

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტი

ქართული კინორეჟისორები

ნარკვევების კრებული

ნაწილი II

(დამხმარე სახელმძღვანელო)



თბილისი
2007

წინამდებარე კრებული კინოსპეციალობის სტუდენტებისათვის განკუთვნილი დამხმარე სახელმძღვანელოს მეორე ნაწილს წარმოადგენს. მასში თავმოყრილია 12 ქართველი კინორეჟისორის შემოქმედებითი პორტრეტი.

კრებული მომზადდა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო კვლევით ცენტრში.

რედაქტორი ირინე კუჭუხუძე

—
© შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2007

ISBN 978-99940-898-2-6

შინაარსი

1. ალექსანდრე წუწუნაეა - ოლიკო ქდენტი -----	4
2. ნიკოლოზ შენგელაია - მათა ლეეანიძე -----	37
3. კოტე მარჯანიშვილი კინოში - პაატა იაკაშვილი -----	45
4. მიხეილ ჭიაურელი - ეთერ ოკუჯაეა -----	67
5. რეზო ჩხეიძე - ლელა ოჩიაური -----	113
6. ოთარ იოსელიანი (ფრანგული პერიოდი) ნათია ამირეჯიბი -----	135
7. გიორგი შენგელაია, მუდმივი ექსპერიმენტების გზაზე მანანა ლეკბორაშვილი -----	179
8. რეზო ესაძე - ღია კალანდარიშვილი -----	193
9. ალექსანდრე რეხვიაშვილი - ეთერ ოკუჯაეა -----	234
10. გოდერძი ჩოხელი - ქეთევან ტრაპაიძე -----	278
11. „ანემიიდან“ - „ატუ-ალაბა, ოტელ კალიფორნიამდე“ ნინო მხეიძე -----	291
12. ქართული კინო საერთაშორისო ასპარეზზე არჩილ შუბაშვილი -----	326
ვენეციის კინოფესტივალის გამარჯვებული ქართული ფილმები და ქართველი ავტორები -----	351
კანის კინოფესტივალის გამარჯვებული ქართული ფილმები -----	352
ბერლინის კინოფესტივალის გამარჯვებული ქართული ფილმები და ქართველი ავტორები -----	352
ქართული ფილმებისა და ქართველი ავტორების მიერ საერთაშორისო კინოფესტივალებზე (სკფ) მოპოვებული ჯილდოები -----	353

ალექსანდრე წუწუნავა – ეროვნული კინემატოგრაფის ფუძემდებელი

ალექსანდრე წუწუნავამ თავისი უნივერსალური შემოქმედებითი გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში. მან დამსახურებულად მოიპოვა პირველი ქართველი კინორეჟისორის სახელი, რომელიც ეროვნული კინოწარმოების სათავეებთან მოიაზრება. მის სახელს უკავშირდება ქართული დრამისა და ქართული საოპერო რეჟისურის ტრადიციების დაფუძნება. წუწუნავას შემოქმედებას მკაფიოდ გამოარჩევს ეროვნული პათოსი, ბრწყინვალე აქტიორული ანსამბლი, უანრობრივი მრავალფეროვნება, მასშტაბური სცენების მაღალმხატვრული გადაწყვეტა.

ალექსანდრე წუწუნავა 1881 წლის 28 იანვარს, სოფელ ლიხაურში, ოზურგეთის მაზრაში დაიბადა. ყმაწვილობიდან იზიდავდა თეატრი, მონაწილეობდა ოზურგეთის სცენის მოყვარეთა წარმოდგენებში (მისი დები ეველინა და ცეცილია წუწუნავები ცნობილი მსახიობები იყვნენ). 15 წლიდან წუწუნავა გატაცებით ჩაება ქართული თეატრის ცხოვრებაში. თბილისის საოსტატო ინსტიტუტში სწავლის პარალელურად, თამაშობდა სახალხო თეატრის სცენაზე, მონაწილეობდა თბილისის დრამატული თეატრის სპექტაკლებში. მის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა მასობრივი დადგმები, სადაც თავად ეპიზოდურ როლებს ასახიერებდა.

1899 წელს წუწუნავამ დაარსა მცირე ფორმის თეატრალური დასი, სადაც გიორგი ერისთავისა და აექსენტი ცაგარელის პიესებს დგამდა. პარალელურად მოღვაწეობდა ოზურგეთის, ჭიათურის, ბათუმის, ქობულეთის თეატრებში.

1906 წელს წუწუნავა მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან თანამშრომლობს და სწავლას სარეჟისორო კურსებზე აგრძელებს, პარალელურად, მოსკოვის უნივერსიტეტში ისმენს ცნობილ მეცნიერთა (მათ შორის ალექსანდრე ხახანაშვილის) ლექციებს, სწავლობს მეირპოლდის სტუდიაში, დაინტერესებულია სტანისლავსკის თეორიული ნოვაციებით, ახლოს ეცნობა სწავლობს მოდერნიზმის მხატვრულ მიმართულებას, მის გაგენას XX საუკუნის კულტურასა და აზროვნებაზე.

1909 წელს ცნობილი ქართველი მსახიობისა და პუბლიცისტის ვალერიან გუნიას თაოსნობით იქმნება ქართული

ფილმი „ბერიკაობა-ყვენობა“ (ს. ცენ. ავტ. შალვა დადიანი). გუნიაძე ფილმის რეჟისორად აღექსანდრე წუწუნავეა მოიწვია. ამ ფაქტს პირად ჩანაწერებში ადასტურებს ფილმის მთავარი როლის – ბერიკა-ქილიკის შემსრულებელი ლადო გვიშანი! სახიობითი თეატრის – ბერიკაობა – ყვენობის მთავარ ღირსებად სანდრო ახმეტელი „მასობრივ ინდივიდუალობას და ინდივიდუალურ მასობრიობას“ მიიჩნევს. საგულისხმოა, რომ იგივე პრინციპს აღექსანდრე წუწუნავეა კინოში ავითარებს – „ბერიკაობა-ყვენობაში“ ასახული მასობრივი სცენები მისი შემოქმედების ქეკუთხედი ხდება. ფილმიდან „ბერიკაობა-ყვენობა“ საფუძველი ეყრება კოლექტიური მსახიობისა და კოლექტიური თამაშის ცნებას. ქართულ კინოში პირველად აისახა ეროვნული ტემპერამენტი და პლასტიკა, ტემპო-რიტმის თავისებურება, რაც მოლიანობაში, წუწუნავეას რეჟისორულ ხელწერას განსაზღვრავს. ლოგიკურია, რომ მასობრივი სანახაობის ორგანიზებისთვის გუნიაძე სწორედ წუწუნავეას მიმართა (მისი თეატრალური გამოცდილებიდან გამომდინარე). ხალხური თამაშობა-სანახაობების ტრადიცია გრძელდება და ვითარდება წუწუნავეას შემდგომ ფილმებში „ვინ არის დამნაშავე?“, „ხანუმა“, „ჯანყი გურიაში“.

ფილმში „ბერიკაობა-ყვენობა“ ჩართული საერო და რელიგიური დანიშნულების წარმოდგენა-რიტუალები: ალაია, ჯირითი, ღოღი, ლელო, ფერხული, ხატობა სიმბოლურ-ალეგორიულ დატვირთვას იღებდა: „ყვენობა გამოხატავდა ქართველი ხალხის ბრძოლას დამპყრობთა წინააღმდეგ და სამშობლოს მტერთაგან გათავისუფლების ზეიმს.“² უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის „მამხილებლის“ ფუნქციაც კონდა, აღბათ, ამის მიხედვით, რომ ცარიზმის „შავი რეაქციის“ წლებში, მკაცრ ცენზურულ ვითარებაში ფილმი უკვალოდ გაქრა, ან განადგურდა.

კინოკომედია „ბერიკაობა-ყვენობა“ ანგეკლოტურ სიუჟეტზე იყო აგებული. ფილმის სათაურიც მიგვანიშნებს, რომ იგი პოპულარული თეატრის სანახაობრივ-საკარნავალო ელემენტებზე იყო აგებული. ფილმის დრამატურგია კინემატოგრაფის სპეციფიკის გათვალისწინებით აიგო: მასობრივი სცენები ნატურაზე გათამაშდა, ღია ცის ქვეშ ხალხი იმპროვიზაციით მოქმედებდა, უნებურად „გაეხვია“ ფილმის პერიპეტეიებსა და ინტრიგაში, ამრიგად, ბერიკას ავანტიურული თავგადასავალი ნამდვილ ექსცენტრიკად, კლოუნადურ-ბალაგანურ წარმოდგენად იქცა და ორგანულად დაუკავშირდა კინემატოგრაფს (ფილმში გუნიაძეს დასის მსახიობები მონაწილეობდნენ). ფილმი

შეგვახსენებს მსოფლიო კინემატოგრაფის პირველ ნაბიჯებს – თავისი განვითარების საწყის ეტაპზე კინოს სანახაობრივ-გასართობი ფუნქცია ჰქონდა და ამით იზიდავდა მასობრივ მაყურებელს.

ფილმი „ბერიკაობა-ყვენობა“ მინიატურული ანექდოტ-სკეტჩებისგან შედგებოდა და მიესადაგებოდა კომიქსების, სერიული შარკების სტილს: ერთი და იგივე პერსონაჟი სხვადასხვა სიტუაციებში ჩნდებოდა და ხალხს დღესასწაულზე მოუხმობდა. ფილმში სხვადასხვა სოციალური ფენა მონაწილეობდა: გლეხობა, თავად-აზნაურობა, სამღვდლოება. იმ პერიოდში გაერცვლებული მარქსიზმის პროპაგანდის, კლასობრივი დაპირისპირების, პარტიული განხეთქილების ფონზე ფილმში ეროვნული მთლიანობის იდეა, ეროვნულ ძალთა კონსოლიდაცია იყო აფიშირებული. მთავარი მოქმედი გმირი – სოფლის ხალხია, განურჩევლად კლასისა და წოდებისა, რომელიც დინამიურად ჩაერთო სხვადასხვა დღესასწაულში: „ქაშვეთობა“, „ღვთისმშობლობა“, „ნადიმობა“, „ბერიკაობა“. ამგვარი ხასიათის მასობრივი მოქმედება თავისთავად გამორიცხავდა სოციალურ დაპირისპირებასა და კლასობრივ შუღლს, რასაც რევოლუციონრები და მარქსისტული პარტიის ლიდერები სოფლად გლეხებში ქადაგებდნენ.

ფირზე აისახა ქართული ხალხური ცეკვები, ქართული ნადიმი, ჭიდაობა, ლელო, ხალხური პოეზიის ცალკეული ნიმუშები, რაც ტიტრების სახით უნდა შესულიყო ფილმში.

XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ქართული კინემატოგრაფი ჯერ კიდევ პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ფილმი „ბერიკაობა-ყვენობა“ ეროვნული გაერთიანების იდეას „სთავაზობდა“ პარტიებად დაქსაქსულ საზოგადოებას. ეს ფაქტი მოწმობს, რომ ალექსანდრე წუწუნავას და მათი თანამოაზრეების წინაშე რეალურად იდგა კლასობრივი შერიგების, ეროვნული კონსოლიდაციისა და მარქსიზმის „პოლიტიკური ბურუსიდან“ გამოფხიზლების ურთულესი ამოცანა, რომელიც განსაკუთრებით წინამურის ტრაგედიის – ილიას მკვლელობის შემდეგ გამოიკვეთა – 1907 წელს ერის სულიერი მოძღვარი იდეოლოგიურ დაპირისპირებას, კლასობრივ შუღლს შეეწირა.

1915 წელს გერმანე გოგიტიძის ინიციატივით ჩამოყალიბდა პირველი ქართული კინოფირმა, რომლის ბაზაზე იქმნება ფილმი „ქრისტიანე“ (ეგ. ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით). ფილმის რეჟისორად კვლავ ალექსანდრე წუწუნავაა მიწვეული.

აღსანიშნავია, რომ ფილმი „ქრისტიანე“ წუწუნავას ალექსანდრე ახმეტელთან ერთად უნდა გადაეღო, როგორც ჩანს, ამ შემოქმედებითი ტანდემის მიზანი მათი ექსპერიმენტული და თეორიული ძიებების პრაქტიკული განხორციელება იყო: „რამდენად ასახავს თეატრი ეროვნულ ხასიათს?“ – ახმეტელის მიერ წამოჭრილ ამ კითხვას სამწუხაროდ, ძველი ქართული თეატრი ვერ პასუხობდა: „გვითხრა ჩვენ თეატრმა, ვინ არის ქართველი? როგორია მისი სულისკვეთება? როგორია მისი ნება? რით საზრდოობს? რა ასულდგმულებს? ვიცნობთ ჩვენ ქართველი ადამიანის სულიერ დრამას?...“ – ეს იმ საკითხთა სპექტრია, რომელიც თეატრიდან ქართულ კინოში ინაცვლებს. მართალია, ახმეტელთან შემოქმედებითი „დიאלოგი“ ვერ შედგა, მაგრამ ფილმზე მუშაობისას წუწუნავა უთუოდ გაიზიარებდა ახმეტელის მოსაზრებებს და მოდერნისტული მსოფლადქმით (ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი) კინოს გამომსახველობითი ლექსიკით გამოხატავს ეროვნულ ფსიქიკას, „ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს“, ადამიანის „სულიერ წყობას“. ასე შეიქმნა პირველი ქართული კინოდრამა „ქრისტიანე“.

ფილმი „ქრისტიანე“ თავისი დრმა ფსიქოლოგიზმით და მძაფრი რეალიზმით აშკარად არღვევს სალონური მელოდრამების ტიპურ სქემებს: აზნაურისგან მოტყუებული და შეცდენილი გლეხის გოგო ქრისტიანე ვერ უძლებს დამცილებას. სასოწარკვეთილი ტოვებს ოჯახს, ჩვილს და ქალაქში გარბის, მაგრამ აქ ვერ კპოუებს სანუკვარ ბედნიერებას. იგი იძულებულია როსკიპობით ირჩინოს თავი, ბოლოს ყველასგან გარიყული და მიუსაფარი, მარტოობაში იღუპება.

ფილმის აზრობრივ-მეტაფორულ სტრუქტურა არღვევს ვიწრო კლასობრივ სქემებსა და ვულგარულ სოციალურ სტერეოტიპებს (გმირის ტრაგედიის მიზეზი არ შეიძლება ჩაითვალოს კლასობრივი ჩაგვრა, ქალის მძიმე სოციალური ყოფა და თავად-აზნაურობის მორალური გადაგვარება), პირიქით, რეჟისორის მიერ „ფოკუსში“ მოექცა პერსონაჟის სულიერი დრამა, ჰირადი განცდები, რაც ზოგადეროვნულ მასშტაბს იძენს: ეროვნული დრამა კი მშობლიური მიწის უარყოფასა და საკუთარი მიწისგან მოწყვეტაში მდგომარეობს. ფილმში იკვეთება მოდერნისტული ელემენტები და ემოციური ატმოსფერო – თანამედროვე ცივილიზაციის ქაოსში (ქალაქი) ადამიანს მარტოსულობა ტანჯავს, იგი უძღურია გადალახოს ბედისწერის დაბრკოლებანი, სამყაროსთან მისი კონფლიქტი გარდუვალი ხდება. პერსონაჟი მსხვერპლია ბრმა ბედისწერის, უძალოა წინ აღუდგეს შემზარავ

რეალობას, მისთვის სიკვდილი რეალობისგან გაქცევის ერთადერთო გზაა. მიდერნიტული ფილმების მსგავსად, ქრიტინეს გმირი ალუზიებში იძირება, ფილმში ჩნდება წარსულის რემინისცენციები, ილუზია და სიზმარი, ამრიგად, რეჟისორი ქრის ირეალურ მოდელს, რომელიც სუბიექტურ ცნობიერებას ეყრდნობა. ქრიტინეს გაქცევა და „სხვად“ ქცევა, მსახიობის თამაში რეალობისა და ილუზიების ზღვარზე ფილმში ფილოსოფიურ ასპექტს იძენს.

სოციალურ რეალობისგან გაუცხოებული ქრიტინე თანდათან კარგავს საკუთარ „მე-ს“, საკუთარ სახელს და „ურის ღამაჲ ქალ“ – რახილად იქცევა. ამის შედეგად ქალაქში გლეხი კარგავს მორალურ სახეს, იცვლება მისი ეთნოფსიქიკა.

წუწუნავა ფსიქოლოგიური დაკვირვებითა და „სუსხიანი“ რეალიზმით გადმოცემს მთავარი გმირის სულიერ დრამას. ექსპრესიულად მეტყველი და გამომსახველია საროსკოპოს ეპიზოდი: აღელვებული ქრისტინე სარკეში საკუთარ თავს აკვირდება – გმირის სულიერი გაორება და გრძნობათა რთული გამა სარკის კინემატოგრაფიული დეტალით გადმოიცა: ქრისტინე იძულებულია დათმოს საკუთარი „მე“, განუდგეს თავის წარსულს და „სხვად“ იქცეს (ექსპრესიონიზმი). ამგვარი კინემატოგრაფიული „მიგნებები“ მრავლად არის ფილმში. მაგ.: ქალაქის ორომტრიალისგან დაქანცულ ქრისტინეს საროსკიპოში ჩაეძინება. სიზმარში უნებურად ხელს იწვდის, თითქოს სურს, საკუთარი შვილის აკვანი დაარწიოს. იგივე ეესტს იმეორებს მსახიობი ფინალურ ეპიზოდში: სიკვდილის წინ, ქრისტინეში კვლავ იღვიძებს დედობრივი ინსტიქტი – მას აკვანში მიტოვებული შვილი ახსენდება და უმწეოდ იწვდის ხელს. ქალის ექსპრესიული ეესტი კიდევ ერთხელ მიანიშნებს, თუ როგორ სწადია ქრისტინეს დაუბრუნდეს მშობლიურ წიადს (მიწის ძახილი). გმირის ხილვა-ზმანება ორმაგი ექსპოზიციითაა ნაჩვენები: სავადმყოფოს ცივი, ცარიელი, უსახური პალატა და ქართული სოფლის ფერწერული პეიზაჟი. ქრიტინე ღრმა სინანულის, კათარზისის შედეგად უბრუნდება მის მიერ უარყოფილ მიწას, ფესვებს. ქართულ კინოში პირველად გამოინდა ქართველი მსახიობი და მშობლიური ბუნება, ფრაგმენტულად გაცოცხლდა ძველი თბილისის კოლორიტი, ბოჰემა. ფილმი „ქრისტინე“ რეჟისორის ერთგვარი პროტესტის ფორმაც იყო – ალექსანდრე წუწუნავა პრესიდან „ილაშქრებდა“ მდარე გემოვნების, მხატვრულად მწირი, „უფუნქციო“ უცხოური მელოდრამების, ეროტიკული ფილმების წინააღმდეგ, რომლებიც უხეშად

იპყრობდნენ ქართულ კინობაზარს და უცხოელ კომერსანტთა შემოსავლის წყაროს წარმოდგენდნენ. ამგვარ ფილმებში სიუჟეტური სქემა უცვლელი იყო – ქალის შეცდენა, უიღბლო სიყვარული, შურისძიება, განწირულობა, სიკვდილი. ფილმში „ქრისტიანე“ წუწუნავა ეყრდნობა ტრადიციული მელიოდრამების „ტექსტებს“ და მოდერნიზმთან მიმართებაში. მათ ავტორისეულ ინტერპრეტირებას, ახლებურად „წაკითხვას“ ახდენს.

ე. ნინოშვილის მოთხრობის ტექსტისგან განსხვავებით, წუწუნავამ სპეციფიური კინო ხერხით, გონებამახვილურად „გაათამაშა“ პროვინციული სადგურის ეპიზოდი, სადაც ლიუმერების კონოციტატა მოიხმო: მატარებლის გამოჩენა ქრისტიანეს ისევე დააფრთხობს და ააფორიაქებს, როგორც ლიუმერების პირველ კინოსეანსზე ფილმის მაცურებელი მატარებლის დანახვაზე დაფრთხა. „ქრისტიანეში“ გმირის ფსიქოლოგიურ გარდასახვას და ექსპრესიონიზმის მოტივებს ესადაგება გრიგოლ რობაქიძის წერილი „ფოთლები, ერის მოლიანობა–ოსკარ უაილდი“, რომელიც „ქრისტიანეს“ გადაღების პარალელურად დაიწერა: „ის ვინც უარყოფს მიწას, მას იგი მიწა სამარეს უმზადებს. დიახ, ვინც უარყოფს სინამდვილეს, მას იგი უარყოფა საშინელი შურისძიებით მოეწოდება თავს.“ - ვკითხულობთ რობაქიძესთან. მართლაც, ქრისტიანემ უარყო მშობლიური მიწა, რაც მას საშინელი შურისძიებით მოეწოდებოდა. ქალაქში გაროსკიპებული ქალი იცელის ეროვნებას, სოციალურ გარემოს, საკუთარ სახელს... ამგვარად, ეროვნული ცნობიერების რღვევის შედეგი ექსპრესიულად აისახა პირველ ქართულ კინოდრამაში „ქრისტიანე“.

გმირის სულიერი გაორება, განწირულობის, სამყაროს აპოკალიფსური განცდა უკავშირდება მოდერნიზმის მხატვრულ მიმდინარეობას, რომელიც ქართულ ხელოვნებას (თეატრს, ფერწერას, ლიტერატურას) იმ პერიოდში მნიშვნელოვნად მოიცავდა. სწორედ ამ დროს, „ქრისტიანეს“ გადაღების პარალელურად, 1917 წელს იქმნება ლადო გუდიაშვილის ფერწერული ნახატი „ქრისტიანე“, რომელშიც წუწუნავას ფილმის ქალაქური მოტივები – სპეციფიკური ბოქმური ატმოსფერო და მთავარი გმირია ასახული.

ფილმში „ქრისტიანე“ ეროვნული ფსიქიკის რღვევის მიზეზი ადამიანის მშობლიური ნიადაგიდან მოწყვეტა, მისი სოციალური გადაგვარებაა, და არა სოციალური ჩაგვრა, როგორც ეს მოგვიანებით, ნინოშვილის ეკრანიზაციებში ეულგარიზებული სახით წარმოჩინდება. ქალაქმა ქრისტიანეს ვერ მოუტანა სანუკვარი

ბედნიერება ანუ სოციალური კეთილდღეობა, რასაც 10-იან წლებში მოზღვავებული პოლიტიკური (მარქსისტული) პარტიებისგან წაქეზებული, ქალაქში გაქცეული გლეხობა ამოდ ესწრაფეოდა.

ამრიგად, „ქრისტიანეს“, როგორც კინოდრამას ნაკლებად განსაზღვრავს მშრალი სოციალური ფორმულები და კლასობრივი დოგმები – წინა პლანზეა ქრისტიანული მიმტევებლობისა და მონანიების თემა, და ამდენად, კინონაწარმოები ღრმა ჰუმანიზმით, ქრისტიანული სულისკვეთებით იმსჭვალება.

ფილმი „ქრისტიანე“ ლოგიკურად აგრძელებს წინა ფილმების („ბერიკაობა-ყვენობას“ და „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლენჩხუმიში 1912 წ.“) იდეურ ხაზს – კლასობრივი შერიგების, ურთიერთ მიტევებისა და ეროვნული გაერთიანების კონცეფციას, რომელიც წინამურის ტრაგედიის შედეგად კიდევ უფრო განმტკიცდა და გამოიკვეთა.

აღსანიშნავია, რომ 1917 წელს ფილმ „ქრისტიანეს“ დასრულებას თან სდევს სახელმწიფო მნიშვნელობის მოვლენები, და ამდენად, ფილმი ეროვნულ ღირებულებასაც იძენდა. გარდა იმისა, რომ დაფუძნდა ეროვნული კინონაწარმოება, გაუქმდა უცხოელ კომერსანტთა წარმოება, ამ დროს აღსდგა ქართული ეკლესიის ავტოკეფალია, დაფუძნდა ეროვნული საბჭო, შეიქმნა ეროვნული გვარდია, გაიხსნა პირველი ეროვნული ყრილობა, რომელმაც აირჩია საქართველოს ეროვნული საბჭო ნიუ ჯორჯიანის მეთაურობით, დაიწყო პირველი საჯარო ნაწილების ფორმირების პროცესი, დაარსდა საქართველოს მწერალთა კავშირი და თბილისის კონსერვატორია. 1918 წელს შეიქმნა საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა და მთავრობა, ამავე წელს აღექსანდრე წუწუნავეა თბილისის ოპერისა და ბალეტის ხელმძღვანელად მიიწვიეს, 18 მაისს კი ამავე თეატრის კომისარია. მისი თაოსნობით დაიდგა პირველი ქართული საოპერო სპექტაკლები. 26 მაისს ეროვნულმა საბჭომ ოფიციალურად მიიღო საქართველოს დამოუკიდებლობის აქტი; აღსანიშნავია, რომ ფილმ „ქრისტიანეს“ საჯარო პრემიერა 1919 წლის 26 მაისს შედგა – საქართველოს დამოუკიდებლობის წლისთავზე, რასაც დიდი პოლიტიკური და ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა.

1925 წელს აღექსანდრე წუწუნავეა იღებს ფილმს „ვინ არის დამნაშავე?“ (ნ. ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესის მიედვით). უცხოეთის ეკრანებზე ფილმი შემდგევი სათაურით გადიოდა: „უაილდ ვესტის მხედრები“. ნაკაშიძის ცნობილი პიესა ქართული თეატრის სცენაზე წუწუნავეამ რამდენჯერმე დადგა, მათ შორის თბილისის დრამატულ თეატრში 1922 წლს.

წუწუნავამ ფილმში უზადო რეალიზმით აჩვენა გურიის სოციალური სინამდვილე – გამდიდრების სურვილით, კაპიტალის დაგროვების უნით შეპყრობილი გურული გლეხობა „ფულის საშოვნელად“ ამერიკაში მიემგზავრება. ამერიკული ცირკის მოედანზე სპორტული ჯირითი გურულების „შემოსავლის წყაროდ“ იქცა მათთვის. თუმცა, რეჟისორი ნაკლებად „ემორჩილება“ საბჭოთა იდეოლოგიის მოთხოვნებს: ბოლშევიკური პროპაგანდის საპირისპიროდ, რეჟისორი არ მიმართავს გამართაზნობრივ განსჯას – ე. წ. წერილბურჟუაზიული მორალის კრიტიკას; მოქმედების დრამატული განვითარებით და ტემპორიტმის დინამიური მკვეთრი გრადაციით, წუწუნავა ეროვნული ცნობიერების რღვევას აჩვენებს, რაც ფილმის ტრაგედიის ძირითადი მოტივი ხდება.

ფილმის იდეურ-მხატვრულ ამოცანას წუწუნავა ნოვატორულად მიუდგა: კინემატოგრაფიული ხერხებით განაგრძო და დინამიკურად წარმართა მასობრივი მოქმედება, რის შედეგადაც, ოჯახის კერძო ისტორიამ (სიკოს ოჯახი) უკანა პლანზე გადაინაცვლა და წინა პლანზე გამოვიდა ხალხი, „მასობრივი ინდივიდუალობა“. აღსანიშნავია, რომ უკანა პლანი წუწუნავასთვის არ წარმოდგენს ნეიტრალურ ფონს ან სტატისტიკების ჯგუფს, პირიქით, იგი განუყოფელი ნაწილია მთელის – მასობრივი მოქმედების ორგანიზება, ხალხი-მასის ინდივიდუალობის წარმოჩენა ის შემოქმედებითი მეთოდია, რომლითაც წუწუნავა თეატრშიც ხელმძღვანელობდა.

რეჟისორი კიდევ უფრო ავითარებს პიესის დრამატურგიულ ხაზს და რადიკალურად განსხვავებული, დამატებითი ეპიზოდები შეაქვეს ფილმში. პიესისგან განსხვავებით, წუწუნავას გამიგრებმა „გაარღვიეს“ ეიწრო, შემოზღუდული, ნაკტილი ეთნიკური გარემო და სრულიად უცხო ეთნო-კულტურულ სიერცეში (ამერიკა), მასშტაბურ მოქმედებაში ჩაერთვნენ. შესაბამისად, ავტორი პარალელური მონტაჟის საშუალებით ეპიკურ თხრობას წარმართავს. მოგზაურობა, როგორც მოხეტიალე პერსონაჟის ავანტიურულ-სათავეგადასავლო ელემენტი, დამახასიათებელია „ბერიკაობა-ყეენობისთვის“, ხოლო, ჯირითი და მარულა სახიობითი თეატრის შემადგენელი კომპონენტებია, რომლებსაც აქტიური მაყურებელი – თანამონაწილე აყავს (ამერიკული ცირკის „ბუფალო-ბილის“ ეპიზოდები ფილმში). შესაბამისად, ფილმში გართულდა პერიპეტია და ინტრიგა. კინოენის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რეჟისორმა დროსა და სიერცეში გაშალა გამართა სამოქმედო არეალი. ლიტერატურული ტექსტის ინტერპრეტირებამ,

ისტორიზმის, დოკუმენტური ფაქტების აქცენტირებამ ახალი კინოჟანრის ფორმირება მოახდინა – ნაკაშიძის სოციალური დრამა ნაციონალურმა კინოეპოსმა შეცვალა, რაც თავის მხრივ, კინემატოგრაფში ამერიკული ვესტერნის ალტერნატივას წარმოადგენდა (ვესტერნის – ჰეროიკული ჟანრის საბოლოო ფორმირება 20-იან წლებში მოხდა.)

ქართული ეთნოფსიქიკის, ეროვნული (რასიული) ხასიათისა და ტემპერამენტის წარმოსახენად, წუწუნავამძირითადი მოქმედება რადიკალურად განსხვავებულ სოციალურ-ეკონომიკურ სიბრტყეზე – ამერიკაში გადაიტანა (ნაკაშიძის პიესაში ამერიკა მხოლოდ პირობითად, პერსონაჟთა რეპლიკებშია მინიშნებული). 20-იანი წლების ქართული კინოეკრანიზაციებისგან განსხვავებით, ფილმი „ვინ არის დამნაშავე“ არ წარმოადგენს ლიტერატურული ნაწარმოების მშრალ ილუსტრირებას, არც ეკრანიზაციის ტიპურ ნიმუშს: წუწუნავა სრულიად განსხვავებული ხედვით, საკუთარი ინტერპრეტაციით „კითხულობს“ პიესის ტექსტს და ისტორიზმით „აესებს“ ფილმს (მისი საფუძველი რეალური ამბავია, ისტორიული ფაქტი, რომელიც მითოსურ პლანში ზოგადდება) ამრიგად, ფილმში პიესის ტექსტის და ინტერპრეტატორის „სინქრონიზირება“ მოხდა. ფილმის დრამატულ ქსოვილში ერთმანეთს ერწყმის რიტმი და მითი:

„ვიცნობთ ჩვენ, ქართველი ადამიანის სულიერ დრამას?“ ეს კითხვა, ჯერ კიდევ 10-იან წლებში მწვავედ წამოიჭრა ქართული თეატრის ნოვატორმა სანდრო ახმეტელმა – ეროვნული ტემპერამენტის, ხასიათის, ხალხის სულიერი თავისებურების ძიებას წუწუნავა კვლავ აგრძელებს და ავითარებს ფილმში „ვინ არის დამნაშავე?“. წუწუნავა ასევე აგრძელებს სახიობითი (მოძრავი) თეატრის – „ბერიკაობა-ყვენობის“ ტრადიციებს, რაც ზედმიწევნით ესადაგება შალვა დადიანის კინოპროგრამას (1917), რომლის მიხედვით, ქართულ კინოს უცხოეთში უნდა წარმოეჩინა ხალხური სენე-ჩეულებანი და ეროვნული თვითმყოფადობა, „თუ რანი ვართ და რა კულტურული აღლაკი გვქონდა“. წუწუნავა ფილმის ძირითად მოქმედებებს ამერიკული ცირკის მოედანზე – განსხვავებულ ეთნო-კულტურულ გარემოში წარმართავს და მთავარ ეპიზოდებს გურულ რაინდ-მხედართა სენსაციურ, ვირტუოზულ გამოსვლებს უთმობს.

ფილმი „ვინ არის დამნაშავე?“ პასუხობს XX საუკუნის მთავარ დილემას: საბედისწერო ბრძოლას სოციალურსა და ეროვნულს შორის, რაც სრული სიმწვავეით ილიასთან დაპირისპირებაში გამჟღავნდა. მატერიალური კეთილდღეობისკენ

მისწრაფება იმდენად მაცდურია, რომ რთული არჩევანის წინაშე აყენებს ფილმის გმირს – სიკოს (მსახ.: კოტე მიქაბერიძე): მან უნდა აირჩიოს შორეული ამერიკა (ოცნების კეთილდღეობის ქვეყანა) ანუ სიმდიდრე, ან ბაბუისა და ცოლის თხოვნას დაჰყვეს – არ მიატოვოს მამა-პაპისეული კერა, უარი თქვას სოციალურ კეთილდღეობაზე. ფილმ „ქრისტიანეს“ შემდეგ წუწუნავეა უფრო მეტ დრამატიზმს, ემოციურ დატვირთვას ანიჭებს პერსონაჟისა და მიწის ურთიერთობის თემას, რომელიც თავის მხრივ, გრიგოლ რობაქიძის ფილოსოფიური ტექსტებს უკავშირდება.

სამაგიეროდ, ფილმი „ვინ არის დამნაშავე?“ კატეგორიულად არ მიესადაგა საბჭოთაპროლეტკულტურის მოთხოვნებს, რის გამოც, რეჟისორის დაუკითხავად ცენზორებმა ფილმი უხეშად შეკვეციეს და გადაამონტაჟეს. ამ ფაქტის გამო წუწუნავას სერიოზული კამათი მოუხდა სტუდიის ხელმძღვანელობასთან და სახკინმრეწვის თათბირზე ცენზორთა მისამართით მკაცრი კრიტიკაც კი გაბედა. სამწუხაროდ, რეჟისორის დაუინებული მოთხოვნის მიუხედავად, ფილმის თავდაპირველი ვარიანტი არ აღსდგა.

ტერმინი „მიწის შურისძიება“ და „მიწის სჯული“ პირველად გრიგოლ რობაქიძის მოდერნისტულ პიესებში ჩნდება, და მათი ეკვივალენტური ეკრანული სახის მოძიებას წუწუნავე მაღალმხატვრული ოსტატობით ახერხებს.

ფილმში „ვინ არის დამნაშავე?“ ძლიერ სიმბოლურ-ალეგორიულ სახეს ქმნის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი – სიკოს ბაბუა. ძველი აღქმის პატრიარქს მიმსგავსებულ მოხუც გლეხს, სხვა გმირებისგან განსხვავებით, საკუთარი სახელი არ გააჩნია და ამდენად, ხალხური სიბრძნის და ეროვნული მითოსის განზოგადებული სახე-არქეტიპია. პიესის დრამატული „ძარღვია“ მისი მონოლოგი მესაკუთრეობაზე. ბებერი ცაცხვი არის მითიური ხე, რომელსაც უფლის ნებით, ამქვეყნიური დანიშნულება გააჩნია (ეროვნული მთლიანობის სიმბოლო). მესაკუთრეობის ინსტინქტით შეპყრობილი სალიხესთვის (მსახ.: ცეცილია წუწუნავე) ბებერი ცაცხვი მხოლოდ ოდა-სახლის ასაშენებელი, უტილიტარული მოხმარების საგანია, რაზეც ბაბუა პასუხობს: „ჩვენი არაფერი არაა თურმე ამ ქვეყანაზე, ცაცხვი თურმე ღვთისაა და ჩვენ იმის ქვეშ ვუგრილებთ მგზავრებსავით“.⁷

ბიბლიური პატრიარქის გარეგნობის მოხუცი გამომხატველია პროფეტული იდეისა, რომლის თანახმად, ბუნებას უფალი განკარგავს, საკუთრების მითვისებისთვის გაჩაღებული კლასთა

ბრძოლა და განხეთქილება დამღუპველია ერისთვის (ილიას მსოფლმხედველობრივი პრინციპი). წუწუნავას „ინ არის დამნაშავე?“ ერთმანეთისგან გათიშული, ორი საწინააღმდეგო პოლუსის – სოციალისტურისა და კაპიტალისტურის აბსოლუტურ იდენტურობას ამხელს (რაც ასევე მიუღებელი იყო საბჭოთა ცენზურისთვის): ადამიანი ბოროტად იყენებს საკუთრების უფლებას – „წერილობურუები“ თუ მუშა-პროლეტარები, ორივე სასტიკი და დაუნდობელია საკუთრებასთან მიმართებაში; შეიძლება ითქვას, რომ ფილმში იღვა და ფორმა ერთმანეთს ერწყმის, ამდენად, სიმბოლო-აღეგორია ფილმში „გამჭვირვალა“ და თხრობითი, რეალისტური კომპონენტია მთლიანი ტექსტის. მხატვრულ რეალიზმთან, ექსპრესიონისტული პასაჟებიც იკითხება (სიკოს სულიერი გაორება და ბრძოლა საკუთარ თავთან, განდგომა და დაბრუნება მიწასთან). ყოველივე ეს ფილმზე მოდერნიზმის ზეგავლენას მიანიშნებს (მოდერნიზმი საკუთარ თავში მოიცავს სხვადასხვა მხატვრულ მიმართულებას). რეჟისორის მოდერნისტული მსოფლადქმა ფილმ „ქრისტიანეს“ შემდეგ უფრო მკაფიოდ წარმოჩინდება: მთავარი პერსონაჟი სიკო (მსახ.: კოტე მიქაბერიძე) ილუზიების, ფანტომების ტყვეობაშია, ფილმში ხშირია ალუზიები და რემინისცენციები (წარსულის მოგონება-ბავშვობა, ოჯახი, მიწის ძახილი). ილუზიების მსხვერვეა (სიმდიდრე, მატერიალური კეთილდღეობა) ფილმის გმირში სამყაროს აპოკალიფურ აღქმას იწვევს, რასაც შემოიღობამდე მიჰყავს იგი (ცეცხლმოდებული სახლის ეპიზოდი).

ფილმში საბედისწერო მოტივად აღიქმება მამა-პაპისეული კერის მიტოვება, რაც განსაცდელს უმსაძღვრებს სიკოს, ანუ მიწის უარყოფა მას „საშინელ შურისძიებად“ მოეკლინება (გრიგოლ რობაქიძის ფილოსოფიური ტექსტის ციტირება). შესაბამისად, ფილმში მკაფიოდ იკვეთება მითოლოგიურ-არქეტიპული მოდელი ფილმ – სახლი, მამა, მიწა, აკვანი. ამგვარი მხატვრული მოდელი „ქრისტიანეში“ დამკვიდრდა და მკაფიოდ გამოიკვეთა ფილმში „ინ არის დამნაშავე?“. მაგ.: ექსპოზიციამში ვხედავთ ბუბური ცაცხვის ფონზე აკვანთან მჯდომარე ფატის (ნატო ვაჩანაძე), რომელიც აღერსიანად, ფარული შიშით დაჰყურებს აკვანში მწოლიარე ყრმას. დედა, თითქოს გრძნობს მოსალოდნელ განსაცდელს (რემინისცენცია ღვთისმშობლის ქრისტიანულ იკონოგრაფიასთან). უძველესი ხე, დედა, შვილი და აკვანი, ის მითოსური საწყისებია, რომლებიც ეროვნულ მენტალიტეტსა და ფსიქოთაღისებურებას უკავშირდება სწორედ ეს ფასეულობები უარყო სიკომ მატერიალური დოვლათის ანუ სოციალური კეთილდღეობის სანაცვლოდ.

საკმაოდ ხანგრძლივი, ექსპრესიულად გამომსახველი ეპიზოდია სიკოს ამერიკაში გამგზავრების სცენა (ეს ეპიზოდი ცენზურისთვის იმდენად მიუღებელი აღმოჩნდა, რომ უხეშად შეკვეცა იგი): ფატი შვილით ხელში ქმარს მისდევს, ურემს წინ გადაელობება და სიკოს ევედრება უარი თქვას ამერიკაში წასვლაზე, კომერციულ გარიგებაზე. ხანგრძლივი ყოყმანის და წინააღმდეგობის შემდეგ, სიკო მშობლის (სალიხე) სურვილს იძულებით დაჰყვება და გულდამძიმებული, სევდით აღსავსე გაუყვება გრძელ, უსასრულო გზას. სასოწარკვეთილი ფატი (ნატო ვანნაძე) ქვითინით ჩაიკეცება და ეკვრება მიწას, თითქოს ეფერება, და თანაგრძნობას ითხოვს მისგან. იმ პერიოდის მუნჯ კინემატოგრაფში იშვიათია ადამიანისა და მიწის ფარული დიალოგის ამგვარი დრამატიზმი, ექსტაზი. რეჟისორი მიწის პერსონიფიცირებას ახდენს – მიწა და ადამიანი პარმონიული ნაწილია ღვთაებრივი მთლიანობის და ამ პარმონიის რღვევა საბედისწერო აღმოჩნდება ფილმის გმირისთვის. თავისი ექსპრესიული ბიო-რიტმით და ბუნების პოეტური განცით, ფილმის ეს ეპიზოდი შეიძლება შევადართო დოკუმენტოს „მიწას“ (1930).

ფილმი „ვინ არის დამნაშავე?“ უხეშად არღვევს იმხანად ამერიკულ კინოში დამკვიდრებულ სიუჟეტურ სქემას სიმდიდრისა და ავანტიურის მაძიებელ გმირებზე, რომელთა თავგადასავლები უცილობლად ე.წ. ბედნიერი ფინალით **“Happy End”**-ით ფიზიკური ძალის, სპორტული ტრიუმფით, ოპტიმიზმით სრულდებოდა. ალექსანდრე წუწუნაეა სოციოლოგიურ ჭრილში ჭერეტს ვესტერნის უანრობრივ სპეციფიკას, ავითარებს და აღრმავებს „ველური დასავლეთის“ კონცეფციას (დადასტურდა, რომ ისტორიის არჩქონე ამერიკელებს ესაჭიროებოდათ ეროვნული გმირი, ახალი მორალი, სამართლებრივი კოდექსი, ამიტომ შეთხზეს ვესტერნი, რასაც გამოგონოლი, შეთხზული მითი უდევს საფუძვლად). ვესტერნის ფილმებისგან განსხვავებით, წუწუნაეამ ნაციონალური ეპოსის შესაქმნელად რეალური ამბავი, ისტორიული ფაქტი, რეალური გმირები გამოიყენა. ალექსანდრე წუწუნაეა ერთ-ერთი პირველია, რომელმაც მხატვრულ კინოში დოკუმენტალიზმის მეთოდს მიმართა, და ამით დაუპირისპირდა იმ პერიოდში მოზღვავეებულ ფსევდონაციონალურ, ფსევდოეგზოტიკურ ტენდენციებს. გადაღებების წინ რეჟისორმა უამრავი იკონოგრაფიული, ისტორიული, ფოტო-ქრონიკალური მასალა მოიძია, პირადად იწერდა გურული მოჯირითეების მონათხრობებს, ზეპირგადმოცემებს, და ამგვარად, ეკრანზე გააცოცხლა ლეგენდარული „ბუფალო ბილის შოუ“ – ველური

დასავლეთის განუყრელი სიმბოლო. რეჟისორმა აღადგინა ტრადიციული სამწრიანი ამერიკული ცირკი, რომლის შესასვლელში გამოკრული ინგლისური აბრა იუწყებოდა: „ნამდვილი ველური დასავლეთი“. ამგვარად, ამერიკული ცირკი დოკუმენტურად აღდგენილ, მოდერნის სტილის წრიულ კონსტრუქციას წარმოადგენდა. ამერიკელთა მრავალრიცხოვანი აუდიტორია ინტერესით ეცნობოდა ველური დასავლეთის ეგზოტიკას.

ცნობილია, რომ ამერიკული ცირკის ეპიზოდები წუწუნავამ რეკორდულად უმცირეს დროში, თბილისის სახკინმრეწვის პაეილიონში ერთ დღეში გადაიღო(!). ამ ფაქტმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა მასობრივი სცენების, კოლექტიური წარმოდგენების ორგანიზების ვირტუოზული ნიჭი. საინტერესო პარადელები შეიძლება მოვიძიოთ წუწუნავასა და ქართულ ფუტურისტულ დაჯგუფებას შორის: 1924 წელს ნიკოლოზ შენგელაიას ინიციატივით შეიქმნა ქართული ცირკის „ხედვირას“ პროექტი (მხატვარი ირაკლი გამრეკელი), რომლის მიხედვით, ქართული ცირკი ახალი, ორიგინალური კონსტრუქციის ნიმუშს წარმოადგენდა. ქართულ ფუტურისტთა განმარტებით, „ცირკი წარმოადგენს სანახაობას და არის მასიური კოლექტივის ორგანიზატორი.“ შენგელაიას აზრით, ხალხური შემოქმედება ყველაზე მეტად ახლოს დგას ცირკთან, ახალი ცირკის სახელწოდება – „ხედვირაც“ სიტყვა სანახაობიდან წარმოდგება. თავის მხრივ, „ხედვირა“ უკავშირდება სახიობითი თეატრის – ბერიკაობა-ყვენობის ტრადიციებსაც. ამით აიხსნება ავტორისეული ინტერპრეტაცია ფილმში „ეინ არის დამნაშავე?“, სადაც წუწუნავა „ბერიკაობა-ყვენობის“ ტრადიციებს დაუბრუნდა. (ფილმი „ბერიკაობა-ყვენობა“ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ტრადიციული შოუ-წარმოდგენა, სადაც მსახიობები კლოუნადურ ექსცენტრიკას წარმოადგენდნენ, ხოლო მათი არეალი ცირკის მოედანს წარმოადგენდა)

აღსანიშნავია, რომ ფუტურისტები უპირატესობას ანიჭებდნენ ქართულ პრიმიტივს – ხალხურ წარმოდგენებს: „ქართულ პრიმიტივს სათანადოდ აქვს: ჯირითი, ხანჯლების თამაში, საზანდარი, შაირობა“⁴. ანალოგიური პრინციპით გათამაშდა გურულ მხედართა მასობრივი წარმოდგენები (ჯირითი, მარულა, ხანჯლების თამაში) ფილმში „ეინ არის დამნაშავე?“.

საცირკო მოედნის წრე სპირალისებურ ფორმაში გადადის და სხვადასხვა ნაციისგან შემდგარ უნივერსალურ მოდელს წარმოაჩენს: საზეიმო სანახაობებში ერთგვებიან სხვადასხვა ეთნო-

კულტურისა და ცივილიზაციის ხალხი: ამერიკელი კოვბოები, ინდიელები, რომაელი მეომრები, აფრიკელები – ნაციონალურ კოსტიუმებში გამოწყობილი გურული მხედრები ღირსეულად წარდგებიან ცნობისმოყვარე ამერიკული პუბლიკის წინაშე. უსასრულო ნაკადში პუბლიკა თვალს ადევნებდა სცენებს ცნობილი საოპერო დადგმებიდან: „ფაუსტი“, „ლალატი“, „აიდა“, „თავადი იგორი“, „რუსლან და ლუდმილა“. (წუწუნავას მიერ თეატრსა და ოპერაში დადგმული. სპექტაკლები) ამრიგად, ფილმში მსოფლიო ისტორია წარმოჩინდება, როგორც სოციალური ტექსტი – მოსრავი, პლასტიკური წრე, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს, „იტევს“ კულტურისა და ცივილიზაციის სხვადასხვა ეტაპებს, ანუ ცივილიზაცია და კულტურა ერთ, მთლიან, განუყოფელ ტექსტს წარმოადგენს. გრანდიოზული, მასშტაბური სცენა, თავისი კალეიდოსკოპური, მონტაჟური მონაცვლეობით კულტურის უნივერსალურ სივრცეს ქმნის (მოდერნიზმი). თავისი მსოფლმხედველობით წუწუნავა გრიფიტის კინემატოგრაფიულ ტრადიციებს დაუახლოვდა. ამ ფაქტს თავად წუწუნავაც აღიარებდა, როცა კინოში თავის მასწავლებლად დიდ გრიფიტს ასახელებდა. წუწუნავას ესთეტიკური პრინციპები ეწინააღმდეგებოდა ისტორიის მარქსისტულ გაგებას.

ფილმით „ვინ არის დამნაშავე?“ ანუ „უაილდ-ვესტის მხედრები“ ქართულ კინოში საფუძველი ეყრება ნაციონალურ-საგმირო ეპოსის ჟანრს, რომელიც წუწუნავას შემდგომ ფილმში „ჯანყი გურიაში“ (1929) ვითარდება.

ფილმ „უაილდ ვესტის მხედრების“ მხატვრული კონცეფცია ამერიკულ მითთან აშკარა შეუსაბამობაში აღმოჩნდა: ოცნების ქვეყანამ – ამერიკამ ვერ უზრუნველყო „საშოვარზე წამოსულ“ უაილდ ვესტის მხედრის ნანატრი კეთილდღეობა და ბედნიერება ამერიკულიმითი დაირღვა..

წუწუნავას ფილმი ასევე უხეშად ანგრევს ამერიკული ოპტიმიზმის მეტაფორას (ბუფალო ბილის შოუ): სამშობლოში დაბრუნებულ სიკოს შემსარავი რეალობა დახვდა – ფილმის ფინალი არღვევს „Happy End“ – ის სტერეოტიპულ სქემას: სიკოს ისტორიული, მამა-პაპური კერა დაცარიელდა, გავერანდა. სალიხეს (ცეცილია წუწუნავა) დაჟინებული სწრაფვა სოციალური კეთილდღეობისკენ ფუჭი და ამოა აღმოჩნდა..

მიწის შურისძიება სასტიკია და დაუნდობელი: მიწა თავად არის მსაჯული და თავად სცემს პასუხს კიოხვანე თუ ვინ არის დამნაშავე? რობაქიძის განმარტებით, დამნაშავეა ის, ვინც უარყოფს „მიწის რჯულს“.¹⁰ სიკო ცეცხლს უკიდებს ახალ სახლს

– ამერიკული ოცნების სიმბოლოს. სახლის გადაწვა სიკოს ამბოხია, პროტესტის გამოხატვის ფორმა. სიკო აცნობიერებს, რომ ჭეშმარიტი ღირებულების სანაცვლოდ (ოჯახი, შვილი, მიწა, წინაპრები), მან ცრუ, მატერიალური ღირებულებები აღიარა. გმირი მსხვერპლია „მიწის შურისძიების“, რაც ღრმა ფსიქოლოგიზმითა და ფაქიზი ემოციური გრადაციით გადმოცა მსახიობმა კოტე მიქაბერიძემ.

ფილმის ნაციონალური სულისკვეთება რომ „შერბილებულიყო“, საბჭოთა ცენზორები შეეცადნენ ტურისტულ-ეგზოტიკური პასაჟებით დაეტვირთათ ფილმი. „ვინ არის დამნაშავე?“ რეჟისორთან შეუთანხმებლად, „კავკასიელი ჯიგიტების“ სახელითაც საკავშირო ეკრანებზე გადიოდა. მიზანმიმართულად ხდებოდა საქართველოს ისტორიის გაყალბება და ფალსიფიცირება. ამის გამო წუწუნავას მწვავე პოლემიკა მოუწია სახკინმრეწვის მაშინდელ ხელმძღვანელობასთან. რეჟისორი განსაკუთრებითაღაშფოთა ფილმის ტიტრებმა, სადაც ეწერა: „იქ, სამხრეთში, სადაც ცხოვრობს კავკასიის პატარა ხალხი-ხევსურები...“ (მოჯირითე გურულებს არავეითარი კავშირი არ ჰქონდათ ხევსურებთან, და არც ცალკე ერს არ წარმოადგენდნენ): „ხევსურები არ ეკუთვნიან რაიმე ერს, ხევსური – ქართველია, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ მეგრელები და გურულებიც მოხედნენ ასეთი ერების სიაში“ – განუცხადა აღელვებულმა წუწუნავამ თავის ჩინოვნიკ „ოპონენტებს“. მისი შენიშვნა მრავლისმეტყველია – საბჭოთა კონიუნქტურა შემდეგაც არაერთხელ შეეცდება მეგრელისა თუ აფხაზის ცალკე ერად წარმოჩენას: „ახლა, განსაკუთრებით საინტერესო დროა, ეს არის დრო, როცა ყველა ერმა საკუთარი ყოფის ინდივიდუალობა უნდა გამოავლინოს, მისი ყოფის ასახვა ფრთხილ მიდგომას მოითხოვს, თუ გვინდა, რომ საქმემ ნაყოფი გამოიღოს“, ¹² – აფრთხილებდა საგანგებო სხდომებზე წუწუნავა ბოლშევიკური პროპაგანდის დამცველებს.

საბჭოთა კინოცენზურისა და პროპაგანდის პირობებში აღექსანდრე წუწუნავა მაინც ახერხებს შეინარჩუნოს ფილმ „ქრისტიანედან“ მოყოლებული გამჭოლი იდეურ-თემატური ხაზი. ნაციონალური ეპოსი „ვინ არის დამნაშავე?“ საგრძნობლად დაშორდა მშრალ სოციალურ და კლასობრივ სქემებს.

წუწუნავამ შემოქმედებითად გაიაზრა და მასშტაბურად განაზოგადა ის საკითხი, რაც ასე ძლიერ აღელვებდათ ახალი ქართული დრამის მესვეურებს – ინდივიდისა და კოლექტივის ურთიერთმიმართება, ეროვნული გმირი, მისი ფსიქო თავისებურება, რასიული ხსოვნა და ტემპერამენტი (რობაქიძე)

1926 წელს წუწუნავა იღებს კინოკომედიას „ხანუმა“ (აექსენტი ცაგარელის ამავე სახელწოდების პიესისა და ვიქტორ დოლიძის ოპერის მიხედვით). ახალი დროის შესაბამისად, ფილმს მამხილებლის ფუქცია უნდა დაკისრებოდა – კრიტიკისა და შარუის საგნად ქცეულიყენენ „წარსულის გადმონაშთები“ – მაჭანკლები, ფუქსავატი, დარდიმანდი ქართული არისტოკრატია და ახალი ბურჟუაზიული ფენა – ვაჭრები. ეს იყო დრო, როცა საბჭოთა ხელისუფლება ახალი ბურჟუაზიის – კულაკობის, ძველი ინტელიგენციის წარმოქმნის საშიშროებას შეახსენებდა ხელოვანს.

მიუხედავად ამისა, წუწუნავამ არ დაარღვია კლასიკური კომედიის სოციალური არსი, ამ მხრივ იგი შემოქმედებით რისკზე წავიდა. მან ეროვნულსა და სოციალურს შორის თანასწორობა შეინარჩუნა, უფრო მეტიც, კლასიკური პიესისა და ოპერის სიუჟეტს წუწუნავა ახლებურად „გაათამაშებს“ და ბუფონადურ-კომიკურ სექტებად წარმოადგენს. წინა ფილმებისგან განსხვავებით, რეჟისორის ძირითადი ინტერესი ამჯერად, XIX საუკუნის თბილისის ტიპური გარემო ხდება – ქალაქური ბოჰემა როგორც „ყოფის კატეგორია“, (რობაქიძე) საზოგადოების სოციალურად ჭრელი სექტრი, ქალაქელი ტიპები და მათი ეესტიკულაცია, სახასიათო მიმიკა (უხმო ფილმში პანტომიმის ელემენტებზე გადმოიცა), მათი ფსიქო-თავისებურება და ყოფა-ტრადიციები წარმოადგენს. 1921 წელს იოსებ გრიშაშვილი წუწუნავას სექტაკლზე „ხანუმა“ აღნიშნავდა, რომ „წუწუნავას ამ პიესის სული ესმის და ძველი ეპოქა, თავისი ყარაჩოღელებით კარგადა აქვს შეგნებული“¹³

ფილმ „ხანუმაში“ რეჟისორმა უნიკალური სამსახიობო ანსამბლი შეკრიბა. სწორედ, ქართველ მსახიობთა ძველმა თაობამ უკარნახა რეჟისორს ფილმი-ბუფონადის ორიგინალური გათამაშების ხერხები. ამ პერიოდში სანდრო ახმეტელის თაოსნობით ახლად ფორმირებული იყო კორპორაცია „დურუჯი“, რომლის „მანიფესტანტები“ ბრძოლას უცხადებდნენ ძველი თაობის სამსახიობო სკოლას და ქართული დრამატული თეატრის „დრომოჭმულ“ ტრადიციებს. ქართული დრამის კრიტიკით გამოდის წუწუნავაც. თუმცა, ფილმ „ხანუმაში“ სამოქმედო არეალს რეჟისორი „ძველ სამსახიობო ანსამბლს“ უთმობს (ტასო და ვასო აბაშიძეები, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვალერიან გუნია და სხვები). ფილმში „ხანუმა“ აფიშირებულია „დურუჯელთა“ „ახალი სახიობის“ ის ძირითადი პრინციპები, რომლებიც სანდრო ახმეტელმა 1923 წელს წამოაყენა და ამგვარად

დაუპირისპირდა „მეშინური თეატრის“ მოძველებულ ტრადიციებს: „ძლიერია ქართველი ხალხი თეატრალობის პოტენციით. ქართველის ტანჯვა-გლოვა, სიცილ-ხარხარი, კისკისი, ქეიფი, ნიხუბი, ღოთობა, დღეობა – განსახიერებაა კრიალა თეატრალობისა. ქართველი მუდამ სახიობობს, რადგან მუდამ მღერის... მსახიობი უნდა იყოს ცელქი, გიჟმაჟი, როგორც ქართველი ბავშვი...“¹⁴ ფილმ-ბუფონადაში წუწუნავამ სრული თავისუფლება, იმპროვიზაციის საშუალება მსახიობებს რათა, რომ პერსონაჟთა ტემპერამენტი და პლასტიკა მაქსიმალურად გამოვლენიყო. ამის აფიშირებას წარმოადგენს თავად ფანტიაშვილის აყალ-მაყალის, ნიხუბისა და ღოთობის სცენები ორთაჭალის ეპიზოდებში ან წარსულზე მგლოვიარე თავადის მიერ ქუჩაში „გათამაშებული“ „თეთრის ბაღდახინის“ სამგლოვიარო პროცესია და ა. შ.

კინემატოგრაფიულ ენაზე გაცოცხლდა ეროვნული კოლორიტი, სახასიათო უესტი, მსხვილი პლანით დაფიქსირდა მსახიობის მიმიკა (მიმოღრამა), განუმეორებელი პლასტიკა. მსახიობებთან ერთად მოქმედებაში ჩაერთო ძველი თბილისის გარემო – ნატურა, ქალაქური არქიტექტურის სპეციფიკური გარემო (აივნიანი, ბანიანი სახლები, ვიწრო, მოკირწყლული ქუჩები – მსახიობის სამოქმედო ავანსცენას წარმოადგენენ, ღია სარკმლები – შეყვარებულთა „კომუნიაციის“ საშუალებად იქცა და ა.შ.), ამრიგად ძველი თბილისი ფილმის ერთ-ერთი მოქმედი „პერსონაჟია“. „ხანუმაში“ წუწუნავა კვლავ ე.წ. მოძრავი თეატრის – „ბერიკაობა-ყვენობის“ ტრადიციებს მიმართავს (მოქმედების გადატანა ქუჩებში – ღია ცის ქვეშ, ინტრიგა, მაყურებლის დაყოფა ორ მოპაექრე ჯგუფად, გაქცევა, დევნა, სამოსის გადაცმა, შენიღბვა, მოწინააღმდეგის გამახარავეება, გაშარუება და ა.შ.)

წუწუნავამ პლასტიკურად მეტყველი, გონებამახვილური დეტალებით გადმოცა ძველი ქალაქური ყოფის პოეზია, ლაღი იუმორით „მოგვითხრო“ ეპოქის სოციალურ რეალიებზე, ანეკდოტურ სკეტჩებში ჩაერთვნენ სასულიერო და სამხედრო პირები, ქალაქის „კასტა“ – ყარაჩოღელები, კინტოები, ორთაჭალის ლამაზიანები, მაჭანკლები, მუდუქეები, გიმნაზისტები, სასამართლოს ბიუროკრატიულ-მმართველობითი სისტემა – ჩღუნგი და ქრთამის მოყვარე მოხელეები, წვრილბურჟუა-ვაჭრები და ა.შ. აღსანიშნავია, ფილმის თავისებური – ბედნიერი ფინალი, რომელიც ერთადერთი გამონაკლისია 20-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში. იმ პერიოდის ფილმებისგან განსხვავებით, ოჯახი, როგორც მიკროსოციალური, მხოლოდ „ხანუმაში“ შედგა.

„ხანუმას“ მხატვრულ-სტილური ანალიზი საშუალებას გვაძლევს ეს ექსცენტრიკული კინოკომედია ავანგარდული

ხელოვნების კონტექსტში განვიხილოთ. შესაძლებელია, რუსული „ფექსებისა“ და „ხანუმას“ შორის საერთო ტენდენციების მოძიებაც: „ხანუმას“, ისევე როგორც „ფექსების“ ფილმებს ახასიათებთ კლასიკური ნაწარმოების ტექსტუალური ციტირება, კლასიკური რეპერტუარიდან სიუჟეტის გათამაშება. მაღალი ხელოვნების უარყოფა და „დაბალი ჟანრების“ (ბუფონადა, ცირკი) აღიარება, კლოუნადური ელემენტები – ექსცენტრიკული მოძრაობა, გადაცმა, მიბაძვა, გრიმასი-გრიძირება, პანტომიმა, რეკლიკები, უესტიკულირების სინტაქსი (მაჭანკლობა, ქუჩური აყალ-მაყალი, კინტოების დუეტი), ქალაქური ფოლკლორისა და „დაბალი“ კულტურის (კინტოები, ყარაჩოლელები), ოპერეტის ელემენტები, ჩაპლინისეული ექსცენტრიკა (კინტოები), ბალაგანური სანახაობები, რეპრიზები(მსახიობი, მიხეილ ჭიაურელი აშკარად მიმართავეს ჩაპლინის ექსცენტრიკას).

წუწუნავამ დაარღვია კლასობრივი სტერეოტიპები კინოში: დაკარგულ წარსულზე მგლოვიარე არისტოკრატია – ქართველი თავადი მაჭანკლური ინტრიგის, ოინბაზობის „მსხვერპლია“ და არა კლასობრივი შურისძიების ან გლეხთა სისასტიკის, როგორც ეს 20-ანი წლების I პერიოდის ფილმებში მრავლად იყო ნაჩვენები.

წუწუნავა მარქსიზმის მიერ ეულგარიზებული, კლასობრივი ურთიერთობის პაროდირებას ახდენს (ციხის ეპიზოდში მოაზროვნე „მარქსისტის“ შარჟი) და მაყურებელს დაუსრულებლად „სთავაზობს“ ექსცენტრიკულ სიტუაციებს. თანაც, თავადაზნაურობას დამცირებულ, გაშარებულ მდგომარეობაში კი არ აყენებს, არამედ გეაროვნულ პრესტიჟს და სოციალურ ღირსებას უნარჩუნებს. „ხანუმაში“ მულავნდება 20-იანი წლების კინოს ტრივიალური სტრუქტურის ერთგვარი სარკაზმი კლასობრივ მტრებზე (ტირანი მემამულეები და ქარაფშუტა ქართველი თავადები) ბიუროკრატებზე, მეშინაებზე, ადგილი აქვს ნიჟთის დადაისტურ გათამაშებას და კომბინაციას, უესტების, მიმიკების უტორებას, „უარყოფით პერსონაჟზე“ კომიკურ მინიშნებას. კინოავანგარდისთვის დამახასიათებელია გასართობი ჟანრის ესთეტიზირება, კინოციტატების ირონიზირება, ანეკდოტური, ავანტიურული სიუჟეტი (დენა, ჩხუბი, ტრიუკები, დივერტისმენტი, რისკი).

ამგვარად, ძველი სოციალური ყოფის გადმონაშთები – მაჭანკლები, ვაჭრები, კინტოები, თავადები – ე.წ. წერილი ბურჟუაზიის ფენა თანაგრძნობისთვის განაწყობდა მაყურებელს, და, არც ისე სერიოზულ „საფრთხეს“ წარმოადგენდა ქვეყნისთვის, როგორც ამას პროლეტკულტურის იდეოლოგები მიიჩნევდნენ.

ფილმში არსებული კონფლიქტი და მტრობა, მიხედვით გულწრფელ იუმორს იწვევს, ხოლო ფინალში სიძუ-პატარძლის ქორწილი, სოლიდარობისა და ურთიერთმიტყეების რიტუალს ემსგავსება – ძველი, გადარბიებული კლასის თავადი ახალი წერილობრივადი ფენის ვაჭარს – ემოციურება, და ამგვარად, კლასობრივი დაპირისპირებაც საბოლოოდ მოხსნილია.

ფილმ „ხანუმაში“ ინგრევა ვერაგი და შურისმაძიებელი თავად-ახნაურის ტიპური სქემა, რომელიც 20-იანი წლების ქართულ კინოში დაკანონდა. ფილმის პროლოგში, ცხენზე ამხედრებული თავადი ფანტიაშილი, თავისი რჩეული ამალით, ამაყად ჩამოუყლის მამა-პაპისეულ მამულებს და მინდვრად მომუშავე გლეხებს წესისამებრ, რიხით შესძახებს. ამით სურს, ერთ დროს ძლიერმა მემამულემ ყოფილ ყმებს საკუთარი ძალაუფლება შეახსენოს. თუმცა, თავადის მოჩვენებითი მრისხანება და „ტირანია“ ნაკლებად ზემოქმედებს გლეხებზე – ყოფილი მებატონის ამგვარ „დატუქსვას“ ისინი შეჩვეულნი არიან და ინერტულად, გულგრილად აგრძელებენ მუშაობას. თავადის მცდელობა, ფსიქოლოგიური ზემოქმედება მოახდინოს „ხელიდან წასულ“ ყმებზე – უნაყოფოა, თუმცა ფორმალური იერარქიული ურთიერთობა გლეხობასა და მემამულეს შორის მწვავე კონფლიქტში არ გადაიზრდება. ესეც, რეჟისორის მიხრიდან კლასობრივი თემატიკის ფილმებზე გაშარეების ხერხია. თავად-ახნაურობისადმი დამოკიდებულება არ გადადის მძაფრ გროტესკში, ცინიზმში, კარიკატურაში. (რასაც ადგილი ჰქონდა იმ პერიოდის ქართული საბჭოთა კინოში) ბრწყინვალე სამსახიობო ანსაბლის წყალობით, რეჟისორმა სოციალური დაპირისპირების აქცენტირებას თავი აარიდა და უკანასკნელი ხარკი გაიღო უკვე წარმავალი, ძველი თბილისური ბოქმისადმი: არისტოკრატები თუ საშუალო ფენის წარმომადგენლები ახალი საბჭოთა სისტემის ფორმირების პროცესში უკვე ზედმეტობად, საზოგადოების ხორცმეტად მოიხსენიებოდა. საბჭოთა სინამდვილეში ძველი თბილისის კოლორიტი განადგურების, გაქრობის ზღვარზე აღმოჩნდა.

ფილმ „ხანუმას“ ცნობილი ეპიზოდი, „თეთრი ბაღდახინის“ სცენა, თავისი ექსცენტრიკით და სიურეალისტური პასაჟით შეიძლება შევადაროთ რენე კლერის „ანტრაქტს“ – ფრანგული კინოავენგარდის ცნობილ შედევრს (1924), სადაც პანაშვიდის ცერემონიალი ბუფონადურ სანახაობად, საცირკო წარმოდგენად იქცა. ანალოგიური სცენა გათამაშდა „ხანუმაში“ – თავადი ფანტიაშილი უჩვეულო რიტუალს აწყობს გოლოვინის

პროსპექტზე“ რუსეთის მეფისნაცვლის სასახლის წინ, თეთრ ცილინდრებსა და თეთრ ფრაკებში გამოწყობილი მსახურები მოწიწებით მიაცილებენ თეთრ ბაღდაჩინზე დასვენებულ, თავად-აზნაურის სარაინდო-საომარ აღჭურვილობას – ფარს, ხმალს, ჯაჭვის პერანგს, მუზარადს... ქართული არისტოკრატიის ეს ტრადიციული, სამხედრო ატრიბუტიკა ახალ სოციალურ სინამდვილეში უსარგებლო ბუტაფორიად, უფუნქციო ნივთად და ჯართად იქცა (ნიუთის დადაისტური გათამაშება). სამგლოვიარო პროცესიის ამგვარი ინსცენირება, ქართველი თავადის თავისებური ბუნტი, პროტესტის ფორმაა რუსეთის ხელისუფლების მიმართ, რომელმაც უფლებები შეუკვეცა ქართველ დიდგვაროვანთა ფენას. ამითაა გამოწვეული თავადის საზოგადოებრივი უფუნქციობა და „ბუნტი“.

საგულისხმოა, რომ ფილმი „ხანუმა“, ცნობილი პოლიტიკური მოვლენების ფონზე, 1924 წლის სახალხო აჯანყების პარალელურად შეიქმნა: ბოლშევიკური ხელისუფლების წინააღმდეგ მიმართული ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა საქართველოში ტრაგიკული მარცხით და შექმნარავი რეპრესიებით დასრულდა. ფილმის ტრაგიკომიკური ეპიზოდები პოლიტიკურ კონტექსტშიც განიხილება.

ფილმ „ხანუმაში“ წუწუნავამ ხარკი გაიღო ფიროსმანის შემოქმედებისადმი, რომლის თაყვანისმცემელიც თვითონ გახლდათ. ჯერ კიდევ 10-იან წლებში, იგი „ფიროსმანისტა“ მცირე ჯგუფს მიეკუთვნებოდა (იაკობ ნიკოლაძე, სერგეი სულეიკინი, ილია ზდანევიჩი და სხვები). მხატვრის გაბნეულ, დაკარგულ ნახატებს წუწუნავა ძველი თბილისის სარდაფებსა და დუქნებში დაეძებდა და სხვებთან ერთად მათ გადარჩენზე ზრუნავდა¹⁵ მაგ.: ფანტიაშვილის ქეიფის სცენებში რეჟისორმა მხატვრის ფერწერული ნამუშევრების ცალკეული კომპოზიციები და დეტალები გაათამაშა: მზარეულის და ნატურმოტის მსხვილი ხედები ქეიფის სცენებში, მაგიდის წინ დაგდებული ღვინით საკსე ტიკები, კინოტოებისა და ტურფა ქალების ღხინი ორთაჭალის ეპიზოდებში და ა.შ.

ფიროსმანის შესახებ დაწერილ ესეში გრიგოლ რობაქიძე შენიშნავდა: „რასიული სხვადასხვა ხაზია კოლორიტიან ყარაჩოღელებში,“ „ქეიფი, როგორც ერთგვარი არტისტიზმი, დამახასიათებელი ამ უცნაურ კასტის“.¹⁶ ავტორი ასევე განიხილავს ფიროსმანის ნატურმოტებს, ქალაქის სოციალურ ტიპებს, რომლის არტიკულირებას წუწუნავა „ხანუმაში“ ახდენს.

„ქრისტინეს“ შემდეგ ფსიქოლოგიურ დრამას წუწუნავა კვლავ უბრუნდება ფილმ „ორ მონადირეში“ (ილია

ზურაბიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით). რეჟისორის ძირითად შემოქმედებით კონცეფციას კვლავ ეროვნული ხასიათისა და ფსიქოთავისებურების პლასტიკური გახსნა წარმოადგენს.

1927 წელს წუწუნავა იღებს ფსიქოლოგიურ დრამას „ორი მონადირე.“ სადაც რეჟისორი ართულებს ჟანრობრივ სტრუქტურას – ძმათა შორის დაპირისპირებისა და დანაშაულის თემა ეროვნული დრამაში გადაიზრდება. ფილმის პათოსი მნიშვნელოვნად გაემიჯნა ყოფითი მელოდრამის ჩარჩოებს, რაც მიუღებელი აღმოჩნდა ოფიცოზისთვის, ამიტომაც იყო, რომ ფილმი წარუმატებელ ექსპერიმენტად ჩაუთვალეს რეჟისორს.

წუწუნავამ მოთხრობის ფაბულა მაქსიმალურად შეკვეცა და კონცენტრირება ადამიანის გონის მიღმა არსებულ, ცნობიერების ფარული პლასტების გამოვლენაზე მოახდინა. ძმებს შორის არსებული კონფლიქტი თანამედროვე ცივილიზაციისგან მოწყვეტილ, სოციალურ იერარქიას დაშორებულ გარემოში – მთაში ვითარდება. აქ ჯერ კიდევ ძლიერია მატრიარქატის კულტი – ოჯახის დედა (მსახ. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი) შუა კერის მფარველ სიმბოლოდ მოიაზრება. კინოგავის ენაზე წუწუნავა მოგვითხრობს ძმებს შორის წარმოქმნილ კონფლიქტზე, გარემოზე, სადაც კვლავ თემური ცხოვრების წესები და არქაული ტრადიციები ბატონობს, და სადაც, ადგილი არ აქვს კლასობრივ მტრობას, შუღლს. ამგვარი გარემო თავისთავად გამორიცხავს სოციალურ კონფლიქტს და ნეიტრალურ, ასოციალურ ფონს ქმნის მატრიარქატის კერას შეზრდილი ორი მონადირის, ტურიკოსა (მ. გელოვანი) და მგელიას (კ. მიქაბერიძე) რთული, დრამატიზმით აღსავსე ურთიერთობის წარმოსაჩენად. ფილმის სათაური („ორი მონადირე“) მიანიშნებს არქაულ, პირველქმნილ სამყაროზე, სადაც ნადირობა წინარე ისტორიის ადამიანის უძველეს ხელობად, საქმიანობად ითვლებოდა. ფილმის ექსპოზიცივაში რეჟისორი გვიჩვენებს ადამიანისა და უმანკო, ცივილიზაციისგან შეურყენელი ბუნების ჰარმონიულ კავშირს: თეთრი, უხეად დათოვლილი მთაგორიანი პეიზაჟი პირველქმნილი, ღეთაებრივი სამყაროს ნაწილია – დედაბუნება თავის წიაღში ზრდის მთის შეილებს. ეკრანიდან შემოჭრილი სითეთრე კაშკაშა უქვს ასხივებს და თვალს გვჭრის. ბუნება უმანკოებისა და სისპეტაკის მეტაფორაა, რომელიც ჯერ კიდევ არ შერყენილა ადამიანის ბიწიერი გრძნობებითა და კაენისეული ცოდვით. სანადიროდ მიმავალი ძმებიც ამ პეიზაჟის

ფონზე ჩნდებიან. პირველივე კადრებიდან ბუნებასა და ადამიანს შორის იდუმალი, სულიერი კავშირი მყარდება. ზურაბიშვილის მოთხრობაში არ გვხვდება პერსონაჟთა დიალოგები, შესაბამისად, წუწუნავამ მაქსიმალურად შეზღუდა, უარყო სიტყვა, რეპლიკა, დიალოგი (ტიტრები), და შეეცადა მხოლოდ კინემატოგრაფიული ხერხებით გაეშიფრა, გამოეკვლია საზარელი დანაშაულის – მკვლელის ძმისფსიქოლოგიური პლასტები (მაგ. ხანგრძლივი საეკრანო დრო ეთმობა მსხვილი ხედით მოცემულ ერთ-ერთი მოძმის სახის ექსპრესიულ გამომეტყველებას, შეშლილი თვალების მოძრაობას). მაქსიმალური კონცენტრირება პერსონაჟის სულის მოძრაობაზე, ქცევის თავისებურებაზე, ინსტიქტურ გამოვლინებაზე მიმართული, ყოველივე ეს მოწმობს, რომ წუწუნავა პირველი შეეხო ფსიქონალიზის თემას ქართულ კინოში. ფილმში იკვეთება როგორც ექსპრესიონიზმის, ასევე სიურეალიზმის მოტივები: კამერა „იხედება“, „იჭრება“ პერსონაჟის სულიერ სამყაროში და ცოდვით დამძიმებული ადამიანის ქვეცნობიერ, ფარულ ნაკადს გამოაქვს. ძირითადი ეპიზოდები ეთმობა პერსონაჟის სიზმრებს, ავადმყოფურ ხილვებს, პალუცინაციებს.

ამგვარად, დანაშაულის თემა ერთ-ერთი გამჭოლი მოტივი ხდება წუწუნავას შემოქმედებაში. ძმის მკვლელი „ორ მონადირეში“ აცნობიერებს ჩადენილ დანაშაულს, რაც მისი შეშლილობისა და თვითმკვლელობის მიზეზი ხდება. რეჟისორს აინტერესებს ადამიანის მდგომარეობა, სულიერი განწყობის რთული, ცვალებადი გამა, სუბიექტური განცდა და არა გარეგნული მოქმედება, ღია კონფლიქტი.

ნუთუ ძმა ძმას გაწირავს? ეს ის საბედისწერო კითხვაა, რომელიც ეკრანული დროის განმავლობაში მაყურებლის ცნობიერებაზე გამუდმებით მოქმედებს. ძმათა შორის ფარული ორთაბრძოლა მიმდინარეობს, ამის მიზეზი ერთი ქალის სიყვარულია, „შინაგანი“ მოქმედება დრამატულ კულმინაციას ნადირობის ეპიზოდში აღწევს – ძმა ძმის დაღუპვის უნებური თანამონაწილე და თვითმხილველი ხდება. ძმის მიმართ ჩადენილი ცოდვა მოსვენებას უკარგავს ძმას. ფილმის ლეიტმოტივია ბიბლიური თემა – კაენისეული ცოდვა. რეჟისორი კინოს გამომსახველობითი ერთ ახდენს ადამიანის ქვეცნობიერი შრეებისა და ფარული ინსტინქტების პროეცირებას. ამბავი ირაციონალურ, მისტიკურ საბურველში ეხვევა. კაენის ცოდვით დაცემულ ძმას საგონებელში აგდებს და მოსვენებას უკარგავს მაგიური ზემოქმედების სამი სიტყვა: „მე მოვკალი მგელია!“ ამ სიტყვებმა თითქოს ხორცი შეისხა, ეკრანულ გამოსახულებად

იქცა. გრაფიკული სიტყვის შესაბამისი კადრის კონსტრუქციული აგება, რეჟისორის კინოექსპერიმენტის ძირითად მიზნად იქცა (ორმაგი და სამმაგი ექსპოზიციები). ფილმში უარყოფილია მუხჯი კინოესთეტიკისთვის დამახასიათებელი მოკლე, წყვეტილი მონტაჟი, თითოეული პლანი დროშია გაწელილი და მაყურებელს დაფიქრების, მედიტაციის, ხანგრძლივი შეფასება-გაანალიზების საშუალებას აძლევს.

საყურადღებოა, რომ სამი სიტყვა: „მე მოვკალ მგელია,“ რომელსაც ფსიქიკურ შეშლილობამდე მიჰყავს ტურიკო, თავისი დრამატიზმით, ინტონაციითა და პათოსით ეხმიანება საუკუნის დასაწყისში საქართველოში რიტორიკულად წამოჭრილ ფრაზას: „ვინ მოკლა ილია?“, ამით აიხსნება, რომ ცოდვით დაცემა და დანაშაულის განცდა, ფილმის გამჭოლი მოტივებია.

ფილმის გმირთა მოქმედებას ირაციონალური ძალები, ბედისწერა წარმართავს. ადამიანი საკუთარი ნებით ირჩევს სიკვდილის გზას, იგი თავისუფალია საკუთარ არჩევანში, და თავად ხდება მსხვერპლი (ნიცშეანური მოტივი) რეჟისორი აქ ფსიქოლოგიური თამაშის, მაყურებელზე ფსიქოლოგიური ზემოქმედების ხერხს და ღია ინტრიგას მიმართავს: გაიმეტებს თუ არა ძმა ძმას? სიკვდილთან შესახვერად გმირები ყველაზე ხიფათიან გზას – ნადირობას ირჩევენ.

ცნობილია, რომ იგავი მოკლებულია დროსა და სივრცის რეალობას, ისტორიზმს, რეალურ პერსონაჟებს; სიკეთე-ბოროტება ალეგორიულად მოიაზრება და ნიშან-სიმბოლოთა სტრუქტურად ყალიბდება. წუწუნავამ ალეგორიულ ფორმას მიმართა და სიღრმისეულად გაიაზრა ეროვნული დრამის პრობლემა.

წუწუნავას წინა ფილმების მსგავსად, „ორ მინადირეში“ ფილოსოფიური ტექსტის ციტირება ხდება – მშობლიური კერისგან განდგომა, ბუნების წინააღმდეგ ამხედრება, ძმის წინააღმდეგ ჯანყი და ღალატი საშინელ შურისძიებად მოველინება გმირს – შეშლილი ადამიანი ძმის საფლავზე, მიწაზე დაძვობილი იღუპება. მიწასთან დაბრუნება გმირის სულიერი კათარზისის გამოძახებულა.

ბოლშევიკური ანექსიის წინააღმდეგ მიმართულ სახალხო აჯანყებებსა და მასობრივ გამოსვლებს (1924 წლის აგვისტოს ცნობილი აჯანყება) სისხლიანი რეპრესიები და ტრაგიკული მარცხის დამამცირებელი განცდა მოჰყვა. ფილმის „ორი მონადირე“ იგავური სტრუქტურა და ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსები გვაფიქრებინებს, რომ მძიმე, დამთრგუნველი პოლიტიკური ატმოსფერო წუწუნავამ კინოშიც გადმოსცა.

ძმათა შორის დაპირისპირებისა და ეროვნული მთლიანობის რღვევის პრობლემა გრძელდება წუწუნაევას ფილმში „ჯანყი გურიაში“ (ეგ. ნინოშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით). სოციალური კატაკლიზმების ფონზე მაყურებლის წინაშე იშლება ქართველი ხალხის ტრაგიზმით აღსავსე ეპოპეა.

ფილმის შექმნას ძლიერ აფერხებდა შემდეგი ფაქტორი: 20-იან წლებში ისტორიული ჟანრი უსარგებლო და მეწიანურ გადმონაშთად ითვლებოდა. „თამარის და გორგასლიანის დროის კულტურას ჩვენ ვერ მივიღებთ“.¹⁷ – ასეთი იყო ახალი დროის რევოლუციური განაცხადი. პროლეტკულტურული იდეოლოგიის დამკვიდრებაში განსაკუთრებით შესაფერხებელ ფაქტორად ისტორიული ჟანრის ფილმები სახელდებოდა, თითქოსდა, ისინი ისინი არ შეესაბამებოდნენ მუშათა და გლეხთა ინტერესებს. საბჭოთა ხელისუფლებისთვის განსაკუთრებით, მიუღებელი იყო რუსეთის მიერ „დამონებული საქართველოს“ თემა. წუწუნაევას კონცეფცია ამის საწინააღმდეგოდ „ამუშავდა“ – ეროვნული თავისუფლება მხოლოდ კლასობრივი თანხმობით, ძალთა კონსოლიდაციის შედეგად მიიღწევა – ასეთია ნინოშვილის რომანის დედააზრიც. თუმცა, საბჭოთა კონიუნქტურის თანახმად, ისტორიულ ფილმებში, ქართველი ხალხის „საომარი მდგომარეობა ასუსტებდა შინაგან კლასიურ უთანხმოებას“.¹⁸ ეს კი თავისთავად გამორიცხავდა ეროვნული თანხმობის მომენტს ქართულ კინოში. წუწუნაევას კვლავ მოუწია ცენზურის ტოტალურ მექანიზმთან „შეჭიდება“, ამ უთანხმოებაში მქლავნდებოდა რეჟისორის რაფინირებული პოლიტიკური ესთეტიკა.

ნინოშვილის რომანისგან განსხვავებით, ფილმ „ჯანყი გურიაში“ წუწუნაევამ უკანა პლანზე გადაიტანა კერძო ოჯახისა თუ ცალკეულ გმირთა პირადი ცხოვრება, სამაგიეროდ, სამოქმედო არეალი დაუთმო ხალხს – დემოსს. იგი არის ისტორიის მთავარი, მამოძრავებელი ძალა (ხალხი-მასის წინა პლანზე გამოყვანა წუწუნაევას შემოქმედებითი მეთოდი იყო თეატრში). ხალხის ერთიანობაში მკაფიოდ იკვეთება ცალკეულ გმირთა ხასიათები, ინდივიდუალობა, სოციალურად მეტყველი პორტრეტები. დინამიურად წარიმართება ხალხი-მასისა და ეროვნული ლიდერის ურთიერთობის რთული და მღელვარეპერიპეტები. მაყურებელიც უნებურად ერთვება მასობრივ მოქმედებაში, ემოციურად განიცდის თვითოველი „წევრის“ ბედ-იღბალს და მშფოთვარე, „სისხლიანი“ ისტორიის თანამონაწილე ხდება. წუწუნაევამ ცვალებადი, მკვეთრი გრადაციით გადმოცა გმირთა ხასიათები, ტემპერამენტი. რომანის ზოგიერთმა გმირმა სრულიად ახალი თვისებები შეიძინეს

ფილმში. მაგ.: ლიტერატურული პირველწყაროსგან განსხვავებით, „გააკტიურებულია“ ქალი გმირის როლი. რომანისგან განსხვავებით, მანას პერსონაჟი სიმამაცით, რაინდული თვისებებითაა შემკული (ქალი-გმირის რაინდული-პეროიკული ხასიათი განვითარებას კპოეებს შენგელაიას „ელისოში“) მაგ.: ლელოს ეპიზოდში თავისი მხედრული ნიჭით და რაინდული შეუპოვრობით, მანა მოჯირითე მამაკაცებს უცდილება.

მანას გმირი მონუმენტური განზოგადებაა ქართველი ქალის: ამბოხებულთა ცხედრებთან მგლოვიარე, გრძელი ძაპებით მოსილი, ძეგლივით ასეეტილი ქალი მდუმარედ დასტირის დადუკულ ძმებს. ეს პერსონაჟი მოგვაგონებს ილიას საფლავზე აღმართულ, იაკობ ნიკოლაძის სკულპტურულ ფიგურას – მწუხარე საქართველოს სიმბოლოს.

ფილმ „ჯანყი გურიაში“ ხანგრძლივი ექსპოზიცია ეთმობა გრძელ, საიდუმლო, ხალხურ რიტუალს, თუ როგორ ემზადება გლეხობასთან შეთანხმებული თავადაზნაურობა რუსეთის ხელისუფლების წინააღმდეგ აჯანყებისთვის. წუწუნავამ ეროვნული მთლიანობის სიმბოლოდ რელიგიური დღესასწაულები და ტრადიციული, ხალხური თამაშობები აიღო. ამით გაგრძელდა მასობრივი-სანახაობრივი წარმოდგენების ტრადიცია, რომელიც სათავეს ფილმ „ბერიკაობა - ყენობაში“ იღებს. ხალხურ დღესასწაულებსა და მასობრივ სანახაობებში ხაზგასმულია პოლიფონიურობის – ეროვნული თანხმობის იდეა, ხალხის კოლექტიური ფსიქოლოგიის თავისებურება. მკაცრად ორგანიზებული, პლასტიურად გამომსახველი მასობრივი სცენები ეროვნული მოძრაობის ცოცხალ სიმბოლოდ აღიქმება.

ფილმის დრამატულ-ემოციური აქცენტები წუწუნავამ უძველეს, ხალხურ სანახაობებზე გადაიტანა და ორგანულად, დინამიკურად ჩართო მთლიან სიუჟეტურ ქარგაში: ჯირითი, ლელი, ნადიმი, ალაია, ხატობა, ჯვარზე დაფიცება და ა. შ. საინტერესოა, რომ ბებური მუხის (ეროვნული ტრიბუნა) გარშემო თავყრილობა ხალხი-დემოსის ერთიანობის – დემოკრატიის კლასიკური ნიმუშია.

XIX საუკუნეში გურიის ცნობილი აჯანყება ეტაპობრივად ვითარდებოდა: 1 ეტაპზე გურული თავადაზნაურობა, გლეხობა და სამღვდლოება ქობულეთის გამგებელ პასან ბეგთან ერთად ფარულ შეთქმულებას აწყობს. ამ ერთსულეოვნების მიზანი რუსული იმპერიის დაქვემდებარებიდან გათავისუფლება და პოლიტიკური დამოუკიდებლობის მოპოვებაა. ამ დიადი მიზნის გასახორციელებლად ყველა წოდებისა და საზოგადოებრივი

ფენის წარმომადგენელი, განურჩევლად კლასისა და ფენისა საიდუმლოდ ერთიანდება. მემბოხოეთა საბრძოლო „ტრიბუნას“ ბებური მუხა – ერის ძლიერების მითიური სიმბოლო წარმომადგენს, რომლის ირგვლივ აჯანყებულები იკრიბებიან და სამოქმედო გეგმას ერთხმად სახავენ. გურული გლეხებისა და თავადაზნაურობის მოქმედებას უპირველესად სარწმუნოებრივი პრინციპი განსაზღვრავს: აჯანყებულები წმინდა გიორგის ხატზე არიან შეფიცულები და ღალატს ღეთის გმობად მიიჩნევენ. სოფლის ეკლესია და წირვის საიდუმლო რიტუალი, ხალხის სულიერი ერთიანობისა და კლასობრივი სოლიდარობის გამომხატველია: ფილმის დასაწყისში, უძველეს ტაძარს წრიულად შემოჯარული ხალხი (წრის მოტივი) მფარველობასა და კურთხევას უფალს შესთხოვს (მსხვილი პლანებით ნაჩვენები მლოცველთა ზეაპყრობილი მზერა და ეედრების გამომხატველი ხელები) ექსპრესიულად მეტყველი სახეები და ჟესტები ხალხის ეროვნული თავისუფლებისკენ მისწრაფებას გამოხატავენ. მოულოდნელად, ტაძრის ირგვლივ შეკრული წრე უხეშად ირღვევა – ეზოში რუსეთის გენერალი ბრუსილოვი და მისი რაზმი შემოიჭრება (წრის პლასტიკური მთლიანობა დაირღვა და კადრში დისონანსი, ქაოსი ჩნდება).

რეჟისორი თანმიმდევრობით იცავს რომანის ფაბულას, პერიპეტიებს, მაგრამ სოციალ-პოლიტიკურ აქცენტებს უფრო ამახვილებს და ძირითად დრამატულ მოქმედებებს მასობრივი სცენების, ხალხის „წიაღში“ წარმართავს.

ეროვნული თავისუფლებისთვის ბრძოლა გადამწყვეტ ფაზაში მიმართულებას რადიკალურად იცვლის და ღრმა სოციალურ, კლასობრივ დაპირისპირებაში გადადის – ხალხის ერთიანი ორგანიზებული ბირთვი იშლება და იქსაქსება. მარქსიზმის იდეებით „გაბრუნებულ“ გლეხოზა თავადაზნაურობას განუდგება და გურიის აჯანყება წმინდა რევოლუციურ ამბოხში გადაიზრდება – გლეხოზასა და არისტოკრატებს შორის საერთო ენა ვერ მოიძებნა, კლასობრივი შუღლი და საბედისწერო დაქსაქსვა ეროვნული ცნობიერების დაშლას იწვევს. ამ რთულ პერიპეტიებში იკვეთება პერსონაჟთა საინტერესო და რთული ხასითები, ექსპრესიულად მეტყველი ჯგუფური პორტრეტები.

ფილმ „ჯანყი გურიაში“ დრამატული კონფლიქტის მიზეზი ეროვნულ და სოციალურ ინტერესთა შეჯახება ხდება: რუსეთიდან შემოჭრილ სოციალ-დემოკრატიულ იდეებს განხეთქილება შეაქვს ეროვნულ მოძრაობაში და საბოლოოდ, აჯანყებულთა სრული კრახით სრულდება. საბედისწერო ისტორიული მომენტი ილიას

მსოფლმხედველობრივ კრეჯოს გამოხატაედა – თავადაზნაურობასა და გლეხობას შორის ეერ მოიძებნა საერთო ენა, გათიშულიობა და „გათითოკაცება“ ეროენული ორგანიზმის დაშლას ინსპირირებს – პოლიფონიურობა დაირღვა.

ფილმი „ჯანყი გურიაში“, როგორც ეროენული ღრამა ეპიკური სიძლიერით ასახავს ეროენული და სოციალური დაპირისპირების მღელვარე ეპოქას – გასული საუკუნის დასაწყისიდანეე ქართველი კინემატოგრაფისტები, მათ შორის ალექსანდრე წუწუნავა, შეძლებისდაგვარად ცდილობდენ რეეოლუციისა და ბოლშევიკური იდეოლოგიის დესტრუქციული არსის მხილებას, რაც ერის კულტურული და ისტორიული თვითმყოფადობის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ეროენულიობა სულიერი იდეალებისთვის ბრძოლაში იკვეთება. რეეოლუცია დესტრუქციულად უბრუნდება როგორც კონკრეტულ ინდივიდს, ასეეე მთლიანად სოციუმს. წუწუნავას კინოპრაქტიკა გარკვეულწილად ეწინააღმდეგებოდა ცრუფასეულობების, პროლეტკულტურული იდეოლოგიის დამკვიდრებას სოციუმში.

ფილმ „ჯანყი გურიაში“ წუწუნავა „მასობრივი ინდივიდუალობისა“ და „ინდივიდუალური მასობრიობის“ პრინციპს უფრო მასშტაბურად ავითარებს. რეეისორის მთავარი კონცეფტი – პოლიფონიზმია, რომელიც მიზან-სცენების პლასტიკურ გადაწყვეტაში ელინდება. სხვადასხვა ხასიათის, მისწრაფების, ფსიქოლოგიური წყობისა და სოციალური რანგის ადამიანები ამ პოლიფონიურობაში ეროენულ „მთელს“ დაშლისგან, დანაწეერებისგან „იცავენ“. მასობრივ სცენებში იკვეთება ეროენული პლასტიკის თავისებურება, რაც მთლიანობაში ფილმის მგზნებარე, ბოზოქარ ტემპო-რიტმს განაპირობებს. მაყურებელი დამაბული აღეენებს თვალს მოქმედების განეითარებას, შესაბამისად ტემპო-რიტმის ზრდას და ეულმინაციას. კინოენაზე ამეტყველდა ხალხის სულიერი იდეალები და ეროენული მენტალიტეტი.

ფილმის სახეით გადაწყვეტაში მნიშენელოენ როლს თამაშობს წრის მოტიეი – სემანტიკური ნიშანი. მაგ.: ხატობის დღესასწაულზე – ხალხის მიერ შეკრულ წრეში, ერთმანეთის პირისპირ აღმოჩნდებიან რუსეთის გენერალი ბრუსილოვი თავისი ჯარით და თურქეთის ხელქეეითი, ქობულეთის მთავარი ჰასან ბეგ თავდგირიძე. მსხეილი ხედების ანქარბულ მონაცვლეობაში ჩართულია რუსეთ-თურქეთის სახელმწიფო გერბები, რაც აჯანყების ფარული შეთქმულების არსს გამოხატავს: მტრულ, აგრესიულ პოლიტიკურ ვითარებაში პატარა ქეეენის დამოუკიდებლობის საკითხს დიდი იმპერიეი წეეეტენ.

ბატალური სცენების საკვანძო ეპიზოდებში საერთო ხედით ნაჩვენებია ზღვის ფონზე საბრძოლველად შემართული გურული მხედრობა, რომელსაც საღვთო კურთხეის ნიშნად გვირგვინად ადგას წრიულად შეკრული ღრუბლები (წრის სემანტიკა ეროვნული მთლიანობის ნიშანი). აღნიშნული ეპიზოდები ბუნებისა და ადამიანის ღვთაებრივ, ჰარმონიულ ერთიანობას გამოხატავენ. ამგვარი პლასტიკური გადაწყვეტით ფილმი „ჯანყი გურიაში“ გრიფიტის შედეგებს, „ერის დაბადებას“ შეგვახსენებს.

საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდში გრიგოლ რობაქიძემ ესეუ უძღვნა გურიისა და სოციალიზმის საკითხს, რაც იმავდროულად, წუწუნავენ ფილმის „გაშიფერის“ საშუალებასაც გვაძლევს: „გურიაში ძალზე არის განვითარებული გრძნობა თავის თავის ღირსების. „არისტოკრატიულობა“ და „რწეულობა“ გურულთა „რასის“ მთავარი ნაკადია. ამ მხრივ თავად-აზნაურობასა და გლეხობას შორის არაერთი განსხვავება არ არსებობს... აქ არ არის უფსკრული გათხრილი „პიროვნებასა“ და „მასას“ შორის, მართალია, გურიაში სიღარიბე საყოველთაოდ გაერცვლებულია, მაგრამ ძვირად თუ ვინმე სხვა ქართველი ასე ღამასად ჩაცმული გამოვა, როგორც გურული“.¹⁹ წუწუნავენ ფილმი-ეპოსი რობაქიძის ტექსტის პირდაპირ ციტირებას ახდენს.

ცნობილია, რომ ფილმის მასობრივ სცენებში მონაწილეობდა გურული სოფლის მოსახლეობა, რომელიც ჯერ კიდევ ატარებდა ტრადიციულ კოსტიუმს და იარაღს.

როგორც რობაქიძე შენიშნავს, გურულების მიერ სოციალიზმის მიღებას ხელს უწყობდა მათი გამორჩეული თვისება – „ერთნაირობა“, რაც ფსიქოლოგიური პირობაა სოციალიზმის მიღებისათვის. გურულთა სოციალისტური სამოსელის მიუხედავად, მათი ფსიქიკა მაინც აზნაურულია, „რწეულობა“, „წარჩინებულობა“ მათი ხასიათის განუყოფელი ნაკეთია, იგი უფრო გურულთა ტემპერამენტიდან და თავისებური ხასიათიდან მომდინარეობს. ნებისმიერ სიტუაციაში უბრალო ხალხი საკუთარ ღირსებას, „რწეულობას“ ინარჩუნებს. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ წუწუნავენ ერთ-ერთ მთავარ ბრალდებად უყენებდნენ იმას, რომ „ნაციონალურ მოძრაობაში გლეხები თავადაზნაურობასთან თანასწორნი არიან. არ არის ნაჩვენები სოციალური განსხვავება მათ შორის“.²⁰

ფილმი „ჯანყი გურიაში“ სცენარის განხილვის ოქმები და სტენოგრაფიული ჩანაწერები კიდევ ერთხელ მიანიშნებენ, როგორ ხორციელდებოდა ხელოვანზე ფსიქოლოგიური, მორალური ზეწოლა, ე.წ. „სოციალური დაკვეთის“ დამცველები

მკაცრ მოთხოვნებს უყენებდნენ წუწუნავას, და როგორ ეულგარული სოციოლოგიის ჭრილში მოიაზრებოდა ნინოშიელის ისტორიული რომანი.

„ოპონენტებთან“ კამათში წუწუნავას სერიოზული პოლემიკა და საკუთარი იდეურ-შემოქმედებითი პოზიციის დაცვა უწევდა. კრების მონაწილეთა მოთხოვნით „ნაციონალური მოძრაობა უნდა წარმოინდეს, როგორც თავადაზნაურობის მისწრაფება და არა გლეხობისა, ამასთანავე, მხოლოდ გურული გლეხობა ვერაფერს გააწყობს – მან უნდა იბრძოლოს რუსეთის გლეხობასთან ერთად, რაც მკაფიოდ უნდა იყოს ნაჩვენები.“²¹ ამ შენიშვნების არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ მინქმალულიყო ნაწარმოების დედააზრი: აჯანყებულთა მარცხის ძირითადი მიზეზი, ეროვნული გათიშულობა და კლასობრივი ბრძოლის აღიარებაა.

კინოცენზურისთვის ასევე მიუღებელი იყო გლეხთა მოძრაობის ტრაგიკული ფინალი, ისევე როგორც წუწუნავას დოკუმენტალიზმი ისტორიული სიმართლის ასახვისას. რეჟისორი იძულებული იყო ინსცენირებული ქრონიკის სტილისტიკიდან გადაეხვია და ყალბი, რევოლუციური პასაჟები შეეტანა ფილმში – ამით კლასობრივი ბრძოლისა და ბოლშევიკური რევოლუციის გარდუვალობაზე მიენიშნებინა. შესაბამისად, ხდებოდა რომანის იდეოლოგიური ტრანსფორმირებაც – ხელმძღვანელობის დაკვეთით, ფილმში უნდა შესულიყო დიდი ოქტომბრის, წინეთის რევოლუციების, კომუნართა დახვერვების ეპიზოდები. ამგვარად, ფილმის ტრაგიკული ფინალი ოპტიმისტური პათოსით უნდა შეცვლილიყო.

შესაბამისად, ფილმის ეპილოგიც რევოლუციური აპოთეოზის გამომხატველია. თუ კი რომანში გიორგი იდეურად მარცხდება, ფილმში ეს „ხარვეზი“ რევოლუციური ფინალით შეივსო. წუწუნავა კი ცდილობდა ნინოშიელის ნაწარმოების იდეური „ხერხემალი“ დაეცვა – ეროვნული მოძრაობა და მისი დაშლის რეალური მიზეზები გათიშულობა და განაპირება ეჩვენებინა (ამით წუწუნავა იცავდა რომანის ავტორის პოზიციას. ფილმის სახეითი და დრამატული გადაწყვეტა მოწმობს, რომ რეჟისორმა მიზანს ნაწილობრივ მიაღწია).

როგორც ცნობილია, წუწუნავა თავის მასწავლებლად კინოში გრიფიტს მოიხსენიებდა, ამიტომ სავარაუდოა, რომ ფილმზე მუშაობისას ქართველი რეჟისორი დიდი კამერიკელი ინემატოგრაფისტის გამოცდილებას იზიარებდა. განსაკუთრებით ეს ჩანს მასობრივი სცენების გადაწყვეტასა და ემოციურად

დაძაბული, ძლიერი ტემპერამენტით დამუხტული ეპიზოდების მონტაჟურ გააზრებაში. აღსანიშნავია, წუწუნავას შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი აჩქარებული ტემპორიტმი, ემოციური სიმძაფრე და კონცენტრირება, პარალელური მონტაჟით გადმოცემული მოქმედების თანმიმდევრული, დრამატული განვითარება და „მასის“ ფუნქციური დატვირთვა გადამწყვეტ ეტაპზე. ყოველივე ეს ქართველ რეჟისორს გრიფიტის შემოქმედებასთან აკავშირებს. ფილმი „ჯანყი გურიაში“, სახალხო მოძრაობის ეტაპობრივი ჩვენებით, მასშტაბური მიზან-სცენებით, ნაციონალური ეპოსის ჟანრობრივი გააზრებით უკავშირდება გრიფიტის ცნობილ ფილმ „ერის დაბადებას“. ამ უკანასკნელში მოქმედების თანმიმდევრული გამძაფრების შედეგად კულმინაციას წარმოადგენს ეპიზოდი – „ბრძოლა პიტსბურგთან“, რომელიც მასობრივი სცენის გრანდიოზულობითა და მასშტაბურობით გამოირჩევა. მსგავსი ეფექტის მიღწევა წუწუნავას ბატალურ ეპიზოდებში სურდა, განსაკუთრებით აჯანყებულების რუსეთის ჯართან შეტაკების სცენებში. მასობრივ მოქმედებას წუწუნავა პარალელური მონტაჟის საშუალებით და ტემპორიტმის მკვეთრი ზრდით, მაქსიმალური აჩქარებით დინამიკურად წარმართავს. წუწუნავამ მიმართა გრიფიტის კინემატოგრაფიულ ხერხს – გადარჩენა უკანასკნელ წუთს: აჯანყებული გურულები განსაცდელის მომენტში ამაოდ ელოდებიან ჰასან-ბეგისგან დაპირებულ სამხედრო დახმარებას – ერთგულ მოკავშირედ მიჩნეული ჰასან-ბეგი უკანაკნელ წუთში უარს ამბობს დახმარებაზე რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს აჯანყებულთა ბრძოლის პათოსს და ბიძგს აძლევს მოვლენათა ჯაჭვურ განვითარებას.

წუწუნავას მიმართ იყო მკაცრი მითითება, რომ ეროვნული მოძრაობა – ეს არის მხოლოდ და მხოლოდ თავადახანაურობის მისწრაფება, რომ „არსებითად, ეროვნული მოძრაობა არის ბურჟუაზიული ანუ „გაბატონებული კლასების“ და არა ჩაგრულთა კლასის ანუ გლეხობის მოძრაობა. კლასობრივი მშვიდობის სიმბოლოს ფილმში თავადახანაურობის მიერ გამართული ნადიმი წარმოადგენდა, თუმცა ამგვარი მშვიდობა მხოლოდ რუს ხელისუფალთა და ქართველ თავადებს შორის უნდა არსებულიყო. ამგვარად, საბჭოთა კინოში ქართულ სუფრასა და ნადიმსაც კლასობრივი დატვირთვა ენიჭებოდა. ეროვნულ ნიადაგს მოწყვეტილი კლასობრივი ბრძოლის იდეა სასტიკად დამარცხდა. სტიქიურმა, რევოლუციურმა ამბოხებამ გლეხობა უფლის, ტრადიციებისა და ღვთაებრივი იდეალების წინააღმდეგ ამხედრა. წუწუნავას პეროიკული კინოეპოსი მხატვრული რეალიზმით

ასახავს ეპოქის წინაშე წამოჭრილ დიდემას: რა ტრაგიკული შედეგები შეიძლება მოჰყვეს რევოლუციურ ჯანეს, სოციალურ-პოლიტიკურ საკითხებში უთანხმოებასა და ეროვნული ორგანიზმის დაშლას.

ფილმის ფინალურ ეპიზოდებში აჯანყებულთა გვამებით მოფენილი მიწა შეგვახსენებს გრიფიტის „ერის დაბადების“ ფინალს, სადაც ომის სასტიკი ბუნებაა გახსნილი და ძმათა დაპირისპირების შემადრწუნებელ სურათს გვიხატავს. წუწუნავს ფილმის ტრაგიკული ფინალი – რევოლუციური ქაოსისა და ანარქიის მაწუქებელი მასშტაბური „პანორამა“ მიაჩნებებს თუ როგორი საბედისწერო შედეგი შეიძლება მოჰყვეს სოციალურ ნიადაგზე წარმოქმნილ ეროვნულ განხეთქილებას – კლასობრივ შუღლს.

წუწუნავს ფილმს „ჯანყი გურიაში“, როგორც სოციალურ დოკუმენტს დღემდე არ დაუკარგავს ძლიერი სემოქმედების ძალა. ხალხის ეროვნული სულისკვეთება ვირტუოზული პლასტიკით აისახა. „ჯანყი გურიაში“ წუწუნავს უკანასკნელი ფილმი აღმოჩნდა (1929). ჟანრობრივი და თემატური მრავალფეროვნებით გამორჩეული მისი კინოშემოქმედება, 20-იან წლებში მუნჯი კინოს ეპოქასთან ერთად დასრულდა.

ალექსანდრე წუწუნავს არ შეუქმნია ტიპური საბჭოთა თემატიკისა და ჟანრის, სოციალისტური სულისკვეთებით გაუღენთილი ფილმები. ის იმ „სუსხიანი რეალიზმის“ და იმ ჟანრული სისტემის ერთგული დარჩა, რასაც 20-იან წლების კინოში მისდევდა და ავითარებდა (ფსიქოლოგიური დრამით დაწყებული ეროვნული ეპოსით დასრულებული.) 30-40 წლებში რეჟისორი კინოში დაბრუნებას შეეცადა, აპირებდა ფილმის „ქეთო და კოტე“ გადაღებას, ჰქონდა საინტერესო სცენარები, მაგრამ ჩვენთვის უცნობი მიზეზებით, არც ერთი მისი კინოპროექტი არ განხორციელებულა. კინოპროცესს ჩამოშორებული ხელოვანი 1934 წელს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან არსებული საოპერო სტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელად მუშაობდა. გარდაიცვალა 1955 წელს.

¹ მასალები დაცულია თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში

² დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, თბ. „განათლება“, 1983, გვ. 21

³ ალექსანდრე ახმეტელი, სტატია „ჩვენი გზა“ წიგნიდან „სანდრო“, დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად, ტომი პირველი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ. 1978, გვ.90

⁴ გრ. რობაქიძე, „ფოთლები, ერის მოღიანობა, ოსკარ უაილდი“, გაზ.: „სახალხო გაზეთი“, 1916, №920, გვ. 3

⁵ ალექსანდრე ახმეტელი, „სანდრო,“ დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად, 1ტ. გამ.: „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1978 გვ, 34

⁶ ნამირეჯიბი, „დროთა ეკრანი“, „ხელოვნება“, თბ. 1990, გვ. 23

⁷ ნინო ნაკაშიძე, მოთხრობები, პიესები, „განათლება“, 1950, გვ.301

⁸ ნიკოლოზ შენგელაია, „ქართული ცირკი“, ქ. 274, 1924, №1.

⁹ კრების ოქმის მასალები „ჯანყი გურიაში“ განხილვა, ფ1 საქ.ი.21. ხ.№7077, №20, თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწ. მუზეუმი,

83. სტატიაში „მიწის სჯული“ რობაქიძე განიხილავს ქართული მიწის ფენომენს, ქ „მეოცნებე ნიამორები“, 1922, №8, ხოლო სტატიაში „დაბრუნება მიწასთან“ ეხება სიკვდილ-სიცოცხლის მისტერიას.

გაზ.„რუბიკონი“, 1923, №4

¹¹ ალ.წუწუნავას წერილი „ვინ არის დამნაშავე?“, №23, ფ 1 საქ.ი.21, № 7201. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწ. მუზეუმი

¹² ალ.წუწუნავას წერილი „ვინ არის დამნაშავე?“, №23, ფ 1 საქ.ი.21, № 7201. თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწ. მუზეუმი

¹³ ალექსანდრე ახმეტელი, სანდრო, დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად. ტ.1, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბ. 1978, გვ.81

¹⁴ ალექსანდრე ახმეტელი, სანდრო, დოკუმენტები და ნარკვევები სამ ტომად. ტ.1, „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება,“ 1978წ. გვ. 202-203

¹⁵ ტიტინ ტაბიძე, „ნიკო ფიროსმანი“, მოგონებები ფიროსმანზე, „ნაკადული“ 1986, გვ15

¹⁶ გრ. რობაქიძე, „ქართველ მხატვართა გამოფენა“, „ხელოვნება“, 1989, №6. გვ73.

¹⁷ ფილიპე მახარაძე, „ქართველი მწერლები და კუტურული რევოლუცია“, ჟურ. მნათობი, 1928,

№ 4, გვ. 19

¹⁸ ს.ამაღლობელი, „კლასობრივი მოტივები თატრსა და კინოში, ქართული კინო – სახკინმრეწვის საკითხები“, ჟ. „მნათობი“, 1927წ. №9 გვ. 3.

¹⁹ გ. რობაქიძე, „გურია და სოციალიზმი“, გაზ.: „საქართველო“, 1917, №269, გვ. 2

²⁰ ფ I საკ. 20, №70077 თეატრის, მუსიკის, კინოსა და კორეოგრაფიის სახელმწ. მუზეუმი, აღექსანდრე წუწუნაეას სცენარის „ჯანყი გურიაში“ განხილვის ოქმები

²¹ იქვე

ნიკოლოზ შენგელაია! შემოქმედების ზოგიერთი
~~ასექტზე~~
 მონტაჟური კინო

„ყოველი ეპოქის ხელოვნება ღებულობს განსაკუთრებულ ფერს, იმისდა მიხედვით თუ: I – როგორია სივრცის განცდა და II როგორია მატერიალური საშუალება მის გადმოსაცემად. ჩვენი დროის ხელოვნების ფორმებიც სივრცის თანამედროვე ცნებიდან გამომდინარეობს“¹. (დავით კაკაბაძე). მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის საერთო კულტურის „ფერი“, მონტაჟური აზროვნება, ქმნის ახალ რეკომბინირებულ დროით-სივრცით გარემოს.

ვ. ვ. ივანოვი სტატიაში: „მონტაჟი, როგორც აგების პრინციპი მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის კულტურაში“ აღნიშნავს რომ, მონტაჟური აზროვნება (მისი ფართე გაგებით), არსებობდა ყველა ეპოქაში, მაგრამ თითოეული მათგანი განსხვავდება მონტაჟურობის ხარისხით. ახალმა საუკუნემ კი, მოიტანა მისი განსხვავებული სახე, მონტაჟური აზროვნება – უფრო აქტიურია, რიტმიულია. მაგალითად, პაბლო პიკასო „გერნიკაში“ რამდენიმე მოვლენას ერთ განსომილებაში ათავსებს. მონტაჟური აზროვნება ეყრდნობა რაკურსის მოულოდნელობას, მრავალფეროვნებას. ვ. ივანოვს მოჰყავს მაგალითები: მონტაჟი პოეზიაში ელინდება რიტმიკაში, ლიტერატურაში – ასოციაციურ აზროვნებაში, მუსიკაში სხვადასხვა „ფაქტურის“ ხმოვანების შეერთებაში, ანუ გამოსახულება, თუ ასახვის ფორმები ერთ მთლიანობაში აერთიანებს სხვადასხვა ხარისხის, შინაარსის მასალას. კინემატოგრაფი ამ „მონტაჟურ ფორმებს“ სრულყოფს და გადაჰყავს სრულიად სხვა ხარისხში, ე. ი. ის პირველ რიგში იქცევა კომუნიკაციის საშუალებად. ერთიანი ხერხის მოძიების პროცესი ქმნის ეპოქის სტილს, რომელიც მონტაჟურ აზროვნებაში გამოიხატება, აქტიურდება ხელოვნებათა ურთიერთზეგაველენის პროცესიც. იმის ნაცვლად, რომ საუკუნის დასაწყისში კინოს ფოტოგრაფიული ბუნება, უნარი მოვლენის „მუმიფიცირებისა“, სტიმული გამხდარიყო, განთავისუფლების, ხელოვნების სხვა დარგებისგან გამოყოფის თუ ინდივიდუალური ენობრივი სტრუქტურის შექმნის, აღინიშნებოდა უკუპროცესი – მისადაგების, დაქვემდებარების, გნებათ, მისით ამა თუ იმ ხელოვნების დარგში სივრცის ათვისების შესაძლებლობათა გამდიდრებისა.

„როგორც ბავშვის ფორმირება ხდება უფროსების მიბაძვით, ასე კინემატოგრაფი აუცილებლად ექვემდებარება სხვა ფორმისეულ ხელოვნებებს“² (ა. ბაზენი).

კინოს, განვითარების არცერთ ეტაპზე, არ შეუქმნია ისეთი „ექსპერიმენტული ფილმები“, არ უძებნია ახალი შთაბეჭდილებები ხელოვნების სხვა დარგებში, როგორც მუნიჯ პერიოდში. ამ ბუნებრივი პროცესის პარალელურად, კინემატოგრაფის მიერ რეალობის აღბეჭდვის „უცნაური“ უნარი ასევე ანდამატივით იზიდავდა ხელოვნების სხვა დარგებს. იგივე შეიძლება ითქვას თეატრზე, 20-იან წლებში. თეატრში მოღურ ტენდენციად იქცა კინემატოგრაფიული სიერცის შეჭრა თეატრალურ სიერცეში, რომელსაც საბჭოთა კავშირში საფუძველი ჩაუყარა ვლადიმერ გარდინმა, რითაც ცდილობდა, დაერღვია თეატრალური სიერცის შეზღუდულობა. ერთი მხრივ, ამ ხერხით გატაცებაც დროის მოთხოვნაა, მეორე მხრივ – ტექნიკური შესაძლებლობები საერთო აღფრთოვანების მანიფესტებელია. ამ ხერხს იყენებს სერგეი ვიხინშტეინიც სპექტაკლში „ზოჯჯერ ბრძენიც შეკდება“, სადაც ამკვიდრებს „ატრაქციონების მონტაჟს“ თეორიას. იგი აღნიშნავდა ტრადიციული თეატრალური ფორმების კრიზისიდან გამოყვანის აუცილებლობას, მათ გაცოცხლებას მიუზიკოლური, საცირკო ელემენტებით. მოულოდნელობის ეფექტი, გამოსახულების ფეირვერკულობა, იდვის დომინირება ფორმასე და მისი ზეგავლენა ფსიქიკაზე. მხატვრობა კინემატოგრაფისგან ითვისებს „კადრის შიდა დინამიზმს“, რომლის გავლენითაც იქმნება პ. პიკასოს „სებასტიერის პორტრეტი“, სადაც სახის მოძრაობის რამდენიმე ფაზა ერთ სიბრტყეზე მაგრდება. ამგვარად, საწყის პერიოდში, ხელოვნების სხვა დარგები კინემატოგრაფს ერთგვარ დანამატად აღიქვამენ. ჩნდება იარლიყები „ცოცხალი ფოტოგრაფია“, რომელიც ხაზს უსვამს მასში რეალობის მიუკერძოებელ აღბეჭდვას. „ცოცხალი მუსიკა“ – კადრთა მუსიკალური, რიტმული შეერთება, „ცოცხალი მხატვრობა“, „ცოცხალი ლიტერატურა“ ჩარჩოში ექტავდა კინოს ბუნებრიობასა და თავისთავადობას.

20-იან წლებში, კინოენის ჩამოყალიბების პროცესში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა რუსულმა კინემატოგრაფმა და, საერთოდ, რუსულმა კულტურამ. ქართული კულტურაც განიცდიდა ორმაგ ზეწოლას ხელოვნების ფორმების შექმნის პროცესში. მაგალითად „ცისფერყანწელები“, რომლებიც ერთი მხრივ ფრანგული სიმბოლიზმის, ხოლო მეორე მხრივ რუსული „კონსტრუქტივიზმის“ უდიდეს გავლენას განიცდიდნენ. ან

„რემარცხენობა“, რომელიც აშკარად ნიჰილისტურ, აგრესიულ განწყობას აფიქსირებს ტრადიციული ფორმებისადმი – ფორმალიზმის, „ვეწიზმისადმი“. ამავე დროს, ქართული კულტურა ცდილობდა, შეენარჩუნებინა ეროვნული ნიშანი, ეროვნული ხასიათის თვისება, რომელსაც გურამ ასათიანი ასე ახასიათებს: „თავისებურების მთავარი ნიშანი „სულისა“ და „ხორცის“, სულიერებისა და ნიეთიერების ორგანული შერწყმა“. „სულიერი და ნიეთიერი ქართულ პარნასზე ერთმანეთს კი არ ანელებს, კი არ ნთქავს, ისინი უკიდურესი ხასიათით მონაწილეობენ ამ კავშირში“.³ სწორედ ეს ორბუნებოვნება ქმნის ქართული კინოს ეროვნულ ნიშანს, სადაც კადრი ერთდროულად „სურათიცაა და თანაც რეალური ცხოვრების ფრაგმენტი“⁴ (გ. გვახარია) ჯერ კიდევ პირველი ოპერატორის ვ. ამაშუკელის მიერ შექმნილი კადრები, პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (1912) იქმნება ფერწერულ-პოეტური კადრებით, სადაც ქართული ბუნებრივი ლანდშაფტის „ნიმუშების“ ხარჯზე იგება აკაკის პოეზიისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე, ხალხურობა, სიტყვა-კაზმულობა.

20-იანი წლების ქართული კინო, განიცდის რა ერთიან პოლიტიკურ, ეკონომიკურ თუ კულტურულ სივრცეში მყოფი რუსეთის კულტურის ზეგავლენას, ქმნის მანიფესტებს, რომელშიც აფიქსირებს კინოს „მუმიფიცირების“ დინამიკური „ხატწერის“ შესაძლებლობებისადმი აღფრთოვანებას. „კინოაპოლოგიაში“ ეკითხულობთ: „კინო არის ახალი ხელოვნება, კინო მოდის როგორც კონსტრუქტორი ცხოვრების“ . . . „კინო, როგორც ცხოვრება ყოველთვის დინამიურია, სიტყვა არის სიყალბე, კინოში, სადაც სიტყვა უარყოფილია, სიყალბე არასოდეს იქნება“.⁵ საუკუნის დასაწყისსა და დასარულში თითქოსდა ერთიანი ალტკინება აღინიშნება, ჩნდება ახალი შესაძლებლობები. 20-იან წლებში ძიგა ვერტოვი გატაცებულია იდეით, რომელსაც აყალიბებს მანიფესტში „მე ვარ კინოთეალი“, და აღნიშნავს კინოს უნიკალურ შესაძლებლობას, რომელსაც ძალუქს დროის ნიშნისგან მოუწყვეტლად შექმნას ახალი ადამიანი, ახალი რეალობა, ანუ წარმოშვას „სიმულაციური რეალობის“ (ვიეეკი) მოთხოვნილება (რასაც დღეს ვირტუალური ხელოვნება იძლევა). 20-იან წლებში, კინემატოგრაფი უფრო აკონკრეტებს, ზრდის სპეციფიკური ხერხების ფუნქციას და შეიძლება ითქვას, ახალი ხელოვნების ფორმირების, ახალი საზოგადოების, სახელმწიფო ფორმაციის ჩამოყალიბების პროცესი განსაზღვრავდა 20-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფის პათოსს, რომელსაც

ეკისრებოდა „იდეოლოგიური რუპორის“ ფუნქცია. ლეონიდ კოზლოვი წერდა: „ცხოვრების უშუალო დაფიქსირება, იდეისა და ექსპერიმენტთა აგიტაციური განხორციელება იყო ახალი კინემატოგრაფის შექმნის საფუძველი. სწორედ მონტაჟით ვლინდება ცხოვრების მაჯისცემა, იდეა და ფორმა“.

სწორედ ამ პერიოდის ქართულ კინოში, პირველად ჩნდება ნიკოლოზ შენგელაიას სახელი, რომელიც მონტაჟურ-პოეტური კინოს ერთ-ერთ ფუძემდებლად შეიძლება ჩაითვალოს. კინემატოგრაფში მისი მოხელა დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილის სახელთან, რომელთანაც ნიკოლოზ შენგელაია რეჟისორის ასისტენტად მუშაობდა ფილმებზე: „ქარიშხლის წინ“ 1924. და „სამანიშვილის დედინაცვალი“ 1927.

რეჟისორის დებიუტი შედგა ფილმით „გიული“ (1927) ფილმის სცენარი შეიქმნა შიო არაგვისპირელის მოთხრობის მიხედვით. მისი ფაბულა მარტივია, მელოდრამატული. იგი მოგვითხრობს მუსულმანი ქალის, გიულისა და ქრისტიანი მიტროს სასაიყვარულო ისტორიას. მათი ურთიერთობა ვითარდება ერთ-ერთ მთიან რეგიონში, სადაც ქრისტიანები მუსულმანებთან გვერდიგვერდ ცხოვრობენ. ქალ-ვაჟის ტრაგიკული ურთიერთობის საფუძველი, სწორედ განსხვავებული ტრადიციები, თუ რელიგიური მრწამსია. ოჯახის წევრები გიულის ძალით მიათხოვებენ მოხუც ალის. მიუხედავად ამისა, შეყვარებულები ცდილობენ გაქცევას. მათ შეურაცხყოფილი ალი დაედევნება და კლავს. ფაქტობრივად „გიული“ იყო რეჟისორის ერთგვარი მცდელობა დამოუკიდებლად ემუშავა კინემატოგრაფში, მოესინჯა მისი შესაძლებლობები.

1928 წელს ნ. შენგელაიამ ალ. ყაზბეგის მოთხრობის „ელისოს“ მიხედვით, შექმნა ამავე სახელწოდების ფილმი, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. შენგელაიამ მოთხრობიდან აიღო მხოლოდ სქემა, რითაც ლიტერატურული წყარო და კინოვერსია სრულიად დამოუკიდებელ ერთეულად აღიქმება.

ალ. ყაზბეგის „ელისო“ – ვაჟიასა და ელისოს სიყვრულის ფონზე, გვიჩვენებს ჩვენთანა გადასახლების ფაქტს, მოქმედება კრიტიკულ სიტუაციაში ვითარდება. ყაზბეგი ხაზგასმით გამოიყოფს ელისოს მიერ არჩევანის გაკეთების აუცილებლობას, მამის – რომელიც ელისოსათვის იგივედება მოვალეობის, ერთგულების გრძნობასთან და ვაჟიას – ემოციურობასა და ტრფობას შორის. ელისოს სულში მიმდინარე რთულ პროცესებს, გრძნობათა ჭიდილს, გარკვეულ მომენტში იგი უცნაურ კომპრომისამდე მიჰყავს. ელისო ჩვეულებრივი დედაკაცია,

რომლისთვისაც მიუღებელია დალატი, შურისძიება, ქაოსი; რუსეთის ხელისუფლების წარმომადგენლებთან უშედეგო მოლაპარაკების შემდეგ, გმირები საბოლოო არჩევანს აკეთებენ თავისუფლების სასარგებლოდ, ასე იქცევიან ვაჟია და ელისო, გრძნობათა სიძლიერით მონუსხული ანზორიც. ფინალი ფატალურია, რადგან მოჯადოებული, ჩაკეტილი წრიდან გამოსავალი არაა. ყაზბეგი ფონს, ანუ ჩეჩნების საერთო მდგომარეობას, ახასიათებს რამოდენიმე ფრაზით, რომელიც ძალზედ ცოცხლად, მეტყველად გვიხატავს საერთო „გოდების“ სურათს. ამგეარად, შეიძლება ითქვას, რომ ეს თემა მასთან უფრო „პასიური-აქტივობით“ აღინიშნება. ნაწარმოების ძირითადი პათოსი გულისხმობს, რომ შეუძლებელია, ინდივიდის პირად განცდებს შეეწიროს უკვე განწირული, ოდესღაც ღირსების, ტრადიციების მქონე ერი. ყოველმა ინდივიდმა უნდა ეძებოს გამოსავალი, იყოს აქტიური „მებრძოლი“. ყაზბეგის გმირები გამსჭვალულნი არიან პირადი ტრაგიზმით და გამოირჩევიან აქტიური საციცოცხლო ენერგიით. ელისოს შინაგანი ჭიდილის უკიდურესი გამოვლინებაა მამისა და ვაჟიასადმი ერთგულება, მათი ერთიანობა, რადგან არ შეიძლება გაკეთდეს არჩევანი გრძნობასა და მოვალეობას შორის და რამაც შეიძლება დაარღვიოს სულიერი ჰარმონია.

თუ ალ. ყაზბეგთან პირველადია „სიყვარულის ისტორია“, შენგელაია მას სხვა კუთხით გაიაზრებს, ანუ წინა პლანზე გადმოაქვს სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემები. აქცენტების მკვეთრი გადანაწილებით იქმნება ახალი ხატი, მასობრივი, კოლექტიური სახის ტილო, პიროვნება ცარიელდება ინდივიდუალური განცდებისაგან, გრძნობებისგან და იქცევა „გმირად“. აქედან გამომდინარე, თითოეული ხასიათი სქემატურად მუშავდება და მთელი სიუჟეტი, ფაბულა იგება რამოდენიმე ცენტრალური ეპიზოდის ხარჯზე. აქვე უნდა აღინიშნოს ის, რომ თუ გადავხედავთ 20-იანი წლების საერთო პროდუქციას, ენახავთ, რომ ძირითადად ამ მეთოდით იგება ფილმები, შინაარსობრივი იდეური პლასტი განიფინება რამოდენიმე ფორმით ძალზე რიტმულ, ეფექტურ ეპიზოდზე, ხოლო თხრობისათვის აუცილებელი ეპიზოდები, ანუ დამხმარე ეპიზოდები უფრო „კამერული“, სქემატური და პასიურია.

„ელისო“ მოგვითხრობს ჩეჩნების ბრძოლაზე მშობლიური მიწის შესანარჩუნებლად. გამოკვეთილია უმთავრესი იდეა, რომ შეუძლებელია, ქვეყნის საერთო ინტერესები შეეწიროს პირადს. ამ იდეის განხორციელებისათვის, რეჟისორი იყენებს ორ

„ძირითად“ ეპიზოდს; ესაა ჩენებისა და ხელისუფლების დაპირისპირების სცენა- მეფის რუსეთის კავალერისტები ჩენების პირისპირ დგანან. ამ დროს, ჩენებს აუწყებენ ბრძანებას გადასხლების შესახებ. მოლაპარაკების უშედეგობა, ჩენების „მორჩილი პროტესტი“, ხელისუფლების წარმომადგენლებს ძალადობის საპირისპიროდ უბიძგებს. კონფლიქტურ სიტუაციაში უიარაღოდ მიწაზე გართხმული ჩენები ცოცხალ ჯებირად იქცევიან, ასერებენ გამოქანებულ ცხენებს. ამ ეპიზოდით, შენგელაია აშკარად გვიჩვენებს მასის, ადამიანთა ერთიანობის სიძლიერეს ყოველგვარი ძალადობისადმი. ოპერატორი ეპიზოდს საერთო ხედით იღებს, რითაც ერთდროულად აღიქმება მთელი მიზანსცენა. საერთო ხედს კი, აქტიური მონტაჟით უკავშირებს დეტალს, ახლო ხედს – ადგილზე მკმუკავი ცხენის, კავალერისტის, ხელის მოძრაობას, ჩენებთან ლიდერების სახეს და ა.შ. რითაც დაძაბულობა იზრდება. შენგელაია გეთავაზობს ძალზე ნათელ, შინაარსობრივად ზუსტ, გამომსახველობით ფრაზებს. აშკარაა, სახის აგების ს. ეიზენშტეინისეული ფორმულა, ე. ი. მესხიერებაში კადრთა „ალოგიკური“ წყობით ემოციური, ერთიანი ხატის შექმნა. შენგელაია კიცხავს იმ ადამიანებს, რომლებიც პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე ღალატობენ ერს, სჯის კიდევ მათ. როგორც აღვნიშნე, აღ. ყაზბეგის „ელისოში“ მნიშვნელოვანია გრძნობა, ნ. შენგელაიასთან კი – მოვალეობა. ყაზბეგი ვერ მიჯნავს მათ ერთიანობას, შენგელაია კი მოვალეობის, ერის ერთიანობის იდეას გლობალურ, მონუმენტურ მასშტაბებს ანიჭებს. სახლის შენების ეპიზოდი, რომელიც კადრების წმინდა რიტმული თამაშია, ანუ „მუსიკალური ეტიუდია“ – მომუშავე ხელების ახლო ხედი, დოლზე მოძრავი ხელების რიტმული თამაში, მოცეკვავე ფეხები, სახლის კედელზე მოსრიდლე ხელები და ა.შ. გაიაზრება, როგორც თანადგომის და სიძლიერის ოდა.

ნიკოლოზ შენგელაიას ეს მისწრაფება, იდეური არსის მონტაჟურ-რიტმულ ფორმაში აქტიური მოქცევის, გარკვეულწილად განპირობებული იყო მისი ლიტერატურულ-პოეტური მიდრეკილებით. თუ გადავხედავთ მის პოეზიას, რომელიც ქვეყნდებაოდა უურნალ H_2SO_4 “-ში, ვნახავთ, რომ რიტმული სტრუქტურა ძალზედ ზუსტად ასახავს ახალი დროის მაჯისცემას, სწრაფ ტემპს, მოქალაქეობრივ პოზიციას. ის ეფუძნება სიტყვის რიტმულ-მელოდიურ თამაშს. მაგალითად „მოხსენება პირველი“ – გამართული მხრებით /მოვედით/ღერბით/სსსრ/ერთად/ბეჯითი ნაბიჯით/პირდაპირ/დროშები, დროშები, დროშები/წითელი წითელზე ფერდაფერ/იარ/რევოლუციონერებო“

- კადრულად - მონტაჟურად დაყოფილი სიტყვათა გამაა.

ფილმის კულმინაციად მოიაზრება გადასახლების სცენა: ტრიალ მინდორზე, აულიდან მოშორებით ჩენჩების ბანაკია გაშლილი. სასოწარკვეთილებაში ჩაეარდნილი ხალხის მდგომარეობა უფრო მწვავედ ახალგაზდა ქალის გარდაცვალების ფაქტით. ქალის სიკედილით „პროტოკოლირდება“, რეალურად გაიაზრება ეროვნული ფესვების, მიწის დაკარგვით გამოწვეული კოლიზია. „კამერული“ პეისაჟი, რომელსაც საერთო ხელით გეიჩვენებენ, ნელ-ნელა ცოცხლდება და სიკედილის როკვაში გადაიზრდება: ქალთა შემრწუნებული სახეები, თბოლი, მიტოვებული ბაეში, მიცვალებულის სახე ერთმანეთში ირევა. ამ „ქაოსში“ აქცენტირებულია მამასახლისის სახე, რომელიც გამოსაყალს ეძებს. კადრში გაიელვებენ მუსიკოსები, რიტმულად მოთამაშე ფეხები, ტანი. მამასახლისის ცეკვა ჯერ გაურკვევლობის, შემდგომ სიხარულის, რწმენის, იმედის გრძნობას ბადებს და გლოვა გადაიზრდება სიცოცხლის როკვაში, რადგან სიკედილს სიცოცხლე მოჰყვება, იმედგაცრუებას - რწმენა... სახეები იწმინდება, იშლება, რიტმიც მატულობს. ოპერატორი ვ. კერესელიძე პორტრეტთა წამიერი მონაცვლეობით გეიჩვენებს გრძნობათა გარდამავალ სექტრს. ემოციური წყობით ეს სცენა ძალზედ ჩამოგავს ეიზენშტეინის ცნობილ სცენას „ოდესის კიბეს“, სადაც ძირითადი დატვირთვა სწორედ პორტრეტსა და დეტალს ენიჭება.

ამგვარად, „ელისო“ ქართულ კინოში გაერცვლებულ გამომსახველობით ფორმებს ირჩევს, სადაც სიბრტყობრივი პერსპექტივა, თითქოს და წინ სწევს ობიექტს, კადრის კომპოზიცია ძირითადად სტატიურია, რაკურსი მკვეთრი, თუმცა ემოციურად არა ისეთი ზუსტი, ფექტური, როგორც „ჯიმ შეანთეში“, რომელიც აქტიურად იზიარებს ეერტოვის პრაქტიკულ გამოცდილებებს და ათვისების პროცესში ქმნის საინტერესო ექსპერიმენტებს.

ნიკოლოზ შენგელაია სამი წლის შესვენების შემდგომ, მუშაობას იწყებს ფილმზე „26 კომისარი“ (1932), რომელშიც ასახულია ბაქოს 1917-20 წლების დრამატული მოვლენები, კომუნის ცხოვრების ბოლო დღეები. საკუთარი უფლებების დაცვის მიზნით, მუშათა კლასის დაპირისპირება მმართველ ძალასთან, რომელიც საბოლოოდ აჯანყებაში გადაიზარდა. 1918 წელს აჯანყებულები დახვრიტეს. ამ ფილმშიც, ნიკოლოზ შენგელაია ერთი იდეით შეკრული მასის სახის შექმნას უთმობს დიდ ადგილს. ფილმში ძალზე საინტერესოა აქტიური, მონტაჟურ-რიტმული რიგი, რეალისტური გარემოს პოეტიზირების ტენდენცია. ფაქტობრივად „26 კომისარი“ მისი ბოლო ნამუშევარია მუნჯ კინოში, სადაც

შენგელაია აქტიურად ავითარებს „ელისოში“ დაწყებულ ექსპერიმენტებს კინოენის გამდიდრების მიზნით. შეიძლება ითქვას, რომ ნიკოლოზ შენგელაიას შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი. სწორედ მიჩტაჟურ-პოეტურ კინემატოგრაფს უკავშირდება.

1. დ. კაკაბაძე „ხელოვნება და სიერცე“ თბილისი, გამომც. „ნაკადული“ 1983 გვ.123.

² ა. ბაზენი „რა არის კინო?“ მოსკოვი, გამომც. „ისკუსსტვო“ 1972წ. გვ.124.

³ გ. ასათიანი „სათავეებთან“. თბილისი, გამომც. „საბჭოთა საქართველო“ 1983 გვ. 17.

⁴ გ. გვახარია „ქართული კინო-ეროვნული პლასტიკური ტრადიციები“ ჟურნალი „ხელოვნება“ 1988 №1 გვ. 86-104.

⁵ „ნიკოლოზ შენგელაია – ხელოვნების არქივებიდან“ ჟურნალი „კინო“ 1989 №2. გვ. 71-85.

⁶ ნიკოლოზ შენგელაია – ლექსები. ჟურნალი „პოლილოგი“, 1994წ. №3, გვ.45

კოტე მარჯანიშვილი კინოში

(თეატრალური რეჟისორის კინემატოგრაფიული ძიებები)

ქართულ კინოში მოსული კოტე მარჯანიშვილი, რთული ამოცანის წინაშე აღმოჩნდა; მას თვისობრივად ახალი ქართული კინო უნდა შეექმნა... (კ. მარჯანიშვილის კინოსარეჟისორო დებიუტი რუსეთში შედგა. 1916 წელს, როცა მან დრანკოვის კინოსტუდიაში გადაიღო მელოდრამა „ყოვლისშემძლე სიყვარული“, თუმცა, ამ სენტიმენტალურ მელოდრამას მის შემოქმედებაზე რაიმე გავლენა არ მოუხდენია) იმას თუ, როგორ ხედავდა პრობლემის გადალახვის გზებს, რა საშუალებების მოხმობას აპირებდა, რის შეცვლას და როგორ, ამის შესახებ ამოიკითხავთ 1925 წელს რუსულ ენაზე გამოქვეყნებულ „საქართველოს კინო“, დაბეჭდილ მარჯანიშვილის წერილში „PRO DOMO SUA“. წერილის ქართული თარგმანი იმავე წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში „ხელოვნება“, №4. ამ თავისებური მანიფესტის მნიშვნელობა, მეტად დიდია 20-იანი წლების მეორე ნახევრის ქართული კინოაზრის განვითარების საქმეში.

გთავაზობთ, რამდენიმე ფრაგმენტს წერილიდან: (ქართული თარგმანის სტილი და ხასიათი დაცულია) „მე ვერ გამიგია, რატომ სოგიერთი კინორეჟისორები სურათის მონტაჟს სხვა პირებს ანდობენ. თუ სურათის გადაღებამდე, ან გადაღების დროს, თქვენ ამზადებთ მსახიობს გადასაღებ სცენაში, მონტაჟის დროს თქვენ ვალდებული ხართ მსახიობის თამაშში ნათელაყოთ უმთავრესი, საყურადღებო. ყოველივე ეს ისე შეეინძოთ, რომ საყსებთ დაიცვათ საჭირო რიტმი და სცენარის დინამიური განვითარება. ეს მით უფრო საჭიროა, რომ აქ ყველაზე ნათლად სწანს საეკრანო სპექტაკლის სამზადისის განსხვავება რამპის სპექტაკლთან. თეატრალური სპექტაკლის დროს თქვენ მზადა გაქვთ პიესა რომლის მომზადებაც იწყებთ პირველსავე სცენებიდან და შემდეგ, თანდათანობრივი განვითარებით შლით მოქმედებას და ანგარიშს უწყებთ იმ მაქსიმალურ ძალას, რომელიც შეუძლიან მიაღწიოს მსახიობმა კულმინაციურ პუნქტში.“

როდესაც მე ვლაპარაკობ მსახიობზე, რასაკვირველია მე თვალ ქვეშ მყავს პროფესიონალი, თავის ხელობის ოსტატი, რომელსაც აქვს მსახიობის შემოქმედების ტექნიკა და არც ერთ წუთს მე არ ვგულისხმობ დილექტანტს. ჩემში საბოლოოდ

განმტკიცდა ის აზრი, რომ თუ თეატრისათვის საჭიროა მსახიობი და არა სცენის მოყვარე, მით უმეტეს კინოსათვის საჭიროა მსახიობი და მხოლოდ მსახიობი...

...მაგრამ ერთ რამეზე კი მინდა ვილაპარაკო დღეს – ეს საქართველოს დღევანდელი კინოს ამოცანებზე. მე ვფიქრობ, რომ ჩვენი კინო-სურათების პირველი ამოცანა უნდა იყოს ჩვენი ძველი ყოფა-ცხოვრების ადათების და ზნე-ჩვეულებების აღბეჭდა. ახალი ცხოვრება უარს არ იტყვის ჩვენი წარსულის ეგზოტიკაზე. პქრება ტიპი, იკვლება ცხოვრება, იქმნება ახალი ყოფა და მალე ძველი ჩაბარდება ისტორიას. დღეს კი ვიდრე გვიან არ არის, ყოველივეს ევროპული სახე არ მიუღია, ჩვენ უნდა აღვებეჭდოთ ჩვენი ქვეყნის ყოველი კუთხეები, რომელიც საესეა მდიდარი კოლორიტით, მრავალფეროვნებით.

რამდენი ძველი ლეგენდებით, ზღაპრებით, თქმულებებით არის საესე ჩვენი ქვეყანა, რომელიც არა აქვს სხვა ქვეყნებს – ყოველივე ეს უნდა მოგროვდეს, უნდა შეეკრიფოდ კინო ბიბლიოთეკაში ვიდრე ჯერ კიდევ გვიან არ არის. ეს, ჰემშარიტად იქნებოდა დიდი კულტურული საქმე და უფრო საინტერესო იქნებოდა უცხოელთათვის ვიდრე ჩვეულებრივი კინო-რომანები და კინო-შემთხვევები რომელიც ტრაფარეტულია ყველგან...

ამ წერილით ბევრი რამ თქვა კოტე მარჯანიშვილმა. პირველ რიგში კინოსპეციფიკის თაობაზე. ამის შესახებ, რასაც წერს, მის მიერ არის განცდილი. თეატრალისათვის კინოსელონების თავისებურებებში გარკვევა საკმაოდ ძნელი იყო, კოტე მარჯანიშვილმა თანდათანობით დასძლია ის სირთულეები, რაც ხელოვნების ერთი დარგიდან მეორეში გადასვლისას, სპეციფიური განსხვავებულობის წყალობით იქმნებოდა. მისი შენიშვნები და მოსაზრებები ფასეულია არა მხოლოდ, როგორც კონკრეტული ხელოვანის მონაპოვარი, არამედ იმითაც, რომ ეს მეტად მნიშვნელოვანი გამოცდილება იყო იმ მრავალი თეატრალისათვის, ვინც უკვე მუშაობდა, ან აპირებდა მუშაობის დაწყებას კინოში.

ეს, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის მსახიობებს შეეხებოდათ, სცენაზე და კამერის წინ თამაშის განსხვავებულ ხასიათზე. საკმაოდ დაწვრილებით არის საუბარი წერილში. თუმცა ქართული კინოსამსახიობო სკოლისათვის, შეიძლება არც თუ მთლად ახალი პრინციპი იყო პროფესიონალი მსახიობის მოთხოვნა. საქმე ისაა, რომ 20-იანი წლების პირველ ნახევარში, კინოსექციასა და სახკონმრეწვეში მომუშავე რეჟისორთა ცნობილ სამეულს მოეწონებოდა რომელიმე მოქალაქის გარეგნობა, მიიჩნედა მას შესაფერის „ტიპაჟად“ და მოიწვევდა მას ფილმში

გადასაღებად (ასე მოიწვიეს კინოში ნატო ვაჩნაძე). ეს პრაქტიკა ზოგ შემთხვევაში ამართლებდა, ზოგში კი არა, ერთი სიტყვით მოწონებული ტიპაჟი ან გამოდგებოდა ბუნებით ნიჭიერი, ან კიდევ არა... მაგრამ უბედურება ის იყო, რომ ეს რეჟისორები ქართული თეატრიდან მოსულ პროფესიონალ მსახიობებსაც ისე უყურებდნენ, როგორც ტიპაჟს... კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც კარგად იცოდა, რომ თეატრში ტიპაჟი მსახიობი როლს ვერ შეასრულებდა, პიესის გამირის ფსიქოლოგიურ თავისებურებებს და სოციალურ ბუნებას ვერ გახსნიდა, საპირისპიროდ ვ. ბარსკის, ი. პერესტიანისა და ა. ბეკ-ნაზაროვის პოზიციისა, მოითხოვდა კინომსახიობთა კადრების პროფესიონალთაგან დაკომპლექტებას. ეს დამკვიდრებული ტრადიციის საწინააღმდეგო და ამიტომ, რევოლუციური სიახლე იყო.

(აქვე მინდა განვმარტო, რომ ჩემს მიერ მოხმობილი ტერმინ „ტიპაჟის„ გაგება ვ. ბარსკის, ი. პერესტიანის და ა. ბეკ-ნაზაროვის მიერ, სრულიად განსხვავდებოდა იმ მნიშვნელობისაგან, რასაც ამ სიტყვას ანიჭებდნენ 20-იანი წლების რუსულ კინოში, სადაც ის ნოვატორული ძიებების შედეგად დამკვიდრდა, ნიშნავდა—სერგეი ეიზენშტეინის განმარტებას თუ მოვიშველიებთ: „ნატურალურად—გამომსახველ„ მსახიობს, არაპროფესიონალს, რომელიც თავისი გარეგნობითა და ბუნებრივი მანერებით, ზუსტად გადმოსცემდა ამა თუ იმ სოციალური ტიპის ხატებასა და ხასიათს. საქართველოში მოღვაწე ზემოხსენებულ რეჟისორებს, ცხადია ეს ტერმინი ასე არ ესმოდათ. მათთვის „ტიპაჟი„ უბრალოდ არაპროფესიონალი მსახიობი იყო, რომელსაც თავს ახევენდნენ დელსატრის თეორიას, მისთვის დამახასიათებელი „გამოხატვის კანონებით„ — მიმიკით მანიპულირების გზით, განწყობათა გამოხატვის უცვლელი ფორმის მიღებას რომ გულისხმობდა. ამის შედეგად არაფროფესიონალი მსახიობი, ხასიათის ფსიქოლოგიური გაზრების უნარს მოკლებულ, მქაჩნიკურ თოჯინად იქცეოდა.

აი, ამის წინააღმდეგ გამოდიოდა კოტე მარჯანიშვილი და ამიტომ უპირისპირდებდა, ასე გაგებულ „ტიპაჟს“ არაპროფესიონალს — პროფესიონალ მსახიობს.)

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რაზეც ამ წერილშია საუბარი, გახლავთ ქართული ყოფის, ტრადიციების, განუმეორებელი კოლორიტის, ფოლკლორისა და ბუნების, თვისობრივად ახალი ხედვა, სრულიად საწინააღმდეგო იმ „ქართული ეგზოტიკისა“ აქამდე, რომ სპეკულირების საგანი იყო და ჩყენთვის კარგი არაფერი მოჰქონდა.

ასევე საყურადღებოა ის, რომ კ. მარჯანიშვილი, ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშების კინოფორზე გადატანასა და ამ გზით მათ შეგროვებას და დაცვას ითხოვდა, ამით, ის ერის სულიერი კულტურის ვიზუალური ბიბლიოთეკის შექმნის ინიციატორად გვევლინება.

(კომენტარს ეს ორი აბზაციც საჭიროებს. მათში გამოთქმულ მოსაზრებებს ქართული ეთნოგრაფიული რეალიებისა და საქართველოს ბუნების ახლებური კინემატოგრაფიული ხედვის აუცილებლობის თაობაზე, თავისი საფუძველი ჰქონდა. პირველი ის, რომ კ. მარჯანიშვილი ამ გზით ცდილობდა დაპირისპირებოდა ფსევდო ეთნოგრაფიულ-ორიენტალისტურ ფილმებს, ქართულ კინოში ბლომად რომ იქმნებოდა. და მეორე, ნუ დაგვაიწყლება წერილი-მანიფესტი, რომელიც მან სახკინმრეწვში გადაღებული თავისი პირველი ფილმის, „ქარიშხლის წინ,, გადაღების შემდეგ დაწერა. ამ ფილმზე მუშაობისას, ის შეეხო უახლოეს წარსულის, (სოციალური და რევოლუციური ბრძოლის ამბების), უაღრესად ტენდეციური და კონიუქტურული გააზრების აუცილებლობას, რომელსაც მას სახელმწიფო დაკვეთა ახვევდა თავს და რაც სცენარის ხასიათიდანაც კარგად ჩანდა (რახუდაც ქვემოთ გვექნება საუბარი). ვფიქრობ, ამიტომ ეძებდა ის ქართულ ყოფასა და ხალხურ შემოქმედებაში თავისუფლებას, რისი მოთხოვნაც „PRO DOMO SUA,,-ში კარგად ჩანს...)

კ. მარჯანიშვილის წერილში აშკარად იკითხება ქართულ კინოში დამკვიდრებულ ღირებულებათა გადაფასების სურვილი.

ასეთი გახლავთ ცნობილი თეატრალური რეჟისორის კინოხელოვნებისადმი მიძღვნილი თეორიული ნააზრევი, იმ პრინციპების წარმომხენი, რომელთა რეალიზებასაც ის პრაქტიკულად ცდილობდა სახკინმრეწვში ფილმების გადაღებისას. მისი პირველი ფილმი, რომელიც საქართველოში იყო გადაღებული, გახლავთ „ქარიშხლის წინ,, (1924წელი).

ფილმში შემდეგი ამბავია მოთხრობილი: 1905 წელია, თბილისის ერთ-ერთ ფაბრიკაში მეგობრები გიჟუა და თადე მუშაობენ, მაგრამ მალე ფაბრიკის მეპატრონესთან კონფლიქტის გამო, იძულებულნი არიან დატოვონ ქალაქი და სოფლად დაბრუნდნენ. გიჟუას თადეს და, ტასია შეუყვარდება. მათი ქორწინების წინა დღეს, თავად როსტომის ბრძანებით, ტასიას თავადის სახლში წაიყვანენ, მაგრამ გიჟუა, თადეს და მეგობრების დახმარებით ქალს გაანთავისუფლებს. აქედან მოყოლებული, გიჟუა და თადე რევოლუციურ მოძრაობაში ებმებიან და არაღკაალური ცენტრის დავალებით პროპაგანდას ეწევიან

გლახობაში, ამხედრებენ მათ თავადების წინააღმდეგ. შედეგად, გლახები აჯანყდებიან და თავად როსტომს კლავენ. აჯანყებას ხელისუფლება ჩააქრობს. გიჟა და თავად ქალაქს შეაფარებენ თავს და აგრძელებენ რევოლუციურ შეკრებებს. ესწრებიან კონსპირაციულ შეხვედრებს მოქანდაკე კრილოვას ბინაში. ეს ქალი პროვოკატორი აღმოჩნდება და გასცემს რევოლუციონერებს. მათ პოლიცია აპატიმრებს.

ფილმი „ქარიშხლის წინ,, არ შემონახულა. ამ სურათის სცენარის შეთხზვისას, შალვა დადიანმა გამოიყენა აქესენტი ცაგარელის პიესის, „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ,, მოტივები. აქესენტი ცაგარელის პიესა კომედიია, შალვა დადიანის სცენარი კი სოციალური დრამა. ზემოხსენებული მოტივების შერწყმა XX საუკუნის დამდგის სოციალ-პოლიტიკური ცხოვრების საკმაოდ ტენდენციურად ამსახველ ეპიზოდებთან, აშკარად მექანიკური ხასიათისაა და ორგანული მთლიანობა ვერ იქნა მიღწეული.

როცა შ. დადიანის სცენარით იღებდა ფილმს, კ. მარჯანიშვილის წინაშე იდგა ამოცანა: ახალი ცხოვრებისათვის ბრძოლის ამსახველ ეპიზოდებთან ერთად, ეწვევებინა ეთნოგრაფიული ხასიათის ის რეალიები, რაც მის თანამედროვე საქართველოში უკვე წარმავალი იყო, და სრული გაქრობა ეშუქებოდა. ამ ამოცანის თაობაზე, ის მჯელობს, ჩვენს მიერ უკვე ციტირებულ წერილში „Pro domo Sua,, სადაც ლაპარაკობს წარმავალი ყოფის სურათების ფირზე აღბეჭედის აუცილებლობაზე. ამიტომ, კ. მარჯანიშვილმა, უხვად შეიტანა ფილმში ბერიკაობისა და ყვენობის ეპიზოდები, კინტოების ქვიფი და გასაბჭოებამდელი ცხოვრების ამსახველი, სხვადასხვა სცენები. ამის გამო ფილმი მთლიანობაში ერთობ ეკლექტური გამოვიდა, ეკლექტურობას ისიც უწყობდა ხელს, რომ, რევოლუციამდელ რუსეთში კოტე მარჯანიშვილს რამდენიმე ფილმი ჰქონდა დადგმული, მაგრამ მაინც რჩებოდა თეატრალურ რეჟისორად, აზროვნებდა სცენური სახეებითა და მიზანსცენებით. კინოს სპეციფიკის სათანადო დონეზე არცოდნა, ფილმის „ქარიშხლის წინ,, თანამედროვე, კვალიფიციური მაყურებლისათვის აშკარა იყო. ცხადია, ამ საკითხს კინოკრიტიკაც შეეხო. 1925 წელს, ეურნალში „ხელოვნება,, №5 დაბეჭდილ რეცენზიაში სათაურით „ქარიშხლის წინ,, (ხელმოწერილი ინიცილებით გ. ც.) ვკითხულობთ:

„სურათში „ქარიშხლის წინ,, ჯერ არ არის დაძლეული მოქმედების თეატრალური განვითარება და გაგება. ამ

გარემოებიდან არის დამოკიდებული ის ნაკლოვანობანი, რომლებსაც გვერდით ვერ აუქვლით.

თეატრთან შედარებით დიდ უპირატესობას წარმოადგენს ის, რომ კინო ასახავს სანახაობას სხვადასხვა მანძილიდან და სხვადასხვა თვალსაზრისით. დინამიურად მოცემული კომბინაცია „დიდი პლანებისა“, „საერთო პლანებთან, შეერთებული მოქმედების პარალელურ კონსტრასტიურ ადგილებთან —ქმნიან იმ სიხარულს და თავისებურ მღვლვარებას, რომლითაც კინო თეატრის მეტოქე ხდება. სურათი „ქარიშხლის წინ“, ამ მხრივ ბევრ რამეს მოითხოვს. მასიურ სცენების წყობაში, უმეტეს მიზან-სცენებში შეტანილია თეატრის პრინციპები

შეცდომები არის აქტიორთა მასალის შერჩევის მხრივაც. იმ დროს, როდესაც აქტიორისათვის სცენაზე დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო გარეგნობას, არამედ მის ტემპერამენტს, ხმას და შინაგან კულტურას, ეკრანისათვის შესაფერ გარეგნობას და სახეს აქვს უდიდესი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით გარეგნული ტენიკის მხრივ, თუ ამას უყურადღებოდ დავეტოვებთ—დავინახავთ ეკრანზე მომაბეზრებელ ხელების ქნევას და სახის გრიმასებს, როგორც ეს არის სურათში „ქარიშხლის წინ“.

თუ ეს წერილი ფილმში თეატრალური ელემენტის სიჭარბესა და მსახიობთა თამაშის მანერას აკრიტიკებდა, რუსი კრიტიკოსი ს. ვალერიანი ფილმს კინონაწარმოებად საერთოდ არ მიიჩნევდა... 1925 წლის 15 დეკემბერს გაზეთ „იზვესტია“—ში დაბეჭდილ წერილში, ის ამგვარად მსჯელობს:

„სურათში, ჩანაფიქრის მიხედვით უნდა ასახულიყო საქართველოში რევოლუციური მოძრაობა ცარიზმის დროს, მაგრამ სურათი საერთოდ არ არსებობს. არის მხოლოდ საამისო ნედლი მასალა, მხოლოდ ეპიზოდები. ქაოტური სერია ყოველმხრივ დაუმთავრებელი, ერთ მთლიანობად დაუკავშირებელ ეპიზოდებისა...“

არ მინდა მკითხველს შეექმნეს შთაბეჭდილება, რომ ფილმს მხოლოდ კრიტიკული პრესა ჰქონდა. იმავე წლის უკრანად „თეატრი და ცხოვრების, №25 გამოქვეყნებულ წერილში, იოსებ იმედაშვილი მისთვის ჩვეული პათეტიური ტონით, ხოტბას ასხამს ამ ფილმს და იმ ტენდენციას, რომლის გამომხატველიც იყო ფილმი: „საფუძველი ჩაეყარა კინოს გახალხოსნება—გაეროვნულებას. საჭიროა, რომ ეს სურათი ყოველ დაბა-სოფელში ჩამოატარონ, ყოველ კუთხეს უჩვენონ, არც ერთი წიგნი, არც ერთი წარმოდგენა ასე ცოცხლად ვერ გადასცემს ხალხს ჩვენს განვლილ ვითარებას

და ხალხთა უკეთეს მომავლისათვის მებრძოლთა თავგადასავალს.

რა ბედი ელის? იქნებ ამერიკულ სურათებზე დაგეშილებმა, ან შინაურმა წუნიებმა ამ სურათზე ცხვირი აუწიონ. ეს საბუთი არ იქნება. რაც უნდა მოხდეს ეს სურათი დარჩება, როგორც ქართული ეროვნული კინოხელოვნების შემოქმედების ნიმუში, მიუხედავად იმ ნაკლისა, რომელიც როგორც პირველ ნაბიჯს და არასასურველ ტექნიკურ პირობებში შექმნილს, თან ახლავს. მომავალი ამ სურათის შემქნელთ მადლობას ეტყვის, ჩვენ გეწამს, რომ ამიერიდან ჩვენი კინოხელოვნება კიდევ უფრო განსეუგაშლის ფრთებს და მსოფლიოს ახალი სახით მოეკლინება..

აშკარაა, გადაჭარბებული შეფასება. ი. იმედაშვილი სუბიექტურია ფილმზე საუბრისას. თუმცა ისიც ფაქტია, რომ კ. მარჯანიშვილი იწყებს ექსპერიმენტებს ქართულ კინოში. ეს კი, აუცილებელი პირობა იყო ქართულ კინოში შემოქმედებითი რეფორმის განსახორციელებლად. თუ ამ კუთხით შევხედავთ, მაშინ გასაგებია ი. იმედაშვილის წერილის პათოსი.

ფილმზე „ქარიშხლის წინ„ გამოთქმულ შეხედულებათა კრიტიკა სრული არ იქნება, თუ იმავე 1925 წლის ჟურნალ „ხელოვნების„ №5-ში დაბეჭდილი ნუგ'სარ ერისთავის წერილის ფრაგმენტს არ მოვიყვანთ, სადაც ფილმში მონაწილე მსახიობებზეა ლაპარაკი:

„მოთამაშეთა შორის აღსანიშნავია: ივლიტა ჯორჯაძე (მარო). მას აქვს კინოსათვის იშვიათი სახე, მშვენიერი მიმიკა, დამთავრებული უესტიკულაცია. მის თამაშში არ არის არც ერთი ყალბი ადგილი, მსახიობი გამარჯვებულია ყველა ეპისოდებში; თუ მხედველობაში მივიღებთ იმასაც, რომ ივლიტა ჯორჯაძე პირველად არის ეკრანზე, უნდა ვიფიქროთ: მისი სახით ქართულ კინოს ემატება ძალა, რომელსაც ექნება ბრწყინვალე მომავალი.

იშვიათი სილამაზით ასრულებს კინტო გიუეას როლს ლადო კაესაძე. მისი უესტი, თითოეული ხელის გაქნევა და თვალის გადაკერა, მაყურებელში იწვევს გულიან სიცილს და აღტაცებას, შ. ქართველიშვილს (სემინარისტის) სახე კარგად გამოდის ეკრანზე, მაგრამ თამაშობს სუსტად. სიმპატიურად ასრულებს მოქანდაკე ქალის როლს არზანი.

აღსანიშნავია აგრეთვე აღ. იმედაშვილის (პეტუა) გარკვეული უესტიკულაციით და დ. მუავია რომელმაც თავისი პატარა როლი კარგი შესრულებით თვალსაჩინო გახადა“.

„სამანიშვილის დედინაცვალი,“

კოტე მარჯანიშვილი თავის შემდგომ ფილმს „სამანიშვილის დედინაცვალი,“ დაეით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ეკრანიზაციას, 1926 წელს იღებს.

ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი,“ ორი რამით იქცევა ყურადღებას. პირველი დრამატურგიაა, მეორე კი რეჟისურა. დაიწყოთ პირველით: 20-იანი წლების პირველ ნახევარში, ქართულ ლიტერატურას რომ ბედი არ სწყალობდა ქართულ კინოში, ეს მრავალი ფაქტით დასტურდება. ამ შემთხვევაში კი, საეკრანიზაციო მოთხრობას გაუმართლა, კ. მარჯანიშვილი ი. პერესტიანი არ იყო, რომ უახროდ ეტრებახა ფილმის უსცენაროდ ვიღებდით. თეატრალურმა რეჟისორმა კარგად იცოდა პიესის ფასი, შესაბამისად, მას კინოში კარგი სცენარი სჭირდებოდა. არც მოთხრობის ავტორის, დაეით კლდიაშვილის ვაჟი, სერგო და ნიკოლოზ შენგელაია აპირებდნენ კინოილუსტრაციისათვის საკმარისი, სცენარის მსგავსის შეთხზვას, არა ისინი ისევე, როგორც ერთი წლით ადრე აღ. წუწუნავა, ეკრანიზების შესახებ ფიქრობდნენ და საამისოდ საჭირო კინოსცენარი შექმნეს. (1925 წელს, რუსი რეჟისორი ეელიაბუესკი აპირებდა „სამანიშვილის დედინაცვლის,“ გადაღებას, მაგრამ სერგო კლდიაშვილმა უარი განაცხადა მასთან თანამშრომლობაზე. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ი. ეელიაბუესკი არც ზოგადად ქართულ კულტურას იცნობდა და არც კერძოდ ქართულ ლიტერატურას. სერგო კლდიაშვილის ეს უარი გვარწმუნებს იმაში, რომ ქართველებმა გააცნობიერეს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქონდა ეროვნული კულტურის ცოდნას ქართული რეალისტური კინოხელოვნების შესაქმნელად და უარს ამბობდნენ ამის არმცოდნე უცხოელებთან თანამშრომლობაზე.

სცენარის ავტორებმა შექმნეს შეყნარსუნებიანო მოთხრობის აზრობრივი შინაარსი, მხატვრული ფორმა და განუმეორებელი კოლორიტი, აგრეთვე ნაწარმოების ძირითადი სიუჟეტური განვითარება და მოქმედ პირთა ინდივიდუალური ხასიათები, სოციალური მდგომარეობა და მათი ურთიერთდამოკიდებულება. მაგრამ, ყველაფერ ამასთან ერთად, განახორციელეს გარკვეული ცვლილებები. კერძოდ: პერსონაჟების სულიერი კრიზისის კიდევ უფრო მძაფრად საჩვენებლად, შემოიტანეს ეპიზოდი დაეით კლდიაშვილის სხვა პიესიდან-„დარისპანის გასაჭირი,“ – გაუგებრობით წარმოქმნილი კომიკური სიტუაცია, დარისპანსა და სოკრატეს ჰგონიანო, რომ პლატონ სამანიშვილი თავისთვის ეძებს საცოლეს და იწყება კაროუნასა და ნატალიას ცნობილი შეჯიბრება, ამჯერად პლატონის მოხიბვლის მიზნით... კიდევ

ერთი ცვლილება გახლავთ ის, რომ სცენარში არ შევიდა მოთხრობის XII თავი, სადაც ლაპარაკია იმაზე, თუ როგორ ავიწროებდა პალტონი დედინაცვალს და პატარა ძმას.

ორივე ქმედება, სცენარის საერთო ხასიათიდან გამომდინარე, დრამატურგიულად სრულიად გამართლებული იყო.

ფილმისათვის მსახიობების შერჩევაზე გარკვეული გავლენა იქონია, 1924 წელს რუსთაველის სახელობის თეატრში, რეჟისორ აკაკი ფაღავას მიერ დადგმულ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების თამაშმა. აქ შალვა ღამბაშიძე პლატონს თამაშობდა, ფილმში მას ბეკინა სამანიშვილის როლის თამაში დაეკისრა. აკაკი ვასაძეს კი, ფილმში პლატონის როლი შესთავაზეს. ცეცილია წუწუნავა თეატრში პლატონის ცოლის მეღანოს როლს ასრულებდა და ფილმშიც ეს როლი ერგო. ა. ჟორჟოლიანი არისტოს როლზე მიიწვიეს, დედინაცვლის როლზე კი, ნ. ჯავახიშვილი.

კარგად შერჩეულ მსახიობებს ნათლად დასახული მიზანი სჭირდებოდათ და კინოს სპეციფიკაში გარკვევაც, რადგან თუ ნაწილს კინოში მუშაობის გამოცდილება ჰქონდა, მეორე ნაწილს ის არ გააჩნდა. ამიტომ, დუბლებს და მონტაჟს უნდა გამოესწორებინა სიტუაცია, საჭირო მასალა უნდა ამორჩეულიყო და ფილმში შესულიყო. კოტე მარჯანიშვილი ამის საჭიროებას, ხედავდა და ეს მისი მოსაზრებიდანაც ნათლად ჩანს: „თუ სურათის გადაღებამდე, ან გადაღების დროს, თქვენ ამზადებთ მსახიობს გადასაღებ სცენაში, მონტაჟის დროს ვაღდებულნი ხართ მსახიობის თამაშში ნათელყოთ უმთავრესი, საყურადღებო. ყოველივე ეს ისე აკინძოთ, რომ სავსებით დაიცვათ საჭირო რიტმი და სცენარის დინამიკური განვითარება,“ (იხ. „კ. მარჯანიშვილი. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა,“ თბილისი. 1972 წ. გვ. 205)

ისეთი რთული ნაწარმოების მუხჯი კინოს ენით ამეტყველება, როგორც „სამანიშვილის დედინაცვალი,“ იყო, მსახიობისაგან ითხოვდა არა მხოლოდ მოთხრობის აზრობრივი შინაარსის ღრმა წყდომას და ამის შესაფერ თამაშს, არამედ მათი გარეგნობაც უნდა ყოფილიყო მეტყველი. ეს ამოცანა და მისი ხორცშესხმა, ფილმის მსატერებთან ს. გუბინ-გუნთან და მ. ჭიაურელთან ერთად მოხდა შესაძლებელი. მოგვიანებით, მიხეილ ჭიაურელი იგონებდა: „კ. მარჯანიშვილმა სურათში „სამანიშვილის დედინაცვალი,“ ნაწარმოების იდეის გამოსახატავად, გასაღრმავებლად ჰიპერტროფიული მეთოდი აირჩია. მაგალითად, ბეკინას მეტად გრძელი წვერ-ულვაში გამოსახვა, უზარმაზარი სიდიდის ხანჯალი დაქიდა, უცნაური სიგრძის და მოყვანილობის

ნობა ჩააცვია, ამგვარადვე შეამკო არისტო, კირილე და სხვა გმირები,, (იხ. კარლო გოგოძე „ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან,, თბილისი, გამოცემლობა „ხელოვნება,, 1950 წელი გვ 74)

საყურადღებო აზრია, რადგან ბერძნული წარმომავლობის სიტყვის, ჰიპერტროფიის ერთ-ერთი მნიშვნელობა გახლავთ, „რაიმეს არანორმალური განვითარება,, (განმარტება იხ. „უცხო სიტყვათა ლექსიკონში,,) და იმ უჩვეულო გაზვიადებაზე მიგვიანიშნებს, რაც მხატვრულ ხერხად გამოიყენა კ. მარჯანიშვილმა, თუმცა აქ უფრო მისაღები იქნებოდა სხვა ბერძნული სიტყვა ჰიპერბოლა, რაც შემოხსენებულ ლექსიკონში განიმარტება, როგორც „მხატვრული ხერხი – მეტისმეტი გაზვიადება მთაბუჭდილების მოხდენის მიზნით,,.

შესაძლოა მ. ჭიაურელმა აზრის გამოსახატავად ზუსტი განმარტება ვერ იპოვა და ის სიტყვა მოიხმო, რომელიც თავში პირველი დაებადა... ყოველ შემთხვევაში, კ. მარჯანიშვილს, რომ კინოგმირთა გარეგნობა ჰიპერბოლიზებული აქვს ეს ფაქტია და ამ ხერხის წყალობით შეიქმნა კიდევ გროტესკული კომედია, რაც დავით კლდიაშვილის მოთხრობის ეკრანიზებისას რეჟისორმა ოპტიმალურ ჟანრულ გადაწყვეტად მიიჩნია. ასეთი არჩევანი თავად დავით კლდიაშვილის იმ დამოკიდებულებიდან მომდინარეობს, მწერაღს რომ გააჩნდა თავისი გმირებისადმი: „ეს ადამიანები შეიძლება შეგცოდებოდნენ, რომ ასეთი სასაცილო არ ყოფილიყვნენ,, –ო. ამასთან, კოტე მარჯანიშვილი კარგად აცნობიერებდა კომიკურ სიტუაციაში აღმოსწინილი ადამიანების ტრაგიკულ ბედს:

„უნდა აღინიშნოს... კლდიაშვილის პიესების შესახებ, რომ ჩემი აზრით, ისინი სრულებით არ არიან სწორედ გაგებულნი ჩვენი დამღვმელების მიერ, არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაჭირიდან, ანკედოტური ყოდევილის შექმნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოებები გაუღენთილია ნამდვილი ტრაგიზმით, დიახ, მე ვიმეორებ, რომ ეს ტრაგიკომედია დგას სიცილისა და ცრემლების საზღვარზე,, (იხ. ჟურნალი „კავკასიონი 1924წ. №1-2).

ასეთ დასკვნას კარნახობდა მას თავად მოთხრობა, პერსონაჟთა ქცევის თავისებურება. როგორც მოთხრობაში, ასევე ფილმში პერსონაჟები გათითოკაცებული, დაშლილი საზოგადოების წევრები არიან, მათ ერთმანეთისა არ ესმით. სამანიშვილები, წერილი აზნაურები, უკიდურეს გაჭირვებაში ცხოვრობენ, თითქმის შიმშილით სულს დაფავენ, მაგრამ მათ ვერც თავის გადარჩენის ინსტინქტი აერთიანებს იმდენად დიდია მათი ეგოიზმი. ეს თემა უაღრესად მწვავედ აქვს წარმოჩენილი

კ. მარჯანიშვილს: მაშინ, როცა სამანიშვილების ოჯახი ისეთ გაჭირვებაშია, რომ დამშეული შინაური ცხოველები პატრონებს საჭმელს უჭამენ... გავიხსენოთ ეპიზოდი, როცა ბეკინა შეიღს და რძალს, პლატონს და მელანოს, ეტყვის ცოლის შერთვა მინდაო და ეს უკანასკნელნი, გაოგნებულნი ყურადღებას მოაღუნებენ თუ არა, ძალი ბავშვისთვის განკუთვნილ რძეს ამოსვლევს, კატა კი შემწვარი წიწილის დათრევას აპირებს. ამ თავზარდამცემი სიღატაკის დროს, ბეკინა თავის სექსუალურ ვნებებსაა აყოლილი და მათი დაკმაყოფილების მეტი არაფერი ახსოვს, მის ოთახში მიშეველი ქალის სურათი ჰკიდია და მისი ცქერა დიდ სიამოვნებას ანიჭებს. მეზობლის ქალს მეტისმეტი თავაზიანობითა და ყურადღებით ეკიდება. ასეთს ეეცნობით ბეკინას ფილმის ექსპოზიციაში. სექსუალური ინტერესებით აღსავსე, ავხორც ბერიკაცს, რომლის ეკრანული სახე სწორედ პიკერბოლის კანონებითაა შექმნილი. ხშირი შავი თმა და წვერი უღვაში აბურძგნული წარბები, ვნებიანი გამოხედვა და ავხორცი ტუჩები, თუ ამას განსაკუთრებულ სიდიადის და ფორმის ჩოხას დაეჟმატებთ და უსარმაზარ ხანჯალს, უფრო ფალსოსის სიმბოლოდ, რომ ისახება, ვიდრე სატვერად... მივიღებთ ავხორცი მოხუცის გროტესკულ კინოსახეს. ბეკინას ყოველ გამოხედვასა და მოძრაობაში იკითხება ურყევი სწრაფვა მიზნისაკენ.

მისი სრული ანტიპოდია აკაკი ვასაძის პლატონი, უნებისყოფო, დამთმობი, უბადრუკ ყოფას შეგუებულნი, რომელიც გამოუვალმა მდგომარეობამ აიძულა გამოსავალი ეძებნა. ეს სხვადასხვა ინტერესებით შეპყრობილი ადამიანები, ვიდრე კონფლიქტი დაიწყება, ჯერ კიდევ ინარჩუნებენ „რესპექტაბელურობას“, მაგრამ მალე მატყვრიანურ სიღატაკისთან ერთად, აშკარა ხდება მათი სულიერი სიღატაკით, ურთიერთ-გაუტანლობა და უკიდურესი ეგოიზმი. და აი, კონფლიქტი დაიწყო პერსონალებმაც ნიღბები ჩამოიხსნეს, ბეკინას ცოლის მოყვანა სურს, პლატონს კი მამულის მოცილეს, მემკვიდრეობის გამოყოფის დაბადების პერსპექტივა თავზარს სცემს. შემდეგ იწყება მოლაპარაკება მამასთან და კომპრომისი მიღწეულია: ორნაქმარევი დედინაცვალი უნდა იპოვონ... ძებნა, კირილე, არისტო... ორივე პერსონაჟს ჩოხებზე უსარმაზარი ქისები აქვთ, იმდენად დიდი, რომ მხრებს სცილდება. ამ დეტალით მარჯანიშვილი აღნიშნავს მათ აზნაურულ წარმოშობას და ამბიციებს. შემდეგ უმზითვო სადედინაცვლოს მოტაცების იმიტაცია და ბოლოს, ორი ქმრისაგან დაუფეხძიმებელი

დედინაცვლის, მესამისგან დაფეხძირება, პლატონისა და მელანოს სამომავლო უბედურების დასაწყისი...

კ. მარჯანიშვილი კონტრასტულ შეპირისპირებას მიმართავს: პერსონაჟთა ჰიპერბოლიზებული ტანსაცმელი, აქსესუარები და ჩვეულებრივი ადამიანური ვნებები, ახნაურული კუდაბზიკობა და სილატაკე, საკუთარი კეთილშობილების დეკლარირება და უღირსი საქციელი. ამალღებული და მდაბალი, ილუზია და რეალობა. უჩვეულო სიტუაციები, მსახიობთა თამაშის რეალისტური მანერა.

ეს კონტრასტი აძლიერებდა ფილმის გროტესკულ ხასიათს.

„სამანიშვილის დედინაცვალი,“ კოტე მარჯანიშვილის ყველაზე კინემატოგრაფიული ფილმია. მასში სრულიად წარმოჩინდა კინოში რეჟისორის შემოქმედებითი ძიებების თავისებურება და მიუხედავად ამისა, ფილმი, არც მაყურებელს მოეწონა, არც კინოკრიტიკას და ბოლოს, არც თავად რეჟისორს...

ფილმს პრესა თითქმის არ ჰქონია, არც საქართველოში და არც მის ფარგლებს გარეთ. დიდი ძეგნის შემდეგ, უზბეკეთის დედაქალაქ ტაშკენტში გამომაველი რუსულენოვანი გაზეთის „პრაედა ვოსტოკა,“ – 1927 წლის 22 მაისის ნომერში, ვიპოვე ერთი პატარა და ისიც ძირითადად უარყოფითი ხასიათის რეცენზია, რომელსაც ვინმე ვ. მორდვინოვა აწერდა ხელს. ფილმი ასეა შეფასებული: „შიში იმისა, რომ მამის ქორწილის შედეგად შესაძლებელი დაბადება ბიჭისა გამოიწვევს მამისეული მიწის ნაკვეთის გაყოფას, პლატონ სამანიშვილის ტრაგედიის საფუძველია, დიდი ოჯახის პატრონისა და მცირე მიწის მფლობელი გლეხის ეს ტრაგედია სურათში თავისი უაზრობით ყველაზე მოულოდნელ განვითარებას იღებს. სახელდობრ: პლატონი თმობს და ხელსაც უწყობს სასიძო-მამის დაქორწინებას „ორჯერ დაქვრივებულ უშიღლო,“ მეგერაზე, რომელსაც შედეგად ამისა მაინც უსნდება ბიჭი...

ასეთია „დედინაცვლის,“ სიუჟეტი. დამდგმელებმა იმის მაგიერად, რომ ენევენებინათ თავისი არსით ასეთი სერიოზული მოვლენა გლეხთა ყოფისა, შექმნეს მდაბიური ანეკდოტი. კომედიის პრეტენზიის მქონე, სწორედ რომ ანეკდოტი, რადგან ცხოვრების საკითხები, ასე მასხრულად ვერ გადაწყდება.

ცუდია სასცენო გაფორმება, მაგრამ კარგადაა გაკეთებული ყოფითი ხასიათის მონაკვეთები, სუყუთაა ოპერატორის ნამუშევარი, მაგრამ უკიდურესად უბადრუკია კომედიის აგება (სარძლოს ძებნა, მოტაცება და სხვა) განსაკუთრებული ტიპაჟი, მსახიობთაგან გაუმართლებელი გადათამაშება – აი, დადებითი და უარყოფითი

ელემენტები, რისგანაც შეითხზა ტექნიკური მხარე ფილმისა „დედინაცვალი“.

ცრუკომედია „დედინაცვლის“, დანიშნულებაა იმპონირება ობიექტელის გემოვნებაზე და არ აკმაყოფილებს საბჭოთა კინოკულტურის მოთხოვნებს.

რეცენზია დადასტურებაა არშემდგარი „კულტურათა დიალოგისა“. რუსი კრიტიკოსისათვის ბევრი რამ დარჩა გაუგებარი ფილმში. პირველი: ის, რომ მოქმედი პირები გლეხები კი არა, აზნაურები არიან და ნახევრებია წერილი ქართული არისტოკრატის წიაღში მომხდარი ამბავი, რომელიც ზოგადდება და სულიერ და მატერიალურ კრიზისში მყოფი, დაშლილი საზოგადოების სურათი იხატება. მეორე: რეცენზენტს ვერ წარმოუდგენია ისეთი უანრების სინთეზი, როგორც არის ტრაგედია და კომედია, აქედან მიუღებლობა ფილმში ნახევრები ამბის ტრაგიკომიკული ხასიათისა... მესამე: ავტორი სრულიად ვერ ხედავს კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებით ძიებებს, იმ მხატვრულ ფორმებს, რომლითაც მან გროტესკული კომედია შექმნა.

ასეთია მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი წერილი. ყველაზე საინტერესო ფილმი, როგორც მოგახსენეთ თანადროული კრიტიკის მიერ, სათანადოდ შეუფასებელი დარჩა...

კოტე მარჯანიშვილმა შექმდგომი სურათი 1927 წელს გადაიღო. ეს გახლავთ პირველი ქართული საბავშვო ფილმი „გოგი რატიანი“.

ფილმში ასეთი ამბავს მოგვითხრობს: ორი მეგობარი, გოგი და კიკო ძველებური მკაცრი რეჟიმის სკოლაში დადიან, სადაც სისასტიკეა გაბატონებული. (მოქმედება ოქტომბრის გადატრიალების წინ დროებითი მთავრობის მართველობის წლებში ხდება.) ასეთი სკოლა არ მოსწონთ ბავშვებს. მიწისძვრის დროს, გოგის მშობლები ეღუპება. გოგი მათ საძებრად მიდის და მძიმედ დაშავებულ კიკოს ნახავს, რომელმაც ხელები დაკარგა. ობლად დარჩენილ გოგის სადგურის უფროსი წაიყვანს. კიკოს კი სამკურნალოდ თბილისში წაიყვანენ. მეგობარს მონატრებული გოგი, მის სანახავად თბილისში გაიპარება, იქ ჩასული ყოველდღე მიდის ინვალისიდი მეგობრის სანახავად. ქალაქში უსახლკარო გოგი ზოგჯერ კიბის ქვეშ, ზოგჯერ კი ნავის ყუთში იძინებს. მას მეეზოვე იპოვის და შეიფარებს, შემდეგ მათ გამოჯამრთლებული კიკოც შეუერთდება. სამივენი დიდ გაჭირვებაში არიან და შიმშილობენ, მაგრამ ოქტომბრის რევოლუცია გაიმარჯვებს და გაჭირვებასაც ბოლო მოეღება,

ბავშვები სამხატვრო სასწავლებელში იწყებენ სიარულს. კიკო ფეხით ხატვას სწავლობს.

როგორც ხელაეთ, სიუჟეტი მეტად პრიმიტიულია, სცენარი კინოდრამატურგიის კანონთა გათვალისწინებით არ არის შექმნილი. პერსონაჟთა ხასიათები დაუმუშავებელია. ავტორისეული სათქმელი სწორხაზოვნად არის მოტანილი. საერთოდ, სცენარი აგიტფილმისათვის დაწერილს ჰგავს. და მხატვრული სურათისთვის ნამდვილად გამოუსადეგარი იყო. ა. ჭუმბაძის არაპროფესიონალიზმის გამო, კოტე მარჯანიშვილს სრულფასოვანი დრამატურგიული საფუძველი არ ჰქონდა და მიუხედავად იმისა, რომ პატარა მსახიობს, გოგი რატიანს აქტიორული მონაცემები ნამდვილად გააჩნდა, ენერგიულიც იყო, რეჟისორმაც გვარიანად მოინდომა, პირველი ქართული საბავშვო ფილმი მაინც ერთობ უფერული გამოვიდა. მაშინდელ ქართულ საზოგადოებაში დიდი ინტერესი გამოიწვია ჩარლი ჩაპლინის ფილმმა „ბიჭუნა“, და გასაკვირი არ არის სურვილი იმისა, რომ ქართულ კინოსაც ჰყოლოდა თავისი პატარა აქტიორი. მსგავსად ჯ.კ. კუგანისა, თუმცა ამისათვის მხოლოდ სურვილი არ კმაროდა, და ევრც არტისტული ბუნების მქონე ბაეშვი, თავისით ვერას გახდებოდა, თუ კარგი დრამატურგიული საფუძველი არ იქნებოდა, რომელიც პატარა მსახიობსაც და რეჟისორსაც შესაძლებლობების რეალიზების საშუალებას მისცემდა. კოტე მარჯანიშვილმა ამ ფილმშიც სცადა გაეგრძელებინა თავისი შემოქმედებითი ძიებები, კერძოდ მონტაჟის კუთხით. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა მიწისძვრის ამსხვეული ეპიზოდები.

თავის შემდგომ ფილმს „ამოკი“, კოტე მარჯანიშვილი 1927 წელს იღებს. ეს იყო შტეფან ცვაიგის მოთხრობის ეკრანიზაცია.

კოტე მარჯანიშვილმა განახორციელა ეკრანიზაცია, მაგრამ სურათს პირველადი სახით ჩვენამდე არ მოუღწევია. სიმართლე რომ ითქვას, ის პირველადი სახით ევრც თანამედროვე საზოგადოებამ ნახა.. საქმე ის გახლავთ, რომ „ამოკი, რეჟისორის უკითხავად გადაამონტაჟეს და ეს მეტად უნიჭოდ გააკეთეს. ფილმმა სახე იცვალა. შეიცვალა ცვაიგისეული ფაბულა, გათამაშდა არსებითად სხვა ამბავი, რომელიც არც „შტეფან ცვაიგს შეუთხზავს და არც კოტე მარჯანიშვილს გადაუღია... „ამოკიდან“, გაქრა ინგლისელი ოფიცრისა და ევროპელი ქალის სასიყვარულო ინტრიგა. ამის მაგივრად, ვხედავთ მალაელისა და ევროპელი ქალის სიყვარულის ისტორიას. ინგლისელი ოფიცრის პერსონაჟი ფუნქციას კარგავს. არ ვიცით, ვინ გადაამონტაჟა ფილმი ისე, რომ მასში ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოების

ცნობა შეუძლებელია. საფიქრებელია ეს იდეოლოგიური მოსაზრებებით გაკეთდა და ვიღაც ფიქრობდა, რომ ამ გზით კოლონიალიზმის თემის წარმონეხას უფრო მძაფრად შესძლებდა— ალბათ ასეც იყო, ყოველ შემთხვევაში ამან მხოლოდ აენო ფილმს და რეჟისორის სათქმელიც გაუგებარი გახადა...

მიუხედავად ასეთი უხეში ჩარევისა და მისგან გამოწვეული სახეცვლილებისა, ფილმში მაინც აშკარად ჩანს კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ძიებების გაგრძელება: „ამოკის“ ესთეტიკა ახლოს დგას გერმანული ექსპრესიონისტული ფილმების ესთეტიკასთან. შესაძლოა ეს მგავსება გამოწვეული იყოს იმ დამთრგუნველი ატმოსფეროს ჩვენების აუცილებლობით, რაც ფილმშია და რისი გადმოცემისათვის საჭირო ოპტიმალური ფორმა, გერმანული კინოექსპრესიონიზმის სახვითი გააზრების ზოგიერთი პრინციპის თავისებურ ინტერპრეტაციაში ეგულებოდა. ექსპრესიონისტული ესთეტიკის გაელენით არის შექმნილი ალექსანდრე იმედაშვილის მიერ განსახიერებული ექიმის კინოსახე მას შინაგანადაც და გარეგნულადაც ბევრი საერთო აქვს, როგორც დოქტორ კალიგარისთან, ასევე დოქტორ მამუხესთან. „ამოკის,, ექიმიც თავისებურად ბოროტი გენიაა, რომლის ჟინსაც შეეწირა ადამიანი. ისიც ისევე აგდებს თავის მსხვერპლს გამოუვალ მდგომარეობაში და ღუპავს.

თუ ფილმის აზრობრივ შინაარსს გაეთვალისწინებთ, ექსპრესიონიზმის ესთეტიკის გამოყენება სრულიად გამართლებელია.

კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებით ძიებათა წარმატება—წარუმატებლობაზე საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს ნატო ვანნაძე თავის წიგნში, „მოგონებები და შეხვედრები“: „ყველასათვის ნათელი და გასაგები იყო მიზანდასახულობა გამბედავი რეჟისორისა, მაგრამ მარჯანიშვილის შემოქმედების ბოროტობა—მგზნებარებამ ბევრით წინ გაუსწრო მაშინდელი დროის კინოტექნიკის შესაძლებლობას. სურათში მას უნდოდა ეჩვენებინა მომაკედავი ქალის აჩრდილი; მაგრამ, მის მიერ ჩაფიქრებული ჩრდილები და მოწვევებიანი კინომ ვერ გადმოსცა. მას უნდა ეჩვენებინა ქარიშხალი, როგორც დამხმარე ატრიბუტი მსახიობის სულიერი განწყობისა, სურათში თითქოს ისმის კიდევ ქარის ზუზუნი, მაგრამ მუნჯ კადრებს საშუალება არა აქვთ გადმოსცენ ეს განწყობილება და მარჯანიშვილს ეს გარემოება ხელს უშლის განხორციელოს ჩანაფიქრის კომპოზიცია“.

„ამოკში“ კ. მარჯანიშვილი მაქსიმალურად იყენებს კინოს გამოსახველობით საშუალებებს, ის ბოლომდის რჩება მძიმებლად, ატარებს ექსპერიმენტებს და ამ პროცესში ითრევს სხვასაც. „ამოკი,, საეტაპო იყო ნატო ვანჩაძისათვისაც. მან პირველად ითამაშა არაქართული და ისიც მაღალი წრის ქალბატონი. თავის შემდგომ სამ ფილმში, ის უცხოელ ქალებს ითამაშებს. ეს კი შესრულების სულ სხვა მანერას ითხოვდა, სხვა ხასიათის შექმნას. მსახიობისათვის ამ ახალი შემოქმედებით გზის დასაწყისში, გადამწყვეტი მნიშვნელობა კ. მარჯანიშვილთან მუშაობას და მისი ხელმძღვანელობით ახალ ამპლუაში დამკვიდრებას ქონდა...

ქართულ პრესას კოტე მარჯანიშვილი არც ამ ფილმისადმი გამოვლენილი ყურადღებით გაუხებიერებია. რუსული პრესა კი ისევ აგრესიული იყო, თუმცა ცალკეულ შემთხვევაში ცდილობდა ობიექტური ყოფილიყო; ასე მაგალითად, კრიტიკოსი ვ. ჟემჩუჟინი ფუტ და უსარგებლო საქმედ მიიჩნევდა ცვაიგის ეკრანიზებას, როგორც არასაჭიროს საბჭოთა მაყურებლისათვის. ამავე დროს, კრიტიკოსი იძულებული იყო ელიარებინა, რომ: „ტექნიკურად ფილმი ცუდად არის გაკეთებული, თეატრალური რეჟისორი მარჯანოვი, პირველად მუშაობს კინოში, მან სწორედ გაიგო კინემატოგრაფის თავისებურებანი და ზოგ-ზოგან ძალიან მარჯვედ გამოიყენა გადაღებისას სხვადასხვა ტრიუკი,,

ამის შემდეგ, ვ. ჟემჩუჟინი ისევ ნაკლზე ალაპარაკდა, ამჯერად ტექნიკურზე: „მაგრამ აქვს დიდი შეცდომებიც, ცვაიგის მოთხრობიდან ნასესხები ლიტერატურული სახე „...ელვასავით“ ეკრანზე ჩვენებისას განსაკუთრებულად წარუმატებელი გამოვიდა: ნათებისას ეს გაელვება და ჩაბნელება არასასიამოვნოდ აღიზიანებს და ღლის მაყურებელს... ვ. ჟემჩუჟინი ცდებო, როცა კ. მარჯანიშვილს დებიუტანტად მიიჩნევს, ხოლო სახკინმრეწვის ტექნიკურ ჩამორჩენილობას, რეჟისორის შემოქმედებით წარუმატებლობად მიიჩნევს.

ვ. ჟემჩუჟინს არ მოსწონს არც მსახიობთა თამაში და განსაკუთრებით, ნატო ვანჩაძის სამსახიობო შესრულება: „ნატა ვანჩაძეს ძველებურად არ შეუძლია კინოაპარატის წინაშე „მუშაობა,, ამიტომ შინაგამოზრდილი ვარსკლავის ხარისხში მყოფი უპირატესობას „პოზირებას,, ანიჭებს. (იხ. ჟურნალი „კინო,, 1928 წელი 6 მარტი გვ 3.) ვერ იტყვი, კრიტიკოსი კეთილგანწყობილიაო, ის პოზიტიურს ვერაფერს ხედავს, აშკარად ტენდეციურია, ამიტომ მისი მსჯელობის ობიექტურობაზე ლაპარაკი ზედმეტია.

„კრაზანა„

კოტე მარჯანიშვილმა გააგრძელა ევროპული ლიტერატურის ეკრანიზება, ამით სძლევდა ის კინოფაბრიკათა ტრადიციულ სენს „სასცენარო შიშილს“ და 1928 წელს გადაიღო ფილმი ეტილ ვოინიჩის რომანის, „კრაზანას“ მიხედვით.

ფილმის სცენარის თანაავტორი ვიქტორ შკლოვსკი სცენარის შესახებ წერდა: „ამჟამად მარჯანოვი დგამს „კრაზანას„ რომლის სცენარიც დიდად განსხვავდება ვოინიჩის რომანისაგან. სცენარი თითქოს გართმულია, ესე იგი სამონტაჟო ნაჭრები, ერთი ხედის გადასვლა მეორეში გრაფიკული დამთხვევის მიხედვითაა შექმნილი. კადრის არარეალური, უკეთ რომ ვთქვათ, პირობითი გამოყენების ეს უაღრესად საინტერესო მეთოდი შესამჩნევია „ამოკშიც„ „კრაზანა„ ანტირელიგიური ფილმის შექმნის ცდას წარმოადგენს„ (იხ. ე. შკლოვსკი. „საქართველოს სახკინმრეწვი„ გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ 1927 წელი 28 აგვისტო)

ე. შკლოვსკის ნათქვამის საპირისპიროდ, კ. მარჯანიშვილს ფილმში ერთმანეთისათვის არ დაუპრისპირებია რევოლუცია და რელიგია, რადგან კრაზანა—არტურისა და კარდინალ მონტანელს შორის არავითარი კონფლიქტი არ ვითარდება, შეხედულებათა ნიადაგზე პირიქით წინააწამოწეული ადამიანური ურთიერთობანი.

ყოველივე ამან, კომუნისტური იდეოლოგიური დოგმების ერთგული რუსული კინოკრიტიკა გააღიზიანა. კ. მარჯანიშვილის მიერ ე. ვოინიჩის რომანის ასეთი გააზრების გამო, კრიტიკოსი ლევ შატოვი წერდა: „შვილ-რევოლუციონერსა და მამა—ღვთისმსახურს შორის პოლიტიკური კონფლიქტის არსი ფილმში გახსნილი არ არ არის, არასაკმარისად ნათელია ის რომანშიც, ბლანტე ჭორების, ყოველგვარი რომანტიკულისა და რომანული სიტუაციების გამო. ფილმში კი მთლიანად ჩანაცვლებულია, პირად ურთიერთობათა დრამით. იმდენად, რომ ეს შეჯახება რელიგიის ნიადაგზე, რელიგიის რეაბილიტაციას ემსახურება, რადგანაც ძალიან უხვად და სიყვარულითაა გაშლილი მამა-კარდინალის დრამა„

ეტელ ვოინიჩის „კრაზანას“, კოტე მარჯანიშვილისეული კინონტერპრეტაცია თამამი, თავისუფალი გადაწყვეტით გამოირჩეოდა, რაც ამსხერკედა ხელოვნებისა და ლიტერატურის ნაწარმოებთა მიმართ კომუნისტური იდეოლოგიის უემოქმედების შედეგად ჩამოყალიბებულ სტერეოტიპებს...

„კომუნარის ჩიბუხი“

1929 წელს, კოტე მარჯანიშვილი ქმნის ამავე სახელწოდების ფილმს, რუსი მწერლის ილია ერენბურგის ნოველის მიხედვით.

რუსი მწერლის, ი. ერენბურგის საკმაოდ ტენდენციური ნოველა პარიზის კომუნის მოვლენათა ფონზე ვითარდება. ფრანგი მშრომელის, კალატოს რუსა და მისი ოჯახის ტრაგედია კომუნარებთან ვერსალის ჯარების ბრძოლის აჰბაეს უკავშირდება.

კოტე მარჯანიშვილი თავის კინოსურათებში, არსად ისეთი პათეტიური არ ყოფილა და არსად არ დარწმუნებულა, ამდენად თეატრალურ რეჟისორად როგორც ფილმში „კომუნარის ჩიბუხი“. კ. მარჯანიშვილმა სცადა კომუნართა ბრძოლა მეტად განეზოგადებინა, ის თავისუფლებისათვის ბრძოლის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტად წარმოესახა. ამიტომ იყო, რომ ფილმში გაცოცხლდა და ამ გზით სიმბოლური მნიშვნელობა მიენიჭა, ეკუნ დელაკრუას ცნობილ ნახატს „თავისუფლება ბარიკადებზე“...

ფილმის „კომუნარის ჩიბუხი“ გადაღებისას, კოტე მარჯანიშვილს ორი ამოცანა უნდა გადაეკვეციტა: აესახა დაპირისპირებულ მხარეთა ყოფის კონტრასტული ხასიათი. ამის ნიადაგზე წარმოშობილი დრამა მათი ცხოვრებისა და ეს ყველაფერი ეჩვენებინა კინოს გამომსახველობითი საშუალებებით. ამ ამოცანის ვერც ერთი ნაწილი ვერ შესრულდა: კონტრასტული სურათი სრულფასოვნად ვერ დაიხატა. თუ კალატოსის ოჯახის სიდატაკე, მეტნაკლები დამაჯერებლობით იქნა ნაჩვენები. ანუ უქონელი პროლეტარიატის ყოფის ასახვა შედარებით ადვილად მოხერხდა, იგივეს გაკეთება არისტოკრატიისა და ბურჟუაზიის მიმართ გართულდა, შესაბამისად კონტრასტული შეპირისპირება არ მოხდა.

ვერც მეორე მიზანი იქნა მიღწეული. ფილმი მეტისმეტად თეატრალური გამოვიდა. მაგალითისთვის ასეთ ეპიზოდს მოვიყვან: პარიზის პროლეტარიატი გამარჯვებას ზეიმობს, ამ დროს ტიერის კონტრარეკოლუციური მთავრობა ქალაქიდან გარბის. ამ შემთხვევაში, რეჟისორმა გამოიყენა დროისა და ადგილის ერთიანობის, თეატრალური პრინციპი: გაქცეული მთავრობის ეტლები ჩაიქროლებენ სწორედ იმ ქუჩაზე, რომელზედაც კომუნარები ზეიმობენ... ცხადია, ეს ეპიზოდი პარადელური მონტაჟის საშუალებით უნდა ყოფილიყო ნაჩვენები, მაგრამ რეჟისორმა ეს არ გააკეთა, მან ამ კინემატოგრაფიულ ხერხზე უარი თქვა და გამოვიდა ისე, თითქოს მოქმედება კინოში კი არა,

თეატრის სცენაზე ვითარდებოდა, სადაც თეატრალური პირობითობიდან გამომდინარე, ასეთი რამ დასაშვებია... ამას გარდა, ფილმში სხეაც ბევრი არის თეატრალური მიზანსცენა.

„კომუნარის ჩიბუხი,, აშკარა ჩაეარდნა იყო, არადა კოტე მარჯანიშვილს ძალისხმევა არ დაუკლია, იმისათვის, რომ კარგი სურათი გადაეღო. ფილმის ერთ-ერთი მონაწილე მსახიობი, შალვა ღამბაშიძე იგონებდა: „არანვე ეღებრივი გატაცებით მუშაობდა კოტე მარჯანიშვილი სურათზე „კომუნარის ჩიბუხი,, განუსაზღვრელი იყო ის შემოქმედებითი ცეცხლი, რომელიც რეჟისორს ამ სურათის დადგმისას ალაფრთოვანებდა. მუდამ დაუღალავი ენერჯის მქონე, იგი წარმოუდგენელი სიყვარულით და გულმოდგინებით ქმნიდა თითოეულ სცენას, თითოეულ ეპიზოდს. დიდი გრძნობით ძერწავდა თითოეულ სახეს, რომ პარიზის კომუნის გმირებისა და მათი სახელოვანი ბრძოლების ამადლეგებელი სურათები მოეცა,, (იხ. კარლო გოგოძე „ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან,, გამომცემლობა „ხელოვნება,, 1950 წელი გვ 96)

კოტე მარჯანიშვილს ისეთი ექსპერიმენტების ჩატარება სურდა, რომელიც ჯერ საერთოდ მუნჯ კინოში იყო რთული და მით უმეტეს, საქართველოს სახკინმრეწვის მატერიალური ტექნიკური ბაზა ამის საშუალებას არ იძლეოდა.

კოტე მარჯანიშვილი კარგად დაეუფლა კინოს სპეციფიკას, მაგრამ, როგორც ჩანს, ხელოვნების ამ დარგში მაინც ეერ შესძლო სრულფასოვანი თვითრეალიზება. ამისი მიზეზი შეიძლება ის იყო, რომ იგი მოწოდებით მაინც თეატრალური რეჟისორი იყო (ამიტომ დაკრავდა მის ფილმებს თეატრალური ელფერი) თეატრისადმი უსომო სიყვარული აღიარა კიდევ თავის ავტობიოგრაფიაში: „თეატრი ჩემი ერთადერთი მიჯნურია, რომლის მიმართ მე ჭეშმარიტად ერთმოყვარე ვიყავი, რომლისთვისაც მე არასოდეს მიღალატია და არც ეუღალატებ, სანამ სასაფლაოსკენ არ წამიღებენ,,

თეატრისათვის კოტე მარჯანიშვილს არც არასოდეს უღალატია, კინოში მუშაობის დროსაც... კინოხელოვნება კი სახკინმრეწვიდან წასელის შემდეგაც არ გამქრალა მისი შემოქმედებიდან. ის ფეხს იკიდებს კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლებში, ხდება ზოგი მათგანის განუყოფელი ნაწილი. 1928 წლის 3 ნოემბერს, ჯერ კიდევ კინოში მუშაობის დროს, რეჟისორის მიერ დაარსებულ ახალ, გ. წ. ქუთაის-ბათუმის თეატრში (დღევანდელი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი) გაიმართა პრემიერა მის მიერ დადგმული სპექტაკლის ერნს ტოლერის

– „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!” კ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლში კინო ჩართო ეს ქართულ თეატრში ნოვაცია იყო და მსოფლიო თეატრალური კულტურის სიახლის ჩვენში დამკვიდრების ცდას წარმოადგენდა. ერთი წლით ადრე, ასეთი რამ ბერლინში მოხდა და კინო თეატრალურ წარმოდგენაში ჩართო გერმანელმა რეჟისორმა ერვინ პისკატორმა.

კინოკადრები კ. მარჯანიშვილს გამოყენებული აქვს იმავე სეზონის მეორე სპექტაკლშიც, კარლო კალაძის დრამის „როგორ” დადგმისას.

იმის შესახებ, თუ როგორი შთაბეჭდილება მოახდინა თანამედროვეებზე ამ ხერხმა, კარგ წარმოდგენას გეიქმნის 1929 წლის 17 მარტს გაზეთში „კომუნისტი” დაბეჭდილი რეცენზია სპექტაკლზე „როგორ”: „პირველ ნაწილში ძალიან კარგადაა გამოყენებული კინო. დამდგმელმა შემოიღო მეტად ორიგინალური წესი: ეკრანზე მოცემულია პეიზაჟები და მოქმედ პირთა ზოგიერთი ეპიზოდი. თითქმის იქმნება ხმოვანი კინოს ილუზია. ეს გაბედული მეთოდი კიდევ უფრო ამდიდრებს მასალას, რაც საერთოდ დამახასიათებელია მთელი დადგმისათვის..”

კოტე მარჯანიშვილმა თავისი თეორიული ნაშრომითა და პრაქტიკული მოღვაწეობით დიდად შეუწყო ხელი ქართული კინოხელოვნების განვითარებას. ის რთულ დროს მოვიდა სახკინმრეწვეში, მაშინ, როცა იქ სტერეოტიპებით მოაზროვნენი, სუროგატებს ქმნიდნენ და მაგალითად უქცია მათ თავისი კინოშემოქმედება, რითაც დიდად შეუწყო ხელი „სახკინმრეწვეში” ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ძიებების დაწყებას.

ფილმოგრაფია

1. ქარიშხლის წინ (1924): სცენარის ავტორი შ. დადიანი, რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, ოპერატორები ა. შ. ტეგელმანი, ს. ზაბოზლაევი, კომპოზიტორი დ. არაყიშვილი, რეჟისორის თანაშემწე ნ. შენგელაია.

მონაწილეობენ: ლ. კავსაძე (გიჟუა-მუშა რევოლუციონერი), ლ. დოღობერიძე (ტასია-გიჟუას საცოლე), ი. ჯორჯაძე (მარო), ლ. ქართველიშვილი (თადე-გიჟუას მეგობარი), ლ. სოკოლოვი (გადმოსახლებული რევოლუციონერი), ნ. გოცირიძე (მოხუცი), მ. არზანი (კრილოვა-პროვოკატორი), ა. იმედაშვილი (პეტუა), ა. ალშიბაია (თავადი გიგო), ს. ჟივიძე (საქუა), უშ. ჩხეიძე (ნიკო), დ. მუავეია (გოროდოუოი) ქ. ანდრონიკაშვილი (კატინე), გ. ფრონისპირელი (კინტო) დ. ჩხეიძე (მღვდელი), ვლ. ადამიძე (ჯაშუში)

2. სამანიშვილის დედინაცვალი (1926): სცენარის ავტორები ს. კლდიაშვილი და ნ. შენგელაია რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, ოპერატორი ს. ს. ზაბოზლაევი. მხატვრები ს. გუბინგუნი, მ. ჭიაურელი. მონაწილეობენ: ა. ვასაძე (პლატონ სამანიშვილი), მ. ლორთქიფანიძე (კირილე), ც. წუწუნაევა (მელანო), შ. დამბაშიძე (ბეკინა სამანიშვილი), ა. ჟორჟოლიანი (არისტო), ნ. ჯავახიშვილი (დედინაცვალი).

3. გიგი რატიანი (1927): სცენარის ავტორი ა. ჭუმბაძე. რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, ოპერატორი ვ. კერესელიძე, ს. ზაბოზლაევი. მხატვარი ვ. სიღამონ-ერისთავი. მონაწილეობენ: გ. რატიანი (გოგი), ი. დონაური (ანეტ-გოგის და), 'ხ. ტერიშვილი (გოგის მამა), ნ. ჩხეიძე (გოგის დედა), ს. დადეშქელიანი (კიკო-გოგის მეგობარი), ბ. გიორგობიანი ('სურა-მათი მტერი), ა. თაყაიშვილი (ვაჭარი), ც. წუწუნაევა (ვაჭრის ცოლი)

4. ამოკი (1927): სცენარის ავტორი და რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, ოპერატორი ს. ზაბოზლაევი, რეჟისორის ასისტენტი ს. ამბლლობელი. მხატვარი ვ. სიღამონიძე. მონაწილეობენ: ნ. ვანნაძე (ევროპელი ქალი), ა. იმედაშვილი (ექიმი), ვ. გუნია (ევროპელი ქალის ქმარი), ს. ფალავანდიშვილი (ინდუსი), კ. თარხან-მოურაეი (ინდუსი გოგონა), ვ. ჭანკვეტაძე (ინგლისელი ოფიცერი), ც. წუწუნაევა (ექიმბაში)

5. კრაზანა (1928): სცენარის ავტორები კ. მარჯანიშვილი და ვ. შკლოვსკი, რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი ოპერატორი ს. ზაბოზლაევი, მხატვარი ვ. სიღამონ-ერისთავი, მონაწილეობენ: ნ. ვანნა ჰე (ჯემა), ი. მერაბიშვილი (კრაზანა-არტური), ა. იმედაშვილი

(კარდინალი მონტანელო) ვ. იმერელი (მარტინი), ვ. ჭანკვეტაძე (რევოლუციონერი)

6. კომუნარის ჩიბუხი (1929): სცენარის ავტორი და რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი, ოპერატორი ს. ზაბოზლაევი, მხატვარი ვ. სიდამონ-ერისთავი. მონაწილეობენ: უ. ჩხეიძე (რუ-კალატოზი) ს. ზაბოზლაევი (მისი-შვილი), ვ. ანჯაფარიძე (ლ'უიზა) ტ. მენ'ხონი (გაბრიელ დე ბონივეტი), ა. ჟორჟოლიანი (ლეინტენანტი), თ. ჭაუჭავაძე (კომუნარი ქალი), შ. დამბაშიძე (ყასაბი).

მიხეილ ჭიაურელი
-ხელოვანისა და დროის ურთიერთკავშირი მიხეილ
ჭიაურელის შემოქმედებაში

20-30-იან წლებში, ჭიაურელის შექმნილებებით ბიოგრაფია წარმატებით დაიწყო; მის დებიუტს „პირველი კორნეტი სტრეშნევი“, რომელიც მოსკოვში მოღვაწე ებრაული წარმოშობის კინორეჟისორ ეფიმ ძიგანთან ერთად გადაიღო, ზემოთაღნიშნულ ფილმებს „საბა“, „ხაბარდა“, „უკანასკნელი მასკარადი“, და სახალხო გმირის შესახებ გადაღებული „არსენას“, ემატებოდა წარმატებით განხორციელებული რამდენიმე კინოროლი, თანაც ისეთი, მაყურებელს რომ მიიზიდავდა, (მხედველობაში მაქვს „ხანუმადან“- მიტო, „არსენ ჯორჯიაშვილიდან“ - არსენა და რამდენიმე, ძალზე პოპულარული სახე განსახიერებული მუშათა თეატრის (კენაზე) მაყურებელმა აღმოაჩინა, რომ მათი საყვარელი მსახიობი ნიჭიერი რეჟისორიც ყოფილა. აღმოჩენა თანდათანობით განსაკუთრებული აღიარებით შეიცვალა, როცა ჭიაურელმა 1941 წელს „გიორგი სააკაძე“ უჩვენა მაყურებელს, რომელიც, საბრძოლო პათოსით აღავსებდა მეორე მსოფლიო ომში მიმავალ ჯარისკაცებს. ხოლო, სტალინისადმი მიძღვნილი ტრილოგიით - „ფიცი“, „ღიადი განთიადი“ „ბერლინის დაცემა“, „დაუეიწყარი 1919“- ჭიაურელის სახელი საბჭოთა ხელისუფლებამ თავისი ქვეყნის უდიდეს ხელოვანთა შორის დაამკვიდრა. თუმცა, როგორც აღმოჩნდა - დროებით.

დიდების ხანა გრძელი არ იყო. 50-იან წლებში, სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, ჭიაურელის შემოქმედება თითქოს მიავიწყდათ. ბელადი თავისივე თანამებრძოლებმა შერისხეს და შერისხული ბელადისადმი მიძღვნილი ფილმებიც აიკრძალა. თავად რეჟისორი შუა აზიაში გადაასახლეს. გავიდა კიდევ უფრო მეტი დრო და აღმოჩნდა, რომ ეს ფილმები არც ისე ურიგო ყოფილა. ხოლო 20-30-იანი წლების ფილმები „საბა“ და „ხაბარდა“, „უკანასკნელი მასკარადი“, „არსენა“ - ქართული კინოს შედევრებია.

მიხეილ ჭიაურელი დაბრუნდა სამშობლოში და განაგრძო იმულებით შეწყვეტილი შემოქმედება. მან ამ დროს შექმნა ფრიად მნიშვნელოვანი და აღეგორიული ქვეტექსტებით მდიდარი მულტფილმები: „განთიადის მომღერალი“, „როგორ ასაფლავებდნენ თავიები კატას“, „მამალი-ქირურგი“, „რწყილი

და ჭიანჭველა“ (გ. სვანიძესთან ერთად), „ქილა ერბო„ (გ. სვანიძესთან ერთად) და მხატვრული ფილმები „გენერალი და ზიზილები“, „ამბაეი ერთი ქალიშვილისა“, „რაც გინახავს ველარ ნახავ“.

მიხეილ ჭიაურელი გარდაიცვალა 1974 წელს, საკუთარ სახლში, ოჯახის გარემოებაში

* * * * *

20-იანი წლები ქართული კინოს ისტორიაში განსაკუთრებული მნიშვნელობის წლებია. კინოწარმოებას უკვე სისტემური ხასიათი აქვს. თემატიკა – ძირითადად ეროვნული ინტერესების გამომხატველია, რაშიც უდიდესი როლი ითამაშა კინემატოგრაფისტების მიერ ქართული ლიტერატურისადმი გამოძვლავნებულმა ინტერესმა; უანრებიდან – როგორც სხვა ქვეყნებში, სვენშიც, მაყურებლის მისაზიდი, მელოდრამა ჭარბობს. სტილი – ძირითადად მიმბაძველი. „მომთაბარე“ კინორეჟისორები აქ კინოწარმების ძირითად ბირთვს წარმოადგენენ; პირველი ქართული მხატვრული ფილმის „ქრისტიანეს“ დამდგმელის რეჟისორი აღექსანდრე წუწუნავა – კინოში ფრაგმენტულად მუშაობს. იგი ძირითადად თეატრის რეჟისორად თქლის თავს.

წუწუნავას მიერ დაწყებული ქართული კინოს პროცესი გააგრძელეს ამო ბეკ-ნაზაროვმა, ვიქტორ ბარსკიმ, ივანე პერესტიანმა, ლეო პუშმა და სხეებმა. ეს პერიოდი, სწორედ მათი აქტიური მუშაობით წარიმართა, ვიდრე არ გამოინდა კოტე მარჯანიშვილი ქართული თეატრისა და კულტურის გამონენილი მოღვაწე, რომლის სახელიც უკავშირდებოდა 20-იანი წლების დასაწყისში ქართული თეატრის განახლებასა და გადარჩენასა

მარჯანიშვილი თეატრის აღიარებული მოღვაწე იყო, მაგრამ კინოში მისი მუშაობა შემთხვევითი გახლდათ. მას, ჯერ კიდევ რუსეთში მოღვაწეობის დროს გადაეღო ფილმები, უფრო მეტიც, იგი 1916 წელს დრანკოვის კინოატელიეში მთავარ რეჟისორადაც მიეწვიათ და სამუშაო კონტრაქტიც კი გაეფორმებინათ ოცდაოთხი მხატვრული ფილმის გადასაღებად. თუმცა, ამჯერად კინოში მუშაობის გადაწყვეტილება, თეატრალურ შემოქმედებაში წამოჭრილ პრობლემებს, უფრო სწორედ კონფლიქტს უკავშირდება და არჩევანი თავად ხელოვანის, პირადი შემოქმედებითი მოტივაციით აიხსნებაა

ერთი სიტყვით, საქართველოში მომძლავრდა კინოსადმი ინტერესი. აი, ამ დროს მოდის ახალი თაობა – ნიკოლოზ შენგელაია (უშუალოდ მარჯანიშვილის შემწეობით), მიხეილ კალატოზიშვილი, მიხეილ ჭიაურელი, კოტე მიქაბერიძე, რომელიც იქამდე ცნობილი იყო როგორც მსახიობი და სხვები. მოგვიანებით გამოჩნდება, რომ სწორედ ისინი წარმოადგენენ ქართველ კინემატოგრაფისტთა ბირთვს, რომელიც არა მხოლოდ შექმნის პროდუქციას, არამედ განსახლვრავს ქართული კინოს ძირითად შემოქმედებით ორიენტირებს. 20-იანი წლების ბოლოს, ეს ორიენტირები კინოპოეტიკის გამომსახველობით ძიებებს განსახლვრავს; ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“, მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შეანთე“, კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, მიხეილ ჭიაურელის „საბა“ და „ხაბარდა“ ახალგაზრდა თაობისათვის დამახასიათებელი ხალასი აზროვნების პარალელურად, წარმოაჩენს დაუფარავ, მკაფიო ძიებებს კინოვნის განახლვების მიმართულებით.

მიხეილ ჭიაურელი დაიბადა 1894 წლის 6 თებერვალს, სოფელ დილოშში, საქართველოს დედაქალაქ თბილისთან ახლოს.

მოგვიანებით ჭიაურელი იხსენებდა, რომ, მასში ხელოვნებისადმი სიყვარული მაშინ გაღვივდა, როცა სრულიად პატარა ბიჭი უურნალებიდან ჭრიდა და აგროვებდა დორეს, დომიეს, რეპინის, პეროვის, კრამსკოის სურათებს; „ამ სიყვარულმა თბილისის სახალხო სახლში მიმიყვანა, სადაც ჩავეები სცენისმოყვარეთა წრეში. – წერს ჭიაურელი – ჩვენ ვდგამდით მოლიერის, შილერის, გოგოლის, ილია ჭავჭავაძის, ალექსანდრე ყაზბეგის, ეგნატე ნინოშვილის, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებებს“ 1917 წლის 3 დეკემბრითაა დათარიღებული ქუთაისის დრამატული თეატრის სპექტაკლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ - პროგრამა, საიდანაც ვიგებთ, რომ ჭიაურელს ავეტიკას როლი შეუსრულებია. მისი დიდი შემოქმედების ბოლო უამს, როცა ჭიაურელი გადაიღებს ფილმს „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ ამ როლს ვასო გოძიაშვილი განასახიერებს. საუთქრებელია, რომ ჭიაურელმა ძველი თბილისის კოლორიტის მცოდნე ადამიანმა, ბევრი რამ შემატა ფილმის სამსახიობო ანსამბლს და განსაკუთრებით ამ როლს, რომელსაც დიდი ხნის წინათ თავად ბრწყინვალედ თამაშობდა მუშათა თეატრში, ხოლო ახლა ბრწყინვალედ ახორციელებდა ვასო გოძიაშვილი. სხვათა შორის, იმ ახალგაზრდობის წლებს ხშირად იხსენებდა ჭიაურელი: „საღამოს სპექტაკლის გმირთა ცხოვრებით ცცხოვრობდი. დღისით სახელოსნო სასწავლვებელში დაყდიოდი.

იქვე ემუშაობდი ზეინკლად. მაგრამ ჩემი არსებით სახელოსნოში არ ვიყავი. ვოცნებობდი, რომ ოდესმე შეექმნიდი ფერწერულ ტილოებს, ქანდაკებებს ან მოძღვრალი ვიქნებოდი, ან დრამატული მსახიობი. სწორედ ამ პერიოდში, მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძის სახელოსნოში მოვხვდი. იქ პირველად გავეცანი მიქელანჯელოს შემოქმედებას. იაკობმა მანერა როდენის ნაწარმოებთა ფოტოები და მისი ოსტატობის საიდუმლოებაზე მიაგობდა ხოლმე“⁴ მიხეილ ჭიაურელი ხელოვნებამ გაიტაცა - თეატრმა, ფერწერამ, ქართული არქიტექტურის უძველესი ნიმუშების კვლევამ. მიხეილ ჭიაურელის შესახებ დამკვიდრდა წარდგენის გარკვეული ფორმა, რომ იგი მხატვრობიდან, ქანდაკებიდან მოვიდა კინემატოგრაფში. უდავოა ეს ფაქტი, მაგრამ ისიც მართალია, რომ მისმა ნიჭმა მხოლოდ იფეთქა ხელოვნების ამ დარგებში. ცხადია, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქონდა იმას, რომ 1922-1924 წლებში პროფესიული განათლებაც მიიღო გერმანიაში, კერძოდ მიუნხენის სამხატვრო აკადემიაში.

მემარცხენე ხელოვანთათვის რომ სამი სამხატვრო ცენტრი არსებობდა - პარიზი, ბერლინი, მოსკოვი - ცნობილი ფაქტი იყო, შალვა აღხაზიშვილიც წერს ამაზე წერილში „მემარცხენე მხატვრობის პერსპექტივები“. (იგი წერდა: ფერნან ლეჟე, ლეონ გროსი არიანამდვილი მემარცხენე მხატვრები, მაშინ როდესაც რუსული AXPP - თითქმის ოფიციალურ და ოფიციალურ მხატვრობად არის გამოცხადებული).⁷

თეატრის სიყვარულმა მიხეილ ჭიაურელი სცენის მოყვარეთა დასში მიიყვანა, ფერწერის სიყვარულმა - იაკობ ნიკოლაძის სახელოსნოში, ქართული ხელოვნების შესწავლის სურვილმა - ექვთიმე თაყაიშვილს დააახლოვა. ხოლო მოგვიანებით, ექვთიმე თაყაიშვილთან მიღებული გამოცდილება მიუნხენში სამხატვრო ფაკულტეტზე სწავლისას დახვეწა და მსოფლიო კულტურის ცოდნას დააფუძნა, ოღონდ ევროპიდან - მას კინემატოგრაფის სიყვარულიც ჩამოჰყვა.

მიხეილ ჭიაურელი ექვთიმე თაყაიშვილის გვერდით გატარებულ წლებს მოგვიანებით დიდ შეფასებას აძლევდა: „სიტაბუკის წლებში წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე სამხრეთ საქართველოში მოგზაურობამ ჩვენს ცნობილ არქეოლოგ ექვთიმე თაყაიშვილთან და ლადო გუდიაშვილთან ერთად. ჩვენ გადმოვიღეთ ძველი ქართული კულტურის შესანიშნავი ძეგლებიდან ფრესკული ფერწერისა და ქანდაკების უბრწყინვალესი ნიმუშები და სამშობლოში ჩამოვიტანეთ“⁸

1921 წელს, ჭიაურელი აარსებს რევოლუციური სატირის თეატრს - ალბათ ესეც ერთგვარად ხსნის მის შემდგომ დაინტერესებას კომედიური ჟანრის ამ სახეობით კინემატოგრაფში. ხოლო 20-იანი წლების მიწურულს, მიხეილ ჭიაურელი, უკვე გამოცდილი მსახიობი, მუშათა თეატრს ხელმძღვანელობს, რომელსაც ბინა ზუბალაშვილების სახლში დაედო - ამჟამად მარჯანიშვილის თეატრის შენობა.

სათეატრო მოღვაწეობასთან ერთად, ჭიაურელს კინემატოგრაფიული გამოცდილებაც გააჩნდა; მაგალითად - ჭიაურელის მიერ განსახიერებული კინოროლი არსენა ჯორჯიაშვილისა ამავე სახელწოდების ფილმში, მსახიობის მიერ გადასაღები მოედნის ათვისების, თანამედროვე გაგებით გამოირჩეოდა. როგორც იხსენებს თავის მეშუარეში კინორეჟისორი ამო ბექ-ნაზაროვი, ჭიაურელის კანდიდატურა ჯორჯიაშვილის როლზე მან შესთავაზა ივანე პერესტიანს. ბექ-ნაზაროვი თეატრიდან იცნობდა ჭიაურელს (იხსენებს კიდევ მის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებულ როლს სპექტაკლში „სულელი“) და ძალიან მოსწონდა ახალგაზრდა, ტემპერამენტით გამორჩეული, მომხიბვლელი გარეგნობის მსახიობი. პერესტიანი მაშინვე დასთანხმებულია ფილმს დიდი წარმატება ხვდა წილად. იგი მოსწონდა უბრალო მაყურებელსაც და კინოსაქმის და ქვეყნის ხელმძღვანელობასაც. ჭიაურელი მოგვიანებით იხსენებდა ამ ფილმთან დაკავშირებით: „სტალინის ძალიან გაუკვირდა, როცა გაიგო, რომ არსენ ჯორჯიაშვილს მე ეთამაშობდო; რატომ მე არ მინახავსო - იკითხა. შემდეგ მითხრა, შენ იცი, არსენ ჯორჯიაშვილს არ მოუკლავს გრიახნოვი. მისი გმირობა უფრო დიდია იმიტომ, რომ სხვამ მოკლა და მან დაიბრალა. ეს უმშვენიერესი სიუჟეტი დაიკარგება, არადა მწერლობისათვის იგი დიდი მასალაა...“¹⁰

ჭიაურელის მიერ სხვადახვა დროს განხორციელებული როლებია - ოსმან-აღა, კინორეჟისორ ივანე პერესტიანის „სურამის ციხეში“ (1922), ეპიზოდური როლი ამო ბექ-ნაზაროვის ფილმში „დაკარგული საუნჯე“ (1924), გარუნი - ვიქტორ ბარსკის ფილმში „წარსულის საშინელებანი“ (1925), ჯონდო - ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმში „ნათელა“ (1926), მიტო - აქესენტი ცაგარლის ცნობილი პიესის „ხანუმას“ მიხედვით ალექსანდრე წუწუნაევას მიერ გადაღებულ ამავე სახელწოდების ფილმში (1926).

რაც შეეხება ჭიაურელის, როგორც მხატვრის ნამუშევარს, აღსანიშნავია ესკიზები, რომელიც მან მხატვარ ჰუბინ-ჰუნთან ერთად შეასრულა „სამანიშვილის დედინაცვლისთვის“ (რეჟისორი

კოტე მარჯანიშვილი, 1926). როგორც ითქვა, ჭიაურელს პროფესიული განათლება ჰქონდა ამ დარგში და მუშაობის გამოცდილებაც გააჩნდა, ამდენად მის მიერ შექმნილი კოსტიუმები პერსონაჟთა არა მხოლოდ შემოსვის, არამედ მხატვრული სახის შექმნის აუცილებელი ნიშნით გამოირჩეოდა. სწორედ აქ იხილა მკურნალებმა პირველად დომიეს მანერით წარმოდგენილი ჰიპერბოლიზაციის ხერხი, რომელიც შემდგომ წლებში, მრავალგზის იყო გამოყენებული როგორც კოსტიუმის მაგალითზე, ისე პერსონაჟის ხასიათის გახსნის მცდელობისას.

სხვათა შორის, იგი ამ დროს, 1926 -დან 1928 - წლამდე, პროლეტკულტთან არსებული „წითელი თეატრის“ მსახიობი და რეჟისორია.

და ბოლოს, 20-იანი წლების მიწურულს (ჩვენ სწორედ ამით დაიწყო ჩვენი კელევა), 1928 წელს შედგა მისი სარეჟისორო დებიუტი - ებრაული წარმოშობის ასევე დამწყებ რეჟისორთან, უფიმ ძიგანთან ერთად, მან გადაიღო მხატვრული ფილმი „პირველი კორნეტი სტრეშნევი“. გარდა იმისა, რომ ამ ფილმით შედგა ჭიაურელის დებიუტი, როგორც რეჟისორისა, ეს ფაქტი იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ პირველად ქართული კინოს ისტორიაში, სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას, განხორციელდა ფილმის სახვითი გადაწყვეტის ის პროცესი, რომელსაც დღეს კადრირებას ვუწოდებთ. ცხადია, ფილმს მხატვარი ჰყავდა - იმხანად ცნობილი კინომხატვარი რ. ფედორი, მაგრამ რომ არა მიხეილ ჭიაურელის, როგორც ყოფილი მხატვრის განსაკუთრებით ფაქიზი დამოკიდებულება ფილმის სახვითო სტრუქტურისადმი, ალბათ ამგვარი ნაბიჯი არ გადაიდგმებოდა. კინოხელოვნების დაუფლებისაკენ სწრაფვა ჩანს მიხეილ ჭიაურელის შემდეგ სარეჟისორო ცდებში, მაგალითად ფილმში „უკანასკნელ საათს“ (1929).

პირველ სურათზე მუშაობის დროს ჭიაურელი წერს: „მე მალე მიხვდი, რომ მხატვარი მტკიცედ უნდა იდგას ეროვნულ ნიადაგზე, იგი დაკავშირებული უნდა იყოს თავის ხალხთან, მის ხნესა და ჩვეულებასთან, მის კულტურასა და ხელოვნებასთან. მან უნდა გამოხატოს თავისი ხალხის მისწრაფება, მისი სიბრძნე, მისი სულიერი შინაარსი. ჩემს შემდგომ შემოქმედებას ასაზრდოებდა ჩემი ხალხის მდიდარი ფოლკლორი“. 12

ამგვარად, ფილმები „საბა“ (1929) და „ხაბარდა“ (1931) მიხეილ ჭიაურელმა გადაიღო როგორც უკვე სახელმძოხვეჭილმა პიროვნებამ ქართულ კინოში. ამ დროს, ქართულ კინოში ქმნიან ან უკვე შექმნილი აქვთ თავისი საუკეთესო ფილმები ალექსანდრე

წუწუნავას („სამი სიცოცხლე“-1924, „ვინ არის დამნაშავე“-1925, „ჯანყი გურიაში“-1928), კოტე მარჯანიშვილს („სამანიშვილის დედინაცვალი“-1926, „ამოკი“-1927, „კრაზანა“-1928), ნიკილოზ შენგელაიას („ელისო“-1928), კოტე მიქაბერიძეს („ჩემი ბებია“-1929), მიხეილ კალატოზიშვილს („მათი სამეფო“ 1928. „ჯიმ შეანთე“-1930)... მიხეილ ჭიაურელი მათ შორისაა და ინაწილებს როგორც ეკრანული ნოვაციებით მოპოვებულ წარმატებას, ისე იდეოლოგიური პროპაგანდის ზეწოლას.

„საბა“ სააგიტაციო პათოსის ფილმად იყო ჩაფიქრებული, უანრით – მელოდრამა, რადგან მაყურებელამდე მისასვლელი გზა გაადვილებოდა სათქმელს. აგიტაციის მიზანი კი მდგომარეობდა ანტიალკოჰოლურ კამპანიაში, რაც იმხანად მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით იყო გაშლილი. აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ანტიალკოჰოლური თემის ზოგადკამპანიური ხასიათი არანაირად არ ეთვისებოდა ქართულ მენტალობას; ცნობილია, რომ მეღვინეობის ქვეყნებში, საქართველო კი სწორედ ამ ქვეყანათა რიგს განეკუთვნება, ოდითგანვე, მოსახლეობის პრობლემას ალკოჰოლიზმი არ წარმოადგენს. არის ღვინის სიყვარული, ქეიფი – დროსტარება, თამადის კულტი სუფრაზე – მაგრამ არა ეპიდემიის მსგავსი ალკოჰოლიზმი. თუმცა, გასაბჭოებული საქართველო ერთსახოვნად იზიარებს კულტურის დარგში საბჭოთა სიერცისათვის გათვლილ პარტიულ დადგენილებებს, რომლებიც მოწოდებებსა და მოთხოვნებში გადადიან და როგორც ჩანს, ითვისებს კიდევ იმ იდეოლოგიურ ორიენტირებს, რომელსაც, როგორც აღვნიშნე, საბჭოთა იდეოლოგია ნერგავდა თავის ვრცელ ტერიტორიაზე.

„საბას“ მთავარი მოქმედი პირი ვატიმანია, მას საბა ჰქვია. იგი ცხოვრობს მეუღლესთან და შვილთან ვახტანგთან ერთად. გარეგნულად ისინი ტიპიური საბჭოთა მშრომელი მასის ადამიანები არიან. თუმცა, საბას მეუღლის, მაროს ახლო ხედვებში – მაროს როლს ვერიკო ანჯაფარიძე ასახიერებს – ძნელია ვერ შეამჩნიო დახვეწილი ქალური პლასტიკა, გრძნობათა საოცრად ფაქიზი პალიტრა, ქალური კდემის ამადლებული განცდა. განსაკუთრებული მხატვრული განათება მისი სახის ორიგინალობას და სინატიფეს ადვილად ავლენს; როგორც ჩანს, მსახიობსაც და რეჟისორსაც სურდა რევოლუციური ქვეყნის წიაღშიც, ანუ ჯერ კიდევ ქაოსსა და მოუწესრიგებელ ყოფაში სილამაზე ეპოვა.

საბას ცოლ-შვილი მტკივნეულად განიცდის მის ალკოჰოლით გატაცებას, რასაც მთლიანად ეწირება საბას

ხელფასი. ამიტომაც, საბას ოჯახში სიღარიბესა და სევდას დაუსადგურებია.

„საბას“ შესახებ არაერთ იმდროინდელ მკვლევარს დაუწერია. მაგრამ, ვიდრე მათ შეეცებოდნენ, დაჯერებულდნენ ფილმის შექმნის თანადროულ, უფრო სწორედ კი მისი განხილვის დროს გამოთქმულ შეფასებებს. ჩვენს ხელთაა „საბას“ განხილვის ოქმი. ეს განხილვა მოსკოვში ჩატარდა „რევოლუციური კინემატოგრაფიის მუშაკთა ასოციაციაში“ (АРРК) 1929 წლის 6 ივნისს. ოქმი რუსულ ენაზეა შედგენილი, ეს ბუნებრივია, სხდომა რუსეთში ტარდება. თუმცა, ამავე 20-30-იან წლებში რუსულ ენაზე მიმდინარეობდა განხილვები მშობლიურ კინოსტუდიაშიც. მოსკოვეურ სხდომას ვინმე მ.სტეპანოვი თავმჯდომარეობს, პრეზიდიუმში არიან არუსტანოვი (იმხანად საქართველოს სახელოვნობის თანამჯდომარე), ვსევოლოდ პუდოკინი (ცნობილი რუსი კინორეჟისორი, რომელსაც როგორც ჩანს, რესპუბლიკების კურირება ევალებოდა) და თავად ჭიაურელი.

იმისათვის, რომ დღეს, რადიკალურად განსხვავებულ დროში, იდეურ-პოლიტიკურ სივრცეში, ნათლად შევიქმნათ წარმოდგენა შემოხსენებულ განხილვაზე, ამასთან - მკითხველს ნათლად დაეანახოს არა მხოლოდ ქართული კინოს წარსული, არამედ ჩემის აზრით, ის უმთავრესი რამ, თუ როგორ იქმნებოდა და რა გზას გადიოდა ქართული ეროვნული კინემატოგრაფი - ორიგინალში მოვიხმობ განხილვის ფრაგმენტს. თავმჯდომარე პირველ სიტყვას აძლევს მიხეილ ჭიაურელს, როგორც განსახილველი ფილმის აქტორს. ჭიაურელი: „Мне очень тяжело говорить вступительное слово о моей картине. Странно после таких больших работ как работы Эйзенштейна и Пудовкина показывать вам мою маленькую работу ...Что самое тяжелое в нашей работе - это то, что мы оторваны от центра и у нас нет АРРК. ОДСК организовалась месяца полтора назад и в таких условиях почти невозможно работать. Но я считаю своим долгом, принести сюда свою маленькую работу и обязан считаться с тем, что я от вас услышу.“

აი, ასეთი რევერანსული შესავლით იწყება ფილმის ჩვენება, ხოლო ჩვენების შემდეგ იწყება განხილვა. გამოდის ვსევოლოდ პუდოკინი. ციტირებას მოკლე ფრაგმენტებით განვაგრძობ, თუმცა შევეცდები არ გამოვტოვო საინტერესო პასაჟები.

„...Самое интересное, что прежде всего бросается в глаза тот упор на провидские внутрeнней линии картины, провидение

целого ряда смысловых установок сплошь и рядом в ущерб натуралистическому развертыванию действия. Я буду говорить о совершенно изумительном месте, которое есть и которое можно так же связать с не появившейся картиной Эйзенштейна.

Но не в этом дело. Всё дело в том, что у человека данный приём работает совершенно органически. Этот прием у него, совершенно не случаен. Это не просто эстетически трюк. А работает совершенно закономерно. Мне думается, что как раз в „Ухабах“¹⁴ это было употреблено как трюк, было показано ожидание. Чтобы сделать ожидание более настоящим там кадр переходил в другой кадр. Это было сделано с прямым расчетом, дать зрителю ощущение, что проходит много времени. Здесь совершенно по другому. Он выбрасывает между кадрами куски, потому что они не нужны. Но нет впечатления пропуска.“¹⁵

შემდეგ პულოკინი განაგრძობს ჭიაურელის რეჟისორულ ხელოვნებაში მიგნებათა ჩამონათვალს, კერძოდ ამბობს, რომ ჭიაურელი, ისევე, როგორც ეიზენშტეინი თავის ფილმში „Генеральная линия“ არანეულებრივად ფლობს მაყურებლის ემოციას, რომლის მეშვეობითაც მას მიჰყავს მაყურებელი სასურველი თემატური მიმართულებით.¹⁶ პულოკინი მაღალ შეფასებას აძლევს ცალკეულ პერსონაჟთა სახეებს, ამხნევს ლირიკულ განწყობას, აგრეთვე სტილის განსაკუთრებულ განცდას, რაც, როგორც პულოკინი ამბობს, მოდის მაშინ, როცა ხელოვანმა იცის, რას აკეთებს.

სხვათა შორის, „საბაშ“ იმდენად გაახმაურა რეჟისორის სახელი, რომ მიხეილ ჭიაურელის ფილმის დებიუტი ბევრს ახლად შემდგარი ეგონა. ჭიაურელის შემოქმედების მკვლევარი ი. მანეიჩი, მოგვიანებით წერს კიდევ ამის შესახებ.¹⁷

ი. მანეიჩის ეს წიგნი ჭიაურელის ცხოვრების იმ პერიოდში გამოიცა, როცა იგი იოსებ სტალინის – საბჭოთა ხალხის ბელადის რჩეული ხელოვანი, განუსაზღვრელი ავტორიტეტით სარგებლობს. ამდენად მანეიჩმა იცის, რომ ჭიაურელზე მხოლოდ აღმატებით ხარისხში უნდა ილაპარაკოს: აი, ის ძირითადი მოსაზრებები, რასაც ქების თვალსაზრისით აყალიბებს ავტორი:

1 – ჭიაურელმა ფილმით „საბა“ ისევე, როგორც ნიკოლოზ შენგელაიამ „ელისოთი“, საფუძველი ჩაუყარა ქართული კინოს ახალ მიმართულებას. თუ „ელისო“ წარსულს ასახავდა და ეროვნული თემის ასახვის ახალ ფორმას წარმოადგენდა, „საბაში“ იწყება თანამედროვე თემის ათვისება.

2 - მანვეინის აზრით, „საბა“ წარმოადგენდა ცნობილი პარტიული დადგენილებების გამოხმაურების შედეგს, რომელიც მოუწოდებდა ხელოვანთ „მეურნეობის ახალი სოციალისტური ელემენტების, საზოგადოებრივი ურთიერთობების, ყოფის, პიროვნების ახსნისაკენ“.¹⁸ ხელოვანთა მიერ პარტიულ მოწოდებებზე გამოხმაურებასთან დაკავშირებით, მანვეინი ელადიმერ მაიაკოვსკის ლექსსაც იხსენებს („Душа общества“), სადაც პოეტმა ერთგვარი რომანტიკულობით გამოთქვა აღკოპოლისადმი გატაცება იგი აღნიშნავს, რომ განსხვავებით მაიაკოვსკისგან, ჭიაურელი სწორად მოიქცა, როცა აქტიურად შეიჭრა ცხოვრებაში და აგიტაციური სიმკვეთრით, მაგრამ მხატვრულობის განცდით დააყენა ეს საკითხი. ხოლო აქტიურობის პირადმა განცდამ, შეცვალა ფილმის ჟანრიც, რომელიც სცენარში აშკარად მელოდრამას წარმოადგენდა. ჭიაურელთან იგი დრამად აღდურდა. ეს მართლაც კლასობრივი ბრძოლის თემაა - წერს მანვეინი.¹⁹ (სხვათა შორის მაიაკოვსკისთან სიახლოვეზე მხოლოდ მანვეინი არ საუბრობს. მიხეილ ჭიაურელი თავადაც ამბობს ამის შესახებ. აქვე იგი დოსტოვესკის პროზასთან სიახლოვეზეც საუბრობს „საბასთან“ მიმართებაში)²⁰ მანვეინი ცხოვრების რეალისტურად წარმოსახვის მცდელობაში, ჭიაურელს პუდოვკინთან სიახლოვეს უქებს, და აქ, ჩვენის აზრით, სრულიად წარმოუდგენელ შედარებას ახდენს; იხსენებს ფიროსმანის ხელოვნებას, თითქოსდა ფიროსმანის მხატვრობაში მოეძიოს ჭიაურელს თავისი ფილმის სახვითი გადაწყვეტის გასაღები. უფრო მეტიც, ავტორის აზრით, ჭიაურელს თითქოს მხატვრის კომპოზიციები გადააქვს ეკრანზე. ცხადია, ამ „უკიდურესობებს“ იგი უკვე შეცდომად თვლის.²¹ (ამაზე ქართულები იტყვიან: შარო საიდან მოდიხარო...)

რამდენადაც დამაფიქრებელი არ უნდა იყოს, კრიტიკის ქარტეხილების მიუხედავად, ჭიაურელს მუდმივად სდევს კინოს ოსტატის სახელი. (როგორც ჩანს, საჭირო პოლიტიკური მენტალობის ჩანერგვა ამ მეთოდოლოგიით ხდებოდა, ანუ „დარტემა“ და „შექება“- ოღონდ მონაცვლეობით და „სიყვარულით“).²² ამიტომაც, რეჟისორი ერთგვარი მეტრის ამბიციით გამოდის 1929 წლის 2 ნოემბერს უკვე მწერალთა წინაშე და ესაუბრება მათ კადრის კულტურაზე, კადრით შთაბეჭდილების მოხდენის შესაძლებლობაზე (მომხსენებლის სტილი დაცულია) - „მთავარი ძარღვი კინოხელოვნებისა არის კადრის კულტურა საბჭოთა კინომრეწველობაში, რომელიც გაცილებით შორს არის წასული, ვიდრე ევროპაში და ამერიკაში.

აქ მარტივი ამბავია. არის მოწინავე კინემატოგრაფია საფრანგეთში „ავანგარდი“, რომელსაც ძალიან მძიმედ და გაუბედავად დაკავს (სტილი შენარჩუნებულია - ე.ო.) ეს პრინციპი კადრის კულტურისა.

სხვათა შორის, ეს კადრის კულტურა არის ორი მიმართულებისა: არის ძველი გრაფიურები, არის აღდგენილი ფორმებიც, არის - ახალიც. თავის დღეში ვერ ნახავთ, რომ ახალი რეჟისორი საბჭოთა ხელისუფლებაში მიმართავენ ძველ მიმართულებას, თუმცა დოვჟენკოს აქვს ერთი ადგილი, როცა ბრუნდება მეომარი ის ეკითხება მეუღლეს „ვისგან“. აქ ირონიულად მოცემულია დედა, როგორც ღეთისმშობელი და გვაგონდება რემბრანდტის ღეთისმშობელი“²

არც კი იცი, რა კომენტარი უნდა გააკეთო მკვლევარმა - ერთმანეთის საწინააღმდეგო მოსაზრებებზე შეჩერდე, რელიგიისადმი მკრეხელურ დამოკიდებულებაზე, თუ დროით მოტანილ პატარ-პატარა „ჭეშმარიტებების“ საცოდაობაზე? იქნებ არსევენზე, რომელიც ადამიანის ცხოვრებაში ხშირად კომპრომისულია? ალბათ უმჯობესია შედეგზე ვიფიქროთ, ხელოვანის ცხოვრებაში კი შედეგი - შემოქმედებაა.

ასე რთულად და უხეშად იჭრება ჭიაურელის ცხოვრებაში დ რ ო, თავისი მრავალსახოვანი ასპექტებით და ერთადერთი, რაც ადამიანს მხნეობას უნარჩუნებს, სიყვარულის განცდის უნარია. ჭიაურელს მართლაც გააჩნდა ეს დიდი ნიჭი ყველას და ყველაფრის მიმართ.

მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“ 1931 წელს შეიქმნა. „საბასთან„ შედარებით მან ნაკლებად მიიზიდა მაცურებელი, მაგრამ პროფესიულ წრეებში ფილმს მაინც ცხოველი გამოხმაურება მოჰყვა. „ხაბარდას“ მხატვრული თვისებების დანახვა გაჭირდა ძირითადად ორი მიხეზის გამო: პირველი - ფილმი ნათლად არ პასუხობდა პირობას, რომელსაც უყენებდა ხელოვანს ქვეყნის პოლიტიკურ იდეოლოგიას დამორჩილებული ხელოვნება და მეორე - პირველთან უშუალოდ დაკავშირებული, ეს იყო ჭიაურელის შემოქმედებითი სითამამე, რომელიც მიუღებელი აღმოჩნდა კინემატოგრაფიული ადმინისტრაციის მორჩილი უმრავლესობისათვის.

უყურადღებოდ არ უნდა დაგვრჩეს შემდეგი ვითარებაც: რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ხელოვნების მუშაკები, რომლებიც თამამ, ნოვატორულ ნაწარმოებს ქმნიან, თავის ზეპირ გამოსვლებში ერთგულების ფიცს დებენ სახელმწიფო ხელისუფლების წინაშე და ადვილად აკრიტიკებენ ახალ

შემოქმედებით ძიებებს. ამ მოვლენას კომპრომისიც შეიძლება ეუწოდოთ და კონფორმიზმიც, მაგრამ ეს ის ნაბიჯია, რომელიც მათი ხელოვნების და შეიძლება, ფიზიკური გადარჩენის ერთადერთი საშუალებაა, რადგან ურჩებს მწარე ხეყდრი ელით. ამაში ადვილად დაერწმუნდებით თუ გადავაულებთ თვალს 30-იანი წლების საარქივო მასალებს, თუნდაც მწერალთა კავშირში ნატარებული სხდომების. ამგვარ, საკუთარი თავისა და სიმართლისადმი კომპრომისულ ვითარებაში წყდება „ხაბარდას“ ბედი და მასთან ერთად აეტორისაც, რომელიც პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებით, ფილმით „საბა“, უკვე წარსდგა საზოგადოების წინაშე. ამიტომ, რომ კინემატოგრაფის მუშაკთა ასოციაციის და საქართველოს სახკინმრეწვის სამხატვრო განყოფილების საერთო კრებაზე ჭიაურელი საქაოდ მოკრძალებულ ტონს ამჟღავნებს. როგორც გამოუცდელსა და საკუთარი შემოქმედებითი მეთოდების არმქონე რეჟისორს, განსაკუთრებით აინტერესებს თუ რა შენიშნებს წამოუყენებს მას კომისია ამასთან თავის გამოსვლაში მიხეილ ჭიაურელი აღნიშნავს რა „სოციალისტურ მშენებლობაში გიგანტურ წარმატებებს“, კინოხელოვნებას საყვედურობს წერილ-ბურჟუაზიული და იდეალისტური მიზნებისათვის. მისი აზრით ეს იმითაა განპირობებული, რომ რეჟისორთა უმრავლესობა მოვიდა, როგორც თვითონ ამბობს „წერილბურჟუაზიული ხელოვნებიდან“, რამაც, იქვე შენიშნავს ჭიაურელი (იმისათვის რომ არ გადასცდეს დაშვებული კრიტიკის ზღვარს) ასე თუ ისე, პოზიტიური როლი ითამაშა პროცესის განვითარებაში.

საყურადღებოა, რომ თავის თავს მიხეილ ჭიაურელი მიაკუთვნებს იმ ხელოვანთა ჯგუფს, ვინც თეორიული ცოდნით მოვიდა ქართულ კინოში. ამ ფაქტორს იგი მნიშვნელოვნად მიიჩნევს და აცხადებს, რომ კინემატოგრაფში შეუძლებელია მუშაობა თეორიული ბაზის გარეშე. უფრო მეტიც, თეორიული ბაზის თანამედროვე მდგომარეობა, ანუ არარსებობა, მიაჩნია მას, სოციალისტურ მშენებლობასთან შედარებით, კინემატოგრაფის კატასტროფულ ჩამორჩენის მიზეზად და მიუწოდებს აუდიტორიას ამ ხარვეზის დასაძლევად. აქედან გამომდინარე, ჭიაურელი აუდიტორიის ყურადღებას მიაპყრობს ხელოვნების ნაწარმოების ფორმას. მისი აზრით, სატირაში მუშაობისას ეს განსაკუთრებით საჭიროა, ხოლო ფორმის არარსებობის ამხსნელ პირობად ასახელებს იმას, რომ პროლეტარული კინოს მსოფლშეგრძნებას არ შესწევს ძალა გააცნობიეროს მისი მიღწევის ხერხები. „ჩვენ ვიცით ვინ არის დასაცინი, მაგრამ როგორ ვიცინოთ

მათზე, რათა ეს სიცილი სოციალურად ძლიერი აღმოჩნდეს და არა უბრალოდ ფიზიოლოგიური სიცილი – მთავარი ესაა... მსოფლიო კინემატოგრაფში ცნობილია მხოლოდ ერთი პიროვნება, რომელიც ინარჩუნებს სოციალურ სიძლიერეს და არ ჩამოდის ფიზიოლოგიურ ხერხებამდე – ესაა ნაპლინი. ჩვენ ასეთი ხელოვანი არა გვყავს. „ხაბარდაზე“ მუშაობა მხოლოდ ამ სურვილით დაეიწყე, რათა დამეძლია ეს ხარვეზები და ავმალღებულებიყავი სოციალურ სიძლიერემდე“²

როგორც ვხედავთ, მ. ჭიაურელის შემოქმედებითი იმპულსები არ არის მოკლებული მაღალი ხელოვნების პრინციპებს, პირიქით. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ აქვე, ჭიაურელი არ უარყოფს, რომ მას მართლაც აქვს რისხვის შეგრძნება იმ უსაქმური ინტელიგენციის მიმართ, რომელიც იბრძვის უმიზნო ფეტიშებისათვის (სწორედ ეს განცხადებაა, რომ გადაარჩენს მას ფიზიკურად), და თავის მოსაზრებას მეტად კატეგორიულად გამოხატავს. მოვიხმობთ საარქივო ჩანაწერს: „Если и следуюшую пятилетку стоит вопрос о ликвидации класса (იგულისხმება ინტელიგენცია – ე.ო.) то несомненно здесь имеются в виду те элементы, которые имеются в „Хабарде“. Этот класс имеет какую-то обособленность от рабочего класса“³

ეს სიტყვები, 30-იანი წლების დასაწყისში ითქვა და ბუნებრივია მათზე დიდი ზეგავლენა დრომ, ქვეყნის პოლიტიკურმა და იდეოლოგიურმა მოთხოვნებმა იქონია. როგორც ჩანს, პაერში უკვე მძლავრად იგრძნობა მომდევნო წლებში დატრიალებული ტრაგედიის მასშტაბები, რომელიც სამ-ოთხ წელში აპოგეას მიაღწევს, დასმენა – შიშის სინდრომი ამოქმედებულა. ეფიქრობთ საკმარისია დოკუმენტური მასალების მოხმობა. საკმარისად შეგვექმნა წარმოდგენა „დროისა“ და საერთოდ ქვეყანაში არსებული ვითარების შესახებ. წინამდებარე ნაშრომში, ჩვენი ინტერესის საფუძველს „ხაბარდას“ მხატვრულ ესთეტიკური, იდეურ-თემატური საფუძველების კვლევა წარმოადგენს. სწორედ ამ უკანასკნელმა გამოიწვია დროში და ფილმის თანმდევ ისტორიულ მასალაში ექსკურსი. ამიტომ, თუ ვეფუძნებით დოკუმენტურ მასალას, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჭიაურელის შემოქმედება შეძლებისდაგვარად, საესედ წარმოვადგინოთ.

კიდევ ერთი საინტერესო დოკუმენტური მასალა - სადაც მ. ჭიაურელი აცხადებს, რომ ფილმზე მუშაობისას ჟანრობრივი გადაწყვეტის ძირითადი ორიენტირი მისთვის იყო რაბლე, რომ მას სურდა ფილმის გმირების რაბლესეულ გარგანტუასთან

მიახლოება. ბუნებრივია, ჭიაურელის ამ სიტყვებს უმაღლესი მიაქცია ყურადღება ფილმის მიმდებარე კომისიამ. მისმა ერთ-ერთმა წევრმა ვინმე პერელმანმა, ამ განცხადებაში საშიში სიმპტომი დაინახა. მისი აზრით, ლოზუნგი „დავეწიოთ და გავესწროთ კლასიკოსებს, ჭიაურელს ვერ გაუგია. რაბლეს ფორმაში ჩვენი ცხოვრების შინაარსის შეტანა მექანიკური კავშირი გამოდის, არ არის საკმაოდ მოტივირებული ინტელიგენციის ამადლება ღრუბლებში – აცხადებს პერელმანი და საერთოდ, შეუძლებელია რაბლეს სატირის მისადაგება ჩვენს ინტელიგენციასთან“.²⁸ ამგვარი სიცხარე გასაკვირი არ არის, რადგან უპირველეს ყოვლისა, იდეოლოგიური წნეხი ამ დროს ძალზე ძლიერია, ამის დასტურია ისიც, რომ თაყაღ ეს განხილვა ეწყობა დევიზით „პარტიულობისათვის ხელოვნებაში“. ალბათ ამიტომაც ესწრება სხდომას მარიამ ორახელაშვილი, საქართველოს კომუნისტური პარტიის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი მუშაკი, რომელიც თავისი გამოსვლის დროს კამათობს პამფლეტის ობიექტზე²⁹ მას მიანინია, რომ ფილმის გმირებს სოციალური ძირები არ გააჩნიათ, რომ ეს „ნაყარნუყარია“ (шараша) და, რომ ჯობდა აგტორს პამფლეტის თემად ბიუროკრატიზმი აერჩია, როგორც ძველი ცხოვრების გადმონაშთი. (აქვე ვიტყვი, რომ ბიუროკრატიზმის თემაზე არც კოტე მიქაბერიძის ფილმი მოსწონებია მას). არმოწონებას სხვა მიზეზები გააჩნდა და ამაზეც ვიტყვი მოგვიანებით. თუმცა, დასძენს იგი, ფილმს მაყურებლისათვის ზიანი არ მოაქვს, მაგრამ იგი მასებს ვერ აიტაცებს და გარკვეული წრისათვის დარჩება მხოლოდ.

ერთ-ერთი გამომსვლელი, ვინმე ჯვებავა, იმასაც იტყვის, რომ ჭიაურელმა „ხაბარდა“ საკუთარი ნიჭიერების საჩვენებლად გადაიღო, ხოლო კომისიის წევრი მგალობლიშვილი დარწმუნებით აცხადებს, რომ საბჭოთა დრამა ადვილი გასაკეთებელია, მაგრამ საბჭოთა კომედია კი ძალზე ძნელია. ამაში კი ნამდვილად მართალი იყო, რადგან იდეოლოგიური პრესის ქვეშ წარმოუდგენელია იმგვარად შეარჩიო დასაცინი ობიექტი, რომ არაეის აწყენინო. თანაც დასძენს, რომ ფილმში იგი სერიოზულ პრობლემას ვერ ხედავს. ერთადერთი ადამიანი, ვინც კრიტიკის ობიექტს, ინტელიგენციას დაიცავს, არის ვინმე ტრაგერი. კრიტიკოსთა „ქოროდან“ მისი გამორჩეული შეკითხვა „განა შეიძლება ინტელიგენციის ამგვარი დისკრედიტირება?“ უპასუხოდ რჩება გაცხარებული კამათის ხმაურში და ალბათ საბჭედნიეროდ, თუმცა ალბათ ამ შეკითხვას პასუხი კრების შემდეგ მოჰყვა.

მიუხედავად ხელისუფლების კრიტიკული დამოკიდებულებისა (რაც თვალნათლივ გამოჩნდა კრების ოქმიდან), „ხაბარდას“ გამორჩეულობა ეჭვგარეშეა, ხოლო მიხეილ ჭიაურელი პერსპექტიულ ავტორთა შორისაა. როგორც ჩანს, სწორედ ამ დროიდან იქცეეს იგი „ძლიერთა ამა ქვეყნისა“ ყურადღებას.

რაც შეეხება „ხაბარდას“ მხატვრულ – ესთეტიკურ თავისებურებებს, მათი ღირსეული აღიარება ბევრად გვიან მოხდა – როდესაც ქართულ კინომცოდნეობაში კინოპროცესის სისტემური კვლევა დაიწყო. ცალკეულ პუბლიკაციებს არ შეეხები, გამოიყოფო მხოლოდ მოცულობით ნაშრომებს, მაგალითად ქართული კინოს პირველი პერიოდისადმი მიძღვნილ გამოკვლევას „ქართული კინოს გარიჟრაჟზე“ - ავტორი ნათია ამირეჯიბი, სადაც მკვლევარი „ხაბარდას“ სატირის გამორჩეულ ნიმუშად მიიჩნევს, იგი აღიარებს ფილმის საეტაპო დანიშნულებას, თუმცა მის ნაკლოვან მხარეებს გვერდს არ უვლის.

კიდევ უფრო ადრე გამოცემულ „საბჭოთა კინოს ისტორიის“ ოთხტომეულში, რომლის შექმნაზე საბჭოთა კინომცოდნეთა ჯგუფი მუშაობდა, „ხაბარდა“ შეფასებულია, როგორც საბჭოთა რევოლუციური სატირის ნიმუში და ამჯერადაც ნაკლოვან მხარეებზეა მითითებული. კერძოდ, ფილმის დაუძლეველ მხატვრულ-აზრობრივ საფუძველზე საყურადღებო დასკვნაა, იმის თაობაზე, რომ „ხაბარდას“ თემატიკა თურმე „პრაქტიკული ხელოვნებისათვის ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოვლენაა“³⁰

საფიქრებელია, რომ 60-იან წლებში, როდესაც ხსენებული ოთხტომეული იქმნებოდა, კინოთეორეტიკოსების მსჯელობების კრიტერიუმებში გარკვეული განახლების ცდები უფრო მეტად შესამჩნევეი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ როგორც ჩანს, თეორია პრაქტიკაზე ნაკლებად პლასტიკური აღმოჩნდა; თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ „სემოხსენებული ოთხტომეული გამოხატავდა ხელოვნების ოფიციალური შეფასების ცდას, ანუ თავისუფლად შეიძლება მას “ნომენკლატურული ლიტერატურა ეუწოდოთ”.

მიხეილ ჭიაურელს არაერთხელ განუცხადებია, რომ „ხაბარდას“ შექმნის იდეა „საბაზე“ მუშაობისას გაუჩნდა. კერძოდ, მისი თქმით, „საბას“ მეოთხე ნაწილში, სადაც თბილისის თავადაზნაურთა საზოგადოებაა ნაჩვენები, რომელიც ანტიალკოჰოლური მოძრაობის წარმომადგენელს მასპინძლობს – ეს პიროვნება ე.წ. კულტმუშაკია, სწორედ ეს „ნადიმი“ გახდა იმპულსი ფილმის სატირის ჟანრში გადაღებისა. იდეა კი ასეთი შინაარსით ჩამოყალიბდა; როგორც „სემოთ ითქვა, „ხაბარდაში“ მოგვითხრობენ ინტელიგენციის ერთ ნაწილზე, რომელიც მიზნად

ისახავს შეგნებული დანგრევისაგან ეკლესიის გადარჩენას. ფილმის პერსონაჟები ეკლესიის ქვას წმინდა რელიქვიად აცხადებენ და ამ გზით ცდილობენ მიაღწიონ ეკლესიის ხელშეუხებლობას. ფილმის დასასრულს ირკვევა, რომ ეკლესია გასული საუკუნის ნაგებობაა და ამავე დროს, ასლი ალექსანდრე III-ის მიერ აშენებული რუსული ეკლესიისა და არა VI საუკუნის ეროვნული განძი, როგორც მისი დამცველნი გვიმტკიცებდნენ. მიმართვა „ხაბარდა“ სწორედ მათ ეკუთვნით – ერის გუშინდელ წარჩინებულ ნაწილს – ინტელიგენციას, დღეს კი, როგორც ფილმიდან ვიგებთ, ფუქსავატებს და ეროვნულობის ნიღაბს ამოფარებულ ფსევდო დამცველებს. ერთი სიტყვით, ფილმის სატირული მამხილებელი პათოსი ე.წ. ცრუ დამცველების წინააღმდეგაა მიმართული და უღმობლად დასცინის კიდევ მათ.

ამგეარად, ფილმის ფაბულა ნათლად ცხადყოფს, რომ „ხაბარდა“, როგორც დამკვეთის ისე შემსრულებლის მიერ ჩაფიქრებული იყო, როგორც პროგრესის დამამუხრუჭებელი ფილმი. თეორიულად ასეთი ჩანაფიქრი მისაღებია. არსებული პოლიტიკური დაკვეთების ფონზე დასაშვებია მსგავსი ჩანაფიქრი განხორციელდეს ერთი, რომელიმე სოციალური ფენის მაგალითზე, თუნდაც ინტელიგენციაზე, თუ იგი მართლაც ფანატიზმით, ცრუ პათოსითაა შეპყრობილი. ოღონდ ერთი რამაა საყურადღებო და მთავარიც. პრობლემა ისახება საეკლესიო ნაგებობის მაგალითზე. რა არის, ეს შემთხვევითობა? ფაქტი, რომელიც ექვემდებარება მსჯელობას და საჭიროებს განზოგადებას, თუ გამიზნულად ამორჩეული ობიექტი. ამგეარი ეჭვი ანაზღად არ ებადება ადამიანს, რადგან 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, ბოლშევიზმის რელიგიისადმი დამოკიდებულება ცნობილია. ის, რაც ძველი და ახალი ცხოვრების ჭიდილად იწოდებოდა, თავისი არსით იყო ორი განსხვავებული რაკურსის ხედვა, ორი განსხვავებული მენტალობის გამო, რაც არსებულის, ანუ გუშინდელი დღის აბსოლუტურ ნგრევას გულისხმობდა. როცა თვალთახედვაზე ვსაუბრობთ, მის მიღმა ადამიანია, ე.ი. წარსულზე უარი ადამიანებზე უარსაც ნიშნადა, ცოცხალ ადამიანზე უარის თქმა ან მის იზოლირებას გულისხმობს, ან მოკედინებას. ასეთ რეალობაში ხელოვნების მსახურება – დიდ რისკთან იყო დაკავშირებული, სააგიტაციო ფილმი, როგორც სახეობა ხომ წმინდად პოლიტიკური დაკვეთა იყო.

დაუჯერებელია, რომ ქართული კულტურის, ქალაქური ყოფისა და ფოლკლორის მოამაგე მიხეილ ჭიაურელი, თავისი

შინაგანი რწმენით მისალმებოდა მატერიალური კულტურის ძეგლის და მით უფრო ტაძრის მიმართ დრამატურგიულ თვალთმაქცობას. მისი ზოგადკულტურული ცნობიერებაც რომ გამოერიცხოთ, ფაქტებს ვერ გაექცევით. ცნობილია, რომ ჭიაურელს არა მხოლოდ აინტერესებდა, არამედ პრაქტიკულადაც მუშაობდა კედლის მხატვრობის დარგში. კერძოდ, საქართველოს საეთნოგრაფო საზოგადოების მიერ, 1916 წელს, ნაბახტვეში კედლის მხატვრობის ნაშთების გადასაღებ ექსპედიციაში, მიხეილ ჭიაურელი მოსე თოიძესთან, ლადო გუდიაშვილთან, გიორგი ერისთავთან ერთადაა. ცნობილია მისი დამოკიდებულება ექსპედიციის ხელმძღვანელთან, ქართული კულტურის და კერძოდ, მატერიალური კულტურის დიდ დამცველთან დიმიტრი შექარდნაძესთან. ამაგრამ, ყოველი კინონაწარმოები, და მით უფრო სახელმწიფო დაკვეთის ფილმი, როგორც შემოქმედებითი აქტი გარკვეული დროის მისწრაფებების შედეგია. როგორც ჩანს, ჭიაურელში იმდენად მძლავრობს კინოსადმი მისწრაფება, რომ ამგვარ კომპრომისს თანხმდება. ალბათ მას თავისი სიმართლე გაანჩია. ამ სამართლის ნაწილი იყო ქართული ხელოვნების მისეული შეფასება. მაგალითად - ფიროსმანზე საუბრისას, მისი მსჯელობა არ ჩამოუვარდება არც ერთი ხელოვნებათმცოდნისას; იგი, იხსენებს რა, ზდანევიჩებთან და ლადო გუდიაშვილთან ერთად ფიროსმანის ნაკეალევეზე სვლას, ახუთ შეფასებას აძლევს დიდი ხელოვანის შემოქმედებას:

„რა ძვირფასი და დიდია მისი მარტოდ დარჩენილი ნიჭი, მისი ბაკშეური სული. საოცარი და ამავე დროს კანონზომიერია, რომ მასზე ფიქრი თანდათან თავისუფლდება მწუხარების, სიკვდილის, სიმძიმის მრუმე შარავენდისაგან, თანდათან გეიბრუნდება მისი სულისმიერი გამოქეტყველება, მისი სახე“ ა

ანგარიშგასაწვეია ჭიაურელის განსაკუთრებული კოლექციალური დამოკიდებულება, უფრო სწორედ მეგობრობა ლადო გუდიაშვილთან და დავით კაკაბაძესთან, რომლებიც ამ დროისათვის არა მხოლოდ გამორჩეული ხელწერის მქონე ოსტატები იყვნენ, რომლებსაც სახელი გაეთქვათ პარიზში (სადაც 1921-1927 წლებში მოღვაწეობდნენ, სადაც ქართველმა მეცენატებმა ისინი ფერწერაში დაოსტატებისთვის გაამზადებინა.) საქმე ისაა, რომ იმდენად ზრდასრული შემოქმედება ჰქონდა თითოეულ მათგანს, რომ უმაღლესად ახალგაზრდა ევროპელ შემოქმედთა ავანგარდში მოხედნენ. დავით კაკაბაძემ პარიზის პერიოდში სტერეოკინოს აპარატის დაპატენტებაც მოახერხა სამშობლოში დაბრუნებულებს, უკვე სხვა ცხოვრება დახედათ,

მაგრამ იმდენად დიდი იყო მათში შემოქმედებითი მუხტი, ახლის ქმნადობის სურვილი, რომ უყოყმანოდ გადაწყვიტეს, მიღებული გამოცდილება სამშობლოსათვის მოეხმარათ.

კაკაბაძე და ჭიაურელი ის ადამიანები იყვნენ, ვინც მიუხედავად პოლიტიკური დადგენილებებისა, გამუდმებით ატარებდნენ ეროვნულობის განცდას და სამშობლოს თემას; ამის დასტურია ის, რომ ამ სამიდან პირველმა ქართული ქალაქური ბოჰემის ამსახველი სურათების სერია შექმნა, რისთვისაც ქვეყნის მტრის სახელი დაიმსახურა; ხოლო, 1948 წელს, საბჭოთა მხატვრისათვის სრულიად „დაუშვებელი“ საქციელი ჩაიდინა - ქაშუეთის ეკლესიის თაღი და საკურთხეველი მოხატა. მეორე, დავით კაკაბაძე - მოელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე საქმით იღვწოდა ქართული მატერიალური ძეგლების დასაცავად, ფილმიც გადაიღო ამ თემაზე, რომელიც საბჭოთა ბიუროკრატიაშ გაანადგურა ამასთანავე, დავით კაკაბაძე ხანგრძლივი დროის მანძილზე იკვლევდა ქართულ ოქრომჭედლობას და ქართულ ორნამენტს. რაც შეეხება მის მხატვრობას - პარიზის პერიოდი ხომ ცნობილია მისი მოდერნისტული დეკორატიული მოტივებით და აბსტრაქციებით. საკვირველი მხოლოდ ისაა, როგორ მიუშვეს საბჭოთა ჩინოვნიკებმა ასეთი „რეპუტაციის„ ხელოვანი საბჭოთა ხელოვნების აქტიურ პროცესში, ალბათ ისევე მეგობრების ერთმანეთში მხარში დგომით. მაგალითად, პარიზიდან ახლად დაბრუნებულმა კაკაბაძემ სასოგადოებისათვის თავისი შემოქმედების გაცნობის გამო „ცისფერ გალერეაში“ სურათები გამოფინა, თვით გამოფენა შედგა დიმიტრი შევარდნაძის აქტიური მხარდაჭერით, ხოლო გამოფენაზე მოსულმა კოტე მარჯანიშვილმა ხმაბაღლა, ისე რომ ყველას გაეგო - კაკაბაძე თეატრში სამუშაოდ მიიწვია. სხვათა შორის, 1930 წელს, როცა ჭიაურელი „ხაბარდას“ იღებს, კაკაბაძე საკმაოდ შევიწროებულია ოფიციალური წრეების მიერ და როგორც ბრძანა ლადო გუდიაშვილმა ამ პუბლიკაციის ავტორთან პირისპირ საუბარში - „ხაბარდაზე, კაკაბაძეს თითქმის არც კი უმუშავია, ჭიაურელმა იგი შემოქმედებით ჯგუფში გააფორმა მატერიალური დახმარებისთვისო. ისინი მაინც ერთად იყვნენ და ალბათ ერთადაც ფიქრობდნენ მომავალ ფილმზე. სამწუხაროდ, ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი გამოუცდელობის გამო და იმის გამოც, რომ ბატონმა ლადომ ეს ამბავი განსაკუთრებული მოკრძალებით მანდო - ეს მონათხრობი არ დამიფიქსირებია ნოტარიალურად. მას მხოლოდ მოგონების ძალა აქვს. სხვათა შორის, კოტე მარჯანიშვილმა

მეგობრული მხარდაჭერის უდიდესი გაკვეთილები რომ მისცა ახალგაზრდებს, შემოქმედებითადაც წარუშლელ კეაღს ტოვებდა მათზე. მაგალითად, მიხეილ ჭიაურელი ასე იგონებდა კოტეს მიერ კინოში გაღებულ ღვაწლზე: „ამ დიდოსტატს, რომ ასე ადრე არ ჩამქრალიყო, შეეძლო მრავალმილიონიანი საბჭოთა მაყურებლისათვის მიეცა ჩვენი დიდი ეპოქისათვის შესაფერისი იდეური, ღრმა იდეური მთლიანობის მხატვრული ფილმები“.¹⁶

რაც შეეხება ჭიაურელს - ამ პატარა, მაგრამ მეტად რისკიანი ნაბიჯის მაუწყებელი მისი პიროვნული თვისებები, შემოქმედებითი ნიჭი და შესაძლებლობები, წარმოდგინის მეტ საფუძვლიანობას საჭიროებს. თუმცა, უკვე ასლა შეიძლება ითქვას, რომ 20-იანი წლების მეორე ნახევარში დაიბადა მრავალსახოვანი და ფართო ინტერესების მქონე, სხვადასხვა ხელოვნების დარგებს ნაზიარევი შემოქმედი, განსაკუთრებული ნიჭის პიროვნება, მაგრამ მისი მხატვრული ინტერესები ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე გაცხადებული. ამიტომ ის სკოლა, რაც ექვთიმე თაყაიშვილთან, დიმიტრი შევარდნაძესთან, კოტე მარჯანიშვილთან, ივანე პერესტიანთან გაიარა - პერსპექტიულ განვითარებას საჭიროებდა; რა ნიადაგზე წარიმართებოდა განვითარების პროცესი, რა ჭეშმარიტებებს შეისრუტავდა ჭიაურელის ნიჭიერი და შინაგანად პლასტიკური სულიერი სამყარო, დამოკიდებული იყო იმ ცხოვრებისეულ რეალობებზე, რომლებიც 20-30-იან წლებში ბევრს სკოლად ექცა და ბევრს კატორღად.

მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედების გაცნობა გვიჩვენებს, რომ მისთვის ეს წლები აქტიური შემოქმედების წლებია. მან გადაწყვიტა, რადაც არ უნდა დაუჯდეს, უნდა ამცნოს სამყაროს ხელოვნების მისეული ხედვა და ფილოზოფია. ალბათ ამიტომ, მისი სიტყვები, ზეპოთ სხვადასხვა დისპუტზე ციტირებული, ზოგს კომპრომისად რომ შეიძლება მოეჩვენოს - მხოლოდ სიცოცხლის წყურვილია და ეს შესანიშნავად ჩანს ერთ გამოსვლაში, როცა იგი იცავს ფორმალისმს. ბუნებრივია გამომსვლელის სტილი აქაც დაცულია: „ორიოდ სიტყვა ფორმალისმზე: მე ვიტყვი, ზოგი სურათი არ ისინჯება იმის გამო, რომ ფორმალისტურია და ხალხს არ ესმის. ეს არ ნიშნავს, რომ ფორმალისმს თავი დაეანებოთ. არ შეიძლება თანამედროვე ხელოვნებაზე იაზროვნო და ილაპარაკო, თუ არ იცნობ მას. ჩვენ არა გვაქვს უფლება ჩამოვრჩეთ. აქვე უნდა გავიხსენო დიდი შექსპირის ერთი მცნება, რომელიც ჰამლეტის პირით ლაპარაკობდა: ბოროტი კაცი

- ბოროტია. ცუდი ხელოვნება - ყველა მიმართულებაში, არის ძველ ტრადიციებშიც და ამას გარჩევა უნდა" აი იგი ამ დროს ოცდათექვსმეტი წლის ახალგაზრდა კაცია, მასზეოდნავ უფროსია და ვით კაკაბაძე, ხოლო ლადო გუდიაშვილი მასზე უმცროსია ორი წლითა. ისინი ახალგაზრდები და თამაშები არიან, ნიჭიერები და საოცრად ალტკინებულნი ეროვნული ხელოვნების სამსახურისთვის.

ამგვარად, „ხაბარდას“ ფაბულიდან ჩანს და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მიხეილ ჭიაურელის ფილმში კონფლიქტის საფუძველი ეკლესიაა, ანუ მისი დანგრევის საკითხი. რომლის დანგრევაზეც გული არ უნდა დასწყდეს მაყურებელს, რადგან იგი ასლია რუსული ეკლესიისა - გამოდის, რომ ჭიაურელი არ ებრძვის ეროვნულ კულტურას. როგორც ჩანს, ჭიაურელი ნაეჭიდა პრობლემის ამგვარ გადაწყვეტას. მართლაც, შეუძლებელია ეროვნული მატერიალური კულტურის ძველი ხელყოფის საგანი ყოფილიყო, თუმცა ერთი რამ მაინც პასუხგაუცემელი დარსა ავტორისაგან: მისი ასლად მიჩნევა არის ის მტკიცე არგუმენტი რის გამოც უნდა ვირწმუნოთ მაყურებლებმა ამ ფაქტისადმი ჩვენი არხეინობა? შეკითხვა იმხანად არავის გასწვნია და არც შემდგომ, ეინაიდან დიდხანს გაგრძელდა ის იდეოლოგიური კლიმატი, რამაც წარმოშვა ეს თემატიკა და საერთოდ, რელიგიისადმი და რელიგიური ძეგლებისადმი რბილად რომ ეთქვათ, გულცივი დამოკიდებულება. ეს შეკითხვა დაიბადა და ვით კაკაბაძის კინოშემოქმედების კვლევისას, როცა „ხაბარდაში“ მისი მონაწილეობის შესახებ ვწერდით.

ჭიდილი არ თავდება თემის და დრამატურგიის შემოქმედებით მხატვრულ-ზნეობრივ ჭრილში. იგი ფილმის გადამღებ შემოქმედებით ჯგუფზეც ვრცელდება. შემოქმედებითი ბირთვი შედგებოდა სერგეი ტრეტიაკოვის - სცენარის თანაავტორი, ანტონ პოლიკევიჩის - კინოოპერატორი, მხატვრების

ლადო გუდიაშვილი, და ვით კაკაბაძე და კინორეჟისორ მიხეილ ჭიაურელისგან. ეს არ ნიშნავდა, რომ თითოეული მათგანი ერთი შემოქმედებითი მიზნით იყო გაერთიანებული და მათი ერთიანობა გუნდად იქცა. კავშირის ხელოვნურობა იმთავითვე საგრძნობი გახლდათ და აი, რატომ: სერგეი ტრეტიაკოვი თავისი დროის ცნობილი დრამატურგი, ფუტურისტების წრეებთან დაკავშირებული პიროვნება, „ლეფელი“, ვსეკულოდ მივირკობდითან ნაშუშეკარი, სერგეი ეიზენშტეინთან - პროლეტკულტის პირველ მუშათა თეატრში - ქართველ კინემატოგრაფისტებთან (ნიკილოზ შენგელაიასთან „ელისოზე“, და მიხეილ კალატოზიშვილთან

„ჯიმ შვანთეზე“) შემოქმედებით კავშირში იყო, მაგრამ ეს კავშირი „ცენტრიდან“ მივლენილი დამრიგებლის, ცენზორის მისიითაც იყო შეფერული. ანტონ პოლიკევიჩი – რომლის ნაშუაშეკრები ქართულ კინოში ძალზე მრავალრიცხოვანია (იგი მუშაობდა ოპერატორად შენგელაიასთან, მიქაბერიძესთან...) ებრაული წარმოშობის რუსი კინოხელოვანი იყო, გაწაფული ხელის და მახვილი თვალის მქონე – ქართულ ეროვნულ კომპოზიციას და კოლორიტს, ბუნებრივია ვერ შეიცნობდა.

რაც შეეხება ჭიაურელს, გუდიაშვილს, კაკაბაძეს ისინი თავისი ქვეყნისა და ერის კულტურის ჭეშმარიტი წარმომადგენლები იყვნენ და მისი მსახურება მათ მიზანს წარმოადგენდა. ისინი ძიებისა და მძლავრი ინტერესის გამო მემარცხენე ხელოვნებას დაუკავშირდნენ, იმხანად ყველაზე ნოვატორულს და მოდერნისტულს. ბუნებრივია, ამან განაპირობა (ამაზე ზემოთ უკვე ვთქვე) სერგეი ტრეტიაკოვთან კავშირიც. ამასთანავე, როგორც აღვნიშნე, ქართველ ახალგაზრდებს განათლება ევროპაში მიეღოთ და კლასიკურ მეცნიერებებს და თანამედროვე ევროპულ მიმდინარეობებს ნაზიარევი რუსეთის კულტურულ საზოგადოებასთან სიახლოვეს გრძნობდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ ტრეტიაკოვი, სახკინოდან წარმოგზავნილი ფიგურა იყო, ისინი ხელოვანი ადამიანები იყვნენ და ერთნაირად გრძნობდნენ იდეოლოგიურ პრესს, აქ ხედებოდა ერთმანეთს მათი კულტურული მისწრაფებები, აქ ყალიბდებოდა მათი ინტერესები კინოპოეტიკის დარგში.

ფრანგული „ავანგარდის“, რუსული მონტაჟური კინოს, ცნობილი ქართული ფილმების, „ელისოს“, „ჯიმ შვანთეს“ გამოცდილება – ყოველივე ეს ნათლად ჩანს „ხაბარდას“ მხატვრული სისტემის კვლევისას. ამასთან ერთად, ქართულ ლიტერატურასთან, ფერწერის ტრადიციებთან კავშირი, რაც სრულიად კანონზომიერად, წარსულში გვაბრუნებს წარმომავლობის ნიშან-თვისებათა მოსაძიებლად. მიხეილ ჭიაურელმა ეს იცოდა, მას კარგად ესმოდა ხელოვნებაში დროთა კავშირი და ამიტომაც იმ დისპუტზე, დასაწყისში რომ გავიხსენეთ, უდიდესი შინაგანი რწმენით აცხადებს, რომ „პროლეტარული ხელოვნება ციდან არ ჩამოფრინდება, ის ბურჟუაზიული ხელოვნების შრეებში ძევსო“⁴⁰ ამით მან აღიარა ტრადიციულობის, დროთა კავშირის არსებობა ხელოვნებაში. როგორც ჩანს, ჭიაურელი უკვე იმ ზღვართანაა, როცა იგი როგორც ხელოვანი და პიროვნება ხელოვნებაში, რამდენადაც პარადოქსალურად არ უნდა ჟღერდეს ეს მოსაზრება:

სახელმწიფოსთვის საინტერესო ხდება. ცხადია, მას ამ სიტყვებს არ აპატიებენ, მაგრამ სამაგიეროს გადახდა ერთობ „საინტერესო“ ფორმას იღებს; ჭიაურელი იქნება პირველი, ვისაც მახეში მომწვედევას მოუნდომებს რეჟიმი. სხვაგვარად რომ ეთქვათ, ბოლშევიკების „კარის“ ხელოვანად გადაქცევას, და ამით მის მოთოკვას შეეცდებიან. ბუნებრივია, ბოლშევიკებსაც ნიჭიერი ხელოვანის დამორჩილება სურთ, რომ მათი იდეოლოგიის ფილმები ნიჭიერმა ადამიანმა გადაიღოს. მაშასადამე, ხელოვანსა და სახელმწიფოს შორის ისეთი ურთიერთობის მოდელთან გვაქვს საქმე, როცა ხელოვანს ფიზიკურ სიცოცხლეს შეუნარჩუნებენ, ცხოვრების პირობებსა და ადამიანურ ამბიციებსაც დაუკმაყოფილებენ და ამ გზით ჩაიყენებენ სამსახურში. ამგვარად დაუპირისპირდა მძლავრი იდეოლოგიური მანქანა ინტერესთა სიმრავლით გამორჩეულ ხელოვანს, და შესთავაზა შემოსაზღვრული სივრცე, რომელიც მიხეილ ჭიაურელმა უკვე საკუთარი სურვილით აღიარა თავისი ინტერესების აღსრულების სარბიელად.

20-30-იანი წლების ქართულ კინოს „აეტორის“ სახით ჰყავს ხელისუფლება. ეს პროცესი ხანგრძლივი იქნება, შემდგომში მას სინამდვილის შეფარვითი ასახვა შეცვლის, ვიდრე მართლაც სიწრფელე დაისადგურებს ქართულ კინოში. ვიდრე დადგება სუბიექტური კამერის დრო, საავტორო კინოს ვრცელი და საინტერესო პერიოდი. მაგრამ, ჯერჯერობით სახელმწიფო კარნახობს კინემატოგრაფს თემებს და საეკრანო განხორციელების გზებსაც.

„ხაბარდას“ შემდეგ ჭიაურელი საბჭოთა ადმინისტრაციის ყურადღების ცენტრშია, მაგრამ, ჯერჯერობით იგი ისევე მშობლიურ ქალაქშია. თუმცა მეგობრობს გერასიმოვთან, მაკაროვასთან, გოლოვნიასთან, დოჟუენკოსა და პუდოვკინთან, ეიზენშტეინთან, იუტკევიჩთან, კოზინცევიჩთან, მოგზაურობს მათთან ერთად სახღვარგარეთ, იგი საბჭოთა კინემატოგრაფისტთა დელეგაციების უცვლელი წევრია უცხოეთში მოგზაურობისას. ეს კი „იმ“ დროს „რჩეულთა“ ხეიდრია. საქმე ისაა, რომ საბჭოთა ხელოვანთა ე.წ. „გარეთ“ გასვლები დიდი სანდოობის დასტური იყო.

ჭიაურელი, კინოსტუდიის სამხატვრო საბჭოს წევრი, აქტიური და პირდაპირია შენიშვნების გამოთქმისას. უნდა ითქვას, რომ იგი შესანიშნავად გრძნობს ლიტერატურას. აი, მაგალითად „დაკარგული სამოთხის“, განხილვისას დაფიქსირებულია ერთ-ერთი მისი მოსაზრება: „Там бедность и нужда заставляют

людей быть очень хитрыми. У Клдиашвили все люди умные, мудрые, а у тебя (მიმართავას დაეით რონდელს - ე. ო.) все они дураки. Вы не можете назвать ни одного героя, который был бы умным человеком, в этом сила Клдиашвили“⁴² აქვე ამბობს, რომ კალმახიძის პროტოტიპად მას ლელიკო ხოტივარი პყავს წარმოდგენილი, ჯიბეცარიელი, მხიარული და ამპარტყავანი...

ასეთ, ერთის მხრივ წარმატებულ და მეორეს მხრივ უდიდესი იდეოლოგიური ზეწოლის ვითარებაში, ერთ გარემოებას გამოეყოფდი. როგორც თვით ჭიაურელის მოგონებებიდან ჩანს, მას ერთი საოცარი თვისება ჰქონდა: ბელადის გეგრდით იქნებოდა, თუ გადაძღები ჯგუფის ყველაზე დაბალი რანგის ადამიანთან – იგი საოცრად ღალი იყო, იუმორით აღსავსე, და გულწრფელი. როგორ ახერხებდა – სწორედ ამაში იყო ჭიაურელის ფენომენი. მეგობრები იმასაც იხსენებდნენ, რომ მტკივნეულ ვითარებაში, როცა სხვა დეპრესიას მიეცემოდა ან მკეთურად რადიკალურ და საზიანო გადაწყვეტილებას მიიღებდა – ჭიაურელი სხარტ, მსუბუქ და რაც მთავარია, სწორ და პროგრესულ გზას ირჩევდა. ესეც ნიჭია და თანაც დიდი ნიჭი; იმისათვის, რომ ბოლომდე იცხოვრო, ცხოვრებასაც გაუგო, ისიამოვნო და სხვასაც ასიამოვნო... ერთი სიტყვით – ეს სიცოცხლის ნიჭია.

ცნობილია, რომ „უკანასკნელ მასკარადს“ თავდაპირველად, სამუშაო სათაურად „ძალაუფლებისათვის“ ერქვა. საინტერესოა, „ძალაუფლების“ „მასკარადად“ გადაქცევა – რეჟისორის ჩანაფიქრი იყო თუ შემთხვევითობა; ირონია და სარკაზმი რომ ბევრია ფილმში – ეს საკამათო არაა.

ჭიაურელს, როცა ეკითხებოდნენ რაზე იქნებოდა ფილმი, იგი პასუხობდა: „მე მინდა მოგიყვეთ, როგორ ჩამოყალიბდა ქართული ბოლშევიკი. ფონი იქნება სამეფო კარი, იმპერიალისტური და სამოქალაქო ომი. ფორმა – ეპიკური, გრანდიოზული მოვლენების შესაფერისიო“⁴³ ფილმს დიდი გამოხმაურება ხედა წილად. აღინიშნა მისი პუბლიცისტური პათოსი. ერთ-ერთ წერილში ეკითხულობთ: „დიომიდესათვის ომი შემოსავალია, სახელი, ჯილდო, „სახინართა“ საწყალობლად მოწყობილი აუქციონი“. რეცენზენტის ეს სიტყვები, მხოლოდ ჭიაურელისეული ქვეტექსტის გამო იქნა ამგვარად წაკითხული, ხოლო თანადროულ სინამდვილეში მსგავსი აზრი სარისკო იყო. ალბათ, განსაკუთრებული შემოქმედებითი სითამამის გამო წერდნენ იმასაც, რომ „სატირულ ხერხებში მაიაკოვსკის ხელწერა იგრძნობაო...“⁴⁴

იმასაც წერდნენ, რომ სწავლობდა რა მიხეილ ჭიაურელი სტალინის ბიოგრაფიას, „უკანასკნელი მასკარადის“ მთავარი გმირის სახით, ბელადის ცხოვრებისეული გზის ასახვას ცდილობდა. რაც შეეხება პირველ ნომერ მაყურებელს – სტალინს, ის კმაყოფილია, კადრებად იხსენებს ფილმს, მაგრამ ამასთანავე ფსიქოლოგიური და ყოფითი მნიშვნელობის შენიშვნებს იძლევა. ცხადია, ჭიაურელთან პირისპირ საუბარში. გამოცყოფს (შენიშნის სახით – ე.ო.) სურათის სქემატიზმს და განმარტებითი წარწერების სიმწირეს; ეს კი უკვე საშიშია.

მახსენდება ჭიაურელის ერთი გამოსვლა (სხვათა შორის „დაკარგული სამოთხის“ განხილვაზე) იგი, როგორც სამხატვრო საბჭოს წევრი გამოთქვამს აზრს, რომელიც ერთგვარად ნათელს პფენს მის ბოლო წლების მუშაობას და ბუნებრივია „უკანასკნელ მასკარადსაც... ჭიაურელი ამბობს: (განხილვა ბუნებრივია რუსულ ენაზე მიმდინარეობს): „Какую бы вещь не делал советский художник ,он должен делать вещь которая будет мобилизовать массы на разрешение сегодняшних злободневных вопросов. Такое освещение исторического произведения и определяет смысл и цель поставленной задачи перед художником. Иначе никакого смысла не имеет то, или иное произведение“⁴⁵

„უკანასკნელმა მასკარადმა“ აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია. ჭიაურელი იგონებს, რომ ფილმის განხილვებზე ბევრმა „იერიში მიიტანა“ მასზე. იგი წერს: „მსაყვედურობდნენ, მარწმუნებდნენ, რომ ეს ჩემი დამარცხება იყო, სხეუბი - მას არა ქართული, არამედ მთელი საბჭოთა კინემატოგრაფიის გამარჯვებად სთვლიდნენ“⁴⁶

მიხეილ ჭიაურელის შემდეგი ფილმი „არსენა“, ჩრდილოელი „დიდი ძმების მოყვრების ერთ-ერთი კლასიკური მაგალითია. კინომაყურებელთა ერთი ნაწილი, ალბათ სიამაყესაც კი განიცდიდა, როცა მისი ეროვნული გმირი არსენა – ახოვანი სპარტაკ ბაღაშვილის განსახიერებით, ჩატეხილი ხიდის გასამრთელეებლად გამწესებულ ჩია ტანის მიტროხინს შეენაცვლებდა და ზურგიით შეუდგებოდა ხიდს, რომელზეც ჯარი გაივლის. სიამაყე არსენას ზეადამიანური ძალის, მისი რაინდული სულის გამო ჩნდებოდა. ესეც ჩვენი თვისებაა – რაინდობა. მაგრამ, სოციალისტური რეალიზმის სქემის წყალობით, „არსენაში“, და კიდევ სხვა მრავალ ფილმში, იგი გაშარებულ სახედ იქცევა, უფრო დეკაცის სიბრძოვეს დაემსგავსა... და ასე ხდება მიტროხინი არსენასაგან მუდმივი მოყვრებისა და ზრუნვის საგანი.

ამასთან პირდაპირ კავშირშია მაცურებლის გაციკება, როცა ბრვე არსენას (ანუ საქართველოს) ბენივე მიტროხინისა და მისნაირების ხელით იპყრობენ.

მიუხედავად ამგვარი „ლაფსუსებისა“, ბუნებრივია თავად არსენას სახე უდიდესი გამარჯვება იყო. არსენას როლის სპარტაკ ბადაშვილი ასახიერებდა - დებიუტანტი, ახალგაზრდა, ბრვე, რაინდული გარეგნობის ყმაწვილი კაცი. როგორც იგონებს მიხეილ ჭიაურელი თინათინ კობალაძესთან საუბარში, „ცნობილი მუშა მსახიობის შვილი იყო. მას, თურმე ურიელ აკოსტაც განუსახიერებია გუ(აკოვის „ურიელ აკოსტა“-ში და შილერის „ქანაღებშიც, „უთამაშია““⁴⁷

1934 წლითაა დათარიღებული სხდომა, რომელსაც მიხეილ კალატოზიშვილი უძღვება და რომელიც „არსენას, განხილუას ეძღვნება. სხდომას ესწრებიან მიქაძე, არსენიშვილი, ბენაშვილი, ლოსოვა, ალხაზიშვილი, და თავად სცენარის ავტორები ჭიაურელი და მიხეილ ჯავახიშვილი. განხილვის ოქმის გაცნობისას ისეთი აზრი გვეუფლება, თითქოს დარბაზში მეტი რისხვა და ზიზღი სუფევს, ყიდრე იმ დათრგუნულ ყოფაში, სადაც არსენას უწევს მართალ-ტყუილის გარსიყვა. ლოსოვა საოცრად კრიტიკულია ჭიაურელისა და ჯავახიშვილის მიმართ: „მე წინააღმდეგი ვარ სცენის, სადაც არსენა ეხმარება ხანძრის დროს ფეოდალის ოჯახს. არსენას მოტაცება ქრისტიანული სახით შეუწყნარებელია (? ! - ე.ო.), ვინაიდან მას უნდა ახასიათებდეს დაუნდობელი ზიზღი კლასობრივი მტრისადმი“⁴⁸

იქვე, არსენიშვილი ასეთ აზრს გამოთქვამს: „ავტორმა განაცხადა, რომ მისი არსენა გამოირსევა პუგანოვისაგან და მას სურს, რომ არსენა პუგანოვს არ ჰგავდეს. ეს არ არის მისაღები აზრი. პუგანოვის ეგრე აბუნად ატდება, რომ მას ანგარიში არ გაეწიოს - შეუწყნარებელია“⁴⁹

ჭიაურელი ყველა შენიშვნას აბათილებს იმით, რომ აცხადებს - მისი ფილმი ეპოქა იქნება, სადაც თავის ადგილზე იქნება ქართველი ხალხის და რაინდის სახე და რუსი ხალხის ხატიც. საბოლოოდ, ჭიაურელის „არსენამ“ მართლაც გაამართლა რეჟისორის დანაპირები; რაც მთავარია, იგი პატრიოტული გამოდგა სულით და ამას ჭიაურელი ცალკეული ეპიზოდით, დეტალით, ქვეტექსტით აღწევს. მაგალითად, გენიალურ ფრაზას ამბობს დიდი ქალბატონი ცაცა ამირეჯიბი, როცა თავადი, მისი შვილი ეტყვის მე ვალდებული ვარ მოვახსენო ბარონს რა ხდებაო, გლეხთა აჯანყებაზეა საუბარი. ქალბატონი მედიურად პასუხობს - შენ ვალდებული ხარ შენს მამაპაპეულ მიწას

უპატრონო. აქაც ორმაგი თამაში აქვს ჭიაურელს; „უკმევს“ რუსებს და ეროვნული თავმოყვარეობის შესახებ რეკლიკებს „ისერის“.

ქართველ დიდებულებს კი, ხატადქცეული პლასტიკით შორეულ სივრცეებში მიუპყრიათ თვალები. მათში ჩაბუდებულია ერთგვარი გადარსენის ცოდნა, მაგრამ დღეს ისინი პასიურები არიან. ამგვარად, როცა ჭიაურელის შემოქმედების სახალხოობაზე ვსაუბრობთ რეჟისორის ზემოაღნიშნული კომენტარები, ქვეტექსტები თუ რემარკები ალბათ საუკეთესო ნიმუშად არ გამოდგება ამ თვისებისა.

როგორც რეჟისორი, უფრო ზუსტად კი, ჭიაურელი ბატალისტი უკვე „არსენაში“ ჩანს შესანიშნავად. ბაზრის, სოფლის სახალხო ზეიმის კადრებში. ზეიმი უმაღლეს სიხარულს აღწევს, როცა არსენა პატარა ჯოხს ვითომდა არშინს, ფართლის საზომად რომ იყენებს, ვაჭარი გადატეხს და ახლით – ნამდვილი არშინით შეცვლის. ქალები გახვეულები არიან ამ თეთრ დიდ „აფრებში“, ძალიან საინტერესოა კადრის პლასტიკური ნახაზი. ანუ აზრი და აზრის პლასტიკური გარდასახვა ორგანულია უკვე „არსენაში“.

...და ისევ მიგნებული ჭიაურელის მიერ ფანტასტიური ქვეტექსტი: თავად ბარათოვის ოჯახში თბილისის მახლობლად, სადაც თავადთა თავშეყრაა დიდი კნენია კომპლიმენტზე ასე პასუხობს: „ჩვენ იძულებულნი ვართ ვიცეკვოთ!“

საინტერესოა, უკავშირებდა ჭიაურელი ამ სიტყვებს შექსპირის ლირის ცნობილ სიტყვებს: „...ესტირით, რომ სულელთ თამაშაა კაცთ ცხოვრება და, გინდა თუ არ, უნდა ჩადგე და იტრიალო...“ („მეფე ლირის“ ი. მანაბლისეული თარგმანი), ალბათ ჭიაურელმა იცოდა, ყოველ შემთხვევაში სხვის საკრავზე ცეკვასთან დაკავშირებული გამოთქმა მაინც.

„არსენა“ გასაოცრად მყარად შეკრული დრამატურგიული ნაწარმოებია. ისე ბუნებრივად მიედინება მოქმედება, რომ მაყურებელი ვერ ამჩნევს, რომ ეს ყველაფერი ემსახურება თაობაზე ფილმის მთავარ აზრს საქართველოს კოლონიზაციას.

ახლა კი იმის, თუ ნაბიჯ-ნაბიჯ როგორ უახლოვდება ჭიაურელი საბჭოთა იდეოლოგიის კარიბჭეს – კრემლს.

ბორის შუბიაციმ, საბჭოთა კინოს ერთ-ერთი ხელმძღვანელმა ერთ თავის პუბლიკაციაში აღწერა 30-იან წლებში სტალინის კინოსეანსები კრემლში, რომელსაც იგი 6-8 თვეში ერთხელ აწყობდა თავისთვის და თავის თანამებრძოლებისთვის. ეს ჩანაწერები ინახება ე.წ. РГАСПИ – ს არქივის სტალინის ფონდში და დაისტამბა კიდევ „კინომცოდნეობით ჩანაწერების“ ერთ-

ერთ ნომერში (2006 წ. №58-№61).⁵⁰ შუშიატსკი სტალინის მიმართავდა უბრალოდ – კობა, ხოლო კობა თავის მხრივ ღიად წყალობდა კინოს კომისარს, იცავდა მას დამსმენებისაგან. თუმცა, ამან არ შეუშალა ხელი 1938 წელს შუშიატსკის, როგორც კონტრრევოლუციური ბანდის წევრის და აგენტის დახვეწაში.⁵¹ ეს, ერთის შეხედვით „ჩვეულებრივი“ ამბავი იმისათვის გაფხვნივით, რათა დასაწყისშივე შეგვეხსენებინა მკითხველისათვის, თუ რა რთული მისიაა ქვეყნის ძლიერი საჭეთმპყრობლის გვერდით ყოფნა, თუნდაც „მეგობრულ“ სივრცეში, და მით უფრო ტოტალიტარული იდეოლოგიის და მმართველობის დროს. მიხეილ ჭიაურელს სწორედ ამგვარ ვითარებაში უხდებოდა ცხოვრება და მუშაობა წლების მანძილზე და ის, რაც ერთის შეხედვით და გარედან ადვილი და საამური ჩანდა, სინამდვილეში მეტად ღიდ სიფრთხილეს და ძაღლისხმევეს მოითხოვდა.

რაც შეეხება მიხეილ ჭიაურელს; როდესაც იგი პირველად მიდის სტალინთან ასე აღწერს შეხვედრას: „უნდა ვაღიარო, რომ მიდის მღელვარებით ემშადებოდი ჩვენი დიადი ქვეყნის მესაჭესთან შესახვედრად. მე ხომ მხოლოდ და მხოლოდ ერთი წარმომადგენელი ვარ კულტურის ფრონტისა და არაფერი გამიკეთებია ჩვენი სოციალისტური სამშობლოს საკეთილდღეოდ და ფიქრმა იმის შესახებ, რომ უნდა წარუდგე ჩვენი ერის უდიდეს ადამიანთან, მე სრულიად განმთავრავდა. მე გამაოცა სტალინის უბრალოებამ. ამხანაგ სტალინში კონდენსირებულია მრავალმილიონიანი საბჭოთა ხალხის სიყვარული. ამხანაგ სტალინის უბრალოებას ღრმა ფესვები აქვს. ის საბჭოთა ძალაუფლებაში ძვეს.⁵² დღესდღეობით ბუნებრივია ერთგვარად ყურს ჭრის აზრის გამოთქმის ის სტილი, რასაც მოხმობილ ციტატაში ვეცნობით. ამ სიტყვების წარმოთქმიდან რვა ათეულ წელზე მეტი გავიდა და ბუნებრივია, ამ გარემოებას უდაოდ ანგარიში უნდა გაეწიოს.

„დიადი განთიადის“ გადაღება ჭიაურელმა ჯერ კიდევ „არსენას“ გადაღების დროს გადაწყვიტა. უფრო სწორად, ფილმის გადაღება მას შესთავაზეს, მაგრამ დაუნიებით. რეჟისორმა იცოდა, რომ ამგვარი შეთავაზება ბრძანების ტოლფასი იყო.

გასათვალისწინებელია, რომ ჭიაურელი უკვე რამდენჯერმეა ნამყოფი სტალინთან, რომელიც მას მიიჩნევს საბჭოთა კინოს ერთ-ერთ მოწინავე წარმომადგენლად და მიუხედავად მისი „ფორმალისტური“ წარსულისა, იგი საბჭოთა ხელოვნების ავანგარდშია. ბუნებრივია, ოფიციალურმა ნიჭიერ ხელოვანზე შეაჩერა არჩევანი. სხვათა შორის, ასევე დაუქვეთავენ ნიკოლოზ

შენგელაიას „გატეხილ ყამირს“ – შოლოხოვის ცნობილი რომანის მიხედვით. ეიზენშტეინი, პუდოკინი, დოჟენკო – ასევე სახელმწიფო იდეოლოგიის დაკვეთებზე მუშაობენ.

ბუნებრივია, შემთხვევით არ დაეუკავშირე ეს ადამიანები ერთმანეთს. 20-30-იანი და თუ გნებავთ 40-იანი წლების კინო სწორედ მათ შემოქმედებაზე დგას, მათთან ერთად არის ცხადი მიხეილ კალატოზიშვილიც. თუმცა, სტალინის თემა მაინც მიხეილ ჭიაურელს ანდეს, ხელოვანს, რომელსაც მართალია სააგიტაციო ფილმებში მუშაობის გამოცდილება აქვს, მაგრამ ფორმალისტურ ხედვას ამჟღავნებს. ვფიქრობ, ეს არჩევანი პირადად სტალინისა უნდა ყოფილიყო, რასაც ბუნებრივია, ეკრანინ შეეწინააღმდეგებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა იდეოლოგია თავის ძალისხმევას ადამიანის განსაკუთრებული ტიპის, ე.წ. „საბჭოთა რასის“ გამოყვანას ემსახურებოდა – შინაგანად, როგორც ჩანს, კარგად იცოდნენ რას სწადიოდნენ, რაკილა აღიარებდნენ, რომ ქართველის ხასიათს, მის ბუნებას – ქართველი უკეთ, უფრო სავსედ წარმოაჩენდა.

ამგვარად, ქართველები კინემატოგრაფის ავანგარდში არიან. მიხეილ კალატოზოვი კინემატოგრაფიის საქმეთა მინისტრის მოადგილეა, ხოლო 1943-1945 წლებში აშშ-ში „სოვნარკომთან“ არსებული კინოსაქმეთა კომიტეტისო: თავმჯდომარე, ფაქტიურად მინისტრი. ომის შემდგომ, ხელისუფლებამ კიდევ უფრო მეტი ყურადღება მიაქცია კინოსაქმეს. ეს ჩანს თუნდაც იმ დოკუმენტიდან, უფრო სწორედ იმ საანგარიშო წერილიდან, რომელიც მიხეილ კალატოზოვიმ (ჩვენებურად კალატოზიშვილმა) უღანოვს ჩააბარა კანის ფესტივალზე დასწრების შემდეგ, (სადაც იგი იმყოფებოდა საბჭოთა დელეგაციის ხელმძღვანელის რანგში.) კალატოზიშვილი წერს, რომ საფრანგეთმა არნახული თანხები დახარჯა ფესტივალის მოსაწყობად, რომ კინემატოგრაფს აფინანსებს სახელმწიფო, რაკილა ეს ეროვნული ღირსების საქმედ მიაჩნია და ა.შ ამგვარად ხელოვნება და მათ შორის კინო, „ცივი ომის“ პირობებში შეჯიბრის ართ-ერთი ძირითად ასპარეზს წარმოადგენდა.

ასევე აღსანიშნავია, რომ მთელი საბჭოთა კავშირი კინოვარსკელაყთა შორის გამოარჩევს და ეტრფის ნატო ვანჩაძეს, რაც მთავარია, საბჭოთა ქვეყნის ლიდერი – სტალინი – ქართველია. ბუნებრივია ამ გარემოების გამო გასაკვირი არაა, რომ რუსეთში ქართველების „ბუმი“ იყო. ამ დროიდან მოყოლებული დღემდე, რუსეთში ქართულ ხელოვნებას განსაკუთრებული პატივისცემით ხვდებიან, თუმცა ამას სხვა,

უფრო ობიექტური მიზეზებიც გააჩნია: ქართველები ყოველთვის სთავაზობენ ჩრდილოელ მაყურებელს სამხრეთის ცვეცხლოვან ტემპერამენტს, ემოციურ დადგმებს, შემოქმედებითი ფანტაზიის საუცხოო მაგალითებს.

სტალინის გარდაცვალებამდე ერთი წლით ადრე, მიხეილ ჭიაურელი კვლავ ეურადლების ცენტრშია. იგი, როგორც თეორეტიკოსი კინემატოგრაფის შესახებ ფუნდამენტურ მოსაზრებებს აყალიბებს, მათ შორის ფერის შესახებ; ჩანაწერი ერთ-ერთი კრებიდან: „Цветная картина по своей форме есть живопись, ожившая, движущаяся во времени и пространстве. Существует мнение, что станковизм, например, не примерим в кино, ибо кадр-картина молниеностно сменяется другим. Мнение это ошибочно. Станковизм рождается в кино не в каждом отдельно взятом кадре, а при решении ряда кадров составляющих эпизодов единной творческой манере, в одной гамме.”³⁴ შემდეგ ჭიაურელი იხსენებს ცნობილ რუს ფერმწერს რეზინს ტილოთი „ივანე მრისხანე და მისი შვილი ივანე„ სურიკოვის, ვერეშაკინის, სეროვის ხელოვნებას და მიაჩნია, რომ მათი ტექნიკად რეალისტური ხელწერა განაპირობებს კინემატოგრაფთან მათ თვისებრიობას და მოუწოდებს კინემატოგრაფისტებს მიმართონ უფრო აქტიურად ფერწერას.

ავითარებს რა ამ აზრს, დასძენს, რომ ფილმის ფერადოვანია გადაწყვეტა უნდა იკითხებოდეს სარეჟისორო სცენარში და რომ, დადგა დრო კინოწარმოებაში საოპერატორო სცენარის შემოღებისა. რაც მთავარია - „Надо переходить в следующий класс, на более высокую ступень мастерства. От подражания, от эпигонства повторения конкретных образов, надо подняться к освоению общих принципов, методов творчества, изучению законов живописи, развитию их применительно к задачам и возможностям нового, сильного и прекрасного искусства киноживописи“.³⁵

„დიადი განთიადის“ გამოსვლას ხალხი და კრიტიკაც განსაკუთრებული ხოტბით შეხვდა. სრულიად განსხვავებულ კრიტიკულ ანალიზს სთავაზობს მკითხველს ანდრე ბაზენი თავის წერილში „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“³⁶ რომელიც გამოქვეყნდა 1950 წელს ჟურნალ „ესპრის“ ივლის-აგვისტოს ნომერში, მაგრამ ჩვენთვის ცნობილ წიგნში „რა არის კინო“ – არ მოხვდა, რადგან ამავე სახელწოდების ოთხტომეულიდან საბჭოთა მკითხველმა 1972 წელს მიიღო შემჭიდროებული გამოცემა – ერთ წიგნად. ხოლო თავად ეს წერილი რუსულ ენაზე პირველად 1989 წელს კრებულში „კინოვედუნესკიე საპისკი“

(„Киноведческие записки“) დაისტამბა. ჟურნალმა „საბჭოთა ხელოვნებამ“ იგი იმავე წელს გადმოთარგმნა. ცხადია, ბაზენის კონომცოდნური წერილები თავისუფალი იყო თავის შეფასებებში. იგი სხვა ქვეყნის, თანაც თავისუფალი აზროვნების ქვეყნის მოქალაქეა. ამდენად, მისი ფიქრი და აზრი მხოლოდ მსოფლიო ცივილიზაციის სივრციდანაა ამოზრდილი და არაფერი აკაეშირებს, ცხადია, პარტიულობასთან, აუცილებელ საჭიროებად რომ თვლიდა საბჭოთა ქვეყნის ლიდერის ხოტბას და ა.შ.

თავის სტატიაში, ბაზენი შენიშნავს, რომ საბჭოთა კინო ცოცხალი ისტორიული მოღვაწეების ასახვის საქმეში განსაკუთრებულ სითამამეს იჩენს. მისი აზრით, ვიდრე მოვლენა და პიროვნებაც, ცხადია, „ისტორიის კუთვნილება“ არ გახდება ეს თემა ტაბუირებული უნდა იყოს. ამ კონტექსტში იგი პირდაპირ აცხადებს, რომ „მიუხედავად იმისა, რომ გასული იყო ორი ათასწლეული, სესილ დე მილმა „ბენ გურში“ მხოლოდ ქრისტეს ვგებთა ჩვენება გაბუდა. ასეთი მხატვრული სიმორცხვე, როგორც ჩანს, არ ახასიათებთ იმ ქვეყანაში, სადაც ანადგურებენ „მოღალატეთა“ გამოსახულებებს, სამაგიეროდ აბალსამებენ ლენინის ცხედარს. და მაინც, მე მეჩვენება, რომ ჯერ კიდევ ცოცხალი პოლიტიკური მოღვაწეების ასახვამ ეკრანზე პრინციპული მნიშვნელობა მოიპოვა სტალინის მოსვლასთან ერთად. ფილმები ლენინზე, იშვიათი გამოჩაქლისით, ძირითადად შეიქმნა მისი სიკვდილის შემდეგ, მაშინ, როდესაც სტალინი უკვე ომის წლებში ჩნდებოდა ეკრანებზე ისტორიულ სურათებში, რომლებიც შორს იყვნენ დოკუმენტური ქრონიკისაგან. გელოვანი, რომელმაც, თუ შეიძლება ითქვას, „ხორცი შეასხა“ მის სახეს „ფიცში“ „სპეციალიზაციამიღებელი“ მსახიობია.

ბაზენი აბსოლუტურად მართალია და შედმეტად მიმანჩია მის მიერ ნათლად ჩამოყალიბებული აზრის რევიზია. ვფიქრობ, უფრო საჭირო და საინტერესო იქნება იმ მოტივაციათა კვლევა, თუ რატომ დაადგა სსრ კაეშირი ამ გზას? პირველყოფლისა ვიტყვი, რომ, არა მგონია ხელისუფლება და თავად სტალინიც მხოლოდ პარანოიდული თვითტკობის სურვილით ყოფილიყვნენ შეპყრობილნი. ალბათ, გარკვეულწილად ესეც იყო, კარიერის „მწვერვალზე“ ყოფნამ იცის ასეთი რამ და ეს გრძნობა არ არის შეზღუდული დროით და სივრცით. უფრო მეტიც – მოგეწონს თუ არა, ის ზოგადად ადამიანისათვის დამახასიათებელი განცდაა! მიზეზი უფრო მასშტაბური და ტრაგიკულია: საბჭოთა ხელისუფლებამ ხალხის ცნობიერებაში მოახერხა, რომ ღვთის ადგილზე ადამიანი ჩაენაცვლებინა. ასეთი რამ მხოლოდ

კომუნისტებმა შეძლეს სსრ კავშირში და ნაციონლებმა – გერმანიაში. (აღლბათ გაუმართლებელი ასოციაციით ბუდასთან, რომელიც მასწავლებელი იყო და მუქამედთან, რომელიც ასევე ადამიანის შეილი იყო, განსხვავებით მართლმადიდებელთა მოძღვრის იესოსაგან, რომელიც ღვთის შეილი გახლდათ და ღვთისგანვე მოვლენილი დედამიწაზე).

ამგვარად, ხელოვნებაში ამ საზრისის განსხვულება, მაინც რუსებმა შეძლეს – ქართველის თამაღობით. ისევე ბაზენი გაეიხსენოთ: „უერაეითარი სხეა რაციონალური კონსტრუქცია უფრო მეტად ვერ დააკმაყოფილებდა პროპაგანდის მოახოვნებს. სტალინი ან ზეკაცია ან კიდევ საქმე გვაქვს მითთან“ აზ

რა გზას უნდა დადგომოდა ჭიაურელი.

ვიდრე ამ შეკითხვას გაეცემდე პასუხს, იმასაც ვიტყვი, რომ იმდროინდელ ხელისუფალთ არც ერთი მწერალი, პოეტი, ხელოვანი არ დაუჭერიათ იმ ნამდვილი მიზეზისადა გაამო, რაც სინამდვილეში არსებობდა. თითქმის ნებისმიერ შემთხვევაში მიზეზი იყო ხელისუფლების საწინააღმდეგოდ წამოსროლილი სიტყვა, ვიღაცის ნაცნობ-აგენტობა და არა ის, რომ ამა თუ იმ ნაწარმოებში იკითხება ერთი და გულისხმობ მეორესო... ე.ი. იტყვრდნენ მოქალაქეს და არა ხელოვანს, მათ ქმედებაში ეს მოტივი ნათლად იკითხება დღესაც. აღბათ იმიტომ, რომ მსოფლიოს თვალში მაინც დაცული ყოფილიყო ზოგადკუქანური ცნებები: რაკილა ხელოვნებას არ დვენიან, პოლიტიკა კუქმან ერიაო. მაგრამ, ესა თუ ის ადამიანი, აგენტია თუ არა – ამის დამტკიცება-უარყოფას საზოგადოებრივი აზრი შიშობდა.

ჭიაურელი, როგორც ადამიანი, როგორც ჩანს საამისო მიზეზს არ იძლეოდა. მაშინ როდესაც მიხეილ ჯავახიშვილი, პოლო იაშვილი, ვეგენი მიქელაძე, ალექსანდრე ახმეტელი – თითოეული მათგანი მოქალაქეობრივ სითამამეკ შეეწირა და შეიმდეგ ამისა „ბოლშევიკურმა ძიებამ“ იმარჯვა.

ბელადის სახისა და საზოგადოდ თემის წარმატებულად განხორციელების შემდეგ, ჭიაურელს 1940 წელს „გიორგი სააკაძის“ უკვეთავენ. ამ დროს, მოგეხსენებათ II მსოფლიო ომი უკვე დაწყებულია და ომის საშიშროება სსრ კავშირის საზღვრებსაა მომდგარი. განსაკუთრებული პოლიტიკური მნიშვნელობა აქვს პატრიოტიზმს მრავალეუროვან რესპუბლიკათა კავშირში. ქვეყნის ხელმძღვანელობამ იცის, რომ პატრიოტულ გრძნობებს უკეთ ვაადვიძებს, თუ ერის ისტორიიდან მოიძიებს გმირთა სახეებს. საოცარია, თვით სტალინი თვლის, რომ ქართველებისთვის ფილმი

„გიორგი სააკაძეზე“, უფრო მეტს იტყვის, ვიდრე პირადად მასზე გადაღებული, „სეუროი“ (1941), „ჩკალოვი“ (1941) .

„გიორგი სააკაძე“ არ იყო გმირის მთლიანი ცხოვრების მომცველი ბიოგრაფიული ფილმი. ჭიაურელი გვიჩვენებს გიორგი სააკაძის ცხოვრების ათ წელს, მაგრამ იგი, როგორც რეჟისორი, იმდენად გაწაფული იყო მოვლენის მასშტაბურ აღქმაში, რომ სრულიად დამაჯერებლად გექქმნება აზრი, თითქოსდა გიორგი სააკაძის, როგორც გმირის, მთელ ცხოვრებას გვიჩვენებს. ჭიაურელმა შეძლო, ადამიანის ცხოვრების ათწლეულით სრულად გამოესახა მისი ცხოვრების მრწამსი და იდეა.

ერთხელ ეიზენშტეინმა თქვა, პოტიომკინზე რომ ფილმი გადაიღო, საჭიროა პოტიომკინი იყოსო. „გიორგი სააკაძის“ წარმატებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის აკაკი ხორავას – მთავარი როლის შესრულებისათვის. აკაკი ხორავა უკვე აღიარებული იყო მასშტაბური სახეების შემსრულებლად, მაგრამ, აქ იყო გიორგი შავგულიძე, ალექსანდრე ოშიაძე, შალვა ღამბაშიძე, აკაკი ვასაძე. თუმცა ძირითადი დრამატურგიული მასალა სამ მსახიობზე აიგო – ხორავა, ანჯაფარიძე, ზაქარიაძე. ფილმმა გაამართლა იმედები და მართლაც რომ შეუდარებელი აღმოჩნდა პროპაგანდის თვალსაზრისით. ჭიაურელი განსაკუთრებით გრძნობს კინემატოგრაფის ამ მაგიურ ძალას. ერთ შეკრებაზე ამბობს კიდევ: „თუ ფილმი წარჩინებით წავიდა, მას 200 მილიონი მაყურებელი ნახავს, წიგნს კი 100-200 ათასი კაცი წაიკითხავს, თეატრმა ათი წელი უნდა იმუშაოს, რომ დაახლოებით რიცხოვრივად შეედაროს იმ მაყურებელთა რაოდენობას, რომელიც კინოს ერთ დღეს დაესწრება.“⁵⁹

მიუხედავად მყარი შემოქმედებითი ღირსებებისა სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, ჭიაურელი შუა აზიაში გადაასახლეს. იგი ტაშკენტის ახლოს გაასახლეს. ჭიაურელი იქაც არ დალატობდა თავის ბუნებას, მან საშინელ გარემოშიც შეძლო პატარა სამყაროს, ოაზისის შექმნა. ბუნებით სტუმართმოყვარემ და ურთიერთობების გაბმის ოსტატმა, ირგვლივ უპაძრავი ადამიანი შემოიკრება. მისმა მხნე და ქმედითმა ბუნებამ ბევრს დაუბრუნა ცხოვრების რწმენა. გადასახლებას არ უკავშირდება, მაგრამ მიხეილ ჭიაურელის განუმეორებელ ადამიანურ ხიბლზე საუბრობს ახალგაზრდობიდან მისი კოლეგა და მეგობარი ეფიმ ძიგანი, მოგვიანებით რუსული კინოს ცნობილი მოღვაწე, „Природа щедро наградила его талантами: он был хорошим художником скульптором, ярким актером, но в конце концов остановился на профессии кинорежиссера, удивительной теплотой пел народные

песни, его любила вся Грузия. Чиаурели любил изображать каким будет каждый из нас в старости, Теперь, когда этот невеселый возраст пришел, могу сказать, что его портреты оказались пророческими.“ ასევე უდიდესი პატივისცემით იხსენებს ჭიაურელს „ფიცის,, განხილვაზე პირიქე, ცნობილი რუსი კინორეჟისორი. იგი წერს: „Нужно сказать, что действительно задачи, которые стояли перед Михаилом Чиаурели были настолько грандиозны, что даже многим из нас было трудно подойти к этим (высстам) и взяться за их разрешение.“⁶ ამ განხილვაზე საქებარ სიტყვებს არ იშურებენ ოხლოპკოვი, გერასიმოვი, ჩირკოვი.

სურგვი ეიზენშტეინის სიტყვებს კი, არაერთხელ გაიხსენებენ შემდეგშიც:

„ჭიაურელი, უპირველესად ყოვლისა გიყვარს, შემდეგ უკვე იწყებ ფიქრს, რომ იგი კარგი მხატვარი და შესანიშნავი ოსტატია, აქვს საუკეთესო ფილმები. მაგრამ, უპირველეს ყოვლისა, გიყვარს. გიყვარს იმისათვის, რომ მის ხასიათსა და ქცევაში, სიძღვრასა და თხრობაში, საუბარსა და ჩანაფიქრში ცხოვრების სითბო და სიყვარულია. მიმზიდველად უღერს საქართველოს საამური სუნთქვა, თბილისის კოლორიტი, კავკასიონის დიდებულნი და მკაცრი მწვერვალები. და ამის გამოა, რომ მისი, ფილმებიც ისევე გიყვარს, როგორც თვით ჭიაურელი“⁷ გავიდა დრო, თითქმის ათი წელი. ჭიაურელს თბილისში დაბრუნების უფლება მისცეს. ჩამოსვლის პირველსავე დღეს, მის ოჯახში უამრავმა ადამიანმა მოიყარა თავი. ხოლო ჭიაურელის სახლიდან პირველი გასვლა კინოსტუდიაში მოხდა. აქ მას არანუკლებრივი მოწინებით დახვდნენ, ძალზე დიდი იყო მისი ავტორიტეტის ძალა.

თბილისში დაბრუნებულმა „ოთარაანთ ქერიეი“ დადგა და ამ ფილმით, როგორც ამბობდნენ იმხანად, ძეგლი დაუდგა ვერიკო ანჯაფარიძეს. თავად ჭიაურელი ასე იხსენებდა ფილმზე მუშაობას: „ოთარაანთ ქერიეზე“ კარგი რეცენზიები დაიწერა, მაგრამ მე მაინც გული მტკიოდა. ამას ყველას ვერ ვეტიყვი; ის არ არის რაც უნდა იყოს. საერთოდ, ლიტერატურული ნაწარმოების და მითუქმეტეს ისეთის, როგორც ეს მოთხრობაა, გრანზე გადატანა – უმეტეს შემთხვევაში წამგებიანია. მაგრამ ვერიკო კარგია. განსაკუთრებით ბოლო კადრები - პირდაპირ შეუდარებელია. როგორ მიდის, კუბოს რომ მიყვება, ერთ ფილმად მარტო ვგაღივს...“⁸ ფილმის შესახებ იგი ერთ-ერთ განხილვაზე ამბობს (სტილი დაცულია): ე. ო.

„ასეთ დედას ჩვენ რუსეთშიც შევხვდებით; გალანძლავს სტალინს, პარტიას, მაგრამ ტანკი თუ დაინახა თავს შეწირავს

იმევე პარტიას. შეიძლება პურის რიგში გაღანძვოს სამშობლო, მაგრამ მას ხუთი შვილი მისცეს. ასეთივე დედებია ინდოეთში, ჩინეთში... მე არ შემხვედრია ასეთი კონცეფცია, რომ ყმას თავისი დედოფალი შეყვარებოდეს, გიორგის რა ექნებოდა წაკითხული „ვეფხისტყაოსანი“ და „აბესალომ და ეთერი“. უნდა ვეძებოთ მისი გრძნობების გენეალოგია. რამ წარმოშვა ლტოლვა... ილია ერთგვარ იდეალიზაციას ახდენს გიორგისას, გლეხობიდან გამოპყო იგი, თეთრი ნოხა ჩააცვა და ხალხს ათქმევინა – თავადიშვილს ჰგავდაო. ...მისი სიყვარული არის უანგარო, ბრმა სიყვარული, არა გლეხური – მკლაუებს, ყეხებს რომ მოუსინჯავენ – ჯანმრთელიაო? რომ იკითხავენ. ეს არის მსოფლიოში უნიკალური კოლიზია სიყვარულისა.”⁶⁵ შემდეგ ჭიაურელი გიორგის სხვა, გამორჩეულ რაინდულ თვისებებზე საუბრობს. გარდა, ამისა იგი აღფრთოვანებას გამოიხატავს თვით ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებების მიმართ.⁶⁸ განხილვაზე მომავალი ფილმის შესახებ დიდ იმედებს გამოთქვამენ დაეით რონდელი და სიკო დოლიძე, რომელმაც ტოლსტოის „აღდგომაც,, კი გაიხსენა ნეხლიუდოვის არჩილთან მიმართებაში. განხილვას ესწრება აგრეთვე ახალგაზრდა რეზო ნხეიძეც, რომელიც ასევე ჩანაფიქრს უქებს ჭიაურელს.

ბუნებრივია, მიხვილ ჭიაურელთან გადაღებაზე ოცნებობს მისი ქალიშვილი – სოფიკო ჭიაურელი, რომელმაც მოსკოვის სახელმწიფო კინოინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში დაიწყო მუშაობა. მაგრამ, კესოს როლი მას არ ერგო. მამასთან გადაღების ოცნება აუხდა კიდევ ფილმებში „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“, „გენერალი და ზიზიდები“ და „რაც გინახავს ელარ ნახავ“.

დასასრულს ისევ ჭიაურელის სიტყვებს გავიხსენებ ხსენებული პუბლიკაციიდან: „ძნელია ხელოვანის გზა. დღეს ყველაფერი სულ სხვანაირად, ახლებურად ესმით და მოსწონთ. მე კი ძველი თაობის კაცი ვარ. ჩემი სახლი დღე და ღამ ახალგაზრდებითაა საკსე. არის დავა, კამათი. ვერიკო ჩემზე უკეთ გრძნობს მათ სულს. მუდამ მათ მხარესეა. ჩემთვის კი ჩინურია მათი საუბარი. მაწუხებს ეს... სხვანაირად არც შეიძლება. ჩემი გზა სხვა იყო.”⁶⁶

პრაქტიკულ მუშაობასთან ერთად, ჭიაურელი მუდამ მონაწილეობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. მით უფრო, როცა ერთმანეთს ხედებიან მომიჯნავე ხელოვნების წარმომადგენლები. ფრაგმენტი ჭიაურელის გამოსვლიდან, სადაც იგი ზოგად საკითხებზე მსჯელობს და საკუთარ შემოქმედებასაც აანალიზებს

ამ თვალსაზრისით. მივაქციოთ ყურადღება, ეს გამოსვლა შედგა 1968 წელს: „მე პირადად მაქვს ცოდვები, მაგრამ არც ისე დიდი, რომ აღიარება მჭირდებოდეს.

ჩემს გვერდით იყვნენ დიდი მწერლები – შანშიაშვილი, ალხაზიშვილი, პაეღენკო, ვიშნევსკი.

როდესაც მე გიორგი სააკაძეს ვიღებდი ჩემს გვერდით იდგნენ ჯანაშია და ბერძენიშვილი, იმათ გადაძიშალეს ბევრი შესანიშნავი მასალა ჩვენი ჩაბნელებული XVII საუკუნისა და მე ბევრი რამ დამრჩა ჩემს არქივში, რაც შექმდე დიდად საინტერესო იქნება, ქართველობა ეს იყო მიმართულებათა და მაჩვენებს დოკუმენტები, როცა ჩამოსული უცხოელები რჩებოდნენ ჩვენ რჯულს ღებულობდნენ. მაღალი კულტურის ერი იყო ჩვენი ერი.

გიორგი სააკაძეზე მუშაობა მიჭირდა იმიტომ, რომ ის თვითონ მერყევი გმირი იყო. მაგრამ დიდი სტალინის მესაუბრა ამის შესახებ. ის იყო პიროვნება, რომელმაც პირველმა ასწია ხელი მეფისა და ყუოდალიზმის წინააღმდეგ და საჭირო იყო მისი გამოყვანა სათანადო სიმადლეზე. იმიტომ მწერლობის შეგობობა კინოში „საკვებთან მხოლოდ სასარგებლო შეიძლება იყოს.“⁶⁷ აღსანიშნავია, რომ 1968 წელს, როცა საკმაოდ „არასახარბიელო“ იყო სტალინის ხსენება, არსებული პოლიტიკური ვითარების თვალსაზრისით, ჭიაურელი კვლავ იავეისი მრწამსის ერთგულია და არ ერიდება ამის აღიარებას. იგი აქაც ისევე თაშაშია, როგორც იმ დისკუტზე, სადაც ბურჟუაზიულ ხელოვნებას და ე.წ. ფორმალისტს იცავედა საბჭოთა იდეოლოგიებისგან.

მიხეილ ჭიაურელის მოღვაწეობა მულტიპლიკაციურ კინოში ცალკე საკვლევი თემაა. მაგრამ, ერთი რამ მსურს აღვნიშნო: ეპოპის, როგორც ჟანრის ოსტატი, შინაური ცხოველების სამყაროშიც პოულობს სათქმელს. კატების, მამლების, თაგვების დახასიათებით, ის ძალზე საჭირო და მრავალმნიშვნელოვან სათქმელს ამბობს.

„რაც ვინახავს, კვლარ ნახავ“ ეს არის ფილმი, რომლის მსგავსს, მხოლოდ „ქეთო და კოტეს“ თუ დაახახელებ. სხვათა შორის მიხეილ ჭიაურელი ამ ფილმის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. ისიც ცნობილია, რომ ფილმის რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი, სხვათა შორის შალვა გუდევანიშვილთან ერთად, რომელსაც მუდმივად ივიწყებენ, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ჭიაურელის რჩევებს. რაც შეეხება გუდევანიშვილს, იგი „საბაზუ“, მიხეილ ჭიაურელის ანისტენტი იყო, ერთ-ერთ როლსაც

ასახიერებდა და ალბათ მისი, „ქეთო და კოტეზე“ მოწვევა ჭიაურელის გარეშე არ მოხდებოდა.

ძველ თბილისთან ჭიაურელს ბევრი რამ აკავშირებდა როგორც ეთქვით, მაგრამ, მას კიდევ უფრო მეტად სურდა ამ კავშირის გაღრმავება და გადაიღო „რაც გინახავს, ყელარ ნახავ“. ესაა მარადიული სიუჟეტი ქართველი კონკიასი, სადაც პრინციის ნაცვლად გლეხის ბიჭი გოგიაა. მიხეილ ჭიაურელი გაიტაცა ამ სიუჟეტმა. მან, თითქოსდა სიმარტივეში დაინახა ჭეშმარიტება, ადამიანის არსებობის ძირითადი ღერძი, მისი სამყაროს ქვაკუთხედი და სიყვარული, როგორც ჯადოსნური ქვა. ჭიაურელს ღრმად სწამს, რომ სწორედ სიყვარულს ეძებს ადამიანი აქაც და ზეციურ სამყაროშიც. სწორედ სიყვარულია ადამიანის გამათავისუფლებელი და ამამაღლებელი გრძნობა, ღვთიური ძალის მიმცემი.

როდესაც ფიქრობ ჭიაურელზე, სულ უფრო მყარდები იმ მოსახრებაში, რომ იგი ის ხელოვანია, რომელიც დიდი ვნებებით ცხოვრობდა და რომელსაც ეს ვნებები ხელოვნებაში გადმოჰქონდა. ბედმა ის დიდ გზებზე ატარა, ბევრი რამ აჩვენა და ბევრიც ასწავლა. ჩვენი თხრობა მიხეილ ჭიაურელის შესახებ იგავით მინდა დაეასრულო მას რომ უყვარდა. დარწმუნებული ვარ, ეს იგავი, რომელიც ქალბატონმა თინათინ კობალაძემ შემოგვინახა, მიხეილ ჭიაურელის ცხოვრების კიდევ ერთ, იდუმალ მხარეს ახდის ფარდას. ესაა ინდური იგავი ბრძენსა და მეფეზე, უფრო სწორად ერთ-ერთი იგავი ამ მარადიულ თემაზე. იგი ხელოვნების სულიერებას, ზოგადად კი სამყაროში ადამიანის არსებობის საიდუმლოებას ეძღვნება...

„ო, ყოვლად უბიწოო, მიაბზე როგორ იქმნება ღმერთების გამოსახულება...“

- ის, ვინც არ იცის მხატვრობის კანონები, ვერასდროს ჩასწვდება გამომსახველობის საიდუმლოებებს...

ო, შთამომავლობის მფარველო, გამოიმჩეღაენე მხატვრობის კანონები, იგი შენზე უკეთ არავინ იცის...

- ცეკვის წესების გარეშე მხატვრობას ვერ გაიგებ.

გვეედრები, მასწავლე ცეკვის წესები...

ცეკვის წესების ცოდნა შეუძლებელია მუსიკის გარეშე, ვინც არ იცის მუსიკა, ის ვერასოდეს გაიგებს ცეკვის კანონებს.

ო, უფალთან თანაზიარო, მასწავლე მე მუსიკა...

მუსიკას ვერ გაიგებ სიმღერის გარეშე...“⁶⁸

მთლიანობა, სინთეზი - ის, რაც ინდურ ეპოსში აშოკითხა ჭიაურელმა მას კინემატოგრაფმა მისცა.

1. პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინე“ (ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), გადაღებულია ალექსანდრე წუწუნაყას მიერ 1916 წელს, მანვე დაწერა ფილმის სცენარი, ოპერატორია ალექსეი შუგერმანი და ალექსანდრე დიდმელოვი, რეჟისორის თანაშემწე და ორგანიზატორი, გახლდათ გერმანე გოგიტიძე. რომელმაც დაასრულა კიდევ ფილმის გადაღება, რომელიც შეჩერებული იყო სხვადასხვა ხელშემშლელი პირობების გამო.

2. მხედველობაში გვაქვს ლოპე დე ვეგას „ცხერის წყაროს“ დადგმა და ქართული თეატრის განახლება.

3. იგულისხმება ცნობილი კონფლიქტი, რის გამოც კოტე მარჯანიშვილმა 1926 წელს დატოვა რუსთაველის თეატრი.

4. აღმანახი „კინო“, 1988, №1.

5. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი.18., აღწ. 1 საქმე 41, გვ. 25-27.

6. აღმანახი „კინო“, 1988, №1, გვ. 38-39.

7. ჟურნ. „მემარცხენეობა“, 1927, გვ. 61 - 66.

ჟურნალი „მემარცხენეობა“ სულ ორი ნომერი გამოვიდა, 1927 და 1928 წელს, სარედაქციო კოლეგიას შეადგენდა - ბესარიონ ჟღენტი, დეკნა შენგელაია, ნიკოლოზ ჩაჩაია. (ჟურნალის სუპერზე მოხსენიებულ თანამშრომელთა სიაში იყვნენ: ბიძინა აბულაძე, შალვა აღმაშვილი, აკაკი ბელიაშვილი, ირაკლი გამრეკელი, დაიით გასქილაძე, აკაკი გაწერელია, ბენო გორდუზიანი (რომელმაც ჟურნალის პირველივე ნომერში გააკეთა განდგომის შესახებ განცხადება, მიუხედავად იმისა, რომ ჟურნალის სახელწოდება მისი მოფიცებული იყო), სიმონ დოლიძე, სტეფანე კასრაძე, პავლე ნოზაძე, ბესარიონ ჟღენტი, ჟანგო ღოღობერიძე, დეკნა შენგელაია, ნიკოლოზ შენგელაია, ნიკილოზ ჩაჩაია, სიმონ ჩიქოვანი.

8. კინო, 1988, 1, გვ. 40 (ამ საკითხზე გუდაშვილიც საუბრობს შემდეგ ნომერში).

9. Амо Бек-Назаров, „Записки актёра и кинорежиссёра“, изд.ИСКУССТВО, Москва, 1965, გვ. 107.

10. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, საქართველოს მწერალთა კავშირისა და

კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის გაერთიანებული პლენუმის მე-2 სხდომის სტენოგრაფიული ანგარიში, 1968, 18, 12. ფონდი 8, აღწ 1, საქმე 2414.

11. ჭიაურელი გულისხმობს პირველ დამოუკიდებელ ნამუშევარს.

12. კინო, 1988, 1, გვ 40 (ამავე საკითხზე გუდიაშვილის წერილია აღმანახის შემდეგ ნომერში).

13. ზემოთ მოყვანილი ოქმი ავტორის პირად არქივში ინახება.

14. აბრამ როომის 1928 წელს გადაღებული ფილმი.

15. ზემოთ მოყვანილი ოქმი ავტორის პირად არქივში ინახება.

14. „Генеральная линия“ სამუშაო სათაურია. სერგეი ეიზენშტეინის ეს ფილმი, კინოგაქირავებაში და საზოგადოდ კინოს ისტორიაში, ცნობილია, როგორც „Старое и новое“ (19-29).

15. Маневич И., „Михаил Чиаурели“ изд ИСКУССТВО, Москва, 1950, с. 68.

16. იქვე.

17. იქვე.

18. იხილეთ ზემოხსენებული განხილვის ოქმი.

19. Маневич И., Народный артист СССР Михаил Чиаурели, Госкиноиздат, Москва, 1950, с. 57.

20. Вопросы мастерства в советском киноискусстве, сб. статей, Госкиноиздат, Москва, 1952.

21. საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, ფონდი 38, აღწ 1 შეს ერთ 70, გვ. 27-28.

22. ავტორის პირადი არქივი, დისკუტის ოქმი, დათარიღებული 1932 წლის 7 თებერვლით, გვ 38-50.

23. ავტორის პირადი არქივი, დისკუტის ოქმი, დათარიღებული 1932 წლის 7 თებერვლით, გვ 38-50.

24. იქვე.

25. იქვე.

26. გამოსვლაში «Доклад о проекте Конституции Союза ССР» სტალინმა ასე განმარტა ინტელიგენციის ცნება, ციტატა ორიგინალში მოგვყავს: «инженерно-технические работники», «работники культурного фронта» и «служащие вообще». ზოგადად კლასებზე საუბრისას მან თქვა: «Остался рабочий класс. Остался класс крестьян. Осталась интеллигенция» (Правда. 1936. 26 ноября). (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163. Ед. хр. 1203. Л. 89).

27. იგულისხმება „ხაბარდას“ ის ეპიზოდი, სადაც ნაჩვენებია ღრუბლებზე წამოწოლილი ღუარსაბი.

28. მარიამ ორახელაშვილის გამოსვლა ზემოხსენებულ დისკუტზე.

29. ნათია ამირეჯიბი, „ქართული კინოს გარიჟრაჟზე“, თბილისი, „ხელოვნება“, 1978 გვ 140 (რუსულ ენაზე).

30. საბჭოთა კინოს ისტორია, ოთხტომეული, გამ. „ისკუსსტვო“, („Искусство“), 1989, ტ I, გვ 629.
31. შალვა ამირანაშვილი, „ქართული მონუმენტური მხატვრობის შესწავლის მიმოხილვა“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1935, №6, გვ 32.
32. ეთერ ოკუჯავა, „დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, №10.
33. კინო, 1988, 1, გვ 47.
34. ეთერ ოკუჯავა, „დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, №10.
35. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, კარლო გოგოძის პირადი ფონდი, ფონდი 169, ჩანაწერი 2, შეს. ერთ. 90.
36. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 52, არწერა 2, საქმე 194.
37. დავით კაკაბაძე – 1889-1952.
ლაღო გუდიაშვილი – 1896.
38. იხ. ეთერ ოკუჯავას სადისერტაციო შრომა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხისათვის „დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში“, (ხელნაწერის უფლებით), 1990 წ.
39. იხ. ეთერ ოკუჯავას სადისერტაციო შრომა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხისათვის „დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში“, (ხელნაწერის უფლებით), 1990 წ.
40. ავტორის პირადი არქივი.
41. გერასიმოვი სერგეი – კინორეჟისორი, 1906 – 1985.
შაკაროვა თამარა – მსახიობი, 1907 – 1988.
გოლოვინია ანატოლი – 1900 – 1982.
დოვჟუნკო ალექსანდრ – 1894 – 1956.
პუდლოვკინი ვსევოლოდ – 1893 – 1953.
ეიზენშტეინი სერგეი – 1898 – 1948.
იუტკევიჩი სერგეი – 1904 – 1985.
კოხინცკვი გრიგორი – 1905 – 1973.
42. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 52, ანაწ 1, შეს ერთ 7, გვ. 83.
43. იქვე.
44. თინა კობალაძე, ფრაგმენტები დაუვიწყარი წერილიდან, აღმანახი „კინო“, 1988, №1, გვ. 35.
45. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 52, ანაწ 1, შეს ერთ 7, გვ. 149.

46. თინა კობალაძე, ფრაგმენტები დაუეიწყარი წერილიდან, აღმანახი „კინო“, 1988, №1, გვ. 42.
47. იქვე, გვ. 43.
48. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 52, აღწ 2 შეს ერთ 179.
49. იქვე.
50. РГАСПИ –ს სტალინის ფონდი, ინტერნეტსაიტი.
51. იქვე.
52. იქვე.
53. „ისკუსტვო კინო“, 2003, №9 გვ. 99-113მ. კალატოხიშვილის „მიფრინავენ წეროები“ საბჭოთა ფილმებიდან ერთადერთი იყო რომელმაც კანის ფესტივალზე „ოქროს პალმის რტო“ დაიმსახურა.
54. Чиатурели М.Э., Об изобразителной форме кинофильма, сб.статей “Вопросы мастерства в советском киноискусстве”, Госкиноиздат, Москва, 1952, с 59-60.
55. იქვე, გვ 60.
56. ანდრე ბაზენი (1918-1958), „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989, 10, გვ. 21-31.
57. იქვე.
58. იქვე.
59. ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, ფონდი 52, ანაწ 2, შეს ერთ 1030 გვ 2 („ვეფხისტყაოსნის“ განხილვა) მაყურებელზე.
60. Ефим Дзигань, Жизнь и фильмы, изд., ИСКУССТВО, Москва, 1981, 51-52.
61. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, სსრკ კინემატოგრაფიის სამინისტროს სამხატვრო საბჭოს სტენოგრამა. ფ-52.აღწ.1, შ.ე 37, გვ 11.
62. ჟურნალი „ისკუსტვო კინო“ (თხ. „Искусство кино“, 1950).
63. თინა კობალაძე, ფრაგმენტები დაუეიწყარი წერილიდან, აღმანახი „კინო“, 1988, №1, გვ 35.
64. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 52, ანაწ. 2, შეს. ერთ. 189.
65. იქვე.
66. თინა კობალაძე, „კინო“, 1988, № 1, გვ36.
67. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 8, აღწ 1 საქმე 2414, მწერალთა კავშირისა და კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამკეობის გაერთიანებული პლენუმის მე-2 სხდომის სტენოგრაფიული ანგარიში, 1968, 18,12.
68. თინა კობალაძე, ფრაგმენტები დაუეიწყარი წერილიდან, აღმანახი „კინო“, 1988, №1. გვ. 35.

ფილმოგრაფია

მიხეილ ჭიაურელი – მ ს ა ხ ი ო ბ ი

არსენა ჯორჯიაშვილი

1921

სცენარის ავტორები: შ.დადიანი
დამდგელი რეჟისორი: ი.პერესტიანი
დამდგმელი ოპერატორი: ა.დიღმელოვი
დამდგმელი მხატვარი: ფ.პუში
მონაწილეობენ: მ.ჭიაურელი, ი.პერესტიანი, ა.ქიქოძე, ნ.დოლიძე,
ჩიერქეზიშვილი, ა.იმედაშვილი, კ.მიქაბერიძე, ვ.გუნია, ე.აბაშიძე,
აკრუინინი, გ.კეთილაძე და სხვები.

სურამის ციხე

დ.ჭონქაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით

1922

სცენარის ავტორი და რეჟისორი: ი.პერესტიანი
დამდგმელი ოპერატორი: ბ.ზაველევი
დამდგმელი მხატვარი: ელანსერე
მონაწილეობენ: ა.ბეკ-ნაზაროვი, მ.ჭიაურელი, თ.საყვარელიძე,
ტ.მაქსიმოვა, ლ.გალუსტიანი, ნ.დოლიძე, შ.დადიანი, ვ.პოლიკეიანი,
ე.აფხაიძე, ვ.გუნია და სხვები.

დაკარგული საუნჯე

1924

სცენარის ავტორები: პ.მორსკოი და ა.ბეკ-ნაზაროვი
დამდგელი რეჟისორი: ა.ბეკ-ნაზაროვი
დამდგმელი ოპერატორი: ს.ზაბოზლაევი
დამდგმელი მხატვარი: ფ.პუში
მონაწილეობენ: პ.ესიკოვსკი, პ.მორსკოი, ნ.ნიროვი, ი.კრუინინი
და სხვები.
ეპიზოდებში: ლ. ხოტივარი, მ. ჭიაურელი, ა. ხორაეა.

წარსულის საშინელებანი

1925

სცენარის ავტორი: გ.არუსტინოვი
დამდგელი რეჟისორი: ვ.ბარსკი
დამდგმელი ოპერატორი: ს.ზაბოზლაევი
დამდგმელი მხატვარი: პ.კაზაკეიანი

მონაწილეობენ: მ.ჭიაურელი, კ.ჯაში, ა.ხორავა, ზ.ბერიშვილი, ე.ანჯაფარიძე, ნ.ეაჩნაძე, ნ.სანიშვილი, ა.ხინთიბიძე, ლ.ხოტივარი.

ნათელა

1926

სცენარის ავტორები: შ. შიშმარევი, ა. ბექ-ნაზაროვი

დამდგელი რეჟისორი: ა.ბექ-ნაზაროვი

დამდგმელი ოპერატორი: ს.ზაბოზლაევი

დამდგმელი მხატვარი: ფ.პუში

მონაწილეობენ: ნ.ეაჩნაძე, ა.ხორავა, მ.ჭიაურელი, ა.ჟორჟოლიანი,

კანდრონიკაშვილი, დ.ციფიანი, ზ. ტერიშვილი, ეჩერქესისვილი,

ვ. არაბიძე.

ხანუმა

ა.ცაგარლის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით

1926

სცენარის ავტორი და რეჟისორი: ა.წუწუნავა

დამდგმელი ოპერატორი: ს. ზაბოზლაევი

დამდგმელი მხატვარი: ე. სიღამონ-ერისთავი, მ.შავიშვილი

მონაწილეობენ: ვ.გუნია, თ.ბოლქვაძე, ც.წუწუნავა, კ.მიქაბერიძე,

მ.ჭიაურელი, ე. ჩერქეზიშვილი, ტ. აბაშიძე, ვ. აბაშიძე.

მიხეილ ჭიაურელი - დ ა მ დ გ მ ე ლ ი მ ხ ა ტ
ვ ა რ ი

სამანიშვილის დედინაცვალი

დ.კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით

1926

სცენარის ავტორები: ს.კლდიაშვილი, ნ.შენგელაია

დამდგელი რეჟისორი: კ.მარჯანიშვილი, ზ.ბერიშვილი

დამდგმელი ოპერატორი: ს.ზაბოზლაევი

დამდგმელი მხატვარი: ს.პუბინ-პუნი, მ.ჭიაურელი

მონაწილეობენ: ა.ვასაძე, მ.ლორთქიფანიძე, ც.წუწუნავა, შ.ლამბაშიძე,

ა.ჟორჟოლიანი, ნ.ჯავახიშვილი.

მიხეილ ჭიაურელი - კ ი ნ ო რ ე ჟ ი ს ო რ ი

პირველი კორნეტი სტრეშნიოვი

1928

სცენარის ავტორი: ა.არავსკი

დამდგელი რეჟისორები: ე.ძიგანი, მ.ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: ვ.ენგელსი
დამდგმელი მხატვარი: რ.ფედორი
მონაწილეობენ: ე.თარხნიშვილი, ა.გორშენინი, ა.მარტინოვი,
მ.კულკოვი, ნ.ხარიტონოვა.

უკანასკნელ საათს 1929

სცენარის ავტორი: ბ.ლეონიდოვი
დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: ვ.ენგელსი
დამდგმელი მხატვარი: რ.ფედორი
მონაწილეობენ: ა.თოიძე, ა.ყალაბეგიშვილი, ა.თაყაიშვილი,
მ.სტაცენკო, ა.მურუსიძე, ნ.სანიშვილი, ა.ჯალიაშვილი, მ.ზაბელინი.

საბა 1929

სცენარის ავტორები ა.არაესკი, შ.ალხაზიშვილი (გ.არუსტანიუკის
თემა)

დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: ა.პოლიკევიჩი
დამდგმელი მხატვრები: ლ. გუდიაშვილი, დ. კაკაბაძე
მონაწილეობენ: ა.ჯალიაშვილი, ე.ანჯაფარიძე, ლ.ჯანუაშვილი

ხაბარდა 1931

სცენარის ავტორები: ს.ტრეტიაკოვი, მ.ჭიაურელი
დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: ლ.გუდიაშვილი
დამდგმელი მხატვარი: ლ.გუდიაშვილი, დ.კაკაბაძე
მონაწილეობენ: ს.საერვიუვი, პ.ტყონია, ს.ასათიანი, ს.ვანნაძე,
ნ.გოცირიძე

უკანასკნელი მასკარადი 1934

სცენარის ავტორი და რეჟისორი: მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: ა.პოლიკევიჩი
დამდგმელი მხატვარი: ე.სიდამონ-ერისთავი
კომპოზიტორი: გ.კილაძე

მონაწილეობენ: ა.ჯალიაშვილი, დ.წეროძე, ო.ღვინია, გ.ქუჩიშვილი, ს.საერვიევი, ნ.ეაჩნაძე, მ.გელოვანი, ა.ზარდიაშვილი, შ.გუდუვალიშვილი, კ. შიქაბერიძე
არსენა

ქართული ხალხური პოემის „არსენას ლექსის,, მიხედვით, 1937

სცენარის ავტორები: ს.შანშიაშვილი, მ.ჭიაურელი

დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: ა.დიდმელოვი

დამდგმელი მხატვარი: ი.გამრეკელი, თ.აბაკელია

კომპოზიტორი: გ.კილაძე

მონაწილეობენ: ს.ბაღაშვილი, ნ.ეაჩნაძე, ა.იმედაშვილი, ნ.ჩხეიძე, ვანჯაფარიძე, ი.პერესტიანი, კ.პორსკოი, ვ.მატოვი, ს.ლორთქიფანიძე, ზ.ღვინია.

დიადი განთიადი

1938

სსრკ სახელმწიფო პრემია - 1941

სცენარის ავტორები: გ. ცაგარელი, მ.. ჭიაურელი

დამდგელი რეჟისორი: მ.. ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: ა.დიდმელოვი

დამდგმელი მხატვარი: შ.შამალაძე

კომპოზიტორი: ი.გოკიელი

მონაწილეობენ: კ.მიუჟკე, მ.გელოვანი, ბ.პოლტავეცი, ს.ბაღასვილი, თ.მაკაროვა, ა.სპირინოვა, ვ.მატოვი, გ.საღარაძე, მ.ჩხეიძე, ი.პერესტიანი, ა.ჟორჯოლიანი, შ. ლამბაშიძე, გ.შაველანიძე, ნ.ჩხეიძე.

გორგი სააკაძე (პირველი და მეორე სერია)

ა.ანტონოვსკაიას ისტორიული რომანის „დიდი მოურავის,, მიხედვით, 1942-1943

სსსრ სახელმწიფო პრემია – 1943, 1946

სცენარის ავტორები: ა.ანტონოვსკაია, ბ.ჩორნი

დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: ა.დიდმელოვი

დამდგმელი მხატვრები: მ.გოცირიძე, რ.გოცირიძე, ი.შვეცი

კომპოზიტორი: ა.ბაღაჩიანიძე

მონაწილეობენ: ა.ხორავა, ე.ანჯაფარიძე, ლ.ასათიანი, მ.კოკონაშვილი, გ.შარაშიძე, ე.მგელაძე, ზ.ღვინია, ს.ბაღაშვილი, მ.ჯაფარიძე, ს.ზაქარაძე, შ. ლამბაშიძე, ა.ჟორჯოლიანი, ა.ომიაძე,

კ.მაჭარაძე, ნ.მამულაშვილი, გ.შავეგულიძე, კ.ქარაღაშვილი, მ.სუხიტაშვილი, მ.მიხლაძე, ა.ლუსინიანი, გ.როსება, კ.დაუშვილი, გ.ფრონისპირელი, ი.პერესტიანი.

ფიცო

1946

სსრკ სახელმწიფო პრემია – 1947, ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალის ოქროს მედალი -1946

სცენარის ავტორები: ა.პავლენკო, მ.ჭიაურელი

დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: ლ.კოსმატოვი

დამდგმელი მხატვარი: ლ.მამალაძე

კომპოზიტორი: ა.ბაღანნივაძე.

მონაწილეობენ: მ.გელოყანი, ა.მანსვეტოვი, ნ.კონოვალოვი, აგრიბოვი, ნ.რიჟოვი, ვ.მუშელიანი, ვ.მირონიევი, ს.გიაცინტოვა, თ.მაკაროვა, გ.საღარაძე, მ.შტრაუხი და სხვები.

ბერლინის დაცემა

1949

სსრკ სახელმწიფო პრემია - 1950, კარლოვი ვარის საერთაშორისო კინოფესტივალის დიდი პრიზი – 1950

სცენარის ავტორები: ა.ბელიაშვილი, მ.ჭიაურელი

დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: დ.კანდელაკი

დამდგმელი მხატვარი: ლ.მამალაძე

კომპოზიტორი: ს.ცინცაძე

დაუვიწყარი 1919

1951

კარლოვი ვარის საერთაშორისო კინოფესტივალის დიდი პრიზი – 1952

სცენარის ავტორები: ა.ბელიაშვილი, მ.ჭიაურელი

დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი

დამდგმელი ოპერატორი: დ.კანდელაკი

დამდგმელი მხატვარი: ლ.მამალაძე

კომპოზიტორი: ს.ცინცაძე

ოთარაანთ ქვრივი

ილია ჭავჭავაძის ამავე სახელწოდების მითხრობის მიხედვით
1957

სცენარის ავტორები აბელიაშვილი, მ.ჭიაურელი
დამდგელი რეჟისორი მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი დ.კანდელაკი
დამდგმელი მხატვარი ღ.ჩამალაძე
კომპოზიტორი ს.ცინცაძე
მონაწილეობენ: ვ.ანჯაფარიძე, გ.შენგელაია, დ.ქორქოლიანი,
ბ.ანდრონიკაშვილი და სხვები

ამბავი ერთი ქალიშვილისა 1961

სცენარის ავტორები: ლ. აგრანოვინი, რ. ებრალიძე, მ. ჭიაურელი
დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: გ.კალატოზიშვილი
დამდგმელი მხატვარი: დ.თაყაიშვილი
კომპოზიტორი: ი.გეჯაძე
მონაწილეობენ: ვ.ანჯაფარიძე, ა.ეისაძე, ს.ჭიაურელი, გ.შენგელაია,
რ.ფარემუზაშვილი, ე.აქსიონოვი, კ.დაუშვილი, ს.ყანციელი.

გენერალი და ზიზილები

ნ.შპანოვის რომანის მიხედვით, 1963

სცენარის ავტორები: ნ.შპანოვი, ა.ფილიმონოვი, მ.ჭიაურელი
დამდგელი რეჟისორი: მ.ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: გ.ჭელიძე
დამდგმელი მხატვარი: რ.მირზაშვილი
კომპოზიტორი: ა.მაჭავარიანი
მონაწილეობენ: ბ.ოია, ვ.ანჯაფარიძე, ს.ჭიაურელი, ა.აბრიკოსოვი,
ნ.ბოგოლიუბოვი, ე.დრუჟნიკოვი,
ო.კობერიძე, ა.სმირნოვი და სხვები.

რაც გინახავს, ველარ ნახავ

ა. ცაგარლის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით
1965

სცენარის ავტორები: ნ. წულეისკირი, მ. ჭიაურელი
დამდგელი რეჟისორი: მ. ჭიაურელი
დამდგმელი ოპერატორი: დ. მარიგუევი
დამდგმელი მხატვარი: ს. ვაწაძე
მონაწილეობენ: ს.ჭიაურელი, გ.შენგელაია, ა. ხორავა, ე.გოდიაშვილი,
ენინუა, ვ.ანჯაფარიძე, ს.მარტინსონი, ა.გომიაშვილი, აკვანტალიანი
და სხვები.

რეზო ჩხეიძე დრამატულ „მაგდანას ლურჯადან“,
 ოპტიმისტურ „მაცხოვრის საფლავზე ანთებულ
 სანთლამდე.“

1969 წელს, როდესაც პარიზში, „ლ'ევრში“, ნიკო ფიროსმანაშვილი გამოიფინა, ფრანგი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ლუი არაგონი „რომელიც ფიროსმანის ნამუშევრის - „არსენალის მთა ღამით,, მეორე სახელწოდებით - „თბილისის სინათლეები“ - მფლობელი იყო და ამდენად, იცნობდა მის შემოქმედებას“, ამ გამოფენასთან დაკავშირებით, წერდა: „მიატყრობა არის ხელოვნება, რომელიც საგონებელში აგვებს ყველას. ყოველთვის, როდესაც გვეჩვენება, რომ ის აღწევს საზღვარს, რომლის იქით ახლის შექმნა თითქოს შეუძლებელია და მხოლოდ განმეორებაა შესაძლებელი, ხდება ის, რაც, შეიძლება მხოლოდ ჯადოსნურ ზღაპრებში მოხდეს კარი იღება იქ, სადაც არ იყო, ინობა ალადინის ლამპარი, მფრინავი ხაღინა მიაფრენის ადამიანის გონებას უცნობი მხარეებისკენ„.(1).

აღბათ, სწორედ ამგვარ მოვლენას აქონდა ადგილი, მე-20-ე საუკუნის 50-იან წლებში საქართველოში, როდესაც საზოგადოებაში პირველად იხილა ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის მიხედვით შექმნილი „ახალი სრულმეტრაჟიანი ქართული ფილმი, „მაგდანას ლურჯა“.

ამ ფილმით, ორმა ახალგაზრდა კინორეჟისორმა - რევაზ ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ კარი შეადგეს იქ, სადაც არ იყო და ის სამყარო აღმოაჩინეს, რომლის არსებობაც აღბათ ბევრს დაეიწყებული აქონდა, შეიძლება ბევრმა იცოდა, მაგრამ არ იცოდა, სად მდებარეობდა ის. არა მხოლოდ საქართველოში, საერთოდ, საბჭოთა რესპუბლიკებში, როდესაც პოლიტიკურმა რეალიებმა „სტალინის სიკედილი და მისი „კულტის“ დამსობა, საბჭოთა კავშირის გენერალური მდივნის პოსტზე ნიკიტა ხრუშჩოვის მოსვლა, სახელმწიფო კურსის შეცვლა და აქედან გამომდინარე, სოციალისტური რეალიზმის ჩარჩოების, ცენზურის, იდეოლოგიის მძაფრი ხეგაყენის ოდნავ შესუსტება და ხელოვნების, ხელოვანისთვის შედარებითი თავისუფლების მინიჭება,, გარკვეული ცვლილებები შეიტანეს კულტურულ ცხოვრებაშიც.

„ოტტეპელის„ დროს, წინა პერიოდებისგან „სოციალისტური რეალიზმის მრავალწლიანი აქტიუობის ხანიდან, ვიდრე 50-იანების პირველი ნახევრის ჩათვლით“, განსხვავებით, „როდესაც ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი უკვე წინასწარ განსაზღვრული დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია, ჩნდება ახალი ხელოვნება, რამაც ყველასა და ყველაფერს; სათანადო ადგილი მიუჩინა და ძველი მონოლითი, თიხის ფეხებზე მდგომი გოლიათი უეცრად დაინგრა.

სწორედ ამ პერიოდში იწყება ქართულ ხელოვნებაში აღმავლობის, აღორძინების ხანა, სწორედ ამ პერიოდიდან მოყოლებული, ქართულ კულტურაში, „მის ყველა სფეროში, ყველა დარგში, ყველა მიმართულებით, იქმნება ხელოვნების ჭეშმარიტი ნიმუშები და საფუძველი ეყრება მეოცე საუკუნის ქართულ „რენესანსს“,

ქართული კინოსთვის კი, ყველაფერი დაიწყო 1947წელს, მაშინ, როდესაც ორმა ქართველმა ახალგაზრდამ - რეზო ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ მოსკოვის კინემატოგრაფის საკავშირო ინსტიტუტში, სერგეი იუტკევიჩისა და მიხაილ რომის სახელოსნოში ჩააბარეს და შემდეგ, როდესაც თანამედროვე „თურგდალეულები“, როგორც უკვე „ვბიკის“ კურსდამთავრებულები, სამშობლოში დაბრუნდნენ.

საქართველოში დაბრუნებული რეზო ჩხეიძე, სახელმწიფო დაკვეთას იღებს და 1952, 1953 და 1954 წლებში, ქმნის ერთ და ორნაწილიან დოკუმენტურ ფილმებს - „ბორის პაიჭაძე“, „ჩვენის სასახლე“ და „ქართული ხალხური ცეკვები“, სადაც ჯერ კიდევ არ ჩანს ის მხატვრული ტენდენციები თუ სარეჟისორო ხელწერის თავისებურებები, რაც შემდგომ, მთელი მისი შემოქმედების საფუძველად და განმსაზღვრელად იქცა. თუმცა, ამ ფილმებში, გარკვეული თვალსაზრისით, გამოიკვეთა ავტორის ინტერესები, სწრაფვები და სტილური ძიებების მთელი სპექტრი.

ინდივიდუალურ-საავტორო, მხატვრულ-საავტორო, მეტაფორულ-პოეტური თუ პროზაული კინემატოგრაფის განმსაზღვრელი მთავარი ნიშანი, მისი შემქმნელების აზროვნების დამოუკიდებელი ხასიათი იყო, რამაც ახალი სტილისტური აღმოჩენების, ახალი მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბება გამოიწვია. სწორედ ამ ფილმებში მოხდა ინდივიდუალური ცნობიერების გათავისუფლება კოლექტიურ-მითოლოგიური ქვეცნობიერისგან, რაც იდეურ-პოლიტიკურ, იდეურ-საზოგადოებრივ

კინემატოგრაფს დაუპირისპირდა. ამ პერიოდში, თხრობის მონტაჟურ-პოეტურ ხერხს ანალიტიკურ-პროსაულთან შედარებით უპირატესობა ენიჭება. აქვე ხდება ფსიქოლოგიური ხაზების, პლასტიკური მრავალშრიანობისა და ჟანრული მრავალფეროვნების შემოსვლა - ერთი ჟანრი საკმარისი არაა სათქმელის ერთ ფორმაში ჩასატყეად და ხდება მათი შერწყმა, თუ გადაჯაჭვა.

იგივე პროცესებს პქონდა ადგილი, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, როდესაც კინოში ნიკოლოზ შენგელაია, მიხეილ კალატოზიშვილი, კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ ჭიაურელი მოვიდნენ. მათ მოძებნეს იდეოლოგიური შემოქმედებისგან თავის დაღწევის გზები და ეროვნულ ცნობიერებას, ეროვნული კულტურის ტრადიციებს ახალი აზროვნება მხატვრული ხედვის ახალი, თანამედროვე ფორმები მიუსადაგეს. ახალი ისტორიული სინამდვილე კი, მხატვრულ სინამდვილედ გარდაიქმნა.

ქართულმა კინომ ახალი ცხოვრება დაიწყო და სასოგადოების ცნობიერებაშიც, მის დამოკიდებულებაში გარემომცველი სამყაროს, ხელოვნების მიმართ სერიოზული გარდატეხა მოხდა. აზროვნების ფორმის შეცვლას თავისთავად მოჰყვა გამომსახველი ხერხების, მხატვრული ელემენტების, სტილური ძიებებისა და აღმოჩენების მთელი ნაკადი, რასაც საფუძველი ქართველმა 50-იანელებმა („ქართულ კინომ(კოლნეობაში როგორც ჩხვიძე-აბულაძის „სტატუსი,“ განისაზღვრა). დაუდეს.

თუმცა, რა თქმა უნდა, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ხელოვანმა, სრული თავისუფლება მოიპოვა, ყოველგვარი იდეოლოგიური პასუხისმგებლობისგან გათავისუფლდა და იმის გაკეთება შეძლო, რაც მხოლოდ მის შინაგან მოთხოვნადებას წარმოადგენდა, რაც მხოლოდ მისი პასუხი იყო გარემომცველ სამყაროსა და მასში მიმდინარე პროცესებზე. ამგვარ პირობებში, საკმაოდ რთული იყო მოქმედება და ამდენად, ახალი მხატვრული ხერხების ძიება, სათქმელის შეფარვისა და მისი მხატვრულად დამაჯერებელი ფორმების ჩამოყალიბება, შემოქმედებითი კომპრომისების პარალელურად მიმდინარეობდა.

„ადამიანის სიდიადე იმაში ისახება, რომ ის აზროვნებით ამართლებს თავის ცხოვრებას და ამიტომაც, კაცობრიობის ისტორიაში ის პირები, რომელთა შრომა სყენი ცხოვრების გამართლებაა, ჩვენთვის დაუკვირვარნი ხდებიან. გავიხსენოთ უდიდესი პიროვნებები - რელიგიის მოღვაწენი, ხელოვნების დამთავრებელი ფორმის ამსრულებელნი, მეცნიერების მონაპოვართა დამამთავრებელნი, ჩვენთვის ეს პირები დაუვიწყარი,

რადგან ისინი ამართლებენ ადამიანის ცხოვრებას. ადამიანის ცხოვრების გამართლება გამოიხატება ჩვენ მიერ სხვადასხვა სახის ბუნების შექმნაში, ხოლო ბუნების შეცნობისთვის ადამიანი ხმარობს სამ საშუალებას რელიგიას, ხელოვნებასა და მეცნიერებას. ჩვენი ცხოვრების გამართლება სწორედ ხელოვნებაშია. ხელოვნება ერთადერთი საშუალებაა ჩვენი ცხოვრების აზრის განმტკიცებისთვის.. (2).

„მაგდანას ლურჯაში, რეჟისორების ინტერესის ერთ-ერთი მთავარი ობიექტი ქართული ხასიათის ჩამოყალიბებისა და ასახვის კინემატოგრაფიული პროცესია, რაც საფუძვლად დაედო შემდგომი პერიოდის ქართულ კინოს და ეროვნული კინემატოგრაფის მთავარ მახასიათებელ თვისებად იქცა.

უშუალოდ სიახლე კი, პირველ რიგში, ამბის განვითარების და მოქმედი გმირების სახეების, მათი ურთიერთობებისა და გარემოს ეიზუალური პორტრეტის შექმნაში გამოიხატა. ის სარეჟისორო ხერხები, თხრობის თავისებური მანერა, დრამატული, ლირიკული, ფსიქოლოგიური და კომედიური ნიუანსები, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლება, რეალური ცხოვრების განუყრელ ნაწილებად გვევლინება და რომელთა საფუძველზე იგება ფილმის (ისევე, როგორც შემდგომ, რეზო ჩხეიძის შემოქმედების) მთლიანი სტრუქტურა.

ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობასა და შესაბამისად, მის ეკრანულ ვერსიაში აღწერილია, თუ როგორ იპოვის ლტაკი ქერივის, გლეხის ქალის წვრილშეილი გზახე უპატრონოდ დადგდებულ, მომაკედავ სახედარს. ბავშვები მოუკლიან, გამოაჯანმრთელებენ მას და შემდეგ ლურჯა ოჯახის შემწვედ იქცევა.

მაგდანას, რომელსაც სოფლიდან ქალაქში მაწონი გასაყიდად ჩააქვს, უკვე აღარ უწევს მძიმე ხურჯინის საკუთარი 'ხურგით ტარება. ოჯახის (რამდენდაც ეს შესაძლებელია) მატერიალური მდგომარეობა უმჯობესდება და რაც მთავარია, ყველა შეიყვარებს უტყვე მეგობარსა და მხსნელს.

ფილმს განსაკუთრებული იდეურ-მხატვრული უღერადობა შესძინა ფინალმა, სადაც რეჟისორებმა, ეკატერინე გაბაშვილის ვერსიის საპირისპიროდ, მაგდანას ლურჯა წაართვეს და მენახირეს მიაკუთვნეს. ამით კი ის რეალობა, სისტემის ის უსამართლობა გამოხატეს, რომელიც არა მეცხრამეტე საუკუნის, არამედ მეოცე საუკუნის საქართველოში, საბჭოთა სისტემაში სუფევდა და არა მხოლოდ, დაეუშვათ, სასამართლოში, არამედ, საზოგადოდ, ქვეყანაში, პოლიტიკური კურსიდან გამოძვინარე.

ამავე დროს, იდეურ-პრობლემური ხაზის ამგვარი გადაწყვეტი, რეჟისორებმა პრობლემის მარადიულობა გამოკვეთეს. სოციალურმა უფერადობამ (თუმცა, ამ მხარესაც საკმაოდ აქტიუალური დატვირთვა აქვს) ვერ მინქმალა ის უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი სათქმელი, რაც რეჟისორებმა ფილმში ჩადეს და აჩვენეს ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის სურათი ძალადობრივი სამყაროს გარემოცვაში, ხასიათთა შეპირისპირებისა და მოცულობითობის ფონზე.

ფილმში ერთმანეთს ორი სამყარო ეჯახება. კეთილისა და ბოროტის მარადიული ორთაბრძოლა, წარმოსენილი უბრალო ადამიანისა და მოძალადეთა დაპირისპირება, ყოფით ნიადაგზეა გადატანილი. ამ „ბრძოლაში“, ერთი მათგანი თავდამსხმელია, მეორე - თავს იცავს. როგორც ყოველთვის, ეს „ომიც“, სიკეთის დამარცხებით მთავრდება.

„მაგდანას ღურჯას, სამყარო სისადავითა და მხატვრული ხერხების ლაკონურობით, ერთგვარი სიძუნწითაც კი, ქართული ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების გამგრძელებლად მოგვეკვლინა. გადაწყვეტის თავისებურებიდან გამოიშინარე, მასში გადმოცემული კონკრეტული ამბავი განზოგადებას განიცდის. ქალის - მაგდანას სახე (რომელსაც ღუდუხანა წეროძე ქმნის) ქართველი ერის, საქართველოს, დაბეჭავებული ქვეყნის მეტაფორად იქცევა, საკუთარ ოჯახსა თუ თანასოფლელებთან ერთად. ხოლო მასთან დაპირისპირებული მენახირე, მისი თანამოაზრები, ძლიერთა ამა ქვეყნისა განზოგადებულ პორტრეტს ქმნიან. სწორედ ამ ფილმშივე ისახ

ბა რეჟისო ჩხეიძის სარეჟისორო ხელწერისა და აზროვნების რთ-ერთი უმთავრესი თვისება თუ ნიშანი - ყურადღების ობიექტად ირჩიოს ნეულებრივი, უბრალო ადამიანი, თავისი არცთუ ჩვეულებრივი ინტერესებითა და თვისებებით ოდნავ ამდლებული, ოდნვე განსხვავებული, შემდეგ ამის საფუძველზე ერთიანი მხატვრული სისტემა შექმნას და მისი ქართველი კაცის, ქართული სინამდვილის განზოგადებულ სახედ გარდასახვა მოახდინოს.

ამ დროიდან (უფრო ზუსტად, ამ ფილმიდან) დაწყებული და შემდგომ უკვე 60-70-იანი წლები, ქართული კინემატოგრაფის ყველაზე საინტერესო და გამორჩეული პერიოდია, რომელიც, უნდა ითქვას, ჯერჯერობით (21-ე საუკუნის პირველ წლებამდე) აღარ განმეორებულა.

„მაგდანას ღურჯას,“ (რომელსაც 1956 წელს, კანის ფესტივალზე, ჟიურის მთავარი პრიზი მიენიჭა) შემდეგ, რეჟისო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის (როგორც ხელოვანის) გზები

გაიყო. შემდგომ ნაშუშევრებში აშკარად იკვეთება მათი სტილური თავისებურებები და შემოქმედებითი ხელწერის განსხვავებულობა, ინტერესთა, მიმართულებათა სხვადასხვაობა და ფილმების თემების, მათში წამოჭრილი პრობლემების არაეთგეროვნება. (განშორების მიუხედავად, მათი სახელები, ხშირ შემთხვევაში, კინოს ისტორიაში მაინც ერთად მოიხსენიება, როგორც ფუძემდებლების).

კინემატოგრაფის ჩასახვისთანავე, ჯერ კიდევ, ოგიუსტ და ლუი ლუმიერებისა და ჟორჟ მელიესის ფილმებში ბუნებრივად გამოკვეთილ, მხატვრული კინოს ორ მიმართულებას - რომელსაც „პოეტურ„ და „პროზაულ„ კინემატოგრაფს უწოდებენ, რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის შემოქმედებაც შეიძლება მივუსადაგოთ. რეზო ჩხეიძემ თავისი შემოქმედების პირველ ნაწილში „მაგდანას ლურჯას„ სტილური ძიებები თუ ამოცანების ხორცშესხმა გააგრძელა, ანუ პროზაული, კინოს „მიმდევრად„ დარჩა, თენგიზ აბულაძემ კი პოეტურ-მეტაფორული გამომსახველობის გზა აირჩია.

თუმცა, მოგვიანებით, რეზო ჩხეიძის შემოქმედების ახალი ეტაპი იწყება (თუ ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების კურსის შეცვლას გაეიხსენებთ, ესაა, „განვითარებული „პერესტროიკის„ პერიოდი, რამაც ხელოვანის იდეოლოგიისგან რეალური გათავისუფლების პირობა შექმნა) და ის უშუალოდ უკავშირდება ესპანელი მწერლის, მიგელ დე სერვანტესის „შედევრს, უბადლო „დონ კიხოტ ლამანჩელს“. რეჟისორი, დიდი ხნის ოცნებას ისრულებს, რომანის მიხედვით 9-სერიან სატელევიზიო ფილმს იღებს, „უარს ამბობს„ პროზაულ კინოზე და პოეტურ-მეტაფორული კინემატოგრაფის აქტიურ მიმდევრად გვევლინება. თუმცა, ჯერ „მწუხარე სახის რაინდამდე„ შორია. ჯერ ისევ მეოცე საუკუნის შუა პერიოდი, ქვეყანა ჯერ სხვა კანონებით ცხოვრობს.

რეზო ჩხეიძის მეორე ფილმი, რომელიც მისი და ქართული (შეიძლება ითქვას, საერთოდ, საბჭოთა) კინოს ტრიუმფად იქცა, „ჯარისკაცის მამა„ იყო, რომელიც რეჟისორმა სულიკო ჟღენტის სცენარის მიხედვით გადაიღო. აქ ჩაისახა მათი შემოქმედებითი ტანდემი, რაც დრამატურგის გარდაცვალებამდე გაგრძელდა (რეზო ჩხეიძის ბოლო ფილმის „მაცხოვრის საფლავეზე ანთებული სანთელი„, სცენარის ერთ-ერთი ავტორიც სულიკო ჟღენტია, რეზო ჩხეიძესთან, ანზორ ჯუღელთან და ამირან დოლიძესთან ერთად) და რეჟისორის შემოქმედებაზე მნიშვნელოვანი ასახვა კპოვა.

„ჯარისკაცის მამას, საფუძვლად რეალური ამბავი დაედო, რომელიც თავს დრამატურგს (როგორც ჯარისკაცს გადახდა) და რომელსაც ფრონტზეგიორგი მახარაშვილის პროტოტიპი შეხვდა. თუმცა, სერგო ხაქარიაძის მიერ განსახიერებული კახელი გლეხი ჩანაფიქრის, მხატვრული გადაწყვეტის, კონტექსტისა და მსახიობის ოსტატობის წყალობით, განსოგადებულ სახეც იქცა და ქართველი გლეხის, მიწის შვილისა და მისი მცველის მეტაფორად განსოგადდა.

გარდასახვას, პირველ რიგში, თვითონ გიორგი მახარაშვილი განიცდის. მასში გარდატეხა მაყურებლის თვალწინ, უშუალოდ, ფილმის მსვლელობისას, შეიძლება ითქვას, ეტაპობრივად, თანდათანობით ხდება. ომში არა საომრად, არამედ შვილის საძებნელად წასული მოხუცი თავადაც ჯარისკაცად იქცევა და მიუხედავად იმისა, რომ ვაჟის სიკვდილის მომსწრე ხდება, რაც მსახიობს ტრაგიზმის უმაღლეს რანგში აქცევს, გიორგი მახარაშვილი, სიკვდილზე მალდდება. გავიმეორებ, ასევე ომში დაღუპული შესანიშნავი, ჭაბუკადადარსენილი (როგორც ცნობილმა კრიტიკოსმა, ნიკა აგიაშვილმა ქართველი მწერლების ომის პერიოდის თაობას უწოდა) პოეტის მირზა გელოვანის სიტყვებს, მალდდება, რადგან „იმედი ამარცხებს სიკვდილს“. გამარჯვება და ბოროტების დამარცხება პიროვნულ ტრაგედიას გადაწინის.

აქ, ერთი ქართველი გლეხის ტრაგედია მთლიანად ქართველი ხალხის ტრაგედიამდე განივრცობა (ერთგვარ ხარკის გადაღების აქტამდე ბრძოლაში დაღუპული ყველა ქართველის ხსოვნის წინაშე) და ამავე დროს, ერის სულიერი ამაღლების, მისი სიძლიერის, უძლეველობის ერთიან სიმბოლოდ აღიქმება.

მნიშვნელოვანია ისიც, რომ გიორგი მახარაშვილი არა ერთი, არამედ „ყველა“, ჯარისკაცის მამა ხდება, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ იგი თვით ომიანობის უამსაც არ კარგავს თავის მთავარ, ამქვეყნიურ დანიშნულებას, თავის მრწამსს. მისი ბუნების ამ შტრიხის ხაზგასანმელად, რეჟისორი და მსახიობი იყენებენ ეპიზოდს, რომელიც ქართულ კინოში კლასიკურ სცენად შევიდა.

საუბარია ეპიზოდზე, როდესაც გიორგი სადღაც, შორეულ ქვეყანაში, ვაზს აღმოაჩენს და მის, როგორც სულიერი არსების მოფერებას იწყებს. თავს ევლება და თავის, ამჟამად კლასიკურად მიჩნეულ, მონოლოგს წარმოთქვამს („აქ რამ მოგვიყვანა, შე მადლიანო..“). შემდეგ კი, ტანკისტს, რომელიც ვაზს გათეღვას უპირებს, ეჩხუბება, უყვირის და ბოლოს სილასაც კი გაარტყამს. ასეთი სცენა საბჭოთა იდეოლოგიისთვის სრულიად მიუღებელი იყო. ბუნებრივია, წითელი არმიის ოფიცრის ცემის ფაქტისა და

ისიც, რიგითი ჯარისკაცის მიერ, ეკრანზე ასახვას ცენზურა კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა. თუმცა, რეჟისორის პუბლიკაციამ და გიორგი მახარაშვილის საქციელის სამართლიანობამ (თუმცა კი, შეიძლება ითქვას, ერთგვარმა უადგილობამ), საკითხის სიმწვავე გაანეიტრალა და ამდენად, ეპიზოდი ფილმში დატოვეს.

მთავარი სათქმელი კი ისაა, რომ სადაც არ უნდა იყოს გიორგი მახარაშვილი, რა ვითარებაშიც არ უნდა ხედებოდეს, იგი მუდამ გლახად (წინაპართა ტრადიციების ერთგულად და გამგრძელებლად გვევლინება), მიწაზე, ერის სულიერ კულტურაზე მსრუნველად რჩება და თავისთავადობას ინარჩუნებს. საკუთარ სახეს, ადამიანობას, მრწამსს არ კარგავს. მეორე მხრივ, გიორგი მახარაშვილი იქცევა ისე, როგორც მისი წინაპრები (საუკუნეების განმავლობაში) იქცეოდნენ, მაშინ, როდესაც ამის აუცილებლობა იყო. იგი მშობლიური მიწის, ქვეყნის თავისუფლებისა და მშვიდობიანობის დაცვას იარაღით იწყებს და მეომრად გარდაისახება.

გიორგი მახარაშვილის მსგავსად, ამგვარი ორბუნებოვნებით ხასიათდებიან რეზო ჩხეიძის სხვა ფილმების გმირებიც. ისინი, ერთი მხრივ, „მიწიერი“, არიან, მეორე მხრივ, გარკვეული დოზით, გაიდევალიზებული. რეჟისორის ინტერესი ისეთი ადამიანებისკენაა მიმართული, რომელთა ცხოვრება ატიპიურიც კი შეიძლება იყოს, მაგრამ, ამავე დროს, რეალისტურიც; ისინი შეიძლება არ წარმოადგენენ ყოველი მეორე ქართველის სახეს, მაგრამ, საზოგადოებისთვის ზნეობის, ადამიანობის, პუბლიკის, საუკეთესო სწრაფების ნიშნულად გვევლიანებიან.

სხვათაშორის, „ჯარისკაცის მამა“, არ იყო რეზო ჩხეიძისა და სერგო ზაქარიძის პირველი შეხვედრა გადასაღებ მოედანზე. „ზღვის ბილიკი“, რომელიც რეჟისორის შემოქმედების ადრეულ პერიოდს განეკუთვნება (1962 წელი), ახალგაზრდა თაობისა და მოხუცი მეზღვაურის ურთიერთობისა და იმ გამოცდის შესახებ მოგვითხრობს, რომელსაც ადამიანებს ცხოვრება უყენებს. ექსტრემალურ პირობებში მოხვედრილმა ადამიანებმა პიროვნული, ზნეობრივი არჩევანი უნდა გააკეთონ. ამ შემთხვევაშიც, ფიზიკური ამტანობა (როდესაც ზღვის ტალღებთან მებრძოლი მოხუცი სულიერი გამძლეობის მაგალითს იძლევა და ახალგაზრდას მხარში ამოუდგება), შინაგანი გამძლეობის, სიძლიერის მეტაფორადაა ჩაფიქრებული და იმ ფესვების სიმყარეზე მიუთითებს, რომელიც უფროს თაობას (წინაპრებს, ქვეყნის ტრადიციებსა და გამოცდილებას) საზოგადოებისთვის მოაქვს.

სერგო ზაქარიას, ისევე როგორც, მოგვიანებით, რამაზ ჩხიკვაძე „ნერგებში“, საკმაოდ ახალგაზრდა იყო იმისთვის, რომ მოხუცის როლი შეესრულებინა. ახალგაზრდა იყო გიორგი მახარაშვილის სახის შექმნის დროსაც, მაგრამ, მათ მიერ განსახიერებული პერსონაჟები მნიშვნელოვან სამსახიობო მიღწევადღა მიჩნეული და მნიშვნელოვან დატვირთვას ასრულებენ ფილმების მხატვრული სტრუქტურის შემქმნაში. ასეთი ექსპერიმენტები და საერთოდ, გამორჩეული დამოკიდებულება მსახიობის (ტიპაჟი იქნება თუ შინაგანი მონაცემები) შერჩევისას და მასთან მუშაობის თავისებური, განსაკუთრებული უნარი, რეზო ჩხეიძის გამორჩეული თვისებაა.

აღბათ, ამგვარი მიდგომა შემთხვევითი არაა. აქვე უნდა ითქვას, რომ უფროსი თაობის (როგორც ტრადიციული, ეროვნული ნიშნების მატარებელი) ადამიანების მიმართ იტერესის პარალელურად, თავის შემოქმედებაში რეზო ჩხეიძე განსაკუთრებულ ყურადღებას ახალგაზრდებს უთმობს, მათი ინტერესების, პრობლემების, სულიერ სამყაროს ასახვას. უფროსი და უმცროსი თაობების ურთიერთობას (რაც განსაკუთრებული ძალით, ზემოხსენებულ „სღვის ბილიკში,, გამოიკვეთა), ამ თემის მიმართ ინტერესი ჯერ კიდევ პირველ სურათში ჩაისახა, თუმცა „მაგდანას ლურჯაში,, შეიღების „ახალგაზრდა თაობის,, პრობლემა დამოუკიდებელი სახით არ არსებობდა და ის, მთლიან კონტექსტში, როგორც ოჯახის შემადგენელ ნაწილად, საერთო იდეის გამოხატველად ისახებოდა.

თუმცა, უკვე, რიგით მეორე და პირველ დამოუკიდებელ ფილმში, ეს პრობლემა გამორჩეული აქტიუობით გამოიკვეთა. დამოუკიდებელი ცხოვრების წინაშე მდგომი მომავალი თაობის მიერ გაკეთებული არჩევანის საკითხებს ეხება „ჩენი ეზო“ (1956 წელი). შოკის მომგვრელი და ნოვატორული „მაგდანას ლურჯას“ შემდეგ, ეს კინოსურათი საბჭოთა იდეოლოგიისთვის გაღებულ ერთგვარ ხარკად, ერთგვარ პროპაგანდისტულ ფილმად შეიძლება მივიჩნიოთ. გარკვეული თვალაზრისით, მორალისტურ კინონაწარმოებად.

ახალგაზრდების ჯგუფი, სკოლის დამთავრების შემდეგ, „ეზოელი,, ახალგაზრდა მუშის ზეგაუღენით, ქარხანაში მიღის სამუშაოდ, მათი მეგობარი უსაქმურობს, სვამს და საბჭოთა ახალგაზრდისთვის შეუფერებლად იქცევა. საბოლოოდ კი, საბჭოთა კინოსთვის დამახასიათებელი სქემის მიხედვით, ისიც გამოსწორდება და შრომის ფერხულში ჩაებმევა.

თუმცა, სიუჟეტურ-იდეური სქემატურობის მიუხედავად, აქაც მთავარი და მნიშვნელოვანი, მაინც ჩვეულებრივი, უბრალო ადამიანების ჩვეულებრივი ყოფა და ურთიერთობებია, რომლებსაც რეჟისორი ამა თუ იმ პერსონაჟის პატარა ამბების კალეიდოსკოპური მონაცვლეობით ასახავს.

ფილმის გმირებს უყვართ და უყვარდებათ ერთმანეთი, მეგობრობენ, მეტოქეობენ, ქორწინდებიან, შრომობენ, ლხინობენ. ყოფის ამსახველი, ცოცხალი, იუმორითა და მხიარულებით აღსავსე სახასიათო ეპიზოდები რიტორიკული ინტონაციებით გამსჭვალული სცენებით იცვლება.

ძველი, ტრადიციული თბილისური ეზო, სადაც ადამიანები ერთმანეთისგან განუყოფლად, პრაქტიკულად, ერთი ცხოვრებით ცხოვრობენ, ჭირსა და ლხინში ერთად არიან, ეხმარებიან და თანაუგრძნობენ ერთმანეთს, საერთო სიხარულები თუ განცდები აქვთ, 50-იანი წლების თბილისისთვის დამახასიათებელი ყოფით არსებობს. რეჟისორი ამ გარემოს მთელი ქალაქის, ქვეყნის მიკრომოდელად აქცევს, რომელშიც ბევრი შეძავალი თუ გამავალი ხაზი იყრის თავს და ერთი სახლის განზომილებებს შორს სცდება.

გარკვეული თვალსაზრისით, „ჩვენი ეზოს“, იდეურ ხაზთან ერთგვარ სიახლოვეშია რეზო ჩხეიძის ფილმი „განძი“, (1961 წელი), რომელსაც პროპაგანდისტული, მორალისტური სენტენციები უდევს საფუძვლად და ისიც შეიძლება ითქვას, რომ რეზო ჩხეიძის ერთ-ერთი, ნაკლებად საინტერესო ნამუშევარია.

ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი მიწაში ჩამარხულ ძვირფასეულობას იპოვის და ეს ნაპოვნი, მათი კონფლიქტის საფუძვლად იქცევა. ცოლისთვის სხვისი ქონების მითვისება მიუღებელია, ქმარი კი, მეუღლის განზრახვას, აღმოჩენა სახელმწიფოს ჩააბაროს, უპირისპირდება. ამავე დროს, ორივე საკუთარი, ჭეშმარიტი სახის გამომჟღავნებას იწყებს და განსხვავებულად ხვდება გამოცდას, რომელსაც ცხოვრება სთავაზობს.

ახალგაზრდების, მათი პრობლემებისა თუ არჩევანის თემას, აგრძელებს. ოღონდ სხვა ეპოქასა და დროში, სხვა ისტორიულ რეალობაში - მშვიდობიდან ომიანობის ჟამს გადააქვს რეზო ჩხეიძეს მოქმედება ფილმში „ღიმილის ბიჭები“, (ეს ომის თემაზე შექმნილი მისი მეორე ფილმია). თუ „ჩვენი ეზოს“, პერსონაჟები ერთადერთ სწორ, ცხოვრებისეულ გზად, მუშის პროფესიის არჩევასა და ამით, ქვეყნის აღმშენებლობას მიიჩნევენ, „ღიმილის ბიჭების“, გმირები თავს წირავენ სამშობლოს - ისინი, სკოლას

სწორედ იმ დღეს ამთავრებენ, როდესაც გერმანია საბჭოთა კავშირს ესხმის თავს და ბავშვობის მეგობრები („ღიმილის ბიჭები, ვისაც ბეტსე არწივი ეხატა“), უყოყმანოდ მიდიან მიწა-წყლისთვის მტერთან საბრძოლველად.

ეს ფილმიც ისევე, როგორც რეჟისორის სხვა ნამუშევრები, პერსონაჟების ხასიათების მრავალფეროვნებით, არაერთგვაროვნებით გამოირჩევა, მაგრამ ყოველი მათგანი ერთი იდეის გარშემო არიან გაერთიანებული და ყოველ მათგანს ერთი ბედი აქვს. ბავშვობის მეგობრებიდან ყველა იღუპება, მხოლოდ ერთი შესძლებს საქმის ბოლომდე მიყვანას და გამარჯვებასაც ისყიდებს, მაგრამ ეს გამარჯვება ყველას თანაბრად ეკუთვნის, ყველა ახალგაზრდას, ვინც სამშობლოს თავი შესწირა, ვისი სიცოცხლეც შექცა, რათა სხვას მისცემოდა შესაძლებლობა, ეცხოვრა.

ომის, მაგრამ სხვა ეპოქაში, სხვა გარემოებებში ქვეყნის დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლის თემას, საქართველოს ისტორიის ერთ-ერთ მონაკვეთს ეძღვნება რეზო ჩხეიძის „მაია წყნეთელი“ (1959 წელი). სხვათა შორის, ეს რეჟისორის ერთადერთი ნამუშევარია, რომელიც ქვეყნის შორეულ ისტორიაში გვახედებს და ერთადერთი, რომლის ხოგიერთ გმირს რეალური პროტოტიპი აქვას. მის მთელ შემოქმედებაში („მაგდანას ლურჯას, თუ არ ჩავთვლით), მოქმედების დრო მეოცე საუკუნეა და მთავარი სათქმელიც თანამედროვე ადამიანის გარშემო ტრიალებს.

ერეკლე II-ის ჯარისკაცი, ვაჟის ტანსაცმელში გადაცმული მაია წყნეთელი დიდი ქართველი მეფის გამარჯვებებისა და დამარცხებების მონაწილეა და წარმოადგენს საუკუნეების განმავლობაში სამშობლოს შეწირულ გმირთა კრებით სახეს. იმ ახალგაზრდების სიმბოლოს, ვისი სახელიც, შესაძლოა, ისტორიისთვის უცნობი დარჩა, მაგრამ ვის გმირობასაც უკვალოდ არ ჩაუვლია.

მშობლიური მიწისთვის, მოყვანისთვის, მომავლისთვის თავდადების თემა, თავისებური ინტერპრეტაციით გრძელდება რეზო ჩხეიძის მიერ სულიკო ვლენტთან თანამშრომლობითი შექმნილ ფილმში „ნერგები... მოხუცი ლუკა შეილიშვილთან (მიშიკო მესხი) ერთად დადის ხეჭეჭურის ნერგების შესაძენად. იგი შთამომავლობაზე ფიქრობს და არა საკუთარ თავს, რადგან, როგორც ცნობილია, მსხლის ეს ჯიში ნაყოფს მხოლოდ 16 წლის შემდეგ გამოიღებს, მოხუცმა კი შეუძლებელია, ამდენი ხანი იცოცხლოს. მაგრამ მთავარი ეს არაა. მთავარი ისაა, აც, დრამატურგისა და რეჟისორის აზრით, ადამიანის უმთავ

ეს დანიშნულებას წარმოადგენს - იცხოვროს სხვისთვის, სხვაზე იზრუნოს და სიკეთე თესოს.

ფილმის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი პაპასა და შვილიშვილის ურთიერთობაზეა აგებული. ამ ურთიერთობებში, ისევე, როგორც გარესამყაროსთან დამოკიდებულებაში, ბევრი იუმორი და ლირიკული ინტონაციაა. ესაა ქართველი ადამიანის ხასიათი, მისი უტყბი, მდგარი ბუნების, დაუღალავი რწმენის გამოხატულება.

მოხუცი და ბავშვი იმ განუყრელ ჯაჭვს ქმნიან, რომლის მარადიულობაზე მათივე მოგზაურობის მიზანი მეტყველებს. ის ხიდი, რომელსაც ლუკა კახასთვის დებს, თავის შედგეს აუცილებლად გამოიღებს, რადგან ნიადაგი უკვე მომზადებულია, ფესვები უკვე ჩაყრილია და მას (თუნდაც, ნერგები დაზიანდეს) ვერაფერი მოერევა.

ლუკა ბავშვსაც უნერგავს მიწის სიყვარულს, ადრეული ასაკიდანვე აჩვენებს წინაპრებზე ფიქრს, მომავალზე ზრუნვასა და ამდენად, ტრადიციების, სულიერების აქტიურ დამცველად ამზადებს. ყველაფერი თითქოს მომავლისთვის კეთდება, მაგრამ ცხოვრებისეული რეალობა პაპასა და შვილიშვილს მყისიერ გამოცდას უწყობს. მოხუცი შვილიშვილთან ერთად სიმწრით ნაშოვნ ნერგებს სხვა, უცხო ადამიანის სიცოცხლეს წირავს (როდესაც ტალახში ჩაფლულ მის მანქანას უფსკრულში გადაჩეხვა დაემუქრება და ბორბლებს მყარი საფენი დაჭირდება).

განსაცდელგადატანილი მოხუცი შეუძლოდ ხდება. დრამატურგიცა და რეჟისორიც გახსნილ ფინალს ტოვებენ და არ აკონკრეტებენ, რა ემართება მ

ს. არსებითი უკვე ესეც აღარაა. მთავარია, რომ არსებობ კახა და რომ მან პაპასთან ერთად 'უკვე განულო გზა, რომელმაც შედეგი აუცილებლად უნდა მოიტანოს. ამ შემთხვევაში, უკვე არა ლუკას (ვისთვისაც თავდადება ცხოვრების „ჩვეულებრივი,, წესია) და ბიჭუნას (ვინც პირველ გამოცდას ღირსეულად გაუძლო), არამედ უკვე ჩაყურებლის გამოცდის ჟამი დგება. მსგავსი ემოციური დარტყმები, მიმართული საზოგადების სამწინვეკლისკენ, რეზონანსის შემოქმედების კიდევ ერთი, განუყოფელი თვისებაა.

სულიერი სიძლიერისა და სამშობლოს კეთილდღეობისთვის თავდადების, ქვეყნის განახლებისთვის მებრძოლის მაგალითად, სიკეთისა და ბოროტების მარდიული ორთაბრძოლის ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ რეჟისორის კიდევ ერთი, გახმაურებული ფილმი „მშობლიური ჩემო მიწაჲ, (ერთ-ერთი სათაურით, „რაიკომის მდივანი,,).

შეიძლება ისიც ითქვას, რომ რაიკომის მდივნის, გიორგი თორელის (რომლის როლსაც არა პროფესიონალი მსახიობი, არამედ, თეატრის სახელგანთქმული რეჟისორი თემურ ჩხეიძე ასრულებს) სახე ერთგვარად გაიდევალისებულია და უფრო სურვილია, ვიდრე რეალობა, რეალისტურად დახატული თანამედროვე რეალიების ფონზე (რომელთა გარემოცვაში ვითარდება მოქმედება).

ისიც შესაძლებელია, რომ „მშობლიურ ჩემო მიწაე“ (რომელიც, თავის დროზე, საზოგადოებამ მაშინდელი კეკელის მდივნის, ედუარდ შევარდნაძისადმი ერთგვარ მიძღვნად აღიქვა და პრაქტიკულად ასეც იყო), დღეს სხვაგვარად იქნას აღქმული.

როგორც თავად რეჟო ჩხეიძე იხსენებს: „რაიკომის მდივანის“ სცენარი ბატონი სულიკო უღენტისა და ჩემს მიერ დაიწერა, როდესაც საქართველოს პოლიტიკურ სფეროში ახალი პერიოდი დგებოდა. ეს იყო, ეუწოდოს, მიმდინარეობა, რომელიც ქვეყნის გაჯანსაღებისკენ იყო მიმართული. ეს იყო პერიოდი, როდესაც ბატონი ედუარდ შევარდნაძის მოღვაწეობას (როგორც ჩვენ მაშინ ვფიქრობდით) დიდი სარგებლობა მოჰქონდა ქართული კულტურისთვის და... პარტიული ცხოვრებისთვის. დაისახა რაღაც დემოკრატიული გზები, იყო საუბარი ბრძოლაზე კორუფციის წინააღმდეგ, რაც მართლაც ხორციელდებოდა და ჩვენ შევეცადეთ, რეალობისთვის ამ თვალთ შეგვეხედა“. (4).

გიორგი თორელი ქვეყნის მმართველის ახალი ტიპია. ახალგაზრდა კაცი მშობლიურ კუთხეს, რაიკომის მდივნის თანამდებობაზე უბრუნდება და მის აღორძინებას იწყებს. სამცხე-ჯავახეთის აყვავებისა და იქ თანამედროვედ მოაზროვნე, ახალი პოლიტიკური კურსის გამტარებელი ხელისუფალის ჩასვლის ფაქტი, თავისთავად, შესაძლოა, არ მომხდარა, მაგრამ, გარკვეულწილად, მოხდა საქართველოში, როდესაც ქვეყანას (კენტრალური კომიტეტის მდივნის პოსტზე ედუარდ შევარდნაძე მოეკვლინა.

კონკრეტულად (ქვეტექსტი, ტექსტების კომპარტიული ელერადობა, იმდროინდელი, შეიძლება ითქვას, ქრონიკალური ფაქტობრიობით ეკრანზე გადატანილი „კორუფციასთან ბრძოლის“ ეპიზოდები, პარტიის ყრილობა თუ მოქმედ პირთა თანამდებობები) ფილმის იდეური ხაზის ერთგვარი დამიწება (კონიუნქტურა) გამოიწვია. კონკრეტულმა სახეებმა, პერსონაჟებმა მოვლენების უშუალო მომსწრე მაყურებელში (ფილმის გადაღება 1980 წელს დასრულდა) ბუნებრივი ასოციაციები აღძრა, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, თავს იხენს რეჟო ჩხეიძის შემოქმედებისთვის

დამახასიათებელი განზოგადების, ერთგვარი, იდეალიზაციის ტენდენცია და საქართველოს ისტორიულ კუთხეში განვითარებული მოვლენები რაიკომის მდივნის მიერ „მავნებლობასთან“, კორუფციასთან ბრძოლასთან ერთად (რასაც რეალურად პქონდა ადგილი შევარდაძის მმართველობის ჟამს), ქვეყნის აღმშენებლობის მეტაფორად წარმოდგება.

წარსული და აწმყო ამ ფილმში ერთმანეთისგან განუყრელად არსებობს. იმას, რაც აღარაა ან ქრება, მოფრთხილება და აღორძინება ჭირდება; ის, რაც წინაპართა კუთნილება იყო, მომავალი თაობების მონაპოვრად უნდა იქცეს. ისტორიასთან მჭიდრო კაეშირი საზოგადოების მომავალს განსაზღვრავს და თანამედროვეობა, რომელიც ქვეყნისთვის ზიანისმომტანია, ისევე და ისევე, სიკეთისმთესველ თანამედროვეთაგან დაძარცხებულ უნდა იქნეს. ესაა იმ პრობლემათა და პოზიციათა ნაწილი, რომელიც ფილმშია წამოჭრილი.

რეზო ჩხეიძე იხსნებს: „სცენარი, გარკვეული მუშაობის შემდეგ, მიღებულ იქნა ყველა ინსტანციაში - საქართველოს კინოსტუდია, საქართველოს კინოკომიტეტი, რუსეთის კინოკომიტეტი, პარტიულ ხელმძღვანელობასაც წაკითხული პქონდა (ეს ის აუცილებელი ინსტანციები იყო, რომლებიც საბჭოთა პერიოდში აუცილებლად უნდა განეელო სცენარს და შეძღომ უკვე ფილმს, რათა ჯერ გადაღების და შემდეგ ეკრანზე გაშვების უფლება მოეპოვებინა - ლ.ო.), რაც ყოველთვის დიდი სიხარულია შემოქმედი ადამიანისთვის„ (5).

შემდეგ კი მოხდა ისე, რომ გადამღები ჯგუფი, ფილმის მხატვრების: გივი გიგაურისა და კახი ხუციშვილის რეკომენდაციით, ნატურის შესარჩევად სამცხე-ჯავახეთში გავიდა. ცხადია, ამ დროისთვის, სცენარი უკვე მზად იყო.

რეზო ჩხეიძე: „სცენარის პირველი ვარიანტი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „საგაზეთო სტატია, იყო, მაგალითად, ასეთი შინაარსის - როგორ ატყუებენ მომხმარებელს მაღაზიაში (იმ პერიოდში ეს ძალიან მოდაში იყო, პრესა ამაზე ბევრს ლაპარაკობდა). ან, ეთქვათ, როგორ შეიძლება მუშათა სასაფლაოში იყოს უკეთესი მომსახურება და მერე, როგორ გავლენას ახდენს ეს შრომის ნაყოფიერებაზე და ა.შ. თითქოს ანეგდოტებს ვყვები, მაგრამ სცენარი, დაახლოებით, ასეთ თემებზე იყო აგებული.

მესხეთის მიწამ კი გვიკარნახა, რომ აგერაა ცოცხალი პრობლემები, აგერაა პატრიოტიზმი, აგერაა ახალი ადამიანის მოსვლის პრობლემა, აგერაა საკითხი, როგორ გადაიქცეს ეს

მიწა უფრო ქართულად, როგორ ჩამოსახლდეს აქ ახალი ქართული მოსახლეობა (ვთქვათ, იგივე, მცირემიწიანი აჭარიდანი).

...სკენარში აისახა ბრძოლა ახალი თაობისა, რომელიც მოდის უმაღლესი მიზნებით. სხეას რომ თავი დაკანებოთ, გიორგი თორელი საერთოდ არ არსებობდა. თორელის გვარიც მესხეთმა გეიკარნახა. ესაა მესხეთში დაბადებული, იმ მიწაზე გაზრდილი, იმ ტრადიციებით ნასაზრდოები, რომლებსაც ქართული ტრადიციები ჰქვია, ეროვნული ტრადიციები ჰქვია, კაცი”.

სხვათაშორის, „დონ კიხოტის“ დიდი ნაწილიც (ესპანეთში გადაღებებს თუ გამოვირცხავთ), სამცხე-ჯავახეთშია გადაღებული. საერთოდ, გარემოს, ბუნება იქნება ეს თუ, შინაგანი, უხილავი, მაგრამ აქტიური ატმოსფერო, ფილმის მხატვრული სინამდვილის შექმნაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

9-სერიანი „ამბავი დონ კიხოტისა და სანჩო პანსასი,, რომელიც რეზო ჩხეიძემ ფილმის „მშობლიურო ჩემო მიწაე,, შემდეგ, 1988 წელს შექმნა, რეჟისორის შემოქმედების ახალ, სრულიად განსხვავებული ეტაპის საწყისად შეიძლება მივიჩნიოთ.

კახი კავსაძე (რომელიც ამ ფილმში მთავარ, ანუ, დონ კიხოტის როლს ასრულებს) ერთ-ერთ ინტერვიუში, პერსონაჟის სახის გახსნაზე მუშაობის პროცესს ასე იხსენებს:

„ბოლოს, ვიპოვე მიხეილ ჩეხივის წიგნი, სადაც იგი მსოფლიო ლიტერატურისა და დრამატურგიის ცნობილ გმირებს მოკლედ ახასიათებს. ასე წერა მხოლოდ გენიალურ არტისტს შეუძლია: „ჰამლეტს მამოძრავებელი ვარსკვლავი გულში აქვს, ლირს - გონებაში, მეფისტოყულს - თვალის კაკლებში, სანჩოს - უკანალში, ხოლო დონ კიხოტის მამოძრავებელი ვარსკვლავი თავს ცოტა ზემოთ მდებარეობს”. და ჩემთვის ყველაფერი ადგილზე დადგა - მიეხვდი. როგორ დაპარაკობს იგი, როგორ დადის. იგი არც მიწაზეა და არც ცაზე, იგი ოდნავ მიწის სემოთაა”. (3).

სწორედ ამ ორ განზომილებასა და სიურცკეს შორისაა მოქცეული რეზო ჩხეიძის ფილმიც. აქ დარღვეულია დროთა და მყარი გეოგრაფიული საზღვრები, დონ კიხოტისა და სანჩოს მოგზაურობა არა მხოლოდ ესპანეთში, არამედ მთელ პლანეტაზე, ყველა დროსა თუ ეპოქაში განიფინება. მეტაფორა იქმნება არა ისე, როგორც წინამორბედ ფილმებში იყო - პროზაული კინოსთვის დამახასიათებელი ელემენტების შინაგან სტრუქტურაზე დაყრდნობით, არამედ „გარეთ” გამოტანილი, ვიზუალური გამომსახველობითი საშუალებების თავისთავადი წყობით. მოქმედება უკიდურესად პირობით გარემოშია მოქცეული, რაც

მხატვრული ფორმისა და სტილური, მხატვრული ხერხების ერთიანობას შეიცავს.

ფილმის მოქმედება ორ დროში ხდება, რეალურ, სერვანტესისეულ ეპოქაში და თანამედროვე ესპანეთში. დონ კიხოტი და სანჩო შუა საუკუნეების ლამანიადან, იმ ეპოქისთვის დამახასიათებელი კოსტუმებით დღევანდელ დღეში გადმოდიან, ისე, რომ სიუჟეტური ხაზი, ფაქტობრივად, არ ირღვევა და რომანის თხრობის სტილიც, მისი დინებაც შენარჩუნებულია.

კინოსურათის საფუძველი წარმოსახვითი სამყაროა, როგორცაღ დონ კიხოტი ცხოვრებას, რეალობას, საზოგადოებას, მოვლენებს აღიქვამს. ამასთან, გმირების რეალურ გარემოში მოქცევას, ეპოქათა ცვალებადობას ფილმის მოქმედება კიდევ უფრო განტეხებულ შრეზე გადაჰყავს და პირობითობის ხარისხს კიდევ უფრო ზრდის.

ნიშანდობლივია, დონ კიხოტისა და პამლეტის (სურაბ ყიფშიძე) შეხვედრის ეპიზოდი. ეს ორი, ლიტერატურული პერსონაჟი, რეჟისორის ნებით იკეფება და მარადიულ, ზოგასაკაცობრიო თემებზე საუბრობს. თემებზე, რომლებიც მათთან ერთად კაცობრიობას მუდამ აღელვებდა და დღესაც, ისეთივე სიმწვავეით აღელვებს.

ანალოგიური მხატვრული ამოცანების წაშოჭრის, აზროვნების ახალი ფორმებისა და გამომსახველი საშუალებების მოულოდნელ რაკურსში წარმოჩენის, ზოგასაკაცობრიო პრობლემებზე, ეროვნული ფასეულობების თანხედენით. განსჯის, ანალიზის, მათში ჩადრმავებას ტენდენციას აქვს ადგილი რეზო ჩხეიძის ბოლო ფილმში, „მა(ცხოვრის საფლავეზე ანთებული სანთელი, (რომელზე მუშაობაც მან „დონ კიხოტის,“ შემდეგ მრავალწლიანი პაუზის შემდგომ დაიწყო და 2006 წელს დაასრულა). განტეხების ხარისხი აქ კიდევ უფრო ძაღალია. ზღვარი რეალობასა და წარმოსახვას შორის, ფაქტობრივად, სრულიად წაშლილია. აქ აქტიურად იჩენს თავს მოვლენათა ჭვრეტის რელიგიური, მისტიკური კონტექსტი და განზოგადების რაკურსიც სწორედ ამ, სუფიური, სიდრმისეული საბურველითაა მოწოდებული.

ამასთან, აშკარად ვლინდება რეჟისორის პიროვნული მრწამსის ახალი წახნაგები. ყველაფერი ერთ მთავარ ამოცანას - ერის სულიერი ხსნის, რწმენის გზით ქვეყნის გადარჩენის ამბავს იღვას ემსახურება.

საქართველოს ერთ-ერთი მონასტრიდან (რომელიც, უკვე თავისთავად, ქვეყნის სულიერების სიმბოლოდ აღიქმება და სადაც სარესტავრაციო სამუშაოები მიმდინარეობს), იწყება

ახალგაზრდა კაცის, თავისი თაობის ტიპური წარმომადგენლის, წარმატებული მსახიობის ლუკას (თორნიკე ბზიავა) მოგზაურობა აღთქმული მიწისკენ და უკან სამშობლოსკენ, მაცხოვრის საფლავსუ, აღდგომის დამეს გარდამოსული (კეცხლადან ანთებული სანთლით ხელში).

ლუკანდის თანახმად, ასეთი სანთელი დაეით აღმ:შენებლის დროს ჩამოიტანეს იერუსალიმიდან ქართველმა რაინდებმა და მაშინ საქართველომ თავისი აყვავების პიკს მიაღწია. შემდეგ, ქვეყანამ ეს ცეცხლი და მასთან ერთად, სულიერი სიმშვიდე, კეთილდღეობა და საღვთო, ღირსებაც დაკარგა.

ბედის განგებით, ლუკა იერუსალიმში ფესტივალზეწადის, საყვარელ გოგონას ოცნებას აუსრულებს, მაცხოვრის საყვლაეზე სანთელს აანთებს და შინისკენ გამოეშურება. მაგრამ, მოულოდნელად, შეკლომით, სხვის ნაცვლად, ტერორისტების ხელში ეარდება. სწორედ აქედან იწყება თანამედროვე ქართველი რაინდის მოგზაურობა სამშობლოსკენ. იგი ფეხით სერავს ქვეყნებს, უდაბნოებს, გზად უამრავი ხიფათი ხედება, ჯოჯოხეთის ყველა გარსს გაივლის, სხედასხვა ჯურის, ეროვნების, სოციალურ ფენისა თუ თვისებების მქონე ადამიანს ხელება და ბოლს სამშობლოში ბრუნდება. ბრუნდება და მოაქვს უქრობი სანთლი, რომელიც, ფილმის ფინალში, მიუღი საქართველოს ტაძრებს გადაეცემა, ყველაფერს მოიცავს, იმის რწმენად და იმედად, რომეუნი ქვეყანა აღმ:შენებლის ეპოქის დიდებას დაიბრუნებს. როგრც ჩანს, მოგზაურობის, მიზანმიმართული (და არა უაზრო, ემსამართო, რის მაგალით

ებსაც არცთუ იშვიათად ვხვდებით თანამედროვე ქართველ კინოი) „გზათა უკან წანწადის“ (აკაკი ბაქრაძის ტერმინია) თემა როდესაც გმირებს ამდლებული მოტივაცია ამოძრავებთ, როდესაც მათ სელას საფუძვლად ადამიანის, საზოგადოების, აცობრიობის კეთილდღეობა, მათი თანადგმის სურვილი და თეგანწირეაც კი უდევს მოყვასის გადასარწენად, მხარდასაჭერად, საერთოდაა დამახასიათებელი რეზო სხეიდის ფილმებისთვის და მათ ერთ-ერთ ძირითად ხაზს წარმოადგენს.

გორგი მახარაშვილი შვილის საქებნულად ფრონტზე მიდის, იგი სელას კახეთის სოფლიდან იწყებს და მთელ ეეროპას გადასერავს. მძიმე და წინააღმდეგობებით აღსასევა ეს მოგზაურობა, დასასრულიც არაერთგვაროვანი აქვს. ერთი მხრივ, სერგო საქარიაძის გმირი, მიზანს აღწევს - ფრონტის ხაზზე ვაჟს შეხედება, მაგრამ მას მამის თვალწინ კლაევენ. (სხეათამორის, ეს ეპიზოდი, მამა-შვილის გადაძახილი, სიმღერა, კანონადა, სრული

სიჩუმე, მწუხარე მშობლის გლოვა ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული, მაღალმიხატერულ, მართლაც კათარზისულ ხარისხში აყვანილი სცენაა საერთოდ ქართულ კინოში, რომელსაც ალბათ გულგრილად კერავენ უყურებს, იმდენად დიდია მისი მხატვრული ზემოქმედების ძალა).

მოხეცი ლუკა „ნერგებიდან“, ხეჭეჭურის ნერგების საშონად შეილი შეილთან ერთად დადის, მაია წყნეთელი, სახლს მოწვევტილი, ქართულ ჯართან ერთად იბრძვის ქვეყნის დამოუკიდებლობისთვის; სამშობლოს ტოვებენ და ომის გზებზე რჩებიან ღიმილის ბიჭები; ღონ კიხოტი და სანჩო პანსა ქვეყნებს, დროსა და ეპოქებს სერავენ, ლუკა კი ანთებული სანთლით სამშობლოში ბრუნდება და თან მოაქვს რწმენა და იმედი, რაც ადამიანებს დღეს ყველაზე მეტად ჭირდებათ.

რეზო ჩხეიძეს არასდროს გადაუღია ასეთი ოპტიმისტური ფილმი, არასოდეს ყოფილან მისი გამარჯვებული გმირები (ანტიკური ტრაგედიის კანონების თანახმად, მთავარი, არა გმირის სიკვდილი, არამედ მისი ზნეობრივი გამარჯვება) ასეთი ბედნიერი და წარმატებული და როგორი უცნაურიც არ უნდა გვეჩვენოს, ამ ფილმში საბოლოოდ გამოიკვეთა რეჟისორის კიდევ ერთი თვისება - იგი ღონ კიხოტივით მეოცნებე აღმოჩნდა, რომელმაც თავის სწრაფებს (მწუხარე სახის რაინდისგან განსხვავებით), სხვადასხვა ფორმით შეასხა ფრთები და რეალობად აქცია ის, რაც მხოლოდ წარმოსახვაში არსებობს, ის, რაც ადამიანებმა შეიძლება მხოლოდ ინატრონ.

ფილმოგრაფია

რეზო ჩხეიძე

1. მაცხოვრის საფლავზე ანთებული სანთელი

სელმა ლაგერლუფის მოთხრობის მოტივებ'სე.

სცენარის ავტორები - რეზო ჩხეიძე, სულიკო ჟღენტი, ანზორ ჯუღელი, ამირან დოლიძე; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორები - გიორგი ბერიძე, ლერი მანაიძე, იგორ კრეკსი; მხატვრები - გივი გიგაური, ზურაბ მემძარიაშვილი, მიხეილ მედნიკოვი.

მთავარ როლებში - თორნიკე ბზიავა, ანა ამირიძე; როლებში - ჯუმბერ ლომინაძე, ლილია ფედოსევეა-შუკშინა, ხათუნა იოსელიანი, ოთარ მელენიეთუხუცესი, გივი ბერიკაშვილი. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, 2006.

2. ცხოვრება დონ კიხოტისა და სანჩოსი

მიგელ დესერვანტესის რომანის „დონ კიხოტ ლამანჩელის“ მიხედვით.

სცენარის ავტორები - რეზო ჩხეიძე, სულიკო ჟღენტი, ა. სუარესი; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორი - ლომერ ახელედიანი; მხატვრები - ზურაბ მემძარიაშვილი, გივი გიგაური; კომპოზიტორი - გია ყანჩელი.

მთავარ როლებში - კახი კახსაძე, მამუკა კიკალეშვილი; როლებში - ზურაბ ყიფშიძე, ლევან უჩანეიშვილი, ამირან ამირანაშვილი, ლიკა ქაჯარაძე, ლეონიდ კურავლიოვი, ანასტასია ევრტინსკაია, ჯულიეტა ბალაკარი და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“; „მიგელ სანჩეს ინფანტე“ - ბასკეთის სახელმწიფო ტელევიზია. 1988.

3. მშობლიური ჩემო მიწაე

სცენარის ავტორები - სულიკო ჟღენტი, რეზო ჩხეიძე; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორი - ლომერ ახელედიანი; მხატვრები - გივი გიგაური, ზურაბ მემძარიაშვილი; კომპოზიტორი - გია ყანჩელი, ხმის ოპერატორი - გარი კუნცევი.

მთავარ როლში - თემურ ჩხეიძე; როლებში - ევა ხუტუნაშვილი, ირაკლი ხიზანიშვილი, გოგი ხარაბაძე, მიხეილ ვაშაძე, შალვა ხერხეულიძე, ია ნინიძე, ცაცა ჩხეიძე და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1980.

4. ნერგები

სცენარის ავტორი - სულიკო ჟღენტაი, რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე, ოპერატორი - აბესალომ მაისურაძე, მხატვრები - ზურაბ მემპარიაშვილი და ტატიანა კრიმკოესკაია, კომპოზიტორი - ნოდარ გაბუნია.

მთავარ როლებში - რამაზ ჩხიკვაძე, მიშიკო ძესხი; როლებში - მერი ქორელი, სესილია თაყაიშვილი, ზეინაბ ბოცვაძე, ზურაბ ქაფიანიძე, მიხეილ ვაშაძე, კახი კავსაძე და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1973.

5. ღიმილის ბიჭები

სცენარის ავტორი - სულიკო ჟღენტაი; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორი - არჩილ ფილიპაშვილი, მხატვრები - ზურაბ მემპარიაშვილი და მიხეილ მედნიკოვი; კომპოზიტორი - სულხან ცინცაძე; მემონტაჟე - ვასილ დოლენკო.

როლებში - ლეილა ყიფიანი, კახა ქორიძე, ბაადურ ლომია, თამაზ თოლორაია, მიხო ბორაშვილი, ნუგზარ ბაგრატიონი, ბიძინა

ჩხეიძე, თემურ ბაბლუანი, ზურაბ ქაფიანიძე და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1969.

6. ჯარისკაცის მამა

სცენარის ავტორი - სულიკო ჟღენტაი; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორები - ლევ სუხოვი და არჩილ ფილიპაშვილი; მხატვრები - ზურაბ მემპარიაშვილი და ნიკა ყაზბეგი; კომპოზიტორი - სულხან ცინცაძე; მემონტაჟე - ვასილ დოლენკო.

მთავარ როლში - სერგო ზაქარიაძე; როლებში - ქობულაშვილი, ვ.პრივალცევი, ა.ნაზაროვი, ი.დროზდოვი, ე.კოლოკოლცევი, ი.კოსიხი, ი.ურალსკი და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1964.

7. ზღვის ბილიკი

იუზა ყაჭვიშვილის მოთხრობის „ზღვის ლომის“ მიხედვით.

სცენარის ავტორები - ანზორ საღუქვაძე და იუზა ყაჭვიშვილი; რეჟისორი - რეზორ ჩხეიძე; ოპერატორი - ფელიქს ვისოცკი; მხატვრები - დიმიტრი ერისთავი და ალექსანდრე ვერულეიშვილი; კომპოზიტორი - სულხან ცინცაძე; რეჟისორი-მემონტაჟე - ვასილ დოლენკო.

მთავარ როლში - სერგო ზაქარიაძე; როლებში - რუსუდან ფარემუზაშვილი, მერაბ თავაძე, ი.ქოქრაშვილი, ნ.ფირანიშვილი,

რ.კანდელაკი, რ.ჯანაშვილი, მ.კახანაძე, ჯ.საქარიაძე, იბერძენიშვილი, ნ.პეტროვა და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1962.

8. განძი

დემნა შენგელაიას ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით.

სცენარის ავტორი - დემნა შენგელაია; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორი - გიორგი ჭელიძე; მხატვარი - დიმიტრი თაყაიშვილი; კომპოზიტორი - სულხან ცინცაძე.

როლებში ბონდო გოგინავა, ზეინაბ ბოცვაძე, აკაკი კვანტალიანი, იპოლიტე ხვიჩია და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1961.

9. მანია წყნეთელი

ვლადიმერ კანდელაკის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით.

სცენარის ავტორი - ვლადიმერ კანდელაკი; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორი - გიორგი ჭელიძე; მხატვრები - გივი გიგაური და კახი ხუციშვილი; კომპოზიტორი - სულხან ცინცაძე; რეჟისორი-მემონტაჟე - ვასილ დოლენკო.

მთავარ როლში - ლეილა აბაშიძე; როლებში - გრიგოლ ტყაბლაძე, გონა აბაშიძე, აკაკი კვანტალიანი, ვახტანგ ნინუა, ვრიგოლ კოსტავა, ნოდარ ჩხეიძე და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1959.

10. ჩენი ეზო

სცენარის ავტორი - გიორგი მდივანი; რეჟისორი - რეზო ჩხეიძე; ოპერატორი - გიორგი ჭელიძე; მხატვრები - გივი გიგაური, კახი ხუციშვილი; კომპოზიტორი - არჩილ კერესელიძე; მემონტაჟე - ვასილ დოლენკო.

როლებში - სოფიკო ჭიაურელი, გიორგი შენგელაია, ლეილა აბაშიძე, ლეო ფილფანი, გონა აბაშიძე, აკაკი კვანტალიანი, დედუხანა წეროძე, სესილია თაყაიშვილი და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1957.

11. მაგდანას ღურჯა

ეკატერინე გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით.

სცენარის ავტორი - კარლო გოგოძე; რეჟისორები - რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე; ოპერატორები - ლევ სუხოვი და ალექსანდრე დიპელოვი; მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი. კომპოზიტორი - არჩილ კერესელიძე; რეჟისორი-მემონტაჟე - ვასილ დოლენკო.

როლებში - დუდუხანა წეროძე, ლეილა მოისწრაფიშვილი, მიხო ბორაშვილი, ნანი ჩიქვინიძე, აკაკი კვანტალიანი, კარლო საკანდელიძე, აკაკი ვასაძე, ალექსანდრე და სხვ.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. 1955.

12. ქართული ხალხური ცეკვები

სცენარის ავტორი - დ.გაჩეჩილაძე; რეჟისორები - რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე; ოპერატორი - ფელიქს ვისოცკი; გამფორმებელი კომპოზიტორი - არჩილ კერესელიძე.

დოკუმენტური ფილმი. 1954.

13. ჩვენი სასახლე

სცენარის ავტორი - ვ.ჭიაურელი, ტექსტი - დ.გაჩეჩილაძის,

რეჟისორები - რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე, ოპერატორი ბრის კრეკსი.

დოკუმენტური ფილმი. 1953.

14. ბორის პაიჭაძე

სცენარის ავტორი და რეჟისორი - რ. ჩხეიძე, ტექსტი - ვ. ზამბახიძის, ოპერატორი - ა. აჯიბეგაშვილი.

დოკუმენტური ფილმი. 1952.

ოთარ იოსელიანის მოღვაწეობა საზღვარგარეთ
 „მთვარის ფავორიტები“ (1984)

„И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше.“

Ф. Достоевский.

ფილმი „მთვარის ფავორიტები“, გადაღებულია „სოფინფილმისა“ და „ფილიპ დუსარის“ (საფრანგეთი) ხელშეკრულებით 1984 წელს. 1985 წელს ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე, მას ჟიურის მთავარი პრიზი და აგრეთვე კინემატოგრაფისტების კათოლიკური ასოციაციის ჯილდო მიანიჭეს.

ფილმს ეკრანზე გამოსვლისთანავე დიდი წარმატება ხვდა წილად. ჟურნალმა „ტელერამა“ „მთვარის ფავორიტები“ აღიარა 1985 წლის საუკეთესო ფილმად, ხოლო ოთარ იოსელიანი ფრანგ რეჟისორ ქალ, ანიეს ვარდასთან ერთად – წლის საუკეთესო რეჟისორად. რეცენზიები იბეჭდებოდა დასათაურებით: „მთვარის ფავორიტები“ – პოეტური ფილმი“ (ჟურ. „ტელერამა“), „ვივა იოსელიანი“ (გაზ. „სინემა“), „რიტმი ბადებს ემოციას“, „ქართული და ფრანგული ტრაგედია“, „ყოველდღიურობის ტრუბადური“ (ჟურ. „პოზიტივი“), „მხიარული, მხიარული ქართველი“ (გაზ. „ლუმანიტი“), „ქურდების ფერხული“ (გაზ. „ნუეელ ობსერვატორი“) და სხვა... რეცენზიები „მთვარის ფავორიტებზე“, საფრანგეთის თითქმის ყველა გაზეთსა და ჟურნალში და აგრეთვე, ევროპის სხვა ქვეყნების პრესაში დაიბეჭდა...

„მთვარის ფავორიტები“ ფრანგული ფილმია, თუ პარიზში გადაღებული ქართული ფილმი? ძნელია პასუხის გაცემა. ერთი კი უდავოა, რომ ეს ფილმი სულაც არ ჰგავს უკანასკნელ წლებში გადაღებულ არც ერთ ფრანგულ ფილმს“ (ჟურ. „ტელერამა“).

„ჩემი მსოფლმხედველობა ზუსტად შეეფერება იმ პიროვნების მსოფლმხედველობას, რომელმაც მთელი ცხოვრება პარიზის უნახავად, პარიზის გარეშე გაატარა“ – ამბობს თავის ინტერვიუში ოთარ იოსელიანი – პარიზელისგან მე გარესხედეები მოვლენათა განსჯის თაყისებურებით, გარკვეული კრიტერიუმით. მაგრამ, ჩემი ფილმი ზუსტად ისე გადავიღე პარიზში, როგორც ჩემს საკუთარ ქალაქში. შევეცადე არ შევთვისებოდი ფრანგების

ცხოვრებას, მათ ყოველდღიურ ცხოვრებას, მათ ყოველდღიურ პრობლემებს, რომლებიც მე პირადად სოციალურ-პოლიტიკურ-მორალურად მესახება. ამავე დროს, აუცილებელი იყო, რომ ფილმისთვის რეალობა არ მომეკლო, თუნდაც იმიტომ, რომ პარიზელებს ფილმის პერსონაჟებში თავისი თავი ამოეცნოთ. მაყურებელმა რაიმე ნაცნობი თუ არ დაინახა ფილმში, არაფრით არ სჯერა. სწორედ ფილმის სტილისტიკამ, მისმა პარაბოლამ, უფლება მომცა ოდნავ მაინც გადამეკეთებინა რეალობა და ერთდროულად ნაცნობი, ჩვეული ნიშნებიც შემენარჩუნებინა მისთვის. შესაძლოა, ამ ფილმში დაეკარგე წერილ-წერილი დეტალების მცოდნის წოდება, დაეკარგე უნარი წარმოემჩინა ის დეტალები რომელთა ხაზგასმა სულ სხვაგვარი იდეოლოგიური ტილოს შექმნის საშუალებას მაძლევდა საქართველოში. ყოველთვის მიტაცებდა დასაველეთის ქვეყნებში ფილმის გადაღების იდეა”¹.

„ჩვენ - თვითკმაყოფილ ფრანგებს, შემოგვცქერის ადამიანი, რომელსაც ჩვენ შოეწონვართ და ჩვენი ქვეყანაც, მაგრამ მაინც ცოტათი, ჩამორჩენილებად მივანხივართ, ჩამორჩენილებად შესაძლოა მივანხედთ ძველი და მაღალი კულტურის მქონე ქართველი ერის შვილს - ოთარ იოსელიანს”. (ჟურ. „რევოლუსიონ“).

„მე ჩემი ფილმებით მივმართავ იმ ადამიანებს, ვისთანაც შემძლია წყნარად, აუჩქარებლად ვისაუბრო, იმათ, ვისგანაც ურთიერთგაგების იმედი მაქვს”².

„ჩემთვის მთავარია პირველი იმპულსი, ანუ ის რაც ადამიანში წარმოქმნის სურვილს, თავისი აზრები გაუზიაროს მეორე ადამიანს” - ოთარ იოსელიანის ინტერვიუდან.

„როგორ გადაურჩა რევისორი საფრანგეთის ზეგავლენას, როგორ მოარგო მან თავისი ბუნება და ხელოვნება უცხო ქვეყანას, უცხო კულტურას, მით უმეტეს, რომ მის მშობლიურ უძველეს მხარეს საქართველო ჰქვია”³.

რევისორის „უძველესობის სინდრომი” თითქმის მის ყველა ფილმში გამოსჭვივის. წინაპრის ხსოვნა, პატივისცემა, ხან ირონიული, ხანაც დაუფარავი სიმართლე - მისი შემოქმედების თამხსლებია...

ფილმის „მთვარის ფავორიტები” გამომსახველობით ექსპოზიციაში ნაჩვენებია XIX საუკუნის ადამიანის სულიერი და შემოქმედებითი ურთიერთობა, ბუნებასთან პარმონია, გარდასული დროის, ადგილის და ვითარების ილუზორული, შორეული ილუმალება.

ოთარ იოსელიანი, თანამედროვე ეპოქის ნაკლოვანებათა პირუთენელი უარმყოფელი, ისტორიული წარსულის ასახვისას რომანტიკოსად მოგვევლინა, მაგრამ – არა იდეალისტად, რადგან ფილმის ერთ-ერთი კონცეპტუალური სიმბოლო, მხატვრის მიერ შექმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუში – სერეიზი, XIX საუკუნეშივე ნაწილობრივ იმსხერევა... რევისორის მიერ წარსულისადმი ილუზორული „ამაღლება“ კონტრასტული დამიწებით თავდება. სწორედ ეს ურთიერთსაპირისპირო, ამაღლებისა და დაკემის ჩვენება მას ისტორიის სენტიმენტალურ იდეალიზაციას თავიდან აცილებს და ამავე დროს, სერეიზის გატეხვის მხატვრული სიმბოლოს საშუალებით გვაუწყებს, რომ ადამიანთა სულიერი „მსხერევა“ ჯერ კიდევ გასული საუკუნიდან დაიწყო...

ფილმში „მოვარის ფავორიტები“ თანამედროვე ადამიანის ზნეობრივი დაკნინების სიმბოლოდ აგრეთვე „ქალის პორტრეტის“ ფერწერული ტილო გვესახება. ერთი და იგივე მსახიობის მიერ შესრულებული, XIX საუკუნის მხატვარი XX საუკუნეში ქურდად მოგვევლინა, რომელიც რამდენჯერმე იპარავს პორტრეტს და დანით წარსიოდან ამოჭრისას თანდათან აპატარავენს. XIX საუკუნეში ქალისადმი ამაღლებული სიყვარულით და შთაგონებით დახატული სახვითი ხელოვნების ქმნილება ჩვენს საუკუნეში იწყებულა სავაჭრო საქონლად გადაიქცა. „ქალის პორტრეტის“ მოგზაურობა დროში ნიშანდობლივია: მას აუქციონზე ყიდიან, მერე იპარავენ, ნაქურდადს ისე იძენენ, კვლავ იპარავენ და ამ ქურდობის ექსტაზში იგი „შაგრუნის ტყაყთით“ მცირდება, ბოლოს კი ცეცხლსასროლი იარაღების სახელოსნოში „დაბინავდება“ – შუბლწაჭრილი და დამოკლებული.

ოთარ იოსელიანი დაპატარალებული პორტრეტის საშუალებით თანამედროვეობიკატელის სულიერ სიპატარავესა და შეზღუდულობას გვაუწყებს, ძველი მხატვრული ქმნილება ჩვენს უტილიტარულ დროში არა ესთეტიკური კატეგორიით ფასდება, არამედ ფულადი ერთეულით, არა მშვანიერების უანგარო აღქმით, არამედ მატერიალური სარგებელით...

ფილმში „მოვარის ფავორიტები“, XIX საუკუნის საზოგადოების გარდა, ნაჩვენებია თანამედროვე რესპექტაბელური ბურჟუები და უქონელთა კლასის წარმომადგენლები, რევისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ბურჟუათა უიდეალო და ამორალური ცხოვრების წესზე. ადამიანების განადგურება ცეცხლსასროლი, თუ დისტანციური მართვის ტექნიკური

ხელსაწყოთი აკრძალული იარაღით (ანუ – სიკვდილით) ვაჭრობა, მომხეჭველობა და სიხარბე; სექსი, არა როგორც ოცნებისა და ილუზიის პრელუდიით განპირობებული სიყვარულის შედეგი, არამედ ბიოლოგიური ინსტინქტი და აგრეთვე მატერიალურ-უტილიტარული სარგებელი – ბურჟუათა ცხოვრების წესს წარმოადგენს.

ოთარ იოსელიანი აჩვენებს ტაქსის ჯერს; შესაძლოა, ეს გარემოება ნაკლებად ასახავს დოკუმენტურ სინამდვილეს და პარაბოლურად გაზვიადებულია, (რადგან ინდუსტრიული ცივილიზაციის პირობებში ტაქსის უკმარისობა არ შეიმჩნევა), მაგრამ ეს არის მეტაფორული ეპიზოდი ბურჟუათა სწრაფვისა „კომფორტული ადგილის“ მოსაპოვებლად. მანქანის დასაკავებლად ადამიანები ერთმანეთს ხელს კრავენ, ეჩხუბებიან და მის რბილ სავარძელს უტიფრად იპყრობენ.

აუქციონზე იგივე ადამიანები დაკვირვებით აშტერდებიან ანტიკვარულ ნივთებს, მათ იძენენ არა მშვენიერებით ტკობისათვის, არამედ გამდიდრებისთვის. ფილისტერთა მზერა უპირატესად ძვირფასი ნივთისკენაა მიჰყრობილი და ამის გამო, ავიწყდებათ ერთმანეთს თვალებში შეხედონ (როგორც ეგ ზიუპერი გვიჩვენებდა...). ეს ადამიანები ერთმანეთს დაკეტილი კარების ჭუჭრუტანიდან ზვერავენ, შვილები მშობლებს, ცოლი – ქმარს, ან პირიქით. ფილისტერები საკუთარი კომფორტაბელური სახლების მიღმა არსებულ სამყაროს ვერ ამინევენ და მხოლოდ თავისი მატერიალური სიმდიდრისათვის ზრუნვა აქვთ ძირითად მიზნად დასახული. ეს სამომხმარებლო და მემანურ-ობივატელური ყოფა, ზედაპირული ლოგიკითაა განპირობებული, პრაგმატისტული და არა შემოქმედებითად განზრახული.

ფილმში „მთვარის ფაქორიტები“, ასახულია ერთ-ერთი ბურჟუაზიული ოჯახი – ქმარი – იარაღის მაღაზიის, ხოლო ცოლი (დელფინი) – ანტიკვარული სალონის მფლობელია. ერთმანეთისგან გაუცხოებული ცოლ-ქმრის მტრული „ერთობა“ განუშორებელია, რადგან მათ აერთიანებთ არა სიყვარული, არამედ ეკონომიკური უზრუნველყოფა, მათი რესპექტაბელური სახლი, ძვირფასი ავეჯი, მანქანა თუ ძვირადღირებული ჯიშის ძაღლი და სხვა ფასიანი მოწყობილობა, გაყრა კი ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიით ქონების დაქუცმაცებას მოასწავებს...

გარემომცველი საზოგადოების თვალთაგან მოფარებულნი, ერთმანეთს უდიერი სიტყვებით ლანძღავენ (სხვა ოჯახებში ეკრანიდან ცოლ-ქმრის ცემა-ტყეპასაც ვხედავთ), ხოლო ქუჩაში ყველასთვის დასანახად, სამსახურში, თუ სხვასთან პაემანზე

წასვლის წინ „ნაზი“ ამბორით ემშვიდობებიან. ეს ფსევდოდიდია და ფარისევლობა, ბურჟუაზიული ოჯახის მოჩვენებითი სიამტკბილობა, მეზობლის თვალის ასახვევად გათამაშებული.

ცოლ-ქმარი მაღალი წრის ეთიკით გათვალისწინებულ წვეულებას რომ მოათავებს, მარტოდ დარჩენილნი უდიერი შელაპარაკების მიზეზით თავ-თავის ოთახში იკეტება: ქმარი ცოლისგან, ფარულად, აკრძალული იარაღის გაყიდვით ტერორისტისაგან მიღებულ ფულს ხარბად ითვლის, ხოლო ცოლს - ფარდის უკან მიმალული საყვარელი (ანუ ქურდი) ელოდება.

ისინი თავიანთ შეილებს, როგორც მეზობლის ბავშვებს, ისე ექცევიან, მათ აღზრდას უხარისხო სამსახურეობრივი მოვალეობით ასრულებენ და მკირეწლოვანთა უსწეობას ვერ აჩნევენ, რადგან მათი ყურადღებიანი მზერა ბიოლოგიური სექსისა და სიმდიდრის მოპოვებისკენაა მიჰყრობილი.

„მთვარის ფავორიტებში“ - პერსონაჟების ბურჟუაზიული ფსიქოლოგიით, სიმდიდრე - ძალაუფლებისა და სხვათაგან აღმატებისთვისაა გამიზნული. ეს გარეგნული ბრჭყვიალება, მათი სულიერი სიღატაკის მოჩვენებითი საფარი, ერთობ მერყევი და ხანმოკლე აღმოჩნდება.

იარაღის მაღაზიის მფლობელს აპატიმრებენ და მთელი მისი ქონება კონფისკაციას დაექვემდებარება. გაპარტახებულ ოთახში უსკამობის გამო ფეხზე მისი ცოლი, ერთ დროს ამაყი დედუფინი, ახლა მიუსაყარი და მარტოხელა რჩება... როგორცა ჩანს, სიმდიდრე მხოლოდ ზღაპრების ღარიბ პერსონაჟთა ოცნებაშია ბედნიერება.

„სახარება“ გვასწავლის, - ამბობს თავის ინტერვიუში ოთარ იოსელიანი - რომ შიშველნი მოვევლინეთ ამ ქვეყანას და შიშველნივე მიკატოვებთ მას. ეს ფრაზა, ალბათ, იმიტომ დაიწერა, რომ ადამიანს, უმეტეს შემთხვევაში ეს ჭეშმარიტება ავიწყდება, ავიწყდება აგრეთვე ისიც, არაფერი მას სამუდამოდ არ ეკუთვნის, ხოლო ყველაფერს ჟამთასვლის მტკერი შთანთქავს და დაფარავს...¹⁴

ფილმის - „მთვარის ფავორიტების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი - პოლიციის შეფია, იგი აუქციონზე „ქალის პორტრეტს“ ყიდულობს. სამსახურში მსახურეული გასამრჯელოთი ნიუთების შექმნის ინსტინქტით შეჰყრობილს, ადამიანებთან ჩვეულებრივი ლაპარაკი არ შეუძლია (რადგან პოლიციურ საქმეებზე სასოგადოებაში ბაასი, ალბათ, აკრძალული აქვს), ამიტომაც, როცა სტუმრად წასვლისთვის იკაზმება, ჩაკურატებელი ფუმფულა

ცოლი მას ხალაპარაკოტექსტს ახეპირებინებს ბუნებასა და ნადირობაზე, მისმა მეუღლემ „საგარეო“ თემებზე რომ ისაუბროს... სტუმრობის დროს შეფს გაქურდავენ და მთელ სიმდიდრესთან ერთად „ქალის პორტრეტსაც“ ხელს გააყოფლებენ. იგი აღშფოთებული და გაღიაში დამწყვედული აღრენილი მხეცივით, თავის ბინაში ნერვიულად წრიალებს და პოლიციელის ერთი სიტყვა რამდენჯერმე გაისმის: „ემუშაობ, ემუშაობ და...“ მთელი ფილმის განმავლობაში მას მომუშავეს ვხედავთ, ხან მაგნიტოფონზე ჩაწერილ კრიმინალთა ხმებს ისმენს, ხან ენერგიული საქმიანობით დააბიჯებს, ხან ადამიანთა დასაპატიმრებლად დარბის.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ პოლიციის შეფის ეკრანზე ასახული მოქმედება კანონიერია, ჩვენ ვერ ვხედავთ მის უპატიოსნო საქციელს (ქრთამის აღებას ან სხვა უკანონობას), მაგრამ სამსახურეობრივი მოვალეობის აღმსრულებელი, იგი თავის სამშობლოში წესრიგის დამყარების იდეით კი არ არის ანთებული, მისი შინაგანი მოქმედება კრიმინოგენული სამყაროს აღგვას კი არ ისახავს მიზნად, არამედ მისი საქმიანობა მხოლოდ ფულის მოპოვების საშუალებაა.

ოთარ იოსელიანი ფილმის მსვლელობის მანძილზე, პოლიციელს მაყურებლისთვის გასაგებად, მხოლოდ ორჯერ ალაპარაკებს, დანარჩენ დროს იგი მოქმედებითაა ასახული, რადგან რეჟისორი უპირატესობას დინამიკას ანიჭებს, მის ფილმებში კინემატოგრაფიული მოქმედება დიალოგების შემცველია, იგი კინოს მთავარ და ძირითად მხატვრულ ფუნქციას კადრის პლასტიკურობაში ხედავს. ოთარ იოსელიანის ფილმებში დიალოგის ინტონაცია უფრო ისმის, ვიდრე სიტყვები...

აი, რას ამბობს იგი ერთ-ერთ ინტერვიუში: „მე არ მიყვარს სინქრონული კამერით მუშაობა, რადგან წარმოთქმული სიტყვა თავის ტყვეობაში მომაქცევდა და მაიძულებდა მას გაეყოლოდი. კაცმა რომ თქვას, მე არც ლამაზი ფრაზები მხიბლავს, ამიტომ ჩემი ფილმები თარგმანის არ საჭიროებენ. მე ისეთ ეპიზოდებს ვაგებ, სადაც ადამიანები ლაპარაკობენ, ხოლო, რასაც ისინი ამბობენ ხოლო არა აქვს რაიმე მნიშვნელობა...“

„მთვარის ფაფორიტებში“ აგრეთვე ასახულია ღარიბი წყვილი, დამწყები ბურჟუები: ქმარი – ცეცხლსასროლი იარაღის ცეხში, ხოლო ცოლი კოსმეტიკურ სალონში მუშაობს. ორივე მათგანი სიდატაკის თავიდან ასაცილებლად გამდიდრების მრუდე გზას დაადგება.

ასაფეთქებელი იარაღის გამოცდაზე გაუფრთხილებლობის გამო კაცი შემოაკედებათ, იარაღის მყიდველები და გამყიდველები

ადამიანის დაღუპვას არაფრად ჩააგდებენ, მხოლოდ იარაღის შემქმნელი ჩაეარდება სასოწარკვეთილებაში (მისთვის ეს პირველი ცდაა)– მიუხედავად ამისა, ფულს აიღებს და ამ ფულით ნაყიდი ძვირფასი საჩუქრით სახლიდან გაქცეული ცოლის დაბრუნებას (ვდილობს, (ერთმანეთის მოპუკლე დარიბი წყვილისათვის დაშორება უფრო იოლია), მაგრამ მისი ღამაში ცოლი თავისი სწრაფი ნაბიჯებით სხვა, უფრო მდიდარი მამაკაცისკენ მირბის...

რეჟისორმა მშვენიერი გარეგნობის კოსმეტიკოსი ქალი სხა პერსონაჟებისაგან სიარულის თავისებური პლასტიკით ამოარჩია. ქუჩაში იგი ნელა არ დადის, იგი ყოველთვს მირბის, ან აჩქარებული ნაბიჯით მიჰქრის, განსხვავებულ დელფინისაგან (იარაღის გამჟღავნების ცოლი და ანტიკვარულ მალაზიის პატრონი), რომელიც თავისი ბრტყელი უქუსლო ფეხაკმელებით, დინჯი სიამაყით მისეირნობს და საკუთარი ქონებრივი უპირატესობის „სიმყარეს“ თითქოს მიწაზე აფიქსირებს: (ცნობილია, რომ ოთარ იოსელიანი კინემატოგრაფიულ პლასტიკას მხატვრული სახის ჩამოყალიბებისათვის იყენებს და მსახიობებს სიარულში ავარჯიშებს), უპოვარი კოსმეტიკოსი ქალი კი, დაქრის პარიზის ტროტუარებზე ქონების, ანუ მდიდარი მამაკაცის მოსაპოვებლად, იგი ჯერ პოლიციის შეფის, ხოლო შემდეგ დელფინის ქმრის ქალია და ამ უკანასკნელის მიერ უძვირფასესი ქურქით დასაჩუქრებული, ახლა უფრო დინჯი სიამაყით დაუყვება პარიზის ქუჩას ჯიშინან ძაღლითურთ და კაფეში ემიხდურ, მისთვის უცნობ მამაკაცს, ანუ ქურდს „შეეხმატკბილება“. ქურდი კი, იმავე საარშოიო ხერხით, ერთი ვარდის მირთმევით და, ალბათ, ქათინაურით აჯადოებს ქალს. (ჩვენ სიტყვები არ გვესმის, მაგრამ კოსმეტიკოსი ქალის ნასიამოვნებ გამომეტყველებას ვხედავთ, ისეთივეს, როგორც ფილმის დასაწყისში ქურდის დელფინთან შეხვედრისას დავინახეთ, იმავე მაგიდასთან, იმავე კაფეში რომ გვინვენა რეჟისორმა). ბეწვის ქურქიან კოსმეტიკოს ქალზე არშიყობის ამ სტანდარტულმა მეთოდმა ისევე გაჭრა, როგორც წინამდებარე ეპიზოდში – დელფინზე, და, როგორც ჩანს, ყოველ ქალზე ერთნაირი უყვეტით, ერთნაირ ფინალს აღწევს....

„ითვარის ყაჯორიკების“ პერსონაჟებისთვის ქალთან, თუ მამაკაცთან სექსუალური კავშირი ბიოლოგიური და აგრეთვე მატერიალურად მომხმარებლურია. ისინი თავისუფლებას ფიზიოლოგიურ აღვირახსნილობაში ხედავენ და გაუცნობიერებელი აქვთ, რომ ბიოლოგიური ინსტინქტების

მონობაში იმყოფებიან. ადამიანის თავისუფლება კი მათი, ანუ ინსტინქტების ტყვეობიდან თავის დაღწევაში გამოიხატება...

„სიყვარული აგვამადლებს“ – თქვა შოთა რუსთაველმა, სიყვარული – იდეალის და ღმერთის ტოლფასი, ჩვენს პრაგმატისტულ საუკუნეში დამიწდა. გასული საუკუნის მხატვრის ამაღლებული ოცნება ქალისადმი, ბუნების მშვენიერების, ჩიტების ჭიკჭიკის, კლასიკური მუსიკისა და სიმღერების ღიღინის, ადამიანების სულიერი ურთიერთობების ფონზე შექმნილი შემდეგ ფერწერულ პორტრეტში მხატვრის მიერ „უკედავეყოფილი“ ქმნილება, ჩვენს საუკუნეში ჩვეულებრივ „მოკედავ“ საეატრო ნიეთად გადაიქცა... XIX საუკუნის მხატვარმა და ამჟამინდელმა ქურდმა, გარდა „პროფესიის შეცვლისა“ ამაღლებული სიყვარული მომხმარებლური სექსით შეცვალა. როცა ქუჩის კაფეში სხვადასხვა ქალებთან, ერთი და იგივე „მეთოდით“ ამყარებს კაფშირს, მაშინვე ვხედავთ ადამიანთა უტილიტარული ყოფის ამსახველ ეპიზოდს: კაფეში მოთავსებული, განმარტოებული ადამიანები საუზმით რომ ივსებენ ცარიელ კუჭებს, ხოლო ახლო ხედით მოჩანს ხორციის ჭრა მოზრდილ ნატრებად – მომხმარებელთა დაცლილი კუჭის კელავ ასაგებებად. ჩვენ ვხედავთ ბიოლოგიური ინსტინქტით შეპყრობილ მასას, რომელთა ძირითადი საქმიანობა უტილიტარულია. დღენიადავ გვესმის „არა მხოლოდ პურითა“, მაგრამ ყურს არ ეუფდებთ ამ მცნებას.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში, სექსი ერთგვარი თავშეკაეებული რეჟისორული მანერით გამოიხატება, იგი კინემატოგრაფიული მოქმედების ქვეტექსტით ამოიკითხება და არა გაშიშვლებული მოქმედების ჩვენებით. სიმბოლოს, მეტაფორის, დეტალის მხატვრული ხერხით მინიშნება – მისი მოქმედების ერთ-ერთი ძირითადი მანერაა... მაგალითად, „მთვარის ფავორიტების“ პერსონაჟის – ჯაზის მომღერლის, სახლის დიზაინი ერთგვარი ქვეტექსტია მისი სექსუალური ახირებისა. ეკრანზე ვხედავთ – ერთობ ექსტრავაგანტულად ჩაცმულს და თვალშისაცემი ვარცხნილობის მომღერალ ქალს, რომლის მდიდრული ბინა შიშველი ქალების პორტრეტებითაა მოფენილი, და ეტყობა ამ მიზნით იგი უკვე ყიდულობს ნაქურდალ „ქალის პორტრეტს“. სექსუალური გადახრის საბოლოო აკორდია მაცვივარი – შიშველი ქალის ტორსით. მასზე გამოკვეთილი ქალის სავესე მკერდი კარების ფუნქციას ასრულებს, რომლის შეხების, ანუ კარების გაღების შემდეგ მომღერალი გამაგრილებელ სასმელს მიირთმევს.

„მთვარის ფავორიტების“ ბურჟუა ქალები, თუ მამაკაცები შემხედურ უცნობს მაშინვე სარეცელისკენ ეპატიუებიან, ან „მეგობრის“ ცოლთან, თუ ქმართან აბამენ „სასიყვარულო“ ქსელს, განურჩევლად ერთმანეთის სიახლოვისა, თუ სიშორისა, და ყველა შემთხვევაში, ისინი ბიოლოგიური და უტილიტარული ურთიერთობით კმაყოფილდებიან.

მაგონდება ბუნუელის ფილმი „ბურჟუაზიის მოკრძალებული ხიბლი“, სრულიად სხვა მხატვრული თავისებურებით, ბუნუელისთვის დამახასიათებელი სიურრეალისტური ზმანებებით განსახიერებული, ბურჟუაზიული ოჯახის წევრთა უიდეალო, მაგრამ საქმიანი არსებობა. ისინი ერთად დადიან, ერთი საქმით (ნარკოტიკებით ვაჭრობენ) შეკრულნი, ერთმანეთის ცოლებთან სექსუალურ ურთიერთობებს აბამენ, იკვებებიან საუკეთესო რესტორნებში, გაუთავებლად მიეშურებიან ახალი რესტორნის ძიებაში და მაგნე საქმის მოსაგვარებლად, გაძდიდრების ჟინის დასაკმაყოფილებლად და თან სდევს ბუნუელის მიერ სიურრეალისტურად წარმოსახული საშინელი მოჩვენებანი, მოლანდებებით იტანჯებიან. ძრწოლა და შიში ახლავს მათ „რესპექტაბელურ“ ცხოვრებას.

მიუხედავად იმისა, რომ ბუნუელისა და იოსელიანის შემოქმედება, თავისი მხატვრული ფორმით სრულიად განსხვავებულია, ორივე რეჟისორი თანამედროვე ეპოქის სულიერ შეჭირვებას და სიმწარეს წარმოსახავს, მათ დაინახეს თანამედროვე ადამიანის მორალური დეზორიენტაცია.

ბუნუელი „ბურჟუაზიის მოკრძალებულ ხიბლში“ ფილმის პერსონაჟებს სიურრეალისტური კომმარული მოჩვენებებით „აწვადებს“, ოთარ იოსელიანი კი პარაბოლური ხერხით „მთვარის ფავორიტების“ „მტრულ სამყაროს“ ქონებრივად და ფიზიკურად სპობს, მათი ფილისტერული და დანაშაულებრივი ყოფის საპასუხოდ.

იარაღის მადღაზიის უკანონო გამყიდველი ციხეში პატიმრად აღმოჩნდება, პოლიციის შეფს ტერორისტი კლავს, ხოლო მათი გაპარტახებული ოჯახის წევრების მოჩვენებითი „ბრჭყვიალი“ გაფერმკრთალდება და მათი ცოლები ჩვეულებრივ ღარიბ ქალებად გადაიქცევიან. ეს სულიერად მწირი ადამიანები, მათი ძვირფასი ნივთების გარეშე საწყალ არარაობად გამოიყურებიან.

„ყველაფერი ტყდება, ყველაფერი ცვლება, ყველაფერი ხელიდან ხელში გადადის და ძველდება. ადამიანის სულიც კი. რაიმეს ფლობის სურვილით შეპყრობილი ცოცხალი არსება, საკუთარ თავს ღუპავს და ანადგურებს. მე სწორედ ამ იდეის გაშიშვლება

დავისახე მიზნად და სწორედ ამიტომ ავირჩიე დასავლური ფაქტურა, ატმოსფერო და გარემო. ნივთების გაუთავებელი მოძრაობის და გადაადგილების იდეამ მოულოდნელად მიიზიდა ჩემი ყურედლება ძველმანების ბაზარზე. სწორედ აქ ვხედავთ ნივთებს, რომლებსაც თავიანთი პატრონი დაუკარგავს და ხელიდან ხელში უსასრულოდ მოგზაურობენ”⁵ – ოთარ იოსელიანი.

ადამიანის სულიერება კი უანგარო ქმედებაში, „საკუთარ თავს იქით წასვლაში“, სხვისადმი ყურადღებასა, თანაგრძნობასა და თავგანწირვაში გამოიხატება. სულიერების უმაღლესი „რანგი“ შემოქმედებაა და მშვენიერებისაკენ სწრაფვა.

„მთვარის ფავორიტების“ ექსპოზიციაში ჩვენ ვხედავთ მხატვარს, რომელიც ფუნჯით აპირკეთებს სერვიზს. მის მიერ შექმნილი გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუში, მხოლოდ ყოველდღიურად მოსახმარი ჭურჭელი არ არის. ამ ნახელაეში ჩაქსოვილია მხატვრის ტალანტი და სულიერება, მასში იკითხება ადამიანური „მე“.

XIX საუკუნეში შექმნილი და ნაწილობრივ დამსხვრეული სერვიზისაგან გადარჩენილი ნაწილი XX საუკუნეში „მოგზაურობს“. აუქციონზე იგი დელფინმა იყიდა და მაშინვე მოიწვია სტუმრები თავისი ქონების „დიდებულების“ საჩვენებლად და მისი ფილისტერი სტუმრების „თვალების დასაბრმავებლად“. დელფინს სურს აჩვენოს თამაში მდიდრული შენაძენით, თავისი „ძალა“, რადგან ბურჟუათა აზრით ძალაუფლებას და ქონებას ტოლფასი მნიშვნელობა გააჩნია. სინამდვილეში კი იგი მათი სულიერი არასრულფასოვნების ბრჭყვიალა საბურველის ფუნქციას ასრულებს. წვეულების დროს, ერთ-ერთი სტუმარი ჩანგალს იპარავს (აღბათ ძვირფასს) და ზედ აჯდება... და როცა მსხური უზნეო ბაეშეის მოქმედების შედეგად ძვირფას სერვიზს ხელიდან გააგდება და გატეხავს, დელფინი მსახურს სტუმრების თანდასწრებით უდიერად ლანძღავს და სახლიდან გააძეებს. მას არ რცხვენია თავმშუუკაველობისა, რადგან იცის, რომ სტუმრებიც მისი „გვარისა“ არიან...

დამტვრეული სერვიზი მენაგვის საშუალებით მეძაე ქალთან აღმოჩნდება, რომელსაც სხვადასხვა ვარიაციით თეფშის ლამაზი ნახატის ადღგენა სურს და კერ ახერხებს. მეძაეის სწრაფვა მშვენიერებისაკენ – მისი გატეხილი და ცოდვილი ცხოვრებისაგან თავის დასაღწევად და პირველქმნილი სილამაზის ადღენის მცდელობად იკითხება. მეძაეი ქალის ხასიათში უანგარო გულისხმიერება პრივილეგირებს, იგი ჯერ თავის სკივრში პოლიციელებისგან დევნილ გალობის მასწავლებელს დამალავს,

ხოლო შემდეგ მის დასახმარებლად პოლიციაში დადის და ციხეში საკეებიც მიაქვს. გზად მიმავალს შემთხვევითი, სხვისკენ დამიზნებული ტყვია მოკლავს. უსულოდ დაცემული შეძავი ქალი ტროტუარზე გდია პატიმრისთვის გამსადებელი საჭმლით და ჩანთიდან გადმოყრილი ვაშლებით, ქუჩაში გამგლეული უცხო ადამიანი ხარბად ჩაბეჭს ვაშლს და არხუინი ჭამით გააგრძელებს გზას, ისე რომ მოკლულს ყურადღებას არ მიაქცევს.

ვაშლის სიმბოლო, როგორც ადამიანის პრაგმატული ფსიქოლოგიის ამსახველი, რეჟისორმა ჯერ კიდევ „პასტორალში“ გამოიყენა. ედუკის მიერ მოკრეფილი და მუსიკოსებისადმი უანგაროდ მიძღვნილი ვაშლები გეზს იცვლიან კარიერისტული მიზნით და ნომენკლატორულ მოხელეს მიერთმევეიან. „მთვარის ფაეორიტებში“ – ვაშლი ადამიანის მომხმარებლური ცულგრილობის ამსახველია.

ოთარ იოსელიანი იმედს არ კარგავს და მიაჩნია, რომ ჩვენი საუკუნის უიდეალობის ქაოსიდან თავის დაღწევის გზა მაინც არსებობს; რომ თანამედროვეობის გულგრილი პრაგმატიზმით დაბნეულ სამყაროშიც შესაძლებელია ცხოვრობდეს ადამიანი - „ხელუხლებელი, როგორც მზის სხივი“... ასეთია „მთვარის ფაეორიტების“ ერთ-ერთი პერსონაჟი - ვალობის მასწავლებელი. მას ჯერ ფილმის XIX საუკუნის ამსახველ ეპიზოდში ეხედავთ - მუსიკასა და პოეზიასთან „თანამეგობრობაში“ და შემდეგ, XX საუკუნეში „ხელუხლებლად“ გადმოსულს. (ორივეს როლს ერთი და იგივე მსახიობი ასრულებს). იგი ესთეტი, ხელოვნების მუხათა თაემდაბალი მსახური - თავისუფალი ადამიანია... მისი სახლის სიმდიდრე უამრავი წიგნია - (განათლების მაწუწყებელი). ვალობის მასწავლებელი ორ უსახლკაროსთან ერთად ძალოვანი სტრუქტურის წარმომადგენლის მახინჯ ქანდაკებას ააფეთქებს, სკულპტურის ტორსი ინგრევა, მაგრამ კიდეგსტალს უხეში ნეჭებით შემოსილი მსხვილი ფეხები მყარად შერჩება. (უნებურად მაგონდება თბილისში 1991 წელს დანგრეული ლენინის ძეგლი და პიედესტალზე „ჯიუტად“ შერჩენილი ცალი ფეხი)... ერთი მუსიკოსი ორი „კლოზარითურთ“ ვერ შეძლებს მახინჯი ძაღლობის მოსპობას, მაგრამ ნათელია, რომ ადამიანები გზას ეძებენ მშვენიერებისკენ, ჭეშმარიტების ძიება კი ადამიანის სულიერი შემოქმედების, მისი უანგარობის აღმნიშვნელია.

ვალობის მასწავლებელი ყოველგვარ პირობებში თავისთავადი რჩება. საპრობილეშიც კი, (სადაც იგი ძეგლის აფეთქებისთვის დაამწყვდიეს) საკუთარ „მეს“ არ დაღატობს და კრიმინალ სტუმრებს ისეთივე ენთუზიაზმით ასწავლის.

„მუსიკაშია ჩვენი ხსნა“ - ისმის ფელინის ფილმში „ორკესტრის რეპეტიცია“ და ოთარ იოსელიანიც თავისებური მხატვრული აზროვნებით, ადამიანებს სთავაზობს სულიერი ცხოვრების გზას-

ადამიანი ბუნებაში არსებულთაგან ყოფიერების საკუთარი, კარდინალური სულიერი მისწრაფებით გამოირჩევა ამავე დროს, იგი ობიექტურ სინამდვილესთან და მისგან დაწესებულ ეთიკურ, თუ სხვა წესრიგის ნორმებს იცავს... გალობის მასწავლებელი ბავშვებს ამეცადინებს და ამგვარად იგი ობიექტურ სინამდვილესთან თანაარსებობს, ხოლო იგი ვერ ურიგდება ღამაზი ქალაქის ანტიხელოვნებისეულ ძეგლს და მასში განსახიერებულ ძალადობის იდეას. როგორც ესთეტი და აგრეთვე სახელმწიფოებრივი ძალისმიერი წყობის მოწინააღმდეგე, სიმბოლურ სკულპტურას სრულიად უმწიკლოდ ანგრევს. ამ მოქმედებით გალობის მასწავლებელი დაკანონებული წესის დინების საპირისპიროდ მოქმედებს და თავის ინდივიდუალურ ძირითად იდეალს ახორციელებს, ამიტომაც, იგი წარმოგვესახება როგორც პერსონა - „მე“, მაგრამ „კანონი“ უანგაროსაც და ანგარებიანსაც საპურობილის ერთ ჭერქვეშ მოათავსებს.

მიუხედავად იმისა, რომ „მთვარის ფავორიტებში“ ასახულია: პოლიციელების მიერ დაჩნაშავეთა დევნა, დევნილთა დაპატიმრება, მკვლელობა, ცოლ-ქმრული ჩხუბი, ღალატი, სექსი და თანამედროვე კომერციული ფილმების თითქმის ყველა მონაცემი, მაინც მომგებიანი სალაროს და მასობრივი მაყურებლის ფილმებს მივაკუთვნებთ.

„მთვარის ფავორიტების“ სიუჟეტის მოყოლა ისე ადვილი არ არის, როგორც ეთქვათ, მელოდრამის ან სათავეგადასავლო კინოსურათის, მასში ასახული თანამედროვე, უიდეალო ადამიანები უშინაარსო ცხოვრებას ეწევიან და ამიტომ, ფილმი შედგება ყოველდღიურობის ნაწყვეტებისა და ფრაგმენტებისგან. სწორედ ამ თვალსაზრისით არის აგებული რეჟისორის მიერ ფილმის ხმა-ხედვითი, ფლეთილი მონტაჟი.

„თუ ფილმის მოყოლა შეიძლება, ჩვენთვის იგი ყოველგვარ ფასს კარგავს“.- ამბობს ოთარ იოსელიანი.

უსიუჟეტოა მუსიკა და ალბათ, ამიტომაც, ერთ-ერთი ფრანგი კინოკრიტიკოსი ოთარ იოსელიანის ფილმებს მუსიკალურ ნაწარმოებებს ადარებს. მისი აზრით, „გიორგობისთვე“ - სონატა, „შაში“ კონცერტი, „პასტორალი“ სიმფონია, „მთვარის ფავორიტები“ - ფუგაა...

გასული საუკუნის მუსიკა ადამიანის იდეალის გამოიმხატველი იყო და თავის ხმოვან საფუძველად მელოდიას

იყენებდა, ხოლო თანამედროვე კომპოზიტორები თავის ხმოვან ნაწარმოებებს ატონალური და დისონანსური ბგერით აგებენ. რადგან ჩვენს საუკუნეში მელოდია, ანუ სულიერება დაიკარგა და ოთარ იოსელიანიც თავის ფილმებში ამ დაკარგულს ასახავს, მისი ისინი ძირითადად „ატონალურია“ თავისი ფორმით... თუმცა, იმედის სხივსაც არ უგულვებელყოფს.

მუსიკა, ხმაური ისეთივე მხატვრულ ფუნქციას ატარებს, როგორსაც გამოსახულება. აკუსტიკა ეკრანული მოქმედების ფონად კი არ აღიქმება, არამედ იგი ისევე, როგორც კინემატოგრაფიული მოქმედება, მონტაჟური ქსოვილის ლაიტმოტივად ისმის. რეჟისორის მიერ გამოყენებული ხმისა და გამოსახულების წყობა ხშირად თავისთავადი, რთული მონტაჟური კონტრაქტის საშუალებითაა წარმოდგენილი.

ოთარ იოსელიანისთვის ფილმის მონტაჟი ძირითადი შემოქმედებითი პროცესია და იგი იქმნება არა მარტო სხვადასხვა გამომსახველობითი ხედების მონაცვლელობითი ტემპო-რიტმით, არამედ აკუსტიკის სხვადასხვა მეტრული ჯერით. მუსიკალური ფრაზა იშვიათად ისმის თავიდან ბოლომდე და სწორედ ეს ხმოვანი ნაწყვეტები ქმნის თავისებურ ტემპო-რიტმს, მაგალითად: წამით კარი იღება და დები იშხნელების სიმღერის ნაწყვეტი ისმის, რომელიც კარის დახურვასთან ერთად იხშობა, ან წყვეტილად გაისმის ვოკალური სეპარატივო, ან სადარბაზოდან ქალების ყაყანი, ან ქუჩის ტრანსპორტის გუგუნო... და ამგვარად, შიდა და გარე სამყაროს ფლეთილი „გადაძახილი“ იქმნება, ანუ მრავალხმიანი აკუსტიკური ჯერის სონორული ტემპო-რიტმი... ამ მეტრული ხერხით ოთარ იოსელიანი ხშირად სარგებლობს, მაგრამ, ყოველთვის სახეშეცვლილად, ეპიზოდის განსხვავებული განწყობილებისა და ახრის წარმოსახავად.

ხშირად, კადრის გამომსახველობითი და აკუსტიკური მხარე ანტიპოდურია, მაგალითად: როცა მეძვე ქალს თავისი ოთახისაკენ მამაკაცი მიჰყავს, გაისმის საეკლესიო საგალობლის ნაწყვეტი, ანდა, როცა საყვარლისგან გასილაქებული დელფინი სარკეში იხედება დალილაკების შესამოწმებლად - სამრეკლოს ზარები ხმოვანდებიან. ამ შემთხვევაში ვიზუალურ-აკუსტიკური ზედნადები კონტრასტულია და ამავე დროს იკითხება გზასაცდენილი ადამიანებისადმი თანაგრძნობა და შეხსენება მათ შეუბღალავ პირველ ქმნილებაზე...

რეჟისორის მიერ მეძვე ქალის სახე განსაკუთრებული სიმპათიითაა გამოსახული. მისი საეკრანო მოქმედების დროს, გაისმის სოფლური ღიღინი და საეკლესიო გალობა, რაც

გვაფიქრებინებს მეძვეის პირველქმნილ უბიწოებასა და სულიერებაზე.

ამ ცოდვილი ქალის ცხოვრებას მაინც შემორჩა სხვა ადამიანებისადმი უანგარო თანაგრძნობა და ამაგი, მეგობრობის უნარი და კაცთმოყვარეობა. და როცა ის პოლიციაშია დაპატიმრებული გალობის მასწავლებლის შეწყალებისთვის ოსული, ოთარ იოსელიანი ხმაურის საშუალებით საოცარ კონტრასტულ მეტაფორას გვთავაზობს. აკუსტიკურად გაძლიერებული პოლიციული ქლების მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელების

აკუნნი, მკაცრი, საქმიანი „მარშით“, მრავალჯერ დი უემოციო რიტმით მოსიარულე პირქუში ფორმიანი ქალების და ორჩილად მოლოდინე გარინდული მეძვეის ხმა ხედვითი დაპირისპირებით რეჟისორმა თანაგრძნობისა და აქტიური გულგრილობის მხატვრული სახე შექმნა.

აქვე აღსანიშნავია ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელი - კვარტეტის ჩვენება. პირველად იგი ფილმში „აპრილი“ იყო ჩაფიქრებული, ხოლო შემდეგ „პასტორალის“ ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ „პირად“ მოგვევლინა. „მთვარის ფაეორიტებში“ კვარტეტი სრულიად შეცვლილი მხატვრული ფუნქციით და ორიგინალური გაბედულებით აისახა. რეჟისორი მუსიკოსებს ფილმის ქმედით ქარგაში, ანუ ე. წ. „სიუჟეტში“ არ რთავს (ისინი თანამედროვე მუსიკოსები არიან). კვარტეტის წევრებს თვით ეკრანზე ვხვდავთ, თითქოს ავტორმა ისინი საორკესტრო ორმოდან „აეანსცენაზე“ ამოიყვანა, მაყურებელს „გააცნო“ მუსიკოსები და მერე ფილმის მსვლელობის სხვადასხვა დროს, ეკრანს მიღმიდან წყვეტილად მოგვასმენინა მათ მიერ დაკრული ნაწარმოებები. ამავე დროს, მათ მხოლოდ ფილმის მუსიკალური გახმოვანების ფუნქცია არ გააჩნიათ, ისინი სიმბოლურ მინიშნებად იკითხებიან...

ოთარ იოსელიანმა „ქალის პორტრეტის“ „მოგზაურობა“ დროსა და სივრცეში განსხვავებული აკუსტიკური მონაცემებით გაახმოვანა. XIX საუკუნეში პორტრეტი ღირიკულია, გვესმის საფორტეპიანო პიესა და ხალხური სიმღერის ღიღინი, ჯაზის მომღერალთან იგი დისონანსური ხმებით „უღერს“, მელოდია დაკარგულია. პოლიციელის სახლში ქურდების მიერ ჩარჩოდან ამოჭრის დროს, ისმის პორტრეტის „კენესა“, ხოლო სულ ბოლოს, იარაღების სახელოსნოში დამოკლებული და შუბლწაჭრილი... იგი ისმენს: მექანიკურ ხრჭიალს, რკინის ინსტრუმენტების დარტყმას და ყოველივე ამას ორმაგი სონორული ხერხით ზედ ედება ნოსტალგიური ინტონაციის მოცარტის საფორტეპიანო

ნაწარმოები ჩვენს მიერ მოსმენილი XIX საუკუნის ეპიზოდში, ყოველივე ამას ძველი სახლების ნგრევის ხმა - ხედვითი კადრის ემატება.

ფილმი მთავრდება XIX საუკუნის ეპიზოდით: ბუნების წიაღში, პატარა მაგიდასთან სხედან ძველებურ სამოსელში გამოწყობილნი ქალი და მამაკაცი. ისმის ქალის შორეული სიმღერა და ჩიტების ჭიკჭიკი, ჩანს ძველი „შატო“ და ცხენებით შებმული ეტლი... იგრძნობა თანამედროვე ადამიანის ნოსტალგია წარსულის სიმშვიდესა და პარმონიაზე, ღირიკულ ინტიმზე. ალბათ, გასული საუკუნის დაბრუნება ძნელია, მაგრამ ხსოვნა - შესაძლებელი.

„მთვარის ფავორიტებმა“ ენეცია „მოხიბლეს“ - წერდა ერთ-ერთი კინოკრიტიკოსი - „ენეციაში“ ფარხძალი დაყარა ამ ფილმის წინაშე და დიდი ენთუზიაზმით შეხვდა მის რეჟისორს - ოთარ იოსელიანს. ფილმის ტრიუმფალური გამარჯვება არც გასაოცარი და არც მოულოდნელია: „მთვარის ფავორიტები“ ნამდვილი მარგალიტი და იშვიათი სილამაზის სამკაულია, რომელშიც უცნაურად შეხმატობილებულია ეშმაკისეული სიზუსტე, იუმორი, პოეზია, სისასტიკე და სინაზე...

საეჭვოა, რომ ოთარ იოსელიანი საფრანგეთში დარჩეს და ახალი ფილმის გადაღებას შეუდგეს, მაგრამ დღეს, ესოდენ დიდი ნიჭით შემკულ რეჟისორს, ვენეციაში შეკეურებენ ისეთივე აღტაცებით, როგორითაც მოცარტს, მიქელანჯელოს, ან რომელიმე სასწაულმოქმედს შეკეურებდნენ მათი პირველი თაყუანისმცემლები”.

ოთარ იოსელიანის ინტერვიუდან - „რას ნიშნავს ფილმის გადაღება? კინო არ მიმანია საკუთარი აზრის სიდრმისა და ჩემი სულის სინატიფის გამოხატვის საშუალებად. ჩემთვის მნიშვნელოვანია გამოეხატოს ის, რაც სიხარულს მგერის და სიმრტოვის შეგრძნებას მიქარწყლებს. ხდება ხოლმე, საკუთა თავს ვეუბნები: ის ხომ ჩემსავით ფიქრობს? ვინ ი? მაგალითად, ბულგაკოვი. მაგრამ მან უკვე გამოთქვა ის, რის თქმასაც მე ვაპირებდი. არიან სხვებიც: ბარნეტი, ჯონ ფორდი, ტატი“...

„და აი, რაულ რუიზის დეარტნილი „მეტაფორების“ შექმნე, ჩვენი კინო გამდიდრდა ოთარ იოსელიანის „აფორიზმებით“, ჭეშმარიტად პატარ-პატარა ეკრანული მარგალიტებით, რომლებიც თვალსაც და სულსაც ხიბლავს.

ოთარ იოსელიანი არის რაღაც ფილოსოფოსის, მხატვრის და მუსიკოსის“ - წერდნენ ვენეციაში.

„უცნაურია ჩემი ფილმი? სრულიადაც არა, იგი ნათელი, ცხადი და გამჭვირვალეა... ყოველივე მოზომილია და გამოკვეთილი. ერთი კია, ფილმში ვერ ნახავთ გაცვეთილ შტამპებს, რომელთა ხილვას მაყურებელი ასეა მიჩვეული.“¹⁰ - ოთარ იოსელიანი.

„ეს კაცი თვალს გეიხელს, ამიტომაც მას ჩვენ მადლობას ვუხდით“¹¹ - წერდნენ ისინი.

„და იქმნა ნათელი“ (1989)

ასწლოვანი ხეებით დაბურთლ ტყეში, მატრიარქატის საზოგადოებრივი წყობის აფრიკის სოფლები ცხოვრობდნენ. მათ ჰყავდათ წვიმის კერპი, რომელსაც გვალვისაგან თავის დაღწევას სთხოვდნენ, ქალები ნადირობდნენ და ნანადირევის განაწილებისას ყაყანებდნენ, კაცები მდინარეზე თეთრეულს რეცხავდნენ, მამაკაცთა და ქალთა საბჭოზე ქალების გადაწყვეტილებას უპირატესობა ენიჭებოდა.

ველ თავმეყრასე ოჯახურ, თუ სხვა ყოფით საკითხ ბზე „განაჩენს“ ადგენდნენ; შრომობდნენ, თავისი ზარმაციც კავდათ, საეჭვო ყოფაქცევის ქალებს პატიოსანნი ითვალწნებდნენ, ჭორწინდებოდნენ გარიგებით და სიყვარულითაც, აგრეთვე ქმრებს ვერებოდნენ, იცოდნენ ქეიფი და ცეკვა-თამაშიც, ი ავდნენ ტრადიციულ რიტუალებს (ზოგს საკმაოდ მკაცრს), იყვენ თანხმობასა და უთანხმოებაშიც... შეთვისებული აფრიკის ლორასა და ფაუნასთან, კაციჭამია ნიანგებს მდინარის უსაფრთხო „ტრანსპორტად“ მიიჩნეოდნენ და მათთან საქმიანად მეგობრობდნენ... ხეებზე მაიმუნების სისწრაფით ძვრებოდნენ და ბანანებს მიირთმევდნენ (ქალები ბანანებს მამაკაცების გულის მოსაგებად და „დასაპყრობადაც“ იყენებდნენ). აფრიკის სოფლებს, XX საუკუნის ტექნიკურ-ინდუსტრიულად ცივილიზებული ქვეყნების მაცხოვრებელთაგან განსხვავებულთ, საკუთარი თვითმყოფადობის, სასიხარულო და სამწუხარო პრობლემების და აქტიური კომუნიკაბულობის გამო, მოწყენილობა და მარტოობის გრძნობა არ ეუფლებათ...

წინამძღვარი ქალი სოფლებს საყვირებით უხმობდა და ყველანი დათქმული ადგილისაკენ მიემართებოდნენ. ფერდობზე მოკალათებულნი (როგორც ამფითეატრში) ცისკენ იხედებოდნენ და გარიჩდებულნი მზის ჩასვენებას, ანუ მწუსრს შუაყურებდნენ. ამ წუთებში ბუნების აუწერელი სილამაზის მისტერიასთან

ერთსულოვანთ, მშვენიერების აღქმის ესთეტიკური განცდა ეუფლებოდათ. ეს ერთარება კი, მათი პოეტურ-მხატვრული არსების ცხადყოფია. მიუხედავად პირველქმნილი ყოფისა, მათ სულიერება და შინაგანი კულტურა გააჩნდათ. კულტურა კი - ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის შედეგი ყოველთვის არ არის, იგი ხშირად მისი ანტიპოდიცაა...

„და იქმნა ნათელში“ პირველყოფილი ადამიანები ბუნებას მხოლოდ მომხმარებლური ინტერესით არ უკავშირდებიან, ისინი მისადმი უმწიკველოდაც განეწყობიან, ბუნების მშვენიერების უანგარო აღქმისას ადამიანი სულიერად მადლდება და ორი სიცოცხლის (ადამიანის და ბუნების გარემოს) შერწყმით მისი ცხოვრებისეული თვალსაწიერი ფართოვდება. ადამიანი ბუნებას აცნობიერებს, როგორც სუბიექტს და მისი „შემოქმედებით შესაძლებლობით“ ტკობისას ხელოვნებისეული ზემოქმედებით იმსჯელებს. ეს კარგად ჩანს სოფლელთა საქორწილო, თუ ბავშვის დაბადების რიტუალთან დაკავშირებული სამოსელის დიზაინში, ცეკვასა და სიმღერაში.

ოთარ იოსელიანმა ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ბუნებისა და ადამიანის, როგორც ორი სუბიექტის ურთიერთობა პარაბოლური გაზვიადებით, ფანტასტიკის მხატვრული ხერხით გამოხატა. მაგალითად, აფრიკელები ბალახისა, თუ ბუნების სხვა არსებათა ნახარშით გადაჭრილ კისერზე თავს აწებებენ, ადამიანი ცოცხლდება და ჩაახველებს კიდევ. ანდა სხვა ეპიზოდში - ქალაქში მიმავალ დედაკაცებს გააუბული ქალი ისე შეუბერავს სულს, რომ ძლიერ ქარბუქს გამოიწვევს და დედაკაცების თავზე მოთავსებულ კალათებს მიწაზე დააყრვეინებს... ამ ეპიზოდებში ასახული ფანტასტიკური ხასიათის პიპერბოლა ყურადღებას ამახვილებს ადამიანისა და ბუნების მაგიურ ურთიერთკავშირზე. ოთარ იოსელიანი თავის ფანტაზიას, აქამდე ძნელად შესამჩნევს, ფილმში „ახლო ხედით“ გამოსახავს...

სოფლელებს გამოქანდაკებული კერპი უყავთ, რომელიც გვაღვის დროს წინამძღოლი ქალის თხოვნით წვიმას მოიყვანს, გამხმარ მიწას თავსხმა ანოყიერებს და ასეთივე თხოვნით, კერპი მოჭარბებულ წვიმას შეწყვეტს.

ოთარ იოსელიანმა გადაწყვიტა ხალხის პირველქმნილების და ბუნებრიობის ჩვენება, არა მარტო აფრიკელი სოფლელების განსაკუთრებული კერძობის, არამედ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის ზოგადი და საყოველთაო არსის წარმოსაჩენად. ამ მიზნით, მას სურდა სვანეთი გადაეღო...

საფრანგეთის ჟურნალის, „პოზიტივის“ კორესპონდენტს ფილმის „და იქნა ნათელი“ შესახებ ოთარ იოსელიანმა უპასუხა: „ფილმი მინდოდა სვანეთში გადამედო, საქართველოს მთიან რაიონში. მაგრამ ეს კუთხე ტრანსპორტისა და ტურიზმის განვითარებამ ძალიან დაასარალა, სვანებმა თავისი კუთვნილების გაყიდვა დაიწყეს...“

ვაჟა-ფშაველას პოემის, „გველისმჭამელის“ გმირი მინდია ბუნებაში არსებულთ „ესაუბრება“ და მათი „ენა“ ესმის, ამრიგად იგი უკავშირდება, როგორც არსებული არსებულს. ბუნებასთან ურთიერთობაში ადამიანის შინაგანი ობიექტი უფრო მგრძობიარე და ძლიერია, ხოლო XX საუკუნის ადამიანებს მისგან განშორების და ქალაქის ხელოვნურ პირობებში „დატყვევების“ გამო, ეს ინსტინქტი უჩლუნგდებათ... ამ შემთხვევაში ადამიანი ბუნებას აღიქვამს, როგორც ობიექტს და მის გადაკეთებას კომფორტისა და კეთილმოწყობის ასამაღლებლად ცდილობს. თანამედროვე მოაზროვნენი არ იზიარებენ იმ იდეას, თითქოს ყოველი ჩვენგანი „ბუნების შეილად“ უნდა დარჩეს, მაგრამ, თუ ამ „გადაკეთებაში“ ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესი ერთგვარ ზომიერებას დაიცავს, თვით ბუნების კარდინალურ ტენდენციებს გაითვალისწინებს და ამ გზით განაგრძობს მოქმედებას - თავიდან აიცილებს ეკოლოგიურ კრიზისს. ადამიანებს შეუძლიათ იგი თავის სასარგებლოდ განაგონ, მისი სუბიექტური არსების შენარჩუნებით და არა მასზე ძალადობით და მისი აღმოფხვრით, რაც უარყოფითად იმოქმედებს ადამიანის ინდივიდუალობასა და სულიერ არსებობასე. ბუნება ხომ ადამიანის ერთ-ერთი სულიერი ბიძგია თვითმყოფადი კულტურის შექმნაში, კულტურათა განსხვავებულობა კი, სამყაროს მრავალფეროვნების და აგრეთვე სიმდიდრის აღმნიშვნელია...

„ბუნების დაცვისთვის აღპრული მოძრაობის ასრი არ ამოიწურება სიცოცხლის ელემენტარული პირობების დაცვის ამოცანით, კიდევაც რომ მოხერხდეს, ბუნების დიდი გარდაქმნების მიუხედავად, სიცოცხლის ელემენტარული პირობების შენარჩუნება, გადასაწყვეტი დაგვრჩება ერის სიცოცხლის გადარჩენის პრობლემა“ - წერს ზურაბ კაკაბაძე სტატიის „ბუნების დაცვის ერთი უცნობი ასპექტის შესახებ“...12

თვითმყოფადობი იდეა ოთარ იოსელიანმა განახორციელა ფილმში „და იქნა ნათელი“ და ვინაიდან ეს ჩანაფიქრი მან აფრიკაში საქართველოდან „წაიღო“, ამიტომაც უწოდებენ მას ქართულ ფილმს, მიუხედავად იმისა, რომ აფრიკის მხურვალე ბუნებამ სრულიად სხვა მხატვრული ფორმის გამოსახულება

უკარნახა რევისორს... „სუანური სიმღერები“, „და იქმნა ნათელი“ ერთი იდევით იყო განმსჭვალული. ადამიანი, ბუნება, შემოქმედება, თვითმყოფადობა ხალხურ პირველ ქმნილებაში ტექნიკურ-ინდუსტრიულ ცივილიზაციის „მონოპოლიის“ და აგრეთვე, ამ ტექნიკური ძალადობის გარეშე.

აი, რას მოუთხრობს ოთარ იოსელიანი ფრანგული ჟურნალის „პოზიტივის“ კორესპონდენტს: „აყრიკაში ვეძებდი ადამიანებს, რომლებსაც თავისი ადამიანური სახე არ დაუკარგავთ, რადგან ევროპელმა სპეკულიანტებმა ეს ხალხი გახრწნა მათი საზოგადოებრივი სტრუქტურის დანგრევის მეშვეობით. ვეძებდი ადამიანებს, რომლებიც უსუსურად არ გამოიყურებოდნენ და სამათხოვროდ გაწვდილი ხელით არ იდგნენ... მათ შეეძლოთ ვერაგები ყოფილიყვნენ და არა მათხოურები... კინალამ ფილმზე უარი ვთქვი, ვინაიდან კინოსინჯებზე მომატყუეს, ნატურის ძებნამ დამალა. ვერ მოვძებნე ადგილი, სადაც ადამიანთა ურთიერთობას გულუბრყვილობა და სიწმინდე შემორჩენოდა. და უცბად, სენეგალის ძალიან პატარა და ღარიბი ქალაქის მახლობლად, აღმოვაჩინე სოფელი, სადაც მაცხოვრებლები საოცარი კორექტულობით, მხიარული გულისხმიერებით იქცეოდნენ. ეთნიკურად ისინი ძველი ეგვიპტელების - დიოლას ხალხის განშტოებას ეკუთვნოდნენ. გადაეწყვიტე გადაღება, გაეუბოდი ყოველგვარ ეთნოგრაფიას, ვიღებდი ფრთხილად, რომ სოფლის მოსახლეობა ჩემი მოქმედებით არ დაშფურთხო, გზადავსა ჩვენ ეთხზავდით ისეთ რიტუალებს და ტრადიციებს, რეალურად არსებულ ყოფას რომ კგავდნენ და რომელსაც ყველა ეთანხმებოდა.“

„და იქმნა ნათელის“ ექსპოზიციაში ამომავალი მზის ფონზე დაბურული ტყის სიმშვიდეა, სინემეში ხანდახან ფოთლების წყნარი შრიალი და ბუნებაში არსებულთა შორეული ხმები გაისმის. უცბად, ამ მყუდროებას საშინელი ხმაურით არღვევს ხის მჭრელის ავტომატური ხერხი. მოჭრილი ხეები მომაკვდავის ხრიალით მიწაზე ეცემიან, რის შემდეგ, ისინი ქალაქისკენ ხმაურიანი სატყირთო მანქანებით მიაქვთ... ტყის სიმშვიდის, ავტომატური ხერხის და სატყირთო მანქანების რახრახის ვიზუალურ-აკუსტიკური დაპირისპირებით, ოთარ იოსელიანმა ფილმის ლაიტმოტივი გამოსახა - ბუნების განადგურების და ამასთან დაკავშირებით, მისი მაცხოვრებლების ყოფის გადაგვარების იდეა. ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ტყე სრულიად განანაგდება, საკუთარ სახლებს სოფლებლები თვითონ დაწვავენ

და ქალაქისკენ მიემართებიან მოჭრილი ხეებით დატვირთული მორახხრაზე მანქანების კვაქლდაკვალ.

ქალაქში მატრიარქალური საზოგადოების წევრები სხვადასხვა „ბიზნესს“ შეუდგებიან, ზოგი საროსკიპოში მოეწყობა, ზოგი კომუნისტურ პარტიას შეუერთდება, ზოგიც კერპთაყვანისმცემლობას კათოლიკურ თუ მუსლიმანურ სარწმუნოებაზე გაცვლის...

სოფლის წინამძღოლების ოჯახი - წვიმის ღმერთის მფლობელი - ქანდაკებას გადაამრავლებს, ქალაქის ასფალტზე ფარდაგს დააგდებს და კერპებს გასაყიდად ჩამოამწკრივებს. ამ მხატვრული სიმბოლოს ქვეტექსტში და აგრეთვე „ზეტექსტში“ იკითხება ადამიანების მიერ ბუნების „გაყიდვა“ ურბანისტული მოქალაქის „ტიტულის“ მოსაპოვებლად.

ფილმში - „და იქმნა ნათელი“ წვიმის ღმერთი ბუნებასთან არის სიმბოლურად გაიგივებული, ადამიანები ყიდიან ღმერთს, „ყიდიან“ ბუნებას...

ბუნება და რელიგია, ადამიანთა თვითმყოფადობა და შემოქმედება ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული და განპირობებული. ბუნება, როგორც ხალხის თავისებური ყოფისა და შემოქმედების ბიძგი, რელიგიურ რიტუალებში გამოსახული მათი სახიობა და სამოსელის თავისებური დიზაინი, აგრეთვე ადამიანთა „გასვლა“ მიწიდან „ზეცისაკენ“ მათი ფანტაზიის რეალიზაციაში გამოიხატება. ამგვარი ყოფითი, თუ შემოქმედებითი ჯაჭვის გარღვევა ახალი ცხოვრების დასაწყისს მოასწავებს. „ახალი“ კი ყოველთვის არ ნიშნავს უკეთესს.

ადამიანის ისტორიულ მდგრადობას და ამავდროს ცვალებადობას თუ გავითვალისწინებთ, „და იქმნა ნათელი“ ეს სიმყარე სრულიად დაკარგულია. აფრიკის სოფელთა ყოფის სახეცვლილების გამო, მათ დაკარგეს სოფლის ნიადაგი და ტექნიკურ-ინდუსტრიულ ქალაქს „დაემსგავსნენ“. ამავდროს, დაკარგეს ის თავისებურება, რომლითაც სხვებისგან გამოირჩეოდნენ და აითქვიფნენ ურბანისტული ქალაქის ორომტრიალში... ადამიანებმა უარი თქვეს საკუთარ „მე“-ზე, ჩვეულებებზე, განსხვავებულ ურთიერთობებზე და ამგვარად, გააღარიბეს სამყაროს მრავალფეროვნება. ისინი ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის ერთფეროვან, სტანდარტულ მასად გადაიქცნენ, მანამდე კი ხალხად ცხოვრობდნენ თვითმყოფადი ინდივიდუალობის გამო...

რღვევა ნაწილობრივ უფრო ადრე დაიწყო, მანამ, სანამ სოფლებს ქალაქის „ნუგბარისადმი“ ინტერესი გაუძლიერდათ.

რღვევის მიზეზი, კი ალბათ, მათი საზოგადოებრივი წყობის საფუძველში უნდა ვეძიოთ.

რატომ აირჩია ოთარ იოსელიანმა მატრიარქალური საზოგადოების ჩეყნება, სადაც ქალები ზედმეტად აქტიურნი და ძლიერნი არიან და მამაკაცები კი სუსტები და პასიურნი? ეს შემთხვევითი არჩევანი არ არის, რადგან რეუისორის შემოქმედება ყოველთვის წინასწარი ნააზრევის რეზულტატია... ეგებ მასზე დასაუვლეთის ქვეყნებში აღზევებულმა თანამედროვე ფემინისტურმა მოძრაობამ იმოქმედა, როცა ქალების დამოუკიდებლობამ მამაკაცის ფენომენის უგულვებლყოფამდე მიაღწია. „და იქმნა ნათელში“ არა მარტო ქალთა აქტიურობაა ხაზგასმული, არამედ მამაკაცთა ინერტული უსუსურობაც – მაგრამ საკითხი ძალასა და უძლურებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ბუნების და ღმერთის მიერ ბოძებულ კუთვნილ ადგილსა და მისიაში. ქალიც და მამაკაციც ძლიერია, მხოლოდ თავ-თავის ადგილას, ხოლო მათი გადანაცვლებით ბუნებრივი ბალანსი ირღვევა...

„და იქმნა ნათელში“ ქალები მართავენ სოფელს, კაცები მათ ემორჩილებიან. სოფლის წინამძღოლ ცოლ-ქმარს ძალუძს ბუნებრივი ნახარშით ადამიანის გაცოცხლება, მათ ეკუთვნით წვიმის კერპი, ისინი განაგებენ სოფლის ჭირსა თუ ლხინს, მაგრამ გადამწყვეტი ხმა ბელად ქალსა აქვს...

სოფლელი ქალი ნადირობს ცხოველზე და აგრეთვე მამაკაცზე. კაცს ძალით იპყრობს; მამაკაცის სურვილის საწინააღმდეგოდ, მას ქოხში შეამწყვდევენ, რომლის რყევას თან ახლავს სოფლელი დედაკაცების „ფერხული“ და სიმღერა ქალის ძლიერების აღმნიშვნელი... ქალი ბანანებით აჯილდოებს მამაკაცს გაწეული სექსუალური სამსახურისთვის, ხოლო დაპურობილი მამაკაცი ბანანების ძღვენით უფრო გახარებული ჩანს, ვიდრე ქალთან გატარებული ინტიმით.

ქალის გამბედაობა მეტად მკაცრ რიტუალში ხორციელდება. კერძოდ, ბავშვის დაბადებისას მოხუცი ბებუის განდევნით ტყეში, ანუ მსხვერპლ შეწირვაში... სოფლის ადათ-წესის მიხედვით ახალგაზრდა ქალს მკენარეულ სამოსელში კაზმავენ, სახეს უღებავენ, რთავენ მისიებით, სამაჯურებით და ამგვარი აფრიკული დიზაინით გაწყობილს, აგრეთვე პალმის რტოებით შემკობილი ორი ქალის თანხლებით მიაცილებენ ტყეში... იბადება გოგონა, რომელსაც ბებუის სახელს - იმანას დაარქმევენ ხოლო ცხენზე ამხედრებული ბებია ტოვებს თავის სახლს და ტყეში სამუდამოდ გადაიკარგება... სოფელი განიცდის ბებია-იმანას დაღუპვას,

კარნავალურად გამოწყობილი გოგონა კი თავის სამოსელს ტირილით იგლეჯს, სოფლები ბებიას ქელეხს უხდიან და ეს სამგლოვიარო თავშეყრა პატარა იმანას დაბადების აღმნიშვნელ საზეიმო ქეიფად გადაიქცევა...

აფრიკულ სოფელში ქალური საწყისის მომძლავრებას ოთარ იოსელიანი ხმაურის ფონოგრამითაც გვამცნობს, ფილმი უმეტესწილად ქალების ყაყანითაა გახმოვანებული, კაცების ხმა კი თითქმის არ ისმის...

მხოლოდ ერთ ეპიზოდში ვხედავთ მამაკაცის ეჭვიან ჩაფიქრებას... ქალაქიდან ჩამოსული მძლოლი ხელს ჩამოართმევს სოფლის წინამძღოლ ცოლ-ქმარს. „რატომ ჩამომართვა ხელი?“ - კითხულობს ქმარი, დაყნოსავს ხელს და მერე იბანს ბენზინის სუნის მოსაშორებლად. ბელადი ქალი კი იმავე ხელს ეყვერება და განსაკუთრებულ ინტერესით ათვალთვრებს მძლოლის მიერ ჩამოტანილ ილუსტრირებულ ჟურნალს. მას და აგრეთვე სხვა სოფელ ქალებს ცნობისმოყვარეობა საბოლოოდ ტექნიკური ინდუსტრიული ქალაქისკენ უბიძგებს...

ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ურბანისტული ქალაქის „აგენტებს“ მანქანის მძლოლები და ხის მჭრელები წარმოადგენენ. მათ სოფლებებისთვის ჩამოჰქონდათ კამფეტები, ილუსტრირებული ჟურნალები ბავშვების გასართობად, მანქანით ატარებდნენ და ამგვარად აზიარებდნენ ქალაქის „ეშხს“... ისინი ხედავდნენ სოფლები ქალების განსაკუთრებულ ყურადღებას ქალაქური ნივთების მიმართ. მაგალითად, სოფლად მიგდებული სატვირთო მანქანის საბურავის დასაპყრობლად, ქალები ისეთ ჩხუბს ატეხენ, რომ მაღალკანჭებიან ლამაზმანს კიდევ დაჭრიან.

პირველად სოფლიდან ქალაქს გადასახლდება - ოკონორო სამივე შეილით, რომელიც თავისი ინიციატივით ორ ქმარს გაეყარა და შემდეგ ქალაქელ მანქანის მძლოლს წაჰყვება. ოთარ იოსელიანიმა ამ პირველ მორბენალს საცხოვრებელ ადგილსამყოფელად მანქანის „სასაფლაო“ აურჩია... ეკრანზე ვხედავთ დანგრეული, დაუანგებული და ჭუჭყიანი მანქანების ნამტვრევებში მაცხოვრებელ მრავალშეილიან, ქალაქელი მძლოლისგან მიტოვებულ - ოკონოროს, რომელმაც თავისი სოფლის მშენებელი პეიზაჟი უანგინი მეტალის ნაჩხვრეებზე გაცვალა. როცა ოკონოროს დიდი ხნის ძებნის შემდეგ მისი მეორე ქმარი იპოვის და თავის წვრილშეილიანად სოფელში დააბრუნებს, მათ სოფლებების მიერ გადაბეჭდილი სახლები და გაპარტახებული ტყე დახედებათ.

რეჟისორი ნელი პანორამით გვიჩვენებს გაკაფული ტყის

ხეების კუნძებს, საფლავის ქეებს რომ მოგეაგონებს. ცარიელ სოფელში ადამიანის ჭაჭანება არ არის, წყალი დამშრალა - წვიმის კერპი ქალაქში იყიდება... ხოლო აფრიკული სოფელი თავის ფლორით და ფაუნით, თავისი ინდივიდუალობით მსოფლიო კულტურის მრავალფეროვნებაში „ცისარტყელას“ ერთ ფერს წარმოადგენდა, რომელიც გაქრა და ურბანისტული ქალაქის ერთფეროვან მასაში გაუფერულდა. მათი „ფერი“ კი იყო სამშობლოს ისტორიული წარსული, გეოგრაფიულ ადგილმდებარეობას მისადაგებული, ადამიანთა სხვათაგან განსხვავებული ყოფიერება. მათ დაკარგეს საკუთარი ნიადაგი, ტყე და აქედან გამომდინარე ბუნებრივობა, ისინი ხელოვნური პირობების სხვა ცხოვრებას მიეკედლენ...

„და იქმნა ნათელი“ პარაბოლაა, რომელშიც მსოფლიო მასშტაბის პრობლემა განიხილება. კერძოდ ადამიანის მიერ ბუნების უგულვებელყოფის და უფრო მკაცრად - განადგურების პრობლემა. ადამიანი თანდათან კარგავს ბუნებას, ე. ი. თავისი სიცოცხლის ნაწილს და მიიღტვის კეთილმოწყობილი ქალაქისაკენ, ცხოვრების გასაიოლებლად გაურბის უფრო მძიმე შრომას, მაგრამ ხელოვნურად დაგებული ასფალტი ნიადაგს რომ აშორებს და აქედან გამომდინარე, იგი ბუნებრივობას რომ კარგავს - ამას ვერ ამჩნევს... ეს არის ჩვენი საუკუნის ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის ძირითადი ტენდენცია - რომლის შესახებ ანდრეი ვოზნესენსკიმ თქვა: „И все прогрессы реакциины, Если рушится человек“.

ყოველი ჩვენგანი მისწრაფის ამ „თვითნგრევისაკენ“ და არც ოთარ იოსელიანი გამორიცხავს საკუთარ თავს. ფილმის „და იქმნა ნათელი“ ბოლო ეპიზოდში უხედავო აფრიკაში ჩამოსულ ევროპელების ჯგუფს (რომლის ერთ-ერთ წევრს ოთარ იოსელიანი განასახიერებს). ისინი ცნობისმოყვარეობით გაჰყურებენ (ცუცხლით მოგიზგიზე სოფელს, ღურბინდით გაჰყურებს ხანძრის „სილაშაშეს“ თვით რეჟისორი (ანუ ექსპედიციის წევრი) და გულგრილი ცნობისმოყვარეობა შეინიშნება მის საქციელში...

ეს მისთვის ზედაპირული თვალსაჩინო „სანახაობაა“ და არა შემაწმომთვებელი პრობლემა ბუნების ყოფნა არყოფნის, ხალხის თვითმყოფადი კულტურის გაქრობისა... სწორედ ამ უდარდელაობაში ხედავს ოთარ იოსელიანი ადამიანთა სულიერ კრიზისს. ადამიანებს არ ძალუძთ რაიმე წინააღმდეგობის გაწევა, ისინი ინერტული უდრტვინელობით ეგუებიან ბუნების კედომას...

მიუხედავად ოთარ იოსელიანის მიერ გამოთქმული აზრისა იმის თაობაზე, რომ იგი კრიტიკოსი კი არ არის, არამედ თავის

ფილმებში სინამდვილის ამსახველია, მას ვერ დავეთანხმები. მისი ფილმის ეკრანულ სინამდვილეში კრიტიკული აზროვნება ყოველთვის შეიმჩნევა. თუნდაც ის ფაქტი, რომ რეჟისორის თითქმის ყველა ფილმის სათაური ირონიულია - უარყოფს მის მოსაზრებას საკუთარ შემოქმედებაზე, რადგან ირონია კრიტიკის ერთ-ერთი სახეობაა. ფილმის „და იქმნა ნათელი“ სახელწოდება და აგრეთვე არსი, ამისი „ნათელი“ დასტურია...

„პეპლებზე ნადირობა“ (1992)

ოთარ იოსელიანის შემოქმედების მხატვრული მნიშვნელობა მხოლოდ ერთი კონკრეტული, დროებითი და ადგილობრივი პრობლემით არ შემოიფარგლება. იგი ზოგადსაკაცობრიო საკითხებს ეხება და ამიტომაც საერთო ეპოქალური კრიზისს ესადაგება. ასე დაიწყო მან 1958 წელს, საკურსო ნამუშევრით „საპოვნელა“.

ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის ეპოქალური პრობლემა რეჟისორს მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე თან სდევს და მას კინონაწარმოებებში სხვადასხვანაირად ასახავს. (მაგალითად, „პასტორალი“, „და იქმნა ნათელი“ და სხე...).

ტექნიკურ-ინდუსტრიულ პროგრესს ყოფით-მატერიალური კომფორტის გარდა, ადამიანის სულიერი დისკომფორტიც მოჰყვა. ერთ-ერთი მათგანი ადამიანის ტექნიკური გაუცხოებაა, იგი განსაკუთრებული ძალით ქალაქის ურბანისტულ ურთიერთობაში გამოსჭვივის, თუმცა ფილმში „პეპლებზე ნადირობა“ ინდუსტრიული ქალაქის გამჭვარტლულ და ხმაურიან გარემოს კი არ აჩვენებს, არამედ პროვინციას; ულამაზესი ბუნების და ძველი სასახლის ფონზე ტექნიკური პროგრესისთვის დამახასიათებელ მოფუსფუსე ადამიანთა ყოფით-სამომხმარებლო საქმიანობით განპირობებულს, ულამაზესი ლანდშაფტისა და ადამიანის ცხოვრების რიტმის წინააღმდეგობრივი დაპირისპირება ერთგვარ შინაგან „კომფორტს“ რომ ქმნის...

შემოდგომის ფერების აელვარებული ბუნების წალკოტს ადამიანები ერთი წუთითაც არ აქცევენ ყურადღებას, არ ტყებთან არც ნისლით ფერშეცვლილი ფერადოვნებით (ძველებურ ფრანგულ გობელენს რომ წააგავს); ისინი პატარა ქალაქის მიდამოებში საქმიანი ტემპით დაძრწიან, სადგურში სტუმრებს სასულე ორკესტრის მარშით ხედებიან, ეკლესიაში მღერავენ და ორღანზე უკრავენ, მაღაზიასა და ბაზარში სანოვაგეს ყიდულობენ,

სადილისთვის თევზს ტბაში იჭერენ, კულტურის სახელში რეპეტიციას გადიან, პეტანგს თამაშობენ, ყავას სვამენ და ყველაფერი ეს, ეკრანიდან სამსახურეობრივი მოვალეობის შესრულებად, ერთნაირ „მოტორიზებულ“ მოძრაობადაა წარმოდგენილი, რაც იოსელიანის უკვე ნაცადი ხერხია (კერძოდ „იყო შაშვი მგალობელი“, „პასტორალი“ და სხვა) და ჩვენი საუკუნის საქმიან, თუ უსაქმურ ფუსფუსსა და გადატვირთულობაში გამოიხატება, როცა ადამიანს ჩაფიქრებისა და ოცნების, საკუთარ თავთან დარჩენის დროც არ რჩება.

ცხოვრების ტემპი მკვეთრადაა დაპირისპირებული აგრეთვე არისტოკრატების ძველი სასახლის ფონთან. ანიჭარბებული ურბანისტული დინამიკა, შესრულებული ველოსიპედით, ცხენით, მოტორული ტრანსპორტით, თუ ფეხით მოსიარულეთა მიერ, თითქმის მარშის რიტმში მოქმედებს... მარშის მუსიკალური სიმბოლო ოთარ იოსელიანის ფილმში სხვადასხვა ქვეტექსტს გულისხმობს, მაგრამ „პეკლებზე ნადირობაში“ იგი თითქმის დროის კარნახით ფეხაწყობილ ადამიანთა ერთგვაროვნების, უნიციფირების და უპიროვნო არსებობის აღმნიშვნელია, ვინაიდან მათი ეკრანისეული მოძრაობა მხოლოდ სამომხმარებლო ჟინითა და სამსახურეობრივი მოვალეობითაა განპირობებული და არა სულიერი გამოძახილით. ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი - სოლანჯი (მსახ. ნარდა ბლანში) ავადმყოფ ნათესავთან მიკედლებული საქმიანობს და მას ემსახურება არა სიყვარულისა და თანავგრძნობის გამო, არამედ გამორჩენის მიზნით, მდიდარი მარია ანიესის (მსახ. თამარ ტარასაშვილი) მოსალოდნელი სიკვდილის შემდეგ ქონებრივ ანდერძში ადგილის დასაკავებლად. მისი საქმიანობა მომაკედაკისადმი თანაღმობით კი არ არის გამოწვეული, არამედ მომხმარებლური ინტერესით. და სწორედ ადამიანის არსებობის ეს „ზედაპირული ლოგიკა“ სულიერად აღარიბებს და აუფერულებს მისი ცხოვრების არსს, სოლანჯის მიერ ორღანსე დაკვრა და საეკლესიო საგალობლის შესრულება ისევე უსულოდ სრულდება, როგორც ტბაში დაჭერილი თევზის თავის დაჩენქვა.

სამსახურეობრივი მოვალეობის იძულებითი შესრულება იკოთხება აგრეთვე მღვდლის ქვევაში, საძრეკლო ზარების რეკვისას, ნაბახუსეკის მღვდელი გულს აზიდებს ვატერ-კლოზეტში, ხოლო ლოცვა-წირვის დამთავრებისთანავე ცხენს შემოახტება და იალაღზე ისე გააჭენებს, თითქოს საღმრთო ტაძრის სამსახურისგან საჩქაროდ უნდა თავის დანებება და განშორება.

ოთარ იოსელიანის ფილმში - „პეკლებზე ნადირობა“

ვხედავთ: ძველისა და ახლის, წინაპრებისა და თანამედროვე შთაბრძნავლობის დაპირისპირებას, პატრიარქალური და ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის დაპირისპირებას, უფრო ზუსტად კი - ძველის კედომას და ახლის მოძალებას. წინაპრებზე ნოსტალგია რეჟისორის შემოქმედების ერთ-ერთი მოტივია. იგი აისახა „გიორგობისთეში“ - ნიკოს სახლის კედელზე გაკრული ძველი ფოტოების მეშვეობით - მის ხასიათში წინაპართა გენეტიკურ კოდზე რომ მიგვანიშნებდა. „მთვარის ფაფორიტებში“ ეს მოტივი უფრო განვითარდა. წარსულს რეჟისორი არ აიდევალბდა, მაგრამ გარდასული საუკუნის აფკარგის ჩვენებისას ერთგვარი ნოსტალგია იგრძნობოდა.

ფილმში „პელებზე ნადირობა“, წარსული რეჟისორის მიერ რამდენადმე ირონიზირებულიცაა, მაგრამ სინანულის განცდა მაინც გვეუფლება. ირონიისა და სინანულის ეირტუოზული შეხამებით მან წარსულის ახლებური ხატი შექმნა... ამ პირუთენელობაში ოთარ იოსელიანის თავისებურება გამოიხატება...

ფილმის მიხედვით უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ფეოდალური წინაპრები სასახლეებს აშენებდნენ, მის უამრავ ოთახებს ძვირფასი ავეჯით და ანტიკვარული ნივთებით ტვირთავდნენ, უსახელო და სახელოვანი მხატვრების ფერწერულ ტილოებს იძენდნენ, (ზოგიერთ მათგანს საკუთარი პერსონის უკედევსაყოფად უკეთებდნენ), მოოქროვილ გალიებში ჩიტებს ამწყვდევენდნენ, ჯიშთან ძაღლებს და წმინდა ჯიშის ულაყებს ამრავლებდნენ...

წარსულისადმი სიყვარული წინაპართა მხოლოდ ზნეკეთილობისგან არ გამომდინარეობს... შესაძლოა დღეს, უწინდელ დროში არსებულ უბედურებას და ავ ზნესაც განვიცდიდეთ, რაგდან იგი ჩვენს „ფესვებშია“ ჩარჩენილი და დღევანდულობა სწორედ იქიდან გამომდინარეობს, ისე რომ, ნამყოს იდეალიზაცია და წინაპრებით თავმომწონეობა, ადამიანის არასრულფასოვნების მიზეზითაცაა გამოწვეული. საკუთარი უძლურების ქვეცნობიერი განცდის გამო, ნამყოს ევპოტინებით და ჩვენში აწ არსებულ სიცარიელის და სუდიური ძალის უკმარისობის შესავსებად წარსულს ვიშველიებთ, მხოლოდ გარდასული დროით თავმომწონება ოთარ იოსელიანმა ირონიის ღირსად ჩათვალა.

„ეს ბარონი ჩემი წინაპარია“ თავმომწონედ ეუბნება ზანგის ქალი სასახლეში ექსკურსიაზე მისულ იაპონელებს და დიდებული წინაპრის პორტრეტზე მიუთითებს... მანამდე კი, იგივე ზანგისგან, ოჯახური ეჭვიანობისა და ჩხუბის დროს, ქმრისკენ გასროლილი

თოხლო კეკრცხი რეგალიებით შემკულ და გაჭიმულ პაპას პორტრეტს მოხედა... ეკრანზეა კეკრცხით გაწმკული მისი ბარონული უმაღლესობის ფერწერული ტილო, რომელიც ცოლ-ქმრული ურთიერთობის ერთობ უხამს და ისტერიულ სცენას „დაკურებს“... ოთარ იოსელიანი ერთი სახიერი დეტალითაც ახერხებს თვალნათლივ წარმოაჩინოს სიძველისადმი თანამედროვეთა ორგვარი დამოკიდებულება...

„პეპლებზე ნადირობაში“ წარსულის მოგონების დეტალია აგრეთვე ოთარ იოსელიანის ძველი ფილმიდან „გადმოსახლებული“ ბილიარდის ჯოხების დარტყმა, ეს ხმა-ხედვითი სიმბოლო სხვადასხვა მნიშვნელობისაა... „გიორგობისთვეში“ მისი ქვეტექსტია ქარხნის დირექტორის სინდისის ქენჯნა კომპრომისული ცხოვრების გამო სინანულისა და სიბრახის გამოხატველი... „პეპლებზე ნადირობაში“ ბილიარდის ხმაური წინაპართა არხეინი ცხოვრების აღმნიშვნელია, იგი ქვეტექსტიცაა და ამავე დროს, ორმაგი ექსპოზიციით ნაჩვენები თვალნათლივი ზეტექსტიც... სამხედრო მუნდირებში გამოწყობილი წინაპრები ჯოხს უმიზნებენ ბილიარდის ბურთს, ხოლო შემდეგ, ასევე სერიოზულად ერთმანეთს იარაღს მოუღერებენ და დუელში ერთდროულად კვდებიან. ცოლები კი, ერთი მათგანი - ელენე - მოსკოვის კომუნალურ ბინაში მცხოვრები, ხოლო მეორე - მარი ანიესი - თავის სასახლეში დროისგან გაყვითლებულ წერილებს კითხულობენ და ძველ ფოტოებს ათვალიერებენ. წინაპრისადმი რეჟისორის ირონია იუმორით შეზავებულ თვითკრიტიკას და აგრეთვე საყვარელი ადამიანის მიმართ გაძოტქმულ ირონიას უფრო ჰგავს, ვიდრე გააუბრებულ შურისხევას.

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში ძვირფას ავეჯს, ანტიკვარულ ნივთს, ფერწერულ ტილოს სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვს, თუ მას ესთეტიკური თვალსაზრისით შეეხვდავთ და ხელოვნებისეულ ტეობას ვიღებთ, ე. ი. აღვიქვამთ, როგორც მშვენიერებას - ეს ადამიანთა სულიერ სიმდიდრეზე მეტყველებს (ეს იდეა ოთარ იოსელიანს განსაკუთრებით კარგად აქვს განსახიერებელი „მთვარის ფაქორიტებში“)... ავეჯის მოტივი ოთარ იოსელიანის თითქმის ყველა ფილმშია გატარებული და როგორც მხატვრულ სიმბოლოს შეუფერება, იგი ყველგან სხვადასხვა ქვეტექსტითაა წარმოსახული. „პარილში“ ავეჯი ჭაბუკურ სიყვარულს თრგუნავს და ამიტომაც, ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი ძველი გრძნობის დასაბრუნებლად უხეად შექენილ ნივთებს უანჯრიდან გადაუძახებს („პარილის“ ავეჯი

ანტიკვარული არ იყო). მაგრამ შესაძლებელია, ნიეთი არა მარტო მისი ანტიკვარული ღირებულებისთვის შევიყვაროთ, არამედ მისი „თანდასწრებით“ გატარებული ცხოვრებისათვის, მასთან დაკავშირებული მოგონებებისა და არა ანგარებითი, არამედ ადამიანური ურთიერთობის გახსენებისთვის... ნიეთისადმი ამგვარი დამოკიდებულება ადამიანის სულიერებაზე მეტყველებს, მაგრამ თუ ავეჯი თვალსაწიერს გადაგვიღობავს ისე რომ, სხვა ადამიანს ვეღარ დავინახაეთ და ცოცხალ სამყაროს ვერ აღვიქვამთ, მაშინ მარტოობითა და გაუცხოებით გავიწირებით.

„ქეპლებზე ნადირობაში“ ნათესაეები ბარონის ნიეთებს, ძირითადად მომხმარებლური და ანგარებიანი თვალებით შეჰყურებენ... მარი ანიესს ქონების მიღების მოლოდინში ემსახურებიან და აგრეთვე ოჯახურ „მარადიორობასაც“ ეწევიან (სოლანეის მიერ ნაქურდალ და ვატერ-კლოზეტში გადამალულ ვერცხლეულს ზანგი ქალი იპარავს), ხოლო როცა მოსამსახურე ნათესაეები ანდერძისაგან ვერაფერს მიიღებენ, ვინაიდან მარი ანიესმა ქონება მოსკოველ დას უანდერძა, საპანაშვიდოდ გამოწყობილი ეს რესპექტაბელური არისტოკრატები ისეთივე მდაბიურ ჩხუბს ატეხენ, როგორც მათი მოსკოველი ნათესავის კომუნალური ბინის საერთო სამზარეულოში ატყდა.

სწორედ იმ დროს, როცა დის გარდაცვალების შესახებ ტელეგრამას მოსკოველი ელენი მიიღებს კომუნალური ბინის სამზარეულოში გაჭირვებისაგან და ხალხმრავლობისაგან დამწარებელი საბჭოთა ადამიანები, ინტერნაციონალური მეზობლები ერთმანეთს გაავებული ეჩხუბებიან: მონგოლოიდური გარეგნობის, ჭუჭყიანი მაისურით შემოსული ლოთის სახის კაცი ხანდაზმული ქალისკენ საცემრად მიიწევს, მას „ბიგუდებიანი“ ცოლი აკაეებს და მოჩხუბარ კაცს ყვირილით აშოშმინებს. მეზობელთა ამ უხამს აურზაურში, ზოგიერთს ჩხუბი რომ სწყურია და სხეები კი ყვირილით ცდ

ობენ მოჩხუბარნი შეარიგონ, უცბად ერთ-ერთი ხანშიშესული ქალი გამომწვევად გაჰკივის: „ვინ ანთო შექი?“ და ჩხუბი ახალ მიზეზს წარმოშობს შუა დღეს ელექტროენერჯის დახარჯვის გამო.

შეუწყნარებლობის ფსიქოლოგიური მომენტი შემოიჭრება სხვადასხვა საზოგადოებრივი წყობის ადამიანთა ჯგუფებს შორის. ერთი მხრივ, ბოლშევიზმისაგან გამწარებულ უპოვართა და ყოფითი დისკომფორტისგან დაღლილ ადამიანთა, ხოლო მეორე მხრივ კაპიტალისტური ქვეყნის ფულისა და სიმდიდრის მოპოვებისთვის დახარბებულ ადამიანთა შორის. ავი ზნე მეტ-

ნაკლებად ორივე მათგანშია კოდირებული. ზოგიერთ რუს კრიტიკოსს საბჭოთა ადამიანების ამგვარი უხამსობის გაშიშვლება ეწოთირობოდა, თუმცა, იგი დოკუმენტური სიმართლის ამსახველი იყო... მაგრამ ოთარ იოსელიანი უფრო დაუნდობელი აღმოჩნდა რესპექტაბელურ არისტოკრატ-ბურჟუაზია მიმართ.

მარი ანიესის გასვენებაზე საფრანგეთში ჩამოსული ელენი და მისი ქალიშვილი - ოლგა, რენესანსის დროინდელ სასახლეს მაშინვე მიჰყიდვიან იაპონელებს და ეკრანზე ახლო ხედით მოჩანს ოლგას ხარბი ხელი, ფულს რომ გამოხეკტავს მაგიდიდან ეს ახლო ხედი ოლგას, ანუ ახალი რუსების „ნუეორიშული“ ხასიათის ამსახველი მხატვრული ხერხია. გაჭირვებაში და საერთო საცხოვრებლის აყალმაყალში გაზრდილი, ქონების მიღებისას საბჭოელი ქვეშევრდომი უმალ ექსპლოატატორად გადაიქცევა და მარი ანიესის ზანტ და უსაქმურ მოსამსახურე ვალერის წითელი პიჯაკის მიწოდებას და ჩაცმას უბრძანებს, დედას ნაქელეხარი სუფრის აღაგებას მკაცრად უკრძალავს, ხოლო შემდეგ პარიზის მაღაზიებს „დაარბევს“ და სამემკვიდრეო ფულს ტანზე „აიკრავს“, პარიზის ბინაში ექსსაბჭოეთის მაცხოვრებლებთან და აწ ემიგრანტებთან ერთად ღრეობას მოაწყობს.

ეს ღრეობა ნაზავია საბჭოთა მრავალფეროვანი საერთო საცხოვრებლისა და უხამსობისა, „ველური კაპიტალიზმის“ „ნუეორიშული“ წარმომადგენლობა ზოგი უგონოდ მთერალი, ზოგი ვატერ-კლოზეტთან პირსასაქმელთან გადაყუდებული, ზოგი მყვირალი სიმღერით დათანგული თავისუფლებას „თამაშობს“, ერთი სახეობის გადაგვარებიდან მეორე სახის დევრადაციაში გადახევეწილნი ამაზრზენ შთაბეჭდილებას ქმნიან.

და კიდევ, ჩვენს წინაშეა სიმპათიური პიროვნება - ელენი - ესეც „ხელუხლებელი, როგორც მზის სხივი“, რომელიც თავის ცხოვრებას განაგრძობს საკუთარი „მეს“ შენარჩუნებით, იგი პარიზის ბინაში ნაჭრის ფარდის მიღმა მოსკოურად შეყუებული, კვლავ პატარა ფართზე მოთავსებული, კვლავ გაკრული ძეული ფოტოების გარემოცვაში მოგონებებს ეძლევა და დროისაგან გაყვითლებულ წერილებს კითხულობს.

სასახლისა და ქონების მთავარი მფლობელის, მარი ანიესის გასვენების შემდეგ, მისი აღონელი სამემკვიდრეო ქონების იმედის გაწბილების გამო, ყველა ნათესავი მიმოიფანტება, რადგან მათ ამ მშვენიერ გარემოსთან, სასახლესა და ნივთებთან არავითარი სულიერი მოგონებები არ აკავშირებთ. მომხმარებლური ჟინი ყოველგვარ სულიერ გამოძახილს თრგუნავს. მარი ანიესის

ზოგიერთი მოსამსახურე ნათესავი ახლა ინდოეთის მაჰარაჯის ქონებას წაჰყვა (ბარონის სასახლეში რომ ისვენებდა), მაგრამ ტერორისტული აქტის შედეგად, მატარებლის კატასტროფის დროს - ყველა დაიღუპა. ისინი კვლავ პეკლებზე სანადიროდ გაემურნენ, არ იცოდნენ ამ მიზნის ამოცანის შესახებ, რადგან პეკლების სიცოცხლე ხანმოკლეა.

თანამედროვე ევროპელის ერთ-ერთი საწუხარია ის ვითარება, რომ „თეთრი“ დასავლეთი „გადაყვითლდა“, მაგრამ ამ მოვლენის მასობრივი დაკონკრეტება იმდენად მიზნაშეწონილი არ არის, რამდენადაც კულტურათა აღრევის და ამის შედეგად მათი ნიველირების პრობლემა. ინდოელს, თუ იაპონელს ევროპაში დაფუძნებით საკუთარი კულტურა, ეთნიკური ჩვევები და აღმოსავლური ცხოვრების ყაიდა მიაქვს, ამგვარად დასავლეთის ნიადაგზე დაყრდნობილი აღმოსავლეთის რაღაც „საშუალო არითმეტიკული“ სტანდარტი იქმნება. იგი აღარც ფრანგული, არც იაპონური, არც ინდურია. სამყარო და კაცობრიობა კი, თვითმყოფად კულტურათა მრავალფეროვნებას და თავისთავადობას წარმოადგენს; ინდური, იაპონური და ფრანგული კულტურა ერთმანეთისგან განსხვავდებიან და ამიტომაც, თითოეული მათგანისადმი განსაკუთრებული ინტერესი აღიძრება (იგივე აზრი კულტურის თვითმყოფადობაზე - გამოთქმულია ფილმში - „და იქნა ნათელი“).

მეორდება ოთარ ოსელიანი?

დიახ, მაგრამ ამბობენ, რომ „გამეორება ცოდნის დედააი“, მეორდება ოღონდ სხვადასხვა ასპექტით და ამავე დროს, სოვადსაკაცობრიო ეპოქალური კრიზისის კვლავ შეხსენებით, რომელიც დღესაც აქტიურია და საყურადღებოა ქართველისათვის, რუსისთვის, ფრანგის, ინდოელის, იაპონელის და სხვა ეროვნებათა წარმომადგენელთათვის, თვითმყოფადობა და საკუთარი იერი რომ არ დაეკარგოს, როგორც „პეკლებზე ნადირობაში“ ვალსის მოტივზე ინდოელი კრიმინალების ცეკვა რომ არ შევასრულოთ ანდა ევროპული რენესანსის არქიტექტურული ნიმუში იაპონური იეროგლიფებით რომ არ „შევაბკოთ“, თანაც ძველი სასახლის ფუნდამენტური და ჭრიალა კარები თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი ავტომატური შესასვლელით არ შეცვალათ, რომელიც ღილაკის დაჭერით თავისთავად გაიღება და დაიხურება. ამგვარად, ფრანგული რენესანსის „შატოს“ თავისებურება წაიშლება და არც მასზე მიკრული იაპონური იეროგლიფის სილამაზე აღიქმება, არამედ რაღაც „საშუალო არითმეტიკული“, ერთფეროვანი შეიქმნება და თვითმყოფად კულტურათა

მრავალფეროვნების მოსპობა კაცობრიობას სულიერად გააღარიბებს.

კრიტიკოსები ოთარ იოსელიანის ფილმებში ახლო ხედების უქონლობას შენიშნავენ. „პეკლებზე ნადირობაში“ ნაკლებადაა ეს ვიზუალური კინოხერხი გამოყენებული, მაგრამ - სახიერად; თვით რეჟისორიც ეთანხმება ოპონენტებს ამის თაობაზე და დასძენს, რომ „კინოკამერას ადამიანის სულიერ სამყაროში შეღწევა არ შეუძლია“, ამგვარი „შელწევა“ არ ძალუძს არა მარტო კინოკამერას, არც ხელოვნების სხვა დარგებს და არც სპეციალურ კელევიტ მიქანიჭრებას, ვინაიდან ადამიანის ურთულესი ფენომენის ამოკითხვა, ასე იიოლი არ არის, მისი ინდივიდუალური მრავალფეროვნების გამო.

ფსიქოლოგიურ კინო-დრამაში ამგვარი მხატვრული „შელწევა“ მეტნაკლებად უფრო შესაძლებელია, რადგან ადამიანის ფსიქოლოგიის მხატვრული გამოაშქარავება მხოლოდ ერთ, ან ზოგიერთ პრობლემას ეყრდნობა, ძირითადად, ამის გარშემო არსებულ საკითხთა განსახიერებას და მხატვრულ კელევას მოითხოვს. ამიტომაც ეს „კელევა“ ყოვლისმომცველი ვერ იქნება.

ახლო ხედი, და განსაკუთრებით ადამიანის სახის და თვალების „მეტყველება“ ფსიქოლოგიურ კინოდრამას უფრო დაეხმარება, ვიდრე იგავსა და პარაბოლას.

საერთო, შორი და უშორესი ხედები ოთარ იოსელიანის ფილმებში („მთვარის ფავორიტებში“, „და იქმნა ნათელი“, „პეკლებზე ნადირობა“) დროისა და ადგილის დისტანციას, ზოგადობის შთაბეჭდილებას ქმნის, რასაც რეჟისორი საკუთარი ფანტაზიის მეშვეობით თხზავს და ამის გამო, - ერთის მხრივ მას შორეულ მითოლოგიურ სამყაროში გადაეყვართ, ხოლო მეორეს მხრივ - კერანზე ყოველდღიურ-ტრივიალურ სინამდვილეს გეინევენებს. უფრო 1

სტად კი, ფანტაზია ხორცშესხმულია ყოფით-ბანალურ გარემოში, ფანტაზიის შორეულობა და აგრეთვე დოკუმენტურ-ნატურალისტურ „დინების“ თანაარსებობა, ძირითადად პარაბოლის მათხოვნულებებს უსუხობს... შესაძლოა, ადამიანთა ყოფითი სინამდვილის ეკრანისეული გამოსახულება, ახლო ხედის ფუნქციისაც ასრულებდეს, როგორც გარემოსა და მოქმედების ნატურალისტური ყოველდღიურობის „სიახლოვის“ ფაქტი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ფანტასტიკურ მოქმედებასთანაა დაკავშირებული, მაგალითად ფილმში „და იქმნა ნათელი“ ადამიანის მოჭრილი თავის კისერზე დაწეპების ფანტასტიკური ეპიზოდი სოფლის ბანალურ, ყოველდღიურ და საქმიან ვითარებაში სრულდება... კერძოდ,

ნახარში ჩვეულებრივი საჭმლის მოსამზადებელ ქვაბში და ბუნებაში არსებული მცენარეებისა და ცხოველის თაეისგან მზადდება. იგავის წამყვან მხატვრულ საშუალებად ალექსანდრე ბრეხტის მიიჩნევენ, რომელსაც ერთმნიშვნელოვანი და კონკრეტული აზრი გააჩნია (მაგალითად, ღუსა - იმედს, თვალაკრული ქალი სასწორით ხელში - მართლმსაჯულებას, მელია - ეშმაკობას, ლომი დიდებულებას ნიშნავს და ა. შ.) იგავი აგრეთვე პარაბოლისგან განსხვავებით დიდაქტიკური მოტივის მოჭარბებით გამოირჩევა. მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ იგავი პარაბოლის მსგავსად ფანტაზიასა და ნართაულ თქმას ემყარება. ამიტომაც, ოთარ იოსელიანის ფილმებში, მართალია, პარაბოლის უანრი სჭარბობს, მაგრამ იგავური მონაცემებიც საკმარისად მოიპოვება. მაგალითად, „და იქმნა ნათელში“ გაავეებული ქალის სულის შებერვით ქარიშხლის ამოყარდნა და ქალაქს მიმავალი ქალების თაეებიდან დატეირთული კალათების ცვენა - ალექსანდრე ბრეხტის იკითხება, აქაც ფანტასტიკისა და ყოფითი ქმედების ნაზავსა და იგავისებური ალექსანდრის ერთ, კონკრეტულ ქვეტექსტს ეკითხულობთ.

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის ხელოვნებაში და ასევე კინემატოგრაფში წმინდა უანრის ნაწარმოები იშვიათად მოიპოვება, ალბათ, ეს ჩვენი „არეული“ ეპოქის გამოძახილია და თუ წინათ ამგვარ ნაწარმოებებს „საღანძღავ“ სიტყვას ექლექტიკას უწოდებდენ ხოლმე, ახლა უანრული და სტილური აღრევა კანონზომიერად მიიჩნევა... ოთარ იოსელიანის ფილმშიც, რომელშიც თანამედროვე ეპოქის ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებია წამოჭრილი, უანრთა აღრევა ნიშანდობლივია. „ქექლებზე ნადირობა“, „და იქმნა ნათელში“ კინოხელოვნებისეული უანრები წმინდა სახით ძნელი მისაგნებია, ისინი იგავურ-პარაბოლურია, მაგრამ ვინაიდან მასში სიმბოლოები სჭარბობს, არა რიცხობრივად

არამედ მხატვრული და კონცეპტუალური ხარისხის აღმატებულობის გამო, უფრო პარაბოლის უანრს მივაკუთენებდი. ფილმში „ქექლებზე ნადირობა“ ფანტასტიკა მიცვალებულთა ლანდების გამოცხადებითაა ასახული. მაგალითად, ბარონის ქალი სიზმარში თაეის ქმარს ხედავს, რომელიც საფერფლეში სიგარეტს ტოვებს და მარი ანიესი ნამწვევს ცხადში დაინახავს. ამ ეპიზოდში, ჩამქრალი სიგარეტის სახით, „სიზმრისეული ლოგიკა“ გასაგნებულია, რაც პარაბოლის ერთობ დამახასიათებელი ნიშანთაეისებაა. ყოფითი საგანი, ანუ საფერფლეში დარჩენილი სიგარეტი და მარი ანიესის მოჩვენება (ორმაგი ექსპოზიციით გადაღებული)

სინამდვილის „სიახლოვისა“ და სიზმრისეული შორეულობის ნაზავია, რომლის სინამდვილე ახლო ხელად აღიქმება მის შორეულ და ფანტასტიკურ სამყაროსთან კონტრასტულ „პარტნიორობაში“.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში, ფანტასტიკური სამყაროს წარმოდგენისას, პოლიეუდის ვირტუოზული ტექნიკა კი არ არის გამოყენებული, არამედ ნატურალურ სინამდვილეში განსახიერებული ჩვეულებრივი მოქმედებაა ნაჩვენები, რეჟისორი ფანტასტიკურ, მითოლოგიურ მხატვრულ „სიკრუეს“ დოკუმენტური მანერით „ამართლებს“. ეს არის ოთარ იოსელიანის ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედებითი ტენდენცია...

„მშვიდობით ხმელეთო“ (1999)

ადამიანის ქვეშევრდომობა, მორჩილება, შემგუებლობა სხვადასხვაგვარია. ოთარ იოსელიანმა ფილმში „მშვიდობით ხმელეთო!“ - საზოგადოების ყოფიერების ის სახეობა წარმოაჩინა, წოდებით ბატონობა რომ უფრო შეეყვრება, მაგრამ მისი საფუძველი - ფულის მონობაა.

ფეშენებელური სასახლე, საჯინბო, რომლის ცხენებზე საგანგებოდ შემოსმული ბავშვები საკუთარ ტყესა და ელმინდორში დაჯირითობენ, სასახლეში კი ბიზნესური საჭიროებისამებრ დახვეწილი და სუბლიმირებულნი მუსიკალური საღამოები იმართება ხოლმე სტუმრებით საესე დარბაზში, მსახურები მზრუნველობით გარს რომ უვლიან და სასმელს სთავაზობენ. თვით სასახლის ქალბატონი სიმღერითა და აგრეთვე, ბეჯითად გაწვრთნილი ეგზოტიკური ფრინველით - მარაბუთი ართობს მოწვეულთ: მარაბუ გრძელი ფეხების დინჯი ნაბიჯებით გაარღვევს ხალხმრავალ დარბაზს, გაშლის უშველებელ ფრთებს და მხრებზე დააფრინდება მას. ყველაფერი ბრწყინავს ჩვეული, თუ უჩვეულოდ გასაკვირი „ილეთებით“, ყოველივე ისეა, როგორც მიღებულია ბურჟუაზიული საზოგადოების უმაღლესი წესების გათვალისწინებით. ეკრანსეა ლაპლაპა გარსში გახვეული, ერთი შეხედვით, ბედნიერი და სრულქმნილი ოჯახი - ყოველი ფილისტერის უნეტარესი ოცნება.

ძველ სასახლეში სუფევს წარსულის და აწმყოს მატერიალური აელადიდება: თანამედროვე ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებით: საკუთარი კერტმფრენით, უძვირფასესი მანქანებით, მოტორიანი იახტითა და ნაყებით.

თვით ოჯახის „მთავარმართებულ“ ქალბატონს ყოველდღიურობაში ეხედავთ მობილური ტელეფონით

მოლაპარაკეს, საქმიან გარიგებას რომ ჩარხავს და ერთდროულად საგარეოდ იკაზმება, ჩაუქროლებს კუბიკებით მოთამაშე პატარა შვილს და გზადაგზა შენიშვნებს აძლევს, ლოთი ქმრის ოთახში აგრესიულად შეეარდება, სასმელს გადაუქცევს, ყვირილით დაუცაცხანებს ღვინის სმისა და ახალგაზრდა მსახურ ქალთან ამორალური ურთიერთობის გამო, ამის შემდეგ კი გაშმაგებით გაიქცევა ვერტმფრენისაკენ ახალი ფულიანი საქმის მოსაგვარებლად.

ოჯახის ქალბატონი ოთარ იოსელიანმა ძირითადად კინემატოგრაფიულ პლასტიკაში ასახა, იგი მთელი ფილმის განმავლობაში მოძრაობს, მას დამჯდარსა და ჩაფიქრებულს ვერ ეხედავთ, იგი ბიზნეს-საბუთებსაც ფეხზე დგომით აწერს ხელს. კინემატოგრაფის სპეციფიკურ დინამიკაში იხატება ბურჟუას მხატვრული სახე და ფსიქოლოგია. ქალბატონი ასეთივე საქმიანი ნაბიჯებით მიემართება თავის ბიზნეს-პარტნიორთან ერთად, სექსისტოვის გამიზნულ იახტაზე. ოთარ იოსელიანს ეკრანზე ეროტიკული სცენების ჩვენება არ უყვარს, ამიტომაც ისლა დაგერჩენია წარმოვიდგინოთ, რომ ე. წ. ბიზნეს-საყვარელთან არც სექს-იახტის მყუდრო კაიუტის დივანზე დაჯდებოდა რომანტიკულად ნაზი საუბრისათვის.

ოთარ იოსელიანმა თავისუფალი სექს-იახტის სიმბოლოდ დროშა გეაჩვენა ცის კაბადონზე სიო ნაზად რომ აფრიალებს, ხოლო ზანგი დარაჯი მორჩილად ელის ქირის გასამრჯელოს, რომ შემდეგ დროშის ადგილსამყოფელი დაარეგულიროს.

ბიზნეს-სექსუალური წყვილის ურთიერთობას პრელუდიად არ უძღვის სულიერება, მათ ცხოვრების გეზად საქმე აირჩიეს, დაკარგეს სიყვარულის უნარი, ოცნება, ილუზია ცისკენ რომ ააფრენს ადამიანს, ღვთიურ გრძნობას აღუძრავს, თავისუფლებას მიანიჭებს. ოთარ იოსელიანის ფილმის ეს პერსონაჟები უღმერთონი არიან, მათ ფული გააღმერთეს და სულიერება უარყვეს. ტიპიურ ბურჟუას არ ძალუძს ფულის მომტანი ბიზნესისაგან თავის დაღწევა, რადგან შეყვარებული ადამიანის ოცნება საქმეს მოაცდენს-სიმდიდრეს დააკარგვინებს.

ფულისა და განდიდების მძაფრი ჟინით შეპყრობილი ბურჟუები ყოველნაირ მდაბიურ საქციელს სწადიან, მატერიალურად ბრწყინვალენი - სულით ბერწნი არიან. მათ მიღმა რჩება ის ჭეშმარიტება, რომ თავისუფალი ადამიანი სულიერი მიზნასწრაფვის განმასახიერებელია, ხოლო მატერიალური სიმდიდრის თვითმიზნობა, სულიერების უკუმაჩვენებელია... ისინი გაუცხოვებულნი, თვითგანსხივებულნი

სულიერი ბანკროტები არიან, რადგან ფული მატერიალური ერთეულია და იგი ვერასდროს შეცვლის ადამიანთა სულიერი მრწამსის თავისუფლებას.

სწორედ სულიერი ძალის უქონლობის გამო, ბურჟუები ძალაუფლების მოპოვებას ფილისტერთა წინაშე თვალისმომჭრელი მდიდარი ბრწყინვალეობით ცდილობენ, მათ მხედველობიდან გამორჩათ, რომ დიდძალი მატერიალური-ნივთიერი ქონებით თვითონვე ექცევიან ტყეობაში, წრეშეკრულნი, ბრჭყვიალა ალყაში მომწყვდეულნი.

მხატვრული დეტალის დიდოსტატი - ოთარ იოსელიანი განსაკუთრებულად წარმოაჩენს საბავშვო სათამაშოს - მოძრავ წრიულ აქტომატურ მატარებელს ჯერ ბავშვის, ხოლო შემდეგ ლოთი მამის ოთახში. და ეს განუწყვეტელი წრიულობა ამ ოჯახის წრეშეკრულობას, ერთი და იგივე ალყაში მყოფი ბურჟუების დატყვევებას ნიშნავს. მაგრამ მამა (მის როლს თვით ოთარ იოსელიანი ასრულებს), ამ ალყას გაარღვევს და თავისუფლებას ბუნების წიაღში მოიპოვებს. იგი უდრტინევილად ტოვებს ძვირფასი ნივთებით გადატვირთულ სასახლეს, საჯინბოს, აუზს, სადაც ცოლი და მისი ბიზნეს-პარტნიორი ჭყუმპალაობენ, მერე კი იმავე აუზთან შეკრებილ სტუმრებს, მსახურები კოქტილით რომ უმასპინძლდებიან და იალქნიანი ნავით შუა ზღვაში გასული, თავის კლოშარ ამხანაგებთან ერთად, სიმღერით გაუყვება გზას. იგი თავისუფალი ადამიანია, რომელმაც გაარღვია ეს რკალი და ღანდშაფტის უკიდუგანო სილამაზეს შეუერთდა, ბედნიერებას ბუნების წიაღში ეძებს.

ადამიანს მოწყენილობა ეუფლება საკუთარი მიზანწრაფვის უქონლობის გამო, იგი გაუცხოებულია, ანუ თვითგანსხვისებულია და ხშირად არსებული მდგომარეობიდან გაქცევას ცდილობს. ოთარ იოსელიანის პერსონაჟის, ოჯახის მამის პირველი „გაქცევა“ იყო თრობა. ღვინო (რომელიც მისი სასახლის უშველელ მარანში დიდი რაოდენობით მოიპოვება), მას დროებით აშორებს ბურჟუაზიული საქმიანობისგან, მაგრამ ეს ხანმოკლე განტევება საკმარისი არ აღმოჩნდა ადამიანისმიერი თავისუფლების მოსაპოვებლად. ბურჟუაზიული ტყეობიდან გაქცევას ცდილობს ამ ოჯახის უფროსი ვაჟიც (მსახიობი - ნიკო ტარიელაშვილი). მისი პირველი პროტესტია, გაურკვეველი ქიმიური ცდის შედეგად შემთხვევითი, თუ მიზანდასახული აფეთქება, ხმაურითა და ბოლით რომ აავსო საკუთარი ოთახი... (ესეც ოთარ იოსელიანის მიერ მოფიქრებული მეტაფორაა, რომლის ქვეტექსტი ყმაწვილის წინააღმდეგობად აღიქმება დედ-მამის ჩხუბის ფონზე).

მილიონერები, როგორც წესი, ძირითადად ქალაქარეთ ცხოვრობენ, ამიტომ, ვაუი მოტორიანი ნავით მიერე სარეება ხოლმე პარიზს, ერთგვარი დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად: იგი ანტიკვარული მალაზიის შუშებს წმენდს, კაფეში ჭურჭელს რეცხავს, ან საქონლის გაყინულ ხორცს ტვირთავს, მაგრამ ამგვარი მატერიალური დამოუკიდებლობა სულიერების უკმარისობას არ აყვებს.

მას შეუყვარდება კაფეს მეპატრონის ღამაში ქალიშვილი და ამ შემთხვევაშიც გაწბილდება. ნ. ბერდიაევი კი ამბობს: „Любовь есть содержание свободы. Любовь - свобода“ ო სწორედ თავისუფლებისაკენ მიმავალი ეს გზაც გადაეკეტა ნიკო ტარიელაშვილის პერსონაჟს. და მისი სულიერება კვლავ „ტყვეობაში“ დარჩა. საკუთარი სასახლიდან გაქცევის მიზეზით „ბატონიშვილი“ ძირითადად ქუჩის მაწანწალებთან მეგობრობს და მათთან ერთად მალაზიას გაქურდავს, რისთვისაც დააპატიმრებენ. ციხიდან განთავისუფლებული ისევე სახლში დატყვევებას ამჯობინებს და მამის კვალს მიჰყვება - ლოთობას დაიწყებს.

მამის ოთახში ჩაკეტილი, მამის საშინაო ხალათით შემოსილი, ღვინის ჭიქით ხელში დაჰყურებს მექანიკური მატარებლის ტრიალს. ახალგაზრდა ადამიანის წრე კვლავ შეიკრა.

უმცროსი გოგონას ოთახში ტრიალებს ავტომატური მატარებელი. განმარტოებული ბავშვი „მობილურ“ დედას წუთიერად მოჰკრავს ხოლმე თეალს. დედობრივ მზრუნველობას მოკლებულ გოგონას მხოლოდ დაღონებულს ეუმზერთ ფანჯრის მიღმა გაუთავებელი სევდის მომგვრელი წვიმის ფონზე. პატარა გოგონამ ღიმილის უნარი დაკარგა, მას მშობლის სიყვარული სწყურია, მაგრამ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ დედიკოს ბიზნესის ჩარხებისა და მარაბუს გაწვრთნისთვის უფრო მეტი დრო აქვს განკუთვნილი, ვიდრე შვილის აღზრდისათვის.

დედა-შვილის დამოუკიდებლობის პირველადი სულიერება მათ ურთიერთობაში გამოიხატება: ცნობილია რომ, XIX საუკუნეში, როდესაც განათლების კერები ქალაქებში არსებობდა, ბავშვებს ოჯახიდან წყვეტდნენ და მათ პანსიონებში, მოსწავლეთა სადღეღამისო ადგილსამყოფელში აგზავნიდნენ, სადაც ისინი მათთვის უცხო ზედამხედველების პატრონობის ქვეშ იმყოფებოდნენ. (საქართველოში კიდევ შეიქმნა სეველიანი სიმღერა

„მახსოვს პირველად სასწავლებელში წასაყვანადა რომ მომამზადეს...“) XX საუკუნის მოაზროვნეებმა ბავშვის პირველადი გაუცხოება უღებობაში განსჭვრიტეს, რადგან უცხო ადამიანი მშობელს ვერ შეუცვლის და ბავშვებს ნაადრევად ეუფლებოდათ

სიყვარულის, ანუ სულიერი ურთიერთობის უკმარისობა.

სიყვარულში იბადება ჭეშმარიტება და თავისუფლება. ამგვარ თავისუფლებას ვერ ვხედავთ ფილმში „მწიფლობით ხმელეთო“, ეკრანზე ასახული ადამიანები მხოლოდ სამსახურებრივი მოვალეობით და ანგარებით არიან ურთიერთდამოკიდებულნი.

გარდა შექმლებულთა ცხოვრების ჩვენებისა, ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია უქონელთა და უპოვართა ყოფის ასახეც. ფილმში - „მწიფლობით ხმელეთო!“ ვხედავთ კლოშარებს, მაწანწალებს, მათხოვრებს, ქურდებს და აგრეთვე საზოგადოების საშუალო ფენის წარმომადგენლებს: ანტიკვარული მაღაზიის, კაფეების მკაპრონეებს და სხვ.

ყოველი მათგანი ფულის მოპოვებას ცდილობს, ზოგი ყაჩაღური, თუ სექსუალური ძალადობით, ზოგი მათხოვრობით და ქურდობით... მაგალითად, ანტიკვარული მაღაზიის მკაპრონე გაზის საშუალებით ცოლს კლავს, რუსი ემიგრანტებისაგან შექმნილი ხატების და აგრეთვე ქონების შესანარჩუნებლად... კლოშარები, რომლებიც ქუჩაში ცხოვრობენ იქვე, ცეცხლზე ამზადებენ საკვებს, თანაც „ბატონიშვილის“ მიერ მორთმეული ღვინოთიც იკოკლოზინებენ ყელს. ისინი ფულის ძიებაში არიან და სახლის ნანგრევებში აღმოაჩენენ ძველებურ ყუთს, სადაც განძის მაგივრად წერილები ინახებოდა. ხელმოცარულნი თითოეულ ფურცელს წყალს გაატანენ.

„შეზღუდული ფსიქოლოგიის ფილისტერი საკუთარი ფუფუნებისთვის მოქმედებს. წრე შეკრულია, მას სხვა ადამიანი არ აინტერესებს, სხვისადმი თანაგრძნობა, დახმარება, ქველმოქმედება მისთვის მიუღებელია, თავის ყოფიერების ნაჭუჭშია მოთავსებული. ფილისტერისთვის მიუღებელია ის ცნება, რომ ადამიანის ჭეშმარიტი არსი საკუთარი ყოფიერების სახლერის გარღვევაშია, სულიერებისა და ამავე დროს თავისუფლების მოპოვებაში. „ჭეშმარიტება თავისუფლებას გვანიჭებს, თავისუფლების უარყოფა კი ნიშნავს ჭეშმარიტების უარყოფას“ - ამბობს ნიკოლაი ბერდიაევი...»

„ორშაბათ დილას“ (2001)

პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიაში ოთარ იოსელიანს აკრიტიკებენ იმ მიზეზით, რომ იგი თავის თავში ჩაიკეტა, რომ მისი შემოქმედება მეორდება და რეჟისორი ახალს ვერაფერს ამბობს. ოთარ იოსელიანის ოპონენტების მიერ თქმული სიტყვა - „განმეორება“ საეჭვოა, რადგან XX საუკუნის ადამიანის სულიერი

შეჭირვება დღესაც უფრო მძაფრად მეორდება. მაგალითად, ეკოლოგიური კრიზისის და ტექნიკური პროგრესის დაპირისპირება, ღმერთის და უღმერთობის პრობლემა, სარჩოს მოსაპოვებლად ადამიანის დამონება მისთვის უცხო საქმიანობაში, ფულის გაღმერთება და სულიერების ნიველირება, თავისუფალი ადამიანის ძნელბედითი გზა თანამედროვე კაპიტალისტურ, თუ სოციალისტურ-კომუნისტურ ურთიერთობაში, ცხოვრების საზრისის დაკარგვა და, აქედან გამომდინარე, მოწყენილობა, გაუცხოება და ბევრი სხვა პრობლემები, რაც ადამიანის სულიერი მიზანსწრაფვის წინააღმდეგია.

1958 წლიდან დღემდე, საუკუნის ამ 'ხოგადსაკაცობრიო პრობლემებს ოთარ იოსელიანი მწარე სიმართლით და სხვადასხვა მხატვრული რაკურსით ახასიათებს. დღემდე, თანამედროვე მოაზროვნეებს გამოსაეალი ვერ უპოვიათ, ისინი ღრმად განიხილავენ საუკუნის ნაკლოვან მხარეებს, მაგრამ ცხოვრების საზრისის ნათულ მომავალს ადამიანს ვერ სთავაზობენ, რადგან იგივე სულიერი შეჭირვება გაათკეცებულად მძლავრდება და მეორდება კიდევც...

უფერული, უსახო და უღიმღამო ყოველდღიურობის სინამდვილიდან ადამიანთა მიერ თავის დაღწევის მცდელობა. ფილმის - „ორშაბათ დილას“ - ლაიტმოტივია.

მხატვარი ოჯახის ერთადერთი მარჩინალია, იგი სჭირდება მოხუც დედას და ცოლ-შვილს. მხატვარი საკუთარი სულიერი მიზანსწრაფვის ჩახშობის ხარჯზე მსხვერპლად ეწირება თავისიანებს და ხატვის ნაცვლად ელექტროშემდუღებლად მუშაობს უკანასკნელი ტექნიკით აღჭურვილ ქარხანაში, სადაც ბოლი და ორთქლია, ავტომატური მანქანების გამაყრუებელი ხმაური, თვით მხატვრის ელექტროშემდუღებელი ხელსაწყოს ყურთასმენის წამლები ღრჭიალი.

ადამიანები, რომლებიც თავიანთ სულიერ მიზანსწრაფვას ვერ შეიცნობენ, გაუცხოებულნი არიან საკუთარი თავის მიმართ და რადგან მათ ბუნებაში სხვა არსებულთაგან განსხვავებით უიდეობა არ ძალუძთ, სხვის იდეას მიეკედლებიან ხოლმე. არიან ადამიანებიც, რომლებსაც საკუთარი მიზანსწრაფვა გაცნობიერებული არა აქვთ, მაგრამ მატერიალური უსახსრობის გამო, ამ შინაგან სულიერ წადილს ვერ ახორციელებენ. ეს უფრო ძლიერი ბიძგია მოწყენილობისაკენ, რადგან ამგვარი ყოფიერება აბსურდულია.

შემოქმედის იძულებითი ყოფნა ქარხანაში სარჩოს მოსაპოვებლად უსახური, მოსაწყენი და ერთფეროვანი

ყოველდღიურობაა, რომლის სიმბოლურ ხატად დეტალის დიდოსტატმა, ოთარ იოსელიანმა ტალახიანი ქოშები გამოიყენა (ახლა „საბოებად“ წოდებული). მხატვარი პატარა სახლის, ასევე ტალახიან პატარა ეზოს გაიყვლინა, საქათმეში საჭმელს შეყვრის, ხოლო რამდენიმე ხნის შემდეგ ქოშებს დანჯღრეული მანქანის კარებთან მწყობრად დადებს, მანქანაში ფეხსაცმელებს იცვამს და ქარხნისაკენ გაემშურება. და ასე ყოველდღე, ქოშები ქარხნიდან დაბრუნებულ მანქანას „ელოდება“... ტარებისგან ნირშეცვლილი, მიმხმარი ნაცრისფერი, თუ ახალგადაკრული ტალახიანი ქოშები მხატვრული სახეა მისი პატრონის, ასეთივე ნაცრისფერი ყოფიერებისა. მხატვარი მისთვის უცხო, უინტერესო საქმიანობას ეწევა, მან დაკარგა ცხოვრების საზრისი. იგი დამონებულია ყოველდღიურობას, „მონობა კი ცოდვაა“ - უთქვამს ნ. ბერდიაევს.

მაგრამ ყოველ ადამიანში თავისუფლებისაკენ ლტოლვით კოდირებული, განსხვავებული მხატვარი თავიდან იხსნის იძულებით ოჯახურ-ყოფით ვალდებულებას და მამისგან ნაბოძები ფულით ვენეციისაკენ, შემოქმედისთვის საოცნებო ქალაქისაკენ მიემგზავრება, რათა კელაჟ იპოვოს საკუთარი პიროვნული - „მე“. იგი წყლის პირას ფუნჯს ასველებს და ხატვას ცდილობს, მაგრამ ამაოდ; მიხედება, რომ ამ ხატოვან ქალაქშიც ისეთივე მწირი და უფერული ყოფიერებაა, როგორც თავის დაბაში. იგი უბრუნდება თავის ოჯახს და სამსახურს. ქმრის დაბრუნებით გახარებული ცოლი ქარხანაში წასასვლელად მიაწოდებს ქოშებს - უწინდელი მოსაწყენი ცხოვრების სიმბოლოს.

მაგრამ ოთარ იოსელიანი პესიმისტი არ არის და სინათლის სხივს უტოვებს მაყურებელს. ეკლესიაში მისული მხატვარი დაინახავს, ახალგაზრდობაში მის მიერ შექმნილ წმინდა გიორგის ფრესკას თავისი ვაჟიშვილი დედნიდან რომ იხატავს. ამრიგად, მხატვრის ყმაწვილური შემოქმედების ნაკვალევი მანც რჩება ტაძრის კედელზე, რაც რამდენადმე მარადიულობის გარანტი და იმედის მომცემია. ისე, რომ, „ორშაბათ დილას“ მისი წინამორბედი კინონაწარმოების - „ნახვამდის ხმელეთო“ განმეორება არ არის.

მე მინდა დავეხმარო ჩვენს ოპონენტებს და ვუთხრა, რომ ფილმში „ორშაბათ დილას“ ერთი პატარა ეპიზოდი, სადაც მხატვარი თავის ოფლიან მაისურს ქარხნის ავტომატური აგრეგატიდან გამონაბოლქვი ცხელი ჰაერით აშრობს და არა ნიაეზე - გადმოტანილია სტუდენტური ფილმიდან „თუჯი“. თვით ციტატა ცოდვა არ არის. იგი არსებობს ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. მთავარია, სხვას არ მოჰპარო, თუმცა კინოხელოვნების სამყაროში ცნობილი თანამედროვე ესპანელი

რეჟისორი ალმადოვარი გულახდილად აღიარებს, რომ საჭიროებისამებრ იგი ამ ცოდვას სჩადის... აგრეთვე ბევრი მაგალითია ლიტერატურაში ანტიკური დრამატურგიის, თუ ხალხური ლეგენდის ფაბულის გამოყენებისა შექსპირის, ბრეხტის, ანუის, გოეთეს და სხვათა მიერ. ეს გენიოსები ძველ ნაწარმოებებს თავისი ეპოქის პრობლემებს უსადაგებენ...

სრულიად ახალი ეანრობრივი სახეობაა ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისათვის, ფილმში „ორშაბათ დილას“ - საკმაოდ მოზრდილი ეპიზოდი რომელიც, კომედიურ მანერაშია გადაწყვეტილი და თვით რეჟისორის მიერ ბრწყინვალედ არის განსახიერებული ეს კომიკური პერსონაჟი. მისი გმირიც თანამედროვე ცხოვრების უფერული ყოველდღიურობიდან „მორბენალია“. იგი „მირბის“ წარსულში და ენეციველ დიდებულს თამაშობს. თვითონ და მისი მსახურიც გამოწყობილი არიან ძველებურად: ე. წ. „დიდებული“ კი, სინამდვილეში ერთი ბოგანო ლოთია, რომელსაც წვეთი ვისკიც არ ემეტება სტუმრისთვის. ეს არის ილუზორულ-აბსურდული ნიდაბი, რომელიც განსაკუთრებით სასაცილოა, როცა იგი ძველებური მოსახამით ქუჩაში გაივლის უბრალოდ ჩაცმული ვენეციელი მოსახლეობის ფონზე.

ასეთი ილუზორულია მხატვრის მამა, შვილისაგან განცალკევებით რომ ცხოვრობს და სიცოცხლისაგან მობეზრებულ მომაკვდავს თამაშობს, თუმცა მაშინვე „გაცოცხლდება“ როცა შვილი სასმელს მიაწოდებს... სიკვდილში გაქცევა თვალების მილუღვის საშუალებითაც აბსურდული ილუზიაა და უგზო მცდელობა.

ასე რომ, ოთარ იოსელიანის ოპონენტებს არ ვეთანხმები იმ მოსაზრებაში, თითქოს რეჟისორი თავის შემოქმედებაში „ჩაიკეტა“ და „მეორდება“. მათ არ დაეთანხმა აგრეთვე ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიური. ფილმმა „ორშაბათ დილას“ მიიღო ჯილდო ხაუკეთესო რეჟისურისთვის - „ვერცხლის დათვი“ და აგრეთვე „ფიპრესის“ (კინოკრიტიკოსების საერთაშორისო ფედერაცის) პრემია.

1 ალმანახი „კინო“ №3. გვ. 50. 1985.

2 იქვე.

3 იქვე.

4 ალმანახი - „კინო“ 1985, №5 გვ. 55. თბ.

- 5 Жур. „Искусство Кино”. 1988, №5 б стр. 34.
- 6 Жур. „Искусство Кино” 1988, №5 стр. 34.
- 7 აღმანახი - „კინო” №3 გვ. 57. 1985.
- 8 Жур. „Киносценарий” №2 1995. стр 50.
- 9 ე. „საბჭოთა ხელოვნება” 1985, წ. №4 გვ. 96.
- 10 იქვე.
- 11 უერ. „საბჭოთა ხელოვნება” 1985, წ. №4 გვ. 97.
- 12 გაზ. „ლიტერატურული საქართველო” 1982, №2 გვ. 3.
- 13 „Киносценарий” №2. 1995, стр 19.
- 14 Бердыев, Н. А. Смысл творчества. М. изд. „Правда” 1989. стр. 374.
- 15 Бердыев, Н. А. Смысл творчества. М. изд. „Правда” 1989. стр. 374.
- 16 Бердыев, Н. А. Смысл творчества. М. изд. „Правда” 1989. стр. 254.

ფილმოგრაფია

მთვარის ფაგორიტები. 1984

რეჟისორი - ოთარ იოსელიანი

სცენარის ავტორები - ო. იოსელიანი, ჟ. ბრაში, (კ. ფულიონისა, ლ. ნასყიდაშვილის და პ. ა. ბუტონის მონაწილეობით)

ოპერატორი - ფ. ტოდირი

მხატვრები - დ. ერისთავი, მ. შემინარი

კომპოზიტორი - ნ. ზურაბიშვილი

როლებში - კ. რიუპე, ა. მონტეგიუ, ფ. მიშელი, ჟ. ბოვალა, პ. ობიე, ე. ბლანშე, ბ. ვიზენშიცი, პ. კლოსი, მ. ნაირი, მ. ამაღრიკი, დ. ბუშე-ბოლი, ფ. დიუპენი...

პროდუქცია - ფილიპ დიუსარის, საფრანგეთის ტელევიზიის და აგრეთვე ნაციონალური ცენტრის, საფრანგეთის კულტურის სამინისტროს, იტალიის რადიო-ტელევიზიისა და „სოვექსპორტფილმის“.

და იქმნა ნათელი. 1989

რეჟისორი და სცენარის ავტორი - ოთარ იოსელიანი

ოპერატორი - რ. ალქარაკი

მხატვარი - დ. ერისთავი

კომპოზიტორი - ნ. ზურაბიშვილი

როლებში - არაპროფესიონალი მსახიობები, აფრიკის ტომის დიოლას მკეიდრნი

პროდუქცია - Films Du TRIANGLE La SEPT

DIRECTFILM (გერმანია)

RAIUNO (იტალია)

საფრანგეთის კულტურის სამინისტროს ნაციონალური კინემატოგრაფიული ცენტრი.

პეპლებზე ნადირობა. 1989

(სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი - ოთარ იოსელიანი

ოპერატორი - ე. ლუბჩანსკი

მხატვარი - ე. დე შოვინი

კომპოზიტორი - ნ. ზურაბიშვილი

როლებში - ნ. ბლანშე, პ. კომპონ-ბაიაში, ა. ჩერკასოვი, თ.

წულაძე და სხვა

პროდუქცია - Pierre Crise Productions (პარიზი) Best International Film (რომი), Sodaperada (პარიზი), FZ_3 cinema (პარიზი), Merrpoli Film Production. (ბერლინი)

კინემატოგრაფიის ნაციონალური ცენტრი, Filmordering, Instituto Luce, Fonds Eurimages du coseie de I Erope Canal-ის მონაწილეობით.

საქართველო. 1994

(სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი)

რეჟისორი მდა სცენარის ავტორი - ოთარ იოსელიანი

ოპერატორი - ნ. კრქომაიშვილი, დ. ბირბინაძე

პროდუქცია - ევროპის სატელევიზიო არხი - „Arte“.

ყაჩაღები. თავი VII. 1996

(სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი)

რეჟისორი და სცენარის ავტორი - ოთარ იოსელიანი

ოპერატორი - ვ. ლუბჩანსკი

კომპოზიტორი - ნ. ზურაბიშვილი

დეკორაციის მხატვარი - ე. დე შოვინი, უ. მ. სიმონე

კოსტიუმების მხატვარი - მ. უუკოვა, ლ. გენცევა, კ. დომბროჯო

როლებში - ა. ამირანაშვილი, დ. გოგიბედაშვილი, გ. ცინცაძე, ნ.

ორჯონიკიძე, ა. ჯაყელი, ნ. ქარცივაძე, ქ. კაპანაძე და სხვა

პროდუქცია - ნაციონალური კინემატოგრაფიის ცენტრი (პარიზი),

კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი (საფრანგეთი), რუსეთის

ფედერაციის სახელმწიფო კომიტეტი (მოსკოვი), ქართული ფილმი

(თბილისი), პეტროლი (სანკტ-პეტერბურგი), ევროსაბჭოს ფონდი

CANAL+.

ნახვამდის, ხმელეთო. 1999

რეჟისორი და სცენარის ავტორი - ოთარ იოსელიანი

ოპერატორი - ვ. ლუბჩანსკი

მხატვარ-დეკორატორი - მანიუ დე შოვინი

კოსტიუმების მხატვარი - კორი დომბროჯო

კომპოზიტორი - ნ. ზურაბიშვილი

ხმის ოპერატორი - ფლორიან ეიდენბენი

მონტაჟი - ო. იოსელიანი, ვ. ლენკიევიჩი

კადრირების მხატვრები ნანა იოსელიანი, ნუგზარ

ტარიელაშვილი

როლებში - ნიკო ტარიელაშვილი, დ. ლავინო, ფ. ბასი, ს. პენქი,

ა. ამირანაშვილი, ო. იოსელიანი და სხვა.

პროდიუსერი - მარტინა მარინიაკი

პიერ გრიზის (საფრანგეთი), მორის ტანშანის (საფრანგეთი), კრაკ ფილმი (შვეიცარია) და სხვა.

ორშაბათ დილას. 2001

რეჟისორი და სცენარის ავტორი - ოთარ იოსელიანი

ოპერატორი - ვ. ლუბჩანსკი

მხატვარ-დეკორატორი - ე. დე შოენინი

კომპოზიტორი - ნ. ზურაბიშვილი

ხმის ოპერატორი - კ. ვილენი

როლებში - ჟ. ბიდუ, ო. იოსელიანი, დათო ტარიელაშვილი, რ.

კინსკი, ნ. ბლანშე.

წარმოება: პიერ გრიზი (საფრანგეთი), რაიუნო, საფრანგეთი
ეროვნული ცენტრი.

გიორგი შენგელაია - მუდმივი ექსპერიმენტის გზაზე
(70-იანი წლებიდან დღემდე)
„ენების სიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულით
ტკობაში“

გურამ რჩეულიშვილი

ქართველი რეჟისორები მაინცდამაინც არ სწყალობენ პოპულარულ ჟანრებს (კომედიის გამოკლებით). ამაში ადვილად დაერწმუნდებით, თუ თვალს გადაეხედებთ თუნდაც ბოლო ორმოცდაათი წლის განმავლობაში შექმნილ ქართულ ფილმებს: სულ რამდენიმე დეტექტივი, სათაგადასაველო ფილმი, მელოდრამა, მიუზიკლი, და მორჩა.

მაგრამ არის გამონაკლისიც. ეს რეჟისორი გიორგი შენგელაიაა, რომელიც წლების განმავლობაში შესაშური ერთგულებით აფართოებს ქართული კინოს ჟანრულ ჩარჩოებს.

თუ მის შემოქმედებას გადავხედავთ, ამ გზაზე ისეთ ტეხილებს აღმოვჩინებთ, რომ გიორგი შენგელაია ქართული კინოს ისტორიაში უნიკალურ მოვლენადაც შეიძლება იქნეს აღიარებული. მხატვრულ-დოკუმენტური „ალავერდობა“ და ფსიქოლოგიური „ჯიღლო“, „დოუნანას“ რიტმზე აწყობილი დინამიკური სათაგადასაველო ფილმი „მაცი ხეიტია“ და მის კვალდაკვალ ბიოგრაფიული კინოსურათი „ფიროსმანი“, რომელიც სულ სხვა რიტმით სუნთქავს - მასში მხატვრის შინაგანი ცხოვრების პულსაციაა განფენილი და თანაბრად შორს დგას როგორც ტრადიციული „ბიოფილმისგან“, ისე საბჭოთა კინემატოგრაფის მიერ აღზევებული ისტორიულ-ბიოგრაფიული ჟანრისგან; შემდეგ კიდევ ახალი ხეუელი იგივე ეპოქა, იგივე სიბილისი, რაც „ფიროსმანში“, მაგრამ ასიათი, განწყობა, პირობითობის ტიპი რადიკალურად განსხვავებული, ვიდრე წინა ფილმში პირველი ქართული მიუზიკლი „ქერის უბნის მელოდები“.

მიუზიკლმა დაბადებიდან დღემდე განითარების დიდი გზა გაიარა და მრავალი სახეცვლილებაც განიცადა. XX საუკუნის დასაწყისში, ბროდვეის სცენაზე დაბადებული ახალი ჟანრი თავისთავში მელოდრამას, მუსიკალურ რევიუს, შოუს, კომიკურ სცენებს აერთიანებდა. ხმის შემოსვლასთან ერთად, მიუზიკლი ეკრანზე ინაცვლებს და 30-40 წლებში ჩამოყალიბებული

კინოჟანრის სახეს იღებს. მსუბუქი მუსიკალური კომედიის და მელოდრამის შემდეგ, იგი თანდათან აფართოებს თავის არეალს და დრამატულ, სოციალურ თუ პოლიტიკურ კონფლიქტებსაც ეჭიდება. მაგრამ, გიორგი შენგელაიას გეგმებში არ შედიოდა ჟანრის შემდგომი განვითარება და მისთვის ახალი გზების კვლევა. მისთვის უფრო საინტერესო აღმოჩნდა უცხო ტრადიციის მშობლიურ ნიადაგზე გადმონერგვა, ქართულ მასალაზე დაფუძნება. ამიტომ, ის მიუზიკლის ტრადიციულ ტიპს და ნაცად ფორმებს მიმართავს.

ფილმი ტიტრებიდანვე მონიშნავს მოქმედების ადგილს, დროსა და ხასიათსაც კი. თოქსე გაფენილი სარეცხი - ძველებური კრინოლინიანი კაბები. კორსეტები, შეიდიშები... - მაყურებელს XIX საუკუნის თბილისის ერთ-ერთ უბანში ეპატიუება. აქ ყველაფერი წესით და რიგით მიდის: მრეცხაეები - რეცხავენ, ყასბები - ხორცს ჭრიან, ხაბახები - პურს აცხობენ, ფოსტალიონები - გაზეთებს და ცხელ-ცხელ ამბებს არიგებენ, ვაჭრები - ვაჭრობენ, პოლიცია - ცდილობს არ იყოს „ბუნტი“... მაგრამ ფილმს არ აინტერესებს რეალური ყოფა. აქ ყველაფერი ესთეტიზირებულია, ზეიმური, ცეკვის რიტმის აყოლილი, სახალხო კარნავალის სულს დამორჩილებული (ქორეოგრაფი იური ზარეცკი).

მრეცხაეი ვარდო ამ უბნის დედოფალი და, როგორც იტყვიან, უბნის თვალის: ენერგიული, მშრომელი, მხიარული, სამართლიანი. ის განსაკუთრებით გულშემატკივრობს ქერიე მედროგე პავლეს და მის ოჯახს, ორ ნიჭიერ და მომხიბლავ გოგონას (ია ნინიძე და მიაი კანკაეა). გოგონები ცოცხლობენ, სუნთქავენ მუსიკალურ რიტმში. მათ ერთი ოცნება აქვთ: ახლადგახსნილი „ტანცკლასის“ მოსწავლეები გახდნენ. ამისთვის არც მონდომება აკლიათ და არც ნიჭი, მაგრამ არა აქვთ ფული.

ფილმში სოციალური უთანასწორობის თემა შემოდის, მაგრამ სახალხო კარნავალისთვის ეს თემა არ არის უცხო და მისი გამოსწორების გზებიც ადვილად გამოინახება. ვარდო ასეთ მდგომარეობას უსამართლობად აღიქვამს: მდიდრებს - ყველაფერი, ღარიბებს კი - არაფერი? და არსენას გზას ადგება - მდიდრებს ართმევს, ღარიბს - აძლევს. ქურდობა, რა თქმა უნდა, ცუდია, მაგრამ ხალხური სამართლით „ქურდის ქურდი ცხონდაო“ და თანაც, რას არ ჩაიდენ ადამიანი სიყვარულის სახელით.

ვარდოს წყალობით, სახლების შეკატრონე გეურქოვის შეშა პავლეს ქიხს ათბობს, მისივე ქურქი სხვა პატრონს პოულობს და ტანცკლასისათვის ფულიც ნაშოვნია, ობლებს არც დააურება

აწყენთ და ყასაბ მიხაკას ხბოს ხორცის სურნელიც პაველეს ქოხთან დატრიალდება.

საქმეში პოლიცია ერთეება და პაველეს აპატიმრებს, მაგრამ ვარდო ვერ დაუშვებს, რომ მის მაგიერად უდანაშაულო ადამიანი დაისაჯოს. იგი, როგორც დედოფალი, თავად შეუდის ციხეში. ბატონი პოლიცმეისტერი დიდად გოცვებული და 'მეწუხებულთა, მაგრამ წესი - წესია, წესრიგი - წესრიგია. სამაგიეროდ ასე არ არის უბრალო ხალხისთვის და მრეცხავეები გაფიცვას აცხადებენ. ამიერიდან, ნატიფ ქალბატონებს თავად მოუწიეთ საკუთარი თეთრეულის რეცხვა, პოლიცმეისტერს კი - მუნდირის შიშველ ტანზე ჩაცმა. მაგრამ ეგ არაფერი, მთავარია, რომ ქაერში „ბუნტის“ სუნი დატრიალდა, ამისი კი ცეცხლივით ეშინია პოლიციას. ხალხურმა სამართალმა გაიმარჯვა: ვარდო თავისუფალია, გოგონების სწავლის ფული გადახდილია - ოცნებაც ასრულდა, გრძნობებიც გაცხადდა, ფილმი ოჯახური ბედნიერების სურათით სრულდება.

სიუჟეტი, რა თქმა უნდა, მარტივია და პირობითი. მაგრამ, ეს ხომ კარნაველია, სადაც თამაშია მთავარი. აქ მდიდრისა და ღარიბის დაპირისპირებაც ხალხური წარმოდგენების ფორმაში აისახება. ვარდო და პაველე, როგორც დაღვებითი და ამასთან ღირიკული გმირები, ნაკლებ არიან დისტანცირებული საკუთარი პერსონაჟებიდან, ისინი მეტად ასრულდებენ როლს, ნაკლებ თამაშობენ, სამაგიეროდ, უარყოფითი პერსონაჟების განსახიერებაში, სათამაშო, კარნაველური სტიქია სრულად ზეიმობს. დოდო აბაშიძის (პოლიცმეისტერი), რამაზ ჩხიკვაძის (

აჭარი პანკე), ბორის წიფურიას (ძიბო, პოლიციის დამსმენი)

გოგი ქავთარაძის (პოლიციელი), ეროსი მანჯგალაძის (გეურქოვი), კახი კაქსაძისა და აღისა ფრეინდლიხის (ტანკლასის პედაგოგები) პერსონაჟები კი არ განსახიერებენ, არამედ თამაშობენ თავის სოციალურ როლებს, თამაშობენ აზარტით, დაგემოვნებით, თავისი და მყურებლის გულის გასახარად. მათი მუსიკალური (კომპ. გიორგი ცაბაძე) და ქორეოგრაფიული ნომრები იმდენად შთამბეჭდავი და მაღალი ენერგეტიკის მატარებელია, რომ ერთგვარად ჩრდილავენ კიდევ მთავარ გმირებს.

რა თქმა უნდა, ფილმს სტილის, თემატური, ჟანრული თვალსაზრისით, ახალი არაფერი უთქვამს, მაგრამ როცა არც ბროდუეის ტრადიციები გიმარჯებს ზურგს და არც ინგლისური მიუზიკოლის, გაექცე საბჭოთა მუსიკალური ფილმებისათვის ხშირად დამახასიათებელ ნაძალადეობას და ყალბ ინტონაციებს, შექმნა გადამდებად ხალისიანი, უშუალო და მიმზიდველი

სანახაობა, რომლის მელოდიებსაც ხალხი დღემდე მღერის, უდავო შემოქმედებითი წარმატებაა. შემდეგში, როცა რეჟისორი კვლავ დაუბრუნდება მიუზიკლს, ამ წარმატების განმეორებას ის ვეღარ შეძლებს.

მაგრამ, მანამდე ისევე ახალი ხეეული: მიუზიკლის პირობითი სამყაროს შემდეგ, რეჟისორს, როგორც ჩანს, კვლავ რეალობის მონატრება გაუჩნდა. მომდევნო ფილმს, „ქეიშანი დარჩებიან“ იგი კახეთში, ალაზნის არხის მშენებლობაზე იღებს. რეჟისორი, როგორც „ალაყერდობაში“, დოკუმენტურისა და მხატვრულის შეთავსების მეთოდს იყენებს. არხი ნამდვილად გააყვით, ფილმში მონაწილე სოფლის მცხოვრებლებიც უმეტესწილად ადგილობრივი მკვიდრნი არიან, რეალურია პრობლემებიც არხმა გლეხების მიწაზე უნდა გაიაროს, ზოგიერთს საკუთარი ნაშრომ-ნაჯაფი სახლ-კარის მიტოვება და ახალ ადგილზე გადასახლებაც უწევს, რაც ბუნებრივ პროტესტს ბადებს..

ამ ტიპის კონფლიქტი ტრადიციულად მოითხოვს დაპირისპირების გამოკვეთას, მოქმედების დრამატიზებას; მაგრამ ავტორები თითქოს განზრახ ერიდებიან ინტრიგის გამძაფრებას, განზრახ აღუწებენ დრამატურგიულ ხაზს. მათ აინტერესებთ არა იმდენად ყოფითი წერილმანები, სოციალური პრობლემები, არამედ, უპირატესად ზნეობრივი ატმოსფერო და მორალური პრინციპები, რომლითაც ეს ადამიანები - ერთის მხრივ, მუდამ მოფუსფუსე, მოუცლელი მშენებლები და მეორეს მხრივ, მიწასთან ფესვებით დაკავშირებული გლეხები ცხოვრობენ. ფილმის ინტონაცია თავშეკავებულია, დაფიქრებული. თხრობა თავისუფლად ვითარდება, მკაცრი სიუჟეტური კავშირების გარეშე. ამ პირობებში მაყურებლის ჩართვა ეკრანულ მოვლენებში ძნელი აღმოჩნდა. ფილმი მჭერეტელობითი და დეკლარატიული გამოვიდა, და თუმცა 1977 წელს სახელმწიფო პრემია დაიმსახურა, კრიტიკაც და მაყურებელიც გულგრილი დატოვა.

სამაგიეროდ, მასობრივი მაყურებელი აღფრთოვანებით შეხვდა გიორგი შენგელაიას მომდევნო კინოსურათს „სიყვარული ყველას უნდა“ (მიშა ჭიაურელთან ერთად), რომელიც ისევე კახეთშია გადაღებული, თუმცა ამჯერად სრულიად სხვა ჟანრში და სხვა სტილისტური მანერით. მიუზიკლად ჩაფიქრებული ფილმის მოქმედება თანამედროვე კახეთში მიმდინარეობს, თუმცა ვერ ეიტყვიტ, რომ ამის გამო, ფილმი რეალობასთან უფრო მიახლოებული და ნაკლებ პირობითი გამოვიდა, ვიდრე „ვერის უბნის მელოდიები“. მაგრამ, ეს არც ყოფილა ავტორების მიზანი. სიუჟეტი აშკარად პაროდიულია: სოფელში სამკერვალო

ტექნიკუმის კურსდამთავრებული გოგონა ჩადის, რომელსაც მიზნად დაუსახავს სოფლის მცხოვრებლები, თანამედროვე კოლმეურნეები ყოფაშიც და სამუშაოზეც, ესთეტიკურად მიმზიდველი ფორმებით შემოსოს. ენერგიულ და ხალისიან ქალიშვილს გამოცოცხლება შეაქვს სოფლის ცხოვრებაში. საბოლოოდ იგი გულისსწორსაც პოულობს და ოცნებასაც ისრულებს - ფილმი ბედნიერი სოფლის მცხოვრებლების, ასევე პაროდული დეფილეთი სრულდება

ამ სიუჟეტურ ღერძზეა აკინძული სოფლის დანარჩენ მკვიდრთა ისტორიები, რომელთა საერთო სულისკვეთება ფილმის სახელწოდებაშია გამოტანილი. დიახ, სიყვარული ყველას უნდა, ზოგი - იბრძვის ამისთვის, ზოგიც - დაკარგულს მისტირის.....

მაგრამ, პაროდია საკმაოდ რთული ჟანრული ფორმაა, ის ბეწვის ხიდზე სიარულს მოითხოვს. ამჯერად პაროდირება ხშირად უხეშ კარიკატურულ ხასიათს იძენს. სიცილის გამოწვევა თვისთმიზანი ხდება, დამოუკიდებლად მისი (სიცილის) ხარისხისა.

რაც მთავარია, ვფიქრობ, მიუზიკლში, რომლიდანაც მაყურებელში გადის კომიკური გამონათქვამები და დიალოგები, და არა მუსიკა, ალბათ ყველაფერი რიგზე არ არის. ფილმი ვერ აღწევს მიუზიკლისათვის დამახასიათებელ და აუცილებელ მუსიკის, ქორეოგრაფიის, პლასტიკის ჰარმონიულ ერთიანობას, იგი მუსიკალური კომედიის ჟანრის ფარგლებში რჩება, ე. ი. კომედიად, რომელშიც ჩართულია მუსიკალური ნომრები.

მაგრამ, მიუხედავად ყველაფრისა, გაოცებას და პატიყცვას იწვევს რეჟისორის უნარი და სითამამე, დაივიწყოს, რაც აქამდე უკეთებია; უკანმოუხედავად იაროს ყოველ ჯერზე ახალი მიმართულებით; დახეწილი სტილიზაციის შემდეგ, იმუშაოს რადიკალურად სხვა ხელწერით, პრინციპული უგემოვნების, კინის ზღვარზე, ააგოს ფილმი გარეგნულ ვექტებზე და გეგებზე და ამის შემდეგ გადაიღოს ისევ სტილურად დახეწილი, ქვეტექსტებით და უთქმელი სათქმელით დატვირთული ფილმი - „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“..

ახალგაზრდა კომპოზიტორი - ეს ნიკუშა ჩაჩანიძეა (ლევან აბაშიძე), რომელსაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მოვლა და ხალხური მუსიკის ნიმუშების შეგროვება გადაუწყვეტია. მიუხედავად მისი მასწავლებლის, გიორგი ყანჩაველის გაფრთხილებისა, რომ ცუდი დროა და მოგზაურობა საშიშიაო, ის თავისას არ იშლის. მისი გულუბრყვილო, ბავშვური მზერა ვერავეთარ საფრთხეს ვერ ხედავს, მით უმეტეს, რომ მისი

მოგზაურობის მიზანი ყოველმხრივ უწყინარი და თითქოს მაქსიმალურად განრიდებულია რეალობას..

თავიდან მართლაც არაფერი მოასწავებს ხიფათს, თუმცა კი ქვეყანაში გამეფებული სიწყინარე ავის წინათგრძნობით არის გამსჭვალული. პირველად ეს წინათგრძნობა ფიზიკურ განსხვავლებას წყაროს ეპისოდში შეიძენს, სადაც სასიკედილოდ ნაცემ მამაკაცს აღმოაჩენენ. ეს ლეკო თათაშელია (გია ფერაძე), რომელიც ნიკუშას მეგზური და გზისმკვლავი ხდება მის უცნაურ მოგზაურობაში.

მოგზაურობა კი მართლაც უცნაური გამოდგა, ისევე უცნაური, როგორც სამყარო, რომელშიც ახალგაზრდა კაცი მოგზაურობს: შიშით გარინდული, ეჭვებით და რაღაცის მოლოდინით აღსავსე აქ ნიკუშას მიზანს შენიღბუად აღიქვამენ, თავად მას - იდუმალი „ცენტრის წარმომადგენლად“, მის სიტყვებს შრომის თუ სადღესასწაულო სიმღერების შესახებ - კონსპირაციულ ტექსტად, პროფესიული დანიშნულების რუკას - მომავალი აჯანყების გეგმად. უარყოფა კიდევ უფრო აძლიერებს ეჭვებს, წარმოსახული და სასურველი სჯაბნის საღ აზრს. წმინდა ესთეტიკური წიაღსვლებით განპირობებული მიზანი მაინც პოლიტიკური ინტრიგების შუაგულში ამოაყოფინებს თავს გულუბრყვილო ახალგაზრდას.

მაგრამ, ახალგაზრდა კომპოზიტორი მზად არ არის იტვირთოს თავს მოხვეული მისია, მით უმეტეს, რომ ამის მზაობა არც საზოგადოებაში, უფრო სწორედ, კუნძულებად შემორჩენილ საზოგადოების ბოლო წარმომადგენლებშია. ჩვენს წინაშე იშლება პერსონაჟების პორტრეტული გაღერვა, რომლებიც თავის პირად კარ-მიდამოში, როგორც ციხე-სიმაგრეში, შეეუწყულან და გარემო სინამდვილისგან თავის დაცვას განზე დგომით ცდილობენ.

ხეთერელები, კათარელები, ოცხელები, არჯვენელები, იტრიელები - ტანადები, ღამაზები, კეთილშობილები; მოძრაობა - ღირსების გრძნობით აღსავსე; მათი მზერა თითქოს ძველი ფოტოგრაფიებიდან გადმოსულა ეკრანზე; მათი საცხოვრისი წარსული დიდების კეაღს ჯერ კიდევ ინარჩუნებს. ისინი სხვადასხვაგვარად ხედებიან ნიკუშას გამოჩენას, უმეტესად უჭვიანი თავშეკავებულობით. შეიძლება სჯერათ მისი საიდუმლო მისიის, შეიძლება - არა, ეს კია, გაყოლის სურვილით მაინცდამაინც არ იწვიან. რევოლუციურ აღტკინებას მათი გულები მიუტოვებია. მხოლოდ ყოფილ ოფიცერს, შალვა ხეთერელს (რუსლან მიქაბერიძე) აიტაცებს ნიკუშა ჩაჩანიძის გამოჩენა. ის ჯიუტად ცდილობს მის სიტყვებში სასურველი მინიშნება ამოიკითხოს,

ცხენს მოახტება და თბილისისკენ გასწევს, დილით კი, ტყვიით შუბლგახერვტილს მოასვენებენ უკან.

მაგრამ არც წყნარად, ყველაფერში გაურუელად ცხოვრება აღმოჩნდა სწორი სტრატეგია. ეს ხალხი არაფერს აშაფებს, მაგრამ მათი უბრალოდ არსებობაც კი, საფრთხეს უქმნის ბოროტების ზეობას. ამიტომ საბაბი ყოველთვის გამოიძებნება და გამოიძებნა კიდევ - ფერიცვალობის დღესასწაულზე ააღებული ეკლესია. დამსჯელი რაზმის მიერ დამნაშაის პოვნა ძნელი არ არის. ამაში მას შესანიშნავ სამსახურს უწევს ახალგაზრდა კომპოზიტორის საიდუმლო მისიის ვერსია და მისი რუკა. ახალგაზრდა კომპოზიტორის მასპინძლებს ოჯახ-ოჯახ ჩამოუყვლიან და უკანასკნელ გზას გაუყენებენ.

მთელ ამ ისტორიაში კატალიზატორის და არსებითად ინიციატორის როლსაც ლეკო თათაშელის წინააღმდეგობრივი ფიგურა ასრულებს. ის პირველი „ხედება“ ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის ჭეშმარიტ მიზანს და გულმხურვალედ ცდილობს დაარწმუნოს სხვებიც. ის ანთებულია თავისივე გამოგონილი იდეით და უკვე ძნელი გასაგებია, სად არის გულწრფელი გრძნობა და სად თეატრალური პოზა, სად თავისუფლების წყურვილი და სად, საკუთარი მადალი დანიშნულებით ცდუნება. ლეკოს პროვოკაცია მიზანდასახული არ არის, თუმცა ეს არ ამცირებს შედეგების სიმძიმეს.

ლეკო თათაშელი არ გაურბის „მასუხისმგებლობას“ - ის, ერთის მხრივ, ადასტურებს საიდუმლო შეთქმულების არსებობას და ამით ხელისუფლების წისკვილზე ასხამს წყალს, მეორეს მხრივ, ხელს აფარებს ნიკუშას და მზად არის მთელი დანაშაული საკუთარ თავზე აიღოს. ის თავის თავს აცხადებს აჯანყების მოთავედ, წამებასაც იტანს და თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს, ალბათ დარწმუნებული, რომ მის სახელს, როგორც თავისუფლებისათვის თავგანწირული გმირისა, საქართველო ღროშასავით აიტაცებს.

მაგრამ თათაშელის წარმოსახვაში დაბადებული პათეტიკური სურათ-ხატებისგან განსხვავებით, რეალობა სულ სხვა სურათებს გვიხატავს. „მასხარამ წამებულისა და წმინდანის ეკლის გვირგვინი დაიხურა. ეროვნული ტრაგედია ფარსად აქცია.“ საზოგადოების საუკეთესო ნაწილი უხმოდ, უსახელოდ, წინააღმდეგობის გაწევის გარეშე ნადგურდება.

მრავლისმთქმელია ფილმის ფინალური კადრები. დასახვრეტად გზას გაყენებული პატიმრების გადათვლისას, ბადრაგი დანაკლისს აღმოაჩენს. ეს როსტომ იტრიელს შეუსრულა

„დიდსულოვნად“ თხოვნა მისმა თანაკლასელმა და ნიკუშა ჩაჩანიძე გაათავისუფლა (მან ხომ თავადაც კარგადაც უწყოდა მისი უდანაშაულობა). მაგრამ, დამსჯელ მექანიზმს (კიფრი აინტერესებს და არა პიროვნება. ამიტომაც, ბადრაგი იქვე გზად მიმავალ გლეხკაცს ჩამოსვამს ურმიდან და სასიკვდილოდ განწირულთა რიგში შეაგდებს. რა ერთი უდანაშაულო, რა - მეორე. სწორედ უდანაშაულოთა დასჯა ქმნის ბოროტების მმართველობისთვის აუცილებელ შიშის ატმოსფეროს, თორემ დამნაშავის დასჯა ისედაც სახელმწიფოს ერთ-ერთ ძირითად ფუნქციად ითვლება.

და კიდევ, განადგურებისთვის განწირულთა რიგებში ერთად აღმოჩნდნენ არისტოკრატები და გლეხკაცი, ერის სული და ფიზიკური სხეული ორივე თანაბრად მიუღებელი და არასასურველი შიშის რეჟიმისთვის.

ფილმში დასახელებულია აღწერილ მოვლენათა კონკრეტული თარიღი - 1907 წელი. მაგრამ აშკარაა, რომ ფილმის ავტორთათვის, ისევე როგორც ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორისათვის, ეს ისტორიული თარიღი ცენზურული მოსაზრებებით იყო ნაკარნახევი. ნებისმიერი ქართველისათვის, რომელიც მეტ-ნაკლებად იცნობს გასული საუკუნის საქართველოს ისტორიას, ფილმით აღძრული უახლოესი ასოციაცია 1924 წლის აჯანყებაა.

თუმცა, ფილმის ავტორები დაბეჯითებით არც ამ თარიღზე აკეთებენ მინიშნებას. ისტორიული დეტალები არ არის ხაზგასმული. მთლიანად ფილმის რიტმი, კადრის წყობა, კოლორიტი, პორტრეტების ხასიათი (ოპერატორი ლევან პაატაშვილი, მხატვრები გოგი ალექსი-მესხიშვილი და ნიკუშა შენგელაია) ქმნის წარსულის ატმოსფეროს, მიახლოებულს როგორც დეკლარირებულ, ისე ნაგულისხმევ ეპოქასთან. მაგრამ, ფილმის საზღვრები კიდევ უფრო ფართოა, კიდრე ტაბუდადებული კონკრეტული ისტორიული მოვლენების მინიშნებით აღწერა.

ფილმი არ უღრმავდება ინტრიგის განვითარების პერიპეტივებს, არც პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ მოტივაციათა ნიუანსებს. კაშურა თითქმის არასდროს არ უახლოვდება გმირებს (ფილმი ძირითადად საერთო და საშუალო ხედებით არის გადაღებული), მაყურებელს მიზანდასახულად არ აძლევს ფილმის მოქმედებაში ზედმეტად ემოციური ჩართვის საშუალებას. თხრობა ეპიკურ ხასიათს იძენს, ეკრანული მოვლენებისგან დისტანცირება განზოგადების, ფიქრის მოთხოვნილებას ბადებს.

ფილმი იქცევა იგავად შიშზე და ღირსებაზე, არჩევანზე და მის ფასზე, ჭეშმარიტ და ცრუ გმირობაზე; იგავად, რომელიც ახლობელია და გასაგები ყველა დროისა და ყველა ხალხისთვის. ალბათ ყველა ქვეყნის ისტორიამ იცის ეპოქები, როცა ეგზალტაციას ეწირება საღი აზრი, პათეტიკური სიტყვისთვის და ეფექტური პოზისთვის იღუპება საქმე, ჩნდებიან ცრუ გმირები, ზედმეტი და უფრო მეტიც, სახიფათო ხდება ჭკუა, განათლება, ღირსება, ზნეობა. ამის დასტურია ბერლინის კინოფესტივალის ნომინაცია („ოქროს დათუხე“ და დამსახურებული „ვერცხლის დათვიც“), საუკეთესო რეჟისურისთვის.

სამწუხაროდ, თავად საქართველოსთვისაც, ფილმი მხოლოდ წარსულისკენ მიმართული კი არა, წინასწარმეტყველურიც აღმოჩნდა.

და ამის შემდეგ, ისევე რეჟისორისთვის უკვე ტრადიციად ქცეული „ამოსუნთქვა“ - სათავეგადასაელო ჟანრის ფილმი „ხარება და გოგია“, რომელიც რეალურად არსებული პიროვნებების, XX საუკუნის დასაწყისის კახეთში სახელგანთქმული ყაჩაღების: ხარება ჯიბუტისა და გოგი კენკიშვილის ცხოვრების ეპიზოდებს ეყრდნობა.

გიორგი შენგელაიამ ძალიან კარგად იცის პროფესიონალი მსახიობის ფასი, მაგრამ როგორც მისი შემოქმედება გეინვენებს, ასევე მშვენიერად ესმის, რა ხალასი ელურადობა შეიძლება მოიტანოს ეკრანზე არაპროფესიონალის პიროვნულმა, ფაქტურულმა და პლასტიკურმა თავისებურებებმა. ამიტომაც არ იყო შემთხვევითი, როცა მან კახელი ყაჩაღების როლებისათვის ცნობილი სპორტსმენები, მოჭიდაეები ლევან თედიასვილი (გოგია), მიხეილ სალაძე (ილო მებურიშვილი), აეთო მაისურაძე (ძია) და ველორბოლაში მსოფლიო რეკორდსმენი ომარ ფხაკაძე (ხარება) ამოიღო მიზანში და მიუხედავად „რჩეულების“ პიროვნული წინააღმდეგობისა, თავისი გაიტანა კიდევც.

თუ „მაცი ხეივანში“ ფილმის სუნთქვას გაჭენებული ცხენების ფლოქეთა თქარა-თქურის რიტმი აძლევდა, აქ მიიმე კახური სისხლი ჩქეფს. ფილმის რიტმში სისხლსავსე, ძალღონით სავსე სხეულთა სუნთქვა იგრძნობა.

ფილმი მთლიანად ფიზიკურ ქმედებაზეა აგებული, ეპიზოდი ეპიზოდს მკაცრი სიუჟეტური აუცილებლობით მიჰყვება: ხარებასა და გოგიას შეხვედრა და დაძმობილება; ხარებას კონფლიქტი თავადთან, მოურავობის მიტოვება და ტყვეში გაჭრა; გოგი ს გადაწყვეტილება, მხარში დაუდგეს მამადაფიცს; რაზმის შეკრება; სოციალისტებთან დაკავშირება და მათთან საერთ

ოპერაციები, რაც სისხლის დაღვრით მთავრდება; აქვეა ეპიზოდები, როგორ ართმევენ მდიდარს ფულს, რათა თავი ირჩინონ, როგორ ეხმარებიან გაჭირვებულს, როგორ უჭერს მხარს მოსახლეობა და როგორ გამოიძებნებიან მოღალატეებიც; აქვეა პროგრესული თავადაზნაურობის კეთილგანწყობის ამსახველი სცენები და მეფის რუსეთის ოფიცერი (როგორც ჩანს გადმოსახლებულთაგან), რომელიც ყაჩაღების აყვანის ოპერაციებზე ზანზალაკებიანი ეტლით დადის.

დრამატურგიული მასალის ერთგვარი სწორხაზოვნება, თითქოს დროს აღარ უტოვებს ფილმს, მოვლენათა სწრაფ მონაცვლეობაში უფრო ღრმად ჩახედოს გმირებს თვალებში, უფრო ახლობელი გახადოს ხასიათები, მათი საქციელის მოტივაციები. სწორედ აქ თამაშობს გადამწყვეტ როლს პიროვნების ენერგეტიკული აურა, რომელიც განსასახიერებელი როლის მიღმა არსებობს და აცოცხლებს ეკრანულ სახეებს.

ამ კინოსურათის დახასიათებისას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სიტყვა „ნაღდი“. ფილმის შავ-თეთრი გამა და მეკეთრად კონტრასტული გამოსახულება კახეთის მზის ხეატიტ სუნთქავს. ეკრანიდან თითქოს კოცონის სურნელი მოდის. ფილმის პერსონაჟები მშვენივრად გრძნობენ თავს ჩოხა-ახალუხში და იარაღსაც ისე ხმარობენ, თითქოს ბავშვობიდან არიან მასთან შეზრდილი. საბოლოოდ, ნაკლი და ღირსება ერთმანეთს აწონასწორებს და ფინალში ფილმი მძლავრ ემოციურ მუხტს იკრებს.

„ხარებასა და გოგიას“ შემდეგ, პაუზა უფრო ხანგრძლივი გამოდგა, ვიდრე ჩვეულებრივ. და ეს ბუნებრივიც იყო. საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრება ისეთი სისწრაფით ატრიალდა, მისი გააზრება და მხატვრული განზოგადება გაჭირ ა ასეთ სიტუაციაში ყველაზე გონივრული ნაბიჯი აღბათ ლიტერატურ ლი კლასიკის, ან წმინდა ჟანრული კინოსათვის თავშეფარება ი ნებოდა; მით უმეტეს, რომ გიორგი შენგელაიასათვის არც ერთი იქნებოდა უცხო ხილი, ან მიუღებელი კომპრომისი, და არც მეორე მაგრამ, წინდახედულება და გაბედულება ძნელად ეთანხმება ერთმანეთს. რეჟისორმა კვლავ მისთვის უვალი გზით არჩია სიარული.

თავდაპირველად, როცა გამოჩნდა პირველი ცნობები გიორგი შენგელაიას ახალ ფილმზე მუშაობის შესახებ, პრესა იტყობინებოდა, რომ მისი გმირის პროტოტიპად ცნობილი ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი იყო ჩაფიქრებული. თუმცა, ფილმის გამოსვლის შემდეგ, ამაზე აღარაფერი თქმულა. როგორც

ჩანს, მუშაობის პროცესში სცენარი სხვა გზით განვითარდა და მთავარი პერსონაჟის სახეში თავდაპირველი ჩანაფიქრი მხოლოდ ამოსაველ წერტილად და რამდენიმე შტრიხად შემორჩა.

ბატონი ვახტანგი (ზურა ყიფშიძე) უნივერსიტეტის პროფესორია, ენტომოლოგი. მისი შესწავლის საგანი მწერების სამყაროა, უფრო კონკრეტულად კი პეპლები. ძნელი წარმოსადგენია რეალური ცხოვრებიდან უფრო დაშორებული საგანი, ვიდრე ამ ზეციური ქმნილებების დღემოკლე არსებობა. მაგრამ, ხშირად ყოველდღიურობას განრიდებული მზერა უფრო გამჭოლი აღმოჩნდება ხოლმე და ამჩნევს იმას, რასაც ყოველდღიური ცხოვრების დუღილში ქაფი ჰფარავს. თუმცა, როგორც წესი, ემოციებს აყოლილი აზროვნება მტრულად ხვდება იმ მითითებებს და მოწოდებებს, რაც არ თანხვდება საერთო ნაკადს.

როგორც ფილმიდან ირკვევა, ბატონ ვახტანგსაც თავისი მყუდრო ბინიდან, პეპლების გარემოცივიდან სხვანაირად დაუნახავს ყოველდღიური სინაჰდვილე, მასობრივად გაბატონებულ განწყობილებებში საშიში ეგზალტაცია და აგრესია უგრძნია, ქვეყანას მომავალში სისხლით და ნგრევით რომ ემუქრება. მის გამოსვლას შედეგად მოსდევს ბრალდებები ანტიეროვნულობაში, კოსმოპოლიტიზმში, უნივერსიტეტში ლექციების კითხვის აკრძალვის მუქარა.

ფილმში-მოვლენების და ფაქტების განზოგადება არ ხდება. ეკრანიდან მარტივად იკითხება საქართველოს უახლესი ისტორიის რეალიები, მით უმეტეს, რომ ფილმი ამ მოვლენების ცხელ კვალზე იქმნებოდა. თავად რეჟისორიც ვერ რჩება გარყვან მეთვალყურის და უცდომელი მსაჯულის როლში. არა მხოლოდ პირდაპირ, სიტყვიერად გამოთქმულ, არამედ საგნობრივ, ეიზუალურ გადაწყვეტაშიც მკაფიოდ ჩანს ავტორის მოქალაქეობრივი მრწამსი. ამის მაგალითია, თუნდაც ილიას საპარადო, უგემოვნო, დაკვეთით შესრულებული პორტრეტი ვახტანგის „ხალხის ფეხის ხმას აყოლილი“ მეგობრის ოჯახში და მის საპირისპიროდ ილიას სადა ფოტო თავად ვახტანგის კაბინეტში. მაგრამ, თუმცა პოლიტიკური ცხოვრება საკმაოდ მძაფრად არის წარმონიშნული ფილმის ქსოვილში, მას არც ისე დიდი დრო ეთმობა. მალე მოქმედება სულ სხვა გზაზე გადაუხვევს და პროლოგის შემდეგ სიუჟეტი მგლოდრამის კანონებით ვითარდება, სადაც თავიდან ასეთი სიმწვავეით გაცხადებული თანამედროვე ცხოვრების პოლიტიკური ასპექტები, მხოლოდ ერთი-ორჯერ თუ შეგვახსენებს თავს.

ვახტანგი შემთხვევით ახალგაზრდა ქალს, ნინოს, გაიცნობს. იგი პროფესორისგან განსხვავებულ ორბიტებზე ტრიალებს. ერთის მხრივ, მუსიკალური ბოქმეა (ირაკლი ჩარკვიანი და მისი ანსამბლი), რომელთანაც, როგორც ჩანს, სულიერი მეგობრობა აკავშირებს. მეორეს მხრივ, გაურკვეველი კრიმინალურ-მაფიოზური წრე, რომლის ხელმძღვანელსაც ნინოს სხეული უყიდია მატერიალური უზრუნველყოფის ფასად და ახლა საკუთარ ნიუთად მიიჩნია, რომლის სრული განკარგვის უფლებაც აქვს. ამაში კი შეურაცხყოფის მიყენება, ცემა და მოკვლის უფლებაც მოიაზრება.

ნინოსა და ვახტანგს შორის ურთიერთინტერესი ჩნდება, თუმცა ამ გრძნობას მომავალი არ უწყვრია. ეს კარგად ესმის ნინოს და ვახტანგს სთხოვს არ ჩაერიოს მის ცხოვრებაში. მაგრამ ვახტანგი დაჟინებით ცდილობს დაიხსნას ქალი მისი ცხოვრების ჯოჯოხეთიდან, ცდილობს გადააცდინოს ჩვეულ ორბიტას და სხვა სამყაროთა ხიბლი აჩვენოს. ამ მიზნით ქალაქგარეთ მიჰყავს, ექსპედიციაში, რათა „აჩვენოს როგორ იჭერს პეპლებს“.

ნინო მართლაც სხვა გარემოში ხვდება. აქ სისადავე, გულწრფელობა, ურთიერთპატივისცემა, საქმის სიყვარული სუფევს, ყოველგვარი გარეგნული ელვარების და პათეტიკის გარეშე. და ამ გარემოში ნინოც სულ სხვა სახით წარმოგვიდგება. მსახიობი ნინო კასრაძე ბრწყინვალედ წარმოგვიდგენს ამ გარდასახვას. ასეთ უმწეო, დარცხვენელ, დაბნეულ ნინოს მაყურებელი პირველად ხვდავს. მას თითქოს საყრდენი გამოაცალეს, ჩვეული ატრიბუტები წაართვეს, „საბედისწერო ქალის“ როლის სათამაშოდ რომ იყენებს იმ, სხვა ცხოვრებაში. მაგრამ, სამწუხაროდ, აქ ორფეოსი იფიწყებს თავის ფუნქციას. მას საერთოდ გადააფიწყდა, რომ აქ ევრიდიკეს გადასარჩენად იყო მოსული და საკუთარ სამყაროში ჩაიძირა. და ევრიდიკე სამუდამოდ ქრება მისი ცხოვრებიდან: ნინო სოფლიდან იპარება და იკარგება.

იქნება კიდევ ერთი მცდელობა: ვახტანგი შემთხვევით დაკრძალვაზე მოჰკრავს თევალს თავის ევრიდიკეს და კვალდაკვალ აედევნება; ბოლომდე მისდევს და მდიდრულ ვილაში (ანუ პადესში) აღმოჩნდება. (ფილმის პათოსისთვის ნიშანდობლივია, რომ აქ ვახტანგს კრიმინალების გვერდიგვერდ სწორედ ის პიროვნებები დახვდება ფილმის პირველი, პოლიტიკური ნაწილიდან, ვინც მას ანტიეროვნულობაში სდებდა ბრალს და ლექციების კითხვის აკრძალვით ემუქრებოდა). ვახტანგი არც მოწინააღმდეგეთა აღმატებულ ძალას ეპუება, თუმცა მიზანს,

ბუნებრივია, ვერ აღწევს - ნინო რჩება, სადაც არის, მას კი უხეშად გამოაგდებენ გარეთ.

საბოლოოდ გამოდის, რომ ვახტანგი ვერც ნინოს დახსნას ახერხებს და არც საშუალებას აძლევს მას, დარჩეს იქ, სადაც არის. ნინო კრიმინალების ხელით იღუპება, ფილმის ფინალში საკუთარ სახლში მოულოდნელად კვდება ვახტანგიც და ძნელი გასაგება, რას ვერ გაუძლო მისმა გულმა: ვერიდიკეს დაკარგვას თუ გარემომცველ სამყაროს - ფილმში არც ერთი მიზეზისთვის იკეთება საკმარისი მოტივაცია და არც მეორესთვის.

საკმაოდ თამამმა განზრახვამ, ერთ ფილმში შერწყმულიყო ორი განსხვავებული ჟანრი - პოლიტიკური დრამა და მელოდრამა - ავტორები საუკეთესო შედეგამდე ვერ მიიყვანა: პოლიტიკურმა დრამამ სრულად ვერ შეისხა ხორცი, ფონის სახე მიიღო და პოლიტიკური გამოხატულების დონეზე დარჩა; რომანტიკული დრამისთვის ფილმს რომანტიზმი აკლია, მელოდრამისთვის გრძობათა სიმძაფრე და მათი ემოციური გაშლა, რის გამოც მაყურებელს სივრცე არ ჰყოფნის პერსონაჟებთან დასაახლოებლად. ამაში არცთუ დადებით როლს თამაშობს ირაკლი ჩარკვიანის მიერ შესრულებული თავისთავად კარგი „ზონგები“, რომელიც სწორხაზოვანს ხდის ეკრანულ მოვლენებს და კიდევ უფრო აუცხოებს მაყურებელს მასთან.

სწორხაზოვანი და სიცოცხლეს მოკლებული გამოვიდა მთავარი გმირის, ვახტანგის სახეც. მას ზურა ყიფშიძის პროფესიონალიზმი და ნიჭიც ვერას შეეძლოს, რადგან შექმნილი ხდება სრულყოფილი ინტელიგენტის მოდელის გაცოცხლება. მით უმეტეს ნიშნებად, რჩებიან მყორე პლანის პერსონაჟები: კრიმინალები, ეროვნული მოძრაობის წარმომადგენლები, მუსიკოსები. ერთადერთი, ვინც ახერხებს ცოცხალი სახე შექმნას ეკრანზე ეს ნინო კასრაძეა, თუმცა მხოლოდ ეს საკმარისი არ აღმოჩნდა.

ქართული კინოსთვის უცხო „ფენოვანი ღვეზელი“ ამჯერად არ „გამოცხვია“, თუმცა წარუმატებელი ექსპერიმენტიც გამოცდილებაა, არანაკლებ საჭირო და ხშირად სასარგებლოც, როგორც თავად შემოქმედისთვის, ისე კინოპროცესისთვისაც.

„ორფოსის“ გამოცდილებამ გიორგი შენგელაიას კვლავ ახალ და ახალ ჟანრებში ექსპერიმენტირების სურვილი ვერ დაუკარგა. კიდევ უფრო ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ, თუ არ ჩათვლით გერმანული შეკვეთის შედეგად გადაღებულ ეროტიკულ კინონოველას „სიყვარული ვენახში“ (ისევ პირველი - ამჯერად ეროტიკული ფილმი ქართულ კინოში), რეჟისორი გროტესკული

კომედიის ავტორად წარმოგვიდგა. დასანანია, რომ ეს ფილმიც უფრო მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატვა აღმოჩნდა, ვიდრე მხატვრული ჟესტი. პრინციპში, ერთი მეორეს არ გამორიცხავენ, მაგრამ ამ შემთხვევაში ასე არ მოხდა.

ბათუმისკენ მიმავალ მატარებელში ფილმის ავტორებმა ჩვენი ცხოვრების სხვადასხვა, არცთუ სასიამოვნო და მიმზიდველ მოვლენას და ტიპაჟს მოუყარეს თავი. მატარებელი ბათუმისკენ მიემგზავრება, ადგილისკენ, სადაც ფულიც ადვილად იშოვება და ნაირგვარი თაღლითებისთვისაც გასაქანი მეტია, თუმცა, ჩვეული დაუდევრობის გამო გზა აერევა (!), ჯერ აფხაზეთში აღმოჩნდება, შემდეგ კი საერთოდაც - ჭიათურაში. ფილმს ერთგ არი კოლაჟის ხასიათი აქვს, მაგრამ იგი არათანაბარი გამოვიდა, სხვადასხვა ხარისხის მხატვრული განზოგადებით და სხვადასხვა ხარისხის იუმორით. მაგრამ, ალბათ ძალზე ძნელია შეინარჩუნო სტილური ერთიანობა ეკრანზე და შექმნა გაწონასწორებული ფილმი, როცა ქვეყნის საზოგადოებრივი ცხოვრების მაგისტრალური ხაზები ასეთი სისწრაფით იცვლება. ფილმი, რომლის გადაღებაც იწყებოდა მოქალაქეობრივი აღმავლობის და იმედების ხანაში, სრულდება სულ სხვა განწყობების პერიოდში. და ნიშანდობლივია, რომ ფილმმა, შეიძლება ითქვას, ორი სახელწოდება მიიღო: საწყისი, „მიდიოდა მატარებელი“ და ფინალური კადრის შემდეგ - „მატარებელი მიდის“.

სრულიად განსხვავებული ჟანრები, მხატვრული ფორმები, საფიქრალი - ძნელი დასაჯერებელიც კი არის, რომ ეს ფილმები ერთი რეჟისორის შემოქმედებითი გზის ნაწილია. მაგრამ თუ რამ საერთო არის ამ ფილმებს შორის, ეს მუდმივი ძიება, მისთვის ჯერ უვალი გზების დაძლევის ჟინი და პროფესიონალური პასუხისმგებლობის გრძნობაა. გიორგი შენგელაიას ფილმებს შორის არის ელიტარული და მასობრივი, ჟანრული და საავტორო, ძალზე წარმატებული და ნაკლებ, მაგრამ ვერც ერთს ვერ ენახათ ისეთს, რომელიც გადაღებულია ხელოსნის გულგრილი პროფესიონალიზმით, ცივი გულით და გონებით, თითოეულ ფილმში ის თავად არის წარმოდგენილი, შემოქმედი თავისი რთული და მრავალწახნაგოვანი ბუნებით.

¹ აკაკი ბაქრაძე. კინო, თეატრი. „ხელოვნება“, თბ., 1989, გვ. 222

რეზო ესაძე

მაქსიმალიზმი, თუ „შეუცნობელის გამო სევდა...“

„კინოსტუდიის ეზოში ხალხის ჯგუფი შევამჩნიე – ყვებოდა ერთხელ თემურ ბაბლუანი – სასწრაფოდ იქით გავემართე, მინდოდა გამეგო, რა ხდებოდა. ახლოს არავინ მიმიშვა. მიეწი-მოეწიე ზოგიერთი და ვხედავ: ცენტრში რეზო ესაძე ლაპარაკობს, დანარჩენები კი, სმენად არიან გადაქცეულები. ყურადღება ვერ მივიქციე და ადმინისტრაციული შენობისკენ გავეგრძელე გზა. აქაც, შორიდანვე მოჩანს, რომ შესასვლელთან რაღაც ჩოჩქოლია. ნაბიჯს აეუსქარე, მივედი... ვხედავ, რეზო ესაძე ჩაუყენებიათ შუაში და რაღაცას აყოლებენ. მიახლოება შეუძლებელია. ხელი ჩავიქნიე და პავლიონისკენ გაუხუხიე. შევედი და ვეღარ გავეღწიე, იმდენი ხალხია, ჩახერგილია გასაველელი. გავერღვიე და ვხედავ: რეზო ესაძე დგას და ისევ რაღაცას ყვება... ასე იყო... აქაც რეზო, იქაც რეზო... ჩემთვის ვფიქრობდი: ნეტა ეს რეზო ესაძე ყველა ერთად, მაინც, რამდენია და სავარაუდოდ, კიდევ რამდენი შეიძლება იყოს მეთქი...“¹

თემურ ბაბლუანის სიტყვები ზუსტად და სახიერად ახასიათებენ დაუოკებელი ვენერგიით, ფანტაზიითა და არტისტიზმით დაჯილდოვებულ რეზო ესაძეს, შემოქმედს, რომელიც თავისი აზროვნებით, ქცევით, იერით – მკვეთრად გამოირჩევა გარშემომყოფთაგან. მისი აღწერა ზედმიწევნით ემთხვევა 'ხოგად წარმოდგენას ხელოვანის ტიპზე, იმ ადამიანზე, ვისაც, ერთფეროვან ყოველდღიურობაში არაჩვეულებრივობის ელფერი შემოაქვს, რომლის აზრი განუყოფელია გრძნობებისგან და ცოცხალი იმპროვიზაციის უნარით გვხიბლავს.

„ხელოვნებაში მაქსიმალისტი უნდა იყო, – ურჩევს თავის სტუდენტებს სახელოსნოს ოსტატი, კინორეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, სცენარისტი, ფიზიკოსი, პოეტი, სტუდიის სამხატვრო ხელმძღვანელი, სა'ხოგადო მოღვაწე – პიროვნება, ვინც თავისთავში კიდევ მრავალ სურვილს და შესაძლებლობას აღარებს, ვისაც, კანონი და სისტემა მხოლოდ იმიტომ აინტერესებს, რომ დაანგრიოს, მისი საზღვრებიდან გაყიდეს... ინსტიტუტში სწავლისას, კინომონტაჟის თეორიულ კურსს გეიკითხავდა. მახსოვს, რა დიდი ამბით ჩაგვახაზინა, ჩაგვახატინა, ჩაგვაკონსპექტებინა კლასიკური და თანამედროვე მონტაჟის კანონები, ხოლო როდესაც დარწმუნდა, რომ ყველაფერი ჩაგვიჩურგა გონებაში, გამოგვიცხადა: რაც გასწავლეთ, ამ კანონებით თუ გააკეთეთ ფილმები, თქვენგან

არაფერი არ გამოვაო. შეცდომა საშიში არ არის, მთავარია ეპიო.²

თვალეებზე კეპჩამოფხატული რეზო ესაძე გამორჩენისთანვე, ძალიან მოკლე დროში ხვდება ყურადღების ცენტრში; მას ინტერესით უსმენენ, თუმცა, თვითონაც ავსებულა ცნობისმოყვარეობით; სურს ყველას და ყველაფერს გაეცნოს, ამოიცნოს, შეიგრძნოს, შეგრძნებით განჭვრიტოს, რათა შემდეგ ეს გრძნობა აღადგინოს და ხელახლა შექმნას.

მოვლენათა თვისობრიობის შეცნობის სურვილი, შესაძლოა, ეს წარსულში დარჩენილი ფიზიკოსის ჩვევაა...³

რეზო ესაძე დაიბადა 1934 წელს. 1956-ში დაამთავრა თსუ ასტროფიზიკის სპეციალობით; ხოლო, 1965 წელს – საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტი, მიხეილ რომის სახელოსნო. 1962 წელს, იღებს თავის პირველ ფილმს „ერთხელ“; სადიპლომო ფილმი ა.პლატონოვის მოთხრობის „ფროსი“, მიხედვით გადაიღო 1965 წელს, კინოსტუდია „ლენფილმში“. 1967 წელს, ამავე სტუდიაში იღებს ე.პანოვას ნაწარმოების მიხედვით ფილმს „ერთი ახალგაზრდა ცხოვრების ოთხ ფურცელს“, 1971 წელს, გადაიღო „წამმზომი“. 1973 წელს, საქართველოს ტელევიზიუმების სტუდიაში იღებს „წიკიპურტებს“; 1975 წელს, „ერთი ნახვით შეყვარებას“; 1981 წელს ტელეფილმებში, გადაიღო „წისქვილი ქალაქის გარეუბანში“. 1983 წელს რ. ბიკოუთან და ა.იგიშევთან ერთად, იღებს „საქორწინო სანუქარს“; 1985-ში გადაიღო „ნეილონის ნაძვის ხე“. 1992–2002 წლებში იღებს „ჭერს, ანუ „დაუმთავრებელი ფილმის მასალას“. არის კიდევ რამდენიმე განუხორციელებელი სცენარის ავტორი. როგორც მსახიობი თამაშობდა მიხეილ რომის ფილმში „წელიწადის ცხრა დღე“, ირაკლი კვირიკაძის „ქალაქი ანარაში“, თენგიზ აბულაძის „მონანიებაში“, თითქმის ყველა თავის ფილმში, და სხვა. დააარსა და წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა კინოსტუდია „დებიუტს“. 1

1980 წელს, მიანიჭეს საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება, 1986 წ. კი, საქართველოს სახალხო არტისტისა. - ან, იქნებ, სტუდენტი-ჟურნალისტის, რომელიც, უნივერსიტეტის გაზეთისთვის წერს და ხატავს... ამავე პერიოდში იბადება კინოფილმის გადაღების სურვილიც, თუმცა როგორც რეზო ესაძე ამბობს, იმ დროს, მას ოდნავი წარმოდგენაც არ გააჩნდა კინორეჟისორის პროფესიაზე: „მოხდა ისე, რომ კაცმა, რომელმაც თითქმის არ ეიცოდი რუსული, გამოცდაზე ნახატებით და „სანაგვედან“ ამოღებული სიტყვებით ძლივს ვახერხებდი პასუხის გაცემას, რომმა თავის სახელოსნოში, უკვე გასაუბრებიდან

ჩამრიცხა. ფილმს რომ ვუყურებდი, არასდროს არ მაინტერესებდა რეჟისორი! მე ფილმს ვუყურებდი, „ჩაპაევის“, და სულ არ ვიცოდი ვინაა ეს ვასილევუი, არ ვიცოდი ვინ რას აკეთებს ფილმში. წარმოგიდგენია? არაეის ვუმხელდი, მაგრამ ჩემთვის ჩუმაღ ვეჟიქრობდი – ამ აინშტაინმა როდის მოასწრო ფილმის გადაღება მეთქი. აინშტაინს და ეიზენშტეინს ვურეუდი ერთმანეთში, გესძის? აი, ასეთი მდგომარეობაა, ხოდა ხომ წარმოგიდგენია, ორი წლის განმავლობაში მე მოვექეცი თაეში და მეორე კურსიდან სახელობითი სტიპენდია დამინიშნეს, მესამე კურსზე კი უმაღლესი, ლენინის სახელობის...⁴

მოვლენათა ამგვარი მსვლელობა ნიჭიერ, თუმცა მიამიტ ახალგაზრდას სხვაგვარ შედეგებს უხატაედა, ვიდრე ნამდვილი რეალობის წინაშე არ აღმოჩნდა, ვიდრე თვითონ არ დაეჭედა რეალისტურის რეალურობაში.

ლაპარაკია სამოციან წლებზე - მეოცე ყრილობის შემდეგ გაიცა განკარგულება „დათობის“, შესახებ. თუმცა, ეს საკმაოდ სუსხიანი დათობა გამოდგა. ზოგს გაუმართლა და დაბრუნდა ბანაკებიდან, ზოგისთვის საქმე ისეე ცუდად იყო. რეზო ესაძე იგონებს: „ეს დაემთხეა იმ დროს, პასტერნაკს რომ ავინებდნენ; მწერალთა კავშირიდან რომ გარიცხეს და ერთი ამბავი იყო... დაემთხეა ეს ამბავი! მართალი თუ გინდა გითხრა, პასტერნაკი მე არც ვიცოდი. წაკითხული არ მქონდა. „დოქტორ ჟივაგო“, მით უფრო არ მქონდა წაკითხული...“⁵ მაგრამ როდესაც კრებაზე, სადაც პასტერნაკის დაგმობის საკითხს იხილაეუნენ და ლენინის სტიპენდიანტმა რეზო ესაძემ ხელი არ აწია, მისი ჯერიც დადგა. გულუბრყვილო პოზიციამ, რომ „არ წამიკითხაეს, ჯერ წამაკითხეთ და მერე აეწეე ხელსო...“ რასაკვირეულია, არ გაჭრა. იგი უკეე „შემჩნეულთა“ კატეგორიაში გადაეიდა.

კინემატოგრაფის ინსტიტუტში, საქართველოდან, იმ წლებში რეზო ესაძის გარდა, რეჟისორის პროფესიას ვუფლებოდნენ: ქართლოს ხოტივარი, ვახტანგ მიქელაძე, მიხეილ კობახიძე და კიდეე ერთი ჩარიცხული და მაშინეე გარიცხული, გამოჩნეულად იჭიერი ახალგაზრდა, გივი კეერენსხილაძე, რომელიც, ინსტიტუტში „მაღალ ტემპერატურას“, ქმნიდა და კინოს სიყვარულით ანახმა იყო, რომ ვეიკის სარდაფში, საქეაბეში „კაჩეგარა

„ემუშავა. სწორედ ნახშირით გამურული გივი კეერენსხილაძის უჩეეულო, მოუდრეკელი ხასიათი, მისი განსხვაეებულობა, გამოკეეთილი უარყოფა და პროტესტი იზიდაედა ყველაზე მეტად, მიხეილ რომისგან განებივრებულ, ინსტიტუტში აღიარებულ რეზო ესაძეს, რომელმაც სხვადასხვა წარმატებული

და მაცდური წინადადებების მიუხედავად, გადაწყვიტა, რომ მისი პირველი ფილმის სცენარისტი სწორედ დისიდენტური განწყობის, ყოველად „აღმაშფოთებელი, შეხედულულების, საქციელის და იერის მქონე გივი კვერენჩილაძე ყოფილიყო.

როგორც უკვე აღენიშნეთ, იმ პერიოდის მოსკოვური ცხოვრება დათბობის მიუხედავად, მკაცრი და რთული იყო. საბჭოთა კავშირის დედაქალაქს კრემლის სიახლოვე განსაკუთრებით შიშის ზარს სცემდა. თუმცა, მიხეილ რომის ხელდასხმით გათამამებული, სათბურის პირობებში მყოფი რეზო ესაძე, საკურსოდ დგამს ჯონ ოსბორნის „მიმოიხედე მრისხანებისას“, ხოლო წინასადი პლომო ფილმისთვის სცენარს აწვრინებს იმდროინდელი ვეიკის „ოფიციალისთვის“ სრულიად მიუღებელ, ამბოხებულ ნიჭიერ ახალგაზრდას, გივი კვერენჩილაძეს. „მასზე ასე უთითებდნენ: вот, фашист идет! – ასეთნაირად! წარმოგიდგენია? ასეთნაირად! ამ დროს მე გივი მიმანია უნიჭიერეს კაცად და ამიტომ ყველაფერი გავაკეთე, რომ მასთან მქონოდა კონტაქტი და არა მათთან – გორკის კინოსტუდიაში გერასიმოვი მთავაზობდა, რომ გაეძლოლოდი პოლიეკრანის ჩამოყალიბებას და განვითარებას. სხვებიც იყვნენ – იყო ერთი ამბავი... ამ დროს მე ვირჩევ გივი კვერენჩილაძეს, რომელიც გამოექანებოდა და – ლენინის ბიუსტი იდგა დერეფნის ბოლოს, გამოექანებოდა, ათი-თხუთმეტი ნაბიჯი იქნებოდა, დააგროვებდა (ბოდიში ჩემო ბატონო), და ფუო, რომ დაიძახებდა, ლენინს ჩამოეკიდებოდა ცხვირზე“.⁶

ამგვარმა არჩევანმა რეზო ესაძის ბედი საბოლოოდ გადაწყვიტა. იგი ირჩევს, თანამოაზრედ იხდის ადამიანს, რომელიც სამოციანი წლების მოსკოვური გარემოსთვის სრულიად შუუფერებელ პოზიციაზეა; რომლის სითამამე, მას ასე აოცებს, ხიბლავს და უბიძგებს თვითონაც დამოუკიდებელი გახდეს. ეს გადაწყვეტილება არა მხოლოდ სწორი, არამედ გაბედული საქციელიც იყო, რომელმაც დიდ პრობლემებთან და განსაცდელთან ერთად სახელი, პატივისცემა და სიყვარული მოუტანა ახალგაზრდა, დამწყებ პროფესიონალს, უკვე იქამდე, ვიდრე სადი პლომო ფილმს გადაიდებდა.

ფილმი სახელწოდებით „ერთხელ“, ვეიკის სტანდარტებისგან იმდენად განსხვავებული და თავისუფალი აღმოჩნდა, რომ რეზო ესაძე დაემშვიდობა თავის საამაყო, უმაღლეს, ლენინურ სტიპენდიას და სასწაულით გადაურჩა უკვე თითქმის გადაწყვეტილ გარიცხვას.

რეზო ესაძე იხსენებს სასამართლო პროცესს, რომელიც შედგა ინსტიტუტის სააქტო დარბაზში. „ხომ არის დარბაზი,

სკამების მწკრივი აქეთა, აქეთა... ახლა წარმოიდგინე, ეს მხარე არის გაჭვდილი, ის მხარე სულ ცარიელია, იქ ეზივართ მხოლოდ მე და იური ვორონცოვი...⁷ სრული თანაგრძობის მიუხედავად, დარბაზში მყოფებს, მათი მიმართულებით თავის შებრუნებისაც კი ეშინოდათ, რადგან ბრალდება, იმ დროისათვის, უმკაცრესი იყო - აბსტრაქციონიზმი! ანუ, მტრის იდეოლოგიის გაზიარება, იგივე, სახელმწიფოებრივი დანაშაული. შესაძლოა, საქმე აქამდე არც მისულა იყო, პასტერნაკის წინააღმდეგ „უბრალოდ“ ხელი რომ აეწია, გამოეხატა მორჩილება, რასაც აღნიშნავდა ფაქტობრივად „მაინებლური აზროვნების გამობა...“

დღეს, როდესაც პატარა ფილმი, სახელწოდებით, „ერთხელ“, აღარ არსებობს, მხოლოდ გაუგებრობა რჩება - რატომ გამოიწვია ასეთი ვნებათა ღელვა სრულიად უწყინარმა საკურსო ფილმმა, რომელიც სიყვარულზეც კი არ იყო და მხოლოდ ერთი შემთხვევითი, წამიერი, აუხდენელი გრძობის შესახებ მოგვითხრობდა. საეარაუდოა, რომ მსუბუქ სიუჟეტში ახალგაზრდა ამბოხებულებმა საშიში „ნაღმი“, ჩადეს.

ფილმის რეალობაში მათ ნამდვილად ჩადეს ნაღმი - პირველი მსოფლიო ომის დროიდან შემორჩენილი ნაღმი სამოციანი წლების სანაპიროზე ისევ თავის ადგილზეა, ქეიშაში ჩაფლული, ზღვის მარადიულ პეიზაჟში ჩაწერილი და მასთან გაერთიანებული - უცნაური ქარაგმა. ფილმის არსებულ, მწირ მონაცემში უკვე იკვეთება დროის სახე, პრობლემა, რომელიც რეზო ესაძის რეჟისურას შემდგომ თანდათან დაამუშავებს და საკუთარ ფორმაში ჩამოაყალიბებს. ვიდრე „ტყარამდე“ მივა, რეზო ესაძე ჯერ „ერთხელში“, შეეცდება დროის სხვადასხვა მდინარეება ერთდროულ სივრცეში გადაკვეთოს, აღნიშნოს იდუმალი თანაარსებობის ფაქტი - მარადიული ზღვის პეიზაჟის, პირველი მსოფლიო ომის დროინდელი ნაღმის, უკვე მოწიფული მოზარდის, რომელსაც დროის ათულა დაეწყო, აქვს ასაკი საკუთარი დიდი და ქალის, რომელიც მასზე უფროსია და თავისი დროის დინება სხვა სივრცეში მიაქანებს.

გმირთა ასაკი ფილმში, შემოდიოდა, როგორც იდუმალი აკრძალვა, როგორც წინააღმდეგობა, დროის პარალელური მდინარეება, დიფერენცირებული, სხვადასხვა მხარეს მიმართული რეალობით, მიზეზ-შედეგობრივობით, დაშორებული სივრცით. ანუ, პირველ საკურსო ნამუშევარში ესაძე, გეისკენებს დაშლილი დროის კოლაჟურ სურათს ერთ პეიზაჟში, ერთ სიტუაციაში, გადაკვეთის მომენტში, რომელიც ფინალში თავისთავად, საკუთარი მიხეზობრივობის წყალობით იშლება, აქეთ-იქით იყრება, საკუთარი

დროის გზით მიდის. როგორც ჩანს ახალგზრდა ავტორებს სურდათ დაეხატათ საკრალური წამიერება, როდესაც დროის სხვადასხვა დინება ერთმანეთს შეეხება და სხვა დროის შთაბეჭდილებით, გრძნობით აესილი გასცილდება.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ყველას მოსწონდა, ავტორის გარიცხვა გადაწყვეტილი იყო. საქმე მას მერე შეტრიალდა, როცა დაპირებული და მოსალოდნელი მხარდაჭერის ნაცვლად, რეზო ესაძე ლალატს შეეჯახა. „იქ იჯდა კოზინცევი, ტრაზუბერგი, ძიგანი, გერასიმოვი... რა ვიცი ყველა იქ იყო. - იხსენებს იგი - კათედრაზე თავრიზიანი „მამხობს ყველაფერს, იღება კარი და შემოდის გრიგორიევი. გამეხარდა, თვალად ვიქეცი. ავიდა პირდაპირ, დაიწყო... და რა დაიწყო... ყურს არ ეუჯერებდი. თავრიზიანი მასთან გამოჩნდა, როგორც პეკელა. ეს ყინ არიო! ყურებს არ სჯერათ, რა! ასეთ მომენტში ეტყობა ენერგიის მოზღვაეება ხდება. როცა დაჯდა, მოვითხოვე სიტყვა. აზრი ის იყო, რომ მე არ ვაპირებდი გამოსვლას, რომ არა იმ მხარეს მიჭეჭყილი პირველი, მეორე და მესამე კურსელები, რომლებიც შიშით აქეთ გადმოჯდომას ვერ ბედავდნენ. თქვენ კი, ვუთხარი მე - ხვალ უნდა შეხვიდეთ მათთან და ლექცია წაუკითხოთ. სად არის, ჩვენი გუშინდელი შეხვედრის პირობა! თავრიზიანი ყველაფერს აბსტრაქციონიზმს ეძახის. ისე ლაპარაკობთ აბსტრაქციონიზმზე, რომ არც კი იცით, წარმოდგენაც კი არა გაქვთ ეს რა არის! იცით, რომ მე ის ადამიანი ვარ, ერთადერთი ამ არეალში, ვისაც ღამე გაუთენებია პუშკინის მუზეუმის სეიფში. უფრო მეტიც, ტრეტიაკოვკაში მე დიდხანს, დიდხანს ეუყურებდი შავ კვადრატს და მერე ჩამეძინა კიდევ, ასე, თავი მქონდა მიდებულნი...

თქვენ არ ყოფილხართ ჩემთან სახლში, არ გინახავთ, თუ როგორ მაქვს დაწყობილი ქილები... როდესაც ვიწყებ ხატვას, თვალეები მაქვს ახეუული და ასე ვარჩევ ფერებს, მერე სწრაფად გადამაქვს საღებავი ტილოზე, შემდეგ უცებ ვიხსნი, რომ ვეყურო, როგორ უერთდებიან ფერები ერთმანეთს, რომ დაეინახო როგორ ზავდებიან და ირევიან! ასე ელაპარაკობ და ცრემლები მაიხრნობს. ეხედავ კლიმოვი მკიდებს ხელს. ჩემს შემდეგ კი გამოვიდა გერასიმოვი...“⁵ - გერასიმოვიმა თქვა, რომ ინსტიტუტს, მხოლოდ უნდა ეამაყა იმით, რომ ასეთი სტუდენტი იზრდება მის კედლებში და აღელვებულ განსასჯელთან ერთად დატოვა დარბაზი.

რეზო ესაძეგადაურჩა გარიცხვას, თუმცა დაკარგა სტიპენდია, სახელი საბოლოოდ „გაუტყდა, და „ქართულ ფილმსაც“, სადაც მან საკურსო ფილმი გადაიღო, რევიზია მოუვლინა.

სადი პლომო ფილმის გადასაღებად თვითონ მიხეილ რომმა ჩაიყვანა ლენინგრადში, საკუთარ მეგობრებთან, რომელთაც სუკეთესო პირობები შეუქმნეს. საცხოვრებლად საგრძნობლად გვერდით მდებარე ულამაზესი ოთახი გამოუყვეს. ასევე ერგო ცნობილი, გარდამავალი თბილი პალტოც, რომელსაც მანამდე ატარებდნენ ხუციევი, შვეიცარი და ყველა იქ ჩასული ხელმოკლე სტუდენტი და დიპლომანტი.

პლატონოვზე მუშაობა ურჩია ყოფილმა თანაკურსელმა, ანდრეი სმირნოვმა, რომელიც შემთხვევით შეხვდა ქუჩაში და იქვე მოუყვა მისი ერთი მოთხრობა. გადაწყდა „ფროს“ გადაღება, თუმცა, ლევ კულიჯანოვს⁹ თავიდან კატეგორიულად განუცხადებია: „რაც გინდათ... ოღონდ არა პლატონოვიო“. მაშინ ესაძემ შესთავაზა სცენარი ლენინგრადელი მეუბოვეების ცხოვრებაზე, რომელზეც კულიჯანოვს, შემდეგი რეაქცია ჰქონია: „გადაიღეთ, რაც გინდათ, გადაიღეთ „ფროს“, ოღონდ ეს არა და დამასვენეთო!“¹⁰ ასე გადაიღო რეზო ესაძემ „ფროს“, საიდანაც სამი ნაწილი მაშინვე ამოიღეს. ამის შემდეგ, იგი „ლენფილმის,, სტუდიაში რჩება და იღებს „ერთი ახალგაზრდა ცხოვრების ოთხ ფურცელს“, „წამმზომს“, ასევე „ერთი ნახევრით შეყვარებას“, რომელიც, საბოლოოდ, რეჟისორის სამშობლოში დაბრუნების მიზეზი, თუ საბაბი გახდა.

რაც შეეხება ქართველ მაყურებელს, იგი რეზო ესაძის სახელს ეცნობა ამ შემთხვევამდე, ორი წლით ადრე - 1973 წელს, როდესაც, საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში გადაღებული უცნაური, დამცინავი „წიკიპურტები,, იხილა. ახალგაზრდა რეჟისორის განსხვავებული ხედვა და მანერა ერთბაშად იქცევეს ყურადღებას. აქ უკვე ისახება ესაძის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოტივი - გარემოს ზეგაყვანიტით შეცვლილი საზოგადოება, საკუთარ თავთან გაუცხოებული, დეფორმირებული ადამიანის სახე და არსი - შესრულებული მკვეთრი, კარიკატურული შტრიხებით.

სახელწოდება „წიკიპურტები,, არ უკავშირდება ფილმის შინაარსობრივ მხარეს, არამედ, მიუთითებს ავტორის პოზიციაზე - კრიტიკულზე, მაგრამ ამავე დროს მსუბუქზე და „არამტრულზე,, თუმცა კრიტიკა თანდათანობით, ფილმიდან ფილმამდე უფრო მკაცრდება და პოლიტიკურ ელფერს იძენს, მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი მხარეა. რეზო ესაძის ფილმები პირველ რიგში, ინტერესს იწვევენ სხვა მონაცემებით - ენერგიული დინამიზმით, თამამი კონტრასტებით, სავსე, გაჯერებული ტონებით, მკვეთრი, ვირტუოზულად შესრულებული ცალკეული შტრიხებით და

მონახაზით, გამოხატული ემოციით, სოციალური გარემოს კარიკატურული ხედვით, იუმორით, რომლის არსი და მიზანი მწვავე, აბსურდული სინამდვილა.

„წიკურტები“ - წარმოდგენს კინონოველებიგან შეკრულ, იგაუური ხასიათის აღმანახს, სადაც ყოფითისა და ჩვევად ქცეულ ღირებულებათა აღიანსი ირონიულ სიტუაციებს წარმოქმნის. ეს ირონია მიმართულია სტერეოტიპული ხედვის, ცარიელი, ფორმალური შეხედულებების გამოსააშკარაებლად, რომელთაც, რეჟისორის აზრით, რეალურად გამართლება არ გააჩნიათ; ხოლო, საკუთარი ბუნების საპირისპიროდ სიარული არა უბრალოდ სასაცილოა, არამედ სახიფათოც. ფილმი გამოირჩევა სახეთა ხაზგასმული, არაკის ფორმისათვის დამახასიათებელი პირობითობით, ექსცენტრული, უკიდურესად პოლარული ნიშნებით გამოსახული უჩვეულო ხასიათებით, რომელთა ურთიერთმიმართება, დამოკიდებულება საწინააღმდეგო შედეგებში იზრდება და მოულოდნელ ფინალში წყდება. ამ ფილმით, რ.ესაძე შეეცადა შეეხსენებინა მაყურებლისთვის, რომ შეხედულებები და წარმოდგენები რეალური შედეგის მიხედვით იცვლიან ადგილებს; რომ სუსტს, რომელსაც გაცნობიერებული აქვს თავისი სისუსტე, საკუთარი არსი, შესწევს იმის ძალა, რომ მოიგერიოს მასზე ბევრად უფრო ძლიერი.

„წიკურტებში“ უკვე შეიმჩნევა რეზო ესაძის რეჟისორული მანერის ისეთი თავისებურებები, როგორცაა მოვლენათა, თუ საგანთა მოულოდნელი ასპექტი, გარკვეული ნიშნით გაზვიადება, მახვილი შეუსაბამოზე, რეალობის აბსურდული მხარეები, აქცენტირებული, კონცეპტუალური თხრობა. თუმცა მასში, შემდგომი ფილმის „ერთი ნახვით შეყვარების“, ავტორის ამოცნობა ჯერ კიდევ ძნელია, ფილმისა, რომელშიც ყოველი კადრი მაქსიმალურად დატვირთულია, სადაც რეჟისორი ყოველ დეტალში ეძებს გრძნობად, გამომსახველ გამოხატევას, იქნება ეს პერსონაჟი, გამოსახულება, ბგერა, მონტაჟის ფორმა თუ სხვა.

„ერთი ნახვით შეყვარების“- გადაღებას რეზო ესაძე იწყებს კინოსტუდია „ლენფილმის“, ბაზაზე. თუმცა, სტუდიამ ცენზურის პირობების გამო ფილმი საბოლოოდ აღარ დაამტკიცა; ხოლო, რადგან „ქართულ ფილმს“, გარკვეული წვლილი უძღოდა ფილმის შექმნაში, საკუთარ პროდუქციად აღიარა და რეჟისორი რამოდენიმე წლით დისკვალიფიკაციის რეალური საფრთხისგან იხსნა.“ ფილმი თვისი სტილით და აზროვნებით უჩვეულოდ გამოიყურებოდა როგორც ქართულ, ისე, სხვა საბჭოთა ეკრანულ ქმნილებებს შორის. ხაზგასმული პირობითობა, თუ თავისთავად

მოდერნისტული გადაწყვეტა ქართულ კინოხელოვნებაში, მითუმეტეს, ამ პერიოდისთვის, უცხო ხილი ნამდვილად არ იყო, რომ აღარაფერი ეთქვათ, მიხვილ კობახიძის ბრწყინვალე მინიატურულ ფილმებზე.¹² მაგრამ, კობახიძის რეჟისურასთან შედარებით, ესაძის გადაწყვეტა კატეგორიულად ეკლექტიკურია და განსხვავებულ ნიშან-თვისობრიობას ატარებს. კონკრეტულად კი, „ერთი ნახვით შეყვარება“ ე.წ. „კომუნალური პოსტმოდერნიზმის“ მკაფიო და ყველაზე თვალსაჩინოდ გამოკვეთილ კინემატოგრაფიულ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.¹³

აღნიშნული მიმართულების ძირითადი პრინციპები, რომლებიც მანამდე მოსკოვის დისიდენტურ პოეზიაში და ფერწერაში ტრიალებდა, ესაძესთან ახალ მასშტაბებში იწოდება და ორიგინალურ გამოხატვას იღებს. „კომუნალური პოსტმოდერნიზმის“, გამოძახილი იგრძნობა ნიკიტა მიხაილკოვის „ხეთ საღაშოში“, თუმცა მიხაილკოვი „მეპარულ“ ელემენტებს, როგორცაა, თხრობის თავისუფალი დანაწევრება, ან გმირთა ხასიათების ექსცენტრულობა, ცდილობს „რეალისტური“ დასაბუთება და გამართლება მოუძებნოს. რ.ესაძის გმირებს, კი „ერთი ნახვით შეყვარებიდან,, თუ სურთ, ყოველგვარი მიზეზის გარეშე – „ელეაშსაც მოიძრობენ“ – რადგან, მათი უფლებაა, საკუთარ უღვაშს ის უქნან, რაც სურთ! ეს კატეგორიული პოზიციაა: ამ უფლებისთვის ფილმის პერსონაჟები მთელი არსებით იბრძვიან, სულიერი, თუ ფიზიკური ძალების გაუთიანებით, ისტერიის ზღვარზე. უკიდურეს კონტრასტულ შტრხებში გადაწყვეტილ ფილმს, ამთლიანებს სწრაფი, ენერგიული ტემპი, თანდათან მზარდი, დინამიური მონტაჟი, რომლებიც კულმინაციის მომენტებში სრულდებიან აფეთქებით, ფანჯრების ლეწვით, ქოთნების მსხერვეით... ან, მაგალითად, გამაყრუებელ ხმაზე ჩართული აღმოსავლური „ბაიათებით,, რომლის ხმა გაღებული სარკმლიდან, ფეხბურთის სათამაშოდ, ჟვიღ-ხივილით, ქუჩაში გავარდნილი ბიჭების სწრაფ სირბილს უერთდება, მასში წყდება, ანუ სხვა ეპიზოდის ძლიერ, მაღალ ტემპს განსაზღვრავს. თუ, რეჟისორი, ამ ეპიზოდის მონტაჟურ მონაკვეთს საფუძვლად უდებს „სფეროსებური ელვის“ ასოციაციას, სხვა ეპიზოდში - კადრს ელფერს აძლევს ფერით, ფაქტურით... და ყველა შემთხვევაში ისინი აუცილებლად იქცევენ ძლიერ ყურადღებას.

ანუ, ესაძის „ერთი ნახვით შეყვარება,, „კომუნალური პოსტმოდერნიზმის“ „კავკასიური“ ნაირგვარობაა – სამხრეთული, მგზნებარე ტემპერამენტით, სადაც ჩვეულებრივი აზრის გამოთქმა

კამათს ნიშნავს, უფრო ზუსტად, ჩხუბს, ანუ ომს... ომობენ დიდი კეტებით და კომბლებით, სპილოებზე ამხედრებულები...

ძველი ინდური მინიატურა აღწერილი სცენით, ფილმის პირველი კადრია. იგი კამერის უკან დახვეისას (საერთო ხედზე გადასვლისას) იმ ობელისკის ბარელიეფი აღმოჩნდება, გამოვონილი აღმოსავლურ-კავკასიური ტიპის, კოლაქის ტექნიკით შესრულებული, ქალაქის ხედის ცენტრში რომ დგას და ფილმის გადაწყვეტას და სტილს განსაზღვრავს ზომას მკვეთრი ინდივიდუალობით, რომელიც, ფილმის შემდგომი სივრცის კიდევ უფრო მკაფიო გამოხატეასთან, კონტრასტულ ბრძოლაშია ჩართული. ეს გარემო, ქალაქი, სადაც მოქმედება იწმლება, ძალიან ნაცნობიც არის და უცნობიც. იგი სინამდვილეში არც არსებობს, თუმცა შედგენილია რეალურად არსებული სხვადასხვა ქალაქის ხედების ფრაგმენტებისგან. რეჟისორის მიერ წარმოდგენილი არე, თავის თვითმყოფადობას, არა ერთგვაროვანი სტილით, არამედ, სწორედ შეუთავსებადი კულტურული სიტყვებით ინარჩუნებს. ობელისკზე ასახული - „ჩხუბი სპილოებით,, ამ ქალაქის პიკერბოლიზირებული ისტორიაა, მისი სიმბოლოა, სადაც სპილოს ნიშანი, უაზრო დავის სულელურ აქტს, გრანდიოზულობის იერს ანიჭებს და აზვიადებს.

საერთოდ, აღმატებული ხარისხი, მისი კიდევ უფრო, უკიდურესობამდე დინამიური გამძაფრება, ფილმის მთლიან ფორმას, მის ყოველ ცალკეულ მხარეს და დეტალს ახასიათებს. მრავალეროვანი კომუნალური ე.წ. „იტალიური ეზო,, ამ ქალაქის ტიპური წარმონაქმნია. მიკერებულ-მოკერებული, გრძელი და ვიწრო საერთო აივნებით, სხვადასხვა მხარეს მიმართული და სხვადასხვა დროს მიერთებული, განსხვავებული მასალისა და პროექციის კიბეებით, რომლებიც სწორედ მაცხოვრებელთა კარებებისა და ფანჯრების წინ გადიან და კიდევ უფრო ავიწროებენ სივრცეს, როდესაც მას „გამომზეურებული,, მეზობლები იკაეებენ: მაგალითად, აღმოსავლური ტიპის, განიერთეპოებიანმა, წელზე შალშემოხვეულმა, ენერგიულმა და ხორცსავსე, რვა შვილიანმა მეზობლის ქალმა პოზა თუ არ შეიცვალა, მისი სუსტი აღნაგობის მეზობელი აივანზე კედარ შემობრუნდება, ვერ გაეტყვა და საკუთარ ბინაში ვერ შვა. თათრის ქალს, კი, ისევე, როგორც ყველა დანარჩენს, მსგავსი უხერხულობა არ ადარდება, მითუმეტეს, რომ იგი ამ სივრცის „გახარებული ყვაილია,, მჩქეფარე სიცოცხლით სავსე... ეიდაცას ხელიდან სარეცხის ტაშტს გამოგლეჯს, დაირის ნაცვლად შემოქკრავს, ხალისიანად ცეკვავს და მღერის - ერთშვილიანი,

ნერვებში მოქმედი ქართველისთვის ნიშნის მისაგებად. ერთბაშად გახსენდება ანა კვლანდაძის პოპულარული სტრიქონი: „თათრის გოგონა, დაუკარი შენი ღაირა, წელი ღამაში, შეარხიე ლერწმისნაირა...“, თუმცა, უკვე ხუმრობით. მოაჯირზე ჩამწკრივებული ყვავილის ქოთნები კი არ აღამაზებენ ფასადს, არამედ გ'ხას ხერგავენ და საფრთხეს ქმნიან. აქ უამრავი ნივთია გაბნეული: „ჩემი ვედრო...“, „შენი ვედრო...“ სხვა ვედროები, სარეცხის ეარცვლები, ბალიშები, ხალიჩები, ნარდის თამაში, გუდრონის ხარშვა, გაუთავებელი აყვალ-მაყალი და სხვა...

მეზობლები ერთმანეთის მტრები არ არიან, ისინი უბრალოდ კომუნალურ სიციწროვეში ცხოვრობენ და საერთო ფონთან საკუთარ გაუცხოებას კატეგორიულად აფიქსირებენ. ანუ ლაპარაკია გარემოზე, სადაც ადამიანებს კარგად არ ესმით ერთმანეთის, რადგან მხოლოდ ცალი ყურით უსმენენ, ჭეორეთი, კი თავისივე შეუჩერებელი ლაპარაკი ესმით. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ყველაფერს საკუთარ ლოგიკას არგებენ. ხაზგასმული ხმა, ხაზგასმული ფერი, ხაზგასმული მონტაჟი... ფერთა სრული პალიტრა, ბგერა აბსოლუტური სიჩუმიდან, სიმუნჯიდან გამაყრუებელ, უცაბედ აფეთქებამდე, რომელსაც ყოველ ჯერზე, ჩვეული ერთგვარონებით აფასებენ მაცხოვრებლები: „აი... გაგისკდა თავი!“. ხმის რიგი ისევე ვითარდება და მონახა'სს ქმნის, როგორც გამოსახულება, როგორც მონტაჟი. ანუ ლაპარაკია მკაფიო, პოსტმოდერნისტულ პანოზე, სადაც იაკობ ბობოხიძის ნა'ნი, ლირიკული მელოდია - გმირის სიყვარულის თემა, კონტრასტულ ზღვარს ავლებს ფილმის ზოგადი ფონის ძლიერ ხმაურიან ხმოვან გადაწყვეტასთან, სადაც უამრავი, შეუსაბამო ბგერა ერთდროულად და ერთიმეორის გვერდით თანაარსებობს; საოპერო კლასიკას რადიომიმღებში - ხარვეზებით, უსუფთაოდ დაჭერილი, მაგრამ მეტისმეტად მაღალ ხმაზე ჩართული აღმოსავლური „მუღამი“, ცვლის და რაც უფრო გამაყრუებელია, მით უფრო კმაყოფილი და ნასიამოვნები ჩანს ამ ხელოვნების ჭეშმარიტი თაყვანისმცემელი.

ასეთ სივრცეში შეუძლებელია შტრიხთა შეხამება, შერიგება, პარმონია, ეს ნიშნავს, რომ უარი თქვა საკუთარ თავზე. თუ ეს შესაძლებელია, მაშინ „მოუსმინეთ სელიმს, მას ახსოვს ყველაფერი!...“, გულისხმიერი, მაგრამ აბსოლუტურად ყრუ-მუნჯი სელიმი საჯარო განმარტებების მიცემისზე უარს არ ამბობს, შედეგად კი, დაუოკებელ ვნებებით გაჯერებულ ეზოში აბსურდული გარგნება ისადგურებს.

კოლაჯის ერთი ფრაგმენტი მეორე ფრაგმენტს ნაწილობრივ ფარავს. ყველას და ყველაფერს ეუცხოება ერთიმეორის სახე, ქცევა. ერთი მოვლენის შესახებ მრავალი აზრია, მაგრამ სწორედ ეს არის პრობლემა! მეზობლურ ურთიერთობებში, ნარდის თამაშში, ცხერის დაკვლაში, ნიშნობის სცენებში, სიზმარშიც კი, შემოტრილია „სხვისი აზრი,, და გროტესკულ მასშტაბებს იძენს: გმირის „კოშმარში“, ვაი-ეიშით დატირებულ მეზობლის კუბოს, კიბეზე უკან აბრუნებენ, რადგან „სწორად არ მოჰყავთ,, ამიტომ, ხელახლა, ჯო დასენის სიმღერის, „ელისეის მინდერების“ თანხლებით, მხიარულად გამოასვენებენ, რომლის სისწორეს „მიცვალებულიც,, ადასტურებს და მადლიერებით გამოხატავს კმაყოფილებას. მკაფიო, სტერეოტიპული კოლორიტის მსხვილი შტრიხებით დახატულ სცენებში და სურათებში ირონიზირებულია ვიწრო, კუთხური, ახირებული და უაზრო ადათები, რომლებიც ქოროსებური გადაძახილებით გარს ერტყმიან ცენტრალურ, სიყვარულის თემას და რომლის გარშემო დაბეჯითებით გამოთქვამენ საკუთარ თეალსაზრისს, არა მხოლოდ ისინი, ვისაც ეს საქმე უშუალოდ ეხება, არამედ ყველა, ვისაც არ ეზარება... მთელი საგვარეულო, სანათესაო, სამეზობლო, ნაცნობობა, უცნობობა... სხვა ტომის შვილები...

„ახლა მე დაეხუჭავ თეალებს, დაეიხშობ ყურთასმენას, გამოვრიცხავ ყველა ჩემს გრძნობას, განვაგდებ ჩემი გონებიდან სხეულებრივი საგნის ყველა სახეს...“ - გვახსენდება რენა დეკარტეს ეს სიტყვები, როდესაც, რეზო ესაძე, ანალოგიურად ცდილობს უცნობი სახით წარმოგვიდგინოს ჩვენი თვის კარგად ნაცნობი სამყარო: „შეეცადეთ ისე უყუროთ საგნებს, თითქოს პირველად დაინახეთ ისინი. სხვაგვარად, ჩათვალეთ, რომ ვერაფერსაც ვერ დაინახავთ“⁴ - ამბობს რეჟისორი. იგი ცდილობს ჩაწედეს არსს, შეიმუშაოს მეთოდი, ჩამოაცვილოს მოვლენას ყოველგვარი დამატებითი დამოკიდებულება, ზედმეტობა და მხოლოდ შემდეგ შეავსოს იგი ახალი მიმართებებით. ფილმის სახელწოდება - „ერთი ნახეით შეყვარება“ - ნათლად გამოხატავს ამ პოზიციას. აქ, პირველი და განუქმორებელი აღქმის სიძლიერეზეა ლაპარაკი. მსგავს დავალებას აძლევს რეჟისორი მთავარი როლის შემსრულებელს ვახტანგ ფანჩულიძეს, რომელსაც ფილმში, გრძნობის ერთი მდგომარეობა უნდა განესახიერებინა. „მე არ მაინტერესებდა მისი გარდასახვა, მე მას მივეცი დავალება, მთელი ფილმის განმავლობაში ვთამაშა მხოლოდ ერთი წამით გაოგნებული მდგომარეობა, ის მომენტი, როდესაც ადამიანი უკლავსობაზედა შესყვარებული“⁵ ანუ, მთავარ

გმირს კონცენტრირებული, უშუალო სახე უნდა შეესრულებინა, ამასთან, ყველა დანარსუნ პერსონაჟს რეჟისორმა საპირისპირო ამოცანა დაუსახა - ეთამაშათ სახისადმი აშკარა გაზვიადებული დამოკიდებულებით. გმირისადმი ავტორის მიმართებაც თავისთავად ნათელი ხდება ამ ორი პრინციპის დაპირისპირებისას.

„ერთი ნახვით შეყვარების„ გამომსახველი, ქარაგმული სახეები ამჟღავნებენ ესაძის და 'ხოგადად, აღნიშნული მიმართულების მქამბოხე, დისიდენტურ განწყობას, აქცენტირებულ სა'ხრისს, რომელთაც საბჭოთა იდეოლოგიურიზებული ცენ'სურის შეშფოთება გამოიწვიეს. კონკრეტულად, „მაკრატელი„ შეეხო პერსონაჟს - „რუს დემაგოგს“- მცხოვრებს კომუნალური, ტიპის „იტალიური ეოსს“ ბოლო სართულ'ზე და ყველაზე მაღალი აიენიდან, ტრიბუნის მსგავსი კიბის უჯრედიდან, ქაღალდზე წინასწარ დაწერილი ტექსტით, მეზობლებს მიუთითებს - თუ როგორ უნდა იცხოვრონ. რეჟისორის ცინიკური შენიშვნა აშკარაა: ღმერთი აღარ არის? რუსი თათარს ცხერის დაკვლას ასწავლის! - მიუხედავად იმისა, რომ რე'სო ესაძე ამ სახეს თითქოს ნიღბავს სხვა მე'ხობელთა „რწევების“ საერთო ფონით, მის მნიშვნელობას მაინც გამოყოფს და აქცენტირებულად აღნიშნავს. მოთმინებიდან გამოსულს რამა'ხ ჩხიკვაძის გმირი იღებს ალესილ დანას და სწრაფად, გადაწყვეტიტ მიემართება დემაგოგისკენ. თუ მანამდე, კაღრში მრავალი მოქმედება ერთდროულად, სინქრონულად ედებოდა ერთმანეთს, რეჟისორი ამ სეულას ცალკე დინამიკით გამოყოფს - გალიფეშარვლიანი, ჩექმებიანი, გონ'ზე ბინდგადაკრული გმირი მტკიცედ მიიწევს თავისი „მსხვერპლისკენ“, სათითაოდ ადის ახირებული ფანტაზიით დაჯილდოებული, მრავალავტორიანი არქიტექტურის შედევს - ოკრობოკრო სახლის აიენის სხვადასხვა ადგილებზე დატანებულ კიბეებს, გაიელის იქით-აქეთ მიმავალი აიენის ლაბირინთებს, სადარბაზოს კიბეებს და დემონსტრატულად აწვდის „რუსს“ დანას და საკუთარ კისერს.

თუ ფილმში ნაციონალიზატა ჭრელი კოლაჟი ძირითადად ეროვნული კოლორიტის ნიშნით (თუმცა, მკაფიოდ კონტრასტული ნიშნით), იყო მოცემული, თითქოს იგივე პირობით ჩასმული „რუსი დემაგოგი„ კოლიტიკური ქვიტექსტის კარიკატურულ განზოგადებას იძენდა. ამის გამო, გარკვეული ხნით; ფილმის ეკრან'ზე გასულა შეფერხდა, ვიდრე ცენ'სურისთვის მიუღებელი ნაწილი სათანადოდ არ დაიტრა და გადაიმონტაჟდა. აღსანიშნავია, რომ სამოცდაათიან წლებში დახატული „რუსი დემაგოგის“ კარიკატურა დღესაც აქტუალურ სახედ რჩება, მიუხედავად იმისა,

რომ ყველაფერი შეიცვალა და საქართველო დამოუკიდებელი ქვეყანა გახდა. რუსეთი, ამ ფაქტს, კატეგორიულად არ აცნობიერებს და დღემდე ჯიუტად ცდილობს გეასწავლოს, რა არის ჩვენთვის უკეთესი!... ირაკლი ჩარკვიანი ამ დამოკიდებულების ხასიათზე ირონიით შენიშნავს: „...ორასი წელია დარწმუნებული არიან, რომ თვითონ არიან ჩვენი პრეზიდენტები, ანუ ყოველი რუსი, ყოველი ქართველის პერსონალური პრეზიდენტია“.¹⁶

ფილმის კომპოზიცია ორგვარი ტიპის თხრობას ეყრდნობა: ერთი მხრივ, სიუჟეტი ვითარდება და წარმოგვიდგენს სიყვარულის ისტორიას დასაწყისით და დასასრულით; მეორე მხრივ, ფილმი დაყოფილია ერთიმეორისაგან არაკისებური, ირონიულად დასათაურებული თავებით, თავისუფალი მონტაჟური ეპიზოდით, ასეთი, მაგალითად: „თუ რა ძნელია ცხერის დაკვლა, როცა ყველამ იცის, თუ როგორ უნდა დაიკლას“, ან „თუ როგორ შეიძლება შეიყვაროს მოზარდმა, როცა გარემოებები წინასწარ არაფერზე არ მეტყველებდნენ“, „თუ რა ტყუილად დაკლეს ცხვარი, რომელიც ასე დიდხანს ათრიეს“... და ა.შ. ეს ნაწილები ერთიმეორეს უკავშირდებიან არა სიუჟეტური პრინციპით, არამედ კონტრასტული ხასიათის ტემპო-რიტმული მონტაჟით, რაც ხაზს უსვამს კომპოზიციის ფრაგმენტულობას, პანორამულობას და კოლაჟურობას. ამგვარი „ჩადგმული“, დამოუკიდებელი ეპიზოდით, ერთგვარი „პროლოგით, იწყება ფილმი, აქ, „ავტორი“ – რეზო ესაძე წარმოგვიდგენს ექსცენტრულ პერსონაჟს, ქუჩის მსახიობ ბარახალოვს, რომელიც გამვლელების წინ განასახიერებს „ოტელოს“ კულმინაციურ სცენას, პერსონაჟებს - „ოტელოს“ და „დეზდემონას“ ორივეს ერთად. ბარახალოვისეული ინტერპრეტაცია, შექსპირის ტრაგედიის ყურმოკრული ვარიანტია, „ჭორის ჟანრი“, სადაც პაროდია „სერიოზულის“ ნიშნით თამაშდება და ღირებულებებს საპირისპიროდ უნაცვლებს ადგილებს: მნიშვნელოვანს მთლიანად ენაცვლება უმნიშვნელო – ბარახალოვი თამაშობს ოტელოს, შეშლილს არა ეჭვიანობის, არამედ, ხელსახოცის დაკარგვის ფაქტის გამო.

ამბავი პირველ სიყვარულზე - უეცრად, მოულოდნელად იბადება ამ აღმოსავლური ხალიჩის ფერებივით გადატვირთული, გადაჭედილი სიჭრელის, განსხვავებული კულტურული ტრადიციების, გემოვნებების, ძველის და ახალის, ხელუხლებლის და ათასჯერ გადაკეთებულის, შერწყმულ-დამახინჯებული მეტყველებების, აყალ-მაყალის და ზოგადად, ხაზგასმულად გამოხატული მატერიალური სამყაროს სწორედ შუაგულში და უპირისპირდება გარშემო ყველაფერს, თვისობრივად სრულიად

განსხვავებულია, მიდრეკილია ამაღლებულისკენ, დახვეწილისკენ, ახასიათებს ენება, მწვეავე ლტოლვა და ნაზი ნაღველი. აქ არტიკულირება ხდება ნაციონალური კოლორიტის ზოგადი, ზერელე ნიშნით, თვალშისაცემი, ხალხური მახასიათებლებით, ამ თვისებათა ერთგვარი გაზვიადებით, ჩვევებით, რომლის არსი დაკვირვებულია და გარდაქმნილია ფეტიშად ქცეულ ფორმაში. ისევე, როგორც სიყვარულის ტრაგიკული ისტორიის, „ოტელოს“ აქცენტი გადანაცვლებულია: „მე შენი სიყვარული არ მჭირდება, სად არის ჩემი ცხირსახოცი, ცხირსახოცი სადა არის მეთქი, გეკითხები!“, ამ წარმოდგენის დაწყებამდე, თვითირონიულად განწყობილი „ავტორი“ გააქტიურებული მადით ახრამუნებს ეაშლს - სიყვარულის ბიბლიურ სიმბოლოს... სიყვარულის გამო დაღვრილი სისხლი, კი, რასაკვირველია, ყალბია, როგორც ყალბია მთელი ეს სასიყვარულო ისტორიები. თუმცა, ფილმში წარმოდგენილი გრძნობა, სუფთა ფერია დასერილ პალიტრაზე; ამ აყალმაყალის ფონზე, განსაკუთრებით მშვენიერი და ამაღლებულია, როგორც ფილარმონიაში პირველად მოსმენილი კლასიკური მუსიკა, რომელიც გმირის გარემოს გემოვნებასთან - ქუჩაში მეზღვაურის ცეკვით მიღებულ შთაბეჭდილებასთან, აკომპონემენტის შეუჯვრებელ კონტრასტს ქმნის.

ბარახალოეის ეპიზოდი, ანუ როგორც ეთქვით, პრიოლოგი, დახასიათებას აძლევს „ერთი ნახევით შეყვარების“ უჩვეულო გარემოს და ამავე დროს, აფუძნებს ფილმის ჟანრს - ფარსს, ტრაგიკულის პაროდიას კი არა, პირიქით - აბსურდად ქცეულ ღირებულებათა საიწუხარო ფაქტს; ასევე, მკაფიო, კოლორიტულ სტილს, მსახიობური თამაშის, თუ სხვა ელემენტების აქტიურ გამომსახველობას, პირობითობის ორდესურ, ემოციურ და ქარაგმულ ხარისხს, სწრაფ და ენერგიულ ტემპო-რიტმს. ამგვარად, მძაფრი ყოფიერებით გაჯერებულ გარემოში იბადება „წმინდა“, თავისთავადი ღირებულების მქონე გრძნობა. თხრობის წესი ითვალისწინებს სწორედ ამ თვითკმარ რეალობებს და არა ფაბულის კანონებს. რეზო ესაძე აკავშირებს მათ სუბიექტურ განცდასთან, წარმოსახვასთან, მაგალითად, „სფეროსებური ელვის“ ემოციურ შთაბეჭდილებასთან, მის თვისობრიობასთან - სასწაულებრივ სიკამქაშესთან, რომელიც წრიულ ტრაექტორიაზე უსწრაფესად, ენერგიულად შემოიჭრება, თავის გზაზე ყველაფერს წალეკავს და გაანადგურებს. მართლაც, შეუძლებელია ემოციის გარეშე უყურო „შეყვარების“, ხვეულ, დინამიურ, გმირის სიარბლში გადაწყვეტილ კადრს. მოზარდი, რომელიც შეშლილიყვით გაურბის უცნობ, უძლიერეს გრძნობას, და ისევე შეუწირებლად გარბის

უკან, მისკენ... „ერთი ნახვით შეყვარება“ შეიძლება შეადარო ვირტუოზულ მუსიკალურ ნაწარმოებს, ტექნიკურად რთულ და სწრაფი ტემპის ეტიუდს, სადაც ენერგია უწყვეტად იღვრება ერთი ფრაზიდან მეორეში, ერთი ეპიზოდიდან მომდევნო ეპიზოდში, ერთი პერსონაჟის გამოსახულებას და მოქმედების რიგს აგრძელებს მეორე პერსონაჟი... სხვა თვისობრიობა... მზარდი „კრეშენდო“, რომელიც გვირგვინდება ხმაურიანი აკორდით – აფეთქებით.

რეზო ესაძე ოცნებობს ისეთ ხერხზე, რომელიც მაყურებელზე შეუმჩნეველად მოახდენს ზეგავლენას, იღუმალის სახით. ამ ემოციას იგი ეძებს მუსიკაში, ხმაში, ადარებს მას პითაგორელების კოსმიურ სფეროთა პარმონიას, რომელიც „არსებობს, უთუოდ გავლენას ახდენს, მაგრამ არაფის არ ესმის“. ასევე ცდილობს, საიდუმლო ემოციური დატვირთვა დააკისროს ფერს: ღებავს ხეებს, ქუჩებს, სახლებს, საგნებს, კადრს მთლიანად... ცდილობს, აფიქრებინოს მაყურებელს, თითქოს მას დამოუკიდებელი აღქმის უფლებას ანიჭებდეს. მაგრამ, ეს მხოლოდ ილუზიაა. იგი ისე ამონტაჟებს საგნებს და მოვლენებს, რომ მათი ზეგავლენისგან თავის დაღწევა შეუძლებელია. ეს ნიშნავს, საერთოდ უარი თქვა აღქმაზე და არ მიიღო იგი. „საგნებს შორის არსებობს მაგიური კავშირი და ყოველი საგანი სხვა საგნებთან სხვადასხვა შინაარსის მატარებელია“ იმეორებს იგი, ალქიმიკოსივით ცდილობს სული ჩაბეროს და გააცოცხლოს საიდუმლოებით მოცული, ამოუცნობი ნივთები, იპოვოს მათი საკუთარი კანონი, დაამაგროს ისინი კომპოზიციაში, როგორც სუფთა მასალა.

ყველა დეტალს, ყველაზე უმნიშვნელოსაც კი, თავისი გადაძწვეტი ფუნქცია აკისრია. იგი იხსენებს ეპიზოდს, რომელმაც გააწვალა: რეპეტიციზე თითქოს ყველაფერი თავის ადგილზე იყო, გადაღებისას კი, რატომღაც ისეთი აღარ გამოდიოდა. ბოლოს გაახსენდა, რომ ერთ-ერთ მსახიობს რეპეტიციის დროს ყვითელი წინდა ეცვა, ხოლო გადაღებისას – რუხი. ამ კადრში იგი კიბეზე არბის და მისი წინდის ფერიც, ალბათ, წამიერად გაივლევს. ყოველ შემთხვევაში, მაყურებელისთვის ეს ფაქტი შეუმჩნეველია. რეზო ესაძე კი თვლის, რომ კადრი მხოლოდ მას შემდეგ აეწყო, როდესაც მსახიობ ბ. ბეგალიშვილს ისევე ყვითელი წინდა ჩააცვებს. ეს შეიძლება გასვიადებად და რეჟისორის ახირებად მოგვეჩვენოს. მაგრამ თუ გავაანალიზებთ და ორ წინდას – რუხს და ყვითელს შევადარებთ, არსებითად სხვადასხვა თვისების მატარებელ ნივთს მივიღებთ. ფერის სუფთა გავლენაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, უნდა ვაღიაროთ, რომ ერთი და იგივე, არ

შეიძლება იყოს ორი ადამიანი, ვინც ატარებს რუხ წინდას და ვინც კიდევ – ყვითელს. მაყურებლის ცნობისმოყვარე, აღსაქმელად მიმართული გონება, ამაზე განსაკუთრებული ყურადღების გაუმახვილებლად, ინტუიციით არჩევს ყვითელწინდიანი მამაკაცის კატეგორიას.

მოქმედების სახიერი ნიშანი უშუალოდ უერთდება შინაარსს. მაყურებლისთვის იოლად გასაგებია, თუ რას ნიშნავს ვიწრო და მონჯდრეულ ხის კიბეზე, უსარმაზარი კარადის, „წინმსწრები მზითვის“ ზურგით ათრევა და ამ მომენტში გმირის პროტესტი, რომელიც, ტვირთს, წინა, ყველაზე მაღალი საფეხურიდან გამოეცლება და მთელ სიმძიმეს და უხერხულ მდგომარეობას მამას შეატოვებს, რომელიც ფიზიკურად ისეთივე გამოუვალ მდგომარეობაში აღმოჩნდება, როგორც სულიერად. კარადის ქვეშ გაჭყლეტილი, „საქვეყნოდ თავმოჭრილი“ გამწარებული ყვირის, შეველას ითხოვს და არ იცის რა მოიმოქმედოს. „დღეიდან მე აღარ ვილაპარაკებ, მე მხოლოდ ვიმღერებ“ პოულობს გამოსავალს ჩხიკვაძის გმირი და ესაძე მოულოდნელად, მართლაც სვამს ამ ფაქტის ამსახველ კადრს, ერთგვარი ეპილოგის ფუნქციით. ამ ეპილოდში, აბდულა, რომელმაც გადაწყვიტა, რომ მხოლოდ იმღერებს, მართლაც ჩამდგარა აზერბაიჯანელი თარის დამკერვლების, ნაციონალურ ფაფახებში გამოწყობილ ეთნო-მუსიკალური ჯგუფის წევრებს შორის. ჯიბეებში ხელებჩაწყობილ რამაზ ჩხიკვაძის გმირს „კავკასიური,“ მოდელის დემოკრატიული კეპი ახურავს, ასევე წინა პლანზეა მომღერალთა ხასხასა წითელი და ლურჯი პერანგები, გალიფე შარვლები და ჩექმები. ეს კადრი ერთგვარი, კულტურულ - ეთნიკური აბსტრაქციაა; სტილი, რომელიც კოლიაჟის პრინციპით თავისუფლად წებდება სასურველ ადგილას ხმითა, თუ გამოსახულებით, კოსტუმების დეტალების ნიჟანსებით. ეს თავისებური, ნიშნობრივი კოლორიტი ფილმის სტილს მთლიანად მოიცავს. განსკუთრებით, კი შთაბეჭდილებაში რჩება - ეზოს ფანჯრებში გამოფენილი, სხვადასხვა თავის ტკივილების და შაკიკების გამომხატველი ყვერადი, მჭერიალა შარფები, ჩოსახეკვები, რომლებიც საგრძნობს ხდიან ზრიალითა და მძაფრი აურზაურით გამოწვეულ თავის ტკივილის განცდას.

რეზო ესაძე „იტალიური ეზოს“ სახით, ქმნის თანამედროვე საზოგადოების კარიკატურულ მოდელს. უმნიშვნელო საგანი, ან ფაქტი, თანდათან იძენს მნიშვნელობას და მოვლენად იქცევა, ანუ, ბუზი სპილოდ. ამ ეზოში გაზრდილი ბიჭი პირველად მიდის კლასიკური მუსიკის კონცერტზე, ეს შეუსაბამობა თვალშისაცემია პირველ რიგში პერსონაჟებისთვის: ფაქტი

მოვლენის დატვირთვას იძენს, უცხო მოვლენის, რომლის არსს ვერ წვდებიან და მხოლოდ გარე ნიშნით აღიქვამენ: „ბიჭი პირველად მიდის ფილარმონიაში“. მაღალი ხელოვნება, რომელთანაც აკავშირებს ამაღლებული სიყვარული, ბიჭს საოცნებო სამყაროსკენ უხსნის გზას და მიუხედავად, სიყვარულში, ანუ რეალობაში მარცხისა, მასში ნატიფ, არაამქვეყნიური მშვენიერების განცდას ტოვებს, უკვე განუყოფელს მისი სულიერიებისგან. სწორედ ამას მოწმობს უკანასკნელი „ჰარდისფერი, კადრი, „შეყვარებულთა ცეკვა“ - დროში უცვლელი, მარადიული და იდეალური - ანუ, არსებობისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი, ყველაზე სასურველი.

ეს ფინალური კადრია - ირეალური და არარსებული, რომელშიც წვრილი არ არის დასმული: ასევე არ გააჩნია დასასრული „მომღერალ აბდულას“ „ეპილოგსაც“, სახელწოდებით - „თუ როგორ აჯილდოვებს ავტორი პუბლიკის ნდობას ბედნიერი დასასრულის თაობაზე“ სადაც, თარის დამკვრელებს შორის ჩამდგარი ჩხიკვაძის გმირი, აბდულა, აქტიური გატაცებით ძღერის აზერბაიჯანულად: „ო, სიყვარულო, შენით ავსებულა ყველა არსება ამ ქვეყანაზე. და არა გაქვს შენ დასასრული და არც ჩვენს ისტორიას არა აქვს დასასრული. ჩვენ ავიკინძეთ იგი სიმღერად სიყვარულის შესახებ“.

რეზო ესაძის პათოსი ამ ფილმში კრიტიკულია. აშკარად გამოხატავს გაღიზიანებას ამაოების, პრაქტიციზმის, ინერტული უაზრობის მიმართ, რითაც გარშემორტყმული და დატყვევებულია პიროვნების თავისუფალი ნება, ყოველგვარი ამაღლებული და მშვენიერი.

1981 წელს, რეზო ესაძე კვრანებზე ბრუნდება ტელეფილმების სტუდიაში გადაღებული ფილმით „წისკვილი ქალაქის გარეუბანში“. ამჯერად, იგი ქართულ ნიადაგზე უკვე საბოლოოდ იკიდებს ფესვებს და „შიგნიდან, აკვირდება მოვლენებს, ცდილობს კი არ გააკრიტიკოს, არამედ, იპოვოს საყრდენი ღირებულებები. ამ მიზნით, რეზო ესაძე სცენარის თანაავტორად ირჩევს რეზო ინანიშვილს, რომლის შემოქმედება, თანამედროვე ქართულ მწერლობაში გამოირჩევა ყველაზე თბილი, სიკეთითა და სიყვარულით გაჯერებული ღრმად ეროვნული ხასიათებით, ამაღლებულის მოკრძალებული, მომხიბლავი უბრალოებით და ჩვეულებრივი, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობის ადამიანური ღირებულებებით. „ერთი ნახევით შეყვარების“ მკვირალა ფერებს ამჯერად უპირისპირებს ერთფეროვან, თითქმის უძრავ სივრცეს, მოუწყობელს, მიუსაფარს, უბრალოს, ყოველგვარი სამკაულისა

და შეღამაზების გარეშე, ხოლო ფონოგრამას გასდევს უბედური, შეშლილი დედის შორეული ძახილი, რომლის ბაემში წისკვილის წყალმა წაიღო...

ერთსაათიანი მხატვრული ფილმი ერთგვარი „უკან მიხედვით“, წარსული ყოფისკენ, გაუწინარებული გრძნობადი სიერცისკენ, დაკარგული კულტურისკენ, მონატრებული ურთიერთობებისკენ. ფილმის რეალური სიერცე უსახური, მოუწყობელი, მოშორებით მდებარე ქალაქის არაფრისმთქმელი ხედის ფონზე იხატება - ამჯერად გამოუყენებელი, მიტოვებული და მიიწვიებული გარეუბანი, ადგილი, სადაც უწინ ორანჟერეა ყოფილა და ეგზოტიკურ მცენარეებს უელიდნენ, წისკვილში დადიოდნენ, ხალხი მოძრაობდა - საკმაოდ გაშლილ ტერიტორიაზე წარსული სურათის აღდგენა ძნელია. კადრში დროდადრო ეხედავო დაშლილ ნაგებობათა ნარჩენებს, ცალკეულ კედლებს, ცარიელი სიერციდან გამომზირალ სარკმელებს, უკვე არაფრის გამმიჯნავ ფიცრულ, და ბეტონის ღობეებს, რომელთა ღრიტობებში და ჭუჭრუტანებში შორეული ქალაქისა და მიმდებარე ტერიტორიის ფრაგმენტები მოჩანს. უწესრიგოდ გაფანტულ ნაგავს წარმოქმნის იმ საგანთა დეტალები, რომლებიც, აღარ არსებობენ და ძნელია მიხედვ, თუ რა ფუნქცია ეკისრათ ოდესღაც.

სწორედ ამ სიერცეში განათავსა რეზო ესაძემ „წისკვილი“, ანუ წარმავალი ღირებულების სახე. იგი ჯერ კიდევ არ არის საბოლოოდ მიიწვიებული, ჯერ კიდევ ინარჩუნებს მიზიდულობის ძალას და ადამიანებს აიძულებს ამ უკაცრიელ ადგილას ისევ და ისევ მიაკითხონ, გააცოცხლონ წარსულის უდაბური ზონა. თუმცა, ამ უბადრუკი სურათის მოწმეებს ეჭვი იპყრობთ, რომ წისკვილი ისევ არსებობს იგი ჩაკეტილია, კარს რკინის დაუანგული კლიტე ადევს და ისევე მიტოვებულად გამოიყურება, როგორც გარშემო ყველაფერი. წისკვილთან ნელ-ნელა იკრიბებიან სხვადასხვა მრიდან მოსული, სხვადასხვა ასაკის, ინტერესების, ერთიმეორისათვის უცხო ადამიანები. ისინი იკრიბებიან „ჭკვილის სურნელის“ გარშემო, სურნელი, რომელიც მათში მრავალი მოგონების აღმძვრელია, მათი ცხოვრების ნაწილად ქვეულა და რომელიც ახლა შეიძლება გაქრეს, ისევე გაუწინარდეს, როგორც ამ გარეუბნის ცხოვრება.

აქ რეზო ესაძე ისევ უბრუნდება თავისი შემოქმედების უმნიშვნელოვანეს მოტივს, „დროის“ სახეს. ამ სიერცეს დრო განაგებს. ნათლად იკითხება, რომ აღარ არსებობს „წარსული“ - მაგრამ რა დროა ამჟამად? ასეთ უდაბურ სიერცეში ძნელია ამის გარკვევა. თუმცა, თაყიდანვე ცნობილია! ეს დილაა, ანუ უკვე

ახალი დღეა, ის არ არის, რაც გუშინ იყო. შესაძლოა „წისქვილი“ წარსულს ჩაბარდა და დღეს აღარც კი გაიღოს. ამ ეჭვს ნამდვილად აქვს საფუძველი, რადგან დანამდვილებით არაფერ არ იცის, გაიღება წისქვილი, თუ არა. რეზო ესაძე ხატავს ერთ ადგილზე შეჩერებულ დროს, მოლოდინის სურათს, რიგს, რომელიც წინ არ მიიწევს... გაურკვეველ იმედს. ბოძსე რაღაც ქაღალდია გაკრული, ცნობა, რომელსაც წისქვილის სამუშაო საათებია აღნიშნული. მაგრამ, ქაღალდზე ძველი დრო გადასწორებულია და ახალი საათია მითითებული. თუმცა, ასევე გადაშლილია ახალი დროც... ამგვარად, ფილმის გმირები ხედებიან უცნაურ სივრცეში, სადაც, დროის ათეულა ალოგიკურია, სადაც სხვა დროს ელიან – არც ძველს, არც ახალს, სწორედ იმას, რომელიც არ არსებობს, რომელიც შესაძლოა გამოგონილიც კია, შესაძლოა საოცნებოც.

უცნაურ რიგში ჩამდგარი პერსონაჟების ქცევა, როდესაც ისინი წინა ადგილებისთვის იბრძვიან აბსურდულად გამოიყურება. უყურადღებოები და ფაციფუსს მიჩვეულები, ცდილობენ ჩარაზულ კართან დადგნენ და წინ არაფერ გაატარონ. ეჭვით იყურებიან კედლებისა და ღობეების ღრიტოებში, რომელიც ამ სივრცეში მეტისმეტად ბევრია. ამ ღრიტოების საზღვრებში კიდევ უფრო დანაწევრებულია ისედაც ფრაგმენტული სივრცე, კიდევ უფრო გაუგებარია იქიდან დანახული სამყარო. პერსონაჟები იხედებიან ამ ვიწრო ტუტრუტანებში და ვერაფერს ვერ ხედავენ, ყველაფერი უცნაური, უსიამოვნო და შემაშფოთებელია, შიშსაც კი ბადებს. მაგრამ როდესაც მოვლენას ღიად შეხედავენ, სივრცეს მთლიანობაში, სრულიად სხვა რამ იკვეთება – გასაგები, არამტრული, თუმცა შესაძლოა ტრაგიკულიც, როგორც წისქვილის წყალში დამხრჩვეალი ბაეშვის ისტორია, რომლის დედა მის კვალს გაბუდებებით დაეძებს...

პერსონაჟები თანდათან იწყებენ რეალობის სათანადოდ შეფასებას. ახლა მათ შესაშურად დიდი დრო აქვთ – გაიხსენონ ყველაზე მნიშვნელოვანი საკუთარი წარსულიდან, ყველაზე იდუმალი გაუმხილონ უცხო ადამიანებს და უპირველეს ყოვლისა, საკუთარ თავს, შეაფასონ სხვათა ქცევა, სიტყვები, პატივი მიაგონ ტრადიციას, დააფასონ წესი და ზრდილობა. ისინი ეცნობიან ერთიმეორეს, შედიან კონტაქტში, ყვებიან შორეულ. მიჩქმალულ მოგონებებზე, საკუთარ, მნიშვნელოვან შემთხვევებზე, სადღაც ყურმოკრულზე, ისეთზეც, სუსტად დარწმუნებულნი რომ არ არიან, ნამდვილად მოხდა, თუ არა.

თანდათან ურთიერთობები უფრო გულთაღი, უფრო კარმონიული ხდება, მათ უკვე ერთმანეთის შესახებ ისეთი რაღაც რაღაცეები იციან, რაც შესაძლოა საკუთარი ოჯახის წევრებითვისაც არ გაუმხელიათ. და მალე ისინი ძალიან ახლობლები ხდებიან ერთმანეთისთვის. ანთებენ ცეცხლს, ამბობენ სადღეგრძელოებს, სულიერად ერთიანდებიან. მათი გაერთიანება ძველი, დაკარგული ურთიერთობების ერთგვარი რიტუალია, „წისქვილის რეალობის, გაცოცხლება, კეთილი მეწისქვილე, მისი 'ხლაპრები... იმ დაფქული მარცვალის სურნელი, ის მადლი, რომელიც საკუთარ ოჯახებში უნდა ჰქონებოდა... წისქვილი აქ თვითონ ცხოვრებას აგავს, რომელშიც, 'ზოგი ფქვილის წამოსაღებად მიდის, 'ზოგი სამუშაოდ, 'ზოგი ინტერესისთვის, 'ზოგი იქიდან თხოვდება, 'ზოგი იქ იღუპება... ყველა, კი იმ თავის წილ თანადგომას იღებს, რაც მას აკლია, რაც მას ძალიან სჭირდება. თუმცა, ეს ყველაფერი, მხოლოდ, ამ უბაძრუკ, მოუწყობელ სიერ(კ)ში აღმოცენებული მონატრებაა. მონატრება, რომელიც სხვადასხვა პერსონაჟისთვის სხვადასხვა შინაარსს ატარებს, სხვადასხვა სახელი გააჩნია. თუმცა, არიან ისეთებიც, ვისაც მათთან ურთიერთობა არ სურს, დასანანი, რა გაეწყობა!

ფინალში ირკვევა, რომ არსად არავის აღარ ეჩქარება. ჭალი, რომელიც ყველაზე ბოლოა რიგში, არ თმობს თავის ბოლო ადგილს, უკვე ერთგვარ უპირატესობას, ურთიერთობათა ხანგრძლივობის უპირატესობას. ადამიანთა შორის ნანატრს ურთიერთობა აღდგა, წისქვილის ქვაც დატრიალდა. ახლა, კი მართლაც დაიწყო მოხუცი, კეთილი მეწისქვილის 'ხლაპრები... და ფილმიც აქ დასრულდა. სისხამი სიცივიდან, გმირები ახლა წისქვილის შიდა „მკუდროებაში“ ინაცვლებენ, ახლა ისინი ერთად არიან. ინანიშვილი და ესაძე გეიხატავენ გარეუბნის წისქვილის უჩვეულო „იდილიას“, ღირებულებებს, რომლებიც ჩვენს ხელთაა: საკუთარი ხელით დაფქული ფქვილის სურნელი, კეთილი დამოკიდებულება, ყურადღება, უბრალო მოლოდინი, რომელიც სასწაულში იზრდება; გეთაყაზობენ იგავს, რომელსაც რთული ახსნა არ აქვს, მხოლოდ სურვილია საჭირო — მართალია, კლიტეს საკუთარი გასაღებიც ვეღარ აღებს, მაგრამ სამაგიეროდ, კარი 'ზოგჯერ თავისით იღება... და ჩვენ მოწმეები ვხდებით უბრალო ურთიერთობების, ანუ რიგის სასწაულისა.

ფილმის, რომელიც რეზო ესაძემ 1985 წელს გადაიღო სახელწოდებით „ნეილონის ნაძვის ხე“.

გრაფიკულად თავდაყირა გადაბრუნებულ ნაძვის ხეს გამოსახავს. მოსალოდნელი იყო, რომ ეს იქნებოდა ბედნიერი, საახალწლო,

კურიოზებით და მხიარულებით საესე, საზეიმო განწყობილების გასართობი კინოფილმი. ტიტრებს ბიძინა კვერნაძის მსუბუქი, სახუმარო კომპოზიცია ახლავს, ხოლო იმ ადგილას, სადაც რეზო ესაძის სახელია - დამცინავი ჩაქირქილება ისმის. მაგრამ სრულდება ტიტრები და იწყება მარტივი, ნაღვლიანი ფორტეპიანოს ერთხმიანი აკომპონემენტი: სი ბემოლ, ფა-რე-ბემოლ, სიბემოლ-ფა-რე-ბემოლ - მასზე ედება მოწყენილი, მონოტონური, დაღმავალი, შეზღუდული მელოდია და გამოსახულება - ორი გამჭვირვალე ცელოფანის პარკი, გაესებული სხედასხვა პროდუქტებით და სიცივისაგან შესიებულ-დაწითლებული, გაშეშებული ხელები, რომლებიც სანოვაგეს ნაძვის ხის მოხართავ ბურთს ამატებენ. შემდეგ ეს ხელები ტომარასვით მოუკუჭავენ პირს უსახელურო პარკებს და მიაქვთ. კადრში რჩება ჭუჭყიანი, საღებავატყეჩილი ფიცრული კუთხის ახლო ხედი, კადრის მიღმა ქალის გაღიზიანებული ხმა: „რატომ უნდა ვიწანწალო ახალ წელს სხვაგან!“, და მამაკაცის შეუპოვარი პასუხი: „იმიტომ, რომ დედანემის სახლია სხვაგან!“ ფილმი იწყება ოჯახური განხეთქილების ფაქტით. ჩხუბი - დაძაბული, შეკაეებელი ხმით, თითქმის ჩურჩულით: „ოჰ, ეს ხალხი არ იყოს აქ და გეტყოდი მენ!“ კონფლიქტი მწვაედება - საეარაუდოა, რომ ესენი წაიხუბებენ და ახალ წელს ისეუ ბედნიერები იქნებიან. მაგრამ, ფილმი ასეთ მოლოდინს არ ამართლებს, თუმცა საქმე იმაში არ არის, რომ ისინი აღარ შერიგდებიან. როგორც ირკვევა, ასეთი კამათი ჩუქული მოკლენაა მათთვის და მათი ოჯახის დანგრევის მიზეზი ვერ გახდება. მიუხედავად იმისა, რომ გულწრფელად ანთხევენ ერთიმეორეს დაგროვილ ბოღმას, ახსოვთ, რომ მარტონი არ არიან და „ვილაც, მათ სკანდალს გაიგებს. „რა გაყვირებს, რა, ხალხის მაინც არ გრცხვენია, რა გაყვირებს!“ ისინი „პატივს სცემენ“ ვილაცას, უინმე „ხალხს“, ცდილობენ თავი შეიკაეონ, ბედნიერება და ურთიერთგაგება ითამაშონ. სწორედ ამის გამო, ქმარმა დარწმუნებით იცის, რომ მისი გააფთრებული მეორე ნახეუარი, ამჯერადაც მზად არის მოსათმენად. სწორედ ამიტომ არიან ისინი ერთად, სწორედ ამას ნიშნავს მათი ქორწინება, მათი ცხოვრება. ამჯერად კი, მოსათმენია მატერიალური სიდუხჭირე, რის გამოც სოფელში უწევთ გამგზავრება.

რადაც რკინის ბადეგადაფარებულ ორმოდან, თუ საკნიდან ერთადერთი ნათურა მოჩანს. სკეცფორმაში ჩაცმული ელექტრიკოსი ბადეზე დგება და ქვემოთ ჩასიძახის: „ლექსო! ჩართე, ჩართე!“ ნათურა ინთება, ესეც „საახალწლო“ განათება. კამერა უცნაურად მოძრაობს - ზემოდან ქვემოთ... კადრში

„შემთხვევით“ ექცევიან, ერთად შეყუქულო, დადარდიანებული, მუქ ტანსაცმელში ცუდად ჩაცმული ხალხი. გაუგებრად, მღორედ, არასინქრონულად მოძრაობენ. მელოდიის თანხლება ტონალობას იცვლის, თითქოს უღონო გაკვირვებას გამოხატავს, უცნაურად აცდენილ, ბანში ჩარჩენილ სი ბემოლის ფონზე, რომელიც მოულოდნელი უღერადობით, შორეული ზარის რეკეასაკით დაგულულად გაისმის. კაბრში რაღაც ალოგიკური, რაღაც უცნაური, სიზმრის მსგავსი განწყობა ჩნდება. თუმცა წამიერად ყველაფერი ისევ რეალობას უბრუნდება, და ისევ: სი ბემოლ, ფა-რე ბემოლ, სი ბემოლ, ფა-რე ბემოლ...

ხალხის ჯგუფი მოზარდს უსმენს: „ხო, მე ყოველ ღამე ფერად სიზმრებს ვხედავ, მეიმ სიზმრებში ღამაზ რაღაცეებს ვხედავ, ღამაზ ზღაპებს, ღამაზ ყელებს, ღამაზ გოგოებს“. ბიჭი იმსახურებს სიმპათიას, იგი ნამდვილად უჩვეულოა, მასში ჯერ კიდევ არსებობს ის, რაც მათ აღარ გააჩნიათ! ქალები სიამოვნებით უსმენენ მის სიზმრებს, აძლევენ უფლებას დაჯდეს მისი ასკის გოგონასთან. დაე იოცნებოს. თუმცა სინათლეს მალე გამოთავენ. ელქტრიკოსი საშინელ, მახინჯ რკინის ხარაჩოებზე არბის, გაუგებარ ნაგებობაზე, რომელსაც უკვე ამშვენებს ალაგ-ალაგ, ნატუტყვიანებული ნათურები, ტუტყვიანი, ძველი პლაკატი უშნო, უნიჭოდ შესრულებული რუსული წარწერით: „С НОБЫМ РОДОМ“ და პანორამა ხედს უკვე მთლიანად წარმოადგენს – აყრილ ასფალტზე, ბინძური გუბეებით გავსებულ მოედანზე, ქალი ეკვია; გამყიდველი ვიდაცას წონაში ატყუებს; ბიჭი, კი თავისი სიზმრებით აგრძელებს ქალების გაკვირვებას. მით, ფრო, რომ დარწმუნებული არც არის, ნამდვილად მოხდა, თუ დაესზმრა. ამგვარად, იწყება ფილმი – რეალურისა და ცოტა... ირეალურის ზღვარზე.

მაყურებლისთვის უკვე გასაგებია, რომ ამ ფილმში ყველაფერი თავდაყირაა, მაგრამ ეს ფილმი საახალწლო მოლოდინით იწყება და ახალი წელი ხომ მაინც დადგება! საქმე სწორედ ამაშია, რომ არა! გაწამებული მგზავრები ვერც საკუთარ სახლებამდე აღწევენ და ვერც ახალ წლამდე. აეტობუსი შუა გზიდან მოუხვევს და უკან ბრუნდება და ეს დაუჯერებელი არ არის!

„ნიელონის ნაძვის ხის“ პერსონაჟები ქალაქიდან სოფლისკენ მიმავალი მგზავრები არიან, ძირითადად, პროვინციელი საზოგადოება, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზების გამო მოხედნენ ამ სიტუაციაში: ბედის საძიებლად - უკეთესი ცხოვრების იმედით, ზოგი სამუშაოდ, ზოგი სავაჭროდ, სამკურნალოდ, ნათესაეების მოსანახულებლად, სასწავლებლად, საახალწლო საყიდლებზე-

მიზეზი მრავალია, მაგრამ ახლა ყველას ერთი მიზანი აქვს: უნდა მოასწორონ და დღესასწაულს საკუთარ სახლში შეხედნენ. ადამიანები ამ დღეს უხსოვარი ხანიდან აკავშირებენ დროისა და ცხოვრების სიმბოლურ ერთიანობასთან, ერთი ციკლის დასასრულთან და ახლის დასაწყისთან. კეთილი მომავლის სურვილი კიდევ უფრო ძლიერდება გაუსაძლისი ვადის შემდეგ და ამიტომ, ფილმის გმირები, მთელ იმედებს სწორედ ამ დღეზე ამყარებენ: იმედი აქვთ, რომ ძალიან ძალე, საკუთარ, მყუდრო ჭერქვეშ, დამღლევი მოლოდინი თბილ და განათებულ წუთებად გადაექცევათ. მაგრამ, ამ ერთგვარ ახალი იმედის რიტუალს თავისი წესი აქვს: ჯერ ისევ იქ უნდა დაბრუნდნენ, საიდანაც დაიწყო მათი „სელა“, უნდა შეკრან, დაასრულონ დროის წრე... ერთბაშად ჩანს, რომ გასულ წელს მათთვის დიდი გამართლება და შეება არ მოუტანია. საზრუნავის ნიშანი უშუალოდ იხატება მათ იერსახეზე, თითქოს დეფორმირებულები არიან და გადაგვარების ნიშანი ადევთ: ეს ეხება ქცევას, გარეგნობას, ყოფას, წესებს, საუბარს... ფილმში იკითხება პირდაპირი ქარაგმა: უკან დაბრუნებისაკენ, ჩადენილი შეცდომების მოძიებისკენ, რომელიც ამავე დროს სიმბოლურ-რიტუალურია... ეს ხომ ახალ წელს ხდება!

ფილმის თხრობაში დრო წარმოადგენს შემჭიდროვებულ, დამუხტულ პერიოდს, დღესასწაულის დადგომამდე დარჩენილ რამოდენიმე საათს, რომელიც, ემოციურად განსაზღვრავს ფილმის ტემო-რიტმს: ანუ, მოქმედებს უკუპროპორციულად - რაც უფრო ნელდება ტემპი, იწყდება დრო, მით უფრო მატულობს დღევა, ცნობილი წინასახალწლო აჟიოტაჟი - საყიდლების მოსწრება, სახლში მისწრება, ანუ ტრანსპორტის მოლოდინის განცდა, ხელისშემშლელი ფაქტორები, ადამიანები, რომლებიც გზას გვიღობავენ, გვაფერხებენ... ამ ფონზე ავტობუსის მძღოლის 'სოზინი, განზრახ აუქარებლობა ნაცნობი დღევის ფორმას ღებულობს. მითუმეტეს, თუ მგზავრებმა იციან, რომ იგი ტყუის, როცა „გრაფიკს“ იმიზეზებს; ხედებიან, რომ მას უბრალოდ, სარფიანი გარიგების ჩაშლა არ სურს. იმის გარდა, რომ რეზო ესაძე დეტალურად ხატავს ავტოსადგურის უსიამოვნო გარემოს, უკიდურეს დისკომფორტს, დეკემბრის სიცივეს - სიუჟეტში დამატებით შემოაქვს მგზავრების დღევის სხვადასხვა მიზეზი. ზოგისთვის ასეთი დაგვიანება საბედისწეროც კი შეიძლება აღმოჩნდეს: შეყვარებული ახალგაზრდები შეუღლებას აპირებენ და მშობლების დევნას სურთ გაასწორონ. სხვას სურს მოპარული ყველი უსაფრთხოდ დაიგულოს და დაჭერას გადაურჩეს. ვიღაცას

საკუთარი, „რეგენი“ ქმრის ეშინია, დროდადრო აღმოხდება ხოლმე „მომკლავს, ნამდვილად მომკლავსო!“. ვიღაცას სხვა ტრანსპორტზე, განრიგით მიმავალ მატარებელზე აგვიანდება, რომ აღარაფერი ეთქვათ საერთო საახალწლო განწყობაზე, ბოლო წუთების ანქარებულ აუიოტაუზე. ამიტომ გასაგებია, იმ ჩგზაერების პოზიცია, რომლებიც კატეგორიულად მოითხოვენ, რომ არ გაასერონ ავტობუსი. თუმცა, იმათი მდგომარეობისაც გვესმის, ვინც გამწარებული, ხარბად შეკყურებს გზის გადაღმა ხრამში ამოსულ ბუჩქნარს, ხოლო, „სუფთა პარეზეგასეირნების“ შემდეგ ლოცავს მძღოლს და ავტობუსის გამწერებელს, მათ ოჯახებს: „ძლივს არ მოვითქვი სულიო?“

პატარა მოუწყობელი ავტობუსის დახშული, შეგუბებული სივრცე - „კომუნალური პოსტმოდერნიზმის“ ხატია, უპაერო, „კლაუსტროფობიის ინსტალაცია“, სულის შემხუთველი, ერთ ადგილზე დაჯანჯღარებული, ყველის, ბენზინის, დამსხვრეული კეერცხის, ინდაურის, გოჯის, ქათმების, მთურალი კაცების და სხვა მძაფრი სუნებით გაჯერებული... აქ ყველაფერი ერთად იყრის თავს, ყველას და ყველაფერს აქეს აქ ყოფნის უყვლება... თუმცა, ამჯერადაც აღმოჩნდება რაღაც ისეთი, რისი აკრძალეაც ხალხს შეუძლია. ყველაფერი ამოხეთქავს ამ ერთ წერტილში; იქ სადაც ამ ათქვეფილ, უპრინციპო მასას რაღაცის უფლება ეძლევა - მათ შეუძლიათ აკრძალონ სიგარეტის მოწევა, „შპკმ მეტისმეტი“, თუმცა ამ სიტუაციაში არა ერთადერთი აუტანელი რამ. მითუმეტეს. რომ მწვეელს კატეგორიულად არ სურს მოითმინოს! სწორედ ეს არის გაღიზიანების ნამდვილი მიზეზი. იგი პატივს არ სცემს სხვათა „მოთმინებას“, ეს კი კანონით გამაგრებული კულტურული ღირებულებაა! რაც გინდა ის ქენი, თუ გინდა ჩუმიად დააშაყე, მაგრამ - სხეებთან ერთად მოითმინე!

აქამდე რაც იყო, ყველაფერი დამამცირებელი და აუტანელი იყო, ბეერი რამ აკრძალულიც- თუმცა იმაზე, რა არის დაშვებული და რა არა - ავტობუსის ჩგზაერები ბეერს მსჯელობენ: „რა მოხდა, კაცია და უნდა იჩხუბოს, აბა რა ქნას!“ მსჯელობენ იმაზე, უნდა დაეწერათ გაზეთში ჩაის ხარისხის შესახებ კრიტიკული წერილი, თუ არა. ანდა, გაანერონ ავტობუსი, თუ არა. მაგრამ აღმოჩნდა ერთი რამ სიგარეტის მოწევა, სადაც აზრი არ იყოფა და რაც შეიძლება უმკაცრესად დაისაჯოს. სწორედ ურჩი მწვეელის, ანუ „განტეეების კაცის“ გამო სინდისის ქენჯნა კიდევ უფრო აფერხებს ისედაც დაგვიანებულ, უგზო-უკელო წარსულში ჩარჩენილ ავტობუსს.

ფილმის გმირებს წარმოადგენენ „ეინმე მგზავრები“, პიროვნებადაკარგული სახეები და არა კონკრეტული ადამიანები. მათ საკუთარი სახელებიც კი არ გააჩნიათ. ისინი ერთ უსახურ ავტობუსში შეყრილი, უსახური ადამიანები არიან. ეს ქარავმა მიუღებელი გამოდგა ცენზურისთვის და მოითხოვა, თუნდაც რამოდენიმე პერსონაჟის სახელით დაკონკრეტება, რადგან ანალოგია პირდაპირ მიუთითებდა „მონის, ნიშანსე, ირონიულად იკითხებოდა მათი კოლექტიური უფლება და უუფლებობა. აშკარად გამოიკვეთა და საგრძნობი გახდა შეგრძნება, რომ ეს ერთიმეორისათვის უცხო ადამიანები, ერთ გზაზე, თითქოს ერთ საბოლოო სახელში მიდიან, გატანჯულები, გაუსაძლისი ცხოვრებით და ამ ცხოვრებაზე წამოკიდებული, შინაარსისგან დაცლილი, ფორმადქცეული ღირებულებებით, რომელთაგან მთავარი მონება და გაძლებაა. ფილმის ფინალშიც ამღერებულ „აკრულოში“ არ იკითხება „ჩაეუხტეთ მუხრან ბატონსა...“ პირიქი უფრო აქტუალური და ნიშანდობლივია ამ სიმღერის სხვა ნაწილი „ბევრჯერ ვყოფილვარ ამ დღეში, მაგრამ არ დამიკენესი „... და პრობლემა არ უნდა გახმარდეს. ფილმის გმირებიც ამ სიტყვებით ემშვიდობებიან მაყურებელს. სწორედ ამ სიმღერით გადიან ახალ წელიწადში, ძველი პრობლემებით, კიდევ უფრო ბუნდოვანი მარშრუტით, კიდევ უფრო იმედდაკარგულები, მაგრამ საამისოდ მოხმობილი ტრადიციული კულტურით, მრავალჟამიერად ქცეული, მრავალჟამიერისგან თითქმის არც კი განსხვავებული – თითქოს ამბოხებულების და უფრო კი შეგუებულების „ჩაკრულოთი“.

ფილმი გააზრებულაა ნატურალისტური, დეტალური რეალობისა და ირეალობის ზღვარზე. ახლო ხედზე, სიეიწროვეში, ყველაფერი ხელშესახებად რეალურია, ხანდახან მეტიმეტად ახლო დეტალი – გახეიადებულად გროტესკული, ხანდახან შეუძლებელი და უაზროდ აბსურდული, ხანდახან სიზმრისეული და ირეალური... მგზავრი ბიჭი, რომელიც თანამგზავრ ქალებს ავტოსადგურში სიზმარ-ცხადს უყვებოდა, მოახერხა გვერდით მჯდომი გოგონას ყურადღების მიპყრობა. მაგრამ იღვიძებს და

მართლაც, დანამდვილებით არც იცის, რა მოხდა: გოგონა თითქოს მის გვერდით იჯდა, თუმცა, თვალი რომ გაახილა, ვიდაც ასაკოვანი ქალი აღმოაჩინა მის ადგილზე. დიახ, ეს ავტობუსი ისეთია, რომ ხანდახან მეტიმეტი დადლილობისგან წუთიერად ჩაგთვლემს და მაშინ ეს რეალობა თავისი ლოგიკით, უბრალოდ კოშმარულ, ან ოცნების სიზმარს დაემსგავსება... ამ კოშმარში, თუ ოცნებაში, კი, ყველაფერი ჩვენი წარმოდგენის, ლოგიკის

საპირისპიროა. ისე, ეს გატანჯული ხალხი ბევრს არაფერს ითხოვს... ნეტავე ისეთ დიდ, სუფთა, თბილ და განათებულ ავტობუსში მაინც მსხდარიყვნენ, გზაზე, რომ დაინახეს, საპირისპირო მიმართულებით მიმავალი... იქნებ ესეც დაესისძმრათ. ალბათ, ნამდვილად სიზმარს გაედა, ისე უეცრად გაუჩინარდა. ისინი ითქმენენ ყველაფერს, რაც მოსათმენი არ არის და მსჯელობენ უცნაურად, პირიქით, თუმცა ასეთი მსჯელობა, ეს რეალობა - ცხადზე ცხადია. მოვლენების არაადეკვატური აღქმა ყოველ მათგანს თავისებურად ახასიათებს. ამგვარ შეუსაბამობას, უხერხულ, აბსურდულ, გაუმართლებელ სიტუაციებს რეზო ესაძე დროდადრო ამკეთებებს და აგვირგვინებს ახალგაზრდა ქალის მეტისმეტად ხიამაღალი, მჭახე, გულიანი და ამავე დროს, გროტესკული კისკისით, რომელსაც თითქოს ჩამოუარდნილს უხერხულობის გაბათილება სურს. რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ სასაცილოა, ხუმრობაა, ამით არაფერი დაშავდება. თუმცა, ეს გამოძწვეყი მხიარულება ისტერიკას უფრო მკაყს, უფრო ამუქებს და აშკარას ხდის პრობლემის რეალურობას.

ავტობუსის ისტორია, უცნაური იგავი, რომელსაც ახალი წლისთვის უნდა ჩაესწრო და ამის მაგივრად უკან დაბრუნდა, სადღაც სიბნელეში, უგზო-უკელოდ დაიწყო ხეტიალი - არა მხოლოდ ჰიპერბოლიზირებული რეალობა, არამედ სიმბოლური წინასწარმეტყველება აღმოჩნდა. სიმბოლურად ეს იყო გზა, რომელიც წინ ვერ მიდის, გადამწვევტ წუსებში უკან ბრუნდება.. სრულიად გაუგებარი უპატრონობა, დაკარგული ხალხი, რომელიც ამოდ ელოდება გზის დასასრულს, მიზნამდე მიღწევას.

„ნეილონის ნაძვის ხე“ იდეოლოგიურად დაწუნებული აღმოჩნდა, ავტორს, ამჟამადაც დისკვალიფიკაცია ელოდა. თუმცა, როგორც იტყვიან, „სულზე მოუსწრო“, „პერესტროიკის“ პროგრესულმა რევერანსებმა და ფილმი „მაღალ დონეზე“ მიადეს მოსკოვში. საქართველომ, კი, რომელიც რეზო ესაძის „...ნაძვის ხით“ განაწყენებული იყო და შეურაცხყოფილად გრძნობდა თავს, გარკვეული წინააღმდეგობის მიუხედავად, აღიარა ფილმის გამარჯვება და ფესტივალზე მთავარი ჯილდო მიაკუთვნა. რასაკვირველია, მტკივნეულია, რეზო ესაძის მწვავე, თითქმის დუნდობელი პოზიცია, თუმცა, ფაქტის აღიარებით ჩვენ უარესები ნამდვილად არ ეხდებით. როდესაც ფედერიკო ფელინის ჰიოსიხეს, იცნობს, თუ არა ქართულ კინოს, იგი პასუხობს: „დიახ, ვიცნობ და მიყვარს. ახლახან ვნახე რეზო ესაძის ფილმი „ნეილონის ნაძვის ხე“. ჩემი აზრით, ეს ნამდვილი შედევრია...“ ეს კი გადარჩენას ნიშნავს. თუმცა, უსიამოვნო გრძნობას იწვევს, რომ

სიგარეტის მოწვევა დღეს, კიდევ უფრო მნიშვნელოვან საკითხთა კარტეგორიაში გადავიდა.

„ჭერი, ანუ დაუსრულებელი ფილმის მასალა“ რეზო ესაძემ გადაიღო 1992-2002 წლებში. ამ ფილმის გადაღების შეჩერებაც, ისევე, როგორც ამ პერიოდის თითქმის ყველა ქართული ფილმისა, დამანგრეველი ხანგრძლივობის პერიოდით, ათწლიანი პაუსით განისაზღვრა. „ჭერის...“ ბედი უშუალოდ დაუკავშირდა თანამედროვე საქარველოს რეალობას, გაიზიარა მისი ხვედრი, გააცნობიერა მისი ტკივილი, უიმედობა, სასოწარკვეთა... ისეთივე გამოხატვა, ისეთივე ფორმა მიიღო, როგორც ჩვენმა ქვეყანამ: დაშლილი... უძვირფასესი და არსებითი დანაკარგით დადარდინებულ-დათრგუნული- გაუგებარი, აბსურდში ჩაძირული, სიცრუის, თავგასულობის, თვითნებობის თარეშისგან გაპარტახებული და დამცირებული... წარსულიდან ამოგლეჯილი და მომავლის არმქონე... ამაო ბრძოლა, ამაო განცდა, ამაო სიყვარული, ამაო შემოქმედება... ამაო ცხოვრება... გათიშულობა, მარტოობა... უახლოეს, ხელის გაწვდენაზე მყოფ მიზანთან კატასტროფული, რეალური, უკვე გამოუსწორებელი სიშორე...

ფილმი იწყება ეკრანზე, თუ კედელზე დაშუქებული ღაქით, რომელზეც იკვეთება სკამის ჩრდილი, მასთან ერთად რეზო ესაძის შავი სილუეტი, შედეგ სრული გამოსახულება... ემატება ხმა, ტექსტი: „მე ახლა გიჩვენებთ მასალას ფილმისა, რომელსაც მთელი სიცოცხლე ვიღებდი და ვერ გადავიღე...“ ამ პირველი კადრიდანვე გასაგები ხდება, რომ აქ, საუბარი იქნება შინაარსის ჩრდილოვან მხარეზე, მის ფარულ, ბნელ არსზე, რაცაც მეორადზე, უარყოფით გამოკლენაზე, ბუნდოვანზე, არასასურველზე- რვეისორი აქვე აფუძნებს აგრეთვე ორ ძირითად, ცენტრალურ სიმბოლოს: „სკამს“ და „ავტორის ნიღაბს“, რომლის გარშემოც სტრუქტურირდება თხრობა, როგორც „დაუსრულებელი ფილმი“. ჯერ კიდევ „ერთი ნახვით შეყვარებაში“ და ნაწილობრივ „ნეილონის ნაძვის ხეშიც“, რეზო ესაძე უკვე იყენებს ე.წ. „ავტორის ნიღაბს“¹⁸ პოსტმოდერნისტული თხრობის სტრუქტურის ელემენტს, თუმცა აღნიშნულ ფილმებში, მას მნიშვნელოვანი დატვირთვა არ მიუღია. რაც შეეხება „ჭერს, ანუ დაუსრულებელი ფილმის მასალას“, აქ, „ავტორის ნიღაბი“, კომპოზიციის მთავარი ელემენტი ხდება: წარმართავს ფილმის საზრისს, სტრუქტურას, სტილს... ხდება თხრობის დაშლის საფუძველი.

ამგვარად, რეზო ესაძე ფილმს წარმოადგენს, როგორც დაშლილ მასალას, ისეთივე დაშლილს, როგორც დაშლილობის იდეა შეიქცევა იყოს, როგორც სამყარო დაშლილი ფრაგმენტებად.

არასრულფასოვან რეალობებად, ერთად თავმოყრილი, ერთი-ერთზე დადებული, ერთმანეთში შერეული... სუბიექტისა და ობიექტის დაწყვეტილი დიალოგი, კითხვები პასუხების გარეშე, ნაწილები მთელის გარეშე, დაშლილი სამყარო აზრისა და მიზეზობრიობის გარეშე. ამ სამყაროში რაღაც მოხდა, ეს არ არის უბრალო ქაოსი, სადაც მიზანდასახულ მიმართულებათა უწესრიგობაა, რომლებიც თავისუფალი მოძრაობით კვეთენ ერთიმეორეს. აქ აბსოლუტური ქაოსია, საკუთარი არსით დაწყვეტილი, დაქუცმაცებული დეტერმინიზმი – სწორედ ის ფრაგმენტი, რომელიც აზრის გარეშეა დარჩენილი, როგორც დაშლილი საათის მექანიზმი ხდება უფუნქციო, დროის გარეშე, ადამიანები მომავლის გარეშე ნაგაესაყრელზე – ეს რეალობაა! მაყურებელი ცნობს ამ რეალობის ნიშნებს. თუმცა, რეჟისორის მიზანი მეტია: არა უბრალოდ წარმოადგინოს, არამედ ახსნას, შეიცნოს ტრაგიკულობის საფუძველი, გამეფებული აბსურდული ყოფიერების არსი, მისი კონკრეტული მიზეზი.

პერსონაჟებს არ გააჩნიათ ხასიათი, ისინი მოკლებული არიან სიცოცხლეს და გამოხატავენ გაყინულ, რაღაც ფრაგმენტული რეალობის ნიშნით მოდერნიზებულ ნიღაბს. მათ შორის ფილმის გმირიც როგორც ინდივიდი, „მე“, გარესამყაროსკენ მიმართული „პერსონა“ და განხორციელებული იდეა „პერსონაჟი“, რომლის დაშლილი ნაკუწებისგან იქმნება ფილმის სრული, ასევე გაუცხოებული დათრგუნულ-დებრესიული სამყარო. თვითონ რეჟისორი, ნამდვილად არსებული ცოცხალი პიროვნება იგივედება ნიღაბში. ხოლო მსახიობი – პერსონაჟამდელი რეალობა და უკვე პერსონაჟად ქცეული – კიდევ სხვას განასახიერებს და უბრუნდება „ავტორის ნიღაბს“. ანუ, „ავტორის ნიღაბი“ მთავარ გმირს ერწყმის, მის ნიშანში გადადის. ამ ელემენტის ასეთი გამორჩეულობა, მისი ადგილი, ერთი მხრივ „სუბიექტური ხედვის“, დაშვებაზე, სუბიექტურის ნებაზე მიუთითებს. თუმცა, ეს „სუბიექტური“ ამ შემთხვევაში არ გულისხმობს ტოტალურ უფლებას, იგი თავისუფალი პრინციპით ერწყმის ობიექტურ რეალობას, ცოცხალ, არსებულ სამყაროს და აგრეთვე, ამ სამყაროში გაფანტულ „სხვათა“ სუბიექტურობას.

ეს რთული დამოკიდებულებები ასე, თუ ისე, გასაგები, რომ გახდეს, ხაზი მინდა გავუსვა, რომ ნიღბის მიხედვით ფილმის მთავარი გმირი ნაწევრდება ორ ძირითად პერსონად, რომელთა დაყოფის წესი სოგადდება და თავის მხრივ, კიდევ დამატებით დაყოფას იწყებს; ნიღბებთან ერთად ნაწევრდება რეალობა: დრო

და სივრცე, ფილმის სტრუქტურაში – კადრი და გამოსახულება... თხრობა და საზრისი... რეზო ესაძე ამ ნიშნებით ცდილობს საგნობრივი გამოხატულება მისცეს ანალიტიკური ფსიქოლოგიის კონცეპტებს, რათა მიმართოს მაყურებელი სპეციფიკური აღქმისკენ, ხილული გახადოს საკუთარი სუბიექტური ხედვა, თვალსაზრისი. მაგალითად „პერსონა“, გარესამყაროსკენ მიმართული ინდივიდი იგივეა, რაც მსახიობის ნიღაბი, სწორედ ამას აღნიშნაქს ლათინურად, ტერმინი „პერსონა“, ანუ ანტიკური მსახიობის „მასკა“, ადამიანის სახე, სოციალური ნიღაბი. „ინდივიდს შეუძლია ცნობიერად, თუ არაცნობიერად გამოაფლინოს საკუთარი პიროვნების განმსაზღვრელი ასპექტები პერსონის სახით და ცხოვრების განმავლობაში შეუძლია ატაროს მრავალი ნიღაბი, ერთდროულად რამდენიმე“...¹⁹ აქედან ცხადია, რომ „ჭერი, ანუ დაუმთავრებელი ფილმის მასალის“ კომპოზიციური გადაწყვეტა, გმირის კონცეპტებად დაშლილი სახის რთული სტრუქტურა, პირადპირ უკავშირდება რეჟისორის ამ მინიშნებას და ფილმში შემოაქვს სახეთა გააზრების, მათი შეცნობისა და შეფასების კიდევ ერთი ასპექტი (არა ერთადერთი), რომელიც, დატვირთული საზრისის შემადგენელი ნაწილი, სახისა, თუ აზრის გათამაშებისა და დამატებითი შეფასების პლატფორმა ხდება.

ამ მხრივ, ქართულ კინემატოგრაფში, სრულიად ახლებურ, კრიტიკულ უღერადობას იძენს „კოლექტიური არაცნობიერის“ ცალკეულ ფორმათა გამოვლენა, დროის ტრაგიზმი, როგორც ერის „ირდილოვანი“ კომპლექსის სტრესული შედეგი – ლტოლვა „იმპერატორის ტახტისაკენ“, პათოლოგიური „გაიგივების“ მძაფრი განცდა: „მგაეს, ხომ მგაეს?“, ან „ვგავარ? ხომ ვგავარ?“ „დედისა“ და „მამის“ უარყოფითი იმაგო, რომელიც კონტექსტში, გმირის კონკრეტული მშობლიდან, ერის კულტურისა და სულიერების განზოგადებულ სახეში იხრდება; ასევე, კულტურა, მისი ცნობიერი და ფარული გადაგვარების ნიშნები. რას ნიშნავს ალაზას ცოლად მოყვანის გადაწყვეტილება, ქალის, რომლის სიყვარულზე ლაპარაკი უედმეტია, რადგან თვალთაც არ უნახავს, მხოლოდ ის იცის, რომ შეიარაღებულა და ყველა მამაკაცს ტყვიით უმასპინძლდება. იქნებ ვაჟას „ალაზასთან“ აიგივებს, კულტურის იდეალთან, რომელიც, ამჯერად, სადღაც, მთაში სრულ იზოლაციაშია, რეალობისგან მოწყვეტილი... თუმცა, ეს ქალი, სინამდვილეში მსახიობია და გმირთან ერთად, იონესკოს „სკამებში“ გადაგვარებულ, „სკლეუროზიან“, იმედგაცრუებულ დედაბერს განასახიერებს. გმირი დათრგუნულია და საწოლიდან არ დგება. უარყოფს დროში უწყვეტობას, დაკარგული აქვს

საკუთარ „მესთან“ იდენტურობის გრძობა, რაც სიმპტომატურად, მის პიროვნულ გახლეჩილობაზე მიუთითებს.

„აეტორის“ ერთგვარი წინათქმის შემდეგ, ბუნებრივია, რომ აღნიშნული იქნება მთავარი მიზეზი, ყველაზე მტკივნეული ფაქტი და ეკრანზე ე.წ. „დაწუნებული კადრი“ ჩნდება: მანქანებით ჩახერგილი ვიწრო ქუჩა, „საერთო ხელი“, თუმცა „ახლო ხელთან“ შერწყმული, დეტალის თვისობრიობით. მანქანიდან გადმოდიან არჩილი (რეზო ესაძე) და როსტომი (ცოტნე ნაკაშიძე), ანუ ფილმის რეჟისორი და დრამატურგი, შემდეგ - კიდევ ორი. რეზო ესაძე უკან იხედება, როსტომიც უკან მომავალი გუბეზე ნახტომს აკეთებს... ქუჩისპირა სახლის დაუმთავრებელი, აივნისდან „ტრესების“ ამარა, რიკულებს ეკიდება დილეპული, „გადაგდებული“ თაობის წარმომადგენელი, ვინმე დეგრადირებული, სავარაუდოდ ნარკომანი და ქვემოთ ნაცნობ „ნადირალებს“ ისტერიულად უწყებს ჩხუბს - მოპარული „ლიმონკის“ დაბრუნებას ითხოვს, ცხადია გაყიდვა სურს, რომ მიღებული ფულით წამალი იყიდოს. ხალხმრავალ ქუჩაში ატეხილი ეს ხმაური, (უფრო ზუსტად, კი მანქანებმრავალ ქუჩაში)... კონფლიქტის უწყველო (თუმცა, ამავე დროს ჩვეულებრივი) თემა, რომელიც ავლენს აფხაზეთის ომის და შემდგომი პერიოდის სამარცხვინო და ნიშანდობლივ დეტალებს - არაფერს არ ნიშნავს ქუჩაში მძიმედ, მდუმარედ მოსიარულე, დათრგუნული ხალხისთვის. ეს კადრი მეტისმეტად ექსპრესიულია, ნორმალური რეალობის დასახატად... მეტიმეტად გადაჭარბებული... მაგრამ არა ამ პერიოდის საქართველოსთვის, რომლისთვისაც წარმოდგენილი სიტუაცია ფაქტობრივად - დოკუმენტურია და ამავე დროს რეალისტურად განზოგადებულიც, სიმბოლურიც, ექსპრესიულიც, გროტესკულიც, მოდერნისტულიც და პოსტმოდერნისტულიც...

თუმცა, ეს ყოვლისმომცველი კადრი, ფილმის ტიტრების „მიღმა“ რჩება, როგორც მასალა დაუსრულებელი ფილმისათვის. „თქვენზე ამბობენ, დაწუნებულ მასალას ამონტაჟებსო, მართალია?“

გაისმის ფილმში ჩვეული, მტკივნეული, მაგრამ უპასუხოდ დატოვებული კითხვა. იბადება მაცურებლის პასუხიც: რა ვუყოთ დაწუნებულ რეალობას, დაეამონტაჟოთ, თუ გაეაქროთ? საერთოდ, რას ნიშნავს „დაწუნებული“, შემთხვევით, იმას ხომ არა, რისი დანახვაც და გაგებაც არავის არ უნდა! ფილმის სახელწოდება „ჭერიც...“ განსაკუთრებით ანზოგადებს ხაზს უსვამს იმ სცენას, როდესაც ღამ-ღამობით, სხვებისგან უჩუმრად, გმირი (ზაზა პაპუაშვილი), მოუხერხებლად და გაუწაფაქად, თხიპნის ჭერს; ცდილობს შეათეთროს, შეალამაზოს, დაფაროს ჭერის ნამდვილი

მდგომარეობა, რომ „ხალხში სირცხვილისგან თავი არ მოეჭრას!“, თუმცა, იძულებულია, ეს საქმე შუა გზაზე მიაგდოს, უარესი არეულობა დატოვოს, საღებავით მოწუნწკლული ოთახი, აჭრელებული ჭერი, დაუმთავრებელი საქმე... რეზო ესაძე მაინც ცდილობს საკუთარი აზრის დაფიქსირებას: „ხშირად, დაწუნებული მასალა ჩემთვის უფრო საინტერესო იყო, ვიდრე მოწონებული“ - ამბობს იგი - ფილმის პერსონაჟი.

ამგეარად, ფორმა, როგორც დაუსრულებელი მასალა, „ჭერში“ სიმბოლურ განზოგადებას იძენს, სადაც, ერთიმეორის პარალელურად მიედინებიან და ერთიმეორეს კვეთენ დაშლილი რეალობის სხვადასხვა ფენები, სხვადასხვა კონფლიქტები და აცდენილი კოლიზიები... „ფენომენოლოგიურ“, ასპექტში იჭრება „ცნობიერების ნაკადი,, მწყობრი „სტრუქტურალიზმი“ „პოსტრუქტურალიზმში, გადადის- სიმბოლური აბსურდს ერწყმის, აბსურდი სიმბოლურში ზოგადდება... თუმცა, არსებობს განმსაზღვრელი, მთავარი პრინციპიც - ეკლექტიკა. კოლაჟი, რომელიც რეჟისორის დამცინავ ღიმილს უერთდება. რა არის ეს, - სიურრეალიზმი, რეალისტური ფილმის მასალა, აბსურდი, პოსტსტრუქტურალიზმი, თუ, უკვე ასეთ (დაშლილ) ფორმაში მკაცრად ჩამოყალიბებული მხატვრული სტრუქტურა.

„ჭერში“ ესაძე ისევე უბრუნდება თავისი შემოქმედების მნიშვნელოვან მოტივს - დროს. თუმცა, უკანასკნელ ფილმში დრო აღარ არის უბრალოდ მხატვრული ფორმა, იდეის განხორციელება, იგი იღებს ამოუცნობი, დაუძლეველი პრობლემის სახეს; ეს არის რეალობის მხარე, რომელიც „მოკვდა“, „აღარ არსებობს“, ჩაიარა ამასთან ჩაიარა ისე, როგორც უცხოში გაუგებარმა, მიუღებელმა, საშინელმა... სამარცხვინომ. გმირი (ზაზა პაპუაშვილი) თითქოს უარს აცხადებს არსებობაზე, იძინებს და ამსხვრევს საათს. დიახ, მას ურჩევნია, საერთოდ ამოგლიჯოს თავისი ცხოვრებიდან რეალობის რაღაც ნაწილი, მაგრამ როგორ, „ის ხომ იყო...“ განა შესაძლებელია „ამოიღოთ ისეთი ცნება, როგორიცაა მოგონება, განა თქვენ შეგიძლიათ უარყოთ თქვენი წარსული...“ თუნდაც ეს იყოს „გაუგებარი მოძრაობა უცხოში“... ეს მტკივნეული კითხვები ისევე და ისევე აბრუნებენ მეხსიერებაში ჯიუტად ჩარჩენილ სხვადასხვა, მნიშვნელოვან, თუ უბრალო მომენტებს: აი, აეთანდილი (ზურაბ სტურუა) ზურგიდან ეპარება არჩილს, ავტორს-პერსონაჟს და ყურში მაცდურად ჩასწურს: „ხინკალი არ მოგენატრა?“, მეგობარი, რომლის ყოველი მოძრაობა, თავისებურება, ყოველი ნიუანსი და დეტალი არჩილის საკუთრება, მისი არსი გამხდარა. მაგრამ, გმირის დეპრესიული განწყობა

შეუვალია: „ამას ჩვენ აღვნიშნავთ და ვეკლავთ“. იგი კლავს აბსურდულ დროს, როგორც აბსურდულად, ბრმა ტყვიით მოკლეს მისი მეგობარი, ხოლო ვიდრე ავთანდილი სასიკვდილოდ დაჭრილი, ტკივილისაგან განწირული ღრიალებს, თვითონვე ჩააკვდება ხელებში, თვითონ დაასწრებს სიკვდილს, როგორც მისი მსახიობი, რომელიც საკუთარ თავთან პყავს გაიგივებული. დიახ, ფინალში უკვე ნათელი ხდება, თუ რატომ აღარ არსებობს დრო, რატომ მოკვდა იგი, რატომ არის საათი შეჩერებული – როდესაც აღამიანი კვდება, დრო ჩერდება! აქ, კი, ცოცხალი უკვე აღარაეინ არის, აღარც გმირი და აღარც მისი ახლობელი ადამიანებით დასახლებული სამყარო.

დროში ცვალებადი სამყარო... ერთი და იგივე, საკუთარი თავისგან გაუცხოებული საგნები... კადრი საესეა სხვადასხვა დროიდან უსისტემოდ, დაუკავშირებლად ამოღებული პერსონაჟებით... ან, კადრი საესეა რამოდენიმე სხვადასხვა რეალობის ფრაგმენტით... ერთ კადრში, ერთიმეორეზე წაფენილი სხვადასხვა დროის ფრაგმენტები, სუბიექტური და რეალური სამყარო - ურთიერთობაში შედიან, ერთმანეთს არ უცხოობენ, არ იმიჯნებიან, სტრესული აღქმა მათ დროში აერთიანებს, სადაც ყველა ერთადაა, ყველა ცოცხალია – თუქცა, ეს ყველაფერი, ამჯერად გაცილებით უფრო მტკივნეულ ხარისხში აღის. აზრს და მნიშვნელობას კარგავს ჩვეულებრივი მყითხვა. ისეთი, როგორიცაა - თუ როდის გადაიღო რეჟისორმა ეს ფილმი. ზაზა პაპუაშვილის გმირს, რომელსაც რეზო ესაძის ნიღაბი აქვს მორგებული (როგორც სხვადასხვა დროის ერთობლიობის სახე), პასუხობს: „აქ დროს არაერთი მნიშვნელობა არა აქვს, მე ამ ფილმს ყოველთვის თან ვატარებდი“. და უფრო მეტიც, რეზო ესაძის გმირი კიდევ უფრო ადრეულ რეალობაში ბრუნდება, ბავშვობაში, სადაც ნაგავსაყრელზე, სწორედ იმ დამსხურებული საათის მექანიზმს პოულობს, რომელიც მოწიფულ ასაკში დაამსხვრია. ან, შეიძლება გაცილებით დიდი ხნის წინ დაიწყო ყველაფერი, ჯერ კიდევ იმ არაცნობიერში, როდესაც „მამამისმა“ მის „დაბადებაზე“ უარი თქვა – კომპლექსის შინაარსი პოლიტიკური განზოგადების ელფერს იძენს, როდესაც მამა (ელიშერ მაღალაშვილი) ამ სიტყვებს, „რატომღაც“, რუსულად წარმოთქვამს.

„მამის“ კონცეპტი, ისევე, როგორც ცენტრალური გმირისა, იკრიბება ფილმის სხვადასხვა სახეებიდან და ყრავმენტებიდან: ეს იქნება, ევენ იონესკოს „სკამების“ ბერიკაცვი, როსტომის მამა საპირისპირო შეხედულებებით; როსტომის შენიშვნა, ქალის უიღბლო გათხოვების თაობაზე „სად იყო მამაშენი!"; ან

მოგონებაში ჩარჩენილი არჩილის დედის ძახილი - „სად არის ბიჭო მამაშენი?“, არჩილის ყვირილი „მამა რაღაც რკინა მოუქანება!“ და ა.შ. მაგრამ მათგან, რასაკვირველია მთავარია, ედიშერ მაღალაშვილის მიერ განხორციელებული პერსონაჟი, კონკრეტულად - მამა, რომელიც ცდილობს ისევე შეინარჩუნოს ავტორიტეტი, შეილის გადაწყვეტილებაზე საკუთარი გაელენა, მაშინ, როდესაც რეალურად, უუნაროა და გროტესკულად სასაცილოც. სცენები მამასთან მთლიანად ქარაგმულია, უშუალოდ განმარტებადი, განზოგადებული შინაარსით.

ასე ითქმის დედის უარყოფით იმაგოზე: „სკლეროზიანი“, რომლისთვისაც შეილზე ზრუნვა და სიკეთე საერთოდ გადაჯაჭვულია რაღაც ამოუცნობთან და ბნელთან, მიცვალებულთა სულებთან, გაუგებარ, წარმართულ, კურთაყვანისმცემლობის რიტუალებთან, დამცირებასთან, ჯიუტ მოთხოვნებთან: „ჯერ ბაზარში, შემდეგ კი ეკლესიაში...“, „ხომ გიყვარდა ჩემი ცეკვა“ ახსენებს გმირს, და თუმცა ეს „ცეკვა“ დღეს უკვე გროტესკულია, მაინც „ცეკვავს“, რათა გაელენა მოახდინოს, აიძულოს შეილი - ბოდიში მოიხადოს, დამორჩილდეს, უსამართლო დამოკიდებულება მოითმინოს. გმირი თავის წარსულის სილაბაზე შემორჩენილ, „შეშლილ“ დედას მხოლოდ უძლური საყვედურით ეწინააღმდეგება: „რატომ მოხვედი დედა, ხომ გთხოვე, არ მოხედე მეთქი, რატომ მოხვედი?“, ეს გამომწვევად ლამაზი, სადღესასწაულოდ ჩაცმული „დედა“ არ დააკლდება „თეატრში“ შეჭრის აბსურდს, მასაც ერგება თავისი „სკამი“, რომ ქუსლიანი ფეხსაცმელის ტარებისგან დასიებულ ფეხებს ცოტაოდენი შვევა მიცეს და მამაკაცთა ყურადღება მიიპყროს! ამ დედაში ნამდვილად არსებობს შეილის სიყვარული, მასზე ზრუნვის მცდელობა, სილაბაზე, სიბრძნე, ოჯახური თანხმობის სურვილი... მაგრამ სამწუხაროდ, იგი „სკლეროზიანია,!“ და გასაგებია ის გაპარტახებული მდგომარეობა, რაც გმირს, „შინ დაბრუნებისას“ ხედება - გასაგებია, გმირის განწირული ყვირილი: „რა გიქნია, დედა ეს!“ და დამწვარი, გადაბუგული სახლის სიერცე - გმირის სულიერი მდგომარეობა - იმ წლების, სამწუხაროდ, კარგად ცნობილ დოკუმენტურ რეალობის სურათს უერთდება და მასში ზოგადდება. რესო ესაძე „დედის“ სახეში აიგივებს ეროვნულ სულიერებას, კულტურას, ღირებულებებს, რომელიც უხსოვარ წარსულში ჩაიძირა, რომელიც გადაგვარდა და ახლა ერის ავადმყოფურ განწყობას დასტრიალებს თავს, გაქრობისკენ უბიძგებს საკუთარ შეილებს. „დედის,“ ქარაგმულ სახეს ავსებს

იონესკოს „სკამების“ უშვილო დედაბერიც, რომელიც ამოდ იყო დედა, და რომელიც, საერთოდ, ამო არსებობის დედაა!

პერსონაჟთა სხვადასხვა, დაშლილი, ურთიერთდაუკავშირებელი ნიშნებით დახატვა, სიცოცხლისგან მათი დაცარიელება, ერთგვარი გაუცხოება - მაჟურებლის აღქმას იღვისკენ, მისი გამთლიანებისკენ მიმართავს. ფილმში „ავტორის ნიღბის“, სხვადასხვა გამოხატულებას ერთად კრავს „მალმოხეველი, შეშლილი მოხუცის სახე-ხატი, რომელიც, თავის თავში, გირის ცხოვრების ყველა ეტაპს მოიცავს რეალური შედეგის სიმბოლური შეჯამების სახით. რუსო ესაძე მოხუცის სახეს აივთივებს იონესკოს „სკამების“ გმირთან, აბსურდულ რეალობასთან სადაც ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტები, გამარჯვებები და მიღწევები უფასურდებიან, ახრს კარგავენ. სწორედ ამ სახეში მთლიანდება და ურთიერთს ეჯაჭვება ფილმის ორი სიმბოლო, ორი ცენტრი: „ავტორის ნიღაბი“ და „სკამები“, რომელიც ერთი მხრივ უკავშირდება „პოლიტიკის, როგორც თეატრის“ იდეას და მეორე მხრივ, ცხოვრების უმართავ აბსურდულობას. იონესკოს „სკამები“, რეალობას მოწვევითილი „სკლეროტიკი, მოხუცების უაზრო, საეტყო ფაქტების არათანმიმდევრულ, გაკვეთილი, შინაარსის აბსურდულ მონაცემლებას წარმოადგენენ. ეს „სკამები“, დროის დინებაში ადგილს არ იცვლიან, დიდხანს და ამოდ ელიან მათზე დასაბრძანებლად ღირსეულ სტუმარს. მათზე მრავალი სხვადასხვა ცხოვრება გაივლის, თუმცა მხოლოდ იმედგაცრეება და სიცარიელე რჩება... ამ სკამებს უკავშირდება ცხოვრების ის ფრაგმენტები, რომელიც მიღწეულს, აღზევებას ეხება და რომელიც წამიერია, რა სიმალეების დაპყრობასაც არ უნდა იყოს ლაპარაკი - თუნდაც ეს უდიდეს, უპლიერეს იმპერატორს ეხებოდეს, რომელსაც ხალხი განესაზღვრულ ძალაუფლებას ანიჭებს.

იონესკოს „სკამები“ - ფილმის რეალობის აბსურდულობის სიმბოლო, სიუჟეტში ჩართული ფრაგმენტია, როგორც გმირთა ჩეუქლებრივი სამყარო, მათი საქმიანობა. მათი სახე, მათი ბედი. ეს არის მსახიობთა რეპეტიციის ტექსტი, რომელიც რეალურ სინამდვილეში გადადის, ჰიპერტექსტში ფართოვდება, როგორც „პრემიერა... ან, პირიქით - გარეთ არსებული, წარმოუდგენელი, რეალური აბსურდი თეატრში შემოიჭრება, მთლიანად წაღვეკავს შემორჩენილ წესრიგს და ქაოსში ჩაინთქმება. სალვადორ დალი, რომელთან მსგავსებასაც თამაშით აღნიშნავს რეპეტიციის დაწყებამდე ავთანდილი, მალე სიურრეალისტური სიზმრისთვისაც კი გაუგებარ აბსურდულობაში ყვინთავს და იხრნობა. ამ უგონო ქაოსის ენერგიას განაგებს „სკამების“ მიზიდულობის ძალა,

ლტოლვა ძალაუფლებისაკენ, რომლისთვისაც და რომლის მიზეზითაც, ეს სიგიჟე მოქმედებს და დაუძლეველი ხდება. აქ, ის სკამია, რომელზეც იმპერატორი უნდა დააბრძანონ! ღმერთო, ჩემო, აქ ხომ „ისინი“ შემოკვივდნენ თეატრში, სადაც უამრავი ცარიელი სკამია... თეატრის სკამებს თეთრ შალითას უნებართვოდ ხდიან, ბილწავენ... სკამები, რომლებიც პასიური მაყურებლისთვის არიან განკუთვნილნი, ახლა მოქმედებაში ერთვებიან. „რევისორი“ სიტუაციას ვეღარ აკონტროლებს, სკამების პიპერტექსტური მნიშვნელობა უფრო და უფრო ფართოვდება... და მაყურებელი ხედავს, რომ ეს არის ფილმი რწმენის ნგრევაზე, დაუსრულებელ, შეწყვეტილ საქმეებზე, შეწყვეტილ სიცოცხლეზე... უკვე განუხორციელებელ, სინანულში გადასულ ოცნებაზე; იმაზე, რა სურდათ და რა მიიღეს... ეს არის რეალობად ქცეული ევენ იონესკოს „სკამები“, რომლებსაც ოცნების ანრდილებს უდგამენ და რომელთაც ცხოვრებაში კარგი არაფერი მოაქვთ... „რა გინახავთ კარგი, ერთმანეთის მეტი... კარგი გინახავთ რამე?“... ისინი იცვლებიან და რჩება გაკვირვება – რას ნიშნავდა მათი აღფრთოვანება... იდეალური ქალბატონი, რომელსაც გმირი ასე დიდხანს ელოდა – „შეიცვალა!“ მაგრამ იქნებ უარესი ის არის, რომ სწორედ - „სულ არ შეიცვალა!“... ეს ურთიერთგამომრიცხავი, ურთიერთგამანადგურებელი აზრები და იდეები უერთდება ბოლო პერიოდის სინამდვილის განცდას. ხალხი ელოდება თავის რჩეულს, თავის იმედს. მაგრამ „იმპერატორის“ გამოჩენა დიდ აურზაურს და მასობრივ ფსიქოზს იწვევს. „ვინ არის ეს ხალხი, ვინც თეატრში შემოდის და სცენას იკავენს... ვინც პატივს არ სცემს იქაურობას და იქ მყოფებს... გარშემო მხოლოდ შიშით სავსე, უიმედო, გამრავლებული გადაძახილი ისმის: „სად ხარ ძვირფასო!“... „რა გიქნია ეს!“... „მომეცი ჩემი...“ სიმბოლო ერევა რეალობას, კადრი კადრს ეფინება და არც დასაწყისი გააჩნია, არც დასასრული. იგი სხვა, მეორე მხრიდან ჩაივლის, ვიღაც თავისთვის გაივლის, მარტო... ისინი შიგნიდანაც მარტოები არიან, რამდენიმე სხეულად გახლეჩილები. განიცდიან ამ გახლეჩილობას, განიცდიან ნიღაბს, რომელსაც ატარებენ, თუმცა უკვე ძნელია მათ შორის საზღვრის გავლება, რომელია, მათგან რეალური, ან არარეალური? ამ ფაქტს უკვე არავითარი მნიშვნელობა აღარ აქვს. რადგან სროლა და აფეთქება ტელეეკრანზე – ნამდვილ რეალობაში იწვევს ნგრევას და პანიკას. უფრო მეტიც, ნამდვილ რეალობაში გაცილებით უარესადაა საქმე!

დრამატურგის შიში, რომ დაგეგმილი პრემიერა არ შედგებოდა უსაფუძვლო არ ყოფილა. ეს თემა განსაკუთრებით საინტერესოდ განახორციელა ფედერიკო ფელინიმ თავის კინემატოგრაფიულ შედევრში „8 1/2“ -ში, რომლის მიმართ რეზო ესაძე აშკარა თაყვანისცემას გამოხატავს, აღძრავს ასოციაციებს და ერთგვარ დიალოგში შედის მასთან, ემაჯნება მას, აფიქსირებს სახეთა გადაწყვეტის მიმართ განსხვავებულ დამოკიდებულებას. ფელინის გმირის მსგავსად, იგიც უბრუნდება საკუთარ თავს, შინაგან სამყაროს, მაგრამ „ახა-ნიზი-მასას,, მაგიერად ხელება – თავზე შემოვლებული ქათამი! „ბრუნდება შინ“ და როგორც „უძღებ შვილს“ – ხელება თვალხილული, თუმცა შვილის ვერ მცნობი მამა! და რაც მთავარია, იგი თავს კი არ იკლავს, არამედ – კლავენ!

„ჭკერში...“ შემთხვევითობა განსაზღვრავს ფილმის სიტუაციას. დაუსრულებელი ფილმის მასალაც არეულად, „შემთხვევითაა“ მიმონტაჟებული ერთიმეორესზე ფილმის პრემიერა, წესით ფილმის გარეთ უნდა იყოს... ასეც ხდება. ტიტრები სრულდება. ფილმის მიღმა მორჩენილი კადრები უწყსრივოდ ცვლიან ერთიმეორეს – ერთგვარი „უიღბლო“ დუბლები, ფილმში წამოწყებული ისტორიების გაგრძელება... კადრი-კომენტარები, უკუღმა ვარიანტები... და რაც მთავარია – პრემიერა, რომელიც პოლიტიკოსებს და ხელოვანებს ერთდროულად, ერთი და იმავე ფიცრებით აჭედოდა კლუბის შენობაში უნდა პქონდეთ... როსტომს პრემიერა აქვს, როსტომის ვაჟი, კი ომში მიდის საომრად. პოლიტიკოსები და ხელოვანები შენობის გახსნას ელოდებიან. ²⁰ ვიდაც კარს შიგნიდან გამოამტვრევს, თითქოს იქიდან „იხელება,, და ბრმა ტყვია უკვე ლოგიკურად აგვირგვინებს აბსურდის პრემიერას: როსტომს ყავარჯნები ეცლება და კიბეზე გორდება, აბსურდის რეჟისორი სასიკედილოდ არის დაჭრილი... ფილმის გმირი უკვე მკვდარია. ფილმი დასრულდა, რეზო ესაძე –ავტორი უყურებს ფინალს და უკანასკრელ განკარგულებას იძლევა: „ახლა ადექი და გაიარე!“ - მაცხოვრის სიტყვების ციტირება, როგორც რეჟისორის თვითირონია, ტრაგიზმის და ტიკიელის ელფერს იძენს, როდესაც დაღუპული მსახიობის ანრდილი მიწიდან დგება და უსასრულო სივრცეში მიდის, ხოლო მას მიჰყვება აბსურდის რეჟისორი და ბოლოს თვითონ... „ავტორის ნიდაბი“.

ამჯერად რეზო ესაძე ახალ შემოქმედებით გეგმებს ისახავს. მუდმივ ძიებაში მყოფი დღეს, უარყოფს განვლილს, იცვლის სახეს, მიზნებს, სურვილებს, მდგომარეობას, აღქმას რათა დაიბადოს ხელახლა... „სამოცდაათიანი წლები? არა, მაშინ მე სრულიად

სხვა ვიყავი. მაშინ მე ზუსტად ვიცოდი, რაც ვიცოდი..."²¹ ახლა, კი ეჭვებს შეუპყრია: „მე მიხოლოდ განვიცდი იმ შინაგან გაუგებრობას, რომელიც არსებობს, მაგრამ ჩემთვის აბსოლუტურად მიუწვდომელია, მიუწვდომელი, როგორც ღმერთი. სევდა შეუცნობელის გამო, ისეთივე აუცილებელი საფუძველია ყოველგვარი ხელოვნებისა, როგორც ტილოს სარჩულია ნაქარგისთვის“²². ამბობს იგი.

¹ ციტატა მოხმობილია თ. ბაბლუანთან პირადი საუბრებიდან.

² პირადი მოგონებებიდან.

⁴ რეზო ესაძესთან პირადი საუბრიდან.

⁵ იქვე.

⁶ რეზო.ესაძესთან პირადი საუბრებიდან.

⁷ რეზო.ესაძესთან პირადი საუბრებიდან.

⁸ რეზო ესაძესთან პირადი საუბრებიდან.

⁹ ლ.კულიჯანოვი, კინორეჟისორი, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავჯდომარე.

¹⁰ რ.ესაძესთან პირადი საუბრიდან.

¹¹ რ.ესაძე ფილმის გადარჩენისთვის უდიდეს მადლიერებას გამოხატავს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორის, რეზო ჩხეიძის მიმართ. რომელმაც, გადაწყვეტილება მიიღო ურთულეს სიტუაციაში, საკუთარი, პირადი პასუხისმგებლობით და ძალისხმევით.

¹² აღსანიშნავია, რომ მიხეილ კობახიძე და რ.ესაძე საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში ერთ პერიოდში სწავლობდნენ, წარმოადგენდნენ ერთ თაობას და აკავშირებდათ არა უბრალოდ თანამოაზრეობა, არამედ უახლოესი, განუყრელი მეგობრობა.

¹³ „კომუნალური პოსტმოდერნიზმის“

სახელი უკავშირდება მოსკოვის დისიდენტ პროეტთა და მხატვართა ჯგუფს-ი.სოოსტერს, ბ.სეენშიკოეს, ლ.კროპიენიციკის, ო.რაბინს და ა.შ., რომლებიც ახალ „სოციოკულტურულ იდენტურობას“ ეძებდნენ. ე.ტუპიციჩი მათ დახასიათებაში გამოყოფს გროტესკულობას „სოციალური იპოხონდრიის“ ზღვარზე. „რაბინის და მისი თანამოაზრეების სიუჟეტებისათვის დამახასიათებელი რეაქცია ატარებს კომუნალური ხედვის ბეჭედს. სამყაროს ისეთი კათარზისული ხედვის, რომელიც განწირულია როგორც სიყვარულის, ისე სიძულვილის საგანთან თანაცხოვრებისათვის. ო.რაბინის სურათების ექსპრეს

იონისტული პალიტრა 50-60-იანი წლების დასაწყისში 'ზუსტად შეესატყვისება ბარაკული ცხოვრების ისტეროგენულ ატმოსფეროს. ის რაც მათზეა აღბეჭდილი – არის დაღრეცილი მოსკოვის ქუჩები ირიბი სახლებით, ბარაკებით, სახურავებზე და 'ზღურბლზე მშვიერი კატებით, აგრეთვე საცხოვრებელი სიერცის კლაუსტროფობიით..."

В.Тупицын . «Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века», Москва, «Ad Marginem», 1998, стр. 39.

¹⁴ რეზო ესაძის ლექციებიდან.

¹⁵ რეზო ესაძის ლექციებიდან.

¹⁶ სიტყვა მეფისა ერთისა ირაკლი მეფე ჩარკვიანი „მშვიდი ცურვა“ თბილისი, 2006, გვ. 47.

¹⁷ სავარაუდოა, რომ რ. ესაძე აქ მიგვანიშნებს ხალხურ ლექსზე „ლექსო ამოგთქომ ოხერო..."

¹⁸ Author/s mask

–პოსტმოდერნიზმის ტერმინი, რომელიც, ინგლისელი კრიტიკოსის, კ. მამგრენის აზრით, წარმოადგენს პოსტმოდერნისტული დაშლილი თხრობის გამთლიანების საფუძველს, მაორგანიზებელ ცენტრს.

¹⁹ Персона, «Психоаналитические термины и понятия. –Словарь. М. 2000, с.36.

²⁰ რ.ესაძე, აქ ციტირებას უკეთებს მილოდინის მოტივს ფილმიდან „წისკვილი ქალაქის გარეუბანში“, სადაც კარი თაეისთავად იხსნება.

²¹ რ.ესაძესთან პირადი საუბრებიდან.

²² ციტატა, რომელიც ავტორის სახელითაა მოტანილი, ამოღებულია რეზო ესაძესთან პირადი საუბრებიდან.

ფილმოგრაფია

1. ერთხელ - 1963 წ. „ქართული ფილმი“
სცენარის ავტორი - გ.კვერენჩილაძე, რ.ესაძე
რეჟისორი - რ.ესაძე
ოპერატორი - ი. ვორონცოვი
მონაწილეობენ - რ.კიკნაძე, კ.ქორიძე და სხვ.
2. ფრო - 1965 წ. კინოსტუდია „ლენფილმი“
აპლატონოვის მოთხრობის მიხედვით
რეჟისორი - რ.ესაძე
3. წიკპურტები - 1973 წ. „ტელეფილმების სტუდია“
სცენარის ავტორი - ფ. გორენშტეინი,
რეჟისორი - რ.ესაძე
ოპერატორი - ი. ვორონცოვი
მხატვარი - თ.სამსონაძე
კომპოზიტორი - ი.ბობოხიძე
როლებში: დ.ანთაძე, რ.ჩხიკვაძე, ზ.ქაფიანიძე, კ.კავსაძე, ი.ხობუა,
ჯ.ღალანიძე, გ.ქაეთარაძე და სხვ.
4. ყოველ შაბათს 1973 „ტელეფილმების სტუდია“,
სცენ.ავტორი - რ.ესაძე, ე.შაისურაძე
რეჟისორი რ.ესაძე,
ოპერატორი - ნ.რუხაძე, გ.იაკაშვილი, ტ. კანდელაკი 5.
„ერთი ნახვით შეყვარება“ - 1975 წ. კინოსტუდია
„ლენფილმისა“ და „ქართული ფილმის“ ერთობლივი
ნაწარმოები.
სცენარის ავტორი - ბ. აბრამოვა
რეჟისორი - რ.ესაძე
ოპერატორი - ი. ვორონცოვი
კომპოზიტორი - ი. ბობოხიძე
მონაწილეობენ: ვ.ფანჩულიძე, ნ.იურიზდიცკაია, რ.ჩხიკვაძე,
კ.კავსაძე, ს.ყანჩელი, ლ.ანთაძე, ს.ლეზანიძე, ნ.გაგნიძე,
ზ.ქაფიანიძე და სხვ.
5. წისკვილი ქალაქის გარეუბანში - 1981 წ. კინ.დია
„ქართული ფილმი“
სცენარის ავტორი - რ.ინანიშვილი, რ.ესაძე
რეჟისორი - რ.ესაძე,

ოპერატორი - ლ. პაატაშვილი
მხატვარი - თ.არჯევანიძე
კომპოზიტორი - ი.ბობოხიძე
როლებში: 'ს.ფირცხალავა, ლ.ანთაძე, რ.კეკსელავა,
თ.თვალთაშვილი, ლ.ფილფანი, ლ.ახალაია, ბ.წიფურია, მ.ვაშაძე,
ზ.ღვებანიძე, ნ.ქავთარაძე...

6. ნეილონის ნაძვის ხე - 1985 წ. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“

სცენარის ავტორები - ა.დოლიძე, რ.ესაძე

ოპერატორი - ლ.პაატაშვილი

მხატვარი - თ.არჯევანიძე

კომპოზიტორი - ბიძინა კვერნაძე

როლებში: 'ს.ქაფიანიძე, გ. პეტრიაშვილი, რ. მიქაბერიძე,
ზ.კიფშიძე, ბ.დვალაშვილი, გ. ჩოგუაშვილი, რ. იმნაიშვილი,
ე.მაღალაშვილი და სხვ.

7. ჭერი, ანუ დაუმთავრებელი ფილმის მასალა 2003 წ.
სტუდია „+1“, „თეთრი ქალაქი“.

სცენარის ავტორები - რ.კეკსელავა, რ.ესაძე

ოპერატორები: ლ.პაატაშვილი, დ.გუჯაბიძე, გ.გერსამია

მხატვარი- გ.მიქელაძე, რ.ესაძე

როლებში: ეჩხეიძე, ლ.ასათიანი, ზ. პაპუაშვილი, ზ. სტურუა, რ. ესაძე,
ც. ნაკაშიძე, გ. ნაკაშიძე, ზ. ბეგალიშვილი, ქ. ესაიაშვილი და
სხვა.

ალექსანდრე რეხვიაშვილი

კინოპროცესის განახლება 60 - 70-იანი წლების ქართულ კინოში ახალი თაობების მოსვლით შედგა. მას შემდეგ, რაც მოსკოვის სახელმწიფო კინოინსტიტუტი – „ვეიკი“ (ВГИК) – მთელი სიმძლავრით ამოქმედდა (50 – იანი წლები)¹, ქართველმა კინემატოგრაფისტებმაც იმატეს; იქამდე, როგორც ცნობილია, ერთადერთი კონსტანტინე პიპინაშვილი იყო ე.წ. „ვეიკის“, კურსდამთავრებული და ეიხენშტეინის ნამოწაფარი.² ამგვარად, 60-იანი წლებისათვის, ქართულ კინოპროცესს, გუნდად და მკვეთრად გამოხატული შემოქმედებითი სურვილებით აღსაესე, კინემატოგრაფისტთა უკვე ორი თაობა შეემატა; პირველი – რეზო ჩხეიძისა და თენგიზ აბულაძის სახით, რომელთა მოსვლა ქართულ კინოში კინოპროცესის ერთგვარ „გარდატეხად“ შეირაცხა და მეორე – თაობა, რომელშიაც ერთიანდებოდნენ – ელდარ შენგელაია, გიორგი შენგელაია, ოთარ იოსელიანი, ლანა ლოლობერიძე, მერაბ კოკონაშვილი და სხვები. ეს ის თაობაა, რომელმაც თანამედროვე ქართული კინოხელოვნების იდეურ-თემატურ ასპექტში და გამოქსახველობით სისტემაში არსებითი ცვლილებები შეიტანა. პირველი - უფრო დემოკრატიული გახდა, ხელოვანის შთაგონების სუბიექტმა – ადამიანმა, „ადამიანური“, თვისებები შეიძინა; მეორე – მოქნილი და თამამი.

ალექსანდრე რეხვიაშვილი სხვებისგან განსხვავებულად მოვიდა ქართული კინოს პროცესში; 60-იანი წლების დასაწყისში საზოგადოებამ იგი როგორც კინოოპერატორი გაიცნო. ასევე მკაფიო გამოდგა უკვე შემდგომ, მისი სარეჟისორო დებიუტი – მხატვრული ფილმი „ნუცა“. თუმცა, რეხვიაშვილი, გამორჩეული კინორეჟისორი, გახდებოდა თუ არა რჩეული ხელოვანი – შემდგომ შემოქმედებას უნდა ეწვევებინა. მისი აღიარების უპირველესი მიზეზი გახდა – ხელოვნებისადმი რეხვიაშვილის ერთგული და უკომპრომისო დამოკიდებულება, გულწრფელობა და პროფესიის სიყვარული.

რეხვიაშვილი მრავალი უცხოური პრიზის ლაურეატია, მოპოვებული სახელის წყალობით მას ხშირად სამუშაოდ საზღვარგარეთაც იწვევენ, თუმცა იგი ყოველთვის არ თანხმდება ამგვარ მიწვევებზე; უცხოეთში ეწყობა მისი რეტროსპექტივები. და ყველაფერი ეს იმ დროს – როცა რეჟისორს არ ემსახურება

პირადი საქმიანი ბიურო, რომელიც კონტაქტებს დაამყარებდა სპეციალურად მისთვის.

ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება ითქვას, რომ რეხვიაშვილის ხელოვნებას ფართო კინემატოგრაფიული საზოგადოება იცნობს და რეხვიაშვილი ახსოვთ იმათაც (კინომაყურებლები მყავს მხედველობაში), ვისაც სურთ რომ ხელოვნებაში არა მხოლოდ ცხოვრებისეული მოვლენების ანარეკლები დაინახონ, არამედ ოდნავ მეტი, ან იქნებ მიიღონ პასუხები ჯერ კიდევ პასუხგაუცემელ შეკითხვებზე.

მისი შემოქმედება, რომელიც შექმნილი ნაწარმოებების რიცხვით საკმაოდ მოკრძალებულია, შემთხვევით ფილმებს არ მოიცავს. ამას აღნიშნევენ კიდევ მისი შემოქმედების მკვლევარები – თითქმის ყველა ქართველი კინომცოდნე, რუსები - დიომინი, ზორკაია, ტარხანოვა, უზბეკი - აბდულაევი... დასაველეთ ევროპის პრესა... რეხვიაშვილის შეფასებისას არ იშურებენ ეპითეტებს ხან კაფკასთან, ხან გოგოლთან და სხვებთან შედარებისას – ისეთ ხელოვანებთან, ვისაც XX საუკუნის ლიტერატურაში საკუთარი კვალი დაუტოვებია. ეს მართლაც ძვირფასი შედარებები ყველა ხელოვანისთვის სანატრელია და მაინც, ალექსანდრე რეხვიაშვილი არ მიეკუთვნება იმ ადამიანთა, რიცხვს ვინც „გამოკიდებულა“, სხვათა აზრს საკუთარი პერსონის შესახებ. ვინც იცნობს რეხვიაშვილს კარგად იცის, რომ იგი ქმნიდა და დღესაც (ამის შესაძლებლობა რომ იყოს) სიამოვნებით შექმნიდა ხელოვნებას. ხოლო მას, როგორც ადამიანს სურს, რომ მისი ესმოდეთ და მეტი არაფერი. რეჟისორის პრინციპი რომ მხოლოდ გულიდან წამოსული სათქმელი გაუზიაროს ადამიანებს – არასდროს დარღვეულა. ალბათ ესეც პროფესიონალიზმის ნიშანია.

თუ ვიმსჯელებთ რეხვიაშვილის ფილმების მიხედვით, კინოხელოვანზე კი უთუოდ ფილმებით უნდა ვიმსჯელოდ, მისი ფილმები მოგვითხრობენ ადამიანის მიერ მოვალეობის შეგრძნებასა და საკუთარი თავის მსხვერპლად შეწირვაზე „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკაში“, ადამიანში სულიერების პრიმატზე, პატიოსნების განცდის რელიგიურ სიმაღლემდე აყვანაზე - ფილმში „გზა შინისაკენ“, გაუსაძლისის დაძლევაზე, სულის ბორგვასა და ადგილის ძიებაზე „ამ ცის ქვეშ“ „საფეხური“. კრიტიკოსების მიერ ტრილოგიად აღქმული ეს სამი ფილმი, ერთგაეარ კადანსურ გადაწყვეტას აკოვებს „შიახლოებაში“, სადაც ფილმის დრამატურგიის დომინანტი ტოტალური იმედგაცრუება და სიცარიელეა. და მაინც... თუ ვინმეს შეაჩვენებს ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმების, როგორც

ზემოთ აღნიშნე - ნოვატორობა, მით უფრო ქართულ კინოსიერცეში, სხვა რომ არაფერი, მათ უნდა გაიხსენონ, რომ რეხვიაშვილის ხელწერას ახასიათებს ისეთი რამ, რის გამოც მაყურებელი ადვილად გამოარჩევს მის ნამუშევარს სხვა ავტორთა ქმნილებებიდან. ისინი მკვეთრად მისეულია ანუ, როგორც იტყვიან ავტორისეული. ეს კი საწყისია ნოვატორობისა.

მისი შემოქმედების მკვლევარები ხშირად წერენ რომ რეხვიაშვილი ქმნის „ერთ დიდ ფილმს მცირედი განსხვავებებით“ (ტარხანოვა³); „შეფასებას – „ერთ ფილმს მცირედი განსხვავებებით“, პირადად მე, ასე განესაზღვრავდი – ესაა განგრძობილი საფიქრალი, ავტორისეული აზრის დინამიკაში წარმოდგენა; არა რიტმულ დინამიკაში, არამედ ცნობიერების სიერცეში – იმადროულად ქვედინებებით გამდიდრებული სათქმელით და განშტოებებად გაშლილი აზრთა წყობაში. ეს კი თავისებურებაა, საკუთარი ხელწერის მქონე ხელოვანის თავისებურება.

როგორც ცნობილია, 60-იანი წლებიდან, ზემოხსენებულ შემოქმედებით თავისებურებას ე.წ. „საავტორო კინოს“ მიაკუთვნებდნენ. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია ითქვას, რომ რეხვიაშვილი „საავტორო კინოს“ ღირსეული წარმომადგენელია, რომელსაც, როგორც ზემოთ ვთქვე, თავისებური თხრობის მანერა გააჩნია. როგორია იგი – ამადლებული, დახვეწილი, ეკლექტური, იქნებ მდაბიო (სხვათა შორის ასეთი შეფერილობის თხრობაც სავსებით შესაძლებელია იყოს გამორჩეული და შესწავლის საგანი) – ჯერჯერობით ჩვენ არ შევხებივართ ამ საკითხს, მაგრამ ის არსებობს და ეს უკვე საინტერესოა.

ნოვატორული სული, რომელიც, ზემოთ, მისი შემოქმედების მიმართ არაერთხელაა აღნიშნული მკვლევართა მიერ, მისი საავტორო თავისებურების მახასიათებელია და განსაკუთრებულობის მაუწყებელიც. განსაკუთრებულობა სტილის თანმდევია და თუ გაიხსენებთ ცნობილ გამონათქვამს, რომ „სტილი თვით ადამიანია“⁴, უკამათოა რომ რეხვიაშვილს, მკაფიოდ გამოსახული სტილის მქონე შემოქმედს, ასევე მკაფიო შინაგანი სამყარო უნდა ჰქონდეს. ესაა გარეგნული სიმშვიდით მოცული შინაგანი სამყარო, რომელსაც შესაძლოა შინაგანი ავტონომია ეუწოდოთ, რომელიც თავად მიგაქცევენებს ყურადღებას. რეხვიაშვილი სწორედ აძგვარი შინაგანი ავტონომიის მქონე პიროვნება და ხელოვანია.

აღუქსანდრე რეხვიაშვილი დაიბადა 1938 წლის 17 იანვარს, მოსკოვში, პირვალდაწყებითი განათლება იქვე მიიღო და

კინოინსტიტუტშიც (ВГИК) – კინოსაოპერატორო ფაკულტეტზე, წარმატებით ჩააბარა გამოცდები. (ა. ე. გალპერინის სახელოსნო, 1962)

რეხვიაშიელმა კინოინსტიტუტის დამთავრებისთანავე მიიპყრო ყურადღება. იმხანად საოპერატორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულმა აგრეთვე დებიუტანტ, გიორგი შენგელაიას ფილმი - „ალავერდობა“ გადაიღო. ამ ფილმს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თანამედროვე ქართული კინოს ისტორიაში და მისი განსაკუთრებულობა ფილმის მაღალმოქალაქეობრივ და მაღალმხატვრულ ღირსებებთან ერთად გამომსახველობითი ორიგინალობით განისაზღვრება, რაშიც დიდი ღვაწლი მიუძღვის რეხვიაშიელის საოპერატორო ხელოვნებას; რბილი შუქჩრდილი, კადრის დინამიკა, მოქმედების რიტმული და მრავლისმეტყველი ჩვენება იმხანად მაყურებელს ნიჭიერი ოპერატორის დაბადებას ამცნობდა.

შემდგომში, ელდარ შენგელაიას მოკლემეტრაჟიან ფილმში „მიქელა“ (1965) რეხვიაშიელმა კვლავ მიიპყრო მაყურებლის და კრიტიკის ყურადღება, ამჯერად კადრის ნატიფი გრაფიკული ხელწერით.

და კიდევ – რეხვიაშიელი მოგვეკვლინა ფიროსმანის ერთ-ერთი აღმომჩენის, ქართველების მიერ მეტად საპატიო რანგში აყვანილი ფრანგის, ლე დანტიუს სახელ გიორგი შეგელაიას „ფიროსმანში“ (1989), (სახელ პირდაპირი გაგებით, იგი თითქმის არ ლაპარაკობს ფილმში).

ამგვარად, ალექსანდრე რეხვიაშიელმა თავისი შემოქმედება, როგორც კინოოპერატორის, საქართველოში დაიწყო, მაგრამ მალე, მის ცხოვრებაში კიდევ ერთი, მნიშვნელოვანი ცვლილება მოხდა: 1968 წელს იგი მოსკოვის სახელმწიფო კინოინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე იწვებს სწავლას – ცნობილი რუსი კინორეჟისორის სერგეი გერასიმოვისა და ასევე ცნობილი კინომსახიობის თამარ მაკაროუას სახელოსნოში; ისინი მეუღლეები იყვნენ და წლების მანძილზე მოსკოვის სახელმწიფო კინოინსტიტუტში მოღვაწეობდნენ. აღსანიშნავია, რომ 60-იანი წლების განახლებული კინემატოგრაფის წარმომადგენელთა უმეტესობა მათი აღზრდილია. მათთან სწავლა ალექსანდრე რეხვიაშიელს ოცნებად პქონდა გადაქცეული და როცა მათ სახელოსნოში მიღება გამოცხადდა – დაუყონებლივ მიატოვა ყველაფერი და მოსკოვში სასწავლებლად გასწია. არადა უადრესად საინტერესო ფილმზე მუშაობდა – „დიდი მწვანე ველი“, ასე ერქვა ახალ ფილმს, რომლის გადაღებასაც აპირებდა

იმხანად უკვე ცნობილი „60-იანელი“ - მერაბ კოკოჩაშვილი და ოპერატორად მას აღექსანდრე რეხვიაშვილი მიეწვია. ამ ფილმმა შექმდგომ დიდი წარმატება მოუტანა მის ავტორს და საზოგადოდ ქართულ კინოს. რეხვიაშვილი კი მის მიღმა დარჩა, მაგრამ მომავალი ღირდა იმად, რომ ამგვარი არჩევანი შექმდგარიყო.

როგორც ოპერატორი, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ის კელავ იმუშაუებს, როცა გადაიღებს მოკლემეტრაჟიან ფილმს „ძალი“ (1975, რეჟისორი ლეილა გორდელაძე).

საზოგადოდ რეხვიაშვილის მოსკოვში ცხოვრებას, ამ დიდი და ვნებიანი ქალაქის ცნობიერ და კულტურულ გარემოში არსებობას, უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. 60-იანი წლების რუსეთი სულიერი განახლების კარიბჭესთან იდგა და ქართველი სტუდენტობა, მათ შორის რეხვიაშვილიც. იმპერიამ რყევა დაიწყო, მოვიდა პოლიტიკური „დათბობის„ წლები... ცხადი იყო რომ ხელოვნება არა მხოლოდ იდეოლოგიური პროგრამის განუყოფელი ნაწილია, რის გამოც იგი მუდმივ კავშირშია სინამდვილესთან, არამედ კრიტიკული ფუნქციის განმახორციელებელიც.

რეხვიაშვილის ხელოვნება ამ გარდამავალ დროს შეესწრო. ხოლო, ამ დროის მომწიფებას რეხვიაშვილის მოსკოვში სწავლის წლები, როგორც აღენიშნე, ჯერ ოპერატორის და შემდეგ, სარეჟისორო ფაკულტეტზე სწავლისას. ამგვარად, რეხვიაშვილი - რეჟისორი იწყებს შემოქმედებით ცხოვრებას როცა სსრ კავშირი, როგორც იმპერიული ძალა ჯერ კიდევ არსებობს და შესაბამისად მისი გაელენა ხელოვნებაზე და მით უფრო კინოზე - დიდი, მაგრამ ასევე დიდი მისგან თავისდაღწევის სურვილიც. ამდენად, რეხვიაშვილის პირველსავე ნაშუშევარში, „ნუცა“, რომელიც მისი სადიპლომო ფილმიც იყო, ძალზე ხელშესახებად აისახა ადამიანზე ძალადობის თემა, რასაც წარმატებით შეეთვისა რეჟისორის ორიგინალური ხედვის მანერა.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, რეხვიაშვილი შესანიშნავად ფლობდა კინოოპერატორის პროფესიას. კინოოპერატორი მოგეხსენებათ კინოხელოვნების მთავარი პროფესიაა, თუმცა არა მასალის ორგანიზაციის საქმეში ან საოქმედის საავტორო უფლებებში, არამედ იმ თეატრალურით, რამაც შექმნა ხელოვნების ეს სპეციფიკური დარგი. სხვაგვარადაც შეგვიძლია ვთქვათ - კინოოპერატორი გახლავთ კინოს სინთეზურ ბუნებაში გამორჩეული საქმიანობის და ფუნქციის მქონე პერსონა. მაგრამ ახლა, რეჟისორის აშკლუაში, კამერის ობიექტივიდან მუშაობას შეუერთა ჩანაფიქრის, სათქმელის, ფილმის კონცეპტუალური

ხედვის და საზოგადოდ ფილმის ავტორის საპატიო მისია. რეხვიაშვილი, ასე ვთქვად, აღიჭურვა ფილმის ერთპიროვნული „მფლობელის“ და ფილმის შემქმნელი გუნდის ლიდერის ფუნქციით. ერთიც და მეორეც ძალზე საინტერესო იყო მისთვის. ალბათ, რეხვიაშვილზე შეიძლება ითქვას, რომ არსებობდა „მეტყველი“ ოპერატორი და დაიბადა „უსიტყვო“ რეჟისორი. ამის გამო დაწერს კიდევ შამშად აბდულაევი, უზბეკი მწერალი და კრიტიკოსი, რომ რეხვიაშვილის ფილმებს თვალებით უნდა ვუსმენდეთო. თუმცა იქნებიან ისეთებიც, რომლებიც მოკლედ განსაზღვრავენ, დაახლოებით ასე, რომ პირველადი შეხებით კინოსთან – ოპერატორი რეხვიაშვილი ყველაფერს ობიექტივის თვალისგან ხედავსო. ბუნებრივია, ზოგადად მოკლე განსაზღვრებების მომგებიანობას ჩვენც ვეთანხმებით, მაგრამ არა ისეთს, როცა მოკლედ თქმის ნაცვლად სათქმელის გამარტივებასთან გვაქვს საქმე. პირადად მე კარგად მესმის უზბეკი მწერლისა და პუბლიცისტის შეფასება, რადგან მასში ვხედავ რეჟისორის სტილური თავისებურების განსაზღვრის მცდელობას.

ხემოთ ითქვა, 60-იანი წლებში საავტორო კინოს დამკვიდრების შესახებ. საავტორო კინო გულისხმობდა ფილმზე რეჟისორის გავლენის უზომოდ გაზრდას; ანუ, საავტორო კინოში პირველი რაც მოხდა - რეჟისორი სცენარის თანაავტორი გახდა. აღარ არსებობდა სცენარი, რომელსაც დრამატურგი დამოუკიდებლად შექმნიდა. დრამატურგი ხშირად ლიტერატურული ხელობის მცოდნე ადამიანი იყო მხოლოდ რეჟისორისთვის, უკეთეს შემთხვევაში - კარგი პარტნიორი. ბუნებრივია, კადრის კომპოზიციასაც რეჟისორი ადგენდა ოპერატორთან ერთად. (რეხვიაშვილთან ეს ისედაც ხდებოდა, მაგრამ გამოძინარე რეხვიაშვილის ბუნებიდან მან მაინც განათლების აკადემიური გზა აირჩია და ხედვა და საეკრანო თხრობა ერთ მთლიანობაში ამგვარად მოაქცია.) მონტაჟორი, რომელიც უწინ ასევე დამოუკიდებელ საქმიანობას ეწეოდა - საავტორო კინოს იდეოლოგიაში ტექნიკური შემსრულებლის ფუნქციით დაიტვირთა. ადრე ვთქვით და ახლა დაგაზუსტებთ, რომ რეხვიაშვილის დებიუტი რეჟისურაში 1971 წელს შედგა და ფილმის საფუძვლად მან აირჩია მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „უპატრონი“, რომელსაც კინოვარიანტში „ნუცა“ დაარქვა. ეს პატარა ფილმი კინოალმანახის „წარსულის ფურცლების“ ერთ-ერთი შემადგენელი ფილმი იყო. ახალგაზრდა და დამწყებ რეჟისორებს კინოსტუდია „ქართული

ფილმი" ხშირად სთავაზობდა სრული მეტრაჟის დროში რაჩქვნიძე პატარა ფილმის გაერთიანებას. ამით თვითონაც იზღვევდნენ თავს, რაკი ღა გამოუცდელ რეჟისორებს ანდობდნენ შემოქმედებით ერთეულს, შესაბამისად ქვეყნის ბიუჯეტიდან გამოყოფილ თანხებს (იმ დროს სახელმწიფო აფინანსებდა კინოს) და მეორეს მხრივ – ახალგაზრდებსც ეძლეოდათ შანსი „დიდ“ კინოში მუშაობისა.

ამ დროს, ამავე სტუდიაში, ოთარ იოსელიანი იღებდა თავის შედევრს „იყო შაში მგალობელი“ (1970), სადაც საბჭოურ სიერცეში ადამიანის კონცეპტუალურად უცხო სახე შეიქმნა; ორიოდ წლის წინ მიხილ კობახიძემ აქ გადაიღო „მუსიკოსები“, ეფემერული თხრობით აღსავსე პოეტური კინოს ნიმუში. ამ პერიოდის კინოპროცესში იყო ისტორიული თემატიკაც, ცნობილი და აღიარებული ნაწარმოებების ეკრანიზაციებიც, მაგრამ „ნამდვილი კინო“, დავესესხები ანდრე ბაზენს,⁵ ანუ ხელოვანთა მიერ კინოხელოვნებისეული ხერხებით სამყაროს თვითგანცდა – სულ ერთეულ ფილმებში შეიმჩნევა, რომლებიც სემოთ მოვიხსენიე, და ეს არც არის მოულოდნელი. საქმე ისაა, რომ შემოქმედებითი ნაპერწკალის გაჩენა, შემოქმედი ინდივიდუუმის მიერ ეკრანული, სახვით-ესთეტიკური ხატის შექმნა, საყოველთაო და ხშირი სიამოვნება არც არასდროს ყოფილა და არც იმხანად უნდა ყოფილიყო. მათ შორის აღმოჩნდა რეჟიაშილის „ნუცა“-ძალადობის თემის უმძაფრესი წარმოდგენით.

ის, რითიც მოიხიბლა მაყურებელი „ნუცაში“, ადამიანის ბედის სიმძიმის ესთეტიკურად დახვეწილი სახვითი პარტიტურა, მაგრამ, ტევადი და სრულყოფილი კინოპოეტიკა იყო; ამასთანავე, ამავე ბედის, როგორც ამბავის, მაქსიმალური სიცხადით და თვისობრივი ხედა, ქვეტექსტების ეკრანული გამომხატველობით აუღერება, საოცარი იდეალება, დახვეწილი ტექნიკა შავ-თეთრი გამოსახულებისა, ზოგადად საგნის, ნივთის განსაკუთრებული შეგრძნება - რაც, როგორც შემდგომში ფილმებში ცხადყოფს რეჟიაშილის ხელწერისათვის დამახასიათებელი ნიშნები ყოფილა.

ნუცა სოფლის ერთი უპატრონო გოგოა, მაგრამ თავადის კარზე პატიოსნად მომსახურე და უკანასკნელი ბატონის გარდაცვალების შემდეგ, იგი ახალგაზრდა მემკვიდრის ყურადებას იპყრობს; ბატონი აუპატიურებს მას. ნამუსახდილი პატარა ქალი თავს იკლავს. მკითხველი ადვილად შეამჩნევს ფილმის, უფრო სწორედ კი მოთხრობის ფაბულის მსგავსებას „ქრისტინესთან“, ეგნატე ნინოშილის ამავე სახელწოდების მოთხრობასთან, თუმცა არა იმ სიუჟეტური განვითარებით, როგორც

„ქრისტიანეშია“. მაგრამ, მე მაინც, ასე ვიტყვოდი – ნუცა, ქართველი მუშეგია ბრესონის კლასიკადქცეული ფილმიდან „მუშეგ“, რომელიც ფრანგმა რეჟისორმა 1967 წელს გადაიღო ბერნანოსის მოთხრობის „მუშეგის ახალი ისტორიის“ მიხედვით და რომელიც კანის მსოფლიო საერთაშორისო კინოფესტივალზე საპეციალური პრიზით დაჯილდოვდა. ბრესონის ფილმი ცხოვრებისაგან დაღლილი პატარა გოგონას ცხოვრების ტრაგედიას გვიჩვენებდა. და თუმცა, ნუცა და მუშეგტი განსხვავდებიან ცხოვრებისეული ტრაგედიის მოტივაციებით, ისინი ცხოვრების დრამატიზმითა და დასასრულის ტრაგიკული სულით – ერთნი არიან.

ფილმი მთელ რიგ ეპიზოდებს სახვითი სტრუქტურით წყვეტს, სწორედ აქედან იღებენ სათავეს გამონათქვამები იმის შესახებ, რომ რეხვიაშვილი საოპერატორო ხელოვნებიდან მოსული რეჟისორია და მასალის ხედვა მისი ხელოვნების პრიორიტეტული მხარეაო. მაგრამ ალბათ უფრო მეტი სიზუსტე იქნება იმაში თუ ვიტყვით, რომ ფილმის სახვითი კულტურა მას აინტერესებს არა როგორც კონკრეტული ფილმის ოპერატორს, არამედ კინოოპერატორის ხელოვნების ისტორიულ გენეზისში; მოგეხსენებათ რეხვიაშვილის ფიქრის საგანი მწვავეა და ამ სიმწვავეის გადმოსაცემად იგი მოიხმობს როგორც ფორმშამოქმედებით დაინტერესებულ „ავანგარდისტების“ ხელოვნებას, ექსპერიმენტული ფილმი მაქვს მხედველობაში, ისე XX საუკუნის ახალი პროზის გამოცდილებას, ფრანგ სტრუქტურალისტებს, რაც გვაფიქრებინაბს, რომ რეხვიაშვილი ალბათ ერთად-ერთია ქართულ კინოში, ვინც გონებატვრეტიტ კინემატოგრაფს ქმნის, და თუ ამ გარემოებას მას არ წაუკეთვლით ნაკლად, მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი სააწროვნო გზა გამოსახულების ტექნიკაზე გადის, რაც კინოხელოვნების თავი და თავია.

„ნუცას“ შემდეგ იყო „მწვანე მდელო“ (1973), სადაც რეხვიაშვილი კონკრეტული პროფესიული ამოცანების დაძლევას ისახავდა მიზნად – კომპოზიციის, ფერის, რიტმის, საეკრანო პლასტიკის სივრცეების დაუფლებას და ეს ძიება შედგა კიდევც. მაგრამ ნამდვილი წარმატება და აღიარება რეხვიაშვილს პირველმა სრულმეტრაჟიანმა ფილმმა „XIX საუკუნის ქართულმა ქრონიკამ“ მოუტანა (1979).⁶

„XIX საუკუნის ქართულმა ქრონიკა“, მაყურებლის სულსა და გონებას ერთიანად იპყრობს. ჩვეულებრივი ფორმატის ეკრანი და ტრადიციული, უფრო სწორედ, უამგადასული კინემატოგრაფის სინონიმად ქცეული შაფთეთრი გამოსახულება,

მაგიურ საბურველში გვახევეს და ტრაგიკული ამბის თანამონაწილედ გვაქცევს.

ფილმის ფაბულა ასეთია.

პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტი ნიკო ბერნაძე სოფელში ბრუნდება. აქ მას ელოდებიან, რადგან მავანსა და მავანს ტყის გაკაფვა განუზრახავს. ნიკო კი სწორედ ის კაცია, ვინც ტყის დასაცავად გაბრძოლებას შეძლებს.

ნიკო გაიბრძოლებს და ამ ბრძოლაში დაიღუპება კიდევ.

ასეთ ფაბულაზე აგებს რეჟისორი ფილმის სიუჟეტს და გადმოსცემს თავის, როგორც მოაზროვნის საფიქრალს.

ტყის მოსარჩლე ნიკო თანასოფლელების, ტყის ბუნებრივად მოჭირნახულე ხალხის, ანუ სიკეთისა და სიმართლის წარგზავნილია. მისი მოწინააღმდეგე ბანაკი – წართმევისა და დასაკუთრების სინდრომით დააყვავებული მოძალადეები – სახედქმნილი ბოროტება და მკვლელების ხროვა. ეს უკანასკნელი კედელივით აღიმართა ნიკოს წინ; ბოროტებამ სძლია სიკეთეს, ძალადობამ – სიმართლეს.

ნიკოს გაბრძოლება ტრაგიკული აღმოჩნდა არა მხოლოდ შედეგის, არამედ იმ შეუთვისებლობის გამოც, ნიკოსა და მათ მოწინააღმდეგეთა შორის რომ არსებობს.

რეჟისორი თავის ფილმს ქრონიკას უწოდებს. ცხადია, ფილმში მოთხრობილი პატარა ამბით ავტორი საუკუნის აღწერას არ ფიქრობს, მაგრამ გმირის ხასიათს კონკრეტული საზოგადოების და დროის ჭრილში წარმოაჩენს. რეჟისორის აზრით, ნიკო იმ საზოგადოების შთამომავალია, რომელმაც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, უწმინდეს მოვალეობად მაჩულის სამსახური დაისახა. ფილმში ასახული დროის წარმომადგენელს, თავისი წინამორბედთაგან განსხვავებით, მოქმედება უხდება გამძაფრებულ ისტორიულ პერიოდში. რეჟისორის გმირი მოქმედებს თავისი სოციალური წრის მრწამსით. იმისათვის, რომ მაყურებელს ეს მოქმედება ავტორთა თეისმიზნურ ამონიშნებად არ მოეჩვენოს, ფილმში რამდენიმე შტრიხით მინიშნებულია გმირის წარსულიც, როგორც მისი მოქმედების განმსაზღვრელი წინა პირობა. რეჟისორი მართალია: ადამიანს აყალიბებს ოჯახი, გარემო. გმირის დედის - ქალბატონ როდამის და იოთამის, მისი მასწავლებლის, გარემოცვაში აღზრდილი ნიკო, კონკრეტულ მსოფლმხედველობასთან ერთად, მოქმედების ხაზსაც გამოიმუშავებდა.

ქალბატონი როდამი ქალთა იმ ტიპს მიეკუთვნება საქართველოს ისტორიასა და ლიტერატურაში რომ შეგვხვდარი.

ბუნებრივია, დღევანდელი მაყურებელი სხვა თაობისა და კულტურის ადამიანია, მაგრამ ქალბატონ როდამის მსგავს ქალბატონებში არის ისეთი რამ რაც ჯერ კიდევ გეოციებს და მოგეწონს, რაც გეიზიდავს და შესაბამისად, გაუღენასაც ახდენს ჩვენს სულსა და გულზე.

საინტერესოა იოთამის, სოფლის მასწავლებლის ფუნქცია ფილმში. იოთამის მსგავს სოფლის მასწავლებელს და მღვდელს ბევრი გენიოსი აღუზრდია. განა ისინი ცოდნით ახერხებდნენ ამას? უმეტესი მათგანი უფრო ბრძენ კაცი იყო ვიდრე განათლებული ადამიანი. შესაძლოა დღევანდელმა სკოლის მოსწავლემ მეტიც იცის მაშინდელ მასწავლებელსა და მღვდელზე, მაგრამ სიბრძნე ისაა, რაც ცოდნისა და კიდევ სხვა, ღვთის ნაბოძები ნიშნითაა ხელაღებული. ამიტომაც, რომ ამ ადამიანებმა მთავარი შექდეს. მათ ადამიანების გზება აანთეს; მათი ენერჯის ხარისხი მაღალია, მას უარყოფითი განცდები - შიში, ბოღმა, ბოროტება, ბილწსიტყვაობა, ცილისწამება - არ ერთვის. იოთამის სიბრძნე ამ ტექნიკებაზეა ამოზრდილი და მან შესაბამისად აღზარდა და ამასთანავე „აანთო“ ნიკო ახლა კი დადგა ის დრო, როცა ნიკომ თავისი შესაძლებლობები სრულად უნდა გამოხატოს.

ამგვარად, ნიკოს სულიერი მრწამსი მისი განვლილი ცხოვრების შედეგია. მაყურებელი ხედავს, რომ აქ ნაკლებია აქტიური ბრძოლისკენ სწრაფვა, მაგრამ მტკიცება და უცილობელი, სიმართლის დაცვის მოთხოვნები. ამიტომ უარყო ნიკომ, იოთამთან ერთად, ტყის დაცვის საქმეში იარაღით ჩარევა და მშვიდობიანი მოლაპარაკების გზა აირჩია.

და, აი, ნიკო მიდის ადამიანებთან ეინც ტყის საკითხი უნდა გადაწყვიტოს. ის დადის ჩინოენიკიდან ჩინოენიკამდე, უმტკიცებს მათ, რომ ტყე ხალხს ეკუთვნის და მოთხოვს ამ სიმართლის დაცვას, მაგრამ ამოდ. მისი სიმართლე ყრუ კედლებს ხვდება. მისი აქ არავის ესმის. უფრო სწორად მათ კარგად ესმით, რა უნდა ნიკოს, მაგრამ ასეთი კაცი აქ არ სჭირდებათ.

კანცელარიის დირექტორთან ნათქვამი ნიკოს ერთ-ერთი უკანასკნელი ფრაზა, „ტყე თუ ჩვენი არ იქნება, არც სხვისი არ იქნებაო“, ამჟღავნებს სიტუაციას და ახალ შტრიხს მატებს ნიკოს ხასიათს. აქ ჩნდება აქტიური წინააღმდეგობის სურვილი, რაც ადრე არ შეიმჩნეოდა ნიკოს ხასიათში. ნიკო მიხვდა, რომ მისი მოქმედების მეთოდი არ გამოდგება ისეთი ძალის დასამარცხებლად, როგორცაა კანცელარიის ბიუროკრატია და გადაწყვეტს სოფელში დაბრუნებას. უნდა ვიგულისხმოდ, რომ მას უკვე

განზრახული აქვს ხალხთან ერთად ამოქმედება, მაგრამ რეხვიაშვილის გმირი შინ დაბრუნებისას იღუპება და ფილმის თხრობაც აქ წყდება. აქედან გამომდინარე, ავტორის ფიქრის საგანს წარმოადგენს არა ის, რაც უნდა მოხდეს, არამედ ის, რაც აქამდე იყო, ე.ი. ნიკოსა და მისი მოწინააღმდეგე მხარის დაპირისპირება.

დაპირისპირებისას კი ხდება ხასიათებში საფუძვლიანი ჩაღრმავება. აქ მეტია ხასიათის შეცნობისა და ანალიზის სურვილი და შესაბამისად საშუალება. ამ დროს კონკრეტული ხასიათი, შესაძლოა იმდენად სავსედ გაიხსნას, რომ ერთის მაგალითზე მოცემული იყოს ადამიანის ხასიათის საერთო ნიშნები. ამდენად, კიდევ უფრო გამართლებული მენეჟენება ის დიდი ყურადღება, დასაწყისში ნიკოს მიმართ რომ გამოიჩინა რეჟისორმა, როცა დაწერილებით და გულისყურით ჩამოაყალიბა ნიკოს ხასიათობრივი თუ სოციალური პორტრეტი. ნიკოს მაგალითზე ერთგვარად შეჯამდა და შეფასდა XIX საუკუნის ქართველი ინტელიგენციის თვისებები, მისი ძლიერი და სუსტი მხარეები. აღმოჩნდა, რომ ის ჯერ კიდევ სუსტია, სუსტია სიმარტოვის გამო. მას აკლია ხალხთან კავშირი. ადამიანთა შორის უძლიერესნიც ხომ მხოლოდ ხალხთან ერთიანობით აღწევენ დასახულ მიზნებს, მათი პოტენციის რეალიზება მხოლოდ ხალხთან კავშირში ხდება. ნიკო ლოგიკურად მიდის ამ დასკვნამდე, მაგრამ აქ მოუსწრებს მას ფილმის ფინალი, სადაც სამი დაქირავებული მკვლელის ხელით დაიღუპება. როგორც ჩანს ფილმის ავტორებს აინრეტესებდათ ნიკოს წარმოსახვაში ამ გადაწყვეტილების ჩამოყალიბების პროცესი, მაგრამ არც იმის უარყოფა შეიძლება რომ მყორე მხარე – კანცელარია და მღვერები – ასევე საინტერესოა რეჟისორისთვის, ანუ გამკლავების და დასჯის ის მუხანათი გზები, რასაც ისინი როგორც ქვეყნის ძლიერი ძალა მიმართავენ მასთან კონფლიქტში მყოფი ინდივიდის წინააღმდეგ.

მათ დაიწყეს იმით, რომ ინფორმაციული მომენტების ზუსტი მოწოდებით გვიჩვენეს ნიკოს კინაობა. მისი იდეური მრწამსი კიდევ უფრო დააკონკრეტეს გაცილებების რიტუალში და ერთ-ერთ მომდევნო ეპიზოდში, სადაც მკურნალი მიქელა მოიტანს ნიკოს დაკარგულ ჩემოდანს. აქ განსაკუთრებით ჩანს ავტორის სურვილი დააზუსტოს ნიკოს სულიერი საზრდო და წააკითხვებს იოთამს სათაურს წიგნისა, რომელიც გერცენის წერილების კრებული აღმოჩნდება. ებრაული წარმოშობის, რუსი რევოლუციონერის გვარის ხსენება უკვე საკმარისია, ნიკოს,

პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტის იდეური მრწამსის მისანიშნებლად. გმირის უკვე ამგვარად გამოძერწილ სახეს ავტორი დაუპირისპირებს მოწინააღმდეგეს და ააგებს ურთიერთობის ისეთ სურათებს, სადაც ნიკო იძულებული შეიქნება შეიცვალოს მოქმედების ტაქტიკა.

გმირის იდეური ტრანსფორმაციის საგულდაგულო ჩვენების პარალელურად ავტორები იმაზეც ფიქრობენ, რომ ნიკოს ეული გაბრძოლება წინასწარ არის განწირული. განწირულობაზე რეხვიაშვილი დაბეჯითებით მოგვითხრობს ფილმში. გაეისყნოთ როგორ გვიჩვენებს ის თავის გმირს გაცილების ეპიზოდში. ნიკოს უსიტყვო მოძრაობები, გამოსათხოვარი გამოხედვა და შემდეგ კადრის სიღრმეში სულა უკვე მიგვანიშნებს მისი მსხვერპლად გაღების მომენტზე. ის, რომ რეხვიაშვილს ნიკო თავიდანვე მსხვერპლად ჰყავდა ჩაფიქრებული, იგრძნობა, თუნდაც იმაში, როგორ ტიპაჟს ირჩევს ის ნიკოს როლის შემსრულებლად. მაშუკა საღუქქაძეს – ნიკოს, სუფთა და უმანკო თვალები აქვს, მის გამოხედვაში იკითხება ღრმად ჩაკირული ნაღველი, მაგრამ ყველაზე მეტად ეხებათ ამოუბის მშვიდ შეგრძნებას. და, თუმცა, მოგვიანებით რეხვიაშვილი დასახავს განწირულობის დასაძლევ გ'სას (ყიღმის ფინალში მიღებული გადაწყვეტილება სოფელში დაბრუნების შესახებ, ჩვენ მივიჩნით ხალხთან დაკავშირების ცდა), მას მაინც სძლევს, ნიკოს, როგორც გარკვეული სოციალური ფენის წარმომადგენლის შესაძლებლობების წინასწარი განჭვრეტა და ამიტომ ამარცხებს თავის გმირს. ავტორისათვის მთავარია არა კონკრეტული პიროვნება, მისი გამარჯვება – დამარცხების საკითხი, არამედ ნაგულისხმევი სოციალური წრის ბრძოლის უნარიანობა მართეულობის ძლიერ აპარატთან დაპირისპირების დროს. გამოდის, რომ რეხვიაშვილს კონკრეტული სოციალური წრე მიაჩნია განწირულად, შესაძლოა ეს ყოველივე არსებული სინამდვილის, დროის ფაქტორის გამო მოხდა; კომუნისტური რეჟიმი და მისი მაგისტრალური ხაზი ხელოვნებისა – სოციალისტური რეალიზმი, არანაირად არ არის ახლო რეხვიაშვილთან, და ის ამას, თუნდაც ალეგორიის გზით, მკაფიოდ გვჩვენებს. მაგრამ, ასეც რომ არ იყო, ადამიანის განწირულობის კონსტიტუციური განცდას იგი მაინც არ აპატიებდა ავტორს. ასეა თუ ისე კონკრეტული სოციალური ძალა მინიშნებულია და ჩვენც მისი არ დანახვა არ შეგვიძლია.

როგორც აღვნიშნეთ რამზად აბდედაევა სხვა ავტორებისგან განსხვავებით გაუგო რეხვიაშვილს და თავის წერილში გამოსყო მსხვერპლის მოტივი. აი, რას წერს იგი 1993 წელს დასტამბულ

წერილში: „სამივე ფილმში არსებობს მსხვერპლის მოტივი, რომელიც თავისი ნებით ეძლევა აფსოლუტურად შეუცნობ ძალას. თუმცა ჩვენ არ ვხედავთ არც სისხლს, არც თვალხილულ ძალადობას. რეჟისორი ყოველთვის ახერხებს კადრს მიღმა იმგვარად მის გადატანას, რომ მაყურებელმა იგრძნოს მომხდარი ფაქტის ტრაგიზმი, მაგრამ ძალადობის სახეს საგნობრივ დანიშნულებას უკარგავს... (სხვათა შორის ამ თემას ჩვენ მოგვიანებითაც დავუბრუნდებით, XX საუკუნის „ახალი რომანის“ პრინციპებზე საუბრისას – ე.ო.) ...მსხვერპლი, მუდამ ახალგაზრდა კაცია და ამდენად კიდევ უფრო მელერია დასმული საკითხი. იგი მუდამ ჩუმად, მაგრამ გვიყურებს ისეთი მორჩილებით, რომ ხედები - ეს არ არის კონკრეტული ადამიანი. ეს არის სულიერების ერთგვარი მოდელი, ან თავად ავტორის ხმა, რომელსაც ჩვენ თვალებით ვისმენთ.“⁸ შემოთ აღენიშნე, ოდნავ განსხვავებულ კონტექსტში, და კვლავაც დაედასტურებ, რომ პირადად ჩემთვის ძალზე საგულისხმოა მკვლევარის ბოლო ფრაზა „ავტორის ხმა, რომელსაც თვალებით ვისმენთ“. ეს შეფასება ალბათ რეხვიაშვილის შემოქმედების საერთო შესაფასებელ გამოთქმად გამოდგებოდა. მეტყველების ამ ფორმამდე რეხვიაშვილი მივიდა იმპერიული აკრძალვებისა და დოგმების გადალახვის გზით. აქედან დაიბადა გმირის გზაც – გზა დისიდენტობიდან ხალხის ლიდერამდე; ეს გზა, მართლაც რომ ქრესტომათიული სიზუსტითაა განვლილი ფილმის ავტორის მიერ.

ახლა ენახოთ რას წარმოადგენს ძალა, რომლის წინაშეც უკვე წინასწარაა განპირობებული ნიკოს განწირულობა. ამ ძალას გაუერთიანებია ადამიანები რომლებსუედაც ჩესტერტონი იტყოდა – როცა ადამიანებს აღარ სწამთ ღვთისა, ისინი ყველაფრის რწმენას იწყებენო.⁹

კანცელარია, ბნელ, ცივ დერეფანში გამოინდება ხალხის ნაკადი, რომელიც შეჩვეული ადგილებისაკენ მიემართება. ცხვრის ფარა, ნახირი, ერთი სიტყვით ჯოგური ცხოვრების ამსახველი მდუმარე კადრები. სადაც ადამიანებს მუშაობა მექანიკურ მოძრაობად აქვთ გადაქცეული. მათ განაგებთ ხუთი ძლიერი მამაკაცი, რომელთაც რკინის მუშტი და უტყვი სახეები აქვთ. ისინი ისე აგვარებენ საქმეებს, როგორც თვითონ აწყობთ. მთავარია არ დაირღვეს მოჩვენებითი წესრიგი. ისინი ყველაფერს გამოყენების თვალით უყურებენ. მათ ბოლომდე იციან მტრობა და შურისგება. ლაჩრული გამკლავება. ყველაფერ ამას ერთი სახელი აქვს: ბოროტების ჩამოყალიბებული სისტემა. ამ სისტემას მოქმედების თავისი მეთოდები აქვს. ის არც ისე

თაუხეხელადებულა, რომ კაცის კელას არ ერიდებოდეს. იმიტომ კი არა რომ არ შეუძლია მკელელობის ჩადენა. რეპუტაციაზე მზრუნველი მაფიისა არ იყოს, ისიც სახელს უფრთხილდება, მაგრამ მაინც კელაეს, რადგან ეშინია, ეშინია ნიკოს მსგავსი ადამიანებისა, რომანტიკოსებისა, როგორც კანცელარიის მესვეურები ამბობენ. მინიშნება პირდაპირია, როგორც ცნობილია, ეროვნებით ქართველი, მაგრამ რუსული იმპერიის ძალის მესაჭე, - იოსებ სტალინი შექსპირის პამლეტს ირონიით რომანტიკოსს უწოდებდა. ამგვარად, ტირანისათვის ადამიანური ადამიანი, მხოლოდ დაცინვის ობიექტი შეიძლება იყოს. იღონდ ესაა მხოლოდ, „რომანტიკოსები,, ტირანიის დამცველთ დიდ საფიქრალს უჩენენ ხოლმე ხშირად. კანცელარიის მესვეურებმაც იციან, რომ ნიკოს ეული გაბრძოლება ხეალ ხალხის მხარდაჭერით გაძლიერდება და ამიტომ სათავეშივე ცდილობენ მის მოსპობას. დღეს კი ბატონობენ ხალხზე, რომელმაც ძლიერთა კანონები უხმოდ იწამა და ცხოვრებას, საკუთარ თავთან ანგარიშგების გარეშე მიჰყვება.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის მიერ ნაჩვენები ძალის დანიშნულება მდგომარეობს იმაში, რომ დაახლოვნოს ადამიანის აზროვნება და ინერციას დაემორჩილოს იგი ის, ვინც განიცდის მის სიმძიმეს, სუსტია და წინააღმდეგობის გაწევა არ შეუძლია. ასეთია ინალი, კანცელარიის ჩინოვნიკის ქალიშვილი. ინალისათვის ნიკოსთან შეხვედრა შინაგანი რწმენის, ანუ სულაც ცხოვრებისეული გარდატეხის მომენტი. ამ დროს დაირღვა მისთვის უძრავობისა და ინერციის შეგრძნება, განხდა მოქმედების მოთხოვნილება, მაგრამ ამაოა ინალისა და ნიკოს ერთიანობა, ისინი უძღურნი არიან კანცელარიის სისტემის წინაშე. ამოვება იმდენად საგრძნობია, რომ მაყურებელს ისღა დარწმუნია თვალი ადევნოს როგორ გაუმკლავდება კანცელარია მის წინააღმდეგ გამოსულ ადამიანს. ტყუილი და მოჩვენებითი საქმიანობა, არაფრისმთქმელი დასკვნები - აი, მათი მეთოდი გამკლავების პირველ ეტაპზე, შემდეგ კი დევნა და ზურგში სროლა.

კანცელარია - სულიერად გამოცარიელებული, ადამიანისადმი მტრულად განწყობილი ერთი დაწყესებულება კი არაა, არამედ მოვლი სისტემა, ან ცხოვრების ნირი, ქვეყანა, სახელმწიფო, საქარო, რაც გნებაეთ...

ალექსანდრე რეხვიაშვილი ფილმში ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყვება კვლევისა და განხოგადების მეთოდს. ფინალშიც ნათლად

გამოინდება მისი სურვილი, რომ ამ გზით მოგვაწოდოს არა გამკლავების ფაქტი, არამედ თვით გამკლავების ფილოსოფია.

ფინალი ტყეში თამაშდება.

სოფელში მიმავალ ნიკოს მოწინააღმდეგე მხარის მიერ დაქირავებული მკვლელები აედევნებიან. ისინი გათოკავენ ნიკოს და ორმოში ჩააგდებენ – გაეიხსენოთ იოსების ხაროში ჩაგდება ძველი აღთქმიდან – თვითონ კი გაიქცევიან. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ უკან დაბრუნებულებს ნიკო იქ აღარ დაუხვდებათ, რადგან კადრი ყაჩაღების გაცეცხლულ სახეებს გვიჩვენებს. ავტორი არ აკონკრეტებს ნიკოს თავისდაღწევის ან სიკვდილის ფაქტს. ნიკოს და იოსების მსგავსება მარტო ამ სიუჟეტური დეტალით არ ამოიწერება. ნიკო ისევე ატარებს გამორჩეულობის ნიშანს, როგორც იოსები. ისევე განსაკუთრებული მისია აკისრია მას თავისი ხალხის წინეშე, როგორც იოსებს – თავისი ოჯახისა და ქვეყნის მიმართ. ერთი სიტყვით, რეხვიაშვილს ნიკო მნიშვნელოვან პერსონაჟად მიაჩნია, მისი ადამიანური და იმედაროულად ზეადამიანური დანიშნულებით მოხიბლულია და შესაძლოა სამყაროში მისი მსგავსი ადამიანების არსებობა კოსმიური მნიშვნელობის საყრდენად მიუჩნევია. იქნებ ესაა ის ატლანტი, ვისაც ცის კაბადონი უჭირავს და ხალხს იცავს თავისი თავგანწირული ქმედებით. ადამიანებს, როგორც წესი, რატომღაც გოლიათებად მიგვაჩინია ამ მისიის მქონე არსებები. ქართულმა კინომ და საერთოდ 60 - იანელთა ხელოვნებამ, ჩვენშიც და სხვა ქვეყნებშიც, დაგვანახა რომ ეს ასე არ არის.¹⁰ ქართლოს ხოტივარმაც ხომ ჩია, გამხდარ და უსუსურ პერსონაჟში ჩასდო დაკითხის ძალა, როცა მოკლემეტრატეიანი ფილმით „სერენადა“ – სუსტისა და ძლიერის ცნებებში ერთგვარი კორექტივი შეიტანა; დაეითმა დაამარცხა გოლიათი, „სერენადას“ ჩია პერსონაჟმა კი ტიტანური ძალის საქმოსანი. ცხადია ხოტივარისეული „დავითიც“ და „გოლიათიც“, საკმაოდ დაშორებულ ასოციაციებისკენ რომ გვიბიძგებენ, ფილმის პერსონაჟები გათანამედროვეებული და ყოფიდან ამოზიდული ადამიანები არიან. მიუხედავად ამისა „სერენადამ“ და რეხვიაშვილის „ქრონიკამ“ იოსების, დავითისა და გოლიათის მითები გაგვახსენდა. საოცარია, ჩვენის აზრით ეჭვმიურტანელ მსგავსების მიუხედავად ზოგი მკვლევარი, მით უფრო რუსული კინოს მკვლევარი, ყოველივე ამის ნაცვლად ქეთევან წამებულის ბედთან სიახლოვეს ხედავენ და ან რუსთაველის პოემის გმირთა ანალოგიებს.¹¹ ჩვენის აზრით, ლიტერატურის და კონკრეტულად ხელოვნების ნაწარმოების ამგვარი შეფასება „ტურისტული“

ხედვება, შესაბამისად მოწყვეტილი რეალობას და მსოფლიო კულტურულ პროცესებს.

ისევე ფილმს მიუბრუნდეთ.

მთავარი გმირის გაუჩინარება, ზემოთ რომ მოგახსენებდით, უცნაურია: მაყურებლისთვის, მაგრამ მას სძლევს აქტორის მიერ შემოქმედებული ფაქტის ანალიზის სურვილი, და ამიტომ ეჭვმიუტანლად ბოლომდე მიჰყვება ასახულ მოქმედებას.

ფილმის ფინალურ ეპიზოდში ალექსანდრე რეხვიაშიელს ტყეში შემოჰყავს ყველა მოქმედი პირი. აქ არიან ნიკოს მდევრები, კანცელარიის დირექტორი, ინალი, იოთამი, მკურნალი მიქელა, ნიკოს თანასოფლელები. ისინი ნიკოს ეძებენ. თუმცა ერთი მიზნით გაერთიანებულან, მაგრამ ყოველი მათგანი ცალკეა და დამოკიდებულებაც ამ მიზნისადმი თავისებური აქვს. კანცელარიის სისტემა - ისევე თვალთმაქცობს; ნიკოს ძებნაში ისინიც იღებენ მონაწილეობას, რადგან ხალხის თვალში უცოდველნი გამოჩნდნენ. მათ მიერ ჩადენილი ბოროტება. საიდუმლოთია მოცული. ამის შესახებ იცის მხოლოდ ტყემ და მდევრებმა, მაგრამ პირველი უტყევი მოწმეა ყველაფრის, ხოლო მეორე - ჯალათია.

სხვათა შორის რეხვიაშიელმა კარგად ასახა დაქირავებულ მკვლელთა უსაფუძვლო მდგომარეობა. ცხოვრებაში გზააბნეულებს ტყეშიც დაქარგვით ორიენტაციის უნარი და ყველასათვის ზედმეტ ბარგად ქცეულან. მათ არსად არა აქვთ თავშესაფარი. კანცელარიის მესვეურებთან მათი კავშირი ყველაზე საშინელი კავშირია ადამიანთა შორის, სადაც კმაყოფილება ორიოდ გროშით გამოიხატება, უკმაყოფილება კი - ტყვიით.

ტყე დუმს. ტყე ყველას იტევს. ის უსაზღვრო სამყაროა. რეხვიაშიელი გვინჟენებს ყველა ჯურის ადამიანის არსებობასა და მოქმედებას ამ სამყაროში.

როგორც ვხედავთ, ფილმის საფიქრალი შორს გაიჭრა. ფილმმა მოკალი რიგი საკითხები აღძრა, რომლებმაც დაარღვიეს ფაბულის წარსოები და გადაეცნენ მაყურებელს, როგორც ფილმის იდეურ - თემატური მონაცემები.

მაგრამ დაუბრუნდეთ XIX საუკუნის საქართველოს, რადგან ფილმის ავტორები შეგნებულად მიგვითითებენ მოქმედების ადგილსა და დროს (ფილმის სათაურიდან გამომდინარე). საინტერესოა კონკრეტულად ამ საუკუნემ მისცა მათ ასეთი საფიქრალის წარმოქმნის საშუალება? ქართული ლიტერატურიდან დიდ ხანს შემორჩა საქართველოს მოხვევს წივილი პეტერბურგიდან მიმავალ ილია ჭავჭავაძის მიმართ;

მოხევესაც ის სადარღებელი კჰონდა, რაც ნიკოსა და მის თანასოფლელებს.

„სტეჟი შენ და მე გაეიგონე – წერს ილია – როდემდის დამრჩეს ეს ტკივილი გულში, როდემდის? ოხ, როდემდის, როდემდის?.. ჩემო საყვარელო მიწაწყალო, მომეც ამის პასუხი!“ უნდა ითქვას, რომ საქართველოს შემთხვევაში ეს შეკითხვა – დროის ჩარჩოებში არ ეტყეა, საქართველოს თავისუფლებისათვის ყოველთვის იბრძოდნენ ქართველები, იბრძოდნენ პირდაპირი გაგებით და სიტყვით; ხალხური ეპოსი, თქმულებები, ლეგენდები თუ ზღაპრები, ზოგადად ხელოვნება ამ მხრივ ყოველთვის წარმოადგენდა შემოთქმულის ნათელ გამოხატულებას.

აღუქსანდრე რეხვიაშვილის ფილმი იმ დროს ეხება, როდესაც ილიას მიერ დასმული კითხვა როდემდის? – პასუხის პირზე დგას. ამ დროს უკვე ისახებოდა ტირანიის წინააღმდეგ მიმართული ერთიანი ძალის მოთხოვნილება, პრაქტიკული გზებით ამ გულისტკივილის დასაძლევად. რამდენად სწორი და მართებული აღმოჩნდებოდა ის პერსპექტივაში – ეს სხვა საქმეა.

აღუქსანდრე რეხვიაშვილს აინტერესებს ზღვარი, დრო, როცა დასახულია გ'სა, მაგრამ ჯერ არ არის გადადგმული ნაბიჯი. რეჟისორმა იცის, რომ ზღვარზე ყოველთვის დაძაბულია ვითარება და მაქსიმალურად იკეუება (ფილმისათვის ასე საჭირო) ორი დაპირისპირებული ძალის ხასიათი. ამ ძალების კონფლიქტად აეტორებმა გამოქომაგების ფაქტი აირჩიეს (სხვათა შორის, ფილმის სცენარს „ქომაგი“ ერქვა,¹² ასევე უწოდებდნენ მას სამუშაო პერიოდში), ხოლო გამოქომაგების საგნად ტყე აირჩიეს, მაგრამ ნიკო ტყეს დაიცავდა თუ სოფლის სხვა ინტერესებს, ამით არაფერი შეიცვლებოდა ფილმში. „ვინ„ დაიცავდა და „ვისგან„ – აი, ფილმის აეტორთა საფიქრალი, რომელმაც მთლიანად დაიპყრო მათი აზრობრივი და შემოქმედებითი შესაძლებლობანი და ერთგვარად მიზანდასახულად წარმოაჩინა ფილმში აღძრული საკითხები. ერთი წუთითაც არ მინდა სიტყვა მიზანდასახული უარყოფითი მნიშვნელობით გაიგოს მკითხველმა. მიზანდასახულობა ნიშნავს, აეტორთა პრინციპულ პოზიციასაც.

„XIX საუკუნის ქართულ ქრონიკას“ კინემატოგრაფიულ სამყაროში დიდი წარმატება ხედა წილად. ¹³ ფილმის წარმატება და ახალგაზრდა კინორეჟისორის აღიარება მსოფლიო პრესიდანაც ჩანს. ¹⁴

სხვადასხვა გზებით, მაგრამ მაინც თანხმდებიან რეხვიაშვილის მკვლევარები იმ მოსაზრებაში, რომ რეხვიაშვილი

აღეგორიებით ესაუბრება მაყურებელს, ხოლო გამოთქმის ეკრანული ფორმების ძიებაში – იგი კინოკლასიკის მყარ საფუძველზე დგას, მისი გ'სა, როგორც თომას მანი იტყოდა – „სახვის“ გ'საა, იმ თვალსაზრისით, რომ თომას მანი ლიტერატორისთვის სიტყვის გზას მიიჩნევს, მხატვრისათვის – სახვის და ა.შ.

აქვე დაეძინ, თომას მანის ერთ საინტერესო მოსაზრებას, იგი ხელოვნების დანიშნულებას ადამიანის ცნობიერებაში მეცნიერებასა და რელიგიას უტოლებს, რის გამოც მაღალი კულტურის სახელმწიფოები მას პატივს ოფიციალურად მიაგებენო – წერს ერთ – ერთ თავის ნაშრომში.¹⁵ აღუქსანდრე რეხვიაშვილის ხელოვნება „ბუნებრივია“ არ იყო საბჭოთა საქართველოს, როგორც სახელმწიფოს ხელოვნების მაგისტრალური ხაზის მანყენებელი და იგი არც ხელისუფალთა ფავორიტი ყოფილა, მხელაულობაში მაქვს 80-იანი წლები, მაგრამ მისი ხელოვნების ჭეშმარიტებას ნებისმიერი ბიუროკრატიული სისტემა აღიარებდა.

ამგვარად, მკვეთრად გამოხატული ავტონომიის მქონე ხელოვანი, რეხვიაშვილი ფილმებს არასდროს არაეისტვის და მით უფრო ხელისუფლებისთვის არ ქმნის. რაც არ უნდა პარადოქსალურად მოგვეჩვენოს ეს აზრი, თუნდაც ამ მიზეზის გამო, სახელმწიფოსგან მისი ანგარიშგაუწველობა შეუძლებელი იყო. ცხადია, თავის მხრივ რეხვიაშვილს ალბათ უფიქრია, თუ რას იფიქრებდა მასზე ოფიციალური, მაგრამ მხოლოდ იმისათვის, რომ მის ფილმს მაყურებლამდე მიხვლა არ გაძნელებოდა, ან შემდეგი ფილმის გადაღება შეძლებოდა; ამ თვალსაზრისით იგი მუდმივად ინარჩუნებდა ერთგვარ სტატუსს, ერთგვარ ნიღაბსაც – მაგალითად ხაზგასმით მითითებული XIX საუკუნის შემთხვევაში (ფილმი „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“), როცა მის თანამედროვე სინამდვილეში სუსტად იგივე ხდებოდა. თუმცა ამ მოსაზრებას ერთგვარი „მწარე“ გამართლებაც აქვს: ცხოვრება ხომ თავის ძირითად მონაცემში არ იცვლება. მაგრამ მარქსისტული ხელოვნება, რომელიც მხნე და ოპტიმისტურად განწყობილ ძლიერ გმირებს მოითხოვდა მსგავს სატყუარაზე არ ეგებოდა. ამიტომაც რეხვიაშვილს არასდროს აძლევდნენ დიდ კინოდარბაშებს. აქედან გამომდინარე მას არასდროს შეეძლო მასობრივი აუდიტორია. სხვათა შორის რეხვიაშვილი არ წუხდა ამაზე. მან იცოდა რომ, მისი აუდიტორია საკლებო კინოჩვენებების დამსწრე, საბჭოთა ინტელიგენცია იყო. დროთა განმავლობაში აღმოჩნდა, რომ იგი არც მოგვიანებით გაფართოებულა და რამდენად სამწუხაროც არ უნდა იყოს, თავად ქვეყანაში – უკვე თავისუფალმა

იმპერიის ტირანიისგან – დაკარგა (ვეგულისხმობ 2000-იან წლებს) რეხვიაშვილის და რეხვიაშვილის მაგაუსი რეჯისორების მიმართ ინტერესი. დროს გაეუხსნებ და ვიტყვი, რომ დემოკრატია და საბაზრო ეკონომიკა იდუმალი სიძარტლის დიდი თაყვანისმცემელი არ აღმოჩნდა. თავისუფლების იდეა, ცხოვრების რეალობიდან ამოკითხული სატკივარის პასუხად რომ იშვა, კელაე რჩეულთა საფიქრალად დარსა... (შესაძლოა ამ უკანასკნელსაც ობიექტური მიზეზი გააჩნდეს. როგორც უკვე აღვნიშნე ცხოვრების რეალობა და მისგან აღძრული თემების მარადიულობაა ამის მიზეზი. ერთეულთა საფიქრალი ყოველთვის შეინარჩუნებს არსებობის უფლებას, შესაძლოა ფორმა 'შეიცვალოს მხოლოდ.)

იდუმალ თემებთან კავშირში შეუძლებელია არ ითქვას, რომ XX საუკუნემ ასე ვთქვად, შინისაკენ მიმავალ გზაზე არა ერთ ნაწარმებში გვიამბო; შინისკენ – ანუ საკუთარი სამყოფელის, ნავსაყუდელისკენ, ადამიანური არსებობისათვის მორგებული გარემოს და სხვა ამგვარისაკენ. ცხადია, ძიება მრავალგვარი იყო - მათ შორის ისეთიც, როცა გმირი, თუ მასთან ერთად ავტორი, ყოველთვის ვერ პოულობდა „შინისაკენ,, მიმავალ გზას. უნდა ითქვას, რომ ასეთი უფრო ჭარბობდა როგორც კინოში ისე ლიტერატურაში.

აღექსანდრე რეხვიაშვილის მიერ 1982 წელს გადაღებული ფილმის, „გზა შინისაკენ“, გმირი გახლდათ ყრმა, სახელად ანთიმოზი - შემდგომში ივერიელად წოდებული, ისტორიული მნიშვნელობის პიროვნება, რომელიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა დაახლოებით 1650-1716 წლებში, ცნობილი – როგორც რუმინეთის საეკლესიო და პოლიტიკური მოღვაწე, განმანათლებელი, მესტამბე, მხატვარი, ვლახეთის მიტროპოლიტი (1708). მიუხედავად მოვლენებით აღსავეს ბიოგრაფიისა თავის ფილმში რეხვიაშვილი ანთიმოზ ივერიელის შესახებ ცნობილი ისტორიული ფაქტების ასახვას არ მისცევს. მისი თხრობა ქრონოლოგიურად მცირე პერიოდს მოიცავს, მაგრამ ცხოვრებისეული გზის ერთ ფრაგმენტში, კერძოდ, კი ყრმობის ფრაგმენტში, რეჯისორი გმირის ცნობიერი საძყაროს გააჩრებასა და განცდების ნათელი სურათის დახატვას ახერხებს.

შინისაკენ მიმავალი გზა რეხვიაშვილის ფილმში ტყეზე გადის და ალბათ უფრო მართებული იქნება თუ ვიტყვი უსიერ ტყეზე გადისთქო. ტყე სასოგადოდ რეხვიაშვილისთვის მრავალმნიშვნელოვანი ანალოგიაა, მას იგი თავის პირველ მოკლემეტრაჟიან ფილმებშიც მიმართაეს და პირველ სრულმეტრაჟიანშიც. უსიერმა ტყემ დანტე გამახსენა, ან უფრო

ზუსტად რეხვიაშვილი გვახსენებს მას: „Земную жизнь пройдя до половины, /Я очутился в сумрачном лесу“.¹⁶

რეხვიაშვილის გმირი ანთიმოზი ჯერ ყრმაა, მაგრამ სამყაროს ტყედ განცდა ყრმა ანთიმოზს ავტორმა მიანიჭა, რადგან ანთიმოზის სულიერი ინტონაცია მსგავს შეგრძნებასთან უნისონში სუნთქავს. სამაგიეროდ ამ დროს რეხვიაშვილიც თავად უახლოვდება ცხოვრების იმ ასაკობრივ ხელვარს, როცა, თავისუფლად შეიძლება დანტეს სიტყვები ცოცხლად განგაცდევინოს ბედმა.

ამგვარად ეს მოსაზრება კიდევ უფრო გვიმტკიცებს იმ მოსაზრებას, რომ „გზა შინისაკენ“, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი, ავტორის მიერ სამყაროს ინტიმური აღქმის გამოსხივებაა.

შინაარსის სქემატური გაცნობითაც ცხადია, რომ რეხვიაშვილისათვის, ანთიმოზის ცხოვრების ფაქტობრივი გზა არ არის არსებითი მნიშვნელობისა. აქედან გამომდინარე, არც სიუჟეტი ისახება განსაკუთრებული ინტრიგით, პირიქით; სათხრობი მასალა შესაძლოა ძნელად მოსახელთებელი იყოს. ფილმისათვის შესაფერისი განსაზღვრებაა ალბათ – ფილოსოფიური წიაღსვლებით აღსაყვებ მხატვრული პროზა. ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ XX საუკუნის ნოეატორულ მოდერნისტულ პროზას. რომელზედაც ზემოთ მივანიშნე, მაგრამ არ განეავრცე, რადგან, მასზე საუბარი შესაძლებლად მივიჩნევ მას შემდეგ, რაც გარკვეულწილად შეგვიქმნებოდა შთაბეჭდილება ავტორზე. XX საუკუნის პროზის სიერცე ესაა სიერცე და ასპარეზი ჯეიმს ჯოისის, მარსელ პრუსტის, თომას მანის, უილიამ ფოლკნერის, ალბერ კამიუს, ხორხე ლუის ბორხესის, ხულო ნაბოკოვის, რიუნორკე კორტასარის, აკუტაგავას, მაქს ფრიშის, ალენ რობ გრიიეს, გარსია მარკესის და სხვათა... რეხვიაშვილის ლიტერატურული ანალოგიების კვლევისას მისი მკვლევარები ხშირად იხსენებენ ფრანც კაფკას, ალბათ იმ უცნაური შეთხზული სამყაროს გამო, რომელიც ერთის მხრივ ილუზიებითაა წარმოდგენილი მაგრამ იმაედროულად ყოფითი სამეტყველო სტრუქტურით, მაგალითად კაფკას „ციხე-სიმაგრე“ და „პროცესი“. კრიტიკოსების მოსაზრებები პირადად ჩემთვის აფსოლუტურად მისაღებია, ოღონდ არა ამგვარი კონკრეტით. ჩემის აზრით, რეხვიაშვილი მთლიანადაა მოცული XX საუკუნის ნოეატორული პროზის ცნობილი პრინციპებით. ზოგს ადრე შევხვებ, მაგრამ ახლა, შესაძლოა მომეტებულად გამოვარჩიოთ მათთან სიახლოვის ნიშნები. მაგალითად, რეხვიაშვილი სრულად ითვისებს XX

საუკუნის ლიტერატურულ მონაპოვრებს და როგორც მთხრობელი ამ სუბსტანციიდან იხსნება. აქედანაა მისი შემოქმედების კოსმოპოლიტური მოტივი, რომელიც პირადად, მე მივიღე როგორც არსებული ფაქტი და მისი განსჯა არ დამისახავს მიზნად, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ იმხანად (80-იან წლებში) კოსმოპოლიტიზმი საღანძღავ სიტყვად იყო მიჩნეული ჩვენში.

ამავე დამოკიდებულებით ავხსნიდი რეხვიაშილის შემოქმედების ისეთ დამახასიათებელ თვისებას, როგორიცაა სტილისადმი პრიორიტეტული დამოკიდებულება. ადრე აღვნიშნე, რომ სხვა მკვლევარებიც (კერძოდ კი რამშად აბდულაევი) ხედავდნენ მასში ამ თვისებას, ანუ სტილის რეხვიაშილისეულ თავისებურებას. მათ აზრს ასე გავაერთობდი: რეხვიაშილი სათხრობ მასალაზე მეტად ფიქრობს იმაზე, თუ როგორ გადმოსცეს იდეა. იგი იდეას განიცდის როგორც თემას, სათხრობ მასალას, სიუჟეტს და ა.შ. და ამ განცდას მთელ პიროვნულ და შემოქმედებით ძალისხმევას ახმარს, ესაა საკუთარი რეალობა ან უფრო სწორედ, მისი მოდელირება; ზოგადად პლასტიკა და არა მხოლოდ მოძრაობა – ასე ისახება რეხვიაშილთან ფილმის სათხრობი მასალა, ანუ ლიტერატურის მაგალითზე რომ ვთქვად - სიტყვათა წყობა და არა სიტყვა, რაც XX საუკუნის ნივატორულ პროზის მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენს. რახვიაშილთან იგი მონტაჟურ ფრაზაშია მოქცეული პლასტიური მონტაჟური ფრაზირებით, ისე როგორც ლიტერატურაში – წინადადების წყობაში თავის ადგილზე მყოფი წინადადების ყველა წევრით.

რეხვიაშილი თავის ფილმების სტილური გადაწყვეტისას არა მხოლოდ სივრცით, მოვლენით ან ფაქტით მოდელირებს; მასთან ადამიანებიც გარკვეული სახე-სიმბოლოები არიან. აქვე დავაზუსტებ, სიმბოლო ამ შემთხვევაში არ ნიშნავს იმ კონკრეტულ სახე-სიმბოლოს, რაც „პოეტურმა კინომ“ შექმნა. ჩვენ ვიცით ასეთი სიმბოლოები სიკეთისა, ბოროტებისა (აბულაძის, ფარაჯანოვის, ილიენკოს ფილმებში) და ა.შ. რაც თავის დანიშნულებას შესანიშნავად ართმევენ თავს. რეხვიაშილთან სიმბოლოს განსხვავებული და მომცველობითი ხასიათი აქვს. და მაინც. არის მათში გარკვეული კონკრეტიკაც, პიროვნებებზე, ადამიანზე მითითებისას სწორედ ამას ვგულისხმობ; ვფიქრობ, ელემენტარულია „ქრონიკების“ მთავარ გმირში, ნიკო-ნიკოლოზში იმედისმომცემი და სასწაულქმედი ნიშნის აღნიშვნა. აღექსის შემთხვევაში - „საფეხურიდან“ – აღექსანდრე – გამარჯვებულიო, ასე განმარტავენ ეტიმოლოგები, ამავე ფილმიდან დიტო-დიმიტრი – მიწიერების, ნაყოფიერების სიმბოლო. ასევე მიხეილი - სიბრძნეს

ნიშნავს ბერძნულ ენაზე და შემთხვევით არ მიუცია ეს სახელი მასწავლებლისთვის.

მხატვრულ ლიტერატურაში პერსონაჟების მეტყველი სახელებით მოხსენიება ახალი არ არის, ეს მეთოდი კლასიციზმის ხანაში გაერცვლდა და მას ხშირად მიმართავენ ქართველი მწერლებიც. სახელს ერთგვარი მისტიკური კავშირიც აქვს თავის პატრონთან, ოღონდ ის, რომ თითოეული მათგანი ერთგვარი კნინობითი ფორმით არსებობს რეხვიაშვილის ფილმში და არა მთელის სისავსით, შესაძლოა, ესეც ავტორისეული დამოკიდებულების მაუწყებელი შტრიხია, რადგან სიერცყე და დრო ერთიანად დაცვედანიებისა და დაკნინების მორეეშია მოქცეული.

რაც შეეხება XX საუკუნის „ახალ პროზას“ და მასთან რეხვიაშვილის კავშირს: გამოთქმული მოსაზრება რეხვიაშვილთან მიმართებაში იმდენადაა მისაღები, რამდენადაც, ჩემის აზრით, ამ ფონზე რეხვიაშვილის ადგილი ამ მოსაზრების სიერცყეში შესანიშნავად ჩნდება – ჩემის აზრით, იგი შუა გულშია, ოქროს კვეთაში. რადგან რეხვიაშვილი არასდროს ისახავს მიზნად ყოფის სიზუსტეს, მაგრამ არც პირობითობაა მისი ასახვის ასპარეზი. იგი იდუმალებაში (დასაწყისში რომ ვახსენე) იბადება. სადა და მიწიერ და იმაედროულად განწყნებული ხედვის გადაკვეთაზე, რასაც შკლოვსკისეული „განწყნებულობის“ ეფექტი, ხოლო ამ შემთხვევაში რახვიაშვილის სამყარო პქია, ანუ ავტორის მიერ „ეპოქის პრობლემატუის ინტიმური განცდა“. გაეხსენოთ, როცა თომას მანი XX საუკუნის დასაწყისის ხასიათს განსაზღვრავს, იგი მიმართავს საქმიად მკაფიო, უხეში რომ არ ეთქვა, გამოქმას: неотесанное утро эпохи¹⁷. ძალაუნებურად ეს გამოთქმა ორიენტირი ხდება რეხვიაშვილის სამყაროს შესაცნობადაც და ეს შემთხვევითი არ არის.

მართალია XX საუკუნის პროზის ნიშნები „ჯადოსნურ მთაში“ ნაკლებია ვიდრე ზემოთ გადათვლილ მწერალთა ან თვით თომას მანის „დოქტორ ფაუსტუსში“, აქ არ არის ცნობიერების ნაკადის ნათელი პასაჟები, არც ტექსტი ტექსტში ან ინტერტექსტი, მაგრამ მისი მოდერნისტული საფუძველი მხატვრული სტრუქტურის სიღრმეშია, ხოლო თავშეკავებული და მსუფჟე „რეალისტური“ სტილი თავის ინტელექტუალურად დატვირთულობაში რომანის ტექსტს უნიკალურსა და ბელეტრისტულად მომხიბვლელს ხდის.

ამგვარად, როდესაც რეხვიაშვილი ფილმის ქსოვილიდან ასე ეთქვად „გეაგზანის“ ფერწერიდან იუე ლიტერატურიდან ჩვენთვის

ნაცნობ ანალოგიებთან, იგი არა მხოლოდ ამჟღავნებს ახალი რომანის თვისობრივ მანიშნებლებთან სიახლოვეს, არამედ ისეთ ნაწარმოებებისკენ მიგვიპარტავს, რომლებიც კლასიკური ლიტერატურის ან მოდერნიზმის სივრცეში მოიაზრება. ესეც მნიშვნელოვანი არჩევანია, რეხვიაშვილის აზროვნების მასშტაბისა და ამპლიტუდის მაჩვენებელი.

სხვათა შორის ზემოთ ხსენებული XX საუკუნის პროზის ავტორები – ბულგაკოვი, კაფკა, მანც და სხვები, თავის მხრივ უხვად იყენებდნენ ნაწარმებებში ციტატებს, ამ სწრაფვას მხატვრული სრულყოფით წარმოსახავდნენ. ამ ხერხის თავისებური მოხმობით რეხვიაშვილი XX საუკუნის კულტურული აზრის მსოფლიო სივრცის განუყოფელი ნაწილია (საერთაშორისო აღიარებაც ამის დასტურია უთუოდ).

რეხვიაშვილის ტრილოგიის სიახლოვე XX საუკუნის ახალ რომანთან ან „ანტირომანტან“, როგორც მას ხშირად უწოდებენ მკვლევარები, 50-70-იანი წლების ფრანგი პოსტავენგარდისტული მიმართულების მწერლებთან სიახლოვესაც გულისხმობს. ამ მიმართულების ლიდერი ფრანგი მწერალი და კინორეჟისორი ალენ რობ გრიიე, და ამ მიმართულების წარმომადგენლები ნატალი საროტ, მიშელ ბიუტორ, კლოდ სიმონ - ტრადიციულ მოდერნიზმის თხრობის ტექნიკას ამოწურულად აცხადებდნენ, ამდენად ცდილობდნენ თხრობის ახალი მეთოდოლოგიის შექმნას, სადაც მიაღწევდნენ გამორისა და ტრადიციული სიუჟეტის უარყოფას. ამის ერთ-ერთი საინტერესო შედეგია ანტიტრაგედიულობა (რასაც აბდულაევიც აღნიშნავს რეხვიაშვილთან მიმართებაში, როცა იგი წერს, რომ რეხვიაშვილს კადრს მიღმა, ასე ეთქვამთ, თხრობის პირველი პლანიდან უკან გადააქვს, მისალოდნელი ტრაგედიით, თუმცა აქვე დავაზუსტებ, რომ იგი არ უკაეშირებს რეხვიაშვილს XX საუკუნის პროზის ცნობილ პრინციპებს და ამდენად ერთგვარად „აქრობს“ მომზადებულ დასკვნას.)

1970 წლიდან მოყოლებული თანამედროვე ხელოვნებაში აქტიურად იჭრება ღენდ-არტი, ინსტალაცია, პერფორმანსი. ახალი ხელოვნება თავიდან იაზრებს ხელოვანისა და მაყურებლის ფუნქციას. ამ გარდაქმნის თეორიულ პლათფორმად იქცა მიშელ ფუკოს მიერ 1968 წელს გამოცემული „ავტორის სიკედილი“, სადაც იგი აშკარად მიუთითებს ავტორის არ არსებობაზე მხატვრულ ნაწარმოებში და რაც მთავარია მხატვრული ნაწარმოების ავტონომიურობაზე, რომელიც ცოცხლდება მხოლოდ მკითხველთან ან მაყურებელთან შეხებაში. ცნება „ავტორი“

რაციონალიზმის და ემპირიზმის ნაყოფია, რომელიც ქმნის ინდივიდის, შემოქმედის კულტს.

ეს პრობლემატიკა იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ იმავე წელს იგივე სათაურით იბეჭდება როლან ბარტის სტატია, სადაც იგი ამბობს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები არაერთგვაროვანი ლაბირინთია, სადაც ქრება საკუთარ თავთან ყოველგვარი მსგავსება. რომ ყოველი ნაწარმოები შედგება სამყაროს მრავალსაუკუნოვანი კულტურული ნააზრვეის ციტატებისგან.

ფუკო და ბარტი – მნიშვნელოვანი ფიგურებია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ აქვთ სახეითი ხელოვნებისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები, არამედ იმიტომაც, რომ მათი კვლევები კრიტიკული დისკურსის საფუძველშია. ორი ათეული წლის შემდეგ ფუკო დაწერს შრომას სათაურით „რა არის ავტორი“ (1989) და მასში ისაუბრებს უკვე ავტორის ფუნქციაზე, რომელიც განისაზღვრება თავის ისტორიულობაში დისკურსის ამა თუ იმ ტიპით, ამა თუ იმ ინსტიტუტებით.

ამგვარად ახალი რომანის მრწამსზე საზოგადოებას გარკვეული შეხედულება გამოუმუშავა ფრანგულმა სტრუქტურალიზმმა და უპირველეს ყოვლისა მიშელ ფუკომ და როლან ბარტმა, რომელმაც თავისი ცნობილი პოსტულატი „ავტორის სიკვდილი“ სწორედ ახალი რომანის წიაღში ჩამოაყალიბეს. გარკვეულწილად ახალმა რომანმა ევროპული სიურრეალიზმის გზაც გააგრძელა. მხედვრობაში მაქვს ავტომატიზმი, ყოველივე შეუთავსებელის შეთავსება და როგორც ფსიქოანალიტიკური (თუ ფსიქოანალიზის) დებულებების, ასევე, არაცნობიერისა და ცნობიერების ნაკადის კულტივირება.

რეხვიაშვილი ამ პოსტულატებს ერთგვარად აცოცხლებს თავის პერსონაჟებში, რის გამოც მისი ფილმების გმირები ახალი რომანის, ანუ ერთგვარი ანტი-გმირების სახეებადაც გვევლინება. ერთ-ერთ კინემატოგრაფიულ ცდაში („საფეხური,“) უპირისპირებს კიდევ ფილმის გმირს, ანუ ანტიგმირს ე.წ. ტრადიციული რომანის გმირის პროტოტიპს (მხედველობაში გვყავს ალექსი და დიმიტრი „საფეხურიდან“, მაგრამ ამაზე მოგვიანებით).

დაკვებრუნდეთ ახალ რომანს. ცნობილია, რომ მასთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია უცნობი სამყაროს ახლებური გააზრება, ზოგადად ექსპერიმენტული სული, სიუჟეტის გამჭვირვალობა და ა.შ.

მაგალითად მოვიყვანო როლან ბარტის შეფასებას რობ გრიიეს შესახებ. რომელიც ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ რობ გრიიეს შემოქმედებაში ერთდროულად განდევნილია ისტორია და ფაბულა, ფსიქოლოგიური მოტივაციები, აგრეთვე საგანთა კონკრეტული მნიშვნელობები, ეს სიტყვები პირდაპირ მიესადაგება რეხვიაშილის შემოქმედებას. აქვე საინტერესოა ბარტის სიტყვები რობ-გრიიეს შემოქმედებაში ოპტიკური აღწერის მნიშვნელობის შესახებ, როცა რობ-გრიიე საგანს კვაზიგეომეტრიული საშუალებით აღწერს, და ეს იმისათვის კეთდება, რომ საგანი ადამიანისათვის განკუთვნილი მნიშვნელობისგან გათავისუფლდეს, ანუ განიკურნოს იგი მეტაფორულობისა და ანტროპომორფიზმისგან. ეს მოსაზრება პირდაპირ კავშირშია რეხვიაშილის ხედვის ესთეტიკასთან, რადგან, როგორც არა ერთხელ აღენიშნე, რეხვიაშილისთვის დამახასიათებელია ამბის თხრობის ილუზორულობა, თითქოსდა გამონაგონსა და რეალობას შორის ზღვარი არც არსებობს; როგორც ამბობენ ხსენებულ თემაზე მომუშავე მკვლევარები ეს მომდინარეობს სინამდვილის სემიოტიზაციისა და მითოლოგიზაციისაგან. მკვლევართა მიერ რეხვიაშილის შედარება კაფკასთან ხომ სწორედ რეალობის ამგვარი განუსაზღვრელობიდანაც მომდინარეობს; კაფკასთან ირეალური სინამდვილე და ფანტასტიკური რეალობის შეგრძნება ყოფითი ლექსიკით რომაა მკითხველისათვის შეთავაზებული, რეხვიაშილთან – ეკრანულ პოეტიკად გადაიქცა.

ასევე, გავლენათა სფეროს მიეკუთვნება სტილის უპირატესობა ტექსტზე. ახალ რომანში სტილი ხდება რომანის მამოძრავებელი ძალა და თანდათანობით ერთგვარ შენივთებასაც აღწევს სიუჟეტთან. ფილოსოფიურ-განსჯითი თვალისმადევნილობა – დამახასიათებელი დეტალი XX საუკუნის ნოვატორული პროზისა რახვიაშილისათვის, როგორც საოპერატორო ხელოვნებაში დაოსტატებული კინემატოგრაფისტისთვის – ხელწერის დახვეწის გზაა, ლიტერატურული გამოცდილების ფონზე.

ასევე ახლოა რეხვიაშილთან რობ-გრიიესათვის ყველაზე უცხო და ანტიპატიური ტრაგედიულობის იდეა ანუ ტრაგედიისგან განდგომა, რობ-გრიიეს ექსპერიმენტს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას რომ ანიჭებს, ერთის მხრივ რეხვიაშილის შაფთეთრი კინო „მუნჯი“ კინემატოგრაფის მემკვიდრედ წარმოგვიდგება. იმავდროულად თეთრი და შავი ფერი ტრაგიკული განცდის „სამოსია“, შესაძლოა დაპირისპირების მაუწყებელიც, მაგრამ არა გარეგნული, სიუჟეტში გამოხატული, არამედ შინაგანი, და ამდენად უფრო დაძაბული, ვიდრე ტრაგიკული.

მიუხედავად 'სემოტქმულისა, რეხვიაშვილის ფილმებს ახასიათებთ საკუთარი რეალობის შექმნის სურვილი, სწორედ ამიტომაც არ მიდის იგი უკიდურეს აუტიზმამდე, როგორც რიგ შემთხვევაში XX საუკუნის პროზას ახასიათებს, მაგრამ მცდელობა განყენებული არსებობისა - უღაოა. (აქ იგი 'მკლოესკისთან სიახლოვეს უფრო იჩენს.)

სხვათაშორის დაახლოებით მსგავსი დამოკიდებულებით ეპერობა ოთარ იოსელიანისა და ანდრეი ტარკოვსკის შემოქმედებას ტარკოვსკის შემოქმედების მიკვლეუარი ოღვა სურკოვა. მას 'მემდეგ, რაც აბულაძისა და ილიენკოს „პოეტურ კინემატოგრაფს“ განიხილაეს, იგი წერს, რომ „იოსელიანის ფილმების მთელი პოეტიკა და სახვითი სისტემა, სრულიად საწინააღმდეგო ილიენკოსგან (რადგან ილიენკოს სიმბოლო მიზნად ისახავს სინამდვილის პოეტურ გარდაქმნას) და მთლიანად ეფუძნება ფოტოგრაფიულ სინამდვილეს - თავისი მხატვრული თუ სტრუქტურული ხედვით პოეტური კინემატოგრაფისგან სრულიად საწინააღმდეგოა. ყოველდღიური და ყოფითი ცხოვრებისეული ფაქტებისა თუ ადამიანთა სახეებით შექმნილი ხატი-სიმბოლოები წარმოადგენენ რეუისორის პირადი პოეტური მსოფლშეგრძნების შედეგს. იმ პროცესის შედეგს რომელსაც ს.ავერინცკევი 'წოდებდა „ეპოქის პრობლემატიკის ინტიმურ განცდას“.¹⁸

ოღვა სურკოვა არ წერს, რომ ეს XX საუკუნის ახალი პროზის ხელაეცაა. ამ სქემითა თე თეალსა'ზრისით, რეხვიაშვილის ესთეტიკა - პირველი, ერთგვარი 'მთამომავალია „აენგარდის“ პრინციპებისა. ამ მოსაზრებას ადვილად დავეთანხმებით თუ გავიხსენებთ ზიგფრიდ კრაკაუერის წიგნიდან ერო პასაეს როცა („ფილმის ბუნება“) კრაკაუერი წერს რომ „აენგარდის“ ხელოვანებმა კომერციულ კინოსთან კაემირი გაწყუიტეს არა მხოლოდ მრავალი პიესისა თუ რომანის დაბალი ხარისხის ეკრანიზაციების გამო, არამედ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი მიზე'სების გამო - იმ რწმენის გამო, რომ სიუჟეტი, როგორც სამსახიობო ფილმის მთავარი ელემენტი, უცხოა კინოს გამომსახველი საშუალებებისათვის (ხა'ი ჩუხია - ე.ო.) და მეორე - ქართულ კინოში „ახალი რომანის“ პრინციპების შემომტანია.

20-იანი წლების კინემატოგრაფიასთან დაკავშირებით ვიტყვით, რომ 1921 წელს ჟან ეპტეინი ნებისმიერ სიუჟეტს „სიყალბეს, უწოდებს, და კატეგორიულად აცხადებს, რომ სიუჟეტური ისტორიები არ არსებობენ. ისინი არც არასდროს

ყოფილან. არის მხოლოდ საიდანდაც წამოჭრილი სიტუაცია, და სრულიად გაუგებარი თავისი დასაწყისით და დასასრულითო. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია 1927 წელს ჟერმენა დიულაკის („ავენგარდის“ ერთ-ერთი მოთავე ხელოვანი) გამონათქვამი, სადაც ჩანს, რომ იგი „წმინდა კინოს“ საწყისებს ლუმიერის ფილმებში ხედავს და წუხის იმის თაობაზე, რომ მისი „მატარებლის ჩამოსვლის„ გაკვეთილი (რაც გამოიხატება იმაში რომ გამოსახულება არ ექვემდებარება თხრობას) არ იყო ათვისებული კინემატოგრაფისტთა მიერ. იმის ნაცვლად, რომ მათ გაეცნობიერებინათ ლუმიერის ფილმში გამოსახული ახალი ესთეტიკა, საპირისპიროდ მოიქცნენ, ანუ ახალი ესთეტიკა დაუქვემდებარეს ტრადიციულ ხალოვნებათა კანონებს; მათ დაიწყეს ცოცხალი სურათების დაჯგუფება მოქმედების ირგვლივ... და არა თავად მოქმედების შესწავლა, თავის მექანიკურ თანმიმდევრობაში... მათ კინო გაუთანაბრეს თეატრს. დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დიულაკი ადანაშაულებს იმათ, ვინც დანაშაულებრივ შეცდომას ჩადის და სიუჟეტის მარწუხებში აქცევს კინემატოგრაფიულ თხრობას. რაოდენ წარმოუდგენელიც არ უნდა იყოს თითქმის საუკუნის არსებობის შემდეგ, კინემატოგრაფის ზრდასრულობის ჟამს ისევე აღიძვრება ეს საკითხი და მას ულტრა მოდერნისტული ხედვის ოსტატები შეეხებიან.

70-80-იანის დასაწყისის (ეს პერიოდი რეხვიაშვილის ტრილოგიის გადაღების დროა) რუსულ კინოში, რომელიც საოცრად ახლოა რეხვიაშვილის ცნობიერ სამყაროსთან, სოციალურ-სხეობრივი თემატიკა პოპულარული ხდება; ე.წ. „პერესტროიკა“ იდეოლოგიური ნიშნების გარდაქმნას ახდენს და უკვე მომდევნო ათწლეულში ადვილი შესამჩნევია, როგორც პოლიტიკური გარდაქმნა – სტაბილურობისაკენ სწრაფვა, ისე პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში სოციალური კრიზისის რეალობა.

ერთგვარი კრიტიკული პათოსი, დიფერენცირებული სახით რომ წარმოსდგა 80-იან წლებში და მის წინა წლებშიც, ხშირად ენობრივ კონცეფტუალურ ნორმებში, ერთგვარ ლინგვისტურ, საკმაოდ სახიფათო თამაშს წარმოადგენდა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე ამ დროის ხელოვნება არა თუ თავად წარმოადგენს იდეოლოგიურ პროგრამას, არამედ კრიტიკულ ფუნქციასაც ასრულებს ხშირად. ამავე პერიოდში ევროპა სტრუქტურალიზმის, როგორც ფილოსოფიური მოძღვრების საფუძველზე აღმოცენებულ ხელოვნების ნიშუშებსა ქმნის, ხოლო ამერიკული კინო – მეამბოხე ადამიანის სულის გამომხატველობის მრავალფეროვანი

ვარიაციებით ასახავს. საქართველოში კი - ბევრი რამ ურთიერთსაწინააღმდეგო ხდება, მაგრამ იქ, სადაც ნამდვილ ხელოვნებას ემსახურებიან, ისეთი თემატიკა მიჰლავრობს, როგორცაა ადამიანი და გარემო, მასთან ურთიერთობას ან უფრო სწორედ კი შეუთავსებლობა. რეხვიაშვილის ინტერესთა ნავსაყუდელი ევროპაა, ის ბებერი ევროპა, რომელიც მუდმივ განახლებებში და ძიებებში საოცრად თამამია, რომელიც ლიტერატურული მემკვიდრეობის მრავალსაფეხურიან განვითარების ეტაპებს ითვლის და რომელიც სამყაროს კინო აჩუქა. ეს სამყარო ახლია რეხვიაშვილთან იმ საგანმანათლებლო კულტურიდანაც, რომელსაც იგი რუსეთში ეზიარა, იმ ურთიერთობებითაც, რომელიც მან წლების მანძილზე ააგო (აქედანაა მისი ინტერესი ფილოსოფიისადმი, ლიტერატურისადმი, ფერწერისადმი, რომელსაც, როგორც პრაქტიკოსი მხატვარი სულ უფრო მეტ დროს უთმობს), აგრეთვე ამ დროის მოდერნიზმის ნოვატორული პროზით - ნეომითოლოგიზმის ერთ-ერთი უმთავრესი პრინციპით, რომელიც დაფუძნებულია არქაულ, კლასიკურ და ყოფით მითოლოგიაზე და ისეთი გამომსახველი ხერხით როგორცაა მითოლოგიური ბრიკოლაჟი, სადაც, სათხრობი მასალა ასე უთქვათ, შენდება სხვადასხვა ნაწარმოებთა ციტატებსა და რემინისცენცებზე დაყრდნობით. ამგვარად - შემთხვევითი არ ყოფილა ის ანალოგიები, ცნობილ ლიტერატორთა, ფერმწერთა თუ მხატვართა ნაწარმოებებთან, ან თაყვად მითებთან, რომლებიც გზადაგზა რეხვიაშვილის ფილმის ვიზუალურ-ემოციურ თუ აზრობრივ აქცენტებად ჩნდებიან და რომლებსაც დიდი ადგილი უჭირავთ ჩვენს შრომაში.

აქვე დაეძინე რამდენიმე სიტყვას სამსახიობო კულტურის მიმართ რეხვიაშვილის დამოკიდებულების შესახებ, არა იმდენად თვით მსახიობის ხელოვნებაზე დაკვირვების თვალსაზრისით, არამედ იმ კუთხით, თუ როგორ ეპყრობა მას რეხვიაშვილი, რაც თავისთავად მნიშვნელოვანი საკითხია და შესასწავლიც. უფიქრობ, რომ რეხვიაშვილის ფილმებში მსახიობები ბუნებრიობის განსაკუთრებული ნიშნით არიან არსებული ან მიორეს მხრივ პროფესიონალიზმის ნიშნით, უმეტესი მათგანი თეატრის ცნობილი მსახიობია, მაგრამ რეხვიაშვილთან მათ ეკარგებათ რამის შეგრძნება და იმგვარ ეკრანულ მართლმადგებარობას აღწევენ მუშაობაში, რომ დაბეჯითებით ძნელია თქმა - ეკრანზე ტიპაჟია თუ პროფესიონალი მსახიობი, მით უფრო თეატრის. უფიქრობ, რომ მსახიობში მსახიობის „სიკვდელი„ ესეც სიუჟეტის

უარყოფის შედეგია, როგორც პროტესტი ყოველივე გამონაგონის, ავტორის მიერ ყოველგვარი ლიტერატურული თხრობის მიმართ.

რეხვიაშვილის შავ-თეთრი კინო უხმო კინემატოგრაფის მემკვიდრედ შეიძლება მივიჩნიოთ რომ არა ზოგიერთი გამონაკლისი და მათ შორის „საფეხური“, თუმცა ამით არ დარღვეულა რეხვიაშვილის შემოქმედებაში „აუღერებელი“ გამოსახულების სისადავე, რამაც უცნაური და იდუმალი სიჩუმე

შექმნა, ანუ ისეთი სიჩუმე, როცა შეიძლება მოგეჩვენოს, რომ ფილმი გახმოვანებულიც არ არის და სიჩუმეში თითქოს მცენარეების სუნთქვაც გვესმის.

ასეთია რეხვიაშვილის ტრილოგიის ბოლო ფილმის „საფეხურის,, გარემო. მიუხედავად ფერადოვნებისა, სინათლისა და ზოგჯერ სახვითი სიჭრელისა.

ფილმის გმირია ალექსი, ახალგაზრდა ბიოლოგი, რომელიც სამსახურის ძიებაშია. უფრო სწორედ, მას სურს კათედრაზე მუშაობის დაწყება და საამისოდ განცხადებაც დაუტოვებია კათედრის გამგისტების, ოღონდ ჯერაც პასუხი გაურკვეველია. ხოლო მაშინ, როცა „განაჩენი,, მის სასარგებლოდ გადაწყდება ალექსი მასწავლებლად წავა სოფელში და ახალ ცხოვრებას დაიწყებს. ესაა და ეს.

ახლა კი იმის შესახებ თუ რისი თქმა სურს ამ, ასე ვთქვად, უსიუვეტო სიუჟეტით ავტორს.

ალექსი ერთ მეტად უცნაურ ბინაში ცხოვრობს. ეს ნაქირავეები ბინაა, რადგან იგი, როგორც მოგვიანებით ვიგებთ, მამისეული სახლიდან წამოსულა. მამას ახალგაზრდა ცოლი ჰყავს და ტრადიციული ბიურგერული ყაიდის ცხოვრებით ცხოვრობს. ჩვენთვის უცნობია ალექსის დედის ამბავი, მას არ ახსენებენ, საფიქრებელია, რომ იგი აღარ არის.

ალექსის ბინას ანუ ერთ ოთახს ბინაში, ბევრი უცნაურობა ახასიათებს. მაგალითად კარებს შიგნიდან 46 აწერია, გარეთ – 83. კარებზე ფოსტის ყუთია ჩამოკიდებული და კორესპონდენციისათვის. პრაქტიკული გადაწყვეტილებაა, მაგრამ უცნაური. ასეთი რამ ფილმში ბევრია...

ალექსის ბინის ინტერიერი „ტყუდაა ქცეული,, და ეს შეგრძნება, ულამაზესი მცენარის ხარჯზე გვებადება. აქ არაჩვეულებრივი ფიკუსია დახვეული. იგი აფრიკული ლიანებივით გადადის ოთახის ერთი კუთხიდან მეორეზე. უღრანი ტყის შეგრძნებას ქმნის ნივთებში ჩაწნილ-გადახლართული მარწუხივით და ათასწლოვანი არსების სახით არსებობს თითქოსდა უაზროდ დახვეაებულ ნივთებში, რომელიც ერთის შეხედვით საწყობს

გვაგონებს. მაგრამ ე. წ. საწყობი აქ ყველა ნივთი განსაკუთრებულია და რაღაცით განუმეორებელი, მაგრამ იმდენადაა ერთმანეთზე დახვეწებული, რომ ერთგვარ ქაოსს ქმნის და კიდევ – ოთახი თითქოს სადგურსაც მაგონებს, სადაც ნივთები დარჩენიან პატრონებს, ამ ბინაში ხალხიც სადგურში მთარული ადამიანებით ირევა. ალექსი იშვიათადაა სახლში, მაგრამ მის ბინაში ადამიანები მიდი და მოდიან და ცალკეული „შემოგრიტ“ სივრცის და დროის შრეებს გვიხსნიან. აქ მთელი სამყაროა. ამგვარი მხატვრული კონცეფცია კლასიკური დრამატურგიის საფუძვლებს გვაგონებს ოღონდ, უკვე თანამედროვე ინტერპრეტაციით.

მცენარეები ყველგანაა რეხვიაშვილის ფილმებში, მაგრამ „საფეხურში“ განსაკუთრებით. დიასახლისის ოთახში არანეველებრივი გვიმრა ხარობს. გვიმრა – ტყის ნაწილი (რაკი და ბინას ტყე ეუწოდეთ), სათვალთვალოს უფარება, რომლითაც დიასახლისი და მისი ქალიშვილი ალექსის უთვლთვალუბენ. ალექსის ფიკუსი, დიასახლისის გვიმრა... ინსტიტუტის კათედრის გამგის ოთახში კი, სადაც ალექსის სურს სამსახურის დაწყება – კაკტუსი... თითქოსდა ადამიანთა ორეულებია მცენარეთა სამყაროდან. უტყვი ორეულები, სრულიად შესაფერისი რეხვიაშვილის „უსუტყევო“ ესთეტიკისთვის.

ალექსის უახლოესი მეგობარია მიტო. იგი ენერგიული, იდეებით სავსე, ყოველთვის მზადაა მოქმედებისთვის (ის ამ თვისებებით შტოლცს მაგონებს გონწაროვის „ობლომივიდან“, როგორც ზემოთ ვწერდი მისი ხასიათი ერთგვარად ტრადიციული ლიტერატურულიდანაა მოხმობილი)... ლევან აბაშიძე მართლაც რომ ფანტასტიურია ამ როლში; იგი „კაერის ტალღა“ ფილმში, სუნთქვა – ჟერარ ფილიპის ქართველი ორეული და თანაც მკვეთრად განსხვავებული მისგან რაღაც განსაკუთრებული სინაღდით. ის ერთად - ერთი ცოცხალი ორგანიზმი.

მას, არა აქვს ისეთი მცენარე, როგორც დიასახლისს, ალექსის ან თუნდაც კათედრის გამგეს. ალბათ იმიტომ, რომ არც ნავსაყუდელი არა აქვს, იმისათვის რომ მცენარემ გახარება მოასწროს. ამიტომ სოკო მოუშენებია და ისიც, ალექსის ანუ დიასახლისის სარდაფში - ალბათ ესეც იმის ხანიშნოდ, რომ უქმად ყოფნა არ ძალუძს. ალექსის სტუმრებიდან დიმიტრი ერთადერთია, ვინც დღევანდელი ცხოვრებით ცხოვრობს, მისი სამოქმედო კოდექსია – აქ და ესეა.

მიტოს დიდი მოსავეალი აქვს და დიასახლისს უზიარებს ამ ამბავს. რომელიც სულ სხვაგვარ სიაზოვნებას გრძნობს მიტოს

ხილვისას, თუმცა ამას რაღაც ილუმინალი ქვეტექსტით იგრძნობ და არა პერსონაჟის სიტყვებით ან ავტორის მიერ მკაფიოდ შემოძღვნილი ქვეტექსტით. საზოგადოდ უნდა წინდაწინ აღნიშნო, რომ დიასახლისი დიდ ყურადღებას იჩენს მიტოს მიმართ. მაგრამ მიტოს სამოძრაო სივრცეში ქალი არ ისახება, რადგან მასში გრძნობებს ჯერ არ დაუსადგურებია.

და კიდევ, მიტო ის ადამიანია, ვინც მხატვრის შემდეგ შეეხება ფოლიანტს და დაიწყებს კითხვას.

როგორც აღნიშნე იმის მიუხედავად, რომ ალექსი თითქმის არასდროს არაა სახლში, მის ბინას მეგობრები მუდამ სტუმრობენ. ზოგი ოთახის დიზაინითაა დაკავებული - რაღაცას ატყდებს. ზოგიც ფირფიტას უსმენს - გალაქტონის ხმით. ორი შლაპიანი გოგო უცნაურად ერთობა... გამახსენდა დეგას „აბსენტი“, უკვე მერამდენედ - რაღაც მახსენდება. როგორც ჩანს ესაა ახალგაზრდების ელიტარული, მოდერნისტული ჯგუფი. ფერწერული სურათი... ერთ ფინჯანზე გოგონაა და მეორეზე - პეპელა. პეპელა უფრო მძიმეა, ქალი - მსუბუქი. ქალები სრულიად აფსურდულად მსჯელობენ. ტიპაჟები ეგზოტიკურია, რა ესაქმებათ მათ ალექსისთან - ძნელი ასახსნელია.

შემოდის კაცი ფერწერული ტილოს ასლით ან ილუსტრაციით (ამ როლს ფილმის მხატვარი ამირ კაკაბაძე განასახიერებს), ისიც ალექსის ეძებს, თუმცა მასაც ეტყობა ოდნავი გაოცება ნანახით, ანუ იმ სურათით ოთახში რომ ხედება.

- ხომ არ შემეშალაო - კითხულობს მხატვარი. იგი ალექსისთან პირველად არის, შემდეგ მოსკლისას ვიგებთ, რომ მას აინტერესებს ალოპინების ეპოქის სურათზე გამოსახული მცენარეების დასახელებები. აქაც დასტურდება ის აზრი რომ რეხვიაშვილის ფილმებში მუდმივად არსებობს სტაბილური „პერსონაჟი“ წიგნი ან ნახატი. რეჟისორს შემოაქვს ინტელექტუალური მოლუაწეობის ნიმუშები და თითქოს ეს არის ერთად - ერთი მაშველი რგოლი, რის უფლებასაც აძლევს რეხვიაშვილი თავის თავს ეპიზოდის სიუჟეტური სკვლებით გასაძლიერებლად. მხედველობაში მაქვს პერსონაჟთა მიერ ევრბალურად გამოხატული ინტერესი, რის საფუძველზეც გარკვეული აზრი ებადება მაყურებელს.

რეხვიაშვილის შემოქმედების მკვლევარები და მათ შორის შამშად აბდულაევცი (ზემოხსენებულ წერილში „ალექსანდრე რეხვიაშვილის ყვირილი და ჩურჩული,“) აღნიშნავენ, რომ რეჟისორს ნაკლებად აინტერესებს სიუჟეტიო. ერთის შეხედვით ჩვენც ვეთანხმებით ამ აზრს, მაგრამ იქვე დავაკონკრეტებ, რომ

სიუჟეტი – ტრადიციული გაგებით - არა, მაგრამ, სიუჟეტი როგორც ჩანაფიქრის გადმოცემის ხერხი – თვით რეჟისორის ოსტატობა, რომელიც იდეის და თემის გააზრებიდან მომდინარეობს და ქვეტექსტებით, რაკურსით, კომპოზიციით, ზოგჯერ ნივთითაც ისახება - უთუოდ აინტერესებს და უფრო მეტიც. სწორედ ამიტომ, როგორც ზემოთ ვთქვი, რეჟისორი „მაშველ“ ან „დამხმარე“ რგოლებს სთავაზობს ფილმის დრამატურგიას. და თუ მოქმედი პირები არ საუბრობენ, თამაშდება კონკრეტულად ესა თუ ის ნივთი; ან იგი ერთგვარ სახე-სომბოლოდ ჩნდება და ამ რეჟისორული „ილეთის“, მნიშვნელობას რეჟისორისა და შემდეგ უკვე მაყურებლის ცნობიერების ინტიმური შრეები წვევებენ.

ამგვარად, ფილმში ყველა ალექსის ეძებს, ალექსი კი სხვაგანაა. ალექსის ირგვლივ მოტრიალე ხალხი, სრულიად მიუმსგავსებელია მასთან, მაგრამ რაღაცით დაკავშირებული.

ასეთია სახლმმართველი (მას ასახიერებს გოგი ხუციშვილი – ხელოვნებათმცოდნე, სამწუხაროდ ახალგაზრდა ასაკში გარდაცვლილი), იგი მოვიდა და სრულიად დაუკითხავად შეაბიჯა ალექსის ოთახში. მიუხედავად გიორგი ხუციშვილის სანდოშიანი გარეგნობისა, მან საბჭოთა სისტემის ადრეული წლების შტამპაღეცეული მოძალადე ჩეკისტი გამახსენა.

იგი, აფსოლუტურად უსიცოცხლო და უემოციო აკრძალვის ტირადით ჩნდება: კარები იმისთვისაა მოგონილი, რომ დაიკეტოს – თქვა სახლმმართველმა და გამოიხატა მისი პორტრეტი და არსი, როცა სხვა იტყოდა – კარები იმისთვისაა, რომ გაიღოსო... ნათელია, რომ რეჟისორი პოულობს სახეებს და ფრაზებს, რომელიც ადამიანის ფსიქო-სოციალური და სულიერი სიღრმეების გამხსნელია, და იმავდროულად მისი სამყაროსეული ხედვის გამოხატულებაა.

იგივე ითქმის კათედრის გამგის (მსახ. ლეო ანთაძე) შემთხვევაში – მცოცაეი, აფოფინებული მცენარეებით თითქოსდა დაღაგებულ ინტერიერში. ან ალექსის დიასახლისის და მისი შვილის მცენარეულ თუ ნივთიერ გარემოცვაში, მათ რეალობაში, რეფრენ ფრაზებში.

ალექსი თავის სახლში სტუმარივითაა... ადამიანები ამ სამყაროს სტუმრები არიანო – თითქოს გვეუბნება ავტორი. ეს არის სამყარო სადაც ადამიანი, თუნდაც თავისი საცხოვრისით არაფერს ფლობს.

ვერ იტყვი რომ ალექსი შეძგულებელია. თუმცა ის შინაგან ავტონომიას ინარჩუნებს, და თუ სახედრის გვერდით ცხოვრობს, (ეს სახედარი სრულიად დაუკითხავად მასთან სახლმმართველმა

მოიყვანა, თუმცა ამის უფლება დიასახლისის მიუცია), ჩაისაც დაუსხამს მას იმავე თეფშში, რომლიდანაც ალბათ თავად შეექცევა საკეებს. და ეს იმიტომ, რომ იმიტომ რომ ის წრფელი ადამიანია ცხოველებთანაც კი. სახედარი, თავისებური უწყინარი განწყობით ბრესონის ჩოჩორ ბალთაზარს მაგონებს ფილმიდან „შემთხვევით, ბალთაზარ“, (1966). ამას გარდა, სახედარი უამრავ ლიტერატურულ და ფერწერულ ორეულებს გაგვახსენებს, სადაც დრამატურგიული მოტივის სახით გვესმის მთავარი და მუდმივი განცდა უცოდველობისა.

ფილმში თითქოს არაფერი ხდება, ამ აზრს ბევრი იზიარებს. მაგრამ თუ ჩაუყვირდებით, თითქმის ყველა ეპიზოდში ჩანს გათვლილი სიწმინდე – ძალადობა, ვერაგობა... ანუ დრამისა და ტრაგედიის ყველა დამახასიათებელი თემა. მაგრამ მათ ასაუღერებლად რეხვია შეიღოს სულაც არ სჭირდება ენებიანი და მქუხარე სიუჟეტი, სიტყვები ან გარეგნულად ეფექტური შინაარსი. იგი ყოველივეს ამჩნევს და ასახავს ყოველდღიურობის, თითქმის უხმო და ემოცია ჩამქრალ გარემოში.

ალექსი ავადაა, ახალი კადრი. შემოდის ენერგიული მიტო. მას აუადმყოფი დიდ ოთახში გადაჰყავს, რადგან იქ პაერი მეტია ანუ ხელად მოაწესრიგებს ყოფას.

ოდნავ მოგვიანებით მეგობრები (მსახიობები რამაზ გიორგობიანი და ბესო ხიდაშელი) თევზს მოუტანენ ალექსის.

მოდის ალექსის კიდევ ერთი მეგობარი (მამუკა სალუქვაძე). მან კომბოსტო მოიტანა, შიგნით თაფლის ნაყენით. ეს შინაური წამალია.

აგვისტოს თევზი – წამალიაო – ურჩევს ნიკოს მსატყარი.

ნიეთი, რომელზედაც თევზი დადო ალექსის ერთ-ერთმა მეგობარმა და შემდეგ შეჭამა აღმოჩნდა ფოლიანტი - ალბათ ძალიან ძველი. უკვე ეს დეტალი მდიდარია ქვეტექსტებით, თავსართი – „ქვე“ აქ თითქოსდა ზედმეტიცაა, იმდენად პირდაპირია აზრის დინება. ეს აზრობრივი პასაჟები სიუჟეტისადმი იმ, ადრე ხსენებულ „მაშეკელ“ რგოლთა რიგშია განსაზღვრული ალბათ. ასეთივე მნიშვნელობითაა რენე მაგრიტის ფერწერა, სურათი, რომელიც არ თამაშდება მაგრამ მსურას ვაყოვნებთ.

ისევ ალექსის მეგობრებს მიუბრუნდეთ, უცნაური ხალხია ეს „ფუქსავატები“, ისინი საოცრად ზრდილი და გაღანტურები არიან; თუმც იჭრებიან ერთმანეთის ცხოვრებაში – ლექსიკით მაინც ინარჩუნებენ კორექტულობას.

თავისი თავით ძალიან კმაყოფილი მეგობრები თვლიან რომ ბევრი რამ გაუკეთეს ალექსის თავისი იქ ყოფნით ალექსის

გარეშე. კაცმა არ იცის იქნებ მართლაც! მათი სურვილები ხომ დადებითი ენერჯიის მქონეა, შესაძლოა ისინი თვლიან, რომ შეკრულ სიერცეში აკუმულირებული დადებითი ენერჯია უდაოდ სიკეთის ეელს ქმნის ალექსის ირგვლივ. გარეშე თვალისმადეენებლისათვის ალექსის სტუმრები თითქოს ემიგრანტები არიან მაგრამ გაურკვეველია რომელი ქვეყნიდან რომელ ქვეყანაში მოხვდნენ.

ბოლოს და ბოლოს მხატვარი გადაშლის ფოლიანტს. (იქნებ იმიტომაც დადიოდა, რომ ფოლიანტი ენახა ბოლოს და ბოლოს, სუფრაგადაფარებულს ყველა რომ მაგიდათ ხმარობს.) უცნაურია მარამ ეს წიგნი, უფრო მეტის შეგრძნებას იწვევს, ვიდრე ნებისმიერი წიგნი, თუნდაც ფოლიანტი. ის თითქოს ხელის შეხებითაც არ დაწერილა. ის სამყაროს მეხსიერებაა. მხატვრის შეხებაც უნდა აისახოს მასში ისევე, როგორც ალექსის სახლში გადადგმული ყველა ნაბიჯი, ორფეხა მორაულ „ფუქსაეატის“ მიერ გათანგული თევის ამბავიც. ამ ამბებს თავისი ჭეშმარიტი მორალი მხოლოდ წიგნში მიეცემათ.

ამგვარად რეხვიაშვილი როგორც წიგნიერი ადამიანი – წიგნის, როგორც სახვითი რემარკის მეშვეობითაც ავრცობს ფილმის სათხრობ მასალას. სამყაროს წიგნი, ან იქნებ (რომელიც სენტენციაში ითქვა) წიგნი – მეხსიერება, რომლის გულისთვისაც შეიქმნა სამყარო. მასში შემთხვევითი ადამიანების ყოველდღიურობაც ისახება, იქნებ ამ მრავალ შემთხვევითობაში აღმოჩნდება ერთი – ვისაც ეპოქის გადარჩენა უწერია მისიად, ან აღმოჩენა, რომელიც სამყაროს განვითარებისათვისაა მოვლენილი. (სამყაროში თავად გალაქტიკასაც ვგულისხმობ და ადამიანებსაც, თორემ სამყარო როგორიც შექმნა მამაზეციერმა ისეთივეა დღესაც. ადამიანი - სოგადად აღმშენებელი, კერძო ინტერესებით მოცული ცხოვრობს მასში და ებრძვის კიდევაც მას. შენება და ნგრევა ერთმანეთის გეურდითაა, ისევე, როგორც ცოდვა-მადლი, სიკეთე – ბოროტება.)

ცალკე თემაა ქალი-ღიასახლისი, რომელიც სუნამოების ბოთლებს აგროვებს და ამით ინახავს წარსულს. იგი ქალიშვილთან ერთად ცხოვრობს. დედა-შვილი თითქოს ოდესღაც რესპექტაბელური ოჯახის ჩამომავლები არიან.

დღეს მდგმურებით ირჩენენ თავს. ღიასახლისი მუდმივად უყურადებს ალექსის, მას ამისათვის სპეციალური ადგილები აქვს. მისი მოსვლა- წასვლა ღიასახლისის მეთვალყურეობის ქვეშაა, შემდეგ გოგონაც დადგება ვენტილაციის ფანჯარასთან და მოუსმენს კედლის მიღმა ალექსის მოძრაობებს.

დიასახლისი (მსახიობი ირინე ჭიჭინაძე) თითქმის ყოველთვის განსაკუთრებულ ფონზეა გამოსახული: ხან სურათთან, ხან გვირგვინის ფონზეა გამოსახული, ხანაც ისე გაივლის რომ მთელი ოთახის სივრცეს გაივლის და ამით დამატებით ინფორმაციას სძენს კადრს. რეჟისორი მსახიობს თითქოს სპეციალურ გარემოს უქმნის, ძველი, გაყვითლებული სურათები მახსენდება ამის შემხედვარე.

დიასახლისი სხეულს ხაზგასმით დიდებულად დაატარებს, როგორც ღირსებას მაგრამ საპასუხო არაფერს იღებს. ის არაფერს აინტერესებს. საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ ფილმში მამაკაცები ქალების მიმართ ინდიფერენტულები არიან, თითქოს უსქესონი. ქალები კი აქტიურები ჩანან.

დიასახლისის ქალიშვილი დედასავეთ ლამაზი არ არის, ცდილობს იყოს ლამაზი. მაგრამ ამოდ. მასაც თავისი ინტერესი აქვს ალექსის მიმართ, ოღონდ უფრო სუფთა და გულწრფელი, თუმცა მასაც „დაპყრობითი“ შეიძლება ეუწოდოთ. გოგონა დედასავეთ ლამაზი არ არის, თუმცა როგორც ვთქვი – ცდილობს იყოს ლამაზი.

ბავშვისთვის ნაჩვევი სტრესია ალექსის წასვლის შესახებ ამბის გაგება. დედა-შვილს ორივეს აინტერესებს ალექსი, მაგრამ ერთს თავისი გამოცდილების წყალობით თავშეკავებული რეაქცია აქვს მასზე, მეორე – ქალიშვილი, უმანკობისა და გულწრფელი განცდის გამო, რომელსაც არაფერს ანდობს, თვით ალექსისაც კი, თავისი გატაცებით ავადმყოფობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ ეს არ არის ავადმყოფობა, ესაა გარდამავალი ასაკისათვის დამახასიათებელი მოუქნელობა, ოღონდ უტრირებული ხედვით გადმოცემული.

ალექსი კათედრის გამგესთანაა და იგებს, რომ მას საკმად კარგი პირობები ექმნება სამსახურის დასაწყებად. რამდენიმე გოგოა შერი კონკურენტით – თითქოსდა ქალი კონკურენტუნარიანი არ იყოს.

კათედრის გამგის ოთახიც მცენარეებითაა მორთული, ოღონდ პატარა მცენარეებით. იგი რაღაცას ფურცლაკს, შემდეგ რაღაცას ჭრის – ერთი სიტყვით უსაქმურია (კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიია“, მახსენდება, იქაც ხომ უსაქმურობაში „ჩაძირული“ თანამშრომლები ქალაქის ჩიტებს აკეთებენ. ეს კიდევ ერთი მითითებაა, ამჯერად ქართული კინოს კლასიკიდან.

ფილმში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერსონაჟია მასწავლებელი (ისევ მასწავლებელი!). ალექსი მასთან წიგნის დასაბრუნებლად მოსულა (ისევ წიგნი!).

მასწავლებელი თითქოს დროებით თავშესაფარში ცხოვრობს. ის შეჩერებულ მგზავრს გვაგონებს. ის მალე გაქრება – გარდაიცვლება, იქნებ მისი ნაცსაყუდელის დროებითი ნირიცი იმისთვის სჭირდება ავტორს, რომ გეითხრას – მგზავრები ვართო აქ სამყაროში.

შეკითხვაზე როგორ არის საქმე, ალექსი პასუხობს – არ ვიცი. არ ვიცი საით მივყავარო ბედს, ჩემში რაღაც ხდებაო – გულდიად ეუბნება მასწავლებელს ალექსი. მასწავლებელს კი მოსწონს მისი პასუხი და თავის მხრივ აქეზებს კიდევ: ვინც არ იცის სად მიდის, ის ყველაზე შორს წაეაო – პასუხობს და შეხვედრას ერთგვარი სენტენციით ასრულებს: იწყებს მოყოლას თავისი წარსულისა, როცა იგი მთის სოფელში მსახურობდა მასწავლებლად. სხვას რომ შეურიგდე, შენს მდგომარეობას უნდა შეურიგდეო – ამ სიბრძნის ზიარებით სრულდება ეს ეპიზოდი.

ალექსის ცხოვრებასთან შეურიგებლობის კიდევ ფურცელია გოგონასთან ურთიერთობა, რომელთანაც, როგორც ჩანს, განსაკუთრებული გრძნობები აკავშირებს.

ალექსი მიდის მასთან. გოგონასთან (ნიხელი ჭანკეციაძე) სტუმრადაა ახალგაზრდა კაცი, როგორც ჩანს მისი ახალი თავყანისმცემელი (სოსო ჯაჭელიანი) – კაცი სხვა სამყაროდან, რომელიც ალექსის არ ყოფნის პერიოდში შექმნილი თავყანისმცემელია. იგი ხელოვნურად დახვეწილი და მოვლილია, მან აშკარად იცის რა უნდა და ის არაფერს არ ეძებს.

ალექსი რებუსივით გაუგებარ აზრებს „აფრქვევს“. ჩვენ უფრო ხშირად კვდებით, ვიდრე გეგონია - ფრაზა, რომელიც ამთავრებს საყვარელ გოგონასთან შეხვედრას, შესაძლოა პასკალის ან მარკუს ავრელიუსის ცნობილი გამოთქმების პერიფრაზად მოგვესყენოს. ამ გაუგებარი, უფრო სწორედ, სიტუაციასთან მოურგები ფრაზებით ალექსი თავის შინაგან სამყაროში დაბადებულ კითხვებს პასუხობს. კითხვებს, რომლებზედაც პასუხი ცხოვრებამ მოულოდნელად მოუეღინა მას, მაგრამ არა სხვებს. აქედან გამომდინარე მისი არ ესმით.

ის ერთი შეხედვით მიხვდა სიტუაციას და იმწამსვე გადაწყვიტა დამშვიდობება. თითქოს თქვა (არადა არაფერი უთქვამს) – კარგად ბრძანდებოდეთ ერთადო.

შემდეგ ეპიზოდში ქალიშვილი კედლის ერთ ნაწილში ალექსის მიერ გაკეთებულ წარწერას გადაღებას და ამით ის საბოლოოდ შლის მის პიროვნებას თავისი ცხოვრებიდან. ოღონდ საღებავის ქვეშ, ის დარჩება ისევე, როგორც მისი სულის შრეებში.

ამაში მალე დაერწმუნდებით, როცა შემდეგ პერიოდში გოგონა მოდის სტუმრად ალექსისთან – ანგელოზივით თეთრებში გამოწყობილი. უხმოდ, კარის სირღმეში ჯდება და ჩარჩოში მოთავსებული ქალის ფიგურად იქცევა უმაღლესი. ალექსი დადის მის ირგვლივ – საქმიანობს. გოგონა ზის, ალექსი – მოძრაობს. თითო-ოროლა სიტყვას ესერიან ერთმანეთს. გოგონა კი სულის სიმშვიდეს გრძნობს სტუმრობისას, თუმცა ეს დაღლილი ადამიანის სიმშვიდეა. იგი უბრალოდ დაღლილია ალექსის გარეშე ცხოვრებით.

გოგონა ერთი თვალის შევლევით მიხედა, რომ დიასახლისის ქალიშვილი ბაში აღარ არის და რომ მას ალექსი მოსწონს. გაწონასწორებული გამომეტყველებისდა მიუხედავად მასში ქალური ეჭვი იღვიძებს. ადრე ვთქვით რეხვიაშილის ფილმებში საგნების როლზე. ასევე მნიშვნელოვანია ნებისმიერი დეტალი, თუნდაც კარები. იგი ძალიან ბევრს ნიშნავს რეხვიაშილის ფილმში (მამამისი ხომ პირდაპირი მნიშვნელობით შეიძლება ჩოუხისენიოთ, როგორც კაცი კარებში... ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს თითქოსდა ხალხი კორიდორებში ცხოვრობს. ეს არ არის შემთხვევითი კარებიც და კორიდორიც – დამოუკიდებლად კონტექსტისაგან ყოველთვის ორმაგი მნიშვნელობით იხსნება ჩვენს ცნობიერ სამყაროში. კარი, კარიბჭე, სიცოცხლის, ცხოვრების, სამოთხის, ჯოჯოხეთის თუ საპირფარეშოსი? ან იქნებ სასახლის? ამისდა მიხედვით შეიძლება მხოლოდ სიუჟეტის წარმართვა ნაწარმოებში. ხოლო კორიდორში, თუმცა შესაძლოა იგი სულაც არ ფიქრობდეს ასე, არის რაღაც საიდუმლოებით აღსავსე, აუხსნელი – თუნდაც იმ ადამიანების ნაამბობიდან, ვისაც წამით მაინც დაუკარგაეთ გონება. (ანუ გარდამავლობის ნიშანია ერთი მდგომარეობიდან მეორეში). რეხვიაშილიც ამ იდუმალი გაორებების შთაბეჭდილების ქვეშაა.

ალექსისგან დამოუკიდებლად მისი მშობლების საცხოვრებელი სივრცეც იხატება. ამ სახლში ალექსის მამა და დედინაცვალი ცხოვრობს. ისინი ითახში ერთმანეთს ხედებიან, მაგრამ გამოდიან ურთიერთსაწინააღმდეგოდ განლაგებული კერებებიდან. ისინი თითქოს ორი ერთმანეთის საპირისპირო კედლებზე დაკიდებული ჩარჩოებიდან ულაპარაკებიან ერთმანეთს. ისევე ქრებიან კედლის მიღმა.

უცნაური შთაბეჭდილებაა; კაცი გაჩნდა, კაცი – გაქრა...

გამოჩნდა – თქვა, დაიშალა – ისევე სინუშეა, ადამიანი მოვიდა, ადამიანი წავიდა, ადამიანი იყო, ადამიანი არ არის. ადამიანები არსაიდან შეიძლება უწოდო მათ, ვინც კადრში შემოდის.

აქ ამ სიერცვეში სიყვარულის შესახებ არც ლაპარაკობენ და არც იციან, ან ისე უყვართ, როგორც ურთიერთობების კანონში უწერიან, ალექსის, რომელსაც უდაოდ გულწრფელი შინაგანი სამყარო აქვს, მასაც ხომ ასევე ვერ მიუგნია სიყვარულისთვის.

ალექსი ის კაცია, ვისთვისაც ცხოვრებისეული ბრძოლა არა შუბის მოქნევით, არამედ სიყვარულში უნდა გადაწყდეს. ამიტომაც აქვს მის სახლს კარები ღიად, ეძებს სამსახურს...

მასწავლებლის გარდაცვალება ალექსისათვის უეცარი დარტყმაა. ამ ამბავს იგი მოულოდნელად იტებს; მასწავლებლის სახლში მას ნათესაეები დაუხედებიან, რომლებიც იყოფენ მიხეილის ნიეთებს. მასწავლებელი გარდაცვლილა ერთი თვის წინ და სოფელში დაეხსაფლავეთო – გააგებინებენ, თუმც არ იციან რომელ სოფელში. ალექსი მიხვდა, რომელ სოფელზეა ლაპარაკი და სწორედ აქ მიიღებს ის საბოლოო გადაწყვეტილებას სად წავიდეს.

შემდეგ კადრში ალექსი ენერგიულად მიაბიჯებს სოფლისაკენ. სრულიად განსხეავებულია ეს ლანდშაფტი – ტრამალი. გზად მას ნანგრევი ხედება, შემდეგ ეკლესია, ეკლესიის სამრეკლოები. ეს გზა გოლგოთას გვაგონებს...

ელექტრო ბოძები გზაზე – ფილმის ფინალში – ალექსის ერთად-ერთი თანამგზავრებია. გზაზევე ხედება მას უცნაური, მარტოხელა მგზავრი. მის შესახებ ვერაფერს იტყვი გარდა იმისა, რომ მასში სული დაკარგულა, მას მხოლოდ ველურ მადას ამჩნევ, სხვას არაფერს. მას თითქოს არაფერი შერსენია ადამიანური. უფრო სწორედ, რეხვია შვილი გვიწვენებს ასე. მამაკაცი ჯირკოზე ჩამომჯდარა, თითქოს არასდროს უნახავს მაგიდა და სკამი და ისე შეექცევა სატყელს. მან ძლივს მოიცალა ალექსის შეკითხვაზე პასუხის გასაცემად.

ამ დროს 80-იანი წლების შუა წლებია. წლები, როდესაც თვითგამორკვევის ცდებს და საკუთარი „მეს“ ძიებას, პირდაპირი მნიშვნელობით შეეწირა მრავალი ადამიანი – როგორც ხელოვნების სფეროში, ისე ყოფაში. ესაა დრო, როცა ჯერ კიდევ მძლავრობს სურვილი ბოთლიდან „ჯინის“ არგამომშვებისა. პოლიტიკაში ამ დროს, 80-იან წლებს, „ზასტოის“¹⁹ პერიოდად მონათლავენ, ანუ მას მიაჩნებენ ყველაფრის შეყოვნების, დამყაყების, ხელისუფლების მიერ საზოგადოებაში „ნირვანის“ (ყველაზე ვულგარულ გაგებით) დაჩერების მნიშვნელობას.

ერთი შეხედვით, თავად სათხრობ ამბავს არაერთი კავშირი არა აქვს ფილმებში მითითებულ კონკრეტულ დროსთან, მაგრამ რეხვია შვილი დროის უკიდვგანო სიერცვეში სწორედაც რომ

საერთო დაცვედანიების განზოგადებულ მხატვრულ სიმართლეს ხატავს. ფილმის ამგვარი, მკვეთრად კონცეფტუალური ხედვა ერთგვარი ალგორითული თქმულებაა თანამედროვეობაზე.

ჩახშულობის თვალსაზრისით ალექსანდრე რეჟიაშივილი შრომის დასაწყისში მითითებულ დროს ესთეტიკური მნიშვნელობით აცოცხლებს. მას ეხმარება ცნობილი ფილოსოფოსის მერაბ მამარდაშვილის ფიქრის საგანი; „ჩახშული ფიქრი“ - ასე ჰქვია მამარდაშვილის პატარა წიგნს მოგვიანებით რომ დაისტამბა მინაწერთ: საუბრები ანი ეპელბუანთან.²⁰ უნდა ითქვას, რომ რეჟიაშივილი კლასიკური ფილოსოფიის მოძღვრებებზე და მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურზე ჩამოყალიბებული პიროვნება, უდიდეს სულიერ სიახლოვეს გრძნობს მამარდაშვილის ფილოსოფიურ სამყაროსთან. დეკარტი, კანტი, პრუსტი საფუძველთა საფუძველია რეჟიაშივილის ნააზრევისა; ადამიანის ზნეობრივი კოდექსის, სულიერ ვიბრაციათა და მოტივაციების მამარდაშვილისეული განმარტება ალექსანდრე რეჟიაშივილის ფილმებში განწყობის საფუძველად გვევლინება. „ამ ფილმების არსი ერთი შეხედვით საოცრად მარტივია: როგორ შევინახოთ ცოცხალი ცხოველმყოფელობის მჩქეფარება, სადაც ყველაფერი აფსოლუტურად დეტერმინირებულია და ყველაფერი წინასწარაა დაპროგრამებული, ესაა რეალობა ტოტალური განსაზღვრულობის ფონზე“ (რამზად აბდულაევი), ასე განმარტავს რეჟიაშივილის მკვლევარი აბდულაევი, რაც აფსოლუტურ თანახმიერობაშია მამარდაშვილის მოსაზრებებთან ტოტალიტარიზმის შესახებ.

„XIX საუკუნის ქრონიკა“, „გზა შინისაკენ“ და „საფეხური“ კრიტიკოსებმა ტრილოგიად მიიღეს და ეს არცაა მოულოდნელი. ამ ფილმებს თითქმის ერთი საფიქრალი, მოვლენათა მსგავსი სიცხადით აღქმა და კიდევ ბევრი რამ საერთო გააჩნიათ, რის შესახებაც ზემოთ შევეცადეთ გვეთქვა.

რაოდენ პარადოქსალურადაც არ უნდა ვღერდეს, ტრილოგია სიკეთის დეფიციტზე მოგვითხრობს და მასთან ერთად აღსაქსეა პოეტურობით. ხელოვანისათვის ეს ერთად-ერთი მისაღები მხატვრული მეთოდია ბოროტების წინააღმდეგ საბრძოლველად, თუმცა რეჟიაშივილი და მისი ფილმი კი არ იბრძვის, არამედ ეწინააღმდეგება ბოროტებას. საქმე ისაა, რომ რეჟიაშივილთან ბოროტება არც მკაცრია და არც ვერაგი, ის უბრალოდ მარადია და ერთგვაროვანი. რაც თავის მხრივ ნორმაში გადადის და საშინელ ყოველდღიურობაში იბუდებს. აი, რატომია რომ გასული საუკუნის და კიდევ უფრო შორეული დროის ფონზე ჯინსები,

მეტალის მიღები, ნაცრისფერი შენობები, მანქანა - სრულიად ბუნებრივად ჩანს. ასევე ბელგიელი სიურრეალისტის რენე მაგრიტის ნახატი... სურათები და სახეები გარდასული თუ ჯერ არ დაძვარა დროისა, უდროო ცნებებად გარდაისახებიან. ისინი მეტყველებენ ყველა დროის ერთიან ხასიათზე და ისტორიის გარედეფორმირებულ არსზე, რაც უმაღლეს წესრიგად გეპიქენებს თავს, სინამდვილეში კი ადამიანის წინააღმდეგ მიმართული ძალადობაა და სხვა არაფერი.

საქმე ის კი არაა რეხვიაშიელი კაფკას გვაგონებს თუ გოგოლს (ამაზეც წერდა ერთ-ერთი რეცენზენტი, ამის შესახებ იხ. ზემოთ), ან თომას მანს... თუ ბიბლიურ იგავს იოსებზე, უცილობელი და უდავო არის რეხვიაშიელის სიახლოვე ლიტერატურასთან და თანაც კარგ ლიტერატურასთან. ვფიქრობ, რომ აქედან უნდა იყოს ათვლილი მისი ხელწერის ორიგინალობა, გამორჩეული დაკვირვებულ მზერით, ქვეტექსტებით აღსავსე, რასაც კრიტიკოსები, იგივე ტარხანოვაც მის პირველ პროფესიას, ოპერატორობას რომ უკავშირებს.

ლიტერატურა გავსებს ცოდნით. შორს რომ არ წავიდეთ ისევ თომას მანს გავიხსენებ და მის „იოსებს“; პირველი წინადადებით, როცა მწერალი წარსულის ცნებას აფასებს, იგი ფაქიზად ეძებს და პოულობს აზრის გამომხატველ სიტყვებს და ამისათვის თხრობის შენელებულ რიტმზე თამამად მიდის. რეხვიაშიელი ამგვარ ლიტერატურაზეა გაზრდილი და ამდენად, ალექსის მდუმარება იქნება, ანთიმოზის დედის ხელსაქმე თუ ნიკოს გამოხედვა - ცალკეული სტატიკური კადრებიდან უმდიდრესი ქვეტექსტი მოდის, სადაც რეჟისორის ერუდიცია ჩანს; აქ აშკარად არც ერთი კონკრეტული თემა არ იკითხება, არც მიმიკა და უესტია მიზანმიმართულად გამოხატული... და მაინც, საოცრად გიზიდავს ზუსტად მიზნებული რიტმი, თუ გნებავთ ასკეტური პლასტიკა, რომელიც რეხვიაშიელის ფილმზე (შესაბამისი ინტელექტუალური მზაობით) მოსულ მაყურებელს, ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან მიღებული ინფორმაციით ეძლევა ნათლად და მრავლისმეტყველებით.

¹ მოსკოვის სახელმწიფო კინოინსტიტუტი 20-იან წლებში დაარსდა როგორც ტექნიუმი, ინსტიტუტად იგი მოგვიანებით გადაკეთდა.

2 კონსტანტინე პიპინაშვილი (1912-1969), კინოფილმ „ქაჯანას“, „აკაკის აკენის“, „ორი ოკეანის საიდუმლოების“, „სღვის შვლები“ და სხვა ფილმების დამდგმელი რეჟისორი.

3 რეხვიაშვილის ინტერნეტგვერდი

4 გაშოთქმა ბიუფონს ეკუთვნის

5 ანდრე ბაზენი, „რა არის კინო“, მოსკოვი, 1972, (რუსულ ენაზე) გვ. 144., ბაზენი ხმარობს გამოთქმას „Вот это кино“ „აი ესაა კინო“, ე.ბოჟოვიჩის (I თავი) და ბ.ეპშტეინის (II, III, IV თავები) თარგმანის მიხედვით), რაც ნიშნავს კინოს არსებობის პირველი 30 წლის მანძილზე კინოს, როგორც ფენომენის აღიარებას – რაც გამოიხატებოდა ახალი ტექნიკისა და აქამდე არ არსებული სიუჟეტების თანახმიერობაში - ერთი სიტყვით ყოველივეს პროგრესულს.

6 ფილმზე მსჯელობისას ძირითად მასალად გამოყენებულია წინამდებარე შრომის ავტორის პუბლიკაცია: ე.ოკუჯაეა, „სიმართლის ქომაგი“, ურნ „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988, 3, გვ. 39-44

7 ნიკოს პიროვნების მსხვერპლად წარმოდგენის შესახებ უცხოელი მკვლევარებიდან მხოლოდ შამშად აბდულაევი წერს, წერილში „ალექსანდრე რეხვიაშვილის სინუმე და ყვირილი“, იხ. შამშად აბდულაევის ინტერნეტგვერდი.

შ. აბდულაევის წერილის ორიგინალი „ალექსანდრე რეხვიაშვილის სინუმე და ყვირილი“, დასტამბულია ურნალ „მოლოდაია სმენა“-ში, ტაშკენტი, №5, 1993 („Молодая Смена“), და „ზევზდა ვოსტოკა“, №10, 1993, („Звезда Востока“).

8 იქვე.

9 ნესტერტონის ციტატა რუსულიდანაა თარგმნილი - (Когда люди перестают верить в бога, они начинают верить во всё остальное).

10 ალბათ ჩვენს თანამედროვეთ ახსოვთ, რომ სოცრეალიზმის თემატური და სახეითი სტილისტიკა გულისხმობდა ძლიერი ადამიანის ანუ კომუნისტური იდეოლოგიის მქონე ერთგვარი „ზეკაცის“, სახის შექმნას. ამ მოთხოვნების შესაბამისად ცხოვრების რეალობამ მითოსის სიბრძნეს პრაგმატული რეალობა ჩაუნაცვლა, ანუ დახატა დეკაცია, მაგ. არსენა, გიორგი სააკაძე, ნებისმიერი ჯარისკაცი ან გამრჯე კოლმეურნე. „ლაკირების“, პერიოდის ეს პრინციპი ძირეულად შეცვალეს „60“-იანელებმა. 11 ვ. მიხალკოვიჩი, „ქრონიკა თუ იგაეი“, (რუსულ ენაზე), ურნ. „ისკუსსტვო კინო“ („Искусство кино“) 1981, №1, გვ. 81-91

12 ანზორ ჯუღელი, რეჟაზ კვესელავა, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, „ქომაგი, (ლიტერატურული სცენარი ფილმისათვის), იხ. ალმანახი „კინო“, 1976

13 მანაიძის (გერმანია) XXXVIII საერთაშორისოკინოფესტივალზე ფილმის მიღებული აქეს ოთხი პრიზი; ქალაქ მანჩაიძის „ოქროს დუკატი“, პრიზი – საუკეთესო რეჟისურისათვის, პრესის საერთაშორისო ფედერაციის –FIPRESCI–ს პრემია, სიკაეს პრემია, რომელიც საექსპერიმენტო კინოხელოვნების საერთაშორისო ფედერაციას ეკუთვნის და კათოლიკური ჟიურის პრიზი.

14 გაზ. „რეინერ-ნეკერ-ცაიტუნგ“, (მანჩაიში, გერმანია),1979,18 ოქტომბერი

გაზ. „ილ ტემპო“ (რომი, იტალია),1980,22 ივნისი, გვ. 12

გაზ. „ილ მესსაჯურო“, (რომი,იტალია) 1980, 22 ივნისი, გვ. 10
ვ. დიომინი, „იგავი ტყეზე“, ალმანახი „კინო“, 1980, გვ 67 - 75
15 თომას მანი, „გერმანია და გერმანელები“. კრებული ათ ტომად, რუსულ ენაზე, ტომი 10, სახგამომცემლობა მხატვრული ლიტერატურა, მოსკოვი, 1961, გვ.474

16 დანტე ალიგიერი, „ღვთაებრივი კომედია,“ (იტალიურიდან მ.ლოზინსკის თარგმანი რუსულ ენაზე), 1983, მოსკოვი, გამ „ხუდოჟესტვენაია ლიტერატურა“ („Художественная литература“)

17 თ. მანი, „ჯადოსნური მთა“, (რუსულ ენაზე), გამომცემლობა სახგამომცემლობა მხატვრული ლიტერატურა, მოსკოვი, 1961, ტ. IV გვ. 249 (ნაფტას და კასტორპის დიალოგი - ე.ო.)

18 „ისკუსტეო კინო“ („Искусство кино“), 1979, 3, გვ. 80-93

19 იგულისხმება 80-იანი წლების სსრ კავშირი, კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის ლეონიდ ბრეჟნევის მართელობის პერიოდი.

20 მერაბ მამარდაშვილი, „ნახშული ფიქრი,“ გამ. „ჩელმი“, თბილისი, 1992 წელი.

მ. მამარდაშვილი, (1931-1990), ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი, წლების მანძილზე მოღვაწეობდა მოსკოვში, პრალაში, პარიზში,თბილისში; კითხულობდა ლექციებს აშშ-ს უნივერსიტეტებში.

ფილმოგრაფია

ნუცა 1971

მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა „უპატრონოს“, მიხედვით
ეკრანიზაცია, დრამა, 3 ნაწილი, 692 მეტრი, 1971 წელი
სცენარის ავტორები რევაზ ინანიშვილი, ალექსანდრე
რეხვიაშვილი
რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი
ოპერატორი ალექსანდრე მღებრიშვილი
მხატვარი ამირ კაკაბაძე
მთავარ როლში - მარინა ჯანაშია, მონაწილეობენ ჟანრი
ლოლაშვილი, რამაზ ჩხიკვაძე, გურამ საღარაძე, მ.გოგიტაური.

XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა 1978

სცენარის ავტორები რეზო კეკელიძე, ანსორ ჯ'კელი, ალექსანდრე
რეხვიაშვილი
დამდგმელი რეჟისორი ა.რეხვიაშვილი
დამდგმელი ოპერატორი გ.შენგელია
მხატვარი ა.კაკაბაძე
კომპოზიტორი ვ.კუხიანიძე
როლებში: მამუკა სალუქვაძე, ლეო ანთაძე, რამაზ ჩხიკვაძე,
დღარეჯან ხარშილაძე

გზა შინისაკენ 1981

სცენარის ავტორები ვერლომ ახელედიანი, ალექსანდრე
რეხვიაშვილი
დამდგმელი რეჟისორი ა.რეხვიაშვილი
დამდგმელი ოპერატორი ა.ფილიპაშვილი
მხატვარი ა. კაკაბაძე
როლებში: ვახტანგ ფანჭულიძე, გურამ ფირცხალავა, გურანდა
გაბუნია

საფეხური 1986

სცენარის ავტორები
დამდგმელი რეჟისორი დ.ჩუბინიშვილი, ა.რეხვიაშვილი
დამდგმელი ოპერატორი ა.ფილიპაშვილი
მხატვარი ა.კაკაბაძე
როლებში: მერაბ ნინიძე, ჟანრი ლოლაშვილი, აბრეკ ფხალაძე,
ნინელი ჭანკვეტაძე, ი.ჭიჭინაძე, ამირკაკაბაძე

მიახლოება 1989

სცენარის ავტორები : ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ნუგზარ
შატაიძე

რეჟისორი ალექსანდრე რეხვიაშვილი,

ოპერატორი არჩილ ფილიპაშვილი

მხატვარი ნოსტრეკან ნიკოლაძე

როლებში : ანა ნიჟარაძე, ჟანრი ლოლაშვილი, მარია

ჭიჭინაძე, მერაბ ნინიძე, ლეო ანთაძე,

სოსო ლალიძე, ლერი კენჭოშვილი

გოდერძი ჩოხელი

80-იანელთა ეპოქა რთული, დინამიკური, მრავალფეროვანია, მღელვარე და წინააღმდეგობებით აღსავსე მოვლენების მომლოდინე. ისტორიული განვითარების კანონზომიერება ხელოვნებაშიც იჩენს თავს და ახალ სათქმელს, დროდადრო სრულიად მოულოდნელ ჭეშმარიტებებს შობს.

ამ პერიოდის ქართული კინო და მასში მომხდარი ცვლილებები რამოდენიმე მოვლენას უკავშირდება— შემოქმედებითი ტენდენციები განსხვავებულ თემატურ ჭრილში მოექცა, რაც თავის მხრივ, ახალი თაობის მოსვლასაც დაემთხვა კინოში.

თემურ ბაბლუანი, ალექო ცაბაძე, დიტო ცინცაძე — ეს სახელები არაერთხელ მოიხსენებოდა ახალ გმირთან, თემასთან, ფორმასთან მიმართებაში. მიუხედავად იმისა, რომ ახალ თაობაში სატიკვიარიც, საფიქრალიც თუნდაც ზოგადად, მაგრამ მაინც პოულობდა გადაკვეთის წერტილს, გამოჩნდა კიდევ ერთი ახალგაზრდა რეჟისორი, რომლის მიერ ეკრანზე ძალდაუტანებლად ასახული ყოფა მოულოდნელი, დრამატული და მაყურებლისათვის ნაკლებად ნაცნობი აღმოჩნდა.

გოდერძი ჩოხელი თავისი თაობის რეჟისორთა მსგავსად (1980წელს დაამთავრა საქართველოს შოთა რესთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტი) 80-იან წლებში მოვიდა ქართულ კინოში. მთაში გაზრდილი ახალგაზრდა რეჟისორის ფილმებში, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა გამოხატვის ფორმათა ნაირგვარობა, თემატური სისადავე. ჩოხელის შემოქმედებითი გზის დასაწყისში გადაღებული ნამუშევრები დროთა განმავლობაში უფრო საინტერესო ხდება მკვლევარისათვის, რადგან უშუალობის, გულწრფელობის უტყუარ ნიშნებს ატარებს.

გოდერძი ჩოხელის ერთ-ერთი სადებიუტო ნამუშევარი „ადგილის დედა“ (1978) მხატვრულ-დოკუმენტური კინემატოგრაფის სპეციფიურ ნიშანთა არატრადიციული გაერთიანების მცდელობას წარმოადგენს.

ისევე როგორც ლიტერატურაში, კინემატოგრაფშიც მხატვრული და დოკუმენტური ფორმების ნაერთი, ავტორისაგან გარკვეულ თემატურ სიანსლოვეს მოითხოვს. ტრანსფორმირების პროცესი ორგანული, ბუნებრივი უნდა იყოს. მარტოობა კაცობრიობის მარადიული სატიკვიარი, მისი ტრაგედიაა, ხოლო

მარტოობის ჩოხეულისეული გააზრება საკმაოდ საინტერესოა კინოში.

საერთოდ, ამ რეჟისორის ფილმების ესთეტიკა უამრავ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებას ბადებს დღესაც. მთავარი მაინც ის გახლავთ, რომ მის ზოგიერთ ნამუშევარს ახასიათებს მკაცრი სინამდვილის პოეტურ პირობითობაში მოქცევა. რეჟისორს არ უხდება მხატვრული სივრცის გამოგონება, ძიება. გოდერძი ჩოხელი სინამდვილის, პროზის, პოეტურ და ამავე დროს, საკმაოდ დრამატულ ჩარჩოებში ჩასმას ცდილობდა. მოთხრობა დაცარიელებული სოფლის მკვიდრზე, არსებითად ძალზე ზოგადია და წარმოუდგენელია მისი ერთ, პატარა ტრაგედიამდე დაყვანა.

ოდესღაც გულდასმით, წვალებით, ნაშენებ სახლებში სიჩუმეში და ისადგურა. სოფლის ჩვეულ იდილიას მთავარი—ბუნებრივი ხმაური აკლია და მას მარტოხელა ძროხის ძახილი ვერ შეცვლის. მიტოვებული სახლები ადამიანების მსგავსად ეკერიან ერთმანეთს და რაც უფრო მშვიდ, პოეტურ განწყობას ბადებს ეს ხედი, მით უფრო მტკივნეულია მარტოობის განცდა, არ არის ადვილი მოხუცი ქალის სწრაფი, ცოცხალი სილუეტის ხილვა დაცარიელებული სოფლის ფონზე.

მოხუცი საოცრად მკვირცხლია, მისი ენერჯია კი დაუსრულებლად აწყდება სიცარიელეს. საქმე არ ითმენს, ის ხან სადილს ამზადებს, ხან პირუტყვს წველის, მოხერხებულად დადის რთულ, ეიწრო ბილიკებზე—ჩქარობს, მასავით მარტოხელა უსინათლო მოხუცს სადილი უნდა მიუტანოს. ბერიკაცი კი სახლის ბანზე ზის და ჩამქრალი თვალებით გასცქერის შორეთს. გაყინული, უძრავი პოზა, არსაით მიმართული მზერა მარტოობის, უმომავლობის პირდაპირი, მარტივი მეტაფორაა.

გოდერძი ჩოხელი ადრეულ ნამუშევრებში იშვიათად იყენებს ხანგძლივ ახლო ხედებს, პორტრეტებს, რაც დოკუმენტური სიცხადის შეგრძნებას იწვევს მაყურებელში.

...საკმარისია მოხუცის შორიდან მომავალი სილუეტი ეიხილეთ, რომ დაერწმუნდეთ, როგორ ებრძვის ამ ტრაგიკულ ყოფას თითქოსდა სუსტი ადამიანი. მხოლოდ მისი არსებობა (და არა სიცოცხლე), ერთადერთია, რაც მიტოვებულ სოფელს იმედის ძალად ევლინება.

მაგრამ, ერთ მშვენიერ დღეს უსინათლო ბერიკაციც გაქრა ჩვეული ადგილიდან. ჩოხელის ფილმებში სიცოცხლის დასასრული ხშირად უკავშირდება უცვარ გაუჩინარებას. ამგვარი რიდი და კრძალვა უნებურ მოწიწებას ბადებს გარდაცვალების ფაქტის მიმართ. ავტორს ალბათ არ სურს ხმაურიანი, დაძაბული,

ხილვადი გახადოს ყოფიერების გარდაუვალი ბოლო. „ადგილის დედა,“ „ბაკურხეველი ხევსური,“ – ამ ფილმებში გარდაცვალება სხეადასხეაგვარია, სრულიად სხეადასხეა მიხეზით და წინაპირობითაა გამოწვეული, მაგრამ ობიექტივი ორივე შემთხვევაში ვერდება მის დემონსტრირებას.

მთავარი გმირის გადაწყვეტილება, თავად დაასრულოს ეს გაუსაძლისი მარტოობა, უსინათლოს გარდაცვალების შედეგად იბადება. მოხუცი მტკიცე ხელით ჩამოჰკიდებს თოქს, მანამდე კი მშვიდად, მიზადასახულად მოაწესრიგებს ყველაფერს—ეს მისი ჩვევაა... მიტოვებული სოფლის ფონზე ჩამოკიდებული სახრჩობელა, დასაღუჟად განწირული მთის მეტაფორულ ასოციაციას იწვევს, ასევე პირდაპირს, თუმცა იმავდროულად პოეტურსა და ტრაგიკულს. შესაძლებელია ხსენებული მეტაფორა არა მხოლოდ მთის სინამდვილის ტრაგედიად მოვიანზროთ, არამედ ზოგადად მარტოობის, სიცარიელის, გარდაუვალობის მარადიული თემაც უღერდეს ხანმოკლე ეპიზოდში...

მაგრამ აი, დაბრუნებული ძროხის ბღაველი თავს შეახსენებს მოხუცს და ისიც, ადამიანური საწყისის ძახილს აყოლილი ტოყებს „სამსხვერპლოს“— წინ უამრავი საქმე ელის და მიუხედავად მარტოობისათვის განწირული მომაკაალისა, ქალი გასაოცარი ბნებრიობით, სიმტკიცით უბრუნდება ყოველდღიურობას..

ფილმის ავტორი არ იყენებს სიტყვაუხვ მონოლოგებს. თითო-ორი რეპლიკა თუ გადაკეთს დროდადრო ბუნებრივ ხმაურებ აქ მთაც და ადამიანიც ჩუმად, უტყვი წუხილით გეაზიარე ენ საკუთარ ტრაგედიას. მარტოობა და ბუნების პირველქმნილი მშვენიერება განუყრელი თემატური მოტივებია გოდერძი ჩოხელის შემოქმედებაში, თუმცა ის ყოველთვის სათანადო ძლიერებითა და მხატვრული სისავსით არ უღერს.

ერთიმეორის მონაცვლე საერთო ხედები ბუნებრივ გრაფიკულ კომპოზიციას ქმნის, სადაც ავტორი ამბის უნებლიე თანამონაწილეა. როულია იმის დაჯერება, რომ ჩოხელი სადადგმო ელემენტებს იყენებს. რამოდენიმე ეპისოდი შედარებით სტატიური, ნაკლებად მოქნილია მხატვრული პლასტიკის თვალსაზრისით, თუმცა ამ შემთხვევაში, ფილმის ფორმის თავისებურებიდან გამომდინარე, ეს გასაგებიცაა.

რომანტიკით აღსავსე თავგადასავლები მთიან მხარეში, ოცნებათა მიმზიდველი სამყარო, რომელიც უპირატესად ჩვენს ბავშვურ წარმოდგენებს უკავშირდება, თავის ზოგიერთ ნაწარმოებში რეჟისორმა ფერადოვან, ხმოვან და ამავ დროს, მკაცრ სინამდვილედ აქცია. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს

მოგვიანებით გადაღებული, თემატურად მონათესავე დოკუმენტური ფილმი „მეკელე“ (1985) იგივე რეალობა, დაცარიელებული მთა, მარტოობის, პარტახის განცდა, ავტორის სევდა, რაც თითოეული დეტალის, წერილმანის წარმოჩენაში იგრძნობა, სიცოცხლისათვის ბრძოლაში, მისკენ სასოწარკვეთილ სწრაფვაში გადაიზარდა. ჩოხელმა მიტოვებულ სოფელში წარსულიდან გამოიხმობილი დიალოგები, ხმაურები შემოიტანა და ამ პირობითი ილუსიით სცადა სიცოცხლის დამკვიდრება, ერთგვიანად დაემუქრა კიდევ მომაკვდინებელ სიწუმეს...

შემოქმედების დასაწყისს განეკუთვნება კიდევ ერთი ნამუშევარი – მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ბაკურხეველი ხევსური“ (1980, სც. ავტორი გ. ჩოხელი).

მაყურებელი მიენვია გაორებული სინამდვილის აღქმას ეკრანზე. პირობითი სიერცე, (იგავის მსგავს ნაწარმოებში), სადაც მოქმედება შორეულ თოვლიან ეგზოტიკურ და ამავე დროს ცხადზე უცხადეს გარემოში მთიან სოფელში მიმდინარეობს ორმაგად საინტერესოა.

...ახალგაზრდა, უღარდელი, ლალი ხევსური რომელსაც ბანიდან თოვლის გადაყრაც კი ეზარება, თოფით ერთობა. ბავშვივით აღფრთოვანებული, ხან ქალებს აწიოკებს, ხან თითქოსდა სხვა უწყინარ გასართობებს იგონებს. თანაც უშურველად, დაუნანებლად ხარჯავს ახალგაზრდულ ძალას და მისი ხუმტურებით დაღლილი ქალთა წყველა-კრულვასაც უხვად იმსახურებს...

მაგრამ, ხევსურმა საკუთარ თავთანაც სცადა გათამაშება. ერთიანად მოზიდული, ხან მკერდისკენ მიმართავს საყვარელ სათამაშოს, ხან პირში ჩაიდებს... ობიექტივი სწრაფად გადაიტანს ჩვენს მხერას პეიზაჟზე და ფატალისტის „გართობაც“ გასროლით გვირგვინდება... ჭკნებით მიმავალი, გაცოცხლებული მგზავრი შეჩერდება, სოფელს გადმოხედავს...

სიუჟეტი მოკლედ, სხარტად მოყოლილ ზღაპარს ჰგავს ბედისწერასთან მოთამაშე ბიჭზე, რომელმაც ეს თამაში წააგო. გმირი ძალზე ახალგაზრდა და დაუოკებელია იმისათვის, რათა რაციონალური აზროვნება მოვსახოვოთ, იგი სრულიად მინდობია ინსტიქტებს და პირველქმნილ გრძნობებს. „თამაშში“ თითქოსდა ძალაუფლების შეგრძნების, ან თუნდაც „დამპყრობლის“ სურვილიც კი არ დომინირებს. ხევსური იუმორნაზავი თვისებებითაა სავსე, რომელსაც ბავშური ეიფორია და აღტაცება ყოველგვარი მუხრუჭის გარეშე იორევეს ხიფათში...

ჯაბუკი საერთოდ არ, ან ვერ აცნობიერებს საკუთარ ძალას, ხიბლს, საკუთარ ვალდებულებას, როგორც ბუნების შეილის და ბუნებასთან პარმონიაში მყოფი ადამიანისა —ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა ჩააფიქრებს მაყურებელს, (მაგრამ არა გმირს)...

გოდერძი ჩოხელმა თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე შემოგეთავაზა მთხრობელის პირობა: იყო და არა იყო რა, ამგვარი ზღაპრული გადახვევა ათავისუფლებდა კიდევ ავტორს ნებისმიერი კონკრეტულისაგან და თხრობის სრულიად განუსაზღვრელ სივრცეს უქმნიდა. არც იგავი, არც ზღაპრის ელემენტები, 80-იანი წლების ქართული კინოსათვის არ გახლავთ ახალი მოვლენა. პირიქით, სწორედ ხსენებული ფორმა, ტენდენციად და ეროვნული კინოს ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად მიიჩნეოდა. მით უმეტეს, გამოირჩეოდა გოდერძი ჩოხელის „ბაკურხეველი ხევსური“, თავისებურად განცდილი და დანახული გმირი, მისი სამყარო, თხრობის მარტივი, (თუმცა ბრძნული პრინციპი), რომელიც კინემატოგრაფისტისგან სიფრთხილეს და 'ზომიერების გრძნობას მოითხოვს. რეჟისორმა არ მოახდინა თუნდაც რომელიმე ეპიზოდში გმირის გამოცალკეება, იზოლირება იმ სამყაროსგან, რომელშიც ცხოვრობს. მისი წამიერი ყოფა, ბედთან თამაში არანეველებრივ მთიან სოფელში, ამ გარემოს განუყოფელი ნაწილია. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ არც ფილმის ფინალია მოულოდნელი. გოდერძი ჩოხელის შემოქმედების ამ პერიოდს ახასიათებს ის მძაფრი, გულწრფელი განცდა, რასაც მაყურებელი მუდამ გრძნობს გმირთან მიმართებაში.

რაც უფრო პოეტურ, პარმონიულ გარემოში ვხედავთ ხევსურს, მით უფრო ტრაგიკულად ჟღერს ფილმის ფინალი.

ხსენებულ ფილმებში ჩოხელის კინემატოგრაფი ნაკლებად მიდრეკილია კრებითი სახეებისა და ლიტერატურული მეტაფორებისაკენ. მეტაფორის, ან მხატვრული სახის განზოგადება ამ ნამუშევრებში თავისთავადი პროცესია და ძალდატანების ნიშნებს არ ატარებს. მხატვრულ-წარმოსახვითი პოტენცია, რომელიც რეჟისორმა გამოავლინა, არა მხოლოდ თემატური სიახლით, არამედ უშუალოდ, გულწრფელობით ხასიათდება. აქედან გამომდინარე, რეზონანსიც და იმედებიც, რომლებიც ჩოხელის სახელს დაუკავშირდა, საესებით რეალურად აღიქმებოდა. 80-იანი წლების კინემატოგრაფი, თაობათა ცვლა ქართული კინოს გამრავალფეროვნების შესაძლებლობებს ქმნიდა. ქვეყანაში დაწყებული სოციალური ძვრები მხოლოდ მინიმალურად აუკუნს თავს, მაგრამ საზოგადოების ცნობიერებაზე უკვე ახდენს ზეგავლენას, იცვლება დამოკიდებულება ცელოფანის დარგებთან

მიმართებაში (ძირითადად თემატიკას ეგულისხმობთ). სწრაფვა სინთეზისკენ, თემატიკური ეკლექტიკისკენ 70-იან წლებშივე იჩენს თავს ლიტერატურაში, ფერწერაში, დრამატურგიაში, სასცენო ხელოვნებაში. ხსენებული ტენდენცია მრავალ ცვლილებას განიცდის შემდგომ პერიოდში, ხშირად აღინიშნება მისი ნეგატიური თანმდევი პროცესებიც, რაც თხრობის მანერულ გართულებაში გამოიხატება ხოლმე. ჩოხელის ზემოთ მოხსენიებული ფილმები კი, მარტივ, პარამონიულ თემებად გაერთიანდა 80-იანი წლების კინოში.

რეჟისორის პოეტური კინემატოგრაფი ამ დროს არ განიცდიდა რეალისტური შტრიხების ნაკლებობას. „ადგილის დედა“, „ბაკურხეველი ხევსური“, „მეკელე“, აღბეჭდილია ბუნებრივი, ორგანული სინამდვილით, რომელიც რეჟისორის კუთვნილ სამყაროს წარმოადგენს.

* * *

გოდერძი ჩოხელი რამოდენიმე პროზაული ნაწარმოების (წიგნის) ავტორია – „წერილი ნაძვებს“ (1980), „ნისლიანი ხეობა“ (1982), „წითელი მგელი“ (1985). მაღალმთიანი სოფლის მკვიდრი პროზაში და კინემატოგრაფში მარადიულ ჭეშმარიტებებზე საუბარს ცდილობდა.

აღამიანთა ყოფა ჩოხელის ფილმებში მუდმივ შინაგან ბორგეასთან, ძიებასთან, რელიგიასთან არის დაკავშირებული, თუმცა მარტოობისა და მარტოსულობის თემა მცირე სიუჟეტური მოტივებით, მაგრამ მაინც გრძელდება შემდგომ ნამუშევრებში.

„ბაკურხეველ ხევსურში“, ხსენებული მოტივი ფატალურ დრამას დაკავშირდა. „ადგილის დედა“, „მეკელე“ – ამ ფილმებში მარტოობა ავტორის მთავარი სათქმელი და ის ტრაგედიაა, რომელიც აღამიანს, ბუნებას, სოფელს, ერთ არსებად აქცევს, ხოლო მოგვიანებით გადაღებულ ნამუშევრებში – „წერილი ნაძვებს“, „უცხო“, „აღამიანთა სევდა“, „ცოდვის შეილება“, „ლუკას სახარება“ „მიჯაჭვული რაინდები“, რეჟისორი ცდილობს სხვადასხვა თემატიკური მოტივი ააუღუროს – არჩევანისა და რწმენის ფილოსოფია, კეთილისა და ბოროტის მარადიულობა, აღამიანის დანიშნულების ძიება, ყოფისა და სულიერების ურთიერთობის დრამა და ა.შ. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად დრამატურგიული ჩანაფიქრის ფართო სპექტრისა, გვიანდელ პერიოდში შექმნილ ფილმებში ნაკლებად იგრძნობა მხატვრული გადაწყვეტის სისადავე და კომპოზიციური მთლიანობა.

გოდერძი ჩოხელი განაგრძობს გმირთა ტიპების ძიებას. იქნებ ამის გამოც, მისი პერსონაჟები ხშირად უჩვეულო სურათს ქმნიან. ბევრი მათგანი მკვეთრი შტიხებით ხასიათდება.

არც თუ იშვიათად, რეჟისორის მიერ გადაღებულ ყველა ნამუშევარს იგაყად მოიხსენიებენ. არც ეს გახლავთ შემთხვევითი, მაგრამ იგაყის პირობითობა შემოქმედისთვის თეიტმიზნად არასოდეს არ უნდა იქცეს.

რიგ ნამუშევრებში, მაგალითად: „ადამიანთა სეკდა“, „კინოალმანახი“ „უცხო“, „სამოთხის გვერტები“, ჩოხელის კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი თხრობის პირობითი თავისებურებანი კარგავენ გამთლიანების, დრამატურგიული სისაყისის უნარს და ფრაგმენტულ იერს იძენენ...

...მას შემდეგ, რაც კაენმა აბელი მოკლა, ცოდვის სიმძიმე ადამიანთა მთელ მოღმას დააწვა მხრებზე, – ამ ჭეშმარიტების მეტაფორული ინტერპრეტაცია დაელო საფუძვლად ფილმს „ცოდვის შეილები“, სადაც რელიგიური დაპირისპირება, თუ ზოგადად შეუწყნარებლობა სწორედ ამ მოტივზე აიგო. ეს ხანა, – 1989 წელი საქართველოში დაწყებული მძიმე მოვლენებს უკავშირდება, რაც შეუძლებელია აღგვირიულად, შეფარვით მაინც არ იჩენდეს თავს რეჟისორთა შემოქმედებაშიც. ჩოხელის „ცოდვის შეილები“ სხვა სამყაროში ცხოვრობენ, განიცდიან, იბრძვიან, თუმცა ისევე, როგორც თანამედროვე სინამდვილეში, მათი განცდა, ქცევა, მარადიულ ცოდვათა გამოძახილია.

„ძნელია იყო ქრისტიანულად შემწყნარებელი“¹ – ამბობს თავად რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში.

ასევე ფიქრობს ფილმის მთავარი გმირი მგელიკა:

„... როდემდე ვუშვიროთ ღოყა, ყელში ამავიდა მამაო“... – ეუბნება მოძღვარს და არწმუნებს, რომ თუ სამაგიეროს გადაუხდინ, მტრები (ქისტები) უფრო მეტად მოერიდებიან.

მგელიკა მართლაც არღვივს ქრისტეს მცნებას და ავტორიც თვლის, რომ აქედან დაიწყო მისი ტრაგედია, თუმცა სოფლის დასანახად შურისმაძიებელი ხდება.

მეტაფორულია შურისძიების ეს ორსახოვნებაც. ის, რომ მგელიკას ტრაგედია ადამიანთა მოღმის მუდმივი სატყუარია გასაგები, ბუნებრივია, მაგრამ, სწორხაზოვნება თხრობით-სახიერ პლასტებში გარკვეულ პრიმიტივიზმს სყენს ფილმს.

„ცოდვის შეილებმა“ საქართველოში შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემია, მონტე-კარლოს, მოსკოვისა და სხვა კინოფესტივალების პრიზები დაიმსახურა, რაც მეტწილად ნაწარმოების თემატური ორიგინალურობის და ჰუმანურ მოტივთა არატრადიციულმა ხედვამ განსაზღვრა.

საერთოდ, „ზღაპრიდან რეალობაში მისული“, ან სულაც ბიბლიური გმირის ძიება, ჩოხელის შემოქმედების დამახასიათებელი თავისებურებაა. კინოალმანახში „უცხო“, სოფლის მეკიდრნი რაღაც უხილავი ძალების მოახლოებას გრძნობენ. ეს „რაღაც“ მათთვის შეუცნობადია, თუმცა, შიში ქვეყნიერების დასასრულის წინაშე იზრდება... ადამიანები განიცდიან, ბორგავენ, ზოგი მათგანი იძინებს (ესეც პოზიციანა), ავტორს კი ეგულება გმირი, რომელმაც კარგად უწყის – ამ ძალის განადგურება მხოლოდ მაშინ გახდება შესაძლებელი, თუ მას სოფელში არ შემოუშვებენ და გმირიც ხმალამოდებული მიემართება მტრის დასახეულად. ეს სრაპრულ-იგაუური მოტივი საკმაოდ ფართო არეალს ქმნიდა იმისათვის, რათა დრამატურგიული ჩანაფიქრი ვრცლად, ხატოვნად განსოგადებულიყო, მაგრამ სამწუხაროდ ავტორის მხატვრული კონცეფცია შედარებით ცალმხრივად განვითარდა.

კინოალმანახი „უცხო“, თავად ავტორის ორი ნოველისაგან შედგება „უცხო“ და „აღდგომის ბატკანი“. საერთო სახელწოდება კი ორივე ამბავში ორი უცხო ძალის (სიკეთისა და ბოროტების) ადამიანებთან მოსვლამ განაპირობა. ჩოხელი ამჯერადაც ერთგულია საკუთარი დრამატურგიული პრინციპისა, – ერთი პატარა სამყაროს მაგალითზე უჩვენოს მაყურებელს ადამიანის ტექშმარიტი სახე, გარეშე ძალებთან სიმბოლურ დაპირისპირებაში. უნდა ითქვას, რომ თავისუფლებისათვის ბრძოლა, აქ ოდნავ პლაკატურ თემატურ გამოხატულებას აკოვეებს.

ჩოხელის მცირე სიმბოლოები მის დრამატურგიულ სიურცქში ბუნებრივად არსებობდა, მაგრამ მუდმივად საჭიროებდა განსოგადებას, გამოხატვის ახალ ფორმათა ძიებას. ბოლო პერიოდში აღარ შეინიშნებოდა დრამატურგიული სარჩულის კინემატოგრაფიული დამუშავება, რაც მარტივ, პრიმიტიულ სურათს ქმნიდა – კეთილი და ბოროტი გარეშე ძალები, ადამიანთა ბრძოლა თავისუფლებისათვის, სტატიურ-სიმბოლურ მოტივში გადაიზრდებოდა ხოლმე.

მთა, როგორც არაერთხელ აღინიშნა, რეჯისორისათვის მსოფლიო ფასეულობათა საწყისია და მისსავე ფილმებში სრულიად სხვადასხვაგვარად აკოვეებს ასახვას. ადრეულ ნამუშევრებში ავტორი ძალზე თავისუფლად მანიპულირებს დროისა და მოქმედების განვითარების კანონზომიერებით, იგი მთლიანად უმოჩინილებს მკაცრ სინამდვილეს ილუზიებსა და წარმოსახვას. ზნეობრივი საწყისები, მათი მომთხოვნელობა საკუთარი თავისა და სინამდვილისადმი ხშირად იკვეთებოდა

ნოხელის ფილმებში, რაღა თქმა უნდა, მეტ-ნაკლებად საინტერესოდ დრამატურგიაში და ხასიათთა უწყვეტ დინამიკაში.

დრამატურგია უპირველეს ყოვლისა, ხასიათისა და განწყობის ცვალებადობას დაეყრდნო, რასაც რეჟისორი სხვადასხვა გზით აღწევდა. მოგვიანებით მისი გმირები კარგავენ ეკრანულ ელასტიურობას. ის, რაც ლიტერატურული პერსონაჟის ხიბლს, პოეტურობას წარმოადგენს, არაბუნებრივია კინემატოგრაფში. თავად მგელიკაც კი, ძალზე მნიშვნელოვანი გმირი ნოხელისათვის, („ცოდვის შვილები“) ოღნაე ლიტერატურულ სახეს ჩამოკავს და გრძნობათა მოჭარბებული დემონსტრირება მხოლოდ აღრმავებს ამ მსგავსებას.

რეჟისორისათვის ერთოვლეს პერიოდში იქნა გადაღებული მხატვრული ფილმი „ლუკას სახარება, (1998) ფილმის მთავარი გმირი, სოფლის მოზარდი ლუკა, მიუხედავად სკოლის დირექტორის და თანატოლების აგრესიისა, მიუხედავად ცხოვრების უმძიმესი წესის, რომელიც შეიძლება ითქვას, არც კი „უახლოვდება“ ჭეშმარიტ ბავშობას, დაჩოქილებლად, ჯიუტად ცდილობს ჩასწყდეს სახარების საიდუმლოს და შესაბამისად ისჯება კიდევც პატარა სამყაროში—სოფელში, ჩვეულებრივი ადამიანური გაუტანლობის და უვიციობის მცირე მოდელში.

ამ ნამუშევარში, ნოხელი თითქმის უბრუნებს თავის გმირს (ლუკა – ლ. ნოხელი) იმ სისადავეს, რომელიც მის პირკანდელ ნამუშევრებს ახასიათებდა. მშვენიერ, მაგრამ მძიმე, ასკეტურ გარემოში გაზრდილი ლუკა ბუნებრივად მისდევს საკუთარ ენებას. შეიძლება ხმაღამოღებული რაინდი „უცხო“-დან კანონზომიერად შეცვალა საინტერესო მოზარდმა, რომელიც უკვე სხვაგვარად იბრძვის საკუთარი პიროვნების დაიკვირებისთვის.

„ბავშვები – იგივე უფროსები არიან, მხოლოდ მათ ჯერ არ მოუსწრიათ მთელი იმ სიბრძნის დავიწყება, რომელსაც უფალი დაბადებისას აძლევს ნებისმიერ ჩვენთაგანს,“² – ამბობს ნოხელი.

რეჟისორი ცდილობს ბუნებრივი საწყისი უფრო ნათელი, მკვეთრი გახადოს, რათა პატარა გმირის დრამამ ზოგადი და ამავე დროს, რეალური ფერები შეიძინოს. საკმაოდ რთული, სარისკოა მოზარდის ცნობიერებაში არსებული ძვრების, პიროვნული ნიშნების ჩაყურებლამდე მიტანა ისე, რომ არ გაჩნდეს არაფრისმთქმელი პაუსები.

მიუხედავად რეალური ნაკლოვანებებისა, რეჟისორის შემოქმედება პირველ რიგში საინტერესო დრამატურგიით და

მხატვრულ-პოეტური განზოგადების უნართი ფასდება, რაც რიგ შემთხვევებში ძალზე თვითმყოფადია.

სამყარო, რომელიც არსებობს და რომელიც გოდერძი ნოხელმა პირობით სივრცედ გამოიყენა, ერთგვარად ქართული კინოს პოეტური ტრადიციის გაგრძელებადაც შეიძლება მოვიხაროთ. ამ ფილმების თემატური მოტივები ნაკლებად უახლოვდება სოციალურს და მეტად განავრცობს 'ხნობრივ-პუმიანურ' თემებს.

რეჟისორის როგორც პროზაულ, ასევე კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებებს ახასიათებს იუმორის, კუთხური, დროდადრო ოდნავ უხეში, ეგზოტიკური გამოვლინება, რაც მთის მკაცრ სიბრძნესაც შეიცავს, თუმცა ხანდახან მისი ანეკდოტური სახით გამოიყენება არღვევს მხატვრული ფილმის სტრუქტურას („სამოთხის გერიტები,“).

„გოდერძი ნოხელი ტრადიციული და ამავე დროს სრულიად განყენებული მოვლენაა ქართულ კინოში. მისი ფილმების მეტი წილი მაყურებლისათვის ნაკლებად ნაცნობ, თუმცა რეალურად არსებულ, უღამაზეს და უმკაცრეს სამყაროში, მთაში იქმნება. ამავე დროს, საქმე გვაქვს ყოველივე ირგვლივ არსებულის მძაფრად, განცდით აღქმის უნართან. ბუნება, ადამიანი, პიროვნება, რომლის პიროვნულობასაც არა სიტყვის, არამედ გამოსახულების წყალობით ხედავ, ნოხელის შემოქმედებაში ცოცხლობს და სუნთქავს. ეს პატარა სამყარო დიდი სამყაროს გასადგობია. მთაეარია არ მოხდეს შემოქმედის ჩაკეტვა ამ სამყაროში“... წერს ინგლისელი ჟურნალისტი ევან სტოუქსი¹ და ალბათ საკმაოდ საინტერესოდ ჟღერს ნოხელის შემოქმედების ამგვარი შეფასება.

რა თქმა უნდა, მზარდი დრამატურგიული სივრცე (არა რეალური, არამედ პირობითი), მხატვრული ხედვის არეალის მუდმივი გაფართოება, კინემატოგრაფის განვითარების ურყევ პირობად რჩება როგორც ზოგად, ასევე კერძო შემთხვევებში.

გოდერძი ნოხელის კინოსამყარო მნიშვნელოვანი და თვითმყოფადია თავისი რამოდენიმე ნამუშევრით და ქართული კინემატოგრაფისათვის საინტერესო ნიშნებს ინახავს.

1. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1989, №24, ინტერვიუ რეჟისორთან, გვ. 14.

2. ინტერვიუ გოდერძი ნოხელთან გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“ 1990, №12.

3. ჟურ. „ნიუზ ოფ არტ“ – 2002 წ. ქართული კინო – სინამდვილე და იმედი. ე. სტოუქსი გვ. 32 (ინგლ.)

ფილმოგრაფია

ადგილის დედა (1978)

რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი

სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი

ოპერატორები: ჯ. ქრისტესაშვილი, ა. შენგელაია.

ბაკურხვეველი ხვესური (1980)

რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი

სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი

ოპერატორი: ნიკოლოზ სუხიშვილი

მხატვარი: ვაჟა ჯალალანია

მთ. როლში: შალვა ქირიკაშვილი.

ადამიანთა სევდა (1985)

(Human sadness)

დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი

სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი

დამდგმელი ოპერატორი: იგორ ამასიისკი

დამდგმელი მხატვარი: რევაზ მირზაშვილი

კომპოზიტორი: ნოდარ გაბუნია

როლები: გურამ ფირცხალავა, მიხეილ ხერხეულიძე. აბრეკ

ფხალაძე. გურამ პეტრიაშვილი, აბესალომ ლორია, კარლო

საკანდელიძე, ტრისტან სარალიძე.

ხანგრძლივობა 94 წუთი.

წერილი ნაძვებს (1986)

დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი

სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი

დამდგმელი ოპერატორი: ნიკოლოზ სუხიშვილი

დამდგმელი მხატვარი: ვაჟა ჯალალანია

მთავარ როლში: გურამ პეტრიაშვილი

ხანგრძლივობა 4 ნაწილი

აღდგომის ბატანი (1988)

კინოალმანახი

დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი

სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი

დამდგმელი ოპერატორი: ალექსანდრე გვასალია

დამდგმელი მხატვარი: მერაბ ბუნუკური
კომპოზიტორი: იაკობ ბობოხიძე
როლები: ლევან ხარანაული, ბერტა ხაფავა, ჯემალ ტაგნიძე.
ხანგრძლივობა 40 წუთი.

უცხო (1988)

დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი
სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი
დამდგმელი ოპერატორი: ალექსანდრე (კუკური) გეასალია
დამდგმელი მხატვარი: ნიკოლოზ ზანდუკელი
კომპოზიტორი: იაკობ ბობოხიძე
როლები: ნინო ჩხეიძე, ივანე საყვარელიძე, ლეო ფილფანი,
ერმალო მალრაძე. მიხეილ ვაშაძე. ლეო სოხაშვილი. პაატა
გარსიაშვილი.
ხანგრძლივობა 71 წუთი.

ცოდვის შვილები (1989)

(Children of Sin)

1993 წ. საქართველოს სახელმწიფო პრემია
დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი
სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი
დამდგმელი ოპერატორი: გურამ საბაგლიშვილი
კომპოზიტორი: იაკობ ბობოხიძე
როლები: ზურაბ ყიფშიძე, შალვა ქირიკაშვილი, ლეო ფილფანი,
მარინა ჯანაშია, კარლო საკანდელიძე, გოდერძი ჩოხელი.
ხანგრძლივობა 70 წუთი.

სამოთხის გერიტები (1997).

1997. დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების საერთაშორისო
კინოფესტივალი
„კინოშოკი“ (ანაპა). „გრან-პრი,,
1999. კინოფესტივალი „ლისტოპადი“ (მინსკი). ჟიურის პრიზი
დიპლომი უმაღლესი
პროფესიონალიზმისათვის – „რწმენის, იმედისა და
სიყვარულისათვის“
დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი
სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი
დამდგმელი ოპერატორი: ჯიმშერ ქრისტესაშვილი
დამდგმელი მხატვარი: დავით საჯავია
კომპოზიტორი: იაკობ ბობოხიძე

როლები: კახი კავსაძე, გივი ბერიკაშვილი, კოტე თოლორაია, ნუცა ჩხეიძე, ნინო ჩახვაძე, ნანული სარაჯიშვილი, გოვენ ჭეიშვილი, იზო ქურხული, ეთერ გელოვანი.
ხანგძლიეობა 60 წუთი.

ლუკას სახარება (1998)

დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი
სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი
დამდგმელი ოპერატორი: ჯიმშერ ქრისტესაშვილი
დამდგმელი მხატვარი: დავით საჯაია
კომპოზიტორი: იაკობ ბობოხიძე
როლები: თამარ სხირტლაძე, ზურაბ სტურუა, კოტე თოლორაია, ლუკა ჩოხელი.
ხანგძლიეობა 70 წუთი.

მიჯაჭვეული რაინდები (2000)

დამდგმელი რეჟისორი: გოდერძი ჩოხელი
სცენარის ავტორი: გოდერძი ჩოხელი
დამდგმელი ოპერატორი: ჯიმშერ ქრისტესაშვილი
დამდგმელი მხატვარი: დავით საჯაია
კომპოზიტორი: ჯანსუღ კახიძე
როლები: კახი კავსაძე, გივი ბერიკაშვილი, რამაზ ჩხიკვაძე, ტრისტან სალარიძე, ნიკა ჩოხელი, მანანა გამცემლიძე, ნინო ჩხეიძე, თამარ სხირტლაძე, გოვენ ჭეიშვილი, ბესო ხიდაშელი
ხანგძლიეობა 105 წუთი.
„ქართული ფილმი“ – „კინომოსტი“, (რუსეთი).

ანემიიდან - ატუ ალაბა, ოტელ-კალიფორნიამდე

80-იან წლებში, ქართულ კინოში ახალი ძალა მოდის. მთავარი ხაზი, რომელიც ამ თაობის რეჟისორების შემოქმედებას თან სდევდა და რაც მათ სხვა თაობის რეჟისორებისაგან განასხვავებდა „გმირი“ იყო. გმირი, რომელიც სინამდვილეს გაურბოდა და სოროში იმალებოდა. მაშინ გაქცევა გმირობის ტოლფასი იყო, მათი პროტესტი უმეტეს შემთხვევაში – ჩუმი და არააგრესიული. გმირი ყველაფერს თავის თავში მალავდა, დიალოგს გაურბოდა, ხშირად გამოსაყვალს სმასა და ნარკოტიკებში ხედავდა. „ალკოჰოლური და ნარკოტიკული „ილუზიონიზმი“ ერთობ თვალში საცემი და იოლად შესამჩნევი მოვლენაა – არსებობს „ილუზიონიზმის“ უმარავე ფარული და უჩინარი ფორმა, ასეთი ფორმის სახით, მაგალითად, შემდეგ ვითარებას ასახელებენ: ნაცნობ-მეგობრები სისტემატურად იკრიბებიან ხოლმე, ყავას ხარშავენ და მიირთმევენ, თამბაქოს აბოლებენ და თანაც ნება-ნება პოლიტიკურ თემებზე საუბარს „შექცევიან“, ამასთანავე, ყოველთვის ოპოზიციურ თვალსაზრისს უჭერენ მხარს... თუმცა კი, ცხოვრებაში მშვენივრად ეგუებიან და თავიანთი პირადი კეთილდღეობის სასარგებლოდ იყენებენ „ოპოზიციასა“ და „ოპოზიციონერებს“, აშკარაა, რომ ოპოზიციონერობა მათთვის არ წარმოადგენს სერიოზული ფიქრისა და ძიების შედეგად მიღებულ, ცხოვრების წარმართველ გადაწყვეტილებას, არამედ მსუბუქ გართობას ჰგავს, მაგრამ ცოტა უფრო ახლოდან დაკვირვებისას აღმოჩნდება, რომ ყოველივე ამას, თვით ყავის ხარშვისა და სმის პროცედურაც კი რაღაც სუბმეტი ახლავს. ესაა „რიტუალის ინტონაცია“, სხვა, უფრო მაღალ რეალობასთან შეხებისა და ამგვარად ჩვეულებრივ, ბანალურ ყოფაზე ამალლების პრეტენზია და შესატყვისი ილუზია მუდამინდება“! 80-იანელთა პრეტენზიები – პრეტენზიებად დარჩა. ახალგაზრდების „გმირი“ უფრო აპათიურ-ანემიური იყო, ვიდრე „ალავერდობისა“ და გიორგობისთვის“ გმირები, მას მხოლოდ საზოგადოებასთან გაუცხოვება აახლოვებს, მიუხედავად მასიდან გამოჩნეულობისა, ის მაინც პასიური გმირია, რადგან არ ცდილობს რაიმე შეცვალოს. „გმირები“ – გაურბიან პრობლემებს, ბედისწერას ემორჩილებიან, ყველაფერში მხოლოდ ცუდს ხედავენ, ნათელი ფერები – რუხმა ფერებმა შეცვალებს, იუმორი – სარკაზმმა. 80-იან წლებში ასეთი „გმირები“ სიმპათიას იმსახურებენ. „გმირი“

სოცრეალიზმის ვერ ეგუებოდა, მამების თაობას ჩუმი პროტესტს უცხადებდა და ნიჰილისტურად უარყოფდა ყველაფერს.

90-იან წლებში მდგომარეობა რადიკალურად შეიცვალა. თუ ჩვენი საზოგადოების ცხოვრება მეტ-ნაკლებად მდორედ, უინტერესოდ ვითარდებოდა, თუკი წლების განმავლობაში, ჩვენ სხვისი იდეების, თავსმოხვეული ცხოვრების მოდელის მონები ვიყავით, ახლა საქართველო უკვე დამოუკიდებელი, დემოკრატიული რესპუბლიკა გახდა. კომუნისტური რეჟიმი დაემხო, ჩვენ გაეთავისუფლდით, სამოცდაათწლიან მონობას წერტილი დაესვა. შეიცვალა საზოგადოება, შესაბამისად უნდა შეცვლილიყო ხელოვანი და „გმირი“ ეკრანზე. ცხოვრება საოცარი ტემპით წინ მიიწევს, მოვლენას – მოვლენა ცვლის, ჩვენმა ქვეყანამ გადაიტანა სამოქალაქო ომი, დაეკარგეთ საშინაბლო და აფხაზეთი, მოგაწყვეთ ვარდების რევოლუცია, ხელოვანი და მით უფრო „გმირი“ – სოროში ელარ იჯდება, ეს უკვე გმირობა აღარ არის. სამწუხაროდ ისტორიული კატაკლიზმების ფონზე, სულ უფრო გაუგებარი და უმისამართო ხდება დღევანდელი ქართული კინო და ახლა უკვე მაყურებელს უნდა ნიჰილისტური დამოკიდებულება ქართული კინოს მიმართ.

80-იან წლებში მოსულმა ახალგაზრდობამ თავისივე დრო ასახა ეკრანზე. ქალაქის ქუჩებში მოხეტიალე გმირი არც არაფერს აშაუებს. ის ცოტათი ლოთია, ცოტათი ნარკომანი, სომიერად ნიჭიერი, უსაქმური, ცხოვრების პასიური მჭკრეტელი, მამების თაობასთან გაუცხოებული. ოთხმოციანელთა გმირი უმეტეს შემთხვევაში გეცოდება. მისი პასიური უმოქმედობა გაღიზიანებს. თუ სამოცანიელთა ფილმების გმირები ჯერ კიდევ ტბებიან ცხოვრებით, ცდილობენ წინაპართა აწრდილებს გაუფრთხილდნენ, მეგობართა წრე შეინარჩუნონ, თანამედროვე გმირი უკვე ყველასთან გაუცხოვდა, მას არც მეგობრები აკავს, არც ოჯახი აღარდებს, არც იდეალები და, ხშირ შემთხვევაში, არც მომავალი. გმირმა ოცნების, ფრენის სურვილი დაკარგა. იგი ყაღბმა გარემომ მორალურად გაანადგურა. ოთხმოციანელთა თაობა სამყაროს რუხ ფერებში აღიქვამს, მათთვის თბილისის ძველმა უბნებმაც ხიბლი დაკარგა, ისინი ურბანისტული, ახლადაშენებული კორპუსების ტყვეობაში არიან მოქცეული. ეკრანზე სიბინძურე, უსახური რაიონები, უგემოვნო ინტერიერები შემოიჭრა. ახალგაზრდების ხელწერა, ერთი შეხედვით, ერთმანეთის მსგავსია, მაგრამ მათშიც არიან რეჟისორები, რომლებმაც შეძლეს „დროებითისთვის“ ნიღბის ჩამოხსნა, პრობლემების განსოგადება, სწორედ ამიტომ არის დღევანდელი გადასახედიდან

განსაკუთრებით ღირებული ალექო ცაბაძის „ლაქა, და ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“.

ალექო ცაბაძის ფილმის გმირი ქიშო გაუცხოებულ ოჯახში ცხოვრობს. დედ-მამას მექანიკური, ყოველგვარ სითბოს, სიყვარულსა და ენებას მოკლებული ურთიერთობები აქვთ. ისინი ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობენ, თუმცა საერთო ენას ვერ პოულობენ. ცაბაძის ფილმის გმირი თანამედროვე ურბანული თბილისის პროდუქტია. მას წარსული არ აინტერესებს, ის აწმყოში ცხოვრობს, თავისი მიკროსამყარო აქვს შექმნილი, „ბითლებს“ ესმენს, კედლებზე პლაკატები აქვს გაკრული. ქიშოს საკუთარი მუსიკალური თემა აქვს, აქვს მაყურებელი და მსმენელი, თითქოს არაფერს აშავებს, უყვარს მუსიკა და თავის სამყაროში ჩაკეტილს არც აინტერესებს რა ხდება შეკრული წრის გარეთ. მისი მეგობრები, ქიშოსგან განსხვავებით, რეალობას ნარკოტიკებში, თამაშში გაურბიან. უწყინარი ნიძლავი საბედისწერო გასროლით სრულდება, იღუპება უდანაშაულო ადამიანი. 80-იან წლებში „ლაქას, ეკრანებზე გამოსვლა საზოგადოებისთვის სილის გაწინის ტოლფასი იყო, რადგან სწორედ საზოგადოება, მაჩების თაობა შეიქმნა უძღური ებრძოლა იმ თაობის გადასარჩენად, რომელსაც შეველა სჭირდებოდა.

ტატო კოტეტიშვილი ფილმს „ანემიას, არქმევს, ანემია – სამედიცინო ტერმინია, ნიშნავს სისხლნაკლებობას, დამახასიათებელი ნიშნებია: საერთო სისუსტე, ქოშინი და თავბრუსხვევა. რეჟისორს ერთგვარად განაჩენი გამოაქვს მამების და თავის თაობისთვის, მათ ანემიურს, უენაროს უწოდებს, შეიძლება ხშირად შვიდობაა, მაგრამ მხოლოდ მას ეყო გამბედაობა ეთქვა სიმართლე მათზე და დაპირისპირება ორ თაობას შორის უფრო ძწვავედ წარმოედგინა. აეტორები ნიკას მამის ხაზის გამოკვეთით ცდილობენ თავისი თაობის ანემიის გენეტიკური ფესვების მიგნებას და ამგვარად, მამათა თაობის მიმართ ბრალდებების წაყენებას. კოტეტიშვილის ფილმის გმირს, ნიკოს და „გიორგობისთვის“ ნიკოს ოცი წელი აშორებს, მაგრამ ამავე დროს, მათ ეს ოცი წელი აახლოვებს. „ანემიის“ გმირი გაურბის ოჯახს, მეგობრებს, საყვარელ გოგონას, ქლაქს და ბოლოს საკუთარ თავს. ის მთაში მიდის მასწავლებლად, იქ ცდილობს საკუთარ თავთან განმარტოვებას, სჯერა, რომ ჰარმონიას სწორედ იქ მიაღწევს. ლევან აბაშიძის გმირი მომხიბვლელი, ინტელექტუალური გარეგნობის, თავისი საქმის მცოდნეა. ტატო კოტეტიშვილმა შემოგეთავაზა კონკრეტული, ჩვენთვის საცნაური, ჩვენი თანამედროვე საზოგადოება და ამ სამყაროში შეიყვანა

თავისი თაობის ახალგაზრდა გმირები. ეს ყალბი, პათეტიკური სოციალურ-პოლიტიკური გარემო კი შექმნილია მათი წინა თაობების მიერ. ეს სამყარო მარწუხებივით ახრწობს ახალგაზრდებს. ნაწილს ამის გამო უიმედობა, უსიცოცხლობა, ინერტულობა დაუფლებია, თითქოს თავბრუდახვეულები ძილბურანში იმყოფებიან, ხოლო ნაწილი უკეთესი პირობების პოვნის იმედით გარბის. მათ რიცხვს ეკუთვნიან ფილმის გმირები ნიკა და ამირანი, სამწუხაროდ ანემიას მოუცვია მთელი სამყარო, სუროსავით მოსდებია ყველას და ყველაფერს, აქაც შემოულწევია ყოველივე ბინძურს და უკეთურს. პირიქით, აქ დრო გაჩერებულა კიდევ. აქ კვლავ კომუნიზმის აჩრდილი დაბორიალებს, აქ სიზმრებში ბევრი სტალინს ხედავს და მას ეთაყვანება. აქაც სიყალბეა გამეფებული, აქაც ცდილობენ მომავალი თაობის სულების დამახინჯებას, ვისაც კიდევ შერჩენია ძალა, ცოცხლობს და ასწავლის თავისზე პატარებს და ამით იბრძვის, ვისაც არა და, აქედანაც მირბის და ასე, დაუსრულებელ სირბილში იღუპება. ნიკოს პროტესტი სწორედ ამ საზოგადოების წინააღმდეგ არის მიმართული, საზოგადოების, რომელმაც სახე დაკარგა, რომელიც სიყალბეზეა აგებული. მისი პროტესტი თვითმკვლელობის გათამაშებით მთავრდება. ბაწარში თავგაყოფილი იგი სიმართლის თქმას ცდილობს - „არ მოვეკედები - ყვირის ნიკა, - სადამდე უნდა იჯდეთ სოროებში... როდემდე უნდა ატყუოთ ხალხი... მკვლელები ხართ!“ მის ამბოხს, პროტესტს არაეინ უსმენს. ცხოვრება თეატრია, შენ ან უნდა მიიღო თამაშის წესები, ან არადა გარიყულ მეამბოხედ უნდა დარჩე საზოგადოებაში, რომელიც სოროში ჯდომას ამჯობინებს - ეს გმირობაა, გმირები კი უმეტეს შემთხვევაში იღუპებიან. დიდი ხანია ქართული კინო ელოდა ინტელიგენტ, პატიოსან გმირს, რომელიც ანემიით დააუადებელი არ იქნებოდა. „ანემია“, ხომ ფაქტიურად პირველი ქართული ფილმია, რომელიც ახალგაზრდა კაცის დამოკიდებულებებს გამოხატავს არა მარტო ნეგატიური სადმი (როგორც გიორგობისთვეში), არამედ საერთოდ ისტორიისადმი, ზნეობის, პატრიოტიზმის გაგებისადმი. „სოროში ჯდომა“, რომ უზნეობაა, ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორებს ჯერ არ უთქვამთ. ამ სულისკვეთებით - საკუთარი სოროდან გამოსვლის სულისკვეთებით არის აღსავსე მთელი ფილმი და სწორედ ეს მესახება „ანემიის“ უპირველეს მნიშვნელობად ქართულ კინოში, რადგანაც ეს პოზიცია კრიტიკული რეალიზმის დაბრუნების მათწყებელია ჩვენს კინოხელოვნებაში. კრიტიკული რეალიზმი კი, როგორც აღვნიშნე, დღეს, როგორც არასდროს ისე სჭირდება

ჩვენს ხალხს, ფილმი არ განეკუთვნება ისეთ ნამუშევრებს, რომლებიც მაყურებელს მწვავე სიუჟეტური თუ მონტაჟური სფეროებით იპყრობენ. მისი შინაარსობრივი ქარგა მოქმედების თეალსაზრისით, ორიოდ სტრიქონში მოთავსდება. „ანემიაში“ აზრი წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით ვითარდება და გადმოიცემა, ეს დრამატურგიული წყობა ფილმის იდეით არის განპირობებული. ამ, ერთი შეხედვით უმოქმედობაში, გამოხატულია ადამიანთა ქმედითობის ატროფია და ამ ფორმით მოწოდებული მასალა უფრო მეტ ემოციურ ძარღვს იძლევა განსჯისათვის, ვიდრე მწვავე სიუჟეტური თუ მონტაჟური სფეროებით შეიძლებოდა ამის მიღწევა. ერთფეროვნება, რომელიც უაზრო მონოტონურ მიმოსვლაში, აზრს მოკლებულ გაკეთილებში, სიტყვებშია გამოხატული საზოგადოების დაკნინების, ინდივიდუალური აქტივობის ნიველირების მაჩვენებელია. ტატო კოტეტიშვილის ფილმი მრავალ შეკითხვას სვამს: რატომ არიან ადამიანები გულგრილნი, გათიშულნი, თანაგრძნობის უნარს მოკლებულნი? რატომ ცხოვრობს ნიკას მამა და მისი თაობა მხოლოდ თავისი მიკროსამყაროთი და სხვა არაფერი აინტერესებს? რატომ არიან სკოლა-ინტერნატის მასწავლებლები კმაყოფილნი მხოლოდ თავისი ფიზიკური არსებობით? რას წარმოადგენს სკოლის დირექტორის ამ მონსტრების თაობა, რომელიც მისი მომდევნო თაობების გენეტიკური კოდის მმართველია? სად იმალება გარშემო გაშფოთებული ანემიის მიზეზები? რეჟისორი ტატო კოტეტიშვილი ცდილობს ახსნას, რას წარმოადგენს და რა შეუძლია ფილმის შემქმნელთა თაობას. დასკვნა ერთია – ეს არის მუამბოხეთა, დაუმორჩილებელთა, მებრძოლთა თაობა. ტატო კოტეტიშვილის ფილმიც 1987 წელს გამოვიდა ეკრანზე, ფილმი საბჭოთა კავშირის დაშლას, ჩვენს საზოგადოებაში მომხდარ ცვლილებებს უსწრებდა წინ. შეიცვალა დრო, გარემო, ადამიანები, ისტორიული რეალობა, შესაბამისად გმირიც უნდა შეცვლილიყო ეკრანზე.

ლევან ზაქარეიშვილის ფილმის „ისინი“-ის გმირები ერთ უფსკრულში გადაიხეხილი ადამიანები არიან. რეჟისორი ისტორიის დიდ მონაკვეთს იღებს. მოქმედება საბჭოთა საქართველოში იწყება და საბჭოთა კავშირის რღვევის პერიოდის საქართველოში მთავრდება. ფილმის გმირები ერთი შეხედვით არც არაფერს აშავებენ. მიზნებიც აქვთ და ოცნებებიც. ხანდახან „წამალსაც“ „ჩაღირობენ“, მაგრამ მათ ჩამოყალიბებული ნარკომანები არ ეთქმით. მათთვის „წამალი“ თავიდან ინტერესია, თამაშია. ისინი ჭაობის მახლობლად ცხოვრობენ და ნელ-ნელ თავად ჭაობში ეშვებიან. „წამალსაც, წასულ გიას გზაში ბავშვობის მეგობარი

„მორფის“ გაკეთებისას ხელებში ჩააკედება. საბედისწერო შემთხვევას დანაშაულებათა ჯაჭვი მოსდევს და ოცი წლის მანძილზე გია საზოგადოებას, ცხოვრებას ეთიშება. პირველად თავის მოკვლას დედის სიკვდილს რომ გაიგებს, მაშინ ფიქრობს; გადაარჩინენ, სასჯელსაც მოიხდის და სახლში ბრუნდება. მაგრამ სახლში, წარსულში ვერ ბრუნდება. ეს ის სამყაროა, რომელშიც ცხოვრება გიამ არ იცის. ის ყანახეთში მიდის და იქ „ქურდული“ სამყაროს განუყოფელი ნაწილი ხდება. საქართველოდან მოსულ წერილში გიას მეზობელი ბიჭის, მიშკას „გაპარვის“ ამბავს შეატყობინებენ. გიას ახალი ამბავი შოკში აგდებს. მიშკას ხომ მისგან განსხვავებით, სხვა ბავშვობა ჰქონდა. ის ფეხბურთზე ოცნებობდა, მაგრამ ნარკოტიკის მსხვერპლი გახდა. გია საბოლოოდ მარტო გრძნობს თავს, წარსულთან ბოლო ძაფიც წყდება და მარტოობის დასაძლევად თვითმკვლელობით ასრულებს სიცოცხლეს. ეს მისი არჩევანია.

რეჟისორ ალექო ცაბაძის „ღამის ცეკვაში“-ც გმირები მარტო არიან. ფილმში არც ქალაქი, არც დრო არ არის დაკონკრეტებული. გმირების ცხოვრება რუხია, სინათლე მათ ჩაკეტილ სივრცეში არ აღწევს, მოქმედებაც ფილმში ყოველთვის ღამით ხდება. გმირებიც და ქალაქიც ღამის ცხოვრებით ცხოვრობს. უჯიშო, უგვარო, უწარსულო და უმომავლო გმირები განწირულები არიან. მათი ყოფა სულისშემხსუთველია, ირგვლივ გამეფებული გულგრილობა, უზნეობა, ურწმუნოება, უსიყვარულობა, სულიერი სიცარიელე - ბოროტებას შობს. „ღაქაში“-იწყებოდა გმირების გაუცხოება, „ღამის ცეკვაში“ კი ყველაფერს ლოგიკური წერტილი დაესვა. ამიტომ აღარ არის საერთოდ სინათლე და ყველაფერი სიბნელეს, ჭუჭყს მოუცვია. ქიშოსაგან განსხვავებით, მოსე შეამბოხება, მუდმივი პროტესტის გრძნობით შეპყრობილი, თავისუფლების მაძიებელი. გარეგნულად უხეში, უტიფარი, უმეტეს შემთხვევაში დაუნდობელი, მოსეს ქიშოსავეთ ვერ გააცურებ. მას ნიღაბი აქვს მორგებული, იცის ვისთან როგორ მოიქცეს. მკვლელობის მერე არ იბნევა, გვამს აგდებს და გარბის. ერთდროულად რეალისტური და სიმბოლური ატმოსფერო, რომელიც ჯოჯოხეთურ ყოფას გამოხატავს, იმდენადაა გამძაფრებული, რომ აღიქმება არა როგორც კონკრეტული რეალური სამყარო, არამედ როგორც არარსებულ სამყაროში „ღამის ცეკვა“. რეჟისორის დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ პესიმისტურია, ნიჰილისტური, ის ამ აბსურდულ საზოგადოებაში დასაყრდენს ვერ პოულობს. „აბსურდის გულწრფელი აღიარება იმაში გამოიხატება, რომ კაცი არ ინიღბება ადამიანურ ურთიერთობათა

ტრადიციული ნორმებითა და სიტუაციით, არამედ დაუფარავად ამჟღავნებს თავის სრულ გულგრილობას მოყვასისადმი.”) „ღამის ცეკვის” გმირებს იმდენად დაკარგული აქვთ პიროვნული „მე”, რომ რეჟისორი არ უახლოვდება და საშუალო ხედზე გეინვენებს მათ. ისინი ყველანი ერთ კრებით, გულგრილ, სახედაკარგულ მასას წარმოადგენენ.

დათო ჯანელიძის ფილმის, „მდგმურების” მთავარი გმირი მიხეილ ჯაფახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების” გმირს, თეიმურაზ ხევისთავს გავს. ის ინტელიგენციის წარმომადგენელია, საკუთარ თავში ჩაკეტილს, გარე სამყარო ნაკლებად იზიდავს, ალბათ სწორედ ამიტომ, გარე სამყარო თავად იჭრება მასთან და ნელ-ნელა მის ბინაში, მისივე ადგილს იკაავებს. მდგმურები: პროვინციული სიხისტით, უტიფრად მკვიდრდებიან გმირის ბინაში. მკუდრობას ურღვევენ, ავიწროებენ, აშინტავენ, საკუთარ სახლში მდგმურად აქცევენ. ჯაყოები მომრავლდნენ. მათი მეთოდები უფრო სასტიკია, უფრო დაუნდობელი. მათთვის არ არსებობს ზღვარი მორალურსა და ამორალურს შორის. ფილმის გმირის ფანჯრებს მიღმა 60-იანელთა თაობის თბილისის სურათები მონაცვლეობს, გმირი მათი წარმომადგენელია, იმ დროის ნოსტალგია აქვს. მდგმურები ნელ-ნელა დარაბებს ხურავენ და ერთგვარად წარსულზე უარს ამბობენ, ეს ხომ მათი წარსული არ არის. ისინი თავად ქმნიან აწმყოს და დარწმუნებულნი არიან მომავალიც მათია. ასეთ საზოგადოებაში გმირი განწირულია, ინდივიდების ადგილს ბრბო იკაავებს, ბრბოს კი მგლური კანონები აქვს. უუნარო, აპათური, ინფანტილური გმირი „მდგმურებს” ვერ დაუპირისპირდება.

რეჟისორ დაეით ნაცელიშვილის ფილმ „ლეონარდოს” გმირიც საზოგადოებაში დარჩენას, ცოცხლად დამარხვას ამჯობინებს. ფილმის გმირი მართალია, ლეონარდო და ვინსი არაა, მაგრამ ის შემოქმედია, ის კარგად ხატავს თავისივე ბინის კედლებზე, მუსიკოსიც არის და ცოტა პოეტიც, მოკლედ ერთობ უცნაური პიროვნებაა. იგი ისარგებლებს შემთხვევით, რომ ყველას მკედარი ჰგონია და მთელი ფილმი ფიქრობს; თქვას სიმართლე და დარჩეს ცოცხალი, თუ თავი ცოცხლად დაამარხვინოს. თბილისში სამოქალაქო ომი მძვინვარებს, თუმცა უშუალოდ ომს რეჟისორი ეკრანზე არ გეინვენებს, უბრალოდ გვესმის სროლის ხმა, ვხედავთ დაცარიელებულ, დამწვარ და დანგრეულ თბილისს, უკვე იწყება ადამიანების გაუცხოება, გათიშულობა. საზოგადოებას, რომელსაც არ სჭირდება: მხატვარი, მუსიკოსი, პოეტი, ოდნავ შერეკილი, მეოცნებე ადამიანი – ასეთი საზოგადოება

განწირულია. ასეთ სასოგადოებაში ლეონარდოს არ უნდა დარჩენა, იგი ცოცხლად დამარხვას არჩევს, ეს კი, რა თქმა უნდა, ტრაგედიაა.

რეჟისორ გიორგი ლევაშოვ-თუშანიშვილის ფილმის „ბედიანი“-ს, მოქმედება ფსიქიატრიული სააქადემიოფოს ნარკოლოგიურ განყოფილებაში ხდება. კონკრეტულ სიტუაციაში სააქადემიოფო სამყაროს მოდელად არის გააზრებული. ფილმის მთავარი გმირი ბიჭო ბავშვობას იხსენებს. მისი მოგონება 1953 წელს, სტალინის სიკედილს უკავშირდება. მაშინ ბავშვური თამაშის დროს, შემთხვევით მანქანის საბარგულ ნაწილში ჩაკეტილს, პირველად გაუჩნდება ჩაკეტილი სიერცის შიში, მერეც, მთელი ცხოვრების მანძილზე ის გამუდმებით რაღაცის შიშის ქვეშ ცხოვრობდა, სინამდვილეს რომ გაქცეოდა ღოთობდა, ნარკომაინობდა, ბოლოს ნარკოლოგიურ განყოფილებაში მოხვდება, მეხსიერებადაკარგულ ბიჭოს ბავშვობა კარგად ახსოვს, ცხოვრების სხვა მომენტები კი ბუნდოვნად. იგი ნელ-ნელა ფილმის მსვლელობის დროს საგიჟეთში ყველა ბავშვობის მეგობარს ნახავს, უმეტესი მასავეთ ავადაა, მხოლოდ ერთი გამოვიდა ექიმო. საგიჟეთში ერთი უცხოელი დიპლომატიც მოხვდება და გამოფხიზლებისთანავე შინაურად, კომფორტულად გრძნობს თავს გიჟების სამყაროში. ამ გიჟებს, გიჟებს ვერც კი უწოდებ, ისინი უფრო დროსა და სიერცეში დაკარგული თაობის წარმომადგენლები არიან, რომლებიც დროებით საგიჟეთს აყარებენ თავს. გარეთ, თბილისში კი სამოქალაქო ომია, შეიძლება ყველაფერი ისე დამთავრდეს, რომ მათ აქ დარჩენა აღარ დასჭირდეთ, თუმცა შეიძლება ეს მათი საშუალო ადგილსამყოფელი გახდეს.

რეალობას გაურბის დიტო ცინცაძის გმირი ფილმში „ზღუარზე“. რეჟისორი შეეცადა გაენალიზებინა, რა მოხდა ჩვენში, რატომ გაიხდინა ერი ორ ნაწილად, რა აკავშირებდა დაპირისპირებულ მხარეებს და განასხვავებდა მათ, ვის მხარეზე იყო სიმართლე სამოქალაქო დაპირისპირების დროს. ფილმის გმირს ორივე მხარეს ჰყავს ნაცნობ-მეგობრები. ის ორად გახლეჩილია, ჰყავს ყოფილი ცოლი და მოქმედი საყვარელი, რომელთან ურთიერთობასაც ინერციით აგრძელებს. მას პოზიცია არ გააჩნია, ის არაფერს მხარეზე არ არის, ის ზღუარზეა, ზღუარზე მისული ადამიანი კი საშიშია, მისი ქმედების განსაზღვრა ძნელია, თითქმის შეუძლებელი. იგი იმპულსებით მოქმედებს, მის ქმედებას ლოგიკა არ გააჩნია, თუმცა არც დაპირისპირებულ მხარეთა ინტერევიუებში იგრძნობა ლოგიკური აზროვნების უნარი.

მხარეების შერიგება შეუძლებელია, რადგანაც სიმართლე ორივე მხარესაა. ფილმის გმირის ქცევა შეესაბამება მისი ცხოვრების, იმ საზოგადოების სტილს, რომელშიც ის ცხოვრობს. საზოგადოებაში ქაოსს, განუკითხაობას, ძალადობას დაუსადგურებია. ასეთ დროს, ადამიანი ხელში იარაღს იღებს და თავის სიმართლეს ამყარებს ან უბრალოდ უაზროდ, უმიზნოდ პაერში ისვრის და უდანაშაულო ადამიანებს ხოცავს. ეს ჩვენი საზოგადოების ნათელი სურათია სამოქალაქო ომის დროს, გმირიც ამ საზოგადოების ნაყოფია. 80-იანელთა თაობის წარმომადგენელი კელაე განზე დგომას ამჯობინებს, უშუალოდ მოვლენებში მონაწილეობის მიღებას გაურბის, მაგრამ ბოლო წუთს მატარებლიდან ჩამოდის და უკან ქალაქში ბრუნდება. აბსურდული სიტუაცია, აბსურდულადვე მთავრდება, გმირი თავიდან უმისამართოდ, უმიზნოდ ისვრის, შემდეგ კი გამვლელუბაც ხოცავს და მეგობრებსაც იმსხვერპლებს, მისი გასროლა უკვე პოზიციის გამოხატეა „მისი აგრესია არა შინაგანი აქტივობის და ძალის, არამედ პირიქით სისუსტის, შთაგონებადობის და ვითარებაზე დაქვემდებარების ანარქიკლად იქცევა“⁴

თავის შემდეგ ნამუშევარში ღიბო ცინცაძე ემიგრანტების, სამშობლოდან გაქცეული ადამიანების თემას ეხება. ფილმის, „ხელმოცარული მკვლელების“ გმირებს შორის ერთ-ერთი ქართველია, იგი არაპროფესიონალია ლაშა ბაქრაძემ განასახიერა. შემთხვევით არ არის, რომ რეჟისორი ამ პრობლემით დაინტერესდა და მთავარი გმირის შესრულება უცხოეთში, კერძოდ კი გერმანიაში ღიბო ხნის მანძილზე მცხოვრებ ადამიანს მიანდო. უწინ ქართველი ემიგრანტები თითზე ჩამოსათვლელები იყვნენ და მათ სახელებს თითქმის ყველა იცნობდა, მათზე მოწიწებით და სიყვარულით საუბრობდნენ. დრო შეიცვალა, მრავალი რამ მოხდა და ბევრმა ქართველმა სხეების მსგავსად დასავლეთში დაიწყო თავისი ადგილის ძებნა. ფილმში გერმანიის ერთ-ერთ პატარა ქალაქში სხეადასხვა კუთხის ემიგრანტები შეკრებილან. ღიბო ცინცაძე კარგად გრძობს გარემოს, სიტუაციას, ემიგრირებული ადამიანის გუნება-განწყობილებას. სერბო-ბრანკო, ქართველი - მერაბი, იუგოსლავიელი - გოგონა, ვიეტნამელი - მუძავე და მისი სენეგალელი მეგობარი. ისინი სიყვარულში ეძებენ მეგობრებს, ხოლო მეგობრობაში - სიყვარულს. ისინი ადვილად პოულობენ ერთმანეთს, რადგანაც უცხო სამყაროში მარტო თავის გატანა ძნელია. სერბი ბრანკო და ქართველი მერაბი დაქირავებული, იაფფასიანი მკვლელები არიან. მაქსიმალურად ცდილობენ გაჭიმონ მკვლელობის პროცედურა,

ათასგვარ მიზეზს იგონებენ, რომ არ მოიყვანონ სისრულეში დაკვეთა. გაუთავებლად სკამენ, მერაბს შიგადაშიგ სამშობლოს ნოსტალგიაც ეძალება. ყველა თავისებურად ცდილობს მათთვის უცხო სამყაროში ადგილის დამკვიდრებას, უმეტესწილად ეს მეძავეობით, ან დაჭირავებული მკვლევარობით ხდება. მხოლოდ სენეგალელი არის მოწადინებული საკუთარი ფილტვის გაყიდვით მოიწყოს ავსტრალიაში ტკბილი ცხოვრება. ფილმის ატმოსფერო მძიმეა და დამთრგუნველი, ადამიანები მიუსაფარნი, უკან დასახვევი გზაც მოჭრილი აქვთ. მერაბს სამშობლოში ყოფნას, აქ ამ გაურკვეველ სიტუაციაში ყოფნა ურჩევნია, თუმცა 'შეიძლება ეს მისი ნებაყოფლობითი არჩევანი არ არის. ის აქ, სამშობლოში შექმნილ სიტუაციას გამოექცა, საქართველო დაქუცმაცდა, მრავალი ჭირ-ვარაში გამოიარა, ბევრი ფასეულობა თავიდან გადაფასდა. აქ, ემიგრაციაში მათი ცხოვრება გაუსაძლისია, ისინი მიტოვებულები არიან, ეს მათი არჩევანია. ახალი ფილმის გმირებმა ზღვარს გადააბიჯეს, ფილმის ყველა გმირი სიბრალულის გრძობას იწვევს.

რეჟისორებმა კახა მელითურმა და თინა მენაბდემ სააქადემიო შემოგეთავაზეს სამყაროს მოდელად. ჩაკეტილ სივრცეში მოხვედრილი ადამიანები, საკუთარ თავთან მარტო დარჩენილები უფრო გულახდილები, გახსნილები არიან. ეს უნიკალური სააქადემიოა, აქ სიბინძურეს, სიბნელეს დაუსადგურებია, აქ ექიმებიც და პაციენტებიც მძიმე, უკურნებელი სენით არიან დააყადებულნი. სააქადემიო გახეთქილი კანალიზაციის სიბინძურეში იძირება. გამოსახულება შავ-თეთრია, აქ არც ბავშვის დაბადებას და არც აღდგომის დღესასწაულს სიხარული არ მოაქვს, რა ელის ასეთ სასოგადოებას? რა საჭიროა თავიდანვე კოლებში გამომწყვდეული ავადმყოფი ბავშვების სხეულების ჩვენება, რა სიმბოლოებზე არის საუბარი ფილმში, გაურკვეველია რისი ჩვენება უნდოდათ ფილმის „როგორც ლურჯა ცხენები“-ს შემქმნელებს. თუ ყველაფერი ასე ცუდად არის და თუ ყველაფერს ღაბობის სუნი ასდის, უმჯობესია დაიტბოროს სააქადემიო, პირისა და მიწისაგან აღიგაყოს, როგორც სოდომი და გომორი. სასოგადოების დეგრადირება აწუხებთ ფილმის რეჟისორებს? ვინ არიან ფილმის გმირები? საით მიექანებიან? იციან კი, რა უნდათ ცხოვრებაში? იყენენ კი, ოდესმე სასოგადოების წარმომადგენლები, ღირს მათზე ყურადღების გამახვილება? ეს უკვე „ჩერნუბაც“ აღარ არის, ეს ის ზღვარია, რომლის იქითაც უფსკრულია, რომელშიც ნელ-ნელა ეშვება „უგმიროდ“ დარჩენილი ქართული კინო.

ლევან ზაქარეიშვილის ფილმის გმირი თავს იკლავს, დათო ნაცვლიშვილის ფილმის გმირი თავს ცოცხლად იმარხავს, ლევან შოვე-თუმანიშვილის გმირი საგიჟეთში ყოფნას ამჯობინებს რეალურ ცხოვრებასთან ჭიდილს, დიტო ციცინცაძის გმირები უდანაშაულო ადამიანებს ხოცავენ, კახა მელითაურის, თინა მენაბდის გმირები კანალიზაციის სიბინძურეში იძირებიან - ისინი ნიჰილისტები არიან, მათთვის ყველაფერმა აზრი დაკარგა, მათ მხოლოდ ნგრევის ენერგია აქვთ „ნიჰილიზმი, მოკლედ და ზოგადად იმ მდგომარეობას აღნიშნავს, როცა ადამიანი მხედველობიდან ჰკარგავს ცოცხალი ორგანიზმის სახით შემთხვევითი და წარმავალი არსებობის იქეთ „სხვა არსებობისადმი“ მარადისობისადმი ზიარებისა და ამგვარად, ამაღლების პერსპექტივას“.¹⁵

ნიჰილიზმი - არაფერს ნიშნავს, როდესაც არ არის მიზანი, აზრი დაკარგა შეკითხვამ - რატომ? როდესაც ეჭვის ქვეშ ვაყენებთ ღმერთის არსებობას, მაშინ რა აზრი აქვს ცხოვრებას, რისკენ მივისწრაფვით, რა იდეალებს ვემსახურებით? იდეალებისა და აქედან ცხოვრების აზრისა და მიზნის დაკარგვას, იდეალების უარყოფას - ღმერთის უარყოფამდე მივყავართ. და თუ არ არსებობს ღმერთი, როგორ უნდა მოვიაზროთ მისი დამოკიდებულება და მიმართება ქვეყნისადმი, ადამიანებისადმი. რწმენადაკარგული სასოგადოება საშიშია, 70-წლიანი მონობის პერიოდში კი, სწორედ რწმენა ჩაახშევს ხალხში. შეცდომა იქნება ნიჰილიზმი „სოციალურ გაჭირვებას“, ანდა ფიზიოლოგიურ გადაგვარებას დაეუკავშიროთ, ნიჰილიზმი ყოველთვის ღირებულებების, საზრისის უარყოფით მოდის. ნიჰილიზმი მაშინ ისადგურებს, როცა ადამიანი მხედველობიდან ჰკარგავს სხვა არსებისადმი ზიარებისა და ამაღლების პერსპექტივას, საინტერესო მოსაზრება აქვს ამ საკითხთან დაკავშირებით ფილოსოფოსის ზურაბ კაკაბაძეს: „იდეალების დაცლილობასა და ამგვარად სიცარიელის განცდით სრული მარტოობის ანუ საკუთარი ინდივიდუალურ-ბიოლოგიური არსებობის ვიწრო ფარგლებში ჩაკეტილობის აუტანელი განცდით შევიწროვებული და დუენილი ადამიანი თავქუდმოგლეჯილი გაურბის საკუთარ თავს - სხეულისაკენ. ნიჰილისტი განათებულ დარბაზებსა და ფესტივალებზე სხეასთან გამუდმებით ერთად ყოფნას ეძებს, ნიჰილისტი თავისთავთან მარტოდ დარჩენას გაურბის. იგი ვერც ცალკეულ ინდივიდთან, როგორც თანამესაუბრესთან განმარტოებას და ამგვარად მარტოობის გადალახვას, საამისოდ საჭიროა საერთო მიზნის ქვეშ დგომა,

ნობილისტი კი ყოველთვის მარტოა, მას მარტო უნდა სამყაროს განადგურება, ის კატასტროფას ქადაგებს, მას არ სჭირდება სხვებთან გაერთიანება. იგი ყოველთვის მოუსვენარია, ის სხვების ყურადღების მიპყრობას ცდილობს ყურადღების მაძიებლობის, ანუ პატივმოყვარეობის ტენდენცია ბოლოს და ბოლოს თავს იჩენს, როგორც აგრესია, როგორც ძალაუფლების ნება”¹⁶ ზურაბ კაკაბაძე ამას „დაწრდილულობის” გრძნობას უწოდებს. „დაწრდილულობის” გრძნობა და მაშასადამე, აგრესიის ენერგია მით მეტია, რაც ნაკლებად გააჩნია ადამიანს შექმნის უნარი. არ უნდა გეიკვირდეს, როცა უნიჭო კაცი ძალაუფლებისათვის ბრძოლისა და აგრესიის სარბიელზე წარმატებას აღწევს. „პარადოქსია, მაგრამ ჭეშმარიტებაა, ამ სარბიელზე ადამიანური უნარის ნაკლებობა, უნიჭობა და ამ აზრით უძღურება ზოგჯერ დიდ ძალად შეტრიალდება ხოლმე, რამდენადაც აგრესიის ენერგიას კვებას და ძალაუფლების მოპოვების მიმართულებით ყურადღების კონცენტრაციას უზრუნველყოფს”. საუკუნეების მიჯნაზე, მოაზროვნე ინდივიდებში ყოველთვის ისადაგურებდა უიმედობის, ცხოვრების აბსურდულობის შეგრძნება მე-20 საუკუნის დასაწყისში, პერტრუდა სტაინმა პემინგუეის, საუბარში „დაკარგული თაობის” წარმომადგენელი უწოდა. ეს ნაწილობრივ ასეც იყო. თაობა, რომელმაც ცხოვრების აზრი, იდეალები, მომავლის იმედი დაკარგა, თავისთავში ჩაიკეტა, რეალობასთან კავშირი გაწყვიტა. მათზე პირველმა მსოფლიო ომმა, რუსეთის რევოლუციამ დამანგრეველად იმოქმედა, ანალოგიურად მოხდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, მაგრამ, რა თქმა უნდა, უფრო მასშტაბურად და შემზარავად. დამარცხებულმა გერმანიამ და გამარჯვებულმა საბჭოთა კავშირმაც იდეალები დაკარგეს, თითქოს უიმედობის ბურუსში გაეხვივნენ. მოტყუებული მასები რეალობას ვერ ურიგდებოდნენ. ზეადამიანებზე - პიტლერსა და სტალინზე მითების რღვევამ მასებზე შოკისმომგერველად იმოქმედა, რაობაზე დააფიქრა. პოსტსაბჭოთა ქართული საზოგადოებაც კრიზისს განიცდის: სამოქალაქო ომი, დაკარგული ტერიტორიები, ეარდების რევილუცია, ფასეულობათა - გადაფასება, ნანატრი, მაგრამ გაუაზრებელი დამოუკიდებლობა და თავისუფლება. ხელოვანი და გმირი 80-იან წლებში გაურბოდა პრობლემებს, ზოგი ბედისწერას ემორჩილებოდა, ზოგიც საერთოდ არაფერს აკეთებდა, ყველაფერში მხოლოდ ცუდს ხედავდა, შეცვლის, მოქმედების უნარი არ ჰქონდათ, 80-იან წლებში ასეთი გმირი სიმპათიას იმსახურებდა. „გმირი” სოციალიზმს ვერ ეტუებოდა, მამების თაობას წუმ პროტესტს უცხადებდა და ნობილისტურად

ყველაფერს უარყოფდა. მათი დამოკიდებულება ცხოვრების, მოვლენების მიმართ სამწუხაროდ ისტორიული კატაკლიზმების ფონზე არ შეცვლილა, სულ უფრო მეტად უმისამართო ხდება დღევანდელი ქართული კინო და უკვე მაყურებელს და სპეციალისტებს უნდებათ ნიჟილისტური დამოკიდებულება ქართული კინოს მიმართ. ისტორია არაა ადამიანებისაგან დამოუკიდებლად მიმდინარე, მექანიკური პროცესი, ისტორიას ადამიანები ქმნიან. ხელოვანი, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებული ინტუიციით გამოირჩევა და ამიტომ, ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული მხილებისა და უარყოფის მხრივ, ანუ ისტორიის ქმნის მხრივ, უკან კი არ მისდევს სხვებს, არამედ წინ მიუძღვის. ხელოვანი უნდა ცდილობდეს კონკრეტული განაზოგადოს და უიმედო, ნიჟილისტური განწყობა მომავლის იმედით გააჯეროს, სწორედ განზოგადება, მოვლენების სიღრმისეული ხედვა აკლია 90-იანი წლების ქართულ კინოს. 90-იანი წლების ქართულ კინოში, თუ კინორეჟისორი ნიჟილიზმის პრობლემას აყენებს, ანდა ამ პრობლემას ეხმიანება, როგორც წესი, ის განზე კი არ დგას, არამედ ამ სიტუაციასა და პორტრეტებს შორის ეგულება თავისი თავი. იგი თვითონაც ნაწილობრივ ნიჟილისტია, ოღონდ, რა თქმა უნდა, არაბანალური და თანაც ნიჟილიზმის გადაღახვის მაძიებელი. ხელოვანი მუდმივად ცხოვრების გზის გამორკვევისა და არჩევანის ზღვარზე დგას. საზოგადოების, გარდამავალ კრიზისულ პერიოდებში, როცა ძველმა იდეალებმა დრო მოჭამეს, ხოლო ახალი არ მომწიყებულა, როცა გარემომცველ სამყაროში აღარავითარი საიმედო ორიენტირი და გზის მაჩვენებელი აღარ მოიძებნება, ხელოვანი მაინც ეძებს გზებს თავის გადასარჩენად. ის გვირაბის ბოლოს მაინც უნდა ხედავდეს ნათელს და სიბნელესთან მუდმივ ჭიდილში ექებდეს მარადიულს.

„ადამიანი არსებითად „უსასრულობის ვნებაა“, ფიქრობდა სიორენ კირკეგორი და ამ მხრივ იგი არც სცდებოდა ადამიანს, რამდენადაც ადამიანია, მუდამ მხედველობაში აქვს და მოსვენებას არ აძლევს უსასრულო ყოფიერებაში დამკვიდრების შესაძლებლობა, მას მისი სულის სიღრმეებიდან რაღაც ძალით ყოველთვის მოესმის ხოლმე „უსასრულობის ძახილი“, ამიტომაც არ შეუძლია ცხოველის დარად ელემენტარულ ბიოლოგიურ სიცოცხლეს დასჯერდეს. მაშინაც კი, როცა საკუთარი უძლურების გრძნობით აუტანელი, უსასრულობას გაურბის და სასრულ ორგანულ არსებობაში იკეტება, ამ უკანასკნელში დაკარგული უსასრულობის კომპენსაციას ეძებს, ამწვაებს და

აორმაგებს ხოლმე მის განცდას და ამგვარად, მის ფარგლებს გარეთ გადის ოლონდ, ცხადია, ყალბი მიმართულებით. სწორედ ასეთი ფარგლებს გარეთ გასვლაა მაგალითად, გარყენილება, მხოლოდ ადამიანს შეუძლია გარყენილების სიმდაბლემდე დაეცეს, მაგრამ იმდენად თუნდაც რომ ეს პარადოქსსა ჰგავს, რამდენადაც მხედველობაში აქვს და მოსვენებას არ აძლევს უსასრულობის „ზეცამდე“ ამადლების შესაძლებლობა.

ელემენტარული ორგანული არსებობის ფარგლებში რომ ვერ ეტყვა და ამასთან მარადისობისაკენ ჭეშმარიტი გზის ძიების მხრივ უძლეურად გრძნობს თავს, ადამიანი შესატყვის სუროგატებსა და ილუზიებს მიმართავს. ცნობილია, რომ თანამედროვე დასავლეთში ილუზიების წარმოებისათვის, როგორც წესი, ელემენტარულ ალკოჰოლს არ სჯერდებიან და მორფსა და სხვა მსგავს ნარკოტიკულ საშუალებებს მიმართავენ ხოლმე, მაგრამ ალკოჰოლური და ნარკოტიკული „ილუზიონიზმი“ ერთობ თვალში საცემი და იოლად შესაძინევი მოვლენაა არსებობს „ილუზიონიზმის“ უამრავი ფარული და უჩინარი ფორმაც“.¹⁸

80-იანელთა თაობის გმირი, როგორც უკვე აღვნიშნე, ილუზიებში ცხოვრობდა, ხშირად სინამდვილეს სმასა და ნარკოტიკებში ემაღებოდა. გმირი მხოლოდ საკუთარ თავს აგნებდა, ან სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებდა. 80-იანელთა გმირი გაიზარდა, უკვე თავად გახდა მამა და უკვე თავად უწევს შვილის წინაშე ცოდვების მონანიება. თავისი თაობის ცოდვებზე გვესაუბრება ლევან ანჯაფარიძე ფილმში „ორმაგი სახე“ და ზაზა ურუშაძე ფილმში „აქ თენდება“.

„ორმაგი სახის“ მთავარი გმირის, გიოს ცხოვრებას ციხიდან გამოსვლის შემდეგ ვადევნებთ თვალს, ის არაფერს თაკილობს, ძარცვა, მკვლელობა, შურისძიება, ნარკომანია მისი ცხოვრების წესია. ციხიდან რეალობაში დაბრუნებულს უახლოესი მეგობრის საფლავი დახვდება, ის მათი ცხოვრებისეული წესის მსხვერპლი გახდა. გიო არ ფიქრობს ცხოვრების შეცვლას, მანამ, სანამ ავადმყოფი შვილის არსებობას არ შეიტყობს. მისი ინვალიდი შვილი ვერასოდეს გაივლის. ეს კი მისთვის ტრაგედიის ტოლფასია. მამის ცოდვები შვილზე გადადის და ინვალიდ გიორგის ცოდვილი მამის თავგანწირვა, მონანიება, რწმენა გადაარჩენს. საგულისხმოა, რომ რწმენის თემას ოთხმოციაწიანელთა შემოქმედებაში პირველად ლევან ანჯაფარიძემ მიმართა. გიო შემთხვევით სასწაულებრივი ადგილის არსებობას შეიტყობს, ირწმუნებს: თუ დაიჯერებს თავად, თუ თავის სიცოცხლეს შესწირავს შვილს, ინვალიდი გიორგი აუცილებლად გაივლის,

სასწაულისაკენ მიმავალი გზა კი რთულია, გიოს ხშირად გზა ერევა, მაგრამ მაინც მიზანსწრაფულად მიიწევს სასწაულისაკენ, თვითგანწირვით შეიღის გადასარჩენად. 80-იანელთა თაობის წარმომადგენელს მონანიების გრძნობა გაუჩნდა. მათ საკუთარ ცოდვებზე დაიწყეს ლაპარაკი.

„ზაზა ურუშაძის „აქ თენდება“-ს გმირი ბუნებით კონფორმისტია. ის დროს მოერგო, ცოლს მოერგო. პირადი კეთილდღეობა მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია. ის სასტიკი და დაუნდობელია. მასში მუდმივად ორი საწყისი იბრძვის: სიკეთე და ბოროტება, ზნეობა და უზნეობა. გმირი გადაწყვეტილებას იოლად იღებს. ის სასტიკი შემსრულებელია, მისთვის არ არსებობს ზნეობრივი კატეგორიები. ის დროებითი, წარმავალი ფასეულობების ტყვეობაშია. გამოფხიზლება მასთან შეიღის დაბადებასთან ერთად მოდის. ავადმყოფი შეიღის გადასარჩენად ის ქალაქიდან გარბის, ყველაფერზე უარს ამბობს. ბუნების ნაწილი ხდება თავადაც და საკუთარი თავგანწირვით შეიღს გადაარჩენს. ოთხმოციანელთა თაობა უკვე გრძნობს პასუხისმგებლობას და საზოგადოებისაგან მოწყვეტით ცდილობს გადაჭრას პრობლემები, იგი საზოგადოების განუყოფელ ნაწილად არ მიიჩნევს თავს, ყოფიერებასა და ცნობიერებას შორის ზღვარია გაველებული. ყოფიერება, უწინარეს ყოვლისა ყოფიერების შესაძლებლობაა და ამიტომაც გულისხმობს შესაძლებლობათა არჩევანს. გარემოებანი და გადაწყვეტილების ძიებანი, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ჩვენი შესაძლებლობანი - აი, რისი რეალიზება გემართებს ცხოვრებაში. ისინი შეადგენენ იმას, რასაც სამყაროს ექცახით. ადამიანი თვითონვე როდი ირჩევს მას. ცხოვრობდე, ნიშნავს იმყოფებოდე ამა თუ იმ მოცემულ სამყაროში, სწორედ იმნაირ სამყაროში, რანაირადაც ის გვეკლინება დღეს. ჩვენი სამყარო აუცილებლობაზეა დამოკიდებული, რომელიც განსაზღვრავს ჩვენს ცხოვრებას, მაგრამ ეს სასიცოცხლო აუცილებლობა არაფრით არა ჰგავს მექანიკის კანონზომიერებას. ამიტომ, ჩვენი ცხოვრების გზას ვერ გავაიგივებთ თოფიდან გასროლილი ტყვიის ტრაექტორიასთან. ამ სამყაროში ჩვენი ყოფნის აუცილებლობა და გარდაუვლობა, რაც იმაში ელინდება, რომ ჩვენ ვიმყოფებით სწორედ ამ სამყაროში და დროის სწორედ ამ მომენტში - ის გახლავთ, რომ ერთი კი არა, რამდენიმე გზა გეყვლება. ჩვენ იძულებულნი ვართ ამოვირჩიოთ განსაცვიფრებელი პირობა, რომელსაც ცხოვრება გეკარნახობს! დიახ, ცხოვრება გეაიძულებს გარდაუვლად თავისუფალნი ვიყოთ, ესე იგი, გამუდმებით ვირჩევდით ამ ქვეყნად

ჩვენს ქმნადობის გზებს, ამ გზების ძიება არ შეიძლება თუნდ ერთი წამით შეწყდეს, თვით მაშინაც კი, როცა სასოწარკვეთილთ აღმოგვიჩვენებდა „რაც იქნება, იქნებაო“, ჩვენ არჩევანის უარყოფის გზას ვირჩევთ. გმირი სარგებლობს გარეგნული თავისუფლებით, თუმცა, შორს არის შინაგანი თავისუფლებისაგან, მაგრამ ისიც, რომ ის თავად იღებს გადაწყვეტილებას, მზადაა შეცდომები აღიაროს და პასუხი აგოს, უკვე გმირობის ტოდფასია. შინაგანად განთავისუფლებული ის, რა თქმა უნდა, საზოგადოების განუყოფელი ნაწილი გახდება და უკვე საზოგადოებასთან ერთად შეეცდება წინააღმდეგობების გადალახვას.

სამ თაობაზე მოთხრობილი ისტორიის მაგალითსე რეჟისორი ერეკლე ბაღურაშვილი ფილმში „კიდევ ერთი ქართული ისტორია“, ცდილობს მე-20 საუკუნის საქართველოს ისტორიის გააზრებას. მენშევიკების დროინდელი საქართველო, ქაქუცა ჩოლოყაშვილის და მისი თანამებრძოლების გაქცევა საქართველოდან ემიგრაციაში, საბჭოთა სინამდვილეში დარჩენილი მათი შთამომავლები და დამოუკიდებელ საქართველოში მცხოვრები მათი შვილიშვილები. ერეკლე ბაღურაშვილმა ქართულ კინოს სრულიად ახალი გმირი შესთავაზა. სუსტი გარეგნობის, შეუხედავი ინტელექტუალის ადგილი ფიზიკურად ძლიერმა, თუ შეიძლება ითქვას, არნოლდ შვარცნეგერის ტიპის არაპროფესიონალმა დაიკავა. მისი დილა ვარჯიშით იწყება, ის თითქოს მთელ ეკრანს იკავებს და ფიზიკური სრულყოფილების დემონსტრირებას ახდენს. ფიზიკურად ძლიერია და სულიერად მდიდარი, თავისუფალ დროს ნიცშეს კითხვით იტყვევს თავს. მისი მოდრეკა რთულია, ის ყველაფერს გაუძღვება: საბჭოთა ჯარს, ფსიქიატრიულ საავადმყოფოს, მორალურ და ფიზიკურ დამცირებას, საყვარელ ცოლთან განშორებას. საბჭოთა საქართველოდან წასული, უკვე დამოუკიდებელ საქართველოში ბრუნდება და ეროვნულ მოძრაობაში ჩაერთვება. ერთი ოჯახის ტრაგედია, ბევრი სხვა ოჯახის ტრაგედიას ჰგავს. ბაბუა ემიგრაციაში, მამა უსამართლოდ დაჭერილი, ძმა ციხეში, თვითონ საბჭოთა ჯარში. რეჟისორი დიდ ადგილს უთმობს ჯარის ეპიზოდებს, დანარჩენი ამბავი კი კალეიდოსკოპური სისწრაფით ჩაივლის ეკრანზე. საბჭოთა ჯარის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვედრილს წამლებით აბრუებენ, პიროვნულ „მეს,, უხშობენ, ფსიქიატრიულის მთავარი ექიმი თავად არის სამკურნალო, ის ჭადრაკს ლენინის ბიუსტს ეთამაშება, იმ დროს მისტირის, როცა ყველაფერი მისთვის მისაღები წესრიგის ფარგლებში, ნორმად მიღებულ ჩარჩოებში ეტეოდა. ის კარგად გრძნობს, რომ მათი დღეები დათვლილია, საბჭოთა კავშირი ნგრევის, დაშლის პირასაა

მისული, ამიტომაც ცდილობს რაც შეიძლება მეტი ადამიანი დაამახინჯოს სულიერად. მაგრამ, ამ ახალი ტიპის „გმირმა,, ყველაფერს გაუძლო, სულიერად არ დაეცა და გამარჯვებული გამოვიდა საშინელ, საბჭოთა მანქანასთან ბრძოლაში. ის მითიურ გმირს უფრო ჰგავს, ვიდრე რეალურ ადამიანს, ის ძალიან დადებითი და სწორხაზოვანია. სწორხაზოვანი, უნაკლო გმირი კი უკვე გმირი აღარ არის. შესაბამისად, გარემოც ყალბია, მისთვის მისადაგებული და ამბავსაც განზოგადება აკლია. მოვლენების ზედაპირული ჩვენება პრობლემის არსში ჩაწვილობას აძინელებს, ამბავი არ ზოგადდება და კონკრეტულ ჩარჩოვებში რჩება. ფილმის ფინალში საქართველოს უახლესი წარსულის კალეიდოსკოპური ჩვენება ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის ფონზე, ფილმს არაფერს მატებს. მხატვრულ ქსოვილში შეყვანილი დოკუმენტები, უკვე კარგად ნაცნობი კადრები, თანადგომის მაგივრად გაღიზიანების გრძობას იწვევს. უცენზუროდ დარჩენილი ქართული კინო აღეგორიებით, სიმბოლოებით ლაპარაკს გაუბრძის, აღარაფერს ნიღბავს, რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოებული დროის კონიუქტურის მსხვერპლი ხდება. „პარადოქსია, მაგრამ, როგორც ჩანს, ასეა - დაბრკოლებანი კი არ ამუხრუჭებს, პირიქით გარკვეული თვალსაზრისით ხელსაც უწყობს ხელოვნების განვითარებას. სხვა საქმეა, რომ დაბრკოლებანი იცვლება, სხვა ფორმას იღებს. გუშინდელი ცენზურა შეიძლება დღეს ახლით შეიცვალოს, რადგან იგი ყოველთვის იყო და არის ყველაზე დემოკრატიულ სახელმწიფოშიც კი. მას არასოდეს ემორჩილება ხელოვანი, მხატვარი, რომელიც ყოველთვის ყველაზე წინ უნდა იყოს და არასოდეს გახდეს კონიუქტურის, განსაკუთრებით კი, დროის კონიუქტურის მსხვერპლი.

დღეს ჩვენში ხელოვანი შედარებით თავისუფალია. მაგრამ თავისუფალ, პიროვნულ აზრს, დონ კიხოტისეულ გაბედულ „გიჟურ აზრს, აუცილებლად მოუხდება ბძილა, ბრძოლა მისი მარადიული იარაღით - მხატვრული სახეებით. ნუ ვუღალატებთ ეროვნულ კინემატოგრაფს, ძირძველ ტრადიციებსა და მხატვრულ ხედვას. ერთხელ და სამუდამოდ დაურწმუნდეთ, რომ აღეგორია არ არის „დროის“ შენაძენი, კონკრეტული დროის ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი. იგი მხატვრული ნაწარმოების მიუღმივი კომპონენტია და დღესაც ისევე გეჭირდება, როგორც გუშინ.“²⁰ სწორედ ეს მოგვეცემს იმის საშუალებას, რომ საკუთარ ნატუტში ჩაკეტილებმა სამყარო უიმედოდ, უემოციოდ, ნიჰილისტურად არ აღვიქვათ.

სამოციანელთა გვერდით მათი თანამოაზრე კინოდრამატურგები იდგნენ - რეზო გაბრიაძე, ამირან ჭიჭინაძე, რეზო ჭეიშვილი ერლომ ახელედიანი და სხვები. ისინი რე ისორებთან ერთად თხზავდნენ ეკრანულ ამბებს, თუ საჭირო იყო ეკრანიზაციას მიმართავენ. ოთხმოციანელთა თაობაში უმეტესწილად რეჟისორები თავად არიან ამბის შემთხვევები, ისინი თითქმის ყოველთვის მთავარ გმირებთან აიგივებენ საკუთარ თავს, საკუთარი, პიროვნული განცდების ტყვეობაში ექცევიან. დრამატურგია, ხომ მარტო დიალოგები და მონოლოგები არ არის, ის უფრო მეტად ამბავია, რომელსაც აქვს განვითარება, კულმინაცია. დრამატურგიას ხშირ შემთხვევაში ფილმის კონცეფციის განსაზღვრა შეუძლია. იქ, სადაც რეჟისორული ხედვა და დრამატურგიული საფუძველი ერთმანეთისაგან გათიშულია, ჩვენ ვერ მივიღებთ მაღალი ხელოვნების ნიმუშებს. სამწუხაროდ ოთხმოციანელებს თანამოაზრე კინოდრამატურგები არა ჰყავთ, ალბათ, ამიტომაც უმეტეს შემთხვევაში საკუთარ სამყაროში იკეტებიან.

ქართულ მწერლობაში, დრამატურგიაში ახალი სახელები გამოჩნდნენ, მაგრამ რატომღაც ისინი ჯერჯერობით უარს ამბობენ კინოში თანამშრომლობაზე. გამონაკლისს აკა მორჩილაძე წარმოადგენს, მწერლის რომანის „მოგზაურობა ყარაბაღში“-ს მიხედვით, მხატვრული ფილმი რეჟისორმა ლევან თუთბერიძემ გადაიღო. აწუბილი დრამატურგია, სწორად შერწყმული მსახიობები, გააზრებული ეკრანული სივრცე, ხმოვანი და არა გახმოვანებული ფილმი, ფილმი სადაც არ არის ყალბი გარემო და გმირები. ის, რაც ფილმში ხდება, დღესაც აქტუალურია არა მარტო საქართველოსათვის, არამედ საერთოდ კავკასიისათვის. შეუძლებელია გქონდეს იმ დროის ნოსტალგია, მაგრამ შესაძლებელია გქონდეს თანაგრძნობა იმ ადამიანებისა, ვინც კედებითა და ჯინსებით საქართველოს საზღვრების დასაცავად უსამართლო ომში დაიღუპა, ვინც ნარკოტიკებმა, უინტერესო ცხოვრებამ, სამოქალაქო ომმა, არეულმა დრომ იმსხვერპლა. ისინი ხომ დროსა და სივრცეში დაკარგული თაობის წარმომადგენლები არიან.

ყველასათვის საცნაური ამბავი: ოთხი მეგობარი, ბანქო, ქალები, სასმელი და ნარკოტიკები. ერთფეროვანი, უპერსპექტიუო ყოფა, ხათრიანი, ზომიერად განათლებული, წესიერი, გულდია და კეთილი გიო, რომელიც ვერც მეგობრებს, ვერც მომხიბლავ ახალგაზრდა დედინაცვალს, რომელიც უფრო მეგობარია, ვიდრე დედინაცვალი, ვერც წესრიგის დამცველ მამას, კერაფერზე უარს

ვერ ეუბნება. სიყვარულიც იანას მიმართ უფრო სიბრაღეულიდან მოდის, ვიდრე დიდი ენებიდან, ყოველ შემთხვევაში ასე ჩანს ეკრანზე. კარგად შეთამაშებული დუეტი - გიო, მსახიობი ლევან დობორჯგინიძე და გოგლიკო - მსახიობი მიშა მესხი, ფილმის გმირების ცხოვრებით ცხოვრობენ და დასრულებულ, ღრამატურგიულად ჩამოყალიბებულ გმირებს ქმნიან ეკრანზე. სხვის წამალზე წასული მეგობრები, შემთხვევით ყარაბაღში აღმოჩნდებიან. გოგლიკოს წამალი აინტერესებს, გიოსათვის მთავარია მეგობარს „გაუსწოროს“ და ღროებით თბილისს გაეცალოს. სომხებთან ტყეობაში მყოფი გიო უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს, აქ მას არაეინ აწუხებს, თბილისში დატოებულ საყვარელ ქალზეც უფრო თამამად შეუძლია ფიქრი, სამხედრო ფორმასაც კარგად ირგებს. ერთი, რასაც ვერ მაღავეს გიო, ეს სომხების მიმართ ქედმაღლური დამოკიდებულებაა, ჩვენში ხომ ბევრი თვლის, რომ კავკასიაში საუკეთესონი - ჩვენ ქართველები ვართ, ამიტომ ვერ გაუგია აზერბაიჯანელს, როგორ ვიტანთ სომხებს და პირიქით, სომხებსაც არ ესმით, რა საერთო გვაქვს აზერბაიჯანელებთან, თუმცა გიოც ვერ პასუხობს შეკითხვას, როგორ ესროლეს ქართველებმა ერთმანეთს. სწორედ ქედმაღლური დამოკიდებულების გამო ხდება რუსი ფოტორეპორტიორისათვის გიო ადვილად ამოსაცნობი. გიოს აგრესიაც რუსების მიმართ გასაგებია, ეს ის შეუღამაზებელი დამოკიდებულებაა, რომელიც ხშირად მქლავნდება ხოლმე ჩვენში დამპყრობელი - რუსეთის მიმართ. შეიძლება ისიც, რომ რეპორტიორ ქალთან სექსუალური აქტის დროს ორგაზმს ვერ აღწევს, სწორედ იმაზე მეტყველებს, რომ ჩვენც ვერ დაგვასრულეთ რუსეთთან კატა-თაგვობანას თამაში. როდესაც თავის ტყეობას გააცნობიერებს, გაქცევის საშუალებასაც გამოიჩინებს. მხატვარ ვალერას იარაღის დახმარებით, აზერბაიჯანელ ტყვეებს ათავისუფლებს და ძმაცაცის გადასარჩენად ბრუნდება. ექსტრემალურ სიტუაციაში ჩაყარდნილი, გადაწვეტილებებს მყისვეღებულობს და აგრესიული, დაუნდობელი მებრძოლი ხდება. გოგლიკო გიოსაგან განსხვავებით კარგად მოეწყო ტყეეობაში. „მოსაწვეი“ თავზე საყრელი აქვს, დიდად არც უნდა აქედან წასვლა, ამიტომ ბრუნდება თბილისიდან ყარაბაღში, დაპირებული ფარშეიანგიც მიჰყავს გალიით და თავადაც ნარკოტიკების ტყეეობაში ყოფნას ამჯობინებს. თბილისში დაბრუნებულიღეპრესიული გიო კი არაეინ იცის, როგორ დაამთავრებს ცხოვრებას. ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ კონკრეტულის ფარგლებს სცილდება და ზოგადად თაობის სახეს ქმნის ეკრანზე. თაობის, რომელსაც „მაგების“

თაობა ხშირად საყვედურობდა: არა გეყავს ახალგაზრდობა, ახალგაზრდები კი გეყავს, როგორ არა, მაგრამ ახალგაზრდობა არა გეყავსო. არადა ბოლო თხუთმეტი წლის მოველენებმა, სწორედ ამ ახალგაზრდებზე გადაიარა. სადაც ახალგაზრდობა არ არის, იქ არც ცხოვრების ენერჯია იგრძნობა და მომავლის იმედიც მალე კედება. „სადაც ახალგაზრდობა არ არის, იქ ერთიანობის ჭეშმარიტი სული ტრიალებს, ცხოვრების უკიდევანობა, ენერჯიის უსასღვრობა რომ ბადებს ხოლმე. კალაპოტში რომ ვეღარ ვტყუა და ნაპირებზე გადმოდის ჩვენშიც წარმოიქმნება საზოგადოებები. მაგრამ მაშინვე ქვაფეხება, რადგან ურთიერთობის დამყარების უუნარობა ჩვენი ერთი მთავარი თვისებაა, იგივე ურთიერთობის უუნარობა ხდება სექსუალური თვალსაზრისით. მამაკაცის ველური მიდრეკილებების, სასტიკი უხეშობისა და უხაშობის მიზეზიც, თუმცა მამაკაცი ბოლოს მაინც ვერ ერევა თავს და თოჯინასავით ასრულებს ქალის ყოველგვარ ახირებას თუ უინს. მერედა რამხელა სულიერ ტიკილს გრძნობს კაცი, ურთიერთობის უუნარობისაგან მიყენებულ ზიანსა და ჩვენს შენიღბულ ველურობას რომ უყურებს“²¹ ბოლო წლების მანძილზე ახალგაზრდების თაობა დაბერდა, წელში მოიხარა, შემართება დაკარგა. ცხოვრების საუკეთესო თხუთმეტი წელი ამოვარდა. საზოგადოებაში კი კვლავ ბოროტება ღვივდება და აგრესია მატულობს. ძალადობას, სულიერ სიდატაკეს, ცნობიერებისა და მორალის დეგრადირებას საზოგადოება უფსკრული საკენ მიჰყავს. ლევან ზაქა ეიშვილის ბოლო ფილმის „თბილისი-თბილისი“-ს გმირი რეჟისორია. თავის გადასარჩენად, გამოსაკეცად მას სახლის ერთი სართული აქვს გაქირავებული. ხელოვნებას-ხელობაზე ის ვერ გაცვლის, დღევანდელ რეალობაში, სამწუხაროდ, მისი პროფესია არაეის სჭირდება. პროფესიული კინოკამერა - ვიდეოკამერით შეცვალა და ცხოვრებას აკვირდება. შემთხვევით ბაზრობის ტერიტორიაზე მოხვდება. რეალური თბილისი რუხი და ბინძურია. ერთ დიდ ბაზრობად ქცეული ქალაქი მასზე დამორგუნეველ შთაბეჭდილებას ახდენს. როდესაც ხედავს, რომ მისი ლექტორი, პროფესორი, ბატონი ოთარი ჯიხურში გამყიდველად მუშაობს, შეძრწუნებული სახლში ბრუნდება და მომავალ ფილმზე იწყებს ფიქრს. ფერადი ფილმი შავ-თეთრი ეპიზოდებით არის გატიხრული: „ჯიბგირი თედო“, „ერუ-მუნჯი ნონა“, „მედოლე გაეროში“, „პროფესორი ოთარი“. ფილმის გმირი ყოველ დღეს დადის ბაზრობაზე და რეალური ცხოვრების ეპიზოდებს აკვირდება. აქ სხვადასხვა ასაკისა და სოციალური ფენის ადამიანები ერთად ცხოვრობენ, ერთად ცხოვრების მიუხედავად, ერთმანეთის მიმართ

სასტიკნი და დაუნდობელნი არიან, ღია ცის ქვეშ ადგილისათვის ყველაფერს კადრულობენ. ყველანი ერთი ჯაჭვით არიან გადაბმულნი. ერთ-მუნჯი ნონა ყველაფერს იტანს, თავს არ იკლავს, მარტოობისათვის ძმას ვერ იმეტებს. გაჩერებული მატარებლის ვაგონი მათი დროებითი საცხოვრებელია, სწამთ, რომ სწორედ ეს მატარებელი დააბრუნებთ აფხაზეთში. ჯიბგირი თედოს და მეძავობით ირჩენს თავს, მისი მუშტრები კი ბაზრობის პოლიციელები „ძაღვები“ არიან, პოლიციაც, ხომ დანაშაულებრივი სამყაროს ჯაჭვის ერთ-ერთი რგოლია. პროფესორი ყველაფერს აკვირდება, მაგრამ არაფრის შეცვლა არ შეუძლია. ცხოვრება მათთვის ათასნაირი სიძნელის, საფრთხის, გაჭირვების, ბედის უკუღმართობის, გაუსაძლისი პირობების მუდმივი გადალახვაა. ჩვენ ისეთნი ვართ, როგორადაც გვაქცევს სამყარო. თუ ჩვენს ბედს მთელის დეტალს შევადარებთ, მაშინ მივხვდებით, რომ მთლიანად სამყარო სწორედ ჩვენი მსგავსი დეტალებისაგან შედგება. ლევან ზაქარეიშვილმა ფილმის გმირები ერთ დიდ სათაგურში გამოამწყვდია: ოთარი, თედო, ნონა, გავროშა სათაგურის კედლებს ეხეთქებიან, მაგრამ გამოსულას ვერ ახერხებენ. წრე შეკრულია, ფილმის გმირებს მისი გარღვევის ძალა არა აქვთ. ირგვლივ ქაოსი გაბატონებულია, ქაოსურ სამყაროში ძნელია გადარჩენა. დათოც ხედება, რომ ისინი განწირულები არიან, ამიტომაც მის სცენარში თედო იღუპება. გამზადებული სცენარით დათო ლექტორს, ბატონ ოთარს მიაშურებს. მაგრამ სასარკელ მბაქს შეიტყობს: მისი სცენარი და რეალური ცხოვრება ერთმანეთს დაემთხვევა, თედო ჩხუბში თავისივე დანას წამოიგო. ეს არის დღევანდელი რეალობა. ფილმის ბოლოს ნიაზ დიასამიძე რეზო ლალიძის „თბილისოს“ ახალ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, განა ეს არის „თბილისო, მზის და ვარდების მხარე?“ რეალური ცხოვრების დაკვირვებამ ფილმის გმირი ჩიხში მიიყვანა. „რაც უფრო დიდხანს ცოცხლობ და უკვირდები სხვის ცხოვრებას, მით უფრო ხშირად ამჩნევ, რომ ადამიანთა უმრავლესობას ნებელობისმიერი ძალისხმევის არავითარი უნარი არ გააჩნია, გარდა იმისა, რაც გარეგანი აუცილებლობის უშუალო საპასუხო რეაქციად გვევლინება. სწორედ ამიტომაც ესოდენ მთამბეჭდავი და მეხსიერებიდან ამოუშლელი ნებისმიერი ამბლებული სწრაფვა თუ კეთილშობილური საქციელი, ასე იქცევიან მხოლოდ რჩეულნი, ჭეშმარიტად კეთილშობილი ადამიანები. მათთვის ცხოვრება აქტიურ მოქმედებას ნიშნავს და არა იმას, რომ უკუქმედებით პასუხობდნენ ზემოქმედებას. მათი ცხოვრება მუდმივი დაძაბულობაა და საკუთარი თავის განუწყვეტელი სრულყოფა“²²

„თბილისი-თბილისის“ გმირი კონფორმისტი არ არის, ის ფულიან გარიგებებზე არ მიდის, ცდილობს ადმიანის სახე შეინარჩუნოს, მასაში არ გაითქეფოს, სხვების მიერ თავს მოხვეული ცხოვრების ნორმებით არ იცხოვროს. მასში ყოფიერება ცნობიერებას ვერ ამარცხებს - ეს ჩვენი რეალობაა, რეალობა, რომელიც კონკრეტულის საზღვრებს გლეჯს და მარადიულ ფასეულობებზე გვესაუბრება. „ესპანეთის საზოგადოება ღრმა კრიზისს განიცდის, ამ საზოგადოების წიაღში ხდება შიდა შეთანხმებები, თანამდებობის პირთა ხშირი გადანაცვლება-გადმონაცვლება, ამას ემატება დაყოფა-დაქუცმაცებისაკენ ჩვენი მიდრეკილება და ბოლოს, ყოველივე ეს უიმიედო მარაზმითაა და დასმული, ასეთი კრიზისის ვითარებაში მხოლოდ ჭეშმარიტ ეროვნულ ხასიათს შეეძლო დაძაბუნებულ ერში გაყდლო და კიდევ გამოვლენილიყო, თუმცა, არც თუ ცოტანი არიან უკვე ხრწნის სტადიაში“²³ ასე შეაფასა მე-20 საუკუნის დასაწყისში მწერალმა მიგელ დე უნამუნომ ესპანეთი. მწერლის სიტყვები 21-ე საუკუნის დასაწყისის საქართველოს და ჩვენ ყოფასაც მიესადაგება. უნდა ვეცადოთ არ დაეკარგოთ თვითყოფადობა, შევეცადოთ ვიყოთ „მარადისტები“ და არა მოდერნისტები.

გასული საუკუნის 80-ანი წლების დასაწყისში, აკაკი ბაქრაძემ მწერალთა კავშირში ახალგაზრდა ქართველ მწერლებს უსაყვედურა, თქვენს ნაწარმოებებში სიყვარულზე ვნებაზე საუბარს გაურბიხართ. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ქართული მწერლობა ცვედნების მწერლობააო, იგივე შეიძლება ითქვას ოთხმოციანელთა თაობაზე, რეუისორები გაურბიან ქალზე საუბარს. მათ ფილმებში ეროტიკული სცენები ხშირ შემთხვევაში უგემოვნოდ დადგმილი და უხეიროდ შესრულებულია. ამ ემაზე ტაბუს მოხსნამ, კინოში ცენზურის არარსებამ მეორე უკიდურესობა წარმოშვა, საჭიროა თუ არა თითქმის ყველა ფილმში ჩართულია ეროტიკული ეპიზოდები, შიშველი ადამიანები. ფილმის საერთო ქსოვილიდან ამოვარდნილი, არაორგანული ეპიზოდები გალიზიანებას იწყებს და ფილმში ატმოსფეროს შექმნას არ უწყობს ხელს. ინფანტილურ, უემოციო, ანემიურ საზოგადოებაში ქალისა და მამაკაცის ურთიერთობებიც ზედაპირულია, ვნებასა და სიყვარულს მოკლებული. ქართველი რეუისორებისათვის სამყარო ქალის გარშემო არ ტრიალებს, ისინი უმეტეს შემთხვევაში საკუთარ თავს გმირთან აიგივებენ, მათი გმირები კი ვნებისგან დაცლილები არიან, ისინი სიყვარულში რომანტიკას არ ეძებენ, აბსურდულ ყოფაში სიყვარულიც აბსურდულია და უპერსპექტივო, ნიჰილისტი კი

მეორე ნახევარს საერთოდ არ ეძებს, მას სამყაროში საკუთარი თავიც ყოფნის. „ადამიანი სულ უფრო და უფრო ეთიშება დანარჩენ ადამიანებს, საზოგადოებას და საბოლოოდ იკეტება თავისთავში, როგორც ინდივიდუალურ ორგანიზმში. არსებობის ეს უკიდურესი სივიწროვე მასში ამძფრებს პრინციპული უკმარობის ყრუ გრძნობას, რაც კონკრეტულად უკიდურესი მარტობისა და მოწყენილობის აუტანელი განცდების სახით იჩენს თავს. იგი ამ განცდების ჩახშობას, უპირველეს ყოვლისა, გრძნობად-ხორციელი სიამოვნებების უსასრულოდ გაინტენსიფების გზით ეძებს. მოწყენილი და განმარტოებული ნიჰილისტი გრძნობად-ხორციელ ტრფობაში ეძებს თავდავიწყებას, ხოლო ამით ნიჰილიზმი ახალ სტადიას აღწევს. ხორციელ სიამოვნებათაგან განსაკუთრებული ინტენსივობით სექსუალური ტკობა გამოირჩევა – ამიტომაც ნიჰილისტი პირველ ყოვლისა „ეროსისაგან განთავისუფლებულ, მარტივ სექსს აკისრებს მეტაფიზიკური სიცარიელის ამოვსებისა და სრული ბედნიერების უზრუნველყოფის ამოცანას. სექსუალური ლტოლვა განუსაზღვრელსა და უკონკურენტო ბატონობას აღწევს მის ცხოვრებაში.“ (კაკაბაძე ზ. „ფილოსოფიური საუბრები“, გვ. 84-85). პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში იხერციით კვლავ გაგრძელდა ქალისადმი, სიყვარულისადმი ინფანტილური დამოკიდებულება. საერთო მასიდან სამი ფილმის გამოყოფა შეიძლება: ზ „სა კოლელისშივილის „გარიგება“, ერეკლე ბადურაშვილის „თბილ სი ჩემი სახლია“, მიხო ბორაშვილის „ცარიელი სივრცე“. თითქმის ერთი თაობის რეჟისორები სხვადასხვაგვარად უდგებიან ქალის, სიყვარულის, ვნების, დაღატის თემებს.

მსახიობ ზაზა კოლელიშვილისთვის „გარიგება“ პირველი რეჟისორული ნამუშევარია. კოლელიშვილის ფილმი სამოციანელთა ფილმების სტილისტიკაში გვაბრუნებს. სევდანარევი იუმორით რეჟისორი უბრალო, კახელი გლეხი ქალის მაგალითზე, საზოგადოებაში მომძლავრებულ ტენდენციებზე ამახვილებს ყურადღებას. მარო არაფერზე ამბობს უარს მიზნის მისაღწევად. აუწყობელი ყოფა, უსაქმური, მეოცნებე მუსიკოსი მიტო და მუდმივ ფუსფუსში მყოფი მარო, ხაზგასმულად უგემოვნოდ გაპრანჭული, ქალაქში ბაზარში ვაჭრობს და თან გაუთავებლად ექიჩებთან დადის, უშვილობას მკურნალობს. ბედნიერ, უზრუნველ ცხოვრებაზე ოცნებობს, დარწმუნებულია ორივე უფრო მეტს იმსახურებს. შემთხვევით გაუთხოვარ, მდიდარ ექიმს გადააწყდება. მარო გადაწყვეტს „მიტო სარფიანად გაათხოვოს“, შემდეგ, დაშორებისას კი, მიტუამ მეუღლეს ქონება

წაართვას და კვლავ მაროს დაუბრუნდეს. ექიმი და მისი შინაბერა მეგობრები მოუთმენლად ელიან პროვინციელი სასიძოს გამოჩენას. დაქალები უკაცობას უწივიან, მთელ დღეებს ყავის სმასა და თამბაქოს მოწევაში ატარებენ, ყველას და ყველაფერს ჭორავენ და თეთრ რაშზე ამხედრებულ პრინცზე ოცნებობენ. მუსიკალური, ზედმეტად თავაზიანი მიტო „ქალაქელ გოგოებზე“ კარგ შთაბეჭდილებას მოახდენს და გარიგებაც შედგება, მოხიბლული ექიმი მაროს ძვირფას ბეჭედსაც ანიუქებს. ელასტიური, ნიჭიერი მიტო მალე მოერგება ქალაქურ ცხოვრებას, კახელისათვის დამახასიათებელ კილოს - ქალაქურ ჟარგონზე შეცვლის, ცოლის მანქანას, ქონებას დაეპატრონება, ფილარმონიაში ანსამბლშიც მოეწეობა და საზღვარგარეთ სამოგზაუროდაც მიდის. მიტო ახლა უკვე ბატონი დიმიტრია და ტკბილ ცხოვრებას, რა თქმა უნდა, არაფერზე გაცვლის, აკი ეუბნებოდა კიდევ მაროს - „ინანებ და გვიან იქნებაო..“ მაროს აუხდენელი ოცნებაც ბავშვი მიტოს ექიმისგან ეკოლუბა. გარიგება - მაროსათვის კრახით მთავრდება, ახლად ხედება რა დაკარგა. ორივე ცხოვრებისეულ სიტუაციაში მიტო მარიონეტია. პირველ შემთხვევაში, ის სოფლის პეიზაჟში ეწერება და იქაურ ცხოვრებას ერგება. მაროს მზრუნველობას იფერებს და თავად ცხოვრების შეცვლაზე არ ფიქრობს. მეორე შემთხვევაშიც იგივე მეორდება, მაგრამ, რა თქმა უნდა, სხვაობას ამ ორ ცხოვრებას შორის იგი კარგად ხედავს და ამიტომ კვლავ სოფელში დაბრუნებას კეთილდღეობას, უზრუნველ ცხოვრებას არჩევს. დიამეტრულად ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ქალებს: ექიმსა და მაროს ერთი რამ აერთიანებთ - ოცნება შვილზე. ექიმის უაზრო, უპერსპექტივო ცხოვრებას მიტოს გამოიჩენა აზრს მისცემს, მაროს ისედაც უაზრო ცხოვრება კიდევ უფრო უაზრო ხდება, მან ხომ მზრუნველობის საგანი, საყვარელი ადამიანი თავად დათმო. მარო მოტყუებული დარჩა, თავისივე დაგებულ მახეში გაება, აცრემლებული, მხრებნამოშვებული ის სოფელს უბრუნდება.

რეჟისორ ერეკლე ბადურაშვილის ფილმის „თბილისი ჩემი სახლია“ მთავარი გმირი, რომანტიკულ სიყვარულზე ოცნებობს, გულუბრყვილოა, თანასოფელელების ფონზე ცოტა უცნაური, პირველ სიყვარულს სიხარულის ნაცვლად, მისთვის დიდი სულიერი ტკივილი მოაქვს. მშობლები ცოდვის ნაყოფს ართმევენ და როგორც ოჯახისა და სოფლის შემარცხველს, აიძულებენ სოფელი დატოვოს. თბილისი მისი სახლი არ გახდა. ქალაქმა პროვინციელი, უსახლკარო გოგო არ შეიფარა. ფილმის გმირი იძულებულია თავი მეძავობით ირჩინოს. მისი კლიენტები:

ნარკომანები, პოლიციელები, ფულიანი საქმოსნები არიან. გარემოს ის დაღუპვამდე მიყავს. ცხოვრებისეულ ჭაობში ჩაყარდნილი, არ ცდილობს თავის გადასარჩენად იბრძოლოს. მას შვილი ენატრება, მაგრამ მონატრების გრძნობას თვითონვე იხშობს. დააჟღერებული, მიუსაფარი, გარიყული სოფელში ბრუნდება. მშობლებისა და შვილისაგან უარყოფილი, ცხოვრებას თვითმკვლევლობით ასრულებს. ის გულგრილობის მსხვერპლი გახდება.

„თბილისი ჩემი სახლია“ - ერთადერთი ფილმი აქოსტასაბჭოთა ქართულ სინამდვილეში, რომელიც პროსტიტუციაზე საუბრობს. თუმცა ფილმს აკლია სიღრმისეული, სოციალური ანალიზი, კონკრეტული შემთხვევა გამონაკლის შემთხვევად რჩება, წინასწარ მოცემულ სქემაში ჯდება. მაყურებლისათვის თავიდანვე ყველაფერი ნათელია. გმირი საოცარ ტრანსფორმაციას განიცდის გულუბრყვილო და მეოცნებე, საკუთარი თავის მიმართ დაუნდობელი ხდება. მას ბრძოლის უნარი არ შესწევს, თავის დაცვა არ შეუძლია. პროსტიტუცია მისი იძულებითი არჩევანია, მას სხვა გამოსავალი არა აქვს. პროსტიტუციის თემა დღეს კიდევ უფრო აქტუალურია. გაუსაძლისი სოციალური ფონის პირობებში, მეძავეების პროცენტული მაჩვენებელი ჩვენში ხომ გეომეტრიული პროგრესიის სისწრაფით მატულობს.

რეჟისორ მიხო ბორაშვილის ფილმში „ცარიელი სივრცე, თბილისი ბინძური, ცივი, უშუქო, უგაზო და უღამაზო. ადამიანებიც ცხოვრებით გატეხილნი, მიუსაფარნი. მოქმედება 90-იანი წლების დასაწყისში ხდება. ქუჩებში პურის, ნავთის, ტაღონების რიგებია. მთავარი გმირი მოსკოვიდან თბილისში ბრუნდება. დიდი ხანია დაკარგული ეგონათ, მაგრამ სახლში ცოლი მაინც ელოდებოდა. ერთ დროს ღამაზი ქალი ცხოვრებამ გატეხა. მას ქმარ-შვილი გაექცა და არსებობას ოკინად ჩაყარდნილ მამამთილთან ერთად აგრძელებს, ეს მისი საზიდი ტვირთია. თითქოს არც ელის უვარგის ქმარს, მაგრამ მისდამი გრძნობა მაინც შერჩენილი აქვს. მოუვლელი, სითბოს მონატრებული, იმედგაცრუებული ხშირად თვითმკვლევობაზე ფიქრობს. ქმრის გამოჩენა, ერთფეროვანი ცხოვრების შეცვლის იმედს აძლევს, მაგრამ მალევე ხელდება, რომ ყველაფერი ფუჭია. ქმარი ბინძურ საქმეებშია გარეული. შეშინებული სხვენზე იმალება. მას მთელი ქალაქი დაეძებს, ყველამ ზურგი შეაქცია: მეგობრებმა, შვილებმა, მამამ და ბოლოს ცოლმაც. ის მშიშარა და გაიძვერა. სხვენზე დამალულს მევალე ცოლს გაუუპატიურებს, მაგრამ არაფერს არ მოიძოქმედებს. მხოლოდ შემდეგ, ღამე ქურდულად უკნიდან მიეპარება და სიცოცხლეს გამოასაღებებს.

ის ყველაფერს მი.პარვით, ქურდულად, ჩუმად, უკნიდან აკეთებს. აფხაზეთის ომშიც „ისახელა“ თავი, იარაღი გაყიდა და მეომრები საფრთხეში ჩააგდო. ვაჭიშვილი ამქვეყნიურ ცხოვრებას განერიდა და მამის ცოდვები თავად იტვირთა. ეკლესიაში, რელიგიაში პოოვა სიმშვიდე. კაცი თავს დამნაშაყედ არავის წინაშე არ გრძნობს, პირიქით, იქით ადანაშაულებს ყველას, ცოლისაგან უსიტყვო მორჩილებას და გაგებას ითხოვს, შვილებისაგან პატივისცემას, მშობლისაგან სიყვარულს. ფულის გამო უკან არაფერზე იხვეს, მის ცნობიერებას - ყოფიერება განსაზღვრავს. ნარკოტიკებით ვაჭრობასაც კადრულობს და დარწმუნებულია, ფულიანს ყველა აპატიებს. მაგრამ მაინც დაიჭერენ, როგორც უპატრონო, უჯიშო ძაღლს მოკლავენ და სანაგვესე გადააგდებენ. ქალიც თავს აღწევს დამცირებულ, მონურ მდგომარეობას, ის საბოლოოდ თავისუფლდება მძიმე ტვირთისაგან. დამთრგუნველი ატმოსფერო კიდევ უფრო გაუსაძლისს ხდის ქალის ცხოვრებას. მორჩილებას მიჩვეული პირველად გამოხატავს აშკარა პროტესტს. მრავალი წლის განმავლობაში პირველად აკეთებს არჩევანს და შვილების პოზიციაზე ღვება. უვარგის, მოღალატე, უპრინციპო ადამიანზე უარს ამბობს და ინერციად, ჩეყვად ქცეული სიყვარულისაგან თავისუფლდება.

ტოტალური უშიქედობის ფონზე, საერთო სურათიდან ამოკარდნილია თემურ ბაბლუნანის „უძინართა მზე“ და გიორგი ხაინდრაეას „ოცნებობის სასაფლაო“. თემურ ბაბლუნანის რეჟისურა მკვეთრად ინდივიდუალურია. თავისი გაშიშვლებული ენებებით, ავტორისეული პოზიციის თვალსაჩინოებით, გარემოს დახატვისას ნახევარტონების უარყოფით და ანალიზის უღმობელოებით, მას ახალი დინება, ახალი ინტონაცია და კონფლიქტური სქემა შემოაქვს 80-იანი წლების ქართულ კინოში. თავის პირველ ნამუშევარში, „ბელურების გადაფრენაში“, რეჟისორი სულის სიფაქიზეზე, თავისუფლებისკენ სწრაფვაზე გვესაუბრება. „ბელურების გადაფრენის,“ ორი მთავარი გმირი გუჯა და ტრიფონა გარეგნულად ერთმანეთს არ ჰგვანან, მაგრამ ორივეს მეოცნებე ბუნება აერთიანებთ. გუჯაც და ტრიფონაც არსებულ სამყაროს გაურბიან. საზოგადოებასთან გაუცხოებას ერთი უხეშობით ნიღბავს, მეორე კი ტყუილით. თავდაპირველად უხეში გარეგნობის გუჯა, კარგად ჩაცმულ, ტკბილად მოსაუბრე ფანტაზიებში ჩაკარგულ ტრიფონას უპირისპირდება. გუჯა სასტიკ, რეალურ ცხოვრებაში, წარსულს გაურბის, ცდილობს შეინარჩუნოს მაღალი ზნეობა. ტრიფონა ოცნებებში წასული, საკუთარ დამთრგუნველ სოციალურ მდგომარეობას ივიწყებს. ჩხუბი ორ გმირს შორის

შერიგებით მთავრდება, გუჯა ხდება, რომ ტრიფონა ერთი უბრალო „ლამაზად შეფუთული“ მღებავია. მათი გაქცევა საკუთარი თავიდან, იმ სამყაროდან გაქცევაა, რომელში არსებობაც გაუსაძლისია. ბაბლუანი არ არის ფრთხილი, ის დისტანციიდან არ უყურებს ცხოვრებას, არამედ მის შიგნით ტრიალებს. ეს ის სამყაროა, რომელსაც ის თავისთავში ატარებს ხშირად ქაოსური, მოკლებული პარმონიას. „ხოგჯერ პრიმიტიულიც, მაგრამ ამავე დროს, ძალზე ნიჭიერი ხელოვანის სამყარო. ბაბლუანის დამოკიდებულება სამყაროს მიმართ არ იცვლება, „მას ერთ ხელში მუშტი აქვს შეკრული, მეორეში კი ბელურა უჭირავს“. რეჟისორი თელის, რომ ადამიანი ნებისმიერ სიტუაციაში თავისუფალი უნდა დარჩეს და საყრდენი კვლავ თავის თავში ეძებოს. ის ულმობლად იკვლევს თავის გმირთა ხასიათებს, ჩამოგლეჯს მათ ნიღბებს, რომლებიც ერთის მხრივ, ხელს უშლიან ადამიანს ადამიანურობის შენარსუნებაში, მეორეს მხრივ კი ქმნიან ბარიერს ადამიანთა ურთიერთდაახლოვებისა და ურთიერთგაგების გზაზე. რეჟისორი ნერვიული დაძაბულობით აიძულებს თავის გმირებს სიმარტოვის, შინაგანი ჩაკეტილობის გადალახვას და ადამიანთა სულების დაახლოვების საკუთარ გზას ეძებს.

„უძინართა მხის“ გმირები, მამა-შვილი ბენდელიანები რამდენადაც გვიანან ერთმანეთს, იმდენადაც განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. გელა ბენდელიანი სხვა, უცხო სამყაროდან მოსულს ჰგავს. გელა - რომანტიული, მეოცნებე, მოსიყვარულე, სამართლიანი, საქმისათვის თავგანწირული ადამიანია. მას სჯერა, რომ მიაგნებს კიბოს წამალს, თუნდაც მთელი საზოგადოება წინ აღუდგეს. გელა მაღალი ზნეობის ადამიანია, ის ყველა ადამიანში ამავეს ეძებს და ნებისმიერი უზნეობა გულუბრყვილოდ აოცებს. ტყუილს აღვილად იჯერებს, რადგან სასწაულის სჯერა. გელას შვილი დათო, მიუხედავად იმისა, რომ ციხეში იჯდა, რაღაც მოუპარავს, ტყუილიც უთქვამს, ქუჩურ გარჩევებშიც მიუღია მონაწილეობა - ისიც მაღალი ზნეობის მატარებელია, დათო მამისაგან განსხვავებით არც გულუბრყვილოა და არც მეოცნებე. მას მოსხებარე, მეტროპოლი ბუნება აქვს, შეუძლია მამისა და საკუთარი ღირსების დაცვა. განსხვავებულობის მიუხედავად, მამა-შვილი ერთ მთლიანობას წარმოადგენს. ისინი სიყალბეს ვერ ეგუებიან. ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ მეოცნებე გელა ბენდელიანი იღუპება, მამის დაწყებულ საქმეს კი შვილი აგრძელებს, რომელიც პოზიციებს არ დათმობს, ცხოვრებას ქედს არ მოუხრის და შეეცდება დაწყებული საქმე დაავიგრძელოს.

თემურ ბაბლუანი სამყაროს დახატვისას უიმედობის, ნიჟილიზმის ელემენტებს გამორიცხავს, ის ყოველთვის პოულობს საზოგადოებაში დასაყრდენს. დასაყრდენი კი მისთვის ზნეობაა, და ამიტომ არის, რომ გმირები ყოველთვის გამარჯვებულები გამოდიან საზოგადოებასთან ერთაბრძოლაში.

გიორგი ხანინდრაევას ფილმი „ოცნებების სასაფლაო“, ჩვენი უახლოესი ისტორიის ყველაზე ტრაგიკულ მოვლენას - აფხაზეთის ომს ეხება. ეს ჩვენი თაობის ტკივილია, თაობის, რომელსაც აფხაზეთთან ბავშობის მოგონებები გვაკავშირებს: „რა ზუსტადაა ნათქვამი: არა, ადამიანს არ ღირსებია ორჯერ, ორ სხვადასხვა ქვეყანაში განიცადოს ბავშვობა. ბავშვობა მხოლოდ ერთხელ და ერთ ქვეყანაში შეიძლება განიცადო, მერე კი ყოველნაირად უნდა ეცადო, როგორმე შეინარჩუნო იმ ქვეყანაში, შენი ბავშვად ყოფნის დრო“²⁴ სულ რაღაც ცამეტი წლის წინ, აფხაზეთი ჩვენი განუყოფელი ნაწილი იყო. ახლა ყველაფერი შეიცვალა. ამ თემას ხელოვნებაში თითქოს შეგნებულად ყველა გაურბის, ამიტომ მით უფრო საინტერესოა უმუშალო მონაწილის პოზიცია. გიორგი ხანინდრაევა პროფესიონალია, წარსულში ოპერატორი და დოკუმენტალისტი, ფილმში გამოყენებულია მის მიერ გადაღებული ქრონიკულ-დოკუმენტური მასალა. ორივე მხარეს - აფხაზებსა და ქართველებს შორის არის დამნაშავე და უდანაშაულო, მაგრამ, ფილმის აგება იმ პრიციპზე, რომ ჩვენ ყველას ერთმანეთი გვიყვარს, როგორც შეგვიძლია ეხმარებით ერთმანეთს, უერთმანეთოდ ცხოვრება არ შეგვიძლია და ყველაფერში მხოლოდ მესამე ძალა, ამ შემთხვევაში რუსეთია დამნაშავე, ცოტა არ იყოს გულუბრყვილოა და პრობლემების სიღრმისეული კვლევის საშუალებას არ იძლევა. ომი სასტიკი და მტკივნეულია. არავინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ ომი თავისთავად სასურველი სიკეთეა. ძნელი არ არის ვინმეს დარწმუნება ყოველგვარი ომის შეწყვეტის სასურველობის შეგნებასა და კაცობრიობის ძმურ ერთობამდე მოყვანაში. მაგრამ ასეთი აბსტრაქტული ჭეშმარიტებები ცოტათი თუ ეხმარება ადამიანს იმის გასარკვევად, ხდება კი რაიმე მნიშვნელოვანი ამ სასტიკ და დაუნდობელ ომში. ომის სისასტიკე ჩვენი ეპოქის სისტაქე არ არის მხოლოდ, ეს უფრო ისტორიული ბედის სისასტიკეა-ადამიანების, პიროვნებების უგულვებელყოფასთან რომ არის კავშირში. დღეს ბევრს ლაპარაკობენ იმ ტკივილზე, რომელიც სწორედ ჩვენს თაობას ერგო წილად. ამიტომ ვფიქრობ, უფრო საინტერესო იქნებოდა იმის გამოკვლევა, როდის და სად დაეუშვით ქართველებმა და აფხაზებმა შეცდომა? თუ ჩვენს შორის ურყევი

მეგობრობა და ურთიერთსიყვარულია, რატომ არ უნდათ აფხაზებს ქართული ლტოლვილების დაბრუნება? რატომ შეიძლო მესამე ძალამ აფხაზების ჩვენ წინააღმდეგ გამოყენება? სად დაუეშვით შეცდომა და შეიძლება თუ არა, ახლა, უკვე ცამეტი წლის შემდეგ, შეცდომის გამოსწორება. შეიძლება კი ჩვენს შორის ზავის დადება. ამ კითხვებზე პასუხს ფილმი, პაციფისტური სულისკვეთების მიუხედავად, არ იძლევა.

ტატო კოტეტიშვილის „ანემიის„ შემდეგ, ოთხმოციანელთა თაობა კვლავ პასიურ, მოხეტიალე, სამყაროსთან გაუცხოებულ გმირს მიუბრუნდა. ეკრანი წალეკა უგემოვნო გარემომ, გაუაზრებელმა ხასიათებმა, გაუთავებელმა დედის გინებამ და ქუნურმა ჟარგონმა. რეალური ცხოვრება და ეკრანზე აღბეჭდილი რეალობა ერთმანეთს მაქსიმალურად დაუახლოვდა. ანემიური, გსააბნეული, ზღვარზე მყოფი გმირი სიმკათიას ადარ იმსახურებდა. ერთი შეხედვით, გიო მგელაძის „არა, მეგობაროც„ ოთხმოციანელთა ტიპიური სურათია. ისევე გაურკვეველი ისტორიული თუ სოციალური ფონი, ნარკოტიკები, მოუვლელი, მოუწესრიგებელი, უსაქმოდ მყოფი ფილმის გმირი, რომელიც თბილისის ქუჩებში დაეხეტება და სადღაც გამგზავრებას აპირებს. მთავარი გმირის როლის შემსრულებლის, ლევან აბაშიძის ტრაგიკულმა დაღუპვამ, ფილმის ავტორი საინტერესო, უკვე აპრობირებულ და მივიწყებულ კინემატოგრაფიულ ხერხთან, „სუბიექტურ კამერასთან“ მიიყვანა. გიო მგელაძის ფილმში კამერა ხშირ შემთხვევაში მსახიობს ცვლის და ამით ეკრანზე საოცარ გარემოს, ბიოველს აქმნის. ფილმის გმირი იარაღს მტკვარში აგდებს, ძალადობისაგან, შემთხვევითობისაგან თავისუფლდება, მაგრამ თავად მაინც ძალადობის მსხვერპლი ხდება. „ცოცხალი კამერა“ - აცოცხლებს ფილმის ყოველ კადრს, ხოლო ფილმის საუკეთესო ეპიზოდში, როცა ლევანი ხიდიდან იარაღს აგდებს, კადრს მიღმა კი ჯერ მტკვრის დინების ხმა მოისმის, შემდეგ კი ლევანის სუნთქვა – კამერა უკვე იმდენად ცოცხლდება, რომ თითქოს სუნთქვას იწყებს. კინომ გააცოცხლა ადამიანი. ყველაფერი ეს უბრალო, ფორმალური ტრიუკი იქნებოდა, უკვე გამოგონილი ველოსიპედის გამოგონებით, რომ არა ერთი შეხედვით თითქოს შეუძმნეველი მომენტი – გიო მგელაძის ამ პატარა ფილმს, მიუხედავად იმისა, რომ სურათში თითქოს არაფერი ხდება, საკმაოდ მწყობრი დრამატურგია აქვს და რაც მთავარია „სუბიექტური კამერა“ ამ დრამატურგიის ნაწილი ხდება“. (გეახარია გ. „პატარა პრინცი კინოკამერამ გააცოცხლა“, „შეიდი დღე“, 1994, №20, გვ. 7). ფილმის

მონტაჟი, ხმოვანი რიგი, ვიზუალური მხარე, მძაფრ ემოციებს ბადებს. რეჟისორი ჰარმონიას ეძებს ქაოსურ სამყაროში.

„ატუ-ალაბა (ოტელ „კალიფორნია“)“ ი. კ. სამყარო დანგრეული, დამწვარი სასტუმროს შენობის პრიზმაშია ნაჩვენები. ადამიანებს შორის ურთიერთობები დღევანდელი დღით ნაკარნახევი. ეს თანამედროვე, ჩვენთვის ჯერ უცნობი თბილისია, რომელიც უხილავი ძაფებით არის დაკავშირებული წარსულთან. სენსაციური რეპორტაჟი თვითმკვლევლობის თემაზე, თითქოს თამაშს უფრო პგავს, მაგრამ, ამავე დროს, ტრაგიკულია თავისი არსით. გიო მგელაძე ხომ იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც შეგნებულად თუ შეუგნებლად, თვითმკვლევლობაზეც მიდის ზოგ შემთხვევაში. საერთოდ ცხოვრება მათთვის ჯერ მხოლოდ თამაშია, თამაშის წესები კი მათ დროს თავისი აქვს. ჩვენი ცხოვრებაც ხომ რეპორტაჟების ერთობლიობას დაემსგავსა. ყველაზე მასობრივი საშუალება ტელევიზია და ფარული კამერით გადაღებული ეპიზოდები, ჩვენი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად დარჩა. ფილმის მთავარი გმირი, გრძელ, სამხედრო ფარაჯაში გამოწყობილი ყარაბახელი უპატრონო ატუ-ალაბა, დანგრეული სასტუმროს ტუჭყიან, მიუსაფარ დარბაზებში დადის, მისთვის დრო გაიწურებულა, გაყინულა. მისი ცხოვრებაც და გარემოც ნანგრევებშია ჩაძირული, ის სულიერად განადგურებული, ნანგრევებად ქცეული გარემოს სიმბოლოა. გიო მგელაძეს შეუძლია ატმოსფეროს განწყობის შექმნა ეკრანზე, მისი აზროვნება სხარტია და თანმიმდევრული, ის მიუღმევიად გამომსახველობითი საშუალებების ძიებაშია. თავად რეჟისორსაც ეტყობა ის მოთამაშეა, რომელსაც წაგების არ ეშინია, ამიტომ გვიწვევს თამამად სათამაშოდ და რეპორტაჟული, დანაწიერებული, სენსაციური ამბებით ცდილობს ჩვენს ცნობიერებაში შემოიტრას. სულიერებადაკარგული თაობის წარმომადგენელი თავის შემდგომ ფილმს ნეპალში იღებს. დოკუმენტური ფილმი ნეპალზე, სწორედ საკუთარი თავის შემეცნებაში, სულის სიღრმეში მოგზაურობისკენ უბიძგებს ფილმის ავტორს. გიო მგელაძეს აქვს სტილის გრძობა, მის ფილმებში გამოსახულების, ხმოვანი რიგის, რიტმის, მუსიკალურობის მხატვრულ ერთობლიობას ეხედებით, რაც ასე აკლია პოსტსაბჭოთა ქართულ კინემატოგრაფს. როგორც კინომცოდნე გიორგი გეახარია აღნიშნავს, მოვიდა კონცეპტუალური კინემატოგრაფის დრო, მოვიდა დრო პოზიციისა, გმირისა, რომელიც უდიდეს სულიერ ენერჯიას გადასდებს მაყურებელს, რადგანაც მხოლოდ სულიერ ენერჯიას შეუძლია გარდაქმნას სინამდვილე და რაც მთავარია, დაეხმაროს ადამიანს,

ჩაწვედეს სინამდვილის მიღმა სამყაროსაც: კოსმოსს, დროებითსა და მარადიულს.

უნდა იცხოვრო უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე, უკანასკნელ შესაძლებლობამდე, საესედ, მძაფრად. თავისუფლებაზე თეორიები კი არ უნდა აშენო, არამედ თვით თავისუფლება იცხოვრო, თავისუფლება შინაგანად იცხოვრო კონკრეტული გამოცდილების საფუძველზე.

მარადიულ ფასეულობაზე ფიქრით უნდა იყოს გამოსჯავალი ხელოვანი, უზნეო საზოგადოებაში 'ხნობაზე' უნდა ლაპარაკობდეს, გზაბნეული ლაბირინთში გასასვლელს მაინც უნდა პოულობდეს, მნიშვნელობას ხომ სწორედ ის იძენს, რამდენს იტვირთავ ცხოვრებაში.

¹ კაკაბაძე ზ. „ფილოსოფიური საუბრები“. თბ. საბჭოთა საქართველო 1988 გვ. 19-20.

² გვახარია გ. „ანემიისაგან განკურნების იმედით“ კინო 1988 3 გვ. 87.

³ კაკაბაძე ზ. „ფილოსოფიური საუბრები“ საბჭოთა საქართველო 1988 გვ. 180.

⁴ ირინე კუჭუხიძე, რუსუდან მირცხულაევა „არქეტიპული ვარიანტები ქართულ კინოში“ თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი №4 (23) 2005.

⁵ ზურაბ კაკაბაძე „ფილოსოფიური საუბრები“, თბ. 1983 გვ. 84.

⁶ ზურაბ კაკაბაძე „ფილოსოფიური საუბრები“, თბ. 1989 წ. გვ. 91.

⁷ ზ. კაკაბაძე, „ფილოსოფიური საუბრები“. თბ. 1988. გვ. 19.

⁸ გ. გვახარია „აღუგორია აღარ გეჭირდება?“ თბ. კინო 1990 წ.

⁹ მიგელ დე უნამუნო, „სულის სიღრმეში“, თბ. 1994 გვ. 22.

¹⁰ ხოსე ორტეგა ი გასეტი „მამების ამბოხი“. თბ. 1993. გვ. 85.

¹¹ მიგელ დე უნამუნო „სულის სიღრმეში“ თბ. 1994 გვ. 4.

¹² მიგელ დე უნამუნო „სულის სიღრმეში“ თბ. 1994 გვ. 52.

ფილმოგრაფია

„ლაქა“ (1985 წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: ა. ცაბაძე, ოპერატორი: ლ. ნამგალაძე, მხატვარი: გ. ტატიშვილი, კომპოზიტორი: ა. ცაბაძე, მთ. როლებში: ქ. გლუნჩიძე, დ. ხურცილავა, ზ. ბეგალიშვილი.

„ანემია“ (1987 წ.)

სც. ვტორები: ბ. კალანდაძე, დ. სულაკაური, ტ. კოტეტიშვილი, რეჟ. ტ. კოტეტიშვილი, ოპერატორი: გ. ბერიძე, მხატვარი: ნ. შენგელაია, რ. ებრაღიძე, კომპოზიტორი: გ. ცინცაძე, მთ. როლებში: ლ. აბაშიძე, კ. მოისწრაფიშვილი, გ. ნაცვლიშვილი, ხ. იოსელიანი.

„მდგმურები“ (1990წ.)

სც. ვტორები: მ. დოლიძე, დ. ჯანელიძე, რეჟ. დ. ჯანელიძე, ოპერატორი: ლ. მაჩაიძე, მხატვარი: ჯ. მირზაშვილი, კომპოზიტორი: დ. ევგენიძე, მთ. როლებში: რ. ხოტივარი, ლ. ანთაძე, ნ. შონია, ნ. კობერიძე.

„ლამის ცეკვა“ (1991წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: ა. ცაბაძე, ოპერატორი: ლ. მაჩაიძე, მხატვარი: გ. ტატიშვილი, კომპოზიტორი: ა. ნაცვარიშვილი, მთ. როლებში, ზ. ბეგალიშვილი, ა. ამირანაშვილი.

„უძინართა მზე“ (1992წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: თ. ბაბლუანი, ოპერატორები: ე. ანდრიუხი, ნ. ნოზაძე, მხატვარები: თ. ლომია, თ. ხმალაძე, მუს. გაფორმება: თ. ბაბლუანი, მთ. როლებში: ე. ბურდული, დ. კაზიშვილი, ლ. ბაბლუანი, გ. სიხარულიძე.

„ისინი“ (1992წ.)

სც. ავტორები: გ. ბადრიძე, ლ. ზაქარეიშვილი, რეჟისორი: ლ. ზაქარეიშვილი, ოპერატორები: თ. ბაშინი, მხატვარები: თ. ფოცხიშვილი, გ. ლაფერაძე: თ. ბაბლუანი, კომპოზიტორი: თ. ყურაშვილი, მთ. როლებში: ზ. კ. ოლედიშვილი, მ. ლორთქიფანიძე, მ. ალიმოვა.

„ზღვარზე“ (1993წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: დ. ცინცაძე, ოპერატორი: მ. მაღალაშვილი, მხატვარები: გ. რიგვაია, დ. ცინცაძე, მუს. გაფორმება: დ. ცინცაძე, მთ. როლებში: გ. ნაკაშიძე, ლ. გუნცაძე, მ. გიორგობიანი.

„უძინართა მზე“ (1992წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: თ. ბაბლუანი, ოპერატორები: ე. ანდრიევსკი, ნ. ნოზაძე, მხატვარები: თ. ლომია, თ. ხმალაძე, მუს. გაფორმება: თ. ბაბლუანი, მთ. როლებში: ე. ბურდული, დ. კაზიშვილი, გ. სიხარულიძე.

„ბედიანი“ (1993წ.)

სც. ავტორები: თ. თ. გვასალია, გ. ლეკაშოვ-თუმანიშვილი, რეჟისორი: გ. კევაშოვ-თუმანიშვილი, ოპერატორი: დ. შუშანიძე, მხატვარი: გ. მიქელაძე, მთ. როლებში: ზ. ყიფშიძე, ლ. აბაშიძე, შ. ქრისტესაშვილი.

„გარიგება“ (1993წ.)

სც. ავტორები: ნ. გოგოჭური, ნმატარაძე, რეჟისორი: ზ. კოლელიშვილი, ოპერატორი: დ. გოგოლაშვილი, მხატვარი: დ. აფციაური, კომპოზიტორი: გ. ჩლაიძე, მთ. როლებში: ნ. სარაჯიშვილი, გ. პიპინაშვილი, მ. საღარაძე.

„არა, მეგობარო“ (1993წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: გ. მგელაძე, ოპერატორი: დ. ჩიხლაძე, მხატვარი: თ. ფოცხიშვილი, კომპოზიტორი: დ. ევგენიძე, მთ. როლებში: ლ. აბაშიძე, ნ. კუხიანიძე, გ. გურგულია, კ. მხეიძე.

„თბილისი ჩემი სახლია“ (1994წ.)

სც. ავტორი: ლ. ბეროშვილი, რეჟისორი: ე. ბადურაშვილი, ოპერატორი: ნ. ნოზაძე, მხატვარი: ნ. შენგლაია, კომპოზიტორი: გ. ცინცაძე, მთ. როლებში: ნ. ლეჟავა, მ. მირიანაშვილი, დ. დვალისიშვილი.

„ატუ-ალაბა“ ოტელ „კალიფორნია“ (1995წ.)

სც. ავტორი და რეჟისორი: გ. მგელაძე, ოპერატორი: გ. ბერიძე, მხატვარი: გ. მაჩაიძე, კომპოზიტორი: ნ. დიასამიძე, მთ. როლებში: გ. ნაკაშიძე, ნ. ხაზარაძე.

„ორმაგი სახე“ (1997წ.)

სც. ავტორები; ლ. ანჯაფარიძე, გ. კაჭარავა, რეჟისორი; ლ. ანჯაფარიძე, ოპერატორები; გ. კაჭარავა, ი. ამასიისკი, მხატვარი; დ. აფციაური, კომპოზიტორი; კ. ვაშალომიძე, მთ. როლებში; გ. გურგულია, გ. ანჯაფარიძე, ს. ბეგალიშვილი, დ. ქობულაძე. -

„ოცნებების სასაფლაო“ (1997წ.)

სც. ავტორი; ი. სოლომანაშვილი, რეჟისორი; გ. ხაინდრავეა, ოპერატორები; გ. ხაინდრავეა, მ. მაღალაშვილი, მხატვარი; ს. ციციშვილი, კომპოზიტორი; ნ. დიასამიძე, მთ. როლებში; გ. ნაკაშიძე, მ. ჭიჭინაძე, ბ. ბაჩუკიშვილი.

„აქ თენდება“ (1998წ.)

სც. ავტორები; ა. ჭიჭინაძე, ს. ურუშაძე, რეჟისორი; ს. ურუშაძე, ოპერატორი; ი. ამასიისკი, მხატვარი; გ. ლაფერაძე, კომპოზიტორი; გ. ცინცაძე, მთ. როლებში; ს. ბეგალიშვილი, ნ. კობერიძე, ნ. ლეჟავა.

„ცარიელი სივრცე“ (2000წ.) სც. ავტორები; თ. მამულაშვილი, მ. ბორაშვილი, რეჟისორი; მ. ბორაშვილი, ოპერატორი; ი. კრეპსი, მხატვარი; თ. ქართველიშვილი, კომპოზიტორი; ი. ბობოხიძე, მთ. როლებში; ხ. იოსელიანი, შ. ქრისტესაშვილი.

„როგორც ლურჯა ცხენები“ (2002წ.)

სც. ავტორები; ჯ. აქიმიძე, თ. მენაბდე, კ. მეკითაური, რეჟისორი; თ. მენაბდე, კ. მეკითაური, კომპოზიტორი; ნ. მემანიშვილი, მთ. როლებში; ე. მაღალაშვილი, მ. მაღლაკელიძე.

„კიდევ ერთი ქართული ისტორია“ (2003წ.)

სც. ავტორები; ლ. იმედაშვილი, ე. ბადურაშვილი, რეჟისორი; ე. ბადურაშვილი, ოპერატორი; ჯ. ქრისტესაშვილი, მხატვარი; გ. ბადურაშვილი, კომპოზიტორი; დ. საყვარელიძე, მთ. როლებში; ს. შერაზადიშვილი, ლ. ბადურაშვილი, ნ. ხასარაძე, თ. არჩვაძე.

„გასეირნება ყარაბახში“ (2005წ.)

ს(ვ. ავტორები; ა. მორჩილაძე, ლ. თუთბერიძე, რეჟისორი: ლ. თუთბერიძე, მთ.როლებში: ლ. დობორჯგინიძე, მ. მესხი, ნ. კუხიანიძე.

„თბილისი-თბილისი“ (2005წ.)

ს(ვ. ავტორი და რეჟისორი; ლ. ზაქარეიშვილი, ოპერატორი: გ. ბერიძე, კომპოზიტორი; ნ. დიასამიძე, მთ. როლებში: გ. მასხარაშვილი, ბ. წულაძე, დ. ხურცილაძე, ე. ნიჟარაძე

ქართული კინო

1. ქართული კინოს ისტორიის მოკლე კურსი

ქართული კინოს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებმა, მსოფლიო კინემატოგრაფის გამოცდილებასა და ეროვნული ხელოვნების ტრადიციებზე დაყრდნობით, შექმნეს მხატვრულად მრავალფეროვანი, ეროვნული ხასიათის მქონე თვითმყოფადი კინემატოგრაფი, რომელსაც საფუძველი 1908 - 1910 წლებში ჩაუყარა, როდესაც ქართული კინოს პირველმა ენთუზიასტებმა, ვასილ ამაშუკელმა, ალექსანდრე დიდმელოვმა და სხვებმა, დაიწყეს ქართული ყოფის ამსახველი დოკუმენტური სურათების გადაღება.

პირველი კინოსეანსი თბილისში 1896 წლის 16 ნოემბერს გაიმართა. მაყურებელს ლუმერების ფილმები უჩვენეს. მალე სტაციონარული კინოთეატრები გაიხსნა სხვადასხვა ქალაქში.

1912 წელს, კინოოპერატორმა ვასილ ამაშუკელმა ფირზე აღბეჭდა დიდი ქართველი პოეტის აკაკი წერეთელის მოგზაურობისა და პოეზიის სახალხო დღესასწაულის ცოცხალი და შთამბეჭდავი სურათები. „აკაკის მოგზაურობას რაჭა-ლენხუმში“ პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმს, თავისი თემატიკით, მეტრაჟითა და მხატვრული დონით, იმდროინდელ მსოფლიო კინემატოგრაფში ანალოგი არ მოეძებნება. 1917 წელს კი, თეატრის ცნობილმა რეჟისორმა, ალექსანდრე წუწუნავამ დადგა პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტიანე“. ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. ქართულმა კინომ მომავალშიც, თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, მრავალჯერ მიმართა ეროვნული ლიტერატურის ნაწარმოებების ეკრანიზაციას.

დამოუკიდებელი საქართველოს არსებობის ხანმოკლე პერიოდი 1918-1921 წლებით შემოიფარგლა. გასაბჭოების შემდეგ კინოწარმოებაში აქტიურად ჩაერთვნენ რუსეთიდან ჩამოსული რეჟისორები: ივანე პერესტიანი, ამო ბუკ-ნაზაროვი, ვლადიმერ ბარსკი. მათ ხშირად გადააქონდათ ეკრანზე ქართული და რუსული ლიტერატურის ცნობილი ნაწარმოებები, მაგრამ ეს ფილმები მოკლებული იყო ეროვნულ თვითმყოფადობას, თუმცა, ზოგიერთ მათგანში, მაგალითად ივანე პერესტიანის ფილმში

„სამი სიცოცხლე“ (1925), დამაჯერებლადაა გადმოცემული XIX საუკუნის საქართველოს სოციალური ყოფა. ასევე ივანე პერესტიანმა შემოიტანა ქართულ კინოში რევოლუციური თემატიკა. მისი ფილმები „არსენ ჯორჯიაშვილი“ (1921) და „წითელი ეშმაკუნები“ (1923) საბჭოთა მუნჯი კინოს მნიშვნელოვან ნაწარმოებებად ითვლება.

20-იან წლებში კინოში მუშაობა განაახლა ალ.წუწუნავამ, რომლის ფილმებმაც: „ვინ არის დამნაშავე,“ (1925), „ხანუმა“ (1926; პირველი ქართული კინოკომედია), „ჯანყი გურიაში“ (1928) და სხვა, ქართულ კინოს ჭეშმარიტად ეროვნული სახე შესძინა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ მასალაზე მუშაობისას მრავალი ავტორი სცოდავდა ყალბი რომანტიკულობითა და ეგზოტიკურობისაკენ სწრაფვით, მათი ფილმები მაყურებელთა მოწონებით სარგებლობდა, რასაც მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი ამ ფილმებში პირველი ქართული კინოვარსკვლავის ნატო ვაჩნაძის მონაწილეობამ, რომლის ბუნებრივ მომხიბვლელობას, 1923 წლიდან მოყოლებული 50-იან წლებამდე, დაპყრობილი ჰქონდა ქართული ეკრანი. ალ.წუწუნავა იყო ის რეჟისორი, რომელმაც შეძლო პოპულარული მსახიობი ქალის აქტიორული ინდივიდუალობის სამოყალობა და დახვეწა.

1924-1929 წლებში კინოში ნაყოფიერად მუშაობდა გამომჩენილი რეჟისორი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, რომლის ფილმები კინოს ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებებითაა აღბეჭდილი. განახლებული ქართული თეატრის გამოცდილების გაელენა იგრძნობა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ეკრანიზაციაში (1927). კოტე მარჯანიშვილმა და ალ.წუწუნავამ სათავე დაუდეს ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებს.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში, კინოხელოვნებაში ახალი თაობის მოსვლამ ქართული კინო ახალი ჟანრებითა და ორიგინალური გამომსახველობითი საშუალებებით გაამდიდრა. ამ თაობის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი იყო რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, რომელიც ადრე ფუტურისტების ლიტერატურულ დაჯგუფებაში იღებდა მონაწილეობას. ფუტურისტული პოეზიის სტრუქტურამ, რითმულმა წყობამ, გაელენა იქონია ნ.შენგელაიას ფილმების სტილზე, განსაკუთრებით კი - მის პოეტურ-რიტმულ მონტაჟზე, რამაც უდიდესი დინამიკა და ექსპრესია შესძინა რეჟისორის ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებს ქართული კინოს საეტაპო

ფილმის „ელისო“ (1928, ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით). ერთი წლით ადრე კი, ნიკოლოზ შენგელაიამ ლეო პუშთან ერთად დადგა თავისი პირველი ფილმი „გიული“, სადაც ახალგაზრდა ქალის ტრაგიკული სახე შექმნა ნატო ვაჩნაძემ. იგი მოგვიანებით, ნ. შენგელაიას მეუღლე გახდა. პოეტურ-მეტაფორული აზროვნების შესანიშნავი უნარი გამოაქვლინა რეჟისორმა, აგრეთვე, ამიერკავკასიაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის ბრძოლის ამსახველ ფილმში „26 კომისარი“. ნიკოლოზ შენგელაიას ხმოვან ფილმებში, მართალია, შეიმჩნევა ეპოქისათვის დამახასიათებელი თემატური და სტილური სტერეოტიპები, მაგრამ მათშიც იგრძნობა შემოქმედებითი ძიებებისა და მხატვრულ მიგნებათა ცდები, რაც მომავალში, ალბათ, საინტერესო შედეგებს მოიტანდა, ადრეული სიკვდილი რომ არა. ნიკოლოზ შენგელაია 42 წლის ასაკში გარდაიცვალა 1943 წელს. დღეს ქართული კინოს წამყვანი რეჟისორები არიან ნიკოლოზ შენგელაიას და ნატო ვაჩნაძის შვილები ელდარ და გიორგი შენგელაიები.

1930 წელს, ოპერატორმა და რეჟისორმა, მიხეილ კალატოზიშვილმა სევანთში გადაიღო შესანიშნავი პოეტური კინონაწარმოები „ჯიმ სევანთ“ („მარილი სევანთს“), რომლის სტილისტიკური ფორმა დოკუმენტური და მხატვრული კინოს სინთეზშია გამოხატული. კადრების კომპოზიციურმა დახვეწილობამ (ფილმის მხატვარია ცნობილი ქართველი ფერმწერი დავით კაკაბაძე), ეთნოგრაფიული მასალის დოკუმენტური საფუძვლის ერთიანობამ, ექსპრესიულ მონტაჟსა და შიდაკადრობრივი მოძრაობის დინამიკასთან, სევანების მძიმე ყოფის, ბუნებასთან მათი ბრძოლის ამსახველ ამ ფილმს დიდი მხატვრული დამაჯერებლობა შესძინა.

ამ პერიოდის ქართული კინოს სტილისტიკურ მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს კოტე მიქაბერიძის ორიგინალური კინოსატირა „ჩემი ბებია“ (1929) - ბიუროკრატიის წინააღმდეგ მიმართული მძაფრი ნაწარმოები, რომლის უაზრო, სულიერებას მოკლებული გმირები რეჟისორმა მხატვრების, ირაკლი გამრეკელისა და ვლადიმერ სიღამონ-ერისთავის მიერ შექმნილ პირობით დეკორაციებსა და დეფორმირებული გარემოს „ჩაკეტილ წრეში“ მოათავსა და ფანტასტიკამდე მისული გროტესკით გამოხატა ამ მარიონეტი-პერსონაჟების აბსურდული ყოფა. იმავე წელს ცენზურამ სურათი აკრძალა და იგი მხოლოდ 1961 წელს იხილა ფართო მაყურებელმა. „ჩემ ბებიას“, ისევე,

როგორც „ჯიმ შეანთეს“, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ კინოში.

მიხეილ ჭიაურელი კინოში მოსვლამდე ქანდაკებით იყო გატაცებული. იგი ბრწყინვალედ იცნობდა ეროვნული სახეითი ხელოვნების ტრადიციებსა და გამოხატვის ფორმებს. მისი ადრეული ფილმები „საბა“ (1929) და განსაკუთრებით „ხაბარდა“ (1931), აგრეთვე ხმოვანი ფილმი „უკანასკნელი მასკარადი“ (1934) - მაღალი გამომსახველობითი კულტურით, კინოსა და პლასტიკურ ხელოვნებათა შორის ურთიერთდამოკიდებულების სფეროში ექსპერიმენტული ძიებებით გამოირჩევა. მიხეილ ჭიაურელის ისტორიულ ფილმებში სახალხო გმირთა მონუმენტური სახეები შექმნეს მსახიობებმა სპარტაკ ბაღაშივილმა („არსენა“, 1937) და აკაკი ხორაევამ („გიორგი სააკაძე“, 1942-1943). რეჟისორის სწრაფვა მონუმენტალიზმისაკენ, ეპიკური ფორმებისა და ამაღლებული პათოსისაკენ, პარადულოზისა და დეკორატიულობისაკენ, მთელი სისრულით გამოვლინდა სოციალისტური რეალიზმისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკის ეკრანული ხორცშესხმისას ფილმებში: „დიადი განთიადი“ (1938), „ფიცი“ (1946), „ბერლინის დაცემა“ (1950), „დაუვიწყარი 1919 წელი“ (1952) - საბჭოთა ტოტალიტარული ეპოქის სანიმუშო ნაწარმოებებში.

30-იან წლებში, შეიქმნა კომედიური ჟანრის საინტერესო ფილმები „უუუნას მზითვეი“, (1934 წ.; რეჟ. ს.ფალავეანიშვილი) და „ნახვამდის“, (1934წ.; რეჟ. გ.მაკაროვი), აგრეთვე; რეჟისორ სიკო დოლიძის რომანტიკულ-სათავეგადასავლო სურათები „უკანასკნელი ჯეაროსნები“, (1934წ.) და „დარიკო“ (1936, მთ. როლში თამარ ციციშვილი). მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად იქცა დავით რონდელის კომედიური ფილმი XIX საუკუნის დასასრულის აზნაურთა ცხოვრებიდან „დაკარგული სამოთხე“ (1937), რომლის წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი დავით კაკაბაძისა და ქრისტესია ლებანიძის კინემატოგრაფიულად საინტერესო მხატვრულმა გაფორმებამ. 40-იან წლებში დაიწყო კინოში მოღვაწეობა რეჟისორებმა კონსტანტინე პიპინაშვილმა, შოთა მანაგაძემ, ნიკოლოზ სანიშვილმა. დღემდე მაყურებლთა დიდი სიყვარულით სარგებლობს ეახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გედევანიშვილის მუსიკალური კომედია „ქეთო და კოტე“ (1948), სადაც მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლს განუმეორებელი ხიბლი შესძინა მედია ჯაფარიძის სილამაზემ.

თემატური თვალსაზრისით, 30-40-იანი წლების მთელ ქართულ კინოზე ზოგადად, აშკარა გავლენა მოახდინა სახელმწიფოებრივმა იდეოლოგიამ. „სოციალური დაკვეთით,, შექმნილ ამ ფილმებს, ამიტომაც, ხშირად დიდაქტიკურ-პუბლიცისტური, სააგიტაციო ხასიათი ჰქონდა. 50-იანი წლების ქართულ კინოში, ჯერ კიდევ შეიმჩნეოდა წინა ათწლეულების კინემატოგრაფის მთავარი ნაკლი - ხასიათებისა და კონფლიქტების ხელოვნურობა და სქემატურობა, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებში. მიუხედავად ამისა, ძველი თაობის რეჟისორებს მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვით ქართული კინოს განვითარებაში.

* * * * *

1955 წელს, ეკრანებზე გამოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორების, თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის ერთობლივი ფილმი „მაგდანას ლურჯა“ (ეკატერინე გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რომელიც საეტაპო ნაწარმოები გახდა ქართული კინოსათვის. ავტორებმა პოეტურად, დიდი ემოციურობით გადმოსცეს XIX საუკუნის დასასრულის ქართული სოფლის ყოფა, უსამართლობასა და ბოროტებასთან პირისპირ, უმწეოდ დარჩენილი გმირების ამაღელვებელი ისტორია და ხასიათები. შემდეგში, რეალისტური სიზუსტითა და დამაჯერებლობით გადმოცემული ცხოვრებისეული მასალის პოეტური გააზრების პრინციპი, ქართული კინოს ერთ-ერთ ძირითად, დამახასიათებელ თვისებად იქცა. ნიშანდობლივია, რომ თვითმყოფადობის დაბრუნება კვლავ ეროვნული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ტრადიციებზე დაყრდნობით მოხერხდა. „მაგდანას ლურჯასათვის“, ისევე, როგორც თენგიზ აბულაძის პირველი დამოუკიდებელი სურათისათვის „სხვისი შვილები“ (1958), არც ნეორეალიზმის ესთეტიკის გავლენაა უცხო, რაც, პირველ რიგში, ამ ფილმების გამომსახველობით პლასტიკაში იქნა გამოხატული.

რეალური ცხოვრების წინააღმდეგობრივი ხასიათი და უშუალობა იგრძნობა აგრეთვე, რეზო ჩხეიძის ფილმში „ჩვენი ეზო“ (1956), სადაც აღმზრელობითი დიდაქტიკის გარეშეა მოთხრობილი ახალგაზრდა თანამედროვეების შესახებ. რეზო ჩხეიძის 60-70-იანი წლების ნამუშევრები „ჯარისკაცის მამა“ (1964), „ლიმილის ბიჭები“ (1968), „ნერგები“ (1972), „მშობლიურო,

ჩემო მიწავ” (1980) ყურადღებას იქცევს რომანტიკული პათოსით, მთავარი გმირების ხასიათების მასშტაბურობით, რეჟისორის მიერ მსახიობის ინდივიდუალობის გახსნის უნარით. დიდი წარმატება ხვდა წილად პეროიკულ დრამას „ჯარისკაცის მამა“, სადაც ორგანულადაა ერთმანეთთან შერწყმული თხრობის აუნქარებელი ეპიკურობა და პათეტიკა, ტრაგედიული ინტონაციები და იუმორი, ყოფის დამაჯერებლობა და პოეტური სიმბოლიკა. მსახიობმა სერგო ზაქარიაძემ დიდი ემოციურობით გახსნა ეროვნული ხასიათის თავისებურებანი და მონუმენტური სახე შექმნა ფრონტზე დაჭრილი შვილის სანახავად გამგზავრებული ჯარისკაცის მამისა, რომელიც ომის პირობებშიც არ კარგავს ქართველი გლეხისათვის დამახასიათებელ სიკეთესა და სიბრძნეს.

თენგიზ აბულაძის პლასტიკური აზროვნება, მისი უნარი, ლაკონურად და დამაჯერებლად გადმოსცეს დროის სულისკეთება, ნათლად გამოიხატა ფსიქოლოგიურ დრამაში „სხვისი შეილები“ და ლირიკულ კომედიაში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ (1962; ნოდარ დუმბაძის ცნობილი რომანის ეკრანიზაცია). რეჟისორმა თავგადასავლების მხიარული და ფერადოვანი, ზღაპრული სამყარო შექმნა ფილმი-გაგში „სამკაული ჩემი სატრფოსათვის“ (1972). მაღალი გამომსახველობითი კულტურით გამოირჩევა თენგიზ აბულაძის ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი „ვედრება“ (1967, ვაჟა-ფშაველას პოემათა მოტივების მიხედვით), სადაც აშკარად გამოიკვეთა რეჟისორის „ფერწერული“ კინემატოგრაფის პოეტიკა და მეტაფორული აზროვნების მასშტაბი, ცხოვრების მარადიულ პრობლემებზე ფიქრისა და განსჯის სურვილი, რამაც ლოგიკური გაგრძელება ჰპოვა მის შემდგომ ფილმებში „ნატერის ხე“ (1976; გ. ლეონიძის მოთხრობების მიხედვით) და „მონანიება“ (1984), რომლებიც „ვედრებასთან“ ერთად სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირების ზოგადსაკაცობრიო თემის ამსახველ ტრილოგიას ქმნიან. „მონანიებაში“ თენგიზ აბულაძე პირველად შეეხო საბჭოთა ხელოვნებაში ტაბუდადებულ თემას. ფილოსოფიურად გაიაზრა და განაზოგადა არც თუ შორეული წარსულის ისტორიული გამოცდილება, ტოტალური ძალადობის პირისპირ დარჩენილი ადამიანის დრამა, ტირანისა და ხელოვანის, ბოროტებისა და ამაღლებულის შეურიგებლობის თემა და შექმნა ტრაგიკული ფრესკა ტაძრისკენ მიმავალი რთული გზის ძიების შესახებ.

საბჭოთა კავშირის არსებობის 70 წლის მანძილზე ქართულ კინოს გამარჯვებებიც მქონდა და წარუმატებლობაც. განსაკუთრებულ წარმატებას ქართულმა კინომ 1960-1970 -იან წლებში მიაღწია. ამ პერიოდის საუკეთესო ქართული ფილმები აშკარად გამოირჩეოდნენ საბჭოთა კინოპროდუქციის საერთო ნაკადიდან. ტოტალიტარული სისტემა კინოხელოვნებას იდეოლოგიური პროპაგანდის ძლიერ იარაღად მიიჩნევდა. აქედან გამომდინარე, საბჭოთა კინორეპერტუარში დიდი ადგილი ეთმობოდა რევოლუციური თემატიკისა და პატრიოტული ჟღერადობის ფილმებს. რაც შეეხება თანამედროვეობას, აქ წამყვანი პოზიცია საწარმოო თემატიკას ეკავა, სადაც ადამიანები თავიანთ ზნეობრივ სახეს ძირითადად სოციალისტური ვალდებულებების შესრულება-არშესრულების პროცესში ავლენდნენ. რა თქმა უნდა, იყო გამონაკლისიც, როდესაც ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოებები იქმნებოდა.

მკაცრი ცენზურის პირობებში, როდესაც ნებისმიერი სცენარი, ნებისმიერი გადაღებული მასალა მოსკოვში მტკიცდებოდა, ქართველი კინემატოგრაფისტები ახერხებდნენ (განსაკუთრებით ეს 60-80-იან წლების პერიოდს ეხება) თავი აერიდებინათ ოფიციალური პროპაგანდის მიერ თავს მოხვეული კლიშეებისათვის და ზოგადასაკაცობრიო პლანში განეხილათ უბრალო ადამიანური პრობლემები, წარსულისა და აწმყოს მტკივნეული საკითხები. ამიტომაც დამკვიდრდა ქართულ კინოში ასე მყარად იგავური ფორმა.

60-70-იანი წლების ხელოვანთა თაობას, მიუხედავად განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერისა, საერთო თვისებებიც ახასიათებდა ინტერესი მწვავე ზნეობრივი საკითხებისადმი, ეროვნული ტრადიციებისა და მისი ფესვებისადმი, ამ ტრადიციათა და თანამედროვეობის საჭირბოროტო პრობლემებს შორის კავშირის ძიება. აღსანიშნავია, რომ სერიოზული, აქტუალური თემების დამუშავებისას, ქართული კინო ხშირად მიმართავდა თავის საყვარელ ჟანრს - კომედიას. ამ პერიოდის საუკეთესო კომედიური ფილმებისათვის დამახასიათებელია ქართული ლიტერატურისა (განსაკუთრებით, დავით კლდიაშვილის პროზის) და ადრეული კომედიური ჟანრის ტრადიციების მემკვიდრეობითობა, მხიარულისა და სევდიანის ორგანული შერწყმა, გროტესკული და ტრაგიკომიკური ელემენტების ფართო

გამოყენება, ყოფითი დეტალების რეალისტური დამაჯერებლობა. ასევე, აშკარად შეიმჩნეოდა განსაკუთრებული მიდრეკილება ლირიკულ-რომანტიკული განსოგადობისა და გამოხატვის პოეტური ფორმებისადმი. ტევადი, განსოგადობული სახეებით დატვირთული, ლირიკული ემოციით შეფერილი მხატვრული სისტემების შექმნამ, ხელი შეუწყო ქართულ კინოში იგავის ფორმის დამკვიდრებას.

* * * * *

რეჟისორებმა ელდარ შენგელაიამ და თამაზ მელიაიამ 1963 წელს გადაიღეს თავიანთი ერთობლივი სადებიუტო ფილმი „თეთრი ქარაიანი“, სადაც მწყემისთა ცხოვრების სირთულე და ამ სირთულის წინაშე მდგარი ადამიანების არჩევანის დრამატიზმია ნაჩვენები. დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „მიქელას“ (1964) სტილისტურად საინტერესო ეკრანიზაციის შემდეგ, ელდარ შენგელაიამ დრამატურგ რეზო გაბრიაძესთან თანამშრომლობით შესანიშნავი კომედიური ფილმები შექმნა. „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ (1968) ირონიული ტრაგიკომედიაა ხელოსნად ქცეული ხელოვანის შესახებ, რომლის ცხოვრებისეული კომპრომისის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება ავტორებმა სიყვარულითა და თანაგრძნობით, იუმორით გამოხატეს. „შერეკილებში“ (1973) რეზო გაბრიაძე და ელდარ შენგელაია ზღაპრის, გროტესკის, ბუფონადისა და ყოფითი კომედიის შერწყმით იგაეურ განსოგადებას აღწევენ და სიყვარულზე, თავისუფლებაზე, გაფრენაზე მეოცნებე გმირების რომანტიკულ სამყაროს ქმნიან. 1977 წელს ელდარ შენგელაიამ კვლავ დ.კლდიაშვილის პროზის, ამჯერად „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ეკრანიზაციას მიმართა, სადაც წინა ფილმების ექსცენტრიკული სიმძაფრე უკვე ადგილს უთმობს ფაქიზ, სევდანარევე იუმორს, ცხოვრების ტრაგიკულ გაასრებას. სტილისტიური ორიგინალურობა და კინოაზროვნების ახალი ელემენტები გამოაველინა რეჟისორმა თავის შემდგომ ნამუშევრებში. თუ ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1983) ელდარ შენგელაია ჯერ კიდევ არ ამბობს უარს მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ხერხებზე, იუმორისტულისა და სატირულის შენიღბულ ინტონაციებსა და რბილ ტონალობაზე, „ექსპრეს ინფორმაციაში“ (1993) მნიშვნელოვანი სოციალურ ზნეობრივი პრობლემები, ადამიანების კონფორმისტული დამოკიდებულება

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებისა და იდეალებისადმი, წარმოიხილია სარკასტული ირონიით, ხასიათებისა და სიტუაციის შარჟული უტრირებით, დრამატურგიულად და სტილისტურად ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ეპიზოდების მოზაიკური სიჭრელით.

60-იან წლებში, რეჟისორმა მიხეილ კობახიძემ სათავე დაუდო ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინოს ბრწყინვალე სერიას. მან ორიგინალურად გაიაზრა მუნჯი კინოს, კლასიკური „კომიკურის,, ტრადიციები და თავისი „პატარა,, კინოშედევრებით: „ქორწილი“ (1964), „ქოლგა“ (1967) და „მუსიკოსები“ (1969) შექმნა ღიმილით, სიყვარულით, ოცნებითა და სევდით, ფანტაზიით, პლასტიკითა და მუსიკით სავსე კინემატოგრაფიული სამყარო. 60-70-იან წლებში დაიდგა, აგრეთვე, საუკეთესო კომედიური ფილმები: თამაზ მელიაევას „ლონდრე“ (1966), ქართლოს ხოტივარის „სერენადა“ (1968), ბაადურ წულაძის „ფეოლა,, (1970 წ.) ირაკლი კვირიკაძის „ქვევრი,, (1970 წ.) და „ქალაქი ანარა“ (1976), ნანა მჭედლიძის „პირველი მერცხალი,, (მთ.როლში დოდო აბაშიძე, 1975) და „იმერული ესკიზები“ (1980), გურამ პატარაიას „რეკორდი“ (1973) და სხვა.

თემატური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა გიორგი შენგელაიას შემოქმედება. თავის პირველ ფილმში „ალავერდობა“ (1963; გურამ რჩეულიშვილის ნოველის მიხედვით) გიორგი შენგელაიამ დიდი ექსპრესიულობით გამოხატა სულიერად ამაღლებული, ძლიერი ხასიათისა და დაუოკებელი ბუნების ახალგაზრდა გმირის პროტესტი დამახინჯებული ტრადიციებისა და ღრეობაში გადაზრდილი რელიგიური დღესასწაულების მიმართ. რეჟისორმა შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია ფილმით „ფიროსმანი“ (1969), რომლის სახვითი გადაწყვეტა და პოეტიკა მთლიანად ნიკო ფიროსმანიშვილის გამოჩენილი ქართველი თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერული ტილოების განუმეორელი ხიბლითაა ნაკარნახევი. გ.შენგელაიამ ქართული კინო ეროვნულ მასალაზე შექმნილი პოპულარული ჟანრებითაც გაამდიდრა. „ვესტერნის,, ჟანრშია შესრულებული მისი „მაცი ხეიტა“ (1966), კლასიკური მიუზიკლის შესანიშნავ ვარიაცას წარმოადგენს „ვერის უბნის მელოდიები“ (1976), სადაც მუსიკა და ქორეოგრაფია ორგანულად ერწყმის მელოდრამატულ სიუჟეტს, ძველი თბილისის ცხოვრების სურათებს, კოლორიტულ პერსონაჟთა ხასიათებს. პოპულარობით სარგებლობდა სათავეგადასაელო ფილმი „ხარება და გოგია,,

(1987 წ.). გიორგი შენგელაიასთვის ახლობელია სტილიზებული, ფერწერულ-თეატრალური მანერა. ფილმის „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (1985) სახვითი მხარე, რეჟისორს მე-19 საუკუნის ფერწერის სტილზე დაყრდნობით აქვს გადაწყვეტილი. გამომსახველობითი პლასტიკა აქ კონკრეტულ აზრობრივ დატვირთვას ატარებს, ანვითარებს და ამჟღავნებს ავტორის ჩანაფიქრს და დრამატულ ისტორიას, ახალგაზრდა გმირის ქაოსითა და წყევლივით მოცულ დროსა და სივრცეში მოგზაურობის შესახებ, თანდათანობით იგავის მრავალმნიშვნელობას ანიჭებს. ჟანრული და საავტორო კინოს ერთმანეთთან დაახლოების მცდელობას წარმოადგენს გიორგი შენგელაიას თანამედროვე თემაზე დადგმული ბოლო ნამუშევრები: სოციალური დრამა „ორფეოსის სიკვდილი“ (1996) და კომედია „მიდიოდა მატარებელი“ (2005).

ქართული კინოს საერთაშორისო აღიარებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის რეჟისორ ოთარ იოსელიანს, რომლის ყოველი ახალი ფილმი, როგორც წესი, მაყურებლისა და კრიტიკის ყურადღების ცენტრში ექცევა ხოლმე. ჯერ კიდევ ადრეულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებში „აპრილი“ (1962) და „თუჯი“ (1964), ნათლად გამოიკვეთა დიდი ხელოვანის კინოპოეტიკა, „პროზისა“ და „პოეზიის“ სინთეზისაკენ სწრაფვა. ოთარ იოსელიანის ცნობილი ნაწარმოებები „გიორგობისთვე“ (1966), „იყო შაში მგალობელი“ (1971) და „პასტორალი“ (1976) ადამიანურ ურთიერთობათა პრობლემებზე მოგვითხრობს. მათში ავტორი მძაფრად განიცდის წარსულის ტრადიციების მსხვერველს, დროის დინებისა და არსებობის წამიერების დრამას, ცხოვრების საზრისის ძიების სირთულეს, სულიერი ფასეულობების მომხმარებლური სულისკვეთებით შეცვლას. ყველაფერში იგრძნობა ნოსტალგია იმ ღრმა კაეშირების მიმართ, რომელიც ადრე ადამიანსა და გარემოს, სულიერ სილამაზესა და ყოველდღიურ ყოფას, თვით ადამიანებს შორის არსებობდა და რომლის დაკარგვაც რეჟისორისათვის მთლიანობის, ჰარმონიის დაკარგვის ტოლფასია. ოთარ იოსელიანის ხელოვნება იმდენად კინემატოგრაფიულია, რომ ძნელად ემორჩილება სიტყვიერ გადმოცემას. მისი ფილმებისათვის დამახასიათებელია უჩვეულო დრამატურგიული სტრუქტურა, სადაც არ არის ეკრანული თხრობის ტრადიციული სქემა, მოულოდნელი სიუჟეტური სვლები. გმირების დამოკიდებულებები თითქმის შეუმჩნეველ ნიუანსებზეა აგებული. რეჟისორს შესწევს უნარი ზუსტ, უხმო პლანში მოგვეცეს პერსონაჟისა და მოვლენის სრულყოფილი

დახასიათება. იოსელიანთან ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე, ნოსტალგიური განწყობილება მუდამ ფაქიზი, ოდნავ მეღანქოლიური იუმორითაა შეზავებული, რაც სამყაროს ლირიკული აღქმის, პოეტური სტიქიის განსაკუთრებულ შეგრძნებას იწვევს. 80-იანი წლების დასაწყისიდან ოთაროსელიანმა მოღვაწეობა საფრანგეთში გააგრძელა; სადაც გადაიღო ფილმები: „მთვარის ფაეორიტები“ (1984), „...და იქმნა ნათელი“ (1989), „პეპლებზე ნადირობა“ (1992), „ყაჩაღები. თავი VII“ (1996), „ნახეამდის ხმელეთო“ (1999), „ორშაბათ დილას“ (2001). 1995 წელს ევროპისა და საქართველოს ტელევიზიით ნაჩვენები იქნა მისი ვიდეოფილმი „საქართველო“ (1994).

ქართულ კინოში იგავური ფორმა ძირითადად სხვადასხვა ჟანრებისა და სტრუქტურების ელემენტებით, ყოფითი დეტალებით გამდიდრებულ მხატვრულ სისტემად ჩამოყალიბდა. ამ პრინციპისაგან განსხვავებით, რეჟისორმა ალექსანდრე რეხვიაშვილმა შექმნა ყოფით-რეალური ნიშნებისაგან მაქსიმალურად განტვირთული იგავის უფრო „წმინდა“ სახე და ამ კონსტრუქციის საყრდენად აშკარად გამოხატული ინტელექტუალური საწყისი და მკაცრი გამომსახველობითი სტილისტიკა აირჩია.

ყოველ ფილმში – იქნება ეს მიხეილ ჯავახიშვილის დრამის „უპატრონოს“, ეკრანიზაცია „ნუცა“ (1971), იგავური განზოგადების პრინციპზე აგებული, ტრაგიკულ ეპოქათა აღდგორიული რეკონსტრუქციები „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკები“ (1978) და „გზა შინისაკენ“ (1981), თუ თანამედროვე მასალაზე შექმნილი „საფეხური“ (1986) და „მიახლოება“ (1989), სადაც ესთეტიკურად სრულყოფილი პირობითი სამყარო აბსურდამდეა მიყვანილი – რეჟისორი ზოგადსაკაცობრიობო თემებისა და პრობლემების ღრმა, ფილოსოფიურ გააზრებას მხოლოდ კინემატოგრაფიული, პლასტიკური საშუალებებით აღწევს. თხრობის ასკეტური სტილი, შენელებული რითმი, გამოსახულების არაჩვეულებრივი ფოტოგრაფიულობა, ძუნწი, მკაფიო დეტალებით სიღრმისეულ შრეებში წვდომის უნარი და სხვა მხატვრული ნიშნები ანიჭებენ ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსამყაროს იმ სტილისტურ სრულყოფას, რომელიც რეჟისორის ესთეტიკურ პრინციპად შეიძლება მივიჩნიოთ.

წლების განმავლობაში, რეჟისორები ნელი ნენოვა და გერო წულაია ნაყოფიერად მუშაობდნენ საბავშვო კინოს ჟანრში, რომელსაც საფუძველი ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, მუნჯი

კინოს პერიოდში ჩაეყარა. ეს ტრადიცია გაგრძელდა კონსტანტინე პიპინაშვილის ფილმში „ქაჯანა“, (1941). 1962 წელს კი. მერაბ კოკონაშვილმა დადგა ერთ-ერთი საუკეთესო ქართული საბავშვო ფილმი „არდადეგებზე“. მალე მერაბ კოკონაშვილმა მიხიელ ჯავახიშვილის მოთხრობის, „მუსუსის“ ეკრანიზაციას მიმართა და იუმორით გახსნა ეროვნული ხასიათები მოკლემეტრაჟიან სურათში „მიხა“ (1965). შემდეგში რეჟისორის შემოქმედების მნიშვნელოვანი თემა გახდა პიროვნების სამყაროსთან, საზოგადოებასთან ურთიერთობის რთული, წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულების კვლევა. ქართული კინოს ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმის „დიდი მწვანე ველი“ (1967) გმირის დრამატიზმი თანამედროვე ცხოვრების რთობთან დაპირისპირებიდან, ადამიანსა და ბუნებას შორის ორგანული კავშირების რღვევიდან მომდინარეობს. რეჟისორის დამსახურებაა, რომ მსახიობ დოდო აბაშიძის მიერ შექმნილი მწყემისი სოსანას სახე ქართული კინოსათვის იშვიათი ფსიქოლოგიური სიღრმითა და პარმონიულობით გამოირჩევა. მართლაც, ქართულ კინოში ძნელად მოიძებნება სხვა ფილმი, სადაც ადამიანი ასე სრულად იყოს გააზრებული და გახსნილი. პოეტური და იგავური ფორმებით, ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევით გატაცებულ ავტორთა შემოქმედებაში, სამწუხაროდ ჯეროვანი ადგილი არ ეთმობოდა გმირის შინაგანი სამყაროსა და სულიერი მდგომარეობის წარმოჩენას, მის ფსიქოლოგიურ დახასიათებასა და ანალიზს. ამ მხრივ „დიდი მწვანე ველი“, შეიძლება ითქვას, რომ ბედნიერი გამონაკლისია. ერის კულტურული მემკვიდრეობისადმი ზნეობრივი დამოკიდებულებისა და პასუხისმგებლობის საკითხია წამოჭრილი მ.კოკონაშვილის მომდევნო ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981), რომლის ლოგიკურ გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმები „გზა“ (1981) და „ქართული ფენომენი“ (1992), რომლებშიც რეჟისორი ქართული ერის მრავალსაუკუნოვან ისტორიასა და სულიერ ფასეულობათა სიმდიდრეზე მოგვითხრობს. მერაბ კოკონაშვილის ბოლო ნამუშევრებია – სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ნუცას სკოლა“ (2000), მოკლემეტრაჟიანი ვიდეოფილმები: „ვარიაცია ოტელოს თემაზე“ (2004) და „უსუი“ (2005).

მასალისადმი პირადულმა დამოკიდებულებამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა რეჟისორი ქალის, ლანა ლოდობერიძის შემოქმედება. მის პირველ მხატვრულ ფილმში

„ერთი ცის ქვეშ“ (1961) გაერთიანებულაა სამი ნოველა, რომლებშიც მეოცე საუკუნის სხვადასხვა პერიოდის ქართველ ქალთა სახეებია მოცემული. ქალის ხასიათის, მისი ბედისა და დანიშნულების კვლევის სიღრმით ჭეშმარიტად „ქალური“ ფილმია „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (1978), სადაც მსახიობმა სოფიკო ჭიაურელმა შესანიშნავად გადმოსცა ავტორის: ღირიკული ინტონაცია და ფსიქოლოგიურად დამაჯერებლად გახსნა გმირის რთული, უკომპრომისო ხასიათი. ქალისა და დრამატული სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულების კვლევის თავისი მუდმივი თემის ერთგული რჩება ლანა ლოლობერიძე ფილმებშიც: „დღეს ღამე უთქნებია“ (1983), „ორომტრიალი“ (1986) და „ვალსი პეიორაზე“ (1992).

ქართულ კინოში თაობათა მემკვიდრეობითობის ტრადიციამ პირდაპირი გამოხატულება ჰპოვა მამა-შვილის შოთა მანაგაძისა („საბუღარელი ჭაბუკი“ 1957, „ქეთილი ადამიანები“, 1961; „ხევსურული ბაღადა“, 1965; „წუთისოფელი“, 1971) და ნოდარ მანაგაძის („ამბავი ივანე კოტორაშვილისა“, 1974; „ამაღლება“, 1977 წ.; „გაზაფხული გადის“, 1983; „ეი, მავსტრო“, 1987; „ნათლისღება“, 1994; „ანგელოზის გადაფრენა“, 2000) შემოქმედებაში.

ერის კულტურული საგანძურისა და ქართული სიმღერის მიმართ სიყვარულითაა გამსჭვალული რეჟისორ სოსო ჩხაიძის ფილმები „ძველი ქართული საგალობლები“ (1971) და „შეიდეკაცა“ (1992). მხატვრული სახის დოკუმენტური ხერხებით შექმნის საოცარი უნარი გამოაუვლინა სოსო ჩხაიძემ, აგრეთვე, სატელევიზიო ფილმში „თუში მეცხვარე“ (1977), სადაც ავტორმა უარი თქვა მოგონილ კონფლიქტზე და გმირთა სულიერი სილამაზე, ბუნებასთან შინაგანი კონტაქტი მათ ყოველდღიურ საქმიანობაში, ცხოვრებისეულ სიმართლეში დაგვიჩვენა.

ქართული კინოსათვის ახალი სტილისტიკური მიმართულების, „რეტროს“ სტილის ელემენტები შეიმჩნევა ლიანა ელიავას („სინემა“, 1978), ქეთი ლოლიძის („კუკარაჩა“, 1982) ფილმებში. ამ ტენდენციამ განსაკუთრებით საინტერესო სახე მიიღო ირაკლი კვირიკაძის სურათში „მოცურავე“ (1981), სადაც ავტორი, ეყრდნობა რა წარსულის მასალას, იგავის სახით გადმოგვცემს სტალინური ეპოქისათვის დამახასიათებელ აბსურდულ, წინააღმდეგობრივ პერიპეტციებს. ასევე აღსანიშნავია ნანა ჯორჯაძის კინემატოგრაფიული ნაწარმოებები: „რობინზონიადა, ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“

(1986), „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი„ (1996), „ზაფხული, ანუ 27 დაკარგული კოცნა“ (2000).

ქართულ კინოში განსაკუთრებული ადგილი უკავია რეჟისორ რეზო ესაძის შემოქმედებას. მისი ფილმები: „ერთი ნახევით შეყვარება“ (1977), „ნეილონის ნაძვის ხე“ (1985), „ჭერი“ (2004) ორიგინალური კინემატოგრაფიული აზროვნებით გამოირჩევა და „ინტელექტუალური კინოს“ შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენს.

კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ეკრანიზაციათა რიცხვს ეკუთვნის გელა კანდელაკის ფილმი „უბედურება“ (1979), რომელიც რეჟისორმა დაეით კლდიაშვილის პროზის მიხედვით გადაიღო.

კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შექმნა თავისი უკანასკნელი ფილმები „ლეგენდა სურამის ციხეზე“ (დოდო აბაშიძესთან ერთად, 1984) და „აშულ-ყარბი“ (1988) შესანიშნავმა ხელოვანმა სერგო ფარაჯანოვმა, რომლის უნიკალური ხელოვნება აღმოსავლური კულტურის ტრადიციებიდან და თბილისური ფოლკლორიდან იღებს სათავეს.

დიდი პოპულარობით სარგებლობდა გიგა ლორთქიფანიძისა და გიზო გაბესკირიას მრავალსერიანი ფილმი „დათა თუთაშხია“ (1975-1978; ჭაბუა ამირეჯიბის ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაცია), სადაც მსახიობმა ოთარ მეღვინეთუხუცესმა შესანიშნავად შეასრულა სიმართლისათვის მებრძოლი აბრავის როლი.

კონსტანტინე გამსახურდიას რომანების ეკრანიზაციას წარმოადგენს ფილმები: „დიდოსტატის მარჯვენა“ (რეჟ. ვახტანგ ტაბლიაშვილი და დევი აბაშიძე, 1970) და „მთვარის მოტაცება“ (რეჟ. თამაზ მეღვიანა, 1973).

სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში შეიქმნა მხატვრულად საინტერესო ნაწარმოებები: ბუბა ხოტივარის „ლაზარე“ (1973), მიხეილ კალატოზიშვილის „კაეკასიელი ტყვე“ (1975), დიმიტრი ბათიაშვილის „არასერიოზული კაცი“ (1980), გია მატარაძის „შვიდი მოთხრობა პირველ სიყვარულზე“ (1981), გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილის „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ (1985).

კინოდოკუმენტალისტიკაში აღსანიშნავია დ. აბაშიძის, ნ. ყუყუნაძის, ი. კანდელაკის, გასათიანის, გ. ფეანისა, გ. ჭუბაბრიას, მ. გაგუას, ლ. ბაქრაძის და სხვათა ნამუშევრები, აგრეთვე, გურამ პატარაიას ფილმები „რუსთაველის ნაკვალევზე“ (1968) და „შორია გურჯისტანამდე“ (1970) და რეზო თაბუკაშვილის

კინოდოლოგიები „ქართველები იტალიაში“ (1980) და „მთანი მაღალნი“ (1981).

ქართული კინოს ჭეშმარიტი „ეარსკვლევა“ ნიჭიერი მსახიობი ლეილა აბაშიძე. მის მიერ შესრულებული როლები ფილმებში – „ქაჯანა“ (რეჟ.კ.პიპინაშვილი, 1941), „ტრიტინა“ (რეჟ.ს.დოლიძე, 1953), „აბესარა“ (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1956), „მაია წყნეთელი“ (რეჟ.რ.ჩხეიძე, 1959), „შეხვედრა წარსულთან“ (რეჟ.ს.დოლიძე, 1966), „შეხვედრა მთაში,“ (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1967), „ორომტრიალი“ (რეჟ.ლ.დოლობერიძე, 1989) – დღესაც დიდი მოწონებით სარგებლობს.

ასევე, დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ მსახიობები ლია ელიავა და ოთარ კობერიძე, მომხიბვლავი გარეგნობის ცოლ-ქმარი, რომლებიც პარტნიორობას უწევდნენ ერთმანეთს ეროვნულ-პატრიოტულ თემაზე შექმნილ ფილმებში: „ბაში - აჩუკი“ (რეჟ. ლ. ესაკია, 1956) და „მამლუქი,“ (რეჟ.დ.რონდელი, 1958), აგრეთვე მონაწილეობდნენ სურათებში: „ქალის ტვირთი“ (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1957), „შეწყვეტილი სიმღერა“ (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1960), „ზღვის შვილები“ (რეჟ.კ.პიპინაშვილი, 1964), „ქალაქი ადრე იღვიძებს“ (რეჟ.ს.დოლიძე, 1967).

დასამახსოვრებელი სახეები შექმნა მსახიობმა დოდო აბაშიძემ რეჟისორების გუგული მგელაძისა („სინათლე ჩვენს ფანჯრებში“, 1969; „ფესები“, 1987) და დევი აბაშიძის („ყვარყვარე“, 1978) ფილმებში.

* * * * *

1972 წელს, მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა ქართული კინოს ისტორიაში. კინოფაკულტეტი გაიხსნა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, რომელიც შემდგომში თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტად გარდაიქმნა.

ქართული კინოსკოლის აღზრდილებმა, საერთოდ 80-90 წლების თაობათა რეჟისორებმა, ახალი სუნთქვა, ახალი პრობლემები და სამყაროს ახალი ხედვა მოიტანეს ქართულ კინოში.

ორიგინალური კინოაზროვნებითა და აგეგორისეული მსოფლმხედველობით გამოირჩევიან რეჟისორები: თემურ ბაბლუანი („ბელურების გადაფრენა“, 1980; „ძმა“, 1982; „უძინართა მზე“, 1992), გოდერძი ჩოხელი („ადგილის დედა“, 1978; „ბაკურხეველი ხევსური,“ 1980წ.; „ადამიანთა სევდა“, 1984;

„ცოდვის შეილება“, 1989წ.; „სამოთხის გერიტიები... 1997; „ლუკას სახარება“, 1998; „მიჯაჭეული რაინდები“, 1999), ალექო ცაბაძე („ლაქა“, 1985; „ღამის ცეკვა“, 1991; „მარტოობის ორდენის კავალერი“, 1999), დიტო ცინცაძე („დახატული წრე“, 1988; „სტუმრები“, 1991; „ზღვარზე“, 1993; „უიღბლო მკვლევლები“, გერმანია, 2001; „გასროლის შიში“, გერმანია, 2003), ლევან ზაქარეიშვილი („მამა“, 1983; „თემო“, 1987; „ისინი“, 1992; „თბილისი-თბილისი“, 2005), ნანა ჯანელიძე („ოჯახი“, 1985; „იაენანა“, 1994; „მშრალი ხიდის სიზმრები“, 2003; „საშობაო საჩუქარი“, 2005), დათო ჯანელიძე („დღეღუნა“, 1985; „მდგმურები“, 1990; „ციხე-სიმაგრე...“ 1993; „მეიდანის-სამყაროს ჭიპი“, 2004), კახა მელითაური („ახალი წელი“, 1982, დათო შენგელიძესთან ერთად; „როგორც ლურჯა ცხენები“, 2004, თინა მენაბდესთან ერთად), ტატო კოტეტიშვილი („ანემია“, 1987), ერეკლე ბადურაშვილი („აუტოპორტრეტი“, 1983; „ცოდვის დღესასწაული“, 1990; „თბილისის ჩემი სახლია“, 1994; „კიდევ ერთი ქართული ისტორია“, 2004), ლევან ღლონტი („დღე“, 1990; „ხახვის კრემლები“, 2002), ზაზა ხალვაში („იქ, ჩემთან“, 1990; „მიზერერე... 1996), გიო მგელაძე („არა, მეგობარო“, 1993; „ატუ-ალაბა“, 1995; „ტიბეტი“, 2001), ლევან ანჯაფარიძე („ორმაგი სახე...“ 1997; „არის ასეთი ქვეყანა“, 2004), გიორგი ხაინდრაყა („ოცნებების სასაფლაო“, 1997), ზაზა ურუშაძე („მათთვის, ეინც მამამ მიატოვა“, 1991; „აქ თენდება“, 1998), მერაბ თავაძე („ხეუული კიბით“, 2001), ლევან თუთბერიძე („ნაზარეს უკანასკნელი ღოცვა“, 1989; „წარსულის აჩრდილები“, 1996; „მოგზაურობა ყარაბაღში“, 2005) და სხვები.

რომანტიკული განზოგადოებისა და პოეტური ფორმებისადმი სწრაფვამ, რამაც 60-70-იანი წლების რევისორთა ძალისხმევით, ქართული კინოს ფენომენი შექმნა, ახალი თაობის ავტორთა შემოქმედებაში თანდათან ადგილი დაუთმო თანამედროვეობის პრობლემებისა და გმირთა ხასიათების დრამატულ გააზრებასა და მკაცრ, ხშირ შემთხვევაში, ნატურალისტურ სტილისტიკას.

ეს ტენდენცია, განსაკუთრებით, უკანასკნელ ათწლეულში გამოიკვეთა, თუმცა, ამ პერიოდის კინოპროდუქციის ანალიზისას გასათვალისწინებელია მწვავე პოლიტიკური ფონი, ცხოვრების ეველა სფეროში არსებული ტოტალური კრიზისი, რამაც შესაძმნევეად შეაფერხა კინოპროცესის განვითარება. სახელმწიფომ ვეღარ უზრუნველყო კინოწარმოება სათანადო მატერიალური მხარდაჭერით, უსახსრობის გამო, ცალკეულ

ფილმებზე მუშაობა წლების განმავლობაში ჭიანურდებოდა. მრავალი კინემატოგრაფისტი საერთოდ ჩამოშორდა შემოქმედებით პროცესს. თუმცა, მსოფლიო კინოს ისტორიიდან ცნობილია, რომ ანალოგიური სიტუაციები ხშირად „ახალი ტალღების„ შემოჭრის წინაპირობა გამხდარა. სამწუხაროდ, ჩვენში პოლიტიკურ-ეკონომიკური კრიზისი და შემოქმედებითი საქმიანობა, უმეტესწილად, პირდაპირ დამოკიდებულებაში აღმოჩნდა.

და ბოლოს, მართალია გასული საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ კინოში არ დაწყებულა აღმავლობა, მაგრამ დროის ზოგადი განწყობისა და ატმოსფეროს ფიქსაციის თვალსაზრისით, იგი საკმაოდ საგულისხმოდ სურათს გვთავაზობს, ათწლეულის განმავლობაში შექმნილი კინოპროდუქციის ეკლექტიკურ სიტრელეში მაინც იკვეთება გარკვეული ტენდენციები, საერთო სიმპტომატური ნიშნები. კერძოდ, როგორც უკვე ითქვა, 90-იანი წლების ქართული კინო თანდათანობით შორდება პოეტურ-იგავურ ფორმებს, რომანტიკული, „შერეკილი„ გმირების ადგილს თითქმის მთლიანად იკავებენ კონკრეტული სოციალური, მეტწილად კი ე.წ. „ფსიქოლოგიის„ წარმომადგენლები და ამ პერიოდის კინოპროდუქცია, ძირითადად განწირულობის, დაბნეულობის, შიშის, ტოტალური ქაოსის შეგრძნებით ხასიათდება.

ძნელია ამ მოკლე მიმოხილვაში ქართული კინოს თითქმის საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე შექმნილი კინოპროდუქციის სრული გაანალიზება. მით უმეტეს, რომ მასალა სრულიად არაერთგვაროვანია თემატიკის, ჟანრის, მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური ორიენტაციის თვალსაზრისით.

იმედი ვიქონიოთ, რომ ქართული კინემატოგრაფი სწორედ ამ არაერთგვაროვნებასა და წარსულის საუკეთესო ტრადიციებში მონახავს ძალებს განახლებისა და განვითარებისათვის.

2. ქართული კინო საერთაშორისო ფესტივალებზე

ცოტა რამ კინოფესტივალების ისტორიიდან.

ყოველი წლის თებერვალში, მაისსა და სექტემბერში მილიონობით კინომოყვარულის მხერა ორი კვირით მიჰყვრებილია ბერლინის, კანისა და ვენეციისაკენ, სადაც მსოფლიო კინოპროცესის ბედი წყდება. კარგა ხანია, სწორედ

ეს ფესტივალები კარნახობენ მოდას, ავლენენ ტენდენციებსა და მიმდინარეობებს, სხვადასხვა დინებებს კინოხელოვნებაში და იმ მხატვრულ დონეს სთავაზობენ კინოსამყაროს, რომელიც სხვა დანარჩენი ფესტივალებისათვის მიუწევდომელია.

საფესტივალო მოძრაობის განვითარებასთან ერთად, უდიდეს საფესტივალო ცენტრებს შორის ვალდებულებების თავისებური განაწილება მოხდა. ვენეციის კინოფესტივალმა მიიღო ყველაზე ელიტარულის სტატუსი, ბერლინის კინოფესტივალმა - ყველაზე პოლიტიკურის, კანის კინოფესტივალმა კი - ყველაზე პრესტიჟული და ბრწყინვალე ფესტივალის სტატუსი მოიპოვა და ყოველი წლის ყველაზე მნიშვნელოვან კინემატოგრაფიულ მოვლენად იქცა.

ძირითადი, რაც ამ ფესტივალებს აერთიანებს, ეს საფესტივალო ეკრანებზე ამერიკული პროდუქციის მუდმივი უპირატესობაა. ამერიკული კინოს ექსპანსიის შესახებ დღეისათვის რამდენიმე თვალსაზრისი არსებობს. ერთნი დიდიხანია ფილმებს, მათი ეროვნული კუთვნილებისა და რაოდენობის მიუხედავად, მხოლოდ მხატვრული ღირსების მიხედვით აფასებენ. მეორენი, ამერიკელების სახით, კინოსანახაობის ტრადიციული ფორმების ერთგულ დამცველებს უჭერენ მხარს. მესამენი კი თვლიან, და სრულიად სამართლიანად, რომ ამერიკული პროდუქციის ხვედრითი წილი რეალურად ასახავს მსოფლიო კინოში პოლიეუდის წამყვან მდგომარეობას.

20-იანი წლების დასასრულისათვის, პოლიეუდმა საბოლოოდ დაიკვივრა მსოფლიო კინოდებაქალაქის სტატუსი: შეიქმნა კინოხელოვნების აკადემია და დაარსდა ყოველწლიური კონკურსი, რომელსაც კონკურსის მთავარი ჯილდოს სახელი - „ოსკარი,, ეწოდა. მსოფლიოს კინომოყვარულთა მზერა მთლიანად ამერიკისაკენ იქნა მიჰყრობილი. პოლიეუდის პირმშო, „ოსკარი,, კინომოდას კარნახობდა მსოფლიოს. ამავე დროს, უცხოური პროდუქციის სრული იგნორირება ხდებოდა.

უკვე 30-იან წლებში ამერიკელები თავს უფლებას აძლევდნენ, თითქოსდა გულუბრყვილო კითხვა დაესვათ: „რატომ არის, რომ უცხოური ფილმები ასეთი... უცხოურია?“. პირველად პოლიეუდმა მხოლოდ 1938 წელს მიაქცია ყურადღება ევროპულ ფილმს, როდესაც „ოსკარის,, ერთ-ერთ ნომინანტად ჟან რენუარის შედევრი „დიდი ილუზია,, დასახელდა. ამავე დროს, ამერიკულმა ფილმებმა ყველა კონტინენტის ეკრანები დაიპყრო. გასაკვირი არ არის, რომ უკვე 30-იანი წლების დასაწყისში, ევროპული კულტურის მოღვაწეებმა დაიწყეს ფიქრი ევროპული

კინოფორუმის იდეის თავისებური კონტრ „ოსკარის,, განხორციელებაზე.

მაგრამ, ასევე აშკარა იყო, რომ რომელიმე ცალკეულ ქვეყანაში ჩატარებული ეროვნული კინოკონკურსი მხოლოდ „ოსკარის,, უბადრუკი იმიტაცია გახდებოდა. ევროპას შეეძლო დაპირისპირებოდა პოლიევუდს მხოლოდ გაერთიანებული ძალისხმევით. ამიტომ, ევროპული კინოს შეჯიბრმა საერთაშორისო კინოფესტივალების სახე მიიღო.

განსაკუთრებით თავი გამოიღეს ევროპელმა დიქტატორებმა. ბედის ირონიით, ყველა ევროპელ დიქტატორს ძალიან უყვარდა კინო. უნდა ვაღიაროთ, რომ ევროპაში საფესტივალო მოძრაობის განვითარება მათი მნიშვნელოვანი მხარდაჭერით მოხდა. მუსოლინიც და სტალინიც ყოველ ღონეს ხმარობდნენ, რომ პირველი კინოფორუმები თავიანთი ქვეყნების მიღწევათა გამოფენებად გარდაექმნათ. რა თქმა უნდა, ისინი დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ საკუთარი კინო პოლიევუდის კონკურენტად არ გამოდგებოდა (კარგადაა ცნობილი სტალინის გატაცება ამერიკული კომედიებითა და ვესტერნებით), მაგრამ საკუთარი იდეების პროპაგანდისათვის სარბიელის გაფართოების შესაძლებლობამ აიძულა ისინი ყოველმხრივ დაეჭირათ მხარი საფესტივალო მოძრაობისათვის. შემოქმედებითი ინტელიგენციის ემიგრაციით შემფოთებულ მუსოლინის ძალისხმევა არ დაუშურებია პირველი საერთაშორისო კინოფესტივალის, ვენეციის კინოფორუმის ორგანიზაციისათვის, რომელიც, ე.წ. ბინალეს - ხელოვნების სხვადასხვა სფეროს ნაწარმოებების დათვალიერების ჩარჩოებში ჩატარდა.

1932 წელს, ფესტივალის ორგანიზატორებმა, რომელთა მუშაობას თავად ღუჩე უწევდა კოორდინაციას, შეძლეს ფესტივალზე მონაწილეობისათვის მიეზიდათ ათი ქვეყანა, რომლებმაც კონკურსში 29 სრულმეტრაჟიანი და 14 მოკლემეტრაჟიანი ფილმი წარადგინეს. პროგრამაში დომინირებდა საფრანგეთი, აშშ, საბჭოთა კავშირი და გერმანია. პარადოქსულია, რომ მასპინძლებმა ევროპული ჯილდოს მოპოვება ვერ შეძლეს. გუნებაწამხდარ დამფუძნებლებს მთავარი პრიზის „მუსოლინის თასის,, გადაცემაც კი „დაჯიწყდათ,, მიუხედავად ამისა, პირველმა ევროპულმა კინოფორუმმა შეძლო ყურადღების მიპყრობა და შემდეგი ფესტივალი გაცილებით წარმომადგენლობითი გამოდგა 17 ქვეყანა და 40 სრულმეტრაჟიანი ფილმი. 1938 წლამდე ვენეციის

კინოფესტივალი ყველა საშუალებით ცდილობდა დემოკრატიულობის გარეგნული ნიშნების შენარჩუნებას. ბრწყინვალე საშემოდგომო კინოდღესასწაული, მრავალ რიგით კინომოყვარულს სიმპათიით განაწყობდა მუსოლინის რეჟიმის მიმართ. ვენეციის კინოფესტივალი დემოკრატიული საზოგადოების მხარდაჭერით სარგებლობდა, რადგან ჯილდოების გარეშე არ ტოვებდნენ ამერიკულ, ინგლისურ, საბჭოთა სურათებს. ვენეციის კინოფორუმის მიმართ სიყვარული ვერ გაანელა ვერც კონტრ-კინოფორუმის ჩატარების მცდელობამ სტალინურ მოსკოვში, 1935 წელს.

მაგრამ, იტალიის უახლოესი მოკავშირის - ნაცისტური გერმანიის გაძლიერებასთან ერთად, ვენეციის კინოფესტივალი თანდათანობით „ახალი წესრიგის,, პროპაგანდის სარბიელად იქცა. 1936 წლიდან, მხოლოდ გერმანია და იტალია ეცილებოდნენ ერთმანეთს მთავარ პრიზს. კონკურსის არა მთავარ პრიზებს ძველებურად ურიგებდნენ დემოკრატიული ქვეყნების პროდუქციას, მაგრამ „მუსოლინის თასს,, მხოლოდ იტალიური ან გერმანული ფილმი იმსახურებდა.

1938 წელს მომწიფებულმა სკანდალმა სრული სიმძლავრით იჩინა თავი. ფესტივალის ჟიურიმ, გერმანული დელეგაციის ზეწოლით, უკანასკნელ წუთს შეცვალა თავისი გადაწყვეტილება. კულუარებში კარგა ხანია ცნობილი იყო, რომ მთავარი პრიზი ამერიკული ფილმისთვის უნდა გადაეცათ. ამის ნაცვლად, ფესტივალის უმაღლესი ჯილდო გაყვეს იტალიურ სამხედრო დრამას „მფრინავი ლუჩანო სერასა,, და გერმანულ დოკუმენტურ სურათს „ოლიმპიას“ შორის. იტალიური ფილმი ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებდა, თუმცა, ფორმალურად, შეეძლო მონაწილეობა მიეღო გამარჯვებისათვის ბრძოლაში. „ოლიმპია“ კი რეპორტაჟი იყო 1936 წელს ბერლინში ჩატარებული ოლიმპიადის შესახებ. მართალია „ოლიმპიამ,, ყველა განაცვიფრა დახვეწილი სტილითა და საინტერესო ოპერატორული ნაშუშევრით, მაგრამ პროტესტს იწვევდა ნაციზმის აშკარა პროპაგანდით. თანაც, მთავარი პრიზით დოკუმენტური ფილმის დაჯილდოება, საფესტივალო რეგლამენტის უხეშ დარღვევას წარმოადგენდა. სკანდალს აღრმავებდა ის გარემოებაც, რომ „ოლიმპიას“ ავტორი ლენი რიფენშტალი - ცნობილი იყო, როგორც პიტლერის რჩეული და პროტექტე.

ამას შემდეგ, რაც ამერიკელებმა და ინგლისელებმა ოფიციალურად განაცხადეს, რომ პროტესტის ნიშნად ტოვებდნენ

ვენეციის კინოფესტივალს, დემოკრატთა საყოველთაო უკმაყოფილებების იგნორირება შეუძლებელი გახდა. ცხადი იყო, რომ საფესტივალო მოძრაობა ჩიხში მოექცა. მაგრამ სკანდალის მხოლოდ ერთმა მონაწილემ შეძლო მოენახა გამოსავალი შექმნილი მდგომარეობიდან.

ეს გახლდათ ფესტივალის ვიურის წევრი, ფრანგი დიპლომატი ფილიპ ერლანჟე. ამ ფორუმზე ის ერთ-ერთი კოლორიტული ფიგურა იყო. განათლებით იურისტმა, ერლანჟემ სახელი გაითქვა, როგორც ისტორიკოსმა, ხელოვნებათმცოდნემ და ჟურნალისტმა. ევროპული აღიარება მოიპოვეს მისმა მრავალრიცხოვანმა კვლევებმა საფრანგეთის, ესპანეთისა და გერმანიის მონარქთა ისტორიის შესახებ. მრავალმხრივმა ცოდნამ და დემოკრატიულმა პოლიტიკურმა შეხედულებებმა წარმატება მოუტანეს მას დიპლომატიურ სარბიელზე. სწორედ ამ ადამიანს არგუნა განგებამ, გადაეშალა საფესტივალო მოძრაობის ისტორიის ახალი ფურცელი. მისი ხელმძღვანელობით დაიწყო ინტენსიური მზადება 1939 წლის შემოდგომაზე; საფრანგეთის საკურორტო ქალაქ კანში საერთაშორისო კინოფესტივალის ჩატარებისათვის.

ევროპაში პოლიტიკური დაძაბულობის 'ხრდა აჩქარებდა' ახალი კინოფესტივალის ორგანიზატორებს. თანაც, მორიგი ვენეციური ბენალე, მიუხედავად გასული წლის სკანდალისა, იმედს იძლეოდა, რომ საკმაოდ წარმომადგენლობითი იქნებოდა. საორგანიზაციო კომიტეტმა ტაქტიკურ ხერხსაც კი მიმართა. ვენეციის კინოფესტივალის გახსნა დაგეგმილი იყო 1939 წლის 8 სექტემბრისათვის, კანის კინოფესტივალის გახსნის თარიღად კი, 1 სექტემბერი გამოცხადდა. იენისში ფრანგებმა ოფიციალურად განაცხადეს, რომ ქალაქი მზადაა სტუმრების მისაღებად და ფესტივალი „ნებისმიერ ამინდში,“ შედგება. დღესასწაული 20 დღე უნდა გაგრძელებულიყო. ამგვარად, ვენეციის ფესტივალისადმი დაპირისპირების იდეამ პრაქტიკული ხორცშესხმა კპოვა. ფესტივალის უმაღლეს ჯილდოდ გამოაცხადეს „ლუმიერის თასი“ („მუსოლინის თასის“ საწინააღმდეგოდ), რომელსაც გამარჯვებულს თავად კინემატოგრაფის დამაარსებელი გადასცემდა. აგვისტოს დასაწყისისათვის ქალაქი გაალამაზეს ნეონის რეკლამების ჩირადნებით, ტრანსპარანტებით, დროშებითა და აფიშებით.

კანი აივსო კინომანებით მთელი ევროპიდან. მათი რაოდენობა კიდევ უფრო გაიზარდა, როდესაც ცნობილი გახდა, რომ ნიუ-იორკიდან - ლაუჟარდოვანი სანაპიროსაკენ, გამოვიდა

გემი, რომელიც პოლიეუდის ვარსკვლავებით იყო სავსე. ტრანსატლანტიკური ლაინერის ბორტზე იყვნენ დუგლას ფერბენქსი, გარი კუპერი, პოლ მუნი, ნორმა შირერი, მეი უესტი და მრავალი სხვა, რომელთაც სურდათ თავიანთი ჩამოსვლით მხარი დაეჭირათ ახალი ფესტივალისათვის. მაგრამ... 20 აგვისტოს ლაინერზე დეკემბა მიიღეს ორგანიზატორებისგან იმის შესახებ, რომ „ფესტივალი გადაიდო იმ დრომდე, სანამ მის ჩასატარებლად სათანადო პირობები არ შეიქმნება“. პიტლერის თავდასხმამ პოლონეთზე ფესტივალის გახსნა შეიძლია წლით გადადო. ევროპას კინოსათვის აღარ ეცალა.

აღსანიშნავია, რომ ფესტივალის ორგანიზატორები ბოლო მომენტამდე არ კარგავდნენ იმედს. სექტემბრის დაწყებამდე ფილიპ ერლანგე და მისი თანამშრომლები ყველაფერს აკეთებდნენ იმისათვის, რათა კინოსმოყვარულები დაერწმუნებათ, რომ ფესტივალი მაინც ჩატარდებოდა. ნაჩვენებიც კი იყო ამერიკული კონკურსგარეშე ფილმი, უილიამ დიტერლის „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“. მაგრამ, დღესაწაულს ჩატარება არ ეწერა. 1 სექტემბერს გამოცხადებულმა საყოველთაო მობილიზაციამ უკანასკნელი იმედები გაფანტა. ფესტივალის გადადებით მიღებული იმედგაცრუება იმდენად ძლიერი იყო, რომ 1946 წელს, მთაერობის გადაწყვეტილებას, განეახლებინა კანის ფესტივალი, პუბლიკა სექპტიკურად შეხვდა, პრესა კი - ირონიით.

...პრესამ მართლაც მიზანდასახული კომპანია წამოიწყო ფესტივალის დისკრედიტაციის მიზნით. ბევრი ვერ პატიობდა საფრანგეთს 1939 წლის კინოფორუმის ჩაფარდნას და სამარცხვინო მონაწილეობას „ფაშისტურ“ ფესტივალზე ვენეციაში, რომელსაც ბოიკოტი გამოუცხადეს ამერიკელებმა და ინგლისელებმა. სიტუაციას ისიც ამწვავებდა, რომ 1946 წლის 23 სექტემბერს უნდა განახლებულიყო ვენეციური ბიენალე და, კანისაგან განსხვავებით, იტალიელებს უკვე ჰქონდათ განაცხადები და საკონკურსო პროგრამები ცხრა ქვეყნიდან. საფრანგეთს კი ჯერჯერობით არაფერი არ გააჩნდა. მაგრამ, დღესაწაულის ნოსტალგიამ თავისი საქმე გააკეთა. გახსნამდე რამდენიმე კვირით ადრე, ორგანიზატორები კანის ფესტივალში მონაწილეობის მსურველებისაგან წერილებს ვერ აუდიოდნენ. ღირეკცია მძიმე მდგომარეობაში ჩაფარდა, რადგან საფრანგეთს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ომის შემდგომი ჭრილობები მოშუშებული, არ იყო საკმარისი ფული, ტრანსპორტი, საკვები, რათა მომსახურეობა გაეწიათ კინოფესტივალზე მონაწილეობის

მსურველი 21 ქვეყნის წარმომადგენლებისათვის.

მაგრამ, კანმა მაინც შეძლო 500 სტუმრის მიღება, რომლებმაც ჩამოიტანეს 46 სრულმეტრაჟიანი და 68 მოკლემეტრაჟიანი ფილმი. 1946 წლის 20 სექტემბერს კანი მსოფლიო კინემატოგრაფის დედაქალაქად იქცა. კრუაზეტის სანაპირო ატრელებული იყო პლაკატებით, ქალაქში ხელიხელჩაკიდებულნი დადიოდნენ ომით განშორებული და ერთმანეთს მონატრებული ევროპელი და ამერიკელი კინემატოგრაფისტები.

მთავარი საფესტივალო დარბაზი ძველ კაზინოში, გადაჭედილი იყო. ფესტივალი გაიხსნა საბჭოთა დოკუმენტური ფილმის, იული რაიზმანის „ბერლინის“ ჩვენებით. დიდი ხნის ნანატრი დღესასწაული შედგა. ნახევრადდანგრეულ და ნახევრადდამშეულ ევროპაში საფრანგეთის კურორტი გახდა თავისუფლებისა და ჭეშმარიტი ხელოვნების ოაზისი.

პირველი ფესტივალის უიურის, ხელოვნებადმოკოდნე და სახელმწიფო მოღვაწე, პარიზის უნივერსიტეტის პროფესორი, ჟორჟ გიუისმანი ხელმძღვანელობდა. უიურიში 18 ადამიანი მუშაობდა, თითო - კონკურსში მონაწილე ყველა ქვეყნიდან. საბჭოთა კავშირს რეჟისორი და მსახიობი სერგეი გერასიმოვი წარმოადგენდა. მთავარი პრიზი სიმბოლურად გაუყვეს თერთმეტ ფილმს „ეროვნული კინოსკოლების დამსახურების აღიარების ნიშნად“ პირველი რეჟისორი კი, რომელმაც კანის ოლიმპი დაიპყრო, იყო რენე კლემანი, რომლის სურათიც „ბრძოლა რელსებზე“, რომელიც ფრანგული წინააღმდეგობის გამირობებს ასახავდა, უიურის, მაყურებლისა და კრიტიკის ჭეშმარიტ ფაეორიტად იქცა.

ახალმა ფესტივალმა მალე გამოსტაცა ინიციატივა ენეციას და ყოველწლიურად მსოფლიო კინოპროცესის საუკეთესო ნაწარმოებებს იზიდავდა. მხოლოდ ორჯერ, 1948 და 1950 წლებში, დირექცია იძულებული შეიქმნა უარი ეთქვა კონკურსის ჩატარებაზე ფინანსური პრობლემების გამო, რაც დაკავშირებული იყო გიგანტური საფესტივალო სასახლის მშენებლობასთან. მაგრამ, უკვე 1955 წელს, როდესაც მთავარმა პრიზმა მიიღო დასრულებული ფორმა, „ოქროს პალმის რტოს“ სახით, კანი მსოფლიოს ყველაზე ბრწყინვალე და ყველაზე პრესტიჟულ კინოფორუმად იქცა. ის საგრძნობ კონკურენციას უწევდა თავად „ოსკარსაც“ კი. კანში იქნა აღიარებული შედეგები, რომლებიც პოლიფუნქციონალური კინოაკადემიამ ყურადღების გარეშე დატოვა. დღეისათვის კანის ლაურეატებს კინოს

ისტორიაში უკავიათ არანაკლები, ხშირად კი გაცილებით საპატიო ადგილი, ვიდრე „ოსკარის“ ლაურეატებს.

დაარსებიდანვე, კანის კინოფესტივალის ორგანიზატორები ცდილობდნენ მაქსიმალურად გაეზარდათ მისი გეოგრაფია. ძირითადად, კანის ფესტივალის საშუალებით გაითქვეს სახელი ისეთმა კინემატოგრაფებმა, როგორიცაა ინდური, იაპონური, პოლანდიური, ჩეხური და მრავალი სხვა. ვენეციისაგან განსხვავებით, რომელიც უკანასკნელ წლებში განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის რეგიონის მიმართ, კანი ახალ სახელებსა და მოვლენებს აფრიკის კონტინენტზეც ავლენს.

მოკლემეტრაჟიანი ფილმების კონკურსი კანში მხოლოდ პროფესიონალებისა და სპეციალისტების ვიწრო წრისთვის არ არის განკუთვნილი. აქაც სრულფასოვანი შემოქმედებითი შეჯიბრი ეწყობა. სინამდვილეში, ეს კონკურსი შემოქმედებითი ძიებების თავისებური პოლიგონია. მრავალი ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტისთვის ის ტრამპლინი გამოდგა დიდ კინოში. მის მონაწილეთა შორის გეხედებიან ისეთები, რომლებმაც შემდგომში სახელი გაითქვეს. მათ შორის ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასი ავტორები, რა თქმა უნდა, არიან, თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე, რომლებმაც 1956 წელს თავიანთი სადებიუტო ნამუშევარი „მაგდანას ლურჯა“ წარადგინეს კანში.

კანის ფესტივალის ისტორიის განმავლობაში, კონკურსის თემატიკასა და მონაწილეთა შემადგენლობაზე ყოველთვის ახდენდა გარკვეულ გავლენას საუკუნის პოლიტიკური ქარიშხლები. „ცივმა ომმა“, და „კულდიანებზე ნადირობამ“, დაძაბულობის ისეთმა კერებმა, როგორიც იყო კორეა და ვიეტნამი, ჩეხოსლოვაკია და ავღანეთი, 1968 წლის „წითელმა მაისმა“ და პოლიტიკური ტერორიზმის ზრდამ 70-იან წლებში, თავისი კვალი დატოვეს კონკურსის ისტორიაში. მაგრამ, ზოგადად მაინც შეიძლება ითქვას, რომ კანის ფესტივალი ყოველთვის ახერხებდა წარმოეჩინა ყველაფერი საუკეთესო, რაც მსოფლიო კინოში იქმნებოდა და იქმნება.

ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალი პირველად 1951 წელს გაიმართა. ამ პერიოდში ბერლინი ორად იყო გაყოფილი. აღმოსავლეთ ბერლინი გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის დედაქალაქი იყო. დასავლეთ ბერლინს კი განსაკუთრებული სტატუსი ჰქონდა: ის ფორმალურად დამოუკიდებელი სახელმწიფო ერთეულის სტატუსით სარგებლობდა, რეალურად კი, გერმანიის ფედერაციული

რესპუბლიკის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა. სწორედ ბერლინი გახდა ის ქალაქი, რომელიც ორად ჰყოფდა ომის შემდგომ გერმანიას, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ევროპას, ორ დაპირისპირებულ პოლიტიკურ სისტემას.

საბჭოთა კავშირი და მისი კარნახით სხვა სოციალისტური ქვეყნებიც, დიდი ხნის განმავლობაში, 70-იან წლებამდე, ბოიკოტს უცხადებდა ფესტივალს, რომელიც იმ დროისათვის დასავლეთ ბერლინის ფესტივალად იწოდებოდა, თუმცა, „ბერლინალეს,, ორგანიზატორები ძალისხმევას არ იშურებდნენ, რომ ფესტივალზე აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების კინემატოგრაფისტებსაც მიეღოთ მონაწილეობა.

ბერლინის კინოფესტივალი, სხვა ფესტივალებთან შედარებით, გამორჩეულად პოლიტიზირებულია. ეს ადრე განპირობებული იყო დასავლეთ ბერლინის განსაკუთრებული გეოგრაფიული და პოლიტიკური სტატუსით. შემდეგ კი ეს ტენდენცია ტრადიციად იქცა. თანაც ბერლინელები თავად არიან პოლიტიკურად აქტიურები და ყოველთვის იხენენ ინტერესს სერიოზული, პოლიტიკურ თემაზე შექმნილი ფილმების მიმართ. გასული საუკუნის 70-80 - იან წლებში ბერლინი თავისებურ ხიდს წარმოადგენდა დასავლეთ და აღმოსავლეთ ევროპას შორის და „ბერლინალეს“ ორგანიზატორები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ფესტივალზე ჯერ სოციალისტური, შემდეგ კი აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების მონაწილეობას. დროთა განმავლობაში ორიენტირები შეიცვალა. ბოლო პერიოდში აქცენტი შორეულ აღმოსავლეთზე, ჩინეთზე, კორეაზე, ახლო აღმოსავლეთზე კეთდება. „ბერლინალე“, კანისა და ვენეციის შემდეგ, ირანული კინოთიც დაინტერესდა. ეს თავისთავად მრავლისმთქმელი ფაქტია, რადგან ბოლო დროს, სწორედ ირანია მოქცეული მსოფლიო პოლიტიკის ფოკუსში.

კანის; ვენეციისა და ბერლინის მითოლოგიური აურა და ის მხატვრული და ინტელექტუალური ცენზი, რომელსაც ისინი აწესებენ, კინოხელოვნებას ვიდეოს ეპოქაშიც კი მაღალ ავტორიტეტს უნარჩუნებს. ამ ფესტივალების კონკურსებსა და პარალელურ პროგრამებში მონაწილეობა დიდი პატივია, როგორც ახალგაზრდა დებიუტანტებისათვის, ასევე ყველაფრის მომსწრე კინოავტორიტეტებისთვისაც. და რაც მთავარია, კინოს მოყვარულთა ფართო აუდიტორია ყოველწლიურად, თებერვალში, მაისსა და სექტემბერში, მოუთმენლად ელის ბერლინის, კანისა და ვენეციის კინოფესტივალების დაწყებას, რათა გაეცნონ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს, რაც მსოფლიო კინემატოგრაფში იქმნება.

ვენეციის კინოფესტივალის გამარჯვებული
ქართული ფილმები და ქართველი ავტორები

1946 – „ფიცი“ – „ოქროს მედალი“, რეჟისორი - მიხეილ ჭიაურელი;

1956 – „ორი ოკეანის საიდუმლოება“ – ფესტივალის დიპლომი, რეჟისორი: კონსტანტინე პიპინაშვილი;

1958 – „ოთარაანთ ქერივი“ – ფესტივალის დიპლომი, რეჟისორი - მიხეილ ჭიაურელი;

1984 – „მთვარის ფავორიტები“ (საფრანგეთი)- ჟიურის სპეციალური პრიზი, რეჟისორი - ოთარ იოსელიანი;

1989 – „და იქმნა ნათელი“ (საფრანგეთი, იტალია, გერმანია) – ჟიურის სპეციალური პრიზი, რეჟისორი - ოთარ იოსელიანი;

1992 – „ვალსი პეჩორაზე“ – პრიზი „ოქროს ოზელი“ ზაირა არსენიშვილს და ლანა ღოღობერიძეს სცენარისათვის, რეჟისორი - ლანა ღოღობერიძე;

1996 – „ყაჩაღები. თავი VII“ (საფრანგეთი, იტალია, შვეიცარია, საქართველო, რუსეთი)- ჟიურის სპეციალური პრიზი, რეჟისორი - ოთარ იოსელიანი;

2005 – „13“ (საფრანგეთი) – „მომავლის ღომი“ საუკეთესო დებიუტისათვის, რეჟისორი - გელა ბაბლუანი.

დოკუმენტური ფილმები:

1947 – „უშბა“ – დიპლომი ფესტივალზე მონაწილეობისათვის, რეჟისორი - ვლადიმერ ვალიშვილი;

1956 – „ალაზნის ველი“ – საპატიო დიპლომი, რეჟისორი - შალვა ჩაგუნავა;

1956 – „პამირის მწვერვალებზე“ – საპატიო დიპლომი, რეჟისორები: ოთარ დეკანოსიძე, ბორის კრეპსი.

კანის კინოფესტივალის გამარჯვებული ქართული ფილმები

1956 - „მაგდანას ლურჯა“ - პრიზი საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისათვის, რეჟისორები - თენგიზ აბულაძე და რეზო ჩხეიძე;

1984 - „ჭირი“ (ანიმაცია) - ჟიურის პრიზი მოკლემეტრაჟიანი ფილმების კონკურსში, რეჟისორი - დავით თაყაიშვილი;

1987 - „მონანიება“ - ჟიურის სპეციალური დიდი პრიზი, კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი, ეკუმენიკური ჟიურის პრიზი, რეჟისორი - თენგიზ აბულაძე;

1987 - „რობინზონიდა, ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ - პრიზი „ოქროს კამერა“, საუკეთესო დებიუტისათვის, ნაჩვენები იყო კონკურსგარეშე პროგრამით „განსაკუთრებული ხედვა“; რეჟისორი - ნანა ჯორჯაძე.

ბერლინის კინოფესტივალის გამარჯვებული ქართული ფილმები და ქართველი ავტორები

1982 - „პასტორალი“ - კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი და ეკუმენიკური ჟიურის განსაკუთრებული აღნიშვნა კონკურსგარეშე ფილმისათვის, რეჟისორი - ოთარ იოსელიანი;

1986 - „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ - პრიზი „ვერცხლის დათვი“ საუკეთესო რეჟისურისათვის, რეჟისორი - გიორგი შენგელაია;

1993 - „უძინართა მზე“ - ჟიურის პრიზი „ვერცხლის დათვი“, რეჟისორი - თემურ ბაბლუანი;

2002 - „ორშაბათ დილით“ (საფრანგეთი, იტალია) - პრიზი „ვერცხლის დათვი“ საუკეთესო რეჟისურისათვის, რეჟისორი - ოთარ იოსელიანი;

2005 - „ზღვის დონიდან“ - ნიუ-იორკის კინოაკადემიის პრიზი, ნაჩვენები იყო მოკლემეტრაჟიანი ფილმების კონკურსგარეშე პროგრამით „პანორამა“; რეჟისორი - გიორგი ოვაშვილი.

ქართული ფილმებისა და ქართველი ავტორების
მიერ საერთაშორისო კინოფესტივალებზე (სკფ)
მოპოვებული ჯილდოები

1950

„ბერლინის დაცემა“ (მოსფილმი) – მთავარი პრიზი
კარლოვი-ვარის (ჩეხოსლოვაკია) სკფ-ზე, რეჟისორი - მიხეილ
ჭიაურელი;

1952

„დაუეიწყარი 1919 წელი“ (მოსფილმი) – მთავარი პრიზი
კარლოვი-ვარის (ჩეხოსლოვაკია) სკფ-ზე, რეჟისორი - მიხეილ
ჭიაურელი;

1957

„ჩვენი ეზო“ – ოქროს მედალი მოსკოვის ახალგაზრდობის
საერთაშორისო ფესტივალზე, რეჟისორი - რევაზ ჩხეიძე;

„ხმელი წიფელი“ – სპეციალური პრიზი და ვერცხლის
მედალი მოსკოვის ახალგაზრდობის საერთაშორისო
ფესტივალზე, რეჟისორი - მერაბ კოკოჩაშვილი;

1960

„სხვისი შვილები“ – აღიარებულია წლის საუკეთესო
ფილმად ლონდონის სკფ-ზე, რეჟისორი - თენგიზ აბულაძე;

„საყვირის შემდეგ“ (ანიმაცია) – დიპლომი სან-
ფრანცისკოს სკფ-ზე, რეჟისორი - ვახტანგ ბაქრაძე;

„მტრობა“ (ანიმაცია) – საპატიო დიპლომი ლოკარნოს
(შვეიცარია) სკფ-ზე, რეჟისორი - არკადი ხინთიბიძე;

1961

„განძი“ – დიდი პრიზი დელის სკფ-ზე, რეჟისორი -
რევაზ ჩხეიძე;

1964

„მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ – პირველი ხარისხის
დიპლომი ბრატისლავას (ჩეხოსლოვაკია) სკფ-ზე, რეჟისორი -
თენგიზ აბულაძე;

1965

„ჯარისკაცის მამა“ – პრიზი მსახიობ სერგო ზაქარიაძეს
მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის მოსკოვის
სკფ-ზე; საპატიო დიპლომი სან-ფრანცისკოს სკფ-ზე; დიპლომი
სალონიკის (საბერძნეთი) სკფ-ზე; პრიზი „კაპიტოლიუმის
იუპიტერი“, რომის სკფ-ზე (1966 წ.), რეჟისორი - რევაზ ჩხეიძე;

„ქორწილი“ – მთავარი პრიზი, კინოკრიტიკოსთა
საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) და ეკუმენიკური ჟიურის

პრიზები მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სეფ-ზე ობერჰაუსენში (გერმანია); მთავარი პრიზი ex aequo კანის ახალგაზრდული ფილმების სეფ-ზე; საპატიო დიპლომი მელბურნის (ავსტრალია) სეფ-ზე (1966 წ.); დიპლომი კრაკოვის (პოლონეთი) მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სეფ-ზე (1966 წ.), რეჟისორი - მიხეილ კობახიძე;

1966

„მიხა“ – დიპლომი ობერჰაუსენის (გერმანია) მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სეფ-ზე; დიპლომი კრაკოვის (პოლონეთი). მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სეფ-ზე, რეჟისორი - მერაბ კოკონაშვილი;

„ხევსურული ბაღადა“ – ახალგაზრდული ჟიურის მეორე პრემია და. მშობელთა ჟიურის პირველი პრემია კანის ახალგაზრდული ფილმების სეფ-ზე; მთავარი პრიზი „ოქროს ედელვაისი“ ტრენტოს (იტალია) მთისა და მთის ხალხისადმი მიძღვნილი ფილმების სეფ-ზე (1967 წ.), რეჟისორი- შოთა მანაგაძე;

1967

„მაცი ხვითა“ – კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) დიპლომი ბერგამოს (იტალია) სეფ-ზე; საპატიო დიპლომი მელბურნის (ავსტრალია) სეფ-ზე (1968 წ.), რეჟისორი - გიორგი შენგელაია;

„ქოლგა“ – პრიზი კრაკოვის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სეფ-ზე; საპატიო დიპლომი მელბურნის (ავსტრალია) სეფ-ზე (1968 წ.), რეჟისორი - მიხეილ კობახიძე;

1968

„გიორგობისთვე“ – ეორე სადულის სახელობის პრიზი საფრანგეთში, რეჟისორი- ოთარ იოსელიანი;

1970

„სერენადა“ – ვერცხლის პრიზი „სამხრეთის თანავარსკვლავედი“ ადელაიდას (ავსტრალია) მოკლემეტრაჟიანი და სატელევიზიო ფილმების სეფ-ზე, რეჟისორი- ქართლოს ხოტივარი;

„არ იდარდო“ („მოსფილმის“ ექსპერიმენტულ სტუდიასთან ერთად) – სპეციალური პრემია მარ-დელ-პლატას (არგენტინა) სეფ-ზე; პრემია მსახიობ ვახტანგ კიკაბიძეს მამაკაცის როლის სუკეთესო შესრულებისათვის კარტახენას (კოლუმბია) სეფ-ზე, რეჟისორი გიორგი დანელია;

„თეთრი თორღვაი“ (დოკუმენტური ფილმი) – საპატიო დიპლომი ობერჰაუზენის (გერმანია) მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - გია ჭუბუბურია;

„ო, მოდა, მოდა!“ (ანიმაცია) – რუმინეთის კინემატოგრაფისტთა კავშირის სპეციალური პრიზი და დიპლომი მამაის (რუმინეთი) მულტფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ვახტანგ ბახტაძე;

1971

„ფეხბურთი უბურთოდ“ (დოკუმენტური ფილმი) – მთავარი პრიზი კორტინა-დ'ამპეცოს (იტალია) სპორტული ფილმების სკფ-ზე; დიპლომი ობერჰაუზენის სპორტული ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორები - ლერი სიხარულიძე და გელა კანდელაკი;

„დარიალის ჩანახატები“ (დოკუმენტური ფილმი) – მთავარი პრიზი დიაბოლოს ალპური ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი რამაზ ხოტივარი;

„ქვევრი“ – პრიზი საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის პრადის სატელევიზიო ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ირაკლი კვირიკაძე;

1972

„წუთისოფელი“ – პრიზი „ვერცხლის ფერია,, სორენტოს (იტალია) სკფ-ზე, რეჟისორები - შოთა და ნოდარ მანაგაძეები;

„ქართული ჭიდაობა“ (დოკუმენტური ფილმი) – საპატიო დიპლომი კორტინა-დ'ამპეცოს (იტალია) სპორტული ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ოთარ გურგენიძე;

1973

„ნერგები“ – პრიზი მსახიობ რამაზ ჩხიკვაძეს ex aequo მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის, ჟიურის დიპლომი, საბჭოთა კავშირის მწერალთა კავშირის დიპლომი სულიკო ჟღენტს საუკეთესო სცენარისათვის მოსკოვის სკფ-ზე; რეჟისორი რევაზ ჩხეიძე;

1974 წ.

„ვერის უბნის მელოდიები“ – ეკუმენიკური ჟიურის პრიზი სან-სებასტიანის (ესპანეთი) სკფ-ზე, რეჟისორი გიორგი შენგელაია;

„ვედრება“ – მთავარი პრიზი სან-რემოს (იტალია) სააეტროო ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - თენგიზ აბულაძე;

„ფიროსმანი“ – მთავარი პრიზი „ოქროს პიუგო“ ჩიკაგოს (აშშ) სკფ-ზე; ბრიტანეთის კინოინსტიტუტის პრემია წლის ყველაზე ორიგინალური და ხატოვანი ფილმისათვის; პირველი პრემია, როგორც საუკეთესო ბიოგრაფიულ კინონაწარმოებს

ხელოვნებისადმი მიძღვნილი ფილმების სკფ-ზე აზოლაში (იტალია), რეჟისორი - გიორგი შენგელაია;

1975

„კავკასიელი ტყვე“ – კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ჟიურის დიდი პრიზი მონტე-კარლოს ტელეფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - გიორგი კალატოზიშვილი;

„პირველი მერცხალი“ – ჟიურის სპეციალური პრიზი „ოქროს ვერძი“ საუკეთესო რეჟისურისათვის და პრემია დავით აბაშიძეს მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის თეირანის (ირანი) სკფ-ზე; მთავარი პრიზი ობერპაუზენის სპორტული ფილმების სკფ-ზე (1977 წ.), რეჟისორი - ნანა მჭედლიძე;

1977

„მე.მწყემსი“ (დოკუმენტური ფილმი) – საპატიო დიპლომი კრაკოვის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - მერაბ გაგუა;

„მგელცხვარიანი“ (ანიმაციური ფილმი) – დიპლომი და მედალი მოსკოვის სკფ-ზე, რეჟისორი გაბრიელ ლაერელაშვილი;

„ნატერის ხე“ – ჟიურის სპეციალური პრიზი, „ოქროს ვერძი“ საუკეთესო რეჟისურისათვის თეირანის სკფ-ზე; პრემია „დონატელოს დავითი“ საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის იტალიაში 1979 წელს, რეჟისორი - თენგიზ აბულაძე;

1978

„მწირი“ – მთავარი პრიზი ნიუ-იორკის ფილმ-ბალეტების სკფ-ზე, რეჟისორი - ზაალ კაკაბაძე;

„ქალაქი ანარა“ – კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) დიპლომი ლოკარნოს (შვეიცარია) სკფ-ზე; მთავარი პრიზი გაბროვოს (ბულგარეთი) კომედიური ფილმების სკფ-ზე, ამავე ფესტივალის საგანგებო პრიზები გადაეცათ მსახიობებს; სესილია თაყაიშვილსა და რეზო ესაძეს. რეჟისორი - ირაკლი კვირიკაძე;

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ – ჟიურის სპეციალური პრიზი და პრემია ოპერატორებს, ლომერ ახვლედიანსა და იური სხირტლაძეს ქაიროს (ეგვიპტე) სკფ-ზე, რეჟისორი ელდარ შენგელაია;

1979

„სინემა“ – ვენისა (ავსტრია) და სალონიკის (საბურძნეთი) სკფ-ების საპატიო დიპლომები (ორივე ფესტივალზე ფილმი ნაჩვენები იყო კონკურსგარეშე პროგრამით), რეჟისორი - ლიანა ელიავა;

„მე-19 საუკუნის ქართული ქრონიკა“ – პრიზი „ოქროს დუკატი“ საუკეთესო რეჟისურისათვის, კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) და ეკუმენიკური ჟიურის პრიზები მანჰეიმის (გერმანია) სკფ-ზე, რეჟისორი - ალექსანდრე რეხვიაშვილი;

„რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ – მთავარი პრიზი სან-რემოს (იტალია) საავტორო ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ლანა ლოლობერიძე;

„ერთი ნახვით შეყვარება“ – პირველი ადგილი როტერდამის (ნიდერლანდები) სკფ-ზე; საპატიო დიპლომი კარტახენას (კოლუმბია) სკფ-ზე, რეჟისორი - რევაზ ესაძე;

1981

„თუში მეცხვარე“ – დიდი პრიზი პრადის (ჩეხოსლოვაკია) სატელევიზიო ფილმების სკფ-ზე; პრიზები საუკეთესო სატელევიზიო ფილმისათვის, საუკეთესო რეჟისურისათვის, ეკუმენიკური ჟიურის პრიზი მანჰეიმის (გერმანია) სკფ-ზე, რეჟისორი - სოსო ჩხაიძე;

1982

„ადგილის დედა“ – მთავარი პრიზი ობერჰაუზენის (გერმანია) მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - გოდერძი ჩოხელი;

1984

„მამა“ – პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის და კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი ობერჰაუზენის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ლევან ზაქარეიშვილი;

1986

„ლეგენდა სურამის ციხეზე“ – სპეციალური პრიზი ტროიას (პორტუგალია) სკფ-ზე, რეჟისორები - სერგო ფარაჯანოვი, დავით აბაშიძე;

1987 წ.

„ორმეტრიალი,“ – პრიზი რეჟისურისათვის ტოკიოს სკფ-ზე, რეჟისორი - ლანა ლოლობერიძე;

„ნეილონის ნაძვის ხე“ – მთავარი პრიზი „ოქროს პლატო“ აველინოს (იტალია) სკფ-ზე; პირველი ადგილი როტერდამის (ნიდერლანდები) სკფ-ზე, რეჟისორი - რევაზ ესაძე;

„მოცურავე“ – მთავარი პრიზი ex aequo სან-რემოს (იტალია) საავტორო ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი ირაკლი კვირიკაძე;

„მონანიება“ (კანის სკფ-ს პრემიების გარდა). ჟიურის სპეციალური პრიზი და პრიზი მსახიობ აეთანდილ მახარაძეს

მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის ჩიკაგოს სკფ-ზე; საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის პროფესიული პრემია „ნიკა“ - საუკეთესო მხატვრული ფილმისათვის, საუკეთესო რეჟისურისათვის, სცენარისათვის (ნანა ჯანელიძე, თენგიზ აბულაძე, რევაზ კვესელაძე), ოპერატორული ნამუშევრისათვის - მიხეილ აგრანოეისს, მხატვარს - ლევან მიქელაძეს, მსახიობს - აეთანდილ მახარაძეს. რეჟისორი - თენგიზ აბულაძე;

„მოგზაურობა სოპოტში“ - მთავარი პრიზი საბჭოთა კინოპროგრამის შემადგენლობაში და კიდევ ერთი პრემიით ობერპაუზენის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ნანა ჯორჯაძე;

„ლაქა“ - ვერცხლის პრიზი ტელეფილმებს შორის ლოკარნოს (შვეიცარია) სკფ-ზე, რეჟისორი ალექო ცაბაძე;

„დედუნა“ - მთავარი პრიზი მანჰეიმის (გერმანია) სკფ-ზე, რეჟისორი დავით ჯანელიძე;

„ქინ-ძა-ძა“ („მოსფილმი“) - საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის პროფესიული პრემია „ნიკა“ საუკეთესო მუსიკისათვის კომპოზიტორ გია ყანჩელს, რეჟისორი - გიორგი დანელია;

რეჟისორ თენგიზ აბულაძეს მიენიჭა საპატიო პრიზი კინოხელოვნების განვითარებაში გაწეული ღვაწლისათვის რიმინიში (იტალია);

„საფეხური“ - ფესტივალის ერთადერთი პრიზი „ფესტივალის საუკეთესო ფილმი“ კემპერის (საფრანგეთი) სკფ-ზე. რეჟისორი - ალექსანდრე რეხვიაშვილი;

1988

„ვი, მანეტრო“ - სპეციალური პრიზი სან-რემოს (იტალია) სააპტორო ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ნოდარ მანაგაძე;

„ხარება და გოგია“ - უიურის სპეციალური პრიზი და პრემია ლევან თედიაშვილს მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის ტაშკენტის სკფ-ზე, რეჟისორი გიორგი შენგელაია;

„აშულ-ყარობი“ - ევროპის კინოაკადემიის პრემია „ფელიქსი“, მხატვრებს გიორგი ალექსი-მესხიშვილს, ნიკოლოზ ზანდუკელსა და შოთა გოგოლაშვილს; საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის პროფესიული პრემია „ნიკა“, - საუკეთესო მხატვრული ფილმისათვის; საუკეთესო რეჟისურისათვის, ოპერატორს-ალბერტ იაფურინანსს, მხატვარს - სერგო ფარაჯანოვს (1989 წ.), რეჟისორები - სერგო ფარაჯანოვი და დავით აბაშიძე;

„მთვარის გლობუსი“ (დოკუმენტური ფილმი) – ბრინჯაოს მედალი მონტე-კარლოს ტელეფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი;

„ლომა“ – პრიზი „ლუკასი“ მაინის ფრანკფურტის (გერმანია) საბავშვო ფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - ბიძინა რაჭველიშვილი;

1990

„ალიყური“ – საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის პროფესიული პრემია „ნიკა“ - საუკეთესო ანიმაციური ფილმისათვის, რეჟისორი - ბონდო შოშიტაიშვილი;

„მიახლოება“ – ეკუმენიკური ჟიურის პრიზი მიუნჰენის (გერმანია) სკფ-ზე, რეჟისორი - ალექსანდრე რეხვიაშვილი;

„ტურანდოტი“ – პრიზი „ახალი კინემატოგრაფიული ენის ძიებისათვის“ ვალენსიის (ესპანეთი) ხმელთაშუა ზღვის ქვეყნების სკფ-ზე, რეჟისორი - ოთარ შამათავა;

1991

„მდგმურები“ – მთავარი პრიზი მანჰეიმის (გერმანია) სკფ-ზე; კინოკრიტიკოსთა პრიზი „კეისრის ვარსკვლავი“ მიუნჰენის (გერმანია) სკფ-ზე; მთავარი პრიზი მონპელიეს (საფრანგეთი) სკფ-ზე (1992 წ.). რეჟისორი - დავით ჯანელიძე;

„ცოდვის შვილები“ – პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის, ეკუმენიკური ჟიურის პრიზი მონტე-კარლოს ტელეფილმების სკფ-ზე, რეჟისორი - გოდერძი ჩოხელი;

„დღე“ – ლონდონის ტელევიზიის IV არხის პრიზი მიუნჰენის (გერმანია) სკფ-ზე, რეჟისორი - ლევან ღლონტი;

„განვედ!“ (რუსეთი, რეჟ. დიმიტრი ასტრახანი) – პრიზი ოთარ მეღვინეთუხუცესს მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის ტოკიოს სკფ-ზე;

„პასპორტი“ (რუსეთი, რეჟ. გიორგი დანელია) – საბჭოთა კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის პროფესიული პრემია „ნიკა“, - საუკეთესო სცენარისათვის რევაზ გაბრიაძეს, გიორგი დანელიას და არკადი ხაიტს;

1992 წ.

„უძინართა მზე“ – (ბერლინის სკფ-ს გარდა) – მთავარი პრიზი კონკურსში „კინო ყველასათვის“ რუსეთის ღია კინოფესტივალზე „კინოტავრი“ (სოჭი); რუსეთის ფედერაციის ეროვნული კინემატოგრაფიის პრემია „ნიკა“ საუკეთესო სცენარისათვის თეიმურაზ ბაბლუანს და მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის მსახიობს ელგუჯა ბურდულს, რეჟისორი - თეიმურაზ ბაბლუანი;

„გზაჯვარედინი“ – პრიზი „Anfora memoria d'Aqua,, მონტეკატინის (იტალია) სკუ-ზე, რეჟისორი - ლევან კიტია; 1993 წ.

„ზღვარზე“ – „ვერცხლის ლეოპარდი,, ლოკარნოს (შვეიცარია) სკუ-ზე, რეჟისორი - დიმიტრი ცინცაძე; 1994

„იავნანა“ – ჟიურის პრიზი პეზაროს (იტალია) სკუ-ზე „ძველი ახალი კინო“; პრიზი „ვერცხლის რაინდი“ სლავი და მართლმადიდებელი ხალხების სკუ-ზე „ოქროს რაინდი“ (რუსეთი). რეჟისორი - ნანა ჯანელიძე;

„ნათლისღება“ – რუსული კონკურსის სპეციალური პრიზი რუსეთის ღია კინოფესტივალზე „კინოტავრი“ (სოჭი), რეჟისორი - ნოდარ მანაგაძე;

„ლიმიტა“ (რუსეთი, რეჟ. დენის ვესტიგნევი) რუსეთის ფედერაციის ეროვნული კინემატოგრაფიის პრემია „ნიკა,, სცენარის ერთ-ერთ ავტორს ირაკლი კვირიკაძეს;

1996

„შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი“ – კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი და პრემია მსახიობ პიერ რიშარს კარლოვი-ვარის (ჩეხეთი) სკუ-ზე; ამერიკის კინოაკადემიის პრემია „ოსკარის“ ნომინაცია საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის კატეგორიით; პრიზი საუკეთესო სცენარისათვის ირაკლი კვირიკაძეს ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკუ-ზე „კინოშოკი“, რეჟისორი - ნანა ჯორჯაძე;

1997

„ოცნებების სასაფლაო“ – რუსული კონკურსის ჟიურის სპეციალური პრიზი რეჟისურისათვის და კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი რუსეთის ღია კინოფესტივალზე „კინოტავრი“ (სოჭი); ოქროს მედალი ტოკოს სკუ-ზე, რეჟისორი - გიორგი ხაინდრავა;

„სამოთხის გვრიტები“ – მთავარი პრიზი ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკუ-ზე „კინოშოკი,, რეჟისორი – გოდერძი ჩოხელი;

„მოცეკვავის დრო“ (რუსეთი, რეჟ. ვადიმ აბდრაშიტოვი) – რუსეთის ფედერაციის ეროვნული კინემატოგრაფიის პრემია „ნიკა,, - მეორე პლანის როლისათვის მსახიობ ზურაბ ყიშიძეს;

„სისხლიანი სცენარი“ – ჟიურის სპეციალური პრიზი რეჟისურისათვის ანუეს (საფრანგეთი) სკუ-ზე, რეჟისორი - ბესარიონ სოლომანაშვილი;

„ბუზი“ – პრიზი საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის ვარნის (ბულგარეთი) სკფ-ზე, რეჟისორი გიორგი ცინცაძე;

1998

„აქ თენდება“ – სპეციალური პრიზი ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“; პრიზი საუკეთესო სცენარისათვის (ამირან ჭიჭინაძე, ზაზა ურუშაძე) აღმაატის სკფ-ზე „ეერაზია“, რეჟისორი - ზაზა ურუშაძე;

„ლუკას სახარება“ – პრიზი საუკეთესო სცენარისათვის გოდერძი ჩოხელს ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“, რეჟისორი-გოდერძი ჩოხელი;

1999

„მიჯაჭვეული რაინდები“ – პრიზი მსახიობ კახი კავსაძეს მამაკაცის საუკეთესო როლისათვის ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“, რეჟისორი - გოდერძი ჩოხელი.

„უნამუსო“ – პრიზი „ოქროს რაინდი“ საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის სლავი და მართლმადიდებელი ხალხების სკფ-ზე „ოქროს რაინდი“ (რუსეთი); პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის ნიუ-იორკის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების სკფ-ზე (2003 წ.). რეჟისორი - გიორგი ხარებავა.

2000

„ზაფხული, ანუ 27 დაკარგული კოცნა“ – მთავარი პრიზი ვარნის (ბულგარეთი) სკფ-ზე; პრიზი რეჟისურისათვის მარ-დელ-პლატას (არგენტინა) სკფ-ზე; მთავარი პრიზი აეინიონის (საფრანგეთი) საერთაშორისო ფესტივალზე; მაკურებელთა სიმპათიის პრიზი სან-სებასტიანის (ესპანეთი) სკფ-ზე; ჟიურის პრიზი დელის სკფ-ზე. რეჟისორი ნანა ჯორჯაძე;

„უიღბლო მკვლელები“ – პრიზი „ვერცხლის ალექსანდრე“ სალონიკის (საბურძნეთი) სკფ-ზე; პრიზი „ვერცხლის პრომეთე“ თბილისის სკფ-ზე. რეჟისორი-დიმიტრი ცინცაძე;

„ტბა“ – პრიზი „ვერცხლის რაინდი“ სლავი და მართლმადიდებელი ხალხების სკფ-ზე „ოქროს რაინდი“ (რუსეთი), რეჟისორი - კახა კიკაბიძე;

„მარტოობის ორდენის კავალერი“ – პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის რიგის (ლატვია) სკფ-ზე „არსენალი“. რეჟისორი - ალექსანდრე ცაბაძე;

2001

„ცარიელი სივრცე“ – პრიზები მსახიობ ხათუნა იოსელიანს, ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“ და სლაეი და მართლმადიდებელი ხალხების სკფ-ზე „ოქროს რაინდი“; რეჟისორი - მიხო ბორაშვილი;

„ანგელოზის გადაფრენა“ – პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის სლაეი და მართლმადიდებელი ხალხების სკფ-ზე „ოქროს რაინდი“ (რუსეთი). რეჟისორი - ნოდარ მანაგაძე;

„ხვეული კიბით“ – პრიზი საუკეთესო გამოსახულებისა და ოპერატორული ნამუშევრისათვის ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“. რეჟისორი - მერაბ თავაძე;

2002

„ნუცას სკოლა“ – პრიზი „ვერცხლის რაინდი,, სლაეი და მართლმადიდებელი ხალხების სკფ-ზე „ოქროს რაინდი,, (რუსეთი). რეჟისორი - მერაბ კოკოჩაშვილი;

2003

„გასროლის შიში“ (გერმანია)– მთავარი პრიზი „ოქროს ნიჟარა“ სან-სებასტიანის (ესპანეთი) სკფ-ზე; „ოქროს პრომეთე“ თბილისის სკფ-ზე, რეჟისორი - დიმიტრი ცინცაძე;

2005

„13“ (საფრანგეთი, ვენეციის სკფ-ს გარდა)– მთავარი პრიზი სანდენსის (აშშ) სკფ-ზე; „ვერცხლის პრომეთე,, თბილისის სკფ-ზე, რეჟისორი - გელა ბაბლუანი;

„თბილისი-თბილისი“ – პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის და კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი - ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“; პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის აღმაატის სკფ-ზე „ეკრაზია“; პრიზი საუკეთესო რეჟისურისათვის კონსტანცას (რუმინეთი) სკფ-ზე; პრიზი საუკეთესო მუსიკისათვის კომპოზიტორ ნიაზ დიასამიძეს მონპელიეს (საფრანგეთი) სკფ-ზე; პრიზი მამაკაცის საუკეთესო როლის შესრულებისათვის გიორგი მასხარაშვილს ბაქოს სკფ-ზე; ფილმი ნაჩვენები იყო კანის კინოფესტივალზე პროგრამაში „რეჟისორთა ორკვირული“; რუსეთის ფედერაციის ეროვნული კინემატოგრაფიის პრემია „ნიკა“ დსთ-სა და ბალტიისპირეთის საუკეთესო ფილმისათვის (2006); მთავარი პრიზი „ოქროს გვირილა“ ვისბადენის (გერმანია) ცენტრალური

და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების სკფ-ზე (2006); მთავარი პრიზი აშდოკის (ისრაელი) სკფ-ზე (2006). რეჟისორი - ლევან ზაქარეიშვილი;

„გასეირნება ყარაბაღში“ – მთავარი პრიზი ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“; კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი თბილისის სკფ-ზე, რეჟისორი ლევან თუთბერიძე;

ჟიურის სპეციალური პრიზი ბაადურ წულაძეს სამსახიობო არტისტიზმისათვის, უნაკლო საშემსრულებლო ოსტატობისათვის, კინოში მრავალწლიანი ნაყოფიერი მუშაობისათვის ანაპის (რუსეთი) დსთ-სა და ბალტიისპირეთის ქვეყნების სკფ-ზე „კინოშოკი“

„მონეტა“ – მთავარი პრიზი საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ფილმისათვის და კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის (ფიპრესი) პრიზი კონსტანცას (რუმინეთი) სკფ-ზე, რეჟისორი ირაკლი შაელიაშვილი;

„მე-9 ასეული“ (რუსეთი, რეჟ. ფეოდორ ბონდარჩუკი) – რუსეთის ფედერაციის ეროვნული კინემატოგრაფიის პრემია „ნიკა“ კომპოზიტორ დავით ეკვტენიძეს საუკეთესო მუსიკისათვის.

ლიტერატურა

1. „ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფი“, თბილისი, 1979
ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, საგანგებო ტომი.
2. ა.გვენცაძე - „ქართული ფილმების მიერ საერთაშორისო
კინოფესტივალებზე მოპოვებული ჯილდოები“, თბილისი,
1981
3. „Режиссеры советского художественного кино“,
биофильмографический справочник, Москва, 1987
4. С.Кудрявцев Справочник „Все - кино“, Москва, 1995
5. С.Кудрявцев „Свое кино“, Москва, 1998
6. А. Дунаевский, Д. Генералов „История Каннского
фестиваля“, каталог- справочник, Веница, АКВИЛОН,
1998

დაიბეჭდა შ.პ.ს. „მწიკნოჭარი“ სტამბაში
0102, ქ.თბილისი, დ.ალმაშენებლის გამზ. №40