

სამოციანელების დიდი ილუზია

საკვანძო სიტყვები: *კინემატოგრაფი, მეტაფორა, პროზა, პოეზია, ჰაიდუგერი, სამოციანი წლები, „ალაფერდობა“, ვიორჯი შენგელაია, ლარისა შეპიტკო, „ფრთები“, რეჟისორი, პოეტური კინო.*

XX საუკუნის სამოციანმა წლებმა საქართველოში რამდენიმე თაობის წარმომადგენლები გააერთიანა: ყოვლისმომსწრე, პირველი კომკავშირელები, ათეისტი მშობლები, ისინი, რომლებმაც მძიმე ცხოვრება განვლეს, ბევრ იდეალზე აუცრუვდა გული, მაგრამ საკუთარი შეუმცდარობის რწმენა შეინარჩუნეს და ასევე მათი შვილები – ახალგაზრდები, რომლებმაც პიროვნების კულტის გააზრების შედეგად, საკუთარი თავი შეიცნეს, ვისაც სხვაგვარი ცხოვრება და თავისუფლება სურდათ, თუმცა ბოლომდე ვერც აცნობიერებდნენ, რას გულისხმობდა თავისუფლების იდეალები.

სამოციანელთა თაობა შედარებით თავისუფლებით სარგებლობდა, რაც აისახა კიდევ მათ ლექსიკაში, მოვლენათა ანალიტიკურ ხედვაში, თუმცა მოქმედებისას, მაინც სიფრთხილეს ინარჩუნებდა. მათი ბუნებრივი ეჭვი იდეალებისადმი გამოსავალს ეძებდა არა პოლიტიკურ თავისუფლებაში (ამაზე მაშინ ოცნებაც კი წარმოუდგენელი იყო), არამედ თავისუფალი აზრის დამკვიდრებაში.

60-იანი წლების ცნობილი ხანა, რომელიც კინოში არსებითად 1957 წელს დაიწყო მიხეილ კალატონიშვილის ფილმით „მიფრინავენ წეროები“, 1968 წელს „დამთავრდა“. ამ პერიოდის საზოგადოების ცნობიერებაში იოლად თანაარსებობდა ურთიერთსაპირისპირო განცდები: შიში და სინარული, გლობალური საფრთხის წინათგონობა და ადვილად ხელმისაწვდომი ბედნიერების შეგრძნება, გადარჩენის რწმენა. თუმცა, საკმაოდ სწრაფად, ეს განწყობები და შესაძლებლობები უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთა და მართალია, 60-იანი წლების ეკრანზე „რეინის ფარდა“ ძველ ფუნქციას ვეღარ ასრულებდა, მაგრამ 1968 წლიდან, სახელმწიფომ ახალი რეინის კედლების აშენება დაიწყო.

კინემატოგრაფისტთა ახალი თაობა მიხვდა, რომ ხელოვნების აზრი არა მორალური ნორმების დეკლარირებაში, არამედ შემეცნების უსასრულო პროცესში, მშვენიერების ძიებაში, პიროვნების თავისუფალი თვითგამოვლენის აღიარებაში, ინდივიდუალური ხედვის დამკვიდრებაშია. ლოზუნგი „როგორც ყველა“, კინემატოგრაფისტების უმრავლესობისთვის უკვე მიუღებელი იყო, მაგრამ საკუთარი ცხოვრებისეული პოზიციის ჩამოყალიბებაც არ აღმოჩნდა იოლი.

ცვლილებისა და ქვეყანაში თავისუფალ აზრზე ორიენტირებული „დათობის“ მოლოდინი, როგორც ჩანს, დიდი იყო. ჯერ კიდევ 1942 წელს, „იფანე მრისხანეზე“ მუშაობისას, სერგეი ეიზენშტეინი ამ წინათგონობით წერდა: „...ჩვენ მტკი-

ცედ ვიცით – წინ სიბნელეზე გამარჯვებაა. წინ სინათლეა. მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არ შეგვიძლია მის სხივებს შევეგუოთ, ახალი ცნობრება დავინახოთ, მათ მიერ განათებულ ახალ გზებს დავადგეთ. ჩვენ განვჭვრეტთ, წინასწარ ვგრობობთ მას. მაგრამ ჯერჯერობით სინათლე მხოლოდ იბადება მართლაც აპოკალიფსურ სიგიჟეში, რომელშიც ახლა სამყარო ვიზვიანებს“!¹

მეცნიერულ ნაშრომში „ყოფიერება და დრო“ მარტინ ჰაიდეგერი ამბობს, რომ არც ერთი ეპოქა არ ფლობს ისეთ მრავალფეროვან ცოდნას ადამიანზე, როგორც ამჟამინდელი. არც ერთი ეპოქა არ იღებდა ამ ცოდნას იმგვარად სწრაფად და იოლად, როგორც ამჟამინდელი. არც ერთმა ეპოქამ არ იცოდა ამდენად მცირე იმის შესახებ, თუ რა არის ადამიანი, როგორც ამჟამინდელმა. არასდროს ყოფილა თავად ადამიანი, თავისი ცნობიერებით იმდენად პრობლემური, როგორც ამ ეპოქაში.² მოაზროვნენი და შემოქმედებითი ხედვის პიროვნებანი უსაფუძვლოდ არ განიცდიდნენ საკუთარი „მეს“ გააზრების სირთულეებს – ეს განცდა ეპოქის კრიზისული სიტუაციებით და ამ ვითარებაში საკუთარი თავის იდენტიფიცირების პრობლემით იყო ნაკარნახევი.

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირმა, ქვეყანამ, რომელიც ცდილობდა „გაესწრო მთელი პლანეტისთვის“ და დაემტკიცებინა უტოპიური იდეოლოგიის სიმართლე, XX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ბოლოსა და სამოციანების დასაწყისში, არ დაარღვია თავისი სოცვალდებულება ხელოვნების სფეროშიც. გამონაკლისი არც კინო აღმოჩნდა. პიროვნების კულტის მხილება, ხრუშჩოვის პერსონამ, იური გაგარინის ტრიუმფმა, ოდნავ გახსნილმა „რკინის ფარდამ“ და „დათობის“ დროს, სახელმწიფოს მიერ შემოქმედებითი ინტელიგენციის სტატუსის ამაღლებამ კინოშიც ახალი დამოკიდებულებები შექმნა.

შემოთავაზებულ სოციალურ დაკვეთას ყველა თაობის კინემატოგრაფისტი გამოეხმაურა. ნამსხვრევებად ქცეული მონოლითური მითის ნატენები ყველას მისწვდა, მათი ჩათვლით, ვინც წლების განმავლობაში ნიჭით ემსახურებოდა სააგიტაციო პროპაგანდას. ყველამ ვერ მოიპოვა წარმატება, როგორც ავტორმა, მაგრამ ახალი ანტიტოტალიტარული საზოგადოებრივი იდეოლოგიის შესაბამისი ახალი დროის პათოსი ძალზე სწრაფად და ისევე მკაფიოდ ჩამოყალიბდა, როგორც უწინდელი. შეიქმნა ეგზისტენციალური კინოს ახალი, პოსტტოტალიტარული სივრცე. პიროვნების ინტერესები სისტემის ინტერესებზე ძალა დადგა, არაერთმნიშვნელოვანმა პიროვნებამ ერთმნიშვნელოვან გმირზე უფრო საინტერესო თვისებები შეიძინა. შედეგად, სტალინური „დიადი სტილის“ პერიოდი ინდივიდუალიზმით და ანტიემირით შეიცვალა. სამოციანელები კინოში, წინამორბედებისაგან განსხვავებით, მუდმივად აღარ საუბრობდნენ „ადამიანის აღზრდის მიზნებზე“. მათი ინტერესის საგნად გამოიკვეთა არა სანიმუშო ინდივიდი – სოციალური და ისტორიულად მნიშვნელოვანი მიზნების განმანორციელებელი, არამედ ადამიანი და მისი სუბიექტური სამყარო.

¹ Козлов, Тень, 2001, გვ. 27-28.

² Хайдегер, Время, 1993, გვ. 47.

არსებული სინამდვილის გაანალიზებითა და წარსულის გააზრებით, კინემატოგრაფისტები იდეალების ახსნას ცდილობენ. იწყება ფასეულობათა გადაფასების ახალი პროცესი. შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდის კინემატოგრაფისტთა განწყობა, ძირითადად, საზოგადოების დაჩქარებული დემოკრატიზაციის ეიფორიულ ილუზიას ეფუძნება, სადაც „დათობით“ ფრთაშესხმულმა იდეამ სინათლისკენ სწრაფვის განცდა წარმოქმნა ხელოვანებში.

60-იანი წლების დასაწყისში, უეცრად წარმოქმნილი იდეალების სიმაღლიდან, მხოლოდ 70-იანების კინო გაიზარებს ალტაცებული მოლოდინის იმედეგაცრუებას. მანამდე კი, ურწმუნობისა და ცრუ ღმერთების თაყვანისცემის გრძელი ათწლეულების შემდეგ, კინო გრძნობს ახალ სუნთქვას, რომელსაც ასე იყო დანატრებული საზოგადოება. მას სააშკარაოზე გამოაქვს წარსულის ნეგატიური ხატი, მოგვიანებით კი საკუთარი უბადრუკობის ყოფასაც აღმოაჩენს. სინათლე, რომელმაც ორმოცდაათიანი წლების ბოლოს რკინის მძიმე ფარდიდან შემოაღწია, მოგვიანებით ბნელი ოთახის სარემლიდან შემომავალი სხივი აღმოჩნდა.

სამოციან წლებში მნიშვნელობას იძენს საზოგადოების ცნობიერების ცვლილებებთან დაკავშირებული ტენდენციები. კინო სრულიად ახალი რაკურსით აკვირდება პიროვნებას და იკვლევს მას. გაჩნდა სრულიად ახალი მოთხონებები – მეტი „ინტერესი ადამიანისადმი“ და მისი შინაგანი სამყაროსადმი. ამ პროცესმა იმოქმედა პოეტუკაზე, ხელოვნების მხატვრულ ენაზე, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“ (20-იანი წლების მსგავსად).

კინოენის ჯერ კიდევ უცნობი შესაძლებლობების ამოქმედებამ, რომელიც სულის უხილავ სფეროებში ჩახედვის საშუალებებს იძლეოდა, გააძლიერა მაყურებლის ყურადღება საავტორო ხედვებისადმი. ამ პერიოდში, შემქმნელთა სუბიექტური ხედვა ხდება დომინანტი. კინოს სახვით ენას რეალობის პოეტური ასახვის საშუალებები ამდიდრებს. სწორედ ამ მიმართულებით მიმდინარეობდა ყველაზე ნაყოფიერი ძიებები და მკვიდრდებოდა მრავალი წარმატებული ექსპერიმენტი.

იმ პერიოდის ფილმები რამდენიმე მახასიათებლით გამოირჩეოდნენ. დასაწყისში ხშირად ინდივიდის ცხოვრებისეული გზის მოტივი ჟღერდა; ფიქსირდებოდა ყველა მთავარი მოვლენა: სიყვარული, შვილების დაბადება, გარდაცვალება. ამ მონათხრობში, ხშირად ფინალი არც კი იკითხება: ცხოვრება თითქოს ფილმის მიღმა გრძელდება. მათში დომინირებს გაზაფხულის, როგორც სინათლისა და იმედის მეტაფორული დატვირთვის მატარებელი პეიზაჟები, რომელთა გარეშე სიცოცხლე წარმოუდგენელია.

სიკო დოლიდის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, ლანა ლოლობერიძის „მე ვხედავ მზეს“, მარლენ ხუციევის „გაზაფხული ზარეჩნაიაზე“, ოთარ აბესაძის „მაღლე გაზაფხული მოვა“ – ამ ფილმების სახელწოდებებიც კი უკვე განაპირობებენ შედარებით ახალ პათოსს და განწყობას. მათში ჯერ არ იკითხება აშკარა ბრძოლა, მაგრამ ნამდვილად იგრძნობა წარსული წლების თემატიკის საპირისპირო მოტივებისადმი ინტერესი.

ნმ-იანელთა თაობის კინომანიფესტი „ალავერდობა“ ვიორგი შენგელაიამ 1962 წელს გადაიღო. იგი ნმ-იანელთა იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც აშკარად ხედავდა დევრადირებულ სინამდვილეს და აუცილებლობად მიაჩნდა, სადღაც დაკარგული რეალობის სააშკარაოზე გამოეტანა. ვიორგი შენგელაია აერთიანებს მისივე თაობის წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობრივ შეხედულებებს „ალავერდობის“ მთავარ გმირში, რომელიც ბრბოს ხასიათს და მის გაუაზრებელ ყოფით ჩვევებს უპირისპირდება.

ალავერდობა მოსავლის აღების უძველესი დღესასწაულია, რომელიც მიწისადმი მადლიერების ნიშნად, კახეთში ალავერდის ტაძართან დღესაც აღინიშნება. ოდესღაც, ეს რიტუალი სამადლობელ ლოცვასა და უფლის დიდებაში ვლინდებოდა. ამ დღესასწაულზე არა მხოლოდ კახელი, არამედ საქართველოს ყველაზე შორეული კუთხეებიდან ჩასული გლეხები, სხვადასხვა ეროვნებისა და სარწმუნოების წარმომადგენლები იყრიდნენ თავს, რომლებიც ერთად ალავლენდნენ ლოცვას. მაგრამ დრო ვაგვიდა, ადამიანმა მადლიერება დაივიწყა და დაკარგა ღვთისგან ბოძებული ნიჭი, სამყაროში თავისი ჭეშმარიტი დანიშნულების ცოდნა.

ტრადიციულად ხალხი კვლავ გროვდება ძველი ტაძრის კედლებთან, მაგრამ მხოლოდ ტრადიციის ინერციით, თითქმის ატროფირებული მენსიერების ძახილით. დღესასწაული ბაკქანალიურ-წარმართულ სანახაობად იქცა, რაც საყოველთაო ქაოსში ვლინდება. რეჟისორის მიერ შექმნილი ეს მიკროსამყარო, ვნებათა უაზრო დუღილით, ლოთობით და უბასუნისმგებლობით, თითქოსდა მთელი გარემომცველი სამყაროს მეტაფორული გააზრებაა. ამ დღესასწაულზე ხვდება ჟურნალისტი გურამი. მის სახელს მხოლოდ ფილმის ტიტრებიდან ვიგებთ. ასე ერქვა ფილმის პირველწყაროს მოთხრობის ავტორს, გურამ რჩეულიშვილს, რომელიც ტრადიციულად დაიღუპა, როგორც იკაროსი გაფურჩქვნის ხანაში. ბედისწერაა?... წინათგრძნობაა?... შესაძლოა!!!!

„... წვიმდა მთელი ზაფხულიც, ...ყველა ამინდის გამოსვლას შემოდგომისთვის ელოდა, მაგრამ სექტემბერში უფრო მოუმატა სუსხმა, მხოლოდ საქართველოში პირველად ჩამოსულები დადიოდნენ თეთრ პერანგებში და ირწმუნებოდნენ, რომ აქ გაცილებით კარგი ამინდია, ვიდრე ჩრდილოეთში.

დღესასწაულამდე ერთი დღით ადრე გამოიდარა“.³

ხალხმრავალი ღრეობა ერთფეროვნად გრძელდება. ღვინითა და სიცხით გაბრუებული ადამიანები აქა-იქ პატარა ჯგუფებად გაიყვნენ. ქალ-ვაჟი ცეკვავს, მაგრამ მათ პლასტიკასა და მოძრაობებში წინაპართა ხასიათი არც იგრძნობა. იქვე, შორიანლო ორი მამაკაცი ერთმანეთს დილიდან ეჯიბრება ცეკვაში. და აი, ვიღაცამ ცეკვის გაგრძელება ტაძრის კედლებში გადაწყვიტა. კამერა უკან იხევს და მკვირცხლად მოცეკვავე შუახნის მამაკაცი მეორე ხედზე გადაინაცვლებს, წინა ხედზე კი ერთმანეთის მიყოლებით, ლანდებივით ჩაივლის ორი დედაბერი ნაკურთხი ხილით ხელში. ისინი მდუმარედ მიემართებიან გასასვლელისკენ. ამ

³ <https://burusi.wordpress.com/2009/09/11/guram-rcheulishvili-4/>

ორი თაობის წარმომადგენლებს შორის დიდი ასაკობრივი სხვაობა არ ჩანს, სამაგიეროდ აშკარად სხვადასხვაა მოცეკვავე მამაკაცების და ასაკოვანი ქალების ცხოვრებისეული ღირებულებები.

დოლისა და აკორდეონის მქლერი ხმა მწუხარე ექოდ გაისმის ტაძრის ასკეტურ არქიტექტურაში; ეზოშიც, თეთრი ტაძრის ფონზე, დაუღალავად ტრიალებს კაცი და ქართული ცეკვის თავბრუდამხვევი ნახატი გამოჰყავს. კამერა თითქმის მოცეკვავის ქვეშ არის მოქცეული – ეს რაკურსი საშუალებას გვაძლევს, კადრი უცნაური, თავდავიწყებული „ალქაჯური“ ცეკვის მნიშვნელობით აღვიქვათ. საფლავის ქვეშე ქალაქიდან ჩამოსულები ჩამომსხდარან და ქეიფობენ. დუდუკის ხმა მდორედ იცგლება კლასიკური მუსიკით, შემდეგ კი, ტაძარში ლოცვის ექოთი. გარშემო უმიზნო, უცნაური განურჩევლობა სუფევს.

მუსიკის და მაყურებლის გარეშე, მტვერში და ინერციაში დარჩენილი ორი მამაკაცი ცეკვას განაგრძობს... გურამს ამ აუტანელ დროსტარებაში გამოუვალობის განცდა, თუნდაც წამით რაიმეს შეცვლის ჟინი იბყრობს. გაუხედნავი ცხენის ჭიხვინი საყოველთაო ყურადღებას იქცევს. პატრონი ბედაურს მათრახით ამომინებს და მხიარულებას განაგრძობს.

გურამი ცხენს გაიტაცებს, სულ უფრო შორს მიჰყავს ის, რათა შემოახტეს და ამ გახელებულ ბრბოში, „ზეიმში“ შეიჭრას, რომელიც ზნედაცემული ადამიანების უსახურ, პირქუმ თავყრილობას ჰგავს.

შორს, ჰორიზონტზე თეთრი ტაძარი მოჩანს. გაშლილ მინდორში მხედრის და ცხენის ფრენისმაგვარი ჭენება იწყება. ტაძარი სულ უფრო ახლოვდება. მხედარი ბრბოში შეიჭრება და არეულობაში ცხენიდან ვარდება. ტაძრისკენ გარბის, და გზად ვერავისა და ვერაფერს ხედავს. რიტმი ისეთივეა, როგორც მინდორში გაჭენებული ცხენის, როგორც იკაროსის, ფრენისას. წამის შემდეგ, გურამი ტაძრის სახურავზეა. ბრბო მოლოდინში გაირინდა. მიზანი მიღწეულია და ერთი წამით გურამს ეჩვენება, რომ ქაოსი შეაჩერა და ადამიანების ყურადღება მიიბყრო. მაგრამ ჰაუზა გაჭიანურდა. ბრბო კი ნელ-ნელა შორდება ტაძრის კედლებს.

ეს მოძრაობა დედამიწაზე, ადამიანებზე, უნიჭო ამაოებაზე ვმირის ამაღლების მეტაფორაა, შესაძლოა, ის მოგვიწოდებს ტაძრის სიმალიდან დავინახოთ სამყარო. მხოლოდ ამ სიმაღლეზე ასვლით, მხოლოდ რწმენაზე (არა როგორც ცარიელ ტრადიციაზე, არამედ, როგორც სიცოცხლის სიმბოლოზე) დაყრდნობით შეიძლება დავინახოთ სინამდვილე. ამ ჭეშმარიტებას დიდხანს უმაღლავდნენ დაბნეულ, დაშინებულ და საბოლოოდ გზააბნეულ ადამიანებს. ლიტერატურული პირველწყაროდან ფილმში არაფერია ხაზგასმული, რაც ამის ახსნას მოგვცემდა, მაგრამ ამგვარი ინტერპრეტაცია ჩვენი თაობისათვის ისევე ნათელია, როგორც სამოციანი წლების ახალგაზრდებისთვის.

სამყაროში სულიერი თვითგამორკვევის ძიების ამ თემას, რომელიც „ალავერდობაშია“, შემდგომში ხშირად გამოიყენებენ ქართველი და არა მხოლოდ ქართველი რეჟისორები. მოვლენები ამ ფილმში, აშკარად მიმართულია

პოეტური განზოგადებისკენ. დოკუმენტური ხერხები, ყოფითი სინამდვილე, პორტრეტული დახასიათებები მთელ რიგ მეტაფორებად, ავტორისეულ ვიზუალურ „გამონათქვამებად“ ყალიბდება, რომლებიც თანმიმდევრობით ახდენენ სიუჟეტის პროეცირებას.

უკრაინელი რეჟისორის, ლარისა შეპიტკოს ფილმში „ფრთები“, ტიტრების ქვემოთ ფონზე გამოსახულია თერძი, რომელიც ფილმის გმირ ქალს კოსტიუმისთვის ზომებს უღებს. თავდაპირველად, ყოველივე ეს, ჩვეულებრივ გამოსახულებად აღიქმება. თუმცა შემდეგ, სანტიმეტრის ხან წელსა და ხანაც ზურგზე მოთავსება და სხვადასხვა ციფრი გვამცნობს, რომ ანთროპოლოგიური გაზომვა სხვა არაფერია, თუ არა იმის მეტაფორული წინასწარჭვრეტა, რომ საქმე ადამიანის სულიერების და სამყაროში თვითგანსაზღვრის ძიებას შეეხება.

კინორიტუკოსი და კინოს თეორეტიკოსი ალექსანდრე მაჩერეტი წერდა, რომ: „ფრთებში“ მთავარი პერსონაჟის სულიერი არსის კვლევაში ვერთვებით, ვზადაგზა კი ვაკეთებთ აღმოჩენებს, რომლებიც ადამიანის, ცხოვრების, საზოგადოებრივი კავშირების უკეთ გაგებას ემსახურება“.⁴

ფინალი მკაცრად კანონზომიერია. თითქოს მასში აღარ მოიპოვება ადვილი განყენებული პოეტური მეტაფორებისთვის, ავტორი ხსნის გმირი ქალის შინაგან დრამას. და უცებ, ფინალში ვხედავთ აფრენას, რომელიც ყველაზე ნაკლებად უნდა აღიქმებოდეს რეალურ მოვლენად ყოფილი მფრინავის, მეორე მსოფლიო ომის გმირი ქალის ცხოვრებაში. წლები ჩავლილია. ქალი დაიღალა, მეტიც, ჩამორჩა. ერთხელაც ის საფრენ მოედანზე მიდის და თვითმფრინავში ჯდება; კურსანტები მანქანის ფარეში შეყვანას გადაწყვეტენ, ის კი (მანქანა), გამოცდილი პილოტის სულიერ აღმაფრენას დამორჩილებული, ცაში აიჭრება. მთელ ეკრანზე ვხედავთ სიტყვა „დასასრულს“. ჩვენ ვეღარ ვავიგებთ, როგორ დასრულდა ეს ფრენა. თუმცა, ვიგრძენით რაღაც სხვა, გაცილებით მნიშვნელოვანი – სულიერი განწმენდა, ნათელი აღმაფრენა, რომელსაც სული ტრაგიკული გარდატეხის შემდეგ აღწევს.

ფინალი ამართლებს ფილმის მეტაფორულ სახელწოდებასაც – „ფრთები“. ადამიანს აღმაფრენის გარეშე სიცოცხლე არ შეუძლია და სწორედ ფრენა აღიქმება მეტაფორად. ნადეჟდას ხასიათი ომის წლებში ჩამოყალიბდა. ის ვაბედულად ცხოვრობდა, იბრძოდა, მფრინავ ვოგონებთან მეგობრობდა, ცეკვავდა, ოხუნჯობდა და უყვარდა. მთელი ცხოვრება დაამახსოვრდა საზარელი წამი, როდესაც მისი სატრფო მფრინავი ჩამოაგდეს. ცაში თვითმფრინავი-ჩიტი ტრიალებს, რომლითაც ნადეჟდა გარს უფრენს დაღუპულ მეგობარს, ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ... და ვერაფრით ეხმარება. ღრმა სასოწარკვეთა გამოსჭვივის ამ უძველეს ფრენაში. „შეჩერდი, მენსიერებავ, სამუდამოდ ჩაიბეჭდე ეს ნემსი მიწაზე, როდესაც სულ დაბლა გადავუფრინე...“, კვლავ ჟღერს მეტაფორად.

⁴ Мачерет, Реальность, 1988, გვ. 28.

ინტერესს იწვევს ფილმის რეჟისორის დრმატურგიული ხედვა. ერთი მხრივ, ეს ნადეჟდას ცხოვრების დაჟინებული ანალიზია. ის სასწავლებლის ხელმძღვანელი, საქალაქო საბჭოს დეპუტატი, თვითმემოქმედების კონკურსის ჟიურის წევრი, დედა და მარტოხელა ქალია. მეორე მხრივ, ამ „ცხოვრების“ მიღმა უცებ ადამიანური სულის სხვა შრე ჩნდება, რომელსაც ცის სივრცეზე ფიქრი ასულდგმულებს. „ადამიანი განწირული არაა. ის აფრინდება!“ და ნადეჟდაც ეზიარა თავისუფლებას, შეინაგარდა... „დასასრული“. ამ სიტყვის ახსნა სხვადასხვაგვარად შეიძლება. მაგალითად, როგორც სახელწოდების, ან დასასრულის, თუმცა არა ფილმის. ტიტრი შეიძლება დასასრულის საწყისად, შესავალადაც კი აღვიქვათ. აზრი დასასრულის მიღმა ძვეს, არ წყდება და არც მთავრდება.

„მხატვარმა ყველაფერი უნდა განადიდოს: ის ტუმბოს ჰგავს, რომლის საქაჩიც საგნების კალაპოტამდე, ყველაზე ღრმა წიაღამდე აღწევს. ისრუტავს და გიგანტურ კონებად გატყორცნის მზისკენ იმას, რაც მიწის ქვეშაა დაფარული და არ ჩანს“.⁵

თუ ფილმების ამ ნათქვამს დავეყრდნობით, ნათელი ხდება 60-იანი წლების კინემატოგრაფისტთა მიზანი. საკუთარი ინდივიდუალობის ბოლომდე გააზრების შემდეგ, ისინი მზად არიან წინააღმდეგობებისთვის და სამყაროში თავის დამკვიდრებისთვის. უმცროსი თაობები უფროსებზე მეტად უგულუბელყოფენ ზნეობრივ კრიტერიუმებსა და წესებს, ხოლო ზნეობრივი მემკვიდრეობა, როგორც არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური, არამედ სოციალური კონფლიქტის სფეროც, კინოში გარკვეულ ადგილს იკავებს.

60-იან წლებში, მკვეთრი ცვლილება მოხდა, პროზაული თხრობიდან პოეზიისკენ გადასვლის ეტაპზე. ამ პერიოდის პოეტურმა კინომ სიტყვა მოცემულობად მიიღო, ხოლო თხრობის განვითარება – ტრადიციად. და თუ ძველი პოეტური კინოს ზოგიერთი პრინციპი კვლავ გაცოცხლდა, ამას უეჭველად ჰქონდა თავისი მიზეზი... მაგრამ, როგორ უნდა განისაზღვროს „ალავერობის“ და „ფროების“ მხატვრული ფორმა – პოეზიად თუ პროზად?

ამ ფილმების ავტორები, უპირველეს ყოვლისა, თაობის სულიერ მდგომარეობას, მის ძიებას გამონატავდნენ. ამიტომ ის ფილმებიც კი, რომლებიც დოკუმენტური უტყუარობით გამოირჩევიან, შეუძლებელია კინემატოგრაფიულ „პროზას“ მივაკუთვნოთ. მათ უბრალოდ 60-იანი წლების „დოკუმენტური ესთეტიკის“ გავლენა განიცადეს, სადაც ბუნებრივი ფაქტურა ლირიკული დოკუმენტალიზმის ფორმას ქმნიდა. ამ ფილმებში დოკუმენტური კადრების, ან ინსცენირების ვარემე გადაღებული სცენების ჩართვა, თავისი დროის სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემების დაძაბული კვლევა, სამყაროს პოეტური ინტერპრეტაციის ერთგვარი მოწოდებაა.

კინოს ისტორიაში იყო პერიოდები, როდესაც ანტინომია „პროზა – პოეზია“ მართლაც კატეგორიულად ჟღერდა, მაგრამ დღეს კინოში პოეტურ და პროზა-

⁵ Флобер., Полн. собр. соч., 1978, гл. 454.

ულ მიმართულებებზე მსჯელობა რთულია, რადგან ორივე მხატვრული პრინციპი მჭიდროდ ურთიერთქმედებს. 60-იანი წლების ფილმებში იგრძნობა პროზის გზით, და არა მისი გვერდის ავლით, პოეზიისკენ სწრაფვა.

რუსმა კინოთეორეტიკოსმა ლეონიდ კოზლოვმა, 1980 წელს თავის მონოგრაფიაში „გამოსახულება და სახე“ ასეთი განმარტება შემოგვთავაზა: „პოეზია და პროზა შესაძლოა ინტერპრეტირებული იქნეს, მაგალითად, როგორც მეტაფორულობა და მეტონომიურობა („წმინდა“ პოეტიკის ასპექტში), ან როგორც ნატოვნება და გამომსახველობა (მხატვრულ-შემეცნებითი თვალსაზრისით)“.⁶

1966 წელს, კრიტიკოსი ეფიმ დობინი და ლიტერატურათმცოდნე მიხეილ მეილანი აღნიშნავენ, რომ ფარული მეტაფორები მხოლოდ პოეტურ ფილმებში როდი არსებობს. კინო უარს ამბობს 20-იანი წლების პირდაპირ ლიტერატურულ მეტაფორებზე და საკუთარ მეტაფორულობას იძენს.⁷

პოეზიაში მეტაფორის ტრადიციული განსაზღვრება კინოხელოვნებისთვის ყოველთვის არ გამოდგება და კინოში მეტაფორული ფორმების ცვლილება ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა. ეკრანული მეტაფორების გარდა (ანუ მეტაფორების, რომლებიც გამოხატვის კინემატოგრაფიული საშუალებების – მონტაჟის, კამერის მოძრაობის, რაკურსის და ა.შ. გამოყენების საფუძველზე აღმოცენდება), შესაძლებელია გამოვეყნოთ ბგერითი, სიტყვიერი, მუსიკალური, ფერთი მეტაფორები. კინომეტაფორა ყველა ამ განშტოების სინთეზს წარმოადგენს. ამიტომ შეგვიძლია შემოვიტანოთ ზოგადი ცნება „მეტაფორული კინო“, განსაზღვრებით: სახოვნება, რომელიც ქარაგმულ მნიშვნელობას იძენს იმ გამომსახველობითი საშუალების გამოყენების შედეგად, რომლებიც მხატვრულად გააზრებულ ფაქტებს წარმოადგენს. ფილმებში ავტორისეული სუბიექტური ხედვა წარმოქმნის კონსტრუქციას, 60-იანი წლები ის დროა, როდესაც კინო გმირის ცნობიერის პრობლემის ძიებაში შეფასებების ახალი სისტემები ჩნდება. ბანალური ლირიკული სიუჟეტი თავისუფლდება ყოველდღიურობისგან; ხმა იგნორირებულია და გრძნობები თავისთავად ვითარდება, ლოგიკის მიღმა.

ამ პერიოდზე საუბრისას, შეუძლებელია არ აღინიშნოს ისეთი მოვლენა, როგორიცაა საავტორო ფილმი. მისი ფესვები 20-იანი წლების ლირიკულ-ეპიკურ კინემატოგრაფიაში უნდა ვეძიოთ. „პოეტური ფილმის“ ანალოგი, რომელიც განიმარტა ვიქტორ შკოლოვსკის „კინოს პოეტიკაში“ და 20-იანი წლების სხვა თეორიულ ნამუშევრებში, უკვე მაშინ აღინიშნებოდა, როგორც „სავტორო“, „სარეჟისორო“, „მონტაჟური“ კინემატოგრაფი.

20-იან წლებში ნოვატორი რეჟისორის როლი მაქსიმალურად იყო დომინირებული ფილმის შექმნის ყველა, განსაკუთრებით კი მონტაჟის ეტაპზე, რაც ავტორის „აზროვნების“ თავისებურ თანმიმდევრობას ასახავდა.⁸

⁶ Козлов, Изображение, 1980, გვ. 22.

⁷ Добин, Размышления, 1966, გვ. 56.

⁸ Дзига Вертов., Статьи, 1966, გვ. 97.

ერთიანდებოდა ცნებები „სარეჟისორო“ და „საავტორო“. ამასთანავე ფილმებში, რომლებსაც „პოეტურს“ უწოდებდნენ, პირველ რიგში, ავტორის ინდივიდუალობის გამომხატველ იმ ნიშანს ეძებდნენ, რომელიც, მის პირად, ემოციურ ინტერპრეტაციას ახსნიდა. ეს განმასხვავებელი ნიშანი საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ თხრობის მონოლოგურ ფორმაზე: „შინაგანი მონოლოგის“ ხერხებზე ფილმებში. ამ ფენომენს იკვლევდა სერგეი ეიზენშტეინიც.⁹

სწორედ მონოლოგის ჩარჩო განასხვავებს სუბიექტურ-ლირიკულ თხრობას, მაგალითად, დრამატულისგან, სადაც ავტორი თითქოს აღარ ჩანს არსებული მოქმედების მიუკერძოებელი ლოგიკის უკან. მაშინ, როცა თხრობის სუბიექტირებული ხერხები მონოლოგურ პრინციპს უდევს საფუძვლად.

XX საუკუნის 20-იანი წლების თეორიით კონსტრუირებული „პოეტური“ კინოს მოდელი ხელოვნების ისტორიის კუთვნილებად დარჩა. თუ ფილმებს განვიხილავთ, როგორც მაყურებლისადმი მიმართულ საავტორო მონოლოგს, პირველ რიგში, კინოენის ასოციაციურ შესაძლებლობებზე უნდა ვისაუბროთ.

„საავტორო კინემატოგრაფი, – როგორც გერასიმოვს მიაჩნდა – არ ნიშნავს, რომ ყველაფერი თვითონ უნდა გააკეთო. სცენარიც დაწერო, თვითონვე დადგა და ითამაშო კიდევ. საავტორო – ნიშნავს ისეთს, რაც ავტორის პიროვნებას გადაგვიშლის“.¹⁰

60-იანი წლები საავტორო კინოს ერთგვარ, „ხელახლა შექმნილ“ პერიოდად იქცა. საავტორო სტილის ინდივიდუალობა შეინიშნება არა მხოლოდ ჩვენ მიერ განხილულ ფილმებში, არამედ ზოგადად ამ პერიოდის რეჟისორთა შემოქმედებაში, რაც ორმაგად ზრდის ამ ეტაპის მხატვრულ და ეგოლოგიურ მნიშვნელობას.

⁹ Эйзенштейн, . Избранные, 1968.

¹⁰ „Комсомольская правда“, 1976, 27 მაისი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება. XX საუკუნის ხელოვნება /ნაშრომების კრებული/ შემდგენელ-რედაქტორი ნ. გენგიური, თბ., 2014;
2. კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ. „ხელოვნება“, თბ., 1989;
3. ქართველი კინორეჟისორები. კრებ. #1, საქ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი. თბ., 2005;
4. Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., „Искусство“, 1966;
5. Добин Е.С. Размышления у экрана: сборник критических статей. М.: Искусство, 1966;
6. Козлов Л. Тень Грозного и художник. «Киноведческие записки», # 15, Москва, 2001;
7. Козлов Л. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино.-М.: Искусство, 1980;
8. Мачерет А. Реальность мира на экране, М.: Искусство, 1988;
9. Флобер Г. Полн. собр. соч. т. 1. Л., „Просвещение“, 1978;
10. Хайдегер М. Время и бытие.- М.: Республика. 1993;
11. Эйзенштейн С. Избранные произведения: М.:Искусство, 1968;
12. <https://burusi.wordpress.com/2009/09/11/guram-rcheulishvili-4/>

THE GREAT ILLUSION OF THE „SIXTIERS“

Summary

The 60s of the 20th century united in Georgia several representatives of different generations - the comrades who had been through a lot, atheist parents, people who had suffered a hard life, those who had lost many of their ideals but still kept their faith in righteousness, and the children of these people – young people who, after the exposure of the personality cult, had perceived their own individuality, those who wanted to live a different and free life, but who were not fully aware of what the ideals of freedom meant.

The generation of the siXties allowed themselves a certain freedom in their choice of words, in their analytical view of events, but still maintained caution in their actions. Their natural doubt about the ideals sought a way out not in political freedom (one was not even allowed to dream of that at the time), but in the independence of expressing one's own opinion.

The epoch of the siXties, which actually began in cinematic art in 1957 with Mikhail Kalatosov's (Kalatosishvili) film "The Cranes Are Flying", "ended" in 1968. Opposing feelings coexisted in the consciousness of society at that time: fear and joy, foreboding of a global danger and a sense of easily attainable happiness, the belief in survival. Soon these feelings and possibilities were configured quite clearly. It is true that on the screen of the 60s "the iron curtain" could no longer fulfil its original function, but therefore since 1968 the state began to erect new iron walls.

The new generation of filmmakers understood that the meaning of art is not in the declaration of modern norms, but in the never-ending process of cognition – in the search for the beautiful, in the recognition of the self-recognition of the free personality, in the shaping of individual perception. The motto – "Just like everyone else" – was unacceptable to the majority of filmmakers at that time, but the formation of one's own position in life did not seem easy either. In his essay "Being and Time", Martin Heidegger writes that no epoch demonstrates as much diverse knowledge about man/ the human being as the present epoch. No epoch gained knowledge or cognition about man/ the human being as quickly and easily as the present one. Man/ the human being himself was not so problematic in his consciousness in any epoch as in this one.¹ It was not by chance that thinkers and

¹ Heidegger, M. Being and Time. 1927. Quoted from the Russian edition: Хайдегер М. Время и бытие.- М.: Республика. 1993.

artists felt the difficulties of thinking through one's own "I"-this feeling was caused by the crisis situations of the epoch and by the identification of one's own selfhood.

The Soviet Union –Union of Soviet Socialist Republics –a state that tried to assert the truth of utopian ideology, also fulfilled its socialist duty in the field of art at the end of the 1950s and the beginning of the 1960s. The unmasking of the personality cult, the person of N. S. Khrushchev, the triumph of J. Gagarin, the loosening of the "iron curtain" and the period of Thaw (Russian *Otpepel*), the promotion of the status of creative intellectuals, brought about new conditions in film as well. The social order presented was taken up by filmmakers of all generations. The splinter of the monolithic myth had reached everyone, even those whose talent had served agitational propaganda for years. Not all of them were successful as authors, but the pathos of the new era, which corresponded to the new anti-totalitarian social ideology, quickly emerged, equal to the old one. The new post-totalitarian space of existential film was created.

DIE GROSSE ILLUSION DER „SECHZIGER“

Zusammenfassung

Die 60-er Jahre des 20. Jh.-s haben in Georgien einige Vertreter verschiedener Generationen vereint – die einst vieles durgemachten Komsomolzen, atheistische Eltern, ein schweres Leben erlittene Menschen, diejenigen, die viele ihrer Ideale verloren hatten, aber dennoch den Glauben an der Rechtschaffenheit behielten, und die Kinder dieser Menschen – junge Leute, die nach der Entlarvung des Persönlichkeitskults eigene Individualität wahrgenommen hatten, die, die ein anderes und freies Leben führen wollten, denen aber es nicht ganz bewusst war, was die Ideale der Freiheit bedeuteten.

Die Generation der Sechziger erlaubte sich eine gewisse Freiheit in der Wortwahl, in der analytischen Sicht der Ereignisse, bewahrte aber trotzdem Vorsicht beim Handeln. Ihr natürlicher Zweifel an den Idealen suchte nach einem Ausweg nicht in der politischen Freiheit (davon durfte man damals nicht einmal träumen), sondern in der Unabhängigkeit des Ausdrucks eigener Meinung.

Die Epoche der Sechziger, die in der Filmkunst eigentlich 1957 mit dem Film von Mikhail Kalatosov (Kalatosishvili) „Die Kraniche ziehen“ begann, „endete“ 1968. Im Bewusstsein der damaligen Gesellschaft koexistierten entgegengesetzte Gefühle: Angst und Freude, Vorahnung einer globalen Gefahr und Empfindung des leicht erfüllbaren Glücks, der Glauben am Überleben. Bald wurden diese Gefühle und Möglichkeiten ziemlich deutlich konfiguriert. Zwar konnte auf der Leinwand der 60-er Jahre „der eiserne Vorhang“ seine ursprüngliche Funktion nicht mehr erfüllen, daher aber seit 1968 begann der Staat neue eiserne Wände zu errichten.

Die neue Generation der Filmschaffenden begriff, dass der Sinn der Kunst nicht in der Deklaration von modernen Normen, sondern in dem unendlichen Prozess der Erkenntnis besteht – im Suchen des Schönen, in der Anerkennung der Selbsterkennung der freien Persönlichkeit, in der Prägung der individuellen Wahrnehmung. Die Devise – „So wie alle“ – war zu diesem Zeitpunkt für die Mehrheit der Filmschaffenden unannehmbar, aber auch die Herausbildung einer eigenen Lebensposition erschien nicht leicht. In seiner Schrift „Sein und Zeit“ schreibt Martin Heidegger, dass keine Epoche soviel vielfältiges Wissen über den Menschen nachweist, wie die jetzige Epoche. Keine Epoche gewann das Wissen bzw. die Erkenntnis über den Menschen derart schnell und leicht, wie die jetzige. Der Mensch selbst war in seinem Bewusstsein in keiner Epoche derart problematisch,

wie in dieser.¹ Die Denker und Künstler haben nicht zufällig die Schwierigkeiten des Durchdenkens des eigenen „Ich“-s empfunden – dieses Gefühl war durch die Krisensituationen der Epoche und durch die Identifizierung der eigenen Selbstheit bedingt.

Die Sowjetunion – Union der Sowjetischen Sozialistischen Republiken – ein Staat, der versuchte die Wahrheit der utopischen Ideologie zu behaupten, hat seine sozialistische Pflicht im Bereich der Kunst auch Ende der 50-er Jahre und zu Beginn der 60-er Jahre des 20. Jh.-s erfüllt. Die Entlarvung des Persönlichkeitskults, die Person von N. S. Khrushchev, der Triumph von J. Gagarin, der aufgelockerte „eiserne Vorhang“ und die Zeit des Tauwetters (russ. Ottepel), die Beförderung des Status der schöpferischen Intellektuellen, hat auch im Film neue Verhältnisse bewirkt. Die dargebotene soziale Bestellung wurde von den Filmschaffenden aller Generationen aufgegriffen. Die Splitter des monolithischen Mythos hatte alle erreicht, auch diejenigen, die jahrelang mit ihrem Talent der Agitationspropaganda diene. Nicht alle waren als Autoren erfolgreich, aber das Pathos der neuen Zeit, das der neuen antitotalitären gesellschaftlichen Ideologie entsprach, hat sich schnell herausgebildet, gleich dem alten. Der neue posttotalitäre Raum des existenziellen Films wurde geschaffen.

¹ Heidegger, M. Sein und Zeit. 1927. Zitiert nach der russischen Ausgabe: Хайдеггер М. Время и бытие.- М.: Республика. 1993.