

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო,

ხელნაწერის უფლებით

წარმოდგენილია დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის
ფაკულტეტი

გიორგი ღვალაძე

ნატო ვაჩნაძე ქართული კინოსამსახიობო სკოლის
სათავეებთან

(რეზიუმე-ავტორეფერატი)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ზვიად დოლიძე

სადისერტაციო ნაშრომის დაცვის თარიღი 2011 წ. ნოემბერი

სადისერტაციო თემის აქტივობა - ქართული ეკრანის მარადიული ვარსკვლავის ნატო ვაჩნაძის შემოქმედება ჩვენი სულიერების ეროვნული საგანძურია. მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ყოველმხრივ გაშუქება უდავოდ აქტუალურ ამოცანას წარმოადგენს. მით უმეტეს, რომ დღემდე არ შექმნილა ამ უპირველესი კინომსახიობის შემოქმედების ფუნდამენტური სამეცნიერო გამოკვლევა, მაშინ როცა არსებობს, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, ზღვა მასალა საგაზეთო საჟურნალო სტატიების, რეცენზიების, სხვადასხვა კრებულების და გამოხმაურებების სახით.

უპირველეს ყოვლისა, ჯერ კიდევ 1926 წელს გამოიცა წერილების კრებული, ბროშურად მიძღვნილი ნატო ვაჩნაძისადმი. ამ გამოცემაში იმდროინდელი ქართული კინოს მესვეურები: ნიკოლოზ ამირალოვი, ვლადიმერ ბარსკი, ამო ბეკ-ნაზაროვი, ივანე პერესტიანი, ალექსანდრე წუწუნავა მოგვითხრობენ ნატო ვაჩნაძის პირველ ნაბიჯებზე კინოში. თავად ამ მოკლე საცნობარო ბიულეტენის გამოცემა 5000 ეგზემპლარის ტირაჟით ნატოს კინოში მოსვლიდან სამი წლის თავზე, მრავლისმეტყველი ფაქტია და ადასტურებს, თუ რა განუზომელი პატივისცემით და პოპულარობით სარგებლობდა მსახიობი სამშობლოში. არსებობს აგრეთვე პირველი პროფესიონალი კინომცოდნის, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის კარლო გოგოძის ავტორობით გამოცემული მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფია ნატო ვაჩნაძისა.

უდავოდ საშურ წამოწყებას დაედგა თავი როდესაც გამომცემლობა „საქართველომ“ და ეროვნულმა საჯარო ბიბლიოთეკამ, ლია ჟღენტის რედაქტორობით და ცნობილი კინომცოდნის ოლღა თაბუკაშვილის წინასიტყვაობით გამოსცა ნატო ვაჩნაძის ბიბლიოგრაფია, რომელშიც სკურპულოზური სიზუსტით არის მითითებული 1967 წლამდე ქართული და რუსული გამოქვეყნებული ყველა სტატია თუ წერილი, რაც კი ნატო ვაჩნაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეხებოდა. მცირე მონოგრაფიული ნაშრომი სხვადასხვა სათაურით (“ნატო ვაჩნაძე” და “ლეგენდა ვარსკვლავზე”) 1962-1984 წლებში ოთხჯერ გამოიცა კინომცოდნე ოთარ სეფიაშვილის ავტორობით.

ყველაზე უტყუარ და ზუსტ ინფორმაციას თვით მსახიობის მემუარული ჩანაწერები „მოგონებები და შეხვედრები“ იძლევა რომელიც რამდენჯერმე გამოქვეყნდა ქართულ და რუსულ ენებზე. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო-კვლევით სექტორში დაცულია პროფ. გ.დოლიძის გამოუქვეყნებელი მეცნიერული მონოგრაფია, რომელიც ხუთი ნაწილისაგან შედგება.

განსხვავებული თაობის კინომცოდნენი: კ.წერეთელი, ტ. თვალჭრელიძე, ნ.ამირეჯიბი, ზ.დოლიძე, გ.ბარამიძე, ი.რატინი და სხვები ცალკეულ სტატიებში ხშირად მიმოიხილავდნენ მსახიობის შემოქმედებას.

ყოველივე ზემოთთქმულიდან ჩანს, რომ ის, რაც მსახიობის შესახებ დაიწერა, უნდა ამოწურავდეს მის ღვაწლს ეროვნული კინემატოგრაფის წინაშე. მაშინ რატომ უნდა უბრუნდებოდეს თანამედროვე მკვლევარი ამ თემას. მიუხედავად ასეთი დიდი მასალის არსებობისა, როგორც იმთავითვე ითქვა, დღემდე არ გამოქვეყნებულა ფუნდამენტური ნაშრომი მსახიობის შემორჩენილ კინემატოგრაფიულ მემკვიდრეობაზე.

წარმოდგენილი ნაშრომი ეხება ნატო ვაჩნაძის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას. თემის აქტუალობა, ბევრ სხვა ფაქტორთან ერთად, იმითაც არის განპირობებული, რომ ჩვენს მიერ თავმოყრილი მასალის ქრონოლოგიური სისტემატიზაცია სამომავლოდ დიდ დახმარებას გაუწევს არა მარტო ნატო ვაჩნაძის, არამედ ჩვენი ეროვნული კინოს საწყისებით დაინტერესებულ ყველა მკვლევარს.

ნატო ვაჩნაძის შემოქმედებითი დიაპაზონი უზომოდ ფართოა. ჩვენი კინოს ისტორიის მეცნიერული კვლევის პრინციპების დაფუძნების თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ხაზი უნდა გაესვას მსახიობის უნიკალურ და გამორჩეულ მნიშვნელობას. იგი გამოხატავდა დროის ხორცშესხმულ იდეას და ისტორიულ პროცესთა არსის განუყოფელ ნაწილად იქცა. მის საეტაპო როლებს ყოველთვის ავსებდა ეპოქალური სულისკვეთება. ამ ფაქტს კი დროთა განმავლობაში, სავარაუდოა, რომ კიდევ უფრო მეტი მნიშვნელობა მიენიჭება ისტორიის, ზოგადად ხელოვნების შესწავლის საქმეში.

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავს – ნატო ვაჩნაძის კინემატოგრაფიული შემოქმედების ქრონოლოგიურ სისტემატიზაციას მსახიობის აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ფონზე. იმავდროულად ჩვენს ხელთ არსებული ფილმებისა და სხვა საარქივო თუ პუბლიცისტური მასალების ჩართვას სამეცნიერო კვლევაში. ნაშრომის შექმნის პროცესში, შევეცადე რაც შეიძლება საფუძვლიანად გავცნობოდი დღემდე არსებულ მასალებს და, ცხადია, ბევრი რამეც გამეთვალისწინებია. ამდენად, თავად პრობლემის უკეთ გასარკვევად, სრულიად შეგნებულად მივმართე ქრონოლოგიურ პრინციპს და ნატო ვაჩნაძის თითოეული ფილმი თანმიმდევრულობით განიხილება მისი მრავალფეროვანი მოღვაწეობის ფონზე. ჩვენთვის საინტერესოა დღევანდელი გადასახედიდან წარმოვსახოთ ყველა ის წინაპირობა, რამაც საბოლოო ჯამში განაპირობა

ნატო ვაჩნადის პიონერობით ქართული კინოსამსახიობო სკოლის ჩამოყალიბება და განვითარება.

დისერტაციის ამოცანაა – ნატო ვაჩნადის ადგილისა და მნიშვნელობის გარკვევა ქართული კინოს ისტორიაში. შემოქმედების ოცდაათწლიანი პერიოდის გამთლიანება, დაწყებული უხმო კინოს (ბარსკის „არსენა ყაჩალი“) სპეციფიური გამომსახველობისა და ქესტების ენიდან, დასრულებული უკვე ჩამოყალიბებული, ხმოვანი კინოს, ელისაბედ ლომიძის როლით (დ. რონდელის „მწვერვალთა დამპყრობი“, 1951წ).

დისერტაციის საგანია – ნატო ვაჩნადის კინოსამსახიობო ხელოვნება. მხოლოდ მისთვის სახასიათო ინდივიდუალური მანერა და სტილი; მდიდარი საშემსრულებლო შესაძლებლობანი: იშვიათი ყველასგან გამორჩეული ფიზიკური სილამაზე, რიტმულობა, მუსიკალურობა (ნატო წარმატებით უკრავდა ფორტეპიანოზე და სხვა ინსტრუმენტებზე) დახვეწილი მიხრა-მოხრა და კინოს სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, თამაშის ხერხები და მიდგომები.

დისერტაციის ობიექტია – კინოფილმები, რომლებშიც ნატო ვაჩნადემ მიიღო მონაწილეობა; პროფესიულ – შემოქმედებითი ურთიერთობები პარტნიორებთან: კინორეჟისორებთან, სცენარისტებთან და მსახიობებთან; მხატვრულ ამოცანათა სირთულები და მათი დამლევის მცდელობები კინემატოგრაფიის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე (უხმო და ხმოვანი კინოს განსხვავებანი), ჟანრული თუ თემატური მრავალფეროვნება; შესრულებულ როლთა სპეციფიკურობა (უმეტესად მთავარ, იშვიათ გამონაკლისში მეორეხარისხოვან როლებში) და ა.შ.

ნაშრომში მასშტაბურადა წარმოდგენილი პერიოდიკა და არა მხოლოდ საქართველოს ტერიტორიაზე გამოცემული, არამედ ბევრი უცხოური შეფასებანი.

სადისერტაციო ნაშრომის სიახლე – მიუხედავად იმისა, რომ ნატო ვაჩნადის შემოქმედება პროფესიული თვალსაზრისით სათანადოდ არის შეფასებული, აქამდე იგი არ გამხდარა სამეცნიერო ხარისხის კვლევის ფორმატში განსახილველი თემა, რაც უდიდეს პასუხისმგებლობას ანიჭებს მაძიებელს. წინამდებარე ნაშრომი ნატო ვაჩნადის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობის მეცნიერული შესწავლის პირველი ცდაა. აქ სიახლეს წარმოადგენს როგორც აქამდე ნაკლებად შესწავლილი მასლის ანალიზი, ასევე კინემატოგრაფში მისი შემოქმედების სხვადასხვა საკვლევ პერიოდებად დაყოფა და მათი კლასიფიკაცია.

დისერტაციის ძირითადი შედეგები – მოძიებულ და შესწავლილი იქნა ნატო ვაჩნაძის მონაწილეობით შექმნილი ფილმები და შეფასებანი მათ შესახებ; შეძლებისდაგვარად სრულად წარმოჩინდა ხელოვანის სამსახიობო შემოქმედება და მისი მნიშვნელობა; სამსახიობო ოსტატობის ასპექტით შესწავლილი იქნა ვაჩნაძის მიერ განსახიერებული სახეების თავისებურებანი და რაც მთავარია, შეძლებისდაგვარად გაირკვა ამ ნამუშევართა ღირებულება და მნიშვნელობა ეროვნული კინოს ისტორიაში და არა მარტო მასში, არამედ საერთოდ ეროვნულ კულტურაში.

ნაშრომის აპრობაცია – სადისერტაციო ნაშრომი შესრულებულია და განხილულია საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოს ისტორიისა და თეორიის კათედრაზე.

ნაშრომის ცალკეული ნაწილები და ძირითადი დებულებები ასახულია ავტორის მიერ სხვადასხვა რეფერირებულ გამოცემებში გამოქვეყნებულ სტატიებში.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა – დისერტაციის შინაარსი 189 ნაბეჭდი გვერდის ოდენობით. ნაშრომი შედგება შესავალი ნაწილის, ხუთი თავის და დასკვნისაგან. მას თან ერთვის შენიშვნები, სრული ფილმოგრაფია, გამოყენებული ლიტერატურის სია, ფილმთა და პირთა საძიებელი.

ნაშრომის შინაარსი.

შესავალ ნაწილში – მიმოხილულია ყველა ის გამოცემა, რომელიც ნატო ვაჩნაძისადმი არის მიძღვნილი. დეტალურად არის განხილული გეგმა, რომლის ქარგაზედ არის აგებული დისერტაციის არქიტექტონიკა. ორიოდ სიტყვით საუბარია საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოს თეორიის და ისტორიის კვლევის სექტორზე, სადაც წლების განმავლობაში საოცარი რუდუნებით და პროფესიონალიზმით იქმნებოდა სხვადასხვა ხასიათის და თემატიკის ნაშრომები, როგორც ცალკე გამორჩეულ ხელოვანზე, ასევე ტენდენციებსა და მიმართულებებზე.

შემდეგ ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, რომ ავტორისათვის მნიშვნელოვანია ნაშრომი შესრულებული და, რაც მთავარია, აღქმული იქნას, კინოს ისტორიის კვლევის ჭრილში. აქვე მითითებულია, რომ ამ მიზნის მისაღწევად ავტორისათვის უმნიშვნელოვანესია ყველა იმ ისტორიული წინაპირობების გააზრება

რომელმაც სათავე დაუდო ნატო ვაჩნაძის გამოჩენით ზოგადად ქართულ კინოსამსახიობო ხელოვნებას.

პირველ თავში – საკმაოდ ვრცელი ადგილი უჭირავს ე. წ. „ვარსკვლავთა სისტემის“ რაობის გაგება. ეს სისტემა ფაქტობრივად ჰოლივუდში ჩაისახა ჯერ კიდევ უხმო პერიოდის კინოში. „დიადი უხმო“, ხომ გასაგები იყო მილიონებისათვის სხვადასხვა კონტინენტებზე და განსხვავებული ტემპერამენტის ქვეყნებისათვის. ჩვეულებრივ ციურ ვარსკვლავებსა და მოკვდავ „ვარსკვლავებს“ შორის უამრავი ანალოგიის მოყვანა შეიძლება. ერთიც და მეორენიც ინთებიან, ასხივებენ. რაღაც გარკვეულ გზას გადიან და ქრებიან. ამ ფენომენის შესახებ ცნობილი პოლონელი კინოკრიტიკოსი კ. ტეპლიცი ჯერ კიდევ 1966 წელს წერდა: „კინემატოგრაფში ერთ–ერთი ყველაზე ჩახლართული და იმავდროულად საინტერესო არის მსახიობ – „ვარსკვლავისა“ და „ვარსკვლავთა სისტემის“ პრობლემა. საქმე იქამდე მივიდა, რომ მსოფლიოს კინოს ისტორია უნდა განვიხილოთ, ცალკეულ „ვარსკვლავთა“ აღმოცენებისა და შემდგომ ეკრანიდან ჩამოშორების კუთხით ან ერთი ტიპის „ვარსკვლავთა“ მეორეთი ჩანაცვლებით... პროდიუსერებმა თანდათან შეიგნეს, რომ მსახიობის სახელმა შეიძლება გაზარდოს ფილმის პოპულარობა, რომ მსახიობი – საზოგადოებრივი საკუთრებაა და ამდენად მისი ცხოვრების დეტალები მაყურებლისთვის ნაცნობი უნდა იყოს – ეს არის ძირითადი წინაპირობა „ვარსკვლავთა სისტემისა“¹

ამ ფენომენის განვითარებას, ცვლილებებს, მოდიფიცირებას სჭირდებოდა ახალ–ახალი ასპექტები, რომელთა არსებობაც ბადებს ახალ სახეებს, ჟანრებს, ტიპაჟებს, გმირებს, მაგრამ თავად „ვარსკვლავთა სისტემის“ ჩამოყალიბებას ხელს ვერაფრით უშლის და ხელუხლებლად ტოვებს. ეს სისტემა მარტო ეკრანისთვის არ ყალიბდებოდა და გათვლილი იყო სარეკლამო პრესაზეც. თითოეულ ვარსკვლავს აქვს არა მარტო თავისი ამბლუა და პროფესიონალური იერსახე, არამედ სარეკლამო იმიჯი.

შემდგომ ზოგადად არის მიმოხილული, თუ რა უძღოდა წინ ნატო ვაჩნაძის გამოჩენას ეკრანზე, იყი თუ არა ქართველი მაყურებელი (იგულისხმება არა მარტო კინო) განებივრებული სამსახიობო მიღწევებით.

1. Т е п и ц К. Звёзды буржуазного кино. в сборнике «Миф и реальность». Москва. «Искусство». 1966. ст,176-177

ნატოს კინოში მოსვლის მომენტისათვის, უკვე კარგა ხნით ადრე არსებობდა მაკო საფაროვა და მისი ქალიშვილი ტასო აბაშიძე. სხვადასხვა დროს ამ სფეროში ნათქვამი ჰქონდათ თავიანთი სიტყვა: ნატო გაბუნას თუ ნუცა ჩხეიძეს, ელისაბედ ჩერქეზიშვილს თუ ცეცილია წუწუნავას. თითოეული მათგანი იმ დონის ოსტატი გახლდათ თავისი საქმის, რომ ნებისმიერი, საქართველოზე დიდი და განვითარებული ქვეყნის სცენასა თუ ეკრანს დაამშვენებდა. მრავალსაუკოვანი კულტურის მქონე თეატრისა და ჩვენი კლასიკური ლიტერატურის გავლენა იმ გადამწყვეტ ფაქტორად იქცა, რომელმაც უხმო პერიოდის ქართული კინემატოგრაფის სახე განსაზღვრა, ხოლო მსახიობის ხელოვნების თავისებურებაში ქართული კინოს ეროვნული თავისებურებაც გამოიხატა.

განხილულია მსოფლიოს მერვე საოცრებათ წოდებული, სამყაროს ახალი აღქმის ახალი სახეობის, კინემატოგრაფის წარმოშობა, მისი სწრაფი გავრცელება მსოფლიოში, მათ შორის საქართველოში, სადაც მის გამოჩენას აღფრთოვანებით შეხვდნენ. დახასიათებულია პირველი ენთუზიასტები, რომელთაგან, უპირველეს ყოვლისა, სახელდება ვასილ ამაშუკელი და ალექსანდრე დილმელოვი. მათ გადაღების ტექნიკა შეისწავლეს და ქართულ დოკუმენტურ კინოს ჩაუყარეს საფუძველი. მიმოხილულია მხატვრული კინოს ჩასახვა, გერმანე გოგიტიძის და ალექსანდრე წუწუნავას თაოსნობით და ხელმძღვანელობით რუსეთიდან გადმოსული კინომოდერნიზმის: ივანე პერესტიანის, ამო ბეკ-ნაზაროვის და ვლადიმერ ბარსკის პირველი ნაბიჯები ქართულ მხატვრულ კინოში.

ამავე თავში განხილულია ნატო ვაჩნაძის აღმოჩენა. აგრეთვე წარმოდგენილია ცნობები მსახიობის ბიოგრაფიიდან, რომლებმაც ერთგვარად განაპირობეს მისი პიროვნებად და მსახიობად ჩამოყალიბება. ეს საკვანძო მომენტები, მისი პირადი თუ საზოგადო ცხოვრებიდან (როგორც ამაში თანდათანობით დავრწმუნდებით) კარდინალურად ცვლიდნენ მის შემოქმედებით ყოველდღიურობას.

დავიწყოთ იმით, რომ მსახიობის პროფესია არ იყო ნატო ვაჩნაძის თავდაპირველი არჩევანი. იგი 1904 წელს დაიბადა. მისი მამა გიორგი ალექსანდრეს – ძე ანდრონიკაშვილი იმხანად ვარშავაში დაბანაკებული რუსულ პოლკში მსახურობდა. მომავალი მსახიობის დედა – ეკატერინე სიმონის ასული სლივიცკაია გახლდათ. მალე მამა გადმოიყვანეს თერგის ოლქის უფროსად, სადაც სამსახურეობრივი მოვალეობის დროს იგი აბრავ ზელიმხანის ტყვიის მსხვერპლი გახდა. ოჯახს მძიმე წლები დაუდგა.

ნატოს დის ავადმყოფობის გამო ფიზიკური მუშაობაც უწყვედა. მალე კვლავ გურჯაანში მიჰყავს დედას. სწორედ ამ დროს, 1922 წელს გაიცნო მერაბ ვაჩნაძე და ცოლად გაჰყვა მას. ერთი წლის შემდეგ მიაკითხა მას თბილისის კინოსტუდიის წარმომადგენელმა ზაქარია ბერიშვილმა და მიიწვია ვლადიმერ ბარსკის სურსთში „არსენა ყაჩაღი.“ სასინჯი ფოტოების და კინოგადაღების შემდეგ ნატო ნენოს როლზე დაამტკიცეს.

როგორც უკვე ავღნიშნეთ, ნატო მსახიობობისათვის არასოდეს ემზადებოდა. კინოზე მას ძალიან მცირე წარმოდგენა ჰქონდა, მაგრამ თავისი შრომისმოყვარეობით და პროფესიული კეთილსინდისიერებით მისი შემოქმედება ქართული კინოს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველი გახდა. ვაჩნაძის მოსვლა კინოში ბევრმა ფაქტორმა განაპირობა, მათ შორის უმთავრესი მისი გამორჩეული გარეგნობა იყო: „ნატო ვაჩნაძეს აარაჩვეულებრივი გარეგნობა ჰქონდა. მისი ფერკმთალი და სევდიანი სახე რაღაც იდუმალებით გიზიდავდა. განსაკუთრებით თვალები გიპყრობდნენ – გულწრფელი, უშუალოების გამომხატველი დიდრონი, ფართო თვალები, რომლებიც სიწმინდესა და უცოდველობასთან ერთად უძირო სევდასაც გამოხატავდნენ. ეკრანიდან გიმზერდათ ნატიფი სილამაზის ქალი, ამავე დროს, თვალში გეცემოდათ მისი უბრალოება.“¹

შემდგომ განხილულია კინოში მსახიობის ოსტატობის ჩამოყალიბების ისტორია. სასცენო, სახიერი სანახაობითი პროცესებისათვის მსახიობის ნიჭიერება იყო გადამწყვეტი ფაქტორი, მაგრამ რაც კინოს, როგორც შემოქმედებით მოვლენას, მიეცა დასაბამი, გაჩნდა თვისობრივად ახალი საშუალებები მსახიობის ოსტატობის გადმოსაცემად. აქ კი კინემატოგრაფისათვის მთავარი კოზირი სათქმელის მაყურებლამდე მოტანაში ხედების მონაცვლეობა გახლავთ, განსაკუთრებით კი ახლო ხედის არსებობა. ყურადღება არის მიქცეული იმ ფაქტზე, რომ მსახიობის ოსტატობის სპეციფიკას ათასწლეულებრივი ისტორია ახსოვს, როგორც აღზევების ისე კრიზისის მიჯნები. დღემდე ამოუცნობად რჩება კარგად შესრულებული როლის (მნიშვნელობა არა აქვს ფილმში იქნება იგი თუ სპექტაკლში) დამმუხტველი და სასწაულებრივად გადამღები ძალის ფენომენი.

1. წ ე რ ე თ ე ლ ი კ. ცნობილი სახეები, თბ. „ხელოვნება“ 1986, გვ.5

ანტიკური თეატრიდან მოყოლებული მარად დღის წესრიგში იდგა მსახიობის პრობლემა. არ დარჩენილან მსოფლიოს ცივილიზაციის აზროვნების ისტორიაში კორიფეები, რომ ამ პრობლემაზე არ ემსჯელათ. მათ რიცხვს მიეკუთნებიან: არისტოტელე და სოფოკლე, დიდრო და გოეთე, შექსპირი და მოლიერი, ყოველი მათგანის აზროვნებაში, მსჯელობაა როგორც თეორიული გადასახედიდან, ისე პრაქტიკული ასპექტიდან. ყველასათვის ცნობილია, რომ შექსპირი და მოლიერი თავად მსახიობობდნენ და „შიგნიდან“ იცნობდნენ ამ პრობლემას.

მსახიობთა პროფესიონალური აღზრდის საქმეს საქართველოში საფუძველი ჩაეყარა მე-19 საუკუნის სამოცდაათიანი წლებიდან. ეს თაოსნობა საკუთარ თავზე აიღო დრამატულმა საზოგადოებამ. მისი წევრები იყვნენ: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, დიმიტრი ყიფიანი, ივანე მაჩაბელი, რაფიელ ერისთავი, ანტონ ფურცელაძე, ალექსანდრე ყაზბეგი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი. აი არასრული სია იმ თვალსაჩინო მოღვაწეებისა რომლებმაც ჯერ კიდევ მაშინ განჭვრიტეს ქართული კულტურის განვითარებისათვის მსახიობის პრობლემის გადაჭრის აუცილებლობა. შემდგომ საუბარია ყველა იმ წინაპირობაზე რამაც მსახიობის ოსტატობის მეცნიერულ კვლევას დაუდო სათავე ზოგადად და არა მხოლოდ საქართველოში. ამ კვლევაში პირველობა ეკუთვნის რუსული და მსოფლიო თეატრის რეფორმატორს კონსტანტინე სტანისლავსკის. მას ურყევად სწამდა, რომ მსახიობის გამომსახველობითი შესაძლებლობანი თავად მსახიობისვე ინდივიდუალურობის გარეშე წარმოუდგენელია და იგი ერთდროულად არის მასალაც და შემომქმედი. ის ქმნის ე.წ. სისტემას რომელიც მსახიობის პოფესიონალად ჩამოყალიბების ისეთი სტანდარტი იყო, რომელმაც გადატრიალება მოახდინა თეატრალურ ხელოვნებაში.

სტანისლავსკიმ ერთ მწყობრ მოძღვრებად ჩამოაყალიბა ყოველივე ის, რასაც მოიცავდა მსოფლიო თეატრის უდიდეს ხელოვანთა გამოცდილება. მან აღმოაჩინა ადამიანის ქცევების ობიექტური კანონები ცხოვრებასა და სცენაზე. ამის მიხედვით მსახიობს უცილობლად უნდა ჰქონდეს ინდივიდუალური ხედვა. ამ ზოგადი ფრაზის ქვეშ იგულისხმება უპირველეს ყოვლისა ის, რომ შემსრულებლის მიერ მხოლოდ მისეულ სიმართლესა და რეჟისორულ გადაწყვეტას შორის, მომავალი იერსახის ჩამოყალიბების პროცესში თავს იჩენს წინააღმდეგობანი. თუ რეჟისორული წარმოსახვა ჩანასახშივე კლავს მსახიობის ცოცხალ ბუნებას, ის მცდარია.

სამხატვრო თეატსა თუ სხვადასხვა სტუდიებში, ხანგრძლივი მოღვაწეობის შემდეგ სტანისლავსკიმ შეიმუშავა იმ პერიოდის პრაქტიკული სისტემა, განავითარა სასცენო რეალიზმი და შექმნა მსახიობის აღზრდის კლასიკური თეორია. ის მთელ ამ ტიტანურ შრომას უბრალო სიტყვებით აფასებდა და ამბობდა: „ეს თვით ცხოვრებაა“ და იქვე დასძენდა: „ როგორც ყველაფერი გენიალური, სისტემა განსაცვიფრებლად უბრალოა, ამავე დროს, წარმოუდგელად რთული. ვინც იცნობს ცხოვრებას და უყვარს იგი, ის გაიგებს სისტემას, ვინც ნიჭიერია – აითვისებს... ეს არ არის წესების ნუსხა, რომელიც შეიძლება დაიზიპირო. ყოველმა ხელოვანმა ერთხელ როდესმე უნდა აღმოაჩინოს იგი საკუთარ თავში“¹

სისტემა წარმოადგენს სამეცნიეროდ დასაბუთებულ თეორიას მთლიანად სასცენო ხელოვნებაზე და კონკრეტულად სამსახიობო ტექნიკის მეთოდს. ის გზას ხსნის სადადგმო პროცესის ისეთი შექმნისაკენ, სადაც ნამუშევარი მთლიან მხატვრულ ერთობას წარმოადგენს. ამასთან ერთად ეს არ არის მარტო მეცნიერება სასცენო ხელოვნების შესახებ,, არამედ თავისებური ფილოსოფიაა, რომელიც განსაზღვრავს ამაღლებულ მიზნებსა და ამოცანებს..

„აუცილებელია რაც შეიძლება სასწრაფოდ ავამაღლოდ , ავიყვანოთ მაღალ დონეზე, რომელზედაც ახლა დგას მისი ფიზიკური კულტურა. მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, რომ ახალმა ფორმამ მიიღოს შინაგანი საყრდენი და გამართლება, ურომლისოდაც იგი რჩება უსიცოცხლო და ჰკარგავს არსებობის უფლებას“.²

სტანისლავსკის სისტემის პირველი მიმდევარი საქართველოში მისი მოწაფე ალექსანდრე წუწუნავა გახლდათ. იგი ვლადიმერ ნემიროვიჩ–დანჩენკოს უშუალო რეკომენდაციით მოხვდა სამხატვრო თეატრში. ეს უკანასკნელი დაბადებული და გაზრდილი გურიის ულამაზეს სოფელ შემოქმედში გახლდათ და ბუნებრივია კეთილგანწყობა გამოიჩინა წუწუნავას მიმართ. ქართული მხატვრული კინოს, ოპერის და დრამატული თეატრის პირველ პროფესიონალ რეჟისორს ალ. წუწუნავას სწამდა, რომ

1. ტ ო ს ტ ო ნ ო გ ო ვ ი გ. რეჟისორის პროფესია, თბ. საქ. თეატრალური საზოგადოება, 1975. გვ.22

2. С т а н и с л ა ვ ს კ и й К, Моя жизнь в искусстве, Ленинград. 1928, ст,697

თუ რეჟისორს არა აქვს შესაბამისი განათლება და რაც ყველაზე მთავარია, ინტუიცია, არ შესწევს უნარი მსახიობამდე თავისი ნააზრები მიიტანოს. მისთვის მსახიობი მთავარი ინსტრუმენტია, აქტიორი, რომელზედაც ის ყურადღებას შეაჩერებდა უნდა შესძლებოდა სწორად გაეხსნა როლის ფსიქოლოგია, ეს კი მხოლოდ მაშინ მოხდებოდა თუ შემსრულებელი ანალიზს უკეთებდა თამაშის სტილს, რიტმულობას, კილოს.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრში განვლილმა სკოლამ, მსახიობის ხელოვნების ბუნების ცოდნამ, წუწუნავა ერთ დასკვნამდე მიიყვანა აქტიორი სულის შინაგანი მოძრაობით გვაგრძნობინებს განსასახიერებელი პერსონაჟის გულისთქმას და გარეგანი მოძრაობით გვიჩვენებს ამ განცდათა სულისკვეთებას. მას ხიბლავდა შემსრულებელი, რომელიც საერთო ანსამბლის ფარგლებში მოექცეოდა. ამ ანსამბლურობაში იგულისხმებოდა აქტიორული შესრულებაც, დეკორაციაც, კოსტიუმიც, პარტნიორიც, მხატვრული პროცესის ყველა შემადგენელი კომპონენტი. მისი წარმოდგენით რეჟისორს ცოცხლად უნდა განემარტა არა მარტო ის, რასაც თავისი უნარებით მსახიობი ვერ ძლევს, არამედ ისიც, რაც მას თავის შემოქმედებით არიალში ისედაც აქვს.

მეორე დიდი ხელოვანი, რომელსაც წუწუნავას მსგავსად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სკოლა ჰქონდა გავლილი და ანსამბლურობის მომხრე იყო, გახლდათ ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი. იგი თავიდან სტანისლავსკის სისტემის მიმდევარი და გამზიარებელი იყო. განსაკუთრებით იმ სეგმენტში, რასაც ამ სისტემით ახალბედა მსახიობის აღზრდას უკავშირდებოდა. დროთა განმავლობაში თავი იჩინა განსხვავებულმა დამოკიდებულებამ სტანისლავსკის სისტემის პრაქტიკულად გამოყენების კუთხით. ვახტანგოვის და ნაწილობრივ მეიერჰოლდის მსგავსად მარჯანიშვილმაც არ მოინდომა სისტემის მექანიკური და ფორმალური ათვისება, თავისი დამოკიდებულება ჩამოაყალიბა ბევრ პრობლემასთან მიმართებით და მათ შორის მსახიობის პრობლემის გადაწყვეტის გზაზე. მარჯანიშვილმა დატოვა სამხატვრო თეატრი, რადგან ბოლომდე ვერ შეურიგდა ამ თეატრის შემოქმედებით პრინციპებს.

მარჯანიშვილი პატივს სცემდა ცოცხალ გრძნობებს სცენაზე. ამის გარეშე მას მსახიობთან მუშაობა ვერ წარმოედგინა. სწორედ ამ ფუნდამენტზე ის ზრდიდა მართლაც რეალისტ შემსრულებელს. მისი ეს ხელწერა, მის მიერ აღზრდილ უკლებლივ ყველა მსახიობში შეინიშნებოდა. რეჟისორი სინთეზურობისაკენ მიისწრაფოდა და ამაში იგი მხოლოდ ჟანრებისა, ან სტილის უბრალო შერწყმას თვითმიზნური მსახიობური ტექნოლოგიის გამოვლინებას როდი ხედავდა: „მსახიობის სინთეზური ხელოვნება

მარჯანიშვილს, უწინარეს ყოვლისა, ესმოდა როგორც ადამიანის ამოუწურავი ბუნების, მისი რთული ფსიქოლოგიის, მისი სულიერი სამყაროს გამოვლინების „ხერხი“ და „საშუალება“. მარჯანიშვილი მსახიობს აღიქვამდა მდიდარი ცხოვრებისეული პოტენციის გამომსახველ ობიექტად, ადამიანად, ვისაც ძალუმს ეს პოტენცია აეყვანა თეატრალური სახიერების, ხატოვანებისა და მხატვრული ტიპიზაციის დონემდე¹.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სკოლა ჰქონდა გავლილი ასევე ორ დიდ ხელოვანს: ევგენი ვახტანგოვს და ვსევოლოდ მეიერჰოლდს. ვახტანგოვი სტანისლავსკის საუკეთესო მოწაფედ ითვლებოდა. იგი უბადლოდ ფლობდა სისტემას და ხელმძღვანელობდა მისით, თუმცა მას შემდეგ, რაც თავად გახსნა სტუდია და მსახიობების აღზრდას შეუდგა, ბევრი კორექტივი შეიტანა მასში. ვახტანგოვი სტანისლავსკისეულ მოძღვრებას თავისი მიდგომებით ასწავლიდა. იგი თვლიდა, რომ ის ვინც ხელს მოკიდებს ამ მეთოდს, ვინც ნიჭიერია, მისეული ინტერპრეტაცია უნდა შეიტანოს მასში. მისი გაგებით, თუ მსახიობი სწორად დამაჯერებლად წარმოადგენს პერსონაჟს, იგი ერთდროულად მხატვრულადაც ასახიერებს მას და ამასთან ისიც ახსოვს, რომ მსახიობია და პირობით შექმნილ სამყაროში იმყოფება. დაახლოებით ამავე შეხედულებებისა იყო მსახიობის ოსტატობაზე მეორე დიდი რეჟისორი ვსევოლოდ მეიერჰოლდი. იგი თავად გახლდათ სახელგანთქმული მსახიობი და მოღვაწეობდა სამხატვრო თეატრში 1905 წლამდე. მას გარდასახვის იშვიათი უნარი გააჩნდა და როდესაც რეჟისორობას მიჰყო ხელი, ბევრს მისი რეპეტიციები დადგმულ სპექტაკლებზე საინტერესოდ მიაჩნდა.

მეიერჰოლდი პირველი იყო, ვინც მიხვდა, როგორ გადადიოდა სამსახიობი თამაშის ოსტატობა თეატრალური მსახიობიდან კინომსახიობზე. მას კარგად ესმოდა, რომ კინო, როგორც ხელოვნება, დაიბადა თეატრის მიბაძვით და რაც უფრო მეტი ხანი გადიოდა, ისაზრდოებდა არა მარტო სცენის მსახიობებით, ასევე თეატრალური გამომსახველობის მრავალი სხვა საშუალებით. მას შემდეგ, რაც კინემატოგრაფმა მოკრძალებული პირველი ნაბიჯებიდან გადასვლა მოახერხა თვითდამკვიდრების და განვითარების ახალ საფეხურზე, ბუნებრივია, მსახიობის პრობლემის შესწავლას თავად კინოში მოღვაწე პრაქტიკოსებიც შეუდგნენ.

1. გ უ გ უ შ ვ ი ლ ი ე. სიმართლის გზით. თბ. „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ , 1985, გვ.15–16

პირველი, ვინც ამ მიმართულებით ნაბიჯი გადადგა, იყო რუსული და საბჭოთა კინოს რეჟისორი, თეორეტიკოსი და უდიდესი პედაგოგი ლევ კულეშოვი. სწორედ იგი პირველად ჩაუფიქრდა კინემატიგრაფიული სამსახიობო შესრულების სპეციფიკას. აქ უნიკალურ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე. კულეშოვი დაუნდობლად ებრძოდა ეკრანზე „თეტარალურობას“ , მაგრამ იმავდროულად ახალი, თვისობრივად მხოლოდ კინოსათვის „გამოსაყენებელი“ მსახიობის აღსაზღვრელად მაინც თეატრის გამოცდილებას ეყრდნობოდა. სტანისლავსკის მსგავსად კულეშოვიც ქმნის სისტემას, ოღონდ მისგან განსხვავებით არ დამკვიდრებულა ტერმინი „კულეშოვის სისტემა“, მსოფლიოს კინოს თეორიაში დარჩა ტერმინი „კულეშოვის ეფექტი“ რომელიც მსახიობის სპეციფიკას ეხებოდა. კულეშოვს არასოდეს უნდოდა ჩაენაცვლებინა აქტიორი. მას სურდა გამოეცვალა, გადაესხვაფერებინა იგი. მიაჩნდა, რომ კინემატოგრაფს სჭიდება მსახიობი, რომელიც იმუშავებს უფრო დახვეწილ მანერაზე დაყრდნობით, ვიდრე სამსახიობო გარდასახვის სკოლა იყო.

კულეშოვისთვის მთავარი მსახიობი გახდა იმ დროს, როდესაც მიგა ვერტოვის იგი საერთოდ არ სჭირდებოდა. ასევე დიდმა კლასიკოსმა სერგეი ეიზენშტეინმაც თავისებური გზა აირჩია, მაგრამ იგი მაინც კულეშოვისკენ იხრებოდა. ის არ ერიდებოდა ექსპერიმენტებს, თუმცა კარგად ესმოდა რომ მსახიობის პრობლემა მხოლოდ ნაწილია უფრო დიდი პრობლემისა, რასაც უშუალოდ გმირის პრობლემა ერქვა. ეიზენშტეინისათვის მსახიობი არც კარგი იყო და არც ცუდი და იგი ნამდვილად არ ჰგავდა ტრადიციულ მსახიობს და სწორედ ეს იძლეოდა შემდგომი დისკუსიის საზრდოს. კულეშოვი ეიზენშტეინისგან და ვერტოვისგან განსხვავებით ახალი ჟანრების შემქმნელი არ იყო, მაგრამ არ გამოდიოდა სამაყურებლო კინემატოგრაფის ფარგლებიდან, მზად იყო აეთვისებინა მანამდე არსებული ყველა ჟანრი. მან მოამზადა მსახიობი ფსიქოლოგიური კინოსათვის, იმ კინოსათვის რომელსაც საფუძველი ჩაპლინმა და გრიფიტმა ჩაუყარეს.

მეორე თავში – იწყება უშუალოდ ფილმების განილვა რომეშიაც ნატო ვაჩნაძე იყო დაკავებული. უპრიანია იგი ვლადიმირ ბარსკის „არსენ ყაჩალით“ დავიწყოთ, მაგრამ პირველად მსახიობი „მამის მკვლელში“ იხილა მაყურებელმა და ამიერიდან, მის პირველ ფილმდაც იგი უნდა ჩაითვალოს. პრემიერა 1924 წლის მარტში შედგა, „არსენა ყაჩალმა“ კი დღის სინათლე ერთი თვის შემდეგ აპრილში ნახა. „არსენა ყაჩალის“ სასარგებლოდ მხოლოდ ის მეტყველებს, რომ ნატოს, როგორც მსახიობის, გადაღება სწორედ ამ ფილმისთვის შედგა. ამას ისიც ემატება, რომ თავად თემატური სრულყოფისათვის

ვ. ბარსკის „არსენა აჩალს“ და მ. ჭიაურელის „არსენას“ დისერტაციაში ერთად განვიხილავთ.

ამო ბეკ–ნაზაროვისთვის ეს სურათი დებიუტი იყო. ცხადია, ფილმი ვერ დგას მისი ლიტერატურული პირველწყაროს მხატვრულ სიმაღლეზე. რეჟისორმა თავად დაწერა სცენარი, რომელშიც არ გაითვალისწინა ყაზბეგისეული რომანის ზოგიერთი მომენტი და დაამატა რამდენიმე ეპიზოდი, რაშიც ხაზი გაუსვა რუსეთის იმპერიაში ხალხთა სასტიკი ჩაგვრის არსებობას.

ნატო ვაჩნაძისათვის როგორც, დამწყები მსახიობისათვის, მოულოდნელად შექმნილი ატმოსფერო სირთულით იყო მოცული, მაგრამ როლის ღრმა გაგებისა და ენერგიული მუშაობის საფუძველზე მან მოგვცა მე-19 საუკუნის რეაქციულ პირობებში დაჩაგრული და დამონებული, სრულიად უუფლებო ქალის სახე. პრესა გულთბილად შეხვდა სურათს. მსახიობი უმაღლესი ქართული ეკრანის დედოფლადაც კი მოინათლა.

“მამის მკვლელის” საკავშირო ეკრანებზე დემონსტრირების შემდეგ ნატო ვაჩნაძის პოპულარობა საქართველოს ფარგლებს გასცდა, რასაც მოწმობს რუსულ პრესაში გამოქვეყნებული სტატიები, რეკლამები და ინფორმაციები. ჟურნალ „სოვეტსკი ეკრანის“ სიტყვებით რომ ვთქვათ, ტემპერამენტთანმა მსახიობმა ამ ფილმით პირველხარისხოვანი კინომსახიობის გამოცდა ჩააბარა.

აღფრთოვანებულმა პრესამ ეიფორიაში არ ჩააგდო მსახიობი, ცოტა ნაადრევი კი იყო ასეთი ხმამაღალი განცხადებები. ნატოს უკმარისობის გრძნობა შემოქმედებითი ძიებისაკენ ეწეოდა და მომავალი გამარჯვებებისათვის ამზადებდა.

“მამის მკვლელებზე” მუშაობის დასრულების შემდეგ მსახიობი ერთდროულად მიიწვია ორ სურათში სათამაშოდ ივანე პერესტიანმა. ეს იყო “სამი სიცოცხლე” გიორგი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით და „ტარიელ მკვლელობის საქმე“ ეგნატე ნინიშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით. რეჟისორმა ნატოში დაინახა ემოციური და მოაზროვნე მსახიობი და დღის პირველ ნახევარში ესმას როლს ანსახიერებდა „სამ სიცოცხლეში,” დღის მეორე ნახევარში კი დესპინეს „ტარიელ მკვლელობის საქმეში.”

ფილმი “სამი სიცოცხლე” იმის გარდა, რომ იმდროინდელი ეროვნული კინოს დიდ მხატვრულ მოვლენად იქცა, უაღრესად დიდი შემეცნებითი მნიშვნელობაც ჰქონდა. კრიტიკული რეალიზმის მიმდინარეობის მწერალის ქმნილებამ და მის მოტივზე

შექმნილმა რეალისტურმა კინოსურათმა, გამოსვლისთანავე ყველასათვის ნათელი გახადა ქართველ კინომოდელთან შემოქმედებითი სიმჭიდვრე.

ივანე პერესტიანი ჩასწვდა ლიტერატურული პირველწყაროს სათქმელს, ეპოქის სოციალურ მოტივებს და მოგვითხრო საქართველოში კაპიტალიზმის შემოჭრის პირველი პერიოდი. „სამ სიცოცხლეში“ პირველი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა იყო არა მარტო ქართულ, არამედ მთელ იმდროინდელ საბჭოთა კინოში. ავტორები დამაჯერებლად გვისახავენ იმ სოციალურ და ყოფით ნიადაგს, რომელშიც საზოგადოებრივი ურთიერთობანი და მოქმედება იშლება.

ნატო ვაჩნაძის ესმა ერთობ უშუალო ემოციების მქონე პერსონაჟია მის მიერ ჩვენამდე მოტანილი ბედნიერი უზრუნველი ცხოვრება, თუ მტარვალი იერემიას ცხოველური ინსტიქტის ქვეშ მოქცეული ემოცია, ბუნებრივად აღიქმება. მსახიობის სილამაზეში გასახიოსნებული კეთილშობილება ხალხის თანაგრძნობასა და სიყვარულს იწვევდა. ნატო კი არ თამაშობდა, ეკრანზე ცოცხლობდა ესმას სიცოცხლით, ის იყო ესმას ხორცშესხმული ხატება.

მსახიობი ამ როლში მხოლოდ იშვითი სილამაზისა და მომხიბვლელობის მქონე ახალგაზრდა ქალად როდი გვევლინება, არამედ ისეთ შემსრულებლად, რომელიც თავისი გმირის ფსიქოლოგიურ არსს ჩასწვდა. მას, როგორც არავის, ეხერხებოდა უმახვილესი შინაგანი განცდის გამოსახვა მინიმალური გარეგნული საშუალებებით.

როგორც უკვე ითქვა „სამ სიცოცხლესთან“ პარალელურად პერესტიანი ეგნატე ნინოშვილის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით იღებდა ფილმს „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმეს.“ ეკრანიზაცია აშკარად სუსტი გამოვიდა. დღემდე უცნობია რა ყოფითმა ან სხვა აუცილებლობამ გამოიწვია, რომ რეჟისორს ერთდროულად ორ ფილმზე ემუშავა, მაგრამ „ტარიელ მკლავადე...“ ამით რომ დაზარალდა ეჭვგარეშეა.

დესპინე (ნატო ვაჩნაძე) ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში ეს უაღრესად ორიგინალური და თავისებური სახე, ეკრანზე განსახიერებისას მსახიობისგან შემოქმედებით ტემპერამენტთან ერთად გმირის სულის ღრმა შეგრძნებასა და ცოდნას მოითხოვდა.

ნატო ვაჩნაძემ დესპინეს როლით იმდროინდელ მაყურებელს ნათლად დაანახა, თუ როგორ იზრდებოდა ფილმიდან ფილმამდე მისი აქტიორული ოსტატობა, როგორ იხვეწებოდა მსახიობის ინდივიდუალობა. ამ მიზანსწრაფვას და შრომას ფუჭად არ ჩაუვლია. ის სავსებით ისისხორცებს გმირის ხასიათს. მისი დესპინე – მომხიბვლელი,

გულუბრყვილო გოგონა სურათის დასაწყისში, მოქმედების მსვლელობისას ჭკვიანი, გულსხმიერი, მოსიყვარულე და ერთგული მეუღლე ხდება.

ამ ფილმის ეკრანებზე გამოსვლის შემდეგ, დღის წესრიგში ლოგიკურად დადგა აუცილებლობა, რომ გამოჩენილიყო რეჟისორი, რომელიც ტრადიციული ქართული მენტალობითა და პრობლემაში სიღრმისეული წვდომით იზრუნებდა ჭეშმარიტი ქართული კინოს დასმკვიდრებლად და იმავდროულად სრულად გამოავლენდა მისი უპირველესი ვარსკვლავის ნატო ვაჩნაძის აქტიორულ პოტენციალს.

ნოვატორობა ალექსანდრე წუწუნავამ იკისრა. მისი ყურადღება შეჩერდა ნინო ნაკაშიძის პოპულარულ პიესაზე – „ვინ არის დამნაშავე.“ სიუჟეტის სიმძაფრემ, გარემოს დრამატული კომფლიქტების და დაპირისპირების სიმწვავემ „ვინ არის დამნაშავე.“ იმავდროულად აქცია პოპულარულ ნაწარმოებად ქართულ სცენაზე. მის უმთავრეს ღირსებად ფორმისა და შინაარსის ერთიანობა მიიჩნეოდა. მისი მხატვრული და იდეოლოგიური მხარე ძალაუნებურად ერწყმოდა ერთმანეთს და ამდენად, ზნეობრივი პრობლემა დაკავშირებულია სოციალურ მხარესთან. ალექსანდრე წუწუნავა ითვალისწინებს პიესის ამ სპეციფიკურ მხარეს და სოციალურ პრობლემას ეროვნული დრამის განზომილებაში წარმოაჩენს.

აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ წუწუნავას ბედმა არგუნა არა მხოლოდ ქართული მხატვრული კინოს ფუძემდებელი ყოფილიყო, ის ასევე პირველი პროფესიონალი დრამატული და საოპერო რეჟისორი გახლდათ. ამ თვალსაზრისით მისი როლი ქართული კულტურის წინაშე სრულიად უნიკალურია.

„ვინ არის დამნაშავე“ საეტაპო ფილმია არა მარტო ზოგადად ქართული კინოს ისტორიაში, არამედ თავად მსახიობის ნატო ვაჩნაძის შემოქმედებაში. იგი ერთგვარად ამთავრებს ციკლს ფილმებისა სადაც „ვარსკვლავი“ უუფლებო, პატივყრილ, უბრალო გლეხის ქალების როლს ასრულებს. ყოველი ეპოქის შემოქმედების მიზანი ოდითგანვე საკუთარი მსოფლმხედველობითი და წარმოსახვებითი ეპოქის კინოსურათის შექმნა იყო. ისტორიის კუთვნილი ნაწარმოები ინტერესს იმით იწვევს, რომ მრავალი წლის შემდეგაც შეიძლება მოგვცეს წარმოდგენა იმ ეპოქაზე, რომელშიც იგი შეიქმნა.

„ვინ არის დამნაშავე“ წუწუნავამ მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობი ტრიო: ნატო ვაჩნაძე, კოტე მიქაბერიძე და დიმიტრი ყიფიანი მიიწვია. ვისაც მახვილი თვალი აქვს ის მიხვდება, რომ მათი ნაღვაწი სურათში „სამი სიცოცხლის“ და „ტარიელ მკლავაძის“ გადამღერება არ არის, მიუხედავად იმისა, რომ წინა ფილმების მსგავსად

„ვინ არის დამნაშავეს“ დრამატული კოლიზიაც თითქოს იგივეა და სიუჟეტური განვითარებაც. ამას, უპირველესყოვლისა, მათმა პროფესიონალურმა დაოსტატებამ და ზრდამ შეუწყო ხელი.

ფატის სახეში ნატო ვაჩნაძის გმირმა არნახულ ბუნებრიობას მიაღწია. გამოცდილმა და, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ქართულ ტრადიციებზე აღზრდილმა ალექსანდრე წუწუნავამ ბევრად უფრო მეტი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი გამოავლინებინა მსახიობს. აქ მაყურებელი მის გმირს ხედავს ჯერ თავდაბალ, მორცხვ სოფელელ ქალიშვილად, შემდეგ ბედნიერ ახალგაზრდა დედად. იგი გუმანიდ გრძნობს, რა შეიძლება მოყვეს მისი ქმრის სიკოს (კ. მიქაბერიძის) ამერიკაში გამგზავრებას.

უზომოდ მეტყველია ამ დროს ნატო ვაჩნაძის ფატის თვალები. წარმოდგენელია მოკვდავის სახემ ამაზე მეტი სევდა დაიტიოს. მსახიობის მხატვრული სამყარო მთლიანია. არაჩვეულებრივი პლასტიკა, ორგანულობა, სისადავე, ღრმა ჩაფიქრება განსახორციელებელი პერსონაჟის რაობაზე თანმდევია მსახიობის ყველა გამოხედვაში, ახლო თუ შორ ხედში და ერთი შეხვედით უმნიშვნელო დეტალშიც კი.

წუწუნავასეულამდე ნატო ვაჩნაძეს, გარდა გამოუცდელობისა, ეკრანული სახეების ერთფეროვნებაც არ აძლევდა გასაქანს თავისი სამსახიობო მონაცემები მეტი სისრულით ეჩვენებინა. ფატის სახე ფსიქოლოგიურად მეტად აქცენტირებულია ადრე შესრულებულ როლებზე. ეს გმირიც დროის მსხვერპლია, იმ განსხვავებით, რომ ხასიათის დამატებით პლასტებს და ტონალობას იძენს.

ამ მოსაზრებას ნატოს მომავალი მეუღლე ნიკოლოზ შენგელაიაც იზიარებდა. მან გაზეთ „დროულში“ საგანგებო რეცენზია გამოაქვეყნა:

“ჩემი აზრით არც ერთ სურათში, არც „სამ სიცოცხლეში,” არ ყოფილა ნატა ვაჩნაძე ასეთი ამსრულებელი თავისი როლის... „ვინ არის დამნაშავე“ ყველაზე უფრო საინტერესო უნდა იყოს ნატა ვაჩნაძისათვის. ასეთი მიღწევის შედეგი არის მოფიქრებული სახე, ზომიერი და ცოცხალი არა ყალბი თამაში იგი უკვე შეგნებულად იწყებს როლის თამაშს. ის აქ არ არის შეშინებული, ეტყობა რომ მსახიობობას მიუხვდა მაგრამ ცხადზე უცხადესია, რომ კიდევ დასრულებისათვის დიდი მუშაობაა საჭირო.”¹

1. გაზ. „დროული“, 1926, N3, გვ.4

1925 წელს ნატო ვაჩნაძე უკვე საქვეყნოდ აღიარებული კინოვარკველავი იყო, როცა ამო ბეკ-ნაზაროვმა მიიწვია თავისი ახალი ფილმის „ნათელას“ მთავარ როლში. ფილმში ასახულია 1857 წლის მეგრელი გლეხების აჯანყება ფეოდალურული წყობის დასამხობათ, რაც ისტორიაში ცნობილია უტუ მიქავას აჯანყების სახელით. ეს ნაწარმოები პირველი ფილმი იყო, რომელიც საქართველოს გლეხთა მოძრაობას მიეძღვნა.

დრამატურგიული თვალსაზრისით ნატო ვაჩნაძისათვის ეს ფილმი მეტად საინტერესო იყო, რადგანაც საჭირო ხდებოდა ფერებისა და საშუალებების ძიება. სურათის დასაწყისში მისი ნათელა თითქოს არაფრით განსხვავდება მსახიობის მიერ აქამდე შესრულებული პერსონაჟებისაგან. მოქმედების განვითარების შემდეგ, ფილმის მეორე ნახევარში, როდესაც სიუჟეტის მიხედვით მისი გმირი ტყვეობაში ჩავარდება, ნათელაში ბუნებრივი პატრიოტული გრძნობა იღვიძებს და მებრძოლ ქალად იქცევა. აქამდე მსახიობი ხომ მუდამ უმწეო, დაჩაგრულ გლეხის ქალებს ასრულებდა, რომლებიც პროტესტს ვერ ბედავდნენ, „ნათელა“ გარკვეულწილად შემობრუნების წერტილია მსახიობის შემოქმედებაში და შესაბამისად ახალი ფურცელი მდიდარი და ნაყოფიერი ბიოგრაფიისა.

ალბათ ბევრ სხვა ფაქტორთან ერთად, ამიტომაც იყო, რომ მაყურებელი აღფრთოვანებით შეხვდა თავად ფილმსაც და კერძოდ, მასში ნატოს ახალ გმირს. სურათს არნახული წარმატება ჰქონდა. სალაროს შემოსავალმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა.

ამ წარმატების ფონზე. ცვლილებებია ნატო ვაჩნაძის როგორც შემოქმედებით, ისე პირად ცხოვრებაში და ერთიც და მეორეც კინორეჟისორ ნიკოლოზ შენგელაიას სახელს უკავშირდება.

ისინი ერთმანეთს რეჟისორის დის ელენეს ოჯახში შეხვდნენ და რამდენიმე თვეში დაქორწილდნენ კიდევ. თუმცა ქორწინებას ნიკოლოზ შენგელაიას კინორეჟისორულ დებიუტზე „გიულიზე“ მუშაობის დაწყება უძღოდა.

1926 წელს სახკინმრეწვის ხელმძღვანელობამ დამწყებ კინემატოგრაფისტებს ნიკოლოზ შენგელაიას და ლეო პუშს ერთობლივი ფილმის დადგმა შესთავაზა. რეჟისორებმა გიულის როლის შესარულებლათ ნატო ვაჩნაძე მიიწვიეს.

შიო არაგვისპირელის „გიულის“ არჩევანი შენგელაიასათვის არ იყო შემთხვევითი. იგი იცნობდა და პატივს სცემდა ამ მწერლის შემოქმედებას. დამწყები

კინორეჟისორებისათვის აქტუალური იყო მწერლის სათქმელი – რელიგიური მავნე გადმონაშთების ტყვეობაში მყოფი პიროვნების სულიერი განთავისუფლება.

ნატო ვაჩნაძე შეეცადა განსხვავებული ხერხებით დაეხატა ტრაგიკული ახალგაზრდა ქალის სახე. მისი გიული არ არის განსაკუთრებით მეზრძოლი, მაგრამ მას შესწევს მტკიცე ნებისყოფა და საკუთარი მეობის დაცვის ძალა. ნატო ვაჩნაძის გმირი იღუპება, მაგრამ იღუპება არა როგორც ბედის მორჩილი უღონო ქალი, არამედ როგორც ძველი ჩვევებისა და წესების წინააღმდეგ შეურიგებელი ადამიანი. პატივყარილი მუსულმანი ქალიშვილის სახეს, სიამაყის და ადამიანური ღირსების შეგნება აღვივებს. ნატო ვაჩნაძის გიულიში იგრძნობა, თუ როგორ არ ემორჩილება იგი დადგენილ კანონებს. ჩვენს თვალწინ გიულის ხასიათი ევოლუციას განიცდის და მისი თვითშეგნებაც მალღდება.

მესამე თავში – განხილულია ნატო ვაჩნაძის თანამშრომლობა ქართული თეატრის რეჟორმატორთან კოტე მარჯანიშვილთან (რომელმაც ეროვნულ კინოშიც ცადა ბედი და ექვსი მხატვრული ფილმის გსდაღება შესძლო). გარდა ამისა გაკვრით საუბარია იმ სამ ფილმზე, რომელიც საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა სტუდიებში იქნა გადაღებული ნატო ვაჩნაძის მონაწილეობით.

არაქართულ მასალაზე მუშაობა გენიალურმა კოტე მარჯანიშვილმა კინოში ცნობილი ავსტრიელი მწერლის შტეფან ცვაიგის გახმაურებული ნოველის „ამოკის“ ეკრანიზაციით დაიწყო. აქამდე მას ქართულ კინოში სამი სურათი ჰქონდა გადაღებული: „ქარიშხლის წინ“ (1924) „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1926), და „გოგი რატიანი“ (1927). კოტე მარჯანიშვილის სახელი, მასთან ერთად მუშაობა იყო ყოველი ახალგაზრდა შემოქმედის ნატვრა. ეს ნატვრა აუხდა ნატო ვაჩნაძესაც – დიდმა რეჟისორმა იგი ევროპელი ქალის სახის განსასახიერებლად მიიწვია. ამ ფაქტს ბევრი სკეპტიციზმით შეხვდა და დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია.

საზოგადოების ერთი ნაწილი შიშით მოელოდა ამ ამბავს, ვერ წარმოედგინა ნატო ვაჩნაძე დაბეჩავებული და გაწამებული ქალის გარდა სხვა როლში. ნატოსთვის ევროპელი ქალის ამპლუა, მათი აზრით, აშკარად მიუღებელი იყო და ეს მცდელობა კრახით დამთავრდებოდა.

კოტე მარჯანიშვილს მსახიობის შერჩევისას განსაკუთრებული აღღპ ჰქონდა. მსახიობის ქართულმა ნაღვლიანმა სახემ არისტოკრატიული იერი მიიღო, გარდა ამისა

კოტე მარჯანიშვილმა ლიტერატურულ პირველწყაროში ცვლილებები შეიტანა და ინგლისელი მანდილოსნის მაგივრად, გამოიყვანა იტალიელი ქალი. ბუნებრივია, ჩვენთან ახლოს მდგომი სამხრეთელი ქალის ტემპერამენტი და ხასიათ უფრო იოლი განსასახიერებელი იყო და მსახიობმაც იგი ჩვეული ოსტატობით მოირგო. მარჯანიშვილი შეეცადა პერსონაჟთა ღრმა ფსიქოლოგიური დრამის საფუძველზე, ეჩვენებინა ბურჟუაზიის მანკიერებანი, როგორც საზოგადოებრივ, ისე კერძო ოჯახურ ცხოვრებაში.

სინთეზური თეატრის დამაარსებლის კინოში მოსვლა სავსებით ბუნებრივი აღმოჩნდა. ეროვნულმა კინომ იგი მთელი თავისი არსებით გაიტაცა. შემოქმედი, რომელსაც უთეატროდ სიცოცხლე ვერ წარმოედგინა, ერთხანს მთელი თავისი არსებით ჩაება კინოში. კოტე მარჯანიშვილმა კინოხელოვნებაში შეიცნო ეპოქის დამახასიათებელი დინამიკისა და რიტმის გადმოცემის განუსაზღვრელი შესაძლებლობანი, მოვლენათა ფართოდ ასხვის საშუალებები და ყოველივე ღონეს ხმარობდა, როგორც ახალი გამომსახველობითი ხერხებით შეევსო იმდროინდელი უხმო კინოს ხმის და ფერის არქონა..

ამ სურათში ნატოს ბუნებრივობამ მაშინდელი კრიტიკოსები აიძულა ეღიარებინათ, რომ მსახიობმა ნამდვილი გარდასახვის ნიჭი გამოავლინა, იგი შეუდარებელი იყო, გულწრფელი და ნაზი, გარეგნობით კი განუმეორებელი.

როგორც ცნობილია, კოტე მარჯანიშვილი დიდად აფასებდა ნატო ვაჩნაძეს, როგორც ხალხის საყვარელ კინომსახიობს. ამავე დროს, ხელმძღვანელობდა რა თავისი ურყევი პრინციპით – „ნიჭიერი მსახიობი ყველა როლს უნდა ასრულებდეს“ – მან მუდამ სოფლის ახალგაზრდა ქალის როლების შემსრულებელი ნატო ვაჩნაძე, ახლა ცივილიზებული ქალის როლში გამოიყვანა და ევროპელი კომერსანტის ცოლის სახის შექმნა დააკისრა. ამით დაეხმარა მსახიობს ჩამოყალიბებული ტიპაჟის ტყვეობიდან განთავისუფლებულიყო.

„ამოკმა“ საბოლოოდ და გადაჭრით მოამწიფა აზრი იმის თაობაზე, რომ არ არსებობდა როლი, რომლის შესრულებასაც ნატო ვაჩნაძე ვერ შეძლებდა. მას ძალუძდა ყოველგვარი ზედმეტი ძალისხმევის გარეშე, თავის უზღვავე ტემპერამენტზე და განცდის პალიტრაზე დაყრდნობით თითქმის ნებისმიერი მასშტაბის როლი მოერგო. ალბათ ამიტომ თვით ზედმეტად კირკიტა და პრეტენზიული თვალიც ვერ შეამჩნევდა მასში რაღაც ზედმეტს და არაბუნებრივს.

ამ შეხედულების მართებულებას ნატოს მომდევნო ნამუშევარიც ადასტურებს. „ამოკზე“ მუშაობა ჯერ დამთავრებული არ ჰქონდა, როდესაც კოტე მარჯანიშვილმა ინგლისელი მწერალი ქალის ეთილ ლილიან ვონიჩის (1864–1960) იმხანად ძალზედ პოპულარული რომანის „კრაზანას“ ეკრანიზება განიზრახა.

რომანი მეცხრამეტე საუკუნის ოცდაათიანი წლების იტალიის პოლიტიკურ ცხოვრებას ასახვას. ნატო ვაჩნაძე მთავარი პერსონაჟის არტურის საცოლის ჯემას როლს თამაშობდა. მსახიობის ამ ნამუშევარს მაყურებელი დიდი ინტერესით ელოდა. ცდუნება დიდი იყო – მსახიობს კიდევ ერთჯერ უნდა დაემტკიცებინა, რომ „ამოკში“ მიღწეული წარმატება შემთხვევითი არ იყო. შესაბამისად მითი იმის შესახებ, რომ მისთვის მხოლოდ ქართველი გლეხის ქალის ამპლუაა მისაღები, უნდა დამსხვრეულიყო.

წინა სურათისგან განსხვავებით ნატო მთავარ პერსონაჟს არ თამაშობდა და შესაბამისად მისი როლი პატარაა. თუმცა ყოველივე ეს ერთი წამითაც არ ანელებდა პასუხისმგებლობის ხარისხს. მისი ჯემა არ გამოირჩევა განსაკუთრებული პოლიტიკური აქტიობით, მაყურებელზე მისი ზემოქმედების ძალად მხოლოდ ქალური სილამაზე, პირველქმნილი გულუბრყვილობა, ერთგული სიყვარული იყო.

ნატო ვაჩნაძე მაყურებელს უწვრილმანესი დეტალების წვდომის უნართა და თავშეკავებული ტრაგიზმით ამახსოვრებს თავს. ახალგაზრდა რევოლუციონერი ქალი კლდემამოსილი, მიმზიდველი და კეკლუცია, მაგრამ ამასთანავე ყოველთვის მტკიცე და კატეგორიულია მაშინ, როდესაც საქმე ეხება მის იდეურ მრწამსს და იმწამსვე იგი გაბედული და შეუდრეკავი ხდება.

კოტე მარჯანიშვილი ალექსანდრე წუწუნავასთან ერთად იყო ნატო ვაჩნაძის ჭეშმარიტი მასწავლებელი. გონებრივად უკვე ჩამოყალიბებულ ახალგაზრდას შეეძლო არა ინტუიციით, არა ბრმად, არამედ სავსებით გააზრებულად აეთვისებინა თავისი მასწავლებლებისაგან ყველაფერი, რასაც ისინი მოჭარბებულად აძლევდნენ მსახიობს საკუთარი გამოცდილებით. თუ წუწუნავასგან სწავლობდა ადამიანის ფსიქოლოგიის ურთულესი ბუნების გახსნას და მისგან შეითვისა საშემსრულებლო მანერები, მარჯანიშვილისგან მან პლასტიკური გამოსახვის და რიტმის შეგრძნების უნარები გამოიმუშავა. ნატო ვაჩნაძემ თავისი შემოქმედებით ალღოს მიუსადაგა ამ ორი ხელოვანის ერთი შეხედვით მსგავსი, მაგრამ მაინც განსხვავებული მუშაობის ხელწერა. ხაზგასმით ისიც უნდა მივუთითოდ, რომ კინომსახიობის სპეციფიკის თეორიულ–

პრაქტიკული საკითხები საქართველოში ჯერ კიდევ ვერ იდგა მაღალ დონეზე. სწორედ ამ ორმა ხელოვანმა იტვირთა ეს რთული მისია.

„კრაზანას“ შემდეგ ნატო ვაჩნაძემ პირველად მიიღო მონაწილეობა არაქართულ ფილმში – იგულისხმება საბჭოთა კავშირ-გერმანიის ერთობლივი კინოსურათი „ცოცხალი ლეში“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ლევ ტოლსტოის ამავე სახელწოდების პიესა.

რუსი კლასიკოსის ეს ნაწარმოები რევოლუციამდე თუ მის შემდგომ პერიოდში მრავალჯერ იქნა ეკრანიზებული. ნატო ვაჩნაძე ბომა ქალის მამას როლს ასრულებდა. ფილმის დამდგმელი რეჟისორი თედორე ოცეპი იყო.

ამთავითვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენი მცდელობის მიუხედავად ამ ფილმის ნახვა ვერ შევძელით. ხოლო იალტაში გადაღებული „რკინის ბრიგადა“ (რეჟ. ვერნერი) სულაც საერთოდ დაკარგულია. ამდენად, ძალზედ ძნელია და ფაქტიბრივად ნონსესია ისაუბრო ფილმებზე რომელიც, ნანახი არა გაქვს. დიდი მცდელობის შემდეგ ინტერნეტის საშუალებით მოხერხდა უკრაინაში გადაღებული ფილმის „გარეუბნის კვარტლების“ (რეჟ.გ.გრიჩერი) ნახვა. ბუნებრივია სულ სხვა ეფექტი აქვს, როდესაც კინოსურათს დიდ ეკრანზე უცქერ, მაგრამ ტექნიკური შეზღუდულობის მიუხედავად მისი სათქმელი მნახველამდე მოდის. ერთი შეხედვით, ყოფითი ეპიზოდები კინოსურათში მრავლადაა და ნატოს სასახელოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ ყველგან მისი გმირი ბუნებრივია. იგი წარმატებით ირგებს ყოფით სცენებს. თანაბრად ეხერხება ნებისმიერი სასოფლო-სამეურნეო საქმის კეთება. ამ მიზნის მისაღწევად მას ძალზედ გამოადგა ბავშვობის სოფელში გატარებაც. „გარეუბნის კვარტლები“ იმ ეპოქისა და კონიუნქტურის შესაფერისი ტიპური ნამუშევარია, არც რაიმე განსაკუთრებული სიახლით და გამორჩეულობით, მაგრამ არც ისე სუსტი და უსახური, რომ არსებობის უფლება არ ჰქონდეს. თვით ნატო ვაჩნაძე თვლიდა, რომ სურათი არ გამოვიდა, მას არ ჰქონდა მაღალი მხატვრული დონე, მაგრამ ამის მიუხედავად სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას იგი გაიცნობს ალექსანდრე დოვჟენკოს და მიკოლა ბაჟანს, რომლებიც მისი მეგობრები იყვნენ სიცოცხლის ბოლომდე.

მეოთხე თავში – განხილულია ნატო ვაჩნაძის მოღვაწეობა ოცდაათიან წლებში. შესაბამისად მსახიობის პირველი ნაბიჯები ხმოვან კინოში. მისი თანამშრომლობა რუსული დოკუმენტური კინოს რეჟისორთან ესთერ შუბთან.

უკრაინიდან დაბრუნებული მსახიობი მრავალი დილემის და საფიქრალის წინაშე დგება. 20–30–იანი წლების მიჯნა ძალიან რთული პერიოდი იყო საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარებაში. ბოლო ედებოდა მონტაჟურ-პოეტურ კინოს. იცვლებოდა კინემატოგრაფიული ენა, სტილისტიკა, წყობა, გამომსახველობითი საშუალებანი. შესაბამისად ტრანსფორმაცია განიცდიდა არა მარტო ფორმა, არამედ შინაარსიც. ყოველივე ეს ახალი კინოესთეტიკის ჩამოყალიბებას უდებდა სათავეს. უხმო კინო, რომელიც მეორენაირად „დიდი მუნჯის“ სახელით იხსენიებოდა, თანდათან ადგილს უთმობდა ტექნიკის სიახლეს – ხმოვან კინოს.

გაჩნდა ახალი მიმდინარეობა სოცრეალიზმი რომელმაც შემდგომი სრულყოფისათვის ბურუსით მოცული ამოცანები დასახა, რამაც მისი განვითარება ფაქტობრივად შეწყვიტა. მან, ბუნებრივია, თავისი გავლენა იქონია ქართული კინოს განვითარებაზეც. უნებლიეთ ხელი შეუწყო სუროგატული პროდუქციის შექმნას, რომელიც შორს იყო ნამდვილი ხელოვნებიდან. ამ ტყუილის მანქანის დასამკვიდრებლად საჭირო იყო ახალი მოქმედი გმირების შექმნა, მათი საშუალებით კი ახალი მორალის ჩამოყალიბება. ის, რომ ამ მიზნების საზოგადოებამდე მიტანისათვის კინო საუკეთესო საშუალებაა ყველასთვის ნათელი იყო. მთელი სისავსით ჩაერთო პროპაგანდის მანქანა. იმდროინდელი პრესა, რომელიც აშკარად ემსახურებოდა საბჭოთა ხელისუფლებას, მხოლოდ ფილმის იდეოლოგიური მხარით ინტერესდებოდა და ამას არც მალავდა.

1932 წელს ქართულ კინემატოგრაფიაში ახალი ერა იწყება–ეკრანზე გამოვიდა პირველი ხმოვანი ქართული მხატვრული ფილმი „შაქირი“ („როტე ფანე“), რეჟ. ლეო ესაკია. ამ ცვლილებამ თავდაყირა დააყენა ყველაფერი. გადიოდა დრო, მსახიობს არ იწვევდნენ გადასალეზ მოედანზე. ბევრი ფიქრის შემდეგ მოსკოვში გამგზავრება გადაწყვიტა. რუსეთის დედაქალაქში წასვლის ერთ-ერთი აუცილებელი წინაპირობა ის იყო, რომ მას მუშაობა, რადაც არ უნდა დაჯდომოდა, კინომატოგრაფიაში უნდა გაეგრძელებინა.

მსახიობის ბიოგრაფიისა და შემორჩენილი არქივის კარგად გაცნობის შემდეგ, შეიძლება დაასკვნა, რომ მოსკოვში გამგზავრების ერთ-ერთ მიზეზად შემოქმედებითი კრიზისის გარდა მისი პირადი ცხოვრებაც შეიძლება ჩაითვალოს. საბჭოთა იდეოლოგიური დოგმებით გაჯერბულმა და ქართული მამა-პაპური ოჯახური

ტრადიციების მიმდევრებმა მას გულის სიღრმეში ვერ აპატიეს მერაბ ვაჩნაძესთან გაყრა (რომელთანაც მას უფროსი ვაჟი თენგიზი ჰყავდა) და ნიკოლოზ შენგელაიაზე გათხოვება.

რუსეთის დედაქალაქში ნატო ვაჩნაძე შემთხვევით შეხვდა კინორეჟისორ გრიგოლი კოზინცევს და მეგობრულ საუბარში თავისი გასაჭირი უამბო. ამ უკანასკნელმა ურჩია რუსული დოკუმენტური კინოს გამოჩენილი რეჟისორი ქალისათვის, ესთერ შუბისათვის მიემართა და იქვე დაუწერა სარეკომენდაციო წერილი. ძალზედ გაკვირვებული დარჩა რეჟისორი, როდესაც მისი შემოქმედებითი ჯგუფში, ამ ბარათით ხელში, საქვეყნოდ ცნობილი კინოვარსკვლავი ნატო ვაჩნაძე მივიდა და მიუხედავად იმისა ჯგუფი დაკომპლექტებული იყო, მაინც გამოძებნა საშუალება და მსახიობი ასისტენტ-პრაქტიკანტის ადგილზე მიიღო ძალიან მოკრძალებული ჯამაგირით.

ესთერ შუბი იწყებდა მუშაობას ახალ ფილმზე „კომკავშირი ელექტროფიკაციის შეფი“ სურათს თითქმის მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით იღებდნენ. ეს ნატო ვაჩნაძისათვის უზარმაზარი ცხოვრებისეული სკოლა იყო.

„ჩემს ახალ სამუშაოს გულწრფელი გატაცებით მოვეკიდე. შუბთან მუშაობამ მასწავლა ახალ პირობებთან სწრაფი შეგუება და სხვადასხვა სპეციალური ცოდნა და ჩვევა შემძინა“.1 იგონებს მსახიობი. ასეთივე აღფრთოვანებული იყო თანამშრომლობით ესთერ შუბიც.

ვარსკვლავმა დიდი წვალებით, მაგრამ მაინც მოახეარხა ახალ სპეციფიკასთან შეგუება. რამდენი შეუპოვარი ძიება, ცდა, შიშის და მღელვარების გადატანა დასჭირდა მსახიობს ამ შედეგისათვის რომ მიეღწია. კინომსახიობთა მცირე ნაწილი შემორჩა ხმოვან კინოს. ერთ-ერთი მათგანი ნატო ვაჩნაძეც იყო. მან შეძლებისდაგვარად გადალახა კინოში ხმის ტრანსფორმაცია, ოღონდ დიდი თავდადებისა და შრომისმიყვარეობის ხარჯზე.

ნატო ვაჩნაძის ფუნქციონალური დატვირთვა ხმოვან კინოში შედარებით მოკრძალებული იყო. მისი აურა უფრო უხმო პერიოდის ქართული კინოს მოერგო. ეს მისი შემოქმედების თვალის ერთი გადავლებითაც შეიგრძნობა. ამდენად, მივედით ახალ ეტაპთან შეიძლება ნაკლებნაყოფიერთან, მაგრამ უდავოდ საინტერესოსთან.

1. ვ ა ჩ ნ ა ძ ე ნ. მოგონებები და შეხვედრები. თბ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, გვ.63

მოსკოვიდან დაბრუნებულ ნატო ვაჩნაძეს პირველად მოუწია ხმოვან კინოსთან შეხება. რეჟისორმა სიკო დოლიძემ იგი მიიწვია ახალგაზრდა კომკავშირელის თორღვაკის საცოლის ციციას როლზე. ეს როლი შესასრულებლად მძიმე იყო პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით. ხევსური ქალის მთელი აღკაზმულობა თხუთმეტ კილოგრამს იწონიდა და მთელი ერთი თვის განმავლობაში პაპანაქება სიცხეში უწევდა მისი ტარება მთის ეპიზოდების გადაღების დროს.

თუ ამას იმასაც დავუმატებთ, რომ ციცია აღარ არის ნუნუ „მამის მკვლელიდან“, ეს იყო პირველი როლი, რომელშიც თანამედროვე ქალის სახე განასახიერა, მაშინ ნათელი გახდება ამ როლის სირთულე. ციცია საბჭოთა წყობილების პირობებში გაზრდილი ქალიშვილია, თუმცა ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი, როგორც აქტიური ადამიანი, მაგრამ ბევრად უფრო მაღლა მდგომი, ვიდრე უუფლებო, დაბეჩავებული, დამცირებული და უსამართლოდ დასჯილი ნუნუ. ფილმს პრესაც და მაყურებელიც დიდი ინტერესით და ყურადღებით შეხვდა.

მეორე სურათი, რომელშიც მონაწილეობის მისაღებად დაბრუნდა ნატო ვაჩნაძე მოსკოვიდან, იყო მიხეილ ჭიაურელის „უკანასკნელი მასკარადი“. არც ერთ უხმო თუ ხმოვან ფილმში ნატო ვაჩნაძე, როგორც მსახიობი, ისე შეზღუდული არ ყოფილა ყოველმხრივ, როგორც აქ ერთი შეხედვით დრამატურგიული თვალსაზრისით იგი ნაკლებათ დატვირთული იყო, მაგრამ ამასთან ერთად მეტადრე მნიშვნელოვან და რთულ სიმბოლურ დატვირთვას ანსახიერებდა. ფილმის მსვლელობის მანძილზე ხმას არ იღებდა და გარეგნული პლასტიკით, მიმიკითა და გრიმასებით გვიხატავდა ყოვრლმხრივ დამცირებულ, პატივყრილ და უენო საქართველოს, ქვეყანას, რომლის სიმბოლოც ნატო ვაჩნაძის თამარი იყო.

მოსკოვიდან დაბრუნების შემდეგ მსახიობმა ორ რევოლუციურ თემაზე შექმნილ ფილმში ერთმანეთისგან განსხვავებული ხასიათები – ხევსური შეყვარებული გოგონასი და განებივრებული თავადის ქალიშვილისა. ნატოს დამსახურებაც ამ განსხვავების ხაზგასმა იყო. ნატო ვაჩნაძემ ამ პერსონაჟებს ძერწავდა ისე, რომ რომელიმე ცალკე აღებულ მომენტებს კი არ გადმოსცემდა გმირების ბიოგრაფიიდან, არამედ მთლიანობაში გაიაზრებდა მათ უხილავ სამყაროს და მეორეხარისხოვან როლში (თამარი) სრულ წარმოსახვას უქმნიდა მნახველს განსახორციელებელ პიროვნებათა მრწამსზე. ამის შემდეგ გასაკვირი არ უნდა იყოს, რატომ იძენდნენ ეს პერსონაჟები სიმბოლურ დატვირთვას.

მიხეილ ჭიაურელთან თანამშრომლობა გაგრძელდა რეჟისორის მომდევნო სურათში „არსენა“, სადაც მსახიობი 15 წლის ინტერვალის შემდეგ კვლავ უბრუნდება მის მიერ ჯერ კიდევ 1923 წელს განსახიერებულ ნენოს სახეს ვლადიმერ ბარსკის სურათში „არსენა ყაჩაღი“.

სწორედ ამ მიზეზის გამო შევეცადეთ თავისებური შედარება მოგვეხდინა თუ როგორი ტრანსფორმაცია განიცადა გმირმა დროის ამ მონაკვეთში. ამიტომაც ეს სურათები ერთად განიხილება.

არსენა ქართული ხალხური ეპოსის, პიესების, პოემების და რომანების დაუმრეტელი წყაროა. არსენა გასცდა ერთი უბრალო გლეხის ამპლუას და მისი სახელი სიმბოლურ დატვირთვას იძენს.

ნატო ვაჩნაძეს ერთდროულად იღებდნენ ორ ფილმში „არსენა ყაჩაღში“ და „მამის მკვლელობაში“. უფრო მეტიც, სწორედ „არსენა ყაჩაღში“ სათამაშოდ მიიწვიეს იგი კინოში. ვლადიმერ ბარსკი შეეცადა არსენა კეთილშობილ და თავისუფლებისთვის მებრძოლად დაეხატა, მაგრამ მაინც ვერ დააღწია თავი მაყურებლის გართობის ცდუნებას. საბოლოოდ მივიღეთ მელოდრამა, რამაც ფილმის საზოგადოებრივი მნიშვნელობა საგრძნობლად შეასუსტა აქედან გამომდინარე ეს როლი ნატოსთვის პირველი გაუბედავი ნაბიჯი იყო ხელოვნებაში გადადგმული. იგი ხომ ფეხს ახლა იდგამდა და ეს „ნაბიჯიც“ მოკრძალებული გამოვიდა.

ძალზედ ძნელია 15 წლის შემდეგ ეკრანზე კვლავ გააცოცხლო ახალგაზრდა გასათხოვარი ქალიშვილი, მაგრამ მდიდარმა აქტიორულმა გამოცდილებამ თავისი გაიტანა და ნატომ შესძლო წარმატებით გაერთვა თავი ამოცანისათვის.

მიხეილ ჭიაურელი მწერალ სანდრო შანშიაშვილთან ერთად წერს სცენარს კინოფილმისათვის. მანამდე როგორც დრამატურგს, სანდრო შანშიაშვილს პიესა ჰქონდა ამ თემაზე, რომელიც რუსთაველის თეატრში წარმატებით იდგმებოდა – ზუსტად ამ პიესის ადაპტირება მოხდა კინემატოგრაფისათვის.

ფილმის სამსახიობო ანსამბლიდან ყურადღების ცენტრში, უპირველეს ყოვლისა, არსენას როლის შემსრულებელი სპარტაკ ბაღაშვილი იყო. იგი თავად რეჟისორმა, მიხეილ ჭიაურელმა აღმოაჩინა და თავისი არაჩვეულებრივი გარეგნობის და ხმის გამო მიიწვია კინოში. ღირსეულ პარტნიორობას უწევს მას ნატო ვაჩნაძე. მისი ნენო ჭემმარიტად სახალხო გმირია. ამ როლში უკვე მერამდენედ განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა მსახიობის ნიჭიერება, მისთვის ეგზომ სახასიათო ეროვნული ნიშნები.

ნატო ვაჩნაძე შინაგანი კდემამოსილების, სილამაზის და კეთილშობილების განსახიერებაა. მაყურებელმა იგი შეისისხორცა, როგორც ერის და ეროვნული ხასიათის განუყოფელი ნაწილი.

მსახიობი შესაშური ოსტატობითა და პასუხისმგებლობით მოეკიდა ნენოს როლის შესრულებას. იგი ცდილობდა ღრმად ჩაეხედა გმირის სულიერ სიღრმეში და ამგვარად სრული დამაჯერებლობით და სრულყოფით გადმოეცა არსენა ოძელაშვილის თანამებრძოლი ქალის, მისი უერთგულესი ადამიანისა და უნაზესი მეუღლის კეთილშობილი სახე.

ამ ნენოს არაფერი არ ჰქონდა საერთო იმ ნენოსთან, რომელიც ვლადიმერ ბარსკის „დიქტატის“ ქვეშ განხორციელდა.

1937 წელს კიდევ ერთი როლის შესრულება მოუწია მსახიობს. წინა ნამუშევრისგან განსხვავებით, მას ახალგაზრდა კოლმეურნე გოგონას ნანის სახის ხორცესხმა დაევალა მისი მეუღლის მიერ გადაღებულ ფილმში „ნარინჯის ველი“. ნატო ვაჩნაძეს ეჭვი არ ასვენებდა, შეძლებდა თუ არა იგი საბოლოოდ დამკვიდრებას ხმოვან კინოში.

ნიკოლოზ შენგელაიას იდეალში შეიძლება ბევრი რამის თქმა უნდოდა, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება – ფილმს უამრავი ხარვეზი ჰქონდა, რამაც საბოლოოდ სავალალოდ იმიქმედა სურათზე და იგი სუსტი გამოვიდა. „ნარინჯის ველი“ რეჟისორის შემოქმედებაში დაღმასვლის საწყისი ეტაპია. სურათი ჯერ კიდევ რაღაცით ჩამოგავს მის მიერ ადრე გადაღებულ ფილმებს, შემდგომ სურათებში კრიზისი იმძლავრებს და უფერულ და უსახურ სურათებში გამოიმქლავნდა. ამის ნათელი დადასტურება იყო რეჟისორის მომდევნო ნამუშევარი კინოფილმი „სამშობლო“. ნატო ვაჩნაძე სოციალისტური სამშობლოს მგზნებარე პატრიოტს ნათელას ასრულებდა.

„სამშობლო“ ვერაფრით ვერ უტოლდება ნიკოლოზ შენგელაიას სხვა ფილმებს. ის თვით „ნარინჯის ველზე“ ბევრად უსუსური და მხატვრულად უსახური ნამუშევარია. ყოველივე ამის ფონზე ვერც ნატო ვაჩნაძეა მოწოდების სიმალლეზე.

„სამშობლოს“ ეკრანებზე გამოსვლით გამოწვეული ვნებები ჯერ კიდევ ჩამცხრალი არ იყო, ნატოს ნიკოლოზ შენგელაიას მეგობარი რეჟისორი დიომიდე ანთაძე იღებს სურათში „ქალიშვილი ხიდობნიდან“.

ფილმს საფუძვლად დაედო გამოჩენილი ქართველი კომედიოგრაფის პოლიკარპე კაკაბაძის უპოპულარესი პიესა „კოლმეურნის ქორწინება“. მსახიობმა

ფილმში სოფელ ხიდობნის კოლმეურნეობის ერთ-ერთი აქტიური წევრის გვირისტინეს როლი შეასრულა.

სურათი მხატვრულად ძალზედ მდარე ხარისხისა იყო. ასეთივეა მასში ნატოს ნამუშევარი, რაც, უპირველეს ყოვლისა, დრამატურგიულმა დაუხვეწაობამ გამოიწვია.

მეოთხე თავში – განხილულია ნატო ვაჩნაძის მოღვაწეობის ბოლო ათწლეული. მის მიერ დიდი სამამულო ომის პერიოდში გადაღებულ ფილმებში მონაწილეობა და მსახიობის ტრაგიკული აღსასრული.

ოცდაათიანი ორმოციანი წლების მიჯნაზე მსოფლიოში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარება მკვეთრად შეიცვალა. ევროპაში მეორე მსოფლიო ომი მძვინვარებდა. თანდათან აშკარა ხდებოდა, რომ საბჭოთა კავშირ – გერმანიას შორის დადებული ე. წ. ლიბენტროპ – მოლოტოვის პაქტი ქვეყანას თავდასხმისაგან ვერ დაიფარავდა.

სწორედ ამ ვითარებაში საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის კურსდამთავრებული კოსტანტინე პიპინაშვილი შეუდგა თავისი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმის „ქაჯანას“ გადაღებას, ნიკო ლომოურის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. რეჟისორთან ერთად სცენარის თანაავტორად პირველი პროფესიონალი ქართველი კინომცოდნენ კარლო გოგომე მოგვევლინა. ისინი ბრმად არ გაჰყვნენ ლიტერატურულ პირველწყაროს. მოთხრობა „ქაჯანას“ შეეცვალა თხრობის კონსტრუქცია, დაემატა სოციალურად უფრო გააზრებული გმირები. ბევრ მოქმედ პირს შეეცვალა ხასიათი. ამდაგვარი მიზანდასახულობა ფილმისა, ეპიზოდების გააზრებული გადაწყვეტა, კადრის სწორი კომპოზიცია, მართებული მიდგომა აქტიორებთან მუშაობისას და ეროვნული კოლორიტი, სძენდა სურათს მხატვრულ დამაჯერებლობას.

მართას როლით ნატო ვაჩნაძემ მანამდე მისთვის უცნობი ამბლუა გაითავისა. მხედველობაში გვაქვს ის, რომ მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მანძილზე, მას პირველად მოუწია დედის თამაში. დრო გადიოდა, მსახიობს ხანი ემატებოდა და ეს ბუნებრივი გარემოება, მის შემოქმედებაშიც ისახება. ნატო დიდი შემოქმედებითი ენთუზიაზმით შეუდგა მართას როლზე მუშაობას. მან მიზნად დაისახა ეჩვენებინა, უაღრესად კეთილი გულის, შვილებზე გადამკვდარი, მაგრამ იმავდროულად გაუნათლებელი და უაღრესად ცრუმორწმუნე, მეცხრამეტე საუკუნის ტიპური ქართული

დედა. ამ იერსახეში წარმატებით ჩააქსოვა ნატო ვაჩნაძემ თავისი დედობრივი სიყვარული და სითბო.

ფილმი იმთავითვე, ჯერ კიდევ გადაღების პერიოდში გამოიწვია დიდი ყურადღება, მიუხედავად იმისა, რომ სურათის ეკრანებზე გამოსვლისთანავე დიდი სამამულო ომი დაიწყო, მაშინაც არ მოჰკლებია მაყურებელი და პრესის გამოხმაურებანი.

შემდეგ იყო მანანას როლი ნიკოლოზ შენგელაიას სურათში „ის კვლავ დაბრუნდება“. მუშაობის დაწყებიდან სულ მცირე ხანში გულის შეტევით გარდაიცვალა რეჟისორი, რამაც ისედაც სუსტ და გაუაზრებელ დრამატურგიულ საწყისს ფილმისა ყოველგვარი იმედის საფუძველი გადაუწურა.

ამ ტრაგედიამ უდიდესი გავლენა იქონია ნატო ვაჩნაძეზე, რაშიც ადვილად დავრწმუნდებით, როცა ამ ფილმს ნახავთ. იგი იმდენად უნიათოა, რომ თუ კარგად არ დააკვირდი, შეიძლება ვერც იცნო ეკრანზე. უმაღვე ნათელია ამ ოცდათვრამეტი წლის ქალს უდიდესი ტრაგედია დაატყდა თავს.

ნატო ვაჩნაძე 4 წლით ეკრანიდან გაუჩინარდა, მაგრამ მან ღირსეულად მოიხადა თავისი სამოქალაქო ვალი ომის წლებში იმით, რომ მას ხშირად ხედავდნენ სააგიტაციო პუნქტებში. სამხედრო ჰოსპიტლების ხშირი სტუმარი იყო, სადაც დაჭრილი მეომრებისთვის გამართულ კონცერტებში მონაწილეობდა. ეს პერიოდი საბჭოთა და , კონკრეტულად, ქართული კინოს ისტორიაში შევიდა „მცირეფილმიანობის“ სახელით. შექმნილი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობის გამო, ფილმებს არ და ვეღარ იღებდნენ, სწორედ ამიტომაც დაქვრივებულ მსახიობს ტაიმ-აუტის აღება მოუწია.

მეოცე საუკუნის 40–50 იან წლებში მაშინ როდესაც ე.წ. მცირეფილმიანობამ თავისი დაღი დაასვა ეროვნულ წარმოებას, კინოში დამკვიდრდა ზეაწეული მეტყველებისა და პათეთიკის ტრადიცია. ქართულ კინოში შექმნილ პერსონაჟებს მსახიობები სოციალური ქვეტექსტით აცოცხლებდნენ და ხშირად ასე მოჰქონდათ სათქმელი ჩვენს ცნობიერებაში. გრძელდებოდა ასევე ის დამოკიდებულება კინომსახიობის ხელოვნებისადმი, რომელიც ომის პერიოდის ქართულ კინოში შეინიშნებოდა და საბოლოოდ ტრანსფორმაცია განიცადა.

1946 წელს ნატო ვაჩნაძეს გადასაღებ მოედანზე კვლავ მოუწია შეხვედროდა კონსტანტინე პიპინაშვილს. რეჟისორი „აკაკის აკვანზე“ მუშაობას შეუდგა და დიდი მგოსნის ძიძის მანოს სახე განახორციელა. მას გარდასახვაც მოუხდა კერძოდ, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის ქრონომეტრაჟში განსაკუთრებულად დიდი დრო არ

უჭირავს, სურათის დასაწყისში იგი ახალგაზრდა გლეხის ქალია, ფინალში კი მხცოვანი ძიძა, რომელსაც შვილობილის აკვანი შემოაქვს. ნატო მეტი ეკრანული სიმართლის მისაღწევად აკაკის მშობლიურ ადგილებში გაემართა. ფეხით დაიარა სხვიტორი და სავანე, ეცნობოდა იმ ადამიანებს, ვისაც ჯერ კიდევ ახსოვდა პოეტის გამზრდელი.

ეს სახე გაცისკროვნებულია დედობის სიწმინდისა და კეთილშობილების შუქით. მსახიობმა მთელი თავისი არსებით და ყოველდღიურობით ატარა ეს გრძნობა. იგი ხომ სრულიად ახალგაზრდა გახდა დედა, იხვეწებოდა და ვითარდებოდა მასთან ერთად, მის სამ ვაჟიშვილთან ერთად, დედობის წარმატებული შეგრძნება, მას ბედნიერ ქალად აქცევდა.

თავის უკანასკნელ ფილმში მონაწილეობა ნატო ვაჩნაძეს 1951 წელს მოუწია. იგი დავით რონდელმა მიიწვია ფილმში „მწვერვალთა დამპყრობი.“

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის სცენარის თანაავტორი რეჟისორთან ერთად იყო ცნობილი რუსი მწერალი ნიკოლოზ ტიხონოვი, ფილმი ერთობ სუსტი გამოვიდა. მისი ფაბულა კონკრეტულ ფაქტს ეფუძნებოდა. ჯაფარიძეების ოჯახის სახელი მაშინ ყველა სპორტის მოყვარულს და არა მარტო მათ, პირზე ეკერა. ისინი ქართული ალპინიზმის სათავეებთან იდგნენ.

ნატოც სწორედ ასეთი დაუდეგარი და უშიშარი პიროვნების დედის როლს თამაშობდა. მან ყველაფერი გააკეთა იმისთვის, რომ შეექმნა შვილების მოლოდინით დარდს და ჯავრს გადაყოლილი ქალის სახე, მაგრამ, როგორც იტყვიან, თავს ზემოთ ძალა არ არის.

კრიტიკა უარყოფითად შეხვდა ფილმის ეკრანებზე გამოსვლას.

ადვილი წარმოსადგენია თუ რა სულიერ ტრამვას მიაყენებდა ნატოს სიცოცხლის ბოლო წლებში კინოში არცთუ ხშირი მონაწილეობა. დრომ ახალი მოთხოვნები დააყენა და მრავალი პრობლემა წარმოაჩინა, რომლის გადაჭრის გარეშე რაიმე სიახლეზე ფიქრიც ზედმეტი იყო. დაიწყო ახალი ექსპერიმენტები ახალი ცხოვრების შესაფერისი გმირების წარმოსაჩინებლად, სამწუხაროდ, ამ მიეზაში ნატო ვაჩნაძე სადღაც ჩაიკარგა. მაშინდელი კინორეჟისორები იოლად შეელიენ მსახიობს. ნატოს შემოქმედებითი ცხოვრების მეორე ნახევარი ისეთი ინტენსიური აღარ იყო, როგორც პირველი. საჭირო იყო, რომ იმათ, ვისაც ამის უნარი შესწევდათ, ხელი უფრო შეეწყოთ მსახიობის ნიჭისათვის, რომ მას კიდევ უფრო ღრმად და ძლიერად შეძლებოდა თავისი თავის რელიზება და მისი უჭკნობი ნიჭის კიდევ უფრო ფართოდ გამოვლინება.

შექმნილ ვითარებაში აღარავის ეცალა ვაჩნადის შემოქმედებით დასაქმებაზე. საქართველოს გამორჩეული „ვარსკვლავები“ ჰყავდა, მაგრამ მაგრამ მათ აკიაფებას ბევრი რეჟისორი ხელს არ უწყობდა – ზოგი იმიტომ, რომ თავად იყო პროფესიულ დონეს მოკლებული, ზოგიც ფიქრობდა, რომ გამოცდილ მსახიობს რეჟისორული წარმატების მონაწილედ მიიჩნევდა მაყურებელი და ეს არ აწყობდა. ასეთმა და სხვა მსგავსმა სუბიექტურმა, ფაქტორმა დიდი ხნით ჩამოაცილა ნატო ვაჩნაძე ეკრანს, რითაც ადრე მოპოვებულ ბრწყინვალეობას საერთაშორისო სიკაშკაშე დაუკარგა.

მას ხან ვერა ხოლოდნაიას და ხანაც მერი პიქფორდს ამსგავსებდნენ, მაგრამ ის განუმეორებელი იყო და არავის არ ჰგავდა. ის განსაკუთრებული იყო თავისი თვითმყოფადობით ცხოვრებაში, ეკრანზე და თვით სიკვდილშიც კი. 1953 წლის 14 ივნისს მსახიობი ავიაკატასტროფაში დაიღუპა. ნატო ვაჩნაძეს არ აქვს სიკვდილის თარიღი, აქვს მხოლოდ ორი დაბადების დღე, შემდგომ კი მარადიული ზეციური ცხოვრება და თაყვანისმცემელთა ხსოვნა.

დასკვნაში – საბოლოოდ მოკლედ არის შეჯამებული ნატო ვაჩნაძის ცხოვრების და შემოქმედების გზა. თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების 30 წლის მანძილზე ნატომ 25 მხატვრულ ფილმში მიიღო მონაწილეობა. მისი როლები არ იყო ერთი კინემატოგრაფიული ნიშნით დაფარული. ადრინდელ ეტაპზე მან დაგვიხატა, როგორც აუტანელი ცხოვრებით დაბეჩავებული, მწარე სევდის ახალგაზრდა ქალები, ისე საკუთარი ადამიანური უფლებებისათვის მებრძოლი ადამიანები. ამ როლებში მსახიობმა, უბადლო გარეგან მშვენიერებასთან ერთად, გამოაჩინა იშვიათი ნიჭიერება, დიდი შინაგანი სითბო და მომხიბვლელიობა. მის მიერ შექმნილი სახეები ხასიათდება ღრმა სიწრფელითა და უშუალოდ, მძაფრი დრამატიზმით, კეთილშობილური ლირიზმით. ვაჩნაძემ ეკრანზე გააცოცხლა და ახლებურად აამეტყველა ქართული კლასიკური მწერლობის მიერ შექმნილი რეალისტური სახეები.

ნატოს ზღაპრული სილამაზე ეხმარებოდა მისი ღიმილის, მისი ყოველი ჟესტის გამომსახველობას და ბუნებრიობას. მისი ფილმები ჯერ უხმო იყო, შემდეგ ეკრანიდან ნატოს ლამაზი ხმაც აჟღერდა. პერსონაჟები გვაიძულებდნენ ხან ცრემლი გვეღვარა, ხანაც გულიანად გვეხარხარა და ამ დროს არავის აზრად არ მოსდიოდა, რომ ქართული კინოხელოვნების ისტორიაში მისსავე სიცოცხლეშივე მას უკვე პირველი ადგილი ჰქონდა განკუთვნილი. მის მიერ განსასახიერებელი გმირები ამქვეყნიური ცხოვრების

შვილები იყვნენ. ნატომ მათთან ერთად გაიარა შემოქმედებითი ცხოვრების გზა და მათი ბედიც გაიზიარა. ეს სინამდვილეა და ამაშია თვით მსახიობის მომხიბვლელობაც და უნიკალურობაც. დარჩა მხოლოდ აუხდენელი ოცნებები. სასურველი როლები, რომელთაც ელტვოდა, რომელთა თამაშისაკენ მიისწრაფოდა.

მის მიერ ეკრანზე სულჩადგმულ ადამიანებს შეუძლიათ გაუძლონ დროის ყველა გამოძახილს – იქნებიან ისინი ცხოვრების გზას აცდენილი ქალები, უმანკო შეყვარებული გოგონები, მოსიყვარულე და მზრუნველი დედები, გაუპატიურებული ქალიშვილები, ფუქსავატი ბურჟუა ქალები თუ მშრომელები. წარმტაცი გარეგნობის მიუხედავად, ის არ მოსულა კინოში როგორც „კინოვარსკვლავი“, იმ კინომსახიობ ქალთა მსგავსად, რომელთაც მარტო თავისი ლამაზი გარეგნობის დემონსტრაცია აინტერესებთ, მხოლოდ თავის თავს თამაშობენ ეკრანზე. ის მოგვევლინა როგორც მაღალი არტისტული ნიჭით დაჯილდოვებული ადამიანი, რომელსაც კარგად ესმოდა, რომ უნდა განესახიერებინა ამა თუ იმ სოციალური ყოფის, გარეგნობის ცოცხალი სახეები. სწორედ ამიტომაც ერთნაირი წარმატებით უხდებოდა როგორც დედოფლის კოსტუმში, ისევე მოახლის ძონძებიც.

ამგვარი იყო ნატო ვაჩნაძის მთელი შემოქმედება – თავიდან ბოლომდე ცხოვრებისეული, თავიდან ბოლომდე მოძრავი და ცოცხალი. რამდენი სიხარული განგვაცდევინა ამ შემოქმედებამ, რამდენი ტკივილი მოგვაყენა, მაგრამ ყველა შემთხვევაში აამაღლა ჩვენი სული.

ნატო ვაჩნაძის ხელოვნება, რომ მხოლოდ მის პროფოსიულ ოსტატობას და შრომისმოყვარეობას მივაწეროთ, ალბათ მართლები არ ვიქნებით, მას უდავოდ ჰქონდა კინომსახიობის ალღო. მისი წარმატების ფორმულა თითოეული როლისადმი ფანატიკურ სიყარულში უნდა ვეძებოთ. იგი ენერგიას არ იშურებდა იმისთვის, რომ მისი ეკრანული გმირები სრულყოფილი და დახვეწილი ყოფილიყო.

ნატო ვაჩნაძე ეკრანისთვის იყო დაბადებული, სხვა მისია შემოქმედისა მას არ ჰქონდა, და ბუნებრივია, რომ ქართული კინოხელოვნება ასე ინახავს, ასე განადიდებს თავისი პირველი ულამაზესი „კინოვარსკვლავის“ ბრწყინვალე და მარად უჭკნობ სახელს.

