

ინონს ყუჭუბიძე

ეჭისნი

რას

რათი



თბილისი
2009

კინომკოდნე ირინა კუჭუხიძის წიგნი „ეკრანი და დრო“ წარმოადგენს სტატიების კრებულს კინოს ისტორიისა და თეორიის აქტუალურ საკითხებზე. მასში განხილულია რამდენიმე გამორჩეული ქართველი კინორეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურებანი, მათი მსოფლმხედველობითი და ესთეტიკური პოზიციები; ქართული კინოს ისტორიის ერთ-ერთ საინტერესო, გარდამავალ ეტაპზე - XX საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე - მიმდინარე პროცესები და ძირითადი ტენდენციები. ყურადღება გამახვილებულია ისეთ საკითხებზე, როგორცაა: ინტერპრეტაციის, აუდიო-ვიზუალური კომუნიკაციის პრობლემები; არქეტიპული ვარიაციები ქართულ კინოში; ახალი, ციფრული ტექნოლოგიების დანერგვით გამოწვეული კარდინალური ცვლილებები ეკრანული გამომსახველობის სფეროსა და თავად კინოპროცესის სტრუქტურაში... ვფიქრობთ, წიგნში თავმოყრილი მასალა დააინტერესებს კვალიფიციურ მკითხველს, ხოლო კინოსპეციალობის სტუდენტთათვის დამხმარე სახელმძღვანელოს ფუნქციას შეასარულებს.

რედაქტორი: ნინო მხეიძე

სარედაქციო საბჭო: ლელა ონიაური,
ეთერ ოკუჯავა

კორექტორი: მანანა გოშაძე

დამკაბადონებელი: ეკატერინე ოქროპირიძე

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრი“, 2009.

© Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University.

ISBN 978-9941-9059-3-3

შინაარსი

ოთარ იოსელიანის სტილის გააზრებისთვის	5
ხელოვნის გზა	45
რეალურისა და ირეალურის მიჯნაზე (მიხეილ კობახიძე)	56
ქართული კინოს ძირითადი ტენდენციები XX საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე	63
ინტერპრეტაციის პრობლემის გააზრება დეკონსტრუქციის თეორიის ჭრილში	95
ეკრანის სიმართლე	110
აუდიო-ვიზუალური კომუნიკაციის დღევანდელი რეალიები	121
კინემატოგრაფის კონტურები ახალი ტექნოლოგიების ეპოქაში	132
არქტიპული ვარიაციები ქართულ კინოში	139

ოთარ იოსელიანის სტილის გააზრებისთვის

ლიტერატურათმცოდნეობასა და ხელოვნებათმცოდნეობაში დამკვიდრებული ტერმინი „სამოციანელები“, ცხადია, უპირველესად მიგვანიშნებს იმ თაობაზე, ამ ათწლეულის ხელოვნების მიმართულება და ბედი რომ განსაზღვრა. მაგრამ ეს ცნება შეიცავს უფრო მრავლისმთქმელ და მნიშვნელოვან ასპექტს: მინიშნებას იმ გარდამტეხ ისტორიულ მონაკვეთზე, რომელმაც გარკვეული ციკლის დასასრული გვამცნო და ახალი სუნთქვა შთაბერა მაშინ ჯერ კიდევ საბჭოთა ქვეყნის ლიტერატურასა და ხელოვნებას. მართალია, ძალე ნათელი გახდა, რომ ოფიციალზის მიერ განცხადებული დემოკრატიული ცვლილებების აუცილებლობა, სიმართლის საჭიროება დროებითი და ილუზორული იყო, კვლავ ამოქმედდა ცენზურა, აკრძალვები, მაგრამ მოსახდენი მოხდა: გარდატეხა ცნობიერებაში, დისიდენტური ლიტერატურის მზის შუქზე გამოტანა, სოლო ხელოვანთა სწრაფვამ სიმართლისა და ახლის ძიებისკენ ძალა მოიკრიბა და თითქოს უკან დაბრუნების გზები მოჭრა. ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ აღარ არსებობდნენ კონიუნქტურისა და კომპრომისების დიდოსტატები, სახელმწიფო დაკვეთების უსიტყვო თუ ერთუზიასტი შემსრულებლები. იყვნენ და მრავლადაც! მაგრამ ხელოვნების მაგასტრალურ გზას, საბედნიეროდ, არასდროს განსაზღვრავენ მედროვენი და კონფორმისტები. ამიტომაც ისტორიულად მათი სახელები სწრაფად ფერმკრთალდება და სულაც დავიწყებას მიეცემა ხოლმე.

პროცესი, რომელმაც დასაბამი მისცა ხელოვნებისადმი ახალ მიდგომას, ახალ თემებს, პერსონაჟებს, გამოხატვის ფორმებს, 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო. მანამდე კი საბჭოთა ხელოვნება და უპირველესად კინო მძიმე იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ იმყოფებოდა. ხელოვნების პროფანირების, დეგრადაციის ნიშნებმა განსაკუთრებით ომის შემდგომ პერიოდში იჩინა თავი: თუნდაც ე. წ. „მცირესურათიანობა“ და „უკონფლიქტობის თეორია“ ამის ერთ-ერთი უკიდურესი და უტყუარი გამოვლინება იყო. და ეს ხდებოდა მაშინ, როდესაც მსოფლიო ხელოვნებაში საოცარი პროცესები მიმდინარეობდა: უსაზღვრო იყო მხატვრული ექსპერიმენტები ახალი საზოვანი ენის შექმნის მიზნით, რაც ფორმათა უწინ არნახულ მრავალფეროვნებას ბადებდა. მოდერნისტების შეჭიდება ფუტუროლოგიურ ამოცანებთან, ხელოვნების მეშვეობით სამყაროსა

და ადამიანის თითქმის აპოკალიფსური გარდაქმნის სურვილი სიახლეთა კასკადს ბადებდა. „ჩიტი დაფრინავეს ან კვდება“, – ასე დაახასიათა ავსტრიელმა ფსიქოლოგმა მ. მიტჩერლიხმა შემოქმედებითი მიზნების მაქსიმალიზმში, მეტნაკლებად ნიშანდობლივი ზოგადად მოდერნიზებული სულისკვეთებისთვის. ამავე პერიოდში ახლოვდებოდა და მკრთალად, მაგრამ უკვე იკვეთებოდა მშფოთვარე კონტრკულტურის კონტურები... არანაკლებ ფერადოვანი იყო საკუთრივ კინოპროცესის მოზაიკა: იტალიური „ნეორეალიზმის“ შედეგები, მოგვიანებით ფრანგული კინოს წიაღში „ახალი ტალღის“ მომწიფება, ასპარეზზე ისეთი ინდივიდუუმების გამოსვლა, როგორებიც იყვნენ: ფელინი, ბერგმანი, ვისკონტი, ანტონიონი, პაზოლინი, კუროსავა, გოდარი, ტრიუფო და სხვები. ყოველივე ეს ს ს ხ ე ა სამყაროში ხდებოდა და მეტწილად ინფორმაციის დონეზეც კი მიუწვდომელი იყო.

50-იან წლებში ჩვენში მომხდარი პოლიტიკური ცვლილებები, რომელთა ავტორებს არა პროგრესული, არამედ სულ სხვა მოტივები ამოძრავებდათ (ამიტომაც იყო ე. წ. „დათობის“ პერიოდი ასეთი ზანმოკლე და ვუფერული), მაინც ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის უაღრესად ცხოველმყოფელი აღმოჩნდა. ორ ეტაპს შორის მთავარი წყალგამყოფი ზღვარი იქ გადიოდა, სადაც სიყალბეს სიმართლის ძიება ცვლიდა, ზედაპირულობას – სიღრმეში წვდომის ცდა, ნორმატიულობას და ერთგვაროვნებას – თავისუფლებისა და მრავალფეროვნებისკენ დაუოკებელი სწრაფვა... სწორედ ეს ტენდენციები იწყებს დამკვიდრებას და 60-70-იან წლებში უკვე არაერთ ღირსეულ ნაყოფს იმკის. (ამავე პერიოდში ასე თუ ისე გაირღვა კარჩაკეტილობა, რამდენადმე მაინც შემცირდა მხატვრული ინფორმაციის დეფიციტი. საკუთრივ ესთეტიკური თვალსაზრისით 60-70-იანი წლები კინოს ისტორიაში, მათ შორის ქართულ კინოშიც, მრავალმხრივი ძიებებით ხასიათდებოდა, იკვეთებოდა არაერთი სტილური თუ ჟანრული ტენდენცია, დაიწყო ჩვენთვის ახალი ფორმების ათვისება, მანამდე უცხო პრობლემათა მოსინჯვა, ეკრანზე გამოჩნდნენ ახალი გმირები. განსაკუთრებით ნაყოფიერი აღმოჩნდა ეროვნული ხასიათის გახსნის ცდები. /

ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესში კინოსტატთა, უპირატესად „სამოციანელთა“ საკმაოდ დიდი ჯგუფი მონაწილეობდა. მაგრამ, ვფიქრობ, XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კინოს ძირითადი ტენდენციებისა და თავისებურებების ჩამოყალიბებისთვის, იმ დროს საოცრად აღზევებულ მსოფლიო კინოს კონტექსტში მისი

ადგილის მიჩენისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა იმ ავტორთა შემოქმედებას აქონდა, ვინც ეროვნულად ნიშნეული, იდენტური, მაგრამ იმავდროულად სამყაროულ პროცესებთან თანაზიარი და, რაც მთავარია, საკუთარი, ინდივიდუალური ნიშნით ალბეჭდილი ეკრანული სამყარო შექმნა. როგორც ყოველთვის და ყველგან, ასეთ ხელოვანთა რიცხვი ჩვენშიც არც თუ დიდი იყო.

ამ თვალსაზრისით ჩემი ყურადღების ფოკუსში უპირველესად ხვდება ქართული და უკვე კარგა ხანია მსოფლიო კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული პერსონა – ოთარ იოსელიანი. ვფიქრობ, საქართველოში სხვებზე უფრო ნათლად და სრულყოფილად სწორედ მან შეძლო კინოენით გამოეხატა თანამედროვე მოაზროვნე ადამიანის – ინტელიგენტის ინტერესები, ფიქრები, ემოციური იმპულსები... ოთარ იოსელიანი ნოვატორია როგორც ავტორი და ის მთავარი, რისი მეოხებითაც ეკრანზე მისი სამყარო იქმნება, ადამიანის ცხოვრებაზე, ჩვენ რეალობაზე ხელოვნის ხედვის წერტილია. იოსელიანის რეჟისურა იდეალურად შეესატყვისება ავტორის სათქმელს და უნაკლოდ გვიხატავს იმ სურათს, რომელიც მან ჩვენი ეპოქის რთულ რეალობაში განჭვრიტა და შეიგრძნო. მისი კინოლაბორატორია ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია და იმდენად ფუნქციური, რომ თანამედროვე კინოესთეტიკის არსენალის თვალსაზრისით „ამინდის“ ნებისმიერ ცვლილებაზე მალლა დგას. ის არც თუ ბევრთაგან ერთ-ერთია, ვისაც არასრულფასოვნების კომპლექსი არ აწუხებს და ოდნავადაც არ უხრის ქედს იმ სწრაფწარმაველ ტენდენციებს, მ ო ლ უ რ სიახლეებს, დროდადრო მეტეორივით რომ გადაუქროლებენ კულტურის სივრცეს და რეჟისორთა ნაწილს აბრმავებენ. თუმცა, ნათქვამი ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს დროის დინებას, სოციო-კულტურულ პროცესებს კორექტივები არ შექმნდეს ხელოვნის შემოქმედებაში. მათ შორის, ოთარ იოსელიანის თვალთახედვაში, ინტონაციასა თუ დისკურსში. ამჯერად მიზნად არ ვისახავ რაჟისორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ქრონოლოგიის დაცვას, არც მის მიერ შექმნილი ყველა ფილმის დასახელებასა თუ განხილვას... ეს იქნება დიდი ოსტატის რეჟისორული სტილის ანალიზის ცდა.

უდავოა, რომ ო. იოსელიანის პირველი ფილმები: „საპოვნელა,“ „თუჯი,“ „აპრილი“ მხატვრულად და კონცეპტუალურადაც საგულისხმო იყო, მაგრამ, ვფიქრობ, ხელოვნის ესთეტიკური, მოქალაქეობრივი თუ პროფესიული სიმწიფე და თვითმყოფობა სრულად

„გიორგობისთვეში“ და შემდგომ გაცხადდა. თუკი „გიორგობისთვეში“, სადაც პიროვნული პასუხისმგებლობის, ნონკონფორმიზმის თემა უდერს და, რაც მთავარია, ადამიანის ზნეობრივი რაობის საკითხი ისმება, ავტორი არ ფარავს თავის დამოკიდებულებას პერსონაჟებისა და მოვლენებისადმი, მაშინ მომდევნო ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“, ერთი შეხედვით, მისი პოზიცია თვით ფილმის ქარგაში არ იჩენს თავს და ამდენად შესაძლებლობა გვეძლევა თავად გავიაზროთ მოვლენა და მის წიაღში წარმოშობილი პრობლემები.

„გიორგობისთვეში“ ოთარ იოსელიანმა იმ დროისთვის თვისებრივად და ესთეტიკურად ახალი ტიპის კინოგმირი შექმნა. ნიკო არც გარეგნობით, არც ქცევის მთელი კომპლექსით არანაირად ჯდება გმირის ცნების იმ ფორმულაში (თუ სტერეოტიპში), რომელიც ჩვენს კინოხელოვნებაში იყო გავრცელებული: რეჟისორმა უარყო ლამაზი, წარმოსადგეი, ჯიშინი ქართველი ყმაწვილის ჩვენების ცდუნება. ნიკო – ჩია, მხრებში მოხრილი, არც თუ ლამაზი ახალგაზრდა – ცოტა არ იყოს სასაცილოცაა. მისი აშკარად გამოვლენილი დონკიხოტიზმი ფილმს სიუჟეტურად გასდევს, ტენდენცია კი „სასაცილო გმირის“, „არაგმირული გმირის“ ზნეობრივი აღმატებულობის წარმოჩენაა. ნიკოს გადამწყვეტი ნაბიჯი, როდესაც წინ აღუდგება ღვინის ფალსიფიკირებას, ისეთ საოცარ ეფექტს ახდენს უკლებლივ ყველა პერსონაჟზე, რომ ჩვენც სათანადო განწყობილება გვეუფლება. ფილმის ფინალში კი ავტორიც გვიერთდება: ქარხნის დირექტორის დიპლომატიური, მაგრამ აშკარად ვერაგული ქვეტაქსტის შემცველი რეაქციის შემდეგ იგი წყვეტს თხრობას და ნიკოს ფეხბურთის მოედანზე გვაჩვენებს. ეს არასპორტული, მხრებაჩეჩილი ბიჭი მოულოდნელი სიმსუბუქითა და გრაციით, რაც მთავარია, უდავო ოსტატობით თამაშობს ფეხბურთს და უცებ კადრში მშვენიერ, განახლებულ, აყვავებულ ხეს ვხედავთ – ეს ფინალური კადრებია. ფილმი ნიკოს ეჭვმიუტანელი ზნეობრივი გამარჯვებით მთავრდება.

უკვლავი შედეგის „იყო შაშვი მგალობელის“ გმირი გია აღლაძე – ახალგაზრდა თბილისელი მუსიკოსი – ერთი შეხედვით, ჩიტივით ლალად, უზრუნველად, ცოტა არ იყოს, სუმბურულად ცხოვრობს... ეკრანზე მისი ცხოვრების სულ რამდენიმე დღე გაიელებს, მერე კი შეწყდება „გალობა“. ავტორი თითქოს გვთავაზობს, უფრო დაკვირვებით შევხედოთ ასეთ ადამიანს, რათა გარეგნული სიმსუბუქის მიღმა ხასიათის არაერთმნიშვნელოვნება შევნიშნოთ. ჩვენ თვალწინ სხვადასხვა

პროფესიის, ასაკის, ტემპერამენტის, ცხოვრების განსხვავებული წესისა და ზნეობის ადამიანთა მთელი გალერეა იშლება. ყოველი მათგანი ნაჩვენებია მთავარ გმირთან — ერთობ კომუნიკაბელურ და გულლია ადამიანთან შეხებაში. მას იმდენი მეგობარი, კეთილი ნაცნობი ჰყავს, რომ ჩნდება შეგრძნება თითქოს მთელი ქალაქი იცნობს. ერთს გულითად სიტყვას ეტყვის, მეორეს რაღაცას დაჰპირდება, მესამეს სთხოვს, მეოთხეს დააღალატებს (უნებლიეთ, რა თქმა უნდა!), ვიღაცას ანუგეშებს, სხვას აწყენინებს... დამოკიდებულებათა სპექტრი საოცრად მრავალფეროვანია, მაგრამ ერთი რამ მაინც უეჭველია: გაა მომზიბვლელი, თბილი და უბოროტო კაცია, მისი სულის მოძრაობა ყოველთვის გულწრფელი და სუფთაა, მისთვის ადამიანური ურთიერთობები, მრავალ ღირებულებათა შორის, ერთ-ერთი უმთავრესია, ამასთან — ნიჭიერიცაა. ამიტომ უყვართ, მისკენ მიილტვიან, ზოგჯერ ნაწყენდებიან, უჯავრდებიან, მაგრამ გულის სიღრმეში მაინც სჯერათ მისი და სიმპათიას ვერ მალავენ.

მაშ ასე, ფილმის გმირი კეთილი და მიმზიდველი, არაორდინარული ადამიანია. უცნაურია, მაგრამ ფილმის ფინალში მისი სიკვდილი არ შეგვძრავს, თითქოს დიდად არც გვაოცებს. ლალს, მომღიბარს — ქუჩას რომ გადარბის და თვალები უკან, ლამაზი ქალიშვილისკენ რჩება — ავტობუსი შეეჯახება და უმაღ იქაურობა ცნობისმოყვარე ხალხით გაივსება. რეჟისორი თავად არ ცდილობს ამ ეპიზოდის დრამატიზებას. საკითხავია რატომ? მაგრამ იქნებ ის უფრო საკითხავია, კარგია თუ ცუდი, რომ სიკეთით, ნიჭითა და სიყვარულით სავესე კაცმა ვერ შეძლო, ერთ რომელიმე საქმეში ჩაეღვარა თავისი ტემპერამენტი, ენერგია, ვერ შეძლო ერთი ქალის შეყვარება ისე, რომ სხვას არ ეარშიყებოდეს... [ფილმი იმგვარადაა აგებული, რომ მასში პირდაპირი შეფასებები არ არის] [რეჟისორი არავის განსჯის, არ გვთავაზობს ცხოვრების ამა თუ იმ მოდუსს და მხოლოდ ფინალის მკვეთრად გამოხატული სიმბოლურობა მთელ ეკრანზე გადიდებული საათის უღმობელი წიკწიკით, გულის ფეთქვას რომ ასე გვაგონებს და მესაათის სახელოსნოში გმირის ხელით ჩატყდებული ლურსმნით, ასე თუ ისე მიგვანიშნებს ავტორის პოზიციაზე: გარემოებათა მიუხედავად პიროვნების თვითდადგინების აუცილებლობის სასარგებლოდ. თუმცა, თავისთავად ეს კადრებიც არ არის ერთსახოვანი და განსხვავებული წაკითხვის საშუალებას გვაძლევს] ამის მაგალითია თუნდაც ის, თუ როგორ გაშიფრეს კრიტიკოსებმა აქ ნახსენები

ლურსმანი: ზოგიერთმა როგორც გმირის მიერ დატოვებული კეთილი კვალი, რაც ყოველდღიური სიკეთის ქმნადობის ნიჭის სიმბოლოდ მიიჩნეოს; ზოგმაც ეს ლურსმანი გმირისადმი (ზოგადად ამ ტიპის ადამიანებისადმი) ავტორის ერთგვარ საყვედურად თუ სინანულად აღიქვეს. ვფიქრობ, ფილმი სწორედ იმითაა საინტერესო, რომ მისი მხატვრული სახე არაერთმნიშვნელოვანია. ღიახ, ფილმი იმაშიც გვარწმუნებს, რომ ადამიანებს სჭირდებათ სიკეთე და ღიმილი, მაგრამ გმირის ცხოვრების წესის მიმართ რბილ ირონიასა და სინანულის ბგერებსაც ამკარად ვგრძნობთ. რეჟისორი არც იმის დაფარვას ცდილობს, რომ გმირის ხასიათი, ცხოვრების ყაიდა მხოლოდ სინარულის მთესველი არ არის. ფილმში ბევრი ახლობელი გულნატკენი, გულგატეხილია გიაზე, ზოგი ჭკუას არიგებს, ზოგსაც ხელი აქვს ჩაქნული. მეორე მხრივ, იქნებ იმაში არის ერთგვარი ძალადობა, როდესაც ადამიანები თავიანთ თანამოძმეს ნიჭიერი, კეთილი და გულისხმიერი კაცის რეპუტაციას შეუქმნიან და შემდეგ აუცილებლად ითხოვენ ამ თვისებების გამართლებას? რაღაც სიმართლე, უცნაური ჭეშმარიტებაა ფილმის გმირში და მიუხედავად ამისა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ცხოვრებიდან მისი წასვლა დრამატული გამძაფრების გარეშე გამოხატული. სევდა კი აღიძრება უნებლიედ და ეკრანიდან რაღაც სიცარიელე გადმოიღვრება. სწორედ ამ ემოციების ფონზე შეგვახსენებს ავტორი, რომ სიცოცხლე ხანმოკლე და სწრაფწარმავალია, ადამიანის ცხოვრება მარადიული არ არის და, შესაძლოა, იმასაც, რომ ის აზრით უნდა იყოს სავესე.

აქ უნდა შევწყვიტო მსჯელობა, რადგან ვგრძნობ, ლოგიკა ხელიდან მისხლტება და, ალბათ, ძნელი იქნება მწყობრ დასკვნებამდე მისვლა, თუ ერთ, ჩემი აზრით, მნიშვნელოვან მომენტზე არ შევჩერდები: დროთა მსვლელობა მარწმუნებს, რომ არის თემა, რომელიც ოთარ იოსელიანის ფილმებს, სხვა თემებს შორის, მეტ-ნაკლები სიცხადით გასდევს – ეს არის „მარადიული ბავშვის“ თემა. აი, რას წერს რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში: „ბავშვები კეთილშობილნი და ღიმილგულგანნი არიან. მაინც როდის მთავრდება ბავშვობა? იქნებ მაშინ, საგნების ჭეშმარიტი სიღიადის დანახვისა და ყოველი არსებულის შეუცდომელი ჭკრეტის უნარს რომ ვკარგავთ? შესაძლოა მაშინ, როდესაც აღარ შეგვწვეს ძალა, შევიცნოთ სიკეთე და საოცრებანი ამა ქვეყნისა. ნეტავ, როდის ვხვდებით, რომ ჩვენზე გულაყრილმა სამყარომ ზურგი შეგვაქცია? ეს მაშინ ხდება, რა წუთსაც მოვექცევით ილუზიის ტყვეობაში და

ვირწმუნებთ, რომ წუთისოფელი მარტივი და ბოროტია, რომ ამქვეყნად არავის ვუყვარვართ.“

შემოქმედის, მხატვრის მასშტაბი, მნიშვნელობა, სიდიადე, ალბათ, უპირველესად, იმით განისაზღვრება, რასაც ის ქადაგებს. ოთარ იოსელიანის ფილმების ერთი შრე თითქოს იქითკენ გვიბიძგებს, რომ ისინი მამხილებელ ტილოებად აღვიქვათ და, უნდა ითქვას, რომ მის შესახებ გამოქვეყნებულ არაერთ სტატიასში სწორედ ამ პლასტის წინ წამოწევა დომინირებს. რა თქმა უნდა, ეს უსაფუძვლოდ არ ზდება, მაგრამ მისი შემოქმედების მთავარი, წარმმართველი ტენდენცია რომ არ არის – აშკარაა. „გიორგობისთვე“ რომ მხოლოდ მამხილებელი ფილმი ყოფილიყო და მისი ჭეშმარიტი აზრი მეღვინეთა პროფესიულ გამოაშკარავებასა და აქედან საზოგადოების, სახელმწიფოს (საბჭოთა სახელმწიფოს!) მანკიერებაში დაგვენახა, ფილმი დიდი ხნის წინ მიეცემოდა დაეიწყებას. ასევე „პასტორალი“ – მხოლოდ ანგარების, სიხარბის, საზოგადოების ფენების ურთიერთგაუცხოების ამსახველი რომ ყოფილიყო მხოლოდ, კარგა ხნის მკედარი იქნებოდა. ხოლო „იყო შაშვი მგალობელი“ რომ დროის ფუჭად ფლანგვის გასაკიცხად შექმნილიყო, უკვალოდ გაქრებოდა, არ შემორჩებოდა ჩვენს ცნობიერებას.

არის კიდევ ერთი პრობლემა, რომლის დაუძლეველობის ფაქტმა, ჩემი აზრით, ოთარ იოსელიანის აზროვნება მოიცვა, მატერიალური ასახვა პოვა და, მაშასადამე, ჩვენთვისაც საცნაური გახდა: მოგეხსენებათ, არ ყოფილა, არ არის და, ალბათ, არც იქნება ისეთი სახელმწიფო, რომლის დაწერილი კანონები, სამართლებრივი ნორმების კრებული აბსოლუტური ჭეშმარიტების შემცველი, ზეპუმანური იყოს. ო. იოსელიანი მხოლოდ დაწერილ კანონებს რომ ვერ ეგუებოდეს, მაშინ ის მგზნებარე პუბლიცისტი იქნებოდა და დიდი მასშტაბის მხატვრად ვერ მოგვევლინებოდა. ხელოვანისთვის დაუწერელი, საზოგადოებაში გაბატონებული ე. წ. „მორალური“ კანონებია მიუღებელი, მიუხედავად იმისა, რომ კაცობრიობა მუდმივად ცდილობს დახვეწოს და სრულწყოს ისინი. საყოველთაო რანგის შემოქმედნი, სხვა მრავალ ღირსებასთან ერთად, იმიტომაც ინარჩუნებენ მნიშვნელობას, რჩებიან მარადიულ ფენომენებად, რომ ვერ ურიგდებიან დაუწერელ კანონებს, თანაარსებობის, ცხოვრების წესებს, რომლებიც ამა თუ იმ ეპოქაში უმოწყალოდ ბორკავენ ადამიანის ბუნებას, ლახავენ მათ ღირსებას. ახლა გავიხსენოთ ო. იოსელიანის კინოგმირები: ნიკო, გაა, ელუკი. თუ მათ სხვა პერსონაჟებთან – გარეგნულად რესპექტაბელურ და „საქმიან“

ადამიანებთან – დაეაწყვილებთ (ნიკო და მისი მეგობარი ოთარი, გია და ღირიფორი, ედუკი და ქალაქელი მუსიკოსები), მაშინ აშკარა გახდება, რომ ოთარ იოსელიანი თანაუგრძობს იმ „მარადიულ ბავშვებს,“ რომლებსაც ჯერ არ დაუკარგავთ სიწმინდე და შინაგანი თავისუფლება. აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ თავისი გმირებისადმი ჰუმანისტური თანაგრძობა პიროვნების პოეტიზაციაში არასდროს გადადის. ამასთან დაკავშირებით და სხვა თვალსაზრისითაც უთუოდ საჭიროა გავერკვიოთ ო. იოსელიანის ფილმების ზოგიერთ სტილისტურ, სტრუქტურულ თავისებურებაში, მივაგნოთ იმ საწყისებსა და ტრადიციებს, რომლებსაც იგი თავის შემოქმედებაში გაცნობიერებულად თუ ინტუიციით ეყრდნობა.

ქართველ ხელოვანს თითქოს მემკვიდრეობით აქვს მიღებული და შეთვისებული „ახალი დრამის“ პოეტიკური სტრუქტურის მთავარი ნიშნები: მის დრამატურგიაში უარყოფილია ინტრიგა, კონფლიქტი ტრადიციული სახით არ არის მოცემული; ფაბულურ-სიუჟეტური საწყისი მინიმუმამდეა დაყვანილი. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა გავიხსენოთ დრამატული ჟანრის დიდი რეფორმატორის, „ახალი დრამის“ მთავარი შემოქმედის ანტონ ჩეხოვის აზრი, რომ არაერთარი სიუჟეტები არ არის საჭირო. ცხოვრებაში არ არის სიუჟეტები, მასში ყველაფერი ერთმანეთშია შერეული: დრმა – წვრილმანთან, დიადი – უმნიშვნელოსთან, ტრაგიკული – სასაცილოსთან... ოთარ იოსელიანი კი არ გვიყვება ამბავს, არამედ გვაჩვენებს და კომპოზიციას ისე აგებს, რომ ის უამრავ მიკროფაბულასა და თემას შეიცავს. შეიძლება ითქვას, ახალი თემა, ფაბულა ისახება ყოველთვის, როდესაც თუნდაც ორი მოქმედი პირი ერთმანეთს ხვდება. უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, მოინიშნება პ ო ტ ე ნ ც ი უ რ ი ფაბულა, რომელსაც ავტორი აღარ ავითარებს, გაუმლელად ტოვებს. ეს, ერთი მხრივ, დროის სისავსის, გაჯერებული წამის ფიზიკურ შეგრძნებას ბადებს, ხოლო, მეორე მხრივ, სწორედ ასეთი, თითქოს ცხოვრებიდან შემთხვევით ამოღებული „სურათები“, ეპიზოდები ქმნიან დრამატულ დაძაბულობას.

გავიხსენოთ „იყო შაშვი მაგალობელი“: ყოველ ახალ მოქმედ პირთან გია ალღადის შეხვედრისას პოტენციური ფაბულა იბადება, ისახება ახალი თემა, რომელზეც იოსელიანი არ ჩერდება, მაგრამ რომლის საფუძველზე შეიძლება ცალკე ნოველა, დრამა, თუ გნებავთ, რომანიც კი გაიშალოს... მაგალითად, შემდეგი ეპიზოდი: გია ერთ ოჯახში მივიდა სტუმრად. როგორც ჩანს, აქ მხატვარი ცხოვრობს, ეს, ალბათ, მისი სახლია. გია მისთვის სრულიად უჩვეულო უტაქტობით ზურგს

უკან დაუდგება მხატვარს, რომელიც მუშაობს. მასპინძელი უხერხულობას გრძნობს, ველარ აგრძელებს ხატვას და ეუბნება: ყველანი იქით არიანო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მას მეორე ოთახში გაისტუმრებს. აქ სხვადასხვა ვერსია შეიძლება დაგვებადოს და ყოველი მათგანი ამ ორი ადამიანის ურთიერთობის ან თითოეული მათგანის არსის მიმანიშნებელი შტრიხი თუ სიუჟეტის ჩანასახი შეიძლება იყოს. ვთქვათ, ამ სცენის საფანელი ასეთია: გია, რა თქმა უნდა, თავხედი არ არის, მან იცის, როდესაც მხატვარი მუშაობს, ზურგს უკან არ უნდა დაუდგე. მაშ, რაშია საქმე? შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ამ მხატვარს და გიას დიდი „ბატალიები“ გადახდათ მხატვრობის და, საერთოდ, შემოქმედების რაობაზე. იქნებ, გიას წინაშე ეს კაცი ერთგვარად თავს „დამნაშავედ“ გრძნობს... შეიძლება ეს იყოს გრძნობა, რომელიც, ვთქვათ, გრაფომანს ექნებოდა იმის წინაშე, ვინც მას გრაფომანიაში ამხელს; ან საშუალო ნიჭის კაცს, რომელიც დაჟინებით მუშაობს, ჭეშმარიტად ნიჭიერი კაცის წინაშე და ა. შ. თუ ამ ვერსიას ავირჩევთ, მხატვრისა და გიას ურთიერთობა უკვე ახალი ნაწარმოების მასალა შეიძლება გახდეს. რა თქმა უნდა, ამ ეპიზოდის ნახვისას სხვა ვერსიაც შეიძლება დაიხადოს და ისიც, ალბათ, ასეთივე ტევადი იქნება. წავიდეთ წინ: გია აივანზე გადის, სადაც ე. წ. „ტელესკოპის ეპიზოდი“ თამაშდება. აქ კიდევ ერთხელ ნათელი ხდება ჩვენი გმირის ხასიათის, ბუნების ზოგიერთი წახნაგი — ის ადვილად პოულობს საერთო ენას პატარა ბიჭუნასთან, ტელესკოპით მის მიზანში ხვდება არა ციური სხეულები, არამედ ჩვენი ქალაქის ფანჯრები და ამ ფანჯრებს მიღმა მცხოვრები ადამიანები... შემოდის გიას ნაცნობი ქალიშვილი და თითქმის ნიშნის მოგებით ეუბნება: ფეხბურთი დაიწყოო. ინტონაციით იგრძნობა, რომ მას სურს უთხრას: თუ ფეხბურთის საყურებლად მოხვედი, წამოდი და უყურე. გია მიჰყვება, სხვა გზა არ აქვს, მაგრამ ამკარაა, რომ მას ოთახში გასვლა არ უნდა. რატომ, რა ხდება იქ? ერთი შეხედვით, დიდი არაფერი: ოჯახის წევრები და მეგობრები ტელევიზორს უსხედან, გოგონას გვერდით სიმპათიური ვაჟი ზის... იგრძნობა, რომ გია მას პოტენციურ მეტოქედ აღიქვამს. უთუოდ კიდევ ერთი ქალიშვილი (ასეთი კი რამდენიმეა ფილმში) იძულებულია, გაიხე ხელი ჩაიჭიოს და თავისი გზა მონახოს. თუ ეს ვერსია ავირჩიეთ, აქაც ახალი თემა ისახება, მაგრამ ავტორი სიუჟეტის ამ ხვეულზე წაშითაც არ ყოვნდება და წინ მიდის. აი, ასეთი ტევადი, სავსე წამები ქმნიან საკუთრივ დრამას (ამ შემთხვევაში

ტერმინს დაძაბულების მნიშვნელობით ვხმარობ). აგრეთვე ეს უსასრულო „სრბოლა“ ქმნის დროის მდინარების შეგრძნებას, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ხმოვანი რიგის ვირტუოზული ორგანიზება. არა მარტო ამ ფილმში, არამედ ოთარ იოსელიანის ყველა ნაწარმოებში მუსიკის, ხმაურების და დიალოგის ერთობლიობა თავისებურ კამერტონს წარმოადგენს. მთლიანობაში ფონოგრამა, რომლის სიტყვიერი შრე მინიმუმამდეა დაყვანილი, ძალზე მდიდარი და მრავლისმეტყველია. უფრო მნიშვნელოვანი კი ის არის, რომ ხმოვანი პარტიტურა ქმნის რეალობის ილუზიას და სწორედ მისი მეშვეობით განსაკუთრებულად შევიგრძნობთ (თანაც ფიზიკურად) დროს, მის დინებას. ეს მაშინ, როდესაც სრული უფლებით შეიძლება ითქვას, რომ დროის ფენომენი ოთარ იოსელიანის ფილმების ერთ-ერთი მთავარი „მოქმედი პირია.“ ზემოთ გამოთქმულ მოსაზრებებს თავად ოთარ იოსელიანის სიტყვებით გავამყარებ: „კინოფირზე დაფიქსირებული მოძრავი თუ უძრავი გამოსახვის ობიექტები გადაღებამდეც არსებობდნენ და, ალბათ, ამის შემდეგაც განაგრძობდნენ, განაგრძობენ არსებობას თავისთავად, ყოველგვარი კავშირის გარეშე ამ ფიქსაციასთან და მით უფრო იმ იდეებთან, რომელთა გამოხატვასაც ავტორი მათი მეშვეობით ცდილობს. ნებისმიერი, ეკრანზე წარმოსახული ობიექტი, გარდა ჩვენ მიერ მიკუთვნებული ნიშნობრივი არსისა, ფლობს კიდევ საკუთარ, განუმეორებელ, კონკრეტულად მისთვის დამახასიათებელ „ფიზიონომიას.“ ამიტომ საქმე გვაქვს რაღაც ისეთთან, რასაც შეუძლია, ჩვენ პირად ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე ბევრად უფრო ფართოდ შეისრუტოს დიდი ოდენობა ერთობ რთული და ზოგჯერ სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობებისა. ამგვარად, როგორი პარადოქსულიც უნდა იყოს, კინემატოგრაფიული ტექსტის ზუსტი და ერთადერთი სწორი წაკითხვა ბევრად უფრო ძნელია, ვიდრე სიტყვიერი ტექსტისა.“*

[ოთარ იოსელიანმა მემკვიდრეობით მიიღო და მეტად ნაყოფიერად აითვისა (არა სტატიკურად, ვასალურად, არამედ შემოქმედებითად) „ახალი დრამის“ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ასპექტი — ადამიანის ჩვენების ხერხი, მეთოდი. ავტორი ცდილობს, პერსონაჟები მაქსიმალურად მიუკერძოებლად დაგვანახოს. 1). იგი ფილმის გმირს, ანუ მოქმედ პირს, ადამიანს ისე გვაჩვენებს, რომ თვითონ მისი შეფასების და მით უფრო განსჯისაგან თავს იკავებს. პირადად მას ესმის თავისი გმირების, შესაძლოა, უყვარს კიდევაც ისინი. 2). ყოველი მოქმედი პირი, შეიძლება ითქვას, სხვა მოქმედი პირების მიერ არის

შეფასებული. ამგვარად, შემოთავაზებულია ადამიანთა ურთიერთობის რთული მოდელი, რომელშიც ყველას ერთნაირი შანსი აქვს. ამ მოდელში გარკვევა – მასში მოქმედი ამა თუ იმ პერსონაჟის განსჯის თვალსაზრისით – ისევე ძნელია, როგორც თავად უკიდევანო და უსაზღვრო დედანში ამ მოდელისა – ცხოვრებაში. სიმართლეში წვდომის სწრაფვიდან დაბადებული მიუკერძოებლობის პრინციპი არის ის, რაც წარმოადგენს ადამიანის ჩვენების ერთ-ერთ მთავარ მხატვრულ-კონცეფტუალურ თავისებურებას ოთარ იოსელიანის ფილმებში.

როდესაც ო. იოსელიანის შემოქმედების თავისებურებებზე მსჯელობენ, ყოველთვის აღნიშნავენ კიდევ ერთ განსაკუთრებულ ნიშანს: მის უნარს, შექმნას უტყუარი გამოხატულება, მიდრეკილებას ე. წ. „ლოკუმენტური სტილისტიკისადმი“. ასე ჩანს, რომ რეჟისორის საქმეს ხელოვანი უყურებს როგორც დროსთან მუდმივ და დინამიკურ შესაბამისობას. თანამიმდევრული დაინტერესება თავისი დროის პრობლემებით ო. იოსელიანის შემოქმედების ქვაკუთხედი, მაგრამ მხატვრის კავშირი ცხოვრებასთან სულაც არ გამოიხატება მხოლოდ ჩვენი ყოფის, თანამედროვე რეალობის, მასში წამოჭრილი აქტუალური საკითხებისადმი ყურადღებით. მისი ინტერესის არეში ხვდება ფუნდამენტური ზნეობრივი თუ სოციო-კულტურული პრობლემები და ამიტომაც ფილმები სცდებიან კონკრეტულ დროს, ყოველდღიურობას და ფართო, ზედროულ, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას იძენენ. მარადიულ თემებს, პრობლემებს ყველა დროში თავისებური – აშკარა თუ ფარული – სახე აქვს, იცვლება აქცენტები, მათი გავლენის ინტენსივობა, შინაგანის გარეგნულად გამოხატვის ფორმები... ხელოვნის ნიჭი, ალბათ, მნიშვნელოვანწილად იმითაც განისაზღვრება, თუ რამდენად შეძლებს იგი დაუსრულებელ მიმდინარე პროცესში, ცოცხალ მატერიაში ყოველივე ამის დანახვას, შეგრძნებას, ჩაწვდომას. რაც შეეხება თხრობის სტილს, ამა თუ იმ ფორმისეული ელემენტის უპირატესობას, ეს წმინდა ინდივიდუალური არჩევნის, სულიერი წყობის სფეროა. დიხს, ოთარ იოსელიანი ირჩევს ბუნებრივ, თავისთავად სისადავეს და არა ხელოვნურ უბრალოებას, ზოგადის, სულიერის ნივთიერში განფენას... იგი პრინციპულად და თანამიმდევრულად კონკრეტულია; უარს არ ამბობს ყოველივე იმაზე, რასაც ირგვლივ ხვდავს. კონკრეტული და მჭიდროა მისი ყოველი კინოკადრი, მათში მიწიერი მიზიდულობა ძალზე ძლიერია, იგრძნობა ცხოვრებისა და დროის უშუალო სუნთქვა.

მაგრამ ახლა, როცა დიდი ხანია არსებობს „გიორგობისთვე“ (1968), „იყო შაშვი მგალობელი“ (1972), „პასტორალი“ (1976) და კიდევ არაერთი „ფრანგული პერიოდის“ ფილმი, ნათელი ხდება ისიც, რომ ოთარ იოსელიანის შემოქმედება თავისებური პოეტურობითა და მძაფრი სუბიექტურობითაც არის აღბეჭდილი.

ჩემ მიერ „დოკუმენტურად“ მოხსენიებული სტილისტიკა არის იოსელიანის მეთოდი, ხერხი, რომლის საშუალებითაც იგი ჭეშმარიტებას ჩვენთვის კარგად ნაცნობი მოვლენებისა და დეტალების მოულოდნელი სინთეზით გვაშეცნობს — ანუ, იგი ქმნის კომპოზიციას, სადაც, ერთი შეხედვით, ძალზე ჩვეულებრივი მოქმედებები, საგნები, ადამიანთა ტიპები, ესა თუ ის მოვლენა, დეტალები ერთმანეთს იმგვარად უკავშირდებიან, რომ ნათელი გახდეს ცხოვრებაში მომწიფებული პრობლემა, ჭეშმარიტება, ავტორმა რომ შეიგრძნო და გააანალიზა. ასეთი სტილისტიკა კი რეჟისორს თითქოს იმისთვის სჭირდება, რომ ჩვენ მისი ფაქტობრივად ანტიდოკუმენტური კომპოზიციის წაკითხვა შევძლოთ: იმის გამო, რომ ეს კომპოზიცია თითქმის კინოქრონიკის სპეციფიკით გადაღებული კადრების, ამ კადრებზე აღბეჭდილი კარგად ნაცნობი ფაქტურისა და ნივთიერი მატერიისგან შედგება, მთლიანად კომპოზიციისადმი გვიჩნდება ნდობა. ალბათ, პალიტრის ნებისმიერი გართულება, კომპოზიციის სპეციფიკური პოეტური ხერხებით შემკობა ჩვენში ტკობას გამოიწვევდა და მთავარ გზას აკვაცდენდა, შესაძლოა, კომპოზიცია ვეღარ გაგვეშიფრა, აზრი ვერ ამოგვეკითხა. ეს სტილისტიკა ხომ ჩვენს შეგნებაში ფაქტთან, დოკუმენტთანაა დაკავშირებული და ამიტომაც მის ჩარჩოში გათამაშებულ ეპიზოდებს აღვიქვამთ როგორც უტყუარ ფაქტს და მთელი ფილმის კომპოზიციასაც ისე ვუცქერთ, როგორც ცხოვრების უშუალო მდინარებას.

ოთარ იოსელიანი, ერთი მხრივ, ახერხებს, რომ ეპიზოდები, რომელთა მსგავსს ცხოვრებაში მეტწილად გულგრილად ჩაუვლით, მის კომპოზიციაში მნიშვნელობას იძენენ; მეორე მხრივ, ამკარად შეთხზულ მოქმედებებსა და ეპიზოდებს უყოყმანოდ ვიღებთ, როგორც უტყუარ ამბავს. მაგალითად, ის, რასაც ვია აღლაძე აკეთებს (მხედველობაში მაქვს კონცერტის დროს დასარტყამ ინსტრუმენტზე ზუსტად ფინალური აკორდის გასაჟღერებლად უკვე სისტემად ქცეული შემორბენა), შეიძლება ითქვას, წმინდა წყლის ფანტასტიკაა. მსგავსი რამ არცერთ ორკესტრში არ ხდება. მაგრამ აქ სწორედ ვიას ეს „უცნაურობა“ ქმნის ერთგვარ „ინტრიგას“, იწვევს ორკესტრანტებში

და თავად გაღიზიანებულ ღირიფორში (რომელიც მუდმივად გიას გაგდებას მოითხოვს) ღელვას, დაძაბულობას, ემოციებს, ბოლოს — გაკვირვებას და თითქოს აღტაცებასაც კი. ამ აშკარად გამოგონილ მოვლენას ჩვენ ეჭვის გარეშე აღვიქვამთ და ასე იმიტომ ხდება, რომ ეს და სხვა მსგავსი ეპიზოდები ცხოვრებაში დანახული სინამდვილის ასლი კი არ არის, არამედ უკვე განზოგადებული მოდელია, რომელიც თავის არსში შეიცავს სიმართლეს: ამ შემთხვევაში — ორკესტრის მუსიკოსი ის ავტომატია, რომელიც თავის დროზე უნდა ამუშავდეს, ორკესტრში არაშემოქმედებითი ატმოსფეროა, ყველა მოვალეა, უბრალოდ თავისი პარტია შეასრულოს — ეს არის და ეს! აქ იოსელიანი გვთავაზობს იმის მსგავსს, რაც ეიზენშტეინმა თავის დროზე „პოლიომპინში“ გააკეთა: ცნობილია, რომ ამ გეშუე აჯანყებული მეზღვაურები ბრეზენტგადაფარებულნი არ დაუხვრიტავთ. მაგრამ ეიზენშტეინის მიერ დადგმულ სცენაში სწორედ ეს ბრეზენტი აღიქმება სიკვდილით დასჯის აქტის ერთგვარ სპეციფიკურ და უტყუარ ატრიბუტად, სწორედ ეს დეტალი, რომელიც, თურმე, პოეტური გამონაგონია და არაფერი აქვს საერთო სინამდვილესთან, განსაკუთრებით შემადრწუნებელს და შთამბეჭდავს ხდის ეპიზოდს.

თანამედროვე ხელოვნებაში და, კერძოდ, ო. იოსელიანის შემოქმედებაში აშკარად შეიძინევა, როგორ უთმობს ადგილს ხასიათის აგების თანამიმდევრული, ლოგიკური, ცენტრირებული კომპოზიცია უფრო რთულ, ასინქრონულ კონსტრუქციას — როდესაც ხასიათი განსხვავებული, არატრადიციული, დეცენტრირებული გზით ყალიბდება და საბოლოოდ იკვეთება არა იმდენად მსახიობური განსახიერებით, არამედ სიუჟეტში გაბნეული მიმართებების, ურთიერთობების, დეტალებისა და ეპიზოდების მონტაჟის შედეგად. აქედან გამომდინარე, ავტორის აზრის, ნაწარმოების კონცეფციის ძირითადი გამომხატველიც მთლიანად ფილმის სტრუქტურა ხდება, რომელშიც წარმმართველი აქცენტების, ნიუანსების, ქვეტექსტების, ალუზიების, ინტონაციის თუ რიტმული წყობის მეშვეობით, ერთი შეხედვით, ძალზე ობიექტურ სტილისტიკაში სინამდვილის საკმაოდ მძაფრი სუბიექტური ხედვა იკვეთება.) ამ თვალსაზრისით, გავიხსენებ თუნდაც მხოლოდ ერთ მომენტს ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“: გია ნაცნობ-შეგობრებთან ერთად რესტორანში ქეიფობს. უკვე გვიანია, ხალხი აიშალა, ოფიციანტები მაგიდების ალაგებას შეუდგნენ. ერთ-ერთ მაგიდასთან განმარტოებით ზის ხანშიშესული, რუსული გარეგნობის მამაკაცი. ის

დგება, სცენაზე აღის, როილს მიუჯდება და მეორე მსოფლიო ომისდროინდელი სვედიანი მელოდიის დაკვრას იწყებს. მას ყურადღებას არაავინ აქცევს. მხოლოდ გასასვლელ კართან მისული გია წუთით შეყოვნდება, მოტრიალდება და მზერას მამაკაცს მიაყრობს. ამ, თითქოსდა, უმნიშვნელო ნიუანსში თვალნათლივ იკითხება გიას ფაქიზი ბუნება, არაგულგრილობა და ადამიანური თანაგრძნობის ნიჭი.

ო. იოსელიანი თავის ფილმებში იშვიათად იწყევს პროფესიონალ მსახიობებს და თუ კიდევაც ეს ზღება, არჩევანს არა იმდენად მათი საშემსრულებლო ოსტატობა განსაზღვრავს, არამედ უპირველესად ფსიქო-ფიზიკური თავისებურებანი, ქცევის მანერა, პლასტიკა... უპირატესად ის მაინც ე. წ. „ტიპაჟის“ პრინციპს მიმართავს, რაც მის ხელში მძლავრ იარაღად გადაიქცევა, რათა კონკრეტული ადამიანების პორტრეტები ტიპურ სახეებად გარდაიქმნან და ფართო განზოგადების მნიშვნელობა შეიძინონ. „შაშვ მგალობელში“ არის ასეთი ეპიზოდი: კონსერვატორიის რექტორის მისაღებში ვხვდავთ ოციანი წლების მოდაზე ჩაცმულ მანდილოსანს და მის მოზრდილ ვაჟს. ეს კადრი ისეა აგებული, დედა-შვილი ერთმანეთის მიმართ, ორივე ერთად კი გარემოს მიმართ ისეთ კომპოზიციაშია განლაგებული, ამ დუეტს ისეთი პოზა, გამომეტყველება, მიმოხვრა და ინტონაცია ახსიათებს, რომ ერთობ ტიპური, განზოგადებული პორტრეტული ხატება იქმნება. ჩვენ კი ძალაუნებურად გვებადება მთელი სიუჟეტი ამ ქალისა და მისი ვაჟის, აგრეთვე რექტორთან მათი მომავალი ურთიერთობის შესახებ: ვხვდავთ, ვგრძნობთ, ქალი უკან არ დაიხვეს, უკვე ვიცით, რომ ადრე თუ გვიან მკაცრი და საქმიანი რექტორი დათმობაზე წავა და ვაჟი მიიღებს იმას, რაც დედამ მისთვის ჩაიფიქრა. სხვათა შორის, ისიც არანაკლებ საყურადღებოა, რომ რექტორის გარეგნობა – პრინციპულად არაარტისტული – ერთგვარი პოეტური გააზრების ნაყოფია და არა დოკუმენტური ჟამთააღმწერლობისა. ეს რექტორი ხარატს თუ ზეინკალს უფრო ჰგავს, ვიდრე მუსიკოსს. მაგრამ თუ ცნობილი მუსიკოსების პორტრეტებს გადავხვდავთ, დაეინახავთ, რომ წინამორბედებთან შედარებით ყოველი მათგანი „არაარტისტულად“ გამოიყურება. აღნიშნული წყვილის ფონზე არა მარტო რექტორი – ფილმის გმირიც საკმაოდ პროზაულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. არ ვიცი, ჰქონდა თუ არა ავტორს განზრახვა, კონკრეტული ნააზრევი გამოეხატა, მაგრამ პირადად მე ასეთი აზრი მებადება: ამ „არტისტული“ გარეგნობის დედის „არტისტული“

ვაეისაგან არასოდეს გამოვა არტისტი... ამჟამად, შესაძლოა, არტისტიზმმა სწორედ არაარტისტული გარეგნობის აღამიანებში დაიბუდა. იოსელიანი აქ თითქოს გვაჩვენებს არტისტიზმს, როგორც მოვლენას მანამ, სანამ ის შტამპად ქცეულა.

თუმცა, ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში იმასაც ვხედავთ, რომ არიან პროფესიონალი მსახიობები, ვისაც ის დიდ ნდობას უცხადებს ანდა სრულიად მოულოდნელი, შეიძლება ითქვას, წარმოუდგენელი სახით (თუ ამპლუით!) წარმოგვიდგენს. პირველ შემთხვევაში ეს არის, მაგალითად, ამირან ამირანაშვილი, ხოლო ერთ-ერთ ბოლო ფილმში „ბალები შემოდგომისას“ გამოჩენილი ფრანგი მსახიობის – მიშელ პიკოლის ქალის სახასიათო როლში წარმოჩენა (თანაც ისე, რომ ბოლომდე არ ნიღბავს, არ მალავს, რომ ეს მიშელ პიკოლია), მართლაც, საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ რანგის მსახიობს, რომელიც ფრანგულ კინოში ხან მომსიბვლელი, ხან კი მაცდური, ლამის დემონური მამაკაცის ერთგვარ სიმბოლოდ აღიქმებოდა, ვფიქრობ, ასეთ რისკზე წასვლას მხოლოდ კინოს დიდოსტატის უპირობო ნდობა თუ გადააწყვეტინებდა.

ეკრანზე წარმოსახული გარემოსთვის ზედმიწევნით ორგანული, ბუნებრივი, მაგრამ იმედროულად ერთობ მრავლისმთქმელია ოთარ იოსელიანის დეტალი: გია აღლაძეს კარგად ნასვამი ნაცნობები ქეიფის გასაგრძელებლად რესტორნიდან სახლში მიჰყავს. გვიანი დროა, რაც ნახეს, ის შეუძენიათ გასტრონომში. ერთ პერსონაჟს (მას რობერტ სტურუა ასახიერებს) ხელში ბლითების ასხმა უჭირავს. ცხადია, ეს დეტალი არ არის აზრს მოკლებული, დალევა ვისაც განუზრახავს, ის ბლითს არ იყიდის. მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ დეტალში არის სიმართლე: ყოველივე, რასაც გია და მისი მეგობრები ახლა აკეთებენ, უაზრო, ინერციით ჩადენილი საქციელია და ამიტომ შეიძლება, კადრში ბლითიც მოხედეს. ბოლოს და ბოლოს, მაღაზიაში რაც იყო, ის წამოიღეს – სინამდვილეში აღარც ჭამა სურთ, აღარც დალევა. „პასტორალში“ ერთი მოვლენა ბატონობს – ეს არის ინერცია. ყველანი ინერციით, თითქოს მექანიკურად მოქმედებენ: მუსიკოსები ინერციით უკრავენ ამალღებულ კლასიკურ მუსიკას, მასპინძლები ინერციით საქმიანობენ, სახლში გამუდმებით რაღაცას ეზიდებიან, მეზობლები ჩხუბობენ, ხანაც ქეიფობენ, ბარითა და ნიჩბებით ხელში ასევე ინერციით სხდებიან საბარგო მანქანაში და სამუშაოდ მიემგზავრებიან... ქალაქელ ბიჭს, სტუმრად ჩამოსულ მუსიკოსს

ინერციით აღმოაჩნდა არსენალში „იარაღი“ სოფლის ყოყლოჩინა ბიჭების დასაჩაგრავად, რომლებიც უაზროდ, ინერციით ყოყლოჩინობენ – ვითომდა ქალაქელს არ ეპუებიან. რაკი მუსიკოსმა ასანთი უცნაურად აანთო, ამით ერთგვარი უპირატესობა და ლამის სოფელში ბატონკაცურად სიარულის უფლება მოიპოვა. ხოლო სოფელელი ბიჭები ახლა იმით არიან დაკავებულნი, როგორმე თვითონაც ისწავლონ ასანთის „ქალაქურად“ ანთება. ოჯახის უფროსმა სახლში ნაპარავი სამშენებლო მასალა მოიტანა და ეზოში დაყარა. მთელი ოჯახი ელოდება ამ ამბავს, რაც იოსელიანის მიერ არ არის დადგმული როგორც რიგითი, ყოფითი ეპიზოდი – ეს უფრო მარჩენლის მობრძანებას ჰგავს: მას ალაყაფის კარს ისე უღებენ, როგორც ტრიუმფატორს. ეპიზოდის ბოლოს კი გააყვებული „მარჩენალი“ ეზოდან ისე დაუდევრად გაიყვანს მანქანას, რომ ნალოლიავენ კარს ჩამოაგდებს. ვფიქრობ, ეს კარიც გარკვეული განზრახვითაა გათამაშებული: აშენებენ ინერციით და არც კი უყვართ ის, რასაც აშენებენ. ვინ იცის, ამ კარის ჩამოსაკიდად რა არ იღონა ოჯახის პატრონმა და ისე ჩამოაგდო, რომ უკან არც კი მოუხედავს. სოფლად ჩასული ახალგაზრდები შარავზაზე ტოვებენ ლიმონათის ცარიელ ბოთლს. იქვე ტოვებენ, სადაც დალიეს. სხვათა შორი, ამ დეტალზე იოსელიანი გარკვეულ აქცენტს აკეთებს, კადრში რამდენიმე წამით ჩვენ ყურადღებას მხოლოდ მასზე აჩერებს. ცხადია, ეს საქციელიც ინერციითაა ჩადენილი: გოგონა, ალბათ, სახლშიც ასევე მოიქცეოდა – დაღვედა ლიმონათს და ცარიელ ბოთლს სადაც დალია, იქ დატოვებდა. მას დედა ან ბებია მოუკლიდა, ადგილს მიუჩინდა. აქ კი, სოფელში თივით დატვირთულმა გლეხმა გამოიარა, აიღო ბოთლი და სახლში მიაქვს – ინერციით, მისი ინერციაა, ყველაფერი სახლში ზიდოს. ეს დეტალი – ზუსტი ირონიული აქცენტი – ორი სხვადასხვა ჯურის ადამიანის ხასიათის გარკვეულ შტრიხად იკითხება: ერთი ყველაფერს, რაც აღარ სჭირდება, სადაც მოინძმარს, იქ ტოვებს, მეორე კი, რაც პოტენციურად გამოსადეგი შეიძლება იყოს, სახლში ეზიდება. თუმცა, არ ვიჩემებ, რომ აღნიშნულის წაკითხვა სხვაგვარად არ შეიძლება. პირიქით, ოთარ იოსელიანის თითქმის ყოველი ეპიზოდი, ხშირად ცალკეული კადრის შინაარსიც განსხვავებული ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა და ამ თავისებურებაში, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია არა იმდენად ის, რომ მათი გააზრების პროცესში უცილობლად ზუსტ ავტორისეულ ვერსიას მივაგნოთ (რაც მას უდავოდ ექნებოდა), არამედ ის, რომ ჩვენ ვუცქერთ იმგვარ სტრუქტურასა და

მხატვრულ მოდელს, რომელიც რეალობას, ცხოვრებას არა განზრახ მკაცრად კონსტრუირებული სახით წარმოგიდგენს სხვადასხვა კოდით, შიფრით და ლიტერატურული სიმბოლოთი, არამედ საკუთრივ კინოენით – კამერის პასიური თუ აქტიური მოძრაობით, შიდაკადრული მონტაჟით, საშუალო და საერთო ხედების მონაცვლეობით – მისი უშუალო მდინარების, ყოველი წამის სისხვის და არაერთმნიშვნელოვნების განცდას აღგვიძრავს. დეტალს მართლაც რომ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, ამაზე ოთარ იოსელიანი თავადვე საუბრობს: ხელოვანი „მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გარკვეული ხერხებით აფიქსირებს ფირზე რაღაც მდგომარეობას და ამასთან მთავარი ამოცანაა რეკონსტრუირება ამ რაღაცის, რომელიც თავის თავში ზოგად მნიშვნელობას ატარებს. სულაც არ არის აუცილებელი ეს რაღაც გლობალურ ფორმებში იყოს გამოხატული, შეიძლება იყოს ესა თუ ის დეტალი, რომელმაც მაყურებელში ასოციაციათა მთელი ტალღა უნდა გამოიწვიოს.“ კიდევ ერთი, დროში გავრცობილი დეტალი მინდა გავიხსენო „პასტორალიდან“: ელუკიდ საგანგებოდ დაკრეფილი ვაშლებით სავსე კალათა უძღვნა სტუმრებს, რომლებიც ქალაქში ბრუნდებიან. მან ამ ძღვენს თან თავისი ფაქიზი გრძნობები გააყოლა – ის ზომ ოცნებობს, რომ „მშენიერ“ ადამიანებს კვლავაც შეხვდება. მისთვის ისინი ჯერაც შეუცნობელი, ახალი სამყაროს წარმომადგენლები არიან. მათ კი ეს ვაშლი მხოლოდ ჩვეულებრივ ხილად აღიქვებს, ერთ-ერთმა ქალიშვილმა კალათა სახლამდე ჩაიტანა და ოთახში იატაკზე დაუდევრად დადო. სამსახურიდან დაბრუნებული ოჯახის უფროსი – ნომენკლატურული ჩინოვიკი – სავარძელში ჩაესვენა, ინერციით ვაშლს დასწვდა და ხმაურიანად ჩაიბიჩა... ეს სიერცეში და დროში გავრცობილი დეტალი კიდევ უფრო ამახვილებს ავტორის აზრს, რომ ელუკი ჯერაც ილუზიების ტყვეობაშია, ზედმეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ახალ „კერპებს“, ზოგადად ქალაქურ ცხოვრებას, მისთვის ოცნების სამყაროს, სინამდვილეში რომ ბანალური და ისევე მოსაწყენია, როგორც თანამედროვე სოფლის სრულიად არაპასტორალური ყოფა. ჩემ მიერ ნახსენები, თუ კიდევ სხვა მრავალი დეტალი იოსელიანის ფილმებში ძალდაუტანლებლად ზოგადდებიან და ხშირად სიმბოლურ მნიშვნელობასაც იძენენ. მაგრამ ზოგჯერ ვხვდებით ისეთ გამოსახულებასაც, რომელშიც კოდირებული აზრი საკმაოდ მრავალმნიშვნელოვნადაა პედალირებული. ასეთია, ვთქვათ, საათის ციფერბლატი, მთელი ეკრანის მასშტაბით ნელ-ნელა რომ დიდდება

და ჩვენკენ მოიწვევს „იყო შაშვი მგალობელის“ ფინალში; უხვადაა ამგვარი დეტალები თუ „კადრ-შიფრები,“ მაგალითად, „მთვარის ფაეორიტებში“: ინტერიერში შემოსული ცხენი, გალიაში დამწყვდეული ჩიტი და ცხაურიანი სარკმელი, ახლო ხელით დაჟინებით ნაჩვენები ზორცის ვიტრინა და სხვა... ამგვარი დეტალების აქცენტირება სულაც რომ არ ხდებოდეს, ო. იოსელიანის ფილმებს არსებითად არაფერი დააკლდებოდა. ვინ იცის, ეგებ ეს თავისებური ირონიული საცდუნებელია „რთული კინოენის“ თაყვანისმცემლებისთვის?.. რეალურად კი ასეთი ხასიათის კადრები აღქმის ღებორგანიზაციას იწვევენ: თუ მათ ახსნას ეცდები, აღმოჩნდები ლაბირინთში, რომლიდანაც თავის დაღწევა არც თუ ისე ადვილია, მათ უამრავი ახსნა აქვს და არც ერთი ამომწურავი და საბოლოო არ იქნება. ამიტომ ხელს იღებ კადრის დაფარული შინაარსის ამოხსნაზე და ფილმის აღქმას უბრუნდები, ამასობაში კი სასურველი ფსიქოლოგიური ეფექტი უკვე მოხდა – მაყურებელი ისევა დაბნეული, როგორც ცხოვრებისეული ფაქტის მოწმე ადამიანი. მას უჩნდება ილუზია, რომ ჯერაც ჩამოუყალიბებელ, დაუსრულებელ პროცესს უმზერს და, ამგვარად, მხატვრული გააზრებისა და მეტაფორული შეფერილობის ნაყოფს თითქმის შეულამაზებელ ცხოვრებისეულ მასალად აღიქვამს. რეჟისორი, მართალია, არ უარჰყოფს ფაქტს, რეალურ მოვლენას, მაგრამ ისინი ავტორის მსოფლალქმის, ემოციური მიმართების და მისი ფიქრის პრიზმაშია გატარებული. იდეა იოსელიანის ფილმებში არასოდესაა აბსტრაქტული თუ დიდაქტიკური, არამედ ფაქტშია რეალიზებული. რეჟისორს საოცარი უნარი აქვს ცხოვრების კონკრეტულ მოვლენაში დიდ სიღრმეს ჩაწვდეს, შემდეგ შექმნას ისეთი მხატვრული სტრუქტურა, რომელიც მას განაზოგადებს და ფართო მნიშვნელობას შესძენს. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა „დღიურში“ ფ. დოსტოვესკის ერთი ჩანაწერი: „Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, - и если только вы в силах и имеете глаз, то найдёте в нём глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только, чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только заметить факт, нужен тоже в своём роде художник.“* ოთარ იოსელიანთან ცხოვრებისეული ფაქტი თითქოს ატომებადაა დაშლილი, მოკლებული აქვს უბრალო, ჩვეულებრივი ფაქტის მნიშვნელობა. მისგან ძირითადად ფაქტურაა დატოვებული, ალბათ, იმისთვის, რომ განვეწყოთ

სახილველისადმი, განვეწყოთ იმგვარად, რომ ეჭვის ქვეშ არ დავაყნოთ და არ დაგვებადოს „ობივატელის“ ფრაზა-რეპლიკა: „არა, ძმაო, ცხოვრებაში ასე არ ხდება!“ აი, კიდევ ერთი პატარა ფრაგმენტი ოთარ იოსელიანის ინტერვიუდან: „მაყურებელმა რაიმე ნაცნობი თუ არ დაინახა ფილმში, არაფრისა სჯერა.“ ხელოვნის განსაკუთრებული ალღოსა და ნიჭის წყალობით ეს მხატვრული, თუ გნებავთ, პოეტური გამონაგონი ღრმად და უტყუარად აანალიზებს სინამდვილეს და ჭეშმარიტება, რომელსაც ავტორი აცხადებს, მნიშვნელოვანი და ანგარიშგასაწევი ხდება.

ოთარ იოსელიანი უადრესად დიდ ყურადღებას იჩენს თავისი პერსონაჟების საარსებო გარემოს მიმართ – საცხოვრებელი სახლი, ეზო, ქუჩა, ქალაქი, სოფელი, სამუშაო თუ მეგობრების თავშეყრის ადგილები... ერთი სიტყვით, ადამიანის გარემომცველი სამყარო, რომელიც მასზე ზემოქმედებს, რომელზეც იგი ახდენს გავლენას და რომელიც ხშირად სახიერად მეტყველებს ადამიანის რაობაზე. ცხოვრებაშიც ხომ ასეა: უცნობ ოჯახში მოხვედრისას, ჩვენ, მართალია ზოგადი, მაგრამ გარკვეული შთაბეჭდილება მაინც გვექმნება მის ბინადართა შესახებ – მათ ინტერესებზე, გემოვნებაზე, ფასეულობებზე, ტრადიციებსა თუ ოჯახურ ატმოსფეროზე... „გიორგობისთვეში“ რეისორი გვაჩვენებს ორი პერსონაჟის – ნიკოს და ოთარის პირველ სამუშაო დილას. ერთგან სიმყუდროვე, ოჯახის წევრებს შორის თბილი და უშუალო ურთიერთობაა, ისმის მოკლე რეპლიკები. აშკარად ჰარმონიული ატმოსფეროა. ნიკო მრგვალ, სუფრაგადაფარებულ მაგიდას უზის და უმცროს დასთან ერთად საუბრობს, დედა მათ თავს დასტრიალებს. კამერა ამ დროს იწყებს აუჩქარებელ მოძრაობას, თითქოს ოთახის, დასათვალიერებლად გვიწევს. რამდენიმე წამით კედელს მიაპყრობს ჩვენს ყურადღებას, რომელიც ძველი ფოტოებითაა მოფენილი და საიდანაც კეთილშობილი გარეგნობის ოჯახის წინაპრები გვიმზერენ. ეს შტრიხი, რომელშიც უდავოდ ჩაქსოვილია აზრი, ძალზე ბუნებრივად, სადად და ყოველგვარი პედალირების გარეშეა მოწოდებული. ყველაფერი, რაც და რ ო გ ო რ ც ახლა აქ ხდება და რაც შემდგომში ნიკოს ცხოვრების წესს, მოქმედებებს, ურთიერთობებს გამოარჩევს, მას, ალბათ, მემკვიდრეობითაც აქვს შეთვისებული და სისხლ-ხორცში გამჟღადარი. ოთარის ოჯახში სხვა ურთიერთობებია – უხეში მიმართვები, ჭკუის დარიგება, თუ როგორ უნდა მოიქცეს შვილი, რათა კარიერა აიწყოს... ოთახი თითქოს ცარიელი და ცივია, აშკარად დისჰარმონიული

ვითარებაა და თანაც ვიგებთ ამ ოჯახის ღირებულებრივ ორიენტაციას. ჩანს, ყმაწვილმაც კარგად აითვისა მშობლის რჩევები და სამსახურში საოცარი სისწრაფით დაწინაურდა. კიდევ უფრო დიდი ოსტატობითაა ორგანიზებული „შაშვ მგალობელში“ გია ალღადის ოთახი, სადაც, ერთი შეხედვით, სრულიად შეუსაბამო საგნები და ნივთები თავისებურ ქაოსს ქმნიან. „ერთი შეხედვით“ შეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ არსებითად ეს გარემო სწორედ რომ შესაბამისი და ორგანულია გიას ემოციური წყობისა და ზოგადად ფსიქო-ტიპისათვის: მაგიდა, კუთხეში მიღგმული უბრალო საწოლი, პოპიტრი სანოტო ფურცლებით, რომელზეც ჩაწერილ მუსიკალურ ფრაზას ფილმის დასრულებამდე არაფერი შეემატება. ეს უთუოდ ის მელოდიაა ფილმის ექსპოზიციაში ბუნებაში განმარტოებულ გიას სულში რომ აღიძრება და შემდეგ, ფილმის მსვლელობისას, არაერთხელ იწყებს ჟღერას და შუა ფრაზაზე წყდება. აქვე, ოთახში, მეტრონომი დევს, რომელიც, ვფიქრობ, კადრში ხვდება არა მარტო საკუთრივი დანიშნულებით – როგორც მუსიკალური ხელსაწყო, არამედ ზოგადად დროის ათვლის მნიშვნელობასაც იძენს; საკრაივი მანქანა და სკამზე ჩამოცმული, გიას მიერ ნახევრად შეკერილი კოსტიუმი, რომლის ბოლომდე მიყვანასაც პირი არ უჩანს... ერთი სიტყვით, ეს ოთახი მოუწესრიგებლობის, თავმოუბმელობის, არაერთგვაროვნების იმპულსებს გამოსცემს, თუმცა ფილმის კონტექსტში კიდევ ერთ მინიშნებად იკითხება – ჩვენს გმირში ჩაბუდებულ, მაგრამ განუხორციელებელ, შემთხვევითობებით აღსავსე ცხოვრების დინებაში გაფანტულ შესაძლებლობებზე, პოტენციაზე, ბოლოს და ბოლოს – ნიჭზე. რაკი სიტყვა „შემთხვევითობა“ ვახსენე, მინდა დავაზუსტო, რომ თავისთავად ეს ფენომენი ადამიანის ცხოვრებისეული გამოცდილების (ემოციური თუ ინტელექტუალური გამოცდილების) ერთ-ერთი წყაროა, ხშირად მოვლენას ან ადამიანს (ძალიან კარგად ნაცნობსაც კი) სულ სხვა მხრივ დაგვანახებს, პირადად ჩვენს ბედზეც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ან შესაძლოა, სულაც სხვა მიმართულებით შეატრიალოს ჩვენი ცხოვრების თითქოსდა გაკვალული გზა... ტყუილად ხომ არ უთქვამს ონორე დე ბალზაკს: „შემთხვევა – აი, უდიდესი რომანისტი!“, მაგრამ ამით სულაც არ მსურს იმის თქმა, თითქოს ეს გაამართლებდა ადამიანს, თავისი ცხოვრების წესით შემთხვევითობების (თუ შემთხვევათა) ქაოტურ ჯაჭვს დაუფიქრებლად რომ მიჰყვება, მასში ერთვება, საკუთარ შესაძლებლობებს ფანტავს და ამით პიროვნული თვითდადგინების გზას სცდება. დრო კი

უმოწყალოდ მიჰქრის და ვინ იცის, კიდევ ერთი შემთხვევითობა რას გვიქადის? ყოველივე ამის გამო ავტორიც დაუფარავ სინანულს გამოხატავს, თუმცა, მეორე მხრივ, თავისი გმირის სილაღე, უშუალობა და სიკეთე აშკარად ხიბლავს. ფილმის სათაურიც ამ შესანიშნავი მხატვრული სახის გაგების ერთგვარი გასაღებია. „შაშვი მგალობელი“ – ფრაზა მაქვს მხედველობაში – ხალხური სახეა, სიმბოლო და ოთარ იოსელიანი თითქოს გვეუბნება: იყო და არა იყო რა, იყო კაცი, იცხოვრა ჩიტივით, ამ ქვეყანაზე შაშვივით იგალობა, გაიფრთხილა და გაქრაო... აქ არის ალტაცება ტვეადი და განზოგადებული ხალხური ფრაზით. საერთოდ ნოსტალგია და ასეთი ტვეადი სახეებით ალტაცება იოსელიანში არსებობს და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ის ჩვენც გვიბიძგებს, რათა გიას ბედი აღვიქვათ, როგორც არაკის, იგაუის გმირის ბედი. ვფიქრობ, ავტორისთვის მნიშვნელოვანია, რომ მისი გმირისადმი ასე განვეწყოთ და ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ თვით ფილმის ქსოვილში არის რაიმე ზღაპრული თუ მითოლოგიური. ოთარ იოსელიანი გვეუბნება: თუ კარგად დაუკვირდებით, ჩვენს ახლომახლო აღმოვაჩნებთ კაცს, რომელიც ყოველგვარი ყოფითი კანონების წინააღმდეგ ჩიტივით ლაღად ცხოვრობსო!

ბუნება, ცხოვრება გვთავაზობს მოვლენებს, რომლებიც „ფილოსოფიურ“ განწყობაზე გვაყენებენ. მაგალითად, გაზაფხულზე დავინახავთ აყვავებულ ჭერმის ხეს და ეს ჩვენს აღელვებას იწვევს, დაგვაფიქრებს სიცოცხლის განახლებაზე, მარადიულობაზე... ერთი სიტყვით, საკმაოდ ჩვეულებრივი განზოგადებისკენ გვიბიძგებს. ჭეშმარიტი პოეტი უნდა იყო, დიდი პოეტი, რომ ამ აღელვებამ ორიგინალური მხატვრული, პოეტური სახე დაბადოს, ვთქვათ, ასეთი – „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“... ოთარ იოსელიანის ფილმებში ხშირად შევხვდებით ამგვარ გამაღიზიანებლებს: კადრში ჩნდება აყვავებული ხე ანდა „პასტორალში“ – ძველი, ნახევრად დანგრეული წისქვილი... ასეთი კადრებით რეჟისორი არც ცდილობს რაიმე ახალი გვითხრას, სიმბოლური გამოსახულებები ისეთ ღონეზე აიყვანოს, ისეთი ეპიკური ხატები შექმნას, რომელთა აღქმა განგვაცდევინებდა იმას, რასაც ავტორი თავის თავს და ჩვენც გვისურვებს – იმ გულწრფელობას, ღიაობას ბუნების თუ სამყაროული პროცესების გამოვლინებებისადმი, რაც გულგრილს არ დაგვტოვებს, აგვალეღვებს, შეგვაშფოთებს თუ ბედნიერების შეგრძნებას მოგვანიჭებს. ამასთან დაკავშირებით, იქნებ უმჯობესია გავიხსენოთ საოცარი სტრიქონები „ახალი აღთქმიდან:

„ვიცი შენი საქმენი: შენ არც ცივი ხარ, არც ცხელი; ო, ნეტა ან ცივი იყო ან ცხელი! მაგრამ რაკი ნელ-თბილი ხარ შენ, არც ცივი და არც ცხელი, ამიტომ ამოგანთხვე ჩემი პირიდან“ (იოანეს გამოცხადება, თავი 3).

ოთარ იოსელიანის ფილმების სტრუქტურულ სიბრტყეში არსებობს კიდევ ერთი შრე, რომელიც, ჩემი აზრით, გაცილებით ძნელი აღსაქმელია, ვიდრე ზემოთ ნახსენები მომენტები. ძნელი იმის გამო, რომ ძუნწად, შეფარულად და ძალდაუტანებლად ვლინდება — კოცონივით კი არ ანთია, არამედ კვარივით ბუუტავს. ეს, ალბათ, იმიტომ, რომ მისი უღერადობა სიყალბეში არ გადაიზარდოს. ამ ფენომენს, ანუ, საკუთარი მხატვრული ნიჭის ლირიკულ საწყისს (არ ვიცი, რამდენად ზუსტი ტერმინი ვიხმარე?) რეჟისორი ხელმომჭირნედ ხარჯავს. სხვაგვარად რომ მოიქცეს, სიმართლისგან აღძრულ ფიქრებსა და გრძნობებს გაგვიყურებდა, ამიტომ საკუთარ იდეალს ისე გვაზიარებს, რომ ავტორის მიერ შექმნილ რეალობაში თითქოს გასამხნეველებს ვერაფერს ვხედავთ, მაგრამ სასოწარკვეთილებაშიც არ ვვარდებით. და ეს იმიტომ, რომ ოთარ იოსელიანის ფილმების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოტივი ადამიანის პოტენციური შესაძლებლობების, პოტენციური — ხშირად გამოუვლენელი ან სულაც დაღუპული ნიჭის გამოსარჩლებაა. გია ალლაძე გარეგნული აქტივობის მიუხედავად, ფაქტობრივად, უმოქმედო გახდა, პიროვნულ შესაძლებლობებს თავი ვერ მოუყარა, გაფანტა; კაცმა, რომელიც სიყვარულისთვის დაიბადა, ვერაინ შეიყვარა, რომელიც ვგრძნობთ, რომ მოყვასის სალხენად მოვიდა, ხშირად ახლობელს გულს სტკენს... თითქოს, ფაქტია, რომ ასე არ უნდა იცხოვრო, მაგრამ ის უფრო სარწმუნოა, რომ ამ ახალგაზრდაში იყო დიდი ნიჭი — ნიჭი ადამიანური ურთიერთობის, თანაგრძნობის, ნიჭი სიკეთის და ბოლოს — ნიჭი ხელოვნის. „გიორგობისთვის“ ახალგაზრდა გმირმა მოახერხა ჩვენი აღელვება, ააღელვა ისინიც, ვინც გარს ეხვია ფილმში, შეძლო იმდენი, რომ ჩვენ — მაყურებელი, ავტორიც და ფილმის პერსონაჟებიც მის ზნეობრივ გამარჯვებას ვალიარებთ. გულდასაწყვეტი მხოლოდ ის არის, რომ თავად გმირი ამ „გმირობამ“ შესაძლოა შეცვალოს, სიყვარულსა და სიკეთეში დააეჭვოს და გარესამყაროსთან ურთიერთობაში იმუნიტეტის გამომუშავებას და ერთგვარი ნიღბის მორგებას შეეცადოს. გავიხსენოთ ფინალისკენ ნიკოს შეხვედრა ქალიშვილთან, რომელიც ასე უყვარდა, რომელსაც ეთაყვანებოდა: ამ ეპიზოდში ნათლად ჩანს, როგორ შეიცვალა მორიდებული, სუფთა,

თავყვანისცემით აღსავსე დამოკიდებულება ირონიულ-ცინიკური ინტონაციით, ლოყაზე ხელის მოთათუნების არაგულწრფელი, ლამის თავხედური ფესტით. არის ამაში რაღაც გულსატკეპნი და დასანანი, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ამ ახალგაზრდა კაცში იყო ნიჭი სიყვარულის, მასში იყო სიწმინდე და შეუპოვრობა. „პასტორალში“ მოცემულია რეალობის უფრო მკაცრი და, მე ვიტყვოდი, უკომპრომისო ანალიზი: ვინც ცხოვრებაში მოქმედებს, ყველა ინერციას აყოლილი, ურთიერთობებში უშუალობას, გულწრფელობას მოკლებული და, ფაქტობრივად, სულიერად დაცლილია. წმინდა და ხელშეუხებელი მხოლოდ ის არის, ვისაც ჯერ არცერთი სელა არ გაუკეთებია „ჭადრაკის დაფაზე“, ვინც ცხოვრებაში ფეხის შეღვმას ოდენ ახლა იწყებს. „პასტორალს“ საფუძვლად უდევს საკმაოდ მძაფრი კონფლიქტი, რომელიც თვით სიუჟეტურ ქარგაში ტრადიციულად კი არ ვლინდება, არამედ ავტორის სულსა და შეგრძნებებში არსებობს და მუდმივად, თითქოსდა, უმნიშვნელო ეპიზოდებიდანაც კი გამოკრთის, რაღაც სიგნალებს გამოსცემს. ეს არის შეურიგებლობა სამყაროს პოეტურ (პირობითად ვიხმარ ამ სიტყვას) აღქმასა და მისდამი წმინდა პროზაულ, მერკანტილურ დამოკიდებულებას შორის. შემთხვევითი როდია ფილმში თუნდაც ასეთი დეტალი: სტუმარს სურს, მასპინძელს ასიამოვნოს და ძაღლს შეუქებს. „გაფუჭებულია მაგი ძაღლი, სულ ჭამს და ჭამს,“ – პასუხობს მასპინძელი. ძაღლი, ცხოველი არც ერთში იწვევს ემოციას და არც მეორეში. სტუმარმა მასპინძლის სიამოვნებისთვის მიაქცია მას ყურადღება, მასპინძელმა კი დაუფარავად მოახსენა გულისნადები. ცხოველები და საერთოდ ბუნება ადამიანებში ლირიკულ ემოციებს აღარ აღძრავენ. „პასტორალში“ კიდევ უფრო ძლიერდება ახალი, თანამედროვე დრამის ნიშნები – უგმირო, უსიუჟეტო, შენიღბული კონფლიქტი... მაგრამ საინტერესო და ორიგინალური (შესაძლოა, სარისკოც!) ის არის, რომ აქ იმავდროულად აქტიურდება ლირიკული საწყისი, რაც ნაწარმოების სტრუქტურულ ცვლილებას იწვევს. ისეთი, თითქოსდა, განზრახ ჩამონტაჟებული ელემენტი, როგორცაა, ედუკი – წმინდა ქალწულის არქეტიპული სახე, იმდენად საჭირო და აუცილებელი ხდება ავტორის იდეის სრულად გამოხატვისთვის, რომ ჩვენ ამ პერსონაჟის გაელენის ქვეშ ვექცევით. ოთარ იოსელიანი აღწევს იმას, რომ ეს წმინდა ქალწული შეთხზული აბსტრაქციის შთაბეჭდილებას კი არ ტოვებს, არამედ უკონტროლოდ, უყოყმანოდ იწვევს ჩვენში ნაზსა და სათუთ გრძნობებს და მასში კოდირებული

პოტენცია საერთოდ ადამიანში ჩადებული პოტენციური მშვენიერების, გულწრფელობის, სისადავისა და სიწმინდის ეჭვმიუტანელ საბუთად აღიქმება. ავტორი საყრდენს ეძებდა წონასწორობისთვის, დიდი ვერაფერი პოვა სანუგეშო და დაჯერდნო იმას, რაც აპრიორი მშვენიერია – ეს იდეა წმინდა ქალწულის შესახებ, მისი არქეტიპია. ის, რასაც ეკრანზე ვუცქერთ (დარღვეული ჰარმონია, ტემპარიტ ღირებულებათა, ტრადიციათა გამრუდება-დაკნინება, ურთიერთგაუცხოება...) გვაფიქრებინებს, თითქოს, ყოველგვარი გზა მოჭრილია, ჩიხში ვართ ავტორთან ერთად და აქ ხსნა ლოგიკაში, რწმენაშია: ხომ არ შეიძლება ჩვენი ცხოვრება საბოლოოდ შეირყვნეს და სულისგან დაიწრიტოს? არ შეიძლება, – ფიქრობს ავტორი და ჩვენ მას ვეთანხმებით. ფაქტობრივად, აქ არა ერთ არსებას- ელუკის, არამედ ავტორის იდეას და საკუთარ თავს თანავუგრძნობთ. გამორიცხული სულაც არ არის, რომ გავა დრო, ელუკი წავა ქალაქში, შევა რომელიმე სასწავლებელში და ჩვეულებრივ ქალად გადაიქცევა. ამგვარი ვერსიის დაშვება სავსებით შესაძლებელია, რაც, ცხადია, გულსატკენი იქნებოდა, მაგრამ მთავარი სხვა რამ არის: ჩვენ უკვე გავიზიარეთ ავტორის იდეა, რომ მშვენიერება და ტემპარიტება მუდამ არსებობს შეურყვნელ სინორჩეში და თუ ამ საწყისის ბოლომდე გატანა ვერ შევძელით, უზნეო და უსულო მექანიზმებად გადავიქცევით. ერთი შეხედვით, ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში, სხვა ქართველი რეჟისორებისგან განსხვავებით, თითქმის არ არის გამოვლენილი გენეტიკური კავშირი ქართულ რომანტიზმთან. შესაძლოა, მართლაც, ასეა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ ტრადიციებთან მაინც არის გაბმული უხილავი ძაფი: უპირველესად, უცებ ძნელად აღმოსაჩენი, მაგრამ ძლიერი გრძნობა ნოსტალგიისა წარსულის იმ ფასეულობებისადმი, ადათ-წესებისა თუ ტრადიციებისადმი, რომლებიც გადაგვარებული სახით მოგვევლინებიან ან ჩვენ თვალწინ უფასურდებიან. აქ, პირველ ყოვლისა, უნდა ვიგულისხმოთ ზნეობრივი მაქსიმები (სიყვარული, მეგობრობა, თანაგრძნობა, ოჯახი...) და აგრეთვე ტრადიციულ ღირებულებათა კონკრეტული გამოხატულებანი (მაგალითად, ვაზის კულტი „გიორგობისთვეში“, ქართული მრავალხმიანობა არაერთ ფრანგულ ფილმშიც კი...).

თითქმის ყველა ნაწარმოებში ოთარ იოსელიანი საკუთარ პორტრეტს აფიქსირებს. ავტორი თავის ქმნილებებზე ავტოგრაფს ტოვებს. „შაშვ მგალობელში“ იგი მხოლოდ წამით გაიელვებს ეკრანზე, „პასტორალში“, მართალია, ძალზე პატარა, მაგრამ უკვე ეპიზოდურ

სახეს ქმნის: ელუკის დედა ეზოში საქმიანობს – სარეცხს რეცხავს. ამ დროს შარავნაზე ავტობუსი გაჩერდება, ფანჯრიდან ულვამაპრეზილი მამაკაცი იცქირება – ქალს უყურებს. ქალი შეამჩნევს მას, ერთი წამით მათი მზერა ერთმანეთს შეხვდება. მამაკაცი ულვაშზე ხელს გადაისვამს და ავტობუსიც დაიძრება. ულვაშზე ეს ხელის გადასმა თითქოს ავტორის ხელმოწერაა, ავტოგრაფი, რომელსაც ოთარ იოსელიანი „პასტორალზე“ ტოვებს. ამავე დროს, ეპიზოდს, როგორც დამოუკიდებელ ერთეულს და მთლიანად ფილმსაც გარკვეულ ნიუანსს სძენს: ქალს, რომელიც ისეა ჩაბმული ყოველდღიურ ფუსფუსსა და საქმიანობაში, რომ მისი ქალად აღქმა სხვასაც და, ალბათ, თავადაც უჭირს, ვიღაც გამვლელმა ყურადღება მიაქცია, როგორც ქალს და ეს სასიამოვნო იმპულსი მისთვისაც შეუმჩნეველი არ დარჩენილა. აქ აგრეთვე ერთგვარი სიგნალი გამოიკა ოთარ იოსელიანის მსახიობური უნარის თაობაზე, რამაც შემდგომში, მისი შემოქმედების ფრანგულ პერიოდში შესანიშნავი ნაყოფი გამოიღო. საგანგებოდ აღვნიშნავდი ფილმებს „ორშაბათ დილას“, სადაც ვენეციელი დიდგვაროვნის შთამომავლის ირონიით აღსავსე პორტრეტი შექმნა და „მშვიდობით, ხმელეთო!“, რომელშიც ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი განასახიერა. მე ვახსენე რეჟისორის „ფრანგული“ პერიოდი და, მართლაც, გასული საუკუნის 80-იანი წლებიდან ოთარ იოსელიანი საფრანგეთში ცხოვრობს და მოღვაწეობს. ასეთი ხანგრძლივი „ემიგრაცია“, რა თქმა უნდა, იძულებითია, ვინაიდან ჩვენთან კინემატოგრაფიული ცხოვრება კარგა ხნით ჩაკვდა და მხოლოდ ახლა ჩნდება მისი ფეხზე წამოდგომის ნიშნები.

კინოს სამშობლოში ოთარ იოსელიანის წარმატებული დამკვიდრება კიდევ ერთხელ მეტყველებს მის მასშტაბზე, ავტორიტეტსა და ნიჭზე. ამ პერიოდში რეჟისორმა შექმნა შვიდი მხატვრული და ოთხი დოკუმენტური ფილმი. პირველ სამ მხატვრულ ფილმში „მთვარის ფავორიტები“, „და იქმნა ნათელი“, „პეპლებზე ნადირობა“ – აშკარად შეინიშნებოდა რაღაც ცვლილებები, ახალი დისკურსული თუ ინტონაციური აქცენტები... ყურადღებას სწორედ ამ უკანასკნელზე, ანუ ინტონაციაზე, როგორც საზოგადოდ სტილის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შემადგენელზე შევაჩერებ. ვერ კიდევ პირველი ქართული ფილმები ნათელყოფდა, რომ ოთარ იოსელიანის ინტონაციის ძირითადი განმსაზღვრელი იყო და, ვფიქრობ, დღემდე ირონია რჩება. ირონია, როგორც მოვლენათა მიმართ ავტორის ესთეტიკური დამოკიდებულების,

თუ გნებავთ, შეფასების ერთ-ერთი უძველესი და საკმაოდ რთული, ფაქიზი ხერხი, პრინციპი. ქრესტომათიული განმარტებით ირონია დაცინვავა, უარყოფის ერთ-ერთი ფორმა, რომელიც ორმაგი მნიშვნელობისაა: ჭეშმარიტება არის არა ის, რაც პირდაპირ გამოითქმება თუ გამოიხატება, არამედ მისი საპირისპირო რამ, ოღონდ ნაგულისხმევი. ოთარ იოსელიანი თითქოს დიდი სოკრატეს გზას მიჰყვება, რომლის ფილოსოფიაშიც ირონია საოცარ სიმაღლეს ასწვდა – ფილოსოფოსი უარყოფდა რეალურ ჭეშმარიტებას, მაგრამ იმავდროულად ამ ჭეშმარიტებაზე სუბიექტურ წარმოდგენასაც. და ეს ყველაზე სრულყოფილად, მკაფიოდ მის საყოველთაოდ ცნობილ გამონათქვამში გამოიხატა: „მე ვიცი მხოლოდ ის, რომ არაფერი ვიცი.“ ოთარ იოსელიანის ირონიული დაცინვა თუ უარყოფა თითქმის ყოველთვის თვითირონიითაა გაჯერებული. ვფიქრობ, ეკრანზე სულ უფრო ხშირი გამოჩენაც და, რაც მთავარია, ბოლო ხანებში მისი პერსონაჟების მნიშვნელობა და ფილმის სტრუქტურაში მათი ადგილი, ამის ერთ-ერთი მანიშნებელი უნდა იყოს. საგულისხმოა ისიც, რომ მის ფილმებში ირონია სხვადასხვა შეფერილობის, სხვადასხვა ჟღერადობისაა: ქართულ ფილმებში უფრო თბილი, დიდწილად იუმორთანაა შეზავებული, არაერთ ფრანგულ სურათში ინტონაცია უფრო ცივი, რამდენადმე დისტანციური ხდება. ამ პერიოდში ქართულ მასალაზე შექმნილ ფილმში „ყაჩაღები, თავი VII „ავტორის დამოკიდებულება ხან დაუფარავად დამცინავია, ხან ირონიული სარკაზმის ნიშნებს ავლენს, ხანაც დრამატული შეშფოთების სიგნალებს გამოსცემს. ბოლო წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში ხელოვანი თითქოს „საწყის წერტილს“ უბრუნდება და, მაგალითად, ფილმებში „მშვიდობით, ხმელეთო“ ან „ბალები შემოდგომისას“ კვლავ თანამგრძობი, უფრო თბილი რეგისტრის ირონიულ ინტონაციას მიმართავს. შესაძლოა ვცდები, მაგრამ მაინც ვფიქრობ, რომ ხელოვნების – უფრო ზუსტად კი კინემატოგრაფის მხატვრულ სტრუქტურაში ირონიის ორგანული და წარმატებული ჩართვა არც ისე ხშირი მოვლენაა. ოთარ იოსელიანთან ეს პრინციპი ვირტუოზულადაა განხორციელებული. ირონიაზე, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიაზე, არაერთ ცნობილ მოაზროვნეს გამოუთქვამს აზრი: ერნესტ რენანი თვლიდა, რომ „ირონია – ეს კაცობრიობის უმწიკვლობაა“. ასეთი მოსაზრებაც არსებობს, რომ ირონიის გრძნობა თავისუფლების მყარი გარანტიაა... ვფიქრობ, დიდი ქართველი რეჟისორის შემოქმედება ამ აზრის მართებულობის თავისებური დადასტურებაა.

საფრანგეთში გადაღებული პირველი ფილმი „მთვარის ფავორიტები“ იყო. აქედან მოყოლებული სულ უფრო რთულდება, უმაღური საქმე ხდება (თუმცა, არც მანამდე იყო იოლი) იოსელიანის ნაწარმოებების მოყოლა, ვინაიდან მათში ფაბულური საწყისი ძალზე შესუსტებულია, ნარატივი მინიმუმადეა დაყვანილი. მეორე მხრივ, კომპოზიცია სულ უფრო მრავალხმიანი, მრავალწახნაგოვანი და „მრავალფიგურიანი“ ხდება. პერსონაჟთა სიმრავლის, მათი განსხვავებულობის გამო (გარეგნობით, საზოგადოებრივი მდგომარეობით, საქმიანობით, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებით და სხვა მრავალით), უთუოდ, რთული იქნებოდა ფილმის კომპოზიციის ერთ მთლიანობად შეკვრა, თუმცა სწორედ ფილმის სტრუქტურული აგების თავისებურება, რომელსაც თავად რეჟისორი განსაზღვრავს როგორც „ჯაჭვური შეკავშირების პრინციპს,“ სადაც „თავს იყრის პერსონაჟთა მატერიალური და მორალური შედეგები“ – სწორედ ეს კრავს და ფართო გასაქანს აძლევს როგორც „მთვარის ფავორიტების“, ისე სხვა ნებისმიერი ფილმის არაერთმნიშვნელოვან, მრავალხმიან კომპოზიციას. ამ პრინციპით სრულიად განსხვავებული ტიპების (არაერთი საოცარი ტიპაჟი!), საპირისპირო სოციალურ საფეხურზე მყოფი მამაკაცებისა და მანდილოსნების ცხოვრება გარკვეულ მომენტებში გადაიკვეთება, რაც მათი არსის მოულოდნელ წახნაგს გამოავლენს და დაგვანახებს. „მთვარის ფავორიტებში“ ოთარ იოსელიანის მზერა რამდენადმე დისტანციურია, თუმცა ამას სულაც არ შეუშლია ხელი იმხანად მისთვის „ახალ სამყაროში“ არსებული პრობლემები დაენახა და ამოეკითხა. ფილმში არაერთი თემა ჟღერს: კვლავ ტყუილუბრალოდ დროის ფლანგვა, უაზრო ფუსფუსი – გარეგნული აქტიურობა და შინაგანი ამორფულობა, პრაქტიციზმის, ხორციელის პრიმატი, ღირებულებითი ორიენტაციის გამრუდება, თვალთმაქცობა... ერთ-ერთი გამჭოლი თემაა დახლეჩილი, დანაწევრებული ცნობიერების თემა, რომელიც გამოიხატება როგორც სიუჟეტურად, ისე მთლიანად ფილმის შეგნებულად ფრაგმენტული და მოჩვენებითად ქაოტური კომპოზიციითაც. სიუჟეტურად ეს თემა უკავშირდება, მაგალითად, ფერწერული სურათის ისტორიას, ხელიდან ხელში გადასვლისას შაგრენის ტყავივით რომ პატარავდება, ქანდაკებების აფეთქებას, ძველებური თეფშების მსხვერველს, რაც ზოგადდება და სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. შედეგად იკითხება ამ თემის თუ პრობლემის უფრო მნიშვნელოვანი ასპექტი – ადამიანთა

არსებობის ფრაგმენტულობა, მათ მიერ გაერთმთლიანებული ცნობიერების, ცხოვრების საზრისის არარსებობა, რის გამოც ლამობენ, ოთარ იოსელიანის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „საკუთარი ცხოვრების სიცარიელე პატარ-პატარა გასართობებით შეავსონ.“ ჩემი აზრით, ერთ პრობლემას განსაკუთრებულად მოუცავს ავტორი: ამა თუ იმ ეპოქის საზოგადოებებში ანონიმურად ჩამოყალიბდება ხოლმე და უმრავლესობათა შორის ვრცელდება საჯარო ცხოვრების – ქცევის, ჩაცმის, საუბრის, მანერების – მოღებული, თუ შეიძლება ითქვას, „მოღური“ წესი, რომელიც მორალის რანგშია აყვანილი. ეს კი, ცხადია, ადამიანს ბოჭავს, ინდივიდუალურ სახეს აკარგვინებს. ყველა დანარჩენი, ვინც ასე არ ცხოვრობს, „მტრულ სამყაროდ“ აღიქმება. როდესაც ოთარ იოსელიანი ნათელყოფს, რომ საზოგადოების ფსკერზე დაღეჭილი სუბიექტი, ვთქვათ, მეძავი ქალი უფრო ჰუმანური არსებაა, ვიდრე ის საზოგადოება, რომელიც მას ფსკერისკენ ძირავს, გავრცელებულ „მორალს“ ბრალად ანტიმორალურობა ედება, ამკარავდება, რომ მორალი ყალბია და შეუძლებელია საზოგადოება ბედნიერებამდე მიიყვანოს. ავტორისთვის ეს „მტრული სამყარო“ მიაშიტია: „ღიას, ჩემს ფილმში მიზნად დავისახე შეჩვენებინა, რომ „მტრული სამყარო“ უცოდველია... ეს ადამიანები თაღლითები კი არა, ცუდლუტები არიან, მოზრდილები, რომლებმაც ვერ შეძლეს გაზრდილიყვნენ“ (კვლავ „მარადიული ბავშვის“ თემა!). „მთვარის ფავორიტების“ პერსონაჟები ცუდლუტობენ იმიტომ, რომ საზოგადოების ყალბ ნორმებს ვერ ურიგდებიან, მზის სინათლე ამინებს მათ. ადამიანები აღიარებულ წესებს იყენებენ როგორც ნიღაბს, იმის გარანტიას, რომ საზოგადოებამ არ გაკიცხოს, არ გარიყოს ისინი. ზოგი მხოლოდ ღამით, მთვარის შუქზე იხსნის ამ შემბოჭველ, საკუთარი ბუნების დამთრგუნველ ნიღაბს და ცოტა ხნით, დღიამდე – მზის ამოსვლამდე, თავისუფლდება. ხოლო ის, ვინც ბედავს და უნიღბოდ დადის დღისით, მზის შუქზე – მთვარის რჩეულია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, „მთვარის ფავორიტების“ კომპოზიცია, ო. იოსელიანის წინა ფილმებთან შედარებით, კიდევ უფრო მრავალთემიანი და მრავალფიგურიანი ხდება. ასე მგონია, რომ ავტორი სულაც არ ცდილობს, ყველა თემა, სიტუაცია, უამრავი წვრილმანი მაყურებელმა ზედმიწევნით დაიმახსოვროს, მას თითქოს სურს ცხოვრება აღვიქვათ როგორც უკიდევანო ოკეანე, გორგალი პერიპეტეების, შემთხვევითობებისა, მაგრამ ისე, რომ ყოველი მათგანის დაფიქსირება მაყურებლის ცნობიერებაში არ მოხდეს. რომელი ერთი გავიხსენოთ:

ჭალარათმიანი ანარქისტი, რომელიც მაწანწალებთან ცხოვრობს და სკვერებში გამორჩეულ ადგილას აღმართულ ქანდაკებებს აფეთქებს; გულისამაჩუყებელი ზეინკალი სიყვარულის ცეცხლი რომ უკლავს გულს და თან სასოწარკვეთილი დეტონატორს იგონებს, რომელსაც შეუძლია მოუხერხებელი მომხმარებელი ნაფლეთებად აქციოს; ტერორისტი მორიგ შეთქმულებას გეგმავს; ქალები მეძავობენ; ერთი „რესპექტაბელური“ ოჯახის დიასახლისი ქმრისგან გარბის, მეორე ქურდთან სექსით ერთობა... ასე დაუსრულებლად და კიდევ მრავალი, მრავალი წვრილმანი, რომელთა ჩვენებისას ოდნავ ამოსაცნობი ირონია უღერს, თითქოს გვეუბნება: წვრილმანი კი წვრილმანია, მას დიდ მნიშვნელობას ნუ მიანიჭებთ, თუმცა ცხოვრება ამ წვრილმანებისგან შედგება და მათი მიჩქმალვა შეუძლებელია. ყოველი თემა, ანუ ცხოვრებისეული სიტუაცია, კოლიზია მნიშვნელოვნად გეჩვენება იმ წუთას, როცა უყურებ, როგორც კი მეორე თემა იწყება, წინანდელი თითქოს უფერულდება ან სულაც გავიწყდება, მაგრამ საბოლოოდ ნათელი ხდება, რომ ეს რეჟისორული ხერხია, დრამატურგიული წყობის მისეული პრინციპი: მოქმედებების, რეპლიკების, გამოსახულებრივი აქცენტების, მინიშნებების, ემოციური სიგნალების თუ გულახდილად სიმბოლური კადრების „ჯაჭვური შეაკეშირებით“ შთაბეჭდილებათა ფართო სპექტრის „დაგროვების პრინციპი“, რაც საბოლოოდ ავტორის საფიქრალისა და სათქმელის გაცნობიერებასთან გვაახლოებს. ფერადოვანი სამყარო (საგულისხმოა, რომ „მთვარის ფავორიტები“ ოთარ იოსელიანის პირველი ფერადი მხატვრული ფილმია), გარეგნულად ხალისიანი, მატერიალური კეთილდღეობის მიმანიშნებელი ხვაითა და ბარაქით, პროდუქტებითა თუ ნივთებით სავსე მალაზიები, ლამაზ სამოსში გამოწყობილი მანდლოსნები და მამაკაცები, ძვირფასი მანქანები... და თითქმის არცერთი ბედნიერი ადამიანი. როგორც ყოველთვის, ჩვენი დროის დიდი ხელოვანი ადამიანის ცხოვრების საზრისის პრობლემას მოუცავს, თუმცა, ჭეშმარიტი მხატვარი და კინემატოგრაფისტი ჭკუას არ გვარიგებს, რეცეპტს კი არ გეთავაზობს, არამედ თანამედროვეობის პარადოქსებსა და ადამიანის ღირებულებითი ორიენტირების, საზოგადოდ ჩვენი არსებობის აბსურდულობას გ ვ ა ჩ ვ ე ნ ე ბ ს . ირონიაც ხომ თავისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური არსით სამყაროს არასრულყოფილების გაცნობიერებიდანაა აღმოცენებული და გვესაუბრება სერიოზულად და თანაც „არასერიოზულად.“ ამიტომაც მაყურებლის ერთი ნაწილი

მას სერიოზულად აღიქვამს, ხოლო მეორეს ისიც ძალუძს, რომ დაფარული ჩაყინება შეიგრძნოს. მე უკვე ვახსენე, რომ ფილმში „ყაჩაღები, თავი VII“ ავტორის დამოკიდებულების გამომხატველი ინტონაცია ახალ ობერტონებს იძენს. ჩემი აზრით, ეს ნაწარმოები ოთარ იოსელიანის მაგისტრალური შემოქმედებითი გზიდან რამდენადმე განცალკევებით დგას. შესაძლოა, ჩვენი საზოგადოებისთვის თავის დროზე ეს ფილმი ამის გამოც აღმოჩნდა განსაკუთრებით ძნელად მისაღები. ისე კი გასაკვირია, როცა ხელოვნებაში გათვითცნობიერებული არაერთი ადამიანი აღტაცებაში მოჰყავს უცხო შემოქმედთა უახლეს ესთეტიკურ თუ სააზროვნო ტენდენციებს და ამასვე ო. იოსელიანს, რბილად რომ ვთქვა, ნაკლად უთვლის. ალბათ, არ ღირს ამ თემაზე თავგამოდებული კამათი – ბოლოს და ბოლოს ყველას აქვს უფლება ამა თუ იმ მოვლენაზე საკუთარი აზრი ჰქონდეს.

ვიდრე უშუალოდ ფილმზე შევჩერდები, ორიოდ სიტყვით მინდა იმ ცვლილებებს შევეხო, რომლებმაც XX საუკუნის 70-ანი წლებიდან მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა მსოფლიო ხელოვნებისა და ზოგადად კულტურული ცხოვრების ტენდენციებში. ვფიქრობ, ოთარ იოსელიანის „ყაჩაღების...“ აღქმა და მასზე მსჯელობა მართებული სწორედ ამ კონტექსტის გათვალისწინებითაც იქნება. აღნიშნულ პერიოდში სხვაგვარი ხედვა და ორიენტირები გაჩნდა. პრაქტიკულად და თეორიულადაც ჩამოყალიბდა მძლავრი მიმართულება, რომელსაც „პოსტმოდერნიზმს“ უწოდებენ. თუმცა, ეს ცნება დროთა განმავლობაში იმდენად ფართოდ განიშარტება, რომ მისი საზღვრები უკიდურესად ბუნდოვან სახეს იღებს. ერთი რამ კი აშკარაა: XX საუკუნის დასასრულის ხელოვნება ამკვიდრებს ბევრად უფრო რთულ ფორმებს, სტილურ სინკრეტიზმს, „მაღალი“ და „დაბალი“ ჟანრების აღრევას, ფრაგმენტულობას... ის თითქმის უპირისპირდება ტრადიციულ ღირებულებით ცენტრებს, ხოლო ირონია და მოვლენებისგან დისტანცირება ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული ხერხი ხდება. „მოუწესრიგებელი წესრიგი“ (რ. შტაინერი), „რთული წესრიგი“, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მდიდარი, მოძრავი და მრავალმნიშვნელოვანი ენა ხელოვნებისა, რომელსაც შეუძლია შეითვისოს, უფრო ზუსტად კი – დაუსრულებლად შეისრუტოს ურთიერთგამომრიცხავ მნიშვნელობათა ქაოტური სიჭრელე – აი, არაერთი თანამედროვე ხელოვნის შემოქმედებითი პოზიცია, პოსტმოდერნისტული ესთეტიკის აზროვნული ცენტრი. ამასთან, ნიმუშად და ანალოგად ხშირად იმოწმებენ

თანამედროვე ადამიანს, რომლის გემოვნება უწინ წარმოუდგენელი უკიდურესობებით გამოირჩევა. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ხელოვნების ახალი ენის ძიებით პოსტმოდერნისტები თანამედროვე მეცნიერების და მთლიანად კულტურის ერთ-ერთი ფუნდამენტური იდეის თანაზიარნი ხდებიან: საუბარია „ღია“ სისტემების იდეაზე. ღიაობაში იგულისხმება შემეცნებისა და შემოქმედების უწინდელზე უფრო ფართო, მრავალზომიანი პრინციპი. ამიტომ უახლესი დროის ხელოვნება „ღია“, ზოგჯერ კი დაუცველიც აღმოჩნდა ცხოვრებისეული ქაოსის წინაშე. ის, რაც სულ ცოტა ხნის წინ მაღალი ხელოვნების მიღმა რჩებოდა ან მატერიის მხოლოდ პერიფერიებზე არსებობდა, ახლა ძალუმაღ იჭრება მის ორბიტაში, რითაც არსებულ ნორმებსა და კრიტერიუმებს ცვლის. ხელოვნება სულ უფრო ეკლექტიკურ იერს იძენს. მეტიც, ცნებამ „ეკლექტიზმი“ დაკარგა ნეგატიური მნიშვნელობა და ეს პრინციპი თანამედროვე ხელოვნების ერთგვარ პრივილეგიადაც კი გამოცხადდა. ღიახ, ეკლექტიზმი და მაღალი ხელოვნებისა და კიჩის თუ კემპის კოლაჟური აღრევა პოსტმოდერნისტთა ესთეტიკის ერთ-ერთ საფუძველად მოგვევლინა. ალბათ, გასაკვირი არაფერია იმაში, რომ ხელოვანი, ევროპულ კულტურაში მიმდინარე პროცესების ეპიცენტრში რომ ტრიალებს, ერთ ადგილას არ დგას, დროის მაჯისცემას გრძნობს და, რაც მთავარია, ოდითგან ირონიის დიდოსტატია, „ყაჩაღებში...“ სწორედ აღნიშნული ტენდენციების ფარგლებში თუ წიაღში იაზრებს ცხოვრებას, ადამიანს, ისტორიას...

ფილმში არ არის ერთი გამოკვეთილი ხაზი თავისი დასაწყისით, განვითარებითა და დასასრულით. აქ დროში და სივრცეში მუდმივი, ერთი შეხედვით, უწესრიგო და ულოგიკო გადანაცვლება ხდება. მასალა ქართულია და ნაჩვენებია სამი დრო – შორეული ისტორიული წარსული, XX საუკუნის 30-იანი წლები და თანამედროვეობა. თუ პირველი და მესამე სეგმენტი უფრო მეტი ირონიულობით, მე ვიტყვოდი, რამდენადმე გროტესკულად წარმოგვიდგება, კომუნისტური ეპოქა იწყება რა მსუბუქად, ნახევრად ხუმრობით, ნელ-ნელა მძიმდება, რუხდება და გარკვეულ მომენტში დრამატულ ჟღერადობას იძენს. ამ მონაკვეთში თითქოს უხილავად, მაგრამ მაინც იგრძნობა, რომ იოსელიანს აღარ ძალუძს დისტანციის შენარჩუნება. საგულისხმოა, რომ ყველა დროში ერთი და იგივე სახეები მოქმედებენ, მათ ერთი და იგივე მსახიობები თუ „ტიპაჟები“ ასახიერებენ. აქ მხოლოდ ნიღბების ცვლა ხდება და

ავტორი თითქოს შეგვახსენებს, რომ არაერთი ადამიანური ზრახვა, თვისება მარად მეორდება, უცვლელი რჩება და როცა მხოლოდ ინსტინქტის დონეზე „მუშაობს“, ბოროტების, პროგრესის უკუღმა მხარეს წარმოადგენს. შორეული წარსულის ამსახველ ეპიზოდებში რეჟისორი ე. წ. ისტორიული კინოფილმების სტერეოტიპებს მიმართავს და მათ დაძლევის ცდილობს, რისთვისაც ირონიული „ჩაინების“ და, უფრო მეტიც, ფარსული პაროდირების ობიექტად ხდის. იდეალიზებულ თვალსაზრისზე უარის თქმა ბუნებრივად ბადებს ესთეტიკური გემოვნების „დამიწებას“, ვულგარიზმებს. სხვათა შორის, ძნელი გასარკვევია ეს პასაჟები მთავარი პერსონაჟის (აწმყოში ლოთის, მაწანწალის) სიზმრისეული ხილვებია, სადაც მონარქად ის სწორედ საკუთარ თავს წარმოიდგენს, თუ დამოუკიდებელი ავტორისეული ასოციაციები?

თანამედროვეობისთვის ერთობ ნიშანდობლივი გახდა ცნობიერებისა და კულტურის პოლიტიზაცია. ამ ტენდენციას ოთარ იოსელიანიც ვერ განერიდა და, მართლაც, ფილმის მთელ ქსოვილს გამჭოლად გასდევს პოლიტიკური ასპექტი. ცხადია, „ყაჩაღები, თავი VII“ სულაც არ არის ე. წ. „პოლიტიკური“ ფილმი, მაგრამ ვინაიდან მასში ერთ-ერთი მაგისტრალურია ძალაუფლების (თუ ხელისუფლების) თემა, ამდენად ამ ხაზის არსებობაც სავსებით ლოგიკურია. პოლიტიკური თამაშები – ხან პრიმიტიული, სასაცილო, ხანაც ბოროტი, საშიში, ზოგჯერ კი აშკარად თეატრალიზებული, როლში შეჭრით – ავტორმა კი არ გაკიცხა ან დაგმო... შეიძლება ითქვას, „ხულიგნურად“ დასცინა, ირონიით გული იჯერა და ჩვენც ბევრი რამ სხვა თვალთ დაგვანახა. „ყაჩაღებში...“ აშკარაა აპოკალიფსური თემა, თემა დასასრულსა (არ ვიცი, სამყაროსი თუ ათასწლეულის, ფილმი 1996 წელსაა გადაღებული), მაგრამ იოსელიანს ნამდვილად არ სურს ნანახიც და თავად ისიც მხოლოდ სერიოზულად აღვიქვათ, თითქოს თვალს გვიკრავს და მასალის დაძაბულ, წინააღდეგობრივ არსს პოსტმოდერნიზმისთვის ასერივად დამახასიათებელი მხიარული ნგრევის პათოსით, უკიდურესი ირონიული ინტონაციით აჯერებს.

ფილმის დასაწყისში არის ეპიზოდი, რომელიც სულ ახლო წარსულის – თბილისის ომის ასოციაციაა. ეს ეპიზოდი მოკლე, მაგრამ მრავლისმთქმელია, აბსურდული ფარსი. ამ ე. წ. ომში, სამწუხაროდ, ბევრი ჩვენი თანამოქალაქე მონაწილეობდა, სავსებით სერიოზულად და მშფოთვარე განცდებით. შეიძლება ვინმესთვის

საწყენიც იყოს მოვლენის ამგვარი გააზრება, მაგრამ ვიყოთ გულწრფელნი – ეს ზომ, მართლაც, უანალოგო რამ გახლდათ: ერთი ქუჩის ერთ მონაკვეთში მიმდინარე ომი! მაშინ, როცა ყველაფერი დანარჩენი ჩვეული რიტმით, ჩვეული ცხოვრების წესით, ერთი სიტყვით, ძალზე ჩვეულებრივად მიედინებოდა. დგას შუა ქუჩაში ტყვიამფრქვევი, რომლიდანაც დროდადრო სადღაც უმიზნებენ და ისვრიან, ცნობისმოყვარენი ტროტუარზე შექუჩულან და სეირს უცქერენ, ადამიანები მიდი-მოდიან, ლოთები ბოთლებს აბარებენ, სასმელს ყიდულობენ... კაცმა რომ თქვას, გამოგონილი არაფერია, უბრალოდ მახვილებია ისე დასმული, რაკურსები შერჩეული და ინტონაცია იმდაგვარია, რომ შეგრძნება გვეუფლება: რაღაც სპექტაკლის, ფარსის ფრაგმენტებს ვუმზერთ. აქ თითქოს ღირსეული, დახვეწილი, მით უფრო – ამალღებული ადამიანები არ არსებობენ. „თითქოს“-მეთქი იმიტომ ვამბობ, რომ ყოველივე ეს სადღაც „პერიფერიაზე“ თუ კადრს მიღმა გატანილი. ავანსცენაზე კი ავანტიურისტები, თაღლითები და ცხოვრების ფსკერზე დაღეჭილები გამოსულან. ეს განსაკუთრებული სიმკვეთრით კომუნისტური პერიოდის ამსახველ კადრებში იკითხება. იმ დროს კეთილშობილებს, მათ ოჯახებს უმოწყალოდ ანადგურებდნენ, ერთი ხელის მოსმით აქრობდნენ. ისინი წამიერად თუ გაივლებენ ეკრანზე და მხოლოდ მათი ადგილსამყოფელი, ნივთები, შეჩერებული ჰარმონია მიგვანიშნებს იმაზე, თუ ვინ იყვნენ ეს ადამიანები, რაღაც მოუხელთებელ ტრადიციულ ოჯახურ სიმშვიდეზე... ფილმში რამდენიმეჯერ მეორდება ერთი და იგივე სურათი: საბარგო მანქანას ადამიანები მიჰყავს და მაშინვე მათ ბინაში საბჭოთა ჩინოსნის ოჯახი შემოსახლდება. ახალ მობინადრეებს არ სჭირდებათ ადაპტირება, უცხო გარემოზე მორგება. როგორც კი შემოვლენ და სიით ჩაიბარებენ ავეჯს, ნივთებს, იმავე წამს თავს ბატონ-პატრონებად გრძობენ: აღებენ კარადებს, იღებენ ჭურჭელს, იცვამენ ტანსამოსს და ანთებულ ქურაზე დატოვებულ საჭმელსაც მაღიანად შეექცევიან. აბსურდია? დიახ, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ყოველივე რეალური ფაქტებია. ჩვენმა მშობლებმა ბევრი ადგილი, ბინა და ოჯახი იცოდნენ, რომელთა წინაპრებიც სწორედ ასე შესახლებულან სხვის სახლებში და სინდისის ქენჯნის გარეშე სარგებლობდნენ სხვისი ნივთებით, ბიბლიოთეკებით, ოჯახური რელიკვიებით. ფილმში ვხედავთ პოლიტიკური ავანტიურისტების, განსაკუთრებით მათი ცოლების (სხვათა შორის, ოთარ იოსელიანი ქართველი ქალის გამორჩეულ კდემამოსილებაზე მითსაც ეჭვის ქვეშ

აყენებს) დაუოკებელ სურვილს მდიდრულად მორთონ ოთახები, ძვირფასი ნივთებითა და სამოსით გაკეთილსახიერდნენ — ერთი სიტყვით, ამ გარეგნული გარსის შიგნიდან ყოველნაირი უზნეობა და გახრწნილება გამოსჭვივის: უნდობლობა, შიში, ღალატი, ერთმანეთისგან გაუცხოება, სხვის მიმართ უკიდურესი გულგრილობა, შვილების სახით თავის მსგავსთა გამრავლება... და საბოლოოდ, ოჯახის, საზოგადოების, ერის ცნობიერების მოშლა, ღირებულებითი ორიენტირების გამრუდება, სულის სიკვდილი. არის ფილმში ერთი, გარკვეულწილად რუსეთის არცთუ შორეული წარსულიდან ნასესხები შემადრწუნებელი პასაჟი: ჩეისტი მამა თავის პიონერ ვაჟიშვილთან ერთად მანქანაში სხდებიან, ბავშვს სკოლის ჩანთა უჭირავს და ჩვენ გვეგონია, მამას იგი სკოლაში მიჰყავს. სინამდვილეში ამაყად თავის „სამფლობელოში“ შეუძღვება, მიწისქვეშა დერეფანში ერთ რკინის კარს გააღებს და ოთახში შეიყვანს, ადამიანის წამების ინსტრუმენტებს გადმოუღაგებს და „კომპეტენტურად“ უხსნის ყოველი მათგანის ფუნქციას — „ამით ფრჩხილებს აძრობენ, ამით კბილებს“... შემდეგ დააყენებს ფარდასთან, რომელშიც სათვალთვალო ნახვრეტია ამოჭრილი და დამოდღვრავს: რაც უნდა მოხდეს, ხმა არ ამოიღო. ეს ეპიზოდი სავსებით რეალისტურად გამოიყურება. მომიჯნავე ოთახში პატარა სუფრაა გაშლილი, იქვე საქმიანად ამზადებენ წამების ინსტრუმენტებს — ცეცხლზე ავარჯარებენ, ლესავენ... გვესმის რკინების რახარუხი, შორიდან ვიღაცის სულისშემძვრელი ღრიალი, შემოდის უკმაყოფილო ჯალათი და ცდილობს, სისხლიანი ხელები წყლით ჩამოიბანოს. ეს ყოველივე ბავშვის თვალთახედვის წერტილიდან აღიქმება. მალე მას მანქანით დედა მოაკითხავს და სკოლაში მიჰყავს. მანქანა კადრის სიღრმისკენ მიდის და ბავშვის შესტიკულაციით ჩვენ ვხვდებით, რაოდენ გატაცებით უყვება იგი დედას ნანახის შესახებ. სკოლაში მისვლისას ბიჭი ჯერ პიონერთა ხელმძღვანელთან შედის. ამ ახალგაზრდა კომკავშირელთან სათითაოდ შედიან გოგონები, ბიჭუნები და... ასმენენ მამებს, დედას, ახლობლებს. ამრიგად, მამები უფრო „დახვეწილი“ გარეწრების მსხვერპლნი ხდებიან. ბოროტება და გადაგვარება დროშია განფენილი და ტოტალურ სახეს იღებს.

ფილმის თანამედროვე შრეს ავტორი ბევრად უფრო ფრაგმენტულად და ქაოტურად წარმოგვიდგენს (ცხადია, განზრახ!). ამ მონაკვეთში პირდაპირ ძალმომრეობას ადგილი არ აქვს, მაგრამ ის არანაკლებ შემამოფოთებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, ვინაიდან საყოველთაო დაბნეულობის, გამოფიტულობის სულისკვეთებას გამოხატავს. ოთარ

იოსელიანი არაფერს მოგვითხრობს, ის გვაჩვენებს, ხოლო ვიზუალური ხატი, როგორც ყოველთვის, არაერთმნიშვნელოვანია, უამრავ ასოციაციას იწვევს, ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს ბადებს. ნუგვორიშები ქედმაღლურად იმზირებიან, ვილაციები მაწანწალებად იქცნენ, სხვები (მეტწილად ქალები) კონფორმისტული ფსიქოლოგიით შესანიშნავად მოერგნენ ახალ დროებას. ესენიც და ისინიც ევროპისკენ დაიძრნენ და იქ ერთნი მათხოვრობენ, ხოლო მეორენი ელიტარულ მაღაზიებში იმოსებიან.... ყოველივე ეს ირონიული მსოფლშეგრძნების პრიზმაშია გატარებული. მაგრამ არის ისეთი კადრებიც, რომლებიც რამდენადმე შეფარულად, თუმცა მაინც მიგვანიშნებენ ავტორის ნოსტალგიურ განწყობაზე: ლამაზი, მაგრამ დაბინდული ქართული პეიზაჟის ფონზე დგას მამაკაცი, აქცენტით ფონოგრამაზეა გადატანილი. ორმაგად ჟღერს სიმღერა „ზესტაფონო, ზესტაფონო, გმორდები“... ერთმანეთს ედება საკონცერტო შესრულებით, ცოტა არ იყოს ხელოვნურად „დავარცხნილი“ ნამღერი და, მეორე მხრივ, ხალხის გულიდან ამოსული, ბუნებასთან შერწყმული ერთი სიმღერა. ვფიქრობ, აქ არის უცებ ძნელად აღმოსაჩენი, მაგრამ უტყუარი გრძნობა ნოსტალგიისა რაღაც ნაღლის და ჭეშმარიტისადმი, იმ ფასეულობებისადმი, რომლებიც გადაგვარებულან ან ჩვენ თვალიწინ უფასურდებიან. ეგონებ, ხის ძირში გარინდებული მამაკაციც ამასვე უნდა გრძნობდეს... „ყაჩაღებში...“ ახალი სტილური ნიშნები ჩნდება: შეგნებულად პროვოცირებულია სხვადასხვა ფორმის, ჟანრის, დროის შეჯახება და მათი შეერთების ადგილებს, „ნაკერებს“ ავტორი სულაც არ მალავს. ეს უდავოდ საინტერესო და თანამედროვე ხელოვნებაა.

აი, უკვე კარგა ხანია, ჩვენ მოწმენი ვართ ხელოვნებაში ტრადიციულად არსებული სტრუქტურების, ფორმების, დრამატურგოული წყობის დეკონსტრუქციის – ანუ, რეალური მოვლენებისა და გამოსახველი საშუალებების ჩვეული კავშირების რღვევის პროცესისა. გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში შეიქმნა იმ დროის კულტუროლოგიურ მიმდინარეობათა შორის ერთ-ერთ ლიდერად აღიარებული დეკონსტრუქციის თეორია, რომლის ფუძემდებელი ჟაკ დერიდა იყო. პოსტსტრუქტურალისტური ეპოქისთვის ნიშანდობლივმა ტენდენციებმა ბევრწილად განსაზღვრა ბოლო ათწლეულების ინტელექტუალური განვითარების სურათი და ხელოვნებაზეც საგრძნობი გავლენა იქონია. ძნელია იმის მტკიცება, რომ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, კერძოდ, კინოხელოვნებაში მიმდინარე ცვლილებები, დაკავშირებული ჩვეულ ფორმათა რღვევასთან, მიზეზ-შედეგობრივი

კავშირების, მკაცრი სიუჟეტური ლოგიკის შესუსტებასთან და კიდევ არაერთი საიხლევ უშულოდ თეორიულ განაზრებათა გაელენით ხდებოდა, თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ ახალი ენის ძიებათა ინტენსივობას (პირდაპირ თუ ირიბად) მანაც გარკვეული ბიძგი მისცა. ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში აღნიშნული ტენდენცია ჯერ კიდევ „მამე მგალობელში“ შეინიშნებოდა, მას შემდეგ განუხრელად იხვეწებოდა, ახალი ფაქტორებით, კონცეფტუალურ-მხატვრული ნიშნებით ივსებოდა და დღეს უკვე აღარავინ დავობს იმაზე, რომ აღნიშნული ვექტორით მოძრავი იოსელიანის კინოესთეტიკა იმავდროულად პიროვნული მსოფლადქმის ზედმიწევნით ორგანული და გამოკვეთილად ინდივიდუალური სტილია. დროთა განმავლობაში სულ უფრო თვალნათელი ხდება რეჟისორის ფილმების დრამატურგიული დეცენტრაცია, რაც ამა თუ იმ პერსონაჟის ერთადერთ ცენტრად არსებობას არ უშვებს; იზრდება ინტერესი ადამიანებს შორისი სივრცის მიმართ, მათი არსებობის პირობების, ნივთიერი სამყაროს, მთლიანად გარემოს მიმართ. ადრეულ პერიოდშივე გამოიშვა და სულ უფრო ძლიერდება სოციოლოგიური თუ ფსიქოტიპური დისკურსი, რაც პერსონაჟებს შესაბამის ტიპებად აქცევს, რთავს ქცევის სტერეოტიპულ მოდელში, ეს კი მათ ართმევს იმ ილუზორულ „პიროვნულობას“, ინდივიდუალობას, რომელიც დღეს მსოფლიოში წარმოებული უმეტესი ფილმების, უფრო ზუსტად კი – ე. წ. „კინოპროდუქციის“ საფუძველში დევს; ნაწარმოების კომპოზიცია იძენს წყვეტილ, ფრაგმენტულ ხასიათს, მასში ადვილად იჭრება შემთხვევითი ელემენტები... ამ თავისებურებათა და კიდევ არაერთი ნიუანსისა თუ პასაჟის კონტრაპუნქტული გაერთმობიანების შესანიშნავი ნიმუშებია „ბალები შემოდგომისას“ და განსაკუთრებით – „მშვიდობით, ხმელეთო!“. ამ უკანასკნელში ორნამენტისებური მოხატულობითაა ერთმანეთში გადაჯაჭვული არაერთი სიუჟეტური და მ რ ა ვ ა ლ ი პერსონაჟის ცხოვრებისეული ხაზი. ფაბულურ-სიუჟეტური განვითარების შესუსტება – დედრამატიზაცია აქ კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება.

ფილმში „მშვიდობით, ხმელეთო!“ ათვლის წერტილი, საიდანაც ყველაფერი იწყება, იშლება, სივრცეში განუფინება და აგრეთვე ფინალს გვაუწყებს – ეს არის ქალაქგარეთ, საკუთარი ტყე-პარკით გარშემორტყმული ფემინებელური სახლი (თუ ციხე-კოშკი), სადაც მდიდარი ბურჟუაზიული ოჯახი ბინადრობს. მამა – თითქმის გალოთებული, უსაქმური, ფერად ხალათში გამოწყობილი, საკუთარი სურვილით ერთგულ ძაღლთან ერთად თავის ოთახში გამოკეტილი

ხანშიშესული მამაკაცი (ოთარ იოსელიანის ბრწყინვალე შესრულებით). მისი მეუღლე — ენერგიული, ე. წ. „ბიზნეს ეუმენი“, მუდმივად რომ მოძრაობაშია, ქალაქში ვერტმფრენით გადაადგილდება, სახლში განკარგულებებს იძლევა, გარეთ სექსუალურ ურთიერთობებსაც ასწრებს, ხოლო დასვენების დღეებში აუცილებელ მიღება-წვეულებებს მართავს, სტუმრებს სიმღერით და საოცრად ეგზოტიკური, წეროს მსგავსი ფრინველით აცვიფრებს (პირადად მე ამ უცნაურ, „ქედმაღალ“ და თან სასაცილო არსებას დიასახლისის პაროდულ შტრიხად აღვიქვამ). შვილები — ახალგაზრდა ვაჟი ნიკოლასი და პატარა გოგონები, საკმაოდ მრავალრიცხოვანი მომსახურე პერსონალიც... ეს ადგილსამყოფელი თანამედროვე ცხოვრების, საზოგადოების ერთგვარ მოდელს წააგავს: აქ სახლობენ სხვადასხვა სოციალური მდგომარეობის, სხვადასხვა თაობის, ბედის ადამიანები, განსხვავებული ცნობიერების, ემოციური წყობის, სურვილების, ტემპერამენტის, კანის ფერისაც კი... ყველა თავისთვის ცხოვრობს. არანაკლებ საგულისხმოა ცოცხალ მატერიასთან მკვიდრად შენივთებული საგნობრივი გარემო, გამორჩეული კონტრასტებით, გემოვნებით და კიჩური უგემოვნებობით, ძაღლით, პონით, ეგზოტიკური ფრინველით და კიდევ მრავალი იოსელიანისეული დეტალით. შესაძლოა ვინმემ იფიქროს, რომ ფილმის მოქმედება ამ ადგილით შემოიფარგლება. ცხადია, არა! ოთარ იოსელიანს არასოდეს იზიდავდა ვიწრო, ჩაკეტილი ეკრანული სივრცე. ამ შემთხვევაშიც უმეტესი დრო და ყურადღება დიდ სამყაროში გასვლას ეთმობა, ქალაქურ ორომტრიალს თავისი პერიპეტეიებით, კონტრასტებით, აბსურდული თუ ლოგიკური სიტუაციებით, განცდებითა თუ ყოფითი წერილობანებით, შემთხვევითობათა ნაკადით, მოულოდნელი შეხვედრებით, უცხო ადამიანთა გზების გადაკვეთით, ერთი სიტყვით, მთელი თავისი ქაოტური სიჭრელით და მრავალხმიანობით. აქაც, როგორც იოსელიანის ნებისმიერ ფილმში, არაერთი თემა, მოტივი და პრობლემა გამოერთის. მართალია, ოთარ იოსელიანი ცხოვრებას კვლავაც ირონიული მზერით უცქერს, მაგრამ როდესაც ამ ცხოვრების კალეიდოსკოპური სურათები საბოლოოდ იკვრება, უთუოდ შეევიგრძნობთ ავტორის წუხილს. დიას, თანამედროვე ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრების წესის, გარემომცველ სამყაროში ჩაძირვის, გაფანტულობის შემყურე ავტორს ეცინება, მაგრამ ეს სავსებით სერიოზული სიცილია, რადგან ხედავს და გრძნობს: ადამიანთა მისწრაფებები, განცდები, განწყობილებანი, ურთიერთკავშირები რალაც ჭეშმარიტს და არსებითსაა მოკლებული; რომ დღევანდელი ადამიანური სამყარო აღსავესა შეუსაბამობებით, თვალთმაქცობით,

უსაფუძვლო პრეტენზიულობით ან, პირიქით – გარემომცველი სამყაროსა და საკუთარი თავისადმიც გულგრილობით, ინდიფერენტულობით და, მაშასადამე, ინერციული არსებობით; იკარგება ადამიანებს შორის ურთიერთობა, ნელდება ერთმანეთის განცდა, ინტიმური კავშირები... ღიდ ქალაქში ადამიანს „მუდამ ეჩქარება, დრო არ ჰყოფნის და არა სცალია; არა სცალია იმისათვის, რომ თავის თავთან დარჩეს, საკუთარი სულის სიღრმეში ჩაიხედოს, შიგ დაფარული შესაძლებლობები და ტენდენციები გამოამჟღავნოს, ასე „გამომჟღავნებული“ სახით ეახლოს სხვას, თვალეში ჩაიხედოს, ესაუბროს და, ამგვარად, საკუთარი „მეორე ნახევარი“, მეგობარი აღმოაჩინოს, მას არ სცალია ბუნების წინაშე შეჩერდეს, მის სურათებსა და პროცესებს მიაღვენოს თვალი“ (ზურაბ კაკაბაძე. ფილოსოფიური საუბრები). ფილმში წარმოჩენილი ყოფიერების ეს ტენდენცია – შინაგანი ამორფულობა და გარეგანი აქტივობა, ფუსფუსი, ფაციფუსი, ერთ წრეზე ტრიალი იკითხება, როგორც ამაოება ამაოებათა. ხელოვნის ამგვარი მსოფლშეგრძნება და აზრები ჩვენ გარეგანი ცდის მოცემულობებით, გამოსახვის მეშვეობით გვეძლევა და რაკი მისი ხელოვნება კინემატოგრაფია, უპირატეს მნიშვნელობას (როგორც ყოველთვის) სწორედ მოძრავი გამოსახულება იძენს. ფილმში „მშვიდობით, ხმელეთო!“ დროის მდინარება და მუდმივი მოძრაობა ცხოვრების, ადამიანური სამყაროს რეალიზებულ მეტაფორად წარმოგვიდგება. მთავარი სტილისტიკური ფაქტორიც, ვფიქრობ, მოძრაობაა: კადრში – პერსონაჟების, ცხოველების, ტრანსპორტის, ნივთების – ხმელეთზე, ცაში, მდინარეში; კამერის მუდმივი, ხან უფრო აქტიური, ხანაც პასიური მოძრაობა; მონტაჟით დროის მდინარების, რიტმული მონახაზის შექმნა... მოძრაობა პირდაპირი და სიმბოლური მნიშვნელობით (სათამაშო რკინიგზა, ოჯახის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი აქსესუარი, რომლითაც ბავშვები, ზოგჯერ კი მათი ხანშიშესული მამაც ერთობიან და რომელიც ჩაკეტილი თუ მოჯადოებული წრის სიმბოლოდ აღიქმება); მოძრაობის ვიზუალური და ხმოვანი ხატება (შემთხვევით როდია, ფილმს ლაიტმოტივად შუბერტის ცნობილი სიმღერის „მეწისქვილეს“ მელოდია რომ გასდევს!).

ყმაწვილ ნიკოლასს მოსაწყენი და ერთფეროვანი გარემოდან გული ქალაქისკენ მიუწევს და ჩვენც მას მივყვებით. ავტორი არ აზუსტებს რა ამოძრავებს მდიდარი ოჯახის მემკვიდრეს – უბრალო ცნობისმოყვარეობა, სიახლის განცდა, ცხოვრების შეცნობის, დამოუკიდებელი მოქმედების თუ ერთგვარი თვითდაღვინების სურვილი?

შესაძლოა, ყველაფერი ერთად. აქ ვაჟი ახალ „როლს“ მობრუნებს, ბისტროში ჭურჭლის მრეცხავად იწყებს მუშაობას; ახალ ნაცნობებს შეიძენს – ახალგაზრდებს და მოხუცებს, უბოროტო და ბოროტ კლოშარებს, პირველ გრძნობასაც ეზიარება ბისტროს მეპატრონის ქალიშვილისადმი, რომელიც მას მოძალადე გარეწარს ამჯობინებს... უნებლიეთ დანაშაულში ჩათრეული აღმოჩნდება და საპატიმროშიც ამოჰყოფს თავს. სახლში დაბრუნებული კი მამის ცხოვრების წესს (არ ვიცი, დროებით თუ სამუდამოდ) გაუყვება, მამის, რომლის ბედიც სწორედ შეილის მიერ სახლში „მოპატიჟებულ“ კლოშართან დამეგობრების შემდეგ უეცრად და რადიკალურად იცვლება: სხედან ოთახში თავისი ძაღლებით, უსახლკარო მაწანწალა (ამირან ამირანაშვილი) და მდიდარი ბურჟუა (ოთარ იოსელიანი), სვამენ, გულითადად საუბრობენ – ხან მხიარულად, ხანაც სევდიანად, მარტივ ძველებურ ფრანგულ სიმღერას წამოიწყებენ, რომელიც ზავერდოვნად ქართულ ორხმიანში გადადის, ლოგინზე წამოგორებული ძაღლები პატრონებს სიყვარულით შესცქერიან და თავს აკანტურებენ... სრული იდილია და ჰარმონია სუფევს. გადაწყვეტილება, რომელსაც სახლის პატრონი უეცრად იღებს, ფილმის ლოგიკის ჩარჩოში არ თავსდება, სრულიად მოულოდნელია და ამიტომაც საოცარ ეფექტს ახდენს: სამგზავრო ტანისამოსში ნაჩქარევად გამოწყობილი ხელჩანთით და ერთგული ძაღლის თანხლებით თავის ახალ მეგობართან ერთად ცუდლუტი ბავშვის მიხვრა-მოხვრითა და გამომეტყველებით ეზოს გადაკეთეს, სწრაფი ნაბიჯით მდინარასკენ გზას ჩაუყვება და საკუთარი იახტით მდინარეში შეცურავს. არავინ იცის, ალბათ, თავად პერსონაჟმაც კი, საით გაუწევია? მაგრამ ეს სულაც არ არის მნიშვნელოვანი, მთავარია ჩაკეტილი, „მოჯადოებული“ წრის გარღვევის მცდელობა, ბედისწერისგან თავის დაღწევის სურვილი, თავისუფლების შეგრძნების ბედნიერება. საბოლოოდ, ფილმის სათქმელი ჩამოიქნა, აზრის კრისტალიზება მოხდა, მაგრამ სიტყვებით მისი მწყობრად ჩამოყალიბება რთულია და, ალბათ, არც არის საჭირო. ერთი რამ კი ცხადია: ოთარ იოსელიანი წუხს, იცინის, ხალისობს, თან გულგატეხილია, მაგრამ იმედს მაინც არ კარგავს.

ძნელი შესამჩნევი არ არის, რომ ჩვენი დროის დიდი რეჟისორი დაჟინებით და თანმიმდევრულად უტრიალებს ჭეშმარიტი ხელოვნების ერთ-ერთ ფუნდამენტურ და მარადიულ თემას – ადამიანის არსობის, ცხოვრების საზრისის შესახებ. მასზე, როგორც ძაფზე მძივები, მრავალი სხვა მოტივი და თემაა ასხმული: დროის პრობლემა, მისი უწყვეტობა

და სწრაფმავლობა, თანამედროვე ადამიანის ღირებულებითი ორიენტირები, ნიუთიერის პრიმატი სულიერზე, ღროის ფუჭი ფლანგვა, უაზრო ფუსფუსი და შინაგანი დაცლილობა, სულიერი სილადის, გულწრფელი და გულითადი ადამიანური ურთიერთობების, თანაგრძნობის ნაკლებობა (ბოლო წლების ფილმებში ოჯახური გაუცხოება: ცოლ-ქმარს შორის, მშობლების შვილებთან და შვილების ერთმანეთთან...), თუნდაც ხანდახან ზეიმის შექმნის და განცდის უუნარობა, ბედნიერების შეგრძნების დაკარგვის საფრთხე (დაუუკვირდეთ, მაგალითად, ისეთ რეჟისორულ შტრიხს, როგორც პერსონაჟების სახის გამომეტყველება)... ეს და კიდევ სხვა მრავალი უმნიშვნელოვანესი თემა, ტენდენცია მის ყოველ ფილმში ივსება თანამედროვეობის კონკრეტული – სოციალური, მორალურ- ეთიკური შინაარსით და ასოციაციების მთელ ჯაჭვს ბადებს. ხოლო მათი ფორმისეული კონსტრუქცია ზედმიწევნით ინდივიდუალური ხედვის, შთაგრძნობის გამომხატველი და პროფესიული სრულქმნილების ეტალონია. ოთარ იოსელიანის კინოლექსიკა მდიდარი და ამავე ღროს ბუნებრივად სადა და ლაკონიურია. იგი არასოდეს ეძლევა ცდუნებას, „ლამაზი“ ფერწერული კადრებით გაგვაოცოს; არ მიმართავს თვალშისაცემ რაკურსებს, საგანგებოდ, არაბუნებრივად კონსტრუირებულ კომპოზიციებს, არ იზიდავს მოქმედება ჩაკეტილ სივრცეში. მის ფილმებში დიალოგი მინიმუმამდეა დაყვანილი და ხშირად იმპროვიზირებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს; კამერა თითქმის შეუმჩნეველად, მაგრამ მუდმივად მოძრაობს, სვამს რა ზუსტ და რიტმულად გამართულ აქცენტებს. რეჟისორი არ მუშაობს ახლო ხედებით, უპირატესობას საშუალო და საერთო ხედებს ანიჭებს, რაც კადრს ფართოდ ხსნის და საშუალებას გვაძლევს, თავად დაუუკვირდეთ რეალობას, ამოვიკითხოთ მისი მეორე თუ მესამე პლანი, პერიფერიული პასაჟები. სწორედ ყოველივე აღნიშნული ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ცხოვრების ცოცხალ მატერიას ვუმზერთ, თუმცა დაკვირვებული თვალი უთუოდ შეამჩნევს, რომ ფილმის სტრუქტურა ლამის მათემატიკური სიზუსტით ნაგები და ღრმა აზრითაა გაჯერებული.

1. ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985, 14.

2. ჯ. „Искусство кино“, 2001, №12.

3. Достоевский Ф. М., собр. соч., 1935, т. XI.

4. ზ. კაკაბაძე, ფილოსოფიური საუბრები, თბლისი, 1988.

ხელოვნის გზა

ყველა ღროის ათი საუკეთესო ქართული ფილმის გამოსავლენად 2006 წელს ქართველ კინოკრიტიკოსთა დიდი ჯგუფი გამოიკითხა. გამარჯვებულ ფილმთა ჩამონათვალში ქართული კინოს მარგალიტები მოხვდა... ამჯერად პირველი ადგილი მერაბ კოკოჩაშვილის „დიდ მწვანე ველს“ ხვდა წილად.

არიან რეჟისორები, რომელთა ფილმების გარეშე ეროვნული კინემატოგრაფის კულტურული იდენტურობის და არსის წარმოდგენა შეუძლებელია და ეს არის მათი დიდი და მთავარი ღვაწლი... არიან ისეთებიც, რომლებსაც მარტო ფილმებით კი არა, არამედ თავისი პიროვნული თვისებებით და შემოქმედებითი სინდისით განუმეორებელი წვლილი შეაქვთ საზოგადოებრივი ცხოვრების და, რაც მთავარია, კინოხელოვნების განვითარების რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესში. ვფიქრობ, სწორედ ასეთი პიროვნებაა მერაბ კოკოჩაშვილი. და თუკი შესაძლებელია ადამიანის, მით უფრო ხელოვნის, რამდენიმე სიტყვით დახასიათება, მასზე ასე ვიტყვოდ: კეთილშობილი, მოაზროვნე, ჰუმანისტი, ჭეშმარიტად ინტელიგენტი და პატრიოტი. ცხადია, ეს თვისებები მის შემოქმედებაშიც ნათლად გამოკრთის.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის ეპოს მერაბ კოკოჩაშვილი ღრმად დაფიქრებულა ქართული კინოს განვითარების გზებზე და მისი ფიქრი მიმართული იყო მთავარი, არსებითი ფაქტორებისაკენ. ეს იყო ეროვნული თემის, ზნეობრივი პრობლემების, სისხლსაცხე მხატვრული სახეების ძიება. ამ თვალსაზრისით, საკურსო ფილმი „ხმელი წიფელი“, უდავოდ, შემთხვევითი და რიგითი მოვლენა არ იყო თვით რეჟისორის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. ეს აგრეთვე არ ნიშნავდა მხოლოდ სიყვარულისა და კრძალვის გამოხატვას დიდი ქართველი კლასიკოსისადმი. ახალგაზრდა შემოქმედს სურდა, ხმელი წიფელის, როგორც სამშობლოს სიმბოლოს, გერანული ხატი შეექმნა, სამშობლოსი, რომელიც „წაწყვეტ-წაქცევაზე მიმზადული“, მაგრამ მაინც „დგას შეუშფოთრად, წარბმუხრელად“. უკვე ამ პატარა ფილმში გამოჩნდა მ. კოკოჩაშვილის დაფიქრებული ბუნება, პატრიოტული სულისკვეთება და ამასთანავე სიცოცხლის დამამკვიდრებელი მუხტი. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი აღსაცხე თანაგრძობითა და ფიქრებით ხმელი წიფელის ბედ-იღბალზე, ავტორი ვაჟასავით თავყანს სცემს

მის სიდიადესა და შეუდრეკელობას. ხოლო ფილმის საბოლოო განწყობილებას აყალიბებს არა ფრაზა: „ესღაა მისი ნუგეში“, არამედ პოეტის რწმენა იმ ყლორტისა, რომელიც მაგარ და იმედიან ფესვზე ამოსულა.

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციის ფორმათა ძიების თვალსაზრისით ფილმი „ხმელი წიფელი“ რაიმე საგანგებო მიგნებით არ გამოირჩევა. ჩვენი ლიტერატურული საგანძურის ეს პატარა მშვენება არც ახალ კინემატოგრაფიულ ფენომენად მოგვევლინა. რეჟისორი თითქოს უკვე ნაცად გზას გააყვია და შექმნა ლიტერატურული პროზის ილუსტრაცია, მაგრამ ილუსტრაცია უდავოდ კინემატოგრაფიული, ამ ხელოვნების სპეციფიკური აზროვნების და გამომსახველი საშუალებების გათვალისწინებით. უნდა ვიფიქროთ, რომ ასეთი გზა განგებაც იქნა არჩეული, რადგან კოკოჩაშვილისთვის, ალბათ, მთავარი და უპირატესი მნიშვნელობა ჰქონდა პიროვნული, მოქალაქეობრივი, ერის შვილის პოზიციის გამოხატვას.

ასე ჩანს, რომ თემის, პრობლემის და საზოგადოდ მხატვრული სათქმელის საკითხებს ხელოვნებაში მისთვის იმ ეტაპზე (არსებითად შემდგომში!) უფრო დიდი და განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ვიდრე ზრუნვას ორიგინალურ ფორმათა ძიებაზე. „ხმელი წიფელი“ საინტერესო და ყურადსაღები მინიატურა იყო, მაგრამ ამ ფილმით ძნელი ჩანდა მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედებით თავისებურებებზე მსჯელობა და მით უფრო მომავლის განჭვრეტა. მომდევნო ორ ფილმში („კარდაკარ“, „არდადეგები“) მისმა რეჟისურამ ახალი შტრიხები შეიძინა. „არდადეგები“ იყო უფრო უშუალო, იუმორითა და გულწრფელობით აღსავსე ფილმი, რომელშიც რეჟისორმა ასევე ნათლად გამოავლინა დიდი გულისყური ცოცხალი ადამიანური სახეების, მათ დამოკიდებულებათა ფსიქოლოგიური ნიუანსების მიმართ. მაგრამ არც „არდადეგების“ შემდეგ დამკვიდრებულა ქართულ კინოში სახელი – მერაბ კოკოჩაშვილი იმ მნიშვნელობით, რასაც დღეს ნიშნავს ჩვენთვის.

მერაბ კოკოჩაშვილის, როგორც ოსტატის, დაბადება ყველაზე ნათლად და ხმამაღლა გვამცნო „მიხამ“ (1965 წ.) – მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის მიხედვით შექმნილმა მოკლემეტრაჟიანმა ფილმმა, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. ეს იყო ლალი, ძარღვიანი, ხალხური, ჭეშმარიტად ხალხური ნაწარმოები. მანვე ნათელჰყო ახალგაზრდა რეჟისორის მაღალპროფესიული თვისებები

და მსახიობთან მუშაობის იშვიათი ნიჭი. ამასთან მ. კოკონაშვილი გაჰყვა არა სხვათა მიერ გაკვალულ გზას, არამედ ჯერ ყველასთვის უცნობ აქტიორებში უცდომელი ინტუიციით იგრძნო, თავისთვის აღმოაჩინა (და, რა თქმა უნდა, ჩვენთვისაც!) მათი ნიჭი, თავისთავადობა. ახალგაზრდა რეჟისორმა გასაკვირი ოსტატობით წარმართა მსახიობთან მუშაობის პროცესი, რის შედეგადაც შეიქმნა ზურაბ ქაფიანიძის მიხას ლაზათიანი, რელიეფური, ჭეშმარიტად ეროვნული, ხალხური მხატვრული სახე. ვფიქრობ, ქართული „მოკლემეტრაჟიანი ფილმი“ საუკეთესო ტრადიციების სათავეს, „ქორწილთან“ ერთად, სწორედ რომ „მიხასგან“ იღებს. უთუოდ ამ ფილმებმა უბიძგეს ახალ თაობას იქითკენ, რომ ეროვნულ ნიადაგზე უფრო მყარად დაეფუძნებინათ ლაკონიური კინემატოგრაფიული აზროვნება და გამოხატვის ფორმები. „მიხას“ შექმნის შემდეგ მისი ავტორის შემოქმედებითი გზა თითქოს უკვე გაკვალული ჩანდა. შესაძლოა ეს ერთგვარი გულუბრყვილობაც იყო, მაგრამ იბადებოდა აზრი, რომ „მიხას“ რეჟისორი სავესებით ჩამოყალიბებული ესთეტიკური მიმართულების ხელოვანია – უკვე კარგად მიგნებული ხელწერით და სტილით, დამდგარი, დაღვინებული, საკუთარი ხმის მქონე ხელოვნებაში. მაგრამ მოხდა ისე, რომ „მიხას“ ომახიანი ჟღერა მომდევნო ფილმ „დიდი მწვანე ველში“ ახალმა ინტონაციებმა შეცვალა... ფილმი მნიშვნელოვანი და საეუბრო მოვლენა გახდა თანამედროვე ქართული კინოს ისტორიაში და თვით რეჟისორის შემოქმედებაშიც. აქ ხელოვანი დიდი მხატვრული სიღრმით იკვლევს ცხოვრების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას და ასეთივე მხატვრული სრულყოფილებითა და სიმართლით გვიხატავს ქართველი ადამიანის სისხლსავე, ძალზე გამოკვეთილ სახეს. „დიდი მწვანე ველის“ გმირი სოსანა უთუოდ პიროვნების ეკრანული განსახიერების ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნიმუშია, რომელიც ერთდროულად კონკრეტული, ინდივიდუალურად ჩამოსხმული ხასიათიცაა და ამასთანავე ფართოდ განზოგადებული სახე მიწის შვილისა.

სოსანა მენახირეა, სიყვარულითა და დიდი პასუხისმგებლობით აგრძელებს მამა-პაპათა საქმეს და სხვა ცხოვრებაზე არც კი ფიქრობს. არა იმიტომ, რომ შეზღუდული და პრიმიტიულია, არამედ იმიტომ, რომ ბუნება, ოჯახი, მეგობარი, წინაპართა დანატოვარი და აჩრდილები – ყოველივე ეს მისი სამყარო და სამფლობელოა. გეოლოგები აქ ნავთობის საძიებელ სამუშაოებს იწყებენ და მწვანე ველზე თანამედროვე ცივილიზაციის ატმოსფერო მთელი თავისი აე-

კარგით იწყებს გავრცელებას. ტექნიკის გუგუნის, თანამედროვე მუსიკა, ურთიერთობათა სხვაგვარი, ქალაქური ფორმები და კიდევ მრავალი სხვა დეტალი მაგნიტივით იზიდავს ჩაკეტილ, საკმაოდ მონოტონურ სივრცეში მცხოვრებ ახალგაზრდობას... მათ შორის – სოსანას ცოლ-შვილსაც.

რეჟისორი შეეცადა ჩვენ თვალწინ გაეხსნა რთული პროცესი ეპიკურად მრთელი, ბუნებრივად სადა, პარმონიული ხასიათის აფორიაქების და შინაგანი კონფლიქტებით გათიშვისა. ფილმში, მართლაც, ძლიერად და საოცარი დამაჯერებლობით აჟღერდა ინდივიდუალურ-ფსიქოლოგიური მოტივები. მერაბ კოკოჩაშვილი დიდი ტაქტით და ამავე დროს სითამამით ხსნის ხასიათის სხვადასხვა შრეს: დაწყებული მოქმედების, საქციელის, მეტყველების თავისებურებით, ახლობელ ადამიანებთან დამოკიდებულებათა მრავალფეროვანი სპექტრით – დამთავრებული შინაგანი, სულიერი მდგომარეობით და ფსიქიკის ქვეცნობიერი პლასტებით. სოსანაში თავი მოუყრია ქართველი გლეხის, მიწის შვილის მიერ საუკუნეების მანძილზე შექმნილ თვისებებსა და ტრადიციებს. ყოველივე ეს სოსანას დედის რბესავით შეუსისხლხორცება და მის არსზე და მნიშვნელობაზე თითქოს არც კი დაფიქრებულა. მაგრამ დროს მოაქვს ისეთი სიახლენი, რომლებიც მძლავრად იჭრებიან ადამიანის ცხოვრებაში და ქმნიან არა მარტო ყოფის, ცხოვრების ნირის შეცვლის შეუქცევად პირობებს, არამედ მის მსოფლალქმასა და სულიერ წყობასაც ამღვრევით ემუქრებიან. ეს კი სოსანასნაირი ადამიანისთვის მთელი სამყაროს ნგრევა და, მაშასადამე, დიდი სულიერი დრამაცაა. ავტორი ახლა ცხოვრებისა და ხასიათების სულ სხვა პლასტებს შეეხო და გაანალიზება დაუწყო. მართალია, თემა სოფელს, გლეხობას ეხება, ეს თემა კი საკმაოდ მომძლავრებული იყო იმდროინდელ კინოში, მაგრამ აქ შეცვლილია მთავარი – ხედვა ამ სამყაროსი. ავტორმა მონინდომა სხვა წერტილიდან შეეხედა ცხოვრებისთვის და გმირის კონფლიქტი გარემოცვასთან გაეაზრებინა არა როგორც ახლისა და ძველის მარტივი ჭიდილი, არამედ როგორც მარადიულისა და დროის მიერ მოტანილის ურთიერთშეთვისების რთული, წინააღმდეგობრივი პროცესი, რაც მის გმირში წარუშლელ კვალს ტოვებს.

უმნიშვნელოვანესი ესთეტიკური კატეგორიის – ხასიათის შექმნისას ხელოვანი განმსაზღვრელ მნიშვნელობას ერის, ხალხის ფსიქოლოგიურ წყობას ანიჭებს, მაგრამ ეს მოტივი პარმონიულ წონასწორობაშია

ხასიათებისა და მოვლენების ისტორიულ-სოციალურ წინაპირობებთან. მერაბ კოკოჩაშვილი, როგორც პატრიოტული შეგნების ადამიანი, თავის გმირთან ერთად განიცდის, რომ ქართველი გლეხი კარგავს მიწასთან, ბუნებასთან ტრადიციულ კავშირს, რომ სუსტდება დამაკავშირებელი ძაფები იმ ფესვებთან, რასაც მნიშვნელოვანწილად განუპირობებია მისი თვითდადგინება და ცხოვრების საზრისი. თუმცა, ამავე დროს მას კარგად ესმის, რომ სამყაროული პროცესის წინ სულა გარდუვალია და რომ ძველი ცხოვრება შეიცვლება, მისთვის ესეც დღესავით ნათელია. სწორედ აქ, აზრთა, ემოციათა ამ რთულ და წინააღმდეგობრივ ურთიერთმიმართებაში, კვლავ მჟღავნდება მერაბ კოკოჩაშვილის, როგორც ხელოვნის სულიერი წონასწორობა და ღრმა რწმენა, რომ ჭეშმარიტი და საუკეთესო, რაც კი ადამიანს მემკვიდრეობით შეუძენია, აღმოუჩენია და შეუქმნია, უკვალოდ არ ქრება, არ იკარგება სიახლეთა მომძლავრებულ ორომტრიალში. ხმელი წიფლის ფეხების ბოლოზე ამოსული პატარა ყლორტის მოტივი „დიდ მწვანე ველში“ თითქოს თავისებურ გაგრძელებას პოულობს. სოსანასი და მისი პატარა ვაჟის ურთიერთობათა მთელი კომპლექსი, მათ სულებს შორის გაბმული ძაფების ძალმოსილება გვაფიქრებინებს, რომ ბიჭუნა თავის ფესვებთან მჭიდრო კავშირით, მაგრამ მეტი სულიერი სიმშვიდით, სიახლისადმი განწყობით შევა ცხოვრებაში და თავის ადგილს დაიმკვიდრებს. „დიდი მწვანე ველით“ მ. კოკოჩაშვილის მსახიობთან მუშაობის საგანგებო ნიჭი და, ალბათ, მეთოდურ საბოლოოდ დადასტურდა. სოსანას როლი საეტაპო აღმოჩნდა მისი შემსრულებლის – დოდო აბაშიძისთვისაც. მართლაც, ჩვენ კინოში ძალზე ცოტაა სოსანას შესადარი, ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული, ცოცხალი, ერთდროულად ბასრი, მტკივნეული ფიქრის აღმძვრელი და ამასთანავე შეხებითი განცდებითა და მგრძობელობით აღსავსე მხატვრული სახე. „დიდი მწვანე ველის“ შემდეგ მ. კოკოჩაშვილი წარმოგვიდგა როგორც ანალიტიკოსი, მჭკრეტელი, ადამიანის ხასიათის იღუმალ ხვეულებში მწვლომი შემოქმედი. „მიხას“ თამამ და ხმაძალალ ინტონაციებს დაემატა ღრმა დაფიქრება, სევდიან განწყობილებათა გამა და ძარღვიანი ტონალობა. როდესაც განსხვავებულმა ნიშან-თვისებებმა ერთმანეთი შეავსეს, ახლა თითქოს უფრო ნათლად გამოიკვეთა რაჟისორის მხატვრული კრედი, ის პრინციპები, რომლებსაც თავის შემოქმედებაში მან უპირატესობა მიანიჭა. შესანიშნავად ფლობს რა პროფესიას, ტექნოლოგიური პროცესის ყველა ნიუანსს, მ. კოკოჩაშვილს არასოდეს

იტაცებს ტექნიკური საშუალებების თვითმიზნური გამოყენება. ის თითქოს თანამიმდევრულად ატარებს საკუთარ მხატვრულ პროგრამას, რომლის მიხედვითაც პირველი რიგის მნიშვნელობას ანიჭებს გამოკვეთილ, არაერთმნიშვნელოვან ადამიანურ ხასიათებს და მათ „საასპარეზო“ გარემოს, რაც მთლიანობაში ხელოვნის პოზიციის, სათქმელის გამომხატველი უნდა იყოს. რეჟისორი არ გაურბის ცხოვრების სირთულეების ან ერთმანეთისგან რადიკალურად განზიდულ პოზიციათა მქონე ადამიანების ჩვენებას, თუმცა როგორც გამოუსწორებელი, (არ ვიცი, რა სიტყვა მიეუსადაგო, ალბათ, მანც) რომანტიკოსი არ კარგავს რწმენას ადამიანის და მარადიული, ჭეშმარიტი ღირებულებებისა...

თუ დავუკვირდებით, ხელოვნის, კერძოდ – ნებისმიერი ქვეყნის კინორეჟისორთა შემოქმედებითი გზა არასოდესაა სწორხაზოვანი და მხოლოდ აღმასვლით ნიშანდებული. დღეს უკვე კინოს კლასიკოსებად, გენიოსებადაც აღიარებული არაერთი პერსონის ბიოგრაფიაში უმაღლეს შემოქმედებით გამოვლინებათა გვერდით ადვილად აღმოვაჩნთ ნაკლებად მნიშვნელოვან ნაწარმოებებს. მიზეზი მრავალი შეიძლება იყოს, რის ანალიზსაც ახლა არ შევუდგები. ერთს ვიტყვი მხოლოდ: ხელოვნის შემოქმედება, როგორც წესი, გარკვეულ ეტაპებად იყოფა, რაც ძიების რთულ და ხშირად მტანჯველ პროცესებთან არის დაკავშირებული. ასეთ გარდამავალ პერიოდებში ხშირია ერთგვარი უკან დახვევა, ხელოვანის მიერვე აპრობირებულის ექსპლუატაცია ანდა მოცემული კულტურული კონტექსტისთვის თუ თავად მისთვის არაორგანული მასალისა და „სამეტყველო“ ენის გამოყენება... როგორც მოგახსენეთ, მიზეზი ბევრია. ყოველივე ამის აღნიშვნა კი იმისთვის დამჭირდა, რომ „დიდი მწვანე ველის“ შემდეგ მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედებაშიც დადგა ნაკლებად წარმატებული პერიოდი. ფილმები „გზა მშვიდობისა, ჯაკო!“ და „მწვერვალი“ ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ, თითქოს რეჟისორი თავის საკუთარ, წინა ფილმებით მონიშნულ ფართო გზას ასცდა და სადღაც ვიწრო ბილიკზე გადაუხვია. ეს განსაკუთრებით ეხება „მწვერვალს“, სადაც მოქმედება ექსტრემალურ სიტუაციაში ვითარდება და, მაშასადამე, ხასიათების განხნა უფრო სრულად და ღრმადაა შესაძლებელი. რეჟისორმა კი თითქოს აზრი მიიჩნია უმაღლეს რეალობად, მხატვრულ ქსოვილს მოაკლო საკუთარი განცდის სიდრმე, ემოციური დაკვირვების სიმდიდრე და ამით ნაწარმოებს წინასწარი აზრის დაღი დაასვა. დღევანდელი

გადასახელიდან უკვე ნათელია, რომ ერთგვარი შერჩევა თუ უკანდახვევა სწორედ რომ ინტენსიური ძიების შედეგი იყო – ახალი მასალის, ახალი გმირების, ახალი სათქმელის ძიებისა. და აი, 1981 წელს ეკრანებზე გამოვიდა „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“. ამ ფილმთან დაკავშირებით ერთ უცნაურ მოვლენას დავაკვირდი: თავის დროზე არაფერს უარპყოფდა რა მის ღირსებებს, მაინც უმაღლესი შეფასება არ მიუღია არც კრიტიკისა და არც მაყურებლისგან. უნდა ვაღიარო, რომ პირადად მეც ერთგვარად გაორებული დამოკიდებულება მქონდა ფილმის მიმართ. მაგრამ გაღის დრო და „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ უფრო დიდი ინტერესით იყურება, არ მოძველებულა და როდესაც პერიოდულად ტელეეკრანზე მოკრავ თვალს, სხვა არხზე გადართვის სურვილი არ გიჩნდება. დროს გაუძლო – ეს უკვე ხელოვნების ნაწარმოების (განსაკუთრებით კი კინონაწარმოების) უჭველ ღირსებაზე მეტყველებს.

ფილმის მოქმედების ადგილი ამჯერად ქალაქი თბილისია, მთავარი გმირები ჰუმანიტარული ინტელიგენციის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები, არქეოლოგები არიან. სულხანი ცნობილი მეცნიერი, საქმისათვის თავდადებული და უკომპრომისო ადამიანია, მაგრამ ინტელიგენტურად მოკრძალებული, დიდსულოვანი და მიმტყვებელი. მისთვის ღირსების გრძნობა და ადამიანური ურთიერთობები არანაკლები მნიშვნელობის ღირებულებებია. თამრიკო, სრულიად ახალგაზრდა ქალიშვილი, პირველ ნაბიჯებს ღვაძს არქეოლოგიაში. ისიც საყვარელი საქმისათვის უკრთომელი და გულანთებულია, თუმცა, სულხანისგან განსხვავებით – მაქსიმალისტი, შემტევი, ხისტი და ზოგჯერ შეუწყნარებელი. უსახსრობის გამო სულხანი ვერ ამთავრებს ძველი ნასახლარის გათხრას. სახელმწიფოსთვის არქეოლოგია, ესე იგი ერის წარსული და რაობა, ნაკლებ პრიორიტეტულია და ამიტომაც სულხანმა უკვე გათხრილის კონსერვაცია გადაწყვიტა. მას შემდეგ, რაც თამრიკომ ახალი ენერგია შთაბერა, სულხანი კვლავ ამოდრავდა ნასახლარის გადასარჩენად. ახალგაზრდა კოლეგის წაქეზებით კომპარტიის ცეკას მდივანთან შეაღწია (რომელიც, სხვათა შორის, მისი მეგობარია), მაგრამ ეს ძალისხმევაც ამაო აღმოჩნდა... სამი დღის განმავლობაში სულხანი თამრიკოსთან ერთად არაერთ ნაცნობ-მეგობარს ესტუმრება და აქ ჩვენ თვალწინ გაიელვებს პერსონაჟების მთელი გალერეა: სრულიად განსხვავებული პროფესიის, ასაკის, ხასიათის, ტემპერამენტის და ტიპაჟის ადამიანები, ყველა პროფესიონალი და თავის საქმის ერთგული.

თავისთავად ასეთი, თუ შეიძლება ითქვას, მრავალფიგურიანი ეკრანული პანო მხატვრულ ნაწარმოებს ყოველთვის ამდიდრებს ახალი მოტივებითა და სიტუაციებით, რაც მთავარი გმირების ხასიათის მრავალი ნიუანსის წარმოჩენასაც უწყობს ხელს. მიუხედავად ამისა, სწორედ აქ მეორე პლანის პერსონაჟთა შექმნისას იჩენს თავს ერთგვარი ხელოვნურობა: ხასიათის ერთი რომელიმე თვისების გაზვიადება, ზოგჯერ პირდაპირი დეკლარირებაც კი. მხატვრული სახეებისადმი ამგვარი, ცოტა არ იყოს, ცივი, გონებისმიერი მიდგომა ფილმის აშკარა ნაკლად შეიძლება ჩაითვალოს.

„ცხელი ზაფხულის სამი დღის“ საკმაოდ ვრცელი და ტევადი საფინანლო ეპიზოდი – ნასახლარის დაკონსერვება – საპირისპირო ემოციებითაა გაჯერებული და მაყურებელშიც ამბივალენტურ განწყობათა ნაკადს ბადებს. შეკრებილი საზოგადოება „ემშვიდობება“ ნასახლარს, სიმღერას ცეცხლოვანი ცეკვა ცვლის... ყველა ცდილობს გაამხნეოს სულხანი, ცეკას მდივანი პირობას დებს, რომ ამ საქმეს ბოლომდე მიიყვანს, კინორეჟისორი მოვლენას ფირზე ალბეჭდავს, მეგობარი ექიმი, იცის რა სულხანის გულის სიმპტომები, ცდილობს შეაჩეროს მისი არაბუნებრივად გაშმაგებული ცეკვა, ნერვულ შეტევას რომ უფრო ჰგავს... დამთავრდა ცერემონია, ყველა დაიშალა გარდა სულხანისა და თამრიკოსი. მათი განცდა ნამდვილი და გულწრფელია, თუმცა ამას ორივე განსხვავებულად გამოხატავს: თამრიკოს თვალები ცრემლებით ვვსება, დაგროვილ ემოციას ვერ უმკლავდება და ცოტა ხნის წინ აქ შეკრებილი ადამიანების მიმართ ლამის ისტერიულ პროტესტს გადმოდანთხვეს: „უშნო ქართველებო... პანაშვიდებისა და ქეიფების ხალხო... უჯიშობო... მეზიზღებით...“ სულხანი, როგორც სჩვევია, თავშეკავებული და გარეგნულად თითქოს მშვიდია, მაგრამ ფერმკრთალი სახე, ნაღვლიანი თვალები და სახის უცნაური გამომეტყველება რაღაც საბედისწეროს მოასწავებს. მართლაც... სულხანს გული უმტყუნებს და იღუპება. ფილმის დასაწყისში გაიჟღერებს შეკითხვა, რომელიც უთუოდ ძალზე მნიშვნელოვანი უნდა იყოს მ. კოკოჩაშვილისთვის: „რა არის ის ცხოველმყოფელი ძალა, რომელმაც ჩვენი ერი დღემდე მოიყვანა?“ ფილმის ეპილოგში სულხანის მეგობრები ნასახლარის „დასაფლავების“ კადრებს უმზერენ და თითქოს ადრე დასმულ შეკითხვაზე პასუხად თამრიკოს სიტყვები ჩაგვესმის: „ცხოვრების აზრი იმაშია, რომ ადამიანი ბოლომდე დაიხარჯოს“. დიახ, ასე ფიქრობს ავტორი, მაგრამ ფიქრობს აგრეთვე, რომ ეს

პროცესი ზნეობრივი ღირებულებებისა და ადამიანური ურთიერთობების გარეშე სრულყოფილი ვერ იქნება. ჰუმანიستي შემოქმედისთვის ზნეობრივი კოორდინატების დაზუსტება უმნიშვნელოვანესი პრობლემაა, მაგრამ არა ერთადერთი: მისი ფიქრი კვლავ და კვლავ უტრიალებს დროთა და თაობათა კავშირის საკითხებს. შემთხვევითი როდია, რომ სულხანი პროფესიით არქეოლოგია, ხოლო მისი თანამოაზრე კოლეგა — ახალი თაობის წარმომადგენელი.

„ცხელი ზაფხულის სამი დღის“ შემდეგ მ. კოკოჩაშვილი ვრცელ, ხუთნაწილიან დოკუმენტურ ფილმს იღებს. ჩანაფიქრი საკმაოდ თამამი და სარისკო იყო — საქართველოს ისტორიის ეკრანული ვერსიის შექმნა. „გზა“ (ასე ჰქვია ფილმს) შემეცნებით-ინფორმაციული ფილმია, მისი ჟანრი კი პირობითად ასე შეიძლება განვსაზღვროთ: ფილმი-ლექცია. საუკეთესო ქართველი ისტორიკოსები ფილმის წამყვანთან ერთად (რომელიც თავად რეჟისორია) საინტერესოდ, გატაცებით, თანამოსაუბრის ინტონაციით მოგვითხრობენ ჩვენი ქვეყნის რთულ ისტორიულ გზაზე, საამაყო თუ დრამატიზმით აღსავსე მოვლენებზე... გასული საუკუნის 80-იან წლებში კინოს ჯერ კიდევ არ ჰქონდა ათვისებული დიგიტალური ტექნოლოგია და ამდენად ისტორიული მასალის ვიზუალიზაცია ძალზე რთული იყო. მიუხედავად ამისა, რეჟისორმა ყველა საშუალებას მიმართა, რათა ტექსტსა და გამოსახულებას შორის დარღვეული ბალანსი მინიმუმამდე დაეყვანა. ახლა თავს პატარა „ლირიკული“ გადახვევის უფლებას მიეცემ: ტელევიზიით ხშირად ვისმენ, რომ სკოლებში სასწავლო პროცესის ერთ-ერთი აუცილებელი ატრიბუტი ე. წ. თვალსაჩინოებებია. დღეს, როცა ახალგაზრდობის უმეტესობა, სამწუხაროდ, გულგრილია „არამოდური“ ჰუმანიტარული საგნების და სპეციალობების მიმართ, ურიგო არ იქნებოდა ამ კინომასალის სწავლების პროცესში ჩართვა. შესაძლოა, ჩემი მხრიდან გულუბრყვილობაც იყოს, მაგრამ, მგონია, რომ ეს მოზარდების დაინტერესებას შეუწყობდა ხელს და ეგებ სასიკეთო შედეგიც გამოეღო. „გზა“ არ არის მერაბ კოკოჩაშვილის ერთადერთი დოკუმენტური ფილმი: სხვადასხვა წელს მან გადაიღო „ფენომენი“ — უნიკალურ ქართულ მრავალხმიანობაზე, „საქართველო ანოსია, საქართველო ვანოსია“, „დაგვიანებული კადიში“...

გასაკვირი იქნებოდა მ. კოკოჩაშვილი თავისი შინაგანი, სულიერი წყობით გულგრილი დარჩენილიყო იმ მოვლენების მიმართ, რომლებმაც 90-იანი წლების საქართველო მოიცვა. სამოქალაქო ომით ნაიარევი

ქვეყანა, კერძოდ თბილისი, ანარქიის, სოციალური კრიზისის, შეიარაღებული დაჯგუფებების სათარეშო ასპარეზად გადაიქცა. ვფიქრობ, ამ უკიდევანო ქაოსში ჰარმონიის ძიების მოთხოვნილება და, ალბათ, აუცილებლობაც გახდა მერაბ კოკოჩაშვილის მომდევნო ფილმის „ნუცას სკოლის“ შექმნის ძირითადი სტიმულატორი. მთავარი გმირი განათლებული, ინტელიგენტი, ტრადიციულ ქართულ ოჯახში აღზრდილი და დავაჟაკებული ახალგაზრდაა – ნიკო ძია, – როგორც მას თავისი აღსაზრდელები სიყვარულით მიმართავენ. აღსაზრდელები კი, მათ შორის ნიკას შვილი, ე. წ. გონებაშეზღუდული მოზარდები არიან. ნიკა ტოვებს ქალაქს და რამდენიმე ბავშვთან და თანამოაზრესთან ერთად სოფლად, წინაპრების მიწაწყალზე დასახლდება. აქ პატარა ოაზისს – „ნუცას სკოლას“ შექმნის. ფსიქოლოგი, პედაგოგები ბავშვებს უანგაროდ ასწავლიან, აჩვენებენ ყოფით საქმიანობას, ცდილობენ განუეითარონ ესთეტიკური გემოვნება... მაგრამ, რაც მთავარია, საკუთარი დამოკიდებულებით უღვივებენ სიყვარულის გრძნობას, აზიარებენ სიკეთეს და სათნოებას. მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედებისთვის ერთი თვალის გადავლებითაც შევამჩნევთ, რომ მას არ იზიდავს კინოესთეტიკა, რომელშიც აზრის გამოხატვისთვის ლიტერატურული თუ ფერწერული სიმბოლიკა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს წარმოადგენს. ეს კი ხშირად კინემატოგრაფიული გამოძახველობისთვის საზიანო ხდება. თუმცა, ნათქვამი არ ნიშნავს იმას, რომ მისთვის უცხოა ფართო მხატვრული განზოგადებები ან სიმბოლური აზროვნება. დაუუკვირდეთ თუნდაც ფილმის სათაურს – „ნუცას სკოლა“, რაც ასოცირდება ელემენტარულ სწავლებასთან. დიახ, ელემენტარულ, მაგრამ ამ შემთხვევაში – საუბარია ელემენტარულ, თუმცა ფუძემდებლურ ჭეშმარიტებებსა და იდეალებზე, რის დეფიციტსაც უამთა სიავის გამო სახიფათო მასშტაბები მიუღია. საინტერესოა აგრეთვე ის, თუ რატომ შეჩერდა რეჟისორის ყურადღება უნარშეზღუდულ ბავშვებზე? რა, შემოქმედი სამედიცინო პრობლემით დაიტერესდა? ცხადია, არა. ვფიქრობ, ამ არჩევანს ორმაგი დატვირთვა აქვს: ჯერ ერთი, ასეთი ადამიანები, როგორც წესი, უბოროტონი, გულწრფელნი და გულდიანი, მაგრამ ყველაზე დაუცველნი არიან. მეორეც, ისინი კაცობრიობის მცირე ნაწილს შეადგენენ. უნდა ვიფიქროთ, რომ ავტორს სწორედ ეს სიმბოლური ნიუანსები აინტერესებდა. რა თქმა უნდა, ისიც საგულისხმოა, რომ ამ ტიპის პერსონაჟები ფილმის ეპოციურ აღქმას აძლიერებენ. მოქმედება ნელ-ნელა იძაბება, ვინაიდან

„ნუცას სკოლის“ ატმოსფერო, ადამიანური ურთიერთობები სოფლისთვის უცხო და გაუგებარი აღმოჩნდა. უცნაური სკოლის სამყაროს აქაური ყოფის მონოტონურობაში, პრაქტიკულ-მატერიალურ ინტერესებში, როგორც ცხოვრების უმთავრეს საზრისში მკვეთრი დისონანსი შეაქვს. მალე საეჭვო „ტიპებიც“ შეესვეიან სოფელს მიწების დაპატრონების მიზნით. ნიკო ძიას კი იმედი ჰქონდა, მამა-პაპათა მემკვიდრეობას დაიბრუნებდა და კეთილი საქმეებისთვის აღმშენებლობას წამოიწყებდა. მომხდურებთან საუბარი თუ მოლაპარაკება ამოა, მათ მხოლოდ ძალის ენა ესმით. ნიკო იარაღს მოჰკიდებს ხელს, თუმცა ვერ ისვრის, მას ბოროტებასთან ბოროტებით დაპირისპირება არ შეუძლია. დაიხურა „ნუცას სკოლა“, ბავშვები და მასწავლებლები ქალაქში დაბრუნდნენ... ნიკომ ვერ შეძლო, საკუთარი ძალისხმევით შექმნილი პატარა ოაზისი და მისი ბინადარი დაეცვა, მაგრამ ტოტალური განუკითხაობის, ქვეყნის უმოწყალო ძარცვის, საზოგადოების ზნეობრივი დეგრადაციის პირობებში მან მოძლოდინე პოზიციას მოქმედება ამჯობინა, სცადა, მაინც ადამიანების სულელებზე ეზრუნა, სიყვარული და სიკეთე დაეთესა. მართალია, უხეშ ძალასთან შეჯახებისას ნიკო მარცხდება, მაგრამ მისი ზნეობრივი გამარჯვება აშკარაა, რადგან ის იდეალები, რომლებსაც ნიკო და არაერთი მისნაირი ემსახურებიან – მარადიული, უკვდავი ღირებულებებია.

მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედებითი გზა ერთ კანონზომიერებაზე მიმანიშნებს: როგორც ერთხანს, ახლაც მის ბიოგრაფიაში გარდამავალი პერიოდი დადგა. მან გადაიღო ორი მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი („ოტელო“, „უსუი“), ერთობ საინტერესო თემატიკის დოკუმენტური სურათი, რომელიც მაყურებლის საყვარელი და უკვდავი ფილმის „ქეთო და კოტეს“ 60 წლისთავს ეძღვნება. როგორც ვხედავთ, მ. კოკოჩაშვილი იმ ბედნიერ კინორეჟისორთა რიცხვს განეკუთვნება, რომლებიც თითქმის პაუზის გარეშე მუშაობენ. ბუნებრივია, ეს გზა მხოლოდ წარმატებებით იავარქმნილი არ იქნებოდა და თანაბარი მნიშვნელობის ფილმები ვერ შეიქმნებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ რაღაც მნიშვნელოვანი სათქმელი მწიფდება...

რეალურისა და ირეალურის მიჯნაზე (მიხეილ კობახიძე)

მეოცე საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართული კინოს აღზევებასა და ფართო აღიარებაში ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი ითამაშა სრულიად გამორჩეულმა და თავისთავადმა მოვლენამ — მიხეილ კობახიძის კინოსამყარომ. ეს ხელოვანი ნოვატორია, რადგან მისი, ყველასგან განსხვავებული ფილმების დახვეწილი და პირობითი ფორმა, რომლისადმი იგი აქტიურ ინტერესს იჩენს, ქართული კინოსთვის ერთობ ახალი ეკრანული სივრცის შემქმნელი აღმოჩნდა. მან საგულისხმო გავლენა მოახდინა ქართულ კინოაზროვნებაზე, გაუხსნა რა მანამდე უხილავი პორიზონტები მის თანამედროვე და მომდევნო თაობის არაერთი რეჟისორის შემოქმედებას. მისი დიდი დამსახურებაა, რომ დასაბამი მისცა ლაკონიურ აზროვნებას და ერთ დროს ფართოდ აღიარებული „ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმის“ საუკეთესო ტრადიციებს. 60-იანი წლების დასაწყისში მ. კობახიძემ ისე შემოაბიჯა დიდ კინემატოგრაფში, როგორც ბუნებით მომადლებული ნიჭით დაჯილდოებულმა, დასრულებულმა და ლაღმა ოსტატმა. ამიტომაც ამ დებიუტმა თუ „ნათლობამ“ ახალგაზრდა რეჟისორს ჭეშმარიტი წარმატება და საყოველთაო აღიარება მოუტანა — ეს იყო ქართული კინოს პატარა შედევრი, უკვდავი და საყვარელი ფილმი „ქორწილი.“ თუმცა, ხელოვნის შემოქმედებითი ინტერესები ჯერ კიდევ სტუდენტურ ფილმებში, განსაკუთრებით კი „კარუსელში“ მონიშნა, რამაც დახვეწილი და უნაკლოდ ოსტატური ხორცშესხმა, რა თქმა უნდა, მომდევნო და მის მთავარ ფილმებში პოვა. „ქორწილმა“ (1964 წ.), რომლის მხატვრული სრულყოფილება დღესაც ეჭვმიუტანელი რჩება, ნათელყო რეჟისორის ხელწერისა და სტილის თავისებურებანი, უცდომელი გემოვნება, შემოქმედებითი ინტუიცია, რაღაც საოცარი შინაგანი თავისუფლება და სილაღე.

პირველივე ფილმში გამოვლინდა რეჟისორის მიდრეკილება მხატვრული განზოგადების პირობითი ფორმებისადმი, ერთდროულად სვედანარევი იუმორისა და კინოსახის ლირიკულ-ექსცენტრიკული გადაწყვეტისადმი. შესანიშნავად გრძნობს რა ფორმის, ჟანრის თავისებურებას, ეკრანული პლასტიკის ხასიათს, რეჟისორი თავის შემოქმედებას ყოველთვის აზღვევს იმ ნაკლოვანებებისგან, რომლებიც არცთუ იშვიათად იჩენენ ხოლმე თავს ამგვარი სტილური

მიმართულების ნაწარმოებებში. მიხეილ კობახიძის ფილმები იმდენად ორგანულია მისი ნიჭისთვის, რომ მათი პირობითობა, სახეების სიმბოლურობაც არა გონებისმიერ აბსტრაქციებად წარმოგვიდგებიან, არამედ ძალდაუტანლობის, სილალის შეგრძნებას ბადებენ და სიცოცხლეს ასხივებენ. ამით მისი პერსონაჟები მაყურებლისთვის საინტერესონი ხდებიან, თანაგრძნობას იწვევენ და მათ შორის, როგორც წესი, ძლიერი და უწყვეტი ემოციური კავშირი მყარდება. გავიხსენოთ „ქორწილის“ გმირი: დაუშრეტელ სიხალისეს, პირველი გრძნობის სინატიფეს, ახალგაზრდულ შემართებასა და ოპტიმიზმს, განცდის უშუალოებას და გულუბრყვილობას – ამ თვისებებს განაინდივიდუალური შტრიხებით არ წარმოსახავს მსახიობი გოგი ქავთარაძე?..

ძალზე „პროზაული“ პროფესიის (ფარმაცევტი!), მაგრამ პოეტური ბუნების მეოცნებე ვაჟს შეუყვარდა ლამაზი ქალიშვილი, რომელიც ყოველდღე მასთან ერთად ავტობუსით მგზავრობს. მათ შორის აღმოცენებული ურთიერთსიმართიის იმპულსები სერიოზული და ღრმა გრძნობების თუ ურთიერთობის ბედნიერ მომავალზე არ მიგვანიშნებს. მაგრამ ამას ჩვენ – მაყურებლები ვგრძნობთ და ვეჭვობთ, ვაჟი კი ოცნებობს და სჯერა... ქალიშვილის აქტიური დედა მუდმივად უთვალთვალებს და ფხიზლად დარაჯობს თავის პირმშოს, ისიც ოცნებობს – წარმოსადეგ, ე. წ. „მაღალი წრის“ წარმომადგენელ სასიძოზე. საგულისხმოა, რომ, ვაჟისაგან განსხვავებით, გოგონა უმაღლესი სულიერების ხელოვნებას ეუფლება – იგი მევიოლინე უნდა გახდეს. რეჟისორი აქ თითქოს ლოგიკას თავდაყირა აყენებს, პარადოქსის ხერხს მიმართავს და ფინალში გოგონა, ალბათ, დედის მიერ არცთუ უანგაროდ არჩეულ მამაკაცს მიჰყვება ცოლად. ჩვენი გმირი კი, კარგავს რა ზღვარს რეალობასა და ოცნებას შორის, იმის განხორციელებას შეუდგება, რაც მის წარმოსახვაში დაიხატა: საზეიმოდ გამოწყობილი, ყვავილებით ხელში, მომღიმარი სახითა და ენერგიული ნაბიჯით ქალიშვილის სახლისაკენ მიიჩქარის, რათა მკაცრ და კაპას დედას, რომელიც ოცნებებში ლამის კეთილ ანგელოზად ველინება, მისი ხელი სთხოვოს. თავდაჯერებული და ხალისიანი შეაბიჯებს სადარბაზოში და აქ თავისი რჩეულის საქორწილო რიტუალს წააწყდება. დამალვას ცდილობს, მოულოდნელობისგან სახეზე ღიმილნარევი სევდა გამოეხატება, მაგრამ...

„ქორწილში“ მიხეილ კობახიძე კინოენით გვესაუბრება ძალზე უბრალო, ყველასთვის გასაგებ, ნაცნობ და ამაღლევებელ, მაგრამ

მარადიულ ადამიანურ გრძნობებზე — სიყვარულზე, მის თანმხლებ სიხარულსა და ნაღველზე, პირველ იმედგაცრუებაზე... და, რაც მთავარია, ფილმი გვაზიარებს ადამიანთა ურთიერთობის შინაგანი სიწრფელის სილამაზეს. შესაბამისად, მისი იუმორიც განსაკუთრებულ შეფერილობას იძენს: მასში ლირიზმი და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი მსოფლშეგრძნება ჭარბობს. ფილმის გმირმა — კეთილი ოცნებებით აღვსილმა ახალგაზრდამ პირველ სიყვარულთან ერთად ტკივილი და იმედგაცრუება იწვნია, მაგრამ, ვფიქრობ, რაც სიუჟეტით გადახდა მისი ბიოგრაფიის წარუშლელ ფაქტად ვერ გადაიტკევა, რადგან ყვაილებით ხელში კელავ გზას განაგრძობს ენერგიულად, ამაყად, ის თავისი ოცნებისკენ შეუჩერებლად მიაბიჯებს. ცნობილი რომანსი „EX, PA3, eae pa3“..., რომელიც რეფრენივით გასდევს ფილმს და ფინალურ კადრებსაც, იუმორით თუ ირონიითაა გამოყენებული და სწორედ იმას უსვამს ხაზს, რომ ყველაფერი ჯერ კიდევ წინ არის. ეს მუსიკალური გადაწყვეტა აღნიშნულ ეფექტს იმიტომ ახდენს, რომ ფილმის გმირის და რომანსის გმირის სულიერი წყობა კონტრასტულია. პირველი სიცოცხლით და იმედით სავსე ახალგაზრდაა, მეორე კი ცხოვრებისგან უკვე დაღლილია და მისი ბიოგრაფიის ყოველი ახალი ეპიზოდი კიდევ ერთი კარგად ნაცნობი და მოყირჭებული შთაბეჭდილებაა.

„ქორწილში“ რეალობასთან კავშირი ჯერ კიდევ საკმაოდ მჭიდროა, რაზეც ნათლად მეტყველებს თბილისის ხალხმრავალი ქუჩები, ბუნებრივი ხმაურები, ინტერიერების ძალდაუტანებელი კომპოზიციური წყობა, ყოფით დეტალებზე ყურადღების გამახვილება... ამგვარი, პირობითად რომ ეუწოდო, „დოკუმენტური სტილისტიკა“ ძალზე არტისტულადაა გამოყენებული და ამიტომ ერთგვარი ატრაქციონის ილუზიასაც კი ბადებს. ჩანს, სწორედ ამ, სიტყვით ქამოუთქმელ არტისტიზმში იმალება ის პოტენცია, რომელიც გამქდავენებას ითხოვს და რომელმაც მიხეილ კობახიძე „ქოლგამდე“, ე. ი. საკუთარ პირობით საეკრანო სამყარომდე, მიიყვანა. მეტათორულ-სიმბოლური აზროვნება აქ უფრო შორს მიდის და ჩვენ თვალწინ უსულო საგანი — ქოლგა ცოცხლდება, დამოუკიდებელ არსებად მოგვევლინება, იწყებს მოძრაობას, მოქმედებას, ანცობას... სიმბოლო არასოდესაა ერთმნიშვნელოვანი, აქაც ასეა — გაშიფერას ითხოვს, მაგრამ ფილმის ეს „პერსონაჟი“ რომ რაღაც უცხოის, მოუხელთებელის, გმირებისთვის ძალზე მიმზიდველის და, ბოლოს და ბოლოს, ცდუნების სიმბოლოა — ეს ცხადზე ცხადია.

შეყვარებული წყვილი სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან, მათ შორის სულიერი კავშირის ძაფებიც ძლიერადაა გაბმული და ამიტომაც რკინიგზის პირას მეისრის ჯიხურში მარტოდმარტო მცხოვრებ ახალგაზრდებს მოწყენილობა არასდროს ეუფლება. მათ ჰარმონიასა და სიხალისეს თითქოს არაფერი ემუქრება... მაგრამ უეცრად ცაში გრაციოზულად მოფარფატე ქოლგა გამოჩნდება და შეყვარებულებს მოსვენებას უკარგავს. ისინი ამ უცნაურ არსებას აქეთ-იქით დასდევენ, მის დაჭერას ლამობენ, ერთმანეთისთვის თითქოს აღარ სცალიათ. ქოლგა კი აცდუნებს, აღიზიანებს, ხან თვალს მოეფარება, მერე კვლავ მიუახლოვდება... ამ დროს პერსონაჟების ინტენსიური მოძრაობა, მოცეკვავე მიმობზრა, მთლიანად ეკრანული მოქმედების პლასტიკური მონახაზი გმირების ხასიათის თუ შინაგანი მდგომარეობის საოცრად ზუსტ და მრავლისმთქმელ დახასიათებას იძლევა. აი, უეცრად მესამე პერსონაჟიც გამოჩნდება – მამაკაცი ვიწრო გზაზე უცნაურად მოკუნტრუშობს და ძალზე იოლად ეუფლება შეყვარებულებისთვის ნანატრ ქოლგას, თავაზიანად გაუწვდის ქალიშვილს და ისიც ფრთხილად ხელს შეაელებს მაცდურ საგანს... ერთი წამით შეყვარებულ ვაჟს და ჩვენც – მაყურებელს იმედგაცრუების გრძნობა გვეუფლება. მაგრამ მიხეილ კობახიძე სიუჟეტის ასეთ სვლას ვერ დაუშვებს და ჰარმონიას მალევე აღადგენს: ქალიშვილი საპასუხო თავაზიანობით უბრუნებს მამაკაცს ქოლგას და შეყვარებულს უბრუნდება. მოკუნტრუშე არსება კი ქოლგით ხელში გზას გაუყვება.

როგორც უკვე ითქვა, მ. კობახიძემ პირველივე ფილმებით გვამცნო თავისი მიდრეკილება მხატვრული განზოგადების სუბიექტური და პირობითი ფორმებისადმი, რაც დროთა განმავლობაში უფრო გამოკვეთილ სახეს იძენდა. მისი მინიატურებისთვის დამახასიათებელია ერთგვარი მონოლოგიურობა, ეს ვლინდება ხელოვნის მიერ აღძვინთა გრძნობებისა და ურთიერთდამოკიდებულებათა თავისებური გამოხატვით, სამყაროს ხილვისა და ამ ხილვის მატერიალიზების მისეული შტრიხებით. ერთი სიტყვით, მიხეილ კობახიძის ფილმებში ყოველივე სუბიექტურ განწყობილებათა პრიზმაშია გატარებული. ამასთან, ავტორი არ გაურბის ამ განწყობილებების მძაფრ ემოციურ შეფერილობას, რაც ბუნებრივად ითხოვს და იწვევს კიდევაც პოეტური და ექსცენტრიკული ხერხების გამკვეთრებას. მიხეილ კობახიძის ნაწარმოებთა კომპოზიციური სრულყოფილება და მოხდენილობა ხშირად დაფუძნებულია ფილმის ხმა-ხედვითი სტრუქტურის ამა თუ

იმ ელემენტის განსაკუთრებულ გააზრებასა და აქცენტირებაზე. ასე მაგალითად, „ქორწილში“ და „ქოლგაშიც“ ხმოვანი შეხამებები, მუსიკალური ლაიტმოტივები ფილმის რიტმული ფორმირების მნიშვნელოვანი სტიმულატორები ხდებიან, ისინი საჭირო გუნება-განწყობილებას კი არ კქმნიან მხოლოდ, არამედ საუცხოოდ მეტყველებენ ადამიანურ განცდებზე, გმირების სულიერ მდგომარეობაზე და, რაც მთავარია, მათდამი ავტორის დამოკიდებულებაზე. ამგვარად, იქნება ფილმის რამდენადმე დამოუკიდებელი ხმოვანი სახე, პარტიტურა, რომელიც, ალბათ, გამოსახულების გარეშეც კი შეგვაგრძნობინებდა ემოციურ განწყობილებათა მთელ გამას, სიუჟეტის მიღმურ სულიერ ფონს. მართლაც, მუსიკა აქ აქტიური დრამატურგიული კომპონენტია და, ვიმეორებ, გარკვეულწილად დამოუკიდებელი მხატვრული სახის მნიშვნელობასაც იძენს. ის ხან სიყვარულის ჟღერადი ხატია, უხილავი ძაფი, ორ ადამიანს შორის რომ გაბმულა, მათი ცხოვრება ბედნიერი გაუხდია და სულიერებით აღუვსია, ხან კიდევ მუსიკა ცდუნების, ზოგჯერ სევდის, იმედგაცრუების ან საზეიმო შთაგონებისა თუ თავშეკავებული სიხარულის გამომხატველია... და მაინც, ის უფრო მეტად ავტორის ლირიკული ან იუმორისტულ-ირონიული დამოკიდებულების გამოვლენის უზუსტესი საშუალებაა. მ. კობახიძის ფილმებში მუსიკა სწორედ ასერიგად მრავალფეროვან აზრობრივ, ემოციურ და ინტონაციურ აქცენტებს ქმნის. მაგრამ კინო რომ უპირველესად მოძრავი გამოსახულებაა, ეს მიხეილ კობახიძემ შესანიშნავად იცის და ამიტომაც თავის შემოქმედებაში მაინც უპირველეს მნიშვნელობას ანიჭებს მთლიანად ფილმის, ეპიზოდის, ცალკეული კადრის თუ პერსონაჟის პლასტიკურ ნახაზს, რომლის ყველა ნიუანსი ავტორის ემოციური ტონუსის მანიშნებელიცაა და სახეების გამოკვეთის თუ აზრისა და გრძობის გამოხატვის საუკეთესო საშუალებაც. მით უმეტეს, რომ რეჟისორი თანამიმდევრულად და პრინციპულად უარს ამბობს ისეთ მხატვრულ-სტრუქტურულ კომპონენტზე, როგორიც სიტყვაა. აქედან გამომდინარე, მიხეილ კობახიძისთვის მსახიობის ფუნქციის გააზრებისას და შერჩევისას, უთუოდ, გადამწყვეტი ხდება მათი შესაძლებლობები და უნარი, რაც შეიძლება სრულად, ოსტატურად გამოხატონ პერსონაჟების სულიერი მდგომარეობა, განწყობები პლასტიკით, ფესტით, მიმიკით... როგორც წესი, მისი მსახიობი ვირტუოზულად ფლობს საკუთარ სხეულს, მსუბუქად მოძრაობს, ცეკვავს, აქვს მდიდარი და ზუსტი მიმიკა. ყოველივე ეს კი რეალურისა და თითქმის ფანტასტიკურის, ყოფითისა და

ექსცენტრიკულის მიჯნაზე იმყოფება. ერთი სიტყვით, რეჟისორი მსახიობისგან ითხოვს ჩვეულებრივი გრძნობების, აზრის და მოქმედებების ხაზგასმულად უჩვეულო გამოხატვას.

მიხეილ კობახიძე ფილმიდან ფილმში აძლიერებს კინოსახის პირობითობას, კომიკური ეფექტის, ექსცენტრიკის მნიშვნელობას და შესანიშნავ მინიატურაში „მუსიკოსები“ ეს ვექტორი გარკვეულ უკიდურესობამდე მიჰყავს. თუკი „ქორწილში“ ექსცენტრიკა ვლინდებოდა უპირატესად როგორც სულის მდგომარეობა, როგორც კომიკურისა და სევდიანის წინააღმდეგობრივი ერთიანობა, თუკი აქ ჯერ კიდევ ძლიერი იყო, ასე ვთქვათ, რეალისტური პასაჟები, მაშინ მომდევნო ფილმებში ექსცენტრიკა წარმოგვიდგა როგორც სინამდვილესთან თავისებური თამაში.

„მუსიკოსები“ გრაფიკულად უნაკლოდ შესრულებული კინოზღაპარია. გმირები მოქმედებენ თეთრ ფონზე, რომელიც კონკრეტული ადგილისა და დროის ნიშნებს არაფრით ავლენს. გაზვიადების ხერხი მოქმედ პირთა (და ეს სულ ორი მამაკაცია) მოძრაობას, შესტებს, მიმიკას ძალზე ამორებს რეალურ ყოფაში ადამიანების საქციულს. ეს ორიგინალური კინოეტიული სიტყვის გარეშე ნათლად გადმოგვცემს აზრს ადამიანებს შორის უთანხმოების, მტრობის აბსურდულობის შესახებ. ავტორი პირველივე კადრებიდან გვთავაზობს „თამაშის წესს“ – ფილმში ყოველივე ხაზგასმულად პირობითი ფორმით განეფინება. პირობითია გარემო, უფრო ზუსტად, ის არ არსებობს; პირობითია გმირების გარეგნობა: მათი ჩაცმულობა, მათ მიერ გარკვეული საგნების თუ აქსესუარების უჩვეულო გამოყენება; პირობითია გრძნობათა გამოხატვის მანერა, გაზვიადებული შესტიკულაცია, პლასტიკა და ფილმის სხვა ელემენტები. მაგრამ თავად ეს ემოციები, შინაგანი მდგომარეობა და იმპულსები, რომლებიც ასე უცნაურად გამოიხატება, ძალზედ ნაცნობი, ნათელი და გასაგებია.

ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ „მუსიკოსებში“ ყოველივე მიზნად მხოლოდ მაყურებლის სიცილის გამოწვევას ისახავს. მაგრამ საკმარისია კომედიური და ექსცენტრიკული ეფექტების მიღმა „გავიხედოთ“ და ნათელი გახდება, რომ რეჟისორის მიერ მიგნებული ესა თუ ის ხერხი, ხანდახან ტრიუკიც ავტორის და ნაწარმოების სტილისთვის ზედმიწევნით ორგანულია. მ. კობახიძე აღწევს ექსცენტრიკული, აბსურდული კომედიის ორგანულ შერწყმას სევდითა და იმავდროულად იმედით აღსავსე აზრთან და ფიქრთან. ასეთი უანრული საწყისები „მუსიკოსებში“ პირველივე კადრებიდან იჩენს

თავს: მამაკაცი საჭადრაკო დაფას მისჯდომია და თავის თავს ეთამაშება. სიტუაცია თითქოს სულაც არ არის კომიკური, მაგრამ გმირის ხაზგასმული სერიოზულობა, საკუთარი ღირსების და თვითკმაყოფილების შეგრძნებით გამსჭვალული სახის გამომეტყველება, ჭადრაკის ფიგურების გადაადგილების და მთლიანად სხეულის მიმოხერხის მანერა მაშინვე სიცილის რეაქციას აღგვიძრავს. სერიოზულობა და გაუმართლებლად გაზვიადებული „სოლიდურობის“ თამაში გმირის ყოველ მოძრაობაში მოჩანს: იმაში, თუ როგორ ზის, როგორ შემოტრიალდება, აიღებს ბინოკლს და თეთრ ფონზე გამოჩენილ შორეულ შავ წერტილს მიაჩერდება. ამ ხანმოკლე ექსპოზიციას მოსდევს ეფექტური კონტრასტი – ამოიცნო რა მოახლოებულ ადამიანში კეთილი ნაცნობი, მოჭადრაკე უმაღლ გარდაიქმნება. ეს კონტრასტი თუ მეტამორფოზა იმდენადვე ფსიქოლოგიურია, რამდენადც გარეგნულად მკვეთრად ექსცენტრიკული. მისი გამოხატულება კი – პლასტიკურად საოცრად მდიდარი რიტმული გარბენაა. მოულოდნელი შეხვედრისგან ბავშვური ალტაცებით შეპყრობილი ორი ადამიანის ცეკვა, რომლითაც ეს ეპიზოდი მთავრდება, მართლაც რომ შესანიშნავი სანახაობაა. ტექნიკურად დასრულებული და დახვეწილი მოძრაობები, მიმიკური თამაში სავსებით და მთლიანად ჩაენაცვლება სიტყვას. „მუსიკოსები“ ხმა-ხეღვითი და პლასტიკურ-რიტმული კონტრაპუნქტის იდეალური ნიმუშია. ფილმში მიხეილ კობახიძე – „მოჭადრაკის“ როლის შემსრულებელი – ისეთივე ნიჭიერ მსახიობად მოგვევლინა, როგორაც რეჟისორის რანგშია აღიარებული. ზოგადად, ამ ხელოვნის შემოქმედება ე. წ. „საავტორო კინოს“ უტყუარი ნიმუშია: ყველა ფილმის სცენარის ავტორი, რეჟისორი, მუსიკალური პარტიტურის შემქმნელი და ზოგჯერ მსახიობიც თავადაა.

როდესაც მიხეილ კობახიძის შემოქმედებაზე და ქართული კინოს განვითარებაში მის წვლილზე ვსაუბრობთ, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს კიდევ ერთი დეტალი: ქართული კინო ფორმისა და სტილურ მიმართულებათა ძიების თვალსაზრისით მოწინავე მსოფლიო კინემატოგრაფიების მიღწევებს თითქმის ყველა ეტაპზე თავისებურად ირეკლავდა. მას ზოგჯერ ცნობილი მიმდინარეობების მოწაფური მიბაძვაც შეჰპარვია. რა თქმა უნდა, პრინციპული მიღწევებიც ჰქონდა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ერთ-ერთი პირველი ქართველი კინემატოგრაფისტი, რომელმაც შეძლო ფორმით, სტილით დახვეწილი ფილმები შეექმნა ისე, რომ ამ პრიორიტეტს თვითმიზნური ხასიათი არ ჰქონოდა, უთუოდ მიხეილ კობახიძეა.

ქართული კინოს ძირითადი ტენდენციები XX საუკუნის 70-80-იანი წლების მიჯნაზე

კარგა ხანია ხელოვნების ისტორიკოსებმა და, კერძოდ, კინოისტორიკოსებმა დაადგინეს ქრონოლოგიური ჩარჩოები — ათწლეულები, რომლებიც საზღვრავენ კინოხელოვნების განვითარების ეტაპებს. ამგვარი პერიოდიზაცია რამდენადმე პირობითია, მაგრამ მაინც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჯერჯერობით ის შეესატყვისება კინოს განვითარების რეალურ ეტაპებს: ყველა მნიშვნელოვანი გარდატეხა, ძირითადი ტენდენციების ცვლა ასე თუ ისე თავსდება ზემოაღნიშნულ ჩარჩოებში.

წინამდებარე ნარკვევის მიზანი ქართული კინოხელოვნების ისტორიული მიმოხილვა კი არ არის, არამედ ცდაა იმ მხატვრული ტენდენციების გამოვლენისა, რომლებიც ქართულ კინოში 70-80-იანი წლების მიჯნაზე გამოიკვეთა.

ხელოვნების განვითარების პროცესი უწყვეტი ნაკადია და მისი კვლევის დროს ამა თუ იმ ეტაპის სრული იზოლირება ბევრ რამეს გაუგებარს ხდის, სინათლეს კი არ ჰფენს სურათს, არამედ, პირიქით, აბუნდოვნებს. ამიტომ ჩვენ თითქმის ყოველთვის გვიხდება წინაპორბული პერიოდების გახსენება, მათ თავისებურებათა დაზუსტება, დროის დისტანციიდან შეფასებებში გარკვეული კორექტივების შეტანა და ახლო წარსულთან მიმართებაში ჩვენ მიერ გასაანალიზებელი ეტაპის ნიშან-თვისებათა დადგენა.

საბედნიეროდ, 60-70-იანი წლების ქართული კინო, მისი ძირეული ტენდენციები ერთობ სერიოზულადაა გამოკვლეული ქართულ კინომცოდნეობაში. ეს, ალბათ, იმითაც იყო განპირობებული, რომ აღნიშნული ათწლეულები ქართული კინოს ისტორიაში უმნიშვნელოვანესი ეტაპი იყო მისი სიმწიფის და თვითმყოფადობის თვალსაზრისით.

საოცრად ფართო ნაკადით შემოედინა ამ პერიოდში ახალი შემოქმედებითი ძალები. თუმცა, ისევე როგორც ნებისმიერ ხელოვნებაში, აქაც ქართული კინოს ტენდენციათა და სპეციფიკურ თავისებურებათა ჩამოყალიბებაზე ზეგავლენას ახდენდა არა ნებისმიერი, თუნდაც ნიჭიერი ხელოვანი, არამედ უპირველესად ის ავტორები, ვინც ქართული კინემატოგრაფიული აზროვნება არსებითად გაამდიდრა, ვინც შეძლო ეკრანზე თვითმყოფადი, მხატვრულად ღირებული საკუთარი კინოსამყარო შეექმნა.

50-იანი წლების დასასრულს და 60-იანი წლების დასაწყისში ქართულ კინოში იწყებენ მოღვაწეობას რეჟისორები: რევაზ ჩხეიძე, და თენგიზ აბულაძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, მიხეილ კობახიძე, ოთარ იოსელიანი, მერაბ კოკოჩაშვილი, ლანა ლოლობერიძე... დრამატურგები: რევაზ გაბრიაძე, ერლომ ახვლედიანი, ამირან ჭიჭინაძე, რომლებმაც განსაზღვრეს ქართული კინოს მიღწევები და საერთაშორისო ასპარეზზე მისი წარმატებები.

70-იანი წლებისათვის ჩვენი კინემატოგრაფი კიდევ რამდენიმე ახალი თაობის რეჟისორით შეივსო: ალექსანდრე რეხვიაშვილი, ირაკლი კვირიკაძე, გელა კანდელაკი, რამაზ ხოტივარი, სოსო ჩხაიძე, დიმიტრი ბათიაშვილი...

70-80-იანი წლების მიჯნაზე გამოცდილ ქართველ კინოსტატთა რაზმს შეუერთდნენ და თვითდამკვიდრების გზას დაადგნენ ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები – შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულები.

აღბათ, საჭირო არ არის იმის მტკიცება, რომ ზოგადად ხელოვნების განვითარების შინაგანი კანონზომიერებებისა და ობიექტური დეტერმინანტების გარდა, კინემატოგრაფის ახალ ტენდენციათა ჩამოყალიბებაში ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს სწორედ ახალი შემოქმედებითი ძალების შემოდინება თამაშობს, რადგან ყოველი ახალი თაობა ხელოვნებაში არა მარტო ახალი მსოფლშეგერძებით, ახალი იდეებითა და სინამდვილის ახლებური ხედვით მოდის, არამედ ფორმალური ძიებებისა თუ კინონების სფეროში ექსპერიმენტირების თვალსაზრისით მეტი სითამამე ახასიათებს.

ძნელია იმის თქმა, რომ 70-იანი წლების დასასრულისა და 80-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოში რაიმე გარკვეული და ესთეტიკურად ჩამოყალიბებული ახალი ტენდენციები გამოიკვეთა. იმ დროს ადვილი არ იყო პროგნოზირება, იმის თქმა, თუ მრავალგეგაროვან პროდუქციაში გამჟღავნებული ახალი თემატური, ჟანრული თუ სტილისტური ნიშნებიდან, რომლის განვითარება გამოიღებდა შედეგს ფორმითა და აზრით დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებთა სახით.

თამამად მხოლოდ ერთის თქმა შეიძლება: ქართული კინო აღნიშნულ ეტაპზე ერთგვარი გარდატეხის ვითარებაში იმყოფებოდა, განვითარების ახალი გზების ძიების პროცესში იყო. ეყრდნობოდა რა განვლილი პერიოდების ტრადიციებს, აღნიშნულ წლებში მწიფდებოდა გარკვეული ტიპის შემოქმედებითი აზრთ-განწყობილებანი, მოღვაწეობდნენ ინდივიდუალობები, რომლებიც საკუთარ შინაგან კანონზომიერებათა

თანახმად ვითარდებოდნენ, იყო აგრეთვე სხვადასხვა სახის გამონაკლისები. ერთი სიტყვით, ძნელია მისვლა ისეთ განზოგადებამდე, რომელიც ამ პერიოდის ქართული კინოპროცესის ყველა ასპექტს მოიცავდა. მით უფრო, რომ ხელოვნება საერთოდ ძნელად ეგუება მკაცრ სისტემატიზაციას. ამიტომაც კვლევის პროცესში გამოკვეთილ მხატვრულ ძიებათა ერთობლიობანი ანდა ტენდენციები, ალბათ, მანც მიახლოებითი იქნება. მიუხედავად ამისა, შევეცდები გავიაზრო აღნიშნული ეტაპის ქართული კინოს განვითარების თავისებურებანი, გამოკვეთო ახალი თემატური, კონცეფციური თუ ჟანრულ-სტილისტური ტენდენციების ზოგიერთი ნიშანი.

წინასწარვე მინდა აღვნიშნო, რომ ანალიზისას უპირატესი ყურადღება დაეთმობა მხოლოდ ზოგიერთი კინემატოგრაფისტის შემოქმედებასა და ცალკეულ ნაწარმოებებს, რადგან ეს საგნებით საკმარისია იმისათვის, რათა ჩვენთვის საინტერესო პრობლემათა წრე მოვნიშნო.

60-იანი წლებისა და 70-იანის დასაწყისის ქართულ კინოში შეინიშნებოდა უფრო ინტენსიური განვითარება იმ მიმართულებისა, რომელიც ეყრდნობა ლირიკულ-რომანტიკული განზოგადების ფორმებს. წამყვან რეჟისორთა პოეტიკურ სისტემებში ობიექტური სამყარო მკვეთრად იყო შეფერილი ლირიკული ემოციით. აღვნიშნავ რა სხვადასხვა ტენდენციის განვითარებაში ერთგვარი წონასწორობის დარღვევას, ამით იმის თქმა არ მინდა, თითქოს აღნიშნული პერიოდის ეროვნულ კინოში არ იყო მრავალფეროვნება თემატიკისა თუ ესთეტიკურ პოზიციათა თვალსაზრისით, რომ არ იყო სერიოზული მიღწევები, ვთქვათ, მეორე მიმართულებით, რომელიც ეფუძნება მოვლენებისა და ხასიათების განვითარების შედარებით ობიექტურ ლოგიკას, ანალიტიკურობას, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დეტერმინირებას. ამის ნათელი და შესანიშნავი მაგალითია, თუნდაც ოთარ იოსელიანის შემოქმედება — რეჟისორისა, რომლის მსოფლშეგრძნებისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული სიმძაფრე. მისი ყურადღება მიმართულია ჩვენი დროის ყველაზე უფრო სიდრმისეული, მნიშვნელოვანი სულიერი და ზნეობრივი პროცესებისა და პრობლემებისკენ.

60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საქართველოში სხვაზე უფრო ნათლად სწორედ ოთარ იოსელიანმა შეძლო გამოეხატა თანამედროვე ინტელიგენტის ინტერესები, აზრთ-განწყობილებანი, აქტუალურ პრობლემათა ნიშნები, ემოციური იმპულსები. მრავალი რეჟისორის

სწრაფვა „პოეზიისა“ და „პროზის“ სინთეზისკენ, ო. იოსელიანის შემოქმედებაში განხორციელდა თავისებურად, ნათლად, სრულად და თვითმყოფადად. ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე, ხასიათთა ძერწვისას მიუკერძოებლობა, გამომსახველობითი საშუალებების სიძაქრე და სისადავე – ყველა ეს ნიშანი მისი შემოქმედებისა არამც თუ არ უარყოფს სამყაროს სუბიექტურ ხედვასა თუ პოეტურ სტიქიას, არამედ, პირიქით, ავლენს მათ ახალ ხარისხში – „შინაგანი პოეზიის“, სახით, რომელიც თვით პროზაულ რეალობაშია აღმოჩენილი. მიუხედავად იმისა, რომ ო. იოსელიანის შემოქმედება მკვეთრად ინდივიდუალურია, ის მაინც დიდ გავლენას ახდენდა ქართულ კინოზე, ხელს უწყობდა ახალ ტენდენციათა ჩამოყალიბებას, რომლებმაც უკვე რამდენადმე იჩინეს თავი 70-იანი წლების დასასრულსა და 80-იან წლებში.

და მაინც, 60-იანი და 70-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოში ძნელი არ არის დავინახოთ განსაკუთრებული მიდრეკილება გამოხატვის პოეტური ფორმებისადმი, ლირიზმისადმი, მაქსიმალურად ტევადი, განზოგადებული სახეების შექმნის ხერხებისადმი, კერძოდ, იგავის ფორმისადმი... და თუ ამ წლებში ბევრი საუკეთესო ფილმის მხატვრულ სახეში ლირიკული, შეფასებითი მომენტები სჭარბობდა ანალიტიკურსა და ფსიქოლოგიურს, მაშინ 70-იანი წლების დასასრულისთვის სულ უფრო აქტიურად იწყებს გამოვლენას იდეურ-კონცეპტუალური ტენდენცია, რომელიც მოწმობს ავტორთა სწრაფვას, შეიცნონ თანამედროვე სინამდვილის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები, გაიაზრონ საზოგადოებრივი განვითარების თანმდევი პრობლემები. სულ უფრო ხშირად ჩნდება ეკრანზე ფილმები, სადაც ცენტრში თანამედროვე ადამიანის სახე-ხასიათი დგას.

თანამედროვე ხელოვნებაში ძნელი არ არის შემჩნევა ტენდენციისა სინთეზისაკენ. ხშირად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების მხატვრულ ქსოვილში ჰარმონიულადაა შეკავშირებული სხვადასხვაგვარი ხერხები, სხვადასხვა ინტონაცია... და მაინც, თუნდაც ამ თვალსაზრისით ყველაზე რთულ ნაწარმოებშიც კი, ყოველთვის შეიძლება იმ სტილური თუ ჟანრული დომინანტის აღმოჩენა, რაც მთელ ამ სტრუქტურას აყალიბებს, უზრუნველყოფს ნაწარმოების მხატვრულ ერთიანობასა და მთლიანობას, მიუხედავად მისი შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების სიმრავლისა.

ამგვარად, ლაპარაკია ხელოვნების ტიპოლოგიის პრობლემაზე, რომელიც რთულია, ვინაიდან თავის საუკეთესო ვარიანტებში უნდა

გამოდირდა იმ პოსტულატიდან, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მრავალშრიანი სტრუქტურაა, რომელიც ვერ მოთავსდება ერთმნიშვნელოვან ტიპოლოგიურ ბადეში; ხოლო, მეორე მხრივ, განსაკუთრებულია, რადგან ის ნაწარმოების მიმართ ავთენტიკური არ არის. ამიტომაც ამგვარი კვლევის მასალად კინომტოდნურ ლიტერატურაში (ასე იქნება წინამდებარე ნაშრომშიც) ხშირად იმ ფილმების გვერდით, რომელთა მხატვრული ღირებულება ეჭვმიუტანელია, ვხვდებით აგრეთვე ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც ან არასრულყოფილი, ან დაბალი მხატვრული ღირებულებისაა, მაგრამ აშკარად გამოხატავენ გარკვეულ ტენდენციებს.

ფილმებში: „ქვიშანი ღარჩებიან“ (რეჟ. გ. შენგელაია, 1977 წ.), „თუში მეცხვარე“ (რეჟ. ს. ჩხაიძე, 1977 წ.), „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ (რეჟ. ლ. ლოლობერიძე, 1978 წ.), „მშობლიური ჩემო მიწავ“ (რეჟ. რ. ჩხეიძე, 1980 წ.), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (რეჟ. მ. კოკოჩაშვილი, 1981 წ.) და სხვებში განსხვავებულ მასალაზე და თვისებრივად განსხვავებული მხატვრული დამაჯერებლობით იჩინა თავი ტენდენციამ თანამედროვე ადამიანის ხასიათის კვლევისადმი, ამ ხასიათის, როგორც გარკვეულ სოციალურ ფუნქციათა სტრუქტურის განხილვისადმი.

მათში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა ადამიანის არსებობის გარემოს, რომელიც წარმოგვიდგა არა როგორც ფონი, არამედ როგორც ხასიათთან რთულ ურთიერთქმედებაში მყოფი ცხოვრების არეალი. ამგვარი კონცეფციური ტენდენცია, ცხადია, ითხოვს შესაბამის ჟანრულ, სტილურ და კომპოზიციურ გადაწყვეტას. ალბათ, ამიტომაც არაერთ ფილმში ცხადად გამოვლინდა „წარმოსახვითი“ სტილისტიკის სტრუქტურული უპირატესობანი, ეპიკური და დრამატული ჟანრების ელემენტები. თუმცა, ძნელი არ არის მათში აღმოჩენა სხვა, ქართული კინოსთვის უკვე ტრადიციული თვისებებისაც – პოეტური აზროვნების და ლირიზმის, იუმორისა და ირონიის...

აღნიშნული ტენდენციის რეალიზაცია განსაკუთრებულად, თავისებურად, სრულად და ძალზედ საინტერესოდ განხორციელდა სამსერიიან ტელეფილმში „თუში მეცხვარე“. ავტორებმა სცადეს მხატვრულად გაეაზრებინათ და ეკრანზე წარმოესახათ ცხოვრების რეალური პლასტიკა, დოკუმენტური ხერხებით შეექმნათ ფილმის მხატვრული სახე, ცოცხალი და კონკრეტული ხასიათები ფართო განზოგადებამდე აყვანათ. ფილმის გარეგანი შრე თანმიმდევრულად და მასალისადმი უდიდესი ნდობით აფიქსირებს ყოველდღიურ

სინამდვილეს იმ ადამიანებისა, რომლებიც, ერთი შეხედვით, მხოლოდ მატერიალური ცხოვრებით არიან დაკავებულნი. ისინი თითქოს პროზაულ გმირებად წარმოგვიდგებიან და ამასთანავე ფილმი ბადებს პოეტურობის, ლირიზმის მწვავე შეგრძნებას, რადგან აქ, ერთი მხრივ, ძლიერია ჩვეულებრივის პოეტიზაცია, ხელთუქმნელი ბუნების გასულიერების მცდელობა, ხოლო, მეორე მხრივ, ეს შეგრძნება ფილმის დინებასთან ერთად მძაფრდება პერსონაჟთა შინაგანი სიმღიდრის თანდათანობითი გახსნით. ამრიგად, „თუშ მეცხვარეში“ რეჟისორის პოეტური ღელვა, ლირიკული საწყისი, მართალია, კონსტრუქციის მთავარ საყრდენს არ წარმოადგენს, მაგრამ პროზაულ ქსოვილთან ძალზე ორგანულად არის შერწყმული. თუშ მეცხვარეთა ყოფა-ცხოვრების ამსახველი კინომასალა ყოველგვარი ნაკეთობისა და პროგრამულობის გარეშე გადაიქცევა ჰეროიკულ კინოეპოპეად ზოგადად მშრომელი ადამიანის შესახებ.

ქართული კინოს არაერთმა გამოცდილმა ოსტატმა, უკვე ჩამოყალიბებული ინდივიდუალობის რეჟისორმა 80-იანი წლების დასაწყისში ახალი მხატვრული საღებავები შეიძინა. რევაზ ჩხეიძე და ლანა ლოლობერიძე თავის ფილმებში: „მშობლიურო ჩემო მიწავ“, „ღღეს ღამე უთენებია“ ეპოსისაკენ მიიღრეკნენ. ერთ შემთხვევაში („მშობლიურო ჩემო მიწავ“) ავტორი ცდილობს შექმნას გმირული ეპოსი თანამედროვე თემაზე, ფილმი „ღღეს ღამე უთენებია“ კი პოეტური ეპოსის შექმნის ცდაა. ალბათ, სწორედ აქედან დაიბადა ხასიათების განზოგადების იმგვარი ფორმები, რომლებიც მხატვრულ სახეს რაიმე მორალურ თუ იდეალურ არსთან გააიგივებენ. ამ ფილმების გმირები ისტორიულად და სოციალურადაც სავსებით დეტერმინირებულნი არიან, მაგრამ ამასთანავე „თუ შეიძლება ასე ითქვას, „გაწმენდილნი“ ხასიათის იმ ასპექტებისა და ნიუანსებისაგან, რომელნიც გაართულებდნენ ავტორების სიმპათიებისა თუ ანტიპათიების, მათი იდეოლოგიური თვალთახედვის ნათელ და მკაფიო გამოხატვას. ჩვენ წინაშეა ხასიათები, რომლებშიც ავტორთა ნებით აქცენტირებულია რომელიმე ძირითადი ნიშან-თვისება, განმსაზღვრელი, საყრდენი ელემენტები, რომელთა კონცენტრირებით ავტორები თითქოს აშიშვლებენ თავის პოზიციას, საკუთარ პათოსს.

ფილმში „მშობლიურო ჩემო მიწავ“ წარმმართველი, უპირატესი როლი ენიჭება ავტორის პათოსს. რეჟისორი, უნდა ვიფიქროთ, კარგი მიზნით არის ანთებული, მაღალი იდეალებით ხელმძღვანელობს და ჩვენც გვესმის თუ რა მიზანს ისახავდა იგი. ავტორს სურდა შეექმნა

სანიმუშო ორგანიზატორის (პარტიული მუშაკის), უფრო მეტიც, თანამედროვე დადებითი გმირის მოძელი. ამ გზაზე ავტორები (სცენარის ავტორი ს. ჟღენტე) თავისი გმირის – გიორგი თორელის შესაცნობად ჩვენ მხოლოდ მის საზოგადოებრივ, სახელმწიფოებრივ მოღვაწეობას გვთავაზობენ. მას ააცილეს კერძო, კონკრეტული ადამიანისთვის დამახასიათებელი ვნებები. მხოლოდ ვხვდებით, რომ ის რამდენადმე რთულ ურთიერთობაში იმყოფება საკუთარ ცოლთან. ეს ურთიერთობა კი, რომელსაც შეეძლო მაყურებლისთვის ბევრი რამ გაერკვია თორელის შინაგანი ბუნების შესახებ, ბუნდოვანია. ასევე ზედაპირულია მისი დამოკიდებულება დედასთან და შვილთან. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ეს პერსონაჟები ძალდატანებით „თვითონ შემოიჭრნენ“ ფილმში. სულ მოკლე დროში გიორგი თორელი, თუ შეიძლება ითქვას, თავდაყირა აყენებს რაიონის ცხოვრებას. მის, როგორც რაიკომის მდივნის გზაზე მრავალი სირთულე, მწვავე შეჯახებებია... თუმცა, არ არის არცერთი სიტუაცია, რომელიც თორელის სრული, რეალური და მორალური გამარჯვებით არ დაგვირგვინებულობს.

სახეების აგება პოლარულობის პრინციპით, როდესაც კარგი წარმოგვიდგება ერთობ ხაზგასმული სახით, ხოლო ცუდი – ლამის არსებობის უფლებას მოკლებული, ერთი მხრივ, ხელს უწყობს ფილმის შემქმნელთა პოზიციის უპირობო და ნათელ გამოხატვას, მაგრამ, მეორე მხრივ, ფილმის მხატვრულ და აგრეთვე სტრუქტურულ სისუსტეზე მეტყველებს. რეჟისორმა და სცენარის ავტორმა თითქოს უკრიტიკოდ გამოიყენეს წარსულის, გარდასულ დროთა ეპოსის შემქმნელთა სტილისტიკა. თითქოს იგნორირება გაუკეთეს იმ მნიშვნელოვან მომენტს, რომ ქმნიდნენ თანამედროვე ეპიკური ტიპის ფილმს, რაც, ცხადია, არ იძლევა კლასიკური ეპოსისათვის დამახასიათებელი ეფექტური თავგადასავლების საბაბს. რამდენადმე ხელოვნური დრამატურგიული კონსტრუქცია ფილმისა და აგრეთვე არაადეკვატურობა გმირის მიმართ მომეტებულ ემოციურობასა და გარემო-პირობების შერჩევასა და კონსტრუირებაში, კონფლიქტურ სიტუაციებსა და მათ ზედმიწევნით რაციონალურ გადაწყვეტას შორის იწვევს მხატვრული სტრუქტურის წონასწორობის დარღვევას, მით უმეტეს, რომ ფილმი, ვიმეორებ, მოწოდებულია ასახოს, ჩაწედეს და გახსნას თანამედროვე სინამდვილის ურთულესი მოვლენები და პროცესები. ამგვარად, რევაზ ჩხეიძე კვლავ რომანტიკული სულისკვეთების რეჟისორად რჩება, რომლის მთავარი მხატვრული ამოცანა ყოველთვის იყო რეალურად არსებულის გარდასახვა თავისი

იდეალის თანახმად. რაც შეეხება მეორე ფაქტორს, რომელსაც მის ფილმებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს — პათოსს, როგორც მოვლენებისა და ხასიათების შეფასებას, როგორც ხელოვნის მსოფლმხედველობის გახსნილ, ღია გამოხატვას, რ. ჩხეიძის შემოქმედებაში ის ჯერჯერობით მყარ და უცვლელ პოზიციებს ინარჩუნებს.

კიდევ უფრო გლობალურ მიზანს ისახავდნენ ფილმ „ღღეს ღამე უთენებიას“ ავტორები (სცენარის ავტ. ზ. არსენიშვილი, ლ. ლოლობერიძე, რეჟ. ლ. ლოლობერიძე, 1983 წ.). მათ სურდათ შეექმნათ სახე ქართველი ქალისა, რომელშიც აირეკლებოდა თვით ქართველი ხალხის, როგორც ერის, ბედი და ამგვარად ეს პერსონაჟი უნდა ქცეულიყო ერის სიმბოლოდ. მიზანი, უდავოდ, ურთულესია და გასაკვირიც არ არის, რომ ის, შეიძლება ითქვას, მიულწეველი დარჩა.

ფილმი, რომელშიც ნაჩვენებია ერთი გმირის ცხოვრება ახალგაზრდობიდან ღრმა მოხუცებულობამდე, ფაქტობრივად, ერთი გმირის ბედის აღწერა კი არ არის, არამედ ცხოვრების აზრის ძიებას წარმოადგენს. ავტორები აუჩქარებლად გვიზიარებენ იმ აზრს, რომელიც მათ ცხოვრების შესახებ ჩამოუყალიბდათ. ფილმის გმირის, ევას, სახე (მხედველობაში მაქვს არა იმდენად მსახიობური განსახიერება, არამედ მისი დრამატურგიული გადაწყვეტა, ყველა იმ მხატვრული ხერხის ერთობლიობა, რაც ქმნის გმირის არსებობის სოციალურ და პოეტურ არეს), ვფიქრობ, მოკლებულია სიმბოლოს მასშტაბს, მის მრავალგანზომილებიანობას, განზოგადების მოცულობასა და ტევადობას. საშუალოდ, ეს სახე ერის ცხოვრების, ერის ბედის ამრეკლავ ღინზად ვერ იქცა. სწორედ ამ მხატვრული სახის ცოცხალმა ქსოვილმა და არა ავტორთა მიერ მასში მოქცეულმა იდეამ, სქემამ ვერ შეძლო, თავის თავში კონცენტრირება მოეხდინა ხალხის ვეება სოციალური და სულიერი გამოცდილებისა. თამამი ცდა, რომლის შედეგად უნდა შექმნილიყო ისეთი განზოგადების და სიძლიერის მხატვრული სახე, რომელიც ფეხზე მყარად დადგებოდა და ახალ, ავტორისგან დამოუკიდებელ, თავის საკუთარ სიცოცხლეს პოუბდა, კეთილად ვერ დასრულდა. ამრიგად, ქართულ კინოში მოცემულ ეტაპზე ახალი ეპოსის შექმნის მცდელობა ეჭვმიუტანელი წარმატებით არ დაგვირგვინებულა.

თავისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე ფილმში „ღიღი მწვანე ველი“ (1968 წ.) რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი შეეხო თანამედროვეობის უმნიშვნელოვანეს ზნეობრივ პრობლემებს, გამოავლინა

მოვლენებში და ხასიათებში დრამატული წვდომის იშვიათი უნარი. მ. კოკოჩაშვილი, ერთი მხრივ, დღესაც ისევე, როგორც ადრე, ეძებს თანამედროვე გმირს, ანუ, რეალობაში არსებულ აქტიურ პიროვნებას, რომელსაც თავისი მრწამსის თუ უნებური, გულუბრყვილო, თანდაყოლილი საცხოვრებო პოზიციის შენარჩუნება დრამატული კოლიზიების ფონზე უხდება. ერთი სიტყვით, სადაც პიროვნებაა, იქ ყოველთვის ამა თუ იმ სიმძაფრის დრამაც არის და ამ მხრივ მ. კოკოჩაშვილი თავისი თემის ერთგული რჩება. რეჟისორის ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981 წ.) თავი იჩინა ამ თითქოსდა მუდმივი საავტორო თემის წარმოჩენის ახალმა რაკურსმა.

ფილმის გმირი – საშუალო ასაკის დახვეწილი ინტელიგენტი, არქეოლოგი, შესანიშნავი პროფესიონალი და მცოდნე ეროვნული კულტურისა, თავისი საქმის ფანატიკურად ერთგული ადამიანია. ის არა მარტო გარემომცველ სამყაროს უპირისპირდება და ცდილობს, რეალობად აქციოს თავისი ნაოცნებარი, არამედ ძალაუნებურად ჩათრეული აღმოჩნდება ერთგვარ იდეურ-კონცეფციურ დავაში საერთოდ ზნეობის შესახებ თავის უმცროს კოლეგასთან, უახლოეს და, რაც მთავარია, ყველაზე ერთგულ თანამშრომელთან. ახალგაზრდა არქეოლოგ ქალიშვილს, ალბათ, ასაკის გამო (უფრო სწორად კი იმიტომ, რომ სხვა თაობის წარმომადგენელია) რადიკალურად განსხვავებული აზრი აქვს ცხოვრებაზე, საკუთარი პოზიციის დამკვიდრების პრინციპებზე. ამის გამო ის ეჭვის ქვეშ აყენებს გმირის ზნეობრივ კოდექსს და ფილმი, ფაქტობრივად თაობათა შორის განხეთქილებისა და ამავე დროს ერთიანობის დიალექტიკური ბუნების ამსახველ ნაწარმოებად იქცევა. ვფიქრობ, სწორედ ამ თვალსაზრისითაა „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ ყურადსაღებო და მნიშვნელოვანი, რადგან ახალი თემის შემომტანია ქართულ კინოში.

60-70-იანი წლების ქართული კინოს ზოგიერთი ნიშანდობლივი ტენდენციის ყველაზე ნათელი და სრულყოფილი გამოვლენის თვალსაზრისით ყურადსაღებია რეჟისორ ელდარ შენგელაიას შემოქმედებითი გზა. „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ ამ ხელოვნის შემოქმედება აღნიშნულია მკვეთრად ინდივიდუალური იდეურ-მხატვრული მიზანსწრაფულობით. მის ნაწარმოებებში ასახული მოვლენებისა და ხასიათებისადმი ავტორის დამოკიდებულების აქტიურ ძალად იკვეთება კომედიური პარადოქსი, რომელსაც ძალუძს დაახლოვოს წინააღ-

მდეგობანი, სიცილის ფორმა – ერთდროულად უარყოფელი და თანამგრძობი, მხიარული და სევდიანი... ეს შეხამება, ამბივალენტურობა, ე. ი. ერთდროული შეთავსება სასაცილოსი და დრამატულის, ალოგიკურის

და აზრით გაჯერებულის – ელდარ შენგელაიას ფილმების დომინანტი ხდება. არ ღალატობს რა თავის რეჟისორული სტილის ძირითად პრინციპებს, მისთვის დამახასიათებელ და უკვე ტრადიციულ კომპლექსს მხატვრული ხერხებისა, ფილმში “ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (სც. ავტორი რ. ჭვიშვილი, ოპ. ლ. პაატაშვილი, 1983 წ.) ელ. შენგელაია მაინც ავლენს კინოაზროვნების ახალ ელემენტებს, თხრობის რამდენადმე ახალ ინტონაციას ამჟღავნებს. აქ ავტორი, განსხვავებით წინა ფილმებისგან, ქმნის უფრო მკაცრ და მოწესრიგებულ კონსტრუქციულ მოდელს, რომელიც მოწოდებულია, რაც შეიძლება მკაფიოდ გამოხატოს ასახული მოვლენის არსი, ავტორთა მსოფლალქმა და ორიენტაცია.

ფილმში „ცისფერი მთები“ რეჟისორი იაზრებს და კომედიის ენით „საუბრობს“ თანამედროვე ცხოვრებაზე, საზოგადოდ ადამიანის ყოფიერების მნიშვნელოვან სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე. გვიხატავს რა რომელიღაც შემოქმედებითი დაწესებულების ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ატმოსფეროს, ელ. შენგელაია იშვიათი ჩაწვდომით, სიღრმით და ამასთანავე სილაღით ხსნის ჩვენ წინაშე ისეთ პრობლემებს, როგორცაა: ადამიანის ბედისადმი გულგრილობა, გარეგნული აქტივობითა და ფუსფუსით შენიღბული შინაგანი, სულიერი ამორყეულობა, ადამიანების ერთმანეთისგან გათიშვა... ასახული მოვლენის (ერთი შეხედვით სასაცილოსი, მაგრამ არსებითად სახიფათოსა და დრამატულის) წარმოსაჩენად რეჟისორი ერთმანეთთან ორგანულად აკავშირებს სხვადასხვა საღებავს, იყენებს განსხვავებულ ინტონაციებს – იუმორისტულს და ირონიულს, რომლებიც მოვლენისა და ხასიათების შეფასებით კატეგორიებს წარმოადგენენ. ამასთანავე „ცისფერ მთებში“ თავი იჩინა რეჟისორისთვის ახალმა მხატვრულმა ხერხებმაც – ფარსისა და სარკაზმის ელემენტებმა.

თითოეული პერსონაჟი დახატულია მსუბუქი, რბილი იუმორით, ხოლო ორგანიზაცია, რომელშიც ისინი მოღვაწეობენ, ანუ მოდელი საზოგადოებისა, ხასიათდება როგორც უაზრო, აბსურდული, ყოველგვარ ზნეობრივ და ჰუმანურ შინაარსს მოკლებული უსულგულო მექანიზმი. რეჟისორი არ ცდილობს, ის მძაფრი საღებავებით დახატოს, მაგრამ დასკვნა მის შესახებ – ე. ი., ის, რომ ავტორები ამ ერთობას აზრს

მოკლებულ მანქანად თვლიან, რომ მისი არსებობის წესს უაზრობად მიიჩნევენ და, რაც მთავარია, დინჯად, თითქოსდა ობიექტურად ჩვენც გვარწმუნებენ ამ მექანიზმის უაზრობაში – აი, ყოველივე ეს სავსებით ნათელს ხდის ავტორთა შეურიგებელ დამოკიდებულებას ამ მოვლენისადმი და თვით ეს დამოკიდებულება უკვე თავისთავად შეიცავს სარკაზმს. აქ არ ისმის სარკასტული სიცილი, მაგრამ, შესაძლოა, მხოლოდ იმიტომ, რომ რეჟისორი თავს სიცილის უფლებას არ აძლევს. სარკასტული სიცილიც კი, როგორც ჩანს, უფრო მსუბუქი ხერხი იქნებოდა მოვლენის წარმოსაჩენად. ავტორი, თითქოს სარკასტულად ღუმს და ეს ძალზე ორიგინალურ სატირულ ხერხად გამოიყურება.

ერთი სიტყვით, აქ საქმე გვაქვს მსუბუქი იუმორისა და თავისებური სარკაზმის ნაერთთან, რომელიც შვა ელდარ შენგელაიას დამოკიდებულებამ პერსონაჟებისადმი და ამ პერსონაჟთა ერთობისადმი, როგორც სოციო-კულტურული მოდელისადმი. მსუბუქი იუმორით დახატული, ერთი შეხედვით, სავსებით სიმპათიური პერსონაჟები, როგორც კი გადაიქცევიან სოციალურ ერთობად, სოციალურ მექანიზმად, კარგავენ უცოდველობას და სახიფათო ზნეობრივი ცოდვის მატარებელნი ხდებიან.

რეჟისორს, მაგალითად, გამოყენებული აქვს ასეთი ხერხი: ერთი წლის განმავლობაში, ოთხი დროის შემობრუნების მანძილზე ვერ მოხერხდა თანამშრომლების მიერ განსახილველი ნაწარმოების წაკითხვა, ხოლო ორგანიზაციის ხელმძღვანელს ის ტაქსში დარჩა. ეს უკიდურესი სიმძაფრით შექმნილი ანეკდოტია, რომელიც, ცხადია, შეიცავს ჭეშმარიტებას, ანუ ჭეშმარიტების სიმბოლოა. ავტორის სტილური თუ ჟანრული თავისებურება კი იმაში მდგომარეობს, რომ ამ ანეკდოტს გთავაზობს როგორც ფაქტს, ვინაიდან გამონაგონი უფრო ეფექტურად გამოხატავს სინამდვილეს. შემოთავაზებული ხერხი თავისთავად ამჟღავნებს იმ სარკაზმს, რომელსაც ავტორი ნ ი ლ ბ ა ვ ს , მაგრამ თავიდან ბოლომდე ინარჩუნებს. ერთი სიტყვით, ფილმი შენიღბულ სატირას წარმოადგენს და ეს შენიღბვა მხოლოდ იმიტომაა საჭირო, რომ ის უფრო მძაფრი გახდეს, უფრო დამაჯერებელი იყოს. სატირა გამძაფრებულია, სარკასტულია მაშინ, როცა რეჟისორი, ერთი შეხედვით, რბილ ტონებს ხმარობს მძაფრი სურათის დასახატად. ამაში ყველაზე აშკარად გამოვლინდა ფილმის ჟანრულ-სტილური თავისებურება და, მეორე მხრივ, ქართულ კინოში კომედიური ფილმის ერთგვარად ახლებური მოდიფიკაცია შეიქმნა. აღარაფერი რომ ეთქვათ იმაზე,

რომ აზრის სიღრმით, ფორმისა და რეჟისორული ოსტატობის დახვეწილობით ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები“ კიდევ ერთი თვალსაჩინო მიღწევა იყო ქართული კინოსი, მისი დაუსრეტელი შესაძლებლობების შესანიშნავი საბუთი.

თავის ცნობილ ნაშრომში „ფრანსუა რაბლეს შემოქმედება და შუასაუკუნეების და რენესანსის ხალხური კულტურა“ მიხეილ ბახტინი წერდა: „სიცილს აქვს ღრმა მსოფლმჭვრეტელობითი მნიშვნელობა. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე არსებითი ფორმა სიმართლისა სამყაროზე მის მთლიანობაში, ისტორიაზე, ადამიანზე. ეს არის სამყაროს შესახებ განსაკუთრებული უნივერსალური თვალსაზრისი, რომელიც სამყაროს სხვაგვარად ხედავს, მაგრამ არანაკლებ (თუ მეტად არა) არსებითად, ვიდრე ს ე რ ი ო ზ უ ლ ო ბ ა ...რომელიღაც ძალზე არსებითი მხარეები სამყაროსი მხოლოდ სიცილისთვისაა მისაწვდომი“.*

კარგადაა ცნობილი ქართული კინოს მიღწევები კომედიურ ჟანრში და აგრეთვე სიცილის სხვადასხვა ფორმის სიუჟევე არაკომედიური ჟანრის ნაწარმოებებში. საუკეთესო ფილმები, რომლებშიც სიცილი მთავარ მარგანიზებულ საწყისად გვევლინება („ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „ქვევრი“, „რეკორდი“, „სერენადა“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერკილები“, „პირველი მერცხალი“, „ქალაქი ანარა“ „ერთი ნახვით შეყვარება“ და სხვ.), ადასტურებენ რა ზემოთქმულს, სიცილს იყენებენ არა მარტო როგორც აზრის, ამა თუ იმ მოვლენის შინაგანი ბუნების და მისი წინააღმდეგობებით აღსავსე არსის გამოხატვის საშუალებას, არამედ როგორც ესთეტიკური შეფასების და მხატვრული განზოგადების გარკვეულ ფორმასაც.

უნდა ითქვას, რომ 70-იანი წლების დამლევისათვის კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ გადაღებულია არაერთი ფილმი, რომელიც არამც თუ არ აღრმავებს და ავითარებს ქართული კინოს მიღწევებს კომედიის ჟანრში, არამედ, პირიქით, ხშირად კომიკურს უაზრო სიცილით ცვლის, რადგან სიცილი აქ მოვლენის გამოხატვას კი არ ემსახურება ან შეფასებითი კატეგორია კი არ არის, არამედ მხოლოდ გასართობი ხერხია, რითაც კნინდება მისი არსებითი ესთეტიკური ფუნქცია. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი გამოცდილი ოსტატი, რჩება რა ერთგული თავისი ჟანრული მიდრეკილებებისა, განაგრძობს ქართული კინოკომედიის განვითარებას და მისი ახალი მოდიფიკაციების ძიებას.

ერთ-ერთი ასეთი ავტორია ირაკლი კვირიკაძე, რომლის ფილმი „მოცურავე“ (1981 წ.) და აგრეთვე მისი სასცენარო მოღვაწეობა გვაძლევს იმის საფუძველს, რათა ახალი ნიშნები მის შემოქმედებაში

გარკვეულწილად ქართულ კინოში ახალი სტილური მიმართულების დანერგვადაც მივიჩნით. ი. კვირიკაძე მისმა შემოქმედებითმა ინტერესებმა თანდათანობით მიიყვანა „რეტროს“, როგორც სტილის დამკვიდრებამდე ქართულ კინოში. რეტრო „მოცურავეში“ რაიმე დამხმარე კომპონენტად, სტილისტურ პასაჟად კი არ გვევლინება, არამედ თავისთავად არსებული სრულფასოვანი ესთეტიკური სამყაროა. ფაქტობრივად, ავტორი თხზავს წარსულს, იყენებს მის წმინდა რეტროსპექტიულ ნიშნებს, მაგრამ კი არ ასახავს წარსულს, არამედ ცდილობს შექმნას წარსულის პოეტური ეკვივალენტი. სწორედ ეს ესთეტიკური თავისებურება აქცევს. კვირიკაძის ფილმს გარკვეულ მიმდინარეობად ქართულ კინოში.

ამგვარი მიდრეკილების გამოვლენის და ხორცშესხმის საბაბი, შესაძლოა, რეტროს სტილში გადაღებული არაერთი საზღვარგარეთული ფილმი იყო. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ირაკლი კვირიკაძემ წმინდა ინდივიდუალური სახე მოუნახა კინემატოგრაფში უკვე საკმაოდ მყარად დამკვიდრებულ სტილისტიკას. მისი ფილმის შექმნის საბაბი შესაძლოა, მართლაც, არის წარსული და ამ წარსულის გამოსახატავად რეტრო როგორც სტილი, მაგრამ ამ დროს ავტორი გეთავაზობს პოეტურ გამონაგონს, რომელშიც განცხადებულია არა ნოსტალგია წარსულისადმი ან წარსულის ხელოვნების პაროდირების სურვილი, არამედ რეტროს სტილში გადაწყვეტილი გამოსახულების მეშვეობით ძველი ნივთების, ტანისამოსის, ფოტოსურათების, ანეკდოტური სიუჟეტების გამოყენებით საკუთარი პოეტური სამყაროს შექმნის მცდელობა.

70-იან წლებში (წინამორბედ ათწლეულთან შედარებით) ქართველ კინემატოგრაფისტთა მხატვრულ აზროვნებაში უფრო მეტად იჩინა თავი ინტერესმა ისტორიზმისადმი. თუ რით იყო ეს განპირობებული, დამოუკიდებელი კვლევის თემაა. ვიტყვი მხოლოდ, რომ გამაფრებული ინტერესი ისტორიის, ერის ცხოვრების ტრადიციებისადმი ერთ-ერთი გზაა თვითშემეცნების, თანამედროვეობის გაგებისა. ეს კი პასუხობს ღრმა სულიერ-შემოქმედებით მოთხოვნილებებს ხელოვნებისა, რომელიც (თუკი ის ჭეშმარიტია) მუდამ სვამს ცხოვრების საარსებო კითხვებს. აღნიშნული ტენდენციის წარმოშობა კანონზომიერი იყო თვით კინოს მხატვრული განვითარების ლოგიკის თვალსაზრისითაც.

80-იანი წლები ნიშანდობლივი იყო ერთი უმთავრესი თავისებურებით, რომელიც რომ განვაზოგადოთ, შეიძლება გამოვხატოთ სიტყვით: ჰუმანიზმი. მართლაც, ამ პერიოდის კინო ავლენს საოცარ

სიკეთეს, შემწყნარებლობას ადამიანური სისუსტეებისადმი (ეს ხშირად ჩვენთვის დამახასიათებელი თავისებური იუმორით გამოიხატებოდა), თანაგრძობას ე. წ. „პატარა“, „ჩვეულებრივი“ ადამიანისადმი... ამ ტენდენციის ნიშნით შეიქმნა არაერთი მაღალი რანგის ნაწარმოები.

70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ კინოში ჩნდება რამდენადმე განსხვავებული ტონი. თითქოს კინემატოგრაფისტები გრძნობენ, რომ ჰუმანიზმი და სიკეთე სულაც არ გამოორიცხავს სინამდვილის კანონზომიერებათა შეცნობას, კონფლიქტებისა და მტკივნეული პრობლემების წარმოჩენას. ამ რთულ გზაზე ერთ-ერთ აქცენტად სწორედ ისტორიული ლოგიკის, წინააღმდეგობების, ბრძოლისა და მამაცობის, გმირობის თემები შეიძლება შემოვიღეს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ და სხვა მიზეზთა გამო 70-80-იანი წლების მიჯნაზე ქართულ კინოში აშკარად ინტენსიური ხდება ერის ისტორიის გააზრება, გარდასულ ეპოქათა მასალის გამოყენება.

ახალგაზრდა რეჟისორები გაერთიანება „დებიუტში“ იღებენ მოკლემეტრაჟიან ფილმებს ისტორიულ თემებზე („სერაფიტა“, „ჟამი მოქცევისა“, „ფარნავაზი“), დაიდგა სრულმეტრაჟიანი ფილმი „დიმიტრი მეორე“ (რეჟისორი რ. ხოტივარი, 1982 წ.). ეს ფილმები, ცხადია, განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ რაღაც საერთო ნიშანი მაინც შეიმჩნევა – არცერთი მათგანი არ წარმოადგენს ისტორიული სინამდვილის ზუსტი, ზედმიწევნითი აღდგენის ცდას.

ავტორები ცდილობენ გვაზიარონ საკუთარ კონცეფციებს ხალხისა და პიროვნების, ძალაუფლებისა და ეროვნული თავისუფლების, ეროვნული თვითშეგნების შესახებ ისტორიული მასალის, უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, ისტორიული სიუჟეტის მეშვეობით. მეტწილად ავტორთა სუბიექტური პოზიცია, ჩემი აზრით, ზედმეტად სუბიექტურია, რის გამოც ფილმის ზემოქმედების ძალა სუსტდება, რადგან ისტორიის გააზრებისას გადაჭარბებულ სუბიექტურობას ხშირად ავტორი იღეურ სქემატიზმამდე მიჰყავს. ასე მაგალითად, „დიმიტრი მეორის“ გმირი – მეფე დიმიტრი საკმაოდ დასცილდა ამ მეფის ტრადიციულ, ლეგენდარულ სახეს. ეს თავისთავად, რა თქმა უნდა, ნაკლი არ არის, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ავტორის აქტიურობამ სასურველი შედეგი ვერ გამოიღო. და აი, რატომ: მეფე დიმიტრის ფენომენი ხალხის შეგნებაში შემონახული იქნა ერთგვარი „ფუფქტური“ მოულოდნელობის გამო. არავინ ელოდა განცხრომაში მცხოვრები მეფისგან თავგანწირვას, ამის გამო მისმა თავდადება, როგორც ჩანს, საარაკო იერი შეიძინა და ამ თავდადების მოულოდნელობამ ხალხზე ზემოქმედებაც ძალზე

გაზარდა. ვფიქრობ, ასეთია ბუნება კონკრეტულად დიმიტრის მარტვილობისა. რეჟისორი რ. ხოტივარი შეეცადა, რამდენადმე სხვაგვარად გადმოეცა ამ მეფის მოწამეობის ამბავი. ფილმის გმირი იმდენად აქტიურია, ისეა გატაცებული ძლიერ დამპყრობელთან ფარული ბრძოლით, რომ მისი აღსასრული ანელებს იმ მოულოდნელ ეფექტს, რომელიც ხალხის შემეცნებაშია შემონახული და დიმიტრის მარტვილობას ახლავს თან.

ისტორიული თემების აქტიური შემოქმედებითი გააზრება საესკებით მართებულია და მისასაღმებელიც, თუმცა ამ ძალისხმევას გარკვეულწილად თანამედროვე გააზრება, ხედვა და პოზიცია უნდა აძლევდეს ენერჯის. თანამედროვე პოზიცია კი, უპირველესად, მიიღწევა მაშინ, როცა ავტორები არ ცდილობენ ტრადიციული შეხედულებების პასიურ ილუსტრირებას. უნდა ვაღიაროთ, რომ ისტორიული თემების წინ წამოწევის ტენდენცია აღნიშნულ პერიოდში რაიმე არსებითი წარმატებით არ დაგვირგვინებულა.

თანამედროვე ქართული კინოს განვითარების პროცესში, მის სპეციფიკურ თავისებურებათა ჩამოყალიბებაში სხვათა გვერდით 70-იანი წლებიდან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ერთი ავტონომიური და საკმაოდ თვითმყოფადი სამყარო — ეს არის ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსამყარო. ის თითქოს განცალკევებით დგას ქართულ კინოხელოვნებაში.

წარსულში პროფესიით ოპერატორმა ა. რეხვიაშვილმა 70-იანი წლების დასასრულს და 80-იანი წლების დასაწყისში (ორი მოკლემეტრაჟიანი დებიუტის შემდეგ) როგორც რეჟისორმა გადაიღო ფილმები: „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“ და „გზა შინისაკენ“. მაყურებლის წინაშე წარდგა სავსებით ჩამოყალიბებული ოსტატი — მკვეთრად ინდივიდუალური კინოაზროვნებით, ყველასაგან განსხვავებული ესთეტიკით და პრობლემათა სფეროთი. ა. რეხვიაშვილის ფილმები იმდენად კინოში არსებული ტენდენციების ათვისების და განვითარების ნაყოფი კი არ არის, არამედ თვით ავტორის პიროვნული და პროფესიული არსის, ფიზიონომიის შედეგია.

ერთი მხრივ, ა. რეხვიაშვილი მხატვარია — ფორმით დაინტერესებული ოსტატი, რაც, ალბათ, განაპირობა იმ გზამ, რომლითაც ის კინოში მოვიდა. მეორე მხრივ, ა. რეხვიაშვილი კინოს (განსაკუთრებით ქართული კინოს) მიდრეკილებას იგაუკური ფორმისადმი იყენებს საკუთარი ნააზრევის, ინტელექტუალური ოპერაციების რეალიზაციისთვის. იგავი ამ რეჟისორის ხელში კარგავს თავის

ხალხურ-დემოკრატიულ ბუნებას, რამდენადაც ის ხდება იარაღი ავტორის უადრესად სპეციფიკური კონცეფციებისა და ასევე სპეციფიკური ესთეტიკური ეკრანული რეალობის შესაქმნელად.

სიცოცხლე და სიკვდილი, ამალღება და დაცემა, ცინიზმი და სულიერი სისპეტაკე, ღალატი და ერთგულება, შემგუებლობა და შინაგანი სიმრთელე, შიში და უბედურებაში სულიერი საყრდენის ძიება... — აი, ის მარადიული თემები, რომლებიც ალექსანდრე რეხვიაშვილის შემოქმედებაში მუდმივი გააზრების ობიექტს წარმოადგენენ.

ტიპური მხატვრული მანერა, მკვეთრი შემოქმედებითი თავისებურება უპირველესად იმით გამოიხატება, რომ ა. რეხვიაშვილის ფილმებში, რომლებიც უპირატესად იგავური განზოგადების პრინციპებზეა აგებული, ეს უცვლელი, მარადიული თემები და კატეგორიები, მაქსიმალურად „გაწმენდილნი“ ყოფილ-რეალური ნიშნებისაგან, მოცემულია არა სტატიკურად, არა ილუსტრაციულად, არამედ მუდმივ მოძრაობაში, დინამიკაში და ამდენად წარმოადგენენ მარადიული თემებისა და პრობლემების წმინდა კინემატოგრაფიული გააზრების პროდუქტს.

რეჟისორის ფილმების თავისებური კონსტრუქცია, შეიძლება ითქვას, ახალია ქართული კინოსთვის: მოტივების უჩვეულო შერჩევა და დაკავშირება, რომელიდაც ნაწილის გამოყოფა და სხვათა დაჩრდილვა, გამოუთქმელი მოტივების ზემოქმედება, აზრის ამოხსნის აუცილებლობა... ერთი სიტყვით, ა. რეხვიაშვილის ფილმების მეტაფორული, პოეტური წყობა ფრიად განსხვავდება ქართული კინოს უკვე ტრადიციული პოეტურობისგან. ავტორი მაყურებლისგან თითქოს აღქმის სხვა თვისებებს ითხოვს — ასოციაციური კავშირების შეფასებას, მოცემულ პოეტურ და ინტელექტუალურ არეში ჩართვას, დაჩრდილული ნაწილების გაშიფვრას, მეორე პლანის აქტიური აღქმისათვის ინტელექტუალურ თუ სულიერ მზაობას.

იგავის ფორმისადმი ქართული კინოს მიდრეკილება ჯერ კიდევ 60-იან წლებში თავისებურად გამოვლინდა და ამ ფორმის საკმაოდ მწყობრი მოდიფიკაცია შემოგვთავაზა, რომლის განმსაზღვრელი თავისებურება იმაში მდგომარეობდა, რომ აქ იგავის ტრადიციულ ფორმასთან უხვად იყო შერწყმული სხვა ჟანრებისა და მხატვრულ სისტემათა ელემენტები. 60-70-იანი წლების არაერთ ფილმში იგავი წარმოგვიდგება არა როგორც ჩაკეტილი სტრუქტურა, არამედ შეფერილი ლირიზმით, სიცილის სხვადასხვა ფორმის ელემენტებით, ყოფითი დეტალებით. განსხვავებით ამ ტენდენციისაგან, რომელიც

მეტნაკლებად უცვლელი იყო ძირითად პრინციპებთან მიმართებაში, ა. რეხვიაშვილი მიმართავს უფრო ასკეტურ გამომსახველობას, უფრო, თუ შეიძლება ითქვას, „წმინდა“ ფორმას იგავისა, აგებულს ინტელექტუალური და ემოციური საწყისების ერთგვარ ნაერთზე, სადაც კონსტრუქციის საყრდენ ძალად მაინც ინტელექტუალური საწყისი რჩება.

საკვლევ პერიოდში მოღვაწეობას განაგრძობს ქართული კინოხელოვნების ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორი გიორგი შენგელაია, რომლის ძიებათა სფერო, სხვა რეჟისორებისგან განსხვავებით, უფრო ფართო ტერიტორიას მოიცავს, მისი ინტერესები საოცრად განსხვავებულ თემატურ, ჟანრულ თუ სტილურ ჩარჩოებს ეფუძნება. გ. შენგელიას შემოქმედებითი გზა, ეგონებ, ყველაზე მეტად რთულად, წინააღმდეგობრივად და არათანაბრად ვითარდებოდა. ერთი შეხედვით შეიძლება კიდევაც მოგვეჩვენოს, რომ რეჟისორი არათანმიმდევრულია, თითქოს ქაოტურადაც კი მოქმედებს როგორც თემატიკის არჩევის თვალსაზრისით, ისე ჟანრულ-სტილური ძიებების მხრივ. მიუხედავად ამისა, საკმაოდ მრავალგვაროვან და ხარისხით განსხვავებულ ფილმებში შეიძლება აღმოვაჩინოთ (თუკი უფრო მიჯრით დავაკვირდებით) რეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურების ერთი მეტად ყურადსაღები ნიშანი.

შესაძლოა, ამან პარადოქსულად გაიჟღეროს, მაგრამ გ. შენგელაია თავის ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან სურათებში („ფიროსმანი“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“) აგრძელებს „ალავერდობით“ დაწყებულ გზას. ეს არის ერთობ დიდი ყურადღება დოკუმენტისადმი, ე. ი., ზედმიწევნითი შესწავლა, გათვითცნობიერება ეპოქის სულის, ცხოვრებისეული მასალის, გარემოს, ატმოსფეროსი, ერთი სიტყვით, ყოველივე იმის, რამაც ეკრანული ხმოვან-გამოსახულებრივი განსახიერება უნდა პოვოს მის მხატვრულ ქმნილებაში.

„ალავერდობისგან“ განსხვავებით, სადაც თვით ცხოვრებისეული პლასტიკი, უშუალო დაკვირვებანი წარმოადგენდნენ იმ დოკუმენტურ მასალას, რომლის საფუძველზე აკონსტრუირებდა გ. შენგელაია თავის ეკრანულ ხატებას და გამომსახველობით სტილისტიკაში ე. წ. „დოკუმენტალიზმის“ ესთეტიკის ერთგული რჩებოდა, ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ თავისი სულისკვეთებით და სტილური პარამეტრებითაც უფრო ახლოს დგას „ფიროსმანთან“. აქ გასული საუკუნის 10-იანი წლების სინამდვილე წარმოგვიდგება,

როგორც ამ შფოთვიანი ეპოქის რეკონსტრუირებული, მხატვრულად აღდგენილი და სტილიზებული რეალობა.

მოგზაურობას, როგორც ღროის მსველელობასა და ცხოვრების შეცნობას, როგორც გამოცდას და საზრისის ძიებას, ავტორი იყენებს პირდაპირი მნიშვნელობითაც და მეტაფორულადაც, რათა ჩვენთან ერთად ეძიოს და გვაზიაროს იმ მარადიულ ღირებულებებს, რომელთა წყალობით კაცი თავისი ცხოვრების რთულ გზაზე არ დაკარგავს საკუთარ თავს, რადგან ადამიანური ღირსების გრძნობა, ტრადიციების პატივისცემა და საკუთარი დანიშნულების გაცნობიერების წადილი თან ახლავს „მოგზაურობის“, ე. ი. ცხოვრების გზის, მანძილზე. ვფიქრობ, აქაც ისევე, როგორც „ფიროსმანში“, რეტროსპექტული სტილიზაცია ფილმის ესთეტიკის ორგანიზაციის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს. მაგრამ თუკი საზოგადოდ რეტროსპექტივიზმი გულისხმობს აზროვნებას ძველი ხელოვნების ფორმებით („ფიროსმანის“ შემთხვევაში მხატვრულ პირველსახეს თვით ფიროსმანის ფერწერა წარმოადგენდა), მაშინ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ საზოგადოებრივი სტრუქტურა ბევრწილად იქმნება ასახული ეპოქის მრავალგვარი დოკუმენტების ზედმიწევნითი შესწავლის შედეგად. უნდა ვიფიქროთ, რომ გარემოს მოხაზვაში, ინტერიერების თუ პეიზაჟების შექმნაში, კოსტუმების, სხვადასხვა აქსესუარის, ქცევის თუ მეტყველებით დისკურსის მოძებნაში, სოციალურ თუ ფსიქოლოგიურ ტიპაჟთა შერჩევაში რეჟისორს წარსულის ნაირგვარი დოკუმენტების (ლიტერატურული, ისტორიული, ფერწერული, ფოტო-კინოკომენტა...) ღრმა ცოდნა უწყობდა ხელს. ყოველივე ეს ბაძებს არა მარტო მაქსიმალური უტყუარობის შეგრძნებას, არამედ ქმნის ფილმის საოცარ ფერწერულ ქსოვილს, რომელსაც ძალუძს, ესთეტიკური ხერხებით გამოხატოს ბევრად უფრო მეტი (როგორც განწყობილების, ისე ფსიქოლოგიური ატმოსფეროს სიზუსტის თვალსაზრისით), ვიდრე ხასიათების თუ ცალკეული ეპიზოდების წმინდა დრამატურგიულმა სელებმა.

ქართული კინო თავისი არსებობის მანძილზე ნაყოფიერ ძიებებს აწარმოებს კინოგმირების სახეთა შექმნის მიმართულებით. გმირის ცნება მხატვრულ შემოქმედებაში ერთმნიშვნელოვანი (მით უმეტეს, სტერეოტიპული) და უცვლელი კატეგორია არ არის. ხელოვნებაში, მართალია, არცერთი ჭეშმარიტი მიღწევა არ იკარგება, მის ესთეტიკურ არსენალში სამუდამოდ რჩება, მაგრამ ყოველ ღროს მოაქვს ახალი შინაარსი, ახალი დისკურსები, ახალი მხატვრული საშუალებები და

ახალი სტრუქტურები. განვითარების ეს ლოგიკა, ნაკარნახევი თვით ცხოვრების ცვალებადი ხასიათით, ცხადია, სულაც არ გამოორიცხავს დღევანდელ ხელოვნებაში ტრადიციული დრამატურგიისა თუ გმირის არსებობას. მაგრამ ცხოვრების სრული, მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და, რაც მთავარია, მართალი წარმოსახვისთვის ხელოვნება ყოველთვის ეძიებდა ახალ მოდელებს, არ იფარგლებოდა გმირის განსახიერების უკვე მიღწეული ფორმებით. გმირულსა და არაგმირულს შორის, განსაკუთრებულსა და რიგითს შორის ხშირად ცხოვრებაშიც და მით უფრო ხელოვნებაში, ძეგლია მკვეთრი ზღვრის გაღება. ამიტომაცაა, რომ ხელოვნების ბუნებრივი მდგომარეობა შემოქმედებითი ძიების ინტენსივობაა.

თანამედროვე ქართულ კინოხელოვნებაში გმირის სახემ შესაძინევი ცვლილებები განიცადა. შეიცვალა ადამიანის პრობლემათა სფერო, ახალმა დრომ ახალი კითხვები დასვა... ხელოვნების გმირი კი სწორედ ის არის, ვინც თავისი დროის პრობლემების გამომხატველია. დრამატურგიულად ის შეიძლება სხვადასხვაგვარად იყოს კონსტრუირებული და მხატვრულად გადაწყვეტილი... ერთი სიტყვით, ხელოვნებაში ადამიანის ხასიათის აგების მრავალი გზა არსებობს და, მე ვფიქრობ, ქართული კინო 80-იანი წლების პირველ ნახევარში ამ მიმართულებით ყურადსაღები ძიების პროცესში იმყოფებოდა.

ამ ძიების უპირველესი ნიშანი და შედეგი არის ის, რომ ქართული კინოს გმირი უფრო მრავალფეროვანი გახდა. კინემატოგრაფისტებმა ისეთ ცხოვრებისეულ ხასიათებსა და ტიპებს მიმართეს, რომლებიც მანამდე უცხო იყო ჩვენი ეკრანისათვის. მეორე ნიშანი – ხასიათის გახსნისადმი მეტი ყურადღება და დაინტერესებაა. როგორც ცნობილია, „გმირი“ და „ხასიათი“ იდენტური ცნებები არ არის. ხასიათი გმირის ის კონკრეტული, მრავალპლასტიანი შინაარსია, რომელიც ამა თუ იმ გმირს ნაწარმოების სხვა დანარჩენ მონაწილეებისაგან მკვეთრად განასხვავებს. სწორედ ხასიათია ის შინაგანი ღერძი, რომელიც გმირის ცხოვრებას, მის საქციელსა და მოქმედებას, ადამიანებთან ურთიერთობის სტილს, მანერას და სხვა მრავალ თვისებას განსაზღვრავს. ამ თვალსაზრისით 70-80-იანი წლების მიჯნაზე, ვფიქრობ, რამდენიმე საინტერესო ექსპერიმენტი ჩატარდა და ზოგ შემთხვევაში შედეგიც საყურადღებო იყო.

„არასერიოზული კაცი“ (სცენარის ავტორი ერ. ახვლედიანი, 1980 წ.) რეჟისორ დიმიტრი ბათიაშვილის პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმია. მისი მნიშვნელობა იმდროინდელ კინოპროცესში

ორი მთავარი ასპექტით იკვეთება: ქართულ კინემატოგრაფში დაიბადა სრულიად ახალი პერსონაჟი, შემოვიდა ახალი თემა, ცხოვრების ისეთი შრე, რომელიც მანამდე ხელუხლებელი იყო ქართულ კინოში (ალარაფერს ვამბობ მთლიანად საბჭოთა კინოზე!). მეორე მხრივ, ფილმმა ისეთ ხარისხში მოახდინა ავტორის შინაგანი სამყაროს, აგრეთვე მისი ესთეტიკური ბუნების დემონსტრირება, რომ უფრო ნათელი გახდა რეჟისორის ადრინდელი ფილმების თავისებურება, რომელიც, ვფიქრობ, ბოლომდე აღქმული არ გვექონდა, რადგან ისინი სათანადო სიძლიერითა და ხარისხით ვერ ხსნიდნენ ავტორის მხატვრულ სამყაროს და ადამიანურ თუ მოქალაქეობრივ ბუნებას.

იმ დროისათვის ხელოვნებამ უკვე შენიშნა ერთი სოციალური კოლიზია: გარკვეულმა ნაწილმა პრაგმატულად განწყობილი ადამიანებისა იმდენად აუღო ალღო არსებულ სოციალურ ყოფას, რომ ცხოვრების იერარქიულ კიბეზე მაქსიმალურად საპატიო საფეხურზე ასვლა და დამკვიდრება მოახერხა. ასეთი კონფორმისტ-კარიერისტის ტიპის ფონზე და მის საწინააღმდეგოდ წარმოიშვა პატიოსანი, კეთილშობილი ადამიანის სახე, რომელიც ერთგვარად ჩრდილში რჩება, არ ერევა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, სოციალურად მაქსიმალურ პასიურობას იჩენს. ამგვარ ორიენტაციას და ცხოვრებისადმი მიმართებას ადამიანი, როგორც წესი, პიროვნულ დრამამდე მიჰყავს.

ასეთი კონფლიქტური სქემა, თვით მოვლენა როგორც ცხოვრებაში, ისე ხელოვნებაში განსხვავებული ფორმით ვლინდება და გამოიხატება – ან უფრო მსუბუქად, სოციალურად ნაკლებად სახიფათოდ, ანდა ფრიად სერიოზულად, ზოგჯერ კი მძაფრი სახით წარმოგვიდგება. „არასერიოზული კაცის“ გმირი ნიკო ლოთობამდე დაეცა და ამის გამო მისი ბედი განსაკუთრებით რთულდება და საზოგადოებასთან დაპირისპირება მძაფრდება. ფილმში იმდენად მკაფიოდაა გახსნილი ამგვარი სოციალური მოვლენის ამბივალენტური ხასიათი, რომ პრობლემა უფრო მნიშვნელოვანი, არასწორხაზოვანი ხდება, იწვევს რა ჩვენში ერთდროულად პროტესტსა და თანაგრძნობას. თვითონ რეჟისორმა დ. ბათიაშვილმა თავის გმირს (ისევე, როგორც მომდევნო ფილმის „ფრაგმენტები ქალაქური ცხოვრებიდან“ პერსონაჟებს) „გზაბნეული“ შეარქვა. ეს განსაზღვრება, რომელიც მისი შემდგომი ფილმის ქვესათაურად დგას, გამოხატავს არა უბრალოდ კრიტიკულ დამოკიდებულებას თავისი გმირების მიმართ, არამედ მის ტკივილსა და თანაგანცდას. პატიოსანი, კეთილი, განათლებული ადამიანები

ცხოვრების მიღმა რჩებიან, თავს ვერ იცავენ სხვისი გავლენისაგან, ვერ მოუხერხებიათ თავისი შესაძლებლობების რეალიზაცია, თვითდამკვიდრება... ამიტომ მათი სიკეთე ხშირად ძვირად უჯდება იმათ, ვინც მათ გარშემოა. მართალია, ფილმში ნათლად ჩანს ადამიანისადმი რეჟისორის ჰუმანისტური თანაგრძობა, მაგრამ ეს სულაც არ გადადის პიროვნების პოეტიზაციაში. „არასერიოზული კაცი“ რაიმე სტილისტური სიახლის შემოშტანი კი არ იყო 80-იანი წლების ქართულ კინოში, არამედ ამკვიდრებდა ახალ ხასიათსა და ახალ კონფლიქტურ სქემას. ავტორს აღმოაჩნდა სამყაროსაკენ გახსნილი საკუთარი ფანჯარა, მან ყოფა დაგვანახა ისეთი რაკურსით, რომელიც მანამდე ჩვენი კინოსათვის უცნობი იყო.

გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან საქართველოში ფუნქციონირებდა მხატვრული ფილმების მწარმოებელი ორი კინოსტუდია: „ქართული ფილმი“ და „ტელეფილმების სტუდია“. ამ ორი კინოფაბრიკის პროდუქცია რაიმე ნიშნით მკვეთრად განსხვავებული არ იყო. სატელევიზიო ფილმები (როგორც კარგი, ისე უვარგისი) არსებითად ჩვეულებრივ კინოფილმებს წარმოადგენდნენ და მათი სპეციფიკური გამოყოფისათვის საერთო კინოპროდუქციიდან არავითარი საფუძველი არ არსებობდა (ზემოთ აღნიშნული „არასერიოზული კაცი“ სწორედ ტელეფილმების სტუდიაში შეიქმნა). 80-იანი წლების დასწყისში საერთო ეროვნული კინოპროდუქციიდან გაცილებით უფრო მკვეთრად გამოიყოფოდა „ქართულ ფილმში“ არსებული შემოქმედებითი გაერთიანება „დებიუტი“ და აქ შექმნილი ნაწარმოებები. უფრო ზუსტად რომ ვთქვა – ახალი თაობის რეჟისორთა ფილმები.

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში (ახლა უკვე თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში) კინოფაკულტეტის გახსნამ ქართულ კინოს შემატა კინემატოგრაფისტთა საკმაოდ დიდი ნაკადი, მთელი თაობა, რომელმაც თამამად შეაბიჯა საქართველოს კინოსტუდიებში და თვითდამკვიდრების გზას დაადგა. როგორც ვიცით, ყოველი ახალი თაობა ხელოვნებაში განსხვავებული თვალთახედვით, თავისი თაობის უშუალო გამოცდილებითა და პრობლემებით, ახალი სათქმელითა და ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი სითამამით მოდის. ხშირად ახალგაზრდა ხელოვნის ესთეტიკური პოზიცია ზედმეტი თავდაჯერებულობით, მაქსიმალისმითა და უფროსი კოლეგების გამოცდილების უარყოფითაც ხასიათდება. გასაკვირი არც არის, ვინაიდან კაცობრიობის ისტორიაში ახალსა და ძველ თაობებს შორის დაპირისპირება, ხელოვნებაში ტრადიციულსა და ნოვატორულს შორის

ჭიდილი კანონზომიერი და, შეიძლება ითქვას, მარადიული მოვლენაა. ყოველივე ეს შესაძლოა, მწვავე ფორმებში არ იჩინდეს თავს, მაგრამ მაინც არსებობდეს. და აი, ამ რთულ პროცესში გარკვევა, ახალგაზრდებისადმი დიდი გულისყური, მაგრამ ამავე დროს მათი შემოქმედების უშეღავათო შეფასება, უთუოდ უფროსი კოლეგებისა და კრიტიკის პირდაპირი მოვალეობა იყო, რაც ახალგაზრდა თაობას ნამდვილად არ დაჰკლებია.

პირველი შთაბეჭდილება, რომელიც „დებიუტის“ ნამუშევართა ნახვისას დაგეუფლებოდათ, იყო პროგრამის თემატური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნება: აქ შევხვდებოდით ისტორიულ ნოველებს („სერაფიტა“, „ჟამი მოქცევისა“, „ფარნავაზი“), კინოიგავს („ვერსათრიელა“), ინტელექტუალურ ზღაპარს („რად სტვენს ბულბული?“), კინომოთხრობას („ბელურების გადაფრენა“), თანამედროვე ნოველას („მოგზაურობა სოპოტში“) და სხვ.

ზოგჯერ ძნელი ასახსნელია, თუ რატომ აირჩია რეჟისორმა ესა თუ ის მასალა? უწყობდა ის ხელს ახალგაზრდა ხელოვანს, თუ არა თავის სათქმელი გამოეთქვა, უშუალო დაკვირვებები, შთაბეჭდილებები, თაობის სულიერი და სოციალური გამოცდილება განეზოგადებინა? თუკი ახალგაზრდა ხელოვანი თავისი ქვეყნის შორეული წარსულის ამსახველ მასალას ჰკიდებდა ხელს, მაშინ საინტერესოა, მოეპოვებოდა მას სათანადო ცოდნა, საკუთარი ინტერპრეტაცია ისტორიული მოვლენებისა, მათში ჩაწვდომის ის სიღრმე და წარმოსახვის ისეთი უნარი, რაც ფაქტების მშრალი ილუსტრაციის გზას განარიდებდა და რეალურ ისტორიულ ფაქტებს ჭეშმარიტად მხატვრული დამაჯერებლობითა და კინემატოგრაფიული ენით აამეტყველებდა? უთუოდ კიდევ არაერთი კითხვა დაებადებოდა ყველას, ვინც იმჟამად ახალი თაობის ქართველ კინემატოგრაფისტთა ფილმებს იხილავდა. ერთ-ერთი უპირველესი და ბუნებრივი შეკითხვა იყო: მოინიშნა თუ არა რაიმე სიახლე წინა თაობების რეჟისორებისგან განსხვავებით? შემოვიდა ახალი თემა, ახალი გმირი?... იქნებ ექსპერიმენტული ძიებები ფორმისა და კინოს გამომსახველობით საშუალებათა სფეროში გამოვლინდა? ერთი სიტყვით, არის თუ არა რაიმე ნოვატორული წამოწყება ახალგაზრდების შემოქმედებაში? ამ კითხვაზე ზოგადად თავიდანვე შეიძლება ასეთი პასუხი გავცეთ: დიახ, იყო სიახლეები თემატური ჟანრული თვალსაზრისით, განსაკუთრებით კი ახალი კინოგმირის ძიების მიმართულებით, წინა ათწლეულებთან შედარებით, თვალშისაცემი ცვლილება მოხდა კინოფაქტურის პრიორიტეტებში...

სავსებით ბუნებრივია, ხელოვნებაში მოსული ახალი თაობის მოთხოვნილება გაიაზროს და განაზოგადოს არა მარტო ის, რაც უშუალოდ განცდილი, ნაგრძნობი და ნაფიქრია, არამედ საკუთარი თავი სამშობლოს მიერ განვლილი გამოცდილების მეშვეობითაც შეიქნოს, დაამყაროს ღრმა, ობიექტურად არსებული და ამავე დროს პირადი კავშირი წარსულთან, იმ მოვლენებთან, რომლებიც ქართველი ხალხის სულიერ გამოცდილებას განსაზღვრავენ. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული კინო კარგა ხანია ვერ ახერხებს სათანადოდ შეიჭრას თავისი ხალხის ისტორიულ წარსულში. მას ეს რატომღაც უჭირს... ამ დროს ჩვენი ისტორია, ტრაგიკული კოლიზიებით, დრამატული კონფლიქტებით სავსე ქართლის ცხოვრება უკვე კაგა ხანია ელის კინემატოგრაფიულ განხორციელებას. არ მიმართავს რა ინტენსიურად ერის იტორიას, ქართული კინო საკუთარი ხალხის მორალურ-ზნეობრივი პოტენციის ეკრანულ ფენომენად გარდაქმნის უდიდეს შესაძლებლობას კარგავს. ამის გამართლებად შეიძლება მივიჩნიოთ ის, რომ ისტორიული ფილმები კინოწარმოებას ადრეც და, მით უმეტეს ახლა, ძალზე რთულ პრაქტიკულ პრობლემებს უქმნიან. ამ სფეროში ტრადიციისა და გამოცდილების უქონლობა კი, თავის მხრივ, (თუკი ამ უანრის ფილმი იქმნება) დაბალი სადადგმო კულტურის მიზეზი ხდება: დეკორაციების, რეკვიზიტის, ჩაცმულობის და სხვა აქსესუართა სასურველი ხარისხის მიღწევა ხშირად შეუძლებელია.

ასეთი პრობლემა ქართული კინოს წინაშე იმჟამადაც რეალურად იდგა და ამიტომაც სავსებით გასაგები და მისასაღმებელი იყო გაერთიანება „დებიუტის“ ხელმძღვანელების სურვილი, ზოგიერთი ახალგაზრდა რეჟისორისათვის ორიენტაცია სწორედ ამ მიმართულებით მიეცათ. შედეგად ამისა, როგორც უკვე აღვნიშნე, შეიქმნა მოკლემეტრაჟიანი ისტორიული ფილმები: „სერაფიტა“ (სც. ავტორები: თ. აბაშიძე, მ. ზონელიძე, რეჟ. მ. ზონელიძე), „ჟამი მოქცევისა“ (სც. ავტ.: ა. ჯუღელი, რეჟ. ლ. ოშიაძე)... თავიდანვე ნათელი იყო, რომ საზნაწილიან ფილმებში შეუძლებელი იქნებოდა, იმ ამოცანების გადაჭრა, რომლებიც რამდენადმე ნათელს მოკჟენდნენ ჩვენი შორეული წარსულის ისეთ საინტერესო და მნიშვნელოვან ფაქტებს, როგორიც მშვენიერი სერაფიტას დალუკვა და ქართლის გაქრისტიანებაა. ალბათ, ბევრად მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუ ეს ფილმები წმინდა ეტიუდის ფორმას არ გასცდებოდნენ და მათი ავტორები მიზნად არ დაისახავდნენ ერთ შემთხვევაში, დრამის შექმნას, ხოლო მეორე შემთხვევაში - საქართველოში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად ქცევის ღრმა

და არაერთი ობიექტურ-სუბიექტური მოტივის ძიებას.

„სერაფიტას“ ავტორები შეეცადნენ, სერაფიტას სიკვდილის მიზეზი აეხსნათ. მათი აზრით, ეს წმინდა და კეთილი ქალწული მამისა და ქმრის შუღლის მსხვერპლი გახდა. ავტორებმა დრამატული კვანძი კი შეკრეს, მაგრამ სათქმელის დაკონკრეტება ვერ მოახერხეს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ასეთ პრობლემას ვერ დაიტევდა და, მეორეც, განა ასე ადვილია ლიტერატურული საფუძვლის შექმნა, რომელშიც ტრაგედიის განვითარების ჩვენება, მისი კონკრეტულ ფორმაში განსხეულება მოხერხდება?!

ჯერ კიდევ 1940 წელს ლადო გუდიაშვილმა შექმნა ტილო „სერაფიტას გასეირნება“. 1941 წელს სიმონ ჩიქოვანმა დაწერა ლექსების ციკლი „არმაზის აჩრდილები“. ეს ციკლი, ფაქტობრივად, სერაფიტას ეძღვნება. იმავე 1941 წელს სიმონ ჩიქოვანმა კიდევ ერთი ლექსი დაწერა სერაფიტას თემაზე: „ბროწეული პიტიახშების სამარხზე“. სიმონ ჩიქოვანს არცერთ მათგანში არ უცდია ეთქვა ის, რასაც ლირიკული ლექსი ვერ დაიტევდა, ე. ი., მან სწორად განსაზღვრა, თუ რა სურდა და რა შეეძლო ეთქვა.

ზუსტად ასევე მოიქცა ლადო გუდიაშვილიც. მან თავისი ხილვა გადაიტანა ტილოზე და ამ ტილოს „სერაფიტას გასეირნება“ დაარქვა. როგორც ჩანს, მასაც ამაზე მეტის თქმა იმეამად არც სურდა და არც შეეძლო. „სერაფიტას“ და „მოქცევის“ ავტორებმა მოინდომეს ის, რაც იმ ეტაპზე მათ და აგრეთვე შემოქმედებითი გაერთიანების შესაძლებლობებს აღემატებოდა!

გოდერძი ჩოხელი, რომელსაც იმდროისათვის უკვე კარგად იცნობდნენ როგორც მწერალს და რომელიც ჯერ კიდევ სტუდენტობის ფაზს კინოში საკუთარი თემით, კონკრეტული ცხოვრებისეული მასალის საუკეთესო ცოდნით მოვიდა და, რაც მთავარია, თავის სათქმელსა და სატკივარს გვაზიარებდა, დებიუტის პროგრამაში წარმოდგენილი იყო ფილმით „ბაკურხვეელი ხვესური“. ახალგაზრდა რეჟისორმა ამჯერადაც არ უღალატა თავის თავს და კინოს ენით კვლავ იმაზე „გვესაუბრა“, რაც კარგად ნაგრძნობი და ნაფიქრი ჰქონდა, მიმართა იმ ფაქტურასა და ხასიათებს, რომლებიც მაშინაც და შემდგომშიც მისი შემოქმედების ორგანული მასალა გახდა.

„ბაკურხვეელი ხვესურის“ სიუჟეტი, ამბავი, რომელსაც ეს ფილმი მოგვითხრობს, ჟანრის თვალსაზრისით ანდრეზის ტიპისაა. ანდრეზს ხვესურები უწოდებენ ზეპირ მოთხრობას, რომელიც თაობიდან თაობას გადაეცემა. ასეთი ზეპირი მოთხრობები მარტო ხვესურეთში კი არა,

საქართველოს სხვა კუთხეებშიც მოიძიება. ცხადია, ჩემს მიზანს ამჟამად ანდრეზის, როგორც ჟანრული მოვლენის, ტიპოლოგია არ წარმოადგენს. ვიტყვი მხოლოდ, რომ ეს ჟანრი თუ ფორმა, როგორც ჩანს, ზეპირსიტყვაობაში ისეთი ფაქტის ფიქსაციას წარმოადგენს, რომელიც რატომღაც ლექსად, ლეგენდად ან ბალადად არ გადაიქცა. ანდრეზს უთუოდ საეციფიკური ცხოვრების მასალა, ფაქტი ქმნის და ამ მასალად ისეთი ამბავი უნდა ჩაითვალოს, რომელიც თავისი თვისებების, შინაგანი ბუნების გამო ამბის დამაფიქსირებელმა ხალხმა არც ლექსად ამოთქვა, არც ლეგენდად აქცია და არც იგავად ჩამოაყალიბა. ანდრეზი ისეთ უცნაურ, ღირსშესანიშნავ ან, თუ გნებავთ, ახირებულ, ულოგიკო ამბავს უნდა ეფუძნებოდეს, რომლის პოეტიზირება არ ხერხდება, რომელიც ვერც სიმბოლოდ გადაიქცევა და საიგავო მორალსაც არ შეიცავს. ასეა თუ ისე, ფორმა საინტერესო და კინოსათვის ხომ სრულიად უჩვეულოა.

უცნაური და ახირებული კაცის ამბავს მოგვითხრობს გ. ჩოხელის „ბაკურხვეელი ხევსური“. ფილმის გმირი ეგრეთ წოდებული კაი ყმა, ოღონდ პოტენციური კაი ყმა. მას საგმირო საქმეებისკენ მიუწევს გული, საკარგყო ასპარეზი ვერ მოუნახავს, ხოლო სადიაცო საქმეებს (ეჭვგარეშეა, ბანიდან თოვლის წამოყრას ის ასეთად თვლის!) გულს ვერ უდებს. ბანზე ნებივრად წამოგორებული ვაჟი ყვავის ჩხავილზე თოფს მოიმარჯვებს, მაგრამ თოფი უმტყუნებს. არ მოისვენებს, თოფს ხან საკუთარ ფეხს დაუმიზნებს, ხან პირთან მიიტანს ლულას, მაგრამ თოფი არა და არ გავარდება. ავად ახირებული ხევსური სოფლის ორლობებს მიუყვება, თანასოფელთა ინერტულობით წაქეზებული, თოფით აფრთხობს დედაკაცებს და თავის ჭკუაზე ათამაშებს. ბოლოს გადაეყრება მხედარს, რომლის რომანტიკული, ზეაწეული განწყობა სასაცილოდ შეუსაბამოა რეალურ სინამდვილესთან: მშვიდობიან, თანამედროვე სოფლის გზაზე მხედარი საასპარეზოდ უხმობს არარსებულ მტერს. ჩვენი გმირი კვლავ მოიმარჯვებს თოფს. ლულას ხან მხედარს და ხან ისევ საკუთარ თავს უმიზნებს. უეცრად ტყვია, მართლაც, გავარდება და ახირებულ კაცს იმსხვერპლებს.

თვით ანდრეზის ტიპის ეს სიუჟეტი, რომელიც გ. ჩოხელმა ფილმისთვის შეთხზა, მშვენიერი და ამაღელვებელია. კარგად იკითხება ავტორის წუხილიც — ის, რომ ფილმის გმირის არსებაში დაგუბებულმა ენერგიამ გზა ვერ მონახა, სწორი გზა, საგმირო გზა! ისიც უნდა ითქვას, რომ გ. ჩოხელის ტიპაჟი ზუსტი და საინტერესოა. არავითარ ეჭვს არ იწვევს ან ცივი სტილიზაციის შეგრძობას არ ბადებს

პერსონაჟთა ქცევა, მიმიკა, სალაპარაკო კუთხური ენა, ჩაცმულობა... კარგად, გააზრებულადაა შერჩეული და გადაღებული ნატურა (ოპ. ნ. სუხიშვილი), რომელიც მართო სამოქმედო ფონი კი არ არის, არამედ სიუჟეტის ორგანული ნაწილია. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ფილმისათვის ავტორის ინტონაცია – არც ჩვეულებრივად ყოფითი, არც პათეტიკური და არც ძალდატანებით იუმორისტული. გულწრფელობა (საღღაც გულუბრყვილობაც კი) და რბილი, თითქოს, დაფარული იუმორი ერთად ძალზე ინდივიდუალურ ინტონაციას ბადებენ. ვფიქრობ, ყოველივე ეს საკმარისი იყო იმისათვის, რომ ახალგაზრდა, შეიძლება ითქვას, დებიუტანტი ხელოვნის ნიჭიერებაზე ემეტყველა.

მწერლობა, თეატრი, კინოხელოვნება არაერთხელ გამოსარჩლებია ცხოვრების ფსკერზე დალექილ ადამიანებს. ეს მარადი თემაა. სწორედ ასეთი ადამიანები არიან გმირები ფილმისა „მოგზაურობა სოპოტში“ (სც. ავტ.: ი. კვირიკაძე, ნ. ჯორჯაძე, რეჟ. ნ. ჯორჯაძე). ვის არ უნახავს ამ ფილმის პერსონაჟთა მსგავსი მაწანწალები, რომლებიც მატარებელში პიკანტურ ფოტოებსა და სხვა კუსტარულ პროდუქციას ყიდნან. ერთი შეხედვით, ასეთი ადამიანები რეალურ ცხოვრებაში არავითარ სიმპათიასა და განსაკუთრებულ ინტერესს არ იწვევენ. მათი სახეები წამით გაილეკებენ ხოლმე მატარებლის კუპის კარებში და, როგორც წესი, ჩვენში არავითარ კვალს არ ტოვებენ. მაგრამ, თუ დავეუკვირდებით, ისინი ხომ უთუოდ ამა თუ იმ მიზეზთა გამო აღმოჩნდნენ ასეთ სოციალურ მდგომარეობაში. მაშასადამე, საქმე გვაქვს ადამიანის ბედთან, რაც ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი თემაა და ამიტომაც გასაკვირი არ იყო, პირიქით, იყო მისასალმებელი დებიუტანტი რეჟისორის – ნანა ჯორჯაძის, დაინტერესება ამ ტიპის მოვლენით, ადამიანებით, რომლებიც არა სატირული გაკიცხვის ობიექტად აირჩია, არამედ პუმანისტური თანაგრძნობით მათში სიკეთისა და ადამიანურობის საწყისებს ეძიებდა.

ხელოვნებაში ხდება ხოლმე, რომ დებიუტანტი შედევრს ქმნის. ასეთი მაგალითისთვის შორს წასვლა არ არის საჭირო: უდავოდ პატარა შედევრია მიხეილ კობახიძის პირველი ფილმი „ქორწილი“. თეიმურაზ ბაბლუანის „ბელურების გადაფრენა“ შედევრი არ არის, მაგრამ უთუოდ საყურადღებო და ღირსშესანიშნავი მხატვრული ნაწარმოებია. ბაბლუანი იმჟამად აშკარად გამოირჩეოდა ახალი თაობის დანარჩენი ავტორებისგან. მან მოახერხა ის, რაც იმ თაობის დებიუტანტების უმრავლესობამ ბოლომდე ვერ შეძლო: ფილმის თემა

მას, როგორც პიროვნებას, ნამდვილად აღელვებს, აღიზიანებს, თუ გნებავთ, აშმაგებს კიდევ და ახერხებს, რომ ეს ემოციები მაყურებელსაც გადასდოს.

რეჟისორი აშკარად ერთ-ერთი პერსონაჟის მხარეზე დგას (მსახ. გ. ბურდული), სწორედ ამ პერსონაჟის გაღიზიანებაა ფილმის ავტორის გაღიზიანება. გ. ბურდულის პერსონაჟს კი მატარებელში შემთხვევით ნანახი მგზავრის არაგულწრფელობა, ყალბი იდეალები და, რაც მთავარია, სნობიზმი აღელვებს და თანდათან აშმაგებს. ვფიქრობ, ეს მოტივი, გულწრფელად და დაუფარავად გაცხადებული, ფილმს ავტორის ინდივიდუალობის ამსახველ ნაწარმოებად ზღის, ხოლო ის ნაწარმოები, რომელშიც ცოცხალი ადამიანის, რეალური პიროვნების, ამ შემთხვევაში ავტორის გულწრფელ, შეულამაზებელ, შეუთხზავ ენებათა და სურვილთა განზოგადება მოხერხდება, უდავოდ საყურადღებო და საინტერესო მხატვრულ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. ალბათ, ამითაც აიხსნება ის, რომ „ბელურების გადაფრენამ“ საღებულო ფილმებიდან ერთადერთმა შეძლო მაყურებელში ხალასი და ძლიერი ემოციების აღძვრა. მან სოციალური უკუღმართობის მტკივნეული შეგრძნება დაბადა და, მიუხედავად ამისა, ახალგაზრდა რეჟისორმა უდიდესი გულწრფელობით დასვა პრობლემა იმის შესახებ, რომ ადამიანი ნებისმიერ სიტუაციაში უნდა დარჩეს თავისთავადად და საყრდენი კვლავ საკუთარ თავში, თავის საუკეთესო სულიერ მოძრაობებში მონახოს. თ. ბაბლუანი უღმობლად იკვლევს გმირთა ხასიათებს, ჩამოკვლევეს მათ ნიღბებს, რომლებიც, ერთი მხრივ, ხელს უშლიან ადამიანებს ადამიანურობის შენარჩუნებაში, მეორე მხრივ კი, ქმნიან ბარიერს მათი ურთიერთდაახლოებისა და ურთიერთგაგების გზაზე. რეჟისორი ნერვული დაძაბულობით აიძულებს თავის გმირებს სიმარტოვის, შინაგანი ჩაკეტილობის გადალახვას და ადამიანთა სულების დაახლოების საკუთარ გზას ეძებს.“

ეკრანზე შეიქმნა ორი ძალზე საინტერესო მხატვრული სახე, რომელშიც ქართული კინოსთვის ხასიათის ახალი ნიშნები გამოიკვეთა. გუჯა და ტრიფონა, ფაქტობრივად, ერთი ბედის, ერთნაირი სოციალური მდგომარეობის, მაგრამ უკიდურესად განსხვავებული ინდივიდუალური თვისებებისა და მისწრაფებისა თუ იდეალების ადამიანები არიან. ერთი — ჯემუხი, მოუხეშავი, ცხოვრების კეთილმოუწყობლობით დაღდასმული, მაგრამ, როგორც იტყვიან, „ნაღდი“, ყოველგვარ კეკლუცობას მოკლებული, შეუნიღბავი, სულიერად უთვისტომო გუჯა (მსახ. გ. ბურდული); მეორე — ტრიფონა (მსახ. თ. ბიჭიაშვილი),

ელეგანტურად ჩაცმული, დახვეწილი მანერებით, ინტელიგენტის, ბედის ნებიერას ნიღაბს ამოფარებული უბრალო მღებავი. ლაკონიური, მაგრამ ზუსტი და მსუყე შტრიხებით ახასიათებს რეჟისორი თავის გმირებს: გარეწობა, ჟესტიკულაცია, მიმიკა, მეტყველება, ინტონაცია და რეაქციები — ყოველივე ეს ხასიათის, ინდივიდუალობის გამოვლენისა და გამოკვეთისთვისაა მოწოდებული. ამასთან, თ. ბაბლუანი დიდ ყურადღებას უთმობს გარემოს შექმნას, გმირების საარსებო ფონს, რომელსაც ტიპაჟური პრინციპით და ინდივიდუალიზებული რეპლიკებით აკონკრეტებს.

თ. ბაბლუანის რეჟისურა თავისი ინდივიდუალობით მკვეთრად გამოირჩეოდა ახალი თაობის კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებით ფონზე. ენერგიული სტილით, გაშიშვლებული ვენებებით, გარემოს დახატვისას ნახევარტონების უარყოფით და ანალიზის სიმკაცრით მას ახალი დინება, ახალი ინტონაცია, ახალი პერსონაჟები და ახალი კონფლიქტური სქემა შემოჰქონდა 80-იანი წლების ქართულ კინოში.

თეიმურაზ ბაბლუანის მომდევნო ფილმი „ძმა“ (1981 წ.). უპირველესად საინტერესოა ჟანრული თვალსაზრისით. მან სისხლიანი კინოდრამის — თრილერის ნიშნები შემოიტანა ქართულ კინოში. საერთოდ ამ წლებში თავი იჩინა დეტექტიური ფაბულის ჩარჩოებში განვითარებულმა სიუჟეტმა, სათავე გადასავლო ფილმებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებისადმი მიდრეკილებამ.

ქართული კინოს ჟანრული გაფართოების ტენდენციის კიდევ ერთი გამომატველია, მაგალითად, რეჟისორ ქეთევან დოლიძის (სიკო დოლიძესთან ერთად) ფილმი „კუკარაჩა“ (1982 წ.). ცნობილი ქართველი მწერლის, ნოდარ დუმბაძის, მოთხრობის ეკრანიზაცია უფრო ლიტერატურის სფეროში არსებული და, კერძოდ, ნ. დუმბაძის მიერ დამკვიდრებული ტენდენციების ამსახველი ნაწარმოებია. რაც შეეხება მის მნიშვნელობას კინემატოგრაფიულ პროცესში, „კუკარაჩა“ შეიძლება ჩაითვალოს ქართული კინოს ჟანრული გავრცობის, გამდიდრების ტენდენციის ერთ მაგალითად: ეს არის სენტიმენტალური დრამის ფარგლებში დადგმული დეტექტივი.

70-80-იანი წლების მიუხედავად ქართული კინოსათვის ახალი გზების ძიების, ცდის ჟამი იყო. რეზო ჩხეიძემ სცადა თანამედროვე ეპოსის შექმნა — პეროიკული ეპოსისა. ლანა ლოლობერიძემ ეროვნული, პოეტური ეპოსის გადაღება მოინდომა. ბ. ხოტივარმა და მასთან ერთად არაერთმა მომდევნო თაობის რეჟისორმა სცადა ისტორიის „თეატრის“ გათამაშება ილუსტრირებისა და ქრესტომათიული დოკუმენტის

გარეშე. ქართული კინო გაფართოვდა, სიგანეში გაიზარდა, ანუ, გაზდილდა ჟანრებით. კინემატოგრაფისტებმა ხელი მოჰკიდეს ისეთ ჟანრებს, რომლებიც წინა პერიოდისთვის არ იყო დამახასიათებელი: ფუნს იკიდებდა დეტექტიური სიუჟეტის ელემენტები, სენტრიმენტალური ღრამა, „რეტრო“... ალექსანდრე რეზვიასვილის შემოქმედებამ ქართული კინო გაამდიდრა კინოაზროვნების სრულიად ახალი ფორმით, ახლებური ესთეტიკით. კარგი შედეგი გამოიღო ახალი ტიპის პერსონაჟთა შექმნის მცდელობამ. „თუში მეცხვარე“, „არასერიოზული კაცი“, „ბელურების გადაფრენა“ – ეს ფილმები ამგვარ ცდათა შემაჯამებელ ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს.

ამ პერიოდში, თავის მხრივ, მყარ პოზიციებს ინარჩუნებენ ისეთი რეჟისორები, როგორებიც არიან: თენგიზ აბულაძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ოთარ იოსელიანი, რომელიც 80-იანი წლების დასწყისიდან საფრანგეთში მოღვაწეობს, მაგრამ მიუხედავად ამისა აქ, ჩვენში, დიდი კვალი დატოვა: მისი კინოაზროვნება და ესთეტიკა აშკარა გავლენას ახდენდა ახალი თაობის კინემატოგრაფისტებზე. თანამედროვეობისადმი ინტერესი, პრობლემის სიმძაფრე, მხატვრული ენის ეკონომიურობა და სისადავე – ყოველივე ეს დღეს უკვე სხვა ავტორებისთვისაცაა დამახასიათებელი. სხვა საქმეა, თუ რა მხატვრულ ღირებულებას ქმნიან ისინი ამ არსენალის გამოყენებით... ორი ათწლეულის გასაყარზე არაერთმა ოსტატმა და ახალგაზრდა რეჟისურამაც მიმართა ახალ თემებს, ახალ მასალას, უფრო მწვავე სოციალურ და ეთიკურ პრობლემებს. აშკარად გამოიკვეთა სადადგმო პალიტრის მეტი მრავალფეროვნება. მიუხედავად შემოქმედებით მიდრეკილებათა მრავალგვარობისა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 80-იანი წლების დასაწყისში ქართული კინოაზროვნებისათვის ჯერ კიდევ მწვავე პრობლემად რჩებოდა თანამედროვე დონის რეალისტური ფსიქოლოგიზმისა და ხასიათთა ტიპიზაციის საკითხები. და მაინც, ეს უკვე სხვა ეტაპი იყო, ისეთი, რომელმაც მოგვცა ზოგიერთი ახალი ტენდენციის სრულყოფილი ნიმუშები. სხვა დანარჩენ ცდათა შედეგები ჯერ ვერ ამართლებდნენ იმ ტენდენციებს, რომელთა მეოხებითაც იშვნენ.

ქართული კინოს ის ეტაპი, რომელიც უპირატესად იგავმა და უცნაური, ახირებული კაცის ჭვრეტამ შექმნა, 80-იანი წლებისათვის თითქოს დასრულებული იყო, რაც, ცხადია, იმას არ ნიშნავდა, რომ ამ ტენდენციისათვის დამახასიათებელი განზოგადების ფორმები და ჟანრები უკვე მომდევნო ეტაპზე არ წარმოშობდნენ ახალ მოლიფიკაციებს. ეს

სავსებით მოსალოდნელი და ამავე დროს სასურველიც იყო და კვლავაც არის... იმ დროს თვით ეს ესთეტიკა კი არ იქნა ამოწურული, ფორმამ კი არ განიცადა კრიზისი, არამედ იმან, რომ ის არაერთგზის იქნა პროფანირებული მიმბაძველთა მიერ, რომელთათვის, ფაქტობრივად, უცხო იყო რა სხვათა მიერ მონახული და შექმნილი სამყარო, ინერციით მაინც თავის მიზნებს აპრობირებულ ესთეტიკას უსადაგებდნენ. მთლიანობაში კი ქართული კინო წინა პერიოდში (მხედველობაში მაქვს 60-70-იანი წლები) თავისთავად მოვლენად, ფენომენად აქცია არა ტექნოლოგიურმა თუ სადადგმო ღონემ, არა წმინდა სტილურმა აღმოჩენებმა, არამედ კონცეფციურმა თავისებურებამ.

ქართული კინო ფართო ასპარეზზე გავიდა და აღიარება პოვა მაშინ, როცა მოახერხა ქარველი ადამიანის გააზრება იმგვარად, რომ ეკრანული ქართული ხასიათი აღმოჩნდა როგორც ქართველი, ისე არაქართველი მაყურებლის ყურადღების ცენტრში თავისი ორიგინალური მსოფლმხედველობის წყალობით. აზირებული ადამიანები, მეოცნებენი – აი, ის გმირები, რომლებმაც რეზონანსი შეუქმნეს ქართულ კინოხელოვნებას.

ქართულმა კინომ იგავური ფორმა უდავოდ აქცია ისეთ კინემატოგრაფიულ ჟანრად, რომელმაც ქართველი ადამიანის, მართალია, არაამოწურავი, მაგრამ მეტად კოლორიტული სახე დაგვიხატა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება ანეკდოტზე აგებული ის ფილმები, რომლებსაც იგავური კინოს პრეტენზია ჰქონდათ.

ბნელია იმის თქმა, რომ განსახილველ ეტაპზე ქართულმა კინომ ნათლად გამოავლინა ახალი ჩამოყალიბებული ტენდენციები. მიუხედავად ამისა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მაინც შეიმჩნეოდა ისეთი ნიშან-თვისებანი, რომელნიც მეტყველებდნენ განვითარების ამ ეტაპისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებზე, ძიებისა და განახლების პროცესზე.

კინოს ისტორიაში არის გარდამავალი პერიოდები. თუ კინემატოგრაფის განვითარების გარკვეულ ეტაპზე შესაძლებელი ხდება ეკრანული გამოხატვის განსაკუთრებული ფორმების მოძებნა, იქმნება თვითმყოფადი ეროვნული ხასიათების გაღერვა; თუ კინემატოგრაფმა მოახერხა ესაუბრა მაყურებელთან მნიშვნელოვან სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე და ამასთან გამოავლინა მიდრეკილება გარკვეული ფორმების, ჟანრებისა და სტილური სტრუქტურებისადმი, რომელთა ჩარჩოში შეიქმნა მხატვრულად ღირებულ, სრულყოფილ ნაწარმოებთა არაერთი ნიმუში, მაშინ მომდევნო ეტაპზე, როგორც წესი, ძალაში შემოდის ან ინერცია, ან განვითარების ახალი გზების ძიება – ძიება

ახალი მასალის, თემების, გმირების, ახალი კონფლიქტური სქემების, გამომსახველი ფორმების და ხერხებისა. არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ამ რთული პროცესის თანმხლები ხდება დიდი ნაკადი მეორადი, ზედაპირული, ზოგჯერ პროფესიულად მდარე ნაწარმოებებისა. ამაზე ყურადღება იმიტომ შევაჩერე, რომ ჩვენ ვერ კიდევ ვუშვებთ შეცდომას, როდესაც ფილმებზე, სადაც ჩვენი ცხოვრების საჭირობოტო თემა ვერ ხორციელდება სათანადო მხატვრულ დონეზე, ვმსჯელობთ მარტოოდენ აქტუალობის ან თემის სიახლის კრიტერიუმებით. ასეთ დროს უთუოდ გვავიწყდება ის ჭეშმარიტება, რომ ხელოვნების მხატვრული ხარისხი განუყოფელია ნაწარმოების იდეურობის, შინაარსიანობის, შემოქმედის მოქალაქეობრივი პოზიციისაგან. ხშირია შემთხვევები, როდესაც თვით ავტორები დაბალ პროფესიულ ხელწერას თუ მხატვრულ ღირებულებას ამართლებენ თემის აქტუალობით, მასალის სიახლით. ამგვარი, მე ვიტყვოდი, გულუბრყვილო, ხელოვნებისთვის პარადოქსული წარმოდგენები, თითქოს, ნაწარმოების პრობლემატიკის აქტუალობა და მაღალმხატვრულობა, თემატიკის სიახლე და განსახიერების სრულყოფილება უკუპროპორციული სიდიდეებია, ყოვლად მიუღებელი პოზიცია იყო და მუდამ ასეთად დარჩება — ისევე, როგორც ვიწრო უტილიტარული ხელოვნების იდეა სწრაფად უფასურდება და ისტორიაში უკვალოდ ქრება. შეიძლება მეტიც ითქვას: „...ძართალი არიან ის მხატვრები, რომლებიც ამტკიცებენ, რომ არ არსებობს მორალური და ამორალური ლიტერატურა. ცუდი ლიტერატურა, ე. ი., ცუდად გაკეთებული ტექსტი, ყოველთვის ამორალურია“ (მერაბ მამარდაშვილი). ცხადია, იგივე ითქმის სხვა ხელოვნებებზეც.

საბედნიეროდ, ქართულ კინოში 70-80-იანი წლების მიჯნაზე მაინც აშკარა იყო ის ტენდენცია, რომელიც გვაუწყებდა ინტენსიური ძიების ცდებს როგორც კონცეფციური, ისე ჟანრულ-სტილური გადაწყვეტის სფეროში. ხშირად კინემატოგრაფის სიმწიფის ნიშნები უფრო ადვილად მჟღავნდება თანამედროვე ხელოვანთა ფორმისუულ, სტილურ ძიებებში, იმ თავისებურებებში, რომლებიც კინოთხრობის, ჟანრული გადაწყვეტის და კინოენის არეს განეკუთვნებიან. სწორედ ამ მხრივ შეინიშნებოდა განსახილველ პერიოდში მრავალფეროვნებისა და განსხვავებულ მხატვრულ მიდრეკილებათა ნიშნები. „თუში მეცხვარის“ მხატვრული დოკუმენტალიზმის, „ციხფერი მთების“ ყოფითი ფარსულობის, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ რეტროსპექტული სტილიზაციის, გ. ჩოხელის პროზაულ ნიადაგზე „გადანერგილი“

მეტაფორულობის, „მოცურავის“ რეტრო სტილის, თ. ბაბლუანის მკაცრი პოეტურობის, დინამიკური და ენერგიული რეჟისურის გვერდით ძალზე მნიშვნელოვნად წარმოგვიდგება აგრეთვე ის მხატვრული ძიებები, რომლებიც უკავშირდება ადამიანის ყოფიერების ძირეულ მორალურ და სულიერ პრობლემათა ლირიკულ-ფილოსოფიურ ათვისებას. ამ თვალსაზრისით ცალკე გასაანალიზებელია ალექსანდრე რეზვიაშვილის „გზა შინისაკენ“ და თენგიზ აბულაძის „მონანიება“.

* Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 527.

ინტერპრეტაციის პრობლემის გააზრება დეკონსტრუქციის თეორიის ჭრილში

ინტერპრეტაცია ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს შუამავლობას, ანუ, რაიმეს მნიშვნელობის, აზრის განმარტებას, გახსნას. თუკი ინტერპრეტაციის პრობლემას ისტორიულ ჭრილში მიმოვავლებთ თვალს, აღმოჩნდება, რომ ის ყოველთვის აქტუალური იყო (მაშინაც კი, როცა მის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ) და სხვადასხვა ინტენსივობით ექცეოდა თეორეტიკოსების თუ თავად შემოქმედთა ყურადღების არეში. ინტერპრეტაციას, როგორც ტექსტიდან მნიშვნელობათა ამოღების, ამოკრების პრაქტიკას ადგილი ჰქონდა ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში, როგორც ტექსტების ალეგორიულ მნიშვნელობათა ახსნა-განმარტებას; ასევე შუა საუკუნეებში – ბიბლიური განმარტებების, ხოლო რენესანსის ეპოქაში – ლექსიკოგრაფიის თუ „გრამატიკის“ სახით.

საკუთრივ თეორიულად ეს პრობლემა პირველად გააზრებულ იქნა არისტოტელეს მიერ მის მოძღვრებაში კათარზისის და ზნეობრივი და ესთეტიკური ზემოქმედების შესახებ. ეს საკითხი შემდგომშიც არაერთი დიდი მოაზროვნის ყურადღების ცენტრში მოქცეულა. მან თეორიული განვითარება პოვა რომანტიკულ ესთეტიკაში – კერძოდ, ფრიდრიხ შელინგის ნაშრომებში. იგი მიუთითებდა უსასრულოდ მრავალ მნიშვნელობაზე, რაც ნაწარმოებშია ჩაქსოვილი და ხელახლა ფორმირდება აღმქმელის ცნობიერებაში. ამავე პრობლემაზე თავისი აზრები გამოუთქვამს, მაგალითად, გოეთეს. მწერალი ხაზს უსვამდა, რომ ბედის წყალობით სწორედ ადამიანებს შეუძლიათ გონისა და გულის სიცოცხლე შთაბერონ ნაწარმოებს, რომელიც მარტოოდენ სიტყვებისა და ასოებისგან შედგება.

XX საუკუნეში, განსაკუთრებით მისი შუა ხანიდან, არაერთი თეორიული განშტოება ლიტერატურათმცოდნეობის, კულტუროლოგიის, სოციოლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობის თუ სხვა დისციპლინებისა უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნების გაგების, ინტერპრეტაციის საკითხებს. უპირატესად ეს თემები განიხილება აღქმის, მხატვრული კომუნიკაციის პრობლემასთან ურთიერთმიმართებაში. უფრო მეტიც, დღეს უკვე ცნობილი თეორიული მიმართულებები თუ რიგი დისციპლინისა აქცენტს სწორედ ამ პრობლემაზე აკეთებენ: 1. პერმენეტიკა – ანუ გაგების თეორია. 2. მხატვრული ინფორმაციის თეორია, რომელიც სწავლობს მხატვრულ ტექსტს და შემდგომ მის

აღქმას, როგორც მხატვრული ინფორმაციის გადაცემას. 3. აქსიოლოგია, ანუ ღირებულებათა თეორია, რომლის მიხედვით მხატვრული კომუნიკაცია გულისხმობს და იტევს აღმქმელის მიერ არა მარტო ნაწარმოების აზრის, არამედ მის ფასეულობათა აღქმა-გაგებასაც. 4. საკუთრივ კომუნიკაციის თეორია. და ბოლოს – 5. მასობრივი კომუნიკაციის თეორია. ყოველი მათგანი და კიდევ სხვა თეორიული განშტოებები აღქმის და, მაშასადამე, ინტერპრეტაციის პრობლემებზეც სერიოზულადაა ორიენტირებული. ეს ლოგიკურიცაა, ვინაიდან მხატვრული აღქმა იმდენადვე დამოკიდებული ნაწარმოების ობიექტურ თვისებებზე, რამდენადაც აღმქმელის სუბიექტურ თავისებურებებზე. აღქმის სუბიექტური ასპექტი კი, როგორც ვიცით, განისაზღვრება ინდივიდუალური ნიშნებით: ნიჭიერებით, ფანტაზიის უნარით, მენსიერებით, პირადი გამოცდილებით, ინტელექტისა და გრძნობების მომზადებულობით... ამ უაღრესად ინდივიდუალურ თვისებათა გარდა მხატვრული აღქმის პროცესში სხვა ფაქტორებიცაა ჩართული, რომლებიც ისტორიულადაა განპირობებული ეპოქის პოლიტიკური თუ სოციო-კულტურული ვითარებით, აღზრდის თავისებურებებით, საზოგადოებრივი აზრით... ამიტომაც სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში, სხვადასხვა სოციალურ თუ კულტურულ სიტუაციაში, გეოგრაფიულად განსხვავებულ გარემოში ერთი და იგივე ნაწარმოები ხშირად სხვადასხვაგვარად აღიქმება, სხვადასხვა აქცენტები თუ ფასეულობები წამოიწევს წინ და სხვა აზრებსა და გრძნობებს ბადებს. ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება ადრე წაკითხული ერთ-ერთი ცნობილი ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის დაკვირვება აფრიკული ხელოვნების (სკულპტურები, ნიღბები, სამკაულები...) აღქმის მეტამორფოზებზე. ავტორი ყურადღებას ამახვილებდა „ზანგური ხელოვნების“ არაჩვეულებრივ ბუნებაზე: ის ჯერ ამოო ცნობისმოყვარეობის საგანი იყო, შემდეგ – აბუჩად აგდებისა და დაცინვის, ამის შემდგომ ერთგვარ ეთნოგრაფიულ დოკუმენტს წარმოადგენდა და უცბად, რამდენიმე ფერმწერის ნებით, აფრიკული სკულპტურა შთაგრძნობის წყაროს რანგში იქნა აყვანილი. ახლა მას დაემბენ და სულ უფრო მეტი მოყვარული ყიდულობს. ასე რომ, აფრიკული ხელოვნება საუკუნეების მანძილზე სრულიად განსხვავებულ და საპირისპირო გრძნობებს იწვევდა, ვიდრე ჩვენი დროის ესთეტიკურ პანთეონში შემოვიდოდა. ავტორი იმასაც აღნიშნავდა, რომ აფრიკულ ხელოვნებაზე ამ ცვალებადი შეხედულებების ისტორია ფრიად ჭკუის სასწავლებელი რამ არისო.

ვფიქრობ, საკამათო არ არის, რომ მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე, მისი სოციალური ონტოლოგია იწყება საზოგადოებრივი ფუნქციონირების მომენტიდან, რომლის პირველ ეტაპს მხატვრული აღქმა, „მონმარება“ წარმოადგენს. პროდუქტი (თუკი ხელოვნების ნაწარმოებს ასე შეიძლება ვუწოდოთ) თავის დასრულებას მხოლოდ მონმარებაში პოუვს, ხელოვნების მონმარება კი წარმოიშვება ადამიანისა და ნაწარმოების ურთიერთკავშირით და ამ პროცესში უთუოდ არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „უკუკავშირიც“: არამარტო ნაწარმოები ზემოქმედებს აღმქმელზე, არამედ თავისი გაგებით, თავისი ინტერპრეტაციით ისიც ზემოქმედებს ნაწარმოების, როგორც მხატვრული კულტურის, ფაქტის საზოგადოებრივ ფუნქციონირებაზე. ალბათ, ეს კიდევ დამატებითი არგუმენტია იმისთვის, თუ რატომ ენიჭებოდა ასერიგად დიდი მნიშვნელობა ყოველთვის მხატვრული აღქმის, კომუნიკაციის, გაგების და ბოლოს, ინტერპრეტაციის საკითხებს.

ამ მხრივ საკმაოდ საინტერესოა მე-20 საუკუნის გამოცდილება. ჩვენი ეპოქის ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ესა თუ ის მიმართულება აღნიშნული პრობლემის სხვადასხვა წახნაგზე სვამს აქცენტს. ასე მაგალითად, ჰერმენევტიკაში ინტერპრეტაცია ნიშნავს ტექსტის, როგორც შესაძლებელი თუ სავარაუდო აღმქმელისადმი მიმართული შეტყობინების, აზრის გახსნას. ხოლო მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მეცნიერებაში – სემიოლოგიაში, ინტერპრეტაცია მიმართულია კოდის გაშიფვრაზე. საყურადღებოა ისიც, რომ აქ არანაკლები, შესაძლოა, მეტი მნიშვნელობაც კი ენიჭება ამა თუ იმ ხელოვნების ენობრივ საკითხებს. სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას ცნობილი სემიოლოგი როლან ბარტი, როდესაც ნაწარმოებში არსებულ კოდებსა და მათ გაშიფვრაზე მსჯელობს. ამავე საკითხებს წამოსწევს წინ იური ლოტმანი. ამ უკანასკნელის თვალსაზრისით, ხელოვნება არის კომუნიკაციური და, იმავდროულად – მოდელირების სისტემა. მხატვრული ნაწარმოებები შეიცავენ ამა თუ იმ შეტყობინებებს, ემსახურებიან კომუნიკაციის მიზნებს. ასეთი მიდგომა ბევრი მკვლევარისთვისაა ნიშანდობლივი. სიახლე ლოტმანთან ის არის, რომ სინამდვილის მოდელს, მისი აზრით, ქმნიან არა იმდენად ის შეტყობინებები, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებებში მოიპოვება, არამედ ამ ნაწარმოებთა განსაკუთრებული ენობრივი თავისებურებები. უფრო მეტიც, ის (ე. ი. ენა) წარმოადგენს არა მარტო მთავარ ძალას, მოდელირების მთავარ ფაქტორს, არამედ თავად მოდელს. ამასთან, ი. ლოტმანის თეორიის მიხედვით, მხატვრული ტექსტის ენას შეუძლია

მოდელირება როგორც სინამდვილის პროცესებისა, ისე თავად ავტორის პოზიციის და, რაც ჩვენთვის საგულისხმოა — დამკვირვებლის თვალსაზრისისა. ავითარებს რა ხელოვნების კომუნიკაციურ და მოდელირების ფუნქციათა იდეას, ავტორი წიგნისა „მხატვრული ტექსტის სტრუქტურა“ თვლის, რომ მხატვრული ენა და, მაშასადამე, მხატვრული მოდელი არის კოდი, რომელშიც დაშიფრულია ესა თუ ის შეტყობინება, კოდი, რომელსაც თავისი შინაგანი ბუნების ძალით გააჩნია განმაზოგადებელი მნიშვნელობა. საერთოდ კოდის ცნება (ისევე, როგორც როლან ბარტთან) ერთ-ერთი ცენტრალურია იური ლოტმანის თეორიაში. ინტერპრეტაციის საკითხთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეცნიერის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ გარდა იმ მრავალი კოდისა, რომლებიც ჩადებულია ხელოვნების ნაწარმოებში, თავისი მრავალგვარი კოდები აქვთ მის „მომხმარებლებსაც.“ ამიტომ ხელოვნების აღქმა-გაგება ერთი კოდის მეორეში გადასვლა-გადაყვანა, კოდების სხვადასხვა სახის მონაცვლეობაა.

ამ საკითხზე საკმაოდ ვრცლად იმიტომ შევეჩერდი, რომ უკეთ გამოიმეკვეთა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ნაწარმოებთან კომუნიკაციის დროს, მისი გაგებისთვის თავად ამა თუ იმ ხელოვნების თავისებურ, სპეციფიკურად მისთვის დამახასიათებელ ენას. სხვათა შორის, კინემატოგრაფთან მიმართებაში ამ მხრივ საკმაოდ დიდი სამუშაოა გაწეული. კინოს სტრუქტურულ ანალიზს, ენის დადგენას და აღქმისათვის მის მნიშვნელობას სხვადასხვა დროს არაერთი გამოჩენილი თეორეტიკოსი თუ პრაქტიკოს-თეორეტიკოსი აღნიშნავდა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა ლ. დელუკის, ჟ. ეშტიენის, ს. ვიზენშტიენის, მ. მარტენის, ჟ. მიტრის, ი. ლოტმანის, ე. ბენიამინის, უმბერტო ეკოს, კრისტან მეტცის, პიერ-პაოლო პაზოლინის და სხვათა გამოკვლევები. მაგალითად, ეს უკანასკნელი ხმა-ხედვით რიგს განსაზღვრავდა როგორც „სინამდვილის წერილობით ენას“. იგი თვლიდა, რომ კინოენის გრამატიკას და ორთოგრაფიას წარმოადგენს „ეკვლავწარმოქმნის“ ხერხი, კინოფირზე რეალობის ფიქსაციის ტექნიკური საშუალებები. პაზოლინის მიხედვით, კინოენის გრამატიკა ასე გამოიყურება: კინოს კინემატოგრაფიულობამდელი ენა — აქტიორული გამომსახველობა; საკუთრივ კინოენა არის: ხედების სისტემა, კამერის მოძრაობა, გადაღების რაკურსი, კინოკამერის პასიურობა თუ აქტიურობა გადასაღები ობიექტის მიმართ, მონტაჟი როგორც კადრების შეკავშირების ხერხი; ამასთან, პაზოლინი ორი სახის მონტაჟს გამოიყვანს: დონოტატურს, ანუ აღწერითს, და კონოტატურს, ანუ

რიტმულს. ერთი სიტყვით, ლაპარაკია იმაზე, რომ როგორც კი იქმნება მოქნილი, განშტოებული, სინონიმურად მდიდარი ნიშნობრივი სისტემა, მაშინ მეტყველება ამ ენაზე იძენს მხატვრულ თვისებებს. სწორედ ასე წარმოიშვა კინო, როგორც ხელოვნების ახალი, სუვერენული სახე. მართლაც, დარწმუნებით შეიძლება ვთქვათ, რომ ამა თუ იმ ხელოვნების ან კონკრეტულად ცალკეული ნაწარმოების მხატვრული ენის აღქმის უუნარობა თითქმის შეუძლებელს ხდის, ბოლომდე ჩაწვდეთ ნაწარმოების არსს, მის ქსოვილში განფენილ მდიდარ პასაჟებს, ნიუანსებს, ალუზიებს, ასოციაციებს... ამის მაგალითად თუ არგუმენტად გამოდგება თუნდაც ქრესტომათიულად ქცეული ფედერიკო ფელინის „8½“-ი. ცნობილია, თუ რაოდენ ძნელი აღსაქმელი აღმოჩნდა იმ დროს თავად სპეციალისტებისთვისაც კი ფილმის მხატვრულ-ენობრივი, სტრუქტურული ნოვაციები. დღეს კი ყოველივე ეს მკვიდრადაა შესული კინოენის არსენალში.

უკვე აღვნიშნე და კიდევ გავიმეორებ, რომ განსახილველ პრობლემის ირგვლივ ფრიად საგულისხმო ცვლილებები გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება. ამ რთულ და მრავალეჭვორობიან პროცესში ინტერპრეტაციის, საზოგადოდ ხელოვნების აღქმის საკითხთა მიმართ დამოკიდებულება იცვლება, ნაირგვარი და არაერთმნიშვნელოვანი ხდება. არის უკიდურესობანიც და ყოველივე ტრადიციულის ნგრევის ჟინი. საკმარისია გავიხსენოთ ცნობილი ამერიკელი კულტუროლოგისა და მწერლის სიუზენ ზონტაგის თავის დროზე გახმაურებული წიგნი სახელწოდებით: „ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ და სხვა ნარკვევები“. აყალიბებს რა თავის ესთეტიკურ კონცეფციას, ზონტაგი კატეგორიულად უარყოფს ხელოვნების იდეურ თუ შემეცნებით როლს, ფუნქციას. მისი აზრით, თვით ხელოვნების შინაარსის იდეა, თუ წარსულში მას კიდევაც რაიმე მნიშვნელობა ჰქონდა, ჩვენ დროში „გულსატყენ დაბრკოლებას“ წარმოადგენს. შინაარსის იდეა – ფიქრობს ზონტაგი – გამოიმუშავებს ნაწარმოების ინტერპრეტაციის ჩვევას. ამ ჩვევამ ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში იჩინა თავი, როდესაც მითის მიმართ რწმენამ იკლო და საჭირო გახდა უძველესი მითების მისადაგება ახალ, ე. წ. „რეალისტურ“ თვალთახედვასთან. მაგრამ თუკი ძველი ხალხები მზრუნველობით ეპყრობოდნენ პირველწყაროს (ხოლო პირველწყარო მათთვის იყო არა რეალობა, არამედ მითი), მაშინ ინტერპრეტაციის თანამედროვე სტილი ანგრევს ხელოვნებას, ვინაიდან თანამედროვე კულტურაში ხდება ინტელექტის ჰიპერტროფია გრძნობების ხარჯზე, ინტერპრეტაცია ნიშნავს ინტელექტის

შურისძიებას ხელოვნებაზე, რადგან ინტერპრეტირებდე — ნიშნავს სამყაროს გაღარიბებას, გამოფიტვას. „ინტელექტის ჰიპერტროფიასთან“ საბრძოლველად სიუზენ ზონტაგი გვთავაზობს „ახალი მგრძობლობის“ კულტს, ხელოვნების ეროტიკას. ეს, შეიძლება ითქვას, ზონტაგის მთავარი თეზისია, მოწოდებაა, ხელოვნება შეცვალოს ანტიხელოვნებამ, რომლის მიზანი თვითგანადგურებაა. ამ გეგმას კი ზონტაგი „დუმილის ესთეტიკას“ უწოდებს, რომელმაც ხელოვნების ყველა ცნობილი ენა, ყველა აღიარებული ობიექტი უნდა დაანგრეოს და იდეურ შინაარსზე უარი თქვას.

დღეს უკვე კარგადაა ცნობილი, რომ ამგვარი ესთეტიკური იდეალები, კრიტიერიუმები თუ პრინციპები ორგანულად იყო ჩაწერილი ნი-იანი წლების რადიკალური მსოფლშეგრძნების, პროტესტის, კონტრკულტურის კონტექსტში, რომლის იდეოლოგიები და უპირველესად პერბერტ მარკუზე მთელ ევროპულ ცივილიზაციას „რეპრესიულ ცივილიზაციად“ აცხადებდა და მის არქეტიპად პრომეთევსს მიიჩნევდა. პრომეთევსი — პროდუქტიულობის, რაციონალიზმის, ბუნებრივ ძალებზე ბატონობის სიმბოლო. პრომეთევსი — როგორც გონების ადამიანი, ექსტრავერტული პიროვნება, დასავლეთ-ევროპის ცივილიზაციის „გმირი“, ხოლო მის ანტაგონისტად, „არარეპრესიული ცივილიზაციის“ იდეალად მარკუზე სახავდა ორფევსს — როგორც სიყვარულის და სილამაზის მომღერალს, ემოციურ სულს, ინტრავერტულ პიროვნებას; როგორც სიმბოლოს ესთეტიზმის, ცხოვრების შეძლევი პრინციპებისა: სილამაზე, ტკობის თავისუფლება, სიჩუმე, ნირვანა.

არანაკლებ მრავალფეროვანი და ინტენსიური იყო ამ პერიოდში საკუთრივ კინოს თეორიის განვითარების პროცესი, მან კომპლექსური ხასიათი შეიძინა: კინომცოდნეებთან ერთად კინემატოგრაფს ყურადღება მიაპყრეს ფსიქოლოგებმა, ფილოსოფოსებმა, ლიტერატურათმცოდნეებმა, სოციოლოგებმა. თუ დაუუკვირდებით, გასული საუკუნის ნი-იანი წლების დასასრულიდან აღმოცენებული ძირითადი კონცეფციები, მართალია, სხვადასხვა ხარისხით, მაგრამ მაინც საკმარისად განპირობებული იყო საერთო პოლიტიკური და სოციო-კულტურული სიტუაციით. ამ ვითარებაში სულ უფრო ძლიერდებოდა ზოგადესთეტიკური თუ საკუთრივ კინოთეორიისა და პრაქტიკის ახლებური გააზრების ტენდენცია, დამკვიდრებულ, ტრადიციულ ფასეულობათა გადაფასება, ხშირად კი — ამ ტრადიციულის ნგრევის, დეკონსტრუქციის ნიშნები. ასე მაგალითად, პარიზში 1968 წელს,

ცნობილი მოვლენების დროს კინომოღვაწეებმა დააარსეს რა ე. წ. „კინოს გენერალური შტატები“, მიიღეს დეკლარაცია, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს პირველ კულტურულ-პოლიტიკურ პროგრამად, რომელიც ითხოვდა კინოს სრულ განთავისუფლებას კაპიტალის ძალაუფლებისგან, კომერციული წარმოებისა და გაქირავების დიქტატისაგან. მაგრამ უკვე პირველივე სტრიქონებში იკითხებოდა „ნგრევის ესთეტიკის“ გავლენა. „კინოს ყოველგვარი განთავისუფლება, ახალ სტრუქტურათა შექმნა უნდა იწყებოდეს ძველის ნგრევით“, – ნათქვამი იყო დეკლარაციაში და მას ხელს აწერდნენ ფრანგული კინოს ისეთი ცნობილი ოსტატები, როგორებიც იყვნენ: ჟან-ლუკ გოდარი, ფრანსუა ტრიუფო, ალენ რენე, ლუი მალი და სხვები. მხატვრის სწრაფვა უარყოფს, დაანგრიოს არსებული ხელოვნება, ძალზე დამახასიათებელი იყო დასავლეთის იმ პერიოდის მხატვრული ავანგარდისთვის. გავიხსენოთ თუნდაც მსგავსი პოზიცია ჟან-პოლ სარტრის და სიმონა დე ბოუვარისა, რომლებმაც პარიზში სტუდენტური გამოსვლების დროს დასავლეთის მთელ მხატვრულ ინტელიგენციას „თვითლიკვიდაციის“ მოწოდებით მიმართეს. სტუდენტური გამოსვლები ჩაცხრა, „კინოს გენერალური შტატებიც“ ძალიან მალე დაიშალა, მაგრამ რადიკალური თეორიები და კონცეფციები კიდევ დიდხანს იპყრობდა ყურადღებას და გარკვეულ, ზოგჯერ გადამწყვეტ გავლენასაც ახდენდა ზოგადად ხელოვნებაზე და კერძოდ, კინემატოგრაფზე. კინომცოდნეებისთვის ცნობილია, თუნდაც, „კინოკამერის იდეოლოგიის“ თეორია, რომლის მიხედვით ბურჟუაზიული მსოფლჭვრეტა ავტომატურად გენერირდება კინოაპარატურით, ახდენს რა რეალობის მხოლოდ გარეგნული სახის რეპროდუცირებას. და ეს ამ თეორიის წარმომადგენელთა მიერ მიწის ნიშნით აღინიშნებოდა. ამიტომაც ბუნებრივია, რომ ამ თეორიის მიმდევართა სამიზნე ვეროპაში ანდრე ბაზენი, ხოლო ამერიკაში უფრო ზიგფრიდ კრაკაუერი გახდნენ. იყო სწრაფვა, დაენგრიათ ეკრანზე წარმოსახული მოვლენების რეალურობის ილუზია და „ხიბლი“ ხილული კინემატოგრაფიული სასწაულისა. ამ მიზნით გამოდიოდნენ კინოში სიღრმის ილუზიის (ანუ ალორძინების პერსპექტივის) წინააღმდეგ, უფრო მძაფრად კინო ნარატიულობის, ანუ „თხრობითობის“, მიმართ ილაშქრებდნენ, რასაც არაერთი მკვლევარი დამცირებით „ისტორიების მოყოლას“ უწოდებდა. „კინოკამერის იდეოლოგიის“ წარმომადგენელთა აზრით, ეკრანს შეუძლია, ხილული გახადოს ის, რაც დაფარული, აკრძალული და თითქოს უხილავია. ითვლება, რომ სწორედ ამ კონცეფციამ დაუღო სათავე

ეკრანზე სექსუალური ექსცესებისა და სადო-მაზოხისტური თუ სხვა პერვერსიების შემოჭრას. ცხადია, აღნიშნული თეორიაც აშკარად ამჟღავნებდა ტრადიციული კინოსახის ერთგვარი დეკონსტრუქციის ნიშნებს. XX საუკუნის შუა ხანებიდან აღმოცენებულ კონცეფციათა სიჭრელე, უცნაური კომბინაციები და განსხვავებულ მიმდინარეობათა პოპულარობის ზიგზაგები ახლა უკვე არავის უკვირს. დიდი ხანია გავიდა დრო მყარი და აშკარად დომინირებადი სკოლებისა, ვთქვათ, ისეთის, როგორც იყო ე. წ. „ახალი კრიტიკა“. დასავლეთში ადრე ყველა თავდავიწყებით კითხულობდა ფროიდს, ლევი-სტროსს... ხოლო XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ჰუმანიტარულ საზოგადოებაში უხერხულადაც კი ითვლება, არ იცნობდე მიშელ ფუკოს, მიხაილ ბახტინის, ვალტერ ბენიამინის, დერიდას, ბარტის, გვატარი და დელეუზის და კიდევ არაერთი გამოჩენილი მოაზროვნის ნაშრომებს. და მაინც, 70-80-იან წლებში იმ კრიტიკულ მიმდინარეობათა შორის, რომლებიც პირობითად საერთო სახელწოდებით – პოსტსტრუქტურალიზმით აღინიშნება, თეორეტიკოსები ერთ-ერთ აშკარა ლიდერად მიიჩნევენ დეკონსტრუქციონიზმს, რომელმაც XX საუკუნის აზროვნებაზე და თავად ხელოვნებაზეც პირდაპირ თუ ირიბად გარკვეული გავლენა მოახდინა. ამიტომ, ვფიქრობ, ურიგო არ იქნება, დეკონსტრუქციონიზმის, როგორც საკუთრივ თეორიული მიმართულების რამდენიმე ძირითად პოსტულატზე შევაჩეროთ ყურადღება: მით უფრო, რომ მათ შორის ერთ-ერთი უმთავრესი სწორედ ინტერპრეტაციის პრობლემაა. ამ მიმართულებას სათავეში ედგა მისი ფუძემდებელი ჟაკ დერიდა. ცოტა რამ მის შესახებ: დერიდა დაიბადა ალჟირში 1930 წელს. სიყმაწვილეში მასზე გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა ევზისტენციალიზმმა. ყველაფერი დაიწყო იმით, რომ ერთხელ რადიოთი კამიუზე გადაცემა მოისმინა. შემდეგ იყო გატაცება სარტრით. ფილოსოფიური განათლება მიიღო პარიზის ქანთქმულ ეკოლ-ნორმალში და ერთხანს ფენომენოლოგიაში სპეციალიზირდებოდა. შემდეგ დერიდა ამავე სასწავლებელში ფილოსოფიის პროფესორად განაგრძობდა მუშაობას და ცნობილია, რომ მის ლექციებზე აუდიტორიაში, როგორც იტყვიან, „ნემსიც ვერ ჩავარდებოდა.“

ჟაკ დერიდა მიეკუთვნება ფრანგი თეორიტიკოსებისა და კრიტიკოსების იმ თაობას, რომელმაც აქტიური მუშაობა და პუბლიკაციების გამოქვეყნება XX საუკუნის 60-იან წლებში დაიწყო. ამ თაობამ წარმოშვა მთელი პლეადა ნიჭიერი და გავლენიანი მკვლევრებისა: ბარტი, ფუკო, ლიოტარი, ალტიუსერი... აღნიშნული

თაობის კულტუროლოგთა ბედი წარმართებოდა სტრუქტურალიზმიდან პოსტსტრუქტურალიზმისაკენ, ანალიზის მკაცრი მეთოდებიდან უფრო რბილი მეთოდებისკენ გადასვლის ნიშნით. ასე მაგალითად, თუკი სტრუქტურალიზმის პოზიცია უშვებდა, რომ არსებობს საკმაოდ მყარი მოდელები, რომელთაც გააჩნიათ განმარტებითი ძალა რიგი სხვადასხვაგვარი ტექსტის (სიტყვა ტექსტში არ ვგულისხმობ მხოლოდ ლიტერატურულ ტექსტს) მიმართ, მაშინ პოსტსტრუქტურალიზმის თვალსაზრისით ყოველი ტექსტი შიგნიდან ბადებს გაგების უნიკალურ მოდელებს.

ნო-იან წლებში, როდესაც დერიდას ნაშრომები ინგლისურ ენაზე ითარგმნა, შეერთებული შტატების გამოჩენილი და წამყვანი თეორეტიკოსების უმრავლესობა მისი ძლიერი გავლენის ქვეშ მოექცნენ და ცოტა ხანში დეკონსტრუქციონიზმი ამერიკულ ლიტერატურათმცოდნეობაში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ და გავლენიან მიმდინარეობად გადაიქცა. გამოხდა ხანი და დეკონსტრუქციონიზმი უკვე წარმატებით გამოიყენებოდა ხელოვნებათმცოდნეობაში, პოლიტოლოგიაში, ისტორიაში, ფსიგოლოგიასა და მთელ რიგ ჰუმანიტარულ დისციპლინაში, როგორც ევროპაში, ისე ამერიკაში. ესე დერიდას პირველსავე ნაშრომებში მონიშნა მთავარი პრობლემა ყველა შემდგომი ძიებისათვის: როგორ მივალწიოთ დამოუკიდებელ აზროვნებას და საბოლოო ჯამში – შინაგან თავისუფლებას, თუკი ჩვენი ცნობიერება დასაბამიდანვე დანაგვიანებულია (განსაკუთრებით ენის მეშვეობით) ყოველგვარი კლიშეებით და ეს ფორმალური კლიშეები თითქოს არეგულირებენ ჩვენს აზროვნებას, ცრურწმენანი არ უტოვებენ ადგილს გონებას და თითოეული ადამიანი ყოველი მხრიდან ფრიად მკაცრად დეტერმინირებული აღმოჩნდება, თითქოს, მომწყვდეული თავისი ეროვნების, სქესის, განათლების, იდეოლოგიის, წოდებრივ ცრურწმენათა გალიაში და ჩვეულებრივ ვერც კი ხედება ამას. დაკვირვებული ანალიზის მეშვეობით ამ დეტერმინანტების გაცნობიერება – დეკონსტრუქციონიზმის ერთ-ერთი ამოცანა და ესე დერიდას ძიებათა მამოძრავებელი იმპულსია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, დეკონსტრუქციონიზმისათვის ერთ-ერთი მთავარი საკითხი ინტერპრეტაციის პრობლემაა. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ ის ტექსტის წაკითხვაში, აღქმაში ერთგვარ უსაზღვრობას ქადაგებს. ყოველ ნაწარმოებში დეკონსტრუქციონისტს შეუძლია მოძებნოს ადგილები, სადაც შეკავებული, ჩახშობილი იმპულსები გამოსცემენ სიგნალებს, რომ აქ შეიძლება დაფარული

იყოს რაღაც ნამდვილი, მნიშვნელოვანი, რაც ხელოვნურითაა შეცვლილი. ამ მიმართულების თანახმად, ტექსტში არმყოფი ელემენტიც შეიძლება გახდეს კონცეფტუალურად მნიშვნელოვანი. ასეთი მიზანდასახულობა მიუღებელია და საფუძველშივე ეწინააღმდეგება ტრადიციული თეორიების და კრიტიკის წარმოდგენებს ნაწარმოების, როგორც ფორმალური მთლიანობის შესახებ. მაგალითად, ე. წ. „ახალი კრიტიკის“ წარმომადგენლებისთვის ანალიზი ეფუძნება ნაწარმოების ტექსტში მოცემულ, გამოვლენილ ელემენტებს მაშინ, როდესაც დეკონსტრუქციონისტისთვის ფორმალური თანადასწრება არ წარმოადგენს გადამწყვეტ ფაქტორს: არმყოფი ელემენტი შეიძლება მანძილიდან ასხივებდეს აზრობრივ ენერგიას. რომელ ფორმალურად არმყოფ ელემენტებზეა საუბარი? იგულისხმება ქვეტექსტები, ასოციაციები, ალუზიები, ჩრდილოვანი ადგილები... ერთი სიტყვით, დეკონსტრუქციონისტ-მკვლევრისთვის არანაკლებ საინტერესოა ის, რაც დაფარულია, რაც ტექსტის ჩარჩოებს მიღმა რჩება. ამასთან დაკავშირებით ხშირად აღინიშნებოდა მათზე ფროიდის და, კერძოდ, მისი ფსიქიკური ეკონომიის კანონის გარკვეული გავლენა. ამ კანონის თანახმად, განდევნილი არაცნობიერი იმპულსები, რომლებსაც არ უშვებს ფხიზელი გონების ცენზურა, წინააღმდეგობას უწევენ რა მას, სახეს იცვლიან და დაშვებულ ფორმებში შეაღწევენ. ზიგმუნდ ფროიდის ეს აღმოჩენა სტრუქტურალისტების მიერაც იყო გამოყენებული. კერძოდ, სტრუქტურული ფსიქოანალიზის შემქმნელ ჟაკ ლაკანის მიერ, მაგრამ განსხვავება იმაშია, რომ ე. წ. ლაკანი არაცნობიერი იმპულსების ჩანაცვლებას, ე. ი., ობიექტის შეცვლას, თუ შეცვლილ ობიექტს ანალიზებდა და ამ ჩანაცვლებებს, ვთქვათ ლიტერატურაში, მეტაფორისა თუ მეტონიმიის საშუალებით ხსნიდა. ესე იგი, ლაკანი იმ აზრს იზიარებდა, რომ შეკავებული, განდევნილი იმპულსები სახეცვლილი ფორმით, შეცვლილი ობიექტის სახით არსებობენ. ზოლო დეკონსტრუქციონისტები და, კერძოდ ჟაკ დერიდა, პირიქით, ფსიქიკური ეკონომიის მუშაობაში გამოპყოფდა ფარული შეკავების ტენდენციას, მნიშვნელობის გადადებას სხვა, ხელსაყრელი მომენტის აქტუალიზაციისთვის. მოკლედ რომ ვთქვათ, ლაკანისთვის საინტერესოა ის, რაც თავს იჩენს ტექსტში, ზოლო დერიდასათვის, ისიც, რაც იფარება, რჩება ტექსტის მიღმა.

დეკონსტრუქციონიზმის სტრატეგიაში რომ არის თავისებური დახვეწილობა და ცხოველუნარიანობა, ამას არავინ, მისი მოწინააღმ-

დეგენიც კი, უარპყოფს. ტექსტი იკითხება არა მარტო იქ, სადაც მას სურს თავი გამოამჟღავნოს, არამედ ავტორისეული ზრახვებისა და ტექსტობრივი არმატურის მიღმა, პერიფერიულ პასაჟებში, ოღნავ შესამჩნევში და, ერთი შეხედვით, არაარსებითში. ეს ათავისუფლებს და შესაძლებლობას აძლევს დეკონსტრუქციონისტი-მკვლევარს, გაითვალისწინოს ის სტიქიური იმპულსები, ის არამდგრადობის კერები, რომლებსაც ადგილი არ აქვთ არც ცნობიერების შინაარსში, არც ობიექტივირებულ დისკურსულ სტრუქტურებში. სრულყოფილებამდე მიყვანილი ტექნიკა, კულტურული ასოციაციების მძივებით ასხმა, ქვეტექსტების შეჯახება და ურთიერთგადაჯახება და ბოლოს, ნებისმიერი მყარი ტექსტობრივი კარკასის დეკონსტრუქცია – ყოველივე ეს ბეერის მიერ მიჩნეულია უფრო ხელოვნებად ხელოვნების შესახებ, ვიდრე წმინდა მეცნიერებად.

სწორედ ასეთი მიზანდასახულობა ბადებს ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს: ტექსტი გაიგება როგორც წყარო მნიშვნელობათა დაუსრულებელი თამაშისა, რაც შეუძლებელს ხდის შევჩერდეთ რომელიმე მნიშვნელობაზე, როგორც ერთადერთზე ან რაღაც მყარად განსაზღვრულზე. ნებისმიერი აზრობრივი წინასწარგანსაზღვრულობა, მთლიანობა, დასრულებულობა – დეკონსტრუქციის პოზიციიდან ილუზორულია და სინამდვილეში წარმოადგენს, ასე ვთქვათ, მხოლოდ „გადავადებულ“ განუსაზღვრელობას, გაურკვეველობას (ანუ. ვიღაც ოდესმე ამოიკითხავს). დეკონსტრუქციონისტისათვის ნაწარმოები, ტექსტი, შეიძლება ითქვას, საგანია, რომელშიც არ არსებობს განმასხვავებელი ნიშანი იმ აზრს, იდეას, სათქმელს შორის, რომელიც მასში სინამდვილეში ჩადებულია და იმას შორის, რასაც ის მოგვაგონებს. უფრო მეტიც, ტექსტი შესაძლოა, უფრო ნიშნავდეს იმას, რასაც მოგვაგონებს, ხოლო მან შეიძლება მოგვაგონოს ნებისმიერი რამ, რაც აღმქმელი ინდივიდის „მეობიდან“ გამომდინარეა შესაძლებელი: გამოცდილება, ტემპერამენტი, განათლება, განწყობა (უზნაძისეული გაგებით), ასოციაციური აზროვნების უნარი, სიმპათია-ანტიპათიები, მსოფლმხედველობა... ცხადია, ევკლიდური აზროვნებით და ლოგიკით ეს ძნელი გასაგებია, მაგრამ ასეთია დეკონსტრუქციის ლოგიკა.

ამ მეტად თავისებური და საინტერესო მიმართულების თეორეტიკოსები საკუთარი პოსტულატების გასამყარებლად ხშირად გამოჩენილ ფილოსოფოსთა მოსაზრებებს იშველიებდნენ. ასე მაგალითად, ცნობილი ამერიკელი დეკონსტრუქციონისტი ჰილის მილერი აღნიშნავდა, რომ ნიცშესათვის არ არსებობს „ობიექტური“

ინტერპრეტაცია, რომ ნაწარმოების აღქმა ვარაუდობს აღმქმელის მხრიდან აქტიურ ჩარევას. ყოველი ადამიანი ამა თუ იმ მიზეზით დაეუფლება ხოლმე ნაწარმოებს და თავს ახვევს მას მნიშვნელობათა გარკვეულ მოდელს. მილერს არგუმენტად მოჰყავს ნიცშეს მოსაზრება, რომ ადამიანი საგნებში არაფერს პოულობს იმაზე მეტს, რაც თავად შეიტანა მათში.

ფრანგი დეკონსტრუქციონისტებისათვის და, კერძოდ, ამ თეორიის ფუძემდებლისთვის თანამედროვე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახლობელი იყო ის, რაც სტიქიურად ავლენდა დეკონსტრუქციულ ტენდენციებს. ესენი იყვნენ „ახალი რომანის“ წარმომადგენლები, განსაკუთრებით რობ-გრიე და აბსურდის დრამის ფუძემდებლები, მათ შორის უპირველესად – ბეკეტი. დერიდას უსაფუძვლოდ არ უწოდებდნენ რობ-გრიესა და ბეკეტის თაობის თეორეტიკოსს. მისი ნაშრომების ავანგარდული ფორმა, მისი მისწრაფება ნაწარმოებში დანიხოს აზროვნების სიმბოლური მოდელი, რა თქმა უნდა, შეესატყვისება „ახალი რომანის“ და აბსურდის დრამის მხატვრულ ექსპერიმენტებს და საზოგადოდ პოსტმოდერნისტული მსოფლალქმის ნიშნებს.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიაში არის მაგალითები, როდესაც თეორია წინ უსწრებს, საზღვრავს პრაქტიკას და, პირიქით, როცა პრაქტიკული მიგნებები შემდგომ პოულობენ თეორიულ განზოგადებას. თუკი, ვთქვათ, სიურეალიზმი თავისი მანიფესტებით მოძრაობს თეორიიდან პრაქტიკისაკენ (ჯერ ფერწერასა და შემდეგ კინოსა და ლიტერატურაში), თუკი ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟის“ და „ინტელექტუალური კინოს“ თეორიები წინ უსწრებს მათ კინემატოგრაფიულ მატერიალიზებას, მაშინ სტილი „რეტრო“ გამოიკვეთა რა არაერთ ფილმში, ნელ-ნელა იპყრობდა სულ უფრო ფართო სპექტრს მხატვრული და მხატვრულთან ახლომდგომი მოვლენებისა და მხოლოდ ამის შემდეგ ერთგვარად თეორიულადაც ჩამოიქნა. „დეკონსტრუქციის“ თეორია საწყის ეტაპზე ლიტერატურათმცოდნეობის ჩარჩოებს მოიცავდა, მაგრამ მოკლე ხანში გავრცელდა ხელოვნებათმცოდნეობის დარგებზე, აგრეთვე სხვა დისციპლინებზე, თავისებურად თავად ხელოვნებებზეც აისახა და მათ შორის – კინოზე.

ძნელია იმის მტკიცება, რომ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან კინოხელოვნებაში მომხდარი ცვლილებები, დაკავშირებული ჩვეულ ფორმათა რღვევასთან, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების, სიუჟეტური მკაცრი ლოგიკის შესუსტებასთან ან სულაც მისი იგნორირება და

კიდევ ამ მიმართებით არაერთი სიახლე – უშუალოდ დეკონსტრუქციონიზმის გავლენით ხდებოდა, თუმცა, ფიქრობენ, რომ მან პირდაპირ თუ არა, ირიბად მაინც მოახდინა ზეგავლენა და მისცა ბიძგი კინოხელოვნების განვითარების გარკვეულ მიმართულებებს. მას შემდეგ დღემდე ჩვეული კონსტრუქციების რღვევის, შეცვლის არაერთი მაგალითი დაგროვდა. ამჯერად მათზე ვერცლად არ შეეჩერდები, მხოლოდ ორი გამორჩეული რეჟისორის – ოთარ იოსელიანის და ჟან-ლუკ გოდარის შემოქმედების დეკონსტრუქციულ ტენდენციათა რამდენიმე ზოგად შტრიხს შემოგთავაზებთ.

რაც დრო გადის, ამ ორი რეჟისორის შემოქმედება სულ უფრო აშკარად ავლენს დრამატურგიულ დეცენტრაციას, რომელიც პერსონაჟებს არ უშეებს ფილმის ცენტრში. ბევრად უფრო იზრდება ინტერესი ადამიანებსა თუ საგნებს შორის სივრცის მიმართ. ინდივიდი აღარ არის რაღაც მთლიანობა, სუბიექტი. როგორც გოდარისთვის, ისე იოსელიანისათვის თითქოს უფრო საინტერესო ხდება აღწერონ ადამიანებს შორის დამოკიდებულება, მათი არსებობის პირობები, გარემო, ვიდრე თავად ეს ადამიანები. ოთარ იოსელიანის ფილმებში – „პასტორალიდან“ მოყოლებული დღემდე – გამოუმავლა გულახდილად სოციოლოგიური დისკურსი, რომელიც პერსონაჟებს სოციალურ ტიპებად აქცევს, რთავს ქცევის სტერეოტიპულ მოდელებში, რაც შესაბამისად მათ ართმევს იმ ილუზორულ „პიროვნულობას“, ინდივიდუალურობას, რომელიც მსოფლიოს უმეტესი ფილმების საფუძველში დევს. ყოველივე ამის გამო ნაწარმოები თითქოს ერთგვარად „ცივი“ ხდება, ქმნის დისტანციას პერსონაჟების მიმართ და გადააქცევს მათ იმად, რაც სინამდვილეში არიან – ფიგურებად, რომლებიც „თხრობაში“ თავისი სტატუსით ღიდად არ განსხვავდებიან საგნებისა და ნივთებისაგან. რეჟისორის ბოლო ფილმშიც „ბაღები შემოდგომისას“, სადაც ვირტუოზულად არის გაშლილი ავტორის ერთ-ერთი საყვარელი თემა – ძალაუფლების ანტროპოლოგია (მხედველობაში მაქვს არა კონკრეტული პოლიტიკური ძალაუფლება, არამედ ძალაუფლება როგორც ფლობა, ფლობა ნივთების, სოციალური მდგომარეობის და ა. შ.), საბოლოოდ ხდება დემონსტრირება იმისა, რომ სამყარო პრინციპულად დაუსრულებელია და არავის უწერია ერთ როლში ყოფნა.

რაც შეეხება გოდარს, ის თავის ნაწერებსა თუ ინტერვიუებში არაერთხელ მსჯელობს კინოს ორ ტიპზე, ასეთ ოპოზიციანზე: ერთი მხრივ, ე. წ. „კონსტრუირებული“, ავტორის ნებით მყარად ნაშენები

და აგებული პროდუქტი და, მეორე მხრივ, კომპოზიცია უფრო თავისუფალი, სადაც ადვილად იჭრება შემთხვევითი ელემენტები, კომპოზიცია იძენს წყვეტილ, ფრაგმენტულ ხასიათს, მდიდარია ციტატებისა და სხვადასხვაგვარი ელემენტების კოლაჟით. აქაც, ისევე როგორც ო. იოსელიანთან, მუდმივად ხდება შემოჭრა რაღაც გარეშესი, უცხოში... ხშირად სწორედ ასეთი მომენტები ანდა ქრონოლოგიიდან ამოვარდნილი ეპიზოდები თუ პასაჟები გვიბიძგებენ იქითკენ, რომ დავინახოთ ფილმის სხვა ნიშნები, ქვეტექსტი, რაც თითქოს გუთავაზობს, ნაწარმოები სხვაგვარად წავიკითხოთ, ისე არა, როგორც გარეგნულად მოჩანს.

დასასრულ უნდა ითქვას, რომ დეკონსტრუქციონიზმის არაერთ მიმართებაში ჩანდა, აირეკლებოდა XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების დასავლური კულტურის ზოგადი ნიშნები. გავიხსენოთ თუნდაც სხვადასხვა მკვლევრის მიერ ჩამოყალიბებული პოსტმოდერნიზმის კომპლექსური დახასიათება: 1). განუსაზღვრელობა, ბუნდოვანობათა, შეცდომების, ხარვეზების კულტი; 2). ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი; 3). „დეკანონიზაცია“, დაპირისპირება ტრადიციულ ღირებულებრივ ცენტრებთან; 4). ყველაფრის გაშლა-განფენა ზედაპირზე ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიღრმეების გარეშე; 5). ირონია, ამასთან დადებითი, რომელიც პლურალისტურ სამყაროს ამკვიდრებს; 6). მაღალი და დაბალი ჟანრების აღრევა, სტილური სინკრეტიზმი; 7). ცნობიერების შეზრდა კომუნიკაციის საშუალებებთან, მათ განახლებასთან შეგუების უნარი... და კიდევ რამდენიმე პოსტულატი, თუმცა, ვფიქრობ, დროის სულისკვეთების შესაგრძნობად აღნიშნულიც საეხებით საკმარისი უნდა იყოს. მიუხედავად ჩამონათვალის ეკლექტიზმის და სქემატურობისა, ის რაღაცნაირად მაინც გამოხატავს ბოლო პერიოდის კულტურის დაძაბულ, არაერთმნიშვნელოვან, წინააღმდეგობრივ სახეს, მის, ერთი მხრივ, აპოკალიფსურ განწყობილებებს, მეორე მხრივ, „მზიარული ნგრევის“ პათოსს, ეპატაჟურ ხასიათს... ჩვენი დრო თითქოს ამკვიდრებს პარმონიისა და აზროვნების სხვაგვარ, ხშირად ბევრად უფრო რთულ ფორმებს. მხატვრებიც და კრიტიკოსებიც მსჯელობენ კომუნიკაციის არასაიმედოობაზე, მის სიმყიფეზე. კლასიკურ მაგალითად ხშირად მოჰყავთ ასეთი შემთხვევა: რენე მაგრიტის ფერწერული ტილო, რომელზეც გამოსახულია ჩიბუხი ქვემოთ წარწერით: „ეს არ არის ჩიბუხი“, რაც ილუსტრირებაა გამოსახულებრივი და ენობრივი შეუთანხმებლობისა და მოვეციწოდებს,

არ დავუჯეროთ არც გამოსახულებას და არც წარწერას. ამით ირონიულ განწყობას გვიქმნის და დამთვალეიერებელში დისტანციის გრძნობას აღძრავს.

ხელოვნებაში, ისევე როგორც თეორიული აზროვნების სფეროში, უკვალოდ არაფერი ქრება. თეორიები კი მთელი სისრულით პრაქტიკაში არასდროს განხორციელებულა. ცხადია, კინოესთეტიკის, კინოგამოსახულების თუ სტრუქტურის სრული დეკონსტრუქციაც არ მომხდარა (არც ლიტერატურაში ან სხვა ხელოვნებებში), მაგრამ ისიც აშკარაა, რომ ბოლო ათწლეულებში წარმოჩენილი ტენდენციები ერთობ მნიშვნელოვან ცვლილებებზე მიუთითებენ. მართალია, ყოველივე ამას ხელოვნების თ ი თ ქ მ ი ს არც ერთი სფეროს (ისტორიაში არაერთხელ მომხდარი) დიდი ზეასვლა არ გამოუწვევია, რაც მისი თავისებური კრიზისის თუ გარდამავალი ეტაპის მანიშნებელია, მაგრამ ცვლილებები მაინც ინერციის დაძლევის, სტერეოტიპების მოშლის და შემდგომი განვითარების და განახლების საწინდარია.

-
1. Базен А., Что такое кино? М., 1972.
 2. Кракауэр З., Природа фильма. М., 1974.
 3. Деррида Ж., О грамматологии. М., 2000.
 4. Деррида Ж., Письмо японскому другу. М., „Вопросы философии“, 1992, №4.
 5. Ман П., Аллегория чтения. М., 1999.
 6. Лотман Ю., Структура художественного текста. М., 1970.
 7. Мельвиль Л., Кино и „эстетика разрушения“. М., 1984.
 8. Зонтаг С., Против интерпретации и другие эссе. М., 1966.

მკრანის სივართლე

დიდი ხნის მანძილზე, ვიდრე საქართველო საბჭოთა იმპერიის ნაწილი იყო, ჩვენი კინოსაზოგადოება თითქმის არ იცნობდა დასავლეთის კინოთეორიებს და ეს მაშინ, როდესაც თეორიული აზრის სფეროში საოცარი მრავალფეროვნება შეიმჩნეოდა: უცხოელი ავტორები კინოხელოვნების შესახებ სრულიად ახალ კონცეფციებს ქმნიდნენ. მიუხედავად მეთოდოლოგიური თუ მსოფლმხედველობრივი გასხვავებებისა, ყოველი კონცეპტუალური ბლოკი ძალზე საინტერესო შეხედულებებს აყალიბებდა საკუთრივ კინოხელოვნების სპეციფიკაზე, მისი ენისა და ესთეტიკის მრავალმხრივ ანალიზს გვთავაზობდა. უფროსი თაობის კინემატოგრაფისტებს კარგად გვახსოვს, თუ რა შთაბეჭდილება მოახდინა 70-იან წლებში რუსულ ენაზე გამოცემულმა, დღეს უკვე ქრესტომათიად აღიარებულმა წიგნებმა: ანდრე ბაზენის „რა არის კინო?“-მ და ზიგფრიდ კრაკაუერის „ფილმის ბუნება“-მ. მათში ვეცნობოდით, მართალია, ზოგიერთისთვის საკამათო, მაგრამ მწყობრად ჩამოყალიბებულ და ფრიად საინტერესო თეორიას „ონტოლოგიური რეალიზმის“ შესახებ.

აღიარებულია, რომ თეორიული აზრი ყველაზე ინტენსიურად და მრავალმხრივად საფრანგეთში განვითარდა. ალბათ, ეს კანონზომიერიცაა, რადგან ჯერ კიდევ კინოს გარიჟრაჟზე ფრანგი კინემატოგრაფისტები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ პრაქტიკული მოღვაწეობის თეორიულ განზოგადებას, კინოს გამომსახველ საშუალებათა ძიებას, ახალი ხელოვნების სუვერენული ბუნების დაცვას. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის საზღვარგარეთულმა კინოთეორიამ არაერთი ფილოსოფიური თუ ესთეტიკური მიმართულების (უწინარესად ეგზისტენციალიზმის, ფენომენოლოგიის, სტრუქტურალიზმის...) დიდი და უშუალო გავლენა განიცადა. კინოთეორეტიკოსების ნაშრომებში შეხვდებით აგრეთვე კინოხატის, როგორც შემეცნების, განზოგადებისა და სინამდვილის გააზრების საშუალების უარყოფასაც. ერთი პერიოდი საკმაოდ გავრცელებული იყო „მითოლოგიური აზროვნების“, „უშუალო ხედვის“, „გამგები ცნობიერების“ კონცეფციებიც. ასეთმა თეორიებმა გამოხატულება პოვეს ე. წ. „ფილმოლოგიური სკოლის“ წარმომადგენელთა ნაშრომებში (ჟ. კოენ-სეა, ე. მორენი), ფენომენოლოგიის მიმდევართა გამოკვლევებში (მ. მარლო-პონტი, ა. აუფრი, ა. აუელი, რ. მუნეი), აგრეთვე სრუქტურალიზმში (პირველ ყოვლისა, კ. მეტცის შრომებში)...

ხელოვნებასთან მიმართებაში სიმართლის თემა მუდამ იზიდავდა მოაზროვნეებს, აქტუალური იყო და, ვფიქრობ, დღესაც ასეთად რჩება. რა არის ხელოვნების სიმართლე? როგორია მისი გამოხატვის გზები და ფორმები?.. ეს ერთ-ერთი ფუნდამენტური და ურთულესი პრობლემაა და ამჯერად მას არ შეეეჭვიდები. მკითხველს მხოლოდ ერთი ავტორის თვალთახედვას გავაცნობ: ფრანგი თეორეტიკოსის, ფენომენოლოგიური კონცეფციის თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ამედეი ეფრის მოსაზრებებს „კინოსიმართლის“ თაობაზე. ამედეი ეფრიმ, კათოლიკემ, განათლებით ფილოსოფოსმა, პირველი სტატიები კინოზე გამოაქვეყნა ჟურნალ „ესპარიში“, სადაც წლების მანძილზე თანამშრომლობდა ცნობილ კინოკრიტიკოს-თეორეტიკოს ანდრე ბაზენთან. ა. ეფრის ძირითად ნაშრომებს შორის („კინო და იდუმალება“, „კინემატოგრაფის მიერ სიმართლის განსახიერების გზათა შესახებ“...) განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს წიგნს „კინო და მისი სიმართლე“. ყველაზე ნათლად და მკაფიოდ ავტორმა სწორედ ამ ნაშრომში ჩამოაყალიბა საკუთარი კონცეფცია არა მარტო კინოს, არამედ ზოგადად ხელოვნების შესახებ. მისი აზრით, კინონაწარმოები, ისევე როგორც ხელოვნების ნებისმიერი ქმნილება, ეფუძნება სამ მთავარ და განმსაზღვრელ ელემენტს: მაყურებელს, ავტორს და სინამდვილეს. ნაწარმოების შექმნისას ამ სამი ელემენტიდან რომელიმე ყოველთვის მეტ ან ნაკლებ როლს თამაშობს, რაც სხვადასხვა ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზითაა განპირობებული.

კინემატოგრაფის ერთი ტიპი უპირატესობას ანიჭებს მაყურებელს და აქვს ტენდენცია, შეასუსტოს დანარჩენი ორი ელემენტის მნიშვნელობა. ასეთ კინემატოგრაფს, ჩვეულებრივ, კომერციულს უწოდებენ, ე. ი., გაყიდვისთვის წინასწარ გამიზნულს და რადგან მაყურებელს არ უყვარს რთული, ზედმეტად ორიგინალური, დამაბნეელი ფილმები, მაშასადამე, კომერციული პროდუქციის შესაქმნელად არ ღირს თვალსაჩინო ავტორთა მოზიდვა, რომლებმაც საკუთარი ფასი იციან და, როგორც წესი, თვითგამოხატვისკენ ისწრაფვიან. ბოლოს და ბოლოს, შეიძლება ავტორი საერთოდაც უცნობი დარჩეს, რადგან აქ საქმე გვაქვს სერიულ პროდუქციასთან, რომელიც მკაცრადაა განსაზღვრული საწარმოო ნორმებით. რა განპირობებს კომერციული კინოს მოდელს? მაყურებელი (საუბარია მასობრივ მაყურებელზე) იღლება ყოველდღიურობისგან, მას სურს მოწყდეს ყოფას, სურს იოცნებოს, დაივიწყოს ყოველდღიური სინამდვილე... მას სჭირდება

სანახაობა. კინემატოგრაფში, რომელიც გეზს მაყურებელზე იღებს, სინამდვილის კატეგორია თითქმის დაკარგულია. შეიძლება თუ არა ლაპარაკი ასეთი კინემატოგრაფის სიმართლეზე? — კითხვას სვამს მკვლევარი და პასუხობს: შეიძლება, თუ კინოს სიმართლე ნიშნავს იმას, რომ მაყურებელს იგი მოეწონოს ხელოვნების სხვა დანარჩენი ფუნქციებისა და ღირსებების საზიანოდ. მაგრამ ეფრი აქვე აზუსტებს, რომ ასეთ შემთხვევაში უფრო სწორი იქნებოდა ლაპარაკი არა სიმართლეზე, არამედ „ეფექტიანობაზე“.

მეორე ტიპის კინემატოგრაფი ორიენტაციას იღებს ავტორზე და არა მაყურებელზე. აქ მკვლევარს მხედველობაში აქვს ყველა ფილმი, რომელიც ესთეტიკურ ინტერესს იწვევს, ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოებია, სადაც ავტორი მისთვის დამახასიათებელი სტილით საკუთარ „მე“-ს გამოხატავს. ასეთ ფილმებში ავტორის როლი, თვლის ეფრი, იმდენადაა ზაზგასმული, რამდენადაც დანარჩენი ორი ელემენტის მნიშვნელობა თითქმის ნულამდეა დაყვანილი. აქ ავტორისთვის მთავარია გამოხატოს თავისი ინდივიდუალობა და მისთვის სულაც არ არის აუცილებელი უმეტესობისთვის ეს მისაღები ან გასაგები გახდეს. საავტორო ფილმებში თვალთახედვიდან თითქმის იკარგება მაყურებლისა და სინამდვილის კატეგორიები. გარკვეული ინფორმაცია რეალობაზე, რა თქმა უნდა, არსებობს, მაგრამ ისიც გამოყენებულია როგორც საბაბი, როგორც თვითგამოხატვის ხერხი. მაგალითისთვის ავტორს მოჰყავს ლუის ბუნუელის ფილმი „ვირიდიანა“, რომელშიც, მისი აზრით, უფრო რეჟისორს ვხედავთ, ვიდრე ესპანეთს ან ესპანური კათოლიციზმის გავლენას ადამიანისა და საზოგადოების ზნეობრივ ჩამოყალიბებაზე. შეიძლება თუ არა ვილაპარაკოთ ამგვარი ფილმების სიმართლეზე? — კვლავ კითხულობს ამედეი ეფრი და მიუგებს, რომ შეიძლება, თუკი კინემატოგრაფის სიმართლე არის ის, რომ მხატვრის შინაგანი სამყარო გამოხატოს. თუმცა იქვე დასძენს, რომ ასეთ შემთხვევაში უფრო მართებული იქნებოდა ლაპარაკი არა სიმართლეზე, არამედ გულწრფელობაზე. ფილმი კი გულწრფელი მაშინაა, როდესაც ავტორი თავის თავს გვიხატავს ისეთად, როგორიც სინამდვილეშია, იმის მიუხედავად, თუ რას იფიქრებს მაყურებელი, მისი გარემომცველი სამყარო.

ამედეი ეფრის კლასიფიკაციით არის კიდევ მესამე კატეგორია ფილმებისა, რომელთაც, პირველ ყოვლისა, პრეტენზია აქვთ წარმოგვიდგინონ სინამდვილე თავისი ყველაზე ბანალური, ჩვეულებრივი გაგებით — ე. ი., გეაჩვენონ ის, რასაც ყოველდღიურად ვხედავთ, რაც

გვესმის, რასაც შევიგრძნობთ... ცხადია, ასეთ შემთხვევაში ავტორის კატეგორია თითქმის მთლიანად იკარგება. უპიროვნო დოკუმენტი, ადამიანის ყოველგვარ ჩარევას მოკლებული წმინდა სახის დოკუმენტი — აი, როგორი იქნებოდა ამგვარი ტიპის ფილმების იდეალი. თუმცა ავტორი აქვე აღნიშნავს, რომ ასეთი სახის დოკუმენტით შეიძლება მხოლოდ ცნობისმოყვარეთა და მეცნიერთა გარკვეული ნაწილი დაინტერესდეს. რაც შეეხება ფართო მაყურებელს, ის უპირატესობას ანიჭებს გამონაგონით შელამაზებულ, იდეალიზებულ თხრობას არაჩვეულებრივი ადამიანების ცხოვრებაზე, თუნდაც ეს ცხოვრება მეტ-ნაკლებად ფალსიფიცირებული იყოს. საფიქრებელია, რომ სწორედ ამ უპიროვნო დოკუმენტური ფილმებისათვის (რომლებიც აგრეთვე მაყურებელზე ზრუნვასაც გამორიცხავენ) შეიძლებოდა გვეწოდებინა „სიმართლე“, მაგრამ მკვლევარს ეჭვი ეპარება, ვინმე ასეთ დასკვნამდე მივიდეს.

სიმართლე ხელოვნებაში

წიგნის მეორე თავი უფრო თეორიული ხასიათისაა. როგორია სიმართლის პრობლემა ხელოვნებაში? პრობლემას, პირველ ყოვლისა, ის წარმოადგენს, რომ გავიგოთ, თუ რა არის ხელოვნების სიმართლე და რა ურთიერთდამოკიდებულებაშია იგი სხვა ჭეშმარიტებებთან? სიმართლის კლასიკური განმარტებიდან — სინამდვილესთან გონების ადეკვატურობა — ფილოსოფოსებმა ერთი სიტყვა მაინც შეპოინახეს: ადეკვატურობა. აზრთა სხვადასხვაობა იწყება მაშინ, როდესაც წარმოიშობა საჭიროება, განისაზღვროს ამ ადეკვატურობის ელემენტები: გონებისა სინამდვილესთან, სინამდვილისა გონებასთან, გონებისა თავის თავთან, ადამიანისა ისტორიასთან, ტექნიკასთან, სოციალურ სინამდვილესთან და ა. შ. ხელოვნებაში სიმართლის პრობლემის დასმა ნიშნავს საკითხის დასმას იმის თაობაზე, თუ რომელი ელემენტები შეადგენენ ამ ადეკვატურობას. ამდელი ეფრი თავიდანვე აღნიშნავს, რომ ერთ-ერთი ელემენტი მისთვის ცნობილია — ეს არის თავად ხელოვნება. ხელოვნება, როგორც ნაწარმოები, როგორც განსაკუთრებული და რეალურად არსებული სამყარო. უფრო ზუსტად, პრობლემის სამი ელემენტიდან თავიდანვე ცნობილია ორი მათგანი: ადეკვატურობის ცნება და თვით ხელოვნების ნაწარმოები. მოსაძებნი რჩება მესამე ელემენტი.

სიმართლის მიბაძვა

მაშ, რისი ადეკვატურია ხელოვნების ნაწარმოები? რას უნდა თანხვდეს, რომ რაც შეიძლება მართალი იყოს? პასუხებს ამ კითხვაზე ვერ კიდევ ანტიკურ ხანაში ხელოვნების პირველი თეორეტიკოსები ეძიებდნენ და თავის აზრს გამოხატავდნენ. ასე, პლატონმა და არისტოტელემ ამ კითხვაზე თავისი პასუხი გასცეს: ეს არის საყოველთაოდ ცნობილი მიბაძვის თეორია – „მიმეისისი“. ხელოვნების ნაწარმოებმა უნდა მიბაძოს საგანთა რეალობას და რაც უკეთ მიბაძავს, მით უფრო მართალი იქნება იგი და მშვენიერი. ხოლო „მშვენიერი“, პლატონის გამოთქმით, „სიმართლის ანარეკლს წარმოადგენს“. ამ თეორიას ვხვდებით „რესპუბლიკის“ X წიგნში და აგრეთვე არისტოტელეს „პოეტიკაში“, რომელიც თვლის, რომ პოეზია ადამიანის მოქმედებას თხრობის საშუალებით, ხოლო თეატრი წარმოდგენის საშუალებით წარმოსახავს. პლატონის მიხედვით, მიბაძვა მხოლოდ მეორად დონეზე ბორციელდება, რადგან იდეების მიბაძვა საგანთა კვლავწარმოქმნის საშუალებით ხდება.

მიბაძვის თეორიას იზიარებდა მხატვრების უმრავლესობა, რომელთაც კლასიკური განათლება ჰქონდათ მიღებული და მათთვის ხელოვნებაზე თეორიული მსჯელობანი ბუნებრივი მოვლენა იყო. ა. ეფრის მოჰყავს ისეთი დიდი მხატვრების აზრები, როგორებიც იყვნენ: ლეონარდო და ვინჩი, ენგრი, როდენი და სხვანი და მათი დევიზი: არ უკარნახონ ბუნებას, არამედ ყველაფერში მას მისდითონ. ასეთი იდეები დამახასიათებელი იყო არა მარტო ფერწერისათვის, არამედ თეატრისა და ლიტერატურისთვისაც. ეფრი იხსენებს სამი ერთიანობის ცნობილ წესს, რომელიც სცენური მოქმედების თანხვედრით ადგილისა და დროის სინამდვილესთან, რეალურობისადმი ერთგულების ნათელ გამოხატულებად მიაჩნია. მოჰყავს რა ფილოსოფოსების, მხატვრების მოსაზრებები, ეფრი ამასთანავე სვამს კითხვას: მისდევდნენ თუ არა პრაქტიკაში თავად ეს მხატვრები მათ მიერვე დაკანონებულ თუ გაზიარებულ წესებს? იმავე ლეონარდო და ვინჩის, ენგრის შემოქმედებიდან მოტანილი მრავალი მაგალითის საფუძველზე მკვლევარი ამტკიცებს, რომ არცერთ შემთხვევაში არ შეიძლება ლაპარაკი რეალობის პირდაპირი გადმოტანის, მისი ასლის ალების შესახებ ისევე, როგორც თვით ბერძენი მხატვრები არასოდეს მისდევდნენ ბუნების მონურ მიბაძვას. პლატონის თეორიამ მიბაძვის მეორადობის შესახებ ხელოვანთ შესაძლებლობა მისცა მოექებნათ გზა მშვენიერი

იდეალისკენ. ადამიანთა სახეების საშუალებით ისინი ქმნიდნენ ადამიანის იდეას, განსახიერებულს სკულპტურაში. მაშასადამე, თვალსაჩინო მხატვრები იზიარებდნენ თვალსაზრისს, რომლის მიხედვით ხელოვნების სიმართლე არის ის, რომ სრულიად შეესაბამებოდეს რეალურს, მაგრამ საკუთარ შემოქმედებაში ამ თეორიას არ თუ ვერ ახორციელებდნენ, რაც, ეფრის აზრით, საკვებით გასაგები და ბუნებრივია. ამის თაობაზე ყველაზე ნათლად თეატრის მაგალითი მეტყველებს: სწრაფვას აბსოლუტური ნატურალიზმისაკენ აბსურდამდე მიყვავართ. წარმოდგენის უკიდურესი რეალისტურობა არ აახლოებს თეატრს სინამდვილესთან, რადგან არსებობს გარკვეული და მკაცრი საზღვრები: თეატრი მთლიანად პირობითობებისგან შედგება და მათი იგნორირება თეატრის სიკვდილს ნიშნავს.

იგივე ითქმის კინემატოგრაფზეც, თუმცა, როგორც ცნობილია, სხვა ხელოვნებათა შორის მას ყველაზე მეტი შესაძლებლობა აქვს, რეალობას მიუახლოვდეს. მეცნიერი იხსენებს „კინოთვალის“, როგორც ტიპური მაგალითის, გამოცდილებას. ძიგა ვერტოვი – ჟურნალისტ-ქრონიკორი თვლიდა, რომ რეალიზმის მწვერვალი, მწვერვალი ჭეშმარიტი კინემატოგრაფისა დოკუმენტური ფილმია. აქ საქმე გვაქვს ნამდვილ მოვლენებთან, ნამდვილ ომთან, ნამდვილ კატასტროფებთან, რეალურ ადამიანებსა და მოქმედებებთან... აქედან გამომდინარე, რეალისტური კინო ცხოვრებიდან „ამოგლეჯილი“ დოკუმენტური კადრებით უნდა იწყებოდეს, ე. ი., უნდა იწყებოდეს იმ აუცილებლობის გაცნობიერებით, რომ ნამდვილი ფილმების გადაღება შეიძლება მხოლოდ სტუდიის გარეთ, უმსახიობოდ, უსცენაროდ, რათა გადმოვცეთ ცხოვრებისეული რეალობა ისე, რომ არაფრით დავარღვიოთ მისი შინაარსი. ა. ეფრი შენიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში იდეალური იქნებოდა ადგილზე ავტომატური აპარატის დაყენება, რომელიც ნებისმიერი ჩარევის გარეშე რეალურ მოვლენებს დააფიქსირებდა. შესაძლოა, ეს იქნებოდა რეალისტურობის ზღვარი და მწვერვალი, მაგრამ გახდებოდა კი ასეთი ფილმი ხელოვნების ნაწარმოები? ვერტოვს, რა თქმა უნდა, ესმის, რომ ამგვარი მოძრავი ფოტოგრაფიების ფილმად გარდასაქმნელად საჭიროა მათი თავმოყრა, გარკვეული თანმიმდევრობით და რიტმით დალაგება... და შემდგომში სწორედ რიტმის კანონების შესწავლა იძენს ვერტოვისთვის უპირველეს მნიშვნელობას. თანდათანობით ყველაფერი დანარჩენი მის ინტერესს მიღმა რჩება და ყურადღება მახვილდება კარგად დამუშავებული რიტმით ფილმის საერთო სიმეონიურ ჟღერაზე, სადაც პირვანდელ შინაარსს უკვე, ფაქტობრივად,

აღარავითარი მნიშვნელობა აქვს. ამგვარად, — ასკენის ეფრი, — სწორხაზოვანი რეალიზმიდან ვერტოვი აბსტრაქტულ ხელოვნებადღე მიდის. მეცნიერის აზრით, ეს ჭკუის სასწავლებელი დიალექტიკაა, რომელიც გვაჩვენებს, რომ ხელოვნების სფეროში სინამდვილესთან სრული თანხედომის მიღწევა შეუძლებელია.

ძელი არ არის იმავე დიალექტიკის აღმოჩენა ფერწერის სფეროში: ეს არის, მაგალითად, იმპრესიონიზმის პარადოქსი. იმპრესიონიზმის თავდაპირველი განზრახვა იყო, ხელოვნების ობიექტურობა არარსებულ ხარისხში აეყვანა. ამასთანავე ეს მიმდინარეობა ატარებს სახელწოდებას, რომელიც სუბიექტურობის უმაღლეს ხარისხზე მიგვითითებს. სამართლიანადაც, რადგან ძალიან მალე ვამჩნევთ, რომ ზუსტი ასლი რეალობისა შეიძლება იყოს მხოლოდ ასლი იმ გრძობებისა, რომლებიც ჩვენში საგანმა აღძრა, გრძობებისა, რომლებიც შეფერილია ჩვენთვის ჩვეული გუნებ-განწყობით, მოგონებებით, ემოციებით... სინამდვილის ზუსტი ასლის გადაღებით მისი კვლავწარმოქმნა რაღაც მოუხელთებლის დევნას ემსგავსება, ხოლო ამ მიმართულებით ხელოვნების სიმართლის ძიება ნიშნავს ხელოვნების მწვერვალად გრეცნის მუზეუმის ნატურალისტური ფიგურების გამოცხადებას, რასაც ბოლოს და ბოლოს იმ პარადოქსამდე მივყავართ, რომ სიმართლე ერქმევა აშკარა სიყალბეს, სიყალბეს, წინასწარ განზრახულს.

სიმართლე და გულწრფელობა

წიგნის ამ მონაკვეთში თეორეტიკოსი კვლავ უბრუნდება წამოჭრილი პრობლემის (სიმართლე ხელოვნებაში) ელემენტების საკითხს. იგი აღნიშნავს: ცდილობთ რა პრობლემის მესამე ელემენტის განსაზღვრას, იმ დასკვნამდე მივიღივართ, რომ ხელოვნება არა გარესამყაროს, არა საგანთა რეალობას უნდა შეესაბამებოდეს და ობიექტურობაში ეძიებდეს თავის სიმართლეს. მაშინ — ეგებ სუბიექტურობაში? მხატვრის შინაგანი სამყარო! — იქნებ, სწორედ ეს არის იღუმალი მესამე ელემენტი? ან მხატვრის გულწრფელობაა სიმართლის საზომი? პასუხის მოძებნის მიზნით, ამედღე ეფრი ანალიზებს იმ თეორიებსა და ნაწარმოებებს, რომელთა ავტორები ნებით თუ უნებლიეთ აღნიშნულ თვალსაზრისს იზიარებენ. ანალიზის შედეგად ავტორი ასკენის, რომ შინაგანი რეალობის მართალი კვლავწარმოქმნა არ არის ყოვლისმომცველი კატეგორია, ხოლო

გულწრფელობა არ შეიძლება, ტოტალური იყოს. წარმოსახვები, იდეები სიღმისეულად ვერ ასახავენ სუბიექტის ცხოვრებას, რადგან ურიცხვი გარეგანი მოვლენები ინდივიდზე ძალზე ძლიერ გავლენას ახდენენ. რა ღრმაც უნდა იყოს ფსიქოლოგიური თვითანალიზი, ის მაინც ქმნის პირობას, რომ ადამიანს ჭეშმარიტი „მე“ ხელიდან გაუსხლტეს. ხელოვნების ნაწარმოები რომ სუბიექტური სამყაროს სწორ ასახვად იქცეს, საჭიროა მივაგნოთ შინაგანი ცხოვრების პირველწყაროს – ქვეცნობიერს. ეს კი სიურეალიზმია. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში მივიღებთ ჭეშმარიტი შინაგანი სამყაროს სურათს, რომელიც მთლიანად გამოხატავს სუბიექტს. მაგრამ ამის მისაღწევად შეუძლებელია, რაღაც ზღვარი დავდოთ ქვეცნობიერ სამყაროსა და მის გამოხატვას შორის, ზღვარი, რომელიც ხელს შეუშლის ქვეცნობიერის გამოყოფას. ამის განსახორციელებლად საჭიროა გამოვიყენოთ გამოცდილი ფსიქოლოგებისა და ფსიქოანალიტიკოსების მიერ დამუშავებული ტექნიკა. უნებლიე წერა, თავისუფალი ნახატი – ასეთია ნაწარმოების სუბიექტთან ადეკვატურობის თეორიის ლოგიკური დასასრული. მაგრამ განა შეიძლება აქ ხელოვნების ნაწარმოებზე ლაპარაკი? განეკუთვნება კი ეს ესთეტიკის სფეროს? ფერწერა, სკულპტურა, არქიტექტურა, კინო და, ცხადია, თეატრი წარმოუდგენელია ცნობიერი და ნებელობითი საწყისის გარეშე, რადგან თვით ამ ხელოვნებათა მატერიალური არსი (და ეს ძალზე მნიშვნელოვანია!) მათ თავის საკუთარ მოთხოვნებს უყენებს. ამედიე ფერი მართებულად აღნიშნავს: თუ რომელიმე სურათს, სკულპტურას ან თუნდაც ფილმს შეიძლება სიურეალისტური ვუწოდოთ, ეს მხოლოდ ფართო გაგებით, რადგან ტილო, სკულპტურა თუ ფილმი ყოველთვის კონსტრუირებულია, ხოლო ნებისმიერი აგება ითხოვს რაციონალურის აქტიურ ჩარევას, ითხოვს შეგნებულ, გაცნობიერებულ აზრსა და ფიქრს. მამასადამე, ქვეცნობიერი შეიძლება მხოლოდ ცალკეული ელემენტების სახით იყოს ჩართული. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიურეალიზმი მარტო მაშინ შექმნის ნაწარმოებს, როდესაც თავს დააღწევს ქვეცნობიერის კანონებს და ხელოვნების კანონებს გაჰყვება. დასკვნის სახით მკვლევარი ამბობს, რომ ხელოვნებაში სიძაროლის განსაზღვრა, როგორც ნაწარმოების ადეკვატურობა სუბიექტთან, ე. ი. მხატვართან, შეუძლებლობისაკენ სწრაფვია.

პოეტური სიმართლე

ხელოვნების ქმნილებათა ონტოლოგიურ სიმართლეს განსაზღვრავს მათი ადეკვატურობა მხატვრის შემოქმედებით იდეასთან, იდეასთან, რომელიც წარმოადგენს მათ სულს, არსებობის წესსა და მათი შინაგანი აგებულების კანონს. ხელოვნების ნაწარმოები არც მხატვრის იდეის ასლია და არც დუბლირება — ის უფრო თავად მისი ასლია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხელოვნების ნებისმიერ ნაწარმოებში დევს იდეა, მისი მნიშვნელობისა და სიმყარის პრინციპი, რაც სხვა არაფერია, თუ არა იდეა, რომელიც მხოლოდ მხატვრის გონებაში არსებობს. ამიტომაც თუ შემოვიფარგლებით ლაპარაკით იდეაზე, მხატვრის ჩანაფიქრზე და, მეორე მხრივ, ნაწარმოებში იმ სიმართლის ძიებით, რაც ამ იდეასთან მსგავსებას უტოლდება, მაშინ, — ფიქრობს ეფერი, — პირდაპირ აკადემიზმის თეორიასთან მივალთ. რა თქმა უნდა, იდეა მხატვრის ინტელექტუალური აქტივობის საფუძველზე იბადება, მაგრამ ამავე დროს — მასალაზე მუშაობის შედეგადაც. მასალას კი საკუთარი კანონები აქვს, იქნება ეს ბგერა, ფერი თუ სიტყვა... ხდება „თანაშემოქმედება“, „თანაშექმნა“, „თანადაბადება“ ახალი ქმნილების სულისა და სხეულის და სწორედ ეს ქმნილება წარმოადგენს ხელოვნების ნაწარმოებს, დაბადებისთანავე რომ იწყებს საკუთარი ცხოვრებით არსებობას და ავტორისგანაც კი დამოუკიდებელი ხდება.

ვინაიდან ნაწარმოები უპირველესად ექვემდებარება თავის შინაგან ლოგიკას, მხოლოდ თავისი შემოქმედებითი იდეის სისწორეს, მაშასადამე, მისი სილამაზე არ არის დამოკიდებული წარმოსახვის საგანზე, რადგან ხელოვნების საგანი შეიძლება სიმახინჯეც იყოს. აქედან გამომდინარე, ხელოვნება ითხოვს არა რაიმე განსაკუთრებულ, არამედ უბრალოდ ესთეტიკურ მიდგომას. ამ სფეროში, მეცნიერის აზრით, საჭიროა კატეგორიული უარის თქმა ძველ კატეგორიებზე. ხელოვნებამ მაშინ გააცნობიერა თავისი თავი, როდესაც საკუთარი სიმართლის ძიება შეწყვიტა თავისი თავის გარეთ. სიმართლე ხელოვნებაში არც ასლის აღებაა და არც გულწრფელობა. ეს არის მისი უტყუარობა, ავთენტურობა, არის მისი თანხედრობა თავის თავთან. ასეთია ხელოვნების სიმართლე: სიმართლე ონტოლოგიური, პოეტური, რომელიც მიბაძავს ბუნებას არა როგორც მოდელს, არამედ როგორც მაგალითს. მხატვარი ქმნის ბუნების მსგავსად, მაგრამ ქმნის რა თავისი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი კანონების თანახმად, წარმოიქმნება სულ სხვა, ახალი რეალობა — სიმართლე ავთენტური, უტყუარი და ჭეშმარიტი.

ამედევი ეფრი აღნიშნავს, რომ, ფაქტობრივად, ამით სურდა დაესრულებინა თავისი მსჯელობა, მაგრამ მაინც საჭიროდ ჩათვალა რამდენიმე სიტყვით შეხებოდა და დაეზუსტებინა მის მიერ მიგნებული ხელოვნების სიმართლის ურთიერთდამოკიდებულება სიმართლის სხვა სახეებთან. შევეხეთ რა სინამდვილეს, გარესამყაროს, მათ მატერიალურ მნიშვნელობას, — აგრძელებს მსჯელობას მკვლევარი, — დავინახეთ, რომ ხელოვნების არსი, მისი სილამაზე, მისი უტყუარობა არ გამომდინარეობს არც მათთან და არც მორალურ თუ სოციალურ ცნებებთან თანხვედრიდან. ნიშნავს თუ არა ეს იმას, რომ ხელოვნებას შეუძლია იცოცხლოს მათგან მოწყვეტით, გამორიცხოს ისინი თვალთახედვიდან? სწორედ აქ ხელდავს მკვლევარი წმინდა ესთეტიკის არსებობის შესაძლებლობათა პრობლემას და მისი გადაწყვეტის ზოგიერთ პრინციპზე მივეითებ: ხელოვნების ნაწარმოები არასოდესაა წმინდა სახის ქმნილება. ის ყოველთვის იყენებს უკვე არსებულ ელემენტებს — მატერიალურს და სუბიექტურს, სოციალურსა და მორალურს. ხელოვნების ნაწარმოები გარკვეულ სიტუაციაში იბადება. უფრო მეტიც: ხშირად ეს სიტუაცია ხსნის ნაწარმოებს, ყველა მის ელემენტს მათ მატერიალურობაში. მაგრამ ვინაიდან ნაწარმოები არ დაიყვანება ამ ელემენტების ჯამზე, მაშასადამე, ის, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, ვერ აიხსნება სიტუაციით, თუმცა მის გარეშე არსებობაც არ შეუძლია.

საჭიროა აგრეთვე დაზუსტდეს პოეტური სიმართლის დამოკიდებულება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პრაქტიკულ სიმართლებთან, განსაკუთრებით მათ მორალურ და სოციალურ ფორმებთან. მორალურთან და სოციალურთან ხელოვნების დამოკიდებულების პრობლემა, ეფრის აზრით, საერთოდ დამახინჯებულია, ვინაიდან მას, როგორც წესი, იხილავენ მეორე თეორიის, სიმართლე-გულწრფელობის თეორიის თვალსაზრისით. ასეთ შემთხვევაში ხელოვნებას აიგივებენ მხატვართან. მაგრამ მკვლევრის მსჯელობისას დავინახეთ, რომ ხელოვნება არ არის მთლიანად და სავსებით მხატვრის ადეკვატური. ცუდი ან კარგი (მორალური თვალსაზრისით) შეიძლება იყოს მხატვარი და არა მისი ხელოვნება, „ანგაჟირებული“ შეიძლება იყოს მხატვარი და არა მისი ხელოვნება. ცხადია, მხატვრის მორალური ფიზიონომია, მისი სოციალური „ანგაჟირება“ მის ნაწარმოებებში როგორღაც აისახება, მაგრამ უშუალოდ როდი აღიბეჭდება. ნაწარმოები მხოლოდ საკუთარ კანონებს ემორჩილება და სწორედ ეს კანონები და არა მხატვრის მორალური სახე თუ მისი ანგაჟირებულობა განსაზღვრავს და

გადააქცევს მას ღირებულ ან არაღირებულ ნაწარმოებად. სხვაგვარად რომ ითქვას, კეთილი სურვილები არ ქმნის არც კარგ და არც ცუდ ხელოვნებას. მაგრამ ერთი რამ მაინც ცხადია: თუ ხელოვნება მისდევს და ემორჩილება თავისი ჭეშმარიტების პრინციპს, მაშინ მხატვრის წესი და პრინციპი არის მისი აზრის სიმართლე, მორალური და სოციალური სიკეთე. ეს არის გულწრფელი მიდგომა თავისი საქმიანობისადმი და განსაკუთრებით იმ აქტისადმი, რაც მშვენიერების შექმნას წარმოადგენს. ამგვარად, მხატვრული სიმართლის რთული ურთიერთდამოკიდებულება სხვა სახის სიმართლეებთან სწორედ მხატვრის პიროვნების მიერ ზორციელდება.

ასეთია ცნობილი ფრანგი მეცნიერის, ხელოვნების და კერძოდ, კინოს თეორეტიკოსის ამედეი ეფრის მოსაზრებანი ერთობ მნიშვნელოვან საკითხზე – ხელოვნების სიმართლის თაობაზე. შესაძლოა, მკითხველისთვის ზოგიერთი დებულება საკამათოც აღმოჩნდეს, მაგრამ მაინც, ვრცელი ნაშრომის აქ წარმოდგენილი რეფერატული ვარიანტიც კი შესაძლოა, საკითხზე დაფიქრების, შემდგომი მსჯელობის საშუალება და სტიმული გახდეს.

1. ფფრე. „Le cinema et sa verite“. Paris, 1969.

აუდიო-ვიზუალური კომუნიკაციის დღევანდელი რეალიზები

მხატვრული ნაწარმოების თუ ნებისმიერი აუდიო-ვიზუალური „პროდუქტის“ სიცოცხლე, მისი ონტოლოგია იწყება საზოგადოებრივი ფუნქციონირების მომენტიდან, რომლის მთავარ ეტაპს წარმოადგენს აღქმა, „მომხარება“. თავის დასასრულს ის აღწევს სწორედ ამ ეტაპზე, როდესაც ხდება ადამიანისა და ნაწარმოების ურთიერთქმედება, რომელიც უკუკავშირსაც გულისხმობს: არა მარტო ნაწარმოები ზემოქმედებს აღმქმნელზე, არამედ თავისი გავებით ისიც ახდენს გავლენას ნაწარმოების, როგორც კულტურის ფაქტის საზოგადოებრივ ფუნქციონირებაზე.

არავინ დავობს იმაზე, რომ კომუნიკაციის გარეშე (რა ღონეზეც უნდა ხორციელდებოდეს იგი) ადამიანის არსებობა არაბუნებრივი, აზრს მოკლებული და წარმოუდგენელია. რამდენიმე სიტყვა ტერმინის შესახებ: უცხო ენათა ლექსიკონში ვკითხულობთ: – „კომუნიკაცია ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს ურთიერთობას, ბჭობას, კავშირს“... უფრო ფართოდ და აგრეთვე თანამედროვეობის გათვალისწინებით შეგვემნიშვნელობებს მოიცავს: 1). კავშირის ფორმა (მაგ.: ტელეგრაფი, ტელეფონი); 2). ურთიერთობის აქტი, კავშირი ორ ან მეტ ინდივიდს შორის, ინფორმაციის შეტყობინება ერთი პირის მიერ მეორისთვის ან პირთა ჯგუფისთვის; 3). მასობრივი კომუნიკაცია – ინფორმაციის შეტყობინების პროცესი ტექნიკურ საშუალებათა დახმარებით, ანუ, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებით რიცხობრივად დიდ, სხვადასხვა ადგილას განლაგებული აუდიტორიებისადმი (ბეჭდვითი სიტყვა, რადიო, კინემატოგრაფი, ტელევიზია, კომპიუტერი). როგორც ვხვდავთ, კომუნიკაცია არის ნებისმიერი შეტყობინება: საკუთრივ ინფორმაცია, პირადი აზრებისა და გრძნობების გაზიარება, წერილი, დისკუსია და, რა თქმა უნდა, ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც გულისხმობს მკითხველს, მსმენელს, მაყურებელს.

კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე იცვლებოდა, ვითარდებოდა კომუნიკაციის საშუალებები და ბოლოს, მე-19 საუკუნის წიაღში თავი იჩინა ისეთმა მოვლენებმა, რომლებმაც უდიდესი ზემოქმედება მოახდინეს კაცობრიობის ბელზე. როგორც ორტეგა-ი-გასეტი აღნიშნავს, სამი პრინციპი უწყობდა ხელს ამ ახალი სამყაროს შექმნას: ლიბერალური დემოკრატია, მეცნიერული პროგრესი და ინდუსტრიალიზაცია. სწორედ ამ მოვლენებმა მისცა დასაბამი, ერთი

მხრივ, რაოდენობრივად მასების საოცარ ზრდას და, მეორე მხრივ, კომუნიკაციის საშუალებათა სულ უფრო ძლიერ გამასობრიობას: რადიო, კინემატოგრაფი, ელექტრონული ტექნიკის ეპოქა – ტელევიზია, მოგვიანებით კი – კომპიუტერი.

XX საუკუნეში, განსაკუთრებით მისი შუა ხანიდან, მსოფლიოში არ წყდება იმ ცვლილებათა გააზრება, რომლებიც ადამიანის ცნობიერებაში, ფსიქოლოგიაში, ინტელექტუალურ სფეროში თუ ზნეობასა და გემოვნებაში სწორედ მასობრივი კომუნიკაციების ზეგავლენით ხდება. აღსანიშნავია, რომ ამ საკითხთან მიმართებაში მოსაზრებები რადიკალურად განსხვავებული, ხშირად – მწვავედ დაპირისპირებულიცაა. შევჩერდები მხოლოდ რამდენიმე მაგალითზე. ამერიკელი ფილოსოფოსი და ფსიქოლოგი ერიხ ფრომი, გერმანელები: თ. ადორნო და მ. ჰორკჰაიმერი, ინგლისელი მწერალი ოლდოს ჰაქსლი, ქართველი ფილოსოფოსი ზურაბ კაკაბაძე, თანამედროვე ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან ბოდრიარი – ამ და სხვა არაერთი მოაზროვნისთვის ჩვენი დროის ზოგადკულტურული სიტუაცია შეშფოთების საბაბი გამხდარა. ერიხ ფრომმა თავის გახმაურებულ წიგნში სარკასტული სათაურით: „ჯანსაღი საზოგადოება“, მოხაზა სამყაროს განვითარების არც თუ სახარბიელო პერსპექტივები. თანამედროვე საზოგადოების სულიერი და ინტელექტუალური გაღარიბების, ზნეობის დაცემის, პოლიტიკური კრიზისების მიზეზებს ფრომი ისევე, როგორც არაერთი სხვა მეცნიერი თუ ხელოვანი, მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესით დანერგილ ცვლილებებს უკავშირებს.

ზურაბ კაკაბაძისთვის ტელევიზორი ცდუნებაა. ჯერ ერთი, სუსტდება ადამიანებს შორის ცოცხალი ურთიერთობები. მეორეც, ადამიანი ტელევიზორის წინ, რომელიც ნაირ-ნაირი სანახაობებით თითქოს აგვარებს მისი გართობის საქმეს, სულ უფრო პასიური მაყურებელი ხდება. მესამე, აწვდის რა ადამიანს აურაცხელ ინფორმაციას, ამით ისეთ თვითშეგნებას უქმნის, თითქოს მან ყველაფერი იცის და ყველაფერი გაგება ისე, რომ საამისოდ არავითარი ძალისხმევა, არც საკუთარი ფიქრი და აზროვნება ესაჭიროება. და ბოლოს, ტელეგადაცემები ჩვეულებრივ ფართო მასებს გულისხმობს, ანუ, საშუალო შესაძლებლობებზეა გათვლილი. ამიტომ ინდივიდების გამასობრიობას, ნიველირებას უწყობს ხელს. ეს კი მათი დევრადაციის მომასწავებელია, – ასკენის ფილოსოფოსი.

ჟან ბოდრიარისთვის კომუნიკაციური საზოგადოების უტოპია აზრს მოკლებულია. ინფორმაციის საშუალებებით გავრცელებული ცოდნათა

სიჭარბე ზედაპირზე ყველა მიმართულებით გულგრილად იფანტება. ხოლო რაც შეეხება ხელოვნებას, ბოდრიარის აზრით, ის თითქმის დაიკარგა, განზავდა ტრანსესუბტიკურ ბანალობაში, დაუთმო რა ადგილი სახეთა წმინდა ცირკულაციას.

კომუნიკაციის და კერძოდ, მხატვრული კომუნიკაციის საკითხებს ძალზედ ნაყოფიერად იკვლევდნენ სემიოტიკის გამოჩენილი წარმომადგენლები: როლან ბარტი, ვალტერ ბენიამინი, ოური ლოტმანი და სხვები. ხელოვნების თეორეტიკოსების ნაშრომებში ხშირად აქცენტი გადატანილია თავად ამა თუ იმ ხელოვნების თავისებური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ენის მნიშვნელობაზე ნაწარმოებთან კომუნიკაციის დროს. უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ კინოსთან მიმართებაში საკმაოდ დიდი სამუშაოა გაწეული. მისი სტრუქტურული ანალიზის, ენის და კომუნიკაციური შესაძლებლობების კვლევას სხვადასხვა დროს არაერთი გამოჩენილი თეორეტიკოსი მიმართავდა: ს. ვიზენშტეინი, ჟ. მიტრი, მ. მარტენი, ზ. კრაკაუერი, ა. ბაზენი, პ. პაზოლინი, ი. ლოტმანი, უ. ეკო, კ. მეტცი და სხვები. ს. ვიზენშტეინისა და ჟ. მიტრისათვის ფილმის სინტაქსის და კომუნიკაციის პირველ ფორმად მიჩნეულია მონტაჟი. ი. ლოტმანი თვლიდა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში სინამდვილის მოდელს ქმნიან არა იმდენად ის შეტყობინებები, რომლებიც მასში შინაარსობრივად, სიუჟეტურად მოიპოვება, არამედ ქმნის ნაწარმოების განსაკუთრებული ენა. პიერ-პაოლო პაზოლინის მიხედვით, აქტიორული გამომსახველობის პრიორიტეტულობა კინოს კინემატოგრაფიულობამდელი ენაა. საკუთრივ კინოენა არის ხედების სისტემა, კამერის მოძრაობა, გადაღების რაკურსი, კინოკამერის პასიურობა თუ აქტიურობა გადასაღები ობიექტის მიმართ, მონტაჟი, როგორც კადრების შეკავშირების და რიტმული წყობის ხერხი. ფრანსუა ტრიუფო კინოენის ძირითად სეგმენტად „მიზანსცენას“ მიიჩნევდა... და ასე შეგვიძლია, ხანგრძლივად განვაგრცოთ ჩამონათვალი.

კვლავ დაუებრუნდეთ კულტურის ტექნიზაციის პროცესს და მისი თანმდევი მოვლენებისადმი ექსპერტებისა და მკვლევარების არაერთგვაროვან დამოკიდებულებებს, პროგნოზებს. აღნიშნული პროცესების კვლევაში ჩართულნი იყვნენ და დღესაც არიან სოციოლოგები, კულტუროლოგები, ფილოსოფოსები, ფსიქოლოგები და, რა თქმა უნდა, ხელოვნებათმცოდნეები. მსოფლიოში კარგა ხანია მყარი ადგილი დაიმკვიდრეს საკუთრივ „მას. მედიის“ მკვლევარებმაც. სამწუხაროდ, ჩვენში ასეთები ჯერჯერობით ასპარეზზე არ გამოსულან. მოკლედ შეეჩერდები სულ რამდენიმე მოსაზრებაზე, რომლებიც უთუოდ

საყურადღებოა (მისაღები ან საკამათო), რადგან აქ ჩამოყალიბებულმა პოსტულატებმა დიდი გავლენა იქონიეს თანამედროვე სოციო-კულტურული სიტუაციისადმი მომდევნო თაობების არაერთი შემოქმედისა თუ მკვლევრის პოზიციის დადგენაზე.

საინტერესოა „პოსტინდუსტრიული კულტურის“ ერთ-ერთი იდეოლოგის ფრანგი აბრაამ მოლის თეორია „მოზაიკური კულტურის“ შესახებ. მისი აზრით, ელექტრონული კომუნიკაციების ეპოქა დაემუქრა ე. წ. „ჰუმანიტარულ“ ტრადიციებს. კულტურის ჰუმანიტარული კონცეფცია, რომელიც ორიენტირებული იყო სიღრმეზე და გადაიცემოდა სისტემური ცოდნის გავრცელების გზით, აბრაამ მოლმა შეცვალა „მოზაიკური კულტურის“ კონცეფციით, რომელიც, მისი აზრით, მასობრივ კომუნიკაციათა ეპოქის ადეკვატურია. ამ კონცეფციის თანახმად, თანამედროვე ადამიანის კულტურა არის პროდუქტი შემთხვევითი ცნობების მოჭარბებული და მოუწესრიგებელი ნაკადისა. ადამიანი კულტურას ითვისებს მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებით, რომლებსაც მოაქვთ ინფორმაციის მთელი ზეავი ცოდნის, შეფასებების, იდეათა ნამსხვრევების სახით. ერთი სიტყვით, „მოზაიკური კულტურა“ განსხვავებით „ჰუმანიტარულიდან“, ორიენტირებულია არა „სიღრმეზე“, არამედ „სიბრტყეზე“ და წარმოიშვება მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა უსისტემო ზემოქმედებით. ა. მოლი თვლის, რომ კულტურის „ჰუმანიტარული“ კონცეფცია მოძველდა და ჭეშმარიტად ჰუმანიტარული კულტურით ცხოვრება აღარავის შეუძლია.

ამერიკელი ჯინ იანგბლადი „მას. მედიის“ ერთ-ერთი ცნობილი თეორეტიკოსია. იგი უპირველესად ყურადღებას ამახვილებს ახალ ტექნოლოგიებზე: ტელევიზიის, კომპიუტერის საშუალებით, მისი აზრით, ხდება ცნობიერებისა და გრძნობადი ალქმის სკალის გაფართოება კოსმიურ მასშტაბებამდე. მკვლევარი ხატავს ახალი ტექნოლოგიების მხატვრული შესაძლებლობების ოპტიმისტურ სურათს. ის აღნიშნავს, რომ „კიბერნეტიკული“ კინო და კომპიუტერული ფილმები ტელევიზიისა და კინოხელოვნების წინაშე ახალ პერსპექტივებს ხსნიან. საერთოდ ჯ. იანგბლადი მასობრივი კომუნიკაციებისა და ახალი ტექნოლოგიების თავგამოდებული აპოლოგეტია, თუმცა ის სულაც არ არის გამონაკლისი. პირიქით, მისი შეხედულებები საკმაოდ გავრცელებულია თანამედროვე მხატვართა გარკვეულ წრეებში, ვიდუო-არტის და ე. წ. „ანდერაუნდის“ მოღვაწეთა შორის. ხოლო მხატვრისა და კინემატოგრაფისტის უნდი უორხოლის ექსპერიმენტული ფილმები აღნიშნული კონცეფციის საუკეთესო პრაქტიკულ გამოხატულებადაა მიჩნეული.

კანადელი სოციოლოგი, ხელოვნების და მასობრივი კომუნიკაციების თეორეტიკოსი მარშალ მაკლუენი კაცობრიობის ისტორიას სამ პერიოდად ჰყოფს: 1). ზეპირი საუკუნე, „ტრაიბალიზმი“. სხვა სიტყვებით, პირველყოფილი თემური წყობილება, როდესაც საზოგადოების სტრუქტურა, მაკლუენის აზრით, რუსოისტული ტიპის სახელმწიფოს ჰგავდა და ურთიერთდამოკიდებულება ხუთ გრძობას შორის „პარმონიული ხასიათის“ იყო. 2). „ალფაბეტის“ საუკუნე, როდესაც „თვალსა“ და „ყურს“ შორის ხელოვნური განხეთქილება მოხდა. ამ საუკუნის კულმინაციურ მომენტად, „ალფაბეტური“ კულტურის უკანასკნელ ფაზად მეცნიერი წიგნის ბეჭდვის გამოგონებას მიიჩნევს, რამაც განაპირობა თვალის ბატონობა ყველა დანარჩენ გრძობის ორგანოზე და რეზულტატში მივიდა ინდივიდუალიზმამდე, ინდივიდუალის კოლექტივთან დაპირისპირებამდე. 3). „ელექტრონული საუკუნე“. ამ ეპოქის უმთავრეს მიღწევას წარმოადგენს ტელევიზიის გამოგონება, რომელიც აგრძელებს ადამიანის ტვინის ფუნქციას, ხელს უწყობს ინდივიდუალისტური, „ვიზუალური“ კულტურის (კითხვა) ლიკვიდაციას და „ტრაიბალიზმისკენ“ ახალ ელექტრონულ ხარისხში დაბრუნებას. მაკლუენის თანახმად, ტელევიზიის გამოგონებამ კაცობრიობის „ოქროს ხანის“ დადგომა და სამყაროს ერთ დიდ „გლობალურ სოფლად“ გადაქცევა გვამცნო. მაკლუენის მიერ მეცნიერულ ხმარებაში შემოტანილმა ამ გახმაურებულმა მეტაფორამ სხვა ავტორები ალაპარაკა გლობალიზაციის ტენდენციებზე ბევრად უფრო ფართო გაგებით და, როგორც ვიცით, ამ მოვლენისადმი ინტერესი ამჟამად, მართლაც, ძალზე დიდია.

ეკონომიკური და პოლიტიკური გლობალიზაციის განმტკიცებისათვის აუცილებელია, მას ამ მიმართულებით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „დაეწიოს“ განვითარება მენტალობის, ცნობიერების, კულტურის სფეროებში. ყველაზე ეფექტურად კი ეს, ალბათ, მასობრივი ხელოვნებების, მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებებით მიიღწევა. ამ საშუალებებში ერთ-ერთ პირველ ადგილზე კინო და ტელევიზია მოიაზრება. სიმართლე რომ ითქვას, კინოპროცესის გლობალიზაციის ტენდენცია ისეთივე ძველია, როგორც თავად კინო, რადგან მისი დაბადებისთანავე პრაქტიკულად არ არსებობდა სხვადასხვა ქვეყნის აბსოლუტურად ჩაკეტილი კინემატოგრაფიული საზღვრები. იდეალში კინოპროცესის გლობალურობა ნიშნავს, რომ ფილმები, წარმოებული ყველა ან თითქმის ყველა ქვეყანაში, ან ყოველი ცალკე აღებული ქვეყნის ფილმები ვრცელდებოდეს და მოიხმარებოდეს ნებისმიერ

სხვა ქვეყანაში. ამგვარად გაგებული კინოპროცესის გლობალიზაცია უდიდესი პოზიტიურობის შემცველია, თუმცა პრაქტიკაში თეორიული შესაძლებლობები სინამდვილედ ავტომატურად ვერ გადაიქცევა, არამედ უპირატესად (თუ მთლიანად არა!) ბაზრის მექანიზმებით და უმკაცრესი კონკურენტული ბრძოლით ხორციელდება. ასეთ რთულ სიტუაციაში ქართულმა კინომ 90-იანი წლებიდან საკუთარ ქვეყანაშიც კი დაკარგა მაყურებელთან კომუნიკაციის უნარი. და არა იმიტომ, როგორც ეს ბევრს ეგონა, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის დადგომასთან ერთად აქ ფილმები არ იწარმოებოდა! პირიქით, ბოლო 15 წლის მანძილზე საკმაო რაოდენობის ფილმი იქნა გადაღებული, მაგრამ, როდესაც მათ გაეცნობი (სულ ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა), გუფულება გრძნობა, რომ ავტორები სრულ იგნორირებას უკეთებენ როგორც ჩვენს რეალობაში მიმდინარე მოვლენებს, ისე განსაკუთრებით – მაყურებლის მოლოდინს და მოთხოვნილებებს. მეტწილად ჩვენი კინემატოგრაფისტები თავისთავის ან, უკეთეს შემთხვევაში, თავის თანამოაზრეთა ვიწრო წრისათვის იღებენ ფილმებს.

გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან, როდესაც საყოველთაო კრიზისმა მოიცვა ქართული საზოგადოების ცხოვრების მთავარი სფეროები, აი, ამ დროს დასავლეთიდან (უპირატესად ამერიკიდან) დაიწყო უპრეცედენტო კინოექსპანსია ვიდუო, საეთერო თუ კაბელური ტელევიზიის არხებით. რაღაც დროის შემდეგ ერთი-ორი კინოთეატრი ამუშავდა და მათი ფუნქციონირებაც ანალოგიური მიმართულებით წარიმართა. ასეთმა ვითარებამ სერიოზული შედეგი გამოიღო კინემატოგრაფისადმი მოსახლეობის დამოკიდებულების, მასობრივი კინომოთხოვნილების თვალსაზრისით. გასათვალისწინებელია, რომ ამ პერიოდიდან დღემდე ფორმირდებოდა და მრავლდებოდა მაყურებელთა თაობები, ვისთვისაც კინოთეატრის და ქართული კინოს ცნებები პრაქტიკულად შეუთავსებელი გახდა. სატელევიზიო, ვიდუო თუ დივიდი არხებითაც ძირითადად დასავლური, უფრო ზუსტად – ამერიკული ფილმების დემონსტრირება ხდება. ეს გასაკვირი არც არის, რადგან მსგავსი სიმძლავრის კინოინდუსტრია მსოფლიოში არ არსებობს. ვერ უარყოფთ, რომ ამერიკულმა კინომ მსოფლიო ხელოვნება არაერთი თვალსაჩინო ფილმით გაამდიდრა, მაგრამ ამავე დროს საუცხოოდ ააწყო ფართო მოხმარების კინოს აქონს მასობრივი წარმოება. ამასთან არა იმდენად საკუთარი მაყურებლისთვის, არამედ ე. წ. მესამე სამყაროს აუდიტორიებისათვის. ამგვარი პროდუქციის დემონსტრირება ჩვენთანაც დიდი რაოდენობით და, რაც

მთავარია, ერთუზიანობით ხდება. როგორც ამერიკული კინოს მკვლევრები აღნიშნავენ, მას ცოტა რამ აქვს საერთო ამერიკის ცხოვრებასთან. იქ სულ სხვა ფასეულობების კულტივირება ხდება მაშინ, როცა მესამე სამყაროს სთავაზობენ ზღაპრულ საშინელებებს, ფანტასტიკურ სიუჟეტებს, სხვადასხვაგვარ გასართობებს... თანაც, ეს პროდუქცია აღნიშნულ ქვეყნებს შეღავათიანი პირობებით მიეწოდება. ყოველივე ეს გვაგონებს არც თუ ისე შორეულ წარსულს, როდესაც კოლონიზატორები აბორიგენებს ფერად-ფერად შუშებს ძვირფას თვლებში უცვლიდნენ. ამგვარი სიტუაცია, თუ მკითხველს ახსოვს, შესანიშნავად დაგვიხატა ოთარ იოსელიანმა თავის ფილმში „და იქმნა ნათელი“...

ეროვნული კინემატოგრაფი, რომლის სოციალური სტატუსი ბაზრის პირობებში დიდად (თუ თითქმის მთლიანად არა!) დამოკიდებულია მაყურებლის აუდიტორიაზე, მძიმე მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ვფიქრობ, იმისთვის, რომ მან გზა გაიკვლიოს ფართო მაყურებლისკენ ან უნდა რამდენადმე დააკმაყოფილოს მისი მოთხოვნილებები, ანდა შესწევდეს ძალა, შეცვალოს იგი. ერთიც და მეორეც (განსაკუთრებით, მეორე!) უკიდურესად რთული ამოცანაა. ჯერჯერობით არც ის იგრძნობა, რომ ჩვენი კინემატოგრაფისტები ამაზე დიდად წუხან, ფიქრობენ და რაღაც ნაბიჯებს დგამენ. რა ტენდენციებმა შეიძლება გამოასწოროს ვითარება? ზუსტი რეცეპტი არც არსებობს და არც სასურველია, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ფართო მაყურებლის ინტერესების, მიდრეკილებების იგნორირება, გაუთვალისწინებლობა კინემატოგრაფს არაფერში არგებს, თუმცა იმის თქმა სულაც არ მინდა, რომ კინო, როგორც ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა, მასობრივი მაყურებლის მიერ „ლაგამამოდებულ“ ობიექტად იქცეს. ალბათ, სასურველია ისეთი მოდელის ძიება (და ამის მაგალითები მსოფლიო კინოში არსებობს), სადაც მნიშვნელოვანი სათქმელი, მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება შეზავებული იქნება იმ ელემენტებთან, რომლებიც ფილმს მაყურებლისთვის ს ა ი ნ ტ ე რ ე ს ო ს გახდიან.

როდესაც ხელოვნებათმცოდნეები და სოციოლოგები კონკრეტული ნაწარმოებების მიმართ ამა თუ იმ ქვეყნის მილიონობით მაყურებლის რეაქციებს იკვლევენ, იმ დასკვნამდე მიდიან, რომ არსებობს ემოციების და გრძნობების, თუ შეიძლება ითქვას, ზენაციონალური თუ ზოგადნაციონალური, ანუ საერთო ნიშნები. საინტერესოა, კონკრეტულად რომელ ნიშნებზეა საუბარი? ზოგიერთ მათგანზე შეიძლება პასუხის გაცემა თუ გავიხსენებთ თუნდაც პუშკინის ცნობილ აზრს იმის

თაობაზე, რომ „სიცილი, სიბრაღული და შიშის ზარი სამი სიმია ჩვენი წარმოსახვისა, რომელიც მონუსხულია დრამატული ჯადოქრობით.“ სწორედ ეს ემოციები დევს ისეთი პოპულარული კინოჟანრების საფუძველში, როგორებიცაა: კომედია, მელოდრამა, სხვადასხვა სახის თრილერები. ფილმის მასობრივი წარმატების კიდევ არაერთი ფაქტორის დასახელება შეიძლება: მწვეავე კონფლიქტი, პოპულარული მსახიობი, დინამიკური მოქმედება, სასიყვარულო ისტორიები, სანახაობრიობა, საინტერესო, გამოკვეთილი ხასიათის გმირი, ე. წ. „ბედნიერი დასასრული“ და სხვა. უწევს კი ბოლო წლების ჩვენი კინემატოგრაფი ანგარიშს მაყურებლის ამ და სხვა მოთხოვნილებებს? დარწმუნებით შეიძლება ითქვას: თითქმის არა. კომედიები, რომლებიც გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში იქმნებოდა და წარმატებითაც სარგებლობდა, ჩვენი კინოპალიტრიდან თითქმის მთლიანად გაქრა, სამაგიეროდ, აღნიშნული მოთხოვნილების დაკმაყოფილებას და ამ თვალსაზრისით კინოვაკუუმის შევსებას თავისებურად ცდილობს ტელევიზია. უკვე კარგა ხანია წამყვან ტელეარხებზე სხვადასხვა ტიპის იუმორისტული გასართობი შოუების მოზღვაება შეინიშნება. უნდა ითქვას, რომ მათი ხარისხი, უმნიშვნელო გამონაკლისის გარდა, ვერავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს და ძალზე დამაფიქრებელია, რადგან ისინი მაყურებელს გემოვნების უმდაბლესი საფეხურისკენ უბიძგებენ. ყველაზე სავალალო კი ის არის, რომ ამგვარი ტიპის ტელეპროდუქციას ძალზე მაღალი სამაყურებლო რეიტინგი აქვს. გასაკვირია, ქართული ესთეტიკური ბუნების და, საზოგადოდ, ხასიათისთვის ტრადიციულად დამახასიათებელი იუმორის, ირონიის და თვითირონიის უნარი ასეთ დეველუაციას რომ განიცდის! ამას, ალბათ, უფრო მაღალი რანგის კინო და ტელეპროდუქციის (მათ შორის, ე. წ. „კომერციული კინოს“ და გასართობი ტელეპროგრამების) კონკურენცია რამდენადმე მაინც თუ უშველის. შესაძლოა, ჩემი მხრიდან გულუბრყვილობა იყოს, მაგრამ მაინც ვფიქრობ – როდესაც საქართველოში მედიის მკვლევრები და კრიტიკოსები გაჩნდებიან, როდესაც შეიქმნება საზოგადოებრივი აზრი, ეგებ ტელევიზიებმა ყურად იღონ პროფესიული კრიტიკის, საზოგადოების, თუნდაც მცირე, მაგრამ ანგარიშგასაწვევი ნაწილის მოსაზრებები.

რაც შეეხება მელოდრამატულ მოტივებს თუ პასაჟებს, მით უფრო კი მელოდრამას, როგორც ჟანრს, ტრადიციულად ასე იყო და დღესაც თანამედროვე კინემატოგრაფისტები მასზე ყურადღების გამახვილებას

დამამცილებლად მიიჩნევენ. მესამე ცნებასთან დაკავშირებით – შიშის ფაქტორს ვგულისხმობ – რატომღაც ფიქრობენ, რომ რაც მეტი სროლა, ხმაური და მკვლელობა იქნება, ეს საკმარისი თუ საუკეთესო საშუალებაა მაყურებლის სათანადო ემოციის აღძვრისათვის. ასეთმა მიდგომამ განსაკუთრებით ქართულ ტელევიზიალურებში იჩინა თავი. გავიხსენოთ დღეს უკვე კინოს კლასიკოსად აღიარებული ალფრედ ჰიჩკოკი. მართალია, იყო დრო მას არც თუ დიდად სერიოზულად, მხოლოდ კომერციულ რაჟისორად აღიქვამდნენ, მაგრამ გასული საუკუნის 60-იან წლებში, როდესაც ფრანგული „ახალი ტალღის“ საუკეთესო წარმომადგენლების მიერ რადიკალურად გადაფასდა მისი შემოქმედება, რეჟისორი უმაღლეს რანგში იქნა აყვანილი. ჰიჩკოკი რომ დიდი ოსტატი იყო, ამაზე ადრეც არ დავობდნენ, ახლა კი მისი კინემატოგრაფი ფსიქოანალიზის, მორალიზმის და მასობრივი ხელოვნების ელემენტების შერწყმის უბადლო ნიმუშებად არის აღიარებული. „შიშის ხელმწიფე“... ჭეშმარიტად „მასების საუკუნის“ რეჟისორი, „სასპენსის შეუდარებელი ოსტატი“ და კიდევ არაერთი ამგვარი ეპითეტით მოიხსენიებენ დღეს ალფრედ ჰიჩკოკს.

დღეს, როდესაც სახელმწიფოს მხრიდან ქართული კინოს ფინანსური ხელშეწყობა ძალზე მწირია, ხოლო დამოუკიდებელი სტუდიების კონტურები ძნელად და ნელ-ნელა იკვეთება, ახალი თაობის რეჟისორთა ნაწილი ავლენს ერთგვარად აკვიატებულ ინტერესს გარკვეული თემებისა და პრობლემებისადმი – ნარკომანია, დამნაშავეთა სამყარო, რაც მათ შესაძლებლობას აძლევს, თავისებური, მე ვიტყვოდი, ხშირად მხოლოდ გარეგნული დინამიკა შესძინონ ფილმს. მეორე მხრივ, არის ავტორთა ნაწილი, რომელიც, რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, პირწმინდად მოკლებულია სამხრეთულ ტემპერამენტს. მათ იზიდავთ დუნე მოქმედება, გაუმართლებლად გაწელილი, არაფრისმთქმელი კადრები, ხშირად ძალზე მარტივი სათქმელის ხელოვნურად გართულებული ენის საბურველში მოქცევა, რითაც სურთ ფილმს მრავალმნიშვნელოვნება თუ ფსიქოლოგიური სიღრმე შესძინონ, თუმცა, სამწუხაროდ, ამოდ... ასეთ ვითარებაში რა გასაკვირია, რომ მაყურებელთან კონტაქტი, კომუნიკაცია რთულდება, რაც მთლიანობაში კინოწარმოებას აზიანებს. ხოლო კინოთეატრებს და უფრო დიდი მასშტაბით ტელეარხებს იქითკენ უბიძგებს, რომ სხვა ქვეყნების (უმთავრესად, ამერიკის) კინოპროდუქციას კ ი დ ე ე უ ფ რ ო დ ი დ ი უპირატესობა მიანიჭონ. ამასთან, ხშირად აქცენტი კეთდება ფილმებზე, რომლებშიც სჭარბობს ძალადობა, კატასტროფები, ფანტაზმატიკური ხილვები... მონსტრები, ვამპირები, კანიალები, კიბორგები და სხვა ამისთანები.

იქნებ, რაც დღეს ჩვენი კინემატოგრაფისა და მაყურებლის კომუნიკაციის თვალსაზრისით ხდება, ერთგვარი ინერციის გამოძახილიც იყოს? კინოლიტერატურაში დამკვიდრებულია ტერმინები: „მასობრივი“ და „ელიტარული“ კინო. შინაარსობრივად დაახლოებით ამ უკანასკნელის იდენტურია „საავტორო კინოს“ ცნება. ინტელექტუალური ელიტა დასავლეთშიც და განსაკუთრებით ყოფილ საბჭოთა კავშირში – კერძოდ საქართველოში, მაშინაც და დღესაც პოპულარული, კომერციული, ზოგადად მასობრივი კულტურის მიმართ იგნორირებას იჩენს ან ქედმაღლური რემარკებით და დამამცირებელი კრიტიკით იფარგლება. შესწავლა-გაანალიზება იმ ფსიქოლოგიური, შინაარსობრივი თუ სტრუქტურული მექანიზმებისა, რომლებიც დროის გავლენით, ახალი ნიუანსების შექმნის მიუხედავად, ფართო მასებს მაინც მარადღეამს აღელვებს და იზიდავს, ვფიქრობ, საჭირო და აუცილებელიცაა.

პიროვნულად ჩემი ინტერესი მიმართულია მაღალი, ჭეშმარიტი ხელოვნებისკენ. მაგრამ რაოდენ გასაკვირიც უნდა იყოს, ახლა მინდა ხარისხიანი პოპულარული, მასობრივი კინოხელოვნების, უფრო ზუსტად კი – მისი ზოგიერთი ფაქტორის დასაცავად ვთქვა რამდენიმე სიტყვა. თუმცა, ამ თვალსაზრისით მე სულაც არ ვიქნები გამონაკლისი: დიდი ავტორიტეტის მქონე, საყოველთაოდ აღიარებულ ფრანგ კინოთეორეტიკოს ანდრე ბაზენს გამოუთქვამს თავისი მოსაზრებები კინოში მასობრივისა და საავტორო საწყისების თანაფარდობის შესახებ. ახასიათებდა რა კინემატოგრაფის სპეციფიკას, იგი აღნიშნავდა, რომ „მას ბედმა არგუნა მოსწონდეს მაყურებლის ფართო, ძალზე ფართო წრეებს და დამოკიდებულების ეს მძიმე ხვედრი კინოსი, იმავდროულად, მისი უიშვიათესი ბედნიერებაა.“ იქვე დასძენდა: „კინო დაბადებიდანვე მასობრივი მაყურებლისთვის იყო განკუთვნილი.“ ცნობილი სემიოლოგი იური ლოტმანი, რომელიც დიდ ყურადღებას ავლენდა კინოს მიმართ, წერდა: „მე ვფიქრობ, ჩვენ რომ გვქონდეს შესაძლებლობა – საბედნიეროდ ის არ გვაქვს – რაღაც დეკრეტივით აგვეკრძალა ცუდი ხელოვნება, ჩვენ აღარც კარგი გვექნებოდა... შედეგები შედეგებიდან არ ამოიზრდებიან. ხდება სხვადასხვა ფენის – პერიფერიებისა და ცენტრის – მუდმივი ურთიერთშენაცვლება.“ ხელოვნებათმცოდნეების, კერძოდ კინომცოდნეების, წრეებში კარგადაა ცნობილი ბერტოლდ ბრეხტის აზრი იმის თაობაზე, რომ „მაყურებლის გემოვნება არ გახდება უკეთესი, თუ ერთხელაც ფილმები გათავისუფლდებიან უგემოვნობისაგან. ამით მხოლოდ კინოსურათები იქნება უარესი, ვინაიდან

მასების უგემოვნობა სინამდვილეში უფრო ღრმადაა ფესვგადგმული, ვიდრე ინტელექტუალების გემოვნება.“ ბოლოს და ბოლოს, გაეხსენოთ ანა ახმატოვას სტრიქონები: „когда вы знали из какого сора растут стихи не ведая стыда...“

არც ის გვარგებს, რომ გართობის მასობრივმა ინდუსტრიამ მაყურებელი უხამსი სისულელებით კვებოს, მაგრამ ისიც არ არის გამართლებული, რომ მასობრივი საზოგადოების ეპოქაში, კულტურის გლობალიზაციის პირობებში ფართო მაყურებლის იგნორირება ხდებოდეს. იმ ფონზე, როცა სახლის ეკრანმა მიგვაჩვია ხელოვნურ საშინელებებს ფილმების სახით, ხოლო, იმავდროულად, ტელევიზიების საინფორმაციო ბლოკები ყოველდღიურად დანაშაულებების, ტერორისტული აქტების, სამოქალაქო თუ სხვა ომების, კატასტროფების, სტიქიური უბედურებების ნატურალურ საშინელებებს გვაწვდიან, სწორედ ამ დროს მასობრივი ხელოვნების გარკვეული განშტოებები (მაგალითად, ტელესერიალები, რომლებმაც წალეკეს ჩვენი ტელეეკრანები!) თითქოს კულტურის კომპენსატორულ-გასართობ ფუნქციას კისრულობენ და ამით რეალური პროცესების საყოველთაო გართულების პირობებში, ფსიქოთერაპიის ერთგვარ მექანიზმად გადაიქცევიან. ასეთ რთულ ვითარებაში, მით უფრო, რომ ბევრის პრეტენზია „საეპტორო“ თუ „საფესტივალო“ კინო აკეთოს, ყოველგვარ საფუძველს მოკლებულია (ეს ხომ ყოველთვის ერთეულების ხვედრია!), ქართულ კინოს დიდი დაფიქრება და ადეკვატური ნაბიჯების გადადგმა მართებს, რათა მოიძებნოს ერთგვარი „ოქროს შუალედი“ – ანუ, მაყურებელთან კომუნიკაციის დაპყარება ისე, რომ ხელოვნება იაფფასიან სუროგატად არ იქცეს. დღეს უკვე გლობალიზაციის ფონზე თანამედროვე კულტურაში მიმდინარე პროცესებს ბევრი, მათ შორის, მაღალი რანგის ხელოვანიც განიხილავს როგორც სტიქიურ, გარდაუვალ მოვლენას. მართლაც, როგორც ცნობილმა პოლონელმა კინორეჟისორმა კშიშტოფ ზანუსიმ ერთ-ერთ თავყრილობაზე წარმოთქვა: „აკრიტიკო გლობალიზაცია – იგივეა, რაც აკრიტიკო წვიმა ან თოვლი.“

1. ზ. კაკაბაძე, ფილოსოფიური საუბრები, თბილისი, 1988.
2. Базен А., Что такое кино?. М., 1972.
3. Бодрийяр Ж., Прозрачность зла. М., 2000.
4. Лотман Ю., Структура художественного текста. М., 1970.
5. Моль А., Социодинамика культуры. М., 1973.
6. Феномен массовости кино, М., 2004.
7. Кино: реалии и вызовы глобализации. М., 2002.
8. Пушкин А. С., Полное собр. соч. в 10-и томах, т. 7, с. 213.

კინემატოგრაფის კონტურები ახალი ტექნოლოგიების ეპოქაში

გასული საუკუნის 40-იან წლებში ანდრე ბაზენი თავის შესანიშნავ სტატიაში „ტოტალური კინოს მითი“ წერდა: „კინო იდეალისტური ფენომენია. მისი იდეა სავსებით მზა სახით არსებობდა ადამიანის გონებაში – როგორც პლატონისეულ ცის კაბადონზე... წინამორბედების წარმოსახვები კინემატოგრაფიულ იდეას აიგივებდნენ რეალობის ტოტალურ და ერთ მთლიან რეპროდუცირებასთან... ადვილი შესამჩნევია, რომ კინოს გამოგონების ყველა ძირითადი ეტაპი განვლილი იყო მანამ, სანამ ტექნიკური პირობები შეიქმნებოდა.“ ამის შემდეგ ბაზენი დასძენს: „კინო თითქმის არაფრითაა დავალებული მეცნიერული გამოკვლევებისგან.“ თუკი პირველი თეზა საკამათო არ არის და უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია, მაშინ მეცნიერულ-ტექნიკური განვითარების და შესაძლებლობების მიმართ ერთგვარი სკეპტიციზმი, ცოტა არ იყოს, უცნაურად უღერს. საინტერესოა, რა შეფასებას მისცემდა დღევანდელი ტექნოლოგიების ეპოქას კინოს ფოტოგრაფიული ბუნების და რეალობისადმი ნდობის აპოლოგეტი? ცხადია, ეს რიტორიკული შეკითხვაა და მასზე პასუხს არც ველით, თუმცა, ერთის თქმა კი დანამდვილებით შეიძლება: უნიჭიერესი და კინემატოგრაფში უზომოდ შეყვარებული მკვლევარი მიმდინარე არაერთმნიშვნელოვანი პროცესების ზუსტ და საინტერესო ანალიზს შემოგვთავაზებდა. მე კი შევეცდები ამ მოვლენის ზოგიერთ ასპექტზე ჩემი მოკრძალებული მოსაზრებები გაგაცნოთ.

კინემატოგრაფის გამოგონების მომენტიდან ტექნიკა და კინოშემოქმედება განუყოფელი აღმოჩნდა. ეს კავშირი თითქოს ორ მიმართულებას შეიცავს: აყენებს რა თავის წინაშე მხატვრულ ამოცანებს, კინოხელოვნება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „შეკვეთას აძლევს“ ტექნიკურ აზრს და, პირიქით – წინმსწრები ტექნიკური აზრი კინოენის განვითარების ინსპირირებას ახდენს. „კინოტექნიკა და კინოხელოვნების გამომსახველი საშუალებები“ – ეს თემა ამა თუ იმ ფორმით ყოველთვის იდგა დღის წესრიგში, ხოლო ცალკეულ პერიოდებში განსაკუთრებულ აქტუალობასა და სიმწვავეს იძენდა. დღეს უთუოდ ამგვარ სიტუაციასთან გვაქვს საქმე: კინოტექნიკაში რამდენიმე ათწლეულის წინ დაწყებული ელექტრონული ტექნოლოგიის ჩართვა XX საუკუნის დასასრულისთვის მთლიანად ციფრულ ტექნიკაზე გადასვლით დაგვირგვინდა და ამ, როგორც მას უწოდებენ, ტექნოლოგიურმა

რევოლუციამ ხელოვნებათმცოდნეობაში „დიგიტალური კინოს“ და „ფოტორეალიზმის“ სტილის ცნებები დაამკვიდრა. ისმის კითხვა: რაშია ძირითადი განსხვავება (არა მარტო ტექნიკური, არამედ, ალბათ, ესთეტიკურიც) ტრადიციულ, ფოტოგრაფიულად რეგისტრირებულ კინოგამომსახველობასა და დიგიტალურ სახოვნებას შორის? ამ უკანასკნელს ყოველივე ისიც ხელეწიფება, რაც კლასიკურ კინემატოგრაფს, ანუ, ეკრანზე სინამდვილის კლავწარმოქმნა, რეალობის ფირზე დაფიქსირება. მაგრამ ამასთანავე ის ქმნის რეალურისა და ხელოვნურის, სხვაგვარად – სინთეზირებულის ერთმანეთთან ორგანულად შერწყმულ რეალობას. და მესამე: ქმნის სრულიად ახალ, ობიექტურად არარსებულ ვირტუალურ რეალობას.

ცნობილი ბულგარელი მკვლევარი ბოჟედარ მანოვი თვლის, რომ ეს ფენომენი არა იმდენად ტექნიკური და თუნდაც ესთეტიკური ხასიათისაა, არამედ უფრო ფილოსოფიური მნიშვნელობის პრობლემად წარმოჩნდება, ეხება რა ობიექტური რეალობის დამორჩილებას თუ მის მეორად კლავწარმოქმნას რაღაც სუბიექტურ რეალობად, რომელიც დამოკიდებულია არა მარტო შემქმნელის საავტორო ნებაზე, არამედ მნიშვნელოვანწილად აგრეთვე კომპიუტერული პროგრამირების შესაძლებლობებზე. დიგიტალური ტექნოლოგიის გამოჩენამ და განვითარებამ კიდევ უფრო მაღალ ხარისხში მოახდინა აქტუალიზება საკითხის აუდიოვიზუალური სახე-ხატის ობიექტური ბუნების შესახებ, რაც ფოტოგრაფიის წყალობით აბსოლუტური უტყუარობით ხორციელდებოდა. მკვლევარი ასკვნის, რომ, თუკი კლასიკური კინემატოგრაფიული თეორიის კატეგორიებს გამოვიყენებთ, პროცესი მოძრაობს შემდეგნაირი პარაბოლით – ბაზენის ფოტოგრაფიულობიდან გაივლის „დანავიანებას“ სხვადასხვაგვარი ტექნიკური სუბიექტურ-ავტორისეული შეჭრებით, ახალი სინთეზური (თუ სინთეტიკური) ფოტოგრაფიულობის დიგიტალურ სახე-ხატისკენ.

არაერთი გამოცდილი კინემატოგრაფისტი ჩივის და ამტკიცებს, რომ ეკრანზე ვიდეოგამოსახულება (თუნდაც დიგიტალური) ნაკლოვანად გამოიყურება, ვინაიდან ის მოკლებულია ტრადიციული კინოგამოსახულების მაგიურ სიღრმესა და ძალას. ძნელია უარჰყო, რომ განსხვავება, მართლაც, არსებობს, თუმცა ახალი ტექნოლოგიის მიმდევრები ამბობენ, რომ გამოსახულება უბრალოდ სხვაგვარი და არა ნაკლოვანია. ამ კამათში ჩართვა უმადური საქმეა, ერთი რამ კი აშკარაა: დიგიტალური გამოსახულება ხასიათდება რაღაც უცნაური რეალიზმით, რაც უფრო ცივ და მწვავე შეგრძნებებს იწვევს კლასიკურ

ფილმთან შედარებით, რომელიც, მართლაც, მაგიის გარკვეულ წილს ფლობს. თუმცა, არ უნდა დაგვავიწყდეს აღქმის წმინდა ფსიქოლოგიური მომენტი – შერევის ფაქტორი და თუ დაუუკვირდებით, საკითხის ეს ასპექტი უკვე ძალას იკრებს და აშკარად სახეზეა. ისიც ცნობილია, რომ არაერთი გამოჩენილი რეჟისორი უბრალოდ ლოიალობას კი არ იჩენს ახალი ტექნოლოგიის მიმართ, არამედ თავადაც მიმართავს მას და შეჰყავს თავისი შემოქმედების ორბიტაში. ბევრს გადალება ფირზე, ტექნიკური მონტაჟი უკვე ანაქრონიზმდაც ეჩვენება, ელექტრონული მონტაჟის გამოცდილებით უჭირს ფირთან მუშაობა, ღიზიანდება, როცა გადალებულს მაშინვე ვერ ნახულობს... იგივე ხდება თვით ფიქსაციის პროცესთან მიმართებაში: მაგალითად, ვიდეოზე გადალება ბევრად უფრო მოსახერხებელია, კამერები მსუბუქი, ზომით პატარა, ცალ ხელში დაჭერა რომ შეიძლება. აქედან გამომდინარე, კინოენის შექმნის თვალსაზრისითაც მეტი თავისუფლებაა: არ ხარ დამოკიდებული მძიმე აპარატურაზე, განათებასა და ფირის ხარისხზე. ხოლო გამოსახულების ციფრული დამუშავება სპეცეფექტებისთვის განუსაზღვრელ შესაძლებლობას იძლევა. ვიდეო და ციფრული ტექნოლოგიის გარეშე ვერ წარმოიშვებოდა ისეთი კინომიმართულება, როგორც იყო „დოგმა“. მისი ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი თომას ვინტერბერგი თავის გახმაურებულ, კანში პრემირებულ ფილმ „დღესასწაულთან“ დაკავშირებით აღნიშნავდა იმ უპირატესობებს, რასაც შემოქმედს დიგიტალური კამერა ანიჭებს – ეს არის სიმსუბუქე, სივრცეში შეუფერხებელი და ადვილი მოძრაობა-გადაადგილება, როგორც იტყვიან, მსახიობისთვის კულში დევნა, ღია ცის ქვეშ დამატებითი ატრიბუტების გარეშე გადალების შესაძლებლობა და განსაკუთრებით ბუნებრივ ხმაურიან გარემოში ნებისმიერი დიალოგის ჩაწერა. ყოველივე ეს, როგორც ვიცით, „დოგმის“ მანიფესტის ძირითადი პუნქტებია და ამ მიმართულების ფარგლებში გადალებული ფილმების ესთეტიკისა და სტილის მახასიათებლებს წარმოადგენს.

აქტორები, რომლებიც დიგიტალურ ტექნოლოგიაში გატაცებით მუშაობენ, თვლიან, რომ ციფრული ტექნიკით შექმნილი ფილმები სულაც არ უარყოფენ კინოგამოსახულების ტრადიციულად აღიარებულ ერთ-ერთ სპეციფიკურ ნიშანს – უტყუარობას, უბრალოდ თავისებურად ახდენენ ამ უტყუარობის რეალიზაციას და ეს არამც თუ წინააღმდეგობაში შედის ბაზენისეული თეორიის ძირეულ პოსტულატთან, ანუ „რეალობისადმი ნდობასთან“, არამედ ახალ ხარისხში აჰყავს ეს ნდობა, ოღონდ უკვე დიგიტალური რეალობისადმი.

ჩემ მიერ უკვე ნახსენები ბოჟედარ მანოვი შენიშნავს, რომ ამაში სიმართლის მარცვალნი დევს, ვინაიდან მაშინაც კი, როცა დიგიტალური ტექნოლოგიის დახმარებით იქმნება ახალი, ხელოვნური ვირტუალური სინამდვილე, რომელიც ობიექტურ სამყაროში არ არსებობს, ავტორები ეძებენ და ისწრაფვიან უტყუარობის იდეალისკენ, რომელიც ახალ ხედვას ობიექტურ სინამდვილესთან დაახლოვებდა. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა თუ, როგორ იხსენებენ კომპიუტერული დამუშავების სპეციალისტები მუშაობის პროცესს სტივენ სპილბერგის ფილმზე: „იურული პერიოდის პარკი“. ეს ფილმი, გადაღებული 1992 წელს, ციფრული ტექნოლოგიის ათვისების და ახალი სტილის – ე. წ. ფოტორეალიზმის ჩამოყალიბების პროცესში შემობრუნების პუნქტად თუ ეტაპად არის მიჩნეული. მანამდე კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენება კინოში ძირითადად რთული სპეცეფექტების შექმნით და ფანტასტიკური ტრიუკების დამუშავებით იფარგლებოდა. სწორედ „იურული პერიოდის პარკი“ იყო პირველი, რომელმაც ერთ მთლიანობად ორგანულად შერწყა რეალური და ხელოვნური, სინთეზირებული ელემენტები და ფოტორეალიზმი, ანუ, ახალი ტიპის უტყუარობა ახალ ხარისხში აიყვანა. ახლა კი აი, რას იხსენებს კომპიუტერული დამუშავების სპეციალისტი ტომ უილიამსი, რომელიც სპილბერგის ფილმის შემდეგ მუშაობდა რობერტ ზემეკისის „ფორესტ გამპზე“, „ნილაბზე“ და კიდევ არაერთ სხვა ფილმზე. რა გზით იქმნებოდა რეალურისა და ხელოვნურის ჭეშმარიტი სინთეზი? როგორ უნდა განლაგებულიყვნენ და შერწყმოდნენ ნატურულ „დეკორაციებს“ დინოზავრები და სხვა სინთეზირებული ობიექტები? „ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, რომ „ემუშავა“ დინოზავრების არა მარტო ზედაპირს, გარეგნობას, არამედ შინაგან ბუნებას. ჩვენ კომპიუტერზე ვახდენდით დინოზავრების კანისა და მოძრაობის რეკონსტრუირებას, კამერით ვიღებდით რა სხვადასხვა ცხოველს ზოოპარკში, ვაკვირდებოდით და ვსწავლობდით ცხოველთა მოძრაობის თავისებურებებს, კონსულტაციებისთვის მივმართავდით არქეოზოოლოგებს – და ყველაფერი ეს იმისთვის, რათა უდიდესი რეალიზმისთვის მიგვედწია.“

მე რამდენიმეჯერ ვახსენე, თუ როგორ გაიოლდა ელექტრონული ტექნიკით ეკრანზე სპეცეფექტების შექმნა. მისი არეალი, მართლაც, საოცრად გაფართოვდა. ახალმა ტექნიკამ შეცვალა რა ტრადიციული კომბინირებული კინოგადაღებები, შესაძლებელი გახადა ყველაზე დაუჯერებელი ეფექტების მიღწევა: წყალდიდობები, ხანძრები,

მიწისძვრები, აფეთქებები, სხვა პლანეტები... ყოველივე ეს და კიდევ ბევრი სხვა რამ არაერთხელ გვიხილავს „პოლიუდის“ პროდუქციაში. საინტერესოა აგრეთვე სხვა ტიპის ეფექტები: ე. წ. „კომპოზიციის“ ხერხით მიიღწევა ობიექტების ერთმანეთში უწყვეტი გადასვლის ხილვადობა ყოველგვარი „ნაკერების“ გარეშე; ორგანოზომილებიანი ობიექტის სამგანზომილებიანში გადაყვანა; ობიექტების დემატერიალიზაცია, მათი კონტურის გაორება, გაუმჭვირვალობის დაკარგვა და სხვა მრავალი მანიპულაციის წარმოუდგენელი შედეგები... საკმარისია გავიხსენოთ ძმები ვაჩოვსკების გახმაურებული „მატრიცა“, სადაც საკმაოდ თავმოყრილი ჩამოთვლილი ეფექტები და ნათელი ხდება, რომ ტრადიციული კინოტექნიკით მათი მეათედის მიღწევაც შეუძლებელი იქნებოდა. ფართოდ გამოიყენება ციფრული ტექნიკის შესაძლებლობა ნებისმიერი ინტერიერის თუ ექსტერიერის წარმოსახვისთვის. ეს განსაკუთრებით აიოლებს ისტორიულ ფილმებზე მუშაობას, როდესაც ძვირადღირებული დეკორაციების აგება აღარ ხდება საჭირო. მაგალითისთვის იკმარებს თუნდაც რიდლი სკოტის „გლადიატორში“ ციფრულად შექმნილი კოლიზიები.

დიგიტალური კინოს მიმართ ინტერესი გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო იზრდება. არის ფესტივალები, სადაც ის ერთ-ერთ პრიორიტეტად არის მიჩნეული. ასეთია, ვთქვათ, როტერდამის კინოფესტივალი. აქ ყოველთვის წარმოდგენილია საკმაო რაოდენობის ნამუშევრები, რომლებიც არა მარტო გადაღებულია ციფრულ საფუძველზე, არამედ მათი დემონსტრირებაც „დივიდი“ პროექციის საშუალებით ხდება. უფრო მეტიც, უმაღლეს კატეგორიად აღიარებული ვენეციის ფესტივალის ფარგლებში არაერთხელ მოეწყო სპეციალური განხილვები თუ ბიენალები, რომლებიც „დიგიტალური კინოს“ პრობლემებს მიეძღვნა და მასში გამოჩენილი ხელოვნები, ავტორიტეტული თეორეტიკოსები იღებდნენ მონაწილეობას: ვიმ ვენდერსი, ჯილო პონტეკორვო, კმიშტოფ ზანუსი, უმბერტო ეკო და სხვები. ყველა მათგანი თანხმდება, რომ აზრს მოკლებულია მსჯელობა და მით უფრო კამათი იმის თაობაზე ახალი ტექნოლოგიების დანერგვა კინოში კარგია თუ ცუდი. ეს უკვე მომხდარი ფაქტია, ახლა კი მთავარია, როგორ და რისთვის გამოიყენებენ კინოხელოვნები ახალ შესაძლებლობებს. ვიმ ვენდერსი, რომელიც თავად დიდი ინტერესით ჩაეფლო დიგიტალურ ხელოვნებაში, ჯერ კიდევ 10 წლის წინ თავის თავსაც და სხვებსაც თითქოს აფრთხილებდა: „დღევანდელ კინოს ჩვენ მიყვართ ყველაზე ფანტასტიკურ მოგზაურობაში, სადაც ადვილია

დაიკარგო. ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია საკუთარ ცნობიერებაზე კონტროლის შენარჩუნება, თავისთავად ღარჩენა „პირველი ხელის“ რეალობაში, რომელიც მაინც ყველაზე მეტად მომხიბლავი და ამაფორიაქებელია.“ კმშტოფ ზანუსი ვერ უარყოფს, რომ XXI საუკუნეში კინო უთუოდ სხვა ელექტრონულ ფორმაში იარსებებს, მაგრამ თითქოს გეაფრთხილებს, როცა ამბობს: „...როგორი ტექნიკაც უნდა გამოიყენებოდეს, ჩვენთვის ყოველთვის საინტერესო იქნება მონათხრობი სხვა ადამიანების ცხოვრებაზე. ამ მონათხრობის გარეშე, ტექნიკური საშუალებების შუამავლობით სხვა ადამიანების გაცნობის გარეშე, ჩვენ ცხოვრება არ შეგვიძლია.“ საკმაოდ სექტიკურად განწყობილმა უმბერტო ეკომ ახალ ტექნოლოგიებს „სიმულაციური“ უწოდა. აი, რა თქვა ცნობილმა მოაზროვნემ: „რაც შეეხება კინოში ახალი „სიმულაციური“ ტექნოლოგიების დანერგვის შედეგებს, როგორც ჩანს, ჩვენ შევეცახებით სიტუაციას, ანალოგიურს იმისა, რაც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან, გაზეთებსა და ტელევიზიასთან მიმართებაში შეინიშნება.“ ჭეშმარიტად, ახალი ტიპის კინემატოგრაფმა ფართო გასაქანი მისცა „მეორად“ სახეებს, ერთგვარად ახალი სუნთქვა შექმალა და ჩაეწერა პოსტმოდერნისტული სიმულაციებისა და სიმულაციების ზოგად კონტექსტში. რაც შეეხება ანალოგიას მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან, აქ უმბერტო ეკოს, როგორც ჩანს, მათდამი და, მაშასადამე, მომავალი კინოსადმიც ნდობის ფაქტორში აშკარად ეჭვი შეაქვს.

დასასრულს მინდა გამოვყო რამდენიმე ტენდენცია, რომელიც ციფრული კინოს განვითარებასთან ერთად გამოიკვეთა და, შეიძლება ითქვას, ზედაპირზე დევს. პირველი, ტექნოლოგიზმით ზღვარდაუდებელი გატაცება, როდესაც ფილმი მეტი არაფერია, თუ არა ტექნიკასთან თამაში. ასეთი ტენდენცია განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო ახალი ტექნოლოგიით დამკვიდრებული ჟანრის – ე. წ. ვიდეოარტის ფილმებში. თუმცა, ამ ჟანრში უკვე დაგროვდა ჭეშმარიტად მხატვრული მიღწევებიც. საკმარისია მოვიხსენიოთ პოლონელი რეჟისორის რიბჩინსკის შესანიშნავი ნამუშევრები. მეორე მიმართულება გარკვეული ჟანრების გააქტიურებასთან არის დაკავშირებული: საოცარ მასშტაბებს აღწევს ფანტასტიკური ჟანრის მოდიფიკაციები. ერთი მხრივ, სხვადასხვა ტიპის კოსმოსური ოდისეები: ტექნოლოგიურად უნაკლოდ გამართული „ვარსკვლავური ომები“, „არმაგედონები“ და სხვა მრავალი... ფანტასტიკურ-სათავგადასავლო ფილმების მთელი სერია, მათ შორის, დაბალი, საშუალო და მაღალი დონის შესრულებით, ვთქვათ,

გახმაურებული „ბეჭდების მბრძანებელი.“ ამავე უანრში მესამე განხრა - ეს არის ფანტასტიკური თრილერი ან ე. წ. „პორორები“. აქაც არჩევანი ძალზე ფართოა, მაგრამ მოვიყვან თუნდაც ერთ მაგალითს: „უსხოების“ მთელ ციკლს.

მკვიდრდება „ვირტუალური კინოთეატრის“ ცნება, იცვლება ნაწარმოებთან კომუნიკაციის ფორმა, მხედველობაში მაქვს მაყურებლის სპეციფიკური უკუკავშირი ეკრანთან. სხვაგვარად რომ ვთქვათ – ინტერაქტიულობა, რაც საზოგადოდ დამახასიათებელია კომუნიკაციის დიგიტალური საშუალებებისთვის. გარკველი ტიპის ფილმებში მაყურებელს განუსაზღვრელად შეუძლია ჩაერიოს ფილმის ნებისმიერ ელემენტში და თავიდან გაუშვას ქსელში. ასეთი კომუნიკაცია მხატვრულ ნაწარმოებსა და, უხეშად რომ ვთქვა, მომხმარებელს შორის ძალზე საკამათოა. ალბათ, უფრო – მიუღებელი, ვინაიდან იკითხება შემოქმედსა და ხელოვნებაზე მასების ძალადობის უფრო პირდაპირი და თავხედური გამოვლენა. სიტყვა „უფრო“ იმიტომ ვთქვი, რომ ხელოვნების და საზოგადოდ კულტურის სიერცის დიდ ფართობს, სამწუხაროდ, ისედაც მასების „დაკეოთა“ არეგულირებს. ეს ყოველივე რომ განვაზოგადოთ, შეიძლება დავასკვნათ: კინოში დღეს მასობრივი პროდუქციის მასშტაბის არნახული ზრდაა, როგორც ჩვეულებრივი ფორმატის ფილმების, ისე განსაკუთრებით ტელესერიალების სახით. ძნელია იმის მტკიცება, რომ ამჟამად კინემატოგრაფში თვალნათლივი კრიზისული სიტუაცია უშუალოდ ტექნოლოგიური სიახლეებითაა განპირობებული, მაგრამ ეს კრიზისი (რასაც ბოლო პრესტიჟული კინოფესტივალებიც ადასტურებს) თუ ერთგვარად გარდამავალი პერიოდი ჯერჯერობით ამნელებს კინოს მომავლის კონტურების დანახვას. და ბოლოს, კინოს ერთსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ტექნიკური სიახლენი ჭეშმარიტ ხელოვნებს ენობრივი ძიებებისკენ უბიძგებდნენ, ესთეტიკური პრობლემების დაძლევის თუ კონცეფტუალური სიღრმეების ვიზუალიზაციის ინსტრუმენტები ზღებოლნენ. იმედი ვიქონიოთ, რომ ახალი ტექნოლოგიებიც უპირატესად ნამდვილი ხელოვნების სამსახურში ჩადგება.

1. Андре Базен. Что такое кино? М., 1972, ст. 48-50.
2. Киноведческие записки, №24, 19994/95, ст. 198.
3. Киноведческие записки, №22, 19994/95.
4. Киноведческие записки, №24, 19994/95, ст. 200.
5. Божедар Манов. Дигитальная стихия. Новые средства коммуникации в цифровом XXI веке. www.kinozapiski.ru

არამტიკული ვარიაციები ქართულ კინოში

ოდესლაც ნოვალისი, იცავდა რა შემოქმედებითი უნივერსალიზმის რომანტიკულ იდეას, ამტკიცებდა, რომ მხატვრულმა ნაწარმოებმა უნდა შეისრუტოს ცხოვრების მთელი ჭრელი უსწორობა – ქაოსი, რასაც კლასიციზმის მკაცრი გემოვნება ასე უგულვებელყოფდა. შეიძლება ითქვას, რომ მხოლოდ ახალი დროის, უფრო ზუსტად კი XX საუკუნის ხელოვნება აღმოჩნდა განსაკუთრებულად „ღია“ ამ კრედოსადმი. განვლილი საუკუნის ისტორია აღსავსეა მხატვრული ექსპერიმენტებით ახალი სახოვანი ენის შექმნის მიზნით, რისი შედეგიც ფორმების ადრე არნახული ნაირგვარობა, სიმრავლე აღმოჩნდა. ის, რასაც ადრე შეიძლება ეარსება მხოლოდ მაღალი ხელოვნების პერიფერიაზე, ახლა მის ორბიტაში შედის, ცვლის რა ჩამოყალიბებულ ნორმებსა და კრიტერიუმებს.

XX საუკუნის არაერთმა მიმართულებამ – აბსტრაქციონიზმმა, ფუტურისმმა, ექსპრესიონიზმმა, დადიზმმა, სიურეალიზმმა – მოგვიანებით აბსურდის დრამამ... – მეტეორივით გადაუქროლა ხელოვნების სივრცეს და თითოეულმა მათგანმა გარკვეული დროის საზღვრებში დაასრულა თავისი არსებობა, მაგრამ მათ მიერ აღმოჩენილი ესთეტიკა და მსოფლადქმა სამუდამოდ დარჩა ხელოვნების ენობრივ არსენალში. საბედნიეროდ, ხელოვნებაში უკვალოდ არაფერი ქრება, მაშინაც კი, როცა ამა თუ იმ მიმდინარეობისა თუ მიმართულების მიმდევრები თავის მანიფესტებში მგზნებარე კატეგორიულობით უარყოფენ წინამორბედ, ტრადიციულ ფორმებსა და მიდგომებს. კინემატოგრაფი, XX საუკუნის ეს პირმშო, საოცარი სისწრაფითა და მობილობით ითვისებდა სხვა დარგებში მიმდინარე ტრანსფორმაციებს თუ უკვე საუკუნოვან ტრადიციებს. როგორც ნებისმიერი ხელოვნების ენას, ისე კინოსაც შეთვისებული აქვს არაერთი პოეტური ხერხი, მოდელი, სტრუქტურულ-სემანტიკური კონსტრუქცია, რომლებიც სადღეისოდ მრავლადაა ლიტერატურისა და ხელოვნების არსენალში.

ქართულ ხელოვნებასა და კერძოდ, კინოში ამ გლობალური პროცესების ანარეკლი მეტ-ნაკლები სიძლიერით მქლავნდება, მაგრამ მისი ყურადღების მიღმა თითქმის არაფერი რჩება. ბუნებრივია, რომ ეროვნული მსოფლშეგრძნების, ეთნო-ფსიქოლოგიის, კულტურული

ტრადიციებისა და ქართული ესთეტიკური თვითგანცდისათვის გარკვეული სიახლე მხოლოდ ინფორმაციის დონეზე რჩება, გარკვეული კი ორგანულად ერწყმის მას. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ საქართველო დიდი ხნის მანძილზე საბჭოთა კავშირის ნაწილი იყო, სადაც ფორმისეული ნოვაციები თუ ახალი ენის ძიების ცდები მეტწილად ფორმალისტად ინათლებოდა და გასაქანს ვერ პოულობდა. ცენზურა განსაკუთრებულ სიფხიზლესა და სიმკაცრეს სწორედ კინემატოგრაფის, როგორც ყველაზე მასობრივი ხელოვნების, მიმართ იჩენდა. ამის მიუხედავად, ქართული კინო ახერხებდა „ელაპარაკა“ იმ დროს გაბატონებული მხატვრული მეთოდის - სოცრეალიზმისათვის მიუღებელ არა მარტო თემებსა და პრობლემებზე (ხშირად ეს ხდებოდა შეფარული ფორმით, იგავის ქანრის მეშვეობით), არამედ უფრო ინტენსიური გაეხადა ძიებები გამომსახველობითი, ფორმისეული მიმართულებითაც. ქართულ კინოში აშკარად აღმოვაჩინეთ ექსპრესიონისტულ თუ სიურეალისტურ პასაჟებს... ყველაზე თვალშისაცემი მაინც აბსურდის ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი ხერხების სიმრავლეა. უფრო ზუსტად რომ ითქვას, ფართოდ გამოიყენება აბსურდიზაცია როგორც მხატვრული ხერხი მისთვის დამახასიათებელი ალოგიზმით, ჰიპერბოლიზმით, გროტესკულობით. ეს ხერხი სავსებით ორგანულად ერთვის როგორც რეალისტური („ციციფერი მთები“, „ექსპრეს-ინფორმაცია“, „ყაჩაღები“, „ზღვარზე“...), ისე პირობითი სახოვნების ნაწარმოებებს („ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „ნატურის ხე“, „მონანიება“...). რაც შეეხება XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების, ანუ „პოსტმოდერნისტული ერის“, უმნიშვნელოვანეს მახასიათებლებს - მხედველობაში გვაქვს ირონია და ფარსული აქცენტირება - ისინი ერთობ ორგანული აღმოჩნდა ჩვენი კინოსთვის, რადგანაც მათში ზოგადქართული ეთნიკური ფსიქოტიპის გარკვეული თვისება აისახა. თუ დავეუკვირდებით, არაერთ საუკეთესო ქართულ ფილმში ობიექტისადმი დამოკიდებულების აქტიურ ფორმად სწორედ ირონია, კომედიური პარადოქსი გამოიყენება. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, ცალკე ანალიზის თემაა, დღეს კი ყურადღების გამახვილება ჩვენ გვსურს ერთ არანაკლებად საინტერესო და მნიშვნელოვან მოვლენაზე, რომელიც, შეიძლება ითქვას, მუდმივად ავლენს თავს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებში. ხელოვნება ხშირად ფოლკლორული მოდელის - ეგრეთ წოდებული არქეტიპებისადმი ან გენიოსთა, სრულიად გამორჩეულ იდივიდუუმთა მიერ შექმნილი „ახალი რეალობისადმი“ იჩენს ინტერესს. უნდა ითქვას, რომ არქაული მითების გარდა არსებობს

კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე გენიოსთა მიერ შექმნილი არაერთი მითოლოგიური სახე და მითოსური რეალობა.

მითიური სახისა და საზოგადოდ მითის შექმნა ადამიანის შემოქმედებითი გენიის უზუნაესი გამოვლენაა. ხელოვანი ყოველთვის ცდილობს ტიპური სახეებით, განზოგადებული ფორმებითა თუ სიმბოლოებით გამოხატოს სამყარო, რეალობა. მაგრამ როცა ადამიანის გენიის ნაყოფი უფრო სრულყოფილია, უფრო ახლოს დგას ჭეშმარიტებასთან, როდესაც სიმბოლო და ტიპი ხდება ტყეადი, მრავალწახანაგოვანი, ღრმა და რთული ან სხვაგვარად – კოლექტიური არქტიკების ამსახველი, ის მითიურ არსებად გარდაისახება და დამოუკიდებელ არსებობას იწყებს. დოსტოევსკიმ შექმნა რასკოლნიკოვი – მხატვრული სახე, რომელიც სიმბოლურ მნიშვნელობამდე ამაღლდა. თავადი მიშკინი, – როგორც მიხეილ ბახტინი აღნიშნავს, – უფრო იდეაა, ვიდრე ცოცხალი სახე. მაგრამ დოსტოევსკიმ ჭეშმარიტი მითიც შექმნა: ეს არის მითი კარამაზოვების შესახებ. მამა და შვილები: დიმიტრი და ივანე უკვე მითიური გმირები არიან. „ომი და მშვიდობა“, ალბათ, იმიტომაცაა ტოლსტოის განსაკუთრებული მიღწევა, რომ მასში მითიური გმირების ერთგვარი გაღერეაა წარმოდგენილი. საგულისხმოა ისიც, რომ ტოლსტოიმ შექმნა არა მხოლოდ გმირების, არამედ „ღმერთების“ სახეები: ნაპოლეონი, კუტუზოვი, ალექსანდრე – ეს იგივეა ტოლსტოისთვის, რაც ჰომეროსისთვის ზევსი თუ აპოლონი. ამიტომაც, ვფიქრობთ, არაადეკვატურია აღნიშნული სახეების მხოლოდ ისტორიზმის კრიტერიუმით განხილვა (რისი მაგალითებიც არსებობს) და ამით მწერლის „ცოდვების“ მხილება.

პირველი რანგის თითქმის ყველა გენიოსი, ალბათ, ერთხელ მაინც ქმნის მითს. უნდა დავეთანხმობთ ა. ლოსევს, რომელიც განმარტავს, რომ ფაუსტი და მეფისტოფელი უნივერსალურ სიმბოლოებამდე ამაღლებული მხატვრული სახეებია, თუმცა იმავე გოეთემ, სრულიად ახალგაზრდამ შექმნა მითი და მითიური გმირის სახე – ეს არის ვერთერი, მითი ვერთერის შესახებ. ის აუხსნელი, თითქმის მისტიკური სიყვარული, რომელსაც ქართველი ხალხი ავლენს რუსთაველისადმი, შეიძლება აიხსნას იმითაც, რომ პოეტმა შექმნა არა მარტო მითოსი, არამედ რელიგიური მითოსი. რუსთაველის წიგნი ქართველი ხალხის შემეცნებაში ბიბლიისა და სახარების მნიშვნელობას გაუტოლდა. მითები შექმნა ვაჟა ფშაველამ. უცნაურია, რომ მაშინ, როდესაც პოეტმა მინდიას მითს მიმართა, მთავარი გმირი უფრო იდეად, ჩანაფიქრად დარჩა. ასეთივე აბსტრაქტული სახით გადაინაცვლა მან თენგიზ

აბულაძის ფილმში „ვედრება“. ვაჟას „სტუმარ-მასპინძელი“ კი ჭეშმარიტი მითია, რომელშიც ჯოჯოლა, ზვიადური და ალაზა მითიურ გმირებად გვევლინებიან. ხდება ხოლმე ისეც, რომ გარკვეულ პერიოდებში იბადება განსაკუთრებული ინტერესი მითის ან ზღაპრისადმი როგორც ფორმის, სტრუქტურისადმი. შეუძლებელია გახშირდეს მითების შექმნის ფაქტი და ერთ რომელიმე საუკუნეში იმრავლოს მითების შემქმნელთა რიცხვმა. გენიოსები, რომელთაც მითების შექმნა ძალუძთ, ყველა საუკუნეს თითებზე ჩამოსათვლელი ჰყავს. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, მითის და ზღაპრის ფორმა, საერთოდ ფოლკლორული ფორმების გამოყენება ხელოვნებაში შეიძლება ხანგრძლივ გატაცებად იქცეს, თუ გნებავთ – ნორმადაც. ეს მოვლენა განსაკუთრებით მაშინ იკიდებს ფეხს, როდესაც ერთი კულტურა იცვლება მეორეთი, როდესაც აკადემიურ უნივერსალობას მიღწეული რომელიმე მიმართულება ერთგვარად მოწყდება რეალურ ცხოვრებას, თანამედროვე მოთხოვნებს და ამიტომ ახალი თაობები მას ზურგს შეაქცევენ ხოლმე. ასეთ გარდამავალ ეტაპებზე მანამ, ვიდრე ახალი კულტურა შექმნის საკუთარ ენას, ტალანტები ხშირად იყენებენ „პრიმიტიულ“ ფორმებს. ასე მაგალითად, რომის იმპერიის უნივერსალური ხელოვნების წიაღში დაიბადა ახალი კულტურის, ახალი ცივილიზაციის ხელოვნება – კატაკომბების ხელოვნება... გარდამავალ ეპოქაში შეიძლება დაიბადოს, მართლაც, გულწრფელი, „ველური“ (ამ სიტყვას, ცხადია, პირობითად ვხმარობთ) გენიოსი, რომელიც მითებს შექმნის. საქართველოში, როდესაც თითქმის მივიწყებული იყო ე. წ. „ტფილისის სკოლა“, აკადემიურობას მიღწეული მძლავრი ფერწერული სკოლა და ამავე დროს ფეხს იკიდებდა, მაგრამ ვერა და ვერ მოიკიდა ევროპულმა ფერწერამ, ეგრეთ წოდებულმა „ახალი დროის“ მხატვრობამ, სწორედ მაშინ, ამ გზაჯვარედინზე დაიბადა გენიოსი: ფიროსმანი უნიკალური მოვლენაა და ასეთ განუმეორებელ, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს არა იმიტომ, რომ ფოლკლორული საწყისია მასში ძლიერი, არა იმიტომ, რომ XX საუკუნის ევროპელი ტალანტების დარად სტილური ძიებებითაა დაკავებული, არამედ სწორედ იმიტომ, რომ საერთოდ არ ფიქრობს სტილზე და ქმნის გულწრფელად. ჭეშმარიტად გულწრფელმა გენიამ მას მითის შექმნა შეაძლებინა – თავისი გარემომცველი სამყარო, რეალური ყოფა ფიროსმანმა მითად აქცია.

რით განსხვავდება, მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინი სხვა, ჭეშმარიტი ნიჭით დაჯილდოებული თუ სტილიზაციით დაკავებული არაერთი

შემოქმედისგან? კონკრეტულად კი, ვთქვათ, იმათგან, ვინც ჩაპლინის დროს და მერეც ფარსის მოდერნიზებას ახდენდა სცენაზე თუ კინოში? ნუ ვისაუბრებთ ახლა მის მრავალმხრივ ნიჭზე, ნურც მის ჰუმანისტურ სულისკვეთებაზე. მთავარი და უპირველესი განსხვავება სწორედ იმაშია, რომ ჩაპლინმა მითისმაგვარი სტილიზაცია კი არ შემოგვთავაზა, არამედ შექმნა ჭეშმარიტი მითი. ანდრე ბაზენი მის პერსონაჟს, ტანმორჩილ მაწანწალა ჩარლის ასეც უწოდებს: ჩარლი, პერსონაჟი-მითი. შესაძლოა, მსოფლიო კინოში ნამდვილი მითიური რეალობის შექმნელი ჯერჯერობით მხოლოდ ჩაპლინი იყოს. თუმცა... დრო გადის და ამ დისტანციიდან ფედერიკო ფელინის კინოსამყაროც ასეთად იკვეთება. უნდა ვაღიაროთ, რომ დიდმა მსახიობებმა მეტნაკლებად შექმნეს მითები. ცხადია, ის ხანმოკლე „კინომითები“, რომლებიც განუწყვეტლივ იბადებიან და შემდგომ უკვალოდ ქრებიან, მაგალითებად არ გამოგვადგება.

განვლილი საუკუნის ხელოვნებაში აშკარად შეიმჩნეოდა მიდრეკილება მითის ან პარაბოლის, როგორც სტრუქტურის გამოყენებისადმი. ასეთ დროს ხელოვანი თითქოს უარყოფს რა ახლო წარსულის გამოცდილებას, თავის სათქმელს ამბობს უკვე მივიწყებული, შორეული წარსულისათვის დამახასიათებელი პოეტური სტრუქტურების ჩარჩოებში, მათი მიბაძვით. როგორ ვითარდება ტრაგიკული კოლიზია რეალობაში? სინამდვილეში როგორ ხდება ეს? უთუოდ ამ კითხვებზე პასუხის ძიებაა ოიდიპოსის, ანტიგონეს, მედეას და სხვა მითების თანამედროვე ადაპტაციები. ერთი სიტყვით, ტალანტები გენიალური პოეტური მოდელების რეალურ საფუძველს ეძებენ სინამდვილეში და ეს სტილური მოდელი მათ, რა თქმა უნდა, იმის საშუალებას აძლევს, რომ საკუთარი ხედვაც წარმოადგინონ კონკრეტულ მოვლენებთან და, რაც მთავარია, თანამედროვეობასთან დაკავშირებით. თომას მანი აღწერს ლევერკიუნის ცხოვრებას და წიგნს ასათაურებს: „დოქტორი ფაუსტუსი“. მწერალს სურს შეგვახსენოს მითი ფაუსტზე, ალბათ, გოეთეს „ფაუსტიც“, რომელსაც ჩვენ საკმაოდ გულგრილად ვექცევით, როგორც ქრესტომათიას და გვარწმუნებს, რომ ფაუსტის ტრაგედია მხოლოდ პოეტური მოდელი არ არის, რომ ადრიან ლევერკიუნი დღევანდელი ფაუსტია და რომ ღმერთი და სატანა დღესაც ებრძვიან ერთურთს ადამიანის სულში.

მითოლოგიური, ფოლკლორული და გენიოსთა მიერ შექმნილი მოდელების ამგვარი გამოყენება ტიპურ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ტალანტების შემოქმედებაში. ამ მოვლენას შეიძლება

გენიალური შემოქმედებით აღტაცება თუ მისდამი ნოსტალგია ცუწოდოთ. ხშირად ამგვარ ნაწარმოებებში საკუთრივ მითოლოგიურ რეალობასთან არც გვაქვს საქმე. არაფერია მითოლოგიური, მაგალითად, ჟან ანუის „მელეაში“ ან „ანტიგონეში“, მაგრამ არის აღტაცება მითით, როგორც მოდელით, აღტაცება ანტიკური ტრაგედით, რომელიც ანუის სურს, ჩვენც გადმოგველოს. ის გვარწმუნებს, რომ მითები და ტრაგედიები, რომლებიც ასე უნუგეშოდ დაკვივიწყეთ, ცოცხალი და რეალურია და რომ ახლაც არ გადაჭრილა კრეონტისა და ანტიგონეს კონფლიქტი – ჩვენ მხოლოდ თავს ვარიდებთ მასზე ფიქრს.

არაფერი ზღაპრული, მითოლოგიური ან ფოლკლორული არ არის ოთარ იოსელიანის ფილმ „იყო შაშვი მგალობელის“ თვით ქსოვილში. შაშვი მგალობელი (ფრაზა გვაქვს მხედველობაში) – ეს ხალხური სახეა, სიმბოლოა და ფილმი თითქოს გვეუბნება: იყო და არა იყო რა, იყო კაცი, იცხოვრა ჩიტივით ლაღად, შაშვივით გაიფრთხილა ამ ქვეყანაზე და გაქრაო. იგრძნობა აღტაცება ტევადი და განზოგადებული ხალხური ფრაზით, ნოსტალგია და აღტაცება საზოგადოდ ტევადი სახეებით. უთუოდ რეჟისორის ჩანაფიქრშია, რომ ფილმის გმირის – გია ალღაძის ბედი აღვიქვათ არა მარტო რეალურ კონტექსტში, არამედ – როგორც არაკის გმირის ბედი. ჩანს, მისთვის აუცილებელია, რომ სწორედ ასე განვეწყოთ პერსონაჟისადმი, რაც სულაც არ ნიშნავს, რომ თვით ფილმში რაიმე ზღაპრული ან მითოლოგიურია. იოსელიანი თითქოს გვეუბნება: თუ კარგად დავეუკვრებით, ჩვენ ახლოს აღმოვაჩნებთ კაცს, რომელიც ყოველგვარი ყოფითი კანონების წინააღმდეგ ჩიტივით, ლაღად ცხოვრობს. სწორედ ისე, ხალხი რომ ამბობს: იყო შაშვი მგალობელი...

კიდევ ერთხელ გავიმეორებთ: ხელოვნება ყოველთვის საზრდოობდა ფოლკლორთან დაკავშირებული მარადიული თემებითა და სახეებით. ხალხურ თქმულებებში, მითებსა თუ ზღაპრებში აღბეჭდილი არქეტიპები და სიმბოლოები არა მხოლოდ აისახება ხელოვნებაში, არამედ ენერგეტიკითაც მუხტავს და ასტიმულირებს ამ უკანასკნელს. ქართულმა ხელოვნებამ და მათ შორის კინემატოგრაფმაც, ბუნებრივია, შეისისხლხორცა ეროვნული ფოლკლორის არქაიკიდან მომავალი არქეტიპული სიუჟეტები თუ სახეები. უნდა აღინიშნოს სამი მითოსური თემა – სახის განსაკუთრებული მნიშვნელობა და ადგილი ქართულ კინოში. ასეთებია: „წმინდა ქალწულისა“ და „დიდი მამის“ ურთიერთგამაწონასწორებელი სახეები და მარადიული თემა „დრაკონთან გმირის შებრძოლებისა“. აღნიშნული სამი არქეტიპი

ნებისმიერი ხალხური თქმულების, მითისა თუ ზღაპრის არა მხოლოდ აუცილებელი ატრიბუტია, არამედ მისი ქვაკუთხედიც. საინტერესოა, ეს მარადიული თემები და სახეები როგორ განიცდიან (სხვადასხვა თაობის ან თუნდაც ერთი ავტორის შემოქმედებაში) ტრანსფორმაციას, როგორ იცვლება აქცენტები და, რაც მთავარია, როგორი ეროვნული თავისებურებებით ივსებიან და იტვირთებიან ისინი.

„წმინდა ქალწულის“ არქტიკაში თავისი რაობით ინერტული ბუნებისაა და ახდენს გარეგანი, მისკენ მიმართული მოქმედების სტიმულირება-პროვოცირებას, არის რა მარადიული მშვენიერების, სიწმინდისა და ქალურობის სიმბოლო, ერთგვარი სპეტაკი ხატი, რომლისკენაც მიილტვიან, რომელსაც ბრძოლით მოიპოვებენ, ან რომელთან ერთადაც „ამაღლებიან“. ერთი შეხედვით, სწორედ ასეთია „თეთრი ქალი“ თენგიზ აბულაძის ფილმში „ვედრება“, როგორც მთავარი გმირის, მითოსური „გველისმჭამელის“ მინდიას ფემინური ალტერეგო, მისი შემოქმედებითი მუხტი და სტიმული, მაღალი სულის გამოძახატველი და, უფრო მეტიც, მინდიას თვითიგივეობის საფუძველი. სწორედ „თეთრ ქალს“ შეაქვს წესრიგი და საზრისი მინდიას ქოტურ სამყაროში, მაგრამ, მეორე მხრივ, აბულაძისეული პერსონაჟი ძალზე შორსაა შეუბღალავი ზღაპრული მზეთუნახავებისგან. „ვედრებაში“ ქალწულის სიწმინდე უწმინდურთან ქორწინებით იბღალბება. საქარწინო რიტუალისას მას კალთაში ჩვილის ნაცვლად მაიმუნს ჩაუსვამენ, რითაც მშვენიერების და სულიერების გაცამტვერების უნი აისახება. წმინდა ქალწულს უმხედრდება უსახური ბრბო, მშვენიერებას – ყოფითობად ქცეული ბოროტება. „თეთრ ქალს“ სიცოცხლეს გამოასალმებენ, მაგრამ ფილმის დასასრულს ის მაინც ბრუნდება, მარადიული და დაუმარცხებელი. თ. აბულაძე მშვენიერება-სიმახინჯის შებრძოლების პარაბოლას გენიალური ქართველი პოეტის, ვაჟა ფშაველას, შემოქმედების ეკრანიზებით წარმოადგენს, იმ პოეტისა, რომლის შემოქმედებაშიც ხალხურ თქმულებებსა და მითებს და საზოგადოდ ხალხურ არქაულ სიბრძნეს განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა.

ამავე რეჟისორის „ნატურის ხეში“ „წმინდა ქალწული“ მხოლოდ ლამაზი სოფლელი გოგონა მარიტა როდია, არამედ მშვენიერების იდეის მატარებელი რჩეული, ყველასგან განსხვავებული და ამიტომაც განწირული. ფილმის ლოგიკის თანახმად, ამ ქვეყნად ყველას მოეძებნება ადგილი, გარდა წმინდა მშვენიერებისა, რომელსაც, როგორც „ვედრებაში“, ბრბო უპირისპირდება და ანადგურებს. საგულისხმოა, რომ ერთ-ერთი

პერსონაჟი მარიტას „თამარ-ქალს“ უწოდებს, „თამარ-ქალი“ კი ქართველთათვის არა მხოლოდ კონკრეტული ისტორიული პირია – წმინდანად შერაცხული თამარ მეფე – არამედ მითიური სახე მზისებრ მშვენიერი ღვთაებრივი ქალისა. ფილმში ორჯერ უპირისპირდება ერთმანეთს მშვენიერება-სიწმინდე ბანალობა-ყოფითობას: ფილმის დასაწყისში კლავენ თეთრ, გამორჩეული სილამაზის ცხენს, ფილმის დასასრულს – იღუპება მარიტა. მაგრამ ისევე, როგორც „ველრებაში“, „ნატურის ხემიც“ „წმინდა ქალწული“ კვლავ ბრუნდება. თავს იჩენს ზღაპრული სიუჟეტებისთვის აუცილებელი სიკეთე-მშვენიერების მარადიულობისა და უძლეველობის ფორმულა. მარიტა ბროწეულის ყვავილად ევლინება სოფელს.

შეჩერდებით კიდევ ერთ მაგალითზე, ფილმ „პასტორალზე“, რომლის რეჟისორი ოთარ იოსელიანი რადიკალურად განსხვავებული სტილის, ესთეტიკის და ზოგადად მხატვრული აზროვნების შემოქმედია. აქ ავტორის იდეური მრწამსი, მისი პათოსი ცხადდება არა მარტო სინამდვილის ღრმა და მკაცრი ანალიზით, ადამიანისა და გარემოს (გარემოს მთელ თავის ხილულ-ბგერით კომპლექსში) მჭიდრო და მრავალმხრივი კავშირებით, არამედ აგრეთვე სიმბოლური აზროვნებითაც. ეს განსაკუთრებით ეხება „პასტორალის“ ერთ-ერთ პერსონაჟს – ნორჩ არსებას, შეურყენელ და წმინდა ელუკის, რომელიც კონკრეტული და რეალისტური საღებავებითაა დახატული, მაგრამ ამასთანავე ფილმის სტრუქტურაში თავისი ფუნქციით სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ავტორი ეძებდა რა საყრდენს წონასწორობისთვის, ვერაფერი იპოვა სანუგეშო და დაეყრდნო იმას, რაც აპრიორი მშვენიერია: ეს არის იდეა „წმინდა ქალწულის“ შესახებ. თითქოს ყოველგვარი გზა მოჭრილია, ჩვენ უკვე ჩიხში ვართ ავტორთან ერთად და ერთადერთი ხსნა ლოგიკაშია: ხომ არ შეიძლება საბოლოოდ შეირყვნას ქვეყანა? არ შეიძლება – ფიქრობს ავტორი და ჩვენ მას ვეთანხმებით, ვიღებთ ფორმულას, რომელსაც იგი გვთავაზობს. ფილმში გადმოსული არქეტიპი არავითარი ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, რადგანაც ოთარ იოსელიანმა არსებული რეალობით იმდენად შეგვაშფოთა, რომ აუცილებელი გახდა რწმენა, რალაც გამჭვირვალე და წმინდა. ასეთია ელუკი. ამგვარ სახეს, შესაძლოა, ნებისმიერ სხვა ფილმში ირონია გამოეწვია, აქ კი თანაგრძნობას იწვევს და, ალბათ, იმიტომ, რომ ეს საერთოდ კაცობრიობის მიმართ თანაგრძნობაა. ოთარ იოსელიანი არ გვატყუებს: ამკარად იგრძნობა, რომ ავტორი ამ შემთხვევაში გვთავაზობს უფრო იდეას, ვიდრე მხატვრული სახის,

ახალგაზრდა გოგონა ელუკის ცხოვრების ბედს. ფილმის ლოგიკით საესეებით დასაშვებია, რომ გავა წლები და ელუკი აჰყვება თავსმოხვეულ ბანალურ წესებს, მოერგება სულიერებას მოკლებულ გარემოს და ყოფითობის უაზრო მდინარებას. საქმე ჩვენს აზროვნებაშია და ჩვენ ვიზიარებთ ავტორის იდეას, რომ მშვენიერება მუდამ არსებობს შეურყვენელ სინორჩეში და თუ ვერ შევძლებთ ამ საწყისის გატანას ცხოვრების ბოლომდე, უზნეო მექანიზმებად გადავიქცევით. ამგვარად, ეს სიმბოლური სახე გვეხმარება, რათა ძველი, მაგრამ მარადიული ჭეშმარიტება გავიხსენოთ.

„დიდი მამის“ არქტიპის ქართულ კინოში (და არა მარტო კინოში) განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა. აღნიშნული არქტიპი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა საბჭოთა კინემატოგრაფში: ძლიერი და კეთილი მამაკაცი არა მხოლოდ საკუთარი ოჯახისა და ცალკეული ადამიანების, არამედ მთელი ქვეყნის იმედად და ბურჯად უნდა ყოფილიყო აღქმული. „დიდი მამის“ ძლევამოსილების რწმენა, იმავდროულად, ქვეყნის უსაფრთხოების რწმენაც იყო, ამიტომაც არქტიპის დამკვიდრებას პოლიტიკური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მით უფრო, რომ შესაბამისი კინოპერსონაჟები ხშირად საბჭოთა პოლიტიკური ლიდერების აშკარა ასოციაციებს იწვევდნენ. აღნიშნული კინოსახის თავისებურებებში უნდა გამოიყოს: მასკულინური შემართება და ძალა, ამტანობა და ენერგიულობა, გამჭრიახობა და საზრიანობა, ოპტიმიზმი და სიმხნევე... ეს იდეალიზებული სახე „დიდი მამისა“ სიყვარულსა და აღფრთოვანებას, ასევე ოდიპოს-კომპლექსით დატვირთულ ინფანტილურ, დაქვემდებარებულ დამოკიდებულებას (ზოგჯერ მაზოხისტურსაც) იწვევდა მაყურებელთა მხრიდან.

უნდა ითქვას, რომ მითებიდან და ზღაპრებიდან გადმოსული „დიდი მამის“ ან, სხვაგვარად, „სუპერ-გმირის“ არქტიპი მასობრივი კულტურის უსაყვარლეს პერსონაჟად იქცა. ნებისმიერი ეროვნების მაყურებელთა დიდ უმრავლესობას სწორედ ასეთი გმირის ხილვა სურს, იმ გმირისა, რომელიც დაცულობის და უსაფრთხოების გრძნობასა და ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების რწმენას განამტკიცებს. ასეთ პერსონაჟთა სიმრავლე განსაკუთრებით თვალშისაცემია ამერიკულ კინოში. მაგალითისთვის არნოლდ შვარცენეგერის კომანდოსიცი იქმარებს: გოლიათი კეთილი მამა მარტოდ-მარტო უპირისპირდება ბოროტებას და შვილს – პატარა გოგონას გამოიხსნის. ბოროტება, რა თქმა უნდა, მარცხდება და „დიდი მამა“ შინ გოგონასთან ერთად ბრუნდება.

ქართულ კინოში ამ არქტიპს ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება

— ბუნებისა და მშობლიური მიწის სიყვარული დაერთო, რაც მას არა მარტო პატრიოტულ გრძნობას ჰმატებდა, არამედ არქაულ მითოსურ სახეებთანაც აბრუნებდა. ამ მხრივ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რეზო ჩხეიძის ფილმ „ჯარისკაცის მამას“ და მასში სერგო ზაქარიაძის მიერ შესრულებულ კინოსახეს. გარდა იმისა, რომ ფილმის მთავარმა გმირმა უსაზღვრო სიყვარული მოიპოვა, იგი ჯარისკაცის მამის ერთგვარ სიმბოლოდაც კი იქცა. საგულისხმოა, რომ ერთ-ერთ ქართულ ქალაქში ამ კინოპერსონაჟის ძეგლი აღიმართა. ფილმში თხრობა ჯარისკაციდან მამაზე გადადის. აქ ცენტრალური პერსონაჟია არა ჯარისკაცი, არამედ მისი მამა — თითქოს ერთიანი უზარმაზარი ლოდისგან გამოკვეთილი ქართველი მამაკაცი, რომელიც მშობლიურ სოფელს ტოვებს და შვილს დაეძებს ომის სისხლიან გზებზე. შვილი კი არ მიდის მამის კვალზე, არამედ, პირიქით, მამა დაეძებს შვილის „ნაფეხურებს.“ ბოლოს, სასიკვდილოდ დაჭრილი ვაჟკაცი მამის ხელში კვდება და მამა აგრძელებს დაღუპული შვილის საქმეს. ამგვარი ჩანაცვლება შვილისა მამით შემთხვევითი არ არის და საბჭოურ მენტალიტეტში დამკვიდრებული ფსიქოლოგიური სტერეოტიპებით შეიძლება აიხსნას. თუმცა, შესაძლოა, აქ ასევე ქართული ეთნიკური თავისებურებების როლიც მოვიძიოთ. ფილმის ერთ-ერთი ეპოციურ-აფექტური კულმინაციაა ეპიზოდი, როდესაც მტრის ტერიტორიაზე „ნაპოვნი“ ვენახი მამას ქართულად ამღერებს, ალერსით აალაპარაკებს და მასში მშობლიურ მიწასთან (და ზოგადად მიწასთან) შეზრდილ გლეხს გააცოცხლებს. საერთოდ, ფილმის განმავლობაში მამის კავშირი მიწასთან მუდმივად იგრძნობა. მაგრამ იგი არაა მხოლოდ ერთი ჩვეულებრივი ქართველი გლეხკაცი, არამედ მიწასთან, ბუნებასთან არსებითი კავშირის მქონე მითიური ბუმბერაზი, რომელიც არა თუ კონკრეტულ მტერს, არამედ საერთოდ ბოროტებასაც დაამარცხებს, თუკი ასეთი რამ განიზრახა. რეზო ჩხეიძის კიდევ ერთ ფილმ „ნერგებში“ ლუკა ბაბუას მხატვრული სახეც „დიდი მამის“ არქეტიპის ვარიაციაა. ზაქარიაძის ეპიკური გმირისგან განსხვავებით, მსახიობმა რამაზ ჩხიკვაძემ თავის პერსონაჟს მეტი სირბილე, სისხარტე, სიხალისე და იუმორი შესძინა. ჯარისკაცის მამის მსგავსად, ლუკა ბაბუაც მთელი ფილმის მანძილზე გზაშია, მაგრამ თუკი პირველი ბრძოლით მიიკვლევს გზას, უკვე სხვა ეპოქის ლუკა მოხერხებულობით ცდილობს მიზნის მიღწევას — მსხლის ჯიშის ნერგების შოვნას. ტანმორჩილი, მხიარული ბაბუა დაუშრეტელი სიბრძნის, სიკეთის და სიყვარულის მატარებელია და ქართული ზღაპრების მოხერხებული

გმირების აშკარა ასოციაციებს იწვევს. საგულისხმოა, რომ ლუკა ბაბუას მეგზურობას მასავით მხიარული და მხნე შვილიშვილი უწევს. ჯარისკაცის მამისგან განსხვავებით, გზისგან დაღლილი, დასუსტებული ლუკა „სიცოცხლის ძალას“ სწორედ მას, შვილიშვილს – გადასცემს. ისიც საინტერესოა, რომ რეზო ჩხეიძის ორივე ფილმის ფინალში მთავარი გმირები ისევ მანქანაში სხედან და გზას ადგანან. და თუკი პირველ შემთხვევაში ძლევამოსილი მამა საბოლოო გამარჯვებამდე აგრძელებს წინსვლას, მეორეში – მომღერალი ბიჭუნა თითქოს მიფრინავს აყვავებული ხეების ხეივანში... „ნერგებში“ მამებმა შვილებს გადასცეს ესტაფეტა.

რეზო ჩხეიძის მომდევნო ფილმის – „მშობლიურო ჩემო მიწავ“ – მთავარი გმირი უკვე ახალი თაობის წარმომადგენელია, თუმცა „დიდი მამების“ საქმეთა გამგრძელებელი. გარეგნულად თავისი წინამორბედების სრული ანტიპოდი, სუსტი აღნაგობის ინტელიგენტი, პარტიული ლიდერი იბრძვის, რათა საზღვართან ახლოს მყოფი მიტოვებული ქართული მიწები ქართველებით დაასახლოს. ეპიკური ჯარისკაცის მამისა და თუნდაც ყოჩაღი და მოხერხებული ლუკა ბაბუას ფონზე რაიკომის მდივანი ნატიფი და ინფანტილურია. ფილმში არის ეპიზოდი, როდესაც კაბინეტში მარტოდ დარჩენილი მთავარი გმირი ხმით მატარებლის იმიტირებას ცდილობს და ბავშვივით თამაშობს. მართალია, ფილმის მანძილზე რეჟისორი ოპტიმისტურად და პათეტიკურად გვარწმუნებს გმირის შინაგან სიმტკიცესა და ურყევ ნებაში, მაგრამ მაინც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ „დიდმა მამებმა“ საქვეყნო მისია შვილებს სუსტ მხრებზე აკიდეს და იბადება კითხვა: რამდენად გაუძლებენ შვილები ამ უზარმაზარი მისიის წნეხს? ყოველივე თქმულის შემდეგ შეიძლება შევნიშნოთ, რომ საქმე გვაქვს აღნიშნული არქეტიპის გარკვეულ მეტამორფოზასთან, თუმცა რეზო ჩხეიძის შემოქმედებაში ის არსებით, კონცეფციურ ცვლილებას მაინც არ განიცდის.

მსუბუქ ფერებშია დახატული და იუმორით გაჯერებული „დიდი მამის“ არქეტიპი ელდარ შენგელაიას შემოქმედებაში. ვ. ჩხაიძის მიერ შესრულებული კინოსახეები („არაჩვეულებრივ გამოფენაში“, „შერევილებში“) ექსცენტრულ, მაგრამ ბრძენ და ძლიერ მოხუცებს წარმოგვიდგენს ისეთი „აქსესუარებით“, როგორცაა: შთამბეჭდავი გარეგნობა, ხავერდოვანი ხმის ტემბრი და გამომხატველი არტისტული ფესტიკულაცია. ე. შენგელაიას პერსონაჟი იუმორანარევი გაზვიადებით მუდმივად ქადაგებს, მოძღვრავს, ასწავლის... „შერევილებში“ მეოცნებე

და შერევილად წოდებული ქრიტიფორე სრულიად უეცო ყმაწვილს უმაღლეს მათემატიკას (და საერთოდ, უმაღლეს სიბრძნეს) აზიარებს, მასთან ერთად საფრენ აპარატს ააგებს და მიფრინავს. თუკი „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ შვილი თავისი მიზნებისა თუ ოცნებების მიღწევას ვერ ახერხებს წმინდა ყოფითი, მატერიალური პრობლემების გამო (იგი, ფაქტობრივად, არშემდგარი ნიჭიერი მოქანდაკეა), „შერევილებში“ ბრძენი მოხუცის წყალობით უბრალო და გულუბრყვილო ყმაწვილი მიწიერ რეალობას სწყდება და ზეცად მიფრინავს. ამკარად ზღაპრის ოპტიმიზმით დამუხტული ეს ფილმი სიბრძნე-სიჩაუქის ან, სხვაგვარად, მამა-შვილის ერთობის უძლეველობის იდეასაც ამკვიდრებს.

„დიდი მამის“ მარადიულ სახეს ახალი თაობის ავტორთა შემოქმედებაშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა, თუმცა განსხვავებული ნიუანსებითა და აქცენტებით ივსება. რეჟისორ თემურ ბაბლუანის ტრაგიზმით აღსავსე „უძინართა მზეში“ განსაკუთრებული ნიჭიერებით დაჯილდოებული, ერთი შეხედვით, ყოვლისშემძლე ბუმბერაზი მამა ვერაფრით ასერხებს საკუთარი ადგილის დამკვიდრებას და საბოლოოდ პატარა კაცუნების მსხვერპლი ხდება. ფილმის ეპიზოდი, როდესაც მამა თავად იკეთებს ოპერაციას, არა მხოლოდ პერსონაჟის არაჩვეულებრივი უნარების, არამედ ფილმის ერთგვარი მაზოხისტური მუხტის გამოხატულებად იკვეთება. აქ ნაჩვენები დამთრგუნველი გარემო, შვილის სასოწარკვეთა და ბორიალი მამის საფლავზე ჩიხში მომწყვდეული ახალი თაობის ილუსტრაციად იქცევა.

ახლა კი საინტერესო მაგალითი, რომელშიც ცენტრალურ ადგილს „დიდი მამის“ საკრალური ხატის ნერვეა იკავებს. ეს ხდება თენგიზ აბულაძის ფილმში „მონანიება“, რომელიც სიუჟეტურად სტალინური ეპოქის ტერორს და მის მსხვერპლთ ეძღვნება. კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქასთან დაკავშირებული ამბავი მამა-შვილის ურთიერთობის ფონზე იშლება. მაყურებლის თვალწინ გმირები ძველ ფასეულობებს გადააფასებენ, შვილების ილუზიები იმსხვერვა, მამის ხატი კი დემონურ შეფერილობას იძენს. შვილებს მამების ცოდვები უწევთ და მამათა ნაცვლად ინანიებენ.

აღნიშნულის საპირისპიროდ, უკვე მამათა თაობის მიერ მონანიების თემამ გაიჟღერა ახალგაზრდა რეჟისორ ლევან ანჯაფარიძის ფილმში „ორმაგი სახე“. გზაა ცდენილი, ცოდვაში მყოფი მამა ნებაყოფლობით მსხვერპლად ეწირება, რათა ერთადერთი შვილი, ხეიბარი ბიჭუნა განკურნოს. მამა უღრან ტყვეში მიტოვებულ ტაძარში ჭეჭა-ქუხილისას

არქაულ რიტუალს ასრულებს: ჯაჭვებით მიეხვევა ხეს, ბორკილებს იდებს და როდესაც მეხი ეცემა, მამის თვითგეგმისა და თვითმკვლელობის საფასურად ბიჭუნას ჯანმრთელობა უბრუნდება. ახალი თაობა სიმრთელეს ძველი თაობის მონანიების საფასურად აღიდგენს.

„წმინდა ქალწულისა“ და „დიდი მამის“ არქტიკთა გვერდით ქართულ კინოში ისევე, როგორც საზოგადოდ მსოფლიო ხელოვნებაში დიდ მნიშვნელობას იძენს „გმირისა და ღრაკონის ბრძოლის“ ან სხვაგვარად, ეული გმირის ბოროტებასთან შერკინების არქტიკული თემა. ფოლკლორიდან გამომსული ეს მარადიული თემა საუკუნეთა მანძილზე ბუნებრივად განიცდიდა მეტამორფოზებს, მაგრამ არსობრივად უცვლელი რჩებოდა. ქართულ კინოში იყო პერიოდი, როდესაც პეროიკული შემართება და ბრძოლის ჟინი კონკრეტული ისტორიული პირებით („გიორგი სააკაძე“, „მაია წყნეთელი“...) ან კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენებთან კავშირში მყოფ ლიტერატურული პერსონაჟებით გამოიხატებოდა („ბაში-აჩუკი“, „მაცი ხვიტია“...), მაგრამ, იმავდროულად, ყალიბდებოდა თანამედროვე გმირის სახე, რა თქმა უნდა, ისევე და ისევე არქაულ-მითოსური ძირებიდან ამოზრდილი. თენგიზ აბულაძის „ვედრების“ ცენტრალურ თემად სწორედ გმირისა და ღრაკონის, ანუ ქაოსის, უზნეობის, სიმახინჯის შერკინებაა წარმოდგენილი. ფილმს ფონად მთავარი გმირის (მითიური მინდია) და უწმინდურის დიალოგი გასდევს. ამ უწყვეტ დიალოგ-ბრძოლას ავსებს და ამდიდრებს ვაჟა ფშაველას გმირების: ალუდას, ჯოყოლას, ზვიადაურის, ალაზას დაპირისპირება რეალობასთან და მაღალი სულიერებისა და ჰუმანურობისკენ ლტოლვა.

შორეული წარსულიდან მომავალი ეს უკვდავი თემა საუკუნეთა მანძილზე ახალ-ახალი შინაარსით ივსება, სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით წარმოჩნდება. რეჟისორ დიტო ცინცაძის ფილმში „ზღვარზე“ მისი ერთგვარი „ამოტრიალება“ კი ხდება. ფილმის გმირებს საქართველოს უახლესი ისტორიის უმძიმეს პერიოდში მოუწიათ ცხოვრება: მძვინვარებს სამოქალაქო ომი, თბილისის ქუჩებში ქართველები ერთმანეთს ესვრიან, თვალი ყველგან იარაღს აწყდება, შენობები იწვის და ინგრევა. ზღვარზე არა მხოლოდ მთავარი გმირი, არამედ მთელი ქვეყანა. ეს სიკვდილ-სიცოცხლის, სიკეთე-ბოროტების, ზნეობა-უზნეობის, წონასწორობა-სიგიჟის ზღვარია. მაყურებლის თვალწინ გმირი თანდათან ნებდება საზარელ გარემოს და საბოლოოდ მკვლელად იქცევა. თავიდან იგი ცდილობს გაექცეს ჯოჯოხეთად ქცეულ ქალაქს, მაგრამ ჩვევის ძალას აყოლილი, წმინდა ინერციით

თუ ომის ველურ კანონებს პასიურად დამორჩილებული ქალაქში რჩება. ფილმის ბოლოს მას ავტომატს შეაჩენებენ და ისიც დაუფიქრებლად ისვრის. აღმოდებულ ქალაქში სიკვდილი ყოფითობად იქცევა, გაუფასურდება სიცოცხლე და თვით ზღვრის გადალახვაც კი. აბსურდთან შეპირისპირებული გმირი საერთო აბსურდული თამაშის თანამონაწილე ხდება და მისი აგრესია არა შინაგანი აქტივობის და ძალის, არამედ, პირიქით, სისუსტის, შთაგონებადობის და ვითარებაზე დაქვემდებარების ანარეკლად იქცევა.

ოთარ იოსელიანის ფილმებში მითოსური დრაკონის ადგილს ხშირად მომაყირჭებლად ერთფეროვანი ყოფა, ინდუსტრია, თანამედროვე ქალაქი, ტრანსპორტი იკავებს. გაუცხოებული გარემო ადამიანს ბოროტების სახით უპირისპირდება. ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“ დღეების ერთფეროვანი ცვლა და ყოველდღიური ფუსფუსი შთანთქაცს მთავარ გმირს, უაზრო ორომტრიალში რთავს, უარს ათქმევინებს სანუკვარ სურვილებზე და ბოლოს ფიზიკურადაც კლავს. საბოლოოდ, ნიჭიერი ადამიანისგან არაფერი რჩება მის მიერ კედელზე მიჭედებული ლურსმნის გარდა. კიდევ ერთხელ შეგახსენებთ: ფილმის სათაურად ქცეული ქართული ზღაპრის თავსართი სიტყვები-შელოცვა: „იყო შაშვი მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი“ და მთლიანად ფილმი ქართული ზღაპრის მეორე ფორმულის ასოციაციებსაც იწვევს: „იყო და არა იყო რა“... რაშიც ადამიანის არსებობის წამიერების, მისი წარმავლობის და ამქვეყნიური არსებობის ეფემერობის იდეაა არეკლილი. „გიორგობისთვის“ მოქმედება თანამედროვე ღვინის ქარხანაში ვითარდება. მთავარი გმირი აქ დამკვიდრებულ უზნეო კანონებს აუმხედრდება. საქმე ქართული ღვინის ფალსიფიცირებას და მღვინის უძველესი პროფესიის გაუფასურებას ეხება. ღვინოსა და ვაზს ქართველთათვის ხომ განსაკუთრებული, საკრალური დატვირთვა ენიჭება. შესაბამისად, ფილმის გმირი სცილდება მხოლოდ პატიოსანი ადამიანის მოქმედების ჩარჩოებს და წმინდა ეროვნული ტრადიციის, მამა-პაპათა ადამ-წესების ურყევ დამკველად გვევლინება გარეგნული სისუსტის მიუხედავად, თუ მის ჯიბრზე. ფილმის დასასრულს გმირი ლაღად და გატაცებით თამაშობს ფეხბურთს ბავშვებთან ერთად. აქ, ალბათ, არა მხოლოდ გმირის ინფანტილური პეროიკა სიმბოლურად წარმოდგენილი, არამედ ბავშვური ალტკინებისა და მტკიცე ნების ირონიანარევი გაიგივებაც.

ოთარ იოსელიანის ერთ-ერთი ფრანგული პერიოდის ფილმი „ორშაბათ დილას“ თითქოს ავსებს და აკვირვინებს არა მხოლოდ

ზემოთ განხილულ ორ ფილმს, არამედ რეჟისორის მხატვრული სამყაროს მნიშვნელოვან შრეს და ზოგადად მთელ მის შემოქმედებას. მთავარი გმირი საფრანგეთის სოფლის მკვიდრი და ერთ-ერთი ქარხნის მუშაა. ქარხანა თავისი გაბარიტებით, ანტიესთეტიკურობით, მომწამლავი აირებით და აუცილებელი, მკაცრი შინაგანი კანონებით ნამდვილ თანამედროვე მონსტრად აღიქმება. გმირი გარბის თავისი ცხოვრებიდან თუ ბედისწერისგან, მიატოვებს სოფელს, ქარხანასაც და ვენეციას – „ოცნებათა საუფლოს“ მიაშურებს. მაგრამ აღმოჩნდება, რომ ვენეციაც „ქარხანაა“ – გაუცხოებული, ცოტა ხელოვნური, თავის წესებსა და კანონებს ცივად აყოლილი, უკვე აღარაფრის მთქმელი და დამორგუნველიც. ფილმში განსაკუთრებულ ეფექტს ახდენს ვენეციის, მშვენიერების ამ მარადიული ეტალონის ერთგვარი გატოლება თუ გაიგივება ქარხანასთან. რეჟისორი ილუზიებისგან სრულიად ათავისუფლებს გმირს და მშობლიურ სოფელს უბრუნებს. შინ მიმავალ გმირს ზევიდან, დელტაპლანიდან, შენიშნავენ. იგი პატარა მოძრავ წერტილად მოჩანს, ასეთი უმნიშვნელო და უკვე დამორჩილებული თავის ბედისწერას. მაგრამ, მეორე მხრივ, გმირის თანასოფელელის გადაფრენა შეიძლება თავად გმირის სულიერ ამაღლებადაც ჩაითვალოს: აბსურდს აყოლილი და ილუზიებისგან გათავისუფლებული გმირი აღამიანური ყოფიერების ჭკრეტას ეგზისტენციალური სიმძალიდან ახერხებს. ფილმის მანძილზე სოფლის ეკლესიაში ფრესკას ხატავენ. დასასრულს მაყურებელს ეძლევა საშუალება, მთლიანობაში იხილოს იგი – ეს დრაკონთან მებრძოლი წმინდა გიორგია! და მაინც, რა არის ეს? რეჟისორის ამკარა ირონია თუ ირონიაზე უფრო მეტი?! ფილმის ფინალი პიტერ ბრეიგელის სახელგანთქმული „იკაროსის ვარდნის“ ერთგვარ ინტერპრეტაციადაც გვევლინება: მხატვრული ტილო დამორგუნველად რეალისტური გუთნისდების ფონზე ჰეროიკას შეუმჩნეველს ხდის – იკაროსის ფიგურის მოძიება ბრეიგელის ტილოზე არც ისე იოლია. იოსელიანის გმირის პროტესტი ასევე „ჩაიკარგა“ და „აითქვიფა“ იმ რეალობაში, რომლის მიუღებლობაც პროტესტის სტიმულად იქცა. საბოლოოდ კი დარჩა მხოლოდ ფრესკა, რომელიც პროტესტს და ჰეროიკას წმინდანთან აკავშირებს, რითაც მას პოეტურ-საკრალურ ზეფორმულადაც აქცევს.

საქართველომ თავისი ისტორიის ბოლო პერიოდში უმძიმესი კატაკლიზმები განიცადა, რამაც ხელოვნებაში გმირისა და დრაკონის შერკინების თემის (აბსურდის თემასთან ერთად) განახლება და გადასინჯვა გამოიწვია „დიდი მამისა“ და „წმინდა ქალწულის“

არქექტიპთა ხვედრითი წონის შემცირების ფონზე. ღირებულებათა გადაფასების, პირველხატების ნგრევის პერიოდებში გმირის ქაოსთან შებრძოლების თემა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ამ მხრივ ქართულ კინოს ჯერ კიდევ ბევრი აქვს სათქმელი, მით უფრო, რომ არქექტიპული თემები პრაქტიკულად ამოუწურავია.

-
1. .Базен А., Что такое кино? М., 1972.
 2. Бахтин М., эстетика словесного творчества. М.,1979..
 3. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
 4. Лосев А., Проблемы символа и реалистическое искусство. М., 1976.
 5. Ранк О., Миф о рождении героя. М., 1997.
 6. Юнг К., Либи́до, его метаморфозы и символы. С.-П., 1994.
 7. Юнг К., Архетип и символ. М., 1991.
 8. Юнг К., Человек и его символы. М., 1997.
 9. Юнг К., Нойман Э. Психоанализ и искусство. М., 1998.
 10. Пропп В., Фольклор и действительность. М., 1976.



დაიბეჭდა შპს „მნიგნობარის“ სტამბაში
0102, ქ.თბილისი, დ. აღმაშენებლის გამზ. 40