

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 0108, საქართველო



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი
კინომცოდნეობის მიმართულება

გიორგი რაზმაძე

**ქართული კინომცოდნეობა – კრიტიკისა და ცენზურის
ურთიერთობის ისტორია**

სადისერტაციო ნაშრომი
წარმოდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის (PhD)
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
ლელა ოჩიაური

2018

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის
ფაკულტეტზე

სადოქტორო პროგრამა:

**ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები – კინომცოდნეობა,
ქართული კინო მითოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში,
ქვედარგის კოდი 100702**

საიდენტიფიკაციო ნომერი:

ავტორის ხელმოწერა: _____

ჩვენ, ქვემოთ ხელმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით გიორგი რაზმაძის ნაშრომს "ქართული კინომცოდნეობა – კრიტიკისა და ცენზურის ურთიერთობის ისტორია" და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

2018

ხელმძღვანელი:

ლელა ოჩიაური, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

რეცენზენტები:

მამანა ლევბორაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

ირინა დემეტრაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების ნაშრომის გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცული მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიკურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

გიორგი რაზმაძე © 2018

ხელმოწერა: _____

*დამატები კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ
შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:
If you have additional questions or suggestions, please contact
us on the following contact addresses:*

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
თბილისი, 0108, საქართველო
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Tbilisi, 1018, Georgia
info@tafu.edu.ge

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:
Author's e-mail address:
giorgi.razmadze@gmail.com

ქართული კინომცოდნეობა – კრიტიკისა და ცენზურის ურთიერთობის ისტორია

რ ე ზ ი უ მ ე

ამა თუ იმ დარგის ისტორიის შესახებ დაწერილი მონოგრაფიები, როგორც წესი, მკითხველთა ვიწრო წრისთვის არიან განწირულნი. ვთქვათ, გეოლოგიის, როგორც დარგის, ჩამოყალიბებისა და განვითარების ისტორია, ნაკლებსავარაუდოა, რომ ფართო აუდიტორიისთვის საინტერესო აღმოჩნდეს. თუმცა ეს სრულებითაც არ ნიშნავს სპეციალისტებისთვის ან ამა თუ იმ სფეროს მოყვარულთათვის განკუთვნილი ლიტერატურის მეორეხარისხოვნებას.

წინამდებარე ნაშრომში შევეცდები კინომცოდნეობისა და კინოს ზოგიერთი თეორიის განვითარების მაგალითზე ავსახო როგორც ქართული და მსოფლიო კინოკრიტიკის წარსული, ისე ფონი, რომელიც ამ წარსულს განაპირობებდა. ეს კი მკითხველთა შედარებით ფართო წრისთვის ინტერესის საგანი შეიძლება გახდეს. სწორედ ამიტომ, საკვლევი პრობლემის უკეთ წარმოსაჩენად გენერალურ ხაზად ავირჩიე კრიტიკის, გარემოსა და დროის ერთმანეთთან ურთიერთობაზე დაკვირვება, მათი გადაკვეთის წერტილების გამოვლენა და ანალიზი.

დრო, ამ შემთხვევაში, გვევლინება ცენზურის როლში, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს როგორც საქართველოს საბჭოთა წარსულს, ისე სხვადასხვა სოციალურ მოვლენას, გარემოებას, ცნებას.

საბჭოთა კავშირში არსებული ცენზურის სხვადასხვა სახეობებში: აკრძლევებსა თუ ე.წ. ჩამატებებში (როდესაც ტექსტიდან რაიმე კი არ ქრება, არამედ პირიქით – ემატება) იკითხება ქვეყნის ისტორია, ქართული კინოს წარსული და ზოგადად, მსოფლიოში მიმდინარე სახელოვნებო თუ სოციალურ-პოლიტიკური ძვრების ქრონოლოგია.

წინამდებარე ნაშრომის მთავარ მიზანს არ წარმოადგენს ქართულ კინომცოდნეობაზე ცალსახად ისტორიოგრაფიული ხასიათის ნაშრომის დაწერა, იმის მიუხედავად, რომ მასში მოხდება ამ სფეროს მანამდე შეუსწავლელი წარსულის სისტემატიზაცია და სამეცნიერო გამოკვლევა. ქართულ კინომცოდნეობას განვიხილავ არა ლოკალურ, ვიწროდ დარგობრივ ჭრილში, არამედ ისტორიული კონტექსტისა და მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების ფონზე.

აღნიშნულ კვლევაში წარმოდგენილი იქნება რამდენიმე მნიშვნელოვანი კინოთეორიის გადაზომების მცდელობა. ასევე შევეცდები იმ მიდგომების განსაზღვრას, რომლებსაც პროფესიონალი კინომცოდნე ენიგმატური ხელოვნების, სამყაროსა თუ სოციალური მოვლენის ახსნისას უნდა მიმართავდეს. ამისთვის კი აუცილებელია კრიტიკოსის მსჯელობა ემყარებოდეს თეორიულ ფუნდამენტს. უპირველეს ყოვლისა, ისეთ ფართო მოვლენას, როგორც **კინოთეორია**. აქვე უნდა ვახსენოთ, მაგალითად: კრიტიკული თეორია, გრანდ თეორია, გენდერული თეორია, ფენომენოლოგია და ა.შ.

დღეის მიდგომარეობით, ქართული კინოკრიტიკა უახლოვდება იმ სტანდარტებს, ხედვებსა და დისკურსებს, რომლებიც დასავლურ აკადემიურ და პროფესიულ წრეებშია მიღებული. იგივე ითქმის კინოს კვლევის მეთოდოლოგიაზეც – ქართულ კინომცოდნეობაში მკვიდრდებიან ახალი ნორმები, მიდგომები, ავტორები და თეორიები. რაც მთავარია, მეტწილად, დაიძლია სტილისტიკის პრობლემა – წერის საბჭოთა პათეტიკური ტრადიცია თანდათან წარსულს ჩაბარდა. თუმცა კვლავ ბუნდოვანია მომავლის პროგნოზი, ის თუ როგორ განვითარდება თანამედროვე ქართული კინომცოდნეობა.

წინამდებარე ნაშრომის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა მომავალ სპეციალისტებს საკუთარი პროფესიის წარსულის გაცნობის საქმეში დახმარებაა და იმ კონტექსტების გაგებაში ხელშეწყობაა, რომლებიც განსაზღვრავდნენ როგორც დარგის, ისე ქვეყნისა თუ საზოგადოების ისტორიას. კვლევაში აღვნიშნავ ცენზურის არა მხოლოდ რიგითი გამოვლინებებს, არამედ შევეცდები ამ ფენომენის არსის გადმოცემასაც.

ამგვარი ცოდნა კინემატოგრაფისტებს გამოადგებათ დონორებთან მოლაპარაკებებში (არის შემთხვევები, როდესაც დამფინანსებლები, იქნება ეს ფონდი თუ კერძო კომპანია, ითხოვენ ცვლილებების შეტანას, საკუთარი ინტერესებისა თუ შეხედულებების გატარებას), კინოკრიტიკოსებს – დამსაქმებლებთან ურთიერთობაში, კინომცოდნეებს – წარსულის ნიუანსების გააზრებაში, რიგით მკითხველს კი – საკუთარი თავის გაგებაში, რადგან ავტოცენზურა ინდივიდის ფსიქიკის ერთ-ერთი საბაზისო მოვლენაა.

წინამდებარე ნაშრომს ძალიან ცოტა ანალოგი მოეძებნება მსოფლიოში და მით უფრო, საქართველოში, რის გამოც მისი სტრუქტურა არ დაეყრდნობა რომელიმე ცნობილი მონოგრაფიის კორპუსს. რაც შეეხება სამეცნიერო აპარატს, ის დასავლურ აკადემიურ სივრცეებში გავრცელებულ ნორმებთან დაახლოებული იქნება და ამავე დროს, გაითვალისწინებს კვლევის ქართულ ტრადიციებსაც.

Georgian Film Studies – History of Relations Between Criticism and Censorship

S u m m a r y

Monographs on the history of specific branches are as a rule destined for a narrow circle of readers. It is unlikely that a broad audience will find the history of the genesis and development of, say, geology as a branch interesting. However, this does not at all mean that works meant for specialists or amateurs of a specific branch are of minor importance.

In this work, I will attempt to describe both the past of the Georgian and world film criticism and the background that was instrumental for the past through the example of film studies and some theories of filmmaking, which may prove to be interesting to a comparatively broad circle of readers. For the purpose of making better the description of the problem under study, I chose as the overall strategy to observe relations between criticism, environment, and time, finding and analysing points, where they intersect.

In this case, time plays the role of censorship, encompassing Georgia's Soviet past and various social phenomena, circumstances and notions.

The history of this country, the past of Georgian filmmaking, and, in general, the chronology of artistic or social and political changes can be viewed in various kinds of censorship in the Soviet Union - prohibitions and so-called supplements (when excerpts are added to texts instead of being eliminated).

The main objective of this study is not to produce an expressly historiographic work of Georgian film criticism, although it will systematise and make research in the past of this sphere that has remained unexplored. I describe Georgian film criticism not in local and narrow terms of the field, but within the historic context and against the background of the processes under way in the world.

This work is an attempt to rethink several important film theories. I will also attempt to determine the approaches a professional film critic is to resort to explain enigmatic art, the universe, and social phenomena. For this purpose, a critic's judgement must be based on theoretical foundations, first and foremost a broad phenomenon like **film studies**. Such approaches as critical theory, grand theory, gender theory, phenomenology, and so forth are also worth mentioning here.

Currently, Georgian film criticism is drawing closer to the standards, visions, and discourses that are accepted in the Western academic and professional circles. The same is true of the methodologies of research in films. New norms, approaches, authors, and theories become established in Georgian film studies. The main thing is that the problems of style have mostly been overcome and the Soviet pathetic style of writing has gradually become a thing of the past. However, the horizons of the future and prospects for the development of modern Georgian film studies are still hazy.

One of the main objectives of this work is to provide assistance to future specialists in familiarising themselves with the past of their profession and understand the contexts that determined the course of history of the field and society. In addition, the work will not only list ordinary manifestations of censorship, but will also make an attempt to clarify the essence of the phenomenon.

Filmmakers will find the study useful in negotiations with donors (there are cases, where donors, be it a fund or a private company, demand changes and observance of their interests and views), film critics in their relations with employers, cinema specialists in understanding some nuances of the past, and ordinary readers in understanding their own selves, as self-censorship is one of the basic manifestations of individual psychology.

This work has very few analogues in the world, never mind Georgia. Therefore, its structure is not based on the body of any well-known monograph. As regards the scientific apparatus, it is close to the norms widespread in the Western academic circles and also takes Georgian traditions of research into account.

შინაარსი

შესავალი	9
თავი I	
(პოსტ)სტრუქტურალიზმი ამერიკულ კინომცოდნეობაში	17
მსჯელობა კინოსა და რეალობის შესახებ	25
თავი II	
ქართული კინოკრიტიკის სანწყისებთან	32
ფრანგული კინოკრიტიკის პრიმატი	50
თავის III	
კინოთეორიის მნიშვნელობა ფილოსოფიასა და სოციალურ მეცნიერებებში	62
პიროვნების კულტი და კინოკრიტიკა	68
ქართული კინომცოდნეობის შუა საუკუნეები	76
სტალინის უკონფლიქტობის თეორია და ქართული კინომცოდნეობის გამონვევები	84
თავი IV	
თანამედროვე ქართული კინოკრიტიკის დაბადება	92
სოცრეალიზმის მითებთან ბრძოლა ქართულ კინომცოდნეობაში	99
გარდაქმნების პერიოდი და კინოკრიტიკა	105
უახლესი პერიოდის ქართული კინომცოდნეობა	113
თეორია, პოსტთეორია და პოსტსიმართლე	124
ბოლოთქმა	139
დასკვნა	141
ბიბლიოგრაფია	149
პირთა საძიებელი	162

შესავალი

კინომცოდნეობა საბჭოთა კავშირში და მათ შორის, საქართველოში არასდროს აღიქმებოდა, როგორც მეცნიერების დამოუკიდებელი და სრულფასოვანი დარგი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია დღემდე ინარჩუნებს ტრადიციას და მას ხელოვნებათმცოდნეობის ქვედარგად განიხილავს. ყოველდღიურობასა და სამეცნიერო სფეროში კინომცოდნეობას გააჩნია გარკვეული ავტონომია, თუმცა მისი აკადემიური აღიარება კვლავინდებურად პრობლემურია, იმის გათვალისწინებით, რომ კინომცოდნეობის მიმართულების მაძიებლებს ქართული უნივერსიტეტები კვლავინდებურად ხელოვნებათმცოდნის აკადემიურ ხარისხს ანიჭებენ.

აღნიშნული გარემოება კინომცოდნეობისთვის არ არის ეგზისტენციალური საკითხი. თუმცა მსოფლიო პრაქტიკით თუ ვიმსჯელებთ, მისი სწრაფვა დამოუკიდებელ სამეცნიერო კონცენტრაციად ჩამოყალიბებისკენ გარდაუვალია. ამის თქმის საფუძველს ანგლო-ამერიკული აკადემიური ტრადიცია იძლევა. მაგალითად, გაერთიანებულ სამეფოში გამომავალი გაზეთის “გარდიანის” მონაცემებით¹, დიდი ბრიტანეთის 97 უნივერსიტეტში ასწავლიან კინომცოდნეობასა და მედიის კვლევებს, როგორც დამოუკიდებელ აკადემიურ კონცენტრაციებს. რაც მეტყველებს, რომ ანგლო-ამერიკულ საგანმანათლებლო სისტემაში კინომცოდნეობა ფართოდ არის წარმოდგენილი და თანაც, რაც საკმაოდ ნიშანდობლივია, ხელოვნებათმცოდნეობაზე არ არის მიბმული.

იგივეს ვერ ვიტყვით, მაგალითად, საფრანგეთზე, სადაც კინომცოდნეობა, როგორც ავტონომიური დისციპლინა, არსად ისწავლება, იმის მიუხედავად, რომ კინოს ისტორია თუ კინოს თეორიის კურსები ბევრი წამყვანი უნივერსიტეტის პროგრამაშია გათვალისწინებული. კინომცოდნეობა, როგორც სპეციალობა, მხოლოდ რამდენიმე ფრანგულ უნივერსიტეტში ისწავლება, აქედან ყველა საფრანგეთში ბაზირებულ ამერიკულ ან ბრიტანულ უნივერსიტეტებს წარმოადგენს².

საქართველო ამ მხრივ გამორჩეულია. ბევრი ევროპული ქვეყნისგან განსხვავებით, კინომცოდნეობა საუნივერსიტეტო ცხოვრებაში 1972 წლიდან დამკვიდრდა, როდესაც საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში (მაშინ – თეატრალური უნივერსიტეტი) კინოფაკულტეტი შეიქმნა. მანამდე კი, 1970 წელს, ჩამოყალიბდა კინოს ისტორიისა და

¹ <https://www.theguardian.com/education/ng-interactive/2017/may/16/university-guide-2018-league-table-for-media-film-studies>.

² მაგალითად: The American University of Paris: <https://www.aup.edu/academics/undergraduate/minors/film-studies>; University of Kent at Paris: <https://www.kent.ac.uk/paris/programmes/film-in-paris.html#!overview>.

თეორიის სამეცნიერო კვლევითი სექტორი³, რომელშიც გაერთიანებული იყო 7 კინომცოდნე: კორა წერეთელი, ნათია ამირეჯიბი, რუსუდან თიკანაძე, ირინა კუჭუხიძე, ეთერ ოკუჯავა, გოგი დოლიძე, ოლღა (ლალა) თაბუკაშვილი და როსტომ სარიშვილი. სექტორს ხელმძღვანელობდა დიმიტრი ჯანელიძე.

ფაკულტეტის დაარსების მოთავეები კი იყვნენ: ლანა ლოლობერიძე, რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე, ელდარ შენგელაია, ოთარ იოსელიანი და სხვ. მათ შორის იყო კინომცოდნე **ლალა (ოლღა) თაბუკაშვილი**⁴, რომელიც ფაკულტეტის პირველ დეკანად აირჩიეს. ამავე წელს, ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში კინომცოდნე **ტატა თვალჭრელიძე**⁵ დაარსა კინოფაკულტეტი, 1987 წელს კი, საფუძველი ჩაუყარა კინოს ენისა და სტრუქტურის კვლევით ლაბორატორიას, რომელმაც ქართული კინომცოდნეობისთვის რამდენიმე მნიშვნელოვანი კრებული და ნაშრომი გამოსცა.

რაც შეეხება დასაწყისს, მსოფლიოში, ისევე, როგორც საქართველოში, კინომცოდნეობა საგაზეთო საქმიანობაში ჩაისახა. ის თავიდანვე მოიცავდა როგორც საინფორმაციო ხასიათის სტატიებს, ასევე უფრო სერიოზულ ნაშრომებს კინოს თეორიასა და სხვა პრობლემურ საკითხებზე. პირველ კინომცოდნედ მიჩნეულია საფრანგეთში მოღვაწე იტალიელი მწერალი **რიჩოტო კანუდო**, რომელსაც ეკუთვნის ისტორიაში პირველი კინომანიფესტი “მეექვსე ხელოვნების დაბადება”⁶, გამოქვეყნებული 1911 წელს. მომდევნო ხანებში კანუდომ ხელოვნების სახეობების ჩამონათვალში ცეკვა დამოუკიდებელ დარგად დაამატა, რის გამოც კინომ მეშვიდე ადგილზე გადაინაცვლა და მანიფესტსაც ახალი სახელი “მეშვიდე ხელოვნების დაბადება” ეწოდა.

კინოს თეორიისა და ისტორიის მკვლევარი **დევიდ ბორდველი** კანუდოს თეორიას შემდეგნაირად განიხილავს: “კანუდოს სწამდა, რომ სამი რიტმული ხელოვნებისა (მუსიკა, პოეზია და

³ თაბუკაშვილი, ო. ქართული კინოკრიტიკის ძირითადი ამოცანები, *კინო*, 1979, #5, გვ. 95.

⁴ ლალა (ოლღა) თაბუკაშვილი (1934-2006) – 1955 წელს დაამთავრა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტი. 1968 წელს კი სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტის ასპირანტურა. მისი სადისერტაციო ნაშრომის თემა იყო “ნიკოლოზ შენგელაია და ეროვნული კულტურის ჩამოყალიბება”.

⁵ ტატა თვალჭრელიძე (1940-1992) – 1963 წელს დაამთავრა საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. შემდგომ სწავლა მოსკოვში, მეცნიერთა აკადემიის ხელოვნებათმცოდნეობის ინსტიტუტის ასპირანტურაში განაგრძო. მისი სადისერტაციო ნაშრომის სათაური იყო “მსახიობი ქართულ კინოში”, რომელიც 1971 წელს დაიცვა. საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, 1972 წელს, **თამაზ ქვარიანთან** ერთად თსუ-ში **კინოს ფაკულტეტი** დააფუძნა. 1987 წლიდან სათავეში ჩაუდგა კვლევით ლაბორატორიას.

⁶ Canudo, R. Manifeste des Sept Arts suivi de: A l'ordre du jour: la censure au cinéma, *Le public et le cinéma*, Séguier, 1995, 30.

ცეკვა) და სამი პლასტიკური ხელოვნების (არქიტექტურა, ფერწერა და სკულპტურა) სინთეზი მოხდა კინოში, მეშვიდე ხელოვნებაში⁷. ეს მანიფესტი შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორც ერთ-ერთ პირველ რეჟისორის **ჟორჟ მელიესის** თეორიების დახვეწილი და სისტემატიზებული ვარიანტი. მელიესი, 1907 წელს, ცნობილ ტრაქტატში “კინემატოგრაფიული ხედვები”⁸, წერდა, რომ კინო გარკვეულ შეხებაშია “დრამატურგიასთან, მხატვრობასთან, ფერწერასთან, სკულპტურასთან, არქიტექტურასთან, მექანიკასა და გამოყენებითი ხელოვნების ყველა სახეობასთან”.

კანუდომ ერთ-ერთი პირველი კინოჟურნალი “მონჟუა” (Montjoie) დაარსა. ავანგარდულ გამოცემაში, რომელიც 1913-1914 წლებში გამოდიოდა, იბეჭდებოდნენ ისეთი ავტორები, როგორებიც იყვნენ: **იგორ სტრაფინსკი**, **მაქს უაკობი**, **ანდრე სალმონი** და სხვ. “მონჟუაში” დიდი ყურადღება ეთმობოდა არა მხოლოდ კინოს, არამედ ზოგადად, მოდერნულ ხელოვნებასა და მის თეორიულ პრობლემატიკას.

კანუდო იყო ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც კინოკლუბებს ჩაუყარა საფუძველი. 1921 წელს მისივე თაოსნობით გახსნილ სალონს “მეშვიდე ხელოვნების მეგობართა კლუბი” უწოდა (Club des Amis du Septieme Art – CASA)⁹. აქვე იმართებოდა ფილმის ჩვენებები და დისკუსიები, რასაც გაცილებით ადრე აკეთებდა ქართველი ოპერატორი **ალექსანდრე დიდმელოვი** (1884-1957). ის, **ჯონ მორისის** ფსევდონიმით, შვილთან ერთად, მთელი საქართველოს მასშტაბით მოგზაურობდა და პირველ კინოჩვენებებს აწყობდა¹⁰. მართალია, პირდაპირი ცნობები არ მოგვეპოვება, მაგრამ, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ყოველი სეანსის ბოლოს დისკუსიები ეწყობოდა.

როგორც ირკვევა, კინოზე საგაზეთო თუ სალონური მსჯელობა მისი გაჩენისთანავე გახდა პოპულარული. ამერიკაში პირველ გამოხმაურებებს ფილმებზე უკვე 1908 წლიდან ვაწყდებით. კინოსა და კინოაპარატების შესახებ გარკვეულ ცნობებს უფრო ადრინდელ პრესაშიც აღმოვაჩინოთ, თუმცა ამერიკული კინომცოდნეობა სათავეს სწორედ 1908 წლიდან იღებს, როდესაც “ნიუ-იორკ დრამატიკ

⁷ Bordwell, D. *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1997, p. 29.

⁸ Melies, G. Cinematographic Views (S. Liebman, Trans.) *October*, Vol. 29, Summer, 1984, pp. 21-31, (Original work published 1907).

⁹ Thompson, K. and Bordwell, D. *Film History: An Introduction* (2nd ed.), New York, NY: McGraw Hill, 2002, p. 174.

¹⁰ მახარაძე, ი. დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია, თბილისი: "ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა", 2014, გვ. 8.

მირორში” (The New York Dramatic Mirror introduced) კინოზე წერას სისტემატურად იწყებს **ფრანკ ვუდსი**¹¹.

“თავიდან ეს იყო სარეკლამო ხასიათის შეკვეთები კინოჩვენებების შესახებ, რაც თანდათან გადაიზარდა მუდმივ საგაზეთო სვეტში, რომელსაც **უკანასკნელი ფილმების მიმოხილვა** ერქვა (Review of Late Films). 1912 წლისთვის ვუდსი ახალ საავტორო სვეტს – **მაყურებელი** (The Spectator) – უყრის საფუძველს, რომელშიც საუბარი არა მხოლოდ ფილმის შინაარსზე, არამედ მის ესთეტიკასა და მხატვრულ ღირებულებაზეც მიმდინარეობდა”¹², – წერს ამერიკული კინომცოდნეობის ისტორიის მკვლევარი ჯერი რობერტსი.

აქ მივაღწეით ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემას, დაუსრულებელ პოლემიკას, რომელიც კინომცოდნეობაში აქტუალობას დღემდე არ კარგავს. ეს არის **რეცენზიისა და რევიუს** საკითხი. როგორც ზემოთ ვნახეთ, კინოს შესახებ პირველი ცნობები სარეკლამო ხასიათისა იყვნენ ანუ მათი ფორმა იყო მოკლე, ლაკონური, პოტენციურ მაყურებელს აცნობდა შინაარსსა და ცდილობდა მის დაინტერესებას. თუმცა ვუდსმა გააცნობიერა, რომ აღნიშნული არ იყო საკმარისი, რის გამოც საავტორო სვეტი შექნა და ხელი რეცენზირებას მოჰკიდა.

რევიუ სიტყვა-სიტყვით მიმოხილვას ნიშნავს (ინგ. Review). გვხვდება ყველგან როგორც მუსიკათმცოდნეობაში, ასევე თეატრმცოდნეობასა თუ ლიტმცოდნეობაში. ანგლო-ამერიკული ტრადიციაში ეს სიტყვა ზოგადად რეცენზირებას გულისხმობს. იგივეს ვაწყდებით რუსულენოვან პრაქტიკაშიც, რომელთანაც ათწლეულების განმავლობაში შეზრდილი იყო ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის სკოლა. თუმცა თანამედროვე ქართულ კინომცოდნეობაში არსებობს ამ ორი მოვლენის გამიჯვნის ტრადიცია როგორც პროფესიულ საქმიანობაში, ასევე აკადემიურ ნაშრომებში¹³. მომავალი გვიჩვენებს, რამდენად მყარად დამკვიდრდება რევიუსა და რეცენზიის გამიჯვნის პრაქტიკა.

¹¹ Frank E. Woods (1860-1939) – ცნობილი ამერიკელი სცენარისტი და, შეიძლება ითქვას, პირველი კინოკრიტიკოსი. ვუდსი 1912 წლიდან გრიფიტთან მუშაობდა. კინოსტუდია “ბაიოგრაფში” სასცენარო დეპარტამენტს ხელმძღვანელობს. აღსანიშნავია, რომ სწორედ მან შესთავაზა **დევიდ უორკ გრიფიტს** თომას დიქსონის (Thomas Dixon) ნოველა “კლანის წევრი” (The Clansman, 1905). ეს მოხდა 1914 წელს. გრიფიტს მოეწონა ნაწარმოების სამოქალაქო ომის ხაზი და ვუდს სცენარის დაწერას დაავალა. 1915 წელს “ერის დაბადება” ეკრანებზე გამოდის.

¹² Roberts, J. *The Complete History of American Film Criticism*, Santa Monica, CA: Santa Monica Press, 2010, p. 17.

¹³ კალანდარიშვილი, ლ., ლეკბორაშვილი, მ., ლევანიძე, მ. *კინოკრიტიკა და თეორია: ფილმის ანალიზის საფუძვლები*, წიგნი I, თბილისი: “კენტავრი”, 2016, გვ. 111.

ახლა, კრიტიკის არსზე განვაგრძოთ საუბარი. კრიტიკა კინომცოდნეობის პრაქტიკული ნაწილია. თუმცა, ყველა, ვინც კინოზე წერს, აკადემიურ სფეროს არ წარმოადგენს. კინოკრიტიკა ოდითგანვე უაღრესად ტოლერანტული იყო სხვადასხვა პროფილის ჟურნალისტის, მწერლისა და თეატრმცოდნის მიმართ, რომლებიც კინოკრიტიკის სათავეებთან ემპირიულად ითვისებდნენ “კინოს მწერლების” (ფრანსუა ტრიუფო) პროფესიებს.

მაგალითად, ამერიკაში კინოს შესახებ თეორიული ნაშრომი 1915 წლამდე არ გამოცემულა. პირველი ასეთი მონოგრაფია, სახელწოდებით, “კინოხელოვნება”¹⁴, ეკუთვნოდა ვეჩელ ლინდსის. იგი ცდილობდა ახალი ხელოვნების კრიტიკულ გააზრებას, ე.წ. მორალისტურ ანალიზს. მასვე ეკუთვნის საავტორო კინოს პირველი თეორიაც, რომელიც დიდი ხნით უსწრებდა ფრანგულ კინოჟურნალ “კაიე დუ სინემას” (ფრანგ. Cahiers du cinéma – ქართ. “კინემატოგრაფიული რვეულები”) გვერდებზე, 1950-1960-იან წლებში გამოქვეყნებულ მოსაზრებებს “საავტორო კინოს” შესახებ.

თუმცა, ესა თუ სხვა თეორიული ნაშრომები არ აღმოჩნდნენ საკმარისი, რომ კინომცოდნეობა თავიდანვე სერიოზულ ინტელექტუალურ მოვლენად აღქმულიყო როგორც საზოგადოების ფართო მასებში, ასევე თავად კინემატოგრაფისტების წრეებშიც. წლების განმავლობაში იყვნენ გამონაკლისებიც, თუმცა 1960-იანელთა თაობის გამოჩენამდე კინოკრიტიკა ვერ ქმნიდა ინტელექტუალური სიმძიმის წერტილებს და მხოლოდ კარგი ან ნაკლებად კარგი შეფასებითი დისკურსებით იფარგლებოდა.

ნიშანდლობლივია, რომ კინოკრიტიკის ზედაპირულობაზე, შინაგანი სტრუქტურისა და ღრმა ანალიზის წარმოების უუნარობაზე საუბრობდა თეატრმცოდნე და საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიის (ამჟამინდელი საზოგადოებრივი მაუწყებელი) ერთ-ერთი დამფუძნებელი შოთა სალუქვაძე¹⁵. თითქმის იგივე მდგომარეობა იყო ამერიკაშიც, იმის მიუხედავად, რომ იქ კინოინდუსტრია ნამდვილად ყვაოდა, გამოიყენებოდა კინოჟურნალები, კინოს შესახებ მუდმივი სვეტები კი თითქმის ყველა პერიოდულ გამოცემაში არსებობდნენ. გამონაკლისი საფრანგეთი იყო, სადაც იმ ხანებში ყველაზე გამოჩენილი ფილოსოფოსები, მოაზროვნეები და რეჟისორები წერდნენ კინოზე, ქმნიდნენ კინოს თეორიას და პოსტსტრუქტურალიზმს, სემიოტიკასა და სხვა ფილოსოფიურ თუ სოციალურ თეორიებს უსადაგებდნენ. ეს იყო მიზეზი, რის გამოც, 1945-1970-იანი წლების ფრანგული კინოკრიტიკა კინომცოდნეობის ისტორიაში დღემდე ყველაზე მნიშვნელოვან ეტაპად რჩება.

¹⁴ Lindsay, V. *The Art of the Moving Picture*, New York, NY: The Macmillan Company, 1916, 289.

¹⁵ სალუქვაძე შ. შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1960, #1, გვ. 27.

აი, როგორ აღწერს მდგომარეობას, როგორც 1970-იანი წლების ამერიკულ აკადემიურ და მამასადამე, პრაქტიკულ კინოკრიტიკაში სუფევდა, ზემოხსენებული დევიდ ბორდველი: “1970-იან წლებში აკადემიური კინომცოდნეობა წარმოადგენდა მომცრო, სახელგატეხილ დარგს... მოგვიანებით, ფრანგმა კინოთეორეტიკოსებმა დაიწყეს საერთაშორისო პროგრამების შექმნა. ამ კურსების გავლის შემდეგ, მრავალი ამერიკელი და ინგლისელი სტუდენტი ხდებოდა ახალი იდეების ემისარი. პროცესი დაემთხვა ბარტის, ჟაკ ლაკანის, ჟაკ დერიდას, მიშელ ფუკოსა და სხვა გურუების (Maître à Penser) გავლენის ზრდას, ზოგადად, ანგლო-ამერიკულ ინტელექტუალურ ცხოვრებაზე”¹⁶.

1970-იანი წლებიდან კინომცოდნეობა აფართოვებს საზღვრებს, ცდილობს საკუთარი წარსულისა და გამოცდილების გადაფასებას. ამ კვლევის ექსპერტის ირინა დემეტრაძის მოცემული შენიშვნის მიხედვით, სწორედ ამ დროს იწყება უანრული კინოკრიტიკის გადააზრების პერიოდიც.

უანრი და მამასადამე – უანრული კრიტიკა (რომელის გაჩენაც 1950-იან წლებში გამოჩენილ კრიტიკოსს **რობერტ უორშოუს** (Robert Warshaw) უკავშირდება) ოდიოგანვე ცუდ ტონად მიიჩნეოდა ავტორიტეტიან კინომცოდნეთა წრეში¹⁷. სწორედ სტრუქტურალიზმისა და სემიოტიკის გაძლიერებამ განაპირობა აღნიშნულ საკითხზე მოსაზრებების გადასინჯვა. 1970-იანი წლების შემდეგ უანრული კრიტიკა კინომცოდნეობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმდინარეობად იქცა, რომელიც, უპირველეს ყოვლისა, იკვლევდა უანრს, როგორც კულტურულ, სოციალურ, პოლიტიკურ და ა.შ. კოდს.

ამავე დროს კინომცოდნეობა მიმზიდველი გახდა სხვადასხვა მოაზროვნისა და ფილოსოფოსისთვის. იმ ავტორებს შორის, რომლებიც კინოსა და კინოთეორიაზე დაიწყეს წერა იყო **სიუზან ზონტაგიც** (Susan Sontag). მას საკუთარი სვეტი ჰქონდა ჟურნალ “ნიუ-იორკერში”, რომელშიც აქტიურად მიმოიხილავდა კინემატოგრაფსაც. 1981 წელს ეს სტატიები წიგნად გამოიცა (“სატურნის ნიშნით”)¹⁸, რის შემდეგაც ამერიკულ და ზოგადად, კინომცოდნეობაში დამკვიდრდა კინოს სამეცნიერო-პოპულარული კვლევის ზონტაგისეული მოდელი.

წიგნში შესული ესე¹⁹ ნაცისტური გერმანიის მთავარ რეჟისორ **ლენი რიფენშტალზე** (1902-2003) როგორც კინომცოდნეობაში, ისე პოლიტიკურ ფილოსოფიასა და ფაშიზმის კვლევებში ერთ-ერთ

¹⁶ Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1996, p. 4 & 6.

¹⁷ Лазарук С. В. *Базовые модели киноведения США: Из истории американского киноведения*, Москва: ВГИК, 1996, стр. 163-171.

¹⁸ Sontag, S. *Under the Sign of Saturn*, New York, NY: Vintage Books, 1981, 203.

¹⁹ Ibid, pp. 73-109.

ფუნდამენტურ ნაშრომად მიიჩნევა. წერილი სათაურით “მომაჯადოებელი ფაშიზმი” რიფენშტალის 1973 წელს გამოცემულ ფოტონიგს “უკანასკნელ ნუბიელს”²⁰ (გერ. Die Nuba, ინგ. The Last of the Nuba) ეძღვნება, რომელშიც ზონტაგმა დასავლეთში რეაბილიტირებული რეჟისორის შემოქმედებაში დაინახა ფაშიზმის ნიშნები და განაცხადა, რომ რიფენშტალი წლების შემდეგაც (ხელოვნებაში) ფაშისტური იდეების ერთგული იყო.

თანამედროვე ამერიკული კინომცოდნეობა ბევრისთვის მხოლოდ ჰოლივუდის ჭორების მოყოლასთან ასოცირდება, ფრანგული – პოსტსტრუქტურალისტებთან, ინგლისური – საავტორო სტრუქტურალიზმთან²¹, ქართული კი – სოცრეალისტურ სკოლასთან. ნაშრომში შევეცდები ნახსენები სტერეოტიპების დამსხვრევასა და ახალი გარემოებების აღმოჩენას.

კინომცოდნეობა არც ერთ ქვეყანაში არ წარმოადგენდა ცალმხრივად ინტელექტუალურ ან მხოლოდ გასართობი ინდუსტრიისთვის დამახასიათებელ ზედაპირულ მოვლენას. დასავლურ გამოცდილებაში ამ ორი პოზიციის დაპირისპირება ყოველთვის აქტუალური იყო, რაც ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყო ქართული, ზოგადად, საბჭოთა კრიტიკისა და კერძოდ, კინომცოდნეობისთვის, რომლისთვისაც ყველაფერი “ყვითელი” ბურჟუაზიული ცხოვრების სტილთან ასოცირდებოდა. თუმცა, სამაგიეროდ, მძლავრობდა კომიკურად სწორხაზოვანი და იდეოლოგიურად დათაფლული წერილები. ამიტომ, რადიკალურად განსხვავებული მოცემულობების მიუხედავად, კინომცოდნეობა ყველგან თითქმის მსგავსი გამოწვევების წინაშე იმყოფებოდა, რის გამოც მიღწევებიც თითქმის ერთნაირი იყო.

²⁰ Riefenstahl, L. *The Last of the Nuba*, New York, NY: St. Martin's Press, 1975, 208.

²¹ ტერმინი საავტორო სტრუქტურალიზმი (ინგ. Auteur Structuralism, მეორენაირად Cine-structuralism) ეკუთვნის **პიტერ ვულენს**, რომელიც იხმარა მონოგრაფიაში “ნიშნები და მათი მნიშვნელობა კინოში” (Wollen, P. *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press in association with the British Film Institute, 1972, 176). მალევე ნიგნის გამოსვლიდან, ვულენის იდეების გარშემო გაერთიანდა კინომცოდნეების ნაწილი. მათი ბაზა ბრიტანული კინოს ინსტიტუტი იყო. საავტორო სტრუქტურალიზმი დაემყარა **კლოდ ლევი-სტროსის** სტრუქტურული ანთროპოლოგიის თეორიას, რომელიც ტექსტს განიხილავდა არა სტრუქტურული (ბინალური) ოპოზიციების მეშვეობით, არამედ განსხვავებებისა და ოპოზიციების სისტემის მოხმობით. ვულენმა საგრძნობლად გაზარდა ავტორის მნიშვნელობა ტექსტის შესწავლის დროს და ცალკე გამოჰყო, გააცალკევა რეალური პერსონისგან. მის ნაწერებში, მაგალითად, შევხდებით ჰიჩკოკს, რომელიც ბრჭყალებში იქნება ჩასმული. ამით, ვულენი ცდილობდა რეალური და შემოქმედი პიროვნება გაეცალკეებინა, რითიც წარმოჩნდებოდა განსხვავება მათსა და იმ სტრუქტურებს, კონსტრუქციებსა და საავტორო კოდებს შორის, რომლებსაც ეწოდებოდათ “ჰიჩკოკი” ან სხვ.

* * *

რევიუსა და რეცენზიის პრობლემა კინოკრიტიკისთვის ჯერ კიდევ აქტუალური საკითხია. საქმეს ისიც ართულებს, რომ კლასიკურ უანრებს რეცენზირების ახალი მიმდინარეობაც ემატება – რასაც ბლოგინგს ვუწოდებთ²², ანუ აბსოლუტურად თავისუფალ საავტორო თვალსაზრისს. წერის ამგვარ სტილს თავის დროზე დაუპირისპირდა **ენდრიუ სარისი** (Andrew Sarris, 1928-2012), რომელიც მკაცრად იცავდა კლასიკური რეცენზირების პრიმატს. აღნიშნული პოლემიკა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა კინომცოდნეობის ისტორიაში ²³ , რომელსაც შემდგომში “ინტელექტუალებისა და ანტიინტელექტუალების კამათი” ეწოდა. სწორედ მასზე საუბრით ვინყებ კინომცოდნეობის ისტორიაზე მსჯელობას.

²² ბლოგინგის ცნების ქვეშ ვგულისხმობ როგორც ცალკეულ ბლოგებს, ასევე აგრეგატ პლატფორმებზე (review aggregator) განთავსებულ რეცენზიებსა და მიმოხილვებს, ვრცელ მოსაზრებებს. ასეთი საიტებია: Rotten Tomatoes, Metacritic, IMDb და სხვ.

²³ Fossen, I. *Andrew Sarris and Pauline Kael*, Lillehammer: Lillehammer University College, 2009, 179.

თავი I

(პოსტ)სტრუქტურალიზმი ამერიკულ კინომცოდნეობაში

“ინტელექტუალებისა და ანტიინტელექტუალების” კამათი

XX საუკუნის დასაწყისში რამდენიმე ახალი მოძღვრება გაჩნდა. მათ შორის, სტრუქტურალიზმი, რომელიც, გარკვეულწილად, ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანი სამეცნიერო დარგიდან – სემიოტიკიდან წარმოიშვა. ისინი იკვლევდნენ სტრუქტურებს, მოვლენის ჩონჩხს, კონსტრუქციას. რუსული დეკონსტრუქტივიზმი, პოეტურ-მონტაჟური კინო, ატონალიზმი, კუბიზმი, დადაიზმი, ამერიკული ჩიკაგოს სკოლა, ნაწილობრივ, გერმანულ-დანიური ექსპრესიონიზმი, გერმანულ-იტალიური ფუნქციონალიზმი, პირსისეული სემიოტიკა და სოსიურისეული სემიოლოგია, ფრანგული ვერლიბრი და სხვა – ყველა ამ მიმდინარეობამ მოკლა რეალიზმი, ნატურალიზმი და იმპრესიონიზმი (ხელოვნება, რომელიც სავსე იყო სიცოცხლით). მათ ნაცვლად კი თანამედროვე ხელოვნებაში საგნებისა და საზრისების კონცეფცია, სტრუქტურა დაწინაურდა.

როგორც **ზიგფრიდ კრაკაურერი** (Siegfried Kracauer, 1889-1966) ამბობდა²⁴, სწორედ ამ ახალმა მიმდინარეობამ(ებმა) – ექსპრესიონიზმმა – გახადა შესაძლებელი ნაციონალ-სოციალიზმის აღზვევა (რაც განპირობებული იყო გერმანიის პირველ მსოფლიო ომში წაგებით). მისი მთავარი არგუმენტი პრენაცისტური კინოს პესიმიზმი და ნევროტული გარემო იყო: დარღვეული სიმეტრია და პერსპექტივა, მუნკისეული დაკლაკნილი დეკორაციები, ფსიქოპათები და სხვ. დღეს, ბევრი აკრიტიკებს კრაკაურერის ამ მოსაზრებას სწორხაზოვნების გამო, თუმცა, როგორც **ფრანკფურტის სკოლის** წარმომადგენელმა, მან შემოგვთავაზა ფაშიზმის წინაპირობების სტრუქტურული ანალიზი. კრაკაურერმა მსჯელობა მოვლენის ჩონჩხის განხილვით დაიწყო. სწორედ ისე, როგორც მედიცინაში, ანატომიის შესწავლას ადამიანის კონსტიტუციის ბაზისით იწყებენ და არა კუნთებისა თუ ნერვების გამოკვლევით.

სემიოტიკის ერთ-ერთი ფუნქციონალური ამერიკელი ფილოსოფოსი **ჩარლზ სანდერს პირსია**. მან დაამკვიდრა ტერმინი და შემოგვთავაზა ტექსტის, მაშასადამე, კულტურის დეკონსტრუქცია, ნიშნების მიზეზ-შედეგობრიობის, მნიშვნელობების განსაზღვრა და ხელახალი რეკონსტრუქცია.

²⁴ Kracauer, S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (2nd ed.), Princeton University Press, 2004, 432.

აღნიშნული ხაზი კიდევ უფრო განავითარა რუსულმა ფორმალისტურმა სკოლამ (ვიქტორ შკლოვსკი²⁵, იური ტინიანოვი, ბორის ეიხენბაუმი და სხვ.²⁶). შემდეგ, სტრუქტურალიზმის სწორედ ამ მიმდინარეობას დაეყრდნო ამერიკელი თეორეტიკოსი დევიდ ბორდველი, რომელიც ნეოფორმალისტის წარმომადგენელი იყო და რომელიც 1970-იანი წლებიდან მოყოლებული ამერიკაში სტრუქტურალიზმის იდეების პოპულარიზაციის ეწეოდა.

როგორც ცნობილია, ახალ სამყაროში კულტურის, კერძოდ კი, კინემატოგრაფის ამგვარი კვლევის ტრადიცია, ფართო გაგებით, არ ჩამოყალიბებულა. იმის მიუხედავად, რომ კრიტიკა (როგორც უკვე ვახსენე), პერიოდიკაში აქტიურად 1920-იანი წლებიდან მკვიდრდება, იყო და ნაწილობრივ დღესაც რჩება კინოინდუსტრიის მხოლოდ დამატებად, ბოლო (თუმცა, მაინც მნიშვნელოვან) რგოლად და არამცდარამც, საავტორო კრიტიკული გააზრების მოვლენად.

მდგომარეობა იცვლება 1960-იანი წლებიდან, როდესაც ამერიკულ მეინსტრიმულ გამოცემებში ახალი კრიტიკოსები გამოჩნდნენ, მათ შორის, ამერიკული კინომცოდნეობის ანდრე ბაზენად წოდებული **ენდრიუ სარისი** (Andrew Sarris, 1928-2012). იგი ყოველკვირეულ გაზეთ “ვილიჯ ვოისისთვის” (Village Voice) წერდა. ხშირად, მისი წერის მანერას ცნობილ ფრანგულ კინოჟურნალ “კაიე დუ სინემას” სტილს ადარებდნენ, ზოგი “ზინტელექტუალურადაც” მოიხსენიებდა.

ინტელექტუალიზმისა და კინოკრიტიკის საკითხი ამერიკული კინოკრიტიკისა და არა მხოლოდ მის ისტორიაში, პირველად, ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ კრიტიკოს **პოლინ კეილთან** (Pauline Kael, 1919-2001), სარისის წარმოებულ ეპისტოლარულ პოლემიკაში, დუელში²⁷ დაისვა. კეილი “ნიუ-იორკერის” ავტორი იყო. მან წერის სრულიად ახალი მანერა დაამკვიდრა – **ემოციური ინტერპრეტაცია**, რომელიც, თავის მხრივ, პუბლიცისტიკაში გაჩენილი სრულიად ახალი ტენდენციის – **ახალი ჟურნალისტიკის**²⁸ ერთგვარი გამოძახილი იყო. სარისი კი კინოს იკვლევდა სხვადასხვა სოციალური თეორიის, მათ შორის, **იური ლოტმანის**²⁹ მსგავსად, სემიოტიკის ჭრილშიც.

²⁵ მისი ფუნდამენტური შრომა, ესე სათაურით “ხელოვნება როგორც ხერხი”, რომელიც შესულია წიგნში “ჰამბურგული ანგარიში”, უმნიშვნელოვანესია ლიტერატურისა და ზოგადად, კრიტიკის ისტორიაში: Шкловский, В. *Гамбургский счет*, Ленинград: Издательство Писателей в Ленинграде, 1928, 247.

²⁶ Stam, R. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond*, New York and London: Routledge, 1992, 245.

²⁷ Michael, P. Andrew Sarris, Village Voice Film Critic, Dies at 83, *NY Times*, June 20, 2012. Source: http://www.nytimes.com/2012/06/21/movies/andrew-sarris-film-critic-dies-at-83.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FSarris%2C%20Andrew&action=click&contentCollection=timestopics®ion=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=1&pgtype=collection.

²⁸ ტერმინი პირველად ამერიკელმა მწერალმა და ჟურნალისტმა **ტომ ვულფმა** იხმარა. *New Journalism* ქართულ წყაროებში ორი ვარიანტი გვხვდება. ესენია: “ახალი ჟურნალისტიკა” და “ახალი ჟურნალიზმი”. წერის

როგორც წესი, ამერიკული და გარკვეულწილად, ევროპული რეცენზია ეყრდნობა შემდეგ სტრუქტურას: საინფორმაციო შესავალს, რომელსაც მოსდევს ფილმის შინაარსის თხრობის ნაწილი და შემაჯამებელი ფინალი, სადაც ავტორმა უნდა დააფიქსიროს საკუთარი აზრი, ემოციური შთაბეჭდილება ან მახვილგონივრული შენიშვნა (ხშირად ასოციაციური გზავნილებით). უფრო ვიწრო პუბლიკისთვის განკუთვნილ მედიებში რევიუს გავრცელებულ ფორმას უპირისპირდება ე.წ. “კაიე ლუს” რეცენზირების სტილი. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ ფრანსუა ტრიუფოს ან სხვათა წერილები³⁰.

წერის ამ სტილისა და მანერის ზედაპირული შესწავლის შედეგადაც კი ცხადი ხდება, რომ შინაარსის პერეფრაზი გამოიყენება მხოლოდ ანალიტიკური თხრობისთვის და არა ფაბულის გამხელისთვის. ამერიკული კრიტიკა კი, მისი უდიდესი ნაწილი, თავს არ მიჯნავს კომერციალიზაციისა და ინდუსტრიულობისგან. ამერიკულ პერიოდიკაში გამოქვეყნებული ნებისმიერი წერილის საბოლოო მიზანს მაყურებლის კინოთეატრში მიყვანა-არ მიყვანა წარმოადგენს და არა სიღრმისეული ანალიზი, რაც ისევ და ისევ გამომცემლების დაწესებული კონიუნქტურის ბრალია და არა თავად ავტორების სურვილი.

სარისისა და კეილის პოლემიკა 1980-იანი წლებში მიმდინარეობდა და როგორც ჩანს, ამ უკანასკნელის გამარჯვებით დასრულდა. დღემდე, კეილის სტილი კრიტიკოსთა წრეებში ერთ-ერთ ყველაზე გავრცელებულ მიდგომად ითვლება და მას ბევრი მიმდევარი ჰყავს, მათ შორის, მსოფლიოში ყველაზე ცნობილი კინოკრიტიკოსი **როჯერ ებერტი** (Roger Ebert, 1942-2013). თუმცა ამ მოვლენებამდე ცოტა ხნით ადრე, ჟურნალ “Movie”-ში, 1962 წელს, **იან კამერონმა** სტატია გამოაქვეყნა სახელწოდებით – “ფილმები, რეჟისორები და კრიტიკოსები”. წერილს მეინსტრიმულ კულტურაში რემონანსი არ მოჰყოლია, რაც ისტორიულ უსამართლობად მიმაჩნია, რადგან ზემოხსენებული საკითხები, პირველად, სწორედ, ამ ნაშრომში დაისვა.

ეს სტილი გულისხმობს არამხატვრულ ლიტერატურაში, როგორც არის – ჟურნალისტიკა, ესეისტიკა, დოკუმენტური პროზა და სხვ. მხატვრული ტექნიკის გამოყენებას.

²⁹ Юрий Лотман (1922-1993) – რუსეთიდან ემიგრირებული ესტონელი ლიტერატურათმცოდნე და სემიოტოლოგი. ტარტუ-მოსკოვის სემიოტიკის სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი. იგი კინოსემიოტიკის შესახებ დაწერილი რამდენიმე ფუნდამენტური წიგნის ავტორია, მათ შორის: Семиотика кино и проблемы киноэстетики (1973) (კინოს სემიოტიკა და კინოესთეტიკის პრობლემები) და Диалог с экраном (1994) (დიალოგი ეკრანთან).

³⁰ ტრიუფო, ფ. *რაც თვალს სიამოვნებს*, თბილისი: “სეზან ფაბლიშინგი”, 2016, 302.

იან კამერონი ინგლისელი კინომცოდნე იყო. გამოსცემდა ჟურნალ “Movie”-ს³¹ (1962-1990), რომელშიც საუბარი მიდინარეობდა ანგლო-ამერიკულ, მეტწილად კი – ამერიკულ კინოსა და კინომცოდნეობის პრობლემებზე. ერთგან³² ამბობს, რომ “ბრიტანული კინომცოდნეობა მკვდარია (სავარაუდოდ, არც არასდროს ყოფილა ცოცხალი)”. კონტექსტიდან გამომდინარე, მოსაზრება ვრცელდება ზოგად ანგლო-ამერიკულ სამყაროზეც. სარისისა და კეილის ზემოხსენებული პოლემიკაც კამერონის მოღვაწეობის გაგრძელება იყო. ახალი ტალღების ეპოქაში გაჩნდა კრიტიკული გააზრების, ხელოვნების ნიმუშის ახლებური წაკითხვის საჭიროება.

“ფილმის ერთ რომელიმე მოკლე მონაკვეთზე დაწვრილებით საუბრისას, იქნება ეს ინტერვიუ თუ სტატია, ჩვენ ვადანაშაულებთ [რეჟისორს, გ.რ.] ტექნიკური მიგნებებით გატაცებაში, რომელიც ფილმის მნიშვნელობის ხარჯზე იწარმოება. სხვაგან შეიძლება წავაწყდეთ გემტალტ მიდგომას, რომელიც ცდილობს ფილმის საერთო სურათის შემოთავაზებას უმნიშვნელო დეტალებში ჩაღრმავების გარეშე და როგორც წესი, ეს არის თითქმის ყოველგვარი შთაბეჭდილების გარეშე მსჯელობა, ფაქტობრივად, იმაზე, თუ რას წარმოადგენდა ეს ფილმი მაყურებლისთვის”³³ – წერს კამერონი.

“შთაბეჭდილება, დეტალებში ჩაღრმავება და მნიშვნელობა” – ის აქცენტებია, რომლებიც მკითხველს, კრიტიკოს ფილმის “სხვანაირად” წაკითხვისკენ უბიძგებენ. მართალია, კამერონს არსად აქვს ნახსენები “(პოსტ)სტრუქტურალიზმი”, “(ნეო)ფორმალიზმი” ან, მაგალითად, “სემიოტიკა”, წერილში წავაწყდებით პოსტრუქტურალიზმის მთავარ დებულებას, კულტურისა და მნიშვნელობის განუყოფელობას, ანალიზის ბარტისეულ მოდელსა და ზოგადად, ამერიკულ ტრადიციაში ხელოვნების ნიმუშის “არასათანადო” წაკითხვის კრიტიკას.

რაც შეეხება მთავარ საკითხს, თუ სად ხდება კამერონისა და პოსტსტრუქტურალისტების გადაკვეთა – ეს არის ზემოხსენებული სამი საზრისი – “შთაბეჭდილება, დეტალი და მნიშვნელობა”; სწორედ ამ გარემოებებზე დაყრდნობით ავითარებს როლან ბარტი თავის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაშრომს “მესამე აზრს”³⁴.

³¹ <https://www.worldcat.org/search?fq=x0:jrnl&q=n2:0027-268X>.

³² <http://www.theguardian.com/books/2010/mar/14/ian-cameron-obituary>.

³³ Cameron, I. Films, Directors and Critics, *Movie*, London, 1962, #2, p. 2. Source: http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/films_directors_and_critics.pdf.

³⁴ Барт, Р. Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах с. М. Эйзенштейна. *Строение фильма*, Москва: Радуга, 1984, 279.

ხელოვნების ნიმუში რეპრეზენტირების მომენტში წარმოქმნის ორ აზრს, – მიიჩნევს ბარტი, – ინფორმაციულსა და სიმბოლურს. თუმცა, განსაკუთრებულ შემთხვევებში, ან ყველა შემთხვევაში, თუკი აღმქმელის მზაობა იარსებებს, ის წარმოშობს განსხვავებულ დონეს, მესამე აზრს.

“არ ვიცი, რამდენად დასაბუთებულია აღნიშნული მესამე აზრის წაკითხვა, თუმცა მეჩვენება, რომ მის აღმნიშვნელს აქვს გარკვეული თეორიული სპეციფიკა: პირველ რიგში, დაუშვებელია მისი აღრევა ამ სცენის უბრალო რეპრეზენტაციასთან [საუბარია, მეფის ოქროთი ნათლობის სცენაზე, გ.რ.], ისინი უკვე აღარც უბრალოდ კოპირებული რეფერენტული თემის საზღვრებში არიან მოქცეულნი, ისინი გვაიძულებენ კითხვის დასმას და ამგვარ წაკითხვას (კითხვის ნიშანი სწორედაც რომ აღმნიშვნელს ეხება და არა აღნიშნულს, კითხვა და არა გაგება; ეს ძალიან გავს პოეტურ შემეცნებას), ამავე დროს, ის საერთოდ არ შედის რაიმე სახის კონტაქტში ეპიზოდის დრამატურგიულ შინაარსთან”³⁵, – აღნიშნავს ბარტი, სერგეი ეიზენშტეინის ფილმის “ივანე მრისხანე” (Иван Грозный, 1944) პირველი ნაწილის ერთ-ერთი ეპიზოდის განხილვის დროს.

ზემოთ ვახსენე, რომ სტრუქტურალიზმი ნეკროფილური მოვლენაა, რადგან ის ინტერესდება საგნისა თუ მოვლენის ჩონჩხით, კონსტრუქციით, საწყისი ფორმულით, სადაც სიცოცხლის ქაოტური ნიშნები ნაკლებად არიან წარმოდგენილნი. თუმცა ეს მოსაზრება აღარ ვრცელდება პოსტრუქტურალისტებზე. რომლებსაც აღარ აინტერესებთ ტექსტის ცალკეულ ნიშნებად დაყოფა და მათი განსაზღვრა. ფერდინანდ დე სოსიურისა და იური ლოტმანის მსგავსად, ისინი, ამ შემთხვევაში ბარტი, იკვლევენ მეტაენას, ალტერნატიულ შინაარსობრივ ნაკადს, რომელიც წარმოიქმნება დეტალების გამადიდებელი შუშით დაკვირვების შედეგად. მათი აზრით, აღნიშნული შრე უკვე არსებობს, უბრალოდ, მისი მიგნება, მასზე საუბარი რთულდება, თუკი განხილვისას ეგზოგენურ მიდგომას ავირჩევთ.

ამ ნაშრომში ბარტის მთავარი ამოცანა მნიშვნელობისა და აღნიშნულობის ფენომენის გამოკვლევაა და არა – კომუნიკაციის დონის. მეორე, სიმბოლურ შრეს “*Je sens obvie*”-ს უწოდებს, ანუ ბუნებრივ მნიშვნელობას, “რომელიც სრულებით ბუნებრივად ეცხადება სულს” – თეოლოგიის მიხედვით, დასძენს ბარტი. მისი თქმით, “ოქროს წვიმის” სიმბოლოს შემეცნება საკმაოდ ადვილი საქმეა, რადგან თავისთავად ეძლევა მაყურებელს. რაც შეეხება მესამე აზრს, ბარტი მას მეორე შრის დანამატს უწოდებს, რომლისთვისაც ახალ განსაზღვრებას “*Je sens obtus*”-ს იგონებს, ქართულად – **ღია აზრს**. *Obtusus* ნიშნავს რბილ, დამრგვალებულ ფორმებს; ავტორის აზრით, ზემოაღნიშნულ

³⁵ Ibid, cit. 176-7.

სცენაში არსებული “დამატებითი” ელემენტები (გრიმი, პარიკი, სახის სიმკრთალე და სხვ.) ამრგვალებენ, სხვა სიტყვებით, სრულყოფენ უკვე არსებულ მოცემულობას, მის აზრს³⁶.

კამერონი, ვინსენტ მინელის ფილმის “აპოკალიფსისის ოთხი მხედარი” (Four Horsemen of the Apocalypse, 1962) ერთ-ერთი ეპიზოდის განხილვისას, გვთავაზობს კინოკრიტიკისა და ფილმის ანალიზის მოდელს, რომელიც რამდენიმე ასპექტის პარალელურ ანალიზს გულისხმობს. კამერონს საკუთარი მოდელი წარმოუდგენია კვლევის უნივერსალურ მეთოდად, რომელიც ყველა ფილმს შეიძლება მოერგოს. ამ შემთხვევაში “აპოკალიფსისის ოთხი მხედარის” ერთ-ერთი სცენა მოჰყავს მაგალითად.

შესავალში კამერონი ასახელებს მიზეზს, თუ რატომ განიხილავს მაინცდამაინც ამ ფილმს და არა სხვას. ავტორის სიტყვებით, ახალგაზრდა კრიტიკოსების თაობა, ზედაპირული მსჯელობის შედეგად, დაუმსახურებლად ქილიკობს ფილმზე და კონკრეტულად, ერთ-ერთ სცენაზე: “ჩვენი კითხვები და მათზე პასუხები შეიძლება აღიქმებოდეს, როგორც ნაკლებად რუდიმენტული, იმ შემთხვევაში, თუ ვინმე დაფიქრდება სხვა მიზეზებზე, რატომ შეიძლებოდა, რომ კამერა ზემოთ ასულიყო. მაშასადამე: (1) ემოციური: კამერა იწევა ზემოთ, რათა დისტანციიდან მოიცვას მთლიანი ხედი. (2) სიმბოლური: კამერა მას დაჰყურებს განმკიცხველი მზერით, რადგან გმირი მოხუცი კაცის სიკვდილში გარკვეულ პასუხისმგებლობას გრძნობს. (3) როგორც კადრისა და მისი წარმოებულის [მნიშვნელობის, გ.რ.] დაკავშირების ხერხი... (4) როგორც კამერის წინმსწრებ ფერადოვან მოძრაობასთან შეჭიდების დანყების ორგანიზება. მინელის ზედხედის სიმარტივე განპირობებულია მსახიობის მოძრაობით, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს ზედმიწევნით იხილოს რეჟისორის მეთოდი... კამერა მოძრაობს ისე, რომ ფორდის სახე, რაც შეიძლება მკაფიოდ დავინახოთ. ამგვარად, [მინელის, გ.რ.] მეთოდი არც გარდაუვალია და არც სულელური³⁷, – წერს კამერონი.

ერთი შეხედვით, ძნელია ამ ტექსტისა და ბარტის “მესამე აზრის” ერთმანეთთან დაკავშირება. თუმცა ნათლად იკვეთება ამერიკული რევიუსა და ზოგადად, რეცენზირების ტრადიციისგან განსხვავებული მიდგომის ნიშნები, რომლებიც ძალიან ახლოსაა ფრანგულ პოსტსტრუქტურალისტურ ტრადიციასთან. 1. კამერონი, ბარტის მსგავსად, ფილმიდან იღებს ისეთ სცენას, რომელიც ბევრისთვის შთამბეჭდავია, წარმოადგენს ცალკეულ ხატს, დამოუკიდებელ იმიჯს გამოსახულების ერთიანი რიგიდან; 2. გამოჰყოფს ემოციურ და სიმბოლურ შრეებს. ბარტიც კომუნიკაციურ და

³⁶ Барт, Р. Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах с. М. Эйзенштейна. Структура фильма, Москва: Радуга, 1984, ст. 178.

³⁷ Cameron, I. Films, Directors and Critics, *Movie*, London, 1962, #2, p. 2.

სიმბოლურ დონეებზე საუბრობს; 3. “As a way of linking the shot to its successor” [როგორც კადრისა და მისი წარმოებულის (მემკვიდრის, მნიშვნელობის, გ.რ.) დაკავშირების ხერხი] არის ამ წერილის ცენტრალური დებულება. კამერონი, თითქოს, მიჯნავს ერთმანეთისგან კადრსა და მისგან წარმოებულ აზრს, რათა საზრისისა და ამ საზრისის მწარმოებლის “გადაბმის” (linking) დროს გაჩენილი შთაბეჭდილება იყოს უფრო-გასაგები.

ანგლო-ამერიკულ კინომცოდნეობაში სტრუქტურის კვლევამ ფეხი მილაგრად ვერ მოიკიდა. პოლინ კეილი ამ მეთოდს “ინტელექტუალურ კინომცოდნეობას” უწოდებდა, თავს კი “ანტიინტელექტუალ კრიტიკოსად” განიხილავდა. იმის მიუხედავად, რომ ეს იყო მონინააღმდეგის პოზიციების მარგინალიზაციისთვის მიმართული ერთგვარი ხრიკი, კეილი თავადაც იყენებს ფილმის ე.წ. ინტელექტუალურ, ღრმა ანალიზს, ერთი განსხვავებით, რომ ფილმს არ ანალიზებს სტრუქტურალიზმისთვის დამახასიათებელი ზედმიწევნითობით, უარს ამბობს სიმბოლოებისა თუ კოდების სოციალური თეორიების მიხედვით განმარტებაზე და მხოლოდ ამა თუ იმ იმიჯის (ემოციური) ინტერპრეტაციით იფარგლება.

იულია კრისტევა, უკვე დღეობდა, მიშელ ფუკო და როლან ბარტი არიან ის ავტორები, რომლებიც კულტურაში არსებული ნიშნებისა და კოდების “გახსნით” გვთავაზობენ ცხოვრების უფრო მეტად ჭეშმარიტ და მრავალშრიან მხარეს. თითქოს ჩვენს თვალს, გონებას, ყურს აძლევენ ახალ შესაძლებლობებს, ჩინს. ვუწოდოთ ამას “სემიოტიკური კათარზისი”. მაგრამ თითქმის მსგავსი შედეგი აქვთ პოლინ კეილის წერილებსაც, რომლებშიც, მაგალითად, ჟან-ლუკ გოდარზე საუბრობს³⁸ და რომლების გაცნობის შემდეგაც მკითხველს სრულიად ახალი ხედვა უყალიბდება ამ საკმაოდ რთულ და პრეტენზიულ ავტორზე.

კეილის სტილიც ვიზუალური ტექსტის წაკითხვის სხვადასხვა გზების გამოძებნის მცდელობაა, რომელიც, ამავე დროს, სრულიად თავისუფალი იქნება სამეცნიერო თუ აკადემიური აპარატისგან. ის არ არჩევს კადრის, სახეებისა თუ დრამატურგის კონსტრუქციის თავისებურებებს – უბრალოდ ცდილობს განაზოგადოს მოვლენები, გადათარგმნოს უფრო ფართო კონტექსტში, დასვას მნიშვნელოვანი ახალი აქცენტები და საბოლოო ჯამში, მკითხველში გარდასახვა გამოიწვიოს.

ორივე მეთოდი – სტრუქტურალური და განმზოგადებელი ანალიზი (ემოციური ინტერპრეტაციის მეთოდი) – ცდილობს მკითხველისთვის/მაცურებლისთვის დაფარულის ახსნას. პირველი ამას

³⁸ Kael, P. Godard Among the Gangsters, *New Republic*; 1966, 10 september. Source: <https://newrepublic.com/article/93946/godard-among-gangsters>.

უსიცოცხლო კონსტრუქციებზე გავლით ახერხებს, რომელიც, უდავოა, მეტად მეცნიერულია, ვიდრე მეორე. თუმცა, ამ უკანასკნელს აქვს სხვა უპირატესობა, ცხოვრებას სიცოცხლითვე უკავშირდება, ანუ იმით, რაც ხელოვნების ნიმუშის ჩონჩხზეა ნაშენები და ზოგ შემთხვევაში, საკითხში გარკვევა სანყისებთან კონტაქტის გარეშეც შეუძლია.

შეჯამებისთვის. ამერიკულ კინომცოდნეობაში სტრუქტურალიზმის პირველი ნიშნები 1950-იან წლებშიც გამოჩნდა, თუმცა საკუთარი ნიშა ვერ გამონახა და ხელახლა, უკვე 1970-იანი წლების მიწურულს დამკვიდრდა, როგორც მეტ-ნაკლებად მისაღები მეთოდი. სტრუქტურალისტების ენა არ არის ფართო აუდიტორიისთვის ადვილად გასაგები, რის გამოც დღემდე ყველა კომერციული გამოცემა უფრო ხის ზედმეტად “ინტელექტუალური” მსჯელობების წახალისებას.

კეილისა და სარისის პოლემიკამ ნათლად წარმოაჩინა, რომ კინომცოდნეობაში არსებობს ორი მთავარი ვექტორი, რომლებიც მუდამ იქნებიან ბარიკადების სხვადასხვა მხარეს, თუმცა ყოველთვის შეინარჩუნებენ ურთიერთგავლენას. მათ საერთო მიზანი აკავშირებთ – მასობრივი ხელოვნება და როგორც ტრიუფო ამბობდა, კრიტიკის ფუნქცია აუდიტორიისთვის დახმარების განევაა, განსხვავებით რეჟისორებისგან, რომლებსაც მაყურებლისგან მხოლოდ ფულის მიღების ინტერესი უნდა ჰქონდეთ³⁹. ამრიგად, ინტელექტუალებიცა და ანტიინტელექტუალებიც ერთ საქმეს ემსახურებიან, თუმცა კინემატოგრაფის ბაზარზე დამოკიდებულებამ, რაც ამ ორ მიდგომაზე საუბრის დროსაც კი მთავარ საკითხად წარმოადგება, საჭირო გახადა კინოს სანყისებთან მიბრუნება და ზემოხსენებულ კითხვაზე პასუხების იქ მოძიება.

³⁹ ტრიუფო, ფ. *რაც თვალს სიამოვნებს*, თბილისი: “სეზან ფაბლიშინგი”, 2016, გვ. 67.

მსჯელობა კინოსა და რეალობის შესახებ

ჟან-ჟაკ რუსო თავის საუკუნეს აღწერს, როგორც სიქველისგან დაცლილი მეცნიერებისა და ხელოვნების ერას⁴⁰. XVIII საუკუნე რომანტიზმის ხანაა. რუსოს თანამედროვე ყოფის კრიტიკა შესაძლოა გამონვეული ყოფილიყო ხელოვნების რეალიზმზე არაორიენტულობით (რუსო უპირისპირდებოდა ვოლტერის ფუფუნების აპოლოგეტიკას (Le Mondain, 1736), ნათიფ ხელოვნებებსა და სხვ.). მას ეგონა, რომ პროგრესი კაცობრიობას იმსხვერპლებდა. კაცობრიობა გადარჩა, თუმცა, რის ფასად? – ამაზე ყველა მოაზროვნეს განსხვავებული შეხედულება აქვს. რუსოსა და ჩვენ საუკუნეს შორის ორი ასწლეულია და ახალი ხელოვნება – კინო, რომელიც მეცნიერებისა და ხელოვნების პროგრესის პირმშოა.

XIX საუკუნე იყო (კრიტიკული) რეალიზმის, კაპიტალიზმისა და ნატურფილოსოფიის რენესანსის ეპოქა. მეორე მხრივ, გაჩნდა ნაციონალიზმის, ეთნოფსიქოლოგიისა და ფსევდომეცნიერებების, როგორცაა, მაგალითად, ევგენიკის მოძღვრებები. გამოიგონეს ფოტოაპარატი (დაგეროტიპი), საუკუნის მიწურულს, თითქმის ერთდროულად, გაჩნდნენ ფსიქოანალიზი და კინემატოგრაფი. პროგრესი, რომელიც ადრე რამდენიმე ასწლეულს მოიცავდა, ძალზე აჩქარდა.

წინამდებარე ნაშრომში შემოგთავაზებთ პროგრესის ბნელი მხარის კრიტიკას და შევეცდები განვსაზღვრო, თუ რა წილი მიუძღვის კინოს, როგორც რეალობის ყველაზე მძლავრ მედიუმს, XX საუკუნის კატაკლიზმებსა და მნიშვნელოვან მოვლენებში.

მსჯელობა უნდა დაიწყოთ XIX საუკუნიდან, ანუ პრემოდერნიზმიდან, როდესაც, **ვალტერ ბენიამინის** (Walter Benjamin, 1892-1940) მიხედვით, გაჩნდა რეკლამა⁴¹. მისი აზრით, იმ პერიოდის პარიზში იშვა თანამედროვე კაპიტალიზმი, რომელიც იბადებოდა არკადებსა და პასაჟებში (თანამედროვე სავაჭრო ცენტრებში). დაიწყო ჭარბი პროდუქციის წარმოება. ადამიანი გაუცხოვდა ამ სიმრავლის მიმართ. თუმცა ნაპრაღი გაჩნდა თავად პროდუქციის შექმნის პროცესშიც – მყიდველსა და პროდუქტს შორის. რის გამოც შეიქმნა ასეთი ჭარბწარმოებულის ახალი აზრით დატვრითვის აუცილებლობა. კომერსანტებმა დაიწყეს ფერადი, მყვირალა და ლაკონური სახიერებების, იმიჯების წარმოება.

⁴⁰ რუსო, ჟ. ჟ., *მსჯელობა მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ*, თბილისი: “ავორა”, 2014, 154.

⁴¹ Benjamin, W. *The Arcades Project*, New York, NY: Belknap Press, 2002, p. 54.

ბენიამინი ამ მოვლენას მოდერნიზაციისა და კაპიტალიზმის დიალექტიკურ მატერიალიზმში განხილვისთვის იყენებს. ჩვენთვის კი უფრო საინტერესოა მოდერნიზმის პერიოდში ჭარბწარმოებულ რეალობებზე კულტურის რეფლექსიის თავისებურებები.

“1893 წელს ედისონმა გაათავონა პატენტი Kinetoscope-ზე (კინეტოსკოპი. გ.რ.), ფილმის გამშვებ ყუთზე, რომელშიც ხურდაფულს ყრიდნენ და ხელით ამოძრავებდნენ. კინოფირი (ისტმანის⁴² ფირის რგოლი) ერთ წუთამდე გრძელდებოდა (ფირის სიგრძე 25-50 ფუტს შეადგენდა). 1894 წლიდან ასეთ ფირებს ბროდვეისა და ამერიკის ყველა დიდ ქალაქში ე.წ. **სალონებსა** (parlours) ან **სავაჭრო წარმოდგენებში** (peep show) აჩვენებდნენ. საპროექციო ოთახებს, სადაც საჭვრეტ ყუთებს თითოეული მაყურებელი ინდივიდუალურად ატრიალებდა, **ხურდის დარბაზებსაც** (penny arcade) უწოდებდნენ”⁴³.

კინოს დაბადების მიზეზებსა და წინაპირობებზე საუბრისას, როგორც წესი, ასახელებენ შემდეგ გარემოებებს: ფოტოგრაფიას, ფსიქონალიზმს, ატრაქციონებს (მელიესის და ლუმიერების ფილმებს თავიდან გასართობ პარკებში უჩვენებდნენ) და შესაძლოა, კიდევ სხვას, თუმცა კაპიტალიზმისა და კერძოდ, რეკლამის მნიშვნელობაზე ჯერ არავის გაუმახვილებია ყურადღება. არადა, როგორც ზემოთ მოყვანილი, ბელერის ციტატა გვაუწყებს და ნებისმიერი წიგნი კინოს ისტორიის შესახებ, კინემატოგრაფი არ იყო სპონტანური, შემთხვევითი გამოგონება. ის იყო XIX საუკუნის კომერციალიზაციისა და მოდერნიზაციის კიდევ ერთი ახალი შესაძლებლობა.

იმისთვის, რომ ზუსტად გავიგოთ კაპუცინების ბულვარში, 1895 წელს, ლუმიერების პირველ კინოსეანსზე შეკრებილი საზოგადოების რეაქცია, აუცილებელია, უკვე დასახელებული, ვალტერ ბენიამინის დაუსრულებელი წიგნის “პასაჟების პროექტის” წაკითხვა. თუმცა საჭიროა ახალი ვარაუდების შემოტანაც, რადგან არც ზემოხსენებულ ნაშრომში და არც სხვაგან, კინოს პირველი მაყურებლის დაწვრილებითი გამოკვლევა არ მიმდინარეობს.

ვიქტორიანული ეპოქა, რომელიც ხელოვნებაში დამოუკიდებელი ესთეტიკური სტილის სახით რეპრეზენტირდება, მანუფაქტურული წარმოებიდან ქარხნულ წარმოებაზე გადასვლის პერიოდი იყო. რომ გავისხენოთ ფილმები, რომლებშიც ამ ეპოქის რეკონსტრუქციას ეწვეიან, მაგალითად, “ველური, ველური დასავლეთი” (ბარი ზონენფელდი, 1999) ან “შერლოკ ჰოლმსი” (გაი რიჩი, 2009), – ვნახავთ

⁴² George Eastman (1854-1932) – ამერიკელი გამომგონებელი და ბიზნესმენი. კომპანია Kodak-ის დამფუძნებელი.

⁴³ ბელერი, ჰ. *კინომონტაჟის ასპექტები*, თბილისი: “საგა”, 2006, გვ. 23.

თერმოდინამიკისა და მექანიკის მიერ ⁴⁴ პარალელური და უსაზღვრო შესაძლებლობების რეალობების წარმოებას სპეციფიკური ხელსაწყოებისა და დანადგარების მეშვეობით.

ვიქტორიანული ეპოქა დღეს უკვე ფასდება მასზე არსებული რომანტიზებული შეხედულებებიდან გამომდინარე, რაც არანაკლებ შეესაბამება ჭეშმარიტებას, ვიდრე მხოლოდ დოკუმენტური მასალები.

დავუბრუნდეთ ამ ეპოქის ხელოვნებას და კერძოდ, მერი შელის ფრანკენშტეინს, რომლის პირველი გამოცემის თარიღიც ერთი წლით უსწრებდა ინგლისის დედოფალ ვიქტორიას დაბადებას, 1819 წელს. მეორედ, უკვე ავტორის სახელით დასტამბული წიგნი, ასევე ერთი წლით ადრე გამოიცა, ვიდრე 1832 წელს რეფორმების აქტს მოეწერებოდა ხელი, რაც ამ ეპოქის ათვლის წერტილად ითვლება. ფრანკენშტეინი იქცა კაცობრიობის მექანიზებული პროგრესის ლიტერატურულ სახედ, რომელიც გულისხმობდა უკვდავების დაუფლების სურვილს.

კინემატოგრაფი რომ უკვდავების წყაროა, უფრო სწორედ – დროის მუმიფიცირების – ეს აზრი თანამედროვე კინოს ფუძემდებელ თეორეტიკოს ანდრე ბაზენს ეკუთვნის⁴⁵. მასვე ეკუთვნის მუმიის კომპლექსის ცნებაც, რაც ნიშნავს – კინოში (ფოტოგრაფიაში) უკვდავყოფილი დროის საკრალურობას, რელიგიურობას.

“მაშასადამე, უნდა შემოვიტანოთ რელიკვიისა და **სუვენირის** ფსიქოლოგიის ანალიზი, რომელიც ასევე მიმართავს **მუმიის კომპლექსის** მექანიზმს რეალობის (ნივთებში. გ.რ.) გადატანის პროცესში”⁴⁶, – აღნიშნავს ბაზენი.

მისი განსაზღვრება თითქმის სრულ თანხვედრაშია ვალტერ ბენიამინის აურის ცნებასთან, რომელიც ორაზროვნად (ხან პოზიტიურ და ხან ნეგატიურ კონტექსტში) მოიხსენიებს ხელოვნების ნიმუშების კვლავწარმოების დროს დაკარგულ აურას. ის წერს: “აურას განვსაზღვრავთ, როგორც სიმორის განუმეორებელ გამოვლინებას, რაც უნდა ახლოს იყოს იგი”⁴⁷.

ბენიამინისა და ბაზენის ნააზრევიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ კინო სეკულარული რელიგიაა. ფუნქციიდან არგუმენტში გადაზრდასთან ერთად (როგორც უკვე აღვნიშნე, პირველ წლებში ის იყო კომერციის საშუალება, ანუ დამოკიდებული ელემენტი), კინემატოგრაფმა მალევე გამოამუღავნა რელიგიისთვის დამახასიათებელი ყველა საჭირო და საბაზისო ატრიბუტი: რიტუალი (=

⁴⁴ ამ ორი მოვლენის სტილიზებულ ასახვას ხელოვნებაში სპეციალური ტერმინით “სტიმპანკი” (steampunk) აღნიშნავენ. ქვეყანარის დასახელება წარმოდგება ინგლისური steam-დან (ორთქლი) და punk-დან (ნაგავი).

⁴⁵ Bazin, A. *What Is Cinema?* (Vol. 1) (Hugh Gray, trans.), Los Angeles, CA: University of California Press, 2004, p. 14.

⁴⁶ Ibid, p. 44.

⁴⁷ ბენიამინი, ვ. *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში. ისტორიის ცნების შესახებ*, თბილისი: “საგა”, 2007, გვ. 33.

გამოსახელება), პროცესია (= დარბაზში შეკრება), ტრანსცენდენტულობა (= შუქის ჩაქრობას გადაყვართ ზე, პარალელურ სამყაროში), მასშტაბი (= ეკრანზე ნივთებისა და განსაკუთრებით, ადამიანების ზომები გიგანტურია, ისინი ღმერთებს გვანან), კონცენტრაცია (= მაყურებლის მზერა მიმართულია საკუთარი თავიდან ოდნავ ზემოთ, მხოლოდ ერთი მიმართულებით), ლოცვა (= ფილმის განმავლობაში განცდილი ემოციები და სასწაულის, ხსნის, გამარჯვების მოლოდინი), განწმენდა, ქრისტიანულ ტრადიციაში ზიარება (= კათარზისი) დაბოლოს, წმინდანების ფენომენი (= კინოვარსკვლავები).

დავუბრუნდეთ კინეტოსკოპსა და ლუმიერების პირველი სენსის აუდიტორიას. რატომ გაჩნდა საერთოდ კინემატოგრაფი? იმ დროს დაიწყო სხვადასხვა მონყობილობების გამოგონების ბუმი, რომლებსაც ცხოვრება უნდა გაეადვილებინათ.

ჩვენი გადამოსახედიდან, ამ ტენდენციაში უფრო მთავარია სურვილი, ვიდრე თავად შესაძლებლობა. მაგალითად, გამახალგაზრდავებელი კრემი, რომელიც შეიცავდა დიდი ოდენობით ვერცხლისწყალს, მხოლოდ და მხოლოდ სეკულარული მაგიის (ალქიმიის) ნაყოფია.

XIX საუკუნეში რეალიზმმა (აქ მნიშვნელოვანია ფოტოგრაფიის როლი) კაცობრიობას წაართვა როგორც წარსულის მონატრება, ასევე გაუღვივა მომავლის შური⁴⁸ (წარმოდგენა ხსნის შესახებ ბენიამინისთვის არის ბედნიერება, რომელიც მუდმივად იმყოფება სავარაუდო შესაძლებლობების წარმოდგენაში, რაც იწვევს აწმყოს შურს ჰიპოთეტური მომავლის მიმართ), რადგან მეცნიერებამ დაიწყო ადამიანის მართოდ დატოვების პროცესი.

ღმერთი მოკვდა – ის მოკლეს დარვინმა, ფროიდმა და კაპიტალიზმმა. მათი ჯამი კი არის კინო, როგორც მეცნიერების, ფილოსოფიური ხელოვნებისა და კონსიუმერული მერკანტილიზმის ნაზავი. ისევ და ისევ, ამ უკანასკნელის მნიშვნელობა ჭარბობს, რადგან ღმერთისგან დაობლებული ადამიანები ცდილობდნენ ხურდა ფულით, სულ რაღაც ერთი წუთით მაინც, დაემორჩილებინათ ახალი დროების რეალობა და გამხდარიყვნენ დემიურგები, რომლებსაც აპარატის სახელურის დატრიალების შესაძლებლობა მიეცემოდათ.

კინო, რომელიც შეხებით რეპროდუქცირდებოდა, რატომღაც, განვითარებასთან ერთად, მაყურებლისგან დისტანცირდა. ფსევდომაგიურობამ კი ხილულიდან უხილავ სივრცეში გადაინაცვლა – მაყურებელი ვეღარ ხედავდა გამშვებ აპარატს, ის ზურგს უკან მოექცა, მთელმა ჯადოქრობამ და

⁴⁸ ბენიამინი, ვ. *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუქცირებადობის ეპოქაში. ისტორიის ცნების შესახებ*, თბილისი: "საგა", 2007, გვ. 92.

მაგიურობამ კი პროექცირებულ გამოსახულებაში გადაინაცვლა და ეწოდა “ვითომ რეალობა, ვითომ მატარებლის ბაქანზე შემოსვლა, ვითომ მთვარეზე გაფრენა” და სხვ.

მხატვრული რეალობის განსაზღვრება ლუმიერების კინოში არ არსებობდა. აპარატს ისინი ნატურის წინ ათავსებდნენ (ბაქანზე, ქარხნის წინ, ქუჩაში) და რეალობის მოძრაობის ნაკადს ე.წ. პირდაპირი კინოს პრინციპით⁴⁹ ასახავდნენ.

პირველ კინოსეანსზე პუბლიკის ცნობილი რეაქცია შეგვიძლია გადავთარგმნოთ, როგორც დაუმორჩილებელი, უკონტროლო რეალობის შიში (რომელიც ეჭახება ცნობიერს) ან როგორც მაგიის პირისპირ დარჩენის საფრთხე, როდესაც ვერ ხერხდება ეკრანის ზღუდეების ადექვატურად აღქმა. ორივე შემთხვევაში, საქმე გვაქვს აგრესიულ მედიუმთან, რომელიც ირეკლავს და შემდეგ მაყურებელშივე აშიშვლებს ყველა იმ ფარულ თუ გაცხადებულ ვნებას, რომლებიც კოლექტიური აქტის დროს კიდევ უფრო მძაფრ ფორმებს იღებენ.

მდგომარეობას, როდესაც ადამიანი მანიპულაციის შედეგად ექცევა არარეალურის რეალობად გარდაქმნის ილუზიის ქვეშ და კარგავს მისი ფლობის, მაშასადამე, საკუთარი თავის კონტროლის შესაძლებლობას – **ლუმიერების ეფექტი** – ვუწოდოთ.

კინო, როგორც პარიზის სავაჭრო ცენტრებში გამოკრული სარეკლამო ხატებებისა და სიმულაკრების ამრობრივი შედეგი, გადაიქცა აგრესიულ ხელოვნებად, რომელიც საზოგადოების მოდერნიზაციასთან ერთად მანიპულაციის საშუალებადაც იქცა. ნებისმიერი ხელოვნების მიზანი აუდიტორიაზე გავლენის მოხდენაა. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პუბლიკის პროვოცირება. მაგრამ არც ერთ სხვა ხელოვნებას არ დაუწყია არსებობა შიშის დანერგვით, თუმცა ყველა მათგანი სამყაროს, რეალობის მიმართ არსებული პრიმიტიული შიშის დაძლევის სურვილით იქმნებოდა (ისევე, როგორც რელიგიები).

ლუმიერების სეანსი სხვადასხვა ხელსაწყოთა და პროდუქტებში გამომწვევით რეალობის მიერ კაცობრიობისთვის სილის განვლა იყო. თუმცა, პირველმა შოკმა მალევე გადაიარა და კინო პუბლიკასთან დაზავდა იმით, რომ სიმულაკრებით გართობა დაიწყო.

მელიესის მთვარეზე ვოიაჟი წინ უსწრებდა “ნასას”, 1969 წლის, აპოლო 11-ის პროგრამას. ფანტასტიკური უანრის ლიტერატურისგან განსხვავებით, კინოში რეალურობის განცდა მრავალჯერ აღემატება სხვა სახის წარმოსახვითობებს.

⁴⁹ როდესაც ფილმის დრო და სივრცე ემთხვევა ფიზიკურ განზომილებებს.

როგორც **ჟან ბოდრიარი** ამბობს, “ტერიტორია უკვე აღარ უსწრებს წინ რუკას, აღარც მასზე დიდხანს ცოცხლობს. პირიქით, რუკა უსწრებს ტერიტორიას – სიმულაციის წინსწრება – რუკა ქმნის ტერიტორიას”⁵⁰.

კინომ რეალობის გაყალბების ყველაზე უტყუარი საშუალება გააჩინა. ლუმიერების “ქარხნის მუშების გამოსვლაში”, მით უფრო ახლა, ვერასდროს გავიგებთ, ნამდვილად იყვნენ თუ არა ფილმში მოძრავი ადამიანები ქარხნის მუშები, ან, იქნებ შემთხვევითი გამვლელები ასრულებდნენ რეჟისორების თხოვნას, ან, სულაც ქარხანა კი არა – საწყობი იყო და ა.შ. ამის გამოკვლევა აზრს კარგავს, რადგან კინო, როგორც მეშვიდე ხელოვნება⁵¹, არ მიეკუთვნება სამეცნიერო სიზუსტეების სამყაროს. პირიქით, მან ვერაფრით მოირგო ნატურალიზმის სტილიც კი. ამიტომ, კაცობრიობის ისტორიაში, კინოს უამრავი შესაძლებლობების პარალელურად, გაჩნდა რეალობის მაღალი უტყუარობის განცდით კონსტრუირების საშუალება.

XX საუკუნის პირველი ნახევარი ამის საუკეთესო მაგალითია. “ებრაელი ცუდია”, “კულაკი ხალხის მტერია”, “ამერიკა ყველაზე ძლიერი ქვეყანაა” – ამ იდიომების დამკვიდრებას შუა საუკუნეებში ძალიან დიდი დრო დასჭირდებოდა. მოდერნიზმის ხანაში კი, საკმარისი იყო ვითომ რეალობის ჩვენება (არა წაკითხვა ან მოსმენა), რა წუთითაც, ინტანტილიზმის სტადიაში მყოფი თანამედროვე კაცობრიობა ამ ჰიპერრეალობებს ყოველგვარი გაუცხოების გარეშე ისრუტავდა.

1960-იანი წლებიდან, აღნიშნულმა მექანიზმმა ტელევიზიაში გადაინაცვლა (აუდიტორიის უფრო ფართო ნაწილის ხანგრძლივად მოცვის მიზნით), რითაც კინემატოგრაფი, მეტწილად, გათავისუფლდა ზემოხსენებული თვისებების – პოლიტიკური დღის წესრიგის შექმნისგან. ტელევიზიის როლის ზრდასთან ერთად “გაიზარდა” მაყურებელიც, რომლისთვისაც ღია ტექსტით მიწოდებული მანიპულაცია ადვილად გასაგები და მოსაბეზრებელი გახდა.

სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება ჰოლივუდის ოქროს ხანის, იგივე, კლასიკური ჰოლივუდის სიკვდილიც, რომელმაც თავის გადასარჩენად, ახალი ტალღებიდან სასიცოცხლო ენერჯის გამოწოვა დაიწყო. ეს იყო რეალობისგან კინოზე მითანილი მეორე იერიში, სილის განწა. 1950-იან წლებამდე მსოფლიოს კინემატოგრაფში წარმოებული კონიუნქტურული რეალობა ერთბაშად აჭანყდა (საბჭოთა კავშირშიც კი, “რკინის ფარდის” მიუხედავად, პროცესები დასავლეთის პარალელურად განვითარდა).

⁵⁰ ბოდრიარი, ჟ. *სიმულაკრები და სიმულაციები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2013, გვ. 16.

⁵¹ Canudo, R. *Manifeste des Sept Arts suivi de: A l'ordre du jour: la censure au cinéma, Le public et le cinéma*, Séguier, 1995, 30.

ჩემი დაკვირვებით, პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მოდამ. ეს ის პერიოდია, როდესაც კარლ ლაგერფილდმა უარი თქვა ოტ კუტურზე (Haute Couture) მუშაობაზე და “მოდის მომავალი მხოლოდ მასობრივ წარმოებაში დაინახა”⁵² (აქვე უნდა გავიხსენოთ ენდი უორჰოლის “ფაბრიკაც”⁵³).

1920-1930-1940-იანი წლების ჩაცმულობა არათავისუფლების ხაზგამსმელი იყო, რომელსაც ყოველთვის ერთი იდეალი ჰყავდა – ძირითადად, კინომსახიობები. ასეთი ვარსკვლავების სიარულის ტემპი, მანერა და გარემო იქმნებოდა სხეულის შესაძლებლობების გათვალისწინებით, რომელსაც, თავის მხრივ, ჩაცმულობა საზღვრავდა.

ლაგერფილდმა და მოდის ინდუსტრიაში მოსულმა ახალმა თაობამ ტანსაცმელი მოარგო რიგით ადამიანს და ის არაექსკლუზიური ანუ მასობრივი, მრავალჯერი გახდა. იგივე პრეტ-ა-პორტე (prêt-à-porter). მოკლე კაბაში ან ჯინსებში გამონწყობილი მსახიობი ვეღარ ივლიდა, როგორც, ვთქვათ, გრეტა გარბო ან მარლენ დიტრიხი – ეს უკვე სასაცილოდ, ანაქრონულად აღიქმებოდა.

მასობრივმა, უტილიტარულმა და კონსიუმერულმა რეალობამ გაიმარჯვა. შეიცვალა დროის ვიზუალიზაცია. ნელ-ნელა მინელდა ქარიზმატულობის⁵⁴ აურა, როგორც კინოში, ასევე ზოგადად, ხელოვნებაში. კაცობრიობამ დაიწყო ფაშიზმის, შემდეგ კომუნისტური, მაკარტიზმისა და სხვა რეჟიმების, წარსულის შავი ლაქების შეფასება-გადააზრება.

პროგრესმა კაცობრიობა არ იმსხვერპლა – იქნება ჩვენი პასუხი ჟან-ჟაკ რუსოსთვის დიჟონის აკადემიის კითხვაზე. თუმცა მან კიდევ უფრო გაზარდა სარბიელი, სადაც ეთიკა და “ცივი გონება” ჭეშმარიტებისთვის განაგრძობენ ბრძოლას და სადაც მოდარაჯე ძალს ძილის კიდევ უფრო ნაკლები საშუალება ექნება.

⁵² Hombach, Jean-Pierre, *Heidi Klum & Seal The Truth Aabout The Divorce*, Jean-Pierre Hombach, 2012, p. 109.

⁵³ შდრ. უორჰოლი, ე. ენდი უორჰოლის ფილოსოფია, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2018, გვ. 108 და სხვაგან.

⁵⁴ პავლე მოციქულის მიხედვით, “ღვთიური ზებუნებრივი ნიჭი, მადლი” (1 კორ. 12:7; ეფეს. 4:12).

თავი II

ქართული კინოკრიტიკის საწყისებთან

საქართველო იმ იშვიათი ქვეყნების რიცხვს მიეკუთვნება, სადაც კინო ჩასახვიდან მალევე დამკვიდრდა. გაზეთი “ცნობის ფურცელი” იუწყებოდა, რომ 1896 წლის 16 ნოემბერს⁵⁵, თბილისში, სათავადაზნაურო თეატრში, პირველად უჩვენეს ძმები ლუმიერების ფილმები. თუმცა, განსხვავებულ ცნობას ვაწყდებით “Тифлисский Листок”-ში (“ტიფლისისკი ლისტოკი”), რომელიც პირველ კინოჩვენებას 1897 წლის 3 მაისით ათარიღებს⁵⁶.

იმის მიუხედავად, რომ კინო ყველაზე ახალგაზრდა ხელოვნებაა სხვა სახელოვნებო დარგებთან შედარებით, პირველი წლები ბუნდოვანებითა და ორაზროვნებით არის მოცული. ის იმ ეპოქის შვილია, რომელშიც ყველაფერი ზედმინვენით აღინუსხებოდა. თუმცა პასუხგაუცემელია კითხვა, თუ ვისი დამსახურებაა “მოძრავი ცოცხალი სურათის” (Тифлисский Листок) გაჩენა: **ძმები ლუმიერების** (The Lumière brothers), **თომას ედისონის** (Thomas Edison, 1847-1931), **ლეონ ბულის** (Léon Bouly, 1872-1932) თუ **ლუი ლე პრინცის** (Louis Le Prince, 1841-1890), ან იქნებ, სულაც, **ედვარდ მაიბრიჯს** (Eadweard Muybridge, 1830-1904) უნდა მივაწერდეთ კინოს ფუძემდებლობა – ეს საკითხი, კინომცოდნეობაში ახალ თაობის მოსვლასთან ერთად, ყოველ ჯერზე აქტიურდება.

ამ თემაზე მოსაზრებებს ქართველი კინომცოდნეებიც გამოთქვამენ⁵⁷. კინომ, როგორც აღვნიშნე, საქართველოში გამოგონებისთანავე შემოაბიჯა. კინემატოგრაფზე ჯერ მცირედ და შემდგომ, გაცილებით მნიშვნელოვან ცნობებს, რეცენზიებსა და მოსაზრებებს ადგილობრივი პრესა აქვეყნებდა. მაშინდელ პერიოდიკაში თეორიული კვლევებიც მიმდინარეობდა. სწორედ ამ გარემოებამ განსაზღვრა ქართული კინოს მომავალიც – ის, რომ სკოლად ჩამოყალიბდა და მსოფლიოს რამდენიმე უმნიშვნელოვანესი კინემატოგრაფისტი და გამორჩეული ფილმი შესძინა. ამავე პერიოდში შეიქმნა პირველი მანიფესტები კინოს შესახებ, რომლებიც ავანგარდულ ჟურნალ “H2SO4”-ში⁵⁸ ქვეყნდებოდა.

⁵⁵ ცნობის ფურცელი, 1896, 16 ნოემბერი, #28, გვ. 2.

⁵⁶ Тифлисский Листок, 1897, суббота, 3 мая, #102, ст. 1.

⁵⁷ კალანდარიშვილი, ლ., ლეკბორაშვილი, მ., ლევანიძე, მ. *კინოკრიტიკა და თეორია: ფილმის ანალიზის საფუძვლები*, წიგნი I, თბილისი: “კენტავრი”, 2016, გვ. 60-93.

⁵⁸ 1922 წლის 20 თებერვალს, კონსერვატორიის შენობაში დაარსდა პირველი ფუტურისტული მოძრაობა. მათ გამოსცეს მანიფესტი “საქართველო-ფენიქსი”. მოგვიანებით, 1924 წელს ამავე ჯგუფმა დაარსა პირველი

კინოთეატრებში ახალი ფილმების გამოსვლისა და სხვა სახის სარეკლამო განცხადებებს უხვად ვპოულობთ XX საუკუნის დასაწყისის პრესაში. ამ მხრივ გამოირჩეოდა “თეატრი და ცხოვრება”⁵⁹, რომელიც კინოს სხვა პერიოდულ გამოცემებთან შედარებით გაცილებით დიდ ყურადღებას უთმობდა. ჟურნალმა დიდი როლი ითამაშა არამხოლოდ თეატრისა თუ ლიტერატურის ისტორიაში, არამედ, მის პუბლიკაციებზე დაყრდნობით, კინოს მკვლევრებმა ქართული მუნიკინოს წარსულის აღადგენაც შესძლეს.

“თეატრი და ცხოვრების” კინოს მიმართულებით განხორციელებული საქმიანობის საჩვენებლად შეგვიძლია გავიხსენოთ საინფორმაციო კამპანია და რეცენზიები, რომლებიც ეძღვნებოდა კოტე მარჯანიშვილის პირველ ფილმს “ქარიშხლის წინ” (1924). აღსანიშნავია, რომ ამ უკანასკნელს ჩვენამდე არ მოუღწევია და რომ არა “თეატრი და ცხოვრება”, დავიწყებას მიეცემოდა.

“როგორც გადმოგვცეს, – წერს “ს-ო”-ს ფსევდონიმით იოსებ იმედაშვილი, – სურათი ფრიად საინტერესოა შინაარსით და ასრულებით – ტექნიკურად. მშვენივრად დასურათებულია”⁶⁰ (აქ და სხვაგან, საგაზეთო ციტატების სტილი დაცულია, გ. რ.).

ფილმის “ქარიშხლის წინ” გარშემო გამართული სარეკლამო კამპანია ვრცელი და ანალიტიკური რეცენზიით დასრულდა, რომლის ავტორიც კვლავ იოსებ იმედაშვილი იყო. გთავაზობთ ამონარიდს წერილიდან, რომელიც უაღრესად მნიშვნელოვანია იმის გათვალისწინებითაც, რომ ავტორმა საკმაოდ ზუსტად შეძლო ეპოქისა და იმ დროს საბჭოთა ხელოვნებაში არსებული ტენდენციის არსში ჩანვლომა, რაც 1920-იანი წლების კინემატოგრაფში კოლექტიური გმირის გაჩენას შეეხებოდა:

ფუტურისტული ჟურნალი “H2SO4”. აღნიშნული ჟურნალის მხოლოდ ერთი ნომერი გამოიცა, რომელიც 25 მაისით არის დათარიღებული. შემდგომში ისინი უშვებდნენ ალმანახ “ლიტერატურა და სხვას” (1924-1925), რომელიც გაზეთად გადაკეთდა და 1926 წლის ჩათვლით გამოიცემოდა. უკვე 1927 წელს, ქართველმა ფუტურისტებმა ჟურნალ “მემარცხენობას” ჩაუყარეს საფუძველი. საბჭოთა კავშირში მალევე აიკრძალა ავტონომიური შემოქმედებითი გაერთიანებები, რამაც გამოიწვია მათი მოძრაობის საბოლოოდ დაშლა.

თავად ჟურნალის სახელწოდება “H2SO4” ქიმიური გოგირდმჟავას აღნიშნავს. ჟურნალის დამფუძნებლების აზრით, ქართული მოძველებული პოეზია, ანუ კულტურა უნდა განმედილიყო ახალი ტიპის ხელოვნებით, ისე, როგორც მჟავები წვავენ და ასუფთავებენ საგნებს.

⁵⁹ ჟურნალი “თეატრი და ცხოვრება” პირველი ქართული პროფესიული ჟურნალია. ის 1910 წლიდან გამოიცემა. ჟურნალის დამაარსებელი და პირველი რედაქტორი იყო მწერალი და დრამატურგი **იოსებ იმედაშვილი** (1876-1952). “თეატრი და ცხოვრება” წერდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგზე, მათ შორის, კინოზეც. არსებობის პირველ წლებში ჟურნალის გამოცემა მრავალჯერ შეწყდა და განახლდა. 2014 წლიდან ჟურნალის საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო აფინანსებს. 2017 წლიდან ჟურნალს სახელი გადაერქვა და “თეატრი” ეწოდა. გამოდის სამ თვეში ერთხელ.

⁶⁰ იმედაშვილი, ი (ს-ო), ახალი კინო-სურათი, *თეატრი და ცხოვრება*, 1924, #19, გვ. 13.

“განკერძოებულ პიროვნებათ, თითოეულ გმირს ნუ ეძებთ... აქ **გმირი** ხალხის მთლიანი ნებისყოფაა, სულისკვეთება, ხოლო თითოეული პიროვნება ამ სულისკვეთების გამომხატველი”⁶¹.

“თეატრი და ცხოვრება” ქართული კინომცოდნეობის აკვანად უნდა მივიჩნიოთ. მან კინემატოგრაფს, სხვა გამოცემებისგან განსხვავებით, შედარებით დიდი ყურადღება დაუთმო და რაც მთავარია – ამას სისტემური ხასიათი მიეცა. ტექსტები, რომელიც ამ ჟურნალში კინოს შესახებ იბეჭდებოდა, დღეს მხოლოდ ისტორიული ღირებულების მატარებლები არიან და ამრიგად, მათზე დიდხანს გაჩერება არ იქნება გამართლებული. თუმცა “თეატრი და ცხოვრებას” კიდევ ერთი ისტორიული მოვლენა უკავშირდება. ჟურნალმა **გაიომ იმედაშვილს**⁶², რომელიც **კაიუს პელის** ფსევდონიმით წერდა, უბიძგა გამხდარიყო პირველი ქართველი კინოკრიტიკოსი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ “თეატრი და ცხოვრება” კინოზე 1910 წლიდან იწყებს წერას. თავდაპირველად ჟურნალი მოკლე ცნობებს აქვეყნებდა, მაგალითად, იმის შესახებ, თუ როგორ სურდა ვინმე იტალიელს თბილისის გარეუბანში სპეციალური კინოთეატრ-სტუდიის აგება⁶³. ამას მალევე მოყვა ჟურნალში შედარებით ანალიტიკური წერილების გაჩენა.

კინემატოგრაფის შესახებ პირველი სერიოზული სტატიის ავტორი იოსებ იმედაშვილი იყო. კინოში მან იმაზე მეტი პოტენციალი ამოიხსნა, ვიდრე მისი თანამედროვეები ხედავდნენ. ჟურნალის სარედაქციო სტატიებში ის არ ეთანხმებოდა მოსაზრებას, რომ კინო მხოლოდ ტექნიკური გამოგონება იყო და ქართველებს მოუწოდებდა მისით, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგით დაინტერესებისკენ. ამბობდა, რომ “სინემატოგრაფ-კინემატოგრაფმა მთელი მოწინავე კაცობრიობის სული დაიფლო და ხელოვნების ასპარეზზე თვალსაჩინო ადგილიც დაიჭირა”⁶⁴.

⁶¹ იმედაშვილი, ი. ქართული კინო, *თეატრი და ცხოვრება*, 1925, #5, გვ. 6.

⁶² გაიომ იმედაშვილი (1906-2005) – “თეატრისა და ცხოვრებას” დამაარსებელ იოსებ იმედაშვილის შვილი, წერდა ამავე ჟურნალში. 1924 წელს ანტიბოლშევიკური შეხედულებების გამო მცირე ხნით დააპატიმრეს, ასევე გარიცხეს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასპირანტურიდან, რომლის დამთავრებაც მოგვიანებით, 1929 წელს შეძლო. იგი ერთ-ერთი პირველი რუსთველოლოგი იყო. რაც შეეხება პირველ პროფესიას, ერთი ვერსიით, სწორედ მისი მკაცრი რეცენზიის გამო, 1926 წელს, სერგო ორჯონიკიძემ მიიღო “თეატრისა და ცხოვრებას” დახურვის გადაწყვეტლება. წერილი ეხებოდა ნატალია აზიანის პიესას “დემერტირკა”, რომელიც 1925 წელს, რუსთაველის თეატრში კოტე მარჯანიშვილმა დაიდგა. ამის შესახებ ცნობებს კობა იმედაშვილი იძლევა. აღნიშნული ინფორმაციის სხვა წყაროებში გადამოწმება ვერ ხერხდება.

⁶³ ამის შესახებ ცნობებს იძლევა გურამ ჟვანია, რომელთა გადამოწმებაც ვერ მოხერხდა. იხ. ჟვანია, გ. ამაგდარი, *კინო*, #8, გვ. 89-90.

⁶⁴ იმედაშვილი, ი. ცხოვრება წინ გვიწვევს, *თეატრი და ცხოვრება*, 1915, #21, გვ. 1.

ქართული კინოს ისტორიაში ამ სიტყვების ავტორს ნამდვილად ეკუთვნის გამორჩეული ადგილი, თუმცა ის მაინც არ უნდა მივიჩნიოთ პირველ კინოკრიტიკოსად. გაიოზ იმედაშვილისგან განსხვავებით, მისთვის კინო სპეციალიზაციის ძირითად სფეროს არ წარმოადგენდა.

ოღითგანვე, პირველ კრიტიკოსად **კარლო გოგოძეს**⁶⁵ მიიჩნევდნენ, რაც ისტორიულ სინამდვილეს არ შეესაბამება და აღნიშნული აუცილებლად უნდა გადაისინჯოს. ამისთვის კი ნათელი უნდა მოეფინოს კაიუს პელის ვინაობას. როგორც ჩემთვის არის ცნობილი, ამ მისტიფიკაციის უკან მყოფი ადამიანის ბიოგრაფიის დადგენა ჯერ არავის უცდია და ეს პირველი მცდელობა იქნება.

კაიუს პელის პიროვნების დადგენისას გამოვიყენე ყველა ხელმისაწვდომი წყარო, რომელმაც გაიოზ იმედაშვილამდე მიმიყვანა. ფსევდონიმთა ლექსიკონი (სხვადასხვა წყაროზე დაყრდნობით) კაიუს პელის ფსევდონიმის მატარებლად გაიოზ იმედაშვილს ასახელებს⁶⁶. ამავე ცნობას ადასტურებს გალაკტიონის პირადი ჩანაწერებიც⁶⁷. თუმცა გაიოზ იმედაშვილის შესახებ არსებულ არც ერთ მონაცემში (იქნება ეს ბიბლიოგრაფიული ლექსიკონი, უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი, ვიკიპედია თუ სხვა რესურსი) არ მოიპოვება ცნობა, რომ ის ერთ დროს “თეატრი და ცხოვრებაში” წერდა. მას მოიხსენიებენ, როგორც ფილოლოგსა და რუსთველოლოგს. კაიუს პელის ფსევდონის გარშემო არსებულ გაუგებრობას საბოლოოდ ნათელს ერთი პუბლიკაცია ჰყენს.

საქმე ეხება გაზეთ “ლიტერატურულ საქართველოში” დაბეჭდილ ინტერვიუს, სათაურით: “იოსებ იმედაშვილის დაბადების 125 წლისთვის”⁶⁸. ინტერვიუ ჩამოერთვა “თეატრი და ცხოვრების” დამფუძნებელ იოსებ იმედაშვილის შვილიშვილს, მწერალ კობა იმედაშვილს. მან გაიხსენა მამამისისა და ბიძამისის, გაიოზ იმედაშვილის საქმიანობა ბაბუამისის უურნალში. ამრიგად, რამდენიმე დამოუკიდებელ წყაროზე დაყრდნობით დგინდება კაიუს პელის ზუსტი ვინაობა.

⁶⁵ კარლო გოგოძე (1909-1977) – სცენარისტი და კინომცოდნე. ასწავლიდა კინოსტუდია “ქართულ ფილმთან” არსებულ სამსახიობო სკოლაში (სკოლა დაარსდა “სახკინმრეწვის” (სახელმწიფო კინომრეწველობა) ბაზაზე 1922 წელს, რომელსაც 1953 წელს “ქართული ფილმი” ეწოდა). ავტორია ქართული კინოს ისტორიის შესახებ დანერგილი პირველი წიგნის – “ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან” (1950). აგრეთვე აქტიურად აქვეყნდება წერილებს უურნალ “საბჭოთა ხელოვნებაში”. 1935 წელს მოსკოვში დაამთავრა საკავშირო კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტის სასცენარო ფაკულტეტი. 1971 წელს დაარსა კინომუზეუმი, რომელიც დღეს საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის შემადგენლობაშია. ავტორია რამდენიმე ფილმის სცენარის, მათ შორის: “დაკარგული სამოთხე” (1937), “დაგვიანებული სასიძო” (1939), “ქაჯანა” (1941), “მაგდანას ლურჯა” (1955) და სხვ.

⁶⁶ ფსევდონიმების ლექსიკონი – <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=2&t=9625>.

⁶⁷ გალაკტიონ ტაბიძის ჩანაწერები – <http://www.galaktion.ge/?page=Diaries&year=1958&p=1&id=4753>.

⁶⁸ <http://www.opentext.org.ge/index.php?m=57&y=2002&art=10037>.

ფსევდონიმით წერდა იოსებ იმედაშვილიც, თუმცა გაიზიარა განსხვავებით, ის ერთდროულად რამდენიმეს იყენებდა. ამის მიზეზი შესაძლოა “თეატრის და ცხოვრებაში” არსებული კრიზისით გამოწვეული, ავტორების ნაკლებობის ერთგვარი შენიღბვა იყო. თუმცა ეს კრიზისი, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლებასთან იმედაშვილების არც თუ ისე შეხმატკბილებულმა ურთიერთობებმა გამოიწვიეს (ხელისუფლებამ იოსებ იმედაშვილი დააპატიმრა და ჟურნალიც რამდენჯერმე დახურა, ზოგიერთი ნომერი კი აკრძალა), არ აისახებოდა მასალების ინტელექტუალურ დონეზე. მაგალითად, წერილში “მოლაპარაკე კინო-ფილმა და თეატრის ბედი”, იოსებ იმედაშვილი განიხილავს კინოში ხმის მოსვლის ჯერ კიდევ ექსპერიმენტულ მცდელობებს. შეგახსენებთ, პირველ ხმოვან ფილმად 1927 წელს გადაღებული “ჯაზის მომღერალია” (რეჟ. ანალ კროსლენდი, The Jazz Singer) მიჩნეული.

იოსებ იმედაშვილმა “ჯაზის მომღერლის” ეკრანებზე გამოსვლამდე სამი წლით ადრე იწინასწარმეტყველა მაშინ ჯერ კიდევ ინოვაციური და მუნჯი კინოს თითქმის ყველა დიდი კლასიკოსის მიერ უარყოფილი ტექნიკური მიღწევა (მაგალითად, **ჩარლი ჩაპლინი** სიცოცხლის ბოლომდე ცდილობდა ხმაზე უარის თქმას ან მინიმალურად იყენებდა). წერილში ავტორი ცდილობს განსაზღვროს, თუ რას შეიძლება უშაბდებდეს ეს სიახლე როგორც კინემატოგრაფს, ასევე თეატრს.

“კინო გადაიქცა ყველაზე უფრო გავრცელებულ სანახაობათ და თეატრს თანდათან აცლის პოზიციას პოზიციაზე, რაღა იქნება ხვალ, როდესაც ახმაურდება კინოს დარბაზი და ეკრანიდან გაისმის მსახიობის მკვეთრი ხმა და დამატკბობელი სიმღერა?”⁶⁹ – აღნიშნავს იოსებ იმედაშვილი.

კინოს ბუნებაზე კიდევ უფრო ღრმა და საინტერესო ანალიტიკურ მსჯელობას ვაწყდებით გაიზიარებულ იმედაშვილთან. ერთგან ის წერს: “მიუხედავად იმისა, რომ კინო მოვიდა ისე როგორც ამბოხი თეატრის სიმძიმისა და არა დინამიურობის წინააღმდეგ, მაინც ასანიშნია, რომ კინო იშვა თეატრის ძველ მომპალ ნაშთებზე და ეხლა შესდგა ძიებისა და შემოქმედების გზაზე”. კაიუს პელი კინოს “თვალის თეატრს” უწოდებს და იქვე აგრძელებს: “იგი (კინო, გ.რ.) არის ხელოვნება უდიდესი მოძრაობის და სიჩქარის. გარდა იმისა, რომ იგი ელასტიურია და მაყურებლის **ხელოვნების გაგების** დამაკმაყოფილებელი, იგი სჭრის მეტად კარდინალურ საკითხს, რომელიც თანამედროვე კულტურის პირველ ამოცანას წარმოადგენს. ეს არის დროის ეკონომიის პრინციპის დაცვა”⁷⁰.

გაიზიარებულ იმედაშვილის ამ წერილს ქართულ კინომცოდნეობაში საპროგრამო მნიშვნელობა აქვს. ის გამორჩეულია ცენზურის ისტორიისთვისაც. სტატიაში გამოთქმული თეორიული აზრები კინოს

⁶⁹ იმედაშვილი, ი. (ის), მოლაპარაკე კინო-ფილმა და თეატრის ბედი, *თეატრი და ცხოვრება*, 1924, #20, გვ. 6.

⁷⁰ იმედაშვილი, გ. (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, *თეატრი და ცხოვრება*, 1926, #16, გვ. 9-10.

ბუნებისა და მისი გაჩენის წინაპირობებზე არ განიხილება საბჭოთა იდეოლოგიის, მარქსისა თუ ლენინის მოსაზრებების ჭრილში (რაც მალე სავალდებულო გახდება). მეორეც – კაიუს პელი მიმოიხილავს დასავლურ კინემატოგრაფს, ძირითად ევროპულ კინოსკოლებს, მათ მხატვრულ თავისებურებებს, უპირატესობებს. “ყველაზე უნინ ჩარლი (საუბარია ჩარლი ჩაპლინზე. გ.რ.) კინოს უახლოვდება როგორც არტისტი პრაქტიკი და იდეოლოგი. მოსპობა სიტყვისა და მოძრაობის ამეტყველება – პირველი დებულებაა მისთვის. ჩარლიმ ქათამი უნდა მოიპაროს. მაგრამ იგი სპობს სიტყვას: ჩარლი ფეხებით ამბობს, რომ იგი მიდის ქათამის მოსაპარავად, რომელიც გემრიელია”⁷¹.

ეს ადგილი ახალგაზრდა ქართული კინომცოდნეობის მწვერვალად უნდა მივიჩნიოთ. წერის მანერით, შეფასების სიზუსტითა და კინოს ნიუანსების გრძნობის თვალსაზრისით, გაიოზ იმედაშვილის ეს და სხვა წერილები არაფრით ჩამოუვარდებოდნენ ფრანგულ და ამერიკულ ინტელექტუალურ კრიტიკას.

კინოთეორიისა და კრიტიკის თავისუფალ განვითარებას დიდი ხნის სიცოცხლე არ ეწერა. სტალინმა ჯერ “რკინის ფარდა” დაუშვა, რაც გარესამყაროსთან კომუნიკაციის განწყვეტას გულისხმობდა, შემდგომ კი დაიწყო ცენზურის აპარატის გამართვა, რასაც რეპრესიები, საჩვენებელი სასამართლოები და “დიდი ტერორი” მოჰყვა – ყველაფერი ის, რამაც უზრუნველყო “კრიტიკის მოთვინიერება”⁷².

ბელადი საკუთარ თავს ქვეყანაში მთავარ თეორეტიკოსად, ფილოსოფოსად, მუსიკის, ლიტერატურისა და კინოს საუკეთესო მცოდნედ მიიჩნევდა. ცნობილია მისი აბსურდული შეხედულებები ენათმეცნიერების შესახებ, აგრეთვე ღრმა რწმენა თუ თავდაჯერება, რომ ღმრ არ არსებობს. მასვე უკავშირდება წესი, რომლის მიხედვითაც, უკლებლივ ყველა სამეცნიერო ნაშრომი საბჭოთა იდეოლოგიის პრიზმაში უნდა ყოფილიყო გარდატეხილი, მათ შორის, საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებიც. მათემატიკის სახელმძღვანელოებშიც კი საბჭოთა წყობის უპირატესობებზე მსჯელობას ვაწყდებით. იდეოლოგიის აქტიური პოზიციონირების მოთხოვნა წაეყენა ყველა საგამომცემლო რედაქციას, უურნალსა თუ გაზეთს, მათში გამოქვეყნებულ თითოეულ წერილს, მათ ავტორებსა და რედაქტორ/ცენზორებს.

⁷¹ იმედაშვილი, გ. (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, *თეატრი და ცხოვრება*, 1926, #16, გვ 10.

⁷² შლდ. ბაქრაძე, ა. *მწერლობის მოთვინიერება*, თბილისი: “სარანგი”, 1990, 226.

მაგრამ 1930-იან წლებამდე, ანუ აბსოლუტური სტალინიზმის დადგომამდე, საბჭოთა კავშირში ინერციით ჯერ კიდევ არსებობდნენ ტოტალური დოქტრინის მიღმა არსებული სივრცეები, სახელოვნებო დაჯგუფებები, მეტ-ნაკლებად დამოუკიდებელი პუბლიკაციები.

ასეთი ადგილი უურნალი “H₂SO₄”-ი იყო, ადგილი, სადაც უკიდურესად ავანგარდული, არანორმატიული ხელოვნების პოპულარიზაცია მიმდინარეობდა. ამიტომ, გასაკვირი არ არის, რომ მან არსებობა ერთადერთი ნომრის გამოსვლის შემდეგ შეწყვიტა. ფუტურისტების გაერთიანებამ, რომელიც “H₂SO₄”-ს ედგა სათავეში, თანდათან მზარდი კონიუნქტურის გამო შედარებით უფრო აკადემიური უურნალების გამოცემა დაიწყო.

ფუტურისტულ მოძრაობას გზადაგზა ერთგული წევრები აკლდებოდნენ. ძნელია თქმა, ეს ხდებოდა იმედგაცრუებისა თუ სხვა მიზეზით. თუკი მათ მოქმე ევროპელ “დადაისტებს” თუ სხვა სახელოვნებო დაჯგუფებებს გავიხსენებთ, ყველა ამ მოძრაობამ ან საკუთარი თავი ამოწურა და ან ინტერბელუმის ნეოკლასიციკლურ სტილის აღზევებას ვერ აღუდგა წინ. მაგალითად, **ნიკოლოზ შენგელაიამ, კოტე მარჯანიშვილის** დამსახურებით, ლიტერატურიდან ჯერ თეატრში და შემდგომ, კინოში გადაინაცვლა. იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც საკუთარ იდეებსა და შემოქმედებით გემოვნებას ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე დაუპირისპირდნენ ახალწარმოქმნილი სოციალისტური რეალიზმის⁷³ მიმართ სიმპათიის გამოვლენით.

საბჭოთა რეპრესიების დროს ძალიან ბევრ, ხელისუფლებისთვის არასასურველ ხელოვანს ბრალს ფორმალიზმში⁷⁴ სდებდნენ. საქართველოში ამ პროცესებს ლიტერატურის მიმართულებით **ბესარიონ ულენტი**⁷⁵ მეთაურობდა, უწინ ფუტურისტული მოძრაობის წევრი და შემდგომში ერთ-

⁷³ სოციალისტური რეალიზმი მაქსიმ გორკისა და სტალინის ერთობლივად შემუშავებული სახელოვნებო მეთოდი იყო. პირველად ტერმინი 1932 წელს გაჩნდა. 1934 წლიდან კი, საბჭოთა მწერალთა კავშირის პირველი ყრილობის შემდეგ, გამოცხადდა ერთადერთ “სწორ” მეთოდად. მისი დოქტრინა ეფუძნება შემდეგ ფორმულას: ფორმით – ხალხური (რეალისტური, გ. რ.), შინაარსით – სოციალისტური. მისი ერთ-ერთი მოწოდება შემდეგნაირად უღერდა: “სოციალისტური სინამდვილის რეალისტური ასახვა”. სოცრეალიზმის ოქროს ხანაა 1932-1960-იანი წწ., სანამ საბჭოთა ხელოვნებაში არ მოვიდნენ ე.წ. “სამოციანელები”: ნონკონფორმისტებისა და ავანგარდისტების ახალი თაობა. თუმცა, მეინსტრიმულ საბჭოთა ხელოვნებაში სოცრეალიზმმა საბჭოთა კავშირის ნგრევამდე იარსება.

⁷⁴ 1930-იან წლებში საშემოქმედო სფეროში ერთ-ერთი გავრცელებული ბრალდება, რომელიც საბჭოთა ხელოვანს ბურჟუაზიული კულტურის მოყვარულად განიხილავდა, მაშასადამე – საბჭოთა იდეალების მოღალატედ.

⁷⁵ ბესარიონ ულენტი (1903-1976) – ლიტერატორი, კრიტიკოსი, საბჭოთა მოხელე. ლიტერატურულ საქმიანობას 1922 წლიდან შეუდგა. იყო ერთ-ერთი ფუტურისტული დაჯგუფების “ფუტურისტ-ლეფელი” (ხელოვნების მემარცხენე ფრონტი) წევრი. შემდეგ გახდა საქართველოს მწერალთა კავშირის პასუხისმგებელი მდივანი (1932-1937), კინოსტუდიის სასცენო განყოფილების მთავარი რედაქტორი (1937-1942), საქართველოს

ერთი პირველი ქართველი ცენზორი. იგი სხვებს სჯიდა იმისთვის, რაზეც “H2SO4”-ში გამოქვეყნებულ მანიფესტებში, თავადვე ოცნებობდა. მწერალი გიორგი კეკელიძე ულენტს მოიხსენიებს, “სოციალისტური რეალიზმის მადიდებელ კრიტიკოსთ-კრიტიკოსად და უპირველეს ცენზორად, – რომელიც – ლამის მართო განსაზღვრავდა ქართული ლიტერატურის თამაშის წესებს”⁷⁶.

აქ კი მივადექით ნაშრომის რიგით მეორე მთავარ თემას – **ცენზურას**. ცენზურა, ამა თუ იმ ფორმით, კინოში მისი შექმნის დღიდან არსებობდა. ეს დაახლოებით ინტერნეტის გამოგონებას ჰგავდა, რომელიც ჩაფიქრებული იყო, როგორც აკრძალვებისგან თავისუფალი ციფრული სივრცე, თუმცა ბოლოს მივიღეთ მთავრობების რეგულაციებითა და აკრძალვებით დახუნძლული დიგიტალური სამყარო. იგივე ითქმის კინოზეც. ისიც თავიდან სრულიად თავისუფლად იქმნებოდა და ვრცელდებოდა, სანამ სხვადასხვა ტრესტმა თუ კომპანიამ არ დაიწყეს მისი მასშტაბური კომერციალიზაციის პროცესი, საზოგადოებრივმა ორგანიზაციებმა და სახელმწიფოებმა კი – საკანონმდებლო და ამკრძალავი ნორმების შემოღება.

კინემატოგრაფის ისტორიაში “ერთ-ერთი პირველი ცენზურული აკრძალვა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, 1908 წელს, შეეხო კინოსურათს **ჯეიმსის ბიჭები მისურიდან**, ხოლო იმავე წლის დეკემბერში საზოგადოების ერთი, პურიტანული ნაწილის ზენოლისა და საჩივრების საფუძველზე, რომ ფილმები თითქოს მაგნე ზემოქმედებას ახდენენ აუდიტორიაზე, ნიუ-იორკში ყველა ნიკელოდეონი⁷⁷ დახურეს”,⁷⁸ – წერს ქართული მუნიკი კინოს პერიოდის მკვლევარი ირაკლი მახარაძე.

რაც შეეხება საქართველოს, კინოსთან დაკავშირებით პირველი ცენზურა საკმაოდ ზოგად ხასიათს ატარებდა და არ ეხებოდა შინაარსს, არამედ აწესრიგებდა კინოჩვენებების რეგლამენტსა და ხასიათს.

აი, რას ვკითხულობთ ტფილისის გუბერნიის საქალაქო საქმეთა საკრებულოს 1909 წლის 6 ივლისით დათარიღებულ ცირკულარში: “სინემატოგრაფიული სეანსებისთვის განკუთვნილ შენობაში ეკრანზე სურათის დემონსტრირებასთან ერთად ყოვლად დაუშვებელია ე. წ. ცოცხალი ნომრები, ანუ მომღერალთა, მოცეკვავეთა, ფიზიომინისტთა, მახინჯთა და სხვათა გამოსვლები”⁷⁹.

“ლიტფონდის” დირექტორი (1943-1946), გაზეთ “ზარია ვოსტოკას” მთავარი რედაქტორის მოადგილე (1946-1951). კარიერის ბოლოს კი საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი (1958-1976).

⁷⁶ კეკელიძე, გ. აორთქლებული H2SO4-ს ტრაგიკული საქმე, ტაბულა, პარასკევი, 24 ივნისი, 2011. წყარო: <http://www.tabula.ge/ge/blog/55040-aortqlebuli-h2so4s-tragikuli-saqme>.

⁷⁷ ნიკელოდეონი – პატარა კინოთეატრი, სადაც ბილეთი 5 ცენტი ღირდა, აქედან წარმოიშვა მისი სახელწოდებაც.

⁷⁸ მახარაძე, ი. დიადი მუნიკი: ქართული მუნიკი კინოს ისტორია, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2014, გვ. 22.

⁷⁹ იქვე, გვ. 23.

უკვე საქართველოს საბჭოთა ოკუპაციის შემდგომ პერიოდში სხვადასხვა სახის აკრძალვებმა იმატეს, თუმცა 1930-იან წლებამდე არსებული ცენზურა უწყინარ მოვლენად მოჩანს “დიდი ტერორის” დროს არსებულ პრაქტიკებთან შედარებით.

საქართველოში პირველი ფილმი, რომელსაც ცენზურა შეეხო, **ალექსანდრე ნუნუნავას** “ვინ არის დამნაშავე” (1926) იყო. ფილმი, ავტორის უკითხავად, მოსკოვის “სახკინმრეწვში” გადაამონტაჟეს და ისე გაუშვეს საკავშირო ეკრანებზე. სტალინური რეპრესიების დროს ასეთი ხელოვანი აუცილებლად ან საკონცენტრაციო შრომით ბანაკში ამოჰყოფდა თავს ან – სიკვდილმისჯილთა სიაში. მხოლოდ რამდენიმე გამონაკლისი არსებობს, რომლებიც სტალინის კრიტიკის მიუხედავად, სტალინისვე გადაწყვეტილებით, გადაურჩნენ დახვრეტას თუ გადასახლებას. მაგალითად, დიმიტრი მოსტაკოვიჩი, ანა ახმატოვა და სხვ.

“ვინ არის დამნაშავეს” აკრძალვა ემთხვევა პერიოდს, საიდანაც საბჭოთა ცენზურის ცენტრალიზების საკითხის გადაჭრა იწყება. ლენინმა ოქტომბრის რევოლუციიდან მესამე დღეს, 1917 წლის 27 ნოემბერს (9 ნოემბერს), გამოსცა პირველი დეკრეტი, რომელიც “ბეჭდური სიტყვის”⁸⁰ აკრძალვას შეეხებოდა. აღნიშნული დადგენილება მიზნად ისახავდა პრესაზე დროებითი კონტროლის დაწესებას, რამაც, როგორც ისტორიამ გვანახა, სამუდამო სახე მიიღო.

დეკრეტი არ უზრუნველყოფდა ცენზურის ერთიანი სტრატეგიის შემუშავებას და მიზნად უფრო ზოგადი ღონისძიებების გატარებას ისახავდა. სწორედ ეს იყო საბჭოთა კავშირის პირველ წლებში შედარებით ლიბერალური გარემოს არსებობის მიზეზი. უკვე 1926 წლისთვის კი, ანუ ლენინის გარდაცვალების შემდეგ, ხელისუფლება ცენზურის გაძლიერების აუცილებლობაზე დაფიქრდა. ამისთვის საკავშირო მასშტაბით გადაწყდა “მთავლიტის” ორგანოების დაფუძნება რუსული “გლავლიტის” (Главное управление по делам литературы и издательств) მაგალითზე და მათი სტრუქტურული გაძლიერება.

“გლავლიტი” 1922 წელს, ლენინის სიცოცხლეშივე შეიქმნა, თუმცა მხოლოდ ნომინალური უფლება-მოვალეობებით. მდგომარეობა იცვლება 1924 წელს, როდესაც მისი შტატი საგრძნობლად იზრდება და სამოქმედო არეალიც ფართოვდება. ამ დროისთვის იქ უკვე 104 თანამშრომელი მუშაობდა⁸¹ და ყოველ წელს დასაქმებულთა რიცხვი სულ უფრო მატულობდა. მაგალითად, 1934 წელს, მხოლოდ მოსკოვის “მთავლიტში” 197 ადამიანი მუშაობდა, რომლებსაც კარგად განერილი

⁸⁰ <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=455>.

⁸¹ <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/org/glavlit/struktura/?id=128>.

სამუშაო პროგრამა გააჩნდათ. ალექსანდრე ნუნუნავას ფილმი ერთ-ერთი პირველი “სავარჯიშო” იყო, რომელზეც საბჭოთა ცენზურამ “იმეცადინა”, დახვეწა მეთოდები და მიდგომები.

ფილმს ნიკოლოზ შენგელაიამ უურნალ “დროულში” რეცენზია მიუძღვნა, რომელშიც განიხილა “ვინ არის დამნაშავეს” სუსტი მხარეები, თუმცა არსად მოუთხოვია აკრძალვა ანდა მონტაჟში ჩარევა.

ის წერს: “ეჭვ გარეშეა, რომ რეჟისორი ფსიქოლოგიურად მომზადებული და გამორკვეული არის კინო-შემოქმედების განსაკუთრებულ თვისებებში..., – და აგრძელებს, – მონტაჟს ცოტა ძალდატანება ეტყობა. ტექნიკურად სუსტია, ბევრ ადგილას აკლია სამონტაჟო ნაჭრები. ეს შედეგია იმის, რომ რეჟისორს გადაღების დროს მონტაჟის წინასწარი წარმოდგენა სუსტი აქვს”⁸².

ზემოთ მოყვანილ ციტატაში ისიც ჩანს, რომ ქართულ ხელოვნებაში და მათ შორის, კინოში ახალი, ავანგარდული პერიოდი დგებოდა. იგივე ითქმის “H₂SO₄”-ზეც, რომლის ფურცლებზეც დადაიბმისა და ავანგარდული (მონტაჟური) კინოს პირველი აპოლოგიები დაიბეჭდნენ. ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც ქართული ხელოვნების ისტორიაში ავანგარდის ხანამ გამორჩეული ადგილი დაიკავა, მისი მოსამზადებელი პერიოდი იყო. ეს მოძრაობა გაჩნდა არა სპონტანურად, არამედ უურნალ-გაზეთების გვერდებზე, როგორც წინასწარ გააზრებული და თეორიულად დამუშავებული მოვლენა.

ზემოთ უკვე რამდენჯერმე ვახსენეთ ნიკოლოზ შენგელაია⁸³. ის ერთ-ერთი გამორჩეული რეჟისორია როგორც ქართულ, ისე მსოფლიო კინოს ისტორიაში. უმნიშვნელოვანესი ავანგარდისტული, მონტაჟური კინოს ერთ-ერთი კლასიკური ფილმის “ელისო” (1928) ავტორი. ფილმის შექმნაში უდიდესი დამსახურება სერგეი ტრეტიაკოვსაც⁸⁴ მიუძღვის, რომელიც **ვსევოლოდ მეირჰოლდისა და ლევ კულეშოვის** მოსწავლე იყო. მოსკოვიდან საქართველოში ჩამოსულმა ტრეტიაკოვმა ქართულ ხელოვნებაში შემოიტანა ზემოხსენებული ავტორების მოსაზრებები, აგრეთვე სხვა ავანგარდული იდეები თუ თეორიები.

ტრეტიაკოვამდე არსებული ქართული კინო და მამასადამე, კრიტიკაც, იშვიათი გამონაკლისების გარდა, პროვინციულ ხასიათს ატარებდა, რაც მხოლოდ ადგილობრივ კონტექსტში იხარშებოდა.

⁸² შენგელაია, ნ. ვინ არის დამნაშავე, დროული, #3, 1926, გვ. 4.

⁸³ ნიკოლოზ შენგელაია (1901-1943) – მწერალი, პუბლიცისტი და რეჟისორი. იწყებდა, როგორც ავანგარდისტი არტისტი, მისი უკანასკნელი ფილმები კი პირველ სოცრეალისტურ და ე.წ. საკოლმეურნეობო ფილმებად ითვლებიან – “ნარინჯის ველი” (1937) და სხვ.

⁸⁴ Сергей Третьяков (1892-1937) – პუბლიცისტი, სცენარისტი, ფუტურისტი მწერალი. მოსკოვიდან თბილისში 1927 წელს ჩამოვიდა “სახკინმრენვეში” სამუშაოდ. ავტორია ფილმების: “ელისო” (1928) და “ჯიმ შვანთე” (1930). 1930 წელს საქართველო დატოვა და ევროპაში გაემგზავრა. იქიდან დაბრუნებული, ტრეტიაკოვი იწყებს ბერტოლდ ბრეხტის რუსულ ენაზე თარგმნას, თუმცა 1937 აპატიმრებენ და სიკვდილით სჯიან.

მაგალითად, მხატვარი **დავით კაკაბაძე** კოლეგების გაუნათლებლობაზე წუხდა და მათ გონებრივი პერსპექტივების გაფართოებისკენ მოუწოდებდა⁸⁵.

1920-იანი წლების კინოში ახალი ხედვის, ახალი სტილის დამკვიდრება სერგეის ტრეტიაკოვის დამსახურებაა) და შეიძლება ითქვას, მისი მენეჯერის – ნიკოლოზ შენგელაიასი (არ უნდა დაგვავიწყდეს რუსული ფორმალისტური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და “გაუცნაურების თეორიის” შემქმნელი ვიქტორ შკლოვსკიც, რომელიც ამავე წლებში მოღვაწეობდა საქართველოში).

შენგელაია იწყებდა, როგორც ავანგარდისტი პოეტი. ის “H₂SO₄”-ის ფუტურისტული დაჯგუფების წევრი იყო. ამავე დროს, წერდა კინოზეგ, შემდეგ კი რეჟისორის ამპლუაშიც მოგვევლინა. მან “ფრანგული ახალი ტალღელების” გზა განვლო – იყო ჯერ კრიტიკოსი და შემდეგ რეჟისორი გახდა. თუმცა იგივე ხდებოდა რუსულ ავანგარდულ კინოშიც, სადაც ყველა მნიშვნელოვანი რეჟისორი, იქნება ეს ეიზენშტეინი, პუდოვნიკი, ვერტოვი და სხვები, კინოში თეორიისა და კრიტიკის გავლით ხვდებოდნენ. საქართველოში კი ე.წ. მწერალი რეჟისორი დღესაც იზვიათობას წარმოადგენს, რამდენიმე გამონაკლისის მიუხედავად. ასეთი იყო **ლანა ღოდობერიძე**, რომელიც წლების განმავლობაში კინოზე სტატიებს აქვეყნებდა “საბჭოთა ხელოვნებაში”, “ისკუსტვო კინოში” (Искусство кино), “ცხელ შოკოლადში” და სხვაგან.

ჟურნალი “მემარცხენეობა”, რომელიც ქართველი ფუტურისტების უკანასკნელი პროექტი იყო, “თეატრი და ცხოვრების” მსგავსად, აქტიურად განიხილავდა კინემატოგრაფის საკითხებს. ნიკოლოზ შენგელაია სტატიაში “რამოდენიმე წინასწარი შენიშვნა სურათ ელისოს შესახებ”, წერდა: – “შეძლებისდა გვარად სურათი გადავიღეთ კავკასიის არა ეკზოტიკურ მიდგომით და ბუნების ესტეტიზმის მოსპობით. ამ გზის უფრო კარგად განხორციელებას მე შევეცდები, როდესაც ტრეტიაკოვის თანამშრომლობით დავდგამ ბრმას (სცენარი ტრეტიაკოვისა) მე მინდა ამ სურათში პირველად ვაჩვენო ნატურის კონსტრუქტიულად მოხმარა (მოხმარება, გ. რ.) კინოში”⁸⁶.

შენგელაია შეეხო კინოში ეგზოტიზაციის პრობლემას, რომელიც, როგორც ჩანს, 1920-იან წლებშიც აქტუალური იყო და დღემდე ასეთად რჩება. ეს წერილი ქართული კინომცოდნეობისა და კინოს ისტორიისთვის ორი რამით არის ნიშანდობლივი: პირველი, “ბრმის”, რომელსაც მეორენაირად “უსინათლოთი” მოიხეივებდნენ, გადაღებას თავდაპირველად თურმე ნიკოლოზ შენგელაია გეგმავდა (როგორც ვიცით, ეს ის ფილმია, რომელიც შემდგომში “ჯიმ შვანთეს” დაედო საფუძვლად.

⁸⁵ კაკაბაძე, დ. დღევანდელი ჩვენი არხიტექტურა, *მემარცხენეობა*, 1828, #2, გვ. 14-16.

⁸⁶ შენგელაია, ნ. რამოდენიმე წინასწარი შენიშვნა სურათ “ელისოს” შესახებ, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 58.

“უსინათლო” მიხეილ კალატოზიშვილმა გადაიღო, თუმცა შემდეგ გადაამონტაჟა და სრულიად ახალი ფილმი “მარილის სვანეთს” მიიღო); და მეორე – ნიკოლოზ შენგელაიას განზრახული ჰქონდა იმ დროს საბჭოთა ხელოვნებაში, უფრო კი არქიტექტურაში აღმოცენებული ახალი მიმდინარეობის – კონსტრუქტივიზმის პრინციპების კინოში გადატანა.

უპირველეს ყოვლისა, “ჯიმ შვანთეს” შექმნაში ხაზგასასმელია ტრეტიაკოვის როლი. იგი ფილმის სცენარის ავტორი იყო, მაშასადამე, ჩანაფიქრისა და კონცეფციის თანაავტორიც გამოდის. ამას ემატება დავით კაკაბაძის მხატვრობაც, რაც გვაძლევს იმის თქმის საფუძველს, რომ “ჯიმ შვანთე” შეიძლება მივიჩნოთ პირველ და ერთადერთ კონსტრუქტივისტულ ფილმად (იმის მიუხედავად, რომ საბჭოთა მონტაჟური კინოსთვის ამოსავალი წერტილი აგრეთვე სტრუქტურა და კონსტრუქცია იყო, “კონსტრუქტივისტული” მხოლოდ ამ ფილმზე შეიძლება ითქვას).

“მარილი სვანეთს” ავებულია მასშტაბების კონტრასტზე, ობიექტების მონუმენტურობაზე, გეომეტრიზმსა და ბუნებრივისა და მექანიზმების კონფლიქტზე, მათ სინთეზზე – რაც კონსტრუქტივისტების მთავარი იდეა გახლდათ. “მარილი სვანეთს” კონსტრუქტივისტულ ფილმად მიჩნევის შემთხვევაში, გადაწყდება მისი მიკუთვნებულობის პრობლემა, რაც ქართულ კინომცოდნეობაში დღემდე დავის საგანს წარმოადგენს – თუ რომელ ავანგარდულ მიმდინარეობაში უნდა მოვაქციოთ “მარილი სვანეთს”.

მიხეილ კალატოზიშვილიც, ნიკოლოზ შენგელაიას მსგავსად, “მწერალი რეჟისორების” რიგს მიეკუთვნებოდა. არ იქნება შეცდომა, თუკი მას ერთ-ერთ პირველ ქართველ კინოთეორეტიკოსად მივიჩნევთ. კალატოზიშვილის ანალიტიკური წერილები რანგით უფრო მაღლა იდგნენ, ვიდრე მისი ქართველი კოლეგების შემოქმედება, თუმცა ფრანგი, ამერიკელი, გერმანელი ან თუნდაც რუსი ავტორების ნააზრევს მაინც საგრძნობლად ჩამორჩებოდნენ სიღრმისა თუ კონტექსტის თვალსაზრისით.

სტატიაში “მასალის ჩვენების მეთოდები”, კალატოზიშვილი განიხილავს კინოს თეორიის ისეთ ძირეულ პრობლემებს, როგორცაა: სინათლე, რაკურსი, გამოსახულების სიღრმე (ის საუბრობს სამგანზომილებიან გამოსახულებაზე, რომლის ილუზიაც შეიძლება შეიქმნას სწორად დადგმული განათების მეშვეობით) და კონსტრუქცია. იგი წერს: “გამოსახულების გადატანას ეკრანზე საფუძვლად აქვს გეომეტრიული ოპტიკა და კადრის სივრცობრივი ფორმების კომპოზიციის ხერხები, რაც უნდა

გამოდიოდეს წიროვან (ხაზოვან) პერსპექტივის თვისებიდან და მასალის პლასტიურ თავისებურებიდან, რომელსაც იძლევა ოპტიკა”⁸⁷.

აღნიშნულ წერილში ვხვდებით აგრეთვე სხვა ნიშანდობლივ ინფორმაციასაც. ირკვევა, რომ ავტორი კარგად იცნობს ზემოხსენებულ ფრანგ თეორეტიკოს ლუი დელუკის “ფოტოგენიასა” და სერგეი ეიზენშტეინის თეორიებს. სტატიიდან ნათლად ჩანს კალატომიზმის სულისკვეთება, რუსულ ფორმალისტურ სკოლასთან დაახლოებისკენ სწრაფვა, რაც ეიზენშტეინის იდეებთან მისი შეხედულების თანხვედრაში გამოიხატებოდა.

უკვე სხვა წერილში, რომელიც “მემარცხენეობის” იმავე ნომერში გამოქვეყნდა (ამ ჟურნალის სულ ორი ნომერი გამოიცა), **ნუცა ღოღობერიძესთან**⁸⁸ თანაავტორობით, იგი მონტაჟს განიხილავს, როგორც კინემატოგრაფის გრამატიკას, რომელსაც აქვს შინაარსების გარდაქმნის უნარი, ზუსტად ისე, როგორც ბრუნვისა თუ უღლების დროს იცვლება ობიექტის/სუბიექტის კავშირი სამყაროს მიმართ. “ისინი იყვნენ გადაღებული ნეიტრალურ კადრებში⁸⁹, – წერენ კალატომიზმი და ღოღობერიძე, – მონტაჟის საშუალებით ჩვენ შევძელით პ[ა]როდიუალად მოგვეწოდებია მაყურებლისთვის და ამით მისი პირველ ყოფილი სემანტიკა დაგვეკარგა”⁹⁰ (სტილი დაცულია, გ.რ.).

კინოს სტრუქტურის ასეთი გააზრებით ქართულ პერიოდულ გამოცემებში სხვაგან არაფერი გვხვდება, არც 1920-1930-იან და არც შემდგომ წლებში. ეს პერიოდი გამორჩეული იმითაც, რომ პირველად და ჯერჯერობით უკანასკნელად იწერებოდა კინომანიფესტები, რომლებიც, როგორც აღვნიშნე, “H2SO4”-ის ფურცლებზე იბეჭდებოდა.

⁸⁷ კალატომიზმი, მ. კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 35.

⁸⁸ ნუცა ღოღობერიძე (1902-1966) – პირველი ქართველი ქალი რეჟისორი. ასევე პირველი საბჭოთა ქალი რეჟისორი. ქალიშვილობის გვარია – ხუციშვილი. სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ფილოსოფიის ფაკულტეტზე, სწავლა გერმანიაში, იენის უნივერსიტეტში განაგრძო. იქიდან დაბრუნებულმა კი, 1926 წელს, “სახკინმრეწვში” დაიწყო მუშაობა. გადაღებული აქვს სამი ფილმი: დოკუმენტური – “მათი სამეფო” (მიხეილ კალატომიზმითა ერთად), 1928; კულტურთვით – “ბუბა”, 1930; მხატვრული – “უჟმური”, 1934. ამ უკანასკნელს დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა, თუმცა მაინც გამოვიდა ეკრანებზე. 1937 წელს მისი ქმარი – ლევან ღოღობერიძე დახვრიტეს, თვითონ კი 10 წლით გადაასახლეს. ნუცა ღოღობერიძე არასდროს დაბრუნებულა კინოში. მისმა შვილმა, ასევე რეჟისორმა ლანა ღოღობერიძემ მოგვიანებით გაიგო დედის კინემატოგრაფიული წარსულის შესახებ. გადასახლებიდან დაბრუნებული მუშაობდა ენათმეცნიერების ინსტიტუტში, ასევე ეწეოდა მთარგმნელობით საქმიანობას.

⁸⁹ იგულისხმება “სახკინმრეწვის” საარქივო მასალები, რომლებიც საქართველოში საბჭოთა კავშირის ოკუპაციამდე გადაიდეს. ამ ქრონიკების გამოყენებით კალატომიზმი და ღოღობერიძემ შექმნეს დოკუმენტური ფილმი “მათი სამეფო” (1928).

⁹⁰ კალატომიზმი, მ., ღოღობერიძე, ნ. სურათი კინო-ქრონიკა, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 57.

“H₂SO₄ თანადროულობის კინემატოგრაფიული გადაღებების და აღმოჩენების ორგანიზაცია არის” – საკუთარი თავის ასეთი პოზიციონირებით გამოდიოდნენ ქართველი ავანგარდისტები. ისინი ძირითადად ლიტერატურის წარმოდგენლები იყვნენ, თუმცა, როგორც ნამდვილი ფუტურისტები, ხელოვნების ხსნას სიახლეში, ამ შემთხვევაში, ახალ, მეშვიდე ხელოვნებაში ხედავდნენ.

ჟურნალის 6-ე გვერზე ვხვდებით ასეთ ჩანაწერსაც: “ინჟინერი ხდება რეჟისორი; მომდევნო გვერდზე – ოპტიო-აკუსტიკა. სიტყვა ეკრანალობა... აგიტატორი და აფიშა. კინემოლენტა... მოდის კინემატიკის რეჟისურა”. 22-ე გვერდზე კი გამოქვეყნებულია უავტორო ტექსტი, რომელშიც კინემატოგრაფი განხილულია, როგორც ფუტურისტული პოეზიის შექმნის ერთ-ერთი მთავარი წყარო და მეთოდი: – “კინემატოგრაფის შემოტანა პოეზიაში არც იმდენათ ახალია, მაგრამ მას აქვს დიდი ღირსება, რომ შეურაცხყოფათ არ ვიგრძნოთ მაზე ლაპარაკი... პოეზია უახლოეს კავშირშია კინემატოგრაფთან. შეიძლება პირდაპირ ლიტერატურა დაყო კინემატოგრაფის სტატიებათ და ამით არაფერი არ გამოიყვლება, და იქვე – საფრანგეთის მოწინავე პოეტები იღებენ გაკვეთილებს კინემატოგრაფიდან. ეპტეინ, დელლუიკ, რომენ”. წერილი კი ასე მთავრდება: “ლიტერატურულ შკოლის მამა თუ დედა მთავრად მისაღებია ჩარლი ჩაპლინი”⁹¹.

აქვე გავაკეთოთ პატარა გადახვევა და ყურადღება შევაჩეროთ “H₂SO₄“-ის დამფუძნებლების არგუმენტებზე, თუ რის გამო და რა მიზნით დაარსა ჟურნალი. პირველივე გვერდებზე ვკითხულობთ: “ქართული ხელოვნება სრულიად დაშორდა თანადროულობას: ქართული სახელმწიფოებრივი აღმშენებლობა და შემოქმედება გაიმიჯნა: პირველს ხვდა მყოფადი რეალობა, უკანასკნელი კი ისტორიზმსა და შარჟულ ოთახურ რომანტიკას დაუბრუნდა. ლიტერატურულ მეშჩანიზმის შექმნილი ფორმულა მშვენიერი ტყუილი განსაზღვრა არის განვლილი პოზიციების... კომუნისტურმა რევოლუციამ მოსპო პოლიტიკური რომანტიკა შექმნილი ფეოდალურ და წვრილ ბურჟუაზიულ მოაზროვნების მიერ”⁹².

აქედან კი პასუხი გამოსჭვივის, უპირველესად, ქართული კინომცოდნეობისა და კინოს ისტორიკოსთა ერთ-ერთ მთავარ კითხვაზე, თუ რატომ შეწყვიტა არსებობა ქართულმა ავანგარდმა? ხშირად ეს კითხვა ასეთნაირადაც უღერს, თუ რატომ გადაიღო ნიკოლოზ შენგელაიამ “ელისოს” შემდეგ “ნარინჯის ველი” – გაბედული, თამამი და მემამოხე სულისკვეთების ფილმის შემდეგ უკიდურესად კონიუნქტურული ფილმი? ეს რიტორიკული შეკითხვა მრავალჯერ დასმულა

⁹¹ მზადება, რომელიც მობრუნებულ შემოქმედებაში უდრის საზომს, საბრუნებულ მოქმედებაში-ვ-ს და ინერება, H₂SO₄, 1924, #1, გვ. 22-24.

⁹² H₂SO₄, 1924, #1, გვ. 2.

თანამედროვე ქართულ კინომცოდნეობაში. პასუხი კი ისევ იმ პერიოდის ჟურნალ-გაზეთებში უნდა ვეძიოთ.

ნიკოლოზ შენგელაია 1924 წელს, იმ დროს, როდესაც ცენზურა ჯერ კიდევ მკაცრად არ მოითხოვდა პარტიისა თუ რევოლუციის ქება-დიდებას, და ძირითადად, მინუს ნიშნით მუშაობდა, ანუ იფარგლებოდა ანტისაბჭოთა შინაარსის კონტროლით, ბოლშევიკურ რევოლუციას ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე უძღვნიდა ლექსებს – “ბეჭითი ნაბიჯით პირდაპირ, დროშები დროშები დროშები, წითელი წითელზე ფერადი, იარარ... რევოლუციონერებო! სალამი სარდალს”⁹³. ნათლად ჩანს, რომ ავანგარდისტთა უმრავლესობა საბჭოთა კავშირს, ანუ ახალი ტიპის წყობილებას გულმხურვალედ შეეგება და მასზე ამყარებდა ახალი კულტურის შექმნის იმედებსაც. საბჭოთა ხელისუფლება გამოხატავდა ძველი სამყაროს წესრიგის ოპოზიციას, რომელსაც ავანგარდისტები გამალეებით ებრძოდნენ. რუსეთის იმპერატორის სახით განადგურდა ძველი პანტოკრატი, “მამა”, რომლის ადგილსაც იკავებდა ახალი წესრიგის, კულტურის მომტანი “სარდალი”, იგივე “ერის ბელადი”. შენგელიასვე “ნარინჯის ველის” ფინალში კოლექტივი სტალინს უმღერის როგორც პროლეტარიატის “დიდ დამცველს”.

აგრეთვე ნიშანდობლივია ისიც, რომ 1930-იან წლებში ჩვენ ვერსად აღმოვაჩინთ დისიდენტურ მოძრაობებს. არსებობდნენ ინდივიდები, რომლებმაც არ მიიღეს ახალი წესრიგი, თუმცა ისინი არ ერთიანდებოდნენ მოძრაობებში. სავარაუდოდ, ამის მიზეზი იყო დაწყებული რეპრესიებისგან გამონვეული შიში, ან ის რომ უმრავლესობა რეალურად უჭერდა მხარს საბჭოთა წყობას.

ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება **გრიგოლ რობაქიძის** (1980-1962) შემთხვევა, რომელიც აქტიურად მოღვაწეობდა საბჭოთა იდეოლოგიურ-პროპაგანდისტული ფილმების შექმნაში (იგი “სახკინმრწმნვის” სასცენარო განყოფილების უფროსი იყო), 1931 წელს კი ემიგრაციაში წავიდა და ანტისაბჭოთა საქმიანობით დაკავდა. რთულია ზუსტად იმ მიზეზების დადგენა, თუ რამ განაპირობა ერთდროს რეჟიმის მსახურის ამგვარი გარდასახვა. თუმცა იმასაც თუ გავითვალისწინებთ, რომ ევროპაში ყოფნისას მან წიგნები მიუძღვნა ადოლფ ჰიტლერსა და ბენიტო მუსოლინის – ესეც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ქართველ ავანგარდისტთა განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ავტორიტარი ლიდერებისადმი. გრიგოლ რობაქიძის შემთხვევაში მოხდა ჩანაცვლება – ერთი ბელადი გამოიცვალა ახლით.

⁹³ შენგელაია, ნ. მოხსენება პირველი, *H2SO4*, 1924, #1, გვ. 41.

ემიგრაციის შემდეგ გრიგოლ რობაქიძე გახდა ერთ-ერთი პირველი, ვინც ისტორიიდან “ამოშალეს”. ეს მოხდა დაახლოებით ისე, როგორც “დიდი ტერორის” ერთ-ერთ მთავარ შემოქმედ ნიკოლაი ეჟოვის⁹⁴ შემთხვევაში, რომელიც სიკვდილით დასჯის შემდეგ სტალინთან ერთად გადაღებული ყველა ფოტოდან გააქრეს⁹⁵. ისტორიიდან გამქრალ ასობით ადამიანზე წერს **დევიდ კინგი** “გაუჩინარებულ კომისარებში”. მას მოყვანილი აქვს მრავალი დარედაქტირებული ფოტო, სადაც ყოველი ინდივიდუალური რეპრესიის შემდეგ ესა თუ ის არასასურველ ადამიანი რეტუშირებით ქრებოდა.

პერიოდი, რომელზეც ახლა ვსაუბრობთ, ემთხვევა “სახკინმრენვში” მიმდინარე ფინანსურ გადახარჯვებთან დაკავშირებულ⁹⁶ გახმაურებულ სკანდალს, რასაც საბოლოოდ ქართული კინოს ერთ-ერთ პიონერ **გერმანე გოგიტიძეს**⁹⁷ “სახკინმრენვის” დირექტორის თანადმებობიდან გათავისუფლება მოჰყვა. მისი წასვლის შემდეგ კინოში ახალი თაობა მოდის, ავანგარდისტი რეჟისორების თაობა, რომელმაც დაასრულა რევოლუციამდელი კინოესთეტიკა და ახალი საბჭოთა კინემატოგრაფის შექმნას შეუდგა.

გოგიტიძეს საქმეში გადამწყვეტი როლი საგაზეთო პუბლიკაციებმა ითამაშეს⁹⁸. ეს ჯერ კიდევ სიახლე იყო, მომავალში, სწორედ საგაზეთო პუბლიკაციებით წყდებოდა ხელოვანებისა თუ მაღალი თანამდებობის ჩინოვნიკების როგორც სიცოცხლის, ისე შემოქმედებითი ცხოვრების ბედი. “საგაზეთო გასამართლების” პრაქტიკა სტალინიზმის დადგომასთან ერთად დამკვიდრდა (თუმცა ეს არ იყო ბოლომდე ახალი მოვლენა, ლენინურ რეპრესიებსაც ნიადაგს გაზეთები უმზადებდნენ).

⁹⁴ Николай Ежов (1895-1940) – სსრკ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარი 1936-1938 წლებში. სტალინური რეპრესიების პერიოდში პოლიტპატიმრების წამების მანქანის ერთ-ერთი გამომგონებელი, რომელსაც “ეჟოვჭინის” სახელითაც მოიხსენიებენ.

⁹⁵ შლრ. Кинг, Д. *Пропащие комиссары: Фальсификация фотографий и произведений искусства в сталинскую эпоху*, Перевод: Гусев Юрий Матвеевич, Москва: Контакт-Культура, 2005, 208.

⁹⁶ გოგიტიძე, გ. *ქართული კინოს წარსულიდან*, თბილისი: “სა.გა”, 2013, გვ. 48-49.

⁹⁷ გერმანე გოგიტიძე (1886-1960) – პირველი ქართველი კინომწარმე. იყო პირველი ქართული მხატვრული ფილმის “ქრისტიანეს” (ალექსანდრე წუნუნავა, 1919) პროდუსერი და თანარეჟისორი (ფილმის ბოლო ნაწილები თავად გადაიღო). ავტორია რამდენიმე მნიშვნელოვანი ისტორიული კინოქორნიკის. ხელმძღვანელობდა “ცეკავშირის” (ამიერკავკასიის მომხმარებელთა კავშირის) ბაზაზე შექმნილ კინოლაბორატორიას, რომელიც შეგვიძლია მივიჩნიოდ პირველ ქართულ კინოკომპანიად. საბჭოთა ოკუპაციის შემდეგ, 1921 წლიდან, სათავეში უდგება განათლების სახალხო კომისარიატის კინოსექციას, 1923 წლიდან კი – “სახკინმრენვს”, რომლის დატოვებაც 1928 წელს მოუხდა ფინანსური გადახარჯვების ბრალდების საფუძველზე. 1949 წელს ბრალი დასდეს სამშობლოს ღალატში და კომის შრომა-გასწორების ბანაკში გადაასახლეს, საიდანაც 1956 წელს დაბრუნდა.

⁹⁸ გოგიტიძისა და **პავლე საყვარელიძის** პოლემიკა წარიმართა გაზეთ “მუშის” ფურცლებზე, რომლის რედაქტორიც თავად საყვარელიძე იყო. წერილები 1927 წლის განმავლობაში იბეჭდებოდა, მოყოლებული, იმავე წლის 27 ივნისით დათარიღებული სტატიიდან, რომელიც “სახკინმრენვის” საქმიანობას ეხებოდა.

სტალინი თავადაც წერდა სტატიებს, ხშირად ხელმოუწერს, რომლებშიც “ხალხის მტრებად” აცხადებდა მისთვის მიუღებელ ადამიანებს, ან მათ, ვისი შემოქმედებაც არ ესმოდა. ცნობილია მისი წერილი ღიმიტრი შოსტაკოვიჩის ოპერაზე “მცენსკის მაზრის ლედი მაკბეტი”, რომელიც გაზეთ “პრავდაში” 1936 წლის 26 იანვარს გამოქვეყნდა სათაურით – “აბღაუბდა მუსიკის ნაცვლად”. რაც შეეხება გოგიტიძეს, საგაზეთო თავდასხმები მისთვისაც არახალი იყო. მას უკვე ჰქონდა **ვლადიმერ ბარსკისთან**⁹⁹ ეპისტოლარული კამათის გამოცდილება. თუმცა მაშინ პოლემიკა თანაბარ სუბიექტებს შორის მიმდინარეობდა, ახლა კი ერთ-ერთის მხარეს სახელმწიფო და ცენზურა იდგა.

ცნობას ზემოხსენებული საგაზეთო პოლემიკის შესახებ თავად გოგიტიძე გვანვდის მოგონებებში, რომელიც ხელნაწერის სახით დაცულია თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის მუზეუმში. 2013 წელს გამომცემლობა “სა.გამ” ეს ჩანაწერები დასტამბა და ფართო მკითხველს ქართული კინოსა და ქვეყნის ისტორიაში ბევრი უცნობი ფაქტის გაცნობის შესაძლებლობა მისცა.

ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ **პაველ პირონეს**¹⁰⁰ კომპანია “ფილმას” რეჟისორი ბარსკი საგაზეთო წერილით დაუპირისპირდა მას, რაც, ამ გოგიტიძის აზრით, გამოწვეული იყო “ქრისტიანის” წარმატებით. როგორც ისტორიიდან ვიცით, პირონე ითვლებოდა ამიერკავკასიაში კინოს ინდუსტრიის არაოფიციალურ მონოპოლისტად, რომელიც ფლობდა კინოთეატრებსა და კინოკომპანიას. მან ბაქოდან თბილისში მოიწვია ბარსკი, რომელსაც რამდენიმე ფილმი გადააღებინა, მაგრამ გოგიტიძისვე შეფასებით, ისინი წარუმატებლები აღმოჩნდნენ და ვერც “ქრისტიანსა” და ვერც გოგიტიძის საქმიანობას გაუწიეს კონკურენცია.

“მან სცადა გაეზრიაბრუებინა **ქრისტიანე**, – იგონებს გოგიტიძე, – და გაზეთ **Тифлисский Листок**-ში (ტიფლისკი ლისტოკი, გ.რ.) დაბეჭდა წერილი... ბარსკის საპასუხოდ (კარგად აღარ მახსოვს – **Закавказская речь**-ში (ზაკავკაზსკაია რეჩ, გ.რ.) თუ **Закавказское обозрение**-ში (ზაკავკაზსკოიე

⁹⁹ Владимир Барский (1866-1936) – 1892-1917 წლებში მუშაობდა რუსეთში სხვადასხვა თეატრში რეჟისორად და მსახიობად. ეიზენშტეინთან განსახიერებელი აქვს კაპიტნის როლი ფილმში “ჯავშნოსანი პოტიომკინი” (1925). 1918 წლიდან მუშაობას იწყებს საქართველოში, პირონეს კომპანია “ფილმაში”. მას ეკუთვნის პირველი ქართული კინოტრილოგია: “ცეცხლთაყვანისმცემლები” (1919), “მითხარი რისთვის?” (1919) და “უთავო ცხედარი” (1920). 1921 წლიდან მუშაობდა “სახკინმრეწვში”.

¹⁰⁰ **პაველ ან პავლე პირონე** – ამ პიროვნებაზე შეუძლებელია დაზუსტებული ცნობების მოძიება. მას რამდენჯერმე იხსენიებს გერმანე გოგიტიძე, რომელიც პირონეს შესახებ არსებული ცნობების ძირითად წყაროს წარმოადგენს. ირკვევა ისიც, რომ მისი კომპანია “ფილმა” თბილისში 4 კინოთეატრს ფლობდა და ფილმებსაც აწარმოებდა, ქონდა ლაბორატორია და ა.შ. შემდგომში მოხდა კომპანიის ნაწილობრივ პრივატიზაცია საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის მიერ. პირონეს კუთვნილებაში რჩებოდა კინოთეატრები, რომლებიც შემდგომში საბჭოთა ხელისუფლებამ დაისაკუთრა. პირონეს ბიოგრაფიის შესახებ დამატებით ცნობების მოძიება უცხოურ წყაროებში ვერ მოხერხდა.

ობობრენიე, გ.რ.) დავბეჭდვ სტატია ასეთი სათაურით **Почему Барский обезглавил себя?** (რატომ მოიჭრა თავი ბარსკიმ? – ბარსკის ფილმის სათაურის – უთავო ცხედრის რემინისცენცია, გ.რ.). ამის შემდეგ ბარსკიმ კიდევ დადგა სურათი. ეს იყო სალონური ხასიათის ფილმი **Скажи, зачем?** (მითხარი, რატომ? გ.რ.), რომელსაც პირველი ფილმის ბედი ეწია (ანუ ჩავარდა, გ.რ.). ამ სურათზეც დავბეჭდვ ფელეტონი სათაურით **Скажи, зачем Барский поставил эту картину?** (მითხარი რატომ გადაიღო ბარსკიმ ეს ფილმი? გ.რ.) ამით დამთავრდა ჩვენი დავა¹⁰¹.

ქართული კინოკრიტიკის ისტორიაში პირველ ეპისტოლარულ კამათზე წერს ირაკლი მახარაძეც წიგნში “დიადი მუნჯი”. თუმცა, როგორც ჩანს, ისიც მხოლოდ გოგიტიძის ჩანაწერებს ეყრდნობა, რადგან “სა.გას” დასტამბული, გოგიტიძის მოგონებების გარდა, სხვა ბიბლიოგრაფიული მონაცემი ანდა ორიგინალური წყაროს მითითება “დიად მუნჯში” არ გვხვდება¹⁰². ამას აქვს ობიექტური მიზეზი: ჩემი ჩატარებული მოკვლევით დასტურდება, რომ გოგიტიძის მიერ ნახსენები გამოცემების ის საგარაუდო ნომრები აღარსად მოიპოვება, ისინი სამუდამოდ დაკარგულად ითვლებიან.

ინფორმაცია გადამოწმებულია საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის უკლებლივ ყველა ფონდში, საქართველოს ეროვნულ სამეცნიერო ბიბლიოთეკაში, თბილისის მთავარ ბიბლიოთეკაში. სამწუხაროდ, უნდა აღინიშნოს, რომ გოგიტიძე-ბარსკის ისტორიული პაექრობა, რომლის არსებობაშიც ეჭვის შეტანის არანაირი საბაბი არ გვაქვს, დარჩება მხოლოდ და მხოლოდ გოგიტიძის მოგონებებიდან მოყვანილი ციტატების ამარა და მას უფრო ფართოდ ვეღარ შევისწავლით.

ამ ფაქტს სხვა ნეგატიური შედეგიც აქვს – მისი ფაქტობრივი არსებობა იმავე ირაკლი მახარაძის გამოთქმული შეხედულების გაბათილების საშუალებას მომცემდა, რომელიც ქართული კინოკრიტიკის დასაწყისს 1923 წლით ათარიღებს: “1923 წლიდან ქვეყნდება პირველი რეცენზიები, ძირითადად მხატვრული ფილმების შესახებ. 1925 წლიდან იწყებს გამოსვლას კინოჟურნალი **Кино Грузии** (კინო გრუზიი, გ.რ.)”, – წერს მახარაძე.

სულ მცირე, ქართული კინოკრიტიკის ათვლის წერტილად იოსებ იმედაშვილის 1915 წელს გამოქვეყნებული წერილი უნდა მივიჩნიოთ.

ქართული კრიტიკის საწყისების ბუნდოვანი და უცნობი წარსული, როგორც ჩანს, ბოლომდე ასეთად დარჩება. თუმცა ზემოთ მაინც შევეცადე მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპებისა და

¹⁰¹ გოგიტიძე, გ. ქართული კინოს წარსულიდან, თბილისი: “სა.გა”, 2013, გვ. 67-68.

¹⁰² მახარაძე, ი. დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2014, გვ. 62-63.

პერსონალიების განსაზღვრა. განხილულმა მოვლენებმა აგრეთვე წარმოაჩინეს პრესოცრეალისტურ საქართველოში არსებული მდგომარეობა, რომელიც მომდევნო თავებში აკრძალვებისა და ცენზურის ისტორიის გამოკვლევის გზით გაგრძელდება.

მანამდე კი გთავაზობთ ევროპული კინომცოდნეობის მთავარი სკოლის – ფრანგული კინოკრიტიკის მოკლე მიმოხილვას, რომელიც დაგვეხმარება ზოგადად კინოკრიტიკის, კინომცოდნეობისა და კინოს თეორიის განვითარების გაგებაში.

ფრანგული კინოკრიტიკის პრიმატი

რიჩოტო კანუდოს მოსაზრება, რომ კინო სამი პლასტიკური და სამი რიტმული ხელოვნების შერწყმას წარმოადგენს, გვხვდება ადრეულ ქართულ კინოკრიტიკაში. უკვე ნახსენები პირველი ქართველი კინოკრიტიკოსი კაიუს პელი კინოს ბუნებაზე საუბრისას ამბობს, რომ “კინო არის კონცენტრაციული სახე ხელოვნების ყველა დარგის”¹⁰³.

კინოს ეკლექტიურობაზე აპელირება გვხვდება კინოს შესახებ დაწერილ თითქმის ყველა პირველ ნაშრომში. ამის უკან უნდა დავინახოთ კინემატოგრაფის ქომაგების სურვილი, რომ ის წარმოჩენილიყო სხვა ხელოვნებების თანასწორად, მათ გამაერთიანებელ მოვლენად. თუმცა ეს აზრი გარკვეულ წრეებში დღემდე აქტუალურია, იმის მიუხედავად, რომ მრავალი ექსპერიმენტი და ცდით მტკიცდება, რომ კინოს ენა ავტონომიურია და მას თავისუფლად შეუძლია სხვა ხელოვნებებისგან ნასესხები ელემენტების გარეშეც არსებობა (უპირველესად, გავისენოთ ლატვიელ რეჟისორ გერც ფრანკის 1978 წლის ფილმი-ექსპერიმენტი “10 წუთით უფროსი”, რომელიც კინოში არსებული ახლო ხედის უნიკალურობის წარმოჩენას ეძღვნებოდა).

კინოს უნიკალურ თვისებებზე წერდა უნგრელ-გერმანელ-რუსი თეორეტიკოსი **ბელა ბალაში**¹⁰⁴. რომლის “ხილულ ადამიანში” გამოთქმული თემისი კინემატოგრაფის “დედისეული ენის შესახებ”¹⁰⁵

¹⁰³ იმედაშვილი, გ. (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, *თეატრი და ცხოვრება*, 1926, #16, გვ. 10.

¹⁰⁴ Béla Balázs (1884-1949) – უნგრელი მწერალი, სცენარისტი და კინოს თეორეტიკოსი. იყო უნგრეთის კომუნისტურ პარტიასთან დაახლოებული პირი, მას შემდეგ რაც, 1926 წლიდან საცხოვრებლად გერმანიაში გადავიდა, გერმანული კომუნისტური პარტიის რიგებშიც გაწევრიანდა. გერმანიაში ცხოვრების პერიოდში გამოაქვეყნა პროზაული ნაწარმოებები, ითანამშრომლა, შემდგომში ნაცისტური კინემატოგრაფის მთავარ წარმომადგენელთან, ლენი რიფენშტალთან, ფილმზე “ცისფერი ნათება” (Das blaue Licht, 1931), როგორც სცენარის ავტორმა. “ცისფერი ნათების” ეკრანებზე გამოსვლას ბალაში საბჭოთა კავშირში შეხვდა. ის დათანხმდა საბჭოთა ხელისუფლების მიწვევას და საცხოვრებლად მოსკოვში გადავიდა, სადაც სამწერლო

წარმოადგენს კანუდოსა და დელუკის წამოყენებული აზრების გაგრძელებას, შეიძლება ითქვას, მათი კონცეფციის დაგვირგვინებას. ბალაშმა კინოს, როგორც სრულყოფილი ხელოვნების, ლეგიტიმაციის საფუძვლები კაცობრიობის პრეისტორულ ხანაში აღმოაჩინა.

ბელა ბალაშის მოსაზრებები კინოს ონტოლოგიური ბუნების შესახებ, როგორც უკვე ვთქვი, ნასაზრდოები იყო ფრანგული კინომცოდნეობიდან. კინოს უნივერსალურ ენაზე იმხანად საუბრობდნენ არამხოლოდ კანუდო და დელუკი, ამ პრობლემაზე სხვა უამრავი ავტორიც მუშაობდა. მათ შორის იყო **ანდრე ემბერი**. მისი წერილი ჟურნალ “სინეა-სინე პურ ტური” გამოქვეყნდა და აი, რას წერდა ის: “სიტყვა [სხვადასხვა ხალხისთვის, გ.რ.] მეტწილად ბუნდოვან მნიშვნელობებს წარმოშობს, კინემატოგრაფიული ხატები კი – პირიქით, ყველასთვის საერთონი (გასაგები, გ.რ.) არიან”¹⁰⁶.

ემბერსვე ეკუთვნის “საყოველთაო კინოს” იდეა, რომელიც გულისხმობდა ფილმის, პირდაპირი გაგებით, ცაზე გაშვებას, რათა ის ერთდროულად ხელმისაწვდომი ყოფილიყო ხალხთა ფართო მასებისთვის. ფრანგული კინომცოდნეობის ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს იმ გამოცემასაც, რომელშიც აღნიშნული წერილი დაიბეჭდა.

“სინეა-სინე პურ ტური” ავანგარდული ჟურნალია, რომელსაც ერთ-ერთი პირველი კინოკრიტიკოსი და თეორეტიკოსი **ჟან ტედესკო**¹⁰⁷ ხელმძღვანელობდა. მან ჟურნალი ლუი დელუკისგან 1923 წელს იყიდა. ტედესკომ გამოცემას სახელი შეუცვალა და 1921 წელს დაფუძნებულ “სინეას” (ფრან. Cinéa) “სინეა-სინე პურ ტური” უწოდა. აქედან მოყოლებული, ჟურნალმა ფრანგულ კინოკრიტიკასა და ზოგადად, კინემატოგრაფის განვითარებაში გამორჩეული წვლილი შეიტანა. ის, ტედესკოსვე საკუთრებაში არსებულ კინოთეატრთან ერთად, იქცა ავანგარდული და ექსპერიმენტული კინოს ერთ-ერთ მთავარ პოპულარიზატორ პლატფორმად.

საქმიანობა განაგრძო. კითხულობდა ლექციებს კინოს ინსტიტუტში. მასვე ეკუთვნის სამი ფუნდამენტური ნაშრომი კინომცოდნეობაში: “ხილული ადამიანი ანუ ფილმის კულტურა” (Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, 1924); “ფილმის სული” (Der Geist des Films, 1930) და უკვე რუსეთში გამოცემული “კინოს ხელოვნება” (Искусство кино, 1945).

¹⁰⁵ Балаш, Б. *Видимый человек: Очерки драматургии фильма*, Перевод: Кирилл Иванович Шутко, Москва: Всероссийский пролеткульт, 1925, ст. 22 და სხვაგან.

¹⁰⁶ Ember, A. Le but du cinéma, *Cinéa-Ciné pour tous*, 1928, #106, 1 Avril, p. 5.

¹⁰⁷ Jean Tedesco (1895-1958) – ფრანგი კინომცოდნე, თეორეტიკოსი, მწერალი და რეჟისორი. იყო “სინეა-სინე პურ ტურის” მთავარი რედაქტორი 1923-1932 წლებში. ავტორია მანიფესტის “საერთაშორისო კინოკლუბი”, რომელიც 1928 წელს გამოაქვეყნა თავისსავე ჟურნალში. 1924-1934 წლებში ფლობდა “ვიე-კოლომბიეს” თეატრს (Théâtre du Vieux-Colombier). შემდგომში ხელი მოჰკიდა პროდუსერის საქმიანობას, თეატრის სხვენზე კინოპავილიონი მოაწყო და ისტორიაში პირველმა გამოაცხადა სცენარების კონკურსი. 1932 წლიდან იწყება ტედესკოს სარეჟისორო კარიერაც.

“სინეა-სინე პურ ტურმი” იბეჭდებოდა ფრანგული კინოთეორიის ადრეული ხანის ყველაზე მნიშვნელოვანი ტექსტები. მათ შორის არის **ემილი ვიუიერმოზი**, რომელმაც, 1927 წელს გამოქვეყნებულ წერილში, გამოთქვა ერთ-ერთი ფუნდამენტური აზრი, რომელიც დაემთხვა **ძიგა ვერტოვის**¹⁰⁸ “კინოთვალის” თეორიას¹⁰⁹.

ვიუიერმოზი წერს: “ჩვენი თვალები გვატყუებენ. ისინი სამყაროს არსს ამახინჯებენ (აყალბებენ, გ.რ.)”¹¹⁰. მოსაზრებას, რომ მექანიკური თვალი ანუ კინოთვალი აღემატება ბიოლოგიური მხერის შესაძლებლობებს, ავითარებდა ვერტოვიც: “**კინოთვალი** სარგებლობს კინოაპარატისთვის ხელმისაწვდომი ყველა გადასაღები საშუალებით – რაპიდგადაღება, მიკროგადაღება, უკუგადაღება... **კინოთვალი** – ესაა შესაძლებლობა დაინახო ცხოვრებისეული პროცესები ნებისმიერი, ადამიანის თვალისთვის მიუწვდომელი დროითი თანმიმდევრობით... **კინოთვალი** – ეს დროის გადალახვა”¹¹¹.

ფრანგული “კინოაზრის” დიალექტიკური გზა, კინოთეორიის რუს მკვლევარ მიხაილ იამპოლსკის მონოგრაფიის სათაურით რომ ვიხელმძღვანელოთ, მრავალ თეორეტიკოსს მოიცავს, რის გამოც ყველაზე სათითაოდ ვერ შევჩერდებით. გთავაზობთ ამ პერიოდის მოკლე მიმოხილვას რამდენიმე მონოგრაფიაზე დაყრდნობით. რაც შეეხება იამპოლსკის ნაშრომს, ის ერთ-ერთი საუკეთესოა, რაც კი ადრეული ფრანგული კინოთეორიის განვითარების შესახებ დაწერილა¹¹².

აღნიშნულ წიგნში შეგვიძლია გავეცნოთ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგებულ, ისეთ უმნიშვნელოვანეს ტექსტებს (მათ ფრაგმენტებს), როგორცაა: რიჩოტო კანუდოს მანიფესტი; ლუი დელუკის “ფოტოგენია”; ბლემ სანდრარის “კინოს ანბანი” (Blaise Cendrars, L'ABC du cinéma, 1926); ლეონ მუსინიაკის “კინოს მდგომარეობა” (Léon Moussinac, Etat du cinéma international, 1933); ლუის ბუნუელის “ფოტოგენიური პლანის შესახებ” (Luis Buñuel, Du Plan photogénique); ჟან ტედესკოს “კინოგამომსახველობა” (Jean Tedesco, Le Cinéma, 1933); ჟან რენუარის როგორ “ვაცოცხლებ საკუთარ პერსონაჟებს” (Jean Renoir; Comment j'anime mes personnages, 1933) და სხვ.

¹⁰⁸ Дзига Вертов (1896-1954) – ნამდვილი სახელი – დენის კაუფმანი. რუსი კინოაღმავარდისტი, რეჟისორი და თეორეტიკოსი. იღებდა დოკუმენტურ ფილმებს და კინოჟურნალებს (“კინოპრადას” სერია). 1923 წელს აფუძნებს მოძრაობას “კინოკები” და აქვეყნებს პირველ მანიფესტს. შემდგომში იღებს კინოს ისტორიაში უმნიშვნელოვანეს ფილმს “ადამიანი კინოაპარატით” (1929). მისი ფილმი “იანანა” (1937) აკრძალეს სტალინისადმი ზღვარგადასული ქების გამო, რაც საბჭოთა ცენზურის ისტორიაში უნიკალური მოვლენა იყო.

¹⁰⁹ ვერტოვი, დ. ადამიანი კინოაპარატით, თბილისი: “სა.გა”, 2013, გვ. 52-59.

¹¹⁰ Vuillermoz, E. Le Cinéma de l'invisible, *Cinéa-Ciné pour tous*, 1927, # 78, février, in Patrick de Haas, *Cinéma intégral*, op. cit., p. 180.

¹¹¹ ვერტოვი, დ. ადამიანი კინოაპარატით, თბილისი: “სა.გა”, 2013, გვ. 54.

¹¹² Ямпольский, М. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг., Москва: Искусство, 1988, 317.

როგორც ვთქვით, ამ ტექსტებს სათითაოდ ვერ განვიხილავთ, ამიტომ გთავაზობთ ამონარიდს კრებულის ავტორის შესავალი სიტყვიდან, რომელიც წარმოდგენას შეგვიქმნის, თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კინოსკოლის თეორიულ ევოლუციას: “**კინოიმპრესიონიზმის** ზოგიერთი ფილმი მსოფლიო კინოს ისტორიაში შესულია და საკმაოდ ფართოდ გამოკვლეულიც არის, თუმცაღა ნაკლებად ცნობილია ის თეორიული პროცესები, რომლებიც ამ ფილმებს თან ახლდნენ, ხშირად წინ უსწრებდნენ კიდევ ან ეკამათებოდნენ მათ. დადგა აღნიშნულ მემკვიდრეობაში გამორკვევის დრო, რადგან ის არ არის მხოლოდ **კინოაზრის** ისტორიის კუთვნილება, როგორც აღმოჩნდა, მასში ჩადებული იყო მთელი რიგი დებულებებისა, რომლებიც მალევე განვითარდნენ და თავი იჩინეს არამხოლოდ ფრანგულ, არამედ მსოფლიო კინოში”¹¹³.

ფრანგული კინომცოდნეობის ისტორიის ამერიკელი მკვლევარი **რიჩარდ აბელი**¹¹⁴ წიგნში “ფრანგული კინოთეორია და კრიტიკა: ისტორიული ანთოლოგია 1907-1939” – 1930-იან წლებს განვიხილავდა გარდამტეხ ეტაპად, როცა კინოში მოსულმა ხმამ შეცვალა არა მხოლოდ კინონება, არამედ, მთლიანი ინდუსტრია და საკუთრივ, კინოკრიტიკაც კი. “პოპულარული და სპეციალიზებული პრესა ინარჩუნებდა კინოს შესახებ დისკუსიების მთავარი ფორუმის როლს. თუმცა აღნიშნული სივრცეები სულ უფრო და უფრო მეტად დამოკიდებული ხდებოდნენ კინოინდუსტრიაზე, რომელსაც ჩამოყალიბებული ურთიერთობები გააჩნდა საგაზეთო კონსორციუმებთან”¹¹⁵.

თუმცა კომერციალიზაციამ, როგორც ამას აბელი აღნიშნავს, კრიტიკა ბოლომდე ვერ დაისაკუთრა. რაც გახდა მიზეზი, რომ მომდევნო წლების განმავლობაში მრავალი საიტერესო და შინაარსიანი სტატია, ანალიტიკური და კრიტიკული წერილი დაიწერა, როგორც პროფილურ, ისე პოპულარული გამოცემების გვერდებზე.

1930-1940-იანი წლების ისტორიული კატაკლიზმებიდან გამომდინარე, კინომცოდნეობა როგორც საფრანგეთში, ისე ევროპასა და მათ შორის, საქართველოშიც, მძიმე დღეში იმყოფებოდა. თუმცა ომისშემდგომმა სტაბილიზაციამ გადარჩენილი ინტელექტუალები დაათქვამა იმაზე, რომ სამყარო ველარასდროს იქნებოდა ისეთი, როგორიც 1940-იან წლებამდე იყო. როგორც **თეოდორ ადორნო**

¹¹³ Ямпольский, М. *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.*, Москва: Искусство, 1988, ст. 7.

¹¹⁴ Richard Abel (1941-) – მიჩიგანის უნივერსიტეტის პროფესორი. რამდენიმე ანთოლოგიის ავტორი, რომლებშიც თავმოყრილია ინგლისურად თარგმნილი იშვიათი ფრანგული ტექსტები. მათ შორის იკვლევდა ადრეულ ფრანგულ კინოკრიტიკას. ითვლება ლუი დელუკის სპეციალისტად.

¹¹⁵ Abel, R. *French Film Theory and Criticism: A History Anthology 1907-1939, Vol. 2: 1929-1939*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, p. 5.

ამბობდა, აუშვიცის შემდეგ პოეზია ვეღარ დაინერგება. ანალოგიურად ფიქრობდნენ (არამხოლოდ) ფრანგი კულტურის მკვლევარებიც და კრიტიკოსებიც. თუმცა ისინი ამბობდნენ, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ვეღარ/აღარ უნდა შექნილი “ძველი პოეზია”, მის ნაცვლად კი ასპარეზზე გამოვიდოდა ისეთი ხელოვნება, რომელიც აღარ დაუშვებდა ჩავგრას, ძალადობას, ომს, აუშვიც-ბირკენაუს.

სწორედ დიდმა კატასტროფებმა აიძულეს კინოს მკვლევრები ფილმების ზედაპირული განხილვის ნაცვლად მათი სტრუქტურით დაინტერესებულიყვნენ. უპირველეს ყოვლისა, ეს პროცესი ახალგაზრდა ფილოსოფოსთა ჯგუფს უკავშირდება, რომელსაც დღეს პოსტსტრუქტურალისტებს ვუწოდებთ. მათ შემომუშავეს ახალი თეორიები, რომელთა მიზანიც არა მხოლოდ სტრუქტურის შესწავლა (რასაც სტრუქტურალისტებისა და ფორმალისტური სკოლის წარმომადგენლები ისედაც აკეთებდნენ), არამედ დეკონსტრუირებული მნიშვნელობების ისტორიულ კონტექსტში მოთავსება იყო. პოსტსტრუქტურალისტების აზრით, მხოლოდ ამ მიდგომას შეეძლო ამა თუ იმ საგანზე, მოვლენაზე სრულფასოვანი ცოდნას დაგროვება.

სტრუქტურის სიღრმეებში შეღწევა ომისშემდგომი დროების აკვიატება გახდა. როლან ბარტი აღნიშნავდა, რომ 1950-იანი წლების ბოლოსკენ კაცობრიობა გადაირია სტრუქტურების არსებობის იდეაზე. მას მოყვას სარეცხი და ჰიგიენური საშუალებების სარეკლამო განცხადებები, რომლებშიც მყიდველს მატერიის სიღრმეებში მაქსიმალურ შეღწევას ჰპირდებოდნენ. პოსტსტრუქტურალისტებიც სამყაროს ახსნას მოვლენთა ბუნების განმარტების გზით ცდილობდნენ, ანუ რომელიმე საპონის მსგავსად, საგნის სტრუქტურაში შეღწევით. ამიტომ ბარტის მოხმობილი ეს მაგალითი, საუკეთესოდ გამოხატავს სააზროვნო პროცესის ცვლილებას: თუკი უნინ, **პლატონის** მიხედვით, პირველსაწყისამდე “ამალლება”¹¹⁶ იყო საჭირო (დიალექტიკის გზით), მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ კაცობრიობის მთავარ ამოცანას მოვლენათა არსში შეღწევა (დაშვება) წარმოადგენდა.

ეს ტენდენცია საუკეთესოდ გამომჟღავნდა ფრანგულ კინომცოდნეობაში, როდესაც ასპარეზზე გამოჩნდა კინოს ისტორიაში ყველაზე ავტორიტეტიანი თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი **ანდრე ბაზენი**¹¹⁷. მან შექმნა ისეთი ცნობილი თეორიები, როგორიცაა: “ონტოლოგიური რეალიზმის

¹¹⁶ პლატონი, *სახელმწიფო* (ბაჩანა ბრეგვაძე, მთარგ.), თბილისი: “ნეკერი”, გვ. 291.

¹¹⁷ André Bazin (1918-1958) – პირველი კრიტიკული წერილების გამოქვეყნება 1943 წლიდან დაიწყო. თანამშრომლობდა სხვადასხვა გამოცემასთან. 1951 წლიდან კი დაარსა ყოველკვირეული კინოჟურნალი “კაიე დუ სინემა”, რომელიც კინოს შესახებ არსებულ ყველაზე მნიშვნელოვან პერიოდულ გამოცემად მიიჩნევა. ჟურნალში შემოიკრიბა ახალგაზრდა კრიტიკოსები, **ანრი ლანგლუას** სინემათეკას ყოფილი აუდიტორია. შემდგომში ეს დაჯგუფება შექმნის “ფრანგულ ახალ ტალღას”, ხოლო ბაზენი ამ მოძრაობის იდეურ

თეორია”, “მუმის კომპლექსი”, “დროის მუმიფიკირების თეორია”, “უნწყებად გადაღების იდეა”, კინოში ცხოვრების ნაკადის განსაზღვრება და რაც მთავარია – საავტორო კინოს ცნება, რომელმაც, “კაიე დუ სინემას” ჯგუფთან ერთად, მრავალი წლის განმავლობაში მუშაობდა.

ბაზენის კინოკრიტიკის სტილი იმდენად ახალი, მანამდე არსებულისგან რადიკალურად განსხვავებული და რაც მთავარია, ინტელექტუალური თვალსაზრისით გამორჩეული იყო, რომ მისი გამოჩენა მოწმენდილ ცაზე მების გავარდნას შეიძლება შევადაროთ. ბაზენის პირველი ნაწერები გამოირჩეოდნენ სისხარტით, ენაკვიმატობითა და მსჯელობაში ისეთი სააზროვნო კატეგორიების დამკვიდრებით, რაც ფრანგული და სხვა ქვეყნების, მით უფრო, პოპულარული კინომცოდნეობისთვის წარმოუდგენელი იყო.

თავის დროზე, ბაზენის სტილზე დიდი გავლენა უურნალმა “ახალმა დროებამ” (Les Temps modernes) მოახდინა. წერის, ანალიზის ეს ინოვაციური მეთოდი უკავშირდებოდა, უპირველეს ყოვლისა, **ჟან-პოლ სარტრს**, რომელიც, **სიმონ დე ბოვუართან** ერთად, ხშირად თანამშრომლობდა ამ გამოცემასთან და ეგზისტენციალიზმთან ერთად ლიტერატურული კრიტიკის ახლებურ მიდგომებს ავითარებდა.

ბაზენამდე კინომცოდნეობას აღიქვამდნენ ან, როგორც უურნალისტიკის ერთ-ერთ ქვედარგს, რომელიც კინემატოგრაფის გარშემო არსებულ ნებისმიერი ტიპის ინფორმაციას აშუქებდა, ანდა, როგორც მახვილგონივრულ კრიტიკას, რომლის დიაპაზონიც მხოლოდ კონკრეტული ფილმით, ან ტენდენციის შეფასებით იფარგლებოდა და ვერ ცდებოდა ფილმის წარმოებული ღია ტექსტის საზღვრებს.

ამრიგად, ბაზენის პირველი რევოლუციური მიღწევები თავად პარადიგმის შეცვლაში გამოიხატებოდა. ბაზენის მეცადინეობით განისაზღვრა კრიტიკის ახალი მისია და დანიშნულება, რომლის მიხედვითაც, კინომცოდნეობა ვალდებული ხდება ყოველ ჯერზე გამოჰყოს და განაზოგადოს ფილმში ასახული როგორც კინემატოგრაფიული, ასევე ფილოსოფიური და სხვა სახის ფენომენები. ამავე დროს, ის უნდა ზრუნდავდეს და იბრძოდეს კინოში მხატვრული ღირებულების დაცვისთვის, უპირისპირდებოდეს იდეოლოგიებსა და არათავისუფლებას¹¹⁸, ხელს უწყობდეს ახალ თაობებს, ახალი თეორიების შექმნას, მკითხველის გასართობი სფეროდან ინტელექტუალურ განზომილებაში გადაყვანას და ა.შ.

სულისჩამდგმელად გამოცხადდება. ბაზენის სტატიების კრებული “რა არის კინო?” (Qu'est-ce que le cinéma?) მისი სიკვდილის შემდეგ გამოიყა და დღემდე კინოთეორიის ფუნდამენტურ ნაშრომად ითვლება.

¹¹⁸ ბაზენი, ა. სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1989, #10, გვ. 30.

დღესდღეობით საქართველოში, შეიძლება ითქვას, სწორედ ბაზენის გავლენა იგრძნობა. უპირველესად, ეს კინოს მკვლევრის გოგი (გიორგი) გვახარიას სახელს უკავშირდება, რომელსაც თანამედროვე ქართულ კინომცოდნეობაში ისეთივე ადგილი უკავია, რაც ბაზენს ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნით ადრე საფრანგეთში ეკავა. ბაზენისეული მიდგომებს იზიარებენ სხვა ქართველი კინომცოდნეებიც: თეო ხატიაშვილი, ლელა ოჩიაური და ა.შ. მოკლედ რომ დავახასიათოთ, რეცენზირების ეს სტილი გულისხმობს კონკრეტული ფილმის მაგალითზე განზოგადებული მსჯელობის წარმართვას, იქნება ეს იდეოლოგიის, კულტუროლოგიური, რომელიმე სოციალური თუ კინემატოგრაფიული მოვლენის თვალსაზრისით.

ქვემოთ მოვიყვან ამონარიდებს ბაზენისა და გვახარიას წერილებიდან, რათა ცხადვყო, თუ რაზეა საუბარი: “კინო, როგორც სიმბარი, საკუთარ ჭეშმარიტ რეალობას სიმბოლოებში მალავს. როგორც სიმბარში, ისე კინოშიც არაფერია ბოლომდე შემთხვევითი და არც ბოლომდე ყალბი... მაგალითად, – წერს ბაზენი, – ამერიკელი მდივნები არ ქორწინდებიან თავიანთი მილიონერი უფროსების შვილებზე, მაგრამ კონკიას მითმა იმდენად მოიყვამერიკული კულტურა, რომ ათასობით მდივანმა დაიწყოთ ოცნება იმაზე, რომ ერთხელაც, მათ პრინცის თანამედროვე, ურბანიზირებული ვერსია, რომელიც მდიდარი ოჯახის შვილის სახით გვევლინება, ყურადღებას მიაქცევს და ერთბაშად დაიპყრობს მათ გულებს. აღნიშნული განეკუთვნება სოციალურ ფსიქოანალიზს, ვიდრე კრიტიკულ ანალიზს, რომელსაც საუკეთესოდ შეუძლია კინოში არსებული ფარული რეალობის გამოვლენა. აღნიშნული რეალობა ფარულია იმიტომ, რომ ის გასაქანს აძლევს ყველაზე გიჟურ ოცნებებს, რომლებიც ხდებიან კვაზი სიმართლევები, იგივე კვაზი რეალობები. ამრიგად, ფილმის სოციალური, პოლიტიკური, მორალური და ესთეტიკური ღირებულება დამოკიდებულია მის ფარულ აფირმაციებზე”¹¹⁹. სხვათა შორის, ამავე წერილში ბაზენი აყენებს “კინოში არსებული ფოტოგრაფიული ობიექტურობის” საკითხსაც, რომელიც დაახლოებით 10 წლით უსწრებდა ზიგფრიდ კრაკაუერის თეორიას “ფოტოგრაფიული კინოს” შესახებ¹²⁰.

გთავაზობთ ამონარიდს გოგი გვახარიას (რომელსაც აგრეთვე უამრავი წერილი აქვს დაწერილი როგორც კინოზე, ასევე ზოგადად, კულტურაზე, საბჭოთა წარსულზე, მათ შორის, ცენზურის ისტორიაზე (ჟურნალ “ინდიგოს” პროექტის ფარგლებში), წერილიდან “მსხვილი ხედი, როგორც გამომსახველობითი საშუალება”, რომელშიც მან კინოს ერთ-ერთ უნიკალურ მოვლენაზე გამოთქვა

¹¹⁹ Bazin, A. Every Film is a Social Documentary (Paul Fileri, Trans.), *Film Comment*, 2008, Vol. 44, #6, p. 40. (Originally published as: Tout Film est un documentaire social, *les lettres Françaises*, #166, 5 juillet, 1947).

¹²⁰ Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, NY: Oxford University Press, 1960, p. ix.

საკმაოდ მნიშვნელოვანი მოსაზრება, რასაც “მსხვილი ხედის თეორია” შეგვიძლია ვუწოდოთ: “საგანზე კონცენტრაციის, მის მსხვილ ხედზე დაკვირვების შედეგად შესაძლებელი ხდება საგნის არსში ჩანვლომა”¹²¹.

მსხვილი ხედის, როგორც მხოლოდ კინოსთვის დამახასიათებელი მოვლენის გააზრება, რომელსაც “საგნის რეალურ არსში ჩანვლომა” შეუძლია, როგორც ჩემთვის არის ცნობილი, სხვა ავტორებთან არ გვხვდება და ის გვახარიას ორიგინალურ აზრს წარმოადგენს.

გვახარიასა და ბაზენის დაკავშირება შეიძლება იმითაც, რომ თავის დროზე ორივემ კინოს თეორიაზე ორიენტირებული ჟურნალები დააფუძნა. “კაიე დუს” ერთგვარი ქართული ანალოგი ჟურნალ “ცხელი შოკოლადის” დამატება “კინო” იყო. მსგავსების მიუხედავად, 1950-იანი წლების ფრანგული მოვლენები არც ერთი ასპექტით არ განმეორებულა საქართველოში – არც კინოკრიტიკის სკოლის ჩამოყალიბებისა და არც კინოში შესაბამისი ახალი ტალღის დაბადების გზით.

თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფის, რომელსაც “ახალი ქართული კინოს” სახელით მოიხსენიებენ, წარუმატებლობას მრავალი მიზეზი განაპირობებს, თუმცა ჩვენი მსჯელობიდან გამომდინარე, ერთ-ერთ ასეთ მიზეზად განვიხილავდი ე.წ. მწერალი რეჟისორის ფენომენის არარსებობას. ფრანგი, ინგლისელი (Angry young men – “გაბრაზებული ახალგაზრდების” ჯგუფი) და იტალიელი (პიერ პაოლო პაზოლინი და სხვ.) კოლეგებისგან განსხვავებით, დამწყები ქართველი კინემატოგრაფისტები ძალიან შორს იდგნენ კინოს ინტელექტუალური განსჯისგან, კრიტიკისგან. მათ არ გაიმეორეს **ფრანსუა ტრიუფოს, ერიკ რომერის, ჟან-ლუკ გოდარის, კლოდ შაბროლის, ჟაკ რივეტისა** თუ სხვათა მაგალითები.

“ფრანგული ახალი ტალღის” მთავარ მიღწევას საავტორო კინოს კონცეფციის განსაზღვრა წარმოადგენდა. “ანდრე ბაზენი კინოს ბუნებად ონთოლოგიური რეალობის აღბეჭდვას, **ცხოვრების ნაკადის** ეკრანზე შემოჭრას მიიჩნევდა. სწორედ ამ თეორიის გათვალისწინებით დაუპირისპირდნენ “ახალი ტალღის” რეჟისორები ყოველდღიურობის ესთეტიკას ფან-ფან ტიტასა თუ მუშკეტერების დეკორაციებში გათამაშებულ კოსტუმირებულ-რომანტიკულ ისტორიებს”,¹²² – წერს კინომცოდნე თეო ხატიაშვილი, რომელიც “ახალი ტალღების” შესახებ დანერგულ მონოგრაფიაში კინოკრიტიკაში, “კაიე

¹²¹ გვახარია, გ. მსხვილი ხედი, როგორც გამოსახველობითი საშუალება. წყარო: <https://burusi.wordpress.com/2009/05/11/gogi-gvakharia-4/>.

¹²² ხატიაშვილი, თ. *ახალი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015, გვ. 13.

დუს” ფურცლებზე დაწყებულ ამბოხს უსვამს ხაზს, რომელიც შემდგომში აქტიურ კინემატოგრაფში გადაიზარდა.

“ახალი ტალღის” რეჟისორებიდან კინოზე ყველაზე მეტი წერილის ავტორ ფრანსუა ტრიუფოს აქვს რამდენიმე საპროგრამო სტატია, მათ შორის, კინოკრიტიკის შესახებ. არსებობს 1956 წელს ჟურნალ “Arts”-ში გამოქვეყნებული ერთგვარი ანტიმანიფესტი, რომელსაც ტრიუფომ “კინომცოდნის შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვა” უწოდა. ტექსტის დედანი რთულად მოსაძებნია. არსებობს მისი ფრაგმენტული თარგმანი ინგლისურად¹²³, ხოლო სრული სახით რუსულ ენაზეა გამოცემული, რომლითაც ქვემოთ ვიხელმძღვანელებ.

ტრიუფო წერილში საუბარს კინოკრიტიკის შესაძლებლობებზე იწყებს. მისი თქმით, კრიტიკოსს ოციდან მხოლოდ ერთ შემთხვევაში ძალუძს ფილმის ბედზე გარკვეული გავლენის მოხდენა, რაც, მისი აზრით, თავისუფალი და დასაბუთებული მსჯელობის საშუალებას უნდა იძლეოდეს (რადგან შემდგომი სინდისის ქეჯისთვის არავითარი საბაბი არ არსებობს). მაგრამ, ამატებს ტრიუფო, სურათი განსხვავებულია, რაც კინოკრიტიკის “შვიდი მანკიერების” გამო ხდება. ესენია: 1. კრიტიკოსის უცოდინარობა კინოს ისტორიაში; 2. კინოს ტექნიკური მხარის უცოდინარობა; 3. (მხატვრული) ფანტაზიის უქონლობა; 4. ეროვნული შოვინიზმის მიმართ მიდრეკილება (რასაც განაპირობებს გეოგრაფიული და კულტურული ადგილმდებარეობა, რის გამოც კრიტიკოსი, ადრე თუ გვიან, იძულებული ხდება საქმე იქონიოს არცთუ ისე კარგ ფილმებთან); 5. მიდრეკილება ავტორიტარიზმისა და სითავხედისკენ (უტაქტო რჩევები, მონტაჟში ჩარევის სურვილი და სხვ.); 6. ზედაპირულობა, ამბიციურობა და ფუჭი მსჯელობა (რაც განპირობებულია არასათანადო განათლებით); 7. საკუთარი პოზიციის არქონა (საუბარია კრიტიკოსების კოჰორტაზე, ანუ საკუთარი ორიგინალური აზრის არქონაზე. ხშირად, ტრიუფოს აზრით, ხდება მკითხველისთვის ერთი და იმავე შეხედულების თითქოს გადააზრებული, სხვადასხვა სახით მიწოდება).

ტრიუფო კოლეგებს მოუწოდებს, დაივიწყონ ნებისმიერი წინასწარმეჭმნილი მცდარი აზრები და კლიშეები. “კრიტიკოსი ფილმს ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით აფასებს. მაგრამ კინოს ისტორიისა და ტექნოლოგიური მხარის უცოდინარობას, – წერს იგი, – ისევე როგორც სცენარზე მუშაობისა და გადაღების პროცესის ნიუანსებში გაურკვევლობას, მიყვაროთ კრიტიკოსის უუნარობამდე ამოიციოს

¹²³ Andrew, D., Gillain, A. *A Companion to François Truffaut*, Malden: Wiley-Blackwell, 2013, 640.

ავტორის ჩანაფიქრი. თუკი, რა თქმა უნდა, ეს უკანასკნელი ფილმის აფიშაზევე არ არის გამოტანილი”¹²⁴.

ტრიუფოს ირონიული შენიშვნა და ზოგადად, წერილში გამოთქმული კრიტიკული დამოკიდებულებები ძვირად დაუჯდა. რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, მას არ აპატიეს თვითკრიტიკა, საკუთარი პროფესიის არამაამებლური პოზიციებიდან დანახვა, იმ პროფესიის, რომელიც ვალდებულია იყოს კრიტიკული, ობიექტური, მახვილგონივრული და ა.შ.

საფრანგეთის კინოკრიტიკოსთა სინდიკატის (Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision) იმჟამინდელმა თავჯდომარე **ჟან ნერიმ** (Jean Néry) ტრიუფოს “კინოკრიტიკის შვიდი მომაკვდინებელი ცოდვის” გამოქვეყნების შემდეგ ასოციაციის რიგების დატოვება მოსთხოვა¹²⁵.

იმ წლების ფრანგული კრიტიკა ნამდვილად შეგვიძლია დავახასიათოთ, როგორც გამომწვევი, თამამი, უკომპრომისო და თავხედიც კი. ეს განპირობებული იყო, უპირველესად, ახალგაზრდა თაობის რწმენით, რომ ისინი (ყველა საშუალების გამოყენებით) უნდა შებრძოლებოდნენ ძველი თაობის, მათი აზრით, სტერილურ კინოს. ახალი ტალღის კრიტიკოსები მამების თაობის კინემატოგრაფისტებს საყვედურობდნენ როგორც წარსულის (1940, 1950-იანი წლების ფრანგული, გერმანული, ინგლისური კინო მეორე მსოფლიო ომისა და მისი გამომწვევი მიზეზების შეფასებას თავს არიდებდა), ისე აწმყოს (ამ პერიოდის მთავარი ფრანგული ფილმები, უმეტესად, ისტორიული ნაწარმოებების ეკრანიზაციებს წარმოადგენდნენ) არასათანადო ასახვა-შეფასებას.

“იმისთვის, რომ დაგვემარცხებინა კინო, რომელსაც ვერ ვიტანდით, იქამდეც კი მივდიოდით, რომ ვილაყას პირადად ვესხმოდით თავს. დავცინოდით მის ვარცხნილობას, ჰალსტუხს... ისევე როგორც სურიალისტები”¹²⁶ – გოდარის ეს ციტატა მოყავს თეო ხატიაშვილს მის, უკვე ნახსენებ წიგნში.

სწორედ ამ პერიოდში, 1950-იან წლებში, გაჩნდა ჯერ ფრანგულ და შემდგომ უკვე, სხვა ქვეყნების კინოკრიტიკაშიც სტრუქტურალიზმის ნიშნები. მისი, კინოსთან ადაპტაციისა და მისადაგების მცდელობები. ამან კინოკრიტიკას ახალი ინტელექტუალური წონა შესძინა. სტრუქტურალიზმმა კვლევისა და ანალიზის მეთოდებზე შთამბეჭდავი გავლენა მოახდინა; ამიერიდან კინო გადაიქცა ცხოვრებისეულ და ფილოსოფიურ საკითხებზე დაკვირვება-მსჯელობის კატალიზატორად. კინოსა და ზოგადად, კინონდუსტრიის დომინირება სხვა სახელოვნებო მიმდინარეობებთან სწორედ ამ

¹²⁴ Truffaut, F. Les Sept Péchés capitaux de la critique, *Arts*, 1955. Русский перевод: <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682173>.

¹²⁵ Baecque, A., Toubiana, S. *Truffaut: A Biography*, Los Angeles, CA: University of California Press, 2000, p. 83.

¹²⁶ ხატიაშვილი, თ. *ახალი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015, გვ. 13.

წლებში გაფორმდა. თუმცა მას შემდეგ, რაც “კაიე დუს” ჯგუფმა აქტიურ კინემატოგრაფში გადაინაცვლა, ფრანგულმა კრიტიკამ დაღმასვლა დაიწყო.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, საფრანგეთში კინომცოდნეობა/კინოკრიტიკა, როგორც დამოუკიდებელი პროფესია არ ისწავლება. კინომცოდნეები განათლებით სხვადასხვა პროფესიისანი არიან, საკუთრივ კინოზე წერას კი, ადგილებზე, იმ გამოცემებსა და რედაქციებში სწავლობენ, სადაც საქმდებიან. დღეს, ციფრული სამყაროს დამსახურებით, ნებისმიერს შეუძლია საკუთარი ბლოგისა და ვლოგის (ვიდეო ბლოგი) ქონა, თუმცა ავტორიტეტული გამოცემები უპირატესობას მაინც უმაღლესი განათლების პირებს ანიჭებენ, რომლებსაც უნივერსიტეტებში მოსმენილი აქვთ კინოს თეორიის ან ისტორიის კურსები. ამის შესახებ საუბრობდა ფრანგ კინოკრიტიკოსთა სინდიკატის წარმომადგენელი **ოლივიე პელისონი** (Olivier Péliçon), რომელიც საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის მონწევით, პროექტ “ქართული კინოს ფორუმის” ფარგლებში, სპეციალურ შეხვედრებს მართავდა¹²⁷.

პელისონი საუბრობდა თანამედროვე კინოკრიტიკის გამონწევებზეც და გაიხსენა უახლესი წარსული, როდესაც კომერციის ყოველ ჯერზე ახალი მომძლავრება კითხვის ქვეშ აყენებდა ანალიტიკური კრიტიკის არსებობის საკითხს.

მისი თქმით, 1970-იან წლებში ფრანგულ კინოკრიტიკას კომერციალიზაციის მორიგმა ტალღამ გადაუარა, თუმცა მან მაინც შეძლო თავის გადარჩენა.

მოვიყვანოთ იმ წლების “კაიე დუს” მაგალითი, რომელიც ფართოდ აშუქებდა ჰოლივუდის ბლოკბასტერებსა და მაღალბუჯეტის ფილმებს. ამან კი ერთგულ მკითხველში უკმაყოფილება გამოიწვია. იმის მაგივრად, რომ მასობრივ გემოვნებაზე მორგებას აუდიტორიის ზრდა მოჰყოლოდა, ინტელექტუალური დონის დაცემამ ჟურნალის გაყიდვებზე უარყოფითად იმოქმედა. “კაიე დუს” მაშველ რგოლად, ანდრე ბაზენის შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ფრანგი კინოკრიტიკოსი, **სერჟ დანეი**¹²⁸ (სერჟ ტუბიანასთან ერთად) მოეწვინა.

მისი სარედაქციო პოლიტიკა მოიცავდა “ახალი ტალღის” შემდგომი პერიოდის რეჟისორთა თაობის პოპულარიზაციასა და ფრანგულ კინოში ახალი ვექტორების დასახვას. თუმცა დანეის საკუთარი პოლიტიკის გატარება არ დასცალდა. 1981 წელს მან “კაიე დუ სინემა” დატოვა.

¹²⁷ <http://www.gnfc.ge/geo/news/1382>.

¹²⁸ Serge Daney (1944-1992) – ფრანგი კინოთეორეტიკოსი, კრიტიკოსი, ფილოსოფოსი. 1962 წელს დაარსა მცირეტირაჟიანი ჟურნალი “ვისაჟ დუ სინემა” (Visages du Cinéma, ქართ. “კინოს სახეები”), 1964 წლიდან კი წერდა “კაიე დუ სინემასთვის”. 1973-1981 წლებში იყო ამავე ჟურნალის მთავარი რედაქტორი. “კაიედან” წამოსული, სორბონაში კითხულობდა ლექციებს ფილოსოფიაში, რადიოში უძღვებოდა ყოველკვირეულ გადაცემა “მიკროფილმებს” და აგრძელებდა სხვადასხვა გამოცემასთან თანამშრომლობას.

სწორედ ამ პერიოდიდან ჟურნალში ჩნდება წერილები ჯერ ტელევიზიისა და შემდეგ ვიდეო თამაშების შესახებ. მემარცხენე-ლიბერალური გაზეთის “ლე მონდი” (Le Monde) პატრონაჟის მიუხედავად, “კაიე დუმ” თანდათან დაკარგა პოლიტიკური სიმპათიები, უფრო მეტად ბუნდოვანი გახდა მისი დამოკიდებულება კინოპოლიტიკის მიმართაც. თანდათან დაპატარავდა ჟურნალის ფორმატიც, რამაც წარმოშვა მისი დახურვის მოლოდინი. თუმცა 2009 წელს “კაიე დუ სინემა” გასხვისდა და ის საერთაშორისო საგამომცემლო სახლმა “ფეიდონმა” (Phaidon Press) იყიდა, რომელმაც ჟურნალს ახალი რედაქტორი **სტეფან დელორმე** (Stéphane Delorme) მოუვლინა. ეს უკანასკნელი თანამდებობას დღემდე იკავებს.

როგორ განვითარდება ფრანგული და მაშასადამე – ევროპული კრიტიკა, ამაზე დაბეჭდვებით საუბარი ნაადრევია. პროგნოზების გაკეთებისთვის კი უკანსკნელი წლების “კაიე დუს” ნომრების გადათვალიერებაც კმარა. დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ კრიტიკა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი კომერციალიზაციის მესამე ტალღას განიცდის. პოპულარული და პროფილური პრესა, რომელიც წარსულში მთელ ყურადღებას საავტორო კინოს უთმობდა, ახლა საუკეთესო დროსა და ადგილს სერიალებსა (დევიდ ლინჩის სერიალი “თვინ პიქსის” პოსტერი გამოტანილი იყო “კაიე დუ სინემას” (#735, 2017) გარეკანზე, სხვა ნომრებში ვრცელი სტატიები და ინტერვიუები მიეძღვნა) და ამერიკულ მაღალბიუჯეტო ფილმებს უთმობს (პაბლო ლარიანის “ჯეკი” (Jackie, 2016) “კაიე დუ სინემას” #730 ნომრის გარეკანზე, სტივენ სპილბერგის “ვაშინგტონ პოსტი” (The post, 2017) კი – #741-ის გარეკანზე).

როგორც ვნახეთ, დელუკი, ბაზენი თუ სხვა ავტორები კინოზე წერისას ცდილობდნენ, უმთავრესად, მის ბუნებაზე მსჯელობას, რაც, ჩემი აზრით, კინოკრიტიკის უმთავრესი ამოცანა უნდა იყოს. ამიტომ, სანამ ქართული კინომცოდნეობის ისტორიას დავუბრუნდებოდეთ, თქვენ ყურადღებას შევაჩერებ კინემატოგრაფის უმთავრეს საკითხზე – მისი ბუნების განსაზღვრის პრობლემაზე. მომდევნო თავი მიზნად ისახავს კინომცოდნეობის იმ ღვანჯლის წარმოჩენას, რომელიც მას მიუძღვის არა მხოლოდ კინემატოგრაფის, არამედ ფილოსოფიისა და სოციალური მეცნიერებების განვითარების ისტორიაში.

თავი III

კინოთეორიის მნიშვნელობა ფილოსოფიასა და სოციალურ მეცნიერებებში

მეხსიერებისა და დავინწყების სატროხე

ანდრე ბაზენის მთავარი იდეები, როგორებიცაა: კინოში საავტორო ხედვის უპირატესობის, “მუმის კომპლექსი” და ადამიანის სიცოცხლის ფირზე უწყვეტად ასახვის იდეა 1950-იანი წლებში შეიქმნა, როდესაც დეგოლიზმი და ომისშემდგომ ევროპაში ეკონომიკური ბუმი იკიდებდა ფეხს. 1968 წლის რევოლუციაც პასუხი იყო ამ მემარჯვენე დისკურსების გაძლიერებაზე. “ახალი ტალღების” გამოჩენა ინდივიდისა და მასების “პოლიტიკური სხეულის” საჯარო სივრცეში რეორგანიზაციის ახლებურ მცდელობებთან იყო დაკავშირებული. ხელოვნებამ გადალახა პოლიტიკასა და მას შორის არსებული რუბიკონი; გამოვიდა ქუჩაში, ქუჩა კი ხელოვნებაში გადაიტანა.

ბაზენის დახმარებით, “ახალი ტალღის” რეჟისორებმა გააცნობიერეს, რომ კინო არ არის საზოგადოებრივი მოვლენებისგან, პოლიტიკისგან დამოუკიდებლად მყოფი მოვლენა – კინო ინახავდა დროს, არსებული კონტექსტი კი აცოცხლებდა მივინწყებულ ფილმებს, რეჟისორებსა და ა.შ. (ფრანგული “ახალი ტალღა” ძველი ფილმების გადააზრებით დაიწყო). ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები თვლიდნენ, რომ ძველი მსოფლალქმის კარგად შესწავლით შეძლებდნენ თანამედროვე კინოების შექმნას, რომელიც მაყურებლს ახალი ტიპის “მეხსიერებას”, ახალ მედიუმს შესთავაზებდა.

გერმანელ-ამერიკელი ისტორიკოსი **ერნსტ კანტაროვიჩი** (1895-1963) ნაშრომში “მეფის ორი სხეული. შუა საუკუნეების პოლიტიკური თეოლოგიის ნარკვევები” გვთავაზობს მოდელს, თუ როგორ შეიძლება მოკვდავი ადამიანი გადაიქცეს უკვდავად ისე, რომ არ დატოვოს სეკულარული, პოლიტიკური სივრცის საზღვრები და ამავე დროს, მისი კანონიზაცია განხორციელდეს რელიგიური თეოლოგიის წესების შესაბამისად. კანტაროვიჩი საუბრობს ინგლისის მეფის ფენომენზე, რაც სამეფო კარის დადგენილებით, XVI საუკუნეში განისაზღვრა, რომ “მეფეს აქვს [...] ბუნებრივი (body natural) და პოლიტიკური (body politic) სხეული”¹²⁹.

¹²⁹ Kantorowicz, E. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957, p. 7.

კანტაროვიჩის მიხედვით, რელიგიის სეკულარიზაციის პროცესში უკვდავყოფა ხდება არა სულიზმის მადლით, არამედ პოლიტიკის უხილავი ძალის მეშვეობით. “პოლიტიზებული მისტიკური სხეულის ქრისტიანული უნივერსალიზმის იდეა თანდათანობით ნაციონალიზაციას განიცდის, რომელიც, საბოლოო ჯამში, მთლიანად გადადის ღვთაებრივ რანგში აყვანილ სამშობლოსა და მის კოლექტიურ წარმომადგენელ მოქალაქეებზე, რომლებიც ახალ ეპოქაში მეფის, როგორც ლოიალობის ერთადერთი სუბიექტის ადგილს იკავებენ”¹³⁰. ამით ვიღებთ ცივილიზაციის სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ მესხიერებაში მუდმივად, ხელუხლებლად დარჩენის ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ გავრცელებულ, შეიძლება ითქვას, კლასიკურ მოდელს.

მოდერნულობის პერიოდის დადგომასთან ერთად, შუა საუკუნეებისა და უფრო ადრინდელი პერიოდის ძიებები დავენყების შიშის დაძლევისთან დაკავშირებით განიცდიან სრულ სეკულარიზაციას, რადგან, როგორც არაერთხელ აღვნიშნე, XIX საუკუნის ტექნოლოგიური და სამეცნიერო ბუმი იქცა ყოველგვარი რელიგიურობის, ზებუნებრიობის ჩამანაცვლებელ მოვლენად. შეიცვალა პოლიტიკური და ფილოსოფიური აზრის საზღვრებიც, თუმცა დღევანდელი გადმოსახედიდან, მოდერნულობის ყველა გამონგვევისა და მის მიერ წამოჭრილი პრობლემების უკან, აშკარად იმზირება გარდასულ დროთა მუდმივი ცნების მხოლოდ და მხოლოდ სახეცვლა და სხვა არაფერი.

ბაზენის “ოცნება” ადამიანის ცხოვრების ფირზე დაუნაწევრებლად ასახვაზე ომისმშედგომ დასავლურ ფილოსოფიაში გაჩენილი ტენდენციის ერთგვარი გამოძახილი იყო, რომელიც უკვდავყოფის პრობლემების ახსნით იყო დაკავებული.

პირველად, ამ საკითხზე ამერიკაში ემიგრირებული ებრაული წარმოშობის გერმანელმა ფილოსოფოსმა **ჰანა არენდტმა** დაიწყო მსჯელობა. მან შემოიტანა კითხვა “**ვინ**”¹³¹ (რომელსაც ცხოვრების მთავარ კითხვად მოიხსენიებდა). არენდტის აზრით, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გაიმიჯნოს ქმედება და წარმოება, რისთვისაც ის **არისტოტელეს** “პოეტიკას” იშველიებს, რომელშიც მოქმედება ტრაგედიის ქვაკუთხედად არის წარმოდგენილი. არენდტი მკაცრად გმობს homo faber-ის¹³²

¹³⁰ მაისურაძე, გ. ერნსტ კანტაროვიჩის მეფის ორი სხეული, *მოდერნულობის თეორიები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2011, გვ. 131-132.

¹³¹ Arendt, H. *The Human Condition*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958, 332.

¹³² ბერძნ. მწარმოებელი ადამიანი – კონსიუმერიზმის ერთ-ერთი სალიტერატურო და ფილოსოფიური აღმნიშვნელი. დაამკვიდრა ჰანა არენდტმა და მაქს შელერმა ისეთი ადამიანის აღსაწერად, რომელიც სამყაროს აწესრიგებს მხოლოდ ფიზიკური ინსტრუმენტების გამოყენებით. ძველი რომში “ჰომო ფაბერი” აღნიშნავდა საკუთარი ბედის განმკარგველ ადამიანს.

ცნებას და მას სხვა სახის ქმედითობას უპირისპირებს – ისეთს, რომელსაც შეუძლია სუბიექტისთვის უკვდავების მინიჭება. ასეთ ქმედებას ბერძნულში praxis ეწოდება – მოქმედების მოქმედება, “ჰომოთაბერულ” ანუ წარმოების ქმედებას კი – poiēsis. praxis-ის ბუნებას ძალუძს ადამიანს გააქტიურება, რომ მან დაიწყოს უკვდავების ძიება, ისეთის, როგორიც თაობიდან თაობაში გადაცემის ღირსი გახდება. “ჰომოთაბერისეული” სწრაფვები კი გამორიცხავენ ყოველგვარ შანსს, რომ ინდივიდმა რეალური უკვდავება მოიპოვოს. “პოეტიკიდან” გამომდინარე, მოქმედება ბერძნული დრამატურგიის ამოსავალი წერტილია, ოღონდ არა პროფანული ან მაღალ სულიერ კატეგორიებს მოკლებული.

ჰანა არენდტის მკვლევარი, ფრანგი ფილოსოფოსი და პოსტსტრუქტურალისტი იული კრისტევა არენდტის ფილოსოფიაზე გამართულ ლექციათა კურსში სწორედ ზემოხსენებულ თემებს განიხილავს და მათ განმარტებას ცდილობს: “არენდტი უბრუნდება **ადამიანური არსებობის სიღრმეთა განზომილებებს**, რომლებიც წარმოდგენილია მესხიერების მეშვეობით. სწორედ ეს მესხიერება უდევს ნარატივს საფუძვლად, რადგან არენდტი თანამედროვე კულტურის კრიზისს სწორედ **დავიწყების საფრთხეს** მიაწერს”¹³³.

კრისტევას, გამოთქმული აზრის გასამტკიცებლად, მოჰყავს თავად არენდტის ციტატა: “ტრაგედია დაიწყო, [...] როცა აღმოჩნდა, რომ აღარ დარჩა არც ერთი გონება, რომელიც მემკვიდრეობით გადაიბარებდა ხსოვნას, კითხვებს დასვამდა, იაზროვნებდა, გაიხსენებდა. საქმე ისაა, რომ მათ ხელიდან დაუსხლტათ ის **დასრულება**, რომელსაც ყოველი ნამოქმედარი მოვლენა უნდა შეიცავდეს იმ გონებებში, რომლებმაც შემდგომში ეს ამბავი უნდა მოყვნენ და საზრისი მიანიჭონ. და მესხიერებით აღსრულებული არტიკულაციის გარეშე უბრალოდ აღარ დარჩა არანაირი მოსაყოლი ამბავი”¹³⁴.

მესხიერება, რომელიც ინახავს და უკვდავყოფს ადამიანს, “ვინ-ს” – არის კინო. ბაზენმა საკუთარ შრომებში, რომლებიც შემდგომში კრებულად გამოიცა, სწორედ ამ იდეაზე მსჯელობას მიუძღვნა. საინტერესოა, არენდტის აღნიშნული მონოგრაფია წაკითხული რომ ჰქონოდა, გააკეთებდა, თუ არა

¹³³ კრისტევა, ი. *ჰანა არენდტი: სივლელზე ნარატივია*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2014, გვ. 12-13.

¹³⁴ Arendt, H. *The Gap Between Past and Future: Eight Exercises in Political thought* (2nd ed.), New York, NY: Viking Press, 1968, p. 6.

სხვა დასკვნებს და კინოს, როგორც დროის, მაშასადამე, ნარატივის¹³⁵ მაკონსერვირებელ, ონტოლოგიური რეალობის შემნახველ უნიკალურ საშუალებას ჩართავდა თუ არა “ვინ-ის” განსაზღვრებაში.

კინოს დროის მუმიფიცირების, ამ ერთ-ერთ უნიკალურ, თვისებაზე ბაზენამდე ზიგფრიდ კრაკაუერიც საუბრობდა. ამავე საკითხს შეეხო როლან ბარტი, რომელმაც, კრაკაურის თეორიის მსგავსად, ფოტოგრაფიაში/კინემატოგრაფში “დოკუმენტური რეალობის” აღდგენის უნარი გამოჰყო და თან გაიმეორა არენდტის კონცეფცია, იმის მიუხედავად, რომ ეს უკანასკნელი მესხიერების მატარებლად მხოლოდ ენას განიხილავდა (და ისიც პოლიტიკურს, პოლიტიკურ სივრცეში გაჩენილს).

როლან ბარტი “Camera Lucida”-ში საუბრობს ფოტოგრაფიაზე, როგორც თეატრის არსთან ახლოს მყოფ მოვლენაზე, რომელიც იმეორებს სიკვდილისა და სიცოცხლის თამაშის წესებს. “ჩვენ ვიცით თეატრისა და სიკვდილის კულტს შორის არსებული ჭეშმარიტი დამოკიდებულების შესახებ, – წერს ბარტი, – წამყვანი მსახიობები სოციუმიდან გამოეყოფიან სიკვდილის როლის შესრულებით: რათა საკუთარი თავი აღნიშნონ, როგორც სხეული, რომელიც ერთდროულად ცოცხალია და მკვდარიც”¹³⁶.

თუკი არენდტი სიცოცხლეს ნარატივის, შინაარსის, ამბის დაუსრულებელ კვლავწარმოებაში ხედავს, ბარტი ხაზს უსვამს, რომ ამ ტიპის თხრობის დროს (ორივე თეატრზე ამახვილებს ყურადღებას) სიკვდილის ფენომენი მნიშვნელოვანია უკვდავების მოპოვების პროცესში და ის ფაქტი, რომ “ვინ” თავს აღწევს არარას სხვათა ხსოვნაში გადასვლით, რომელიც თანდათანობით იხვეჭს ღვთიურ, მითურ თვისებებს და კარგავს ყოფითს (რომ ეს გმირი, პერსონაჟი ოდესღაც მოკვდა) “ვინს” უბრუნებს დოკუმენტურობას, იგივე რეალურობას.

“ის (კინო, გ. რ.) ემყარება დაშვებას, რომ კინო არსებითად ფოტოგრაფიის განვითარებას წარმოადგენს და ამიტომაც იზიარებს ამ უკანასკნელისთვის დამახასიათებელ თვისებას – იყოს ჩვენს გარშემო არსებულ ხილულ სამყაროზე განსაკუთრებულად დამოკიდებული. ფილმები იმ შემთხვევაში ჩაითვლებიან ფილმებად, თუკი ასახავენ და გამოავლენენ ფიზიკურ რეალობას”¹³⁷, – წერს კრაკაური.

¹³⁵ როგორც კრისტევა ამტკიცებს, ჰანა არენდტზე დაყრდნობით, – “ცხოვრება ნარატივია”, ანუ არამხოლოდ ამბავი, არამედ ამ ამბავზე არსებული რწმენა-წარმოდგენებიც, მისი აღქმისა და გაგების თავისუბურებები, იდეოლოგია და ა.შ.

¹³⁶ Barthes, R. *Camera Lucida: reflections on Photography* (Richard Howard, Trans.), New York, NY: Hill and Wang, 1981, p. 31.

¹³⁷ Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, NY: Oxford University Press, 1960, p. ix.

კინო, არ აქვს მნიშვნელობა, იქნება ექსპერიმენტული თუ დოკუმენტური ფილმი, ასახავს დოკუმენტურ სამყაროს, თითოეულ კადრში ყინავს, კლავს (ინგლისური ზმნა Shoot აღნიშნავს როგორც გადაღებას, აგრეთვე გასროლასაც) და მუმიფიცირებას უკეთებს დროსა და სივრცეს. ყველაფერი, რაც უკვდავია, ოდესღაც გარდაიცვალა – არენდტის უკვდავყოფის მოდელს სწორედ ეს განსაზღვრება აკლია.

როლან ბარტი ფოტოგრაფიით დროისა და სივრცის “გაშეშების”, “გაყინვის” ხელოვნებას მაგიას უწოდებს. ბევრი მოაზროვნე მოდერნიზმს საკრალურობისგან დაცლილ სასწაულად ან ჯადოქრობად თვლის.

უკვდავყოფის პოსტულატიც ახალ დროებასთან ერთად შეიცვალა და მთლიანად მექანიზებული ხასიათი მიიღო. იმის მიღწევა, რაც ადრე სრულიად მაგიურ მდგომარეობად აღიქმებოდა – “სიკვდილისა და სიცოცხლის ზღვარზე მუდმივი ყოფნა” – ფოტოგრაფიის შემთხვევაში, ღილაკზე ერთი დაჭერით გახდა შესაძლებელი.

ახალმა დროებამ თავიდან ბოლომდე შეცვალა მეხსიერების პარადიგმა, მით უფრო, როდესაც ციფრულ ეპოქაზე ვსაუბრობთ, რომელშიც ინფორმაციის ელექტრონულ მატარებლებზე შენახვამ მუდმივობის მიღწევის რეალური შესაძლებლობა გააჩნია, რაც ძალიან ახლოს დგას თეოლოგიაში სულის უკვდავების განსაზღვრებასთან.

კინომ, დავინწყების საფრთხისგან იხსნა ინდივიდი, მისგან განვითარებულმა ყველა ვიზუალურმა (ტელევიზიონური, სერიალი, ვიდეოარტი და სხვ.) თუ სოციალურმა დარგმა (კინოს თეორია, აღქმის ფსიქოლოგია, სოციოლოგიის გარკვეული მიმართულებები და მათ შორის, სოციალური ქსელებიც კი, რომელთა გაჩენაც შეიძლება ვიზუალური აზროვნების ერთგვარ განვითარებას დაუკავშიროთ) გაათავისუფლეს ის საკუთარ თავზე მეხსიერების შექმნის სირთულისგან, რაც ტექნოლოგიური რევოლუციის ერთდღე არსებულ სამყაროში მხოლოდ რჩეულთა ან სუვერენთა პრივილეგია იყო.

სწორედ ასეთ – “ჩვეულებრივი ადამიანების დაბადებიდან გარდაცვალებამდე სიცოცხლის უწყვეტ ასახვაზე” ოცნებობდა ბაზენი. მისი შენიშვნა, რომ “ფოტოგრაფია, განსხვავებით ფერწერისგან, არ იყენებს მასალას, რომელიც თავისთავად უკვდავია, მხოლოდ დროის მუმიფიცირებას ახდენს, რითაც მას თვითგანადგურებისგან იცავს”¹³⁸, წინააღმდეგობაში მოდის ფოტოგრაფიის გაჩენამდე არსებული სამყაროს კლასიკურ მოდელებთან, რომლებშიც “დავინწყების შიში” დაიძლეოდა მხოლოდ

¹³⁸ Bazin, A. *What Is Cinema?* (Vol. 1) (Hugh Gray, trans.), Los Angeles, CA: University of California Press, 2004, p. 14.

მეხსიერების ქმედითი კვლავწარმოებით, სადაც ინტერპრეტაცია, ჩარევა, მანიპულაცია დიდ როლს თამაშობდნენ (სწორედ ამიტომ იყო ბაზენი ნეგატიურად განწყობილი მონტაჟური და ტოტალიტარულ ქვეყნებში არსებული კინემატოგრაფის მიმართ. აქვე უნდა ითქვას, რომ გავრცელებული მოსაზრება თითქოს ის ზოგადად მონტაჟს უპირისპირდება – მცდარია. მისთვის მიუღებელი იყო საბჭოთა ავანგარდულ კინოში არსებული მონტაჟური მანიპულაციები, რასაც შემდეგ სხვა კინემატოგრაფიული სკოლები თუ ცალკეული რეჟისორები იყენებდნენ). ბაზენი კინოში მეხსიერების კვლავწარმოების სრულებით ახლებურ და უნიკალურ შესაძლებლობას ხედავდა, რაც გამოიხატებოდა “წამის გამეორების განსაკუთრებულ უნარში”¹³⁹ (მრავალი უნიკალური თვისებებიდან, დროის გამეორების უნარი, მხოლოდ კინოსთვის არის დამახასიათებელი).

პოსტმოდერნულ ეპოქაში “დავინყების საფრთხე” დაიძლია დროის ფენომენის სრული უგულვებელყოფით, რაც კინოში სივრცისა და დროის კონტინუუმის სრულ რღვევაში გამოიხატა. კინომცოდნეობაში ღღეს უკვე გაჩნდა “დამატებითი კინემატოგრაფიული დროის” ცნება¹⁴⁰, რითიც განიმარტება პარალელური ნარატივების, მეხსიერების არსებობა, რაც, თავის მხრივ, გამონვეული იყო “პოეტიკისა” თუ სხვა კლასიკურ მოდელეებში შემოთავაზებული თხრობისა და ასახვის სისტემებზე უარის თქმით.

ბაზენის მოსაზრებებმა განაპირობეს რეჟისორთა და თეორეტიკოსთა ახალ თაობაში კინოსადმი დამოკიდებულების შეცვლა. “ახალმა ტალღელებმა” გადასინჯეს არა მხოლოდ ნარატივის შექმნის მეთოდები, არამედ კინოს მიუდგნენ როგორც **ახალი ტიპის მეხსიერებას** და სხვადასხვა ფილმსა თუ თეორიულ ნაშრომში, კრიტიკულ წერილში განსაზღვრეს ამ მედიუმის ჭეშმარიტი ბუნება. ახალმა შრომებმა გააცოცხლეს ზიგმუნდ ფროიდის მოსაზრება მეხსიერების შესახებ, რომლის მიხედვითაც, “წარსულის ყველა საფეხურის შენახვა... მხოლოდ სულიერ სფეროშია შესაძლებელი”¹⁴¹. იგი ამბობდა, რომ ისტორიის სხვადასხვა ფაზის გვერდიგვერდ წარმოდგენა გონების გარდა, სხვას არაფერს შეუძლია.

“ახალმა ტალღელებმა” ფროიდის ეს მოსაზრება კინოს, როგორც დროის (წარსულის) საუკეთესო ამსახველ საშუალებად, გააზრების გზით გადაწყვიტეს.

ზემოთ მოყვანილი შეხედულებების შეჯამებისას შეგვიძლია ვთქვათ, რომ “სიცოცხლე ქმედებაშია” – მოქმედება კი მხოლოდ კინოსთვისაა აუცილებელი პირობა, რომლის გარეშეც ის ვერ იარსებებს.

¹³⁹ Базен, А. *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972, ст. 63.

¹⁴⁰ უფრო ვრცლად იხ. წინამდებარე ნაშრომი, გვ. 130.

¹⁴¹ ფროიდი, ზ. *კულტურით უკმაყოფილება*, “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, თბილისი, 2012, გვ. 9.

კინო მოძრაობის გამოსახულების მეშვეობით იქმნება, მაშასადამე, გამოხატავს სიკვდილისა და სიცოცხლის ზღვარზე მყოფ (მაგიურ) მდგომარეობას, სადაც ქმედება სიცოცხლეს უკავშირდება, ასახული კი – სიკვდილს¹⁴².

დღეს, ტექნოლოგიური და სააზროვნო რევოლუციების შემდეგ, ბუნებრივი და პოლიტიკური სხეულის ცნებებს უნდა დავუმატოთ ახალი “იკონური სხეულის” (body iconic) განსაზღვრება, რომელიც იდეოლოგიებისა და თეორემების ვიზუალურ განსხეულებას წარმოადგენს. იმისთვის, რომ ინდივიდი გადარჩეს, არ მოხვდეს დავიწყების ჯოჯოხეთში, მან უნდა შექმნას საკუთარი თავის ვიზუალური (ციფრული) ვერსია, რომელიც კვლავწარმოების გზით შეიძენს სიცოცხლეს.

პიროვნების კულტი და კინოკრიტიკა

“საბჭოთა ხელოვნების” პირველი ნომრის სარედაქციო წერილი გვაცნობს როგორც ამ ჟურნალის, ისე ზოგადად საბჭოთა პროფესიული¹⁴³ სახელოვნებო კრიტიკის მისიას, მიზანს, ამოცანებსა და სტილსაც კი. “ჩვენს კინო-მრეწველობას მრავალი დეფექტი გააჩნია, – ვკითხულობთ წერილში, – ამ დეფექტების შესწავლა საუკეთესო პირობაა მისი ძლევისთვის. საბჭოთა ხელოვნება შეეცდება ამ მიმართულებითაც წარმართოს საკუთარი მუშაობა: დაასაბუთოს მიღწევები, გამოამჟღავნოს დეფექტები და დასახოს პერსპექტივებიც, ხელოვნება უპირველეს ყოვლისა ყოფა-ცხოვრების ორგანიზატორი და იმავე დროს მისი გამამშვენიერები უნდა გახდეს”¹⁴⁴.

ამავე წერილში გამოთქმულია ნუხილი იმის შესახებ, რომ მხატვრული ლიტერატურაში 1927 წლისთვის რთულად მოიძებნებოდა “რევოლუციური იდეოლოგიით ბოლომდე გამართლებული ნაწარმოები”.

საბჭოთა სახელოვნებო კრიტიკის მთავარი და ისტორიული ჟურნალის პირველივე ნომერში განისაზღვრა მომავალი ათწლეულების კრიტიკის გეზი, თუ როგორ და საით უნდა

¹⁴² ალბათ ეს არის მთავარი განსხვავება კინოსა და ფოტოგრაფიას შორის, კინო “მკვდარ” (გამეშვებულ) გამოსახულებას “აცოცხლებს” (ამოძრავებს).

¹⁴³ უნდა გავმიჯნოთ პროფესიული და არაპროფესიული კრიტიკა. პირველი ტერმინი ქვეშ იგულისხმება კრიტიკის ისეთი სახეობა, რომელიც აუცილებლად მოითხოვს პროფესიონალი კრიტიკოსის არსებობასა და წერისას გარკვეული სამეცნიერო აპარატის გამოყენებას; მეორე კი, შედარებით თავისუფალი უნარია, ახლოს დგას რევუს ტრადიციასთან და არ საჭიროებს პროფესიული ჩარჩოებით რეგლამენტებულ მსჯელობას. წინამდებარე ნაშრომში ძირითადი ყურადღება პროფესიული კრიტიკის განხილვას დაეთმობა, ბოლო თავებში კი არაპროფესიულ, ე.წ. პოპულარულ კრიტიკასაც შევხვებით.

¹⁴⁴ საბჭოთა საზოგადოებრიობა და ჩვენი ჟურნალის ამოცანები, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #1, გვ. 3.

განვითარებულიყო ის. პირველ წლებში, ის მიმართული იყო არა ხელოვნების ძირეულ კვლევაზე, არამედ, როგორც ითქვა, საზოგადოების “ყოფა-ცხოვრების ორგანიზებაზე” გავლენის მოხდენისკენ.

“საბჭოთა ხელოვნება” 1927 წლიდან იწყებს გამოსვლას და თანდათან ანაცვლებს ზემოხსენებულ ექსპერიმენტულ გამოცემებს. ის მალევე ხდება ქვეყნაში წამყვანი და ცენტრალური სახელოვნებო ჟურნალი, რომლის სტილიცა და წესებიც მალევე, საყოველთაო აღიარების საგნად იქცევა.

“საბჭოთა ხელოვნება” მოიცავდა ყველა ძირითად სახელოვნებო მიმართულებას, მათ იდეოლოგიურ ექსპერტიზასა და ოფიციალურ ნორმებთან თანხვედრაზე ზრუნვას, თუმცა საბჭოთა კავშირში გამომავალი სხვა პერიოდული გამოცემებისგან განსხვავებით, აქ ეს ინტელექტუალური ცენზის დაცვით მიმდინარეობდა. ამის გამო “საბჭოთა ხელოვნება” პირველი ნომრის გამოსვლისთანავე პროფესიული კრიტიკის ერთადერთ თუ არა, გამორჩეულ ადგილად იქცა.

ყველაზე მეტი თავისუფლება სწორედ ამ ჟურნალში იყო დაშვებული. მისი არსებობა საბჭოთა ხელისუფლებისთვის პრესტიჟის საგანს წარმოადგენდა. იმხანად, კრიტიკაში ოდნავი თავისუფლებაც კი ფასობდა, რადგან ხელისუფლება ზედმეტად დიდ ყურადღებას სწორედ ხელოვნებას, მის კონტროლს უთმობდა. ხელოვნების “მოთვინიერება”, უპირველეს ყოვლისა, კრიტიკოსების ხელით ხდებოდა. ჩვენ კარგად ვიცნობთ წნეხს, რომელსაც საბჭოთა კავშირში ხელოვანები განიცდიდნენ, მაგრამ თითქმის არაფერი გვსმენია, თუ როგორ ეპყრობოდა რეჟიმი კრიტიკოსებს, რომლებსაც, ნებისთ თუ ამ ნების საწინააღმდეგოდ, იყენებდა, როგორც ინსტრუმენტებს დაგვეგმილი რეპრესიებისთვის.

ლენინის სიკვდილის შემდეგ, საბჭოთა ძალმომრეობითი და აგრესიული იდეოლოგია თანდათან ყალიბდებოდა, როგორც პლატფორმა, რომლისთვისაც ხელოვნება, როგორც ავტონომიური ღირებულება, არაფერს წარმოადგენდა. 1920-იანი წლების მიწურულს კრიტიკაში გაჩნდა ახალი ტერმინი “ფორმალიზმი”, რომელიც ნეგატიურ დატვირთვას შეიცავდა და გამოიყენებოდა ისეთი ხელოვნების ნიმუშის გასაკრიტიკებლად, რომლებშიც ფორმა და სტილი დომინირებდა, არ იზიარებდა კონვენციურ წესებს, ადვილად გასაგები არ იყო.

სტალინის პოზიციების გაძლიერებასთან ერთად ამ პროცესმა კიდევ უფრო დიდი მასშტაბი მიიღო. აიკრძალა ყველა დამოუკიდებელი სახელოვნებო დაჯგუფება; დაიხურა რედაქციები, რომლებიც ცალკეულ მოძრაობებთან, სახელოვნებო პლატფორმებთან ასოცირდებოდნენ. თანდათან შეიცვალა ენა, რომელიც სახელმწიფოს დადგენილ ერთიან ნორმაში მოექცა. ენასთან ერთად შეიცვალა თვალთახედვაც, რომელიც ასევე ერთიანი სააზროვნო ველის ნაწილი უნდა ყოფილიყო და არა მისი

ფრაქცია (რადგან ყველა ეს დაჯგუფება თუ ჟურნალ-გაზეთი მემარცხენე ყაიდისა იყო, მართალია, მხარს უჭერდა კომუნისტურ რეჟიმს, მაგრამ მცირედი განსხვავებულობის გამო ხელისუფლებამ ყველას ლიკვიდაცია მოახდინა). ამრიგად, კრიტიკაში დამკვიდრდა ერთი მიდგომა, ერთი სტილი და ერთი რაკურსი.

ისევე, როგორც ხელოვნებაში, კრიტიკისთვისაც განისაზღვრა მთავარი მისია – ახალი სახელმწიფოს შენებაში წვლილის შეტანა. მაგალითად, ვინმე ვ. ს. “საბჭოთა ხელოვნებაში” წერდა, რომ: “ჩვენი ნაციონალური ყოფა დღეს არ წარმოადგენს კინოსთვის დიდ მასალას, რადგან ის წგრევის ხანაშია შესული... და რომ რეჟისორისთვის აუცილებელია რაიმე ორიგინალური ყოფის, ან ახალი ყოფის აღება, რომ მის შემოქმედებას მიეცეს ახალი ახალი იმპულსი, ახალი იდეა, სცენის ახალი ფორმა”¹⁴⁵.

ნიშანდობლივია წერილის ავტორის ვინაობაც – “ვ. ს.”-ს ფსევდონიმის მფლობელი შესაძლოა თავად სტალინი იყოს. ფსევდონიმების ლექსიკონის მიხედვით, “ვ. ს.”-ს სახელით ოთხი ადამიანი წერდა¹⁴⁶, მათ შორის ორი: კომანდო გოგელია და კაზიმირ ცხომელიძე 1927 წლისთვის უკვე გარდაცვლილები იყვნენ. დანარჩენი ორი სავარაუდო პიროვნებაა – სტალინი და მიხეილ ჯავახიშვილი. თუკი გავითვალისწინებთ სტალინის განსაკუთრებულ სიყვარულს კინოსადმი, ასევე – გაზეთ “პრავდაში” ანონიმური წერილების წერით გატაცებას, ზემოხსენებული სტატიის ავტორად მისი მიჩნევა მართებულია.

ამის თქმის საფუძველს გვაძლევს რუს ისტორიკოს ივან მასანოვის შედგენილი ფსევდონიმების ლექსიკონიც (რომელსაც ქართული ფსევდონიმების მკვლევარი დავით შულღიაშვილი ეყრდნობა), სადაც “K. C.”-ს ავტორად იოსებ სტალინს სახელდება, თუმცა, სამწუხაროდ, არ არის მითითებული წყაროები, სადაც საბჭოთა კავშირის ბელადი ამ ფსევდონიმს ხმარობდა¹⁴⁷.

მხედველობაში უნდა მივიღოთ წერილის სულისკვეთებაც, რომელიც ხელოვანებს ძველთან ბრძოლასა და ახალი კომუნისტური სამყაროს შენებისკენ მოუწოდებს. ცოტა ხანში, სტალინის შემუშავებული სოცრეალიზმის დოქტრინა, რომელიც კინოში უკონფლიქტობის ხანის დასაწყისით აღინიშნა, სწორედ ამ სტატიაში გაუღერებული იდეებით საზრდოობდა – რომ კინოს უნდა შეექმნა “ახალი ყოფა” და სხვ.

¹⁴⁵ ვ. ს., ყოფის საკითხი ჩვენს კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #2, გვ. 18-19.

¹⁴⁶ <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=2&t=9455>.

¹⁴⁷ Масанов, И. Ф. *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*, Москва: Всесоюз. кн. палаты, 1960, Т. 4., ст. 451.

სტატიამი მოყვანილია ყოფის განმარტება, რომელიც ძალიან ახლოს დგას სტალინის განსჯის სტილთან და არაფერი აქვს საერთო მიხეილ ჯავახიშვილთან (იმის მიუხედავად, რომ მის შემოქმედებაში იყო ერთი კონიუნქტურული რომანი “არსენა მარაბდელის” (1933) სახით, ისიც ხელისუფლებიდან წამოსული პირდაპირი მუქარების გამო). შეუძლებელია ამ წერილისა და ჯავახიშვილის მანერის, სტილისა თუ აზრთაწყობის დაკავშირება.

წერილში ვკითხულობთ: “სურათში ზოგჯერ ყოფას იღებენ, როგორც სურათის შინაარსს და არა მის ფონს. ამიტომ გამოდის უცნაური შედეგი – უფრო დიდი მნიშვნელობა არა მოქმედი პირის მოძრაობას საერთო სიუჟეტისთვის, არამედ იმას, თუ როგორ სჭამს ეგ მოქმედი პირი, როგორ სვამს, როგორ იბანს ფეხს, როგორც იპარსავს პირს და სხ. ეს წერილმანები არღვევენ სურათის მთლიან სახეს. ეს ყოფა არავისთვის არის საჭირო, ის არავის არაფერს არ ეუბნება”¹⁴⁸.

წერილი ქართული კინოსთვის წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა, ან უბრალოდ – მკაცრი ღირეექტივის მიმცემი, რომელიც საზღვრავდა ქართული კინოს სამომავლო გზებს. ხმის მოსვლასთან ერთად, საბჭოთა კინოში გაქრა ყოფის, ანუ ცხოვრებისეული დეტალების არათუ ფონური, არამედ ზოგადი ასახვაც კი.

სოცრეალიზმის პირველი წლებისა და ე.წ. საკოლმეურნეობო ფილმების აბსოლუტური უმრავლესობიდან განიღვენა ყველაფერი ყოფითი და ჰეგემონურმა იდეოლოგიამ მთლიანად დაიკავა ასახული სამყაროს ყველა კუთხე-კუნჭული.

ამერიკელი ნობელიანტი მწერალი ჯონ სტაინბეკი “რუსულ დღიურს” იწყებს იმის ახსნით, თუ რა ინტერესი ამოძრავებდათ მასა და ფოტოგრაფ რობერტ კაპას, რომლებმაც საბჭოთა კავშირში მოგზაურობა გადაწყვიტეს. მათ უნდოდათ გაეგოთ, “როგორ ეცვა იქ მცხოვრებ ხალხს? სადილად რას მიირთმევდნენ? მართავდნენ თუ არა წვეულებებს? რითი უმასპინძლდებოდნენ სტუმრებს? როგორი იყო მათი სიყვარული, ან სიკვდილი?”¹⁴⁹.

ის, რომ 1947 წლისთვის უცხოელი მაყურებელი საბჭოთა კავშირში მცხოვრები ადამიანის ყოფის შესახებ ვერც კინოდან და ვერც ხელოვნების სხვა ნიმუშებიდან ვერაფერს იგებდა, ეს სტალინისა და, შეიძლება ითქვას, ზემოხსენებული წერილის დამსახურება იყო. საბჭოთა კინო გაინმინდა ყოფითი ცხოვრებისგან და ამას მხარი დაუჭირეს კინომცოდნეებმაც.

¹⁴⁸ კ. ს., ყოფის საკითხი ჩვენს კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #2, გვ. 19.

¹⁴⁹ Steinbeck, J. *A Russian Journal* (1st published 1948), New York, NY: Penguin Classics, 1999, p. 4.

კინოს მთავარ ფუნქციად და დანიშნულებად კრიტიკოსებმა და მაშასადამე, ხელისუფლებამ იდეოლოგიის სამსახურში მისი ყოფნა განსაზღვრეს. “ჩვენ კინოსაგან მოვითხოვთ იდეურს, შინაარსიან მუშაობას”¹⁵⁰, – იწერებოდა 1920-იანი წლების პრესაში. სხვათა შორის, ეს სიტყვები ეკუთვნოდა პიროვნებას, რომელმაც გერმანე გოგიტიძის, იმხანად “სახკინმრეწვის” დირექტორის, წინააღმდეგ ააგორა კამპანია. იგი აკრიტიკებდა გოგიტიძის საქმიანობას და მას კინომრეწველობის არასათანადოდ იდეოლოგიზებაში ადანაშაულებდა. ამას მალევე მოჰყვა სხვა ბრალდებებიც და “სახკინმრეწვის” დირექტორობიდან მისი გათავისუფლება, შემდგომ – რეპრესიები.

ამგვარი დამოკიდებულების მაგალითებს ვაწყდებით არამხოლოდ კრიტიკაში, არამედ კინომცოდნეობით სამეცნიერო შრომებშიც. მაგალითისთვის, კარლო გოგოძის მონოგრაფიაში “ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან” შემდეგი რამ წერია: “მენშევიკურმა მთავრობამ ქართველი ხალხი მოსწყვიტა მის საუკუნო მეგობარს – რუს ხალხს და შესაგინებლად და დასამცირებლად მიუგდო ევროპის იმპერიალისტებს”¹⁵¹.

რამდენად გულწრფელი იყო გოგოძე ამ სიტყვების წერისას, ვერასდროს გავიგებთ. თუმცა, ერთი კი უდავოა, მსგავსი პათოსი ზოგიერთი კინომცოდნის ნაწერებში დღესაც შეინიშნება. ეს გასაკვირი არც არის, ქართულ კინომცოდნეობას სწორედ ასეთი სტანდარტები და სააზროვნო კრიტერიუმები დაედო საფუძვლად, თუმცა, საბედნიეროდ, ახალი თაობა მათ არ იცნობს და არც ითვალისწინებს (მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ საბჭოთა პროპაგანდისტული ლოზუნგების გამოყენების ტრადიცია, არამედ ზოგად პათოსსა და მიდგომებზე, დაბალ ეთიკურ სტანდარტებზე უარის თქმა).

იდეოლოგიის ხაზის გაძლიერება საბჭოთა კინოში ხმის მოსვლასა და სოცრეალიზმის დოქტრინის ხელოვნებაში ერთადერთ მისაღებ მეთოდად აღიარების ეტაპებს ემთხვევა. გარდამავალი პერიოდი 1932-1935 წლებზე მოდის, როდესაც როგორც ახალი მეთოდი, ისე ხმოვანი კინო ფორმაციის პროცესში იმყოფებოდა და მაშასადამე, ჯერ კიდევ ბუნოვანი იყო, თუ რა ტიპის ნორმებს დაეყრდნობოდა.

1935 წელს რეჟისორი დავით რონდელი აქვეყნებს საპროგრამო წერილს, რომელშიც ცდილობს ქართული კინოს უხმო პერიოდის შეჭამებასა და მისი განვითარების სამომავლო გეზის განსაზღვრას. რამდენიმე ადგილას ის თითქოს იმეორებს კიდევ სტალინის სიტყვებს, რომელიც ზემოხსენებულ

¹⁵⁰ საყვარელიძე, პ. სახკინმრეწვი, *მუშა*, 27 ივლისი, 1927, #1403, გვ. 2.

¹⁵¹ გოგოძე, ვ. *ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1950, გვ. 25.

წერილში იყო წარმოდგენილი (შეგახსენებთ, “კ. ს.”-ს ფსევდონიმით გამოქვეყნებული წერილის ავტორად სტალინს ვთვლი).

რონდელმა 1920-იანი წლების პირველი ნახევრის რეჟისორებს ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გავლენის ქვეშ მოქცევაში დასდო ბრალი. მისი თქმით, უხმო პერიოდის კინოში მოღვაწე თაობის შეცდომები იყო: “ორიენტაცია ობიექტულზე, ბურჟუაზიული კინომატოგრაფის მხატვრული ხერხების გადმოღება, ნაციონალური ეგზოტიკით სპეკულაცია და საბჭოთა თემატიკის დამახინჯება”¹⁵². აღსანიშნავია, რომ ცოტა ხანში მსგავსი პრეტენზიები მისსავე ფილმს “დაკარგული სამოთხე” (1937) წაუყენეს, თავად კი დაპატიმრებას სასწაულებრივად გადაურჩა¹⁵³.

საბოლოოდ ცენზურა მხოლოდ ერთი ეპიზოდის, ფილმის გმირ მიქელას სამოთხეში მოხვედრის სიმბრის ამოჭრით შემოიფარგლა. როგორც ხსნიან, ეს განპირობებული იყო რეპრესიების დროს კომედიური უანრის ფილმების უკმარისობით, რომლებსაც ქვეყანაში მიმდინარე “დიდი წმენდით” გამოწვეული ნეგატიური განწყობები უნდა გადაეფარათ.

დავით რონდელის შვილი ალექსანდრე რონდელი ამ ფაქტს ასე იხსენებს: “**დაკარგული სამოთხის** გადაღების დროს [მამაჩემს] იჭერდნენ, რადგან მისმა ერთმა კოლეგამ დაწერა წერილი, რონდელი იღებს ფილმს თავადების შესახებო. კანკალებდა კაცი, მაგრამ მერე აღმოჩნდა, რომ ინფორმაცია არასწორია და ბერიაც კი განრისხდა და ფილმის მფარველი გახდა თვითონ, თან თანაავტორი, რადგან ამოჭრა რაღაცები და სტალინთან წაიღო”¹⁵⁴. რონდელის შემთხვევა იყო იმის ერთ-ერთი კლასიკური მაგალითი, თუ როგორ შეიძლებოდა ობიექტური მიზეზის გარეშე სისტემას გაეწინა იდეოლოგიის გამორჩეული მსახური. ამგვარ მდგომარეობაში აღმოჩნდა ფილოსოფოსი **კონსტანტინე მეგრელიძე** (1990-1944), რომელიც რეჟიმის გულმხურვალე თეორეტიკოსი იყო,

¹⁵² რონდელი, დ. ქართული კინომატოგრაფიის შემოქმედებითი გზები, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1935, #1, გვ. 9.

¹⁵³ აკაკი ბაქრაძე იხსენებს დავით რონდელის მონაყოლს, თუ როგორ გადაურჩა დაპატიმრებას. მისი სიტყვებით, ერთხელაც კინოსტუდიის დირექტორმა დაიბარა და განუცხადა რომ დაპატიმრებულია. რონდელისთვის არავის უთქვამს მიზეზი, ერთადერთი, რაზეც დირექტორმა გაათვრთხილა იყო, რომ მომდევნო დღეს კინოსტუდიასთან უნდა გამოცხადებულიყო. რონდელი იხსენებს, თუ როგორ მივიდა დანიშნულების ადგილზე, თუმცა მის ნაცვლად ხელბორკილებით თავად დირექტორი გაიყვანეს კაბინეტიდან. დღემდე უცნობია მიზეზი, კერძოდ თუ რის საფუძველზე აპირებდნენ დავით რონდელის დაპატიმრებას. იხ. ბაქრაძე, ა. *კინო თეატრი*, თბილისი: "ხელოვნება", 1989, გვ. 31-33.

¹⁵⁴ გვახარია, გ. *დაკარგული სამოთხე* – 70, *რადიო თავისუფლება*, 18 იანვარი, 2007. წყარო: https://www.radiotavisupleba.ge/a/1_553073.html.

თუმცა მაინც მოყვა “დიდ წმენდაში” და რონდელისგან განსხვავებით, სიცოცხლე საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკში “გულაგში”¹⁵⁵ დაასრულა.

ყველაფერთან ერთად, რონდელის ზემოხსენებულ წერილი მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ ის იყო ერთ-ერთი უკანასკნელი სტატია, რომელშიც დასავლეთსა და მის კულტურას დამაკნინებელი ეპითეტებით არ მოიხსენიებდნენ. ის საუბრობდა “შოხავ ემპირიზმზე (ზუსტად რას აღნიშნავს ეს ტერმინი, გაუგებარია), ინტელექტუალური კინომატოგრაფიის ატმოსფეროზე”, და რაც მთავარია, ახსენებდა გერმანულ კინოექსპრესიონიზმს, ამ მიმდინარეობის გავლენას მიხეილ ჭიაურელის ფილმ “საბაზე” (1929). როგორც ცნობილია, სტალინიზმი არ მიესალმებოდა დასავლეთის არაიდეოლოგიურ კონტექსტში მოხსენიებას. თუმცა, სანამ ეს დირექტივა საბოლოოდ შევიდოდა ძალაში, ანუ რკინის ფარდის დაშვებამდე, ქართული კინოკრიტიკა მუდამ ცდილობდა მსოფლიოსთან კავშირების გაბმას, საბჭოთა ოკუპაციის შემდეგ კი, შენარჩუნებას.

იმდროინდელ პრესაში ხშირად იწერებოდა ბასტერ კიტონზე, ჩარლი ჩაპლინზე, სხვადასხვა ქვეყნაში მიმდინარე კინომოვლენებზე, ახსენებდნენ ლოს-ანჯელესაც კი, რომ საბჭოთა კინო მხოლოდ ჰოლივუდს თუ ჩამოუვარდებოდა¹⁵⁶, აგრეთვე წერდნენ “იუნაითედ ართისტის” (United Artists) დაფუძნების შესახებ¹⁵⁷ და სხვ. აქვე უნდა ვახსენოთ “საბჭოთა ხელოვნებაში” გამოქვეყნებული, გერმანელ მწერალ ფრიდრიხ ვოლფის (Friedrich Wolf) წერილი, რომელშიც ის იხსენებს ამერიკაში მოგზაურობას და ფილმებს, რომლებიც იქ ყოფნის დროს ნახა. რადგან წერილი 1935 წელს არის დაწერილი, მასში ამერიკული ფილმები უკვე მხოლოდ ბურჟუაზიულ და მოსაწყენ ფილმებად არიან მოხსენიებულნი, რომელთა მთავარი პრობლემაც, ავტორის აზრით, ისტორიული სინამდვილის არასახვაში მდგომარეობს¹⁵⁸.

“ისტორიული სინამდვილის ასახვა” – 1930-იანი წლების კინოკრიტიკის მთავარი ფრაზა (პრეტენზია) იყო. “სტალინის”, რონდელისა და ვოლფის სტატიები ერთმანეთს იმეორებენ ისტორიული ფონის ასახვის საკითხის ნაწილში. მოწოდება, რომ კინომ უნდა აღბეჭდოს სოციალური თუ პოლიტიკური, ისტორიული ფონი, ერთ-ერთი მთავარი აზრია თანამედროვე ქართულ კინომცოდნეობაშიც. კინომცოდნე თეო ხატიაშვილი თანამედროვე ქართულ კინოზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ კინემატოგრაფისტებს “ურჩევნიათ მითების ტყვეობაში დარჩნენ, იკვებონ მითებით

¹⁵⁵ ГУЛАГ – Главное управление исправительно-трудовых лагерей и колоний, ქართ. პროპით-გამოსასწორებელი ბანაკებისა და კოლონიების მთავარი სამმართველო.

¹⁵⁶ კინო-მრეწველობის მორიგი ამოცანები, საბჭოთა ხელოვნება, 1927, #1, გვ. 15.

¹⁵⁷ ჯაფარიძე, ლ. კინო-შენიშვნები, საბჭოთა ხელოვნება, 1927, #6, გვ. 15-18.

¹⁵⁸ ვოლფი, ფ. რა ვნახე ამერიკაში, საბჭოთა ხელოვნება, 1935, #2, გვ. 71-74.

და ნაკლებად გაუსწორონ თვალი რეალობას¹⁵⁹, რაც ახასიათებდა საბჭოთა კინოს და რისი ტრადიციაც პოსტსაბჭოთა პერიოდის კინოშიც გაგრძელდა¹⁶⁰ (და დღემდე გრძელდება).

თუმცა, იგივე თეო ხატიაშვილისგან განსხვავებით, 1930-იანი წლების კრიტიკა ისტორიულ ფონში მხოლოდ საბჭოთა პერსპექტივას გულისხმობდა. მაგალითად, ვოლფი ნიუ-იორკში ნანახ ამერიკულ ფილმების ავ-კარგიანობას იმით აფასებს, თუ რამდენად კარგად ასახავდნენ ისინი პროლეტარულ “ისტორიულ ფონს” (მალაროელებისა და მუშების მძიმე ყოფას).

სწორედ ასე დაიწყო საბჭოთა კავშირში ისტორიის მორიგი რევიზიის პროცესი, რომლის მიზანიც “ახალი ადამიანის” აღზრდა წარმოადგენდა. ეს იდეა პირველად **ლევ ტროცკის** დაებადა, რომელიც 1922 წლით დათარიღებულ წერილში წერდა, რომ კომუნიზმის ამოცანა ახალი, მომავლის ადამიანის შექმნა იყო, რომელიც იქნებოდა აქტიური მებრძოლი, ისტორიულად ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი რევოლუციის ტრადიციის გამგრძელებელი¹⁶¹.

სტალინმა “ახალი ადამიანის” შექმნის საკუთარი ვერსია შემოგვთავაზა, რომელიც, ლევ ტროცკისგან განსხვავებით, ორიენტირებული იყო არა მომავალზე, არამედ წარსულის მითების გამოგონებასა და მათზე ორიენტაციის აღებაზე. მას ღრმად წამდა, რომ თუკი შეიცვლებოდა “ისტორიული ფონი”, მაშინ მომავლის მოდელირებაც გაიოლდებოდა.

ეს პროცესი აისახა კინოკრიტიკაშიც. 1930 წლების მიწურულს გამოჩნდა კარლო გოგოძეც, რომლის წერილებშიც საუკეთესოდ ისახებოდა სტალინიზმის კულტურული პოლიტიკის ყველა მოთხოვნა. მას აგრეთვე საკუთარი წვლილი შეჰქონდა პიროვნების კულტის ფორმირების საქმეში, რომელიც იმხანად “ერის მამების” ცნების დამკვიდრებაში გამოიხატებოდა.

კარლო გოგოძეს დაწერილი აქვს სტატია, რომელშიც ალექსანდრე პუშკინს წარმოადგენს, როგორც რუსეთის (და შეიძლება ითქვას, მთელი საბჭოთა კავშირის) დამფუძნებელ მამად, რასაც, მისი აზრით, საფუძვლიანად ვერ ასახავდა იმუამინდელი კინემატოგრაფი.

იგი წერს: “პუშკინის ხსოვნისთვის მიძღვნილი ფილმები მიზნად უნდა ისახავდნენ იმას, რომ ჩვენ მაყურებელს ისტორიული სიმართლით უჩვენონ დიდი პოეტის მრავალფეროვანი ცხოვრება, ამ ცხოვრების მამოძრავებელი სოციალ-ეკონომიური პირობები და ამ პირობათა საფუძველზე აღმოცენებული პოეტის მსოფლმხედველობა”¹⁶².

¹⁵⁹ http://newpress.ge/index.php/news_id/463.

¹⁶⁰ ხატიაშვილი, თ. ღმერთისა და მამის სახელით. წყარო: <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/5>.

¹⁶¹ Троицкий, Л. *Сочинения*, Москва, Ленинград: Госиздат, 1927, Т. 21 (Культура переходного периода), ст. 239.

¹⁶² გოგოძე, კ. პუშკინი და კინოხელოვნება, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1937, #1, გვ. 38.

წერილი 1937 წელს გამოქვეყნდა, მაშინ, როდესაც სტალინმა მოსკოვში საზეიმოდ აღნიშნა შოთა რუსთაველის იუბილე, რომელსაც ილია ჭავჭავაძის დაბადების 100 წლის იუბილის აღნიშვნა მოჰყვა. ამ უკანასკნელს “ქართველი ერის მამა” სწორედ ამ პერიოდში ეწოდა. არადა, საბჭოთა კავშირის პირველ წლებში ილია ჭავჭავაძეზე ცენზურა ვრცელდებოდა და ის ანტისაბჭოთა მწერლად მიიჩნეოდა. მას შემდეგ კი, რაც, ილია, სტალინის უშუალო დირექტივით, “ერის მამად” აღიარეს საქართველოში გამომავალმა ყველა გამოცემამ იგი თითქმის ბოლშევიკ მებრძოლად, პროლეტარიატის უფლებების დამცველ და კომუნისტ მოღვაწედ შერაცხა. არადა, ისტორიულად, ილია ჭავჭავაძე ქართველი სოციალისტების მთავარი მოწინააღმდეგე იყო და მისი მკვლელობაც სწორედ მათ უშუალო დაკვეთას უკავშირდება¹⁶³.

სტალინის ისტორიული რევიზიონიზმის მთავარი ამოცანა საზოგადოებების გარკვეულ სუვერენებზე გადაბმა წარმოადგენდა (ძირითად შემთხვევებში ესენი მონარქები იყვნენ), რაც მისი პირადი კულტის ლეგიტიმაციის წყარო უნდა გამხდარიყო. სწორედ ამ დროს იქმნება ახალი ისტორიული მითები და ზღაპრები. სტალინი ისტორიკოსებთან შეხვედრებს მართავს და წარსულის, მისთვის მისაღები, “ახლებური ვერსიების” შექმნას ავალებს.

ერთ-ერთ ასეთ შეხვედრას, რომელიც სტალინის სოჭის რეზიდენციაში გაიმართა, იხსენებს ქართველი ისტორიკოსი ნიკო ბერძენიშვილი. ბელადმა მეცნიერებს გაუშვილა შეხედულებები საქართველოს ისტორიის, ქართველი ხალხის წარმომავლობის, ენისა და კულტურის შესახებ¹⁶⁴. ყველა ეს მოსაზრება მომავალში სამეცნიერო ნაშრომებში აისახა.

შემდეგ იგივე მოცემულობის წინაშე აღმოჩნდნენ ენათმეცნიერები, ხელოვნების ისტორიის მკვლევრები, ბიოლოგებიც კი, რომლებსაც პირდაპირ აეკრძალათ ახალაღმოჩენილი დნმ-ს არსებობის დაჯერება და სხვ. ჯერი კრიტიკაზეც მიდგა, რომელიც ჯერ “ხალხის მტრებთან” და ფორმალიზმთან ბრძოლის კამპანიაში უნდა ჩაბმულიყო, შემდგომ კი მოსახლეობისთვის კომუნიზმში ცხოვრების დანყება ეუწყებინა.

პროლეტარულ სამოთხეში შესვლამდე საჭირო იყო ველის მოსუფთავება ყველა იმ უკეთურობისგან, რაც კონფლიქტისა და აზრთა სხვადასხვაობის მიზეზი შეიძლება გამხდარიყო. სულ მალე კინოში “უკონფლიქტობის ხანა” დაიწყება.

¹⁶³ რეხვიაშვილი, ჯ. როგორ ვერ მოკლეს ილია, რადიო თავისუფლება, 2 სექტემბერი, 2011. წყარო: <https://www.radiotavisup.leba.ge/a/24315786.html>.

¹⁶⁴ ბერძენიშვილი, ნ. შეხვედრა სტალინთან, *ცისკარი*, 1998, #1, გვ. 97-110.

ქართული კინომცოდნეობის შუა საუკუნეები

სანამ სტალინური უკონფლიქტო კინოს ეპოქა დადგებოდა, მანამდე იყო ე. წ. მცირეფილმიანობის ხანა. ამ პერიოდში ძალიან ცოტა ფილმის გადაღება მოხერხდა, რასაც ორი მიზეზი განაპირობებდა: პირველი – რეპრესიებისა და ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი საცენზურო კრიტერიუმები, რის გამოც “თბილისის კინოსტუდიაში” (1938 წელს “საკხინმრეწვი” “თბილისის კინოსტუდიად” გადაკეთდა. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება “მცირეფილმიანობის ხანის” ათვლა) საგრძნობლად ცოტა ფილმის პროექტი მზადდებოდა, მათგან, კიდევ უფრო მცირე რაოდენობას ეძლეოდა ჯერ ვიზა¹⁶⁵ და შემდეგ კატეგორია¹⁶⁶. აღნიშნული ეტაპები “მთავლიტისა” და კინოკომიტეტის¹⁶⁷ მიერ შექმნილი ცენზურის ვერტიკალის დამაგვირგვინებელი საფეხურები იყო.

რაც შეეხება მეორე მიზეზს, ის საბჭოთა კავშირის ფინანსურ პრობლემებს უკავშირდებოდა. რევოლუციის შემდგომ მოყოლებული საბჭოთა ეკონომიკა მუდმივად კრიზისში იმყოფებოდა. მდგომარეობა კიდევ უფრო გართულდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ. სტალინის ეკონომიკური პოლიტიკის მიხედვით შედეგებმა, რამაც თავის დროზე გოლოდომორი¹⁶⁸ და ტოტალური შიმშილი გამოიწვიეს, 1940-იან წლებში ახლა უკვე კულტურული შიმშილის დადგომა განაპირობა.

ეკონომიკური და სულიერი სიღუბნის საპირწონედ სტალინმა საკუთარი კულტის გაძლიერება გადაწყვიტა, რასაც საბჭოთა რესპუბლიკებისა და საზოგადოებების ერთი იდეის გარშემო უნდა შემოეკრიბა. ეს სხვა არაფერი იყო, თუ არა რელიგიის ნახევრად სეკულარული და ნახევრად

¹⁶⁵ საბჭოთა კავშირში წარმოებულ ყველა ფილმს საბოლოო ნებართვის მისაღებად რამდენიმე დონიანი კონტროლის გავლა უწევდა. ჯერ სამხატვრო საბჭოს, მერე კი ადგილობრივი კინოკომიტეტის ექსპერტიზის შემდეგ კი, ფილმი განსახილველად მოსკოვში, კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილებასა და მოსკოვის კინოკომიტეტს ეგზავნებოდა.

¹⁶⁶ არსებობდა სამი კატეგორია, რომლებიც ყველა ფილმს ენიჭებოდა. პირველი კატეგორიის ფილმს ნებისმიერ კინოთეატრში უჩვენებდნენ, მეორე კატეგორია სიხშირესა და სენსიტივის განრიგს შეეხებოდა, მესამე კატეგორიის ფილმებს კი მხოლოდ მცირე, გარეუბნების დარბაზებში უშვებდნენ და რომლებზეც შესაძლებელი იყო სხვა დამატებით შეზღუდვებზე გავრცელებულიყო.

¹⁶⁷ კინოკომიტეტი საბჭოთა ხელისუფლებამ რუსეთში, 1918 წელს შექმნა, როგორც კინონარმოების მთავარი ორგანო. ის მალევე იქცა ცენზურის გამტარებელ დანესებულეზად. საქართველოს კინოკომიტეტი თბილისში, ახლანდელი გერმანიის საელჩოს შენობაში, დავით აღმაშენებლის გამზირზე მდებარეობდა.

¹⁶⁸ ძირითადად, უკრაინის ტერიტორიაზე, 1932-1933 წლებში, შიმშილით 3.3 მილიონი ადამიანი დაიღუპა ან დაავადდა. ზოგი ცნობით, მსხვერპლის რაოდენობა 12 მილიონსაც აღწევდა. როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, ეს ხელოვნურად ორგანიზებული პროცესი იყო მიმართული უკრაინელ ნაციონალიზმთან საბოლოო ველად. მსაგვის პროცესები მიმდინარეობდა ბელორუსიასა და შუა აზიის ქვეყნებშიც.

მიტოსური იდეოლოგიით ჩანაცვლება¹⁶⁹. სტალინიზმის შენების პროცესი შეეხო ყველას და ყველაფერს, დაიწყო მისი პორტრეტებისა თუ ქანდაკებების მასობრივი წარმოება, რომლებზეც აქტიურად უნდა ეწერათ კრიტიკოსებს, იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც განსხვავებულ, ბელადთან პირდაპირ კავშირში არმყოფ მოვლენებზე საუბრობდნენ. ისინი აგრეთვე ვალდებულები იყვნენ ხელოვნების ნიმუშებში გამოეკვეთად ერთი, ძლიერი და სამაგალითო პერსონაჟი, რომელიც გაამართლებდა და მომხიბლაობას შესძენდა დიქტატურას, ერთი ადამიანის მმართველობას. მაგალითად, შალვა ჩაგუნავა **სიკო დოლიძის** ფილმზე “დარიკო” (1936) წერისას, აღნიშნავდა, თუ როგორ გახდა ჩვეულებრივი ადამიანი “სახალხო გმირი” (წმინდანის კომუნისტური ექვივალენტი), რომელმაც სხვათა ცხოვრებისა და სიცოცხლის განკარგვის უფლება მოიპოვა (დარიკო, პარტიზანულ რაზმთან ერთად, თავს ესხმის და ანადგურებს “ხალხის მტრებს” – მეფის ჯარებს).

“სურათის ავტორმა, – წერს იგი, – სიკო დოლიძემ ეგ. ნინოშვილის დარიკოს ჩამოაშორა უიმედობისა და დაცემულობის განწყობილებები. შემატა მას პროტესტანტული სული და რევოლუციური გაქანება. ამიტომ ფილმის საერთო კონტექსტში დარიკო დიდ სახალხო გმირად გვევლინება”¹⁷⁰.

აღსანიშნავია, რომ ეს წერილი დიდი პოლემიკის ერთ-ერთი “პასუხთაგანი” იყო, რომელიც “საბჭოთა ხელოვნების” რამდენიმე ნომერში იყო გაჩაღებული. ორივე ბანაკიდან, ვისაც არ მოსწონდა ფილმი და აგრეთვე, ვინც დადებითად აფასებდა – არაფერს საუბრობდა მთავარი გმირისა თუ ზოგადად ფილმის ნიუანსებზე, მის ყალბ პათოსსა და შეცდომებზე – დავა მხოლოდ “ისტორიული რეალობის აღდგენა-არ აღდგენაზე” მიმდინარეობდა¹⁷¹.

საბოლოოდ, პოლემიკაში “დარიკოს” მოწინააღმდეგე ფლანგმა მარცხი განიცადა. სტალინური პათეტიკისა და ისტორიის რევიზიონიზმის ძალიან მსუბუქმა კრიტიკამაც კი ერთ-ერთი ნეგატიური წერილის ავტორ **კიტა ბუაჩიძეს** (1914-2000) პრობლემები შეუქმნა. 1941 წელს იგი დააპატიმრეს ანტისაბჭოთა შეთქმულებისთვის, რასაც საკონცენტრაციო ბანაკში შვიდწლიანი გადასახლება მოჰყვა. რომ არა ეს, კიტა ბუაჩიძე, კარლო გოგოძესა და **შალვა ალხაზიშვილთან** (1899-1980) ერთად,

¹⁶⁹ ჯონ სტაინბეკთან, “რუსულ დღიურში”, საუბარია სტალინის კულტზე, როგორც მართლმადიდებელი რელიგიის სეკულარულ ვარიანტზე. ღმერთი, მისი თქმით, ჩანაცვლებულია სტალინით, რაც გამოიხატება მოსახლეობის მისდამი დამოკიდებულებაში, რიტუალებსა და სტალინის ფიგურის საჯარო სივრცეებში ჭარბად და გადამეტებულად წარმოდგენაში. იხ. Steinbeck, J. *A Russian Journal* (1st published 1948), New York, NY: Penguin Classics, 1999, p. 29 და სხვაგან.

¹⁷⁰ ჩაგუნავა, შ. გლეხური მოძრაობის გმირული ფილმი *დარიკო*, საბჭოთა ხელოვნება, 1937, #2, გვ. 59.

¹⁷¹ შდრ. კიტა ბუაჩიძის რეცენზია: კლასიკოსისა და ისტორიული სინამდვილის გამყალბებელი ფილმი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1937, #2, გვ. 51-58.

აუცილებლად გახდებოდა პირველი საბჭოთა პროფესიონალი კინოკრიტიკოსი. სწორედ ეს სამი პიროვნება იყო, რომლებმაც კინოზე მუდმივად წერა 1930-იან წლებში დაიწყეს, თუმცა გოგოძეს გარდა ვერც ერთმა შეძლო კარიერის გაგრძელება.

1930-იან წლებში საჩვენებელი სასამართლოების, კომუნისტური პარტიის ფრაქციებისა და პირველი ბოლშევიკების განადგურებასთან, აგრეთვე საყოველთაო რეპრესიებთან ერთად სტალინი, როგორც ჩანს, ერიდებოდა საკუთარი პიროვნების ზღვარგადასულ კულტივირებას. თუმცა ომის დაწყებისთანავე, ასევე, ქვეყნის შიგნით თითქმის ყველა გამოგონილი თუ მართალი მოწინააღმდეგის დამარცხების პარალელურად, მას ხელები ეხსნება და ქვეყანაში სტალინიზმის ახალი ეტაპი დგება, რომელსაც “აბსოლუტური სტალინიზმის” სახელით მოიხსენიებენ.

საინტერესოა, როგორ გამოიხატა ეს მოვლენა კინოკრიტიკაში. აი, რას ვკითხულობთ სტატიაში რომელიც 1940 წლით არის დათარიღებული: “ამხანაგი სტალინი დიდის მზრუნველობით ეპყრობოდა და ეპყრობა საბჭოთა კინოს მუშაკებს... აგრეთვე – ამხანაგ სტალინის მითითების შედეგად უახლოეს წლებში დაიწყო საბჭოთა კინემატოგრაფიის აღმავლობა”¹⁷².

მოყვანილ ამონარიდში, როგორც მთლიანად ამ პერიოდის პრესაში, ნათლად ჩანს 1920-1930-იანი წლების პათეტიკური ენის კიდევ უფრო მაღალ რეგისტრში აყვანა. ამას თავისი ახსნა მოეძებნება. ენის ბუნებრივი ნორმებისგან დაშორება სტალინიზმის გამოძახილი იყო. ახალი სეკულარული რელიგია ხალხთა ცნობიერებაში იდეოლოგიის მიმართ გარკვეულ საკრალურობას ბუნებრივისგან დაშორებული, ხელოვნური და ფსევდოამაღლებული საკომუნიკაციო სტილის გამოყენებით ბადებდა.

კინოსა და კრიტიკაში სტალინიზმის უპირველესი ნიშანი ფსევდოდიდაქტიკული ენის არსებობაში ვლინდებოდა. აზროვნებისა და კომუნიკაციის ამ ახალ ფორმას, ტროცკის, უკვე ხსენებული “ახალი ადამიანის” კონცეფციის კვალდაკვალ, ახალი ტიპის ადეპტი უნდა შეექმნა. თუკი 1920-იანი წლებში საბჭოთა ობივატელი კომუნის, ერთდროულად ჰარმონიული და მებრძოლი წევრი უნდა ყოფილიყო, მაქსიმ გორკის მიხედვით, ახალი საბჭოთა მოქალაქის მდგომარეობამდე ამაღლება მხოლოდ კოლექტიური აქტით არის შესაძლებელი. ამ გარდასახვის საფუძველში კოლექტიური შრომა ნაგულისხმები (გორკი აქ სტახანოვურ მოძრაობას¹⁷³ ახსენებს), რა დროსაც ინდივიდუალურ “მეს”

¹⁷² შ. ა., საბჭოთა კინემატოგრაფიის 20 წელი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1940, #2-3, გვ. 118.

¹⁷³ მოძრაობა, რომელიც ჩაისახა დონბასის (უკრაინა) მეშახტეებში (რომლებიც გადაჭარბებით ასრულებდნენ, გეგმიური ეკონომიკის პირობებში, მათთვის განკუთვნილი სამუშაოს ნორმებს) მეშახტე ალექსი სტახანოვის, როგორც წამომწყების, სახელის მიხედვით. “სტახანოველობამ”, 1935 წლიდან, მთელ საბჭოთა კავშირში

სოციალისტური “მე” ენაცვლება და ხდება მისი “განთავისუფლება თავის მარტოობის შეგნებიდან დედამინაზე”¹⁷⁴.

სიმარტოვის განცდა, რაზეც გორკი წერდა, დამახასიათებელი იყო 1920-იანი წლების ავანგარდისტი თაობისთვის, რომელიც ძველ კუტურასთან ბრძოლით გამოემშვიდობა მამას, თუმცა რომელმაც იგრძო ობლობის სიმძიმე და დაიწყო ახალი ერის მამის, ახალი მესიის ძიება, რომელიც საბოლოოდ სტალინის ფიგურაში “აღმოაჩინა”.

დღევანდელ კინოცმდონეობაში ფართოდ არის გავრცელებული შეხედულება, რომ საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფი, ძირითადად, პროპაგანდისტულ, პიროვნული ნებელობისა და რწმენის გარეშე არსებულ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ. ეს გავრცელებული აზრი სულ უფრო მეტად საჭიროებს გადახედვას, რაც განპირობებულია მანამდე უცნობი არქივებისა და დოკუმენტების შესწავლით.

მაგალითისთვის ავიღოთ **კოტე მიქაბერიძე** (1896-1973) – პირველი ქართველი რეჟისორი – რომლის ფილმიც არამხოლოდ აკრძალეს, არამედ ნახევარი საუკუნის ვადით “გააქრეს” კიდევ ისტორიიდან. თუმცა, “ჩემი ბებიას” (1929) აკრძალვის მიუხედავად, კოტე მიქაბერიძე კინოში მუშაობას განაგრძობდა, მათ შორის 1939 წელს ერთ-ერთი გამორჩეული ე.წ. საკოლმეურნეო კომედია “დაგვიანებული სასიძო” გადაიღო, რომელიც კინოში სტალინიზმის იდეის კლასიკურ ნიმუშად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

ფილმში წარმოდგენილია კომუნა, რომელიც კომუნისტურ სამოთხეს აშენებს “ადგილებზე”. აღსანიშნავია, რომ მთავარ პერსონაჟს სანდროს არ ჰყავს ბიოლოგიური მამა და ეს ადგილი თითქოს გათავისუფლებულია საბჭოთა ხალხის ბელადისთვის, რომელმაც სანდროსა და დედამისს ახალი სახლი, კოლმეურნეობის სახით კი, ახალი დიდი ოჯახი უბოძა.

“დაგვიანებული სასიძოს” კომუნაში არ არსებობს გაჭირვება, მანკიერება, ცუდი ამინდიც კი არასდროს დგება. უკეთურების არარსებობის გამო კონფლიქტი სანდროს ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, სიმორცხვის გარშემო ივება (რის გამოც მიქაბერიძე მრავალი რეცენზენტის წყრომას დაიმსახურებს, აქცენტის საბჭოთა მოქალაქის ფსიქოლოგიურ სისუსტეებზე გაკეთების გამო).

ლევ ტროცკი ერთადერთი სახელმწიფო ფუნქციონერი იყო, რომელიც “ახალი ადამიანისთვის” ფსიქოლოგიურ კატეგორიებს უშვებდა (**ერის ფრომის** გავლენით, ფსიქოანალიზით

შრომითი შეჯიბრების სახე მიიღო, რომლის მიხედვითაც, მონინავე საწარმოები და იქ დასაქმებული მუშები ნორმის გადაჭარბებასა და ერთმანეთის რეკორდების გაუმჯობესებაში ეჯიბრებოდნენ.

¹⁷⁴ გორკი, მ. ახალი ადამიანის შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1935, #6, გვ. 3.

დაინტერესებული იყო). თუმცა, იმ დათქმით, რომ მათ გარემო პირობები განსაზღვრავდნენ, რომელთაგან თავის დაღწევაც არც ერთ ინდივიდს არ შეეძლო, რის გამოც, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შეცვილიყო ყოფიერება¹⁷⁵. რასაც თავისთავად მოჰყვებოდა ცნობიერების ცვლილებაც. სტალინიზმი კი სამოთხის მითის განხორციელებას საკუთარი ეგოს, პიროვნების სრულ უარყოფასა და კოლექტიური “მეს” ნაწილად გახლოებაში ხედავდა.

“დაგვიანებული სასიძო” კრიტიკა თბილად არ შეხვედრია. თან ეს ფილმი ათწლეულით უსწრებდა უკონფლიქტობის თეორიას, რომელიც კინოში სტალინის გარდაცვალების შემდეგ დამკვიდრდა.

ერთ-ერთ რეცენზიაში, რომელსაც ხელს “კინო მუშაკი” აწერს, ავტორი კოტე მიქაბერიძეს გმირის ფსიქოლოგიური პრობლემის ხაზგასმას უწუნებს, რადგან ეს გარემოება ფილმს “სოციალურ მიზანდასახულობას” უკარგავს. როგორც ჩანს, კრიტიკოსმა ვერ ამოიკითხა ან განგებ არ შეიმჩნია სტალინიზმის დოქტრინის ერთ-ერთი სანიმუშო გამოვლინება და ის კარიკატურად მონათლა¹⁷⁶.

ნიშანდობლივია, რომ რეცენზენტმა “დაგვიანებული სასიძო” მიქაბერიძის მეორე წარუმატებელ კომედიად მოიხსენია. რადგან წერილში მის პირველ ფილმზე მეტი არაფერია ნათქვამი (სახელიც კი არაა ნახსენები), ეს ადგილი უნდა აღვიქვათ, როგორც ძველი ცოდვების შესხენება, მუქარა ან ანგარიშსწორება. სხვა შემთხვევაში, რეცენზიაში უკეთ იქნებოდა დასაბუთებული აკრძალულ ფილმთან პარალელის გავლების აუცილებლობა. მით უფრო, რომ “ჩემი ბებიას” ხსენება ფართო აუდიტორიისთვის არაფრისმომცემი იყო (საზოგადოებას გავონილიც არ ქონდა მისი ფილმის არსებობის შესახებ), მაშასადამე, რეცენზიის ავტორს ერთი მიზანი ჰქონდა – გადაწყვეტილების მიმღებთათვის სიგნალის გაგზავნა.

“კინო მუშაკის” ფსევდონიმის უკან მდგარი პიროვნების დადგენა ვერ მოვახერხე, ამიტომ მხოლოდ ვარაუდის გამოთქმის საშუალება მრჩება, რომ წერილის უკან **მიხეილ ჭიაურელი** (1894-1974) ან მისი გარემოცვის რომელიმე წევრი დგას. როგორც ცნობილია, მიქაბერიძე და “სახკინმრეწვის” იმუამინდელი ხელმძღვანელი, მომავალში კი, სტალინის ფავორიტი რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი დაპირისპირებული იყვნენ. 1956 წელს მიქაბერიძემ ანონიმური და შეურაცხმყოფელი წერილიც კი დაწერა ჭიაურელზე¹⁷⁷, რომელიც ერთ-ერთი იყო ოთხი წერილიდან, რის გამოც მიქაბერიძე დააპატიმრეს.

¹⁷⁵ Троицкий, Л. *Сочинения*, Москва, Ленинград: Госиздат, 1927, Т. 21 (Культура переходного периода), ст. 327.

¹⁷⁶ კინო მუშაკი, საბჭოთა კინოკომედია და დაგვიანებული სასიძო, საბჭოთა ხელოვნება, 1940, #5, გვ. 53.

¹⁷⁷ შსს არქივი (1), ფონდი #6, სსს #5702. შენ. კოტე მიქაბერიძის წერილის შინაარსის გასაჯაროებაზე საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტრო უფლებას არ იძლევა.

კოტე მიქაბერიძის შესახებ დანერილ ყველაზე სრულ მონოგრაფიაში¹⁷⁸ წარმოდგენილი დოკუმენტებიც ადასტურებენ, რომ იმ პერიოდის კინოსაზოგადოებაში მრავალი დაპირისპირება არსებობდა, რომლებიც იდეოლოგიურ ნიადაგზე აღმოცენებულები არ იყვნენ. პირადი ანგარიშწორებისთვის საუკეთესო საშუალება ჟურნალ-გაზეთების გვერდებზე საინფორმაციო კამპანიების წამოწყება გახდა. კრიტიკაც თანდათან კულისებში მიმდინარე პროცესების ანარეკლად, მოწინააღმდეგესთან საბრძოლველ ინსტრუმენტად იქცა. ამას განაპირობებდა ისიც, რომ საწერიც არაფერზე იყო, რადგან ე.წ. მცირეფილმიანობის ხანაში მხოლოდ 26 სრულმეტრაჟიანი ფილმი გადაიღეს¹⁷⁹ (1938-1953 წლებში გადაღებული ამ 26 ფილმიდან რეალურად სულ რამდენიმე იყო, რომლებიც ფართო გაქირავებაში გამოვიდა).

ეს პერიოდი აგრეთვე უკავშირდება ქვეყანაში ყველა სახელოვნებო გამოცემის დროებით დახურვას, პოლიტიკურ გამოცემებში კი, ხელოვნების გაშუქებისთვის განკუთვნილი ადგილების მკვეთრ შეზღუდვას. ამან, უპირველეს ყოვლისა, პროფესიული კრიტიკის განვითარებაზე მიიტანა იერიში და დაახლოებით 20 წლით გადაწია შედარებით მაღალი სტანდარტების პროფესიონალების გამოჩენა.

არ არის შემთხვევითი, რომ ომის დასრულების შემდეგ, ლიბერალიზაციის ხანმოკლე პერიოდის მიუხედავადაც, კინოკრიტიკის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი წინსვლა არ მომხდარა. პრინციპში, კრიტიკოსის ადგილი ამ დროისთვის კომუნისტურ პარტიასა და სტალინს ჰქონდათ დაკავებული, რომლებმაც საგარეო მტერთან გამკლავების შემდეგ ისევ შინაურ, “კლასობრივ მტერთან” ბრძოლის პოლიტიკა გაიხსენეს. ანტიკოსმოპოლიტიზმის სახელით ცნობილი კამპანიის მიზანი ევროპის ქვეყნებიდან დაბრუნებული მებრძოლების კონტროლი იყო, რათა დანარჩენი მოსახლეობის წარმოდგენებში, ბოლო წლებში შექმნილი მითები არ დანგრეულიყვნენ.

შიშის ახალი ტალღა არ იყო “დიდი ტერორის” მსგავსი, თუმცა არც შორს იყო მისგან. ისევ დაიწყო საჩვენებელი სასამართლოები (ექიმების გახმაურებული საქმე), ჟურნალ-გაზეთებს კი იდეოლოგიური ბრძოლის ახალმა ტალღამ გადაუარა. ყველა სივრცე დაკავებული ჰქონდა პარტიის გენერალურ სამდივნოსა და უშუალოდ მდივნის დადგენილებებს, მოსაზრებებსა და შეხედულებებს.

აღნიშნული პერიოდი საბჭოთა ცენზურისთვის საეტაპო აღმოჩნდა. მას პირველად მიეცა აუტოდაფეების მოწყობის საშუალება. თუკი მანამდე ეს ფარულად, კულუარებსა და საქალაქლებში

¹⁷⁸ დუმბაძე, ს., ძანძავა, ნ. *კოტე მიქაბერიძე*, თბილისი: “სა.გა”, 2017, 519.

¹⁷⁹ კოპაძე, გ., ლორთქიფანიძე, ე. (შემდგენლები), *ფილმოგრაფია: ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916-1975*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1978, გვ. 55-71.

მიმდინარეობდა, საბჭოთა მოქალაქის მზერისგან მალულად, ახლა უკვე აკრძალვები სახალხო, ყველას თვალწინ ხდებოდა. მსაჯულების როლში კი არა უბრალოდ ფუნქციონერები, არამედ ხელისუფლების უმაღლესი ორგანოები გვევლინებოდნენ. ისევ კოტე მიქაბერიძის მაგალითს რომ დავუბრუნდეთ, “ჩემი ბებიას” აკრძალვა ხმაურის გარეშე წარიმართა. ურჩი მოაზროვნეების სამაგალითო დასჯა შედარებით უფრო გვიანდელი მოვლენაა.

1948 წელს, კომპარტიის ცკ-ს დადგენილებით, აიკრძალა ქართველ კომპოზიტორ **ვანო მურადელის**, “დიდ თეატრში” დადგმული ოპერა “დიადი მეგობრობა” (Великая дружба, 1947). დადგენილებაში მოყვანილია განაჩენიც, რის საფუძველზე აიკრძალა ეს ოპერა: “ცენტრალური კომიტეტი (ЦК ВКП(б) მიიჩნევს, რომ მურადელის ოპერის ჩავარდნა განპირობებული იყო საბჭოთა კომპოზიტორის შემოქმედებისთვის ყალბი და დამლუპველი ფორმალიზმით”¹⁸⁰.

ამავე წერილში მოყვანილია, იმავე გაზეთ “პრავედაში”, 1936 წელს გამოქვეყნებული სტატია, რომლის ავტორიც, როგორც შემდგვევ გაირკვა, ასევე სტალინი იყო. “აბდაუბდა მუსიკის ნაცვლად”¹⁸¹ – ასე ერქვა წერილს, რომელსაც დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ოპერას “მცენსკის მამრის ლედი მაკბეტი” (1934) ეძღვნებოდა. პათოსით, ლექსიკითა და აზრთაწყობით, ამ ორ დადგენილება-რეცენზიას შორის განსხვავება პრაქტიკულად არაფერია, გარდა იმისა, რომ 1936 წლის სტატიაში პირდაპირ არ ითხოვდნენ ოპერის აკრძალვას (თუმცა რამდენიმე კვირაში, სხვა გაზეთებში, შოსტაკოვიჩი მაინც მოიხსენიეს, როგორც “ხალხის მტერი” და რომ არა სტალინის მისდამი განსაკუთრებული დამოკიდებულება, რეპრესიებს ნამდვილად ვერ გადაურჩებოდა). 1948 წლის დადგენილებაში კი, ასეთი რამ მოურიდებლად და დაფიქსირებული.

აღსანიშნავია, რომ 1946 წლიდან, საბჭოთა კავშირში კოსმოპოლიტიზმთან ბრძოლა იწყება, რაც იდეოლოგიური რეპრესების ახალი ტალღის დაწყებას გულისხმობს. მას წინ უძღვოდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ხანმოკლე ლიბერალიზაცია, სიკვდილით დასჯის გაუქმება¹⁸² და დანარჩენ მსოფლიოსთან კოალიციაში ყოფნის მიზნით ანტიდასავლური პროპაგანდაზე დროებით უარის თქმა.

კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში, რომელიც შურნალ “ზვეზდასა” (Звезда) და “ლენინგრადს” (Ленинград)¹⁸³ ეხებოდა, სტალინის უშუალო მითითებით, დაგმეს **ანა ახმატოვა**

¹⁸⁰ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере *Великая дружба* В. Мурадели, *Правда*, 10 февраля, 1948, #62. пункт 33.

¹⁸¹ Сумбур вместо музыки: Об опере *Леди Макбет Мценского уезда*, *Правда*, 28 января, 1936, #28, ст. 2.

¹⁸² ოთხმეზური, ლ. 1947 წლის 26 მაისს, სტალინის თავში, *რადიო თავსუფლება*, 26 მაისი, 2017. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/blog-lasha-otkhmezuri-stalinis-tavshi/28511193.html>.

¹⁸³ <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/journal.htm>.

“ცარიელი და აპოლიტიკური ლექსებისთვის” და **მიხაილ ზოშჩენკო** “საბჭოთა ახალგაზრდების გახრწნის” გამო, რასაც მწერალთა კავშირიდან მათი გარიცხვაც მოჰყვა. იმავე წელს აიკრძალა სერგეი ეიზენშტეინის “ივანე მრისხანეს” მეორე სერია¹⁸⁴ (მესამე სერიის ეპიზოდები კი განადგურდა).

ქართული კინომცოდნეობა და კინოკრიტიკა, რამდენჯერმე წყვეტისა და მნიშვნელოვანი ცვლილებების მიუხედავად, მთელი 1930-იანი წლების განმავლობაში, ხელახლა ფორმირებას, პროფესიული სტანდარტების დამკვიდრებასა და დახვეწას ცდილობდა.

აღნიშნული პროცესი მორიგი წყვეტით აღინიშნა. კინოკრიტიკის ვარდნაში წვილი იდეოლოგიის გაძლიერებამაც შეიტანა. ერთადერთი კინომცოდნე, რომელმაც შეძლო პროფესიულ სამყაროსთან სიახლოვისა და კავშირის შენარჩუნება, კარლო გოგოძე იყო.

კინოში ის აქტიურად საქმიანობდა, როგორც სცენარისტი და “სახკინმრეწვის” სასწავლო სკოლის პედაგოგი. 1950 წელს გამოსცა წიგნი “ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის შესახებ”, რომელიც, წლების განმავლობაში, ქართულ ენაზე დაწერილ პირველ მონოგრაფიად მიიჩნეოდა. თუმცა, ისევე, როგორც კრიტიკის შემთხვევაში, გოგოძე აქაც არ იყო პირველი. კინოს შესახებ პირველი ნაშრომი 1928 წელს **სერგო ამალლობელმა** გამოაქვეყნა¹⁸⁵.

ამრიგად, ქართული კინომცოდნეობა, როგორც ისტორიული მოვლენა, 1920-იანი წლების დასაწყისიდან იღებს სათავეს, თუმცა რეალურად 1950-იანი წლებში ჩაისახა (ხელახლა). სტალინის გარდაცვალების შემდეგ ქვეყანაში სახელოვნებო ჟურნალების გამოცემა განახლდა. იწყება პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის ხანა, ცხადდება ამნისტიები, იდეოლოგია სტალინიზმამდელ საზღვრებს უბრუნდება, რის გამოც პროფესიულ კრიტიკაზე კვლავ ჩნდება მოთხოვნილება.

სტალინის უკონფლიქტობის თეორია და ქართული კინომცოდნეობის გამოწვევები

მეორე მსოფლიო ომმა საბედისწერო გავლენა იქონია საბჭოთა კულტურასა და კერძოდ, კინემატოგრაფზე. ლენინის ცნობილი ფრაზისა ¹⁸⁶ და სტალინის კინოსადმი განსაკუთრებული

¹⁸⁴ ფილმის ეკრანებზე გამოშვება შემდეგი დადგენილებით აიკრძალა: Постановлением ЦК ВКП(б) от 4 августа 1946 года.

¹⁸⁵ ამალლობელი, ს. *თეატრისა და კინოს პრობლემები*, ტფილისი: “სახელგამი”, 1928, 421.

¹⁸⁶ შტრ. *ყველა ხელოვნებიდან ჩვენთვის უმთავრესია კინო* – Болтянский, Г. *Ленин и кино*, Москва, Ленинград: Госиздат, 1925, ст. 19.

სიყვარულის მიუხედავად, როგორც ზემოთ ვთქვი, კინონარმოება უდიდეს კრიზისს განიცდიდა. პარადოქსია, მაგრამ **ნიკიტა ხრუშჩოვის** “პიროვნების კულტთან” ბრძოლის პოლიტიკის მიუხედავად, ნახსენები კინემატოგრაფიული კრიზისი სწორედ სტალინის კონცეფციის გამოყენებით დაიძლია და 1961 წლამდე საბჭოთა კინემატოგრაფში ე.წ. უკონფლიქტო კინოს პერიოდი დამკვიდრდა.

“უკონფლიქტობის თეორია”, ან, სხვაგვარად – “უკონფლიქტობის ეპოქა” – ძალიან მარტივ განსაზღვრებას ეფუძნება. თუკი 1930-იანი წლების კინოში მიმდინარეობდა “კლასობრივ მტრებთან” პროპაგანდისტული ბრძოლა, 40-იან წლებში კი, გარე მონინაალმდეგესთან – 50-იანი წლები ხასიათდება, როგორც კომუნისტური პარტიის დასახულ მიზნებამდე მიღწევისა და პროლეტარულ სამოთხესთან მიახლოების ეპოქა.

ხრუშჩოვის უტოპიური რწმენა, რომ საზოგადოება “კომუნისტურ სამოთხეს”¹⁸⁷ ყოველგვარი ძალადობის გარეშე ააშენებდა¹⁸⁸, იყო სხვა არაფერია, თუ არა სტალინის დოქტრინის ერთგვარი მოდიფიცირებული გაგრძელება.

უკანასკნელი ქართული ფილმი, რომელიც სტალინის სიცოცხლის ბოლო წლებშია გადაღებული, დავით რონდელის “მწვერვალთა დამპყრობნია” (1951). ფილმი ალპინისტების ოჯახის ისტორიას გვიყვება. ერთ-ერთ ძმას არ მოსწონს ოჯახის სპორტული გატაცება, თუმცა ტრაგედიის შემდეგ, რომელიც ალიოშას (ზურაბ ლეჟავა) დედამამიშვილებს დაატყდებათ თავს, ის კავკასიონის მწვერვალების დაპყრობას გადაწყვეტს. კონფლიქტი აგებულია მთავარი გმირის “კარგიდან” “უკეთეს” პიროვნებად მეტამორფოზის აღმავალ ვერტიკალზე.

უპირველეს ყოვლისა, ამ ისტორიაში თვალშისაცემია “უძღები შვილის” მითოსის რონდელისეული ინტერპრეტაცია. ალიოშას ოჯახი რიგითი საბჭოთა ოჯახია: დედა (ნატო ვაჩნაძე) – მასწავლებელია, მისი და-ძმა კი – მეტეოროლოგი და გეოლოგი. აღსანიშნავია, რომ, როგორც “დაგვიანებულ სასიძოში”, უმამობის ხაზგასმა უკონფლიქტობს თეორიაში გავრცელებული ფაქტორი იყო, რათა კოლექტიური მამის ხატს – სტალინს – ინდივიდის აღქმაში ბიოლოგიური კონკურენტებიც კი არ ჰყოლოდა.

¹⁸⁷ ახლანდელი თაობა იცხოვრებს კომუნიზმში, საბჭოთა ხელოვნება, 1961, #10, გვ. 4-7.

¹⁸⁸ Dobson, M. *Khrushchev's Cold Summer: Gulag Returnees, Crime, and the Fate of Reform after Stalin* (2nd ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011, p. 160.

მიხეილ ჭიაურელის ფილმის “ბერლინის დაცემა” (1949) ფინალში, ბელადი მთავარ გმირებს აწყვილებს და ამით პირდაპირ ირგებს ფუნქციას, რომელიც პატრიარქალურ კულტურებში ოჯახის თავისთვის არის განკუთვნილი.

რონდელის “მწვერვალთა დამპყრობნი” უთუოდ მოგვაგონებს გერმანელ რეჟისორ არნოლდ ფრანკის ფილმს “წმინდა მთა” (Der heilige Berg, 1926), რომელშიც პირველად გამოჩნდა ლენი რიფენშტალი.

მწვერვალის დაპყრობას ფაშიზმისა და სტალინიზმის იდეოლოგიები განიხილავდნენ, როგორც სინმინდესთან, ამალღებულთან, სრულყოფილებასთან მიახლოების სიმბოლურ გამოხატულებას.

თუმცა, სიმალის დაპყრობის საბჭოურ ვერსიაში კონფლიქტი არა გმირის შიგნით, არამედ ბუნებასა და ინდივიდს შორის მიმდინარეობს. ალიოშა, ლენი რიფენშტალის გმირისგან განსხვავებით, მცინვარწვერზე აღის არა საკუთარი თავის გაუმჯობესებისთვის, არამედ კოლექტიური კეთილდღეობისთვის, როგორც საკუთარი ოჯახის წევრების ნათელი ხსოვნისთვის, ისე ქვეყნისთვის, რომელსაც სჭირდება ასეთი “გამარჯვებები”.

საბჭოთა ხელოვნებაში ძალიან ცოტაა კათარზისისა და ადამიანის გარდასახვის მაგალითები. მით უფრო, აბსოლუტური სტალინიზმის პერიოდში საბჭოთა მოქალაქე განიხილებოდა, როგორც იმთავითვე მორალური სუბიექტი, რომელსაც აღარ სჭირდება A მოცემულობიდან B მოცემულობამდე ამალღება და “გაზრდა”.

1978 გამოცემული ქართული კინოს სრული ფილმოგრაფიის მიხედვით, 1953-1961 წლებში, გაქირავებაში გამოვიდა დაახლოებით ოცდაათი მხატვრული სრულმეტრაჟიანი ფილმი¹⁸⁹. უკლებლივ ყველა სოცრეალიზმის ახალი განშტოების – უკონფლიქტობის თეორიის მიხედვით გადაღებულ ნამუშევრებს წარმოადგენს. დრამატურგიაში გაჩენილმა ამ ახალმა მიმართულებამ ახალი ტიპის კრიტიკაც წარმოშვა.

საბჭოთა ჟურნალ-გაზეთებში ხელოვნების საკითხებზე მომუშავე რიგით მწერლებს საქმე გაურთულდათ, რადგან, ერთი მხრივ, წაერთვათ თავდასხმის ობიექტები (ამ პერიოდის კინოში გაქრნენ უარყოფითი პერსონაჟები) და მეორე მხრივ, კომუნისტურმა პარტიამ ნორმატიული ხელოვნების ნიშნების განსაზღვრა კიდევ უფრო ბუნდოვანი გახადა. ამ გაურკვევლობამ და

¹⁸⁹ კოპაძე, გ., ლორთქიფანიძე, ე. (შემდგენლები), *ფილმოგრაფია: ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916-1975*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1978, გვ. 72-98.

რეალურ ცხოვრებასთან უკიდურესმა დაშორებამ გამოიწვია კრიტიკოსის მსჯელობისთვის კიდევ უფრო ზოგადი ხასიათის მიცემა.

უკონფლიქტობის თეორიაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, უნდა შევეხოთ სოციალისტურ რეალიზმს. რადგან სწორედ მასზე დაყრდნობით შემუშავდა ხელოვნებაში კონფლიქტის არარსებობის იდეა, იგივე – სამოთხის მითის სტალინური ვერსია. იმ პერიოდის საპროგრამო ხასიათის წერილები დღევანდელ მკითხველს ზუსტ წარმოდგენას უქმნიან, თუ როგორი იყო ოფიციალური ხელოვნებისადმი, ამ შემთხვევაში, კინოსადმი დამოკიდებულება, მოთხოვნები, შეხედულებები და კრიტიკიუმები.

ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნების” გამოცემა – რომელიც 1941 წლიდან აღარ გამოდიოდა – 1954 წელს, სტალინის გარდაცვალებიდან ერთი წლის შემდეგ – განახლდა. რთულია, იმაზე მსჯელობა, თუ რატომ არ გამოდიოდა ჟურნალი მანამდე. თუმცა ნიშანდობლივია თავად “საბჭოთა ხელოვნების” სარედაქციო დამოკიდებულება წარსულის, სტალინისა და მისი სახელოვნებო პოლიტიკის მიმართ, რომელიც აბსოლუტურ უნისონში იყო იმ პერიოდის ქართულ საზოგადოებრივ განწყობებთან და ცდილობდა სტალინის დაცვას ყველაფერსა და ყველაფერისგან.

საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ “საბჭოთა ხელოვნებაში” კომპარტიის 1956 წლის XX ყრილობაზე წარმოთქმული ნიკიტა ხრუშჩოვის ცნობილი სიტყვა გარედაქტირებული სახით დაბეჭდეს. ჟურნალმა გააშუქა კომუნისტური პარტიის ეს ყრილობა, თუმცა არაფერი უთქვამს ხრუშჩოვის მიერ პიროვნების კულტის დაგმობის შესახებ. პირიქით, სარედაქციო წერილში ვკითხულობთ:

“ყრილობა გახსნა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ნ. ს. ხრუშჩოვმა. მისივე წინადადებით ყრილობამ ფეხზე ადგომით პატივი სცა იოსებ ბესარიონის ძე სტალინის, კლემენტ გოტვალდისა და კიუიცი ტოკუდას ხსოვნას”¹⁹⁰.

9 მარტის ტრაგედიის¹⁹¹ შემდეგ, როდესაც საბჭოთა ჯარმა თბილისში, სპონტანურად გამართული, სტალინის მხარდასაჭერი აქცია ჩაახშო (ოფიციალური მონაცემებით, დაიღუპა 27 ადამიანი, არაოფიციალური ინფორმაციით კი – 100-ზე მეტი), პრესაშიც პროსტალინური ტონი თანდათან განელდა და უკვე 1957 წლისთვის, სტალინიზმის მსუბუქი, მაგრამ კრიტიკული შეფასება “საბჭოთა ხელოვნებაში” მაინც დაიბეჭდა. საუბარია **ოთარ ჯინორიას** წერილზე, რომელშიც ის სოციალისტური რეალიზმის ისტორიასა და გამოწვევებს აანალიზებს.

¹⁹⁰ პარტის ხელმძღვანელობით – წინ კომუნისტებისკენ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1956, #1, გვ. 3.

¹⁹¹ Suny, R. G. *The Making of the Georgian Nation* (2nd ed.), Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1994, pp. 302-303.

სტალინურ პერიოდზე საუბრისას, ჯინორია უშვებს, რომ გარკვეულწილად მართლაც არსებობდა “პიროვნების კულტი და რეალობის შელამაზების” მცდელობები, რაც სამართლიანად დაიგმო კომპარტიის XX ყრილობაზე, თუმცა ავტორის მტკიცებით, ეს იყო მხოლოდ მცირედი გადახვევები სოცრეალიზმის გენერალური ხაზიდან.

“იმის ნაცვლად, რომ არსებითა და არაარსებითი გარკვეულიყვნენ, სოციალისტური რეალიზმი მისი დამახინჯებისგან გაერჩიათ, – მიმართავს ავტორი ზოგიერთ ხელოვნებათმცოდნეს, თუმცა მიმართვის ობიექტად ხრუშჩოვი და XX ყრილობის მესვეურები უნდა მოვიაზროთ, – [...] მისი მეთოდი – სოციალისტური რეალიზმი – არსებით მანკიერებად მიიჩნის და მათგან **განკურნების** საშუალებებს ბურჟუაზიულ ლიბერალიზმისა და **მოდერნიზმის** წიაღში დაუწყეს ძებნა”¹⁹².

პერიოდი, რომელზეც ვსაუბრობთ, “პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის” სახელით არის ცნობილი. ის სტალინის გარდაცვალებისთანავე დაიწყო და გაგრძელდა ნიკიტა ხრუშჩოვის მმართველობის პირველ წლებამდე, რომელსაც “დათბობის” – “ოტტეპელის” – სახელით მოიხსენიებენ. თუმცა აღნიშნული მოძრაობა კრახით დასრულდა, როდესაც 1962 წლის, “მანეის” ცნობილ გამოფენაზე ხრუშჩოვმა აბსტრაქციონისტული ხელოვნების წარმომადგენლებს **“მძღნერები** უწოდა, ცოტა ხანი ფიქრის შემდეგ კი – **პიდარასები**¹⁹³ – ასე აღწერს მოქანდაკე **ერნსტ ნეიზვესტნი** ხრუშჩოვის ვიზიტს გამოფენაზე – “ნონკორფორმისტული ხელოვნების 40 წელი”.

იმპერიის გულში მიმდინარე ლიბერალიზაციისა და უკან, კონსერვატიულ სოცრეალიზმში დაბრუნების პროცესი ქართულ ხელოვნებასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში თითქმის არ ასახულა. საზოგადოების ფართო ნაწილს ქართული ნონკორფორმისტული ხელოვნების არსებობის შესახებ ბევრი არაფერი სმენია. მაგალითად ამ მოძრაობის წარმომადგენელთა ერთ-ერთი მასშტაბური გამოფენაც მხოლოდ 2014 წელს მოეწყო¹⁹⁴. როგორც ჩანს, ნონკორფორმისტული ხაზი იმ დროს მცხოვრებ ქართველ ხელოვნებში არ იყო აქტუალური, ისევე როგორც კრიტიკოსები არ შეხვედრიან ენთუზიამით პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის დროს წერის სტილის, მანერისა და აზრთანყოების ცვლილების პროცესს.

1950-იანი და შემდგომი წლების სტატიებსა და რეცენზიებში მსჯელობა ძირითადად სოცრეალისტურად “სწორი” და “არასწორი” ხელოვნების განსაზღვრით იფარგლებოდა. ყოველ

¹⁹² ჯინორია, ო. სოციალისტური რეალიზმის სინამდისთვის, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957, #2-3, გვ. 48.

¹⁹³ Ревзин, Г. Никита Хрущев, отец русского авангарда, *Коммерсантъ*, 16 декабрь, 2002. Источник: <https://www.kommersant.ru/doc/355731>.

¹⁹⁴ კვიციანი, ე. პოსტსტალინური ლიბერალიზაცია ქართულ მხატვრობაში, *მუზეუმი*, 2014, #3, გვ. 36-41.

შემთხვევაში, კრიტიკოსს ასეთ ფუნქციას სახელმწიფო და მამასადამე – გამოცემების რედაქციები აკისრებდნენ. მაგალითად, ზემოხსენებული პაუზის შემდეგ აღდგენილი “საბჭოთა ხელოვნების” პირველი ნომრის სარედაქციო წერილში ვკითხულობთ: “საბჭოთა ხელოვნება პოპულარული, კრიტიკულ-მეცნიერული ჟურნალია. მისი მთავარი ამოცანაა მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიის თვალსაზრისით, მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრინციპების თვალსაზრისით, განიხილოს ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების, სახვითი ხელოვნების, მუსიკის, არქიტექტურის, კინოხელოვნების და ხალხური შემოქმედების საკითხები”¹⁹⁵.

ზემოთ მოყვანილი მონოდებები ხშირად აბსურდამდეც დადიოდა. 1955 წელს, ამავე ჟურნალში დაიბეჭდა უავტორო სტატია, რომელშიც საუბარია მარცვლეული კულტურებისა და კერძოდ, სიმინდის მოსავლიანობის გაზრდის აუცილებლობაზე. წერილში დიდი ადგილი ეთმობა ტექნიკური პარამეტრების განხილვას. შემდეგ კი, ავტორი გადადის ხელოვნების მიერ საკოლმეურნეო თემატიკის მიმართ, მისი აზრით, გამოვლენილი არასათანადო ინტერესის განხილვაზე – თუ რამდენად უშლის ეს ხელს “სიმინდის მარცვლეული კულტურის გადიდებას” (წერილის ავტორს სურს კინოში სასოფლო-სამეურნეო თემატიკის პროპაგანდის გაძლიერება, რაც, მისი მტკიცებით, პირდაპირ აისახება მოსავლის ზრდაზე). სტალინის ტრადიციული დამოკიდებულება პრესასთან არც ამ შემთხვევაში გამჭრალა სადმე. როგორც ცნობილია, ხრუშჩოვს ძალიან უყვარდა სიმინდის კულტურები და ჟურნალ-გაზეთების ცდილობდნენ მისი გემოვნების გათვალისწინებას.

ამავე წერილში მოყვანილია მონოდებებიც ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მიმართ, მათ შორის კინემატოგრაფის მისამართითაც: “კინოსტუდია ქართული ფილმის შემოქმედებითმა კოლექტივმა... განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს ისეთი მეცნიერული და დოკუმენტური ფილმების გამოშვებას, სადაც ასახული იქნება მოწინავე კოლმეურნეობათა¹⁹⁶ ბრძოლა სიმინდის მეორე მოსავლისთვის”¹⁹⁷.

წერილის დასასრულს ავტორი მკითხველსა და “ხელოვნების მუშაკს”¹⁹⁸ მიმართავს და ახსენებს გვიანდელი სტალინური ხელოვნების მთავარ პოსტულატს, სადაც ერთადერთი ანტიგმირის

¹⁹⁵ საბჭოთა ხელოვნება, 1954, #1-2, გვ. 3.

¹⁹⁶ პროფკავშირულ-კოოპერაციული სასოფლო საზოგადოება საქართველოს სსრ-ში. დაარსდა 1930 წელს სტალინის კოლექტივიზაციის აგრესიული პოლიტიკის შედეგად.

¹⁹⁷ საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა საპატიო მოვალეობა, საბჭოთა ხელოვნება, 1955, #2, გვ. 17.

¹⁹⁸ ასე მოიხსენიებდნენ საბჭოთა კავშირში ხელოვნებს. მიიჩნეოდა, რომ ხელოვნება ბიოლოგიისა თუ იურისპრუდენციის მსგავსად, უნდა დაქვემდებარებოდა საბჭოთა საჯარო პოლიტიკის სტრუქტურულ სისტემას.

ადგილიდა იყო დარჩენილი – ადამიანისგან დამოუკიდებელი, ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუხედნავი ბუნების ძალების: “საქართველოს კომპარტიის აპრილის პლენუმის გადაწყვეტილებები ავალეს საბჭოთა ხელოვნების მუშაკებს – გაშალონ და გააგრძელონ საკულმურნეო სოფლის კულტურულ-მხატვრული მომსახურება”¹⁹⁹, რომელსაც ერთადერთი მიზანი ჰქონდა, ამ შემთხვევაში, სიმინდის მოსავლის გაზრდა.

აღნიშნული დამოკიდებულება 1950-იანი წლების პრესასა და კრიტიკაში დომინირებდა. თუმცა “საბჭოთა ხელოვნებას”, სხვა გამოცემებისგან განსხვავებით, ინტელექტუალურობაზე პრეზენტია გამოარჩევდა. მაგალითად, **აგული დადიანი** უკონფლიქტობის თეორიის მიხედვით გადაღებულ პირველ ქართულ ფილმ “ჭრიჭინაზე” (სიკო დოლიძე, ლევან ხოტივარი, 1954) წერისას, სწორედ ამ მეთოდის ნაკლოვანებებზე საუბრობდა. იგი ხაზს უსვამდა გმირების თვალმისაცემ სქემატურობას, თუმცა წერილს მაინც ასრულებდა შაბლონური და სავალდებულო ფრაზით, რომ “**ჭრიჭინა** თბილისის კინოსტუდიის წინ გადადგმული ნაბიჯია”²⁰⁰.

“ჭრიჭინა”, რომელიც საუკეთესოდ გამოხატავდა არამხოლოდ უკონფლიქტობის ეპოქას, არამედ ზოგადად, გვიანდელ სტალინიზმსა და მის მთავარ მიზანს – “ახალი ადამიანის” გამოძერწვას, რომელსაც აღარ ექნებოდა “ინდივიდუალური მე” (მაქსიმ გორკვი). შეგახსენებთ, რომ “ჭრიჭინაში” ერთ სოფელში ორი იდენტური სახელის, გვარისა და მამის სახელის მქონე მარინე ფერაძე ცხოვრობს.

მსგავსი აზრი იკითხება ამ პერიოდის მეორე, ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ საბჭოთა კომედიამზე “აბეზარა” გამოქვეყნებულ რეცენზიაშიც, რომელის ავტორიც **სანდრო მამასახლისი** იყო. მისი სიტყვებით, “[“აბეზარას”, გ. რ.] ავტორებმა მიზნად დაისახეს ეჩვენებინათ ორი პატოსანი საბჭოთა ახალგაზრდის ბრძოლა ნათელი მომავლისათვის... ფილმს გასდევს სიყვარული და სიმპათია უბრალო მშრომელი ადამიანებისადმი, რომელნიც სიხარულსა და მწუხარებაში ერთნაირად ინარჩუნებენ სულიერ კეთილშობილებას, საბჭოთა ახალგაზრდებისთვის დამახასიათებელ მაღალ მორალურ თვისებებს”²⁰¹.

მამასახლისის ამ რეცენზიაზე საუბრობს **შოთა სალუქვაძე**, რომელიც, კინოს სტრუქტურის შესახებ დაწერილ ანალიტიკურ წერილში, კინოკრიტიკის მდგომარეობასაც მიმოიხილავს. იგი

აქედან გამომდინარე, სახელოვნებო სფეროში მოღვაწე ადამიანები განიხილებოდნენ, როგორც რიგითი ფუნქციონერები – მუშაკები.

¹⁹⁹ საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა საპატიო მოვალეობა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1955, #2, გვ. 17.

²⁰⁰ დადიანი, ა. ჭრიჭინა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1954, #3, გვ. 28.

²⁰¹ მამასახლისი, ს. აბეზარა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957 #1, გვ. 39.

აღნიშნავს, რომ საბჭოთა პერიოდის ფურცლებზე ღრმა ანალიზის ადგილს სქემატური და უდიდამო რეცენზები იკავებენ. სალუქვაძეს მოყავს იმ პერიოდისთვის დამახასიათებელი რეცენზირების მოდელი, უკვე ნახსენები მამასახლისის წერილის მაგალითზე: “[...] იწყება ფილმის მოკლე შინაარსის გადმოცემა. შემდეგ, შინაარსიდან გამოტანილ შენიშვნას, **მიუხედავად ლიტერატურული სცენარის სიმკრთალისა**, მოჰყვება მოულოდნელი დასკვნა: **ფილმი დამდგმელი კოლექტივის გამარჯვებაა**”²⁰².

ქართულ კრიტიკაში ნორმირებული ნეგატიური აზრის ქონის პრაქტიკამ, იგივე სიტყვისა და გამოხატვის თავისუფლების სიმულაციამ კომიკური და გროტესკული სახე მიიღო, რაც რეცენზიების გავრცელებულ ფინალეებში ვლინდებოდა. შეგვიძლია ამ პერიოდის ნებისმიერი რეცენზია ავილოთ, რომლებშიც ნათლად გამოჩნდება ზედაპირული და არაბუნებრივი მსჯელობის ნიშნები.

“როგორც უკვე აღვნიშნეთ, – წერს **ნიკო შველიძე** რეცენზიაში სახელწოდებით “მამლუქი” (დავით რონდელის ფილმზე), – სურათს აქვს ცალკეული ნაკლოვანებები, მაგრამ ისინი ვერ ჩრდილავენ ამ მაღალიდგური, პატრიოტული ფილმის ღირსებას. **მამლუქი** თბილისის კინოსტუდიის **ქართული ფილმის** ახალი კარგი ნაწარმოებია”²⁰³.

“მაღალიდგურობა და პატრიოტიზმი” – იყო სტალინის მმართველობის მთელი პერიოდისა და შემდგომი ხანების მთავარი კრედო. კრიტიკოსისგან მოითხოვდნენ მხოლოდ და მხოლოდ ამ ორი კრიტერიუმით ხელმძღვანელობას. თუმცა “სამოციანელთა თაობის” გამოჩენასთან ერთად ძველი თაობის კრიტიკოსები, აგრეთვე ოფიციალური ცენზურა, ერთობ უცნაური სურათის წინაშე აღმოჩნდნენ – შეიცვალა დრო, მაგრამ კულტურული პოლიტიკა იგივე დარჩა.

1950-იან წლებში დამკვიდრებული სტილი და მანერა კიდევ დიდხანს რჩებოდა კრიტიკოსებისთვის ნორმად, სანამ “თვითნასწავლი” კინოცმოდნეების თაობა – **კარლო გოგოძე**, **ბერდია ბუაჩიძე** და **ოთარ სეფიაშვილი** – არ ჩაანაცვლა ხელოვნებათმცოდნის განათლების მქონე ახალმა თაობამ (შეგახსენებთ, რომ არც ერთ ხსენებულ პიროვნებას არ ჰქონდა ხელოვნებათმცოდნის, მით უფრო, კინომცოდნის განათლება. მათ შორის, კარლო გოგოძე პროფესიით სცენარისტი იყო, ბერდია ბუაჩიძე კი ლიტერატორი და მთარგმნელი), რომლებმაც კარდინალურად შეცვალეს წერისა და ანალიზის მანამდე არსებული სტილი და ტრადიცია.

²⁰² სალუქვაძე, შ. შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1960, #1, გვ. 27.

²⁰³ შველიძე, ნ. მამლუქი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1959, #2, გვ. 71.

თავი IV

თანამედროვე ქართული კინოკრიტიკის დაბადება

1960-იანი წლებში მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში წარმოქმნილი “ახალი ტალღები” “ბები ბუმერების”²⁰⁴ თაობას უკავშირდებოდა. საქართველოშიც, “რკინის ფარდის” მიუხედავად, მსოფლიოშიც მიმდინარე მოვლენების ანალოგიური პროცესი ვითარდებოდა. ხელოვნებაში ახალი თაობა მოვიდა, რომელიც “მამების” ტრადიციებს დაუპირისპირდა. თუმცა “ბები ბუმერებისგან” განსხვავებით, ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორებს, მწერლებსა და ა.შ. მამები ფიზიკურად არ ჰყავდათ – ისინი ან მეორე მსოფლიო ომში დაიღუპნენ, ანდა – საბჭოთა საკონცენტრაციო ბანაკებში. ამის მიუხედავად, ქართველმა “სამოციანელებმაც” შექმნეს წინა თაობებისგან განსხვავებული და მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ხელოვნება.

ფრანგული “ახალი ტალღის” წარმომადგენლებმა “მამების” კინოს “ბაბუების” კინემატოგრაფი დაუპირისპირეს (ისინი აღტაცებით საუბრობდნენ 1930-იანი წლების “პოეტური რეალიზმისა” და ამავე პერიოდის ამერიკელი რეჟისორების ფილმებზე). მამებთან ბრძოლა “უმამობის კოპლექსში” გადაიზარდა. “ახალი ტალღის” რეჟისორებმა იდეური ავტორიტეტის ძიება დაიწყეს. ასე მოხდა ფრანსუა ტრიუფოსა და ალფრედ ჰიჩკოკის დაკავშირება. ეს ურთიერთობა ჯერ “კაიე დუ სინემას” გვერდებზე დაიწყო (სადაც ტრიუფო სიყვარულს უხსნიდა სასპენსის დიდოსტატს) და გაგრძელდა კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და მნიშვნელოვან დიალოგში – ტრიუფო-ჰიჩკოკის ინტერვიუში²⁰⁵.

სწორედ ამგვარი უმამობის განცდა აღმოჩნდა მთავარი ფაქტორი, რამაც ხელი შეუწყო ქართულ კინოში ახალი თაობის ფორმირებას. თუკი ეს გარემოება 1920-იანი წლების ქართველ ავანგარდისტებთან განპირობებული იყო ფილოსოფიური შეხედულებებით და ისინი ძველთან ბრძოლას მთავარ მიზნად ისახავდნენ, ქართველ “სამოციანელებს” უბრალოდ აღარ ჰყავდათ არც ბიოლოგიური და არც ინტელექტუალური ავტორიტეტები, რომელთა კინოსაც (სკოლას, სტილს,

²⁰⁴ Baby boomers – თაობა, რომელიც გაჩნდა, უპირველეს ყოვლისა, ამერიკაში, 1946-1960 წლებში შობადობის მკვეთრი მატების პირობებში. აღნიშნული განპირობებული იყო მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ეკონომიკური ზრდითა და პოლიტიკური სტაბილურობით.

²⁰⁵ Truffaut, F., *Hitchcock* (Revised Edition), New York, NY: Simon & Schuster, 1985, 368.

მანერას) გააგრძელებდნენ. სტალინური უკონფლიქტო კინო, აბსურდულობის გამო, თავისით დატავდა სულს.

ერთ-ერთი ქართველი სამოციანელი რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე ასე იხსენებს საკუთარი თაობის ფორმირების პროცესს: “თითქმის ერთდროულად, მოსკოვის საკავშირო ინსტიტუტში ვსწავლობდით: ოთარ იოსელიანი, მიხეილ კობახიძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, მერაბ კოკოჩაშვილი, ოთარ აბესაძე, თამაზ მელიავა. შემდეგ ამ ნიჭიერი ადამიანების კოჰორტა სამშობლოში დაბრუნდა და თანდათან გამოჩნდა ლიდერი **მიშა კვესელავას** სახით. სწორედ მაშინ დაინიშნა ის **ქართული ფილმის** დირექტორად. მახსოვს, როგორ ვიკრიბებოდით ძველ კინოსტუდიაში მიშა კვესელავას გარშემო და პირდაპირ მანიფესტებს ვწერდით, თუ როგორ უნდა შეგვექმნა ახალი ქართული კინო”²⁰⁶.

აღსანიშნავია, რომ როგორც ლოლობერიძის, ისე ზემოთ ჩამოთვლილი სხვა რეჟისორების, მაგალითად, რეზო ჩხეიძის მშობლები რეპრესირებულები და/ან დალუპულები იყვნენ.

“ეს ის თაობაა, რომელიც მეორე მსოფლიო ომამდე სულ ცოტა ხნით ადრე დაიბადა და რომლის ცნობიერებაზე წარუშლელი კვალი დაატოვებს წარსული ომის საშინელებებმა, ომისშემდგომმა საერთაშორისო მოვლენებმა. დრომ, ეპოქამ განსაზღვრა მისი ბედი”²⁰⁷. – ასე აღწერს კინომცოდნე ოთარ სეფიაშვილი თაობას, რომელიც გამოყვანილია შოთა მანაგაძის ფილმში “კეთილი ადამიანები” (1961). აღნიშნული ფრაზა ეხება ფილმის გმირებს, თუმცა ეს აზრი შეიძლება მთელ თაობაზეც განზოგადდეს.

“კეთილ ადამიანებში” სიუჟეტი კლასიკური სოცრეალისტური მანერით ვითარდება. მართალია, მანაგაძე “მამების კინოს” ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო, მაგრამ ფილმის პერსონაჟები უკვე აღარ ჰგავდნენ “საკომლევურნეო ფილმების” გმირებს. ეს განსხვავება შეცვლილ ენასა და მეტყველებაში აისახებოდა, როდესაც იდეოლოგიური პეტეტიკა შედარებით უფრო ბუნებრივ ნორმებს უთმობდა გზას.

ქართველმა სამოციანელებმა აქტიურად დაიწყეს ფილმების გადაღება, თუმცა პრესა ამ ამბავს საკმაოდ გულგრილად შეხვდა. შესაძლოა, ეს გამონვეული იყო ცენზურის დაგვიანებული პოზიციით, რომელსაც ახალ სახელოვნებო მოძრაობაზე არ ჰქონდა არანაირი დირექტივა და მიდგომების შემუშავებისთვის დროს საჭიროებდა.

²⁰⁶ რაზმაძე, გ. მთელი ცხოვრება კინოსთან ერთად: ინტერვიუ ლანა ლოლობერიძესთან, *ფილმპრინტი*, 2015-2016, #18, გვ. 49-50.

²⁰⁷ სეფიაშვილი, ო. თობა და მისი ბედი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1961, #10, გვ. 19.

ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება” 1961-1965 წლებში აქტიურად წერდა კინოს თეორიულ და ზოგად საკითხებზე და თითქმის არაფერს ამბობდა თანამედროვე ფილმწარმოებაზე. მაგალითისთვის, სამოციანელთა ერთ-ერთი საეტაპო ფილმზე, გიორგი შენგელაიას “ალავერდობაზე” (1962) გამოხმაურება პრემიერიდან მხოლოდ ორი წლის შემდეგ გამოქვეყნდა²⁰⁸. სტატიის ავტორი **ტატა თვალჭრელიძე** იყო, როგორც დასაწყისში ვთქვით, ქართული პროფესიული კინომცოდნეობის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და პიონერი.

ტატა თვალჭრელიძე არ საუბრობს რეცენზიის “დაგვიანების” მიზეზებზე და პირდაპირ ფილმის განხილვაზე გადადის. მისი პროფესიონალიზმი გამოიხატება იმაში, რომ წერს ლაკონურად, სხარტად, შეძლებისდაგვარად თავს არიდებს საბჭოთა იდეოლოგიაზე მსჯელობას და ცდილობს აქცენტი ფილმის შინაარსიდან ფორმასა და გადაწყვეტის თავისებურებებზე გადაიტანოს. ქართული კინოკრიტიკისთვის ეს სიახლე იყო, რადგან მანამდე, ნეგატიური თუ პოზიტიური შეფასებების დროს, რეცენზენტები იდეოლოგიით სპეკულაციებს მიმართავდნენ და დასკვნებს მასზე დაყრდნობით აკეთებდნენ. თვალჭრელიძე კი სტრუქტურული ანალიზის გზით წავიდა.

ამავე სტატიაში გადმოცემულია ქართული კინომცოდნეობისთვის იმ მომენტისთვის სრულიად ახალი საზრისები და ტერმინოლოგია: “შინაგანი დაძაბულობის რიტმი, აღმავალი ხაზის განვითარების ლოგიკა... კულმინაციის მთელი ეფექტი”²⁰⁹.

წერილი უნდა მივიჩნიოთ ახალი კინომცოდნეობის საპროგრამო წერილად, რომლის შემდგომაც კინოკრიტიკაში ბევრი ნორმა გადაიხედა, როგორც პროფესიული, ასევე სტილისტური (თვალშისაცემია ენის ნორმებისა და წერის მანერის ცვლილება, რასაც ახალგაზრდა ჟურნალისტები და კრიტიკოსები ამკვიდრებდნენ).

ტატა თვალჭრელიძის წერილამდე ერთი წლით ადრე “საბჭოთა ხელოვნებაში” ხელოვნებათმცოდნე **გაიანე ალიბეგაშვილმა** თენგიზ აბულაძის ფილმზე “მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი” (1962) დაწერილ რეცენზიაში²¹⁰ მიმართა ახალ სამეცნიერო ენას, რომელიც მკვეთრად განსხვავდებოდა 1940-იან და 1950-იანი წლების სამეცნიერო პუბლიკაციების კლიშეებითა და ლოზუნგებით გაჯერებული ტრადიციისგან).

²⁰⁸ თვალჭრელიძე, ტ. ორი კინონოველა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1964, #2, გვ. 70-72.

²⁰⁹ იქვე, გვ. 71.

²¹⁰ ალიბეგაშვილი, გ. ფილმის გამომსახველობითი მხარის გამო, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1963, #6, გვ. 78-80.

იმ პერიოდის კინომცოდნეობაში ახალი სიტყვა ეკუთვნის თანამედროვე ქართული კინოკრიტიკის ერთ-ერთ ფუძემდებელ **კორა წერეთელსაც**²¹¹, რომლის პირველი წერილიც ასევე 1964 წელს გამოაქვეყნა²¹².

ახალი თაობის პრობლემას შედარებით უფრო თამამად ეხმიანება **ოთარ ევაძე** წერილში “ბაკურიანის სიმაღლეზე”, რომელშიც სხვადასხვა სახელოვნებო მიმართულებების ახალგაზრდა წარმომადგენელთა შემოქმედებით სემინარზე საუბრობს. “გული ითხოვდა ორი თაობის პირისპირ შეყრას, – წერს იგი, – თვალში თვალის გასწორებას”²¹³.

როგორც ჩანს, თაობათა შორის კონფლიქტი ნამდვილად არსებობდა. ამასვე ადასტურებს სიმპოზიუმზე კორა წერეთლის მოხსენება, რომელზეც ოთარ ევაძე შემდეგ წერს: “მან გულახდილად გაარჩია ისეთი აღიარებული ფილმები, რომლებსაც დღემდე თითოსაც არ აკარებდნენ”²¹⁴.

მართალია, ამ სტატიაში ძალიან ბევრი ბუნდოვანებაა და ავტორი ყველანაირად ერიდება დეტალების დაკონკრეტებას, თუნდაც იმ ფილმების დასახელებას, რომლებიც წერეთელმა გააკრიტიკა, მაგრამ წერილში მაინც შეიძლება საერთო სულისკვეთების ამოკითხვა, რომ ახალი თაობა მეტ-ნაკლებად ერთიანი იყო, ირჩევდა ახალ გზას და ირიბად, მაგრამ მაინც უპირისპირდებოდა “მამების კინოს”. ევაძეს მოჰყავს ელდარ შენგელაიას სიტყვები: – **“ქორწილი, მიხა, ალავერდობა**, – აი ჩვენი კინემატოგრაფის სწორი გზა”²¹⁵.

შენგელაიას ჩამოთვლილ ფილმებზე წერს პოლონელი კრიტიკოსი სტანისლავ იანცკი, რომელიც ქართულ “ახალ ტალღას” **ახალგაზრდა ქართულ კინოს უწოდებს**. წერილის თარგმანი “საბჭოთა ხელოვნებაშიც” დაიბეჭდა²¹⁶. აღნიშნული სტატიის გამოქვეყნება იყო ერთგვარი მანიფესტი, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორების კინოს აცხადებდა, როგორც შემდგარ მოვლენას.

²¹¹ კორინა (კორა) წერეთელი (1936) – სწავლობდა თბილისის უცხო ენათა ინსტიტუტში. დისერტაცია დაიცვა 1968 წელს. იმავე წლიდან თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგიური მოღვაწეობას შეუდგა. აქტიურად თანამშრომლობდა სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემასთან, მათ შორის ხელმძღვანელობდა “ზარია ვოსტოკას” ხელოვნების განყოფილებას. ქართულ კინოზე აქტიურად წერდა რუსულ ჟურნალ “ისკუსტვო კინოში” (Искусство кино). მოგვიანებით თბილისიდან საცხოვრებლად გადადის მოსკოვში. კორა წერეთელი **სერგო ფარაჯანოვის** ფილმის “არაბესკები ფიროსმანის თემაზე” (1985) სცენარის ავტორია.

²¹² წერეთელი, კ. ქართული კინემატოგრაფია: კულტურული რევოლუციისათვის ბრძოლაში (1925-1935 წწ.), *საბჭოთა ხელოვნება*, 1964, #7, გვ. 58-64.

²¹³ ევაძე, ო. ბაკურიანი სიმაღლეზე, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #3, გვ. 26.

²¹⁴ იქვე, გვ. 27.

²¹⁵ იქვე, გვ. 27.

²¹⁶ პოლონური ჟურნალი ქართულ ფილმებზე, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #3, გვ. 58-59.

ქართული “ახალი ტალღის” შეფასებისას, უცხოელი კოლეგებისგან განსხვავებით, შედარებით მორიდებულები იყვნენ ქართველი კინომცოდნეები.

მაგალითად, ოთარ სეფიაშვილი წერილში “ვინც ახლა მოვიდა” წერს: “შეუძლებელია არ დავინახოთ, რომ დღეს ახალგაზრდა კინომხატვრები მიისწრაფვიან **თანამედროვეობის პოეზია** ეკრანზე გადმოსცენ ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი, თითქოს შეუმჩნეველი რამით, ცდილობენ ცხოვრების ცხოვრების ყოველდღიურობაში აღმოაჩინონ იგი”²¹⁷.

ახალი კინოს აღიარებამ, მართალია, დააგვიანა, მაგრამ შედეგი გარდაუვალი იყო, ისევე როგორც ახალგაზრდა კრიტიკოსების, როგორც თაობის გამოჩენაც. 1966 წელს ტატა თვალჭრელიძესა და კორა წერეთელს შეემატნენ **ლალა თაბუკაშვილი** და **ნათია ამირეჯიბი**, ცოტა მოგვიანებით კი, **ირინა კუჭუხიძე**²¹⁸. მათი პროფესიული ნათლობაც “საბჭოთა ხელოვნებაში” მოხდა.

აღნიშნული ხუთეული ქართული თანამედროვე კრიტიკის “დამფუძნებელ დედებადაა” მიჩნეული. ნაშრომის დასაწყისში უკვე ვახსენე, რომ მათ საფუძველი ჩაუყარეს არა მხოლოდ ახალ კინოკრიტიკას, არამედ ზოგადად, ქართულ კინომცოდნეობას. მათ სახელს უკავშირდება თეატრალურ ინსტიტუტსა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში კინომცოდნეობის ფაკულტეტების გახსნა, აქტიური პედაგოგიური მოღვაწეობა, სამეცნიერო კრებულების გამოცემა და სხვ.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ თავდაპირველად ყველა ზემოხსენებული პირი მეტწილად “ბაბუების” კინოზე (როგორც ამას “კაიე დუ სინემას” ჯგუფი აკეთებდა), უხმო და 1930-იანი წლების ავანგარდულ ფილმებზე²¹⁹ წერდა. ამის ახსნა შეიძლება იმითაც, რომ დამწყები კინომცოდნეები, რომლებსაც ზოგადად ხელოვნებათმცოდნისა და ჟურნალისტიკის განათლება კი ჰქონდათ, მაგრამ კინოზე წერაში იმ მომენტში ინაფავდნენ ხელს, გუმანთა და ობიექტური გარემოებების

²¹⁷ სეფიაშვილი, ო. ვინც ახლა მოვიდა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #5, გვ. 72.

²¹⁸ ირინა კუჭუხიძე (1939-) – პირველი ქართველი კინომცოდნე, რომელმაც განათლება მოსკოვის საკავშირო სახელმწიფო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში (ВГИК) კინომცოდნეობის განხრით მიიღო. სწავლას 1975 წელს მორჩა. 1976 წელს თბილისში ბრუნდება და მეცნიერ-თანამშრომლად მუშაობას იწყებს თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევით სექტორში. 1982 წელს დაიცვა დისერტაცია თემაზე: “თანამედროვე ქართული კინოს მხატვრულ-სტილური მრავალსახეობა”. პედაგოგიური და სამეცნიერო მუშაობის პარალელურად, აქტიურად აქვეყნებდა რეცენზიებს თითქმის ყველა წამყვან სახელოვნებო ჟურნალში. 2009 წელს გამოსცა წიგნი “ეკრანი და დრო”.

²¹⁹ იხ.: წერეთელი კ. ასე იწყებდა მიხეილ კალატოზოვი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1964, #11, გვ. 75-78; თაბუკაშვილი, ლ. გზა კინოსაკენ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #6, გვ. 43-47; ამირეჯიბი ნ. კოტე მარჯანიშვილი ქართულ კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #7, გვ. 65-67 და სხვ.

გათვალისწინებით ხვდებოდნენ, რომ “სტალინური კინოს” დაძლევა უფრო ძველ პერიოდთან დაბრუნებით გახდებოდა შესაძლებელი.

1920-იანი წლებს ავანგარდის რეანიმაციით უკონფლიქტობის თეორიასა და სოცრეალიზმს ძლიერი ოპოზიცია უჩნდებოდა, პირდაპირ ახალგაზრდულ კინოზე აპელირებით კი შესაძლებელი იყო ძალაუფლებისა და ცენზურის ვერტიკალში მყოფი სტალინისტი ჩინოვნიკების გალიზიანება. ახალგაზრდა კინომცოდნეების მიგნებას მალევე გამოეხმაურენ სხვებიც (თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს შეიძლება მათგან დამოუკიდებლადაც მოხდა, თუმცა მოვლენათა ქრონოლოგიური ჯაჭვი ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს). სამოციანელთა თაობის რეჟისორებმა 1920-1930-იან წლებში გადაღებული და შემდეგ მივიწყებული ფილმების აღდგენა-რესტავრაცია დაიწყეს.

ზემოხსენებულის მიუხედავად, რომ კინოკრიტიკაში ახალგაზრდულ კინოზე ახალგაზრდული ენით საუბრობდნენ, ეს არ ნიშნავდა ბეჭდური სიტყვის საყოველთაო ლიბერალიზაციას. პირიქით, საბჭოთა ე.წ. შაბლონური მსჯელობისთვის დამახასიათებელი პათეტიკა და იმპერატივები (იდეოლოგია და ამ იდეოლოგიისთვის მისაღები ზნეობრივი და სააზროვნო კატეგორიები. მაგალითად: “საბჭოთა სინამდვილე”, ან ფრაზები – “ჭეშმარიტი კომუნისტი”, “კაცობრიობის კეთილდღეობა”, “სოციალიზმის კეთილი ბუნება” და ა.შ.) არსად გამქრალა და სოცრეალიზმის მეთოდის არ იყოს – საბჭოთა კავშირის ნგრევამდე იარსება. ზოგჯერ დღესაც კი ვაწყდებით, თუმცა შეცვლილი სახით, სადაც საბჭოთა იდეოლოგიის იმპერატივები ჩანაცვლებულია ეთნიკური, ნაციონალური ანდა რელიგიური “ზნეობრივი ნორმებით”.

კინოკრიტიკის ძველი და ახლი სკოლების გვერდიგვერდ არსებობისა თუ დაპირისპირების ძალიან ცოტა მაგალითი არსებობს. მიზეზი კინომცოდნეობისთვის არასაკმარისი ტრიბუნის პრობლემა იყო. სანამ არ გაჩნდა პირველი პროფესიული ჟურნალი “კინო”, მანამდე კინოკრიტიკაში ნაკლებად მიმდინარეობდა ერთი პრობლემის, რეჟისორის ან ფილმის გარშემო სხვადასხვა გადმოსახედიდან მსჯელობა. ეს არ ნიშნავს, რომ 1970-იან წლებამდე პერიოდიკაში არ იბეჭდებოდა განსხვავებული შეფასებები. თუმცა ყველა რეცენზია, მსჯელობისა და აზრთანყოფის თვალსაზრსით, იდენტური იყო და მაშასადამე, ხელს ვერ უწყობდა სააზროვნო პროცესის შექმნასა და გაფართოებას.

აღმანახი “კინო” საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტმა და საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირმა 1976 წელს დააარსეს. მას

მეორენაირად “კინომასალების კრებულს” უწოდებდნენ. პირველი რედაქტორი აკაკი ძიძიგური²²⁰ იყო.

“კინო” 1931 წლიდან გამომავალი რუსული კინოჟურნალის “Искусство кино”-ს (ისკუსტვო კინო, გ.რ.) ერთგვარ ანალოგს წარმოადგენდა, მის სტრუქტურას, სპეციფიკასა და რუბრიკების დასახელებასაც კი იმეორებდა. შემდგომში ალმანახის ფორმატი შეიცვალა, გაჩნდა ახალი რუბრიკები, გაიზარდა სტატიების მოცულობა, თითქმის აღარ იბეჭდებოდა ფოტოები. 1980-იანი წლების შუა პერიოდიდან ჟურნალს საკუთარი სტრუქტურა გააჩნდა.

“კინომ” გააერთიანა ახალგაზრდა კინომცოდნეები, რომლებიც მის ძირითად ბირთვს წარმოადგენდნენ. ამრიგად, 1970-იან წლებში კინოკრიტიკას ჰქონდა ორი მნიშვნელოვანი ტრიბუნა – “საბჭოთა ხელოვნებისა” და კინოალმანახის სახით.

“კინოში” ჭარბობდა წერილები, რომლებშიც პროცესების უფრო ღრმა ანალიზი მიმდინარეობდა, ვიდრე ეს “საბჭოთა ხელოვნების” ფორმატისთვის იქნებოდა მისაღები. სამაგიეროდ, ეს უკანასკნელი აქტიურობდა რეცენზიების კუთხით და ამავე დროს, თეორიული ნაშრომების თარგმანის საქმეში²²¹. საბოლოო ჯამში კი ორივე ჟურნალი ერთიანი პროცესის ნაწილი იყო – პროცესის, რომელსაც პროფესიული კინოკრიტიკის გაჩენა მოჰყვა.

აღსანიშნავია, რომ “კინომ” სტიმული მისცა ახალგაზრდებს უფრო თამამები ყოფილიყვნენ და საკუთარი წერილები არ გაეთვალათ ფართო მკითხველზე, ანუ არ მორიდებოდნენ ღრმა ანალიზსა და შესაბამისი ტერმინოლოგიის, ცნებების გამოყენებას. ამავე დროს, “კინო” მაქსიმალურად ცდილობდა ისეთი ფუნქციის მორგებას, რომელიც უზრუნველყოფდა სხვადასხვა მოსაზრების,

²²⁰ აკაკი ძიძიგური (1914-1997) – ცნობილი რედაქტორი და საზოგადო მოღვაწე. მონაწილეობდა სახელმწიფო ტელევიზიის დაარსებაში (1956), რომელსაც შემდგომში ორჯერ ხელმძღვანელობდა. 1959 წელს კინოსტუდია “ქართულ ფილმში” დირექტორის თანამდებობაზე დაინიშნა. 1969 წლიდან საქართველოს კინოკომიტეტის თავჯდომარის პირველი მოადგილე იყო, შემდეგ კვლავ კინოსტუდიის დირექტორი, ხოლო 1974 წლიდან “სახკინოს” (საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი) თავჯდომარის მოადგილე. მისი და ჭაბუა ამირეჯიბის თაოსნობით დაფუძნდა პირველი პროფესიული კინოჟურნალი “კინო”, რომელსაც რედაქტორობდა 1984 წლის ჩათვლით. ამავე წელს დაინიშნა სახელმწიფო (საჯარო) ბიბლიოთეკის დირექტორად.

²²¹ მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინის ესე ელ გრეკოზე, რომელის თარგმანიც 1984 წელს დაიბეჭდა “საბჭოთა ხელოვნებაში”. როგორც წერილის მთარგმნელი გოგი გვახარია იხსენებს ინტერვიუში, რომელიც წინამდებარე კვლევისთვის გაკეთდა (ჩანაწერის თარიღი: 5/11/2017), რუსეთში ესეს დაბეჭდვას ცენზურა კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა, რის გამოც ეიზენშტეინის სახლ-მუზეუმის (Научно-мемориальный кабинет-музей С. М. Эйзенштейна) ერთ-ერთმა დამფუძნებელმა და ხელმძღვანელმა, ნაუმ კლემანმა ტექსტი ქართველ კოლეგებს გადასცა, იმედით, რომ საქართველოში, შედარებით სუსტი ცენზურის გამო, მისი გამოქვეყნება შესაძლებელი გახდებოდა. როგორც გვახარია იხსენებს, წერილი რამდენიმე კუპიურით დაიბეჭდა. იხ. ეიზენშტეინი, ს. ელ გრეკო და კინო, საბჭოთა ხელოვნება, 1984, #11, გვ. 36-50.

ვთქვათ ასე, სხვადასხვა სკოლისა და თაობის აზრთა გაცვლისა და დისკუსიის წარმართვას. ამისთვის ჟურნალში რუბრიკაც კი არსებობდა სახელწოდებით “სადისკუსიო ტრიბუნა”, რომელშიც ძირითადად რომელიმე ფილმის გარშემო არსებულ განსხვავებულ მოსაზრებებს ეთმობოდა ადგილი.

მომდევნო თავში გთავაზობთ ქართული კინომცოდნეობისთვის ალბათ ერთ-ერთ ყველაზე გახმაურებულ და მნიშვნელოვან ეპისტოლარულ პაექრობას, რომელიც თენგიზ აბულაძის ფილმ “ნატერის ხის” (1976) გარშემო წარიმართა. ამ პოლემიკამ საუკეთესოდ წარმოაჩინა ძველი და ახალი მიდგომების განსხვავებები. აგრეთვე, ამ კამათში საბოლოოდ გაირკვა, თუ რომელი ხაზი გაიმარჯვებდა და რა გზას დაადგებოდა ანალიტიკური კინოკრიტიკა.

სოციალისტური რეალიზმის მითებთან ბრძოლა ქართულ კინომცოდნეობაში

ბოლო ქართული ფილმი, რომელიც სოცრეალიზმის მეთოდითა და სტალინური უკონფლიქტობის თეორიის²²² მიხედვითაა გადაღებული – ლევან ხოტივარის “უდიპლომო სასიძოა” (1961). ეს უკანასკნელი, ისევე როგორც “მცირეფილმიანობის ეპოქაში” (1939-1953) და შემდეგ, “უკონფლიქტო კინოს პერიოდში” (1953-1961) შექმნილი ფილმები, ემყარებოდა სოცრეალიზმის დოქტრინასა და სტალინის ზოგად კულტურულ პოლიტიკას. თუ 1932 წლიდან მოყოლებული, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ჩათვლით, საბჭოთა კავშირში როგორც საგარეო, ისე საშინაო მტრებთან (ხალხის, რევოლუციის მტრებთან) ბრძოლა მიმდინარეობდა, სტალინიზმის უკანასკნელ წლებში ხელოვნებაში გაჩნდა ტენდენცია, რომლის მიხედვითაც, კლასობრივი თუ სხვა სახის ბოროტება სსრკ-ში უკვე “დამარცხებული” და “განდევნილი” იყო.

ამ “რეალობის” ამსახველ ფილმებში სიუჟეტი კარგსა და უკეთესის დაპირისპირებაზე იგებოდა. ერთი მხრივ, ტენდენცია სტალინის პირად სურვილსა და გემოვნებაზე მეტყველებდა, რადგან მას ძალიან სურდა ჰოლივუდის საბჭოთა ანალოგის შექმნა. არსებობდა პროექტიც, რომელიც ყირიმში კინოქალაქის აშენებას ითვლისწინებდა²²³. “საბჭოთა ჰოლივუდის”²²⁴ იდეას განხორციელება არ

²²² კუჭუხიძე, ი. *ეკრანი და დრო*, თბილისი: “კენტავრი”, 2009, გვ. 5.

²²³ Бернштейн, А. Он хотел создать советский Голливуд, *СК-Новости*, 2000, № 34 (70).

ენერა, თუმცა 1930-იანი წლების მეორე ნახევარში სოცრეალიზმის წიაღში აღმოცენებულმა ამ ხანმოკლე მიმართულებამ შეძლო “იდეალური საბჭოთა კინოს” მოდელის მეტ-ნაკლებად სრულყოფილად განსაზღვრა, რომლისთვისაც მნიშვნელოვანი გახდა სამოთხეში დაბრუნების მითის კვლავწარმოება. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ გრიგორი ალექსანდროვის ფილმი “ცირკი” (Цирк, 1936) ან ნიკოლოზ შენგელაიას “ნარინჯის ველი” (1937) და დავით რონდელის “დაკარგული სამოთხე” (1937).

ამ და სხვა ანალოგიურ ფილმებში გამოიკვეთა ახალი იდეოლოგია, რომელიც ცდილობდა ბოლშევიკური ნარატივისგან განსხვავებული, ახალი მითოლოგიის შექმნას. რომ არა მეორე მსოფლიო ომი, სოცრეალიზმი შესაძლოა სხვა გზით განვითარებულიყო და “ფორმით ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული”²²⁵ კონცეპტი მიგვეღო ეროვნულ საწყისებსა და იდეოლოგიურ პროპაგანდაზე ორიენტირებული ხელოვნების ნაცვლად. ამის მიუხედავად, სტალინის ომამდელი ნატვრა უკონფლიქტო კინოზე, როგორც წინა თავებში ვთქვი, მართალია, შეცვლილი სახით, მაგრამ მაინც წარსდგა საბჭოთა მაყურებლის წინაშე.

1950-იანი წლების ფილმებში, მაგალითად, “ჭრიჭინასა” (სიკო დოლიძე და ლევან ხოტივარი, 1954) თუ “მანანაში” (ზაქარია გუდავაძე და შალვა მარტაშვილი, 1958) ხდება სამყაროს შესაქმნის მითის წარმოდგენა, უფრო ზუსტად კი, მინიშნება სამყაროზე, რომელიც ადამისა და ევას ედემიდან გამოდევნამდე არსებობდა. სტალინური პერიოდის ხელოვნებაში ასახულ ფერადოვან სამყაროში²²⁶ არ არსებობდა ბოროტება, ადამიანები უცოდველად ცხოვრობდნენ (შესაქმნის წიგნში მოცემული ცოდვით დაცემამდე არსებული მდგომარეობა), ყოველთვის ანათებდა მზე და არასოდეს იყო ღამე ან სიბნელე.

სტალინიზმის მოძღვრება აღმოსავლური ქრისტიანობის კულტურულ კოდებს დაეფუძნა, რომლებიც განიცდიდნენ სოციალისტურ სეკულარიზაციას, მაგრამ გარეგნულ დონეზეც კი ინარჩუნებდნენ მსგავსებას – ქრისტეს ხატები ჩანაცვლდა ბელადის გამოსახულებებით.

²²⁴ Абаринов, В. Советский Холливуд, *Радио Свобода*, 14 Июль 2013. Источник: <http://www.svoboda.org/a/25045568.html>.

²²⁵ გვახარია, გ. ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული, *რადიო თავისუფლება*, 12 ივლისი, 2005. წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/a/1542194.html>.

²²⁶ ეკონომიკური მდგომარეობის მიუხედავად, საბჭოთა კინემატოგრაფში ძვირადღირებული ფერადი სისტემა აქტიურად გამოიყენება – “ტექნიკოლორის” საბჭოური ანალოგი “ჰიდროტიპია” (гидротипия), ЦКС-1 კამერები და “სოვკოლორის” ფირები (sovcolor).

განსაკუთრებით, სტალინის მმართველობის დროს გამძაფრდა კომუნიზმის მთავარი მიზნის – “კომუნისტური სამოთხის” დედამიწაზე დამყარების ხელოვნებაში გამოსახვის იდეა.

ბოლშევიკებს სწამდათ, რომ პროლეტარულ სამოთხეში არ იარსებებდა კერძო საკუთრება თუ კერძო ბედნიერება და ადამიანები ანგელოზებს დაემსგავსებოდნენ. თავის დროზე, სწორედ ეს მიზანი ამოძრავებდა გრიგორი ალექსანდროვს, რომელიც მთელი მონღოლებით ცდილობდა საბჭოთა კინოში ამ იდეის დამკვიდრებას.

“ახალმა მითმა, ახალი იდეით – ‘ამერიკული სამოთხე მოჩვენებითია, ჩვენი, პროლეტარული სამოთხე კი – ნამდვილი!’, ბრწყინვალედ იმუშავა. ამერიკულ მითს აღარავინ ებრძოდა, უბრალოდ, იქმნებოდა ‘უკეთესი’ მითი, პრინციპით – ‘თუ ოცნებაა, ოცნება იყო’²²⁷, – ასე აფასებს აღნიშნულ პერიოდს კინომცოდნე გოგი გვახარია.

ეს უტოპიური ნაივურობა კინოში სამოციანელთა თაობის მოსვლით დასრულდა. თუმცა სტალინური პერიოდის იდეალიზმმა ბოლომდე არ შეწყვიტა არსებობა. სიცოცხლე ახალ ფორმაში განაგრძო. მისი თემატიკა გაცდა დადგენილ ჩარჩოებს, დაბრუნდა კონფლიქტიკა და სტილიც უფრო მეტად ღრმა, საავტორო კინოსთვის დამახასიათებელი გახდა.

აღნიშნული ტრანსფორმაციის გამო, იქ, სადაც თითქოს სოცრეალიზმს აღარავინ ელოდა, კინომცოდნე ირინა კუჭუხიძემ შეძლო მისი ნიშნებისა და სახეცვლილი მითოლოგიის აღმოჩენა და “დღის სინათლეზე გამომზეურება”.

საქმე ეხება თენგიზ აბულაძის, 1976 წელს გადაღებულ ფილმს “ნატერის ხე”, რომელიც გიორგი ლეონიძის ნაწარმოების ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციას წარმოადგენს.

“ნატერის ხე” – ასე ჰქვია ირინე კუჭუხიძის სტატიას, რომელიც ჟურნალ “კინოში” დაიბეჭდა²²⁸. რეცენზია იწყება თენგიზ აბულაძის განსაკუთრებული უნარების აღნიშვნითა და იმ საკითხების ჩამონათვალთ, რომელთა წამოწვევასაც რეჟისორი ცდილობდა.

“რა არის ჭეშმარიტი ფასეულობები? რა არის ბოროტი და კეთილი? რა არის სამყაროს ზნეობრივი საფუძვლები?”²²⁹ – ასე იწყებს კრიტიკოსი სტატიას, რომელიც იმხანად გავრცელებული და სტანდარტიზებული რეცენზირების მაგალითს წარმოადგენს. ეს განპირობებული იყო კომუნისტური და ჰუმანისტური იდეების ჰიპერბოლიზებული პროპაგანდირების აუცილებლობით. ხშირად, საბჭოთა

²²⁷ გვახარია, გ. ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული, რადიო თავისუფლება, 12 ივლისი, 2005. წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/a/1542194.html>.

²²⁸ კუჭუხიძე, ი. ნატერის ხე, კინო, 1978, #4, გვ. 23-41.

²²⁹ იქვე, გვ. 23.

კრიტიკაში ფილმისა თუ ხელოვნების სხვა ნიმუშის განხილვა მხოლოდ მორალურ-ეთიკურ ჭრილში მიმდინარეობდა. კუჭუხიძესთან კი ეს ზომიერად, მხოლოდ შესავალში გვხვდება, რაც ცენზურისთვის ერთგვარი ხარკის გაღებას ნიშნავდა.

ირინა კუჭუხიძე “სავალდებულო ტექსტის”, ანუ პირველი რამდენიმე აბზაცის, შემდეგ რეალურ შეფასებას აგრძელებს. დასაწყისშივე, ცდილობს შეეხოს ქართული კრიტიკის პრობლემებს, იმ პრაქტიკულ და თეორიულ ვაკუუმებს, რომლებიც ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში მაშინ არსებობდა. ავტორი კვლევის აუცილებლობაზე მიუთითებს: “კვლევა, ჭეშმარიტი კვლევა, თუნდაც მცდარი დასკვნით დაგვირგვინებული, ყოველთვის მეტ სამსახურს უწევდა ხელოვნებასა და ხელოვანს, ვიდრე მთელი ტომები სახობო თხზულებებისა”²³⁰.

კრიტიკოსი აგრძელებს მსჯელობასა და “ნატერის ხის” სიღრმისეულ ანალიზზე გადადის. თავიდან, განიხილავს ფილმის ცალკეულ სცენებსა და ნაწილებს. მაგალითად, ფინალზე ამბობს, რომ დიქტორის წაკითხული ლეონიძის ტექსტი მარტივი, არაკინემატოგრაფიული ხერხია.

ირინა კუჭუხიძე ეხება სოცრეალიზმის მთავარ საზრისსაც, რომლის მიხედვითაც, არსებობდა ცალსახად ბოროტი და კეთილი სამყარო, შავი და თეთრი, კომუნისტური და იმპერიალისტური... **გიორგი ლეონიძე** ქართული სოციალისტური რეალიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი იყო. მისი მოთხრობების კრებული “ნატერის ხე” (1961) კი გვიანდელი სოცრეალიზმის კლასიკურ ნიმუშადაა მიჩნეული.

ფილმი ზედმინვნით იმეორებდა და, რიგ შემთხვევებში, ამძაფრებდა კიდევ ხელოვნების კიჩურობის განცდას. კუჭუხიძე გედიასა და მარიტას მთაზე ყოფნის სცენას “პრეტენზიულ სენტიმენტალობას” უწოდებს და დასძენს, რომ “არავითარი სიმართლე, დამატერებლობა და მით უმეტეს, ფილოსოფია ამ ტექსტში არ არის”²³¹. ეს ფრაზა ამხელდა არა მხოლოდ კონკრეტულად ფილმის გარკვეულ პრობლემას, არამედ დიაგნოზს უსვამდა მთლიანად საბჭოთა მეინსტრიმულ ხელოვნებასაც. ავტორი ასევე საუბრობს სოცრეალიზმის სწორხაზოვნებაზე, რომლის მიხედვითაც, “ბოროტი საქმე შავ ფონზე ხდება, ხოლო კეთილი – თეთრზე”.

სწორედ ამის გამო ფილმში ყველა გმირი არა დამოუკიდებელ ელემენტს, არამედ მხოლოდ მხატვრული სქემის გარკვეულ ნაწილს წარმოადგენს. კუჭუხიძის აზრით, მიზეზი თეატრალურ, დეკორატიულ ეფექტურობაშია, რომელმაც რეალობა დაჩრდილა: – “ფილმმა შეიძინა ბაროკოს

²³⁰ კუჭუხიძე, ი. ნატერის ხე, კინო, 1978, #4, გვ. 24.

²³¹ იქვე, გვ. 28.

ხელოვნების ნიშნები: გარეგნულ გამოხატვაში დეკორატიულობა, შინაგანში კი – რეპრეზენტაციულობა”²³², – წერს კრიტიკოსი.

სტატია სრულდება პოსტ სკრიპტუმით, რომელშიც ირინა კუჭუხიძე ცდილობს პოზიციების დაცვასა და თავის მართლებას მოსალოდნელი ან უკვე არსებული წნეხისგან. მნიშვნელოვნია ასევე წერილის დასასრული. ავტორი, ყველაფრის მიუხედავად, მსჯელობას ასრულებს ისე, როგორც ეს, ძირითადად, დასავლურ კრიტიკაში იყო გავრცელებული: “ფილმში წარმოდგენილი მოდელი, – წერს ავტორი, – ჩვენი აზრით, იმდენად ტრაგიკული, მძაფრი და შემადრწუნებელი არ არის, რამდენადაც სენტიმენტალურია, რადგან მიაჩნია [რეჟისორს, გ.რ.], რომ არსებობენ ერთიანად შავი, ბოროტი არსებანი და მეორე მხრივ, მათი მსხვერპლნი – თეთრი ფერიები”²³³.

სოცრეალიზმის “მხილებას” უმტკივნეულოდ არ ჩაუვლია. ირინა კუჭუხიძის აღწერილი მითები და მეთოდი, რომლითაც იქმნებოდა სოცრეალისტური მითოსი – ასე იოლად ფარ-ხმალს არ ყრიდა.

რეცენზიას მოჰყვა რამდენიმე პასუხი, რაც ქართული კინოკრიტიკის ისტორიაში იშვიათობას წარმოადგენდა. თუმცა ეს ეპისტოლარული კამათი, სამწუხაროდ, იდეათა ჭიდილის პროცესად არ ქცეულა. ერთ მხარეს იყო პროფესიონალი შემფასებელი, რომელსაც ურავატრიოტიზმით ეგზალტირებული ადამიანები უპირისპირდებოდნენ.

ირინა კუჭუხიძეს ოპონირება გიორგი ხარატიშვილმა გაუწია. წერილში სათაურით: “ისევ ნატვრის ხის შესახებ”²³⁴, იგი შემდეგი სტილითა და არგუმენტებით ცდილობდა პოზიციების დაცვას: “ეს წერილი ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ ძალაუწებურად მაგონდება ქართული ანდაზა – მიზეზ-მიზეზ – დოს მარილი აკლიაო”²³⁵; ან მაგალითად, ასე: “რატომ მიაჩნია ირ. კუჭუხიძეს ლამაზი კადრი ფილმის ნაკლად და რატომ არის იგი ასეთი კრიტიკულად განწყობილი სილამაზისადმი, ესეც აუხსნელი და გაურკვეველი რჩება”²³⁶.

ალმანახ “კინოს” ამავე ნომერში გამოქვეყნებულია ავთანდილ გველესიანის რეცენზია ²³⁷, რომელიც არ არის კუჭუხიძე-ხარატიშვილის პოლემიკის ნაწილი, მაგრამ აგრძელებს “ნატვრის ხის” შესახებ წამოწყებულ დისკუსიას. წერილი იმეორებს ხარატიშვილის სულისკვეთებას, ღიად არ

²³² კუჭუხიძე, ი. ნატვრის ხე, *კინო*, 1978, #4, გვ. 38.

²³³ იქვე, გვ. 42.

²³⁴ ხარატიშვილი, გ. ისევ ნატვრის ხის შესახებ, *კინო*, 1978, #4, გვ. 41-49.

²³⁵ იქვე, გვ. 41.

²³⁶ იქვე, გვ. 44.

²³⁷ გველესიანი, ა. ძიება ოცნებისა კაცთა, *კინო*, 1978, #4, გვ. 51-56.

ცდილობს კუჭუხიძის აზრებთან დაპირისპირებას, მაგრამ სტილისა და შინაარსიდან გამომდინარე, მის სრულ ოპოზიციას წარმოადგენს.

მაგალითად, ვკითხულობთ ასეთ შედარებას: “თენგიზ აბულაძე ფერებით მხატვარი, ფერებით მოაზროვნე კინოსტატია. მისი ხელოვნება სამყაროს ამოცნობას ემსახურება, მის ფილმებში ცისარტყელას ფერებითაა გაზავებული სიმბოლიკა და აბსტრაქცია, კონკრეტული განცდები და ემოციური სინამდვილე, ხანდახან პათეტიკაც, მაგრამ დიდაქტიკას მოკლებული”²³⁸.

ირინა კუჭუხიძის, კინოკავშირის პლენუმის სხდომასა და ჟურნალის ფურცლებზე გამოვლენილ სითამამეს პასუხად არ მოჰყოლია მხოლოდ მისი საქციელით გაღიზიანებული ადამიანების კატეგორიული ტონი. “კინოს” რუბრიკა – “სადისკუსიო ტრიბუნა” – თითქოს კუჭუხიძის რეცენზიის გამო სპეციალურად დაეთმო კინოსტუდია “ქართული ფილმის” სამხატვრო საბჭოსა და კინოს სახლში გამართული დისკუსიების სტენოგრამებს (კინო, გვ. 57-64), სადაც სხვადასხვა პროფესიის წარმომადგენლებმა ფილმი დადებითად შეაფასეს.

რეჟისორმა სიკო დოლიძემ ისიც კი თქვა, რომ ვისაც “ნატვრის ხე” არ მოეწონა, ერის მოლაღატეა: “შენ თუ შენი ქვეყნის, შენი ერის პატრიოტი ხარ, არ შეიძლება, არ გაგეხარდეს შენი სტუდიის ასე ერთსულოვანი აღიარება, რაც ჩემი აზრით, დამსახურებულად მიიღო თენგიზ აბულაძემ ამ ფილმით”²³⁹.

ჩანაწერებში გამონაკლისიც მოიძებნება. ირკვევა, რომ ყველა არ ყოფილა ერთსულოვანი. მაგალითად, რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე ფილმის ფინალზე საუბრისას აღნიშნავს, რომ: “საჭირო არ იყო ბოლო მონოლოგი, რომელიც როგორღაც ავიწროებს ამ შესანიშნავ ფინალს”²⁴⁰. რეჟისორი თითქოს ეხმიანება ირინა კუჭუხიძის მოსაზრებებს და სამადლობელი ტექსტების ნაცვლად ყველაზე მნიშვნელოვან გარემოებაზე ამჯობინებს საუბარს.

ზემოთ მოყვანილი, ერთ-ერთი ყველაზე გახმაურებული ქართული რეცენზიის იტორია საუკეთესოდ გადმოსცემს ვითარებას, რომელიც “უძრაობის ხანის” (იგივე “ზასტოი”) პუბლიცისტიკაში, კრიტიკაში, ცენზურასა და ზოგადად, საზოგადოებაში სუფევდა.

საქმეში – “კუჭუხიძე ყველას წინააღმდეგ” – გამოიკვეთა რამდენიმე მნიშვნელოვანი გარემოება, რომლებმაც გაბატონებული არაპროფესიონალიზმი და სააზროვნო კრიზისი, ტოტალური კონიუნქტურა, ფარისევლობა და განსხვავებული აზრის მიუღებლობა გამოავლინეს.

²³⁸ გველესიანი, ა. ძიება ოცნებისა კაცთა, კინო, 1978, #4, გვ. 51.

²³⁹ “ნატვრის ხე” VII საკავშირო კინოფესტივალზე, კინო, 1978, #4, გვ. 60.

²⁴⁰ იქვე, გვ. 57.

რა თქმა უნდა, დღევანდელი გადმოსახედიდან, სასაცლოდ მოჩანს ამ, ერთობ უწყინარი წერილის გარშემო ატეხილი ვნებათაღელვა. თუმცა, სწორედ ეს კომიკურობა წარმოაჩენს ლეონიდ ბრეჟნევის ეპოქის სრულ “მარაზმსა” და ჭეშმარიტ სახეს.

გარდაქმნების პერიოდი და კინოკრიტიკა

1980-იანი წლებისთვის კინომცოდნეობა პირობითად ორ ბანაკად იყოფოდა: პირველი ბანაკი აერთიანებდა მათ, ვინც სიახლეებს მიესალმებოდა, ცდილობდა უფროსი თაობის კინოს ახლებურ გააზრებას და საბჭოთა მოცემულობასთან მკვეთრ გამიჯვას (რამდენადაც შესაძლებელი იყო), მეორე კი – ორიენტირებული არ იყო კინოკრიტიკის განვითარებაზე, არც კინოთეორიის მიმართულებით მუშაობდა და ძირითად შემთხვევებში, ზედაპირულ და კლიშეებით აღსავსე მსჯელობას სთავაზობდა როგორც მკითხველს, ისე პროფესიულ საზოგადოებას. სწორედ ეს იყო მიზეზი, რის გამოც ჟურნალ “კინოს” პირველ ნომერში დაბეჭდილი კითხვარის მიხედვით, ქართულ კინოკრიტიკას კინოსფეროს წარმომადგენლები უაღრესად დაბალ შეფასებას აძლევდნენ²⁴¹.

ძველი კინოკრიტიკის მთავარი პრობლემა წარსულსა თუ აწმყოში ყოველგვარი დაეჭვების, გადასინჯვისა თუ ახალი ვარაუდის გამოთქმის სურვილის არქონა იყო. არადა, ქვეყანაში გარდაქმნის – “პერესტროიკისა” და “გლასნოსტის” ეპოქა იდგა – საბჭოთა პოსტმოდერნიზმის დრო, როდესაც ყველამ წარსულისკენ მიაპყრო მზერა და მის გადაფასებას მიჰყო ხელი.

“საბჭოთა ხელოვნება”, “კინო” და “ეკრანის ამბები” აქტიურად ჩაებნენ მიხეილ გორბაჩოვის თაოსნობით წამოწყებულ, საბჭოთა კავშირის დემოკრატიზაციის კამპანიაში. ცენზურა თანდათან სულ უფრო სუსტდებოდა, როგორც ბეჭდურ სიტყვაში ისე კინემატოგრაფში.

ლანა ლოლობერიძე იხსენებს: “პირველი ფილმი, რომელიც ცენზურის გარეშე გადავიღე, იყო **ორომტრიალი**, 1986 წელს”²⁴².

საბჭოთა რეპრესიული სისტემის შესუსტების მიუხედავად, მაინც არსებობდა წითელი ხაზები, რომელთა გადაკვეთაც არ შეიძლებოდა. საქართველოში ასეთი წყალგამყოფი იყო წარსული და ავტორიტეტები, რომლებსაც ყოველმხრივ იცავდნენ რევიზიებისა თუ მათზე ახალი შეხედულებების

²⁴¹ ჩვენი ანკეტა, *კინო*, 1976, გვ. 16-22.

²⁴² რაზმაძე, გ. მთელი ცხოვრება კინოსთან ერთად: ინტერვიუ ლანა ლოლობერიძესთან, *ფილმპრინტი*, 2015-2016, #18, გვ. 51.

გაჩენისგან. ფსიქოლოგიაში ასეთ ამბივალენტურ მდგომარეობას, როდესაც ერთი ხელით აცხადებ წარსულის გადაფასების ეპოქის დასაწყისს, მეორეთი კი კვლავ განაგრძობ დისიდენტებისა და “ინაკომისლიეს” დევნას (ტერმინი “Инакомыслие” აღნიშნავს ოფიციალური იდეოლოგიისგან განსხვავებულ შეხედულებებს. ფართოდ გამოიყენება საბჭოთა დისიდენტური მოძრაობების კვლევებში.) – იდენტობის დისოციალური აშლილობა ეწოდება.

სწორედ იდენტობის კრიზისმა იჩინა თავი 1980-იანი წლების ქართულ საზოგადოებაში და მამასადამე – კინოშიც. ამ გამონწვევაზე პასუხის გაცემას ცდილობდა ზემოხსენებული ორივე ბანაკი. “საბჭოთა ხელოვნებასა” და “კინოში” ქვეყნდებოდა საკმაოდ თამამი სტატიები, რომლებშიც ქართველი რეჟისორების ბევრ პრობლემაზე, მათ შორის, რეალობასთან სპეციფიკურ დამოკიდებულებაზე საუბრობდნენ. ამავე თემებზე დაიწყო სამეცნიერო მიმართულებით მუშაობა სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ტატა თვალჭრელიძის დაარსებულმა, კინოს ენისა და სტრუქტურის კვლევითმა ცენტრმა, რომელმაც 1989 წელს ტატა თვალჭრელიძის წიგნი “კინემატოგრაფიული ძიებანი”²⁴³ გამოსცა. ქართული კინომცოდნეობისთვის ამ ნაშრომს ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, რადგან ავტორი იკვლევს თანამედროვე ქართველი რეჟისორების ფილმების სტრუქტურას, განიხილავს მათ სემანტიკასა და სემიოტიკურ მხარეს. ამავე კვლევითმა ლაბორატორიამ გამოსცა სხვა კრებულიც, რომელშიც უკვე სხვადასხვა ავტორმა მსგავსი მიდგომებით განიხილეს თანამედროვე ქართული და მსოფლიო კინო²⁴⁴.

თუმცა, თსუ-ს კინოს კვლევით ცენტრამდე თანამედროვე ქართული კინოს ღრმა და საფუძლიანი ანალიზი პირველად რუსმა კინომცოდნემ **იური ბოგომოლოვმა** (Юрий Богомолов) წარმოადგინა. მისი წერილი “ქართული კინო: ურთიერთობა სინამდვილესთან” “ისკუსტვო კინოში” გამოქვეყნდა²⁴⁵ და კინემატოგრაფიულ საზოგადოებაში არნახული ვნებათაღელვა გამოიწვია.

წერილში, ბოგომოლოვი ქართულ კინოს მოიხსენიებს, როგორც უკიდურესად პოეტურ მოვლენას. ამბობს, რომ, როგორც ლიტერატურაში პროზა გამოხატავს რეალობას, პოეზია კი – სიმბოლოებსა და მხატვრულ სახეებს, ქართული კინო, მისთვის დამახასიათებელი პოეტურობისა და ლირიკულობის გამო, მონყვეტილია თანამედროვე ცხოვრებას, მის ასახვასა და გააზრებას.

²⁴³ თვალჭრელიძე, ტ. *კინემატოგრაფიული ძიებანი*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1989, 263.

²⁴⁴ თვალჭრელიძე, ტ. (რედ.), კერესელიძე, მ. (შემდგ.), *კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია*, თბილისი: “თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა”, 1992, 316.

²⁴⁵ Богомолов, Ю. Грузинское Кино: Отношение К Действительности, *Искусство Кино*, 1978, #11, ст. 39-56.

ქართველი რეჟისორები, ბოგომოლოვის თქმით, რეალობას ლეგენდებით ანაცვლებენ და “ცდილობენ წინააღმდეგობრივი ყოფითი და ისტორიული რეალობის შელამაზებას”²⁴⁶.

ბოგომოლოვის სტატია მოცულობითია და თითქმის ყველა გვერდზე რამდენიმე მნიშვნელოვან თეზისსა თუ შენიშვნას მოიცავს, ამიტომ, ცალ-ცალკე მათ განხილვას არ შევუდგები. რაც შეეხება რეზონანსს, რომელიც წერილმა გამოიწვია, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, საბჭოთა კავშირის ისტორიაში ანალოგი არ მოეძებნება.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის (“სახკინოს”) წევრებმა საპროტესტო წერილი მისწერეს “გოსკინოსა” (Госкино – Государственный Комитет по кинематографии) და სსრკ კულტურის სამინისტროს, რომელშიც ითხოვდნენ ქართულ კინოზე თავდასხმების შეწყვეტასა და მიმდინარე თემებზე შეხვედრის მოწყობას. წერილის ასლისა და მით უფრო, ორიგინალის მოძიება ვერ მოხერხდა, ამიტომ ვეყრდნობი მხოლოდ საგაზეთო პუბლიკაციებს, მოგონებებსა ²⁴⁷ და **ელუარდ შევარდნაძის** მიერ მოსკოვში გაგზავნილი სპეციალური კომისიის ერთ-ერთ წევრ, რეჟისორ ლანა ლოლობერიძის ინტერვიუს, რომელსაც ამ მოვლენების გახსენება ვთხოვე (ჩანაწერის თარიღი: 13/11/2015).

საქართველოდან გაგზავნილ კომისიაში შედიოდნენ: აკაკი დვალიშვილი (“სახელმწიფო კინო კომიტეტის” იმჟამინდელი თავმჯდომარე), ლანა ლოლობერიძე, ირინა კუჭუხიძე, კორა წერეთელი, ელდარ შენგელაია. “გოსკინოში” ქართულ კინოზე მოწყობილ დისკუსიას “ისკუსტო კინოს” მთავარი რედაქტორი **ევგენი სურკოვი** (Евгений Сурков) უძღვებოდა. ამბობდნენ, რომ ბოგომოლოვის სტატია მისი პირადი ინიციატივით დაიწერა, რომელსაც აღიზიანებდა ქართული კინოს საერთაშორისო წარმატებები და ფაქტი, რომ საბჭოთა კავშირიდან ყველაზე მეტი პრიზით სწორედ ქართველ რეჟისორებს აჯილდოვებდნენ. სურკოვის მოტივაციებში გარკვევა არ წარმოადგენს ჩვენს ინტერეთსა საგანს, მით უფრო, რომ ეს არანაირ გავლენას არ იქონიებს ბოგომოლოვის სტატიის ავ-კარგიანობაზე. წერილის ანგაჟირებაზე საუბარი ზედმეტია, რადგან, ჩემი შეფასებით, ეს არის უმაღლესი პროფესიონალიზმით შესრულებული ნაშრომი.

სტატიის შექმნის ისტორიას იხსენებს კინომცოდნე და “ისკუსტო კინოს” ერთ-ერთი რედაქტორი **ელენა სტიშოვა**, რომელიც აღწერს გარემოებებს, თუ როგორ დაევალა ბოგომოლოვს ქართულ

²⁴⁶ Богомолов, Ю. Грузинское Кино: Отношение К Действительности, *Искусство Кино*, 1978, #11, ст. 46.

²⁴⁷ გვახარია, გ. *ცრემლიანი სათვალე*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2013, გვ. 200.

კინოზე მასალის მომზადება²⁴⁸. სხვათა შორის, სტიშოვას მიხედვით ირკვევა, რომ სურკოვის ჩანაფიქრით, სტატიის გამოსვლის შემდეგ უნდა მოწყობილიყო მრგვალი მაგიდა, რომელზეც ქართველ კოლეგებსაც მიიწვევდნენ. ეს ვერსია განსხვავდება შეხვედრის სხვა მონაწილეთა მოგონებებისგან, რომლებიც დისკუსიის ინიციატორად ქართულ მხარეს ასახელებდნენ.

სტიშოვა წერილში საუბრობს რუსულ კინოკრიტიკაზეც და მას, უურნალ “ისკუსტვო კინოს” მაგალითზე, “ორუელისეულ ფერმად” (оруэлловский заповедник, სიტყვასიტყვით – “ორუელისეული ნაკრძალი”) მოიხსენიებს, სადაც ავტორები ხშირად სრულიად არაეთიკური დამოკიდებულების ობიექტები ხდებოდნენ.

სტიშოვას სიტყვებით, ხდებოდა ისეც, რომ რომელიმე ავტორი ახალ ნომერში უეცრად, მისი სახელით დაბეჭდილ, თუმცა სრულიად უცნობ ტექსტებს პოულობდა. წერილშივე ვიგებთ უურნალის რედაქტორ სურკოვის “დესპოტური” ხასიათის შესახებ და არსებულ მკაცრ ცენზურაზე, რაც იმ პერიოდის რუსულ ბეჭდურ სიტყვაში სუფევდა.

როგორც ზემოთ ვთქვი, მოსკოვში ქართულ კინოსთან დაკავშირებით, მრგვალი მაგიდა მოეწყო და იმავე “ისკუსტვო კინოს” ორ ნომერში დაიბეჭდა სხდომაზე გამოსვლების სტენოგრამები²⁴⁹, უფრო სწორად კი – გამომსვლელებმა უურნალისთვის თავადვე დაწერეს საკუთარი სიტყვები.

ბოგომოლოვის ეს სტატია ქართულად არ უთარგმნიათ და მასზე ადგილობრივ პრესაშიც თითქმის არაფერი თქმულა. არადა, კრიტიკოსის შეგონება, რომ ქართველებს უყვართ რომანტიკოსი გმირების შექმნა და მთელი იმედების მათზე დამყარება – უმრავლესობამ როგორც მტრულად ნათქვამი მიიღო და არ შეეცადა მასზე რეფლექსიის მოხდენას (ბევრი ამ წერილს მხოლოდ “ანტიქართულ” კონტექსტში განიხილავდა და არ უფიქრდებოდა მასში გამოთქმულ არგუმენტებს.)

როგორც ამ ნაშრომის რეცენზენტმა მამანა ლეკბორაშვილმა მიმითითა, საბჭოთა კავშირის მთავარ კინოურნალში დაბეჭდილი კრიტიკა მოსკოვის ოფიციალურ პოზიციად აღიქმებოდა, ამიტომ სრულებით მოსალოდნელი და სამართლიანი იყო ქართველი კინემატოგრაფისტების თავდაცვითი რეაქცია, რომელბმაც ბოგომოლოვის წერილში მიზანმიმართული იერიშის ნიშნები ამოიცნეს.

და მაინც, პრობლემების უარყოფა 1980-იანი წლების ქართულ კინოკრიტიკაზეც, მის გარკვეულ ნაწილზეც აისახა. ამ პერიოდის რეცენზიებში ამა თუ იმ ფილმზე და რეჟისორზე მსჯელობა

²⁴⁸ Стишова, Е. Подстава. Об искренности в критике, *Искусство кино*, 2011, #4. Источник: <http://kinoart.ru/archive/2011/04/n4-article15>.

²⁴⁹ Проблемы грузинского кино, *Искусство Кино*, 1979, #11, ст. 88-126; Проблемы грузинского кино, *Искусство Кино*, 1979, #12, ст. 73-118.

ძირითადად ან ძალიან განზოგადებულად ან ძალიან კონკრეტულად მიმდინარეობდა. თითქმის არავინ საუბრობდა პრობლემებზე, რომლებზეც ბოგომოლოგი წერდა – ქართული კინოს დამოკიდებულებაზე რეალობისადმი. პირიქით, გაისმა ურაპატრიოტიზმის ნოტებიც, არა მხოლოდ კინოკრიტიკაში. ეს იყო ზოგადი ტენდენცია, რაც ბეჭდურ სიტყვასა და საჯარო სივრცეში ერთდროულად გამოჩნდა.

კინომცოდნეობაში ფსევდოპატრიოტული მიმართულება გააძლიერა კინოკავშირის გაზეთმა, მოგვიანებით მას შეუერთდა კინოსტუდია “ქართული ფილმის” გაზეთი “ქართული ფილმი”, რომლის პირველი ნომერიც 1987 წელს გამოვიდა.

იმდროინდელ პრესის გარკვეულ ნაწილში პროფაშისტური და ქსენოფობიური მოტივების გაძლიერება შეინიშნება. ყველაზე მეტად ეს “ლიტერატურული საქართველოს” მაგალითზე გამოჩნდა²⁵⁰. გაზეთში წარმოებდა ანტიაფხაზური კამპანია (ე.წ. აფხაზთა საკითხი²⁵¹), იბეჭდებოდა “სიძულვილის ენის” შემცველი სტატიები, მაგალითად, გურამ პეტრიაშვილის არმენოფობიური წერილი სერგო ფარაჯანოვზე. თითქმის მსგავს პათოსს ვაწყდებით ზემოხსენებულ ორ გაზეთშიც, თუმცა შედარებით დაბალი რეგისტრებში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ იმ პერიოდში პატრიოტიზმსა და შოვინიზმს შორის განხვავებები ჯერ არც თუ ისე მკაფიო იყო. აქვე შეგვიძლია ზოგადი ფონის საილუსტრაციოდ გავიხსენოთ კინოსტუდიის ერთ-ერთი სხდომაც, რომელზეც სერგო ფარაჯანოვს უარი უთხრეს “შუშანიკის წამების” ეკრანიზაციაზე მოტივით, რომ ის “შუშანიკს გაასომხებდა”²⁵².

აღსანიშნავია, რომ კინომცოდნეს, რომელსაც ეს მოგონებები ეკუთვნის – გოგი გვახარიას – თავადაც გადახდა ქართულ კინომცოდნეობაში თითქმის უპრეცედენტო და ნიშანდობლივი შემთხვევები. მაგალითად: ერთ-ერთი სტატიის გამოსვლიდან მეორე დღესვე, რომელშიც ის ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებს შემოქმედებითი ამბოხისკენ მოუწოდებდა, კინოსტუდიაში რამდენიმე ახალგაზრდა რეჟისორი დაიბარეს და ავტორის საწინააღმდეგო წერილზე მოაწერინეს ხელი. სხვა დროს კი – კინოკავშირის ერთ-ერთ პლენუმზე წარმოთქმული სიტყვის გამო თავს დაესხნენ. სხვათა შორის, კონფლიქტის მიზეზი სწორედ პროფაშისტურობაში დადანაშაულება გახდა – გვახარიამ გურამ პეტრიაშვილის წერილი სერგო ფარაჯანოვზე გამძაფრებული ქსენოფობიის მაგალითად დაასახელა.

²⁵⁰ შდრ. სვანიძე, ნ. ქართულ-აფხაზური პოსტკოლონიური კონფლიქტი და ქართულ-რუსული კულტურულ-პოლიტიკური ურთიერთობები, *კადმოსი*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015, #7, გვ. 147-162.

²⁵¹ შდრ. მაისურაძე, გ. *მართლმადიდებლური ეთიკა და არათავისუფლების სული*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2013, გვ. 146.

²⁵² გვახარია, გ. *ცრემლიანი სათვალე*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2013, გვ. 187-188.

გოგი გვახარიას ხსენებული სტატია 1986 წლის “ახალგაზრდა კომუნისტში” დაიბეჭდა, სათაურით: “ოცნება მშვიდობიან ბრძოლაზე”²⁵³. წერილში ავტორი ახალგაზრდა რეჟისორებს უფროს თაობასთან გამიჯნისკენ მოწოდებდა. მისი თქმით, საჭირო იყო “მამების კინოს” ტრადიციებთან გამომშვიდობება და ახალი ენის მოფიქრება. “ქართულ კინოში დღეს რაღაც არაჩვეულებრივი სიმშვიდეა, ერთობა მამებსა და შვილებს შორის... მაგრამ, – განაგრძობს ავტორი, – თუ ყურადღებით დავაკვირდებით, სწორედ ასეთ ერთობაში შეინიშნება გარკვეულად ანომალური მოტივები, როცა “მამა” ავტორიტეტი აჩერებს “შვილის” ზრდას, “მამის” წარმატება ხელს უწყობს “შვილის” ინფანტილიზმს, როცა “მამის” მიერ შექმნილ სახელოვან სკოლაში, “მამის” წარმატების ფრთებქვეშ თბილად და მყუდროდ შეიძლება იგრძნო თავი”²⁵⁴.

როგორც ვთქვით, წერილის გამოქვეყნებიდან მეორე დღესვე მოხდა სრულიად საპირისპირო რამ, ვიდრე ის, რისკენაც გვახარია მოუწოდებდა: ახალგაზრდა რეჟისორები გაემიჯნენ არა უფროს კინემატოგრაფისტებს (რომლებიც ფლობდნენ ყველა ფინანსურ და სხვა სახის ბერკეტს, კინოსტუდიასა და კინოკავშირში ყველა ხელმძღვანელ თანამდებობას იკავებდნენ.), არამედ წერილის ავტორს. ეს ქმედება შეგვიძლია იმ პროცესის ერთ-ერთ გამოვლინებად მოვიაზროთ, რამაც მომავალი ქართული კინოს ბედი განსაზღვრა – ის სტაგნაცია, რომელიც სწორედ 1980-იანი წლების მეორე ნახევარში დაიწყო, ათწლეულები გაგრძელდა და ჯერ კიდევ სადავოა, რამდენად მოხდა მისი საბოლოოდ დაძლევა “ახალ ქართულ კინოში”.

ამავე პრობლემაზე წერს **ლელა ოჩიაური**, რომელიც 1980-იანი წლების რეჟისორებსა და ზოგადად, ეპოქას შემდეგნაირად აფასებს: “ახალგაზრდა რეჟისორების ფილმებში ხშირად ვხვდებით უიმედობით, ინერტულობითა და უპოზიციობით შეპყრობილ გმირებს. ავტორები იბრძვიან ამის წინააღმდეგ. შეურიგებელი უნდა იყოს ეს ბრძოლა, რადგან ამგვარი ყოფა თაობის დაღუპვას უდრის”²⁵⁵, – წერს ოჩიაური და თითქოს წინასწარმეტყველურ გაფრთხილებებს იძლევა, რომელიც მომავალში გამართლდება კიდევ.

1980-იანი წლების ახალგაზრდულ კინოს, “მშვიდობიანი ამბოხისა” და ნონკონფორმიზმის²⁵⁶ თემას კვლავ უბრუნდება გოგი გვახარია წერილში “რა გვანახებს”. იგი აჯამებს ქართული კინოსა და კრიტიკის ყველა მნიშვნელოვან გამოწვევას, მიღწევასა თუ ჩავარდნას, რითიც ერთგვარად წერტილს

²⁵³ გვახარია, გ. ოცნება მშვიდობიან ბრძოლაზე, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, 1986, 29 მარტი, #38, გვ. 3.

²⁵⁴ იქვე, გვ. 3.

²⁵⁵ ოჩიაური, ლ. ლაქა, *კინო*, 1987, #1, გვ. 65.

²⁵⁶ 1980-იანი წლების ქართულ კინოში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება, რომელიც გულისხმობდა საბჭოთა სინამდვილებთან სრულ შეუგუებლობას ან მის უგულვებელყოფას.

სვამს იქ, საიდანაც ახალი ეტაპი დაიწყება როგორც კინოკრიტიკაში, ისე საქართველოს ისტორიაში. იმ მომენტში რთული იყო მომავლის პროგნოზირება, მაგრამ სტატიის დრამატურგიას მკითხველი მიჰყავდა დასკვნამდე, რომ ძველი კინოს, ძველი სააზროვნო და ესთეტიკური კატეგორიების, ასევე მჯელობისა და შეფასების კრიტერიუმების დასრულება გარდაუვალი იყო.

აღნიშნულთან დაკავშირებით, წერილიდან შემდეგი ამონარიდის მოყვანა შეგვიძლია: “განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ტატო კოტეტიშვილის სურათი **ანემია**. ასეთი ფილმის გამოსვლა კინოკრიტიკისთვის ბედნიერებაა, მნიშვნელოვანი გამარჯვებაა, რადგან უამრავ საფიქრალს გვაძლევს... ჩემი აზრით, **ანემია** ათავისუფლებს, კურნავს ქართულ ახალგაზრდულ კინოს ანემიისგან, კატალეფსიისაგან, აპათიისგან. ჩვენ კინოში ბოლოს და ბოლოს გამოჩნდა ხელოვანი, რომელიც მართლ იმით კი არ არის საყურადღებო, რომ კონფორმისტი არ არის, არამედ იმით, რომ საყოვეთაო კარჩაკეტილობას, პროვინციალიზმს ბრძოლას უცხადებს, მოქმედებას იწყებს, ამხელს”²⁵⁷.

მნიშვნელოვანია, რომ ეს სტატია 1988 წლით არის დათარიღებული, მაშინ, როდესაც საბჭოთა კავშირი ნგრევამდე წუთებიდა რჩებოდა. წინასწარმეტყველური პათოსის გარდა, აქ უკვე ნათლად იგრძნობოდა ენისა და სააზროვნო კატეგორიების ცვლილება, რომელიც 1980-იანი წლების სტილისგანაც კი განსხვავდებოდა.

ამავე პერიოდის პრესაში გამოქვეყნებული წერილებიდან ნათლად ჩანს, რომ ქართველი კრიტიკოსები საბჭოთა კავშირზე სრულიად გაუცხოებულად საუბრობდნენ. სახელმწიფო ან საერთოდ გაძევებული იყო მათი მსჯელობიდან ან ნეგატიურ მოვლენებთან კავშირში განიხილებოდა.

კინოკრიტიკა, დანარჩენ საზოგადოებასთან ერთად, რეჟიმის მიმართ სრულ აპათიას განიცდიდა. მოსახლეობის უმრავლესობა გამოსავალს მხოლოდ საბჭოთა კავშირიდან გამოყოფასა და დამოუკიდებლობაში ხედავდა. ამრიგად, კინომცოდნეობაც გარკვეულწილად გამოხატავდა იმას, რაც საქართველოს უახლეს ისტორიაში უნიკალური პერიოდის მთავარი გამოძახილი იყო – რომ სტატუს-კვოს შენარჩუნებას აზრი აღარ ჰქონდა და საჭირო იყო კარდინალური ცვლილებები.

ეს განწყობები, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, არ აისახებოდა ახალ ფილმებში. მაშასადამე, ქართულმა კინომცოდნეობამ სწორედ 1980-იანი წლების ბოლოს დაასწრო დანარჩენ კინემატოგრაფისტებს და პროგრესის მხარეს დადგა. თუკი 1960-იან და 1970-იან წლებში კრიტიკა ჩამორჩებოდა და უკან მისდევდა რეჟისორებსა და მათ ფილმებს, 1980-1990-იან წლებში ის

²⁵⁷ გვახარია, გ. რა გვანუხებს, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1988, #9, გვ. 88.

პროცესების ავანგარდში მოექცა²⁵⁸. შეუდგა თვითგანახლებას, მოისურვა გათანამედროვება, კრიტიკურიუმების გადახედვა, კონტექსტის გახსნა და დანარჩენ სამყაროში მიმდინარე მოვლენების ფეხის აბმა²⁵⁹.

ის, რაც კინომცოდნეობამ გამოიარა, არ აღმოჩნდა დამოუკიდებლობის აღდგენის შემდგომი ქართული კინოსთვის იოლი. ბევრი, მიზეზად ფინანსურ კრიზისსა და ინდუსტრიის სრულ ჩამოშლას ასახელებს, რაც ნამდვილად გასათვალისწინებელი ფაქტორია, მაგრამ არა ერთადერთი და არც მთავარი. უახლესი პერიოდის ქართული კინოს პრობლემები კონტექსტისა და შინაგანი მუხტის (როგორც კინოენისა, ისე სოციალურ საკითხებზე ორიენტირებულობის თვალსაზრისით) არარსებობით იყო მონჯეული.

ყველა ამ პრობლემის თავი და თავი ნონკონფორმისტულ პერიოდშია საძიებელი. სწორედ იმ დროს, როდესაც ახალი ეტაპი დგებოდა და ამაზე ყველა კრიტიკოსი ერთხმად საუბრობდა, ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ვერ იგრძნეს და ვერ აყენეს ცვლილებებს, რითიც დაკარგეს მაყურებელი, მასთან საერთო ენის გამონახვის უნარი. საკუთარ ნაჭუჭში გამომწყვდიელი რეჟისორების ნაცვლად ეს 1980-იანი წლების თაობის კინოკრიტიკოსებს გამოუვიდათ და ქართული კინოს ისტორიაში კრიტიკის აღზევების ხანა დადგა – პერიოდი, როდესაც ფილმებს აღარ (ან ვეღარ?) უყურებდნენ, მაგრამ მათზე დაწერილ რეცენზიებს კითხულობდნენ.

²⁵⁸ შდრ. გვახარია, გ. არის ქართული კინომცოდნეობა, არის აღმანახი “კინო”, *კინო*, 1987, #2, გვ. 3-11.

²⁵⁹ მომდევნო პერიოდში კინოკრიტიკაში ლომის წილი უცხოური ფილმებისა და ფესტივალების, სხვადასხვა ლონისძიების გაშუქებას ეკავა. შდრ. ნიორაძე, დ. ინგლისელი პაციენტის ტრიუმფი, *კინორეზონანსი*, 1997, 10 აპრილი, #1, გვ. 1; შუბაშვილი, ა. ლუის ბუნელი – “ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლისა” და “ოქროს საუკუნის” “მსახვრალი ანგელოზი”, *კინორეზონანსი*, 1997, 17 აპრილი, #2, გვ. 5; შუბაშვილი, ა. კინემატოგრაფიული სეზონი ბერლინში იწყება, *კინორეზონანსი*, 1997, 10 აპრილი, #1, გვ. 4; და სხვ.

უახლესი პერიოდის ქართული კინომცოდნეობა

ისტორიული მოვლენის შეფასებისთვის საჭიროა მინიმუმ 20-30 წლიანი დისტანცია. ამას უამრავი ისტორიკოსი და მწერალი აღნიშნავს. მოვლენათა არსში ჩანვდომა შესაძლებელია მხოლოდ გაუცხოებისა და მხედველობის რაკურსის უფრო ფართო დიაპაზონით შეცვლის გზით, სადაც ესა თუ ის ფენომენი სრულად იქნება აღქმული. ფორმულა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია რელევანტური, როდესაც მკვლევარს ზოგადი ტენდენციის კვლევა და განზოგადება სურს. რადგან ამ ნაშრომის ყველა თავში უპირატესობას ვანიჭებდი თვისებრივ კვლევებს, ამიტომ უახლეს პერიოდზე საუბრის დროსაც შევეცდები მოვლენების განზოგადებას მომენტამდე, სანამ საშუალებას თავად ისტორია და განვლილი დრო მომცემს.

უპირველეს ყოვლისა, დავასახელოთ ადამიანები, რომლებიც ქართული კინომცოდნეობის ძირითად ბირთვს წარმოადგენენ. პირველი პროფესიონალი კინომცოდნეების თაობა ასე გამოიყურება: ლალა თაბუკაშვილი, ირინა კუჭუხიძე, ტატა თვალჭრელიძე, ნათია ამირეჯიბი, კორა წერეთელი და აქვე უნდა ვახსენოთ ოთარ სეფიაშვილი, რუსუდან თიკანაძე, გოგი დოლიძე, ლატავრა დულარიძე, სანდრო თუშმალიშვილი; მეორე თაობა: მარინა კერესელიძე, ეთერ (დოდო) ოკუჯავა, ნანა თუთბერიძე, გოგი გვახარია, თამარ დულარიძე, ლელა ოჩიაური, არჩილ შუბაშვილი, ზვიად დოლიძე, ქეთი ჯათარაძე; მესამე თაობა კი – მანანა ლეკბორაშვილი, დიანა (დინარა) მალლაკელიძე, მაია ლევანიძე, ნინო მხეიძე, ირინა დემეტრაძე, თეო ხატიაშვილი, ნინია კაკაბაძე, ნანა დოლიძე, ქეთი ტრაპაიძე და სხვ.

ჩამონათვალი, რა თქმა უნდა, არ არის სრულყოფილი. ამ შემთხვევაში, ვიხელმძღვანელებ შემდეგი კრიტერიუმებით – პროფესიულ სფეროში აქტიურობითა და აკადემიურ სამყაროსთან სიახლოვით. კინომცოდნეების მეოთხე, მეხუთე და ა.შ. თაობაზე საუბარი ჯერ ნაადრევად მიმაჩნია. ამიტომ ეს თავიცა და ქართული კინოკრიტიკის ისტორიის მიმოხილვაც მესამე ტალღის ეპოქით, ანუ 1990-იანი წლებით დასრულდება.

როგორც მანამდე გამოჩნდა, 1980-იანი წლების ბოლოს შეიმჩნეოდა პროფესიული კრიტიკის ინტელექტუალური დონის ზრდა. ცენზურაც თითქმის აღარ მუშაობდა, ეკრანებსა და ტელევიზიაში უჩვენებდნენ თითქმის ყველანაირ ფილმს, უურნალ-გაზეთები კი აქტიურად აშუქებდნენ კინოში მიმდინარე მოვლენებს. ეს პერიოდი კინომცოდნეობის “ოქროს ხანად” შეგვიძლია მოვიხსენიოთ, რადგან ამ სამი კომპონენტის ერთად არსებობა მომავალში აღარ განმეორებულა: ხან არსებობდა სპეციალური პერიოდიკა, მაგრამ ამ დროს საქართველოში ფილმებს არ იღებდნენ, ხან კი გამოდიოდა ფილმები, მაგრამ არ იყო ადგილი, რომელშიც მათზე სერიოზული რეცენზია დაიბეჭდებოდა, ანდა რეცენზენტს არ მოუწევდა კონიუნქტურის გათვალისწინება.

საბჭოთა ხელოვნებაში არსებობდა ხერხი, რომელსაც “იგავური თხრობა” ეწოდებოდა. ის იყო ერთგვარი პასუხი, იმ შიშსა და რეპრესიებზე, რასაც საბჭოთა ხელისუფლება “ინაკამისლიეს” (ოფიციალური დოქტრინისგან განსხვავებული აზროვნება) წინააღმდეგ 1920-იანი წლებიდან მოყოლებული იყენებდა.

მეტაფორა ხელოვნებაში გავრცელებული მოვლენაა, რომელსაც მრავალი შრე გააჩნია. ქართული კინოს კლასიკური პერიოდის შემთხვევაში საქმე ალეგორიასთან გვაქვს. ეს უკანსკნელი სიმბოლიზმისგან იმით განსხვავდება, რომ მას მხოლოდ ერთი მნიშვნელობა აქვს. ამ საკითხზე ძალიან ზუსტს მსჯელობას ლანა ლოლობერიძის “როცა აყვავდა ნუში” (1972) ვაწყდებით – მთავარი გმირისა და მასწავლებლის დიალოგში. ზურა (ზურაბ ყიფშიძე) ამბობს, რომ ვაჟა-ფშაველას ლექსში “არწივში” მრავალი იდეაა ნაგულისხმები, მაგრამ ის – არწივი – ამავდროულად საკუთარ თავსაც გამოხატავს. საბჭოთა “ეზოპეს ენა” კი, ძირითადად, ტრადიციული იგავის ფორმას იმეორებდა, სადაც “კუ” ზარმაც ადამიანს აღნიშნავდა და არაფერს მეტს (სულხან-საბას იგავ-არაკი “კუ და მორიელი”).

ასეა თუ ისე, კინოში იგავურმა თხრობამ რეალობის ასახვასთან დაკავშირებით გარკვეული წინალობები მართლაც შექმნა. ის რაც ხრუმჩოვის პერიოდში ლოგიკურად აღიქმებოდა, ლეონიდ ბრეჟნევის მმართველობის დროს სრულებით აზრსმოკლებული აღმოჩნდა – ქარაგმის გასაღებს კარგად ფლობდა როგორც პუბლიკა, ისე ხელისუფლება და ცენზურა.

მაყურებელთან ერთად “ანტისაბჭოთა” ფილმებზე იცინოდნენ სამხატვრო საბჭოსა და კინოკომიტეტის წარმომადგენლებიც.

უკვე 1985 წლისთვის, იგორ ლიგაჩოვმა, ნიკოლაი რიჟკოვმა და მიხაილ გორბაჩოვმა წამოიწყეს მოდერნიზაციის, “დაჩქარების” პოლიტიკა, რასაც მალევე “პერესტროიკისა” და “გლასნოსტის” ეპოქა მოჰყვა, მათ კი, ბოლო წლების შედარებით სუსტი ცენზურის კიდევ უფრო შერბილება.

საბჭოთა კავშირის კოლაფსის შემდეგ, საზოგადოება უნიკალური რეალობის წინაშე აღმოჩნდა. აკრძალვებით გაჯერებულ სივრცეში სახელმწიფოებრიობის არარსებობა უსაზღვრო თავისუფლების საშუალებას იძლეოდა. მაგრამ კინემატოგრაფისტებმა შესაძლებლობების ეს ფანჯარა უღიმღამოდ გამოიყენეს და პირიქით, ახალი ფორმის, სტილისა და ენის ძიებას წარსულზე ორიენტირებულობა ამჯობინეს.

ძველი კულტურული კოდების დაბრუნების მთავარი მიზეზი კონფლიქტის არარსებობა გახდა, რის გამოც, გარდაქმნების პერიოდში, არ მოხდა მამებისა და შვილების მნიშვნელოვანი დაპირისპირება.

თუმცა არ ვიქნებით სამართლინები, თუ არ აღვნიშნავთ კინემატოგრაფში გაჩენილ მოძრაობას, რომელიც, მართალია, არ იყო “ახალი ტალღა”, მაგრამ განსხვავებული ენის, სტილისა და თემატიკის დამკვიდრებას ცდილობდა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება რელიგიის რეპრეზენტაციის საკითხსა და ყველა იმ აკრძალულ თემას რაზეც, საბჭოთა ცენზურა, ფორმალურად თუ არაფორმალურად, ვრცელდებოდა.

პროცესი არ დაწყებულა 1991 წელს, საქართველოს რესპუბლიკის დამოუკიდებლობის აღდგენის გამოაცხადების დღიდან. მისი ნიშნები გაცილებით ადრე გაჩნდა, განსხვავებულ კონტექსტსა და ვითარებაში.

1980-იანი წლების სახელწიფო ტელევიზიის გადაცემებს რომ გადავხედოთ, აღმოვაჩინოთ მნიშვნელოვანი გარემოება: საბჭოთა პათეთიკურ ტექსტებს უკვე საეკლესიო გალობების ფონზე კითხულობენ; ხშირად ახსენებენ “ქართველების უნიკალურობას”, “ღმერთსა” და “მამა-პაპას”.

ამავე პერიოდში, საჯარო სივრცეში ნელ-ნელა გამოჩნდა ალტერნატიული ხელოვნება, მუსიკა, ფილმები და სხვ. “საბჭოთა ჯაზს”, რომელიც გაცილებით ადრინდელი მოვლენაა, “საბჭოთა როკი” მოყვა, “პერესტროიკის” პერიოდშივე გაჩნდა “საბჭოთა პანკური მოდა” და “საბჭოთა ეროტიკაც” კი (“პატარა ვერა” – რეჟ. ვასილი პიჩული, 1988. თუმცა ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა ფილმი, რომელიც შედარებით თამამ სცენებს შეიცავდა იყო ანდრეი სმირნოვის “შემოდგომა”, 1974).

სტალინის გარდაცვალების შემდგომი ლიბერალიზაციის ხანმოკლე პერიოდისგან გასხვავებით, “პერესტროიკის” ლიბერალიზაციის ტალღაში ხელისუფლება და მათ შორის ცენზურა, თავად აღმოჩნდა არათვორმალური ხელოვნებისა და არასისტემური იდეოლოგიების წამახალისებელი, რიგ შემთხვევებში, დამკვეთიც კი.

საბჭოთა კოლაფსმა ასევე გააჩერა არამხოლოდ კინონარმოება, არამედ მნიშვნელოვანი დარტყმა ბეჭდურ სიტყვასაც მიაყენა. ერთადერთი უურნალი, რომელიც ხელოვნებაზე და კერძოდ, კინოზე აგრძელებდა წერას “საბჭოთა ხელოვნება” იყო. 1990 წლის მეოთხე ნომრიდან უურნალმა სახელი შეიცვალა და უბრალოდ “ხელოვნება” დაირქვა. ის 2004 წლამდე გამოიცემოდა. იგივე ბედი გაიზიარა ორენოვანმა კინოგაზეთმა “ეკრანის დრომ” (გამოდიოდა 1959 წლიდან), რომლის ახალი სახელიც “ეკრანი” გახდა. ამ უკანასკნელმა კი გამოსვლა 1994 წელს შეწყვიტა.

პერიოდიკისთვის სსრკ-ს დროინდელი სახელების მასობრივად გადარქმევა ან მათი არსებობის შეწყვეტა ორი მიზეზით იყო განპირობებული: პირველი – პოლიტიკური და ეკონომიკური კრიზისით, მეორე – საზოგადოებრივი განწყობებითა და სიახლის დაკვეთით, რაც ახალი სტანდარტებისა და სტილის მოთხოვნილებაში გამოიხატებოდა.

ეს ტენდენცია საბჭოთა კავშირის ნგრევამდეც იგრძნობოდა და ერთ-ერთმა პირველმა ალლო უურნალმა “ახალმა ფილმებმა” (გამოდიოდა 1962 წლიდან) აუღო, რომელიც იმ იშვიათ ქართულ პერიოდულ გამოცემათა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებმაც გაითავისეს და მხარი დაუჭირეს გარდაქმნებისა და “გლასნოსტის” ეპოქას. უკვე 1989 წლისთვის უურნალის ძირითადი ნაწილი უცხოელ კინოვარსკვლავებს, პოპკულტურის სიახლეებსა და ფერად,

მყვირალა პოსტერებს ეთმობოდა. მოდელები და კინოვარსკვლავები ფოტოებზე ხშირად საკმაოდ სექსუალურად გამოიყურებოდნენ, იმდენად, რომ ქართული “პერესტროიკის” სტანდარტებისთვისაც კი ზედმეტად თამამად მიიჩნეოდნენ (იმის გათვალისწინებით, რომ საქართველოში გორბაჩოვის ახალ პოლიტიკას ძალიან დაბალი ენთუზიაზმით შეხვდნენ, მით უფრო ნიშანდობლივი ხდება ამ უურნალის არსებობა).

“ახალმა ფილმებმა” საუკეთესოდ შემოინახა პერიოდი და ნიუანსები, რომლებიც საზოგადოების ცხოვრებაში მიმდინარეობდა. როგორც ამ ნაშრომის ხელმძღვანელი ლელა ოჩიაური აღნიშნავს, “ახალი ფილმები” პოლიტიკურ საკითხებსაც ეხებოდა. მაგალითად, მთელი ნომერი მიუძღვნა 9 აპრილს, იური როსტის ფოტოებით. თუმცა, ამავე დროს, უურნალში არსებობდა რუბრიკა სახელწოდებით “კინოჰოროსკოპი”. სრული სერიოზულობით, აქ ქვეყნდებოდა მასალები ჰოროსკოპის ნიშნების შესახებ, რომლებსაც თან ახლდათ ასტროლოგიური პროგნოზები და ამ თუ იმ ნიშნის ქვეშ დაბადებული ცნობილი კინოვარსკვლავების ჩამონათვალიც²⁶⁰. ეს იყო 1980-იანი წლების ბოლოს საბჭოთა კავშირში არსებული ცრურწმენების, ჯადოსნობისა და მიღმიერი სამყაროს შესახებ არსებული რწმენის გამოძახილი.

სახელმწიფო ტელევიზიით გადაიყვამოდა ექსტრასენსების სენსები, პრესაში კი გამუდმებით წერდნენ უცხოპლანეტელებსა და პარანორმალურ ფენომენებზე.

როგორც თანამედროვე მკვლევრები აღნიშნავენ, ეს სუკის დაგეგმილი კამპანიის ნაწილი იყო, რომელსაც დაცარიელებული მაღაზიებით უკმაყოფილო საბჭოთა მოქალაქეები ტელევიზორთან უნდა მიეჯახვა და მთელი ყურადღება რეალური პრობლემებიდან ირეალურ საკითხებზე უნდა გადაეტანა²⁶¹.

ჯადოსნობით გატაცება 1990-იან წლებშიც გაგრძელდა, თუმცა მას უკვე საზოგადოებაში გამეფებული ნევროზული მდგომარეობა უფრო განაპრირობებდა, ვიდრე საიდუმლო პოლიციის მზაკვრული გეგმები.

²⁶⁰ მაგ.: კინოჰოროსკოპი, ახალი ფილმები, 1989, #7, გვ. 9-10 და სხვ.

²⁶¹ შდრ.: პომერანცევი, პ. არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია: მოგზაურობა თანამედროვე რუსეთში, თბილისი: “რადარამი”, 2017, გვ. 205; პანფილოვი, ო. ანტისაბჭოთა ისტორიები, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცლობა”, 2017, 391 და სხვაგან.

კარლ გუსტავ იუნგი ამბობდა, რომ ტრადიციული ინსტიტუტებისა და ლეგიტიმაციის ცენტრების ნგრევით საზოგადოება “არაცნობიერი ძალებისგან დამცავ საშუალებებს დაკარგავს”²⁶², რასაც თან სდევს ქრონიკული შიშებისა და ნევროზების გაძლიერება. ირაციონალურ შიშს კი, როგორც წესი, ესაჭიროება ობიექტი, რომელსაც ყველაფერი ნეგატიურის გამოწვევა ან ამის საფრთხე დაბრალდება. ასე მოიცვა 1990-იან წლების პრესა ქსენოფობიის მეორე ტალღამ.

ამ პრობლემის ახსნას ცდილობს ეთნოლოგიური და ანტროპოლოგიური კვლევების მოსკოვის ცენტრის დირექტორი **ემილ ჰაინი**, რომელიც პოსტსაბჭოთა და პოსტსოციალისტურ ქვეყნებში ქსენოფობიის საკითხებს იკვლევს: “პირველ რიგში, ისინი წარმოიქმნება იდენტურობის კრიზისში, როცა ძველი სისტემა დაიმსხვრა, ახალი კი არაა შექმნილი. ყველა ამ ქვეყანაში [საუბარი პოსტსოციალისტურ ქვეყნებზე, გ.რ.] ნაციონალიზმის აღზევების პროცესი მიდის. შეიძლება ეს შეფასდეს როგორც უარყოფითი მოვლენა, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ ასეთი მოვლენები გარდაუვალია სწორედ პოსტიმპერიულ, პოსტკოტალიტარულ საზოგადოებებში”²⁶³.

კონტექსტებში დაკარგული საზოგადოება²⁶⁴ კიდევ უფრო დაბნეული აღმოჩნდა კინოსთან მიმართებაში. ერთადერთი კინოგაზეთი, რომელიც დახურვას გადაურჩა, კინოსტუდია “ქართული ფილმის” ეგიდით გამომავალი “ქართული ფილმი” იყო. მისი ძირითადი ფუნქცია კინოსტუდიის ფუნქციონერების შეხედულებებისა და აზრების გაჟღერება წარმოადგენდა. სხვა მხრივ, გაზეთში კინოზე თითქმის არაფერი იწერებოდა და ძირითადი ადგილი თეატრის, ლიტერატურის, პოლიტიკისა და სხვა სახის ცნობებს ეთმობოდა.

გაზეთში რამდენიმე ნიშანდობლივი წერილია გამოქვეყნებული, რომლებიც კარგად გადმოსცემენ იმ პერიოდის კინემატოგრაფის გარკვეულ ნაწილში არსებულ სიტუაციასა და განწყობებს. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ კინოსტუდიის იმჟამინდელ დირექტორ **რეზო**

²⁶² იუნგი, კ. გ. *ფსიქოლოგია და რელიგია*. პასუხი იოპს, თბილისი: “დიოგენე”, 2013, გვ. 74.

²⁶³ რუხაძე, ო. ქსენოფობია პოსტსოციალისტურ ქვეყნებში, *რადიო თავისუფლება*, 2009, 5 ივნისი. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1747085.html>.

²⁶⁴ ტერმინი **გიორგი მაისურაძემ** გამოიყენა პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული საზოგადოების დასახასიათებლად. იხ. მაისურაძე, გ. *დაკარგული კონტექსტები*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2012, 132.

ჩხეიძის პრეზიდენტ ელუარდ შევარდნაძისადმი მიწერილი ღია წერილს, რომელშიც ის, სხვა ხელმოწერებთან ერთად (რეზო ესაძე და გურამ ღოჩანაშვილი), მოითხოვს კინოსტუდიის ავტონომიურობის დაცვას (ამ პერიოდში იგეგმებოდა კინოსტუდიის გასხვისება, თუმცა სტატიაში ამას პირდაპირ არ ახსენებენ).

წერილში ჩხეიძე მიმოიხილავს ქართული კინოს ზოგად მდგომარეობასაც და გამოწვევებსაც: “შრომის პროცესში ადამიანებს შორის დამოკიდებულების ტრადიციის ჩამოყალიბება ქმნის ურთიერთობის კოლექტიურ მორალს. [...] მორალის დაშლა [...] სულიერ სფეროში შეუქცევადია, კატასტროფიულია (ეკონომიის მიზნით, ციტატის ეს ადგილი შემოკლებულია, რის გამოც ოდნავ განსხვავდება ორიგინალისგან). სააქციო საზოგადოება “ქართული ფილმის” მრავალრიცხოვანი კოლექტივი არავის მისცემს უფლებას ხელჰყოს თავისი ტრადიცია და ყველა ფორმით შეეცდება წინ აღუდგეს ასეთ ცდას”²⁶⁵, – ამბობს ჩხეიძე. თუკი ამ პასაჟში ის საუბრობს სახელწიფოსა და კინოსტუდიას შორის არსებულ უთანხმოებაზე, ქვემოთ უფრო ზოგად საკითხებსაც ეხება და ნათლად წარმოაჩენს ფობიებს, რომლებსაც ძველი თაობის ზოგიერთ კინემატოგრაფისტი გარესამყაროს მიმართ განიცდიდა: “ქართული კინოსთვის უცხოა და მიუღებელია დღევანდელი კინოს მსოფლიო ძირითადი მასტიმულირებელი იმპულსი. ის არაადამიანური, არაჰუმანური ტენდენციები, რომლითაც სავსეა ახლანდელი ეკრანი”²⁶⁶.

აღბათ ამ “ჰუმანურობის” განცდით იყო ნაკარნახები “ქართული ფილმის”, 1998 წლის 12 თებერვლის ნომერის პირველ გვერდიც, რომელზეც შევარდნაძის სურათი იყო გამოტანილი, წარწერით “უზენაესის ნებით”. გაზეთი შევარდნაძეზე მონყობილი წარუმატებელი ტერაქტის შესახებ გვამცნობდა²⁶⁷.

ძველ ღირებულებათა სისტემის ნგრევამ წარმოშვა ვაკუუმი, რომლისთვისაც ბრძოლა სხვადასხვა ძალას შორის მიმდინარეობდა. ძველი თაობა ჩვეულ გზებს მიმართავდა და ცდილობდა სახელმწიფოს, მთავრობის გვერდში ამოყენებას. ამისთვის, როგორც ეს

²⁶⁵ ღია წერილი საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ელუარდ შევარდნაძეს, *ქართული ფილმი*, 1998, 6 აგვისტო, #14 (714), გვ 1.

²⁶⁶ იქვე, გვ. 1.

²⁶⁷ უზენაესის ნებით, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 თებერვალი, #3 (751), გვ. 1.

“ქართული ფილმის” მაგალითზეც გამოჩნდა, არ ერიდებოდა ქვეყნის მმართველების მიმართ საჯარო რევერანსებს.

კონტექსტებში ჩამოუყალიბებლობა იმაშიც ვლინდებოდა, რომ საკმაოდ კონსერვატორულ “ქართულ ფილმშიც” კი დროდადრო მისთვის სრულიად შეუფერებელი სტატიები იბეჭდებოდა. მაგალითად, ასეთი იყო წერილი თავისუფალი სექსის თემაზე²⁶⁸ და ან ორი რეცენზია²⁶⁹ სრულიად “არატრადიციულ” რეჟისორ **რაინერ ვერნერ ფასბინდერზე**.

თუმცა, არც იმის თქმა შეიძლება, რომ ამ პერიოდის მთლიანი პრესა და კინოკრიტიკა ობსკურანტიზმმა ან ე.წ. სიყვითლემ მოიცვა²⁷⁰. ხშირად გვერდიგვერდ იბეჭდებოდა ურასპატრიოტიზმით გაჯერებული სტატიები და მასალები, რომლებშიც რომელიმე ქართული ტრადიცია იყო დაგმობილი. უანრული აღრევისა თუ ცნობიერების გაორების, ერთგვარი ქრონიკული დუალიზმის ერთ-ერთი პირველი ნიშანი კი უურნალ “ახალ ფილმებში” გვხვდება. მაგალითად, დღევანდელი სტანდარტებით, სრულიად არაპოლიტიკორექტული სტატიის “ყველაზე თეთრი ზანგის”²⁷¹ გვერდით გამოქვეყნდა ინტერვიუ ერთ-ერთ ყველაზე დიდ ქართველ ფილოსოფოს **მერაბ მამარდაშვილთან** (1930-1990), რომელიც ტელევიზიისა და კინოს პრობლემებს, მათ ბუნებასა და მნიშვნელობას ეხებოდა.

რამდენიმე ამონარიდი მამარდაშვილის ინტერვიუდან: “ტელევიზიის ძირითადი ეფექტი თანდასწრების ეფექტია... არის ინფორმაცია, რომლის აღქმა შესაძლებელია მხოლოდ თვალით. ტელევიზია, ისევე როგორც კინო, სწორედ ამის საშუალებას გვაძლევს... გასათვალისწინებელია კინოდარბაზის მასობრიობის ელემენტი, ერთობლივი აღქმის აქტი,

²⁶⁸ კვინიკაძე, ნ., ჩხიკვაძე, ი. თავისუფალი საქართველოში თავისუფალი სექსი???, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 ნოემბერი, #17 (17), გვ. 6.

²⁶⁹ კვინიკაძე, ნ. წელიწადის მეხუთე დრო, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 ნოემბერი, #17 (17), გვ. 4; ბერძენიშვილი, თ. წელიწადის მეხუთე დრო, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 ნოემბერი, #17 (17), გვ. 4.

²⁷⁰ იმხანად კინოს და მასმასაღამე, კინოჟურნალისტიკის (ამ კონტექსტში მიზანშეწონილია კინოჟურნალისტიკის ხმარება და არა კინოკრიტიკის) პოპულარობა გამოიხატებოდა “ყვითელ” პრესაში პოლივეუდის ვარსკვლავებისა და პროდუქციის დიდი დოზით გაშუქებაში, აგრეთვე კინოს ამ სეგმენტზე ორიენტირებული რამდენიმე გამოცემის არსებობაში, როგორიც იყო, მაგალითად: “სინემა”, “სერიალი+კინო”, ნაწილობრივ, “კინორეზონანსი” და სხვ.

²⁷¹ ნუგზარ ბარდაველის წერილი მაიკლ ჯექსონის დაზე ლა ტოია ჯექსონზე. იხ: ბარდაველი, ნ. ყველაზე თეთრი ზანგი, *ახალი ფილმები*, 1989, #7, გვ. 23.

როდესაც ზიხარ ბნელ დარბაზში შენთვის უცნობ ადამიანთან ერთად და მიუხედავად იმისა, რომ ამ ბრბოში თითოეული ჩვენგანი მარტოა, საჯარო აქტის ემოცია მაინც არსებობს”²⁷².

მერაბ მამარდაშვილი ტელევიზიის უპირატესობებზე საუბრობს და ცენზურის თემასაც ეხება: “ტელევიზიაში მთავარია, რომ მან მიმდინარე მოვლენებში ჩაგიტორიოს, რაც, სხვათა შორის, შეუძლებელია კინოში, რადგან ფილმი გადაღებულია გაცილებით ადრე, ვიდრე ჩვენ მას ვხედავთ, – და აგრძელებს, – მისი [ტელევიზიის, გ.რ.] წყალობით, მოვლენა კი არ მოდის ჩვენს სახლში... არამედ მისი მონაწილე ხდება და თანდასწრების ემოციაზე დაყრდნობით აფასებს მას. მაგრამ ეს შესაძლებელი ხდება მხოლოდ ღია ინფორმაციის პირობებში, რომელიც გამორიცხავს აკრძალვასა და ცენზურას”²⁷³.

სწორედ ტელევიზიიდან იწყება ქართული პოსტსაბჭოთა ცენზურის ისტორიის ათვლაც. ახალი ტიპის ცენზურა არ იყო ისეთი ხშირი, როგორც საბჭოთა კავშირის დროს, თუმცა სრულიად ახალი სახე მიეღო და უფრო ღრმა განზომილებებში გადასულიყო. პოსტსაბჭოთა ცენზურამ გააძლიერა ავტოცენზურა და წარმოქმნა ისეთი ახალი ცნება, როგორიც “ცენზურის ანონიმური ველი” იყო. თუკი ადრე, სხვადასხვა ავტორი მიმართავდა ცენზურის გაცურების ხერხებს, იყენებდა იგავურ ენასა თუ სხვ., ამ სახის ცენზურასთან შეუძლებელია ძველი ხერხების გამოყენება.

პოსტსაბჭოთა ცენზურის ერთ-ერთი პირველი გახმაურებული შემთხვევა კინოსა და კინომცოდნეობას უკავშირდება. 1995 წელს, მაშინდელი სახელმწიფო ტელევიზიის “პირველ არხზე” გადაცემა “სარკმელი” დაიხურა. როგორც გადაცემის ავტორი იგონებს, და ეს დასტურდება ამავე ტელევიზიის გადაცემა “პრეს სტუდიაში” “სარკმელის” დახურვასთან დაკავშირებით გამართულ სატელევიზიო დისკუსიაში²⁷⁴, მიზეზი ფასბინდერის “პეტრა ფონ კანტის ცხარე ცრემლები” (1972) გაშვების სურვილი გახდა.

დისკუსიის განმავლობაში, ამ ამბების მთავარი ფიგურანტი, გადაცემა „ილუზიონის“ რედაქტორი ზურაბ აბაშიძე ყვება, რომ მან “სარკმელის” წამყვან გოგი გვახარიას მოსთხოვა აღნიშნული ფილმის არგაშვება. აბაშიძემ “ცხარე ცრემლებს” “არასასურველი” უწოდა,

²⁷² სიგუა, ლ. ტელევიზია და ჩვენ: ინტერვიუ მერაბ მამარდაშვილთან, *ახალი ფილმები*, 1989, #2, გვ. 5.

²⁷³ იქვე, გვ. 4-5.

²⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=jmu2ZSynjQ4>.

რადგან სიუჟეტი არატრადიციულ სექსუალურ ურთიერთობებს ეხებოდა, ეს კი, მისი აზრით, შეურაცხყოფდა საზოგადოებრივ მორალს და ა.შ.

თუკი აღრე, საბჭოთა კავშირის დროს, არსებობდა ცენზურის ორგანოები, ბიუროკრატიული აპარატი და მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული იდეოლოგიური ნორმები და ჩარჩოები, თანამედროვე საქართველოს პირობებში ცენზორის გამოთავისუფლებული ადგილი სხვადასხვა ძალებმა დაიკავეს, რომელთა პერსონიფიცირებაც თითქმის შეუძლებელი იყო. თავიდანვე გაჩნდა ზოგადი ცნებები, როგორცაა: “საზოგადოებრივი აზრი”, “საზოგადო მორალი”, “ბავშვები” – რომელთა “დაცვაზეც”, როგორც წესი, ძალზედ საეჭვო რეპუტაციის ჯგუფები იღწვოდნენ.

მალევე გაირკვა, რომ ზოგიერთი გახმაურებული კამპანიის უკან, როგორც იყო: “ჰარი პოტერის”, ჯერ წიგნების და შემდეგ ფილმების, ასევე დენ ბრაუნის “და ვინჩის კოდისა” და მისი ეკრანიზაციის, მელ გიბსონის “ქრისტეს ვნებანისა” (2004) და სხვ. აკრძალვის მოთხოვნები – საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია იდგა²⁷⁵. ამ ინსტიტუციამ, როგორც ძალაუფლების ერთ-ერთმა მძლავრმა ცენტრმა, შექმნა “ცენზურის ანონიმური ველი”, სადაც მისი ინტერესებისა და იდეების გამტარებლები და დამცველები ხდებოდნენ როგორც რიგითი ადამიანები, ისე ადგილებზე გადაწყვეტილებების მიმღები პირები, პოლიტიკოსები და დიდი კაპიტალის მფლობელი ადამიანები.

ამრიგად, “სარკმელის” დახურვაც სწორედ ამგვარი პროცესების ერთ-ერთი პირველი მერცხალი აღმოჩნდა. პირდაპირი დირექტივის არარსებობის მიუხედავად, ცენზურამ საწადელ მიზანს მიაღწია და გადაცემაც, რომელიც მაყურებელში სხვადასხვა ფილმის მაგალითზე, თავისუფალი და კრიტიკული აზროვნების წახალისებას უწყობდა ხელს და არ ერიდებოდა ტაბუირებულ თემებზე დისკუსიების გამართვას – დაიხურა.

სულ მალე, გოგი გვახარიამ ახალი გადაცემა “ფსიქო” დაიწყო, რომელიც ხელისუფლების კონტროლისგან თავისუფალ ტელევიზია “რუსთავი 2-ის” ეთერში გადაიციმოდა. ბევრის

²⁷⁵ აქ შეგვიძლია მოვიყვანოთ მწერლ ლაშა ბულაძის ცნობილი შემთხვევა. თავის დროზე, მისმა მოთხოვნამ “პირველი რუსი” არნახული საზოგადოებრივი მღელვარება გამოიწვია. მწერლის წინააღმდეგ აგორებული კამპანიის უკან კი საქართველოს საპატრიარქო იდგა. ეს ამბები აღწერილი აქვს თავად მწერალს. იხ. ბულაძე, ლ. პატარა ქვეყანა, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2017, 501.

აზრით, “ფსიქოს” დიდი წვლილი მიუძღვის სამოქალაქო საზოგადოების ფორმირებაში, საზოგადოების, რომელმაც 2003 წელს “ვარდების რევოლუცია” მოაწყო და ძველი, საბჭოთა (იგივე პოსტსაბჭოთა) ეპოქა დაასრულა და ახალ, პროდასავლურ რესპუბლიკას ჩაუყარა საფუძველი.

“ვარდების რევოლუცია” თანამედროვე საქართველოს ისტორიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ისტორიული და პოლიტიკური მოვლენა იყო, რომელმაც ქვეყნის გეოპოლიტიკური მომავალი განსაზღვრა (მიუხედავად იმისა, რომ ამავე „რევოლუციამ“ “ფსიქო” 2005 წელს დახურა, მოტივით, რომ საზოგადოებას “ფიქრის ნაცვლად მეტი გართობა ესაჭიროებოდა”²⁷⁶, “ვარდების რევოლუცია” ქართველი ხალხის პროდასავლური არჩევანის გამოხატულება იყო და ისტორიაშიც ასეთად დარჩება).

უაღრესად მნიშვნელოვანია გარემოებაც, რომ ამ პროცესებში გარკვეულწილად მონაწილეობდა კინოკრიტიკაც²⁷⁷, რომელმაც თავის დროზე შეძლო და მიაგნო კინოსა და ფართო საზოგადოების დაკავშირების გზას, განაპირობა სააზროვნო პროცესების დაწყება და ხელი შეუწყო ცვლილებების სურვილის გაღვივებას. სწორედ ესაა კინომცოდნეობის მთავარი ფუნქცია – იყოს ინტელექტუალური მედიუმი ხელოვნებასა და საზოგადოებას შორის.

²⁷⁶ გოგი გვახარიას ინტერვიუ სალომე ასათიანის გადაცემაში “ინტერვიუ”. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/interview-giorgi-gvakhariastan/28599954.html>.

²⁷⁷ ზემოთ გამოთქმული მოსაზრების გასამყარებლად მომყავს თითქმის შემთხვევითობის პრინციპით შერჩეული რამდენიმე სტატია, რომლებიც წარმოაჩენენ, რომ ამ პერიოდის კინოკრიტიკის დიდი ნაწილი პროგრესული ცვლილებებისა და ახალი, სამოქალაქო ღირებულებების ფორმირების პროცესის მხარდამჭერი იყო. იხ. მხეიძე, ნ. ქართული კინოს მდგომარეობა დამაფიქრებელია, *სოფლის ცხოვრება*, 1990, 22 აგვისტო, გვ. 8; მხეიძე, ნ. ქართული კინო 80-90-იანი წლების ზღვარზე, *ხელოვნება*, 1999, #5-6, გვ. 54-57; ხატიაშვილი, თ. არავის უნდოდა სიკვდილი, *რეზონანსი*, 1995, 5 ნოემბერი, #216, გვ. 10; ხატიაშვილი, თ. ფემინოფობია ქართულ კინოში, *ამარტა*, 2001, გაზაფხული, #3, გვ. 57-58; ოჩიაური, ლ. რა აღმოაჩინა ჰარი პოტერმა საიდუმლო ოთახში?, *რეზონანსი*, 2002, 28 დეკემბერი, #355, გვ. 9; ოჩიაური, ლ. კინორეჟისურა ჰობია თუ პროფესია, *რეზონანსი*, 2001, 5 აპრილი, #90, გვ. 10; და სხვ.

თეორია, პოსტთეორია და პოსტსიმართლე კინომცოდნეობის მომავალი

უკვე დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, რომ კინომცოდნეობა მეთოდურ პოსტრევოლუციურ დროში იმყოფება. აკადემიურ სამყაროში მომხდარმა რადიკალურმა ცვლილებებმა კინოს შემსწავლელ მეცნიერებაზეც იქონიეს გავლენა, რასაც ახალი ტერმინების, ცნებებისა და მიმართულებების დამკვიდრება მოჰყვა. თუმცა, ბევრი კინოს თეორიას კვლავ ტრადიციული დაყოფის პრინციპით უდგება, რომელიც საკმაოდ გამარტივებულ კონცეპტს ემყარება – კინოს განიხილავს “ბაზენამდე და ბაზენის შემდეგ”.

ოდითგანვე ითვლებოდა, რომ “კინოს მკვლევრებმა უნდა შეისწავლონ მისი (კინოს, გ.რ.) სოციოლოგიური (ფილმებში ნაჩვენები რასობრივი, ეთნიკური, რელიგიური და კლასობრივი საკითხები) და ასევე ფსიქოლოგიური მხარეები (მაგალითად, თუ როგორ გამოხატავს კინო ფარულ იდეებს გენდერისა და სექსუალურობის შესახებ)”²⁷⁸. მაგრამ, როგორც უახლესი ისტორია გვასწავლის, კინომცოდნეობაში კვლევის ასეთი მიდგომები წარსულს ჩაბარდა, რადგან მის წინაშე სულ სხვა ამოცანები დადგა, რომლებიც ახლებურ გააზრებას საჭიროებენ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა გავიხსენოთ კინომცოდნეობაში 1970-იან წლებამდე არსებული მდგომარეობა. დევიდ ბორდველი ამ პერიოდის აკადემიურ კინომცოდნეობას “სახელგატეხილ, სამარცხვინოს დარგად” (disreputable area)²⁷⁹ მოიხსენიებს. ეს დაკავშირებული იყო კინომცოდნეობის კარჩაკეტილობასთან, რომელიც, ბორდველის სიტყვებით, გამონვეული იყო სოციალურ, ფილოსოფიურ და პოლიტიკურ თეორიებისგან მისი დისტანცირებით და ვიწროდ პროფილურ საზღვრებში გამოკეცილი.

ბორდველი აღნიშნავს, რომ ანგლო-ამერიკული კინომცოდნეობა გადაარჩინა და მასში ახალი სული ჩაბერა, ერთი მხრივ, ფრანგულმა პოსტსტრუქტურალისტურმა სკოლამ და მეორე მხრივ, ამერიკული სოციოლოგიის საგრძნობმა გაძლიერებამ. ამ უკანასკნელმა

²⁷⁸ Sikov, E. *Film Studies: An Introduction*, New York, NY: Columbia University Press, 2009, p. xi.

²⁷⁹ Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996, p. 4.

თანამედროვე მეცნიერებაში წახალისა ტრანსდისციპლინური თეორიებისა და კვლევების შექმნა, ახალი დაკვირვებებისა და მოსაზრებების გაჩენის პროცესი, რაც, საბოლოოდ, აკადემიურ სამყაროში დიდი რევოლუციით აღინიშნა.

საქართველო ამ პროცესებს, ობიექტური მიზეზებით, ჩამოშორებული იყო. საბჭოთა კავშირის კოლაფსის შემდეგაც თანამედროვე სააზროვნო პროცესებთან ქართული მეცნიერების სათანადოდ ინტეგრაცია გაძნელდა. კინომცოდნეობის შემთხვევაში, პროგრესულ მსოფლიოსა და საქართველოს შორის არსებული ნაპრალი კიდევ უფრო ღრმა აღმოჩნდა. დღემდე არ არის თარგმნილი კინოს თეორიიდან არც ერთი მნიშვნელოვანი ტექსტი თუ მონოგრაფია, არ იწერება მათ შესახებ საფუძვლიანი გამოკვლევებიც.

არსებობს რამდენიმე გამონაკლისი²⁸⁰, რომელიც უფრო მეტად წესს ადასტურებს, ვიდრე უარყოფს. მართალია, ეს ნაშრომები მკითხველის ქართულ ენაზე სთავაზობენ თანამედროვე თეორიებსა და ტექსტებს, მაინც ვერ ქმნიან კინომცოდნეობის კანონის მინიმუმსაც კი (ყველა წამყვან უნივერსიტეტს, სადაც კინოს თეორიას ასწავლიან, საკუთარი კანონი აქვს, თუმცა ყველა მათგანში აუცილებლად ვნახავთ ისეთ ავტორებს, როგორებიც არიან: კრაკაუერი, ბაზენი, ეიზენშტეინი, ბალაში, ჰაზოლინი, შრედერი და სხვ).

აღნიშნული პრობლემა, უპირველეს ყოვლისა, კინოთეორიის მიმართულებით მთარგმნელობითი სკოლის არარსებობას უკავშირდება. მეორეც, ზემოხსენებული “კარჩაკეტილობა”, ანუ ინტერდისციპლინარული კვლევების ნაკლებობა ზღუდავს თანამედროვე ქართველი მეცნიერის ძიებების არეალს, რაც, თავის მხრივ, მოგვაგონებს ბორდველის აღწერილ, 1970-იანი წლების დასაწყისში ანგლო-ამერიკულ კინომცოდნეობაში არსებულ მდგომარეობას.

დასავლური კინომცოდნეობა, იმის წყალობით, რომ სულ უფრო და უფრო გახსნილი ხდებოდა სოციალური და ფილოსოფიური თეორიების მიმართ, დღეს უკვე მოდერნული

²⁸⁰ მაღლაკელიძე, დ. *კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები*, თბილისი: “კენტავრი”, 2013, 160; ხატიაშვილი, თ. *ახალი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015, 232; ჟურნალი “ჯენარელო”, რომელიც კინოთეორიის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ტექსტებს თარგმნის და სხვ.

მეცნიერებების კვალდაკვალ მუშაობს ყველაზე აქტუალურ და საჭირობო პრობლემებზე. ამავე დროს, კინოს თეორია, კინემატოგრაფი საიტერესო გახდა სხვა სამეცნიერო დარგებისთვისაც.

მაგალითად, სლოვენი ფილოსოფოსი **სლავოი ჟიჟეკი** კინოს ისტორიას იკვლევს მარქსისტული და თეორიული ფსიქოანალიზის პერსპექტივიდან. მისი სტილისტიკა ძალიან გაქვს ასევე მემარცხენე ყაიდის ფრანკფურტის სკოლის შემუშავებულ **კრიტიკულ თეორიას** ²⁸¹, რომლის მიხედვითაც მიმდინარეობდა ტოტალიტარული სისტემების (კერძოდ, ფაშიზმის) დეკონსტრუქცია, მისი პოლიტიკური, სოციოლოგიური, კულტუროლოგიური და სახელოვნებო შემადგენლის მარქსისტული პერსპექტივიდან დანახვა. ჟიჟეკიც იდენტურად იქცევა, როდესაც ამა თუ იმ ფილმში ჩადებულ კოდსა თუ მნიშვნელობას თარგნის, როგორც ფარულ დისკურსებსა და სააზროვნო მოცემულობებს.

ჟიჟეკის კვლევის მეთოდოლოგია წარმოდგენილია ორ სპეციფიკურ დოკუმენტურ **ესეი ფილმში** ²⁸²: “გარყვნილის გზამკვლევი კინოში” და “გარყვნილის გზამკვლევი იდეოლოგიაში” (The Pervert's Guide to Cinema, 2006; The Pervert's Guide to Ideology, 2012, რეჟ. სოფი ფაინსი). ჟიჟეკი ამბობს, რომ კინო პერვერსიული ხელოვნებაა. ის არ გვაძლევს იმას რაც გვსურს; ის გვკარნახობს, თუ როგორ უნდა გვინდოდეს (“გარყვნილის გზამკვლევი კინოში”). მოსაზრებას კინოს ამ ფარული თვისების შესახებ ჟიჟეკი ეტაპობრივად განამტკიცებს კინემატოგრაფიდან სხვადასხვა მაგალითის მოყვანით. საბოლოოდ, მაყურებელი მიდის აზრამდე, რასაც ჟიჟეკი “გარყვნილის გზამკვლევი იდეოლოგიის” დასაწყისშივე გვანვდის, რომ იდეოლოგიის მატერიალური ძალები ინდივიდს აიძულებენ საგნებისა და ცნებების რეალური შინაარსის არ შემჩნევას, მისდამი სიბრმავის გამოვლენას.

²⁸¹ ჰორკჰაიმერი, მ., აღორნო, თ. *განმანათლებლობის დიალექტიკა: ფილოსოფიური ფრაგმენტები*, თბილისი: “სა.გა”, 2012, 454.

²⁸² ტერმინი “პოლიტიკური ესეი ფილმი” ეკუთვნის კინოს გერმანელ მკვლევარ და რეჟისორ **თომას ტოდეს**, რომელიც, თავის მხრივ, ემყარებოდა ანდრე ბაზენის თეორიას “ფილმით დოკუმენტირებული ესეის” შესახებ. ამ მოვლენის განმარტება მოცემულია ქართულ ენაზე გამოცემულ კრებულში: მარკერი, ვ., ტოდე, თ., ფაროკი, ჰ. *პოლიტიკური ესეი ფილმი*, თბილისი: “სა.გა”, 2015, 161.

საილუსტრაციოდ, მას ჯონ კარპენტერის ფილმი “ისინი ცხოვრობენ” (They Live, 1988) მოჰყავს.

ფილმის მთავარი გმირი უმუშევარი ჯონ ნადა (ჟიჟუეკი აღნიშნავს, რომ “ნადა” ესპანურად “არათფერს” ნიშნავს) მიტოვებულ სამლოცველოში პოულობს მზის სათვალეს. იკეთებს მას და თითქოს საგნების რეალურ მნიშვნელობებს ხედავს. სათვალეში სამყარო შავ-თეთრია, ფულს, სარეკლამო განცხადებებსა და ჟურნალ-გაზეთებს კი აწერიათ: “მორჩილება”, “უყურეთ ტელევიზორს”, “იყიდეთ” და მსგავსი სიტყვები.

ჟიჟუეკი კინოს განიხილავს, როგორც იდეოლოგიას, რომელსაც, როგორც ყველა სხვა დანარჩენ იდეოლოგიას, აქვს ფარული რეპრესიული სისტემა. მისი გამოაშკარავება ადვილი არაა, რადგან ფილმების ზედაპირზე არსებული ღია ტექსტი – კარპენტერის ფილმისა არ იყოს – ოსტატურად მალავს რეალურ მნიშვნელობებს. ჟიჟუეკისთვის, მოვლენებისა და ფილმების არსში ჩანვდომის საუკეთესო გზა, მარქსისტული და ფსიქოანალიტიკური პერსპექტივებია, რომელთა მიზანსაც, ოდითგანვე, სოციალურ სტრუქტურებში არსებული ფარული სისტემებისა და კოდების გამომზეურება წარმოადგენდა.

კინოში (ხელოვნებაში) იდეოლოგიის გამოაშკარავების სხვა მოდელს გვთავაზობს გერმანიაში ემიგრირებული ფილოსოფოსი და ხელოვნების კრიტიკოსი ბორის გროსი, რომელიც გარკვეულწილად ავითარებს პოსტსტრუქტურალისტებისა და ფრანკფურტის სკოლის ტრადიციებს. თუმცა შემოაქვს რადიკალურად ახალი ხედვაც. ხელოვნებას გროსი ორად ჰყოფს – “პროდუქტად და პოლიტიკური პროპაგანდის იარაღად”. მართალია, იდეოლოგიის ნიშნებს ის ორივეში პოულობს, მაგრამ მაინც მიიჩნევს, რომ “ხელოვნების აფირმატიული და კრიტიკული პოტენციალი ბევრად უფრო მძლავრად და პროდუქტიულად პოლიტიკაში მუღავნდება, ვიდრე ბაზარზე”²⁸³.

²⁸³ გროსი, ბ. *ესეები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2014, გვ. 25.

გროისის შეხედულებები განსხვავდება უიუეკის მოსაზრებებისგან, რომელიც იდეოლოგიას განიხილავს როგორც “არა უბრალოდ ცრუ ცნობიერებას”²⁸⁴, რეალობის ილუზორულ რეპრეზენტაციას, არამედ, ეს რეალობაა უკვე **იდეოლოგიური**”²⁸⁵ – ამბობს უიუეკი.

უიუეკი იდეოლოგიებს სამ სახეობად ახარისხებს, თუმცა ყველას საფუძველში არაცნობიერს ათავსებს და მათ გარკვეული რიტუალების უბრალო კვლავნარმოების პროდუქტებად განიხილავს. კინოც, მისი აზრით, გარკვეული შინაარსის კვლავნარმოების ერთ-ერთი, ქმედითად ნიშანდობლივი გამოვლინებაა. გროისი კი იდეოლოგიას **ობიექტ-პარადოქსის**²⁸⁶ ჭრილში განიხილავს და დასძენს, რომ “ნებისმიერი იდეოლოგიური ხედვა მხოლოდ დაპირებაა – ხატი იმისა, რაც (აუცილებლად) იქნება”²⁸⁷.

გროისი უფრო შორს მიდის და ამატებს, რომ ხელოვნება აღარ აწარმოებს ხატებს, რადგან თავად გახდა ხატი²⁸⁸, ანუ იდეოლოგია. მაშასადამე, კინოც უნდა განვიხილოთ, როგორც ორმაგი ილუზია, შეიძლება ითქვას, სამმაგიც – რადგან: 1. ის გამოხატავს ტყუილ სამყაროს; 2. ტყუილი სამყარო გამოხატავს მატერიალური სამყაროს ილუზორულ ხატს; და ბოლოს, 3. ილუზია გადაიქცევა რეალობად გამოგონილ, ტყუილ სამყაროში. ეს ნიშნავს, რომ მედიუმი თავად გახდება მესიჯი²⁸⁹, საკუთარივე კონტენტიცა და ხატიც. აქ ხდება უიუეკისა და გროისის მოსაზრებების გადაკვეთა. ერთი და მეორეც მივიდნენ აზრამდე, რომ რეალობა თავად არის იდეოლოგიური, ხელოვნება თავად არის ხატი. თუმცა, არ უნდა

²⁸⁴ ცნება “ცრუ ცნობიერება” (False Consciousness) მარქსიზმის მიხედვით, გამოხატავს სოციალურ ურთიერთობებში იმ მოცემულობას, რომლის მეშვეობითაც ჩაგრულ კლასს, პროლეტარიატს მიწოდება მცდარი წარმოდგენები ექსპლუატაციის, დაქვემდებარებისა და მათზე ბატონობის შესახებ, რომლის წყალობითაც ინიღბება ჩაგვრა. ტერმინი ფრიდრიხ ენგელსს ეკუთვნის, თუმცა ამ მოვლენაზე ბევრს მსჯელობდა თავად **კარლ მარქსიც**.

²⁸⁵ Žižek, S. *The Sublime Object of Ideology*, (Second Edition), New York, NY: Verso, 1989, p. 15.

²⁸⁶ ტერმინი ობიექტ-პარადოქსი ეკუთვნის ბორის გროისს. მისი აზრით, თანამედროვე ხელოვნების ნიმუში შეიცავს შინაგან წინააღმდეგობებს, თეზისსა და ანტითეზისს, რომელთა შორის დამყარებული ბალანსი და მისი ხარისხი განსაზღვრავს ხელოვნების ნიმუშის ავ-კარგიანობას.

²⁸⁷ გროისი, ბ. *ესეები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2014, გვ. 25.

²⁸⁸ იქვე, გვ. 31.

²⁸⁹ იქვე, გვ. 139.

დაგვაზინყდეს, რომ ორივე შეხედულების მიხედვით, ამ ფენომენების ფუძეში ილუზიაა მოთავსებული.

გროისი საუბრობს “მოძრაობის კინემატოგრაფიულ ილუზიაზე”²⁹⁰, რაც ჩადებულია კინოს არსში, რადგან ის მოძრაობას ეფუძნება და უძრავ მდგომარეობაში მყოფ მაყურებელს უქმნის, ერთი შეხედვით, დოკუმენტურ, მაგრამ მაინც ილუზორული მოძრაობის განცდას. გროისი საუბრობს ამ მოცემულობის მიმართ ამბობხვც, რომელიც თავად კინოს შიგნით, ობიექტ-პარადოქსის კვალდაკვალ, დები ვაჩოვსკების “მატრიცაში” (Matrix, 1999) განხორციელდა.

“ფილმის დასასრულს, – ამბობს გროისი, – პროტაგონისტი ნეო იძენს უნარს შეიცნოს ხილული რეალობა ერთ ციფრულ ფილმად; და სამყაროს ვიზუალური ზედაპირის მიღმა ხედავს განუწყვეტელ ნაკადს მოძრავი კოდისა... ეს მოძრაობა არ არის სიცოცხლით ან მატერიით, თუნდაც სულით აღძრული, ის უბრალოდ ციფრული კოდის უსიცოცხლო სვლაა, – შემდეგ აგრძელებს, – ნეო, რომელიც ეკრანზე იმისთვის ჩნდება, შეებრძოლოს სამყაროს მმართველ დემიურგსა და ბოროტ გენიოსს, სულის ძალაუფლებას კი არ უმხედრდება მატერიალური სამყაროს სახელით, არამედ მოგვიწოდებს აღვსდგეთ მატერიალური სამყაროს ილუზიის წინააღმდეგ სიმულაციის კრიტიკის სახელით”²⁹¹. დაახლოებით იგივეს ამბობს ამ ეპიზოდზე უიუეკი ფილმში “გარყვნილის გზამკვლევი კინოში”.

ზემოხსენებული მიდგომები, ვუნოდოთ მათ კინოანალიზის თანამედროვე მეთოდები, ემყარებიან როლან ბარტის შემუშავებულ მეთოდისკა²⁹², რომლის მიხედვითაც, ის თანამედროვე (მას)კულტურის პოსტსტრუქტურალისტულ ანალიზს ახდენდა. უწინარეს ყოვლისა, ეს ეხება უიუეკს, რომელმაც **ჟაკ ლაკანისა** და ბარტის გავლენით, კულტურული დემიურგის ტრადიცია უმაღლეს წერტილამდე აიყვანა.

ამრიგად, კინომცოდნეობაში მეთოდური გადატრიალების შემდგომ დაისახა ახალი თვალუწვდენელი ჰორიზონტები. როგორც კი კინოთეორიისა და მისი კვლევის ეს უსაზღვრო

²⁹⁰ გროისი, ბ. *ესეები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2014, გვ. 71.

²⁹¹ იქვე, გვ. 72.

²⁹² ბარტი, რ. *მითოლოგიები*, თბილისი: “ავორა”, 2015, 278.

შესაძლებლობები გამოიკვეთა, ატყდა ახალი მიდგომების, თეორიებისა და მეთოდების შემუშავების ბუმი.

უკვე 1970-იან წლებშივე გამოიკვეთა უნივერსალური და ყოვლისმომცველი თეორიის საჭიროება, რომელიც ერთიანობაში მოიყვანდა კინოს მიერ აღბეჭდილ კონტექსტსა და მასში არსებულ ენიგმატურ ნიშნებს, იდეოლოგიებსა და მითოლოგიებს.

თანამედროვე კინოთეორიაში გარდამტეხი როლი “გრანდ თეორიამ” (Grand Theory) ითამაშა, რომელმაც მოიხვეა სოციალური მეცნიერებების თითქმის ყველა სფერო, მათ შორის, ფსიქონალიზიკა კი.

პირველად ეს ტერმინი ამერიკელმა სოციოლოგმა ჩარლს რაიტ მილსმა (C. Wright Mills) იხმარა 1959 წელს გამოცემულ ნაშრომში “სოციოლოგიურ წარმოსახვაში”²⁹³. წიგნში ის აკრიტიკებდა თანამედროვე ამერიკულ სოციოლოგიას, ბრალს სდებდა, რომ აღნიშნული არ ფარავდა ცხოვრების აბსოლუტურად ყველა ასპექტს, არ იკვლევდა მათ და მხოლოდ ვიწროდ პროფილურ ჩარჩოებში იყო მოქცეული²⁹⁴.

მილსის მთავარი მიგნება შემდეგშია. იგი ამტკიცებდა, რომ სოციოლოგიის (და ვთქვათ, ყველა სოციალური მეცნიერების) მთავარ ამოცანას იმ კავშირების დადგენა უნდა წარმოადგენდეს, რომლებიც ინდივიდის “მილიესა”²⁹⁵ და უფრო ფართო სოციალურ სტრუქტურას შორის წარმოიქმნება. დღეს უკვე რთულად წარმოსადგენია დრო, როდესაც მკვლევარს, რომელიმე სოციალურ ქცევასა თუ მოვლენაზე დაკვირვებისას, მხედველობაში არ ჰქონდა უფრო ფართო ქონტექსტი, იქნება ეს ისტორია, ბიოგრაფიული ნიუანსები, პოლიტიკური ფონი თუ სხვ.

ამერიკულ სოციოლოგიაში გაჩენილი ეს რევოლუციური მიდგომა მალევე აიტაცეს კინოს მკვლევრებმაც, რომლებმაც თანდათან დაიწყეს კინოს, როგორც სოციალური ფენომენის, გააზრება და მამასადამე, მისთვის მილსისა თუ სხვათა მიდგომების მისადაგება.

²⁹³ Mills, C. W. *The Sociological Imagination* (reprinted), New York, NY: Oxford University Press, 2000, p. 25.

²⁹⁴ Ibid, pp. 20-21.

²⁹⁵ Milieu – სოციალური გარემო, სოციალური კონტექსტი. ეს ტერმინი გვხვდება, ძირითადად, ინგლისურენოვან სოციოლოგიურ ლიტერატურაში.

მომდევნო წლებში გრანდ თეორიის იდეური საზღვრები კიდევ უფრო გაათავართოვდა და მასში, ასევე ამერიკელი სოციოლოგის **ტოლკოტ პერსონსის** (Talcott Parsons) მიერ გაჩნდა ფსიქოანალიზის ნიშნები, ასევე ყურდლება ეთნობოლა რელიგიის როლსაც ინდივიდისა და სოციალური ჯგუფების ცხოვრებაში. ამას კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა მილსი, თუმცა პროცესებს ველარაფერს უპირისპირებდა, რადგან 1980-იან წლებიდან გრანდთეორიამ სულ უფრო და უფრო მეტი თეორიის შეთვისება დაიწყო. მათ შორის, ნიშანდობლივია მისი დაახლოება “სოციალური გეოგრაფიის”²⁹⁶ თეორიასთან, რამაც გრანდ თეორია ერთ-ერთ ყველაზე უნივერსალურ და ყოვლისმომცველ მიდგომად აქცია. მისით უკვე კინოს მკვლევრებიც დაინტერესდნენ.

კინოს თეორიაში, როგორც უკვე ვახსენე, სხვადასხვა სოციალური და ფილოსოფიური თეორიის მოდინება 1970-იანი წლებიდან დაიწყო. ამათგან ბორდველი ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილს სწორედ გრანდ თეორიას აკუთვნებს და მას “ახალი კინოთეორიის” ანუ “თუ ქორთის” (Tout Court – ეს აღნიშვნა გავრცელებულია დასავლურ აკადემიურ სივრცეებში) წინაპირობად განიხილავს. ბორდველი გრანდ თეორიას შემდეგნაირად განმარტავს: “აღბათ, პირველი, რაც კინომცოდნეობამ შეიძინა, იყო გრანდ თეორია (ლაკანისეული ფსიქოანალიზის, სტრუქტურული სემიოტიკის, პოსტსტრუქტურალისტური ლიტერატურული თეორიისა და ალტიუსერისეული სტრუქტურული მარქსიზმის გაერთიანება). აღნიშნული თეორია წამოაყენეს უპირობო ათვლის წერტილად კინოს ისეთი ფენომენების გაგებისთვის, როგორცაა: მაყურებლის ქცევა, ფილმის ტექსტის კონსტრუქცია, კინოს სოციალური და პოლიტიკური ფუნქცია და კინოს ტექნოლოგიებისა და ინდუსტრიის განვითარება”²⁹⁷.

პრაქტიკაში გრანდ თეორია შეგვიძლია შემდეგნაირად წარმოვიდგინოთ: მაგალითისთვის ავიღოთ ანდრეი ზვიაგინცევის “არსიყვარული” (Нелюбовь, 2017). ამ ფილმს გრანდ თეორიის გარეშე ვერ გავიგებთ – როგორც წესი, ნებისმიერი მკვლევარი თუ კრიტიკოსი საქმიანობას

²⁹⁶Social Geography – სოციალური თეორიის ნაწილი, კერძოდ, სოციოლოგიის ერთ-ერთი მიმართულების საზოგადოებრივი გეოგრაფიის ქვედარგი, რომელიც შეისწავლის სოციალურ ფენომენებს.

²⁹⁷ Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996, p. xiii.

ფილმის მთავარი გმირის/გმირების კერძო სოციალური გარემოს განსაზღვრით დაიწყებს, შემდეგ, შეეცდება ზოგადი კონტექსტის, ქვეყნისა თუ საზოგადოების სტრუქტურის დახასიათებასაც. ხაზგასმით აღნიშნავს ყველა მნიშვნელოვან მარკერს (ამ შემთხვევაში, ტოტალიტარული წარსულის, ავტოკრატიული წყობის დღევანდელ რუსულ საზოგადოებას, რომელიც, ზვიაგინცევის აზრით, ბრუტალური ძალაუფლების ღერძებზეა დაფუძნებული) და გამოკვეთს მათ შორის კავშირებს. ამგვარი მიდგომის მიზანი იმ მექანიზმების ჩვენებაა, რომელთა მიხედვითაც, ისტორია აისახება ინდივიდზე და ამავე დროს, ინდივიდზე დაკვირვებით, შესაძლებელი ხდება ისტორიის ცარიელი ადგილების შევსება.

ბორდველმა თავადვე შემოგვთავაზა გრანდ თეორიის საკუთარი ვერსია, რომელიც წარმოდგენილია სუბიექტ-პოზიციურ თეორიაში (Subject-position Theory), ეს უკანასკნელი კი – ფუკოს დისკურსისა და სუბიექტივიზაციის თეორიებზე დაყრდნობით, მოიცავდა კინოში ენისა თუ სხვა ნებისმიერი სისტემის როლის (რაობის) განსაზღვრას²⁹⁸. მასში ძლიერად იგრძნობოდა კულტურალიზმის²⁹⁹ გავლენაც, რაც 1990-იანი წლების დასავლურ აკადემიურ სამყაროში პოპულარული ტენდენციის გამოძახილს წარმოადგენდა, პოსტკოლონიალურ, ფემინისტურ, და ზოგადად, პოსტმოდერნულ თეორიებთან გრანდ თეორიის დაახლოების კვალდაკვალ.

ამასთან, ბორდველი, როგორც ნეოფორმალიზმის სკოლის წარმომადგენელი, რომელიც კულტურალიზმის იდეას ემხრობოდა, ანუ ხელოვნების ცენტრში ათავსებდა კულტურასა და არა იდეოლოგიას, წინააღმდეგობაში მოვიდა უიუიუკის თეორიებთან იდეოლოგიის შესახებ.

²⁹⁸ ოქსფორდის კინომცოდნეობის ლექსიკონის (2015) მიხედვით, სუბიექტ-პოზიციური თეორია შემდეგნაირად განიხარტება: აზროვნების ნაწილი, დაფუძნებული კულტურაში ენის როლის განსაზღვრის წინაპირობაზე, რომელიც სუბიექტივიზმით იქმნება.

²⁹⁹ პოლონელ-ამერიკელ სოციოლოგ ფლორიან ზნანეცკის (Florian Znaniecki) მიერ 1919 წელს შემოღებული ცნება წიგნში “კულტურული რეალობა”, რომლის მიხედვითაც, ადამიანი კი არ ქმნის კულტურას, არამედ კულტურა განსაზღვრავს ადამიანს. იგი არ მიჯნავდა ფიზიკურ სამყაროსა და კულტურას, ამიტომ ორივეს შესწავლისას ამოსავალ წერტილად “კულტურულ ლინზებს” მიიჩნევდა. ზნანეცკის აზრით, ფიზიკური არტეფაქტები არაფერს განსაზღვრავენ, რადგან მათი მნიშვნელობა იმ შემთხვევაში ხდება ვალიდური, როცა კულტურა ამ არტეფაქტებში გარკვეულ საზრისებს ათავსებს. დასავლურ აკადემიურ წრეებში კულტურალიზმის პოპულარულობა 1990-იან წლებზე მოდის.

თუმცა ორივე მიმართულება, როგორც მანამდე გამოჩნდა, ძალიან ბევრ რამეში იკვეთებოდა და ერთიანდებოდა პოსტმოდერნიზმის ზოგადი ცნების (თეორიის) ქვეშ.

ამ უკანასკნელის პარადოქსულმა ბუნებამ და 9/11-ის ტრაგედიის შემდეგ არსებულმა მდგომარეობამ წარმოშვა ახალი თეორიების გაჩენის საჭიროება, რომელიც/რომლებიც დაასრულებდნენ ძველს და საზოგადოებას აზროვნების/ქცევის ახალ მოდელებს შესთავაზებდნენ. კაცობრიობა იმდენად განსხვავებული რეალობის წინაშე აღმოჩნდა, რომ მრავალმა მოაზროვნემ პოსტთეორიის საჭიროებაზე დაიწყო ფიქრი, რასაც მალევე მოჰყვა პოსტსიმართლის ცნების გაჩენაც.

ტერმინი “პოსტთეორია” პირველად ამერიკელმა ლიტერატურათმცოდნე **კარენ ვინკლერმა** (Karen Winkler) იხმარა, რომელმაც საგაზეთო წერილში, სათაურით: “მკვლევრები აღნიშნავენ პოსტთეორიის ერის დასაწყისს” – თავი მოუყარა იმ დროისთვის გამოჩენილი მეცნიერების მოსაზრებებს “თეორიის”, სხვა სიტყვებით, “მაღალი თეორიის”³⁰⁰ სიკვდილის შესახებ. თავად ვინკლერი აღნიშნავს, რომ თეორიებმა (იზმებმა), რომლებიც გასული 30 წლის განმავლობაში განსაზღვრავდნენ ლიტერატურათმცოდნეობას, ამოწურეს საკუთარი თავი. მას მოჰყავს ცნობილ ფემინისტ ფილოსოფოს **ჯუდიტ ბატლერის** სიტყვები, რომ “1970-იან წლებში ფემინიზმი სვამდა კითხვას, თუ რა ადგილი ეკავათ ქალებს ლიტერატურაში? მაგრამ არ უფიქრდებოდა იმას, თუ რა იგულისხმება თავად ამ სიტყვებში – **ქალი ან ლიტერატურა?**”³⁰¹

ამ აზრის მართებულობა შეიძლება ეჭვქვეშ დავაყენოთ, თუმცა, ამჯერად, ეს არ შედის ნაშრომის ამოცანებში. დავუბრუნდეთ თეორიის სიკვდილს, რომლის მიზეზადაც დროის კარდინალური და რეკორდულად სწრაფი ცვლილება სახელდება. თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც, რომელიც კინოს მკვლევარ გოგი გვახარიას ეკუთვნის: “თანამედროვე კინოს თეორეტიკოსების საყოველთაო გატაცებამ სტრუქტურალიზმის

³⁰⁰ High Theory – იგულისხმება მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, აკადემიურ სამყაროში გავრცელებული, უპირველეს ყოვლისა, პოსტსტრუქტურალიზმის თეორია. სხვადასხვა ავტორი მასში ასევე გულისხმობს ფემინიზმს, კრიტიკული თეორიას, მარქსიზმსა და აკადემიურ სფეროში არსებულ სხვა წამყვან დისციპლინებს.

³⁰¹ Winkler, K. Scholars Mark the Beginning of the Age of “Post-Theory”, *The Chronicle of Higher Education*, 1993, October 13, p. A16.

პრობლემებით, კინოს ენის მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული, ლინგვისტური ასპექტით შესწავლით არა მარტო გააძლიერა პოსტმოდერნისტული ტენდენციები კინემატოგრაფში, არამედ საერთოდ უკან ჩამოიტოვა კინოს სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებების კვლევის პროცესიც. ყველაფერმა ამან გარკვეული დალი დაასვა თანამედროვე კინოკრიტიკასაც, რომელიც არა მარტო ჩვენთან, საქართველოში, არამედ საფრანგეთშიც, შეერთებულ შტატებშიც ბოლო ხანებში მხოლოდ და მხოლოდ ლიტერატურული მეთოდოლოგიით მოქმედებს³⁰².

პოსტთეორიის საწყისად ვინკლერი ასახელებს ნაშრომს, რომელშიც, მისი აზრით, წარმოდგენილია მიდგომა რომელიც საფუძვლად უდევს პოსტთეორიას. საუბარია გამოჩენილ შექსპიროლოგ და ლიტერატურის მკვლევარ **სტივენ გრინბლატის** (Stephen Greenblatt) წიგნზე “საოცარი კუთვნილება”³⁰³. მასში მსჯელობაა ისტორიულ კონტექსტში ტექსტის ჩასმის თავისებურებებზე. ვინკლერი აგრეთვე აღნიშნავს ცნობილ ამერიკელ ფილოსოფოს და პოსტკოლონიალური კვლევების ფუძემდებელ **გაიატრი სპივაკის** (Gayatri Spivak) წიგნს “სხვა სამყაროებში: ესეები კულტურის პოლიტიკაზე”³⁰⁴, რომელიც “აერთიანებს ფემინიზმს, ნეომარქსიზმსა და პოსტკოლონიურ კრიტიკას”³⁰⁵. სინკრეტიზმის ეს გამოვლინება (და არა ტრანსდისციპლინურობის) შეიძლება აღრეული პოსტთეორიის პლაცდარმად ჩაითავალოს.

პოსტთეორიის პირველ აკადემიურ გააზრებას შოტლანდიელი ლიტერატურის თეორეტიკოსი **მარტინ მაქუილანი** (Martin McQuillan) გვთავაზობს ნაშრომში “თეორიის მხიარულება”³⁰⁶. იგი საუბარს თეორიის სიკვდილით იწყებს, რომ მსგავსი რამ ათასჯერ თქმულა, თუმცა არასდროს გამართლებულა. პოსტთეორიამ კი არ მოკლა და ჩაანაცვლა “თეორია”, არამედ მის გვერდით განაგრძო ცხოვრება, რადგან, – ამბობს მაქუილანი, –

³⁰² გვახარია, გ. მსხვილი ხედი, როგორც გამომსახველობითი საშუალება. წყარო: <https://burusi.wordpress.com/2009/05/11/gogi-gvakharia-4/>.

³⁰³ Greenblatt, S. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, 216.

³⁰⁴ Spivak, G. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York and London: Routledge, 1988, 309.

³⁰⁵ Winkler, K. Scholars Mark the Beginning of the Age of “Post-Theory”, *The Chronicle of Higher Education*, 1993, October 13, p. A9.

³⁰⁶ McQuillan, M., et al. The Joy of Theory, in *Post-Theory: New Directions in Criticism* (eds. McQuillan, M.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pp. ix-xx.

“პოსტთეორია არ არის უბრალოდ თეორია... ის სააზროვნო პროცესის მდგომარეობაა”³⁰⁷,
ანუ სრულიად ახალი თეორიული სისტემა.

პოსტთეორიას მაქუილანი განიხილავს როგორც არაკონკრეტულ, მუდმივად ჯერ არ შემდგარ, არაფორმამიცემულ იდეას. ამ აზრს გარკვეულწილად ეთანხმებიან დევიდ ბორდველი და ნოელ კეროლი, რომლებიც პოსტთეორიის შესახებ კინოთეორიის პერსპექტივიდან საუბრობენ. კრებულში “პოსტთეორია აახლებს კინომცოდნეობას” თავი მოუყარეს სხვადასხვა ავტორის განაზრებებს იმაზე, თუ საით მიდის და როგორ ვითარდება კინოს კვლევები და ზოგადად, თანამედროვე კინომცოდნეობა.

ბორდველი და კეროლი თანხმდებიან, რომ თეორიის, მაშასადამე, გრანდ თეორიის ხანა კინომცოდნეობაში დასრულდა³⁰⁸ და რა იქნება შემდეგ – არავინ იცის. “პოსტთეორია აახლებს კინომცოდნეობას” 1996 წელს დაიწერა. მისი გამოსვლიდან, დაახლოებით, 10 წლის შემდეგ კი, შესაძლებელი გახდა ეპოქის იდენტიფიცირება. მკვლევრები დროს, რომელშიც ამჟამად ვიმყოფებით, სიმართლის შემდგომ, სხვა სიტყვებით, პოსტსიმართლის ერას უწოდებენ. აქაც ნიშანდობლივია, რომ მას ჯერჯერობით არ ეწოდება თეორია, თუმცა უკვე შესაძლებელია იმ სპეციფიკური (ბინალური, ურთიერთსაპირისპირო) ნიშნების გამოყოფა, რომლებიც მას თეორიად აქცევენ.

კინემატოგრაფის მაგალითზე პოსტსიმართლის საუკეთესო განმარტებას **ტარა ჯუდა** (Tara Judah) იძლევა სტატიაში: “2014 წელი კინოში: დრო, როდესაც პოსტსიმართლეში შევბიჯეთ”. მისი აზრით, სპაიკ ჯოუზმა ფილმში “მისი” (Her, 2013) დაარღვია ფენომენოლოგიის მთავარი პოსტულატი “საცნაური გამოსახულების” შესახებ (Recognisable Image), იმით, რომ ფილმი შავი ფონით, არარატი დაიწყო, რასაც კადრსმილმა ხმაურმა გარკვეული განზომილება, საზრისი მიანიჭა. ეს კი ჯუდას აზრით, ნიშნავს კინოში ახალი ფენომენის – “დამატებითი კინემატოგრაფიული დროის” (extra-cinematic time) აღმოჩენას³⁰⁹.

³⁰⁷ McQuillan, M., et al. *The Joy of Theory, in Post-Theory: New Directions in Criticism* (eds. McQuillan, M.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, p. xiv.

³⁰⁸ Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996, p. xiii.

³⁰⁹ Judah, T. 2014 In Film: The Year We Went Post-truth, *Overland*, 2014, 19 December. Source: <https://overland.org.au/2014/12/2014-in-film-the-year-we-went-post-truth/>.

ამრიგად, მტკიცდება, რომ შეიძლება არსებობდეს, მინიმუმ, ორი დრო, ორი სამყარო, ორი პერსპექტივა, ორი სიმართლე და ა.შ. ეს აზრი ახალი არაა, თუმცა აქ ანგარიშგასაწევია კონტექსტი და ის სრულიად ახალი ნიუანსები, რომლებიც დამატებითი კინემატოგრაფიული დროის ცნების შემოღებას მოჰყვება. თანამედროვე კინოში სულ უფრო თვალნათლივ იკვეთება პოსტსიმართლისთვის დამახასიათებელი ტენდენციები, როდესაც ერთ ფილმში რამდენიმე უანრია წარმოდგენილი და ხშირად მათ ერთმანეთთან შეხებაც კი არ აქვთ, დამოუკიდებლად არსებობენ და რიგრიგობით ცვლიან ერთმანეთს. აღნიშნული გარემოება კინოს უანრებისა და განსაზღვრებების დანაწევრებულ, ცალ-ცალკე მყოფობას უქადის – ტრაგიკომედია იქცევა ტრაგედიად და კომედიად, რომელიმე საშინელებათა უანრის ფილმი კი – ჰორორის, კომედიისა და მელოდრამის უბრალო კომპილაციადა.

პოსტსიმართლე აღწევს ცხოვრების თითქმის ყველა ასპექტში. მის ვულგარულ გამოვლინებად პოლიტიკაში მიიჩნევა ისეთი მოვლენა, როგორიც არის ე.წ. ყალბი სიახლეები (Fake News) და მისი ერთგვარი აპოლოგეტიკა – “ალტერნატიული ფაქტების” (Alternative Facts) ცნება.

ეს უკანასკნელი საჯარო დისკურსში პირველად ამერიკის პრეზიდენტ დონალდ ტრამპის უფროსმა მრჩეველმა **კელიან კონუეიმ** (Kellyanne Conway) დაამკვიდრა “ენ-ბი-სისტვის” მიცემულ სატელევიზიო ინტერვიუში, რომელიც 2017 წლის 22 იანვართ არის დათარიღებული. იგი ცდილობდა თეთრი სახლის იმჟამინდელი პრესმდივნის შონ სპაისერის მცდარი განცხადებების გამართლებას, რომელიც ამბობდა, რომ დონალდ ტრამპის ინაუგურაციას, ამერიკის ისტორიაში, ყველაზე მეტი ადამიანი ესწრებოდა. ეს განცხადება პასუხი იყო ფოტოებზე, რომლებზეც შედარებისთვის მოყვანილი იყო ერთი და იმავე წერტილიდან გადაღებული, ბარაკ ობამასა (2009) და დონალდ ტრამპის (2017) ინაუგურაციის ცერემონიები. ფოტოებზე აშკარად ჩანდა, რომ ტრამპის მიერ ფიცის დადების დღეს კაპიტოლიუმის წინ გაცილებით ნაკლები ხალხი იყო შეკრებილი.

კონუეიმ, სპაიკ ჯოუნზის მსგავსად, უარყო ხილული, “საცნაური გამოსახულებები” და დაუშვა მისი ალტერნატიული ვერსია, სადაც სიმართლე (ამ შემთხვევაში, სპაისერის

განცხადება და მისი მოყვანილი, არაფრით გამყარებული ციფრები) განისაზღვრება ნარატივით და არა ობიექტური ჭეშმარიტებით. ამ გზით, ხელოვნებამ პირდაპირ გადაინაცვლა პოლიტიკურ დისკურსში, რითიც დაარღვია დისციპლინებს შორის არსებული ურთიერთგამაცალკევებელი საზღვრები. მისი რეალური მექანიზმები გამოჩნდა “ვაშინგტონ პოსტის” ჩატარებულ კვლევაშიც, რომელშიც ტრამპის ამომრჩეველთა 15 პროცენტმა განაცხადა, რომ ტრამპის ინაუგურაციის ამსახველ ფოტოზე, რომელსაც აშკარად უფრო მცირერიცხოვანი პუბლიკა ესწრებოდა – უფრო მეტი ადამიანი იდგა, ვიდრე ობამას ინაუგურაციის ამსახველ ფოტოზე³¹⁰.

სიმართლე, ანუ რეალობის განსაზღვრა დღეს გაცილებით უფრო გართულდა, ვიდრე ეს თუნდაც “თეორიის” დროს იყო, როდესაც ლაკანი და დერიდა, აგრეთვე სხვა ავტორები, ცდილობდნენ კონვენციური რეალობის სიღრმეში ჩაღწევასა და მისი რეალური ბუნების გაშიფვრას. დღეს პრობლემატურია არა რეალობის სტრუქტურა, არამედ თავად რეალობა.

ამრიგად, კინოს შემსწავლელი მეცნიერება ორმაგი გამოწვევის წინაშე დგას. ერთი მხრივ, მას მოუწევს რეალობის სხვადასხვა ვარიანტში გარკვევა, დალაგება და შემდგომ უკვე, მათი კომუნიკაციური მოდელების განსაზღვრა.

პოსტსიმართლეს უნიკალურობა ხასიათდება შინაგანი სტრუქტურის, მიზნ-შედეგობრივი სისტემისა და ობიექტურ რეალობასთან გარკვეული კავშირის არსებობით. თუმცა ეს არაფერს ცვლის, რადგან ის გამონაგონს, ილუზიასა თუ სიყალბეს შეიცავს ჩანასახშივე.

პოსტსიმართლე იბრძვის “სიმართლედ” გახდომისთვის, რისთვისაც არ ერიდება ობიექტური სიმართლის ეჭვქვეშ დაყენებას. მისი არსებობა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი დასუსტდება ლეგიტიმაციის ყველა ტრადიციული ცენტრი (აკადემიური მეცნიერება, აკადემიური მასმედია, არასამთავრობო სექტორი და სხვ.). პოლიტიკურ და სოციალურ დისკურსში პოსტსიმართლე ეფუძნება აზრს, რომ ყველა ჭეშმარიტება მცდარია, ამიტომ მასაც აქვს არსებობის უფლება. კინემატოგრაფში კი პოსტსიმართლე ვლინდება ტელევიზიისა და სერიალების გაძლიერების ტენდენციაში, რომელიც ცდილობს კინოს

³¹⁰ https://www.washingtonpost.com/news/monkey-cage/wp/2017/01/25/we-asked-people-which-inauguration-crowd-was-bigger-heres-what-they-said/?utm_term=.0db461cb12a3.

იმიტირებას, მაგრამ ამავე დროს, ვერ და არ აღწევს თავს ცალსახად გასართობ (Entertainment) ფუნქციას.

პიტერ ჰომერანცევი წიგნში “არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია”³¹¹, საუბრობს კრემლის თანამედროვე იდეოლოგიისა და გეოპოლიტიკის სპეციფიკაზე, რომელიც მთლიანად ემყარება დასავლური ღირებულებების სიკვდილზე აპელირებას, რაც, კრემლის იდეოლოგიის **ვლადისლავ სურკოვის** აზრით³¹², მათი სიმულაციებისა და ალტერნატივების გაჩენის საფუძველს ბადებს. “თუ ღმერთი არ არსებობს, მაშინ ყველაფერი დასაშვებია” – **ფიოდორ დოსტოევსკის** “ძმებ კარამაზოვებში” გამოთქმული ეს აზრი³¹³ პოსტსიმართლის ეპოქის ნანამძღვარი ხდება. (თუმცა არ უნდა დაგვაგინყდეს **ფრიდრიხ ნიცშეს** შეგონებაც, რომელიც ინდივიდს ზნეობირვი ვალდებულებების შესრულებას სწორედ “ღმერთის სიკვდილის” შემდეგ აკისრებს და არა მისი “არსებობის დროს”³¹⁴.)

რადგან კინო უშუალო კავშირშია რეალობის აღბეჭდვასთან, პოსტსიმართლის ეპოქა მისთვის სრულიად ახალი ტიპის გამონვევების გაჩენას გულისხმობს. ეს კი, თავისთავად, მოთხოვნილებას ზრდის კინოს შემსწავლელ მეცნიერებაზეც. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ კინომცოდნეობისთვის საუკეთესო დრო სწორედ ახლა დგება. პოსტსიმართლის კვლევით სამყარო კიდევ ერთხელ დარწმუნდება კინოს თეორიის მნიშვნელობასა და უნიკალურობაში.

³¹¹ პომერანცევი, პ. *არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია: მოგზაურობა თანამედროვე რუსეთში*, თბილისი: “რადარამი”, 2017, 279.

³¹² იქვე, გვ. 92.

³¹³ სიტყვასიტყვით ასეთი გამონათქვამი ტექსტში არაა მოცემული, თუმცა აზრობრივად იგულისხმება. იხ. დოსტოევსკი, ფ. *ძმები კარამაზოვები*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2017, გვ. 84 და სხვ.

³¹⁴ შდრ. ნიცშე, ფ. *ესე იტყოდა ზარათუსტრა*, თბილისი: “გამომცემლობა Carpe diem”, 2016, 488; და მის სხვა ნაშრომებში.

ბოლოთქმა

უილიამ ფოლკნერი წერს: “წარსული არასდროსაა მკვდარი, ის არც კი გასულა” (“The past is never dead. It's not even past” – “მონაზვნის რეკვიემი”). მაშასადამე, ისტორია, იქნება ეს ქვეყნისა თუ კონკრეტული დარგის, ამ შემთხვევაში – კინომცოდნეობის, ვერ ჩაითვლება განვლილ დროდ. ისტორია განსაზღვრავს აწმყოსა და მომავალს, იმ შემთხვევებშიც კი, როდესაც ეს გაუცნობიერებლად ხდება, ანუ, როდესაც წარსული არ არის კარგად შესწავლილი.

მაგალითად, ზიგმუნდ ფროიდი ამბობდა, რომ წარსულის დავიწყება შეუძლებელია (“კულტურით უკმაყოფილება”) და ის მუდამ ჩვენთან თანაარსებობს, ბატონობს ჩვენს ცნობიერებაზე. ისტორია გვევლინება ყოფის მათორმირებელ ელემენტად, რომელიც, კარლ მარქსის მიხედვით, განსაზღვრავს ცნობიერებას (“კაპიტალი”). ამ ნაშრომშიც, სწორედ, XX საუკუნის მატერიალური ფილოსოფიის პარადიგმა გავიზიარეთ, რომელიც ჰეგელის იდეალისტურ წარმოდგენებს უპირისპირდება და აცხადებს, რომ ადამიანის ყველა იდეისა თუ ქმედების უკან არის ისეთი ცნობიერება, როგორც მისი ყოფიერებაა.

საქართველო ყოფილი საბჭოთა ქვეყანაა, ამიტომ მის უახლეს პერიოდს გაცილებით დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ეს ტოტალიტარული წარსულის არქმონე ქვეყნების შემთხვევაში შეიძლება იყოს. ქართული კინომცოდნეობა, კინოკრიტიკა, წლების განმავლობაში გამოხატავდა საბჭოთა იდეოლოგიას. ის ამ იდეოლოგიასთან ერთად გაჩნდა და განვლო ყველა ეტაპი, რომლებიც სსრკ-ს ისტორიაში იყო, მათ შორის, ასახა შემდეგი ასპექტები: ცენზურა, პროპაგანდა, ხელოვნებისადმი პათეტიკური დამოკიდებულება და სხვ.

ქართული კინომცოდნეობაში დღეს განსხვავებული მდგომარეობაა. ყოველი ახალი თაობა ცდილობს საბჭოთა წარსულისგან მაქსიმალურად გამიჯვნასა და მის დაძლიევას, რაც დასავლური პრაქტიკებისა და ტერმინების, მიდგომების გამოყენებაში ვლინდება. თუმცა წარსულის სათანადო არცოდნით, ისინი ებრძვიან ზედაპირზე არსებულ წარმოდგენებს, საბჭოთა კრიტიკის გარეგნულ მხარეს, მის შიგთავსს კი, რომელიც დღემდე ბევრ რამეს განსაზღვრავს, როგორც წესი, ხელუხლებელს ტოვებენ.

ისტორიასთან ბრძოლა არაფრისმომცემია, ვიტყვოდი, უსარგებლოც კი. წარსულის დაძლევა და მისგან გათავისუფლება ან მისი აღიარება მხოლოდ და მხოლოდ ისტორიის შესწავლით არის შესაძლებელი. სწორედ ეს მიზანი მამოძრავებდა, როდესაც ამ, საკმაოდ გრანდიოზულ თემას შევეჭიდე, რასაც ქართული კინოკრიტიკის ისტორია ჰქვია.

დასკვნა

წინამდებარე ნაშრომში შესწავლისა და კვლევის საგანი იყო ქართული კინომცოდნეობის ისტორია და მისი ურთიერთობა ცენზურასთან. კვლევის განმავლობაში რამდენიმე აღმოჩენა გაკეთდა. მკითხველი პირველად შეიტყობს პირველი ქართველი კინომცოდნეების შესახებ, მათ ბედზე, რომელთა უმრავლესობაც, სახელმწიფო ცენზურასთან შეუთავსებლობის გამო, რეპრესიების მსხვერპლი აღმოჩნდა.

ცენზურა და საბჭოთა კავშირის კულტურის პოლიტიკა უაღრესად ღრმა და მოცულობითი საკითხია, რისი ერთ ნაშრომში ამომწურავად დამუშავება შეუძლებელია. ეს ეხება ქართული კინოკრიტიკის ისტორიასაც. თუმცა ჩემი მიზანი პრობლემის არა რაოდენობრივი, არამედ თვისებრივი კვლევა იყო. ამიტომ ხშირად, მოვლენების განზოგადებას მივმართავდი და კონკრეტული შემთხვევისა თუ სტატიის მაგალითზე ვცდილობდი უფრო ფართო ცნებებზე საუბარს.

ისტორიულ ფონზე დაკვირვება ამ ნაშრომის მთავარი ლაიტმოტივია. მით უფრო, რომ კინოკრიტიკის დიალექტიკა თავისთავად გვიყვება ქვეყნისა და კინემატოგრაფის განვითარების ისტორიას. მაგალითად, პირველ ქართველ კინოკრიტიკოსს გაიოზ იმედაშვილის ფიგურა, წერილები და ტრაგიკული ბედი საუკეთესოდ გადმოსცემს 1920-იანი წლების ატმოსფეროს, მდგომარეობას, რომელიც ახალშექმნილ საბჭოთა კავშირში იყო გამეფებული. ამ ეტაპის გამოკვლევამ დაგვანახა, რომ ცენზურა ჯერ კიდევ არ იყო საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, არ ჰქონდა შემუშავებული ერთიანი ნორმები და კრიტიკოსის სახელმძღვანელო კრიტერიუმები.

ასეთი თავისუფლება საბჭოთა კავშირში მეორედ მხოლოდ 1980-იანი წლების მეორე ნახევარში იყო.

საბჭოთა ცენზურას რთული ბიუროკრატიული აპარატი ჰქონდა, რომელიც 1922 წლიდან მოყოლებული, ღრმად განმავლობაში თანდათან იხვეწებოდა და კიდევ უფრო ჩახლართულ, კაბინეტური სუბორდინაციის სახეს იძენდა. სოცრეალიზმის მეთოდის

ერთადერთ “სწორ” სახელოვნებო მეთოდად გამოცხადების შემდეგ, აგრეთვე სტალინის პირადი დირექტივების საფუძველზე (იქნებოდა ეს გაზეთ “პრავდაში” გამოქვეყნებული წერილები თუ სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლებთან შეხვედრები, დიქტატორი არ ერიდებოდა პირადი გემოვნებისა და პრეფერენციების მათთვის თავს მოხვევას), ჩამოყალიბდა ერთობ უცნაური სისტემა, რომლის ლოგიკაშიც ჩანვლომა და სტანდარტებში გარკვევა არც ისე იოლი აღმოჩნდა.

ნაშრომში წარმოდგენილია საბჭოთა ცენზურის ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპები და ასპექტები:

- საბჭოთა ცენზურას არასდროს ჰქონდა ერთიანი დოკუმენტი, ასე ვთქვათ, კონსტიტუცია და მისგან გამომდინარე, ზუსტად განვრილი ნორმები. ისტორიული მაგალითებით მტკიცდება, რომ ხშირად რაიმეს აკრძალვისა თუ მასში ჩარევის უკან ამა თუ იმ ჩინოვნიკის პირადი მოსაზრებები იდგა, ის, თუ როგორ ესმოდა “საბჭოთა სინამდვილე” და მისი დაცვის საკითხი. აგრეთვე, ირკვევა, რომ ცენზურას არც თუ ისე იშვიათად მერკანტილური მიზნებისთვის, პირადი ანგარიშების გასწორებისთვისაც მიმართავდნენ;
- ცენზურის პირველი “მამები” ყოფილი რადიკალები და მემამბოხეები იყვნენ, როგორც ეს ბესარიონ ულენტის მაგალითზე ვლინდება. წარსულში ის ფუტურისტული მოძრაობის წარმომადგენელი იყო და უაღრესად თამამ წერილებსა და მანიფესტებს აქვეყნებდა ჟურნალ “H2SO4”-ში, შემდეგ კი ადგილობრივ საცენზურო მანქანას ჩაუდგა სათავეში და ბრძოლა გამოუცხადა ფორმალიზმს;
- სტალინიზმის დროს ცენზურამ, უკიდურესად გამკაცრებასთან ერთად, გროტესკული სახეც მიიღო. აკრძალვების უმრავლესობა ბელადის პირადი გემოვნებით განისაზღვრებოდა და არა იდეოლოგიური პრინციპებით. უშუალოდ მისი

გაანყვეტილებით აიკრძალა: სერგეი ეიზენშტეინის “ივანე მრისხანეს” მეორე სერია და განადგურდა მესამე სერიის სცენები; დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ოპერა “მცენსკის მაზრის ლედი მაკბეტი”; ვანო მურადელის ოპერა “ღიადი მეგობარი”; კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში დაგმეს და შემდგომ საბჭოთა მწერალთა კავშირიდან გარიცხეს ანა ახმატოვა და მიხაილ ზოშჩენკო და ა.შ.;

- ნიკიტა ხრუშჩოვის, კომპარტიის XX ყრილობაზე წარმოთქმულ ცნობილ სიტყვაში უურნალმა “საბჭოთა ხელოვნებამ” ცვლილებები შეიტანა და არაფერი თქვა “პიროვნების კულტის” დაგმობაზე. ასეთი თვითნებობები კარგად წარმოაჩენდა ცენზურის უაღრესად “დრეკად” ბუნებას. შემდგომში, ამ ფაქტის გასაწინასწორებლად, უურნალმა ხრუშჩოვსა და მის აკვიატებებს მთელი სერიები მიუძღვნა (სტატიები სოფლის მეურნეობისა და სიმინდის კულტურის განვითარებაში კინოს როლის შესახებ, მისი მოგზაურობა ამერიკაში და სხვ.);
- ლეონიდ ბრეჟნევის ხანაში ცენზურის კრიტერიუმებმა თითქოს მეტად დასრულებული სახე მიიღეს. იმ დროს ცენზურის ყველაზე გავრცელებული მოთხოვნა “სოციალისტური სამყაროს ნათელი ასახვა” იყო. ეს ნიშნავდა სოცრეალიზმთან დაბრუნებას, რაც პოსტსტალინურ პერიოდში თითქმის დაძლეული იყო როგორც ხელოვნებაში, ისე კრიტიკაში (ამ დროს ასპარეზზე ჩნდება ახალგაზრდა თაობა, ე.წ. სამოციანელები). სოცრეალიზმის მითებისა და იმდროინდელი კრიტერიუმების დაბრუნების მცდელობა კარგად ჩანს ირინა კუჭიხიძისა და გიორგი ხარატიშვილის ეპისტოლარულ პოლემიკაში, რომლის დაწვრილებითმა ანალიზმმა დაგვანახა 1970-იანი წლების მოდიფიცირებული ცენზურისა და კონიუნქტურის სახე;
- დაბოლოს, რა ბედი ეწია საბჭოთა ცენზურას ჯერ მიხეილ გორბაჩოვის “გლასნოსტის” ეპოქაში და შემდგომ, პოსტსაბჭოთა პერიოდში. უკვე ბრეჟნევის მმართველობის

უკანასკნელი წლებიდან მოყოლებული, ცენზურის მთავარ ორგანო “მთავლიტს”, როგორც ამას სხვადასხვა ადამიანის მოგონებებში ვაწყდებით, თითქმის ნომინალური ფუნქციებიღა შემორჩენოდა. მას არაოციფიალურად დადგენილი ჰქონდა “წითელი ხაზები”, ანუ ძალიან ღია ანტისაბჭოთა მონოდებების კონტროლი, რომლის მიღმაც თითქმის აღარ და რიგ შემთხვევებში, ვეღარ მიდიოდა. მაგალითად, 1984 წელს ჟურნალ “საბჭოთა ხელოვნებაში” დაიბეჭდა სერგეი ეიზენშტეინის ესე “ელ გრეკო და კინო”, რომლის რუსეთში გამოქვეყნებასაც მანამდე წარუმატებლად ცდილობდნენ. ქართულმა ცენზურამ კი მხოლოდ რამდენიმე მცირე ადგილის ამოღება მოითხოვა;

- რაც შეეხება პოსტსაბჭოთა პერიოდს, ცენზურამ სრულებით ახალი სახე მიიღო. გაჩნდა ახალი ცნება – **ცენზურის ანონიმური ველი**. ამ შემთხვევაში უკვე საქმე გვაქვს აკრძალვების არაიდენტიფიცირებულ წყაროებთან. ცენზურის ანონიმური ველის უკან მდგომი ძალა/ძალები ძალიან დიდ ძალაუფლებას ფლობენ როგორც საზოგადოებრივ განწყობებზე, ისე ცალკეულ ინდივიდებზე, გადაწყვეტილებების მიმღებ პირებზე, სასამართლო და აღმასრულებელ ხელისუფლებაზე. მაშასადამე – სახელმწიფოზე. ასეთად საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესია გვევლინება, რომელიც ხშირად ფარულად, ხანდახან კი ღიად მოითხოვდა და კვლავ განაგრძობს ცალკეული ფილმების, წიგნების, გადაცემებისა თუ ავტორების აკრძალვას, მათ საჯარო სივრცეებიდან განდევნასა და სტიგმატიზაციას. სწორედ ამ მოვლენის აღწერით ვასრულებ საბჭოთა ცენზურის ისტორიის კვლევას.

რაც შეეხება კინომცოდნეობის მეორე მიმართულებას – კინოთეორიის განვითარების გზას, აქაც რამდენიმე ასპექტს გამოვყოფ.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ კინოთეორიაზე მსჯელობა 1915 წლიდან იწყება ჟურნალ “თეატრისა და ცხოვრების” ფურცლებზე, 1920-იანი წლებში კი კინოზე რამდენიმე პერიოდულ გამოცემა წერს, მათ შორის, “H2SO4”, “მემარცხენეობა” და სხვ.

მაგალითად, კინოში ხმის მოსვლის საკითხს წერილს უძღვნის იოსებ იმედაშვილი, ქართველი ფუტურისტები კი მანიფესტებს წერენ, რომლებშიც კინოს მომავლის ხელოვნებად აცხადებენ. ამავე პერიოდის პრესაში საინტერესო თეორიულ მსჯელობებს გვთავაზობდნენ – მიხეილ კატალოზიშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია და ნუცა ლოლობერიძე.

ქართული კინოკრიტიკა ათწლეულების განმავლობაში მონყვეტილი იყო დასავლურ სამყაროს. ევროპაში მიმდინარე თეორიული და სხვა სახის სიახლეები ან საერთოდ ვერ აღწევდნენ “რკინის ფარდაში”, ანდა დაგვიანებითა და რუსული მეტროპოლიის გავლის გზით. ეს კი ცუდად აისახებოდა ქართულ კინოკრიტიკაზე. ის, ერთი მხრივ, იდეოლოგიის წნეხის ქვეშ იყო მოქცეული, მეორე მხრივ კი, მონყვეტილი იყო თავისუფალ თეორიულ სააზროვნო სივრცეებსა და პროცესებს.

სტალინურ და პოსტსტალინურ ეპოქაში კინოკრიტიკის ენა, სტილი, მანერა და აზრთაწყობა იდეოლოგიითა და პათეტიკური მოტივებით იყო გაჯერებული; კრიტიკა არ და ვერ ახერხებდა სიღრმისეულ ანალიზს, არ იცავდა ობიექტურობას, მიუკერძოებულობასა და მაღალ პროფესიულ სტანდარტებს. მთავარ მიზეზად არათავისუფალ გარემოს განვიხილავ. **მხოლოდ თავისუფალ ინდივიდს შესწევს შინაგანი, სააზროვნო აქტის განხორციელება** (მერაბ მამარდაშვილი, “ცნობიერების ტოპოლოგია”).

რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს, რომ კინომცოდნეობის ყველაზე რთულ წლებშიც კი მხოლოდ პრიმიტიული სტატიები და რეცენზიები იწერებოდა. ამ პერიოდშიც კი შესაძლებელია ისეთი წერილების მოძიება, რომლებშიც აღბეჭდილია ეპოქის ყველა იდეოლოგიური თუ სტილური მოთხოვნა და ამავე დროს, ეს პროფესიული სიმაღლის დაცვით კეთდება.

მდგომარეობა კარდინალურად მას შემდეგ იცვლება, რაც კინომცოდნეობაში ახალი თაობა მოდის. ახალგაზრდა კინოკრიტიკოსები ძველი თაობისგან ბევრი რამით განსხვავდებოდნენ, მათ შორის, განათლებით, რომელიც პროფესიული კუთხით მიიღეს, როგორც ჟურნალისტებმა და კინომცოდნეებმა. ამ თაობის გამოჩენამ იმდენად დიდი ძვრები გამოიწვია, რომ წლების განმავლობაში ქართული კინოკრიტიკის საწყისად სწორედ მათ

მიიჩნევდნენ, რაც ისტორიულად არ შეესაბამება სიმართლეს. ამის მუხედავად, ტატა თვალჭრელიძე, კორა წერეთელი, ირინა კუჭუხიძე, ნათია ამირეჯიბი და ლალა თაბუკაშვილი ნამდვილად შეგვიძლია მივიჩნიოთ თანამედროვე ქართული კინოკრიტიკის “დამფუძნებელ დედებად”.

როგორც ნაშრომში მოყვანილი არა ერთი მაგალითი ცხადჰყოფს, ქართულმა კინოკრიტიკამ სწრაფად ნაბიჯით დაიწყო წინსვლა. მისი მთავარი საზრუნავი ინტელექტუალური კაპიტალის დაგროვება იყო, რაც შემდეგ აკუმულირდა როგორც სამეცნიერო საქმიანობაში, ისე საგაზეთო და საჟურნალო წერილებში. უკვე 1980-იანი წლებისთვის კინოკრიტიკამ შეძლო მკითხველის მისდამი დამოკიდებულების შეცვლა: საგრძნობლად გაიზარდა კინოკრიტიკისადმი ინტერესი და ნდობა.

აღნიშნულზე საუბრის დროს მაქსიმალურად ვცდილობდი იმანუელ კანტის “დაუინტერესებელი ჭვრეტის” პრინციპის დაცვას (“წმინდა გონების კრიტიკა”), რაც გულისხმობს კვლევის დროს აბსოლუტურ მიუკერძოებლობას, ამ შემთხვევაში – პროფესიულ ობიექტურობასა და სასურველის ფაქტებად გასაღებისგან თავის შეკავებას. ყველა ზემოთ მოყვანილი მოსაზრება ფაქტობრივი არგუმენტებით არის გამყარებული.

მკითხველთან საერთო ენის გამონახვა ყველგან და ყოველთვის მთავარ პრობლემას წარმოადგენდა. პოსტსაბჭოთა საქართველოში კი კინომცოდნეობამ შეძლო და ფართო მასებთან საკამოდ მჭიდრო კავშირი დაამყარა. ის ჩაერთო სამოქალაქო საზოგადოების ფორმირების პროცესშიც, რაც პოსტსაბჭოთა საქართველოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოწვევა იყო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შეცდომა იქნება კინოკრიტიკის მონოლითურ მოვლენად წარმოდგენა. კინომცოდნეობის ისტორიის ყველა ეტაპზე იყვნენ ობსკურანტიზმისა და რეაქციონიზმის მომხრე პირები. გამონაკლისი არც პოსტსაბჭოთა პერიოდია, თუმცა ამ გარემოებაზე მხოლოდ ზოგადი ხასიათის მსჯელობით შემოვიფარგლეთ.

ქართული კინომცოდნეობა დღეს ახალი ეტაპის დადგომის მოლოდინშია. უკვე წლებია, რაც დასავლურ გამოცდილებასთან დაახლოების, მისი სტანდარტებისა და პარადიგმის გაზიარების მცდელობები მიმდინარეობს. სწორედ ამ ტენდენციის გამოძახილია ის, რომ

ნაშრომში ხშირია დასავლურ და ქართულ კინოცოდნეობას შორის გარკვეული პარალელების გავლება და მსგავსებების ხაზგასმა.

კინომცოდნეობის როლი ქართულ კინემატოგრაფში, ისევე, როგორც ქვეყნის ისტორიაში, არაერთგვაროვანია. მრავალი ჩავარდნის მიუხედავად, კინოკრიტიკაში უფრო ხშირი იყო ახალი იდეებისა და თეორიების გენერირება. საგულისხმოა მისი როლი პოსტსაბჭოთა კრიზისების დაძლევაში როგორც კინოს, ისე სამოქალაქო საზოგადოების მიმართულებებით. აღსანიშნავია ქართული კინომცოდნეობის წვლილიც “ვარდების რევოლუციაში”, რაც გამოიხატებოდა პრეფერენციულ პერიოდში სამოქალაქო ღირებულებებისა და კრიტიკული ანალიზის განვითარების ხელშეწყობაში.

ბევრი ქვეყანა, ბევრი კინომცოდნეობის სკოლა ვერ დაიტრაბახებს იმით, რაც ქართულმა კინომცოდნეობამ 2000-იანი წლების დასაწყისში მოახერხა. სხვადასხვა კინომცოდნის რეცენზიებმა, წერილებმა და სატელევიზიო გამოსვლებმა, არა მხოლოდ თანამედროვე კინოს, არამედ ქვეყნის გეოპოლიტიკური კურსისა და რიგ შემთხვევებში, კულტურის ცვლილებას შეუწყო ხელი.

დღეს, კინოში ტექტონიკური ძვრები მიმდინაოროებს, ფეხდაფეხ იცვლება კრიტიკაც. აღნიშნულ პროცესებს ხელს უწყობს ახალი ტექნოლოგიებისა და მედიების გაჩენაც, რაც არაფერ უწყის რას უქადის კინომცოდნეობას. ამ კონტექსტში ნიშანდობლივია ქართული კინოკრიტიკა, რომელმაც სულ ახლახანს გამოიარა საკმაოდ რთული გზა საბჭოთა მოცემულობიდან თავისუფლებამდე. ახლა კი მორიგი დაბრკოლების გადალახვა უწევს.

ქართული კინომცოდნეობაში ყოველი ახალი თაობა თავისებურად ცდილობს საბჭოთა წარსულისგან გამიჯნასა და მის დაძლევას, რაც დასავლური პრაქტიკებისა და ტერმინების, მიდგომების გამოყენებაში ვლინდება. თუმცა დარწმუნებული ვარ, რომ წარსულის სათანადო არცოდნით შეუძლებელია მისგან თავის დაღწევა.

ისტორიასთან ბრძოლა აზრს მოკლებულია. ერთადერთ სწორ გზას წარსულის კვლევა და კითხვების დასმა წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ ეს ნაშრომი აქტუალური და მნიშვნელოვანი შეიძლება გახდეს არამხოლოდ დარგის სპეციალისტებისთვის, არამედ

მკვლევართა ფართო სპექტრისთვისა და რიგითი მკითხველისთვისაც, რომელსაც საშუალება აქვს გაეცნოს ქართული კინომცოდნეობის საინტერესო და მოულოდნელი აღმოჩენებით სავსე ისტორიას.

ქართულმა კინოკრიტიკამ, ყველაფრის მიუხედავად, შეძლო თანამედროვე სტანდარტებთან მიახლოება და სოციალური პროცესების ავანგარდში მოქცევა. სწორედ ესაა კინომცოდნეობის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია – **იყოს ინტელექტუალური მედიუმი ხელოვნებასა და საზოგადეობას შორის.**

ბიბლიოგრაფია

ლიტერატურა:

- ამაღლობელი, ს. *თეატრისა და კინოს პრობლემები*, ტფილისი: “სახელგამი”, 1928, 424.
- ბარტი, რ. *მითოლოგიები*, თბილისი: “ავორა”, 2015, 278.
- ბაქრაძე, ა. *კინო თეატრი*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1989, 400.
- ბაქრაძე, ა. *მწერლობის მოთვინიერება*, თბილისი: “სარანგი”, 1990, 226.
- ბელერი, ჰ. *კინომონტაჟის ასპექტები*, თბილისი: “საგა”, 2006, 100.
- ბენიამინი, ვ. *ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში. ისტორიის ცნების შესახებ*, თბილისი: “საგა”, 2007, 111.
- ბოდრიარი, ჟ. *სიმულაკრები და სიმულაციები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2013, 80.
- ბულაძე, ლ. *დიალოგი ცენზურაზე*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2015, 350.
- ბულაძე, ლ. *პატარა ქეყანა*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2017, 501.
- გვახარია, გ. *ცრემლიანი სათვალე*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2013, 399.
- გოგიტიძე, გ. *ქართული კინოს წარსულიდან*, თბილისი: “სა.გა”, 2013, 296.
- გოგოძე, ვ. *ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1950, 284.
- გროისი, ბ. *ესეები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2014, 170.
- დოლიძე, ზ. *აკირა კუროსავას კინოსამყარო*, თბილისი: “ტრიასი”, 2011, 428.
- დოლიძე, ზ. *ვესტერნი*, თბილისი: “მწიგნობარი”, 2008, 203.
- დოლიძე, ზ. *მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორია*, თბილისი: “კენავრი”, 2007, 242.

- დოლიძე, ზ. *ქართული კინო*, თბილისი: “რაეო”, 2004, 189.
- დოლიძე, ნ. *კინო და კლასიკური ლიტერატურა*, თბილისი: “მნივნობარი”, 2009, 158.
- დოსტოევსკი, ფ. *ძმები კარამაზოვები*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2017, 892.
- დუმბაძე, ს., ძანძავა, ნ. *კოტე მიქაბერიძე*, თბილისი: “სა.გა”, 2017, 519.
- ვერტოვი, ძ. *ადამიანი კინოაპარატით*, თბილისი: “სა.გა”, 2013, 111.
- თვალჭრელიძე, ტ. *კინემატოგრაფიული ძიებანი*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1989, 263.
- თვალჭრელიძე, ტ. (რედ.), კერესელიძე, მ. (შემდგ), *კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია*, თბილისი: “თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა”, 1992, 316.
- იუნგი, კ. გ. *ფსიქოლოგია და რელიგია. პასუხი იობს*, თბილისი: “ლიოგენე”, 2013, 322.
- კალანდარიშვილი, ლ., ლევბორაშვილი, მ., ლევანიძე, მ. *კინოკრიტიკა და თეორია: ფილმის ანალიზის საფუძვლები*, წიგნი 1, თბილისი: “კენტავრი”, 2016, 454.
- კანტი, ი. *წმინდა გონების კრიტიკა*, თბილისი: “თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა”, 1979, 532.
- კოპაძე, გ., ლორთქიფანიძე, ე. (შემდგენლები), *ფილმოგრაფია: ქართული მხატვრული კინოსურათები 1916-1975*, თბილისი: “ხელოვნება”, 1978, 199.
- კრისტევა, ი. *ჰანა არენდტი: სიცოცხლე ნარატივია*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2014, 74.
- კუჭუხიძე, ი. *ეკრანი და დრო*, თბილისი: “კენტავრი”, 2009, 154.
- მაისურაძე, გ. *დაკარგული კონტექსტები*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2012, 132.
- მაისურაძე, გ. *ერნსტ კანტაროვიჩის მეფის ორი სხეული, მოდერნულობს თეორიები*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2011, გვ. 123-132.
- მაისურაძე, გ. *მართლმადიდებლური ეთიკა და არათავისუფლების სული*, თბილისი: “ბაკურ

სულაკაურის გამომცემლობა”, 2013, 192.

მამარდაშვილი, მ. *ცნობიერების ტოპოლოგია*, თბილისი: “ქართული ბიოგრაფიული ცენტრი”, 2011, 319.

მარკერი, კ., ტოდე, თ., ფაროკი, ჰ. *პოლიტიკური ესეი ფილმი*, თბილისი: “სა.გა”, 2015, 161.

მარქსი, კ. კაპიტალი: *პოლიტიკური ეკონომიის კრიტიკა*, თბილისი: “სახელგამი”, 1954, ტ. 1, წ. 1, 992.

მახარაძე, ი. *დიადი მუნჯი: ქართული მუნჯი კინოს ისტორია*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2014, 179.

მაღლაკელიძე, დ. *კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები*, თბილისი: “კენტავრი”, 2013, 160.

ნიცშე, ფ. *ესე იტყოდა ზარატუსტრა*, თბილისი: “გამომცემლობა Carpe diem”, 2016, 488.

პანფილოვი, ო. *ანტისაბჭოთა ისტორიები*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2017, 391.

პლატონი, *სახელმწიფო*, თბილისი: “ნეკერი”, 412.

პომერანცევი, ჰ. *არაფერია ნამდვილი და ყველაფერი დასაშვებია: მოგზაურობა თანამედროვე რუსეთში*, თბილისი: “რადარამი”, 2017, 279.

რუსო, ჟ. ჟ. *მსჯელობა მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ*, თბილისი: “აგორა”, 2014, 154.

სვანიძე, ნ. *ქართულ-აფხაზური პოსტკოლონიური კონფლიქტი და ქართულ-რუსული კულტურულ-პოლიტიკური ურთიერთობები, კადმოსი*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015, #7, გვ. 147-162.

ტრიუფო, ფ. *რაც თვალს სიამოვნებს*, თბილისი: “სეზან ფაბლიშინგი”, 2016, 302.

უორჰოლი, ე. *ენდი უორჰოლის ფილოსოფია*, თბილისი: “ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა”, 2018, 289.

ფროიდი, ზ. *კულტურით უკმაყოფილება*, თბილისი: “ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2012, 98.

ხატიაშვილი, თ. *ახალი ტალღები: 50-60-იანი წლების დასავლურ კინოში*, თბილისი: “ილიას

სახელმწიფო უნივერსიტეტი”, 2015, 232.

ხატიაშვილი, თ. ფარაჯანოვის მითოლოგიურ-მეტაფორული სამყარო, თბილისი: “კენტავრი”, 2014, 87.

ჰორუკუაიძე, მ., აღორნო, თ. განმანათლებლობის დიალექტიკა: ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბილისი: “სა.გა”, 2012, 454.

Abel, R. *French Film Theory and Criticism: A History Anthology 1907-1939, Vol. 2: 1929-1939*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988, 296.

Arendt, H. *The Gap Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (2nd ed.), New York, NY: Viking Press, 1968, 306.

Arendt, H. *The Human Condition*, Chicago, IL: University of Chicago Press, 1958, 332.

Andrew, D., Gillain, A. *A Companion to François Truffaut*, Malden: Wiley-Blackwell, 2013, 640.

Baecque, A., Toubiana, S. *Truffaut: A Biography*, Los Angeles, CA: University of California Press, 2000, 476.

Barthes, R. *Camera Lucida: reflections on Photography* (Richard Howard, Trans.), New York, NY: Hill and Wang, 1981, 119.

Bazin, A. *What Is Cinema?* (Vol. 1) (Hugh Gray, trans.), Los Angeles, CA: University of California Press, 2004, 183.

Benjamin, W. *The Arcades Project*, New York, NY: Belknap Press, 2002, 1088.

Bernink, M. *The Cinema Book* (2nd edition), London: British Film Institute, 1999, 406.

Bordwell, D. *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1997, 336.

Bordwell, D., Carroll, N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996, 582.

Bordwell, D. *Film Art: An Introduction* (10th edition), New York, NY: McGraw-Hill Education, 2012, 544.

Braudy, L., Cohen, M. *Film Theory and Criticism*, New York and Oxford: Oxford University Press, 2009, 905.

Canudo, R. Manifeste des Sept Arts suivi de: A l'ordre du jour: la censure au cinéma, *Le public et le cinéma*, Séguier, 1995, 30.

Cavell, S. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Enlarged edition), Cambridge, MA:

- Harvard University Press, 1979, 280.
- Clayton, A., Klevan, A. *The Language and Style of Film Criticism*, New York and London: Routledge, 2011, 195.
- Deleuze, G. *Cinema 1: The movement-Image*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1986, 264.
- Doane, M. A., Mellencamp, and P., Williams, L. *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Los Angeles, CA: University Publications of America, 1984, 169.
- Dobson, M. *Khrushchev's Cold Summer: Gulag Returnees, Crime, and the Fate of Reform after Stalin* (2nd ed.), Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011, 280.
- Faulkner, W. *Requiem for a Nun*, New York, NY: Random House, 1951, 286.
- Fossen, I. *Andrew Sarris and Pauline Kael*, Lillehammer: Lillehammer University College, 2009, 179.
- Godard, J. L. *Godard On Godard*, Boston, MA: Da Capo Press, 1986, 292.
- Greenblatt, S. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, 216.
- Hombach, Jean-Pierre, *Heidi Klum and Seal The Truth About The Divorce*, Jean-Pierre Hombach, 2012, 270.
- Kael, P. *5001 Nights at the Movies*, New York, NY: Henry Holt and Company, 1991, 960.
- Kantorowicz, E. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957, 567.
- Kauffmann, S. *Regarding Film: Criticism and Comment*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2001, 244.
- Kracauer, S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (2nd ed.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004, 432.
- Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York, NY: Oxford University Press, 1960, 364.
- Lindsay, V. *The Art of the Moving Picture*, New York, NY: The Macmillan Company, 1916, 289.
- Mcgowan, T. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, Albany, NY: State University of New York Press, 2007, 254.
- McQuillan, M. The Joy of Theory, in *Post-Theory: New Directions in Criticism* (eds. McQuillan, M.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, 220.

- Mills, C. W. *The Sociological Imagination* (reprinted), New York, NY: Oxford University Press, 2000, 256.
- Nowell-Smith, G. (ed.) *The Oxford History of World Cinema*, New York, NY: Oxford University Press, 1999, 824.
- Riefenstahl, L. *The Last of the Nuba*, New York, NY: St. Martin's Press, 1975, 208.
- Roberts, J. *The Complete History of American Film Criticism*, Santa Monica, CA: Santa Monica Press, 2010, 480.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism* (2nd ed.), Berkeley, CA: University of California Press, 1995, 308.
- Sarris, A. *The American Cinema: Directors And Directions 1929-1968*, Boston, MA: Da Capo Press, 1996, 392.
- Schrader, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Boston, MA: Da Capo Press, 1988, 194.
- Sikov, E. *Film Studies: An Introduction*, New York, NY: Columbia University Press, 2009, 232.
- Sontag, S. *Under the Sign of Saturn*, New York, NY: Vintage Books, 1981, 203.
- Spivak, G. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York and London: Routledge, 1988, 309.
- Stam, R. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond*, New York and London: Routledge, 1992, 245.
- Steinbeck, J. *A Russian Journal* (1st published 1948), New York, NY: Penguin Classics, 1999, 240.
- Suny, R. G. *The Making of the Georgian Nation* (2nd ed.), Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press, 1994, 419.
- Taylor, G. *Artists in the Audience: Cults, Camp, and American Film Criticism*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001, 198.
- Thompson, K., Bordwell, D. *Film History: An Introduction* (2nd ed.), New York, NY: McGraw Hill, 2002, 864.
- Truffaut, F. *Hitchcock* (Revised Edition), New York, NY: Simon & Schuster, 1985, 368.
- Wollen, P. *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press in association with the British Film Institute, 1972, 176).
- Yangblood, G. *Expanded Cinema*, New York, NY: A Dutton Paperback, 1970, 432.
- Žižek, S. *The Sublime Object of Ideology* (2nd ed.), New York, NY: Verso, 1989, 272.

- Базен, А. *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972, Т. 1, 382.
- Балаш, Б. *Видимый человек: Очерки драматургии фильма*, Перевод: Кирилл Иванович Шутко, Москва: Всероссийский пролеткульт, 1925, 88.
- Барт, Р. *Третий смысл: Исследовательские заметки о нескольких фотограммах с. М. Эйзенштейна. Строение фильма*, Москва: Радуга, 1984, 279.
- Блюм, А. *Цензура в Советском Союзе. 1917–1991. Документы*, Москва : РОССПЭН, 2004, 575.
- Болтянский, Г. *Ленин и кино*, Москва, Ленинград: Госиздат, 1925, 96.
- Кинг, Д. *Пропавшие комиссары: Фальсификация фотографий и произведений искусства в сталинскую эпоху* (Перевод: Гусев Юрий Матвеевич), Москва: Контакт-Культура, 2005, 208.
- Лазарук С. В. *Базовые модели киноведения США: Из истории американского киноведения*, Москва: ВГИК, 1996, 217.
- Масанов, И. Ф. *Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей*, Москва: Всесоюз. кн. палаты, 1960, Т. 4., 558.
- Троцкий, Л. *Сочинения*, Москва, Ленинград: Госиздат, 1927, Т. 21 (Культура переходного периода), 520.
- Шкловский, В. *Гамбургский счет*, Ленинград: Издательство Писателей в Ленинграде, 1928, 247.
- Ямпольский, М. *Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг.*, Москва: Искусство, 1988, 317.

პერიოდიკა:

- ალიბეგაშვილი, გ. ფილმის გამომსახველობითი მხარის გამო, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1963, #6, გვ. 78-80.
- ამირეჯიბი ნ. კოტე მარჯანიშვილი ქართულ კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #7, გვ. 65-67.
- ბაზენი, ა. სტალინის მითი საბოთა კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1989, #10, გვ. 21-31.
- ბარდაველი, ნ. ყველაზე თეთრი ზანგი, *ახალი ფილმები*, 1989, #7, გვ. 23.
- ბერძენიშვილი, ნ. შეხვედრა სტალინთან, *ცისკარი*, 1998, #1, გვ. 97-110.
- ბერძენიშვილი, თ. წელიწადის მეხუთე დრო, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 ნოემბერი, #17 (17), გვ. 4.
- ბუაჩიძე, ვ. კლასიკოსისა და ისტორიული სინამდვილის გამყალბებელი ფილმი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1937, #2, გვ. 51-58.
- გვახარია, გ. არის ქართული კინომცოდნეობა, არის ალმანახი “კინო”, *კინო*, 1987, #2, გვ. 3-11.
- გვახარია, გ. დაკარგული სამოთხე – 70, *რადიო თავისუფლება*, 18 იანვარი, 2007. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1553073.html>.
- გვახარია, გ. მსხვილი ხედი, როგორც გამოსახველობითი საშუალება. წყარო: <https://burusi.wordpress.com/2009/05/11/gogi-gvakharia-4/>.
- გვახარია, გ. ოცნება მშვიდობიან ბრძოლაზე, *ახალგაზრდა კომუნისტი*, 1986, 29 მარტი, #38, გვ. 3.
- გვახარია, გ. რა გვანუხებს, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1988, #9, გვ. 84-88.
- გვახარია, გ. ფორმით – ამერიკული, შინაარსით – ანტიამერიკული, *რადიო თავისუფლება*, 12 ივლისი, 2005. წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/a/1542194.html>.
- გველესიანი, ა. ძიება ოცნებისა კაცთა, *კინო*, 1978, #4, გვ. 51-56.
- გოგოძე, ვ. პუშკინი და კინოხელოვნება, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1937, #1, გვ. 38-42.
- გორკი, მ. ახალი ადამიანის შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1935, #6, გვ. 1-4.
- დადიანი, ა. ჭრიჭინა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1954, #3, გვ. 28-19.

ეგაძე, ო. ბაკურიანი სიმალღეზე, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #3, გვ. 26-27.

ეიზენშტეინი, ს. ელ გრეკო და კინო, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1984, #11, გვ. 36-50.

ვოლფი, ფ. რა ვნახე ამერიკაში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1935, #2, გვ. 71-74.

თაბუკაშვილი, ლ. გზა კინოსაკენ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #6, გვ. 43-47.

თაბუკაშვილი, ო. ქართული კინოკრიტიკის ძირითადი ამოცანები, *კინო*, 1979, #5, გვ. 88-98.

თვალჭრელიძე, ტ. ორი კინონოველა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1964, #2, გვ. 70-72.

იმედაშვილი, გ. (კაიუს პელი), ქართული კინოსთვის, *თეატრი და ცხოვრება*, 1926, #16, გვ. 9-10.

იმედაშვილი, ი. (ის), მოლაპარაკე კინო-ფილმა და თეატრის ბედი, *თეატრი და ცხოვრება*, 1924, #20, გვ. 6.

იმედაშვილი, ი (ს-ო), ახალი კინო-სურათი, *თეატრი და ცხოვრება*, 1924, #19, გვ. 13.

იმედაშვილი, ი. ქართული კინო, *თეატრი და ცხოვრება*, 1925, #5, გვ. 5-6.

იმედაშვილი, ი. ცხოვრება წინ გვიწევს, *თეატრი და ცხოვრება*, 1915, #21, გვ. 1.

კ. ს., ყოფის საკითხი ჩვენს კინოში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #2, გვ. 18-19.

კალატოზიშვილი, მ. კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 34-36.

კალატოზიშვილი, მ., ლოლობერიძე, ნ. სურათი კინო-ქრონიკა, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 57.

კაკაბაძე, დ. დღევანდელი ჩვენი არხიტექტურა, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 14-16.

კვინიკაძე, ნ. წელიწადის მეხუთე დრო, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 ნომბერი, #17, გვ. 4,

კვინიკაძე, ნ., ჩხიკვაძე, ი. თავისუფალი საქართველოში თავისუფალი სექსი???, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 ნომბერი, #17, გვ. 6.

კიკნაძე, ე. პოსტსტალინური ლიბერალიზაცია ქართულ მხატვრობაში, *მუზეუმი*, 2014, #3, გვ. 36-41.

კინო მუშაკი, საბჭოთა კინოკომედია და დაგვიანებული სასიძო, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1940, #5, გვ. 52-54.

- კინოჰოროსკოპი, *ახალი ფილმები*, 1989, #7, გვ. 9-10.
- კუჭუხიძე, ი. ნატვრის ხე, *კინო*, 1978, #4, გვ. 23-41.
- მამასახლისი, ს. აბეზარა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957 #1, გვ. 39-42.
- მხეიძე, ნ. ქართული კინო 80-90-იანი წლების ზღვარზე, *ხელოვნება*, 1999, #5-6, გვ. 54-57.
- მხეიძე, ნ. ქართული კინოს მდგომარეობა დამაფიქრებელია, *სოფლის ცხოვრება*, 1990, 22 აგვისტო, გვ. 8
- “ნატვრის ხე” VII საკავშირო კინოფესტივალზე, *კინო*, 1978, #4, გვ. 57-64.
- ნიორაძე, დ. ინგლისელი პაციენტის ტრიუმფი, *კინორემონანსი*, 1997, 10 აპრილი, #1, გვ. 1.
- ოთხმეზური, ლ. 1947 წლის 26 მაისს, სტალინის თავში, *რადიო თავისუფლება*, 26 მაისი, 2017.
- წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/blog-lasha-otkhmezuri-stalinis-tavshi/28511193.html>.
- ოჩიაური, ლ. კინორეჟისურა ჰობია თუ პროფესია, *რემონანსი*, 2001, 5 აპრილი, #90, გვ. 10.
- ოჩიაური, ლ. ლაქა, *კინო*, 1987, #1, გვ. 65-76.
- ოჩიაური, ლ. რა აღმოაჩინა ჰარი პოტერმა საიდუმლო ოთახში?, *რემონანსი*, 2002, 28 დეკემბერი, #355, გვ. 9.
- უვანია, გ. ამაგდარი, *კინო*, #8, გვ. 87-100.
- რაზმაძე, გ. მთელი ცხოვრება კინოსთან ერთად: ინტერვიუ ლანა ლოლობერიძესთან, *ფილმპრინტი*, 2015-2016, #18, გვ. 48-51.
- რეხვიაშვილი, ჯ. როგორ ვერ მოკლეს ილია, *რადიო თავისუფლება*, 2 სექტემბერი, 2011.
- წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/24315786.html>.
- რონდელი, დ. ქართული კინომატოგრაფიის შემოქმედებითი გზები, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1935, #1, გვ. 9-14.
- რუხაძე, ო. ქსენოფობია პოსტსოციალისტურ ქვეყნებში, *რადიო თავისუფლება*, 2009, 5 ივნისი. წყარო: <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1747085.html>.
- სალუქვაძე შ. შენიშვნები კინემატოგრაფის შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1960, #1, გვ. 22-27.
- საყვარელიძე, პ. სახკინმრეწვი, *მუშა*, 27 ივლისი, 1927, #1403, გვ. 2-3.
- სეფიაშვილი, ო. ვინც ახლა მოვიდა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #5, გვ. 72-78.

სეფიაშვილი, ო. თობა და მისი ბედი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1961, #10, გვ. 19-26.

სიგუა, ლ. ტელევიზია და ჩვენ: ინტერვიუ მერაბ მამარდაშვილთან, *ახალი ფილმები*, 1989, #2, გვ. 4-5.

უავტორო, ახლანდელი თაობა იცხოვრებს კომუნიზმში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1961, #10, გვ. 4-7.

უავტორო, კინო-მრეწველობის მორიგი ამოცანები, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #1, გვ. 15-16.

უავტორო, პოლონური ჟურნალი ქართულ ფილმებზე, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1966, #3, გვ. 58-59.

უავტორო, საბჭოთა საზოგადოებრიობა და ჩვენი ჟურნალის ამოცანები, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #1, გვ. 3.

უავტორო, უზენაესის ნებით, *ქართული ფილმი*, 1998, 12 თებერვალი, #3, გვ. 1.

ღია წერილი საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ედუარდ შევარდნაძეს, *ქართული ფილმი*, 1998, 6 აგვისტო, #14, გვ. 1.

შ. ა., საბჭოთა კინემატოგრაფიის 20 წელი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1940, #2-3, გვ. 118-119.

შენგელაია, ნ. მოხსენება პირველი, *H2SO4*, 1924, #1, გვ. 41.

შენგელაია, ნ. რამოდენიმე წინასწარი შენიშვნა სურათ “ელისოს” შესახებ, *მემარცხენეობა*, 1928, #2, გვ. 57-58.

შველიძე, ნ. მამლუქი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1959, #2, გვ. 68-72.

შუბაშვილი, ა. კინემატოგრაფიული სემონი ბერლინში იწყება, *კინორეზონანსი*, 1997, 10 აპრილი, #1, გვ. 4.

შუბაშვილი, ა. ლუის ბუნეელი – “ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლისა” და “ოქროს საუკუნის” “მსახვრალი ანგელოზი”, *კინორეზონანსი*, 1997, 17 აპრილი, #2, გვ. 5.

ჩაგუნავა, შ. გლეხური მოძრაობის გმირული ფილმი *დარიკო*, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1937, #2, გვ. 59-60.

ჩვენი ანკეტა, *კინო*, 1976, გვ. 16-22.

ცნობის ფურცელი, 1896, 16 ნოემბერი, #28, გვ. 2.

- წერეთელი ვ. ასე იწყებდა მიხეილ კალატოზოვი, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1964, #11, გვ. 75-78.
- წერეთელი, ვ. ქართული კინემატოგრაფია: კულტურული რევოლუციისათვის ბრძოლაში (1925-1935 წწ), *საბჭოთა ხელოვნება*, 1964, #7, გვ. 58-64.
- ხარატიშვილი, გ. ისევ ნატერის ხის შესახებ, *კინო*, 1978, #4, გვ. 41-49.
- ხატიაშვილი, თ. არავის უნდოდა სიკვდილი, *რეზონანსი*, 1995, 5 ნოემბერი, #216, გვ. 10.
- ხატიაშვილი, თ. ფემინოფობია ქართულ კინოში, *ამარტა*, 2001, გაზაფხული, #3, გვ. 57-58.
- ხატიაშვილი, თ. ღმერთისა და მამის სახელით. წყარო: <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/5>.
- ჯაფარიძე, ლ. კინო-შენიშვნები, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1927, #6, გვ. 15-18.
- ჯინორია, ო. სოციალისტური რეალიზმის სინამდისთვის, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1957, #2-3, გვ. 12-15.
- H2SO4*, 1924, #1.
- Bazin, A. Every Film is a Social Documentary (Paul Fileri, Trans.), *Film Comment*, 2008, Vol. 44, #6, pp. 40-41. (Original work published 1947).
- Cameron, I. Films, Directors and Critics, *Movie*, London, 1962, #2, p. 2.
- Ember, A. Le But du Cinéma, *Cinéa-Ciné pour tous*, 1928, #106, 1 Avril.
- Judah, T. 2014 In Film: The Year We Went Post-truth, *Overland*, 2014, 19 December.
- Kael, P. Godard Among the Gangsters, *New Republic*; 1966, 10 september. Source: <https://newrepublic.com/article/93946/godard-among-gangsters>.
- Melies, G. Cinematographic Views (S. Liebman, Trans.) *October*, 1984, Vol. 29, Summer, pp. 21-31, (Original work published 1907).
- Michael, P. Andrew Sarris, Village Voice Film Critic, Dies at 83, *NY Times*, 2012, June 20.
- Truffaut, F. Les Sept Péchés capitaux de la critique, *Arts*, 1955. Русский перевод: <http://kinocenter.rsuh.ru/article.html?id=682173>.
- Vuillermoz, E. Le Cinéma de l'invisible, *Cinéa-Ciné pour tous*, 1927, #78, février, in Patrick de Haas, *Cinéma intégral*, op. cit., p. 180.
- Winkler, K. Scholars Mark the Beginning of the Age of “Post-Theory”, *The Chronicle of Higher Education*, 1993, October 13, p. A9, A16-A17.
- Абаринов, В. Советский Холливуд, *Радио Свобода*, 14 Июль 2013. Источник: <http://www.svoboda.org/a/25045568.html>.
- Бернштейн, А. Он хотел создать советский Голливуд, *СК-Новости*, 2000, № 34 (70).

Богомолов, Ю. Грузинское Кино: Отношение К Действительности, *Искусство Кино*, 1978, #11, ст. 39-56.

Стишова, Е. Подстава. Об искренности в критике, *Искусство кино*, 2011, #4. Источник: <http://kinoart.ru/archive/2011/04/n4-article15>.

Сумбур вместо музыки: Об опере *Леди Макбет Мценского уезда*, *Правда*, 28 января, 1936, #28, ст. 2.

Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере *Великая дружба* В. Мурадели, *Правда*, 10 февраля, 1948, #62. пункт 33.

Проблемы грузинского кино, *Искусство Кино*, 1979, #11, ст. 88-126.

Проблемы грузинского кино, *Искусство Кино*, 1979, #12, ст. 73-118.

Ревзин, Г. Никита Хрущев, отец русского авангарда, *Коммерсантъ*, 16 декабрь, 2002. Источник: <https://www.kommersant.ru/doc/355731>.

Тифлисский Листок, 1897, суббота, 3 мая, #102.

პირთა საძიებელი

- აბაშიძე, ზურაბ 121
აბელი, რიჩარდ 53
აბესაძე, ოთარ 93
აბულაძე, თენგიზ 94, 98, 101, 104
ადორნო, თეოდორ 53
აზიანი, ნატალია 34
ალექსანდროვი, გრიგორი 100-101
ალიბეგაშვილი, გაიანე 94
ამალლობელი, სერგო 84
ახლაზიშვილ, შალვა 78
ამირეჯიბი, ნათია 10, 96, 113, 145
ამირეჯიბი, ჭაბუა 98
არენდტი, ჰანა 63-66
არისტოტელე 63
ახმატოვა, ანა 40, 83, 143
ბაზენი, ანდრე 18, 27, 54-57, 61-67, 125-127
ბალაში, ბელა 50-51, 125
ბარდაველი, ნუგზარ 117
ბარსკი, ვლადიმერ 48-49
ბარტი, როლან 14, 21-23, 54, 65-66, 125
ბატლერი, ჯუდიტ 133
ბაქრაძე, აკაკი 73
ბენიამინი, ვალტერ 25-27
ბერძენიშვილი, ნიკო 76
ბოგომოლოვი, იური 106-109
ბოდრიარი, ჟან 30
ბორდველი, დევიდ 10, 13, 18, 120-124, 131-132, 135
ბოვეარი, სიმონ დე 55
ბრაუნი, დენ 122
ბრეჟნევი, ლეონიდ 105, 114, 143
ბრესტი, ბერტოლდ 41
ბუაჩიძე, ბერდია 91
ბუაჩიძე, კიტა 78
ბული, ლეონ 32
ბუნუელი, ლუის 52
ბულაძე, ლაშა 122
გარბო, გრეტა 31
გვახარია, გოგი 55-57, 98, 101, 109-110, 113, 121-122
გიბსონი, მელ 119
გოგელია, კომანდო 70
გოგიტიძე, გერმანე 47-49, 71-72
გოგოძე, კარლო 35, 72, 75, 78, 80, 91
გოდარი, ჟან-ლუკ 23, 57, 59
გორბაჩოვი, მიხეილ 105, 115, 137
გორკი, მაქსიმ 38, 79, 90
გოტვალდი, კლემენტ 87
გრინბლატი, სტივენ 134
გრიფიტი, დევიდ უორკ 11
გროისი, ბორის 127-128

გუდავაძე, ზაქარია 100
 დადიანი, აგული 89
 დანი, სერჟ 60
 დარვინი, ჩარლს 27
 დელორმე, სტეფან 61
 დელუკი, ლუი 44, 51-52, 61
 დემეტრძე, ირინა 14, 113
 დერიდა, უაკ 14, 23, 137
 დვალაიშვილი, აკაკი 107
 დიტრიხი, მარლენ 31
 დიქსონი, ტომას 11-12
 დილმელოვი, ალექსანდრე 11
 დოლიძე, გოგი 10, 113
 დოლიძე, ზვიად 113
 დოლიძე, ნანა 113
 დოლიძე, სიკო 78, 89, 100, 104
 დოსტოევსკი, ფიოდორ 138
 დოჩანაშვილი, გურამ 116
 დულარიძე, თამარ 113
 დულარიძე, ლატავრა 113
 ებერტი, როჯერ 19
 ეგაძე, ოთარ 95
 ედისონი, თომას 26, 32
 ეიზენშტეინი, სერგეი 21, 42, 44, 83, 98,
 125, 142, 144
 ეიხენბაუმი, ბორის 18,
 ემბერი, ანდრი 51
 ენგელსი, ფრიდრიხ 123
 ეჟოვი, ნიკოლაი 46
 ესაძე, რეზო 116
 ვაჩნაძე, ნატო 85
 ვაჩოვსკები 129
 ვერტოვი, ძიგა 42, 52
 ვინკლერი, კარენ 133-134
 ვიუიერმოზი, ემილ 51-52
 ვიქტორია (დედოფალი) 27
 ვოლფი, ფრიდრიხ 74
 ვუდსი, ფრანკ 11
 ვულენ, პიტერ 15
 ვულფი, ტომ 19
 ზვიაგინცევი, ანდრეი 131
 ზნანეცკი, ფლორიან 132
 ზონენფელდი, ბარი 26
 ზონტაგი, სიუზან 14
 ზოშჩენკო, მიხაილ 83, 143
 თაბუკაშვილი, ლალა (ოლლა) 10, 96,
 113, 145
 თვალჭრელიძე, ტატა 10, 94, 106, 113,
 145
 თიკანაძე, რუსუდან 10, 113
 თუთბერიძე, ნანა 113
 თუშმალიშვილი, სანდრო 113
 იამპოლსკი, მიხაილ 52
 იანცკი, სტალისლავ 95
 იმედაშვილი, გაიომ 33-37, 135
 იმედაშვილი, იოსებ 33-36, 49, 144
 იმედაშვილი, კობა 35
 იოსელიანი, ოთარ 93

ისტმანი, ჯორჯ 26
 113, 143, 145
 იუნგი, კარლ გუსტავ 118
 ლაგერფილდი, კარლ 31
 კ. ს. 70, 72
 ლაკანი, ჟაკ 14, 129, 137
 კაკაბაძე, დავით 42-43
 ლანგლუა, ანრი 54
 კაკაბაძე, ნინია 113
 ლარიანი, პაბლო 61
 კალატოზიშვილი, მიხეილ 42-44, 145
 ლევანიძე, მაია 113
 კამერონი, იან 19-23
 ლევი-სტროსი, კლოდ 15
 კანტაროვიჩი, ერნსტ 62-63
 ლეკბორაშვილი, მანანა 108, 113
 კანტი, იმანუელ 145
 ლენინი 40, 69, 84
 კანულო, რიჩოტო 10-11, 50-52
 ლეონიძე, გიორგი 102
 კაპა, რობერტ 71
 ლეჟავა, ზურაბ 85
 კარპენტერი, ჯონ 126
 ლინდსი, ვეჩელ 13
 კეილი, პოლინ 18-20, 23-24,
 ლინჩი, დევიდ 61
 კეკელიძე, გიორგი 38
 ლოტმანი, იური 19, 21
 კერესელიძე, მარინა 113
 ლუმეირები 26, 28-29, 32
 კეროლი, ნოელ 135
 მაიბრიჯი, ედვარდ 32
 კვესელავა, მიხეილ 93
 მაისურაძე, გიორგი 118
 კინგი, დევიდ 47
 მამარდაშვილი, მერაბ 120, 145
 კიტონი, ბასტერ 74
 მამასახლისი, სანდრო 90
 კლეიმანი, ნაუმ 98
 მანაგაძე, შოთა 93
 კობახიძე, მიხეილ 93
 მარტაშვილი, შალვა 100
 კოკოჩაშვილი, მერაბ 93
 მარქსი, კარლ 128, 139
 კონუეი, კელიენ 136
 მარჯანიშვილი, კოტე 33, 38
 კოტეტიშვილი, ტატო 111
 მასანოვი, ივან 70
 კრაკაუერი, ზიგფრიდ 17, 56, 65, 125
 მაქუილანი, მარტინ 134
 კრისტევა, იულია 23, 64
 მალლაკელიძე, დიანა 113
 კროსლენდი, ალან 36
 მახარაძე, ირაკლი 39, 49
 კულუშოვი, ლევ 41
 მეგრელიძე, კონსტანტინე 73
 კუჭუხიძე, ირინა 10, 96, 101-104, 107,
 მეირჰოლდი, ვსევოლოდ 41

მელიავა, თამაზ 93
 მელიესი, უორუ 11, 26, 29
 მილსი, ჩარლს რაიტ 130
 მინელი, ვინსენტ 22
 მიქაბერიძე, კოტე 80-81
 მურადელი, ვანო 82, 143
 მორისი, ჯონ 11
 მუსინიაკი, ლეონ 52
 მუსოლინი, ბენიტო 46
 მხეიძე, ნინო 113
 ნეიზვესტნი, ერნსტ 88
 ნერი, უან 59
 ნინოშვილი, ეგნატე 78
 ნიცშე, ფრიდრიხ 138
 ობამა, ბარაკ 136
 ოკუჯავა, ეთერ 10, 113
 ორჯონიკიძე, სერგო 34
 ოჩიაური, ლელა 56, 110, 113-114
 პაზოლინი, პიერ პაოლო 57, 125
 პაინი, ემილ 118
 პელისონი, ოლივიე 60
 პერსონსი, ტოლკოტ 131
 პეტრიაშვილი, გურამ 109
 პირონე, პაველ 48
 პირს, ჩარლზ სანდერს 17
 პომერანცევი, პიტერ 138
 პლატონი 54
 პრინცი, ლუი ლე 32
 პუდოგკინი, ვსევოლოდ 42
 პუშკინი, ალექსანდრე 75
 უაკობი, მაქს 11
 უიუეკი, სლავოი 126-129, 132
 ულენტი, ბესარიონ 38, 136
 რენუარი, უან 52
 რიფენშტალი, ლენი 15, 50, 85
 რივეტი, უაკ 57
 რიჩი, გაი 26
 რობაქიძე, გრიგოლ 46
 რომერი, ერიკ 57
 რონდელი, ალექსანდრე 73
 რონდელი, დავით 72-74, 85, 91, 100
 რუსო, უან-უაკ 25, 31
 როსტი, იური 117
 სალმონი, ანდრე 11
 სალუქვაძე, შოთა 13, 90
 სანდრარის, ბლემ 52
 სარისი, ენდრიუ 16, 18-24
 სარიშვილი, როსტომ 10
 სარტრი, უან-პოლ 55
 საყვარელიძე, პავლე 47, 71
 სეფიაშვილი, ოთარ 91, 93, 96, 113
 სოსიური, ფერდინანდ დე 21
 სპაისერი, შონ 136
 სპივაკი, გაიატრი 134
 სტაინბეკი, ჯონ 71
 სტალინი 37-38, 46-47, 69-70, 72, 74-77,
 80-89, 99-100, 116, 135-136
 სტახანოვი, ალექსი 79

სტიშოვა, ელენა 107-108
 სტრავენსკი, იგორ 11
 სურკოვი, ევგენი 107-108
 სურკოვი, ვლადისლავ 138
 ტაბიძე, გალაკტიონ 35
 ტანიანოვი, იური 18
 ტედესკო, ჟან 51-52
 ტოდე, თომას 126
 ტოკუდა, კიუიცი 87
 ტრამპი, დონალდ 136
 ტრაპაიძე, ქეთი 113
 ტრეტიაკოვი, სერგეი 41-43
 ტრიუფო, ფრანსუა 12, 19, 57-59, 92
 ტროცკი, ლევ 75, 79-80
 ტუბიანა, სერუ 60
 უორშოუ, რობერტ 14
 ფაიანსი, სოფი 122
 ფარაჯანოვი, სერგო 95, 109
 ფასბინდერი, რაინერ ვერნერ 120-121
 ფრანკი, არნოლდ 85
 ფრანკი, გერც 50
 ფოლკნერი, უილიამ 139
 ფროიდი, ზიგმუნდ 28, 67, 139
 ფრომი, ერის 80
 ფუკო, მიშელ 14, 23, 127
 ქვირიანი, თამაზ 10
 ლოლობერიძე, ლანა 42, 44, 93, 104-105,
 114
 ლოლობერიძე, ლევან 44
 ლოლობერიძე, ნუცა 44, 145
 შაბროლი, კლოდ 57
 შევარდნაძე, ედუარდ 107, 116
 შელი, მერი 27
 შენგელაია, გიორგი 93-94
 შენგელაია, ელდარ 93, 95, 107
 შენგელაია, ნიკოლოზ 38, 41-43, 45-46,
 100, 145
 შველიძე, ნიკო 91
 შკლოვსკი, ვიქტორ 18, 42
 შოსტაკოვიჩი, დიმიტრი 40, 47, 83, 143
 შრედერი, პოლ 125
 შუბაშვილი, არჩილ 113
 შულლიაშვილი, დავით 70
 ჩაგუნავა, შალვა 78
 ჩაპლინი, ჩარლი 36, 45, 74
 ჩხეიძე, რეზო 93, 119
 ცხომელიძე, კაზიმირ 70
 ძიძიგური, აკაკი 98
 წერეთელი, კორა 10, 95, 107, 113, 145
 ნუნუნავა, ალექსანდრე 40
 ჭავჭავაძე, ილია 75-76
 ჭიაურელი, მიხეილ 74, 81, 85
 ხარატიშვილი, გიორგი 103, 143
 ხათიაშვილი, თეო 56-57, 59, 74, 113
 ხოტივარი, ლევან 89, 99-100
 ხრუშოვი, ნიკიტა 84-89, 143
 ჯავახიშვილი, მიხეილ 70
 ჯანელიძე, დიმიტრი 10

ჯაფარიძე, ქეთი 113
ჯექსონი, ლა ტოია 117
ჯექსონი, მაიკლ 117
ჯინორია, ოთარ 87
ჯონზი, სპაიკ 135-136
ჯუდა, ტარა 135
პიტლერი, ადოლფ 46
პიჩკოვი, ალფრედ 15, 92