

ლელა ფრიაური
მაგდა ანიკაშვილი
გიორგი რაჭმაძე

უახლესი ქართული მხატვრული კინო

სახელმძღვანელო



გამომცემლობა „კონცაფტი“
თბილისი
2018

ავტორები:

ლელა ოჩიაური, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი, სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტის კინოს თეორიისა და კრიტიკის მიმართულების ხელმძღვანელი.

გიორგი რაზმაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი.

მაგდა ანიკაშვილი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, ხელმძღვანელი: ლელა ოჩიაური.

რედაქტორი: **მაია ლევანიძე**, ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

რეცენზენტები: **მანანა ლეკბორაშვილი**, ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქეთევან ტრაპაიძე, ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კორექტორი: **მანანა სანადირაძე**

დამკაბადონებელი: **ეკატერინე ოქროპირიძე**

ყდის დიზაინი: **ბუბა ოჩიაური**

გარეკანზე კადრი გიორგი ოვაშვილის ფილმიდან „**სიმინდის კუნძული**“

წიგნი გამოიცა განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მხარდაჭერით.

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2018
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House “Kentavri”, 2018

ISBN 978-9941-9630-0-1

წინათქმა	5
ქართული კინო დამოუკიდებლობამდე და დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ	7
ახალი სახელმწიფო რეგულაციებიდან ახალ ქართულ კინომდე	22
ცენზურის ბედი პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში	29
„დაკარგული თაობის“ ინდივიდუალური პორტრეტი საზოგადოების ჯგუფური პორტრეტის ფონზე	39
ზღაპრული 2000-იანები	52
გამოთხოვება კინოწარმოების საბჭოთა სისტემასთან და ახლის მიება	60
„გაღმა ნაპირზე“ გადასასვლელად ომის თემა — ერთ-ერთი მთავარი თემა ახალ ქართულ კინოში	67
„ქალის ტვირთი“ ანუ ქალები ქალების კინოში	81
კლასიკა და თანამედროვეობა აწმყოდქცეული წარსულის ეპიცენტრში	100
კიჩი და კომერციული კინო	112
იგავში დაბრუნება	121
სიზმარი და სიზმრისეული	133
ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate)	140
მხატვრული დოკუმენტური კინო	146
კინოინდუსტრიის პრობლემები და კინოგანათლების სისტემის მნიშვნელობა	154
ქართული კინოს გზა საერთაშორისო ფესტივალებიდან მსოფლიო ეკრანამდე	163
ახალი ქართული კინოს სოციალური აქცენტები კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის საერთაშორისო მექანიზმები	183
ქართულ კინოში „ნაპოვნი თაობა“	188

სახელმძღვანელოში – „უახლესი ქართული მხატვრული კინო“ – ასახულია ის პროცესები, ტენდენციები და მიმართულებები, რომლებიც ახასიათებს ქართულ კინოს – საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ – XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღევანდლობამდე, 2018 წლის ჩათვლით.

„უახლესი ქართული მხატვრული კინო“ აწყობილია დამოუკიდებლობის პერიოდის ქართული კინემატოგრაფიის ძირითადი ეტაპებისა და თითოეული ეტაპისთვის დამახასიათებელი მნიშვნელოვანი საკითხების მიხედვით:

XX საუკუნის ბოლო – „პერესტროიკის“ პერიოდის ქართული კინო; დამოუკიდებლობის პირველი წლები; XXI საუკუნის დასაწყისი; XXI საუკუნის პირველი ათწლეულის მეორე ნახევარი – კრიზისის დაძლევა; XXI საუკუნის მეორე ათწლეულის ქართულ კინოში მიმდინარე ახალი ტენდენციები და შემოქმედებითი ძიებების შედეგები.

სახელმძღვანელოში მიმოხილული და გაანალიზებულია:

XX-XXI საუკუნეების მიჯნისა და საქართველოს დღევანდელი რეალობა – ისტორიულ-პოლიტიკურ-სოციალურ კონტექსტში – რაც კინოს მდგომარეობაზე ახდენს გავლენას და ამავე დროს, ფილმებში (თემატურად) აისახება; კინოწარმოებისა და შემოქმედების კრიზისის პანორამული სურათი და საფუძვლები, კრიზისიდან გამოსვლის გზები და შედეგები; კინოს დაფინანსების წყაროების, წარმოების, საბაზრო-სადისტრიბუციო მდგომარეობა და საერთაშორისო გამოცდილება; შემოქმედებითი პროცესის მსვლელობა; დროის სხვადასხვა ეტაპზე გადაღებული და სხვადასხვა ნიშნით გამორჩეული ფილმების (მხატვრული ღირებულებების, წარმატებული თუ წარუმატებელი – რომლებიც ერთიან სურათს ქმნიან) მახასიათებლები, პრობლემატიკა და თემატიკა; ქართული კინოს წარმატება საერთაშორისო კინოსაზოგადოებაში და მიზეზები; უახლესი ქართული მხატვრული კინოს მიმართულებები და გეზი.

სახელმძღვანელოს ცალკეულ თავებს თემატური, პრობლემის წამოჭრისა და დასახული ამოცანების მიხედვით, განსხვავებული ფორმა აქვთ – მიმოხილვა, კვლევა, ანალიზი, კონკრეტული (რეცენზირება) და განზოგადება. სხვადასხვა საკითხი, თემა თუ ტენდენცია სხვადასხვა რაკურსიდანაა ასახული, რაც, ზოგიერთ შემთხვევაში, ერთი და იგივე

ფილმებზე საუბრის გაშეორებას იწვევს – უფრო ფართო პანორამის საჩვენებლად.

ყოველ თავს, რომლებიც ჩამოყალიბებულია სალექციო თემებისა და მოქმედი სილაბუსების მიხედვით, თანამედროვე სახელმძღვანელოს ფორმატის აკადემიურ ნორმებზე დაყრდნობითა და ბოლონის პროცესის სტანდარტების ანალოგიით, მოჰყვება საკონტროლო კითხვები და დაეალებები.

„უახლესი ქართული მხატვრული კინო“ განსაზღვრულია როგორც კინომცოდნეობის, ასევე ბაკალავრიატისა და მაგისტრატურის საფეხურის სხვა სპეციალობების სტუდენტებისთვის, რომლებიც, სასწავლო კურსის მიხედვით, ქართული კინოს ისტორიას შეისწავლიან.

ქართული კინო დამოუკიდებლობაზე და დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ

ქართული კინო თითქმის მსოფლიო კინემატოგრაფის თანატოლია. „მეთე მუზასთან“ საქართველოს ზიარებისა და ურთიერთობის ისტორიაც „ოქროს საუკუნის“ მიჯნასთან დაიწყო. ბევრი რამ მოხდა ამ ხნის განმავლობაში, რთული და არაერთგვაროვანი იყო ეს გზა – სინემას დაბადებიდან – თანამედროვე კინემატოგრაფამდე.

შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინო საქართველოს ისტორიის ზუსტი ანარეკლი იყო და დღესაც ასეთად რჩება. ის ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ, ზოგადკულტუროლოგიურ მოვლენებთან ერთად ვითარდებოდა, იცვლებოდა, ყალიბდებოდა, ჩერდებოდა. შემდეგ ისევ აგრძელებდა სვლასა და აღმასვლას. და ეს გარემოებები არა მხოლოდ ფილმებში აისახებოდა, როგორც პრობლემატიკა და მათი გადაწყვეტის მხატვრულ სახეებსა თუ ფორმებში ელინდებოდა, არამედ, საერთოდ, კინემატოგრაფის ბედზე ახდენდა პირდაპირ გავლენას.

საქართველოში პირველი კინოსეანსები კაპუცინების ბულვარზე პარიზული ჩვენებებიდან (1895 წელს) ერთი წლის შემდეგ გაიმართა. ინფორმაცია, რომელიც იმდროინდელ გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ 1896 წელს გამოქვეყნდა, იუწყებოდა, რომ: „დღეს, 16 ნოემბერს, სათავადაზნაურო თეატრში ნაჩვენები იქნება სინემატოგრაფი – მთელს ევროპაში განთქმული ცოცხალი ფოტოგრაფიული სურათები ლიუმერისა“.

პირველი კინოთეატრი „ილუზიონი“ 1904 წელს, თბილისის მთავარ ქუჩაზე – გოლოვინის (დღეს რუსთაველის) პროსპექტზე, რესტორან „დათვის“ ყოფილ შენობაში ამოქმედდა. მანამდე ფილმებს აჩვენებდნენ ან რეკლამაში ზემოხსენებულ სათავადაზნაურო თეატრში, ან ძმები ნიკიტინების ცირკში. 1905 წელს, თბილისის „მუშტაიდის“ პარკში, ამოქმედდა „ხის სახლი“ – საზაფხულო ილუზიონი, პატარა ელექტროსადგურით. 1907 წლიდან, ქალაქის სხვადასხვა ქუჩაზე უკვე რამდენიმე კინოთეატრი – „მუზა“, „კოლიზი“, „აპოლო“, „ლირა“, „მულენ ელექტრიკი“, „ამპირი“, „სინემა დისკი“ და არაერთი სხვა – გახსნეს...

ამავე წელს საფუძველი ეყრება კინოგაქირავეების ქსელს და „მთელს ევროპაში განთქმული ცოცხალი ფოტოგრაფიული სურათები ლიუმერისა“, დიდ ქალაქებში კინოთეატრების აშენების შედეგად, მთელ საქართველოს ედება. სინემატოგრაფი ქვეყნის მოსახლეობის ყველა

ფენის ცხოვრების განუყრელ ნაწილად იქცა, ისევე, როგორც თეატრი, ოპერა და ცირკი.

იმ დროიდან მოყოლებული, გაქირავება, ფაქტობრივად, შეუფერხებლად მუშაობდა. კინოთეატრებში მსოფლიო კინონიმუშებს, შემდეგ უკვე საქართველოში შექმნილ პირველ კინოსიუჟეტებსა და, ოდნავ მოგვიანებით, ქართულ ფილმებს უჩვენებდნენ. ეს ყველაფერი ქვეყანაში ახალფეხადგმული კინოწარმოებისა და კინოხელოვნების განვითარებას წარმატებულ მომავალს უსახავდა.

პირველ ჩვენებებზე დასწრების შემდეგ, Laterna Magica-ს ნათებით მოჯადოებულმა ქართველმა ენთუზიასტებმა – პირველმა რეჟისორ-ოპერატორებმა – ალექსანდრე დილმელოვმა (დილმელაშვილი), სიმონ ესაძემ, ვასილ ამაშუკელმა – პირველი „ლუმიერული“ ფილმისიუჟეტების გადაღებაც დაიწყეს – ფაქტებისა და მოვლენების, რომელთაც კავკასიაში მოგზაურობისას აწყდებოდნენ.

ეს სიუჟეტები არსად შემორჩენილა. ისევე, როგორც დაკარგულია 1908 წელს ალექსანდრე წუწუნავას გადაღებული პირველი დასრულებულფორმიანი დოკუმენტური ჩანახატი – „ბერიკაობა-ყვენობა“ (ქართულ ნაციონალურ სახალხო დღესასწაულს რომ ასახავდა). ინფორმაცია მათ შესახებ მხოლოდ ჩანაწერებისა და დოკუმენტების სახით არსებობს.

1912 წელს ვასილ ამაშუკელი ქმნის პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან და სრულფასოვან, კინოენაზე „ამეტყველებულ“ დოკუმენტურ ფილმს „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, 1912 წელს“ (რასაც ანალოგი იმდროინდელ მსოფლიო კინემატოგრაფში არ გააჩნია). ესაა ფილმი აკაკი წერეთლის რეალური მოგზაურობისა და ხალხთან უშუალო შეხვედრების შესახებ. რომლის პირველი ჩვენება, ქალაქ ქუთაისში, კინოთეატრ „რადიუმში“ გაიმართა.

1916 წელს, ალექსანდრე წუწუნავა იწყებს პირველ სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმ – „ქრისტიანეს“ გადაღებას, ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით და ამით საფუძველს უყრის, როგორც ქართული მხატვრული კინოს არსებობას, ასევე მის ერთ-ერთ ტენდენციას – საზოგადოდ – ეკრანიზებასა და კერძოდ – ეროვნული ლიტერატურის ეკრანზე გადატანის ტრადიციას.

1918 წელს, რუსეთის 1917 წლის რევოლუციის შემდეგ, საქართველო რუსეთის იმპერიის 200-წლიანი ვასალობიდან გათავისუფლდა და დამოუკიდებელ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების პროცესი დაიწყო, ევროპულ-ამერიკულ სამყაროსთან გამთლიანებისკენ სვლა.

თუმცა, 1921 წელს, ისტორიამ მორიგი ვირაჟი გააკეთა — საქართველოს ანექსირება ამჯერად ბოლშევიკურმა რუსეთმა მოახდინა, რასაც პროლეტარიატის დიქტატურის დამყარება მოჰყვა — რეპრესიებით, სხვაგვარად მოაზროვნეებისა და შეუგუებლების დევნით, კომუნისტური იდეოლოგიით, ცენზურით, პროპაგანდით, პიროვნული და შემოქმედებითი თავისუფლების შეზღუდვით. თავისთავად, ტრაგიკული მოვლენებით, ტირანიითა და უმძიმესი მორალური და ყოფითი პირობებით გამსჭვალულ არსებობას ისიც ამწვავებდა, რომ კომუნისტურმა მმართველობამ საქართველო, ისევე როგორც სხვა საბჭოთა რესპუბლიკები, ცივილიზებული სამყაროსგან „რკინის ფარდით“, 70 წლით გამოიჯნა.

საბჭოთა წყობის დამყარებას ცვლილებები ცხოვრების ყველა სფეროში, მათ შორის, ხელოვნებასა და ბუნებრივად, კინემატოგრაფშიც მოჰყვა. „წითელი“ პროპაგანდა ახალი სოციალისტური სახელმწიფოს შენების მთავარ საფუძვლად იქცა, ძველის ფიზიკურ-იდეოლოგიურ ნგრევასა და „ნათელი“ მომავლის შენებასთან ერთად.

იმ პერიოდში, საქართველოში მოღვაწეობა დაიწყეს არაქართული წარმოშობის რეჟისორებმა — ივანე პერესტიანმა, ვლადიმერ ბარსკიმ და ამო ბეკ-ნაზაროვმა, რომლებიც აქ ქვეყნის ეგზოტიკამ და უცნობმა სამყარომ, უცხო ისტორიებმა და „ველური კავკასიელების“ თავგადასვლებმა მიიზიდეს. ეს, თავისთავად, საინტერესო მხატვრული აზროვნების რეჟისორები, რომლებსაც ეკრანზე ხშირად გადაჰქონდათ ქართველი და რუსი მწერლების ნაწარმოებები (და რომლებიც, ამავე დროს, ახალ რევოლუციურ კინემატოგრაფს ქმნიდნენ), ბუნებრივია, ზედაპირულად ხედავდნენ და სიღრმისეულად ვერ აღიქვამდნენ ქვეყნის ნამდვილ სულს, ეროვნულ ხასიათებს და მათი ხელწერაც, რასაკვირველია, „არაქართული“ იყო.

შემდეგ, როდესაც „პირველმა ტალღამ“ გადაიარა, 1923-1926 წლებიდან, სხვადასხვა პროფესიიდან მოსული ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორები (კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ კალატოზიშვილი, მიხეილ ჭიაურელი, ნიკოლოზ შენგელაია) პირველი ფილმების გადაღებას შეუდგნენ და ქართული კინოს ისტორიაში ახალი — გამორჩეული — ეტაპიც დაიწყო.

ამ რეჟისორებმა ფილმებით: „ჩემი ბებია“ — რეჟისორი კოტე მიქაბერიძე (რომელსაც ამ ფილმის გამო, საბჭოთა ცენზურამ სამუდამოდ ჩაურაზა კინემატოგრაფის კარი), „ელისო“ — ნიკოლოზ შენგელაია,

„ჯიმ შვანთე“ – მიხეილ კალატოზიშვილი (რეჟისორი, რომელმაც 1956 წელს, რუსეთში გადაღებული „მიფორინავენ წეროებისთვის“, კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო), „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ამოკი“ – კოტე მარჯანიშვილი (ქართული თეატრის რეჟორმატორი), „საბა“, „ხაბარდა“ – მიხეილ ჭიაურელი (მოგვიანებით, სტალინის შესახებ შექმნილი ფილმების – „ფიცი“, „ბერლინის დაცემა“, „დიადი განთიადი“, „დაუეიწყარი 1919“ – ავტორი) – გარკვეული თვალსაზრისით, მოძებნეს იდეოლოგიის მითითებებისგან თავის დაღწევის გზები და ეროვნულ ცნობიერებას, კულტურის ტრადიციებს ახალი აზროვნება და მხატვრული ხედვის თანამედროვე ფორმები მიუსადაგეს. ახალი კინოსპეციფიკა შექმნეს, ახალი მხატვრული ფორმები, ჟანრები და აქედან გამომდინარე, ეროვნული კინემატოგრაფის სახე, „კანონები“ და თვისებები ჩამოაყალიბეს.

ცენზურის ბარიერების მიუხედავად (თუნდაც, სიცოცხლისა თუ თავისუფლების დაკარგვის ფასად), საბჭოთა ეპოქაში მოღვაწე „მეუკუბებელ“ ხელოვანთა ნაწილი (მაშინაც და წლების შემდეგაც) ახერხებდა ინდივიდუალური შემოქმედებითი აზროვნების გამოვლენას, პროპაგანდის მიერ წინ აღმართული კედლების გადალახვას. შედეგად, მკაცრ ჩარჩოებში მოქცეულ და სპეციფიკურად იდეოლოგიზებულ საბჭოთა ხელოვნებას დროდადრო კომეტების ქროლვასავით არღვევდა ცალკეულ ინდივიდთა და მცირერიცხოვანი შემოქმედებითი ჯგუფების დამოუკიდებელი ნათებები და მათი მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების (დღეს უკვე კლასიკად რომაა მიჩნეული) ბრწყინვალეობა.

თუმცა, კინოს განვითარების ეს ხაზიც მალე გაწყდა და კვლავ ახალ ტენდენციებს, იძულებით, დაუთმო გზა. 1930 წლიდან საბჭოთა კავშირის მმართველმა კლასმა ახალ და ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას ჩაუყარა საფუძველი და საყოველთაო სავალდებულო „წესად“ გამოაცხადა ხელოვნების მიმდინარეობა – სოციალისტური რეალიზმი. ამ „მიმდინარეობაში“ ხელოვნებას განვითარებისა და სრულქმნისთვის ყველა გზა მოუჭრა, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ქართული კულტურის, მათ შორის, ცხადია, კინემატოგრაფის დინების კალაპოტი და ხელი შეუწყო სუროგატული, საბჭოთა ფსევდოხელოვნების შექმნას.

კულტუროლოგი ევგენი ზამიატინი პოეტ ალექსანდრე ბლოკისადმი მიძღვნილ ჩანაწერებში ამბობს: „... ჩვენ ჩაკეტილი ვიყავით ფოლადის ჭურვში – სიბნელეში, სივიწროვეში, სტვენით მიეჭროდით, ვინ იცის, საით... ამ წინასასიკვდილო წუთებ-წლებში რაღაცის კეთება იყო საჭირო. უნდა მოგეწყო ცხოვრება მქოლავ ჭურვში“.

წლების განმავლობაში, ქართული კინემატოგრაფიც ასეთ ჭურჭელში მოქცეულს ჰგავდა, რომელიც სადღაც მიქრის, მაგრამ არა აქვს მოქმედების, მიმართულების შეცვლის უნარი.

ახალი მითების, ახალი ლეგენდარული სინამდვილის (მეორენაირად, სოციალისტური რეალიზმი) დასამკვიდრებლად კი საჭირო იყო ახალი მოქმედი გმირების შექმნა, რომლებიც თავის ანალოგს ძველ, უკვე ჩამოყალიბებულ, საუკუნეებგამოვლილ სახეებში ჰპოვებდნენ და გაჩნდნენ – წინასწარმეტყველი რევოლუციონერები, მათი მოციქულები, რაინდი მხედართმთავრები, მათი საჭურველმტვირთველები, მტრები და მონები, უწმინდურები, ახალი ხალხი, ახალი მორალი, ახალი დემონები, ახალი გმირები... კინო კი პროპაგანდისა და საზოგადოების მასობრივი იდეოლოგიზებისთვის საუკეთესო გამოგონება იყო.

რა თქმა უნდა, საბჭოთა სისტემაში, იდეოლოგიამ ადამიანის ყოფას, მის ცნობიერებას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია, შემოქმედი ამ იდეოლოგიის კანონებს დაემორჩილა და თავადვე გამოიგონა – ფსევდორომანტიზმი და იდეათა ფსევდოამაღლებულობა, ცხოვრება, რომელიც არცთუ მშვენიერი იყო, იდეალურ გარსში შემოსა და როგორც მშვენიერი – წარმოგვიდგინა.

ამ პერიოდიდან (20-იან წლებში ცენზურის შედარებით ნაკლები სიმწვავისგან განსხვავებით, 50-იანი წლების შუა პერიოდამდე) საბჭოთა საზოგადოება სახელმწიფო იდეოლოგიის გენერალური კურსის – სოციალისტური რეალიზმის – „დაქვემდებარებაში გადავიდა“. ხელოვნებაში მთავარი „სოციალური დაკვეთა“ გახდა, დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სტემატურობა, სიყალბე და სიცრუე მოჰყვა.

მეორე მსოფლიო ომმა თავისი კორექტივები შეიტანა საზოგადოების ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. „ახალი სახელმწიფოს შენების“ პროპაგანდას „ომის პროპაგანდა“ დაემატა. ამ დროს საქართველოში სულ რამდენიმე ფილმი შეიქმნა (მათ შორის, მიხეილ ჭიაურელის ისტორიული, პეროიკულ-პათეტიკური, ეპიკური დრამა – „გიორგი სააკაძე“), რომელთაც ერთადერთი მიზანი ჰქონდათ – ხალხის გამხნეება და პატრიოტული გრძნობების გაღვივება.

ხელოვნება კი მხოლოდ მაშინაა მართალი, როდესაც მასში არსებობს სინამდვილე და გაცნობიერებული რეალობა, ის მხოლოდ მაშინ განიხილება, როგორც საკმარისად საიმედო. სოციალისტური

რეალიზმის ეპოქაში ხელოვნება სწორედ იმიტომ არ იყო ნამდვილი ხელოვნება, რომ შემოქმედი იძულებით ტყუილს ამბობდა. ცრუ იდეას ცრუ ფორმა მოსდევდა. ერთი ტყუილი სიცრუეთა მთელ ჯაჭვს იწვევდა — ნახევარსიმართლისა და რეალობის გაყალბების გზაზე აყენებდა კინემატოგრაფს. „ახალი რწმენა“ კი ისევ არ ექვემდებარებოდა „შემოწმებას“ და რეალობას ცდებოდა.

საბჭოთა საქართველოში, კარჩაკეტილობის მიუხედავად (რაც მნიშვნელოვნად აფერხებდა გარემომცველი სივრცის გათავისებას), „რკინის ფარდაში“ მაინც მოიძებნა პატარა ღრიჭოები, საიდანაც ქვეყანაში თავისუფლების სხივი აღწევდა; მაინც გაჩნდა პატარა ხერელები გაუვალ კედელში, რომლებიც თავისუფლებისმოყვარე და თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანებმა გააფართოვეს.

ამ სხივების ნათება და ბარიერების ნგრევის პირველი და მთავარი ეტაპი 50-60-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, „სტალინის კულტის“ დამხობისა და „ხრუშჩოვის ეპოქის“ „დათბობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად.

მართალია, არც ეს თავისუფლება იყო ნამდვილი და სრულყოფილი, საბჭოთა იმპერია კვლავ (კიდევ დიდხანს) მძლავრ „ველიკაია ღერყავად“ (დიადი სამფლობელო) რჩებოდა, მაგრამ პოლიტიკური კლიმატის ოდნავ შეცვლამ გარკვეული ცვლილებები გამოიწვია და „ჭურვის ქროლვის“ სისწრაფეც ოდნავ შენელდა.

ერთი მხრივ, კომუნიზმის დიქტატურასთან დაპირისპირების, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და ახალი მხატვრული აზროვნების დაჟინებით, თუმცა, შეფარვით გამოხატვისკენ სწრაფვამ და, ამავე დროს, ევროპაში (50-იანი წლების მიწურულსა და 60-იანების დასაწყისში) დაწყებულმა ახალგაზრდულმა მოძრაობამ, ძველის „ნგრევისკენ“ მიმართულმა საპროტესტო გამოსვლებმა, ახალი თაობების მიერ ახლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღებმა ქართველ ხელოვანთა და კინემატოგრაფისტთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი — შინაგანი კავშირები დაამყარა.

პროტესტი და სათქმელის (როგორც იდეურ-პრობლემატური თვალსაზრისით, ასევე, ფორმების ძიების მხრივ) მხატვრულ სინამდვილეში მოქცევის გზების ძიება იქცა ქართული კინოს საფუძვლად 50-60-იან წლებში. ამ ძიებებმა და აღმოჩენებმა არამხოლოდ შინაარსი, პრობლემატიკა, ფორმა და სტილი განსაზღვრა, ჩამოაყალიბა ახალი

შემოქმედებითი აზროვნება და ახალ მხატვრულ ხედვას დაუდო სათავე.

„ზებუნებრივ არსებათა მრავალფეროვანი სერიის შექმნის“ ეპოქის, იდეოლოგიზებული 30-50-იანი წლებისგან განსხვავებით (როდესაც ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, როდესაც რეალური სიუჟეტი უკვე წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, როდესაც საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია), 50-60-იანი წლების მიჯნაზე გაჩნდა ახალი, „მეამბოხეთა“ ხელოვნება, რამაც ყველასა და ყველაფერს სათანადო ადგილი მიუჩინა.

მითოლოგიურ „ჩვენ-ად“ ქცეული შემოქმედი კვლავ „მე-ს“ ნიშნიან პერსონად იქცა და დაიწყო, მითური სამყაროს პერსონაჟთა მსგავსად, ადამიანების შინაგანი თვისებების გარეთ გამოტანა; განუმეორებლისა და განსაკუთრებულის ძიება, იმის, რაც ახლოს იყო პიროვნების, საზოგადოების თავისებურებების გამომხატველ ბუნებასთან, რაც ახლოს იყო იმ ერის თვისებებთან, რომელსაც ესა თუ ის ხელოვანი წარმოადგენდა და აქ უკვე, დიდი ხანია, აღარ იყო დრო ნიჰილიზმის, ცხოვრების უარყოფის დრო. ახალი გზების ძიების ეპოქა დადგა.

მითოლოგიური სამყაროს პერსონაჟთა განუმეორებლობამ შემოქმედების ინდივიდუალობის განუმეორებლობის სახე მიიღო, ძველი სისტემები დაირღვა, ახლები ამოქმედდა, ხოლო ისტორიული რეალობა, რომელშიც ხელოვანებს უწევდათ ცხოვრება, ახალი განზომილებებით შეიცვალა.

ქართულ ხელოვნებაში მომხდარი გადატრიალების ავტორებმა, ხელოვან-მეამბოხეთა ჯგუფმა ზუსტად „იციოდა“ თავისი დანიშნულება და მიზნებიც განსაზღვრული ჰქონდა.

პირველი ფილმი, რომელიც ახალი ქართული კინოს დაბადების ან მეორენაირად, აღორძინების მაუწყებლად იქცა, 1956 წელს, თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯა“ იყო, კლასიკოს მწერალ ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობის მიხედვით. (ფილმს, 1956 წელს, კანის ფესტივალის ჟიურის სპეციალური პრიზი მიენიჭა, ფრანგ რეჟისორ ალბერ ლამორისის „წითელ ბუმბთან“ ერთად).

1962 წელს შექმნილი, გიორგი შენგელაიას „ალავერდობა“ 60-იანელთა თაობის რეჟისორების ერთგვარ „შემოქმედებით მანიფესტად“, მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოხატულებად, განაცხადად, სტიმულად და აღმოჩენად იქცა. ფილმში გამოიკვეთა და განისაზღვრა ის გზები,

ის სათქმელი, როგორც და რისთვისაც გიორგი შენგელაიას თაობა კინემატოგრაფში მოვიდა.

60-70-იანელი თაობის რეჟისორები – ელდარ და გიორგი შენგელაიები, ოთარ იოსელიანი, ალექსანდრე რეხვიაშვილი, თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე, ლანა ღოღობერიძე, ლეილა გორდელაძე, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, რეზო ესაძე, ნოდარ მანაგაძე, ქართლოს ხოტივარი, ბუბა ხოტივარი, სოსო ჩხაიძე, ირაკლი კვირიკაძე, თამაზ მელიავე, გელა კანდელაკი და სხვ. – იმისთვის, რომ ეთქვათ სათქმელი, ესაუბრათ პრობლემებზე, რომლებიც ადელვებდათ (მათაც და საზოგადოებასაც) და მოეხერხებინათ ცენზურის „მოტყუება“, იყენებდნენ ისეთ კინოფორმებსა და ჟანრებს, როგორებიცაა – იგავი, ლეგენდა, მითი, ფანტასტიკა, კომედია, თქმულება, პარაბოლა, ტრაგიკომედია, ზღაპარი, ასეთი საფუძველი ფილმებისთვის „ათავისუფლებდა“ „პასუხისმგებლობისგან“, რადგან რეალობასთან თითქოს პირდაპირი შეხება არ ჰქონდა და სინამდვილე ალგორითული ფორმით გამოიხატებოდა.

ამგვარ სამყაროს მეტაფორის, სიმბოლიკის, რეალობიდან განდგომის ფაქტორი, მიკროსამყაროს მოდელირება აყალიბებს ან ხდება მოქმედების ადგილის სხვა, ირეალურ სივრცეში, გადატანა. თხრობის მონტაჟურ-პოეტურ ხერხს, ანალიტიკურ-პროზაულთან შედარებით, უპირატესობა ენიჭება. აქვე შემოდის ფსიქოლოგიური ხაზები, პლასტიკური მრავალშრიანობა და ჟანრული მრავალფეროვნება – ერთი ჟანრი საკმარისი არაა სათქმელის ერთ ფორმაში ჩასატევად და ისინი ერწყმის თუ ეჯაჭვება ერთმანეთს.

მოქმედება ამ ფილმებში, ძირითადად, ისტორიულად განუსაზღვრელ, პირობით სამყაროში მიმდინარეობს. ადგილებს, სადაც აბსტრაგირებულია სინამდვილე, ზუსტი განზომილებები, კონტურები არ გააჩნიათ. მთლიანობას თითქმის არავითარი ყოფითი ელემენტი არ არღვევს. მეორე მხრივ, ყოფა (მატერიალური და თვისებრივი, დროის ნიშნებითა და ზემოქმედებით) ერთ-ერთ მთავარ მოქმედ ძალად წარმოადგება.

გადასაღები ობიექტის ესთეტიზაცია, ფერწეული და ლიტერატურული

რემინისცენციების შეტანა, ეკრანზე შექმნილი პირობითი, განტყვევებული სამყარო, რაც „პოეტური“ კინოს მთავარ პირობას წარმოადგენს, მკვეთრად და ნათლად განსაზღვრავს ამ ფილმების სახეს. ინდივიდუალურ-საავტორო, მხატვრულ-საავტორო, მეტაფორულ-პოეტური კინემატოგრაფის განმსაზღვრელი მთავარი

ნიშანი მისი შემქმნელების დამოუკიდებელი აზროვნება იყო, რამაც ახალი სტილისტური აღმოჩენების, ახალი მხატვრული ფორმების ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი.

ზემოხსენებული რეჟისორების პირველ ფილმებში – „მაგდანას ლურჯა“, „ალავერდობა“, „სხვისი შვილები“, „ფიროსმანი“, „გზა შინისაკენ“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „ამაღლება“, „ვედრება“, „დიდი მწვანე ველი“, „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „შერეკილები“, „იყო შაში მგალობელი“, „ჯარისკაცის მამა“, „გიორგობისთვე“, „ერთი ცის ქვეშ“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, „წისკელი ქალაქის გარეუბანში“, „ნეილონის ნაძვის ხე“, „ქორწილი“, „ქოლგა“, „მუსიკოსები“, „მაცი ხვითა“, „თუში მეცხვარე“, „ლაზარეს თავგადასავალი“, „ლონდრე“, „მოცურავე“ და არაერთი სხვა – მოხდა ინდივიდუალური ცნობიერების გათავისუფლება კოლექტიურ-მითოლოგიური ქვეცნობიერისგან და იდეურ-პოლიტიკურ, იდეურ-საზოგადოებრივ კინემატოგრაფთან დაპირისპირება.

ამ, სტილისტურად, ჟანრულად, ფორმისა და მხატვრული ზორცშესხმის მხრივ სრულიად განსხვავებული ფილმების მთავარი იდეა, სათქმელი –

საზოგადოების ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებია, ზნეობის საკითხი, ტრადიციების ერთგულება და, მეორე მხრივ, პიროვნული ზნეობრიობის გამოვლენა, ბრძოლა საკუთარი მორალური პრინციპების დამკვიდრებისთვის, არჩევანის გაკეთების უნარი, რაც ყველაფერზე მაღლა დგას და რაც ადამიანს გმირად, საკულტო ობიექტად აქცევს.

მათ, ვინც საქართველოს სახელოვნებო სიერცეში „50-60-იანელთა თაობის“ სახელით არიან ცნობილი, უთანასწორო ბრძოლა მოიგეს. მოიგეს იმიტომ, რომ ჰქონდათ რწმენაც, მიზანიც, ესმოდათ, რომ სამყაროს სურათის ცვალებადობა ენის შესაბამის ცვალებადობას მოითხოვს და განაპირობებს; იცოდნენ, რომ ძველი იდეალები ძალაში აღარ იყო. მათ ძალა დაუკარგეს ძველ იდეალებს და დაამყარეს ახალი ცხოვრების შესაბამისი წესრიგი. მათ ახალი იდეალები მოითმანეს, ახალი იდეალების ძიებასა და მათზე დაკვირვებას შეუდგნენ. მათ გაამართლეს იმ დროში არსებობა, რომელშიც ცხოვრობდნენ და არათუ ფეხდაფეხ მიჰყვნენ, არამედ წინ გაუსწრეს დროს.

1972 წელს საქართველოს თეატრალურ (დღეს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი) ინსტიტუტში

კინოსარეჟისორო ფაქულტეტი გაიხსნა. ამან საფუძველი შეუქმნა ეროვნული კინოსკოლის დაარსებას და ქართული კინოში ახალი თაობის მოსვლის მაუწყებელი გახდა.

80-იანი წლებიდან, ამ ახალი თაობის რეჟისორების (თემურ ბაბლუანი, გოდერძი ჩოხელი, დიტო ცინცაძე, დათო ჯანელიძე, ოთარ ლითანიშვილი, ნანა ჯორჯაძე, ნანა ჯანელიძე, ოთარ შამათავა, ტატო კოტეტიშვილი, გოგიტა ჭყონია, ალექო ცაბაძე, ლევან ღლონტი, ლევან თუთბერიძე, ლევან ზაქარეიშვილი, მიხეილ კალატოზიშვილი, ანდრო ჭიაურელი, ლევან ერისთავი, გიორგი მატარაძე, ზაზა ზალვაში, მარინე ხონელიძე და სხვები) ფილმებში ახალი ტენდენციები დაისახა, გაჩნდა ახალი თემები, დაიწყო ახალი სტილური ძიებები. 80-იანელების ინტერესები ახალი ტიპისა და ახალგაზრდა, თანამედროვე გმირების, მათი ბედის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის შესახებ საუბრის, მათი ცხოვრების, პრობლემების განსჯისკენ წარიმართა.

ამ პერიოდში, პოეტურ-მეტაფორული კინოს მიმართ ინტერესი, ანუ სათქმელის გამოსახვის პოეტური ხერხებით აზროვნება, ადგილს უფრო

„პროზაულ“ კინოს უთმობს. ეს თითქმის ბუნებრივად გამომდინარეობდა იმ საკითხების „რეალისტურობიდან“, რომლებსაც 80-იანელები შეეხნენ.

80-იანელების აღქმით, მათ ფილმებში („ბელურების გადაფრენა“, „ადგილის დედა“, „მოგზაურობა სოპოტში“, „ოთახი“, „ძმა“, „უძინართა მზე“, „ლაქა“, „ლამის ცეკვა“, „აქეთ მაშხალები, კვაზიმოდო“, „ოთახი“, „მღვმურები“, „ანემია“, „იქ, ჩემთან“ და ა.შ. და ა.შ.) ცხოვრება მძიმეა. გამოუვალობის, უიმედობის, უპერსპექტივობის ატმოსფერო სუფევს. ცხოვრება მძიმეა იმიტომ, რომ მასში ბევრი ჭკუჭყია, უზნეობა, სულიერი სიცარიელე და ბოროტება. ადამიანებს ადამიანური სახე დაუქარგავთ, იოლად იმეტებენ ერთმანეთს დასაღუპად, იოლად სწირავენ, არ უფრთხილდებიან ერთმანეთს, არ განიცდიან სხვის სატკივარს, სხვისი სიხარული არ უხარიათ. გულგრილები არიან. უდიდძამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია საზოგადოების ყოფა; ადამიანებისთვის საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარტოვეში, მიუსაფრობით იღუპებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, უძლებენ განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუპავს, სისასტიკე ზეიმობს და ყველას ამარცხებს.

1991 წელს, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, საქართველოს პოლიტიკურ-სოციალური რეალობა კიდევ ერთხელ და რადიკალურად

შეიცვალა. ქვეყანაში ახალი „წესრიგი დამყარდა“. ეს მოხდა მაშინ, როდესაც დაემხო რკინის გოდოლები, ძველი გმირები კი, ახალმა გმირებმა შეცვალეს, ახალი იდეალები დამკვიდრდა და ახალი მითების შეთხზვის დროც მოვიდა.

ქვეყანამ 200 წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალ, თუმცა ჯერ სრულიად უცხო/დავიწყებული – კაპიტალისტური – სახელმწიფოს შენებას შეუდგა.

საბჭოთა კავშირის დაშლით საბჭოთა რესპუბლიკებისთვის „რკინის ფარდა“ აიხდა და ნებისმიერ ადამიანს და მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს ვრცელ სამყაროში გასაჭრელად გზა გაეხსნა. მაგრამ გათავისუფლების აქტი არ შედგა. სულიერი და ფიზიკური თავისუფლება უხილავი ბედისწერის გავლენის ქვეშ მოქცეული აღმოჩნდა და სრულად რეალიზების შესაძლებლობის (რაც ჰარმონიის, ყოველ შემთხვევაში, შემოქმედებითი ნების, უნარის გამოყენების, თვითგამოხატვის ნიშანია) ნაცვლად, სახელმწიფოს თავისუფლების პირველ წლებში, საერთო დისპარმონიის მასაში აითქეფა.

არც მშვიდობიანი ხანა გაგრძელებულა დიდხანს. დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან ერთ წელიწადში, ქვეყანაში სამხედრო გადატრიალება მოხდა, რასაც სამოქალაქო ომი მოჰყვა; შემდეგ ომი აფხაზეთში და ქვეყნის ამ ტერიტორიის დაკარგვა. ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ საზოგადოების სულიერი კრიზისი წლების განმავლობაში გაგრძელდა. ცხოვრების ახალ ფორმაციაზე გადასვლის პროცესმა დასაწყისში სათანადო განვითარება ვერ ჰპოვა და ნაბიჯები, რომლებიც ახალი სახელმწიფოს ჩამოსაყალიბებლად და, ამ შემთხვევაში, კინემატოგრაფის ახალ წესად უნდა ქცეულიყო, შენელებულ ტემპში გადაიდგა.

ცხოვრების ცოცხალი შეგრძნების გაქრობა, ნიადაგის გამოცლა, მარადიულ მორალურ-ზნეობრივ საფუძველთან კავშირის (რაც ასე აქტიურად იყო დამახასიათებელი 60-70-იანი წლების კინოსთვის) უნარის ამოწურვა იქცა კრიზისის მიზეზად, რამაც პოსტსაბჭოთა ქართული კინო მოიცვა. ახალი სამყაროს იდენტური მხატვრული სინამდვილის შექმნა, იმ პრობლემებსა თუ რეალობის თანხვედნილი, თანაფარდი, თანამედროვე საზოგადოების შინაგანი მდგომარეობისა და არსის ასახვის შესაძლებლობა პრობლემად იქცა. ამას ეკონომიკური კრიზისი და ახალ რეალობასთან მორგების ჯერ კიდევ უცნობი გზებისა და მიმართულებების არცოდნა, ვერგაცნობიერება დაემატა.

ქართული კინოს კრიზისის დაძლევა, წარმოების პროცესის შეცვლა, გაუმჯობესებასა და შემოქმედებით წარმატებას კინოწარმოების

სახელმწიფო „მარეგულირებელი“ უწყების – „ეროვნული კინოცენტრის“ (დაარსდა 2001 წელს) შექმნამ და სისტემის აწყობა-გამართვამ შეუწყო ხელი. პარალელურად შეიქმნა დამოუკიდებელი კინოსტუდიები („აისი“, „რემკა“, „სანგუკო“, „დამოუკიდებელი კინოპროექტი“, „სინეტეკი“, „ადამი და ევა“ და სხვა, რომლებსაც მოგვიანებით ახალი კომპანიები მოჰყვენენ). გაჩნდნენ პირველი დამოუკიდებელი პროდუსერებიც, რომლებსაც, ფაქტობრივად, მიჰყავთ ქართული კინოწარმოება, ერთი მხრივ, დამოუკიდებელ პროდუქციას ქმნიან და მეორე მხრივ, აქტიურად თანამშრომლობენ სახელმწიფო თუ კერძო სტრუქტურებთან, რომლებიც კინოს განვითარებაზე ზრუნავენ, მსოფლიოს მასშტაბით.

შეიცვალა სისტემა და კინოწარმოების ფორმები. კინოს დაფინანსებასა და განვითარებაზე, ზარისხიან კინოპროდუქციაზე ზრუნვის მთავარი ბერკეტები ისევ სახელმწიფოს ხელშია, რომელიც არანაირ დირექტივებსა და მოთხოვნებს არ უყენებს რეჟისორებს – ზარისხის გარდა.

ბოლო 10-15 წლის განმავლობაში ქართულ კინოში აშკარაა წინსვლისა და განვითარების პროცესები და ეს არა მხოლოდ გადაღებული ფილმების რაოდენობის მატებაზე აისახა.

დღეს, პოსტ და ალბათ, უფრო სწორი იქნება, უკვე – პოსტ პოსტმოდერნიზმის ეპოქის კინოს მთავარი პრინციპია – არსებობა „აქ“ და „ახლა“. ის მოქმედებს დღეს და უნდა აღიქმებოდეს მაშინ, როდესაც ფილმი შეიქმნა, რადგან უკეთ მოქმედებს მაყურებელზე. რაც შეეხება პროფესიულ აღქმას, ანალიზის პროცესს, ამ შემთხვევაში, ალბათ, მთავარი, რისი გაკეთებაც საჭიროა, სწორედ იმ სტერეოტიპებისგან გათავისუფლებაა, რომლებიც ხელს უშლის ამა თუ იმ ნაწარმოების აღქმას საზოგადოების პირადი გამოცდილებიდან, ამა თუ იმ მოვლენისადმი ინდივიდუალური მიდგომებიდან გამომდინარე.

კინო ყოველთვის მეტია და განსხვავებულია იმისგან, რაც და როგორც ცხოვრებაში ხდება. რადგან მთელ ცხოვრებას 2 საათში, კომპაქტურად და დაპრესილად უყრის თავს და მის განზოგადებულ, მხატვრულ სახედ გარდაიქმნება. სწორედ ესაა მთავარი და მნიშვნელოვანი – როგორ იქცევა ჩვეულებრივი ცხოვრება კინოდ. როგორ ჩნდება რეალობის ეკრანული ანაბეჭდი, როგორ ყვება და აჩვენებს ავტორი „ცხოვრებისეულ“ ამბავს.

ქართული კინო კვლავ საკუთარი თავის, ახალი სამყაროს, კინოს ახალი შესაძლებლობების, ახალი კინოენის, ახალი გამომსახველი ფორმებისა და საკუთარი თავის ძიებაშია.

მისი ისტორია – აკაკის მოგზაურობით დაიწყო, მსოფლიო კინოს ისტორია – მატარებლის შემოსვლით. ქართული კინემატოგრაფის, 110 წლის წინ დაწყებული სვლა რთული და საინტერესო იყო, თავგადასვლებითა და შეხვედრებით აღსავსე, ტრაგიკულიცა და სიხარულის მომტანიც.

ქართული კინო დღეს, XXI საუკუნეშიც აგრძელებს მოგზაურობას და მატარებელი, რომელზეც ქართველი კინემატოგრაფისტები ოდესღაც ავიდნენ, ახალი სივრცეების აღმოსაჩენად, ახალ სადგურებზე გასაჩერებლად და სიახლეებთან შესახვედრად მიემართება.

საკონტროლო კითხვები:

1. რომელი იყო პირველი: კინოთეატრები საქართველოში; პირველი ქართული ფილმები; რა ჟანრისა და ტიპის ფილმებს იღებდნენ პირველი ქართველი კინორეჟისორები?
2. როგორ და რის საფუძველზე ყალიბდებოდა კინონა, მხატვრული ფორმები და მიმდინარეობები?
3. რა თავისებურებები ახასიათებდა 20-30, 40-50, 60-70, 80-იანი წლების ქართულ კინოს?
4. რა თავისებურებით გამოირჩეული გმირებია დამახასიათებელი – 50-60-იანი და 80-იანი წლების ფილმებისთვის?
5. რა თვისებრივი განსხვავებაა და რა საერთოა 20-იანი, 50-60-იანი და 80-იანი წლების ფილმების სტილისტიკას, თემატიკას, პრობლემატიკასა და პერსონაჟებს შორის?
6. რომელია, თქვენი აზრით, ამა თუ იმ ეტაპზე ყველაზე მკვეთრად გამოხატული სარეჟისორო ხელწერის რეჟისორი და რატომ?
7. რა მოვლენა იქცა 60-იანი წლების ქართულ (ზოგადად საბჭოთა) კინემატოგრაფში „ახალი კინოს“ დაბადების საფუძველად? რამ განაპირობა 80-იან წლებში რეჟისორების ახალი თაობის მოსვლა?
8. იყო მიზეზი და რაში გამოიხატა 90-იანი წლების ქართული კინოს კრიზისი?
9. როდის ჩნდება ქართული კინოს კრიზისის დაძლევის პირველი ნიშნები, რამ შეუწყო ხელი ამ პროცესს და რომელია ფილმი, რომელშიც ეს ფაქტი პირველად გამოიკვეთა?
10. ახალი და უახლესი ქართული კინოს წარმომადგენელ რომელ რეჟისორებსა და ფილმებს დაასახელებთ და დაახასიათებთ?
11. რა არის ახალი ქართული კინოს ძირითადი თემები, პრობლემატიკა, მიმართულება, ტენდენციები?
12. ჰყავს თუ არა უახლეს ქართულ კინოს ახალი, თანამედროვე გმირები და ვინ არიან, რას წარმოადგენენ, რას გამოხატავენ ისინი?

დაფაულბა:

1. გაიხსენეთ, როგორ იწყებოდა მსოფლიო კინო და შეადარეთ ქართული კინოს დაბადებას, განვითარებას, მასში მიმდინარე პროცესებს.
2. მოიძიეთ ინფორმაცია საქართველოში ისტორიული გარემოებების (20-30, 40-50, 60-70, 80-იანი წლების) შესახებ, რომლებიც საზოგადოების ცხოვრებასთან ერთად კინემატოგრაფის ტენდენციებზე, ეტაპებსა და მიმართულებებზე მოქმედებდნენ.

3. მოიძიეთ ინფორმაცია ხელოვნების სხვა დარგებში (თეატრი, ლიტერატურა, მხატვრობა, მუსიკა) კინოს პარალელურად მიმდინარე პროცესების შესახებ.
4. მოიძიეთ და გაეცანით ქართული კინოს ისტორიის სხვადასხვა ეტაპის შესახებ დაწერილ სტატიებსა და მონოგრაფიებს.
5. მოძებნეთ და ნახეთ თითოეული ეტაპისთვის სპეციფიკურად დამახასიათებელი ფილმები, რომლებიც ყველაზე ზუსტად გამოხატავენ არსებულ ტენდენციებსა და თავისებურებებს.
6. მოიძიეთ და დააკვირდით, ქართულის პარალელურად, მსოფლიო კინოს სხვადასხვა ეტაპზე მიმდინარე პროცესებს. გააანალიზეთ, რა არის საერთო და რა განსხვავებებია მათ შორის.
7. სურვილისამებრ, აირჩიეთ რომელიმე ქართული ფილმი და გააანალიზეთ ეპოქასთან კონტექსტში.
8. გაეცანით ინფორმაციას, რა ისტორიული მოვლენები უძღოდა და მოჰყვა სსრკ-ის დაშლას საქართველოში.
9. გაეცანით დამატებით ინფორმაციას, თუ რა გავლენა მოახდინეს 90-იანი წლების კინოწარმოებასა და შემოქმედებით პროცესებზე საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ-ეკონომიკურმა პროცესებმა.
10. მოიძიეთ სტატიები და სამეცნიერო ნაშრომები უახლესი ქართული კინოს გამორჩეული ფილმებისა და მათი რეჟისორების შესახებ. გააანალიზეთ და შეაფასეთ, თუ როგორ აისახება ეს პროცესი კრიტიკულ და ანალიტიკურ წერილებში.
11. ნახეთ და შეაფასეთ რომელიმე ფილმი ან ფილმები, რომელიც ან რომლებიც ზუსტად გამოხატავენ, ერთი მხრივ, ეპოქას და, მეორე მხრივ, თანამედროვე ქართულ კინოში არსებულ ტენდენციებს.
12. გაიხსენეთ ფილმები ქართული კინოს ისტორიიდან, რომლებსაც გარკვეული ნიშნები (თემატურად, სტილისტურად, მხატვრული ამოცანების გადაჭრის მხრივ) საერთო აქვთ უახლეს ქართულ ფილმებთან და გააანალიზეთ, რა ნიშნებია ეს და როგორია ტრადიციისა და თანამედროვეობის კავშირი.

ახალი სახელმწიფო რეპულაციებიდან ახალ ქართულ კინოში

ახალი ქართული კინო შემდგარი მოვლენაა. დღეს ყველაზე სკეპტიკურად განწყობილი კინომოყვარულებიც აღიარებენ, რომ ეროვნულ კინემატოგრაფში ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპია დაწყებული. მას ვერ ვუწოდებთ ახალ ტალღას, რადგან თანამედროვე კინოპროდუქციას არ აქვს განსაზღვრული საერთო მახასიათებლები და არ თავსდება ერთი კონკრეტული მიმდინარეობის ჩარჩოებში. ფილმები განსხვავდებიან თემატურად, სტილისტურად, რეჟისორები სხვადასხვა თაობას წარმოადგენენ. მათი ნაწილი 90-იანების პრობლემატიკას დაუბრუნდა და შეეცადა გაეანალიზებინა წლების წინ ქვეყნის ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი სამოქალაქო თუ პოლიტიკური მოვლენები, რომელთაც დიდი გავლენა მოახდინეს საზოგადოების ცნობიერებაზე (ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“, გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირი“, „სიმინდის კუნძული“ და სხვა), ნაწილი დღევანდელობას იკვლევს, ცდილობს ასახოს რეალური ყოფის განმსაზღვრელი პროცესები, რითაც კლასიკურ სოციალურ კინოს უახლოვდება (რუსუდან ჭყონიას „გაიღიმეთ“, ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“, ლევან თუთბერიძის „მოირა“, თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ და სხვა).

არაერთგვაროვნების მიუხედავად, ახალ ქართულ კინოს აქვს საერთო მახასიათებელი: ეს საერთაშორისო წარმატებაა. ბოლო წლებში ქართულმა კინოპროდუქციამ ათეულობით პრიზი მოიპოვა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის სხვადასხვა კლასის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე. იყო ნომინაცია „ოსკარზე“ და „ოქროს გლობუსზე“, მოგებულა კარლოვი ვარის ორი „ბროლის გლობუსი“ და სხვა პრიზები. საერთაშორისო აღიარება არასდროს არის შემთხვევითი და ყოველთვის უტყუარი ნიშანია იმის, რომ ეს კინო გაცდა ლოკალურ მნიშვნელობას, საინტერესოა სხვადასხვა კულტურის და მენტალობის მაყურებლისთვის, ლაპარაკობს კინემატოგრაფიულ ენაზე, რომელსაც თარგმანი არ სჭირდება.

საერთაშორისო აღიარებაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ ახალი ქართული კინო მიიკვლევს გზას ქართველი მაყურებლისკენ, რაც კინოგაქირავების ეროვნული ბაზრის არარსებობის პირობებში, გაცილებით რთული საქმეა, ვიდრე საფესტივალო წრეების გულის

მოგება. დამოუკიდებლობის პერიოდში ეროვნული კინოწარმოების, ინფრასტრუქტურის, გაქირავების სისტემების მოშლამ, განსაკუთრებით რეგიონებში, გააქრო ფილმის კინოდარბაზში ნახვის ჩვევა და დედაქალაქის მცირერიცხოვანი მაყურებელი პოლიუდის პროდუქციის მოხმარებას მიაჩნია. დღეს პირველად დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან ახალი ქართული კინო საინტერესო ხდება ქართველი მაყურებლისთვის. თუმცა, ინდუსტრიაში არსებული პრობლემების გათვალისწინებით, ამ კავშირის აღდგენა რთული იქნება.

ახალი ქართული კინოს შემოქმედებითი მიღწევების თუ ინდუსტრიის განვითარების პროცესის ანალიზი შეუძლებელია იმ სისტემური ცვლილებების გათვალისწინების გარეშე, რასაც ჯერ კიდევ 2000-იანების დასაწყისში ჩაეყარა საფუძველი და რამაც სახელმწიფოს მიერ ეროვნული კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის არსებულ მოდელამდე მიგვიყვანა. პროფესიულ წრეში აზრთასხვადასხვაობის მიუხედავად, ცხადია, რომ ქართული კინოპროდუქციის თანამედროვე სახეს, მის ძირითად მიმართულებებს, კინოწარმოების სხვადასხვა რგოლს შორის თანამშრომლობის ფორმებს და განვითარების პერსპექტივას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი და მისი მუშაობის სპეციფიკა. ორგანიზაცია, რომელიც არსებული კანონმდებლობის თანახმად, სახელმწიფოს მიერ კინოპოლიტიკის განხორციელების მთავარ ინსტრუმენტს წარმოადგენს.

საუკეთესო ევროპული გამოცდილება აჩვენებს, რომ ეროვნული კინემატოგრაფიის მხარდაჭერის ყველაზე ეფექტური გზა დამოუკიდებელი და გამჭვირვალე სისტემის შექმნაა. რომლის საქმიანობაც, ერთი მხრივ, მკაცრად არის რეგლამენტირებული. ხოლო, მეორე მხრივ, მისი ავტონომიურობის ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ არ ექცევა პერსონალური თუ პოლიტიკური გავლენების ქვეშ.

სწორედ ამ მიზნით, ევროპულ, ძირითადად ფრანგულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შეიქმნა კულტურის სამინისტროსთან არსებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. კინოცენტრი 2001 წლის აპრილში ამოქმედდა, რისი სამართლებრივი საფუძველიც გახდა ერთი წლით ადრე მიღებული კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“.

ახალი უწყების ძირითად ფუნქციად კინემატოგრაფიის განვითარებისთვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და

კოორდინაცია, ასევე კინოს სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის ფორმირება განისაზღვრა. უფრო კონკრეტულად, კინოცენტრს ხელი უნდა შეეწყო კინოსექტორისთვის ფუნქციონირების შედეგ ეტაპებზე: წარმოება, დისტრიბუცია, პოპულარიზაცია. დაისაზა ძირითადი ამოცანები: ეროვნული ფილმწარმოების ფინანსური მხარდაჭერა, კინოსექტორის განვითარების სტრატეგიული კურსის განსაზღვრა, კინოგანათლების განვითარების ხელშეწყობა, კინოქსელის განვითარების ხელშეწყობა, საერთაშორისო ბიზნესკავშირების განვითარება, კინომემკვიდრეობის დაცვისკენ მიმართული პროექტების მხარდაჭერა, კინოფესტივალებისა და სხვა ღონისძიებების მხარდაჭერა, კინოექსპორტის განვითარება ადგილობრივ და საერთაშორისო დონეზე, კინოინფრასტრუქტურის განვითარების ხელშეწყობა. პრიორიტეტად დასახელდა კინობიზნესის განვითარებაზე ზრუნვა და კინოს გადაქცევა ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების ხელშეწყობ პროდუქტად.

ამ სტრატეგიით გეგმავდა სახელმწიფო წარსულში დიდი ტრადიციების ეროვნული კინემატოგრაფის თანამედროვე ინდუსტრიად გადაქცევას, ციფრულ ეპოქაში თავისთავადობის შენარჩუნებას და კონკურენტუნარიანი ბაზრის შექმნას. თუმცა, ასეთი მასშტაბური მიზნებისთვის შესაფერისი საბიუჯეტო დაფინანსება კინოცენტრის არსებობის არც ერთ ეტაპზე სახელმწიფოს არ გამოუყვია. დღესაც ორგანიზაციაში არსებული სხვადასხვა პრობლემის თუ კინოსექტორის წარმომადგენელთა პრეტენზიების სათავეს არასაკმარისი დაფინანსება წარმოადგენს.

შეზღუდული რესურსების მიუხედავად, კინოცენტრი მონაწილეობდა 150-ზე მეტი ფილმის შექმნაში, ხელი შეუწყო თანამედროვე ქართული კინოპროდუქციის გატანას საერთაშორისო კინოფესტივალებსა და ბაზრობებზე, გამოსცა რამდენიმე მნიშვნელოვანი პუბლიკაცია კინოს შესახებ, დააფინანსა კინოინდუსტრიის სხვადასხვა სექტორთან დაკავშირებული კვლევები, კინოგანათლების ამაღლების და კინოხელოვნების პოპულარიზაციისკენ მიმართული პროექტები.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერება. ბოლო წლებში საქართველოს კინოცენტრი რამდენიმე საერთაშორისო კინოორგანიზაციაში გაწევრიანდა: EFP – European Film Promotion – კინოორგანიზაციათა საერთაშორისო ქსელი, რომელიც პოპულარიზაციას უწევს ევროპულ კინოს; FNE – Film New Europe – მედიაპორტალი, რომელიც ფარავს საერთაშორისო

კინოინდუსტრიას. 2015 წელს საქართველო გახდა Creative Europe -ის წევრი. პროგრამა „შემოქმედებითი ევროპა“ თანამედროვე ხელოვნების ყველა მიმართულებას მოიცავს. მისი ბიუჯეტი მილიარდ ევროზე მეტია და შეიძლება ითქვას, რომ კონკურსის საფუძველზე ფინანსდება იდეის პროდუქტად ქცევისა და ამ პროდუქტის შეფუთვა-გაყიდვის პროცესის ყველა ეტაპი. თუმცა, ყველაზე მნიშვნელოვანი Eurimages-ის, კინოს განვითარებისა და მხარდაჭერის ევროპის საბჭოს ფონდის წევრობაა.

ფონდი Eurimages 1988 წელს დაფუძნდა. დღეს ის 40-ამდე ევროპულ სახელმწიფოს მოიცავს და კინემატოგრაფიის ოთხ სტრატეგიულ მიმართულებას ლობივებს: ეს არის კოპროდუქციის მხარდაჭერა, დისტრიბუცია, კინოთეატრების განვითარება, რაც მათი ციფრული ტექნოლოგიებით აღჭურვას გულისხმობს, და ქსელის გაფართოება. პრიორიტეტია ე.წ. არამეინსტრიმული, საავტორო კინოს პოპულარიზაცია. 2012-2016 წლებში ფონდმა ათი ქართული პროექტი დააფინანსა. მათზე გამოყოფილი ჯამური თანხა 2 მილიონ ევროზე მეტი იყო.

საერთაშორისო თანამშრომლობა, ისევე როგორც კვლევები, ტრენინგები ან კინოხელოვნების პოპულარიზაციასთან დაკავშირებული პროექტები მნიშვნელოვანია. თუმცა, კინოცენტრის ძირითად და ყველაზე საპასუხისმგებლო მიმართულებას კინოწარმოების სუბსიდირება წარმოადგენს. ამავე დროს, ეს ძალიან მგრძნობიარე პროცესია, რომელიც შეზღუდული დაფინანსების პირობებში კინოსექტორის განსაკუთრებული ყურადღების ქვეშაა.

კინოცენტრი პროექტების სუბსიდირებას კონკურსების საფუძველზე ახდენს. პროცესს, სხვა სამართლებრივ აქტებთან ერთად, არეგულირებს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის საკონკურსო და საექსპერტო კომისიის დებულებები. საკონკურსო კატეგორიებია: ეროვნული ფილმის სცენარის შექმნა, პროექტის დამუშავება, ფილმის წარმოების დაფინანსება და დისტრიბუცია. განაცხადი შეიძლება ეხებოდეს: სრულმეტრაჟიან მხატვრულ, მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ, დოკუმენტურ და ანიმაციურ ფილმებს.

კინოცენტრის კონკურსები ორ ეტაპად ტარდება. პირველ ეტაპზე ხდება პროექტის შეფასება წარდგენილი მასალის მიხედვით. მეორე ე.წ. ფიჩინგა (Pitching), რაც კომისიის წინაშე პროექტის პრეზენტაციას და გასაუბრებას გულისხმობს. საბოლოო გადაწყვეტილებას პროექტის დაფინანსების შესახებ კინოცენტრი იღებს საექსპერტო კომისიის

დასკვნის და იურიდიულ-ფინანსური ექსპერტიზის საფუძველზე. მნიშვნელოვანია, რომ სახელმწიფო დაფინანსების წილი ფილმის დაფინანსებაში არ უნდა აღემატებოდეს საერთო ხარჯთაღრიცხვის 75 პროცენტს, ხოლო ფილმის გაქირავებისას – დისტრიბუციის ხარჯების 50 პროცენტს.

მიუხედავად იმისა, რომ ფორმალურად კონკურსის გამოცხადება და საექსპერტო კომისიის შექმნა კინოცენტრის ღირებულების პრეროგატივაა, არც ღირებულოვანი და არც კულტურის მინისტრი ან სფეროს რომელიმე სხვა მაღალჩინოსანი საკონკურსო კომისიების მუშაობაში არ მონაწილეობენ. ექსპერტების შერჩევის ოფიციალური კრიტერიუმები პროფესიული წარმატება, საქმიანი რეპუტაცია, კომპეტენცია და ნდობაა. საექსპერტო კომისიის დებულება განსაზღვრავს პროექტების შეფასების წესებსაც. კომისიის ყოველი წევრი იღებს ანიჭებს ქულებს 0-დან 10-მდე. მათ პროექტის მხატვრული და კომერციული ღირებულება უნდა გაითვალისწინონ და რეალიზების მიზნით საუკეთესო კინოპროექტები გამოავლინონ.

საექსპერტო კომისიის დაკომპლექტების და პროექტების შეფასების წესის ეს ზოგადი ფორმულირებები უკვე წლებია კინოსექტორის არაერთი წარმომადგენლის პრეტენზიას იმსახურებს. პერიოდულად ისმის შენიშვნები დაფინანსების გაუმჭვირვალე სისტემის, დაუსაბუთებელი გადაწყვეტილებების, ნეპოტიზმის თუ კომისიის წევრების ლოტოტრონიის წესით შერჩევის გამო (დროებითი ზომა, რომელიც კომისიის მიუკერძოებელ დაკომპლექტებას ისახავდა მიზნად). ეროვნული კინოცენტრის ხელმძღვანელობა ყოველთვის ღია იყო ამ საკითხებზე საჯარო დისკუსიისთვის და აცხადებდა, რომ არ ერევა კომისიების მუშაობაში, ხოლო ექსპერტების შერჩევა ხდება კინოსექტორის საუკეთესო წარმომადგენლებს შორის და ბალანსი დაცულია მათი ასაკის, ღირებულებების, გემოვნების გათვალისწინებით. ამ არგუმენტების მიუხედავად, მრავალწლიანი პოლემიკა დაფინანსების გამჭვირვალობის, სამართლიანი და დასაბუთებული გადაწყვეტილებების მთხოვნით, ცხადყოფს, რომ სუბსიდირების ნაწილში რეგულაციები დასაზღვევია. სასურველია, კომისიის დაკომპლექტების პრინციპების ინსტიტუციონალიზაცია, პროექტების შეფასების კრიტერიუმების დაწვრილებით გაწერა და გადაწყვეტილებების სიღრმისეული დასაბუთება.

სახელმწიფომ კინოწარმოების ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების ნაწილად გადაქცევა და კინოინდუსტრიის განვითარება კინოცენტრის

შექმნისთანავე განსაზღვრა ერთ-ერთ მთავარ პრიორიტეტად. თუმცა, ამ მიზნის განსახორციელებელი ყველაზე ეფექტიანი მექანიზმი, კინონდუსტრიისთვის საგადასახადო შეღავათების სისტემა. უკანასკნელ პერიოდამდე არ შეუქმნია. მაშინ, როდესაც ქართულის ანალოგად მიჩნეული ფრანგული მოდელის უმნიშვნელოვანესი სეგმენტი კინოგაქირავებიდან მიღებულ შემოსავალზე დაწესებული გადასახადია. საფრანგეთში გადასახადი ყოველი გაყიდული ბილეთის 11 პროცენტს შეადგენს.

დაბეგვრას ექვემდებარება უცხო ქვეყანაში წარმოებული ფილმები, სატელევიზიო და ინტერნეტპროდუქცია. მიღებულ თანხას საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი განკარგავს. ფული, ადგილობრივ მწარმოებლებზე გაცემული გრანტების სახით, უბრუნდება ინდუსტრიას. ეს მექანიზმი წარმატებით უზრუნველყოფს პრიორიტეტული მიმართულებების წახალისებას და კინოსექტორში თანხების რეინვესტირებას. მნიშვნელოვანია, რომ სახელმწიფო ეხმარება კინოსტუდიებს საბანკო კრედიტების მიღებაში საკრედიტო გრანტიების წარდგენით. ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ეს მოდელი საფრანგეთში წელიწადში 200-ზე მეტი ფილმის წარმოების შესაძლებლობას იძლევა. საერთაშორისო ბაზარზე მსხვილი სტუდიების მიზიდვის მსურველი ქვეყნები უკვე დიდი ხანია ერთმანეთს კონკრეტული შეღავათების დაწესებაში ეჯიბრებიან. ეს ქვეყნები ითვალისწინებენ კინოსექტორის ეფექტს ეკონომიკის სხვა დარგებზე, როგორცაა ტურიზმი, რეგიონული განვითარება და სხვა. კინოწარმოებას ქვეყნის პოპულარიზაციის მისია ეკისრება.

ამ გამოცდილების გათვალისწინებით, კინონდუსტრიის წახალისება სამთავრობო პროგრამის, „წარმოე საქართველოში“, ნაწილი გახდა. პროგრამა „გადაიღე საქართველოში“ კინოწარმოებელთათვის საგადასახადო შეღავათის ერთ-ერთ ფორმას – ნაღდი ფულის უკან დაბრუნებას ითვალისწინებს.

სახელმწიფო პროგრამის მიზნად ადგილობრივი კინონდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოური კინოწარმოების მოზიდვა, ადგილობრივი კინონდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, პირდაპირი უცხოური ინვესტიციების ზრდა, ასევე, აღმოსავლეთ ევროპის კინობაზარზე საქართველოს მიმზიდველ და კონკურენტუნარიან ქვეყანად გადაქცევა დასახელდა.

შეღავათით უკვე ისარგებლა არაერთმა უცხოურმა კინოკომპანიამ. კინონდუსტრიაში არსებული პრობლემების გათვალისწინებით, ეს

ფილმები მრავალმხრივი დატვირთვის პროექტებია. საერთაშორისო თანამშრომლობის შედეგად, სარგებელს ნახულობს არა მხოლოდ კინოწარმოება, კინოგანათლება, ქვეყნის ეკონომიკა ან ტურიზმის სფერო, არამედ ხარისხობრივად იცვლება კინოპროდუქცია.

სწორედ, კოპროდუქციების სიმრავლემ მოუტანა საერთაშორისო წარმატება ახალ ქართულ კინოს, რადგან თანამედროვე კინემატოგრაფში, უმეტესწილად, სხვადასხვა კულტურის, კინოსკოლისა და გამოცდილების ხელოვანთა ერთობით იქმნება ყველაზე საინტერესო და ღირებული პროდუქცია.

საკონტროლო კითხვები:

1. რომელი ორგანიზაცია ახორციელებს 2001 წლიდან სახელმწიფო კინოპოლიტიკას საქართველოში?
2. რომელი ქვეყნის გამოცდილების გათვალისწინებით შეიქმნა საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი?
3. რა ამოცანებს ისახავს ეროვნული კინოცენტრი?
4. რომელ საერთაშორისო კინოორგანიზაციებში გაწევრიანდა ეროვნული კინოცენტრი ბოლო წლებში?
5. რა კატეგორიებში ატარებს კონკურსებს კინოცენტრი ეროვნული ფილმწარმოების დაფინანსების მიზნით?
6. რა პქვია და რომელი სამთავრობო პროგრამის ნაწილია საქართველოში ფილმის წარმოებისთვის დაწესებული საგადასახადო შეღავათები?

დავალება:

1. მოიძიეთ ინფორმაცია საქართველოში კინემატოგრაფიის სხვადასხვა მიმართულების მარეგულირებელი ნორმატიული ბაზის შესახებ.
2. გაეცანით ინფორმაციას საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მუშაობის სპეციფიკის და ამოცანების შესახებ.
3. მოიძიეთ ინფორმაცია იმ საერთაშორისო კინოორგანიზაციების შესახებ, რომელთა წევრიც ბოლო წლებში გახდა ეროვნული კინოცენტრი. იმსჯელეთ ამ ორგანიზაციებთან თანამშრომლობის ეფექტიანობაზე.
4. გაეცანით ინფორმაციას საფრანგეთის სახელმწიფო კინოპოლიტიკის შესახებ. შეადარეთ ფრანგული და ქართული კინოცენტრების მუშაობის სპეციფიკა.

ცენზურის ბედი პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში

საბჭოთა ხელოვნებაში არსებობდა აზრის, იდეის, სათქმელის გამოხატვის ხერხი, რომელსაც „იგავური თხრობა“ ეწოდებოდა. ეს იყო ერთგვარი პასუხი შიშზე, რომელსაც მთელი ქვეყანა მოეცვა და რეპრესიებზე, რომლებსაც ხელისუფლება ოფიციალური დოქტრინისგან განსხვავებულად მოაზროვნეების წინააღმდეგ 1920-იანი წლებიდან მოყოლებული იყენებდა.

უდანაშაულო ადამიანების მასობრივი დახვრეტებისა და ციმბირში გადასახლების ეპოქის დასრულებისთანავე, პოლიტიკაში და აქედან გამომდინარე, ხელოვნებაშიც, დესტალინიზაციის პროცესი დაიწყო. თუმცა, მალევე, „პიროვნების კულტის“ მთავარმა მამხილებელმა და დამგმობმა (კომუნისტური პარტიის XX ყრილობაზე, 1956 წელს), სსრკ-ის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა, ნიკიტა ხრუშჩოვმა (რომელმაც ამ პოსტზე იოსებ სტალინი შეცვალა), ხელოვნებაში პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის მოძრაობის მიმდევრებს (მოსკოვში „მანეის“ მოედანზე მოწყობილი გამოფენის შემდეგ) „პიდარასები“ და „განაელები“, მათ ხელოვნებას კი, „დეგენერატიული“ უწოდა.

დაიწყო აკრძალვებისა და ცენზურის ახალი ტალღა და ამდენად, საჭირო გახდა საშუალო, კომპრომისული ენის გამოძებნა, რომელიც ერთნაირად დააკმაყოფილებდა „სხვაგვარად მოაზროვნეებისა“ და ცენზურის მოთხოვნებს.

რუსმა კინომცოდნე იური ბოგომოლოვმა ჟურნალ „ისკუსტვო კინოში“ (№11, 1978) წერილი გამოაქვეყნა, სათაურით: „ქართული კინო: ურთიერთობა სინამდვილესთან“, რომელშიც ქართველი რეჟისორები ეკრანზე რეალობის არასახვაში დაადანაშაულა. ამბობდნენ, რომ სტატია შეკვეთილი იყო, რადგან მოსკოვს არ სიამოვნებდა საერთაშორისო ფესტივალებზე ქართული ფილმების წარმატება.

კინოში იგავურმა თხრობამ რეალობის ასახვასთან დაკავშირებით გარკვეული წინაღობები მართლაც შექმნა. ის, რაც ხრუშჩოვის პერიოდში ლოგიკურად აღიქმებოდა, ლეონიდ ბრეჟნევის მმართველობის დროს სრულებით აზრსმოკლებული აღმოჩნდა – იგავური ენის გასაღებს კარგად ფლობდნენ: როგორც პუბლიკა, ისე ხელისუფლება და ცენზურა. როგორც ამბობენ, მაყურებელთან ერთად, „ანტისაბჭოთა“ ფილმებზე იცინოდნენ სამხატვრო საბჭოებისა და კინოკომიტეტის წარმომადგენლებიც (საბჭოთა კინოცენზურის ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი რგოლი).

1985 წლისთვის, საბჭოთა კავშირის ხელისუფლების იმდროინდელმა ლიდერებმა — მიხაილ გორბაჩოვმა (სსრკ ცკ-ის პირველი მდივანი და შემდეგ, სსრკ-ის პირველი და უკანასკნელი პრეზიდენტი), იგორ ლიგაჩოვმა (სსრკ ცკ-ის მდივანი) და ნიკოლაი რიჟკოვმა (სსრკ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე) და წამოიწყეს სახელმწიფოს მოდერნიზაციის, „დაჩქარების“ პოლიტიკა, რასაც „პერესტროიკის“ („გარდაქმნის“) და „გლასნოსტის“ („საჯაროობის“) ეპოქა მოჰყვა. საბოლოოდ კი, ბოლო წლების შედარებით სუსტი ცენზურის კიდევ უფრო შერბილება.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ (1991 წელი), საზოგადოება უნიკალური რეალობის წინაშე აღმოჩნდა. აკრძალვებით გაჯერებულ სივრცეში ახალი და დემოკრატიული სახელმწიფოს დაბადების რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესი უსაზღვრო თავისუფლებას იძლეოდა. მაგრამ კინემატოგრაფისტებმა შესაძლებლობების ეს ფანჯარა ვერ გამოიყენეს. ახალ რეალობას ალღო ვერ აუღეს და იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ახალი ფორმის, სტილისა და ენის ძიებას წარსულზე ორიენტაცია ამჯობინეს.

ძველი კულტურული კოდების დაბრუნების მთავარი მიზეზი კონფლიქტის არარსებობა გახდა, რის გამოც, გარდაქმნებისა და ახლის შენების პერიოდში, არ მოხდა „მამებისა და შვილების“ მნიშვნელოვანი დაპირისპირება.

თუმცა, არ ვიქნებით სამართლინები, თუ არ აღვნიშნავთ კინემატოგრაფში გაჩენილ ახალ მოძრაობას (რომელსაც, მართალია, „ახალი ტალღა“ პირდაპირი მნიშვნელობით შეიძლება ვერ ეუწოდოთ), რომელიც განსხვავებული ენის, სტილისა და თემატიკის დამკვიდრებას ცდილობდა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება რელიგიის რეპრეზენტაციის საკითხსა და ყველა იმ აკრძალულ თემაზე ყურადღების მიმართვას, რომლებზეც, საბჭოთა ცენზურა, ფორმალურად თუ არაფორმალურად, ვრცელდებოდა.

პროცესი არ დაწყებულა 1991 წელს, საქართველოს რესპუბლიკის დამოუკიდებლობის აღდგენის გამოაცხადების დღიდან. მისი ნიშნები გაცილებით ადრე გაჩნდა, განსხვავებულ კონტექსტსა და ვითარებაში.

1980-იანი წლების საქართველოს სახელმწიფო ტელევიზიის გადაცემებს რომ გადავხედოთ, აღმოვაჩენთ მნიშვნელოვან გარემოებას: საბჭოთა პათეტიკურ ტექსტებს უკვე საეკლესიო გალობების ფონზე კითხულობენ; ხშირად ახსენებენ „ქართველების უნიკალურობას“, „ღმერთსა“ და „მამა-პაპას“.

ამავე პერიოდში, საჯარო სივრცეში ნელ-ნელა გამოჩნდა ალტერნატიული ხელოვნება, მუსიკა, ფილმები და სხვ. „საბჭოთა ჯაზს“, რომელიც გაცილებით ადრინდელი მოვლენაა, „საბჭოთა როკი“ მოჰყვა, ტარდებოდა ჯაზ და როკ ფესტივალები. „პერესტროიკის“ პერიოდშივე გაჩნდა „საბჭოთა პანკური და პიპური მოდა“ და „საბჭოთა ეროტიკაც“ კი („პატარა ვერა“, 1988 წელი, რეჟისორი ვასილი პირული. თუმცა ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა ფილმი, რომელიც შედარებით თამამ „ეროტიკულ“ სცენებს შეიცავდა, იყო ანდრეი სმირნოვის „შემოდგომა“. 1974).

სტალინის გარდაცვალების შემდგომი ლიბერალიზაციის ხანმოკლე პერიოდისგან გასხვავებით, „პერესტროიკის“ ლიბერალიზაციის ტალღაში ხელისუფლება და, მათ შორის, ცენზურაც თავად აღმოჩნდნენ არაფორმალური ხელოვნებისა და არასისტემური იდეოლოგიების წამახალისებელი, რიგ შემთხვევებში, დამკვეთიც კი.

1990-იანი წლების ხელოვნებაში მეორე პოპულარულ თემად ე.წ. ქურდული სამყარო იქცა, რომელიც ჯერ კიდევ სტალინის მმართველობის პერიოდიდან განიხილებოდა, როგორც „ანტისისტემური მოვლენა“. თუმცა, რეალურად, სახელმწიფო გავლენის ერთ-ერთი საშუალება იყო. 1970-იანი წლების მიწურულიდან კი, მისი სანქცირებული „ეგზოტიზაციის“ პროცესიც დაიწყო.

გიგა ლორთქიფანიძის „თეთრი ბაირალები“, ნოდარ დუმბაძის რომანის მიხედვით, ეკრანებზე 1990 წელს გამოვიდა, თუმცა მასზე მუშაობა გაცილებით ადრე, საბჭოთა კავშირის პერიოდში დაიწყო. რომანი კი უფრო ადრე დაიწერა (1973 წელი) და სხვადასხვა თეატრში და, თანაც, რამდენჯერმე დაიდგა. (აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ხელისუფლებას „პერესტროიკისა“ და „გლასნოსტის“ პოლიტიკის პოპულარიზაციისთვის ახალი ტიპის ავტორიტეტის გვერდში დადგომა დასჭირდა). მდგომარეობა განსაკუთრებით ჩიხური იყო, რადგან საზოგადოების ერთუზიანობაში მალევე მიხვლდა, განსაკუთრებით „მშრალი კანონის“ შემოღებისა თუ ხელისუფლების სხვა არაპოპულარული ნაბიჯების შემდეგ.

„თეთრ ბაირალებში“ მოქმედება ჩაკეტილ სივრცეში, ციხის საკანში მიმდინარეობს. მთავარი გმირი ზაზა (გიორგი ხობუა) სხვადასხვა ეროვნებისა და აღმსარებლობის ადამიანებისგან შემდგარ სოციალურ გუნდში ხვდება, რომელიც საბჭოთა კავშირის მიკრომოდელს წარმოადგენს. ამ სამყაროს ჰყავს არაფორმალური და ფორმალური მმართველები: საკნის მამასახლისისა და ზედამხედველის სახით. პირველი პატიმარია,

რომელიც თემის ორგანიზებითა და მოვალეობების გადანაწილებით არის დაკავებული. მეორე კი – სიმბოლური უფლებებით აღჭურვილი ციხის ადმინისტრაციის წარმომადგენელი. რეალური ძალაუფლების არქონის გამო, ის ხშირად ხდება პატიმრების მხრიდან დაცინვისა და აბუჩად აგდების ობიექტი.

ფილმი შეიცავს ახალწარმოქმნილი თემების სრულ პალიტრას. როგორც უკვე ვახსენე, ამ პროცესში მნიშვნელოვანი ადგილი ახალი ავტორიტეტის/ავტორიტეტების, ახალი „ხატების“ ძიებას ეკავა, რომელიც საბჭოთა სისტემის სრული ანტიპოდი, მის საზღვრებს გარეთ არსებული მოვლენა უნდა ყოფილიყო.

თემების ამ რიგს განეკუთვნებოდა: ღმერთი, „კანონიერი ქურდი“, ბიზნესმენი (ეს უკანასკნელი მაშინ უარყოფით კონტექსტში განიხილებოდა, საქმოსანად თუ კომბინატორად მოიხსენიებდნენ ხოლმე და სამართლებრივად დევნიდნენ) და სხვ.

გიგა ლორთქიფანიძის ფილმში ასეთ ავტორიტეტს ოთარ მელვინეთუხუცესის გმირი სალარიძე წარმოადგენს, რომელიც, მართალია, უფრო მეტად ხალხურ, ხევისბერულ ტიპაჟს განასახიერებს, მაგრამ მაინც ახერხებს საერთო იდეოლოგიურ სურათში ჩაწერას.

„თეთრ ბაირაღებში“ ასევე დაწყებულია საბჭოთა აკრძალვების გადასინჯვის პროცესიც, რომელიც ტაბუირებული მიზანმიმართულ ჩვენებაში ელინდებოდა. ფილმში თითქმის ღიადაა ნაჩვენები ზაზასა და პატიმარი ქალის სექსის სცენა. სტალინის ეპოქიდან მოყოლებული, სოცრეალიზმი და კონიუნქტურული ხელოვნება ფრიადი უფრთხილი, მორჩილი ქალის სახის კულტივირებას ეწეოდა. აქ კი ნაჩვენებია კანონდამრღვევი, თამამი, სექსუალური ურთიერთობის ინიციატორი ქალი. და ისიც, საპატიმროში.

მომდევნო წლებში, უკვე თვითცნაზურამ, არაოფიციალურმა ცენზურამ, „საზოგადოებრივმა აზრმა“ ასეთი ქალები კვლავ ტრადიციული მორალის კედლის მიღმა გადაისროლა, რომლისგან თავის დაღწევაც დღემდე ვერა და ვერ ხერხდება. ისევე, როგორც – ფსევდო ანტისისტემური, ფსევდო მორალური და ფსევდო სამართლიანი „ქურდული სამყაროს“ რომანტიზაციის ვნებისგან გათავისუფლება.

ნიშანდობლივია, რომ იმავე, 1990 წელს, ეკრანებზე გიული ჭოხონელიძის სერიალი „სპირალი“ გამოვიდა. გურამ ფანჯიკიძის ამავე სახელწოდების სამეცნიერო ფანტასტიკა 1980-იანი წლების მეორე ნახევრის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული წიგნი იყო. მკითხველში

მისი წარმატება ზოგადმა კონტექსტმაც განაპირობა, — „გლასნოსტის“ პერიოდის საბჭოთა კავშირის ტელევიზორების ეკრანებზე მრავალი მკითხავი და ექსტრასენსი გამოჩნდა, რომლებიც ეთერში ხან წყალს მუხტავდნენ და ხანაც — რაღაც „ფოკუსებს“ ატარებდნენ. საბჭოთა კავშირის კოლაფსის შემდეგ კი ირაციონალურმა, „მიღმიერმა სამაყრომ“ და კვაზიმეცნიერებამ უკვე არნახულ მასშტაბებს მიაღწია.

„სპირალი“ მაყურებელს რეალობიდან მოწყვეტის საშუალებას აძლევდა. ფილმში წარმოდგენილ სამყაროში პურის რიგებისა და ეთნიკური ომების წინაპირობებზე (ამ თემებმა პოსტსაბჭოთა ქართული კინო, ფაქტობრივად, მთლიანად მოიცვა) განსჯის ნაცვლად, წუხდნენ ტვინის გადანერგვის ეთიკურობასა და ინდივიდი-პიროვნების კონფლიქტის პრობლემატიკაზე. აქვეა ახალი ნარატივის ყველაზე მნიშვნელოვანი ელემენტი — რელიგია.

ერთ-ერთ ეპიზოდში, კლინიკის მთავარი ექიმი მონასტერში მიდის, სადაც ბერის წინ მუხლებზე ეცემა და ამ პოზიციიდან იწყებს ტვინის გადანერგვის აეკარგიანობაზე საუბარს. ბერი პასუხობს, რომ: „ცოდნა დიდი ძალაა, დიდი ძალა კი რყვნის მის მფლობელს“. ამ პასაჟში ნათლად იკვეთება ახალი ავტორიტეტის ანუ მთავარი ცენზორის ბუნება, მიზანსცენაში კი მისი სტრუქტურა, რომელშიც იერარქიული, ბატონ-ყმური და შუასაუკუნეობრივი ნორმები იკითხება (ფეხზე მდგარი ბერი და მის წინ მუხლებზე დაცემული ადამიანი). სიყალბეა ისიც, რომ ექიმი, რომელსაც ტვინის გადანერგვის ოპერაცია აქვს განზრახული, ბერთან რჩევისთვის არ წავიდოდა.

აღმოსავლური ქრისტიანობისთვის დამახასიათებელ, ამ სახის საბჭოთა კულტურაში რეპროდუცირებას ხელს უწყობდა სტალინი, რომელსაც, უკონფლიქტობის თეორიასთან ერთად, სპეციფიკური საბჭოთა მორალიზმისა და პათეტიკური სტილის დამკვიდრებაც უკავშირდება. სწორედ მსგავსი მანერის რეინკარნაციას (რომელსაც სხვანაირად „სიყალბეც“ შეგვიძლია ვუწოდოთ) ვაკვირდებით „სპირალის“ ამ ეპიზოდშიც, ისევე, როგორც 1990-იანი წლების ქართული კინოს უდიდეს ნაწილში.

„დიდი ბაბუების“ (სამოციანელებამდელი თაობა) ხედვასა და სტილთან დაბრუნების პარალელურად, ფილმში 1980-იან წლებში ვიდეოკასეტებით შემოტანილი, ძირითადად, ამერიკული ფილმების გავლენაც იგრძნობა.

„სპირალის“ სიუჟეტი, კერძოდ კი, მთავარი გმირის გარშემო მიმდინარე ამბავი, რეალობასთან მიმართებით იმდენად არაადეკვატურად

ვითარდება, რომ დამოუკიდებლად მცხოვრები გმირი, მისი შიშველი სხეული, სექსის სცენები, ესპანურ და ინგლისურენოვანი დიალოგები, მკვლელობისა და სისხლიანი თვითმკვლელობის სცენები მხოლოდ და მხოლოდ პერვერსიულ ფანტაზიებად (ოცნებებად, სურვილებად) იქცევა და არა პოსტსაბჭოთა რეალობის ალტერნატიულ მოცემულობად.

ამავე პერიოდში ეკრანებზე გამოდის სრულებით განსხვავებული ხედვის, ახალი თაობის რეჟისორ დიტო ცინცაძის „ზღვარზე“. 1993 წელს გადაღებულ ფილმში რეჟისორმა თანამედროვეობის კრიტიკული გააზრება შემოგვთავაზა, რომელიც აბსოლუტურად მოკლებული იყო ზემოხსენებულ პათეტიკასა თუ ზედაპირულობას.

სიუჟეტი ნიკუშას (გიორგი ნაკაშიძე) ამბისა და მისი არჩენის ირგვლივ ვითარდება. „ზღვარზე“ იმ პერიოდში გადაღებული ერთადერთი მხატვრული ფილმია, რომელიც თბილისის სამოქალაქო ომის თემატიკას ეხება. მთავარი პერსონაჟი კი, 90-იანი წლების თაობის განზოგადებული სახეა, უფრო სწორად, იმ ნაწილის, რომელმაც დაპირისპირებულების არც ერთ ბანაკში ისურვა ყოფნა და გარემოსთან გაუცხოების გზით, აზროვნების უნარი შეინარჩუნა.

გაუცხოების თემა ამ ფილმში ყველაზე მნიშვნელოვანი ხაზია, რომელიც ყველა გმირსა და ცალკეულ ამბავს ერთ დიდ, დეპრესიულსა და ფანტასმაგორიულ სამყაროში აქცევს. იგავის ტრადიციების კვალდაკვალ, ეს სამყარო მოთავსებულია სხვადასხვა ბანდფორმირებების კონტროლირებადი თბილისის საზღვრებში. სოციალურ დრამაში ხელისუფლება საერთოდ არა ჩანს, რითაც მაყურებლისთვის ნათელი ხდება ავტორის სამოქალაქო პოზიცია.

ფილმში წამოჭრილია საჯარო სივრცის პრობლემა და მისთვის გაჩაღებული ბრძოლის პროცესი. შეუძლებელია, არ გავიხსოთ 2013 წლის 17 მაისს ეკლესიის წარმომადგენელთა მიერ მოწყობილი „პოგრომი“ (დარბევა), რომელმაც საჯარო სივრცის დაპატრონების ბედი საბოლოოდ ეკლესიის სასარგებლოდ გადაწყვიტა. ფილმში კი, დაახლოებით, 20 წლით ადრე დაწყებული ტენდენციის ჯერ კიდევ არააგრესიული საწყისები ჩანს.

ერთ-ერთ სცენაში ნაჩვენებია სვეტიცხოვლის ეზო, სადაც მინდორზე ჩახუტებული წყვილები სხედან. ზოგი სეირნობს, მოზრდილ ჯგუფებში დისკუსიებიც მიმდინარეობს.

როგორც ფილმიდანაც და რეალობის, დოკუმენტურად დადასტურებული მოვლენებიდანაც ჩანს, 90-იან წლებში, ეკლესია

გახდა ის ერთადერთი ადგილი, სადაც მოქალაქეებს მშვიდად შეეძლოთ გაცნობა, კომუნიკაცია და სოლიდარობის გამოხატვა. სხვა სივრცეებში მხოლოდ ისროდნენ და კლავდნენ.

„ზღვარის“ როგორც გამომსახველობითი, ისე თხრობითი ხაზი საგრძნობლად განსხვავდება იმ პერიოდის კინოსთვის დამახასიათებელი ესთეტიკისგან. შეცვლილია მეტყველებაც. ფილმში ისმის არასალიტერატურო ენა. მაგალითად, გმირები არ ერიდებიან სიტყვის „გათაყვება“ ხმარებას. ასევე პირველად ხდება ქალის არანორმატიული ლექსიკის ეკრანზე გაჟღერებაც, როდესაც ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში მარიკა გიორგობიანის გმირი ნიკუშას ავინებს.

მაყურებლის თვალის მანამდე არნახულის მომსწრე ხდება – ფილმში წარმოდგენილი ორალური სექსის სცენას ქართული მხატვრული კინოს ისტორიაში ანალოგი არ ჰქონია.

ქალის ემანსიპაციისა და დესაკრალიზაციის თემას აგრძელებს ერეკლე ბაღურაშვილის ფილმი „თბილისი ჩემი სახლი“, რომლის პრემიერაც 1994 წელს გაიმართა. მთავარი პერსონაჟები სექსმუშაკები არიან, რომლებიც პატრიარქალურ კულტურებში, პატიმარი ქალების მსგავსად, სტიგმის ობიექტები ხდებიან.

ფილმში, ლილის ისტორიის პარალელურად, ხდება პოსტსაბჭოთა ქვეყნის ძალაუფლებაზე დაკვირვება, ის, თუ როგორ ტრანსფორმირდა საბჭოთა სახელმწიფო ახალ, ერთდროულად მოძალადე, მაგრამ უუნარო სისტემად.

ფინალისკენ, პოლიციელი კაცი მეტრო „რუსთაველთან“ სამუშაოდ გასულ ლილის მანქანაში ტენის, რათა მასთან უფასო სექსით დაკავდეს. უარის შემდეგ ქალი საპატიმროში გადაჰყავს. ამით ერეკლე ბაღურაშვილი ცდილობს პოსტსაბჭოთა სახელმწიფოს რეპრესიული ბუნების წარმოჩენას.

ექიმების, პოლიციელებისა და სხვათა მოთხოვნის საფუძველზე, ლილის ცხოვრებაში ახლა უკვე სხვა კაცი – მამამისი ერეკლე, სოფელში ჩასულ ლილის ხედება შვილი, რომელიც დიდი ხნის უნახავ მშობელზე ამბობს, რომ უშნოა და დედამისი არაა. ქალის მიმართ არსებული „ესთეტიკური ფაშიზმის“ გამოვლინება ლილისთვის უკანასკნელი წვეთი აღმოჩნდება. კონიუნქტურის ველიდან გასვლისთვის მას დასჯიან და უარყოფენ, მათ შორის, ყველაზე ახლობელი ადამიანები, ქალები: დედა და შვილი – რის შემდეგაც სიცოცხლის თვითმკვლელობით დასრულებას გადაწყვეტს.

თითქმის ყველა ზემოხსენებულ ფილმში თხრობა ფლემბეჭებით მიმდინარეობს, რაც გარდამავალი პერიოდებისთვის დამახასიათებელი მეხსიერების პრობლემის აქტუალიზაციით (ჰანა არენდტის მეხსიერების კონცეპტი) ხასიათდება. უილიამ ფოლკნერი წერს, რომ: „წარსული არასდროსაა მკვდარი, ის არც კი გასულა“.

ლევან ანჯაფარიძის, 1997 წელს გადაღებული კინოსურათი „ორმაგი სახეც“ სწორედ „ცოცხალი წარსულისა“ და „ცოცხალი მეხსიერების“ პრობლემას ეხება.

ფილმის სიუჟეტი საპატიმროდან გამოსულ გიორგისა (გიორგი გურგულია) და მისი შვილის (გიორგი ანჯაფარიძე) ურთიერთობის გარშემო ვითარდება. ამის მიუხედავად, მნიშვნელოვანი ადგილი მთავარი გმირის წარსულს ეთმობა, მოგონებას, რომელიც 1985 წელს მომხდარი მკვლელობისა და იმ პერიოდის კრიმინალური სამყაროს შესახებ მოგვითხრობს.

„ორმაგი სახეში“ 1990-იანი წლების ყველა ცნობილ კლიშეს ვაწყდებით: წამალდამოკიდებულების პრობლემას, პატიმრობას, ძმაცაცის მკვლელობას, შურისძიებასა და მამა-შვილის ურთიერთობის სირთულეებს. აქვეა კრიმინალური სამყაროსა და რელიგიის ერთმანეთთან გადაბმის ერთ-ერთი პირველი მაგალითიც (ფინალში მიტოვებულ ეკლესიაში მომხდარი სასწაულის სახით).

თავის დროზე, როცა 2005 წელს საქართველოს პარლამენტმა პირველად მიიღო ორგანიზებულ დანაშაულთან ბრძოლის კანონი, პარლამენტის მაშინდელი თავმჯდომარე ნინო ბურჯანაძე საჯარო დისკუსიებში აღნიშნავდა, რომ ერთადერთი, ვინც „ქურდული სამყაროს“ კონტრაკულტურა მიიღო – იყო ეკლესია.

სწორედ ამიტომ „ქურდული სამყაროს სიმბოლიკამ“ გაიმეორა რელიგიური ნიშნები. ასევე, აღსანიშნავია რიტუალური მსგავსება: „ქურდად კურთხევის“ ცერემონია - ბურჯანაძის აზრით – „მღვდლად კურთხევის“ ცერემონიას წააგავს.

კრიმინალური სამყაროსა და რელიგიის სხვადასხვა ნიშნით დაკავშირების ახალი მცდელობები 80-90-იანი წლების მიჯნაზე შექმნილ სხვა ფილმებშიც გამოიკვეთა, მაგალითად: გიორგი მატარაძის „გამოცხადებაში“ (1988), ნოდარ მანაგაძის „ნათლისღებასა“ (1994) და გიორგი გერსამიას „ქალაქის ნაეში“ (2002).

ისევე, როგორც ზემოხსენებულ ფილმებში, „ორმაგი სახეშიც“ გვერდიგვერდ არსებობენ: კონსერვატიზმი და მოდერნულობა, დანაშაული და ღმერთი, აკრძალვები და ჰიპერთავისუფლება.

ფილმში დაუფარავად ჩანს მამაკაცის სასქესო ორგანო (თუმცა კაცის მთლიანად შიშველი სხეული პირველად ალექო ცაბაძის „ლაქაში“, 1985, გამოჩნდა), გაუპატიურებისა და სექსის დროს ქალის გაგუდვის სცენები, რომელთა დაუფარავად ჩვენება თითქმის ყველგან ყოველთვის გარკვეული აკრძალვის ქვეშ იყო და აუცილებელ ასაკობრივ შეზღუდვებს ექვემდებარებოდა.

ლევან ანჯაფარიძის განუსაზღვრელი შემოქმედებითი თავისუფლება პოსტსაბჭოთა ლიბერალიზაციასა და საზოგადოებრივი ცენზურის ველის შესუსტებას უკავშირდება. მან შეძლო საბჭოთა აკრძალვების გავლენისგან თავის დაღწევა, თუმცა მის ფილმში წარმოდგენილმა კულტურულმა კოდებმა და კლიშეებმა შემდგომში თავად მოირგეს მაკონტროლებლის, დაშვებულისა და დაუშვებლის განმსაზღვრელის როლი. ამ ახალ, აგრესიულ ღირებულებათა სისტემას „ქურდულ-რელიგიური“ მენტალობა ჰქვია, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა საბჭოთა ცენზურის მემკვიდრეობის გაგრძელება ახალ სახეებსა და ახალ აკრძალვებში.

საკონტროლო კითხვები:

1. როდის იწყება რელიგიური მოტივებისა და თემების გაძლიერება ქართულ ფილმებში, რა უძღოდა ამ პროცესებს წინ?
2. რას უკავშირდება 1990-იანი წლების ფილმებში ე.წ. ქურდული სამყაროსა და რელიგიის გვერდიგვერდ მოქცევის ტენდენცია?
3. გაიხსენეთ, რომელ ფილმშია (ფილმებში) ასახული თბილისის სამოქალაქო ომი. იმსჯელეთ ავტორის პოზიციაზე, როგორ აფასებს მძიმე რეალობასა და გარემოს?
4. როგორ აღიქვამდნენ ქალს 1990-იანი წლების საქართველოში, ამ მიმართულებით, რა სტერეოტიპებსა და კლიშეებს ამკვიდრებდნენ ფილმებში?
5. რომელი კინოსკოლის გავლენას განიცდიდა კრიმინალურ თემაზე შექმნილი ქართული ფილმები?

დავალება:

1. გაეცანით საბჭოთა ცენზურის ისტორიას, სტრუქტურასა და კრიტერიუმებს, რომლითაც ცენზორები ხელმძღვანელობდნენ.
2. გაიხსენეთ ცენზურისგან რეპრესირებული ქართული ფილმები და შეეცადეთ აკრძალვების ლოგიკის ახსნას.
3. იმსჯელეთ ე.წ. იგავური თხრობის შესახებ, თუ როდის გაჩნდა, კინოპეტყვების ეს ფორმა, რა უძღოდა წინ, რამდენად ასრულებდა დაკისრებულ ამოცანებს.
4. გააანალიზეთ, რა ცვლილებები შეიმჩნევა ქართულ კინოში, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, როდესაც გარკვეულ თემებსა თუ საკითხებზე აკრძალვები მოიხსნა?
5. იმსჯელეთ თანამედროვე ცენზურაზე, ისევ განაგრძობს თუ არა არსებობას ეპოქაში, როდესაც ის კანონმდებლობით აკრძალულია; დადებითი პასუხის შემთხვევაში, განსაზღვრეთ მისი „წითელი ზანზები“.

„დაკარგული თაობის“ ინდივიდუალური პორტრეტი საზოგადოების ჯგუფური პორტრეტის შონხე

ცნება თუ ტერმინი „დაკარგული თაობა“ (Lost Generation) ამერიკელ მწერალ გერტრუდ სტიანს ეკუთვნის და იმ ამერიკელი და ევროპელი მწერლების ჯგუფს (დაჯგუფებას) განსაზღვრავს, რომელიც პირველი მსოფლიო ომის (1914-1918 წლები) შემდეგ გამოჩნდა ლიტერატურაში, ახალი მიმდინარეობა, ტენდენციები განაპირობა და ომისშემდგომი ეპოქის, საზოგადოების, ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილების, მატერიალური და მინაგანი კრიზისების მაუწყებლად იქცა.

„დაკარგულ თაობად“, ქართულ სინამდვილეში, მათ მოიხსენიებენ (პროფესიისა თუ სოციალური მდგომარეობის, რელიგიური თუ პოლიტიკური მრწამსის განურჩევლად), რომლებიც 50-60-იან წლების მიჯნაზე არიან დაბადებულები, რომლებმაც საკუთარი თავისა თუ სამყაროში – ცხოვრებაში – ადგილის ძიება და დამკვიდრება 70-80-იანი წლების გზაჯვარდინზე დაიწყეს, 90-იანი წლების დასაწყისიდან ბოლომდე კი, ჩიხურ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ.

ისტორიას აქვს მღელვარებისა და შედარებითი სიმშვიდის პერიოდები, მაგრამ ცხოვრების არსი, ადამიანური არსებობის განსაზღვრება ან დამოკიდებულება მისდამი მტრულად განწყობილი სამყაროს მიმართ ამით არ იცვლება.

როდესაც XX საუკუნე იწყებოდა, საზოგადოებამ ის „ოქროს საუკუნედ“ მონათლა. პირველივე წლებიდან მოყოლებული, სამყაროში ბევრი რამ მოხდა მნიშვნელოვანი, ღირებული. ტექნიკისა და პროგრესის საუკუნემ ადამიანების ცნობიერებაც შეცვალა. მძლავრი აფეთქებების ხმა გაისმა ცხოვრების ყველა სფეროში და მათ შორის, კულტურაშიც, მნიშვნელოვანი ეპოქა, მიმდინარეობები დაიწყო, ხელოვნების დიდებული ქმნილებები შეიქმნა. დაიბადა კინო.

შემდეგ, წლების განმავლობაში, რევოლუციებმა, ომებმა, გადატრიალებებმა ცხოვრების ღინება თავისი გზით წაიყვანეს. პოლიტიკურმა, სოციალურმა თუ ბუნებრივმა კატაკლიზმებმა, კატასტროფებმა ადამიანები მნიშვნელოვნად შეცვალეს, ახალი აზროვნების, ცხოვრების წესის დამკვიდრებას შეუწყვეს ხელი. მაგრამ ხელოვნების არსებობის, განვითარების, ახალი ტენდენციების დაბადებისთვის ამ მოვლენებს წინაღობები არ შეუქმნიათ. პირიქით.

სიახლეები, ახალი მიმართულებები და მრავალფეროვნება გამოიწვიეს.

საქართველოში, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში მიმდინარე პოლიტიკურმა ცვლილებებმა ქართული ხელოვნების, ქართული კინოს მსვლელობა და სახეც შეცვალეს. იმ პერიოდში ჩვენ ჯერ კიდევ გაბრუებული ვიყავით თავისუფლებით, მაგრამ შემდეგ, როდესაც თავისუფლების დღე რეალურად დადგა და შემდეგ ეიფორიამაც განვლო, ის ვერ გამოვიყენეთ. კრიზისის ნამდვილი მიზეზების გაცნობიერების აქტიც ვერ შედგა, იმდენად დიდი იყო სურვილი, ცოტა ხნით მაინც არ გვეფიქრა პრობლემებზე (რომლებიც, როგორც ჩვენთან, ასევე, საზოგადოდ, სამყაროში არსებობდნენ) და მთავარი მხედველობიდან გამოგვრჩა.

თუმცა, საინტერესო ფაქტია, რომ სიახლეების „მოსინჯვა“ და მომავალზე ფიქრი 80-იანელთა თაობის კინორეჟისორებმა (რომლებსაც ქართული კინოსკოლის წარმომადგენლებს უწოდებენ, იქიდან გამომდინარე, რომ მათი, როგორც წიგნის შესავალშიც აღვნიშნეთ, საკმაოდ დიდი ჯგუფი საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრის და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის, მაშინ – საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის, ახალგაზსნილი კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული იყო) 70-იანი წლების ბოლოდან, ჯერ კიდევ სტუდენტებმა, დაიწყეს.

მათ ფილმებში ახალი ტენდენციები დაისახა, გაჩნდნენ ახალი გმირები, ახალი თემები, დაიწყო ახალი სტილური ძიებები. გაჩნდა „ახალი კინო“. ახალი თაობის რეჟისორების ინტერესები ახალი ტიპის, ახალი კატეგორიის ახალგაზრდა, თანამედროვე გმირების ცხოვრებაზე, პრობლემებზე დაკვირვებისა და მათი განსჯისკენ წარიმართა.

70-80-იანი წლების მიჯნაზე, პოეტურ-მეტაფორული კინო (სათქმელის გამოსახვა პოეტური ხერხებით, რითიც 50-60-იანელთა თაობამ, თავის დროზე, ქართული კინოს შეუდარებელი სახე შექმნა) ადგილს უფრო პროზაულ კინემატოგრაფს უთმობს. ეს ბუნებრივად გამომდინარეობდა ფილმებში წამოჭრილი საკითხების „რეალისტურობიდან“. ამ პერიოდის კინოსურათების მახასიათებელი სპეციფიკური ნიშანი – „პროზაული“ ეკრანული სინამდვილეა. გარემომცველი სამყაროს ანარეკლი, რომელსაც 80-იანელები აკვირდებოდნენ და ასახავდნენ.

90-იანი წლების დასაწყისიდან ქართულ კინოში კრიზისის პერიოდი იწყება. საინტერესო და აღსანიშნავია არა მხოლოდ ის, თუ როგორ და რაში გამოიხატა კრიზისის ნიშნები მხატვრული ფორმებისა თუ ხერხების თვალსაზრისით, არამედ ისიც, რომ ეს ყოველივე შიგნით,

ანუ თავად კინოფილმების სათქმელში, წამოჭრილ პრობლემებსა და მათში ასახულ სინამდვილეში იჩენდა თავს.

თუმცა, შემდეგ, გარდამავალ ზღვარზე, ეს შემართება და პოზიცია, აწმყოსა და მომავლის ლოგიკური და უკვე გამოცდილი აღქმა, სინამდვილის უშიშარი ხედვა და ცხოვრების ახალი ნაკადის კინოში აღბეჭდვის სურვილი გარკვეული ხნით გაქრა და მხოლოდ XXI საუკუნის დასაწყისში დაიწყო აღდგენა.

კრიზისის დაწყებადღე

აღსანიშნავია, რომ აწმყოში საზოგადოების რღვევის, ურთიერთობის დაშლის. მიუსაფრობისა და მარტოსულობის პრობლემები, პირქვეში მომავლის თითქოს წინასწარჭვრეტისა თუ რეალობის მოსალოდნელ შედეგებზე ფიქრი XX საუკუნის 80-იან წლებში, არა მხოლოდ 80-იანელების, არამედ უფროსი – „მამების“ – თაობის ფილმებშიც აისახა.

რეზო ესაძის „ნეილონის ნაძვის ხეში“ (1985) მოქმედება 31 დეკემბრის ღამეს, საქართველოს ერთ-ერთი პროვინციისკენ მიმავალ ავტობუსში, შემთხვევით თანამგზავრებს შორის ვითარდება. კალეიდოსკოპურად მბრუნავ, თითქოს დაჩეხილ (რის ეფექტსაც ლევან პაატაშვილის კამერა ქმნის) სივრცეში, რომლის „ბინადრებსაც“ ერთმანეთისგან გაუცხოების უხილავი, მაგრამ მყარი კედელი ყოფთ. „კედელს“ ჯერ კიდევ აქვს გაქრობის შანსი, რადგან, აღმოჩნდება, რომ ამ ადამიანებს ხმაშეწყობილი სიმღერაც შეუძლიათ და ტრასაზე მიტოვებული მგზავრის ერთად ძებნაც.

სხვა ვითარებაა ელდარ შენგელაის ფილმის „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1983) – პერსონაჟებს შორის. ასევე მყარი და უხილავი კედლით გაყოფილი, ერთმანეთისა და საზოგადოდ ცხოვრების მიმართ გულგრილი ადამიანების არსებობა ერთ ლოკალურ სივრცეში მდორედ და უღიმღამოდ მიედინება. „მოწესრიგებული ქაოსის“ დიდი წრებრუნვის მარადიული ციკლის პირობებში, როდესაც დრო, წლები გადის და არაფერი იცვლება. მას შემდეგაც კი, როდესაც ეს მოჩვენებითად მყარი სამყარო ინგრევა, ის ახალ წრეზე იწყებს ერთფეროვან ტრიალს, კვლავ უშედეგოდ და დაუსრულებლად.

1986 წელს ალექსანდრე რეხვიაშვილი იღებს ფილმს „საფეხური“, რომელიც ახალი და უფროსი თაობის რეჟისორების ერთგვარ „შემაკავშირებელ ხიდად“ იქცა. მან ახალგაზრდებისკენ მიმართა მზერა

და იმით დაინტერესდა, რაც ახალი თაობის, ახალი საზოგადოებისა და 80-იანელების ფილმებში წამოჭრილ პრობლემებს წარმოადგენდა. უადგილობა სამყაროში და შეუგუებლობა, გარშემომყოფთა ცნობიერებაში ღრმად გამჯდარი „მყარი ცხოვრების წესის“ მიუღებლობა აიძულებს ფილმის გმირს (ლევან აბაშიძე), რეალობას გაექცეს და საფეხური გაჭრას იქ, სადაც გზა არაა.

ტატო კოტეტიშვილის „ანემიის“ (1987) გმირი – ნიკა (ალბათ შემთხვევითი არაა, რომ ორივეს ლევან აბაშიძე თამაშობს) თითქოს აგრძელებს ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმის გმირის ბედსა თუ გზას. მასაც იგივე პრობლემები აწუხებს და აფორიაქებს. ვერც ის ეგუება გარემოს და ახალი თავგადასავლების საძებნელად მიდის მთის მიყრუებულ სოფელში. თავისუფლების ნაცვლად კი, დიქტატორული რეჟიმის მარწუხებში აღმოჩნდება, საიდანაც, თუ ყველაფერი ისე მოხდა, როგორც ფილმშია, გასაქცევი არსადაა.

ლევან თუთბერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ (1988) პირველი ქართული ფილმია, რომელიც სასულიერო პირს, ერის სულიერ წინამძღოლს, რეალურ ისტორიულ პიროვნებას, ეპისკოპოს ნაზარს ეძღვნება, რომელიც ბოლშევიკებმა შეიპყრეს და როდესაც მისი სიმტკიცე ვერ გატეხეს, სიკვდილით დასაჯეს.

დათო ჯანელიძე „მდგმურებში“ (1989) მარტოხელა ადამიანის (რომელიც დრომ, პოლიტიკურმა თუ სოციალურმა გარემოებებმა უმწეო და უსუსურ არსებად აქციეს და რომელიც დინებას მორჩილად მიუყვება) ბინაში ჩასახლებული ოჯახის ისტორიის ჩვენებით, მეტაფორულად წარმოადგენს საქართველოს ისტორიის რეალურ სურათს, იმ ადამიანების, საზოგადოების ბედს, რომლებიც გაურკვეველი წარმომავლობისა თუ სტატუსის სტუმრებმა საკუთარ სახლში – ქვეყანაში „მდგმურად“ აქციეს.

დათო ჯანელიძე, მომღვენო ფილმში „ციხესიმაგრე“ (1993 წელი), რომელიც ფრანც კაფკას რომანის (რომელიც, თავის მხრივ, ბიბლიურ სიუჟეტებსა და თემებს ეყრდნობა) მიხედვითაა შექმნილი და ორ მთავარ ხაზს მიუყვება, აგრძელებს და ართულებს „მდგმურებში“ დაწყებულ პრობლემაზე საუბარს. ამავე დროს, თითქოს აერთიანებს ქართული კინოს ორ ძირითად მიმართულებას – მეტაფორულ, მითოსურ, ლეგენდებსა და თქმულებებზე დაფუძნებულ ნაკადს და მეორე მხრივ – კავშირს თანამედროვეობასთან, რეალობასთან, რომელიც ფილმში სწორედ პირველ ხაზსაა ამოფარებული და ახალ მხატვრულ სინამდვილედ გარდაიქმნება.

„ციხესიმაგრე“ თანადროული პასუხია XX საუკუნის 90-იანი წლების (გადაძახილით, 30-იანი წლების რეპრესიების ეპოქასთან) საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურ მოვლენებსა და მათგან გამომდინარე, საზოგადოებაში არსებულ შინაგან თუ გარე კონფლიქტებზე. საზოგადოების ჩაკეტილობა, ვითარების გამოუვალობა და ძალადობრივი სისტემის მოქმედება – ფილმის მთავარი სათქმელი და გარემომცველი რეალობის ავტორისეული შეფასებაა.

ზაზა ილურიძის ფილმმა „უამი“ (1990) თითქოს გაუსწრო დროს და ის ვითარება ასახა, რომელიც შემდგომი პერიოდის საქართველოში განვითარდა. ბრბოსა და ლიდერის ურთიერთობა ბევრ ნაცნობ ინფორმაციას ატარებს, სხვადასხვაგვარ ასოციაციასაც აღძრავს და ერთმნიშვნელოვნად არ იკითხება. ესაა ფილმი იმის შესახებ, რომ ძარცვის, მოხვეჭის სურვილით შეპყრობილი ადამიანები, მზად არიან პიროვნული თავისუფლება დათმონ და სხვის ნებას დამორჩილებულმა იცხოვრონ. ასეთ ხალხს, როგორც გინდა, ისე მართავ. როდესაც საზოგადოება უსახო მასად იქცევა, მას ნებისმიერი მმართველი, საითაც უნდა, იქით წაიყვანს.

პროსაპერ მერიმეს „მატეო ფალკონეს“ მოტივებზე შექმნილი, მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“ (1991) ამ ზაზს აგრძელებს და ერთი მხრივ, საქართველოში წითელი არმიის შემოსვლასა და ორად გახლეჩილი საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებს ასახავს, მეორე მხრივ, იმ სამოქალაქო ომს ეხმიანება, მის პანორამად იშლება, რომელიც საქართველოში სწორედ იმ, 1991 წელს მიმდინარეობდა, როდესაც ფილმი შეიქმნა. რეჟისორისთვის მნიშვნელოვანი და პირველადი ისაა, თუ რა არჩევანს აკეთებენ და როგორ იქცევიან ადამიანები ექსტრემალურ სიტუაციაში, როდესაც ცხოვრების ჩვეული, მშვიდი თუ უშფოთველი მსვლელობა ირღვევა და ყოველი მოქალაქე იმ ზღვარის წინაშე აღმოჩნდება, რომლის ერთ მხარეს ჯალათები/ მოძალადეები დგანან და მეორე მხარეს – მათი მსხვერპლნი.

ალექო ცაბაძის „ღამის ცეკვაში“ (1991) ახალგაზრდა ადამიანების გზაბნეული ცხოვრების, მარტოობის, უიმედობის მძაფრი სურათი იკვეთება. ზნეობრივი და მორალური „ცნებების“, ურთიერთობათა რღვევა, „მორალით“ დაკანონებულ ნორმებთან შეუთავსებელი საქციელი და ცხოვრების წესი – ურწმუნოებიდან, უსიყვარულობიდან, ინტერესების უქონლობიდან, უპერსპექტივიობიდან გამომდინარეობს და შეუწყნარებლობაში გადაიზრდება.

აქ, როგორც, ალექო ცაბაძის წინამორბედ (და 80-იანი წლების გამორჩეულ, ფილმში „ლაქა“, 1985), არსებობა ძალიან მძიმეა. გამოუვალობის, უიმედობის, უშედეგობის ატმოსფეროა. ცხოვრება მძიმეა, რადგან მასში ბევრი ჭკუჭყი, უზნეობა, სულიერი სიცარიელე და ბოროტებაა. ადამიანებს სახე დაუქარგავთ, იოლად იმეტებენ ერთმანეთს დასაღუპად, იოლად სწირავენ, არ უფრთხილდებიან ერთმანეთს, არ განიცდიან სხვის სატიკივარს, სხვისი სიხარული არ უხარიათ. უდიდძამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია საზოგადოების ყოფა: ადამიანებისთვის საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარტოვეში, მიუსაფრობით იღუპებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბიჯებს დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუპავს, სისასტიკე ზემოზს და ყველას ამარცხებს.

თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“ (1992) „ახალი ეპოქის“ ქართული კინოს ერთ-ერთი წარმატებული და გამორჩეული ნაწარმოებია, რომელიც მკაცრი, მამხილებელი და „უხეში“ ხერხებით ყვება ადამიანებს, ოჯახის წევრებს შორის დასადგურებული გაუცხოების, საზოგადოებაში გამჭრალი თანაგრძნობისა და მათ შესახებ, რომლებიც ამ საზოგადოების გულგრილობას ეწირებიან. თუმცა თავიანთი არსებობით ამართლებენ ყველაზე მთავარს – ადამიანის ამქვეყნიურ დანიშნულებას. ასეთ პიროვნებებს აქვთ მიზანი – ამ შემთხვევაში – კაცობრიობის გადარჩენა (თუნდაც, ეს მიზანი და სურვილი უტოპიური იყოს) და მას ყველაფერს სწირავენ – სიცოცხლესაც კი, რადგან გასაწირი სხვა არაფერი აქვთ. ისინი თავისუფალი ადამიანები არიან.

XX საუკუნის 80-90-იანი წლების, ჯერ კიდევ კრიზისამდელი კინოდან თანამედროვეებისა და მომავლისკენ არა ერთი სხვა გზავნილი გაიგზავნა. მათ, ბუნებრივია, ვერ შეაჩერეს პროცესები, რომლებიც ქვეყანასა და კინოში მალევე დაიწო, მაგრამ XXI საუკუნემდელი ეს მონაკვეთი, თავისი ყველა წინალობითა და მიღწევით, ქართული კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული და მრავალმხრივ მნიშვნელოვანი, მრავალნიშნისანი პერიოდია.

მაშები და ახალი გმირები XXI საუკუნეში.

კრიზისიდან გამოსვლის დასაწყისი

2000-იანი წლების, სხვადასხვა ნიშნით, გამორჩეულ, სხვადასხვა თაობის რეჟისორების („მაშებისა და შვილების“, „დაკარგული“ და მომდევნო – „ნაპოვნი“ – თაობის წარმომადგენლების) ფილმებია –

ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“, ღათო ჯანელიძის „ჯაყოს ზიზნები“, ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და „შემთხვევითი პაემნები“, გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირი“ და „სიმინდის კუნძული“; რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი სახლი“, ბედნიერი ოჯახი“, რუსუდან ჭყონიას „გაილიმეთ“, თინა გურიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“, ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისი“, ნუცა ალექსი-მესხიშვილის „კრედიტის ლიმიტი“, გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“, თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ და „ჰორიზონტი“: ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ და „გრძელი ნათელი დღეები“; ზაზა ზალვაშის „იქ, ჩემთან“ და „ნამე“, რეზო ესაძის „თვე, როგორც ერთი დღე“, ანა ურუშაძის „სამიში დედა“, ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“ და „მანდარინები“; თემურ და გელა ბაბლუანების „მემკვიდრეობა“, გელა ბაბლუანის „ცამეტი“ („13tsameti“), ნინო უვანიას „აღლუმი“, დიტო ცინცაძის „მედიატორი“, „კაცი საელჩოდან“, „ჩაისუნთქეთ-ამოისუნთქეთ“ და სხვა).

ეს კინოსურათები, დაწყებული 2005 წლიდან დღემდე, ქართული კინოს კრიზისის დასრულების მაუწყებლად და უახლესი ქართული კინოს პორტრეტის, მთავარი ნიშნების მატარებლად, ძირითად შემადგენელ ნაწილებად ითვლებიან. „დაკარგული თაობის“ ცხოვრებას გვიჩვენებენ, სცდებიან ლოკალურ ადგილებს, დროის ფარგლებსა და სხვა სივრცეებშიც გადადიან. ისინი ახალი მოგზაურობებია ნაცნობ და ნახევრად უცნობ სივრცეებში, რომელთა აღმოჩენასაც სხვადასხვა თაობის ქართველი რეჟისორები ცდილობენ.

პირველი ფილმი, რომელმაც „მითი“ ქართული კინოს გარდაცვალების შესახებ დაანგრია და საზოგადოებას მისი ხელშეორე დაბადება აუწყა, ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღშია“ (2005 წელი. კინოსტუდიების „აისი“ და „რემკა“ პროდუქცია, ერთ-ერთი პირველი დამოუკიდებელი ქართული საპროდუსერო პროექტი, პროდუსერები – ლევან კორინთელი, გიორგი ხარაბაძე).

ფილმში აღდგენილია 90-იანი წლების დასაწყისის თბილისის ატმოსფერო, სამოქალაქო ომის პერიოდში (ეს ამბები მომავალ წლებში ქართული კინოს ერთ-ერთ „მთავარ“ თემად იქცა). შექმნილია საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და ყოფის ამსახველი მეტყველი სურათი. ამავე დროს, ის სცილდება კონკრეტულ ჩარჩოებს და ზოგადდება, როგორც სათქმელის განერცობის, ასევე წამოჭრილი პრობლემების მხრივაც.

ამ ფონზე ახალგაზრდების ჯგუფის, თითქოს, პირადი ცხოვრების ამბავი იშლება. მიუსაფრობის, თავსმოხვეულ ყალბ მორალსა და მის კანონებთან შეუგუებლობის ამბავი. მათ არჩევანი უნდა გააკეთონ ზნეობასა და უზნეობას, შეუგუებლობასა და მორჩილებას შორის. სურთ იბრძოლონ და თავი დააღწიონ მარწუხებს, რომლებითაც საზოგადოებას, რეალობას მათი დამონება უნდა. სხვათა შორის, არჩევანის თემა ახალი ქართული კინოს ერთ-ერთი, ხშირად წამოჭრილი, საკითხია.

გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირში“ (2008-2009) მოთხრობილია აფხაზეთიდან ღვენილი 11-12 წლის ბიჭუნას – თედოს ისტორია, რომელიც ღელასთან ერთად ცხოვრობს, მამა აფხაზეთში დარჩა და მის შესახებ აღარაფერია ცნობილი.

საქართველოს თავის დაკარგულ ნაწილთან ერთი ხიდი აკავშირებს. ის უღვევს წინ თედოსაც, სანამ მეორე ნაპირზე გადავა, გამყოფი და ამავე დროს, „ამ“ და „იმ“ ცხოვრების, წარსულისა და აწმყოს დამაკავშირებელი. ეს ხიდიც მდინარე ენგურზე, ისევე, როგორც მთელი ფილმი, რეალურიცაა და მეტაფორულიც, რეჟისორის მიერ ოსტატურად აწყობილ მიკროსამყაროში, სადაც ყველას თავისი და გადაჯაჭვული ბედი და ტრაგედია აქვს – აფხაზსაც და ქართველსაც.

სხვა მიმართულებითა და განსხვავებულ მასალაზე დაყრდნობით, ძიებებისა და მოგზაურობის მოწმე და თანამონაწილე გახდება ის, ვინც ალექო ცაბაძის კინოსურათს – „რენე მიდის პოლიუდში“ ნახავს. ფილმი ორმაგ კატეგორიას შეიცავს – პრივატულსა და ზოგადსაკაცობრიოს, პირადი ემოციურ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან – ფრანგ მწერალ მარსელ პრუსტის „საერთო ფსიქოლოგიზმამდე“ – თანამედროვე საზოგადოების სულიერ პორტრეტად განზოგადებამდე. შეიცავს პრობლემატიკას – კონკრეტულსა და მარადიულს, მოქცეულს არაორდინარულ ფორმაში.

მეტაფორებისა და სიმბოლოების ერთიანობით რეჟისორი ქმნის სამყაროს, რომელშიც რეალობას წარმოსახვა ანაცვლებს, წარსული ისე ახლოს მოდის აწმყოსთან, რომ გარჩევა – რომელი დროა, რომელია „ნამდვილი“ რეალობა და რომელი, „გამოგონილი“ – რთულია და ზღვარის გავლება ამ განზომილებებს შორის – შეუძლებელი.

რენე დადიანი ახალგაზრდებს რეჟისურას ასწავლის, თან გაზის ბალონების დამტარებლად მუშაობს, რაც საშუალებას აძლევს შეხვდეს სხვადასხვა ადამიანს, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელს და მათი ცხოვრების უცნობი შრეები აღმოაჩინოს. (ტენდენცია –

დამახასიათებელი იყო 80-იანელთა თაობის ფილმებისთვის და მათ შორის, ალექო ცაბაძისთვისაც).

ფილმში ცხოვრება ჩვეულებრივ, ერთფეროვნად მიედინება. საზოგადოების ყოფა არაფრითაა გამორჩეული. შემდეგ ამ მყარი და თანასწორგოლებიანი ჯგუფის რღვევა იწყება, თუმცა სხვისთვის შეუმჩნევლად. მხოლოდ რენესტის. იგი ყველაფერს აკვირდება და კამერით იღებს. ეს კადრები და უცნაური ხილვები მისგან დამოუკიდებლად ახალ განზომილებებში გადადიან და ახალ დროით-სივრცით შრეს ქმნიან – წარმოსახვასა თუ სინამდვილეში.

რას ეძებს რენე – საკუთარ თავს, წინაპრებთან შეხვედრა და მათი საიდუმლოს ამოხსნა სურს, წარსულში გარკვევა, თუ აწმყოს გაანალიზება?! მისი გონება, ფანტაზია, უნივერსალური მეხსიერება წარსულიდან „იკვებება“ – ოდესღაც მომხდარი ისტორიული ფაქტების მატერიალიზებითა თუ ძველი ფოტოების გაცოცხლებით. საზრდოობს იმისგან, რაც ხდება და იმისგანაც, რაც შეიძლება, მოხდეს. ცდილობს გაარღვიოს დროისა და სივრცის მყარი კედელი, რომლის მიღმაც (როგორც აწმყოში) საფრთხე ელოდება, სადაც მრავალი მუდმივმოქმედი ნაღშია ჩადებული, რომლებიც ყოველი მორიგი კარის შეღებისას, ერთი მეორის მიყოლებით „ფეთქდებიან“.

ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ იმ თაობის, უკვე არცთუ ახალგაზრდაადამიანის ისტორიაა, რომელსაც პიროვნებად ჩამოყალიბებისა და ცხოვრებისეული არჩევანის გაკეთება სწორედ საბედისწერო 90-იან წლებში მოუხდა – „დაკარგული თაობის“, რომელსაც არჩევანის გაკეთების საშუალება საზოგადოებამ, მამების თაობამ არ მისცა. ნარკომანის, რომელიც ამ სენით არის ავაღ, რომლის დღეებიც ერთადერთი საქმიანობითაა დატვირთული – როგორმე ნარკოტიკი იშოვოს და მზადაა, ამისთვის ყველაფერი გაიღოს. ბოლოს ზნეობრივი არჩევანი უნდა გააკეთოს და გადაწყვიტოს, როგორ გააგრძელოს ან არ გააგრძელოს ცხოვრება, გაეცეს მას და თავს თვითმკვლელობით უშველოს, თუ სხვა ადამიანის მაცდუნებელ არამზადად იქცეს.

გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“ მანიაკი-მკვლელის რეალურ ამბავს უკავშირდება, თუმცა ეს მხოლოდ საბაბია ამბის მოსათხრობად – დოკუმენტური ფილმისთვის მხატვრულ ფილმში – რომელსაც მთავარი გმირი იღებს და პარალელურად გახმაურებული მკვლელობების საქმეებს იძიებს, მკვლელის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შესაქმნელად და ვინაობის დასადგენად. საბაბია იმის სათქმელად, რომ: საზოგადოებრივი

აზრი, რომელსაც მედია, სხვადასხვა უწყება, თავად საზოგადოება, სტერეოტიპული აზროვნება, უსამართლობა და გულგრილობა იწვევს, ხშირად ადამიანის ბედისწერის განმსაზღვრელი ხდება, მისი პიროვნული განადგურების მიზეზი.

2005 წელს ლევან ზაქარეიშვილმა (1953-2006) დაასრულა წლების წინ, სხვა რეალობასა და სხვანაირ საქართველოში დაწყებული ფილმის „თბილისი-თბილისი“ გადაღება. კინოსურათი, ერთი მხრივ, აღბეჭდავს და ინახავს 90-იანი წლების ქალაქის შავ-თეთრ კადრებს, როგორც ქრონიკას და მეტაფორულად წარმოადგენს ტრაგიზმით აღსავსე, სიცოცხლისგან თითქოს სრულიად დაკლილი, მიუსაფარი ადამიანების ყოფას, რომელიც არსებობის გამოუვალობაზე, უიმედობაზე, უმომავლობაზე მეტყველებს.

„თბილისი-თბილისი“ რაღაც ნიშნებით ჰგავს გიორგი მასხარაშვილის „მესაათეს“ და არა ერთ მოტივს იზიარებს. მთავარი გმირი ახალგაზრდა რეჟისორია (რომლის როლსაც გიორგი მასხარაშვილი ასრულებს), რომელიც რეალობაზე დაკვირვებით, კინოსცენარის დაწერას ფიქრობს. სხვადასხვა რეალურ დროში გადაღებული კადრები – შავ-თეთრი და ფერადია, რაც, ერთი მხრივ, ლევან ზაქარეიშვილის ფილმის ბედს გამოხატავს – გადაღებების დროში გაწელილობასა და აქედან გამომდინარე, გადაღებისას გამოყენებულ სხვადასხვა ფირსა და ტექნიკას. მეორე მხრივ, ფერების კონტრასტი გმირის პირადსა და მისი დაკვირვების ობიექტების – ცხოვრებას ყოფს და ურთიერთფონად იღება.

„მესაათესა“ და „თბილისი-თბილისის“ მსგავსად, მოქმედება დიტო ცინცაძის ფილმშიც – „კაცი საელჩოდან“ (2005), ძირითადად, ბაზრობის ტერტიტორიაზე ხდება და ზოგადად, საქართველოს რეალობის ასახვის პარალელურად, ლტოლვილთა თემსაც ეხება.

ეს ფილმი მეგობრობაზეა, რისიც არავის ესმის, რადგან გაუცხოებულ, სოციალურ პრობლემებსა და ურთიერთუნდობლობაში ჩაბმულ ადამიანებს სულიერი ღირებულების დანახვა და დაფასება აღარ შეუძლიათ.

მთავარი გმირი, ჰერბერტ ნოიშანი (ბერჰარდ კლაუსენერი), საქართველოში გერმანიის საელჩოს თანამშრომელია. ბაზრობაზე გაცნობილ და დამეგობრებულ, ლტოლვილთა დასახლებაში მცხოვრებ ბიჭთან (რომელიც, გოგო აღმოჩნდება და რომელიც მისთვის შვილის) შეხვედრა მისთვის საბედისწერო – საქართველოდან წასვლის მიზეზი – ამდენად, მართულობიდან თავის დაღწევის შეუძლებლობის საფუძველი აღმოჩნდება.

ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“ სამი ნოველისგან შედგება, რომლებსაც თითქოს არაფერი აქვთ საერთო. მოქმედება სხვადასხვა დროში ხდება, სხვადასხვა ოჯახში, სიუჟეტებიც სხვადასხვაა, გადაღების მანერაც, სტილიც, ტემპო-რიტმიც და ამითაც არის საინტერესო, თუმცა თითოეულ ნოველას ერთი რამ აერთიანებს და აკავშირებს – სიყვარული, რომელსაც ყველაფრის გაკეთება და ყველა წინააღმდეგობის გადალახვა შეუძლია.

ფილმში „შემთხვევითი პაემნები“ ლევან კოლუაშვილი, „ქუჩის დღეების“ შემდეგ (ამ ორ ნამუშევარს შეიძლება დილოგიაც ვუწოდოთ), საზოგადოების მონუმენტურ პორტრეტს, ახლებურად და კვლავ მეტაფორულად წარმოადგენს და კიდევ ერთხელ აჩვენებს, რომ მკაფიოდ გამოკვეთილი ხდება, „საკუთარი“ თემები და ხელწერა აქვს; აქვს „პრინციპული“ დამოკიდებულება სინამდვილისა და კინემატოგრაფიის მიმართ და, თავისი პერსონაჟებისგან განსხვავებით (რომლებიც, ფაქტობრივად, ჩიხში არიან, ბედს დამორჩილებულნი და პასიურნი), ამ დამოკიდებულებების, შეგრძნებებისა და სათქმელის განვითარების, ინტერპრეტირების აქტიურ პროცესში ცნობიერადაა ჩაბმული. რეჟისორს

აინტერესებს არა იმდენად, რაც საზოგადოების ყოფაში, ეთქვამთ, პრობლემების აქტუალობის მხრივ ხდება, არამედ ამგვარი ყოფის ჩვენებით, ის, რაც ფასადს მიღმაა, რაც ხან ჩანს და ხან არ ჩანს, რასაც ხან ვხედავთ ან ვერ ვხედავთ (თუ დანახვა არ გვინდა) და რასაც არაერთი მიზეზი თუ საფუძველი აქვს.

რა ხდება „ცხრა მთას იქით“, თანამედროვე სოფელში, რომელიც თითქოს ცივილიზაციასაა მოწყვეტილი, რომლისკენ მიმავალი გზაც, ხშირად, გაუვალია, მაგრამ, რომლისთვისაც ეს „უგზოობა“ საკუთარ თავთან დარჩენისა და გადარჩენის საშუალებაა? როდისაა შესაძლებელი ორი სამყაროს მშვიდობიანი თანაარსებობა და როდის ხდება ეს შეუძლებელი? რას ელოდებიან ადამიანები ახალი საზოგადოების აღმოჩენისგან, რას სთავაზობს ეს საზოგადოება და არის თუ არა ჩვენი წარმოდგენები რეალობის შესატყვისი და იდენტური ყოველთვის და თუ არა, რა არის, ორივე შემთხვევაში, მიზეზი?

ეს და კიდევ სხვა თემები, სათქმელია მოქცეული ლევან თუთბერიძის ორ, მიყოლებით გადაღებულ, მხატვრულ ფილმში, „ზღაპრული“ სახელწოდებით, „ცხრა მთას იქით“ (2014) და „მოირა“ (2015). ეს უკანასკნელი – ბერძნული მითოლოგიის ბედისწერის ქალღმერთების სახელის მიხედვით.

პირველში – „ცხრა მთას იქით“ მოქმედება მაღალმთიან სოფელში ხდება. აქ ლეგენდები რეალობის თანასწორია და მათ არსებობაში, როგორც სინამდვილის ანარეკლში, ეჭვი არავის ეპარება. მაგრამ, რაც ადგილობრივებისთვის ჩვეულებრივი, ყოველდღიურობის ნაწილია, უცხოა მათთვის, ვინც ამ სამყაროში საკუთარი წარმოსახვების შექმნასა და საკუთარი მითების აწყობას ცდილობს.

ლევან თუთბერიძე ორი რეალობის, ორი სამყაროს ზღვარზე არსებულ ატმოსფეროს ქმნის. ფილმი ბევრ იდუმალებას მოიცავს, რის ამოხსნასაც მაყურებელი ფინალამდე ვერ ახერხებს. მასში ბევრი ზაზი და რამდენიმე თემაა მოქცეული. რამდენიმე საწყისითა და ურთიერთგამომდინარე. ეს დრამატულ დაძაბულობას სძენს კინოსურათს და ორგანულად ავსებს თხრობის მდორე, თითქოს გაწელილ, აუღელვებელ ტემპო-რიტმს, რომელიც ყოფითი და პირობითი დეტალების გადაჯაჭვით იქმნება.

„მოირა“ სოციალური დრამაა, რომელიც თანამედროვე საზოგადოების არაერთ პრობლემას შეიცავს. დაწყებული ეკონომიკური და ემიგრაციის თემებიდან, საზოგადოებაში არსებული გულგრილობის, დაუსჯელობის სინდრომისა თუ უსამართლო სასჯელის, ორგანიზებული დანაშაულის, ტერორიზმის საფრთხის, კეთილშობილი თანადგომის, ღირსებისა და ზნეობრივი გადარჩენის ჩათვლით.

საკონტროლო კითხვები:

1. რა საერთოა XX საუკუნის 20-იანი წლების ევრო-ამერიკელ მწერლებსა და XX-XXI საუკუნეების მიჯნის ქართველ რეჟისორებს შორის?
2. როგორი იყო XX საუკუნის ბოლო 2 ათწლეულის საზღვარზე მყოფი ქართული კინო? თემატურად, სტილისტურად, ჟანრობრივად?
3. რომელი წლიდან და რომელი ფილმიდან იწყება ახალი ქართული კინოს „დაბადება“? არსებობს მიზეზი, რამაც კრიზისის დაძლევის პროცესს შეუწყო ხელი?
4. როგორ აისახება და რა გავლენას ახდენს რეალობა კინოფილმების თემატიკაზე?
5. აისახა თუ არა საქართველოში მიმდინარე მოვლენები ქართულ ფილმებზე და თუ კი, როგორ?
6. გამოჩნდნენ თუ არა ახალი გმირები ახალი ქართული კინოს სივრცეში?
7. როგორ ფიქრობთ, არის თუ არა უახლესი ქართული კინო ისეთივე „ახალი“, როგორიც 10-15 წლის წინ იყო?

დავალება:

1. გაეცანით ინფორმაციასა და კვლევებს „დაკარგული თაობის“ შესახებ.
2. გაიხსენეთ მსოფლიო კინოზე პოლიტიკური პროცესების გავლენები.
3. მოძებნეთ და გაეცანით პუბლიკაციებს 80-იანი წლების ბოლოსა და 90-იანი წლების დასაწყისის ქართული ფილმების შესახებ.
4. გაეცანით ორი ათწლეულის მიჯნაზე მდგომი ქვეყნის სინამდვილეს, ფაქტებს, რომლებმაც საქართველოში მიმდინარე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცვლილებები გამოიწვიეს.
5. შეადგინეთ 80-იანი წლებისა და 90-იანი წლების ქართული ფილმების მთავარი თემებისა და მთავარი გმირების ძირითადი მიმართულებების ერთიანი სქემა.
6. იგივე კვლევითი სამუშაო ჩაატარეთ 90-იანი წლებისა და XXI საუკუნის დასაწყისის კინოთემატიკასა და გმირებთან დაკავშირებით.
7. მოამზადეთ სტატია, რევიუ, მოძიებული მასალის გამოყენებით და წინ წამოსწიეთ სასურველი თემები.

ზღაპრული 2000-იანები

ეპოქის დახასიათება, რომელშიც ამჟამად ვცხოვრობთ, დღითიდღე რთულდება. მკვლევრები თანხმდებიან, რომ კლასიკური პოსტმოდერნიზმის ცნება საკმარისი აღარაა თანამედროვე სამყაროს აღსაწერად. XXI საუკუნის დასაწყისში კინოთეორიაში ახალი ტერმინები გაჩნდა, რომლებიც ცდილობდნენ კინემატოგრაფის ახალი ენის ახსნას. მეცნიერების უმრავლესობა თანხმდებოდა, რომ 2000-იანი წლების კინოს მთავარი მახასიათებელი შინაარსისა და ფორმის გამარტივება იყო.

ხელოვნებაში ზღაპრის ელემენტები გაძლიერდა. გავიხსენოთ ამ წლების რეკლამა, მოდის სამყარო, შოუ ბიზნესი, ე.წ. სამოყვარულო ფილმები, რომ არაფერი ვთქვათ მთლიანად გასართობ ინდუსტრიაზე, მაღალბიუჯეტური და ჟანრულ კინემატოგრაფზე – ყველგან ზღაპრის სტრუქტურას აღმოვაჩენთ.

შინაარსის, ფორმისა და თხრობის გამარტივებაზე პირველად კლემენტ გრინბერგი (ამერიკელი ესეისტი, თანამედროვე არტ მკვლევარი, ხელოვნების კრიტიკოსი. 1909-1990) აღაპარაკდა, რომელმაც მასობრივად გავრცელებულ, ხშირად გამეორებული თემების შემცველ, უგემოვნებო ხელოვნებას კიჩი უწოდა. მისი აზრით, კიჩი XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე წარმოიშვა. მაშინ, როდესაც ხელოვნებაში ავანგარდული მოძრაობები ჩნდებოდა, რაც თხრობის უკიდურეს გართულებასთან იყო დაკავშირებული. მასებისთვის კი, რომლებიც საშუალო ფენას შეადგენდნენ, საჭირო იყო გასაგები, „მარტივი“ ხელოვნება. მოთხოვნა-მიწოდების პრინციპის გათვალისწინებით. მათ გემოვნებაზე დაყრდნობით. სწორედ ამან განაპირობა კიჩის გაჩენა, რომელმაც მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი ახალი რეალობა თითქმის მთლიანად მოიცვა.

რა თქმა უნდა, მასობრივი კულტურა არ არის კიჩი. კიჩია ყველაფერი ის, რაც არ განაპირობებს აზროვნების პროცესს. ამის მიუხედავად, პოსტმოდერნიზმში ამ განსაზღვრებამ აზრი დაკარგა, რადგან წინა ხედე დაწინაურდა სტრუქტურა და არა მნიშვნელობა (შინაარსი).

მაშასადამე, როდესაც პედრო ალმოდოვარი უტრირებულად გვიჩვენებს ტელეინდუსტრიას, თოქ შოუებსა და მათ ოდიოზურ წამყვანებს, მისთვის მნიშვნელოვანია არა ე.წ. სატელევიზიო ესთეტიკა თუ ამ გადაცემების ტრივიალური შინაარსი, არამედ სტრუქტურა,

თუ როგორ მუშაობს, რას ეფუძნება და რომელ კულტურულ კოდებს იყენებს აღნიშნული სფერო (კულტურა).

არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ პოსტსტრუქტურალისტების ყველაზე საყვარელ ქალაქად დღემდე ლას-ვეგასი რჩება. ზოგიერთისთვის ნეეადაში, მოპავეს უდაბნოში გაშენებული ეს ქალაქი კიჩის უმაღლეს გამოვლინებას წარმოადგენს. მსოფლიო ღირსშესანიშნაობების ასლების ქალაქი დეკონსტრუქციუზმის, პოსტსტრუქტურალიზმის, პოსტთეორიის, თანამედროვე ფილოსოფოსების, ხელოვნებისა და ურბანისტების კვლევისა და ინსპირაციის უშრეტი წყაროა. ლას-ვეგასში შინაარსისა და ფორმის გამარტივება აღარ ითვლება მხოლოდ ცუდი გემოვნების ნიშნად. სწორედ ასე უნდა მივიდგეთ 2000-იანი წლების ქართულ მხატვრულ კინოსაც.

რადგან ლას-ვეგასი ვახსენეთ, მაშინ თავისუფლად შეგვიძლია 2000-იანი წლების დასაწყისის ქართული პოპ კულტურის გახსენებაც, რომელიც სწორედ იმ დროს იწყებდა ახალ სიცოცხლეს. მართალია, ჯერ კიდევ საბჭოთა დროს გავრცელებული ტერმინით „ესტრადა“ მოიხსენიებდნენ, მაგრამ ის დასავლური, კერძოდ, ამერიკული კომერციული ხელოვნების იმიტირებით იყო დაკავებული.

„ფორმით – დასავლურისა და შინაარსით – საბჭოთა“ შოუ ბიზნესის ნაწილად უნდა განვიხილოთ სერიალებიც, რომლებმაც მნიშვნელოვნად მოიცვეს ქართული ტელევიზიის საეთერო დრო. უცხოურ სერიალებს მალევე მოჰყვა ადგილობრივი პროდუქციაც.

ამ მხრივ, პირველ რიგში, უნდა დავასახელოთ ტელერადიოკომპანია „იმედი“. სწორედ მან დაიწყო ქართული სერიალების აქტიურად გადაღება, რითაც გაჩერებულ კინოწარმოებაში შექმნილ სიცარიელეს ნაწილობრივ მაინც ავსებდა.

ზემოხსენებულ სატელევიზიო პროდუქციაში აქტუალური იყო ე.წ. ოთხმოცდაათიანების თაობის კინოსთვის დამახასიათებელი თემები: კრიმინალური სამყარო, გარჩევები, კორუმპირებული სახელმწიფო, უსამართლობა, არანორმატიული ლექსიკა, ნარკოტიკები. რაც შეეხება ფორმას – ქართული სერიალები არასოდეს იცავდნენ ფორმატსა და ჟანრულ კანონებს, რაც ხშირად არა ამბიციურობით, არამედ უცოდინრობით იყო განპირობებული – ჩაბნელებული კადრები, არათანმიდევრული სიუჟეტური ხაზი, დრამატურგიული გაუმართაობა, მსახიობების შესრულების არასათანადო დონე და მანერა, არასატელევიზიო ხედები, ხარვეზებით საცხე ხმოვანი რიგი და ზოგადად, გამოსახულების ძალიან დაბალი ხარისხი.

არაპროფესიონალიზმი თანამედროვე ქართული კინოს ერთ-ერთი თანმდევი ეპითეტია, რომლისგან გათავისუფლებაც დღემდე რთულად ხდება. თუმცა ნულოვან წლებზე საუბრისას, ეს გარემოება ცოტა ხნით გვერდზე უნდა გადავდოთ. მაშინ კინოში, ძირითადად, ენთუზიამზე მომუშავე ადამიანები, სრული ეკონომიკური კოლაფსის მიუხედავად, მაინც ცდილობდნენ ფილმების გადაღებას და ამით ქართული კინემატოგრაფის სიცოცხლის უწყვეტობის შენარჩუნებას.

ქართული ფილმების ელექტრონული კატალოგის მიხედვით, 2000-იანი წლების პირველ ნახევარში გადაღებულია, დაახლოებით, 100-ზე მეტი ფილმი. მათი უმრავლესობის მოძიება შეუძლებელია, რადგან თავის დროზე არ მომხდარა ამ ფილმების გაქირავებაში გაშვება, ან თუნდაც ტელევიზიით ტრანსლირება.

1990-იან წლებში, კინოსტუდიამ „ქართული ფილმი“, მის ბალანსზე არსებული საწარმოო შენობებთან ერთად კინოთეატრებიც გაასხვისა, რის გამოც საბოლოოდ ჩამოიშალა ადგილობრივი კინოინდუსტრია.

რეჟისორები ფილმებს მაყურებლისთვის აღარ და ვეღარ იღებდნენ. უმაღლესი თავი იჩინა პრობლემამ, რომელიც არც თუ ისე ახალი იყო ქართული კინოსთვის. 2000-იანი წლების პირველი ნახევრის მხატვრულ ფილმებში გამოიკვეთა რეალობისგან და ასევე მაყურებლისგანაც დისტანცირების ტენდენცია.

მომდევნო წლებში, როდესაც კინოწარმოების პროცესი აღდგა, „ახალ ქართულ კინოს“ უკვე აღარ ჰყავდა ადგილობრივი აუდიტორია. ბევრის აზრით, ეს განპირობებული იყო იმით, რომ ნულოვან წლებში რეჟისორებმა გაწყვიტეს მაყურებელთან ურთიერთობის ყველა ძაფი, რომლებიც მასთან აკავშირებდათ და რაც ოდითგანვე განაპირობებდა ქართული კინოს დიდ პოპულარობას მოსახლეობაში, როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

2000-იანი წლების ზოგადი ტენდენციის მიუხედავად, რომელიც ფორმისა და შინაარსის გამარტივებისკენ იყო მიმართული, გამოჩნდა ახალი თაობა, რომელიც ცდილობდა იმხანად პოპულარულ ხელოვნებასა თუ სტილთან დაპირისპირებას, რაც მხატვრული ენის ხშირად ხელოვნურად, გამიზნულად გართულებაში გამოიხატებოდა. ამ მოვლენას სიმარტივის შიშის კომპლექსიც შეგვიძლია ვუწოდოთ.

მათგან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა დავასახელოთ თორნიკე ბზიაკას „ბოდეა“ (2003), რომელიც ქართულ კინოში ეუბნ იონესკოს შემოქმედების ეკრანიზაციის პირველ და ჯერჯერობით ერთადერთ

მცდელობას წარმოადგენს. პროდუსერია გურამ (გუკა) რჩეულიშვილი, რომელმაც 2005 წელს თანამოაზრეებთან ერთად ერთ-ერთი პირველი ქართული საპროდუსერო კომპანია „სანგუკო“ დააარსა.

„ბოდვის“ სიუჟეტის მოყოლა აზრსმოკლებულია. ის სხვადასხვა აბსურდისტულ ტექსტს აერთიანებს ერთ დიდ ასევე აბსურდულ ისტორიაში, რომელიც თბილისის სამოქალაქო ომის ფონზე ვითარდება. ფილმში დახატული ფანტასმაგორიული გარემო, გმირები და ამბები 1990-იანი წლების საქართველოს სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ გარემოს გადმოცემენ. ოპერატორ გოგა დევდარიანის კამერა ცდილობს ნანგრევებად ქცეულ ყოფილ აბრეშუმის ქარხანაში იპოვოს და განაზოგადოს ეპოქის ამსახველი სახეხატები.

„ბოდვა“ კინოს ჩაყარდნის დიდი პერიოდის შემდეგ გადაღებული პირველი ფილმია, რომლის შექმნაშიც ახალი თაობა მონაწილეობდა. რეჟისორი, გადამღები ჯგუფის წევრები და მსახიობები – სტუდენტები იყვნენ. ასევე ეს იყო ერთ-ერთი პირველი პროექტი, რომელსაც პროდუსერი ჰყავდა და რომელსაც დასავლური კინოწარმოების გამოცდილებაზე დაყრდნობით იღებდნენ. (ფილმწარმოების, გადაღების პრინციპების სფეროში შემოვიდა ახალი ტერმინები, ცნებები, გაჩნდა ახალი პროფესიები და ა.შ.). აღნიშნული გარემოება აისახა ფილმის ქსოვილზეც – გამოუცდელობით დაშვებული უამრავი წუნის მიუხედავად, ფილმში იგრძნობა ახალგაზრდული მუხტი, რაც თამამ ფორმისეულ ძიებებს გულისხმობს.

წესით, „ბოდვა“ უნდა გამხდარიყო ახალი თაობის საპროგრამო ფილმი, თუმცა, ეს ადგილი სხვა ნაწარმოებმა დაიკავა, რომლისგანაც, როგორც დღეს არის მიჩნეული, „ახალი ქართული კინო“ იწყება.

ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ აკა მორჩილაძის მოთხრობის ეკრანიზაციაა. ფილმის პრემიერა 2005 წელს გაიმართა. 1990-იან წლებში გაჩერებული კინოწარმოების შემდეგ ეს იყო პირველი მასშტაბური პროექტი, რომელიც გაქირავებაშიც გამოვიდა და ფესტივალებზეც გაემგზავრა.

ფილმმა იმდენად დიდი ინტერესი გამოიწვია, იმდენად წარმატებული აღმოჩნდა, რომ პროდუსერმა ლევან კორინთელმა მისი გაგრძელების გადაღება გადაწყვიტა. ესეც სიახლე იყო, რადგან სიჭეულის ცნება ქართულ კინოში თითქმის არ არსებობდა.

ფილმის „გასეირნება ყარაბაღში“ მსგავსად, 2011 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ზაზა კოლეიშვილის „გარიგებას“ (1993) გაგრძელებაც

– „გარიგება 2“. სიჭეულის სხვა მაგალითები ქართულ კინოში არ არსებობს.

ალსანიშნია, რომ ფილმის „გასეირნება ყარაბალში“ გადაღება სახელმწიფოს დახმარებით მოხერხდა. სწორედ 2000-იანი წლების დასაწყისში, ხელისუფლებამ კინოწარმოების დაფინანსების გადაწყვეტილება მიიღო. შეიქმნა „საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი“. მის დაფუძნებაში 60-70-იანელთა და ახალი თაობის რეჟისორები მონაწილეობდნენ. მათ შორის: ელდარ შენგელაია, მერაბ კოკოჩაშვილი, ზაზა ურუშაძე და სხვები. და სხვათა შორის, იმავე სახელმწიფომ, ფილმის პროდუსერი, რეჟისორი და მსახიობები ღირსების ორდენით დააჯილდოვა. რაც ასევე პირველი ფაქტი იყო დამოუკიდებელი საქართველოსა და ღირსების ორდენის არსებობის ისტორიაში.

კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ 2000 წელს დაამტკიცეს. ის 2001 წლიდან ამოქმედდა, რის საფუძველზეც სახელმწიფო საავტორო კინოს ხელშეწყობი და, ხშირად, ერთადერთი კონტრიბუტორი გახდა.

„გასეირნება ყარაბალში“ კვლავ წარსულზე, 1990-იანი წლების კრიმინალურ სამყაროზე, ნარკოტრეფიკინგისა და ეთნიკური კონფლიქტების პრობლემებზე ამახვილებს ყურადღებას. ამასთან, ფილმის მთავარ გმირებს თავსგადამხდარი ისტორია მაყურებელში ზღაპრის ალუზიებს იწვევდა. თითქოს ყველაფერი რეალურია, ამბავი ლოგიკურად, მიზეზ-შედეგობრივად ვითარდება. მაგრამ, როგორც კი დეტალებზე მიდგება საქმე, „ონტოლოგიური რეალიზმი“ (აღნიშნული ტერმინი ეკუთვნის ფრანგ კრიტიკოსსა და კინოს თეორეტიკოს ანდრე ბაზენს. იგი ამბობდა, რომ ფოტოგრაფია და კინო ასახავენ რეალობას, რომელიც თავისთავად არის ხელოვნება, ან იქცევა ასეთად, თუკი მას „მნიშვნელობას“ მივანიჭებთ) ზღაპრულ რეალიზმად იქცევა.

მაგალითად, მიშა მესხის გმირის – გოგლიკოს გადაჭარბებული ინფანტილურობით იხატება სამყარო, რომელშიც არა რეალური პერსონაჟები, არამედ სქემები და მარტივი კოდები მოქმედებენ. რადგან ასე აღიქვამს ცხოვრებასა და ადამიანებს გოგლიკო. ამასვე ცხადყოფს გიოსა (ლევან ღობორჯგინიძე) და იანას (ნუცა კუხიანიძე) სასიყვარულო ისტორიაც, რომელიც ბულვარული ნაწარმოებების ერთ-ერთი გავრცელებული კლიშეს შესაბამისად ვითარდება.

ყველაფრის მიუხედავად, „გასეირნება ყარაბალში“ იყო პირველი მერცხალი, რომელიც ქართული კინოში მიმდინარე კრიზისული

პერიოდის დასასრულს მოასწავებდა. მას მალევე მოჰყვა სხვა ფილმებიც, მათ შორის, იმავე წელს ეკრანებზე გამოვიდა ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისი“, რომელსაც, დაახლოებით, 10 წელი იღებდნენ. ამ პერიოდში შეიცვალა როგორც სათაური (თავიდან ფილმს „თბილისი-სტამბოლი“ ერქვა), ასევე გამოიკვალნენ მსახიობები, ოპერატორები და სხვ.

„თბილისი-თბილისს“ ერთი გარემოებაც გამოარჩევს – რადგან ნაწილებად, ფრაგმენტულად და სხვადასხვა წლებში იღებდნენ, მასში აღბეჭდილია, შეიძლება ითქვას, მთლიანად, პოსტსაბჭოთა კრიზისის ეპოქა, დასაწყისიდან დასასრულამდე. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ფილმში მოქმედება „სხვა თბილისში“ ხდება და არა დედაქალაქის ცენტრალურ, ლამაზ ქუჩებში, როგორც ეს ქართული ფილმების უმრავლესობაში იყო ხოლმე. „თბილისი-თბილისის“ ძირითადი ნაწილი ქალაქის ცენტრალურ ბაზარშია გადაღებული. იქ ვხვდავთ როგორც 1990-იანი წლების კონფლიქტებს გამოქცეულ დევნილებს, ისე ქურდებს, ქურდებთან გარიგებულ პოლიციელებს, გარემოვაჭრეებს, სექს მუშაკებსა და უსახლკაროებს, რომლებიც სიდუხჭირესთან და ხშირად, ერთმანეთთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში არიან ჩაბმულნი.

მაყურებელი ნეორეალისტურ ან, შეიძლება ითქვას, ლუის ბუნუელის „დავიწყებულების“ (Los Olvidados, 1950) მსგავს სამყაროში ხვდება, სადაც სოციალური წესრიგის ჩამოშლა საზოგადოების მორალურ წონასწორობასაც არღვევს. მართალია, ლევან ზაქარეიშვილი, რიგ შემთხვევებში, თავს ვერ არიდებს სწორხაზოვნებას, თხრობის გამარტივებასა და უკიდურესობების ხაზგასმას (კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირება), მაგრამ მაინც ცდილობს ზღაპრულობის ელფერის განეიტრალებას ფილმში „ნელლი რეალობის“ შემოტანით.

„თბილისი-თბილისში“ არის ერთი ადგილი, რომელიც იმეორებს „თეატრი თეატრში“ პრინციპს. ფილმის მსვლელობისას ვხვდავთ მთავარი გმირის, რეჟისორ დათოს (გიორგი მასხარაშვილი) ვიდეო ჩანაწერს. არ არის შემთხვევითი, რომ ის სწორედ რუსთაველის გამზირზეა გადაღებული. ამ „ჩადგმულ კადრში“ ჩანს პირველი გიმნაზიის მიმდებარე ტერიტორია, მოუვლელი შენობები, ქუჩაში მოწყალეების სათხოვნელად გამოსული მოხუცები და მაწანწალა ბავშვები. შეიძლება ითქვას, რომ პატარ-პატარა იგავ-ისტორიებისგან შემდგარ ზღაპრულ სტრუქტურაში ჩამონტაჟებული ეს „ონტოლოგიური რეალობა“ ჰიპერრეალურის შთაბეჭდილებას ტოვებს და უკვე დღევანდელ მაყურებელს აღუდგენს

იმ წლების გარემოსა და ატმოსფეროს. ზოლო მათ, ვინც არ მოსწრებია პოსტსაბჭოთა კრიზისის ეპოქას, ფილმი უხატავს ზუსტ სურათს, თუ რითი და როგორ ცხოვრობდა საქართველო.

ზემოხსენებულ ფილმებს ბევრი საერთო აქვთ, მაგრამ, რაც თვალშისაცემია, ეს რეალობასთან ნაბიჯ-ნაბიჯ დაახლოების ტენდენციაა. ამავე დროს, შეიმჩნევა, რომ ქართველი რეჟისორები ვერ თმობენ წარსულ გამოცდილებას და ფილმებს კვლავ ძველი (საბჭოური) რწმენით იღებენ, რომლის მიხედვითაც, ხელოვანი სულის ინჟინრად განიხილებოდა. ქართველ რეჟისორებს სჯეროდათ, რომ ხელოვნებას შეუძლია ადამიანის აღზრდა, ამიტომ ყველა ნამუშევარში ცდილობდნენ ჭკუის სასწავლებელი და დიდაქტიკური შინაარსის ჩადებას, რაც, თავის მხრივ, ავტომატურად გულისხმობდა მიაშიტურსა და ზღაპრულ თხრობას.

ამავე დროს, ქვეყანაში ისტორიული მნიშვნელობის პროცესები მიმდინარეობდა. 2000-იან წლების პირველ ნახევარში ქართულმა საზოგადოებამ გეოპოლიტიკური არჩევანი გააკეთა.

2003 წლის „ვარდების რევოლუციის“ შემდეგ საქართველომ მკვეთრად პროდასავლური კურსი აირჩია, რაც კინემატოგრაფში ევროპულ საავტორო კინოსთან კავშირების გაბმითა და მასთან დაახლოებით აღინიშნა. საქართველო გახდა ევროპის კინოაკადემიისა და ევროპის საბჭოს კინოს განვითარებისა და მხარდაჭერის ფონდ „ევრიმაჟის“ წევრი. აქტიურად დაიწყო თანამშრომლობა სხვადასხვა ევროპულ კინოასოციაციასა თუ ორგანიზაციასთან, ფონდებთან და ინსტიტუტებთან.

„ახალი ქართული კინო“ სულ უფრო აქტიურად გამოჩნდა ევროპულ კინოფესტივალებსა და ფორუმებზე, რაც განპირობებული იყო 2000-იანი წლების დასაწყისში გაკეთებული არჩევანით, რომ ქართული კინო აუცილებლად უნდა გამხდარიყო პანევროპული ოჯახის სრულლფასოვანი წევრი. მრავალი სირთულისა და გამოწვევის მიუხედავად, ქართულმა კინემატოგრაფმა შეძლო ნულოვანი წლების მოჯადოებული წრის გარღვევა, იმის მიუხედავად, რომ კვლავინდებურად უამრავი პრობლემა დღემდე გადაუჭრელი რჩება.

საკონტროლო კითხვები:

1. როგორია კიჩის კლასიკური განმარტება, როგორ გაჩნდა ის, რა იყო ამის მიზეზი და რა კავშირი აქვს 2000-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოსთან?
2. როგორ დაახასიათებდით 2000-იანი წლების ქართულ სერიალებს, ატარებდნენ თუ არა ისინი პრობლემებს, რომლებიც, ზოგადად, იმ პერიოდის კინემატოგრაფისტების იყო დამახასიათებელი?
3. 2000-იანი წლების დასაწყისის რომელი ფილმით გამოჩნდა „ახალი თაობა“, რასაც კინოწარმოების პროცესში სიახლეების დანერგვა მოჰყვა?
4. რა იყო ფილმის „თბილისი-თბილისი“ პირველი სათაური და რამდენი ხნის განმავლობაში იღებდნენ მას?
5. რომელი თაობების წარმომადგენლები იყვნენ „ახალი ქართული კინოს“ პირველი რეჟისორები და შეძლეს თუ არა მაყურებლისთვის ახალი ენის, თემატიკისა და ახალი, თანამედროვე გმირების შეთავაზება?

დავალება:

1. გაეცანით ინფორმაციას, რომელიც დაგეხმარებათ 2000-იანი წლების დასაწყისში არსებული პოლიტიკურ-ეკონომიკური ფონის გაგებაში.
2. მოიძიეთ დამატებითი ინფორმაცია სატელევიზიო ინდუსტრიაზე, ტელევიზიის მხატვრულ თავისებურებებზე; იმსჯელეთ კინოსა და ტელევიზიის მხატვრული ენის, ესთეტიკის მსგავსება-განსხვავებებზე.
3. გამოჰყავით 2000-იანი წლების დასაწყისის ქართული კინოს რამდენიმე ძირითადი მახასიათებელი როგორც სტილისტური, ისე თემატური კუთხით.
4. შეადარეთ ამ პერიოდში გადაღებული, „სამოციანელთა“ თაობის წარმომადგენლებისა და დამწყები რეჟისორების ფილმები.
5. დაწერეთ რეცენზია მერაბ კოკონაშვილის ფილმზე „ნუცას სკოლა“ (2000).

ბამოთხოვება კინოწარმოების საბჭოთა სისტემასთან და ახლის კიება

კინოწარმოების საბჭოთა სისტემა სახელმწიფოს იდეოლოგიური ინსტრუმენტი იყო. მის მთავარ ფუნქციას საბჭოთა ხელისუფლებისთვის სასურველი ღირებულებების პროპაგანდა წარმოადგენდა. შესაბამისად, ტოტალიტარული სახელმწიფოს კინემატოგრაფის სამოცდაათწლიანი ისტორია მსოფლიო კინოპროცესებისგან იზოლირებულად, ცენზურის ძლიერი წნეხის ქვეშ განვითარდა.

პარტიული ხელმძღვანელობისთვის კინოპროპაგანდა ერთ-ერთ მთავარ პრიორიტეტს წარმოადგენდა. კინოწარმოების ნაციონალიზაციის შესახებ დეკრეტი სახალხო კომისრების საბჭომ ჯერ კიდევ 1919 წლის 27 აგვისტოს გამოსცა. მას შემდეგ კინოწარმოებისა და გაქირავების სისტემებს, კინოგანათლებასა თუ ინფრასტრუქტურას სრულად სახელმწიფო აკონტროლებდა, ხოლო 27 აგვისტოს კინოს დღე აღინიშნებოდა.

მთელ საბჭოთა კავშირში დარგზე პასუხისმგებელი ერთი უწყება, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი იყო. მას ექვემდებარებოდა 40-ამდე კინოსტუდია რუსეთისა და სხვა საბჭოთა რესპუბლიკების მასშტაბით, მათ შორის, საქართველოში, კინოსტუდია „ქართული ფილმი“.

20-30-იან წლებში წელიწადში 50-100 ფილმი იქმნებოდა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ წარმოებამ 500 ფილმს მიაღწია. იდეოლოგიურად მისაღებ 100-მდე კინოსურათს სახელმწიფო საზღვარგარეთ ყიდულობდა.

საბჭოთა კინოს ოქროს ხანად XX საუკუნის 60-იანი წლები მიიჩნევა. ამ პერიოდში მუდმივმოქმედი სტაციონარული კინოთეატრების რაოდენობამ 5 ათასს მიაღწია. შეზღუდული რეჟიმით, კიდევ 7 ათასზე მეტი მოქმედებდა, რასაც ემატებოდა საზაფხულო (2 000), რაიონული ცენტრების (1100), პროფკავშირებისა და უწყებრივი ჩვენების აპარატები. მთლიანობაში, ქვეყნის მასშტაბით, ასი ათასზე მეტი სხვადასხვა დანიშნულებისა და აღჭურვილობის კინოჩვენების დანადგარი არსებობდა.

გაქირავების რეკორდიც 60-იან წლებში დამყარდა. ჩვენებაზე დასწრებამ 4,5 მილიარდს მიაღწია, რაც ნიშნავს, რომ ყოველი საბჭოთა მოქალაქე კინოში წელიწადში, საშუალოდ, 20-ჯერ მიდიოდა.

70-იანი წლებიდან, ტელევიზიის ხელმისაწვდომობისა და პოპულარობის ზრდასთან ერთად ეს მაჩვენებელი შემცირდა და 1987 წლისთვის, წელიწადში 12-13 დასწრება შეადგინა.

ასლების რაოდენობის შესახებ გადაწყვეტილებას ჩინოვნიკები, ყოველი ცალკეული ფილმის იდეოლოგიური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, იღებდნენ. საშუალო ტირაჟი 600-700 ასლი იყო. თუმცა, განსაკუთრებულად „სასარგებლო“ ფილმის შემთხვევაში ის 1500-2000-ს აღწევდა. პოლიტიკურად ნაკლებად სასურველი ფილმების ტირაჟი რამდენიმე ათეულს არ აღემატებოდა.

საბჭოთა კინოსთვის ორგანული იყო ე. წ. თაროს ცნება. ცენზურა ფილმწარმოების სრულ პროცესს, იდეიდან მონტაჟამდე, ფხიზლად აკონტროლებდა. დასრულებული კინოსურათი ჯერ კიდევ არ ნიშნავდა, რომ მას მაყურებელი ნახავდა. წარუმატებელი „ჩაბარების“ შემთხვევაში, ფილმი უბრალოდ თაროზე იდებოდა. არა ერთი კინომღელვერი მაყურებელმა მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ ნახა. არანაკლებ მკაცრად კონტროლდებოდა საზღვარგარეთული პროდუქცია. საბჭოთა ჩინოვნიკები მსოფლიო კინოჰიტებს, პრაქტიკულად, ხელახლა ამონტაჟებდნენ.

საბჭოთა კინოს განვითარების ისტორია სხვადასხვა ეტაპს მოიცავს. იცვლებოდა ტექნიკური შესაძლებლობები, გამომსახველობითი ხერხები, კულტურის ჩინოვნიკების მიდგომა კინემატოგრაფისტების მიმართ. თუმცა, იდეოლოგიური ამოცანა, პროპაგანდისტული დატვირთვა, რომელიც კინოს 20-იანი წლების დასაწყისში დაეკისრა, საბჭოთა კავშირის დაშლამდე უცვლელი დარჩა. 70 წლის განმავლობაში ამ სისტემის ნაწილი იყო ქართული კინოხელოვნება. შესაბამისად, კულტურის არსებული პოლიტიკის ნეგატიური თუ პოზიტიური ფაქტორები მასზე მკაფიოდ აისახა.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დაარსების თარიღად 1921 წელი ითვლება, როდესაც თბილისში საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატთან კინოსექცია შეიქმნა. ორი წლის შემდეგ კინოსექცია კინემატოგრაფიულ ტრესტად გარდაიქმნა და მას საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობის ტრესტი – „სახკინმრეწვი“ ეწოდა. 1938 წელს სახელწოდება „თბილისის კინოსტუდიით“ შეიცვალა, ხოლო 1953 წლიდან – კინოსტუდია „ქართული ფილმით“.

80-იან წლებში ქართულმა კინოწარმოებამ განვითარების მწვერვალს მიაღწია. ყოველწლიურად იქმნებოდა, დაახლოებით, 60 მხატვრული, დოკუმენტური და ანიმაციური ფილმი. 1990 წლისთვის საქართველოს

კინოწარმოების სისტემას წარმოადგენდა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რომელშიც შედიოდა ასევე დოკუმენტური ფილმების სტუდია „მემატთანე“ და მულტიპლიკაციური ფილმების სტუდია, რომლის ბაზაზეც ჩამოყალიბდა ორი სტუდია – „ეკალი“ და „ორბი“.

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ ყოველწლიურად 8 სრულმეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს უშვებდა, კინოსტუდია „მემატთანე“ 60-70 დოკუმენტურ ფილმს ამზადებდა. მთლიანობაში, არსებობის განმავლობაში, „ქართული ფილმის“ ბაზაზე სხვადასხვა ჟანრის 1200 ფილმი შეიქმნა.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ კინოწარმოების ათწლეულების განმავლობაში გამართულად მომუშავე მანქანა გააჩერა. ყოფილ საბჭოთა რესპუბლიკებში შეიცვლა სახელმწიფო წყობა, კანონმდებლობა, მათ შორის, ხელოვნების სხვადასხვა სფეროსთან დაკავშირებული რეგულაციები. თუმცა, მთავარი კერძო საკუთრების დაშვება და პრიატიზაციის პროცესის დასაწყისი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფო შეზღუდული თანხებით განაგრძობდა კინოხელოვნების დაფინანსებას, მას სისტემური ხასიათი აღარ ჰქონდა.

პასუხისმგებლობა დარგის განვითარებაზე, ინვესტიციების მოზიდვაზე, გაქირავებასა თუ პროდუქციის საზღვარგარეთ გატანაზე თავად კინემატოგრაფისტებს ეკისრებოდათ. მენეჯერული გამოცდილება კინოსექტორში მინიმალური იყო.

საბჭოთა კავშირში პროდუსერის პროფესია არ არსებობდა. შესაბამისად, ახალი საბაზრო ეკონომიკის პირობებში, პროდუქტის რეალიზებისთვის აუცილებელ უნარებს ერთეულები ფლობდნენ. ახალი რეალობისთვის სრულიად მოუმზადებელ დარგს ბუნებრივად შეექმნა უამრავი პრობლემა, რის შედეგებსაც ქართული კინო დღემდე იძიებს.

დამოუკიდებლობის პოზიტიური მონაპოვარი ცენზურის გაქრობა იყო. კანონმდებლობის ლიბერალიზაციამ ფილმის შინაარსობრივ მხარეზე ყველანაირი შეზღუდვა გააუქმა. ავტორს ნამუშევრის თემის, სიუჟეტის, გარემოს შერჩევაში სრული თავისუფლება ეძლეოდა. ერთადერთი პრობლემა დაფინანსების მოპოვება იყო. მოცემულობა ასე შეიცვალა: თუ ადრე ხელოვანი ცენზურის კომისიას არწმუნებდა, რომ ფილმი იდეოლოგიურად სასარგებლო იყო, 90-იან წლებში ინვესტორს უნდა დაეჯერებინა, რომ კინოსურათი მოგებას მოიტანდა, რაც გაქირავების მოშლილი სისტემის, კინოთეატრებს მოწყვეტილი მაყურებლის და უმძიმესი სოციალური მდგომარეობის ფონზე მარტივი ამოცანა არ იყო.

ამავე პერიოდში დაიწყო კინოინფრასტრუქტურის განადგურება. სამოქალაქო ომის და განუკითხაობის წლებში კინოთეატრების ნაწილი დაინგრა და გაიძარცვა, ნაწილი გაიყიდა ან იჯარით გაიცა და სხვა დანიშნულება შეიძინა. „ქართული ფილმის“ ბალანსზე ასამდე დარბაზი ირიცხებოდა. მათი ნაწილი კინოსტუდიამ შეინარჩუნა და იჯარით გასცა, მათ შორის, კინოთეატრები „რუსთაველი“ და „ამირანი“. კინოდარბაზების ქსელის მოშლა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ზიანი იყო, რომელიც კინოინდუსტრიამ დამოუკიდებლობის პირველ წლებში განიცადა.

ქვეყანაში დღემდე მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრი მოქმედებს. ათწლეულების განმავლობაში საბჭოთა მოქალაქეებისთვის კინოჩვენებაზე დასწრება ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული კულტურული ღონისძიება იყო. სამოქალაქო მღელვარების და სოციალური სიღუპჭირის წლებმა საზოგადოებაში კინოში სიარულის მყარად გამჯდარი ჩვევა მოშალა. კინოთეატრებში მაყურებლის დაბრუნება ახალი თაობის კინემატოგრაფისტების მთავარ გამოწვევად რჩება.

90-იანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო დამოუკიდებელი სტუდიებისა და კომპანიების ჩამოყალიბება. ისინი კინოსექტორში კერძო ინვესტიციების მოზიდვას ცდილობდნენ. დოკუმენტურ და სამეცნიერო-პოპულარულ ფილმებს საერთაშორისო ორგანიზაციებიც აფინანსებდნენ. გარკვეულ ეტაპზე, ფილმწარმოებით ტელეკომპანიებიც დაინტერესდნენ. მათ მოკლემეტრაჟიანი და დოკუმენტური ფილმების, ასევე სატელევიზიო სერიالების დაფინანსება დაიწყეს.

საბჭოთა რეჟიმის დასრულებისთანავე სახელმწიფო კინოსტუდია კინოკორპორაციად გარდაიქმნა. ზოლო 1994 წლიდან „ქართული ფილმი“ დაზღუდული ტიპის სააქციო საზოგადოება გახდა. ამ ცვლილების თანახმად, კინოკონცერნის ქონების ერთი მესამედი საკუთრებაში გადაეცათ თანამშრომლებს, ზოლო ორი მესამედის მესაკუთრედ სახელმწიფო დარჩა. თუმცა, ქონებით სარგებლობის უფლება აქციონერებს მიენიჭათ.

2800-კაციანმა კოლექტივმა ჩამოაყალიბა გაერთიანება „რეზო ჩხეიძე და კომპანია“. ქონება თანაბრად გადანაწილდა ყველა იმ ადამიანზე, რომლებიც სააქციო საზოგადოების შექმნის მომენტში „ქართულ ფილმში“ მუშაობდნენ. ყველა მათგანს დაურიგდა შესაბამისი სახელობითი აქცია (საფონდო წილი).

საზოგადოების წესდებაში ნათქვამია, რომ საფონდო წილის გაყიდვა-გასხვისება აკრძალულია. მოგვიანებით, სააქციო საზოგადოება

სტრუქტურულად დანაწევრდა და მის შემადგენლობაში შეიქმნა ათზე მეტი დამოუკიდებელი ერთეული შეზღუდული პასუხისმგებლობის საზოგადოების სახით. მაგალითად, შპს „უძრავი ქონება“, შპს „თბილკინოვიდო“, შპს „მემატიანე“ და სხვა.

პირველ წლებში კინოსტუდია სახელმწიფო დაფინანსებით სარგებლობდა. სხვა კომერციულ ნაბიჯებს მნიშვნელოვანი შემოსავალი არ მოუტანია. ეს მაშინ, როდესაც ინფრასტრუქტურის მუშა მდგომარეობაში შენახვა თავისთავად იყო თანხებთან დაკავშირებული. „ქართული ფილმი“ დიდ ტერიტორიას ფლობდა: პავილიონებით, დეკორაციებითა და ლაბორატორიებით. მოგვიანებით კინოსტუდიას სახელმწიფო დაფინანსება შეუწყდა.

90-იანების ბოლოს, როდესაც დღის წესრიგში ეროვნული კინოს მხარდაჭერის დამოუკიდებელი სახელმწიფო უწყების შექმნის საკითხი დადგა, კინემატოგრაფისტების აზრი ორად გაიყო. ნაწილს მიაჩნდა, რომ კინოცენტრის მიერ გამოყოფილი თანხა „ქართულ ფილმს“ უნდა აეთვისებინა. საბიუჯეტო სახსრებით ფილმწარმოება ქვეყანაში ნახევრადსახელმწიფო კინოსტუდიის ბაზაზე უნდა განხორციელებულიყო.

ნაწილი „ქართულ ფილმს“ სხვა კინოკომპანიებთან თანაბარი კონკურენციისკენ მოუწოდებდა. მით უმეტეს, რომ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ასეთი არა ერთი შეიქმნა. საბოლოოდ, კინოცენტრმა პროექტებისთვის დაფინანსების გამოყოფა კონკურსების საფუძველზე დაიწყო. სააქციო საზოგადოება „ქართულ ფილმს“ რაიმე უპირატესობა სხვა კომპანიებთან მიმართებაში არ ენიჭებოდა. კინოსტუდიაში ფინანსურ თუ საორგანიზაციო საკითხებზე კინემატოგრაფისტებს შორის პირველ წლებშივე დაწყებული დავები მრავალწლიან დაპირისპირებაში გადაიზარდა, რამაც ქვეყნის ყველაზე მსხვილი და გამოცდილი კინოორგანიზაცია გამოუსწორებლად დააზარალა.

ქვეყნის ცხოვრების ამ ურთულეს პერიოდში, ომის, სიღარიბის, განუკითხაობის პირობებში ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა არა ერთი საინტერესო კინოსურათი გადაიღეს. ეს ფილმები 90-იანების ატმოსფეროთი: შიშით, ქაოსით, სასოწარკვეთილებითაა გაჟღერებული და ზუსტად ასახავენ ეპოქის სულს.

საყურადღებოა, რომ ახალი რეალობა, კინოეკრანის გარდა, თავად ფილმწარმოების პროცესზეც აისახა. შეფერხდა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში დამტკიცებული და ჩაშვებული პროექტები. ფილმის სრული

ბიუჯეტის დაფინანსება იშვიათ ფუფუნებას წარმოადგენდა. დამკვიდრდა ეტაპობრივი გადაღებების პრაქტიკა.

სამუშაო პროცესი ხანგრძლივი პაუზებით, მორიგი ტრანშის მოლოდინში მიმდინარეობდა. ხშირად ერთ ფილმს წარმოების სხვადასხვა ეტაპზე დაფინანსების განსხვავებული წყაროები უჩნდებოდა. სპონსორი შესაძლებელია რომელიმე სახელმწიფო უწყება, კერძო კომპანია, საერთაშორისო ორგანიზაცია ან სულაც ფიზიკური პირი ყოფილიყო. არავითარი გარანტია, რომ პროექტი ბოლომდე მივიდოდა, შემოქმედებით ჯგუფებს არ ჰქონდათ. შესაბამისად, იცვლებოდნენ გადამღები ჯგუფის წევრები, სცენარი, ფილმის სახელწოდება და მსახიობებიც კი.

თემურ ბაბლუანი „უძინართა მზეს“ თითქმის ხუთი წლის განმავლობაში იღებდა. უფრო მოგვიანებით, ასევე წლები დასჭირდა ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისის“ დასრულებას.

შეიძლება ითქვას, რომ კინოწარმოების საბჭოთა სისტემასთან გამოთხოვებისა და ახალი სისტემის ძიების პროცესი ათ წელიწადს გაგრძელდა და 2001 წელს საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის შექმნით დასრულდა. საუკეთესო ევროპულ გამოცდილებაზე დაყრდნობით ჩამოყალიბდა კულტურის სამინისტროსთან არსებული საჯარო სამართლის იურიდიული პირი - საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, რისი სამართლებრივი საფუძველიც გახდა ერთი წლით ადრე მიღებული კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“.

ახალი უწყების ძირითად ფუნქციად კინემატოგრაფიის განვითარებისთვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია განისაზღვრა.

ქართული კინოპროდუქციის თანამედროვე სახეს, მის ძირითად მიმართულებებს, კინოწარმოების სხვადასხვა რგოლს შორის თანამშრომლობის ფორმებს და განვითარების პერსპექტივას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ორგანიზაცია, რომელიც, არსებული კანონმდებლობის თანახმად, სახელმწიფო კინოპოლიტიკის განხორციელების მთავარ ინსტრუმენტს წარმოადგენს.

ახალი ქართული კინოს მიღწევები ამ სისტემური ცვლილებების გარეშე წარმოუდგენელია. მას შემდეგ გამოჩნდა კინემატოგრაფისტების ახალი თაობა. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდნენ პროდუსერები, კინომწევეერების მცირერიცხოვანი, მაგრამ გამოცდილი გუნდი, რომელთა ძალისხმევის გარეშე ვერ

განვითარდებოდა საერთაშორისო თანამშრომლობა, რაც ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია მსოფლიო კინორუკაზე თანამედროვე ქართული კინოს დამკვიდრების საქმეში.

საკონტროლო კითხვები:

1. რომელ წელს მიიღო სახალხო კომისრების საბჭომ დეკრეტი კინოწარმოების ნაციონალიზაციის შესახებ?
2. რა მიზანს ემსახურებოდა კინოხელოვნება საბჭოთა კავშირში?
3. როდის დაარსდა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“?
4. რომელ წელს გადაკეთდა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ საექციო საზოგადოებად?
5. რომელ წელს შეიქმნა „საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი“?
6. რომელი კანონი განსაზღვრავს კინემატოგრაფთან დაკავშირებულ რეგულაციებს?

დავალება:

1. გაეცანით ინფორმაციას საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო იდეოლოგიისა და პროპაგანდის ინსტრუმენტების შესახებ.
2. მოიძიეთ ინფორმაცია საბჭოთა კინოწარმოების სისტემის შესახებ.
3. გაეცანით ინფორმაციას ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფის ორგანიზების და განვითარების ეტაპების შესახებ.
4. ნახეთ და შეაფასეთ საბჭოთა ცენზურის მიერ აკრძალული რამდენიმე ქართული ფილმი.
5. გაეცანით ინფორმაციას საბჭოთა კავშირის დაშლასთან დაკავშირებული მოვლენების შესახებ.
6. მოიძიეთ ინფორმაცია საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კინოხელოვნების სფეროში განვითარებული პროცესების შესახებ.

„ბაღმა ნაპირზე“ ბადასასვლელად ომის თემა – ერთ-ერთი მთავარი თემა ახალ ძარბაზულ კინოში

ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები ყოველთვის ატარებს იმ დროის იმპრესიას, როდესაც ისინი იქმნება, დაწყებული ავტორის მოქალაქეობრივი პოზიციიდან, სათქმელიდან მხატვრული გადაწყვეტის თავისებურებამდე, ფორმის სიახლემდე, მიმართულების თავისთავადობამდე და ა.შ. ერთ-ერთი ღარგი, რომელიც „მოწოდებულია“ ასახოს და გააანალიზოს პრობლემები, საკითხები, ფაქტები თუ მოვლენები, რაც საზოგადოებაში ხდება – კინემატოგრაფია, მაგრამ, თუ ღოკუმენტური კინო, ძირითადად, მაინც ისტორიის თანმხვედნი პროცესია, მხატვრულ კინოს კიდევ ერთი „კანონი“ აქვს – შეფასებისას დისტანცირებას უნდა ახდენდეს და მის ახალ ხატებს ქმნიდეს, გარკვეული დროის გასვლისა და მომხდარის „გადახარშვის“ შემდეგ.

აფხაზეთის ომის შემდეგ 25-ზე მეტი წელი გავიდა. ამ ომმა და შემდგომმა პერიოდმა, საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობის დარღვევამ, იძულებით გადაადგილებულმა, მშობლიურ სახლებს მოწყვეტილმა ათასობით ადამიანმა, ასობით დაღუპულმა მებრძოლმა თუ მშვიდობიანმა მოქალაქემ ჩვენი ქვეყნის ისტორიაში, პირადი თუ კოლექტიური ისტორიით, ერთ-ერთი უტრაგიკულესი ფურცელი ჩაწერეს.

მოვლენებმა, რომლებიც საქართველოში და არა მარტო საქართველოში – კავკასიაში, საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ და მისი რეანიმაციის მცდელობებისა თუ სხვა მიზეზებით, მეოცე საუკუნის 90-იან წლებში განვითარდა (სამოქალაქო თუ ომები ტერიტორიული მთლიანობისთვის: საქართველოში – არა მხოლოდ აფხაზეთსა და შიდა ქართლში – ჩეჩნეთში, ყარაბაღსა თუ კავკასიის სხვა რესპუბლიკებში) და მნიშვნელოვანი, რადიკალური ცვლილებები გამოიწვიეს, რამაც სამყარო „კონფლიქტის ზონებად“ დაყო, და, პირველ რიგში, ადამიანების, საზოგადოებების ცხოვრება შეცვალა, მათ ბედზე, აწმყოსა და მომავალზე იჭონიეს გავლენა.

ამ ხნის განმავლობაში დაიბადა და გაიზარდა, ჩამოყალიბდა ახალი თაობები – გამოიშვა და გაღმა ნაპირებზე, რომლებსაც ამ ურთიერთობის, ერთად ცხოვრების ისტორია არ ჰქონიათ და არ იციან, რა ხდებოდა მაშინ, ვიდრე სამყაროს ომი გახლეჩდა. ის, ვინც

ყოველივეს მომსწრეა, მოუშუშებელ ტკივილს ატარებს და ერთი – მთავარი იმედით ცხოვრობს – შინ დაბრუნების იმედით!

ახალი დრო და ვითარება, თავისთავად, ახალი გარემოებები ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პირობებს განსაზღვრავს. შეიძლება, სწორედ ამიტომ, წლების განმავლობაში (იქნებ სხვა მიზეზითაც), ქართულ კინოში, თეატრში, ლიტერატურაში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, აუზახეთის ომისა და მისი შედეგების, ომგადახდილი ადამიანებისა და მათი ნაომარი სამშობლოს ბედის შესახებ არაფერი შექმნილა.

პირველი ნაბიჯები ხელოვნებაში, ამ მიმართულებით, მხოლოდ 2005 წლიდან გადაიდგა – ქართველმა რეჟისორებმა და დრამატურგებმა „გაბედეს“, „დუმილი დაარღვიეს“ (თუმცა მთავარი – „ჭირვეული“ – დუმლის დამთავრებამდე ჯერ შორია) და 90-იან წლების დასაწყისში ჯერ თბილისის სამოქალაქო ომის დროს და შემდეგ აუზახეთში განვითარებული მოვლენების, ომისშემდგომი ისტორიებისა და ამ კუთხით, საქართველოს მომავლის პრობლემაზე „ალაპარაკდნენ“. შემდეგ ეს თემა ქართული კინოს განუყრელ ნაწილად იქცა.

ამის დასტურია – ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ (2005), ალექო ცაბაძის „რუსული სამკუთხედი“ (2007), ვანო ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“ (2009), გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ (2009), გიორგი სიხარულიძის „ბამბაზიის სამოთხე“ (2010) – რომლებიც XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში, მათში ასახული მოვლენებიდან, ათზე მეტი წლის შემდეგ და ერთი მეორის თანმიმდევრობითა თუ პარალელურად შეიქმნა.

შემდეგ მათ, უკვე შედარებით მშვიდ და სტაბილური კინოწარმოების პერიოდში, ახალი ფილმები მოჰყვა: ზაზა ურუშაძის „ბოლო გასეირნება“ (2012) და „მანდარინები“ (2013), გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ (2015) და „ხიბულა“ (2017), ლევან ანჯაფარიძის „მტერი ჩემი, ძმა ჩემი“ (2016), რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი სახლი“ (2017) და სხვა. უკვე სხვა (2008 წლის აგვისტოს) ომის თემაზე, თამარ შავგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“ (2011), ზაზა კოლეიშვილის „ომი და ქორწილი“ (2010) და ა.შ.

ამ ფილმებს, რადიკალური სხვაობის მიუხედავად, ბევრი საერთოც აქვთ, ბევრი კავშირი და არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ მიმდინარე ომების ეტაპებს, ჩვენი (კავკასიელი ხალხის) ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთს ასახავენ. მათ კიდევ ერთი და არანაკლებ მნიშვნელოვანი ზაზი აკავშირებთ – ისინი თანამედროვე, კრიზისგადატანილი ქართული

კინოს პერიოდშია გადაღებული და ახალი, იმედისმომცემი ეტაპის დასაწყისისა თუ შედეგის არსებობას იუწყებიან.

ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“ იყო პირველი ფილმი, რომელმაც ეს „გაყინული“ თემა ქართულ კინოში დაძრა, აკა მორჩილაძის მოთხრობის „მოგზაურობა ყარაბაღში“ მიხედვით.

საერთოდ, კონკრეტიზაციიდან მოდის შემდეგ უკვე რაღაც იდეა, რომელიც მუშაობს არაკონკრეტულ სიტუაციაში, მაგრამ კინოს განსაკუთრებით უყვარს რაღაც კონკრეტული ამბავი. ფილმში ამბავი უნდა ჰდებოდეს, უნდა იყოს თხრობა. ესაა, უბრალოდ, ფორმა, მაყურებელთან კონტაქტის დასამყარებლად და რაღაცის სათქმელად.

ლევან თუთბერიძის ფილმში აღებულია ჩვენი ცხოვრების ერთი პერიოდი, დროის პატარა მონაკვეთი და ამ ამბიდან ზდება იდეის მოწოდება, რომელზეც შეიძლება ადამიანი ჩაფიქრდეს.

ამბავი კი, რომელსაც მკითხველი ეცნობა, მთავარი გმირის – გიოს მონათხრობია (ლიტერატურული ტექსტი პირველ პირშია დაწერილი), მისი მოგონებებია, სულიერი მოგზაურობა თუ მოგზაურობა სულში, ერთგვარი აღსარება, შენდობის გარეშე, ფინალის გარეშე, რომელიც თანდათან, კვლავ თხრობის საწყისს, ანუ იმ დროს უერთდება, როდესაც ამბავი დაიწყო, როდესაც გიო უკვე შინაა და მოგზაურობა დასრულებულია. მაგრამ მისი შედეგები, წინაპირობა, გამომავალი გრძელდება და სინამდვილეში, არაფერი იცვლება. სწორედ ესაა არსებითი და მთავარი.

სიუჟეტი გარკვეული ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით იშლება – იწყება, ვითარდება და სრულდება. ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში, აქცენტი ამბის, სიუჟეტის განვითარებაზე, მოვლენათა ჯაჭვზეა აწყობილი და უფრო ქმედითია, ვიდრე თხრობითი. ანუ კინემატოგრაფიული.

ფილმის თითოეულ პერსონაჟში ნაცნობი (კონკრეტული პიროვნების) სახე შეიძლება ვიპოვოთ, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი კრებითი სახეებია, ტიპაჟები, რომლებიც საზოგადოების (რომელზეც ყოფამ, ქვეყანაში არსებულმა ვითარებამ, ძალადობისა და შეუწყნარებლობის გამწვავებამ, განუკითხაობამ აქტიური გავლენა მოახდინეს. საზოგადოების, რომლის ნაწილმა ღირსება დაკარგა, ნაწილს კი, ძალით აკარგვინებენ) საერთო მდგომარეობის გამომხატველ მეტაფორად წარმოსდგა.

ფილმის მთავარ გმირებს – გიოსა (ლევან ღობორჯგინიძე) და გოგლიკოს (მიხეილ მესხი) ბედისწერა ყარაბაღის კონფლიქტის ზონაში ახედრებს, სადაც ტყვედ უვარდებიან ორ დაპირისპირებულ

მხარეს – აზერბაიჯანელებსა და სომხებს. მთელი კავკასია ომში ჩაბმული და ძალადობის ეს რეალური სურათიც ფილმში მეტყველ მეტაფორად იქცევა, ძალადობის, რომელიც თითოეული ადამიანის ბელზე აირეკლება.

საქართველოშიც სამოქალაქო ომი მიმდინარეობს, სომხები და აზერბაიჯანელები ტერიტორიების გაყოფისთვის იბრძვიან, ქართველები – ძალაუფლებისთვის. გარშემომრტყმელი რკალი რუსეთია, რომელიც კავკასიის ოთხივე სახელმწიფოში საკუთარ ინტერესებს ახორციელებს და სიტუაციას აქტიურად მართავს.

ამ ვითარებიდან გაქცევით (ყარაბაღში წასვლის მიზეზიც – ნარკოტიკების შესაძენად – გარკვეული თვალსაზრისით, რეალობისგან გათავისუფლების მეტაფორაა), იწყება ორი ახალგაზრდას მოგზაურობა ძალადობის ერთი მხარიდან ძალადობის მეორე მხარეში, მაგრამ ეს ოდისეა, სახლში საბოლოოდ დაბრუნებას მაინც არ ნიშნავს. მართალია, დაბრუნება ფიზიკურად ხდება, მაგრამ არ ნიშნავს სულიერს, ანუ იმას, რისკენაც ადამიანები ისწრაფიან, რადგან იქ ვიღაც მოუთმენლად ელოდებათ. გიოსთვის შინდაბრუნების ეს აქტი უმნიშვნელოა, რადგან იცის, არაფერი შეიცვლება.

ყარაბაღში მოგზაურობა, ესაა ორი ახალგაზრდას სვლა საკუთარი თავის, ცხოვრების შესაცნობად, მაგრამ, ამავე დროს, საზოგადოდ, ადამიანის სულისა და სამყაროს რთულ ლაბირინთებში გასარკვევად. ფილმში ადამიანის თავისუფლებასა და შინაგან ტყვეობაზეა. იმ კონფლიქტების შესახებაა, რომლებიც ამქვეყნად მუდამ არსებობდა, მაგრამ ექსტრემალურ სიტუაციაში განსაკუთრებული ძალით იჩენდა თავს. იმ შინაგან წინააღმდეგობაზეა, რომელიც პიროვნების ნებას ზღუდავდა და უხილავი ტყვეობის ხლართებში ხევდა. როდესაც ომი და ძალადობა ერების არსებობას საფრთხეს უქმნიდა.

ყარაბაღში მოხვედრილი ახალგაზრდების ხვედრი, სულიერი პატიმრობისა და ამქვეყნად არსებული ძალადობის კიდევ ერთი მეტაფორაა. გიოს პროტესტი, ამბოხი და გაქცევა, ტყვეების დახსნა და მეგობრის გათავისუფლებისკენ სწრაფვა, არამხოლოდ ფიზიკური თავისუფლების მოპოვების მცდელობაა და არამედ, პირველ რიგში, შინაგანის.

„გასეირნება ყარაბაღში“ მათი (ახალგაზრდების) თაობისა და ჩვენს – ყველას ტკივილზე და იმაზეა, რომ ეს განსაცდელი რომელიმე კონკრეტული დროის, ადამიანების ჯგუფის ან ერის წარმომადგენლის

ხედრი არაა. ის მასშტაბურია. თავისუფლებისკენ სწრაფვა, ბრძოლა ადამიანს დაბადებიდან თან დაჰყვება.

სწორია თუ არა ფილმის მთავარი გმირი, როდესაც თავისუფლებისთვის იბრძვის და არის თუ არა ეს თავისუფლება?! ან იქნებ, ის უფრო სწორია, რასაც მამამისი ეუბნება და მეგობრები ურჩევენ?! ამიტომ, თუ გლობალურად შევხედავთ, ეს საკითხები კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ძირითადად მაინც, ესაა ფილმი შინაგანი, სულიერი თავისუფლებისკენ სწრაფვაზე და სევდაზე, ტკივილზე, გაურკვევლობაზე, გაორებაზე, რომელიც მთელ ვითარებას ახასიათებს.

სწორია თუ არა ის, რასაც სომხები და აზერბაიჯანელები აკეთებენ და არის თუ არა მათი ბრძოლა თავისუფლებისთვის თუ – ომი სხვის დასამონებლად, სხვისი ტერიტორიების დასაპყრობად, თუ ომია – საკუთარი მიწის დასაბრუნებლად?! არის თუ არა ის სამოქალაქო ომი, რომელიც საქართველოში მოხდა – მართალი და რას ფიქრობდნენ ამის თაობაზე ისინი, ვინც მაშინ იბრძოდა ან, რას ფიქრობენ დროის გასვლის შემდეგ ისინი, ვინც გადარჩა?!

გიორგი ოვაშვილის ფილმში „გალმა ნაპირი“ (2008-2009) ომის დროს აფხაზეთიდან დევნილი 11-12 წლის ბიჭის ისტორიაა ნაჩვენები, რომელიც დედასთან ერთად ცხოვრობს, მამა კი „გალმა“ დარჩენილი. თედო აფხაზეთში მიდის, გალმა ნაპირზე, ამ „ნაპირის“ რეალობას გაურბის. მიდის იქ, სადაც მამა ეგულება, მამისა და თავისი სახლის საპოვნელად, თუმცა მას არავინ ეძებს და იქაც არავინ ელოდება. თედოს ბედი, იმ ომის, ძალადობის, კოშმარის ყველა ნიშანს ატარებს, რომელიც საქართველომ და ნებისმიერმა ომგადატანილმა ქვეყანამ გაიზიარა. თედოს ცხოვრება კი, რომელიც მომხდარის, არსებული ვითარების შედეგია, ქვეყნის ისტორიის გაგრძელებაა, რომელსაც ძალადობამ, აგრესიამ, სიძულვილმა ბევრი დააკარგვინა.

როდესაც ბავშვებს უფროსები ვეღარ იცავენ, როდესაც მათზე აღარავინ ფიქრობს ან, საერთოდ, აღარავინ ჰყავთ ამქვეყნად, ისინი იძულებული ხდებიან, საკუთარ თავზე თვითონ იზრუნონ, მოძებნონ თავშესაფარი, არსებობის საშუალება. სადღაც გარბიან და კვლავ რჩებიან მარტო, უმწეო და მიუსაფარი.

თედო მიდის და იწყება მისი, თითქოს ჯოჯოხეთში მოგზაურობა (რომელიც, არავინ იცის, რამდენ ხანს გრძელდება), მდინარის ერთ და მეორე მხარეს, ულამაზესი ბუნებით გარშემორტყმულ განადგურებულ და დაცარიელებულ სამყაროში, განადგურებულ ქალაქებში, უცხო თუ

გაუცხოებულ ადამიანებთან — კეთილებთან, ბოროტებთან, მათთან, ვისაც სახე ჯერ კიდევ არ დაუკარგავს და მათთან, ვინც მკვლელად, მოძალადედ ქცეულა. სიმარტოვე სივრცეში ჩაკარგული თედოს ხეჯდრია.

გიორგი ოვაშვილი გვიამბობს ამბავს, თუ რა მოხდა მაშინ, როდესაც ომმა ადამიანები ერთმანეთს დააშორა, გაყო და სამყარო შუაზე გახლიჩა; როდესაც დაირღვა მშვიდობა, რამაც ადამიანების ცხოვრება ისევე დაანგრია, როგორც მათი სახლები, ქუჩები თუ ქალაქები (რასაც ორივე ნაპირზე ვხედავთ); როდესაც ქვეყანაში საზღვარი გაეწეო, რომელიც ღღეს ერთ ხიდზე გადის. ეს მდინარე, ეს ხიდი თუ საზღვარი საზოგადოების, ქვეყნის ისტორიას ჰყოფს ორად.

შუაზე ყოფს თედოსა და ბევრი ადამიანის (არა მხოლოდ მათი, ვინც აფხაზეთიდანაა დევნილი და არც უშუალოდ მათი, ვინც თედოსავით, დევნილობაში გაიზარდა და ძველი ცხოვრება — ბავშვობა, სახლი თუ მშობლიური ქალაქი, სოფელი, ასაკიდან გამომდინარე, ბუნდოვნად ან საერთოდ არ ახსოვს); ყოფს ორ ნაპირად, ორ ნაწილად — ომამდე და ომის შემდეგ. როდესაც ადამიანებმა ერთმანეთი დაკარგეს, დაკარგეს ნორმალური (ელემენტარული) ცხოვრების პირობები; დაკარგეს უფლება — არ ეტანჯათ, როდესაც ბავშვობა, სითბო, სიყვარული, მზრუნველობა მათი სინამდვილიდან სადღაც გაქრა.

ეს ხიდიც, ენგურზე, ისევე, როგორც მთელი ფილმი, როგორც ამბავი, ერთდროულად რეალურიცაა და მეტაფორულიც, ისევე, როგორც ადამიანები (ზღაპრის იდუმალ, „ჯადოსნურ“ პერსონაჟებს რომ გვაგონებენ) — გაღმა თუ გამოღმა ნაპირზე. ისინი ქმნიან წრეს ბავშვის გარშემო, მისი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი თუ შემთხვევითი თანამგზავრები არიან, რეჟისორის აწყობილ მიკროსამყაროში, სადაც ყველას თავისი და ერთმანეთს გადაჯაჭვული ბედი და ტრაგედია აქვს — აფხაზსაც და ქართველსაც.

შიშის, დაძაბულობისა და ავის მოლოდინის შეგრძნება კიდევ უფრო ძლიერდება და დაძაბულობის (არა მხოლოდ ამბიდან, არამედ სარეჟისორო გადაწყვეტიდან, თხრობის სტილიდან, მოვლენათა განვითარების ჯაჭვიდან) შეგრძნება იზრდება. მაყურებელი ქვეცნობიერად, ჩამოყალიბებული სტერეოტიპებიდან გამომდინარე, ელის განსაცდელს, რაც თედოს ხიდს იქით შეიძლება შეხვდეს. აქ თითქოს ყოველ ნაბიჯზე ხიფათია ჩასაფრებული, თითქოს ყოველ წუთს გრძნობ, რაღაც მოხდება, რაც უფრო ღრმად შედის თედო მშობლიურ მხარეში. მიდის იქ, სადაც

არავინ ელოდება და აღარავინ ზღვება, ნახევრადდანგრეული, ცარიელი და გაძარცვული, ფანჯრებჩამსხვრეული ბინის გარდა, რომელშიც რამდენიმე წლის წინ მისი ოჯახი ცხოვრობდა. იქ, სადაც ცარიელი სახლები, ცარიელი ქუჩები, მკვდარი ქალაქები, ნისლი და ერთეული, კანტიკონტად, აქა-იქ შემხვედრი ადამიანებია.

„დაუჯერებელი“ ისტორიაა, თითქოს ზმანებასავით, დატვირთული ემოციურად და სათქმელით, თუმცა, ესაა თედოსა და მასთან ერთად ჩვენი მოგზაურობა, ჩვენი ოცნებისკენ სვლა, ჩვენი მცდელობა, ვიპოვოთ მამა — მშობლები — სახლი და მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი გმირის სურვილი აუსრულებელი რჩება, მიზანი მიუღწეველი — მაინც გამარჯვებაა, პატარა ბავშვის, რომელმაც თითოეული ჩვენგანის ნაცვლად შინ დაბრუნება იტვირთა. გვიჩვენა, რა შეიძლება გააკეთოს ადამიანმა სამშობლოში თუ სამშობლოს დასაბრუნებლად.

როდესაც მოქმედება უკვე დასრულებულია, დასრულებულია უშედეგო მოგზაურობა და ფილმი მთავრდება. ეკრანზე წარწერა ჩნდება — სულ რამდენიმე სიტყვიანი — „ვუძღვნი ჩემს სამშობლოს“ და ეს, თითქოს, „ბანალური“, „პლაკატური“, „ჩვეულებრივი“ ფრაზა კვლავ დასაწყისში გაბრუნებს, როგორღაც ამთლიანებს და კრავს ყველაფერს, რაც მოხდა, შემდეგ „თავისივე“ ჩარჩოებს არღვევს და ახალ მასშტაბში, განზომილებაში გადადის.

უცნაური და ტრაგიზმით გაჯერებულია ეს ისტორია. დაუნდობელიცა და შემაშფოთებელიც, შემზარავი გულახდილობით, პირდაპირობითა და სიმართლით, არაადამიანურობისა და ადამიანის სულიერი გაძლების შესაძლო ზღვარზე რომ მერყეობს... და ამავე დროს, ესაა ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე იმედიანი ისტორია, რომელიც საქართველოს უახლესი წარსულის, ალბათ ერთ-ერთ უმძიმეს, ერთ-ერთ ყველაზე დრამატულ მოვლენებს უკავშირდება.

რა შეიძლება უწოდო ქართველი დედის ამბავს, რომელიც თითქმის ორი ათეული წელია, ერთადერთი ოცნებით ცხოვრობს — იპოვოს შვილის საფლავი და დაიტიროს?! და მეორე მხრივ, რა შეიძლება უწოდო აფხაზი დედის ამდენივეხნიან მოლოდინსა და მარტოობის ამდენივეხნიან, ასეთივე გაძლებას — იპოვოს შვილის მკვლელის დედა და ამ მკვლელობისთვის პატიება ათხოვინოს?! ან, შეიძლება დამშვიდდე, გათავისუფლდე მტანჯველი მოგონებებისა თუ დაცარიელებული აწმყოსგან ან ბოლოს და ბოლოს, შეეგუო ფაქტს, რომ ადამიანებმა ახლობლებთან, შვილებთან, მეგობრებთან, სახლთან,

სიხარულისმომგვრელ ყოველდღიურობასთან ერთად, ერთმანეთი დაკარგეს და ერთად გატარებული წლები წარსულში, თავადვე გავლელულ ზღვარსმიღმა დარჩათ?! სიყვარული და სიკეთე კი, რომელიც მათ შორის არსებობდა – სიძულვილმა და შურისძიების სურვილმა შეცვალა?!

აფხაზეთის ომის შემდეგ დიდი დროა გასული. საქართველოს რომელიღაც ქალაქში ამ ომის შედეგად დევნილები ცხოვრობენ – ყოფილი მასწავლებელი – ელენე (მარიკა სამანიშვილი), მისი ყოფილი მოსწავლეები და ომში დაღუპული შვილის, რატის მეგობრები – ლექსო და ლაურა.

სწორედ ელენე ეძებს შვილის საფლავს (რომელიც სადღაც, აფხაზეთშია) და ხანგრძლივი წვალების შემდეგ, პოულობს. უცნაური ბედისწერის წყალობით, ამბის ტრაგიზმს ამძაფრებს ფაქტი, რომ შვილის საფლავი სწორედ იმ აფხაზი ახალგაზრდას გვერდითაა, ქართველმა მეომარმა რომ მოკლა. ცხედრის სანაცვლოდ კი, აღზასის დედა (ენდი ძიძაყა), რომელიც ამ საფლავებს რამდენიმე წელია უვლის, ერთს – სიყვარულითა და მონატრებით, მეორეს – ბოლმითა და მოლოდინით, ელენესთან შეხვედრას ითხოვს. მოლოდინის აღსრულების დროც დგება და დედები ხვდებიან ერთმანეთს.

ასეთ ისტორიას გვიამბობს დრამის რეჟისორი, გიორგი სიხარულიძე პირველი კინონამუშევრით, „ბამბაზიის სამოთხე“ (2010), რომელიც ნინო სადღობელაშვილის სცენარით გადაიღო და რომელიც რამდენიმე წლით ადრე, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში წარმოადგინა.

ისტორიის საფუძველი მრავალი წლის წინ დატრიალებული ტრაგედიაა. მაგრამ, ვინ დათვლის, რამდენი ასეთი ისტორია იყო იმ ომში, რამდენ დედასა თუ მამას მოუკლეს თვალწინ შვილი და რამდენ შვილს დაუხვრიტეს თვალწინ დედა თუ მამა; რამდენს მოუკლეს ძმა-კაცი ამ ომში და რამდენმა ცოცხლადგადარჩენილმა ლადო ფიცი, რომ შურს იძიებდა ამ სიკვდილისთვის.

ერთი, თუნდაც რამდენიმე ადამიანის ბედი, საერთო სათქმელამდე, საერთო პრობლემამდე ზოგადდება. ერთი კონკრეტული ისტორია იმ ტრაგედიის მეტაფორად წარმოედგება, რაც აფხაზეთში მოხდა და საერთოდ, რაც ომმა, ნგრევამ, სიძულვილმა, ძალადობამ და სისასტიკემ შეიძლება მოუტანოს ადამიანებს. და იმის მეტაფორადაც, რაც შენდობას, ღირსეულ საქციელსა და საბოლოო ჯამში, კაცთმოყვარეობას მოსდევს.

რის წინაშეც უკან იხევს ყველა და ყველაფერი შეიძლება დავიწყებას მიეცეს. მხოლოდ მაშინ შეიძლება მოხდეს, რომ ვიღაცამ შეილი მოგიკლა და შენ შეგიძლია აპატიო. სანაცვლოდ, უარი თქვა მიზნის აღსრულებაზე. კვლავ მოსავლელად მიაბარო საფლავი, რომელშიც „მკვლელიცა“ და მისი მსხვერპლიც ერთად განისვენებენ.

აღეკო ცაბაძემ, კიდევ ერთხელ, მისთვის ჩვეული ღიღინიანი პაუზის („ლაქასა“ და „ღამის ცეკვას“) შემდეგ, 2007 წელს გადაიღო ფილმი „რუსული სამკუთხედი“ და საზოგადოებას საკუთარი არსებობა კიდევ ერთხელ შეახსენა.

ამ ფილმით, ქართული „ახალი კინოტალღის“ (80-იანელთა თაობის), საავტორო კინოს წარმომადგენელმა მოულოდნელი სვლა გააკეთა და მისთვის უცხო მხატვრული ხერხი გამოიყენა, თანამედროვე (მეტ-ნაკლებად) ტექნოლოგიები შერწყმული „კლასიკურ“ კინოხერხებთან – ერთგვარი ხარკი გაიღო კომერციული, სამაყურებლო, ჟანრული კინოსკენ, მოქცეული „თრილერის“ სოუსში. მოვლენათა დეტექტური ხაზით განვითარება – მხოლოდ სათქმელის გამოხატვის, თხრობის ფორმაა. მთავარი ისაა, რაც ფასადს მიღმა დევს, რისთვისაც რეჟისორი დაძაბულ სიუჟეტს იყენებს (საკმაოდ ჩახლართულსა და მოვლენებით აღსავსეს) – ამბავი, რაც ფილმის გმირებს თავს გადახდათ და რამაც მათი ცხოვრება ორად გახლიჩა. დაამახინჯა. მთავარია, რამ გამოიწვია ტრაგედია, რომელმაც ისინი მკვლელებად შეუბრალებელ შურისმაძიებლებად აქცია. ის, რაც აღეკო ცაბაძეს სურს, ადამიანებს უთხრას, რაც აღელებდა მაშინ, როდესაც სცენარს წერდა და როდესაც იმის მიხედვით ფილმს იღებდა. სწორედ აქ, ამ ზღვარზე მთავრდება ერთი ხაზი და მეორე – ძირითადი იწყება.

მოვლენები „რუსულ სამკუთხედში“ თანამედროვე რუსეთში ვითარდება, ჩერნეთის (პირველი) ომის შემდეგ; რაც ხდება, ჩერნეთის ომის მონაწილეთა თავსგადახდენილი ამბავია, იმ საზოგადოების ცხოვრების ფონზე, რომელმაც ეს ომი დაუშვა ან მასში იმონაწილევა. მაყურებლის თვალწინ რამდენიმე მკვლელობა ხდება და სიუჟეტიც, ამ მკვლელობათა გამოძიებისა და ახალ-ახალი მსხვერპლის გაჩენის პარალელურად შემზარავ ტრაგედიაში გადადის. და მის გამომწვევ მიზეზებში მტანჯველი მოგზაურობა იწყება.

რალაც ფეთქდება და იცვლება დრო და მოქმედების ადგილი. თანამედროვე რუსეთს 10 წლის წინანდელი ჩერნეთი ცვლის, სადაც და როგორც ყველაფერი დაიწყო და მოხდა. როდესაც ფილმის ერთ-ერთი

პერსონაჟის – დენის მალცევის (კონსტანტინე ზაბენსკი) ძმას ჩეჩენმა მეომრებმა თვალები დათხარეს და როდესაც ჩეჩენი ბავშვების რუსული ენის მასწავლებლის – ალიოშინის (პიოტრ მირონოვი) ფეხშიძე ჩეჩენი ცოლი რუსების მხრიდან გროზნოს დაბომბვას შეეწირა. საპასუხოდ, ალიოშინმა ისლამი მიიღო და სამშობლოს თავისუფლებისთვის მებრძოლ ჩეჩნებს შეუერთდა, მათი ზვედრი გაიზიარა; სიკვდილსგადარჩენილი და ტყვეობიდან თავდაღწეული მალცევი, თავადაც სახიარო (სულიერად), უსინათლო ძმაზე ზრუნვას და ანგარიშსწორებას ისახავს მიზნად, მას შემდეგ, რაც, ალბათ, ორივემ (ალიოშინმა და მალცევმა) აღუთქვა თავის ღმერთებს, რომ შურს იძიებდა და ეს დროც ღება. სწორედ აქ, ხმაურიან ხალხმრავალ ქუჩებში ახალი „ომი“ ჩაღდება, რომელსაც (ისევე, როგორც ნამდვილ ომს) წინ კერავინ აღუდგება, რადგან მრისხანების მარცვლები უკვე ჩაყრილია, გაღვივებულია შორეული ჩეჩნეთის მიწაში, რომელშიც რუსული ენის მასწავლებლმა დაღუპული ცოლი და დაუბადებელი შვილი, ნიშნობის ბეჭედი და ჯვარი ჩამარხა და ამით, წარსულის კარი სამუდამოდ ჩარაზა. ომი იწყება ჩეჩენი „ბოვეიკების“ ბანაკში, სადაც დენის მალცევი და მისი ძმა ტყვეობაში აღმოჩნდნენ, სადაც ფოთლებგამარცული ტყის პირას ახალგაზრდა კაცს გასასტიკებულმა „თავისიანმა“ თვალები დაუშანთა და არც მისი და არც მისი ძმის მუდარა არ შეისმინა.

ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინ, ეს ადამიანები მშვიდობიანად ცხოვრობდნენ, ჩვეულებრივად უყვარდათ და ალბათ, ასევე ჩვეულებრივად სძულდათ, მაგრამ ომმა, რომლის ნებსითი თუ უნებლიე მონაწილეები ისინი გახდნენ (როდესაც სწორედ ომმა და მისმა „კანონებმა“ აიძულა ისინი იარაღი აეღოთ ხელში), ყველაფერი რადიკალურად შეცვალა. მათთვის მარადიული უკუნი ჩამოწვა. „დაღამდა“. მოქმედება „რუსულ სამკუთხედში“, ძირითადად, ღამე ხდება, როგორც მალცევისა და ალიოშინის სულებში.

დაბომბილი ქალაქები წყვდიადში იძირება, მაგრამ შორეული სროლის ექო მაინც აღწევს დიდ და არამყუდრო, უსახურ ქალაქამდე (რომლის მსგავსი ამქვეყნად ბევრია), სადაც ბედისწერამ ყველას თავი მოუყარა – ყოფილ ჯალათებსა და მათი ძალადობის მსხვერპლებს, რომლებიც ჯალათებად უკვე თვითონ ქცეულან. რეალურად, ეს ისტორია იქ იწყება – ათასობით კილომეტრის მოშორებით და გრძელდება წლების შემდეგ, როდესაც, როგორც შეზარავი დანაშაულისთვის მოვლენილი სასჯელი – წარსული მის ყველა მთავარ მონაწილეს უბრუნდება.

ამ სამყაროში ყველგან სულისშემზრდელი, პირქუში გარემოა – გამოუვალობის, სევდის, ტკივილის შეგრძნებას რომ იწვევს. ზოგჯერ რევისორი ქრონიკის „სიზუსტით“ აგებს მოვლენებს, რაც ჩეჩნეთში მოხდა. აკეთებს მხატვრული, დადგმული კადრების, როგორც ქრონიკის, იმიტაციას. ზოგჯერ პირდაპირ წარსულში გადადის – ანუ ჩეჩნეთის ომის ამსახველი რეტროსპექტული ეპიზოდები შემოაქვს, რომლებიც „რეალური“ – თანამედროვე სცენებით იცვლება. ეს ჩანაცვლება დროს ამთლიანებს და ჩარჩოებს უკარგავს, რადგან წარსული ისევე მყარად არსებობს ამ ადამიანების ცხოვრებაში, როგორც აწმყო. წარსული ბევრად რეალურია, რადგან ადამიანებს მომავალი უკვე აღარ აქვთ. რაც მათ ომის დროს გადახდათ, სამუდამოდ მიჯნავს ბედნიერ წარსულს ბნელითმოსილი აწმყოსგან და გაურკვეველი, არარსებული მომავლისგან. წარსულში დასრულდა ერთი და ნათელი და დაიწყო მეორე – ბურუსში ცხოვრება. დრო უკან ბრუნდება და მტკივნეულ მოგონებებს აღძრავს. ისინი თითქოს ნისლიდან ამოდიან. მოგონებები, რომლებსაც ფერები არ გახუნებიან.

ქვეყანა კი ახალ ომს, ახალ მსხვერპლს, ახალ სისხლს მოითხოვს. ეს ომი არასოდეს დასრულდება და ახალ განსაცდელს უმზადებს უკვე სხვა, 18-20 წლის თავგადაპარსული ბიჭებს, რომლებიც მწყობრი ნაბიჯით კვეთენ ქუჩას და მათ არავინ აჩერებთ. სადღაც საქართველოში, ჩეჩნეთში, ავღანეთსა თუ ერაყში, იქნებ, სადმე სხვაგან, კვლავ ვიღაცას მოუწევს იმავე გზის გავლა, იმავე ხვედრის გაზიარება, რაც „რუსული სამკუთხედის“ გმირებმა გაიზიარეს.

„რუსული სამკუთხედის“ სტრუქტურა (როგორც საერთოდაა დამახასიათებელი ალეკო ცაბაძის შემოქმედებისთვის) ძალიან ჰგავს მისი პერსონაჟების ცხოვრებას, მათ სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობას, არეულ, გაუწონასწორებელ, მღელვარებითა და ტკივილით გამსჭვალულ ყოფას; მის ანარეკლს წარმოადგენს, რასაც ცნობიერად აწყობილი, დამონტაჟებული, დინამიკაში გადაწყვეტილი ფილმის მხატვრული ქსოვილი აწესრიგებს.

„რუსულ სამკუთხედში“, ჟანრობრივად მსგავსი ფილმებისგან განსხვავებით, აღარ არიან „გმირი-ინდივიდუალისტები“, რომლებიც სამართლიანობისა და სხვა ადამიანის გათელილი უფლებების აღდგენას ისახავდნენ მიზნად. მათ სხვა მიზნები ამოძრავებთ. მათი სწრაფვა ყოველგვარ „მაღალ“ იდეასმოკლებულია და არასტანდარტულია. სქემის ჩარჩოს სცილდება.

ალეკო ცაბაძე სტერეოტიპებს აქაც არღვევს და არქეტიპების ნგრევას მიმართავს. თავისებურად იყენებს ციტატებს. თავისუფლად ეპყრობა დროსა და მანძილს. რეალური „საომარი მოქმედებები“ ადამიანების შიგნით ინაცვლებს, ქართველები მათ სულებში ტყდება და შემდეგ კვლავ გარეთ გამოდის, რადგან ისინი ომს უკვე მთელ სამყაროს უცხადებენ, ტვირთის სიმძიმე, რომელიც სურვილის წინააღმდეგ დაეკისრათ, მოსვენებას არ აძლევთ. ამჯერად უკვე ისინი იღებენ გადაწყვეტილებას, დგამენ ნაბიჯს „მთავარ ბრძოლაში“, რადგან აღარც პატიება შეუძლიათ.

განხილული ფილმების გადაღებიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, 2013-ში, ზაზა ურუშაძე კვლავ უბრუნდება აფხაზეთის ომის თემას. მისი გახმაურებული „მანდარინები“ (საქართველო-ესტონეთი), ერთ-ერთი მწარმოებელი ქვეყნის – ესტონეთის სახელით, ევროპულ „ოქრის გლობუსზე“ და ამერიკის კინოაკადემიის „ოსკარზე“ იყო წადგენილი, უცხოენოვანი ფილმების ნომინაციაში და საუკეთესო ხუთეულშიც მოხვდა.

ფილმში მოქმედება, გიორგი ოვაშვილის „გალმა ნაპირისა“ და „სიმინდის კუნძულის“ (და უფრო გვიანდელი, რუსუდან გლურჯიძის, 2017 წლის „სხვისი სახლის“) მსგავსად, აფხაზეთის ტერიტორიაზე მიმდინარეობს. ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინათ, ესტონელებით დასახლებულ და ამჯერად, დაცარიელებულ სოფელში, რომელსაც ორი ხანშიშესული ესტონელი მოსახლედა – ივო (ლემბიტ ულფსაკი) და მარგუსი (ელმო ნიუგანენი) – შემორჩა.

„მანდარინები“ კომერციული კინოს ბევრ პირობასა და მონაცემს შეიცავს.

სათავგადასავლო ჟანრის, ამერიკული „ექშენ მუვის“ სქემით შექმნილ ფილმში კონფლიქტი ომში ჩაბმული მხარეების – ქართველები, რუსები, ჩეჩნები – დაპირისპირებაზე ეწყობა. ივოს პროტაგონისტის როლიც აკისრია და ქართველი – (მიხეილ მესხი) და ჩეჩენი აპმედის (გიორგი ნაკაშიძე) – მომრიგებლისაც.

ეს ახალგაზრდები (აფხაზეთის ომში რუსეთის პოლიტიკის ორი მსხვერპლი), ყოფილი მტრები, ცოტა ხანში მზად არიან, ერთმანეთისთვის თავი გასწირონ.

როდესაც ომი იწყება, ის შეიძლება აღარასოდეს დამთავრდეს და განსაკუთრებით მათთვის, ვისი გზებიც ერთხელ უკვე გადაიკვეთა, ვისშიც სიკეთე და სიყვარული სიძულვილმა და მრისხანებამ შეცვალა

და ვინც სასოწარკვეთაში ჩავარდა. ამ გამანადგურებელი გრძნობებისგან თავდალწევა უკვე შეუძლებელია. შურისძიების გრძნობა ყველაფერს ჯობნის და ფარავს – სიკეთესაც, რომელსაც ადამიანები ჯერ კიდევ ატარებენ, გაუნელებელ სიყვარულს ცოცხლებისა და ალბათ უფრო მეტად გარდაცვლილების მიმართ, საკუთარი წარსულის მიმართ, რასაც მთელი ძალით ეჭიდებიან და რაც აძლებინებთ, რომ არ შეიშალონ... მაგრამ, როგორც კი ერთხელ იტყვი მშვიდობაზე უარს, გადააბიჯებ ზღვარს, რომელიც წარსულს ომისშემდგომი ცხოვრებისგან მიჯნავს, სეულას იქითკენ იწყებ, სადაც არაფერია.

სანამ ისევ იქნება ომი, რომელიც ყველაფერს სპობს და ანგრევს, რომელსაც ათასობით ადამიანის უფლება – იცხოვროს ნორმალური, მშვიდი და მშვიდობიანი ცხოვრებით, ძალადობრივად არავინ და არაფერი დაკარგოს – ეწირება, ყოველთვის იქნება წარსულის უკან დაბრუნებისა და ახალი ტრაგედიის, ახალი შურისმაძიებლების გაჩენის, ახალი დანაშაულის ჩადენის, ახალი მსხვერპლის საშიშროებაც.

და სწორედ იმიტომ, რომ, რაც მოხდა, აღარასოდეს განმეორდეს, არც ერთ ადამიანს არ მოუწიოს სახლიდან წასვლა და მასთან დამშვიდობება, არც ერთ დედას არ დარჩეს შვილის საფლავი (მშობლიური მიწის მეტაფორა) სხვის ანაბარად და აღარავინ იყოს იძულებული, შურისძიების სურვილით იარსებოს და ამ გრძნობამ გააძლიეროს, ყველა ბილიკი, ყველა გზა და საშუალებაა მოსაძებნი გაღმა ნაპირზე გადასასვლელად, გამყოფი ხიდის შემაერთებელ ხიდად გადასაქცევად.

საკონტროლო კითხვები:

1. დაასახელეთ პირველი ქართული ფილმი, რომელიც აფხაზეთის ომს ეძღვნება და რომლიდანაც ქართული კინოს კრიზისის დაძლევა იწყება?
2. რომელია ფილმი, რომელშიც მოქმედება ჩეჩნეთში მიმდინარეობს და რა პრობლემაზეა მასში საუბარი?
3. რა გახდა „რუსული სამკუთხედის“ გმირების შურისმაძიებლად ქცევის მიზეზი?
4. ვინ არის „ბამბაზისის სამოთხის“ რეჟისორი და რას საქმიანობს იგი?
5. რატომ მიღის „გაღმა ნაპირის“ გმირი – თელო აფხაზეთში?

დავალბა:

1. გაეცანით ინფორმაციას აფხაზეთის, ჩეჩნეთის ომების შესახებ და გაანალიზეთ, რიგორი იყო შედეგი და რა იყო მათი გამოწვევა მიზეზი.
2. მოიძიეთ კვლევები, ფაქტები კინოს ისტორიიდან, თუ რა გავლენა მოახდინეს ომებმა ხელოვნებაზე და გაიხსენეთ ამ გავლენით შექმნილი სახელოვნებო/კინო მიმდინარეობები.
3. გაიხსენეთ უცხოელი და ქართველი მწერლების ნაწარმოებები, რომლებიც ომის თემას ეძღვნება.
4. იმსჯელეთ ქართულ კინემატოგრაფში ომის თემატიკის, აფხაზეთის ომიდან, მხოლოდ დიდი ინტერვალის შემდეგ ასახვაზე.
5. მოიძიეთ ინფორმაცია, წინამდებარე თავში განხილული ფილმებიდან, რომლებია ლიტერატურული პირველწყაროს მიხედვით გადაღებული. წაიკითხეთ და შეადარეთ ფილმებს.

„ქალის ტვირთი“ ანუ ქალები ქალების კინოში

იმის მიუხედავად, რომ საქართველოში, ფაქტობრივად, ყოველთვის იყვნენ ქალი რეჟისორები და თან, წარმატებულებიც, რაც დღეს ამ მხრივ ხდება, არასოდეს მომხდარა. XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში ქართულ კინოში ახალი თაობა მოვიდა. ახალი ხედეითა და ახალი აზროვნებით, ახალი გმირებით, ახალი სათქმელითა და ახალი დამოკიდებულებით ცხოვრების, წარსულის, აწმყოს, მომავლის მიმართ. და დღეს ახალი ქართული კინემატოგრაფის ერთ და ალბათ, ყველაზე გამორჩეულ „სეგმენტს“ სწორედ „ქალების კინო“ შეიძლება ვუწოდოთ. და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ფილმების ავტორები ქალები არიან, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ფილმების უმეტესობა წარმატებულია და ამ წარმატებას ავტორების – როგორც ქალების ინტერესებიც განსაზღვრავს, არამედ იმიტომაც, რომ ავტორების ინტერესის ობიექტივში ქალები და მათი ცხოვრება მოექცა – თანამედროვე რეალობისა და ყოფის პირობებში.

თუ ადრე შეგვეძლო გენდერულ დისბალანსზე გვესაუბრა (საერთო ჯამში, თაობიდან თაობამდე, ქალი რეჟისორების რიცხვი არცთუ დიდი იყო) აღარც რაოდენობრივად და არც ხარისხობრივად, ამ მხრივ, პრობლემა აღარაფერია.

არც იმის თქმა შეიძლება, რომ „ქალების კინო“ საერთო კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი და იზოლირებულად არსებობს. ახალი თაობის რეჟისორების შემოქმედება ბევრ საერთო ნიშან-თვისებას ატარებს და ერთი მთლიანობის, თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფის საერთო პანორამის ორგანული და ერთიანი ნაწილია.

თანამედროვე საზოგადოების სულიერი მდგომარეობის ასახვა, ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების ფონზე, რეალობასთან კავშირი და შეჯახება, ახალგაზრდა ადამიანის არჩევანის გაკეთებისა და სულიერი კრიზისების პრობლემები – თანამედროვე ქართველი კინემატოგრაფისტების საერთო საფიქრალი და შემოქმედების თემების განმსაზღვრელი, ქვეყნისა და ქართულ კინოში არსებული ტენდენციების გამომხატველია.

სანამ „ქალების კინოს“ დღევანდლობაზე ვისაუბრებთ, ისტორიას გადავავლოთ თვალი. წინამორბედი, სხვადასხვა თაობის, ქალი რეჟისორების გარეშე, რომლებიც ქართული კინოს სახეს წლების

განმავლობაში ქმნიდნენ, ვერც აწმყოსა და ვერც მომავალს ვერანაირად განსაზღვრავ.

ბანშოკლე გახდეს წარსულისკენ

პირველი ქართველი და საბჭოთა ქალი რეჟისორის ნუცა ლოღობერიძის (1902-1966) ცხოვრება (ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირის ბევრი ხელოვანის) და მისი ფილმების – „ბუბა“ და „უემური“ – ბედიც მეტად დრამატულია.

„ბუბა“, რომელიც 1930 წელსაა გადაღებული, 2012 წლამდე „ელოდა“ ცხოვრებაში, საზოგადოებასთან დაბრუნებას – 82 წელი, სანამ ლიტერატურის მუზეუმის დირექტორმა, გერმანისტმა და მკვლევარმა, ლაშა ბაქრაძემ ერთ-ერთ არქივში შემთხვევით არ აღმოაჩინა.

იგივე მოხდა ნუცა ლოღობერიძის, 1934 წელს გადაღებულ მხატვრულ ფილმ „უემურთან“ დაკავშირებით. ეს კინოსურათიც, როგორც, გარკვეულ დრომდე, „ბუბა“, წლების განმავლობაში, არავის ჰქონდა ნანახი და მოსკოვის სახელმწიფო კინოფონდიდან საქართველოში ახლახან (2018 წელს) ჩამოიტანეს, საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს, 2016 წელს დაწყებული პროექტის „დაბრუნებული კინომემკვიდრეობა“ ეგიდით.

ასეთი „უნახავობის“ მიზეზი კი ისაა, რომ ნუცა ლოღობერიძე რეპრესირებული იყო. 1937 წელს, ახალგაზრდა გადასახლეს და 10 წელი „გულაგის“ ბანაკებში გაატარა. შინ დაბრუნების შემდეგ კინოს აღარ დაბრუნებია. ბუნებრივია, „ხალხისა და სამშობლოს მტრის“ შემოქმედებას, ინფორმაციასაც მის შესახებ და თვით სახელსაც ტაბუ განსაკუთრებული სისასტიკით დაადეს.

„ბუბა“ დოკუმენტურ-სადადგმო ფილმია, სპეციფიკური მიმართულების, რომელსაც „კულტურფილმი“ ეწოდებოდა. „კულტურფილმი“ საბჭოთა კავშირში შემეცნებითი, პროპაგანდისტული, სააგიტაციო ფილმების კატეგორია იყო (მათ სპეციალური პროგრამით, გეგმით, იდეოლოგიური საფუძვლითა და მიზნით, საკმაოდ მასშტაბურად იღებდნენ).

„ბუბა“ მაყურებელს აცნობს რაჭას (ბუბა რაჭაში უმაღლესი და თოვლიანი მწვერვალია), მის ბუნებას, სამკურნალო წყლებს და, მეორე მხრივ, ადგილობრივების მძიმე ყოფას, რითაც მთიანი რეგიონებისა და მეტაფორულად, ძველი საქართველოს მძიმე ცხოვრებას ასახავს. ამ სოციალურად და ფიზიკურად რთულ ცხოვრებას, ძველსა და დრომოჭმულს, ახალი საქართველო ცვლის. ეს ხერხი –

პროპაგანდისტული სქემა – ძველისა და ახლის დაპირისპირება, საბჭოთა კინოს პირველი ათწლეულისთვის დამახასიათებელი, სათქმელისა და საზოგადოებისკენ მიმართული გზავნილების გამოხატვის იდეოლოგიური, თან სავალდებულო, ფორმა იყო.

ასეთ მკაფიო და კარგად გათვლილ-განსაზღვრული სისტემის ჩარჩოებს, 30-იან წლებში, ფაქტობრივად, ვერც ერთი ხელოვანი ვერ გადაურჩა. მაგრამ „ბუბას“ მხატვრული გადაწყვეტა, ფილმის ვიზუალურ-კადრული გამომსახველობა, კადრის არაორდინარული კომპოზიციები, საინტერესო სახვით-პლასტიკური მხარე (მხატვარი – დავით კაკაბაძე), მეტაფორული სახეები და სიმბოლოები, მონტაჟური ამოცანების დასახვა და გადაჭრა (რაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა მიხეილ კალატოზიშვილთან, „ჯიმ შვანთეზე“, ასისტენტად ნუცა ლოღობერიძის მუშაობის გამოცდილებაც), გამოარჩევს „ბუბას“ ანალოგიური თემატიკისა და ჟანრის კინოსურათებისგან.

30-იანი წლების პერიოდში და შემდგომ მრავალწლიანი პაუზა დაიწყო. კინოში მუშაობა კაც რეჟისორებსაც გაუჭირდათ. როგორც იცით, საბჭოთა ხელისუფლება კინოს იდეოლოგიური პროპაგანდის საშუალებად იყენებდა და ყველას არ შეეძლო ამ მექანიზმის ნაწილი გამხდარიყო. იყო დისკრიმინაცია (წარმოდგენა – რომ კინო ქალის საქმე არაა). ალბათ, ბუნებრივი ვითარებაც, რომელიც ლოგიკას არ ექვემდებარება.

გავიდა რამდენიმე ათეული წელი და უკვე 60-იან წლებში, ახალი თაობის – ახალი ქართული კინოს, ქართული კინემატოგრაფის ამღორძინებელი პირველი თაობის წარმომადგენელთა შორის ახალგაზრდა ქალი კინორეჟისორებიც გამოჩნდნენ. მათ შორის, ნუცა ლოღობერიძის ქალიშვილი – ლანა ლოღობერიძე, რომლის შემოქმედების მთავარ ხაზად იქცა – ქალის ბედი და როლი საზოგადოებაში, მისი პირადი თუ საზოგადოებრივი ცხოვრება – ექსტრემალურ ვითარებებში. სხვადასხვა წლებში გადაღებულ ფილმებში – „ერთი ცის ქვეშ“, „ფერისცვალება“, „მე ვხედავ მზეს“, „როცა აყვავდა ნუში“, „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, „დღეს ღამე უთენებია“, „ვალსი პეჩორაზე“, „ორომტრიალი“ და ა.შ. – აშკარად და ხაზგასმით იკითხება თანამედროვე ადამიანის შინაგან სამყაროში შეღწევისა და არსებული ვნებების, ინტერესების, ემოციების, სულიერი მდგომარეობის კვლევისკენ სწრაფვა. ქვეყანაში არსებული სხვადასხვა ტიპის კატაკლიზმების ფონზე.

თითქმის ყველა ფილმი, რომლებიც ლანა დოლობერიძეს ეკუთვნის, მწერალ და დრამატურგ ზაირა არსენიშვილის სცენარებზეა გადაღებული. მათმა შემოქმედებითმა კავშირმა ბევრი რამ განსაზღვრა და განაპირობა რეჟისორის ხელწერის თავისებურების ჩამოყალიბების საქმეში, ისევე, როგორც ელდარ შენგელაიასა და რეზო გაბრიაძის, ელდარ შენგელაიასა და რეზო ჭეიშვილის თანამშრომლობამ.

60-იანელია ლეილა გორდელაძეც (1927-2002), რომლის შემოქმედების საფუძველი და მახასიათებელი ჟანრული მრავალფეროვნებაა – განსაკუთრებით კომედიები და მუსიკალური კომედიები („მოიტაცეს თამარ ქალი“, „აქედანა და შენამდე“), თანამედროვე და კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზება („ალოობა“, „ძაღლი“, „ბათა ქექია“) და თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებისეული მოვლენების, ისტორიული პერიპეტეიების გზაჯვარედინზე („თეთრი ქალიშვილი“, „დღესასწაულის მოლოდინში“, „ხიზნები“) მსვლელობაზე დაკვირვება.

60-იანელების თაობას ეკუთვნის ნანა მჭედლიძეც, რომელიც ფილმების თემატიკითა და ინტერესების ობიექტებიდან გამომდინარე, უფრო საზოგადოების ზოგად პორტრეტებს ქმნიდა, ვიდრე კონკრეტული ადამიანის ისტორიებზე აგებულ ამბებს, რომლებიც შემდეგ კიდევ უფრო ზოგადდებოდა. იღებდა უმეტესად – კომედიებსა და ტრაგიკომედიებს („პირველი მერცხალი“ – 1975 წელი – ჟიურის საპეციალური პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის – თეიარანის საერთაშორისო კინოფესტივალი; გრან პრი და „ფიპრესის“ პრიზი ობერჰაუზენის სპორტული ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალზე; „იმერული ესკიზები“ და „დიდებები და შვილიშვილები“), საბავშვო ზღაპრების ეკრანიზაციებსა („უკვდავების თეთრი ვარდი“) და კინოსურათებს ბავშვებისთვის („აღმაფრენა“), ფილმებს ახალგაზრდა ადამიანის ადგილის ძიების, მორალურ-ზნეობრივი არჩევანის მართებულობის შესახებ („ვიღაცას ავტობუსზე აგვიანდება“, „დანაშაული მოხდა“) და სხვა.

70-იანელთა თაობის ქალ რეჟისორთა შორისაა რეჟისორი, მწერალი და პუბლიცისტი ლიანა ელიავა (საქართველოში 90-იანი წლების დასაწყისის სამხედრო გადატრიალების შემდეგ, როგორც პოლიტიკური ემიგრანტი, ცხოვრობს ფინეთში), რომლის ინტერესთა სფერო, ისევე, როგორც ლეილა გორდელაძისა და ნანა მჭედლიძის, ნაწილობრივ სცილდება წმინდა „ქალურ“ პრობლემებსა და მის ადგილს საზოგადოებაში. ლიანა ელიავა თანამედროვეობისა თუ წარსულის

სხვადასხვა აქტუალური თემით, სხვადასხვა კინოჟანრით ინტერესდება. მისი ფილმები – „ბზიანეთი“, „ეპისკოპოსი ნადირობაზე“, „სინემა“ – ამ არაერთგვაროვანი სწრაფვების გამომხატველია.

70-80-იანი წლების მიჯნაზე რეჟისორ ქალებს ახალი თაობის წარმომადგენლებიც შეემატნენ. 80-იანელები. მათ შორის მხატვრული აზროვნებით, ინდივიდუალური ხელწერით, მოქალაქეობრივი პოზიციითა და ინტერესების თავისთავადობით გამოირჩნენ - ნანა ჯანელიძე, ნანა ჯორჯაძე და ქეთი დოლიძე (რომლებიც დღესაც, ლანა ლოლობერიძესთან ერთად, კინოს ავანგარდში არიან).

ნანა ჯორჯაძემ კინოსპეციალისტების ინტერესი სადებიუტო ნაშუშვერიდან – „მოგზაურობა სოპოტში“ (1980) მიიპყრო, რომელშიც ქართულ საბჭოთა კინოში პირველად აჩვენა იმ ადამიანების – მაწანწალების ცხოვრება – რომლებსაც „ფსკერის“ წარმომადგენლებად თვლიდნენ და საზოგადოების წევრებად არ მიიჩნევდნენ. არ მიიჩნევდნენ ადამიანებად.

მომდევნო და განსაკუთრებით, სრულმეტრაჟიან ფილმებში ნანა ჯორჯაძემ კვლავ გააგრძელა აკრძალულ, დახურულ თემებზე საუბარი და ისეთი პერსონაჟების ისტორიების მოყოლა, რომელთა შესახებაც საბჭოთა კინო დუმდა.

საერთაშორისო აღიარება ხვდა მის „რობინზონიად ანუ ჩემი ინგლისელი პაპასაც“ („ოქროს კამერა“ 1987 წლის კანის ფესტივალზე), „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტსაც“ (რომლითაც საერთაშორისო ორბიტაზე გავიდა, 1996 წელს, საქართველოს სახელით, „ოსკარზე“ იყო ნომინირებული და კოპროდუქციის – საქართველო-საფრანგეთი – ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად მოგვევლინა) – რომანტიკულ ისტორიებს პოლიტიკური შტრიხები დაუმატა, საქართველოს გასაბჭოების წარსულიდან.

შემდეგ მისი დიაპაზონი, ინტერესების სფეროც და მოღვაწეობის გეოგრაფიაც გაფართოვდა. 2017 წელს გადაღებული ფილმი „ღვინის ნულოვანი მერიდიანი“ (რომელმაც რამდენიმე საერთაშორისო პრემია მოიპოვა) დოკუმენტური და პოეტური თხრობაა ქართული ვაზის, ღვინის ტრადიციისა და ღვინის წარმოების შესახებ, დრამატურგ თამარ ბართაიას სცენარის მიხედვით.

განსაკუთრებულ ნიშანს კვლავ იკავებს ნანა ჯანელიძე (მეორე რეჟისორი „პერესტროიკის“ პერიოდის ყველაზე ცნობილ საბჭოთა ფილმზე „მონანიება“, თენგიზ აბულაძის ავტორობით), რომელმაც,

მხატვრული „იანანას“ შემდეგ, პოეტური ბუნება, სამყაროს მეტაფორული ხედვა და ესთეტიკურობის განცდა დოკუმენტურ კინოშიც კი („ნეტავ, იქ თეატრი არის?“, „გალობის რაინდები“, „თენგიზ აბულაძე“ და სხვა) ორგანულად და ახალი რაკურსით გამოვლინა.

80-იანელთა თაობის წარმომადგენელია ქეთი დოლიძე – მსახიობი, დრამისა და კინორეჟისორი (რომელმაც თეატრალური დადგმებით დაიწყო და კინორეჟისორების რიგებს ოდნავ მოგვიანებითა და პირდაპირ სრულმეტრაჟიანი ფილმით შეუერთდა), რომლის კინოსურათები - „კუკარაჩა“ (1983 წელი. XX საუკუნის ერთ-ერთ პოპულარულ მწერალ ნოდარ დუმბაძის, ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოების ეკრანიზაცია) – საბჭოთა პოლიციელის ტრაგიკული და რომანტიზებული ისტორია – 40-იანი წლების – მეორე მსოფლიო ომის პერიოდის საქართველოს, სიკეთისა და ბოროტების მარადიული ბრძოლის, სიკეთის დამარცხების, მაგრამ მისი რწმენის გამარჯვების შესახებ; „სანამ წვიმა გადივლიდეს“ (1985), „მარტოხელა მონადირე“ (1989), „ო, რა ტყბილია განშორების ეს ნაზი სევდა /ვეერიდიკე“ (1991), „დინოზავრის კვერცხი /და სასახლეში ვნახავ სიხარულს“ (1993) – მითების წიაღში არსებული მარადიული და თანადროული თემების, თანამედროვე საზოგადოების პრობლემებისა და ფსიქოლოგიური ნიშან-თვისებების ამსახველ ნაწარმოებებად წარმოგვიდგებიან.

ქალები (და კაცები) დღეს

ბოლო ათწლეულში და განსაკუთრებით, 2005-2006 წლებიდან, როდესაც კინოში ქართველი ხელოვანების, ე.წ. 2000-იანელების თაობა გამოჩნდა და შემოქმედებით პროცესებში ჩაერთო, საქართველოში კინოს მიმართ ინტერესის არნახულად გაძლიერდა. როგორც წინამორბედი და უფროსი თაობის რეჟისორების დროს, ქართული კინო, ახალი თაობის რეჟისორების წყალობითაც, ისტორიის ახალ და განსაკუთრებულ ეტაპზე ბუნებრივად გადავიდა. არსებული კრიზისის, წინააღმდეგობების დაძლევისა და ახალი ქართული კინოს ახალი სახის შექმნის, ახალი ტენდენციებისა და ახალი შესაძლებლობების გამოხატვა-დამკვიდრების პროცესში ჩაერთო და როგორც ვთქვი, წარმატებასაც მიაღწია.

რეჟისორობის მსურველი ქალების რიცხვმაც არნახული სისწრაფითა და სიხშირით იწყო მატება. (რისი პირველი მაჩვენებელიც საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტზე – მხატვრული, დოკუმენტური, ანიმაციური

და სატელევიზიო რეჟისურის სპეციალობაზე სწავლის მსურველებისა და კურსდამთავრებულების სტატისტიკური მონაცემებია. და შემდეგ უკვე – შიდა თუ საერთაშორისო კინობაზარზე ქალი რეჟისორების ფილმების ხვედრითი წონა).

ისევე, როგორც შემოქმედებითი ცხოვრებიდან გაქრობა, აორთქლება, არანაირ ლოგიკას არ ექვემდებარება ქალი რეჟისორების მოჭარბება ქართულ კინოში და დღეს, უფროსი და საშუალო თაობის რეჟისორების გვერდით, ახალი თაობის ათამდე (თუ მეტი არა) ქალი რეჟისორი წარმატებითა და ენერგიულად მუშაობს. ფაქტი იმიტომაცაა აღსანიშნავი, რომ „ქალების კინომ“ გარკვეული ტენდენციის, თუ ცოტა გავაზვიადებთ, „ფენომენის“ სახე მიიღო. ამავე დროს, იმის თქმაც შეიძლება, რომ ქალ რეჟისორებს ქართულ (უკვე, მსოფლიო) კინოში მართლა განსაკუთრებული და გამორჩეული ადგილი უკავიათ. და ამას რამდენიმე ნიშნისანი გამოხატულება აქვს.

მათი მხატვრული ფილმებია – რუსუდან ჭყონიას „გაიდიმეთ“ (2012), ნანა ექვთიმიშვილის (სიმონ გროსთან ერთად) „გრძელი ნათელი დღეები“ (2012-2013) და „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ (2016), ნუცა ალექსი-მესხიშვილის „კრედიტის ლიმიტი“ (2015), ნინო ბასილიას „ანას ცხოვრება“ (2017), თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ (2013) და „პორიზონტი“ (2018) – საერთაშორისო ფესტივალებზე არა ერთი პრიზი მოიპოვეს.

წარმატებული აღმოჩნდა – ქეთევან მაჭავარიანის „მარილივით თეთრი“ (2011), რუსუდან პირველის „სუსა“ (2010), თამარ შავგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“ (2011), მარგო ზუბაშვილის „ანა“ (2017), თეონა მღვდელაძე-გრენადეს „მმა“ (2013), რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი სახლი“ (2017), ანა ურუშაძის „საშინაში დედა“ (2017), ნინო ჟვანიას „ალღუმი“ (2018), ლალი კიკნაველიძის „კახეთის მატარებელი“ (2018) და სხვა.

არანაკლებად მიიქციეს მაყურებლისა და პროფესიონალების ყურადღება და ფესტივალებზე გაიმარჯვეს დოკუმენტურმა ფილმებმაც – სალომე ჯაშის „ბახმარო“ (2011), „ცურვა“ (2012), „დაისის მიზიდულობა“ (2016); ნანა ჯანელიძის „ნეტავ, იქ თეატრი არის?“ (2011) და „გალობის რაინდები“ (2012); მარი გულბიანის „სანამ მამა დაბრუნდება“ (2018), თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“ (2011-2012), ელენე ნავერიანისა და თომას რეიხლინის „ლანწყი პაპას მოპარული ხარი“ (2018), ანუნა ბუკიას

„მე გადავცურე ენგური“ (2014-2016), ნანუკა კიკნაძის „მე, ჯორჯ ბალანჩინი“ (2017), ნინო კირთაძის (მსახიობი, რეპორტიორი და რეჟისორი ცხელ წერტილებში, მრავალი ფესტივალის არა ერთხელ გამარჯვებული) „ჩეჩნური იავნანა“ (2002), Pipeline Next Door (2005), „დურაკოვო“ (2008), „ზოგი რამ საქართველოს შესახებ“ (2008), „არ ისუნთქო“ (2016) და სხვა და სხვა.

ქალ რეჟისორებს ქალი პროდუსერებიც შეუერთდნენ (როგორც ქვეყნის შიდა, ასევე კოპროდუქციებში ჩართულობით) და ამ პროფესიასთან „ქალური ტემპერამენტის“ თითქოს შეუფერებლობის მიუხედავად, ავანგარდში ჩადგნენ. კოლეგა მამაკაცებს ახალი პროფესიის ათვისების საქმეში, არც რაოდენობრივად და არც საქმიანობის ხარისხით, ტოლი არ დაუდეს და თავი აქაც გამოიჩინეს. და თუ დღეს შეიძლება ქალი რეჟისორების წარმატებებზე ვისაუბროთ, ქალი პროდუსერების წილი ამ საქმეშიც და საერთოდ, როგორც დასაწყისშივე აღვნიშნე, ზოგადად ქართული კინოს განვითარების მხრივაც, ძალიან დიდია.

ახალი პროფესიის დამკვიდრებისა და განვითარების საქმეში აქტიურად არიან ჩაბმული: რეჟისორი და პროდუსერი თინათინ ყაჯრიშვილი („ფარაჯანოვი“, „პატარძლები“, „ბუდე“, „შავი თუთა“, „პორიზონტი“), ანა ძიაშვილა („ბახმარო“, „არხი“, „ოგასავარა“, „დაისის მიზიდულობა“), რეჟისორი და პროდუსერი რუსუდან პირველი („სუსა“, „ფანჯარა“, „ძილის გაკვეთილები“), რეჟისორი და პროდუსერი რუსუდან გლურჯიძე („აპრილის სუსხი“), ქეთევან გალდავაძე („ჯაყოს ზიზნები“, „როცა ვარსკვლავები გამოჩნდებიან“), რეჟისორი და პროდუსერი ნანა ექვთიშვილი („გრძელი ნათელი დღეები“, „დედა“, „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“), ჟანა სარდლიშვილი („ჩამოფასებულები“, „სე ლა ვი“, „გამცილებელი“, „მეიდანო – სამყაროს ჭიპი“, „ღვინის ნულოვანი მერიდიანი“), სოფიო ბაზლაძე („მოთამაშე“, „გაილიმეთ“), ქეთევან დანელია („უცხო“), თეკლე მაჭავარიანი („ქარმა დაუბერა, საშუალო ასაკის ქალმა თავის აბრეშუმის ყელსახვევზე გაიფიქრა“, „სანამ მამა დაბრუნდება“, „ახლაც ჩემს თვალწინ არის თქვენი ბინა ტყის პირად“); წარმატებულად და აქტიურად მუშაობს ლალი კიკნაველიძე ანიმაციური კინოს დრამატურგიასა და კინო პროდუსინგში („ვაკუუმი“, „განდევილი“, „ჯინო“), რომელმაც უკვე მხატვრული ფილმიც, ზემოხსენებული „კახეთის მატარებელი“ გადაიღო და სხვები.

რუსუდან ჭყონიას (რომელიც ყოველთვის თვითონაა თავისი ფილმების პროდუსერი) კინოსურათს „გაილიმეთ“ (Keep Smiling)

საფუძვლად მრავალშვილიანი დედების სილამაზის კონკურსის ამბავი უდევს. მათი პირადი, დრამატიზმით აღსავსე ისტორიები ვილაციისთვის შოუს „წარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, მონაწილეებისთვის – ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიზიანდნენ, როდესაც არ ელიმებათ, იქნენ მარიონეტებად და საკუთარი თავი უარყონ, სხვისი სურვილით, რადგან საზოგადოებაა ასე მოწყობილი და განწყობილი მათ მიმართ. მაგრამ შოუ არ შედგება, როგორც ჩაფიქრებული იყო და თუმცა ის ტრაგიკულად მთავრდება, მისი პერსონაჟები არ კარგავენ მთავარს – ღირსებას.

ამ ფილმის მსგავსად და მეტადაც, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი, ნათელი დღეები“ (პროდუსერი - მარკ ვესტერსა და გიომ დე-სეისა და სიმონ გროსთან ერთად, ნანა ექვთიმიშვილიცაა), უახლესი ქართული კინემატოგრაფის „მთავარ“ ფილმად იქცა. ალბათ დიდი ხანია ქართულ კინოზე ამდენი არავის (საქართველოსა თუ მის საზღვრებს გარეთ) დაუწერია და უსაუბრია (ქართულ და უცხოურ მედიაში) და არც ამდენი პრიზი საერთაშორისო ფესტივალებზე სხვა ფილმს არ მიუღია.

ისევე, როგორც კინოსურათში „გაიღიმეთ“, მოქმედების დრო – XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისია. ადგილი – საქართველო. თბილისის ძველი უბანი ქვეყნის მიკრომოღელადაა ქცეული, მისი მცხოვრებლები – მთელი ქვეყნის მოსახლეობის სახე-სიმბოლოებად.

ფილმის მთავარი გმირები მოზარდები არიან, რომელთა შორის ორი 14 წლის გოგონას ხაზი იკვეთება, რომლებსაც ცხოვრების ყველა წახნაგის შეცნობა, ადამიანებსა და ურთიერთობებში გარკვევა, პირადი გამოცდილებით აღმოჩენებისა და არჩევანის გაკეთება დამოუკიდებლად, რთულ და ექსტრემალურ ვითარებაში უწევთ. მთავარი ისაა, რომ ისინი აკეთებენ არჩევანს. მათი თაობა აკეთებს არჩევანს და სხვასაც ამ გზით ცხოვრებისკენ, ამ მიმართულებით სვლისკენ „მოუწოდებს“.

თეონა მღვდელაძე-გრენადესა და ტიერი გრენადეს ფილმიც „ძმა“ ამ პრობლემებს ეძღვნება და ახალ ჭრილში გვიჩვენებს საზოგადოების პორტრეტის ფრაგმენტებს 90-იანი წლების დასაწყისის საქართველოში. „ძმაში“ თითქოს ყველაფერი ისევეა, როგორ სინამდილეში იყო. ისევე, როგორც ცხოვრობდნენ (ეცხოვრობდით) მაშინ თბილისში, ისევე, რაც და როგორც შინ და გარეთ - ოჯახებში და ქვეყანაში ხდებოდა. ოღონდ, ამჯერად, ფილმის გმირები არა გოგონები, არამედ – დაახლოებით, იმავე ასაკის – ბიჭები არიან.

თინათინ გურჩიანის ფილმის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“ (არა ერთ კინოფესტივალზე დაჯილდოვდა) გმირები საქართველოს სხვადასხვა სოფელში მცხოვრები ახალგაზრდები არიან. ისინი, მძიმე ყოფითა და ყოველდღიური საფიქრალით გადაღლილები, ცხოვრების დინებას მორჩილად მიუყვებიან. ერთად რამდენიმე ამბავი იყრის თავს. რამდენიმე ადამიანის ბედი და ცხოვრებისეული ზაზი იკვეთება. რეჟისორი ასახავს პრობლემებს, რომლებიც უშუალოდ მოქმედი გმირების პირადი ისტორიიდანაა აღებული და რომლებიც, ფაქტობრივად, შეიცავენ ყველა პრობლემას, რომლებიც ბოლო პერიოდის ქართული ფილმების ძირითად თემებსა თუ სათქმელს წარმოადგენენ.

დმერთისა და ყველასგან მივიწყებული ადგილები, შენობები და ოთახებია – სალომე ჯაშის დოკუმენტურ ფილმში „ბახმარო“, რომელშიც მოქმედება ოდესღაც სახელგანთქმულ კურორტზე მდებარე მიტოვებული რესტორნის – დღეს იაფფასიანი სავაჭრო ცენტრის ტერიტორიაზე ხდება. ჩამსხვრეული ფანჯრებისა და ხავსიანი კედლების გარემოცვაში. ღრმა სიჩუმეში. უმოძრაობაში. სევდაში. სიცარიელეში. სამყაროში, სადაც მუდმივად უბერავს ქარი. ფილმი ადამიანების შესახებ, რომლებისთვისაც დრო გაჩერდა და იმედის მიუხედავად, აღარასოდეს აღარაფერი შეიცვლება.

თამარ შავგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“ 2008 წლის აგვისტოს ომითაა ინსპირირებული. რომელიც ადამიანების ისედაც წინააღმდეგობრივ ცხოვრებაში მოულოდნელად იჭრება. ფილმის გმირები ახალგაზრდები არიან, რომლების ისტორიაც მჭიდროდაა ერთმანეთთან და ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენებთან გადახლართული (სხვათა შორის, იგივე თემაზეა შექმნილი ზაზა კოლეიშვილის „ომი და ქორწილი“, 2009 და რენი პარლინის – „აგვისტოს 5 დღე“, 2011, თუმცა, ეს უკანასკნელი, სხვა საფუძველსა და მოტივაციით).

თამარ შავგულიძის კინოსურათი ახალი ქართული კინოს სხვა ნიმუშებისგან განსხვავდება მხატვრული ფორმისა და სტრუქტურის, ამბის თავისთავადი თხრობის მანერით. რეალობა და გამონაგონი (შინაგანი მდგომარეობის ანაბეჭდი) მეტყველ ვიზუალურ გამოსახულებას ქმნის. უკვე ნაცნობი გმირებისგან განსხვავებულია მისი პერსინაჟებიც, სახე-ტიპაჟები, რომლებიც ვიზუალური საერთო მახასიათებელი ნიშნებით თაობის ზოგად, საკმაოდ მძაფრი ფერებით გამოკვეთილ პორტრეტად აღიქმებიან.

ქეთევან მაჭავარიანის ფილმში „მარილივით თეთრი“ – მარილივით არცთუ ისე თეთრ, ლაქებიან და დაკრისტალეულ სამყაროში სამი

ადამიანის – ნინოს (ნინო ქორიძე, რომელიც ზღვისპირა ქალაქში სეზონურ მიმტანად მუშაობს), პატრულის თანამშრომელ ნიკოსა (გაგი სვანიძე) და მიუსაფარი ბავშვის, სოფოს (ფეა ცივაძე) – ქვეყნის რეალობიდან თითქოს ამოგლეჯილი ცხოვრების „ფრაგმენტს“ ეუყურებთ.

სასოწარკვეთის, რაღაცნაირი განწირულობის ატმოსფეროა; სევდითა და მარტოობით გაჟღენთილი, თავშეკავებული, გაუმხელელი მღელვარებითა და ასევე უცნაური დარდით დაჰუბტული, რომლის „ფიზიკურამდე“ მისული შეგრძნება დროსა და სივრცეში დაკარგული ადამიანების შორეული ძახილივით აღწევს ჩვენამდე. ის გამოკრთის იაფფასიანი გზისპირა სასადილოებისა თუ „ბუნგალოების“ მომპაებრებელ ხმებში (ლამის სიმყუდროვეს შეუბრალებლად რომ არღვევენ), ზღვის ტალღების შრიალში, დიდი ქალაქის „მრავალხმიან“, არეულ, უსისტემო ხმაურსა და რიტმში და შემდეგ საღღაც სივრცეში უკვალოდ, არარსებულებით იკარგება.

ემიგრაციისა და სოციალური პრობლემების თემა იქცა ნუცა ალექსი-მესხიშვილის (იგივე, სალომე ალექსი) ფილმების მთავარ, „გენერალურ ხაზად“. სხვადასხვა თაობის ემიგრანტების შესახებ საქართველოდან – მათი, ვინც სამშობლოდან 1921 წელს წავიდა, ქვეყნის გასაბჭოებისა და წითელი ტერორის დაწყების შემდეგ; მათი, ვინც წავიდა 90-იან წლებში, ახალი, თავისუფალი ქვეყნების სანახავად და ამ ქვეყნებში განათლების მისაღებად („ღამე“, „შავი ზღვა“, „ზღვაზე ხომ არ წავსულიყავით?“) და მესამე – ვისაც უცხოეთში საბუშაოდ, ძირითადად, მომვლელად, ძიძად თუ „შავ მუშად“ მოუწია გადახვეწა.

თავისუფლებისკენ სწრაფვა საბჭოთა საზოგადოებაში მცხოვრები ადამიანების თვისება და ოცნება იყო. მათი თავისუფლება მხოლოდ შინაგანი გახსნილობაში გამოხატებოდა და რეალობაში, ცხოვრებაში არასოდეს იღებდა ფიზიკურ ფორმას. საზღვრების გახსნამ და წინააღობების გადალახვამ პოსტსაბჭოთა ქვეყნისთვის სასაზღვრო ბარიერები მოხსნა, მაგრამ თავისუფლება ბევრისთვის სხვაგან, სხვა სამყაროშიც ილუზია აღმოჩნდა. იძულებითი ემიგრაციაც ადამიანის შინაგანი მღვდმარეობისა და ცხოვრების, ოჯახური თუ პიროვნული ბედნიერების, თავისუფალი ყოფის შესაძლებლობის ისეთივე ხელისშემშლელია, როგორიც მკაცრი კონტროლის ქვეშ და დიქტატორული კანონების პირობებში ცხოვრება – „გულაგსა“ თუ საბჭოთა „რკინის ფარდის“ – ტერიტორიაზე.

ნუცა ალექსი-მესხიშვილის პირველი დამოუკიდებელი ფილმი Felicity /„ბედნიერება“/ (2009 წელი) სწორედ ამ უკანასკნელ პრობლემას

ედღვება. ესაა მოკლე ფილმი, ზაირა არსენიშვილის (შეგახსენებთ, რომ მწერალი და დრამატურგი ზაირა არსენიშვილი ლანა ლოლობერიძის არა ერთი ფილმის სცენარის ავტორია) მოთხრობის მიხედვით. ამავეი ქართველი ემიგრანტი ქალის შესახებ, რომელიც იტალიაში მუშაობს მომვლელად, რომელსაც ქმარი უკვდება და რომელიც, რადგან ჩამოსვლას ვერ ახერხებს, ტელეფონით დაიტირებს მას. დატირების, გლოვის თავისებური რიტუალი სპეციფიკურია ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილისთვის, განსაკუთრებით, რევიონებში და ძირითადად, ზმამალა, ყველასთვის გასაგონი, სხვადასხვა შინაარსის ტექსტების, გარდაცვლილის სხვადასხვა თვისების, ნამოქმედარის და ა.შ. გახსენებას, სხვადასხვა ასოციაციურ ჩანართსა თუ პარალელურ, ემოციურად ნათქვამ, „კონტექსტიდან ამოვარდნილ“ ფრაზებს მოიცავს, ტირილისა თუ სევდიანი იუმორის ერთიანობით. სწორედ ამ ტრადიციას იყენებს რეჟისორი ფილმში და ტრაგედიას, რომელიც თამაშდება, სიტუაციის „აბსურდულობას“ მსუბუქი კომიკურობის ფერებით ნიღბავს.

რადგან ემიგრაციის თემას შეეხებ, ბარემ აქვე გავიხსენებ (თუნდაც იმიტომ, რომ ქართველი რეჟისორების ინტერესების თანხედენასა და ქვეყანაში არსებული პრობლემების მიმართ ერთიან პოზიციასა თუ საერთო გულისტკივილს გავუსვა ხაზი) ლევან კოდუაშვილის (ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ქართველი რეჟისორი) დოკუმენტურ ფილმს „ქალები საქართველოდან“ (2008), რომლის გმირებიც ამერიკაში მომვლელებად მომუშავე ქართველი ქალები არიან. რეჟისორი მათი მძიმე და უსიხარულო ცხოვრების შესახებ, მათივე სევდიანი მონათხრობის მიხედვით, გვიამბობს.

ნუცა ალექსი-მესხიშვილისვე „კრედიტის ლიმიტი“ (2014) იმ ტვირთის შესახებაა, რომელიც საქართველოს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილის პრობლემაა და რომლის სიმძიმეც (ისევე, როგორც ბევრი სხვა სოციალურ-ყოფითი პრობლემა) ქალებს დააწვავთ (საქართველოში არიან, თუ მის საზღვრებს გარეთ). პრობლემა, რომელიც რეალობის, ყოფიერების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მეტაფორად იქცა და რეჟისორმა მხატვრულ სინამდვილედ აქცია.

თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლებიც“ (სხვადასხვა ნომნაციაში რამდენიმე საერთაშორისო კინოფესტივალის გამარჯვებული) დღევანდულობას, ოღონდ, მის სხვა ასპექტს უკავშირდება და პატიმრებისა (რაც დღევანდულობის ერთ-ერთი და საკმაოდ გავრცელებული პრობლემაა) და მათი ოჯახების (რომლებისთვისაც ნათესაების

ციხეში ყოფნა, მატერიალურთან ერთად, მორალური დისკრიმინაციის მომენტსაც შეიცავს) ისტორიის მონაკვეთს ასახავს. აჩვენებს, თუ რა მდგომარეობაში ცხოვრობენ მარტოხელა და მზრუნველის გარეშე დარჩენილი ქალები და როგორ უწევთ მათ, ისედაც გაუსაძლის და წინააღმდეგობებით სავსე ყოველდღიურობაში, საკუთარ განცდებთან, წუხილებთან გამკლავება, ფსიქოლოგიურ თუ სოციალურ გასაჭირთან ბრძოლა.

სხვათა შორის, ეს (ციხის, საპატიმროს) თემა ერთ-ერთ მთავარ ზაზად გასდევს „გრძელ ნათელ დღეებს“, ლევან თუთბერიძის „მოირას“ (2015), ლაშა ცქვიტინიძის „მე ვარ ბესოს“ (2014 წელი), ლევან ანჯაფარიძის „ორმაგ სახეს“ (1997), ზაზა ურუშაძის „ბოლო გასეირნებას“ (2012) და სხვ. და სულ ახლებს – ნინო უვანიას „აღლუმს“, მთავარ თემად - დიტო ცინცაძის „ჩაისუნთქე-ამოისუნთქე“ (2018, რომელშიც, პირველად ქართულ კინოში, საქმე ეხება ქალს – დედას, ცოლს, შვილს – რომელიც უდანაშაულოდ სასჯელის მოხდის შემდეგ, შინ ბრუნდება) – პირდაპირი – კონკრეტული, რეალობის გამომხატველი და გადატანითი, მეტაფორული მნიშვნელობით.

დასახელებულ ქალ რეჟისორთაგან ყველაზე ახალგაზრდების – ანა ურუშაძის „საშიში დედა“ (2017, რომელიც საერთაშორისო ფესტივალებზე ქართული კინოს ერთ-ერთ ტრიუმფატორ ფილმად იქცა) და მარგო ზუბაშვილის „ნანა“ (2017, მეორე სახელწოდებით, „იძინებს მზე“) – მკაფიოდ გამოხატავენ იმ რეალობას, შეგრძნებებსა თუ განწყობებს, მდგომარეობას, რასაც შინაგანად განიცდიან და ატარებენ XXI საუკუნის 10-იანი წლების ბოლოს ქართულ კინოში გამოჩენილი ახალი თაობის წარმომადგენელი ქალი რეჟისორები.

ან, იმას, თუ როგორ ხედავენ ისინი ცხოვრების გარკვეული ეტაპების გავლის შემდეგ, ტრადიციულ, პატრიარქალურ სისტემაში მოქცეულ (ოჯახი, ქმარი, შვილები, მოვალეობები), პიროვნულ თავისუფლებადაკარგულ ქალებს, არც თუ დიდი ხნის წინ, ახალგაზრდებს, რომლებიც ყოფამ და ვალდებულებებმა ჩაითრიეს, დაბრკოლებების ლაბირინთებში გააბეს და მიზნები, ოცნებები, სურვილები აუსრულებელი დარჩათ.

„საშიში დედა“ თითქოს გადაძახილია ნანა ექვთიმიშვილის „ჩემს ბედნიერ ოჯახთან“. მასშიც პირადი (პირველ რიგში, ფსიქოლოგიური) პრობლემებით დათრგუნვილი და მათგან თავისებური გაქცევით (რაც, პრაქტიკულად, შეუძლებელია) თავის დასაღწევად მებრძოლი შუახნის ქალ მანანას (ნატო მურვანიძე) ამბავია მოთხრობილი.

მანანა მწერალია. ოჯახთან ერთად თბილისის გარეუბანში ცხოვრობს. მანანა ჰქვია „ჩემი ბედნიერი ოჯახის“ მთავარ გმირსაც და პრობლემის წამოჭრის, საკითხისადმი დამოკიდებულებაც და სიუჟეტური სვლების მსგავსებაც, რაღაც თვალსაზრისით, ამ ფილმებს შორის, აშკარაა. ორივე მანანა პატრიარქალურ წესრიგსა და კულტურას უმხედრდება, თუმცა განსხვავებულ ატმოსფეროში, მოტივაციითა და მიზნებით.

მსგავსება ამით იწყება და მთავრდება. ნანა ექვთიმისშვილს ფილმი და „საშიში დედა“ თხრობის მანერით, აზრობრივი, სტილისტიკური, მხატვრული ფორმისა და თუნდაც პლასტიკური გადაწყვეტით, ატმოსფეროთი და გმირებისა თუ მომხდარისადმი დამოკიდებულებით აშკარად განსხვავდება ერთმანეთისა და სხვა ქართული ფილმებისგან.

ცოლმა და სამი შვილის დედამ ყველაზე მთავარ ზღვარსა და აკრძალვას გადააბიჯა, როცა აღიარა, რომ მას თუ მის პერსონაჟს რომანიდან (რომელსაც ქმარ-შვილს იძულებით უკითხავს, რომელშიც „პურიტანობის ზღვარს“ გადასულ სასიყვარულო თავგადასავლებს აღწერს და რომელსაც ოჯახის წევრები ცეცხლში ანადგურებენ, რითაც ბოლო დამაკავშირებელ ხიდეზსაც წვავენ) შვილები ეზიზღება. მანანა ცხოვრობს და განიცდის, მოვლენებს აღიქვამს ორი საპირისპირო, თუმცა ურთიერთგამომდინარე პოზიციიდან და საკუთარი თავისეულ მსხვერპლად იქცევა.

„საშიში დედა“ იგავური, მეტაფორული კინოს თანამედროვე, პირქუში ვარიაციაა. როგორცაა დრო, ისეთია მანანას ბუნება, საკუთარ ნაჭუჭში – რომანში ჩაკეტილობის სიმტკიცე, რომანის მღელვარე ფანტაზიები და ასეთია ფილმიც – ორ დროით-სივრცით კატეგორიაში მოქცეული – რეალობა, წარმოსახვა, შინაგანი მდგომარეობა – ყველაფერი კინოსურათის მხატვრულ გადაწყვეტაში, მხატვრულ ქსოვილში, მხატვრულ ხერხებსა და პლასტიკურ ფორმებში გამოიხატება და აირეკლება.

მარგო ზუბაშვილის მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ანა“, ზემოხსენებულების მსგავსად, ახალგაზრდობის ზღვარს გადაცილებული ქალის (ნინო კასრაძე) ორდღიანი, თუმცა მრავლისმთქმელი ამბავია ნაჩვენები, რომელიც შეიძლება მთელი მისი (და საზოგადო) ცნობიერი თუ ოჯახური ცხოვრების გამომხატველად აღვიქვათ. აქ სოციალური ფონი აქტუალური არაა. ყურადღება ქალის განცდებზეა გადატანილი, რომელსაც „შუა ასაკის“ კრიზისმა უწია და რომელიც ქმარმაც (რადგან ბანალური საყვარელი გაიჩინა) მარტოობისა თუ „თავისუფლებისათვის“ გაწირა.

ქალების კინოში ახალი, განსხვავებული გმირების (თუ მოზარდებს - „გრძელი ნათელი დღეები“, „ძმა“, „სუსა“ - არ ჩათვლით, რომლებიც ასე თუ ისე არღვევენ „წესრიგს“) არსებობის ნიმუშებია, 2017-2018 წლებში გადაღებული ფილმები, რომლებშიც მთავარი პერსონაჟები უკვე არა ქალები, არამედ მამაკაცები არიან, რომლებსაც, სწორედ იმიტომ, რომ მამაკაცები არიან, ქალებისგან განსხვავებული პრობლემები აქვთ.

ყველა მამაკაცი რეჟისორების ფილმებში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, კაცი გმირები (სხვადასხვა ასაკის, სოციალური მდგომარეობის, პრობლემებისა და ბიოგრაფიის მქონენი) მოქმედებენ. მათთან ქალი-გმირები, უმეტესად, კი არიან, შეიძლება, მნიშვნელოვანიც, მაგრამ მაინც „დამხმარე“ როლები აქვთ. ისევე, როგორც კაცებს - ქალი რეჟისორების ფილმებში.

ამ ვითარებაში საინტერესოა, როგორ ხედავენ თანამედროვე კაცებს ქალი რეჟისორები, რისი შემთხვევებიც ბოლო პერიოდის ფილმებში (თინათინ ყაჯრიშვილის „ჰორიზონტი“, ნინო ჟვანიას „აღლუმში“, ლალი კიკნაველიძის „კახეთის მატარებელი“, რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი ხაზლი“) გამოჩნდა. და როგორ ხედავენ მამაკაცი რეჟისორები - ქალებს, რომლის მაგალითებსაც (დიტო ცინცაძის „ჩაისუნთქე-ამოისუნთქე“, ვახტანგ ჯაფარიძის დოკუმენტური - „ორშაბათიდან ორშაბათამდე“ და „გამოსულა“) ასევე შეიძლება თვალი მივადევნოთ. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ ოთხი, დასახელებული, ფილმის სცენარის ავტორები - კაცები არიან - დავით ჩუბინიშვილი, ირაკლი სამსონაძე, მიზო მოსულიშვილი და არჩილ ქიქოძე. ვახტანგ ჯაფარიძე თვითონაა რეჟისორიც და სცენარის ავტორიც. ხოლო დიტო ცინცაძის „ჩაისუნთქე-ამოისუნთქეს“ სცენარისტი ქალია - ნესტან (ნენე) კვინიკაძე.

ნინო ჟვანია „აღლუმში“ (2018) „არღვევს სტერეოტიპებს“, ქალი რეჟისორების არჩეულ და დამკვიდრებულ გზას - თანამედროვე ქალების სოციალური და პირადი პრობლემებსა თუ ფსიქოლოგიის, ხასიათებისა თუ თვისებების, მდგომარეობის ჩვენების კუთხით და ფილმის გმირებად კაცებს, სწორედ, ჩამოთვლილი ნიშნების გამოსაელენად, ირჩევს. რაც თავისთავად, „უკვე დამკვიდრებული წესიდან“ მოულოდნელი გადახვევაა.

„აღლუმში“ შუახნის მამაკაცების (გუგა კოტეტიშვილი, არჩილ ქიქოძე, გოგა პიპინაშვილი) ერთი დღის, არაფრით გამორჩეული და შეიძლება ითქვას, უინტერესო თავგადასავალია ნაჩვენები. გადაწყვეტის ხერხების, ამბის თხრობის მანერის, გამომსახველი

საშუალებების, ხელწერისა და მსახიობების ბუნებრივობის, უშუალობის, ქართული კინოსთვის საკმაოდ იშვიათი – ცოცხალი, ბუნებრივი და „კინემატოგრაფიული“ დიალოგების წყალობით, ნინო ჟვანიას ფილმი, ირაკლი სამსონაძის (რომლის პიესებიც ქართულ თეატრში ხშირად იდგმება და რომელიც სწორედ იმდენი წლისაა, რამდენისაც ფილმის გმირები არიან) სცენარის მიხედვით, თამამად შეიძლება ახალ ქართულ კინოში, სიახლედ, განსხვავებული ხედვით შექმნილ ნაწარმოებად ჩათვალოთ.

ეს პერსონაჟები და მათი ამბავი მათივე და მათი ასაკის ადამიანების – „დაკარგული თაობის“ – სულიერი პორტრეტის, შინაგანი მდგომარეობის, მიუსაფრობისა და მარტოსულობის, ადგილსა და ცხოვრებასთან შინაგანი კავშირის გაწყვეტის, ყოფაში ჩაფლულობისა და საკუთარი თავის დაკარგვის საერთო პრობლემამდე ზოგადდება. და თითქოს აერთიანებს უახლეს ქართულ კინოში მიმოფანტული სათქმელების სპექტრს, პერსონაჟების სახეებსა და ხასიათებს, რომლებიც თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებისეულ პერიპეტეიებსა და თვისებებს აცნობენ საზოგადოებას.

იგივე თემა და ხაზი შემოაქვთ თინათინ ყაჯრიშვილს „ჰორიზონტში“ (2018 წელი) და ლალი კიკნაველიძეს, სადებიუტო, „კახეთის მატარებელში“ (2018), რომლების მთავარი გმირები, როგორც ვთქვით, კაცები არიან.

„ჰორიზონტში“ რეჟისორი ასევე შუახნის კაცის (გიორგი ბოჭორიშვილი) ტრაგიკულ ისტორიას ყვება, რომელიც პირად ცხოვრებაში მომხდარ ცვლილებებს, ცოლთან დაცილებასა და ოჯახის დანგრევას, სადღაც, საქართველოს პროვინციაში, მიყრუებულ კუნძულზე გაურბის და ამ გაქცევით ცდილობს დარდის მორევას. ახალ ადგილზე თავისუფლად დამკვიდრებასაც. რეჟისორი მისი ცხოვრების სულიერი კრიზისის მიზეზებსა და შედეგებს აჩვენებს და სიღრმეში ცდილობს შეღწევას.

ლალი კიკნაველიძის „კახეთის მატარებლის“, ასევე შუახნისა და დარდისგან კიდევ უფრო მოტეხილი კაცის (მიხეილ გომიაშვილი) თავს გადახდენილი ამბავია. რომელიც ოჯახური ტრაგედიის გამო და თან სოციალური პრობლემების გარემოცვაში (კონკრეტულობის მიუხედავად, ამბავი საზოგადოების ცხოვრების მეტაფორად, ბევრნიშნაან ისტორიამდე ზოგადდება), სასოწარკვეთის ზღვრამდე მიდის. თუმცა ბოლოს მაინც ახერხებს აბსტრაქტულად – ფსიქოლოგიურად – ჩამოწოლილი – სიბნელის მორევას.

ქართულ კინოში ფეხმოკიდებული და უკვე არა ერთხელ ნახსენები – ომის თემისა და თანამედროვე ახალგაზრდა ქალისა და კაცის „თანასწორუფლებიანი“ პერსონაჟების გამაერთიანებლად გვევლინება რუსუდან გლურჯიძის სადებიუტო, 2017 წელს გადაღებული, „სხვისი სახლი“ (პრემიერებული ბევრ საერთაშორისო ფესტივალზე).

ფილმი, ომის თემაზე შექმნილი სხვა ქართული კინოსურათებისგან (გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძულისა“ და ზაზა ურუშაძის „მანდარინების“ მსგავსად) იმითაც განსხვავდება, რომ მასში მოქმედება „გაღმა ნაპირზე“ – აფხაზეთის, რუსეთისგან ოკუპირებულ მიწაზე ხდება. გმირებიც აფხაზები არიან, რომლებმაც ომის შედეგად, საკუთარი თავი, ჩვეული ცხოვრება და ჭერი დაკარგეს. მოვლენები ქართულ-რუსული კონფლიქტის შემდგომ პერიოდში ვითარდება, ქართული მოსახლეობისგან დატყვევებული სოფელში, რომელთა სახლებშიც, ერთ დროს, შინაურები, ახლა კი – შეიარაღებული კონფლიქტის შედეგად გაუცხოებული – აფხაზების ოჯახები ბინადრდებიან. სახლებში, რომლებიც ბოლომდე „სხვისად“ რჩება და სადაც, ჯერ კიდევ ცოტა ხნის წინ, ქართველები და აფხაზები (სინამდვილეში, ასევე, ქართველები), ერთმანეთის მეზობლად ცხოვრობდნენ. ფილმიც კონფლიქტის სხვა მხარეს მყოფი ადამიანების ყოფისა და შინაგანი მდგომარეობის გაგების მცდელობაა.

„სხვის სახლებში“ შესახლებულები – ქალებიც არიან, ბავშვებიც, მოზარდიცა და კაციც. მათგან ყველა მთავარია. ყველას თავის ხაზი და ბედი აქვს. რეჟისორი, შეიძლება, არა „დე ფაქტო“, მაგრამ დამაჯერებლად ასახავს ენგურსიქით დარჩენილი საზოგადოების ცხოვრების გამოუვალობასა და დამანგრეველი ომის შედეგებს. ქმნის პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ სახეებსა და აჩვენებს ჩვეულებრივი, ადამიანური ენებებისა თუ სურვილების, მთელ სპექტრს. წარმოსახვით თვისებებსა და მდგომარეობას, რომლიც ყველასთვის საერთოა. იხედება იქ, სადაც, სინამდვილეში, არ ვიცით, რა ხდება და რაც ძალიან გეჭირდება, ვიცოდეთ. „შეტყობინებას აგ ზავნის“ იქ, სადაც ჩვენი ხმა აღარ ისმის და ძალიან გვინდა, ისმოდეს.

ახალი თაობის ქართველმა ქალმა რეჟისორებმა თავიანთი ხმა მსოფლიო კინოსამყაროს უკვე საკმაოდ ხმამაღლა და აქტიურად გააგონეს. და კვლავ აგრძელებენ ხმაურს. სხვადასხვა თემისა თუ პრობლემაზე საუბარი გრძელდება და ახალი საკითხების მონახაზიც ჩნდება. ნიშა, რომელიც არც თუ დიდი ხნის წინათ თითქმის ცარიელი იყო, შეივსო და კვლავ ახალი ძალებითა და „მოქმედი პირებით“ ივსება.

მართალია, ჩვენ ჯერ კიდევ საგანგებოდ გამოვყოფთ ქალების კინემატოგრაფს. ჯერ კიდევ არ ვუყურებთ, როგორც ბუნებრივ მოცემულობას. ალბათ, მალე ეს ვითარებაც ჩვეულებრივად მიღებული ფაქტი გახდება და სპეციალურად აღსანიშნავიც აღარაფერი იქნება.

საკონტროლო კითხვები:

1. ვინ იყო პირველი ქართველი რეჟისორი ქალი, რა ფილმები აქვს გადაღებული და რა ბედი ეწია მას?
2. დაასაზღვრეთ შემდგომი პერიოდის ქალი რეჟისორები, მათი ფილმები და გამოჰყავით მათი ძირითადი მახასიათებლები. რა თავისებურებები და რატომ ახასიათებთ მათ?
3. ქართული კინოს რომელ პერიოდში იწყება ქალი რეჟისორების რაოდენობის მზრდა და ვინ არიან ახალი ქართული კინოს წარმომადგენელი ქალი რეჟისორების ფილმების გმირები?
4. რა თემებით, საკითხებითა და პრობლემებით ინტერესდებიან თანამედროვე ქალი რეჟისორები?
5. რომელია მთავარი ცხოვრებისეული საკითხები, რომლებიც ქალი პერსონაჟების კინოში არსებობას განაპირობებენ?
6. რომელი ქალი რეჟისორების ფილმებში ჩნდება ჩვენი თანამედროვე, XXI საუკუნის წარმომადგენელი ქალების ბუნების, რაობის, თვისებების ამსახველი პერსონაჟები?
7. რომელი ქალი რეჟისორების ფილმებში, ქალ პერსონაჟებზე დაყრდნობით, საუბრობენ თანამედროვე საზოგადოების პრობლემებზე?
8. ქალი რეჟისორების რომელ ფილმებში ჩნდებიან მთავარი გმირი მამაკაცები და მათ შესახებ რა ისტორიებს გვიყვებიან?

დავალბა:

1. მოიძიეთ ინფორმაცია ქართველი ქალი რეჟისორებისა და მათი ფილმების შესახებ, კინოს ისტორიის პერიოდების მიხედვით.
2. მოიძიეთ ლიტერატურა ქალი პერსონაჟების სახეცვლილების შესახებ ზოგადად – საბჭოთა და კონკრეტულად – ქართულ კინოში.
3. დააკვირდით, რით განსხვავდება XX საუკუნის ბოლო 2 ათწლეულისა და XXI საუკუნის პირველი ოცწლეულის ქალი რეჟისორების ფილმები.
4. მოძებნეთ ინფორმაცია XXI საუკუნის ქართველი მამაკაცი რეჟისორების ფილმების გმირი ქალების შესახებ.
5. აირჩიეთ და დაწერეთ რეცენზია რომელიმე ქალი რეჟისორის ფილმზე, რომელშიც ქალი პერსონაჟი საზოგადოებაში არსებული პრობლემების (სოციალური, პოლიტიკური, საზოგადოებრივი, ძალადობრივი) მეტაფორაა.
6. აირჩიეთ და დაწერეთ რეცენზია, რომელიმე ქალი რეჟისორის ფილმზე, რომელშიც ავტორებს აინტერესებთ, თუ როგორია XXI საუკუნის ქალის ბუნება, თვისებები, ფსიქოლოგია. გააანალიზეთ ქალი რეჟისორების კინო დროსთან კონტექსტში.

კლასიკა და თანამედროვეობა აფეოლოგიკური წარსულის პერიოდში

უახლესი ქართული კინოს თემატური, ჟანრობრივი თუ სტილისტური სპექტრი, გარკვეული აკვიატებებისა თუ ერთი და იმავე თემის (ომი, ეკონომიკური თუ სხვა კრიზისებით გამოწვეული ძალადობა და კრიმინალი, ნარკომანია, ქალი – სოციალური პრობლემების ფონზე თუ ცენტრში) ხშირი ტირაჟირების მიუხედავად, საკმაოდ არაერთგვარია. თანამედროვე ფილმები ვიზუალური გადაწყვეტისა თუ გამომსახველობის განსაკუთრებული სიახლითა და მრავალფეროვნებით არ გამოირჩევიან. რეჟისორები, ძირითადად, ქართულ თუ მსოფლიო კინოში უკვე არა ერთხელ გამოყენებულ ხერხებს, მანერას, თხრობის სტილს, „აკადემიურ სქემებს“ იყენებენ. მაგრამ, ინდივიდუალურად. ვგულისხმობთ, ახალ, თანამედროვე კინოენაზე მეტყველების იშვიათობას.

თუმცა, რა თქმა უნდა, არიან განსხვავებული ხელწერისა და თავისთავადი კინოენით მეტყველი ავტორები, რომელთა შესახებაც ორივე ასპექტით შეიძლება საუბარი – თემატიკის, მასალის არჩევის განსხვავებულობის, ინტერესების სხვა ობიექტების ასახვისა და სარეჟისორო ხელწერის ინდივიდუალობის კუთხით.

ქართული (ისევე, როგორც მსოფლიო) კინოს მთელი ისტორიის განმავლობაში, პირველი ფილმებიდან, ფაქტობრივად, ყველა ეტაპსა თუ წელიწადს – ქართული თუ მსოფლიო ლიტერატურა, კლასიკა თუ თანამედროვე – იშვიათად რჩებოდა რეჟისორების ყურადღების მიღმა. როგორც ყველა სხვა ქვეყანაში, ამ ფაქტს სხვადასხვა მიზეზი ჰქონდა. პირველ რიგში, „მზა სიუჟეტები“, რომელთა მორგებაც თანადროულ თუ მარადიულ პრობლემებსა და საკითხებზე ყოველთვის შეიძლებოდა. მეორე მიზეზი – ცნობილი და პოპულარული ავტორების, რომანებისა თუ მოთხრობების მიმართ საზოგადოების ინტერესი, რაც ადამიანებს კინოეკრანებისკენ იზიდავდა.

ბოლო წლების ქართულ კინოში ორიგინალური სცენარებით გადაღებული ფილმები ჭარბობს. პატარა გამონაკლისია თანამედროვე ავტორების ნაწარმოებების ეკრანული ვერსიები – გიორგი ოვაშვილი, „სიმინდის კუნძულითა“ და „გალმა ნაპირით“, ნუგზარ შატაიძის მოთხრობების მიხედვით; აკა მორჩილაძის მოთხრობების ლევან თუთბერიძისეული თავისუფალი ეკრანიზაციები – „გასეირნება ყარაბაღში“, „უშნოდ, მგონი, მოკვდები“, „ცხრა მთას იქით“; საზოგადოებრივი

მაუწყებლის ტელეფილმების 10 დამოუკიდებელფილმიანი პროექტი „ღლეები და ღამეები“, ასევე აკა მორჩილაძის სცენარებით, რომელშიც სხვადასხვა თაობის ათი რეჟისორი ჩაერთო.

ქართული და უცხოური კლასიკა დღევანდელი კინორეალობიდან გამქრალია. ამ მხრივ გამონაკლისია თენგიზ ასიტაშვილისა და გიორგი ოქრიაშვილის „ტრაგედია უგმიროდ“ (2015), ნიკო ლორთქიფანიძის, ამავე სახელწოდების ნოველის მიხედვით და იმავე ნაწარმოების მიხედვით; გიორგი უღრელიძის ფილმი „უგმიროდ“ (2003). უცხოური კლასიკიდან – თორნიკე ბზიავას „ბოდვა“ (2005, ეჟენ იონესკოს ტექსტების თავისუფალი ადაპტაცია).

და პირველ რიგში, განსაკუთრებული გამონაკლისია დავით ჯანელიძის ფილმი, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით, რომელიც ეკრანებზე გამოჩენისას, 2009 წელს, საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა. ბევრი საუბრის, დისკუსიის, განხილვის. თემად იქცა. რაც ბუნებრივი იყო, რომანის მნიშვნელობიდან და ზოგადად ქართული კლასიკის კინოში გაცოცხლების ფაქტიდან გამომდინარე. ქართული კლასიკა, ეროვნული ლიტერატურა გადატანილი სცენასა და გამორჩეულად, ეკრანზე – ბუნებრივად, ყოველთვის იწვევდა და იწვევს საზოგადოების ინტერესსა და ყურადღებას იზიდავს.

დათო ჯანელიძის წინამორბედი ფილმები (დოკუმენტურების, ტელეფილმებისა და სერიالების გამოკლებით) ლიტერატურულ პირველწყაროს ეყრდნობიან. პირველი, სტუდენტური მოკლემეტრაჟიანიდან – „ვერსათრიელა“ (ავტორი – მწერალი და სცენარისტი რეზო ჭეიშვილი) დაწყებული, „ღედუნას“ (რეზო ინანიშვილი), „მდგმურების“ (მამუკა დოლიძე, ზორბე ლუის ბორხესი), „ციხესიმაგრეს“ (ფრანც კაფკა) ჩათვლით. თუმცა, არც ერთი, საფუძველად აღებული რომანის, მოთხრობისა თუ პიესის პირდაპირი ეკრანიზაცია არაა.

ყველა ამ შემთხვევაში მხატვრული ლიტერატურა, ესა თუ ის ნაწარმოები რეჟისორისთვის ბიძგის, იმპულსის მიმცემია; მასში იდეას ბადებს ახალი „გამონაგონის“ შესაქმნელად. სათქმელის ახალ მხატვრულ ფორმაში მოსაქცევად. განწყობის, პიროვნული პოზიციის, დამოკიდებულებების, მსოფლალქმის გამომხატველად იქცევა.

იგივე „პრინციპი“ მეორდება „ჯაყოს ხიზნებშიც“. ესაა ფილმი მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მოტივებზე (სცენარი – დათო ჯანელიძე და ვაჟა გიგაშვილი). რომანის რთული და ურთიერთგადამკვეთი ხაზებიდან საავტორო არჩევანის მიმართულებით. ამდენად, მაყურებელი

პროზაულ შედევრთან ფილმის სრულ იდენტიფიცირებას ბუნებრივად ვერ მოახდენს. რეჟისორი ნაწარმოების ერთ-ერთ ხაზს, „გამჭოლ მოქმედებას“ მიჰყვება და მის გარშემო აგებს თხრობას, ქმნის ახალ ეკრანულ სტრუქტურას.

დავით ჯანელიძე ფილმს, ასე ვთქვათ, „პოლიტიკურ“ დატვირთვას (თუმცა, არც უამისობაა და მთელი ფილმი თითქოს გაუღენთილია დროის, ისტორიზმის, პოლიტიკური რეალიების „სურნელით“, ოღონდ ძუნწი მინიშნებებითა და ჩამქრალი „ფერებით“), სიმძაფრეს აცილებს და იმ საზოგადოების ამბავს ყვება, რომელსაც ნებისმიერ ქვეყანაში და ნებისმიერი ცვლილებების, მძაფრი კატაკლიზმების ჟამს იგივე შეიძლება შეემთხვეს.

როდესაც შენ ხარ ისეთი, როგორიც მარგოა, როგორიც თეიმურაზია ან, როგორიცაა ჯაყო, როდესაც შენ დაუშვებ იმას, რაც ხდება ან სარგებლობ ამით, მნიშვნელობა აღარ აქვს, XX საუკუნის დასაწყისის საქართველოში ცხოვრობ, თუ – XXI-ის. აქ ან სხვაგან. მნიშვნელობა აქვს, რომ შენ საკუთარ სახეს, ოჯახს, ტრადიციებს, მიწას კარგავ, რადგან თვითონ დაუშვი ასე მომხდარიყო, თვითონ მიეცი საკუთარ თავსაც (და სხვასაც) უფლება, ბედისწერას დამორჩილებოდი და არაფერი გეცადა თავის გადასარჩენად.

რეჟისორს, პირველ რიგში, აინტერესებს, აღელვებს, რაც ხდება ქართულ საზოგადოებაში. ის, თუ რა შეემთხვათ ადამიანებს, რა გადახდათ თავს, რა დატრიალდა მათ „შინაგან“ ბიოგრაფიაში, როდესაც სამყაროში ცვლილებები დაიწყო და ცხოვრებამ ახალი გეზი აიღო.

ერთ და იმავე საზოგადოებაში რეალური დრო ყველასთვის ერთია, მაგრამ ის (დრო), თუნდაც, უმძიმესი და გაუსაძლისი, ის (დრო) – როგორც განსაცდელი (ან – გამოცდა) ყველაზე ერთნაირად არ მოქმედებს. ყველაზე სხვადასხვანაირ გაელენას ახდენს. მასა და თანმდევ ცვლილებებს ყველა სხვადასხვანაირად ერგება, იყენებს ან ვერ იყენებს. ეს კი მარადიული პროცესია.

სამი ადამიანი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული მაგრამ, ამავე დროს, ცხადია, ეს კავშირი რალაცნაირად გარეგნულია და არა შინაგანი, ნამდვილი არაა. იძულებითია. ეს არაა სასიყვარულო სამკუთხედი, არამედ, დროის მიერ დაგებულ ხაფანგში მოხვედრილი ადამიანების საბედისწერო ერთობა.

ფილმში ერთმანეთს (რადგან ბედმა ისინი ოდესღაც შეახვედრა და დააკავშირა) სამი პოლუსი ეჯახება – თეიმურაზის (ზაზა ბურჭულაძე)

სრული, ყველაფრის მიმართ ინეტრულობა, უსუსურობა და ეგოიზმი; მარგოს (ნატო მურვანიძე) სიცივე, განყენებულობა, რაციონალიზმი, პრაგმატულობა და სიცოცხლით, ენერგიით, ცხოვრების სიყვარულით სავსე, მატერიალისტი ჯაყო (გიორგი ნაკაშიძე), რომელსაც გაიძევრობაც, მონდომებაც და უნარიც აქვს, მიიღოს, მოიპოვოს, რაც ცხოვრებისგან უნდა, რაც ღაისახა და რასაც კიდევ მიაღწია.

ერთადერთი, ვისაც ამ სამეულში ადამიანური გრძნობები (თუნდაც, უარყოფითი) ამოძრავებს, ვინც ადამიანს „ჰგავს“, სწორედ ჯაყოა, მარგო და თეიმურაზი აჩრდილებად არიან ქცეული. უზორცო არსებებად. და უსულოდ. დაცარიელებულ სამყაროში გზააბნეულები, უზარმაზარ სივრცესა და ღროში დაკარგულები.

ჯაყოს უყვარს ცხოვრება და ტკება ცხოვრებით. ახარებს ყველაფერი, რაც ყოფას ახლავს – შრომაც, ქეიფიც, ჭამაც. ცოლიც ჰყავს, შვილებიც, მრავლდება. უყვარს ადამიანების მართვა. მათზე გავლენის გამოყენება. ამავე ღროს, პრაგმატულად უდგება, რაც საერთო ბედისწერამ უბოდა და მოქმედებს. მართალია, მარგო, როგორც ქალი მოსწონს (ამაშიც გულწრფელია), მაგრამ მისი ცოლად მოყვანა აწყობს, რადგან ბევრი რამეს იგდებს ხელთ. თან ჟინი აქვს, თავისად აქციოს ის, რაც არ ეკუთვნოდა, რაც მიუწვდომელი იყო – ქალი, ქონება, სახლ-კარი, ხვეისთაგებისა და ყაფლანიშვილების გვარი, მემკვიდრე და ძალაუფლება, რასაც საკუთარი, თეიმურაზისა და მარგოს ხასიათები და ახალი ღროება – ბედისწერა ანიჭებს. ახალი ღრო მის იარაღად იქცა, რომელსაც მარჯვედ იყენებს.

რაც ნებადართული არ იყო, მიეცა და ჯაყოც, ახალ ღროში ხელიდან არ უშვებს შანსს. მარგოც აძლევს უფლებას. უფლებას აძლევს თეიმურაზიც, რომელსაც არათუ ბრძოლა, ღირსების დაცვა არ შეუძლია, უბრალოდ, სურვილიც არა აქვს, რაიმე კიდევ ერთხელ თუ თავად შეცვალოს.

თუმცა, თეიმურაზიც თავისებურად ცდილობს, მორგოს ახალ ღროს – ნებდება. მარგოც იმავეს ცდილობს და ახალი ცხოვრების საყრდენად ჯაყოს შეგნებულად ირჩევს – მის ძალას ემორჩილება. საკუთარი სურვილით. ჯაყო კი მოქმედებს. იცის, რა უნდა და ისიც იცის, მიზნის მისაღწევად, სურვილის ასახედნად რა გააკეთოს. როგორც მოიქცეს. აღწევს ჩანაფიქრს და იმარჯვებს.

თეიმურაზი საკმარისად ჭკვიანია იმისთვის, რომ თავიდანვე მიხვდეს, რა ხდება მარგოსა და ჯაყოს შორის, მაგრამ აკეთებს ისე, თითქოს

არაფერი მომხდარა, რადგან ასე უფრო მშვიდად გრძნობს თავს. არ იმჩნევს და არაფერზე რეაგირებს, რადგან თელის, საქმეს ვერაფერს გამოასწორებს. რადგან ძალა არა აქვს. რადგან ასე ურჩევნია.

ის სიცოცხლე, რაც მარგოსა და თეიმურაზს აკლიათ და ჭარბად აქვს ჯაყოს, ის სიცოცხლე და განწყეხულობა, რომელიც მარგოსა და თეიმურაზისგან მოდის, მზით გაჩახჩახებულ კადრებთან კონტრასტს ქმნის და ჯაყოსთან საპირისპირო ნიშნით იგივედება. სრულ კონტრასტს ქმნის ადამიანებს შორის ურთიერთობის სიცოცხესთან. როგორც შუქსა და ჩრდილში.

შენც თითქმის გრძნობ მზის სიმხურვალეს, ხვეისთავეების საგვარეულო მამულებს რომ დანათის და ამ ფონზე უფრო მძიმე და დამთრგუნველი ხდება ცხოვრების მღორე ღინებაც (ფილმის ღინამიკაში, ტემპორიტში ჩადებული) და ის, რაც ფილმის გმირებს (საზოგადოებას) თავს გადახდათ.

„ჯაყოს ხიზნებში“ დაკარგულია, უფრო ზუსტად, გაფანტულია დრო. სავარაუდოდ – ათვლის წერტილად შეიძლება XX საუკუნის 20-იანი

წლები ავიღოთ, ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს დაპყრობა, საქართველოს გასაბჭოება და ქვეყნის ისტორიაში ალბათ ყველაზე ტრაგიკული ეპოქის დასაწყისი.

საქართველოში წითელი არმიის შემოჭრის ქრონიკით იწყება ფილმი საექსპოზიციო ნაწილში. რაც და რა ცვლილებებიც სახელმწიფოებრიობის დაკარგვასა და წითელი ტერორის დამყარებას მოჰყვა, ყველამ კარგად იცის. ამან კი ყველას ცხოვრებაში, თეიმურაზ ხვეისთავის, მარგოსა და ჯაყოს მსგავსად, უფსკრული გააჩინა, სამყარო დახლიჩა.

შემდეგ დროის საზღვრები იშლება და მოქმედება სხვადასხვა განზოგადებულ დროში, თუნდაც დღევანდელობაში გადმოდის. ამგვარი გადაწყვეტით, რეჟისორი გვიამბობს, თუ რა მოხდა საზოგადოებაში მას შემდეგ, რაც ქვეყანაში ცხოვრების ახალი ეტაპი დაიწყო, და რა შეიძლება მოხდეს საზოგადოებაში, როდესაც ადამიანები კარგავენ მთავარს – სულიერებას.

რეჟისორი სათქმელს ახალი კუთხით ხსნის და მოძალადეთა, სულიერად დაცემულთა სახეებს, რომლებმაც ამ ყველაფერს ხელი შეუწვევს, ზოგმა იმით, რომ არ აიძალდა ხმა, იმით, რომ საკუთარი თავი, საკუთარი ოჯახი, საკუთარი ქვეყანა არ დაიცვა; ზოგმა იმით, რომ მათთვის მომხვეჭელობა და მატერიალური კეთილდღეობა მთავარ

ფაქტორად იქცა; ყველამ ერთად კი, ზნეობასა და ღირსებას უზნეობა და სიმდაბლე ამჯობინა.

ისევე, როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნებს“ ვერანაირად უწოდებ დოკუმენტურ პროზას, ვერ უწოდებ ისტორიული ხასიათის ნაწარმოებს, ვერც დათო ჯანელიძის ფილმს მოუძებნი მყარ ჩარჩოს და ვერც მისი გადაწყვეტის ერთ ხასიათს განსაზღვრავ.

ყველაფერი გია გერსამიას (ამ დიდი ოსტატის) ხელის კამერითაა გადაღებული და მიუხედავად იმისა, რომ დოკუმენტალიზმთან საერთო არაფერი აქვს, ცხოვრების ცოცხალ, ნერვულ და რეალურ სურათს ქმნის. ოპერატორის კინოკამერა ქმნის სრულიად ანკარა და გამჭვირვალე გამოსახულებას, არა ძალად ესთეტიზებულს, არამედ თავისთავადი დახვეწილობით გამორჩეულს.

ფილმი თითქოს რეალობისა და ირეალობის, კონკრეტულისა და განყენებულის, მეტაფორულობისა და პროზაულობის ზღვარზე მერყეობს, სადაც ამ განზომილებათა შორის ზღვარის გავლება ძნელია.

„ჯაყოს ხიზნები“ ჯაყოსა და მარგოს ჯერისწერით მთავრდება. და არა ისე, როგორც ჯავახიშვილთან. მარგო კვლავ მშვენიერი პატარძალია, შეიძლება, ოდნავ სევდიანი იმასთან შედარებით, როგორიც, წლების წინ, ამავე ეკლესიაში თეიმურაზის გვერდით იდგა (და რომლის კადრებიც ჩვენ ფილმის დასაწყისში, მარგოს მოგონებებში გაცოცხლებული ვნახეთ). ახალჯვარდაწერილები ახალ ცხოვრებას დაიწყებენ, თეიმურაზი კი, საკუთარ „დასაფლავებას“ ესწრება“.

მან ეს „არჩევანი“ გააკეთა. ზოლო, როგორც მწერალი ბრუნო იასენსკი, რომანში „მღუმარეთა შეთქმულება“, ამბობს, არც მეგობრებსა და არც მტრებს არ უნდა ეუფრთხოდე, გულგრილების უნდა გეშინოდეს, რადგან მათი მღუმარე თანხმობით ზდება ამქვეყნად ყველა უბედურება.

დათო ჯანელიძე არც არავის განსჯის და არც მორალს კითხულობს, არც ადანაშაულებს ვინმეს და არც ამართლებს. იგი საუბრობს არა პოზიციის, დამოკიდებულების, დასკვნებისა და მიზანმიმართული პირდაპირობით გამჟღავნების გზითა და ფორმით, არამედ ჩვენთან — საზოგადოებასთან ერთად ფიქრობს იმაზე, რაც ხდება.

„ჯაყოს ხიზნებში“ არსებობს სათქმელიცა და ფორმაც, წუხილზე, პრობლემებზე, განცდებზე, ცხოვრებაზე, საერთოდ, ადამიანზე, მის შინაგან სამყაროზე, ფსიქოლოგიაზე, სამყაროს მიმართ დამოკიდებულებაზე საუბრის სურვილი. არსებობს იმ მიზეზებში ჩაღრმავებისა და

განალიზების ავტორისეული ვერსია, რამაც საზოგადოება „ასეთად“ ჩამოაყალიბა; იმ გარემოებების გარკვევისკენ სწრაფვა, რაც და რატომაც საზოგადოებამ „დაიმსახურა“.

ხოლო ის, რომ მიხეილ ჯავახიშვილიცა და მისი „ჯაყოს ხიზნები“ მარადიულია, ის, რომ მას არ გააჩნია არანაირი საზღვარი არც დროითი და არც გეოგრაფიული; რომ მასში, ნებისმიერ ეპოქაში და ნებისმიერ ქვეყანაში ადამიანმა (და არა მარტო ხელოვანმა) შეიძლება საკუთარი და ახალ-ახალი წახანაგები აღმოაჩინოს, იპოვოს ის, რაც კონკრეტულ საკითხთან მიმართებაში აწუხებს და სამყაროში მიმდინარე პროცესებს გლობალურადაც შეხედოს, დათო ჯანელიძემ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა.

იგი სხვა გზით წავიდა. არ შეზღუდა თავი ნაწარმოების აღქმის უკვე დამკვიდრებული სტერეოტიპების მორჩილებით, მისი მრავალშრიანობით, თავისუფალი არჩევანი გააკეთა, თავისუფალი მიუდგა მასალას. მას ამის სრული უფლება აქვს, მით უმეტეს, რომ მიხეილ ჯავახიშვილს ვერაფრით ვერავინ გაიმეორებს და ვერ შექმნის მისი ნაწარმოების იდენტურ ეკრანულ ვარიანტს. ყველა დროსა და ყველას ჰყავს თავისი „ჯაყოს ხიზნები“.

დათო ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნებში“ არსებობს საზოგადოების, რომელმაც ამ სამყაროში ორიენტირები დაკარგა, სულიერების გადარჩენისკენ სწრაფვა. თუ ეს გენერალური გადარჩენა არ მოხდა, არ მოხდება ახალი სამყაროსა და ახალი, ჯანსაღი საზოგადოების დაბადებაც. სხვა შემთხვევაში, იმის გააზრებაც გაგვიჭირდება, თუ სად ვღვაერთ ჩვენ ამ სამყაროში, რა ადგილი გვიკავია და რა ადგილის დაკავება გვსურს.

სრულიად განსხვავებულ დროს, ამბავს, ხერხს, ფორმასა და თხრობის მანერას იყენებს, ოლონდ, „ჯაყოს ხიზნების“ იდენტურ პრობლემებსა და სათქმელს მიმართავს რეზო ესაძე ფილმში „თვე, როგორც ერთი დღე“ (2016).

„თვე, როგორც ერთი დღე“ 70-იანელი რეჟისორის, დიდი ხნის პაუზის შემდეგ გადაღებული ფილმია. რომლითაც გამოჩნდა, რომ ის, XXI საუკუნეშიც ახალი კინოაზროვნების, ახალი მხატვრული ფორმებისა და გამომსახველი ხერხების მაძიებელ ავტორად დარჩა.

რეზო ესაძემ ეს თავისებურება პირველი ფილმებიდან – „წკიპურტები“ (1976) და „ერთი ნახვით შეყვარება“ (1980) და შემდეგ ყოველ მომდევნოში – „წისკვილი ქალაქის გარეუბანში“ (1981),

„ნიელონის ნაძვის ხე“ (1985) თუ „ჭერი ანუ დაუმთავრებელი ფილმის მასალა“ (2003) გამოამჟღავნა. და ქართულ კინოში თავისებური სტილი, მხატვრული ხერხების, პლასტიკური თუ კომპოზიციური (კადრისა თუ მონტაჟური აგების მხრივ) გადაწყვეტის სრულიად ახალი, ინდივიდუალური ხერხები გამოიყენა და კინემატოგრაფისტებს შორის გამორჩეული ადგილი დაიკავა.

ფილმში „თვე, როგორც ერთი დღე“ მოქმედება სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტში იწყება, რომელიც ინერციით არსებობს. ომგადატანილ, საომარ მდგომარეობაში მყოფ და პოსტსაბჭოთა, დამოუკიდებლობა მოპოვებულ საქართველოში. შენობა გაპარტახებულია, როგორც მთელი ქვეყანა. თუმცა სტრატეგიულად ხელსაყრელი მდებარეობა აქვს. მის სივრცეში ხედებიან მეცნიერების ჯგუფი და ჯარისკაცები. მეცნიერები ყოფის ამაოებაზე მ სჯელობენ. ჯარისკაცებს ობიექტის დაკავება უნდათ, მომავალი საბრძოლო ოპერაციების ჩასატარებლად.

მთავარი გმირი – მარლენი – შუახნის მამაკაცია (დავით ბეშიტაიშვილი). მეცნიერი. იგი რეალობასა და ბედს თითქოს შეგუებულია. თითქოს გაუბედავი. უემოციო. რეალობიდან გამოსავლის ინერტულად მაძიებელი – ჩაკეტილი წრის გასარღვევად. წარსულში ქვეყნის დამოუკიდებლობისთვის აქტიური მებრძოლი და გამათავისუფლებელი. ლიდერი. აფხაზეთის ომის მონაწილე. მას უსიტყვო კონფლიქტი აქვს გარესამყაროსთანაც და საკუთარ თავთან. მარტოობისა და შეუძღვარი ცხოვრების გაწელილი რიტმი.

უცნობი ქალაქის მეტაფორული სახე. უსახური ქუჩის მონაკვეთები და მიყრუებული მიკროუბნები. ნახევრად დანგრეული შენობები, ბათქაშჩამოყრილი, დახეთქილ-დაბზარული კედლები. სამყაროს მიკრომოდელი. მისი განაგურების, რღვევის კვალით. უპურობა. შიმშილი, გაჭირვება, შიშიანობა. წარსულის აჩრდილების, აწმყოსა და მომავლის შიში. სადღაც ომია, ან წარმოსახვითი ომი, ან გადატანილი ომის სინდრომით შეპყრობილი ადამიანების მტრის მოლოდინი.

არა ერთხელ შეცვლილი და მუდამ ცვალებადი განზომილებები – დიალოგების, მოქმედების ადგილების, დროს, ქმედების, წელიწადის სეზონებისა თუ ამინდის. მუდამ იცვლება რეალობისა და პირობითობის შიდა კავშირიც. მარადიული წრებრუნვა, სხვადასხვა რაკურსითა და ერთი და იმავე წერტილიდან. ოპერატორ მინდია ესაძის კამერით შექმნილი ეკრანული მხატვრული რეალობა.

პურის რიგი. პურის უსასრულო მოლოდინი. („პური ჩვენი

არსობისა“). ბევრი ზაზი და რამდენიმე ათეული პერსონაჟი, რომელთა რაოდენობაც თანდათანობით მატულობს. თითოეულს მნიშვნელოვანი ადგილი და ფუნქცია აქვს. ქაოსი, რომელიც რეჟისორის შინაგანი განწყობის ანარეკლია და ძალიან მკაცრად წესრიგდება, ისე, რომ ვერც კი არჩევ, როდის გადადის „ანარქია წესრიგში“. ინდივიდებისგან შემდგარი ბრბო, რომელიც სახეს, მდგომარეობას, განწყობას, პოზიციას მუდამ იცვლის. და მხოლოდ ერთეულები, რომლებიც ღირსებასა და პიროვნულობას ინარჩუნებენ. სხვადასხვა თვისებით, სისხლსავე და სრულფასოვანი განზოგადებული სახეები. დამახასიათებელი არა ერთი ნიშნითა და ხასიათის შტრიხებით. საქართველოს უახლესი ისტორია და ქართული საზოგადოების სულიერი პორტრეტი.

ქალები. კაცები. ახალგაზრდები. მძიმე სოციალური ყოფისა და შინაგანი კრიზისის კვალით დაღდასმულები. ყოფილი კომუნისტები, რომლებიც გულის ჯიბით ატარებენ პარტიულ მანდატებს და მტრის (რომელიც მათთვის მტერი არაა), შესაძლო ყოფნა-არყოფნის მიხედვით, ხან დამოუკიდებელი საქართველოს ჰიმნს მღერიან და ხან — საბჭოთა კავშირისას.

როდის ხდება ამ ფილმში მოქმედება, ნათლად გამოკვეთილი არაა. დრო არაა ჩარჩოებში მოქცეული, მაგრამ, ის თითქოს XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან იწყება და დღემდე გრძელდება. უფრო შორეულ პერიოდშიც მიდის. არც დღე-ღამის საზღვრებია დაკონკრეტებული. ზღვარი წაშლილი და გახუნებულია.

თანამედროვე რეალობაში შემოდიან ადამიანებიც სხვა დროიდან — გალაკტიონი, ფაფახსა და პერანგზე საქართველოს პირველი რესპუბლიკის გერბიანი ჭაღარა მამაკაცი, რომლებიც ბრბოში მდგომი, ძალადობის მაპროვოცირებელი და აგრესიული კაცის (ასეთებიც ყველა საზოგადოებასა და დროში არიან) მართული ბრბოს მსხვერპლად იქცევიან.

მარლენი ამ დენას, დაუსრულებელ ზეწოლას, ბრალდებებსა და აგრესიას აპროტესტებს. წარსულის ტყვეობისა და გაურკვეველი მომავლის ცრუ ილუზიებისგან თავისუფლდება და ქმედებას იწყებს. ბრბო ფიზიკურად უსწორდება მასა და ახალგაზრდა ბიჭს, რომელიც სახედაკარგულ საზოგადოებას მასთან ერთად უპირისპირდება.

მარლენი შინ ბრუნდება. სახლში დედაა, რომელსაც შვილის შეყვარებული ქალის სახე აქვს. იგი სულიერადაა დაავადებული, ვერ ცნობს შვილს. გამოგონილ სამყაროში ცხოვრობს. მისი გონება სხვა რეალობაშია. დედა ადანაშაულებს მარლენს.

მარლენი ქუჩაში გადის. ცდილობს, ანგარიში გაუსწოროს შემთხვევით შემხვედრ, მთავარ მოძალადეს პურის რიგიდან. იმოქმედოს. მაგრამ საბოლოოდ, დაინდობს მას. ძალადობა და შურისძიება არ ახასიათებს და სხვაგვარად არ შეუძლია. ლაბორატორიაშიც წარსულთან, ცხოვრების შეგუებულ წესთან მიჯაჭვულობისგან უნდა გათავისუფლდეს, მაგრამ, იმის მიუხედავად, რომ ფიზიკურად, შინაგან თავისუფლებას აღწევს თუ იბრუნებს, რეალობასთან მისი კონფლიქტი არ გვარდება.

ლაბორატორიას ჯარისკაცები ავსებენ. ყველაფერს მოედებიან. ლაბორატორია პოსიტილად გადაიქცევა. მეცნიერები ტოვებენ იქაურობას. ერთი საზოგადოება მეორით იცვლება. მშვიდ, მშვიდობიან, გაწონასწორებულ და უშფოთველ ცხოვრებას, როგორც შენობის შიგნით, ისე მის გარეთ (სინამდვილეში ეს ერთი და იგივეა) ქაოსი, ძალადობა, განადგურებული სამყარო და ნიადაგსმოწყვეტილი, სახედაკარგული ადამიანები ცვლიან.

რეზო ესაძის „თვე, როგორც ერთი დღე“ (როგორც წინამორბედი „ჭერი ანუ დაუმთავრებელი ფილმის მასალა“) კვლავ „ცნობიერების ნაკადის“ (ტერმინი – „ცნობიერების ნაკადი“ ფსიქოლოგიაში. პირველად გამოიყენა ამერიკელმა ფსიქოლოგმა უილიამ ჯეიმსმა, 1880 წელს. გამოხატავს ადამიანის არაცნობიერის უწყვეტ ღინებას. ახასიათებს აზრის გაჩენის პროცესის ჩვენება და კონკრეტული აზრის წარმოშობამდე მიმდინარე პროცესები, რომლებსაც, ერთი შეხედვით, ქაოტური ხასიათი აქვთ. სინამდვილეში, მყარ შინაგან საფუძველს, ავტორის შინაგან მონოლოგს ემყარებიან) ღინებაში შექმნილი კინონაწარმოება.

მონუმენტური ფერწერული ტილო საქართველოს ისტორიის, თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს, მასში მიმდინარე პროცესების, წინააღმდეგობების, საკუთარი თავის დაკარგვისა და ძიების, პიროვნებისა და საზოგადოების რთული ურთიერთობის შესახებ.

ავტორის შინაგანი მდგომარეობისა და რეალობის ურთიერთკავშირის უჩვეულოდ მატერიალიზებული, ოსტატური გამოხატულება. მალერის მე-5 სიმფონიასავით (რომელიც ფილმის მთლიანი სტრუქტურისა და აზრობრივ-იდუური მხარის ორგანული ნაწილი და ექსპრესიული გამომსახველია) მრავალშრიანი და ღრმა.

„თვე, როგორც ერთი დღე“ იმასაც ამტკიცებს, რომ ხელოვანისთვის არაფერს ნიშნავს ასაკი, წლების სიმძიმე და თუ ის ნამდვილი ხელოვანია, ყოველთვის შეუძლია გარშემო იპოვოს საინტერესო და ყურადღებაამსაქცევი ადამიანებიცა და სიტუაციებიც. საზოგადოების

არსებობა-ცხოვრებასაც გამჭოლი მზერით შეხედოს და ამ ყველაფერს – სამყაროში, ქვეყანაში არსებულ პრობლემებს საკუთარი შეხედულებებით აქტიურად გამოეხმაუროს. საკუთარ ფიქრებს, დამოკიდებულებებს, შეგრძნებებს, მოქალაქეობრივ პოზიციას ცოცხალი, ნამდვილი შემოქმედებითი, მრავალშრიანი მხატვრული ფორმა და გამომსახველობა შესძინოს.

საკონტროლო კითხვები:

1. ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანული ვერსიის რომელ კატეგორიას ეკუთვნის დაეთ ჯანელიძის „ჯაყოს ზიზნები“ და ამ მხრივ, რა სპეციფიკური ნიშნებია მისთვის დამახასიათებელი?
2. რას წარმოადგენენ ფილმის მთავარი გმირები, რა თვისებები, ხასიათის რა გამორჩეული ნიშნები აქვთ მათ და რა განსხვავება თუ საერთოა მიზეზილ ჯავახიშვილის რომანის პერსონაჟებთან?
3. არიან თუ არა ფილმი და მისი გმირები რომანის თქვენეული აღქმის იდენტური და თუ კი, ან არა, რატომ?
4. რა ეპოქებში ზდება მოქმედება ფილმებში – „ჯაყოს ზიზნები“ და „თვე, როგორც ერთი დღე“?
5. ვინ არის რეჟო ესაძის ფილმის მთავარი გმირი და რას/ვის ასახიერებენ სხვა პერსონაჟები?
6. რამდენ ხანს გრძელდება ამბავი-მოქმედება რეჟო ესაძის ფილმში?
7. რამდენი „რეალობა“ თუ წარმოსახვითი შრეა მასში? რომელია ნამდვილი და გამოგონილი „რეალობა“?

დავალება:

1. მოძებნეთ ინფორმაცია ლიტერატურული ნაწარმოების კინოკრანზე გადატანის ვარიანტებისა და ხერხების შესახებ.
2. გაიხსენეთ და მოიძიეთ ამ ვარიანტების შესატყვისი, ლიტერატურის კინოში შექმნილი ეკრანული ანალოგები.
3. წაიკითხეთ (გადაიკითხეთ) მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ზიზნები“. გაავლეთ პარალელები ლიტერატურულ პირველწყაროსა და დაეით ჯანელიძის ფილმს შორის.
4. მოძენეთ, არსებობს თუ არა მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის, რომანების კინო და თეატრალური ვერსიები.
5. დააკვირდით და გააანალიზეთ, რა ეპოქაა ასახული რეჟო ესაძის ფილმში და როგორაა ისტორია აღბეჭდილი ეკრანზე.
6. მოძებნეთ და ნახეთ რეჟო ესაძის სხვა, წინამორბედი ფილმები და დააკვირდით მისი რეჟისორული აზროვნების სახეცვლილებას.
7. ამ ორი ფილმის მაგალითზე დაყრდნობით, შეარჩიეთ ნაშრომის თემები და კინოსურათებში წამოჭრილი საკითხები გააანალიზეთ დროსა და ეპოქასთან კონტექსტში.

პიჩი და კომერციული კინო

2000-იანი წლების დასაწყისის ქართულ კინოზე საუბრისას ვახსენეთ ტერმინი „პიჩი“. ვისაუბრეთ მის კლასიკურ განმარტებაზეც, რომელიც კლემენტ გრინბერგს ეკუთვნის. მკვლევარის აზრით, პიჩის გაჩენაში მასობრივი ხელოვნება, მასობრივი გემოვნებაა დამნაშავე, რომლის გააქტიურებამაც XX საუკუნის დასაწყისში სათქმელის, ფორმისა და შინაარსის გამარტივება გამოიწვია.

ხელოვნებაში სიმარტივის არსებობა არ უნდა აგვერიოს სისადავესა თუ მინიმალიზმში. პირიქით, პიჩი, როგორც წესი, სიჭარბიდან მომდინარეობს. საკმარისია, ხელოვნება ოდნავ გადააჭარბოს ემოციათა ინტენსივობას, რომ მისი შექმნილი ტილო, რომანი თუ ფილმი, თანაგანცდის მაგიერად, ღიმილს გამოიწვევს. ზომიერების დაცვა პიჩისგან თავდაცვის უებარი საშუალებაა. თუმცა, ზოგჯერ, ბალანსის მიზანმიმართული რღვევის მომსწრენი ვხვდებით. ეს, ძირითადად, კომერციის სახელით ხდება. ცნობილია, რომ მასობრივ მაყურებელს „ადვილად მოსანელებელი“ ხელოვნება აინტერესებს.

2000-იანი წლების დასაწყისში საქართველოშიც გააცნობიერეს, რომ ხელოვნების ნაწარმოები შეიძლება კომერციული მიზნებისთვისაც შეიქმნას. ახალგაჩენილ გასართობ ინდუსტრიაში კინოს ნიშა დიდი ხნის განმავლობაში თავისუფალი რჩებოდა, სანამ ახალი – პროდუსერის – პროფესიის ერთეულმა წარმომადგენლებმა კერძო სექტორი ამგვარ ფილმებში თანხის ჩადებით არ დააინტერესეს. ახალშექმნილი ეროვნული კინოცენტრის დებულებაში თავიდანვე იყო პუნქტი, რომლის მიხედვითაც, სახელმწიფოს კომერციულ მოგებაზე ორიენტირებული ფილმების გადაღება არ უნდა დაეფინანსებინა.

„მასობრივი“ კინოს ძირითად ინვესტორად სხვადასხვა სფეროს ბიზნესი მოგვევლინა, რომელიც ამა თუ იმ ფილმის ბიუჯეტში ინვესტიციებს საკუთარი პროდუქციის რეკლამირებისთვის დებდა. მნიშვნელოვანია ტელევიზიის როლიც, რომელიც ხშირად კომერციული პროექტების მთავარ კონტრიბუტორად გამოდიოდა.

როგორც ზემოთ ვახსენეთ, სახელმწიფო პირდაპირ არასდროს მონაწილეობდა „არასავტორო კინოს“ დაფინანსებაში, თუმცა იყო მაგალითები, როგორც ეს ლენი ჰარლინის „აგვისტოს 5 დღის“ (2011) შემთხვევაში მოხდა. ხელისუფლება ირიბად ეხმარებოდა ამა თუ იმ პროექტს, რათა საკუთარი „რბილი ძალის“ წარმოჩენა შეძლებოდა. („რბილი ძალის“ თეორია ეკუთვნის ამერიკელ მეცნიერ ჯოზეფ ნაიმს.

მისი თეზისის მიხედვით, ქვეყნები ინტერესების დაცვისა და გავლენის სფეროების გასაფართოებლად მიმართავენ „მყარ“ და „რბილ“ ძალებს. განსხვავება მიდგომებშია. პირველი გულისხმობს უხეშ, აგრესიულ, მათ შორის, საომარ მოქმედებებს, მეორე კი – ისეთ პოლიტიკასა და ნაბიჯებს, რომლებიც სამიზნე აუდიტორიაზე ძალმომრეობის გარეშე მოქმედებენ).

„აგვისტოს 5 დღის“ გადამღებ ჯგუფს მთავრობამ განკარგულებაში გადასცა ჯარის დანაყოფები და შეიარაღება-ტექნიკა, პრეზიდენტის სასახლე და მისი პირადი კაბინეტი, დაუთმო რუსთაველის გამზირი და სხვ. ფილმის მთავარი პროდუსერი კი იყო იმჟამად ხელისუფლებაში მყოფი პარტია „ნაციონალური მოძრაობის“ წევრი, პარლამენტარი და ბიზნესმენი კობა ნაყოფია.

გაწეული შრომისა და დახარჯული რესურსების მიუხედავად, ფილმი, რომელიც რუსეთ-საქართველოს 2008 წლის ომს ეძღვნებოდა და რომელსაც მსოფლიო აუდიტორიისთვის საქართველოს პოზიცია უნდა ეცნობებინა – რომ კონფლიქტი რუსეთმა დაიწყო, რომ ეს იყო რუსეთის მხრიდან შეიარაღებული აგრესიისა და ქვეყნის ტერიტორიული მთლიანობის რღვევის, ოკუპაციის კიდევ ერთი ფურცელი საქართველოს ისტორიაში და ა.შ. – „ჩავარდა“.

კინოთეატრებიდან მიღებული შემოსავლების დამთვლელი პლატფორმის boxoffice.mojio.com მონაცემებით, „აგვისტოს 5 დღის“ მოგებამ მსოფლიოს მაშტაბით 317 ათასი დოლარი შეადგინა, მაშინ, როდესაც ფილმის შექმნაზე 12 მილიონი დოლარი დაიხარჯა.

ფილმის ფიასკო, უპირველეს ყოვლისა, მის დაბალ მხატვრულ დონეს უნდა დავაბრალოთ. „აგვისტოს 5 დღე“ კინოკრიზის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია. უკიდურესად სქემატური გმირები, ბანალური, ყოველგვარ მოულოდნელობას მოკლებული სიუჟეტური ხაზი, არაადეკვატურად ინტენსიური ემოციები და რაც მთავარია – თვალშისაცემი არაპროფესიონალიზმი (მათ შორის: ოპერატორის ნამუშევარი, მსახიობების თამაშის ტექნიკა, მონტაჟი, გრიმი, კოსტუმები და ა.შ.) მაყურებელში მხოლოდ ორ რამეს იწვევენ: დაცინვის სურვილსა და/ან გაღიზიანებას. მით უმეტეს, რომ კინოსურათი საქართველოსთვის მეტად მნიშვნელოვან თემასა და პრობლემას ეხება.

„აგვისტოს 5 დღე“ ქართული კოპროდუქციით შექმნილ ანდა საქართველოში გადაღებულ ფილმებს შორის ყველაზე ძვირადღირებული პროექტი აღმოჩნდა. მსგავსი ბიუჯეტი, მასთან მიახლოებულიც კი, არ

ქონია არც ერთ იმ ფილმს, რომელსაც საერთაშორისო კინოფორუმებზე რეალურად გაჰქონდათ საქართველოს „რბილი ძალა“ და რომელსაც, უმარავ ჯილდოსთან ერთად, უმეტეს შემთხვევაში, პოზიტიური გამოხმაურებაც მოჰყოლია. (მაგალითად, გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ და „სიმინდის კუნძული“, რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი სახლი“, თამარ შავგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“ და სხვ.). ამრიგად, ვერც სახელმწიფო და ვერც კერძო სექტორი სათანადოდ ვერ აცნობიერებდა და კვლავ ვერ ხედავს საავტორო კინოს უპირატესობებს.

„აგვისტოს 5 დღე“ იყო უკანასკნელი მასშტაბური პროექტი, რომელიც საქართველოში ე.წ. კომერციული კინოს შექმნის მცდელობას წარმოადგენდა. ქართული კინო ოდითგანვე ევროპული საავტორო კინოსკოლის ნაწილი იყო. ამრიგად, ცალსახად მოგებაზე გათვლილი ფილმების შექმნის თითქმის არანაირი გამოცდილება არ არსებობდა. მით უფრო, რომ კომერციული კინო ბევრისთვის მცდარად გაგებული იყო, როგორც უშინაარსო, ძალიან მარტივი ხელოვნება, რომლის კეთებაც არ მოითხოვდა განსაკუთრებულ ცოდნასა და გარჯას. და არაპრესტიჟულად ითვლებოდა.

სტალინის ეპოქაში რამდენიმე ცდის მიუხედავად, პოლიეუდის სტუდიური სისტემის საბჭოურმა ანალოგმაც კი ვერაფრით მოიკიდა ფეხი. სტალინის „საბჭოთა პოლიეუდის“ შექმნა სურდა. ამისთვის რეჟისორები – სერგეი ეიზენშტეინი, გრიგორი ალექსანდროვი და ოპერატორი ედუარდ ტისე ამერიკაშიც კი მიავლინა, მეორე მსოფლიო ომმა და არასახარბიელო ეკონომიკურმა მდგომარეობამ იდეის განხორციელებას ხელი შეუშალა. შემდეგ „უკონფლიქტობის თეორიის“ ხანა დგება, პოლიეუდის სტუდიური სისტემის ერთგვარი საბჭოური ანალოგი. თუმცა „სამოციანელთა“ გამოჩენასთან ერთად მალევე წყვეტს არსებობას.

კომერციული ხელოვნების მთავარი ამოცანაა, რაც შეიძლება მეტი შემოსავლის მიღებაა. იმისთვის, რომ ესა თუ ის წიგნი, სიმღერა ანდა ფილმი პოპულარული გახდეს, ხელოვნების გვერდიგვერდ მუშაობენ მარკეტოლოგები, ფსიქოლოგები და სოციოლოგები. გასართობინდუსტრიაში მხოლოდ უმაღლესი რანგის პროფესიონალები არიან დასაქმებული, რომელთა შრომის საბოლოო შედეგიც, გამოხატვის სიმარტივისა თუ ბანალურობის მიუხედავად, მრავალშრიანი და მრავალმნიშვნელოვანი პროდუქციის შექნაა. საქართველოში კი განსხვავებული სურათი იყო

– შოუბიზნესს დილექტანტებმა მოჰკიდეს ხელი, რის გამოც მივიღეთ ერთგვარი საბჭოურ-დასავლური პოპულარული კულტურის ჰიბრიდი.

რაც შეეხება ქართულ კომერციულ კინოს, მას ორი მთავარი წარმომადგენელი ჰყავს: ავთო ვარსიმაშვილი და გიორგი ლიფონავა. მართალია, ისინი განსხვავებული ხელწერის რეჟისორები არიან, მგრამ, საბოლოო ჯამში, ორივემ საერთო „ჟანრს“ ჩაუყარა საფუძველი.

ავთო ვარსიმაშვილის „იდიოტოკრატია“ და გიორგი ლიფონავას „რაც ყველაზე ძალიან გიყვარს“ 2008 წელს გამოვიდა ეკრანებზე, რის შემდეგაც ქართულ კინოში მსუბუქი, გარკვეული კატეგორიის გასართობი ფილმების ხანა იწყება.

ამ ორ რეჟისორს შორის განსხვავება მიდგომებშია. პირველი 1970-1980-იან წლებში დამკვიდრებული საესტრადო კომედიური ჟანრის ტრადიციებში მუშაობას ამჯობინებს. მეორემ მკვეთრად განსხვავებული გზა აირჩია, რომლის პროექტებიც თემატურად, შინაარსობრივად და ფორმით ახლოს იდგა დასავლურ გამოცდილებასთან.

განსხვავებების მიუხედავად, ზემოხსენებულ ფილმებს ერთი რამ აერთიანებთ – სატელევიზიო სექტრის ესთეტიკა. მათში შეგვიძლია გამოვყოთ საერთო ნიშნები, რომლებიც მომავალში ქართული კომერციული კინოს მთავარ მახასიათებლებად იქცნენ – ბუტაფორიული გარემო, სიტუაციაზე აგებული სცენები (სიტკომი), ფრაგმენტულობა (ერთიანობის დანაკლისი), სქემატური გმირები, ესთეტიკური სიღარიბე.

რაც შეეხება შინაარსობრივ მხარს, ორივე კინოფილმის ფაბულა სწორხაზოვანია და მარტივ კონფლიქტებზეა აგებული. სამართლიანობისთვის უნდა ითქვას, ნებისმიერი ბლოკასტერიც ასევე მარტივ კოდებს ეყრდნობა, თუმცა იმ განსხვავებით, რომ აღნიშნული კოდები მეტ-ნაკლებად გასაგებია პლანეტის ყველა კუთხეში მცხოვრები ადამიანებისთვის. ერთ-ერთი მთავარი განსხვავება ქართულ და ამერიკულ კომერციულ ფილმებს შორის სწორედ ამბის უნივერსალურობის პრობლემაა – ქართული გასართობი ჟანრის ფილმები საინტერესო არათუ მსოფლიო მაყურებლისთვის არაა, არამედ ადგილობრივი საზოგადოებისთვისაც კი.

ავთო ვარსიმაშვილისა და გიორგი ლიფონავას კინოსურათებს მალევე მოჰყვა სხვა მსგავსი პროექტების პრემიერები. უმრავლესობას ჯერ კინოთეატრებში და შემდეგ, ტელევიზიითაც უჩვენებდნენ, თუმცა ამის მიუხედავად, არც ერთი „კომერციული ფილმი“ მომგებიანი არ ყოფილა.

მართალია, ქართულ გაქირავებაზე ზუსტი მონაცემების მოპოვება შეუძლებელია, მაგრამ, თუ გავრცელებულ ცნობებს დავეყრდნობით, ვნახავთ, მხოლოდ რამდენიმე ქართულმა ფილმმა მოახერხა დახარჯულ ბიუჯეტთან მიახლოებული მოგების ნახვა.

ქართული კომერციული კინოს არამომგებიანობა ახალ პარადოქსს წარმოქმნიდა. თუმცა არც ამ გარემოებას შეუშლია ხელი ეკრანებზე მოგებაზე გათვლილი ახალ-ახალი ფილმების გამოსვლისთვის. სავარაუდოდ, ამას განაპირობებდა გაქირავებიდან შესაძლო მოგების ალტერნატიული გზების არსებობა.

„კომერციულ ფილმებში“ ხშირად ნახავთ რომელიმე კომპანიის, დაწესებულებისა თუ პროდუქტის ღია, დაუფარავ რეკლამირებას, რაც, საბოლოოდ, ამ პროექტების შემოსავლის ერთადერთი წყარო იყო. ევრო-ამერიკულ კინოინდუსტრიაში მას „ფროდაქტ ფლეისმენტს“ უწოდებენ (Product Placement), რაც ფილმში თუ სხვაგან რომელიმე ბრენდის ლოგოსა თუ კომპანიის სახელის გამოჩენას გულისხმობს. ფარული რეკლამა მაყურებელს რაც შეიძლება „რბილად“ მიეწოდება, ზედმეტად თვალშისაცემი და ამდენად, გამაღიზიანებელი რომ არ იყოს.

საქართველოში კი რეკლამის დამკვეთს შეეძლო ფილმის სიუჟეტში ცვლილებების შეტანაც კი. ასევე ხშირი იყო სცენარის წერის პროცესშივე ამბის კონკრეტულ ბიზნესებზე მორგებაც, რაც ასეთი ფილმების ისედაც სუსტ დრამატურგიას კიდევ უფრო ასუსტებდა.

როგორც ზემოთ ვთქვით, ბალანსის, ზომიერების დაუცველობა კიჩის გაჩენის ერთ-ერთი წინაპირობაა. ამ და სხვა კომპონენტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მეტ-ნაკლებად ყველა პროექტი, რომლებიც „კომერციულ კინოდ“ ითვლება, ამავე დროს, „კიჩსაც“ წარმოადგენენ.

ასეთი ფილმების რიგს მიეკუთვნებიან: გიორგი აგლაძის „გოგონა სლაიდიდან“ (2009), ავთო ვარსიამაშვილის „ყველაფერი კარგად იქნება“ (2009), სოსო ჯაჭვლიანისა და გიორგი კაჭარავას „მაიტა ნასოსი“ (2010), დავით იმედაშვილის „ოცნების ქალაქი“ (2010), დავით ბორჩხაძის „სეზონი“ (2010), ირაკლი ჩხიკვაძის „გული+“ (2011), გიორგი ლიფონავას „ჭამა და სექსი“ (2011) და სხვ.

კიჩი არც იმ ქართული ფილმებისთვისაა უცხო, რომლებიც საავტორო კინოს განეკუთვნებიან. თუმცა ის, როგორც შიბოლეთი (ამოსაცნობი ნიშანი), ახასიათებს აბსოლუტურად ყველა კომერციულ პროექტს, მათ შორის, მუსიკალურს, თეატრალურს, სატელევიზიოსა თუ სხვ.

ზემოჩამოთვლილ ფილმებში კიჩურობას განსაზღვრავს ისიც, რომ მათში არ არსებობს რეალურად რთული პრობლემები. ისინი აბსოლუტურად სტერილურ გარემოს ქმნიან, რომელშიც, სტალინური „უკონფლიქტობის თეორიის“ მსგავსად, დაპირისპირება კარგსა და ნაკლებად კარგს შორის მიმდინარეობს.

ჩეხი მწერალი მილან კუნდერა ასე განმარტავს კიჩს: „კიჩი თავისი მხედველობის არიდან გამორიცხავს ყველაფერს, რაც ადამიანის არსებობაში მიუღებელია“.

ამასთან, როგორც დასაწყისში ვახსენეთ, კიჩი არა უბრალოდ „ცუდი გემოვნების“ პროექტია, არამედ, ხშირად, სერიოზული სოციალური თუ სახელოვნებო დისკუსიების წინაპირობაც ხდება. სწორედ ასე, 2000-იანი წლების ქართული „კომერციული კინოც“ იქცევა ქარვად, რომელმაც ასახა და შემოინახა ეპოქა. ამის საუკეთესო მაგალითი დავით იმედაშვილის „ოცნების ქალაქია“.

ფილმის სიუჟეტი ზღაპრულ ფაბულას ეფუძნება. მთავარი გმირი სანდრო (არჩილ სოლოდაშვილი) ერთ-ერთ ღამის კლუბში მიმტანად მუშაობს. მას მეპატრონის შვილი უყვარდება. ნინი (ნანკა კალატოზიშვილი) მოსწონს ჯეკოსაც (პაატა პაპუაშვილი), ნინის მამის (დუტა სხირტლაძე) მეგობრის შვილს. საბოლოოდ, სასიყვარულო სამკუთხედში სანდრო იმარჯვებს და ამ პატარა „სამეფოს“ პრინცესას ხელსა და გულს ეუფლება.

„ოცნების ქალაქში“ წარმოდგენილი იდეალური სამყარო გაჟღენთილია სექსუალური პერვერსიულობით, იმის მიუხედავად, რომ სიუჟეტი საბავშვო ზღაპრის კოდებზეა აგებული. მოქმედების ეპიცენტრი – ღამის კლუბი ელიტური პროსტიტუციის ადგილია, ნინის მამა კი სუტენიორი გამოდის. თუმცა ეს დუტა სხირტლაძის პერსონაჟს ხელს არ უშლის, ქალიშვილისგან ეთიკური და მორალური ნორმების დაცვა მოითხოვოს.

„ოცნების ქალაქში“ მკაცრად იერარქიზებული სოციალური ვერტიკალია წარმოდგენილი, რომლის ფსკერზეც სანდრო იმყოფება. ამის მოუხედავად, ფილმში „ამოშლილია“ ყველაფერი ის, რაც მაყურებელს დისკომფორტს შეუქმნიდა, გაახსენებდა ან დააფიქრებდა რეალურ პრობლემაზე.

სანდრო სქემაა, რომელმაც უნდა დაგვანახოს სოციალურ კიბეზე ასვლის ზღაპრული მაგალითი და არა მიმტანად მომუშავე ადამიანის ცხოვრება. ფილმის ავტორებმა რეალობის შესაღამაზებლად ყველა

გავრცელებულ კლიშესა და სტერეოტიპს მიმართეს: სანდრო ძველი თბილისის ტიპურ ეზოში, მოხუც მამასთან ერთად ცხოვრობს, ჰყავს დიდი სამეგობრო წრე და უზომოდ კეთილი ადამიანია. რომანტიკულ გმირს არა ერთ ქართულ ფილმში ვხვდებით, თუმცა „ოცნების ქალაქში“ პერსონაჟები არა უბრალოდ იდეალიზებულ ადამიანებს, არამედ მათ კარიკატურებს წარმოადგენენ.

სწორედ ამ პერიოდში ქვეყანაში მოდერნიზაციის მტკივნეული პროცესი მიმდინარეობდა. კონსერვატორები დემოკრატიზაციის პროცესს უპირისპირდებოდნენ, რომელსაც ზშირად „ანტიქართულ“, ტრადიციების წინააღმდეგ მიმართულ პოლიტიკად ასალებდნენ. „ოცნების ქალაქში“ ეს საკითხი ერთ-ერთი მთავარი ლაიტმოტივია. ავტორთა აზრით, გამოსავალი პროგრესისა და სიძველის გაერთიანებაშია.

როგორც კომერციაზე ორიენტირებული ხელოვნების შემთხვევაში, ამ ჯერზეც მივიღეთ იდეოლოგიური აჯაფსანდალი. ტრადიციული კულტურის თანამედროვეობაში გადმოტანის მთელ „კიჩურობას“ ვხვდავთ სანდროს მუსიკოსი მეგობრების მაგალითზე (რომლებსაც ჯგუფ „მგზავრების“ წევრები ასახიერებენ). ისინი ფანდურსა და ჯინსებს უხამებენ ერთმანეთს. ამ ჰიბრიდულ „ქოროს“ (მოქმედების, მოვლენების „კომენტატორთა“, მომღერალთა გუნდი ძველ ბერძნულ თეატრში) მეზობლები უპირისპირდებიან და ბინის დაცლას (რომელშიც ჯგუფი რეპეტიციებს გადის) აიძულებენ. მუსიკოსები თავშეყრის ახალ ადგილს პოულობენ ერთ-ერთი კორპუსის სახურავზე (ზეცასთან ახლოს). შემთხვევითი არაა, რომ ჯგუფი სამების საკათედრო ტაძრის ფონზეა გადაღებული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფილმის შექმნელების „მიგნებულ“, საქართველოს „გაბრწყინების“ უტოპიურ მოდელს – წარსულსა და მომავალში ერთდროულად მყოფობის იდეას – კურთხევას თვით ეკლესია აძლევს. საბოლოოდ, სახურავზე გამაგრებული ახალგაზრდების გუნდი ყველასა და ყველაფერზე იმარჯვებს და ნინისა და სანდროს სიყვარულსაც უწყობს ხელს.

კომერციული კინოს შექმნის პირველი მცელობის წარუმატებლობა, უპირველესად, პროფესიონალიზმის ნაკლებობით იყო განპირობებული. მაგრამ, როგორც ირკვევა, არასათანადო მხატვრული ღონის ფილმებშიც კი, უამრავი საინტერესო დეტალის აღმოჩენა შეიძლება.

როგორც „ოცნების ქალაქის“ მაგალითმა გვიჩვენა, ქართულ კომერციულ ფილმებში შესაძლებელია ეპოქის ნიშნების ამოცნობა. ამრიგად, „კიჩი“, როგორც დაუშუშავებელი ნიადაგი, კვლავინდებურად

ელოდება მკვლევართა ჯგუფებს, რომლებიც ხელოვნების ამ სპეციფიკურ მიმართულებას სათანადოდ შეისწავლიან.

საკონტროლო კითხვები:

1. რა გახდა ქართულ კინოში კიჩის გავრცელების მიზეზი, რა უძღოდა წინ, რა როლი ითამაშეს მის ჩამოყალიბებაში პოლიტიკურმა და სოციალურმა პროცესებმა?
2. როგორ გაჩნდა ქართული „კომერციული კინო“ და იყო თუ არა ის ორიენტირებული მხოლოდ ფინანსურ წარმატებაზე?
3. რა გახდა კომერციული კინოს არამომგებიანობის მიზეზები?
4. რა პარალელებს გაავლებდით ე.წ. ქართულ კომერციულ კინოსა და სტალინის „უკონფლიქტობის თეორიას“ შორის?
5. რა არის „ფროდაქტ ფლეისმენტი“ და როგორი სახით გვხვდება ის ქართულ კინოში?
6. რამდენად გამართლებულია, განსაკუთრებით, კომერციული კინოს შემთხვევაში, ე.წ. დონორების ანუ დამკვეთების ინტერესებზე ამა თუ იმ ფილმის სიუჟეტისა და დრამატურგიის მორგება? ვნებს თუ არა ეს ფილმის მხატვრულ მხარეს?
7. რა ფარული ინფორმაციის ამოკითხვა შეიძლება მასობრივი ხელოვნებისა და კერძოდ, „ოცნების ქალაქის“ მაგალითზე?

დავალება:

1. მოიძიეთ ინფორმაცია კლემენტ გინბერგის ნაშრომზე „ავანგარდი და კიჩი“ (1939); გაეცანით ავტორის მოსაზრებებს, როგორ განმარტავს და რასთან მიმართებით ხმარობს ტერმინ კიჩს.
2. მოიძიეთ დამატებითი ინფორმაცია ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაზე, მათ შორის, პოპულარულ კულტურაში არსებულ მდგომარეობაზე; იმსჯელეთ უახლესი პერიოდის ქართულ კინოზე ხელოვნებაში არსებული ზოგადი მდგომარეობის გათვალისწინებით.
3. ნახეთ და იმსჯელეთ დამატებით რომელიმე ფილმზე, რომელშიც კიჩისა და კომერციული კინოსთვის დამახასიათებელი სტემატური მოდელები ან მათი ნიშნებია მოქცეული.
4. გაეცანით „საავტორო კინოს“ კონცეფციას და განსაზღვრეთ, რამდენად ექცევა ამ ცნების ფარგლებში თანამედროვე ქართული კინო.
5. გაეცანით კომერციული კინოს/ხელოვნების თეორიებს, ძირითად პრინციპებსა და მახასიათებლებს. შემდეგ იმსჯელეთ ქართული კომერციული კინოს წარუმატებლობის მიზეზებზე.
6. იმსჯელეთ, თუ რა შემთხვევაში იქცევა ე.წ. მასობრივი ხელოვნება კიჩად. გაიხსენეთ მაგალითები ქართული კინოს ისტორიიდან.

იგავში დაბრუნება

იგავი, როგორც ცნობილია, მოცულობით პატარა ფორმაა, მაგრამ ძალიან გამომსახველი და მრავალშრიანი, რომელიც გამორიცხავს მაყურებელზე ყოველგვარ ძალდატანებას (შინაარსის დონეზეც კი) და იწყობა რაიმე სახის აკვიატებული განსაზღვრებების, სტანდარტული ჩარჩოების გარეშე. ის არღვევს სტერეოტიპებს, თუმცა, მთვან დისტანცირების პარალელურად, გარკვეულ სქემებსა და ნორმებს ინარჩუნებს, ჟანრის კანონის ფარგლებში.

თანამედროვე იგავი ფორმას კიდევ უფრო თავისუფლად უდგება. ამავე დროს, ის შეიძლება მოექცეს კომედიის, ტრაგიკომედიის, დრამის, საშინელებათა ფილმის, დეტექტივის, მელოდრამისა და ა.შ., მოკლედ, ნებისმიერი ჟანრისა თუ ქვეჟანრის ფარგლებში და „მსუბუქ ჟანრებში“ გამოხატვის მიუხედავადაც კი, არ დაკარგოს არც სიმძაფრე და არც პირველადი მნიშვნელობა.

კინოიგავში ყოველთვის იქმნება გარკვეული სიმბოლური ატმოსფერო, ხშირად, სამყაროს ძალიან რეალურ საზღვრებში და ამ პირობით კავშირში ყველაფერი სიმბოლოებისა და მეტაფორების საშუალებით გადმოიცემა.

იგავი ხშირად მოულოდნელი შედეგით სრულდება ან პროცესში ახალ მოულოდნელ მიმართულებას იძენს. ამავე დროს, გარკვეულ პუნქტამდე, მოვლენათა განვითარების მნიშვნელოვან, გარდამტეხ ეტაპამდე ყველაფერი მშვიდად, განსაკუთრებული ზიგზაგებისა და მკვეთრი გარდასახვების (გადახვევების) გარეშე მიდის.

ხშირად სიუჟეტს, პერსონაჟებს ტიპური და განზოგადებული ხასიათები აქვთ. იქმნება ატმოსფერო, რომელიც პირობითი და ქვეტექსტური არსისა და მნიშვნელობის შემცველია. თან შეიცავს გზავნილთა სისტემას მაყურებლისკენ და განსაკუთრებული ავტორისეული პოზიცია გააჩნია. ის მიაჩნდება, მაგრამ ბოლომდე არ იძლევა განმარტებას. აქვს ფარული აზრი, რომელიც სიმბოლოთა სისტემით გადმოიცემა. არ ძალადობს მაყურებელზე და ახსნის საკუთარ პირობას სთავაზოს.

ბოლო პერიოდში, მსოფლიო კინოში შეინიშნება მისწრაფება იგავის თანამედროვე ფორმების – თუ დამკვიდრების არა – აქტიური გამოყენებისკენ, რომელსაც, ფაქტობრივად, ჩამოცილებული აქვს დიდაქტიკური ჟღერადობა და უფრო თანამედროვე სოციაუმის, საზოგადოების შინაგანი სამყაროს, ცხოვრების არსის, ზოგადად

ცხოვრებისეული ღირებულებებისა და დღეს საზოგადოების წინაშე არსებული ფასეულობების (შენარჩუნებული თუ გაუფასურებული) „ფილოსოფიური“ განსჯისკენაა მიმართული.

ქართულ კინოში იგავს თითქმის არასოდეს ჰქონია ჭკუისდამრიგებლური ხასიათი (ვგულისხმობ XX საუკუნის 60-70-იანი წლებს, როდესაც ეს მიმართულება დამკვიდრდა), რაც განასხვავებს ტრადიციული ფორმისგან.

სწორედ იგავის „ჩარჩოებში“ მოქცევით, ამ პერიოდის საბჭოთა ქართული კინო ახერხებდა „ელაპარაკა“ არსებული იდეოლოგიის, ცენზურის, სოციალისტური რეალიზმისთვის – მიუღებელ არა მარტო თემებსა და პრობლემებზე, არამედ უფრო ინტენსიური გაეხადა ძიებები გამოძახსველობითი, ფორმისეული მიმართულებითაც და შეექმნა ახალი ქართულ კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების კატეგორიის, განუმეორებელი სახე, რომელსაც კინოწრებში „ქართული კინოს ფენომენს“ უწოდებენ.

80-იანი წლების ბოლოდან 90-იანი წლების ბოლომდე ქართულ კინოში „შავ-თეთრი“ სინამდვილის რეალურ გარემოცვაში ასახვის ტენდენცია დაიწყო. ქვეყანაში არსებული „მწყობრი“ სისტემები დაირღვა. იდეოლოგიური წინაღობები გაქრა. სამყაროში ახალი წესრიგი დამყარდა.

„გარდატეხის ეპოქისა“ და ორი საუკუნის მიჯნაზე შექმნილი და ახალ ენაზე ამეტყველებული – თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“, ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“, მიხეილ კალატოზიშვილს „რჩეული“, ალექო ცაბაძის „ღამის ცეკვა“, ზაზა ილურიძის „უამი“ – ძველი ტრადიციების ქართული იგავური კინოს ბოლო ნიმუშებია. „ჟანრის კლასიკა“, რომელმაც 90-იანი წლების დასაწყისში „ამოწურა“ საკუთარი თავი და შესაძლებლობები.

თანამედროვე, „პოსტმოდერნისტულ“ სამყაროში და დამოუკიდებელ საქართველოში, ცხადია, ბევრი რამ შეიცვალა. პოლიტიკურ ცვლილებებზე რომ არაფერი ვთქვათ, შეიცვალა ცხოვრების წესი და ხელოვანის დამოკიდებულებები ამ ცხოვრების წესის, ადამიანების, მათი ამქვეყნიური არსებობის, მიზნების, წარსულის, აწმყოს, მომავლისა და ა.შ. მიმართ.

პოსტსაბჭოთა პირველ წლებშიც და დღემდეც ქართულ კინოში წარმმართველი გახდა ცხოვრებისეული სინამდვილის, პოლიტიკური გარემოებების, სოციალური და ეკონომიკური რეალობისა და აქედან

გამომდინარე, საზოგადოებაში, უმეტეს შემთხვევაში, ახალგაზრდებში უპერსპექტივობის, ურთიერთობების რღვევის (როგორც მშობლებსა და შვილებს, სხვადასხვა ფენისა და თაობის წარმომადგენელთა შორის, ასევე პოლიტიკური ინტერესების მიხედვითაც) ასახვისკენ მისწრაფება. ბუნებრივიც იყო – სამოქალაქო დაპირისპირებამ, სულიერმა და მატერიალურმა სიდუხჭირემ, გადატანილმა ომებმა შედეგი გამოიღეს და ქართული კინოს მთავარ თემებად იქცნენ.

კრიზისის პერიოდის ცხოვრების ჩვენებას შესატყვისი სტილური ფორმა მოეძებნა. ცხოვრებასა და მის ეკრანულ ანარეკლს იგავური, მითური საბურველი ჩამოსცილდა და წინ სოციალურმა თემატიკამ და მძიმე აწმყოს „რეალისტურმა“ ჩვენებამ გამოიწვია.

ბოლო პერიოდში თითქოს ახალი მიმართულება ისახება. 2013-2018 წლებში ოთხი, რადიკალურად განსხვავებული ოთხი რეჟისორი იღებს 4, რადიკალურად განსხვავებულ, ფილმს, რომლებშიც ამკარად იკვეთება იგავისკენ შემობრუნების ტენდენცია და თანამედროვე იგავის ენაზე მეტყველების სურვილი.

ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“ (2013), ლევან თუთბერიძის „ცხრა მთას იქით“ (2015), გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ (2014) და ზაზა ხალვაშის „ნამე“ (2017, „ნამეს“ ანალიზს მომდევნო თავში გაეცნობით) თანამედროვე საზოგადოების სულიერი მდგომარეობის, დღევანდლობის მენტალური პრობლემების, წუხილებისა და სურვილების კვალდაკვალ მიდიან და გმირებთან ერთად ეძებენ ადგილს, რომელსაც თავს შეაფარებენ „აღთქმული მიწის“ ძიებისა და „სამოთხიდან განდევნის“ მარადიული რიტუალის შემდეგ.

ლევან კოლუაშვილს „შემთხვევითი პაემნები“ ანტერესებს არა იმდენად, რაც საზოგადოების ყოფაში, ვთქვათ, პრობლემების აქტუალურობის მხრივ ზდება, არამედ, ამგვარი ყოფის ჩვენებით, ის – რაც ფასადს მიღმაა, რაც ხან ჩანს და ხან არ ჩანს, რასაც ხან ვხედავთ ან ვერ ვხედავთ (თუ დანახვა არ გვინდა). რასაც არაერთი მიზეზი თუ საფუძველი აქვს. თუმცა, რეალობა სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობიდან გამომდინარეა და სწორედ ის იქცევა ახალი იგავის შექმნის მთავარ საფუძველად. ეს მოცემულობა, პირდაპირი და არაპირდაპირი მინიშნებებით, წარმოადგენს სიუჟეტის აწყობის ერთ-ერთ მთავარ პირობას.

თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება (ისევე, როგორც ყველა დროში) ბევრი წინააღმდეგობისგან შედგება და ბევრ „სტერეოტიპსაც“

შეიცავს. ლევან კოლუაშვილი ამ თემებსა და განშტოებებს ერთ სივრცეში აერთიანებს. სიუჟეტში, რომელიც რეალობის სახეს (მოქმედების ადგილები, სპეციფიკური ინტერიერები, ექსტერიერები, ნატურა) ქმნის, არაერთი ნაცნობი დეტალი შეიძლება მარტივად აღმოვაჩინოთ. შეხვედრების „სისტემაში“ ჩართულია აფხაზეთის ომის შემდგომი პერიოდისა და იძულებით გადაადგილებულ პირთა ცხოვრების ფრაგმენტები; პატიმრების, თაღლითური ქმედებების, ე.წ. კრიმინალური ავტორიტეტებისა და „საზოგადოებრივი წესრიგის“ დამყარების სფეროში მათი ძალაუფლების; მყარი ოჯახური წესრიგისა და დარღვეული ოჯახური ურთიერთობების, ძალადობის ამსახველი ეპიზოდები. ყველაფერი ორი მთავარი გმირის გარშემო ტრიალებს, მათი მონაწილეობით, მაგრამ, ფაქტობრივად, მათი მხრიდან აქტიურად ჩაურევლად. დინებას აყვლით.

თითოეული პერსონაჟი — მთავარი გმირები თუ შემთხვევითი პაემნების დროს, ბედის ძალით შეხვედრილი ადამიანები — აუცილებლად ვილაცას მოგვაგონებს. ნაცნობს (ეს ტენდენცია დამახასიათებელი იყო 60-70-იანი წლების ქართული კინოსთვის. შემდეგ 80-იანი წლების თაობის ფილმებშიც გაგრძელდა და ყოველ დროში თანამედროვე საზოგადოების შინაგანი პორტრეტის გამომხატველი იყო), შემთხვევით შეხვედრსა და შეიძლება, საკუთარ თავსაც. მათ ვერ გაემიჯნები მაშინაც კი, როდესაც ასე არასოდეს გიცხოვრია.

ესაა ახალგაზრდა (ხაზგასმით, 40 წლის) კაცის — სანდროს (ანდრო საყვარელიძე) და მისი აქტიური მეგობრის — ივას (არჩილ ქიქოძე) არც პირქუში და არც ტრაგიკული, არც „მძაფრსიუჟეტოანი“ და არც თავგადასავლებით აღსავსე, უბრალოდ, მოწყვნილი და მოსაწყვნი — ჩვეულებრივად ერთფეროვანი და განსაკუთრებულ საზრისს მოკლებული, რაღაცნაირად ნიადაგამოცლილი ცხოვრება. ცხოვრება, რომლის ყოველი დღე ერთმანეთს ჰგავს და ეს მსგავსება არაფრისმომცემი და ცარიელია. ერთფეროვნებაში, ერთგვარობაში გადიან წლები, დრო გადის, მდორედ და „მშვიდად“ მიედინება, მაგრამ, ამასთან, თითქოს გაჩერდა, სადღაც დაიკარგა (რის განწყობასაც ლევან კოლუაშვილი მკაფიოდ გამოკვეთლად ქმნის ფილმის მთელი მსვლელობასაც). კვლავ იგავი თანამედროვე საზოგადოების შესახებ. იგავი განაჩენზე, რომელიც საზოგადოებამ საკუთარ თავს თვითონ გამოუტანა.

სანდრო მოექცა თუ მოაქციეს ჩაკეტილ წრეში, რომლის გარღვევასაც ან საერთოდ არა, ან უსუსურად, პასიურად ცდილობს. სანდროს

სახეზე არასოდეს არანაირი ემოცია არ ისახება. არასოდეს იცვლის გამომეტყველებას. თითქოს მშვიდია. აკვირდება, ფიქრობს, მექანიკურად მოქმედებს, სხვის თხოვნებს, გადაწყვეტილებებს, სურვილებს უსიტყვოდ და წინააღმდეგობის გარეშე ასრულებს. მოზაიკურად აწყობილი ამ წრის ჩაკეტილობის — დროსა და სივრცეში მოქცევის სისტემას, სარეჟისორო გადაწყვეტიდან, ფილმის სტრუქტურიდან გამომდინარე, მაყურებელი ფიზიკურად შეიგრძნობს.

სიმარტოვის, იზოლირებულობისა და დროში გაწელილი პაუზის განცდა მთელ ისტორიას გასდევს, სადაც უნდა ვითარდებოდეს მოქმედება — თბილისის ქუჩებში თუ სტადიონებზე, „შემთხვევითი“ თუ „ხანმოკლე“ შეხვედრებისთვის განკუთვნილი მეორეხარისხოვანი სასტუმროების ნომრებში თუ საცხოვრებელ ბინებში, სადგურის შენობებსა თუ ზღვისპირა კაფეებში, ზღვის სანაპიროსა თუ იძულებით გადაადგილებულ პირთა საცხოვრებლებში, კედელზე დახატული ზღვის პეიზაჟის ფონზე, ციხის ჭიშკართან თუ უსახური კორპუსების გარემოცვაში მოქცეულ ნანგრევებთან.

შეიძლება უფრო ამიტომ, მეტად დრამატული და შემაწუხებელია ეს ისტორია, როგორც წვიმა ან გაფითრებული ღლე იმის შემდეგ, როდესაც ღრუბლიანი ცა ამძაფრებს სევდას. აქ სულ მოღუშული ამინდია (ეიზენშტეინისეული „არაგულგრილი ბუნება“?), ქარი და წვიმა ცვლის ერთმანეთს. ცრის. ერთმანეთს ეწყობა გრძელი კადრები, მღორედ მოძრაობს კამერა, „მზერა“ თითქოს რაღაც მეორეხარისხოვანზეც ფიქსირდება თუ ყოვნდება. ასეთი ტემპო-რიტმი შინაგანი „განვითარების“, ემოციების, შეგრძნებების გამომხატველია და ზოგადად, ცხოვრების, „გამქრალი“ დროის უღიმღამო მსვლელობის.

ლევან კოლუაშვილის ფილმი იგავია თანამედროვე საზოგადოების შესახებ, რომელსაც უკვე აღარ სურს თუ აღარ შეუძლია (XX საუკუნის 60-იანი, 70-იანი თუ 80-იანი წლების თაობის რეჟისორების ფილმების გმირებისგან განსხვავებით) წინ წასვლა, ან რაღაცის საკუთარი ქმედებით მიღწევა. რაღაცის შეცვლა ან ახლის, სხვაგვარი მომავლისკენ ყურება. საზოგადოების, რომლისთვისაც ყოველდღიურობა და საერთოდ ცხოვრება შემთხვევითი პაემანია, შემთხვევითობების ჯაჭვზე აგებული, სხვის მითითებებს, კონტროლსა თუ მსვლელობას აყოლილი, მორჩილად, მშვიდად და აუღელვებლად.

რა ხდება „ცხრა მთას იქით“, თანამედროვე სოფელში, რომელიც თითქოს ცივილიზაციასაა მოწყვეტილი, რომლისკენ მიმავალი გზაც,

ხშირად, გაუვალია, მაგრამ, რომლისთვისაც ეს „უეზობა“ საკუთარ თავთან დარჩენისა და გადარჩენის საშუალებაა? როდისაა შესაძლებელი ორი სამყაროს მშვიდობიანი თანაარსებობა და როდის ხდება ეს შეუძლებელი? რას ელოდებიან ადამიანები ახალი საზოგადოების აღმოჩენისგან, რას სთავაზობს ეს საზოგადოება და არის თუ არა ჩვენი წარმოდგენები რეალობის შესატყვისი და იდენტური ყოველთვის და თუ არა, რა არის, ორივე შემთხვევაში, მიზეზი?

ეს და კიდევ სხვა თემები, სათქმელია მოქცეული ლევან თუთბერიძის ფილმში, „ზღაპრული“ სახელწოდებით, „ცხრა მთას იქით“. სიუჟეტი ასეთია:

ეთნოლოგების ჯგუფი საქართველოს მაღალმთიან სოფელში მორიგ ექსპედიციაში მიემგზავრება. მათთვის, როგორც პროფესიონალებისთვის (რომლებიც მრავალწლიანი კვლევების შედეგად კარგად იცნობენ ადგილობრივებსა და მათი ცხოვრების წესებს, ტრადიციებსა და თქმულებებს), ამ სამყაროში უცხო არაფერი და არავინაა. აქ ყველა ერთმანეთს იცნობს — ადგილობრივიც და ჩასულიც, აქ იციან ურთიერთობის ფასიც და ხარისხიც. იციან ერთმანეთის ვინაობა, რაობა, მიზნები, ინტერესები და ამ ყველაფერს, შეძლებისდაგვარად, უფრთხილდებიან. სხვაგვარად არც შეიძლება — ეს მთის „კანონია“ და მისი დარღვევის უფლებას თავს არავინ აძლევს.

ერთ-ერთი მათგანი კი, ექსპედიციის უცვლელი ხელმძღვანელი (მიხეილ გომიაშვილი), მძიმედ დასნეულებული, სოფელში (რომელშიც ცხოვრების დიდი ნაწილი ბედნიერად გაუტარებია) მიემგზავრება, რომ გამოეთხოვოს. მისი ყოფნა ცხრა მთას იქით, ამქვეყნად ყოფნის ბოლო აღმოჩდება.

სოფელს ფილმში სახელი არა აქვს და არც რაიმე განსაკუთრებული კუთხური და ეგზოტიკური ნიშნებით ხასიათდება. პერსონაჟები — მსახიობები არ მეტყველებენ რომელიმე ქართულ დიალექტზე და არც რომელიმე რეგიონისთვის დამახასიათებელი, ვთქვათ, ფაქტურითა თუ ჩაცმულობით გამოირჩევიან. ასეთი ადგილი ყველგან შეიძლება შეგვხვდეს, როგორც საქართველოს მთიანეთში, ასევე სამყაროს ნებისმიერ წერტილში, სადაც ადამიანები, ერთი მხრივ, საკუთარ საზოგადოებაში ჩაკეტილები, წარსულზე, მორალურ-ფსიქოლოგიურ წესებზე, „რეალურად“ არსებულ გადმოცემებზე მიჯაჭვულები და, მეორე მხრივ, ლაღად, უსაზღვრო სივრცეში გაშლილები ცხოვრობენ — მითების, ლეგენდების, თქმულებების რეალობადქცეულ გარემოცვაში.

აქ ლეგენდები რეალობის თანასწორუფლებიანები არიან და მათ არსებობაში, როგორც სინამდვილის ანარეკლში, ეჭვი არავის ეპარება. მაგრამ, რაც ადგილობრივებისთვის ჩვეულებრივი, ყოველდღიურობის ნაწილია, უცხოა მათთვის, ვინც ამ სამყაროში საკუთარი წარმოსახვების შექმნასა და საკუთარი მითების აწყობას ცდილობს.

რეჟისორი ირჩევს „ნაცად“ სარეჟისორო ხერხს – სოფლის მაცხოვრებლებს აკვირდება და მათ ცხოვრებას ახალგაზრდა უცხოელი ფოტოგრაფი ქალი ენი (ქრისტალ ბენტი) სწავლობს. რაც გაუცხოების, გარედან დამოკიდებულების თავისთავადი აღქმის პირობას ქმნის და უცხო თვალი – ფოტოაპარატის ობიექტივით უფრო გამახვილებული – შეხედულებათა მრავალფეროვან სპექტრს წარმოშობს.

ლეკან თუთბერიძე სწორედ ამ ორი რეალობის, ორი სამყაროს ზღვარზე არსებულ ატმოსფეროს ქმნის. ფილმი ბევრ იდუმალებას მოიცავს, რის ამოხსნასაც მაყურებელი ფინალამდე ვერ ახერხებს. მასში ბევრი ხაზი და რამდენიმე თემაა მოქცეული. რამდენიმე საწყისითა და ურთიერთგამომდინარე. ეს დრამატულ დაძაბულობას სძენს კინოსურათს და ორგანულად ავსებს თხრობის მდორე, თითქოს გაწეილი, აუღელვებელ ტემპო-რიტმს, რომელიც ყოფითი და პირობითი დეტალების გადაჯაჭვით იქმნება.

ინგლისელი ენის შემოჭრა ამ, ერთი მხრივ, ჩაკეტილ და მეორე მხრივ, თავისუფალ, გახსნილ სივრცეში – ცოტა ხნით თითქოს არღვევს ცხოვრების ჩვეულ დინებასა და რიტმს, მაგრამ ეს ცვალებადობაც ისეთივე „ჩვეულებრივი“ და მარადიულია, როგორც სიცოცხლე და სიკვდილი, თუნდაც ძალადობრივი, როგორც ერთი მდგომარეობიდან მეორეში ბუნებრივი და გარდაუვალი გადასვლა. როგორც ბუნების მარადიული ცვალებადობა, სეზონების წრეზე ტრიალი. შედეგად, ერთმანეთში ირევა და ერწყმის – რეალობა და წარმოსახვა, დღევანდლობა და მითოლოგია, სინამდვილე და გამონაგონი, წარსული და აწმყო. ორი კულტურის კავშირი თუ შეჯახება ორივეს რყევას იწყებს.

ლეკან თუთბერიძე სწორედ მითების შეთხზვის, დაბადების, დამკვიდრებისა და უარყოფის პროცესს ანალიზებს. თვითონვე ქმნის და ანგრევს მათ და ტრადიციისა და ფუჭი სიახლის, უუნარო ახალი დინების შეჭრის უსაგნობაზე ცდილობს მაყურებლის ყურადღების მიპყრობას. თუმცა ეს მცდელობა ისევ და ისევ ზოგად მოცემულობებს, შეთავაზებებსა და არა დიდაქტიკაზე დამყარებულ ცნებებს ეყრდნობა.

მზის სხივებში გახვეული, ნისლში, საღამოს ბინდსა თუ ღამის იდუმალებაში ჩაფლული, წყლით გარშემოსაზღვრული უკაცრიელი

კუნძული. მდინარეში. თუმცა ნაპირთან (გალმა ნაპირთან) ახლოა, იქამდე რომ მიაღწიო, მაინც ნავია საჭირო და ერთ დილასაც ამ დაუსახლებელ მიწას სახედალარული მოხუცი გლეხი (ილიას სალმანი) და მისი შვილიშვილი — ჭორფლიანი გოგონა (მარიამ ბუთურიშვილი) ძველი ნავით მიაღგებიან.

მიცურდებიან და სიცოცხლე მიაქვთ. ჯერ ფიცრების ქოხს აშენებენ. თესენ სიმინდს. უვლიან. მუშაობენ. დაუღალავად. ერთფეროვნად. მონოტონურად. მშვიდად. აუღელეებლად. უსიტყვოდ. შრომის რიტუალი, რომელიც ადამიანებისა და სამყაროს ჰარმონიული ურთიერთობის, ბუნებისგან განუყოფლობის არსებობას ადასტურებს. დრო თითქოს გაჩერდა. სიმინდის ყანა კი თანდათან იზრდება. სიმინდის ყანა — როგორც ახალი (თუნდაც ხანმოკლე) და მარად მოძრავი, ცვალებადი ცხოვრების მეტაფორა. საიდან ჩნდებიან ეს უცნაური კუნძულები და სად ქრებიან?

პირველი, რასაც კაცი კუნძულზე გადასვლისთანავე აკეთებს, მიწას გემოს უსინჯავს. შემდეგ მუშტში მოაქცევს ტალახს და თითებით მოსრესს. კარგად რომ შეიგრძნოს მისი ძალა. მას რომ უფრო მეტად გაუერთიანდეს. გორახს ვილაცის მუნდშტუკი ამოჰყვება. საიდანღაც წყლისგან მოტანილი, თუ უკვე მოტანილ (წყლით) მიწაზე დარჩენილი. აქ ვილაც უკვე ნამყოფია.

ასე იწყება გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“. მოქმედება პირობითად აფხაზეთის ომის დროს ხდება. აფხაზეთში. ენგურზე. პატარა კუნძულზე. მთელი სამყარო ტრიალებს მის გარშემო. მიწა, რომელიც სამყაროს მიკრომოდელად აღიქმება. წყალი, რომელიც ბაღებს, ქმნის, განწმენდს და კლავს.

როგორც წელიწადის დროების ცვლა, როდესაც ზამთარს (როგორი მძიმეც უნდა იყოს) აუცილებლად მოჰყვება გაზაფხული, ისევ ჩნდებიან იმედისა და რწმენის, სიცოცხლის ეს კუნძულები და ქრებიან, რომ შემდეგ ისევ გაჩნდნენ. მარადიული, უწყვეტი წრეა, რომელსაც ბუნება და ადამიანი გადიან დაბადებიდან გარდაცვალებამდე. და კვალს ტოვებენ. თავიანთი არსებობის კვალს.

სიმინდის კუნძულიც მყიფე, უნიადაგო, დროებითი, სეზონური კუნძულია, რომელიც ჩნდება და ქრება, როგორც ყველაფერი ამქვეყნად, იმისთვის, თავიდან რომ დაიბადოს. უკიდურესად განტეხებული და სამყაროს მიკრომოდელად ქცეული კუნძულის არსებობა რეალური ფაქტია, ისევ, როგორი რეალურიცაა აფხაზეთის ომი. და მისი შემდეგი ცხოვრება. ცხოვრება წარღვნის შემდეგ.

და იმის მიუხედავად, რომ ფილმში კონკრეტული ადგილი და დროა და იმის მიუხედავად, რომ მოქმედი გმირები – აფხაზი ბაბუა და შვილიშვილი და მათ მიერ შეფარებული ქართველი მებრძოლი (ირაკლი სამუშია), ხოლო გარშემო ნაგებით აქეთ-იქით რიგრიგობით მზარელი ქართველი და აფხაზი მეომრები არიან (დროდადრო რომ ჩაუვლიან კუნძულს და მისი ბინადრებში ეჭვს, შიშსა თუ უნდობლობას იწვევენ) და ეს გიორგი ოვაშვილის ფილმის ერთ-ერთი უმთავრესი ზაზია, „სიმინდის კუნძული“ მაინც ცდება კონკრეტულ თემასა და წრეს და სამყაროს მიკრომოდელად იქცევა. მისი პერსონაჟების თავგადასავალი ადამიანების ისტორიებად ზოგადდება – ომისა და მშვიდობის პერიოდში, წარსულსა და აწმყოში, ძალადობისა და მტრობის გარემოცვაში. ყველგან დედამიწაზე (რომელსაც ადამიანები ვერ იყოფენ და რომელიც, სინამდვილეში – ყველასია!) როგორც ნებისმიერ იგავს, „სიმინდის კუნძულს“ განსაზღვრული დრო და გეოგრაფიული საზღვრები არ გააჩნია.

ამავე დროს, ენგური, ერთი მხრივ, ჰყოფს და მეორე მხრივ, აერთებს საქართველოს მის, სიმინდის კუნძულივით, მოგლეჯილ ნაწილთან – აფხაზეთთან. ის საზღვარიცაა, გამყოფი ზოლიცა და სიცოცხლის მდინარეც, რომელზე გადასვლაც შესაძლებელია, თუ ბედისწერამ და ადამიანებმა ინებეს. გამოცდა თუ ცთუნება კი, რომელსაც რეალობა ამ ადამიანებს უგზავნის და რომელსაც ისინი ღირსეულად ართმევენ თავს (როდესაც არჩევანს აკეთებენ ძალადობასა და სიყვარულს, სიძულვილსა და შემწყნარებლობას შორის), განსაცდელია, რომლიდანაც განბანნილები უნდა გამოვიდნენ.

სიმინდის კუნძული ყველასა და ყველაფერს სახელს არკმევს. იძულებითი ერთობა (რომელიც მანამდე ნებაყოფილებითი იყო) გამოცდაცაა თითოეულისთვის (და ნებისმიერი ჩვენგანისთვის, მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში) და კათარზისის შესაძლებლობაც.

ბუნება ებრძვის ადამიანს და ადამიანი ებრძვის ბუნებას. თან ორივე ახალ სიცოცხლეს ბადებს და ერთმანეთის გარეშე არსებობა არ შეუძლიათ. ბუნება უქმნის ადამიანს კუნძულს და ართმევს მას შემდეგ, რაც იგი იყენებს ბუნების ქმნილებას. და თუ ადამიანი კუნძულთან ერთად იღუპება, რადგან წყალში მსხვერპლის გაღება ზოგჯერ აუცილებელია, სიცოცხლე მაინც გრძელდება. ბუნება კვლავ უკეთებს ადამიანს საჩუქარს – მიწას წყლის სივრცეში და ის იღებს ძღვენს, როგორც მემკვიდრე, რომელსაც წინამორბედისგან მიწაში ჩაფლული და გადარჩენილი ნაჭრის თოჯინა ხდება.

და არც ის ვიცით, საით მიდის ეს ნავი, სიცოცხლის გადასარჩენად თუ დასაღუპად. დააღწევს თავს ადიდებული მდინარის ტალღებს, მიაღებება ნაპირს თუ გაქრება... მაგრამ, რაც უნდა მოხდეს, ერთი რამ გარდუვალია – ისევ მოვა ვიღაც და ისევ დათესს სიმინდს, ყანას ისევ მოუვლის, რადგან ცხოვრების - ბუნების მარადიულ წრებრუნვაზე, მიწისა და წყლის არსებობაზე არაფერი მოქმედებს – არც ომი, არც სიკვდილი, არც განშორება – რადგან ყველაფერი წარმატებულია, ყველაფერი მოხდა და მოხდება. მარადიული მხოლოდ სიცოცხლეა, თუნდაც ის უკვე სხვისი იყოს. ეს მითის კანონია.

რა თქმა უნდა, სიმინდის კუნძული არაა აღთქმული მიწა. არც სამოთხეა. არც საიმედო თავშესაფარი. მაგრამ ცოტ-ცოტა ყველაფერია და იმის ხატი, რომ წყლით შემოსაზღვრული და შემდეგ წყლით წალეკილი მიწის ნაგლეჯზე ვიღაც იმედითა და რწმენით სახლდება. მშვიდად და დაცულად გრძნობს თავს, სანამ ომი არ შეარყევს მის მყუდროებას. სანამ ომი ცხოვრების ნაწილად დარჩება.

კუნძული იმის მოდელიცაა, თუ კიდევ როგორი შეიძლება იყოს დედამიწა, მისი ნებისმიერი კუთხე, ადამიანები როგორი შეიძლება იყვნენ, როდესაც მათი ცხოვრების ჩვეული ღინება და წესრიგი ახალ გეზს იღებს და სამყარო იცვლება. რომელიც ერთი ციკლის დასრულების შემდეგ კვლავ ძველებურად გრძელდება. რადგან ეს ცვლილებები ადამიანების ღირსებას ვერაფერს აკლებს.

შემდეგ, როდესაც სამყარო წყლით იფარება და მღვრიე და ძლიერი ტალღები კუნძულის ნიადაგის გამოცლას იწყებენ, როდესაც ჩვენ თვალწინ რეცხავენ და აქრობენ მიწას, რომელიც ახლახან ყვაოდა, როდესაც სტიქიას ველარაფერი აჩერებს, გიორგი ოვაშვილის ფილმში კიდევ ერთი ხაზი შემოდის – წარლენის თავისებური ალეგორია, მითი, რომელსაც დასასრული არ გააჩნია. მითი სამოთხის შესახებ, რომლიდან განდევნაც თანამედროვე ადამიანმა იწვნია. თუმცა, რომელში დაბრუნებაც შესაძლებელია. სიმინდის კუნძულზე კვლავ მიდის ვიღაც და მოხუცის დაკარგულ მუნდშტუკს კვლავ პოულობს.

ფრანგ მწერალ ალბერ კამიუს იგავ „ტიპასაში დაბრუნების“ გმირები სამშობლოში ბრუნდებიან. საკუთარ თავს უბრუნდებიან. ბრუნდებიან იქ, საიდანაც ყველაფერი იწყება ან უნდა დაიწყოს.

გიორგი ოვაშვილის, ლევან კოლუაშვილისა და ლევან თუთბერიძის ფილმების გმირებიც, 80-90-იანი წლების ქართული კინოპერსონაჟების მსგავსად, ცდილობენ „სამშობლოში“ – ფესვებთან – საწყისთან –

დაბრუნებას. შინისკენ მიმავალი გზის პოვნას ესწრაფვიან. თუმცა, მათი ეს სვლა, ეს მოგზაურობა, მათი დამაბული და მღელვარე იმედი ამ ჯერზეც უშედეგოდ მთავრდება.

მათ იგავებში არის ბუნება, რომელიც „უძლებ შვილებს“ გაზაფხულისა და ყვავილების ნაცვლად, წვიმას, სიცივეს, მდინარისა და ზღვის ტალღებს და ქარის ქროლვას სთავაზობს.

აქ არიან ღმერთები და ღვთაებები, რომლებიც ადამიანებს წყლის, ცეცხლის, წვიმის, მდინარისა და ზღვის, მიწისა და ქარის ენაზე ესაუბრებიან, მათი სურნელი მოაქვთ და არა მზისა და ყვავილების, არა სინათლისა და სითბოსი.

დღეს ასეთი დროა. მითების ასეთი სახეცვლილების. გარდასახვისა და მოლოდინის. დრო, რომელიც სამყაროს მარადიული წრებრუნის ახალ ციკლში იწყებს ცხოვრებას.

საკონტროლო კითხვები:

1. რა არის იგავი? როგორია მისი თანამედროვე ფორმა? რით განსხვავდება ის საბჭოთა პერიოდში შექმნილი იგაური კინოსგან?
2. როგორ ფიქრობთ, რამ განაპირობა დღეს, ცენტურის არარსებობის პირობებში, იგავთან დაბრუნება?
3. საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელ პრობლემებს ეხება „შემთხვევითი პაემნები“, „სიმინდის კუნძული“, „ცხრა მთას იქით“?
4. რა არის ამ ფილმების მთავარი სათქმელი?
5. რა უშუალო კავშირი აქვთ ამ ფილმებში წამოჭრილ პრობლემებს რეალობასთან?
6. როგორ ხდება მათში სინამდვილის გარდასახვა მითად, ლეგენდად, იგავად? რა ხერხებს იყენებენ ამისთვის რეჟისორები?
7. ვინ არიან ამ ფილმების გმირები? როგორ დაახასიათებთ მათ და საზოგადოებას, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ?
8. როგორ ფიქრობთ, ნიშნავს თუ არა იგავის ჟანრის თანამედროვე ინტერპრეტაცია ქართულ კინოში ახალი ტენდენციის გაჩენას?

დავადება:

1. მოიძიეთ იგავის განმარტება და მისი, როგორც ჟანრის თავისებურებები.
2. გაიხსენეთ, 50-60-იანი წლების ქართულ კინოში იგავის დაბადების მიზეზები და იგავის ჟანრში შექმნილი ფილმები.
3. შეისწავლეთ და დაახასიათეთ დღევანდელი ეპოქა, რომელმაც ქართული კინოს იგავში დაბრუნებას შეუწყო ხელი.
4. გაავლეთ პარალელები 50-60-იანი წლებისა და თანამედროვე ქართული იგავური ჟანრის ფილმებს შორის.
5. თვალი გადაავლეთ უახლესი ქართული კინოს ნიმუშებს და უკვე დასახელებულ-განხილულის გარდა აღმოაჩინეთ იგავური კინოს სხვა მაგალითები.
6. მოიძიეთ და გააანალიზეთ თანამედროვე იგავის ჟანრში შექმნილი უცხოური ფილმები. გაავლეთ პარალელები.
7. დაწერეთ რეცენზია რომელიმე ზემოხსენებულ ფილმზე ან ანალიტიკური წერილი, მათზე დაყრდნობით.
8. წაიკითხეთ ალბერ კამიუს „ტიპასაში დაბრუნება“ და მისი კრიტიკული ანალიზი.
9. მოიძიეთ და გაეცანით ქართულ იგავურ კინოზე დაწერილ ანალიტიკურ სტატიებს.

სიზმარი და სიზმრისეული

კინემატოგრაფი XXI საუკუნის პირველ ოცწლეულშიც მორიგი გამოწვევის წინაშეა. მსოფლიოში ყოველწლიურად მცირდება კინოთეატრების რიცხვი. კინოინდუსტრია ციფრულ სამყაროში ინაცვლებს, რასაც, მრავალ დადებითთან ერთად, მინუსებიც აქვს. მაყურებელი ფილმის პატარა ზომის ეკრანზე ყურებას ეჩვევა, იკარგება კინოში სიარულისა და ფილმების უცხო ადამიანებთან ერთად ნახვის კულტურა.

ახალი სისტემიდან გამომდინარე, იცვლება კინოესთეტიკა. საფრთხე ჯერჯერობით არ ემუქრება მულტიპლექსებს – ძირითადად, სავაჭრო ცენტრებში განთავსებულ მრავალდარბაზიან კინოთეატრებს. მიზეზი კი მათი პროგრამებია, რომლებიც, თითქმის მთლიანად ბლოკასტერებისგან შედგება. დღევანდელი მაყურებლისთვის კინოთეატრი, ფაქტობრივად, მხოლოდ სპეფექტებიანი ფილმების სანახავ ადგილად იქცა.

ეს ტენდენცია კინემატოგრაფისთვის ახალი არაა. კინოში თავიდან, როგორც ცნობილია, სწორედ „სასწაულის“ განცდისთვის დადიოდნენ. გახსოვთ, რომ ჯორჯ მელიესის მაყურებელი ხან მთვარეზე მოგზაურობდა და ხანაც – ოკეანის ფსკერზე ეშვებოდა.

კინო დასაწყისშივე დაინტერესდა ჯადოსნური სამყაროების შექმნის იდეით. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ კინემატოგრაფი და ფსიქოანალიზი თითქმის ერთდროულად გაჩნდნენ, ამ სამყაროებს შეგვიძლია „სიზმრები“ ეუწოდოთ – კოლექტიური სიზმრები, რომლებსაც უცნობი ადამიანები ბნელ დარბაზში ერთად ნახულობენ.

ჟორჟ მელიესის ფილმ-სიზმრებში ხშირად ვხვდავთ ჩაძინებულ პერსონაჟებს („ელისი საოცრებათა ქვეყანაში“), რასაც ეკრანზე საოცარი ხატებისა და სამყაროების გამოჩენა მოჰყვება. დღეს და, შესაძლოა, თავის დროზეც, ამ კინოსურათებზე ბევრს ელიმებოდა, მაგრამ მათი მთელი ღირსება სწორედ მიაბიტობაა. რეჟისორი, თითქოს, განგებ არ ცდილობდა კამერის ამოძრავებას, კოსტუმებში, დეკორაციებსა თუ მსახიობთა თამაშში მეტი დამაჯერებლობის მიღწევას – მას ადამიანის სიზმრების „არასრულყოფილების“ გამეორება სურდა.

მელიესი გრძნობდა, რომ მხოლოდ კინოს შეუძლია ჩვენი სიზმრების „ეკრანიზაცია“, სადაც რეალურობის დაცვა არათუ სასაცილო, არამედ უადგილოც კი იქნებოდა. სწორედ თვითირონია იცავდა მის ფილმებს კიჩურობისგან. რასაც ვერ ვიტყვით თანამედროვე ბლოკასტერებზე, რომლებიც ერთმანეთს ეჯიბრებიან, თუ რამდენად ნატურალისტურად

გამოხატონ უცხოპლანეტელთა ზომადები, ეგზოპლანეტები, მონსტრები და ა.შ.

იმისთვის რომ კინოს ერთ-ერთ მთავარ ატრაქციონში – სიზმრებში მოგზაურობაში – ჩაერთოთ, განსაკუთრებული სიმყუდროვე და, მამასადამე, მაღალბიუჯეტო კინოსგან განსხვავებული ფილმები და ხელისშემწყობი პირობებია საჭირო.,

ქართულ კინოში სიზმრების ინსცენირების უპირველესი და შეიძლება ითქვას, ერთადერთი დიდოსტატი - სერგო ფარაჯანოვი იყო. რთულია თანამედროვე ადამიანისთვის მისი ნელი ფილმების მომზიბვლელობის ახსნა და იმაში დარწმუნება, რომ ფარაჯანოვის აჩრდილებს შორის და არაბესკებში მოგზაურობა გაცილებით უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე ერთდღიანი ბლოკასტერისა თუ სრულიად „ბრტყელ“ გამოსახულებიანი სატელევიზიო ფილმების, სერიალების ყურება.

თანამედროვე კინოს გამომსახველობით თავისებურებებს მოიცავს ალექსანდრე კობერიძის „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული“ (2017). ფილმის გამოსახულების ხარისხი ძალიან დაბალია. სავარაუდოდ, ტელეფონის კამერითაა გადაღებული და წარმოადგენს კინოექსპერიმენტს, რომელიც იკვლევს ციფრულ ეპოქაში კინოენის ცვლილების პრობლემას. სწორედ ეს გახდა მიზეზი, რომ 2018 წელს, ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული“ კრიტიკოსებმა წლის საუკეთესო ექსპერიმენტულ ფილმად აღიარეს.

დღეს კიდევ უფრო რთულია მაყურებლის დაიტერესება ისეთი ფილმებით, რომლებშიც სამსაათნახევარი გამოსახულების გარჩევა თითქმის შეუძლებელი იქნება, სიუჟეტიც არ განვითარდება კლასიკური დრამატურგიის წესებით, იქნება ბევრი გაუგებარი ადგილი, ეპიზოდი და კადრი.

ზოგადად, კარგი ფილმის არსის გადმოცემა შეუძლებელია, რადგან ის, რაც სუფთად კინემატოგრაფიულია, ვერბალურ აღწერას არ ექვემდებარება. „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხულში“ კი მოსაყოლიც ბევრი არაფერია. ცენტრალური პერსონაჟი თბილისია, შიგადაშიგ კი სასიყვარულო ისტორიის განვითარებას ენახულობთ, უფრო ზუსტად კი, მის ცალკეულ ფრაგმენტებს. აღსანიშნავია, რომ ორივე პერსონაჟი ბიჭია.

„ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული“ ქართული კინოს ისტორიაში პირველი ფილმია, რომელიც გეი წყვილზე გახსნილად

მოგვიტოვრობს. ამგვარ ქვეტექსტს შეიცავს ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“ (2013), მაგრამ იქ თემა „დახურული“ და ორაზროვანია.

ალექსანდრე კობერიძესთან პირველხარისხოვანი უკანა ხედზეა, ფონი კი მთავარ ადგილს იკავებს. ჩვენ ვერ ვიგებთ ბიჭების ნამდვილ სახელებსაც კი, კადრსგარეთა ხმა „ოფიცრად“ და „ახალგაზრდა კაცად“ მოიხსენიებს. ეს და ზოგადად ფილმში არსებული პირობითობა არ სცდება კინემატოგრაფიულ საზღვრებს. „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხულში“ არსებული რამდენიმე სტილიზებული ეპიზოდიც კი გარკვეულ კონცეფციას ატარებს და მიზნად ისახავს მაყურებელში უხმო კინოსთან ასოციაციების გაჩენას.

„ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული“ უპირველესად ძიგა ვერტოვის ფილმს „ადამიანი კინოაპარატით“ (1929) გვახსენებს. ვერტოვმა ის ჩაიფიქრა, როგორც ოდა მოსკოვზე. მსგავსი რამ მანამდე განხორციელებული ჰქონდათ ვალტერ რუტმანს „ბერლინი – მეტროპოლისის სიმფონიაში“ (1927) და ალბერტო კავალკანტის პარიზის შესახებ გადაღებულ ფილმში „არაფერი, გარდა ღროისა“ (1926). სწორედ თბილისისთვის ოდის მიძღვნა სურს ალექსანდრე კობერიძესაც, რომელიც „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხულით“ ქალაქის სიზმრისეულ სიმფონიას წერს.

იგი უბრუნდება ავანგარდისტების მთავარ იდეას – რომ საგნების რეალური შინაარსის გამოხატვა მათი ფიზიკური გამოსახულების დანგრევის შედეგად ხდება შესაძლებელი.

სერგეი ეიზენშტეინი თვლიდა, რომ ფორმის საკუთარი საზღვრების დატოვება და „უსაზღვრობაში“ გადასვლა მხოლოდ სპეციალური ობიექტივის („ობიექტივი 28“) საშუალებით შეიძლება მომხდარიყო.

„ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხულში“ კი ე.წ. თევზის თვალის ლინზის, „ობიექტივი 28-ის“ ფუნქციას „დაპიქსელებული“, ბუნდოვანი და არამკვეთრი გამოსახულება ითავსებს.

ფილმში აღბეჭდილი რეალური ქალაქი, ქუჩები თუ შენობები სიზმრისეულ სურათებად გარდაიქმნიან. ვხედავთ ფილარმონიის შენობასა და მელიქიშვილის ქუჩას, თითქოს ცნობით ამ ადგილებს, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი მკვეთრად განსხვავდებიან რეალურად არსებული ქუჩისა თუ შენობებისგან. ეს მეტაგამოსახულებაა, რომელზეც საგნები და მოვლენები არა საკუთარ თავს, არამედ მათზე არსებულ მოგონებებსა თუ შთაბეჭდილებებს გამოხატავენ.

სამყაროს პიქსელებად დაშლის მიზანია მაყურებლისთვის მხედველობის ვექტორის შეცვლა, რომ მან გარეგნული მხარიდან

შინაარსზე ყურადღების გადატანა ისწავლოს. სამყაროს სემანტიკაში გარკვევა საკუთარი თავის შესწავლით იწყება. ამისთვის კი იდეალურია ფილმის გრძელი სცენების ხანგრძლივობა, დრო, რომელიც მაყურებელს ფიქრისთვის ეძლევა. თუმცა ანალიტიკური კინოს არეალი დღითიდღე მცირდება. მის ადგილს კი სატელევიზიო პროდუქცია ან ამ ესთეტიკასთან ახლოს მდგომი კინო იკავებს, რომლის ერთადერთი ფუნქციაც ადამიანისთვის ტკივილისა თუ პრობლემების გაყურება, „გადავადება“ და არა მკურნალობა.

ფსიქოანალიზი შემთხვევით არ გვიჩვენებს, კინოს ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია ადამიანის სულის მკურნალობაა, რაც თვითანალიზის გზით ხდება. ამისთვის საჭიროა ფილმმა შექმნას სპეციფიკური ძილბურანის მდგომარეობა, რა დროსაც, გონებაში წამოიშლება ყველა მნიშვნელოვანი თუ ნაკლებმნიშვნელოვანი მოგონება, შეგრძნება და შთაბეჭდილება (ამას შეგვიძლია მარსელ პრუსტისეული ტექნიკა ვუწოდოთ). ასეთი პრაქტიკისთვის საჭიროა შესაბამისი რიტმის გამოსახულება, რომელიც კინოთეატრის ბნელ დარბაზში მაყურებელს ტრანსულ, ძილ-ღვიძილის მაგვარ მდგომარეობაში ჩააგდებს.

სწორედ მსგავსი ნელი, შეიძლება ითქვას, ფაქიზი ტემპი აქვს ზაზა ხალვაშის „ნამეს“ (2017). არსად სხვაგან, როგორც „ნამეში“, არ გამართლებულა ფარაჯანოვის მოსაზრება მონტაჟზე, რომელსაც „პორნოგრაფიას“ უწოდებდა და ყველანაირად ცდილობდა უხეში მონტაჟური ჭრისგან, გამოსახულების, გმირებისა და სიუჟეტში მკვეთრი დაპირისპირებებისგან თავის არიდებას.

„ნამეში“ მრავალი სოციალური თუ კულტურული ხასიათის პრობლემა წამოჭრილი, თუმცა ისინი არ არღვევენ ფილმის იდუმალ ჰარმონიასა და კინემატოგრაფიულ ფაქტურას. სხვა სიტყვებით, არ ქმნიან „კინემატოგრაფიულ პორნოგრაფიას“.

შემთხვევითი არ იყო, რომ „ნამე“ ტოკიოს საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარ საკონკურსო პროგრამაში მონაწილეობდა. იაპონიაში, ალბათ, ყველაზე უკეთ ესმით და აღიქვამენ სიზმრისეული სახეებით გაჯერებულ პოეტურ ხელოვნებას. მათმა ყველაზე დიდმა და ვთქვათ, ყველაზე „ევროპელმა“ რეჟისორმა, აკირა კუროსავამაც კი, შემოქმედების ბოლო წლები სიზმრებისა და ჯადოსნური სამყაროების ინსცენირებას მიუძღვნა.

„ნამე“, „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხულის“ მსგავსად, ერთი შეხედვით ბანალურ სიუჟეტზეა აგებული. ფილმი მაღალმთიან აჭარაში

მცხოვრებ ოჯახზე მოგვითხრობს. მამა სოფლის ერთგვარი ტოტემის – ჯადოსნური თევზის ქურუშია. ოთხი შვილი ჰყავს: მოლა, მღვდელი, სკოლის მასწავლებელი-ფილოსოფოსი და ქალიშვილი - ნამე.

სამივე ვაჟი ბერიკაცთან (ასე მოიხსენიებენ ფილმის გმირები) გარკვეულ კონფლიქტში იმყოფება და მისგან განცალკევებით ცხოვრობს. როგორც ირკვევა, უთანხმოების მიზეზი თევზია ანუ ის სამყარო და კულტურა, რომლის გამოხატულებასაც აღნიშნული ტოტემური სიმბოლო წარმოადგენს.

საუკუნეების განმავლობაში მკვიდრდებოდა მოსაზრება, რომ საქართველოს არსებობა ქრისტიანობასთან ერთად იწყება. ისტორიული თუ ისტორიოგრაფიული წყაროები მხოლოდ გაკერით იხსენიებენ პრექრისტიანულ ეპოქებს. ეს ტრადიცია დღემდე გრძელდება, რაც გამოიხატება საქართველოს წარმართული ანუ, მინიმუმ,

40-საუკუნოვანი წარსულის შესწავლის დაბალ ინტერესში.

სწორედ ამ ძველი კულტურის პანთეონის გადმონაშთია „ნამეს“ თევზიც, რომელიც ფილმის დასაწყისშივე იწყებს კვლმას და მასთან ერთად ჯანმრთელობა ერყვება ბერიკაცსაც.

თევზის სიმბოლოს, მეტაფორას სამივე ვაჟი უპირისპირდება, თუმცა ყველა სხვადასხვა რაკურსიდან – როგორც რელიგიური, ისე მეცნიერული არგუმენტების მოშველიებით. ერთადერთი ნამეა, რომელსაც ძველი კულტურა დასაკარგად არ ემეტება, მაგრამ თან „ჩვეულებრივ“ გოგოდ ყოფნაც სურს. საკმარისია, გამოსცდეს სახლის ეზოს, რომ თავშალს იხსნის და მაღაზიაში კოსმეტიკის თვალიერებას იწყებს. ძმებთან სტუმრობისასაც „ჩვეულებრივობაზე“ იწყებს საუბარს. თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ მისთვის თევზის მომავალი მეორეხარისხოვანი ხდება. ნამე ცდილობს ძველისა და ახლის შეთავსებას, საკუთარ თავში მათ უკონფლიქტოდ თანაარსებობისთვის გზების გამონახვას.

ისევე, როგორც თევზის სიცოცხლე ხდება სათუო, ზემო აჭარის წარმტაცი ბუნებაც (უნდა აღინიშნოს, რომ „ნამე“ იმ იშვიათ ქართულ ფილმთაგანია, რომელშიც ბუნება ეგზოტიზაციის ობიექტი არაა) განადგურების საფრთხის წინაშე დგება. მისი წყლები მშენებარე პესების ნაგვით ივსება. იქვე იგება ახალი მართლმადიდებელი ეკლესია, ძველ მეჩეთში კი ფანჯრები იცვლება. სკოლაშიც, რომელშიც მხოლოდ ერთი მოსწავლე სწავლობს, კაცობრიობის პროგრესსა და ფილოსოფიურ გამოწვევებზე საუბრობენ. თითქოს არაეინ იმჩნევს მოსალოდნელ ანდა უკვე არსებულ კატასტროფებს, რომლებსაც „პროგრესი“ იწვევს.

იმის მიუხედავად, რომ ბერიკაცთან სამკურნალოდ ავადმყოფები ჯერ კიდევ დაჰყავთ, თევზი თითქოს გრძნობს მისი ეპოქის დასასრულის მოახლოებას. ყოველდღიური სავალდებულო რიტუალის დროს, რომელიც ტოტემის საპატივცემულოდ იმართება, სულ უფრო ძნელად ინთება ცეცხლი. ჭაშიც, სადაც ის გაშვებული ჰყავთ, უეცრად წყალი შრება. მაგრამ ტოტემი ასწრებს უკანასკნელი სასწაულის მოხდენას და ბერიკაცის ოჯახს აერთიანებს. დასნეულებულ მაძასთან, რომლის ავადმყოფობის მიზეზიც თევზზე დარდი შეიძლება იყოს, მოსანახულებლად შვილები მიდიან. და რიგდებიან.

ნამე ერთადერთია, ვინც ტოტემთან მიახლოებას ცდილობს, იმის მიუხედავად, რომ ეს მხოლოდ მამაკაცების საქმეა. თევზი ნამეს ალტერეგოა, ან პირიქით, ნამეა თევზის ალტერეგო. მამაკაცური კულტურის მთავარი ამოცანა ქალის, ბუნების მოთვინიერებაა. ნამეც, თევზით, მამის დიქტატის ქვეშ ცხოვრობს. მასზე დაკისრებული მოვალეობების გამო, იძულებულია, ახალშეძენილ შეყვარებულსაც კი დაშორდეს.

ფილმში ძმები მის მხარეზე არიან, თუმცა ეს უფრო დროებითი ალიანსია, არაფინ იცის, ტაძრების მაშენებელი და მეჩეთის შემკეთებელი, ტრადიციების მიმდევარი კაცები რას მოიმოქმედებენ მამის სიკვდილის შემდეგ.

ყველაფრის მიუხედავად, ნამე არ არის პატრიარქალური კულტურის რიგითი მსხვერპლი. ის თითქოს აცნობიერებს გარშემო არსებული მოცემულობების ირეალურობას. მართალია, ნამეს არ აქვს აბი, რომელიც სამყაროს ილუზორული მატრიციდან გამოაღვიძებს, მაგრამ აქვს საგნებისა და მოვლენების არსში ჩაწვდომის თვითნაბადი უნარი. შეყვარებული იმასაც კი ეუბნება, თავი სიზმარში მგონიაო, რაზეც ნამე დარწმუნებით პასუხობს, რომ ისინი ისედაც სიზმარში იმყოფებიან.

„ნამეს“ მითოსურ-სიზმრისეული სამყარო ოპერატორმა გიორგი შველიძემ გადაიღო. ის გაურბის „დაშაქრულ“ კადრებს. მისი გადაღებული ნისლიანი პეიზაჟებიც კი ბანალურობისგან ძალიან შორსაა. ოპერატორი თითოეულ კადრს იაზრებს, როგორც ფილმის ატმოსფეროს ნაწილს და არა უბრალოდ „ლამაზ“ ან „ნაკლებად ლამაზ“ გამოსახულებას“.

„ნამეს“ გრძელ ეპიზოდებსა და მონტაჟის ფაქიზ რიტმს მაყურებელი სიზმრისეულ სამყაროში გადაჰყავს, სადაც მშენებარე ჰესების ხმაურსა და ჭუჭყის მიღმა და მიუხედავად, ჯერ კიდევ არსებობს პოეტური სიჩუმე და პარმონია.

ქართულ კინოში რეალობის აღბეჭდვის პრობლემა ყოველთვის აქტუალური იყო. თუმცა ის, რაც „ნამესა“ და „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხულში“ ვნახეთ, არ არის რეალობისგან გაქცევა. ეს უფრო სხვა სამყაროში მოგზაურობას ჰგავს, რომელშიც რეალობა სიზმრისეულ სახეებში აისახება.

საკონტროლო კითხვები

1. რა კავშირი აქვს ფსიქოანალიზსა და კინოს?
2. რატომ არ ცდილობს ჟორჟ მელიესი საკუთარ ფილმებში „დამაჯერებლობის“ მიღწევას?
3. გაიხსენეთ, კიდეც რომელი ქართველი რეჟისორის შემოქმედებაში იკითხება სიზმრისეული სამყაროთი გატაცება?
4. მსოფლიო კინოს ისტორიიდან რომელ ფილმებს გვახსენებს ალექსანდრე კობერიძის „ნეტავ, აღარასდროს მოვიდეს ზაფხული“?
5. იმსჯელეთ, რა და რა სიმბოლურ დატვირთვას შეიძლება ატარებდეს „ნამესა“ თეეზი? ზოგადად, რას გულისხმობს თეეზის სიმბოლიკა?
6. არის თუ არა პოეტური კინოსთვის აუცილებელი პირობა „რეალობისგან გაქცევა“?

დავალება

1. იმსჯელეთ პლასტიკურ და ფორმით ექსპერიმენტულ კინოს შორის არსებულ განსხვავებებზე.
2. ტერმინს „ნელი კინო“ ხმარობენ ისეთ რეჟისორებთან მიმართებაში, როგორებიც არიან: შანტალ აკერმანი, თეო ანგელოპოლოსი, ლავ დიასი, აპიტჩატპონგ ვირასეტაკული და სხვ. იმსჯელეთ, თუ რამდენად მიესადაგება „ნელი კინოს“ განსაზღვრება წინამდებარე თავში განხილულ ფილმებს.
3. გაიხსენეთ სხვა ქართული ექსპერიმენტული ფილმები, რომლებშიც თეორიული საკითხები წინა ხედავს დაყენებული.
4. გაეცანით ჟილ დელეზის „მოდრავე გამოსახულებისა“ და „დროითი გამოსახულების“ თეორიებს (ან ნებისმიერ სხვა თეორიას, რომელიც კინემატოგრაფიული დროისა და სივრცის პრობლემებს ეძღვნება) და გამოიყენეთ აღნიშნულ ფილმებთან მიმართებაში.
5. იმსჯელეთ კინოში მონტაჟის მნიშვნელობაზე, რას ემსახურება, ან რატომ ამბობენ მასზე უარს.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate)

საქართველოს კანონში „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ“ წერია, რომ: „კინო შემოქმედებითი საქმიანობის გარდა მოიცავს რთულ ტექნოლოგიურ, საწარმოო, ეკონომიკურ და ფინანსურ პროცესებს, რის გამოც მისი განვითარება ბევრად და მოკიდებული სახელმწიფო ზრუნვასა და ხელშეწყობაზე“. კანონის მეექვსე მუხლი მხარდაჭერის ფორმებს განსაზღვრავს, რომლის პირველი პუნქტია: „შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის შემუშავება და მისი სრულყოფა“.

თუმცა, ბოლო პერიოდამდე ადგილობრივი კანონი კინოინდუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმს არ ითვალისწინებდა. მე-15 მუხლში ზოგად ფორმულირებას ვკითხულობთ: „ამ კანონის მოთხოვნათა გათვალისწინებით, კინოორგანიზაციების საქმიანობის საგადასახადო რეგულირების თავისებურებანი განისაზღვრება საქართველოს კანონმდებლობით“. რეალურად კი, საკანონმდებლო ბაზა არავითარ თავისებურებას არ იცნობდა.

საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის 2012 წლის კვლევაში ხაზგასმულია, რომ ადგილობრივი კანონმდებლობა, წამახალისებელი მექანიზმების ნაცვლად, კინოინდუსტრიის განვითარების შემაფერხებელ ელემენტებს მოიცავს. ეროვნული კინოცენტრის სუბსიდირებული და როგორც არამატერიალური აქტივი, პროდუსერის საკუთრებაში გადაცემული, ფილმის მოგება სტანდარტულად, საშემოსავლო და ქონების გადასახადებით იბეგრება. საქართველოში არ მოქმედებს კინოწარმოებასთან დაკავშირებული არც ერთი შეღავათი არც უცხოური და არც ადგილობრივი კომპანიებისთვის.

„საქართველოს საგადასახადო კოდექსით სახელმწიფო სუბსიდია იბეგრება ისევე, როგორც ყველა დანარჩენი შემოსავალი: მოგების გადასახადით: მთელი შემოსავლის 15% (700 000 ლარის მიღების შემთხვევაში უნდა გადაიხადოს 105 000 ლარი) ან საშემოსავლო გადასახადით: მთელი შემოსავლის 20% (700 000 ლარის მიღების შემთხვევაში უნდა გადაიხადოს 140 000 ლარი) და ქონების გადასახადით (ფილმის ღირებულების 1%, თუ ფილმის ღირებულება 1 000 000 ლარია, ქონების გადასახადი გამოდის 10 000 ლარი).

ქონების გადასახადთან დაკავშირებული პრობლემა არის ის, რომ ფილმი არის ძვირადღირებული არამატერიალური აქტივი (მაგ. 1 800 000

ლარი). შესაბამისად, ქონების გადასახადიც დიდია (თვითღირებულების 1% – 18 000 ლარი), ხოლო ქონების მესაკუთრე იხდის ამ გადასახადს ყოველწლიურად მის სრულ ამორტიზაციამდე“.

გასათვალისწინებელია, რომ საგადასახადო შეღავათები ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ფართო სპექტრის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი შეიძლება იყოს.

„საქართველომ არა მარტო საგადასახადო შეღავათები უნდა დააწესოს, არამედ მაღალი პროფესიული დონის მომსახურება უნდა უზრუნველყოს ისეთ სფეროებში, როგორიცაა სასტუმრო, კომუნიკაციები, სტუდიის ინფრასტრუქტურა, უცხო ენის ცოდნა, მაქსიმალურად მცირე ბიუროკრატია და გადამღები ჯგუფის უსაფრთხოება. ამ კომპონენტების გათვალისწინებით შესაძლებელი გახდება აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებისთვის კონკურენციის გაწევა“, – ნათქვამია ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკის 2009 წლის სტრატეგიულ მიმოხილვაში.

საერთაშორისო გამოცდილება ამტკიცებს, რომ კინოინდუსტრიის მხარდაჭერის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტიანი გზა სახელმწიფოს მხრიდან საგადასახადო შეღავათების დაწესებაა. საერთაშორისო ბაზარზე მსხვილი სტუდიების მიზიდვის მსურველი ქვეყნები უკვე დიდი ხანია ერთმანეთს კონკრეტული შეღავათების დაწესებაში ეჯიბრებიან. ეს ქვეყნები ითვალისწინებენ კინოსექტორის ეფექტს ეკონომიკის სხვა დარგებზე, როგორიცაა ტურიზმი, რეგიონული განვითარება და სხვა. ფილმების გადაღებისას გამოიყენება რეგიონის როგორც ბუნებრივი, ისე ადამიანური და ტექნიკური რესურსი. კინოწარმოებას ქვეყნის პოპულარიზაციის მისია ეკისრება. შესაბამისად, მწარმოებელთათვის დაწესებული შეღავათები სახელმწიფოს ეკონომიკური პოლიტიკის ნაწილად განიხილება.

მსოფლიოს 50-ამდე ქვეყანა უცხოელი კინომწარმოებლების დაინტერესების სხვადასხვა გზას იყენებს:

საგადასახადო შეღავათი (Tax Shelter) – კინომწარმოებელი ფილმის წარმოების ეტაპზე იზიდავს ინვესტიციებს კომპანიებისგან (საერთო ბიუჯეტის განსაზღვრული პროცენტით), ხოლო ინვესტორი, თავის მხრივ, აღნიშნულ თანხას საკუთარ გადასახადებში ითვლის.

საგადასახადო კრედიტი (Tax Credit) – მწარმოებელ კომპანიას ფილმის დასრულების შემდეგ გადახდილი გადასახადები უბრუნდება.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate) –

წინასწარ დადგენილი კრიტერიუმებით, ფილმის წარმოების ხარჯებიდან განისაზღვრება კვალიფიციური ხარჯები. მათი წინასწარ გაცხადებული პროცენტი უბრუნდება ფილმის მწარმოებელ კომპანიას.

სხვადასხვა კვლევა ამტკიცებს, რომ ევროპის ქვეყნებში, რომლებშიც კინოწარმოებელთათვის შეღავათები სტაბილურად მუშაობს, იზრდება მთლიანი შიდა პროდუქტი.

ავტორიტეტული გამოცემა Oxford Economics-ის მონაცემებით, ბრიტანეთში კინოს წამახალისებელი მექანიზმი ქვეყნის მშპ-ს 1,4 მილიარდ ფუნტ სტერლინგს მატებს წელიწადში. ხოლო ტურიზმის სექტორში კინოტურიზმის წილი 12 პროცენტია. 2011 წლიდან დღემდე სფეროში დასაქმებულთა რიცხვმა 183 000-ს მიაღწია. უნგრეთსა და ირლანდიაში შეღავათების სისტემის ამოქმედების შემდეგ ბიუჯეტი კინოსექტორიდან შესული გადასახადები 24,2 პროცენტით გაიზარდა. საფრანგეთში სახელმწიფოს მიერ კინოინდუსტრიაში ინვესტირებულ ყოველ ევროს მიჰყვება 14 ევრო ადგილობრივი და უცხოური კერძო ინვესტიცია.

Hollywood Reporter-ის მონაცემებით, ფილმში ქვეყნის პოზიტიური წარმოჩენის შემთხვევაში, მაყურებლის 0,6 პროცენტი გადაღების ადგილებში მოგზაურობს.

ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის გამოყენების ყველაზე წარმატებულ მაგალითებად ითვლება: უნგრეთი (25 პროცენტი, სტივენ სპილბერგის ფილმი „მიუნჰენი“), მალტა (27 პროცენტი, ვოლფგანგ პეტერსენის ფილმი „ტროა“), ახალი ზელანდია (40 პროცენტი, პიტერ ჯექსონის ფილმი „ბეჭდების მბრძანებელი“) და სხვა.

უნგრეთი საინტერესო მაგალითია კინოინდუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმების გამოყენების თვალსაზრისით. ბოლო წლებში უნგრეთის კინოწარმოებამ დინამიკური განვითარება დაიწყო, რასაც ბიძგი საკანონმდებლო ცვლილებებმა მისცა. დაწესდა ე.წ. კორპორატიული საგადასახადო შეღავათი, რაც კინოწარმოებაზე დახარჯული თანხების 25 პროცენტის საგადასახადო ვალდებულებისგან გათავისუფლებას გულისხმობს.

უნგრეთში ასევე მოქმედებს კანონმდებლობა კინოწარმოების პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსების შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ კანონი ადგილობრივ ნაწარმს ეხება, რიგ შემთხვევებში, უნგრეთის სახელმწიფო უცხოურ კომპანიებსაც აფინანსებს.

ქართულ კინოწარმოებას მსხვილ უცხოურ კომპანიებთან თანამშრომლობის გამოცდილება გასულ წლებში არა ერთხელ ჰქონია.

ერთ-ერთ ყველაზე წარმატებულ მაგალითად მიშელ ჰაზანავიჩუსის „ქებნა“ შეიძლება მოვიყვანოთ. ეს კოპროდუქცია ცხადყოფს, რამდენად მნიშვნელოვანია ქართული კინოინდუსტრიისთვის უცხოელი მწარმოებლების მოზიდვა.

ფილმი „ქებნა“ აშშ-ის, საფრაგეთის და საქართველოს ერთობლივი პროდუქტია. ეროვნული კინოცენტრის მონაცემებით, წარმოების ქართულ ნაწილზე 11 მლნ ლარი დაიხარჯა. პროცესში 350 პროფესიონალი იყო ჩართული, რვა ათასმა ადამიანმა მასობრივ სცენებში მიიღო მონაწილეობა. გადაღებები რამდენიმე სპორტულ მოედანზე მიმდინარეობდა. მათ შორის, პანკისის ხეობაში. წალკაში სკოლის შენობის რეაბილიტაცია განხორციელდა. საქართველოს მოქალაქეების სახელფასო ანაზღაურებამ 3 მლნ ლარს გადააჭარბა. ამაზე მეტი იყო კვების, სასტუმრო/ბინები და სხვა ხარჯები.

ამ გამოცდილების გათვალისწინებით, კინოინდუსტრიის წახალისება სამთავრობო პროგრამის, „აწარმოე საქართველოში“, ნაწილი გახდა. პროგრამა „გადილე საქართველოში“ კინომწარმოებელთათვის საგადასახადო შეღავათის ერთ-ერთ ფორმას – ნაღდი ფულის უკან დაბრუნებას ითვალისწინებს, რაც ფილმის გადასაღებად გაწეული კვალიფიციური ხარჯის (20 პროცენტი+5 პროცენტი) მწარმოებლისთვის ანაზღაურებას გულისხმობს.

სახელმწიფო პროგრამაში ვკითხულობთ, რომ ამ სისტემის ამოქმედების მიზნებია: „ადგილობრივი კინოინდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოური კინოწარმოების მოზიდვა, ადგილობრივი კინოინდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, პირდაპირი უცხოური ინვესტიციების ზრდა“. ასევე, აღმოსავლეთ ევროპის კინობაზარზე საქართველოს მიმზიდველ და კონკურენტუნარიან ქვეყნად გადაქცევა.

აქვე განმარტებულია, რა იგულისხმება კვალიფიციურ და არაკვალიფიციურ ხარჯებში: ხარჯი კვალიფიციურია, თუ ფინანსური დანახარჯი გაწეულია საქართველოში და პირდაპირ კავშირშია ფილმის წარმოებასთან.

ხარჯი არაკვალიფიციურია, თუ გაწეულია საქართველოს გარეთ, ხელფასები და პონორარები გაცემულია ქვეყნის არარეზიდენტ პირებზე ან არ უკავშირდება ნაღდი ფულის მოძრაობას (დეფერმენტი, ავანსი, ცვეთა და ამორტიზაცია).

სამთავრობო პროგრამა აღწერს საგადასახადო წახალისების

მექანიზმის მუშაობის სპეციფიკას. ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა სამი ეტაპისგან შედგება:

პირველი ეტაპი: განაცხადის გაკეთება და დროებითი სერტიფიკატის მიღება (წარმოების დაწყებამდე მინიმუმ 25, მაქსიმუმ 50 დღე). განაცხადი მოიცავს: პროექტის სცენარს, გადაღებების განრიგს, წარმოების მთლიან ბიუჯეტს, საქართველოს ტერიტორიაზე გასაწვეი საწარმოო კვალიფიციური და არაკვალიფიციური ხარჯების დეტალურ ჩამონათვალს.

მეორე ეტაპი: წარმოების დასრულების შემდეგ, აუდიტის საფუძველზე, საბოლოო სერტიფიკატის მიღებას გულისხმობს.

მესამე ეტაპი: ნაღდი ფულის უკან დაბრუნება (საბოლოო სერტიფიკატის მიღებიდან 30 დღე).

პროგრამის თანახმად, დაგეგმილია სპეციალური კინოწარმოების წახალისების კომისიის შექმნა, რომელიც განიხილავს განაცხადებს, გასცემს სერტიფიკატებს და მიიღებს გადაწყვეტილებებს ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების შესახებ. კომისია სრულ განაკვეთზე მომუშავე სამი წევრისა და მოწვეული სპეციალისტებისგან შედგება. სპეციალისტები განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და სპორტის, ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარებისა და ფინანსთა სამინისტროებს წარმოადგენენ.

ინიციატივის პოპულარიზაციის მიზნით, შექმნილია სპეციალური ვებ გვერდი filminggeorgia.ge, რომელიც საქართველოში ფილმის გადაღების მსურველ უცხოელ კინომწარმეს ეროვნული კინოსექტორის შესახებ ამომწურავ ინფორმაციას აწვდის და განაცხადის გაკეთების ელექტრონულ ფორმას სთავაზობს.

საკონტროლო კითხვები:

1. რა ტიპის საგადასახადო შეღავათებია დანერგილი კინოწარმოების წახალისების მიზნით სხვადასხვა ქვეყანაში?
2. რომელ ქვეყნებშია ყველაზე წარმატებული ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების საშუალებით სისტემა?
3. რა მიზნებს ისახავს სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში“?
4. ფილმის წარმოებაზე დახარჯული კვალიფიციური ხარჯების რამდენი პროცენტის ანაზღაურებას ითვალისწინებს საქართველოში ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა?
5. რას გულისხმობს ფილმის წარმოებაზე დახარჯული კვალიფიციური და არაკვალიფიციური ხარჯები?
6. რა ეტაპებს მოიცავს სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში“?

დავალბა:

1. მოიძიეთ ინფორმაცია ფილმწარმოების წახალისების მიზნით სხვადასხვა ქვეყანაში დანერგილი მექანიზმებისა და მათი შედეგების შესახებ. იმსჯელეთ მათ ეფექტიანობაზე.
2. გაეცანით ეროვნული კინოცენტრის დაკვეთით ჩატარებულ, „საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევას“. გააანალიზეთ კვლევაში აღნიშნული პრობლემების რა ნაწილი გადაიჭრა ეფექტიანად სახელმწიფოს ძალისხმევის შედეგად და რა რჩება მთავარ გამოწვევად.
3. მოიძიეთ დამატებითი ინფორმაცია სახელმწიფო პროგრამის „აწარმოე საქართველოში“ შესახებ და შეაფასეთ მისი შედეგები.
4. იმსჯელეთ ამ საგადასახადო შეღავათით მოსარგებლე უცხოური კომპანიების პროდუქციის მხატვრული ღირებულების შესახებ.
5. მოიძიეთ ინფორმაცია საქართველოში გადაღებული სხვა უცხოური ფილმების შესახებ.

მხატვრული დოკუმენტური კინო

წლების განმავლობაში კრიზისში მყოფი თანამედროვე ქართული კინო ვერ ახერხებდა პრობლემებთან გამკლავებას. ფინანსური, ტექნიკური თუ სხვა სახის გამოწვევებთან ერთად, პრობლემების დაძლევის ხელს უშლიდა ქართულ კინოში ტრადიციულად დამკვიდრებული ირეალობის ატმოსფერო და მასში ადამიანების ცხოვრებისა და მოქმედების უკიდურესი ეკრანული პირობითობა.

დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდგომი პერიოდის ფილმებში, ზოგში მეტად, ზოგში ნაკლებად, გარემო და დრო იყო ასახული, მაგრამ რეალობას მიზანმიმართულად უამრავ პრიზმაში ატარებდნენ. რეჟისორები მაყურებელსა და სინამდვილეს შორის სხვადასხვა ბარიერს აღმართავდნენ, იმისთვის, რომ რეალობა უფრო გლუვი და დამყოლი გამხდარიყო, დაქვემდებარებოდა ავტორის ჩანაფიქრს და არა პირიქით, ჩანაფიქრი რეალობას მორგებოდა.

გავიხსენოთ თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“ (1992) – სოციალური დრამა, რომელშიც პოსტკომუნისტური ქვეყნის მძიმე ყოფაა ასახული და რეალობა ზღაპრულ, შეიძლება ითქვას, ფანტასტიკურ ყალიბშია მოქცეული. ფილმი „კიბოს წამლის“ გამომგონებელი ექიმის ისტორიას გვაცნობს. ასეთი პირობითობა, რეალურ გარემოში რეალობისადმი უდიერი დამოკიდებულება ქართული კინოსთვის ყოველთვის პრობლემატური იყო.

საბჭოთა ხანაში ქართველი კინემატოგრაფისტების რეალობისგან დისტანცირება ადვილად აიხსნებოდა – ისინი აპროტესტებდნენ და ამხელდნენ კომუნისტურ წყობას. უპირისპირდებოდნენ მას, თუმცა ასეთი დამოკიდებულება დროთა განმავლობაში ზოგადად რეალობისადმი გაუცხოებაში გადაიზარდა. მაშინაც კი, როდესაც საბჭოთა კავშირი აღარ არსებობდა, ქართველი რეჟისორები განაგრძობდნენ იგავურ თხრობასა და ალეგორიული ქარაგმებით მეტყველებას.

კინოს საფუძვლად უდევს ონტოლოგიური რეალიზმი, რის გამოც, რეალობის ასახვის, იმავე „დაკონსერვების“ (ანდრე ბაზენი) გარეშე მისი არსებობა შეუძლებელია. ამრიგად, კინემატოგრაფში რეალობის წინააღმდეგ სვლა თითქმის ყოველთვის კრახით სრულდებოდა. (რეალობის უგულებელყოფაში არ იგულისხმება ავანგარდული, ექსპერიმენტული თუ სხვა მსგავსი ტიპის სახელოვნებო მიმდინარეობები, სკოლები, რომლებიც რეალიზმს სრულიად სხვა მოტივით უპირისპირდებიან).

გავიხსენოთ ფრანგული „ახალი ტალღის“ წინა პერიოდი, როდესაც ეკრანები მთლიანად მოიცვეს კოსტუმირებულმა ფილმებმა და რომლებიც უკველოდ გაქრნენ მას შემდეგ, რაც კინოში ახალგაზრდა რეჟისორები მოვიდნენ.

იგივე ითქმის „ახალ გერმანულ კინოზე“, რომელიც პასუხი იყო 1950-იანი წლების სტერილურ რომანტიკულ ფილმებზე – მათში არათუ ფაშიზმის გააზრება, ხსენებაც კი არსადაა. ამავე კონტექსტში შეგვიძლია ვახსენოთ „გაბრაზებულთა თაობა“ ინგლისში, „ახალი პოლიეუდი“ ამერიკაში და უამრავი სხვა მსგავსი შემთხვევა.

მართალია, დაგვიანებით, მაგრამ მაინც, ქართულ კინოშიც დაიწყო „პრორეალისტური“ მოძრაობა, რომელსაც სათავეში დოკუმენტალისტები ჩაუდგნენ. სალომე ჯაში, თინათინ გურჩიანი, ნინო ორჯონიკიძე, ვანო არსენიშვილი, ანა ციმიტია, სალომე მაჩაიძე, თამუნა ქარუმიძე, დავით მესხი, შორენა თევზაძე, თამთა გაბრიჩიძე, რატი ონელი და სხვები – შეიძლება ითქვას, XXI საუკუნის ქართული მხატვრული დოკუმენტური კინოს პიონერები არიან. მათ (თუ 20-იანელების – მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთესა“ თუ ნუცა ლოღობერიძის „ბუბას“ არ გავიხსენებთ), 60-70-იანელი კინოდოკუმენტალისტების (ირაკლი ონოფრიშვილი, ლეო ბაქრაძე, გურამ პატარაია, გურამ ჟვანია, სოსო ჩხაიძე და სხვები, რომლებშიც უდავო ლიდერი გია ჭუბაბრიაა) მივიწყებული ტრადიცია ააღორძინეს და ახალ ქართულ კინოს ახალი ელფერი შესძინეს.

ჩამოთვლილი რეჟისორების ფილმებში კიდევ ერთხელ გამოჩნდა, რომ რეალობა თავისთავად პოეტურია, მთავარია, შეგეძლოს მისი აღქმა, განზოგადება და ყოფითისთვის მხატვრული მნიშვნელობის მინიჭება. მხატვრული დოკუმენტური კინო სწორედ ამით განსხვავდება სატელევიზიო, სამეცნიერო-პოპულარული თუ სხვა სახის დოკუმენტური კინოსგან – ახლოს დგას მხატვრულთან, თუმცა მხოლოდ „ნედლ რეალობას“ ეყრდნობა.

სალომე ჯაშის ფილმი „ბახმარო“ (2011) პოსტსაბჭოთა საქართველოს კურორტ ბახმაროს ერთ-ერთი შენობის მაგალითზე გვაცნობს. ორსართულიან ნაგებობაში ვხედავთ როგორც რესტორანს, ისე პოლიტიკური პარტიების ოფისებს, დევნილთა საერთო საცხოვრებელს, „ჩინურ მაღაზიას“ და უამრავ სხვა დაწესებულებას-ორგანიზაციას.

სალომე ჯაში არ ერევა კამერის წინ მომხდარ ამბებში, ის მიყურადებასა და ლოდინს ამჯობინებს, სანამ რეალობა თავისით არ „გაიხსენება“. დაკვირვების მეთოდი რეჟისორის ხელწერის განუყოფელი

ნაწილია. სწორედ ასე, დეტალების შესწავლით, „ბახმაროში“ პოსტკოლონიალური საზოგადოების პორტრეტი იხატება; ფილმში – „ლიდერი ყოველთვის მართალია“ (2010) – ძალაუფლების რეპრესიული ვერტიკალის ზოგადი ხატი; ამ დროისთვის ბოლო ნამუშევარში – „დაისის მიზიდულობა“ (2016) კი – განვითარების ილუზიაში მყოფი საზოგადოების სახე.

სალომე ჯაში „სინემა ვერიტეს“ (Cinéma Vérité) პრინციპებით მუშაობს, რაც დაკვირვებაზე დაფუძნებულ დოკუმენტალისტიკას გულისხმობს. ამ მეთოდის საუკეთესო წარმომადგენლები იყვნენ: რობერტ ფლაერტი, ძიგა ვერტოვი, ჟან რუში და სხვ.

ვახსენეთ, რომ მხატვრული დოკუმენტური კინო „ნედლ რეალობას“ ეყრდნობა, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის იმის ასაღწერად, რასაც „სინემა ვერიტეს“ მეთოდით შექმნილ ფილმებში ვაწყდებით.

ზემოხსენებულ რეჟისორებს მიაჩნდათ, რომ ჩვენ გარშემო არსებული რეალობა არ არის ბოლომდე ჭეშმარიტი, „ნედლი მასალის“ უკან იმალება სხვა სიმართლე, რომელსაც მის ზედაპირზე ვერასდროს ვიპოვით და რომლის „გახსნაც“ მხოლოდ კამერას შეუძლია (ძიგა ვერტოვის „კინოთვალის“ თეორია).

სალომე ჯაშის „დაისის მიზიდულობა“ წალენჯიხაშია გადაღებული. პროვინციულ ქალაქში არსებობს ტელევიზია, რომელსაც ყოველკვირეული საინფორმაციო გამოშვება აქვს. ტ/კ „ჯიხას“ ჟურნალისტიკისთვის ჯიხაშკარი ის ადგილია, სადაც „არაფერი ხდება“. მისი ქცევა, საუბრის მანერა, დასმული აქცენტები და გადაცემის წაყვანის სტილი მოგვაგონებს ცენტრალური არხების ესთეტიკას. პატარა ოთახში სახელდახელოდ მოწყობილ სტუდიაში ეუყურებთ წამყვანს. ის ცნობილ ქართველ ჟურნალისტებს ბაძავს, რომლებიც, თავის მხრივ, სხვებს ბაძავენ.

გამეორების ამ წყებაში, იმავე რეპროდუცირებაში (ვალტერ ბენიამინი ნაშრომში „ხელოვნების ნიმუში მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში“ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ხელოვნება კარგავს „აურას“ გამრავლების, გამეორების დროს), იკარგება მთავარი – რეალობა, რომელიც ტ/კ „ჯიხას“ ჟურნალისტიკისთვის დაფარულია.

მისგან განსხვავებით, „დაისის მიზიდულობის“ მაყურებელი წალენჯიხაში მომხდარ ამბებში, სრული სისავსით, არათუ ამ მიკროსამყაროს, არამედ საქართველოს განზოგადებულ სახეს ხედავს. ჩვენ ეუყურებთ სილამაზის კონკურსებს, არჩევნებს, კონცერტებს, ობელისკების გახსნის ცერემონიებს, სენსაციურ მოვლენებს (გიგანტური

ბუს გამოჩენა), ზეიმებს, საქველმოქმედო ღონისძიებებსა და ა.შ. ყველა ამავეში ჩანს „ცენტრის“ (თბილისის) მიზანძღვა, რომელიც სხვას ბაძავს და ამ დაუსრულებელ ორომტრიალში იბადება მოძრაობის, განვითარების ილუზია.

სალოზე ჯაშის გადაწყვეტილება – ფილმის ცენტრალური ხაზი პროვინციული ტელეკომპანიის საქმიანობაზე გაველო, შემთხვევითი არ ყოფილა. ტელევიზიას ხშირად იყენებენ მანიპულაციებისთვის, ყალბი რეალობის შეკონსტრუქციისთვის. საქართველოში ამ ტრადიციას საბჭოთა ეპოქაში ჩაეყარა საფუძველი, თუმცა არც მომდევნო წლებში დაუკარგავს აქტუალობა.

სწორედ ამ საკითხს ეხებიან ნინო ორჯონიკიძე და ვანო არსენიშვილი „ინგლისურის მასწავლებელში“ (2012).

ფილმის გმირი, ამერიკელი ბრედლი ნელსონი შემთხვევით იგებს, რომ საქართველოში, საპრეზიდენტო პროგრამის ფარგლებში, ეძებენ უცხოელ ინგლისურის მასწავლებლებს და „ლინგვისტურ რევოლუციაში“ მონაწილეობისთვის საქართველოში ჩამოსვლას გადაწყვეტს. პროგრამას აქტიურად აშუქებენ ტელევიზიები, მათ შორის, საერთაშორისო მედიაც. თუმცა, ბრედლის ადგილზე სულ სხვა სურათი ხვდება, რაც არც სარეკლამო განცხადებებში და არც სატელევიზიო სიუჟეტებში არავის უხსენებია.

ინგლისურის ამერიკელი მასწავლებელი სამეგრელოს ერთ-ერთ სოფელში გაანაწილეს. ენთუზიაზმით აღსავსე ახალგაზრდა თანდათან ეცნობა იმ ადამიანების ცხოვრებასა და ყოფას, რომელთა შვილებისთვისაც „ლინგვისტური რევოლუციის“ მოწყობას აპირებს. სოფლის მაცხოვრებლების პრიორიტეტებში კი ინგლისურის სწავლა არ შედის – მათი მთავარი საზრუნავი სიღუხჭირესთან ბრძოლაა.

ის, რომ ინგლისურისთვის არავის სცალია, საგულდაგულოდ იმალება. სოფლის სკოლაში ამ საგნის სპეციალისტი, ბრედლისგან უჩრდრად, მოსწავლეებს ტექსტების სწორ პასუხებს კარნახობს.

როგორც ფილმის მსვლელობისას ირკვევა – ცილა მასწავლებლის კლასი რიგიანად ლათინურ ანბანსაც კი არ ფლობს, ინგლისურად წერა-კითხვაზე რომ არაფერი ვთქვათ. გამოდის, რომ პედაგოგები ბავშვებს სწავლების მაგივრად სისტემის მოტყუებაში ამეცადინებენ. ბრედლისთვის ეს მოულოდნელი და დაუჯერებელი აღმოჩენაა. ამის შემდეგ ინგლისურის ახალგაზრდა მასწავლებლის ენთუზიაზმს საბოლოოდ ესმება წერტილი.

ფილმში მთავარი გმირის ისტორიის პარალელურად მუდმივად ვხვდებით ტელევიზორს, რომელშიც ქვეყანაში მიმდინარე აღმშენებლობაზე საუბრობენ, უჩვენებენ განახლებულ ბათუმში მოსეირნე პილარი კლინტონს და სხვ.

„ინგლისურის მასწავლებელში“ ტელევიზია გამოყვანილია, როგორც მედიუმი, რომელიც რეალობას ამრუდებს. თუ მას ნაწილობრივ ფარავს. ცისფერ ეკრანზე ნანახი განსხვავდება ბრედლის გარემოსგან – ამას ისიც ამჩნევს და მაყურებელიც.

ნინო ორჯონიკიძისა და ვანო არსენიშვილის ფილმში მედიის „მხილება“ შეგვიძლია ზოგადად თანამედროვე ქართულ მხატვრულ კინოზე განვაგრცოთ, რომელიც რეალობას ისევე გაურბის და მის შელამაზებას ანდა გაყალბებას ცდილობს – როგორც ამას არა მხოლოდ ადგილობრივი, არამედ საერთაშორისო მედიაც აკეთებს (ფილმში „ალჯაზირას“ სიუჟეტებიცაა ჩართული, რომლებიც საქართველოსა და, კერძოდ, ამ პროგრამაზე მოგვითხრობენ).

ქართულ დოკუმენტურ კინოში გაჩენილი „კრიტიკული რეალიზმი“ თანდათან გადამდები აღმოჩნდა სხვა რეჟისორებისთვისაც, რომლებიც რეალობას არა ფანტასმაგორიული იგავ-არაკებით, არამედ რეალობითვე დაუპირისპირდნენ.

ქართულმა მხატვრულმა დოკუმენტურმა კინომ ბევრი სიახლე დაამკვიდრა, მათ შორის, ის, რომ პირველი დაინტერესდა განსხვავებული გმირებით. 2010-იან წლებამდე ქართულ კინოში, ძირითადად, ერთი და იმავე ტიპაჟის პერსონაჟები ხვდებოდნენ. აღსანიშნავია, რომ ამ ფილმებში მოქმედებაც ძირითადად თბილისის ცენტრალურ უბნებში ვითარდებოდა.

სწორედ დოკუმენტალისტების დამსახურებაა იმის ჩვენება, რომ, თურმე, კინემატოგრაფისტთა ამ ვიწრო თვალსაწიერის მიღმა ახალი და უაღრესად საინტერესო სამყაროებიც არსებობენ. ახალაღმოჩენები, ამ მხრივ, სალომე მაჩაიძე, თამუნა ქარუმიძე და დავით მესხი არიან, რომლებმაც ფართო მაყურებელს მანამდე უცნობი ქართული სუბკულტურა გააცნეს. (სხვათა შორის, იმავე კატეგორიის, ოღონდ სხვა პერიოდისა და ამდენად, თანამედროვეებისგან ბუნებრივად განსხვავებული, უფრო გლობალურ ასპექტში გააზრებული, სხვა თაობისა და რეალურად, პირველი ქართველი „სქეითერები“ ჰყავს ნაჩვენები 80-იანელ ლევან კიტაის, 1991 წლის ფილმში „ტრასა“).

„როცა დედამიწა მსუბუქია“ (2015) მოგვითხრობს „სქეითერებზე“ გრძელთმიან, საყურებიან, პირსინგებიან, უცნაურად ჩაცმულ და

კიდევ უფრო უცნაური გარეგნობისა თუ გემოვნების ახალგაზრდებზე. რეჟისორები ცდილობენ სუბკულტურის გაჩენის მიზეზების ახსნას, იმის გაანალიზებას, თუ რა განაპირობებს ასეთ მემკობზე მოძრაობებს.

„სქეითერების“ რადიკალიზმი თავისუფლებაშია, რაც პატრიარქალური კულტურის ნორმებისგან თავის დაღწევაში ვლინდება. მორჩილებას მოძრაობით ებრძვიან და სიერცეში შეუზღუდავი გადაადგილებით, თავისუფლებას იძენენ.

ფილმის მსვლელობისას, რომელიც მოკლებულია ბანალურობასა და მორალიზმს, მაყურებელიც გრძნობს თავისუფლების სიმსუბუქეს (ამას განაპირობებს გადაღების ხერხი და რამდენიმე მომაჯადოებელი ეპიზოდი, რომლებშიც ახალგაზრდების სრიალია ასახული), რის ნაკლებობასაც განიცდის როგორც ქართული საზოგადოება, ისე ქართული კინო.

რაც შეეხება საერთაშორისო აღიარებას, ზემოჩამოთვლილი რეჟისორების უმეტესობა საკმაოდ პრესტიჟული პრემიების მფლობელები არიან. მაგალითად, თინათინ გურჩიანი სანდენსის ფესტივალზე მსოფლიო დოკუმენტური კინოს ნომინაციაში საუკეთესო რეჟისურისთვისაა დაჯილდოებული. რამდენიმე წლის შემდეგ, იმავე ფესტივალზე, საუკეთესო მოკლემეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმად თამთა გაბრიჩიძის „სოვდაგარი“ (2016) აღიარეს, რომლის ჩვენების უფლებაც უმსხვილესმა ინტერნეტ დისტრიბუტორმა კომპანია „ნეტფლიქსმა“ მოიპოვა (პირველი ქართული ფილმი, რომელიც ამ პლატფორმაზე გამოჩნდა, ნანა ექვთიმიშვილსა და სიმონ გროსის გრძელი ნათელი დღეები“ იყო).

ეს და სხვა ბევრი ჯილდო მეტყველებს ქართული მხატვრული დოკუმენტური კინოს მნიშვნელობაზე. საერთაშორისო აღიარების დამაგვირგვინებელი, ამ დროისთვის, ბერლინის კინოფესტივალი აღმოჩნდა, რომლის ფარგლებშიც, 2017 წელს, პირველად უჩვენეს ქართული დოკუმენტური ფილმი „მზის ქალაქი“ (2017).

რატი ონელის სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი ფილმი აღორძინების ეპოქის იტალიელ ფილოსოფოს ტომაზო კამპანელას ცნობილი უპოტიური ტრაქტატი-ნაწარმოების „მზის ქალაქი“ ერთგვარი ეკრანიზაცია, უფრო ზუსტად კი, მისი ანტითეზაა.

კამპანელა, პლატონის „სახელმწიფოს“ მსგავსად, აღწერს იდეალურ ქალაქს, რომლის მოსახლეობაც საზოგადო შრომითა და ყოველგვარ კერძოზე, მათ შორის, ოჯახზე, უარის თქმით აღწევს სრულყოფილებას. მარქსიზმისა და კომუნიზმის ეს იდეა, რატი ონელის აზრით, საუკეთესოდ აისახა საბჭოთა ყოფილ ინდუსტრიულ ქალაქებში.

„მზის ქალაქს“ სამი პროტაგონისტი ჰყავს. თუმცა ფილმი ისე სრულდება, რომ მათი ამბების ვერც დასაწყისსა და ვერც ბოლოს ვერ ვიგებთ. გმირების ისტორიები ეკრანზე პერიოდულად ჩნდებიან და შემდეგ კვლავ ქრებიან.

რატი ონელი ცდილობს, სტანდარტული თხრობის საპირისპიროდ, შემოგვთავაზოს ყოველდღიურობის პოეტიკა, რომელიც კონვენციური დრამატურგიის მიღმა არსებობს.

„მზის ქალაქი“ საქართველოს ერთ-ერთ ყველაზე ღარიბ ქალაქ ჭიათურაშია გადაღებული (თუმცა ფილმში ადგილი დაკონკრეტებული არაა), რის გამოც სოციალური ფონი თავისთავად იკავებს წინა ხედს. მაგრამ ამით რეჟისორი არ სპეკულირებს, არ ცდილობს ვინმეს შეცოდებას და მაყურებელში არასწორი ემოციების, ამ შემთხვევაში – სიბრაღურის აღძვრას. მიზანი – აზროვნების პროცესის გამოწვევაა.

რატი ონელი მორიდებითა და პატივისცემით ეპყრობა „ნედლ რეალობას“ და ემიჯნება ეულგარულობას, რაზეც, ძირითადად, დამყარებულია როგორც სატელევიზიო ინდუსტრია, ასევე დოკუმენტური კინოს ნაწილი.

ამრიგად, ქართული კინოს განვითარებაში მხატვრულ დოკუმენტალისტიკას მნიშვნელოვანი როლი მიეწერება. ის, რომ რეალობაზე დაკვირვებით შესაძლებელია ფიქრის, ანალიზისა და განსჯის პროცესების წახალისება, უნივერსალურია აბსოლუტურად ყველა რეჟისორისთვის და თუ კვლავ ანდრე ბაზენს დავეყრდნობით, აღნიშნული სავალდებულო ხასიათსაც ატარებს.

საკონტროლო კითხვები:

1. როგორ განიმარტება „ონტოლოგიური რეალიზმის“ ცნება?
2. რომელ ქართულ მხატვრულ ფილმებში მიმართავენ „კრიტიკული რეალიზმის“ მეთოდს?
3. რომელია პრობლემა ან პრობლემები თუ საკითხი ან საკითხები, რომლებიც ქართული მხატვრული დოკუმენტური კინოს წარმომადგენლებს აერთიანებენ?
4. დაასახელეთ, რომელ მხატვრულ დოკუმენტურ ფილმებში გამოჩნდნენ ქართული კინოს ახალი გმირები?
5. რომელი ქართული ფილმების ჩვენების უფლება აქვს მოპოვებული უმსხვილეს ინტერნეტ დისტრიბუტორ კომპანია „ნეტფლიქსს“?
6. ვინ არის ლიტერატურულ ნაწარმოებ „მზის ქალაქის“ ავტორი და რა კავშირი აქვს აღორძინების პერიოდის ტექსტს რატი ონელის ფილმთან?

დავალება:

1. გაეცანით დოკუმენტური კინოს ძირითად სახეობებსა და ჟანრებს.
2. მოიძიეთ დამატებითი ინფორმაცია „სინემა ვერიტეს“ შესახებ და რეჟისორებზე, რომლებიც ამ მეთოდს იყენებდნენ.
3. გაეცანით ანდრე ბაზენის ესეის „ფოტოგრაფიული გამოსახულების ონტოლოგია“; იმსჯელეთ კინემატოგრაფიული რეალობის პრობლემებზე.
4. იმსჯელეთ დოკუმენტურ და მხატვრულ კინოში რეალობის განზოგადების თავისებურებებზე.
5. გააანალიზეთ, თუ სად გადის ზღვარი დოკუმენტურ კინოში საავტორო პოზიციასა და პროპაგანდას შორის.
6. გაიხსენეთ თანამედროვე ქართული დოკუმენტური ფილმი/ფილმები, რომლებშიც რეალობის მხატვრული და კრიტიკული განზოგადების მეთოდის პოვნაა შესაძლებელი.

კინოინდუსტრიის პრობლემები და კინოგანათლების სისტემის მნიშვნელობა

ქართული კინოს ისტორია, ყველა სხვა ქვეყნის ეროვნული კინემატოგრაფიის მსგავსად, განვითარების განსხვავებული ეტაპების თანმიმდევრობას წარმოადგენს. ყოველ მონაკვეთს, იქნება ეს პირველი დოკუმენტური ქრონიკები თუ 60-იანელთა შემოქმედება, საკუთარი უნიკალური კონტექსტი, წინაპირობები და შედეგები ახასიათებს. კინოს განვითარების პროცესის მკვლევართათვის თითოეულ ეპოქას ისტორიული დატვირთვა აქვს. თუმცა, მათი მნიშვნელობა ყოველთვის განსხვავებულია.

საბჭოთა ეკრანებზე 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან „მაგდანას ღურჯათი“ დაწყებული „ახალი ტალღა“ ქართულ კინოში გაცილებით დიდი მოვლენა იყო, ვიდრე მისი წინამორბედი მცირეფილმიანობის პერიოდი.

დღესაც ქართული კინო განვითარების მნიშვნელოვან, შეიძლება ითქვას, საკვანძო ეტაპზე იმყოფება და მიზეზი, პირველ რიგში, იმ ამოცანების სირთულეა, რომელთა წინაშეც დგანან ქართველი კინემატოგრაფისტები.

საბჭოთა კავშირის დაშლასთან ერთად დაინგრა საბჭოთა კინოსისტემა. მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ მართვისა და კონტროლის ინსტიტუტები, არამედ განათლება, წარმოება, ინფრასტრუქტურა, ბაზარი – ყველა ის ელემენტი, რომლებიც პირდაპირ თუ ირიბად არიან დაკავშირებული კინემატოგრაფთან. შეწყდა არა მხოლოდ სახელმწიფო დაფინანსება, არამედ შეიცვალა მოცემულობა, პირობები, კონტექსტი. რაც მთავარია, ცვლილებები, მატერიალურთან ერთად, ღირებულებრივ, ფასეულობათა სფეროსაც შეეხო.

გეგმიური ეკონომიკიდან საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლასა და სახელმწიფო ქონების პრივატიზაციის პროცესზე გაცილებით მნიშვნელოვანი კინოსთვის საზოგადოებაში მიმდინარე ცვლილებები გახდა. ქვეყანაში გაჩნდნენ სხვა ადამიანები, სხვა პრობლემებით, აზროვნებით და ურთიერთობით. სხვა მაყურებელიც გაჩნდა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ოფიციალური იდეოლოგიისა და სახელმწიფო ცენზურის გაუქმება. ათწლეულების განმავლობაში ქართველი ხელოვანი გამოხატვის ფორმებს არსებულ პოლიტიკურ წყობას არგებდა და იგავერი თხრობა თუ სტრიქონებს შორის კითხვის პრინციპი საკმაოდ ეფექტიან ინსტრუმენტებად აქცია.

დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ამგვარი შემოქმედებითი მოტივატორი აღარ არსებობს. დღეს კინემატოგრაფისტების წინაშე ფუნდამენტური პრობლემები დგას, რაც ხელოვნების დანიშნულებას, საზოგადოებაში ხელოვნანის როლს, ფუნქციებსა და სხვა ურთულეს საკითხებს უკავშირდება, რომელთა გააზრების გარეშე შემოქმედებითი პროცესი წარმოუდგენელია.

გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ 90-იანი წლების პაუზის შემდეგ ქართული კინო კი არ აგრძელებს არსებობას, არამედ თავიდან იწყებს, იბადება და ყველა, ვინც დღეს ამ სფეროში მუშაობს, სფეროს პიონერია. რაც დიდი მემკვიდრეობის უარყოფას არ ნიშნავს. თუმცა, გაცნობიერება, რომ დღევანდელ კინემატოგრაფისტებს თვისებრივად სხვა კინოში უხდებათ მუშაობა, აუცილებელია.

ბოლო წლებში ეროვნული კინოცენტრის საქმიანობის გააქტიურება, ქართული ფილმების წარმატება საერთაშორისო კინოფესტივალებზე, ახალგაზრდა ქალი რეჟისორების გამოჩენა კინოწარმოების პროცესში ახალი ეტაპის დასაწყისზე მეტყველებს.

თუმცა, ეს ტენდენცია არამყარია, რადგან ეროვნული კინო სისტემური პრობლემების წინაშე დგას და სიტუაციის ზედაპირული ანალიზიც კი საკმარისია იმის გასარკვევად, თუ რამდენად შორს ვართ კინოწარმოების თანამედროვე მოდელის მშენებლობისგან.

კინოინდუსტრიის ჯაჭვის ყოველ რგოლში: სცენარის განვითარებისა და დაფინანსების, ბაზრის კვლევის, წარმოების, პოსტპროდუქციის ან დისტრიბუციის, ფილმის გაყიდვისა და ჩვენების კუთხით, ფინანსურთან ერთად, თავს იჩენს კვალიფიციური კადრების, ინფრასტრუქტურის, საგადასახადო პოლიტიკისა და სხვა პრობლემები.

საქართველოს კინოსექტორის განვითარების შემაფერხებელი ფაქტორები ორ პირობით ნაწილად: მოთხოვნასთან და მიწოდებასთან დაკავშირებულ პრობლემებად შეიძლება დავყოთ. მიწოდების კუთხით ყველაზე სერიოზულ სირთულეს ფილმის წარმოების ორი ელემენტი: განვითარება და პოსტპროდუქცია წარმოადგენს, რასაც დისტრიბუციასა და ჩვენებასთან დაკავშირებული პრობლემები ემატება.

სცენარის და მთლიანად პროექტის განვითარებაში ჩადებული ინვესტიციისა და დროის სიმცირე კონკურენტუნარიანი პროდუქტის შექმნის შემაფერხებელი მთავარი პირობაა. ფილმების უმრავლესობა წარმოებაში არასაკმარისად დამუშავებული სცენარით შედის, რაც თავს, განსაკუთრებით, გადაღების დასრულების შემდეგ იჩენს.

პროფესიონალთა კრიტიკას ბოლო პერიოდის პროდუქცია სწორედ სუსტი დრამატურგიისა და პერსონაჟთა განუვითარებელი ხასიათების გამო იმსახურებს. იგრძნობა ამბის თხრობის ტექნიკის დეფიციტი, პრობლემა რეჟისორს, სცენარისტსა და პროდუსერს შორის როლების არასწორი განაწილება. ზშირად, სამივეს ფუნქციას ერთი ადამიანი ასრულებს, რაც პროდუქტის ხარისხზე უარყოფითად აისახება.

კინონდუსტრიაში არსებული ვითარების არა ერთი კვლევის თანახმად, ყველაზე პრობლემატურ საკითხად დღემდე ფილმის პოსტპროდუქცია რჩება. უმეტეს შემთხვევაში, წარმოების ეს პროცესი ქვეყნის ფარგლებს გარეთ ხორციელდება. იმის მიუხედავად, რომ ქართული კინოკომპანიების დიდი ნაწილი მწარმოებლებს პოსტპროდუქციასთან დაკავშირებულ სერვისებს სთავაზობს, მომსახურების ხარისხი დამაკმაყოფილებელი არ არის.

ეს პრობლემა განსაკუთრებულად იჩენს თავს კოპროდუქციების პროცესში, როდესაც ფილმის პოსტპროდუქციის არაქართული კომპანიისთვის მინდობა, უცხოელი პარტნიორების მოთხოვნით, ზშირად ზდება კონტრაქტის ერთ-ერთი პუნქტი. აქ გადამწყვეტია ნდობის ფაქტორი, რომელიც, სამწუხაროდ, ქართული კომპანიების სასარგებლოდ არ მუშაობს.

საყურადღებოა, რომ პოსტპროდუქციის სექტორში დასაქმებული ადამიანების უმრავლესობას არ აქვს შესაბამისი პროფესიული განათლება. ისინი, თვითნასწავლი მოყვარულები არიან. არის რამდენიმე მიზეზი, რის გამოც, მათი აზრით, გართულებულია ამ სფეროში კვალიფიციური განათლების მიღება.

პირველ რიგში, ეს ხელმისაწვდომობაა. ინდივიდუალური მოკლე კურსი ათასი ამერიკული დოლარი და მეტი ღირს. საეიზო საკითხები, შეერთებულ შტატებში, ბრიტანეთში ან ევროკავშირში სასწავლებლად გამგზავრება მთელ რიგ ბიუროკრატიულ ბარიერებს უკავშირდება. ხელისშემშლელია უცხო ენის არცოდნაც. ამ ადამიანების დიდი ნაწილი არ ფლობს ინგლისურს, რომელიც დარგში ყველაზე გავრცელებული საბუშაო ენაა.

ამ საკითხებს ემატება ტექნიკური აღჭურვილობის პრობლემაც. ქართული კომპანიების უმრავლესობა ტექნიკური და პროგრამული უზრუნველყოფის კუთხით კონკურენციას ვერ უწევს უცხოურ კომპანიებს. მიზეზად სახელდება ზოგადად დარგის არამომგებიანობა, რაც რეინვესტირების შესაძლებლობებს გამორიცხავს.

ყველა ამ ფაქტორზე დაყრდნობით, ქართული კინოინდუსტრია მხოლოდ ნაწილობრივ მონაწილეობს ფილმის წარმოების ისეთ მნიშვნელოვან პროცესში, როგორიც პოსტპროდუქციაა. თანამედროვე საეცეფიკის გათვალისწინებით, წარმოების ეს ეტაპი ბიუჯეტის სოლიდურ ნაწილს მოიცავს. ეს თანხა, ისევე როგორც ადგილობრივი კადრების პროფესიული განვითარების შესაძლებლობა, ეროვნული კინოსექტორისთვის დაკარგულია.

პოსტპროდუქციის პრობლემა უკავშირდება უფრო დიდ და მნიშვნელოვან საკითხს ქართული კინოინდუსტრიისთვის, როგორიც საერთაშორისო თანამშრომლობის გაძლიერებაა. თუ საქართველო გეგმავს გახდეს საერთაშორისო ფილმწარმოების ნაწილი, მოამზადოს ერთობლივი პროექტები ან მომსახურება გაუწიოს მსხვილ უცხოურ პროექტებს, ტექნიკური რესურსებისა და პროფესიული კადრების ხარისხის გაუმჯობესება გარდაუვალია.

დღევანდელი მდგომარეობით, საერთაშორისო სტანდარტების შესაბამის დონეზე ვერ მოხერხდება ერთდროულად ორზე მეტი საშუალო მოცულობის პროექტის მომსახურება.

ქართული ფილმების წარმატება საერთაშორისო ფესტივალებზე, ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემის ამოქმედება, ქმნის წინაპირობებს საქართველოში გადაღებების მოთხოვნის გაზრდაზე, რასაც ადგილობრივი ინდუსტრია მომზადებული უნდა დახვდეს.

ტექნიკური საეცეფიკისთვის გარდა, კინოსექტორი შემოქმედებითი პროდუსერების დეფიციტს განიცდის. დღეს ქართულ კინოს სჭირდება ადამიანები, რომელთაც, ხელოვანის ხედვასთან ერთად, წარმოების გაძლოლის უნარიც აქვთ. შეუძლიათ დაფინანსების წყაროს მოძიება, მოლაპარაკებების წარმოება, ინტელექტუალური საკუთრების არსის გააზრება — ამ პროფესიონალურ უნარ-ჩვევებზე საბჭოთა პერიოდში მოთხოვნა არ იყო. დღეს მათ გარეშე წარმოუდგენელია ღირებული პროდუქციის შექმნა.

სავალალო ვითარებაა დისტრიბუციისა და კინოჩვენების კუთხით. საქართველოში არსებობს სადისტრიბუციო ქსელის მონოპოლია, რაც ბაზარზე კონკურენციას გამორიცხავს.

ქვეყანაში თანამედროვე სტანდარტის რამდენიმე დარბაზი მუშაობს და ისინიც პოლივეუდის პროდუქციასა და, იშვიათად, ახალი ქართული ფილმების მხოლოდ მცირე ნაწილს ეთმობა. რეგიონებში არსებული საბჭოთა პერიოდის

ინფრასტრუქტურა გაუმართავია და თანამედროვე სტანდარტებს ვერ აკმაყოფილებს. არ არსებობს ციფრული დისტრიბუციის შესაძლებლობები, რაც ბოლო წლებში ძალიან აქტუალურია ევროპის ბევრ ქვეყანაში. კინოკლასიკისა და ახალი საავტორო ფილმების ნახვა მხოლოდ ფესტივალებზეა შესაძლებელი.

დისტრიბუციისა და ჩვენების გაუმართავი ქსელი განაპირობებს გაყიდვების ადგილობრივი აგენტების არარსებობას, რაც მნიშვნელოვნად აფერხებს ქართული პროდუქციის პოპულარიზაციას როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო დონეზე.

მიდა ბაზრის არარსებობა, კინოთეატრებში ფილმის ჩვენებით შემოსავლის მიღების შეუძლებლობა, მნიშვნელოვნად ამცირებს მოთხოვნას ქართულ კინოპროდუქციაზე. წარმოება თითქმის მთლიანად საერთაშორისო მოთხოვნაზეა ორიენტირებული. თუმცა, საერთაშორისო კინოინდუსტრიის მიერ ქართულ კინოში მსხვილ ინვესტირებას არაერთი პრობლემა აფერხებს.

კინოსექტორში დასაქმებული ადამიანების უნარებისა და შესაძლებლობების კვლევა ცხადყოფს, რომ დღეს, ინდუსტრიის ერთ-ერთი საჭიროება განათლების სისტემის რეფორმა და მოქმედი კადრების გადამზადებაა.

კვალიფიციურობის პრობლემა მხოლოდ ტექნიკურ პერსონალს არ ეხება (განსაკუთრებით პოსტპროდუქციისა და ხმის რეჟისურის სპეციალისტებს), პროფესიონალიზმის ნაკლებობაა მაღალი რგოლის მენეჯმენტში, რაც, ბუნებრივია, ხელს უშლის საერთაშორისო თანამშრომლობის განვითარებას.

კინოგანათლება კინემატოგრაფის სფეროში სახელმწიფო პოლიტიკის განხორციელებისა და კინოწარმოების მხარდაჭერის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია. საერთაშორისო გამოცდილების თანახმად, პირდაპირი სუბსიდირებისა და შეღავათიანი საგადასახადო პოლიტიკის პარალელურად, დარგის განვითარებისთვის აუცილებელია კინოგანათლების სისტემა ინდუსტრიის საჭიროებებს პასუხობდეს.

კერძო და საჯარო სექტორებში ძალისხმევის ჰარმონიზაცია განსაკუთრებით აქტუალურია პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში, რომლებშიც საბჭოთა სისტემიდან საბაზრო ეკონომიკურ მოდელზე გარდამავალი ეტაპი საბოლოოდ დასრულებული არ არის.

როგორც ბევრ სხვა სფეროში, აქაც, ბაზარი წინ უსწრებს განათლების სისტემას. კინოინდუსტრიაში დღემდე არსებობს არა ერთი

სპეციალობა, რომლებშიც პროფესიული უნარ-ჩვევების შეძენა მხოლოდ პრაქტიკული გამოცდილებითაა შესაძლებელი. კვალიფიციური კადრების ნაკლებობა, დიდი ხანია, განსაზღვრულია დარგის შემაფერხებელ ერთ-ერთ მთავარ ფაქტორად.

ყველაზე პრობლემური სპეციალობებია: ლაინ/პროდუსერები, გამნათებლები, გრიმორები/ვიზაჟისტები, კოსტუმერები, პიროტექნიკოსები, მემონტაჟები, ხმის ოპერატორები და რეჟისორები.

კინემატოგრაფისტები აღნიშნავენ, რომ ძველი სპეციალისტების ნაწილმა დისკვალიფიკაცია განიცადა. ნაწილი წლების წინ საზღვარგარეთ, ემიგრაციაში გაემგზავრა. კვალიფიციური კადრების დეფიციტის გამომწვევი მიზეზების ანალიზის დროს კინოში დასაქმებულების ნაწილი პრობლემად სფეროების მონოპოლიზაციას თვლის და აღნიშნავს, რომ პროექტების უმრავლესობაზე ერთი და იმავე კადრების დასაქმება ხდება, რაც ახალ თაობას პროფესიული განვითარების საშუალებას არ აძლევს.

მნიშვნელოვანი პრობლემაა შრომის ბაზრის არასტაბილურობა. გავრცელებული პრაქტიკაა, რომ სტუდიების უმრავლესობას შტატში მხოლოდ ადმინისტრაციული პერსონალი ჰყავს, პროფესიულ კადრებთან კი კონტრაქტის წესით მუშაობს. პერიოდული დასაქმება პროფესიონალების ნაწილს აიძულებს, საერთოდ დატოვოს სფერო ან შემოსავლის სტაბილური წყარო მომიჯნავე სექტორებში ეძებოს.

კინოგანათლების სახელმწიფო პოლიტიკა არა მხოლოდ პროფესიულ, არამედ მაყურებლის განათლებასაც გულისხმობს. მაყურებლის განათლებისა და არაკომერციული კინოს მხარდაჭერის თვალსაზრისით, უმნიშვნელოვანესია მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარების ევროპული გამოცდილება.

საბჭოთა პერიოდში კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ბალანსზე ასამდე კინოდარბაზი ირიცხებოდა. 90-იანი წლების დასაწყისიდან, სამოქალაქო ომისა და განუკითხაობის პერიოდში, კინოთეატრების ნაწილი დაინგრა და გაიძარცვა, ნაწილი გაიყიდა ან იჯარით გიცა და სხვა დანიშნულება შეიძინა.

პრევატიზაციის ახალი ტალღა 2004 წლიდან დაიწყო, როდესაც ეკონომიკის სამინისტრომ მის ბალანსზე არსებული უმოქმედო დარბაზები გაყიდა. კინოჩვენების ქსელის მოშლა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ზიანი იყო, რომელიც დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ კინოინდუსტრიამ განიცადა. დღემდე ქვეყანაში მხოლოდ რამდენიმე

კინოთეატრი მოქმედებს. სამოქალაქო მღელვარებისა და სოციალური სიღუბნის წლებმა საზოგადოებაში კინოში სიარულის მყარად გამჯდარი ჩვევა მოშალა.

კინოთეატრების წარმომადგენლები, კინო „რუსთაველის“ მონაცემებზე დაყრდნობით, მაყურებლის რაოდენობის და პროფილის შესახებ, ასეთ ინფორმაციას გვაწვდიან: თვეში საშუალოდ 18 000 ვიზიტი. ყველაზე აქტიური მაყურებელი, დაახლოებით 70 პროცენტი, 13-დან 25-30 წლამდე ასაკის ადამიანები არიან. საშუალოზე მაღალი ასაკის (45-50 წლის ზევით) მაყურებელთა რაოდენობა უკიდურესად მცირეა, დაახლოებით – 10 პროცენტი.

ამ კონტექსტში მნიშვნელოვანია მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ორგანიზების გერმანული გამოცდილება. გერმანიაში ეს პროცესი XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო. ათელის წერტილად იურიდიული დოკუმენტი მიიჩნევა, რომელიც „ფრანკფურტის განჩინების“ სახელით არის ცნობილი.

ამ გადაწყვეტილებით, ქალაქის მთავრობა კინოთეატრებს არაკომერციული, კულტურული დაწესებულების სტატუსს ანიჭებდა თეატრების და მუზეუმების მსგავსად, ხოლო ეს სტატუსი თავის მხრივ საქმიანობის განსხვავებულ სამართლებრივ, ფინანსურ და ადმინისტრაციულ რეგულაციებს გულისხმობდა. არაკომერციული და არამეინსტრიმული ფილმების ჩვენებამ სადისკუსიო სივრცე შექმნა და საზოგადოებრივი დატვირთვა შეიძინა.

გერმანიის მუნიციპალური კინოთეატრების ასოციაციის თავმჯდომარე კორნელია კლაუსი აღნიშნავს, რომ: „მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარება შეუძლებელია სახელმწიფოს დახმარების გარეშე. ეს თანხის მომგებიანი დაბანდება, რადგან ქალაქი, რომელშიც დინამიკური კინოპროცესი მიმდინარეობს, საინტერესო ხდება ინვესტორებისთვის, მომზიდველი ტურისტებისთვის და მთლიანობაში ზოგადი კლიმატი იცვლება“.

კინოთეატრების მიმართ საზოგადოების ინტერესის ზრდის კუთხით, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან თანამშრომლობა, არამედ სკოლების მონაწილეობით გრძელვადიანი პროგრამების განხორციელება. ამ გზით იზრდება მაყურებლის რაოდენობა და ფილმის, როგორც კულტურული და გასართობი პროდუქტის, ღირებულება.

ამ კონტექსტში უნდა აღინიშნოს საქართველოს ეროვნული

კინოცენტრის პროექტი „კინო სკოლაში“, რომლის განხორციელებაც 2014 წლიდან დაიწყო. კინომცოდნეებისა და ბავშვთა ფსიქოლოგების შერჩეული ფილმების ჩვენება ქვეყნის მასშტაბით 207 სკოლაში გაიმართა. ჩატარდა 4 518 სეანსი, რომლებსაც 46 130 მაყურებელი დაესწრო. მსგავსი ინიციატივები ძალიან მნიშვნელოვანია კინოგანათლების ხელშეწყობისა და კინოთეატრებში მაყურებლის მოზიდვის თვალსაზრისით. თუმცა, სასურველი შედეგის მისაღწევად აუცილებელია, მათ გრძელვადიანი და მასშტაბური ხასიათი ჰქონდეთ.

სისტემური პრობლემების მიუხედავად, ბოლო წლების ქართულმა კინომ საერთაშორისო ფესტივალებზე ათეულობით ჯილდო მოიპოვა. ეს წარმატება იმედს იძლევა, რომ ქვეყანაში კინემატოგრაფის მხარდაჭერის პოლიტიკური ნება გაჩნდება, რაც, პირველ რიგში, დაფინანსების გაზრდას, საკანონმდებლო ცვლილებებსა და განათლების სისტემის რეფორმას უნდა შეეხოს.

საკონტროლო კითხვები:

1. რა პროცესები განვითარდა კინოსექტორში საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ?
2. რა სისტემური პრობლემების წინაშე აღმოჩნდა ქართული კინო დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ?
3. რა ვითარება შეიქმნა ბოლო წლებში კინოსექტორში დასაქმებული ადამიანების კვალიფიკაციის მხრივ? რამ განაპირობა ეს პრობლემები? და რომელია ყველაზე დეფიციტური პროფესიები?
4. რა პროცესები განვითარდა სსრკ-ის დაშლის შემდეგ კინოინფრასტრუქტურის: კინოთეატრების, კინოსტუდიებისა და საწარმოო ტექნიკის ირგვლივ?
5. რა მდგომარეობაა საქართველოში ფილმის პოსტპროდუქციის სფეროში?
6. რომელი ევროპული ქალაქის გამოცდილება მიიჩნევა სამაგალითოდ მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის განვითარების თვალსაზრისით?
7. რომელი პროექტით ცდილობს ეროვნული კინოცენტრი ახალ თაობაში კინოკლასიკისა და საავტორო კინოს პოპულარიზებას?

დავალება:

1. გაეცანით ინფორმაციას სსრკ-ს დაშლის შემდეგ საქართველოში განვითარებული ეკონომიკური პროცესების, კერძოდ, სახელმწიფო საკუთრებაში არსებული ქონების პრივატიზების შესახებ.
2. იმსჯელეთ, რა სისტემური პრობლემების წინაშე დგას დღეს ქართული კინო. ასევე, როგორია ამ პრობლემების მოგვარების დინამიკა და პერსპექტივა.
3. გაეცანით ეროვნული კინოცენტრის დაკვეთით ჩატარებულ კვლევას კინოსექტორში დასაქმებული ადამიანების უნარებისა და შესაძლებლობების შესახებ.
4. მოიძიეთ ინფორმაცია მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის განვითარების გერმანული გამოცდილების შესახებ. შეაფასეთ, შესაძლებელია თუ არა ამ მოდელის დანერგვა საქართველოში.
5. გაეცანით ინფორმაციას ევროპის ქვეყნებში კინოგანათლების სისტემის მოქმედებისა და პრიორიტეტების შესახებ.
6. მოიძიეთ ინფორმაცია ეროვნული კინოცენტრის პროექტის „კინო სკოლაში“ შესახებ. იმსჯელეთ მის შედეგებსა და ეფექტიანობაზე.

ძართული კინოს გზა საერთაშორისო ფესტივალებიდან მსოფლიო მკრანამდე

ბოლო წლებში, საავტოროსთან ერთად, ტერმინი საფესტივალო კინო დამკვიდრდა. ორივე მათგანი განმარტებას მოითხოვს და გარკვეულ უხერხულობასაც ქმნის. საავტორო კინოში, პირობითად, ვგულისხმობთ ფილმებს, რომელთაც გამოკვეთილი ავტორები, რეჟისორები ჰყავთ. ბუნებრივად ჩნდება კითხვა: არსებობს თუ არა არასავტორო კინო? და თუ არსებობს, არის თუ არა კინო ის, რასაც ავტორი არა ჰყავს?

საფესტივალო კინოსთან დაკავშირებით საქმე კიდევ უფრო რთულადაა. რადგან ტერმინი ორმაგი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. საფესტივალოა ფილმი, რომელსაც კინოფესტივალზე უჩვენებენ, თუ ფილმი, რომელსაც ფესტივალისთვის იღებენ?

კითხვა ლეგიტიმურია, რადგან არსებობს საფესტივალო მოდა, რომელსაც რეჟისორმა თუ პროდუსერმა ანგარიში უნდა გაუწიოს. კინო ინდუსტრიაა, სადაც წარმატების გარეშე დაფინანსებას ვერ მიიღებ და შემდეგ ფილმებს ვერ გადაიღებ, მათ შორის, ვერც საავტოროს.

ყველაფერი მარტივია, თუ კინო ბიზნესია. ცნობილია შეფასების კრიტერიუმებიც და წარმატების ინდიკატორებიც. იმის მიუხედავად, რომ ფინანსურად წარმატებული საავტორო ფილმების მაგალითები კინოს ისტორიაში ბევრია, ინდუსტრია მაინც ორ პირობით მხარედ იყოფა: კინოხელოვნებად და კინოატრაქციონად.

ამგვარი დაყოფა ბოლო წლების ქართულ პროდუქციასაც ეხება. ფილმები, რომლებიც ე.წ. შიდა ბაზარზეა გათვლილი, მნიშვნელოვნად განსხვავდება საერთაშორისო ფესტივალებზე წარდგენილი ქართული კინოსგან.

განსხვავებულია მათი წარმოების ისტორიაც. ე.წ. მასობრივი მაყურებლისთვის გათვლილ ფილმებს ადგილობრივი კინოკომპანიები ტელევიზიების მონაწილეობით აფინანსებენ. გარე ბაზრისთვის განკუთვნილი კინო კი, როგორც წესი, რამდენიმე ქვეყნის კოპროდუქციაა და დაფინანსებაში უცხო მხარის მონაწილეობა კინოსურათისადმი ინტერესს საქართველოს ფარგლებს გარეთაც ბადებს.

ასეთ შემთხვევაში მნიშვნელოვანი სიკეთეა, რომ არაქართული მხარე, როგორც წესი, იმ ტიპის ორგანიზაციაა, რომლისგან დაფინანსებაც კონკურსის გზით უნდა მოიპოვო. ისევე, როგორც ეროვნული კინოცენტრის მხარდაჭერა, რაც უცხოელი პარტნიორებისთვის ძალღან მნიშვნელოვანია. შესაბამისად, იდეა და დრამატურგია გადამწყვეტი

ხდება. რაც ავტორს აიძულებს, სცენარის განვითარებაზე სერიოზულად იფიქროს.

შიდა და გარე ბაზრისთვის განკუთვნილი ქართული ფილმების მთავარი განმასხვავებელი დრამატურგიის ზარისხია. როგორც წინამორბედ თავებშიც აღვნიშნეთ, საერთაშორისო ფესტივალებზე წარმატებული კინოსურათებია: „გაიღიმეთ“, „გრძელი ნათელი დღეები“, „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“, „შემთხვევითი პაემნები“, „სიმინდის კუნძული“, „გალმა ნაპირი“, „სხვისი სახლი“, „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“, „საშიში დედა“ და სხვა. ამ ფილმების ღირსება, პირველ რიგში, გამართული დრამატურგია და ბუნებრივი დიალოგებია.

მათ ფონზე ე.წ. მასობრივი ფილმები: „ჭამა და სექსი“, „გოგონა სლაიდიდან“, თუ „ის, რაც ყველაზე ძალიან გიყვარს“ ერთფეროვნებით, გმირების სტერეოტიპული ხასიათებითა და კონფლიქტის შაბლონური გადაწყვეტით ერთმანეთს ეჯიბრებიან.

ძნელია იყო ბუნებრივი, როდესაც ეკრანზე სამხედროფორმიან, იარაღსხმულ ადამიანებს აჩვენებ. შეიარაღებული კონფლიქტი თავისთავად უამრავ სტერეოტიპთან არის დაკავშირებული, ხოლო ახლო წარსულის ტრაგიკული მოვლენების ასახვა საზოგადოების ცნობიერებაში ღრმად გამჯდარი კლიშეების გარეშე თითქმის შეუძლებელია.

იქნება ეს სამივე „გასეირნება ყარაბაღში“, თუ „მანდარინები“, ეკრანზე ქართველი მაყურებლისთვის უკვე კარგად ნაცნობი 90-იანების ყალბი აჩრდილი, „კაი ტიპების“, „მაგარი როუებისა“ და „ჯიგარი გოგოების“ სამყარო ცოცხლდება. ამ კავკასიურ მითოსს თავისი ბოროტები, მოღალატეები, ღირსეული მტრები ჰყავს. ყოველი გმირი ზუსტად ეწერება ამპლუაში, შესატყვისი ლექსიკითა და ატრიბუტებით.

მათ ფონზე გიორგი ოვაშვილის ფილმი მართლაც გალმა ნაპირია. სადაც ბევრს არ ისვრიან, მაგრამ ომზე ყველაფერს გაიგებ, მითოლოგიურ გმირებს ადამიანები ცვლიან. სადაც ქართველი, შეიძლება, უღირსი იყოს, აფხაზი კი, ღირსეული. ლაპარაკობენ გასაგებ ენაზე, ლოზუნგებს ერიდებიან.

„გალმა ნაპირი“ პოლიტკორექტული, მაგრამ გულწრფელი და ემოციური ფილმია. პოლიტკორექტულობაზე თვალს ზომ მხოლოდ გულწრფელობა დაგახუჭინებს.

თანამედროვე ქართული კინოს კვლევის ერთ-ერთი მიმართულება ქალი რეჟისორები და მათთვის დამახასიათებელი ორიგინალური ხედვაა (იხილეთ, VIII თავი). რეალიზმი და სოციალური თემები,

ფესტივალებზე წარმატებულ ახალ ფილმებში, სწორედ ქალებმა შემოიტანეს. პრობლემები და მათი გადაწყვეტის გზები გაცილებით მრავალფეროვანი და საინტერესო გახდა.

ქალ რეჟისორებთან ქალი პერსონაჟებიც „გამოცოცხლდნენ“. სხვადასხვა ასაკის, სოციალური ჯგუფის, სტატუსის მქონე გმირებს ბუნებრიობა და დამაჯერებლობა ახასიათებთ.

ნანა ექეთიმიშვილის „გრძელი ნათელი დღეების“ წარმატება ბევრმა მომგებიანად შერჩეულ, გენდერულ თემატიკას დაუკავშირა. ცხადია, რომ ქალთა უფლებებისადმი ტრადიციულად სენსიტიურ დასავლელ მაყურებელს არც ანა ურუშაძის „საშიში დედა“ დატოვებდა გულგრილს. როგორც ჩანს, ქალებმა თანამედროვე კონიუნქტურას უფრო სწრაფად აუღეს ალღო.

სამაგიეროდ, ფილმებში: „მამაჩემის გერლფრენდი“ ან „ჭამა და სექსი“ ქალის სახე სექსიზმის აპოთეოზია. ქალი – ნიეთი, მაჩოს ატრიბუტი, წარმატებული მამაკაცის აქსესუარი.

მონდომების შემთხვევაში, დრამატურგიის, ომისა და ქალი პერსონაჟების გარდა, შიდა და გარე სეგმენტებზე ორიენტირებულ პროდუქციას სხვა განმასხვავებელ ნიშნებსაც მოუძებნით. საავტორო ფილმებში ცდილობენ დედაქალაქს გასცდნენ და ეკრანზე სოფლის გარემო ან არათბილისელი გმირები აჩვენონ, ე.წ. მასობრივ კინოში მთელ სიერცეს თბილისური გლამური აესებს.

განსხვავებულია დინამიკა და თხრობის სტილი. ფესტივალზე წარსადგენ ფილმში რეჟისორები ნელ რიტმსა და ხანგრძლივ კადრებს არ ერიდებიან, ადგილობრივი მაყურებლის დასაკმაყოფილებლად კი აჩქარებულ ტემპს, კლიჰურ მონტაჟს მიმართავენ.

თუმცა, ფილმების დახარისხება თვითმიზანი ნამდვილად არ არის. პირიქით, რაც უფრო ნაკლები იქნება ამა თუ იმ ტრენდში მოქცეული პროდუქტი, მით უკეთესი. საფესტივალო მოდასთან კეკლუცობა ან უგემოვნო მაყურებლის მომსახურება (რეალური ბაზრის არარსებობის პირობებში) ზოგად სურათს ვერ შეცვლის. რაც უფრო ბუნდოვანი გახდება გამყოფი ხაზები, მით მეტია შანსი – გადავიდოთ, უბრალოდ, კარგი კინო, ხელოვნების რანგში აყვანილი ატრაქციონი თუ ხელოვნების ნიმუში, რომელიც დაცარიელებულ კინოთეატრში მაყურებელს შეიტყუებს.

საერთაშორისო აღიარება ქართულმა კინემატოგრაფმა ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში მოიპოვა. როგორც მანამდეც ვთქვით, პირველი

ნაბიჯი 1955 წელს, კანის კინოფესტივალზე თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯას“, ჟიურის სპეციალური პრიზით დაჯილდოვება. შემდეგ კი, 1958 წელს, ქართველ რეჟისორ მიხეილ კალატოზიშვილის მიერ რუსეთში გადაღებული „მიფრინავენ წეროებისთვის“ – ფესტივალის მთავარი პრიზის, „ოქროს პალმის რტოს“ გადაცემა. ორივე ფილმი საბჭოთა კავშირის წარმოდგენდა, მაგრამ დასავლელი კინემატოგრაფისტებისთვის ცხადი გახდა, რომ ქართული კინო დამოუკიდებელ და თავისთავად ფენომენად ყალიბდებოდა.

ინტერესი ქართული კინოს მიმართ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგაც არ განელგებულა. XX საუკუნის 90-იან წლებში, როდესაც კინოწარმოების ძველი სისტემა დაინგრა, ახალი ჯერ არ არსებობდა, ხოლო ფილმის გადაღება გმირობის ტოლფასი იყო, ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვით“ თემურ ბაბლუანის „უძინართა მზე“ დააჯილდოვეს. 1996 წელს ამერიკის კინოაკადემიამ „ოსკარის“ ნომინანტა შორის ნანა ჯორჯაძის „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი“ დაასახელა.

ამ გამორჩეული მაგალითების მიუხედავად, ქართული კინოპროდუქციის მონაწილეობა მაღალი კლასის საერთაშორისო ფესტივალებში ეპიზოდურ ხასიათს ატარებდა.

ბოლო წლებში ვითარება განსხვავებულია, რადგან ეროვნული კინო პერმანენტულად იპყრობს მსოფლიოს ყველაზე პრესტიჟულ ეკრანებს. მაგალითად, ბერლინის 67-ე კინოფესტივალის სხვადასხვა სექციაში 4 ქართული ფილმი იყო წარმოდგენილი: ნანა ექვთიმისხილისა და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“, რატი ონელის დოკუმენტური ფილმი „მზის ქალაქი“, რეზო გიგინეიშვილის „მძევლები“ და ნათია ნიკოლაშვილის ანიმაციური ფილმი „ლილე“. ანა ურუშაძის „საშიში დედა“, სხვა არაერთი ჯილდოს მიღებასთან ერთად, ლოკარნოს კინოფესტივალის გამარჯვებულიც გახდა. მანამდე გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძულმა“ კარლოვი-ვარის კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა. იყო ზაზა ურუშაძის „მანდარინების“ ნომინაცია, ესტონეთის სახელით, „ოსკარსა“ და „ოქროს გლობუსზე“ და მრავალი სხვა.

საზოგადოების ყურადღების ცენტრში, როგორც წესი, მხოლოდ პრესტიჟულ ფესტივალებზე მოპოვებული წარმატება ხვდება. მათ გარდა, წლის განმავლობაში, ეროვნული კინოპროდუქცია მთელ მსოფლიოში 70-ზე მეტ საერთაშორისო ფესტივალზე მოგზაურობს და ძირითად ან პარალელურ კონკურსებში ათეულობით პრიზით ჯილდოვდება.

ლევან კოლუაშვილი, რუსუდან გლურჯიძე, მარიამ ზაჭვანი, რუსუდან პირველი, ლევან თუთბერიძე, თინათინ ყაჯრიშვილი, ქეთი მაჭავარიანი და ბევრი სხვა კინემატოგრაფისტი დღეს ახალ ქართულ კინოს ქმნის და მათ ფილმებს ითხოვენ საერთაშორისო ფორუმებზე, რადგან ქართული კინო კვლავ ის ბრენდია, რომელიც მაყურებელს ეკრანისკენ იზიდავს.

ეროვნული კინოპროდუქცია მსოფლიო ბაზარზე წარდგება, როგორც საფესტივალო კინო. თუმცა, ეს სტატუსი მხოლოდ ნომინირებას არ გულისხმობს. ყოველი ფესტივალის მიმდინარეობა დატვირთულ და მრავალმხრივ პრომას მოიცავს, რომელიც მაყურებლის თვალს მიღმა ხორციელდება და რომელზე პასუხისმგებელიც, პირველ რიგში, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრია.

კინოცენტრს პროაქტიური პოლიტიკა, ძირითადად, A კლასის ფესტივალებთან მიმართებაში აქვს. ამგვარი სტრატეგია გულისხმობს, რომ ყველაზე პრესტიჟულ ეკრანებზე დაფიქსირების შემდეგ საშუალო და დაბალი კლასის კინოფორუმები თავად იჩენენ ინტერესს ქართული პროდუქციის მიმართ. კანსა თუ ბერლინში მიღებული დადებითი შეფასება ნებისმიერი ფილმისთვის საგზურია მსოფლიო ეკრანისკენ.

მსოფლიოს ყველაზე პრესტიჟულ კინოფესტივალებთან აქტიური თანამშრომლობა ათი წლის წინ დაიწყო. მაშინ ახალი ქართული კინო მხოლოდ პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ხოლო საბჭოთა პერიოდის წარმატება თანამედროვე კინოინდუსტრიისთვის აქტუალური აღარ იყო. ეროვნული კინოცენტრის ფოკუსში მოექცა ორი მნიშვნელოვანი ღონისძიება: ბერლინის ფესტივალის კინობაზრობა (European Film Market) და კანის ფესტივალის ბაზრობა (Marche du Film). თანამშრომლობის პირველ ეტაპზე ქართული კინემატოგრაფის მიმართ ინტერესი დაბალი იყო. დღეს ვითარება რადიკალურად არის შეცვლილი. ეროვნული კინო სტაბილურადაა წარმოდგენილი ბერლინში საკუთარი სტენდით, ხოლო კანში – პავილიონით.

მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობი წითელი ხალიჩისა და გადამღები ჯგუფების პრეს კონფერენციების გარდა კინოცენტრი ამ პლატფორმებს სხვადასხვა სტრატეგიული გეგმის განსახორციელებლად იყენებს.

პირველ რიგში, ეს არის ქართული კინოს შესახებ ინფორმაციის გავრცელება. ასევე, შეხვედრები სხვადასხვა ქვეყნის ფესტივალებთან სამომავლო თანამშრომლობის დასაგეგმად და მოლაპარაკებები საერთაშორისო ფონდებთან პროექტების ერთობლივად განსახორციელებლად.

მაგალითად, 2018 წელს, კანის კინოფესტივალის ფარგლებში, გაიმართა ქართველი პროდუსერებისა და ლუქსემბურგის კინოფონდის წარმომადგენლების შეხვედრა. განხილული ხუთი სცენარიდან სამის დაფინანსებაზე წინასწარი შეთანხმება მიღწეულია. ამ პროექტებს ეროვნული კინოცენტრის დაფინანსება უკვე მოპოვებული ჰქონდათ, ხოლო თანადაფინანსებლების მოძიება სწორედ კანის კინობაზრობის ფარგლებში გახდა შესაძლებელი.

მსგავსი შეხვედრა უკვე დაიგეგმა მომავალი წლის „ბერლინალეს“ მსვლელობის პერიოდში. ბერლინშიც საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი როგორც საკუთარ კონკურსებში გამარჯვებული, ისე სხვა პროექტებისთვის თანადაფინანსების მოძიებას შეეცდება. დასავლური ფონდებისთვის კინოცენტრის ჩართულობა მოლაპარაკებების პროცესში ერთგვარი ხარისხის ნიშანია, რაც კოპროდუქციის შექმნის შანსს ზრდის.

ბოლო წლებში მოპოვებული ათეულობით ჯილდოს მიუხედავად, ეროვნული კინოპროდუქცია არ არის მხოლოდ საფესტივალო კინო. მას უკვე ჰყავს მაყურებლის ფართო წრე როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. თუმცა, ქართული კინოს გზა მსოფლიო ეკრანისკენ ისევ საერთაშორისო კინოფესტივალებზე გადის.

არაკომერციული, ინტელექტუალური ფილმების შესარჩევად, გაყიდვების აგენტები, რომლებიც პროდუსერებსა და ადგილობრივ დისტრიბუტორებს შორის შუამავალ რგოლს წარმოადგენენ, სწორედ პრესტიჟულ ფესტივალებზე ჩადიან. ქართველი პროდუსერების და გაყიდვების საერთაშორისო აგენტების შეხვედრების ორგანიზებითა და ახალი ფილმების სპეციალური ჩვენებების მოწყობით, ძირითადად, ეროვნული კინოცენტრია დაკავებული.

ყველაზე წარმატებული გაქირავება ქართულ ფილმებს დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, კერძოდ, საფრანგეთსა და გერმანიაში აქვთ. ფესტივალებზე გამორჩეული სურათები, ბოლო რამდენიმე წელია, ევროკავშირის თითქმის ყველა ქვეყნის კინოთეატრებში გამოდის. წარმატებული იყო „მანდარინების“ და „გრძელი ნათელი ღღებების“ დისტრიბუცია ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

გაქირავების ადგილობრივ კომპანიებს ქართველი პროდუსერები გაყიდვების აგენტების მეშვეობით უკავშირდებიან. ქართულ პროდუქციაზე ბოლო რამდენიმე წელია მუშაობენ გაყიდვების ევროპული კომპანიები: „Memento Films International, Films Butique, Wide და სხვა. იყო

შემთხვევები, როდესაც ფილმის დისტრიბუცია ევროპულ ქვეყნებში თავად ქართველმა პროდუსერებმა სცადეს, თუმცა, ნაკლები წარმატებით.

წელს ეროვნული კინოს დისტრიბუციის კუთხით მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა. პირველად, ქართული ფილმის – ნანა ექვთიშვილის და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახის“ – საერთაშორისო გაყიდვის უფლება კომპანია „ნეტფლიქსმა“ შეიძინა.

„ნეტფლიქსი“ ინტერნეტ ტელევიზიის უმსხვილესი ქსელია. მისი ხელმძღვრის მსოფლიოს 190 ქვეყნის, მათ შორის, საქართველოს, 70 მილიონი აბონენტი, რომელთაც შეუზღუდავი წვდომა აქვთ „ნეტფლიქსის“ კონტენტზე.

გასულ წლებში რამდენიმე კომპანიის ქსელში რამდენიმე ქართული ფილმი იყო განთავსებული. თუმცა, საერთაშორისო გაყიდვების ხელმძღვანელობა პირველად ხდება. „ნეტფლიქსი“ არ არის ჩართული მწარმოებელ ქვეყნებში (საქართველო, საფრანგეთი და ერმანია) „ჩემი ბედნიერი ოჯახის“ გაქირავებაში. აქ პროცესს ადგილობრივი სადისტრიბუციო კომპანიები ხელმძღვანელობენ.

ყველაზე დიდი წარმატება ფილმს საფრანგეთში ხვდა წილად. ის 60-ზე მეტ კინოთეატრში აჩვენეს. ჩვენებებს 70 ათასზე მეტი ადამიანი დაესწრო. კინოსურათმა გერმანელი მაყურებლის ინტერესიც დაიმსახურა.

საქართველოში ეროვნული ფილმების დისტრიბუციით თავად პროდუსერები და კინოთეატრების ხელმძღვანელები არიან დაკავებული. ლოკალურ დონეზე არ არსებობს გაყიდვების აგენტების ინსტიტუტი, ისევე როგორც დისტრიბუტორი კომპანიები. ეს მოცემულობა ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ ქვეყანაში კინოთეატრების რაოდენობას. დარღვეულია დისტრიბუციის კლასიკური სქემა: ფილმი ჯერ კინოთეატრებში გამოდის, შემდეგ ვრცელდება „დივიდი“ დისტრიბუციის გზით და ტელეეთერში გადის.

ქართულ რეალობაში სქემის მეორე რგოლი ამოვარდნილია. „დივიდი“ გაყიდვები, როგორც სადისტრიბუციო არხი, მწარმოებლების დიდი ნაწილისთვის გაუმართლებელი ხარჯია, რადგან ბაზარი არალიცენზირებული დაბეჭდილი და ინტერნეტ პროდუქციით არის გაჯერებული. „დივიდიზე“ დაბეჭდილი ლეგალური ქართული ფილმების რაოდენობა მინიმალურია. ასეთ ვითარებაში პროდუსერის მთავარი ამოცანა ფილმის ეკრანებზე გამოსვლა და მის სატელევიზიო ჩვენებას შორის ოპტიმალური პერიოდის განსაზღვრაა.

როგორც გამოცდილება აჩვენებს, აღნიშნული პრობლემების მიუხედავად, სწორად დაგეგმილი კამპანიის შემთხვევაში, გარკვეული შემოსავლის მიღება მაინც შესაძლებელია. კინოდარბაზების სიმცირე არ ნიშნავს, რომ მაყურებელს ახალი ქართული კინო არ აინტერესებს.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია კინოთეატრების მფლობელების პასუხისმგებლიანი დამოკიდებულება ეროვნული პროდუქციის მიმართ. იმის მიუხედავად, რომ სფერო მონოპოლიზებულია, ეს კერძო ჯგუფი არ ხელმძღვანელობს მხოლოდ კომერციული მოსაზრებებით და ახალი ქართული ფილმის ეკრანზე გამოსვლის დროს, ეროვნული კინოპროდუქციის მხარდაჭერას სოციალურ ვალდებულებად მიიჩნევს.

ეროვნული კინოცენტრის მონაცემებით, ქართულ ფილმებს, წლის განმავლობაში, მთელ მსოფლიოში ათ მილიონზე მეტი მაყურებელი ჰყავს. იგულისხმება როგორც საფესტივალო ჩვენებები, ისე საერთაშორისო გაქირავება.

პოლიეუდის ნაწარმის დომინაციის პირობებში, ქართულ კინოს არ აქვს მსოფლიო ბაზარზე მასობრივი, გასართობი პროდუქტის გატანის პრეტენზია. საავტორო კინოდ პოზიციონირება – ერთი მხრივ, ეროვნული კინოინდუსტრიის რესურსებისა და მეორე მხრივ, ქართული კინემატოგრაფიული ტრადიციის გათვალისწინებით – ოპტიმალური გამოსავალია. თუმცა, ეს ნიშა არ ზღუდავს ქართულ ფილმს. პირიქით, როგორც გამოცდილება აჩვენებს, ის მსოფლიო ეკრანებზე სწორედ საფესტივალო ჩვენებების გავლით ხვდება.

საკონტროლო კითხვები:

1. რას ნიშნავს, თქვენი შეხედულებით, ტერმინები საავტორო კინო და საფესტივალო კინო?
2. რა თემატური და სტილისტური ნიშნებით განსხვავდებიან კომერციული და საავტორო ქართული ფილმები?
3. რომელი საბჭოთა ქართული ფილმები დაჯილდოვდნენ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე?
4. რომელი ქართული ფილმები იყვნენ ნომინირებულნი ამერიკის კინოაკადემიის პრემია „ოსკარზე“?
5. რომელ ქვეყნებში ჰქონდათ ყველაზე წარმატებული გაქირავება ახალ ქართულ ფილმებს?
6. რომელი ქართული ფილმის საერთაშორისო გაყიდვის უფლება იყიდა უმსხვილესმა ინტერნეტ ტელევიზიამ „ნეტფლიქსმა“?

დავალება:

1. მოიძიეთ ინფორმაცია საბჭოთა პერიოდში საერთაშორისო ფესტივალებზე ნომინირებული ან გამარჯვებული ქართული ფილმების შესახებ.
2. გაეცანით ინფორმაციას საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის საფესტივალო პოლიტიკისა და ამ სფეროში ქართველი კინემატოგრაფისტების მხარდაჭერის პროგრამების შესახებ.
3. გაეცანით ინფორმაციას ა კლასის საერთაშორისო ფესტივალებზე საკონკურსო პროგრამების პარალელური ღონისძიებების და მათში ქართველი კინემატოგრაფისტების მონაწილეობის შესახებ. იმსჯელეთ მათ ეფექტიანობასა და სარგებელზე.
4. ნახეთ ბოლო წლებში საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ყველაზე წარმატებული ქართული ფილმები. შეაფასეთ მათი მხატვრული ღირებულება.
5. დააკვირდით ბოლო პერიოდის საერთაშორისო ფესტივალებზე გამარჯვებული ფილმების – თემატიკას, მწარმოებელ ქვეყანას, იმსჯელეთ, მათი წარმატების მიზეზების შესახებ.

ახალი ქართული კინოს სოციალური აქცენტები

მოკლედ. სოციალური კინოს შესახებ

თუ კინემატოგრაფის წარმატების კრიტერიუმად საფესტივალო მიღწევებს გამოვიყენებთ, ცხადი გახდება, რომ ბოლო ორი ათწლეულის ლიდერი ქვეყანა რუმინეთი იყო. ყველაზე სკეპტიკურად განწყობილმა კრიტიკოსებმა უკვე აღიარეს, რომ XXI საუკუნის დასაწყისის ერთ-ერთ ყველაზე საინტერესო მოვლენას რუმინული „ახალი ტალღა“ წარმოადგენს.

2007 წლის კანის ტრიუმფის შემდეგ, როდესაც კრისტიან მუნჯუს ფილმმა „ოთხი თვე, სამი კვირა, ორი დღე“ ფესტივალის მთავარი პალმა მოიპოვა, ინტერესი რუმინული კინოს მიმართ გაიზარდა, მსოფლიომ კი, მუნჯუსთან ერთად, რუმინელი რეჟისორების მთელი თაობა: კრისტი პუიუ, კორნელიუ პორომბუიუ, რადუ მუნტიანა და სხვები აღმოაჩინა. მსოფლიო პრესა სოციალური კინოს რენესანსზე აღაპარაკდა.

ბუნებრივია, ახალი რუმინული ფილმები - განსხვავებული, ყოველი რეჟისორის ხელწერა კი, ინდივიდუალური იყო. თუმცა, კინოკრიტიკოსების სურვილს - ერთ ჩარჩოში მოექციათ ისინი, მაინც პქონდა საფუძველი. მთავარი, რაც ამ მცირეხიუჯეტიან კინოსურათებს აერთიანებდა, იყო: რეალიზმი და მკვეთრი სოციალური აქცენტები.

ავტორების მთავარი ამოცანა ეკრანსა და რეალობას შორის ზღვარის წაშლა, შელამაზებისა და თამაშის ელემენტების გარეშე ცხოვრებისეული სინამდვილის გადმოცემა გახდა. მათი გმირები ყოველთვის ჩვეულებრივი, პრობლემებით დატვირთული ადამიანები იყვნენ. თემები - ის, რაც ყველას აწუხებს: უმუშევრობა, ემიგრაცია, სიღარიბე, ოჯახური დრამები; ადამიანური ურთიერთობები, გაუცხოება და გულგრილობა.

რუმინული კინო ძალიან სადად მეტყველებს. თითქოს გამოსახულება მხოლოდ საშუალებაა - მაყურებელამდე მიიტანოს მთავარი სათქმელი, სიმართლე მძიმე სოციალური პრობლემებით დატვირთული ცხოვრების შესახებ.

ერთ-ერთ ინტერვიუში მუნჯუმ განმარტა, რომ ახალი რუმინული კინო იყო მისი თაობის რეაქცია ფილმებზე, რომლებსაც ქვეყანაში იღებდნენ XX საუკუნის 80-90-იან წლებში, როდესაც ეკრანზე ჩანდა ყველაფერი, ეპიკური დრამებისა და ფანტასტიკის ჩათვლით, რეალური ცხოვრების გარდა.

ახალ რუმინულ კინოში ყველაფერი ძალიან ბუნებრივი, ადამიანური, ცხოვრებისეულია. სიცოცხლე და სიკვდილი, სიკეთე და ბოროტება, ბედნიერება და უბედურება – ეს საპირისპირო საწყისები ძალიან ახლოს დგანან ერთმანეთთან. იმდენად ახლოს, რომ ხშირად მათი გარჩევაც კი რთულია. გამიჯვნა, თუ, სად მთავრდება ერთი და იწყება მეორე.

ყველაზე გავრცელებული ჟანრი ტრაგიკომედიაა. შავი იუმორი, რომელიც მაყურებელში სერიოზულ თემებზე საუბრის დროსაც კი ირონიას იწვევს, როგორც კრისტი პუიუს „ბატონი ლაზარესკუს სიკვდილში“ (2005) და პირიქით, ყველაზე მხიარულ წუთებში, ცხოვრებისეულ დრამატიზმს ინარჩუნებს, როგორც კოლექტიურ პროექტში „ოქროს საუკუნის ზღაპრები“ (2009) ან კრისტიან მუნჯუს „დასავლეთში“ (2002).

„ნიუ-იორკ თაიმისის“ ცნობილი კინომომხილველი ენტონი ოლივერ სკოტი, რომელმაც დასავლეთში პირველმა მიაქცია ყურადღება რუმინული „ახალი ტალღის“ ფორმირებას, წერს, რომ ყველაზე მეტად აღტაცებას იწვევს ის, თუ როგორ არის აღდგენილი კინოს უძველესი და უძლიერესი თვისება – „რეალობის მყისიერი აღქმისა და ფიქსაციის უნარი“.

ამ თვალსაზრისით, რუმინული კინო ბრიტანული „ახალი ტალღის“ ტრადიციის გამგრძელებელია. XX საუკუნის 50-იანი წლების კინოში ლიტერატურიდან და თეატრიდან მისულმა „გაბრაზებულმა ახალგაზრდებმა“ კამერის ობიექტივში ყველაზე მწვავე სოციალური და კლასობრივი თემების მოქცევით საყოველთაოდ აღიარებული ბრენდი – ბრიტანული სოციალური კინო შექმნეს.

სერგეი ეიზენშტეინმა კინოს „უზუსტესი სეისმოგრაფი“ 1943 წელს უწოდა, იგულისხმა, რომ კინემატოგრაფი არა მხოლოდ ასახავდა მაყურებლის სულიერ მდგომარეობას, არამედ შეეძლო ეწინასწარმეტყველა „ტექტონიკური ძვრები“ საზოგადოების ცნობიერებასა და სახელმწიფო წყობაში.

ძალიან მალე ეიზენშტეინის სიტყვები იტალიურმა ნეორეალიზმმა გაამართლა. თუმცა, როდესაც ეკრანზე სოციალური ბრძოლის ადეკვატურ ასახვაზე ვსაუბრობთ, საზოგადოების განწყობებისა და შემოქმედებითი პროცესის ყველაზე მჭიდრო თანხვედრის კლასიკურ მაგალითად ბრიტანული კინო უნდა განვიხილოთ.

50-იანი წლების დასაწყისი ბრიტანულ კინოში მორიგი კრიზისული ეტაპი იყო. ომგამოვლილ ყოფილ იმპერიაში პოლიევდის პროდუქციის მუდმივმა დომინაციამ, ტელევიზიის პოპულარობის ზრდამ ადგილობრივი

სტუდიების გაკოტრება და კინოთეატრების რიცხვის შემცირება გამოიწვია, რასაც მოგვიანებით უძრავობის ეპოქა (Doldrums Era) უწოდეს.

„უძრავობის“ ერთ-ერთი მთავარი კრიტიკოსი და მომავალი ახალი ტალღის გმირი, რეჟისორი ლინდსეი ანდერსონი კინემატოგრაფიულ თეორიებს ჟურნალების ფურცლებზე აყალიბებდა. „ჩვენ გვჭირდება ისეთი კინო, რომელსაც ადამიანები თავისუფლად გადაიღებენ, თითქოს პოემას წერენ ან ნახატს ხატავენ“ (ჟურნალი Sequence, გაზაფხული, 1948 წელი).

„არ შეიძლება არსებობდეს დაუინტერესებელი კრიტიკოსი, როგორც არ შეიძლება არსებობდეს დაუინტერესებელი ხელოვნება“, – აღნიშნავდა ის პროგრამულ სტატიაში Stand up! Stand up! (Sight and Sound, შემოდგომა, 1956 წელი).

ამ ახალ ხედვაში საკვანძო იყო ხელოვნანის დამოკიდებულება სამყაროსადმი. მხატვრული ესთეტიკა, შემოქმედებითი სტილი დამოუკიდებელ ღირებულებას არ წარმოადგენდა.

„სრულყოფილება არ არის თვითმიზანი. დამოკიდებულება ნიშნავს სტილს. სტილი ნიშნავს დამოკიდებულებას“, – წერდნენ ახალგაზრდა რეჟისორები თავიანთ მანიფესტში.

1956 წელს, ბრიტანეთის კინოს ინსტიტუტის ბაზაზე გამართულმა პირველმა ჩვენებამ ლინდსეი ანდერსონის, კარელ რეიშის, ტონი რიჩარდსონისა და სხვა თანამოაზრეების მოკლემეტრაჟიანი ფილმები გააერთიანა და ბრიტანული „ახალი ტალღის“ ორიენტირები განსაზღვრა.

ბრიტანულმა სოციალურმა კინომ ეკრანი ე.წ. მუშათა კლასის, საზოგადოების „დაბალ ფენას“ დაუთმო, რომელიც ძალას იკრებდა და საკუთარი უფლებებისთვის ბრძოლას იწყებდა.

გმირები – ქარხნებში მომუშავე და გარეუბნებში მძიმე სოციალურ პირობებში მცხოვრები ადამიანები იყვნენ.

თემები – ყოველდღიური, დამთრგუნველი ბრძოლა არსებობისთვის, გადარჩენისთვის, საზოგადოების უმწვავესი კლასობრივი, ეკონომიკური, სოციალური პრობლემები.

პერსონაჟები ბუნებრივად მეტყველებდნენ, ხშირად ჟარგონულ ლექსიკას იყენებდნენ. კინოენას ძალიან რეალისტური, თითქმის ნატურალისტური შეიძლება ვუწოდოთ, რომლის მიზანი ეკრანული ბარიერის მოშლა იყო.

ბრიტანულმა სოციალურმა რეალიზმმა კინოს ისტორიაში მყარი ადგილი დაიმკვირდა და ცხოვრება კენ ლოუჩის, სთივენ ფრიიზის, მაიკ ლის ფილმებში გააგრძელა. თემატიკამ, სოციალურის გარდა, გენდერული და რასობრივი ასპექტებიც მოიცვა. კრიმინალური დრამაა ეს თუ შავი კომედია – სოციალურ კინოს მთელ მსოფლიოში მაყურებელი ყველაზე „ბრიტანულ“ ჟანრად აღიქვამს.

ქართული კინო სოციალურ რეალობაზე

რუმინული, ბრიტანული და სხვა ქვეყნების გამოცდილების წყალობით დამკვიდრდა შეხედულება, რომ ომმა, კრიზისმა, სამოქალაქო მღელვარებამ, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად უნდა გადაინაცვლოს ეკრანზე და შექმნას ახალი გამომსახველობითი ხერხები.

ქართული კინო გამონაკლისი არ არის. მნიშვნელოვანი დაგვიანების მიუხედავად, ქვეყნის უახლეს ისტორიაში მომხდარი პოლიტიკური, სამოქალაქო და სოციალურ-ეკონომიკური ცვლილებები ნელ-ნელა აისახება კინემატოგრაფისტების შემოქმედებაზეც.

გალარიებული და დათრგუნვილი პოსტსაბჭოთა სამყაროს მთავარი გმირი ქალია. დედას, ცოლს თუ დას ხშირად მარტოს უწევს მძიმე სოციალურ პრობლემებთან გამკლავება და ცხოვრების ახალ მკაცრ კანონებთან ადაპტირება. დაახლოებით ასეთი სურათი ჩანს ბოლო წლების ეკრანზე. საგულისხმოა, რომ კამერის ორივე მხარეს ქალები დგანან. სოციალური პრობლემატიკა ქართულ კინოში ქალი რეჟისორების ახალმა თაობამ შემოიტანა. (უახლესი კინოს ამ საკითხებს წიგნის VIII თავშიც გაეცანით. ამჯერად ყურადღებას „ქალების კინოსა“ და სხვა, რეჟისორების, უკვე განხილული ფილმების ერთ – სოციალურ – ასპექტზე ვამახვილებთ და სწორედ, ამ რაკურსიდან ვაფასებთ)).

მათ შორის ერთ-ერთი რუსუდან ჭყონიაა. 2012 წელს გადაღებული ფილმი „გაიღიმეთ“ (Keep Smiling), საქართველოში, ორი ათწლეულის განმავლობაში დაგროვილი მძიმე სოციალური პრობლემების თავმოყრის პირველი მცდელობაა. შედეგად მაყურებელი, როგორც სარკეში, ხედავს საზოგადოებას, რომელიც ექსპლუატაციის ქვეშ აქცევს ნებისმიერ ქალს: ახალგაზრდას, ასაკოვანს, ლამაზს, უშნოს, ღარიბს, მდიდარს, დედასა თუ დევნილს.

„გაიღიმეთ“ ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებული და ამავე დროს, მსგავსი ქალების ისტორიაა. ფაბულა მრავალშეილიანი დედების სილამაზის კონკურსის ირგვლივ ვითარდება. მთავარი პრიზი – ბინა და

25 ათასი დოლარია, რომლის მოსაპოვებლად ბრძოლა კონკურსანტებს შორის წესებითა და მათ გარეშე მიმდინარეობს. თხრობა საკმაოდ დინამიკურია.

ფილმი საინტერესოა ეკრანზე რეალური სახეების, ხასიათების, პრობლემების ასახვის მცდელობის გამო. მსახიობები ამას მეტ-ნაკლები წარმატებით ახერხებენ, თუმცა მთავარ გმირებში მაინც ამოიცნობთ მეზობელს, მეგობარს, ნათესავს და ზუსტად იგრძნობთ თანამედროვეობის მთავარ სულისკვეთებას – ყველაფერი შოუდ აქციოს. „გაილიმეთ“ ბეწვის ხიდს გადის გულწრფელ ემოციებსა და ვულგარულობას შორის. დრამატული ეპიზოდები ყვითელი სატელევიზიო თოქ შოუების ესთეტიკას ემსგავსება. ზოგ შემთხვევაში, სცენარის მიხედვითაც, გმირები აღსარებას სატელევიზიო კამერის წინ წარმოთქვამენ.

ახალი თაობის ქალ რეჟისორებს შორის გამორჩეულია ნანა ექვთიმიშვილის შემოქმედება. მისი ფილმის, „გრძელი ნათელი ღლეები“ (2013) შეფასებისას, როგორც წინა თავშიც ვთქვით, ხშირად მიმართავენ ტერმინებს: ქალთა უფლებები, გენდერი, ფემინიზმი. ამით ფილმი ჩარჩოში ექცევა, პრობლემები ვიწროვდება. კინოსურათი გაცილებით საინტერესოა, თუ მხოლოდ გენდერული სათვალთ არ შევხედავთ, რადგან მასში გაცოცხლებულია წარსულის მთელი პლასტი, 90-იანი წლების თბილისი.

რეკონსტრუქცია დამაჯერებელია. დეტალებში იგრძნობა, როგორი პასუხისმგებლობით მიუდგნენ ავტორები დროს: ლეგენდარულ პურის რიგებს, გოგოს მოტაცებას, ქეიფსა და ყოფას.

ეპოქა, რომელიც თანამედროვე მაყურებლისთვის ძალადობასა და გაჭირვებასთან ასოცირდება, ნანა ექვთიმიშვილმა მოზარდების ნათელი და იმედიანი თვალით დაგვანახა. რეჟისორი არაფერს მაღავს პატრიარქალური საზოგადოების შესახებ. ამ სამყაროში დომინანტი მამაკაცია და საქმე იარაღით ირჩევა, მაგრამ გვაძლევს რწმენას, რომ სიკეთე ყველაფერზე მაღლა დადგება.

ნუცა ალექსი-შესხიშვილის, იგივე, სალომე ალექსის, ფილმი „კრედიტის ლიმიტი“ (2014) ქართულ-ფრანგულ-გერმანული კოპროდუქციაა. მისი ღერძი თანამედროვე საქართველოს მთავარი სოციალური პრობლემაა. სესხის მომსახურების რეჟიმში ცხოვრებას საზოგადოება უკვე შეეწვია, თუმცა, კინემატოგრაფი მას წლების განმავლობაში ჯიუტად უვლიდა გვერდს. სურათი პოსტსაბჭოთა ეპოქის ამ სენის აღწერის პირველი მცდელობაა.

ნინო კასრაძის გმირი, საშუალო ასაკის ქალი, საბანკო ლაბირინთშია მოხვედრილი. ერთი კრედიტის გადასაფარად მეორეს იღებს და გამოსავალს ვედარ პოულობს. ერთი შეხედვით, ყველაფერი წესრიგშია. ნინო ფორმაშია, თავს უკლის, მაგრამ ეკრანი ამ ყოფის სიყალბითაა გაჟღენთილი. რეჟისორი აღწერს იმ თაობის მარცხს, რომელიც ვერ ერგება ახალი ცხოვრების მკაცრ კანონებს. სამყარო ნინოს გარშემო, დიდი ზანია, სხვა მიმათულებით მოძრაობს, თუმცა „კრედიტის ლიმიტის“ გმირს ამის აღირების ძალა და გამბედაობა არ აქვს.

თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლებიც“ (2014) ქალის ისტორიაა. გარეუბანში მცხოვრები ორი შვილის დედა საყვარელ მამაკაცზე საპატიმროში ქორწინდება. რაც შეხვედრების საშუალებას აძლევს. მაგრამ გაუძლებს თუ არა სიყვარული ასეთ გამოცდას?

რეჟისორი ნაბიჯ-ნაბიჯ აღწერს ახალგაზრდა ქალის სულიერ ბრძოლასა და დაბნეულობას. ფილმის დასაწყისშივე ნაჩვენებია ციხის უსიცოცხლო რუტინა. პატიმრები და მათი ახლობლები, პაემნები და შეხვედრების დაუსრულებელი ლოდინი.

თუმცა, ავტორისთვის მხოლოდ ეს კონკრეტული სოციალური პრობლემა არ არის მნიშვნელოვანი. „პატარძლების“ მთელი სივრცე მონოტონური ყოფაა, მომავლის გაურკვევლობის განცდა და ასეთ გარემოში სასიცოცხლო ენერგიის შენარჩუნება გმირობის ტოლფასია.

თინათინ ყაჯრიშვილი დამკვირვებლობას ცდილობს. ნეიტრალური კამერა აფიქსირებს გმირების ცხოვრების ემოციურ ეპიზოდებს. დასკვნებსა და პროგნოზებზე ფიქრს კი მაყურებელს ანდობს.

2015 წელს გადაღებულ ფილმში „ანას ცხოვრება“, მწერალი და რეჟისორი ნინო ბასილია აერთიანებს ყველა სოციალურ პრობლემას, რომლებიც შეიძლება ქალს დაატყდეს: უმუშევრობა, გაჭირვება, ავადმყოფობა, ძალადობა, სექსუალური შევიწროება, დაუცველობა.

მარტოხელა დედის ბრძოლა არსებობისთვის შეიძლება დიდ ავანტიურად გადაიქცეს. შვილის გამო ქალს ყოფნის სხვისი შვილის გატაცების გამბედაობა. გამოუვალი მდგომარეობა ცვლის ადამიანის ბუნებას.

ფილმში ნაჩვენები ყოველდღიურობა დამთგუნველია, რადგან რეალობასთან ბევრი აქვს საერთო. უიმედობის განცდა ნაცნობია იმ მაყურებლისთვის, რომელსაც შეხება ჰქონია პრობლემებთან, რომლებზეც რეჟისორი ლაპარაკობს.

სწორედ ამ სიმართლის გამო „ანას ცხოვრების“ დრამატული ეპიზოდები არ არის გამაღიზიანებელი, იმის მიუხედავად, რომ ემოციები

უკიდურესად გაშიშვლებულია და გვირის თავსდამტყდარი განსაცდელი – კონცენტრირებული და მრავალგამზომილებიანი. თუმცა, რეჟისორი არ სპექულირებს გრძნობებით და გულწრფელია ფინალშიც, როდესაც ტოვებს იმედს. თუმცა, ოპტიმიზმის საფუძველს ფილმში არაფერი იძლევა.

ცხოვრებისეული სინამდვილის ეკრანზე ასახვის, დამაჯერებელი ხასიათებისა და ურთიერთობების შექმნის მხრივ ყველაზე წარმატებული ახალ ქართულ კინოში ლევან კოლუაშვილია. მისი ფილმების დაყოფა მხატვრულ და დოკუმენტურ ნაწარმოებებად პირობითია. რეჟისორი ყოველთვის ზღვარზეა.

ლევან კოლუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“ (2013) თაობის მანიფესტად შეიძლება მივიჩნიოთ. რეჟისორისთვის ჩვეული სადა და მშვიდი მანერით კინოსურათში გადმოსცემულია იმ მამაკაცების ისტორია, რომლებიც ერთ ქვეყანაში დაიბადნენ, ერთი ისტორია ისწავლეს, ღირებულებათა სისტემა შეიძინეს, შემდეგ ბავშვობის სამყარო დაკარგეს, იომეს და ახალ ქვეყანაში გაიღვიძეს, ახალი წესებით, მოცემულობითა და ურთიერთობებით. არ ესმით მშობლების და ალბათ ვერც შვილებს გაუგებენ.

საზოგადოების ცხოვრების გარდამავალი პერიოდის გვირების სევდიან ამბავს განსაკუთრებულ მომსიბვლელობას მატებს კეთილი ირონია, რომლითაც ლევან კოლუაშვილი დრამატულ თუ კონფლიქტურ ეპიზოდებს გადმოსცემს.

„შემთხვევით პაემნებში“ ძალიან ბუნებრივი და დამაჯერებელია ყოფითი სცენები და ოჯახური სიტუაციები. მნიშვნელოვანია, რომ ეკრანზე ჩანან პერსონაჟები რეგიონიდან და სხვადასხვა სოციალური ჯგუფებიდან თავიანთი პრობლემებით. თუმცა, მთავარი მაინც „დროის გვირის“ შექმნის მცდელობაა. სრულიად უმოქმედო და უუნარო პერსონაჟის, რომელიც არც არაფერს ითხოვს და არც არაფერს აპროტესტებს.

უფრო ადრე, ლევან კოლუაშვილმა, 2008 წელს გადაღებულ, დოკუმენტურ ფილმში „ქალები საქართველოდან“ ეკრანი დამოუკიდებლობის პერიოდის ნამდვილ გვირებს, ემიგრანტ ქალებს დაუთმო. ამ მომენტამდე საზოგადოების ეს ძალიან მნიშვნელოვანი ჯგუფი, თავისი პრობლემებით, კინოს მიღმა არსებობდა.

რეჟისორმა აღწერა ამერიკაში ემიგრირებული ქალების ყოველდღიურობა: არალეგალური შრომა, საქართველოში დარჩენილი

ოჯახების ფინანსური დახმარება, მათი დამოკიდებულება, რომელიც წლების განმავლობაში სულ უფრო მომხმარებლური ხდება.

გაყოფილი ოჯახების, ემიგრირებული ცოლებისა და დედების თემა და ამ ნიადაგზე გამოწვეული დრამები წლების განმავლობაში არ იყო საინტერესო ქართველი კინემატოგრაფისტებისთვის. მაშინ, როდესაც ეს მოცემულობა მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა რეალურ ცხოვრებას.

ემიგრანტი ქალის მხატვრული სახე შექმნა რეჟისორმა ლევან თუთბერიძემ სოციალურ დრამაში „მოირა“ (2015). ფილმი ძმების შესახებ მოგვითხრობს, რომელთა მამა ინვალიდი, ხოლო დედა ემიგრანტია. ახალგაზრდები თევზსაჭერი გემით, რომელსაც ბედისწერის ქაღალდით, მოირას სახელი ჰქვია, ზღვაში გადიან. ზღვის პროდუქტი საარსებოდ არ ჰყოფნით. ფულის შოვნის სარისკო გეგმა კი, საბედისწეროდ სრულდება.

ფატალურობის განცდას გამოსახულება პირველივე წუთებიდან ქმნის. ზღვისპირა ქალაქის პირქუში გარემო და მუქი შუქ-ჩრდილები წინასწარ ატყობინებენ მაყურებელს, რომ ბედნიერი დასასრული არ იქნება.

ერთი შეხედვით დამოუკიდებელი და მშობლების მზრუნველობის ასაკიდან გამოსული მოზარდები საკუთარ არჩევანს ვერ გააკეთებენ. ეს ფუფუნება არც მათ ქმედუნარო მამას აქვს. ერთადერთი, ვინც უიმედო სამყაროს კარგი ცხოვრების პერსპექტივაზე ცვლის, ქალია და ამ არჩევანს მისი მამაკაცები ეწირებიან.

ლევან თუთბერიძემ ოჯახისთვის თავგანწირული ემიგრანტი ქალის სტერეოტიპი დაანგრია და ამასთან, ზუსტად აღწერა ის ფსიქოლოგიური და ყოფითი დრამა, რომელიც გაყოფილ ოჯახებში იქმნება.

ყოველთვის აქტიური სამოქალაქო პოზიციით გამოირჩევა გიორგი ოვაშვილი. მისი ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული ფილმი „გაღმა ნაპირი“ (2009) ძალიან ბევრ პრობლემატურ თემას ეხება. მათ შორის მთავარი აფხაზეთის ომი და მისი შედეგებია. რეჟისორმა მოახერხა გაქცეოდა ყალბ პათეტიკას, არ ელაპარაკა ლოზუნგების ენით და გადმოეცა ადამიანური ისტორია.

„გაღმა ნაპირი“ აფხაზეთში მამის სამებნად წასული 12 წლის თედოს თავგადასავალია. საკმაოდ ემოციური ისტორია სპეკულირების გარეშე. გარემო, რომელშიც ბიჭს უწევს მოგზაურობა, სავსეა აგრესიით, ძალადობით, მაგრამ იქ ასევე არის იმედი და რწმენა, რომლითაც ბავშვი ოცნებისკენ მიდის. გზა საშუალებას აძლევს რეჟისორს, აღწეროს

რეალობა განსხვავებული სიტუაციების და ეპიზოდური პერსონაჟების მეშვეობით.

ქართველი და ფრანგი მაყურებლისთვის თანაბრად საინტერესო აღმოჩნდა გელა ბაბლუანის „ფული“ (2017). საფრანგეთში წარმატებულ გაქირავებას მოჰყვა ბრიუსელის კინოფესტივალის გრან პრი და პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის.

კრიმინალურ დრამაში ერთ-ერთ მთავარ როლს, ცნობილ ფრანგ მსახიობებთან: ბენუა მაჟიმელთან და ვენსან როტიერთან ერთად, გიორგი ბაბლუანი თამაშობს.

„ფული“ ერთი ყაჩაღობის ამბავია. მოქმედება ერთ ღამეში, პროვინციულ ქალაქში ვითარდება. ამ ღამის განმავლობაში ერთმანეთს სრულიად განსხვავებული წრის, სოციალური ფენის ადამიანები უკავშირდებიან. პარადოქსია, მაგრამ გარეუბნელ ღარიბ ახალგაზრდებს, გავლენიან პოლიტიკურ ფიგურებსა და მდიდარ კრიმინალურ ავტორიტეტებს გაცილებით მეტი აქვთ საერთო, ვიდრე წარმოდგენა შეიძლებოდა. მათ ცხოვრებას ერთი ძალა: ფულის დაუძლეველი მომხივლელობა წარმართავს. ეს ენება იმდენად ძლიერია, რომ იმორჩილებს ყველა სხვა ადამიანურ ძახილს: მეგობრობას, ოჯახურ სიბოძს და სიყვარულს. სიხარბე გმირების ყოველი ქმედების მთავარი მოტივატორია.

იმის მიუხედავად, რომ ფილმის პირველივე წუთებიდან რეჟისორი ქმნის გარდაუვალი ტრაგედიის ფატალურ განცდას, პერსონაჟები თითქმის ყოველ ნაბიჯზე აკეთებენ არჩევანს: ახალგაზრდებს შეუძლიათ უარი თქვან დარცვის გეგმაზე, მდიდარ სახელმწიფო მოხელეს შეუძლია არ წამოეგოს შანტაჟსა და შეაჩეროს დანაშაულებრივი ჯაჭვი. მაგრამ გელა ბაბლუანის კინოში არჩევანის თავისუფლება მოჩვენებითია.

აქ ადამიანებმა თავისუფალი ნება დიდი ხანია დათმეს, გამდიდრებაზე ოცნების სასარგებლოდ. რადგან სწამთ, რომ ბედნიერება მხოლოდ ფულია.

„ფულის“ ძლიერი მხარე დრამატურგიაა. სცენარის ავტორი თავად რეჟისორია. სასპენსი რკინის ხელით იჭერს მაყურებელს. შეუძლებელია წინასწარ გათვალო, რას მოიმოქმედებენ სიხარბით დაბრმავებული, კუთხეში მიყენებული და სასოწარკვეთილი პერსონაჟები.

ღამის რბოლა განთიადზე სრულდება. პერსონაჟები ჟანრის კანონებს ეწირებიან. ფულისთვის ბრძოლის მრავალსკლიანი კომბინაციიდან პირობითი გამარჯვებული გიორგი ბაბლუანის გმირი გამოდის. მაყურებელმა არ იცის, რას მოუტანს გმირს ახალი დღე? რა

განსაცდელი ელის მას ცხოვრებაში? მაგრამ კითხვებს აქტუალურობა დაკარგული აქვთ, რადგან მთავარი სათქმელი უკვე ნათქვამია. გამარჯვებული, გადარჩენილი თუ გაქცეული, სინამდვილეში, ყველაზე დიდი დამარცხებულია, რომელიც ყველაფერს კარგავს. ხოლო ის, რისი გულისთვისაც საკუთარ და სხვის სიცოცხლეს სწირავდა, უსარგებლო ქაღალდის გროვაა.

რთულია, უკანასკნელი ათწლეულის განმავლობაში შექმნილი ეს განსხვავებული ფილმები ერთ ჩარჩოში მოაქციო. თუმცა, მათ მაინც აქვთ საერთო მახასიათებლები.

უპირველესად, ეს არის სოციალური თემატიკა. მათში გამოჩნდა ყველა მნიშვნელოვანი პრობლემური საკითხი: უმუშევრობა, ემიგრაცია, პატიმრობა, საბანკო სესხი თუ ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული სირთულეები. საყურადღებოა, რომ ფილმების უმეტესობა ცხოვრების ამა თუ იმ, საზოგადოდ გავრცელებულ, ფრაგმენტს ასახავს.

რეჟისორები შეგნებულად ამბობენ უარს ფინალზე, კლასიკური გაგებით. თავად არ ასრულებენ ისტორიას და მომავლის განჭვრეტას მაყურებელს ანდობენ. ეს დამოკიდებულება განსაზღვრავს კინემატოგრაფიულ ენასაც.

ნეიტრალური კამერა, თვალი – დამკვირვებელი, სწორედ ამ ხერხს ირჩევენ რეჟისორები ამბის მოსათხრობად. ისტორიები დრამატული და ემოციურია, მაგრამ მაყურებელი მათ ღია სარკმლიდან, სააგტორო ფილტრის გარეშე აკვირდება.

მსაჯულისა და მორალისტიკის როლს ახალი ქართული კინოს შემქმნელები არ ირგებენ. ყოფითი გარემო, სადაც ეს ისტორიები ვითარდება, ნატურალისტურია. ეს ჩვენი ყოველდღიურობაა და ეკრანსაც დამაჯერებლობას მატებს.

განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა პერსონაჟების მეტყველებას. ეკრანზე ცხოვრებისეული, მარტივი დიალოგის გადატანა ქართული კინოსთვის ერთ-ერთი პრობლემური საკითხია. თუმცა, ტექსტის გამარტივების, გაცოცხლების მცდელობა ნამდვილად არის და ხშირად წარმატებულიც.

ეკრანზე ბუნებრივ საუბარს დიდ მნიშვნელობას ბრიტანელი „გაბრაზებულები“ ანიჭებდნენ და ღარიბი გარეუბნის მაცხოვრებლების აქცენტების დაჭერას დიდ ძალისხმევას ანდობდნენ.

ენის გაცოცხლება სოციალური კინოს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია. რეალური ცხოვრება და ყოფითი სიტუაცია ადამიანურ

მეტყველებას მოითხოვენ. ქართველი რეჟისორების ბოლო ფილმებში სწორედ ეს ძიება ჩანს – მცდელობა, აჩვენონ რეალური პრობლემა და ისაუბრონ მაყურებლისთვის გასაგებ ენაზე.

საკონტროლო კითხვები:

1. რომელი ფილმით მიიქცია მსოფლიო ყურადღება რუმინულმა „ახალმა ტალღამ“?
2. რას წერდა პროგრამულ სტატიებში კინემატოგრაფის დანიშნულებაზე „ბრიტანელი გაბრაზებული“ ლინდსეი ანდერსონი?
3. რა უწოდა სერგეი ეიზენშტეინმა კინემატოგრაფს 1943 წელს?
4. რომელმა ქალმა რეჟისორმა სცადა პირველად ახალ ქართულ კინოში სოციალური პრობლემების აღწერა?
5. რა მახასიათებლები აერთიანებთ ახალ ქართულ სოციალურ ფილმებს?
6. როგორ უყურებენ თანამედროვე მამაკაცი რეჟისორები დღევანდელ რეალობას? რა არის სპეციფიკური მათი ხედვისთვის?

დავალება:

1. გაეცანით ინფორმაციას საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ საქართველოში შექმნილი პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ვითარების შესახებ.
2. მოიძიეთ სტატიები და სამეცნიერო ნაშრომები რუმინული „ახალი ტალღისა“ და ბრიტანული სოციალური კინოს გამორჩეული ფილმებისა და მათი რეჟისორების შესახებ.
3. ჩამოთვალეთ, რომელი სოციალური პრობლემები აისახა ახალ ქართულ ფილმებში და რომელი არ მოხვდა კინემატოგრაფისტების ყურადღების ქვეშ. გააანალიზეთ, რა არის ამის მიზეზი.
4. მოიძიეთ და წაიკითხეთ რომელიმე თანამედროვე მწერლის ნაწარმოები, რომელიც დღევანდელ სოციალურ პრობლემებს ასახავს და შეადარეთ რომელიმე ქართულ, სოციალურ თემატიკაზე გადაღებულ ფილმს.
5. განსაზღვრეთ – რა არის მნიშვნელოვანი სოციალური კინოსთვის – თემა, პრობლემატიკა თუ მხატვრული ფორმები?
6. ნახეთ და შეაფასეთ რომელიმე საბჭოთა ქართული ფილმი, რომელიც ადეკვატურად ასახავს იმ პერიოდის სოციალურ პრობლემატიკას.

კინონდუსტრიის მხარდაჭერის საერთაშორისო მემანიჟმენტი

კინონდუსტრიის განვითარების ეკონომიკურ საფუძვლებს ქვეყანაში მოქმედი საკანონდებლო რეგულაციები, სახელმწიფო დაფინანსების მოდელები, ფედერალური თუ რეგიონული კინოპროგრამები, საგადასახადო სისტემა და შესაბამისი ინფრასტრუქტურა ქმნიან. ამ ელემენტების ერთობლიობა წარმოადგენს ეროვნული კინოს მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას, რომელიც ყველა ქვეყანას განსხვავებული აქვს. ზოგადად კულტურის სფეროს დაფინანსების, მხარდაჭერისა და განვითარების მსოფლიო გამოცდილება აჩვენებს, რომ არსებობს კულტურის ეკონომიკის სამი ძირითადი ტიპი:

- **რომანული** – როდესაც კულტურა ფინანსდება ცენტრალიზებულად და ძირითად წყაროს სახელმწიფო ბიუჯეტი წარმოადგენს.
- **გერმანული** – როდესაც ცენტრალურად ხორციელდება მხოლოდ პატერნალური მხარდაჭერა, ხოლო დაფინანსება, ძირითადად, მოდის ადგილობრივი ბიუჯეტებიდან და ფონდებიდან.
- **ანგლო-ამერიკული** – როდესაც სახელმწიფო არის მხოლოდ გარკვეული მიმართულებების მხარდამჭერი, დაფინანსება ხორციელდება კერძო კაპიტალის მოზიდვის ხარჯზე, მათ შორის, საგადასახადო შეღავათების გამოყენებით.

შესაბამისად, სხვადასხვა ქვეყანაში კინონდუსტრიის მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას კულტურის ეკონომიკის ტიპი განსაზღვრავს. განვიხილოთ რამდენიმე მაგალითი:

საფრანგეთში კინონდუსტრიის განვითარების ეკონომიკურ საფუძველს ქმნის ეროვნული კინოწარმოების მხარდაჭერის მყარი და კომპლექსური სისტემა, რომლის უმნიშვნელოვანესი სეგმენტი კინოგაქირავებიდან მიღებულ შემოსავალზე დაწესებული გადასახადია. 2013 წლიდან გადასახადი ყოველი გაყიდული ბილეთის 11 პროცენტს შეადგენს. დაბეგვრას ექვემდებარება უცხო ქვეყანაში წარმოებული ფილმები, სატელევიზიო და ინტერნეტპროდუქცია. მიღებულ თანხას საფრანგეთის ეროვნული კინოცენტრი განკარგავს. ფული ადგილობრივ მწარმოებლებზე გაცემული გრანტების სახით უბრუნდება ინდუსტრიას. ეს მექანიზმი წარმატებით უზრუნველყოფს კინოცენტრისთვის პრიორიტეტული მიმართულებების წახალისებასა და კინოსექტორში თანხების რეინვესტირებას.

ფრანგული კინოს დაფინანსების მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს სატელევიზიო სექტორი, რეგიონული სახელმწიფო ფონდები, ევროპული ფონდი EURIMAGES და სხვა ევროპული საკრედიტო ორგანიზაციები. მნიშვნელოვანია, რომ სახელმწიფო, კერძოდ, კინემატოგრაფისა და კულტურის ინდუსტრიის დაფინანსების ინსტიტუტი ეხმარება კინოსტუდიებს საბანკო კრედიტების მიღებაში საკრედიტო გარანტიების წარდგენით.

ეროვნული კინოს მხარდაჭერის ეს მოდელი საფრანგეთში წელიწადში 200-ზე მეტი ფილმის წარმოების შესაძლებლობას იძლევა. ამასთან, კინოცენტრი ახერხებს პრიორიტეტული მიმართულებების, დებიუტების, ექსპერიმენტების დაფინანსებას. უშუალოდ ფილმწარმოების გარდა, კინოცენტრი მუშაობს პროდუქციის გაქირავებაზე როგორც შიდა ბაზარზე, ისე საზღვარგარეთ. პასუხისმგებელია ინფრასტრუქტურაზე: კინოთეატრების ქსელის გაფართოებასა და აღჭურვაზე, კინოფესტივალების მხარდაჭერასა და მთელ მსოფლიოში ფრანგული კინოს პოპულარიზაციაზე.

გერმანიაში ცენტრალიზებული სისტემის ნაცვლად მოქმედებს კინოს მხარდაჭერის რეგიონული პროგრამები. დაფინანსების წყაროებიც განსხვავებულია: ფედერალური და რეგიონული ფონდები, ბანკები, დისტრიბუტორები და თვით, მწარმოებლები. არ არის დანერგილი საგადასახადო შეღავათების სისტემა, სამაგიეროდ მოქმედებს გაქირავების ბეგარა 4-5 პროცენტი. გერმანიის ფედერალური კინოფონდი ფინანსდება მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანაში წარმოებული ფილმების ბილეთების გაყიდვის ხარჯზე.

იტალიაში მოქმედებს საგადასახადო შეღავათების ორი მიმართულება: საგადასახადო სუბსიდია (Tax Credit) და საგადასახადო საფარი (Tax Shelter). სისტემა 2008 წელს დაინერგა, როდესაც დამტკიცდა ახალი კანონი „კინოს შესახებ“. რეგულაციები ეხება ინდუსტრიის ყველა მოთამაშეს: პროდუსერებს, დისტრიბუტორებს, კინოთეატრების მფლობელებს, ტექნიკურ ინდუსტრიას, ადგილობრივ და უცხოელ მეწარმეებს, ვისაც იტალიური კინოს წარმოებასა და გავრცელებაში ინვესტიციის ჩადების სურვილი აქვს. ამ გზით სახელმწიფო თავს არიდებს სექტორში პირდაპირ ინვესტიციებს.

2008-2010 წლებში საგადასახადო სუბსიდია ინვესტორისთვის იტალიურ კინოწარმოებაში ჩადებული თანხის 40 პროცენტს შეადგენდა. ინვესტიციის 80 პროცენტი იტალიაში იხარჯებოდა:

იქმნებოდა სამუშაო ადგილები, უმჯობესდებოდა ინფრასტრუქტურა, ფინანსდებოდა სასწავლო პროგრამები.

ყოფილი სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებს შორის საინტერესო მაგალითს წარმოადგენს პოლონეთი. 2005 წელს პოლონეთის მთავრობის გადაწყვეტილება კინოხელოვნების ინსტიტუტის შექმნის შესახებ ინდუსტრიის დინამიკური განვითარების წინაპირობა გახდა. ინსტიტუტს გადაეცა კინოს მხარდაჭერის და ამ მიზნით, სახელმწიფო სახსრების განაწილების ფუნქცია. სპეციალური წესდებით დადგინდა, რომ კინობაზრის ყველა მოთამაშე: წარმოება, გაქირავება, რეკლამა, სატელევიზიო (კაბელური და ციფრული) მაუწყებლობა შემოსავლის 1,5 პროცენტს ინსტიტუტის ფონდში იხდის. მიღებულ თანხას პოლონეთის კინოხელოვნების ინსტიტუტი საკუთარი შეხედულებისამებრ განკარგავს. მას კულტურის სამინისტროც ნაწილობრივ აფინანსებს.

დარგის განვითარებაში შემდეგი ნაბიჯი 2012 წელს პოლონეთის კინოკომისიის დაფუძნება გახდა. ორგანიზაციის დანიშნულებაა შექმნას ხელსაყრელი პირობები ქვეყანაში უცხოელი ინვესტორების მოსაზიდად, გაზარდოს ადგილობრივი კინოწარმოების პოტენციალი და ხელი შეუწყოს პარტნიორული პროექტების განხორციელებას.

უნგრეთი საინტერესო მაგალითია კინოინდუსტრიის წახალისების საგადასახადო მექანიზმების გამოყენების თვალსაზრისით. ბოლო წლებში ქვეყნის კინოწარმოებამ დინამიკური განვითარება დაიწყო, რასაც ბიძგი საკანონმდებლო ცვლილებებმა მისცა. დაწესდა ე.წ. კორპორატიული საგადასახადო შეღავათი, რაც კინოწარმოებაზე დახარჯული თანხების 25 პროცენტის საგადასახადო ვალდებულებისგან გათავისუფლებას გულისხმობს.

ევროპული ქვეყნებისგან განსხვავებული გამოცდილება აქვს ამერიკის შეერთებული შტატების კინოინდუსტრიას. აქ კინოწარმოების დაფინანსებას მთლიანად მსხვილი სტუდიები და დამოუკიდებელი რეჟისორები უზრუნველყოფენ. მიუხედავად იმისა, რომ პირდაპირი სახელმწიფო დაფინანსება არ არსებობს, ხშირია ირიბი ფინანსური მხარდაჭერა ფედერალური, შტატების ან მუნიციპალიტეტების ბიუჯეტიდან მიღებული გრანტების სახით. ასევე, მოქმედებს კინემატოგრაფით დაინტერესებული კერძო სპონსორების ან საქველმოქმედო ორგანიზაციების ფინანსური ჩართულობაც.

შტატებში კინომწარმოებელთათვის შემდეგი წამახალისებელი მექანიზმები მოქმედებს:

1. მოგების გადასახადისგან ნაწილობრივ გათავისუფლება (20-30 პროცენტი)
2. ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა
3. გრანტების გამოყოფა
4. გაყიდვის გადასახადისგან გათავისუფლება
5. მწარმოებელი კომპანიის წარმომადგენლების გათავისუფლება ინდივიდუალური გადასახადებისგან
6. სახელმწიფოს მფლობელობაში არსებული ლოკაციებით უსასყიდლოდ სარგებლობის უფლება

წახალისების მოდელების სტრუქტურა, ტიპი და ზომა დამოკიდებულია კონკრეტული შტატის კინოპოლიტიკაზე. მეტიც, შტატებს შორის არსებობს ერთგვარი კონკურენცია კინომწარმოებლების მოზიდვის კუთხით. ადგილობრივი მთავრობები ინვესტორის დასაინტერესებლად საკუთარ, უნიკალურ საშეღავათო სისტემებს ქმნიან.

უცხოელი კინომწარმოებლების დაინტერესების სხვადასხვა გზას მსოფლიოს 50-ამდე ქვეყანა იყენებს. ყველაზე გავრცელებული მოდელებია:

- **საგადასახადო შეღავათი (Tax Shelter)** – კინომწარმოებელი ფილმის წარმოების ეტაპზევე იზიდავს ინვესტიციებს კომპანიებისგან (საერთო ბიუჯეტის განსაზღვრული პროცენტით), ხოლო ინვესტორი, თავის მხრივ, აღნიშნულ თანხას საკუთარ გადასახადებში ითვლის.
- **საგადასახადო კრედიტი (Tax Credit)** – მწარმოებელ კომპანიას ფილმის დასრულების შემდეგ უბრუნდება გადახდილი გადასახადები.
- **ნაღდი ფულის უკან დაბრუნების სისტემა (Cash Rebate)** – წინასწარ დადგენილი კრიტერიუმებით ფილმის წარმოების ხარჯებიდან განისაზღვრება კვალიფიციური ხარჯები. მათი წინასწარ გაცხადებული პროცენტი უბრუნდება ფილმის მწარმოებელ კომპანიას.

სხვადასხვა კვლევა ამტკიცებს, რომ ევროპის იმ ქვეყნებში, რომლებშიც კინომწარმოებელთათვის შეღავათები სტაბილურად მუშაობს, იზრდება მთლიანი შიდა პროდუქტი. უნგრეთსა და ირლანდიაში შეღავათების სისტემის ამოქმედების შემდეგ ბიუჯეტი კინოსექტორიდან შესული გადასახადების 24,2 პროცენტით გაიზარდა. საფრანგეთში სახელმწიფოს მიერ კინოინდუსტრიაში ინვესტირებულ ყოველ ევროს

მიჰყვება 14 ევრო ადგილობრივი და უცხოური კერძო ინვესტიცია.

ქართულ კინოწარმოებას მსხვილ უცხოურ კომპანიებთან თანამშრომლობის გამოცდილება გასულ წლებში არაერთხელ ჰქონია. ყველაზე წარმატებულ მაგალითებზე დაყრდნობით ამოქმედდა საქართველოში ეროვნული კინოს მხარდაჭერის სამთავრობო პროგრამა „გადაიღე საქართველოში“, რაც მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული საშეღავათო სისტემის – ნალდი ფულის უკან დაბრუნების მოდელის დანერგვას გულისხმობს.

საკონტროლო კითხვები:

1. კულტურის სფეროს დაფინანსების რომელ მოდელებს იცნობს დასავლური სამყარო?
2. როგორია ეროვნული კინოს მხარდაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკა საფრანგეთში, გერმანიაში, იტალიასა და ევროპის სხვა ქვეყნებში?
3. რა განსხვავება და მსგავსებაა ევროპის ქვეყნებსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში დანერგილი ფილმწარმოების დაფინანსების მოდელებს შორის?
4. კინოწარმოების მხარდაჭერის და წახალისების რა ტიპის საგადასახადო მექანიზმებია დანერგილი მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში?
5. რა არის ქართული კინოინდუსტრიის მთავარი ხელისშემშლელი მიზეზი?

დავალება:

1. გაეცანით დამატებით ინფორმაციას ევროპული ქვეყნების სახელმწიფო კინოპოლიტიკის შესახებ. იმსჯელეთ მათ თავისებურებებსა და ეფექტიანობაზე.
2. მოიძიეთ ინფორმაცია ამერიკის შეერთებული შტატების კინოინდუსტრიის, ფილმწარმოების დაფინანსებისა და სხვადასხვა შტატში მოქმედი რეგულაციების შესახებ.
3. მოიძიეთ ინფორმაცია საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში კინოინდუსტრიის განვითარების შესახებ. გააანალიზეთ და შეადარეთ მათი განვითარების დონე და მიღწევები.
4. მოიძიეთ ინფორმაცია საქართველოში კინოწარმოების ერთწლიანი შედეგის შესახებ – როგორც ფინანსური, ისე შემოქმედებითი წარმატების თუ წარუმატებლობის შესახებ.
5. დააკავშირეთ ეს ორი პირობა ერთმანეთთან. ჯგუფში, მოპოვებული დოკუმენტების მიხედვით, იმსჯელეთ საკითხის გარშემო.

ქართულ კინოში „ნაკოვნო თაობა“

ქართველი რეჟისორების „დაკარგული თაობის“ შესახებ წინამორბედ თავებში ვისაუბრეთ. შეგახსენებთ, რომ ეს განსაზღვრება ზოგადად გამოიყენება იმ ხელოვნებთან კავშირში, რომლებმაც საქართველოში XX საუკუნის ბოლო 10-წლეულში მიმდინარე პოლიტიკური და სოციალური კატაკლიზმების გამო ბოლომდე ვერ შეძლეს შემოქმედებითი, თუ სხვა სახის, პროფესიული თუ პიროვნული რეალიზაცია.

სწორედ ქვეყანაში არსებული ვითარების, აქედან გამომდინარე, კინოინდუსტრიისა და კინოს დაფინანსების სისტემის მოშლისა და უამრავი სხვა ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზის გამო, ფილმწარმოების პროცესი თითქმის ნულოვან ზღვრამდე დავიდა.

ქართული კინოს ისტორიაში 1990-იანი წლები „დიდი ჩავარდნის“ სახელითაც არის ცნობილი. ეს ის პერიოდია, როდესაც „დაკარგულ თაობას“, რომელიც მაშინ ახალგაზრდა იყო (რომლის ნაწილს უკვე დაწყებული ჰქონდა წარმატებული კარიერა, ნაწილს კი, სწორედ იმ პერიოდში უნდა დაეწყო ახალ სამყაროში ახალი კინო შეექმნა), ისევე, როგორც რეჟისორების ყველა თაობას, კრიზისის პერიოდი დაუდგათ. ამის საფუძველი იყო ქვეყანაში მიმდინარე კატაკლიზმებით გამოწვეული „დიდი დეპრესია“ და საზოგადოების ხელმოცარულობა ყოფიერების სხვადასხვა სფეროში. გადატანილი ომების ჯერ კიდევ ძალიან ცოცხალი ხსოვნა და მომავლის, პერსპექტივის ვერგანჭვრეტის შეგრძნება.

ღრთა განმავლობაში, კრიზისმა სინდრომის სახე მიიღო – „დაკარგული თაობის“ რეჟისორების ფილმების დაბალი მხატვრული დონე სხვადასხვა არგუმენტით მართლდებოდა, რაც მოჯადოებულ წრეს კიდევ უფრო კრავდა.

2000-იანი წლებისთვის კინემატოგრაფისტთა შორის „ჩაგრული რეჟისორის“ იმიჯიც კი გავრცელდა. რომანტიზებული ხელოვანის ამ სახეს ემატებოდა ბავშვურობის, მიაპიტობისა და პრობლემებთან გამკლავების რეალური შიში. ამის თქმის საფუძველს გვაძლევენ „დაკარგული თაობის“ პესიმიზტური, ფატალისტური ფილმები და რეჟისორების გაუბედაობა, სტაგნაციაში მყოფი კინემატოგრაფის გადარჩენისთვის ბრძოლაში ჩაუბმელობა.

ქართული კინოს ესაჭიროებოდა თაობა, რომელიც, საკუთარი უბედურებით ტკობის ნაცვლად, ხელს მოჰკიდებდა თითქმის ბოლომდე გაჩერებულ კინოწარმოებას. ასე გამოჩნდნენ ენთუზიასმით მომუშავე

ახალგაზრდები, რომელთა მიზანიც ყველაფრის ფასად კინოს გადაღება იყო.

„დაკარგული თაობის“ შემდეგ „სტუდენტური კინოს“ პერიოდი დადგა. 2000-იანი წლების დასაწყისიდან, საქართველოში კინოწარმოება, ძირითადად, სწორედ სტუდენტების საკურსო და სადიპლომო ნამუშევრების ხარჯზე არსებობდა.

ალბათ, ამანაც განაპირობა, 2001 წელს, კლუბ „სარდაფში“ ახალგაზრდული და სტუდენტური საერთაშორისო კინოფესტივალის „ჩვენ მოვდივართ“ დაარსება (დამფუძნებელი კინორეჟისორი დავით ჯანელიძე). კლუბი „სარდაფი“ კი, 90-იან წლებში ძალიან პოპულარული თავშეყრის ადგილი იყო. ახალი ქართული კულტურის ნამდვილი ცენტრი, რომელშიც ლიტერატურისა და ხელოვნების ყველა დარგის ახალი და უფროსი თაობის წარმომადგენლები იკრიბებოდნენ, შემოქმედებით სადამოებს, გამოფენებს, წიგნების წარდგინებებს, კონცერტებს, ფილმების ჩვენებებს მართავდნენ და უშუალოდ, პირისპირ საუბრებით ეცნობოდნენ საზოგადოებას.

საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ „ჩვენ მოვდივართ“ იყო პირველი კინოფესტივალი, რომელიც თავს უყრიდა სტუდენტებს, აჯილდოებდა და ასაჩუქრებდა წარმატებულებს და კინოში ყოფნის სტიმულს აძლევდა.

მაღევე, 2003 წელს, „ჩვენ მოვდივართ“ საერთაშორისო მოკლე ფილმების ფესტივალ „სესილიდ“ გადაკეთდა. მმართველობა ახალგაზრდა რეჟისორებსა და მენეჯერებს გადაეცათ. მასზე აჩვენებდნენ ქართველი და უცხოელი რეჟისორების, სტუდენტურ და სადებიუტო მოკლემეტრაჟიან ფილმებს. „სესილიმ“ წინამორბედის გეზი გააგრძელა და დღეს შეგვიძლია თავისუფლად ვთქვათ, რომ ამ ფესტივალებმა „ახალი ქართული კინოს“ დაბადებასაც შეუწყვეს ხელი და, კინოპროცესის წახალისებასთან ერთად, ახალი თაობის გემოვნების, აზროვნების ფორმირებასაც.

პარალელურად, 2000-2001 წელს, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალ „საჩუქარის“ ფარგლებში, ცალკე სეგმენტად, უფრო ადრე, 1998-1999 წლებში, საერთო პროგრამის ერთ-ერთ სექციაში – კინოჩვენებები დაიწყო. ასე ვთქვათ – ფესტივალის ფესტივალში. 2001 წლიდან, იმავე წელს შექმნილმა ხელოვნების ცენტრმა „პრომეთე“ თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალი დააარსა. (დამფუძნებლები – გაგა ჩხეიძე და ნინო ანჯაფურიძე). ამ მოვლენამ ქართულ კინოსამყაროში ცენტრალური ადგილი მაღევე დაიკავა.

ფესტივალს ჩამოჰქონდა თანამედროვე საავტორო კინოს რჩეული ნამუშევრები (რაც იმ წლებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო, კინოთეატრებსა და გამორჩეული კინოფილმების გარეშე დარჩენილი კინომოყვარულებისა და პროფესიონალებისთვის). და, რაც მთავარია, „პრომეთე“ ეკრანს უთმობდა ახალ ქართულ ფილმებს, რომელთა ნახვაც კინოთეატრების ეკრანებზე, ფაქტობრივად, შეუძლებელი იყო.

„პრომეთე“ დღემდე არა ერთი თაობა „გაზარდა“. ფესტივალზე მოხალისეებად, სხვებთან ერთად, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებიც მუშაობდნენ. მათ, წლის საუკეთესო ფილმების ნახვასთან ერთად, საშუალება ჰქონდათ დასწრებოდნენ მასტერკლასებს, შეხვედროდნენ უცხოელ სტუმრებს, პროდუსერებსა და რეჟისორებს, მიეღოთ ინფორმაცია საერთაშორისო კინოგამოცდილების შესახებ და სხვ.

ცოტა ხანში, მოხალისე სტუდენტებისა და მათი თაობის სხვა რეჟისორების ფილმების ჩვენება ფესტივალის ერთ-ერთ სექციაში „ქართული პანორამა“ დაიწყო. სწორედ ეს აღნიშნა სამადლობელ სიტყვაში მარგო ზუბაშვილმა, რომელმაც 2017 წელს „ოქროს პრომეთე“ მოკლემეტრაჟიან ფილმ „ანასთის“ მიიღო. რეჟისორი წლების განმავლობაში ფესტივალის თანამშრომელი იყო. ამრიგად, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ მის ცხოვრებასა და ბიოგრაფიაში (და ქართული კინოს ისტორიაშიც) „პრომეთეს“ გამორჩეული ადგილი უკავია, განსაკუთრებით, ახალგაზრდებისა და „ახალგაზრდული კინოს“ წახალისებისა და განვითარების კუთხით.

„პრომეთეს“ ოდნავ მოგვიანებით, ბათუმის საავტორო კინოს ფესტივალიც „ბიაფი“ (დაარსდა 2006 წელს, დამფუძნებლები – გიორგი გოგიბერიძე და ზვიად ელიზიანი, ხელოვნების სახლი „არგანი“) შეუერთდა, რომელსაც ასევე აქვს ახალგაზრდული კინოს სექცია და მსოფლიოს წამყვანი კინემატოგრაფისტების საჯარო ლექციები, მასტერკლასები თუ ვორქშოპები, პირველ რიგში, ახალგაზრდებისთვის.

არ უნდა დაგვავიწყდეს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბაზაზე არსებული სტუდენტური საერთაშორისო კინოფესტივალი „ამირანი“. მართალია, ის გაცილებით ადრე, 1979 წელს დაარსდა, იმხნად, თეატრალური ინსტიტუტისა და საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თაოსნობით, მაგრამ 1990 წელს არსებობა შეწყვიტა. აღადგინეს 2007 წელს, დავით

ჯანელიძის ინიციატივით (რომელიც მაშინ კინო-ტელე ფაკულტეტის დეკანი იყო).

მას შემდეგ, „ამირანი“ ყოველწლიურად თავს უყრის მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილიდან გამოგზავნილ, სხვადასხვა კინოსკოლის ფილმებს. რაც მთავარია, მის ფარგლებში უჩვენებენ თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში მიმდინარე წლის თითქმის ყველა საკურსო თუ სადიპლომო ნამუშევარს. სხვადასხვა ქვეყნიდან მოწვეული პროფესიონალები სხვადასხვა თემაზე მასტერკლასებსაც ატარებენ, სპეციალურად, სტუდენტებისთვის.

ყველა ზემოხსენებული კინოფესტივალი აჩვენებდა და აჩვენებს ფილმებს, რომლებიც მაყურებელს, კრიტიკოსებსა და თავად რეჟისორებსაც წარმოდგენას უქმნიან ქართულ და მსოფლიო კინოში არსებულ მდგომარეობასა თუ ტენდენციებზე. ამ ფესტივალებმა უზრუნველყვეს მთავარი – კინემატოგრაფისტთა კავშირები და ალიანსები. სწორედ ასეთი კონტაქტებისა და ღონისძიებების არარსებობამ აქცია ერთ დროს ასევე დამწყები რეჟისორები ე.წ. დაკარგულ თაობად.

მართალია, დღემდე, თანამედროვეთგან არც ერთ ჯგუფსა თუ თაობას, არც ერთ ადგილობრივ კინოფორუმზე არ წაუკითხავთ ერთობლივი მანიფესტი, განცხადება და არც რომელიმე კინემატოგრაფიული მოძრაობის დაწყება გამოუცხადებიათ (რითიც გაჯერებულია მსოფლიო კინოს ისტორია), მაგრამ, როგორც ჩანს, ამის დრო ჯერ კიდევ არ დამდგარა.

2000-იანი წლებში ქართულ კინოში (როგორც წინა თავებში ვისაუბრეთ) ახალი ეტაპი იწყება, რომელსაც „ახალი ქართული კინო“ ვუწოდებთ. ის არ მოიცავს კონკრეტულად ერთ თაობასა თუ ერთ მიმდინარეობას. „ახალ ქართულ კინოს“ ქმნიდნენ და ქმნიან სხვადასხვა ასაკის, გემოვნებისა და ხედვის რეჟისორები. თუმცა, დამწყები კინემატოგრაფისტების ხელწერა განსხვავდება შედარებით უფროსი კოლეგების ხელწერისგან და ეს იძლევა ახალი ქართული კინოს ჩასახვის შესაძლებლობას ფიქრის საფუძველს.

ახალგაზრდა რეჟისორებზე საუბრისას უნდა ვახსენოთ: ლაშა, ცქვიტინიძე, დეა კულუმბეგაშვილი, მარგო ზუბაშვილი, ანა ციმინტია, გიორგი მუხაძე, მარია სიჩინინი, ბაქარ ჩერქეზიშვილი, სალომე ვეფხვაძე, ანა კვიჭიძე, დავით ფირცხალავა, ანა ურუშაძე, ზურა დემეტრაშვილი, გიგა ბაინდურაშვილი, ვახტანგ ჯაჯანიძე, სოსო ბლიაძე, ამირან დოლიძე, გიორგი თავართქილაძე, გიგმა აბაშიძე, გრიგოლ ჯანაშია,

ნატო გაბუნია, თორნიკე ბზიავა, დაეთ გურგულია, ნინო ჟვანია, ელენე ნავერიანი და სხვ.

ესთეტიკურ და შინაარსობრივ ამბოხს ვაკვირდებით დამწყები რეჟისორების უმრავლესობასთან. მაგალითად, ნატო გაბუნიასა და გრიგოლ ჯანაშიას „ლამის მორიგე“ (2018) თხრობის მანერითა და ზოგადი სტილისტიკით განსხვავდება თანამედროვე ქართული ფილმების უმრავლესობისგან და ახლოს დგას ე.წ. ევროპული არტ ჰაუსის ესთეტიკასთან.

იგივე ითქმის ვახტანგ ჯაჯანიძის დოკუმენტურ ფილმზე „ორშაბათიდან ორშაბათამდე“ (2013) და მხატვრულზეც „გამოსელა“ (2015), რომლებიც წმინდა კინოენის ძიების, გამომსახველობითი, პლასტიკური კინოს თანამედროვე ნიმუშებია.

წინააღმდეგობებით სავსე აწყმოს უპირისპირდებიან: გიგიშა აბაშიძე „მეზობლებში“ (2018), თორნიკე ბზიავა „თევზაობაში“ (2017), ამირან დოლიძე „ცხოველში“ (2017), ტრაგიკულად დაღუპული გიგა ხაინდრავა „დაცვის პოლიცილეში“ (რომლის ფილმიც – 2012-2018 – მისმა მეგობრებმა დაასრულეს), სოსო ბლიაძე „სამ საფეხურში“ (2017), გიორგი მუხაძე „ანას მოლოდინში“ (2016), სალომე კეფხვაძე „მე, მამა და ისინიში“ (2013) და სხვ.

რაც შეეხება წარსულს, ისტორიის მკაცრ, ამასთან ერთად, ირონიულ შეფასებას ცდილობენ გიორგი თავართქილაძე ფილმში „კუდი ხალხი“ (2018) და თორნიკე გოგრიჭიანი – „ანდროში“ (2017), თუ თორნიკე ბზიავა „აპრილის სუსხში“ (2011).

ახალგაზრდული კინოს „ფლაგმანად“ კელავ ლაშა ცქვიტინიძის „მე ვარ ბესო“ (2014) რჩება, რომელშიც საზოგადოების, გარემოსა და კულტურისადმი განსაკუთრებულად კრიტიკული დამოკიდებულების ამოკითხვა შეიძლება – განსაკუთრებული პირდაპირობითა და უხეში გულახდილობით. თხრობის ახალი სტილის ძიებით.

ზემოჩამოთვლილი რეჟისორების ერთად დაჯგუფება რთულია, რადგან ყოველი მათგანი რადიკალურად განსხვავებულ და ინდივიდუალურ კინოს ქმნის. თუმცა ამ თაობის კინემატოგრაფისტებს აქვთ საერთო ნიშნები და ეს, უპირველეს ყოვლისა, პროტესტით გაჯერებული ხელოვნების სიყვარულში ვლინდება.

ამ რეჟისორების, ისევე როგორც მათი კოლეგების ფილმებში მაყურებელი აუცილებლად ნახავს ამბოხს, როგორც ზოგადი კულტურის ისე კინემატოგრაფიული ტრადიციის წინააღმდეგ. „დაკარგული

თაობისგან“ განსხვავებით, ზემოხსენებულმა კინემატოგრაფისტებმა ისწავლეს საკუთარი უკმაყოფილების, ბრაზის სწორი მიმართულებით წარმართვა. იმის მიუხედავად, რომ მათ ფილმებშიც ხშირია დილექტანტიზმის, ბავშვურობისა და ზედაპირულობის გამოვლინებები, ქართული „ახალგაზრდული კინო“ შედგა, როგორც ფაქტი, როგორც ისტორიული ეტაპი.

სამწუხაროდ, არც ეს თაობა აღმოჩნდა მანიფესტის დაწერისთვის მზად, მაგრამ კინოში მათი მოსვლა მაინც ერთობლივად მოხდა. 2012 წელს TBC ბანკმა 20 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, დააანონსა კინოპროექტი, რომლის ფარგლებშიც შეირჩა 60 დამწყები კინემატოგრაფისტი (რეჟისორი, ოპერატორი, მემონტაჟე, მხატვარი და ა.შ.), მათგან შეიქმნა 12 ჯგუფი, რომლებმაც ამდენიმევე მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღეს.

პროექტის პრემიერა 2012 წლის 17 დეკემბერს, საქართველოს ყველა მოქმედ კინოთეატრში ერთდროულად გაიმართა. ღონისძიებას დიდი გამოსხმარება მოჰყვა (როგორც ბევრი წლის წინ, 1982-ში, 80-იანელების პირველი ფილმების საჯარო ჩვენებას).

მეღია ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების გამოჩენაზე საუბრობდა. ფაქტმა და ღონისძიებამ საპროგრამო მნიშვნელობა შეიძინეს – ეს იყო „ნაპოვნი თაობის“ განაცხადი, რომლითაც ფართო საზოგადოებას პირველად ეუწყა, რომ სტაგნაციაში მყოფ და რამდენიმე წლით ადრე კრიზისის დაძლევაში ჩაბმულ ქართულ კინოში ახალგაზრდები მოვიდნენ.

TBC ბანკის პროექტ „20 წელი/12 თვეში“ მონაწილეობდნენ: ნინო ჟვანია, გაგა რაზმაძე, ანა ურუშაძე, ზურა დემეტრაშვილი, სანდრო ჯანდიერი, ანა ციმიშტია, გიორგი აბაშიძე, გია ღიასაშიძე, გრიგოლ აბაშიძე, დავით ქეშაძე, ლექსო ჩხაიძე და შოთა გუჯაბიძე.

ნიშანდობლივია, რომ ამ სახელების უმრავლესობა დღეს უკვე კარგად ნაცნობია როგორც კინემატოგრაფიულ წრეებში, ისე ფართო საზოგადოებისთვისაც. ანა ურუშაძის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „საშიში დედა“ (2017) უამრავი პრიზით აღინიშნა როგორც ქვეყნის გარეთ, ისე ადგილობრივ ფესტივალებზე.

მომდევნო წლებში ახალგაზრდა რეჟისორებმა სულ უფრო მეტი და მეტი ფილმის გადაღება შეძლეს, ეროვნული კინოცენტრის კონკურსების (მოკლემეტრაჟიანი და სადებიუტო ფილმებისთვის) მოგებით. ხელშეწყობა განაგრძო „თიბისი ბანკმა“, რომელმაც 2014

წელს, საქართველოს ეროვნულ კინოცენტრთან ერთად, 6 პროექტის გადაღება დააფინანსა. სხვა მაგალითის გახსენება, როდესაც საავტორო კინოს შექმნაში კერძო სექტორი მონაწილეობს, ძალიან რთულია.

ფილმების პრემიერა 2015 წელს მოეწყო. ტატო კოტეტიშვილის „ოგასავარა“, ღათა ფირცხალავას „მამა“, თამარ შვეგულიძის „პირველი დღე“, თორნიკე ბზიას „მექეღებე“, ვახტანგ ჯაფარიძის „გამოსულა“ და გიორგი წილოსანის „მზადება“ – საზოგადოებამ ასევე ერთად იხილა და შეაფასა. მათი ჟანრული, სტილური თუ თემატური მრავალფეროვნების მიუხედავად, აღნიშნული ღონისძიებაც ჩაფიქრებული იყო, როგორც „ახალგაზრდული კინოს“ ერთგვარი მანიფესტაცია. შეიძლება ჩანაფიქრი არ გამოვიდა, მაგრამ ამ ფილმებმა აჩვენეს ახალი ქართული კინოს ახალი სახე. წარმოადგინეს ახალი და უკვე ნაცნობი სახელები. ახალი ფილმებითა და პირველი განსხვავებული აღმოჩენებით.

ახალი თაობის რეჟისორები აჩვენებენ თამამად და თავისებურად იმას, რაც აწუხებთ ახალგაზრდებს, საზოგადოებაში (მის სულიერ თუ ფიზიკურ რეალობაში) და საკუთარ თავში, საკუთარ ფიქრებში ჩაღრმავების პროცესში. რა ხდება გარშემო, გარემოში, სამყაროში. რა ხდება იქ, სადაც ბევრი ტკივილია დაგროვილი, სადაც ბევრი დანაკარგი, იმედგაცრუება, ბევრი სევდაა და თითქმის არ არის ან საერთოდ არ არის იმედი და სიხარული.

მათი ფილმები, ასე განსხვავებული და თავისთავადი, ნათლად ასახვენ ახალგაზრდა თაობის დამოკიდებულებას საკუთარი თავისა და საზოგადოებისადმი. ყოველ მათგანს საფუძვლად სოციალური პრობლემებისა და, შესაბამისად, მოუწყობელი, მძიმე და გამოუვალი ყოფის აღწერა უდევს. მძიმე სოციალური ფონი განსაზღვრავს ამ ადამიანების ცხოვრების წესს, რაც მათ სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობაზე აისახება.

ეს ფილმები გვიჩვენებენ, თუ:

როგორ ხელავენ შეილები მამებს (სხვათა შორის, ეს თემა არა ერთი ახალგაზრდა რეჟისორის ფილმებში გვხვდება, სხვადასხვა ვარიაციითა და პოზიციით), როგორ ჩუმად განიცდიან მათ დანაკლისს და როგორები არიან ისინი (მამები) სინამდვილესა თუ შეილების წარმოსახვაში. რა გზებს ირჩევენ და გადაირჩევენ უმამოდ დარჩენილი ბიჭები, რას უფიქრდებიან („მამა“).

როგორ კარგავენ ბავშვები მშობლებს და როგორ იკარგება მათთან ერთად ადგილის, მიჯაჭვულობის შეგრძნება. როგორ ქრება

მისამართები. ბავშვები, რომლებიც საკუთარ სამყაროს ქმნიან და მასში იკეტებიან. ოჯახის წევრის სიკვდილის პირველივე დღეს („პირველი დღე“).

ერთი და იმავეს გამეორების დაჟინებული პროცესი როგორ აკარგვინებს ქალებს ცხოვრების ცოცხალ შეგრძნებას. როგორი ერთფეროვანი ხდება გარშემო ყველაფერი, მოსაწყენი, წვიმიანი, ნისლში გახვეული. გაჩერებული დრო და მიუსაფრობის ტკივილის ფიზიკურად შეგრძნება („გამოსვლა“).

როგორ ცვლის რეალობასა და დოკუმენტს წარმოსახვა და აღქმა. რას განიცდიან სხვადასხვა ეროვნებისა და აღმსარებლობის შეყვარებულები და რამდენი რამა მათ ცხოვრებაში მოსახდენი — შეყვარებიდან, გადაწყვეტილების მიღებიდან დაქორწინებამდე. რეალობასთან შეგახებამდე. შეიძლება სიკვდილამდე. ან უჩარჩო, უწონადო უსასრულო სიყვარულამდე („ოგასავარა“).

როგორ ცხოვრობენ მარტოსული და მარტო დარჩენილი ადამიანები. როგორ და რაში გადის მათი ცხოვრება — ქელებიდან ქელებამდე — სიკვდილიდან სიკვდილამდე. იმის განცდა, რომ აღარავის სჭირდება. ყველამ მიგატოვა, შენ კი მაინც არ კარგავ სიცოცხლის უნარსა და ღირსებას, იქაც და მაშინაც კი, სადაც არავინ გყავს და ცხოვრება დასასრულს უახლოვდება („მექელებზე“).

როგორ კვდებიან მოხუცი ქალები ან როგორ ელოდებიან მათ სიკვდილს ჩუმად, უხმოდ, შიშითა და გულისტკივილით, ახლობლები. როგორია ამ ადამიანების ცხოვრების დეტალები და მღუპარებით მოსილი ფრაგმენტები. როგორია სხვა რაკურსიდან დანახული ცხოვრება და განშორება („მზადება“).

უფიქრია ამაზე სხვას ვინმეს? ალბათ უფიქრია. ალბათ ვიღაც თავადაც ასეთია. ავტორიც. პერსონაჟიც. მაყურებელიც. ასეთი სხვადასხვანაირი, რადგან საზოგადოებაა ასეთი, ასეთი ან ასეთი. ამაზეა აწყობილი ისტორიები, მაგრამ, მთავარია, თუ რა დევს და რისი ამოკითხვაა საჭირო იმის მიღმა, რაც „ჩანს“ და ის, თუ რა სიტყვებია ნათქვამი. როგორ გამოიხატება ამ „სიტყვებითა თუ უსიტყვობით“ ადამიანი, მისი ფიქრები, განცდები. როგორ გამოიხატება დრო. როგორ ჩნდება ავტორი. როგორ ჩნდება თაობა.

ეს ფილმები არა მომავლისკენ, არამედ აწმყოს — საზოგადოებისთვის და არა, კთქვათ, ახალგაზრდების უფროსებისკენ გაშვებული გზავნილებია. მათ შესახებ, ვინც ახლა ჩვენ გვერდითაა, ვისაც „შია, ცივა და წყურია“, ვისაც თანადგომა და ყურადღება სჭირდება.

პროექტი წარმატებულად შეიძლება ჩავთვალოთ, თუ მხედველობაში მივიღებთ გამოხმაურებასა და პრიზებს, რომლებიც ამ ფილმებმა დაიმსახურეს. მაგალითად, თორნიკე ბზიავას „მეჩქლეზე“ კლერმონ-ფერანაში, 2010 წელს, ჟიურის სპეციალური პრიზით დააჯილდოვეს; ღათა ფირცხალავას „მამა“ ლოკარნოს კინოფესტივალზე, 2015-ში, საუკეთესო მოკლემეტრაჟიან ფილმად აღიარეს.

2016 წელს „მამა“ წინანდლის პრემიითაც დაჯილდოვდა. ეს პრემია ყოველწლიურად გადაეცემა ახალგაზრდა ხელოვნებსა და მეცნიერებს, მათ შორის, კინორეჟისორებსაც. ის 1998 წელს დაარსდა და საქართველოს ყოფილ პრემიერ მინისტრ ზურაბ ჟვანიას პატრონაჟით იმართებოდა. შემდეგ, გარკვეული პერიოდით შეჩერდა და 2014 წელს განახლდა, საქართველოს მაშინდელ პრეზიდენტ გიორგი მარგველაშვილის მხარდაჭერით.

2014 წელს „წინანდლის“ პრემია მარიამ ხაჭვანის „დედემ“ მიიღო; 2015-ში – დეა კულუმბეგაშვილის „ლეთამ“ (რომელიც ჩართული იყო კანის კინოფესტივალის ერთ-ერთ მთავარ პარალელურ სექცია „რეჟისორთა ორკვირულში“, რაც მნიშვნელოვანი გამარჯვება იყო ზოგადად ქართული კინოსთვის); 2017 წელს – ბაქარ ჩერქეზიშვილის „აპოლო ჯავახეთმა“; 2018-ში – გიორგი თავართქილაძის „ცუდმა ხალხმა“. სხვათა შორის, ყველა გამარჯვებული უკვე წარმატებული რეჟისორია და, ზემოხსენებულებთან ერთად, თანამედროვე ქართული კინოს სახესაც განსაზღვრავს.

თუ ადრე „ახალგაზრდული კინო“ სახელდახელოდ შექმნილ სტუდენტურ ნამუშევრებს გულისხმობდა და ლოკალურად განიხილებოდა, დროთა განმავლობაში, იქცა პროდუქციად, რომელიც გამოცდილი რეჟისორების ფილმებსაც უწევდა და უწევს კონკურენციას როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე საერთაშორისო ასპარეზზე.

2016 წელს, თითქმის ყველა ზემოხსენებული კინემატოგრაფისტი (მცირე გამოჩაჩლისის გარდა) კინოს დაფინანსების სისტემური ცვლილებების მოთხოვნის გარშემო გაერთიანდა. ახალგაზრდათა ჯგუფმა, რომელიც ასევე უამრავ სხვა პროფესიის ადამიანსაც მოიცავდა, „ვაკის პარკის კინომოდრობა“ დაირქვა და მოქმედებას შეუდგა. მართალია, გაერთიანებამ ხელშესახებ ცვლილებებს ვერ მიაღწია, მაგრამ თავად ფაქტი, რომ ახალგაზრდები ერთად დადგნენ და რაც მთავარია, მოითხოვნდნენ რეფორმებს, რეფორმებთან ერთად კი ფასეულობების ხელშეუხებლობის დაცვას – ქართული კინოს ისტორიაში სიახლე იყო.

„ვაკის პარკის კინომძრაობის“ დაწყება განაპირობა კინოცენტრის დაფინანსების მოსაპოვებელი ერთ-ერთი კონკურსის დროს მომხდარმა შემთხვევამ. ლაშა ცქვიტინიძის ფილმის პროექტი/სცენარი კომისიის ზოგმა წევრმა დაიწუნა გამოყენებული უცნაურო ლექსიკის გამო.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებმა ეს ფაქტი აღიქვეს, როგორც ცენზურის დაწესების მცდელობა და გაერთიანებით უპასუხეს. საბჭოთა წარსულის გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანია, რომ ზემოხსენებული პროცესები ცენზურის გაჩენის საფრთხემ გამოიწვია.

„ვაკის პარკის კინომძრაობის“ კონტინგენტი საკმაოდ ჭრელი იყო (რაც ბუნებრივია) იმისთვის, რომ ერთობა შემოქმედებით გაერთიანებაში გადაზრდილიყო, რასაც „ტალღას“ ან „მიმდინარეობას“ ეწოდებოდა. მეორე მხრივ, გაერთიანება მოხდა არა რაიმე მხატვრული იდეის, ახალი შემოქმედებითი მიმართულების პრინციპების დანერგვის სისტემის ამოქმედების გარშემო, არამედ, კონკრეტული გარეუქმტორის საფუძველზე. რამაც წამოწყებულ აქტივობებსაც შედეგი არ მოუტანა.

„ვაკის პარკელები“ გაერთიანდნენ და მშვიდობიანად დაიშალნენ. აღმოჩნდა, რომ ეს დროებითი თავმოყრა იყო. თუმცა, ახალგაზრდების, თუნდაც, რეალურად უშედეგო მოძრაობამ კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ 2000-იანი წლების დასაწყისში კინოში მოსული ახალგაზრდების ერთი მთავარი მახასიათებელი, შეიძლება ითქვას, თავისებურებაა – რომ ისინი თავისუფლებაში დაბადებულ თავისუფალ თაობას წარმოადგენენ.

ეს ბუნებრივიცაა. დრო შეიცვალა, ყველაფერი გარდაისახა და ახალი სახე მიიღო. შეიცვალა აზროვნება და ცხოვრების წესი. შეიცვალა გარემო, რომელშიც „მამებს“ უხდებოდათ ცხოვრება. საქართველოს განვითარებამ, ქვეყნის ახალი სახისა და მოდელის ჩამოყალიბების პროცესმა კიდევ ერთხელ იცვალა გეზი და ახალმა თაობამ თავისუფლად და ბუნებრივად მიიღო „თამაშის ახალი წესები“. მეტიც, თავად იქცა ამ ახალი სისტემების, სტრუქტურების მთავარ მოქმედ, დამამკვიდრებელ ძალად და მომავლის განმსაზღვრელად.

ახალი თაობა ალბათ ბევრად თავისუფალია, ვიდრე წინამორბედი თაობების რეჟისორები იყვნენ. XXI საუკუნის ხელოვნებას არ მოუწიათ წლების წინ არსებული წინააღმდეგობების, სტრესების, ცენზურის, იდეოლოგიური აკრძალვების, ჩაკეტილ კედლებში ცხოვრების სიმძიმის გადატანა (იმის მიუხედავად, რომ ზოგის ცხოვრების გარკვეული ნაწილი საბჭოთა კავშირის პერიოდს დაემთხვა). მაგრამ ქართული

კინოს განვითარებას, სრულფასოვან ცხოვრებას დღეს (წინა წლებისგან, საბჭოთა პერიოდის იდეოლოგიური აკრძალვებისგან განსხვავებით) ეკონომიკური პრობლემები მნიშვნელოვნად აფერხებს.

საქართველოში არ მოქმედებენ საკმარისად მდიდარი (არც სახელმწიფო და არც კერძო) სტრუქტურები, რომ მთლიანად კულტურისა და მათ შორის, კინემატოგრაფიის სოლიდური ინვესტირება მოახდინონ. ეს კი უარყოფითად აისახება როგორც საზოგადოების ცხოვრებაზე, ფილმების გადაღების პროცესსაც უშლის ხელს.

ჩვენ ვამბობთ, რომ დღეს აღარ არსებობს იდეოლოგიური ცენზურა, თუმცა, ის „ეკონომიკურმა“ ცენზურამ შეცვალა. ხოლო ფაქტს, რომ ქართულ კინოს აქვს პერსპექტივა, რომ ქართველი რეჟისორების სხვადასხვა თაობის საკმაოდ დიდ ნაწილს უდავოდ აქვს პოტენციალი, ბოლო პერიოდში შექმნილი ფილმების (მათ შორის და პირველ რიგში, ახალგაზრდა რეჟისორების) ხარისხი, ახალი გზების ძიების პროცესის თვალსაჩინოობა და საერთაშორისო ფესტივალებზე მოპოვებული წარმატებებიც ამტკიცებს.

საკონტროლო კითხვები:

1. დაასახელეთ დამოუკიდებელი საქართველოს ისტორიაში პირველი კინოფესტივალები და რა შედეგი ჰქონათ მათ?
2. რომელ წელს და ეინ დააარსა სტუდენტური კინოფესტივალი „ამირანი“?
3. რა და რა პროექტები განხორციელდა XXI საუკუნეში, კინოში კერძო სექტორის მონაწილეობით?
4. რომელი ახალგაზრდა რეჟისორების ფილმებმა მიაღწიეს წარმატებას და როგორ ფიქრობთ, რა არის ამის მიზეზი?
5. რა უძღოდა წინ „ეკის პარკის კინომოდრაობის“ გაჩენას?

დავალება:

1. მოიპოვეთ ინფორმაცია საქართველოში ფესტივალების დაფუძნებისა და მათი შედეგების შესახებ.
2. იმსჯელეთ სიახლეებზე; რომლებიც ქართულ კინოში ახალგაზრდა თაობის მოსვლამ გამოიწვია.
3. მოიპოვეთ ინფორმაცია და მის საფუძველზე დააკვირდით, შეაფასეთ, XX საუკუნის 80-იანი წლებისა და XXI საუკუნის ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედება.
4. გააანალიზეთ და შეადარეთ ახალი თაობისა და დღეს შექმნილი უფროსი თაობის რეჟისორების ფილმები. დააკვირდით, რა განსახვავება და საერთოა მათ ფილმებს შორის.
5. დაწერეთ რეცენზია 2000-იანი წლების თაობის წარმომადგენელთა რომელიმე ფილმზე, რომელზე დაყრდნობითაც ისაუბრებთ „ახალგაზრდულ კინოზე“, მის პრობლემებსა და გამოწვევებზე.