

მაია ლევანიძე

*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი*

„ქველი“ და „ახალი“ თაობა ახალი სტილის ქიეზაში. 1980-იანი წლების ქართული კინო

1980-იანი წლების კინემატოგრაფი შეიძლება, გავიზნოთ როგორც მცდელობა იმ ტენდენციათა გაგრძელების, რომლებიც შეინიშნებოდა 1960-70-იან წლებში. ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი გახდა კოდური, გამომსახველობითი ელემენტებით აზროვნება. უპირატესობა მიენიჭა „რას“ და შემდეგ „როგორ“. 1980-იანი წლები გახდა ის მიჯნა, როდესაც ნათლად გამოიკვეთა საბჭოთა საზოგადოებაში არსებული ორმაგი სტანდარტებით ცხოვრების, ურთიერთობის სტილი. უფრო გამწვავდა საბჭოთა იდეოლოგიის აბსურდულობა, მოჩვენებითი კეთილდღეობის შეგრძნება. სწორედ ამიტომ, ამ პერიოდში მოღვაწე რეჟისორების ორივე თაობისთვის მნიშვნელოვნად გახდა აშკარად დაეფიქსირებინათ ის მოქალაქეობრივი პოზიციები, რომელიც გააჩნდათ საზოგადოებაში არსებულ მორალურ-ზნეობრივი პრობლემების მიმართ. ძირითადად ყურადღება გამახვილდა არა პროცესის ანალიზზე, არამედ შედეგზე. თუ რა მივიღეთ საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პირობებში და როგორი გახდა ადამიანი. რეჟისორების უმეტესობა ახდენდა „ფაქტის კონსტატირებას“, დაფიქსირებას, რითაც ერთგვარი გარე დამკვირვებლის პოზიციიდან ყვებოდნენ არსებულ მწვავე და აქტუალურ პრობლემებზე.

1980-იანი წლების კინოში არსებული ძირითადი ტენდენციები შესაძლოა ორ ეტაპად დაიყოს – „გარდაქმნამდე“ (1980-85) და მისი შემდგომი ეტაპი (1985-90). პირველ ეტაპზე, ავტორები ცდილობდნენ ესაუბრათ საზოგადოებაში არ-

სებულ მანკიერ მხარეებზე: ბიუროკრატიაზე, კორუფციაზე და სხვა. წინა პლანზე გამოქონდათ პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის საკითხები. ამ პერიოდში შეიქმნა ისეთი მნიშვნელოვანი ნამუშევრები, როგორიც იყო: ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, რეზო ესაძის „ნეილონის ნაძვის ხე“, მერაბ კოკოჩაშვილის „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. რაც შეეხება მეორე ეტაპს აქ ძველი თაობის პარალელურად ქართულ კინოში მოვიდა ახალგაზრდა თაობა, ე.წ. „80-იანელები“, რომლებმაც თავის ნამუშევრებში განსხვავებული ხედვა დააფიქსირა.

ელდარ შენგელაიას ფილმი „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ საუბრობს ბიუროკრატიაზე, პრობლემაზე, რომელიც ნებისმიერი საზოგადოებისთვისაა დამახასიათებელი. განსაკუთრებული ფორმით ვლინდებოდა ის საბჭოთა რეალობაში, როდესაც პიროვნებას დაკარგული ჰქონდა მოქალაქეობრივი თვითშეგნებისა და პასუხისმგებლობის გრძნობა. სხვადასხვა ხასიათის, თვისებების მატარებელი გმირები ერთ ჩაკეტილ სივრცეში, ერთფეროვან გარემოში, ინერტულები გარე სამყაროსადმი, ერთგვარი სიტუაციიდან გამოუვალობის შეგრძნებას ტოვებენ. ელდარ შენგელაია ამ გარემოდან თავის დახსნის გზებს ეძებს: არყევს შენობას, ანგრევს, თუმცა ფინალურ სცენაში ახალ შენობაში გადასაული რედაქციის წევრები ისევ იგივე რუტინით, ნარატივით აგრძელებენ ცხოვრებას. მხოლოდ შინაგანი ცვლილება, საზოგადოების რეფლექცია დაანგრევს ამ წრეს.

„ცისფერ მთებში“ ელდარ შენგელაია გვთავაზობს რამდენიმე ტიპიურ სიტუაციას, რომლითაც აღწევს პრობლემის, თემის განზოგადობას. გამომსახველობით რიგში ცივი კოლორიტის დომინირებით ქმნის ერთფეროვნების შეგრძნებას. ფილმში მხოლოდ რამდენიმე ერთნაირი კადრით, ფანჯრიდან დანახული ქუჩის პეიზაჟით ხდება წელიწადის დროთა ბუნებრივი ცვლილების დაფიქსირება.

ელდარ შენგელაიასგან განსხვავებულ გარემოს გვთავა-

ზობს ალექსანრე რეხვიაშვილი 1986 წელს შექმნილ ფილმში „საფეხური“. ფილმის გმირი ალექსი – ახალგაზრდა, პერსპექტიული მეცნიერია, რომელიც სამყაროს შეცნობისაკენ მიისწრაფის. ალექსის გარემო რამდენიმე ნაწილად იყოფა: ოჯახი, საიდანაც ნიჰილიზმის, გაუცხოვების გამო გარბის ალექსი, საყვარელი გოგონა, რომელთანაც უკვე დიდი ხანია დარღვეულია სულიერი კავშირები, ბიუროკრატიული გარემო, რომელიც ინდეფერენტულობის გამო წინ წასვლის განვითარების სურვილს უკლავს ალექსის. მეგობრები, რომლებიც მის გარემოშიც კი საკუთარი ცხოვრების სტილს ამკვიდრებენ, ეს თითქოსდა კეთილგანწყობილი საზოგადოება აიძულებს მას, ამ ერთფეროვნებიდან გამოსავალი ეძებოს.

ფილმის ძირითადი სათქმელის გადმოსაცემად, რეჟისორი თხრობას „განმეორების“ პრინციპით აგებს ანუ ერთნაირი სტრუქტურის, შინაარსის კადრები იჭრება საერთო თხრობაში. სწორედ ამ ხერხის მეშვეობით მიიღწევა გაღიზიანების ხარისხი, როგორც მაცურებელში, ასევე გმირში. საერთო ჯამში, ფილმის ნახვის შემდგომ ჩვენთვის ნათელი ხდება, რომ ალექსი ცხოვრების ერთფეროვნებას, გაუფასურებელ ურთიერთობებს გაურბის უცხო სამყაროში. ალექსი მარტოა, მონყვეტილი საკუთარ ფესვებს.

ალექსი იძულებულია მოძებნოს „ახალი სივრცე“ – გარემო. ის იქირავებს ბინას, ანუ გადაადის დროებით სხვის სამყაროში. როგორია ეს სამყარო? ეკლექტური, ჭრელი, მრავალკომპოზიციური, როგორც საზოგადოება. ერთ ოთახში ერთად თანაარსებობს ფლორისა და ფაუნის ნაირსახეობა. ძველი წიგნები, ძველი ჭურჭელი, პატეფონი და ა.შ. ალექსის ოთახი მცირე კომპოზიციურ სტრუქტურებად იყოფა, რომელიც გარდამავალია, ერთგვარად გადაიღვრება ერთი კომპოზიციური სტრუქტურიდან მეორეში. ალექსანდრე რეხვიაშვილის სამყარო ერთ სივრცეში აერთიანებს, როგორც აწმყოს, ასე წარსულს. მასთან ადამიანიც და საზოგადოებაც, ერის კულტურული თუ ისტორიული ტრადიციების, გარკვე-

ული ნიშნების მატარებელი ხდება. ალექსის სამყარო – საგანთა ქაოსური „განლაგებით“, მრავალკომპოზიციური სტრუქტურებით, ფორმათა თუ ფაქტურათა მრავალფეროვნებით აგრესიული ელემენტის მატარებელია. მამისეული სახლიდან – ფორმათა სტატიურობასა და ერთფეროვნებიდან, სიმეტრიიდან გამოქცეული ალექსი ჭრელ, მრავალფეროვან გარემოშიც კი ვერ პოულობს სულიერ სიმშვიდეს. თუ „XIX საუკუნის ქართულ ქრონიკაში“ (1978) და „გზა შინისაკენ“ (1981) გმირები ტყეში იკვლევენ გზას საკუთარ თავთან დასაბრუნებლად, სწორი გზის ძიებაში იკარგებიან, ტყუვდებიან, ცდებიან, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ცხოვრების ძირითად საყრდენს, საზრისს უახლოვდებიან, თუ მათ წინაშე გადაშლილი პირობითი სამყარო ორგანულად იტევს თავის გმირებს ანუ ის მათთვის ბუნებრივ გარემოდ აღიქმება. ალექსის სამყარო „ცივილიზებული“ ტყეა, რომელიც საშუალებას არ აძლევს მას, მოახდინოს თვითრეფლექსია. აქ ხომ ბუნებაც, პირველყოფილი სამყარო მისთვის უჩვეულო ჩარჩოშია ჩაკეტილი, როგორც თანამედროვე ადამიანის სული, ზნეობა, მორალი.

თუ ალექსანდრე რეხვიაშვილის ადრეულ ფილმებში არაკონკრეტული გარემო იტევდა, ორგანულად ითვისებდა, ცალკეულ იგავთა „პერეფრაზირებას“ ანუ გამომსახველობით კოდებს, პარალელურად მოზაიკურად იკინძებოდა ფილმის აზრობრივი ლაიტმოტივი, „საფეხურებში“ იგავი იქცა საერთო თხრობით ფორმად. რამდენიმე განსხვავებული გარემო: „მამისეული სახლი“, „დროებითი სამყარო“, „საყვარელი ქალის გარემო“ და „ჩინოვნიკისა და მოხუცი მეცნიერის ჩაკეტილი სივრცე“ – ალექსის ცხოვრების ერთგვარ საფეხურებად მოიაზრება. ყოველი ახალი „საფეხურის“ გავლით უფრო და უფრო შორდება საკუთარ თავს, მიზნებს. ამიტომ გარბის ის „გარეთ“, გაშლილ სივრცეში. თუ აქამდე გარე სამყარო ფანჯრის მცირე ჭრილიდან მოჩანდა, ამ მომენტიდან რეჟისორსა და ოპერატორს თხრობაში ნატურაზე გადაღე-

ბული კადრები შემოაქვს, ხსნის ჩაკეტილ, პირობით გარემოს. მოხრიოკებული მთის ფერდობზე მიმავალ ალექსის შორიდან მომავალი, მასსავით ბედის მაძიებელი გმირი ხვდება. ქვა-ლორლიანი გარემო, რომელიც ავსებს კადრს, ჭრის სივრცეს, რადგან მის მიღმა ბუნდოვანი მომავალია. კადრში იგი გაიჟღერებს, როგორც რთული, ბარიერებით აღსავსე გზა – შინისაკენ, შეცნობისაკენ.

ამგვარად, ალექსანდრე რეხვიაშვილის რთული, მოაზროვნე კინემატოგრაფი სრულად ამოვარდნილია, გამიჯნულია არსებული ტენდენციებიდან. მისი შემოქმედებისთვის დამახასიათებელია იგავური ფორმა, პირობითი გამომსახველობითი რიგი, ჯაჭვურ-კოდური ელემენტებით. მათ „ნასაკითხად“ კამერა მედიტაციურია, გამოსახულების მდორე რიტმი, მრავალკომპოზიციური სტრუქტურით ზოგჯერ დეკორატიულ-კოლაჟურია. მასთან გარემოცვა და ადამიანებიც ერთი მთლიანი სისტემის ელემენტები არიან, სადაც აზრი წარმოქმნის ემოციას, გრძნობას. თხრობის სტრუქტურა იგება „ნახევრად ნათქვამი ფრაზებით“, რომლებიც ემოციურად მაყურებელში სრულდება. რეჟისორის მიდრეკილება რთული გამომსახველობითი რიგისადმი შესაძლებელია განპირობებული იყო ალექსანდრე რეხვიაშვილის საოპერატორო მოღვწეობიდანაც. მისი კამერა ყოველთვის გამოირჩეოდა ინდივიდუალობით, კადრის ერთგვარი „სკურპულოზური“ დამუშავებით, ასახულის ლაკონიურობითა და სიზუსტით.

80-იანი წლების საზოგადოებაში დაგროვილი მორალურ-ზნეობრივი პრობლემების, გაუცხოების შესახებ მოგვითხრობს რეზო ესაძე ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“, (1985). ფილმის მოქმედება 31 დეკემბერს ვითარდება. ფილმის გმირები ცდილობენ საკუთარ თავთან, საკუთარ სახლებში დაბრუნებას. გაყინულები ზამთრის მშრალი სუსხით მოკუნტულები, აცახცახებულნი, იქ, შორს, სიმყუდროვის, სითბოსა და სიყვარულისაკენ მიისწრაფიან. პორტრეტთა მოზაიკურ სიჭრელეში კამერა გამოყოფს რეჟისორის სახეს. ის ინტერესით

უმზერს „მაყურებელს“ – თითქოსდა პოლემიკისთვის, აზროვნებისთვის ინვეეს მას.

სადგურზე შეკრებილი ადამიანები მოუთმენლად ელოდებიან ავტობუსის ჩამოდგომას. მოლოდინის პროცესში, რეჟისორი თანმიმდევრობით გვაცნობს გმირებს: დედა-შვილს, რომლებიც ყველასაგან მოშორებით ჩამომჯდარან ავტობუსის მოსაცდელ პატარა ნაგებობაში. მცირე, ჩაკეტილ, ჭუჭყიან სივრცეში, კუთხეში მიყუჩული მოხუცი დედა და შვილი სიბრალულისა და სევდის შეგრძნებას ინვევენ; ახალგაზრდა ცოლ-ქმრის კინკლაობას, რომლებსაც კამათი ჩვეულებრივ ამბად მიაჩნიათ; ლოთ მამაკაცს, თავისთვის ბოროტად მოქირქილეს, რომლის გარეგნული იერი კონტრასტულობის ეფექტით იგება და ა.შ. პორტრეტთა გარდამავალი მონაცვლეობით, ერთმანეთზე ჯაჭვისებურად გადაბმული სახეების ნაკრებით იხატება საზოგადოების სახე, წარმოჩინდება ესა თუ ის თვისებები, ხასიათი, ნიშნები.

ავტობუსის „დაპყრობა“ სწრაფად, უდიერად, მომენტალურად ხდება. ერთ საერთო სივრცეში გაფანტული ადამიანები სწრაფად იკავებენ ადგილებს და კმაყოფილები ადაპტირებენ ახალ გარემოში. ერთი შეხედვით, თითქოს გარეთ, სხვა სამყაროში რჩება აგრესია და იგი მშვიდ გულგრილობაში გადაიღვრება, რადგან თითოეულმა მათგანმა უკვე მოიძია თავისი მცირე ადგილი, თითქოსდა სანადელ მიზანსაც მიუახლოვდნენ, რაღაა სადავო?! წამით წარმოქნილი კეთილდღეობის ილუზია სწრაფადვე ირღვევა (უნდა აღინიშნოს ის მომენტიც, რომ რ. ესაძე მთელ ფილმს აგებს ერთგვარი „იმედის გაცრუების“ პოზიციით, თამაშით, როცა მოსალოდნელი ცრუვდება მოულოდნელით).

ბოლო ეპიზოდში გზააბნეული, წამით გამოფხიზლებული მგზავრები სიბნელეში იფანტებიან, ავტობუსის ირგვლივ მოძრაობენ. ერთმანეთის დაკარგვის შიშით, ერთმანეთს ეძებენ – სიბნელეში ეჯახებიან, უსხლტებიან, გაღიზიანებული ჩხუბობენ, ერთმანეთს ადანაშაულებენ. მათ სახლში დაბრუ-

ნება სურთ. სწორედ ამ ქაოსში, სიბნელეში გამოჩნდება მირაჟი, მოციმციმე, სინათლით გაცისკროვნებული ავტობუსი, რომლის მგზავრებიც ერთად შეკრულნი მხიარულებას მისცემიან. იქ, იმ სამყაროში იდეალური, ჰარმონიული ურთიერთობებია. მგზავრობით გატანჯული მგზავრები მისკენ მიისწრაფიან, იქ სურთ ყოფნა, მაგრამ ავტობუსში მათი ადგილი აღარაა. ცისფერ-ვარდისფერი ფერებით აციმციმებული, გასხივებული ავტობუსი სიბნელეში გაქრება, როგორც ბოლო იმედი, ერთგვარი მინიშნება, რომ სადღაც, იქ, არსებობს მშვენიერება, ჰარმონია, ბედნიერება და მხოლოდ ადამიანის ნების გამოხატვით შესაძლოა მისი მოპოვება, მასთან ზიარება. სასონარკვეთილი მგზავრები თავის ავტობუსს უბრუნდებიან და გზას აგრძელებენ, ისევ ნახევრად ჩაბნელებულ სივრცეში ბრუნდებიან. რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული ფინალი სევდიანი, პესიმისტურია, რადგან არ ვიცით, შეიცვლება თუ არა რაიმე მათ ყოფაში, მაინც რჩება იმედი, რომელიც თუნდაც „მრავალჟამიერის“ მშვენიერ, ჰარმონიულ მელოდიაში გაიჟღერს.

1984 წელს თენგიზ აბულაძე იღებს ფილმს „მონანიება“, რომელიც საბჭოთა პერიოდის დასასრულის სიმბოლოდ იქცა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ საბჭოთა კავშირში. ფილმს ჰქონდა საინტერესო წინა ისტორია, რომელიც არაერთ შეკითხვას ბადებს. როგორც ცნობილია, ფილმის სინოფსისმა იმდენად დააინტერესა საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ედუარდ შევარდნაძე, რომ ის ფაქტობრივად არალეგალურ პროდუსერად იქცა. მისივე გადანყვეტილებით, „კრემლის ცენზურის“ თავიდან ასაცილებლად, ფილმი „საქართველოს ტელეფილმების სტუდიაში“ შეიქმნა. გადაღების პროცესშივე გავრცელდა ხმები, რომ საქართველოში ანტისტალინური ფილმი სრულიად გასაიდუმლოებულ პირობებში მზადდებოდა. ფაქტობრივად, ეს იყო პირველი ფილმი საბჭოთა კავშირში, რომლის გადა-

ღების პროცესშივე შექმნილი მითიური ისტორია მისი წარმატების წინაპირობად იქცა.

პირველი ოფიციალური, დახურული ჩვენება 1984 წლის დეკემბერში შედგა. 1985 წლის გაზაფხულზე მისი პრემიერა დაიგეგმა, თუმცა ის გაურკვეველი მიზეზების გამო გადაიდო. საქართველოში და მის საზღვრებს გარეთ ფილმის არალეგალურად გავრცელება დაიწყო. ამ ფაქტმა გორბაჩოვამდე მიაღწია, იგი იძულებული გახდა დაეშვა ფილმის ჩვენება ეკრანებზე. საკავშირო პრემიერა 1986 წელს შედგა, პრემიერამ ანშლავით ჩაიარა. „მონანიება“ „გარდაქმნის“ სიმბოლოდ იქცა, ფილმად, რომლითაც დასრულდა საბჭოთა ეპოქა. თუმცა, ჩნდება კითხვები: რამდენად დაიგეგმა ფილმის პოპულარობა და რატომ გამახვილდა სწორედ მასზე ყურადღება, მაშინ როდესაც „მონანიების“ პარალელურად გიორგი შენგელაის „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (1984), ლანა ღოღობერიძის „დღეს ღამე უთენებია“ (1983), ნანა ჯორჯაძის „რობინზონი და ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ (1986) შეიქმნა. ეს ფილმები მოგვითხრობდნენ საბჭოთა რეჟიმისა და ინდივიდის რთული ურთიერთობის შესახებ; რეჟიმზე, რომელიც ებრძოდა არა მხოლოდ ინდივიდუალიზმს, არამედ ცდილობდა საზოგადოებაში ეროვნულ ნიშანს გაქრობას.

მიხეილ გორბაჩოვის „გარდაქმნა“ კი არ უარყოფდა „საბჭოთა კავშირის იდეას“, არამედ აკრიტიკებდა მას. არასწორად, დამღუპველად მიიჩნევდა სტალინის პოლიტიკურ კურსს და მის შეცვლას ლენინური კურსით ცდილობდა. ამიტომ მისთვის არამომგებიანი იქნებოდა, ზოგადად, საბჭოთა წყობის კრიტიკა. აბულაძის „მონანიება“, რომელიც სწორედ კონკრეტულად პიროვნების კულტისა და სტალინის ეპოქის კრიტიკას მიმართავდა, ავტორი მეტაფორულ-სიმბოლური ფორმით ცდილობდა ზოგადად ძალადობის, ტოტალიტარული რეჟიმების სპეციფიკისა და არა კონკრეტულად საბჭოთა იდეოლოგიის ძალადობრივი პოლიტიკის გააზრებას, მისაღე-

ბი აღმოჩნდა იმ პერიოდის ნომენკლატურისთვის. ფაქტობრივად, „მონანიება“ აღმოჩნდა ის ნაწარმოები, რომელიც ყველაზე მეტად პასუხობდა დროის მოთხოვნებს.

თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ მოგვითხრობს ერთი ოჯახის სამი თაობის ისტორიას. ვარლამ არავიძე – ქალაქის თავი, ქვეყანაში მიმდინარე რეპრესიების ინიციატორი და განმხორციელებელია. ერთ-ერთ ეპიზოდში თენგიზ აბულაძე გვიჩვენებს თეთრი კედლებით შემოსაზღვრულ ჩაკეტილ წრეში უცნაურად მოსიარულე ვარლამს. ის თითქოს თავის წარსულს ესაუბრება, სისხლში ჩახშობილ, ამბობებულ და ამავდროულად ნაწამებ უდანაშაულო სულებს. სიმშვიდეს ვერ პოულობს, გაბოროტებული სამყაროს ებრძვის და აკამკამებულ მზეს პირობით, წარმოსახვით იარაღს უმიზნებს. „მოგკალი“ – ქირქილებს ვარლამი და მშვიდდება. მისთვის ამ გამოუვალ ერთფეროვან სივრციდან უკვე აღარ არსებობს გამოსავალი, იგი ისეთივე ტყვეა საკუთარი ვნებების, საკუთარი წარსულისა, როგორც ერთ დროს მის მიერ უდანაშაულოდ რეპრესირებული, ერთ სივრცეში გამოკეტილი ადამიანები. რესპექტაბელური ცხოვრების სტილი, ორმაგი სტანდარტებით ცხოვრება, ფარული დანაშაულებრივი ქმედებები საზოგადოებაში, ვარლამს მნიშვნელოვან ფიგურად აქცევს. ფარისეველთა დითირამები თითქოსდა ჩქმალავს მის რეალურ სახეს. სწორედ ამ საზოგადოებასა და მის ჭეშმარიტ სახეს – ვარლამს, ებრძვის ქეთევანი, რეპრესირებული მხატვრის სანდრო ბარათელის შვილი, ებრძვის მიამიტურად, ბავშვური სიჯიუტით, ვინაიდან მას სამართალი წყურია. ვარლამის მორალურ-ზნეობრივი რღვევა, დაშლილი სულიერი სტრუქტურა, არაჯანსაღი და არაჰუმანური გარემო მის შემდგომ თაობაში აბელ არავიძეს წარმოქმნის, კონფორმისტ, სულიერად გაუხეშებულ, ანგარებიან არსებას, რომელიც მამის ფრთის ქვეშ იოლად იქმნის კეთილდღეობას. ბიბლიური აბელის საპირისპიროდ, თანამედროვე აბელი ანგარებიანი მოღალატე ადამიანია, რომელშიც წარსულის გახსენებისა

და მასთან ხელახალი შეხების პროცესში თითქოს ნელ-ნელა იღვიძებს ადამიანური თვისებები. ჩნდება გაორებული გრძნობა, ეჭვები განვლილი ცხოვრების სისწორის გამო. აბელი დამოკიდებულია საზოგადოებაზე. ის უკვე იძულებულია ჩამოყალიბებულ სტერეოტიპებს, მისი ოჯახისადმი საზოგადოების დამოკიდებულებას გაუნიოს ანგარიში, ჩაჯდეს იმ ჩარჩოებში, რაც ოჯახმა და საზოგადოებამ დაუდგინა. ქეთევანის საქციელი, არავიძებნისადმი მისი დამოკიდებულება, არაერთ შეკითხვას ბადებს ახალგაზრდა თორნიკეში, არავიძების მესამე თაობაში. წარსულში გარკვევის სურვილით, ეტაპობრივად ინგრევა მისი ოჯახის მითი, რომელიც ბავშვის წარმოსახვაში მორალთან, ზნეობასთან ასოცირდებოდა. თორნიკე უკიდურეს გადანყვეტილებას იღებს. მისი თვითმკვლელობა აბელის გამოფხიზლების, სულიერი კათარზისის დასაწყისია.

თენგიზ აბულაძის მეტაფორულ-სიმბოლური, ეკლექტური გარემო თემის განზოგადოების საშუალებას იძლევა. დიქტატურა ყველა ეპოქის მანკიერ, ადამიანის წინააღმდეგ მიმართულ მოვლენად გაიაზრება. ამისთვის რეჟისორს თხრობის პროცესში ხშირად შემოაქვს სხვადასხვა ეპოქის კოსტუმები, ატრიბუტები. მაგალითად, XVIII საუკუნის რაინდთა ჩაცმულობა და ბერიას პენსნე. ვიზუალური მეტაფორები, რომელიც აბულაძისთვის დამახასიათებელ ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირების თემის გავრცობის საშუალებას იძლევა. მაგალითად, ეშმაკთან აბელის შეხვედრის სცენა, სადაც ნაჩვენებია ვრცელი დიალოგი მათ შორის. აბელის უნებლიე აღსარება გვიჩვენებს მის ბოროტ საწყისს, შინაგანი განსჯის პროცესს. ან კორიშელის გასამართლების სცენაში სამართლიანობის სიმბოლო – თვალახვეული თემიდა, როგორც ქვეყანაში სამართლიანობა არ არსებობს და ქრისტეს ჯვარცმის მსგავსად თოკზე ჩამოკიდებულ ბარათელის სხეული, რომელიც უდანაშაულოდ რეპრესირებულ ადამიანთა სიმბოლოდ იქცა. თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ არის მცდე-

ლობა, გვიჩვენოს თუ რა შედეგი მოიტანა სტალინურმა ეპოქამ, როგორი საზოგადოება ჩამოაყალიბა და რამდენად შეცვალა მან ადამიანის მენტალიტეტი.

საერთო ჯამში შეიძლება ითქვას, რომ ძველი თაობის რეჟისორები ერთგულნი რჩებოდნენ უკვე აპრობირებული იგავური, სიმბოლურ-მეტაფორული სტილის, რომელიც აქტუალური იყო 1960-1970 წლებში.

1978 წლის 30 აგვისტოს საქართველოს მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის ბრძანებით, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბაზაზე შეიქმნა ახალგაზრდული ექსპერიმენტული გაერთიანება „დებიუტი“. გადანყვეტილებას წინ უძღოდა საქართველოს მინისტრთა საბჭოს 1977 წლის 14 ივნისის დადგენილება, რომელსაც ხელს აწერდა სახკინო კომიტეტის თავმჯდომარე აკაკი დვალიშვილი. გადანყვეტილების შინაარსი ფორმულირებული იყო შემდეგნაირად: „შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის ვითარებასა და გაუმჯობესების ზომებზე რესპუბლიკაში“. „დებიუტს“ დაარსების დღიდან ხელმძღვანელობდა კინორეჟისორი რეზო ესაძე. იგი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც გამოთქვა ექსპერიმენტული გაერთიანების შექმნის იდეა. „დებიუტმა“ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებაში.

გაერთიანებაში შეიქმნა ჯერ კიდევ სტუდენტების: ნანა ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“ (1980), თემურ ბაბლუაშის „ბელურების გადაფრენა“ (1980), გოდერძი ჩოხელის „ბაკურხვევლი ხევსური“ (1980), დიტო ცინცაძის „თეთრი ღამე“ (1984), ნანა ჯანელიძის „ოჯახი“ (1985), კახა მელითაურის „როდესაც ჩაგიქროლებს, რაც ვერ ჩაგივლის“ (1988) და სხვა.

„დებიუტის“ ძირითადი ამოცანა ახალგაზრდა თაობის პროფესიული ზრდის ხელშეწყობა იყო. პირველი ფილმები ისტორიულ თემატიკაზე შეიქმნა: ლევან თუთბერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ (1988), მარინე ხონელიძის „სერა-

ფიტა“ (1981), იური კვაჭაძის „აია კოლხეთი“ (1981). 1982 წელს გაერთიანებაში გადაღებულ იქნა გოგიტა ჭყონიას თამამი ექსპერიმენტული ფილმი „ირის იბერიკა“ და სხვა. ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრები რეალისტურ ფორმაში მოგვითხრობს საზოგადოებაში დაგროვილი მწვავე მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე. 1960-1970-იანი წლებისგან განსხვავებით, რეალიზმის ასახვისას იკარგება ლირიული ინტონაცია, იუმორის გრძნობა, დახვეწილი კომპოზიციური სტრუქტურა, რთული სივრცობრივი პერსპექტივის აგების ტენდენცია.

გარდა თხრობის განსხვავებული სტილისა, ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში შესაძლოა აღმოვაჩინოთ საერთო ნიშნები:

I. „სიმბოლური გმირი“, ე.წ. „მოხეტიალე გმირები“, რომლებიც ქალაქის ქუჩებში, სახლიდან სახლში მოგზაურობენ. საკუთარი თავის ძიების პროცესი სწორედ ამ მოგზაურობით აისახება. მათი ასახვისას კი უპირატესობა ენიჭება არა იმდენად კადრის კომპოზიციას, არამედ მის დინამიზმს. ამ ტიპის გმირების „მრავალჯერადი“ გამოყენება იქცევა დამახასიათებელ ნიშნად, ერთგვარ სტერეოტიპად. ისინი გარკვეულწილად ო. იოსელიანის ფილმის „იყო შაშვი მგალობელის“ გმირთან გია აგლაძესთან ასოცირდებიან. ეს მსგავსება შემოიფარგლება მხოლოდ ვიზუალური ხაზით, რადგან 1980-90-იანი წლების „მოხეტიალე გმირები“ – ყოფითი, სულიერი თუ მორალური პრობლემებით დატვირთულები, დამძიმებულები, საზოგადოებაში არსებული ნიჰილიზმითა და კომფორტიზმით დაღლილები ვერ ახერხებენ სამყაროს შეცვლას. ისინი პასიურები არიან და ერთგვარ „მსხვერპლად“ იქცევიან. მათ მყარად აქვთ გათვითცნობიერებული არსებული მდგომარეობა და გამოსავლის არარსებობის შეგრძნება მათში საკუთარი თავიდან გაქცევის სურვილს, ბუნტს ბადებს. ახალგაზრდა შემოქმედთა ნამუშევრებში უპირატესობა ენიჭება რა გმირის პრობლემას, ადამიანს, ნაკლები ყუ-

რადღება მახვილდება ასახვის ფორმებზე ანუ მნიშვნელოვანი ხდება „რა“ და არა „როგორ“.

II. ახალგაზრდა თაობისთვის დამასიათებელია შავ-თეთრი გამოსახულება, სამოყვარულო კამერის ეფექტით შექმნილი კადრები, ძუნწი დიალოგები, პასიური კამერა, კადრის გაბუნდოვნების ეფექტი. ეს ეფექტი გარკვეულ ნიშნად ქცეული 80-იანელთა შემოქმედებაში, ხშირად გამოიყენება, როგორც გამაღიზიანებელი ფაქტორი, გაბუნდოვნებულ-ჩაბნელებულ კადრებში მოქმედება ცუდად იკითხება, რაც ამძაფრებს „დანახვის“ სურვილს. თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“ იყო პირველი ფილმი, რომელშიც ყველაზე მკვეთრად გამოვლინდა ახალი რეალისტური სტილისთვის დამახასიათებელი ნიშნები. გუჯა (გუჯა ბურდული) სამსახურის საძიებლად ქვეყნიდან მიემგზავრება. მატარებლის საერთო ვაგონში ის ხვდება „მგზავრს“, რომელიც იმ გარემოსთვის შეუსაბამო გარეგნული ნიშნებითა და საოცარი თავგადასავლების შესახებ მოთხრობილი ამბებით სხვათა ყურადღებას იპყრობს. ზღვარსგადასული ტრაბახი და ამბიცია გუჯაში პროტესტს იწვევს. მგზავრით მოხიბლული საზოგადოება გუჯას მატარებლიდან გააძეევს. ტრიალ მინდორზე, უკვე საზოგადოებისგან შორს გუჯა და „მგზავრი“ პირისპირ რჩებიან. ჩხუბის დროს გუჯა არკვევს, რომ იგი ჩვეულებრივი მღებავია, მისივე წრის წარმომადგენელი, რომელიც უცხო გარემოში არარსებული რესპექტაბელობის შეგრძნებას ქმნის. მისი ოცნებები სწორედ ამ დროს რეალიზდება და სწორედ ამ ილუზორულ გარემოში გრძნობს ის თავს ბედნიერად. თუმცა რეალობა სხვაა. რეალობაში ამის სანაცვლოთ იგი სხვებისაგან დამცირებასა და შეურაცხყოფას იღებს. საბოლოო ჯამში გუჯაც და „მგზავრიც“ ფაქიზი სულის ადამიანები არიან, რომელთა ცხოვრებაც სხვადასხვა მიზეზთა გამო ვერ შედგა. როგორც „მგზავრი“ (თემურ ბიჭიაშვილი) ელოლიავება საზოგადოებისგან დროებითი აღიარებით მიღებულ ემოციას, ასევე გუჯაც ზრუნავს უბეში დამალულ

მარტოსულ, უმწეო ბელურაზე. თემურ ბაბლუანის რეალისტურ გარემოში არ არსებობს ადგილი ოცნებისთვის, ილუზორული კეთილდღეობისთვის. მასთან ცხოვრებისეული სირთულეები ყველაზე მწვავე ფერებში იჩენენ თავს; ჭუჭყიანი გარემო, სახე დაკარგული, უარყოფილი ადამიანები. მათი წარსულიც და აწმყოც ერთი მთლიანი ტკივილი და იმედგაცრუებაა, ვინაიდან ეს ადამიანები საზოგადოებამ გარიყა, არ მისცა მათ საშუალება, საკუთარი ადგილი მოეძებნათ.

თემურ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“ (1980), ნანა ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“ (1980), ალექო ცაბიძის „ლაქა“ (1985), ლევან ზაქარეიშვილის „თემო“ (1986) მოგვითხრობს საზოგადოების დაბალ ფენაზე, ადამიანებზე, რომლებმაც ვერ მოახერხეს საზოგადოებაში სრული რეალიზება. რომლებიც საზოგადოებამ უპერსპექტივო ყოველდღიურობისა და მომავლისთვის განირა.

1984 წელი გოდერძი ჩოხელი იღებს რეალისტური სტილის ნაწარმოებს „ადამიანთა სევდა“. მაღალმთიანი რეგიონებიდან მიგრაციის პრობლემის პარალელურად, რეჟისორი ცდილობს წინა პლანზე ადამიანის მარტოსულობის პრობლემა წამოსწიოს. ადამიანის, რომელიც მიტოვებულ სოფელში წარსულის აჩრდილების გარემოში, ცდილობს გააგრძელოს ცხოვრება. მისი მომდევნო ნამუშევარი „წერილი ნაძვებს“ (1986) უკვე გვთავაზობს იგავური თხრობის სტილს, სადაც ავტორი ცდილობს გაიაზროს ადამიანის დანიშნულების, ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობის პრობლემები.

ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“ (1987) განსხვავებულ ესთეტიკურ ფორმაში მოგვითხრობს ახალგაზრდა თაობის პრობლემის შესახებ. გაუცხოვებული, კორუმპირებულ, ბიუროკრატიული საზოგადოება ინდივიდს სრული რეალიზებისა და საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრების საშუალებას არ აძლევს.

ქალაქის ჩახუთული გარემო ფილმის გმირს სოფელში წასვლას აიძულებს. თუმცა იქაური სიტუაცია ბევრად არ

განსხვავდება ქალაქის უსახური ერთგვაროვანი სივრცისგან, სოფლის სკოლაში დრო უცვლელია, საბჭოთა იდეალები და ბელადები – ისევ ცოცხალი. ენერგია დაცლილი, ერთ ჩაკეტილ წრეში მოტრიალე საზოგადოება არ ეძებს გამოსავალს, არ ცდილობს გაარღვიოს ის. საბოლოო ჯამში საბჭოთა მენტალიტეტი, დაფარული გარყვნილება და გარეგნული კეთილდღეობა, სიახლისადმი შიში და მიუღებლობა ერთგვარ პროტესტს ბადებს ფილმის მთავრი გმირში. ფინალურ სცენაში სახრჩობელაზე ჩამოკიდებული ალექსი ფეხით ცდილობს ზარების დარეკვას, რითაც თითქოსდა გამოფხიზლებისკან მიუწოდებს საზოგადოებას.

საზოგადოებისა და ინდივიდის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ მოგვითხრობს დათო ჯანელიძის ფილმი „მდგმურები“ (1989). მანამდე მას ორი ფილმი ქონდა გადაღებული: „ვერსათრიელა“ (1982), რომელიც პირობით-მეტაფორული ფორმით, ცხოვრების ამაოებაზე მოგვითხრობდა და „დედუნა“ (1985), რეალისტური, პოეტური მოთხრობა პატარა ობოლ გოგონაზე, დედის გარდაცვალების შემდეგ ოჯახის მოვლის მთელ სიმძიმეს რომ იტვირთავს, ნაადრევად დაქალბუღილი ოცნებობს უკეთეს მომავალზე, ძმაზე, რომლის თანადგომაც აშკარად სჭირდება.

„მდგმურების“ თემატიკა მკვეთრად განსხვავდებოდა ამ ორი ფილმისგან. ჯანელიძე ცდილობდა ეჩვენებინა ინდივიდის მდგომარეობა უბირი, ხეპრე, მოძალადე საზოგადოების გარემოცვაში. ფილმის გმირი საკუთარ სახლში დროებით ჩაისახლებს მდგმურებს. სახლის მითვისების სურვილით მათი რაოდენობა ნელ-ნელა იზრდება, დროთა განმავლობაში მდგმურები უფრო თავხედდებიან და ცდილობენ სახლის პატრონის შევიწროვებას, გაძევებას. მათგან თავის დაღწევა შეუძლებელი ხდება. რეჟისორი გვიჩვენებს აბსურდულ გარემოს, სადაც პასიურ შემგუებლობას, ლოიალობას, ინერტულობას ინდივიდი დალუპვამდე მიჰყავს. არსებულ საზოგადოებაში, სადაც რეალურად დულდა შინაგანი პროტესტის

გრძნობა და ქვეყანა ცდილობდა ქვეყნის დამოუკიდებლობის აღდგენას, დათო ჯანელიძის „მდგმურებმა“ გაიჟღერა, როგორც თამამმა პროტესტმა იმ თაობების მიმართ, რომელიც აქტიურად ვერ თუ არ უპირისპირდებოდა საზოგადოების დეგრადირების პროცესს, ვერ ახერხებდა საკუთარის პოზიციის დაცვას, შენარჩუნებას, გადარჩენას და მხოლოდ პასიურ დამკვირვებლად, ჩუმ, „კულუარულ“ პროტესტანტად იქცეოდა.

ამგვარად, ქართული კინოს 80-იანი წლები მრავალფეროვანი ჟანრულ-სტილური, ფორმისეული ძიებებით გამოირჩეოდა, ის ცდილობდა გაეაზრებინა არა მხოლოდ თანამედროვე სამყაროში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური, მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები და ტენდენციები, არამედ გაეაზრებინა საბჭოთა ისტორიული წარსული, მოეხდინა მისი სათანადო შეფასება. და რაც მთავარია, „80-იანელთა თაობა“ ცდილობდა აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია დაეკავებინა ქვეყანაში მიმდინარე მწვავე პროცესების მიმართ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., დროთა ეკრანი, თბილისი, 1990.
2. დოლიძე ზ., ქართული კინო, თბილისი, 2004.