშვილმა "ჯაყოს ხიზნები" 1924 წელს დაწერა. ეს ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული წელი იყო საქართველოს ისტორიაში: ბოლშევიკებმა სისხლში ჩაახშვეს 1924 წლის აჯანყება, დახვრიტეს საქართველოს თავადაზნაურობა – ერის ყველაზე ინტელექტუალური და ღირსეული ნაწილი. ანგრევდნენ ეკლესია - მონასტრებს, დახვრიტეს მაღალი სასულიერო წოდების პირები. კარგი დღე არც რიგით მღვდელ-მონაზვნებს ადგათ-უმეტესობამ ანფორა გაიხადა და ღვთისადმი მიცემული აღთქმა

დაარღვია, ნაწილი კი დახვრიტეს. უკიდურეს შიშსა და გაჭირვებაში იმყოფებოდნენ რიგითი მოქალაქეები. წითელი ტერორი მძვინვარებდა ყველგან და ყველაფერში და გზად ყოველივე ეროვნულს ანადგურებდა. ეს ტრაგიკული რეალობა იყო, თუმცა ამ რეალობის ასახვა სოციალისტური რეალიზმისთვის მებრძოლ ქართველ მწერლად გამწესებული შემოქმედისთვის დახვრეტის თხოვნის ტოლფასი იქნებოდა. "ჯაყოს ხიზნები" ამ დროს იწერებოდა და ცხადია მიხეილ ჯავახიშვილს, რომლის ერის ჭირისუფლობასაც ისეთივე რანგში მოიაზრებენ, როგორც ილია ჭავჭავაძისას, არ შეეძლო ერის ტრაგიკული ბედი არ აესახა 1924 წელს დაწერილ რომანში. იმავე წელს, "ჯაყოს ხიზნებამდე" მიხეილ ჯავახიშვილმა "კვაჭი კვაჭანტირაძე" დაწერა, თავისი პირველი რომანი. ავანტიურისტულ-სათავგადასავლო "კვაჭი კვაჭანტირაძე", რომელიც ჟანრის შესაბამისად კომიკურ ელემენტებს ჭარბად შეიცავს, რეალურად ისეთივე ტრაგიზმის შემცველი ნაწარმოებია, როგორც "ჯაყოს ხიზნები". თანამედროვეები ილია ჭავჭავაძეს საყვედურობდნენ, სად ნახა ჩვენში ლუარსაბის და დარეჯანის მსგავსი ტიპებიო. მსგავს საყვედურებს იღებდა მიხეილ ჯავახიშვილიც. (უნდა აღინიშნოს, რომ 1924 წელს მწერალი ადამაშვილის გვარით აქვეყნებდა ნაწარმოებებს). როგორც ზემოთ აღვნიშნე, კვაჭი და ჯაყო სიცოცლის ბოლომდე არ ტოვებდნენ მწერლის გულსა და გონებას, მის სადარდებელ და საფიქრალ სივრცეს. 1935 წლით დათარიღებული ბოლო, №10 უბის წიგნაკშიც შეხვდებით ჩანაწერებს ორივე მათგანზე. მწერალი ახალ სიტუაციებს და დეტალებს წერდა თავის პერსონაჟებზე, შესაძლოა გეგმავდა მათ ახალ რომანებში გაცოცხლებასაც. ჯაყო, ისევე როგორც კვაჭი მწერლის სიცოცხლეშივე გახალხურდა. მწერალი და კრიტიკოსი გიორგი ხუხაშვილი აღნიშნავს:

"დროს არაფერი გაუსწორებია ამ წიგნში, მისი ტონი და კილო კი უნებურად შეიცვალა. გარდა ამისა, მოხდა ის, რაც სტიქიურად ხდება. წიგნის პერსონაჟი გახალხურდა. ჯაყო და ჯაყოობა უზნეობის, სიბრიყვის, უტიფარი ძალადობისა და მედროვეობის სინონიმად იქცა. გამოთქმა "მაშა, მაშა, ასე ვიცის ჯაყომა" ვირეშმაკობის, უტიფარი მზაკვრობისადმი ირონიად აჟღერდა ხალხის მეტყველებაში. ჭარბი ფერებით დახატული ტიპი წიგნებიდან გადმოვიდა და ცხოვრებას შეუერთდა როგორც სულიერი სიმახინჯის გამაფრთხილებელი მაგალითი. ის უნდა დაგვმახსოვრებოდა მუდამ, რადგან გამორიცხული არ არის,

დღესაც ჩვენს გვერდით ამოყოს თავი და ცხენის კბილებით დაიჭიხვინოს: “ასე ვიცის ჯაყომა” (48, 83).

მაშასადამე, მიხეილ ჯავახიშვილმა ჯაყოს სახით კრებითი სახე შექმნა - პერსონაჟი, რომელიც ერთნაირად საშიშია როგორც ყველა ეპოქაში. ამგვარი ტიპები (ასე ხშირად უწოდებს ჯავახიშვილი თავის პერსონაჟებს) დროის ყოველ მონაკვეთში არსებობენ და აუდიოვიზუალური ხელოვნებისთვის, როგორც სიმბოლო ძალადობისა, უაღრესად საინტერესო სახეს წარმოადგენენ.

“ჯაყოს სატანური ენერგია, უპირველეს ყოვლისა, ადმიანის პიროვნული ღირსების განადგურებისკენაა მიმართული როგორც ფიზიკური, ისე მორალური და სულიერი თვალსაზრისით” (34, 154) - ამგვარად ახასიათებს მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების მკვლევარი ირმა რატიანი ჯაყოს. მოგეხსენებათ, მორალის ასპექტში გადატანილი კონფლიქტი XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული აუდიოვიზუალური ხელოვნების ყველა დარგისთვის წამყვანი თემა გახდა. ამთავივე ავღნიშნავ, რომ ისეთი მაღალი რანგისთვის, როგორც იმ პერიოდში, ქართულ აუდიოვიზუალურ ხელოვნებას, კომპლექსურად, ყველა დარგში, არც მანამდე და არც შემდგომ არ მიუღწევია – როგორც ფორმის-გამომსახველობითი საშუალებების, ასევე აზრობრივი სიღრმის თუ შესანიშნავი მხატვრული სახეების სცენიური თუ ეკრანული ხორცშესხმის ასპექტში. ამის მიზეზი, კი, სხვა მნიშვნელოვან აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების ლიტერატურული პირველწყაროთა შორის, მიხეილ ჯავახიშვილის ეს რომანი და მისი უარყოფითი პერსონაჟებიც არიან. აკაკი ბაქრაძის შემაჯამებელ სიტყვაში, რომელიც თემურ ჩხეიძის ვიდეოფილმის, “ჯაყოს ხიზნების” ტელეგანხილვას მიეძღვნა, ასეთი მოსაზრებაა გამოთქმული: “მიხეილ ჯავახიშვილის ეს ნაწარმოები და აქედან გამომდინარე, ცხადია, ვიდეოფილმიც, სატირული ნაწარმოებია და გროტესკული რეალიზმის ნიმუში, ყველა მოვლენა, რომელიც ამ ფილმშია დახატული, და განსაკუთრებით სამივე პერსონაჟი – თეიმურაზ ხევისთავი იქნება ეს, ჯაყო ჯივაშვილი თუ მარგო– წარმოადგენს უარყოფით პერსონსაჟებს, რომელთა წინააღმდეგაც მიმართულია როგორც ფილმის ავტორების, ისე, ბუნებრივია რომანის ავტორის მახვილი (6, 2).

თეიმურაზ ხევისთავი - ასეთი გვარი საქართველოში არ არსებობს, იგი მიხეილ ჯავახიშვილმა უწოდა თავის პერსონაჟს. ირმა რატიანის მოსაზრებით “ხაზგასმული და აქცენტირებული “თავი” შეიძლება გავიაზროთ, ერთის მხრივ, როგორც მეთაური და, მეორეს მხრივ, როგორც საწყისი ანუ დასაბამი. “თავის”

როგორც საწყისის გააზრება გასგებს ხდის პერსონაჟის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მახასიათებელს: თეიმურაზი ნაბატონევი, “ნათავადარი, ნამამულევი, ნამოღვაწარი და ნავექილარია” (34, 151). პერსონაჟის ყველა მახასიათებელს წინ “ნა” პრეფიქსი უძღვის. პერსონაჟის მოღვაწეობა წარსულში მოიაზრება.

მარგო ყაფლანიშვილი - სახე-იდეა დაპყრობილი საქართველოსი, თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობაში ეს სახე ასე განიხილება. მისი “ნა” - პრეფიქსით აღნიშნული “თავის” უმოქმედების შედეგად იგი სრულად მოიაზრება, როგორც ჯაყოს ძალადობის მსხვერპლი. რატომ არის მსხვერპლი უარყოფითი პერსონაჟი? ამ საკითხზე უაღრესად საინტერესოა აკაკი ბაქრაძის მოსაზრება: “ძალადობა ცუდია იმის გამოც, რომ ზოგჯერ ადამიანი ამ ძალადობას ეჩვევა და ვერც კი გრძნობს, მასზე ძალა რომ იხმარეს. ვერც კი გრძნობს, რომ იგი დამცირებული და დამონებულია. ისე შეეჩვია ძალადობას, რომ მისი მოკავშირე გახდა და ყველაზე მთავარი თვისება ადამიანისა – იყოს თავისუფალი, იყოს თავისი ნების პატრონი, თვითონ გამოავლინოს თავისი დამოკიდებულება სინამდვილისა და მოვლენის მიმართ–ამის უნარი მას უკვე აღარ აქვს. აი, ეს პროცესი სწორედ მარგოს სახეში გახლავთ გამოვლენილი და მარგოს მიმართ როგორც თეიმურაზის, ისე ჯაყოს დამოკიდებულებაში” (6, 2). ამავე დროს მარგოს სახის ტრაგიკული განვითარება, მისი გრძნობათა ბუნების ინტერპრეტაციის მრავალგვარობის შესაძლებლობა, უაღრესად საინტერესო პერსონაჟად აქცევს მას აუდიოვიზუალური ხელოვნების ყველა დარგისთვის.

ამრიგად, რომანში შექმნილი სამივე უარყოფითი პერსონაჟი არის სახე-იდეა: მარგო, დაპყრობილი საქართველოს სიმბოლოა, თეიმურაზი უნიათო ქართველობისა, რომელიც თავის საუნჯეს ვერ გაუფრთხილდა, ხოლო ჯაყო კი უცხოტომელი მოძალადის კრებითი სახე. ამგვარი კრებით-სიმბოლური პერსონაჟები უაღრესად საინტერესო ინტერპრეტირების საშუალებას აძლევს შემოქმედებს აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში.

კიდევ ერთი ჯავახიშვილისეული ნა პრეფიქსი: ნაშინდარი. ლელა წიქარიშვილი ასე განმარტავს მოქმედების ძირითადი ადგილის სახელწოდებას: ”ხევისთავთა საგვარეულო სოფლის სახელწოდება მწერალმა “შინ” ფუძის შემცველი კომპოზიტით წარმოადგინა. ამგვარი სახელწოდება გვაფიქრებინებს, რომ ნაშინდარი არის მარადიული “შინ”, სადაც არაერთხელ ბრუნდება

ხევისთავი. (45, 139) როსტომ ჩხეიძის მოსაზრებით, ნაშინდარი ასევე მეტაფორაა ნა პრეფიქსით აღნიშნული დამოუკიდებელი საქართველოს დროშის ფერისა – წარსული რომანში ფერთა ალეგორიითაც იდენტიფიცირდება (41, 43).

რომანში აღწერილი გარემო, პერსონაჟთა სივრცული გადაადგილება "ფსევდოკარნავალურ და დესაკრალიზებულ სოფლის მოდელში" (34, 184). ამ რომანის დადგმისას, აუდიოვიზუალური ნაწარმოების მხატვრული გაფორმების შესაქმნელად, მხატვარისთვის დიდი შემოქმედებითი ფანტაზიის გამოვლენის ასპარეზად იქცევა. თავად იმ ეპოქის ასახვა მრავალგვარი მხატვრული გადაწყვეტითაა შესაძლებელი.

რომანის სიუჟეტი ძირითად პერსონაჟთა უწყვეტი ურთიერთქმედებით ვითარდება. ქმედითი პროზის უპირველესი ნიშანთვისება სწორედ ესაა. გარდა სამი მთავარი პერსონაჟისა, რომანში სახიერადაა შექმნილი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები - ნახუცარი ივანე, თეიმურაზის ნათლული ნინიკა, ჯაყოს მრავალრიცხოვანი ნათესაობა და ა.შ. თითოეული მათგანი კონკრეტული ფუნქციის მატარებელი და ინდივიდუალური ნიშნით აღბეჭდილი პერსონაჟია. ეს გარემოებაც მნიშვნელოვანია რომანის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად ქცევისას.

მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნების" პერსონაჟთა დიალოგები ზედმიწევნით მიესადაგება აუდიოვიზუალური ნაწარმოების თვისობრიობას, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია მსახიობისთვის მხატრული სახის შექმნისას.

მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნები" იმგვარი რომანია, რომელიც როგორც მხატვრული სახეების, ასევე ვითარების გადმოცემით ქმნის სალიტერატურო მოდელს, სადაც კონკრეტული სახეები მოიცავს ზოგადის თვისობრიობას და ამითაც ყველა დროში უაღრესად საინტერესო ლიტერატურული პირველწყარო ხდება აუდიოვიზუალური ხელოვნებისათვის. ძალადობის თემატიკა-როგორც ფიზიკური, ასევე სულიერი იმგვარ კონფლიქტს განაპირობებს, რომელიც აუდიოვიზუალური ნაწარმოებში ასახვისას მაყურებლის დიდ ინტერესს იწვევს. "რა თქმა უნდა, მიხეილ ჯავახიშვილისთვის ნაშინდარი არ არის ერთი კონკრეტული სოფელი. ნაშირდარი– ეს გარკვეული საზოგადოებაა, სადაც არ არის გამოჩენილი ის მაქსიმალური სიმტკიცე, რაც აუცილებელია იმისათვის, რომ ბნელი ძალა ვერ დაეუფლოს ადამიანის ცხოვრებას და ბნელმა ძალამ ვერ წარმართოს ადამიანთა ცხოვრება" (5, 2). აკაკი ბაქრაძის გაანალიზებული და ჯავახიშვილის

რომანში აღწერილი სოფლის მოდელი ალბათ ყველა დროის ფილმისა თუ სპექტაკლის თემად შეიძლება იქცეს.

ამრიგად, მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი მეტაფორული რომანია, რომელიც ქართული აუდიოვიზუალური ხელოვნების სტილისტიკას ზედმიწევნით შეესაბამება.

და ბოლოს ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რამაც განაპირობა მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნებისადმი" ქართველი ხელოვანების ინტერესი– რომანი ალეგორიული ფორმით ასახავს საქართველოსთვის ყველაზე მტკივნეულ საკითხს – საქართველოს დაპყრობას უცხო ძალის მიერ. რომანში გამოყვანილი ოსი ეროვნების ჯაყო კრებითი სახეა და ის უპირველეს ყოვლისა რუსეთის მიერ საქართველოს დაპყრობის ალეგორიაა. XX საუკუნის დასასრულამდე, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადებამდე ჩვენი ქვეყნის ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა იყო. დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდგომაც,

დამყრობლის აგრესია საქართველოს კვლავაც ემუქრება. დამოუკიდებელ ოსეთად და აფხაზეთად გამოცხადებული საქართველოს ტერიტორიის ნაწილი ისევ რუსეთის მიერაა ოკუპირებული. მოძალადის თემა კვლავ გადაჭრელ პრობლემად რჩება. ერის ჭირისუფლის – მიხეილ ჯავახიშვილის სატკივარი, სამწუხაროდ კვლავ აქტუალურია. ამ პრობლემის მოგვარების შემთხვევაშიც მიხეილ ჯავახიშვილის ეს რომანი ყოველთვის იქნება ის სრულყოფილი ლიტერატურული ნაწარმოები, რომელიც ქართველობას აფრთხილებს და მუდმივად მოუწოდებს თეიმურაზ ხევისთავივით არავის გაათელინოს თავისი საუნჯე.

ამრიგად, მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯაყოს ხიზნები" ქართული პროზის იმ ნიმუშთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელიც თავისი სათქმელით, სტრუქტურით, ალეგორიულობით, უაღრესად საინტერესო სახეებით აუდიოვიზუალური ხელოვნების ინტერპრეტაციისთვის უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებია.

თავი VII

მეტაფორათა ვარირება სატელევიზიო თეატრში

XX საუკუნეს 70-80-იან წლებს კომუნიზმის იდეოლოგები განვითარებული სოციალიზმის პერიოდს უწოდებდნენ. რეალურად კი ისტორიაში ეს პერიოდი უძრაობის ეპოქის სახელწოდებით შევიდა. იმ პერიოდის საინფორმაციო საშუალებებში "ცხოვრება მშვენიერი" იყო და მოაზროვნე ხელოვანებს ერის სატკივარის გამოხატვა მხოლოდ მხატვრულ ნაწარმოებებში შეეძლოთ. მაგრამ სიმართლის პირდაპირ თქმა შეუძლებელი გახლდათ და ამიტომაც აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია შეიძინა მეტაფორულმა აზროვნებამ, რომელიც სათქმელის მხატვრული ხერხებით გამოხატვის საშუალებას იძლეოდა.

რეჟისორ თემურ ჩხეიძის შემოქმედება ყოველთვის გამოირჩეოდა კონცეპტუალური აზროვნებით, სადაც ქართველი ხალხის, დაპყრობილი ერის სატკივარი იყო ასახული. ამ სატკივარის გამოსახატად რეჟისორმა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზას მიმართა და იმ წლებში ორი მაღალ-მხატვრული ტელესპექტაკლი – "ჯაყოს ხიზნები" და "თეთრი კურდღელი" შექმნა. აგრესიული საზოგადოების რეაქცია ტელესპექტაკლ "ჯაყოს ხიზნებზე" დაახლოებით იმგვარი იყო, როგორც თავის დროზე მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის მიმართ. პირად საუბრებში თემურ ჩხეიძემ აღნიშნა, რომ ალბათ 1937 წელი რომ ყოფილიყო, მასაც არ ასცდებოდა ფატალური განაჩენი. მოგეხსენებათ ტელესპექტაკლი, ისევე როგორც ყველა აუდიოვიზუალური ხელოვნება, სინთეზური ხელოვნებაა, რომელშიც იკრიბება სხვადასხვა გამომსახველი საშუალებები, რომელიც ერთ სტრუქტურაში ერთიანდება და იდეის გამოხატვას ემსახურება.

ყოფიერების ფილოსოფიური ხედვა, ადამიანის სულში ღრმად წვდომა, მეტაფორული აზროვნება განსაზღვრავს ამ ორი ხელოვანის შემოქმედებას. შეიძლება ითქვას, რომ თემურ ჩხეიძე მიხეილ ჯავახიშვილის თანამზრახველია, მისი თანამოაზრე.

პროზის აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად ქცევა, ტექსტის ეკრანზე გაცოცხლება სინთეზური ხელოვნების ყველა გამომსახველობითი საშუალებით

ხდება. სცენოგრაფი ქმნის ვიზუალურ გარემოს, რომელშიც პერსონაჟები მოქმედებენ და ავტორთა სათქმელს სახილველად აქცევენ.

ორივე ტელესპექტაკლის მხატვარი მირიან შველიძეა. მის ორივე ნამუშევარში იქმნება პირობითი გარემო, რომელიც საშუალებას აძლევს რეჟისორს შექმნას მეტყველი მეტაფორული რიგი და იგი ტელეკადრების საშუალებით გამოხატოს. "ჯაყოს ხიზნების" მოქმედება იშლება ნატურალურ მწვანე ბალახზე. დეკორაციული სისტემა იგება ნატურალისტური და პირობითი დეტალების შერწყმით: ურემი, ლოგინი, დუქანში მოთავსებული ნივთები ტელესპექტაკლში სიმბოლური ფრესკების, და "ოჯახური პორტრეტების" ფონზეა განლაგებული. გაფორმების მხატვრული ეკლექტიკა კონცეპტუალურ სინთეზად გვევლინება. ზოგან ამომწვარ სახე დაგლეჯილ შავ-თეთრ ფრესკები ხევისთავთა გარდასული დიდების მთხრობელია. სატელევიზიო სტუდიის სამოქმედო სივრცის მხატვრული გაფორმება, პერსონაჟთა კოსტუმების ფერთა გამაც კი გმირების შინაგანი მდგომარეობის ვიზუალურ ხატს ქმნის. ტელესპექტაკლი, რომანის შესაბამისად, სამი ანტიგმირის - ჯაყოს, თეიმურაზისა და მარგოს ურთიერთობის სისტემაზეა აგებული. პერსონაჟთა ვიზუალური იერსახის სახის შესაქმნელად მხატვარი და რეჟისორი განსაკუთრებულ დატვირთვას პერსონაჟთა კოსტიუმებს ანიჭებენ. ამა თუ იმ სამოსელს ეპიზოდის შესაბამისი განწყობა შემოაქვს და ავტორისეული კონცეფციის ვიზუალური გამოხატვის ნაწილია. მარგოს დახვეწილი, ევროპული სამოსი თავიდანვე გამოკვეთს მის განსაკუთრებულობას ტელესპექტაკლში. კუბოკრული პელერინა, წითელლენტიანი შლიაპა, შავი ტიულის მოსასხამი... ეს ნანა ფაჩუაშვილის მარგოს გარდერობის მცირე ჩამონათვალია. ჯაყოს გაკრეჭვის, მისი "გაკეთილშობილების" ეპიზოდში მარგოს ცისფერ კაბაზე ვარდისფერი წინსაფარი უკეთია. მირიან შველიძე დეკორაციის პლასტიკური ელემენტის, კოსტიუმის ფერთა მოდულირებითაც ახდენს პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნას. მუდმივად ესთეტიზმისადმი მიდრეკილება მარგოს ტანსაცმლის ამ ვარიაციაშიც იკითხება. ქალის ქმედებაც შესაბამისია, ცდილობს ადამიანის იერსახეს მიუახლოვოს ჯაყო, გაკრეჭვის შემდეგ თავსაც ბანს. მწერლის მიერ დათვის ეპითეტით შემკობილი ჯაყოს, მარგოს მცდელობის შემდეგ, მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი ეპითეტით შეამკობს- პირგაპარსული მაიმუნი, ამგვარად მოიხსენიებს ჯავახიშვილი პირუტყვის კატეგორიაში მოაზრებული პერსონაჟის ტრანსფორმაციის შედეგს.

ტელესპექტაკლის ეპიზოდის ფინალში მირიან შველიძე თეთრი ჩოხით და ლურჯი ყაბალახით შემოსავს ჯაყოს, მარგო კი ამაყად გამოდებს ხელკავს "განბანილ და განკაცებულ" პირუტყვს. მწერლისეული შედარებების შესაბამისად, მხატვარი და რეჟისორი პერსონაჟებს ადექვატურ ეკრანულ სახეს აძლევენ. ავთო მახარაძეს (ჯაყო) და ნანა ფაჩუაშვილს (მარგო) ჰაბიტუსის ტრანსფორმაციის შესაბამისად პლასტიკაში გადააქვთ ანტიგმირების შინაგანი ცვალებადობა. მტაცებლის პლასტიკა თავდაჯერებული ამპარტავნული მანერებით იცვლება თეთრი ჩოხით მოსილ ჯაყოში. ქედმაღლობა იკითხება მაძღარი მარგოს მზერაში. კადრის კომპოზიციაში კოსტიუმები გამოკვეთს ავტორთა სათქმელს - ანტიგმირების ამპარტავნების ხარისხი შესამოსელის ფასთან შეფარდებით იზრდება.

თეიმურაზის (ნოდარ მგალობლიშვილი) სულიერი დაგრადაციის პროცესს მისი წარმოთქმული იდეები ვერ ფარავს. საუბარი საქართველოს ბედ-იღბლისა და ქართლის ისტორიული როლის შესხებ კვახების, გოდრების და სკივრების ფონზე მიმდინარეობს. თეიმურაზი აღტაცებული ხმითა და გამომეტყველებით, დასვლეთისკენ მიპყრობილი თვალებით, ყოველივე დაკარგულის უცხოთაგან დაბრუნებას მოელის. თემურ ჩხეიძე და მირიან შველიძე მწერლის აზრის ამსახველ ეკრანულ მეტაფორას მხატვრული საშუალებებით ქმნიან. ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზის მზერის მიმართულებით ტელეკამერა ფრესკებს აღწევს და წმინდა გიორგის ხატება სიმბოლოდ გვევლინება ბოროტების დამარცხების მომლოდინე თეიმურაზისა. სპექტაკლის პერსონაჟების იერსახე ერთის მხრივ რეჟისორული კონცეფციის გამომხატველი იყო და მეორეს მხრივ, ერთიანი პლასტიკური გარემოს ორგანული ნაწილი. მირიან შველიძის დეკორაციაში არაერთგზის იკითხება რელიგიური მოტივი, რომელიც ავტორთა მოაზრებით, პლასტიკურ მონახაზშივე კონტრასტის პრინციპზეა აგებული. ამომწვარი ფრესკები და წინაპართა სურათები, არაერთგზის შეურაცხოფილია პერსონაჟთა ქმედებით და ცხოვრების წესითაც. გაბრიელ მთავრანგელოზის მასშტაბური ფრესკა ყინწვისის ტაძრის "ხარების" კომპოზიციიდან თითქოს ცოდვილთა სამყოფელის დაცემის პედალირებას ახდენს. ავთო მახარაძის ჯაყო სარიტუალო ნივთებს ახალ "ფუნქციას" უძებნის-საეკლესიო ჯვრით ამტვრევს კაკალს კადრში. ფუნქციაშეცვლილი მოქმედი დეტალი მეტაფორის ფუნქციას იძენს და შებღალული სიწმინდის სიმბოლოდ გვევლინება.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მხატვარი სურათების ჩარჩოში ჩასმულ პორტრეტებს, რომლებიც ფუნქციონალურ დატვირთვას ატარებდნენ. ტელესპექტაკლში ნანა ფაჩუაშვილის მარგოს პორტრეტი ოვალურ ჩარჩოში გამოჩნდება. აქ მარგო მედალიონს გვაგონებს, ხევისთავის გულით ნატარებს, რომელიც ასე უმოწყალოდ ჩამოგლიჯეს მერე პატრონს. ვითარების ცვლილებასთან ერთად ოვალურ ჩარჩოში ჯივაშვილების მრავალრიცხოვანი წარმომადგენლები ჩნდებიან - მარგო საყვედურებით ავსებს თეიმურაზს. ფაფახებით თავდაბურურლი ჯაყოს სანათესაო თითქოს ოცნების ადგილსამყოფელში-ოვალურ ჩარჩოშიც შესახლდა და ამ ტერიტორიასაც დაეპატრონა. ცხვრის ფაფახები ჯივაშვილების ველურ გამომეტყველებას კიდევ უფრო გამოკვეთენ. მირიან შველიძე პერსონაჟების თავსაბურავებს მნიშვნელოვან ფუნქციას ანიჭებს. ჯივაშვილების ფაფახების საპირისპიროდ თეიმურაზისა და მარგოს დახვეწილი შლიაპები პერსონაჟების ინტელიგენტური, ესთეტიური იერსახის წარმოჩენას განაპირობებს. ფუნქციური დატვირთვა აქვს გლეხების ქუდებსაც. მათ ფონზე, ნინიკას, მათი ლიდერის კეპი მუშათა და გლეხთა რევოლუციის ბელადის კეპთან ასოცირდება. ტელესპექტაკლში თავსაბურავები მოქმედების მსვლელობასთან ერთად ტრანსფორმირდება და ფინალურ ეპიზოდში, ნაშინდარში დაბრუნებული, გაცვეთილი შინელით მოსილი თეიმურაზის თავზე ჩამომხობილი მომჩვარული ქუდი პერსონაჟის შინაგანი კაპიტულაციის, მისი სრული დეგრადირების ნიშნად აღიქმება.

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის სამივე პერსონაჟი კონკრეტული სახე-იდეაა: მარგო რომანში საქართველოს სიმბოლოა, რომლის პატრონობაც უნიათო ქართველებმა ვერ შეძლეს. თეიმურაზ ხევისთავი სწორედ ამ უნიათო თვისებათა კრებითი სახეა, რის შედეგად სამშობლოს სხვა დაეუფლა. შხვა – ჯაყო ჯივაშვილი ასევე კრებითი სახეა მოძალადე დამპყრობლისა. ეროვნებით ოსი ეროვნების ჯაყო რომანში რუსული იმპერიალისტური დამპყრობლური ძალის სიმბოლოა. ჯაყოს ეროვნება ცხადია შემთხვევითი არ არის. საქართველოს გასაბჭოებაში ოსების აჯანყების ფაქტორი უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო. რუსული იმპერიალისტური ძალები დღესაც აღვივებენ ოსურ სეპარატიზმს და ქართული მიწების მიტაცებას ამ გზით დღესაც ახერხებენ. დაპყრობილი, დაურვებული და შეურაცხყოფილი სამშობლოს სახე-იდეად რომანში მარგო ყაფლანიშვილი იქცა. ამდენად მარგოს ხასად ქცევის პროცესი ტელესპექტაკლში განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენდა და

ლიტერატურული სიმბოლიკის შესატყვის ვიზუალურ ვარიაციას ითხოვდა. მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდი მტრედებით მოვარაყებულ ჩარჩოში დაიწყო. ნაცრისფერ, უღიმღამო, ნეიტრალური ფერის კაბით მოსილი მარგო აქ თითქოს ოჯახური იდილიის არარსებულ ბუდეს შეეხიზნა. ვნებააშლილი ჯაყოს მიერ მარგოს დაუფლება ხდება ჩარდახიან ურემზე. ურემს, ქართველთა შრომის და მიწასთან კავშირის მარადიულ სიმბოლოს, პირუტყვული ჟინის მოსაკლავ ბუნაგად გადააქცევს ჯაყო. ჯაყოს მიერ მარგოს დამორჩილება ბალახზე, მშობელ მიწაზე, უკვე თანამოსურნეთა აქტია. ხასადქცეული მარგო კუთხოვანი ჩარჩოში მოექცევა. მარგო ხევისთავი ჯაყოსა და მისი ნათესავების გარემოში მათი ტოლი და სწორი გახდება. იდეური მუდმივების არსებობა სამივე ავტორის- ჯავახიშვილის, ჩხეიძის და შველიძის შემოქმედების სინთეზად იქცა და მეტაფორათა ვარირებით შექმნილი აუდიოვიზუალური ტექსტი ტელესპექტაკლში ლიტერტურული პირველწყაროს ინვარიანტული მეტაფორების შესატყვის ინოვაციურ მეტაფორათა სისტემად ჩამოყალიბდა.

ტელესპექტაკლის იდეა მსხიობების შექმნილი ფსიქოლოგიური პორტრეტებში ცოცხლდება. სწორედ მათთან სინთეზში იბადება სახიერ მეტაფორათა ნაკადი, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების ჩანაფიქრის და აღქმის ერთგვაროვნებას. მსახიობთა კოსტიუმები თუ გრიმი სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. ტელესპექტაკლის პირველ ეპიზოდებში თეიმურაზ ხევისთავს ძველი, პატივდებული დროიდან ჯერ კიდევ შემორჩენია ბაფთა. ტყაპუჭით მოსილი, თავზე ფაფახჩამოცმული ჯაყოს შედედებული სისხლისფერი ჩოხა შეუსხამს ტლანქ სხეულზე. სიუჟეტის განვითარების შესაბამისად ჯაყო, უკვე მარგო ხევისთავის მფლობელის სტატუსით, “გაკეთილშობილებას” იწყებს. მისი გარეგნული ნიშანთვისებები კი თეიმურაზ ხევისთავში იჩენენ თავს. თეიმურაზის სახე დაუვარცხნელი წვერით დაიფარა, პირუტყვული ქურქიდან განძარცვული ჯაყოს სამოსელმა თეიმურაზის ნატიფ სხეულზე გადმოინაცვლა. მისი მოქმედების ლოგიკა ჯაყოსას დაემსგავსა. დუქანში ნოქრად ჩამდგარმა თეიმურაზმა ჯაყოს სამყოფელში დაიდო ბინა და ჯაყოს ანტურაჟი მისეული გახდა. თეიმურაზის პატრიოტული ქადაგებანი ჯაყოს ბუნაგში წარმოითქმება და ამდენად უზნეობის აქტად აღიქმება. მსახიობ ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზ ხევისთავში ჯაყოს სული ჩასახლდა თითქოს და თავის ნასახლარში ჯაყოსებრ ოთხით მიცოცდება ხევისთავი. მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდში ჯაყოს საწოლთან მიბობღება მთელ

ეკრანულ სიბრტყეს ავსებდა. ჯაყოს მოსვლა უხეში, ბნელი ძალის მოახლოების სიმბოლოდაა მოაზრებული. მასთან საპირისპიროდ თეიმურაზის ნასახლარში დაბრუნება შორი ხედითაა ნაჩვენები. ჭიაყელასავით მისრიალებს იმავე ეზოში ჯაყოს მოწითალო ჯუბით მოსილი თეიმურაზი, თითქოს სისხლის კვალს ტოვებს. რეჟისორისა და მხატვრის ვიზუალური თხრობა მსახიობის ქმედებაში განსხეულდა და მეტყველ მეტაფორად იქცა. ტელესპექტაკლის საკვანძო სცენებში მხატვარი პერსონაჟების კოსტიუმების ფერთა წყობას სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს. მირიან შველიძის შექმნილი კოსტიუმები პერსონაჟების თვისობრიობის შესაბამისია და მათ მახასიათებლად აღიქმება. გლეხებს ერთი სტილის დიდჯიბეებიანი ხალათები მოსავთ, გვერდზე ჭრილით საყელოსთან. ეს ეგრეთ წოდებული “კასავაროტკები”. გლეხების სამოსელის მსგავსება მათი თვისობრიობის ერთმაგვარობის აქცენტირებას ახდენს. მხოლოდ ნინიკას (აკაკი ხიდაშელი) მოსავს წითელი პერანგი . გლეხების ლიდერად მოაზრებული ნინიკას სამოსელი სხვა გლეხების ერთფეროვანი ტანსაცმლის ფონზე კადრის კომპოზიციაში მუდმივად აქცენტირებს. წითელი ფერი პერსონაჟის რევოლუციურ მნიშვნელოვნებას გამოკვეთს. მიხეილ ჯავახიშვილის რომანში ნინიკა სწორედ ის პერსონაჟია, რომელიც უპირისპირდება ჯაყოს და ამარცხებს მას. კოსტიუმების მრავალგვარობა ავტორთა საერთო კონცეფციის გამოხატვის საშუალებაა ტელესპექტაკლში.

სახიერი მეტაფორით გადმოიცა თეიმურაზის სულის პანაშვიდის სცენა. თავისივე პანაშვიდის მოწმე თეიმურაზი ბალახზე ასვენია. კადრის უკანა სიბრტყეს მოიცავს უზარმაზარი საფლავის ქვის მაგვარი სვეტი. თეიმურაზის დაკრძალვა მისივე თვალწინ ხდება, თავად არის საკუთარი ჭირისუფალი. ტელესპექტაკლის გამომსახველობით სისტემაში ლიტერატურული ტექსტის მეტამორფოზა ვიზუალურ სიმბოლოდ გარდაიქმნა და მწერლის სათქმელი ტელესპექტაკლის ავტორთა ინოვაციურ მეტფორულ აუდიოვიზუალურ ტექსტად განსხეულდა.

ტელესპექტაკლში პირობითად გადაწყვეტილმა გარემომ საშუალება მისცა ავტორებს ჯაყოს ბუნაგის მოშლა დეკორაციის უშუალო მტვრევით წარმოედგინათ; მიწაზე, რომელიც ჯაყომ უწმინდურად აქცია, მისი ძალადობის ნამსხვრევები იყრება. მეტაფორა იმდენად ძლიერა, რომ სრულად გამოხატავს ავტორთა აზრს. ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის ფინალური ნაწილის, “სიხარულის ოდის” ფონზე თემურ ჩხეიძე ტელესპექტაკლის საკვანძო

ეპიზოდების ფრაგმენტების მონტაჟით კოლაჟს ქმნის. კადრები კალეიდოსკოპური სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს და სპექტაკლის ტემპო-რიტმი კულმინაციას აღწევს. მოშლილი ბუნაგის ნამსხვრევების ფონზე ცისფერპერანგიანი გოგონა გამოჩნდება. იგი ინტერესით ათვალიერებს არისტოკრატთა პორტრეტებს, გადმოაბრუნებს წაქცეულ სარწეველა-სავარძელს, რომელიც ხევისთავევების საგანი-სიმბოლოს - უზრუნველობის და ნებივრობის ადგილის დატვირთვას ატარებდა ტელესპექტაკლში და მასში ჯდება. უკანა ფონზე გლეხის ქალი კედლებიდა ხსნის წიწაკის აცმას, ნივრის გალას, ზაფრანის აცმას... გლეხები - ქალებიც და მამაკაცებიც სწრაფად ინაწილებენ და უძებნიან დანიშნულებას ყველაფერს, ნათავადარის ნივთებსაც და ჯივაშვილის დოვლათსაც. ხდება ერთგვარი ნივთების გადაბარება. მირიან შველიძის მიერ შექმნილი რეკვიზიტი გასულიერებული სცენოგრაფიულ დეტალებად მოიაზრება. სატელევიზიო სტუდიაში განლაგებული რეკვიზიტი ორი სახისაა- ერთის მხრივ, ევროპული ფუფუნების საგნები და მეორეს მხრივ, ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელი ნივთები. რეკვიზიტის შერჩევისას, დეკორაციის მსგავსად, ერთიანი გაფორმების მხატვრული ეკლექტიკა კონცეპტუალურ სინთეზად გვევლინება. კონცეპტუალური ეკლექტიკაა დავით ტურიაშვილის მუსიკალურ გაფორმებაშიც. ტელესპექტაკლის პერსონაჟების ლეიტ-თემები მათი ურთიერთობების თვისობრიობას წარმოაჩენს. ალფრედისა და ვიოლეტას დუეტი ვერდის “ტრავიატადან” თეიმურაზისა და მარგოს სიყვარულის თემაა ტელესპექტაკლში. ოგინსკის პოლონეზის მელოდია თეიმურაზის ოცნების-ევროპული ცხოვრების აუდიო-ფონად არის შერჩეული. ქართული ხალხური სიმღერები- “აღზევანს მივალ მარილზე” და “არალალო” გლეხების მახასიათებლად ჟღერს ტელესპექტაკლში. ამრიგად, მხატვრისა და კომპოზიტორის ნამუშევარი საერთო კონცეფციით არის მოაზრებული და ტელესპექტაკლში სინთეზირდება როგორც ერთის მხრივ, აუდიო და მეორეს მხრივ ვიზუალურ სიმბოლოებად მოაზრებული სისტემა.

ტელესპექტაკლის ფინალურ კადრში ნოდარ მგალობლიშვილის ღიმილი უდაოდ სამსახიობო ოსტატობის მწვერვალია. გლეხების გვერდით, ჩამოკონკილი ტანსაცმლითა და ქუდით მოსილ თეიმურაზს ნაძალადევი ღიმილი აქვს შეყინული სახეზე. სირცხვილი, დანაშაულის გრძნობა, პატივაყრილი, ღირსებაშელახული დამარცხებული ნაკაცარი, რომელიც ნაძალადევად არის მოხვედრილი თავისივე ყოფილი ყმების გარემოცვაში და მათი გადასარჩენიც

შეიქმნა. ოპერატორი ჯუმბერ გრიგორაშვილის კადრი ჩერდება - დრო თითქოს ფოტოკადრში გაიყინა. კადრში თეიმურაზი სამომავლო ცხოვრება მხოლოდდა წარსულის ანბეჭდის აჩრდილს დაემსგავსა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მირიან შველიძის ნამუშევარი საშუალებას აძლევს თემურ ჩხეიძეს, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის შექმნილი სახე-იდეებით აზროვნების შესატყვისი აუდიოვიზუალური რიგი შექმნას და შესაბამისად დაპყრობილი ერის უპირველესი სატკივარი მეტყველი მეტაფორული სისტემით გადმოსცეს. მირიან შველიძის შექმნილი კოსტიუმი და გრიმი მსახიობს საშუალებას აძლევს პერსონაჟის გრძნობათა ბუნება სრულად გახსას და ტელესპექტაკლში აქტიორული სიმართლე თითოეული როლში მიღწევადი გახადოს.

ფსიქოლოგიური ტელესპექტაკლის პრინციპზე აგებული “თეთრი კურდღელი” ჩვენი საზოგადოების მტკივნეულ თემას ეხება: სიფხიზლის მოდუნება, საკუთარ ფანტაზიებში დასახლება არ მოგვცემს საშუალებას მოვიხადოთ ვალდებულება ქვეყნის, მომავალი თაობის წინაშე.

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა “კურდღელი” რეალურ ამბავს ეფუძნება. ექიმ ფრიდონ დორაშვილის პროტოტიპი სახელგანთქმული ქართველი ფსიქიატრი და ფსიქოთერაპევტი მიხეილ ასათიანია. მან პირველმა დაამკვიდრა საქართველოში ფროიდისეული ფსიქოანალიზის მეთოდი. სწორედ ამ მეთოდოლოგიით ხდება მოთხრობაში სიდონიას განკურნება. ცხადია ლიტერატურული ტექსტში დიალოგს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება – ფსიქოანალიტიკურ სეანსებში თანმიმდევრობით იხსნება ამბავი, ყალიბდება პერსონაჟთა სახეები. თემურ ჩხეიძე ფსიქოლოგიური თეატრის დიდოსტატია. მით უფრო რთული ამოცანა იდგა მხატვრის წინაშე – ლიტერატურის კლასიკოსის დაწერილი ტექსტის და ფსიქოლოგიური თეატრის უბადლო ოსტატის დადგმული დიალოგთა დომინანტის ადექვატური გარემოს შექმნა.

“თეთრ კურდღელში” მხატვრის ყურადღების კონცენტრირება ხდება გამომსახველობით საშუალებათა ფერადოვნების ძიებაზე. მირიან შველიძის მიერ შექმნილი დეკორაცია, საგნები, ბუტაფორია ისევე მეტყველია, როგორც აქტიორთა ჟესტიკულაცია, მოძრაობები, თვალები, მსახიობთა ხმაში გაჯერებული ინტონაციების ცვალებადობა.

მირიან შველიძის შექმნილ, ტელევიზიის სტუდიაში განლაგებულ დეკორაციაში- სტავრიშვილების ოჯახურ გარემოში, უსიცოცხლო, ერთხელ და

სამუდამოდ დამკვიდრებული ნივთები, ჩარჩოშემოვლებული ფოტოსურათები კედელზე, გაცრეცილი, მკრთალი ზაფრანისფერი საღებავების ვარიაციები სიდონიას უსახური ყოფის ასპარეზს გადმოგვცემს.

ამრიგად, მხატვრულ გაფორმებაში პერსონაჟის ოცნებათა სამყაროში გადასახლების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირი აისახება. ლიტერატურული ტექსტი აუდიოვიზუალურ სისტემაში ტრანსფორმირდება და ფერადოვან მეტაფორათა ვარიაციებში განსხეულდება.

სიდონიას შინაგანი ძვრების პროექცია ექიმთან დიალოგებში ხდება. სუფრა თემურ ჩხეიძის შემოქმედებაში ყოველთვის სიმბოლური დატვირთვის მატარებელია. თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებში არაერთგზის მოდულირებული სუფრა ტელესპექტაკლში ირეალურის და საღად აღქმის, სიცრუით ნუგეშისცემის და მოვალეობის ჭიდილის არეალად გადაიქცა.

სიდონიას ქმარი ტელესპექტაკლში გარკვეულად შემოსაზღვრულია სხვადასხვა ფორმისა და ზომის ჩარჩოების ანტურაჟით. მათში მოთავსებული წინაპართა სურათები ელიზბარის ცხოვრების ორიენტირად არის ქცეული. ბიძინას, სიდონიას საყვარლის მოკვლის შემდეგ ელიზბარი თამამად გაუსწორებს თვალს წინაპართა პორტრეტებს. ლიტერატურულ მეტაფორად ქცეული რელური ფაქტები ტელესპექტაკლის ხედვით რიგის ვარირებაში ვიზუალური მეტაფორის ფუნქციით შემოდის.

მირიან შველიძის დეკორაციაში “ნატურა” ერთადერთი დეკორატიული პალმით არის გამოხატული. პალმის ტოტებში კი თითქოს ორი ადამიანის ურთიერთსწრაფვა იხლართება.

ბიძინასა და სიდონიას ურთიერთობის ყოველი ეპიზოდი უაღრესად ესთეტიურია. მხატვარი და რეჟისორი პირობითი დეტალებით გვიჩვენებენ ბაკურიანის პეიზაჟს. სტუდიის იატაკზე განფენილი ხმელი ფოთლების ფონზე გარიყულა წყვილი. დიალოგი მათ შორის არ შედგა. ბიძინას სიტყვები სიდონიას ბაგით გამოითქმება. პერსონაჟები ბედნიერების ტალღას აჰყოლიან. სიდონიასთვის ამგვარი გარემოა მხოლოდ შესატყვისი. მშვენიერი გარემო მათთვის და მათ გამო არსებობს.

ბიძინასთან დაკავშირებული სცენების ვიზუალური სინატიფე უპირისპირდება სტავრიშვილების სახლის ინტერიერის ყოველდღიურ უფერულობას. ელიზბარის ცხოვრების ულიმღამო საგნებისა და გამაწონასწორებელ ჩარჩოთა სიმრავლის ფონზე ბიძინას ეპიზოდების

სიმშვენიერე ავტორთა სათქმელს გამოკვეთს. ბიძინას სიდონიას ცხოვრებაში სილამაზე შემოაქვს, სიდონიას შინაგანი სამყაროს, მისი ფანტაზიის ნაწილია.

სტავრიშვილების სახლის ხის ექსტერიერი, კედლების სიგლუვე და გამეფებული ნაცრისფერი ტონალობა ექიმისა და ბიძინას შეხვედრის ეპიზოდში დრამატულ განწყობას ქმნის. კიბესთან დიაგონალურად განლაგდება ორი სილუეტი. ტელესპექტაკლის ავტორებმა ერთი საფეხურით დაამდაბლეს ბიძინა ექიმთან საუბარის სცენაში. იდეა ეპიზოდის პლასტიკურ გადაწყვეტაში აისახა. რეჟისორისა და მხატვრის გადაწყვეტით ბიძინა ზნეობრივი დანაშაულის გამო დაპატარავებულია. ექიმის ტექსტის-პეიზაჟით ტკბობის ამსახველი სიტყვების ფონად რეჟისორმა პერსონაჟები ტლანქი კედლებით და კიბით შემოსაზღვრა.

ბიძინას მკვლელობის სცენა ბაღში თემურ ჩხეიძესა და მირიან შველიძეს მეტყველი მეტაფორით აქვთ ასახული. კადრის კომპოზიციის ფონად სიქსტის მადონას ხატებაა, რომელიც მარადიული დედობის სიმბოლოდ აღიქმება. ხატის წინ დანთებული სანთლებით შემოსაზღვრულ სივრცეს აწყდება ბიძინას ცრემლჩამდგარი თვალები. იატაკზე განირთხმება მოცელილი. ბიძინას სიკვდილთან ერთად ქრება სიდონიას ცხოვრებაში სილამაზე და ყოველდღიური უფერულობა შთანთქავს მის ფანტაზიას.

ამრიგად, მირიან შველიძის შექმნილ დეკორაციებში თემურ ჩხეიძე მორალის ასპექტში გადატანილ კონფლიქტს რბილ, თბილ ნახვარტონებში გვიჩვენებს და უაღრესად ლაკონური გამომსახველობითი ხერხებით გადმოგვცემს.

ლიტერატურულ და აუდიოვიზუალურ ტექსტებში სამი შემოქმედის– მწერლის, რეჟისორის და მხატვრის კონცეფციათა თანხვედრის შედეგად ხდება მეტაფორათა ვარირება. იგი მხატვრულ სისტემად ყალიბდება და სამივე ავტორის საერთო სათქმელად იქცევა. საერთო შემოქმედებითი არჩევანი კი საბოლოოდ სამი ავტორის საერთო მოქალაქეობრივ პოზიციად გვევლინება, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიურ-კოლონიური აგრესიასთან ბრძოლის იდენტურ მეთოდოლოგიად გარდაიქმნება სხადასხვა ეპოქებში.

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის საფუძველზე შექმნილი “ჯაყოს ხიზნები” და “თეთრი კურდღელი” ჯავახიშვილის აზრთა მიმართების ტელემოდელია და მწერლის თხზულებათა ინტეპრეტაციის ყველაზე სრულყოფილი მაგალითი. იდეური მუდმივების არსებობამ და მათმა მეტამორფოზამ სხვადასხვა

გამომსახველობით სისტემებში ტელესპექტაკლები კლასიკური ლიტერატურული ტექსტის ტოლფას აუდიოვიზუალურ ხელოვნებად აქცია.

თავი VIII

“ჯაყოს ხიზნების” სათეატრო ვერსიის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაცია

მარჯანიშვილის თეატრის “ჯაყოს ხიზნები” სამართლიანად ითვლება ქართული თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად. მეასე წარმოდგენის შესახებ მიძღვნილ პუბლიკაციაში გაზეთი “თბილისი” აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლი უდიდესი წარმატებით უჩვენეს მოსკოვში, ლენინგრადში, კაუნასში, სოხუმში. სპექტაკლს “დღესასწაულს” უწოდებდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, ანგელინა სტეპანოვა, მიკ მიკივერი, სოს სარქისიანი (13). მარჯანიშვილის თეატრმა პირველად თავისი ისტორიის მანძილზე ამ სპექტაკლით მონაწილეობა მიიღო საერთაშორისო ფესტივალში. სპექტაკლი სინქრონული თარგმნის გარეშე თამაშდებოდა. 1989 წლის მარტში მადრიდის “ტეატრო დე ლა კომედიას” სცენაზე გამართულმა წარმოდგენამ დიდი გამარჯვება მოუტანა თეატრს. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა. “როგორც გაირკვა, “ჯაყოს ხიზნების” პრობლემატიკა, ქართული ინტელიგენციისა და არისტოკრატიის ტრაგიკული კოლიზიები ძალზე გასაგები აღმოჩნდა ესპანელი მაყურებლისათვის, რომლის მეხსიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხლობს ფრანკოს რეჟიმის დროს ინტელიგენციის ბედის არანაკლები ტრაგიკული პერიპეტიები“ (11, 39). 1991 წელს მარჯანიშვილის თეატრის “ ჯაყოს ხიზნები” იაპონიაში წარმოადგინეს და იქაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. ერთი რამ უდაოა - ჯავახიშვილის უკვდავი რომანის ინტერპრეტაცია იმგვარი გამომსახველობითი საშუალებებით მოხდა, რომ უცხო ენაზე გათამაშებულიც, გასაგები და ახლობელიც კი აღმოჩნდა მსოფლიოს ყველა იმ ქვეყნის მაყურებლისათვის, ვინც ქართულ ენზე წარმოდგენილ რომანს აპლოდისმენტებს უძღვნიდა. თემურ ჩხეიძის ინტერპრეტაციით “ჯაყოს ხიზნებმა” ახალი და ამჯერად იმგვარი სიცოცხლე დაიწყო, როდესაც იგი მხოლოდ დადებით კონტექსტში მოიხსენიებოდა და საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოვლენა ხდებოდა როგორც ქართველი, ასევე არაქართველი მაყურებლისათვის.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლის შესახებ ნონა კუპრეიშვილი წერდა: "არცთუ ისე ხშირია, ალბათ, შემთხვევა, როდესაც ინსცენირებისადმი მეტ-ნაკლებად სკეპტიკურად განწყობილი მაყურებელი (მით უფრო, თუ ის სპეციალობით ლიტერატორია) სპექტაკლის ნახვის შემდეგ ერთგვარად განახლებული აღქმით უბრუნდებოდეს მხატვრულ ნაწარმოებს და ამ დროს რომანისა და სპექტაკლის ღრმად გააზრებული თანხვდომის სიხარულს განიცდიდეს" (23, 141). ღრმად გააზრებული თანხვდომის, მწერლის ერთგულების აქცენტირება სპექტაკლის ავტორებმა იმითაც მოახდინეს, რომ წარმოდგენა თავიდანვე რომანის კითხვის ფორმით შესთავაზეს მაყურებელს. თეიმურაზი (ნოდარ მგალობლიშვილი) გადაშლილი წიგნით ხელში შემოდიოდა სცენაზე და იწყებოდა რომანის სცენიური კითხვა, რომელშიც თანდათან ებმებოდნენ სპექტაკლის პერსონაჟები. მხატვარ გიორგი ალექსი-მესხიშვილის ინტერპრეტაციით ჯაყოს ხიზნების ტრაგედია ერთიან დეკორაციაში გათამაშდა, რომელიც სცენიური არქიტექტონიკა ნასაყდრალის ფორმით განსხეულდა. მწერლისეული ნა პრეფიქსი, რომელიც წინ უძღვოდა ხიზნობის ადგილად სახელდებულ ნაშინდარს, რომანის სახვით-სივრცობრივი კონცეფციის გამომხატველად გადაიქცა. ეკლესიის ფრესკები ჩამორეცხილ ნაფრესკალს დაემსგავსა- აქა იქ თუ იყო შემორჩენილი მაცხოვრის თუ ანგელოზის გამოსახულების ნაშთები. ნასაყდრალის გაბზარული კედლის მიღმა ვარსკვლავებიანი ცის ნაწილი იკითხებოდა. გალაქტიკის ფრაგმენტის შემოჭრა პირობით და ირეალურ სცენიურ დროს უსასრულობის ნიშნით აღბეჭდავდა და ბოროტებასთან ჭიდილში ჩაბმული რომანის პერსონაჟების სამყაროს მარადიულ პრობლემებთან თანაზიარობის განცდას აღძრავდა მაყურებელში. უკანა ფონზე ჩამოწუწული ფერადი საღებავები აბსტრაქციონისტული პანოს ასოციაციას იწვევდა. ნატაძრალის კედლელში იჭრებოდა საცხოვრებელი სახლის სიმაღლის კედელი. უსახური ყოფითი ფორმის შეჭრა ტაძრის სრულყოფილ არქიტექტურულ კომპოზიციაში სცენოგრაფიულ კონფლიქტში აისახებოდა და პერსონაჟთა ყოფაში არსებული დაპირისპირება პლასტიკურ სივრცეში გადმოჰქონდა. გოგი ალექსი-მესხიშვილის შექმნილი სცენოგრაფიის ქმედითი ფენომენი მწერლის და რეჟისორის გააზრებულ თანხვდომასთან, როგორც ამას ნონა კუპრეიშვილმა უწოდა, იდენტური იყო. ამ და სხვა კედლებზეც სხვადასხვა თაობის ადამიანების ჩამოძონძილი, გაუსახურებული პორტრეტებით იყო განფენილი. ეს უცნაური დეკორი, წინაპართა პატივისცემის ასოციაციის

ნაცვლად მათი უსარგებლობის და უფუნქციობის განცდას იწვევდა. კედლებს “ამშვენებდა” მათზე აკრული ძველი, გაყვითლებული გაზეთებიც. ერთ სიბრტყეზე განლაგებული ნაფრესკალის ფრაგმენტები და იმავე კედლებზე აკრული გაყვითლებული გაზეთის ნაგლეჯები ჭეშმარიტი ღირებულებებისა დევალვაციის სიმბოლოდ იკითხებოდა დეკორაციაში. ნატაძრალი, სადაც აღარავინ ლოცულობდა, თითქოს ადამიანების მიერ შუაზე გაკვეთილს გავდა, სადაც წილი ყველა თაობას ედო.

სცენის უკანა ფონზე, წინაპართა პორტრეტების მსგსვსად, უამრავი უფუნქციო ჟამგადასული ნივთი იყო მიმოფანტული. ეს ნივთები, წარსული დიდების ნაშთად მოხსენიებული თეიმურაზის მიერ, თითქოს ისევე იყო გაცვეთილი და შებღალული, როგორც მათი ყოფილი პატრონი. ყოველივე სანაგვეზე გასატანად იყო გამზადებული ისევე როგორც მათი მფლობელი. უამრავი ცარიელი ჩარჩო, კედლებზე მიყუდებული ხატები, იქვე ჩამოკონწიალებული ჩითის ხალათი... ნატაძრალის მთავარი “სამშვენისი” მაინც გაჩერებული კედლის საათი იყო - გაყინული დროის სიმბოლო... ყოფისა და რწმენის სიმბოლიკის ეკლექტიკა სცენოგრაფიულ კონფლიქტში ასახავდა ხევისთავის აბსურდამდე მისულ უფუნქციობას და მის გამოც აღზევებული ძალადობის შედეგს.

დეკორაციის არქიტექტონიკა, რომელიც ნასაყდრალის ფორმით იყო წარმოსახული, სცენის მარჯვენა მხარეს დატანებულ ჭრილში, ირეკლავდა სპექტაკლის საკვანძო ეპიზოდების ექსპოზიციებს. “ეკლესიის კედლებში დატანებული კარის ჭრილში სპექტაკლის მსვლელობის დროს ხუთი ფიგურა გამოჩნდება: ჯერ კიდევ სმოკინგიანი თეიმურაზ ხევისთავი, ჯაყოს გამარჯვების შავჩოხიანი მაცნე (ზ. სტურუა) ჯაყოს მესამე ცოლი ნინა (მ. ტატიშვილი), ორეული (ჯ. მონიავა) და უკვე ინგლისურ მაზრაში გამოწყობილი, “ნაშინდარში ერთგული ძაღლივით მობრუნებული” თეიმურაზ ხევისთავი. გარდა იმისა, რომ ეს ფიგურები სპექტაკლის გარკვეულ ქვეთავებად აღიქმება, მათში “ჯაყოს ხიზნებზე” – რომანზე რეჟისორის მიერ დასმული სცენური მახვილი ჩანს” (23, 145).

მარჯანიშვილის თეატრის “ჯაყოს ხიზნები” სინთეზური ხელოვნების იმგვარ ნიმუშს მიეკუთვნებოდა, სადაც ყოველი კომპონენტი, რომელიც ვიზუალურ მთლიანობას ქმნიდა, ავტორთა თანხვედრი სათქმელის გამოხატვას ემსახურებოდა. ამავდროულად ყოველ კომპონენტს ესთეტიური დატვირთვა

ენიჭებოდა და ყველა მათგანი თანაბარი მხატვრული ხარისხის მატარებელი იყო. სპექტაკლის ქორეოგრაფი იური ზარეცკი გახლდათ. ტაძრის ჭრილში ხანგამოშვებით გამოჩენილი, ოსური მუსიკის, სიმდის ფონზე ვერტიკალურად აჭიმული ფიგურა (ზ. სტურუა), პირველად ჯაყოს მარგოზე პირველი ძალადობის ეპიზოდში ჩნდებოდა. მოცეკვავის უცნაური როკვა ეპიზოდის დრამატიზმს აძლიერებდა და პლასტიკურ–ქორეოგრაფიული ინვარიციული მეტაფორითაც გამოკვეთდა ავტორთა სათქმელს: საქართველოს სახე-იდეად მოაზრებული მარგოს დაურვება მომხვდურთა ზეიმად აქცევდა ძალადობრივ აქტს.

სპექტაკლის ქორეოგრაფის, იური ზარეცკის ნამუშევარი სპექტაკლის სახვით-პლასტიკური გადაწყვეტაში უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა. ამავე დროს ქორეოგრაფია და სპექტაკლის სცენოგრაფია ერთიან პლასტიკურ სისტემას წარმოადგენდა და ალეგორიულ ვიზუალურ დატვირთვასთან ერთად ფუნქციონალურად იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. სცენის პორტალზე განლაგებული გარდასული ეპოქის ტიპიური ავეჯი, ვენური სკამი, რომლებიც ხევისთავის წარსული ცხოვრებიდან იყო შემორჩენილი, გადაქლესილი კედლების ფონზე თავადიშვილთა ყოფითი ნივთების ესთეტიურობის ნაშთად აღიქმებოდა. ამ სკამზე მჯდარი უკვე ჯაყოს ხასად ქცეული მარგო წითელი ფერის დეკოლტირებული ვულგარული კაბით მოსილი იჯდა. ნანი ჩიქვინიძის პერსონაჟის ტრაგიკული მდუმარება სასცენო ეპიზოდში საკმაოდ დიდხანს გრძელდებოდა: მარგო გადაწყვეტილებას იღებდა. შესაბამისად იცვლებოდა მსახიობის სახის გამომეტყველება. მარგო ხელებს ნელა შლიდა და სკამზე დამჯდარი იწყებდა ცეკვას. სხეულის ნახევარი უძრავი იყო, წელს ზემოთ კი მსახიობის ადგილზე როკვით, სხეულის უძრავ-მოძრავი ნაწილების შერწყმით იქმნებოდა პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული ფიგურა, რომელიც მარგოში მონური მდგომარეობისადმი შეგუების ხატად აღიქმებოდა. რეჟისორის, მხატვრისა და ქორეოგრაფის თანააზროვნების შედეგი მსახიობის წარმოსახულ ვიზუალურ მეტაფორაში განსხეულდა- ძალადობას შეჩვეული, დამონებული სახე-იდეა საცეკვაო ექსტაზში ადგილს მიჯაჭვული გადაეშვა.

ჩამოძონძილ თოკზე ჩამოკიდებულ საქანელაზე მჯდარი თეიმურაზ ხევისთავი წიგნის კითხვით ირთობდა თავს. შემდეგ ეპიზოდში ამავე საქანელაზე მჯდარი მარგო, თავაშვებული ქროლვის ჟინით აღტყინებული, პორტალზე გართხმულ ჯაყოს თითქოს ზემოდან გადააფრინდებოდა.

აღტყინებული მდედრისა და თვითკმაყოფილი მამრის ეროტიული თამაშობა პორტალზე სექსუალური აქტის იმიტირებით სრულდებოდა. მოგვიანებით, ამავე საქანელაზე შეაგდებდა ჯაყო აჯანყებულ ხევისთავს და უმოწყალოდ, მათრახით სცემდა. მოქმედი საგანი - მათრახი სპექტაკლში საგან-სიმბოლოდ იყო მოაზრებული და ჯაყოს ხელში ამოქმედებული თავად ხდებოდა ძალადობის ამსახველი მეტაფორა.

სცენოგრაფიული კონფლიქტის უმნიშვნელოვანესი ქმედითი მოძრავი ნაწილი-ჩამოძონძილ თოკებზე დაკიდებული საქანელა თემურ ჩხეიძის, გიორგი ალექსი-მესხიშვილისა და იური ზარეცკის გადაწყვეტით, სპექტაკლის მიმდინარეობის შესაბამისად, არაერთგზის იტვირთებდა სხვადასხვა ფუნქციებს: ერთის მხრივ უბრალო საგანი ხდებოდა მხატვრული ფუნქციის მატარებელი და სწორედ ამ საგნის მხატვრული ფუნქციის და ყოფითი დანიშნულების შეფარდებაც, სცენოგრაფიის სხვა დეტალებთან ერთად წარმოადგენდა სცენოგრაფიული კონფლიქტის ერთ-ერთ უმთავრეს სეგმენტს მარჯანიშვილის თეატრის “ჯაყოს ხიზნების” მხატვრულ გაფორმებაში.

თემურ ჩხეიძისა, მხატვრისა და ქორეოგრაფის თანამოაზრეობის შესახებ თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე წერდა: “პლასტიკური გადაწყვეტის თვალსაზრისით სპექტაკლი იმდენად მთლიანია, რომ ვერ განაცალკევებ რეჟისორის, მხატვრის(გიორგი ალექსი-მესხიშვილი) და ქორეოგრაფის(იური ზარეცკი) ნამუშევარს. ყოფითი მატერიალ - ხის ტიხარი–სულიერების სფეროში უხეშადაა შეჭრილი. ქართული ხალხური სანახაობისა და თამაშობების პანტომიმით შეკრული სიმბოლოები– საქანელა და ცეკვა არა მარტო ორგანულად არის გათამაშებული, არამედ ამ ნაწარმოებისთვის აუცილებელი ეს ფსიქო-ბიო-სოციალური და ალუზორული მომენტი მოარული სექსუალური სურათის ნაცვლად დახვეწილ თეატრალურ პერიფრაზად წარმოგვება” (2, 10).

გიორგი ალექსი-მესხიშვილის დეკორაცია სამ შრეში იყო განფენილი. სცენის პორტალზე ხდებოდა მარგოს გაუპატიურება. ხევისთავის ნასახლარის იატაკად წარმოსახულ პორტალზე ფარდაგები, მუთაქები და ბალიშები იყო განფენილი. ეს საგნები არაერთგზის იყო გათამაშებული სპექტაკლის მსვლელობისას. მათზე წამოგორებული სწავლობდა წერა-კითხვას ჯაყო. ჯაყოს განკულაკების ეპიზოდში სწორედ მუთაქებს, ფარდაგებსა და ბალიშებს მიიტაცებდა ქეშელა – ჯაყოს სისხლისმიერი და სულიერი ნათესავი, მისი საქმის გამგრძელებელი.

სცენის პორტალზე – სცენოგრაფიის ქვედა შრეზე, ჩასასვლელი ლიუკი იყო. ეს ლიუკი სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს მრავალ ფუნქციას ითავსებდა: ამ ლიუკიდან ამოდიოდა ჯაყო, რომელიც ქვესკნელიდან ამოსული ბოროტების სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. ლიუკი ხდებოდა ჯაყოს დუქნის აღმნიშვნელი ტერიტორია. სწორედ ამ ლიუკში იდებდა ბინას მედუქნედ ქცეული, უკიდურესად დამდაბლებული ხევისთავი. სპექტაკლის ფინალში ლიუკი ხდებოდა ჯაყოს, მარგოსა და პატარა ჯაყოს საცხოვრისი. ლიუკი წარმოდგენაში ადამიანთა დაცემის ექვივალენტად მოიაზრებოდა – იგი ქვესკნელითან იგივდებოდა. შუასკნელი - ჩამორეცხილი და დაბზარული კედლებით, საფუძველშერყეული, დანგრევის პირას მისული ადამიანთა სამყოფელი, თითქოს ქვესკნელში ჩასანთქმელად იყო გამზადებული. და ბოლოს- ზესკნელი- გალაქტიკის ფრაგმენტი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, მიუწვდომლობის სიმბოლოდაც მოიაზრებოდა წარმოდგენაში. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის დეკორაციაში სამყაროს ამგვარი მოდელი იქმნებოდა. ეს მოდელი თავისთავად იყო სიმბოლო ძალადობის სრულიად დამანგრეველი თვისობრიობისა, რომელიც თითქოს კაცობრიობის ყველა ცოდვას იტევდა.

ცოდვილთა სამყოფელის ბინადართა შესამოსელი- სპექტაკლის პერსონაჟთა კოსტიუმები წარმოდგენაში მრავალგზის იცვლებოდა და ამ ცვალებადობის კონკრეტული დიაგრამა პერსონაჟების ბედისწერის ცვალებადობის თანხვედრი იყო. პერსონაჟის კოსტიუმი ზუსტად გამოხატავდა როგორც მისი მატარებლის სულიერ მდგომარეობას, ასევე იმ სოციალურ მდგომარეობას, რომლის მატარებელიც თითქოს კოსტიუმთან ერთად ხდებოდა პერსონაჟი.

მსახიობთა კოსტიუმები სპექტაკლში სცენოგრაფიის ქმედით ელემენტებად მოიაზრებოდა და თავისთავად ხდებოდა იმგვარი პლასტიკური, ინვარიაციული მეტაფორული ფუნქციის მატარებელი, რომელიც ზუსტად გამოხატავდა სპექტაკლის ავტორთა პოზიციას. მხატვრის შექმნილი, მწერლის სათქმელის თანხვედრი პლასტიკური სახე მიხეილ ჯავახიშვილის კონცეფციის ვიზუალურ ადეპტს წარმოადგენდა. კოსტიუმების ხშირი ცვალებადობა, როგორც სპექტაკლის პლასტიკური გადაწყვეტის ნაწილი, ერთის მხრივ სცენოგრაფიის დინამიზმს განსაზღვრავდა და მეორეს მხრივ ამ კოსტიუმით მოსილი მსახიობი გასულიერებული სცენოგრაფიული დეტალისა და გასულიერებული სიმბოლო-მეტაფორის ფუნქციასაც ითავსებდა. სპექტაკლის დასწყისში სახე-იდეა

მარგო(ნანა ჩიქვინიძე), შავი, ინგლისური მოდელის კაბით, რომლის შიგნითაც თეთრი პერანგი იკვეთებოდა, მოსილი ერთვებოდა წარმოდგენაში. მხოლოდ მცირე დეტალს, ჭრელ ქოლგას შემოჰქონდა დისონანსი მკაცრ სილუეტში. ამ ტანსაცმელში ჩაცმული მარგოს მდუმარება თითქოს ვითარების ტრაგიზმის აქცენტირებას ახდენდა. სიუჟეტის განვითარების შესაბამისად, როდესაც მარგო უკვე ფიზიკურადაც და სულიერადაც დამორჩილებული იყო, გიორგი ალექსი-მესხიშვილი წითელი, დეკოლტირებული პლიუშის "კოფტით" შემოსავდა პერსონაჟს. საუკუნის დასაწყისის ეს მოდელი ერთის მხრივ ვულგარულობის ელფერს ანიჭებდა არისტოკრატ ქალს, მეორეს მხრივ კი ნაწილობრივი სიშიშვლე და ხასხასა წითელი ფერი მდედრში ფიზიკური საწყისის გაღვიძების სიმბოლოდაც მოიაზრებოდა. ახლადგაჩენილი აქსესუარი-ყელზე შებმული ზონარი და დიდი ზომის უგემოვნო გულსაბნევი პერსონაჟის შემგუებლობის ნიშნადაც აღიქმებოდა. მარგოს სპექტაკლის ფინალში კი ნანი ჩიქვინიძის მარგოს ისეთსავე სელის ტანსაცმელში, პირახვეულს და ტომარააკიდებულს წარმოგვიდგენდა მხატვარი, როგორც ჯაყოს მესამე ცოლს, ნინას (მაია ტატიშვილი) სპექტაკლის დასაწყისში. პირახვეული, მეტყველების, და შესაბამისად, პროტესტის უნარს მოკლებული ნინას ხელების მოძრაობა თითქოს გამაფრთხილებელ ნიშნად გვევლინებოდა ექსპოზიციაში. იგი ერთგვარად პლასტიკაში განსხეულებულ სიმბოლოდ მოიაზრეს რეჟისორმა და მხატვარმა: ამგვარ პირუტყვულ ყოფად იქცეოდა ნინას ტანსაცმლით შემოსილი მარგოს შემდგომი არსებობაც და ნანი ჩიქვინიძის გმირის ტრაგიკულ მდუმარების გამოხატვას ახალი პლასტი ემატებოდა.

თეიმურაზ ხევისთავის პირველი გამოჩენა სცენაზე თეთრი პერანგითა და შავი გრძელკალთებიანი სამოსით, ბაფთაშებმული შლიაპით, წიგნით ხელში, იმთავითვე რომანის კითხვისკენ და შესაბამისად პროზის სამყაროში წვდომისკენ განაწყობდა მაყურებელს. ნოდარ მგალობლიშვილი, ტელესპექტაკლის შემდეგ, უკვე მეორედ განასახიერებდა პიროვნების დაცემის ისტორიას. ამჟამად ეს პერსონაჟი ტელეგმირისგან განსხვავებით, უფრო დაუნდობლად იყი მხილებული და გაკიცხულიც სპექტაკლის ავტორთა მიერ. სატელევიზიო სპექტაკლი უპირატესად ახლო ხედების მონაცვლეობით იყო გადაღებული. ნოდარ მგალობლიშვილის მიერ ახლო ხედებზე გადაღებულ ტელენაწარმოებში პერსონაჟის ფსიქოლოგიის გამოხატვა პასტელური ფერებით ხდებოდა. სათეატრო ხელოვნება განსხვავებულ საშუალებებს ითხოვდა.

გამომსახველობითი პალიტრა უთუოდ მდიდრდებოდა მსახიობის პლასტიკით, სცენიური მოძრაობის იმ სრულიად უნიკალური სახით, როდესაც “გარეგნულად ბრეიგელის ფუნჯით შექმნილს ჩამოგავს მისი თეიმურაზი, სულიერად კი დაბეჩავებული, არარად ქმნილი ძონძია და ამიტომაც ნაკაცარია იგი” (2, 12). სატელევიზიო სპექტაკლის თეიმურაზ ხევისთავი მცირედ თანაგრძნობას მაინც იმსახურებდა სპექტაკლის ავტორთა მხრიდან, რაც თავისთავად მაყურებელშიც იწვევდა სიმპათიას. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენაში თეიმურაზი “უმწეო გამოხედვით, ფარატინა “უხერხემლო” ტანით, შავ სუდარაში (და არა სერთუკში) გამოხვეული სულით–ნოდარ მგალობლიშვილი მხოლოდ ხევისთავს როდი წარმოგვიდგენს. ისევე როგორც მწერალმა, მსახიობმაც საერთოდ საზოგადოების, იქნებ მსოფლიო საზოგადოების იმ ნაწილის მოდელიც კი შექმნა, ვისი ადგილიც დანტეს არ აღმოაჩნდა თვით ჯოჯოხეთშიც კი!” (2, 10). თეიმურაზის პლასტიკის ცვალებადობას, მისი პიროვნული დეგრადაციის ეტაპების ჩვენებას მისი სამოსის მონაცვლეობაც განაპირობებდა. სცენიური ცხოვრების ცვალებადობის შესაბამისად ბაფთიანი შლიაპის ნაცვლად უფორმო ქუდს ჩამოიფხატავდა დაკონკილშინელიანი ხევისთავი. სპქტაკლის ფინალურ ეპიზოდში, სელის ხალათში მოსილი პერსონაჟი თითქოს ბოლომდე იყო განძარცვული იმ ატრიბუტებისგან, რისი ტარებაც მას არ ხელეწიფებოდა. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის მიერ შექმნილ კოსტიუმებში ნოდარ მგალობლიშვილის პერსონაჟის დაცემის ეტაპები ისახებოდა. ყოველ ახალ კოსტიუმში მხატვარი პერსონაჟის ცხოვრებისეული პერიპეტიების და მისი შინაგანი მდგომარეობის პროექციას თავაზობდა მაყურებელს. ეს პროექცია კი თავისთავად ნოდარ მგალობლიშვილის პლასტიკაში ისახებოდა და ხევისთავის სახის სრულყოფილად წარმოსახვას განაპირობებდა. მუდმივად პალტო-შინელ-სერთუკებშით მოსილ ხევისთავს თითქოს მუდმივად სციოდა, მუდმივ დისკომფორტს განიცდიდა სამყაროში, სადაც მისი ადგილი იმის გამოც აღარ დარჩა, რომ უბრძოლველად დათმო ყველაზე ღირებული, რაც კი გააჩნდა. ამრიგად, ფორმისეული დინამიკითაც იქმნებოდა ის სრულყოფილი სცენიური სახე, რომელიც ანტიგმირად მოაზრებული ხევისთავის მხილების ფორმით წარმოდგებოდა.

ჯაყო ჯივაშვილის მრავალრიცხოვან შემსრულებელთა შორის მარჯანიშვილის თეატრის ორი მსახიობია - გივი ჩუგუაშვილი და გივი ციცქიშვილი. როლები განსხვავებული სტილისტიკით იყო შექმნილი: გივი

ციცქიშვლის პერსონაჟი უფრო ხანდაზმული და შესაბამისად უფრო გამოცდილი და ალღოიანი იყო.. შავი ფაფახითა და ცხვრისვე ჯუბით - ტყავის წაღების ზემოთ, წვივებზე, ცხვრის ბეწვი ჰქონდა ამოცმული. სპექტაკლის ერთ-ერთ ეპიზოდში ბანჯგვლიან შიშველ ტორსზე ჰქონდა შემოცმული ყავისფერი ჯუბა მსახიობს. იგი ცხვრის ტყავში გახვეული მგლის სახედ მოიაზრეს მხატვარმა და რეჟისორმა.

გივი ჩუგუაშვილის ჯაყო ახალგაზრდული ენერგიითა და პირუტყვული მიზასწრაფვით თითქოს მთელ სცენიურ სივრცეს იპყრობდა. გაბუძგნული წვერ-ულვაშით, თავზე ფაფახწამოცმული ჯაყო თოფითა და ხანჯლით იყო აღჭურვილი. ჯაყოს გარეგნული იერსახისა და უკანა ფონზე ლეჩაქით თავშემოსილი ხევისთავების წინაპარი მანდილოსნების სურათების დაპირისპირებით სცენოგრაფიული კონფლიქტის კოსტიუმებში ასახული ინვარიაცია იქმნებოდა. როგორც უკვე აღვნიშნე, ჩექმებში ჩატანებული შავი შარვლით და შავი ხალათით მოსილი, პორტალზე განლაგებული ლიუკიდან ამოსული გივი ჩუგუაშვილის ჯაყო ბნელეთის მოციქულად მოიაზრებოდა წარმოდგენაში. მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდი წითელი მუთაქის ფონზე ვითარდებოდა. ჯაყოსაც წითელი პერანგი და ყავისფერი ჯუბა ეცვა. მუთაქის გვერდზე განლაგებული საკვოიაჟი ასევე წითელი შუქით ნათდებოდა. კოსტიუმებსა და განათებაში აქცენტირებული ფერი ეპიზოდის ტრაგიზმს აძლიერებდა. მხატვარი ჯაყოს კოსტიუმის ტონთა მონაცვლეობით-სისხლისფერითა და შედედებული სისხლისფერით და შუქწერით ქმნიდა საქართველოს დაპყრობის კონცეპტუალურ სიმბოლოს. ეს წითელი ტონი შემდგომ მარგოს სამოსელში გადაინაცვლებდა. ქორწილის ეპიზოდში წითელ "კოფტაში" შემოსილი მარგო და ამჯერად თეთრ ჩოხაში ჩაცმული ჯაყო უტიფრად გადააბიჯებდნენ მიწაზე გართხმულ თეიმურაზს. ჯაყო ჯივაშვილის ჰაბიტუსის და შესაბამისად სცენიური სახის შექმნაში მხატვრის მიერ შეთხზული გარეგნულ ნიშანთა სისტემა-სამოსი და გრიმი მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებდა და ნიჭიერებით აღბეჭდილი გივი ჩუგუაშვილის ამ როლს მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშად აქცევდა.

დავით დვალიშვილის ნახუცარი ივანე რომანშიც და წარმოდგენაშიც თეიმურაზ ხევისთავის მუდმივ თანამოსაუბრედ და ოპონენტად გვევლინებოდა. სწორედ ივანესთან დიალოგებში იხსნებოდა თეიმურაზ ხევისთავის მსოფმხედველობა და ამ ორთა სამყაროსადმი დამოკიდებულების

განსხვავებულობა. ივანე დავით დვალიშვილის პირველი როლი იყო მარჯანიშვილის თეატრში - წარმატებული დებიუტი. ნახუცარის სამოსი თითქოს ბოლომდე იყო განძარცვული ყოველივე იმისგან, რისგანაც ადრე საულიერო პირის შესამოსელი შედგებოდა. შავი კოსტიუმითა და შავი პერანგით, ტყავის ჩექმებში ჩატანებული შარვალით, იგი წიგნის ჭიად სახელდებული თეიმურაზის საპირისპიროდ მიწაზე მყარად მდგარ, ხორციელი საწყისის მიერ სულიერების დათრგუნვის სახედ მოიაზრებოდა სპექტაკლში. ივანეს ტანსაცმლიდან თითქოს წაშლილი იყო ეროვნული სამოსის უმცირესი დეტალის ნიშან-წყალიც კი. უსარგებლო იდეების ერთგულებას შეწირული თეიმურაზისა და კონფორმიზმით ნიშანდებული ივანეს გარეგნული მონახაზები, მათ კოსტიუმებსა და გრიმში განხორციელებული შტრიხები ერთის მხრივ რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრის და მეორეს მხრივ უაღრესად საინტერესო როლების კონტრასტის პრინციპით წარმოსახვას განაპირობებდა.

თეიმურაზი, მარგო, ჯაყო - ამ სამთა ბედისწერის გადახლართვის პარალელურად სპექტაკლში გლეხთა სახეები უფრო ეპიზოდური და ფრაგმენტული იყო, ვიდრე რომანში. გლეხობა სპექტაკლში უფრო ფონია, რომელიც წარმოდგენაშიც, მწერლის კონცეფციის შესაბამისად, ყოველგვარ ვითარებაში ინარჩუნებდა ეროვნულ თვისობრიობას. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის შექმნილ გლეხთა კოსტიუმებშიც ყველაზე მეტად იყო ქართული სამოსის შტრიხები: გრძელი, თალხი ფერის ახალუხებით და ქუდებით მოსილი ამ პერსონაჟებს მუდმივად ეხურათ პატარა გლეხური ქუდები, წარმოდგენაში ერთგვარად ნამუსის ქუდის დატვირთვასაც რომ ატარებდა. ამ ქუდებთან საპირისპიროდ თეიმურაზის ევროპული ქუდების მონაცვლეობა და მისი შეცვლა სრულიად უფორმო თავსაბურავით, პერსონაჟის კოსტიუმის ამ დეტალითაც გამოხატავდა რეჟისორისა და სცენოგრაფის პოზიციას.

ერთიანი სცენიური დანადგარის პრინციპით შექმნილ, ეთნოგრაფიულ ელემეტებს მოკლებულ დეკორაციაში მარჯნიშვილის თეატრის სცენაზე მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟები ცოცხლდებოდნენ და მეოცე საუკუნის ბოლოს ისეთივე ძალით მოქონდათ ერის უპირველესი სატკივარი, როგორც საუკუნის დასაწყისში თავად მიხეილ ჯავახიშვილს. თემურ ჩხეიძის დადგმული სამი ინტერპრეტაცია-სატელევიზიო ვიდეოფილმი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის წარმოდგენა და მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი სამართლიანად მიიჩნევა ქართული პროზის საუკეთესო ინტერპრეტაციად

აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. უპირველესი მიზეზი, რამაც განაპირობა თემურ ჩხეიძის "ჯაყოს ხიზნების" წარმატება, მწერლის სათქმელის ერთგულება, მათი სატკივარის ერთიანობა იყო. და კიდევ ის, რომ ჯავახიშვილის პერსონაჟები, რომელთა საოცარი გალერეა შექმნეს სხვადასხვა თაობის, ეროვნების, სტილისტიკის ნიჭიერებით აღბეჭდილმა მსახიობებმა, სცენოგრაფების შექმნილ იმგვარ გარემოში გაცოცხლდნენ, სადაც მათი პერსონაჟების წარმოსახვისთვის აზრობრივი, პლასტიკური და მიზანსცენობრივი მახვილები მაყურებლის ასოციაციურ წარმოსახვას მწერლის კონცეფციის შესატყვისად მიმართავდნენ და ლიტერატურული ტექსტის თანხვედრ აუდიოვიზუალურ ტექსტს ქმნიდნენ.

თავი IX

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის XXI საუკუნის ეკრანიზაცია

ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის ქართულ კინემატოგრაფს კრიტიკოსები ღრმა და ხანგრძლივი კრიზისის პერიოდის ხელოვნებად განიხილავენ. ოცდამეერთე საუკუნეში გასულ საუკუნეში ფორმირებული ხელოვნების ახალი დარგები განაგრობს განვითარებას. მეოცე საუკუნეში აუდიოვიზუალური ხელოვნება უმნიშვნელოვანესი დარგებით გამდიდრდა – კინო და ტელევიზია აუდიოვიზუალური ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს მიმართულებებად იქცა, როგორც მხატვრული ღირებულებების, ასევე ამ დარგების განსაკუთრებული პოპულარობისა და მასობრიობის გამოც. ეკრანიზაციებმა უმნიშვნელოვანესი ადგილი დაიკავა მსოფლიო კინოხელოვნებაში. კინოს ხელოვნებად ქცევის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი გახდა ისიც, რომ ეკრანულ ნაწარმოებს შეეძლო მაღალმხატვრული ლიტერატურული თხზულება მაყურებლამდე მიეტანა. მოგეხსენებათ, მაყურებლის რაოდენობა ყოველთვის აღემატება მკითხველთა რიცხვს. ტელეხელოვნების განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ლიტერატურული ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილმა სატელევიზიო სპექტაკლებმა და სატელევიზიო ფილმებმა. გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ქართული სატელევიზიო თეატრიც და ტელეფილმებიც უაღრესად საინტერესო მოვლენა იყო, სადაც არაერთი ლიტერატურული შედევრი შექმნეს

ქართველმა რეჟისორებმა. ოცდამეერთე საუკუნის ქართული კინოც და ტელეხელოვნებაც სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზების გამო მაყურებელს ეკრანიზაციათა სიუხვით არ ანებივრებს. ამდენად, ყოველი ახლი აუდიოვიზუალური ნაწარმოები, რომელიც კლასიკური ქართული ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით იქმნება, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს.

გასული საუკუნის საქართველოს ტელეპროდუქციის ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად, სამოცდაათიანი წლების დასასრულს შექმნილი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების" თემურ ჩხეიძისეული დადგმა მოიაზრება, რომელსაც ხან ვიდეოფილმად მოიხსენიებენ, ხანაც ტელესპექტაკლად. ორივე განსაზღვრება მისაღებია, რადგანაც თემურ ჩხეიძის ნაწარმოების სტრუქტურა სპექტაკლის ელემენტებსაც აერთიანებდა და ვიდეოფილმისასაც. დადგმა მრავალგზის გაანალიზდა კრიტიკოსების მიერ. ანალიტიკოსთა მოსაზრებებს ერთი აზრი აერთიანებს: თემურ ჩხეიძის მაღალმხატვრული ნაწარმოების წარმატება იმანაც განაპირობა, რომ თემურ ჩხეიძემ, მიხეილ ჯავახიშვილის ლიტერატურული ტექსტის სახე-იდეებით აზროვნების შესატყვისი აუდიოვიზუალური ნაწარმოები გადაიღო. მიხეილ ჯავახიშვილის დახვრეტის მიზეზი მთელი მისი შემოქმედება გახდა, გამორჩეულად კი „ჯაყოს ხიზნები". როგორც ზემოთ აღვნიშნე, თემურ ჩხეიძის ტელესპექტაკლმაც უდიდესი ვნებათაღელვა გამოიწვია: საზოგადოების ერთმა ნაწილმა რეჟისორს ტელეგასამართლებაც კი მოუწყო. მრისხანების საბაბი მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდები გახდა, სადაც მსახიობ ნანა ფაჩუაშვილს შიშველი ბარძაყი ან, სულაც, მკლავი გამოუჩნდა. სინამდვილეში კი ფიზიკური და ფსიქოლოგიური მონობის პირობებში მყოფმა საზოგადოებამ ამ მდგომარეობამდე მისვლის რეალური მიზეზების ჩვენება ვერ აიტანა.

ოცდამეერთე საუკუნის სოციო-პოლიტიკური ვითარება კინოხელოვნებას კრიზისის შესატყვის ვითარებას უქმნის. იმპერიალისტური რუსეთი ნებისმიერ ეპოქაში და ნებისმიერი წყობის დროს გააფთრებით იბრძვის ყოველივე ეროვნულის წინააღმდეგ. იმპერიის დამპყრობლური პათოსის მხილება რუსეთში დღესაც ფატალური შედეგით შეიძლება დასრულდეს. თანამედროვე საქართველოში რუსეთის, როგორც დამპყრობლის, მიზნების და ქმედებების სისტემატიური მხილება საინფორმაციო საშუალებებით მიმდინარეობს. ამდენად, ლიტერატურული პირველწყაროს არსის შენარჩუნება არავითარ რისკთან არ

არის დაკავშირებული, თუმცა მიხეილ ჯავახიშვილის სათქმელს აქტუალობა არ დაუკარგავს: რუსეთის დაუფარავი მისწრაფება საქართველოს დამორჩილებისა, ანექსირებული ტერიტორიები და ჯაყოს თანამოძმეთა ფაქტორი 2008 წლის აგვისტოს ომში სრულად ადასტურებს იმ გარემოებას, რომ „ჯაყოობის" პრობლემებისგან საქართველო დღესაც არ განთავისუფლებულა. მწერლის მიერ დასმული საკითხის აქტუალობა ახალი ასპექტით მოიაზრება – იმპერიალისტური ქვეყნის მიერ დამოუკიდებელი ქვეყნის დაპყრობის ახალი მცდელობებით, რომლებსაც ახალი საბაბით ახორციელებს რუსეთი.

ცხადია, ამგვარ ვითარებაში „ჯაყოს ხიზნების" ახალმა ეკრანიზაციამ საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია. ქართულ კინოს მოწყურებულ ქართველ მაყურებელს დავით ჯანელიძის "ჯაყოს ხიზნების" მიმართ განსაკუთრებული მოლოდინი ჰქონდა. ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისის ქართულ სინამდვილეში ერთი ან ორი ფილმი თუ იქმნებოდა. ამ მოლოდინს ისიც ამძაფრებდა, რომ ქართული კინოს კლასიკოსის ახალი ეკრანული ვერსია უნდა გამოსულიყო ეკრანზე. ამთავითვე აღვნიშნავ, რომ ფილმმა დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ქართულ პრესაში. დავით ჯანელიძის ფილმს მიეძღვნა სატელევიზიო გადაცემაც. კინომცოდნეები ფილმს უმეტესად აკრიტიკებდნენ. იყო დადებითი მოსაზრებებიც. სადისერტაციო ნაშრომში დავით ჯანელიძის ფილმს არ განვიხილავ იმგვარი მეთოდოლოგიით, როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის სხვა ნიმუშებს. "ჯაყოს ხიზნების" ამ ვერსიის კვლევისას მხოლოდ საკუთარ მოსაზრებებს გაგაცნობთ. ფილმის საპრემიერო ჩვენება ახლახანს შედგა. გასული საუკუნის ხელოვნების ნიმუშების კვლევისას გამოყენებული მეთოდოლოგია და "გუშინდელი პრემიერის", უახლესი ინტერპრეტაციის ანალიზი სადისერტაციო ნაშრომში განსხვავებულ მიდგომას განაპირობებს.

მიხეილ ჯავახიშვილის რომანი უაღრესად ღრმა და მრავლისმომცველია. როგორც უკვე აღვნიშნე, სამივე მთავარი პერსონაჟი კონკრეტული სახე-იდეაა: მარგო დაპყრობილი საქართველოს სიმბოლოა, თეიმურაზ ხევისთავი უნიათო ქართველობის, რომელმაც ვერ უპატრონა თავის საუნჯეს, ხოლო ოსი ეროვნების ჯაყო კრებითი სახეა მტრისა, რომელიც ყველაფრის მიტაცებას ლამობს და ახერხებს კიდეც. რომანის გმირების კონკრეტული სახეები, ამავდროულად, უაღრესად განზოგადებულია, აერთიანებს ყველა იმ თვისებას, რაც მსგავსი ტიპოლოგიის პერსონაჟებისათვის არის დამახასიათებელი, მაგრამ,

თუ მწერლის განზოგადებულ სახე-იდეებს კონკრეტული გარემოებები ჩამოშორდება და ავტორისეული სათქმელი ნიველირდება, მაშინ ნაწარმოებისაგან მხოლოდ მელოდრამატული სამკუთხედი რჩება – ერთი ქალი და ორი მამაკაცი. ახალი ეკრანიზაცია სწორედ ამგვარ მარტივ სქემაზეა აგებული. ფილმში გაუპატიურებით და ეროტიზმით გაჯერებული პრიმიტიული იდეის შემცველი კლასიკური მელოდრამატული სამკუთხედია ასახული. ცალკეული ნიშან - თვისებების ჩამოშორების შედეგად სამივე მხოლოდ კონკრეტული პერსონაჟია, და ვერც ერთი განზოგადებულ სახედ ვერ იქცა, შესაბამისად ეროვნული სატკივარისაგან დაცლილი, გაურკვეველი მიზანმიმართების ფილმი მივიღეთ. ფილმის შემქმნელები თითქოს ავტოცენზურას ემორჩილებიან და მწერლის სატკივარს გაურბიან, უფრთხიან: გარემოება რომ შეიცვალოს და კვლავ რუსეთის გავლენამ იმძლავროს, მაშინ ხომ?!..

დავით ჯანელიძემ გასული საუკუნის ოთხმოციანი წლებიდან დღემდე 13 ფილმი გადაიღო. რეჟისორის მიერ შექმნილი ფილმებიდან ორი – 1985 წელს, რევაზ ინანიშვილის მოთხრობის მიხედვით გადაღებული „დედუნა“ და 1990 წელს, მამუკა დოლიძის ცნობილი პიესის „მდგმურების“ ეკრანიზაცია – წარმატებული ფილმებია. ორივე შემთხვევაში რეჟისორი მწერლების იდეების ერთგული იყო. მისი, როგორც რეჟისორის, წარმატება ავტორთა პერსონაჟების ეკრანულ გმირებად ქცევამ და მწერალთა იდეების აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებად გარდაქმნამ განაპირობა. ამჯერადად კი გაურკვეველია, თუ რატომ აქცია ოცდამეერთე საუკუნეში რეჟისორმა, ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის, მიხეილ ჯავახიშვილის, უდიდესი ეროვნული ტკივილით გაჯერებული პროზა პრიმიტიულ მელოდრამად. ცხადია, ყველა ნაწარმოების ახლებურად წაკითხვა შეიძლება, მაგრამ ამ შემთხვევაში რეჟისორმა ავტორის იდეის ახლებური ინტერპრეტაცია უნდა შესთავაზოს მაყურებელს. ფილმის გადაღებამდე რეჟისორის არაერთი ინტერვიუ გამოქვეყნდა, სადაც დავით ჯანელიძე აღნიშნავდა, რომ "ჯაყოს ხიზნებს" ფსიქოლოგიურ დრამად იღებდა. ფსიქოლოგიურ ასპექტში „ჯაყოს ხიზნების“ გადაღება ნაწარმოების ინტერპრეტაციას არ ნიშნავს – მიხეილ ჯავახიშვილის ყველა პერსონაჟის ფსიქოლოგიური პორტრეტი ფილიგრანულად არის დამუშავებული და ამის დადასტურება ნებისმიერი ეპიზოდის ანალიზით შეიძლება. სამართლიანად გვეუფლება განცდა, რომ რეჟისორს სათქმელი არაფერი აქვს და ბრწყინვალე

ქართულ პროზას მხოლოდ იმიტომ ექცევა ასე, რომ, უბრალოდ, ასე სურს; ან იქნებ მას კლასიკური პროზის უკეთ გადაღება არც ძალუძს. შეიძლება, რეჟისორი თანამედროვე ავტორებთან უშუალო თანამშრომლობის შედეგად აღწევდა მწერლის სათქმელისა და მხატვრული სამყაროს წვდომას. „ჯაყოს ხიზნების“ შემთხვევაში კი დროის ფაქტორმა და მწერლის თანამონაწილეობის არარსებობამ რეჟისორს თავისუფლების ის ხარისხი მიანიჭა, რომ პროზა მხოლოდ პროფესიული ამბიციის გამოსახატად მოირგო. კლასიკური ქართული პროზის ეკრანიზაციის დროს, ცხადია, განსაკუთრებული სიფრთხილის გამოჩენაა საჭირო. წინააღმდეგ შემთხვევაში, თანამედროვე ქართულ კინემატოგრაფში ხიზნობა თავად ქართულ პროზას ემუქრება; ბრწყინვალე ქართული რომანი შესაძლოა თეიმურაზ ხევისთავივით განძარცული აღმოჩნდეს, ყოველივე ღირებული და ეროვნული, აზრობრივად გათელილი და შეურაცხყოფილი. გავიხსენოთ თავად მიხეილ ჯავახიშვილის დამოკიდებულება მწერლის მოვალეობისადმი: „იგი პირუთვნელი და ბეჯითი მოსამსახურეა ერის“ (50, 16). მიხეილ ჯავახიშვილმა თავის ქალიშვილს ათი მცნება დაუწერა. ამ ათი მცნებიდან პირველი ოთხი სწორედ სამშობლოს წინაშე ადამიანის მოვალეობის ეხება და იგი ასე იწყება: „შენ ხარ მარადიული, განუყოფელი და ერთგული წევრი და მსახური შენი მშობელი საქართველოსი“ (50, 16). ამ მიმართვის ადრესატი, ცხადია, მხოლოდ მის ქალიშვილი არ არის. ის ცხოვრებისეულ კრედოდ უნდა გაიხადოს ყველამ, ვინც ქართული კინოს არსებულ მდგომარეობას განსაზღვრავს და, მით უმეტეს, მათ, ვინც ჯავახიშვილის ნაწარმოების დადგმას განიზრახავს.

„მიხეილ ჯავახიშვილი გვაფრთხილებს, „ჯაყოობის“ ბაცილა ძალიან გამძლეა, მისი ფესვები არ ამოძირკვულა და ძნელია, რომ ამოიძირკვოს. „ჯაყოობა“ ახლა უკვე ნირშეცვლილი გადადის ახალ დროსა და ყოფიერებაში“ (44, 60).

ფილმში დაიკარგა რომანის ძირითადი მიზანმიმართება – „ჯაყოობის“, როგორც მოვლენის, მხილება. შესაბამისად, არც თეიმურაზ ხევისთავის მხილებაა ფილმის ავტორის მიზანი. საერთოდაც, „ჯაყოს ხიზნების“ მამხილებელი პათოსი არანაირი ფორმით ფილმში არ გადმოსულა, თითქოს ერთი ქალის გაყოფის მეტი პრობლემა არც არსებულა კლასიკურ რომანში. ეპიზოდების რაოდენობის შემცირებასთან ერთად სრულიად შეიცვალა ნაწარმოების არსი. ფილმში თეიმურაზი ჯაყოსა და მარგოს ჯვრისწერის

შემდეგ ივანეს ემშვიდობება და მიდის. ოპერატორ გიორგი გერსამიას კამერა ჯერ ვიწრო ქვის ორღობეს მიუყვება და შემდეგ კედელთან, ჩიხში ჩერდება. რომანში კი თეიმურაზი ნაშინდარში ბრუნდება. ჯაყოს სოფლის გლეხობა ყველაფერს ჩამოართმევს და ხევისთავს სახლიდანაც გამოაძევებს. მარგოს და ჯაყოს შვილი შეეძინებათ. თეიმურაზს თავისსავე სახლში ერთ ოთახს გამოუყოფენ და იგი კოოპერატივში იწყებს მუშაობას. მარგოს ისევე ამუშავებს ჯაყო, როგორც თავის ყოფილ ცოლებს. რაც ყველაზე შემზარავია რომანში, თეიმურაზს იმედი უჩნდება, რომ ჯაყო მარგოს გამოაგდებს და „ისევ ელის ნაქმრევი ნაცოლარს“ (50, 403). ამაზე უფრო ტრაგიკული ფინალის მოფიქრება, ალბათ, შეუძლებელია, მაგრამ ეს ეპიზოდები სცენარის ავტორებმა – დავით ჯანელიძემ და ვაჟა გიგაშვილმა – უბრალოდ ამოიღეს. აკაკი ბაქრაძე ჯავახიშვილის რომანზე წერდა: „თეიმურაზ ხევისთავისა და მარგო ყაფლანიშვილის კავშირის შედეგად ბავშვი არ გაჩნდა. ე.ი. უმწეო ალტრუიზმი და პასიურობა უნაყოფოა. მაგრამ ბავშვი დაიბადა მარგო ყაფლანიშვილისა და ჯაყო ჯივაშვილის თანაყოფის რეზულტატად. ე. ი. მოძალადე მიზანთროპია და პასიურობა ნაყოფიერია, მომავალი აქვს. ეს ხომ თავისთავად საშიშია, მაგრამ უფრო მეტი საფრთხეა მოსალოდნელი, რამეთუ მოძალადე მიზანთროპს სურს შეინიღბოს, კეთილშობილი სახით მოგვევლინოს. ჯაყო სთხოვს თეიმურაზ ხევისთავს; „მოდი, საქმე ისე გაგაკეთებდე, რომ ამ პატარა ჯაყოსა ხევისთავი დაგარქმევდე. ჰა, რას იტყოდე?“ თეიმურაზი თანახმაა. ჯაყო ხევისთავი – ასე შეინიღბა მიზანთროპია ალტრუიზმით მომავალში და უკვე ველარ გაარჩევ, სად არის კეთილი და სად ბოროტი. ამიტომ დაუნდობლად უნდა იყოს მხილებული ჯაყო და „ჯაყოობა“ (5, 165).

XXI საუკუნის საქართველოში “ჯაყოობაა” მენტალურ პრობლემად იქცა, რომელმაც ტრანსფორმაცია განიცადა და მას ყველგან აქვს ფესვები გადგმული.

„ფაბულა, ამბავი მოტორია მხატვრული ნაწარმოებისა“ (50, 21). მიხეილ ჯავახიშვილი ზუსტად განსაზღვრავს მხატვრული ნაწარმოების მამოძრავებელ ძალას. ჯავახიშვილის ნაწარმოებში ამბავი სამნაწილიან რომანში იშლება. ამ ფაბულისთვის მნიშვნელოვანი ნაწილის მოკლება კი სრულად ცვლის ნაწარმოების მიზანმიმართებას. სასიყვარულო სამკუთხედის ურთიერთობის ამსახველი ეპიზოდების რაოდენობა განახევრებულია. რევოლუცია და საომარი მოქმედებების ჩვენება ფილმის ავტორებმა ექსპოზიციურ ნაწილში

რამდენიმეწუთიანი ქრონიკის კოლაჟის ჩართვით მოითავეს. ფილმიდან საერთოდ გაქრა პერსონაჟების დიდი ნაწილი – გლეხობა. შესაბამისად, ქართველი გლეხობის, როგორც ერის მამოძრავებელი ძალის როლიც დაიკარგა. „მწერალს მიზნად ჰქონია – დაეწერა „ჯაყოს ხიზნების“ მეოთხე ნაწილიც. აქ წინა პლანზე უნდა წამოსულიყო ნინიკა, როგორც მშრომელი ხალხის წარმომადგენელი და სოფლის ავ-კარგზე მზრუნველი თავკაცი. ამის ელემენტები რომანის გამოქვეყნებულ ნაწილებშიც ჩანს და ეს ელემენტები უნდა განევითარებინა, გაეძლიერებინა და შეექმნა დასრულებული ტიპი ახალი ადამიანისა. მიხეილ ჯავახიშვილი 1926 წელის 1 იანვარს შალვა დადიანს წერდა: „ისე არ მოვკვდები, რომ სრული ჯაყო არ დავწერო. დარწმუნებული ვარ, ა.წ. შემოდგომას უკვე წაიკითხავთ ნამდვილს და სრულს. დასასრული სულ სხვანაირი იქნება... ნინიკა მარგოს წაართმევს, ხოლო ჯაყოს საქართველოდან გაასახლებს. (ეს წერილი ინახება მწერლის ოჯახში) (50, 406). როგორც ვხედავთ, ნინიკა, მამამისი პეტრე, ილა, თედო და სხვა გლეხები, უბრალოდ, შესაკვეცი მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები კი არ არიან, არამედ ის ადამიანები, რომლებზეც მიხეილ ჯავახიშვილი მომავლის იმედს ამყარებდა და რომანის გაგრძელებასაც ამ იდეის წარმოსაჩენად აპირებდა. ფილმში გლეხები სრულიად უსახო მასად არიან მოაზრებულნი. არცერთი მეორეხარისხოვანი როლი მხატვრულ სახედ არ იქცევა. არადა, წარსულში ქართული კინოს წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი მეორეხარისხოვანი როლების პირველხარისხოვნად შესრულება იყო. „ჯაყოს ხიზნების“ ახალი ვიდეოვერსიის ეპიზოდური სახეების უბრალოდ დამახსოვრებაც კი შეუძლებელია.

ეპიზოდებთან და პერსონაჟებთან ერთად ფილმის გამომსახველობითი საშუალებებიც მწირი გახდა. რომანიდან მოტანილი ციტატების აღარ მოვიშველიებ. თეიმურაზის ადრინდელი მდიდრული ყოფის დახასიათებას არაერთ აბზაცს უძღვნის მიხეილ ჯავახიშვილი. ესეც რომ არა, ელემენტარული კონტრასტის შესაქმნელად მაინც შეიძლებოდა ხევისთავების სასახლის ინტერიერის მორთვა. მხატვარ ჯემალ მირზაშვილის მიერ შერჩეული სასახლე თავიდანვე უბადრუკი სანახავია. ფაქტობრივად, ინტერიერი მთელი ფილმის მსვლელობის დროს დიდად არც იცვლება, იქ თეიმურაზია პატრონი, თუ ჯაყო. ფილმის ბიუჯეტი 500 000 ევროა – თანამედროვე ფილმის ბიუჯეტისათვის არც ისე ცოტა, მით უმეტეს, იმ გარემოებასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ ფილმი ვიდეოფირზეა გადაღებული და ფირის შეძენა-დამუშავების ხარჯების წილი

ბევრად უფრო მცირეა, ვიდრე კინოფირის შემთხვევაში. ხანდახან სამართლიანად გეუფლება განცდა, რომ რეჟისორი და მხატვარი, უბრალოდ, თავს არც იწუხებენ იმაზე ფიქრით, რომ თეიმურაზის კეთილდღეობის სურათი შექმნან. თავად ხევისთავისა და თავადის ასულ ყაფლანიშვილის ქორწილის სუფრას ოცამდე კაცი უზის. საქორწილო სუფრაზე მხოლოდ ჩურჩხელები და ვაშლები აწყვია. ამგვარ სუფრას ღარიბულსაც ვეღარ უწოდებ. ფილმის მხატვარს ნამდვილად შეეძლო აქ მაინც შეექმნა ყაფლანიშვილებისა და ხევისთავთა შეუღლების ამსახველი ღირსეული ყოფითი გარემო. ქართული სუფრა ხომ მხატვრების შთაგონების წყარო არაერთგზის გამხდარა - თუნდაც ფიროსმანის ნატურმორტები რად ღირს. სამოციან წლებში შექმნილ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმში “მიხა” შესანიშნავად იყო გამოყენებული კადრში გადაღებული ნატურმორტის ფიროსმანის ნატურმორმორტთან მიმსგავსების მხატვრული ხერხი. ეზოში მეორე მაგიდაა გაშლილი – გლეხობისთვის. აქაც დაახლოებით იმდენივე სტუმარია. მათ შედარებით არა უშავთ – ხორცს მიირთმევენ. თეიმურაზი (ზაზა ბურჭულაძე) გულუხვი მასპინძლის პათეტიკით ზრუნავს ორივე სუფრაზე. ეპიზოდი, უბრალოდ, კომიკურია. აბღავლებული ჯაყო (გიორგი ნაკაშიძე) იატაკს თავს ურტყავს – ხევისთავების საგვარეულო განძის მოპარვის სცენას გაითამაშებს. თავად „განძი“ წინა ეპიზოდში იაფფასიანი ბიჟუტერიის ნაკრების სახით უჩვენეს მაყურებელს. (ხევისთავების განძის აღწერის მწერლისეული ვერსიის ციტირებსაც არ ვახდენ). მსახიობის თავი გადაქექილ იატაკს ეხეთქება – აქა-იქ თუა შემორჩენილი საღებავი. ამაზე უარესი, ალბათ, მიწატკეპნილი იატაკი თუ იქნებოდა. არადა, თავადის სახლის იატაკი ასე ვერაფრით ვერ გაცვდებოდა, თუნდაც 1924 წლამდე – რომანის წერა ხომ ამ დროს დაასრულა ავტორმა. უნებლიეთ ჩნდება კითხვა: რაღა ჰქონდა ისედაც ღატაკად გამოყვანილ თეიმურაზს გასაქურდი. ბიუჯეტის სიმცირის მომიზეზება უადგილოა – ერთი ხელფასით სუფრაც გაიწყობოდა და იატაკიც შეიღებებოდა; თუნდაც, უბრალოდ, ნოხის დაფენით შეიძლებოდა ვიზუალური კეთილდღეობის ილუზიის შექმნა. მარგო (ნატო მურვანიძე) ჯაყოს ბუნაგს აწყობს. უკანა ფონზე რაღაც საგნებია აჩონჩხილი. მათ შორის ვიდეოკამერის შტატივიც ჩანს – ფილმის შემქმნელების გადაწყვეტით ჯაყომ ეპოქას გაუსწრო, ალბათ... ჯაყოს წვერი და წარბებიც შინდისფრად აქვს შეღებილი. ასეთი ფერის ქიმიური საღებავით თმებს ორიოდე წლის წინ ახალგაზრდა გოგონები ექსტრავაგანტურობის დასამტკიცებლად იღებავდნენ... ფილმში უამრავი

წვრილმანი თუ მსხვილმანია, რომლებიც საქმისადმი, უბრალოდ, გულისხმიერი დამოკიდებულებით შეიძლებოდა გამოსწორებულიყო, მაგრამ ფილმის ავტორებს ასე სურთ.

ამრიგად, მხატვარ ჯემალ მირზაშვილის მხატვრულ გაფორმებაში უაღრესად პრიმიტიულად, მიხეილ ჯავახიშვილის ტექსტის შეუსაბამოდ არის წარმოსახული როგორც ხევისთავების სამყოფელი, ასევე ყოფითი ეპიზოდები.

ერთადერთი, რაც ნამდვილად საინტერესოა მხატვრების ნამუშევარში – ეს პერსონაჟების კოსტიუმებია, განსაკუთრებით მარგოს კოსტიუმები. ფილმის კოსტიუმების მხატვარი ეკა მაღალაშვილია. მარგოს ტანსაცმელი გემოვნებიანი და დახვეწილი თავადის ქალის გარდერობის შესაბამისია. აბრეშუმის ან გიპიურის მსუბუქი ფაქტურის კაბები, ელეგანტური პასტელის ფერის შარფები... მარგოს გარდერობი ჰარმონიაშია მსახიობის გარეგნულ იერსახესთან, მის პლასტიკასთან. თეთრი, პირბადიანი საქორწინო ქუდი მარგოს „ბედნიერების" ნიღაბია. თეიმურაზ ხევისთავის შესამოსელში კი ჩალისფერი დომინირებს. ნეიტრალური ფერის ტანსაცმელი პერსონაჟის გრძნობათა ბუნებას წარმოაჩენს. თეიმურაზის ცხოვრება ასევე უღიმღამოდ გაიცრიცა და ყელზე შებმული ბაფთაც ისეთივე უფუნქციო დანამატად შემორჩა მის გარდერობს, როგორც თავად შერჩა ცხოვრებას.

ერთსახოვანი და უინტერესოა მოქმედებისთვის შერჩეული ნატურა. ეპიზოდების უმრავლესობა მწვანე, ერთფეროვან ფონზე მიმდინარეობს. თეიმურაზის ჰერბარიუმის შესავსებად თუ გამოდგება ამგვარი ველ-მინდვრები. მწვანე ფერი ფილმში არ იცვლება და ერთფეროვან გამოსახულებას ვერც ოპერატორ გიორგი გერსამიას ავტორიტეტი შველის. ნაშრომში განხილულია მიხეილ ჯავახიშვილის "მუსუსის" მერაბ კოკოჩაშვილისეული ეკრანიზაცია - მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი "მიხა". ამ შავ-თეთრი ფილმის ოპერატორი გიორგი გერსამია გახლდათ. ალბათ ძნელია ქართულ კინოში ამგვარი სრულყოფილი ოპერატორული ნამუშევრის მოძებნა. მხოლოდ ხანდახან, მცირე დეტალებში თუ ჩნდება ცნობილი ოპერატორის ოსტატობა: ჭოგრში (ჯავახიშვილს, როგორც თავად აღნიშნავს, ეს სიტყვა უფრო მოსწონს, ვიდრე დურბინდი) ცის ნაფლეთი ჩანს. ამაღლებული განწყობის კადრში პანორამით შემოდის ხევისთავის შიშველი ფეხი... ოპერატორის გადაღებული მთვარე და მის ფონზე მოქანავე ტოტიც მშვენიერია. საინტერესოდ არის გადაღებული პერსონაჟების პორტრეტებიც.

ამრიგად, ფილმის შექმნაში მონაწილე ნიჭიერი ხელოვანების შემოქმედება რეჟისურით არ მთლიანდება და იმგვარ ფილმად არ იქცევა, როგორიც ჯავახიშვილს ეკადრება და როგორსაც ქართულ ფილმს დანატრებული მაყურებელი ელოდა.

ნიჭიერებითაა აღბეჭდილი კომპოზიტორ დავით ევგენიძის შექმნილი ფილმის მუსიკალური დრამატურგია. კომპლიმენტებს შეჩვეული ხელოვანის ეს ნამუშევარიც კომპოზიტორის მაღალი ოსტატობის შესატყვისია.

„ჯაყოს ხიზნების" ახალ ვერსიაში ყველაზე ღირებული მსახიობების მიერ შექმნილი სახეებია. ჯაყო – გიორგი ნაკაშიძე. იგი თანამედროვე ქართული თეატრისა და კინოს ერთ-ერთ ყველაზე ღრმა და მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე აქტიორად მიიჩნევა. მსახიობი მცირე შტრიხებითაც ახერხებს პერსონაჟის გრძნობათა ბუნების შესატყვისი მხატვრული სახის შექმნას. პრიმიტივებისათვის დამახასიათებელი გაუცნობიერებელი მიზანსწრაფვით მუდმივად ორიენტირებულია, მიიღოს ყველაფერი სხვის ხარჯზე – სულ ერთია, მართლა სჭირდება მას ეს თუ არა. მასში დაუფლების სურვილით გამოწვეული სიველურე ბობოქრობს, რადგანაც დავით ჯანელიძის ვერსიაში ჯაყო სასიყვარულო სამკუთხედის წარმმართველ ძალად გვევლინება, გიორგი ნაკაშიძე პირველი ეპიზოდებიდანვე ქმნის შეყვარებული მამრის მზრუნველ იმიჯს და მარგო ჯვრისწერამდე თავიდანვე შემოთავაზებული თამაშის წესის შესაბამისად მიჰყავს. მამრის ნდომა ირეკლება მარგოსაკენ მიმართულ მზერაში... რეჟისორმა კიდევ ერთი ფუნქცია დააკისრა მსახიობს – ეროტიკული ეპიზოდების აქცენტირება და ამ მისიასაც ასრულებს გიორგი ნაკაშიძე. მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდის ფინალი ხაზგასმულად, დიდხანს გრძელდება – შემდეგ სრულიად შიშველი განირთხმება მარგოს გვერდით. უტრირებული ხორციელი საწყისი ზომიერების ზღვარს სცდება და „ჯაყოობა", როგორც მოვლენა, ამგვარად გამარტივებულად არის წარმოსახული.

ნატო მურვანიძე ქართული კინოს მცირე, მოაზროვნე მსახიობთა რიცხვს მიეკუთვნება. ინტელექტუალური საწყისი მსახიობის მიერ შექმნილ ყველა როლში წარმმართველია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მარგო ხევისთავი მიხეილ ჯავახიშვილს საქართველოს სახე-იდეად ჰყავს მოაზრებული. პერსონაჟის კონცეპტუალური გააზრება, რომელიც მწერლისა და რეჟისორის პოზიციათა თანხვედრის შედეგად უნდა ყოფილიყო მიღწეული, ფილმში, უბრალოდ, ქალის დრამატული ცხოვრების აუდიოვიზუალურ თხრობად იქცა. დასახული ამოცანის

შესატყვისად, მსახიობს ქალური ისტორიის გათამაშება მოუხდა. ნატო მურვანიძის გამომსახველობითი საშუალებები უაღრესად ზუსტი და ზომიერია. პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობის შესაბამისად, ფილმში მსახიობი განსაკუთრებული გრიმის გარეშე აღწევს გარეგნულ ცვალებადობას. ბედნიერი შეყვარებული ქალის პორტრეტი პირველი ჯვრისწერის ეპიზოდიდან - ნაძალადევი, გაუპატიურებული დედოფლის პირბადეს შეფარებულ პორტრეტად იქცევა მეორე ჯვრისწერის სცენაში. თითქოს საკუთარ თავს ემალება ამ ეპიზოდში ნატო მურვანიძის მარგო... ახლო ხედების მონაცვლეობით, დახვეწილი პლასტიკით, ინტონაციათა ცვალებადობით იქმნება ეს სახე ფილმში.

ზაზა ბურჭულაძის გარეგნული მსგავსება ჯავახიშვილთან იმთავითვე იწვევდა ინტერესს... სათვალიანი, მელოტი, გამხდარი ინტელიგენტი – თავად ჯავახიშვილიც ასეთია ფოტოებზე. ცხოვრების წესი და შინაგანი ძალა კი სრულიად განსხვავებული მრწამსითა და ბიოგრაფიებით ალბათ იმის დასტურად დასჭირდა რეჟისორს, რომ ერთნაირი ჰაბიტუსის მქონე ადამიანები შესაძლოა განსხვავებული შინაგანი თვისებებისა და სხვადასხვა სულიერი ღირებულების მატარებელნი იყვნენ. ზაზა ბურჭულაძე პროფესიონალი მწერალია – რამდენიმე სკანდალური რომანის პოპულარული ავტორი. შესაძლოა, სწორედ ლიტერატურული პერსონაჟის შექმნის უნარი დაეხმარა არაპროფესიონალ მსახიობს, ხევისთავის გრძნობათა ბუნების წარმოსახვაში. ვფიქრობ, ზაზა ბურჭულაძის თეიმურაზში ძნელია სიყალბის აღმოჩენა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კარგად შესრულებული ეს სახეები გამარტივებული კონცეფციის ფილმში მარტივი ადამიანური ვნებების ამსახველ პერსონაჟებად იქცნენ.

ოცდამეერთე საუკუნის ქართული ეკრანი წალეკა იაფფასიანი კონცეფციის ფილმებმა. ქართული კინოს წარუმატებლობის მიზეზად ბიუჯეტის სიმწირის მოტანა არგუმენტად არ გამოდგება. ქართული კინო არც არასოდეს ყოფილა მაღალბიუჯეტიანი. რეჟისორები სიღრმისეული მაღალმხატვრული აზროვნების წყალობით აღწევდნენ იმგვარ სიმაღლეებს, რომ მსოფლიო ქართული კინოს ფენომენზე ლაპარაკობდა. ჩვენი კვლევა მიზნად არ ისახავს რომელიმე ინტერპრეტაციის დაკნინებას. კვლევის მიზანია, რომ რეჟისორებმა მეცნიერული ანალიზიც და რიგით პუბლიკაციაში გამოთქმული კრიტიკული მოსაზრებებიც იმგვარ თანადგომად მიიღონ, რაც მათ მომავალში

შეცდომებისგან დააზღვევთ. მართებული კრიტიკა უცილობლად დაეხმარება ქართული კინოს პროფესიული დონის ამაღლებას. „შეცდომის მხილება მხოლოდ გულნამცეცას ეწყინება“ (56, 3).

როდესაც საზოგადოებაში რადიკალური გარდატეხის დრო დგება, მაშინ ხდება მტაცებელთა დაუოკებელი ჟინი განხორციელებადი, რაც გადარჩენის ინსტინქტით მცხოვრებ საზოგადოებას მანამდე რჩება შეუმჩნეველი, სანამ ეს პრობლემა უშუალოდ მას არ შეეხება. მეოცე საუკუნის მწერლობამ პერსონაჟთა უნიკალური გალერეა შემოგვთავაზა ასეთ მტაცებელთა სამხილებლად. მიხეილ ჯავახიშვილის ჯაყო და კვაჭი ამ გალერეაში გამორჩეულ ადგილს იმკვიდრებენ. გასული საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულმა მწერლობამ ათეისტური საზოგადოების გამოსაფხიზლებლად მოძღვრის ფუნქცია იტვირთა. იმავე საუკუნის მეორე ნახევარში ქართველმა რეჟისორებმა თეატრში, კინოსა და ტელევიზიაში უაღრესად მნიშვნელოვანი ნამუშევრები შექმნეს. გიორგი შენგელაიას „ჯილდო“, მერაბ კოკოჩაშვილის „მიხა“, დიმიტრი ალექსიძის „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, თემურ ჩხეიძის სატელევიზიო სპექტაკლები – „ჯაყოს ხიზნები“ და „თეთრი კურდღელი“, თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნების“ თეატრალური ვერსიები მარჯანიშვილისა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრში... ეს ჯავახიშვილის პროზის წარმატებული აუდიოვიზუალური ვერსიების არასრული სიაა.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ მიხეილ ჯავახიშვილის ლიტერატურული ტექსტები შეიძლება შესანიშნავი სპექტაკლის, ფილმის ან სატელევიზიო ნაწარმოების შექმნის საფუძველი გახდეს, ოღონდ მწერლის საწინააღმდეგო სვლები, მისი კონცეფციის დამახინჯება და მრავალპლასტიანი პროზის გამარტივება გამომსახველ საშუალებებსაც პრიმიტიულს და შეუსაბამოს ხდის და აუდიოვიზუალურ ინტერპრეტაციას უსახურ ნაწარმოებად აქცევს.

ამრიგად, ოცდამეერთე საუკუნეში იმგვარი ფილმი, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის პროზას ღირსეულად წარმოაჩენს, არ შექმნილა. თუ ჯავახიშვილის დადგმას გადაწყვეტს ვინმე ოცდამეერთე საუკუნეში, არ უნდა მიიჩნიოს, რომ ჯავახიშვილის სატკივარი გასულ საუკუნეში დარჩა და მისი უბრალოდ დადგმა შეიძლება იმ ტკივილის გარეშე, რომლითაც მიხეილ ჯავახიშვილი თავის შედევრებს ქმნიდა.

დასკვნა

სადისერტაციო ნაშრომში მიზნად დავისახეთ გამოგვეკვეთა ქართული პროზის ინტერპრეტაციის ძირითადი ასპექტები აუდიოვიზუალური ხელოვნებაში. პროზის ინტერპრეტაციის პრობლემები სამეცნიერო ნაშრომში ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის, მიხეილ ჯავახიშვილის თეატრალური, კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო დადგმების და მათი მხატვრული გაფორმების მაგალითზეა განხილული. აუდიოვიზუალური ხელოვნების სამეცნიერო კვლევა სინთეზური ხელოვნების შესაბამისად ინტერდისციპლინარული მეთოდით განხორციელდა და ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა. სამეცნიერო კვლევის დროს ნაშრომში გაანალიზებულია პროზაული ნაწარმოებების აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევის შესატყვისობის ხარისხი – თუ რამდენად და რა თვისებებით შეესაბამება მიხეილ ჯავახიშვილის ესა თუ ის მოთხრობა თუ რომანი აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევას და რა მხატვრული საშუალებებია გამოყენებული ლიტერატურული ნაწარმოების სპექტაკლად თუ ფილმად ტრანსფორმაციის დროს. თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე აღნიშნავს: “შესაძლებელია სათეატრო ტექსტი, ანუ სპექტაკლი, წარმოვიდგინოთ შრე შრეზე, ერთ ქანზე დაფუძნებული მეორე ქანი, ანუ ტექსტი-ტექსტზე. იგი ინარჩუნებს სუვერენობას, როგორც ახალი მთლიანობა, მაგრამ წარმოებულია სხვა ენობრივი სტრუქტურიდან, ახალი თვისებით მეორდება სხვა სივრცობრივ განზომილებაში და ასე იმკვიდრებს სუვერენულ ადგილს, უკავშირდება „კოლექტიურ მეხსიერებას“. ამ ორი ენობრივი სტრუქტურის არსებობის ,მათი ურთიერთობით სასცენო სივრცეში უკვე ახალი ერთიანობის მიღწევა, კიდევ ერთხელ ადასტურებს კულტურის პოლიგლოტურ ბუნებას, როგორც იური ლოტმანი აღნიშნავს: “კულტურა პრინციპში პოლიგლოტურია და მისი ტექსტები მუდმივად რეალიზებულია მინიმუმ ორი სემიოტიკური სისტემის სივრცეში“ (3, 4). იური ლოტმანისა და ნათელა არველაძის მოსაზრებები თანაბრად შეესატყვისება აუდიოვიზუალური ხელოვნების სხვა დარგებს- ფილმებსა და სატელევიზიო დადგმებს და მათ მხატვრულ გაფორმებას. ჩვენს სამეცნიერო ნაშრომში განხილული აუდიოვიზუალური ნაწარმოებები სინთეზური ხელოვნების ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდოლოგიის შესაბამისადაა გაანალიზებული. სადისერტაციო ნაშრომში გამოიკვეთა მრავალი საკითხი,

რომელიც მნიშვნელოვანია სინთეზური ხელოვნების კვლევისას-უპირველეს ყოვლისა, მისი კომპონენტების ერთ მთლიანობად შეკვრა სინთეზირების შედეგში-სპექტაკლში, ფილმისა თუ ტელედადგმაში. ჩვენ შევეცადეთ ერთი მწერლის - ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციების მაგალითზე დაგვედგინა ის დაუწერელი შემოქმედებითი ბალანსი, თუ რა როლი ითამაშა თითოეულმა კომპონენტმა ამ თანაფარდობაში. კინორეჟისორი ოთარ იოსელიანი აღნიშნავს: "კინემატოგრაფიული ტექსტი ბევრად უფრო ძნელად ექვემდებარება ზუსტ, ერთადერთ წაკითხვას, ვიდრე ნიშან-სიტყვიანი, ცნებითი ტექსტი" (17, 9). აუდიოვიზუალურ ხელოვნებას სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები ქმნიან- სხვადასხვა სახელოვნო დარგების წარმომადგენლები (ცხადია ტექნიკური პერსონალის დახმარებით). ამ თანაფარდობის კვლევისას თითოეული რეჟისორი, მხატვარი და ოპერატორი, ქორეოგრაფი და ა.შ. ქმნიან ვიზუალურ, პლასტიკურ მთლიანობას. ოთარ იოსელიანის მოსაზრებას დავუმატებდი, რომ თეატრალური და სატელევიზიო თეატრის ტექსტიც ძნელად ექვემდებარება ერთადერთ წაკითხვას. სუბიექტური აღქმა - როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის სხვადასხვა დარგების წარმომადგენლების, ასევე რიგითი მაყურებლის უდიდეს როლს ასრულებს. და მაინც, არსებობს ზოგადი კანონზომიერებანი, რომლებიც განაპირობებენ ლიტერატურული ტექსტის წარმატებულ ტრანსფორმაციას სცენასა თუ ეკრანზე. ჩვენი სამეცნიერო ნაშრომი ერთი მწერლის ნაწარმოებების საფუძველზე ამ კანონზომიერებათა დადგენის მცდელობა და შეფასებაა. შრე შრეზე, როგორც ამას ნათელა არველაძე უწოდებს, ვიზუალური შრე, სიტყვით აღწერილი პერსონაჟების, მათი ქმედებების, მოქმედების ადგილის და ა.შ. თვალისთვის აღსაქმელ, სახილველად გარდაიქმნება. რეჟისორის კონცეპტუალურ მიზანსცენებთან ერთად ვიზუალური ნაწილის წარმმართველ როლს თეატრალური მხატვრის და კინომხატვრის ნამუშევარი ასრულებს. აქ ბალანსის დაცვა აუცილებელია, რათა რომელიმე ხელოვანი თვითგამოხატვის საზღვრებს არ გასცდეს სხვა კომპონენტის დაკნინების ხარჯზე. სამეცნიერო კვლევა გამოკვეთს მხატვრის როლს ინტერპრეტაციის პროცესში. ხელოვნებათმცოდნე თეა ურუშაძე სცენოგრაფიის შესახებ აღნიშნავს: "უპირველეს ყოვლისა ეს არის რეჟისორის ჩანაფიქრი სპექტაკლის პლასტიკასთან მიმართებაში, დეკორაციული გადაწყვეტა და მისი როლი ტექსტთან მიმართებაში, მსახიობთა კოსტიუმირება, სივრცის მოქმედების

ეფექტი და ზემოქმედების შედეგი. ამის ყველაფრის გაერთიანება, შეკრება, ერთიანად წარმოდგენა არც ისე ადვილია. ამას დასჭირდა დრო და მრავალსახოვანი გამოცდილება" (37, 413). თეატრის მხატვრისა და კინომხატვრის თანაშემოქმედება ინტერპრეტაციის პროცესის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომელიც საბოლოოდ ფილმსა თუ სპექტაკლში განსხეულდება.რეჟისორისა და მხატვრის ნამუშევრების სინთეზით იქმნება ნიშანთა სისტემა, რომელიც სიმბოლოებად ფორმირდება და ისე მიეწოდება მაყურებელს. ხელოვნებათმცოდნე ლელა ოჩიაური ამგვარ შეფასებას აძლევს მხატვრის ფუნქციას თანამედროვე კინოში: "დამდგმელი მხატვარი, რეჟისორსა და ოპერატორთან ერთად ფილმის სახვით-დეკორატიული გადაწყვეტის ავტორია. მისი მთავარი ამოცანაა-გამომსახველი ხერხებით - არა მხოლოდ ვიზუალური, არამედ ემოციური სივრცის ორგანიზება და კომპოზიციური გადაწყვეტა; კადრირებისა და ესკიზების მეშვეობით სცენარის, სიტყვიერი მასალის მომავალი ფილმის ვიზუალურ-პლასტიკურ გადატანა და ამავე დროს, მათი ადაპტირება გადაღების რეალურ პირობებთან, რეალობაზე მორგება, რეკომენდაციების მიცემა – თუ როგორ უნდა აშენდეს დეკორაცია, როგორი უნდა იყოს და როგორ შეიქმნას კოსტიუმი, როგორი უნდა იყოს კონკრეტული, ამა თუ იმ კადრისა და ასევე მთლიანი ფილმის ფაქტურა; როგორი უნდა იყოს ცალკეული კადრის კომპოზიცია, როგორ აიწყოს ის და როგორ შეიქმნას ფილმის მთლიანი კომპოზიცია; როგორი უნდა იყოს გრიმი, ნატურა, რეკვიზიტი, დეკორაცია-ნებისმიერ შემთხვევაში, რა ჟანრისაც უნდა იყოს ფილმი. პლასტიკური გადაწყვეტა და ვიზუალურ-ემოციური გარემო თუ ფონი, სწორედ ჟანრიდან, სცენარის "შინაარსიდან" და რეჟისორის მიერ რეჟისორის მიერ დასახული ამოცანიდან გამომდინარე იცვლება" (30, www.kinolinolumiere.ge).

აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მეტაფორა მაყურებლისთვის სწორედ რეჟისორისა და მხატვრის თანაშემოქმედების შედეგია. კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძე აღნიშნავს: "კინემატოგრაფიულ თხრობაში მეტაფორას ძირითადად განმარტებითი ფუნქცია აკისრია. იგი თვალნათლივ გამოხატავს ავტორის პოზიციას, ხშირად აძლიერებს ფილმის თუ მისი ცალკეული ეპიზოდის ინტელექტუალურ აღქმას" (14, 61). ღირებული ინტერპრეტაციის შემთხვევაში, როდესაც პროზაული ნაწარმოები სცენაზე ან ეკრანზე ტრანსფორმირდება. შემოქმედებითი ჯგუფის ეტაპობრივი მუშაობის პროცესში ზუსტად მიგნებულმა სახიერმა მეტაფორამ შეიძლება გააძლიეროს

მწერლისეული ეპიზოდის ინტელექტუალური აღქმა. ამ მხრივ, მხატვრისა და რეჟისორის თანაშემოქმედებამ შესაძლოა უფრო გასაგები და ახლობელიც კი გახადოს პროზაული ნაწარმოები. "არისტოტელედან მოყოლებული, ყველა ხელოვანი და მკვლევარი აღიარებს, რომ მეტაფორა არის ტექსტის მხატვრულობის ძირითადი საზომი, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მეტაფორა "შეიჭრა" ყველა სფეროში: ყოველდღიურ მეტყველებაში, სამეცნიერო გამოკვლევებში, რეკლამაშიც. ეს მრავლისმომცველობა და "ყველგანმყოფობა" (მეტაფორიზაციის უსასრულო პროცესი) უფლებას გვაძლევს დავეთანხმოთ ორტეგა-ი - გასეტის მოსაზრებას, რომ მეტაფორა არის სამყაროს შეცნობის გასაღები. ე. კასირერი მეტაფორული აზროვნების საშუალებებში ხედავდა სამყაროს შეცნობის მამოდელირებელ როლს" (42, 8). ლიტერატურის თეორეტიკოსის რუსუდან ცანავას მოსაზრება აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაზეც ვრცელდება. დირებული ინტერპრეტაციის შემთხვევაში, მწერლისეულ სამყაროს შეცნობის გასაღებს, ჩვენი სამეცნიერო კვლევაში- მიხეილ ჯავახიშვილისეულ მეტაფორულ პროზას, სამყაროს შეცნობის მოდელს ემატება რეჟისორისა და მხატვრის ინტერპრეტაცია, მათეულ მეტაფორათა სისტემა. ამრიგად, სამყაროს შეცნობა, აუდიოვიზუალურ ნაწარმოებში შესაძლებელი ხდება როგორც მწერლისეული ლიტერატურული მეტაფორის, ასევე, მასთან ერთად ვიზუალური მეტაფორის მეშვეობით.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები არა მხოლოდ სპექტაკლის ან ფილმის საფუძველი შეიძლება გახდეს, არამედ, დირებული აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის შემთხვევაში თავადაც აუდიოვიზუალურმა ნაწარმოებმა განაპირობოს ლიტერატურული ნაწარმოების უკეთ შეცნობა. მაშასადამე, მხატვრისა და რეჟისორის როლი მნიშვნელოვნად ზრდის ლიტერატურული ნაწარმოების მეტაფორული "სამყაროს გასაღების" ფუნქციას. ჟან ეპშტეინი, ფრანგი რეჟისორი და კინოს თეორეტიკოსი აღნიშნავს "ხელოვნება, რომელიც არაა სიმბოლური, საერთოდ არაა ხელოვნება" (12, 296). სამეცნიერო კვლევის დროს, ჩვენს მიერ განხილული აუდიოვიზუალური ნაწარმოებებიდან, ჩვენი აზრით, ყველაზე მეტად თემურ ჩხეიძის "ჯაყოს ხიზნების" სატელევიზიო და თეატრალური დადგმები შეესატყვისება ამ მოსაზრებას. თემურ ჩხეიძის, მირიან შველიძისა და გოგი ალექსი-მესხიშვილის თანაშემოქმედება ის მაგალითი გახლავთ, როდესაც სწორედ რეჟისორისა და მხატვართა თანაშემოქმედებით მიხეილ ჯავახიშვილის ტექსტის მეტაფორულობა

უფრო თვალსაჩინო გახდა თანამედროვე ქართული საზოგადოებისათვის. ცხადია, სამეცნიერო ნაშრომი ვერ შექმნის წარმატებული ინტერპრეტაციის ინსტრუქციას - რასაკვირველია, პირველ რიგში ავტორთა ნიჭიერებაა განმსაზღვრელი ფაქტორი. მაგრამ, ნაშრომში იკვეთება გარკვეული ნიშან-თვისებები, რომლებიც წარმატებულ ინტერპრეტაციას განაპირობებენ: როდესაც რეჟისორი, მხატვარი, ოპერატორი - საერთოდ, აუდიოვიზუალური ნაწარმოების ავტორთა ჯგუფი მწერლის პოზიციიც თანხვედრ პოზიციაზეა როგორც მოქალაქე და შემოქმედი, ფორმაც შესაბამისად ადექვატური იბადება, რომ ზუსტად გამოიხატოს სათქმელი. ჩვენს სამეცნიერო ნაშრომში განხილული წარმატებული ინტერპრეტაციები სწორედ ამ პრინციპითაა შექმნილი. ერთის მხრივ უაღრესად აქტუალური, ერისთვის მტკივნეული პრობლემატიკის შემცველი და ადექვატური მხატვრული ხერხებით შექმნილი თემურ ჩხეიძის ნამუშევრები და მეორეს მხრივ სიყვარულის თემაზე შექმნილი პატარა კინონოველა, მერაბ კოკოჩაშვილის “მიხა”, ამ მოსაზრების დადასტურებად გამოდგება. ერთის შეხედვით არააქტუალურ თემაზე გადაღებული “მიხა”, მწერლის, რეჟისორის კონცეპტუალური თანხვედრის ნიმუშია, სადაც მხატვარ ვასილ არაბიძესთან და ოპერატორ გიორგი გერსამიასთან ერთად შეიქმნა უაღრესად მიწიერი, ჭეშმარიტად ხალხური და რეალისტური მანერით გადაღებული ფილმი. “ვისაც მიწის ალღო დაუჩლუნგდა და რეალობის გრძნობა დაეკარგა, იმას ხერხემალი მოერღვა და კუნთებიც მოეშალა. ხოლო უძვლო და უსისხლო სხეული უეჭველად განწირულია. რეალობის მძლავრი გრძნობა და მიწის გაბასრული ალღო ხელოვნებისთვის და ხალხისთვისაც უებარი დუღაბია–მათი სულისა და სხულის გამფოლადებელი” (49, 45). ამ თვალსაზრისით მიხეილ ჯავახიშვილის “მუსუსის” აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციში უცილობლად ვლინდება “მიწის ალღო”, და “რეალობის გრძნობა”. ამრიგად, მწერლისეული ნეორეალისტური მანერა ნეორეალიზმის შემდგომ კინემატოგრაფში მწერლის შესატყვისი მხატვრული კონცეფციითა და რეალისტური გამომსახველობითი საშუალებებით უაღრესად მნიშველოვან ფილმად იქცა. მიხეილ ჯავახიშვილის ლიტერატურაზე გამოთქმული მოსაზრებანი მიხეილ კოკოჩაშვილის ფილმზეც შეიძლება გავავრცელოთ. “რეალიზმი დედასახეა მხატვრული ლიტერატურისა. იგი მიწაზე დგას და მიწიდანვე ამოდის. ორივენი ერთმანეთს ჰკვებავენ, ზრდიან და ამაგრებენ”(49, 44). ამრიგად, თემურ ჩხეიძისა და მერაბ კოკოჩაშვილის აუდიოვიზუალურ

ნაწარმოებებში მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედებითი სტილის ორი უმთავრესი ნიშან-თვისება – ნეორეალიზმი და მეტაფორული აზროვნება, მწერლისა და რეჟისორების კონცეპტუალური თანხვედრის შემთხვევაში ადექვატურ მხატვრულ ფორმაში განსხეულდა და წარმატებული აუდიუვიზუალური ინტერპრეტაციის ნიმუშად იქცა. აუდიოვიზუალური ნაწარმოებების ანალიზისას გამოიკვეთა ის გარემოება, რომ წარუმატებელი აუდიოვიზუალური ნაწარმოებები იქმნება მაშინ, როდესაც სინთეზური ხელოვნების შემქნელები მწერლის საწინააღმდეგო სვლებს აკეთებენ. მიხეილ ჯავახიშვილის მოქალაქეობრივი პოზიციის საწინააღმდეგო მოქალაქეობრივი პოზიციით გადაღებული ნიკოლოზ სანიშვილის "ქალის ტვირთი" და დავით ჯანელიძის "ჯაყოს ხიზნები" მწერლის უკომპრომისო ნაწარმოებების საპირისპიროდ, კონფორმისტული ფილმებია. მიხეილ თუმანიშვილი აღნიშნავს: "თუკი ნაწარმოებს ამოაცლი მის სულს და სხვას შთაბერავ, ნაწარმოები აზრს დაკარგავს" (15, 249). თვალსაჩინო რეჟისორი და თეორეტიკოსი არაერთ ნაშრომში ავითარებს ამგვარ მოსაზრებებს. სამეცნიერო ნაშრომში მიზნად არ ვისახავთ არც ერთი ნაწარმოების ღირებულებათა დაკნინებას. ჩვენი კრიტიკული შენიშვნები, შეიძლება ერთის მხრივ სუბიექტურიც იყოს, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ეს შენიშვნები აუცილებელია კვლევისთვის და იმისთვისაც, რომ სამომავლოდ მსგავსი შეცდომები პროზის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის დროს აცილებული იქნეს.

სამეცნიერო კვლევის დროს, ყოველ თავში გაანალიზებულია სპეაქტაკლის თუ ფილმის შექმნის პერიოდის სოციო-კულტურული ვითარება და კონკრეტული ნაწარმოების როლი იმ პერიოდის კულტურულ ცხოვრებაში. ამრიგად, იქმნება ისტორიული სურათი, სადაც მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების სათეატრო და კინო ინტერპრეტაციებია წარმოდგენილი.

დასკვნის სახით მოგახსენებთ, რომ ჩვენს მიერ გაანალიზებული მასალის საფუძველზე კვლევამ საშუალება მოგვცა დაგვედგინა: პროზაული ნაწარმოების ინტერპრეტაცია თავისთავად რთულ პროცესს წარმოადგენს. აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაცია მოითხოვს თითოეული კომპონენტის მხატვრულ სისტემაში მოქცევას, რომელიც მთლიან კომპოზიციურ ბირთვში, სპექტაკლსა თუ ფილმში, ერთის მხივ არ დაარღვევს თანაფარდობას და მეორეს მხრივ გამოავლენს მხატვრულ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც მწერლის

ნაწარმოების შესატყვისი იქნება. ერთის მხრივ, იქნება მთლიანობის ნაწილი და მეორეს მხრივ კი ინდივიდუალური თავისი გამოხატულებით.

მიხეილ ჯავახიშვილის პროზაული ნაწარმოებები, უაღრესად რეალისტური და ამავდროულად მეტაფორული, ფსიქოლოგიური და უდიდესი მოქალაქეობრივი და ადამიანური პრობლემატიკის შემცველია. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინების გარეშე მისი ტრანსფორმაცია აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში აკნინებს თხზულების სულისკვეთებას. ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ნაშრომი ისტორიულ-ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით გამოავლენს იმ მნიშვნელოვან, დამახასიათებელ მხარეებს, რომელთა დაცვაც აუცილებელია ზოგადად პროზის და კონკრეტულად მიხეილ ჯავახიშვილის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციის დროს. ჩვენი მიზანი იყო გვეჩვენებინა თითოეული კომპონენტის როლი და მნიშვნელობა, მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები და მათი სინთეზირების შედეგი.

ჩვენი მიზანია ჩვენი კვლევის შედეგი პრაქტიკულ საქმიანობაში გაითვალისწინონ დღევანდელმა ხელოვანებმა, რომლებიც მოთხრობის თუ რომანის ინტერპრეტაციას კიდებენ ხელს, რათა შედეგი-სპექტაკლი თუ ფილმი იმ მხატვრული ღირებულებებს შეიცავდეს, რასაც კლასიკური პროზა.

ბიბლიოგრაფია

1. ამირეჯიბი ნ. დროთა ეკრანი (ბუნება და ადამიანი მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედებაში), საბჭოთა ხელოვნება №11, თბილისი, 1989;
2. არველაძე ნ. თეატრის გამარჯვება, ლიტერატურული საქართველო, 6 აპრილი, თბილისი, 1984;
3. არველაძე ნ. რეჟისორის ტექსტზე მუშაობის საკითხისათვის, რუსთაველის თეტრის სამეცნიერო კონფერენცია მიხეილ თუმანიშვილი-თეატრის თეორეტიკოსი, თბილისი, 2011;
4. ახმეტელი ა. არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული? დოკუმენტები, ნარკვევები. ტ. I. თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1978;
5. ბაქრაძე ა. მოუხმარებელი ანუ ტრაგიკული თავისუფლება, მნათობი, თბილისი, 1980, №4;

6. ბაქრაძე ა. ჯაყოს ხიზნები, ჩვენი მწერლობა, 22-29 სექტემბერი, თბილისი, 2000;
7. გაბისიანი ვ. “ქალის ტვირთის” სარეპეტიციო დღიური, რუსთაველის თეატრის მუზეუმი, თბილისი, 1976;
8. გაფრინდაშვილი ნ. სოცრეალისტური დისკურსი და ქართული საბჭოთა ლიტერატურის რამდენიმე თავისებურება, http://www.spekali.tsu.ge/index.php/ge 2010w. #1;
9. გვერდწითელი გ. მოკავშირე თუ მეტოქე? კინოზეც და სხვაზეც, წერილები, თბილისი, მერანი, 2006;
10. გვერდწითელი გ. მიხეილ ჯავახიშვილი, ტ. I, თბილისი, საქართველოს მაცნე, 2004;
11. გურაბანიძე ნ. მადრიდი – მსოფლიო თეატრების სცენა, საბჭოთა ხელოვნება №6, თბილისი, 1989;
12. ეპშტეინი ჟ. კინოს არსი, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1992;
13. თბილისი, 26 დეკემბერი, 1988;
14. თვალჭრელიძე ტ. მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1992;
15. თუმანიშვილი მ. ახლა კი ფარდა, თბილისი, არადანი, 1998;
16. იაკაშვილი პ. ქალი და კულტურა, (ნაწილი მეორე) www.polity.ge/oppinion/expert/1667-qali-da-kultura-2.html;
17. იოსელიანი ო. ტექსტი, მსახიობი, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1992;
18. Казьмина Н. Мириан Швелидзе и Теимураз Нинуа, Театр, №11, Москва, 1980;
19. კვაჭანტირაძე მ. ტრიქსტერი, როგორც ანტიგმირი, ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010;
20. კიზირია დ. ლიტერატურაზე კინოს გავლენის ზოგიერთი ასპექტები, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1992;
21. კიკნაძე ვ. მიხეილ ჯავახიშვილი ახალი თეატრისათვის ბრძოლაში, ქართული უნივერსიტეტი, 18-24 მარტი, თბილისი, 2010;

22. კიკნაძე ვ. ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბილისი 1982;
23. კუპრეიშვილი ნ. "ჯაყოს ხიზნები": რომანი და სპექტაკლი, მნათობი №2, თბილისი, 1985;
24. კუპრეიშვილი ნ. სოსო გაბაშვილი მიხეილ ჯავახიშვილის მხატვარი – ინტერპრეტატორი, ლელვარი, თბილისი 2005;
25. კუჭუხიძე ი. ეკრანი და დრო, კენტავრი, თბილისი, 2009;
26. მაღულარია გ. კვაჭი კვაჭანტირაძე, საბჭოთა ხელოვნება №3, თბილისი, 1975;
27. ნატროშვილი გ. ბელიაშვილი ა. ერთი რომანისა და კინოფილმის შესახებ, ლიტერატურული საქართველო, თბილისი, 1957, №18;
28. ნატროშვილი გ. მიხეილ ჯავახიშვილი, ტ.VI, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1964;
29. ნიჟარაძე ზ. უმაღლესი მიზნისკენ მისწრაფებული, ჩვენი მწერლობა, №10, 13 მაისი, თბილისი, 2011;
30. ოჩიაური ლ. ვინ არის კინომხატვარი? ვახტანგ რურუა-კადრირება პარტიტურაა, kino lumiere 2 (3) თბილისი 2010, www.kinolinolumiere.ge;
31. პოპიაშვილი ნ. ქართული პოსტსაბჭოთა ლიტერატურა კულტურული იდენტობის დისკურსში, თბილისი, უნივერსალი, 2011;
32. ჟღენტი ბ. მოღალატური სიტყვა და საქმე, ლიტერატურული საქართველო, თბილისი, 1937 №19;
33. ჟღენტი ო. მიხეილ ჯავახიშვილის ნოველა ეკრანზე, ხელოვნება№7, თბილისი, 1991;
34. რატიანი ი. ტექსტი და ქრონოტოპი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010;
35. საცი ნ. შეხვედრა ნიჭთან, თეატრალური მოამბე № 5, 1975, თბილისი;
36. ურუშაძე თ. კლასიკური დრამატურგია ქართულ სცენოგრაფიაში 1920-იან წლებში, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, თბილისი, 2001;
37. ურუშაძე თ. ქმედით-სათამაშო სცენოგრაფიის მრავალფეროვნება ქართულ სცენაზე, საქართველოს უნივერსიტეტის II ყოველწლიური კონფერენცია

ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, საქართველოს უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2010;

38. ყანჩაშვილი მ. ლიტერატურული ძიებანი, 1999, №20, http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library;
39. ყულიჯანაშვილი ა. ხელოვანის წარმომადგენლობის საკითხისათვის, ჰუმანიტარული კვლევები, წელიწდეული, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010;
40. ჩეკურიშვილი ბ. 41 გრადუსის ავანგარდი, 24 საათი, თბილისი, 20.04.11;
41. ჩხეიძე რ. არსენა და მისი ეპოსი ლიტერატურულ-ფოლკლორული ცდა, თბილისი, ლომისი 1998;
42. ცანავა რ. მეტაფორა, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2009;
43. ძიგუა ვ. რუსთაველის თეატრის ორი სპექტაკლი, თეატრალური მოამბე №2, თბილისი, 1977;
44. ძიგუა მ. ლიტერატურული წერილები, თბილისი, ცოდნა, 2005;
45. წიქარიშვილი ლ. მიხეილ ჯავახიშვილის შემოქმედების სახისმეტყველებითი ასპექტები. ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, 10.01.01 - ქართული ლიტერატურა, თბილისი, 2004;
46. ხუხაშვილი გ. დამკვიდრებული სტილი, ლიტერატურული საქართველო№2, თბილისი, 1979;
47. ხუხაშვილი გ. სცენაზეა კვაჭი კვაჭანტირაძე, თბილისი, თეატრალური მოამბე №6, 1972;
48. ხუხაშვილი გ. “ჯაყოს ხიზნები” მოსკვინის ქუჩაზე, საბჭოთა ხელოვნება №4, თბილისი, 1983;
49. ჯავახიშვილი მ. თხზულებანი, ტ. VI, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1980;
50. ჯავახიშვილი მ. თხზულებანი, თბილისი, საქართველოს მაცნე, ტ. I, 2004;
51. ჯავახიშვილი მ. ლელვარი, თბილისი, 2005;

52. ჯავახიშვილი მ. მოთხრობები, თბილისი, ნაკადული 1985;
53. ჯავახიშვილი მ. რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტ. III, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1960;
54. ჯავახიშვილი მ. რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად, ტომი V, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1962;
55. ჯავახიშვილი მ. რჩეული თხზულებანი ექვს ტომად , ტ.VI. თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1964;
56. ჯავახიშვილი მ. სალიტერატურო ქართულისათვის, კომუნისტი №99, თბილისი, 1934;
57. ჯავახიშვილი მ. უბის წიგნაკიდან. თბილისი, მერანი, 2005;
58. ჯავახიშვილი მ. ჩვენი დამფუძნებელი კრებისათვის, წერილები, თბილისი, 2001;
59. ჯავახიშვილი ქ. ლელვარი, თბილისი 2005;
60. ჯავახიშვილი ქ. მოგონებანი მამაზე, თბილისი, მერანი, 2000;
61. ჯალაღონია რ. შეუკრავი წრე, თბილისი, ხელოვნება, 1987;
62. ჯალიაშვილი მ. მიხეილ ჯავახიშვილის ნეორეალიზმი, როგორც მოდერნიზმის ალტერნატივა, ქართული ლიტერატურა მოდერნიზმისა და რეალიზმის მიჯნაზე, თბილისი, ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, 2010;
63. http://geocinema.ge;
64. http://www.gumbati.ge;
65. http://droni.ge;
66. http://sana.ge;
67. http://ka.wikipedia.org;
68. http://www.youtube.com.