

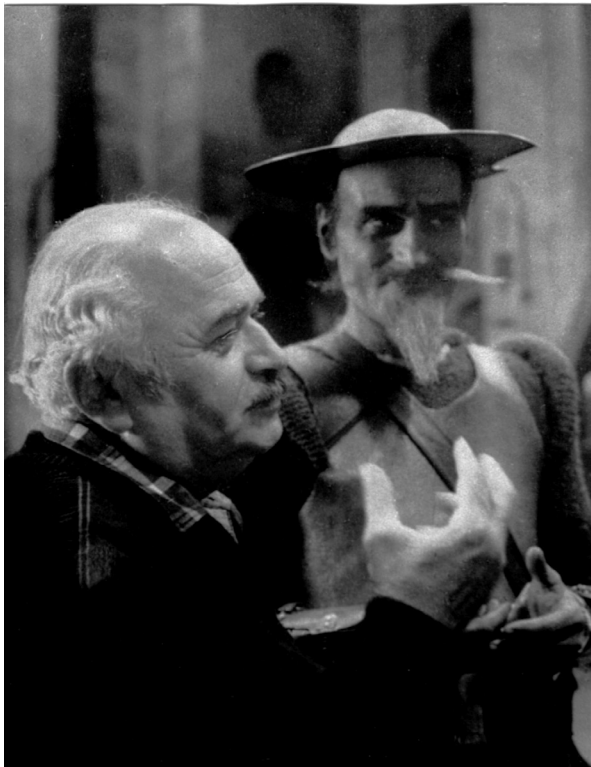
რეზო ჩხეიძე

ქართული კინოს პატრიარქი

საკვანძო სიტყვები: *ჯარისკაცის მამა, ნეორეალიზმი, სტალინური კინო, „კომუნისტური სამოთხე“.*

– „მაწონი, მაწონი!“ – ამ შეძახილს 1990-იანი წლების თბილისის ქუჩებსა და ეზოებში ხშირად ვაიგონებდით. საოჯახო მალაზიებშიც რძის ნაწარმის ეს სახეობა ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული პროდუქტი იყო. სამოქალაქო ომის შემდგომ ქვეყანაში მაწონი იაფი და ხელმისაწვდომი საკვები იყო, რომელიც საყოველთაო შიმშილთან გამკლავების საუკეთესო საშუალებად იქცა.

თბილისი მალფუჭებადი სურსათით ანლომდებარე სოფლებიდან მარაგდებოდა. ისტორიულად მაწონთან დაკავშირებით არსებობდა წესი, რომლის მიხედვითაც მყიდველს მაწონის შეძენა მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეეძლო, თუკი წინააღმდეგობის ქილას დააბრუნებდა, ანდა გამყიდველს ახალ ჭურჭელს გადასცემდა.



„დონ კისოტის“ გადასაღები მოედნიდან. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ნდობაზე დამყარებული სავაჭრო სისტემა თბილისის არამატერიალურ კულტურულ ძეგლადაც შეგვიძლია ჩავთვალოთ. ურბანულ სივრცეებში თანამედროვე სავაჭრო ურთიერთობებმა გააქრეს ძველი ტრადიციები, უბნის პატარა მაღაზიები კი ქსელურმა მარკეტებმა შთანთქა.

ძველ თბილისში იყო წესი, რომლის მიხედვითაც სოფლიდან ჩამოსული საწვავავე ჯერ მოსახლეობაში უნდა დარიგებულიყო და მხოლოდ ამის შემდეგ ეძლეოდათ „ქორვაჭრებს“, იმავე გადამყიდველებს პროდუქტის შექენის უფლება.¹ მეცხრამეტე საუკუნემ, რომელიც საქართველოში კაპიტალიზმის შემოსვლით აღინიშნება, კულტურაში, კერძოდ კი ლიტერატურაში მძლავრი ანტიკაპიტალისტური მოძრაობის დაწყება გამოიწვია. ამ პერიოდის ქართული მწერლობა მემარცხენე იდეებს იზიარებდა.²

„მაგდანას ლურჯას“ ავტორიც ერთ-ერთი პირველი ქართველი ფემინისტი, სოციალ-დემოკრატიული იდეებისა და საყოველთაო განათლების უფლების დამცველია. ეკატერინე ვაბაშვილი (1851-1938) ძირითადად მინიატიურულ ჟანრში მუშაობდა, თუმცა თემატიკა, სხვა კოლეგების მსგავსად, სოციალურ უთანასწორობას ეხებოდა, ინდივიდის მაგალითზე მთლიანი კლასის უბედურების ჩვენებით.

„მაგდანას ლურჯა“ 1913 წელს გამოიცა. სიუჟეტი ქვრივი მაგდანასა და მისი ობლების გარშემო ვითარდება. ქალს ყოველდღიურად მაწვნის გასაცემად სოფლიდან თბილისში ფეხითა და ზურგზე ზურჯინით უწევს. ერთხელაც ბავშვები გზად დავარდნილ სახედარს იპოვიან, თანატოლებისა და მეზობლების დახმარებით სახლში წაიყვანენ და უპატრონებენ. მდიდარი ვაჭრის მიერ სიკვდილის პირას მიყვანილი ვირი მაგდანას ოჯახის შინაური ცხოველი ხდება. ამიერიდან ქვრივი მაწვნის ფუთებს ვირს ათრევიანებს, რის გამოც მეტი მაწვნის წაღების საშუალება უჩნდება, ეს კი ოჯახის შემოსავალზეც აისახება და დროზე, რომელსაც ამიერიდან შვილებს დაუთმობს. თუმცა ერთხელაც ვირს ყოფილი



„მაგდანას ლურჯა“, პოსტერი, 1956. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

¹ გრიშაშვილი, ლიტერატურული ბოჰემა, 1927, გვ. 12.

² ნახუცრიშვილი, ეგნატე ნინოშვილი, 2021.

<http://www.danarti.org/blog/egnate-ninoshvilis-dro-i-suli-achrdili/9>.

პატრონი გადაეყრება, იცნობს და მაგდანას სასამართლოში უჩივლებს. სოფლის დახმარებით მაგდანა სამართალს იბოვის და ვირს მას დაუტოვებენ. ფილმში მოთხრობის ფინალი შეცვლილია.

გავრცელებული ვერსიით, რეზო ჩხეიძესა და თენგიზ აბულაძეს დასასრული, რომელშიც მაგდანას ვირს ართმევენ, რეგოლუციამდელი მძიმე ყოფის საჩვენებლად დასჭირდათ. სწორედ ამ ფინალმა განაპირობა 1956 წელს გამართულ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოკლემეტრაჟიანი ფილმის კონკურსში ჟიურის სპეციალური აღნიშვნა. „მაგდანას ლურჯა“ მსოფლიო მაყურებლის მიერ მონათლა საბჭოთა კინოში ახალი ეტაპის დასაწყისად. მალევე, ასევე ქართველი რეჟისორი მიხეილ კალატონიშვილი მთავარ სექციაში „ოქროს პალმის რტოსაც“ დაამსახურებს ფილმისთვის – „მიფრინავენ წეროები“ (Летят журавли, 1957). ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, რომელიც სტალინურ ამპირსა და უკონფლიქტობის თეორიას კინოში კოსმოპოლიტიზმის იდეით ანაცვლებდა, ჩხეიძე-აბულაძემ იტალიური ნეორეალიზმის გზა აირჩიეს. აღსანიშნავია, რომ 1956 წელს კანში უჩვენეს ერთ-ერთი უკანასკნელი ფილმი ვიტორე დე სიკას „სახურავი“ (Il tetto, 1956), რომელიც კლასიკური ნეორეალიზმის ერთ-ერთ უკანასკნელ ნამუშევრად არის მიჩნეული.

ქართველმა რეჟისორებმა სიმბოლურად გადაიბარეს მეორე მსოფლიო ომის მიწურულს ლიტერატურასა და კინოში აღმოცენებული მოძრაობა, რომელიც რეალობის პირდაპირ და ამავდროულად განზოგადებულ აღბეჭდვას ისახავდა მიზნად. ნეორეალიზმში მორალიზმთან ერთად მნიშვნელოვანი იყო რეალობის ნიშნების მაქსიმალური სინუსტით გადმოცემა. უპირველეს ყოვლისა ეს ეხებოდა ენას.³ „თეთრი ტელეფონების“ ხელოვნური ენის შემდეგ მაყურებელმა პირველად გაიგონა არათუ „ჩვეულებრივი ენა“, არამედ ადგილობრივი აქცენტი და დიალექტები. იმავე შემთხვევასთან გვაქვს საქმე „მაგდანას ლურჯაშიც“ – სტალინური კინოს ხელოვნური ენისა და არაბუნებრივი აქცენტის შემდეგ მაყურებელმა პირველად მოისმინა სოფლის მაცხოვრებლების რეალური მეტყველება.

სახედარი „მაგდანას ლურჯას“ ცენტრალური პერსონაჟია. ძველევგვიპტური ანიმალისტური სიმბოლო ვირი, რომელიც დროთა განმავლობაში ხან დიონისესა თუ მისი აღმზრდელის – სილენოსის ცხოველს წარმოადგენდა, ბოლოს ზაქარია წინასწარმეტყველის მიერ მესიის თავმდაბლობისა და დიდების გამომხატველ სიმბოლოდ მოგვევლინა და ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. ზოგიერთ კულტურაში არსებობდა ცრურწმენაც, რომ თუკი ორსული ქალი ვირს დაინახავდა, მისი შვილი აუცილებლად ბრძენი დაიბადებოდა.

³ ანდრე ბაზენი ბევრს წერდა იტალიურ ნეორეალიზმზე, მათ შორის ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტზე – ფილმებში ადგილობრივი ენის/დიალექტის/აქცენტის არსებობაზე, რაც კინოში რეალობის შემოტანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. ბაზენი გამოყოფს ლუკინო ვისკონტის ფილმს „მიწა ცახცახებს“ (La Terra Trema, 1948), რომელიც სიცლიაზეა გადაღებული, მასში სიცლიელი არაპროფესიონალი მსახიობები მონაწილეობენ, რომლებიც სიცლიურ დიალექტზე მეტყველებენ. იხ. Bazin, Cinema, 2005, pp. 45.

ამასთან, ვირი აგროკულტურული ცხოვრების განუყოფელ ნაწილად წარმოდგება თითქმის ყველა ცივილიზაციაში. შედარებით მოგვიანებით ვირი ჩაგრულთა, მშრომელთა და გლეხთა კლასის მძიმე შრომისა და უდრეკელობის სიმბოლოდაც იქცა. „მაგდანას ლურჯაში“ ვირის სიჯიუტე შეგვიძლია განვინილოთ როგორც სტოიკური პროტესტი მდიდარი, ხარბი და უღმობელი ვაჭრის წინააღმდეგ.

„მაგდანას ლურჯას“ ეკრანზე გამოსვლიდან თითქმის ათი წლის შემდეგ რობერ ბრესონი „ბალთაზარს“ (Au hasard Balthazar, 1966) იღებს, აპულეუსის მორალისტური „მეტამორფოზების“ ერთგვარ ინტერპრეტაციას, რომელიც რომაელი კლასიკოსის მსგავსად, აგვირდება სამყაროს უსამართლობას (მნიშვნელოვანია კლასიკურ ტექსტში კლასობრივი საზოგადოების საკითხი), რის შემდეგაც, უკან ადამიანად დაბრუნებას აღარც კი ცდილობს,⁴ რადგან ბედნიერებას მხოლოდ სამყაროდან ამოგარდნით, მასზე გარედან, შეცვლილი პერსპექტივიდან დაკვირვებით აღწევს. თუქცა მაგდანას „ლურჯა“ ბალთაზართან შედარებით მეტად მებრძოლია, ოჯახსა და, შემდეგ უკვე, სოფელს ბრძოლისკენ უბიძგებს.

ისტორიულად, კლასობრივი სააზროვნო სისტემა, რომელიც ყველაფერს სარგებლის მიხედვით უდგებოდა და ახარისხებდა (პატიოსანი ქვეები, ფერადი ლითონები, შინაური ცხოველები), ვირს არც თუ ისე პრესტიჟულ ცხოველად განიხილავდა. დაბალ კლასებთან გაივლებული ცხოველი ჩაგრული ადამიანების სიმბოლოდ ჯერ კიდევ გაბაზვილია და შემდგომ ჩხეიძე-აბულაძის დუეტმა შემოგვთავაზა. ამას ემატება სოციალური ტოტემიზმიც, რომელიც „მაგდანას ლურჯაში“ წამყვანი ხაზია – უმამოდ დარჩენილ ოჯახში ვირის გამოჩენა, როგორც აღვნიშნე, აგვარებს ფინანსურ პრობლემებს – მაგდანას (დუდუნანა წეროძე) სახედრით უფრო მეტი მაწვნის წაღება შეუძლია, ვიდრე საკუთარი ზურვით დაჰქონდა – და ასევე ოჯახურ, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ საკითხებს, უპირველეს ყოვლისა, ბავშვებისთვის, რომლებიც უმამობას მწვავედ განიცდიან.⁵

უმამობა აწუნებდა კინემატოგრაფისტთა და არა მხოლოდ კინემატოგრაფისტთა იმ თაობას, რომელიც 1950-იან წლებში ასპარეზზე ჩნდებოდა. ქართული კინოს ახალი ტალღის, ე. წ. სამოციანელების წარმომადგენელი რეჟისორი ლანა ლოლობერიძე იხსენებს, რომ მისი თაობა მამის დანაკლისს ტოტალურად განიცდიდა, რადგან მრავალი სტალინურ რეპრესიებს შეეწირა (ზოგი კი ომში

⁴ კინომცოდნე იგნატი ვიშნევეცკი აღნიშნავს, რომ ბრესონი არსად ცდილობს ბალთაზარის ჰუმანიზაციას. იხ. Vishnevetsky, 50 years later, 2016.

<https://film.avclub.com/50-years-later-au-hasard-balthazar-remains-an-unconven-1798189610>.

⁵ ეს ჩანს ბავშვების ტოტემისტურ დამოკიდებულებაში ვირისადმი, ანუ გადაჭარბებულ მზრუნველობაში. ფროიდი ტოტემიზმის კვლევაში „დიდი მამის“ ანდა „დიდი მამის“ მკვლელობის ისტორიას თხზავს, სადაც ტოტემის, პრიმიტიული რელიგიის შექმნას პირველადი მამის მკვლელობას უკავშირებს და ამ მკვლელობით გამოწვეულ სინდისის ქენჯნას, რაც იწვევს წინაპრის/წინაპრების კულტის დაფუძნებას. იხ. ფროიდი ს., რჩეული შრომები, თბილისი: „დიოგენე“, 2018, გვ. 324 და სხვაგან.



„დონ კინოს“ გადასაღები მოედნიდან.
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

დაიღუბა, გ.რ.)⁶ ქართულ ხელოვნებაში არაერთხელ გვინახავს „მამის მკვლელობა“ და შემდეგ „მისი მონატრება“. ამ შემთხვევაში, რეზო ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ იწინასწარმეტყველეს სტალინის მოულოდნელი გარდაცვალება. სწვა სიტყვებით – იოცნებეს. რეზო ჩხეიძის მამა მწერალი დაავით ჩხეიძე (1890-1937) რეპრესიების დროს დახვრიტეს. თუმცა ამ ფაქტის მიუხედავად, ჩხეიძე იყო და რჩებოდა საბჭოთა ფუნქციონერად, რომელმაც „მწრუნველი მამის“ როლი იტვირთა, უწევდა რა თავისსავე თანატოლი და უმცროსი კოლეგების პროტექცია კინოსტუდიის დირექტორის თანამდებობაზე ყოფნისას (რეზო ჩხეიძე ტელეფილმების სტუდია „ქართულ ტელეფილმის“ სამხატვრო ხელმძღვანელიც იყო, რომელიც კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ ერთად, ფილმწარმოების ბაზას წარმოადგენდა).

არსებობს ზეპირსიტყვიერი გადმოცემა, რომლის მიხედვითაც რეზო ჩხეიძე საკუთარ ყველაზე კონიუნქტურულ ფილმზე „რაიკომის მდივანი“ (მეორე სათაურით – „მშობლიური ჩემო მიწამ“, 1980) ამბობდა, რომ ამ პროექტით კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ მოსკოვის ლოიალობა დაიმსახურა და ახალგაზრდებს თამამი ფილმების გადაღების საშუალება მიეცათ. ჩხეიძის პატერნალისტური ვნება ჯერ კიდევ ადრეულ ფილმებში ჩანს, რომლებშიც მამის კომპლექსი უაღრესად თვალმისაცემია. ეს პრობლემა დამახასიათებელია სტალინური კინოსთ-

⁶ რაზმაძე, ინტერვიუ, გვ. 24.

ვისაც. როგორც „მაგდანას ლურჯაში“, უკაცო სახლს ვხედავთ კოტე მიქაბერიძის „დაგვიანებულ სასიძოში“ (1939), დავით რონდელის ფილმში „მწვერვალთა დამპყრობნი“ (1951) და ნაწილობრივ, ლეო ესაკიას „ნინოში“ (1959). ასევე სხვა ფილმებში.

„უმამობის ხანის“ შემდეგ იყო „მამის მონატრება“, რაც „სამოციანელებისთვის“ პირდაპირი გაგებით „მამის“ ძებნაში გამოიხატა. რეზო ჩხეიძე, საქართველოს ცეკას პირველ მდივან ედუარდ შევარდნაძესთან ერთად, კინოს მესვეურებისთვის ერთგვარ მფარველად მოგვევლინება. ამ პერიოდის კინოშიც შეინიშნება ავტორიტეტი-გმირების მატება,



ფოტოზე: რეზო ჩხეიძე, შალვა გოგიძე, ლანა ლოლობერიძე. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

რომლებიც ახალგაზრდებს ცხოვრებას ასწავლიან, ცხოვრების ბილიკებს უკვალავენ, მნიშვნელოვან რჩევა-დარიგებებს აძლევენ. შეგვიძლია გავისხენოთ თემურ ფალაგანდიშვილის „მზე შემოდგომისა“ (1973), ელდარ შენგელაიას „შერეკილები“ (1974), „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981) და სხვა. მამის ძიება რეზო ჩხეიძისთვის არასდროს გამხდარა მეორენარისნოვანი საკითხი.

კარიერის დასასრულს რელიგიურ ფილმს იღებს – „მაცხოვრის საფლავზე დანთებული სანთელი“ (2008). ჩხეიძე მთელი ცხოვრების განმავლობაში ეძებდა მამა-პატრიარქს და საბჭოთა ფუნქციონერების შემდეგ ასეთად საქართველოს ეკლესიის მეთაური ილია II მოძებნა.⁷

აღნიშნული აიხსნება რეზო ჩხეიძის რთული გზით. მამამისი, მწერალი დავით ჩხეიძე, რომელიც პირველი ბოლშევიკური მოძრაობის წევრი იყო, ქუთაისში პედაგოგიურ საქმიანობას ეწეოდა, იყო თეატრის ხელმძღვანელი, პიესებისა და რომანების ავტორი. საბოლოოდ კი რეპრესიებს შეეწირა. ახალგაზრდა ჩხეიძეს მოსკოვში კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში (ვდთუ) ჩაბარების სახსრები არ ჰქონდა, თუმცა მამის რეაბილიტაციისა და მისივე დანატოვარი წიგნების წყალობით, მაინც მოახერხებს ჩაბარებას, თანაც მიხეილ რომისა და სერგეი იუტკევიჩის სახელოსნოში.

⁷ რეზო ჩხეიძეს პირად საუბრებში არაერთხელ უთქვამს, რომ სწორედ საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქ ილია II-სთან ახლო ურთიერთობები გახდა „მაცხოვრის საფლავზე დანთებული სანთლის“ შექმნის ერთ-ერთი წინაპირობა.

ზოგადად, განათლება ჩხეიძისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო. 1972 წელს, თანამოაზრეებთან ერთად, საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტს აფუძნებს, რითაც საფუძველს უყრის ქართული კინოს ახალ პერსპექტივას, რომელიც შედარებით ნაკლებად უნდა ყოფილიყო მეტროპოლიაზე დამოკიდებული. მოსკოვთან ურთიერთობას ჩხეიძის ბიოგრაფიაში საინტერესო ადგილი უკავია. ისევე როგორც მისი თაობის ზოგიერთი წარმომადგენლისთვის რუსული კოლონიური კონსტრუქტი კონტროვერსიულ და ბიპოლარულ დამოკიდებულებაში ვლინდება, რაც მოსკოვის ერთდროულად სიძულვილსა და სიყვარულს გულისხმობს. ჩხეიძე 1991 წელს ფილმისთვის „რაიკომის მდივანი“ აღებულ უმაღლეს ლენინურ პრემიას პროტესტის ნიშნად უკან აბრუნებს (რაც დამოუკიდებლობის მოპოვებას უკავშირდებოდა), თუმცა მომდევნო წლებს რუსულ სახელოვნებო ორბიტაზე ლევიტაციაში ატარებს.

რეზო ჩხეიძის შემოქმედების ანალიზისას ისახება იდეალისტი რეჟისორის პორტრეტი, რომელიც დედამიწაზე სამოთხის მოწყობაზე ოცნებობს. თავდაპირველად ეს „კომუნისტური სამოთხის“ იდეის რწმენაში ვლინდებოდა, რაც მომდევნო წლებში რელიგიურმა მოტივებმა ჩაანაცვლა. პირველი ქალი ნობელიანტი მწერლის, სელმა ლაგერლოფის მოთხრობა „სანთლის ალის“⁸ (Ljuslågan, 1904, English: The Sacred Flame) მიხედვით გადაღებული ფილმი „მაცხოვრის საფლაგზე დანთებული სანთელი“ გვიყვება ახალგაზრდა კაცის (თორნიკე ბზიავა) უცნაურ თავგადასავალზე. ბზიავას პერსონაჟი ფილმის მთავარი პერსონაჟია, რომელიც იერუსალიმის კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამაშია ჩართული. ფილმის პრემიერაზე დასასწრებად ჩამოსული მსახიობი მოულოდნელად რელიგიური მოტივებით განიმსჭვალება და გადაწყვეტს სამშობლოში ქრისტეს საფლაგის ცეცხლის ჩატანას. თუკი ლაგერლოფი მოთხრობაში ევროპას წმინდა მიწასთან დაკავშირებით თითქოსდა მორალურ პასუხისმგებლობას ახსენებს (რომანში „იერუსალიმი“ (Jerusalem, 1901-2) ის ევროპელ, კერძოდ კი შვედ ემიგრანტებზე გვიყვება, რომლებიც იერუსალიმში სახლობენ) და ჯვაროსნული ომების დროინდელ კოლონიურ ლოგიკას უბრუნდება, რეზო ჩხეიძესთან მხოლოდ და მხოლოდ რელიგიურ ფანატიზმს ვაწყდებით – ბზიავას პერსონაჟი „წმინდა ცეცხლის“ საქართველოში ფენით ჩამოტანას გადაწყვეტს. ზებუნებრივი ცეცხლის არსებობა რუსული რელიგიური დისკურსის ნაწილია, რადგან გარდა რუსეთის ეკლესიას დაქვემდებარებული მართლმადიდებლური ეკლესიებისა, არავის, მათ შორის, იერუსალიმის საპატრიარქოშიც „წმინდა ცეცხლის“ არსებობის არ სჯერათ. იგივე დამოკიდებულება აქვთ საბერძნეთის ეკლესიაშიც).⁹

რეზო ჩხეიძის თაობისთვის რუსეთი, გადაჭარბებული იმედების გაცრუების შემდეგ, გასული საუკუნის 90-იან წლებშივე იქცა დასავლეთის ერთგვარ ალტერნატივად. ზოგისთვის უკან, იმპერიაში დაბრუნების გნება „ვარდების რევო-

⁸ Lagerlöf, Christ Legends, 2014, pp. 221-65.

⁹ ტაბულა, 5 აპრილი, 2020. <https://tabula.ge/ge/news/643594-saberdznetis-eklesiis-metauri-ambobs-rom>.

ლუციის“¹⁰ შემდეგ გაძლიერდა (ქართული ახალი ტალღის „სამოციანელების“ კიდევ ერთი წარმომადგენელი გიორგი შენგელაია საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ მალევე იღებს პრორუსულ ფილმს „ორფეოსის სიკვდილი“, შემდეგ კი ქმნის პარტიას, რომელსაც არქიმევს „საქართველოს ვაზის პარტია რუსეთთან ერთად“). რა თქმა უნდა, კოლონიური სენტიმენტები ამ თაობის ყველა წარმომადგენელს არ ჰქონდა, თუმცა, ბუნებრივია, ბევრს გაუჭირდა ძველი ღირებულებათა სისტემიდან ახალზე გადაწყობა. მათ შორის, იმპერიის მოკავშირეებს ხელს აძლევდა დამოუკიდებლობის წლებში ანარქო- და ველური კაპიტალიზმით მოტანილი უსამართლობა, ნგრევა და განუკითხაობა, რამაც საქართველოს მოსახლეობა გააღარიბა და დღემდე ვერ შესთავაზა უკეთესი სისტემა. ამრიგად, „მაცხოვრის საფლაოზე ანთებული სანთელი“ უნდა ჩაითვალოს როგორც „ვარდების რევოლუციაზე“ მორალისტური პასუხი.

რეზო ჩხეიძის პირველ და უკანასკნელ ფილმებს უსამართლობასთან ბრძოლის სურვილი აკავშირებთ, თუმცა ფილმს „მაცხოვრის საფლაოზე დანთებულ სანთელს“ იმდენად პრიმიტიულ კიტჩამდეა დასული, რომ ქართული კინოს ისტორიაში ავტორის ინფლაციის ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითს ქმნის. თუკი რეზო ჩხეიძის პირველ ფილმებში დიდ იდეებს ვხედავთ, ბოლო ფილმში ადამიანებისთვის არა მატერიალისტური უტოპიის, არამედ იდეალისტური, უფრო ზუსტად კი ბიბლიური სამოთხის დაპირება იკვეთება. რეალურ პრობლემებთან ბრძოლის ნაცვლად ერთგვარი გამაყუჩებლის შეთავაზება („რელიგია ოპიუმი“) ამორალურიც კია. თუმცა ეს ამორალურობა დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან მალევე, პუტჩის შემდეგ თითქმის ყველა სფეროში აღწევდება, როგორც პოლიტიკაში, ასევე ეკონომიკაში, ხელოვნებაში და რელიგიაში.

რეზო ჩხეიძის რელიგიურ ფილმს ნამდვილად აქვს ლოგიკური წინაპირობა. თუმცა მის შემოქმედებაში ტრანსცენდენტურ მოტივს ფილმიდან ფილმში ყოველთვის ვხედავდით: „ჩვენ ეზოში“ (1956) მოხუცი ქალი პირჯვარს იწერს, „ღიმილის ბიჭებში“ (1969), ეკლესიაში ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟის მამა, რომელიც სასულიერო პირია, ლიტურგიას ატარებს, აგრეთვე სატელევიზიო ფილმში „მშობლიურო ჩემო მიწავ“, რომელიც საგსეა რელიგიურ-ეთნოგრაფიული დეტალებით. რელიგიურ მოტივს ვხედავთ „ჯარისკაცის მამაშიც“ (1965) პირჯვარს იწერს მთავარი გმირის – გიორგი მახარაშვილის (სერგო ზაქარიძე) ცოლი მარიამი. არსად ეს სცენები არაა გროტესკულად მოწოდებული, იგრძნობა ავტორის მოწიწება მისსავე მასწავლებლებისა თუ მოსწავლეების ფილმებისგან განსხვავებით, რომლებიც არ ერიდებოდნენ ანტირელიგიურ ინტენციებს.

¹⁰ 2003 წელს საქართველოში ეწყობა ხავერდოვანი რევოლუცია, რომელიც ასრულებს 1990-იან წლებში აღმოსავლეთ ევროპაში კომუნისტური წყობის საწინააღმდეგო რევოლუციების ტალღას. „ვარდების რევოლუცია“ ქვეყნის მოდერნიზაციისა და დასავლეთთან დაახლოების წინაპირობა გახდა, თუმცა რამდენიმე წელში მოსახლეობის გარკვეულ ნაწილში გაჩნდა იმედგაცრუება, რაც უსამართლო სოციალური პოლიტიკითა და ხისტი მიდგომებით იყო განპირობებული.

ყოყმანის გარეშე შეგვიძლია მივიჩნიოთ რეზო ჩხეიძე რელიგიური ცნობიერების რეჟისორად, რომლისთვისაც საბჭოთა წყობა სეკულარული, მაგრამ მაინც



„ჩვენი ეზოს“ გადასაღები მოედნიდან, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

სამოთხის დამყარების წინაპირობას წარმოადგენდა. თუმცა აქაც იმედგაცრუებას ვაწყდებით. პირველი ფილმების პათოსი იცვლება „პროლეტარული სამოთხის“ აშენების უტოპიად ქცეულ მოლოდინზე („რაიკომის მდივანი“) და როდესაც ამის იმედსაც კარგავს, რეზო ჩხეიძე ესკაპისტურ თავშესაფარს სერვანტესის „დონ კიხოტის“ ეკრანიზაციაში პოულობს („ცხოვრება დონ კიხოტისა და სანჩოსი“, 1989).

რეზო ჩხეიძის შემოქმედება წყვილ ფილმებს მოიცავს – ფილმებს, რომლებიც ერთმანეთთან დიალოგის რეჟიმში იმყოფებიან. ხანდახან გვაქვს რაიმე ხერხისა თუ მიზნების ტრანზაქცია ფილმიდან ფილმში. მაგალითად, მხარზე გადასაკიდი ხურჯინი-ჩანთა, რომელსაც ვხედავთ როგორც „ჯარისკაცის მამაში“ დაჭრილ შვილთან ჰოსპიტალში მიმავალი მთავარი გმირის მხარზე, ასევე „ნერგებში“ (1972) რამაზ ჩხეიძის პერსონაჟთანაც – ის შვილიშვილთან ერთად სწორედ ასეთი ჩანთით მიემგზავრება შორეულ სოფელში, რათა მსხლის გადაშენების პირას მყოფი ჯიშის – „ხეჭუჭურის“ ნერგები მოიპოვოს.

გამჭოლი მოტივებიდან რეზო ჩხეიძის შემოქმედებაში უმთავრესი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამოთხის ორგანიზებაა, რაც მის გვიანდელ ნამუშევრებში ედუ-

მიდან გამოდევნის ნოსტალგიით იცვლება (წარსულის რომანტიკული განდიდება, ჰერონიზაცია და იდეალიზაცია გვხვდება „მაია წყნეთელში“ (1959), „ჯარისკაცის მამაში“, „ზღვის ბილიკში“ (1962), „ნერვებში“, „ლიმილის ბიჭებში“ და სხვა). „რაიკომის მდივანი“ ის ფილმია, რომელიც პირდაპირი მნიშვნელობით საქართველოს გაუდაბურებულ სამცხე-ჯავახეთში კომუნისტური სამოთხის მოდელირებას ცდილობს, რომელიც პირდაპირ დაკავშირებულია ისტორიულ წარსულთან – მიტოვებულ ველებზე ვაზის ძველ ჯიშებთან, რომლის მოშენებასაც რაიკომის ახალარჩეული პირველი მდივანი გეგმავს.

გიორგი თორელი, რომელსაც თემურ ჩხეიძე ასახიერებს, წარმოშობით ამ რეგიონიდანაა. თბილისში სწავლისა და, როგორც ჩანს, წარმატებული კარიერის შემდეგ მშობლიურ მიწაზე ახალი იდეებითა და შემართებით ბრუნდება. ადგილზე მას კორუფცია და ჩინოვნიკების გულგრილობა ხვდება, რის გამოც თურქეთთან საზღვრისპირა რეგიონი, რომელიც განსაკუთრებულ კონტროლს ექვემდებარებოდა და ჩაკეტილ ზონას წარმოადგენდა, მოსახლეობისგან დღითიდღე იცლებოდა. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთი ოჯახის გამგზავრების ეპიზოდი გვაგონებს მეორე მსოფლიო ომის დროს, კერძოდ, 1944 წელს, სამცხე-ჯავახეთიდან 20 ათასი მუსლიმი მესხის (მათ შორის, იეზიდების, ქურთების, ბოშების და სხვა ეთნიკური უმცირესობების) შუა აზიაში იძულებით გადასახლებას.

რეზო ჩხეიძე, რომელიც კონიუნქტურას ყოველთვის გრძნობდა და მაგალითად ვაზეთში, რომელსაც კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ გამოსცემდა ქვეყნის მეთაურებს დითირამებს უძღვნიდა,¹¹ ფილმებში ასე ცალსახა გზებს არასდროს ირჩევდა. მის ყველა ფილმში ვიზოვით საპირისპირო პოზიციებისთვის დატოვებულ ადგილებს. მაგალითად, განვიხილოთ „ჯარისკაცის მამაში“ ვაზის ტანკით გათელვის სცენა. სერგო ზაქარიაძის პერსონაჟი რუს ჯარისკაცს გადაელობება და არ მისცემს ქართველებისთვის საკრალური მცენარის განადგურების საშუალებას. გიორგი მახარაშვილი გაოგნებულ ტანკისტს გერმანელ ბავშვებზე უთითებს და მათ დახვრეტასაც სთავაზობს. შერცხვნილი ტანკისტი მანქანაში ჯდება და უკან იხევს. „რაიკომის მდივანის“ ადგილობრივი მოსახლეობის გადასახლების სიმბოლური გახსენების მსგავსად, აქაც რთული არაა მაყურებელს მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდგომი ტრაგედიები გაახსენდეს, რაც რუსმა ჯარისკაცებმა გერმანელ ქალებსა და ბავშვებს დაატყვეს თავს;¹² ანდა რუსული ტანკების იმპერიული დაუნდობლობა, რაც „ჯარისკაცის მამის“ ეკრანებზე გამოსვლამდე სამყარომ ჯერ საქართველოში 9 მარტს დატრიალებული ტრაგედიის დროს იხილა (ძირითადად კი მხოლოდ თბილისში მცხოვრებმა ადამიანებმა, რადგან ამ შემთხვევის შესახებ ცნობები ნაკლებად გავრცელდა), შემდეგ კი ბუდაპეშტში საბჭოთა ტანკების შეჭრის დროს.

¹¹ მაგალითად, სარედაქციო სტატია, რომელიც ეხმიანება საქართველოს პრეზიდენტ ედუარდ შევარდნაძეზე 1998 წლის 9 თებერვალს განხორციელებულ ტერაქტს. იხ. უზენაესის ნებით, 1998, გვ.1. ასევე ღია წერილი შევარდნაძის სახელზე: იხ. ღია წერილი, 1998, გვ. 1.

¹² Beevor, Berlin, 2002.

ჰუმანიზმი, რომელიც ხშირად კიტჩის ზღვარზე გადის, სტალინური პერიოდის „უკონფლიქტობის თეორიასთან“ გვაბრუნებს, რომელსაც, როგორც ამას ქართულ კინომცოდნეობაში გავრცელებული აზრი გვანსენებს,¹³ დაუპირისპირდნენ რეზო ჩხეიძე და თენგიზ აბულაძე, გადაიღეს რა „მაგდანას ლურჯა“. თუმცა აღნიშნულ ფილმს მოსდევს „ჩვენი ეზო“ და რაც მთავარია, „მაია წყნეთელი“ – ლუმპენპროლეტარიატის დამცველი სათავგადასავლო ეპოპეა, რომელსაც თავლანად მარქსის სიტყვები დაამშვენებდა: – „პროლეტარები არაფერს დაჰკარგავენ გარდა თავიანთი ბორკილებისა“.¹⁴

„მაია წყნეთელი“ ეროვნულ გმირზე არსებულ ხალხურ თქმულებას ეფუძნება, რომელიც, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნის მიწურულს ცხოვრობდა. ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველოს ერეკლე მეორე მართავს და ხელს აწერს რუსეთთან ანექსიის მოსამზადებელ დოკუმენტს, რომელსაც „გეორგიევსკის ტრაქტატი“ (1783) ეწოდება. რუსეთის იმპერიაში საქართველოს შეყვანის შემდეგ (1801) აღმოსავლეთიდან მომავალი საფრთხის პროპაგანდირება კიდევ უფრო აქტუალური ხდება. სტალინის მმართველობის დროს კი უკიდურეს ფორმებს იძენს. აღმოსავლეთის ფობია ფილმში კლასობრივ ბრძოლაშია გადათარგმნილი – ადამიანებით მოვაჭრე მდიდრები ისლამური სამყაროს ატრიბუტებს ატარებენ, როგორიცაა: საყურე, სამოსი, თავსამკაული და სხვ.

ფილმის სიუჟეტის მიხედვით, მაია წყნეთელი კლავს თავადს (შემოაკვდება), რის შემდეგაც იძულებული ხდება კაცის ტანსაცმელი გადაიცვას და ტყეში ყაჩაღად გავარდეს. თუმცა ეკლესიაში (!) ღვთისმშობლის ფრესკასთან საუბრისასა თუ ერთგვარი აღსარების დროს თავს დამნაშავედ არ მიიჩნევს და მარიამს მიმართავს, რომ მის ადგილზე მაცხოვრის დედაც ზუსტად ასე მოიქცეოდა. მაია წყნეთელი ერეკლე II-ის კარზე მსახურებაზე ოცნებობს. შემთხვევის წყალობით ის მრავალ ადამიანს გადაარჩენს ტყვეობისგან, რაც ფეტიშის ობიექტთან მიანლობის საშუალებას მისცემს.

მაია წყნეთელს ქართული კინოს ვარსკვლავი ლეილა აბაშიძე ასახიერებს, რომელიც დროებით ემშვიდობება ლამაზმანი მსახიობის იმიჯს და თამამ ექსპერიმენტზე მიდის – კაცად გადაცმულ ქალს განასახიერებს. ტრაგესტი პერსონაჟი, თანაც მთავარ როლში, იშვიათობას წარმოადგენდა არა მხოლოდ საბჭოთა, არამედ იმ პერიოდის მსოფლიო კინოშიც. განსწავვებით ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმისგან „მკვლელები!“ (Murder!, 1930), სადაც ტრაგესტი ნეგატიური პერსონაჟია, „მაია წყნეთელში“ უსამართლობასთან მებრძოლი ვოგონა გვყავს, რომელსაც ძალის დემონსტრირებისთვის სქესის ტრანზაქცია სჭირდება. ამასთან, ფილმში უამრავი ჰომოფროტიკული სცენაა, რაც ჩხეიძის პერვერსიითა თუ არანორმატიულებით დაინტერესებაზე გვაფიქრებინებს, თანაც, მაღალი სოცრეალიზმის პირობებში, რაც ამ ფილმს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის.

¹³ შდრ. ოჩიაური, მიხეილ ჭიაურელი, 2016, გვ. 33-55; ლევანიძე, „მცირეფილმიანობის“, 2020, გვ. 20-25.

¹⁴ მარქსი და ენგელსი, მანიფესტი, 1954, გვ. 85.



„ჩვენი ეზოს“ გადასაღები მოედნიდან, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

მაია წყნეთელის ფიგურა ჟან დ'არკს მოგვაგონებს, რომელიც მეფეს ასევე გადაჭარბებულად განადიდებდა, როგორც მათე ბიჭი შერება ფილმში (მაია წყნეთელის „სცენური“ სახელი). ერეკლე მეფის ერის მამად წარმოჩენა კომპრომისული გადაწყვეტილება იყო, რომელიც სტალინის შემდგომ პერიოდში ახალი „მამის“ ძიების პრობლემას აგვარებდა, ნაწილობრივ მაინც. ფილმში მეფე მიხეილ ჭიაურელის მოდელის მიხედვითაა წარმოდგენილი, რომელიც სტალინს არა როგორც განყენებულ ბელადად (როგორც ჰიტლერი იყო ლენი რიფენშტალთან), არამედ რიგითი ადამიანების მამა-პატრიარქად განიხილავდა. ფილმი „ბერლინის დაცემა“ (Падение Берлина, 1949) ალექსეი ივანოვისა და ნატაშას სიყვარულის ისტორიას ეძღვნება,⁵ რომლებსაც ხელს ომის დაწყება შეუშლით. ბერლინში ღრუბლებიდან დაშვებული გამარჯვებული, თეთრ კიტელში გამოწყობილი სტალინი ფრონტის სხვადასხვა ხაზზე გადასროლილ, შემდეგ კი ტყვეობიდან გათავისუფლებულ ნატაშასა და რაინსტაგზე საბჭოთა დროშის აღმართვის მონაწილე ალექსეის ერთმანეთს მოაძებნინებს. როგორც სლავოი ჟიჟეკი შენიშნავს ესეი-ფილმში „პერვერტის გზამკვლევი კინოში“ (The Pervert's Guide to Cinema, 2006), ერის ბელადს ასეთ მნიშვნელოვან წუთებშიც კი ანადგვებს რიგითი შვილების ბედი.

„ბერლინის დაცემის“ მსგავსად, „მაია წყნეთელშიც“ სასიყვარულო ურთიერთობების სუპერერეო ერეკლე II-ა, რომელიც მათე ბიჭისა და მანუჩას (გონა აბაშიძე) ურთიერთობებს თითქოსდა თვალყურს ადევნებს. მეფესთან ურთიერთობის შემდეგ მაია წყნეთელს სულ უფრო უძძიმს კაცის როლის მორგება, ამას

⁵ ოჩიაური, მიხეილ ჭიაურელი, 2016, გვ. 33-55.

ემატება სატრფოზე ექვიანობაც, რომელიც მის მიმართ ცხადია გულგრილობას იჩენს. პოეტურია ღამით წყალში მობანავე მეომარი ქალის სცენა, რომელშიც მთავარი გმირი მთვარეს შეჰყურებს და ღვთისმშობელს მიმართავს, რომ თურმე კაცად ყოფნა ძალზე რთულია. ყველაფრის მიუხედავად, მათა წყნეთელს საკუთარი მისია ბოლომდე მიჰყავს და მეფის ჯარს თავადების ღალატისგან იხსნის, თუმცა სასიკვდილო ჭრილობას მიიღებს. ბოლო წუთებში მანუჩა მოუსწრებს, რომელიც აღმოაჩენს მათას რეალურ სქესს. მანუჩას თავგზა ერევა, ვოგონას სახელის გაგების შემდეგ ხან „მაიათი“, ხანაც „მათე ბიჭოთი“ მიმართავს, კოცნის და გულში იკრავს.

ფილმის მიხედვით მათა წყნეთელის საიდუმლო გაუთქმელი რჩება. ფინალში – ღრუბლების ფონზე სატრფოს ძვალავებში ატაცებული აწ უკვე ეპიკური პერსონაჟის სხეული გვაფიქრებინებს ახალ ზეადამიანურ განზომილებაზე, რომელშიც ქალწული გმირის სხეულის წაკითხვა უნდა მოხდეს. მათა წყნეთელის სახეში რეზო ჩხეიძემ ორმაგად ჩაგრული ისტორიული ადამიანი წარმოადგინა – ქალის, რომელსაც მხოლოდ და მხოლოდ ქვეყნის მოსახლეობის გამრავლების ფუნქცია ეკისრებოდა (ერთ-ერთ ეპიზოდში მათა წყნეთელი ერეკლე მეფეს მორიდებით ეკითხება, შესაძლებელი თუა ჯარში ქალების მსახურება, რაზეც გადაჭრით იღებს პასუხს, რომ ქალის ერთადერთი ფუნქცია სამშობლოსთვის მისნაირი (!) გაჟაკცების გაზრდაა) და რიგითი სუბალტერნის, რომელიც გაუსაძლისი ყოფის გამო ფეოდალებთან აჯანყებას გადაწყვეტს.

მათა წყნეთელი არ განიცდის სინანულსა თუ ორჭოფობას თავადების დახოცვის გამო. მთელი ფილმის განმავლობაში მისი სახე ბედნიერია, განწყობა კი მსუბუქი, ამადლებულიც კი. ის უყოყმანოდ ეუფლება მოკლეული მონათმფლობელის ქისებს და შემდეგ თანაბრად უნაწილებს არა უბრალოდ გათავისუფლებულ ყმებს, არამედ ქალებს – მათ, ვინც ანდროცენტრულ კლასობრივ საზოგადოებაში ორმაგ ჩაგვრას განიცდიან.

ჩაგრულთა მხარეს ყოფნა ჩხეიძის ყველა ფილმში ოქროს წესს წარმოადგენს. „მათა წყნეთელი“ ბოლშევიკური რევოლუციის წინაპირობებზე გვესაუბრება, რომ იმ დროს პროლეტარიატის დიქტატს ალტერნატივა არ გააჩნდა, ყმები ევოლუციით ვერასდროს დაასრულებდნენ საუკუნეებით არსებულ ექსპლუატაციას. თუმცა რეზო ჩხეიძე სუსტების მხარეს მხოლოდ ისტორიულ ჟანრში არ ირჩევს. მისთვის მნიშვნელოვანია თანამედროვე საზოგადოებაში ყველა ადამიანის თანასწორობა, რაც უპირველეს ყოვლისა, კულტურის ცვლილებით უნდა განხორციელდეს.

კულტურულ ომებს ეთმობა ჩხეიძის „ჩვენი ეზო“, რომელიც თბილისის ისტორიულ ნაწილში ახალაშენებული მრავალბინიანი სახლების ეზოს ცხოვრების შესახებ გვიყვება. ეზო, ძველ თბილისში სოციალური ურთიერთობების მთავარ სივრცეს წარმოადგენდა. 1940-იანი წლების მოდერნიზაციული და ამავდროულად სტალინური ამპირის ნაგებობებით შემორტყმულ ეზოში საბჭოთა ავანგარდული კინოსთვის დამახასიათებელ კოლექტიურ გმირს ვპოულობთ – ახალგაზრდებსა

და მათ მშობლებს, რომლებიც მოდერნიზაციის მორიგი ტალღის ეპიცენტრში არიან მოქცეულნი.

სკოლის დამთავრების შემდეგ მოზარდები მომავალზე იწყებენ ფიქრს: ვის სად ისწავლის ან სად დაიწყებს სამსახურს. ახალგაზრდებს არ ეთაკილებათ ქარხანაში მუშად მოწყობა, როდესაც წოგიერთის მშობელს ამის გაგონებაც არ სურს. ფილმში კონფლიქტები ძირითადად ღირებულებების გარშემოა აგებული. უკონფლიქტობის თეორიის მიხედვით, 1950-იან წლებში საზოგადოებამ განვითარების იმ ეტაპს მიაღწია, როდესაც საბაზისო პრობლემები გადაჭრილია და მხოლოდ უკეთეს ადამიანად განდობილა რჩებოდა მისაღწევი. უტოპია, რომლისაც თანდათან სულ უფრო ნაკლებს სჯეროდა, მალე კი ამ ჰუმანურ იდეას „სამოციანელები“ რადიკალურად დაუპირისპირდებიან კიდევ (ალტერნატიული მოდელის შემოთავაზების გარეშე), ქმნიდა თანასწორი ცხოვრების ვიზუალურ მაგალითს, სადაც პრობლემებიცა და წარმატებებიც ერთი ადამიანის საქმე კი არ იყო, არამედ ყველას სატკივარი. სწორედ ეს განაპირობებს ფილმში ახალშეუღლებული წყვილის მიერ ქორწილში დასაპატიჟებელი ადამიანების სიას, სადაც ახლობლებთან ერთად მათი სახლის რემონტზე დასაქმებული მუშაცაა გათვალისწინებული.

ზეპირი გადმოცემებით ვიცით, რომ რეპრესიებისა და ცენზურის მიუხედავად, ცხოვრება იმ დროს ბევრისთვის სამართლიანი და უფრო ლაღი იყო. უკონფლიქტობის თეორია მოსახლეობას ჰპირდებოდა იმას, რაზეც ცივილიზაცია საუკუნეების განმავლობაში ოცნებობდა. თუმცა, როგორც ვინილეთ, საბჭოთა ექსპერიმენტმა ვერ მოახერხა დანაპირების შესრულება. ცოტა კომიკური, თუმცა კი კეთილგანწყობილი ურთიერთობები და სოლიდარობის ტრადიცია საბაზრო ეკონომიკისთვის დამახასიათებელი გულგრილობითა და კონკურენციით ჩანაცვლდა, სადაც „ყველა ყველას წინააღმდეგა“ (ტომას ჰობსი).

„საბჭოთა სამოთხით“ იმედგაცრუებას, როგორც უკვე ვთქვით, ვხედავთ „ღიმილის ბიჭებში“ (1969), რომელიც ასევე ახალგაზრდების ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, თუმცა ქრონოლოგიურად „ჩვენ ენოზე“ ადრინდელ პერიოდს მოიცავს – მეორე მსოფლიო ომს. რომ არა დროის დაკონკრეტება, ქართველ მაყურებელს გაუჭირდებოდა ფილმში ეპოქის გარჩევა, გმირები უკვე აღარ საუბრობენ ისე როგორც მაგალითად „ჩვენ ენოში“ – ისმის ჟარგონი, ელიტური აქცენტები, ახალგაზრდები გაუცხოებულები არიან სკოლის მიმართ, აქვთ პროტესტის გრძნობა და ა.შ.

1960-იან წლებში ანტისაბჭოთა განწყობები იზრდება, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდებში, რასაც განგებ არ მაღავეს რეჟისორი 1940-იანი წლების სტილიზაციის ფარდის უკან. რეზო ჩხეიძე „ღიმილის ბიჭებით“ 1960-იანი წლების ახალგაზრდობას მიმართავს და ცდილობს მათთან ჯერ საერთო ენის გამონახვას, შემდეგ კი მეტამორფოზის გზის შეთავაზებას, რომელსაც ფილმში „მეამბოხე თაობა“ გადის.

კლასელებს, რომლებიც, „ჩვენი ენოს“ გმირების მსგავსად, სკოლას ამთავ-

რებენ და მომავალზე იწყებენ ფიქრს, მეორე მსოფლიო ომი მოუსწრებთ. დიდი უმრავლესობა საკუთარი ნებით წავა საომრად. ფრონტზე ერთმანეთსაც მოძებნიან და გამარჯვებამდე ერთად იომებენ. რა თქმა უნდა, ეს ფილმი ვერ გაეცა პრიმიტიულ სქემებს, მით უფრო, სასაცილოდ გამოიყურებოდა უკვე არსებულ



„ჩვენი ეზოს“ გადასაღები მოედნიდან,
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

ნონკონფორმისტულ კინოსთან, რომელიც გაცილებით ნიჭიერად ახერხებდა საბჭოთა წყობის ნეგატიური მხარეების მეტაფორულ თუ იგავურ დონეზე დაცინვასა და გაკრიტიკებას.

დროთა განმავლობაში რეზო ჩხეიძესა და „სამოციანელებს“ შორის ნაპრალი სულ უფრო ღრმავდებოდა. პირველი – „საბჭოთა“ ფუნქციონერ-რეჟისორად ყალიბდებოდა, დანარჩენები კი დისიდენტებად, რომლებიც ახალ კინოს აფუძნებდნენ. თუმცა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ორივე ფენომენი საბჭოთა ხელოვნებას წარმოადგენს. ევროპული კულტურა თვითკრიტიკაზე დგას და ამ გარემოებას დასაშვებად ცნობდა საბჭოთა სისტემაც, მაშასადამე – ცენზურაც. რეზო ჩხეიძე მართლაც წარმოადგენდა მთავარ ხმას, რომელიც სისტემის თვითკრიტიკით იყო დაკავებული.

თუმცა რეზო ჩხეიძე ასევე იყო ნომენკლატურის წარმომადგენელიც, რომელმაც კოლეგებსა და ზოგადად, თაობაზე ზრუნვა საკუთარ თავზე ივისრა. მისი მისია ახალგაზრდებისთვის კომუნისტური იდეების უპირატესობის დამტკიცე-

ბა იყო. ამის საფუძველი მის ბიოგრაფიაშიც მოიძებნება,¹⁶ რომლის წაკითხვის შემდეგაც იძერწება ხელოვანის პორტრეტი, რომელსაც ცნობრებაში არაფერი გააჩნდა და რომელმაც ყველაფერს ოქტომბრის რევოლუციით მოტანილი ცვლილებების შედეგად მიაღწია.¹⁷ რეალურადაც ხომ ქვეყანაში ინდუსტრიალიზაცია, საბინაო საკითხის მოგვარება, უფასო განათლება, ჯანდაცვა და უამრავი სხვა რამ, სწორედ, საბჭოთა წყობის დამყარებას უკავშირდებოდა (რაც არ ნიშნავს რეპრესიების ნიველირებას და უამრავი უდანაშაულო ადამიანის სიკვდილის უგულებელყოფას). გვიანდელ ინტერვიუებში ჩხეიძეს არაერთხელ განუცხადებია, რომ მრავალი ვადაცდომის მიუხედავად, ძველ სისტემაში არსებობდა, მაგალითად, სიტყვის თავისუფლება.¹⁸

ნოამ ჩომსკი, რომელიც თანამედროვე ლიბერალურ მედიას იკვლევს, არაერთგან აღნიშნავს, რომ საბჭოთა პრესა ხშირად უფრო პატიოსნად იქცეოდა, ვიდრე ამერიკული, რომელიც სახელმწიფო ინტერესს პირნათლად ემსახურებოდა და შეეძლო ძალადობა, ექსპანსია, კორუფცია და სხვა დანაშაულებები არა მხოლოდ გაემართლებინა, არამედ გაეყალბებინა და დაეფარა.¹⁹ ამიტომ, დისიდენტების ოცნება უნაკლო დასავლეთზე არც ისე ახლოს იდგა რეალობასთან.

თავისუფლების წყურვილს ალტერნატივა არც ერთ ეპოქაში არ გააჩნდა. მას შემდეგ რაც გაირკვა, რომ „საბჭოთა სამოთხეს“ მუდმივი გადავადებები ეწერა, არარეალისტური იდევით გადაღლილობა სულ უფრო თვალშისაცემი გახდა. ხელოვნებაში საზღვრების გარღვევის სურვილი გაღვივდა. ნიკიტა ხრუშჩოვის ხანმოკლე მმართველობის პერიოდში შეიქმნა განცდა, რომ გარდაქმნების სიო მეტ ლიბერალიზაციას მოიტანდა, რაც ნაწილობრივ გამართლდა. თუმცა სახელმწიფო მანქანა დროულად მოეგო გონს და კვლავ კონტროლის გამკაცრებას მიჰყო ხელი, თუმცა სტალინურ მასშტაბებამდე აღარავინ დაბრუნებულა. პირიქით, კავშირში 1985 წლიდან „გარდაქმნებისა“ და „გლასტნოსტის“ ეპოქა დგება.

1960-იანი წლებიდან საბჭოთა კინოში, ყოველ შემთხვევაში, საქართველოში, მთავარ ხაზს სწორედ ნონკონფორმიზმი წარმოადგენდა. ამრიგად, დისკურსიც ძირითადად არ სცდებოდა ფუნდამენტურ საკითხს, როგორცაა პიროვნებისა თუ ქვეყნის თავისუფლება, ფარისევლობა, შიში და ა.შ. რეზო ჩხეიძეს კი სწამდა, რომ ცვლილებები კორუმპირებულ სისტემაშიც განხორციელდებოდა, თუკი ახალგაზრდა თაობა უარს იტყოდა სტერეოტიპებზე და „ცუდი ჩინოვნიკების“ ნაცვლად მართვის სადავეებს საკუთარ ხელში აიღებდა, შევიდოდა კომპაგშირში, პარტიაში და ა.შ.

„რაიკომის მდივანში“ კონფლიქტი იგება არა იმდენად სისტემის არასრულფასოვნებაზე, რამდენადაც კორუმპირებულ ნომენკლატურაზე. რწმენა, რომ

¹⁶ ჩხეიძე, საუბრები კინოხელოვნებაზე, 1973, კინოს დიდ გზაზე, 2011.

¹⁷ ერთ-ერთ ინტერვიუში რეზო ჩხეიძე ამბობს, რომ სტალინის დასაფლავებაზე საპატიო ყარაულში იდგა. ის. ოსაძე, რეზო ჩხეიძე, 2008, გვ. 22.

¹⁸ პაპასკირი, საბჭოთა დროს, 2009, გვ. 19.

¹⁹ Chomsky and Herman, Manufacturing Consent, 2008, p. 444.

პრობლემა ადამიანებშია, 1980-იანი წლების დისკურსის ნაწილი იყო, რამაც, საბოლოო ჯამში, შექმნა კიდევ მინეილ გორბაჩოვის ფიგურა. ბრეჟნევის, ანდროპოვისა და ჩერნენკოს შემდეგ ახალგაზრდა პოლიტიკოსმა სისტემის რეალურად გაჯანსაღება მოინდომა. გორბაჩოვი ზღუდავს და 1988 წელს საერთოდ აუქმებს ცენზურას, ამთავრებს გამოსასწორებელ ბანაკებში „სხვანაირად მოაზროვნეთა“ გაგზავნის პრაქტიკას, იწყებს ეკონომიკის გაჯანსაღებაზე ფიქრს, ატარებს რეფორმებს, იკვლევს დასავლურ მოდელებსა და ცდილობს ატომურ შეიარაღებაზე უარის თქმაზე მსოფლიოს დაყოლიებას (განიარაღებაზე უარს ამბობს საბჭოთა დისიდენტების ფეტიში პოლიტიკოსი, იმუჟამად გაერთიანებული სამეფოს პრემიერ-მინისტრი, მარგარეტ ტეტჩერი). რეზო ჩხეიძის ოცნება თითქმის ხორცს ისხამს, „რაიკომის მდივნის“ მსგავსად, საბჭოთა უდაბნოც აყვავების პირას უნდა აღმოჩნდეს, თუმცა ერთობ საეჭვო გარემოებებში საბჭოთა კავშირი ფორსირებულად წყვეტს არსებობას.²⁰

რეზო ჩხეიძე თითქოს წინასწარ ხედავდა სისტემის კრახს და იმას, რაც დაასრულებდა კაცობრიობის ამ დიდ ექსპერიმენტს. „ზღვის ბილივი“ საბჭოთა დისიდენტურ მოძრაობას ეძღვნება, რომელსაც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, განხეთქილების ვაშლივით, არეულობა შემოჰქონდა საზოგადოების თითქმის ყველა სფეროში, ახალგაზრდებს უკრძალავდა საბჭოთა წყობის სიყვარულს, კომუნისტების იდეების გაზიარებასა და შემდგომში, პარტიულ სტრუქტურებში აფილირების სურვილსაც უკარგავდა.

1960-იანი წლების შემდგომი საბჭოთა ზეპირსიტყვიერება ინახავს დისკურსებს, რომელიც მოაზროვნე, შემდგარ და წარმატებულ ადამიანებში კომუნისტების სიმპათიისთვის მცირე ადგილსაც კი არ ტოვებდა. იქმნება დისიდენტის რომანტიკული სახე, რომელიც აუცილებლად უნდა უსმენდეს აშშ-ის მთავრობის რადიოსადგურებს – „ამერიკის ხმას“ და „რადიო თავისუფლებას“, მოსწონდეს დასავლური მუსიკა, კინო, ეცვას ჯინსები და ოცნებობდეს საზღვრის გარღვევაზე. 1983 წელს ტრაგიკული ტერორისტული აქტიც კი მივიღეთ, როდესაც ისევ და ისევ საბჭოთა ნომენკლატურისა და ელიტის პრივილეგირებული შთამომავლები თურქეთში გასაქცევად ტერორისტულ აქტს ჩაიდინენ. თბილის-ბათუმის რეისის თვითმფრინავის ტუ-134A-ს წარუმატებელ გატაცებას 7 ადამიანი ემსხვერპლება, რასაც 3 გამტაცებლისა და ამ მოვლენასთან კავშირის არმქონე მღვდლის სიკვდილით დასჯაც დაემატება. ტრაგედიის აცილება საფსებით შესაძლებელი იყო, თუმცა ტერორისტები ისეთივე ნაივურები იყვნენ და შეცდომებს უშვებდნენ, როგორსაც რეზო ჩხეიძის პროკომუნისტი გმირები კიტჩურ ფილმებში „განძი“ (1961) და „ზღვის ბილივი“.

„ზღვის ბილივი“ ბათუმშია გადაღებული, საბჭოთა კავშირის სასაზღვრო ზღვისპირა ქალაქში. ფილმი მოხუცი მეზღვაურის შესახებ მოგვითხრობს, რო-

²⁰ Steele, Mikhail Gorbachev, 2011. source:

<https://www.theguardian.com/world/2011/aug/17/mikhail-gorbachev-on-boris-yeltsin>.

მელსაც „ჯარისკაცის მამის“ ვარსკვლავი სერგო ზაქარიძე ასახიერებს. საიუბილეო წვეულებიდან მოხუცი მეზღვაური ჯერ ქალაქში გასეირნებას გადაწყვეტს, შემდეგ კი ზღვის ნაპირს გაუყვება, სადაც ახალგაზრდების ჯგუფს გადაეყრება. ახალგაზრდები იმაზე მეტად თამამები არიან, ვიდრე ამას საბჭოთა კინოს დაუწერელი და თუ დაწერილი სტანდარტები მოიაზრებდა. ვულგარულობა არა, თუმცა უამრავი მინიმუმბაა მოცემული თავზნეულალებულ ახალგაზრდებზე, რომლებიც გადაჭარბებული დროსტარებით არიან დაკავებულნი და საგარაუდოდ, თავს დისიდენტებად მოიაზრებენ (ამას უფრო იმ პერიოდის მაყურებელი თუ იგრძნობდა).

ჯგუფის ლიდერი დათო (მერაბ თავაძე) მანქანის გაჩერებასა და ზღვაში ბანაობას შესთავაზებს თანატოლებს. სწორედ ამ დროს გადაიკვეთება ახალგაზრდებისა და მოხუცი მეზღვაურის გზები. მამა-პატრიარქი ეგზისტენციალურ საკითხებზეა ჩაფიქრებული, როდესაც ახალგაზრდებთან ზღვაში ვაცურვის სურვილი გაუჩნდება. თითქოსდა, მათ ფარულ აზრებს ეუფლება, ზღვაში შორს ვაცურვის გნებაში საზღვრების გადალახვის, საბჭოთა კავშირიდან გაქცევის განზრახვას წაიკითხავს. კვლავ ფროიდს უნდა მოვუხმოთ და მის თქმულებას²¹ „დიადი მამის“ შესახებ, რომელსაც აკრძალვების დაწესების დისკრეცია აქვს.

ყოფილი მეზღვაური სხვა შეზღუდვებსაც აწესებს. ის უმეგობრდება ერთ-ერთ გოგონას, მარინეს (რუსუდან ფარემუნაშვილი), რომელიც ჯგუფიდან განზე ყოფნას ამჯობინებს. მათ მამაშვილური კავშირი უყალიბდებათ, რაზეც გაუცნობიერებლად ღიზიანდება დათო, რომელიც მარინესთან სასიყვარულო ურთიერთობის დაწყებას ცდილობს. ამრიგად, მოხუც კაცსა და დათოს შორის კონფლიქტი წარმოიქმნება, რომელიც ზღვაში უპირატესობის მოპოვებით უნდა გადაწყდეს.

ორთაბრძოლა წყალში ინაცვლებს, რაც ახალგაზრდობისა და სიბერის დაპირისპირების გარდა, კიდევ სხვა შინაარსსაც ატარებს. ზღვა უსაზღვრო სივრცეა, რომელიც ახალგაზრდებისთვის, პირობითად რომ ვთქვათ, თუ საბჭოთა კავშირიდან გაქცევის შესაძლებლობასთან ასოცირდებოდა, მოხუცისთვის ზღვაში სრულიად სხვა აზრი დევს. წყალი მისთვის სრულყოფილებასთან, საკუთარ თავზე ამაღლების, გნებავთ, გამარჯვების საშუალებაა. სწორედ ამ აზრის გადმოცემას ცდილობს მეზღვაური, როდესაც ახალგაზრდებთან ჭკუის სასწავლებელ „ანც ბაქრობაში“ ჩაერთვება.

თანდათან ბიჭები ნაპირისკენ მობრუნებას იწყებენ. ისინი ვერ ავლენენ სულის იმ სიმტკიცეს, რაც ყოფილ მეზღვაურს აქვს. ნაპირზე გამოსულებს, თავი ჩაქინდრული აქვთ. ზღვაში მხოლოდ დათო და მოხუცი კაცი რჩება. ამინდი იცვლება. კულმინაციისკენ მეზღვაურის შინაგანი დიალოგი გვესმის. ვიგებთ, რომ ის ახალგაზრდა მეტოქეზე ღელავს, ფიქრობს, ეყოფა თუ არა უკან დასაბრუნებელი ძალა. დათოს ქანცი ეცლება, დახრჩობას მოხუცი გადაარჩენს, მისივე სიტყ-

²¹ „ტოტემსა და ტაბუში“ ფროიდის „დიადი მამა“ პირველყოფილ თემში აწესებს აკრძალვას, რაც გამოიწვევს ვაჟების აჯანყებას და მამის სიკვდილს.

გებით ძალას აჩუქებს და ნაპირისკენ ააღებინებს გეზს, თავად კი ჰორიზონტს შეერწყმება.

ახალგაზრდების კეთილდღეობისთვის გაღებული მსხვერპლი, ალტრუისტული მსხვერპლმეწირვა პოლიტიკური აქტია, რასაც „სტილიაგებისთვის“²² (საბჭოთა პიბსტერები) უფრო ფართო მსოფლაქმა უნდა ებოდებინა. რეზო ჩხეიძეს სწამდა, რომ ახალგაზრდების სწორ გზაზე დაყენება შესაძლებელია, თუკი ისინი საკრალური აქტის მონაწილენი გახდებოდნენ, თუნდაც კინოდარბაზში ფილმის ყურების დროს. თუმცა ამ კინოს ძალა უკვე აღარ ჰქონდა. „მამის“ თავდადება იმდენად გროტესკულ ფერებში იყო წარმოდგენილი, რომ ეფექტის მოლოდინი არავის შერჩენოდა. ეს აღარ იყო დიდი იდეების ებოქის კინო, „ზღვის ბილიკი“ მხოლოდ და მხოლოდ ახალგაზრდებში მომძლავრებულ ანტისაბჭოთა განწყობებს უპასუხებდა (მოქმედების ადვილად ზღვისპირეთის არჩევას ისიც განაპირობებდა, რომ ზღვაზე საბჭოთა კავშირი ყველაზე ნაკლებად ახერხებდა დასავლური რადიოსადგურების ჩახშობას, რომლებიც მიზანმიმართულად მაუწყებლობდა უცხო ქვეყნის ტერიტორიაზე).

ამრიგად, „საბჭოთა სამოთხის“ მოტივი თვალსა და ხელს შუა აორთქლდა ქართულ კინოში და დარჩა მხოლოდ და მხოლოდ ნაკლებად ნიჭიერი პროპაგანდისტული პასუხები განწყობებზე, რომელიც 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო საზოგადო სახეს იძენდა. რეზო ჩხეიძე „ჯარისკაცის მამის“ შემდეგ საკავშირო მასშტაბით იხვეჭს ქართული კინოს მამა-პატრიარქის სახელს, თუმცა ქვეყნის შიგნით ნომენკლატურის იარლიყს აწებებენ (სამართლიანად), რომელსაც ველარასდროს ჩამოიშორებს. ახალგაზრდებთან შეჯიბრში ჩხეიძე მოხუცი მეზღვაურის როლში გვევლინება, ხდება მედიატორი უმაღლეს ხელისუფლებასა და ნონკონფორმისტ რეჟისორებს შორის, რაც ერთდროულად მათ კონტროლსა და დახმარებაში ვლინდებოდა. ბიპოლარულობა 1980-იანი წლების მთავარი მარკერია, რაც თითქმის ყველა სფეროში იჩენდა თავს – პოლიტიკიდან დაწყებული, კინოთი დამთავრებული. ასეთია მისი ბოლოსწინა ფილმი „ცხოვრება დონ კინოტისა და სანჩოსი“. სერვანტესის კერანჩაცია დიდი რეჟისორის საკუთარი თავით იმედგაცრუების მეტაფორაა, აღსარება და სინანული. ბასკეთის ტელევიზიასთან თანამშრომლობით გადაღებული მრავალსერიიანი ფილმის გამოსვლიდან მალევე საბჭოთა კავშირი დაინგრევა, რეზო ჩხეიძე კი 2008 წლამდე ფილმს აღარ გადაიღებს.

²² СТИЛЯГИ – ახალგაზრდული სუბკულტურა საბჭოთა კავშირში, რომელიც 1940-60-იან წლებში არსებობდა.



„ჩვენს ევლ“ პოსტერი,
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გრიშაშვილი ი., ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოჰემა. თბ., 1927;
2. ლევანიძე მ., „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის მოკრძალებული ხიბლი, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #2 (83), 2020;
3. მარქსი კ. და ენგელსი ფ., კომუნისტური პარტიის მანიფესტი, თბ., 1954;
4. ნახუცრიშვილი ლ., ეგნატე ნინოშვილის დრო: I. სული, აზრდილი, დანართი, 20 თებერვალი, 2021;
<http://www.danarti.org/blog/egnate-ninoshvili-dro-i-suli-achrdili/9>.
5. ოსაძე ლ., რეზო ჩხეიძე სტალინის დასაფლავებაზე საპატიო ყარაულში იდგა, გუმბათი, 15-21 დეკემბერი, #50 (64), 2008;
6. ოჩიაური ლ., მიხეილ ჭიაურელის სტალინის ტრილოგია და ღმერთ(ებ)ის დაღუპვა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, #2 (67), 2016;
7. პაპასკირი ლ., საბჭოთა დროს, ზეწოლის მიუხედავად, მართალი სიტყვა და აზრი ხშირად იმარჯვებდა, რეიტინგი, 2 თებერვალი, #5 (327), 2009;
8. რაზმაძე გ., ინტერვიუ ლანა ლოლობერიძესთან, ამარტა, წამთარი, 2022;
9. საბერძნეთის ეკლესიის მეთაური ამბობს, რომ იერუსალიმის წმინდა ცეცხლი იგივეა, რაც კანდელის ცეცხლი, ტაბულა, 5 აპრილი, 2020;
<https://tabula.ge/ge/news/643594-saberdznetis-eklesiis-metauri-ambobs-rom>.
10. უზენაესის ნებით, ქართული ფილმი, 12 თებერვალი, #3 (751), 1998.
11. ფროიდი ზ., რჩეული შრომები, თბ., 2018;
12. ღია წერილი საქართველოს პრეზიდენტს ბატონ ედუარდ შევარდნაძეს, ქართული ფილმი, 6 აგვისტო, #14 (714), 1998;
13. ჩხეიძე რ., კინოს დიდ ვზაზე, თბ., 2011;
14. ჩხეიძე რ., საუბრები კინოხელოვნებაზე, თბ., 1973;
15. Bazin A., What Is Cinema? Volume II, Los Angeles and London, 2005;
16. Beevor Antony, Berlin: The Downfall 1945, London, 2002;
17. Chomsky Noam. Herman S. E., Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media. London: Bodley Head, 2008;
18. Jonathan S., Interview with Gorbachev: Mikhail Gorbachev: I was too soft on Yeltsin, Guardian, Wednesday, 17 August 2011. <https://www.theguardian.com/world/2011/aug/17/mikhail-gorbachev-on-boris-yeltsin>.
19. Lagerlöf S., Christ Legends, New York, 2014;
20. Vishnevetsky I., 50 years later, Au Hasard Balthazar remains an unconventional masterpiece, The A.V. Club. Onion, 2016. <https://film.avclub.com/50-years-later-au-hasard-balthazar-remains-an-unconven-1798189610>.

REZO CHKHEIDZE – THE PATRIARCH OF GEORGIAN CINEMA

Summary

Rezo Chkheidze is an important figure in Georgian film. His name is associated with the first international recognition of Georgian film. He was also the director of many films that were popular among the masses. This popularity extended not only to Georgia, but to the whole territory of the Soviet Union. Rezo Chkheidze was the first Georgian who had the opportunity to shoot the film abroad within the framework of international co-production. For many years he was the director of the Georgian Film Studio “Georgian Film” and directly participated in the creation of Georgian cinematography. It is true that the young generation had baptised him a negative figure, which had a certain prerequisite (he was a civil servant with whose name is associated the process of privatisation of film theatres and other properties in the 1990s, as well as the fact that he made less interesting films at the end of his career, etc.). But today, these stereotypical allegories of one-sided liberal discourses and hypocrisy associated with his personality should be subject to revision.

This article is an attempt to take a holistic approach to the work of a Soviet film director, using Rezo Chkheidze as an example. His biography arouses a sense of dissonance in the reader – Rezo Chkheidze was the son of victims of Stalin’s repressive measures and became a significant figure in Soviet culture, a functionary. In Rezo Chkheidze’s films, the author always takes the side of the weak and oppressed, which is most evident in his most important film, “Magdana’s Donkey” (original title: *Magdana’s Lurja*), on the background of the class struggle. In this respect, one could explain Rezo Chkheidze’s decision of personal demarcation as his idealism. However, this aspect is still not explicitly emphasised and dealt with in the specialist literature and textbooks on film history.

Over the course of many years, Rezo Chkheidze headed the only film studio in Georgia “Georgian Film” (“Kartuli Pilmi”). This position made him a protectionist of Georgian film directors. He spent most of his creative work dealing with the phenomenon of his father. From “Magdana’s Donkey” to his last film “Candle Lit at the Saviour’s tomb” – the symbol of the father is perceived everywhere: his loss, the desire to search for him, or the director describes both the difficulty and the joy of being a father.

Rezo Chkheidze’s biography begins with his repressed father – the writer David Chkheidze, a member of the first Bolshevik movement. He worked as a teacher in Kutaisi, directed the local theatre, wrote plays and novels. But eventually became a

victim of repressive measures. The young Rezo Chkheidze had no financial means to study in Moscow at the “State All-Union Institute of Cinematography” (abbreviated as WGIK). But after his father’s rehabilitation and thanks to his father’s library, he managed to do so and ended up in the workshop of Mikhail Romm and Sergei Yutkevich.

Education has always been of great importance to Rezo Chkheidze. In 1972, together with his peers, he founded the Faculty of Film at the State University of Theatre Arts. This marked a new development perspective for Georgian film – the possibility of being relatively less dependent on the Soviet metropolis. The relationship to Moscow has a special place in Rezo Chkheidze’s biography. As with many representatives of his generation, the Russian colonial construct is expressed in a controversial and bipolar view (in love and hate of Moscow). In 1991, Rezo Chkheidze returns the highest state prize of the USSR the Lenin Prize, awarded to him for his film “Party Secretary of the Regional Committee” – he does not accept it, which is related to the attainment of independence, although he lives the next years in the Russian limelight.

When exploring Rezo Chkheidze’s oeuvre, the image of an idealistic director who dreams of creating a paradise on earth emerges. In the beginning, this is expressed in the belief in the idea of a “communist paradise”, which is replaced by religious motifs in the following years.

For Rezo Chkheidze’s generation, Russia already became a kind of alternative to the West in the 1990s, after the disappointment of unfulfilled exaggerated hopes. Some were seized by a passion to return to the Russian Empire after the “Rose Revolution”; but colonial sentimentalities were not peculiar to all representatives of this generation. Many had found the transition from the old value system to the new difficult. Even the allies of the “empire” found the injustice, ruin and permissiveness instilled by anarchist and savage capitalism beneficial, all the things that made the Georgian population needy and have not offered a better system to this day. In this respect, the film “Candle Lit at the Saviour’s tomb” can be considered a moralistic response to the “Rose Revolution”.

Rezo Chkheidze’s first and last films are united by the will to fight injustice, although the last film, “Candle lit at the Savior’s tomb”, is a primitive kitschy opus that is an extremely striking example of the devaluation of the auteur in the history of Georgian cinema. In Rezo Chkheidze’s first films we see great ideas, but in the director’s last film we discover not the juxtaposition of materialist utopia, but the juxtaposition of idealistic, more accurately formulated biblical paradise. To offer a certain anaesthetic (“religion is the opium of the people” – K. Marx) instead of combating real problems is at least immoral. But this amorality flourished soon after the preservation of independence and after the coup almost in all spheres – in politics as well as in the economy, in art and religion.

REZO CHKHEIDZE – PATRIARCH DES GEORGISCHEN FILMS

Zusammenfassung

Rezo Chkheidze ist eine bedeutende Figur im georgischen Film. Mit seinem Namen ist die erste internationale Anerkennung des georgischen Films verbunden. Er war ebenfalls der Regisseur von vielen Filmen, die in den Volksmassen beliebt waren. Diese Beliebtheit erstreckte sich nicht nur auf Georgien, sondern auf das ganze Gebiet der Sowjetunion. Rezo Chkheidze war der erste Georgier, der im Rahmen der internationalen Koproduktion die Möglichkeit hatte den Film im Ausland zu drehen. Im Laufe vieler Jahre war er Leiter des Georgischen Filmstudios „Georgischer Film“ und hat unmittelbar an der Entstehung der georgischen Filmkunst teilgenommen. Die junge Generation hatte ihn zwar zur negativen Figur getauft, was eine gewisse Voraussetzung hatte (er war ein Beamter, mit dessen Namen der Prozess der Privatisierung von Filmtheatern und anderen Besitztümern in den 90-er Jahren verbunden wird, ebenso die Tatsache, dass er zum Schluss seiner Karriere weniger interessante Filme drehte etc.). Aber heute sollten diese mit seiner Persönlichkeit verbundenen stereotypen Sinnbilder von einseitigen liberalen Diskursen und Heuchelei einer Revision unterzogen werden.

Der vorliegende Beitrag stellt einen Versuch dar, am Beispiel von Rezo Chkheidze das Werk eines Sowjetischen Filmregisseurs holistisch aufzufassen. Seine Biografie erregt im Leser ein Gefühl der Dissonanz – Rezo Chkheidze war Sohn von Opfern der Stalinschen Repressalien und wurde zu einer bedeutenden Figur der Sowjetischen Kultur, zu einem Funktionär. In den Filmen von Rezo Chkheidze ergreift der Autor stets die Partei des Schwachen und Unterdrückten, was in seinem wichtigsten Film „Magdanas Esel“ (Originaltitel: Magdanas Lurja) am deutlichsten hervortritt, und zwar auf dem Hintergrund des Klassenkampfes. Insofern könnte man die Entscheidung der persönlichen Abgrenzung von Rezo Chkheidze als seinen Idealismus erklären. Dieser Aspekt wird jedoch bis heute in der Fachliteratur und in den Lehrbüchern zur Filmgeschichte nicht ausdrücklich betont und bearbeitet.

Rezo Chkheidze leitete im Laufe vieler Jahre das einzige Filmstudio in Georgien „Georgischer Film“ („Kartuli Pilmi“). Diese Position machte ihn zum Protektionisten der georgischen Filmregisseure. Den größten Teil seines Schaffens befasste er sich mit der Aufarbeitung des Phänomens seines Vaters. Angefangen mit „Magdanas Esel“ bis hin zu seinem letzten Film „Am Grabe des Heilands angezündete Kerze“ – überall wird das Sinnbild des Vaters wahrgenommen: sein Verlust, der Wunsch

nach ihm zu fahnden, oder auch beschreibt der Regisseur sowohl die Schwierigkeit, sowie die Freude des Vater-Seins.

Die Biografie von Rezo Chkheidze beginnt mit seinem repressierten Vater – dem Schriftsteller David Chkheidze, dem Mitglied der ersten Bolschewistischen Bewegung. Er war in Kutaisi als Lehrer tätig, leitete das dortige Theater, schrieb Theaterstücke und Romane. Wurde aber schließlich Opfer der Repressalien. Der junge Rezo Chkheidze hatte keine finanziellen Mittel um in Moskau an dem „Staatlichen All-Unions-Institut für Kinematographie“ (abgekürzt als WGIK bezeichnet) zu studieren. Aber nach der Rehabilitierung des Vaters und dank dessen Bibliothek schafft er es dennoch und gelangt in die Werkstatt von Mikhail Romm und Sergei Jutkewitsch.

Die Bildung war für Rezo Chkheidze stets von großer Bedeutung. 1972 gründete er zusammen mit seinen Gleichgesinnten die Fakultät für Film an der Staatlichen Hochschule für Theaterkunst. Dadurch wurde für den georgischen Film eine neue Entwicklungsperspektive vorgezeichnet – die Möglichkeit relativ weniger abhängig von der Sowjetmetropole zu sein. Die Beziehung zu Moskau hat in der Biografie von Rezo Chkheidze einen besonderen Platz. Wie auch bei vielen Vertretern seiner Generation wird das russische koloniale Konstrukt in einer kontroversen und bipolaren Auffassung (in Liebe und Hass von Moskau) zum Ausdruck gebracht. 1991 gibt Rezo Chkheidze den höchsten Staatspreis der UdSSR den Leninpreis, der ihm für seinen Film „Parteisekretär des Regionalen Komitees“ verliehen wurde, zurück – er nimmt ihn nicht an, was mit der Erlangung der Unabhängigkeit zusammenhängt, obwohl er die nächsten Jahre im russischen Rampenlicht levitiert.

Bei der Erforschung des Oeuvres von Rezo Chkheidze tritt das Bild eines idealistischen Regisseurs hervor, der davon träumt, auf Erden ein Paradies zu erschaffen. Zu Beginn drückt sich dies in dem Glauben an die Idee des „kommunistischen Paradieses“ aus, was in den folgenden Jahren von den religiösen Motiven ersetzt wird.

Für die Generation von Rezo Chkheidze wurde Russland bereits in den 90-er Jahren, nach der Enttäuschung von den unerfüllten übertriebenen Hoffnungen, zu einer Art Alternative des Westens. Einige waren nach der „Rosenrevolution“ von der Leidenschaft ergriffen, in das russische Reich zurückzukehren; Aber die kolonialen Sentimentalitäten waren nicht für alle Vertreter dieser Generation eigen. Vielen war die Umstellung von dem alten Wertsystem auf das Neue schwergefallen. Auch die Verbündeten des „Reiches“ fanden die vom anarchistischen und wilden Kapitalismus gestifteten Ungerechtigkeit, Ruin und Freizügigkeit für nutzbringend, all das, was die georgische Bevölkerung bedürftig machte und bis heute kein besseres System angeboten hat. Insofern kann der Film „Am Grabe des Heilands

angezündete Kerze“ als moralistische Antwort auf die „Rosenrevolution“ gehalten werden.

Den ersten und den letzten Film von Rezo Chkheidze verbindet der Wille zum Kampf gegen die Ungerechtigkeit, obwohl der letzte Film „Am Grabe des Heilands angezündete Kerze“ ein primitives kitschiges Opus darstellt, der ein äußerst markantes Beispiel der Abwertung des Autors in der Geschichte des georgischen Films darstellt. In den ersten Filmen von Rezo Chkheidze sehen wir große Ideen, im letzten Film des Regisseurs jedoch entdecken wir nicht die Gegenüberstellung der materialistischen Utopie, sondern die Gegenüberstellung von idealistischem, exakter formuliert biblischen Paradieses. Anstatt der Bekämpfung von wirklichen Problemen ein gewisses Betäubungsmittel anzubieten („Religion ist das Opium des Volkes“ – K. MarX) ist mindestens unmoralisch. Aber diese Amoralität gedieh bald nach der Erhaltung der Unabhängigkeit und nach dem Putsch fast in allen Bereichen – sowohl in der Politik, als auch in der Wirtschaft, in der Kunst und Religion.