

• ირაკლი მახარაძე •

დიდი მუზეი

ქართული მუზეი პინოს ისტორიის



გაქარ სულაქარის
გამომცემლობა

ექლენება ჩემს ულამაზეს მეუღლეს – ნანას

ირაკლი მახარაძე

დიადი მუწჯი – ძართული მუწჯი კინოს ისტორია

რედაქტორი: ნინო ნეკერიშვილი

დიზაინერი: ია მახათაძე

ყდის დიზაინერი: თამარ თათელაძე

დამკაბადონებელი: ლადო ლომსაძე

© ირაკლი მახარაძე, 2014

ყველა უფლება დაცულია.

შპს „ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა“

დავით აღმაშენებლის 150, თბილისი 0112

ტელ.: 291 09 54

ელფოსტა: info@sulakauri.ge

ნიგნში გამოყენებული ფოტოები ინახება საქართველოს
ეროვნულ არქივსა და საქართველოს კინოს, თეატრისა და
ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში

ISBN 978-9941-23-104-9

Irakli Makharadze

HISTORY OF GEORGIAN SILENT FILM

© Irakli Makharadze, 2014

All rights reserved.

Bakur Sulakauri Publishing

150 Agmashenebeli ave.

0112, Tbilisi Georgia

E-mail: info@sulakauri.ge

www.sulakauri.ge

როცა ბავშვური შთაბეჭდილებები მახსენდება, ყოველთვის თვალწინ მიდგას კადრები „წითელი ეშმაკუნებიდან“. არ ვიცი რატომ, მაგრამ რაღაც მიზეზის გამო ეს მუნჯი კინოფილმი ჩამრჩა მეხსიერებაში, ოღონდაც აღარ მახსოვს, სად ვნახე პირველად. არა, სურათის პრემიერას 1923 წელს ნაღდად არ დავსწრებივარ, არც ისეთი ხრონცი ვარ ჯერ. მაგრამ დღემდე დიდი სიმოვნებით ვუყურებ „დიადი მუნჯის“ პერიოდში შექმნილ ფილმებს და მიმაჩნია, რომ ნაღდი კინო – გაცოცხლებული ფოტოები – სწორედ ეს არის. მე კინოისტორიკოსი არ გახლავართ, პროფესიით კინორეჟისორ-დოკუმენტალისტი ვარ, რომელსაც უყვარს კინო, მისი ისტორია, განსაკუთრებით კი, ამერიკული ვესტერნი (მიმაჩნია, რომ ყოველმა კინემატოგრაფისტმა მეტ-ნაკლებად მაინც უნდა იცოდეს კინოს ისტორია, თუმცა, სამწუხაროდ, ეს ასე არ არის).

წინამდებარე ნაშრომს არ აქვს პრეტენზია ღრმა კვლევა-ძიებასა და სხვა სახის წიაღსვლებზე, აქ თავმოყრილია ჩემი შთაბეჭდილებები, მოშველიებულია სხვადასხვა კინომცოდნეების ციტატები და შეფასებები. ალბათ წიგნი არ არის დაზღვეული შეცდომებისაგან, მაგრამ ამას გულთან ახლოს ნუ მიიტანთ, ამ ნაშრომის შექმნისას მხოლოდ კეთილშობილური მიზნები მამოძრავებდა – გამეკეთებინა წიგნი ქართული კინოს ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვან ეტაპზე – მუნჯ კინოზე, მისი ჩასახვიდან ხმის შემოსვლამდე.

წიგნის შექმნაში გაწეული თანადგომისა და დახმარებისათვის დიდ მადლობას მოვახსენებ ბატონებს: ზვიად დოლიძეს, პაატა იაკაშვილს, გოგი დოლიძეს, ქალბატონ ლალი გორგასლიძეს, საქართველოს ეროვნული არქივის დირექტორს, ქალბატონ თეონა იაშვილს, ქალბატონ ქეთი ქადაგიშვილსა და ბატონ

გიორგი კაკაბაძეს; ასევე საქართველოს კინოს, თეატრისა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის თანამშრომლებსა და ბატონ გიორგი კალანდიას.

* * *

„ამერიკაში რაც დევიწყე ცხოვრება იმდენი ახალი ვნახე ათი კაცის სიცოცხლე ეყოფა მგონია. ნიორქში ვიყავი ერ ადგილას რავარც თიატრი ისთეა მოწყობილი. სინათლეს აქრობენ და სიბნელეში კედელზე გაკრულ თეთრ ნაჭერზე კარტიჩქები მოძრაობენ, რავარც ცოცხლები. ისთე ვიფიქრე ხალხი დგანამეთქი. მარა ახლო რო მივედი ცოცხალი კარტიჩქები არიენ, მაი ხალხი რაცხანაირად გუუცოცხლებიათ. ხან შენსკენ მუა, ხან იცეკვებს, ბოქსიც იყო. გადვირიე კაცი ამფერი მისდღემჩი არც დამესიძმრებოდა...“ – ასე აღწერს საკუთარ შთაბეჭდილებას ამერიკაში გადახვეწილი ერთი გურული მოჯირითე, რომელსაც საკუთარი სოფლის მეტი ცხოვრებაში არაფერი ენახა რა და უეცრად აღმოჩნდა სამყაროში, სადაც „იმისთანა სანახავეებს ნახავს კაცი, რომ ზღაპრად არ დეიჯერებ...“ ეს გურული ალბათ ვერც წარმოიდგენდა, რომ თითქმის იმავე დროს, 1896 წლის 16 ნოემბერს, მისი სამშობლოს დედაქალაქში – თბილისში, ანუ ტფილისში, როგორც მაშინ მას ეძახდნენ, ჩატარდებოდა პირველი კინოსეანსი (ჩვენ სულ რამდენიმე თვით ჩამოვრჩით პარიზს და იმპერიის დედაქალაქსაც – პირველი სეანსი სანკტ-პეტერბურგში გაიმართა იმავე წლის 4 მაისს ნევის პროსპექტზე არსებულ ბალ „აკვარიუმში“.). „სათავადაზნაურო თეატრი. დღეს, 16 ნოემბერს აჩვენებენ განთქმულს მთელს ევროპაში კინემატოგრაფს, ცხოველი ფოტოგრაფიული სურათები ლიუმიერისა (Люмиера).“ დასაწყისი 8 საათზედ. ადგილების ფასი ძლიერ დაკლებულია“, – იუწყებოდა გაზეთი „ცნობის ფურცელი“.

* ირაკლი მახარაძე, „ველური დასავლეთის“ მხედრები, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2011, გვ. 96

** ნინო ნაკაშიძე, რჩეული, I ტომი, თბილისი, 1961, გვ. 293

*** ძმები ლუმიერების პირველობა ისეთივე სადავო თარიღია ისტორიკოსებისათვის, როგორიც ამერიკის „აღმოჩენა“ ქრისტეფორო კოლუმბის მიერ.

ამ ამბიდან სულ ათიოდე წელში (მაშინ უკვე კინოსეანსები საქართველოს ყველა კუთხე-კუნჭულში ტარდებოდა), მომავალი კინორეჟისორი, სიკო დოლიძე ჩოხატაურში, ვაჭარ არშაკას ცარიელ სანყოფში, პირველად იხილავს „ილუზიონს“: „კედელზე დიდი აფიშა გააქრეს: „საკვირველი სანახაობა – „ილუზიონი“ – სეანსებს შორის ფოკუსნიკ ვან-ლის გამოსვლა...“ იმდენად დიდი იყო „ილუზიონის“ ნახვის სურვილი, რომ ბებიის მიერ ჯაყვის საყიდლად მიცემული ორი შაური ყმანვილმა სიკომ ბილეთებში გადაიხადა. „დიდი სარდაფის ერთ მხარეს „გაზით“ გაბერილი ვეებერთელა გუდები ენყო, მაგიდაზე კი, შემალლებულ ადგილას, რალაც აპარატი იდგა, კედელზე თეთრი ზენარი ეკიდა. ილუზიონის აპარატთან ულვაშა კაცი იდგა და აპარატს ამზადებდა... შუქი ჩააქრეს და სარდაფი სიბნელემ მოიცვა. მე და მეზობლის ბიჭი წინა რიგში ვიდექით, რადგან არშაკას სარდაფი უსკამებოდ მიექირავებინა გერმანელი ილუზიონისტისთვის. უცებ აპარატიდან გამოჭრილმა ყვითელმა შუქმა თეთრი ზენარი გაანათა. ულვაშამ აპარატი ხელით დაატრიალა...“ მათ რამდენიმე ფილმი უჩვენეს, მათ შორის, ვასილ ამაშუკელის მიერ ბაქოში გადაღებული ქრონიკა „აქლემებით ნავთის გადაზიდვა“. სიუჟეტი რომ ამაშუკელის გადაღებული იყო, ამას სიკო მოგვიანებით გაიგებს. როცა სეანსი დამთავრდა, გარეთ გამოსული გაოცებული ხალხი იძახდა: ეს რა ვნახეთ, ეს რა ვნახეთო! თურმე მაშინ „კინოში სიარული ქალიშვილისათვის სამარცხვინო იყო, მოწაფისთვის აკრძალული“.

რაც შეეხება თბილის-ქალაქის ამბავს, ჩვენთვის საიდუმლოდ დარჩა, თუ ვინ ჩამოიტანა „სინემატოგრაფი“, ან რა ფილმი უჩვენეს. მაგრამ ერთი კი ნალდია – ამ სანახაობამ მაშინვე მონუსხა თბილისელები და ექვსი თვის თავზე გაზეთებში ლუმიერების სინემატოგრაფის რეკლამასთან ერთად სიუჟეტების პროგრამაც იყო წარმოდგენილი.

იმ დროს, როცა პირველი სეანსი გაიმართა, რუსეთის

* სიკო დოლიძე, ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 225-226

იმპერიაში დიდი ქარტეხილების ხანა დაიწყო. ტრადიციული პატრიარქალური ყოფა სწრაფად იცვლებოდა, იქმნებოდა ახალი საზოგადოებრივი ინსტიტუტები, ახალი კანონები. ინდუსტრიალიზაციამ და ჩამორჩენილმა პოლიტიკურმა სისტემამ ერთიანობაში სხვადასხვა წოდების უამრავი ადამიანი დატოვა უფუნქციოდ, დიდმა ნაწილმა უეცარი სოციალურ-ქონებრივი გარდაქმნა განიცადა. ამგვარ სამყაროსა და ცნობიერებაში შემოიჭრა მარქსიზმი, რაციონალური აზროვნების წესით, ათეიზმით, მეცნიერებაზე აქცენტით, რელიგიური მითოსის კრიტიკით და იმ სწავლების პოპულარიზაციით, რომელმაც სულ მალე რუსეთის იმპერიის უზარმაზარი მასები გადარია და დასაბამი მისცა არნახულ რევოლუციურ-ტერორისტულ აღმავლობას, რაშიც უზარმაზარი წვლილი ქართველებმა შეიტანეს. მოგვიანებით ერთი ბათუმელი იტყვის: მაგ ჟორდანამ^{*} საქართველოში მარქსიზმის თესლი რომ შემოიტანა, არ უჯობდა, ნიახურის თესლი შემოეტანა? ბაღჩას მაინც გავაკეთებდითო. მარქსიზმის თესლმა იმძლავრა და ყველაფერი რუსეთის პირველი რევოლუციით დაგვირგვინდა. ეს იყო რუსეთის იმპერიის დასასრულის დასაწყისი. ასეთ რეალობაში შემოაბიჯა საქართველოში კინოხელოვნებამ – „დიადმა მუნჯმა“, როგორც მას უწოდებდნენ. ეს ტერმინი 1913 წელს დაამკვიდრა ცნობილმა რუსმა მწერალმა და კინოს ტრფიალმა ლეონიდ ანდრეევმა, თავიდან ის თურმე ასე ჟღერდა – Великий Кинемо.

1900 წელს კანცელარიის გადამდგარმა ჩინოვნიკმა და შეთავსებით მოყვარულმა ფოტოგრაფმა დავით დილმელოვმა (დილმელაშვილი)^{**} მოსკოვიდან ჩამოიტანა ნახმარი „ჯადოს-

* ნოე ჟორდანია (1868–1953) – საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის თავმჯდომარე

** 1801 წლიდან საქართველოში გარუსების პოლიტიკა დაიწყო. განათლება, საქმის წარმოება, ეკლესიაში წირვა-ლოცვაც კი რუსულად მიმდინარეობდა. ქართული გვარებიც რუსულ ყაიდაზე გადააკეთეს, განსაკუთრებით, აღმოსავლეთ საქართველოში.

ნური ფარანი".* მან თავის შვილთან, საშასთან ერთად ეს ძველი აპარატი საფუძვლიანად შეაკეთა, სულ მალე კი „ფარნის“ ასლიც შექმნა. ეკრანზე დიაპოზიტივების ჩვენება ორი „ფარნიდან“ შეთავსებით ხდებოდა: „მე და მამაჩემი ყველა ღონეს ვახმარდით ერთი ამოცანის გადაჭრას – ორი ფარნის შუქის ერთ წერტილში თავმოყრას. ხანგრძლივი შრომის შედეგად გამარჯვებაც გვეწვია: სარკინიგზო ხიდზე გადის მატარებელი, ღელავს ტბა, რომელზეც დასრიალებენ აფრიანი ნავეები. ეკრანი გაცოცხლდა...“** დილმელოვებმა საკუთარი პროგრამა შეადგინეს და მასში ჩართეს პოპულარული მხატვრული ნაწარმოებების ილუსტრაციები. ამ პროგრამას ისინი თბილისის სხვადასხვა დანესებულებებში უჩვენებდნენ, მაყურებელს ართობდნენ და შემოსავალიც კარგი ჰქონდათ.

იმხანად, თბილისში ჩამოვიდა ერთი კომერსანტი (მისი წარმომავლობისა არაფერი ვიცით), რომელმაც ჩამოიტანა საპროექციო აპარატი და ლუმიერების რამდენიმე ფილმი (ფილმს ვეძახით, თორემ სინამდვილეში ეს პანანინა ქრონიკალური სიუჟეტები იყო). სულ მალე, რაღაც მიზეზის გამო, უკან დაბრუნება გადაწყვიტა, წასვლისას კი ზედმეტი ბარგი თავიდან მოიშორა: დანჯღრეული აპარატიცა და ფილმებიც დილმელოვებს მიჰყიდა. მამა-შვილმა (მათ ჩხირკედლაობა უყვარდათ) არა ერთი ღამე გაათენეს, შეაკეთეს, გულდასმით შეისწავლეს აპარატი, მისი მუშაობის პრინციპები და დაასკვნეს: ეს ე. წ. „ჯადოსნური მანქანა“ ბევრად სჯობდა „ჯადოსნურ ფარანს“.

დილმელოვები იშტაზე მოვიდნენ: პროგრამა უფრო გაამრავალფეროვნეს და სამგანყოფილებიანი გახადეს. ორ განყოფილებაში აჩვენებდნენ „ჯადოსნური ფარნის“ გამოსახულებებს, ხოლო მესამეში – ლუმიერების კინოსურათებს.

* „ჯადოსნური ფარანი“ – ეს იყო ერთგვარი კამერა, რომელშიც იდგმებოდა სინათლის წყარო (სანთელი, ზეთის ღამბარი). მისი სხივები გაივლიდა მინაზე დახატულ გამჭვირვალე სურათს, შემდეგ ლინზისებურ სისტემას და თეთრ კედელზე ბუნდოვან გამოსახულებას იძლეოდა.

** ქართული ანიმაციური კინოს მატთანე, „სინემა“, 2012, გვ. 32

ამ პროგრამით 1900 წლის მიწურულს დილმელოვებმა გასტროლები მოაწყვეს მთელ საქართველოში, სად არ იყვნენ – გორში, ბორჯომში, სურამში, ზესტაფონში, ჭიათურაში, ქუთაისსა და ფოთში.^{*} დავით დილმელოვი საზოგადოებას ცნობილი მოგზაურის – ჯონ მორისის ფსევდონიმით ევლინებოდა, შვილმა რა სახელი აირჩია, უცნობია.

ქუთაისის თეატრში გამართული სეანსის შესახებ აფიშა გვამცნობდა: „ცნობილი მოგზაური ჯონ მორისი გამართავს ფრიად საყურადღებო და საგანგებო საღამოს სამ განყოფილებად, რომელზედაც ცხოვლად ნაჩვენები იქნება ბუნდოვან სურათებად განთქმული პოეტის, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, დასურათებული მხატვრის ბ-ნი ზიჩისაგან. ხოლო თვით ბუნდოვანი სურათები მომზადებულია ქ. ლეიფციგში. სხვათა შორის, ომი ინგლისელებსა და ბურებს შორის, აგრეთვე ჩინელებისა შეერთებულ სახელმწიფოებთან და სხვა მრავალი მოძრავი სურათები“.^{**} ბილეთის ფასი 50 კაპიკიდან 2 მანეთამდე ყოფილა.“^{***} მოკლედ რომ ვთქვათ, მათ მიერ წარმოდგენილი ე. წ. „ბუნდოვანი სურათები“ ყველგან დიდი წარმატებით სარგებლობდა. ორი წლის შემდეგ დილმელოვებმა ამავე პროგრამით იმოგზაურეს რუსეთში, აზერბაიჯანში, შუა აზიასა და თურქეთში. 1904 წლისათვის მამა-შვილმა მიიჩნია, რომ მათი პროგრამა ამოიწურა, რადგან ახალი ვერაფერი მოიფიქრეს, ხოლო ძველი უკვე მოსაწყენი გახდა საზოგადოებისათვის. დილმელოვებს ალბათ არც დაესიზმრებოდათ, რომ „ბუნდოვანი სურათებით“ ისინი ერთგვარად საფუძველს ჩაუყრიდნენ ქართულ მულტიპლიკაციას – გაცოცხლებულ ნახატებს. ბარე ოცი წლის შემდეგ კი, ერთ პანანინა სახელოსნოში, მხატვარ-ენტუზიასტების მიერ შეიქმნებოდა სხვადასხვა ზომის მულტიპლიკაციური სიუჟეტები მხატვრული და დოკუმენტური

* ქართული ანიმაციური კინოს მატჩანე, „სინემა“, 2012, გვ. 32

** ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 27

*** გურამ ყვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 19

ფილმებისათვის, მოგვიანებით კი გაკეთდებოდა ანიმაციური პროპაგანდისტული სიუჟეტები.* ძალიან შორს კი წავინევთ, მაგრამ აქვე აღვნიშნავ, რომ ოფიციალურად ქართულ მულტიპლიკაციას 1930 წელს ჩაეყრება საფუძველი, როცა რეჟისორი ვლადიმერ მუჟირი გადაიღებს პირველ ფილმებს „შორს აკვანი!“ და „გაზაფხული“. ეს ყველაფერი მოხდება წარმოდგენელი შრომისა და ენთუზიაზმის ხარჯზე. მუჟირი თითქმის მარტოდმარტო წამოიწყებს ასეთ ძნელ საქმეს, რაც რეჟისორ დავით რონდელს მოგვიანებით ათქმევინებს: „არ მიყვარს მულტიპლიკაცია! მხოლოდ იმიტომ, რომ თვალნათლივ ვხედავდი ლადო მუჟირის წვალებას და ტიტანურ შრომას“.** მადლობა ღმერთს, რომ ასეთი ხალხი გვყავდა, რომელიც საკუთარი ჯანმრთელობისა და, ხანდახან, სიცოცხლის ხარჯზე ქართული კინოსათვის იღწვოდა.

ახლა ისევ 1904 წელს დავუბრუნდეთ; მაშინ თბილისში, გოლოვინის (ამჟამად რუსთაველის) პროსპექტზე, ყოფილი რესტორნის, „დათვის“ შენობაში გაიხსნა პირველი სტაციონარული კინოთეატრი სახელწოდებით „ილუზიონი“. იქამდე ფილმებს (მეტწილად ფრანგულს, რადგან მაშინ რუსული ბაზარი ლამის მთლიანად ფრანგულ კინოფირმებს ჰქონდათ დაპყრობილი) სხვადასხვა ადგილებში: ან სათავადაზნაურო თეატრში (სადაც ახლა გრიბოედოვის თეატრია) ან ძმები ნიკიტინების ცირკში („Заря Востока“-ს რედაქციის ადგილას) უჩვენებდნენ. ამ საქმის ინიციატორი გახლდათ ოფიცრის ქვრივი, ერთ-ერთი პირველი ბიზნესმენი ქალი, ოდესელი სოფია ივანიცკაია (მას თანამფლობელიც ჰყავდა, გვარად როზეტი). ივანიცკაიამ ნიკიტინის ცირკის მეპატრონისაგან შეიძინა საპროექციო აპარატი და ხუთი უცხოური მცირემეტრაჟიანი ფილმი. „ილუზიონი“ მუშაობდა ხუთი საათიდან ლამის პირველ საათამდე, დასაწყისში პროექტორს ძრავის გარეშე, ხელით

* ქართული ანიმაციური კინოს მატჩანე, „სინემა“, 2012, გვ. 32

** ქართული ანიმაციური კინოს მატჩანე, „სინემა“, 2012, გვ. 31

ამუშავებდნენ. ჩვეულებრივ, სეანსები ორმოცდახუთ წუთს გრძელდებოდა. სწორედ „ილუზიონში“ მოეწყო ალექსანდრე დილმელოვი კინომექანიკოსად, სადაც აგრძელებდა საპროექციო აპარატის გულმოდგინე შესწავლას. მან ამ ხელსაწყოში რამდენიმე დეტალიც კი შეცვალა, რითაც უფრო გააუმჯობესა მისი მუშაობა. ამასთანავე, მას ერთი წიგნიც არ გამოუტოვებია, რომელიც კინოაპარატურაზე დაწერილა და თბილისში მოიპოვებოდა. მაგრამ 1906 წელს ის საყვარელ სამუშაოს ჩამოაშორეს – სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. მხოლოდ სამი წლის შემდეგ დაუბრუნდა მშობლიურ ქალაქსა და კინოთეატრს. ამასობაში მას კინოქრონიკისადმი გაუღვივდა ინტერესი და გადაწყვიტა, თავად გადაეღო მცირე ზომის ფილმები. ეს იდეა დილმელოვმა სოფია ივანიცკაიას გაუზიარა, რომელმაც „უცბად გაიაზრა, თუ რა სარგებლობის მოტანა შეეძლო გადამღებ აპარატს“. მან მოსკოვიდან საგანგებოდ ჩამოატანინა შარლ პატეს ფრანგული გადამღები აპარატი სათანადო მოწყობილობებით და ფირების გარკვეული რაოდენობით. ალექსანდრემ ისწავლა მისი გამოყენება, მოაწყო ფირის გასამჟღავნებელი პრიმიტიული ლაბორატორია და სამუშაოს შეუდგა. „მე ერთდროულად კინომექანიკოსი, კინოგადამღები, ლაბორანტი, წყლის მზიდავი ვარ, ყოველდღე ვეზიდები ათობით ვედრო წყალს ფირების გასარეცხად. ვამჟღავნებ ჩემს პირველ ფირებს – საგაზაფხულო დოღს თბილისში“. სწორედ ეს იყო პირველი ფილმი პირობითი სახელწოდებით „თბილისის იპოდრომი“, რომელიც ალექსანდრე დილმელოვმა გადაიღო 1910 წელს. ამ ქრონიკაში აღიბეჭდა ცხენების ჯირითი, დამსწრე საზოგადოების გულშემატიკვრობა, კოხტა თბილისელი ლამაზმანები და სხვა. ივანიცკაიამ „თბილისის იპოდრომის“ პრემიერისათვის საგანგებოდ გაამზადა თვალში საცემი აფიშები, რის შედეგადაც ფილმის პირველ ჩვენებას უამრავი ხალხი დაესწრო. ამას მოჰყვა დილმელოვის

* ქართული ანიმაციური კინოს მატჩანე, „სინემა“, 2012, გვ. 45

** გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 20

სხვა მოკლემეტრაჟიანი კინოსურათები: „პირველი ავიატორების: ვასილევის, უტოჩკინისა და ქებურიას გაფრენა“ (როგორც ამბობენ, ისინი დიდუბეში მდებარე შავკანიანი ებრაელის ბოსტნის ტერიტორიიდან ახორციელებდნენ ფრენებს), „ხატობა მცხეთაში“, „კათალიკოსის მირონცხება“, „მუხრანის ხიდის კურთხევა“ და სხვ. მალე ალექსანდრემ ხელისუფლებისაგან მიიღო სპეციალური ნებართვა, რომლის დახმარებითაც იგი იღებდა ფილმებს არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ ამიერკავკასიაში. ერთ-ერთი მათგანია „ტახებსა და ირმებზე ნადირობა ევლახსა და ყარაიაზში“. ფილმში აღბეჭდა რუსეთის დიდი მთავარი, სერგეი მიხეილის ძე რომანოვი, რომელიც ქრონიკის ბოლოს, მოკლულ ირემზე შემომჯდარი, არტისტულად იხდის ქუდს.

ივანიცკაია აღტაცებული დარჩა ალექსანდრე დილმელოვის საქმიანობით და ამის შემდეგ კინოთეატრებში ძირითადი სეანსების წინ მის სიუჟეტებს უჩვენებდნენ. „კინო-გადაღებებმა იმდენად სერიოზული სახე მიიღო, რომ ჩემი გეგმების შესასრულებლად სპეციალური ნებართვა დამჭირდა თბილისის გუბერნატორისაგან... ვიღებდი ყველა განსაკუთრებულ მოვლენას ამიერკავკასიაში“,“ ამასთან, უცხოური კინოკომპანიების წარმომადგენლებმაც (გომონი, ტიმანი და რაინგარდტი) შეისყიდეს და საზღვარგარეთ გაიტანეს ეს ნამუშევრები, რომელთაგან ზოგიერთი „პატე-ჟურნალში“ შევიდა. მაგრამ „პირველმა მსოფლიო ომმა მუშაობას მომწყვიტა“, – იგონებდა ალექსანდრე დილმელოვი.** მისი გვარი ტიტრებში თავიდანვე დილმელოვად ჩაინერა და ასეც შერჩა ისტორიას, მაგრამ თუკი ვინმეს მის ქართველობაში ეჭვი შეეპარებოდა, ეს თურმე ძალიან სწყინდა. სიკო დოლიძე იგონებს ერთ შემთხვევას: ფილმის „კრაზანას ბუდე“ გადაღებაზე ერთი მსახიობი ძალღს ეთამაშებოდა და ცხოველმაც რამდენჯერმე დაინკმუტუნა, ამ

* ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, 6, გვ. 67

** გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 20-21

დროს რეჟისორმა ივანე პერესტიანიმ მას დაუყვირა – თავი დაანებეთ პირუტყვის წვალეების ამ ქართულ ჩვეულებასო. სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა. მოულოდნელად დილმელოვმა გადალება შეწყვიტა და ჯგუფის ადმინისტრატორ დოლიძეს მიმართა: მე გადალებას თავს ვანებებ და სხვა ოპერატორი გამოიძახეთო. გაოცებული პერესტიანი ვერ მიმხვდარიყო, რაში იყო საქმე. დილმელოვმა უთხრა, რომ მან, როგორც ქართველი, ის შეურაცხყო, ამიტომაც თავს ანებებს გადალებას, და აპარატის დემონტაჟი დაიწყო. შეცბუნებულმა პერესტიანიმ ბოდიში მოუხადა, რასაც თავად დილმელოვიც კი არ მოელოდა და ამით საქმე ჩაიფარცხა.* სულ მალე თბილისში რამდენიმე პატარა კინოთეატრი: „ურანი“, „სკიფი“ და „მულენელექტრიკი“ გაჩნდა, სადაც აჩვენებდნენ უცხოურ, უმეტესწილად, ფრანგულ კინოსურათებს. ამგვარი დარბაზების უმრავლესობა 50-60 ადამიანს იტევდა. არსებობდა როგორც დახურული, ასევე ღია ტიპის საზაფხულო კინოთეატრებიც. ივანიცკაია იძენდა ფილმებს, უშვებდა საკუთარ კინოთეატრებში და, გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ, როდესაც მიიჩნევდა, რომ ისინი უკვე მოძველდა, სხვა ქალაქებში ყიდდა. 1905 წელს ის მცირე ხნით თავისი ფილმებით თურქეთის ქალაქებში გაემგზავრა, სადაც მაყურებელს ახალი კინოპროგრამა წარუდგინა. თურქეთიდან დაბრუნების შემდეგ ივანიცკაიამ მუშტაიდის ბაღში კინოფილმების სადემონსტრაციოდ 150-ადგილიანი ხის შენობა ააგო. „როგორც იქნა დავტოვე გოლოვინის პროსპექტი... და გადავედი მუშტაიდის ბაღში, სადაც მოვანყვე მაღალი, დიდი, სუფთა და ჰაეროვანი შენობა. აქ ჩემი მაყურებელი მიიღებს არა მხოლოდ სიამოვნებას, არამედ ილუზიასაც და, ამავე დროს, ისუნთქებს სუფთა ჰაერით. სეანსები 6 საათიდან 12 საათამდე“.**

ამ მომგებიანი საქმით სხვებიც დაინტერესდნენ და 1907 წლისათვის თბილისში აშენდა ახალი კინოთეატრები: „მუზა“,

* გურამ ყვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 21

** სიკო დოლიძე, ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 244

„აპოლო“, „კოლიზი“, „ლირა“, „მინიონი“, „სინემა-დისკი“ და ა. შ. მათ ხშირ შემთხვევაში ან „პროექტორებს“, ან „ელექტრო-თეატრებს“ უწოდებდნენ (პირველი ელექტრო-თეატრი „აპოლო“ იყო). თბილისელი მოქალაქე სედრაქ მაღალიანი იხსენებდა: „ჩემ დროს ტიფლისში... კინო იყო „მულენ რუჟი“ (ალბათ უნდა იყოს „მულენ ელექტრიკი“ – ი. მ.)... შესასვლელში დიდი ელექტრონისქვილი ტრიალებდა. ახლაც თვალწინ მიდგას, პირველად რომ აჩვენეს ფილმი – ქრონიკა იყო, რუსეთ-იაპონიის ომზე. დარბაზში ნემსი არ ჩავარდებოდა. ეკრანზე ქვეყანა იქცეოდა, ჯარისკაცები გარბი-გამორბოდნენ, ბომბები ფეთქდებოდა, პუბლიკა კი ტაშს უკრავდა. პირველად უყურებდნენ კინოს“. შემდგომ წლებში კინოთეატრების რიცხვი გაიზარდა, მათი უმრავლესობა განლაგებული იყო მიხაილოვის (დღევანდელი აღმაშენებლის) გამზირზე. გოლოვინზე ერთადერთი კინოთეატრი – „არფასტო“ მდებარეობდა, დღევანდელი კინოსა და თეატრის უნივერსიტეტის შენობაში და ის ცნობილ მიქაელ არამიანცს (ყველა როგორც საავადმყოფოს პატრონს რომ იცნობს) ეკუთვნოდა. კინოთეატრის დასახელება სავარაუდოდ წარმოებული იყო მისი შვილების სახელების პირველი ასოებიდან – არამ, ფლორა, ანა, სოგომონ, თამარა, ოვანეს – „არფასტო“. კინოთეატრში მთელი სეანსის განმავლობაში 10-12-კაციანი ორკესტრი უკრავდა. მათ განკარგულებაში იყო უამრავი თხზულებისაგან შემდგარი მუსიკალური ბიბლიოთეკა, რომელიც სხვადასხვა გრძნობასა და განწყობილებას გამოხატავდა: „შეყვარებულთა პაემანი“, „დევნა“, „დრამატული დაძაბულობა“, „ქარიშხალი“ და სხვა. ჯერ კიდევ მაშინ მუსიკის საშუალებით ცდილობდნენ კინოკადრებთან ერთად განწყობის შექმნას, მაყურებელზე უფრო მეტი ზემოქმედების მოხდენასა და მხედველობით აღქმულის გაძლიერებას. თავისი არსით კინო არასოდეს ყოფილა მუნჯი, რადგან გაჩენის პირველი დღიდან მას ახმოვანებდა ტაპიორისა

* Тифлисский листок, 5 მაისი, 1905

თუ ორკესტრის მიერ შესრულებული მუსიკა. მუსიკალურ გამფორმებელთა შორის იყვნენ განთქმული მუსიკოსებიც, მაგალითად, სერგეი რახმანინოვი; ევგენი მიქელაძე კი კინოსეანსის თანმხლებ ორკესტრს დირიჟორობდა თურმე.* მთელი სეანსის განმავლობაში გამოსახულებას ახლდა მუსიკა, ის ჩერდებოდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ საჭირო იყო დაცემის, გასროლის, ან სხვა შესაბამისი ადგილის გახმოვანება. ადამიანი ისეა შექმნილი, რომ სამყაროს არა მხოლოდ მხედველობით, არამედ სმენითაც აღიქვამს და თუ გამოსახულებას თან არ ახლავს ხმა, საკუთარ წარმოსახვაში (რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ წარმოსახვა გააჩნია) თავადვე უთანხმებს და „ადებს“ ხმაურს (ზღვის ტალღები, ჩიტების ჭიკჭიკი, ჭექა-ქუხილი...), მუსიკას და სხვა ხმებს, ისევე როგორც ამას აკეთებენ პროფესიონალი ხმის რეჟისორები. რეჟისორისა და მუსიკალური აკომპონიატორის ურთიერთობაზე საინტერესო ცნობებს იძლევა მემონტაჟე ვასილ დოლენკო: ეკრანზე ფილმის ჩვენებისას რეჟისორი (გიორგი მაკაროვი) „ჯდებოდა პიანისტ-ილუსტრატორის გვერდით და იმ ადგილში, სადაც იყო სიუჟეტური ხაზის დაღმასვლა, ჩქმეტდა პიანისტს, მოითხოვდა ბგერის გაძლიერებას ფორტისიმოდე...“** დოლენკოს ერთი რამ არ უთქვამს: ვისაც მაკაროვი ჩქმეტდა, ქალი იყო თუ კაცი...

თბილისში გაიხსნა უცხოური კინოკომპანიების – „პატეს“, „გომონის“, „ამბროზიოს“, „ჩინეზის“, ლევინიისა და კოტანის ფილიალებიც. ეს უკანასკნელნი ადგილობრივი კინოთეატრების მფლობელებს სთავაზობდნენ საკუთარ პროდუქციას, ამასთანავე, თანამშრომლებს ავალებდნენ გადაეღოთ სანახაობითი დოკუმენტური სიუჟეტები თბილისის ცხოვრებიდან, რომლებსაც უცხოეთშიც აგზავნიდნენ და იქაურ კინოთეატრებშიც აჩვენებდნენ.

ეს სიუჟეტები რიგით მაყურებელს აძლევდა შესაძლებლობას

* გაზეთი „თბილისი“, 2 ოქტომბერი, 1985, გვ. 6

** ლიანა სიგუა, ხმოვანი კინოს სათავეებთან, კინო, 1985, 4, გვ. 55-56

ენახა ის, რის ნახვის შანსი ცოცხლად ნამდვილად არ ექნებოდა, მაგალითად, ნიკოლოზ მეორის კორონაცია, აფრიკაში ლომებზე ნადირობა, ან ნიაგარის ჩანჩქერი. იმ დროს არ იყო იმის საშუალება და ფუფუნება, რომ „ცხელი წერტილიდან“, ან საინტერესო ადგილებიდან „ცხელ-ცხელი ამბები“ მიეწოდებინათ საზოგადოებისათვის, ამიტომაც მაშინ ჩვეულებრივი ამბავი იყო რეალური ამბების დადგმა-რეკონსტრუქცია, „რიინექტმენტს“ რომ ეძახიან, და მისი მიწოდება, როგორც სინამდვილისა. მაგალითად, ცნობილია, რომ უესტმინსტერის სააბატოში ედუარდ VII-ის კორონაციამდე ცოტა ხნით ადრე კინოს პიონერმა, ფრანგმა ჟორჟ მელიესმა კოსტიუმირებულ მსახიობთა მეშვეობით დადგა და გადაიღო ედუარდის კურთხევის ცერემონია. კინოთეატრებში ეს სიუჟეტი კურთხევის რეალურ ქრონიკამდე ცოტა ხნით ადრეც კი გაუშვეს – მაყურებელი დარწმუნებული იყო, რომ თვალს ადევნებდა მეფედ კურთხევის რეპორტაჟს, რაშიც ფულსაც იხდიდა; უფრო მეტიც, თავად ედუარდ VII-მ „იცნო“ საკუთარი თავი და კმაყოფილი დარჩა მელიესის ნამუშევრით.

თურმე ხშირად, ვისაც ჰქონდა შეძლება და სურვილი ეკრანზე გამოჩენილიყო, კინოს მესვეურებს ფულს უხდიდა, რათა ისინი გადაეღოთ. მერე მიიყვანდა სინემატოგრაფში მთელ ოჯახს, ნათესაობასა და მეზობლობას, ან ძმაბიჭებს და თავსაც მოიწონებდა. თბილისის ცხოვრების ამსახველ დოკუმენტურ სიუჟეტებში, რომლებსაც უცხოური კინოკომპანიების ფილიალების ოპერატორები იღებდნენ, ნაჩვენები იყო კავკასიაში რუსეთის მეფისნაცვლისა და ადგილობრივი არისტოკრატიის მონაწილეობა სხვადასხვა ღონისძიებებში, სახელმწიფო დაწესებულებების გახსნის ცერემონიალები, ქეიფები ორთაჭალის ბაღში, კინტოების მუშტი-კრივი და ა.შ.* (არ არის გამორიცხული, რომ ამ სიუჟეტებს ქართველებიც იღებდნენ და იმ უზარმაზარ მასალაში, რომელიც უცხოეთის

* ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, 6.

არქივებში ინახება, დილმელოვის გარდა სხვა ქართული გვარებიც იყოს მითითებული. ამ ყველაფერს მოძებნა და, შესაბამისად, ფინანსები სჭირდება.). კინოსიუჟეტები ერთხელ და სამუდამოდ გამომუშავებულ მკაცრ კონსტრუქციას ექვემდებარებოდნენ: 40-დან 80-მდე მეტრის სიგრძის სიუჟეტი 3-5 კადრისაგან შედგებოდა და თემატურად ასახავდა სხვადასხვა საინტერესო ფაქტს.* ის, რომ ფილმს ერთ კადრზე მეტი შეიძლება ჰქონოდა, სრულიად შემთხვევით აღმოაჩინა ჟორჟ მელიესმა. ერთხელ მას გადაღებისას კამერაში ფირი გაეჭედა, ჩვენში ამას ოპერატორები „სალათას“ ეძახიან. მელიესმა ერთნუთიანი შეფერხების შემდეგ განაგრძო გადაღება. როცა ფირი გაამჟღავნეს ნახეს, რომ „ამ ერთი ნუთის განმავლობაში გამვლელებმა, ომნიბუსებმა, მანქანებმა ადგილი იცვალეს... და ომნიბუსი კატაფალკად, კაცები კი ქალებად გადაქცეულიყვნენ“.** ანუ უძრავმა კამერამ ერთი უწყვეტი კადრი კი არ აჩვენა, არამედ „სალათის“ გამო ადგილი იგივე დარჩა, მაგრამ „პერსონაჟები“ შეიცვალნენ. ამ „გაჩერების ილეთით“ მელიესი შემდეგ ხშირად სარგებლობდა. ნელ-ნელა ერთნაწილიანი, დაახლოებით ერთნუთიანი კინოფირიდან ფილმები მრავალი ნაწილისაგან დამონტაჟებულ ფირად გადაიქცა. 1905 წლიდან კი იგი დაახლოებით 10-12-ნუთიან ფილმად ანუ „one reeler“-ად იქცა.

სამწუხაროდ, საქართველოში გადაღებული სიუჟეტების მხოლოდ მცირეოდენმა ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე (ასეთ დღეში მარტო ჩვენ არ ვართ, ამერიკული მუნიჯი ფილმების 80% სამუდამოდ დააკარგულად ითვლება, მათი ნაწილი კინოსტუდიებში გაჩენილმა ხანძარმა შთანთქა, უფრო მეტი კი სპეციალურად გაანადგურეს, რათა საწყობებში ახალი

* იმ პერიოდის ქრონიკის ერთ-ერთი მთავარია თემა დასაფლავება იყო. ამ მხრივ საინტერესოა „დავით სარაჯიშვილის დაკრძალვა 1911 წლის 26 ივნისს“, რომელშიც მრავალრიცხოვან პროცესიაში თითქოსდა ნიკო ფიროსმანაშვილია აღბეჭდილი, ყოველ შემთხვევაში, როცა სიუჟეტი ლადო გუდიაშვილს აჩვენეს, მან ეს დაადასტურა.

** გურამ ყვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 10

ფირებისთვის ადგილი გაეთავისუფლებინათ.). ზუსტი მონაცემები დაკარგული სიუჟეტების რაოდენობასა და დასახელების შესახებ არ არსებობს. მიუხედავად ამისა, შემორჩენილ ფირთა რაოდენობა ნათლად მეტყველებს, თუ რა ინტენსიურად მიდიოდა ამ მხრივ მუშაობა.

ახლად გამოჩეკილი კინოინდუსტრია მთელი რუსეთის იმპერიის ტერიტორიაზე ძალას იკრებდა, კინოთეატრებისა და სტუდიების მფლობელები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, ვინ უფრო ბევრ ფილმს გადაიღებდა (თუმცა სიმრავლე ხარისხს არ უტოლდებოდა), იყო ცნობილი მსახიობების, რეჟისორების მოსყიდვა-გადაბირება... ერთხელ თურმე ცნობილი რუსი კინომენარმე ალექსანდრე დრანკოვი (ეს ის დრანკოვია, ვისთანაც დიდი თეატრალური რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი მუშაობდა), ქეიფიდან შინ ბრუნდებოდა; გზად გადაწყვიტა, კონკურენტის – ხარიტონოვის ახალი ატელიე დაეთვალიერებინა. შიგნით შესულმა თვალი მოჰკრა ახლად გამზადებულ დეკორაციას. მაშინვე თავში აზრმა გაუელვა, სწრაფად დატოვა ატელიე და ერთი საათის შემდეგ ჩაცმულ-დახურული მსახიობებისა და გადამღები ჯგუფის თანხლებით ატელიეში დაბრუნდა. დაცვამ ისინი უსიტყვოდ შეუშვა, სავარაუდოდ, დრანკოვმა ისინი მოისყიდა, სხვანაირად როგორ იქნებოდა. ერთ კვირაში მოსკოვისა და პეტერბურგის კინოთეატრების ეკრანებზე უჩვენებდნენ დრანკოვის ახალ ფილმს, გადაღებულს ხარიტონოვის ატელიეში. ამბობენ, ამ უკანასკნელის მძვინვარებას საზღვარი არ ჰქონდა, გააფთრებულ ლომსა ჰგავდაო.

სადაც მოგებაა, იქ აუცილებლად კონკურენციაც ჩნდება: თბილისში რეკლამის ფასის გამო ერთმანეთს გადაეკიდნენ თბილისის კინოთეატრების მფლობელები და მატინიანცის სარეკლამო ბიურო „წარმდგენი დუქანი“. აი, თუ ვინ გაიმარჯვა ამ ბრძოლაში, უცნობია.

1910 წლისათვის იტალიელი კინემატოგრაფისტები ცნობილი

მსახიობისა და დრამატურგის, ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესით – „ღალატი“ დაინტერესდნენ. ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ (1910, 36) ცნობით, ერთ-ერთი იტალიური კინოკომპანიის წარმომადგენელი ჩამოსულა კიდეც თბილისში და განზრახული ჰქონია „ღალატისა“ და სხვა ნაწარმოებების გადაღება; ასევე, ახლო მომავალში, ქალაქის განაპირას, განსაკუთრებული თეატრის (ალბათ კინოსტუდიის ან კინოთეატრის) აშენება.

იტალიელებმა თვით სუმბათაშვილ-იუჟინს შესთავაზეს ფილმის რეჟისორობაცა და მთავარი როლის შესრულებაც, მაგრამ რადგან მას საერთოდ არ გააჩნდა კინოში მუშაობის გამოცდილება, მან, თავის მხრივ, თეატრის რეჟისორს, ალექსანდრე წუნუნავას მიმართა, რომ იგი გამხდარიყო ამ პროექტის რეჟისორი. წუნუნავამ უარი განუცხადა, მაგრამ თავისი აზრი გაუზიარა, თუ როგორ ჰქონდა წარმოდგენილი ამ პიესის კინოვარიანტი.* საქმე ჩაიშალა. თუმცა ცნობილია, რომ იტალიური კინოს ერთ-ერთმა პიონერმა ფოტოგრაფმა, ოპერატორმა და ხანდახან რეჟისორმა ჯოვანი ვიტროტიმ (სავარაუდოდ, ის ზემოთ ნახსენები იტალიური ფირმის წარმომადგენელი იყო და „ჰქონდა პატარა იმპროვიზებული სტუდია თბილისში, სადაც ცოტა ხნით გაჩერდა. მისი ძირითადი მოღვაწეობა მოსკოვში წარიმართა, სადაც რამდენიმე ფილმი დადგა.“) 1911 წელს მაინც გადაიღო სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“, ასევე „დემონი“ და „კავკასიის ტყვე“.** ეს სამი ფილმი ალბათ არაქართველების მიერ საქართველოში გადაღებული პირველი მხატვრული ფილმებია, თუ არ ჩავთლით მოკლემეტრაჟიან „ბერიკაობა-ყეენობას“, რომელზეც ქვემოთ ვისაუბრებთ. უცნობია, მიიღო თუ არა „ღალატის“ გადაღებაში რაიმე სახის მონაწილეობა სუმბათაშვილ-იუჟინმა.

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 36

** კარლო გოგოძისა და ჟორჟ სადულის მიმონერა, ჟურნალი „კინო“, 1982

*** ჟურნალი „ცხელი შოკოლადი“, 2006, 2

„ლალატიან“ დაკავშირებით ერთი ასეთი ამბავიც მომხდარა: 30-იან წლებში საბჭოთა რეპერტოკომის დადგენილებით აიკრძალა ისტორიულ-პატრიოტულ თემებზე დაწერილი პიესები, მათ შორის დავით ერისთავის „სამშობლო“ და სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატი“. ერთხელაც აკაკი ვასაძე მოსკოვში სტალინს შეხვედრია. თურმე ბელადს მოუკითხავს, „ლალატი“ ისევ იდგმება თუ არაო. აკრძალესო, უბასუხია ვასაძეს. ეს რა მაგარი რეპერტოკომები გყოლიათ საქართველოშიო, უთქვამს სტალინს.* ხომ წარმოგიდგენიათ, ამ სიტყვებს რომ გაიგებდნენ, რა დღეში ჩავარდებოდნენ ის საწყალი რეპერტოკომები...

1910 წლის 1 იანვარს გაზეთ „დროებაში“ დაბეჭდილი სტატია სათაურით „ცოცხალი სინემატოგრაფი“ სიხარულით იუნწყებოდა, რომ თბილისში ჩამოვიდა ცნობილი მეცნიერი და გამომგონებელი თომას ალვა ედისონი და ჩამოიტანა „ცოცხალი სინემატოგრაფი“, ანუ ფილმები, რომლებიც „სულ ქართველთა ცხოვრებას შეეხება“. ამის გამო ქართველებს მუქთად აჩვენებენ ამ სურათებსო. თურმე კორესპონდენტი ედისონსაც ესაუბრა, რომელიც აღტაცებული ყოფილა ქართველებით: „თქვენისთანა აღტრუისტი და კაცთმოყვარე ხალხი დედამიწაზე არ მინახავს. ყველაფერს, საკუთარ სამშობლოსაც კი, სხვას უთმობთ“. შემდეგ მოყვანილია გადაღებული ფილმის შინაარსი, რომელშიც მოქმედ პირებს შორის არიან სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენელნი, ასევე ცნობილი ადამიანები: ვალერიან გუნია, გრიგოლ რობაქიძე, შიო არაგვისპირელი, იოსებ გრიშაშვილი და სხვები. ყველა სხვადასხვა ლექსის კუპლეტებს ამბობს: ზოგი საკუთარ გასაჭირზე ჰყვება, ზოგი კი საკუთარ გამორჩენაზე. ბოლოს გამოჩნდება მოქეიფე ქართველი თავადი, რომელიც სიუჟეტის მიხედვით საქართველოს ყიდის, უცბად სხვა ქვეყნებიდან გადმოსახლდებიან უცხოტომელები და ჩვენს ქვეყანას დაეპატრონებიან. ერთადერთი, ვინც განგაშს ტეხს, იერიქონის საყვირით თავადს გონს მოსვლას ურჩევს Baton-

* აკაკი ვასაძე, სტალინი, არტანუჯი, 2012, გვ. 4

ია,* მაგრამ მას არავინ უსმენს და ქეიფი გრძელდება. წერილი პირველ იანვარს გამოქვეყნდა, მაგრამ უფრო საპირველაპრილო ხუმრობას წააგავდა, რადგან ედისონი ჩვენთან არასოდეს ჩამოსულა, თუმცა იყვნენ ისეთებიც, ვინც ეს დაიჯერა. წერილის ავტორი ცდილობდა კინემატოგრაფის, ამ პოპულარული ფენომენის გამოყენებას, რათა საზოგადოების ყურადღება ქვეყნის პრობლემებზე (რუსიფიკაცია, ტერიტორიები, ქალთა ემანსიპაცია, განთლება...) გადაეტანა. ამას რომ ვკითხულობ, ასე მგონია, ეს ამბავი დღეს ხდება.

მიუხედავად პოპულარობისა, კინემატოგრაფს დიდი ხნის განმავლობაში ხელოვნებად არავინ მიიჩნევდა, ის ბალაგანთან, ატრაქციონულ სანახაობასთან იყო გატოლებული. არა მარტო ჩვენთან, მსოფლიოს უმრავლეს განვითარებულ და განათლებულ ქვეყანაშიც (როცა დიდმა ესპანელმა რეჟისორმა ლუის ბიუნიუელმა, დაახლოებით 1928 წელს დედას უთხრა, რომ აპირებდა ფილმის გადაღებას, დედამისი შოკში ჩავარდნილა და ლამის ატირებულა – „თითქოს მე ვუთხარი: „დედა, მე მინდა კლოუნი გავხდე-მეთქი“.”). ამის მაგალითებია გაზეთებში გამოქვეყნებული სარეკლამო განცხადებები, რომლებშიც პუბლიკას ლოტოს თამაშსა და ცეპელინის აფრენასთან ერთად „სინემატოგრაფს“ სთავაზობდნენ.*** ან: „დღეს მუშტაიდის ბაღში გაიმართება სეირნობა. მოეწყობა ილუმინაცია, უკრავს ორკესტრი და საზანდარი. პროექტორ-სინემატოგრაფი უფასო“.**** კინოსადმი ცოტა არ იყოს აგდებული დამოკიდებულება გასული საუკუნის ოციან წლებშიც კი გაგრძელდა; ბევრი ქართველი მწერალი და პოეტი კინოხელოვნებას სრულფასოვან

* მიხაკო წერეთელი (1878-1965) – პოლიტიკური და საზოგადო მოღვაწე, აღმოსავლეთმცოდნე, დიპლომატიური მისიის ხელმძღვანელი 1918-19 წლებში გერმანიასა და სკანდინავიის ქვეყნებში. ორგანიზაცია „თეთრი გიორგის“ ერთ-ერთი დამფუძნებელი და ლიდერი. Baton მისი ფსევდონიმია.

** Бюниозлы о Бюниозле, Москва, Радуга, 1989, გვ. 66

*** გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 5 ივნისი, 1912

**** გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 23 აგვისტო, 1912

ხელოვნებად არ მიიჩნეოდა, ეჭვქვეშ აყენებდა მის პოტენციალს და მომავალს ჯეროვნად ვერ აფასებდა. მაგალითად, ტიციან ტაბიძე ამბობდა, კინოში არ არის სიტყვის ფენომენიო. ის სახტად დარჩენილა, როცა გაუგია, რომ სერგეი ესენინი თურმე კინოში დადიოდა. თუ დროთა განმავლობაში „გაცოცხლებულმა სურათებმა“ ტაბიძეს აზრი შეუცვალეს (მან კინოსცენარი „ამორძალებიც“ კი დაწერა, თუმცა ის არ გადაუღიათ), ასე არ მომხდარა თვით ქართული კინოს ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ივანე პერესტიანის შემთხვევაში, რომელმაც მთელი სიცოცხლე კინოს შეაღია. ერთხელ აკაკი ბელიაშვილს მან უთხრა, ტყუილია, როცა ამბობენ კინემატოგრაფი ხელოვნებააო. მანქანით ამოძრავებული სურათები არ შეიძლება ხელოვნებად იქცესო. კინო არის მრეწველობად ქცეული ფოტოგრაფია, რაგინდ ბრწყინვალედ არ უნდა იყოს გადაღებული, რომელიც ვერასდროს ვერ შეედრება ჯადოსნური ხელით შესრულებულ მხატვრულ ტილოსო.* მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა და პერესტიანის რომ შეძლებოდა, ცალი თვალით მაინც შეეხედა, თუ რა ხდება დღევანდელ კინოში (ოღონდ არა ქართულში), ნამდვილად შეიცვლიდა საკუთარ აზრს.

თბილისის ქუჩებში თურმე 15 სარეკლამო ბოძი მდგარა და ზედ იგივე აფიშები იყო გაკრული, რომლებიც მსოფლიოს ნებისმიერ ქალაქში. კინოპროდუქციის თემატიკა ლამის ყველგან ერთნაირი იყო და ორიგინალურობით არ გამოირჩეოდა, მაგრამ მაინც მაგნიტივით იზიდავდა მაყურებელს, რადგან ყველა ფენის წარმომადგენლისათვის ერთნაირად გასაგები და აღსაქმელი იყო ეს „სულის ესპერანტო“, როგორც მას ერთმა ანონიმმა უწოდა.** თბილისში 1906-1914 წლებში გამომავალი გერმანული გაზეთი „კაუკაზიშე პოსტი“ (1908, 37) წერდა: „...თბილისს, რომლის მცხოვრებნი ესოდენ უჩივიან უფულობას, უყვარს გართობა და დროსტარება. არა მარტო კლუბები, თეატრები,

* აკაკი ბელიაშვილი, „საბჭოთა საქართველო“, 1964. გვ. 573

** „Кинотеатр и жизнь“, 1913. № 1

ცირკი და კინემატოგრაფის დარბაზებია ყოველ საღამოს გადაჭედილი, არამედ რესტორნები და ლუდხანებიც“. მაშინ მაღალი წრის წარმომადგენელი ქალბატონები უზარმაზარი შლაპებით დაბრძანდებოდნენ კინოში, რომლებსაც არ იხდიდნენ, რაც უკანა რიგების უკმაყოფილებას იწვევდა, რადგან შლაპა მთელ ეკრანს უფარავდა. ადმინისტრაციის მხრიდან სხვადასხვა მოწოდების მიუხედავად, მანდილოსნები მაინც განაგრძობდნენ შლაპებით ფილმების ყურებას, სანამ ერთმა მოხერხებულმა კინოთეატრის მფლობელმა განცხადება არ გამოაკრა: „ახალგაზრდა ქალბატონებს გთხოვთ კინოთეატრში თავსაბურავები მოიხადეთ“. განცხადებამ გაჭრა.* საინტერესოა, რომ კინემატოგრაფს ქველმოქმედებისთვისაც იყენებდნენ. „Тифлисский листок“-ში (1911, 256) დაბეჭდილი ერთი რეკლამა გვამცნობს, რომ „ხუთშაბათს, 1911 წლის 17 ნოემბერს, ქველმოქმედების მიზნით გაიმართება ხუთი კინემატოგრაფიული სეანსი, რომლის შემოსავლის 50 პროცენტი გადაეცემა ტფილისის ლიუთერანულ ეკლესიასთან არსებულ პეტრე-პავლეს სახელობის სკოლას“.

პირველი ცენზურული აკრძალვებიც მაშინ გამოჩნდა, არც ამაში ჩამოვრჩებოდით ცივილიზებულ მსოფლიოს. ცნობისათვის: ერთ-ერთი პირველი ცენზურული აკრძალვა ამერიკის შეერთებულ შტატებში, 1908 წელს შეეხო სურათს „ჯეიმსის ბიჭები მისურიდან“,** ხოლო იმავე წლის დეკემბერში საზოგადოების ერთი, პურიტანული ნაწილის ზენოლისა და საჩივრების საფუძველზე, რომ თითქოს ფილმები მავნე ზემოქმედებას ახდენენ აუდიტორიაზე, ნიუ-იორკში ყველა ნიკელოდონი*** დახურეს. ნიუ-იორკის მერმა და პოლიციამ ასე მარტივად, ერთი ხელის მოსმით გამოიტანა გადანყვეტილება.

* Вестник кинематографии. 1912. № 37. გვ. 23.

** Д. Б. Соува, 105 Запрещенных Фильмов. Цензурная История Мирового Кинематографа, Екатеринбург, 2004. გვ. 265

*** ნიკელოდონი – პატარა კინოთეატრი, სადაც ბილეთი 5 ცენტი ღირდა, აქედან წარმოიშვა მისი სახელწოდებაც, nickel ინგლისურად ნიშნავს ხუთცენტიანს.

1934 წლის 1 ივლისს კი დამტკიცდა ე. წ. ჰეიზის კოდექსი, რომელსაც 30 წელზე მეტხანს ცენზურის მარნუხებში ჰყავდა გამოჭერილი ამერიკული კინო. იმ ფილმების ზუსტ რიცხვს, რომლებიც აკრძალვას დაექვემდებარა, ალბათ ვერავინ დაასახელებს. კოდექსის მიხედვით აკრძალული იყო დანაშაულის დეტალების ჩვენება და მისი დაწვრილებითი აღწერა; სხვადასხვა ავტომატური იარაღის ჩვენება, ამ იარაღზე საუბარი; დამნაშავის მიერ კანონის დამცველის მოკვლის ჩვენება. თვითმკვლელობებისა და მკვლელობების ჩვენება მინიმუმამდე უნდა დაეყვანათ. აკრძალული იყო სექსუალური აქტების ჩვენებაც, განსაკუთრებით, სხვადასხვა კანის ფერის ადამიანთა შორის, არ შეიძლებოდა ღია პირით კოცნის ჩვენება, ცოლ-ქმარიც კი სხვადასხვა საწოლში მწოლიარე უნდა ეჩვენებინათ და მრავალი ასეთი სახის აბსურდული აკრძალვები.*

ტფილისის გუბერნიის საქალაქო საქმეთა საკრებულო 1909 წლის 6 ივლისის ცირკულარით იტყობინებოდა, რომ „სინემატოგრაფიული სეანსებისათვის განკუთვნილ შენობაში ეკრანზე სურათის დემონსტრირებასთან ერთად ყოვლად დაუშვებელია ე. წ. ცოცხალი ნომრები, ანუ მომღერალთა, მოცეკვავეთა, ფიზიომინისტთა, მახინჯთა და სხვათა გამოსვლები“. ამდაგვარი „ცოცხალი ნომრები“ კი ხალხის მოსაზიდად კარგი საშუალება ყოფილა. თურმე 1911-12 წლებში ვინმე გაბელიამ ფოთში ააშენა ხუთასადგილიანი კინოთეატრი, ეკრანის წინ კი დიდი სცენა მოაწყო და სხვადასხვა წარმოდგენებს მართავდა. მეტი მოგების მიზნით, ერთხელ, ფოთში გამოკრული აფიშების საშუალებით, რომლებზეც ნახევრად შიშველი, ჩასუქებული ფალავანი ქალები ეხატა, საზოგადოებას აუწყა, რომ სეანსის წინ მამაკაცების ჭიდაობასთან ერთად გაიმართება ქალების ჭიდაობაც. იმ დღეს თურმე დარბაზში დიდი ამბავი ხდებოდა...

* Stephen Prince, Sam Peckinpah's The Wild Bunch, Cambridge University Press, 1999, გვ. 132-133

რევოლუციური ცეცხლით აღმოდებულ იმპერიაში საგარეო საქმეთა სამინისტროს ბეჭდვითი საქმის მთავარმა სამმართველომ თხოვნით მიმართა გუბერნატორს, რათა აეკრძალა იმ ფილმების დემონსტრირება, რომელიც აღვივებდა „ამბოხების, ან სხვა დანაშაულებრივი მოქმედების სურვილს“. ცენზურა წლების განმავლობაში ფხიზელი თვალთა აკვირდებოდა ფილმების რეპერტუარს და ერთხანს, როცა კინოთეატრებს შემოუტია ძალადობით გაძედილმა დრამებმა, შინაგან საქმეთა მინისტრის ბრძანებით აიკრძალა „სხვადასხვა რეციდივული შინაარსის სურათების დემონსტრაცია და აგრეთვე ფანტასტიკური კომბინაციებისაგან შედგენილი ერთმანეთის დამხრჩობი, დამკლავი, მატარებლის ქვეშ ჩამგდები და სხვა ინკვიზიციური ხერხებით შესრულებული მკვლელობის მაჩვენებელი სურათ-პლაკატების გამოკვრა“.*

სხვათა შორის, მსგავსი რამ შემდეგ წლებშიც გრძელდებოდა: კინოთეატრების, კლუბების, კაბარეების, კაფეების მფლობელები ხალხის მისაზიდად უშვებდნენ მდაბალი შინაარსის ფილმებს, ქუჩებში კი უხამსი შინაარსის პლაკატებს აკრავდნენ. ამის წინააღმდეგ ბევრმა ცნობილმა მოღვაწემ აღიმალლა ხმა, მათ შორის, ალექსანდრე წუნუნავამაც. ისინი აცხადებდნენ, რომ მსგავსი ფილმები და მათი რეკლამირება უარყოფითად მოქმედებდა საზოგადოების, მოზარდი თაობის ზნეობასა და მსოფლმხედველობაზე. მრავალი წლის შემდეგადაც არაფერი შეცვლილა. დღესაც ბევრი მიიჩნევს, რომ კინო და ტელევიზია მოზარდზე უარყოფითად მოქმედებს, მათში ნაჩვენები ძალადობა ფსიქიკას უმახინჯებს, წონასწორობიდან გამოჰყავს და დანაშაულისაკენ უბიძგებს მას. მაგრამ ყველა არ იზიარებს ამ აზრს. აქვე დავამატებ, რომ, სავარაუდოდ, ვერანაირი გამოკვლევა ვერ შეაცვლევინებს აზრს ამა თუ იმ მხარეს და დღესაც ამ საკითხის თაობაზე დიამეტრალურად განსხვავებული

* გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990 წ. გვ. 9

** გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990 წ. გვ. 29

მოსაზრებები არსებობს. კინო და ტელევიზია ალბათ არ არის საზოგადოებაში ძალადობის მთავარი და ერთადერთი მიზეზი, არამედ მხოლოდ ერთ-ერთი ფაქტორია, რომელიც აყალიბებს ჩვენს სოციალურ-კულტურულ გარემოს და ძალადობა, რომელსაც აჩვენებენ ტელე-კინოეკრანებზე, არის გამოძახილი და შედეგი იმისა, რაც ხდება ჩვენ გარშემო. ამერიკელი რეჟისორი რობერტ ოლდრიჩი ამბობდა: „ჩვენ ვცხოვრობთ მოძალადე სამყაროში. ვფიქრობ, ფილმში ნაჩვენები ძალადობა არ წარმოშობს ძალადობას ცხოვრებაში. ცხოვრებისეული ძალადობა წარმოშობს ძალადობას ფილმებში.“* როდესაც არ იყო ტელევიზია და რადიო (მაგალითად, XIX საუკუნეში) არანაკლები ძალადობისა და სისხლისღვრის მაგალითები ხდებოდა ადამიანთა საზოგადოებაში, ამიტომაც მიზეზი თვით ადამიანის ბუნებაშია საძიებელი. ადამიანები ყოველთვის დიდი აღფრთოვანებით ესწრებოდნენ და ადევნებდნენ თვალს სიკვდილით დასჯას – მათ შორის ცივილიზებულ და განათლებულ ევროპაში – ეს პოპულარული ატრაქციონი იყო საუკუნეების მანძილზე და მსოფლიოს ზოგიერთ ქვეყანაში დღემდე რჩება. ისიც საგულისხმოა, რომ ერთ-ერთ პირველ მხატვრულ ფილმში, უფრო სწორად, 30-წამიან კლიპში „შოტლანდიელების დედოფლის, მერის სიკვდილით დასჯა“ (1895) ნაჩვენები იყო, თუ როგორ კვეთენ თავს დედოფალს, უფრო სწორედ მანეკენს, მაგრამ იმდროინდელ მაყურებელზე ეს განუმეორებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ასევე წარუშლელი ეფექტი მოახდინა ასი წლის შემდეგ გამოსულმა მელ გიბსონის უაღრესად პოპულარულმა ფილმმა „ქრისტეს ვნებანი“, როცა აუდიტორია ლამის ორი საათის განმავლობაში თვალს ადევნებს ეკრანული ქრისტეს ნატურალისტურად დადგმულ ჯვარცმა-წამებას. სხვადასხვა გამოკვლევები ამტკიცებენ, რომ ძალადობის წარმოშობის უმთავრესი ფაქტორებია:

* Edwin T. Arnold, Eugene L. Miller, Robert Aldrich Interviews, University Press of Mississippi, 2004, გვ. 87

ოჯახი, რელიგია, სკოლა, ის სოციალურ-პოლიტიკური გარემო, რომელშიც ადამიანები ცხოვრობენ. ასეთი დასკვნა კი ჩრდილს აყენებს არა ტელევიზიასა და კინოს, არამედ საზოგადოებას, მთავრობას, სახელმწიფოს, რაც ბევრისთვის მიუღებელია. ერთია, ამოაჭრევიანო კადრები ფილმებიდან, ან შეაცვლევიანო სატელევიზიო პროგრამა, დახარჯო ამისთვის სახსრები და ყველას თავი მოაჩვენო, რომ ყველაფერი რიგზეა, და ბევრად უფრო ძნელი და საპასუხისმგებლოა დაეხმარო რთულ ბავშვებს, მათ ოჯახებს, საზოგადოებას. როცა ცნობილ კინოვარსკვლავს ქლინთ ისთვუდს ჰკითხეს, მოქმედებს თუ არა ნეგატიურად ძალადობის შემცველი ფილმები საზოგადოებაზე, მან უპასუხა: „ჩემი თაობა გაიზარდა ისეთ ფილმებზე, როგორიცაა „თეთრი სიცხე“ და „საზოგადოების მტერი“, მაგრამ ამ ფილმებმა ჩვენ კრიმინალებად და დამნაშავეებად არ გვაქცია. რა თქმა უნდა, საუკეთესო გამოსავალია, რომ ყველაფერი კინო და სატელევიზიო ინდუსტრიას გადააბრალო, როცა შენ თვითონ არაფრის გაკეთება გსურს და გეშინია“.*

საბჭოთა კავშირში კი, თავის მხრივ, აცხადებდნენ, რომ ძალადობის პროპაგანდა შესაძლებელი იყო მხოლოდ კაპიტალისტურ სამყაროში; რომ ბურჟუაზიული, კერძოდ, ამერიკული ფილმები დამღუპველად მოქმედებდნენ საზოგადოების წევრებზე, განსაკუთრებით – ბავშვებზე; რომ ამ ფილმების ზეგავლენით იზრდება დანაშაულის რიცხვი ბავშვებსა და მოზარდებს შორის; მეორე მხრივ, საბჭოთა რევოლუციურ-პროლეტარული, სამხედრო თემატიკის ფილმები, რომლებშიც ე. წ. „გამართლებული ძალადობა“ იყო ნაჩვენები (წითლები – თეთრების, ჩეკისტები – კონტრრევოლუციონერთა წინააღმდეგ), არ იკრძალებოდა, პირიქით, მას ხელს უწყობდნენ. რეალური ძალადობის ეკრანზე გადატანის მცდელობის შესახებ ჰყვება ცნობილი რუსი რეჟისორი პიოტრ ჩარდინინი ერთ ინტერვიუში:

* Robert E. Kapsis, Kathie Coblentz, Clint Eastwood Interviews, University Press of Mississippi. 1999, გვ. 211

1920 წელს ოდესაში ლეონიდ ანდრეევის მოთხრობის მიხედვით იღებდნენ ფილმს „მოთხრობა შვიდ ჩამოხრჩობილზე“. სწორედ მაშინ წითელმა არმიამ ოდესა აიღო და როცა ფილმის შესახებ გაიგეს, მისმა ხელმძღვანელობამ ჯგუფს ნამდვილი ჩამოხრჩობის გადაღება შესთავაზა, რაზეც რეჟისორმა უარი განაცხადა. მათ კი უთხრეს, ჩვენთვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს, დაეხვრეთ თუ ჩამოვახრებთ სიკვდილმისჯილებს, მაგრამ თუ თქვენ დათანხმდებით, ეს სცენა ძალიან რეალისტური გამოვაო.^{*} ამის შემდეგ რეჟისორი ემიგრაციაში წავიდა, მაგრამ ფილმის გადაღება განახლდა. სტატისტიკის „ჩამოხრჩობის“ გადაღებისას რეიდზე მდგარმა ფრანგულმა კრეისერმა დურბინდში „სიკვდილით დასჯა“ დაინახა, საქმის არსში ვერ გაერკვა და მათი მიმართულებით ქვემეხიდან რამდენჯერმე გაისროლა. გადამღები ჯგუფი გაიფანტა, ხოლო „ჩამოხრჩობილები“ განწირული ხმით შველას ითხოვდნენ, სანამ ბოლოს ერთმა ღვთისნიერმა მუშამ თოკები არ გადაჭრა. შეშინებულმა სტატისტიკებმა ისე მოკურცხლეს, რომ უკან აღარც მოუხედავთ. რაც შეეხება თავად ფილმს, 1928 წელს ის, როგორც იდეურად და მხატვრულად მდარე ხარისხის ნაწარმოები, აკრძალეს და ალბათ გაანადგურეს.

საბჭოთა რუსეთში პირველი ცენზურული აკრძალვა მოხდა 1919 წლის აგვისტოში, როცა ფილმი „თვალი თვალის წილ, კბილი კბილის წილ“ ეკრანებზე არ გაუშვეს. სხვათა შორის ამ ფილმს მეორე, წინასწარმეტყველური სახელიც ჰქონდა – „ერთი იმ მრავალთაგან“.

1927 წელს უცხოელ მუშათა დელეგაციებთან შეხვედრაზე, რომელზეც სხვადასხვა ქვეყნის (ავსტრია, ბელგია, გერმანია, დანია, ჩინეთი, სამხრეთ ამერიკა და ა. შ.) 80 წარმომადგენელი მონაწილეობდა, პასუხად კითხვაზე – რატომ არ არის საბჭოთა კავშირში სიტყვის თავისუფლება? – სტალინმა ასე უპასუხა: „რომელ სიტყვის თავისუფლებაზე ლაპარაკობთ? სიტყვის

^{*} Jay Leyda, *Kino a History of the Russian and Soviet film*, London, 1950, გვ. 158

თავისუფლება რომელი კლასისთვის – თუ ბურჟუაზიისათვის, მაშინ ის ჩვენ არ გვაქვს და არც გვექნება, სანამ იარსებებს პროლეტარიატის დიქტატურა. თუ საუბარია პროლეტარიატის სიტყვის თავისუფლებაზე, მაშინ უნდა მოგახსენოთ, რომ თქვენ ვერ მოძებნით მსოფლიოში სხვა სახელმწიფოს, სადაც არსებობს ასეთი მრავალმხრივი და ფართო თავისუფლება, როგორიც საბჭოთა კავშირშია“.*

ბევრი კინომცოდნე დღევანდელი გადმოსახედიდან აღნიშნავს, რომ იმაზე უფრო სასტიკი და ნატურალისტური კინემატოგრაფი, როგორიც 20-იანი წლების საბჭოთა კავშირში იყო, სხვაგან არსად არსებობდა (ისე, რა უნდა იყოს გასაკვირი იმ სახელმწიფოსგან, რომელმაც მილიონობით საკუთარი მოსახლეობა გაუუფა) და რომ ე. წ. „ბურჟუაზიული“ ცენზურა, ეკრანებზე არ გააჩაჭანებდა იმ სიმხეცის მეასედსაც კი, რომელსაც აჩვენებდნენ საბჭოური ფილმები რევოლუციის შესახებ.“

* * *

მრავალ კინოისტორიკოსსა თუ კინომცოდნეს ამერიკელი რეჟისორის, რობერტ ფლაერტის „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“ (1921) პირველ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმად მიაჩნია. არადა, ათი წლით ადრე, 1912 წელს, ქართველმა კინოოპერატორმა ვასილ ამაშუკელმა გადაიღო სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“.** მართალია, ჩვენი ქვეყნის მოსახლეობა უკვე XIX საუკუნის მიწურულიდან გაეცნო კინოს, მაგრამ ამ პერიოდში ვერ მოხერხდა ეროვნული კინემატოგრაფიული წარმოების დაფუძნება და ორგანიზება. თუმცა, იყვნენ ენთუზიასტები, რომლებმაც უდიდესი წვლილი შეიტანეს ქართული კინოს აღმოცენებაში. მათ შორის

* http://www.pseudology.org/Tsenzura/TsetzuraHistory/library_view_bookc19f.html?chapter_num=40&bid=79

** http://ecsocman.hse.ru/data/880/681/1217/5_Tarasov.pdf

*** ამ ფილმზე ინფორმაცია უცხოურ გამოცემებში ვნახე მხოლოდ აქ: Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema by Peter Rollberg, 2009, Scarecrow Press,

უპირველესი იყო „ქართული კინოს ყამირის გამტეხი“ ვასილ ამაშუკელი.“

ის ქუთაისში დაიბადა 1886 წელს. დაწყებითი განათლება მშობლიურ ქალაქში მიიღო და სწავლობდა სამხატვრო სკოლაში. 1900 წელს სწავლის გასაგრძელებლად გაემგზავრა მოსკოვს, სადაც ბოლშაკოვის სკოლაში ეუფლებოდა ფერწერის ხელოვნებას. მალე მან ხელი დაიზიანა, ფერწერას თავი მიაწება და „ცოცხალი სურათებით“ გატაცებული კინომექანიკოსის პროფესიის სწავლას შეუდგა. ცოტა ხანში ისე დაეუფლა ახალ ხელობას, რომ პატარა კინოთეატრ „ელექტრიკში“ ლამის სეანსებზე ფილმების გაშვებაც მიანდეს. 1907 წელს ამაშუკელი ბაქოში გადავიდა საცხოვრებლად, იქ ელექტროტექნიკუმში გააგრძელა სწავლა და ერთ წელიწადში ბაქოს საუკეთესო მექანიკოსი გახდა. მალე მუშაობა დაიწყო ცნობილი თეატრალური მოღვაწის, კოტე მესხისა და მისი სიძის, ივანე გეპნერის კინოთეატრში „ელექტრო-ბიოგრაფი“. ცოტა ხანში „გეპნერმა წამიყვანა მოსკოვში საპროექტო აპარატის საყიდლად, – იგონებდა ამაშუკელი, – მე იქ გავეცანი გომონის ფირმას... და დავყავი სამი-ოთხი თვე“. 1908 წლის დამლევს მან და გეპნერმა მოსკოვიდან ბაქოში ჩაიტანეს „გომონის“ ფილიალში შეძენილი გადამღები და საპროექციო აპარატურა. „ელექტრო-ბიოგრაფს“ ფირითა და ფილმებით ამარაგებდა ბელგიელი კომერსანტის, პავლე პირონეს (ინგლისურად მისი გვარი იწერება როგორც Piron) ფირმა „ალადინი“, მაგრამ კინოთეატრის მფლობელები მაინცდამაინც არ იყვნენ კმაყოფილნი კინოსურათების მხატვრული დონით და ხშირად უარს ეუბნებოდნენ პირონეს იმ დროს პოპულარულ „პარიზული ჟანრის“ პროდუქციაზე; მესხსაც და გეპნერსაც რეპერტუარისთვის უფრო საგანმანათლებლო ფილმები უნდოდათ, ეს კი ხშირად გამხდარა უსიამოვნების

* გიორგი ლეონიძე, ქართველი მგოსნის აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წელს, DVD & CD

** გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 13

მიზეზი. ერთხელ, 1908 წელს, ასეთი უთანხმოების შემდეგ პირონემ ამაშუკელს ფირი აღარ მიჰყიდა, რის გამოც მან ვერ გადაიღო აკაკი წერეთლის საიუბილეო შეხვედრა ბაქოში, თუმცა რამდენიმე წლის შემდეგ ეს დანაკლისი აინაზღაურა.

მესხმა და გეპნერმა გადაწყვიტეს, შეექმნათ საკუთარი ფილმები, რაც ვასილ ამაშუკელს დაევალა. 1908 წლიდან ვასილ ამაშუკელი შეუდგა მცირე ზომის სიუჟეტების – მიკროდოკუმენტალური ფილმების, როგორც მათ კინომცოდნე კარლო გოგოძე ეძახდა,* გადაღებას. პირველი იყო „ხალხის სეირნობა ზღვის სანაპიროზე“, რომლის სანახავად კინოთეატრში დიდძალი მაყურებელი მივიდა. ამის შემდეგ ამაშუკელი სისტემატურად იღებდა სიუჟეტებს და კინოთეატრში ძირითადი პროგრამის დამატების სახით უჩვენებდა. სამწუხაროდ, არც ერთი მათგანი დღემდე არ შემორჩენილა. ცნობილია მხოლოდ მათი სახელწოდებები და ქრონომეტრაჟი: „მუშაობა ნავთის ჭაბურღილებთან“ (120 მეტრი), „შეჯიბრება ცურვაში“ (200 მეტრი), „ბაქოს ბაზრის ტიპები“ (70 მეტრი), „ქვანახშირის ზიდვა აქლემებით“ (60 მეტრი) და სხვა.**

აქედან გამომდინარე, ქართული კინოს ათვლის წერტილად სწორედ 1908 წელი ითვლება.

ლუნიბის აღებისა და შამილის დატყვევების 50 წლისთავი რუსეთის მთავრობამ ზარ-ზეიმით აღნიშნა. ბაქოში დიდი აღლუმში გაიმართა, რომელიც ამაშუკელმა ფირზე გადაიღო. სიუჟეტს დაერქვა „ლუნიბის პოლკის აღლუმში კაპიტან სიმონ ესაძის მეთაურობით 1909 წლის 24 აპრილს“. გადაღებისას ტრაგედია დატრიალდა: კაზაკების წინამძღოლი იასაულის ცხენს ფეხი გაუსხლტა და წაიქცა, უკან მომავალმა მხედრებმა ცხენები ვერ შეაკავეს და იასაული გადათელეს. „მე ისე დამაბნია და გამოცა ამ აღრევამ, წამოვავლე აპარატს ხელი და განზე მივდექი“, – წერდა ვასილ ამაშუკელი ერთ წერილში. მასთან

* კარლო გოგოძე, საუბრები კინოხელოვნებაზე, თბილისი, 1972, გვ. 23

** ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 23

მივიდა თავად სიმონ ესაძე და უთხრა: „თვალს გადევნებდი, ეს მომენტი არ უნდა გაგეშვა, მაგრამ ახალგაზრდა ხარ და ალბათ შეშინდი“. მაშინ ამამუკელი სულ 22 წლის გამოუცდელი ჯეელი გახლდათ, რომელიც სიკვდილის ნახვამ შეაძრწუნა; სენსაციებზე ნადირობა და „პაპარაციზმი“, როგორც ფულის შოვნის საშუალება, მოგვიანებით შემოვიდა და მყარად დაიკავა ადგილი ადამიანთა ცხოვრებაში.

როცა ფირი დამონტაჟდა და კინოთეატრში გაუშვეს, აღფრთოვანებულმა ესაძემ ერთი ასლი შეიძინა, ჩემს მომავალ ფილმში გამოვიყენებო (გამოიყენა თუ არა, ეს ჩვენ არ ვიცით), ამამუკელს გულწრფელი მადლობა გადაუხადა და სამხედრო-ისტორიულ განყოფილებაში ერთობლივი კინემატოგრაფიული მუშაობა შესთავაზა, კერძოდ კი, იმ ადგილების გადაღება, სადაც შამილი რუსის ჯარს ებრძოდა. მოლაპარაკებაში კოტე მესხი ჩაერთო და ესაძეს ურჩია, ამისთვის პროფესიონალი რეჟისორი ემოვა. საქმე ჩაიშალა და „მე კი გულდანყევტილი დავრჩი, რომ საშუალება არ მომეცა დაღესტანს გავცნობოდი. ამის შემდეგ მე ესაძე არ მინახავს და არც ინტერესი მქონდა მენახა“.*

მალე ვასილ ამამუკელი დროებით ჩავიდა ქუთაისში და თავის თანამოქალაქეებს ერთი კვირის განმავლობაში უჩვენებდა ბაქოში გადაღებულ სიუჟეტებს. ერთი წლის შემდეგ ის საბოლოოდ დაბრუნდა მშობლიურ ქალაქში და გააგრძელა მუშაობა. იმხანად ქუთაისში გაიხსნა ახალი კინოთეატრი – „რადიუმი“, რომლის ტექნიკური გამართვა დაავალეს ვასილ ამამუკელს. ეს იყო სრულიად ახლებური სტილის, შესანიშნავად განყობილი 450-კაციანი კინოდარბაზი, რომელსაც ორი სიმებიანი და სასულე ორკესტრი ჰყავდა. ამამუკელი „რადიუმის“ კინომექანიკოსი გახდა,** თან ახალ-ახალ სიუჟეტებს იღებდა:

* ჟურნალი „ახალი ფილმები“, 7, 1990, გვ. 7

** გასული საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს ამერიკაში მცხოვრებ მოჭიდავეს, მოჭადრაკესა და მსახიობს, კოლა ქვარიანს (ის მონაწილეობდა სთენლი კუბრიკის ფილმში „მკვლელობა“, 1956) ქართულ დელეგაციასთან შეხვედრისას თავისი ყრმობის ქუთაისის, რიონის აბანოების, საცეკვაო სკოლისა და სხვა

„მუშაობა ფერმაში“, „ბალის პანორამა“, „ექსკურსია ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევებთან“, „გვირილობა“, „ხონის ძაფსაღები ფაბრიკა“, „ქუთაისის პეიზაჟები“, „ლადო მესხიშვილის იუბილე“, „სეირნობა ბულვარში“ და ა. შ.

ამ თითქოსდა იდილიური ამბების, იუბილეებისა და ექსკურსიების ფონზე იქვე, ქუთაისში სულ სხვა, სისხლიანი ამბებიც ტრიალებდა, მაგრამ მაგას ვინ გადაგალებინებდა! იმდროინდელ ნებისმიერ გაზეთს თვალი რომ გადაავლოთ, ისეთ რამეებს წაიკითხავთ, თმები ყალყზე დაგიდგებათ. აი, ავიღოთ გაზეთი „ისარი“, 1908 წლის თებერვლის ერთი ნომერი: „14 იანვრიდან ქუთაისში მუშაობდა სამხედრო სასამართლო და შემდეგი განაჩენები გამოიტანა: 14 იანვარს გაირჩა საქმე დავით კეკუასი, რომელსაც ბრალდებოდა პოლიციელის ჯაფარიძის მოკვლა და უბნის ზედამხედველის ლორთქიფანიძის დაჭრა, – გადაუწყვიტეს სიკვდილით დასჯა. 16 იანვარს გაირჩა საქმე კოლია ბოჭორიშვილისა, რომელსაც აბრალდებდნენ რაჭაში მერაბ წერეთლის მოკვლაში მონაწილეობის მიღებას, – გადაუწყვიტეს ჩამოხრჩობა... 21 იანვარს გაირჩა ლევან ლებანიძის საქმე, რომელსაც აბრალდებდნენ რაჭაში მიხეილ ჯაფარიძის მოკვლაში მონაწილეობის მიღებას, – გადაუწყვიტეს ჩამოხრჩობა... იოსებ თაკვერდიას და შმაგი ქობალავას... რომელთაც აბრალდებდნენ სადგურ აბაშის მახლობლად დარაჯების წინააღმდეგობის განწევას, – ორივეს ჩამოხრჩობა გადაუწყვიტეს...“

როცა რუსმა ტერორისტებმა ალექსანდრე II ააფეთქეს, გახარებულმა აკაკი წერეთელმა ლექსიც კი დაწერა, მერე კი იგონებდა: „1 მარტს რომ ხემწიფე იმპერატორი მოკლეს, 3-ს ჩემი ლექსი გამოვიდა... კინალამ ციმბირში ამომაცოფინეს თავი...“ აკაკი კატორღას გადაურჩა, კიდევ კარგა ხანს იცოცხლა და გონიერმა ქართველებმა 1912 წელს მოუწყვეს 12-დღიანი

ღირშესანიშნაობების გახსენებისას კინო „რადიუმიც“ არ დავიწყებია. აკაკი ბელიაშვილი, თხზულებანი, ტომი II, საბჭოთა საქართველო, 1964. გვ. 582

* აკაკი წერეთელი, თხზულებათა სრული კრებული, 1950, ტომი II, გვ. 453.

მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, თანაც მომავალ თაობებს რომ სამახსოვროდ დარჩენოდათ, ამ ყველაფრის ფირზე აღბეჭდა გადანყვიტეს. ამ საქმეს კი 26 წლის, უკვე პოპულარულ ოპერატორ ვასილ ამაშუკელზე უკეთესად თავს ვინ გაართმევდა, და იგი სიხარულით დათანხმდა. ისიც უნდა ითქვას, რომ მაშინდელ ქართულ პრესაში ამაშუკელს არა კინოოპერატორად, არამედ „რადიუმის“ მოხელედ და „სინემატოგრაფზე“ სურათების გადამღებ, მცოდნე კაცად მოიხსენიებდნენ. „მიზნად დავისახე ამ მოგზაურობის ერთი მთლიანი სურათი შემექმნა, ხელთ კი სამასი მეტრი ლენტა (პლიონკა) მომეპოვებოდა, ამით შეგვეძლო მხოლოდ პროგრამის ბოლოს ქრონიკად გვეჩვენებინა“, – იგონებდა ამაშუკელი. გადაღებისათვის ვარშავიდან 1500 მეტრი ფირი იყო გამოწერილი, რომელიც გზაში უნდა დასწოდათ. ამაშუკელი გაჰყვა ამაღას და შეუდგა მთელი მოგზაურობის ფირზე აღბეჭდვას.

პოპულარული პოეტის სტუმრობა დასავლეთ საქართველოს ამ კუთხეში დიდი კულტურული და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენად იქცა. „განურჩევლად წოდებისა, სქესისა და ხნოვანებისა, მთელი მაზრა ერთ პირად ფეხზე დადგა და ეროვნულის აღფრთოვანებით ლიტანიობდა მომავალს“, – ასე იხსენებდა აკაკი წერეთელი ამ მოგზაურობას.

გადასაღები უამრავი იყო და სულ მალე ოპერატორს ფირი გამოეღია. ამ ამბავმა აკაკის ყურამდეც მიაღწია, არ ესიამოვნა და ამაშუკელს უთხრა: „ასე ვიცით, ბიძია, იმერლებმა, დავიწყებთ საქმესა და ჩხირს მოვატეხთ“. საბედნიეროდ და ყველას გასახარად, მალე ფირი ჩამოუვიდათ და სამუშაო განახლდა. მსგავსი მასშტაბური გადაღება, როცა კადრში ასობით ადამიანი იყო შეკრებილი, უცხო ხილი იყო ოპერატორისთვის. ხალხი ამაშუკელს უნებურად ხელს უშლიდა, ეჯახებოდა, კამერის წინ დგებოდა – კადრში მოხვედრა ყველას სურდა. ოპერატორი, როცა ერთ გადასაღებ ობიექტს მოათავებდა, მეორე ობიექტთან ირჩევდა ადგილს და აპარატს აყენებდა. „დილის აქეთ აუარებელი

ხალხი სიხარულით მოელოდა დიდ მგოსანს. როგორც ოპერატორი, დავწინაურდი, რომ მოხერხებულ ადგილიდან გადამელო პროცესია, მოვმართე აპარატი; ის იყო აპარატის სახელურს ხელი მოვკიდე, რომ ჩემის ზურგიდან მომესმა „ვაშა, აკაკის“ ძახილი და თოფების გრიალი. გამოჩნდა მხედართა რაზმი. ის იყო, უნდა გადავეთელე ცხენებს, მაგრამ მოვასწარი აპარატიანათ განზედ გახტომა; მივიხედ-მოვიხედე, თურმე მოხვეულ შარავზე დამიდგამს აპარატი და ვერ დამინახავდა მომავალი მგზავრი, თუ ახლოს არ მოვიდოდა ჩემთან. მოვინაცვლე ადგილი და ეს სანახაობა უხიფათოთ გადავიღე...” ჩინებულადაა გადაღებული მასობრივი სცენები, ხალხი და პოეტი, სიხარული და დლეობა, ის აღტაცება, რომელსაც რაჭა-ლეჩხუმის მოსახლეობა იჩენდა საყვარელი სტუმრის მიმართ. თუ მხედველობაში მივიღებთ მაშინდელი კინოს ტექნიკურ დონეს, მოგზაურობის დროს გადაღების სირთულეს, გასაგები გახდება, რა გმირობა ჩაუდენია ამ პატრიოტ ადამიანს. “საბოლოო ჯამში, ვასილ ამაშუკელმა 1600 მეტრამდე კინოფირი დახარჯა. მოგზაურობის დასრულების შემდეგ იგი ქუთაისიდან თბილისში ჩამოიტანა და სოფია ივანიცკაიას ლაბორატორიაში ჩააბარა გასამუღავნებლად. ეს პროცედურა ალექსანდრე დილმელოვმა შეასრულა. მალე გამუღავნებული კინომასალა ფილმის ავტორს გადაუგზავნეს. ვასილ ამაშუკელი გახდა ამ ნამუშევრის რეჟისორიც, ოპერატორიცა და მემონტაჟეც. დამონტაჟების შემდეგ ტექნიკური წუნის გამო რამდენიმე მნიშვნელოვანი ეპიზოდი ფილმში არ შევიდა და მხოლოდ ფოტოებზე შემორჩა ალბეჭდილი. ასე რომ, 1600 მეტრიდან დარჩა 1200 მეტრი. კინოსურათს დაერქვა „ქართველი მგოსნის აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 21 ივლისიდან 2 აგვისტომდე 1912 წელს“, ანუ შემოკლებით „აკაკის მოგზაურობა“.

იმავე წლის 20 სექტემბერს „რადიუმში“ შედგა ამ ფილმის პრემიერა, რომელსაც დაესწრო დიდძალი ხალხი და მათ

* სიკო დოლიძე, ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 227-228

შორის თავად აკაკი წერეთელიც, რომელიც ძალზე კმაყოფილი დარჩენილა და გაცეცხულა კიდევ მაყურებელთა სიმრავლით. ფილმის ჩვენება ერთი კვირის განმავლობაში სრული ანშლაგით მიმდინარეობდა. „აკაკის მოგზაურობამ“ კომერციულადაც გაამართლა და კინოთეატრის მფლობელებს რამდენიმე ათასი მანეთის მოგება მოუტანა, ვასილ ამაშუკელს კი ექვსი თუმანი ერგო. იმ მოგებასთან შედარებით, რომელიც ფილმმა მოიტანა, ამაშუკელის ჰონორარი მცირე იყო, თუმცა მაშინ 6-8 მანეთად ძროხას იყიდდა თურმე კაცი.

ქუთაისში წარმატებული ჩვენების შემდეგ მოისურვეს, პრემიერა თბილისშიც გამართულიყო. ამისთვის ფილმის მფლობელი ვასილ ამაშუკელი და კინოთეატრ „რადიუმის“ გამგე მანუჩაროვი მიავლინეს დედაქალაქს, სადაც გადაწყდა, რომ ფილმის რეკლამისთვის შეედგინათ ევროპასა და რუსეთში უკვე პოპულარული და აპრობირებული რეკლამის სახეობა – ფილმის ლიბრეტო. ტექსტი დაინერა ქართულ ენაზე, რუსული ანოტაციით და ქუთაისში გამოიცა. „აკაკის მოგზაურობა“ აჩვენეს თბილისშიც, ჭიათურაშიც, ბათუმშიც, ფოთშიც, ზუგდიდშიც. მალე ამ ფილმმა წარმატებით მოიარა მოსკოვისა და პეტერბურგის, ბაქოს, სტამბოლისა და ხარბინის ეკრანები.

„ეს იყო პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, რომელმაც ცოცხლად შემოგვინახა აკაკი წერეთლისა და ზეიმის მონაწილე ადამიანების სახეები, – ამბობდა აკაკი ბაქრაძე, – უნიკალური ისტორიული ძეგლები და ძველი რაჭული ფერხული. ეს იყო მკაფიოდ გააზრებული, მყარი და ზუსტი ფორმის, ჩამოყალიბებული მხატვრული ქმნილება, არა მარტო ქართული დოკუმენტური კინოხელოვნება, არამედ ქართული სახიობური კინემატოგრაფიის საწყისიც. მისი ბუნება და ხასიათი, ემოციური ძალაც, ბევრად სცილდება დოკუმენტარობას.“ 1961 წელს ფრანგი კინოისტორიკოსი ჟორჟ

* აკაკი ბაქრაძე, ქართველი მგოსნის აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წელს, DVD & CD

სადული პირად წერილში კინომცოდნე კარლო გოგოძეს სწერდა: „რამდენადაც ვიცი, 1912 წლამდე, არც ერთ ქვეყანაში, არც ერთი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი (1200 მეტრი) არც ერთი ცნობილი პიროვნებისადმი არ მიუძღვნიათ“. 1966 წელს თბილისში ყოფნისას ჟორჟ სადულმა ისევ დაადასტურა თავისი აზრი ფილმის შესახებ. დაადასტურა, მაგრამ ჩვენ ვერ ავიტაცეთ და ვერ მოვდეთ მთელ ქვეყანას. იმის შემდეგ უკვე 50 წელია გასული, მაგრამ დღემდე არავინ იცის, რომ ჩვენ ასეთი განძის მფლობელები ვართ. ჩვენს მეზობლებს რომ ჰქონოდათ ასეთი რამე, უკვე დიდი ხანია, მთელ მსოფლიოს ყურებს გამოუჭედავდნენ.

ეხლა გოგი დოლიძეს მოვუსმინოთ: „აკაკის მოგზაურობა“ იმ დროისათვის უაღრესად ნოვატორული ფილმია, როგორც თემატური ჩანაფიქრის, ისე პროფესიული გადაწყვეტის მხრივ... ამაშუკელი უბრალოდ, მექანიკურად არ აღბეჭდავს ფირზე თავისთავადაც საინტერესო მოგზაურობის მიმზიდველ კადრებს... უაღრესად საყურადღებოა ფილმის წმინდა მხატვრულ-კინემატოგრაფიული დონე. ამაშუკელი, როგორც ოპერატორი, იმ დროისათვის უჩვეულოდ მაღალ პროფესიონალიზმს ამჟღავნებს და პირდაპირ გვაოცებს, ისე ოსტატურად ფლობს კადრის კომპოზიციას, კამერის მოძრაობის საიდუმლოებებს, სხვადასხვა სიდიდის პლანებს, ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ პანორამებს, სივრცის მასშტაბურად და შთამბეჭდავად აღქმის შესანიშნავ უნარს, რაკურსულ ხერხებს...“ რა თქმა უნდა, 12-დღიანი მოგზაურობის განმავლობაში ამაშუკელი ვერ გათავისუფლდებოდა გადაღების ჩვეული დაშტამპული მანერისაგან, მაგრამ საერთო სახალხო სიხარული, რომელიც თან ახლდა პროცესიას, უდავოდ ოპერატორსაც გადაედო და ამან ობიექტისადმი აქტიური დამოკიდებულება დაბადა, რომლის შედეგადაც წარმოიშვა გადაღების სიახლენიც.

* გოგი დოლიძე, ქართველი მგოსნის აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წელს, DVD & CD.

ეს არ გამოიხატება მხოლოდ ვერტიკალურ თუ ჰორიზონტალურ პანორამებში, ფილმში აშკარაა მონტაჟური გადაღების ტენდეციაც.*

ვასილ ამაშუკელი, რომელმაც, ფაქტობრივად, საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ეროვნულ კინემატოგრაფს, ერთხანს ისევ იღებდა სიუჟეტებს და მუშაობდა „რადიუმში“ კინომექანიკოსად. 1915 წელს მან ოზურგეთში დაამონტაჟა პირველი ქართველი პროდიუსერისა და კინოს პოპულარიზატორის, გერმანე გოგიტიძის მიერ აშენებული კინოთეატრი, თუმცა კინოოპერატორობას აღარ მიბრუნებია. წლების განმავლობაში ყველასაგან მივიწყებული ვასილ ამაშუკელი ქუთაისში ცხოვრობდა და აღმასკომში ელექტრიკოსად მუშაობდა. ერთხელ, როდესაც პერსონალური პენსიის თაობაზე სახელმწიფოს თხოვნით მიმართა, მას სოციალისტ-ფედერალისტური პარტიისადმი თანაგრძნობა და მხარდაჭერა გაუხსენეს, მიიჩნიეს, რომ ქვეყნის წინაშე სათანადო დამსახურება არ ჰქონდა და უარი განუცხადეს. კინოს პიონერთაგან ამაშუკელი არც პირველი ყოფილა და არც უკანასკნელი, რომლის სახელი დაივიწყეს: ჟორჟ მელიესი სადგურზე სათამაშოებს ყიდდა, ხოლო როცა პარიზში კინოს დაბადების იუბილე აღნიშნეს, დაავიწყდათ ლუმიერის მოწვევა...

სახელმწიფო აპარატის გულგრილობის მიუხედავად, კინოსა და კულტურის მოღვაწენი მას პატივისცემით ექცეოდნენ. 1940-იანი წლებიდან დაიწყო ვასილ ამაშუკელის შემოქმედების კვლევა, რაშიც დიდი ღვაწლი მიუძღვით პედაგოგსა და მკვლევარს მიხეილ ალავიძეს, კინომცოდნეებს – კარლო გოგოძესა და გოგი დოლიძეს. 1974 წელს ქართული კინოს პიონერს სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა, მის პატივსაცემად ჩატარდა პირველი ეროვნული კინოფესტივალი, დიდი ზეიმით აღინიშნა ვასილ ამაშუკელის დაბადების 90 წლისთავი. ერთი წლის შემდეგ, 1977 წელს, ის გარდაიცვალა.

* გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 18

როგორც მისი მოგონებიდან არის ცნობილი, ფილმის მხოლოდ ერთი პოზიტიური ასლი დაიბეჭდა და საქართველოსა და რუსეთის სხვადასხვა ქალაქებში ჩვენების შემდეგ უსასყიდლოდ გადაეცა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას. გასაბჭოების შემდეგ, 1922 წელს, ამაშუკელმა „რადიუმის“ მთელი უძრავ-მოძრავი ქონება, მათ შორის, ფილმის ნეგატივიც თბილისიდან მოვლინებულ ვილაც მოხელეს გადააბარა. ამის შემდეგ ნეგატივის კვალი უგზო-უკვლოდ დაიკარგა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ მიხეილ ალავიძემ ვასილ ამაშუკელს დაკარგული კინოფილმის ავანჩაენი ჰკითხა, რაზეც მან მიუგო: „დედანი (პოზიტივი) საქართველოს ლიტერატურულ მუზეუმში მეგულება. მაგრამ ამისთვის ჩვენ თავს ნუ შევიწუხებთ. სულ ერთია, რომ მოვნახოთ, ეკრანზე ახლა მაინც არავინ გაუშვებს. ჩემს ფილმში გადაღებულია და მოჩანს ნიკორწმინდისა და ბარაკონის ტაძრები და მონანილეობენ მღვდლები. დიდი ხანია ეკლესიისა და მღვდლის სურათებს გაზეთებში არ აქვეყნებენ და ამ „წესს“ კინოც იცავს.“* ცნობილი იყო, რომ საქართველოს ლიტერატურის მუზეუმში კინოსურათის მხოლოდ მცირე ნაწილი ინახებოდა. 1953 წელს დანარჩენ ნაწყვეტებს იქვე დამოუკიდებლად მიაკვლია კარლო გოგოძემ, რომელიც ფირის აღმოჩენის ამბავს ასე ჰყვება: „საერთოდ, რა გაქვთ კინოფილმებიდან მუზეუმში? – შევეკითხე თანამშრომელს. მან თავი გაიქნია, მეორემ კი მიპასუხა – არის ორი კოლოფი... მაგრამ ის სხვა რაღაც უნდა იყოსო... ვთხოვე მოეტანათ“. პირველ პატარა კოლოფში მისთვის უცნობი ფილმის ნაჭრები იდო, მეორე

* ვასილ ამაშუკელს ამის თქმის საფუძველი ჰქონდა: გასაბჭოების შემდეგ ბოლშევიკებმა ნამდვილი კაციჭამიური შეტევა განახორციელეს ქართული ეკლესიის წინააღმდეგ, ეკლესია-მონასტრებს ანგრევდნენ, თუ არ ანგრევდნენ და, მათ სოფლის კლუბებად, საწყობებად და თავლებად ან თეატრებად აქცევდნენ. მხოლოდ 1922-23 წლებში საქართველოში 1500 ეკლესია დაანგრიეს. 1917 წელს ქართულ ეკლესიას 1527 ბერი და 1700 მღვდელი ჰყავდა, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე წლებში მათი რიცხვი 100-მდე დავიდა.

კოლოფმა უფრო დააინტერესა. „ასეთი დიდი განიერი კოლოფები უცხოური წარწერით, კინემატოგრაფიის პირველ პერიოდში შემოდისა და საქართველოში... გახსნისას კოლოფში ფირის დიდი რგოლი და რაღაც სითხე აღმოჩნდა, რომელიც კოსტუმზე გადმოიღვარა, მაშინვე გასინჯვა დაუწყე. პირველი კადრების ნახვისთანავე ვიცანი: ეს იყო „აკაკის მოგზაურობა“... ფირს ნელ-ნელა ვხსნიდი. დროთა განმავლობაში ემუღსია ერთიმეორეს დაწებებოდა, პერფორაციები დაგლეჯილი იყო“. კოსტიუმს ვინლა ჩიოდა, როცა ნაღდი განძი იპოვა. 1954 წელს, ისევ მისი ინიციატივით, მოხერხდა ფილმის შემორჩენილი ფრაგმენტების აღდგენა: განმენდა-გასუფთავება, თანამედროვე საპროექციო აპარატურის შესატყვისის სიჩქარეზე გადაყვანა.

გავიდა ხანი, დრომ და ახალმა ტექნოლოგიურმა შესაძლებლობებმა ბუნებრივად დააყენა ვასილ ამაშუკელის ფილმის ხელახალი რესტავრაცია-აღდგენის საკითხი, რომელიც ნანა ჯანელიძის, მარინა კერესელიძის, ნინო ნატროშვილის მეცადინეობითა და საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროსა და ეროვნული კინოცენტრის ფინანსური მხარდაჭერით გერმანიასა და ავსტრიაში განხორციელდა. ახალი ვერსია შეიქმნა ფილმის ორიგინალის, 1954 წელს აღდგენილი ვერსიისა და ყველა წერილობითი და ფოტოდოკუმენტის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე.

* * *

ჩვენ მაინც ცოტა რამ ვიცით ქართული კინოს პირველი წლების შესახებ; ეს პერიოდი არ არის კარგად შესწავლილი. თუნდაც ის, რომ ვასილ ამაშუკელი და ალექსანდრე დილმელოვი ალბათ არ იყვნენ ერთადერთი ქართველი ოპერატორები, ნამდვილად იქნებოდნენ ამ ახალი საქმის სხვა ენთუზიასტებიც, როგორიცაა, მაგალითად, დღეს მივიწყებული კინოოპერატორი ივანე ნაცვლიშვილი. მისი მოგონებებიდან ვგებულობთ, რომ ის პროფესიით პოლიგრაფისტი ყოფილა,

* გურამ ყვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 18

მუშაობდა ქართველ გამომცემელთა ამხანაგობის სტამბასთან არსებულ ფოტოცინკოგრაფიის საამქროში. 1912 წლიდან კინოფირის გამომჟღავნება-დამუშავებაზეც დაუწყო მუშაობა. ის ეხმარებოდა თბილისში ჩამოსულ „პატეს“ სამ კინოოპერატორს, რომლებიც საქართველოსა და, საერთოდ, კავკასიის ღირსშესანიშნაობებს იღებდნენ. ფირის გამჟღავნება და დამუშავება (ალბათ მონტაჟი) ხდებოდა ნაცვლიშვილის ლაბორატორიაში და შემდეგ იგზავნებოდა საფრანგეთში. წასვლისას, მადლობის ნიშნად ფრანგებმა ივანე ნაცვლიშვილს საჩუქრად გადასცეს კინოაპარატი სრული კომპლექტაციით. „ჩემთვის ეს მეტად სასიხარულო იყო და შემდეგ... ვიღებდი ხოლმე ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ადგილებსა და ხედეbs“, – იგონებდა ის.*

1915 წელს, როდესაც აკაკი წერეთელი გარდაიცვალა, ფირზე გადაიღეს მისი გამოსვენებისა და დაკრძალვის პროცესია, რომელიც დაიწყო საჩხერის რაიონის სოფელ სხვიტორში და დამთავრდა მთაწმინდის პანთეონში. ამ სამგლოვიარო ქრონიკას რამდენიმე ადამიანი, მათ შორის, ივანე ნაცვლიშვილი, ვასილ ამაშუკელი და კინოთეატრ „აპოლოს“ მფლობელის შვილი ფერდინანდ გეგელე იღებდა. „ის იყო აკაკი აივანზე გამოასვენეს, ველარ მოვასწარი გადასაღები ადგილის შერჩევა. იძულებული ვიყავი, აპარატი პირდაპირ ეზოში დამედგა და ისე გადამეღო მისი კიბეზე ჩამოსვენება“. თბილისში სამგლოვიარო პროცესიას ის ჯერ სადგურის მოედანზე მდებარე სასტუმროს აივნიდან, შემდეგ ქაშუეთთან მდებარე სასტუმრო „ორიენტიდან“, ბოლოს კი მთაწმინდის პანთეონზე იღებდა. ეს ფირი თურმე ერთი კვირის განმავლობაში ტრიალებდა მიხაილოვის პროსპექტზე მდებარე კინოთეატრ „ლირაში“ და კარგა ხანს ინახებოდა თავად ავტორთან. 1940 წელს აკაკის გარდაცვალების 25-ე წლისთავზე ის კვლავ აჩვენეს ფართო საზოგადოებას და ამის მერე ფირი

* უურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1964, 1, გვ. 92-93

სადღაც დაიკარგა.* ასევე, შეუძლებელია, რომ სიმონ ესაძეს, რომელსაც იმ დროს როგორც არავის, გადაღების შესაძლებლობა ჰქონდა და პროფესიონალი ოპერატორები ჰყავდა, საქართველოში მასობრივად არ ეწარმოებინა გადაღებები. პოლკოვნიკი სიმონ ესაძე ცნობილი იყო, როგორც რუსეთისა და კავკასიის ისტორიის უზადო მცოდნე, რომელსაც ამ თემაზე მრავალი გამოკვლევა ჰქონდა გამოქვეყნებული. მას მეგობრობა აკავშირებდა ლევ ტოლსტოისთან და მას ჰაჯი მურატის შესახებ ბევრი მასალა მიაწოდა. ამასთან, იყო გამოცდილი ფოტოგრაფი და იღებდა ფოტოსურათებს არმიის ყოფაზე, კავკასიელების ზნე-ჩვეულებებზე, ტრადიციებსა და კულტურაზე.

1913 წელს რომანოვების დინასტიის სამასი წლისთავის აღსანიშნავად, დრანკოვისა და ტალდიკინის კინოკომპანიამ გადაწყვიტა, გადაეღო სრულმეტრაჟიანი საიუბილეო ფილმი „კავკასიის დაპყრობა“ (რეჟისორები ლუდვიგ ჩერნი, სიმონ ესაძე. თურმე ჩერნის უზარმაზარი ჰონორარი გადაუხადეს, ესაძის ჯამაგირის შესახებ კი ინფორმაცია არ არსებობს.), რომლის სცენარის დაწერა და კონსულტანტობა სიმონ ესაძეს დაუკვეთეს. „კავკასიის დაპყრობა“ იყო მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი, რომელიც მიიცავდა პერიოდს XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XIX საუკუნის 60-იან წლებამდე, როდესაც მეფის რუსეთმა საბოლოოდ შეძლო კავკასიის დამორჩილება, რასაც მოჰყვა ჩრდილოეთ კავკასიის მოსახლეობის დიდი ნაწილის აყრა და ოსმალეთში გადასახლება. გადაღებები სხვადასხვა ადგილას, მათ შორის, ქსნის ხეობაშიც, მიმდინარეობდა. ფილმში მონაწილეობდნენ დრამატული მსახიობები, მათ შორის, რა თქმა უნდა, ქართველებიც: ვალერიან გუნია, რომელმაც რამდენიმე როლი – შამილი, ერეკლე მეორე, გენერალი ერმოლოვი, გენერალი გალვეევი, მღვდელი პაისი, მოლა მახომა – შეასრულა, ზაქრო ბერიშვილი, ვლადიმერ გვიშიანი, ასევე

* გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, ხელოვნება, 1985, გვ. 116-119

ქართული არისტოკრატიის წარმომადგენლებიც – მათ საკუთარი წინაპრების როლები ერგოთ. ეს იმ დროისთვის ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური ფილმი იქნებოდა, რადგან გადაღებაში მონაწილეობდა კავკასიის ოლქის ჯარების ოცი ათასი, დროის შესატყვის ფორმაში გამოწყობილი და გრიმიანი ჯარისკაცი. ტულაში სპეციალურად ფილმისთვის ჩამოასხმევენეს ძველებური ყაიდის ზარბაზნები. მასობრივ სცენებში დრავუნთა, გრენადერთა, კაზაკთა და მეფისნაცვლის ბადრაგთან ერთად იქაური რამდენიმე ათასი გლეხიც მონაწილეობდა, რომელიც იმ დროს, იქვე გამართულ დღეობაზე იყო მისული. ჯარს „ხელმძღვანელობდა“ სამეგრელოს გრენადერთა მე-16 პოლკის პორუჩიკი გ. სიამაშვილი. თურმე ზარბაზნებით სროლა რომ ატეხილა, ე. წ. „მასოვკაში“ მონაწილე ქალები ისე დაფრთხნენ, თავქუდმოგლეჯილები აქეთ-იქით გარბოდნენ.

ფილმის გადაღებაში მონაწილეობდა ასევე მივიწყებული კინოოპერატორი ვლადიმერ კერესელიძე, რომელიც ჯერ ივანიცკაიასთან მუშაობდა, შემდეგ კი დრანკოვისა და ტალდიკინის „სავაჭრო სახლის“ კინოფაბრიკაში ლაბორანტად და ოპერატორის ასისტენტად.

„კავკასიის დაპყრობა“ ეკრანებზე გამოვიდა იმავე წლის ოქტომბერში და მეფის ოჯახისა და აუდიტორიის მოწონება დაიმსახურა. მას არა მარტო რუსეთში, არამედ საზღვარგარეთაც აჩვენებდნენ წლების მანძილზე. სამწუხაროდ, როგორც იმ დროს გადაღებულმა ბევრმა სხვა კინოსურათმა, ამ ფილმმაც ვერ მოაღწია ჩვენამდე.

პირველი მსოფლიო ომის დასაწყისში, 1915 წელს, სიმონ ესაძეს, როგორც კავკასიის სამხედრო შტაბის სამხედრო-ისტორიული განყოფილების უფროსს, მიეცა უფლება ეწარმოებინა კინო და ფოტოგადაღებები კავკასიის საომარ მოქმედებათა არენაზე. გადაღება რამდენიმე თვეს გაგრძელდა. 1916 წელს ესაძის ჯგუფმა გადაიღო დოკუმენტურ-ქრონიკალური ფილმები: „არზრუმის დაცემა“, „ტრაპეზუნდის აღება“, „დაპყრობილი

თურქული ქალაქები – ბაიბურთი, ტრაპეზუნდი, ერზინგიანი და მამახათუნი“, რომლებიც აჩვენეს თბილისის სახაზინო თეატრსა და რუსეთის ჯარის სამხედრო ბანაკში. „თბილისის თეატრში პოლკოვნიკმა ესაძემ მაყურებელს უჩვენა „არზრუმის დაცემა“. სურათმა დიდებული შთაბეჭდილება მოახდინა, ინსცენირებამ დაუსრულებელ ოვაციებში ჩაიარა. „არზრუმის დაცემის“ თავისებურება იმაში გამოიხატება, რომ პოლკოვნიკი ესაძე თან ახლდა მოიერიშე ჯარის ნაწილებს, არზრუმის აღების დღეს უკვე ქალაქში იყო და გადაღებას აწარმოებდა“, – გვამცნობენ საარქივო მასალები.* დაახლოებით დროის იმავე მონაკვეთში, 1914 წელს, ამერიკელი მსახიობი და რეჟისორი რაულ უოლში გადამღებ ჯგუფთან ერთად მონაწილეობდა მხატვრულ-დოკუმენტური ხასიათის ფილმის „გენერალ ვილას ცხოვრება“ შექმნაში, რომელიც ეძღვნებოდა მექსიკელ რევოლუციონერ პანჩო ვილას. ამერიკის მთავრობამ დააფინანსა ვილას არმია, სანაცვლოდ კი მიიღო ნებართვა ბრძოლაში მისი გადაღებისა. მაშინ მექსიკაში გაგანია სამოქალაქო ომი მიმდინარეობდა, სადაც უოლშმა ხუთი თვე დაყო. ის, გადამღებ ჯგუფთან ერთად, ყველგან დაჰყვებოდა პანჩო ვილას და ბრძოლების გადაღებასაც აწარმოებდა. გადაღებული ფილმი ამერიკაში უჩვენეს, მაგრამ ამის შემდეგ მისი ასავალ-დასავალისა არავინ იცის.** პანჩო ვილას და რაულ უოლშის ეს ამბავი კარგად ცნობილი ფაქტია, ჩვენდა სამნუხაროდ კი, უნდა ითქვას, რომ არანაკლებ შთამბეჭდავ საქმეს აკეთებდა სიმონ ესაძე, მაგრამ იგი დღემდე ყველასათვის უცნობია.

სიმონ ესაძეს თურმე დიდი სურვილი ჰქონდა შეექმნა ფილმი შამილის თანამებრძოლზე – ჰაჯი მურატზე. მან საკმარისი მასალა დააგროვა და შეისწავლა ამ პიროვნების შესახებ,

* გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 23

** True Tales and Amazing Legends of the Old West, Clarkson Potter Publishers, New York, 2005, გვ. 136

სცენარის წერაც დაუწყია, მაგრამ დასრულება ველარ მოახერხა.

* * *

„გვაქვს „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარი და, დიდად სასურველია, რომ ეს გერმანიის ფირმამ (რომელმაც „ნიბელუნგი“ დადგა) დადგას. ამას ექნება მსოფლიო მნიშვნელობა და რა გინდ დიდი ფული დაჯდეს, მისი დადგმა უმალ აანაზღაურებს და დიდ შემოსავალსაც მოიტანს... ნემეცური თარგმანიც არის“, – წერდა ერთ ნაცნობს შალვა დადიანის მეუღლე.*

ეს სცენარი, ანუ კინომანუსკრიპტი, როგორც მას უცხოელები ეძახდნენ, დაახლოებით 1911 წელს შეიქმნა. საარქივო დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ რომელიღაც ფრანგულმა კინოფირმამ დადიანს „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარის დაწერა შესთავაზა. მან სამუშაო შეასრულა, ის მოიწონეს. საუბარი იყო ასევე, რომ „თავადი შალვა ნიკოლოზის ძე დადიანი... სადაც საჭიროება უკარნახებს და თვით გასწევს როგორც რეჟისორობას, აგრეთვე მიუთითებს ყველა იმ ცნობაზე, რაც ამ სურათისთვის იქნება საჭირო“ (ამონარიდი წერილიდან).“ სულ მალე ხელშეკრულებაც უნდა გაფორმებულიყო, მაგრამ პირველმა მსოფლიო ომმა ამ წამოწყებას ხელი შეუშალა.

20-იანი წლების შუა ხანებში საქართველოს სსრ სახკომსაბჭოს თავმჯდომარეს, შალვა ელიაშვილს დაებადა აზრი „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციის თაობაზე. თარგმნილი სცენარი პირადად გერმანე გოგიტიძემ წაიღო ბერლინში, სადაც შეხვდა „ნიბელუნგების“ რეჟისორს, ფრიც ლანგს (მაშინ ლანგი ჯერ კიდევ გერმანიაში ცხოვრობდა, ჰიტლერის მოსვლის შემდეგ ის გაიქცევა ამერიკაში.). თავად გოგიტიძე „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციას სკეპტიკურად უყურებდა, რადგან მიაჩნდა, რომ „...ასეთი დიდი ნაწარმოების ეკრანზე გადმოტანა არ უნდა

* გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, „ხელოვნება“, 1985, გვ. 27

** გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, „ხელოვნება“, 1985, გვ. 27

ყოფილიყო გამართლებული... ვინაიდან ეს თხზულება... თავის მშვენიერებას ინარჩუნებს ფილოსოფიური შაირების გამო. თუკი ამ ბრძნულ გამონათქვამებს ამოვიღებთ ან კიდევ შევამოკლებთ, ნაწარმოები გაფერმკრთალდება.“ გოგიტიძე ლანგს მოუყვა პოემის მოკლე შინაარსს და რეჟისორი დასთანხმდა, მაგრამ გადაღებებზე თავისი ასისტენტის, ორი ოპერატორისა და ორი თანმხლები პირის წამოყვანა მოითხოვა. როცა ხარჯთაღრიცხვა დაიანგარიშეს, უზარმაზარი თანხა გამოვიდა.“ ფრიც ლანგმა იმდენი თანხა მოითხოვა, იმ ფულით რამდენიმე ზაჰესსა და რიონჰესს ავაშენებდითო, იგონებდა გოგიტიძე.““ თუმცა გოგიტიძე თავისსავე მოგონებებში იმასაც წერს, „არ მჯეროდა, რომ ამ სურათს რამენაირი მომავალი შეიძლება ჰქონოდა, ამიტომ ლანგის მიერ წამოყენებული ყველა წინაპირობა განზრახ ორმაგად გავართულე...“ გოგიტიძეს, როგორც გამოცდილ კინოზინესმენს, საკუთარი შეხედულება ჰქონდა ამა თუ იმ პროექტზე და თუ მის პოტენციალში ეჭვი ეპარებოდა, თავის აზრს არ გადაუხვევდა. ასევე მოხდა მოგვიანებით ფილმთან „ჯანყი გურიაში“ მიმართებაში, რომლის წარმატებისაც მას არ სჯეროდა, თუმცა დრომ გვიჩვენა, რომ ცდებოდა.

ასევე წარუმატებლად დამთავრდა 1936 წელს „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი ეპიზოდის ეკრანიზაციის ცდა. მსახიობმა და რეჟისორმა კოტე მიქაბერიძემ საკუთარი სცენარის მიხედვით გადაიღო კინოსურათი „ქაჯეთი“, რომელიც დაეფუძნა ნაწარმოების ბოლო ნაწილს – ნესტან-დარეჯანის გამოსხნას ქაჯეთის ციხიდან. მთავარ როლებს ასრულებდნენ თამარ ციციშვილი (ნესტან-დარეჯანი) და კოხტა ყარალაშვილი (ტარიელი). ეს მოკლემეტრაჟიანი და მთლიანად პავილიონებში გადაღებული ფილმი, რომლის ეკრანებზე გამოსვლას წინ უძღოდა დიდი სარეკლამო კამპანია, უღიმღამო და სუსტი ნაწარმოები

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 120

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 121

*** ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, 10, გვ. 32-43

გამოდგა, რის შედეგადაც ქართველი კინემატოგრაფისტები აღარასოდეს მიბრუნებიან „ვეფხისტყაოსანს“.

შალვა დადიანი კინემატოგრაფს კულტურულ ფაქტორად მიიჩნევდა, მის პერსპექტივას ხვდებოდა, სწამდა მისი მომავლისა და მიუთითებდა, რომ საჭირო იყო ღრმად გარკვევა კინოს უდიდეს შემეცნებით მნიშვნელობაში. ის გამოდიოდა ლექცია-მოხსენებებით, სახელწოდებით „ქართული კინემატოგრაფი, ანუ ქართული ლენტა“. პირველად ეს მოხსენება მან 1917 წლის 24 თებერვალს, ბაქოს ნავთის მრეწველთა ქართულ საზოგადოებაში წაიკითხა, ხოლო 1918 წლის 10 აგვისტოს თბილისში. მრეწველთა მეტი დაინტერესების მიზნით დადიანი ხაზს უსვამდა, რომ „კინემატოგრაფი კომერციული დაწესებულება არის და მაშასადამე მოსაგები საქმე“. ის დამსწრე საზოგადოებას მოუწოდებდა, მეცენატობა გაენიათ ქართული კინემატოგრაფისტის, რომელსაც აქვს საშუალება, „პირდაპირ საპროპაგანდო იარაღად გადაიქცეს ჩვენი ეროვნული იდეის განსამტკიცებლად შინაობაში და გარეთ ჩვენდა გასაცნობად... რადგან მისი ენა ყველასათვის გასაგებია, კოსმოპოლიტური“. დადიანი თავის მოხსენებებში მკაფიოდ აყალიბებდა მომავალი კინოსურათების თემატიკას: 1. ხედვითი (საქართველოს ბუნებრივ სიმდიდრებზე); 2. ეთნოგრაფიული (შემორჩენილ ზნე-ჩვეულებებზე: ქართული ქორწილი, ტირილი, მარულა, ღამის თევზა, თემობა, კენწლაობა, ფარიკაობა, ჯირითი და ა. შ.); 3. ისტორიული (წარსულზე); 4. ილუსტრაციები, ანუ მხატვრული ფილმები (შოთა რუსთაველის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლისა და სხვა კლასიკოსთა ნაწარმოებების, არსენასა და ამირანზე ხალხური თქმულებებისა და სხვათა ეკრანიზაციები).^{*} მას მხარს უზამდა გერმანე გოგიტიძეც, რომელიც აცხადებდა, რომ „კინემატოგრაფი ძლიერი იარაღია არა მარტო მეცნიერების და საერთოდ კულტურის ფართო დემოკრატიზაციისათვის, არამედ ფართო წრეების, მდაბიო ელემენტის პოლიტიკური

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 34

გათვითცნობიერებისა და დანინაურებისთვისაც". ასევე გულწრფელად ქომაგობდა კინემატოგრაფს 1910 წლიდან გამომავალი ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ და მისი რედაქტორი, ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, იოსებ იმედაშვილი. 1915 წელს ერთ-ერთ სტატიაში, სახელწოდებით „ცხოვრება წინ გვიხმობს“, იოსებ იმედაშვილი თამამად ილაშქრებდა უცხოური არაფრისმთქმელი, მავნე მიმართულებისა და უაზრო ფილმების წინააღმდეგ და მოუწოდებდა ქართული თეატრის ოსტატებს, ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაკებს, ემოღვაწათ კინოს ასპარეზზე და შეექმნათ ქართული თემატიკის ფილმები. იგი ხაზს უსვამდა კინემატოგრაფის აღმზრდელობითი და კულტურულ-საგანმანათლებლო საშუალებების უდიდეს მნიშვნელობას, სინანულს გამოთქვამდა იმის გამო, რომ საქართველოში ჩამოსული საზღვარგარეთელი საქმოსნები კინოთეატრებში თავიანთი მდარე დონის პროდუქციის ჩვენებით ჯიბეს ისე ღებდნენ. მაგრამ ყველაფერი ზემოთქმული კონკრეტული გეგმის სახით ჩამოაყალიბა საზოგადო მოღვაწემ პავლე თუმანიშვილმა განათლების მინისტრისადმი მიწერილ წერილში (1918 წლის, 29 ივნისი), რომელშიც ვკითხულობთ: „მე გთავაზობთ... საგანმანათლებლო მიზნების მომსახურე სინემატოგრაფის მოწყობას... რომელიც ხალხში გამოყენებით ცოდნას დანერგავს... ხსენებული მეცნიერულ-საგანმანათლებლო სინემატოგრაფის დემონსტრაცია მზად ვარ ვიკისრო საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე. ამისთვის საჭიროა გავხსნა მუდმივად მოქმედი თეატრები დიდ ქალაქებში. ხოლო იქ, სადაც ეს არ მოხერხდება – მოძრავი კინო-თეატრები...“ მაგრამ ამ პროექტს შესრულება არ ეწერა, გასაბჭოების შემდეგ პავლე თუმანიშვილი ემიგრაციაში წავიდა და პოლონეთში 1927 წელს გარდაიცვალა.*

შალვა დადიანს მშვენივრად ესმოდა, რომ ეროვნული კინოს

* შუქურა ინასარიძე, ინგა ფილაური-ლორია, საქართველოს წარსული ფოტო და კინო დოკუმენტები, თბილისი, 2006, გვ. 42-44

დაფუძნებისათვის საჭირო იყო ძლიერი მატერიალური ბაზა, რადგან ხელოვნების ეს ახალი დარგი ძვირადღირებული იყო და დღემდე ასეთად რჩება. ის ერთ-ერთი პირველი გამოთქვამდა აზრს კოოპერაციის შესახებ უცხო კინომწარმოებლებთან, რათა ცნობილი რეჟისორები და მსახიობები საქართველოში სამოღვაწეოდ მოეწვიათ, მაგალითად, ფრანგი მსახიობი სარა ბერნარი თამარ მეფის როლის შესასრულებლად (ალბათ მასზე ბერნარის მიერ განსახიერებულმა დედოფალი ელიზაბეთის სახემ იმოქმედა, თუმცა იმ დროისთვის სარა ბერნარი უკვე 74 წლისა ბრძანდებოდა და თამარ მეფის დედის როლს თუ ითამაშებდა.). ბუნებრივია, ეს გაზრდიდა ქართული კინოს პრესტიჟს და მთელი იმდროინდელი მსოფლიოს კინოსაზოგადოების ყურადღებას მიიქცევდა, რაც ფინანსურ და სხვა მრავალ სარგებელს მოუტანდა არა მარტო ქართულ კინოს, არამედ მთლიანად ქვეყანასაც.

მართალია, მაშინ, XX საუკუნის 10-იან წლებში გადადგმულ ამ ნაბიჯებს სასურველი ნაყოფი არ გამოუღია, მაგრამ სულ მცირე ხანში შალვა დადიანს მიეცა შესაძლებლობა, პრაქტიკულად ჩაბმულიყო სწორედ ისეთ კინემატოგრაფიულ საქმიანობაში, რომლისკენაც ასე მისწრაფოდა. ხოლო ყოველივე იქამდე ნაღვანი, იქნებოდა ეს სასცენარო, სარეჟისორო, საოპერატორო, სახვითი, სახიობითი თუ ორგანიზაციულ-ეკონომიკური გამოცდილება, ნელ-ნელა გროვდებოდა და XX საუკუნის 20-იან წლებში ქართული კინემატოგრაფი გარდაიქმნა ხელოვნების ჩამოყალიბებულ, დამოუკიდებელ და თვითმყოფად დარგად.*

* * *

1915 წლის 5 ივლისს ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ იუწყებოდა, რომ იგეგმება ფილმ „ქრისტიანეს“ გადაღება და კინემატოგრაფიის ერთმა ცნობილმა ფირმამ ალექსანდრე ნუნუნავასა და სანდრო ახმეტელს მიმართა, რათა ამ საქმეს სათავეში ჩასდგომოდნენ. უცნობია, მიიღო თუ არა სინამდვილეში

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 13

ახმეტელმა მსგავსი შეთავაზება. რაც შეეხება „ცნობილ ფირმას“, ის თურმე საერთოდ არ არსებობდა. ეს ალბათ სარეკლამო ფანდი იყო, რათა ამ წამოწყებას მეტი წონა მისცემოდა.

კინოსურათის იდეა გერმანე გოგიტიძეს დაებადა. სცენაზე უზომოდ შეყვარებულმა, მან 1914 წელს ოზურგეთში გახსნა თეატრი (მისთვის ელექტროსადგურიც ააგო, ამ სიკეთით ოზურგეთელებიც კი სარგებლობდნენ), რომელიც ცოტა ხანში კინოთეატრად გადააკეთა (რომელსაც „ილუზიონი“ დაარქვა). ჯერ იყო და, გურულები წიგნის კითხვამ გადარიო, ამბობდნენ მთავრობაში, ახლა კი ყველა ოზურგეთს მიაწყდა კინოს სანახავად. თურმე საქმე კარგად წავიდა და გოგიტიძის ნათესავები იხსენებდნენ, რომ ბილეთების გაყიდვით შემოსული ფულით გერმანემ კომოდის უჯრები აავსო.

სწორედ ამ კინოთეატრში, ერთი იტალიური ფილმის ნახვის შემდეგ, გერმანე გოგიტიძეს გაუჩნდა აზრი, რომ თავად გაეკეთებინა კინოსურათი, „...სადაც ნაჩვენები იქნება სილამაზე ჩვენი ქვეყნისა, რომელიც თავისი მშვენიერებით არაფრით ჩამოუვარდება იტალიას“. ამ მიზნით შეარჩია მან ცნობილი ბელეტრისტის, ეგნატე ნინოშვილის პოპულარული მოთხრობა „ქრისტიანე“. მოთხრობის მოკლე შინაარსი ასეთია: ღარიბი გლეხის ქალიშვილი ქრისტიანე აზნაურ უქმადის მსხვერპლი ხდება. მოტყუებული და დამცირებული, ის ახლადგაჩენილ ბავშვს მიატოვებს და ოჯახიდან თბილისში გარბის, მაგრამ ბედნიერების ნაცვლად მოტყუებული რჩება: იძულებული ხდება, სხეულის ვაჭრობით ირჩინოს თავი. დასნეულებული და დასახიჩრებული ქრისტიანე გალოთდება, ის თბილისის ქუჩებში დაეხეტება, მათხოვრობით ირჩენს თავს და ბოლოს სრულიად უპატრონოდ საავადმყოფოში გარდაიცვლება, ისე რომ ველარ ეღირსება საკუთარი ოჯახის ნახვას.

გოგიტიძის ეს არჩევანი გასაკვირი არ არის, რადგან როგორც გურულისთვის ეგნატე ნინოშვილის შემოქმედება, მისი გმირების

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 65-66

ცხოვრება, სოციალური გარემო და ხასიათი განსაკუთრებით ახლობელი იყო მისთვის. დიდი ჩალიჩისა და ძალისხმევის შედეგად გერმანე გოგიტიძემ მოიპოვა ფილმისათვის საჭირო თანხები. საქმე იმაშია, რომ „იმ დროს კინო ჯერ კიდევ ახალი საქმე იყო და ბევრი არც თვლიდა მას ხელოვნებად“, ამასთან, ბიზნესმენებს არ სჯეროდათ, რომ კინო რაიმე მოგების მომტანი იყო. ზოგადად, ფულის შოვნა სახელოვნებო საქმისთვის ყოველთვის ჭირდა; ახლაც არაფერი გამოცვლილა. ერთი ამბავი მახსენდება, თუმცა ის კინოს არ ეხება, მაგრამ არც შორსაა მისგან. თურმე 1882 წელს „სამშობლოს“ დადგმა გადაწყვიტეს. შეკერეს კოსტიუმები, დაიწყეს რეპეტიციები, მაგრამ დასასრულებლად კიდევ ბლომად ფული იყო საჭირო. ვასო აბაშიძემ და კოტე მესხმა ფულის სათხოვნელად ბანკირ ივანე მუხრანბატონს მიმართეს. ისინი სთხოვდნენ ექვსი თვის ვადით 500 მანეთს და დიდხანს უმტკიცებდნენ ამ სპექტაკლისა და ქართული თეატრის აღორძინების ეროვნული საქმის მნიშვნელობას, მაგრამ მუხრანსკიმ ქვა ააგდო და თავი შეუშვირა. სწორედ ამაზე უთქვამს ფიროსმანს, დიდი ფულის პატრონი დიდი ჭკუის პატრონს არ ნიშნავსო. ჰოდა, ცოტაოდენი დუმილის შემდეგ მოხუცს „სახე სიცილისაგან დაელმიჭა“ და ვასოს ჰკითხა: შენ არ იყავი, გუშინწინ წარმოდგენის დროს რომ შეხტი, შემოებზრიალდი და ყველანი გააცინეო? აბაშიძემ დაუდასტურა. „აბა, ახლაც შეხტი, შემოებზრიალდი და ფულს მოგცემთ“. ვასო აბაშიძე სიბრაზისაგან აცახცახდა, არ მოელოდა ასე მასხრად აგდებას, წამოსვლაც კი დააპირა, მაგრამ კოტე მესხმა შეაგულიანა: რა გენაღვლება, ეგებ ფული დავაძროთო... ვასომაც არ დააყოვნა, შეხტა, ცალ ფეხზე შემოტრიალდა და თან დააყოლა: – იფ, კნიაზჯან! „ხეპრე“ მოხუცი ნასიამოვნები დარჩა და მათ სპექტაკლისთვის ფული გადმოუღაგა.“ საბედნიეროდ, იყვნენ ადამიანები, „რომლებსაც ესმოდათ სარგებლობა ჩემს

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 66

** ს. გერსამია, ვასო აბაშიძე, სახელგამი, 1948, გვ. 108-109

მიერ წამოწყებული საქმისა, როგორც... ბათლომე კილაძე, ნოე სიხარულიძე (ის სასტუმრო „ვეტცელის“ მეპატრონე იყო – ი. მ.), რომლებსაც ბანკში ჰქონდათ კრედიტი გახსნილი“.^{*} მათ გოგიტიძეს მისცეს ვექსილები, სადაც მითითებული იყო, თითქოს ამ პირებს გოგიტიძის საკმაოდ დიდი თანხა მართებდათ. „ამ თამასუქებს მე ვანალდებდი ბანკში და შემდეგ თან და თან ვიხდიდი ვალს“, – იხსენებდა გოგიტიძე.^{**} ფილმის რეჟისორად გოგიტიძემ თავისი მეგობარი, ქართული საოპერო რეჟისურის ფუძემდებელი, „მშვენიერი თეატრალური რეჟისორი“ ნუნუნავა აიყვანა (ის ფილმის სცენარის ავტორიც გახდა), ალბათ იმ იმედითაც, რომ ნუნუნავა მასალას კარგად იცნობდა: 1909 წელს პოლიო ირეთელმა ამ ნაწარმოების შესახებ პიესა დაწერა, რომელიც ნუნუნავამ წარმატებით დადგა თბილისში, ჭიათურასა და ბაქოში.

თეატრალური რეჟისორის პროფესიას ალექსანდრე ნუნუნავა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით დაეუფლა. მისი სწავლის პერიოდი დაემთხვა რუსეთის პირველი რევოლუციის წლებს. ახალგაზრდა ნუნუნავა აქტიურ მონაწილეობას იღებდა რევოლუციურ გამოსვლებში და „გვერდიდან იარაღს არ იშორებდა“.^{***} ჯერ კიდევ საქართველოში, რამდენჯერმე იყო დაპატიმრებული და რამდენიმე თვე ციხეშიც კი გაატარა. მოსკოვში ის სხვა ქართველებთან ერთად (მათ შორის იყო მსახიობი ვასილ არაბიძე) ბოლშევიკ კრასინის მიერ ორგანიზებულ საბრძოლო რაზმთან ერთად იცავდა მწერალ მაქსიმ გორკის, რომელსაც შავრაზმელები მოსაკლავად დასდევდნენ. სხვათა შორის, გორკის ბინა ბოლშევიკებს იარაღის საწყობად გადაეცემა. იქვე მზადდებოდა ბომბები, დინამიტები და სხვა ასაფეთქებელი

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 136.

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 37.

*** დავით კასრაძე, ალექსანდრე ნუნუნავა, „ხელოვნება“, 1957, გვ. 32

მონყობილობები. სახელოსნოს დაცვა განთქმულ ტერორისტს – კამო ტერ-პეტროსიანს ევალებოდა. იქ არის დამზადებული ე. წ. „სტოლიპინის სისტემის“ დინამიტები, რომლებიც პირველად ესერებმა 1906 წლის 12 აგვისტოს რუსეთის პრემიერ-მინისტრზე, პეტრე სტოლიპინზე თავდასხმისას გამოიყენეს. მაშინ 100-ზე მეტი კაცი დაზარალდა: 27 ადგილზე დაიღუპა, 33 მძიმედ დაიჭრა, რომელთაგან ზოგიერთი მოგვიანებით გარდაიცვალა.*

საქართველოში წუწუნავა, როგორც პროფესიონალი დრამატული თეატრის რეჟისორი, ისე დაბრუნდა, მაგრამ კინო მისთვის ახალი ხილი იყო. თუმცა „მეოცე საუკუნის ამ საოცრებასთან“ მას „ქრისტიანედვე“ ჰქონდა შეხება. შალვა დადიანმა 1909 წელს დაწერა სცენარი ფილმისათვის „ბერიკაობა-ყეენობა“. გადაღებისათვის მოსკოვიდან მოიწვია გამოცდილი კინოოპერატორი, რომელსაც კონსულტაციას უწევდა ალექსანდრე წუწუნავა. გადმოცემით, ამ ერთნაწილიანი ფილმის დამდგმელი წუწუნავა იყო, სხვა მონაცემებით კი რეჟისორი – მიტროფანე კვალიაშვილი. ფილმი გადაიღეს 1909 წლის 28 აგვისტოს, მარიამობის დღესასწაულზე, სურამთან ახლოს, სოფელ იტრიაში. მასში მონაწილეობა მიიღეს მსახიობებმაც (ფილმში მონაწილე ვლადიმერ გვიშიანის მოგონების მიხედვით, განთქმული მსახიობი, რეჟისორი და ლიტერატორი ვალერიან გუნია ვაჭრის როლს ასრულებდა.), ადგილობრივმა და ახლომახლო სოფლებიდან მოსულმა მოსახლეობამაც. „ბერიკაობა-ყეენობა“ იყო სოციალური კომედია, რომელშიც ჩართული ყოფილა სახალხო დღესასწაულის სცენები, პანტომიმის ელემენტები, საცირკო რეპრიზები, ფოლკლორული ტექსტები. ეს ფილმი, რომელიც სამწუხაროდ არ შემონახულა, არის პირველი ქართული მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის დადგმის მცდელობა.

„ქრისტიანეს“ გადაღებების შესახებ წუწუნავა იხსენებდა:

* ირაკლი მახარაძე, ლაშა ხეცურიანი, რუსულ-ქართული ტერორი (1880-1924 წლები), დიოგენე, 2009, გვ. 125

„მე, რასაკვირველია, ბუნებას მივაშურე, რადგან არ ვიცოდი მონტაჟის ოსტატობა“. მონტაჟის ოსტატობაში, არა მარტო ეს ყველაზე (სთენლი კუბრიკს რომ დავესებოთ) „კინემატოგრაფიული ოპერაცია“ იგულისხმება, არამედ საკუთრივ კინემატოგრაფიული ხელობა-ოსტატობა.* ამის გამო კინოში გამოუცდელმა თეატრისა და ოპერის დიდმა რეჟისორმა 1923 წელს მოსკოვს მიაშურა კინორეჟისურისა და კინოტექნიკის ხელოვნების სრულყოფილად დაუფლების მიზნით. იმის შესახებ, თუ რა სიმაღლეებს მიაღწია მან ამ დარგში, ნათლად მეტყველებს წუწუნავას შემდგომი ფილმები: „ვინა არის დამნაშავე?“ და „ჯანყი გურიაში“.

ფილმის მხატვრად მიიწვიეს მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული, საზოგადო მოღვაწე და პატრიოტი, დიმიტრი შევარდნაძე. ის გააგრძელებს წუწუნავასთან მუშაობას სხვა ფილმებზეც – „ვინ არის დამნაშავე?“ და „ჯანყი გურიაში“. მისმა მხატვრულმა ხედვამ და ოსტატობამ, პერსონაჟთა სახეებისა და ხასიათების ღრმა ფსიქოლოგიური გახსნისაკენ სწრაფვამ, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ამ ფილმების პლასტიკური სახის შექმნაში. არსებობს მოსაზრება, რომ პირველ ხანებში ფილმს იღებდა არაპროფესიონალი ოპერატორი, მისი წასვლისა თუ დათხოვნის შემდეგ გოგიტიძემ ამ საქმისათვის შეარჩია სამხედრო ქრონიკების კინოოპერატორი ალექსანდრე შუგერმანი და დაუკავშირდა მის პირად უფროსს, სიმონ ესაძეს. მაგრამ სამხედრო ოპერატორი სამოქალაქო პირის განკარგულებაში რომ გადასულიყო, ამისთვის ამიერკავკასიის უმაღლესი სარდლობის ნებართვა იყო საჭირო. გოგიტიძემ, როგორც ოზურგეთის საქალაქო სათათბიროს ხმოსანმა, წერილი მისწერა ამიერკავკასიის განსაკუთრებული კომიტეტის

* სთენლი კუბრიკის თქმით, სცენარი – ეს ლიტერატურაა, მსახიობთა თამაში – თეატრი, გადაღება – ფოტოგრაფია და მხოლოდ მონტაჟია ნაღდი კინემატოგრაფიული ოპერაცია. მანამდე, ჯერ კიდევ 1928 წელს, რუსი რეჟისორი და თეორეტიკოსი ლევ კულეშოვი ამბობდა: „უმნიშვნელო იყო ის, თუ როგორ გადავიღებდით კადრებს; მთავარი იყო ის, თუ როგორ დავამონტაჟებდით მას“.

წევრს, აკაკი ჩხენკელს და სთხოვა, ეშუამდგომლა ოპერატორის თაობაზე. შუამდგომლობამ გაჭრა. ამის გარდა, სიმონ ესაძემ გოგიტიძეს „თავაზიანად“ დაუთმო გადამღები აპარატი, რომელსაც ის სხვა ფილმებზეც იყენებდა.*

მუშაობა გაჩაღდა. დიმიტრი შევარდნაძის დის, ნინოს მიერ დედისადმი მიწერილ წერილში (1916 წლის 16 აპრილი) ვკითხულობთ: „დიტოს არ სცალია ჩვენთვის, დაკავებულია. ხვალ თუ დარი დარჩა, 12 საათისათვის სინემას გადაღებას დაიწყებენ, დიდი სამზადისი აქვთ.“** გერმანე გოგიტიძემ ვილაც ლიხაურელი გლეხისგან დიდი სამზადი სახლი იყიდა. სახლს ისლის სახურავი გადახადეს და ერთი კედელი მოაცილეს, რათა მზის სინათლეს ადვილად გაენათებინა ქრისტინეს ღარიბი ოჯახი, – იხსენებდა გადაღების თვითმხილველი სიკო დოლიძე.*** გერმანე გოგიტიძე გახდა რეჟისორის თანაშემწე და ფინანსური განმკარგულებელი.

ფილმის გადაღებები მიმდინარეობდა თბილისსა და გურიაში, თუმცა პატარა შემოქმედებით ჯგუფს თავიდანვე პრობლემები გაუჩნდა: ჯერ წუნწუნავასა და გოგიტიძეს მოუვიდათ უთანხმოება ქრისტინეს როლის შემსრულებლის შერჩევის საკითხში. გოგიტიძის კანდიდატურა ანეტა ქიქოძე**** გახლდათ – „ქრისტინეს უბადლო შემსრულებელი ქართულ სცენაზე“, წუნწუნავამ კი არჩევანი შეაჩერა ლამის 40 წლის ანეტა (ანტონინა) აბელაშვილზე, მაშინ როცა ქრისტინე 15-16 წლის უნდა ყოფილიყო, და თავისი გაიტანა. „ვერ დავძლიე მისი სიჯიუტე, – დანანებით ამბობდა გოგიტიძე, – და ამის გამო აკი წააგო კიდეც ფილმმა“.***** მართლაც, ნინოშვილის მიხედვით ქრისტინე იყო „საშუალოზე ცოტა მომაღლო, ნაკვთად მოყვანილი ტანის ქალი, სწორი, ცოტათი მოგრძო, ლამაზი,

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 22-23

** ირინე აბესაძე, ქეთევან ბაგრატიშვილი, დიმიტრი შევარდნაძე, გამომცემლობა „საქართველო“, 1998, გვ. 232-233

*** ჟურნალი „კინო“, 1981, 7, გვ. 227

**** ცნობილი მსახიობი, მხატვარ შალვა ქიქოძის და

***** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 66

ქერა პირისახით, დიდრონი, ცისფერი თვალებით, მათ ზემოთ თეთრ შუბლზე მშვენივრად გადატკეცოდა ისრის მსგავსი ნაბლისფერი ნარბები; ხშირი თმა წელზე ეყარა".* მოკლედ, არც ერთი პარამეტრით „აბელოვას ქალი“, როგორც მას გოგიტიძე მოიხსენიებს, არ ესადაგებოდა მთავარ როლს. წუნუნავამ ანეტა ქიქოძე თითქოსდა იმიტომ დაიწუნა, რომ ის თეატრის სცენაზე წლების მანძილზე თამაშობდა ამ როლს და რეჟისორი შიშობდა, რომ მსახიობს ფილმში თეატრალური შტამპები არ შემოეტანა. მაგრამ არსებობს სხვა მიზეზიც, უფრო პირადი. ამბობენ, წუნუნავას აბელაშვილთან რომანი ჰქონდა გაბმული და საყვარელს უარი ვერ უთხრაო. ფილმში ასევე თამაშობდნენ გრიგოლ ფრონისპირელი, ვასო არაბიძე, სოფიო ყიფშიძე, ბაბო როსტომაშვილი, მარგარიტა გოგოლიშვილი და რეჟისორის და – ცეცილია წუნუნავა. „ქრისტიანეს“ მასობრივ სცენებში მონაწილეობდა ბევრი ცნობილი თეატრალური მსახიობი: ვასო აბაშიძე, ნიკო გვარაძე, სოსო ჟივიძე, თანდილა გაჩეჩილაძე, სოსო თარალაშვილი, პავლე ფრანგიშვილი, ვიქტორ მატარაძე, ილია ზურაბიშვილი და გიორგი იორდანიშვილი.

ბევრი რომ არ გავაგრძელო, ფილმზე მუშაობა პრობლემებით დაიწყო: გურიაში გაბმული წვიმები გადაღების საშუალებას არ იძლეოდა (იმ დროს ხომ პაველიონზე საუბარიც არ იყო), ეს კი ზედმეტ ხარჯებს მოითხოვდა, რადგან გოგიტიძეს მსახიობებისათვის ფული უნდა ეხადა, და არავინ უჯერებდა, რომ მას ფული არ ჰქონდა – მენარმე ხარ და, უფულოდ, აბა, ფილმს რანაირად იღებო. შემდეგ გოგიტიძე გააწვალეს თბილისელმა მეეტლეებმა – მსახიობების გადაყვანა-გადმოყვანაში მათ პროდიუსერს დიდძალი თანხა დასცინცლეს; ამას დაემატა მოწვეული ოპერატორი შუგერმანიც, „გაქნილი არამზადა“, რომელიც სულ იმის ცდაში იყო, როგორმე მეტი ფული აეფცქვნა ფინანსური განმკარგულებლისათვის. შუგერმანი წამდაუნუმ

* ეგნატე ნინოშვილი, თხზულებათა სრული კრებული, „საბჭოთა მწერალი“, 1954, გვ. 237

იტყუებოდა, ამდენი და ამდენი ფირი დავხარჯეო, და გერმანე გოგიტიძეც პირველ ხანებში იძულებული იყო, უსიტყვოდ დამორჩილებოდა მის მოთხოვნებს.

ოპერატორი ნერვებს უშლიდა რეჟისორსაც – ის უყურადღებოდ ტოვებდა წუნუნავას მითითებებს, არ იღებდა ეპიზოდებს ისე, როგორც ეს მას სურდა, ამიტომაც მათ შორის გაუთავებელი ჩხუბი და კამათი იმართებოდა. „ჩემი ოპერატორი სრულიად უვიცი გამოდგა და ჩემი თხოვნა, რომ ზოგიერთი რამ უფრო მსხვილად გადაეღო, უყურადღებოდ დატოვა არ გამოვიდაო, – ასე მატყუებდა ოპერატორი, ალბათ აპარატს ხანდახან ცარიელს აჩხაკუნებდა, რომ აფსკი (ფირი) შეენარჩუნებინა“. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ გურიის სოფელ აჭში გადაღებების დროს მოთმინებიდან გამოსულმა წუნუნავამ, როდესაც მორიგ ტყუილში გამოიჭირა შუგერმანი, თავისი აპარატიანად გორაკიდან დააგორა. მართალია, ისინი იქვე შეარიგა „ხაზინმა“ გოგიტიძემ, მაგრამ მალე ოპერატორი მაინც გააძევა ჯგუფიდან და მის ნაცვლად მიიწვია ალექსანდრე დილმელოვი, რომელსაც დიდ პატივს სცემდა, როგორც კეთილსინდისიერ, ნიჭიერსა და შრომისმოყვარე პროფესიონალს.

1916 წელს წუნუნავამ ფილმის სამი ნაწილი გადაიღო, პარალელურად ბაქოს დრამატულ თეატრში დგამდა სპექტაკლებს, რაც აჭიანურებდა გადაღების ისედაც რთულ პროცესს. მომდევნო წელს კი ალექსანდრე წუნუნავამ ფილმზე მუშაობა საერთოდ შეწყვიტა და როსტოვში გაემგზავრა, სადაც მას დრამატულ თეატრთან კონტრაქტი ჰქონდა გაფორმებული. როსტოვსა და ბაქოში მისი მოღვაწეობა 1918 წლის ბოლომდე გაგრძელდა. არსებობს მოსაზრება, რომ წუნუნავას ვარიანტი მთავრდებოდა ქრისტინეს თბილისში ჩამოსვლით, ხოლო გოგიტიძეს სურდა მეტად გაემძაფრებინა სურათი, ამიტომაც იკისრა რეჟისორის ფუნქციები და ბოლო ორი ნაწილი გადაიღო. „რალას ვიზამდი, – იხსენებდა გოგიტიძე, – შევეურიგდი ბედს და რადგან სხვა გამოსავალი აღარ იყო, გადავწყვიტე მე თვითონ

დამემთავრებინა ფილმის გადაღება... რეჟისორიც მე ვიყავი, ადმინისტრატორიც და შავი მუშაც. მახსოვს, რამდენ ოფლს ვლვრიდი, როცა დეკორაციები ამქონდა სახალხო სახლის (ამჟამად მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი) სახურავზე, სადაც რამდენიმე ეპიზოდი უნდა გადაგვეღო".* ასე რომ, პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს ორი რეჟისორი – ნუნუნავა და გოგიტიძე ჰყავდა.

ფილმის გადაღებები 1917 წლის ოქტომბერში დასრულდა, რაც აუნყა კიდევაც საზოგადოებას ჟურნალმა „თეატრი და ცხოვრება“ (39, 8 ოქტომბერი, 1917, გვ. 16). „ქრისტიანე“ ეკრანებზე გამოსასვლელად უკვე მზად იყო, როცა 1918 წლის აპრილში ოზურგეთში ოსმალები შევიდნენ. მათ ოზურგეთი და გურიის ნაწილი დაიკავეს, ჯარი ძარცვავდა, აწიოკებდა მოსახლეობას და ვინც წინააღმდეგობას უწევდა, ადგილზე ხვრეტდა. მათ წინააღმდეგ პარტიზანული ბრძოლა გაჩაღდა, ამ რაზმებში ცნობილი ფირალებიც განევრიანდნენ, მაგალითად, მელქისედეკ გუნთაიშვილი და, როგორც ამბობენ, დიდი ზარალი მიაყენეს მომხდურებს. მელქისედეკის ძმამ, აპოლონმა დღიურში ასეთი ჩანაწერი დატოვა: „...თურქეთის მთავარსარდალმა იკითხა... ყოველ ფრონტზედ სინყნარე მაქვს და აქანა ვინ არის ასეთი... სულ სროლა არის ყოველდღე და ღამე, რაში არის საქმე აღარ ვიცი. ამდენი ხალხი, ფრონტიდან მოვდივარ და არ დამკარგვია. მაშინ უთხრენ თურქეთის მთავარსარდალს, რომე ამ ადგილას ცხოვრობს მელქისი გუნთაიშვილი, 40 წლის, ძველი ნიკოლოზის მთავრობას ებრძოდა და რამოდენი ხალხი დაუწყვიტა... ვინ იცის, ძალოვანი ძალას ხმარობდნენ, მაგრამ ვერაფერი დააკლენო...“** საბოლოოდ გენერალ მაზნიაშვილის მეთაურობით ოზურგეთი მტრისაგან გაიწმინდა. ოსმალების თარეშმა გოგიტიძის მთელი ქონება და, მასთან ერთად, ფილმის ფირიც შეიწირა. საბედნიეროდ, თბილისში შენახული ნეგატივების

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 70

** აპოლონ გუნთაიშვილი, რეჟული 8

წყალობით მოხერხდა მისი აღდგენა და ახალი ასლის დამზადება. „ქრისტიანეს“ გადაღების პარალელურად გერმანე გოგიტიძემ დოკუმენტურ კინოშიც სცადა ბედი და მისი წყალობითაა გადაღებული საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის მოღვაწეობის ამსახველი კინოკადრები.

„ქრისტიანესა“ და დოკუმენტური ფილმების („სახალხო გვარდიის დღე საქართველოს დედაქალაქში, 12 დეკემბერი 1918 წლისა“, „დღესასწაული დამფუძნებელი კრების გახსნის დღეს“) პრემიერა 1919 წლის მაისში, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების წლისთავზე კინოთეატრ „აპოლოში“ გაიმართა. ფილმს „გულთბილად შეხვდა მაყურებელი და თუმცა ენით უთქმელ ტანჯვის საფასურად შეიქმნა იგი, მაინც დამდგმელებს უდიდესი მორალური კმაყოფილება მოგვანიჭა“. მაშინ ქართულ საზოგადოებაში არსებობდა ეკრანზე საკუთარი ქვეყნის ცხოვრების ნახვის უდიდესი სურვილი, რომლის დაკმაყოფილებაც „ქრისტიანემ“, ასე თუ ისე, შეძლო. ალექსანდრე წუნუნავა იყო პირველი, ვინც ცდილობდა გაეხსნა ნაციონალური ხასიათი და ხალხის ცხოვრებას დაახლოებოდა. ფილმში მშვენივრადაა გადმოცემული ქართული სოფლისა და ქალაქის კოლორიტი, უბრალო ხალხის ცხოვრება, ზნე-ჩვეულებები და ტრადიციები, გლეხობის საყოფაცხოვრებო პირობების ჭეშმარიტი, შეულამაზებელი სურათები. როგორც სპეციალიტები ამბობენ, „ქრისტიანე“ აგრძელებდა წინა ფილმების – „ბერიკაობა-ყვენობის“ (თუმცა ის არ შემორჩენილა) და „აკაკის მოგზაურობის“ იდეურ ხაზს – ანუ კლასობრივი შერიგების, ურთიერთმიტევებისა და ეროვნული გაერთიანების კონცეფციას, რომელიც ილია ჭავჭავაძის მკვლევლობის შედეგად კიდევ უფრო განმტკიცდა.“

გერმანე გოგიტიძემ ამ ფილმით მთელი საქართველო შემოიარა. იმ ადგილებში, სადაც ელექტროენერგია არ იყო,

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 70

** თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, 2006, 7 (26), გვ. 165

იგი საბარგო ავტომობილზე დამონტაჟებული სპეციალური დანადგარით აჩვენებდა მას მაყურებელს.* თუმცა, ფინანსურად ფილმი მაინც წამგებიანი აღმოჩნდა.

მაგრამ „ქრისტიანეს“ შემქნელები მაინც პირველები იყვნენ, მათ გაკაფეს ქართული კინოს მომავლისკენ მიმავალი გზა, ფილმმა გამორჩეული ადგილი დაიკავა მაშინდელი საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში და ნოყიერი ნიადაგი შეუქმნა ქართული მხატვრული კინოს შემდგომ განვითარებას.

* * *

„ქრისტიანემ“ დიდი გამოცდილება შესძინა გერმანე გოგიტიძეს და მისთვის სავსებით ნათელი გახდა, რომ თუ ის აპირებდა სათავეში ჩასდგომოდა ქართული კინოხელოვნების განვითარების საქმეს, ამას დამოუკიდებელი ბიზნესმენი-მენარმის როლში თავს ვერ გაართმევდა.

ახლა ცოტა ვრცლად მოგიყვებით, როგორ ყალიბდებოდა ქართული კინობიზნესი. 1916 წელს თბილისში „მომხმარებელთა საზოგადოების კავშირი“ დაფუძნდა, 1918 წლიდან ის „ამიერკავკასიის კოოპერატივთა კავშირად“ იწოდებოდა, შემოკლებით – ცეკავშირად. ეს ორგანიზაცია ეკონომიკურ მოღვაწეობასთან ერთად მიზნად ისახავდა საზოგადოების ფართო კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობასაც და ამის საუკეთესო საშუალებად მიაჩნდა „კინემატოგრაფიული საქმე“.

ამასობაში, 1918 წლის 26 მაისს, რუსეთის იმპერიის დაშლისა და სხვადასხვა პოლიტიკური მოვლენების შედეგად საქართველო დამოუკიდებელი რესპუბლიკა გახდა. „ზოგადად, ტიფლისი დიდი კულტურის მქონე ქალაქი იყო; იქ იყო ოპერის თეატრი, ისეთივე სიდიდის, როგორც პარიზის Opera-Comique, დრამის თეატრი მბრუნავი სცენით, ასევე ქართული და სომხური კლუბები...“** – ასე აღწერდა მენშევიკების დროინდელ თბილისს გიორგი გურჯიევის

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 40

** Thomas and Olga de Hartmann, Our Life with Mr. Gurdjieff, Morning Light Press, 2011, გვ. 114

თანამოაზრე, ცნობილი მუსიკოსი და კომპოზიტორი თომა დე ჰარტმანი. ჩვენ დედაქალაქში მიუხედავად გაჭირვებისა და არასტაბილურობისა, კულტურული ცხოვრება დულდა-გადმოდულდა. „ის ნლები უაღრესად მრავალფეროვანი, მიმზიდველი და მჩქეფარე იყო ხელოვანთა ცხოვრების თვალსაზრისით... იმჟამად თბილისი რუსული სახელოვნებო ავანგარდიზმის ერთ-ერთი ცენტრი იყო“, – ჰყვებოდა ივანე პერესტიანი.* სწორედ ამიტომ იმ პერიოდის თბილისში თავი მოიყარა რუსეთის ბოლშევიკურ ქაოსსა და კომუნიზმის დიქტატურას გამოქცეულმა რუსული ინტელიგენციის ნაწილმა, მათ შორის, კინემატოგრაფისტებმაც (პერესტიანი, ბეკ-ნაზაროვი, ბარსკი). საქართველოში მათ სულ ცოტა ხნით მაინც შემოქმედებითი თავისუფლება, თვითრეალიზაციის საშუალება და უბრალოდ, სულის მოსათქმელი ადგილი მოიპოვეს, როგორც, მაგალითად, ბოლშევიკებს გამოქცეულმა პოეტმა ოსიპ მანდელშტამმა, რომელიც ბათუმში ჩამოვიდა, მაგრამ იქ დააკავეს, როგორც საექვო პირი. მის გასათავისუფლებლად ტიციან ტაბიძემ და ნიკოლო მინიშვილმა ბათუმის ოლქის გუბერნატორს, ბენია ჩხიკვიშვილს მიმართეს. გავიგოთ რა კაცია, თქვა ჩხიკვიშვილმა და მანდელშტამის მოყვანა ბრძანა. „შემოვიდა კბილებჩაცვენილი, მელოტი, დაბალი და ჩამომხმარი ურია, რომელსაც ფეხზე დახეული წულები ეცვა, ტანზე ნვირიანი ბლუზა და მუხლებმოგრეხილი შარვალი. სანახაობა უწვევრულვამო და ბიბლიური“, – წერდა ნიკოლო მინიშვილი. „ახედ-დახედა ჩხიკვიშვილმა და პოეტებს ქართულად უთხრა: – მე მართლა კაცი მეგონა და ეს რა საშინელება ყოფილა, ე სახლკარდასაქცევი. სული რომ შეუბერო – გაქრება და ვის რა უნდა დააკლოს ამ ჩხირივით კაცმაო“. ჩხიკვიშვილმა გასცა ბრძანება და „მანდელშტამმა მიიღო ფული, რომელიც შემოსავდა შიშველ პოეტს და წესიერად აცხოვრებდა ერთი თვის განმავლობაში“.**

რუსეთიდან გამოქცეულ კულტურის მოღვაწეთა გარდა,

* აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 69

** ნიკოლო მინიშვილი, ქართული ქრონიკა რევოლუციის დროიდან, არტანუჯი, 2006, გვ. 135-137

თბილისი ყველა ჯურის ანტიქართულად განწყობილი პირებით, განსაკუთრებით კი, შენიღბული და აშკარა ბოლშევიკებით გაივსო. ყველას სურდა, მსუქანი ნაჭერი მიეტაცა, დემორალიზაცია შეეტანა ქართულ საზოგადოებაში; ან სულაც დაემხო არსებული წყობილება. სწორედ მაშინ თბილისის მერად დაინიშნა გურიის „პრეზიდენტი“ ბენია ჩხიკვიშვილი და, როგორც ამბობენ, მის დროს დედაქალაქი „საგრძნობლად გაეროვნულდა და წინ წავიდა“. მაგრამ „ძალა აღმართს ხნავსო“ – ვერც თბილისმა და ვერც საქართველოს დემოკრატიულმა რესპუბლიკამ ბოლშევიკების შეტევებს ვერ გაუძლო; მან დაახლოებით სამი წელი იარსება და ამ ხნის განმავლობაში რამდენიმე ომი და მცირე ზომის შეიარაღებული კონფლიქტი გადაიტანა. ასეთ პირობებში ახალ მთავრობას უამრავი საზრუნავი გააჩნდა და კინოსათვის ნაკლებად ეცალა. ამიტომ ბევრმა ენთუზიასტმა, ისეთებმა, როგორიც გერმანე გოგიტიძე გახლდათ, ინიციატივა საკუთარ ხელში აიღო. კინოსაქმის აღორძინებისათვის კი სწორედ ასეთი ენერგიისა და გაქანების ადამიანი იყო საჭირო. შემდეგ წლებშიც ეროვნული კინონარმოების ორგანიზებაში წამოწყებული ყველა ინიციატივა გოგიტიძის სახელს უკავშირდება.

1919 წლის 27 სექტემბერს კოოპერატივთა კავშირის გამგეობასა და გერმანე გოგიტიძეს შორის დაიდო ხელშეკრულება, რომელიც ითვალისწინებდა გადაღებული სურათების პროვინციებში ჩვენებას. ამისთვის სათანადო ტექნიკას საქართველოს ლატარეის კომისია იძლეოდა. სეანსებიდან მიღებული თანხა თანაბრად ნაწილდებოდა გოგიტიძესა და კოოპერატივთა კავშირს შორის. ამ ხელშეკრულებით ქართული კინო საზოგადოებრივ ორგანიზაციად იქცა.

1918 წელს კინოთეატრ „აპოლოს“ მეპატრონემ, მეორე გილდიის ვაჭარმა ჰენრიხ გეგელემ გერმანული კინოსურათების ხელახალი დამონტაჟება და ტიტრების რუსულად თარგმნა ითავა. მან სათანამშრომლოდ მიიწვია დილმელოვი და კინოთეატრის

* გურამ შარაძე, უცხოეთის ცის ქვეშ, წიგნი მეორე, 1993, გვ. 110-111.

უკან ააშენა ორსართულიანი ხის ქოხი-ლაბორატორია, სადაც ეს საქმიანობა უნდა განხორციელებულიყო. ყოველ საღამოს, კინოსეანების დამთავრების შემდეგ, ალექსანდრე დილმელოვი და გეგელეს ნათესავი, გერმანული ენის მცოდნე ქალი ნახულობდნენ ფილმებს. ქალბატონი თარგმნიდა წარწერებს, დილმელოვი კი წერდა, იღებდა, ბეჭდავდა ტიტრებს და სვამდა მათ ფილმში.*

კინოლაბორატორია იმდენად პოპულარული გახდა, რომ გეგელესთან ხელშეკრულება დადო კომერსანტმა პავლე პირონემ, რომელიც მთელ ამიერკავკასიაში კინოთეატრების ქსელს ფლობდა. მას თბილისში თავისი ფირმის – „ფილმას“ ფილიალიც ჰქონდა გახსნილი („ფილმა“ 1908 წლიდან არსებობდა და თბილისში ოთხ კინოთეატრს ფლობდა) „და თითქმის ამ საქმის მონოპოლისტადაც იქცა“.** ხელშეკრულება ითვალისწინებდა ამ ფილიალის მომავალი ფილმებისათვის წარწერების დამზადებას.

პირონემ გადაწყვიტა, არ შემოფარგლულიყო მხოლოდ უცხოური და რუსული ფილმების შემოტანით და საკუთარი მხატვრული კინოსურათების წარმოება დაეწყო, რითაც მას სურდა ერთგვარი კონკურენცია გაენია „ქრისტიანესათვის“. საქმე იმაშია, რომ პირველი ქართული ფილმის წარმატებამ პირონე შეაშფოთა, ამიტომაც ბაქოდან თბილისში ჩამოიყვანა თავისი თანამშრომელი, მსახიობი ვლადიმერ ბარსკი, რეჟისორად გაამწესა და ფილმების შექმნა დაავალა. შეიქმნა ათკაციანი კინოჯგუფი, რომელშიც ოპერატორის ფუნქციებს ალექსანდრე დილმელოვი ასრულებდა. ვლადიმერ ბარსკიმ ჯერ თავი იმით გამოიღო, რომ გაზეთ „Тифлисский листок“-ში დაბეჭდა წერილი ფილმის ავტორთა წინააღმდეგ, რომელშიც „სცადა გაეზიარებინა „ქრისტინე“*** უნდა ითქვას, რომ წუწუნავას

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 43

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 67 სხვათა შორის, იმ წლებში სიტყვა „ფილმი“ უღერდა, როგორც ფილმა – фильм.

*** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 67

თავდაპირველად ყველა აკრიტიკებდა, მონტაჟი არ იცისო, კინოში არაფერი გაეგებაო, ისაო, ესაო, გასაბჭოების შემდეგ კი დაადანაშაულეს, რომ პირველმა ქართულმა ფილმმა კინოში შემოიტანა და დაამკვიდრა შერცხვენილი, გაუბედურებული ქალის სახე, რომელიც ლოთობისა და მათხოვრობის შედეგად ასრულებს სიცოცხლეს. ბარსკი დიდად შორს არ წასულა მსგავსი შეფასებებისაგან, ისიც ამტკიცებდა ფილმისა და მისი შემქმნელების უსუსურობას, ცოტა ხანში კი თავად დაიწყო ახალი კინოსურათების გადაღება.

გადაღებები მიმდინარეობდა „აპოლოს“ ფოიეში, კიბეებსა და, ხანდახან, როცა თავისუფალი იყო, მაყურებელთა დარბაზშიც. ბარსკის პირველი ნამუშევარი „Обезглавленный труп“ („თავმოკვეთილი გვამი“) დაბალი მხატვრული დონის გამო ორიოდ დღე გადიოდა კინოთეატრებში და მერე გაქრა ეკრანებიდან. გერმანე გოგიტიძეს პასუხმაც არ დააყოვნა: ერთ რუსულ გაზეთში მან გამოაქვეყნა სტატია სათაურით: „Почему Барский обезглавил себя?“ („რატომ მოიკვეთა ბარსკიმ თავი?“) რომელშიც ავტორი დასცინოდა აღნიშნულ ნამუშევარსა და მის რეჟისორს. მალე გამოვიდა ბარსკის მეორე კინოსურათი – „Скажи зачем?“ („მითხარ, რისთვის?“) რომელსაც პირველი ფილმის ბედი ეწია. გოგიტიძემ ისევ შეაგება ახალი საგაზეთო სტატია – „Скажи зачем Барский поставил эту картину?“ („მითხარ, რისთვის დადგა ბარსკიმ ეს სურათი?“). ამით ბარსკი-გოგიტიძის საგაზეთო პაექრობა დასრულდა.

პრიმიტიულობის მიუხედავად, ამ კინოსურათებს კომერციული მოგება მაინც მოჰქონდა. ამით გათამამებულმა პირონემ იქ, სადაც ახლა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ძველი შენობა და ტერიტორიაა, იჯარით აიღო მიწის ნაკვეთი, რომელშიც ააშენა პატარა კინოატელიე და კინოფაბრიკა. მისი ჯგუფი შეუდგა მომდევნო ფილმის – „ცეცხლთაყვანისმცემლების“ გადაღებებს (რეჟისორი ისევ ბარსკი). ფილმი იყო ეგზოტიკური მელოდრამა ირანელი პოეტის, ჰაფეზისა და ულამაზესი მხევლის,

გულნარას სიყვარულზე. ამ კინოსურათის ოპერატორი იყო დილმელოვი და როგორც მაშინდელი პრესა აღნიშნავდა, „ცეცხლთაყვანისმცემლებში“ მაყურებელს ძალიან მოეწონა სწორედ ოპერატორის ოსტატობა და გამომგონებლობა.

1920 წელს პაველ პირონემ ალბათ იწინასწარმეტყველა მენშევიკების მთავრობის დასასრული, საქართველოს მთავრობას მიჰყიდა თავისი ფირმის მთელი ქონება და უცხოეთში გაემგზავრა. „ფილმას“ ცეკავშირის კინოგანყოფილება დაეპატრონა, რომლის ხელმძღვანელობამ კინოჯგუფის რიცხვი ხუთ კაცამდე დაიყვანა (მათ შუამდგენლობაში დარჩა ალექსანდრე დილმელოვი).

იმ პერიოდში შეიქმნა სხვა რამდენიმე, დაბალი დონის მხატვრული კინოსურათი, ერთ-ერთი მათგანი გამოირჩეოდა საკმაოდ გრძელი სათაურით – „მონა ხარ, ქალო, როცა გიყვარს და მბრძანებლობ, როცა უყვარხარ“. ზემოთ უკვე ითქვა, რომ 1918-1921 წლებში სხვადასხვა კინოოპერატორმა გერმანე გოგიტიძის თავკაცობით გადაიღო მცირე ზომის დოკუმენტურ-ქრონიკალური სიუჟეტები მაშინდელი საქართველოს ცხოვრებიდან: „აზერბაიჯანის ფრონტი“, „ბათუმის გადმოცემა საქართველოსთვის“, „1919 წლის 26 მაისი“, „1920 წლის 26 მაისი“, „დამფუძნებელი კრების გახსნა“, „გორის მიწისძვრა“, „ბათუმის სიმაგრეები“, „სახალხო გვარდიის სასოფლო მუშაობა“, „აჭარა“, „სახალხო გვარდიელთა ჯირითი“, „ბათუმის პროტესტი“, „მეორე ინტერნაციონალის ლიდერთა დელეგაცია“, „გორის წისქვილი“. ამ ფილმების მხოლოდ ნაწილია დღემდე შემორჩენილი და საინტერესო, უნიკალურ ისტორიულ კინომასალას წარმოადგენს. ეს ნათლად მეტყველებს, თუ რამდენად კარგად ესმოდათ მათ ავტორებს სხვადასხვა ისტორიული ფაქტის გადაღების მნიშვნელობა. „ქრონიკა – არის ქრონიკა, რომ შესაძლებელია და საჭიროცაა მაკდონალდის გადაღება, და ვთქვათ, კალინინის, როცა ის ჩვენთან ჩამოდის... ქრონიკის გადაღება ჩვენი ვალია, რომელიც ჩვენ უნდა აღვასრულოთ კეთილსინდისიერად და

მიუკერძოებლად...” – წერდა გერმანე გოგიტიძე.^{*} საინტერესოა ამ მხრივ გოგიტიძის მიერ 1920 წლის 1 ივლისს ოზურგეთიდან ცეკავშირის მისამართით გაგზავნილი დეპეშა: „ძლიერ საჭიროა, გამომიგზავნეთ ოპერატორი. ბათუმი თხოვნილობს. მისი გამოსვლა მიდებუთ. გოგიტიძე“. მეორე დღეს ბათუმში გოგიტიძის მეთაურობით ოპერატორი ხუდიაკოვი გადაღებას აწარმოებდა;^{**} ასეთ ოპერატიულობას კინონარმოება ზოგჯერ დღესაც ვერ დაიკეცხნის.

* * *

1921 წლის 25 თებერვალს საქართველოში დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება. აკი უთხრეს ბოლშევიკებმა 1920 წელს მოსკოვში მყოფ გრიგოლ ურატაძეს^{***}: „Ах вы, грузинские белогвардейцы! Вы хотите уйти от нас и одни есть шашлыки и пить кахетинское вино! Шалишь, брат, не так легко! Мы вас не так легко выпустим...“ („ოჰ, თქვე ქართველო თეთრგვარდიელებო! ჩვენგან წასვლა გინდათ, რომ მარტო მიირთვათ მწვადი და კახური ღვინო? ცელქობ, ძმაო, ასე ადვილად არ გამოვა! ჩვენ ასე ადვილად ვერ გაგიშვებთ.“)^{****} გაგვაფრთხილეს და არც გაგვიშვეს. ივანე პერესტიანი ასე იგონებს ბოლშევიკების შემოსვლის ამბავს: „მე მოწმე ვიყავი 1921 წლის თებერვლის ამ ისტორიული დღისა, როდესაც მძინარე ქალაქის (თბილისის) ქვაფენილზე ცხენოსანი რაზმის ფლოქეების თქრათქური გაისმა. მეთაურმა მხედრები ერევნის... მოედანზე შეაჩერა, უზანგებზე წამოიწია და შესძახა: „– ამხანაგებო! თბილისის მოქალაქენო, მომილოცავს! ამიერიდან თქვენ თავისუფალნი ხართ როგორც არასდროს. ვაშა!“^{*****}

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 201

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 33-34

*** გრიგოლ ურატაძე (1880-1959) სოციალ-დემოკრატი პოლიტიკოსი, დიპლომატი და ავტორი

**** Григол Уратадзе, Воспоминания грузинского социал-демократа, Stanford University, California, 1968, გვ. 68-69

***** И. Перестиани, 75 лет в искусстве, Искусство, Москва, 1962, стр. 308
თბილისის დაკავებიდან სულ ორი დღე იყო გასული, როცა ალექსანდრე

„თავისუფლება“ 70 წელს გაგრძელდა. თითქოს არც ყოფილა ის სამწლიანი გამოცალკავებული ცხოვრება, საქართველო უფრო მკაცრი და დაუნდობელი დიქტატურის ქვეშ მოექცა და კვლავ რუსეთის განაპირა გუბერნიად გადაიქცა, როგორც მეფის ხელისუფლების დროს. ისევ და ისევ აგდებულად ეპყრობოდნენ ქართველი ხალხის ეროვნულ და კულტურულ ტრადიციებს. მწერალი ჯონ დოს პასოსი აღწერს იმდროინდელ თბილისს, სადაც ქოლერისა და ტიფისაგან დღეში უამრავი ადამიანი იღუპებოდა, აღწერს იქაურ მაცხოვრებლებს – „დამსხვრეული სამყაროს ნატეხებს“ – „ადამიანები რუხი ფერის სახეებით. მოხუცები და ქალები უაღრესად დაშინებულნი ჩეკას, ბანდიტების, ქოლერის, საკუთარი ჩრდილებისგანაც კი...“

ახალმა მთავრობამ მართვის სადავეები მაშინვე ხელში აიღო და სერიოზული ყურადღება მიაქცია კინემატოგრაფს, პირველ რიგში, როგორც საკუთარი ძალაუფლების განმტკიცებისა და რეკლამის ერთ-ერთ საუკეთესო საშუალებას, ასევე მშრომელთა ნახევრად პროლეტარულ და არაპროლეტარულ ფენებზე, ე. წ. შეუგნებელ მასებზე პროლეტარიატის გავლენის გასაძლიერებელსა და ფინანსების მოზიდვის საუკეთესო საშუალებას. ხელოვნების ამ დარგს მიენიჭა განსაკუთრებული სტატუსი – კინო გამოცხადდა სახელმწიფო მნიშვნელობის საქმედ.

1921 წლის 11 აპრილს განათლების სახალხო კომისარიატთან დაფუძნდა კინოსექცია, რომელსაც დაევალა ახალშექმნილ რესპუბლიკაში კინემატოგრაფიული საქმიანობის ორგანიზება და წარმართვა. რამდენიმე დღეში კი რესპუბლიკის რევოლუციური კომიტეტის დადგენილებით კინემატოგრაფისტებს 50 მილიონი მანეთის კრედიტი გაუხსნეს. კინოსექცია განთავსდა საჯარო (ამჟამად ეროვნული) ბიბლიოთეკის ქვედა სართულზე მდებარე

დიღმელოვმა მოახერხა, მიეღო საბჭოთა კინოოპერატორის ცნობა და გადაეღო ქართულ ჯართან ბრძოლებში დაღუპულ წითელარმიელთა დაკრძალვა.

* Джон Дос Пассос, Восточный Экспресс, Corvus, 1994, გვ. 462-463

ერთ-ერთ ოთახში. მისი ბაზა დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობის მიერ გამოსყიდული სააქციო საზოგადოება „ფილმას“ ატელიე გახდა. მის განკარგულებაში იყო ერთი გადამღები აპარატი, ორი თუ სამი მწყობრიდან გამოსული გასანათებელი ხელსაწყო, მოხეტიალე ბალაგანის სტილში შესრულებული რამდენიმე ფანერის დეკორაცია და კინოთეატრ „აპოლოს“ ეკრანის უკან დილმელოვის მიერ მოწყობილი „თათარიანის“ ლაბორატორია, რომელსაც პერესტიანმა „ბუდრუგანა“ შეარქვა: „ეს იყო დაახლოებით ორნახევარი მეტრი სიგანის საკმაოდ მოგრძო ფართობი, რომელიც წყვდიადს მოეცვა. ამ პანანინა, სათამაშოს მაგვარ ლაბორატორიაში ა. დილმელოვი ახერხებდა ფირი გაემჟღავნებინა, დაებეჭდა, გაეშრო და დაემონტაჟებინა“. ფირებს ამუშავებდნენ ხელით ხის კასრებში, რომლებშიც ათავსებდნენ 2 ან 4 ცალ ხის ჩარჩოს, თითოეულზე დახვეული 40 მეტრის სიგრძის ფირით. გამჟღავნებულ ფირს აშრობდნენ მბრუნავ ხის ცილინდრებზე და მერე გადასცემდნენ სამონტაჟოს, რომელიც ისეთივე პრიმიტიული მოწყობილობა იყო – ორი ხის მაგიდა მათზე დამაგრებული გადასახვევებით და მრგვალი ფირიფიტებით. მაგიდის შუაგულში მოთავსებული იყო მქრქალი მინა, რომელიც ქვემოდან ნათდებოდა, პოზიტივზე გამოსახულება რომ გაერჩიათ, და გვერდებზე ქსოვილგადაკრული ორი ხის კალათა, რომლებშიც ნანახი, ან ნარჩენი ფირი გროვდებოდა და იყრებოდა.“ მოგვიანებით ჩატარდა კინოთეატრების ნაციონალიზაცია, იქიდან მიღებული ფინანსური შემოსავლის ნაწილი უნდა მოხმარებოდა ახალი ფილმების შექმნას. მსახიობისა და რეჟისორის, ამო ბეკ-ნაზაროვის (ნამდვილი სახელი და გვარი ამბარცუმ ბეკნაზარიანი) მოგონებების მიხედვით, კინოთეატრები „არფასტო“ და „სოლეი“ რამდენიმე დღეში იქნა ნაციონალიზირებული, ხოლო „აპოლოს“ საქმე გაჭიანურდა, რადგან ის დაიკავეს თბილისში შემოსული მე-

* И. Перестиани, 75 лет в искусстве, Искусство, Москва, 1962, გვ. 312

** ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, 6

11 აიპიის წაწილებმა. რამდენჯერაც კინოსექციამ შესასვლელი დააღწია, იმდენჯერ გატეხეს წითელარმიელებმა და მის წინ შეიარაღებული დაცვა დააყენეს. ბოლოს საქმეში საქართველოს კომისართა საბჭო ჩაერია და საკითხი კინოსექციის სასარგებლოდ გადაწყდა.* კინოსექციის პირველი დირექტორები იყვნენ გერმანე ვოგიტიძე და ამო ბეკ-ნაზაროვი. ამ ორგანოში თავი მოიყარეს როგორც ქართველმა, ასევე საქართველოში მყოფმა სხვადასხვა ეროვნების კინემატოგრაფისტებმა. მაშინ „სახკინმრეწში“ სხვა ეროვნების წარმომადგენლები ჭარბობდნენ. პარტიულ კომიტეტშიც 1931 წლამდე მდივნად არც ერთი ქართველი არ ყოფილა „– ეს უფრო შეშინებული ხალხის პოლიტიკა გახლდათ“, – ამბობდა სიკო დოლიძე და იხსენებდა, თუ როგორ უნდოდა კინოში მუშაობის დაწყება. ამისთვის მან გოგიტიძეს მიმართა, რომელიც ენათესავებოდა, მაგრამ „პროტექციის გაწევისა ყველას ეშინოდა, განსაკუთრებით, გერმანე გოგიტიძეს, რომელმაც ერთხელ მითხრა – რა ვქნა, ქართველი რომ არ იყო მიგიღებდიო“.**

სასცენარო საქმეებს ცნობილი მწერალი, გრიგოლ რობაქიძე განაგებდა, ის იყო განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების კომიტეტის ხელმძღვანელი. რობაქიძის ინიციატივით შედგა ქართული კლასიკური მწერლობის ეკრანიზაციის გეგმა. მის მიხედვით პირველსავე წელს უნდა გადაეღოთ რამდენიმე მხატვრული და დოკუმენტური ფილმი, რისთვისაც შესაბამისი ფულადი სახსრებიც გამოიყო. პერესტიანი ასე იხსენებს რობაქიძეს და მის მიერ გამართულ სხდომებს: „არ ვიცი, რა ჰქონდა რობაქიძეს თავში, მაგრამ თავზე, ისე როგორც ეს ფილოსოფოსს შეფერება, არც ერთი ღერი თმა არ ჰქონდა და ის ატარებდა იდეალურად გაყოფილ კოხტა პარიკს“. პარიკი თურმე რალაცნაირად მიწებებული ჰქონია მელოტ თავზე, რაც სხდომების დროს ღიმოლს იწვევდა, განსაკუთრებით კი

* А. Бек-Назаров, Записки актера и кинорежиссера, Искусство, 1965, гл. 107

** ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 230

მაშინ, როცა რობაქიძე პარიკის ქვეშ ფანქარს შეაცურებდა და თავს იფხანდა. „ჩვენი სხდომები ფართო დიაპაზონის საუბრები უფრო იყო, ანეგდოტებსაც კი ვყვებოდით და ამიტომ ჩვენც ბეჯითად ვესწრებოდით“, – წერდა პერესტიანი.*

1925 წელს ხელოვნების მუშაკთა კავშირის V ყრილობაზე გოგიტიძემ ქართული საბჭოთა კინოს პირველი ნაბიჯები ასე გაიხსენა: როცა კინონარმოება დავიწყეთ, არაფერი გაგვაჩნდა, გარდა ქალთა ტექნიკუმიდან მოპარული სამელნისაო.“ კოტე მიქაბერიძემ ამ სიტყვების გამო მას მეგობრული შარჟი მიუძღვნა: წარბშექმუხნილ გოგიტიძეს საჩვენებელი თითით სამელნე და სცენარების დასტა უჭირავს. მიუხედავად იმისა, რომ კინოსექციის ტექნიკური აღჭურვილობა საკმაოდ ღარიბული იყო, მისი წევრები დიდი მონდომებით შეუდგნენ მუშაობას და მალე ეკრანებზე გამოუშვეს პირველი ნამუშევარი, დოკუმენტური ფილმი – „ბავშვების გამგზავრება კოჯორში დასასვენებლად“. კინოსექციის მუშაკებმა ეს სურათი გადაიღეს იმ ფირზე, რომელიც აღმოჩნდა „ფილმას“ ყოფილ საწყობში.

უნდა ითქვას, რომ პირველ ხანებში კინონარმოება თავისუფალი იყო ჩინოვნიკური ჩარევისა და ბიუროკრატიზმისაგან. ყველაფერი ხდებოდა სწრაფად და ეფექტიანად. გოგოტიძის თქმით: „არ იყო უმიზნო სჯა-ბაასი და მრავალსაფეხურებიანი ინსტანციები სურათის წარსადგენად და დასამტკიცებლად, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ ამით საქმე მხოლოდ იგებდა. შეკვეთილი და სახარჯო თანხით უზრუნველყოფილი სცენარები უკვე წარმოებაში იყო ჩაშვებული და აღარ იყო შემოდებული თაროებზე, როგორც გაყინული კაპიტალი“.**

სულ მალე დღის წესრიგში დადგა მხატვრული კინოსურათის დადგმის საკითხი. არჩევანი შეაჩერეს ისტორიულ-რევოლუციურ

* И. Перестиани, 75 лет в искусстве, Искусство, Москва, 1962, გვ. 310-311

** გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 19

*** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 87

თემატიკაზე, კერძოდ, რევოლუციონერსა და ტერორისტზე – მენშევიკ არსენა ჯორჯიაშვილზე, რომელმაც, რევოლუციური კომიტეტის დავალებით, 1906 წელს სიცოცხლეს გამოასალმა კავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბის უფროსი, გენერალი ფიოდორ გრიაზნოვი. ეს უკანასკნელი მეთაურობდა ასობით რევოლუციონერის დაპატიმრებასა და სიკვდილით დასჯას.* ამ ფილმის გადაღება უკვე დაწყებული იყო პერესტიანის მიერ მენშევიკური მთავრობის დროს (სცენარი ეკუთვნოდა შალვა დადიანს). მძიმე ფინანსური მდგომარეობის მიუხედავად, დამოუკიდებელი საქართველოს ხელისუფლებას ჰქონდა სურვილი, შექმნილიყო მრავალფილმიანი კინოეპოპეა, რომელიც კავკასიასა და, კერძოდ, საქართველოში მომხდარ რევოლუციურ ამბებს ასახავდა, დაწყებული რუსეთის 1905 წლის რევოლუციით და დამთავრებული მონარქიის დამხობით. „ამ დროს ასეთი ფანტასტიკური აზრის განხორციელების იმედი მხოლოდ ისეთ კაცს შეიძლება ჰქონოდა, როგორიც გერმანე გოგიტიძე გახლდათ. იგი კინოხელოვნების თავდავიწყებული მოტრფიალე იყო და თან ნამდვილი ბიზნესმენის ნიჭით უხვად დაჯილდოებული“.† კინოეპოპეის პირველ ფილმად ჩაფიქრებული იყო სწორედ „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (სხვა სახელია „გენერალ გრიაზნოვის მკვლელობა“). „...ფილმის გადაღება კი დავიწყეთ მენშევიკური მთავრობის დროს, მაგრამ დამთავრება ველარ მოვასწარი, – იხსენებდა რეჟისორი, – მალე დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება. ამ მოვლენებს ჩვენთვის ხელი არ შეუშლია“. თუმცა კინოეპოპეის შექმნის ცდა ჩაიშალა.***

ფილმს, როგორც ვთქვი, იღებდა წარმოშობით იტალიელი, რევოლუციამდელი რუსული კინოს ცნობილი მსახიობი და

* გენერალი გრიაზნოვი ღიად მოუწოდებდა, რომ „პირისაგან მინისა აღგვილიყო მეამბოხეთა სოფლები და სახლები, მუშები კი ჩამოეხრჩოთ“. განსაკუთრებით ვერ იტანდა ქართველებს, რომლებსაც მეფის ხელისუფლებისადმი მიმართული ყველანაირი დანაშაულის ორგანიზატორებად მიიჩნევდა.

** აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 70

*** აკაკი ბაქრაძე, კინო თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 70

რეჟისორი ივანე პერესტიანი. ის რუსული თეატრის საკმაოდ ცნობილი არტისტი იყო და მთელი რუსეთი ჰქონდა მოვლილი. კინოში ის შემთხვევით, 46 წლის ასაკში მოხვდა, როცა განთქმული რუსი რეჟისორი, ევგენი ბაუერი ფილმისთვის „ნუ მიერეკები, მეეტლევ, ცხენებს“ მთავარ როლზე პროვინციელი მემამულის შემსრულებელს ეძებდა. გარეგნობით, მიხრამოხრით, მეტყველებითა და ქცევით ივანე პერესტიანი Барин-ის (მებატონე) განსახიერება ყოფილა,* ქართულ ფილმებშიც ის ერთთავად მაღალი წრის წარმომადგენლებს თამაშობდა – „არსენა ჯორჯიაშვილში“ მეფისნაცვალ ვორონცოვ-დაშკოვის როლი განასახიერა. მან ჯერ კიდევ რუსეთში ყოფნისას დაიწყო ფილმების დადგმა, იღებდა სააგიტაციო ფილმებსაც, რომელთა საშუალებითაც ეს დახვეწილი გემოვნების ინტელექტუალი უკიდევანო რუსეთის წერა-კითხვის უცოდინარ მასებში განათლების შეტანას ცდილობდა... ტყუილად კი არ უთქვამს ვერნერ ჰერცოგს: კინო სწავლულებისთვის არ არის, კინო უცოდინრებისათვის არის შექმნილიო. მოკლედ რომ მოვჭრათ, პერესტიანიმ ველარ აიტანა ბოლშევიკურ რუსეთში ცხოვრება და გადაწყვიტა უცხოეთში გამგზავრება. შემოთავაზებებიც ბლომად ჰქონდა – ევროპიდანაც და ამერიკიდანაც, სადაც, დარწმუნებული იყავით, მშვენივრად მოეწყობოდა, მაგრამ მან რატომღაც საქართველო არჩია.

ამრიგად, დაიწყო „არსენა ჯორჯიაშვილზე“ მუშაობა. ოპერატორად, რა თქმა უნდა, ალექსანდრე დილმელოვი დაინიშნა, აბა, სხვა ვინ იქნებოდა. მთავარ როლზე მიიწვიეს ახალგაზრდა მსახიობი და მოქანდაკე მიხეილ ჭიაურელი, ასევე მონაწილეობდნენ ალისა ქიქოძე, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ვალერიან გუნია, ვასო აბაშიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, გიორგი დავითაშვილი. გადაღებები რთულად მიმდინარეობდა: აპარატურა არ ვარგოდა, ჭირდა ტრანსპორტი, არ იყო ფული, სახელმწიფოს მიერ დანაპირები სახსრებიდან კინოსექციამ

* აკაკი ბაქრაძე, კინო თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 68

ვერანაირი თანხა ვერ მიიღო და მხოლოდ კინოთეატრებიდან შესული მოგების იმედად დარჩა,* მაგრამ გადამღები ჯგუფის წევრები მაინც დიდი ენერგიითა და ენთუზიაზმით შრომობდნენ. შედეგიც მალე მიიღეს.

„არსენა ჯორჯიაშვილი“ იმავე წლის ოქტომბერში ეკრანებზე გამოვიდა; „ისტერნი“,** რომელიც დახუნძლული იყო ძალადობით, ინტრიგითა და განსაკუთრებით სასიყვარულო რომანტიკით“, – წერდა ამერიკელი კინოისტორიკოსი დენის ჯეი იანგბლადი.*** ფილმის მთავარი მაგნიტი იყო სიმპათიური გმირი მიხეილ ჭიაურელის შესრულებით, რომელსაც იმდროინდელი ამერიკისა და მსოფლიოს კინოკერძს, დაგლას ფერბენქსს ადარებდნენ.**** „არსენა ჯორჯიაშვილის“ წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ფილმის გამოსვლის დროს ჯერ კიდევ ცოცხლები იყვნენ არსენას მშობლები, მეგობრები და ამბის უშუალო მონაწილენი. „პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელებმა, რომლებიც დაესწრნენ სურათის დემონსტრირებას კინოთეატრ „აპოლოში“, მადლობა გამოუცხადეს ფილმის შემქმნელებს – რეჟისორ პერესტიანის და მსახიობებს.“*****

ფილმში შეიცვალა ცალკეული გმირების ბიოგრაფიები და ისტორიული სინამდვილე (მაგ., ჯორჯიაშვილი ჩამოახრჩეს და არ დაუხვრეტიათ, მით უმეტეს, ეს არ მომხდარა ნარიყალაზე, ის საგუბერნიო, ე. წ. ლუბერსკის ციხის ეზოში ჩამოახრჩეს და იქვე დამარხეს.). პერესტიანიმ, ისევე როგორც სხვა რეჟისორებმა, ორი სოციალური კლასის, რევოლუციისა და კონტრევოლუციის დაპირისპირებისა და წინააღმდეგობის

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 47

** east /ინგ./ – აღმოსავლეთი, ასე ეძახდნენ საბჭოთა კავშირსა და აღმოსავლეთ ევროპაში შექმნილ სათავგადასავლო ფილმებს, ვესტერნის ანალოგს.

*** Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, 1992, გვ. 77

**** Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, 1992, გვ. 96

***** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 75

მხატვრულ ხერხად ედვინ პორტერისა* და დეივიდ უორკ გრიფიტის მიერ დანერგილი პარალელური მონტაჟი გამოიყენა.** მაგალითად, ფილმში ჟანდარმთა მიერ რევოლუციონერთა ოჯახების დარბევა-ანოკება და ამ დროს არისტოკრატიის წვეულება-ნადიმი და სხვა. ფილმში ასევე გამოყენებულია კინოს გამომსახველობითი ელემენტები: მსხვილი და საშუალო ხედები, სხვადასხვა რაკურსები. ამ ინგრედიენტების საშუალებით პერესტიანიმ მიაღწია ფილმში მოქმედების უკიდურეს დაძაბულობას და რიტმული დინამიკის მაქსიმალურ ეფექტს, რაც მიგვანიშნებს, რომ ამერიკულ სათავგადასავლო კინოჟანრებზე ორიენტირებული რეჟისორი კინემატოგრაფიული ენის სპეციფიკას მაღალ დონეზე ფლობდა.***

ბოლშევიკური რეჟიმისათვის „არსენა ჯორჯიაშვილი“ მნიშვნელოვან და საჭირო კინოსურათად იქცა: „საქართველოს დაპყრობის შემდეგ ბოლშევიკებმა გრიაზნოვის მკვლელობის ეს საკმაოდ პოპულარული აქტი ჯერ მიისაკუთრეს, შემდეგ კი თვით ჯორჯიაშვილიც ბოლშევიკად გამოაცხადეს და ბოლოს, როცა ეს საჭირო გახდა სტალინის განსაზღვრულად, ავტორობა და განხორციელება მას მიაწერეს“, – წერდა ცნობილი სოციალ-დემოკრატი გრიგოლ ურატაძე.**** მოგვიანებით მიხეილ ჭიაურელი, სტალინური პრემიის ლაურეატი და ბელადზე ფილმების შემქმნელი, შეხვედრია იოსებ სტალინს. არსენა ჯორჯიაშვილზე ფილმი კი გადაიღეთო, უთქვამს ბელადს, მაგრამ გრიაზნოვი მას

* 1903 წელს მის მიერ დადგმული „მატარებლის დიდი გაძარცვა“ მიჩნეულია პირველ ვესთერნად და ფილმად, რომელსაც გამართული სიუჟეტი ჰქონდა.

** მონტაჟის ეს ნაირსახეობა ერთდროულად გვიჩვენებს ორ, ან მეტ დამოუკიდებელ მოქმედებას, რომელიც ერთ უწყვეტ მთლიანობად აღიქმება. თავად გრიფიტი აცხადებდა, რომ ეს ხერხი მან „ისესხა“ ჩარლზ დიკენსის ნაწარმოებებიდან, რომლებშიც პარალელურად ორი მოქმედება იყო აღწერილი. მან დაასკვნა, რომ ფილმს შეუძლია, გაუძღოს სამ და ოთხ პარალელურ მოქმედებასაც კი, ისე რომ არ დააბნიოს მაყურებელი.

*** თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, 2006, 7 (2), გვ. 176

**** Григол Уратадзе, Воспоминания грузинского социал-демократа, Stanford University, California, 1968, გვ. 131-132

რომ არ მოუკლავსო? აბა, ვინ მოკლავ, გაუკვირდა ჭიაურელს. ის ახლა დიდი კაციაო, უპასუხა სტალინმა, მაგრამ სახელი არ გაამხილა. ძნელი სათქმელია, ვის გულისხმობდა იგი, თუმცა ცნობებისა და დოკუმენტების მიხედვით გრიაზნოვის მკვლელი სწორედ ჯორჯიაშვილია.

სურათმა იმ დროისთვის ჩვენების რეკორდი მოხსნა – მარტო თბილისში ის 155-ჯერ უჩვენეს. ასეთივე წარმატება ჰქონდა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებში. პირველ ორ კვირაში მან სრულად აანაზღაურა მასზე გაწეული ხარჯები, ხოლო მიღებულმა მოგებამ კინოსექციას საშუალება მისცა, გაეუმჯობესებინა კინოატელიე და კინოლაბორატორია, გაეზარდა თანამშრომელთა რიცხვი. ივანე პერესტიანის მიერ დადგმულმა „არსენა ჯორჯიაშვილმა“ სული შთაბერა პრიმიტიულ დონეზე მყოფ ქართულ კინომრეწველობას და ახლად დამყარებული საბჭოთა ხელისუფლების დახმარებით საძირკველი ჩაუყარა ქართული კინოს მომავალს.*

ეს ფილმი მალე საქართველოს ფარგლებს გარეთ, რუსეთში გაიტანეს და კარგა ხანს გადიოდა იქაურ კინოთეატრებში. იმის გამო, რომ სათაური „არსენა ჯორჯიაშვილი“ რუსი მაყურებლისათვის არაფრისმთქმელი იყო, პერესტიანის ნამუშევარი რუსეთში გადიოდა სხვა სახელწოდებებით: „გენერალ გრიაზნოვის მკვლელობა“, „სიცოცხლე სიკვდილში“ და „სიკვდილი სიცოცხლისათვის“ (იმხანად, როცა ესა თუ ის ფილმი საქართველოს ფარგლებს გარეთ უნდა გაეტანათ, ხშირად უცვლიდნენ სათაურს.). რუსულმა პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ამ ნამუშევარს.

იმისათვის, რომ შემდეგი სურათი ჩაესვით წარმოებაში, საჭირო იყო ბევრად მეტი თანხა. გოგიტიძემ ისევ ბანკს მიმართა კრედიტისათვის, მაგრამ უარი მიიღო – ბანკი გარანტიის სახით რაიმე ძვირფასი ნივთის დაგირავებას ითხოვდა. გამჭრიახმა გოგიტიძემ გადანყვიტა „არანესიერი გზით“ მოეპოვებინა ფული.

* სიკო დოლიძე, ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 229

ერთ მშვენიერ დღეს ბანკში რკინის ყუთებით დატვირთული გოგიტიძე გამოცხადდა, რომლებშიც მას საგულდაგულოდ შეფუთული აგურები ეწყო. ბანკის მმართველს განუცხადა, ყუთებში ძვირფასი მასალა – კინოფირებია და მათი გახსნა ყოვლად დაუშვებელიაო. ამის დასტურად გოგიტიძემ ყუთებს წინასწარ აცეტონი მოასხურა, რომელმაც მაშინვე გაჟლინა და ააყროლა მმართველის ოთახი. ამ სპეციფიკურმა სუნმა „სამართებლივით გაჭრა“ და მას კრედიტი გაუხსნეს. როცა აგურების ამბავი „გასკდა“, ბანკის მმართველმა გოგიტიძის პასუხისგებაში მიცემა მოითხოვა, თუმცა ყველაფერი მშვიდობიანად დასრულდა.*

„სსრკ რესპუბლიკის განათლების სახალხო კომისარიატის კინოსექცია მიისწრაფის უკვდავყოს მშობლიური მხარის მწერლები და ამ მიზნით ასურათებს მათ ნაწარმოებებს. პირველ რიგში დაყენებულია ის მწერლები, რომელთა შემოქმედებასაც სოციალური მიმართულება აქვს, ასეთ მწერალთა შორის პირველი ადგილი დანიელ ჭონქაძეს უჭირავს“, ** – სახკინმრეწვის ამ განცხადების შემდეგ გადაწყდა, გადაეღოთ დანიელ ჭონქაძის პოპულარული მოთხრობის „სურამის ციხის“ ეკრანიზაცია. ქართულ საბჭოთა კინოში ეს ქართული ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციის პირველი ნიმუში იყო. რეჟისორად ისევ ივანე პერესტიანი დაინიშნა. მანვე დაწერა სცენარი. მთავარ როლებში ითამაშეს ა. ბეკ-ნაზაროვა (ეს იყო მისი უკანასკნელი როლი კინოში), მ. ჭიაურელმა, თ. საყვარელიძემ, ტ. მაქსიმოვამ, ლ. გალუსტიანმა; ერთ-ერთი პერსონაჟი განასახიერა შალვა დადიანმაც. ფილმის მხატვრად მიიწვიეს ვალერიან სიდამონ-ერისთავი.

ალბათ ყველას ახსოვს მოთხრობის სიუჟეტი, მისი ერთ-ერთი მთავარი ეპიზოდია სურამის ციხის გალავანში, რათა ციხე არ დანგრეულიყო, მკითხავი ვარდუას შეგონებით

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 76

** კარლო გოგოძე, ი. ნ. პერესტიანი, „ხელოვნება“, 1957, გვ. 25

ყმანვილის ჩატანება. ამ სცენაში ციხის კედლის ამოშენების გარდა, საჭირო იყო ასევე პარაკლისის გადაღება, მაგრამ მსახიობთა მონაწილეობით ეს ვერა და ვერ გამოდიოდა. მაშინ გოგიტიძემ გადაწყვიტა, საქმეში ნამდვილი ღვთისმსახურები ჩაერთო, რისთვისაც საჭირო იყო კათალიკოს ამბროსის ნებართვა. დახმარებისათვის მან მომავალ კათალიკოსს, მაშინ დეკანოზ კალისტრატე ცინცაძეს მიმართა. საქმე გაიჩარხა და გადასაღებად გამოყვეს 12 მღვდელი. ისინი ბოტანიკურ ბაღში აიყვანეს, დაიწყეს კედელში ჩატანების სცენისა და პარაკლისის გადაღება. ყველაფერი მშვენივრად დასრულდა, რისთვისაც მღვდლებმა თუმან-თუმანი, ეპისკოპოსმა კი 100 მანეთი მიიღო. დაიწყო ფილმის აწყობა. მონტაჟის დროს პერესტიანიმ გადაღებულ რიტუალს დაურთო ტიტრი წარწერით: პირფერობა, ფარისევლობა, ცრუმორწმუნეობა. როცა ფილმი ეკრანებზე გამოვიდა, ტიტრების შესახებ ცნობილი გახდა ფილმში მონაწილე მღვდლებისთვის და მათ კათალიკოსთან იჩივლეს. სიტუაციის დასაწყნარებლად გოგიტიძემ კათალიკოსისთვის დახურული ჩვენება გამართა და ხსენებული ტიტრი ამოჭრა, მაგრამ კინოთეატრებში ჩვენებისას ისევ დააბრუნა. „ამ ჩვენი ხრიკების შესახებ გაიგო კათალიკოსმა და მე ანათემას (საეკლესიო წყევლა) გადამცა“, – იხსენებს იგი, ბოლოს კი ამბობს: – „დიახ, მე ჩავდიოდი ასეთ თითქოსდა არაკეთილსინდისიერ ქმედებებს, რათა მიმეცა კეისრისთვის კეისრისა და ღმერთისთვის ღვთისა“. „სურამის ციხეზე“ იმდენად დიდი იყო მოთხოვნილება, რომ კინოსექციამ მისი 14 ასლი დაბეჭდა და სასწრაფოდ გაავრცელა კინოთეატრებში.

შემდეგ ჯერი მიდგა გამოჩენილ ქართველ მწერალზე – ალექსანდრე ყაზბეგზე. გადასაღებად შეირჩა რომანი „მოძღვარი“ (1922). რეჟისორი იყო ვლადიმერ ბარსკი, ოპერატორი – ალექსანდრე დილმელოვი. როლებში მონაწილეობდნენ: შ. დადიანი, გ. დავითაშვილი, ე. ჩარსკაია, მ. ალიბეგოვა, ვ. გუნია, ა.

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 82-83

იმედაშვილი. ფილმის კონსულტანტმა შალვა დადიანმა მოძღვრის როლი განასახიერა (ზოგიერთი წყარო მას მიაწერს სცენარის ავტორობასაც, მაგრამ ეს არ დასტურდება. ამბობენ, რომ სცენარი ეკუთვნის ალექსი უსტიაშვილს და რომ სხვადასხვა მიზეზთა გამო მისი სახელი ტიტრებში არ მოხვედრილა.). საკუთარ მოგონებებში „კინო და მე“, დადიანი წერდა, რომ გადაღებისას მასში „შემოქმედებითი ცეცხლი არ ნელდებოდა“, ამაში მას „ყაზბეგის შემოქმედების რიგიანი ცოდნა“ შველოდა. „ამავე დროს ამ ცეცხლის ჩაუქრობლობაზე მუდამ ზრუნავდა დინჯი, დარბაისელი, კარგა განათლებული რეჟისორი, განსვენებული ბარსკი“. სურათში დადიანს „საკმაოდ უცნაური „ტრიუკების“ შესრულებაც მოუხდა. მისი გმირი თოვლში ცოცხალ-მკვდარ ქალს იპოვის. „გადავიგდე ორთავ ხელებზე და გავწიე კიდეც, მაგრამ სიარული გამიჭირდა, რადგან სიარულის დროს მუხლებამდე თოვლში ვიფლობოდი და ტვირთიც მძიმე გამოდგა. დალოცვილი ალიხანოვის (უნდა იყოს ალიბეგოვი – ი. მ.) ქალი კარგა ჩასხმული პიროვნება იყო და... გამიჭირდა... ასე რომ, იოლი თურმე არც კინო-არტისტობა ყოფილა“. მხატვრული თვალსაზრისით ფილმი სუსტი გამოდგა, რადგან რეჟისორის ყურადღებას მხოლოდ „მთის ლანდშაფტი, მოხევეთა ზნე-ჩვეულება, ჩაცმულობა, საქციელი, ზოგჯერ ეკზოტიურობის ხაზგასმაც“ იქცევდა. ამაზე მიუთითებდა გაზეთი „ლომისი“ (1923, 8 აპრილი), რომელიც წერდა: „სურათი, რომელიც ამჟამად ეკრანზე მიდის, ყაზბეგის ნაწარმოები არ არის, მწერლის სახელი არ უნდა შეიბღალოს. სად არის აქ მთიულეთი მთელი მისი სიმაღლით, სად არის აქ თემი... სად არის ონოფრე, თემის საუკეთესო სიმბოლო და განსახიერება, ან სად არის მაყვალა, მთიელი ქალის განსახიერება მთელი მისი სპეციაკი ბუნებითა და სულით?“ მოთხრობისაგან განსხვავებით, რომელშიც მოძღვარი ხალხის მეურვე და გაჭირვების ტალკვესია, და მისი მიზანი

* აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 76

** აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 77

ხალხისა და ღმერთის სამსახურია, ფილმში ის ღმერთს განუდგება და რევოლუციური იდეებით ანთებული ხალხს რევოლუციისაკენ, ძალადობისაკენ მოუწოდებს (მსგავსი ამბები ქართულ სინამდვილეში მართლაც ხდებოდა: 1905 წლის რევოლუციის დღეებში ზოგიერთი სასულიერო პირი რევოლუციის ავანგარდში მოექცა. მაგალითად, მღვდელი გიორგი ერქომაიშვილი ტერორისტებს იარაღით ამარაგებდა; დიომიდე შილაკაძე დღისით წირავდა, ღამით კი ტერორისტობდა.). ღვთისმსახურიდან რევოლუციონერად გარდაქმნის თემა მეტად აქტუალური იყო იმ დროს და ამის ჩვენება ვალდებულებასაც წარმოადგენდა. „მოძღვარში“ პერესტიანიმ ჩაამატა სასიყვარულო ინტრიგა, რომელმაც ყაზბეგისეულ თემას სიღრმე და სიმძაფრე დაუკარგა, სამაგიეროდ, ფილმში გაჩნდა ეფექტიანი და მოულოდნელი ამბები, ინტრიგა, რომლის მიმართაც მაყურებელი უფრო მეტ ინტერესს გამოხატავდა, ეს კი სალაროს შევსების კარგი საშუალება იყო. „იმ დროს პირველ ნაბიჯს დგამდა ჩვენი კინო მრეწველობა და შეიძლება ცოტა იაფსაც, მაგრამ მაინც სურათის ეფექტიურობას მისდევდა“. * მიუხედავად ამისა, მაყურებელს კინოსურათი მაინც მოეწონა.

1922 წელს თბილისში გაიხსნა პირველი სპეციალური დაწესებულება – კინოსასწავლებელი, რომელშიც უნდა აღეზარდათ მომავალი კინომსახიობები. იმავე წელს გაიმართა „საქართველოს ბუნებისა და ყოფა-ცხოვრების კინემატოგრაფიულად გადამღები საზოგადოების“ საინიციატივო ჯგუფის სხდომა, რომელსაც ესწრებოდნენ შალვა დადიანი, ისტორიკოსი ივანე ჯავახიშვილი, მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძე და საზოგადო მოღვაწე გიორგი ლასხიშვილი. შალვა დადიანი ცდილობდა ხორცი შეესხა თავისი ადრინდელი პროგრამისათვის, მაგრამ საზოგადოების დაარსება და ფუნქციონირება ვერ მოხერხდა.**

* აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 76

** ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 49

20-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა იდეოლოგია ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში იყო, ხელოვანი ჯერ კიდევ თავისუფალი იყო მხატვრული ფორმის განსაზღვრაში, ბრმად არ ემორჩილებოდა ტლანქ კლასობრივ სქემებს, რომლებსაც მას ახალი იდეოლოგიური სისტემა კარნახობდა, კომუნისტურ-ბოლშევიკური მარწხლებიც არ იყო ისეთი მახრჩობელა. 1921 წლის 15 მარტს, ანუ იმავე პერიოდში, როცა ქვეყნის ოკუპაცია მოხდა, რუსეთში გამოცხადდა ნეპი (НЭП – Новая экономическая политика) – ახალი ეკონომიკური პოლიტიკა, რომელსაც თავიდან უნდა აეცილებინა საბჭოური ეკონომიკის ჩამოშლა – სამოქალაქო ომის შედეგად რუსეთი ნანგრევებად იყო ქცეული და ლამის მთელი ყოფილი იმპერია შიმშილობდა. შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს „გაუმართლა“, რადგან კომუნისტური მმართველობის ისტორიაში ნეპ-ის პერიოდი ყველაზე ლიბერალურად ითვლება. იმ დროს საბჭოთა კავშირი ბევრად უფრო გახსნილი იყო ნეპის შემდგომ ხანასთან შედარებით, როცა იკრძალებოდა იმპორტული ფილმები და მუსიკა, განსაკუთრებით – ჯაზი. მაშინ ასეთი სლოგანიც კი არსებობდა: „დღეს ის უსმენს ჯაზს, ხვალ კი სამშობლოს გაჰყიდის“.

იმ პერიოდში საბჭოთა კინოთეატრები დაპყრობილი ჰქონდა ამერიკულ ფილმებს, რომელთა რაოდენობა საბჭოთა პროდუქციას ოთხჯერ აღემატებოდა. განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა უნიკალური ამერიკული ჟანრი ვესთერნი. „ო, ეს კოვბოები, – წერდა რუსი მწერალი ლევ ნიკულინი, – რომლებმაც ერთხელ და სამუდამოდ მოაჯადოვეს ჩვენი კინომუშაკები“. ვესთერნის ჟანრის ფილმებმა მონუსხა საბჭოთა მაყურებელი, მათ შორის, ქართველებიც. საბჭოთა კინოს პიონერი ლევ კულეშოვი აღმერთებდა „ველურ დასავლეთზე“ შექმნილ ამერიკულ ფილმებს და კინოსკოლაში

* ლევ ნიკულინი, ქართული ამერიკულთან, „სანახაობა-ზრელიშჲე“, 1926, 8, 25
იანვარი, 18 თებერვალი, გვ. 12-13

სტუდენტებს უჩვენებდა. 1924 წელს მან გადაიღო ვესტერნის საბჭოთა ვარიაცია, ექსცენტრიკული კომედია „მისტერ უესტის არაჩვეულებრივი თავგადასავალი ბოლშევიკების ქვეყანაში“; რომელშიც ყველაზე დასამახსოვრებელი პერსონაჟი ქაუბოი ჯედი გახლდათ, რომელსაც ასახიერებდა მომავალი რეჟისორი ბორის ბარნეტი.^{*} ინტერესი ამ ამერიკული ჟანრისადმი იმდენად მძაფრი იყო, რომ 20-იან წლებში გამოიცა ვესტერნის მრავალი მსახიობის ბიოგრაფია, მათ შორის, განთქმული ვარსკვლავის, თომ მიქსის ავტობიოგრაფია „ქაუბოის თავგადასავალი“. კინოს დიდ მოყვარულ სტალინს თურმე უყვარდა ქაუბოური ფილმები, – იგონებდა ნიკიტა ხრუშჩოვი, – განსაკუთრებით ჯონ ფორდისა და ჯონ უეინის ვესტერნები და უკმაყოფილებას გამოხატავდა იმის თაობაზე, რომ საბჭოთა კინოინდუსტრია ვერ აწარმოებდა საკუთარ ვესტერნებს. ფილმის ჩვენებისას ის აკრიტიკებდა მათ იდეოლოგიური თვალსაზრისით, მაგრამ მეორე წუთს ახალ ფილმს ითხოვდა. სიცოცხლის ბოლო წლებში, როგორც ბრიტანელი ავტორი მაიკლ მუნი აღნიშნავს ნიგში John Wayne: The Man Behind the Myth (2004), სტალინმა გადაწყვიტა, მოეკლა თავგამოდებული ანტიკომუნისტი ჯონ უეინი, რისთვისაც ლოს-ანჯელესში დაქირავებული მკვლელები გაგზავნა. ყველაფერი ჩაიშალა სტალინის გარდაცვალების გამო. 1959 წელს ამერიკაში ყოფნისას ხრუშჩოვი უეინს შეხვდა და უთხრა: „ეს გადაწყვეტილება მიღებულ იქნა სტალინის უკანასკნელ შემოწმებულ წლებში. მე გავაუქმე ეს ბრძანება.“ რამდენად შეესაბამება ეს ამბავი სინამდვილეს, ძნელი დასადგენია.

ამ ერთი შეხედვით მარტივი სტრუქტურის ფილმებმა ბოროტებისა და სიკეთის ორთაბრძოლის შესახებ სერიოზული დარტყმა მიაყენა ახლად ჩამოსხმულ საბჭოთა იდეოლოგიას, რომლისთვისაც თეთრკანიანი ქაუბოები მტერი იმპერიალისტები იყვნენ. ამავე დროს ისინი უზარმაზარი პოპულარობით

^{*} კოვზოვი გადმოღებულია რუსული სიტყვიდან ковбой, რაც ჩემი აზრით, არასწორია, ამერიკელები მას წარმოთქვამენ როგორც ქაუბოი – cowboy.

სარგებლობდნენ საბჭოთა კავშირის მოქალაქეებში, რაც დაუშვებელი იყო, თუმცა რეპრესიულ მანქანას ჯერ კინოსთვის არ ეცალა. გასათვალისწინებელია ფილმებიდან მიღებული ხაზინის შემავსებელი ფინანსური ფაქტორიც. ამერიკელი ქაუბოისა და, ზოგადად, ამერიკანიზმების „მოთოკვა“ მხოლოდ 20-იანი წლების ბოლოს შეძლეს.

1923 წლის დასაწყისში კინოსექციაში მივიდა რუსი მწერალი პავლე ბლიახინი. ის ცნობილი რევოლუციონერი, მწერალი და კინოდრამატურგი იყო. 1921 წელს იგი ვაჟიშვილთან ერთად მატარებლით მიემგზავრებოდა კოსტრომიდან ბაქოში. მაშინ არეული დრო იყო და მგზავრობამ მთელ თვეს გასტანა. მოგზაურობისას დაწერა მან „წითელი ეშმაკუნები“ და ორიოდე წლის შემდეგ, როცა თბილისში მოხვდა, მიაკითხა კინოსექციას ამ მოთხრობის ეკრანზე გადატანის იმედით. გერმანე გოგიტიძემ და ამო ბეკ-ნაზაროვმა ბლიახინი გააგზავნეს ივანე პერესტიანისთან. ეს უკანასკნელი, როდესაც გაეცნო მოთხრობას, აღფრთოვანდა მისი შინაარსით და კინოსექციის ხელმძღვანელობას განუცხადა, რომ მზად იყო შესდგომოდა მის ეკრანიზებას.

მიმდინარეობს სამოქალაქო ომი. უკრაინის ერთ დაბაში მცხოვრები რკინიგზელი მუშის – პეტროვის შვილები, მიშა და დუნიაშა, გატაცებულნი არიან ლილიან ვოინიჩისა და ფენიმორ კუპერის რომანტიკულ-სათავგადასავლო რომანების კითხვით. ერთხელაც, დაბას თავს დაესხმიან ბანდიტები და პეტროვს მოკლავენ. შვილები გადანყვეტენ, შური იძიონ. მათ შეუერთდებათ შავკანიანი ტომ ჯეკსონი. მალე სამივენი მზვერავებად ჩაირიცხებიან სემიონ ბუდიონის ცხენოსან არმიაში და თავგამოდებით ებრძვიან ყაჩაღებს. საბოლოოდ, ახალგაზრდა მეომრები დაატყვევებენ ბანდიტების მეთაურს – ნესტორ მახნოს და ფქვილის ტომარაში მომწყვდეულს მიჰგვრიან სემიონ ბუდიონს, რისთვისაც ორდენებს დაიმსახურებენ – ასეთია „წითელი ეშმაკუნების“ მოკლე შინაარსი.

ფილმში, ისევე როგორც მოთხრობაში, ზედაპირულადაა

მოცემული ისტორიულ-სოციალური ფონი, ალბათ იმიტომ, რომ ბლიახინის „ეშმაკუნები“ ბავშვებისათვისაა დაწერილი. გასაგები მიზეზების გამო დამახინჯებულია ფაქტები, მახნოს ანარქისტები, ანუ „ცუდი ბიჭები“, გროტესკულად არიან გამოყვანილნი. ისინი სულ ლოთობენ, ყაჩაღობენ და უფროსის ბრძანებებს ასრულებენ, რომელიც მხოლოდ ერთ სიტყვას – „დახვრიტეთ!“ – გაიძახის. თავად მახნოს ერთ-ერთ ყველაზე მანკიერ მხარედ ნაჩვენები იყო მისი მექალთანეობა. ფილმში წითლებმა ის დააპატიმრეს, თუმცა სინამდვილეში ნესტორ მახნო ემიგრაციაში წავიდა და 1934 წელს პარიზში გარდაიცვალა ტუბერკულოზისაგან. ასევე რეჟისორმა უკრაინის სტეპები მთიან რეგიონად აქცია, რათა ლანდშაფტი უფრო მომხიბვლელი გამოსულიყო. ფილმის გამოსვლის შემდეგ პერესტიანიმ წერილი მიიღო უცნობისაგან: „ვის დასცინით? თქვენ იცით, რომ ნესტორი ხალხის საუკეთესო მეგობარი იყო, რომელიც მისი ბედნიერებისათვის იბრძოდა? თქვენ კი როგორ აჩვენებთ ის? სირცხვილია! ...თუ თქვენ უპარტიო ხართ, გონს მოდით! და თუ პარტიული ხართ სამჯერ იყავით დაწყევლილი!“ წერილის ავტორი ხელს აწერდა, როგორც „მახნოვეცი“. თუ ისტორიულ ფაქტებს მივყევით, უცნობი მართალი იყო.

ფილმში უნდა ყოფილიყო დევნა, სროლა, სხვადასხვა ტრიუკები, ანუ ამერიკული ვესთერნის ჟანრისათვის დამახასიათებელი ყველა ატრიბუტი. პერესტიანი დიდხანს ეძებდა მთავარი როლის შემსრულებლებს – ახალგაზრდა მსახიობებს. ერთხელ ცოლთან ერთად ცირკში აკრობატების – პავლე ესიკოვსკისა და სოფია ჟოზეფის (ნამდვილი გვარია ლიპკინა) წარმოდგენას დაესწრო. ანტრაქტის დროს მეუღლემ, შეთავსებით რეჟისორის უცვლელმა თანაშემწემ, ლუსია ბარხუტდინოვამ პერესტიანის ახალგაზრდებზე მიუთითა: „აი, შენი ფილმის გმირები“. ლიტერატურული პირველწყაროს მიხედვით, მიშას და დუნიაშას მეგობარი ჩინელი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ასეთი ვერ მოძებნეს და იგი შეცვალეს იმავე ცირკში მომუშავე შავკანიანი სენეგალელი მოკრივე კადორ ბენ-სალიმით,

ფრანგული არმიის დეზერტირით, რომელსაც ამერიკელი ტომ ჯექსონი უნდა განესახიერებინა. არც ბუდიონისა და მახნოს როლების შემსრულებლები, შესაბამისად, ა. დავიდოვსკი და ვ. სუტირინი იყვნენ კინომსახიობები, ისინი რეჟისორმა ქუჩიდან აიყვანა.

გადაღებები გაიწელა, კინემატოგრაფისტები თანხების, ტრანსპორტისა და ტექნიკის უქონლობას განიცდიდნენ. მაგალითად, გასანათებელი აპარატურა, რომელიც სამი ხელსაწყოსაგან შედგებოდა, აღარ ვარგოდა და თითქმის არ მუშაობდა. ამისდა მიუხედავად, სხვადასხვა ტექნიკური სიახლის, ტრიუკებისა და დინამიკური გადაღებებისას, რაც შესრულებულია საკმაოდ მაღალ დონეზე, კარგად გამოჩნდა რეჟისორისა და ოპერატორის მხატვრული გემოვნება და გამომგონებლობა. „ემმაკუნების“ და, საერთოდ, ამ მუნჯი ფილმების ყურებისას რწმუნდები, რომ კინოს ეს მესვეურები, განსაკუთრებით კი ოპერატორები, ნაღდი „ფოკუსნიკები“ იყვნენ. წარმოიდგინეთ იმდროინდელი გადაღების პროცესი: ერთი ხელით საჭირო იყო კამერის სახელურის თანაბრად ტრიალი (ფირის მოძრაობის ტემპი ხომ ხელით რეგულირდებოდა), მეორეთი კი ვერტიკალური და ჰორიზონტალური პანორამა უნდა ემართათ; როცა საჭირო იყო, ერთდროულად უნდა ეკეთებინათ ჩაბნელება და წაფენაც, შემდეგ დაიწყეს ამ ეფექტების ლაბორატორიულად დამუშავება; ან – ორმაგი ექსპოზიციის გასაკეთებლად ზუსტად უნდა დაეთვალიათ სახელურის ბრუნვის რაოდენობა და სხვა მრავალი ხრიკი... ყველაფერს ვარჯიში და პრაქტიკა სჭირდება და თურმე სასურველი ეფექტისთვის რომ მიეღწიათ, ოპერატორები ხან „ზინგერებზე“ და ხან სხვა საკერავ მანქანებზე ვარჯიშობდნენ. ახლა წარმოიდგინეთ, რამდენი თბილისელი „პარტნოი“, ანუ მკერავი ასცდა ამ ახალ საქმეს, ვინ იცის, კინოში რომ მისულიყვნენ სამუშაოდ, რა სიმაღლეებს მიაღწევდნენ.

ამასობაში, კინოსექციის დირექტორ-განმკარგულებელმა

გოგითიძემ დახმარებისათვის კომკავშირის სამხარეო კომიტეტს მიმართა, რის შედეგადაც გადამღებმა ჯგუფმა მიიღო ფორმები, მუნდირები, ფეხსაცმელი, იარაღი, ცხენები და მთელი საარტილერიო ნაწილი ქვემეხებითა და ჯარისკაცებით.

საინტერესოა, რომ გაგანია გადაღებისას რეჟისორს ფილმის სცენარი დაეკარგა, ამიტომ იძულებული გახდა, საკუთარ მეხსიერებას დაჰყრდნობოდა და ფილმი სცენარის გარეშე გადაეღო, რაც ტიტრებში აისახა: „ფილმი გადაღებულია სცენარის გარეშე“, – გვამცნობდა წარწერა. ამან ბლიახინის პროტესტი გამოიწვია – ნაწარმოები დამიმახინჯაო. სახკინმრეწველი „ნითელმა ეშმაკუნებმა“ პერესტიანის ისეთი ავტორიტეტი მოუპოვა, რომ ის მომავალ ფილმებსაც უსცენაროდ იღებდა, მისი ზეპირი განაცხადიც კი საკმარისი იყო ფილმის წარმოებაში ჩასაშვებად.*

ამ ორსერიანი ფილმის გადაღებები, რომელიც დაიწყო 1923 წლის თებერვალში, შემოდგომისათვის დასრულდა. გამოსვლისთანავე „ნითელმა ეშმაკუნებმა“ (რუსეთში ის ასევე ცნობილი იყო სათაურით „Махновщина“) ნამდვილი სენსაცია გამოიწვია. „Киногазета“-მ მას რევოლუციის პირველი ფილმი უწოდა, რომელიც ყოველმა მოქალაქემ უნდა იხილოს. „პირველი მერცხალი“, „საბჭოთა კინემატოგრაფიის სასწაული“, „საბჭოთა სათავგადასავლო კინოფილმების დიდებული სანყისი“, „პირველი საბჭოთა კინოშუქურა“ – ასეთი სათაურებით ინერებოდა პრესაში სტატიები ამ ფილმზე. საბჭოთა კინომცოდნე ვლად კოროლევიჩი, რომელიც რევოლუციის შემდგომ რუსულ კინოს „მკვდარ ორთქმავალთა სასაფლაოს“ ადარებს, ხოლო აუდიტორიას მკვდარ კინობრბოს, წერდა, რომ ეს „კინომძორი“ პირველმა გააპო ჯავშნოსანმა სახელწოდებით „ნითელი ეშმაკუნები“, „რომელმაც მხიარულად აუწყა გამარჯვება, ხალისიანად და სწრაფად გაიელვა ახალმა კადრებმა.“**

* სიკო დოლიძე, ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 238

** Влад Королевич, Женщина в кино, Таекинопечат, 1928, გვ. 70

იმ პერიოდში მოსკოვის სტუდია „სოვეკინო“, ჯერ კიდევ ძველი, ხანუონკოვის დროინდელი ჟანრის ფილმების ტყვე იყო და სიუჟეტის თანამედროვე გააზრება, როგორც ეს პერესტიანიმ მოახერხა „წითელ ეშმაკუნებში“, მათ ფილმებში არ ჩანდა.*

აღსანიშნავი ფაქტია, რომ „წითელი ეშმაკუნები“ პირველი საბჭოთა ფილმია, რომელზეც რეცენზია დაიბეჭდა New York Times-ში (8 დეკემბერი, 1923), სტატიის ავტორი, ამერიკელი ჟურნალისტი უოლტერ დურანტე წერდა: „წითელი ეშმაკუნები“ შესაფერისი სახელია პირველი ნამდვილი ბოლშევიკური ფილმისა, რომლის პრეზენტაცია შედგა გასულ კვირას. რევოლუციური ფილმები იქამდეც გადიოდა, მაგრამ არც ერთი არ შეედრება „წითელი ეშმაკუნების“ მასშტაბებს. ეს ფილმი არის ჰეკლბერი ფინისა ან ტომ სოიერის რუსული რევოლუციური ვერსია, რომელიც გაკეთებულია ტარზანის სტილში და ტემპში... როგორც კი ეკრანზე კაზაკი გენერალი ბუდიონი გამოჩნდებოდა, დარბაზში გერგვინვის მაგვარი მოწონების შეძახილები და ღრიანცელი ატყდებოდა... ფილმში არ არის სასიყვარულო ისტორია, მაგრამ იქ არის სოფლის ცხოვრების ამსახველი რამდენიმე ბრწყინვალე სცენა... ცოცხლად გადაღებული წითელი არმიის სცენები და თავბრუდამხვევი ბრძოლა კაზაკებსა და ჯავშნოსან მატარებელს შორის...“ – წერილის დასასრულს დურანტე „წითელ ეშმაკუნებს“ ფრანგულ ფილმებს ადარებს. კინომცოდნე პიტერ კენეზის სიტყვებით, ფილმის პოპულარობა მაყურებელში ოც წელიწადს გაგრძელდა.** ცნობილია, რომ მეორე მსოფლიო ომის დროს სევესტოპოლის დამცველებს კინოთეატრებსა და მონინავე პოზიციებზე 300-ზე მეტჯერ აჩვენეს ფილმი, წითელარმიელებს აღაფრთოვანებდათ 1920 წლის ბრძოლების გმირთა გულადობა და

* ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 231-233

** David C. Gillespie, *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, a Wallflower Paperback, 2005, გვ. 10

გამჭრიახობა.* მიუხედავად იმისა, რომ სამოქალაქო ომი უკვე დამთავრებული იყო, ახალგაზრდები და ბავშვები ასობით წერილს აგზავნიდნენ სემიონ ბუდიონის სახელზე, რომ „ეშმაკუნების“ მსგავსად, ისინიც მიეღო არმიამი მზვერავებად. 1925 წელს ჩატარდა გამოკითხვა და რესპონდენტთა 50-მა პროცენტმა საყვარელ ფილმად „ეშმაკუნები“ დაასახელა. ფილმი გახდა მაგალითი იმისა, თუ როგორ შეიძლება მცირე ბიუჯეტით (35 ათასი მანეთი) შემოსავლიანი კინონაწარმოების გაკეთება (ეშმაკუნებმა 1926 წელს 200 ათასი მანეთი შემოიტანეს).^{**} ფილმი მოსვენებას არ ძლევდა მომავალ თაობებს და ეკრანებზე გამოსვლიდან დაახლოებით ორმოცი წლის შემდეგ ედმონდ კეოსაიანმა შექმნა ფილმის რიმეიქი, ჩემი ბავშვობის გამორჩეული საბჭოთა ფილმი „მოუხელთებელი შურისმაძიებლები“, რომელმაც, წინამორბედის მსგავსად, უზარმაზარი წარმატებით მოიარა საბჭოთა კავშირის ეკრანები და ერთ-ერთ ყველაზე შემოსავლიან ფილმად იქცა.

საბჭოთა კავშირში „წითელი ეშმაკუნების“ პოპულარობაზე მეტყველებს ისიც, რომ რუსეთის ქალაქ ვლადიმირის საფეიქრო კომბინატის წარმომადგენლები საგანგებოდ ჩამოვიდნენ თბილისში და ფილმის გადამღებ ჯგუფსა და სახკინმრეწვის მთელ კოლექტივს საზეიმო ვითარებაში გადასცეს წითელი დროშა, რომელსაც შემდეგი შინაარსის წარწერა ამშვენებდა: „საქართველოს სსრ განათლების კომისარიატთან არსებული სახკინმრეწვის მუშაკებს, პირველი საუკეთესო საბჭოთა ფილმის „წითელი ეშმაკუნების“ შემქმნელთ. ფაბრიკა „კომუნისტური ავანგარდის“ მრავალი ათასი მუშისაგან პროლეტარული ჭეშმარიტი მადლობა. გაუმარჯოს სოციალიზმის დიდ თანამგზავრს კინოხელოვნებას“. ამ ფილმის წარმატება თავად დიდმა სტალინმა აღნიშნა, როცა

* А. Февральский, 20 лет `Красных дьяволят`, Заря Востока, Тбилиси, 1943, 42

** Denise J. Youngblood, Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s, Cambridge University Press, 1993, გვ. 78

თბილისში ზაჰესის მშენებლობაზე იმყოფებოდა. იქ გაიშალა პატარა სუფრა, რომელსაც გერმანე გოგიტიძეც ესწრებოდა და მისი მისამართით სტალინმა სადღეგრძელო წარმოთქვა: „ამხანაგო, ჩვენ პატივს გცემთ იმის გამო, რომ თქვენ ეს საქმე შეასრულეთ თქვენ კი პატივი უნდა გვცეთ იმიტომ, რომ ამ საქმის შესრულების შესაძლებლობა მოგეცით“.*

იმ დროს პოპულარულ ამერიკულ ვესთერნებს ამ ფილმის სახით სერიოზული კონკურენტი გამოუჩნდა. ესიკოვსკი, ჟოზეფი და ბენ-სალიმი ბრწყინვალედ ასრულებდნენ ურთულეს ტრიუკებს: აჯირითებდნენ ცხენებს, გადიოდნენ უფსკრულზე გაჭიმულ თოკზე, დარბოდნენ გაქანებული ვაგონების სახურავებზე, ბრწყინვალედ ისროდნენ და ა. შ. ცნობილი კინორეჟისორი, სერგეი იუტკევიჩი წერდა: „მამაცი ჟოზეფი – დუნიაშა, ფიცხი მიშკა – ესიკოვსკი და შავი, გულუბრყვილო და ღონიერი ჯეკსონი – კადორ ბენ-სალიმი, ცირკის ნამიანი ნახერხიდან ბრტყელ ვერცხლისფერ ეკრანზე გადმოვიდნენ და თან მოიტანეს თავისი მომხიბვლელი ოსტატობა, სისწრაფე და სისადავე, ჭაღარა პერესტიანინი კი თავისი ოსტატობით მათგან შესანიშნავი სახეები შექმნა“.** პერესტიანის მსახიობები ჰბაძავდნენ ამერიკული ვესთერნის ვარსკვლავებს და ამით მათ იდეალიზაციას უფრო ახდენდნენ, ვიდრე იმ რევოლუციონერი გმირებისა, რომლებსაც ასახიერებდნენ. ფილმში ამერიკელი შავკანიანის ჩართვა მას ნათელ იდეოლოგიურ დატვირთვას სძენდა, როგორც ნიშანი ნამდვილი სოციალისტური ინტერნაციონალიზმისა, რომელიც ამარცხებს რეაქციულ ძალებს, კერძოდ კი, ნესტორ მახნოს, რომელიც უკრაინელ ნაციონალისტებს წარმოადგენდა.*** მართალია, მაშინ საბჭოთა კავშირის მასშტაბითაც იღებდნენ ამგვარ ფილმებს, მაგრამ ვერც ერთი

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 96

** კარლო გოგოძე, ი. ნ. პერესტიანი, ხელოვნება, 1957, გვ. 29

*** David C. Gillespie, *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, a Wallflower Paperback, 2005, გვ. 10

მათგანი ვერ გაუტოლდა პერესტიანის, „საბჭოთა ვესთერნის მამის“ ნამუშევარს. „წითელმა ეშმაკუნებმა“ პერესტიანის უდავოდ დაუმკვიდრა ადგილი საბჭოთა კინოხელოვანთა პანთეონში და საბჭოთა მაყურებლის გულეში.^{*} საგულისხმოა, რომ ამერიკელი კინომცოდნეები საბჭოთა მუნჯი კინოს სათავედასავლო ჟანრს ყოფენ სამ კატეგორიად: სამოქალაქო ომის თემა, ჯაშუშური ფილმი, რომელიც ძალიან ახლოს დგას ვესთერნის მოდელთან და პოპულარული „ისტერნი“, პირველ რიგში, ქართული.^{**}

სამი წლის შემდეგ ივანე პერესტიანიმ გაითვალისწინა უამრავი მაყურებლის მოთხოვნა და უსცენაროდ გადაიღო „წითელი ეშმაკუნების“ სიქველები: „სავურ-სამარე“, „თავადის ასულ შირვანსკაიას დანაშაული“, „თავადის ასულ შირვანსკაიას სასჯელი“ და „ილან-დილი“, მაგრამ „რევოლუციურ-პეროიკულ ეპოპეადან“ „წითელი ეშმაკუნები“... შაბლონურ დეტექტიურ ლენტად გადაიქცა...^{***} რეჟისორი გაიტაცა ეფექტებმა და ტრიუკებმა და ეს კინოსურათები ვერ ავიდნენ „წითელი ეშმაკუნების“ სიმაღლეზე.

ვესთერნის გავლენა საბჭოთა კინემატოგრაფზე მომდევნო წლებშიც არ შემცირებულა. საინტერესოა, რომ ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი ისტორია, რომლის შესახებაც ყოველ ქართველს უყვარს საუბარი და ტრაბახი, კინოხელოვანთა თვალსაწიერში იშვიათად ხვდებოდა ხოლმე, სათავედასავლო ფილმების სიმრავლით ქართული კინო არასოდეს გამოირჩეოდა, მაგრამ ის, რაც შეიქმნა, უდავოდ ვესთერნის ჟანრის შთაგონებით იყო გადაღებული. არადა, ჩვენი ისტორია ხომ ნაღდი ვესთერნია. ყველას და ყველაფერს რომ თავი გავანებოთ და ჩვენს უახლოეს წარსულს გადავხედოთ, თუგინდ მარტო გურული ფი-

* Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, 1993, გვ. 77

** Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, 1993, გვ. 77

*** ჟურნალი „Жизнь Искусства“ 1927, 7

რალების, ან სხვა კუთხის აბრაგებისა და ყაჩაღების ამბებს, ეს ხომ სუფთა წყლის კინემატოგრაფიული მასალაა, აიღე და გადაიტანე ეკრანზე. ამის მშვენიერი შანსი გექონდა კომუნისტების ბატონობის პერიოდში, როცა ფული ჩეჩქივით იყო კინოში, შეიძლებოდა რევოლუციურ თემატიკაზე სათავე დასავლო ფილმების გადაღება, ისე რომ, არც მწვადს დასწავადი და არც შამფურს – მოარგებდი არსებულ იდეოლოგიას და შექმნიდი ვესთერნის კანონებზე აგებულ ნანარმოებს (რითია ცუდი „უდაბნოს თეთრი მზე“ ან „სიკვდილი არავის უნდოდა“?), მაგრამ თავს არავინ იწუხებდა, მხოლოდ ე. წ. საავტორო და ინტელექტუალური ფილმების (მე მათ „ტვინის საჭყლეთ“ ფილმებს ვეძახი) კეთებით იყვნენ დაკავებულნი. თუ მსგავსი სურათები კეთდებოდა, ისიც თითო-ოროლა – „დარიკო“, „მაცი ხვითია“, „კოლხური ბალადა“, „მიზანი“, „ძმა“ – შეიძლება, რამე გამომრჩა, მაგრამ არა მგონია (ერთხელ „მიზნის“ მემონტაჟე მომიყვა: თურმე ფილმში გამოყენებული სროლის ყველა ეფექტი „შესანიშნავი შვიდეულიდან“ იყო აღებული. თავად „შვიდეული“ კი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით დიდი ხნის განმავლობაში ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვან და საყვარელ ფილმად იქცა და დღემდე ასეთად რჩება.).

* * *

„წითელი ეშმაკუნების“ გადაღების პერიოდში, 1923 წლის მარტში კინოსექცია სახელმწიფო კინომრეწველობის სააქციო საზოგადოებად, ანუ სახკინმრეწვად გადაკეთდა. მისი აქციონერები გახდნენ სხვადასხვა ორგანიზაციები: სასოფლო-სამეურნეო ბანკი, ცეკავშირი, ჭიათურის მანგანუმის საექსპორტო საზოგადოება და ა. შ. ასეთმა გარდაქმნამ ხელი შეუწყო ქართული კინოს ტექნიკურ-ფინანსური, შესაბამისად, შემოქმედებითი პოტენციალის აღორძინებასა და გაძლიერებას. მსგავსი პოლიტიკა ტარდებოდა მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით, მაგრამ როგორც აღნიშნავენ, საქართველოში და, განსაკუთრებით, უკრაინაში, ეს პროცესი ბევრად

უფრო სწრაფად მიმდინარეობდა, ვიდრე თავად რუსეთში.* 1924 წლის მარტში სახკინმრეწვის წარმომადგენლებმა მონაწილეობა მიიღეს მოსკოვში გამართულ, კინოს საკითხებისადმი მიძღვნილ საკავშირო კინოთათბირში, რომელზეც ქართული კინომრეწველობა მონაწილეთა შორის დაასახელეს.** კინოსაქმე აღმავლობას განიცდიდა, 1928 წელს სახკინმრეწვი სიდიდით საბჭოთა კავშირის მესამე კინოფაბრიკა გახდა.***

აქციების გაყიდვიდან მიღებული შემოსავლით სახკინმრეწვს უფლება მიეცა შეეძინა ტექნიკური აღჭურვილობა, აეშენებინა საწყობები და მაღაზიები ფირებისა და ფილმების შესანახად და გასაყიდად, ეწარმოებინა გადაღებები, შეექმნა ფილიალები საქართველოს რეგიონებში. ამასთანავე, დაიდო ხელშეკრულებები საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქების კინოთეატრებთან, რომ ისინი სახკინმრეწვის მომავალ პროდუქციას უჩვენებდნენ.

1923 წელს ეკრანებზე გამოჩნდა „არსენა ყაჩალი“ (სცენარის ავტორი და რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი), რომელიც მიეძღვნა პოპულარულ სახალხო გმირს, არსენა ოძელაშვილს. მსოფლიოს ყველა ხალხს ჰყავს საკუთარი გამორჩეული გმირები და როგორც კი კინო გაჩნდა, ხალხმა მათი „ცოცხლად“ ნახვა მოისურვა. „ქვეყნისთვის სასარგებლოა, როცა არსებობენ გმირები, რომლითაც ამაყოფ...“ – ამბობდა დიდი ამერიკელი რეჟისორი ჯონ ფორდი.**** ეს მშვენივრად გამოიყენეს კინოს მესვეურებმა და ფოლკლორული თუ ისტორიული პიროვნებების თავგადასავალი ეკრანზე გადაიტანეს. ასე ხდებოდა

* Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, I. B. Tauris & Co, 2001, გვ. 38

** ამ მოვლენიდან რამდენიმე თვეში საქართველოში ანტისაბჭოთა აჯანყება მოხდა. ეს ბოლშევიკების „გამეფების“ შემდეგ სისხლიანი ტერორისა და განუკითხაობის ლოგიკური შედეგი იყო. სათანადოდ მოუმზადებელი აჯანყება სასტიკად იქნა ჩახშობილი, სხვადასხვა ცნობების მიხედვით, დაიღუპა 5 ათას კაცზე მეტი.

*** მარინა კერესელიძე, ქართული ენციკლოპედიური ლექსიკონი, Bilnet, 2011, გვ. 11

**** Peter Bogdanovich, John Ford, University of California Press, 1978, გვ. 86

თითქმის ყველა ქვეყანაში, ამის საუკეთესო მაგალითია ამერიკული ვესტერნი და განგსტერული ჟანრის ფილმი, რომლის მრავალი სიუჟეტი აღებულია ცხოვრებიდან; ძალიან ხშირად ნეგატიური პროტოტიპებიდან (ჯესი ჯეიმსი, ბილი ქიდი, ბონი პარკერი, ქლაიდ ბეროუ...) დადებითი გმირი იქმნებოდა.

საარქივო ცნობებისა და ფოლკლორული ხასიათის მასალის მიხედვით არსენას ყაჩაღად გავარდნა განპირობებული იყო იმდროინდელი სოციალურ-პოლიტიკური სიტუაციით, ის მოგვევლინა არსებული წყობილების, ბატონყმობის წინააღმდეგ მებრძოლად. მიუხედავად იმისა, რომ ოძელაშვილი რეალური პიროვნება იყო, ის ლამის მითიურ გმირად, ქართველ რობინ ჰუდად იქცა, რომელიც, ტრაფარეტად ქცეული ფრაზა რომ ვიხმაროთ, „მდიდარს ართმევს და ღარიბს აძლევს“. ისიც სათქმელია, რომ რობინ ჰუდი, თუ იგი საერთოდ არსებობდა, ალბათ არასოდეს ყოფილა ასეთი ალტრუისტი და გულმონყალე, მისი იმიჯი საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა, რადგან ხალხს სჭირდებოდა მსგავსი გმირი და შექმნა კიდევაც. როგორ იქმნებოდნენ გმირები, თუგინდ XIX საუკუნის მაგალითზე, კარგად არის ნაჩვენები „მიუტყეველში“ (1992), რომელშიც მსროლელი „ინგლისელი ბობი“ (რიჩარდ ჰარისი) ჟურნალისტთან (სოულ რუბინეკი) ერთად მოგზაურობს და მას თავის „საგმირო“ საქმეებს უყვება, რათა მან შემდეგ იგი წიგნში უკვდავყოს...

„არსენა ყაჩაღში“ შეცვლილია ისტორიული სინამდვილე და არსენა (გრიგოლ ჩეჩელაშვილი) სასიყვარული ინტრიგების მსხვერპლადაა წარმოდგენილი: თავადის ცოლს იგი შეუყვარდება და მასთან ყოფნას ლამობს, მაგრამ ეს უკანასკნელი უარს ეტყვის და მისი ყაჩაღად გავარდნა შეურაცხყოფილი ქალის შურისძიების შედეგია.* არსენას შემსრულებელი კონსერვატორიის სტუდენტი ჩეჩელაშვილი ვლადიმირ ბარსკის თურმე რუსთაველის პროსპექტზე შემთხვევით გაუცნია. ამ ფილმმა

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, ხელოვნება, თბილისი, 1990, გვ. 32

ის ცნობადი გახადა და საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა სტუდიებში მოგვიანებით რამდენიმე ფილმში მიიღო მონაწილეობა: „აბრეკ-ზაური“, „კეთროვანი“, „მეორე ცოლი“, „ზელიმხანი“ და სხვა.

მაყურებლისაგან განსხვავებით, პრესა არაერთგვაროვნად შეხვდა „არსენა ყაჩალს“. „არსენა ყაჩალი“ იდეოლოგიისათვის დიდ შესაძლებლობას იძლეოდა, მაგრამ ეს ვერ მივიღეთ იმიტომ, რომ სცენარის ავტორი არ იცნობს არსენას და არ იცის კარგად, როგორია იგი ხალხის ფანტაზიებში. არსენა ხალხის გაგებით გმირია და ფილმმა მას ჩრდილი მოჰფინა, დაამცირა, ამით ჩვენ არავის არ შეეურაცხვეოფთ და არც ვუსაყვედურებთ, დადგება დრო, როცა ქართული ეკრანი თავის სიმაღლეზე იქნება და მრავალი ჩვენი ფილმი, „მოძღვარი“, „მამის მკვლელი“, „არსენა“ – ისევ ახლად დაიდგმებიან“. სხვები კი წერდნენ, კინემატოგრაფიული არსენა გამონკეპილი ჩაცმულობითა და ზედმეტად დაჰუდრული სახით თავმომწონე დიდგვაროვანს უფრო წააგავს, ვიდრე ნორმალურ ყოფას მოწყვეტილ და გაყაჩაღებულ გლეხკაცსო. გლეხკაცი კი იყო, მაგრამ ისტორიული არსენა გლეხის კვალობაზე საკმაოდ შეძლებული ყოფილა, ცხვრის ფარა ჰყავდა და ფულიც მოეპოვებოდა.

ფილმის სახელწოდებამ მწვავე კამათი გამოიწვია მოსკოვში, სადაც საერთოდ ხდებოდა ყველა რესპუბლიკიდან ფილმის წარდგენა და ეკრანებზე გასაშვებად დამტკიცება. საბჭოთა კინემატოგრაფიის (ყოველთვის მინდოდა მეხმარა სიტყვა კინომაფიის) ჩინოვნიკებთან ურთიერთობა, ეს ცალკე თემაა. კომუნისტების დროს მოსკოვში სცენარებისა და ფილმების დასამტკიცებლად ისე მიდიოდნენ, როგორც თავის დროზე „ოქროს ურდოში“. იქაური ჩინოვნიკების უმეტესობა კი გამჭრიახობითა და დიდი ჭკუით დაჯილდოებული არასოდეს ყოფილა. ერთხელ, როცა აბარებდნენ ფილმს „ვინ შეკაზმა-

* ჟურნალი „ხელოვნება“, 1925, 5

ეს ცხენს" ერთმა ჭკუასუსტმა რედაქტორმა აიჩემა – ეზოში შვლის ნუკრი რატომ დარბისო, ეს ხომ საბჭოთა სინამდვილის დამახინჯებააო, ვის უნახავს უბრალო საბჭოთა მშრომელის ეზოში შველიო. ამ დროს კი იქ ვირის ჩოჩორი იყო. ვერაფრით დაარწმუნეს, ქვა ააგდო და თავი შეუშვირა – თუ ექსპერტის დასკვნას არ მომიტანთ, ფილმს არ მივიღებთო. რა უნდა ექნათ, გაცვიფდნენ და მოსკოვის ზოოპარკიდან სასწრაფოდ სპეციალისტი მოიყვანეს, ფილმი აჩვენეს. მანაც წერილობით დაადასტურა, რომ ის არსება შვლის ნუკრი კი არა, ჩოჩორი იყო...

ეხლა, რაც შეეხება „არსენას“: რასაკვირველია, ხელისუფლებას არ სურდა, რომ ახალი საბჭოთა ფილმების მთავარი გმირები ბანდიტები ან მძარცველები ყოფილიყვნენ, მაგრამ როდესაც საბოლოოდ გაირკვა არსენა ოძელაშვილის, როგორც მჩაგვრელების წინააღმდეგ მებრძოლის ნამდვილი პოზიცია, სათაურიც დატოვეს და ფილმის ეკრანებზე გასვლის ნებართვაც გასცეს. მახსოვს, ბავშვობაში მამაჩემი ჰყვებოდა ამბავს, როგორ მივიდნენ რუსი ტურისტები მცხეთაში არსენას ძეგლთან და ვილაც მცხეთელს (შეიძლება, არც იყო მცხეთელი) შეეკითხნენ, ეს ვისი ძეგლიაო. „Это Арсена, знаменитый разбойник!“ (ეს არსენაა, ცნობილი ყაჩაღი!) უბასუხა მცხეთელმა. „Как? У вас разбойникам памятники ставят?“ (როგორ, თქვენთან ყაჩაღებს ძეგლებს უდგამენ?) საზღვარი არ ჰქონდა ტურისტების გაოცებას. ისე გაიკვირვეს, თითქოს ბანდიტებსა და ყაჩაღებს საბჭოთა კავშირში არ უდგამდნენ ძეგლებს (კრემლში მსხდარ უმაღლესი კატეგორიის ყაჩაღებს თავი რომ დავანებოთ), თუნდაც თბილისის შუაგულში, პუშკინის სკვერში, ტერორისტისა და ყაჩაღის, კამო ტერ-პეტროსიანის ძეგლი იყო წამოჭიმული.

„არსენა ყაჩაღში“ ითამაშა თავისი პირველი როლი ნატო ვაჩნაძემ (მისი ნამდვილი გვარი ანდრონიკაშვილია). ბედის ირონია იყო ალბათ, რომ ნატოს მამა, გიორგი ანდრონიკაშ-

ვილი, თავისი დროის „არსენამ“ – განთქმულმა ყაჩაღმა ზელიმ-ხანმა მოკლა. „ზელიმ ხანი ოსი იყო (სინამდვილეში ჩეჩენი – გვარად გუშმაზუკაევი – ი. მ.), – წერს მოგონებებში ნატო ვაჩნაძე, – მისი „გაყაჩაღების“ ისტორია იმ დროისათვის ჩვეულებრივად დაიწყო. 1910 წელს მთიან რაიონებში მეფის მოხელეთა მიერ ხალხის შევიწროება განსაკუთრებით სასტიკ ხასიათს ატარებდა (ზელიმ-ხანი ყაჩაღად 1901 წელს გავარდა და 12 წლის განმავლობაში მოუხელთებელი იყო მთავრობისთვის – ი. მ.). პირადი შეურაცხყოფისათვის ზელიმ-ხანმა ერთი მდიდარი კაცი მოჰკლა. მისი ქონება სოფელ-სოფელ ხალხს დაურიგა“. აი, თურმე ვინ ყოფილა ნაღდი რობინ ჰუდი. მისი დაჭერა ანდრონიკაშვილს, თერგის ოლქის უფროსს დაავალეს, რომელიც თურმე ფეხს ითრევდა. მაგრამ ერთი რუსი გენერლის ნათქვამმა – ზელიმ-ხანი დიდი ხნის დაჭერილი იქნებოდა, მასთან შეხების რომ არ შეშინებოდათო, ანდრონიკაშვილს ექსპედიციაში წასვლა გადაწყვეტინა. გამგზავრების წინ მასთან სახლში უცნობი კაცი მისულა და უთქვამს: „ზელიმ-ხანის გამოგზავნილი ვარ, იგი გთხოვთ, ჩემ წინააღმდეგ ნუ გამოილაშქრებთო. მიბრძანა გადმოგცეთ, ქართველი სისხლის დაღვრა არ მინდაო“. ანდრონიკაშვილმა თავისი არ დაიშალა და გაემგზავრა. სამხედრო გზაზე, ხეობაში ჩაუსაფრდა თურმე ზელიმ-ხანი და როგორც კი ანდრონიკაშვილი რაზმთან ერთად გამოჩნდა, პირველივე გასროლით მოკლა.* სხვათა შორის, ზელიმ-ხანმა კიდევ ერთი, მომავალში ცნობილი კინომოღვაწის, სიკო დოლიძის ნათესავიც შეიწირა – როტმისტრი ბენიამენ დოლიძე, რომელიც მეფის ბრძანებით დიდი პატივით დაასაფლავეს და სანაცვლოდ ჩეჩნებს კონტრიბუციის სახით ასი ათასი მანეთი შეაწერეს.

ნატო ვაჩნაძე იყო ერთადერთი „ქართველი მსახიობი – გარანტი სტაბილური საკასო შემოსავლებისა რუსეთის

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 4-5.

რესპუბლიკაში“; რომელმაც მოხიბლა კინოაუდიტორია თავისი მიმზიდველობითა და სილამაზით. „მისი ფერმკრთალი და სევდიანი სახე რაღაც იდუმალებით გიზიდავდა. განსაკუთრებით თვალები გიპყრობდნენ – გულწრფელი, უშუალობის გამომხატველი დიდრონი, ფართო თვალები, რომლებიც სინმინდესა და უცოდველობასთან ერთად უძირო სევდასაც გამოხატავდნენ. ეკრანიდან გიმზერდათ ნატიფი სილამაზის ქალი, ამავე დროს, თვალში გეცემოდათ მისი უბრალოება“.^{**} იგი შემთხვევით მოხვდა კინემატოგრაფში: წინათ ფოტოგრაფებს საკუთარი ატელიეების ვიტრინებში ლამაზი ქალების სურათების გამოფენა უყვარდათ; ჰოდა ერთხელ რეჟისორი ამო ბეკ-ნაზაროვი (სხვა წყაროებით – ზაქარია (შაქრო) ბერიშვილი) რუსთაველზე მისეირნობდა (ეს პროსპექტი თითქოს მომავალ მსახიობთა და რეჟისორთა აღმომჩენ ოქროს საბადოდ მოგვივლინა ბედისწერამ) და ფოტოგრაფ შიხმანის ატელიეს ვიტრინაში ლამაზი მანდილოსნის სურათს მოჰკრა თვალი. დაინტერესდა – ვინ არისო, დიდი ხნის ძებნის შემდეგ მიაკვლია კიდეც და სასწრაფოდ გურჯაანში თავისი ასისტენტი, ბერიშვილი აფრინა. შეხვედრისას ბერიშვილმა ვაჩნაძეს ტესტი ჩაუტარა, სურდა გაეგო, ჰქონდა თუ არა ვაჩნაძეს სამსახიობო ნიჭი, რისთვისაც ის ამღერა, აცეკვა და ა. შ.; რეაქციის შესამოწმებლად თურმე მაგიდას ხელი ისე ძლიერად დაჰკრა, რომ ლამის მთელი ჭურჭელი იატაკზე გადმოცვიდა – მომავალ ვარსკვლავს რეაქციაც კარგი აღმოაჩნდა. „პირველად უარზე იყო ნატო, გამხდარიყო ჩვენი კოლექტივის წევრი, მაგრამ ჩემი მუდარის შემდეგ დასთანხმდა ეცადა თავისი ნიჭი კინოში“, – წერდა გერმანე გოგიტიძე.^{***}

საინტერესოდ იგონებს კინოვარსკვლავი რეჟისორ ვლა-

* Denise J. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, 1992, გვ. 87

** კორა წერეთელი, ცნობილი სახეები, ხელოვნება, 1986, გვ. 5

*** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 77

დიმირ ბარსკისთან შეხვედრას. ბარსკი ნიჭიერი მსახიობი იყო, მან მოსკოვის უმაღლესი საიმპერატორო სასწავლებელი დაასრულა. 1892 წლიდან ოქტომბრის რევოლუციამდე რუსეთის სხვადასხვა თეატრებში მსახიობად და რეჟისორად მუშაობდა. ყველაზე დასამახსოვრებელი სახე – კაპიტნისა, მან სერგეი ეიზენშტეინის „ჯავშნოსან პატიომკინში“ შექმნა. საქართველოში მან რამდენიმე ფილმი დადგა და გრიგოლ არუსტანოვთან ერთად მუშაობდა რევოლუციურ-სათავე-დასავლო თემატიკის ფილმებზე. როცა ვაჩნაძეს შეხვდა, ბარსკიმ პირველი, რაც უთხრა – აბა, სახეზე ტანჯვა გამოსახეო. მერე თმები გაუშალეს. წარმოიდგინეთ, რომ ტყეში ხართ, ეუბნება ბარსკი: „მოდის მგელი, უუუ-უ-უ! ხომ საშინელია? თვითონ დაიწყო მგლის გამოსახატვა და ძალაუნებურად უკან დავიხიე. – შესდექით! ასე კარგია, – მითხრეს და მაშინვე სურათი გადამიღეს“.*

ადრეულ მუხჯ ფილმებში მსახიობის წარმატებას პირველ რიგში მისი გარეგნობა, ტიპაჟი განაპირობებდა (სწორედ ასე იყო კარიერის დასაწყისში ვაჩნაძის მაგალითზეც, მას განთქმული რუსი მსახიობის, ვერა ხალოდნაიას ასლს უწოდებდნენ),** მაგრამ მხოლოდ გარეგნობა ბევრს ვერაფერს შეელოდა, თუ ღმერთისგან ნიჭი არ მოსდევდა. ბევრი მსახიობი კინოაპარატის წინ სასაცილოდ იტყლარჭებოდა, თამაშის დროს იყო თვალების გადაჭარბებული ბრიალ-ტრიალი, კიდურების ქნევა და გადამეტებული ჟესტიკულაცია (როგორ ვთქვა და, ასე თანამედროვე ქართველი მსახიობების უმრავლესობა „თამაშობს“). რადგან ეკრანიდან ხმა არ ისმოდა, მსახიობები ხშირად, რაც თავში მოუვიდოდათ, იმას იძახდნენ, მათ შორის უწმანურ სიტყვებსაც. ერთხელაც „გომონის“ ფირმას პოლიციიდან გამაფრთხილებელი შინაარსის წერილი მიუვიდა. თურმე, ფილმების საყურებლად

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 20

** Влад Королевич, Женщина в кино, Театинопечат, 1928, გვ. 86

სმენდაქვეითებული სკოლის მოსწავლეები დაჰყავდათ. ფილმის ყველაზე დრამატულ მომენტში კი ისინი იწყებდნენ ხმაურსა და ხარხარს, საქმე იმაში იყო, რომ მათ შეეძლოთ ტუჩების საშუალებით კითხვა და „ესმოდათ“, ვინ რას ამბობდა. ამის შემდეგ, როგორც ფრანგი მსახიობი რენე ნავარი იხსენებს, ბევრად უფრო თავდაჭერილები ვიყავითო.

იყო სხვა უკიდურესობაც – მსახიობები ცდილობდნენ, ტუჩების ზუსტი მოძრაობით აუდიტორიისათვის სიტყვების მნიშვნელობა მიეწოდებინათ, თუმცა სამსახიობო ტექნიკის განვითარებასთან ერთად ეს „მეთოდი“ წარსულს ჩაბარდა. ნატო ვაჩნაძის მოგონებების მიხედვით, შინაგანი განწყობის გადმოსაცემად დადგენილი იყო ფორმულების მთელი წყება, წარბების აწევა, ბაგეთა კუთხეების ძირს დახრა – ნიშნავდა ტანჯვას, მოკუმული ტუჩები, სწორი წარბები – ზიზლს, ნახევრად გაღებული პირი, მრგვალი თვალები – გაკვირვებას, და ა. შ. ისიც უნდა ითქვას, რომ ხშირად მაყურებელთა მთელი ყურადღება საყვარელ მსახიობზე, აუდიტორიის კერპზე იყო ფოკუსირებული, ამიტომ სუსტი, უღიმღამო სცენარი და რეჟისურა უკანა ფონზე გადადიოდა. იმ პერიოდში კინოგადაღებები ლამის მთლიანად იმპროვიზაციას ეყრდნობოდა. „სცენარი რა იყო, მსახიობებმა არ ვიცოდით, – წერდა ნატო ვაჩნაძე, – ... (რეჟისორი) გვიხსნიდა სცენას ადგილზე; ჩვენ ახსნილის რეპეტიციას, იმპროვიზაციას ვატარებდით, იქვე ვიკეთებდით გრიმს და გადაღებას ვიწყებდით“. * თუ როგორ მუშაობდნენ მაშინ მსახიობებთან, რეჟისორ ამო ბექ-ნაზაროვის მოგონებიდანაც კარგად ჩანს: „პირველი გადაღებების დროს მხოლოდ ასეთ მითითებებს ვიძლეოდი – „წარბები შეყარეთ, ფართოდ გაახილეთ თვალები“. ** დამწყებ და გამოუცდელ მსახიობებთან

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 30.

** А. Бек-Назаров, Национальное кино в СССР, сборник 20 лет Советской кинематографии, Госкиноиздат, Москва, 1940, гв. 76

მუშაობის ასეთი მეთოდი, როგორც ჩანს, მრავალი წლის განმავლობაში ამართლებდა, არა მარტო საქართველოში, არამედ ამერიკის შეერთებულ შტატებშიც: თვითმხილველი იხსენებდა, რომ ჯონ ფორდის „დილიუანისი“ (1939) გადაღებისას ჯონ უეინს ვერაფრით გამოსდიოდა სცენა ქლერ თრევორთან. მოთმინებიდან გამოსულმა ფორდმა მას უთხრა: „ასწიე წარბები და შეიჭმუხნე შუბლი“. ამის შემდგომ უეინი სულ ასე აკეთებდა.*

მეორე სურათი, რომელშიც ნატო ვაჩნაძე გამოჩნდა, იყო ამო ბეკ-ნაზაროვის „მამის მკვლელი“ ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. რეჟისორმა თავად დაწერა სცენარი, დაამატა რამდენიმე ეპიზოდი, რომელშიც ხაზი გაუსვა რუსეთის იმპერიაში ხალხთა სასტიკი ჩაგვრის არსებობას. საინტერესოა, რომ ისიცა და მისი ზოგიერთი კოლეგაც, გასაგები მიზეზების გამო, ქართული მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებებს ორიგინალში ვერ კითხულობდნენ. პერესტიანის თქმით, მათ შინაარსს თავად გრიგოლ რობაქიძე უყვებოდა, ამასთან, ეუბნებოდა, რაზე უნდა გამახვილებულიყო ყურადღება, „ამიტომ მას არ გასჭირვებია ჩვენი დაინტერესება სრულიად უცნობი ლიტერატურით. მით უმეტეს, რომ ეგ. ნინოშვილიც, ალ. ყაზბეგიც, გ. წერეთელიც საოცრად კინემატოგრაფიულია. ბევრია ნაწარმოები, რომელთა მხოლოდ გაგონება შეიძლება... ასეთი ნაწარმოების ეკრანიზაცია თუ შეუძლებელი არა, ურთულესი მაინც არის. ქართველი მწერლები კი ისე წერენ, რომ ყველაფრის დანახვა შეიძლება.“¹ ჰოლივუდელი აგენტები ასეთ მწერლებს სანთლით ეძებენ ხოლმე, რადგან კინო, მიუხედავად ყველაფრისა, უპირველესად მაინც რჩება ცოცხალ, მოძრავ სურათებად, moving pictures-ად, როგორც მას ეძახიან (აქედან წარმოიშვა სიტყვა movies, ანუ კინოსურათები) და ახლა ამ აზრის გასამყარებლად დიდი

* <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1004-Winter-2010-11/Features-On-John-Fords-Stagecoach.aspx>

** აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 71

მაესტრო ალფრედ ჰიჩქოქი მინდა მოვიშველიო: ფილმს რომ ხმა მოაცილო, მაინც გასაგები უნდა იყოს მაყურებლისთვისო.

უცხოელმა რეჟისორებმა, განსაკუთრებით, ივანე პერესტიანიმ რევოლუციამდელ რუსულ კინოში დაგროვილი გამოცდილება გამოიყენეს და იმდროინდელ ქართულ კინემატოგრაფში ასე საჭირო პროფესიონალიზმს ჩაუყარეს საფუძველი (ქართველები კი ნიჭიერი მოწაფეები აღმოჩნდნენ და მასწავლებლებს ბევრად აჯობეს), მაგრამ მათ, როგორც ვთქვი, არ იცოდნენ ქართული კულტურა, ლიტერატურა. ქართული ფოლკლორისა და ლიტერატურის ეკრანზე კინოკომიქსის ენით გადმოტანა, რაც ასე პოპულარულია დღევანდელ დღეს მსოფლიო კინოში, ძალიან მოსახერხებელი აღმოჩნდა. ხშირ შემთხვევაში ისინი ნაწარმოების კინოილუსტრირებას ახდენდნენ და მის სიღრმეს ვერ სწვდებოდნენ. მაგრამ ეს არ იყო „ჩვენი უპატივცემულობის ან უგულისყურობის ბრალი... – აგრძელებდა ივანე პერესტიანი, – იგი ჩვენი უცოდინარობის შედეგია...“ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას გერმანე გოგიტიძეც, როცა ამბობს: „...მიუხედავად იმისა რომ იყვნენ ჩემთან რეჟისორები, კარგი მცოდნეები ამ საქმისა, ...ისინი რუსები იყვნენ და ჩვენს ყოფა-ცხოვრებას კარგად არ იცნობდნენ...“

ნათო ვაჩნაძეს ქალის მთავარი როლის – ნუნუს განსახიერება შესთავაზეს. მისი გმირის შეყვარებულის – იაგოს სახე შექმნა ცნობილმა ქართველმა საოპერო მომღერალმა ვანო სარაჯიშვილმა. შაქრო ბერიშვილმა ფილმში ნუნუს მამა განასახიერა. თურმე დიდ მომღერალს ბავშვივით უხაროდა ფილმში გადაღება და სცენის წარმატებით დასრულების შემდეგ გახარებული იძახდა: დიდებულად კი ჩავატარე ეს სცენა! ახ, რა კარგად ვითამაშე! ყოჩაღ, ვანო სარაჯიშვილო!

საინტერესოა ალბათ, როგორ მიმდინარეობდა მაშინ კინოექსპედიცია. მისი „სამზარეულოს“ ინგრედიენტებს გვაცნობს

* აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 71-72

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 138-139

ნატო ვაჩნაძე თავის მოგონებებში. ერთხელ გადამღებ ჯგუფს მესამე კლასის ვაგონი გამოუყვეს; „კინოსტუდიის დირექცია არც თუ ისე ხელგაშლილი იყო“, – წერს დაყვედრებით ვაჩნაძე. ის მაშინ უკვე „კინოვარსკვლავის“ რანგში იყოფებოდა, ამიტომ მოათავსეს ცალკე „კუპეში“, რომელიც საერთო ნაწილისგან ფარდით ყოფილა გამოყოფილი. ვაგონში სამოცდაათ ადამიანზე მეტი იმყოფებოდა, ადგილის სიმციროს გამო საბარგო თაროებზეც კი ეძინათ. თან „როგორც მოხეტიალე ცირკის მსახიობებს“, მიჰქონდათ სპირტქურა, ჩაიდნები, სხვადასხვა საჭირო ნივთები; სადგურებზე, სადაც გადაღებები მიმდინარეობდა, რამდენიმე დღის განმავლობაში უხდებოდათ ვაგონში ცხოვრება, რადგან ოთახებს არ აძლევდნენ. „სურათებში მონაწილეობას იღებდა საოცრად ჭრელი ხალხი“, ვაგონში ბანქოს თამაში, ლოთობა ჩვეულებრივი ამბავი იყო, „ადგილი ჰქონდა დანის ტრიალსაც“. მსახიობებს ხშირად სტუმრად ეპატიჟებოდნენ, ისინი გრიმზამულნი მიდიოდნენ, უკან დაბრუნებისას კი კარგა შეზარხოებულინი ვაგონს ძლივს აგნებდნენ. „ძალიან ხშირად ჩაძინებული ვაგონის სიჩუმეს არღვევდა გაურკვეველი ხმაურობა: მესამე თაროდან თავისი ლოგინით ძირს ეცემოდა ღვინომოჭარბებული მსახიობი.“* ერთხელაც შემოწმებაზე გერმანე გოგიტიძე ჩამოვიდა და პირველივე ლამეს მოხდა რალაც ინციდენტი. ეს, ცხადია, არ გამორჩენია გოგიტიძეს: ის, წითელსაბანშემოხვეული და სკამზე წამომდგარი, მთელი ხმით უყვიროდა და ლანძღავდა დამნაშავეებს. ნატო ვაჩნაძემაც ფარდიდან თავი გამოყო, იმის გასაგებად, თუ რა ხდებოდა. „ნატა გეორგიევნა, შედით თქვენ საძინებელში და კარები მიიხურეთ. მე არ მსურს, რომ თქვენ ჩემი ლანძღვა ისმინოთ“. ვაჩნაძემ კარი-ფარდა გადასწია, გამძვინვარებული გოგიტიძე კი ლანძღვას განაგრძობდა.**

ეკრანიზაციები გაგრძელდა. ივანე პერესტიანიმ შექმნა,

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 35-36

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 88-89

მისი სიტყვებით, თავისი საუკეთესო ნამუშევარი, ორსერი-
იანი სოციალური მელოდრამა „სამი სიცოცხლე“ (1924) გიორ-
გი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით. მასში
მოთხრობილია XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ერთი ქართული
ოჯახის დრამატული თავგადასავალი. ეს ის პერიოდია, როცა
ჩვენში ფეხს იკიდებდა ახალი სოციალური ფენა – ბურჟუა-
ზია. ლიტერატურული წყაროსაგან განსხვავებით ფილმში
მხატვრული სახეები უფრო გამარტივებულია. ნაჩვენებია ორი
სოციალური კლასის – დეგრადირებული არისტოკრატიისა და
ვაჭართა ჭიდილი, მას კი ეწირება პატიოსანი მშრომელი ქალი
ესმა, რომლის უმანკოება, კეთილშობილება და სისადავე მა-
ყურებელში თანაგრძობასა და სიყვარულს იწვევს.* ეს სწორედ
ისეთი სიუჟეტი იყო, მთავრობასაც რომ აამებდა და ქართული
ლიტერატურისა და მელოდრამის მოყვარულ მაყურებელსაც.
მთავარი გმირები განასახიერეს ნატო ვაჩნაძემ (ესმა), მი-
ხეილ გელოვანმა (ბახვა) და დიმიტრი ყიფიანმა (იერემია). ეს
უკანასკნელი, „წითელი ეშმაკუნების“ მსგავსად, პერესტიანის
მეუღლის „აღმოჩენა“ იყო. „ივან ნიკალაევიჩ! – მომესმა ჩემი
მეუღლის ჩურჩული, – ერთი შეხედეთ იმ ახალგაზრდას, რო-
გორ ურცხვად იყურება ჩემსკენ, – იხსენებდა პერესტიანი, –
ოცი წუთი მაინც იქნება მანდ დგას და თვალს არ მაშორებს.
გაბრაზებულმა მივიხედე... და გავშეშდი. მე დავინახე ის, ვი-
საც ვეძებდი... ნამდვილი ერემია წარბა, რომელიც ასე ოს-
ტატურად ყავს დახატული გიორგი წერეთელს... აი, ასე უნდა
უცქეროდეს იგი პატარა მკერავ ქალს, ესმას... ახალგაზრდა
დიმიტრი ყიფიანი, რომელიც ჩემგან გალანძღვას მოელოდა,
ერემია წარბას როლზე ავიყვანე“.**

ფილმში ასევე მონაწილეობდნენ კოტე მიქაბერიძე, თა-
მარ ბოლქვაძე, ზაქრო ბერიშვილი. პერესტიანი, რომელსაც
სხვადასხვა ჯურის ადამიანების გაერთიანება და შემოქმედე-

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, ხელოვნება, თბილისი, 1990, გვ. 38-39

** კარლო გოგოძე, ი. ნ. პერესტიანი, ხელოვნება, 1957, გვ. 33-34

ბითი განწყობილების შექმნა შეეძლო, ყველა ღონეს ხმარობდა ხოლმე, რათა მსახიობებისაგან სასურველი ემოცია მიეღო. ერთ პერსონაჟს ესმასათვის ხელზე უნდა ეკოცნა და ამის საპასუხოდ სილა მიეღო. რეჟისორმა დაჟინებით მოსთხოვა მსახიობს ხელზე კი არ ეკოცნა, არამედ ეკბინა, რათა ნატო ვაჩნაძის ბუნებრივი საპასუხო რეაქცია გამოენვია.^{*} თუმცა მას, როგორც მაღალი დონის პროფესიონალ მსახიობსა და დამრიგებელს მრავალი მადლიერი მოწაფე ჰყავდა. კინომსახიობი თამარ ბოლქვაძე ასე იხსენებს პერესტიანის: „ჩემს შემოქმედებით წარმატებას კინოში, ჩემს მიერ შექმნილ სახეებს, რომლებიც, როგორც ამბობენ, გაკეთებულია სიმართლის გრძნობითა და უშუალოებით, ი. პერესტიანს უნდა ვუმაღლოდე. მისმა სიყვარულმა ახალგაზრდა მსახიობისადმი, მისმა მშობლიურმა დამოკიდებულებამ და მიდგომამ შეცდომების დროს, მისმა მითითებებმა და სწავლებამ შემაძლებინეს ამენია კინოაქტიურობის მძიმე ტვირთი და განმესახიერებია ისეთი რთული სახეები, როგორიც იყო ვალიდა, ხოლო შემდეგ ქეთო და მერი ფილმებში: „სამი სიცოცხლე“, „ხანუმა“ და „თავადის ასული მერი“.“

თურმე ხშირად სტუდიას მასობრივი სცენების გადაღებები არაფერი უჯდებოდა. „ხალხს შეკრებდნენ, გადაღებაზე, როგორც სანახაობაზე, რაშიც თვით ხალხიც იღებდა მონაწილეობას. ასე იქნა გადაღებული ესმას დაკრძალვა „სამ სიცოცხლეში“. მთელი დღე კუბოში ჩანოლილს დამატარებდნენ სოფელ აბაშაში. მხოლოდ მოტირალებს მისცეს გასამრჯელო... მე ისე დამტიროდნენ და მოსთქვამდნენ, რომ ზოგჯერ თავი მებრალებოდა“.^{***} ადვილი წარმოსადგენია, რა ამბავი იქნებოდა აბაშაში იმ დღეს: ყველაზე ცნობილ ვარსკვლავს კუბოში ჩას-

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 57

** კარლო გოგოძე, ი. ნ. პერესტიანი, ხელოვნება, გვ. 40

*** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 36

ვენებულს დაატარებდნენ, „ჭირისუფლებს“ და სეირის მოყვარულებს ალბათ ვერ აუდიოდნენ.

საბჭოთა კავშირის მთავარმა სარეპერტუარო კომისიამ ეს ნამუშევარი თავდაპირველად დაიწუნა, მთავარ არგუმენტად ფილმის ერთ-ერთი გმირის, ებრაელი მეირას სახეში დანახული ანტისემიტური ტენდენციები დასახელდა; მაგრამ ფილმის დასაცავად გამოვიდნენ საზოგადო მოღვაწეები, ჟურნალისტები, ასევე საბჭოთა კავშირის განათლების პირველი კომისარი ანატოლი ლუნაჩარსკი, რომლის თქმითაც ფილმი „არა მარტო უტოლდება ყველაზე კარგ საზღვარგარეთულ ნაწარმოებებს, არამედ განსხვავდება მათგან რეალიზმის სიღრმით და უკან იტოვებს მთელ საბჭოთა კინოპროდუქციას...“ ლუნაჩარსკის ეს პოზიცია ფილმს ნამდვილად წაადგა და „სამ სიცოცხლეს“ ნება დართეს გასულიყო ეკრანებზე. „მრავალი მიმართულებით ეს ფილმი წარმოადგენდა „ნითელი ეშმაკუნების“ ანტითეზას, – წერდა კინოისტორიკოსი დენის ჯეი იანგბლადი, – მდორე და არაორიგინალური, მრავალჯერ გამეორებული თემა უპირისპირდებოდა დინამიკურსა და ორიგინალურს. მაგრამ ვინაიდან ფილმს ჰქონდა ისეთი მახასიათებლები, როგორიცაა სექსუალობა, ძალადობა, მკვლელობა და მოვლენათა სინქრონულობა, ეს ფილმი რჩებოდა პოპულარულად საბჭოთა მაყურებელში.“

ფილმმა დახარჯულზე სამჯერ მეტი თანხა მოიტანა. საინტერესო ფაქტია, რომ 20-იან წლებში ჯერ კიდევ არსებობდა კანონი, რომლის თანახმადაც რეჟისორს ჰონორარის გარდა ფილმის შემოსავლის გარკვეული პროცენტიც ეძლეოდა. ეს პროცენტი უზარმაზარ თანხას შეადგენდა ხოლმე, რადგან გაქირავება საბჭოთა კავშირსა და მსოფლიოს მრავალ ქვეყა-

* ჟურნალი კინო, 1981, 7, გვ. 237

** А. Луначарский, Кино и время, Бюллетень, выпуск I, 1960, гв. 329

*** Denise J. Youngblood, Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s, Cambridge University Press, 1992, гв. 88

ნას მოიცავდა. „სამი სიცოცხლე“ რომ დავამთავრე, – იხსენებდა პერესტიანი, – უცბად ვიქეცი მილიონერად. ამ სურათს მთელ მსოფლიოში უჩვენებდნენ და ფულიც უწყვეტ ნაკადად მოედინებოდა“. მაგრამ რეჟისორთა ამგვარი პრესტიჟული მდგომარეობა კინონარმოების სხვა წარმომადგენლებს, განსაკუთრებით კი, ოპერატორებს, შურდათ და ერთ დღეს კოლექტიური წერილით მიმართეს საკავშირო მთავრობას, რათა პროცენტები მათაც რგებოდათ. ამ საჩივარმა სტალინის ყურამდეც მიაღწია, ის აღშფოთდა და კანონი, რომლის საფუძველზეც რეჟისორები ხეირობდნენ, საერთოდ გააუქმა. „ასე დავრჩით ხახამშრალი რეჟისორებიცა და ოპერატორებიც,“ – ჰყვებოდა პერესტიანი.*

„სახკინმრენვი“ უკვე მაშინ დიდ ყურადღებას უთმობდა უცხოეთში ქართული ფილმების გაგზავნა-გაყიდვის საკითხს. პირველად ამ მიზნით ევროპასა და აღმოსავლეთის ქვეყნებში მიავლინეს სახკინმრენვის გამგეობის თვმჯდომარის მოადგილე გერმანე გოგიტიძე. მან ეს მისია წარმატებით შეასრულა: გაფორმდა ხელშეკრულებები პარიზის, ბერლინისა და თეირანის კინოთეატრების მფლობელებთან რამდენიმე ფილმის შესყიდვასა და ჩვენებაზე. განსაკუთრებული წარმატება თურმე წილად ხვდა ფილმებს ნატო ვაჩნაძის მონაწილეობით. თვითმხილველების გადმოცემით, ფოტოკადრები მისი გამოსახულებით ხელიდან ხელში გადადიოდა და ერთი ფრანკი ღირდა.“ ამ ამბავმა გამახსენა ჩემი ბავშვობის თბილისის კინოთეატრები, სადაც შესასვლელთან იდგნენ სხვადასხვა ტიპები და ეკრანიდან გადაღებულ შავ-თეთრ ფოტოებს ყიდდნენ. ერთხელაც 20 კაპიკად შევიძინე კრისის ფოტო „შესანიშნავი შვიდეულიდან“ და ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა.

* აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 68-69

** კარლო გოგოძე, ქართული ფილმები მსოფლიოს ეკრანებზე, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 11-12

ქართულ კინემატოგრაფს განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ბევრი საინტერესო პიროვნება ქმნიდა: მწერალი, მხატვარი, მსახიობი თუ პოეტი. ისინი ახალი იდეებითა და მსოფლმხედველობით შეიარაღებულნი ამდიდრებდნენ ახალ ხელოვნებას. „არ დაგვაყინდეს, რომ ოციათი წლების დასაწყისში ჩვენ კინოში მივდიოდით როგორც უკვე რაღაც შექმნილსა და არსებულში. ჩვენ მოვდიოდით როგორც ბედუინები და ოქროსმადიებლები, იმ ადგილას სადაც იმალებოდა წარმოუდგენელი შესაძლებლობები“. სერგეი ეიზენშტეინის ეს სიტყვები არა მარტო რუსულ, არამედ ქართულ კინოსაც მიესადაგება. სახკინმრეწვეში იწვევდნენ ახალ და ნიჭიერ ადამიანებს, მის ტერიტორიაზე აშენდა თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილი ლაბორატორია და ორი დიდი პავილიონი, რომლებშიც გადაღებები წარმოებდა. გერმანიაში შეიძინეს გადამღები და გასანათებელი აპარატურა, რის შედეგადაც გაუმჯობესდა ფილმების ტექნიკური ხარისხი. სახკინმრეწვი გადაიქცა საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ მოწინავე კინოფაბრიკად... ფილმების გაქირავებიდან სულ უფრო მეტი თანხები შემოდის, რაც ახალი კინოსურათების შექმნის საშუალებას იძლეოდა, იზრდებოდა კინოთეატრების რიცხვი. ქართული კინემატოგრაფიის ურთიერთკავშირმა ლიტერატურას, დრამატულ თეატრსა და სახვით ხელოვნებასთან, ურთიერთგავლენამ რუსულ ლიტერატურასა და თეატრთან, სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის იდეებმა, ტრეტიაკოვის, შკლოვსკის, პერესტიანის, ბენაზაროვისა და სხვათა მოღვაწეობამ დიდი დახმარება გაუწია ქართულ კინემატოგრაფს, რათა გამოემუშავებინა და შეექმნა საკუთარი, ყველასაგან განსხვავებული, ნაციონალური შეფერილობის სტილი და კინოენა. ქართული კინო ექსპერიმენტებისა და ცდების შედეგად ჩამოყალიბდა და შედგა.

მხატვრული ფილმების პარალელურად, სახკინმრეწვი

* Сергей Эйзенштейн, Три режиссера. Своеобразие мастера, Искусство кино, 1941, №5.

დოკუმენტურ ფილმებსაც არ ივიწყებდა. გამოდიოდა სხვადასხვა თემატიკის სურათები: „სარწყავი არხები“, „შრომით ფრონტზე“, „ხევსურეთი“, „პირველი მაისის ზეიმი“, „ოზურგეთის რკინიგზა“, „საოქტომბრო დღესასწაულები“ და ა. შ. ამ ფილმებს მხატვრულზე მეტად პოლიტიკური დატვირთვა ჰქონდა, რადგან აჩვენებდნენ „სინალდეს“ და „სინამდვილეს“ იმის შესახებ, თუ რა წარმატებებს მიაღწია ახალშექმნილმა სახელმწიფომ სახალხო მეურნეობის სხვადასხვა დარგში, კულტურის სხვადასხვა სფეროში. რუსეთის იმპერიაში თავის დროზე საძირკველჩასხმული „პატიომკინის სოფლები“ ახალ რეალობაში გაგრძელდა და ძალიანაც აქტუალური იყო. „ისტორიის მემატიანეების“ მიერ (როგორც მათ უწოდებდნენ), დოკუმენტური ფილმების გადაღებამ შემდეგ წლებში უფრო დიდი გაქანება პოვა, ამ მხრივ გამორჩეულია 1927 წელს გამოსული სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ზაჰესი“, რომელსაც მშენებლობის დასაწყისიდან, 1922 წლიდან მოყოლებული, ნაწილ-ნაწილ იღებდნენ და ამონტაჟებდნენ.“ ის ეძღვნება საქართველოში პირველ და საბჭოთა კავშირში რიგით მეორე ჰიდროელექტროსადგურის მშენებლობას ზემო ავჭალაში. ფილმში აღბეჭდილია მშენებლობის ყველა მნიშვნელოვანი ეტაპი, ზაჰესის ოფიციალურად გახსნის ცერემონიალი, მიხეილ კალინინის გამოსვლა, სახალხო ზეიმი, ცეკვა-თამაში, ნავებით სეირნობა და მრავალი სხვა.

რა თქმა უნდა, საბკინმრენვის პროდუქციის ყოველი ფილმი არ იდგა სათანადო დონეზე. ჭარბობდა საშუალო და სუსტი ნაწარმოებები და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან კინემატოგრაფისტთა უმრავლესობა პროფესიული დაოსტატების პროცესში იმყოფებოდა.

1924 წელს ამო ბეკ-ნაზაროვმა გადაიღო სამსერიიანი

* ეკატერინე II-ის ყირიმში მოგზაურობისას თავადმა პოტიომკინმა გზის პირას დეკორაციები ააშენა და აყვავებული სოფლების ბედნიერი და მდიდრული ცხოვრების ილუზია შექმნა. ფასადებს მიღმა კი სიღატაკე და გაუსაძლისი ყოფა სუფევდა.

** ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 73

სათავგადასავლო ფილმი „დაკარგული საუნჯე“, რომლითაც შეეცადა გასჯიბრებოდა ივანე პერესტიანის „წითელ ეშმაკუნებს“ და მოეპოვებინა პოპულარობა, მაგრამ კინოსურათ-მარეზარგა, მალე მოიხსნა ეკრანებიდან და მიეცა დავინყებას, მიუხედავად იმისა, რომ მასში მთავარ როლებს თამაშობდნენ ყველასათვის საყვარელი „ეშმაკუნები“ – პავლე ესიკოვსკი და სოფია ჟოზეფი. ასევე სუსტი გამოდგა ვლადიმირ ბარსკის ნამუშევრები: ორსერიიანი „ნარსულის საშინელებანი“ (1925), „შუქურას საიდუმლოება“ (1925) და „მეცხრე ტალა“ (1926). ივანე პერესტიანიმ ისევ მიმართა ეკრანიზაციას და დადგა „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“ (1925, ოპერატორი ალექსნადრე დილმელოვი), რომელსაც საფუძვლად დაედო ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობა „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“. სცენარისტმა შალვა დადიანმა შეცვალა ნინოშვილისეული თხრობის ქარგა და სცენარი პერსონაჟების მოგონებებზე, ანუ ე. წ. „ფლეშბექებზე“ ააგო, რაც უცხო იყო იმდროინდელი ქართული კინოსათვის.*

ფილმი გამოირჩევა დამაჯერებელი მსახიობური თამაშით – ნატო ვაჩნაძე და კოტე მიქაბერიძე თავის სიმაღლეზე არიან, მაგრამ კოტე მიქაბერიძე – ეს მხარბეჭიანი და კინოგმირის ყველა თვისებებით დაჯილდოებული ადამიანი გარდასახვის საოცარ უნარს ავლენს: მისი სპირიდონ მცირიშვილი ინტელიგენტი მასწავლებელი, ჩუმი, ცხოვრებისაგან დაჩაგრული პიროვნებაა. მედუქნის ეპიზოდურ როლში გამოჩნდა მომავალი კინონოვატორი მიხეილ კალატოზიშვილი. პერესტიანიმ მთავარი აქცენტი მსხვილ ხედებზე, მონტაჟურ ცვლებზე გააკეთა და დეტალიზაციის მეშვეობით შესანიშნავ ეფექტს მიაღწია. ასევე მშვენივრადაა ნაჩვენები ყოფითი დეტალები: იმდროინდელი პროვინციული ქალაქი და სოფელი, ქეიფები,

* ეს ხერხი გრიფიტის შემოტანილია კინოში, ის ამერიკელი რომანისტისა და დრამატურგის, ელმერ რაისის კრიმინალური ნაწარმოებებიდან არის ნასესხები, რომლის საშუალებითაც მაყურებელი ხედავს ნარსულში მომხდარ ამბებს.

ცეკვა ხანჯლური და ხორუმი, ეფექტურადაა გადაწყვეტილი დესპინეს ზმანებანი... ფილმის ავტორებმა მნიშვნელოვანი ფუნქცია დააკისრეს ტიტრებს, რომელთა მეშვეობითაც გადმოსცემდნენ ცალკეული გმირის ვინაობას, ხასიათს, საქმისადმი დამოკიდებულებას. მაშინ საქართველოში მონტაჟური ხელოვნების პრინციპები ჯერ მხოლოდ ინერგებოდა; პიესისა თუ რომანის ეკრანიზაციისას დიალოგები მაყურებლისათვის რამენაირად გასაგები რომ ყოფილიყო, ქმედითად უნდა გადაეკეთებინათ, ამიტომაც ფილმის ავტორები გამოსახულებითა და ტიტრების საშუალებით გადმოსცემდნენ ფილმის შინაარსსა და იდეას. სიტყვა კინემატოგრაფიულ გამოსახულებას განმარტავდა და მის აღქმას აადვილებდა, ის ერთგვარი მეგზურის როლს ასრულებდა.* ხშირად ტიტრებით „გადამლაშებაც“ იცოდნენ. ზოგიერთ ფილმში, მაგალითად, მიხეილ გელოვანის „დამკვრელში“, იმდენი ტიტრია მოცემული, გეგონება, ეს ნაბეჭდი სიტყვით გადმოცემული დიალოგები ხმოვანი კინოსთვისაა შექმნილი. უფრო მეტიც, ტიტრებს არანაირი თანხვედრა არ ჰქონდათ გამოსახულებასთან. აი, ერთი მაგალითი: მუშა თავის კომკავშირელ საცოლეს სახლში მიიყვანს, ეარშიყება და ხელს მოხვევს, ის კი სერიოზული სახით წინააღმდეგობას გაუწევს და ჩნდება ტიტრი: „ხელები შორს ჩინეთისაგან!“ ეს წარწერა ეხმიანებოდა რევოლუციის შემდგომ ჩინეთში განვითარებულ მოვლენებს. ფრანგი რეჟისორი, რენე კლერი ამბობდა: მუნჯი კინოს ტრაგედია, ეს იყო უსარგებლო ტიტრები, თანამედროვე კინოში კი – უსარგებლო დიალოგებიო. ძნელია, არ დაეთანხმო ფრანგული კინოს მეტრს.

ნატო ვაჩნაძის გადმოცემით, ტიტრების შეთხზვის დიდოსტატი ივანე პერესტიანი ყოფილა.** ხშირად ამა თუ იმ პერსონაჟის დახასიათებისას, თუ მოქმედების აღწერისას

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, ხელოვნება, 1990, გვ. 57

** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 82

რეჟისორი მაყურებელთან უშუალო კონტაქტში შედიოდა და კადრს გარედან მას ტიტრების საშუალებით ესაუბრებოდა, მაყურებელს ეკრანზე მიმდინარე მოქმედების მონაწილედ ხდიდა. ფილმში „სამი სიცოხლე“ იერემია წარბა და მისი ამქრები ბახვა ფულავას სახლში ესმას მოსატაცებლად იპარებიან. ჩნდება ტიტრი – „უბედურება კარზე იყო მომდგარი“. შემდეგ ეკრანზე ჩანს სახლის მაკეტი, რომელსაც სახურავს ხდიან, გამოჩნდება ოთახების განლაგება. მომხდურები ოთხში შეიპარებიან. ესმას და ბახვას სძინავთ. ჩნდება ტიტრი: „გაიღვიძე, ბახვა!“ და ა. შ.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში (თუ არ ვცდები) ჩვენში დაიწყეს მუნჯი კინოს გახმოვანება-გახმაურება, რაც პირადად ჩემთვის მიუღებელია. დღესაც, როცა ვუყურებ ხოლმე რომელიმე მუნჯ ფილმს, თუ მას თან ახლავს კადრგარეთა დიქტორის (ან მსახიობთა) ხმა, ან დადებული აქვს ხმაურები, მე ხმას ვთიშავ და ფილმს ისე ვუყურებ. კადრგარეთა დიალოგები, ან დიქტორის ხმა, რომელიც სიუჟეტს გვიყვება, სრულიად ზედმეტია, ესა თუ ის მუნჯური ფილმი საერთოდ არ საჭიროებს დამატება-შესწორებას, რადგან ის ასეა შექმნილი (ამიტომაც ჰქვია მუნჯი). გახმოვანებისას, დიალოგებთან ერთად, ადებდნენ ხოლმე ხმაურებს (თანაც ეს ხმაურები რატომღაც შერჩევითი ხასიათისა იყო – ერთ კადრში შეიძლება გაეხმოვანებინათ გასროლის ხმა, ცხენის ფლოქვების თქარათქური კი რატომღაც არა, სხვა კადრში – ხმლებით ბრძოლაა და ხმა საერთოდ არ ადევს. რატომ? გაუგებარია. მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება.). ასეთი სახის გახმოვანება შემოიღია შევადარო შავ-თეთრი ფილმების გაფერადების მცდელობას, რაც ასევე აბსურდად მიმაჩნია, რადგან შავ-თეთრ კინოს სხვა ესთეტიკა ჰქონდა, ის საჭიროებდა განსხვავებულ განათებას და სხვა მრავალ ნიუანსს, რაც განასხვავებდა მას ფერადი კინოსაგან. მუნჯი კინოს გახმოვანება და შავ-თეთრი ფილმების გაფერადება – ეს იგივეა, რომ რომელიმე ცნობილი მხატვრის,

თუნდაც რემბრანდტის, ან ვან გოგის ნახატს რაიმე მივახატოთ, იმ საბაბით, ეს დეტალი მას აკლდა და თანამედროვე ადამიანისთვის უფრო გასაგები იქნებოდაო. ხელოვნების ნიმუში ხელუხლებელი უნდა დარჩეს, ისეთი, როგორიც გონებაში დაისახა და შექმნა ავტორმა. არა მგონია, რომ ავტორებს მსგავსი დამატება-შელამაზებები მოსწონებოდათ.

* * *

1924 წლის 5 ნოემბრის გაზეთმა „კომუნისტმა“ განათავსა ინფორმაცია, ალექსანდრე ნუნუნავა სახკინმრეწვები მიიწვიესო. რეჟისორს რამდენიმე პროექტის განხორციელება სურდა, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო ვერც ერთი ვერ შედგა. საბოლოოდ, გერმანე გოგიტიძის მეცადინეობით, შეჩერდნენ ნინო ნაკაშიძის პოპულარულ პიესაზე „ვინ არის დამნაშავე?“ (1908). ეს პიესა ალექსანდრე ნუნუნავას წარმატებით ჰქონდა დადგმული სცენაზე.

რეჟისორმა თავად დაწერა სცენარი, რომელიც საქართველოში პიესის ეკრანიზაციის პირველი შემთხვევა იყო. მთავარ როლებზე მან ვაჩნაძე-მიქაბერიძის დუეტი მიიწვია. ნაწარმოების სიუჟეტი, ამდვილ ამბავზეა დაფუძნებული და დრამატულად ვითარდება: გამდიდრების ჟინით შეპყრობილი დედის ჩაგონებით გურული გლეხი სიკო სხვა დაქირავებულ ცხენოსნებთან ერთად მიემგზავრება ამერიკის შეერთებულ შტატებში, რათა იქაურ ცირკში – „უაილდ უესთ შოუში“ ჯირითით ფული დააგროვოს. შინ ცოლ-შვილი, დედა და მოხუცი ბაბუა რჩებიან. წასვლის შემდეგ შვილი და ბაბუა გარდაიცვლებიან, მეუღლე ფატის კი დედამთილის ხელშეწყობით მეზობელი შეაცდენს. ამერიკიდან დაბრუნებულ სიკოს მეუღლე ფეხმძიმე დახვდება. შეურაცხყოფილი ფატი თავს

* გურული მოჯირითეები 1892 წლიდან რუსი კაზაკების სახელით 30 წელზე მეტხანს გამოდიოდნენ ამერიკული ცირკებისა და შოუების არენებზე. ქართველი ცხენოსნების ტექნიკამ და მანამდე არნახულმა ტრიუკებმა მისცა ბიძგი იმ საყოველთაო ბუმს, რომელიც შემდეგ მთელ ამერიკაში დაიწყო.

იხრჩობს, სიკო სახლ-კარს გადაწვევას და თვითონაც იღუპება. ფილმის სოციალური ფონი ორი ძირითადი მიმართულებით იშლება: ადამიანი და ოჯახი, ადამიანი და გარემომცველი სოციალური პირობები, გლეხი ქალის უმწეო მდგომარეობა და მისი ბრძოლა სოციალური თანასწორობისათვის. სიუჟეტის სიმძაფრემ, ადამიანური კონფლიქტების, გარემოსა და ეპოქის სუნთქვის რეალისტურმა ასახვამ ფილმს მაშინვე მოუტანა პოპულარობა. „...სურათი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალულია დეტალების მძლავრი რეალიზმით, მასში მოცემულია განვითარების უბადლო ხაზი, უზადოდ მოტივირებული კავშირი“.

ფილმის მომზადების პერიოდში ოზურგეთსა და ლანჩხუთში უამრავი მასალა შეაგროვეს, რომელიც სამწუხაროდ, უგზო-უკვლოდ გაქრა. შემორჩენილია მოჯირითე ლუკა ჩხარტიშვილის წერილი (1925 წლის 23 აგვისტო) ივანე ურუშაძისადმი, რომელშიც იგი საყვედურს გამოთქვამს ალექსანდრე წუნუნავას მიმართ ფოტომასალის დაკარგვის გამო: „მე შევეკითხე იგენს რომ რათ უნდებოდა სურათები მეთქი იგენმა მითხრეს რომ ეს სურათები გამოცხადდება პრაქტიკულად ჯერ საქართველოში მერე კი რუსეთშიო მაშინ მე უთხარი რომ სურათებს გაგატან სხვადასხვა ნაირებს მეთქი მაგრამ უნდა იყოს ჩემი სახელი გამოცხადებული რომელიც ვიყავით სხვა და სხვა სახელმწიფოში ვისტავეკებში მე და ჩემი ამხანაგები გურულები და თქვენმა გამოგზავნილმა კაცმაც შემპირდა რომ თქვენი სახელიც იქმნება და გურულებისაცო და... (15) ხუთმეტი კაცი და (4) ქალი დაჭირდებოდა იმ კამპანიასო მე ძალიან გამიხარდა მარა ეს ყველა ტყვილი დარჩა მერე გევიგე რომ კაზაქები და კვეტაიშვილი და მისი ცოლით არისო... მერე კაცი გაუგზავნე პანტელეიმონ ცინცაძე და შეუთვალე რომ რადამც ყველაფერში მოგვატყუე სურათები გამომიგზავნე და პრაცენტები მეთქი და შემომითვალა რომ ყველაფერში გაგისწორდებო, დღესეც არაფერი ამბავია ივანე ბატონო.... ორი სურათი იმისანა ურე-

* გაზეთი, „Заря Востока“, 1926, 7 მარტი

ვია ამ სურათებში რომ (200) ორასი მანეთი რომ მომცეს არ მივცემ, ამის გამოწყობა მე მინდოდა მარა დრომა არ მომიწყო ხელი, ლუკა ჩხარტიშვილი". (სტილი დაცულია).

ალექსანდრე ნუნუნავას სურდა, რომ ფილმში ერვენებინა ქართული კინოს გაქანება, ისეთი მასობრივი სცენები, რომლებიც გრანდიოზულ შთაბეჭდილებას მოახდენდნენ და ამავედროულად, ლოგიკური მეკავშირის როლს შეასრულებდნენ ფილმის საერთო არქიტექტონიკაში.* ამიტომ დიდი ფიქრის შემდეგ რეჟისორმა გადაწყვიტა, ფილმში ერვენებინა ამერიკული „ველური დასავლეთის“ შოუ თავისი მასშტაბურობითა და მრავალფეროვნებით. მაშინ ამერიკაში ექსპედიციაზე ფიქრი იგივე იყო, მთვარეზე რომ გაფრენილიყავი, ამიტომაც ნუნუნავა, სიკოს როლის შემსრულებელ კოტე მიქაბერიძესთან ერთად, ველიკო და მარო კვიტაიშვილების ოჯახს მიადგა. ცოლ-ქმარი კვიტაიშვილები, ბრწყინვალე მხედრები, თავიანთ გუნდთან ერთად XX საუკუნის ათიანი წლებიდან გამოდიოდნენ ამერიკული შოუებისა და ცირკების არენებზე.

„მიადგნენ თუ არა კვიტაიშვილების სახლს, როგორც კ. მიქაბერიძემ გვიამბო, ყანიდან შემოესმათ... ინგლისური სიმღერა, მელოდიას იწყებდა კვიტაიშვილების ქალიშვილი, ამერიკაში დაბადებული და წამოჩიტული, დედ-მამა კი ჰყვებოდა. მომავალი ფილმის ავტორს დაწვრილებით, დოკუმენტური სიზუსტით აინტერესებდა ყველაფერი ამერიკული ცირკის კონსტრუქციის შესახებ... ასევე საჭირო იყო ცირკის მონაწილე სხვადასხვა ჟანრისა და ეროვნების მსახიობებისა და, უბრალოდ, თანამშრომლების კოსტიუმების გაცნობა, შემორჩენილი ფოტოებისა თუ აფიშების ნახვა და ათასი წვრილმანი; ეს აუცილებელი იყო იმისთვის, რომ ფილმში ერვენებენიათ ამერიკული ცირკის არა საცოდავად შეკონინებული ბუტაფორია, რომელიც თავისი უმწეობის გამო ცინიკურად განაწყობდა მაყურებელს,

* გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, ხელოვნება, 1985, გვ. 84

არამედ ნამდვილი, რეალური სახე. ალ. ნუნუნავას „ვიზიტმა“ კარგი შედეგი გამოიღო – კვიტაიშვილებს ამ მხრივ უხვი მასალა აღმოაჩნდათ“.*

რეჟისორი შეუდგა ჩანაფიქრის განხორციელებას: სახკინ-მრეწვის ეზოში სამწრიანი ამერიკული ცირკი ხუთ დღეში ააშენეს, ქაუბოების, ინდიელების, მოცეკვავეების, მოჯირითე გურულების კოსტიუმები ერთ კვირაში შეიკერა. საინტერესოა, რომ ჯირითობის სცენებში მონაწილეობას ძირითადად იღებდნენ ამერიკასა და ევროპაში ნამყოფი მოჯირითეები, მათ შორის, თავად კვიტაიშვილები. რასაკვირველია, ამ მასობრივი სცენისათვის საჭირო გახდა დიდძალი მაყურებელი – „ორი ათასი „ამერიკელი“, ვინც ტრიბუნებს შეავსებდა. ეს პრობლემაც ადვილად გადაწყვიტეს: ოფიციალურად გამოცხადდა გადაღების დღე და თბილისის კინოთეატრებში გაუშვეს სარეკლამო რგოლები, რომლებშიც ყველა მსურველს ინვეზდნენ დიდ საცირკო წარმოდგენაში გადასაღებად, მხოლოდ ერთი პირობით – ყველანი ევროპულ კოსტიუმებში გამონყობილნი უნდა მოვიდნენო.

დათქმულ დროს ცირკის თაღთან, სადაც კვიტაიშვილების მიერ ამერიკიდან ჩამოტანილი პლაკატი წარწერით „101 Ranch Real Wild West Show“ („101 რანჩოს ნამდვილი ველური დასავლეთის შოუ“)** გამოეკრათ, მოსალოდნელზე მეტმა ადამიანმა მოიყარა თავი. „ვინც ძალიან ჰგავდა ამერიკელს, მისვლისთანავე შეუშვეს, „ნახევრადამერიკელები“ კი „ოქროს თადარიგში“ ჩააყენეს. აგერ გამოჩნდა ამერიკულ ყაიდაზე ხაკისფერ ტანსაცმელში გამონყობილი ოფიცერი, მერე რაჯა მოვიდა თავისი მდივანი ქალით (ეს უკვე გადაცემული მსახიობები იყვნენ), შემდეგ ვილაც მოხალისე ზოლებიან შარვალსა და გრძელკალთიან სერთუკში, ვითომ ნამდვილი „ძია სემია“.

* გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, ხელოვნება, გვ. 86-88

** 101 Ranch Real Wild West-ის მფლობელები იყვნენ ძმები მილერები

ბოლოს კი მოადგა მანქანა, რომელშიც მართლაც ნამდვილი ამერიკელები იყვნენ, თბილისში მყოფი რომელიღაც ამერიკული კომიტეტიდან – ცხადია, მათაც გაეგოთ ეს ამბავი და გულწრფელად მოვიდნენ დასახმარებლად“. იყო კურიოზიც: ერთ მსურველს „ბუდიონოვკა“^{***} ეხურა, მას განუმარტეს, რომ ამერიკელად ვერ გამოდგებო, მაგრამ ის მაინც თავისას არ იშლიდა – გადაღებაში მინდა მონაწილეობაო.

ეპიზოდს ოთხი ოპერატორი იღებდა: ს. ზაბოზლაევი, ვ. ენგელსი, ა. პოლიკევიჩი და მოსკოველი ნ. ტიხონოვი. თავად რეჟისორი სახელდახელოდ აგებული კოშკიდან რუპორით ხელში ხელმძღვანელობდა გადაღების პროცესს. ალექსანდრე ნუნუნავამ დაამტკიცა, რომ იგი მასობრივი სცენების გადაღების დიდოსტატია. ასეთი გრანდიოზული სცენა, რომელსაც ანალოგი არ ჰქონდა იმდროინდელ საბჭოთა კინემატოგრაფში, სარეკორდო ვადაში – ერთ დღეში დაასრულეს.

ნუნუნავას კინოსურათი გადაღებული ჰქონდა ორ სერიად, მაგრამ მოსკოვში ჩატანილი ფილმი სახკინმრეწვის წარმომადგენელმა გრიგოლ არუსტანოვმა შეკვეცა. შემცირებასთან ერთად ფილმს სახელიც შეუცვალეს – „უაილდ ვესტის მხედარი“ დაარქვეს. ამას გარდა, არუსტანოვმა შეცვალა ზოგიერთი ტიტრი და სადაც „ქართველი მოჯირითეები“ ეწერა, „კავკასიელ მოჯირითეებად“ გადააკეთა. ამის შედეგი იყო, რომ ზოგიერთ საბჭოურ და უცხოურ რეცენზიებში მოჯირითეებს კავკასიელებად და არა ქართველებად მოიხსენიებდნენ: „განსაცვიფრებელი და მეტად საინტერესოა ამერიკული ცირკი და კავკასიური ჯირითი...“^{****} რეჟისორი ხაზს უსვამდა: „მე მიმაჩნია, რომ თუ საქართველოს სახკინმრეწვი უშვებს რაიმე ფილმს, მას უნდა ჰქონდეს საქართველოს სახკინმრეწ-

* გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, ხელოვნება, 1985, გვ. 86-88

** Будионевка – ძაბრის ფორმის წითელარმიელთა თავსაბურავი.

*** ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, ხელოვნება, თბილისი, 1976, გვ. 97

ვის მარკა, თუ სომხეთი უშვებს – სომხური, თუ აზერბაიჯანი – აზერბაიჯანული, მაგრამ არ შეიძლება ყოველივე ამის არევა ერთმანეთში. ქართული ყოფის არევა... საერთო კავკასიურ მასშტაბში და სიკოს (კოტე მიქაბერიძის გმირი – ი. მ.) მოხსენიება კავკასიელ მოჯირითედ – ყოვლად შეუძლებელია".

მიუხედავად მოსკოვში მივლინებული ნუნუნავას პროტესტისა, ფილმი მაინც დამახინჯდა, დაკარგა ავტორისეული თავდაპირველი ჩანაფიქრი. „ჩემი აზრით, – ამბობდა ნუნუნავა, – ფილმის გადაკეთება რეჟისორის საქმეა და არა გ. არუსტანოვისა“. ნუნუნავა კოლეგიალურობასაც იჩენს და ბარსკის (რომელიც რამდენიმე წლით ადრე მას და „ქრისტიანეს“ თავს ესხმოდა) სურათებზეც საუბრობს. „დარწმუნებული ვარ, რომ ბარსკის სურათები გაცილებით უკეთესი იქნებოდა, ამხ. გ. არუსტანოვის წყალობით რომ მათ ასე მიზანშეუწონლად არ ამოკლებდნენ. გ. არუსტანოვს არ აქვს მხატვრული მიდგომა ისეთი საქმისადმი, როგორიცაა კინონარმოება, ამიტომაც ხდება, რომ ბევრ სურათში იგი ტოვებს ლამაზ, მაგრამ არაფრის მთქმელ ადგილებს“. ნუნუნავას თან ახლდა მსახიობი ნიკოლოზ კახიძე, რომელმაც რაღაც გზებით ხელში ჩაიგდო მეექვსე და მერვე ნაწილებიდან ამონაჭრები და კინოთეატრ „კოლოსში“ მიიტანა. კინოთეატრის გამგეს უთხოვია, ასე დამონტაჟებული სახით გამომიგზავნეთ ფილმიო, თორემ ისეა დაჭრილი, კაცი თავსა და ბოლოს ვერ გაუგებსო.* ერთხანს ნუნუნავა უარს ამბობდა ფილმის ავტორობაზე, ტიტრებიდან საკუთარი სახელის ამოღებაც კი უნდოდა, მაგრამ მერე ბედს შეეგუა. „მე ვგავდი იმ მამას, – გულისტკივილით შენიშნავდა იგი, – რომლის ქალიშვილს ნამუსი ახადეს, მაგრამ რომელსაც მეორე დღეს არწმუნებდნენ, თქვენი ქალიშვილი ისევ ისეთივე ლამაზია, როგორიც იყოო“.

საინტერესოა, რომ ნუნუნავას უკანასკნელი ფილმის

* გოგი დოლიძე, ქართული კინო გუშინ და დღეს, კინემატოგრაფიული ძიებანი, ხელოვნება, 1985, გვ. 94-99

„ჯანყი გურიაში“ წარმოებაში ჩაშვებას ბევრი ეწინააღმდეგებოდა, მათ შორის, გერმანე გოგიტიძეც, მაგრამ სწორედ არუსტანოვი, სახკინმრეწვის გამგეობის თავმჯდომარე, აქტიურად უჭერდა წუნუნავას მხარს ამ საქმეში.* ეს იმ შეცდომის გამოსწორების მცდელობა იყო, რომელიც მან „ვინ არის დამნაშავეს?“ მიმართ ჩაიდინა თუ სხვა რამ, ახლა ძნელი დასადგენია, მაგრამ ფაქტია, რომ არუსტანოვს ამან ვერ „უშველა“ – „ჯანყთან“ დაკავშირებული ფინანსური გადახარჯვების გამო ის სამსახურიდან გაათავისუფლეს.

მიუხედავად დამახინჯებისა, „ვინ არის დამნაშავე?“ მოსკოვის ექვს კინოთეატრში გადიოდა და დიდი მოწონება დაიმსახურა. ჟურნალი „სახიობა“ (1926, 8, გვ. 1) წერდა: „იმ ფილმებს შორის, რომლებიც ჩვენმა სტუდიამ გამოუშვა, „ვინ არის დამნაშავეს?“ განსაკუთრებული ადგილი უკავია და შესაძლოა, ჩვენს კინონარმოებაში მან სრულიად ახალი პერიოდი გახსნას“. ჟურნალი „Советский экран“ (1926, №3) ფილმში მასობრივ სცენებს გამოყოფდა: „ვერც კი წარმოიდგენ, რომ ეს ინსცენირებაა, იმდენად არ იგრძნობა აქ ყბადაღებული დასავლური ბუტაფორიულობა. უბრწყინვალესი მომენტია – ცირკის სცენა. წარმოუდგენელია, დაიჯერო, რომ ეს ქართველებმა გააკეთეს, აი, თუნდაც როგორ გამოირჩევა ქართველების ჯდომა ცხენებზე კოვბოური მანერისაგან. გახარებთ მძაფრი ტემპი. ბრწყინვალეა თვით ალღუმის მონაწილეთა შემადგენლობა“. იყო ბრიყვული ხასიათის რეცენზიებიც, რომლებშიც ფილმის ნაკლად მიჩნეული იყო ერთ ეპიზოდში ნაჩვენები სიმინდის გარჩევა: „ეტყობა სიმინდი ძველია, ხელოვნურად შეხვეული. ალბათ ფილმი მაშინ გადაიღეს, როცა სიმინდი მწიფე არ იყო...“**

კინოსურათი საზღვარგარეთაც გაიტანეს: გერმანიაში, ფინეთში, ლიტვაში, ლატვიაში, პოლონეთში, თურქეთში, ირანში,

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 142

** „საქართველოს განათლების მუშაკი“, 1926, გვ. 26

ჩეხოსლოვაკიაში. თბილისში ფილმის პრემიერა ერთდროულად სამ კინოთეატრში: „სოლეში“, „არფასტოსა“ და „აპოლოში“ გაიმართა. ინტერესი იმდენად დიდი იყო, რომ ბილეთები ელვის სისწრაფით იყიდებოდა. სახკინმრეწვა წინასწარ გამოსცა ამ ფილმისათვის მიძღვნილი ქართულ-რუსული სარეკლამო ბუკლეტი. „ვინ არის დამნაშავე?“ თბილისის კინოეკრანებზე პირველი სამი კვირის მანძილზე 60 ათასმა მაყურებელმა ნახა. ეს თავისებური რეკორდი იყო იმდროინდელ ქართულ კინოში.

ალექსანდრე წუნუნავამ ბრწყინვალედ იმუშავა მსახიობებთან, დახვეწა მათი აქტიორული ინდივიდუალურობა, ატარებდა წინასწარ რეპეტიციებს, რომლის დროსაც დაბეჯითებით უხსნიდა თითოეულ მათგანს თუ რა და როგორ უნდა გაეკეთებინათ. რეჟისორი მსახიობთა ყურადღებას თვალებისა და გამომეტყველების ემოციურ ძალაზე ამახვილებდა. ალექსანდრე წუნუნავა პირველია, რომელმაც ქართულ კინოში ძირფესვიანად შეცვალა, საფუძველი ჩაუყარა და ჩამოაყალიბა სამსახიობო ოსტატობა, რაც გამოიხატებოდა მსახიობთა უკიდურესად რეალისტურად შესრულების მანერაში, კინემატოგრაფიული სახის ძერწვის ლაკონიურობაში.*

საკავშირო პრესა ნატო ვაჩნაძეს აღიარებდა ფილმის აქტიორული ანსამბლის ლიდერად, მაგრამ არ უნდა დაევიწყოთ, რომ მას ზურგს უმაგრებდნენ სხვა ნიჭიერი მსახიობები: კოტე მიქაბერიძე, არკადი ხინთიბიძე, ვლადიმერ ტრაპაიძე და განსაკუთრებით ცეცილია წუნუნავა, რომელმაც ჩემი აზრით, დაჩრდილა ფილმის ყველა სხვა მონაწილე. ცეცილია წუნუნავას მოგონებიდან: „დაიწყო სურათის ფინალური ეპიზოდის გადაღება, თავს საშინელი უბედურება დამატყდა: ერთი მხრივ, თავი მოიკლა რძალმა, მეორე მხრივ, ვაჟიშვილმა სახლს ცეცხლი წაუკიდა. ეს სცენა ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი უნდა გამხდარიყო ფილმში. მაშინ, როდესაც მე ამ სცენის წარმოსადგენად ვემზადებოდი, რეჟისორმა წუნუნავამ სულ

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, ხელოვნება, თბილისი, 1990, გვ. 57-58

უბრალო რაღაცის გამო ჩხუბი ამიტება, ამან ჩემზე უცნაური ზემოქმედება მოახდინა. ძალიან ავლელდი, გავნანყენდი. ამ დროს გაისმა რეჟისორის ხმა: „მოემზადეთ, გადაღება იწყება“. არ მახსოვს, როგორ ვითამაშე ჩემი როლი. გონს მაშინ მოვედდი, როცა კაბაშემოხეული ცეცხლმოკიდებული სახლიდან გამომათრიეს. ალ. ნუნუნავა მომიახლოვდა და მითხრა: „კარგი იყავი, ცეცილია, ძალიან კარგი, ჩხუბი კი განგებ აგიტყხე, ეს საჭირო იყო შენთვის“.*

რაც შეეხება ნატო ვაჩნაძეს, ის სწორედ ნუნუნავას ხელში გამოინართო ნამდვილ დრამატულ კინომსახიობად, რასაც ყოველთვის ხაზგასმით აღნიშნავდა. „ნუნუნავა იყო პირველი რეჟისორი, ჩემ სამსახიობო გზაზე შეხვედრილი, რომელიც სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობდა, რეპეტიციების დროს იგი ცდილობდა მსახიობის თამაში ფსიქოლოგიური სიმართლის გამომხატველი გაეხადა. იგი ყოველთვის ზუსტ დავალებას იძლეოდა, სათანადო მდგომარეობის და მიზანსცენების გამონახვა შეეძლო“.** ნატო ვაჩნაძემ არსებითად ამ როლით დაიწყო თავისი ნამდვილი სამსახიობო კარიერა. ამას ხაზს უსვამდა თავის რეცენზიაში მისი მომავალი მეუღლე, ახალგაზრდა რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, როცა ამბობდა, რომ „არც ერთ სურათში... არ ყოფილა ნატა ვაჩნაძე ასეთი ამსრულებელი თავისი როლის... „ვინ არის დამნაშავე“ ყველაზე უფრო საინტერესო უნდა იყოს ნატა ვაჩნაძისათვის, ასეთი მიღწევის შედეგი არის მოფიქრებული სახე, ზომიერი და ცოცხალი არა ყალბი თამაში, იგი უკვე შეგნებულად იწყებს როლის თამაშს, ის აქ არ არის შეშინებული, ეტყობა, რომ მსახიობობას მიუხედავ... მაგრამ ცხადზე უცხადესია, რომ კიდევ დასრულები-სათვის დიდი მუშაობაა საჭირო“*** სტანისლავსკის სისტემას

* ე. ქოჩაკიძე, კ. ტუსკია, ლ. ლომიძე, ცეცილია ნუნუნავა, „ხელოვნება“, 1956, გვ. 46

** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუბუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 38

*** „დროული“, 1926, 3, გვ. 4

უამრავი დამცველი და მოწინააღმდეგე ჰყავს, მე არც ერთის, არც მეორის ადვოკატი ვარ, მაგრამ ერთი ცხადია – ვერანაირი მეთოდი და თრეინინგი ვერ უშველის მსახიობს, თუ ნიჭი არ აქვს. ძალიან ბევრი მსახიობი ამ სისტემას საერთოდ არ ცნობდა, მაგალითად, უდიდესი მსახიობი ჯორჯ სკოტი, რომელიც სისტემას „ნეხვის ბურთულას“ უწოდებდა. ცნობილი ინგლისელი თეატრალური მსახიობი სერ რობერტ სტივენსი იხსენებდა ნიუ იორკში ნანახ ერთ სპექტაკლს, რომელშიც ამ მეთოდის მიმდევარი მსახიობები მონაწილეობდნენ. მათი თამაში იმდენად ყალბი და არაპროფესიონალური ყოფილა, რომ სპექტაკლის შემდეგ ის, აღშფოთებული, ორ მოხუც რუს მსახიობს შეეკითხა, თუ რას ფიქრობდნენ ისინი სტანისლავსკის მეთოდზე. მათი პასუხი ასეთი იყო: თუ გაქვს სტანისლავსკის წიგნი „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“ მდინარეში მოისროლეო. შეიძლება არანაირი კურსები არ ჰქონდეს გავლილი მსახიობს, მაგრამ ნიჭის, შინაგანი ენერგიისა და ქარიზმის წყალობით შეუძლია ნებისმიერ ცნობილი თეატრალური უნივერსიტეტისა და სახელოსნოს კურსდამთავრებულს აჯობოს. „უამრავი მეთოდი არსებობს, ჩემი კი შემდეგში მდგომარეობს – ბლომად ნიჭი, სასმელით სავსე ჭიქა და ბლომად ყინული“, – ამბობდა ცნობილი ამერიკელი მსახიობი და შეთავსებით ლოთი ჯონ ბერიმორი. სტანისლავსკის რა გითხრათ, მაგრამ კინოს ხალხს რომ სმა და ქეიფი უყვარს, ეს კი ცნობილია (აი, ზემოთ რომ ჯორჯ სკოტი ვახსენე, ისიც მაგარი მსმელი ყოფილა.). ბევრი მათგანი საბოლოოდ გადაჰყვა კიდეც ლოთობას და ჯერ კარიერა, შემდეგ თავიც დაიღუპა, თუმცა სასმელი ბევრწილად შეელოდა მათ შემოქმედებით საქმიანობაშიც. ქართველებშიც ბევრი (ძალიან ბევრი) მსახიობი და რეჟისორი იყო ბახუსთან ჩახუტებული. აი, მაგალითად ვასო აბაშიძე – სიფხიზლეში ყოფილა დინჯი, უწყინარი და ჩუმი, ხოლო როცა გადაჰკრავდა, სავსებით იცვლებოდა თურმე, მისი იუმორი ზოგჯერ სარკაზმად იქცეოდა და, საერთოდ, აჭიკჭიკდებოდაო. ერთხელაც

ავად გამხდარა და მასთან ექიმი მისულა. გასინჯვის შემდეგ ექიმმა ხელის დაბანა მოინდომა, მიადგა ხელსაბანს, ცარიელი დაუხვდა, წყალი არ იყო. დოქს მოჰკიდა ხელი, გადმოაპირქვა, იქიდან ღვინო წამოვიდა, წაავლო თუნგს ხელი, იქაც ღვინო აღმოჩნდა, ჩაიდანს ახადა თავი – ღვინოა. ვა, ეს რა ამბავია, წყალი არა გაქვსო? – შეეკითხა გაკვირვებული. აბა-შიძემ კვნესით უპასუხა: – ქაჯან, ღმერთმა ღვინო გააჩინა და გიჟი ვარ, წყალი ვიხმაროო? და პირაღმა განვა.* ალექსანდრე ნუნუნავა კი იხსენებს მოსკოვში ფიოდორ შალიაპინთან შეხვედრის ერთ ეპიზოდს, რომელიც დაკავშირებული იყო ვალერიან გუნიასთან. ის გორკის ბინაში მისულა და ქართველების დანახვა ძლიერ გახარებია. მერე უკითხავს, მსახიობ ვალერიან გუნიას თუ იცნობთო. როგორ არა, – უპასუხიათ მათ, – ეგ ხომ ჩვენი თეატრის სიამაყეაო. თქვენ საიდანღა იცნობთო? საიდან და, ერთხელ მაგ გუნიათ ტილიპუჭურში ღვინით კინალამ დაგვახრჩოო, უპასუხია შალიაპინს.** ეს რესტორანი „ტილიპუჭურა“ განთავსებული ყოფილა თამამშევის ქარვასლაში და მაშინ ალბათ იგივე იყო, როგორც ჩემი სტუდენტობისას ავლაბარში მდებარე „პროჟექტორი“ – იაფი და იორლა. აი, რას ჰყვება იოსებ გრიშაშვილი: „ტილიპუჭურა“ წარმოდგება სომხური სიტყვიდან „თელიპუჭურ“ (პატარა ძაფი). ამ ქარვასლაში წინათ მკერავთა მთელი დასტა იყო და ერთმანეთს შორის ძაფის თხოვნით იყვნენ განთქმული: „პატარა ძაფი მომეცი“ (თელ პუჭურ). რუსებს „თ“ არა აქვთ და გამოვიდა „ტ“ (ტელ – თელ – ტილ), აქედან „ტილიპუჭურა“. მამაჩემი იტყოდა: „ვისაც ტილიპუჭურაში პური არ უჭამია, სჩანს, კავკასიაში არ ყოფილაო“...^{***}

ისევ თბილის-ქალაქური თემა განვაგრძოთ: 1926 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ალექსანდრე ნუნუნავას მომღეწონ

* ს. გერსამია, ვასო აბაშიძე, სახელგამი, 1948, გვ. 137

** დავით კასრაძე, ალექსანდრე ნუნუნავა, ხელოვნება, 1957, გვ. 31

*** იოსებ გრიშაშვილი, ქალაქური ლექსიკონი, 1997 წ. გვ. 204

მხატვრული ფილმი „ხანუმა“. ეს იყო პირველი ქართველი კინორეჟისორის პირველი ქართული კინოკომედია, რომლის გამოჩენას წინ უსწრებდა რესპუბლიკური პრესის ფურცლებზე გამართული კამათი, როგორი სახის კინოკომედიები უნდა გადაეღოთ ქართველ კინემატოგრაფისტებს. სახკინმრეწვის თანამშრომელი, ეროვნული კინემატოგრაფის საკითხებზე დაწერილი წიგნის „თეატრისა და კინოს პრობლემების“ (1928) ავტორი სერგო ამალლობელი მიიჩნევდა, რომ ჩვენში უფრო ივარგებდა არა ამერიკის მსგავსად რომელიმე ცალკეულ მსახიობზე დამყარებული კინოსურათები (მაშინ გამოკვეთილი კინოკომიკოსები ქართულ კინოს არ ჰყავდა), არამედ, ასე ვთქვათ, სასაცილო სიუჟეტების მქონე ფილმები. ამალლობელის აზრის საწინააღმდეგოდ გამოდიოდა ცნობილი ფილოლოგი გაიოზ იმედაშვილი (ფსევდონიმით კაიუს პელი), რომელიც მოითხოვდა სწორედაც რომ ნიჭიერ, ინდივიდუალური კომიკური ოსტატობის მქონე მსახიობებზე გაეკეთებინათ აქცენტი და მაგალითისათვის მოჰყავდა ნიკო გოცირიძე და ალექსანდრე ჟორჟოლიანი.* გამარჯვება ამალლობელს ხვდა წილად და ჩვენი კინო მისი კონცეფციის გზით წავიდა.

„ხანუმა“ ავქსენტი ცაგარელმა 1882 წელს დაწერა და თეატრშიც იმავე წელს დაიდგა. სპექტაკლში ერთ-ერთ მთავარ როლს „მოხევე“, ანუ ალექსანდრე ყაზბეგი თამაშობდა. ფილმს მართო ეს პიესა არ დაედო საფუძვლად, არამედ მასთან ერთად ვიქტორ დოლიძის მიერ ამავე ნაწარმოების მოტივებზე შექმნილი ოპერა „ქეთო და კოტე“, რომელიც თავად ნუნუნავამ დადგა 1919 წელს ქართულ საოპერო თეატრში და შემდეგ რუსეთის სხვადასხვა ქალაქების სცენებზე. რეჟისორმა სცენარში ჩაამატა რამდენიმე ახალი ეპიზოდი, ახალი პერსონაჟები, რითაც უფრო გაახალისა სიუჟეტი.

ხანუმას როლს თამაშობდა ქართული თეატრის ცნობილი მსახიობი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, რომელსაც კინოში მუშა-

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 66

ობის გამოცდილებაც ჰქონდა. სხვათა შორის, გაზეთი „Заря Востока“ (1926, 12 ივნისი) არასწორ ინფორმაციას აწვდიდა მკითხველს, „ხანუმაში“ მთავარ როლს სოფია ჟოზეფი შეასრულებსო. დანარჩენ პერსონაჟებს ასახიერებდნენ: თამარ ბოლქვაძე, კოტე მიქაბერიძე, ვალერიან გუნია, ტასო აბაშიძე, ლადო კავსაძე, ინა ნახარიშვილი, მიხეილ ჭიაურელი, ვლადიმერ ტრაპაიძე, ცეცილია წუნუნავა, სოფია ჟოზეფი, ვასო აბაშიძე, ლევან ხოტივარი, სანდრო კანდელაკი, კოხტა ყარალაშვილი. იმის გამო, რომ ეკრანიდან მსახიობთა მეტყველება არ ისმოდა, დაიკარგა ქალაქური კილოკავი, ცაგარელის პიესა კი ქართული ენის რუსულ ყაიდაზე მოდიფიკაციის საშუალებით იყო აგებული, რაც სასაცილოს ხდიდა დიალოგებს, ამიტომაც რეჟისორმა მთელი ყურადღება კომიკურ სიტუაციებზე გადაიტანა, ამ ხერხმა უნიჭიერეს მსახიობთა მხარდაჭერით გაამართლა. მრავალი წლის შემდეგ ფრანგი კინომცოდნეები იტყვიან, რომ სწორედ წუნუნავამ და არა ეიზენშტეინმა, როგორც მიაჩნიათ, დაამკვიდრა საბჭოთა კინოში ჟანრი „ოპერა სიმღერის გარეშე“ ანუ მუნჯი ფილმი ოპერის ესთეტიკით, რომელშიც გააერთიანა ოპერის, თეატრისა და კინოს გამომსახველობითი საშუალებები.

„ხანუმას“ პრემიერას, რომელიც 1926 წლის 1 ოქტომბერს გაიმართა, დიდძალი მაყურებელი დაესწრო. რასაკვირველია, ბევრ მათგანს ნანახი ჰქონდა სპექტაკლი „ხანუმა“ და ოპერა „ქეთო და კოტე“, მაგრამ მათი კინოვერსია მაინც ყველას აინტერესებდა. ფილმის წარმატებაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მაყურებელთა თხოვნით მისი ჩვენებები თბილისის კინოთეატრებში დაგეგმილზე მეტხანს გაგრძელდა.

მიუხედავად შემოქმედებითი წარმატებებისა, 1928 წელს ალექსანდრე წუნუნავამ გადაიღო უკანასკნელი ფილმი, სოციალური მნიშვნელობის ორსერიიანი, მასშტაბური ტილო „ჯანყი გურიაში“ (ეგნატე ნინოშვილის ისტორიული რომანის

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, ხელოვნება, თბილისი, 1990, გვ. 64

მიხედვით). ამ სურათამდე მან დადგა ფსიქოლოგიური დრამა „ორი მონადირე“ (1927), რომელშიც მოთხრობილია ორი მონადირე ძმის ამბავი. მათ ერთი და იგივე ქალი შეუყვარდებათ და ერთმანეთის დაუნდობელ მტრებად იქცევიან. ძმები გადანყვეტენ წილისყრას – გამარჯვებულმა უნდა მოკლას დამარცხებული და ქალიც მას დარჩება. ძმების როლები ითამაშეს კოტე მიქაბერიძემ და მიხეილ გელოვანმა. ფილმში სკურპულოზურად არის დამუშავებული ყოფითი დეტალები, გმირთა ჩაცმულობა, სოფლის სახლის მონყობილობა. დიდი ადგილი ეთმობა მთავარ გმირთა სულიერი თუ ფიზიკური ტანჯვის ამსახველ დეტალებს, გამოყენებულია მრავალი სპეცეფექტი, კომბინირებული გადაღებები, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ ეფექტების საშუალებით ავტორს სურს გადაფაროს ფილმის სხვა ნაკლოვანებები.

ეგნატე ნინოშვილის რომანი „ჯანყი გურიაში“ ასახავს გურიაში 1841 წელს მომხდარ მძლავრ აჯანყებას, რომელსაც ორგანიზებული და მასობრივი ხასიათი ჰქონდა. „ჯანყი გურიაში“ სხვა ნიშნებთან ერთად მკაფიოდ თვითმპყრობელობისა და რუსეთის სანინააღმდეგო ხასიათს ატარებდა და მოსახლეობის ყველა ფენის, მათ შორის, თავადაზნაურობის დიდი ნაწილის უშუალო მონაწილეობით მიმდინარეობდა. „რუსმა, კილავ, უპრაგონოთ შეგვანერა კომლზე ხუთი შაური, – იგონებდა ამ აჯანყების („პუნტის“) მონაწილე გოგია ვადაჭკორია, – რომ გადაგვეხადა, კილავ, მეტს შეგვანერდა, პანით შეგვაჩოვდა და მერე დაგვჯორგავდა. აგი ქე მიუხვდით და ვიპუნტეთ“.* კაჟიანი თოფებით შეიარაღებულმა გურულებმა რუსის რეგულარულ ჯარებს ვერ გაუძლეს, მაგრამ დიდი წინააღმდეგობა გაუწიეს და ზიანიც მიაყენეს. რუსებმა აჯანყება სასტიკად ჩაახშვეს და მას შემდეგ გლეხებზე წნეხი უფრო დამძიმდა.

„ჯანყი გურიაში“ ალექსანდრე წუნუნავას ჯერ კიდევ

* ზოია ტულუში, მოგონებები ნინოშვილზე, გურული ლექსიკა, 2008, გვ. 7.

სცენაზე ჰქონდა დადგმული და მას დიდი აღიარება მოჰყვა. „ჯანყი გურიაში“ ნამდვილ მასიურ ფსიქოლოგიურ დრამად არის გადაქცეული, – წერდა ჟურნალი „ხელოვნება“ (1925 წ. N7), – აქ მთავარი გმირი თვით მასაა, მოზღვავებული, ბო-ბოქარი, ფაფარაყრილი, რომელიც პირველ სიტყვიდან უკანასკნელამდე აქტიურია და მოქმედი. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ქართულ რამზას ასეთი ცოცხალი მასა ჯერ არ უნახავს“. ასე რომ, ნუნუნავა ამ მასალას ლიტერატურული პირველწყაროსა და ისტორიული მონაცემების მეშვეობით ზედმინევნით კარგად იცნობდა. „ისტორიული სიმართლის დაცვა და თან შეძლებისდაგვარად მკაფიოდ გაშლა იმ ტრაგედიისა, რომლის მთავარი მოქმედნი გლეხის მასები იყვნენ – აი, რა შეადგენდა რეჟისორის უპირველეს მიზანს“, – წერდა კარლო გოგოძე.* ფილმის გადაღება რეჟისორის მშობლიურ სოფელ ლიხაურში მიმდინარეობდა. მან თავიდანვე უარი განაცხადა ეროვნული, ამ შემთხვევაში გურული ადათ-წესების, კოლორიტისა და ეგზოტიკის თვითმიზნურ ჩვენებაზე, რაც ასე ხშირად იყო ორიენტალისტურ სურათებში, რომლებშიც წინა პლანზე გარეგნული ნიშნები – ქამარ-ხანჯალი, ჩოხა თუ ჰარამხანა იყო გამოტანილი და ყურადღების მიღმა რჩებოდა ადამიანები, მათი ბუნება. ფილმში მკაფიოდ გამოიკვეთა მთავარ გმირთა მხატვრული სახეები, რომლებიც აჯანყებული გლეხების მასასთან ერთად ერთ ორგანიზმს წარმოადგენენ. ნუნუნავამ სხვა ფილმებში გამოყენებული სახალხო შეჯიბრებანი, კერძოდ, ჯირითი კინორომანის იდეურ-მხატვრული კონცეფციის საკვანძო პუნქტებად წარმოაჩინა და ორგანულად მიუსადაგა ფილმის ლაიტმოტივს.** მაგრამ ერთ-ერთი უპირველესი, რაც ფილმს მაგიურობას ანიჭებს, ეს მასობრივი სცენებია, რომელთა უბადლო ოსტატად ისევ მოგვევლინა ალექსანდრე ნუნუნავა. ამ სცენების ყურებისას (იქნება

* ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, ხელოვნება, თბილისი, 1976, გვ. 103

** ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, ხელოვნება, თბილისი, 1990, გვ. 66

ეს ხალხმრავალი კრება, სადაც აჯანყებულთა მეთაურებს ირჩევენ თუ უმაღლესი ოსტატობით დადგმული საბრძოლო ბატალიები) გებადება ეჭვი, რომ ეს მსახიობთა მონაწილეობით დადგმული ეპიზოდები კი არ არის, არამედ რაღაც ზე-ბუნებრივი ძალით, დროის მანქანის საშუალებით გადამღები ჯგუფი გადასროლილა 1841 წელს და აპარატი როგორც თვითმხილველი, როგორც მოწმე აფიქსირებს მოვლენებს. მსგავსი შეგრძნება გამიჩნდა, როცა ვნახე აკირა კუროსავას ბრწყინვალე „შვიდი სამურაი“.

როგორც ითქვა, „ჯანყი გურიაში“-ს წარმოებაში ჩაშვებას მხარს არ უჭერდა გერმანე გოგიტიძე, რადგან მისი წარმატებისა არ სჯეროდა. ამის თაობაზე მან მთავრობას წერილიც კი მისწერა, რომ „სურათი უდიდეს ხარჯებს მოითხოვს, ხოლო საჭირო ფეფექტი მის დადგმას არ მოჰყვება“. ფილმის შექმნისთვის გაცილებით მეტი თანხა დაიხარჯა, ვიდრე გათვალისწინებული იყო ხარჯთაღრიცხვით, „რაც ძალიან მძიმე ტვირთად დაანვა სახკინმრენვს“. ბიუჯეტის გადახარჯვა სახკინმრენვის კრიტიკის საფუძველი გახდა. სულ მალე გოგიტიძე გაათავისუფლეს დაკავებული თანამდებობიდან, ყველაფერთან ერთად მას მენშევიკების მთავრობის დროს დოკუმენტური ქრონიკის გადაღებაც გაუხსენეს. 1928 წლის მიწურულსა და 1929 წლის დასაწყისში გერმანე გოგიტიძე ორჯერ იმყოფებოდა ირანში, სადაც მონაწილეობდა საბჭოთა კავშირსა და ირანს შორის ხელშეკრულების გაფორმებაში, რომლის მიხედვითაც ამ სახელმწიფოს უნდა შეესყიდა საბჭოთა, მათ შორის, ქართული ფილმები. ირანიდან ჩამოსული ქართულ კინოში აღარც დაბრუნებულა. ის ყველამ დაივიწყა, თუმცა მთავრობა „ფხიზლობდა“: 1949 წელს 63 წლის გოგიტიძე დააპატიმრეს და აიძულებდნენ ელიარებინა, რომ უცხო ქვეყნის ჯაშუში იყო (ამისთვის საბაბად ალბათ ისიც გამოიყენეს, რომ მისი ვაჟი მეორე მსოფლიო ომის დროს ტყვედ ჩავარდა,

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 141

საფრანგეთში დარჩა და სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა.). უარის თქმის შემდეგ იგი აწამეს. „...გამაშიშვლეს, დამანინეს იატაკზე და მათრახით ცემა დამიწყეს. მხეცი მურადოვი ფეხებით შემდგა და თიაქარზე მანვებოდა. მე სული მეხუთებოდა“. გოგიტიძემ წამებას ვერ გაუძლო: „მოვითხოვე შეხვედრა ჩემს გამომძიებელ მურადოვთან და განვუცხადე, რომ გადავწყვიტე ყველაფერი ვალიარო... რამდენიმე დღის მანძილზედ ვთხზავდი ლეგენდას ჩემი ვითომდა ჯაშუშური საქმიანობის შესახებ, კავშირებზე ვინმე პიროვნესთან, ბელგიის მოქალაქესთან“. გერმანე გოგიტიძეს 15-წლიანი პატიმრობა მიუსაჯეს და კომის ასსრ-ში გადაასახლეს, სადაც ის ე. წ. მინერალურ ბანაკში მუშაობდა ქვანახშირის მოპოვებასა და სხვა მძიმე სამუშაოებზე. პატიმრობიდან ვადაზე ადრე, 1956 წელს გაათავისუფლეს, ის საქართველოში დაბრუნდა და ოთხი წლის შემდეგ თბილისში გარდაიცვალა. რაც შეეხება ალექსანდრე წუნუნავას შემდგომ ბედს, ის დაინიშნა სახკინმრეწვის სამხატვრო ხელმძღვანელად, ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა კინოსასწავლებელში, ამასთან იყო ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორი, მთავარი რეჟისორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი 1918 წლიდან გარდაცვალებამდე (1955). მას ჰქონდა სურვილი რამდენიმე ფილმის დადგმისა: „ხიდი ენგურზე“, „დავით აღმაშენებელი“, „ქეთო და კოტე“, მაგრამ ამის საშუალება არ მისცეს. წუნუნავა რომ თავისი ნებით არ ჩამოსცილებია კინოს, ადასტურებს მსახიობი არკადი ხინთიბიძე: „ბევრ რეჟისორთან მიმუშავია, მაგრამ ისეთი კმაყოფილება, როგორიც ალ. წუნუნავასთან მიმიღია, კინოში არც ერთთან არ მიგრძენია. უნდა ითქვას, რომ მისი კინოზე ჩამოცილება დიდი შეცდომა იყო. ნამდვილი ქართული ფილმების დამდგმელი იყო და თან და თან უკეთესი ხელოვანი გახდებოდა ის, კინემატოგრაფიაში, რომ დასცლოდა“.

* ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 57

** ქართული კინოს წარსულიდან, გერმანე გოგიტიძე, საგა, 2013, გვ. 57

„თეატრი ჩემი ერთადერთი შეყვარებულია, რომლისადმიც მე ჭეშმარიტად ერთგული ვიყავი, რომლისთვისაც ჩემს სიცოცხლეში არასოდეს არ მიღალატია და არც ვუღალატებ, ვიდრე სამარის კარამდე არ მიმიტანენ...“, – წერდა ავტობიოგრაფიაში „მეამბოხე, მგზნებარე რომანტიკოსი, დიდი იდეებისა და მისწრაფებათა ადამიანი“ – კოტე მარჯანიშვილი.“ როცა ის კინოში მოვიდა სამუშაოდ, ახალმა ხელოვნებამ ჩარჩოებში მოაქცია იგი, შეზღუდა მისი შესაძლებლობები, რადგან მისი მთავარი იარაღი – ხმა, მეტყველება – ვერ გამოიყენა და მიმართა სხვა გამომსახველობით ხერხებს, პირველ რიგში კი, ჟესტიკულაციას, რამაც ვერ მოიტანა სასურველი შედეგი. „თეატრში უნდა გესმოდეს, კინოში უნდა ხედავდე, რეჟისორი, რომელიც თეატრში ვერ ისმენს – რეჟისორი არ არის. რეჟისორი, რომელიც კინოში ვერ ხედავს – კინორეჟისორი არ არის... ასე დამემართა მეც“. ამ დროს კი თეატრში ის ძალზე თამამად და ნოვატორულად იყენებდა კინოს შესაძლებლობებს. მან ერთ-ერთმა პირველმა შეურწყა სცენურ მოქმედებას ორგანულად პროექტირებული კადრები. „მარჯანოვი (ასე იცნობენ მას რუსეთში – ი. მ.), რომელმაც ასე ძლიერ შეცვალა საბჭოთა თეატრი, ძალიან საინტერესოა კინოშიც“, – წერდა მის შესახებ ვიქტორ შკლოვსკი.“ კინოში მარჯანიშვილს მონტაჟი მიაჩნდა წამყვან ფაქტორად, მისი აზრით, ფილმის იდეის განსახორციელებლად და გადმოსაცემად მონტაჟი შემოქმედებითი შესაძლებლობის გამოხატვის საშუალებაა. „მონტაჟის დროს თქვენ ვალდებული ხართ მსახიობის თამაშში ნათელყოთ უმთავრესი, საყურადღებო, ყოველივე ისე შეიგრძნოთ, რომ სავსებით დაიცვათ

* კოტე მარჯანიშვილი, კრებული, „ხელოვნება“, 1961, გვ. 7

** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუბუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 44

*** ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, „ხელოვნება“, 1976, გვ. 81

საჭირო რიტმი და სცენის დინამიკური განვითარება“.*

საქართველოში მან სხვადასხვა ჟანრის, განსხვავებული დონის ექვსი ფილმი დადგა. „შეიძლება ეს დადგმები მცდარი იყო, მაგრამ არც ერთი უფერული“.** ნამდვილად ვერ ვიტყვი, რომ მისი თაყვანისმცემელი ვარ, მის დადგმებს არ მოვსწრებოვარ, მხოლოდ წაკითხული მაქვს სხვადასხვა მოგონებები, სპეციალისტების რეცენზიები, რომლებშიც ის უმეტესად ცაში აპყავთ ქებით. თეატრში ალბათ ასეც იყო, მაგრამ მის ფილმებს, „სამანიშვილის დედინაცვლისა“ და ალბათ „გოგი რატიანის“ გარდა, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია.

სანამ კოტე მარჯანიშვილი ქართულ კინოში მოვიდოდა, მას უკვე ჰქონდა შეხება კინემატოგრაფთან. 1913 წელს კინომენარმე ალექსანდრე ხანჟონკოვმა ეკრანზე გადაიტანა მარჯანოვის მიერ 1912 წელს კიევში, სოლოვცოვის თეატრში დადგმული პიესა-პანტომიმა – „ცრემლები“. ფილმი არ მინახავს, მაგრამ ალბათ კამერა სცენის წინ ფრონტალურად დადგეს და ის ყველაფერს აფიქსირებდა. ამას მაფიქრებინებს თავად ხანჟონკოვის მემუარები, რომელიც მან 1937 წელს გამოაქვეყნა: „მე ცვლილებების გარეშე გადავიტანე ფირზე სეზონის ფრიად საინტერესო თეატრალური დადგმა, პანტომიმა „ცრემლები“. მან ფირმას მოუტანა დიდი მოგება და დიდება“. რუსულმა პრესამ ფილმი წლის საუკეთესო ნამუშევრად აღიარა. 1916 წელს კოტე მარჯანიშვილი წავიდა პეტროგრადს, ზემოთ ნახსენებ დრანკოვთან, სადაც იგი სამხატვრო ხელმძღვანელის ფუნქციას ასრულებდა. მას ხელშეკრულება გაუფორმეს, რის მიხედვითაც მარჯანიშვილს 24 სურათი (დროის შესატყვისი ციფრია!) უნდა დაედგა ატელიეს მესვეურების მიერ შერჩეული სცენარების მიხედვით.*** მან მხოლოდ ერთი სურათი, „ყოვ-

* კოტე მარჯანიშვილი, სტატიების კრებული, „ხელოვნება“, 1972, გვ. 207

** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამო, 1953, გვ. 44

*** თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძიებანი, 2006, 7 (2), გვ. 129

ლისშემძლე სიყვარული" გადაიღო. სულ მალე ის დრანკოვს დაშორდა, მასთან საერთო ენა ვერ გამონახა, რადგან, როგორც თავად ამბობდა, დრანკოვი მეშჩანური დრამის დადგმას ითხოვდაო. ისე კი საინტერესოა, მეშჩანური დრამების დადგმაში რამდენს უხდიდნენ იმდროინდელ კინოში.

1924 წელს კოტე მარჯანიშვილმა გადაიღო კინოსურათი „ქარიშხლის წინ“. მარჯანიშვილი იხსენებდა, რომ მას ხეირიანად არც კი ჰქონდა გათვითცნობიერებული კინოს შესაძლებლობანი. კინოში ჯერ კიდევ გამოუცდელი რეჟისორი ვერ ასცდა სხვადასხვა სახის ტექნიკურ ლაფსუსებს – კადრში ხშირად გადამღები ჯგუფის წევრები და სხვა რალაც-რალაცები ჩანდა. მან საგაზეთო სტატიითაც კი მოუწოდა მაყურებელს – მომავალ ფილმში ბევრი შეცდომა იქნება და გთხოვთ, მკაცრად არ განმსაჯოთო. უცნობია, იმოქმედა თუ არა ამ გულწრფელმა მიმართვამ კინოაუდიტორიაზე.

„ქარიშხლის წინ“ ისტორიულ-რევოლუციური ფილმია, რომლის სცენარი შალვა დადიანმა დაწერა. მასში ასახული ყოფილა (ვამბობ ყოფილა-მეთქი, რადგან თავად ფილმი არ არის შემონახული, ამიტომ მასზე მსჯელობა მხოლოდ მაშინდელ პრესაში გამოქვეყნებული წერილებით თუ შეიძლება) 1905 წლის პერიოდის მუშებისა და გლეხთა ცხოვრების ეპიზოდები, მათი მიგრაცია ქალაქებში, მუშათა რიგების შევსება და რევოლუციური მოძრაობის დაწყება. ფილმში ძირითადი მოქმედების პარალელურად, ნაჩვენები ყოფილა ხალხის ყოფაცხოვრების, ზნე-ჩვეულებების ამსახველი ეპიზოდები, ასევე „ყეენობის“ დღესასწაული. სიკო დოლიძე იხსენებს ერთი ეპიზოდის გადაღებას, როცა მეტეხიდან გამოქცეული ორი რევოლუციონერი მტკვარში უნდა გადამხტარიყო. გვიანი შემოდგომა იდგა და წყალიც ძალიან ცივი იყოო. მსახიობებმა უარი განაცხადეს – ვერ გადავხტებითო, მაშინ მარჯანიშვილმა დაიძახა – ვინ შეძლებს ამის გაკეთებასო. მსურველი ორი გამოჩნდა – ნიკოლოზ შენგელაია და კოტე მიქაბერიძე. იმ დღი-

დან თურმე მარჯანიშვილმა „ერთიც დაიახლოვა და მეორეც“.* სწორედ ამ ფილმზე იყო ნიკოლოზ შენგელაია მისი ასისტენტი. მარჯანიშვილს ის რუსთაველის პროსპექტზე, ხეზე შემოსკუპებული, ლექსების დეკლამირებისას დაუნახავს, ეტლში ჩაუსვამს და კინოსტუდიაში მისვლისას ყველასთვის თავის ასისტენტად წარუდგენია.

პრემიერა შედგა თბილისის კინოთეატრ „აისში“ (სხვა მონაცემებით, კონსერვატორიის დარბაზში). გაზეთ „კომუნისტის“ (1925, 23) მიხედვით ფილმის საუკეთესო ნაწილად მიჩნეული იყო „ჩინებულად დადგმული ეპიზოდები თბილისელი კინტოების ცხოვრებიდან“. სხვა წერილიდან კი იკვეთებოდა, რომ სისუსტეების მიუხედავად „ეს სურათი დარჩება, როგორც ქართული ეროვნული კინოხელოვნების შემოქმედების ნიმუში“.**

მიუხედავად ჩავარდნისა, რაზეც პრესა მიუთითებს, კოტე მარჯანიშვილის მისვლამ მაინც გარკვეული ცვლილებები შეიტანა სახკინმრეწვის მუშაობაში. ისევე, როგორც მისი ამერიკელი კოლეგა დეივიდ უორკ გრიფიტი, მარჯანიშვილიც დიდ ყურადღებას უთმობდა თეატრის მსახიობების მიზიდვას კინოში, მათ პროფესიულ წვრთნასა და შესაფერისი ტიპაჟების მოძიებას. სწორედ თეატრის მსახიობებმა შემოიტანეს თვითმყოფადობის ის დამახასიათებელი ელემენტები, რომლებიც ასე სჭირდებოდა ქართულ კინოს ოციან წლებში. „ჩემში საბოლოოდ განმტკიცდა აზრი, რომ თუ თეატრისთვის საჭიროა მსახიობი და არა სცენისმოყვარე, მით უმეტეს, კინოსთვისაა საჭირო მსახიობი და მსახიობი“, – წერდა მარჯანიშვილი. რეჟისორი მსახიობებისაგან უპირველეს ყოვლისა რეალიზმს მოითხოვდა. ამიტომაც თვით ყველაზე პირობით, ჰიპერბოლურად გაზვიადებულ სიტუაციებშიც, როგორც აღნიშნავენ, მარჯანიშვილის სკოლის მსახიობები რეალისტებად რჩებოდ-

* სიკო დოლიძე, მოგონებები, „ხელოვნება“, 1984, გვ. 109

** ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1925, 25

ნენ.* გრიფიტის მსგავსად, მანაც გადაიტანა ეკრანზე ქართული და ევროპული ლიტერატურის ნიმუშები.

ნატო ვაჩნაძე ასე აღწერდა მასთან მუშაობის პერიოდს: „მთელი იმ ხნის განმავლობაში, რაც მე მარჯანიშვილთან დავყავი, მასთან ერთად ვინვოდი მისი შემოქმედებითი ცეცხლით... ყველანი მოწმენი ვიყავით დიდი შემოქმედის დაუსრულებელი შემოქმედებითი წვისა“. კოტე მარჯანიშვილი განუწყვეტლივ ეწეოდა ცერა თითის სისქე პაპიროსებს, რომლებსაც თურმე სპეციალურად მისთვის ვილაც თბილისელი ქალი ამზადებდა. სამონტაჟოში შემოქმედებითი წვის გარდა რეალური, მატერიალური წვა რომ არ მომხდარიყო (მაშინდელი ფირები ადვილად აალებადი იყო), დაზღვევის მიზნით მეხანძრე მორიგეობდა, რომელიც გვერდიდან წყლით სავსე ვედროს არ იშორებდა.

ფილმებზე მუშაობის პარალელურად მარჯანიშვილი აქტიურად ჩაერთო კინოს პოპულარიზაციის საქმეშიც. ის აქვეყნებდა სტატიებს, აყალიბებდა შეხედულებებს რეჟისორის დანიშნულებაზე, მსახიობების თამაშზე, მონტაჟზე, კადრების აგების თავისებურებებზე. მას მიაჩნდა, რომ კინოს, განსაკუთრებით დოკუმენტურს, შეეძლო დიდი პატრიოტული მოვალეობის შესრულება, თუკი კინემატოგრაფისტები გადაიღებდნენ ქართული ისტორიისა და კულტურის სხვადასხვა პერიოდის ამსახველ დოკუმენტურ, შემეცნებით კინოსურათებს და მათ თავს მოუყრიდნენ კინობიბლიოთეკაში.

1926 წელს მარჯანიშვილმა დატოვა რუსთაველის სახელობის თეატრი და ახალი თეატრის შექმნამდე, რომელიც დღეს მის სახელს ატარებს, მთელი გატაცებითა და ენერგიით მოღვაწეობდა კინოში. მისი ფილმების უმრავლესობა სწორედ სამი წლის განმავლობაში – 1926-1929 წლებში შეიქმნა. თავისი საუკეთესო ნამუშევარი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (დავით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით) მან თანარეჟისორ შაქრო ბერიშვილთან ერთად

* ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, „ხელოვნება“, 1976, გვ. 75

1926 წელს დადგა; სცენარი დავით კლდიაშვილის ვაჟთან – სერგოსთან ერთად ნიკოლოზ შენგელაიამ დაწერა. ფილმის ერთ-ერთ მხატვრად მიხეილ ჭიაურელი მიიწვიეს. მთავარ როლებს ასრულებდნენ ქართული თეატრის მსახიობები, კოტე მარჯანიშვილის მონაფეები: აკაკი ვასაძე, შალვა ლამბაშიძე, ცეცილია წუნუნავა, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი და სხვები.

მარჯანიშვილს ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად ძველი ყოფის, ჩვეულებების აღბეჭდვა მიაჩნდა. „ქრება ძველი ტიპები, იცვლება ადათები, იქმნება ახალი ყოფა-ცხოვრება და ძველი მალე წარსულს ჩაბარდება. დღეს საჭიროა, რომ აღვბეჭდოთ ჩვენი სამშობლოს ყოველი კუთხე, რომელიც ასე კოლორიტული და და სხვადასხვაგვარია. რამდენი ასეთი ძველი უბადლო ლეგენდა, ზღაპარი და მოთხრობა გვაქვს, რომ მსგავსი სხვა ხალხებს არააქვთ“. მარჯანიშვილმა გააგრძელა წუნუნავას მიერ წამოწყებული ქართული ნაციონალური ხასიათის გახსნის მცდელობა. „შემოდგომის აზნაურების“ თემა იდეოლოგიურად მისაღები გახლდათ ქართული საბჭოთა კინოსთვის, უფრო მეტიც, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ კინო მთავარი იდეოლოგიური იარაღი იყო, რომელიც „თავად-აზნაურობის დეგრადაციის ასახვას, გახრწნილი კლასის უსარგებლო გადმონაშთებთან ბრძოლას და მისი პარაზიტული ფსიქოლოგიის მხილვას მიმართავს“.* ავტორები შეეცადნენ წარმოეჩინათ და ეჩვენებინათ XIX საუკუნის ქართველი თავადაზნაურობის გაჭირვებული ყოფა, კუდაბზიკა ხასიათი და ტრაგიკომიკული სიტუაციები. თავადაზნაურული ფენა პროგრესის შემაფერხებლად და ხორცმეტად წარმოაჩინეს. დავით კლდიაშვილს ებრალება საკუთარი გმირები და ცრემლნარევი იუმორით გადმოგცემს ამ ამბავს, ფილმში კი ნაწარმოების იდეის გამოსახატავად სოციალური სატირა და გროტესკის ელემენტებია გამოყენებული. მიუხედავად იდეოლოგიურად დაწესებული ჩარჩოებისა, მარჯანიშვილი-ბერიშვილის იუმორმა, თანაგრ-

* ჟურნალი „პარტია“, 1925, 25-26

ძნობამ მაინც დაძლია კლასობრივი სქემა და მამხილებელი სატირის ნაცვლად ფილმმა ღრმა სულისკვეთება შეიძინა.

„იმერეთის ამ ტრაგიკომედიის“ (მარჯანიშვილის შერქმეული სახელი) გადაღება ზესტაფონში მიმდინარეობდა. მას ძლიერ მოსწონებია ერთ-ერთი პირველი ქართველი კომპოზიტორი ქალის, „სულიკოს“ ავტორის – ვარინკა წერეთლის კარ-მიდამო და სახლის პატრონისთვის გადაღების ნებართვა უთხოვია. მასპინძელი შვილის გარდაცვალების გამო ლამის რვა წელი არავის ენახვებოდა, მაგრამ როცა მარჯანიშვილის სურვილი შეიტყო, რეჟისორი და მისი ჯგუფი (ზაქრო ბერიშვილი, ოპერატორი სერგეი ზაბოზლაევი და სხვები) ოჯახში მიიწვია და გაუმასპინძლდა. შემდეგ სამახსოვრო ფოტოც გადაიღეს. ქალბატონ ვარინკას უთხოვია, ფოტოში მისი შვილის სურათიც ჩაემონტაჟებინათ, თითქოს ისიც იყო ამ ამბის მონაწილე...

„სამანიშვილის დედინაცვალს“ მაყურებელი გულგრილად შეხვდა. პრესა საერთოდ არ გამოეხმაურა მის გამოსვლას. „მან ვერ მიიღო პლასტიკური განხორციელების შესაძლებლობა მიუხედავად იმისა, რომ მსახიობთა ტიპაჟი შერჩეულია მშვენივრად და ცხადია მარჯანიშვილს საშუალება რომ ჰქონოდა, ეს სურათი ხმოვან კინოში გადაეღო, ჩვენ მივიღებდით ქართულ კლასიკურ ლიტერატურაზე შექმნილ საუცხოო კინოსურათს“.• თუმცა დღევანდელი გადმოსახედიდან იმ ფილმებს შორის, რომლებიც უხმო პერიოდშია შექმნილი, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული მხატვრული ლიტერატურის ერთ-ერთი საუკეთესო ეკრანიზაციაა. ვის უნდა უმადლოდეს წარმატებას მარჯანიშვილს თუ ბერიშვილს, ან იქნებ ორივეს ერთად, ძნელი სათქმელია (ბერიშვილზე ქვემოთ კიდევ ვისაუბრებთ). თავად კოტე მარჯანიშვილს არ მოსწონდა ფილმის საბოლოო ვარიანტი და სურდა, სახკინმრეწვს არ გაეშვა ეკრანებზე, სანამ ის მომავალ კინოსურათს არ

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 52

დაამთავრებდა. შემდეგი ფილმი იყო „გოგი რატიანი“ (1927), პირველი ქართული საბავშვო მხატვრული ფილმი, რომელშიც აღწერილია ორი პატარა მეგობრის ამბავი. ფილმის შექმნის იდეა მარჯანიშვილს უკარნახა ჩარლი ჩაპლინის „ბიჭუნამ“ და პატარა სვანმა – გოგი რატიანმა, რომელსაც ბრწყინვალე სამსახიობო მონაცემები აღმოაჩნდა (მანამდე ნორჩი მსახიობი მან „სამანიშვილის დედინაცვალში“, ეპიზოდურ როლში ათამამა). კოტე მარჯანიშვილი ისე აღტაცებულია მისი ნიჭიერებით, რომ პრესაში საგანგებო სტატიაც კი გამოაქვეყნა, ფილმს კი მისი სახელი დაარქვა. მიუხედავად იმისა, რომ პატარა მსახიობის თამაში ზედმეტად თამამია და ხშირად ზომიერების ფარგლებს სცდება, რატიანმა მოზარდის საინტერესო ფსიქოლოგიური პორტრეტი შექმნა.

ფილმში ნაჩვენებია ორი ეპოქა – მენშევიკების დროინდელი საქართველო და საბჭოთა რესპუბლიკა, თუმცა ჩანს ავტორის ფრთხილი დამოკიდებულება თემისადმი – აქ ვერ ნახავთ „შავ-ბნელი“ წარსულისა და „გაცისკროვნებული“ თანამედროვეობის მკაფიოდ გამოხატულ სახეებს. თავად ფილმი ნაძალადევი ოპტიმიზმით სრულდება: პიონერის ყელსაბვევიანი ბავშვები იცინიან, იმანჭებიან, ბედნიერნი არიან ნათელი მომავლის მოლოდინში. ფილმი იმითაა საინტერესო, რომ მასში იხილავთ მიწისძვრის შედეგად დანგრეული გორის კადრებს, 20-იანი წლების თბილისის ქუჩებს, საპირველმაისო დემონსტრაციას რუსთაველის გამზირზე. ასევე ნახავთ სამხატვრო გალერეის კიბეებზე მოსაუბრე ტიციან ტაბიძეს, კომპოზიტორ კოტე ფოცხვერაშვილს, ალექსანდრე წუნუნავასა და დიმიტრი შევარდნაძეს. ეს კადრები რაღაც სასწაულით გადაურჩა განადგურებას, რადგან ტაბიძე და შევარდნაძე, როგორც ხალხის მტრები, შემდეგ დახვრიტეს.

ისევ პატარა გოგი რატიანს მივუბრუნდეთ. „გოგი რატიანის“ შემდეგ, მომდევნო წლებში მისი მონაწილეობით ეკრანებზე გამოვიდა კიდევ სამი საბავშვო ჟანრის ფილმი – „ორი

ცელქი“, „ნორჩი მფრინავი“ (რეჟისორი ნ. კახიძე) და „მიტკა, პეტკა და „ჩემბერლენი“ (რეჟისორი ა. სეგელი), ამათ გარდა მან ითამაშა ფილმებში „დინა ძაძუ“ (რეჟისორი ი. ჟელიაბუჟსკი) და ნიკოლოზ შენგელაიას კლასიკაში „ელისო“.

ქართულ კინოში უცხოური მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციის პირველი ცდა კოტე მარჯანიშვილს ეკუთვნის. მან შტეფან ცვაიგის მოთხრობის, „ამოკის“ მიხედვით გადაიღო ამავე სახელწოდების ფილმი. მთავარი პერსონაჟები განასახიერეს: ნატო ვაჩნაძემ, ვიქტორ ჭანკვეტაძემ, ალექსანდრე იმედაშვილმა, ვალერიან გუნიამ, სიკო ფალავანდიშვილმა. „სურათმა წინასწარი ნახვისას ტაშის გრიალი გამოიწვია, – იხსენებდა ერთი თვითმხილველი, – მაგრამ როცა მას ეკრანზე აჩვენებდნენ... ჩემდა გასაოცრად, „ამოკი“ ველარ ვიცანი... იგი თითქმის გაუგებარი გამხდარიყო, იმიტომ რომ მარჯანიშვილისთვის დაუკითხავად ხელახლა დაემონტაჟებინათ“. იმ პერიოდში საბჭოთა კავშირსა და დიდ ბრიტანეთს შორის გაუარესდა დიპლომატიური ურთიერთობები; მარჯანიშვილისეულ ვერსიაში, რომელშიც ინგლისელი ოფიცერი ფიგურირებდა, ამოიჭრა ცალკეული საკვანძო ეპიზოდები, გადამონტაჟდა და დამახინჯდა ფილმის სიუჟეტი: ინგლისელი ოფიცრისა და ქალის სასიყვარულო ინტრიგის ნაცვლად მალაელი მსახურისა და ინგლისელი ქალის სიყვარული გამოჩნდა, ინგლისელი ოფიცერი კი სადღაც გაქრა. კოტე მარჯანიშვილის ნამუშევარს ესეც არ აკმარეს, სათაურიც შეუცვალეს და დაარქვეს „კანონი და მოვალეობა“. მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ მოხერხდა „ამოკის“ შეძლებისდაგვარად აღდგენა და პირვანდელი სახის მიცემა. მომდევნო წელს მან დადგა „კრაზანა“ ეტელ ლილიან ვოინიჩის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით (სხვათა შორის, ვოინიჩის შთამაგონებელი და მენტორი ტერორისტი-რევოლუციონერი და მწერალი სერგეი სტეპნიაკ-კრავჩინსკი იყო, რომელმაც 1878 წლის 4 აგვის-

* ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, „ხელოვნება“, 1976, გვ. 80

ტოს, დღისით-მზისით, პეტერბურგის ერთ ქუჩაზე საიდუმლო პოლიციის შეფი მეზენცევი ხანჯლით გამოფატრა.). „კრაზანა“ ანტირელიგიური ფილმის შექმნის ცდას წარმოადგენდა, ის განსხვავდებოდა პირველწყაროსაგან, რევოლუციისა და რელიგიის დაპირისპირება არ იყო მძაფრად გამოხატული, მთავარი აქცენტი გმირების ურთიერთობასა და მათი სასიყვარულო განცდების ჩვენებაზე იყო გამახვილებული.*

კინომოღვაწეობა კოტე მარჯანიშვილმა დაასრულა ფილმით „კომუნარის ჩიბუხი“ (1929), რომელიც მიეძღვნა პარიზის კომუნის თავგანწირულ ბრძოლას თავისუფლებისათვის. ფილმი დაფუძნებულია ილია ერენბურგის ამავე სახელწოდების ძალიან სუსტ მოთხრობაზე, რომელიც სპეციალურად წაეკითხე და დღესაც ვერ გამიგია, რამ უბიძგა მარჯანიშვილს ამ ფილმის დადგმისკენ. ნატო ვაჩნაძე ამ „კომუნარის ჩიბუხს“ ჩარლი ჩაპლინის „პარიზელ ქალს“ ადარებდა.** არ ვიცი, რით წააგავს ეს ორი ფილმი ერთმანეთს იმის გარდა, რომ ორივეგან მოქმედება ხდება პარიზში, სხვა მხრივ კი ცა და დედამიწასავით განსხვავებული სიუჟეტი და შესრულების დონეა; ეს იყო ჩაპლინის ცდა, გაეკეთებინა სერიოზული ფილმი და იგი დღესაც არ მოძველებულა. ერთადერთი, რითაც შეიძლება „კაუჭი“ გამოსდო და ჩაპლინის ფილმთან რაიმე მსგავსება იპოვო, ეს კომუნარის შვილია (ფილმის ოპერატორის ვაჟი, სერიოჟა ზაბოზლაევი), რომელიც რაღაცით მოგაგონებთ ჩაპლინის „ბიჭუნას“ – ჯეკი კუგანს, ეს არის და ეს. ეტყობა, რომ „ბიჭუნამ“ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მარჯანიშვილზე. რაც შეეხება სხვა მსახიობებს – მათ აშკარად ეტყობოდათ თეატრალურობა, ყალბი პათეტიკა: იყენებენ ზედმეტ ჟესტიკულაციას, თვალების ბრიალს, რაც მხოლოდ ალიზიანებს მაყურებელს. ფილმი თითქოსდა კონტრასტებზეა აგებული – უბრალო

* ვიქტორ შკლოვსკი, საქართველოს სახკინმრეწვეი, *Варя Востока*, 1927, 28 აგვისტო

** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 44

ხალხის სიღარიბე და ელიტის ფუფუნება, მაგრამ ეს იდეა მონოდებულია არადამაჯერებლად და ძალზე პრიმიტიულად. ამბობენ, რომ სახკინმრეწვეს არც ფული, არც დეკორაციები და არც კოსტიუმები ჰქონდა ელიტის ცხოვრების გადასაღებად, მაგრამ არა მგონია, ამით რაიმე შველებოდა „კომუნარის ჩიბუხს“. ერთი სიტყვით, ეს ფილმი დიდი თეატრალური რეჟისორის ნაღვლიანი გამომშვიდებაა კინემატოგრაფთან.

1933 წლის დასაწყისში ნატო ვაჩნაძე მარჯანიშვილს შეხვედრია მოსკოვში, როცა ეს უკანასკნელი მცირე თეატრში შილერის „დონ კარლოსზე“ მუშაობდა. რეჟისორი თურმე „უემაყოფილო იყო კინოში განვლილი გზით და კვლავ ახალი სურათების დადგმაზე ოცნებობდა“. ამ დროისთვის კინოში ხმა შემოვიდა, რაც ალბათ მარჯანიშვილს ახალი ექსპერიმენტების განხორციელების საშუალებას მისცემდა. მაგრამ შეხვედრიდან სულ რამდენიმე თვეში კოტე მარჯანიშვილი მოულოდნელად გარდაიცვალა.

* * *

ჟანრობრივი მრავალფეროვნება თავიდანვე იქცა ქართული კინოს ერთ-ერთ დამახასიათებელ ნიშნად. წუნუნავამ და მარჯანიშვილმა ფილმებში „ხანუმა“, „ვინ არის დამნაშავე?“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართული კინოს თვითმყოფადობას ჩაუყარეს საძირკველი, მაგრამ მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ 1928 წლამდე სერიოზულ კინოს „ხალტურა“ სჭარბობდა. კარგი ფილმები იძირებოდა მოზღვავებულ საზღვარგარეთულ და ადგილობრივ ეთნოგრაფიულ-ორიენტალისტურ, ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზე შექმნილ სათავგადასავლო-ავანტიურულ კინემატოგრაფიულ ზღვაში.** სახკინმრეწვის რეპერტუარი უკვე თითქმის ყველა პოპულარული კინოჟანრის ნაწარმოებებს ითვლიდა. მათ თან-

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 53

** ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 109

დათანობით შეავსეს საქართველოს კინოთეატრების ეკრანები და უცხოურ ფილმებთან შედარებით უფრო მყარი პოზიცია დაიმკვიდრეს. ქართული კინოპროდუქცია წარმატებით სარგებლობდა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიკებშიც, ამიტომაც გაიზარდა ფილმების ასლების რაოდენობაც. თუკი ადრე ფილმის მხოლოდ რამდენიმე ეგზემპლარი მზადდებოდა, ახლა მათმა რიცხვმა რამდენიმე ათეულს გადააჭარბა. კინოსურათების მხატვრული დონის განსაზღვრასა და შეფასებაში მნიშვნელოვანი ყურადღება ექცეოდა კინოკრიტიკას. 1923 წლიდან ქვეყნდება პირველი რეცენზიები, ძირითადად მხატვრული ფილმების შესახებ. 1925 წლიდან იწყებს გამოსვლას კინემატოგრაფიის საკითხებისადმი მიძღვნილი რუსულენოვანი ჟურნალი „Кино Грузии“. ამასთანავე, ადგილობრივ პრესაში იბეჭდებოდა რეცენზიები, რომლებიც დიდად უწყობდნენ ხელს კინემატოგრაფიული კულტურისა და გემოვნების ჩამოყალიბება-დახვეწას. ამ მხრივ აღსანიშნავია გაზეთი „საქართველოს განათლების მუშაკი“.

1926 წელს ამო ბეკ-ნაზაროვმა გადაიღო ისტორიული ფილმი „ნათელა“, რომელიც ეძღვნება 1857 წლის სახალხო აჯანყებას სამეგრელოში, მჭედელ უტუ მიქავას მეთაურობით. მიქავას როლი შეასრულა აკაკი ხორავამ. მას პარტნიორობას უწევდნენ: ნატო ვაჩნაძე, მიხეილ ჭიაურელი, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, დიმიტრი ყიფიანი და სხვები. სახელწოდებიდან გამომდინარე, თავად სახალხო აჯანყება მეორე პლანზეა გადაწეული და, საერთოდ, ფილმი ნაჩქარევი, უხარისხო, პრიმიტიული ნამუშევრის შთაბეჭდილებას ტოვებს (ეს განსაკუთრებით ითქმის ბრძოლის სცენების შესახებ). ისევე, როგორც სხვა ბევრ ფილმში, აქაც დამახინჯებულია ისტორიული ფაქტები – აჯანყებულთა მეთაური უტუ მიქავა არ მოუკლავთ, არამედ გადაასახლეს რუსეთში, სასჯელის მოხდის შემდეგ სამშობლოში დაბრუნდა, გახდა სოფლის მამასახლისი და ისევ მჭედლობას მიუბრუნდა. ამო ბეკ-ნაზაროვის მთელი

ყურადღება გადართულია მელოდრამატულ ელემენტებზე, ეგზოტიკაზე – ჰარამხანაზე, აქლემებსა და მონათა ბაზრებზე, ნახევრად შიშველი მხევლების ცეკვასა და სხვა ატრიბუტიკაზე, რომელსაც ფილმის დიდი ნაწილი უკავია. რუსი მსახიობი ფაინა რანევსკაია ამდაგვარ რამეებს უწოდებდა *сложно и тяжело* (წვინტლები შაქარში). მსახიობთა თამაში მანერულია და პათეტიკური, ნატო ვაჩნაძის გმირი ვარცხნილობითა და ჩაცმულობით გასული საუკუნის 20-იანი წლების ჩარლსტონის მოცეკვავეს უფრო ნააგავს, ვიდრე XIX საუკუნის მეორე ნახევრის მეგრელ ქალს. ერთადერთი „ცოცხალი“ პერსონაჟი ფილმში, ეს არის ხითი ალექსანდრე ჟორჟოლიანის შესრულებით. „ყველაზე მიმზიდველ და ადვილად გასაკეთებელ საქმედ ჩვენ გვეჩვენებოდა ნაციონალური (უფრო ზუსტად, აღმოსავლური) მასალის მიწოდება ეგზოტიკურ ქრილში, – წერდა ამო ბეკ-ნაზაროვი, – ამით ჩვენ ხარკს ვუხდიდით ნაციონალურ თემატიკას, ვაკმაყოფილებდით რა კინოორგანიზაციების ხელმძღვანელების მოთხოვნებს „საკასო“ ფილმების შესახებ, და ბოლოს, მასალის მსგავსი მოთაფლულ-ეგზოტიკური გააზრება ათავისუფლებდა ფილმის ავტორებს აუცილებლობისაგან ღრმად ჩაეხედათ ხალხის ისტორიასა და ყოფაში, რუდუნებით შეესწავლათ საჭირო მასალები“. ბეკ-ნაზაროვს მაგალითად მოჰყავს „შუქურას საიდუმლოება“ (1925), „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (1925) და „ნათელა“. „შუქურას საიდუმლოებასა“ და „ნათელას“ რაც შეეხება, ბეკ-ნაზაროვს ორივე ხელის აწევით ვეთანხმები, მაგრამ „ტარიელ მკლავაძე“ ბევრად მაღლა დგას ამ ფილმებზე ყველა მახასიათებლით.

გადაღებაზე მსახიობი ილია მამფორია ხშირად ეხუმრებოდა ალექსანდრე ჟორჟოლიანს. თურმე გადაღებების პირველ დღეს მან ჟორჟოლიანს სახეზე ჯერ ვაზელინი წაასმევინა (რომელიც არ იყო საჭირო), ხოლო შემდეგ დაანებებინა ღინლი. როცა გადაღება დაიწყო, მსახიობი გავარვარებულ ქურასთან იდგა, თანაც პროჟექტორები ანათებდნენ და ოფლში გაიწურა,

რის შედეგადაც ღინღლი მოსძვრა. იგი ვერაფერს მიხვდა. რამდენჯერაც ხელახლა დააწებეს – იმდენჯერ მოსძვრა. ამო ბეკნაზაროვი ლამის ჭკუიდან გადადგა. ბოლოს, როცა სიმართლე გაირკვა, ჟორჟოლიანის გარდა ყველა გულიანად იცინოდა.*

ვლადიმირ ბარსკი რუსული კლასიკური მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოებების ეკრანიზაციებზე გადაერთო და 1926 წელს გადაიღო კინოსურათი – „თავადის ასული მერი“. ფილმს საფუძვლად დაედო მიხეილ ლერმონტოვის რომანი „ჩვენი დროის გმირი“. ამას მოჰყვა მისი კიდევ ორი ნამუშევარი ამავე რომანის მიხედვით – „ბელა“ (1927) და „მაქსიმ მაქსიმიჩი“ (1927) (აღსანიშნავია, რომ „ბელასა“ და „თავადის ასულ მერის“ ბარსკი ერთდროულად იღებდა ჩრდილოეთ კავკასიაში). ლერმონტოვის პროზის მიხედვით შექმნილი ამ კინოტრილოგიის მხატვრული ღირებულება ობიექტულების სალონური გემოვნების დონეს ვერ გასცდა. მათში წინ იყო წამოწეული მხოლოდ „სიყვარულობანას თამაში“, ისევ და ისევ ორიენტალისტურ-ეგზოტიკური სიყალბე, რომელშიც ქალების დატყვევების, ცხენების გატაცებისა და ჰარამხანის რომანტიკა ბატონობდა. თავს ვერ დავდებ, მაგრამ თუ არ ვცდები, „ბელაში“, პირველად ქართულ კინოში, აჩვენეს მდინარეში მობანავე ტიტლიკანა ქალები, ხოლო ბელას როლის შემსრულებელმა თინა მაჭავარიანმა შიშველი მკერდი დაანახა მაყურებელს. ეს ალბათ დიდ აჟიოტაჟს გამოიწვევდა იმდროინდელ საზოგადოებაში.

ამ და სხვა ფაქტებმა განაპირობა სახკინმრეწვეში სასცენარო სახელოსნოს დაფუძნების აუცილებლობა. მთავრობამ ამისათვის შესაბამისი სახსრები გამოყო და მოუწოდა კინოს მესვეურებს, რომ სცენარების დასაწერად მიეზიდათ ახალგაზრდა მწერლები, ხოლო კონსულტანტებად – გამოჩენილი მეცნიერები. ამავე დროს მათ რუსეთიდანაც უნდა მოეწვიათ გამოცდილი კინოსცენარისტები, რათა მომავალი კინოსუ-

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ. 73

რათები დრამატურგიულად და ლიტერატურულად გამართული, მიზანდასახული და რეალობასთან ახლოს მდგომი ყოფილიყო.

1927 წელსვე შედგა ნიკოლოზ შენგელაიას კინოსარეჟისორო დებიუტი ფილმით „გიული“, რომელშიც მოთხრობილია საქართველოში მცხოვრები მუსულმანი ქალისა და ქრისტიანი კაცის ტრაგიკულ სიყვარულზე, დრომოჭმულ ჩვეულებებზე, რელიგიურ ფანატიზმზე. საბოლოოდ, რელიგიურმა თემამ უკანა პლანზე გადაიწია და ფილმი მოტყუებული ქმრის შურისძიების ამბად იქცა. კინოსურათის თანარეჟისორი იყო ლეო პუში, ხოლო ოპერატორი და ერთ-ერთი – სცენარისტი შენგელაიას მეგობარი მიხეილ კალატოზიშვილი. „მე და კოლია „მემარცხენეები“ ვიყავით, – იგონებდა კალატოზიშვილი, – ჩვენი ესთეტიკური კრედო შემოქმედებით პრაქტიკაში გვინდოდა გაგვეტარებინა. გადავწყვიტეთ „მემარცხენული“ ხასიათის კინოსცენარის შექმნა თავისუფალ თემებზე... ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად კოლიამ გამომიციხადა, რომ შ. არაგვისპირელის მოთხრობიდან „გიული“ სცენარი უნდა დაენეროთ. ამ მოულოდნელმა განცხადებამ სახტად დამტოვა“. „სიყვარულმა მე კი არა, გადარია ტარიელიო...“ როგორც ამბობენ, სწორედ ამ მარადიულმა გრძნობამ შეაცვლევიანა „მემარცხენე“ შენგელაიას, რომელიც აცხადებდა, რომ მომავლის ხელოვნებას წარსულის სულიერი კულტურის დაუხმარებლადაც შექმნიდა, საკუთარი მსოფლმხედველობა – მას ნატო ვაჩნაძე შეუყვარდა და ყოველ ღონეს ხმარობდა, რომ მსახიობი საკუთარ ფილმში გადაეღო.“ თუმცა, ცოტა ხნით ადრე მათ დავა მოსვლიათ ფილმის, „ქარიშხლის წინ“, თაობაზე და შენგელაიას უთქვამს – ჩემს ფილმში არასოდეს გადაგიღებო... მაგრამ, როგორც ხედავთ, გადაიფიქრა. სწორად უთქვამთ, არასოდეს თქვა არასოდესო. თითქოს რა მოსატანია, მაგრამ ამის

* ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972, 33, გვ. 24

** ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 66

თაობაზე გამახსენდა ჯეიმს ბონდი და შონ ქონერი, რომელსაც ამ სუპერაგენტის როლმა ისე მოაძულა თავი, რომ ერთხელაც თქვა – რომ შემეძლოს, ჩემი ხელით დავახრჩობდი ამ ბონდსაო (როცა ერთსა და იმავე როლს თამაშობს მსახიობი, მერე სტერეოტიპული აღქმის მსხვერპლი ხდება და მასში ყველა მხოლოდ იმ პერსონაჟს ხედავს.). ჰოდა, გადანყვიტა აღარასოდეს ეთამაშა ეს გმირი. მაგრამ... 1983 წელს მაინც შეასრულა ბონდის როლი და ფილმსაც შესაფერისი სახელი შეურჩიეს: „არასოდეს თქვა არასოდეს“.

სანამ „გიულის“ გადაღება დაიწყებოდა, ბევრი „სახელმძღვანელი კინორეჟისორი“ უარყოფითად შეხვდა ვაჩნაძის გადანყვიტებებს, ეთამაშა „უსახელო ახალგაზრდა რეჟისორთან“, ურჩევდნენ, თავი არ დაეღუპა და ეს სათუო ნაბიჯი არ გადაედგა. მან რჩევა საკუთარ გურუს ჰკითხა და კოტე მარჯანიშვილმა შენგელაიასთან მუშაობა ურჩია. ფილმში ნატო ვაჩნაძემ შექმნა ტრაგიკული და მტკიცე ნებისყოფის ახალგაზრდა ქალის სახე. „მახსოვს სცენა: გიული მიდის საყვარელი მამის საფლავზე. ნ. შენგელაიამ მოიწვია გუნდი და დაავალა მას გაბმული სევდიანი სიმღერების გალობა. მე სიმღერის გავლენის ქვეშ მოვექეცი და დაობლებული, დამწუხრებული ქალიშვილის გრძნობით გავიმსჭვალე, თვალები უნებურად ამიცრემლდა და ამ წუთიდან დაიწყეს სურათის გადაღება. თბილისში, პავალიონებში გადაღების დროს ყოველთვის მზად იყო ფისგარმონია და ვიოლინო. მუსიკა დიდ დახმარებას მიწევდა.“* მსახიობისთვის ემოციური ფონის შესაქმნელად ხმოვანი კინოს რეჟისორებიც ხშირად იყენებდნენ ცოცხალ შემსრულებლებს. ამის კარგი მაგალითია სერჯიო ლეონე („ერთხელ ამერიკაში“); ჯეიმს ვუდსის მოგონებების მიხედ-

* ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 57

** ნატო ვაჩნაძე, მოგონებები და შეხვედრები, სუხუმი, აფხაზეთის სახელგამი, 1953, გვ. 57

ვით, რეჟისორს გადასაღებ მოედანზე ყოველთვის ჰყავდა მუსიკოსები.*

მსხვილი ხედები, ნაფენით გადასვლები, შუქ-ჩრდილები – დამწყები რეჟისორები ცდილობდნენ ახალი გამომსახველობითი მხატვრული ფორმების გამოძენას. „...საინტერესოა ურმის ბორბალი, რომლის ყველა განზომილება მოცემულია მოქმედებაში და პირველად იძლევა ამ სურათში ნივთის გათამაშების ნიმუშს.“** იგულისხმება ფილმის ბოლოს ხარებშებმული ურმებით დევნა. ეს ეპიზოდი ალბათ უნიკალურია, რადგან კინოს იტორიაში ბევრი სხვადასხვა დევნის სცენა გადაღებულია (ეტლებით, ცხენებით, მანქანებით, სპილოებით, თვითმფრინავებით, ტრაქტორებით...), მაგრამ ურმებით, მე მგონი, არასდროს. ტიციან ტაბიძე ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ (1927, 6) ფურცლებზე მიესალმა შენგელაიას ფილმის გამოსვლას, თუმცა თავად რეჟისორი საკუთარ ნამუშევარს „მონაფეურ ექსპერიმენტს“ უწოდებდა.*** მიუხედავად ყველაფრისა, „გიული“ ძალიან სქემატური ფილმი გამოვიდა, თხრობის ერთგვარმა მონოტონურობამ მის გამომსახველობით სტილისტიკაზე იმოქმედა.****

* * *

თავისი გაჩენიდან ახალი ქართული კინემატოგრაფი პრიორიტეტს ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის ფილმებს აძლევდა, 1928 წლამდე თანამდეროვე ყოფისა და თანამედროვეთა ასახვის მაგალითები თითებზეა ჩამოსათვლელი. საჭირო გახდა ახალი სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობაში ჩაბმული ადამიანის ჩვენება, მათი ყოველდღიური ცხოვრებისა და საქმიანობის ასახვა. ამის პროპაგანდა კი ყველაზე კარგად კინოს შეეძლო.

ერთხელ თურმე ოთარ იოსელიანი შეხვედრია კინოს ვეტი-

* Christopher Frayling, Sergio Leone Something to do with Death, Faber & Faber, 2000, გვ. 443

** ჟურნალი „მემარცხენეობა“, 1927, 1

*** ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, „ხელოვნება“, 1976, გვ. 42

**** ჟურნალი „კინო“, 1990, 2

რანს, ცნობილ ბორის ბარნეტს. – შენ ვინა ხარო, – უკითხავს ბარნეტს. – რეჟისორი, – უპასუხა იოსელიანმა. – საბჭოთა, – შეუსწორა ბარნეტმა, შენ ყოველთვის უნდა თქვა საბჭოთა რეჟისორი, რადგან ეს განსაკუთრებული პროფესიააო. – რატომო, – გაუკვირდა იოსელიანს. – რატომ და, თუ როდისმე მოახერხებ, რომ იყო პატიოსანი, მაშინ შეგიძლია სიტყვა საბჭოთა მოაშოროო. თქმა არ უნდა, იმ პერიოდში ასეთი ნაბიჯის გადადგმა ბევრს არ შეეძლო, გმირობას ყველას ვერ მოსთხოვ, ამას შედეგად დაპატიმრება, ან სხვა სახის რეპრესია მოჰყვებოდა, ისევე როგორც ფაქტობრივად ბარნეტს დაემართა. ამან, რა თქმა უნდა, გავლენა იქონია კულტურაზეც, მათ შორის, კინოსა და თეატრზე. ქართველთა დიდი ნაწილი მშვენივრად მოერგო არსებულ სიტუაციას, სხვები აპათიამ მოიცვა და ჩათრევას ჩაყოლა არჩია. ბევრი ქართველი მოღვაწე აშკარად მიემხრო ახალ რეჟიმს (შეიძლება, გულწრფელადაც) და ამას სხვადასხვა საშუალებებით გამოხატავდა, მაგრამ ბოლშევიკები ხომ ტვინის გამორეცხვის დიდოსტატები იყვნენ; ვინც ამას ვერ ექვემდებარებოდა, მათი საქმე ნასული იყო. ხშირად ხელოვნების ქართველი მოღვაწეები ბევრად უფრო მეტს აკეთებდნენ „უფროსი ძმის“ ყურადღებისა და მადლობის დასამსახურებლად, ვიდრე ეს მოეთხოვებოდათ. როცა 1924 წლის იანვარში ვლადიმირ ლენინი გარდაიცვალა, საქართველომ ეს ცნობა მშვიდად მიიღო. თუმცა თბილისი გლოვის გამომხატველი სანახაობის მომსწრე და თანამონაწილე მაინც გახდა. ქალაქის ჩაბნელებულ ქუჩებში მონუმენტური ლამპრობა მოენცო: ჩირალდნიანი მდუმარე ხალხი ნელი ნაბიჯით მოძრაობდა და „ერთი მრავალთავიანი იდუმალი არსების შთაბეჭდილებას ახდენდა. შენობათა ნიშებში შავ არშიაშემოვლებული ელექტრომაშუქები ქვემოდან ანათებდნენ ბელადის თეთრ ბიუსტებს და მათ რაღაც მისტიკურ ელფერს აძლევდნენ“.* ასე გამოხატა საკუთარი დამოკიდებულება პროლეტარიატის

* გერონტი ქიქოძე, თანამედროვის ჩანაწერები, არეტი, 2003, გვ. 78

ბელადისადმი რუსეთიდან დაბრუნებულმა კოტე მარჯანიშვილმა, რომლისთვისაც, როგორც ამბობენ, სამყარო ერთი დიდი სპექტაკლი იყო. საქართველოში გამეფებული სიტუაციის თვითმხილველი გერონტი ქიქოძე აღნიშნავდა: „სტალინს... პატივმოყვარეობის დემონი ჰქეჯნიდა. ამ დემონს შეენირა მრავალი ქართველი მწერლის, მეცნიერის და ხელოვანის ადამიანური ღირსების გრძნობა... მლიქვნელობის სულმა თითქმის მთელი ქართული მწერლობა, პლასტიკური ხელოვნება და, ნაწილობრივ, მუსიკა გაჟლინთა. ქართველმა პანეგირისტებმა სტალინი აიყვანეს იმ სიმაღლეზე, რომელზეც არასოდეს არც ერთი ეგვიპტელი ფარაონი ან რომაელების და ბიზანტიელების იმპერატორი არ აუყვანიათ. საქართველოს ისტორიული წარსული, თვით ჩვენი პლანეტის გეოლოგიური ეპოქები, ბოლოს თვით კოსმოსის განვითარება სტალინის ცხოვრების პრელუდიად იქნა გამოცხადებული“.

ამავე დროს სახკინმრეწვეში თაობათა ცვლა ხდებოდა. სულ უფრო მეტი და მეტი მსახიობი მიდიოდა თეატრიდან კინოში. კინემატოგრაფისტებთან თანამშრომლობდნენ ნიჭიერი მხატვრები – ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე. რუსეთიდან თბილისში სხვადასხვა დისკუსიებსა და პროექტებში სამონაწილოდ ჩამოდიოდნენ ცნობილი რუსი მოღვაწეები: დრამატურგები ვიქტორ შკლოვსკი და სერგეი ტრეტიაკოვი, პოეტი ვლადიმირ მაიაკოვსკი, რეჟისორები ლევ კულეშოვი და ესფირ შუბი (ამ უკანასკნელთან ნატო ვაჩნაძე დოკუმენტური ფილმის „კომკავშირი – ელექტროფიკაციის შეფის“ გადაღებაზე ასისტენტი-პრაქტიკანტად მუშაობდა.).

ახალ დროებას მიეძღვნა ახალგაზრდა რეჟისორის, ლეო ესაკიას სადებიუტო ნამუშევარი „ჰოლტზე“ (1928), პირველი ფილმი, რომელიც კოლექტივიზაციის თემას ეხება. ეს კინოსურათი ტექნიკის, ამ შემთხვევაში, ტრაქტორის იდეალიზაციას მიეძღვნა. დაახლოებით იმავე პერიოდში შეიქმნა „ტრაქტო-

* გერონტი ქიქოძე, თანამედროვის ჩანაწერები, არეტი, 2003, გვ. 84-85

რების ლექსი", რომელშიც ასეთივე საკოლმეურნო პათოსის გამომხატველი სიტყვებია:

„გენაცვალე ტრაქტორებო,
გადახენი მთა და ველი,
კოლექტივეფს შეგვიერთთი
გვიხარია ყველა ვმღერით“.*

სურათს საფუძვლად დაედო გაზეთში დაბეჭდილი ფელეტონი. მსოფლიო კინოს ისტორიას უამრავი ფილმი ახსოვს, რომელიც შექმნილა საგაზეთო პუბლიკაციების საფუძველზე. ერთი ამერიკელი რეჟისორი დამწყებ კოლეგას ეუბნებოდა, თუ გინდა კარგი სიუჟეტი მოძებნო, გაზეთები, განსკუთრებით კი კრიმინალური ქრონიკა იკითხო.

კრიმინალური ქრონიკიდან ეს ფილმი შორს დგას, მისი მოქმედება ვითარდება ერთ-ერთ ქართულ სოფელში, სადაც ქალაქიდან მიღებულ ერთადერთ უცხოური წარმოების ტრაქტორზე, სახელად „ჰოლტი“, დიდი მოთხოვნილებაა. ის ხდება მდიდარ და ღარიბ გლეხებს შორის უთანხმოების ჩამოგდების ძირითადი მიზეზი. კინოსურათი იმ დროსაა გადაღებული, როცა მთელ ქვეყანაში სოფლად კოლმეურნოების ჩამოყალიბების რთული და მტკივნეული პროცესი მიმდინარეობდა და იგი გარკვეულ პროპაგანდისტულ მიზნებს ემსახურებოდა.

მასობრივ სცენებში გადაიღეს სოფელ მუხრანის გლეხები – იმ სოფლისა, სადაც სინამდვილეშიც პირველად გამოიყენეს ტრაქტორი და რომლის მკვიდრი პავლე მხეიძე საქართველოში პირველი ტრაქტორისტი გახდა. იგივე პიროვნება თამაშობდა მთავარ როლსაც. ფილმი უდიდესი წარმატებით სარგებლობდა მაყურებლებში, როგორც საქართველოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ. მას აგრეთვე ფართოდ განიხილავდნენ სხვადასხვა სახელმწიფო და სამეურნეო დანიშნულების ორგანიზაციებშიც, მსჯელობდნენ მის ავ-კარგზე, აფასებდნენ ფილმის გმირების საქციელს და შესაბამისი დასკვნებიც

* ალექსანდრე ლლონტი, გურული ფოლკლორი, 1937, გვ. 16

გამოჰქონდათ. ამავე თემას ეძღვნება ჟანრობრივად მხატვრულ-დოკუმენტური ფილმი – სიკო დოლიძის „მინის ძახილი“. მასში ნაჩვენებია ერთი ტრაქტორისტი, რომელიც ქორწილში მაგრად გამოთვრება, მოახტება ტრაქტორს და სხვადასხვა ტრიუკებს ჩაატარებს, შემდეგ ოთხთვალას გამოაბამს, შიგნეფე-პატარძალს ჩასვამს და სასეირნოდ გააქანებს. პარალელურად გვიჩვენებენ მიტოვებულ გუთანს, როგორც მიტოვებული სამუშაოს სიმბოლოს. ამასობაში ტრაქტორი დაიმტვრევა და ნეფე-პატარძალი ტალახში აღმოჩნდება. სოფელში ამის გამო მოიწვევენ კრებას და ტრაქტორისტიც მიხვდება შეცდომას.

1928 წელს მსახიობმა მიხეილ გელოვანმა გადაიღო კინოკომედია „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“. მიხეილ გელოვანი ახლა თუ ვინმეს ახსოვს, მხოლოდ მის მიერ შესრულებული სტალინის როლების გამო, არადა, ის ძალიან ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორი იყო. მან განათლება პეტერბურგში მიიღო, საქართველოში დაბრუნებისთანავე აქტიურად ჩაება მღელვარე კულტურულ ცხოვრებაში. თავდაპირველად ბათუმის თეატრში დაიწყო მოღვაწეობა და მას შემდეგ ბევრი სცენა გამოიცვალა. გელოვანი თამაშობდა განსხვავებულ როლებს, მასხარა იქნებოდა ეს, შეშლილი, თავადი თუ რევოლუციონერ-ტერორისტი. ის იყო იუმორის ნიჭით დაჯილდოებული ბრწყინვალე სახასიათო მსახიობი, ამასთან მშვენივრად მღეროდა თურმე. რეჟისორები სპეციალურად მისთვის იგონებდნენ რაიმე ეპიზოდს, რათა სცენაზე ემღერა და ხშირად მაყურებელი მხოლოდ მის მოსასმენად დადიოდა თეატრში. სანამ გელოვანი სტალინის სახეების შექმნაზე გადაერთებოდა, რამაც საბოლოოდ შეიწირა კიდეც მისი კარიერა, მის სამსახიობო არსენალში არ ყოფილა არც ერთი მსგავსი მონუმენტური, გახევებული როლი მოსიარულე ქანდაკებისა, როგორადაც მან სტალინი შემოგვთავაზა რეჟისორ ჭიაურელის ინტერპრეტაციით.

ფილმის „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“ სცენარი ვიქტორ

შელოცვის თემის მიხედვით დანერა ახალგაზრდა დრამატურგმა გიორგი მდივანმა (ოპერატორი ალექსანდრე დილმელოვი). მთავარი როლები ითამაშეს არკადი ხინთიბიძემ და სიკო ფალავანდიშვილმა, რომელთა შესახებ წერდნენ, ამ ახალგაზრდა მსახიობებს უდავოდ დიდი პერპექტივა აქვთ, მათ უკვე გამოავლინეს თანამედროვეობის გაგების დიდი უნარიო. ფილმის მოქმედება მიმდინარეობს 20-იანი წლების აჭარაში. ერთი სოფლის ბიჭი მეზობლის ქათამს ქვას ესვრის და ფეხს მოსტეხს, ამის გამო ქათმის პატრონი მას გალახავს. ატყდება მთელი ამბავი და მეზობლები ერთმანეთს სამკვდრო-სასიცოცხლოდ გადაეკიდებიან. სასაცილოა ეპიზოდი, სადაც მეზობლები ერთმანეთს „ებრძვიან“ და მსხვილი ხედით ვხედავთ ამ „ომის“ მიზეზს – წინილას, რომელიც თავდაჯერებული დაბიჯებს ორ დაპირისპირებულ ბანაკს შორის.

ფილმი მიმართულია ძველებური, დრომოჭმული ტრადიციებისა და ადათების წინააღმდეგ – სისხლის ალების წესი, ქალთა უთანასწორობა, ცრურწმენა. ყველაფერი ეს დაცინვის ობიექტი ხდება, რათა ახლადგამოჩენილი ქვეყნის მაყურებელს ძველ ჩვეულებათა გადმონაშთების აბსურდულობა დაუმტკიცოს. ასევე დიდაქტიკური ტონითა და პათოსით არის ნაჩვენები კრებებზე ორატორთა მიერ განუწყვეტელი საუბარი ქალთა ემანსიპაციის შესახებ, ჩადრის მოხდის აუცილებლობა-სა და სუსტი სქესის აქტიურ მონაწილეობაზე სოციალისტური ქვეყნის მშენებლობაში. კარლო გოგოძე ამ ფილმის შესახებ წერდა: „ეს იყო ახალგაზრდული, სიცოცხლით აღსავსე, მხიარული, ამავე დროს მებრძოლი სულით გაჟღენთილი ფილმი, რომელიც, მაყურებელს აჩვენებდა რა ძველი ყოფის სიმახინჯეს, მთელი არსებით აღავსებდა მას ახალი, თანამედროვე სოციალისტური ცხოვრებისადმი უდიდესი სიყვარულით“.*

როცა 1934 წელს სიკო ფალავანდიშვილმა, როგორც

* კარლო გოგოძე, ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან, „ხელოვნება“, 1950, გვ. 100

დამდგმელმა რეჟისორმა, „ჟუჟუნას მზითევის“ გადაღება გადაწყვიტა, მან თავისი მეგობარი და კოლეგა არკადი ხინთიბიძე მიიწვია მუნჯი კოლმეურნის როლზე. როგორი საქმეა მუნჯ ფილმში, რომელშიც დიალოგები ტიტრებით გადმოიცემა, მუნჯის როლის თამაში?! განსაკუთრებით სახალისოა ეპიზოდი, როცა ხინთიბიძის გმირი კოლმეურნეებს მუნჯური ნიშნებით უყვება, როგორც დაიფრინა ქურდები მარილით დატენილი თოფის საშუალებით. იმხანად თბილისში სერგეი ეიზენშტეინი ჩამოვიდა და კონსულტაციას უწევდა რეჟისორს. „ეიზენშტეინმა მე დამბრაკა, – იხსენებდა ხინთიბიძე, – და ურჩია სხვა მსახიობის, „ტიპაჟის“ აყვანა“, მაგრამ საბოლოოდ ფალავანდიშვილმა თავისი გაიტანა და ხინთიბიძის მიერ განსახიერებულმა მუნჯი კოლმეურნის სახემ გამორჩეული ადგილი დაიკავა მის კარიერაში.* ხინთიბიძე აღნიშნავდა კიდევაც, რომ იმ დროს (ე. ი. 30-იანი წლების დასაწყისში) ვერც ერთი რეჟისორი, გარდა მიხეილ ჭიაურელისა, ისე ვერ მუშაობდა მსახიობთან, როგორც ფალავანდიშვილი. რალაც ტრაგიკული დამთხვევით ამ ორმა ხელოვანმა სიცოცხლე თვითმკვლელობით დაასრულა. ფალავანდიშვილმა „ჟუჟუნას მზითევის“ პრემიერის შემდეგ კინოსტუდიის ეზოში მოიკლა თავი, ხოლო „წუნა და წრუნუნასა“ და „ჩიხიკთა ქორწილის“ შემქმნელმა ხინთიბიძემ, 1963 წელს. ამ სუიციდებმა უამრავი ჭორი და მითქმა-მოთქმა გააჩინა... 1973 წელს კინოკავშირში არკადი ხინთიბიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ სხდომაზე მისი მეგობარი კოტე მიქაბერიძე გამოვიდა და შემდეგი სიტყვები წარმოთქვა: „მივხედოთ ხოლმე ერთმანეთს, ნუ ვაყოვნებთ! ხინთიბიძის გადარჩენა შეგვეძლო, გულისხმიერი რომ ვყოფილიყავით მისადმი. ან ი მაინც ნუ დაუშვებთ შეცდომებს“. მიქაბერიძე იმავე დარბაზში, სხდომის დამთავრებისას გარდაიცვალა.

* მისი როლებიდან განსაკუთრებით მიყვარს მიქელა კალმახიძე „დაკარგული სამოთხედან“ – რა საოცარი პერსონაჟია, რა სახე აქვს გამოდერწილი ამ კაცს, ალბათ საუკეთესო ქართულ კინოში.

რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი ასე იხსენებს იმ დღეს: „როცა შეხვედრა დასრულდა, ყველანი გარეთ გამოვედით, ვიდექით და გვითხრეს, ვილაც კაცი დარჩა დარბაზშიო. შევბრუნდით და კოტე მიქაბერიძე გარდაცვლილი დაგვხდა. ასეთი ტრაგიკული ბედისა აღმოჩნდა ეს უნიჭიერესი ადამიანი. დღეს კი ევროპის კინოსკოლებში უჩვენებენ „ჩემ ბებიას“, როგორც აბსურდის კინოკლასიკას“.

1928 წელს სიკო დოლიძისა და სერგეი ტრეტიაკოვის ინიციატივით, სახკინმრეწვთან ჩამოყალიბდა კინოქრონიკის სექტორი, რომელსაც დაევალა არა მარტო დოკუმენტურ-ქრონიკალური, არამედ სამეცნიერო-პოპულარული და მულტიპლიკაციური ფილმების წარმოება. სექტორის ხელმძღვანელად დაინიშნა სიკო დოლიძე. კინოქრონიკის სექტორის პირველი დოკუმენტური ფილმი იყო 1928 წელს გადაღებული „მათი სამეფო“ (სხვა სახელია „18-28“), რომელიც ავტორებმა – მიხეილ კალატოზიშვილმა (კალატოზოვმა) და პირველმა ქართველმა რეჟისორმა ქალმა ნუცა ლოლობერიძემ* ესფირ შუბის „ნიკოლოზ მეორის რუსეთი და ლევ ტოლსტოის“ გავლენით გადაიღეს. „ჩვენს მიერ შედგენილი ქრონიკა წარმოადგენს მენშევიკური სახელმწიფოს მოღვაწეობასა და საბჭოთა სინამდვილის დაპირისპირებას, – წერდნენ რეჟისორები ჟურნალში „მემარცხენეობა“ (1928, 2), – მასალები, უმთავრესად, მენშევიკების ხანიდან, ჩვენ მივიღეთ სახ. კინომრეწვის ლენტეხის არქივიდან, სადაც იყო მენშევიკების დროის გადაღებული ქრონიკალური ლენტეხი. საბჭოთა ხანიდან კი, უმთავრესად, ჩვენ მოგვიხდა გადაღება და ასე შედგენა სურათის“. ფილმის მხოლოდ ორი ნაწილია შემორჩენილი. ასეთი ფორმა – ძველის ე. ი. დრომოჭმულისა და ახლის დაპირისპირება, საბჭოთა კინოსთვის, განსაკუთრებით პირველ ათწლეულში, სავალდებულო იყო. ადამიანებს უნდა დაენახათ, თუ რა მშვე-

* ამ ფილმის გარდა ლოლობერიძემ სულ ორი სურათი გადაიღო: დოკუმენტური ფილმი „ბუბა“ (1930) და მხატვრული ფილმი „უჟმური“ (1933).

ნიერი ცხოვრება მოუტანა მათ ახალმა დროებამ, ანუ სტალინის სიტყვები რომ გავიხსენოთ: „Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее!“ (ცხოვრება უკეთესი გახდა ამხანაგებო, ცხოვრება უფრო მხიარული გახდა!)

1928 წელს დაიდგა სხვა გამორჩეული მხატვრული ფილმებიც: გიორგი მაკაროვის „ქალი ბაზრობიდან“, რომელსაც საფუძვლად დაედო იუჯინ ო'ნილის ცნობილი პიესა „სიყვარული თელებს ქვეშ“ (ჟურნალი „Советский экран“, № 19, 1928 გაკვირვებული წერდა, რომ ეს ფილმი შეიქმნა იმ ორგანიზაციაში, რომელმაც სახელი გაითქვა მარგარინული კინოფიკაციის შექმნით) და „პირველი კორნეტი სტრეშნიოვი“ – მიხეილ ჭიაურელის კინოსარეჟისორო დებიუტი (თანარეჟისორო ეფიმ ძიგანი), რომელიც „ნითელი ეშმაკუნების“ შემდეგ, სახკინმრეწვის გამორჩეულ ისტორიულ-რევოლუციურ ფილმად დაასახელეს. თუმცა ყველაზე დიდი წარმატება წილად ხვდა ფილმს – „ელისო“, რომელიც აღიარეს ქართული და, საერთოდ, საბჭოთა კინოს შედევრად.

* * *

ნიკოლოზ შენგელაია კარგა ხანს ეძებდა ისეთ თემას, რომელიც ორიგინალურიც იქნებოდა და სახკინმრეწვის სხვა ნაწარმოებებისაგან რადიკალურად განსხვავებულიც; ისეთს, როგორიც მანამდე არ გადაუღიათ ქართველ კინემატოგრაფისტებს. მალე მიაგნო კიდევაც. ეს იყო ალექსანდრე ყაზბეგის „ელისო“. სცენარი ნიკოლოზ შენგელაიამ და სერგეი ტრეტიაკოვმა შექმნეს, ფილმის მხატვარი იყო დიმიტრი შევარდნაძე. ავტორებმა შეისწავლეს ისტორიული მასალები და მომავალი ფილმისათვის გამოიყენეს მეფის რუსეთის დროინდელი საარქივო დოკუმენტები, რომელთა მიხედვითაც ხელისუფლებას, სახელმწიფო საზღვრების განმტკიცების მიზეზით, თურქეთში უნდა გაესახლებინა ჩეჩნები და მათ ტერიტორიებზე დაემკვიდრებინა კაზაკები. კინოსცენარად გადამუშავების პროცესში შეიცვალა მოთხრობის ძირეული ხაზი: ორიგინალში ჩეჩენთა

წინააღმდეგ მიმართული მეფის მთავრობის ანტიეროვნული პოლიტიკა ერთნაირად დამლუპველი იყო კავკასიის უკლებლივ ყველა ხალხისთვის. ფილმში კი ეს საკითხი დასმულია უფრო ლოკალურად: ნაჩვენებია მხოლოდ ჩეჩენთა ტრაგედია, რომელიც არ უკავშირდება კავკასიის სხვა რომელიმე ხალხის ბედს.* თავად რეჟისორი ფილმის დადგმის თაობაზე წერდა: „ჩვენს მიზანს არ შეადგენდა ალ. ყაზბეგის „ელისოს“ ილუსტრაცია მოგვეცა კინოში, დაგვაინტერესა იდეამ, რომელიც მოცემულია „ელისოში“. ეს არის ძველი რეჟიმის დაპყრობითი პოლიტიკის გამოაშკარავება და მისი შედეგების სახეობა“.

ფილმი მოგვითხრობს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის ამბავს. მოხვევე ვაჟია მიდის ჩეჩნებთან, რათა მათგან იჯარით აიღოს საძოვრები და თან შეყვარებულთან – ელისოსთან შეხვედრას ესწრაფვის. ჩეჩენ უხუცესთა საბჭო, რომელიც ადრე სიამოვნებით უთმობდა მოხვევებს საძოვრებს, ამჯერად უარს ეუბნება ვაჟიას, რადგან ხელისუფლების წარმომადგენელი – რუსი გენერალი მათ ამის ნებას არ აძლევს. ამასთანავე, მთავრობა ეძებს საბაბს, რომ იქაური მიწებიდან გაასახლოს ადგილობრივი მოსახლეობა, მაგრამ ელისოს სოფელი, სახელად ვერდი, მშვიდობიანად ცხოვრობს და ხელისუფლებას საშუალებას არ აძლევს განახორციელოს ვერაგული ჩანაფიქრი. თუმცა, მალე მოიძებნებიან მოღალატეები, რომელთა პროვოკაციას წამოგებული დანარჩენი ჩეჩნები იძულებულნი ხდებიან ბედს შეურიგდნენ. ისინი ოჯახებიანად აიყრებიან და თურქეთისაკენ მიმავალ გზას გაუყვებიან. ელისო მშობლიურ სოფელს ცეცხლს წაუკიდებს, ვაჟია კი იბრძვის იმისათვის, რომ ჩეჩნები უკან დააბრუნოს, მაგრამ მისი მცდელობა ამაოა. ელისო მამასა და თანასოფლელებს თურქეთში მიჰყვება.

კინოსურათში მთავარ როლებს ასახიერებენ: ნატო ვაჩინაძის და – კირა ანდრონიკაშვილი, კოხტა ყარალაშვილი,

* აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 146

** ნიკოლოზ შენგელაია, ჟურნალი „მემარცხენეობა“, 1928, 1

ალექსანდრე იმედაშვილი, ცეცილია წუნუნავა, ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, ილია მამფორია. ავტორები დიდი სიფრთხილით მოეკიდნენ სამუშაოს, თითოეულ დეტალსა და, განსაკუთრებით, მსახიობთა შერჩევას. ამერიკული კინოჟურნალი Variety (აპრილი, 1989) წერდა: „კირა ანდრონიკაშვილი ელისოს გვიხატავს, როგორც ძლიერ, მგზნებარე გმირს, კოხტა ყარალაშვილის გმირი კი უფრო უღიმღამო შთაბეჭდილებას ტოვებს და სცენა, სადაც ის მარტო უმკლავდება ხმალმოღერებულ კაზაკებს, დღევანდელი გადმოსახედიდან სიცილს იწვევს. ეს სცენა ზედგამოჭრილი იქნებოდა დაგლას ფერბენქსისთვის, მაგრამ ყარალაშვილი ფერბენქსი არ არის“. რა თქმა უნდა, დღეს ბევრი ძველი ფილმი ღიმილს იწვევს პრიმიტიულობისა და გულუბრყვილობის გამო, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მაშინ კინემატოგრაფი ჯერ კიდევ ყალიბდებოდა არა მარტო ჩვენთან, არამედ მთელ მსოფლიოში. აიღეთ თუნდაც მსოფლიოს კინოინდუსტრიის ცენტრში, ანუ ამერიკაში შექმნილი რომელიმე მუნიჯი ფილმი, რომელშიც ჩხუბის ან დევნის სცენაა. მხოლოდ რამდენიმე მათგანი შეესატყვისება დღევანდელ კინოსტანდარტებს, დანარჩენი ასევე მიამიტურია, მაგალითად, ჯონ ფორდის ვესტერნში „რკინის ცხენი“ (1924) ჯორჯ ო'ბრაიენისა და ფრედ ქოლერის ჩხუბი. მაგრამ სტატიის ავტორს ვეთანხმები, რომ ყარალაშვილისა და რუსების ბრძოლას დამაჯერებლობა აკლია.

ნიკოლოზ შენგელაია თითქმის ყოველ ეპიზოდს ოსტატურად უძებნის პლასტიკურ და მეტაფორულ გადანწყვეტას. საბოლოო მიზნის მიღწევაში რეჟისორს თითქოს ბუნებაც კი ეხმარება: პირქუში, მაგრამ მშვენიერი მთიანი პეიზაჟები ლამის ფილმის თანარეჟისორის როლში მოგვევლინა, რომელმაც განსაზღვრა ფილმის განწყობილება.* ნიკოლოზ შენგელაიამ გამოავლინა საუცხოო რიტმული მონტაჟის ცოდნა. ამის გამო

* Jacek Klinowski, Jacek Klinowski & Adam Garbicz, Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide, Planet RGB Limited, 2012

მას ხშირად სერგეი ეიზენშტეინს ადარებენ. ბრწყინვალედ დადგმულ „გმირულ და ხალხის ქედუდრეკელობის“ გამომხატველი^{*} ცეკვის სცენის დამონტაჟებისთვის შენგელაიამ, რომელსაც თურმე ცუდი მუსიკალური სმენა ჰქონდა, მაგრამ უბადლო რიტმის გრძნობა გააჩნდა, თავისებური ხერხი გამოიყენა – სამონტაჟო კაბინეტში იგი სკამზე უკრავდა „დოლურს“, ხოლო მისი ასისტენტი და მემონტაჟე ვასილ დოლენკო (გვარი კი უწყობდა ხელს) დაკვრის ტაქტის მიხედვით ზომავდა ფირს და ისე აკეთებდა მონტაჟს. დოლენკო ასე აღწერს ამ სამუშაოს: „...გადაღებული იყო მხოლოდ საერთო და საშუალო ხედები, ამიტომ ტემპის ზრდა და ტირილიდან სიცილზე თანდათანობით გადასვლა შეუძლებელი იყო. მაშინ დამატებით გადავიღეთ ცალკეული მონტაჟური ხედები (ამისთვის კინოსტუდიის ტერიტორიაზე აშენდა აული – ი. მ.): მსხვილად – მოცეკვავეთა ფეხები, ცალკე თავები, სახეები, რომლებზეც მწუხარებას თანდათან ცვლიდა სიხარული... რეჟისორთან ერთად ესინჯავდი ეკრანზე მიახლოებით შერჩეულ მასალას. ნ. შენგელაია სკამზე, როგორც დოლზე მიმანიშნებდა ცეკვის რიტმს, მე კი თვალს ვადევნებდი ეკრანს და ვინიშნავდი, რომელი კადრი დამემოკლებინა ან საერთოდ ამომეგდო.“^{***} დოლენკოს თქმით, ამდაგვარად ფილმის მონტაჟი მას შთააგონა ფილმმა „კინი“ (Kean), რომელშიც „ბრწყინვალედ იყო დამონტაჟებული ცეკვის სცენა. მიზნად დავისახე რომ ცეკვა „ელისოში“ უკეთესი თუ არა, უარესი არ ყოფილიყო“. ფილმი, რომელზეც დოლენკო საუბრობს, გადაღებულია საფრანგეთში 1924 წელს რუსი ემიგრანტი კინომოღვაწეების მიერ, რეჟისორია ალექსანდრე ვოლკოვი. ის მოგვითხრობს შექსპირის მსახიობის ისტორიას, რომელსაც ცნობილი ივან მოზუჟუხინი ასახიერებს. ცეკვის სცენა გადაღებულია ინგლისურ პაბში, იგი აგებულია თავბრუდამხვევი წრიული პანორამების, წყვეტილი, მოკლე

^{*} აკაკი ბაქრაძე, კინო, თეატრი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 150

^{**} ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982, 6

კადრების მონაცვლეობით – იმ დროისთვის ინოვაციური და ეფექტური მონტაჟია. სენსების დროს ფრანგი მაყურებელი ფილმის გაჩერებასა და ცეკვის ხელახალ გაშვებას ითხოვდა. ის ბევრი კინომოლვანისთვის საყვარელ სცენად იქცა, მათ შორისაა ინგლისელი რეჟისორი მაიკლ პაუელი და ფრანგი აბელ განსი, რომელიც დაინტერესდა ვოლკოვის პიროვნებით და რეჟისორის ასისტენტად მიიწვია ფილმზე „ნაპოლეონი“. შენგელაიას ცეკვა „ელისოდან“ ვოლკოვისას მართლაც წააგავს, მაგრამ განსხვავებული დატვირთვა აქვს – იქ მოექიფე და ნასვამი ხალხის ცეკვაა, „ელისოში“ კი საპროტესტო, სიკვდილის საწინააღმდეგო ცეკვაა, როგორც კლასიკოსი იტყოდა, „სიკვდილს სიცოცხლით სთრგუნავდა, მარადიულ არყოფნას წამიერი ყოფნით სწიხლავდა...“

„ელისომ“ აუწყაახალინაციონალურიესთეტიკისდაბადება, – წერდა რუსი კინომცოდნე სერგეი კაპტერევი, – რომელშიც გაერთიანებულია ქართული ნაციონალური ტრადიციები და მონტაჟური კინოს მიღწევები. ფილმის ექსპრესიულმა მინიმალიზმმა შეცვალა წინა ფილმების „მოდელირებული“ ეგზოტიკური დეკორატიულობა. ფილმი სავსეა ლაკონიური პორტრეტებითა და პეიზაჟებით; მეტყველი დეტალებითა და დრამატული ტექსტურით; სტრუქტურულად და ემოციურად გადანწყვეტილი ტემპო-რიტმის ძირეული ცვალებადობით – სტატიკური, ფრესკის მაგვარი კომპოზიციებიდან ემოციური დაძაბულობის განმტვირთავი, შმაგად დამონტაჟებული სცენებით. ყველაზე ცნობილი სცენა – ეს დეპორტირებული ჩეჩნების სპონტანური ცეკვაა... „ელისო“ დღესაც ინარჩუნებს თავის ძალას და ისტორიულ მნიშვნელობას, განსაკუთრებით იმ დრამატულ კონტექსტში, რომელიც ვითარდება თანამედროვე კავკასიაში.“* სერგეი ეიზენშტეინმა თავის მეგობარს,

* მიხეილ ჯავახიშვილი, რჩეული თხზულებანი, გივი შადური, ტომი III, „საბჭოთა საქართველო“, 1960, გვ. 510

** <http://antitalanenfilmdairy.blogspot.com/2011/10/eliso.html>

კინოთეორეტიკოსს, ავტორსა და კინორეჟისორს აივორ მონტაგიუს უთხრა, რომ მგზნებარე კავკასიური ცეკვა მხოლოდ ორ ფილმშია კარგად დადგმული და შენგელაიას „ელისოში“ ის უკეთესია, ვიდრე „ოქტომბერში“.

ეკრანებზე გამოსულ ფილმს პრესამ უმაღლესი შეფასება მისცა. გაზეთები „Известия“, „Красная Газета“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“ და სხვა პერიოდული ორგანოები მხურვალედ მიესალმნენ „ელისოს“ და მიუთითეს, რომ საქართველოში, ნიკოლოზ შენგელაიასა და მისი თანამოაზრეების სახით, უკვე არსებობდა ძლიერი შემოქმედებითი ძალები, რომლებსაც ხელენიფებოდა მაღალმხატვრული კინონაწარმოებების შექმნა. „ვფიქრობ, რომ კინემატოგრაფს, რომელსაც თავის კლასიკოსთა შორის ჰყავს ისეთი ხელოვანი-ნოვატორი, როგორიცაა ნიკოლოზ შენგელაია, მისი სენსაციური „ელისოთი“, შეუძლია სიამაყის გრძნობით უცქიროს თავის გენეალოგიას“, – წერდა პოლონელი კრიტიკოსი ზბიგნევ პიტერა კარლო გოგოდეს.

* * *

1929 წელს იოსებ სტალინმა „დიადი გარდატეხის“ წელი უწოდა. თუმცა სტალინი კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურ მდივნად ჯერ კიდევ 1922 წელს დაინიშნა, ერთპიროვნულ მმართველად ის ოციანი წლების ბოლოს იქცა. იმ პერიოდიდან იმართება გახმაურებული სასამართლო პროცესები, იწყება ეკონომიკის ხუთწლიანი განვითარების პირველი გეგმის განხორციელება, რაც ნეპ-ის დასამარებას ნიშნავდა, თუმცა იურიდიულად ნეპ-მა არსებობა 1931 წელს შეწყვიტა. ამუშავდა ცენზურა. ის პირველ რიგში შეეხო კინემატოგრაფსა და, ზოგადად, კულტურას. კულტურის მოღვაწენი ნელ-ნელა პარტიის იდეოლოგებად და მთავარ

* Jay Leyda, *Kino a History of the Russian and Soviet Film*, London, 1950, გვ. 273

** კარლო გოგოდე, ქართული ფილმები მსოფლიო ეკრანებზე, „ხელოვნება“, 1975, გვ. 13

აგიტატორებად იქცნენ, მათ ევალეობოდათ პარტიის, მთავრობის, მათი ყოველი გადადგმული ნაბიჯისა და, ზოგადად, პარტიის კურსის პროპაგანდა. ბევრმა ნიჭიერმა ადამიანმა თავიდან ნებაყოფლობით იტვირთა ეს როლი, მაგრამ სტალინის დიქტატურის გამყარებასთან ერთად წნეხი და ზეწოლა ძლიერდებოდა, მათი ყოველი ნაბიჯი კონტროლდებოდა, რადგან ახალი მითოსის შექმნა, მისი გაღმერთება, ქება-დიდება და პროპაგანდა ყველაზე უკეთ ბეჭდურ მედიასა და კინოს ხელეწიფებოდა. სტალინი კვირაში ერთხელ აწყობდა კინოსეანსებს, კითხულობდა სცენარებს და მხოლოდ მასზე იყო დამოკიდებული ფილმისა და მისი შემქმნელების ბედი. ერთმა რუსმა რეჟისორმა, ალექსანდრ ზარხიმ გადაიღო ფილმი „ჩემი სამშობლო“. ფილმმა მოწონება დაიმსახურა და ნახალისების მიზნით რეჟისორი ზღვაზე გაუშვეს, მაგრამ მოსკოვში დაბრუნებულს ფილმი აკრძალული დაუხვდა. თურმე სტალინს არ მოსწონებია ფილმი, რადგან მასში ნაჩვენები ყოფილა სამხედრო ტექნიკა – მტერი ნახავს, რას ვაკეთებთ, როგორ ვემზადებითო, მავნებელმა რეჟისორმა თხასავით გაგვყიდაო. რეჟისორი დახვრეტას გადაურჩა, ფილმიდან კი სასწრაფოდ ამოიჭრა სამხედრო ტექნიკის კადრები. ისევ გაუშვეს ეკრანებზე. სტალინმა ნახა და თქვა – ეს რა ღურაკობაა, არა ჩანს რითი ვიბრძვით, რა, ცარიელი ხელებით ხომ არ ვომობთო!

კინოს საკითხებზე სხვადასხვა თათბირების დადგენილებებისა და მოთხოვნების შესასრულებლად და პრაქტიკაში გასატარებლად ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა დაიწყეს ახალი თემატიკის კინოსურათების წარმოება. ხელისუფლებამ კინომუშაეებს მოუწოდა, გამოხმაურებოდნენ ალკოჰოლიზმისა და წარსულის გადმონაშთების წინააღმდეგ ბრძოლასაც, ეკრანზე წარმოეჩინათ ახალი სახელმწიფოს მოქალაქეების ფორმირების პროცესი.

ამ თემაზე დაიდგა რამდენიმე კინოსურათი, რომელთაგან გამოსაყოფია მიხეილ ჭიაურელისთვის დაკვეთილი ფილმი

„საბა“ (1929) ალექსანდრე ჯალიაშვილისა და ვერიკო ანჯაფარიძის მონაწილეობით (ეს მისი პირველი როლი იყო მეუღლის ფილმში). ლოთობის საწინააღმდეგო კინოსურათებს ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში იღებდნენ უცხოელები, ერთ-ერთი პირველი იყო ედვინ პორთერის „ქეისის საშინელი სიზმარი“ (1904). ჩვენში ლოთობის პრობლემა, თუნდაც რუსებისგან განსხვავებით, მწვავედ არასოდეს მდგარა (თუმცა, მრავალსაათიანი და მრავალდღიანი ქეიფები და ღვინის სმა, იცოცხლე, კი ვიცით), მაგრამ მოსკოვიდან წამოსული დირექტივები უნდა შესრულებულიყო. „საბაც“ სწორედ ამ პრობლემას ეხმაურებოდა და მასში გადმოცემული იყო დრამატული თავგადასავალი ტრამეიის ვატმან საბასი (ჯალიაშვილი). ეს უკანასკნელი ლოთობისაგან სულიერი გადაგვარების გზას ადგას და სანამ შემთხვევით საკუთარ შვილს არ გაიტანს, ნორმალური ცხოვრების კალაპოტს ვერ უბრუნდება. ფილმის ავტორები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ალკოჰოლიზმი ძველი ყოფის გადმონაშთია, აქაც იგივე პროპაგანდისტული ხაზი მძლავრობს – ყოველივე ძველის უარყოფა, რაც მოგვიანებით ბევრად უფრო მძაფრ და უშნო ფორმებს მიიღებს ჭიაურელის სხვა ფილმებში. ფინალში ჩვენ ვხედავთ პიონერებს, რომლებიც კუბოთი ბოთლს მიასვენებენ, საბას გამოჯანმრთელებულ შვილს, რომელსაც მიაქვს პლაკატი წარწერით: „მამა, ნუ სვამ ღვინოს“. ამ მსვლელობას სამუშაოზე აღდგენილი ბედნიერი საბა ტრამეიიდან ღიმილით ადევნებს თვალს. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნამუშევარი მიხეილ ჭიაურელისათვის ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა და ახალბედა რეჟისორი ძიების პროცესში იმყოფებოდა, მაყურებელმა ინტერესით მიიღო კინოსურათი. მისი წარმატება განაპირობა მხატვრულ-გამომსახველობითმა მხარემ, განსაკუთრებით ფილმის პირველ ნახევარში: ბრწყინვალედ არის დადგმული სცენები დუქანში „პატარა კახი“, რომელიც, სხვათა შორის, მოხატულია თვითნასწავლი მხატვრის, კარაპეტ გრიგორიანცის მიერ. ეფექტურია ფუნიკულიორიდან

გადაღებული ფილმის დასაწყისი, ყოფითი სცენები, თბილისის ქუჩაბანდები, ფილმის სახვით გადანყვეტას საკუთარი კვალი დაამჩნიეს ნიჭიერმა მხატვრებმა ლადო გუდიაშვილმა და დავით კაკაბაძემ.

მინდა, ორიოდ სიტყვით შევჩერდე ალექსანდრე ჯალიაშვილზე, რომელსაც ფილმი ბევრად უნდა უმადლოდეს. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა „საბას“ დასაწყისი კადრები, როცა ხელფასის ალების შემდეგ გმირი გაორებულ მდგომარეობაშია, ის ქუჩაში მიდის, თვალები აქეთ-იქით გაურბის, ყოყმანობს, ვერ გადაუნყვეტია – ამხანაგებთან დალევაც სწყურია, სახლში კი ოჯახი და ვალები ელოდება. 30-იან წლებში რეპრესიების დროს ჯალიაშვილი თბილისს განერიდა და საკუთარ სოფელში წინამძღვრიანთკარში გადავიდა, სადაც მენისქვილედ და ფოტოგრაფად მუშაობდა. მაგრამ ამ კონსპირაციულმა ნილაბმა, პირიქით, უფრო მეტი ეჭვი გამოიწვია და ის დააპატიმრეს. საპატიმროში ზედამხედველისთვის უთხოვია, ეს კონვერტი ფოსტაში მიიტანეო, იმას კი კონვერტზე დაუხედავს და სახტად დარჩენილა – მოსკოვი, კრემლი, ამხანაგ სტალინს. – როგორ, თქვენ პირადად იცნობთ ამხანაგ სტალინს? – არა, მე არ ვიცნობ, მაგრამ ის მიცნობსო. საქმე, აი, რაშია. ჯალიაშვილმა მიხეილ ჭიაურელის ფილმში „უკანასკნელი მასკარადი“ მთავარი გმირის, რევოლუციონერი მიტოს როლი შეასრულა. პირველად ნახვისას ფილმს სტალინზე დიდი შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, მხოლოდ ხუმრობასავით უთქვამს – თბილისს მაგარი რემონტი და გადაკეთება სჭირდებაო. მაგრამ ნახევარი წლის შემდეგ მდგომარეობა კარდინალურად შეიცვალა. ალექსანდრე დოვჟენკოსთან შეხვედრაზე სტალინი აქებდა ჭიაურელის სურათს: „კარგი ფილმია. ოღონდ ის რამდენჯერმე უნდა ინახოს“. სწორედ ამის შემდეგ ხდება ჭიაურელი სტალინთან დაახლოებული პირი და მისი ფილმები „ფიცი“ და „დაუვინყარი 1919“ სტალინური ეპოქის სავიზიტო ბარათებად იქცევა. რაც შეეხება ალექსანდრე ჯალიაშვილის ბედს, სტა-

ლინს ჭიაურელისთვის უკითხავს, შენს ფილმში რომ მსახიობი ჯალიაშვილი თამაშობს, ახლა სად არის, რას აკეთებსო? ერთი სიტყვით, ჯალიაშვილი გადარჩა.*

XX საუკუნის 20-იან წლებში ქართული კულტურის მოღვაწეთა ერთი ნაწილი გერმანულმა ექსპრესიონიზმმა გაიტაცა. ამ მიმდინარეობის გავლენა იგრძნობოდა ლიტერატურასა და თეატრში, მან შეაღწია კინოშიც. ამის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო მაგალითია კოტე მიქაბერიძის სარეჟისორო დებიუტი – „ჩემი ბებია“ (1929). ფილმს საფუძვლად დაედო გიორგი მდივნის, სიკო დოლიძისა და კოტე მიქაბერიძის ორიგინალური სცენარი. ფილმის სათაურში გამოყენებული სიტყვა „ბებია“ იგულისხმებოდა არა პირდაპირი, არამედ გადატანითი მნიშვნელობით, რადგან მაშინ ასეთი მეტსახელით მოიხსენიებდნენ ადამიანს, რომელიც ვინმეს რაიმე საქმეში დახმარებას, ან პროტექციას გაუწევდა. მთავარი გმირი, რომელსაც დაითხოვენ სამსახურიდან, მოიძიებს „ბებიას“. ის დაჰპირდება სამუშაოზე მონაცობას, მაგრამ სინამდვილეში გააცურებს და ანტირეკლამას გაუწევს. ეს სატირული კომედია ჩაფიქრებული იყო, როგორც ბიუროკრატიის სანინააღმდეგო „აგიტპროპფილმი“ (სააგიტაციო-პროპაგანდისტული). აგიტპროპფილმის მეთოდით დადგმული სურათები ერთმანეთს ტყუპებივით წააგავდა (ჰემინგუეი ამბობდა, ყველა უნიჭო ერთნაირად წერს, კალიგრაფიაც კი ერთნაირი აქვთო.). ისინი გამოირჩეოდნენ ილუსტრაციულობით, სქემატიზმით, უვარგისი დრამატურგიით, მსახიობთა უნიჭო თამაშით, ყალბი პათოსითა და პათეტიკით. ეკრანებს მიაწყდა უსახური, მოსაწყენი და უსიუფეთო აგიტაციური ფილმების მთელი ნაკადი.

„ჩემი ბებია“ ნათელი წერტილია ამ კინემატოგრაფიულ ჭაობში. კოტე მიქაბერიძე თამამად ილაშქრებს და დასცინის საბჭოთა სახელმწიფო აპარატის გადაგვარებას, მის ბი-

* რეზო კვესელავა, მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე, საგა, 2008, გვ. 132-133

უროკრატიზმს, არაეფექტურობას, პარაზიტულობას და ეს დაცინვა მოწოდებულია კინოავანგარდის ენაზე ცოცხლად, ერთი ამოსუნთქვით. ეს ნამდვილი სატირული ფანტასმაგორიაა, აბსურდის თეატრი, შავი იუმორი, გაცოცხლებული კარიკატურა, პირქუში გროტესკი, რომელიც არავის დატოვებს გულგრილს. „ჩემი ბებია“ ჩვეულებრივი გაგებით კი არ არის სატირა, ეს მთლიანი ნეგაციაა – სოციალური წყობის მანკიერ მხარის მამხილებელი, მიმართული თვით არსის წინააღმდეგ^{*}. რად ღირს თუნდაც სცენები, როცა სამსახურში მყოფი კაცი ტარაკანს აფურთხებს და მარჩიელობს, უყვარს თუ არა იგი მის გულის სწორს. ბოლოს, როგორც იქნა, ფურთხი მოხვდება ტარაკანს და კაცი სიხარულით დაასკვნის, რომ უყვარს. იქვე ზის კაცი და მბეჭდავ გოგოს ეარშიყება – ქალაღდის თვითმფრინავებს ესვრის. მაგრამ გოგო უარს ეტყვის, ამის გამო კაცი ამოიღებს პისტოლეტს და საფეთქელში გასროლით თავს იკლავს. ეს ყველაფერი ხდება ცუკერების ფილმებამდე 40 წლით ადრე... სტილისტურად ფილმი უფრო ახლოს დგას მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ექსპრესიონისტულ სცენურ წარმოდგენებთან, ვიდრე გერმანული ექსპრესიონიზმის სურათებთან.^{**} „სარკასტულად გონაბამახვილური და გაბედული შეტევა ბიუროკრატიული გადახრის ქართულ სახესხვაობაზე, რომელიც ცნობილია, როგორც პროტექციონიზმი“, – წერდა ავტორი ენდრიუ ჰორტონი.^{***}

ფილმში გამოყენებული ტრიუკები და გეგები შექმნილია დახვეწილი გემოვნებით, რეჟისორს რიტმის გრძნობა არ ღალატობს. მისი შმაგი, უსაზღვრო ფანტაზია თითქოს ვერ ეტევა მხატვრული სამსახიობო ფილმის ჩარჩოებში და ამიტომაც მან პირველად ქართული კინოს ისტორიაში გამოიყენა ანიმაცია,

* რეზო კვესელავა, მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე, საგა, 2008, გვ. 110

** ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 145

*** Andrew Horton, Inside Soviet Film Satire, Cambridge University Press, 1993, გვ. 42

რომელიც ორგანულად შეერწყა ფილმის ქსოვილს, ასევე გამოყენებულია რაპიდგადაღება,* რაც იშვიათობა იყო მაშინდელ მსოფლიო კინემატოგრაფში. აქაც კინორეჟისორი ამერიკული კინოს გავლენის ქვეშ იმყოფება, რაც სხვადასხვა დეტალებში გამოიხატება – იქნება ეს მთავარი გმირის მეუღლის ჩარლსტონისმაგვარი ცეკვა, თუ თავად გმირი (ა. თაყაიშვილი), რომელიც ამერიკელ კომიკოსს ჰაროლდ ლოიდს წააგავს.

როდესაც ფილმი ეკრანზე გამოვიდა, მან დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა, მაგრამ ხელისუფლების ბრძანებით რამდენიმე დღეში მოხსნეს გაქირავებიდან, „ჩემი ბებიის“ ჩვენება საბჭოთა კავშირში აიკრძალა. ანტისაბჭოთა სურათი – „საბჭოთა სისტემის ლპობის ტროცკისტული მიდგომის“ საბაბით – ასეთი ვერდიქტით დაიწუნეს ის ცენზორებმა. ფილმში სახელმწიფოს მართვის მთელი სისტემა ნაჩვენებია როგორც აბსურდი, რომელშიც ყველაფერს წყვეტს „ბებია“ ბანჯგვლიანი ხელის სახით. ეს, რა თქმა უნდა, მაღალ ეშელონებში შეუმჩნეველი არ დარჩებოდათ, მით უმეტეს, რომ 1929 წელს ჯერ კიდევ არ იყო დასრულებული ბრძოლა მემარცხენე ოპოზიციასთან, რომელიც XV ყრილობაზე გარიცხეს ბოლშევიკური პარტიიდან. იმავე წელს ლევ ტროცკი, სტალინის უმთავრესი მტერი, გააძევეს ქვეყნიდან. 1922 წლიდან მოყოლებული ქართველი ბოლშევიკების დიდი ნაწილის (რომლებიც ასე ხელგაშლილნი მოუძღოდნენ რუსებს) ილუზიებიც საპნის ბუშტივით გასკდა – ბოლშევიკური, კომუნისტური პრინციპები შიდაპარტიულ დემოკრატიაზე, ერთა თვითგამორკვევასა და ეროვნულ სუვერენიტეტზე არათუ ფიქცია აღმოჩნდა, არამედ მათზე საუბარი და დაყრდნობა უკვე პარტიის წინაშე დანაშაულადაც იქცა. ისინი, ვინც პარტიის კურსს არ იზიარებდნენ, „ნაციონალისტ-უკლონისტებად“ მონათლეს.“ საქართველოში მაშინ

* შენელებული გადაღება, როცა კინოკამერაში ფირი მოძრაობს არა 24 კადრით წამში, არამედ გაცილებით ჩქარა, რაც ეკრანზე იძლევა შენელებულ ეფექტს.

** ტერორის ტოპოგრაფია საბჭოთა თბილისში, თბილისი, 2011, გვ. 47

ბლომად იყვნენ ეს უკლონისტები: ბუდუ მდივანი, სერგო ქავთარაძე, კოტე ცინცაძე და მრავალი სხვა. როგორც ირკვევა, „უკლონისტები“ ქართული ინტერესების გატარებას ცდილობდნენ: სურდათ ქართული ფული მოეჭრათ, ყოფილიყვნენ დამოუკიდებელნი (ან ნახევრად დამოუკიდებელნი) საგარეო ურთიერთობებში, ქართული კულტურული ფასეულობების შენახვასა და გადარჩენაში. უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ამ ე. წ. „უკლონისტების“ დამსახურებაა ის, რომ საქართველო რესპუბლიკის სახით შეუერთდა რუსეთს და არა ავტონომიის სახით, როგორც სტალინსა და ორჯონიკიძეს სურდათ. მაგრამ ყველა უკლონისტის გზა თითქმის ერთნაირად დამთავრდა: დახვრეტით ან, საუკეთესო შემთხვევაში, გადასახლებით. დროზე უნდა ეფიქრათ, სანამ ბოლშევიკებს ჩაეხუტებოდნენ...

კოტე მიქაბერიძე რეპრესიებს მაშინ გადაურჩა, მაგრამ 1956 წლის 9 მარტს დატრიალებული ხოცვა-ჟლეტის მოწმე „ეს აღმოსავლური რელიგიების მიმდევარი, ნირვანის მოტრფიალე – აჯანყდა. მძაფრი წერილით უპასუხა სისხლიან გასროლებს. უმაღვე დააპატიმრეს და რამდენიმე წელი ციხეში ამყოფეს“. ციხიდან გამოსული დროდადრო ოდეკოლონს ისხურებდა – ციხიდან გამოყოლილ სუნს იგერიებდა თურმე.”

„ჩემი ბებუის“ ხელახალი აღდგენა და წარმატებული დემონსტრირება საბჭოთა კავშირის, ასევე საზღვარგარეთის კინოთეატრებსა და კინოფესტივალებზე, მხოლოდ 38 წლის შემდეგ გახდა შესაძლებელი. უცხოელი სპეციალისტები გაკვირვებულნი დარჩნენ კოტე მიქაბერიძის ნამუშევრით, ისინი არ მოელოდნენ, 20-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფში ასე ვინმე თუ აზროვნებდა.

* * *

20-30-იან წლებში რამდენიმე კლასიკურ-ქრესტომათიული ფილმი შეიქმნა, რომლებზეც მათი თანამედროვე და მომავალი

* რეზო კვესელავა, მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე, საგა, 2008, გვ. 112-113

კინომოღვაწენი სწავლობდნენ მონტაჟს, კადრის შერჩევას, ოპერატორულ ხელოვნებასა და, საერთოდ, კინოსპეციფიკის ანსა და ბანს. ერთი ასეთი ფილმია 1930 წელს გადაღებული მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთე“ („მარილი სვანეთს“, სცენარის ავტორი სერგეი ტრეტიაკოვი). შემოქმედებითი გზის დასაწყისში კალატოზიშვილი მუშაობდა ფირის დამწებებლად, კინომექანიკოსად, მძღოლად, ლაბორანტად, მემონტაჟედ, ოპერატორის დამხმარე მუშად (თურმე ასეთი თანამდებობაც არსებობდა), მსახიობად („სამი სიცოცხლე“, „ტარიელ მკლავადის საქმე“), ოპერატორად („ორთქლმავალი 1000ბ“, „გიული“), სცენარისტად („ბოშური სისხლი“), ოპერატორის ასისტენტად („ჯანყი გურიაში“). მისი წერილები იბეჭდებოდა ჟურნალში „მემარცხენეობა“, რომლებშიც აქტიურად გამოთქვამდა აზრს კინოს შესახებ. 1934-36 წლებში მიხეილ კალატოზიშვილი სახკინმრეწვის დირექტორი იყო, შემდეგ რუსეთში წავიდა ასპირანტურაში სწავლის გასაგრძელებლად. თუმცა, სამშობლოს დასატოვებლად მას უფრო სერიოზული მიზეზიც ჰქონდა: „გავიგე, რომ ჩემს დაპატიმრებას აპირებდნენ და მეც გავეცალე აქაურობასო“.*

„ჯიმ შვანთემდე“ ერთი წლით ადრე კალატოზიშვილის გადამღები ჯგუფი გაემგზავრა სვანეთს, სადაც გადაიღო მასალა მომავალი მხატვრულ-აგიტაციური ფილმისათვის – „ბრმა“. გადამღებ ჯგუფს სვანეთში უსიამოვნება მოუვიდა ადგილობრივ მოსახლეობასთან, რის შედეგად სახკინმრეწვის ერთი თანამშრომელი მოკლეს.

თბილისში დაბრუნების შემდეგ მასალა გაამჟღავნეს და დაამონტაჟეს, მაგრამ „იმედების გაცრუება გველოდა. „ბრმის“ სცენარი კატეგორიულად (და სამართლიანადაც) უარყვეს. ამგვარად ხელში უზარმაზარი გამოუყენებელი მასალა შეგვრჩა... ძირითადი პრეტენზია სიუჟეტის კონსტრუქციულ ნიუბასს შეეხო და არა ნაწარმოების იდეას. ამიტომ თანდათანობით

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 143

მასალის მონტაჟს მივყავი ხელი. დავინწყე მისი აზრობრივი დალაგება...“ „ბრმა“ თაროზე შემოდეს, დაივიწყეს და შემდეგ საერთოდ დაიკარგა. ამგეარად, მსოფლიო ამ ფილმის აკრძალვას უნდა უმადლოდეს, რომ შეიქმნა „ჯიმ შვანთე“. სურათი მოგვითხრობს იმ მკაცრსა და ხშირად აუტანელ პირობებზე, რომლებშიც სვანეთის მოსახლეობას უხდება ცხოვრება. ყველა სხვა გასაჭირთან ერთად სვანების მთავარი პრობლემა მარილის სიმცირე, ან საერთოდ უქონლობა იყო. მოსახლეობა ჩადის ბარში, რათა ის შეიძინოს და უკან დაბრუნებისას უგზოობისა და სხვა სიძნეელების გამო ბევრი იღუპება. საბჭოთა წყობა ეხმარება მათ და ახალი გზა გაჰყავთ. ამ საოცარი კინონაწარმოების ყოველი ეპიზოდი, ყოველი კადრი ახალი ცხოვრების მნიშვნელობის, ძალის, მასშტაბურობისა და უძლეველობის ნათელი, კინემატოგრაფიულად მოელვარე თხრობაა, სვანეთის სოფელი უშგული კი ახალი ცხოვრების ამსახველ ობიექტად იქცა.“

„მარილი სვანეთს“ მხატვრული ფილმია, განხორციელებული დოკუმენტურ ჟანრში, (ძიგა) ვერტოვის ცნობილი ფირები, დოკუმენტური კინოს ჟანრულ ფორმაშია გახვეული, რომელსაც, სხვათა შორის, არ შეუძლია დამალოს მათი მხატვრული ბუნება“, – წერდა იური ბოგომოლოვი.““ დღემდე კინომცოდნეთა შორის მიმდინარეობს პოლემიკა, თუ რას წარმოადგენს სინამდვილეში დოკუმენტური კინო – რეალობის ასახვას, ისე როგორც ის არის, თუ შემოქმედის თვალით დანახულ სინამდვილეს, გარემოს მისეულ აღქმას. მსოფლიო კინოს იტორია ხომ, ოფიციალური ვერსიით, დოკუმენტური კინოთი დაიწყო – ჩამომდგარი მატარებლითა და ქარხნიდან მუშების გამოსვლით, იქამდე კი 1888 წელს ფრანგი გამომგონებლის, ლუი ლე პრინსის მიერ ინგლისში გადაღებულ ლიდსის

* გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 56

** გურამ ჟვანია, ქართული დოკუმენტური კინო, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 57

*** ტატა თვალჭრელიძე, კინემატოგრაფიული ძიებანი, „ხელოვნება“, 1989, გვ. 12

ხიდზე ხალხისა და ომნიბუსების მოძრაობით, ანუ რეალური ცხოვრების ფიქსაციით. ბევრისთვის დოკუმენტალისტიკა ეს ფარული კამერაა, რადგან როცა ადამიანი ვერ ხედავს კინოაპარატს, ბუნებრივად იქცევა. ამაში არის ჭეშმარიტების მარცვალი, რადგან როცა ადამიანი კამერის წინ აღმოჩნდება, ის აღარ არის ბუნებრივი, რადგან ინწყებს თამაშს, როლის, თუნდაც საკუთარის, მორგებას. ბევრს მიაჩნია, რომ ფილმს იმით არაფერი დაუშავდება, თუ სცენები იქნება დადგმული, როგორც ეს მოხდა „ჯიმ შვანტეში“ ანდა სურათში „ნანუკი ჩრდილოეთიდან“, რომელიც ლამის მთლიანად ინსცენირებულია. რად ღირს თუგინდ ის ფაქტი, რომ ნანუკს ოჯახი არ ჰყავდა და ფილმში რომ მეტი დრამატიზმი შემოეტანათ, ის წვრილშეილიანი გახადეს. მსგავსი რამ კინოს გაჩენამდე ფოტოგრაფიაშიც ხდებოდა. მაგალითად, ცნობილი ფოტოგრაფი ედვარდ სი ქერტისი, ჩრდილოეთ ამერიკის ინდიელთა ცხოვრების ამსახველი ფოტოების გადაღებისას ამარაგებდა მათ სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ნივთებით, საომარი აღჭურვილობითა და ნანადირევითაც კი, რაც საბოლოოდ ფოტოს ხარისხზე დადებითად აისახებოდა და სინამდვილის ილუზიას ბადებდა. ძნელია ერთმნიშვნელოვნად თქვა, ვინ არის ამ საქმეში მართალი და ვინ მტყუანი, რადგან ხშირად მნიშვნელობა აქვს შედეგს – თუ რა დონის ნაწარმოებს, ამ შემთხვევაში, ფილმს მივიღებთ, ხოლო გამარჯვებულებს, როგორც ყველამ კარგად ვიცით, არ ასამართლებენ.

კინოსურათის ბრწყინვალე ეთნოგრაფიული მასალა და უბადლო ოპერატორული ნამუშევარი (ფილმს მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად შალვა გეგელაშვილი იღებდა) ნოვატორული ხედვის თვალსაჩინო მაგალითია. ისიც აღსანიშნავია, რომ ფილმის გამოსახვითი პლასტიკის, შიდაკადრული დინამიკის, რაკურსების შექმნასა და მოძებნაში დამწყებ ხელოვანს დაეხმარა დავით კაკაბაძე, რომელმაც მას ბევრი რამ ასწავლა.

„რაკურსმა საგანი არ უნდა აქციოს ლამაზად და ორიგი-

ნალურად. რაკურსი სტილისტური ხერხია და უნდა გამომდინარეობდეს ნაწარმოების წყობიდან, ამავე დროს აუცილებელია მისი გამოყენება", – ამბობდა კალატოზიშვილი. ფილმში იგრძნობა ავტორის სურვილი და მისწრაფება იპოვოს ისეთი წერტილი, რომელიც მრავალაზროვნებას მიანიჭებს კადრს. „ძალიან გატაცებული ვიყავი ობიექტის უჩვეულო წერტილიდან გადაღებით. აპარატით სულ თავდაყირა ვიდექი, სად არ ვძვრებოდი, რომ კადრის საინტერესო კომპოზიციისათვის მიმეგნო", – იხსენებდა რეჟისორი.

როგორც აღნიშნავენ, კალატოზიშვილი „ჯიმ შვანთეს" გადაღებისას ჩამოყალიბდა ოსტატად, რომელიც მომავალში წარმატებით ახორციელებდა ეკრანზე საკუთარ მიგნებებსა და აღმოჩენებს. ფილმი მთავრდება იმით, რომ სვანეთში იწყება გზის გაყვანა და ადამიანები მომავალს იმედით შეჰყურებენ. „ჯიმ შვანთემ" მაყურებლისა და სპეციალისტების ურთიერთსაწინააღმდეგო რეაქცია და კამათი გამოიწვია. ფილმი მხოლოდ ოთხი დღე გადიოდა და შემდეგ ეკრანებიდან მოხსნეს. ცოტა ხანს ის დავიწყებასაც კი მიეცა, მაგრამ ისევე, როგორც ეს ხშირად ხდებოდა, ხელმეორედ „აღმოაჩინეს", ქება-დიდებაც შეასხეს და კინოთეატრებშიც გაუშვეს. მას ხან „შესანიშნავი ეთნოგრაფიული ტილო" უწოდეს, ხან „მხატვრულ-დოკუმენტური შედევრი", ხან „ეთნოგრაფიულ-ყოფითი კულტურ-ფილმი", ხანაც „პუბლიცისტურ-პოეტური ნაწარმოები".*

უცხოელმა კინემატოგრაფისტებმა ღირსეულად შეაფასეს ეს კინოსურათი, მას ლუის ბიუნიუელის ფილმს Las Hurdes ადარებენ. „...ფილმი რომელიც ყოველთვის იქნება გაიგივებული ამ ხალხთან (სვანებთან), არის კალატოზოვის „მარილი სვანეთს", ისევე როგორც ესპანეთში, ურდებთან (ესპანეთში, ესტრამადურეს მთიანი რაიონის მოსახლეობა – ი. მ.) არის გაიგივებული ბიუნიუელის „უპურო მინასთან"..." თბილისში ყოფ-

* ზვიად დოლიძე, ქართული კინო, რაეო, 2004, გვ.87

** Jay Leyda, Kino a History of the Russian and Soviet Film, London, 1950, გვ. 293

ნისას ჰოლანდიელმა კინოდოკუმენტალისტმა იორის ივენსმა ნახა „ჯიმ შვანთე“, ძალიან მოეწონა და კალატოზიშვილს რამდენიმე საკუთარი ფილმი აჩუქა, ხოლო სახელგანთქმულმა ამერიკელმა კინორეჟისორმა სესილ ბი დე მილმა, ალექსანდრე დოვჟენკოს ფილმ „მინასთან“ ერთად, პირადი კოლექციისათვის „ჯიმ შვანთეს“ ერთი ასლი შეიძინა.

* * *

ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკა კვლავაც რჩებოდა საკინმრეწვის მუშაობის ერთ-ერთ ძირითად ქვაკუთხედად. 1930 წელს ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ამ ჟანრის ორი ფილმი გადაიღეს: ლეო ესაკიამ – „ამერიკანკა“, ხოლო შაქრო ბერიშვილმა („სამანიშვილის დედინაცვლის“ თანადამდგმელმა) – „საკანი 79“.

„ამერიკანკა“ მოგვითხრობს, 1905 წლის რევოლუციის დღეებში მოსკოვში, ბოლშევიკების მიერ მოწყობილი არალეგალური სტამბის შესახებ, თუ როგორ ბეჭდავდნენ რევოლუციურ ლიტერატურას უცხოურ საბეჭდო მანქანაზე, რომელსაც „ამერიკანკა“ ერქვა და ავრცელებდნენ მუშებს შორის. ფილმის სცენარის დაწერაში ვიქტორ შკლოვსკისა და გიორგი მდივანთან ერთად მონაწილეობდა იმ სტამბის ყოფილი თანამშრომელი, გიორგი სტურუა (აღსანიშნავია, რომ გიორგი სტურუა არა მარტო პროკლამაციებს ბეჭდავდა, ის ცნობილი ტერორისტი იყო და მისი მონაწილეობით არაერთი ადამიანი გაუყენეს საიქიოს.). მისი როლი ფილმში ითამაშა არკადი ხინთიბიძემ, რომელიც თურმე სტურუას გარეგნულად ძალიან ჰგავდა. კინომცოდნეები „ამერიკანკას“ მიაკუთვნებენ პოეტური კინოხელოვნების იმ ძლიერ ნაკადს, რომლის შემქმნელები იყვნენ ეიზენშტეინი, პუდოვკინი, დოვჟენკო, შენგელაია. ფილმი აგრძელებდა ნოვატორული კინემატოგრაფის ძირეულ მხატვრულ ტენდენციებს.*

„საკანი 79-ის“ სცენარი შალვა აღბაზიშვილმა და სიკო

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 119

დოლიძემ რეჟისორ ბორის მიხინის დავალებით სპეციალურად ქალის მთავარი როლის შემსრულებლის, ნუცა ჩხეიძისთვის დაწერეს. მიხინის ისე მოსწონებია ჩხეიძის აქტიორული მონაცემები, რომ სულ „ლედი მაკბეტ, ლედი მაკბეტს“ ეძახდა თურმე. მაგრამ მიხინი აზერბაიჯანში წავიდა და ფილმი შაქრო ბერიშვილმა დადგა. ფილმი და რეჟისორიც, ვიტყვოდი, რომ უსამართლოდ არის მივიწყებული. მრავალწლიანი კარიერის მანძილზე, 1905-21 წლებში შაქრო ბერიშვილი მუშაობდა თბილისის, მოსკოვისა და პეტერბურგის დრამატულ თეატრებში, საქართველოში გიორგი ჯაბადართან ერთად თეატრალური სტუდია შექმნა, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ახალგაზრდა მსახიობთა მომზადების საქმეში, გასაბჭოების შემდეგ კი აქტიურად მონაწილეობდა კინოსექციის ჩამოყალიბებაში. როგორც მსახიობი, ის გადაღებულია ბევრ ცნობილ ფილმში, რომელიც ზემოთ ვახსენე. შემდეგ თვითონაც მიჰყო ხელი რეჟისურას და „სამანიშვილის დედინაცვლის“ გარდა გადაიღო „იბრაჰიმი და გოდერძი“ (1927), „ღრუბელთა თავშესაფარი“ (1928), „ტანია ფრონტზე“ (1931) და სხვა.*

„საკანი 79“ გვიყვება ერთი უბრალო ქალის, მაროს ამბავს; მისი ქმარი უბედური შემთხვევის გამო ქარხანაში მუშაობისას დაიღუპება, ქალს კი დახმარების მაგივრად, ერთ-ერთი ზედამხედველი სილას გააწნავს. აფექტში მყოფი მარო ზედამხედველს კლავს. მას გადასახლებას მიუსჯიან, უპატირონოდ დარჩენილ მცირეწლოვან შვილს მდიდარი ფაბრიკანტი იშვილებს. დედა შვილის კვალს დაკარგავს. გადასახლებიდან დაბრუნებული მარო რევოლუციურ საქმიანობაში ჩაერთვება და სრულიად შემთხვევით აღმოაჩენს, რომ მისი შვილი პროკურორი გამხდარა, რომელიც სიკვდილმისჯილ რევოლუციონერთა პროცესზე უნდა გამოვიდეს. დედა მიდის შვილთან და სთხოვს, პროცესი ერთი დღით გადაიდოს, რათა რევოლუციონერებმა მოასწრონ ციხის ქვეშ გვირაბის გათხრა.

* მარინა კერესელიძე, ქართული ენციკლოპედიური ლექსიკონი, Bilnet, 2011, გვ. 51

შვილი თხოვნას არ აუსრულებს, ხოლო სასამართლოზე მათ სასიკვდილო განაჩენს გამოუტანს. პროცესზე მარო საკუთარ შვილს კლავს. ფილმი ნანილობრივ დაფუძნებულია ნამდვილ ამბავზე, როცა 1907 წლის 26 სექტემბერს ქუთაისის ციხიდან გათხრილი გვირაბის მეშვეობით ლამის 40 პატიმარი პატიმარი გაიქცა. გვირაბი გაითხარა ციხის მოპირდაპირე მხარეს მდებარე დაქირავებული სახლის სარდაფიდან. თვალის ახვევის მიზნით სახლში „ჩულქების“ საქსოვი ცეხი იყო გახსნილი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ცნობილი რევოლუციონერი, იოსებ ჯულაშვილის „ბაევია დრუჟინას“ ერთ-ერთი წევრი მარო ბოჭორიძე; ფილმში მისი გვარია ბოჭორიშვილი. სხვათა შორის, ერთ-ერთმა გამოქცეულმა პატიმარმა, მომავალმა ცნობილმა მწერალმა, ლეო ქიაჩელმა ამ თემას მიუძღვნა რომანი „სისხლი“ (1927), რომლის მიხედვითაც 1975 წელს სიკო დოლიძემ გადაიღო ფილმი „გაქცევა განთიადისას“.

მსგავსი რევოლუციური თემატიკა საბჭოთა რეჟიმისთვის მომგებიანი და საჭირო იყო. ბოლშევიკური იდეოლოგიით გაჟღენთილ-დამძიმებული ფილმები მრავლად იდგმებოდა, ეს ფილმიც დროის კარნახით არის გადაღებული, მაგრამ იმდენად მაღალპროფესიონალურად, რომ იდეოლოგია უნებურად უკანა პლანზე იწევს. ოპერატორ ალექსანდრე დილმელოვის ნამუშევარი გაცეხს ხელითა და ურიკის მეშვეობით გადაღებული წრიული პანორამებით, სხვადასხვა რაკურსებით. ფილმში იგრძნობა დახვეწილი და გემოვნებიანი რეჟისურა და მკაფიოდ გააზრებული კომპოზიციური სტილი – შიდა კადრული მონტაჟი, ანიმაცია, პლასტიკურად გამოძერწილი სახეები, რომლებიც მოკლებულია ყოველგვარ მანერულობას, ასევე უხემ და გამძაფრებულ გრიმს, რაც ნათლად ჩანს სხვა ფილმებში.

წარსულის მავნე ჩვეულებებთან ბრძოლას მიეძღვნა დავით რონდელის კინოსურათი „უგუზბიარაც“ (1930). სცენარის ერთ-ერთი ავტორი გიორგი მდივანი აფხაზეთის ერთ სოფელში თავად შეესწრო ფაქტს, როცა დაშავებულ შვილს

მამამ მხოლოდ ექიმბაში გააკარა, თუმცა მერე ინანა და ავად-
მყოფი საავადმყოფოში გადაიყვანა. ამაზე დაყრდნობით დაი-
წერა სცენარი, რომელიც მოუწოდებდა თანამედროვე აფ-
ხაზეთის ყოფა-ცხოვრებიდან ყოველგვარი გადმონაშთების
– ქელები, ექიმბაშები, არაჰიგენური ყოფა – აღმოფხვრას.
დღეს არაჰიგენური ყოფა ბოლომდე თუ არა, ასე თუ ისე მონ-
ესრიგებულია, აი, ექიმბაშების საკითხი კი ქართულ საზოგა-
დოებაში კვლავ აქტუალურია. უამრავ ადამიანს ექიმზე მე-
ტად ისევ ექიმბაშებისა და სხვადასხვა ჯადობაზების უფრო
სჯერა, თუმცა თანამედროვე მედიცინასაც საქართველოში,
გულზე ხელის დადებით, იდეალურ მდგომარეობამდე ჯერ
შორი გზა აქვს გასავლელი. რაც შეეხება ქელებს, მას ჯერ
კიდევ „ახალთაობის“ ხალხი ებრძოდა – ასე უწოდებდნენ გუ-
რიაში თვითმპყრობელობის საწინააღმდეგო მოძრაობას. მას
შემდეგ, რაც „ახალთაობელთა“ მოძრაობა მომძლავრდა, მათ
„დრომოჭმული“ ტრადიციების წინააღმდეგაც გაილაშქრეს –
ისინი უარყოფდნენ „ნაბურვას“ – მიცვალებულის ოჯახისთ-
ვის ფულით დახმარებას, „ზარს“, აღაპს, ხარჯიან ქორწილს,
ჯვრისწერას, ქელებს, მიცვალებულისთვის სანთლის მიტა-
ნას. სანთლის მაგივრად ახალთაობელთა გავლენით გურიაში
გვირგვინის მიტანა დამკვიდრდა.*

სოფლად მიმდინარე ცვლილებებს ეხმაურებოდა ფილმი
„ზვავთა მხარეში“ (1931): ნითელარმიელი გოგოთური მოუწო-
დებს თანასოფლელებს შეუერთდნენ სასოფლო-სამეურნეო
კომუნას; მათ წინააღმდეგ გამოდის ადგილობრივი კულაკო-
ბა, მაგრამ ამ უკანასკნელს დიდი ხნის სიცოცხლე არ უნერია
– ჩამონოლილი ზვავი კულაკთა წინამძღოლებს უფსკრულში
გადაჩეხს. ფილმის რეჟისორმა სიკო დოლიძემ, ცნობილ ქართ-
ველ ეთნოგრაფ ნიკო მაკალათიასთან ერთად მოსამზადებელ
პერიოდში მოიარა ზემო ფშავი და შესაბამისი გადასაღები
ობიექტებიც მოინიშნა. გადაღებებმა წარმატებით ჩაიარა,

* თენგიზ ჟღენტის, 1905 წელი გურიაში, 1924, გვ. 24

ოლონდ როცა ზვავის ჩამოწოლის სცენებს იღებდნენ, კინალამ გადამღები ჯგუფის წევრები დაელუპათ. „მსახიობები გიორგი ბეზირგანიშვილი, ფილიმონ ყაჭეიშვილი და ვალიკო ჭიჭინაძე თოვლის ნამქერმა ისე გაიტაცა ხევისკენ, რომ მათი დაჭერა ვერ მოვახერხეთ და სამივე ხევში გადაიჩეხნენ. საბედნიეროდ ხევში თოვლი ბევრი იყო, სამივე მსახიობი სასწაულით გადარჩნენ...“ მთავარი საშიშროება მათ წინ ელოდებოდათ. თურმე კახეთში განთქმული ყაჩაღი ჯაფარა თავის ძმებთან ერთად ექსპედიციაზე თავდასხმას აპირებდა, ამის გამო ჯგუფის ნაწილი ბარში გახიზნეს, მილიციამ კი დარჩენილებს იარაღი დაურიგა, თუმცა მისი მოხმარება აღარ დასჭირვებიათ – ჯაფარა სამხედრო მონადირეებთან შეტაკებაში მოუკლავთ, ხოლო ძმებმა თავდასხმაზე ხელი აიღეს.

სპეციალისტების არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება მოჰყვა მიხეილ ჭიაურელის სატირულ კომედიას – „ხაბარდა“ (1931), რომლის სცენარი მასთან ერთად დაწერა სერგეი ტრეტიაკოვმა. „ხაბარდა“ აზერბაიჯანული სიტყვაა და ქართულად ასე უღერს: „განზე გადექი!“ ან „გზიდან ჩამომეცალე!“ ამ სიტყვებით მიმართავდნენ ფილმის ავტორები „ძველი ცხოვრების მოტრფიალებს“, ინტელიგენციას, იმ ხალხს, ვინც ალუდგა ეკლესიების დანგრევას. რეალურ ცხოვრებაში ასეთებს მართლაც გზიდან იცილებდნენ. გაიხსენეთ თუნდაც დიმიტრი შევარდნაძე, რომელიც წინ ალუდგა ლავრენტი ბერიას აბსურდულ სურვილს – დაენგრიათ მეტეხის ტაძარი, მის ნაცვლად მუზეუმში აეშენებინათ, ხოლო ტაძრის მაკეტი იმავე მუზეუმში საპატიო ადგილას მოეთავსებინათ. ცხადია, ეკლესიას, ფილმშიც და ცხოვრებაშიც, ანგრევდნენ არა მარტო იმისთვის, რომ ადგილი გაეთავისუფლებინათ მუშების კეთილმონყობილი სახლებისათვის, არამედ ეს იყო ანტირელიგიური კამპანიის ერთი ნაწილი. გასაკვირია, რომ ასეთმა ნიჭიერმა ადამიანმა, მოქანდაკემ და მსახიობმა, რომელიც ექვთიმე თაყაიშვილთან

* სიკო დოლიძე, მოგონებები, „ხელოვნება“, 1984, გვ. 129-121

ერთად არქეოლოგიურ ექსპედიციებში დადიოდა ტაო-კლარ-ჯეთში, სადაც ის ძეგლების ფოტოდოკუმენტირებას ახდენდა, ასე იცვალა ფერი, ახალ წყობილებას აუწყო ფეხი და მალევე მის მგზნებარე პოეტად, ერთ-ერთ ყველაზე გავლენიან ადამიანად, სტალინის კარის რეჟისორად იქცა. ჭიაურელი ამბობდა: „(ფილმის) თემა ასახავს ქართული საზოგადოების იმ ნაშვირებს, რომელებიც თავის დროზე ებრძოდნენ ყოველივე რუსულს, შემდეგ კი ეს ბრძოლა მექანიკურად საბჭოთა რუსეთის წინააღმდეგ გადაიტანეს. მინდოდა შემექმნა პამფლეტი, დამეცინა მათთვის და სიცილით გამენადგურებინა“.* ჭიაურელი ძველ ყოფას აბუჩად იგდებს, უარყოფს მას, არ ინდობს ქართულ ინტელეგენციას, მიწასთან ასწორებს ისეთ ადამიანებს, როგორიც იყო თუნდაც შევარდნაძე, რომელმაც ღირსეულად იცხოვრა და ვაჟკაცურად შეხვდა სიკვდილს, მაშინ როცა სხვები ამ წყობილებას გუნდრუკს უკმევდნენ. მახსენდება იერუსალიმის მეფის სიტყვები ფილმიდან „ზეციური სამეფო“: „შეიძლება მეფემ უბრძანოს ადამიანს რაიმეს კეთება, შეიძლება მამამ მოსთხოვოს შვილს მოვალეობის შესრულება, მაგრამ საკუთარ სულზე თავად უნდა იფიქრო. ღმერთის წინაშე როცა წარდგები, ვერ იტყვი, ჩემს დროში სათნოება და ღირსება არ ფასობდა და მე სხვის ბრძანებებს ვასრულებდიო...“

ფილმში მაყურებელს არ ეძლევა საშუალება, ერთმანეთს შეადაროს სიძველეების დამცველნი და ახალი ცხოვრების მშენებლები, რადგან ეს უკანასკნელნი ფილმში თითქმის არ ჩანან და მთავარი აქცენტი გადატანილია ე. წ. რეტროგრადებზე, მაგრამ ისინი ნაჩვენებნი არიან ძალიან უნიჭოდ და პრიმიტიულად. მიხეილ ჭიაურელმა ვერ შეძლო შეესრულებინა ხელისუფალთა დაკვეთა, მათი გულის მოგება, რაც კარგად აისახა ცენტრალურ პრესაში დაბეჭდილ ნეგატიურ რეცენზიებში. ამის საჩვენებლად კარგა დიდ ციტატას მოვიყვან: „ზოგიერთი კადრის ათვისების დროს მაყურებელი უფრო მეტ

* ირინე რატიანი, ქართული მუნჯი კინო, „ხელოვნება“, 1976, გვ. 116

წვალებას განიცდის – ვიდრე ამას განიცდიდნენ საბერძნეთის ისტორიაში ცნობილი თხები, როდესაც მათ ძალდატანებით ბუღბუღის როლში გამოსვლას ავალებდნენ. „ხაბარდა“ კი პირველ რიგში კბილებჩამტვრეული ოხუნჯობაა, რომელიც ალაგ-ალაგ ბანალურობამდე დაიყვანება. ბურჟუაზიულ-მეშჩანური ინტელიგენციის გაშარყების მხრივ სურათი ვერ აღწევს მიზანს. გზადაგზა მექანიკურად ჩამატებულია მომენტები სოციალური მშენებლობიდან. მეტად დატვირთულია ზღაპრების ისტორიით. მთავარი მოქმედება „იგულისხმება“ ეკრანს მიღმა, აკლია ორიგინალური მთლიანობა და პოლიტიკური სინამდვილე... რეჟისორს კარგად უნდა ესმოდეს ის ელემენტარული, მაგრამ, ძალზე საჭირო ამბავი, რომ ეკლესიის და, საერთოდ, ძველი ყოფა-ცხოვრების ნარჩენების აღმოფხვრა ისეთი ურა პოლიტიკით არ წარმოებს, როგორც ეგ „ხაბარდა-შია“ ნაჩვენები. აქ განსაკუთრებული გონებამახვილობა და ზომიერება იყო მემარცხენეთა შემოქმედებითი პრინციპების ცენზურული ხასიათის გამოვლენა რეალობის ინტერპრეტაციისას საჭირო“.*

იმავე წელს ეკრანებზე გამოვიდა მიხეილ გელოვანის კინოკომედია „ნამდვილი კავკასიელი“. ფილმში გაქილიკებულია ეგზოტიკურ-სათავგადასავლო ფილმები, მათ შორის, „სამი სიცოცხლე“, რომელშიც თავად რეჟისორმა შეასრულა ბახვა ფულავას როლი. „ნამდვილ კავკასიელში“ დაცინვის საგანია ის აბსურდულ-გაზვიადებული იმიჯი, რომელიც შეიქმნა და დღესაც განაგრძობს არსებობას კავკასიელები-სა და, კერძოდ, ქართველების შესახებ. უზადოდ და ე. წ. შავი იუმორით არის დახატული ყველა ყალბი წარმოდგენა საქართველოზე: მაგ., თბილისის ერთ ვიწრო ქუჩაზე მოჩუხჩუხებს კახური ღვინო, რომელსაც დიდ-პატარა ყანწებით სვამს; დალაქი კლიენტს ხანჯლით პარსავს და თუ რამე ეწყინა, კლიენტს იმავე ხანჯლით თავს წააცლის; გა-

* გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1931, 17 ივლისი.

ბრაზებული გამყიდველი მყიდველს ხანჯლით ხელს კვეთს; ექიმები ოპერაციას ხანჯლით აკეთებენ; ყოველივე ამას კი გულგრილად, ემოციის გარეშე შეჰყურებს ბანზე მოცეკვავე ქართველი ქალი. ამით რეჟისორს სურდა, დაეცინა იმ მითისათვის, რომელიც კავკასიელებზეა შეთხზული. ამის საპირისპიროდ, ნათელი ანმოსა და გაცისკროვნებული მომავლის საჩვენებლად კი მან გამოიყენა ინდუსტრიული საქართველო, მომიბინე პურის ყანები, სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკა, ხოლო კავკასიელ-ქართველის ატრიბუტიკა – ჩოხა-ახალუხი – საფრთხობელებს გადააცვა.

ოცინი წლების კინონოვატორების უმრავლესობა, ფილმებში მავნე ადათების გადმონაშთებთან ბრძოლისას, მეორე უკიდურესობაში ვარდებოდნენ – ისინი ილაშქრებდნენ ყოველივე ძველის წინააღმდეგ. ახალგაზრდა საბჭოთა თაობა ახალი სოციალისტური კულტურის მშენებლობის ერთადერთ გზას ძველი კულტურის უარყოფაში ხედავდა.*

* * *

1932 წელს მოხდა მნიშვნელოვანი გარდატეხა საბჭოთა და, შესაბამისად, ქართულ ხელოვნებაში. საბჭოთა ხელოვნების შემოქმედებით მეთოდად გამოცხადდა სოცრეალიზმი. წინა წლებში წარმატებით დანყებული კინოალმოჩენები და ძიებები „კოსმოპოლიტიზმისა“ და „ფორმალიზმის“ წინააღმდეგ გამოცხადებულმა ბრძოლამ შეაფერხა. იმ წელს გააუქმეს ხელისუფლებისაგან ასე თუ ისე დამოუკიდებელი ორგანიზაციები, შესრულებულად გამოცხადდა პირველი ხუთწლედის გეგმა, ხოლო კულაკთა კლასი – განადგურებულად.

ამასობაში მოახლოვდა ხმოვანი კინო. პირველი ხმოვანი ფილმი „დონ ჟუანი“, ჯონ ბერიმორის მონაწილეობით, Warner Brothers-მა და Vitaphone-მა 1926 წელს გადაიღეს, მანამდე მოკლემეტრაჟიანი ფილმები და სიუჟეტები გამოდიოდა, რომლებშიც ადამიანები მღეროდნენ და ანეკდოტებს ჰყვებოდნენ.

* ნათია ამირეჯიბი, დროთა ეკრანი, „ხელოვნება“, 1990, გვ. 165

ერთი წლის შემდეგ კი გამოვიდა „ჯაზის მომღერალი“, რომელიც მიჩნეულია პირველ ხმოვან სურათად.

ხმამ ბევრი რამ შეცვალა, მოიტანა უამრავი ინოვაცია როგორც შემოქმედებით, ასევე, რასაკვირველია, ტექნიკურ სფეროში. ხმის მოსვლასთან ერთად ტაპიორებისა და ორკესტრების აუცილებლობა აღარ არსებობდა, ამიტომ უამრავი მუსიკოსი უფუნქციოდ დარჩა, მათ შორის, მაღალი კლასის პროფესიონალებიც. ბევრი კარგი მსახიობი, რომელსაც არ ჰქონდა კარგად დაყენებული ხმა, ან ტემბრი არ უვარგოდა, ან აქცენტი გააჩნდა, სამუშაოს გარეშე დარჩა. მუნჯ კინოში ისინი ვარსკვლავები იყვნენ, ხმოვანში კი შესაფერისი მონაცემები არ გააჩნდათ (მაგალითად ნატო ვაჩნაძე „უკანასკნელ მასკარადში“ ხმას არ იღებს, რადგან მის მეტყველებას რუსული კილო დაჰკრავდა). ბევრმა კარგმა მსახიობმა ეკრანზე სცენური მანერულობა გადაიტანა, საუბრობდნენ ძალიან მკვეთრად, გამოკვეთილად, თითქოს სცენაზე იდგნენ და ცდილობდნენ ქანდარაზე მსხდომებისთვისაც მიეწვდინათ ხმა. ისინი მშვენიერი მსახიობები იყვნენ, მათ ფილმებშიც პატიუბდნენ ხოლმე, მაგრამ კინოს სპეციფიკას ალღო ვერ აუღეს, თეატრალურ მსახიობებად დარჩნენ. მექანიკურად მოხდა წარწერების ტრანსფორმაცია დიალოგებში, პლაკატურ-ლოზუნგური ხასიათის ტიტრები თავდაპირველად უცვლელად გადმოვიდა და მსახიობები კი არ საუბრობდნენ, არამედ ლოზუნგებს ისროდნენ, რაც უაზრობა იყო.

ზოგიერთმა კინოს გახმოვანება-ახმაურება ვერ აიტანა და თავი მოიკლა, ზოგი – გალოთდა, სხვა – დეპრესიამ იმსხვერპლა. ბევრი ხელოვანი ხმის შემოსვლას ეწინააღმდეგებოდა, არ სჯეროდა მისი მომავლისა, მათ შორის იყვნენ ბასტერ კიტონი, დეივიდ უორკ გრიფიტი, ვიქტორ შესტრომი, ვსევოლოდ პუდოვკინი, კინგ ვიდორი, რენე კლერი, სერგეი ეიზენშტეინი და ჩარლი ჩაპლინი, რომელმაც თქვა: მეცოდება მუნჯი კინო, რა სიამოვნება იყო გეყურებინა, როგორ ალებდა

ქალი პირს და ხმა არ ისმოდაო. ძველი კინოს მოღვაწეები განაგრძობდნენ მუნიციპალიტეტის ფილმების გადაღებას. საბჭოთა კავშირში თუმცა აღიარებდნენ ფილმში მუსიკისა და სხვადასხვა ხმაურების აუცილებლობას, მაგრამ მათი აზრით, დიალოგი ხელს შეუშლიდა მის რიტმს. სხვათა შორის, გადაღებაცა და მონტაჟიც ძველებურ ყაიდაზე მიმდინარეობდა, ანუ მოკლე კადრებით, რის შედეგადაც მსახიობები ვერ ასწრებდნენ დიალოგების წარმოთქმას, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს, როგორც ისტორიამ გვიჩვენა, ახალმა ტექნიკურმა გამოგონებამ გაიმარჯვა. საგულისხმოა, რომ ხმოვანი კინოს საწყის ეტაპზე გადასაღებ მოედანზე ხმის ოპერატორები იქცნენ სრულ ბატონ-პატრონებად – სწორედ ისინი იძახდნენ: „Cut! გადაღებულია!“ და არა რეჟისორი, მაგრამ მათ დიქტატს მალე მოელო ბოლო.

იმ პერიოდის ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული ფილმია ისტორიულ-რევოლუციური ჟანრის კომედია „ნახვამდის“ (1934), რომლის მოქმედება 1905-07 წლებში ხდება. ფილმის ორიგინალური კომპოზიცია აერთიანებდა დრამატულ მოქმედებას – მეტეხის ციხიდან რევოლუციონერის გაქცევის დაძაბულ სიუჟეტს და ორი მოძულე ძმის – თავადების სასაცილო დავის სატირულსა და იუმორისტულ ეპიზოდებს, რომელთა ერთობლიობა სურათს გროტესკულობას ანიჭებდა და განაპირობებდა ფილმის კომედიურ ბუნებას. მასში გაქილიკებულია ცარიზმის ბიუროკრატიული აპარატი და ქართველი თავადაზნაურობა. „ნახვამდის“ სამი თვის განმავლობაში გადიოდა თბილისის კინოთეატრებში, პრესამ მას „განსაკუთრებული კინემატოგრაფიული მოვლენა“ უწოდა. ფილმი შემდეგ გაახმოვანეს, ზოგიერთი მას პირველ ხმოვან ფილმად მიიჩნევს. ამავე წოდებისთვის იბრძვის ასევე ლეო ესაკიას კლიშეებით სავსე და ტექნიკურად ძალიან სუსტი „შაქირი“. პირველი ხმოვანი ფილმი არც ერთ ქვეყანაში არ გამოსულა კარგი, მაგრამ ეს ფილმი ყველანაირი პარამეტრებით

რეკორდს ხსნის სიუჟეტის, გაუმართავი დრამატურგიის, რეჟისურისა თუ მსახიობთა თამაშის მხრივ (მსახიობებიდან ცნობილი მხოლოდ კობტა ყარალაშვილია, რომელიც მოყვარულის შთაბეჭდილებას ტოვებს.).

„ნახვამდის“-ის რეჟისორმა, გიორგი მაკაროვმა კარიერა დაიწყო როგორც მსახიობმა, მან პერესტიანის ფილმში გერმანელი ოფიცრის როლი შეასრულა; ამავე დროს იყო მისი ასისტენტიც. მაკაროვი აგიტპროპფილმებსაც იღებდა. 1930 წელს მან გადაიღო დოკუმენტური ფილმი „აფსნების ქვეყანა“ (იმ წელს აფხაზეთი ავტონომიური რესპუბლიკის სტატუსით საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის შემადგენლობაში შევიდა.).

მაკაროვის კარიერა ხანმოკლე აღმოჩნდა – „ნახვამდის“ გადაღების შემდეგ ის, თითქოსდა ავადმყოფობის გამო, კინოს განერიდა; მაგრამ ამბობენ, მიხეილ ჭიაურელმა ვერ აიტანა კონკურენტის გამოჩენა, რომელსაც მისი დაჩრდილება შეეძლო. იმხანად ჭიაურელი საბჭოთა კინოში უკვე გავლენიანი ადამიანი იყო და რაღაც მანქანებით მაკაროვი მოიცვიდა თავიდანო. ასეა თუ ისე, ქართულ კინოს ნიჭიერი კაცი ჩამოაშორეს. ალბათ ისიც სიმბოლურია, რომ კინემატოგრაფთან მისი დამშვიდობება და უკანასკნელი ქართული უხმო ფილმის სახელწოდება არის „ნახვამდის“.

მუწჯი კინო წარსულს ჩაბარდა, საბჭოთა კავშირმა და, მასთან ერთად, საქართველომ დიდი ტერორის ეპოქაში შეაბიჯა, სადაც ყველაფერი ერთი ადამიანის ხუშტურს იყო მორგებული. მომდევნო წლების განმავლობაში, რათა გაჰქცეოდნენ მთელ საბჭოთა იმპერიაში გაბატონებულ სიცრუესა და ტყუილს, ქართულ კინემატოგრაფში შეიქმნება ე. წ. ეზოპეს ენა. სინამდვილეს ვერ იტყოდი, ამიტომაც უნდა გეცრუა, ქარაგმული ენით მოგეთხრო და გადმოგეცა თანამედროვეობა, რაშიც ქართველებმა უმაღლეს მწვერვალებს მიაღწიეს, მაგრამ... ჩემი აზრით, არის კიდევ ერთი ნიშან-მახასიათებელი,

თუ რატომ აირჩა თხორობის ასეთი გზა: ქართველს ყოველთვის ეშინოდა და ეშინია რეალობისა და გაურბის მას, ის უმეტესად უკან, წარსულისაკენ იყურება და არა წინ, მომავლისაკენ. ამაში ვილაც დამეთანხმება, ვილაც – არა, თუმცა ეს სხვა საუბრის თემაა. მთავარია, რომ არ დავკარგოთ იმ ადამიანთა სახელები, რომლებიც მიუხედავად სიძნეელებისა და წნეხისა, სუფთა და მართალი რჩებოდა საკუთარი სინდისის წინაშე და ქმნიდა ხელოვნების ნიმუშებს, რომელთაც დროთა ქარტეხილებს გაუძლეს, დღეს კი ჩვენ მათი შექმნილით ვამაყობთ.

ქალაქის 19 000 თეატრი
 კვირას 10 სექტემბერს
 მოგზაური ჯენ მოდისი

როგორღაღას სსოვლარ ნაჩვენები იქნება
 ბუნდოვანსურბიბა



საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

КУТАИСЬ
 ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ
 ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ, 10 СЕНТЯБРЯ 1900 ГОДА
 ДЖЭНЪ МОРРИСЪ
 „ВАРСОВА КОЖА“

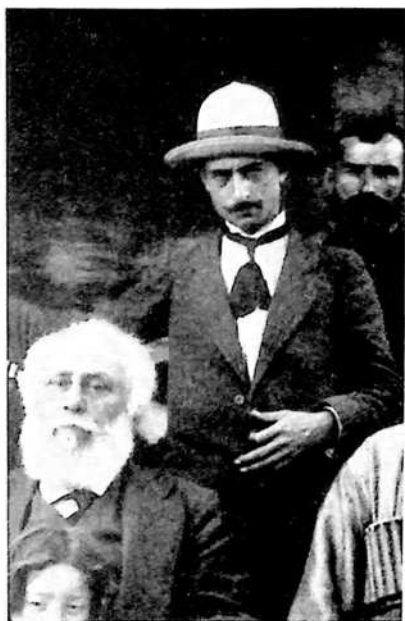
ВОЙНА АНГЛО-БУРСКАЯ И КИТАЙСКАЯ
 НАЧ. РОССО ИЛИ НАЧ. КОМЕР.
 СЕНТАБ. ИЛИ НАЧ. КАКОМЪ СЕНТАБ. ИЛИ НАЧ. КАКОМЪ

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

საქართველო სახელის მატარებელი პირი იქნება

„ბუნდოვანი სურათების“ აფიშა

ვასილ ამაშუკელი



აკაკი წერეთელი და
ვასილ ამაშუკელი



„აკაკის მოგზაურობა“



სიმონ ესაძე



შალვა დადიანი



სიმონ ესაძე სამუშაო კაბინეტში



ალექსანდრე წუნუნავა



ვლადიმირ ბარსკი



ივანე პერესტიანი



ამო ბეკ-ნაზაროვი



კოტე მარჯანიშვილი



გერმანე გოგიტიძე
მეუღლესთან ერთად პარიზში



სხედან: მარცხნიდან – ზ. ბერიშვილი, გ. გოგიტიძე, ა. დილმელოვი, ა. პოლიკევიჩი. დგანან: უცნობი, ფ. გეგელე, გ. მაკაროვი, გ. მირზოიანი, ნაკაშიძე, ნასყიდაშვილი.



„კავკასიის დაპყრობა“



ვალერიან გუნია



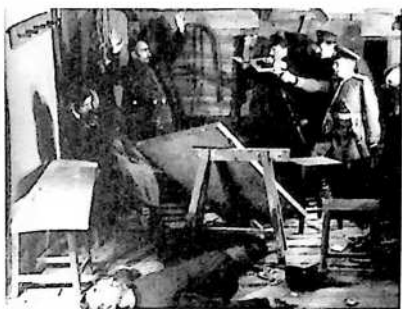
„ქრისტინე“



„ქრისტინე“



„არსენა ჯორჯიაშვილი“ –
მარჯანიუ ი. პერესტიანი



„არსენა ჯორჯიაშვილი“



„არსენა ჯორჯიაშვილი“ – მ. ჭიაურელი



„არსენა ყაჩალი“ – გ. ჩეჩელაშვილი



„არსენა ყაჩალი“



ზ. ბერიშვილი და ნ. ვაჩნაძე



„მამის მკვლელი“ – ნ. ვაჩნაძე
და ვ. სარაჯიშვილი



„მამის მკვლელი“



„ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“ – მ. ქადაგიძე და ნ. ვაჩნაძე



„ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“ – კ. მიქაბერიძე



„სამი სიცოცხლე“ – ნ. ვაჩნაძე და მ. გელოვანი



„სამი სიცოცხლე“ – გადაღების დროს



„სამი სივოცხლე“



„სურამის ციხე“



„წითელი ემმაკუნები“



„წითელი ემმაკუნები“ – კ. ბენ-სალიმი, პ. ესიკოვსკი და ს. ჟოზეფი



„წითელი ემმაკუნები“



„ნათელა“ – ა. ზორაძე



„ნათელა“



„ვინ არის დამნაშავე?“ – კ. მიქაბერიძე



„ვინ არის დამნაშავე?“



„ორი მონადირე“ – მ. გელოვანი და კ. მიქაბერიძე



„სამანიშელის დედინაცვალი“ – ა. ვასაძე და ც. წუნუნავე



„სამანიშელის დედინაცვალი“



„ქარიშხლის წინ“



„კომუნარის ჩიბუხი“



„გოგი რატიანი“ –
ვ. გუნია და გ. რატიანი



„გოგი რატიანი“



„ბელა“ – ა. თაყაიშვილი
და თ. მაჭავარიანი



„გიული“



„ამოკი“



„ჯანყი გურიაში“ – ა. დილმელოვი და ა. ნუნუნაეა გადაღებაზე



„ჯანყი გურიაში“



„ჯანყი გურიაში“



„ჯანყი გურიაში“



„ხანუმა“



„ხანუმა“ – კ. მიქაბერიძე და თ. ბოლქვაძე



„ელისო“ – ნ. შენგელაია (შუაში) და ნ. ვაჩნაძე გადამღებ ჯგუფთან ერთად



„ელისო“ – კ. ყარალაშვილი
და კ. ანდრონიკაშვილი



„ელისო“ – ი. იმედაშვილი



„ელისო“



მიხეილ კალატოზიშვილი



„ჯიმ შვანთე“



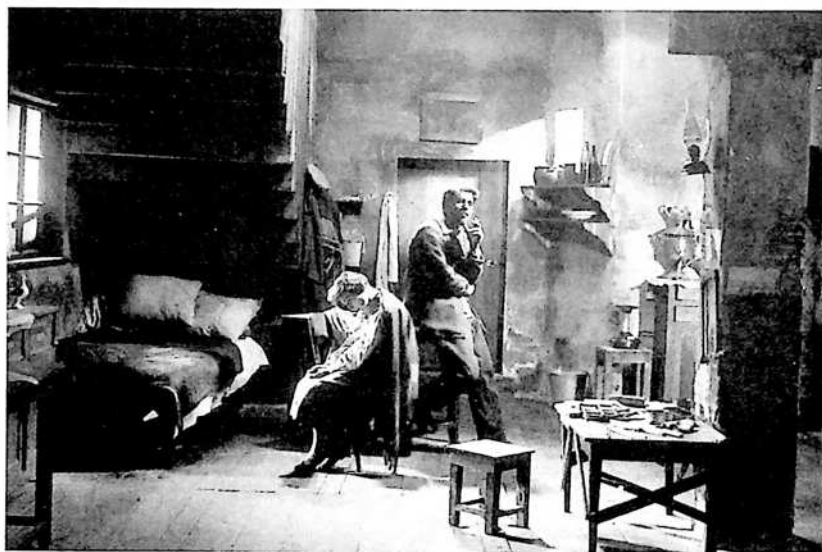
„ჯიმ შვანთე“



„ჯიმ შვანთე“



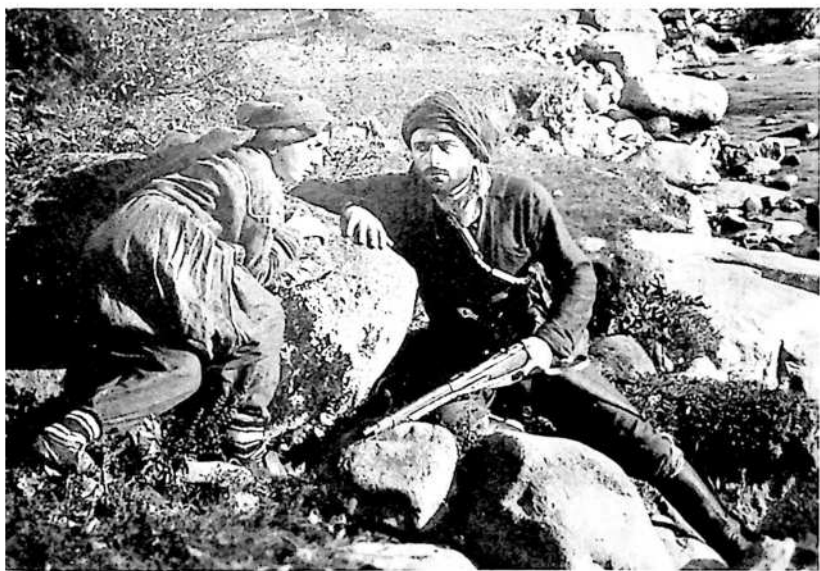
„ხაბარდა“



„საბა“ – ვ. ანჯაფარიძე და ა. ჯალიაშვილი



„ამერიკანკა“ – ა. ხინთიბიძე



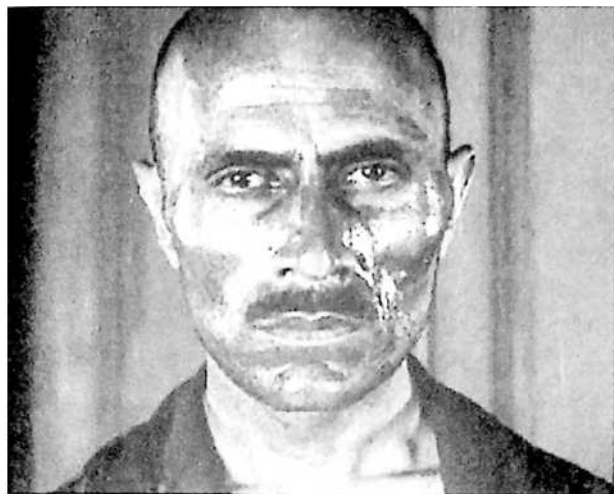
„ახალგაზრდობა იმარჯვებს“



„ქალი ბაზრობიდან“



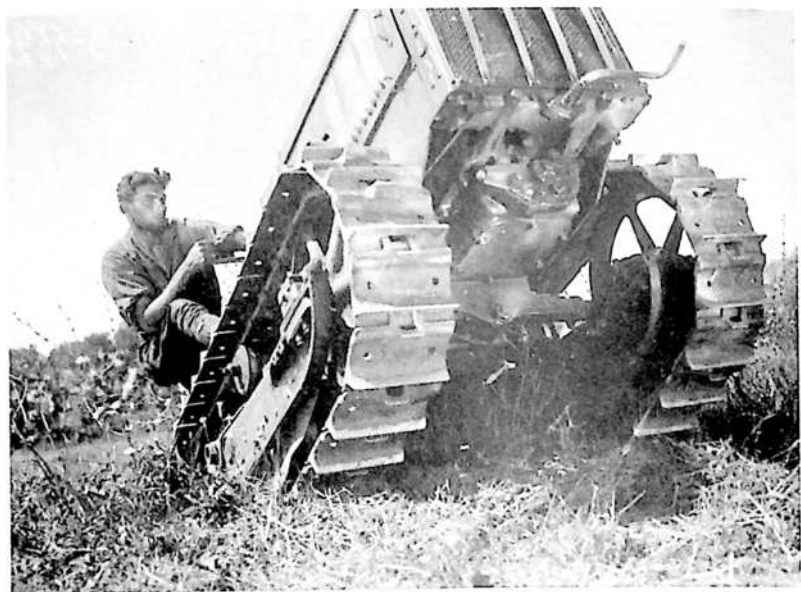
„საკანი 79“ – 6. ჩხეიძე (მარცხნივ)



„ჩემი ბებია“ –
ა. ხორავა.



„ჩემი ბებია“ –
ა. თაყაიშვილი



„ჰოლტზე“



„ზევთა მხარეში“



„ნამდვილი კავკასიელი“



„ნახვამდის“