

## „ჯარისკაცის მამის“ და „ნერგების“ იგავური ნარატივი

(სულიკო ჟენტისა და რეზო ჩხეიძის შემოქმედებითი ტანდემი ქართულ კინოში)

კინემატოგრაფში იგავის ფორმის დამკვიდრებას განსაკუთრებით ინსპირირებს მეორე მსოფლიო ომის მოვლენები და მისი შემდგომი პერიოდი; 1950-იანი წლებიდან კინოიგავი უკვე მკაფიოდ სტრუქტურირებულ ფენომენად ყალიბდება. ე. წ. დასავლეთის ფილოსოფიურ კრიზისში კინო ფართოდ აირეკლავს ადამიანის მარტოსულობის, გაუცხოების გამომხატველ ეგზისტენციალურ თემებს, რომლებიც საზოგადოების ღრმა მორალურ და სულიერ კრიზისზე მიანიშნებს. ადამიანს უმძაფრდება შინაგანი დაუცველობისა და განგაშის განცდა. სამყარო მას აპოკალიფსურ ფერებში წარმოუდგება. იგავის ფორმას ხშირად მიმართავენ მსოფლიო კინოს კლასიკოსებად აღიარებული რეჟისორები: ინგრმარ ბერგმანი, ანდრე ტარკოვსკი, ფედერიკო ფელინი, აკირა კუროსავა, სტენლი კუბრიკი და სხვები: „იგავმა კინემატოგრაფს თავისი ანალიტიკური უნარები, ეპოქის, სინამდვილის თავისებური ხედვა, საკუთარი კონცეფციები გადასცა“.<sup>1</sup>

ქართულ კინოში იგავის განვითარების კლასიკური ხანა და ჟანრული ფორმირების ეტაპი - 1960 -იანი წლებიდან იწყება. სწორედ ამ დროს სულიკო ჟენტის სცენარის მიხედვით რეზო ჩხეიძე იღებს მხატვრულ დრამას „ჯარისკაცის მამა“. ქართული კინო უკვე შესულია პოსტ ტოტალიტარიზმის ფაზაში - ე. წ. „ოტტეპელის“ („დათობის“) პერიოდის მოჩვენებითი ლიბერალიზაციის „ტალღა“ კულტურისა და ხელოვნების სფეროებშიც შეიჭრება. ქართულ კინოში მხატვრული ძიებების კვალდაკვალ იგავის ნარატივი ძლიერდება, რაც კიდევ უფრო ააქტიურებს თანამედროვე ადამიანის სამყაროსთან მიმართების ეგზისტენციალურ პრობლემას, განზოგადებულ და განყენებულ ფორმებს სთავაზობს შემოქმედს, რომელიც თავის მხრივ ეროვნული იდენტობისა და ზოგადსაკაცობრიო იდეალების მანიფესტირებას კინოს გამომსახველობითი ხერხებით ახდენს.

1960-1970-იან წლებში კინოიგავის ჟანრს მიმართავენ ქართველი „სამოციანელები“: თენგიზ აბულაძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ოთარ ისოელიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი, ალექსანდრე რეხვიაშვილი. კინოიგავი კიდევ უფრო გამოკვეთს ავტორისეულ პოზიციას, ფილოსოფიური და ზნეობრივ-ეთიკური საკითხების ფართო სპექტრს, მასშტაბურად ხსნის შემოქმედებითი აზროვნების დიაპაზონს, წარმოაჩენს რეჟისორის ხელწერას, სტილისტურ თავისებურებას. ფილმის გმირი ხშირ შემთხვევაში შინაგანი „დიალოგისთვის“ იწვევს მაყურებელს და პოლემიკისთვის, განსჯისთვის განაწყობს მას. ფილმის ავტორების მიერ

<sup>1</sup> С.А. Тугуши КИНОПРИТЧА КАК ЖАНР КИНЕМАТОГРАФА; Вестник МГУКИ.# 2 2008. გვ. 260

„ღიად“ დატოვებული ფინალური ეპიზოდი ხშირ შემთხვევაში მაყურებელს დასკვნების გამოტანის საშუალებას აძლევს.

1962 წელს რეზო ჩხეიძე იღებს პირველ ქართულ ფართო ეკრანიან ფერად მხატვრულ ფილმს „ზღვის ბილიკი“ (იუზა ყაჭეიშვილის მოთხრობის მიხედვით), რომელშიც მოხუცი მეზღვაურის როლზე მსახიობ სერგო ზაქარიამეს მიიწვევს. ფილმის თხრობითი ნარატივი გმირის საკმაოდ ხანგრძლივ მონოლოგზე - შინაგან ხმაზე იგებოდა. ფილმში მაქსიმალურად შეიკვეცა დიალოგები, ვერბალური ტექსტი, გამონაკლისს მხოლოდ პერსონაჟთა (ახალგაზრდების ჯგუფი) ცალკეული რეპლიკა ან უშინაარსო ფრაზა წარმოადგენდა. მთავარი გმირის (მოხუცი მეზღვაურის) ხანგრძლივი პაუზები მისსავე შინაგან განცდებს, ყოფიერების შესახებ ფიქრს, განსჯას, გარესამყაროსთან მიმართებას გამოხატავდა, რაც საბოლოოდ, ფილმის იგავურ სტრუქტურას აყალიბებდა. ფილმი ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა, თავდაპირველად ჩაფიქრებული იყო, როგორც მოკლემეტრაჟიანი კინონოველა, მაგრამ, მუშაობის პროცესში კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს მითითებით ფილმის ფორმატი შეიცვალა და იგი სრულმეტრაჟიანი გახდა, რამაც მხატვრული ხარისხი დააზარალა. რეჟისორული ჩანაფიქრით, ფილმი „ზღვის ბილიკი“ ღრმა ფსიქოლოგიური პორტრეტის - მდუმარე მოაზროვნე ადამიანის სახის შექმნას ისახავდა მიზნად. ფილმის გადაღებები ძირითადად ბათუმის ბულვარსა და მახინჯაურის სანაპიროზე წარმოებდა. გადაღების პროცესს, როგორც კოლეგა და მეგობარი, თვალყურს ადევნებდა იმხანად ბათუმში მყოფი - კინოდრამატურგი სულიკო ჟღენტის. მისი სცენარების მიხედვით უკვე გადაღებულია ორი დოკუმენტური („ადამიანი და ფოლადი“, „სეინერები ზღვაში გადიან“) და ორი მხატვრული ფილმი - მოკლემეტრაჟიანი სატირული კომედია „ბურთი და მოედანი“ და სრულმეტრაჟიანი დრამა „ჭიაკოკონა“ (1961). სულიკო ჟღენტმა ბათუმში გაატარა ახალგაზრდობის მნიშვნელოვანი წლები; ბათუმში დაიწყო მან თავისი ჟურნალისტური, სამწერლო და პედაგოგიური მოღვაწეობა (უკვე გამოცემულია ს. ჟღენტის მოთხრობების კრებული „ზღვისპირეთის საღამოები“ და „კიდევაც დაიზრდებიან“);

რეზო ჩხეიძე და სულიკო ჟღენტი პირველად „ვვიკში“ (საკავშირო სახელმწიფო კინოს ინსტიტუტი) შეხვდნენ ერთმანეთს. ერთი მათგანი კინოს სასცენარო ფაკულტეტზე სწავლობდა, მეორე - ამავე ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე, თუმცა, მათი შემოქმედებით ტანდემს, მოგვიანებით, წლების შემდეგ ისევ ბათუმში ჩაეყრება საფუძველი. აქ ჩაისახება მომავალი ფილმის „ჯარისკაცის მამის“ სცენარის გადაღების იდეა... მანამდე კი „ზღვის ბილიკის“ გადაღებების დროს, სულიკო ჟღენტი, როგორც „გარეშე“ პირი და მაყურებელი, ყურადღებით აკვირდება მოხუცი მეზღვაურის როლის შემსრულებელს - სერგო ზაქარიამეს, რომლის გმირს, ფილმში მონაწილე პერსონაჟებისგან განსხვავებით, საკუთარი სახელი არ გააჩნია - იგი არამხოლოდ ყოფილი მეზღვაურია, არამედ ზოგადად ქვეყნის ბედ-იღბალზე მოფიქრალი, მოაზროვნე ადამიანის განყენებულ, კრებით სახეს წარმოადგენს. ფილმში ზღვა დროის ცვალებადობისა და თავისუფლების ალეგორიულ ნიშან-სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. ფილმის მოქმედებაც ძირითადად ზღვის ფონზე ვითარდება, რომლის წიაღშიც სულიერ ნავთსაყუდელს ამაოდ დაეძებს მოხუცი მეზღვაური. კინოს მხატვარი - დიმიტრი ერისთავი პირად საუბარში იხსენებდა, რომ ფილმის „ზღვის ბილიკი“ სახვით გადაწყვეტას და პერსონაჟთა ხასიათს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა რეჟისორის კონცეფცია, რომლის მიხედვით, სერგო ზაქარიამის გმირს - მოძღვრისა და განმანათლებლის მისიონერული ფუნქცია უნდა დაკისრებოდა (ჩანაფიქრის მიუხედავად მხატვრული სახე ეკლექტური და მთლიანობას მოკლებულია). ფილმის

ცალკეულ ეპიზოდში, ზაქარიადის გმირი თავისი იერსახით, გარეგნული ნიშნებით თუ შინაგანი თვისებებით, დინჯი, აუღელვებელი მოძრაობის რიტმით და ჩაცმის სტილით - გამოჩენილ ქართველ მწერალს, პუბლიცისტსა და მოაზროვნეს, ილია ჭავჭავაძეს უნდა დამსგავსებოდა. კინოს მხატვრის პირადი მოგონება, რომელიც ფილმზე მუშაობის პერიოდს უკავშირდება, სახიერი მაგალითია, თუ როგორი პასუხისმგებლობით შეეჭიდა რეზო ჩხეიძე იმ ზნეობრივ თუ მორალურ პრობლემებს, რითაც თაობათა შორის ურთიერთობისა თუ კონფლიქტის თანამედროვე აქტუალურ თემას ეხმიანებოდა. ამ ფილმმა ერთგვარი იმპულსი მისცა ქართველ „სამოციანელთა“ კინოშემოქმედებაში „მამების“ და „შვილების“ ურთიერთობის დისკურსის გააქტიურებას. მიუხედავად იმისა, რომ კინონაწარმოები საბოლოოდ წარუმატებელ ექსპერიმენტად ჩაუთვალეს რეჟისორს და იგი ფორმალიზმშიც კი დაადანაშაულეს, რეზო ჩხეიძე ერთ-ერთ პირველი შეეცადა მარადიული პრობლემის იგავური ფორმით განზოგადებას. მთავარი გმირის - მოხუცი მეზღვაურის შინაგანი მონოლოგი აღსავსეა პესიმიზმით, რეალობაზე დაკვირვების განცდებით, წარსულის ალუზიებით, ახალგაზრდა თაობასთან „დიალოგის“ მძაფრი სურვილით. ფილმის იგავურ სტრუქტურაში მკაფიოდ იკვეთება „ხიდჩატეხილობის“ პრობლემა, რაც დროდადრო თავს იჩენს ხალისიანი, სიცოცხლის ენერგიით დამუხტული, ოდნავ სკეპტიკური ახალგაზრდა თაობის გოგო- ბიჭებსა და მოხუც მეზღვაურს (ძველი თაობის სიმბოლო) შორის. ამგვარად იგავურ თხრობაში ლიტერატურული ალუზიები ჩნდება. რეჟისორი ქმნის თანამედროვე კინოიგავს, რომლის ნიშან-სიმბოლოების სისტემას პერსონაჟების ქცევის მოდელი განსაზღვრავს (მაყურებელს სავარაუდო სქემა აქვს თუ როგორ მოიქცევა კონკრეტული გმირი ექსტრემალურ სიტუაციაში).

ფილმის „ზღვის ბილიკი“ დრამატულ კულმინაციად იქცა ეპიზოდი, სადაც - მოხუცი მეზღვაურისა და ახალგაზრდების ერთი შეხედვით უწყინარი შეჯიბრი იმართება, რაც „მამათა“ და „შვილთა“ ორთაბრძოლაში - ერთგვარ ჭიდილსა და პაექრობაში გადაიზრდება, მაგრამ ვითარება სწრაფად იცვლება... მოულოდნელად ამოვარდნილი ქარიშხლისგან აზვირთებული ზღვა შთანთქმით დაემუქრება პერსონაჟებს. დაძაბულობა მატულობს, მოქმედება დრამატიზმს და ექსპრესიას იძენს. მოხუცსა და ახალგაზრდებს შორის შეჯიბრი სახიფათო თამაშის ფორმას იძენს. ახალგაზრდების ნაწილი იძულებულია „დანებდეს“ და ხმელეთს მიაშუროს - მათგან მხოლოდ მოხუცი და ყმაწვილი დათო (მსახ.მერაბ თავაძე), ჯიუტად აგრძელებს ზღვის სტიქიასთან შებრძოლებას, მაგრამ ახალგაზრდას თანდათან ელევა ძალღონე და მზად არის დანებდეს სიკვდილს. მოხუცი მის გადარჩენას შეეცდება. სიკვდილ-სიცოცხლის საბედისწერო ჭიდილში თანდათან ქრება იმ გაუცხოებისა და არაკომუნიკაბელურობის განცდა, რასაც მანამდე პერსონაჟებს შორის ჰქონდა ადგილი. ზღვის სტიქიასთან შერკინებული სერგო ზაქარიადის მოხუცი მეზღვაური ისევე იბრძვის ყმაწვილის სიცოცხლის გადასარჩენად, როგორც მამა - საკუთარი შვილის. მოხუც გმირში მამობრივი მზრუნველობისა და დაცვის ინსტინქტი ამოქმედდება. ბრძოლისგან ღონემიხდილ, დაუძლურებულ და სასოწარკვეთილ ახალგაზრდას ტიტანური ძალისხმევით შთაბერავს სულს და თავგანწირვის ფასად იხსნის სიკვდილისგან. მოხუცი იღუპება, მაგრამ სასოწარკვეთილ ახალგაზრდას ცხოვრების რწმენას დაუბრუნებს. მოხუცი მეზღვაურის სულიერი მუხტი ახალგაზრდა თაობას გადაეცემა - კონფლიქტი მოხსნილია - ფინალური ეპიზოდი თაობათა შორის შერიგების მანიფესტირებას ახდენს. სერგო ზაქარიადის მიერ „გათამაშებულ“ მსხვერპლშეწირვის აქტს შეუძლებელია ემოციური ზემოქმედება არ მოეხდინა სულიკო ჟღენტზე, რომელიც „კადრს“ მიღმა უყურებდა, აკვირდებოდა და

ანალიზებდა სერგო ზაქარიადისა და რეზო ჩხეიძის მიერ შექმნილი გმირის ფსიქოტიკს, მოძრაობას, ხასიათის და სულიერი განწყობის ცვალებადობას... კინოდრამატურგის წარმოსახვაში და შეგრძნებებში უკვე პლასტიკურად იკვეთება მომავალი კინოგმირის სახე-ხატი: კახელი გლეხი გიორგი მახარაშვილი ომის ქარცეცხლში დაემტკიცა შვილს, გზაში მრავალი განსაცდელი გადახდებდა თავს, მაგრამ საბოლოოდ მაინც იპოვნის ...

რამდენიმე წლის შემდეგ რეზო ჩხეიძე პირად ინტერვიუებში არაერთხელ მოიგონებს ეპიზოდს თუ როგორ გადასცა მას კინოსცენარისტმა სულიკო ჟღენტმა ფილმის „ჯარისკაცის მამა“ ლიბრეტო, როგორ მოინუსხა იგი მასში ასახული პერიპეტიებით და დრამატურგიული კოლიზიებით. ემოციურად დამუხტული რეჟისორი სცენარის იდეას დაუფიქრებლად გაუზიარებს სერგო ზაქარიადეს - ისევე როგორც სულიკო ჟღენტს, რეზო ჩხეიძესაც „ჯარისკაცის მამის“ მთავარ გმირად - გიორგი მახარაშვილის როლის შემსრულებლად მხოლოდ სერგო ზაქარიადე წარმოედგინა, და, ამგვარი აზრობრივი თანხვედრა სრულიად ლოგიკური იყო.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ ლიბრეტოს დაწერის პროცესში, მთავარი როლის შემსრულებლად, სულიკო ჟღენტს უკვე მოაზრებული ჰყავდა სერგო ზაქარიადე. კინოიგავის კონსტრუირებისას იგი ითვალისწინებდა მსახიობის ფართო დიაპაზონს, შინაგან რესურსს და გარდასახვის უბადლო ნიჭს.

ფილმის „ჯარისკაცის მამა“ იგავური სტრუქტურა რეალურ ფაქტების ინტერპრეტირების, ავტობიოგრაფიული ეპიზოდების განზოგადების შედეგად ჩამოყალიბდა - 1942 წელს 16 წლის სულიკო ჟღენტი მოხალისედ მონაწილეობს ომში, მანამდე იგი მფრინავობაზე ოცნებობდა, საფრენოსნო სკოლაშიც ჩაირიცხა, თუმცა, ომის დაწყების გამო სასწავლებელი აღარ დაუმთავრებია. სრულიად ყმაწვილი სულიკოს მორალური არჩევანი ისევე კინოს სიყვარულით აიხსნებოდა. მას განსაკუთრებით იტაცებდა გმირულ-რომანტიკული და სამხედრო პატრიოტული თემატიკის ფილმები, ეკრანულ გმირებს - მამაც მფრინავებს და შეუპოვარ მეომრებს ქვეცნობიერად საკუთარ თავთან აიგივებდა ( ჩაპაევის, ვალერი ჩკალოვის პოპულარული ეკრანული გმირები და სხვ. ); სტალინური კინოპროპაგანდის მექანიზმი იმდენად ძლიერი და ეფექტური აღმოჩნდა, რომ, ომის დაწყებისთანავე, სულიკო ჟღენტი დაუფიქრებლად გაემშურა ფრონტზე, როგორც იდეალისტს, ყმაწვილური მიამიტობით სჯეროდა, რომ იარაღით ხელში სამშობლოს დაიცავდა, თუმცა, ომში ნახულმა და განცდილმა, ულმობლად დაამსხვრია მისი ჭაბუკური ოცნებები, მოგვიანებით კი ასეთ ფრაზას ათქმევინებს დრამატურგს: „ომის რომანტიკა - ეს ცრუ, მოგონილი რომანტიკაა, ხელოვნურად შექმნილი მათ მიერ, ვისაც ომი არ უნახავს და არ გამოუცდია. ომი სი ბინძურეა, ულმობლობაა...ომის რომანტიკა - ეს ყალბი გამოთქმაა. ომი გვამების მასიური წარმოებაა“<sup>2</sup>. ომმა ძლიერი ზემოქმედება მოახდინა მის ყმაწვილურ ცნობიერებაზე - არაერთგზის გადაურჩა სიკვდილს, რამდენჯერმე მძიმედ დაიჭრა; სამხედრო ლაზარეთში მოხვედრილი ჯარისკაცი შვილის სანახავად მშობლებმა ბათუმიდან სოჭში ჩააკითხეს 1943 წელს. მანამდე - დაჭრილი შვილის ნახვას დედა შეეცდებოდა - სანოვავით დატვირთული მიაშურებს ფრონტის წინა ხაზს - ქალაქ ორჯონიკიძეს (ახლანდელი ვლადიკავკაზი). მაგრამ ადგილზე მისული შეიტყობს, რომ შვილი ჰოსპიტლიდან გაწერეს და ომში „დააბრუნეს“: „სულიკო ჟღენტს, რომელმაც სიკვდილს ჩახედა თვალებში და მოკლეს კიდევაც, შეეძლო კი სასოწარკვეთის, “სასიამოვნო პესიმიზმის”

<sup>2</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ. 87.

ტყვეობაში გაბმულიყო? ეს არაბუნებრივი იქნებოდა. მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის სკეფსისი, ტრაგიზმის, ყოფიერების ალოგიკურობისა და აბსურდის პარადოქსები მას არ შეხებია.... ომიდან დაბრუნებულ სულიკოს სიცოცხლე სწყუროდა, როგორც „დაჭრილი ირმების გუნდს წყარო ანკარა“. ის „დასასრულის ფილოსოფიით“ ვერ მოიკლავდა წყურვილს. ამიტომ მისთვის, იმჟამად, არ არსებობდა უფრო მაღალი კატეგორია, ვიდრე „მამული, ენა, სარწმუნოება.“ და მან, თავის შემოქმედებისათვის, სულით დაცემას, ყოფიერების დრამაში „თვითჩაპირვას“ – მხნე და ამაღლებული არჩია; სასოწარკვეთას და სიკვდილს – რწმენა, იმედი და სიყვარული; უმოქმედობას – გარჯილობა და სიბეჯითე; ნიჰილიზმს – მარტივი ხასიათი და შემწყნარებლობა“.<sup>3</sup>

ომიდან დაბრუნებული სულიკო ჟღენტს დიდხანს აწუხებდა ჭრილობები, ყველაზე მეტად კი ომისგან მიღებული შთაბეჭდილებები, პირადად განცდილი და საკუთარი თვალთ ნანახი „საზარელი კადრები“ აღელვებდა, რომლის გამოხატვას ჯერ მოთხრობებით ცდილობდა, მაგრამ შემდეგ მისი არჩევანი კინემატოგრაფზე შეჩერდა. რეალური ფაქტების, სამხედრო კატაკლიზმების სუბიექტურ პრიზმაში გარდასახვას და განზოგადებას იგი მოგვიანებით კინოიგავის საშუალებით შეძლებს.

ფილმ „ზღვის ბილიკის“ სიმბოლურ-ალეგორიულმა ნარატივმა ძლიერი იმპულსი მისცა მის შემოქმედებით ფანტაზიას: ასე დაიბადა კინოიგავი კახელ გლეხზე, რომელიც ომში დაეძვრა შვილს. ქაოსისა და გლობალური კატაკლიზმების მიუხედავად არ დაუკარგავს მიწის მაღლის შეგრძნება და ისტორიულ ფესვებთან კავშირი: „ომში თავისთავად იკვეთება დრამატურგია, მაგრამ ამ ფილმის შინაგანი მუხტი მარადიული თემაა – მამა და შვილი“.<sup>4</sup>

„ჯარისკაცის მამის“ იგავურ სტრუქტურირებას ფატალიზმის, ბედისწერის და სიკვდილის გარდუვალობის მექანიზმი ახდენს, რაც ფილმის ანტიკური ტრაგედიის კონტექსტში აღქმას განაპირობებს. ამის საილუტრაციოდ მოვიხმობთ ფილმის ფინალური ეპიზოდს, რომელსაც პირობითად შეიძლება ეწოდოს „დატირება“. იგავურ თხრობაში ანტიკური დრამის კანონები ამოქმედდება: მონუმენტური შენობის ფასადი ნახევრად ჩამოშლილია, ინტერიერის კედლები მოხსნილია და ვიზუალურად უკანა ფონის პეიზაჟს ერწყმის. კლასიციზტური სტილის არქიტექტურული დეტალები – კიბის, კოლონების და დეკორის ფრაგმენტები კიდევ უფრო ხაზს უსვამს თეატრალურ პირობითობას. მწუხარებისგან გაქვავებული, მდუმარებაში გარინდული ჯარისკაცები სტატიკურად დგანან. სცენის ცენტრალურ ნაწილს გიორგი მახარაშვილისა და გოდერძის სკულპტურული კომპოზიცია წარმოადგენს – „სცენის“ მიღმა – უკანა ხედს ანუ ფარდის ფუნქციას კინემატოგრაფიული ფონი ასრულებს – ნახანძრალი, კვამლში გახვეული და ნახევრად დანგრეული ქალაქის გრაფიკული გამოსახულება ლირიკულ ტონალობას ანიჭებს და სრულ უნისონშია ფრონტალურად წინა ხედზე გაშლილ მოქმედებასთან: შვილის სიკვდილით გამოწვეული ტრაგედია რექვიემად აღიქმება და აზრობრივ დისონანსში აქცევს „ზღვის შვილების“ ფინალურ ეპიზოდს, სადაც მოხუცი „მამის“ ბრძოლა სიმბოლურ-ალეგორიულ დატვირთვას იძენს: „შვილების“ თაობას ბრძოლის ესტაფეტა უნდა გადაეცეს. გმირის მსხვერპლშეწირვა სტიმულის მიმცემი უნდა იყოს ახალგაზრდა თაობისთვის.

<sup>3</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ. 236

<sup>4</sup> რეზო კვესელავა: „სულიკო ჟღენტი ჩვენთვის“, წიგნიდან „სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ. 12

მახარაშვილის პერსონაჟი ზოგადად ხალხური გმირის (ფოლკლორის) არქეტიპული სახეა, რომელშიც გენეტიკურად გრძელდება წინაპრების ხაზი, მასში გამძაფრებულია ისტორიზმის განცდა, რაც განსაკუთრებით ექსტრემალურ ვითარებაში მჟღავნდება. იგავურ თხრობაში მას არამხოლოდ მეომრის, არამედ მისიონერისა და მოძღვრის ფუნქციაც დაეკისრება, ამის მაგალითია ვენახისა და მიწის - „ბუნების გაღვიძების“ ეპიზოდები. სანგრებში ჩამალული მახარაშვილი მუჭში მოქცეული მიწით, უბრალო გლეხური ენის ლექსიკით უხსნის თანამებრძოლს ხვნა-თესვის მისტერიას ან ტანკის წინ ამხედრებული შეუპოვრად იცავს ვაზს განადგურებისგან, მამობრივი „დატუქსვით“, ისევ გლეხური ლექსიკით შეაგონებს ჯარისკაცებს მის საკრალურ და სულიერ მნიშვნელობას. ვაზი და ხორბალი ეროვნული იდენტობის გამომხატველი „კოდი“ და ქრისტიანული მსოფლმხედველობის განმსაზღვრელი მოტივებია, რითაც ფილმი „ჯარისკაცის მამა“ ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბს იძენს.

სულიკო ჟღენტის პირად ჩანაწერებზე დაყრდნობით შესაძლებელია კიდევ უფრო სიღრმისეულად გავანალიზოთ და გავშიფროთ კინოიგავების კოდები და ფილოსოფიური შრეები, ის ზნეობრივი და სულიერი პოსტულატები, რაც კინოგმირის მხატვრული სახის მთლიანობას განაპირობებს: „ზნეობის ისტორია კაცობრიობის ისტორიაა. ადამიანი მთელი ისტორიაა. მის მეხსიერებაში, მის ქვეცნობიერებაში ინახება ყველაფერი, რაც კი გადაიტანეს წინა თაობებმა. იგი არის ყველა გარდასულ და მომავალ საზოგადოებათა ნიშნების მატარებელი. თაობათა უწყვეტი ძაფი სადმე რომ გამწყდარიყო? ვიქნებოდი კი მე?“<sup>5</sup>

„ჯარისკაცის მამის“ სცენარის ავტორის ეს პოსტულატი ზუსტად მიესადაგება ფილმის „ჯარისკაცის მამის“ იგავურ დედააზრს.

გიორგი მახარაშვილის, როგორც იგავური პერსონაჟის მთავარი თვისება - ნაივურობა და სიკეთე: „ჩემი პრინციპი ასეთია: ფილმი უნდა კეთდებოდეს სიკეთეზე, რადგან სიკეთის პერსონიფიცირებულად ჩვენება იწვევს მიბაძვის სურვილს“<sup>6</sup>

კინომცოდნე ლია კალანდარიშვილი, იკვლევს რა კინოდრამატურგ სულიკო ჟღენტის შემოქმედებას, აღნიშნავს: „როგორც ეკრანული თხრობის კონცეპტუალური სახე-ფიგურა, 60-70-იან წლების ქართულ კინოში განვითარების დინამიკას იძენს და სხვადასხვა ტრანსფორმაციების სახით ე.წ. „ქართული კინოს ფენომენის“ კოდის ერთ-

ერთ მამოძრავებელ ელემენტად წარმოგვიდგება. მასში იგულისხმება ღირ-

სეული, კეთილგანწყობილი, ტრადიციულ ფასეულობებზე მყარად მდგარი გიორგი მახარაშვილის „მიამიტი, კოლორიტული ქართველის“ ნიღაბი, ქართველი, თუმცა, ერთგვარად შეუსაბამო, საერთო გარემოსთვის არატიპიური, მკაფიოდ კოლორიტული, თავისებური და ღიმილის მომგვრელი...“<sup>7</sup>

მახარაშვილის გმირის „წინასახეები“ (პროტოგმირები) ის კონკრეტული ადამიანებია, რომლებიც ბრძოლის კვალდაკვალ ხვდებოდნენ სულიკო ჟღენტს: „მე მხოლოდ ერთ სახეში მოვუყარე თავი ომის გზაზე შეხვედრილ ადამიანთა სახეებს“, - იგონებდა სულიკო ჟღენტი.

<sup>5</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ.243

<sup>6</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ.42

<sup>7</sup> ლია კალანდარიშვილი, კულტურა, როგორც კინოთხრობის სიმბოლური შრე.

კიდევ ერთხელ „ჯარისკაცის მამის“ შესახებ“, ჟურნ. „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები“; შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა; ბათუმი. 2008 წ; გვ.76

9. სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ.21

ერთ-ერთი მათგანი იყო უკრაინელი მებაღე - მტრისგან ახალგანთავისუფლებული ყუბანური სოფლის მკვიდრი: „უკანდახევისას გერმანელებს ვაშლის ხეები ძირში მოეჭრათ და გზაზე დაეყარათ, ჩვენი ტრანსპორტისათვის რომ წინსვლა გაეძნელებინათ. თვალეზზე ცრემლმომდგარი უკრაინელი გლეხი თეთრ გადანაჭრებს შორის დაბორილობდა და სულ ერთსა და იმავეს იმეორებდა: – ვაშლის ხეებმა რაღა დაუშავეს?!.. ამის გამკეთებელი ხომ ბავშვსაც გაიმეტებს სასიკვდილოდ!.. სულიკო ჟღენტის პირად ნაამბობში ასევე მოხსენიებულია კახელი მევენახე მახარაშვილი, რომელიც საბრძოლო სიტუაციის მიუხედავად ვენახს კრძალვით ეპყრობოდა ან კიდევ ხორბლის მარცვლებს თესავდა სანგრებში<sup>8</sup>

მახარაშვილის პერსონაჟის პოპულარობას და მსოფლიო აღიარებას (მხატვრული სახის და ზოგადად კინონაწარმოების) ფილმის ჟანრული კომბინაცია - ტრაგიზმისა და კომიზმის, სატირისა და ექსცენტრიკის შერწყმა განაპირობებს. ამგვარი ჟანრული „პლასტიკურობა“ და „მოქნილობა“ დამახასიათებელია კინოიგავისთვის.

სერგო ზაქარიაძე იგონებდა: „ფილმის პრემიერას ბევრ ქვეყანაში დავსწრებივარ, საბერძნეთში მარწმუნებდნენ, მახარაშვილი ტიპური ბერძენიაო, საფრანგეთში - რომ ეს იყო კოლა ბრუნინი, იაპონიაში - იაპონელი გლეხი. პოლონური კინოჟურნალის რედაქტორმა განაცხადა, მახარაშვილი ძალიან ჰგავს მამაჩემსო, ხოლო არგენტინელი რეჟისორი ფერნანდო ბირი დაბეჯითებით ამბობდა - ზედგამოჭრილი მამაჩემიაო, ესე იგი, ჩემს გმირს ჰქონია ის თვისებები, რომლებიც ყველა ეროვნების ადამიანებისათვის არის დამახასიათებელი. ეროვნული სახე ზოგადეროვნულ სახედ იქცა“<sup>9</sup>

ფილმის დრამატურგიულ სპეციფიკაზე საუბრისას რეჟო ჩხეიძე შენიშნავდა: „სულიკო ჟღენტმა მნიშვნელოვნად გააფართოვა ქართველი კაცის ზნეობრივი, სოციალური და საზოგადოებრივი არეალი. მაყურებელს აჩვენა, რომ ის იყო შვილი იმ ერისა, რომლის „დედ ვоевал, его, его дед воевал, его, его его дед воевал“. თურმე შენ იმისთანა ერთან გაქვს საქმე, რომელსაც ჭკუაც უჭრის, გონებაც, პატრიოტული გრძნობებიც ამოდრავებს და კიდევ ბევრი სხვა უნარი და ძალა შესწევს... ეს დიდი მონაპოვარი იყო კინოსთვის, ეს არ იყო ჩვეულებრივი მოვლენა... თუკი გადავხედავთ ქართული კინოს რეპერტუარს 1960-იანებიდან 1980-იან წლებამდე, დავრწმუნდებით, რომ სულიკოს სცენარებმა, რომლის მიხედვითაც მე დავდგი რამდენიმე ფილმი, შეასრულა ძალზე დიდი როლი ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებების დამკვიდრების, ქართველი ხალხის ზნეობრივი ამაღლებისა და მისი სხვა ერების წინაშე წარმოჩენის თვალსაზრისით...“<sup>10</sup>

ფილმის ექსპოზიციაში მკაფიოდ იკითხება გზის მეტაფორა - დაჭრილი შვილის სანახავად მიმავალი გიორგი კახეთის სოფლის შარაგზიდან მისთვის უცხო და განყენებულ გარემოში აღმოჩნდება - მონტაჟური ხერხით (წაფენა) რიტმული და დინამიკური მონაცვლეობით ჩნდება გიორგის შორეული მოგზაურობის ამსახველი კადრები: პერსპექტივაში უსაზღვროდ გაშლილი ტრამალები და გზები /რკინიგზის, ეტლის, სამანქანო თუ სამხედრო დანიშნულების): „სულიკო ჟღენტი გზას, როგორც არქექტიპს, მითოლოგიას, ნაწარმოების სუბსტრატად, მის მატერიალ აქცევს, რითაც, მთლიანობაში განაპირობებს

---

<sup>10</sup> ინტერვიუ დოკუმენტური ფილმიდან „სულიკო ჟღენტი“, რეჟ. ოლიკო ჟღენტი; საზოგადოებრივი მაუწყებლის აჭარის ტელევიზია და რადიო 2021 წ.

ფილმის ნიშნობრივ სტრუქტურას, სადაც ყოველი ეპიზოდი მიმართულია სიმბოლური განზოგადოებისთვის, ხოლო სახე და დეტალი კონცეპტად ყალიბდება.... სიუჟეტში „გზის“ მოტივი ორგანულად ერწყის ომის თემატიკას და მთლიან განუყოფელ ფორმას წარმოქმნის.“

გზის არქექტიპული და სიმბოლური დანიშნულება პლასტიკურად იხსნება ფილმში „ნერგები“ (1971), რომელიც რეჟო ჩხეიძემ სულიკო ჟღენტის სცენარის მიხედვით გადაიღო. სცენარის პროლოგს წარმოადგენს ნოველა „ხეების სიკვდილი, რომელშიც მკაფიოდ იკვეთება იგავის ნარატიული ხაზი: ბაბუა ლუკა (მსახ. რამაზ ჩხიკვაძე) დამწუხრებული დაჰყურებს მომაკვდავ ხეებს - წინაპართაგან გადმოცემულ მემკვიდრეობას, რომელსაც სიცოცხლის ნიშანწყალი აღარ ეტყობა. უნაყოფო ხეების პანორამა სიკვდილის და სასოწარკვეთის განცდას ამბაფრებს... შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ავტორებმა მთავარ გმირს ქრისტეს ერთ-ერთი მოციქულის სახელი უწოდეს და მოძღვრის მისიონერული ფუნქცია დააკისრეს: ბაბუა ლუკამ თავის შვილიშვილთან კახაბერთან ერთად უნდა გადაარჩინოს წინაპართაგან მიღებული სულიერი მემკვიდრეობა, სიცოცხლე დაუბრუნოს ხეებს, ნერგის გახარებას მომავალი თაობები უნდა მოესწრონ. ნერგის გახარება და ნაყოფის გამოღება ქრისტიანულ იგავს უკავშირდება: „ნერგმა გაიხარაო, იტყვის ხოლმე ქართველი კაცი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ნერგი არ გახმა და ცოცხლობს. ამრიგად, „გახარება“ და „სიცოცხლე“ ქართველის ცნობიერებაში ერთსა და იმავე ცნებას წარმოადგენდა ყოველთვის. სიცოცხლე ქართველისათვის ყოველთვის სიხარული და ბედნიერებაა. მიუხედავად მძიმე ისტორიული ბედისა, გაუთავებელი, ერთმანეთზე წაბმული ბრძოლებისა და აოხრებისა, ქართველი კაცი შეჰხაროდა სიცოცხლეს“<sup>11</sup>

ბაბუა და შვილიშვილი სოფლის არქაულ, პასტორალურ, ატალახებულ გარემოში ურმით იკვალავს გზას, შემდეგ თანამედროვე ასფალტის სამყაროში აღმოჩნდებიან... ნერგების ძიებაში ხან ურბანული ქალაქის ორომტრიალში მოხვდებიან, ხან უცხოელი ტურისტებით სავსე ავტობუსში,- მოგზაურობის გეოგრაფია მრავალ ლოკაციას მოიცავს და მრავალ განსაცდელს თუ წინააღმდეგობას უმზადებს გმირებს. ფილმის პერსონაჟები მორალური დილემის წინაშე დგებიან - მათ არჩევანის გაკეთება უწევს სიკეთესა და ბოროტებას, სიმართლესა და სიცრუის, რწმენასა და ურწმუნობას შორის.

იგავის აღმზრდელობითი და შემეცნებითი ფუნქცია იკვეთება ფილმის დრამატურგიულ ქარგაში - კახაბერი სულიერი ინიციაციის გზას გადის და ბაბუასთან ერთად სიბრძნეს ეზიარება. ბაბუა ლუკა გზადაგზა მოძღვრავს უმცროს „თანამგზავრს“, ანდაზებით თუ სენტენციებით შეაგონებს სიკეთის, რაინდობის, ქველმოქმედების მცნებას. მორალური სწავლება დამოძღვრის ფორმას იძენს. ფილისტერულ და ეგოისტურ სამყაროში ბაბუა ლუკას მიერ გაწეული მისიონერული ღვაწლი (ნერგების მოძიება და გახარება) მოხუცის ახირებულ და ექსცენტრიკულ ქმედებად აღიქმება. სიტუაციის აბსურდს აძლიერებს ავტობუსით მოგზაური ბაბუა ლუკას დიალოგი ამერიკელ ტურისტთან, საიდანაც ირკვევა, რომ ხეჭყურის ნაყოფი მხოლოდ 10-12 წლის შემდეგ მოისხამს ნაყოფს, რაც უცხო მგზავრებში გაკვირვებას და გაოცებას იწვევს: „და როდესაც ამერიკელი მიუგებს, 12 წლის მერე ცივილიზაცია შეიძლება სულ დაინგრესო, მაშინ ლუკა პასუხობს, არც სიცოცხლის შექმნა შეუთანხმებია ღმერთს ადამიანისთვის და არც მისი დანგრევა ადამიანის საქმეო... ასეა ეს! - ირწმუნება ლუკა. ეს არის თვით მოციქულის სიტყვები, ეს არის

<sup>11</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ.165



წინასწარმეტყველის სიტყვები და განსაცვიფრებელი ის არის, რომ ამას ამბობს ეს უბრალო გლეხი, და ყველაზე დიდი ფილოსოფია, რაც შეძლო განეხორციელებინა და რასაც მიაღწია ბატონმა რეზო ჩხეიძემ ამ სურათში და სულიკოს იდეაც ეს იყო, რომ ფილმში არ ყოფილიყო ზეკაცისებრი პათოსი... ეს არის ძალზე ადამიანური, ძალზე მარტივი, მიწასთან მყოფი ადამიანის ნააზრევი და ჯანსაღი ფსიქიკის პროდუქტი და მე მგონია, რომ ეს არის უდიდესი შემოქმედებითი მიღწევა, რომელიც სულიკოს შინაგანი პოტენციალით იყო გაპირობებული...<sup>12</sup>

ფილმის იგავურ ნარატივი „უცხო მგზავრთან“ შემთხვევით შეხვედრამ განაპირობა - ნერგებით შეკვრით „დატვირთულ“ მოხუცი სცენარის ავტორმა სოფლის ავტობუსში გაიცნო: „ეს ნერგები მას ხანგრძლივი მოგზაურობის შედეგად მოეპოვებინა. გზაში მგზავრობას და უამინდობას მისი ჯანმრთელობა შეერყია. დაუძლურებულ მოხუცს ლოყები სიცხისგან ულაპლაპებდა, სამაგიეროდ შინ გახარებული - ნერგებით დატვირთული ბრუნდებოდა: „აწითლებული ლოყები არაბუნებრივად ულაპლაპებდა. გამოველაპარაკე. საუბრისას მოხუცმა მითხრა, რომ თავს შეუძლოდ გრძნობდა, ძლიერ წვიმაში მოხვედრის გამო გვარიანად დასველებულიყო, შევატყვე, მაღალი სიცხეც ჰქონდა. მიუხედავად ამისა, იგი დინჯად, სვენებ-სვენებით მიაშობდა თავის თავგადასავლებზე. როგორც აღმოჩნდა, უკვე მესამე დღეა გზაში იყო, ნერგების საშოვნელად ზემო იმერეთში წასულიყო. ნერგები ნამდვილად კარგი ჯიშისა ჩანდა. ავადმყოფობასა და სისუსტეს მოხუცი არაფრად აგდებდა, პირიქით, გახარებული და კმაყოფილი იყო, რომ ბოლოს და ბოლოს თავისი ნანატრი ნერგები მოიპოვა. ნერგებზეც შევეკითხე. ხეჭეჭური ძველი ჯიშის არისო, - მიპასუხა. ამ ჯიშის ნერგები კი პირველ ნაყოფს ათი-თორმეტი წლის შემდეგ მოისხამდა... გავიდა ხანი. მოხუცზე და ნერგებზე ფიქრი დიდხანს არ მასვენებდა. არა მგონია, ასეთი წვალებით მოპოვებული ნერგების პირველ ყვავილობას მოსწრებოდა მოხუცი, მაგრამ ეს არ ყოფილა მისი მიზანი.. სწორედ, ეს ამბავი დაედო საფუძვლად ჩემს სცენარს „ნერგები“.<sup>13</sup>

ფილმში „ჯარისკაცის მამა“ კონკრეტული გეოგრაფიული ლოკაციებია აღნიშნული (კახეთი, გურჯაანი), რაც დამატებით ეროვნულ კოლორიტს და ფერწერულ შტრიხებს ანიჭებს მხატვრულ სახეს, გლეხკაცის ქმედებას უფრო მეტად „მოტივირებულს“ ხდის ვაზთან მიმართებაში, ფილმში „ნერგები“ კი პირიქით - ქალაქი თუ სოფელი პირობით ნიშანს ატარებს და მოკლებულია კონკრეტულ ინდექსს, რაც კიდევ ხაზს უსვამს იგავური თხრობის ალეგორიულ ფორმას. „ნერგები“ და „ჯარისკაცის მამა“ თანამედროვე ქრისტიანულ იგავს წარმოადგენს - ბაბუა ლუკა მოწამეობრივ გზას გაივლის იმ საკრალური მიზნით მისაღწევად, რასაც ნერგების მოპოვება და გახარება ჰქვია. ბაბუა-შვილიშვილის შინ დაბრუნების მისტერია - ერთდროულად ტრაგიკულიც არის და ნეტარების მიმნიჭებელიც: აყვავებულ ხეივანში სატვირთო მანქანა გამოჩნდება, რომლის ძარაში მოხუცი ლუკა სიცოცხლეს ეთხოვება. სახეზე ერთდროულად ტანჯვა და ნეტარების ღიმილი აღბეჭდვია. გაღვიძებული ბუნების გრაფიკული სურათები გაზაფხულის ნიშანია და წელიწადის დროების მარადიულ ციკლზე მიანიშნებს. კახაბერი აცრემლებული მღერის ბაბუის ნასწავლ ხალხურ სიმღერას - მის წინაშე უსასრულო პერსპექტივაში იხსნება გზა - იმედის, რწმენის, მომავლის სახვითი მეტაფორა. კახაბერი „დაბრძენებული“ უბრუნდება სოფელს. იგავის

<sup>12</sup> კრიტიკოსისა და ლიტერატურათმცოდნის - გიორგი გაჩეჩილაძის სიტყვა წარმოთქმული სულიკო ჟღენტის ხსოვნის საღამოზე, 2001 წლის მარტი (ვიდეოჩანაწერი).

<sup>13</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ.363

წრიული კომპოზიცია საბოლოოდ იკვრება. მან უნდა გააგრძელოს ცხოვრების გზა, მაგრამ უკვე ბაბუას გარეშე... მომავალი თაობები კი ბაბუა ლუკას მიერ დარგული ხის ნაყოფით გაიხარებენ.

რეზო ჩხეიძისა და სულიკო ჟღენტის შემოქმედებითი ტანდემი წარმატებული აღმოჩნდა. ამ ტანდემის შედეგად შექმნილ კინოგაგვების შემეცნებით მნიშვნელობას კინოსცენარისტის ერთი ჩანაწერიც ადასტურებს: „გაზაფხულობით ხშირად მივდივარ ხოლმე ბაზარში, სადაც ნერგებს ჰყიდიან. შევნიშნე, ძალიან დიდი მოთხოვნილება იყო ხეჭეჭურის ნერგებზე. ერთი ჰყიდდა და ამბობდა: ეს, ის ნერგია, მოხუცმა ლუკამ, რომ ნახევარი საქართველო შემოიარა ამის ძებნაშიო. ვფიქრობ, ფილმი "ნერგები" დიდ საქმეს გააკეთებდა თუნდაც, ასი ხე თუ დაირგო მისი ნახვის შემდეგ ან თუ ვინმემ ძირს დაუშვა ნაჯახი და ხის მოჭრა გადაიფიქრა“...

14

**Olga Zgenti**  
Batumi, Georgia

### **The parable of the “Soldier’s father” and and “seedlings”**

#### **Abstract**

The establishment of the parable form in the cinematography is especially inspired by the events of the Second World War and its subsequent period;

The classical age of the development of the parable in Georgian cinema and the stage of genre formation – starts from the 1960s. It is at this time that Rezo Chkheidze is filming the feature drama “Soldiers’s Father” based on the script of Suliko Zgenti. Georgian cinema has already entered the post-totalitarianism phase.

The creative tandem of Rezo Chkheidze and Suliko Zgenti turned out to be successful.

---

<sup>14</sup> სულიკო ჟღენტი, „როგორ შერჩები მარადისობას“, თბილისი, 2015; გვ. 401