

ლელა ოჩიაური

*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი*

ადამიანები. ადგილები. დრო

კინოში (საერთოდ, ხელოვნებაში) მოქმედების ადგილი თუ სამოქმედო არე, ტერიტორია, სივრცე, გარემო, ქალაქი, სოფელი, ქუჩა მოვლენებში „ბუნებრივი“ და „გარდუვალი“ ჩართულობისა და „ფიზიკური“ დატვირთვის გარდა, ავტორის ჩანაფიქრის, იდეის ვიზუალური გამოხატვის მხატვრულ სახედ, მეტაფორად, სიმბოლოს მნიშვნელობით განისაზღვრება.

თავისთავადაც, არაფერი ისე ზუსტად არ გამოხატავს დროს, ეპოქას, ქვეყნის პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ მდგომარეობას, როგორც არქიტექტურა. საერო, საკულტო, ფუნქციური, საზოგადოებრივი დანიშნულებისა თუ პრივატული. ის დროსთან ერთად ცვალებადიც და მარადიულიცაა. სამუდამოდ აღბეჭდავს მოვლენებს, ამა თუ იმ სახით გამოხატავს და ინახავს მათ, ამა თუ იმ მდგომარეობაში, ფორმით მკაფიოდ მეტყველებს სახელმწიფო მართვის ფორმებზე, მშვიდობიან ცხოვრებასა თუ ექსტრემალურ რეალებზე.

კინემატოგრაფი, როგორც ვიზუალური ხელოვნების ყველაზე „რეალური“, „ცხოვრებასთან მიახლოებული“ დარგი, რომელიც, მართალია, ახალ მხატვრულ სინამდვილედ გარდასახულ, მაგრამ რეალურ გარემოში (თვით ყველაზე ირეალურსა და პირობითშიც კი), რეალურ განზომილებებსა და ქმედების პროცესში არსებობას ასახავს, ნაცნობ თუ უცნობ, „საცნობი“ თუ განყენებული მახასიათებელი ნიშნებით

გამოსახულ მოცემულობებში. კინოს ამ თავისებურებასა და შესაძლებლობას.

თუმცა არსებობს მოსაზრება, რომ: „დღეს, როცა ასე იოლი გახდა ფოტოსა და ვიდეოს გადაღება, დამუშავება და მინოდება, ბევრს, ჩემი აზრით, შეცდომით ჰგონია, რომ ფოტო და ვიდეო ქალაქის ასახვის (დროისა და სივრცის დაფიქსირების) ყველაზე საუკეთესო საშუალებაა. არ უნდა დაგვა-ვინყდეს, რომ ტექსტებში ქალაქების ასახვის ტრადიცია უძველესია და ლამის თავად ქალაქური ცივილიზაციის ტოლია.

მწერალი კამერაზე მეტს ხედავს, რადგან მწერლის მხერა ფასადებს მიღმაც აღწევს, რადგან მწერლის თვალსა და ყურს არც ყოფითი ცხოვრების ძნელადმოსახელთებელი ამბები თუ რთული ურთიერთობები გამორჩება, რაც ასევე ქალაქური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომ არაფერი ვთქვათ მწერლის მიერ დაფიქსირებულ დროზე, რომელიც ბევრად უფრო დიდ ინტერვალს მოიცავს, ვიდრე ფოტოზე გაყინული წამი ან კინოფირზე გადატანილი წუთები“ (არჩვაძე, 2021).

ასე იქმნებოდა და იქმნება ქალაქზე, ტილოზე თუ ფირზე აღბეჭდილი საქართველოს პორტრეტი, რომელშიც ნაცნობი შტრიხები და დეტალებიცაა (საიმიჯო ფილმებისა თუ ალბომ-ღია ბარათების მსგავსად) და უცნობი ნაგებობები თუ პანორამები, რომლებიც მკვეთრად და დაუფარავად გამოხატავენ რეჟისორის ჩანაფიქრს ადამიანების სულიერი ცხოვრების შესახებ.

„ქართულ პოეზიაში ერთ-ერთ პირველ ურბანისტულ ტექსტად მიჩნეულია პაოლო იაშვილის ლექსი „ფარშავანგები ქალაქში“. მასში ტრაგიკული სიმძაფრითაა წარმოდგენილი ქალაქის აპოკალიფსური ხილვა. გურამ ასათიანის შეფასებით, ჰალუცინაციებით აღმოდებული ქალაქი პოეტს „წარმოდგება მისტიკურ კოცონად, რომელშიც უმწეო მშვენიერ ფრინველებთან ერთად სამუდამოდ ინვოღნენ პოეტის წმინდათანმინდა ილუზიებიც, და ეს სისხლიანი სასაკ-

ლაო, როგორც მთვრალ ხალხს, ისე იზიდავდა პოეტის შთაგონებას“ (ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, 2017).

„ნაცნობი“ თუ უცნობი თბილისისა და ქვეყნის სხვა ადგილების ჩვენებას ქართულ მწერლობაში, მხატვრობაში, კინოში სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებული მიზეზები ჰქონდა. ფილმებში სხვადასხვაგვარად იხატებოდა უცნობი თუ ამოსაცნობი ნიშნებით შექმნილი გარემო. ორივე შემთხვევაში, ცხოვრების ვიზუალური ანაბეჭდები კინომეცყველების ერთ-ერთ გამორჩეულ და თავისთავად კოდირებულ სისტემად ჩამოყალიბდა, რომლის დაშიფვრისა და გაშიფვრის შესაძლებლობა დროსთან, სახელმწიფოს ნგრევასთან, შენებასთან, ისევ ნგრევა-შენებასთან, სისტემის ცვლილებასა და სტაბილურობასთან ერთად თავიდან აღმოსაჩენი იყო.

დროის გასვლასთან ერთად იცვლება ჩვენი დამოკიდებულება როგორც ისტორიული სინამდვილის, ასევე ეკრანზე მისი ფიქსირების მიმართაც. ის კინონიმუშები, რომლებში მოქმედებაც ხდება, ვთქვათ, XX საუკუნის დასაწყისში – დაწყებული ვასილ ამაშუკელის „აკაკი წერეთლის მოგზაურობიდან“, ივანე პერესტიანის „სამი სიცოცხლიდან“, „არსენა ჯორჯიაშვილიდან“, ალექსანდრე ნუნუნავას „ხანუმადან“, კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანიდან“, კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებიადან“, ნუცა ლოლობერიძის „ბუბადან“ თუ მიხეილ ქიაურელის „საბადან“ – მოქმედების ადგილები რეალური, „იმდროინდელი“ ქალაქები და სოფლებია, რომლებიც ქმნიან ქალაქების, გარემომცველი სინამდვილის იდენტურ სახეს.

საბჭოთა ეპოქაში, არსებობის პირველი წლებიდან, როდესაც ახალი სახელმწიფოს შენება იწყებოდა და როდესაც, როგორც უწოდებენ – პროპაგანდის მძლავრი მანქანა ამუშავდა – აქტუალური და საჭირო გახდა ამ მშენებლობის პირდაპირი და გადატანითი შინაარსის ვიზუალური თუ ფაქტობ-

რივი დადასტურება და არა მხოლოდ ამბის თხრობის დონეზე, არამედ, უშუალო პროცესის გათვალისწინებით.

ამიტომ, იყო თუ არა აუცილებლობა, მხატვრული ჩანაფიქრის ლოგიკიდან გამომდინარე, ფილმებში აღბეჭდავდნენ მშენებარე ქალაქების, სახლების, ქუჩების, ქარხნების, კახლების, გზების, ხიდებისა და ა.შ. შთამბეჭდავ სურათებს. ეს მშენებლობები და მშენებარე ნაგებობები, ერთი მხრივ, რეალურ ფაქტებს ასახავდნენ, ზოგჯერ გამონაგონსაც და ყველა შემთხვევაში, ახალი სახელმწიფოს შენების იდეოლოგიურ მეტაფორებს წარმოადგენდნენ.

და თუ ასეთი ფაქტი არ იყო, ის უნდა გამოეგონათ. მაგალითად, ასე მოხდა მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთეს“ ფინალში. ტრაქტორებსა და ბულდოზერებს სვანეთისკენ გზა გაჰყავთ. ის ახალი ცხოვრების გზაა, რომელმაც ძველის ყველა კედელი უნდა დაანგრის და ადამიანებს დიდ სამყაროში სივრცე გაუხსნას. სვანეთისკენ გზის გაყვანის ფაქტი, მით უფრო ორაზროვანი იყო, რადგან 1928-1929 წლებში ეს მშენებლობა დაწყებული არ იყო.

საერთოდ, გზის მეტაფორა ერთ-ერთი ტირაჟირებული მეტაფორაა, რომელსაც მიმართავდა და იყენებს ბევრი რეჟისორი მსოფლიო კინოში. გზა ყოველთვის სადღაც მიდის, ზოგჯერ აქვს გეზი და საბოლოო ადგილი, ზოგჯერ არა აქვს.

საბჭოთა კინოს პირველ წლებში გზა აუცილებლად ნათელი მომავლისკენ მიიწვედა – განსაკუთრებით, სოფლიდან ქალაქისკენ (რადგან სახელმწიფო კურსი, როგორც ცნობილია, ასეთი იყო). ასე, ქალაქისკენ მიმავალი გზაა, ვთქვათ, დავით რონდელის „დაკარგულ სამოთხეში“, როდესაც ფინალში, შეყვარებული წყვილი სოფელს ტოვებს და ქალაქისკენ მიემართება, რომლის შორეული პანორამა ქარხნის კვამლიანი მილის გარშემოა კონცენტრირებული. ასეთივე მიწები, ლიანდაგებზე მქროლავი მატარებლები, მშენებარე ქალაქები და აშენებული კურორტებია ასახული ნუცა ლობერიძის „ბუბაში“.

კოტე მარჯანიშვილის „გოგი რატიანი“ ორ ქალაქშია გადაღებული – გორსა და თბილისში. მიწისძვრის შედეგად დანგრეული გორი, მისი რეალური კადრები რეჟისორისთვის ძველი ცხოვრების ნგრევის მეტაფორადაა ქცეული. თბილისი – ძველი ქუჩებითა და სახლებით – ორ ნაწილადაა გაყოფილი. ერთი – ძველ, ვადაგასულ და დასანგრევად განწირულ ბურჟუაზიას „ეკუთვნის“, მეორე – იმის მიუხედავად, რომ ღარიბული ნახევრადსარდაფებისა და ჩაბნელებული ინტერიერების, ვიწრო ქუჩაბანდებისა და ფარდულების გარემოშია მოქცეული, ახალი, ნათელი და ბედნიერების იდეის მატარებელია.

ამავე დროს, ესაა ნამდვილი თბილისის ძველი და ნაცნობი უბნები, რუსთაველის პროსპექტი დღემდე შემორჩენილი ნაგებობებით, მთავარმმართველის (პიონერთა) სასახლე; ეროვნული გალერეა, რომლის კიბეზეც – ტიცვიან ტაბიძე, შალვა ქიქოძე და კოტე ფოცხვერაშვილი დგანან.

ალექსანდრე ნუნუნავას „ხანუმაში“, თავადი ფანტიაშვილი ქეიფ-ქეიფით მთელ ძველ თბილისს მოივლის, ორთაჭალის ბაღებიდან, რუსთაველის პროსპექტის გავლით, მთაწმინდის ვიწრო ქუჩებამდე.

50-იანი და 60-იანი წლების ქართულ კინოში (ისევე როგორც, ვთქვათ, 60-იან წლებში ფრანგული „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ფილმებში) მთავარ ტენდენციად იქცა ქალაქის (განსაკუთრებით, თბილისის) ყველაზე ნაცნობი და სპეციფიკური ადგილების დაფიქსირება. აღარაფერს ვამბობ მთაწმინდაზე და იქ დღესაც მოქმედ, მაშინ პოპულარულ გალერეებიან რესტორნზე, ღამის თბილისის ხედებით, რომლის გამჭოლ თაღებქვეშ, რომელიღაც ეპიზოდი თითქმის ყველა იმდროინდელ ფილმშია გადაღებული.

იღებდნენ, რა თქმა უნდა, რუსთაველის პროსპექტს (ვილაც დადიოდა ერთი პუნქტიდან მეორისკენ, ან სეირნობდა და ან მანქანით წრეებს უვლიდა), გამოცემლობის შენობას კოსტავას (მაშინდელი ლენინის) ქუჩაზე, მთაწმინდის ხედებ-

სა და ტელეანძას, რკინიგზის სადგურს. მაშინ მშენებარე ვა-
ჟა-ფშაველას პროსპექტს ან სანაპიროს, აუცილებლად ქორ-
ნინების სახლზე კონცენტრირებით.

„ქალაქი გაიაზრება „ხელოვნურ“ სივრცედ, რომელშიც
დარღვეულია ადამიანთა შორის ემოციური კავშირები. მან
შექმნა საზოგადოების, როგორც ერთიანი სოციალური
სტრუქტურის მქონე ერთეულის, ილუზორული იდეა. სინამ-
დვილეში, კი უნიფიცირებულ და დეპერსონალიზებულ სო-
ციუმში ადამიანი მარტოსული, გაუცხოებული და გაორებუ-
ლია. ბურტონ პაიკის დაკვირვებით, მოდერნისტულ ლიტე-
რატურაში... ამ ხელოვნურ“ სივრცეში ჩნდება პარადოქსული
დამოკიდებულება – გარშემომყოფები და ქალაქი ერთდრო-
ულად ნაცნობი და უცხოა. მარტოდარჩენილი ადამიანი ცდი-
ლობს საკუთარი თავის განსაზღვრასა და მიმართების დად-
გენას სხვებთან და ქალაქთან. „ადამიანი უმწეოა გარესამყა-
როსთან, რადგან არ შეუძლია მისი შეცნობა, და თავის შინა-
სამყაროსთანაც, რადგან არ შეუძლია მისი მართვა. მიკრო-
კოსმოსიცა და მაკროკოსმოსიც ნალექვით ემუქრება მას“
(ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთე-
ტიკაში, 2017).

მიხეილ კობახიძე „ქორნილში“ მთავარ გმირთან ერთად
მთელ თბილისში მოგზაურობს, თუმცა მოქმედების განვი-
თარებასთან ერთად, ხაზგასმით აფიქსირებს ერთი და იგივე
ადგილებსა და ერთი და იგივე სახლებს, რომლებიც გმირს
ყოველ დღე გზად ხვდებიან,

მოქმედება ელდარ შენგელაიას „არაჩვეულებრივ გამო-
ფენაში“ ქუთაისსა და ბათუმში ხდება, როგორც ქუჩებში,
ასევე, ისტორიულ ნაგებობებთან, ბაგრატიის ტაძარსა და
XVIII-XIX საუკუნეების არქიტექტურული ღირსებებით გა-
მორჩეულ სახლების მიდამოებში.

გიორგი შენგელაია „ალავერდობაში“ ალავერდის ტა-
ძარს, ერთი მხრივ, როგორც ტაძარს, ყველა შინაარსობრივი
თუ ფუნქციური არსის საჩვენებლად იყენებს, მეორე მხრივ,

იმ პანორამის, იმ მასშტაბის მეტაფორულად გამოსახატად, რომელიც ფილმის მთავარ იდეას წარმოადგენს.

60-იანელების ინტერესები ორი რეალობისკენ იხრება. ხშირად ქალაქი და მის საპირისპიროდ, სოფელი, ბუნება, ეს უკანასკნელი ტენდენცია საკმაოდ ძველია და XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისშიც აქტიურად გამოიყენება.

„ისევე, როგორც „ცისფერყანწელთა შემოქმედებაში ქალაქის საშინელების, ანუ მატერიალური სამყაროს მიკრომოდელის ანტითეზად სოფელი გვევლინება. ქალაქის ქაოსს, ხმაურს, ჭუჭყს სოფლის წესრიგი, სინყნარე, სინმინდე უპირისპირდება“ (ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, 2017)

80-იან წლებში დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი ამგვარი მიდგომისა და ასეთი აღქმა შეიცვალა. ახალი თაობის ფილმებში მთლიანად გაქრა თბილისი (რუსთავი, ბათუმი, ქუთაისი) როგორც „ცოცხალი“ ქალაქები. ნაცნობი და სპეციფიკური არქიტექტურული ნიშნებითა და მახასიათებლებით. ახალ გმირებთან ერთად (რომლებმაც 60-იანელთა ინტელიგენცია, ძველი არისტოკრატია ან მათი თანამედროვე შთამომავლები ჩაანაცვლეს), მოქმედების ადგილების, საცხოვრებლებისა და ქალაქის სახეებიც შეიცვალა.

80-იანელები საზოგადოების დაბალი ფენის, ე.წ. ფსკერის ადამიანებითა და მათი ცხოვრებით დაინტერესდნენ. შესაბამისად, მოქმედებს ადგილებმა ქალაქის ცენტრალური ქუჩებიდან, ნაცნობი ადგილებიდან გარეუბნებში გადაინაცვლეს და სამყარომაც სახე და ფერი იცვალა. გამოსახულება, აღწერილობები საერთო, საყოველთაო, მკვეთრ ინდივიდუალობას მოკლებულ სამყაროს მეტაფორად იქცა.

„მეგაპოლისში სოციალურობის ყველა ელემენტი წარმოდგენილი, ისინი იდეალურ კომპლექსში არიან თავმოყრილნი: სივრცითი სიახლოვე, ურთიერთქმედებისა და ურთიერთგაცვლის სიადვილე, ნებისმიერ დროს ინფორმაციის

ხელმისაწვდომობა. მაგრამ აი, რა ხდება: ყველა ამ პროცესის დაჩქარება და ინტენსიფიკაცია ინდივიდებში გულგრილობა-სა და დაბნეულობას შობს“ (ბოდრიარი, 2017)

საუბარია ფილმებზე, რომლებშიც მოქმედება რეალისტურ, მაქსიმალურად „ნამდვილ“ გარემოში ხდება – ალეკო ცაბაძის „ლაქა“ და „ლამის ცეკვა“, თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“, მარინე ხონელიძის „ოთახი“, ნანა ჯორჯაძის „დაგვეხმარეთ იალბუზზე ასვლაში“, დიტო ცინცაძისა და ლევან ერისთავის „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო!“, დავით ჯანელიძის „მდგმურები“, ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“ და სხვები.

აქ „ტრადიციული“ თბილისი უსახური ხდება, სამაგიეროდ, ახალ სახეს იძენს, თითქოს ახალ განზომილებაში გადადის და საზოგადოების არა სოციალურ თუ ფიზიკურ, არამედ, პირველ რიგში, სულიერ მდგომარეობას, მის ადგილს საზოგადოებაში, გარიყულობასა და მიუსაფრობას გამოხატავს.

ინყება გმირების ხეტიალი უსახურ ქალაქებში, რომლებიც, ფაქტობრივად, აღარ ატარებენ აღარც დროის ნიშნებსა და აღარც, ვთქვათ, ეროვნულს. ასეთი ქალაქები ყველგან არსებობენ და კონკრეტული დროის ჩარჩოებში არ ექცევიან.

ტატო კოტეტიშვილის ფილმში „ანემია“ (1986) მოქმედება საექსპიზიციო ნაწილში თბილისში ხდება. შემდეგ, მოვლენების განვითარების მიხედვით, მთაში ინაცვლებს, და კონკრეტულად, მთებში, თოვლში ჩაფლულ სოფლის სკოლაში. ჩაკეტილი სივრცე სამყაროს მიკრომოდელია, რომელიც რეალობის ბუნებრიობიდან მომდინარეობს, მაგრამ უფრო ფართომასშტაბიან სინამდვილეს გამოხატავს – საბჭოთა სისტემის, რეჟიმისა და ტერორის არსებობას.

ზეანეული ტემპო-რიტმული მუსიკის თანხლებით, თეატრალური ფარდის ფონზე ტიტრები იწერება. უცბად სრული სიჩუმე მყარდება და ეკრანი მთლიანად თეთრდება. ასე ინყება თემურ ცავას „დეზერტირი“. შემდეგ, ყველაფერი ფოკუს-

სირდება და ქუჩის ბუნდოვან გამოსახულებაში გადადის. შემდეგ სიმკვეთრე მატულობს. საგნები არა სიბნელიდან, არამედ სინათლიდან ამოდიან. მკაფიო ფერსა და მოცულობას იძენენ. ქუჩა ცოცხლდება. დადიან გამვლელები, მანქანები. კამერა უკან იხევს – ძალიან ნელა, თითქმის შეუძრწევლად. ხედი იცვლება. პანორამა იზრდება და ზედხედში გადადის. კინოაპარატი უკუსვლით რიკულებს გაივლის, რომლებიც თავიდან ისევე ბუნდოვნად ჩანან, როგორც სხვა საგნები, კადრში პირველად მოხვედრისას. შემდეგ ქუჩას პატარა აივნებიდან გადავყურებთ, რომელიც იმ ოთახის მიღმა არსებობს, სადაც „ვიმყოფებით“.

ოთახისა და ქუჩის პანორამები იმის დანახვის საშუალებას იძლევიან, რაც ცხოვრებისეული „პროზის“ მიღმაა. პრობლემა და ერთი კაცის ბედი ცილდება ამ ქალაქისა თუ ფილმის ჩარჩოებს. „პროზა“ „ნარმოსახვად“ იქცევა.

კვლავ აქტიური რჩება გზის მეტაფორა, თუმცა ასახვის მიმართულება და ფორმა იცვლება. თუ 20-იან და 60-იან წლებში, გზას მიზანიც ჰქონდა და საბოლოო პუნქტიც, ასე თუ ისე, განსაზღვრული იყო, 80-იანელებთან და 60-70-იანელების 80-იანებში გადაღებულ ფილმებში, ახალი მეტაფორა ჩნდება – გზა არსაით, უგზოობის გზა, რომელსაც არც მიმართულება აქვს და არც დანიშნულების, თუნდაც, ბოლო სადგური. ნასასვლელი არსაითაა და ახალგაზრდები სამუდამოდ რჩებიან იმ ჩარჩოებში, რომლებშიც საკუთარი უსუსურობისა და სხვების ძალადობის შედეგად მოექცნენ, როგორც – ოთარ ლითანიშვილის „ტერანგსა“ და „ნადირობაში“, გოდერძი ჩოხელის „ბაკურხეველ ხევსურში“, ალექო ცაბაძის „ლაქასა“ და „ღამის ცეკვაში“, თემურ კვანტალიანის „ბიძინაში“, ალექსანდრე რეხვიაშვილის „საფეხურში“, გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“, თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენასა“ და „ძმაში“, ნანა ჯორჯაძის „რობინზონიადაში“, ირაკლი კვირიკაძის „მოცურავეში“ და სხვებთან ხდება.

„ამ მეორადი მდგომარეობის მოდელად (როცა საყოველთაო გულგრილობის ატმოსფეროში ყველა თავის ორბიტაზე მოძრაობს, როგორც თანამგზავრი) ტრანსპორტის მაგალითი გამოდგება. სამოდრაო გზები აქ არასდროს კვეთენ ერთმანეთს, თქვენ აღარავის ხვდებით, რადგანაც ყველას მოძრაობას ერთიდაიგივე მიმართულება აქვს; ასე, მანქანის საქარე მინიდან მხოლოდ ერთი მიმართულებით მოძრავი მანქანები ჩანს. შესაძლოა სწორედ ამაში მდგომარეობს კომუნიკაციის არსი? – ესაა ცალმხრივი თანაცხოვრება. მისი ფასადის მიღმა სულ უფრო მზარდი გულგრილობა და ნებისმიერი სახის სოციალური კავშირის უარყოფაა დაფარული“ (ბოდრიარი, 2017).

80-იანელების ფილმებში არის რეალობიდან, მოცემულობიდან თავის დაღწევის, გამოსავლის ძიების მცდელობაც. ზოგი პერსონაჟი ხსნას საკუთარი თავიდან, საკუთარი სახლიდან თუ ქალაქიდან გაქცევაში ხედავს და გარბიან რეალურად თუ ოცნებებში კინოსურათების – „ბელურების გადაფრენის“, „მოგზაურობა სოპოტში“, „ოთახისა“ თუ „დაგვიხმარეთ იალბუზზე ასვლაში“ გმირები.

თინათინ მენაბდე ფილმში „გამოუსწორებელი“ (ჯემალ თოფურიძის მოთხრობის მიხედვით) მოვლენებს მთავარ გმირ – ენვერას ცხოვრების გარშემო აგებს. სივრცე, რომელშიც მას არსებობა უხდება, სამ ზონადაა დაყოფილი. წრე, ქალაქი, რომელშიც ცხოვრობს, გარემომცველი სამყარო, რომელთანაც უხილავი, მაგრამ მძლავრი ბარიერი აშორებს, თუ აკავშირებს და ციხე, სადაც იძულებით ხვდება. ამასთან, სამივე „პუნქტი“ ერთი და იმავე კანონით ცხოვრობს, ერთი მეორის ანარეკლი და გაგრძელებაა.

რკინიგზის გადასასვლელ ხიდზე ახალგაზრდა კაცი მიაბიჯებს. მატარებლის ხმაურში არეული მუსიკა, მოძრაობასთან ერთად თავისებურ რიტმულ წყობას ქმნის და ამ დინამიკური მარშით შევდივართ პატარა, 50-იანი წლების პროვინციული ქალაქის ცხოვრებაში. შემდეგ ეს ხიდი კიდევ ერ-

თხელ ექნება ჭაბუკს გადასავლელი, უკვე ფილმის ფინალში, როდესაც დასრულდება მისი ცხოვრების ერთი ეტაპი, როდესაც შავლაბადიანი კაცები ავის მაუნყებლად გამოჩნდებიან და საბოლოოდ თავისუფლებას აკარგვინებენ მას.

ერეკლე ბადურაშვილის ფილმი რეზო ჭიშვილის მოთხრობის „მხატვარი იაშა“ მიხედვითაა გადაღებული. მოქმედების დრო 50-იანი წლებია, რაც საშუალებას აძლევს რეჟისორს, საერთო, მკვეთრად ნიშანდობლივი ატმოსფეროს დახმარებით, მძაფრი აქცენტები დასვას და პრობლემა საფუძველშივე ამოატრიალოს, გამომწვევ მიზეზებზე ისაუბროს.

გოდერძი ჩოხელის ფილმის „ადამიანთა სევდა“ (ისევე, როგორც მისი ყველა კინოსურათის) სამოქმედო ტერიტორია – გუდამაყარია. რეჟისორი სამყაროს მიკრომოდელს ქმნის. სოფლების დაცარიელება საზოგადოების მოსალოდნელი კატასტროფის სურათია. სიკვდილ-სიცოცხლის, ბედნიერების, იღბალისა და სხვა მარადიულ პრობლემათა კვლევა დროისა და ადგილის მიუხედავად – ყველაზე მწვავე და მნიშვნელოვანი. ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულების, მათი ყოფის, სულიერი სამყაროს ჩვენება და, რაც ყველაზე მთავარია (როგორც ბოლოს გავიგებთ), რასაც ომის საშინელების, უაზრობის პრობლემა ემატება.

90-იანი წლებიდან, როდესაც ომი არა წარმოსახვად, არამედ რეალობად იქცა, რეჟისორების ყურადღება ძირითადად თბილისისკენაა მიპყრობილი და იშვიათად, საქართველოს სხვა ქალაქებისკენ. თბილისის „სურათების“ კინოასლები კვლავ იცვლება. პლასტიკურ, ვიზუალურ შრეზე გამოხატული დრო საერთოდ კარგავს კონკრეტიკას, ქალაქები და მათი კონტურები – განზომილებებს და პირობითი და ბუნდოვანი ხდება.

მიხეილ კალატოზიშვილის (უმცროსი) ფილმში „რჩეული“ მოქმედება პირობით სამყაროშია გადატანილი და მითურ რეალობაში მიმდინარეობს. თუმცა, სრულად აშკარაა, რომ

მოვლენები საქართველოში, ქალაქებსა და სოფლებში, მათ შემოგარენში ვითარდება და კონკრეტულად, 90-იანი წლების დასაწყისის მოვლენების დროს. იგივეა ზაზა ილურიძის კინოსურათში „ჟამი“, იმ განსხვავებით, რომ ამბავი ბუნების პირქუში პეიზაჟების გარემოცვაში იშლება და ქალაქი საერთოდ არ ჩანს. ორივე რეჟისორი ამბავს უკიდურესად გაუცხოებულ შრეზე აწყობს.

2000-იანი წლები უკვე შერეული, პოსტმოდერნისტული, რეალისტური და ა.შ. კინოს წლებია. თბილისი თუ საქართველოს სხვა ქალაქები სრულიად სხვადასხვაგვარად და არაერთი ფორმით აღიბეჭდებიან ეკრანზე.

თუ, ვთქვათ, ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ თბილისის ორმაგ სახეს აჩვენებს – სპეციფიკურს, ნაცნობსა და თან უცნობს, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ – 80-იანელთა ფილმების ტრადიციას აგრძელებს და მისი საზოგადოების პორტრეტი ქალაქის უცნობი შტრიხებით იქმნება.

„ყველა დადებითი სწრაფვა, მათ შორის სოციალურობისკენ ლტოლვა, ინვერტირდება და უარყოფით „ლტოლვად“, ანუ გულგრილობად იქცევა. ლტოლვა ზიზლით იცვლება. საყოველთაო კომუნიკაციის ატმოსფეროში, ინფორმაციული სიჭარბის, ყოფიერების გამჭვირვალობისა და გამჭოლობის, პრომისკუიტეტის პირობებში, ადამიანის დამცავ ძალებს საშიშროება ემუქრებათ. სიმბოლური სივრცე უკვე აღარაფრითაა დაცული. როცა ტექნიკისთვის ხელმისაწვდომი ხდება აბსოლუტურად ყველაფერი. მე უკვე ვეღარ ვარჩევ, რა არის სასარგებლო და რა არა; არადიფერენცირებულ სამყაროში მე ვერ გადავწყვეტ, სადაა მშვენიერება და სად სიმახინჯე, ცუდი და კარგი, ორიგინალური და მოძველებული“ (ბოდრიარი, 2017).

გიორგი ოვაშვილი ორი სამყაროს – რეალური და წარმოსახვითი – რეალობად ქცეული და უკვე, სამწუხაროდ, ნაცნობი თბილისის სახეს (დევნილთა თავშესაფრები, გაპარტა-

ხებული ადგილები, ქაოტური ბაზრობები და ა.შ.) და პირობითად, დღევანდელ, განაგურებულ თბილისსა და აფხაზეთს ასახავს ფილმში „გალმა ნაპირი“.

მისი მომდევნო ფილმის „სიმინდის კუნძული“ (აფხაზური ტრილოგიის მეორე ნაწილი) მოქმედება აფხაზეთის ომის სანყის პერიოდში ხდება. აფხაზეთში. მდინარე ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მინა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბადებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს.

„სიმინდის კუნძული“ ცდება კონკრეტულ თემასა და წრეს და სამყაროს მიკრომოდელად იქცევა. პერსონაჟების თავგადასავალი – ადამიანების ისტორიებად ზოგადდება – ომისა და მშვიდობის პერიოდში, წარსულსა და აწმყოში, ძალადობისა და მტრობის გარემოცვაში. ყველგან დედამიწაზე (რომელსაც ადამიანები ვერ იყოფენ და რომელიც, სინამდვილეში – ყველასია!) როგორც ნებისმიერ იგავს, „სიმინდის კუნძულს“ განსაზღვრული დრო და გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია.

ლევან თუთბერიძის ფილმში, „ზღაპრული“ სახელწოდებით, „ცხრა მთას იქით“ ეთნოლოგების ჯგუფი საქართველოს მაღალმთიან სოფელში მორიგ ექსპედიციაში მიემგზავრება. მთებით გარშემორტყმული და მწვანეში ჩაფლული, მინდვრები, მდელოები, მდინარე და არაფრით გამორჩეული სახლები და სამეურნეო ნაგებობები პასტორალურ, იდილიურ სურათებს ქმნიან.

სოფელს სახელი არა აქვს და არც რაიმე განსაკუთრებული კუთხური და ეგზოტიკური ნიშნებით ხასიათდება. პერსონაჟები – მსახიობები არ მეტყველებენ რომელიმე ქართულ დიალექტზე და არც რომელიმე რეგიონისთვის დამახასიათებელი, ვთქვათ, ფაქტურითა თუ ჩაცმულობით გამოირჩევიან. ასეთი ადგილი ყველგან შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც საქართველოს მთიანეთში, ასევე სამყაროს ნებისმიერ წერტილში, სადაც ადამიანები, ერთი მხრივ, საკუთარ საზო-

გადოებაში ჩაკეტილები, წარსულზე, მორალურ-ფსიქოლოგიურ წესებზე, „რეალურად“ არსებულ გადმოცემებზე მიჯაჭვულები და მეორე მხრივ, ლაღად, უსაზღვრო სივრცეში გაშლილები ცხოვრობენ. მითების, ლეგენდების, თქმულებების რეალობადქცეულ გარემოცვაში.

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და „შემთხვევითი პაემნები“, ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“, თამარ შავგულიძის „კომეტები“, ლევან აკინის „და ჩვენ ვიცეკვეთ“, ნუცა ალექსი-მესხიშვილის, ლანა ლოლობერიძის „ოქროს ძაფი“ – დაბრუნებაა 60-იანელთა თბილისური ინტელიგენციის ოჯახებთან, იმ განსხვავებით, რომ გარემომცველი ქალაქი და არქიტექტურა, არა წარსულის მშვენიერი სურათების გამოძახილი, არამედ ნახევრად განადგურებული და უსახური ქალაქების, შესაბამისად, საზოგადოების სახეს ქმნის, რომელიც, ერთი მხრივ, მაღალსართულიან ბლოკებშია გამოწყვდეული, სტანდარტულ ინტერიერებში და მეორე მხრივ, ადამიანების დაკარგულობის, ნორმალურ გარემოში ცხოვრების შეუძლებლობის, მატერიალური და სულიერი კრიზისის ყველა ნაკეცს, ღარსა და ნაოჭს ატარებს.

დღევანდელი თბილისი თუ ქვეყნის სხვა დასახლებების მხატვრულ სახეები ქართულ კინოში კიდევ უფრო დაუახლოვდნენ საზოგადოების, ადამიანების ცხოვრების წესს, მათი ბედისა და ხასიათების ვიზუალურ სიმბოლოებს. ისინი საზოგადოების უახლესი ისტორიისა და შინაგანი მდგომარეობის იდენტიურია. მის ბევრ ნიშანს, მესიჯსა და კოდურ სისტემას შეიცავენ.

ქართული ფილმები იმ მხრივაც იქცევიან ისტორიის აღმწერად, რომ დროსა და ეპოქის ნიშნებთან, სახელოვნებო პროცესების გამომხატველობასთან ერთად იმ ადგილებს, ქუჩებს, სახლებს „ინახავენ“, რომელთა დიდი ნაწილი აღარ არსებობს და მათთან ერთად აღარ არსებობს ცხოვრების ის მხარეც, რომელიც თითოეული ჩვენგანის – ერის წრასულის

ნაწილს წარმოადგენდა. დრომ მეტაფორების ახალი, გარე სისტემებიც აამუშავა.

„ერნსტ კასირერმა ამიტომაც მიიჩნია ენა, რელიგია, ხელოვნება, მითოსი სამყაროს სიმბოლურ წარმოდგენებად, რომელთაც ყოველი ენობრივი წრე, ეთნოსი და რელიგია განსხვავებული ბგერებით, განსხვავებული სიტყვებით გადმოსცემს, თუმცა არსი ერთია. არსის უცვლელობა იძლევა თარგმანის საშუალებას. ადამიანი ცხოვრობს არა მხოლოდ რეალურ, არამედ – სიმბოლურ სამყაროშიც. ამ სიმბოლოებით ქმნის კულტურასა და ცივილიზაციას. დღეს მას ერთვის კომპიუტერის ვირტუალური სივრცე. მითს მნიშვნელობა ეძლევა მხოლოდ სიმბოლური ახსნის შემდეგ, სხვაგვარად იგი მარტივი ან ფანტასტიკური ამბავია. მითში აზრს ჩვენ როდი ვდებთ. უძველეს დროშივე, როცა მითი იქმნებოდა, იგი სწორედ სიმბოლური აზრით ითხზებოდა. შემდეგ მითები რელიგიებმა გამოშიგნეს და აზრი დაუკარგეს, სიმბოლო წაართვეს. მხოლოდ მოგვიანებით დაუბრუნეს მითებს პირველადი, ინსტინქტური, პოლივალენტური აზრი“ (სიგუა, 2022).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოდრიარი ჟ., ქალაქი და სიძულვილი, თარგმნა მ. ხარბედიამ, „არილი“, 2017, <https://ekasharashidze154.blogspot.com/2017/11/blog-post-89.html>
2. არჩვაძე თ., ინტერვიუ ჯიმშერ რეხვიაშვილთან, ქალაქი, როგორც სიმბოლო, 11.12.2021, <http://arilimag.ge>
3. სიგუა ს., ნიშანი და სიმბოლო, „აფინაჟი“, 16.12.2022, <https://apinazhi.ge/journal/488--.html25>
4. ქალაქის მითი ფრანგულ და ქართულ სიმბოლისტურ ესთეტიკაში, 07.10.2017, <https://bluehornsblog.wordpress.com>