

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და
მართვის ფაკულტეტი

გიორგი რაზმაძე

თენგიზ აბულაძის ტრილოგია

ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის
აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

სამაგისტრო ნაშრომი

დაცვა შედგა 2014 წლის 16 ივნისს

თბილისი

2014 წელი

ჩვენ ქვემოთ ხელის მომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით გიორგი რაშმაძის მიერ შესრულებულ ნაშრომს „თენგიზ აბულაძის ტრილოგია” და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის საგამოცდო კომისიაში მის განხილვას მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

სამაგისტრო ნაშრომის ხელმძღვანელი:

პროფ. გ. გვახარია

რეცენზენტი:

ას. პროფ. თეო ხატიაშვილი

სამაგისტრო ნაშრომის „წერიტი ნაშრომის შესრულების” წესით განსაზღვრული ფორმისეული პარამეტრების შესაბამისობა

ხარისხის მართვის სამსახურის უფროსი:

პროფ. ნ. გენგიური

თარიღი:

საავტორო უფლებები

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი დასახელების ნაშრომის გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე. ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცული მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ სპეციფიურ მიდგომას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

გიორგი რაზმაძე© 2014

ხელმოწერა:

დამატები კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ
შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:
*If you have additional questions or suggestions, please contact
us on the following contact addresses:*

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
თბილისი, 0108, საქართველო
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Tbilisi, 1018, Georgia

ავტორის ელ-ფოსტის მისამართი:
Author's e-mail address:
giorgi.razmadze@gmail.com

ს ა რ ჩ ე ვ ი

• რეზიუმე	5
• შესავალი	10
<i>თავი I</i>	
• აბულაძე ქმნის ქართულ ნეორეალიზმს	12
• ტრილოგიისთვის მზადება	16
• ვედრება	19
• ფორმისა და ჟანრის ჩამოყალიბება	22
<i>თავი II</i>	
• "ვედრებიდან" "ნატვრის ხემდე"	26
• გამოსახულებისა და ამბის დიალოგი	30
<i>თავის III</i>	
• "მონანიების" გზა	34
• ვინ დაიწყო "პერესტროიკა"?	37
• ტრილოგიის დასასრული	41
<i>თავი IV</i>	
• ოცდაათი წელი მონანიების გარეშე	47
• დასკვნა	55
• ბიბლიოგრაფია	56

გ. რ ა ზ მ ა ძ ე

თენგიზ აბულაძის ტრილოგია

რ ე ზ ი უ მ ე

აღნიშნული სამაგისტრო ნაშრომის მიზანია თენგიზ აბულაძის ტრილოგიის კვლევა, რომელიც რამდენიმე მიმართულებით წარიმართა. გარდა სახელოვნებო ანალიზისა, ნაშრომში წარმოდგენილია ნახსენები ტრილოგიის სხვადასხვა ჭრილში განხილვის შედეგად წარმოშობილი ახალი დისკურსები და სხვ. ქართული კინემატოგრაფისთვის ძალზედ მნიშვნელოვანი და საეტაპო რეჟისორის შემოქმედება ჩვენ "პერესტროიკისა" და "გლასნოსტის" ისტორიული ფონის კონტექსტში ვიკვლიეთ, შევეცადეთ ამ პროცესებში "მონანიების" როლის განსაზღვრას.

მუშაობის შედეგად, გამოვყავით ამ ფილმის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტები, რამაც საშუალება მოგვცა დაგვესკვნა, რომ "მონანიებაზე" არსებული მოსაზრება – ის, რომ ამ ფილმით სტალინური წარსულის გააზრება დაიწყო – არის მცდარი და არარელევანტური. ამ თეზისის გასამყარებლად, ნაშრომში გარდა სხვადასხვა ავტორთა მოსაზრებებისა, გამოყენებულია კინოს თეორიული კვლევისთვის ინოვაციური მეთოდოლოგია – "მონანიებაზე" ჩვენ მიერ დასმული დებულებების გასამტკიცებლად მოყვანილი გვაქვს უახლესი და ავტორიტეტული სოციოლოგიური კვლევები, რომლებიც ნათლად წარმოაჩენენ პოსტკომუნისტურ საზოგადოებებში წარსულის შეფასება-გადაფასების ინდიკატორებს, რაობასა და რეალურ მდგომარეობას.

ჩვენ მიერ განხილულ იქნა რეჟისორის შემოქმედებაზე მანამდე არსებული თითქმის ყველა გამოხმაურება, სტატია თუ რეცენზია. მათ შორის, ნაშრომში ასახულია რამდენიმე უნიკალური მასალა, რომელიც სამეცნიერო თუ ფართო საზოგადოებისთვის მანამდე ნაკლებად ცნობილი იყო. ძირითადად, ეს შეეხება

მოსკოვში დაცულ არქივს, მათ შორის, "სოიუზინფორმკინოს" დოკუმენტებს, სადაც მოიპოვება საბჭოთა ხელისუფლების მიერ "მონანიებისთვის" შედგენილი ოფიციალური პროპაგანდის სქემა და სხვ.

კვლევის შედეგად აბულაძის შემოქმედებაზე რამდენიმე ახალი მოსაზრება დავაფიქსირეთ და მივიჩნიეთ, რომ "ვედრება", "ნატვრის ხე" და "მონანიება" არ პასუხობს იმ გამოწვევებს, რაც ფილმის ავტორთა, აგრეთვე, ზოგიერთი კრიტიკოსის მიერ აღინიშნებოდა. ნაშრომი არგუმენტირებულად აბათილებს აზრს, რომ ნახსენებმა ტრილოგიამ შეძლო ბოროტებისა და სიკეთის, როგორც განზოგადებული ცნებების, მათი არსისა და ბუნების რაობის გადმოცემა. ჩვენი აზრით, ტრილოგიამ, რომლის ნაკლოვან მხარესაც, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული და კონცეპტუალური ერთიანობის პრინციპის ვერდაცულობა წარმოადგენს, მაყურებელს ფაქტობრივად ზერელე, ეგზოგენური გზავნილი მიაწოდა, რომელსაც მხატვრული განზოგადება და სიღრმე დააკლდა.

აღნიშნულ ნაშრომში თენგიზ აბულაძის ტრილოგიის მაგალითზე, აგრეთვე, შესწავლილია ქართული კინემატოგრაფის ზოგადი პრობლემები, როგორიცაა: თეატრალურობა, პირობითობა, რეალობისადმი უნდობლობა და ზედმეტი მეტაფორულობა, რომელიც ე.წ. "ეზოპეს ენის" ანდა, განსაკუთრებით, აბულაძესთან, ალევგორიული თხრობის სტილით იქმნება.

ნაშრომში აბულაძის შემოქმედების ქართულ კინემატოგრაფთან მიმართებაში განხილვისას წარმოჩენილია მისი როგორც ეროვნული საავტორო კინოსკოლის წარმომადგენლის განსაკუთრებული როლი. განხილულია რეჟისორის ხელწერა, თხრობის მანერა, სტილი, რის საფუძველზეც ვასკვნით, რომ რაოდენობრივად მცირე ეროვნულ კინემატოგრაფში აბულაძემ შეძლო მკვეთრად ორიგინალური და საავტორო კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული პრეცედენტის შექმნა. მისი საერთაშორისო აღიარებები კი ტრილოგიის ავტორს ქართული კინოს ისტორიისთვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ახალი გარემოებებისა და აქცენტების გამოვლენამ გვიჩვენა – მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ტრილოგია არის კინემატოგრაფიულად მრავალი სუსტი ელემენტის მატარებელი, თუმცა მისი მნიშვნელობა, როგორც ისტორიულ ფონთან, ასევე ეროვნულ კინოსკოლასთან მიმართებაში, ძალზედ დიდია.

აქედან გამომდინარე, აღნიშნული ნაშრომის მიზანია გამოიკვლიოს, გადაათვალოს და შეათვალოს ქართული კინოს საეტაპო მოვლენა, ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული თანამედროვე ქართველი რეჟისორის შემოქმედება. ამასთანავე შევეცადეთ, თუნდაც მცირეოდენი წილით, ქართული კინომცოდნეობითი დარგის კვლევის მეთოდულადაა ახალი მიმართულებებისა და თანამედროვე მსოფლიო სამეცნიერო გამოცდილების დამკვიდრებას.

R A Z M A D Z E, G.

TRILOGY OF TENGIZ ABULADZE

S u m m a r y

The purpose of named master's thesis is the research of the trilogy of Tengiz Abuladze, which was conducted in various directions. Besides the art analyses, the thesis contains new discourses created by viewing above mentioned trilogy with different angles. We have researched the creative work of an important director in Georgia's cinematography, in the historic context of "restructuring" ("perestroika") and "openness" ("glasnost") and tried to define the role of "Repentance" in this process.

As a result of our work, I separated the most important aspects of this movie, which allowed me to assume that existing opinion about "Repentance" – as if the consideration of Stalinian past was begun with this movie – is false and irrelevant. In order to affirm this thesis, besides stating the opinions of various authors, the innovative method for the theoretical research of a cinema is also included in this work. To prove my thesis connected with "Repentance", I have brought the latest and the most authoritative sociological researches, which clearly present the evaluation-reevaluation indicators, the essence and reality of a past in the post communist society.

I have examined almost every article and review that was written about the trilogy of a director. Among those, some unique materials are described in the thesis, materials that have been less known for a wide range of a society. This mainly concerns the archive located in Moscow, which includes "SovietInformCinema" documents, where one can find the official scheme of propaganda created by the Soviet government for the "Repentance", etc.

As a result of the research I have expressed a new opinion and assumed that the movies "The Wishing Tree", "The Plea" (AKA "Vedreba") and "Repentance" don't respond to the

challenges posed by their authors as well as by some of the critics. The thesis denies the idea that above mentioned trilogy was able to pass the essence and nature of a generalized concept of evil and kindness. In my opinion, trilogy, which lacks the principle of artistic and conceptual entity, passed a surfactual and exogenic message, lacking the artistic generalization and depth, in society.

On the example of a trilogy of Tengiz Abuladze, the thesis also studies the general problems of Georgian cinematography, such as: theatricality, conditionality, mistrust towards the reality and overdose of metaphors, which is created by so called “Aesopian language” or, specifically, in the case of Abuladze, by the allegoric style of narration.

While viewing Abuladze’s creative work in the prospect of Georgian cinematography, I also emphasize his, as national cinematographic school-representative’s special role. We examined director’s handwriting, manner of narration and style. On this base, I assume that Abuladze was able to create one of the most special and distinctly original precedents of cinematography. The international recognitions he received, makes the author of the trilogy, especially important person in the Georgian cinematographic history.

The appearance of new circumstances and accents shows, that nevertheless the aforementioned trilogy is the bearer of range of cinematographic weaknesses, its importance on the background of history and national cinematography is huge.

The purpose of this master’s thesis is to study, reevaluate and evaluate the stage event of Georgian cinema, the creative work of one of the most successful Georgian directors. At the same time, I will attempt to inculcate new directions and modern world’s scientific experience upon the methods of research in the field of Georgian cinematography.

შესავალი

ტრილოგიის ცნება (ტეტრალოგიასთან ერთად) პირველად ძველ საბერძნეთში ჩნდება. ესქილესა და სოფოკლეს ტრაგედიებიდან მოყოლებული, დღეს უკვე ხელოვნების ნებისმიერ დარგში ის განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. მას დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ავტორის შემოქმედებაში, ისე, მკვლევართათვის, რომლებიც ამა თუ იმ ხელოვანს, მის ნამუშევრებსა და ზოგადად, ამ შემოქმედის სტილისა და თაბულის განვითარების თავისებურებებს იკვლევენ. ამის ერთ-ერთი მიზეზია ტრილოგიის უნიკალური ბუნება, რომელსაც შეუძლია დროში განვრცობილ ერთიან სათქმელზე და ამ ერთიანობამდე ავტორის მიერ განვლილ გზაზე დაკვირვების საშუალება მოგვცეს.

ქართული კინემატოგრაფის ისტორიაში, ისევე როგორც მწერლობაში, ტრილოგიური ნაწარმოებების განსაკუთრებული სიმცირეა. ამის გამომწვევ მიზეზებზე საუბარი შორს წაგვიყვანს, თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ 1960-იანი წლებიდან შეინიშნება ტრილოგიისადმი განსაკუთრებული ინტერესი. ოთარ იოსელიანმა, მიხეილ კობახიძემ და ელდარ შენგელაიამ პირველი კინოტრილოგიის პრეცედენტები შექმნეს. ამავე პერიოდში კრიტიკოსებმა სხვადასხვა რეჟისორის ნამუშევრებში დაიწყეს გამაერთიანებელი მექანიზმების ძებნა და შეეცადნენ მათი ნაწარმოებები ამა თუ იმ მახასიათებლით დაეჯგუფებინათ, ზოგჯერ ხელოვნურადაც კი.

ტრილოგია, განმარტებითი ლექსიკონების მიხედვით, ერთი იდეით გაერთიანებული სამი ნაწილისგან შემდგარი ხელოვნების ნიმუშია. ავტონომიური ნაწარმოებისგან გასხვავებით, ის საშუალებას აძლევს ავტორს მრავლისმომცვლად, უფრო სავსედ გამოხატოს თავისი შემოქმედებითი კონცეფციები და წარმოაჩინოს ოსტატობის განვითარების რაობა.

თენგიზ აბულაძე¹ ტრილოგიის პირველ ნაწილზე მუშაობას 1967 წელს შეუდგა. "ვედრებას", თითქმის ათწლიანი ინტერვალით, "ნატვრის ხე" მოსდევს. ტრილოგიას ასრულებს აბულაძის შემოქმედებაში ყველაზე წარმატებული და აღიარებული ფილმი "მონანიება", რომლის პრემიერაც ასევე ათი წლის შემდეგ შედგა. კინოს ისტორიაში სულ რამდენიმე რეჟისორია, რომელიც სურათზე მუშაობას ამდენ ხანს ანდომებდა.

ქვემოაღნიშნულ კვლევაში მოვანყობთ რეჟისორის ტრილოგიამდელ პერიოდში განვლილი შემოქმედებითი გზის მოკლე ექსკურსს და შევეცდებით მისი ხელოვნების ნიუანსებში გარკვევას. გავაანალიზებთ თენგიზ აბულაძის ტრილოგიის ერთიან იდეას, მხატვრულ ღირებულებას, ფორმასა და სტილს. განვიხილავთ მის სამივე ნაწილს, განვსაზღვრავთ მათ კინემატოგრაფიულ მნიშვნელობას და ისტორიულ კონტექსტს.

თავი I

აბულაძე ქმნის ქართულ ნეორეალიზმს

¹ თენგიზ აბულაძე დაიბადა 1924 წლის 31 იანვარს. 1943–46 სწავლობდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტში (1958) რუსულ ფაფულტეტში, ბეზია, ილიკო და ილარიონი” (ნ. დუმბაძის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით). 1967 წელს აბულაძემ შექმნა ტრილოგიის პირველი ფილმი “ვედრება”. 1976 წელს კი შექმნა ტრილოგიის მეორე ფილმი “ნატვრის ხე” (გ. ლეონიძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით). ტრილოგიის ბოლო ფილმია “მონანიება”. 1988 წელს ტრილოგიისათვის აბულაძეს მიენიჭა ლენინური პრემია. სხვა ფილმები: “სვანური ჩანახატები” (1965), “სამკაული სატრფოსათვის” (1971), “მუზეუმი ღია ცის ქვეშ” (“დაღესტანი”, ტელეფილმი 1972). აბულაძის შემოქმედება ქართული და მსოფლიო კინოკლასიკის განუყოფელი ნაწილია. 1974 წლიდან პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, ამავე წლიდან იგი იყო კინოსტუდია “ქართული ფილმის” პირველი შემოქმედებითი გაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელი. მიღებული აქვს სახელმწიფო ჯოლდოები, მათ შორის ღირსების ორდენი (1994). საქართველოს (1967) და სსრკ (1980) სახალხო არტისტი, შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი (1979), დაღესტნის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე (1972). დაკრძალულია დიდუბის პანთეონში.

თენგიზ აბულაძე 1943 წელს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალურ უნივერსიტეტში ჩაირიცხა, სადაც თეატრის რეჟისურა 3 წლის განმავლობაში ეუფლებოდა. "1946 წელს თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებმა, რეზო ჩხეიძემ და თენგიზ აბულაძემ, წერილი [სერგეი ეიზენშტეინს] გაუგზავნეს... ახალგაზრდა რეჟისორები ეიზენშტეინს ასისტენტობას სთხოვდნენ, წერდნენ, რომ აღფრთოვანებულნი არიან "ივანე მრისხანეთი" და თავადაც უნდათ კინოს გადაღება. პასუხმა არ დააყოვნა - ეიზენშტეინმა აბულაძესა და ჩხეიძეს მოსკოვის კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში ჩააბარება ურჩია. ახალგაზრდები მაშინვე მოსკოვში გაემგზავრნენ. წარმატებით ჩააბარეს გამოცდები "ვკიკში", თუმცა ეიზენშტეინის მონაფეხები ვერ გახდნენ: კრემლის მიერ დევნილ და "მოღალატედ" შერაცხულ "ივანე მრისხანეს" ავტორს გულმა უმტყუნა".²

თბილისიდან წასული ორი ახალგაზრდა მოსწავლე სერგეი იუტკევიჩის სახელოსნოში ჩაირიცხნენ. იუტკევიჩი ავანგარდისტი რეჟისორი იყო, თუმცა სახელი მან "ლენინიანის"³ თემას მიძღვნილი ფილმების გადაღებით მოიხვეჭა. ხელმძღვანელის შემოქმედების ამ სპეციფიკამ განსაზღვრა აბულაძისა და ჩხეიძის შემოქმედებითი მომავალი – იუტკევიჩმა მათ ასწავლა, რომ არ არის აუცილებელი კინო დოკუმენტურად ასახავდეს რეალობას. მაგალითად ფილმში "ადამიანი თოფით"⁴, ლენინი მნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენებში ხელოვნურად არის ჩართული, თან ისე, რომ მთავარი რევოლუციონერის უბრალო და ადამიანური სახე შეიქმნა – ანუ რეალობა, როგორც ეს სერგეი ეიზენშტეინთან ხდებოდა, შეიძლება მარადიული სახეების შექმნა-წარმოჩენის ხარჯზე თავისუფლად

² გვახარია გ., თენგიზ აბულაძე – 80, *რადიო თავისუფლება*, 23 თებერვალი, 2004. წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1533817.html>. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

³ სსრკ-ში ვლადიმერ ლენინს მიძღვნილი ხელოვნების ნაწარმოებების გაერთიანების სახელწოდება

⁴ რეჟისორი ს. იუტკევიჩი. სცენარი ნ. პოგოდინი, ს. იუტკევიჩი. ოპერატორი ჟ. მარტოვი. მხატვარი ა. ანჯანი. კომპოზიტორი დ. შოსტაკოვიჩი. "ლენფილმი", 1938.

შეიცვალოს. აღნიშნული ხერხი, უფრო კი კინემატოგრაფიული ხედვა, აბულაძისა და ჩხეიძის შემოქმედებაში მუდამ შეიმჩნეოდა. მათ ერთობლივ მოკლემეტრაჟიან ფილმს "მაგდანას ლურჯას" ⁵ ფინალი ლიტერატურული პირველწყაროსგან, ეკატერინე გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის ფინალისგან განსხვავებული აქვს – რუსეთის იმპერიისდროინდელი სასამართლო ვირს ვაჭარს დაუბრუნებს და არა მაგდანას.

ისტორიისა და სხვა გარემოებების რაიმე ერთი მიზნისთვის მანიპულაცია, თუნდაც კონკრეტული, ჩაგრული ადამიანის სახის შექმნისთვის, ეიზენშტეინისეული კინოაზროვნების მაგალითია. თუმცა, ამ ფილმში უფრო მეტად მნიშვნელოვანი გარემოებაა გამოიკვეთა – გადაღების ესთეტიკა, მანერა და სტილი აღარ იყო სტალინური პერიოდის ფილმების მსგავსი. რეჟისორებმა ყველა კადრში გააძლიერეს მხატვრული, სახიერი გამომსახველობითობა, რასაც მანამდე ნაკლებ ყურადღებას აქცევდნენ. მათ ასევე უარი თქვეს სტალინური პერიოდის ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ სქემატურობასა და ზედაპირობაზე. ფილმის ოპერატორებმა შეცვალეს საბჭოთა კინემატოგრაფში დამკვიდრებული გადაღების მანერა. "მაგდანას ლურჯაში" კამერამ ფილმის მონაწილე აქტიორის ფუნქცია შეიძინა, ამბის განვითარებიდან გამომდინარე ის იცვლის რაკურსსა და ხედს.

კრიტიკოსებმა ეს ფილმი ნეორეალისტურ მანერაში გადარებულად მონათლეს. იმის მიუხედავად, რომ ავტორები, როგორც ცნობილია, ამას უარყოფდნენ, ძალზედ რთულია ამ ფილმის პესიმისტური განწყობის, სოციალური უსამართლობისა და "ცოცხალი" პესრონაჟების არსებობა არ გაიგივდეს ნეორეალიზმთან, რომელსაც ანალოგიური მახასიათებლები გააჩნია. თუმცა, ეს მოსაზრება არ ნიშნავს, რომ საქართველოში, "მაგდანას ლურჯამ" ნეო-

⁵ რეჟისორები თ. აბულაძე, რ. ჩხეიძე. სცენარი. კ. გოგიძე. ოპერატორები ლ. სუხოვი, ა. დიდმელოვი. მხატვრები ი. სუმბათაშვილი, ფ. ლაპიაშვილი, გ. გიგაური, კ. ხუციშვილი. კომპოზიტორი ა. კერესელიძე. "ქართული ფილმი", 1955.

ნეორეალიზმს" ან მასთან გათანაბრებულ რაიმე სახის რეალურ სახელოვნებო პროცესს დაუდო სათავე, რადგან "იტალიურმა ნეორეალიზმა პოლიტიკური და ანტიფაშისტური იდეა განასახიერა და ამ გზით იდეოლოგიურ-ესთეტიკური რევოლუცია მოახდინა... "მაგდანას ლურჯას" კი მხოლოდ ესთეტიკური გადატრიალების მისია გააჩნია".⁶

"მაგდანას ლურჯას" გრანდიოზული წარმატების შემდეგ, რომელმაც კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისთვის დაწესებული ოქროს პალმის რტო მოიპოვა⁷, თენგიზ აბულაძემ 1958 წელს გადაიღო პირველი დამოუკიდებელი ფილმი "სხვისი შვილები". ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიაში ეს სურათი ყველაზე "უცნაურ" ნამუშევრად შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რადგან მისი მსგავსი არც მანამდე და არც მის შემდეგ არ შექმნილა. საქმე კი ამ ფილმის ყოფით ბუნებრიობაშია – სტალინური ეპოქის დასასრულისთვის ორმაგად წარმოდგენელი იყო ცხოვრებისეული და არა მონუმენტური, ეპოქალური დრამის ეკრანზე აღბეჭდვა. მართალია, ამ პერიოდში ხრუშჩოვმა პიროვნების კულტი დაგმო, თუმცა სახელოვნებო წრეებში და, მით უფრო, საქართველოში, 1956 წლის 9 მარტის ტრაგედიიდან გამომდინარე, ამ ფილმმა პირველი მერცხლის როლი შეასრულა.

"სხვისი შვილები" ⁸ ორი ბავშვის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს, რომლებსაც საბოლოოდ მათთვის უცხო ქალი, დედინაცვალი შეიფარებს. გარდა იმისა, რომ უკონფლიქტო ხელოვნების პერიოდში ამგვარი თემატიკით ხელოვანის დაინტერესება, პრაქტიკულად, წარმოდგენელი იყო – ფილმის გადაღების მანერაც, იმ პერიოდისთვის, საკმაოდ ინოვაციური აღმოჩნდა.

⁶ ამირეჯიბი ნ., *სინემატოგრაფიიდან კინოხელოვნებამდე*, თბილისი: "განათლება", 1990, გვ. 164-165

⁷ წყარო: <http://www.festival-cannes.com/en/archives/artist/id/17858.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებულია - 23.04.2014

⁸ რეჟისორი თ. აბულაძე. სცენარი რ. ჯაფარიძე, თ. აბულაძე. ლ. პაატაშვილი. მხატვრები გ. გიგაური, კ. ხუციშვილი. კომპოზიტორი ა. კერესელიძე. "ქართული ფილმი", 1958.

"მაგდანას ლურჯაში" დაწყებული ნეორეალიზმის მაგვარი ახალი გამომსახველობითი ხერხების ძიების პროცესი ამ ფილმში ასახული ყოფითი რეალიზმის "აღმოჩენით" დასრულდა. "სხვის შვილებში" აბულაძე შეეცადა მეტ-ნაკლებად რეალური გმირების, პერსონაჟების და რაც მთავარია – რეალური ფონის, ანუ ქალაქის აღბეჭდვას. იმის მიუხედავად, რომ ფილმში ჯერ კიდევ გვხვდება სტალინური ეპოქის კინოსთვის დამახასიათებელი სქემები, მსახიობთა შესრულების მანერა და სხვ. მას მაინც შეგვიძლია ვუწოდოთ როგორც სტალინური, "უკონფლიქტობის თეორიის" პერიოდის ფილმების კრიტიკული წერტილი, რომლის შემდეგაც ე.წ. "1960-იანელმა თაობამ" მეტ-ნაკლებად შეძლო "ძველ კინონასთან" გამომშვიდობება.

"ფილმი "სხვის შვილები", საგაზეთო სტატიებზე დაყრდნობით გადაღებული, რა თქმა უნდა, იტალიური ნეორეალიზმისმისთვის სიყვარულის ახსნაა. მისი გაკვეთილები საჭირო იყო დროსთვის, როდესაც ოფიციალური კულტურის ციხის კედლების ნაპრალებში შემოიჭრა ქუჩა, გაცოცხლდა და ალაპარაკდა თავად სიცოცხლე".⁹ ეს შეფასება ვრცელდება აბულაძის ამ პერიოდის სხვა ორ ფილმზეც, თავისთავად, "მაგდანას ლურჯასა" და ასევე "მე, ბებია, ილიკო და ილარიონზე". "კრიტიკოსებმა იტალიური ნეორეალიზმის გავლენა აღმოაჩინეს. აბულაძე თავს იმართლებდა, ამბობდა, რომ ანალოგია იქმნება იტალიური და ქართული ტემპერამენტის, ფაქტურის მსგავსებით. თუმცა ცხადი იყო, რომ ამ ფილმებით რეჟისორი, პირველ რიგში, საბჭოთა კინოსივრციდან თავის დაღწევას ცდილობდა. ამავე დროს, მიუხედავად იმისა, რომ ოპერატორ ლევან პაატაშვილის დებიუტი დიდ კინოში, "სხვის შვილები", სახვითი თვალსაზრისით, მართლაც, გვაგონებს ვიტორიო დე სიკას, პიეტრო ჯერმის ფილმებს, გამოსახულების ერთდროული სურათოვნება და დოკუმენტურობა, სტატიკურობა და შინაგანი დაძაბულობა

⁹ Ковалов О., Тенгиз Абуладзе // Новейшая история отечественного кино: 1986–2000, *Кино и контекст*, Т. 1, "СПб", 2001.

უთუოდ პოვნებს გამოძახილს ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში, ეროვნული პლასტიკური ფორმის სპეციფიკაში."¹⁰

თენგიზ აბულაძის შემოქმედების პირველმა ნაწილმა უდავოდ შეცვალა და ბიძგი მისცა ქართულ კინემატოგრაფში როგორც ესთეტიკურ, გამოსახველობით, ისე, შინაარსობრივ რევოლუციას. თანამედროვე ქართულ კინომცოდნეობაში "60-იანელების" ფენომენის ათვლისწერტილად ყველაზე ნაკლებად თენგიზ აბულაძის 1950-იანი წლების შემოქმედება განიხილება. თუმცა, ზემოთ მოყვანილი გარემოებებიდან გამომდინარე, შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ არსებულ მოსაზრებაში აბულაძის როლი გადაფასებას საჭიროებს.

ტრილოგიისთვის მზადება

"მე ბებია, ილიკო და ილარიონის" შემდეგ აბულაძემ, მისთვის მანამდე სრულიად განსხვავებული სურათის, "ვედრების"¹¹ გადასაღებად დაიწყო მზადება. წყაროებში, იმდროინდელ პერიოდიკასა თუ სხვაგან, ჩვენ მიერ ვერ მოიძებნა ამ ფილმის შექმნის პრეამბულა, მზადებისა და ავტორთა გადანვეტილებების წინაპირობების ახსნის მაგალითები. თუმცა ერთი კი უდავოა – აბულაძე, რომელიც წინა სურათებში მუდამ ცდილობდა ინოვაციური კინოხერხებისა და ენის ძიებას, არ ღალატობს აღებულ გეგმს, მაგრამ კარდინალურად იცვლის კინემატოგრაფიულ სტილს.

"ვედრებამდე" გადაღებულ ფილმებში, რეჟისორი ლუმიერების სკოლის, ანუ რეალისტური კინოს ხაზის ერთგული იყო. 1967 წლისთვის კი ის უფრო მელიესის ტრადიციისკენ გადაიხარა. კინემატოგრაფის ეს პირობითი დაყოფა,

¹⁰ გვახარია გ. თენგიზ აბულაძე - 80. რადიო თავისუფლება, 23.02.2004. წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1533817.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

¹¹ რეჟისორი თ. აბულაძე. სცენარი ა. სალუქვაძე, რ. კვესელავა, თ. აბულაძე. ოპერატორი ა. ანტიპენკო. მხატვრები რ. მირზაშვილი. კომპოზიტორი ნ. გაბუნია. "ქართული ფილმი", 1967.

თეორეტიკოსებისთვის კარგად ნაცნობი და მიღებული აქსიომაა, თუმცა მოკლედ განვიხილოთ ეს დებულება. იტალიენი რეჟისორის და კინოს თეორეტიკოსის პიერ პაოლო პაზოლინის კინოს ონტოლოგიურ ამბივალენტურობის შესახებ გამოქვეყნებული წერილის მიხედვით, კინო ერთდროულად ორი ბუნების მატარებელია. "ჟესტებისა და ბრუტალური რეალობის მსგავსად, სიზმრები და გახსენების პროცესიც თითქმის პრე-ადამიანური, ან ადამიანურობის ზღვარზე მყოფი მოვლენები გახლავთ"... თუმცა კინო ასევე მნემონურ გამოსახულებათა ნიშანთა მატარებელიცაა. "ის ლინგვისტური ინსტრუმენტი, რომელსაც კინო ეფუძნება, მაშასადამე გახლავთ ირაციონალური ტიპის: სწორედ ეს ხსნის კინოს სიზმრისეულ ხასიათს და ამავე დროს, მის აბსოლუტურ და გარდაუვალ კონკრეტულობასაც, მისი, როგორც ობიექტის სტატუსს"¹²

აქედან გამომდინარე, კინოს ეს სემიოტიკური ახსნაც ნათელყოფს მის, ერთი მხირს, ლიმუერების და, მეორე მხრივ, მელოესის სკოლების სინკრეტიზმს. ჩვენ კი შეგვიძლია აბულაძის ტრილოგიამდელ შემოქმედებას ვუწოდოთ რაციონალური კინოს პერიოდი, "ვედრების" შემდგომ გადაღებულ სურათებს კი – ირაციონალური კინო, რომელიც თავის თავში, პაზოლინის მიხედვით, ატარებს არა აბსტრაქტულ, არამედ, კონკრეტულ ჰიპოსტასს.

"ვედრება" ქართული კინოს ისტორიაში უპრეცედენტო სურათია. გარდა იმისა, რომ მას ჩვენ პოეტური კინო შეგვიძლია ვუწოდოთ და, ამ მხრივ, ქართულ კინემატოგრაფში ძალიან ცოტა მაგალითის გახსენება შეგვიძლია, "ვედრება" გამორჩეულია ძალზედ ინდივიდუალური, საავტორო ენის არსებობით. თუმცა მისი კონცეპტუალური მხარე დამორებულია ცნობიერ სუბსტანციას. ფილმის აღქმის სამოქმედო არეალი უფრო მეტად ქვეცნობიერია, ვიდრე ცნობიერი. რადგან ფილმის მანერისა და სტილის კონოტაცია აზრობრივ ალოგიკურობას,

¹² პაზოლინი პ. პოეტური კინო, *ჯენარიელო*, 2014, №3. წყარო: http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/blog-post_23.html. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

არათანმიმდევრობის შეგრძნებას იწვევს, რაც, თავისთავად, იწვევს ასოციაციურ აღქმას, ეს უკანასკნელი კი, უპირველეს ყოვლისა, ქვეცნობიერის ერთ-ერთი ინსტრუმენტია.

აბულაძის ირაციონალურობისკენ გადადგმული ეს ნაბიჯი, შეგვიძია განვიხილოთ როგორც მის შემოქმედებაში კინოს გამარტივების პრეცედენტის დასაწყისი და ამას ჩვენ "ნატერის ხესა" და "მონანიებაზე" საუბრის დროს კიდევ ერთხელ დავუბრუნდებით. რადგან ამ ტენდენციას აბულაძე მომდევნო ფილმებშიც გააგრძელებს, რომელიც კინემატოგრაფიულ პოეტიკასთან სულ უფრო და უფრო ნაკლებად ახლოს მდგომად იქცა. მანამდე კი ავხნათ, ქვეცნობიერული აღქმის წინ დაყენება რატომ განაპირობებს კინოს გამარტივებას;

– "როდესაც კინო ჩამოყალიბდა გამოხატვის, ექსპრესიის ახალ "ტექნიკად" თუ "ჟანრად", ამავედროულად ჩამოყალიბდა გასართობი წარმოდგენის ახალ ჟანრად თუ ტექნიკად, რომლის მომხმარებელთა რაოდენობაც უბრალოდ მიუწვდომელია გამოხატვის სხვა ფორმებისთვის. ეს ნიშნავს იმას რომ კინომ იმთავითვე გადაიტანა მოსალოდნელი და გარდაუვალი გაუპატიურება. ანუ მთელი ეს ირაციონალური, სიზმრისეული, პირველყოფილური, ბარბაროსული ელემენტები ცნობიერს მიღმა გაიტანეს, ისინი გამოიყენეს როგორც შოკისა და ცდუნების ქვეცნობიერული ინსტრუმენტები."¹³

"ვედრებაში" სიზმრისეული ეფემერობა ფილმს ლაიტმოტივად გასდევს, როგორც მის სტრუქტურას, თხრობის რაობას ასევე მის ვიზუალურ შრეს. გავიხსენოთ ფილმის დასაწყისი, მაცილის პორტრეტი, რომლის სახეზეც შუქ-ჩრდილები თამაშობენ. ამ კადრის აღქმის დროს, უნებლიეთ შეიძლება როლან ბარტის ნაშრომი "მესამე აზრი"¹⁴ გაგვახსენდეს, რადგან ფილმის უტექსტო ნაწილში

¹³ პაპოლინი პ. პოეტური კინო, *ჯენარიელო*, 2014, №3. წყარო:

http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/blog-post_23.html. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

¹⁴ Барт Р., *Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. Структура фильма*. Москва: "Радуга", 1984.

მრავალი კოლაჟური, მონტაჟური მიზანსცენაა, ანუ წარმოდგენილია მრავალი დეტალი, პორტრეტი, რომელთა სახიერებაც მაყურებელში მეტაენის არსებობის შეგრძნებას იწვევს, თუმცა ეს ცოტა გაზვიადებულ ნათქვამადაც შეიძლება აღვიქვათ.

"ვედრების" სიზმრისეული პოეტიკა, ერთი მხრის, გვაიძულებს ვისაუბროთ მის არქეტიპულ, ანუ სქემატურ ჩარჩოზე, მეორე მხრივ, კი – მის რეალიზმთან მკვეთრ დაშორებაზე. ზოგადად, ამგვარი კინემატოგრაფი არ გულისხმობს ირაციონალურ ენას. მაგალითად, ჰოლივუდის მეინსტრიმული კინო დაფუძნებულია სწორედ იმ არქეტიპულ ფუნდამენტზე, თუმცა ვიზუალური ნარატიულობა არ ცდება რეალიზმის ჩარჩოებს, იგივე ითქმის სურიალისტურ კინოზეც კი – მაგალითად, ბუნეელის ფილმებში ჩვენ ყოველთვის რეალობასთან გვაქვს საქმე, ხან მის უტირიებასთან, ხანაც მის აბსურდულობასთან, მაგრამ ნარატივი ამ საზღვარს არ ცდება. მაგალითების მოყვანა დაუსრულებლად შეიძლება, თუმცა ჩვენი თეზა, რომ პოეტურობა არ გულისხმობს რეალობის ნიველირებას, დაკნინებას ანდა მეორე პლანზე გადაწევას – მართებულია და ის უფრო მეტად პრეტენზიული ხდება აბულადის შემოქმედებისთვის. "ვედრება", უკიდურეს შემთხვევაში, შესაძლებელია მივიჩნიოთ როგორც ავანგარდული სურათი, სადაც ვიზუალური კონცეფცია რეალიზმზე ექსერიმენტულად მძლავრობს, თუმცა, ტრილოგიის ჭრილში, ის ზემომოყვანილი პრეტენზიის ქვეშ მაინც ექცევა.

ვედრება

"ვედრება", როგორც უკვე აღნიშნეთ, აბულაძის შემოქმედებაში ყველაზე "უცნაური" ფილმია. სხვაგვარად, მას ყველაზე გამორჩეული სურათი შეგვიძლია ვუწოდოთ. ვაჟა ფშაველას ნაწარმოებების თავისუფალი ეკრანიზაციის სტილში შექმნილი ნამუშევარი იმდენად ორიგინალური და თვითკმარია, რომ მისი მსგავსი ფილმი ქართულ კინემატოგრაფში არ გვხვდება.

სურათის დრამატურგიის თარგი ვაჟას რამდენიმე პოემის აბულაძისეულ ინტერპრეტაციასა და მონტაჟზეა აგებული. თავად ის ფაქტი, რომ ლიტერატურის ეკრანიზაციის დროს აბულაძემ არათუ მხოლოდ პირველწყაროს ინტერპრეტაციას მიმართა, არამედ, მწერლის შემოქმედება ეკრანზე დამონტაჟებული სახით ასახე – ეს ზოგადად მსოფლიო კინემატოგრაფისთვის ერთ-ერთი უნიკალური პრეცედენტია. მაგრამ ვაჟას მკვლევართა მხრიდან ფილმის ავტორებისადმი რამდენიმე შენიშვნა მაინც გაისმის.

"ალუდა ქეთელაური" და "სტუმარ-მასპინძელი" ფშაველას ის ძრითადი პოემებია, რომლებზეც ფილმის სიუჟეთი იგება. თუმცა, როგორც კინომცოდნე ლია კალანდარიშვილი აღნიშნავს: "სწორედ ვედრებაში გაირკვა თენგიზ აბულაძის მიდრეკილება კოლაჟური ფორმაქმნადობისადმი. იგი სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს ცალკეულ სახეთა სრულყოფას, რომლებიც ფილმის ქარგაში დასრულებული სახით თავსდებიან და საერთო სიუჟეტისგან დამოუკიდებლად ამუშავებენ რეჟისორის მიერ დასახულ იდეას... ვედრებას თვითონ თენგიზ აბულაძე არ უწოდებს ეკრანიზაციას, აქ რეჟისორს ვაჟა-ფშაველას თხზულებების ეკრანზე გადატანა კი არ სურს, არამედ, ცდილობს, რომ სამსჯელოზე გამოიტანოს მწერლის ნააზრევო, ჩანვდეს მის მიერ წამოჭრილ მარადაქტუალურ პრობლემებს."¹⁵

¹⁵ კალანდარიშვილი ლ., თენგიზ აბულაძე: შტრიხები პორტრეტისათვის, *კინოლუმიერი*, №1 (1) 2009.

აბულაძემ "ვედრებაში" ლიტერატურა პოსტმოდერნული პრინციპით გადაამუშავა, თუმცა ეს პროცესი არ იყო სრულყოფილი. გარდა იმისა, რომ ავტორმა გმირს არ წაართვა მოტივი, ვერ მოახდინა მისი სრული დეკონსტრუქცია, აბულაძემ ასევე დაკარგა ვაჟა-ფშაველას შემოქმედების გრანდიოზული და უნიკალური კრედიტ – "ის, რომ მტრობა საერთოდ არ არსებობს". როგორც ფილოლოგი ლევან ბერძენიშვილი აღნიშნავს: "საინტერესო იყო ვაჟა-ფშაველას კინოში გადაღება. უაღრესად წარუმატებელი, მიუხედავად იმისა, რომ გენიალურ ფილმად არის მიჩნეული და ფილმი ნამდვილად გენიალურია, ოღონდ, ვაჟა-ფშაველა იქ არაფერ შუაში არ არის... ანუ "აღუდა ქეთელაური" ვერ გადაიღო, "სტუმარ-მასპინძელი გადაიღო... ვაჟა-ფშაველამ "აღუდა ქეთელაურში" თქვა, რომ საქართველოს ისტორია დამთავრდა, ქართული იდეოლოგია დამთავრდა, ყველანაირი აზროვნება საქართველოში დამთავრდა, ახლა არის ახალი აზროვნება – ამ ახალ აზროვნებას ჰქვია "ვაჟაფშაველიზმი", "აღუდაქეთელაურიზმი"... რაც ნიშნავს, რომ მტრობა არ არსებობს, ის საითაც დღეს მიდის მსოფლიო."¹⁶

აბულაძი თავისუფალი ეკრანიზაციის დროს, რა თქმა უნდა, თავისუფალი იყო ინტერპრეტაციაში, თუმცა მის მიერ მწერლის მთავარი სათქმელის ვერ დანახვა და ვერ აღბეჭდვა, ამ ფილმის მინუსად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. აქვე გამოიკვეთა რეჟისორის მიდრეკილება და სურვილი, შეექმნა ბოროტებისა თუ სიკეთის განზოგადებული სახეები. "ვედრება" მოწყდა ამ თემებზე განსჯის ცხოვრებისეულ რეალიებს და მსჯელობა ცალმხრივ, განზოგადებულ, ირეალურ სქემებში გადაიტანა. მაგალითად, როდესაც აბულაძეს დასჭირდა სიკეთისა და სისპეტაკის თემის გააქტიურება, მან ძალიან მარტივად, ფილმში ანგელოზის მაგვარი რუსუდან

¹⁶ ბერძენიშვილი ლ. "ვაჟა ჩვენი თანამედროვე". ქუჩის აკადემია Vol. 1. არტარეა. 0:47 წუთიდან. წყარო: <https://www.youtube.com/watch?v=sT3Fz0o1i1I> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

კიკნაძის გმირი შემოიყვანა, რომელიც უსიტყვოდ, თეთრ სტიქარში დაიარება, ხან მინდვრებსა და ხანაც ციხესიმაგრეებში.

ამგვარი განზოგადება რეჟისორს უნივერსალური, საკაცობრიო კულტურული ენით თხრობისთვის სჭირდებოდა. "ვედრება" და ტრილოგიის სხვა ნაწილებიც, მიზნად ისახავდნენ არა ვიწროდ ეროვნულ, არამედ, მულტიკულტურულ შრეებზე გასვლას. ამ მიზანს ემსახურებოდა "ვედრებაში" არსებული ხმოვანი რიგი, სიმფონიური მუსიკა, რომელიც ვიზუალურ ნარატივს, ანუ ეთნიკურ გარემოს გარდაქმნიდა კოსმოპოლიტურ გარემოდ. ფილმში ასევე მრავალი უნივერსალური სიმბოლოა, მაგალითად, კიკნაძის ქვრივი-ქალის პერსონაჟს ქორწილის შემდეგ ხელში მაიმუნი უჭირავს – ესეც "მადონა ყრმით" სიმბოლოს ერთ-ერთი ინტერპრეტაციაა. აბულაძემ ფილმის ფინალისკენ თავად კულტურების ერთმანეთს დააჯახა. დასავლური ცივილიზაცია, რომელიც არისტოკრატების მსვლელობაში აისახა, აიყვანა მთაში, აბორიგენებთან ერთად მოაქცია ერთიან პროცესიაში და აშ.

რეჟისორის ეს მცდელობა ქართული კულტურის მკვლევრებისთვის საკმაოდ საინტერესო პრეცედენტია და ის გარემოებსაც, რომ საბჭოთა კავშირის დროს ხელოვანი ამ თემას დაუბრუნდა, მისი გააზრების მზაობა გამოხატა, საკმაოდ მნიშვნელოვანია. თუმცა, ჩვენ ამ პროცესის ანალიზის დროს ყურადღებას ვაქცევთ არა მიზანს, არამედ, მის ფორმას, ანუ როგორ მიიღწევა ეს მიზანი. "ვედრებაში" პირველად გაჩნდა უკიდურესად აბსტრაქტიზებული და განზოგადებული სქემები, რომლებმაც გაგრძელება ტრილოგიის მომდევნო ნაწილებშიც ჰპოვა და, საბოლოოდ, აბულაძის შემოქმედების გარკვეული ტრივიალურობა, ბანალურობა გამოიწვია.

ფორმისა და ჟანრის ჩამოყალიბება

"ვედრება" მკვეთრად ფორმალისტური ფილმია. თხრობის მანერა მეინსტრიმული კინოს დრამატურგიულ თუ სხვა კანონებთან დისონანსშია. ერთი შეხედვით, სურათს შეგვიძლია ავანგარდულ ნაწარმოებიც ვუწოდოთ, რადგან ალოგიკური, ავტომატისტური მანერა ფილმის ზოგირთ ეპიზოდში ნათლად იკვეთება.

"ვედრების" სიზმრისეული გარემო სწორად ამ სურიალისტური მეთოდების მეშვეობით იქმნება. ფილმის ამბის განვითარების ხაზი ბუნდოანია, რადგან სიუჟეტს არც ვიზუალური და არც ხმოვანი რიგი პირდაპირ არ გადმოცემს. ფილმში მთვარი აქცენტი ემოციურ აღქმაზე მოდის, რომელიც არა კონკრეტულ ამბავს, არამედ განზოგადებულ სახეებსა და ცნებებზე გვესაუბრება: სიკეთე, ბოროტე, თემის, ანუ მასისა და ინდივიდის დაპირისპირება და სხვ.

ფილმის შესავალი ნაწილი უტექსტოა. მასში კოლაჟური ექსპოზიციის პრინციპია გამოყენებული. მაყურებელი ხედავს მრავალ დეტალს, პორტრეტებს, რომლებიც "ატრაქციონების მონტაჟის" მსგავსი მანერით არის აწყობილი. ამის პარალელურად ისმის ვაჟას ლექსი, რომელსაც კარდსმილმა ხმა კითხულობს. იქმნება გახმოვანებული მუნჯი ფილმის შთაბეჭდილება, რადგან ტექსტი და ვიზუალური მხარე ყოველგვარ უკუკავშირს მოკლებულია. ეს სიზმრისეული ძილ-ბურანი "ვედრებას" განსაკუთრებულ პოეტურ განწყობას სძენს, ასევე გამოსახულებასა და სიტყვას შორის ქმნის კონტრასტს, შეგვიძლია ვთქვათ, კონფლიქტს. თუმცა, ფილმის მთლიანობაში აღქმის დროს, ამგვარი ნაწილები, რომლებიც ფილმში დრო და დრო ჩნდება, საბოლოოდ მაინც პათოსურ ელემენტებად აღიქმება. აბულაძემ ვერ შეძლო ამ კონფლიქტის კვანძის განხსნა. ტექსტი და გამოსახულება ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად განვითარდა და არცერთ ეპიზოდში არ დაჯახებიან ერთმანეთს. ინტელექტუალური მონტაჟი კი, ეიზენშტეინის მიხედვით¹⁷, კონფლიქტის, შეუთავსებლის შეთავსების მეშვეობით წარმოიშვება.

¹⁷ Эйзенштейн С., Монтаж, Москва: "Музей кино; Эйзенштейн-центр", 2000.

"ვერდებაში" იერსახეებითა და სიმბოლოთა მთელი რიგი კასკადია. მეტყველი გამოსახულება, ძირითადად, არა მონტაჟის, არამედ კამერის მიერ აღბეჭდილ "იმიჯებში" ვლინდება. მაცილი, მგლოვია რე ქალები, მყინვარწვერი, სასაფლაო – დასრულებული კინემატოგრაფიული იერსახეთა კრებულია. ისინი დაცლილნი არიან ზედმეტი მეტაფორულობისგან, რადგან მათი აღქმა ხდება არა შინაარსობრივად, არამედ პოეზიის მსაგვსად. რაც შეეხება სხვა დეტალებს, მაგალითად, ქვრივ ქალსა და დანარჩენს იერსახეებს, ისინი მკვეთრად მეტაფორულ, სიმბოლოს ჩარჩოებში არიან მოქცეულნი, რაც ვიზუალური თხრობის კანონიკას არღვევს, აქცევს რა მათ ლიტერატურულ ნარატივებად. ჩვენ გაგვიჭირდება მგლოვია რე ქალების სცენის სიტყვებით ახსნა, თუმცა კიკნაძის გმირის წაკითხვა შეგვიძლია, სულ რაღაც, ორ სიტყვაშიც კი – წმინდა ქალწული. ასეთი მარტივი მეტაფორები, რასაც აბულაძე მომდევნო ფილმებში კიდევ უფრო გაამარტივებული სახით შემოგვთავაზებს, ფილმის ვიზუალურ ფორმაზეც მოქმედებს.

"სიყალბე" არაარგუმენტირებული მსჯელობისთვის დამახასიათებელი ტერმინია, თუმცა თუკი ჩვენ შევთანხმდებით, რომ "ვედრება" ირაციონალური, ანუ რეალიზმისგან შორს მდარი ფილმია, მაშინ მისი უკიდურესად არარაციონალური სცენები ადვილად განიმარტება "სიყალბის" მოშველიებით. კიკნაძის ქვრივი-ქალი იმდენად ატონალურია სურათის ერთიან ფორმასთან, რომ მისი სტრუქტურის დევალვაციას იწვევს. აბულაძემ ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილები ამ გმირის ტირაჟირებას დაუთმო, რითაც განსაზღვრა საკუთარი პრიორიტეტები.

ამ მოვლენამ ფილმის სტრუქტურასაც ნათელი მოჰფინა. ქვრივი-ქალი არ არის გმირი-პერსონაჟი. ის არც სიმბოლოა, რადგან მას აკლია მაინდეთიფიცირებული პირველწყარო – სიმბოლო თავის თავში მოიცავს ყველაფერს, მაგრამ ამასთანავე არის საკუთარი თავის განმსახიერებელიც. იგივე ვაჟა-ფშაველასთან, არწივი შეიძლება იყოს საქართველო, თავად ავტორი და სხვ. მაგრამ არწივი ასევე

არწივია¹⁸. ფილმში სიმბოლიზმის ხარისხი ძალზედ დაბალია, ისევ და ისევ, რეალიზმის მიზანმიმართული უარყოფის გამო. ამიტომ, ჩვენ მივდივართ მეტაენის ყველაზე დაბალ უანრთან, ალეგორიასთან.

"ვედრების" "დინამიური სტატიკა" ეხმარებოდა პოეზიას, აიოლებდა სიტყვის აღქმას – ფიქრობდა ოპერატორი ალექსანრე ანტიპენკო. სწორედ, მან აღბეჭდა "ვედრების" თოვლიანი მთები და მოიფიქრა გადაღების მეთოდი, რომელმაც აბულაძეს ამ ფილმის შექმნის საშუალება მისცა – კინემატოგრაფიული გრაფიკის უნიკალური ნიმუში".¹⁹ გადაღების ამგვარმა ტექნიკამ, რომელსაც ქართულ რეალობაში ანალოგი არ გააჩნდა, ხელი შეუწყო ახალი უანრის, მისი ვიზუალური მხარის ფორმირებას.

გარდა გამომსახველობითი თავისეურობებისა, აბულაძემ საკუთარი უანრის სტრუქტურაც განსაზღვრა. როგორც ზემოთ ვისაუბრეთ, ცნებების განზოგადებით, მან შემოიტანა დრამატურგიის სქემატური კარკასი. ამბის გვირგვინი ზემალალო იდეებთან ზიარება უნდა ყოფილიყო. ტრილოგიის სამივე ნაწილში წარმოდგენილია სიკეთესთან, ბოროტებასთან, სიყვარულსა თუ სხვასთან მიახლოებისა და შეცნობის გზა/საშუალება. ამიტომაც, "ვედრებაში" პერონაჟები რეალობისგან, იგივე ადამიანური მრავალფეროვნებისგან დაცლას განიცდიან, მათი პროფილი აღარ იტევს, მაგალითად ქვრივი ქალის და სინმინდის სახეებს, ისინი ნელ-ნელა კარგავენ სიმბოლისტურ ონტოლოგიას და ვიწრო ალოგორიულ პლასტში ინაცვლებენ.

აბულაძის გმირები საბოლოოდ იქცევიან ძალზედ მარტივ და იოლადა წასაკით სქემებადა. "ვედრებაში" წამოწყებული სქემატურობა და პირობითობა გნასაკუთრებით ძლიერდება, განუზომლადა დიდ მაშტაბებს იძენს ტრილოგიის

¹⁸ ბერძენიშვილი ლ. "ვაჟა ჩვენი თანამედროვე". ქუჩის აკადემია Vol. 1. არტარეა. 0:01 წუთიდან. წყარო: <https://www.youtube.com/watch?v=sT3Fz0o1iII> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

¹⁹ Исмаилова Н. Абуладзе. *Искусство*, Приложение к газете *Первое сентября*, № 2, январь, 2001, ст. 1-4.

შემდეგ ნაწილში "ნატვრის ხეში". თუკი "ვედრებაში" ეს გარემოება ჯერ კიდევ არ არის ტოტალური და ფილმის პოეტიკა საშუალებას გვაძლევს საუბარი მრავალი მიმართულებით ვაწარმოოთ, "ნატვრის ხე" უკიდურესაც სქემატური ნანაწრმოებია, რომლის კვლევაც ძირითადად ამ გარემოების ფარგლებში წარიმართება.

თავი II

"ვედრებიდან" "ნატვრის ხემდე"

"ნატვრის ხე" ²⁰ ტრილოგიის მეორე ფილმია, რომელიც აბულაძემ, გიორგი ლეონიძის მოთხრობების მიხედვით, 1976 წელს გადაიღო. "მკაცრი "ვედრების", მისი შავ-თეთრი ნერვული გრაფიკული კონტრასტის, ვაჟა-ფშაველას დიადი სიტყვის შემდეგ, "ნატვრის ხე" წარმოჩინდება როგორც ლირიკული აკვარელი, ხალხური ეპოსის სულის ნათელი და ნაზი აკვარელი..."²¹

ეს ფილმი, წინამორბედისგან განსხვავებით, მხატვრულად საშემსრულებლო კინოს მანერაშია გადაწყვეტილი, სადაც წინა პლანზე მსახიობი და ამბავი გამოდის. "ნატვრის ხეში" პერსონაჟების მთლიანი პალიტრა არის მოცემული. ეპიზოდური გმირებიც კი ქმნიან დასამახსოვრებელ სახეებს, რომლებიც პირველწყაროს მსაგვსად, თავს უკრავენ პასტორალური ნაწარმოების ერთიან გარემოს.

იმის მიუხედავად, რომ დრო და სივრცე, "ვედრების მსაგვსად", ამ ფილმში არ კონკრეტდება, ჩვენ სწორედ პერსონაჟების გაცნობის შედეგად ვიქმნით ერთ-ერთი ქართული რევოლუციამდელი სოფლის განწყობას. თუმცა, მრავალი მათგანის ცალმხრივობისა და რეალობასთან აცდენილობის შედეგად, ფილმის სტრუქტურა დაიყვანება რამდენიმე სქემამდე, რომლებიც დაბალი ვალენტურობის მქონე თავისუფალი რადიკალებივით, არ შედიან ერთმანეთთან ურთიერთკავშირულ კონტაქტში. ისინი ფილმის სტრუქტურის სუფში ტივტივებენ, წინასწარ, ძალზედ მკაცრად დადგენილი კანონებით, ერთმანეთთან შეხების შემთხვევაშიც კი არ ხდება მათ შორის იმპროვიზაციული მიზეზშედეგობრივი კავშირების დამყარება. ფილმის ყურების განმავლობაში, მაყურებელი თითქოსდა ავტომატილებით გადაჭედო

²⁰ რეჟისორი თ. აბულაძე. სცენარი რ. ინანიშვილი, თ. აბულაძე. ოპერატორი ლ. ახვლედიანი. მხატვარი რ. მირზაშვილი. კომპოზიტორები ბ. კვერნაძე, ი. ბობოხიძე. "ქართული ფილმი", 1976.

²¹ Исмаилова Н. Абуладзе. "Искусство", Приложение к газете "Первое сентября", 2001. янв. № 2. С. 1-4

ავტოსტრადას აკვირდება, სადაც ყველა მანქანა საკუთარ ზოლში მოძრაობს და მეზობელ ზოლში მოძრავ საშუალებებზე არანაირ გავლენას ახდენს .

ფილმის ამგვარმა სქემატურობამ, ყველაზე მეტად, მის შინაარსობრივ მხარეზე იქონია გავლენა. იმის მიუხედავად, რომ როგორც წინა სურათი, "ნატვრის ხე" თავისუფალი ეკრანიზაციის ნაყოფია, მასში დაიკარგა კონკრეტულ მოგონებებზე დამყარებული ცხოვრების მრავალფეროვნება. თუკი "ვედრება" ესა არის ვაჟას შემოქმედების თავისუფალი ინტერპრეტაცია, "ნატვრის ხე" მკვეთრად ერთ შინაარსობრივ აზრს რეგენირებს – სიკეთისა და სილამაზის მარადიულობას, რომელსაც ბოროტება ვერ დაამარცხეს. ფილმის განზოგადების ეს წინასწარ განზრახული შეზღუდულობა სურათს მდორესა და ადვილად მოსაბეზრებელს ხდის, რადგან მაყურებელი ავტორთა ჩანაფიქრს სრული სისავსით იგებს, რაც მის ხელმეორე გააზრების, ახლებურად წაკითხვის შანს ამცირებს.

რუსი კინოთეორეტიკოსი იური ბოგომოლოვი თავის სტატიაში "ქართული კინო: ურთიერთობა სინამდვილესთან" "ნატვრის ხის" გმირებზე და მათ მიერ წარმოებულ კინომატერიაზე შემდეგს წერს: "მითოლოგიური სფინქსი ადამიანებს უფსკრულში ყრიდა, თუ ისინი ვერ გამოიყვანდნენ გამოცანას. მისი გამოცნობა კი მარტივი იყო, თუ ჩანვდებოდათ გამოცანის ქარაგმულ აზრს. თ. აბულაძის ფილმებში გმირები იმყოფებიან უფსკრულში ან უფსკრულის პირას იმის გამო, რომ ვერ აცნობიერებენ ან უბრალოდ წყვეტენ პოეტური გადაკვრით თქმულის მეტაფორული მნიშვნელობების გააზრების პროცესს. ამის მიზეზია ის, რომ ფილმის გმირები ლეგენდებს რეალობად აღიქვამენ ან რეალობას ანაცვლებენ ლეგენდებით".²²

ფილმში ირეალური სამყაროს შეგრძენბას პერსონაჟები ქმნიან. "ვედრებაში" სიზმრისეული ძილ-ბურანის ატმოსფერო სურათის ფორმის განმაპირობებელი საშუალებაა. "ნატვრის ხე" კი მიზნად არ ისახავს არარაციონალური გარემოს შექმნას. გმირები, რომლებიც აბსულუტურად მოწყვეტილნი არიან რეალურ

²² Богомолов Ю., Грузинское Кино: Отношение К Действительности. *ИК*, №11, 1978, ст. 55.

საწყისებს (როგორც ბოგომოლოვი ამბობს, "რეალობას ანაცვლებენ ლეგენდებით"), კარგავენ კინემატოგრაფიულ დამატებლობას და თეატრალურ პირობითობაში ინაცვლებენ. ამის გამო კნინდება მათი სრულყოფილება. სურათის პერსონაჟები ხდებიან კარიკატურები, რომლებიც გაითამაშებენ გმირებს, მათ სილუეტებს, მაგრამ სრულად ვერ განასახიერებენ.

"ავტორები წმინდა კინემაოგრაფიულ ხერხებს არ დასჯერდნენ და, როგორც ჩანს, უფრო მეტი მნიშვნელობა მიანიჭეს თეატრალურ, დეკორატიულ ეფექტურობას. საფიქრებელია, რომ განსაკუთრებულმა ყურადღებამ გამომსახველობითი "მასალისადმი", კადრის სახიერი შინაარსისადმი, განაპირობა პერსონაჟების გარეგნული გზით დამუშავებაც, მსახიობის თამაშის ნახატიც, ტიპაჟის შერჩევაც, განსაკუთრებული ყურადღება კოსტიუმისადმი, დეკორატიული ელემენტებისადმი და გამომსახველობითი კომპოზიციის სხვა მრავალი შემადგენელი ელემენტებისადმი. ყველაფერი ამის შედეგად დეკორატიულმა, სახვითმა ეფექტმა მოქმედების რეალურობა დაჩრდილა".²³

მაგალითად, მარიტა გიორგი ლეონიძის ნაწარმოებში წარმოდგენილია როგორც რიგითი ადამიანი, რომელსაც თავს დამტყდარი განსაცდელის შემდეგ მიეცა განზოგადებული სიმბოლური მნიშვნელობა. ფილმში კი ის მოკლებულია ყოველგვარ ყოფით დეტალს. მარიტა კადრში პირველი გამოჩენიდან მოყოლებული მიწიერი სამყოფელისგან განყენებულია. მას, როგორც გმირს, არ უწევს დრამატურგიული გზის გავლა, მარიტა ფერიაა, ის ასეთი დაიბადა, მას არ გაუკეთებია არჩევანი. ფილმის ავტორებმა, თითქოს და, ღროში განყენებულ მარადიულ მდგომარეობას მიანიჭეს მარიტას სხეული და ფილმში ერთადერთი მისიით მოავლინეს, რათა ტრაგიკულად დაღუპულიყო. ამგვარი წინასწარ განსაზღვრულობა ბერძნულ ტრაგედიებშიც კი არ შეინიშნება, სადაც ბედი ცენტრალური აქტიორია.

²³ კუჭუხიძე ი. ნატერის ხე, კინო, 1978, გვ. 38.

სქემატური პერსონაჟების წყალობით, ფილმი ტრაგედიიდან მელოდრამამდე დაიყვანე. ჟანრის კანონებიდან გამომდინარე, "ნატვრის ხე" იყენებს მელოდრამისთვის დამახასიათებელ მოდელებს. არსებობს სასიყვარულო სამკუთხედი, მკვეთრად ბოროტი და კეთილი გმირები, რომლებიც მთავარ პერსონაჟებს ეხმარებიან ან ხელს უშლიან. ამ ჟანრისთვის ნაკლებად მნიშვნელოვანია პერსონაჟთა მოტივაციის საფუძვლები, მათი ქმედებების ფსიქოლოგიური წარსული და მოულოდნელობის ეფექტი. მელოდრამა ეყრდნობა მასობრივ კულტურაში იოლად აღსაქმელ უნივერსალურ სქემებს – "კეთილი" და "ბოროტი" გმირები ხელშეუხებელი მოცემულობებია, რომელთა გადათამაშებითაც იქმნება სიუჟეტი, ძირითადად ტრაგიკული, ან პოზიტიური ფინალით. აბულაძე მელოდრამის ჟანრის ყველა კანონს თანმიმდევრულად იცავს, თუმცა ვიზუალური გამომსახველობითა და მთავარ სიუჟეტში სხვადასხვა პარალელური ისტორიის ჩართვით, მელოდრამის ფუნდამენტს საავტორო კინოს ელფერით მოსავს.

იმისთვის, რომ ჩვენ მიერ ზემოთ ნახსენები "ნატვრის ხის" მელოდრამატული ჟანრულობა უფრო მეტად თვალსაჩინო და რელევანტური გავხადოთ, გთავაზობთ მელოდრამის ენციკლოპედიურ განმარტებას: "ტრადიციული დრამატურგიული ჟანრი შემდეგი სახასიათო ნიშნებით: მწვავე ინტრიგა, სათნოებისა და ბოროტების დაპირისპირება, იდეალური გმირი, ტანჯული მღვდლობითი სქესის გმირი, მზაკვარი ბოროტმოქმედი, შემთხვევითი ან საბედისწერო გარემოებების მნიშვნელოვანი როლი, რომლებიც სიუჟეტის განვითარებას, მაყურებლის გრძნობებზე აპელირებას განაპირობებენ".²⁴ ამავე აზრს ავითარებს ქართველი კრიტიკოსი ირინა კუჭუხიძე, თუმცა ამ მოდელებს ის უწოდებს არა მელოდრამას, არამედ, სენტიმენტალურ სქემად მოიხსენიებს. "ფილმში წარმოდგენილი მოდელი, ჩვენი აზრით, იმდენად ტრაგიკული, მძაფრი და შემადრწუნებელი არ არის, რამდენადაც

²⁴ Шилова И., *Кино: Энциклопедический словарь*, (Ред. С. И. Юткевич), Москва: "Советская энциклопедия", 1987, ст. 640.

სენტიმენტალურია, რადგან მიაჩნია, რომ არსებობენ ერთიანად შავი, ბოროტი არსებანი და მეორე მხრივ მათი მსხვერპლნი – თეთრი ფერიები".²⁵

აქედან გამომდინარე, "ნატვრის ხის" შინაარსობრივი პლაცდარმი საკმაოდ ბანალური და სწორხაზოვანია. თუმცა მისი შედარებით ძლიერი, გამომსახველობითი მხარეც ვერ თავისუფლდება სტემატური ჩონჩხისგან, რის გამოც მას ორგანულობის ხარისხს უქვეითებს.

გამოსახულებისა და ამბის დიალოგი

ე.წ. "თავისუფალი ეკრანიზაცია" გულისხმობს წირველწყაროს თავისუფალ ინტერპრეტაციას. აბულაძის "ნატვრის ხეში" წარმოებული ნარატივი დიდად არ განსხვავდება ლეონიძის შემოქმედებისგან. ფილმის თხრობითი მხარე თხზულებების ამბებს იმეორებს. მთავარი განმასხვავებელი გარემოება შინაარსის განზოგადების რაობაში მდგომარეობს. აბულაძემ მარიტას ისტორია უსამართლობის, კეთილისა და ბოროტის ჭიდილის საჩვენებლად მოგვითხრო. ამასთან, სურათის ავტორებმა, მაყურებელს ფილმის სხვაგვარად აღქმისა და ინტერპრეტაციის საშუალებას გზა გადაუკეტეს.

"ნატვრის ხეში" მრავალი სცენაა, სადაც გმირები დაჟინებით გვინმარტავენ ასახულ გარემოს, გვაძლევენ გამოსახულებისა და განვითარებული ამბების შეცნობის "უნივერსალურ" კოდებს. მაყურებლისადმი ამგვარი დამოკიდებულება შეგვიძლია მივიჩნიოთ, როგორც აუდიტორიისადმი უნდობლობა. მაგალითად, "მარიტას ტექსტი: "იცო, ჩვენს ირგვლივ ყველაფერი სულიერია". და ა.შ. ვგონებ, ბევრად უმჯობესი იყო, აქ გმირებს საერთოდ არ ელაპარაკათ. ზემოთ მოყვანილი ტექსტი სავსეა პრეტენზიული სენტიმენტალობით. არავითარი სიმართლე, დამატერებლობა

²⁵ კუჭუხიძე ი. ნატვრის ხე, კინო, 1978, გვ. 41.

და მითუმეტეს ფილოსოფია ამ ტექსტში არ არის. ავტორები ამ სიტყვიერ მასალამდე მიიყვანა გაუმართლებელმა სურვილმა, რომ ის, რაც კადრში მოჩანს, ზუსტად ისე აღვიქვათ, როგორც მაინცდამაიცი მათ ჩაიფიქრეს. მათ თითქმის ეშინიათ, ვაითუ ვერ გავიგოთ, რისი თქმა უნდოდათ და პირდაპირ ლიტერატურულად გვთავაზობენ თავიანთ აზრს".²⁶

რეჟისორი კიდევ უფრო შორს მიდის და ფინალში, სადაც საკმაოდ სახიერი და კინემატოგრაფიულად მეტყველი აყვავებული ბროწეულის ხის კადრია, შემოჰყავს კადრსმილმა ხმა, რომელიც მოთხრობის ბოლო სტრიქონებს კითხულობს. ლიტერატურის მოშველიებით, აბულაძემ მთლიანად დაანგრია მანამდე ნაშენები კინემატოგრაფიული სამყარო. გარდა იმისა, რომ ავტორმა, მძიმე სცენის შემდეგ მაყურებელს არ მისცა ამოსუნთქვის, დაფიქრების, სტრესის გადატანის საშუალება, ერთმნიშვნელოვანი ტექსტი, ბროწეულის ხის ფონე, საკმაოდ პათეტიკური აღმოჩნდა.

აბულაძის უკიდურესი სარეჟისორო ავტორიტარიზმი ფილმის სხვა დეტალებშიც იკითხება. "ნატვრის ხის" სახვითი ნაწილი უკიდურესად სტილიზირებულია. "ვედრებაში" გამოსახულების მიერ შექმნილი განწყობა რეჟისორის ამოცანების პროპორციულია. აქ კი, კადრში აღბეჭდილი გარემო მოკლებულია რეალიზმს, რეალურ ფერებს, რეალურ გმირებს, რეალურს ქცევებს, რაც ავტორთა მიზანს სცდება – აბულაძეს არ სურდა სიზმრისეული სამყაროს რეპრეზენტაცია. აღნიშნულიდან გამომდინარე, ფილმის თანმდევი ირაციონალურობა, პირობითობა და თეატრალიზირებულობა ხელს უწყობს ფილმის კინემატოგრაფიული ნარატივის არაკინემატოგრაფიულ შრეებში სუბლიმირებას.

აბულაძის პირობითობისა და თეატრალურობისკენ გადახრის ნიშნები "ვედრებაშიც" შეიმჩნევა, თუმცა "ნატვრის ხე" პირველი ნაწარმოებია, რომელშიც რეჟისორმა ეს ფაქტორი სრულიად ღიად წარმოადგინა. გამოსახულების

²⁶ კუჭუხიძე ი. ნატვრის ხე, კინო, 1978, გვ. 28.

უკიდურესად განზოგადებულმა მეტაენამ ფილმის აბსულუტურად ყველა ელემენტზე იქონია გავლენა. დაირღვა ამბისა და ვიზუალის ერთიანობა, კავშირი. აბულაძე პირობით მხარეს ხან ნარატივში აძლიერებს, რომელიც გამოსახულების მხატვრული ღირებულების დაქვეითებას იწვევს, ხანაც პირიქით – ვიზუალის სტილიზირებით რეალიზმის დაქვეითებას იწვევს. მაგალითისთვის ფილმის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი ადგილი, სესილია თაყაიშვილის გმირის გლოვის სცენა გამოდგება.

მარიტას მოკვდინების შემდეგ, მარადია სოფლის მოსახლეობის მიერ ჩადენილ საზარელ ქმედებას უსიტყვოდ დასტირის. ეს პოეტურად სახიერი კადრი ნამდვილად ქმნის ტრაგედიის ატმოსფეროს, თუმცა დაკვირვებული თვალისთვის, ამ სცენაში არსებობს გარკვეული ზედმეტობა – ნისლი. ტრივიალურია ტრაგიკული ამბების ცუდ ამინდში განვითარება, გედიასა და მარიტას სასიყვარულო ამბის ჩვენება კი მხოლოდ მზიან, განათებულ ამინდსა და ლამაზი პეიზაჟების ფონზე.²⁷

რეჟისორის ამგვარი ერთპიროვნული გადაწყვეტილებები გვაფიქრებინებს, რომ ის აბსულუტურად არ ენდობა და არ სურს რეალურობის მიღება, მისი რეგენირება და თუნდაც, საავტორო ინტერპრეტაცია. აბულაძესთვის სამყარო არათუ იდეალური არ არის – ის წარმოჩინდება როგორც არასრულყოფილი, ბოროტი სანყისისკენ მიდრეკილი მატერია, რომლის კარდინალური დამუშავების გარეშე, შეუძლებელია მისი ფირზე ასახვა. ეს გარემოება განსხვავდება პოეტურ-მონტაჟური კინოს პრინციპებისგან. 1920-იანი წლების სახელოვნებო სამყაროში არსებული ასანბლაჟურობა, ²⁸ მიხაილ იამპოლსკის მიხედვით, ²⁹ გულისხმობდა საგნის ნაწილებად დაშლისა და აწყობის შესაძლებლობას. აბულაძის რეალობაზე მანიპულაცია აღარ გავს საკუთარი მასწავლებლის, იუტკევიჩის ხელწერას,

²⁷ კუჭუხიძე ი. ნატვრის ხე, კინო, 1978, გვ. 30.

²⁸ ასამბლაჟი – ავტონომიური ნაწილების ერთ საგანში, ორგანიზმში გაერთიანება.

²⁹ Ямпольский М., Образ человека и киноязык, Сеанс, 19 Июля, 2011. Источник: <http://seance.ru/blog/image-of-human/>. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

რომელიც ეიზენშტეინის სიტყვებს იმეორებდა, რომ სამყაროს არსს უკეთესად დამონტაჟებული რეალობა გადმოცემს. აბულაძემ, "მაგდანას ლურჯაში" დაწყებული ეს აზრი, საბოლოოდ, "ნატვრის ხესა" და "მონანიებაში" რეალიზმის უარყოფამდე დაიყვანა. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორმა სურეალიზმსა თუ სხვა ავანგარდულ მიმდინარეობებს მიმართა. აბულაძემ რეალური ცხოვრების ეკრანიზება შეწყვიტა. ის არ ეწეოდა დამონტაჟებული, თუნდაც მანიპულირებული მეტარეალიზმის რეპრეზენტაციას. "ნატვრის ხემიც" შეინიშნება, რომ ყველა გმირი, ყოველი ამბავი თუ სცენა გამოგონოლია მხოლოდ და მხოლოდ რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელებისთვის. ავტორის მიზანი კი იმდენად ცალსახა და ერთმნიშვნელოვანია, რომ საგულდაგულოდ გამოთლილი სამყარო რეალური ცხოვრებისგან კარდინალურად განსხვავდება.

აქედან გამომდინარე, თენგიზ აბულაძის მიერ ფასეულობებზე, კოლექტივისა და ინდივიდის ურთიერთობაზე, სიკეთესა და ბოროტებაზე წამოჭრილი დისკურსი მოკლებულია ცხოვრებისეულ ფუნდამენტს, რის გამოც, ეს სახელოვნებო დიალოგი კარგავს ყოველდღიური მოხმარების შესაძლებლობას. ამ გარემოებაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ, მაგალითად, "ნატვრის ხემ" დაკარგა ინტერაქციული მაყურებელი, რომლისგანაც მხოლოდ და მხოლოდ ემოციური უკუკავშირი ვლინდება და არა აზრობივი, შეიძლება ითქვას, არა კათარსისეული. ამ თეზის რელევანტურობაზე საუბრს ჩვენ მომდევნო თავშიც განვაგრძობთ.

თავი III

"მონანიების" გზა

"ნატვრის ხის" პრემიერის შემდეგ, 1980 წლამდე, თენგიზ აბულაძე არცერთ პროექტზე არ მუშაობდა. თუმცა, ტრილოგიის დასკვნითი ნაწილი კვლავინდებურად რომელიმე ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაცია შეიძლება გამხდარიყო, რომ არა უბედური შემთხვევა.

"ნიუ-იორკ თაიმსის" მიმომხილველი ოლგა კარლაილი 1981 წელს მომხდარ მოვლენაზე წერს; სომხეთში მიმავალს აბულაძეზე, რომელიც ავტოკატასროფაში მოყვა: "ეს მოხდა ერთხელ დილით, ერევანთან ახლოს, სომხეთში – თქვა მან [თ. აბულაძე, ავტ.]. ნაგვის შემგროვებელი მანქანა დაგვეჯახა. ახალგაზრდა კაცი, რომელიც საჭეს მართავდა, გარდაიცვალა. რამდენიმე თვე რეაბილიტაციისთვის საავადმყოფოებში გავატარე. მე გადავწყვიტე, თუკი სიცოცხლე მიწერია და მუშაობის შესაძლებლობა მექნება, მე მსურდა გამეკეთებინა რაიმე ისეთი, რაც რეალურად მნიშვნელოვანი იქნებოდა. რაიმე განსაკუთრებული. 1981 წელს დავიწყე "მონანიების" წერა. ყველაფრის მიუხედავად, ვიცოდი, რომ მას ერთ მშვენიერ დღეს მაინც გადავიღებდი. ყველა ეპიზოდი დამყარებულია რეალურ ფაქტზე. ერთხელ, ქალმა, რომელიც ფილმში ფუნთუშებს აცხობს, მე და რუს მეგობარს [საბჭოთა, ავტ.] ბანაკში ყოფნის საკუთარ გამოცდილებაზე გვიამბო. ის ექვსი საათის განმავლობაში საუბრობდა. მისმა ამბავმა ჩემში გამოიწვი სურვილი, ამ ისტორიის სხვებისთვის გაზიარების მოთხოვნილება. ვიცოდი, რომ მისი ისტორიის – რომელიც სინამდვილეში ჩვენია – მოყოლა შეიძლებოდა მხოლოდ

როგორც მორალური ზღაპარი, შერეული ფანტაზმაგორიულობასთან და კონკრეტულ დეტალებთან ერთად".³⁰

აბულაძის ტრილოგიის კვლევისთვის ეს ცენტრალური გარემოებაა. ანალიზის დროს საჭიროა ნამუშევრის განხილვა როგორც ისტორიული, ასევე ბიოგრაფიული ფონის ჭრილში, რადგან მრავალი მაპროვოცირებელი იმპულსი სწორედაც, რომ ამ ორ გარემოებაში იმალება.

ფილმისთვის მზადების პროცესში, ბოლომდე დაუდგენელი მიზეზების გამო, რეჟისორმა საქართველოს იმდროინდელს "ცეკა"-ს მდინავს ედუარდ შევარდნაძეს მიმართა. "სცენარზე მუშაობა 1982 წლის მიწურულს დავასრულეთ. გადავწყვიტე ის ედუარდ შევარდნაძისთვის მეჩვენებინა, საგარეო საქმეთა მინისტრისთვის, რომელიც, იმ დროისთვის, საქართველოს კომპარტიის ცეკას პირველი მდივანი იყო. სცენარი კაბინეტში დავუტოვე. მისგან რამდენიმე თვის განმავლობაში აღარაფერი მსმენია. ერთხელაც, როდესაც შევარდნაძე კისლოვოდსკში ოფიციალური ვიზიტით იმყოფებოდა, მოხოვეს მასთან შესახვედრად გამგზავრება. ჩვენ სცენარს განვიხილავდით – რომელიც მას მოეწონა. მან რამდენიმე წინადადებაც შემომათავაზა".³¹

შევარდნაძის როლი "მონანიების" შექმნის პროცესში ცალკე კვლევისა და ანალიზის საკითხია, თუმცა შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აბულაძის მიერ ამ ფიგურისთვის დახმარების თხოვნით მიმართვაში "მფარველის" გაჩენის სურვილი იმალებოდა, შევარდნაძის მხრიდან განხორციელებული ქმედებების უკან კი – ხელოვნებაში სახელმწიფო კონიუქტურის პროპაგანდის ზრახვა.

როგორც ცნობილია, საქართველოს "ცეკა"-ს მდივანს განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა ხელოვნებისა და ხელოვანების მიმართ. შევარდნაძის მიერ განსხვავებულად მოაზროვნე არტისტებისა და ცენზურასთან კონტრასტში

³⁰ Carlisle O., From Russia With Scorn, *New York Times*, November 29, 1987. Source: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/movies/film-from-russia-with-scorn.html?pagewanted=all&src=pm>.

უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

³¹ იქვე.

მყოფი ხელოვნების პროტექციონიზმის მრავალი მაგალითის მოყვანა შეგვიძლია. ზოგიერთი მკვლევრისა თუ კრიტიკოსის მიერ შევარდნაძის აღნიშნული კურსი განიხილება როგორც ინტელიგენციისგან ლეგიტიმაციის მოპოვების სურვილი.³² ამიტომ, ცეკას მდივნის აბულაძეს მხარში ამოდგომა სავსებით ლოგიკური იყო, თუმცა დასაფიქრებელია ამ მხარდაჭერის სანაცვლოდ ფილმში "გათვალისწინებული ის რამდენიმე წინადადება"³³.

შევარდნაძის თანაავტორობის, ანუ სახელმწიფო ნომენკლატურისგან თანხმობის შემდეგ, აბულაძე ფილმზე მუშაობას შეუდგა. მაგრამ შევარდნაძე არ იყო საბოლოო ინსტანცია, კომუნისტური სუბორდინაციის უფრო ზემოთა საფეხერზე "გოსკინო"³⁴ აღმოჩნდა და, რა თქმა უნდა, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პრეზიდიუმი. 1982 წელი საბჭოთა კავშირის ისტორიაში ბრეჟნევის "უძრაობის ხანასა" და "პერესტროიკის" ეპოქებს შორის გარდამავალი პერიოდია. ამიტომაც, სკკპ-ს გენერალური მდივნის იური ანდროპოვის ორწლიანი მმართველობის დროს (1982-1984 წწ.) ცენზურა ჯერ კიდევ ძველი სტანდარტებით ხელმძღვანელობდა. სავარაუდოდ, რის გამოც, შევარდნაძემ ფილმის გადაღებისთვის შემოვლითი გზა მოიფიქრა. იმ პერიოდში რესპუბლიკების სახელმწიფო ტელევიზიებს წელიწადში ერთხელ შესაძლებლობა ჰქონდათ ეწარმოებინა ერთი კულტურული პროგრამა. ავტორებმა "მონანიების" გადაღება სატელევიზიო ფილმის სახელით დაიწყეს, თუმცა ამ პროგრამის ეგიდით ნებისმიერი გადაცემის თემა მაინც საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში უნდა დამტკიცებულიყო. თენგიზ აბულაძე იგონებს, რომ მოსკოვში გაიგზავნა დეპუტა – "თენგიზ აბულაძე გადაიღებს პროგრამას მორალურ-ესთეტიურ თემაზე", რის

³² მაისურაძე გ., *დაკარგული კონტექსტები*, თბილისი: "ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა", 2012, სხვადასხვა ადგილას.

³³ Carlisle O., *From Russia With Scorn*, *New York Times*, November 29, 1987. Source: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/movies/film-from-russia-with-scorn.html?pagewanted=all&src=pm>. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

³⁴ სსრკ-ს ფილმწარმოების სახელმწიფო სამმართველო. 1953 წლიდან ექვემდებარებოდა კულტურის სამინისტროს. გარდა წარმოებისა, ევალა ცენზურის წარმართვა.

შემდეგაც მათ დაიწყეს ფილმზე მუშაობა. კარლაილისთან საუბარში, აბულაძე ასევე აღნიშნავს: "რაც შეეხება "მონანიებას", ის არ იარსებებდა შევარდნაძის ძალისხმევის გარეშე. საბოლოოდ, მიხაილ გორბაჩოვმაც ნახა ფილმი და მასაც მოეწონა, ასევე, პარტიის მეორე მდივანს ლიგაჩოვს".³⁵

"მონანიების" გზის სირთულეები ასე იოლად არ დასრულებულა. სანამ მას გორბაჩოვი ნახავდა, ავტორებს კიდევ მრავალი წინაღობის გადალახვა მოუწიათ. ფილმს შეექმნა დაფინანსების პრობლემები, დასრულებული ვარიანტი გარკვეული პერიოდით თაროზეც იყო შემოდებული. როგორც ცნობილია, აბულაძეს "გოსკინოდან" მოთხოვეს გარკვეული სცენების ამოჭრა და გადამონტაჟება, თუმცა საბოლოოდ ფილმი საბჭოთა ეკრანებზე მაინც გამოვიდა.

ვინ დაიწყო "პერესტროიკა"?

1985 წელს საბჭოთა კავშირის სათავეში მიხაილ ბორგაჩოვი მოვიდა. მისი მმართველობის პერიოდს უკავშირდება გარდაქმნის პოლიტიკის დაწყება, რასაც ცივი ომისა და საბჭოთა ტოტალიტარიზმის დასრულება მოჰყვა. თუმცა, სანამ "პერესტროიკა" ოფიციალურად გაცხადებულ სახეს მიიღებდა, აბულაძემ ამ მოძრაობის დისკურსის წინაპირობა იწინასწარმეტყველა და "მონანიებაში" ის ნარატივი წარმოაჩინა, რომელსაც შემდგომ საბჭოთა ისტაბლიშმენტი დაეყრდნო.

1984 წლიდან 1986 წლამდე პერიოდში "მონანიება" გაყინულ წერტილზე იმყოფებოდა, თითქოს და ელოდებოდა გორბაჩოვის ეპოქის დადგომას. აბულაძის წინასწარმეტყველება ახალმა მოდერნულმა მთავრობამ მიიღო, დააფასა და "პერესტროიკის" აგიტაციის იმედებიც მასზე დაამყარა.

³⁵ Carlisle O., From Russia With Scorn, *New York Times*, November 29, 1987. Source: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/movies/film-from-russia-with-scorn.html?pagewanted=all&src=pm>.
უკანასკნელად იქნა გადამონჭმებული - 23.04.2014

"ფილმი "მონანიება" ხელოვნების არამხოლოდ გამორჩეული ნიმუში, არამედ, ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენაცაა. მისი პოლიტიკური მნიშვნელობა იმდენად დიდია, რომ ყველა იდეოლოგიურმა ორგანიზაციებამ მონაწილეობა უნდა მიიღოს ამ ფილმზე მუშაობის პროცესში. სასურველია, რომ ყველა ქალაქში განმარტებით და სარეკლამო კამპანიას გაუძღვნენ პარტიული "ობკომის", "გორკომისა" და "კომსომოლის" პროპაგანდისტები და ინსტრუქტორები... პირველი ჩვენება ორგანიზებული იქნება პარტიის აქტიური წევრებისა და კომსომოლისთვის... ჩვენებამდე გამოყენებული უნდა იყოს ეს პუბლიკაცია და ცენტრალური გამოცემების სხვა სტატიები... აქტიურ პარტიელებთან და კომსომოლის ჯგუფებთან დისკუსიის დასრულების შემდეგ უნდა იმართებოდეს პრეს-კონფერენციები რიგით სტუმრებთან ერთად. ფილმის ჩვენებამდე, თხოვნით მიმართავენ პროპაგანდის ექსპერტს პარტიის "ობკომიდან" ან "გორკომიდან", ანდა, "ზნანია ობშესტვას"³⁶ კვალიფიციურ მასწავლებელს, რომელიც "გლასნოსტის"³⁷ პოლიტიკის შესავალს გააკეთებს".³⁸

ზემოთ მოყვანილი ტექსტი ამონარიდია "სოიუზინფორმკინოს" ³⁹ არქივიდან, რომელიც "მონანიების" აგიტაცია-პროპაგანდას ეწეოდა. ეს გარემოება და

³⁶ Всесоюзное общество "Знание" - ცოდნის საკავშირო საზოგადოება. საბჭოთა კავშირის განმანათლებლური ორგანიზაცია. დაარსდა 1947 წელს.

³⁷ გლასნოსტი - იგივე საჯაროობა. საბჭოთა კავშირის უკანასკნელი პრეზიდენტის მიხაილ გორბაჩოვის პოლიტიკის ერთ-ერთი ქვაკუთხედი, პერესტროიკასთან, გარდაქმნასთან ერთად. გლასნოსტი ქადაგებდა მედიის, პრესის თავისუფლებას სახელმწიფო მმართველობის მხრიდან დაშვებული დოზითა და ხარისხით, კომუნისტური პარტიისა და სახელმწიფოს მხრიდან ცენზურის და ზეწოლის საპირწონედ. გლასნოსტმა საბჭოთა წარსული, განსაკუთრებით სტალინური პერიოდის წარსულის ბევრ თემას ახსნა ტაბუ. გლასნოსტი გამოირჩეოდა მკვეთრი ანტისტალინური დისკურსით. წყარო: მედიისა და კომუნიკაციათმცოდნეობის განმარტებითი ლექსიკონი - <http://mediapedia.ge/term/glasnost> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

³⁸ Venzher N. I., Vernik V. E., (eds.), Pokaianie, *Soiuzinformkino*, A-0532320, January, 1987.

³⁹ "სოიუზინფორმკინო" - სსრკ-ს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის კინოფიკაციისა და კინოგაქირავების მთავარი სამმართველოს საკავშირო გაერთიანება. დაფუძნებულია 1973 წელს. მისი მიზანი იყო საინფორმაციო-სარეკლამო სამუშაოების გატარება საუკეთესო საბჭოთა და... საზღვარგარეთის ფილმების პროპაგანდისთვის. წყარო: Кино: Энциклопедический словарь/Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 640 с., 96 л. ил.

კონკრეტულად ეს დოკუმენტი ქართული კინომცოდნეობისთვის ნაკლებად ცნობილია. აღნიშნულ ფილმზე საუბრისას, მკვლევართა უმეტესობა არ საუბრობს სახელმწიფოს პირდაპირი ინტერესის შესახებ და "მონანიებას" განიხილავს როგორც "გლასტონეტის" პოლიტიკის წინამდებარე, კატალიზატორ მოვლენად. ეს აზრი ძირითადად რუსულ პრესაში მუსირებდა. ჩვენ მიერ გამოკვლეულ პერიოდიკაში არ მოიძებნა არც ერთი სტატია, რომელიც "მონანიებისა" და სახელმწიფოს თანამშრომლობაზე მიგვანიშნებდა (მათ შორის, "საბჭოთა ეკრანი", "ისკუსტვო კინო", "კინოვედჩესკიე ზაპისკი" და სხვ.). გარდა იმისა, რომ ეს პროცესი აშკარად ფარული იყო და იმდროინდელი პრესა სრულად ემორჩილებოდა სახელმწიფო კონიუქტურას, კრიტიკოსებმაც ვერ შენიშნეს მთავრობის თანადგომის უკან მდგარი გარკვეული მზაკვრობა.

რეალურად, "მონანიებამ" გამოიწვია არათუ საბჭოთა კავშირის ნგრევა, არამედ, მისი რენიმირება. როდესაც კომპარტიის XX-ე ყრილობაზე ნიკიტა ხრუშჩოვმა პიროვნების კულტი დაგმო, ქვეყანაში "ოტწეპელის" ეპოქა დადგა, რითაც ქვეყანაში საპროტესტო მუხტის განეიტრალება შეძლეს. დაძაბულობის მეორე ტალღამ 1970-იანი წლების მიწურულს გადაიარა. ბრეჟნევის გარდაცვალების შემდეგ, მოსალოდნელი იყო მისი რეჟიმით უკმაყოფილო ადამიანების საპროტესტო მუხტის კონსოლიდაცია. გორბაჩოვმა კი განტევების ვაცად კვლავინდებრად სტალინი გამოიყვანა და ამით, ახალი, ჰუმანური კომუნიზმის სახის კულტივირებას შეეცადა, რათა მოსახლეობას დაგროვებული აგრესია და პროტესტი მხოლოდ ერთი მიმართულებით, წარსულისკენ მიემართა. ამისთვის კი აბულაძემ შექმნა საკმაოდ იოლი ხერხი, ბელადის საფლავიდან ამოთხრა, ანუ წარსულის არა გადაფასება და იმდროინდელ თანამედროვეობაში მისი მემკვიდრეობის ანალიზი, არამედ, მხოლოდ ზედაპირული ჟესტი – ტოტალიტარიზმისგან გამიჯვნა.

"მონანიება" გვიხსნის მხოლოდ ცალმხრივ დისკურსს, ის გვიღწერს სტალინური პერიოდის შემზარავ ეპოქას, თუმცა დროში მოგზაურობის გარდა დამატებით

არაფერს გვთავაზობს. მისი და "პერესტროიკის" მესვეურთა აზრით, საკამრისი იყო ამ წარსულთან გამიჯვნა, ანუ მკვდრის საფლავიდან ამოთხრა. როგორც ქეთევან ბარათელი ამ ქმედებით მტარვალზე იმარჯვებს, ასევე საბჭოთა საზოგადოებაც შეძლებდა რეალური სამოთხის, გარდაქმნილი საბჭოთა კავშირის აშენებას.

ამგვარი კოლექტიური ნაიფურობა საბოლოოდ არაფრის მომცემი კატასტროფებით დასრულდა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში ჯერ კიდევ არ დაწყებულია წარსულის გადაფასება. 1980-იან წლების თაობამ "ცუდი ბელადების" გაკიცხვის გარდა, ვერ შეძლო ტოტალიტარიზმის გამომწვევ მიზეზებზე დაფიქრება. ისევე, როგორც ფილმში, "პერესტროიკის" ფილოსოფიაშიც არ იკითხება მოვლენების ღრმა ანალიზი. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ დიადი მომავლის შენებისთვის საკმარისია მოვალეობის მოხდა, ცუდზე ცუდის თქმა და გზის გაგრძელება, თითქოს და ამით გაქრება ყველა ის გარემოება, რამაც წარსულის ტრაგედიები წარმოშვა.

თავად აბულაძე "პერესტროიკის" ძალზედ ერთგული მხარდამჭერი იყო. "1978 წელს აბულაძე კომუნისტურ პარტიაში გაერთიანდა, იმ დროს, კონტექსტის გათვალისწინებით, ეს ნორმალურ კარიერულ ნაბიჯად ითვლებოდა. 1980 წელს მას სსრკ-ს სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა. ამ პერიოდისთვის ის საქართველოში ერთ-ერთი წამყვანი საბჭოთა კინემატოგრაფისტი იყო. ერთი შეხედვით, აბულაძე სამაგალითო საბჭოთა კულტურული ნომენკლატურის წარმომადგენელს ჰგავდა".⁴⁰ შეგვიძლია მივიჩნიოთ, რომ მისი აზრით, წარსულის გაკიცხვა არ გამოიწვევდა მისგან სრულ გათავისუფლებას, არამედ, საბჭოთა კავშირის გადარჩენისთვის საჭირო იყო მხოლოდ გარდაქმნები და არა ანალიზი. "ქალაქში სერინობისას, მან განიხილა ტოლსტოის "ჰაჯი-მურატი" და პატრიარქალური ცხოვრების სტილი, რომელიც დღემდე საქართველოს მთიან

⁴⁰ Taylor R. Obituary: Tengiz Abuladze, *Independent*, Thursday, 10 March, 1994. Source: <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-tengiz-abuladze-1428146.html>. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

რეგიონებშია შენარჩუნებული. აბულაძეს სურდა ამ ფილმის ქალთა [საერთაშორისო, ავტ.] დღის აღნიშვნისთვის გადაღება. თუმცა, ის მაინც ცდილობდა საუბარი პერესტროიკაზე დაებრუნებინა, ეკონომიკურ და ფსიქოლოგიურ ცვლილებების რეალიზაციაზე, რომელთა არსებობაც საბჭოთა კავშირის გადარჩენისთვის აუცილებელია"⁴¹ – წერს კარლაილი.

ტრილოგიის დასასრული

"მონანიება" აბულაძის ტრილოგიის დასკვნითი ნაწილია. ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ ფილმის შექმნის ისტორიაზე, რომლის გარეშეც შეუძლებელია მისი საფუძვლიანი ანალიზი. წინა ნაწილებისგან განსხვავებით, აბულაძემ აქცენტი ფორმიდან იდეაზე გადაიტანა და გამოსახულება დეკორატიულ დამატებად აქცია, რის გამოც "მონანიებაში" გედაპირულობა, ორნამენტულობა და პირობითობა აპოთეოზის უმაღლეს მწვერვალს აღწევს.

"ვედრებისა" და "ნატვრის ხის" განხილვისას ჩვენ რეალიზმის თანდათანობით დაკნინების ტენდენციაზე ვსაუბრობდით. თუმცა, კინემატოგრაფიული რეალიზმი ამ ორ სურათში მეტწილად არსებული გარემოებაა, რასაც ვერ ვიტყვით "მონანიებაზე". ფილმი ალევგორიული ზღაპრის ილუზიას ტოვებს. სიმბოლო, როგორც უკვე ვთქვით, ფართო ცნებაა, რომელიც გარდა მეტააზრისა, საკუთარ თავში პირველად მნიშვნელობასაც მოიაზრებს. სურათის ერთ-ერთ სცენაში ვარლამ არავიძე⁴² თევზს ჭამს – ეს დეტალი, თითქმის ენციკლოპედიური სიზუსტით,

⁴¹ Carlisle O., From Russia With Scorn, *New York Times*, November 29, 1987. Source: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/movies/film-from-russia-with-scorn.html?pagewanted=all&src=pm>.

უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

⁴² "ვარლამი" ხალხის შვილს ნიშნავს (ქალდეური სახ. - ჭუმბურიძე ზ., "რა გვქვია შენ", თბილისი, 2003), არავიძე კი ნაწარმოებია ქართული "არავინ"-იდან. "ეს იყო საშინელება", ამბობს აბულაძე, "რომ ეს იყო "არავინ", რომელმაც ხალხში ასეთი ტერორის დანერგვა შეძლო" - თენგიზ აბულაძე,

განიმარტება როგორც ქრისტეს პირველსაუკუნოვანი სახესიმბოლოს (რომლის ტრადიციაც ქრისტიანთა კატაკომბების კედლის მხატვრობიდან მოდის) რეპრეზენტაციად. ამგვარი სწორხაზოვანი გზავნილები ფილმში უხვად მოიძებნება. მათ შორის, "მონანიების" ქსოვილში მსოფლიო კულტურის სხვადასხვა ნაწარმოების ციტატების არსებობა, იმდენად უკონტექსტოა, რომ ღროისა და კულტურული სივრცის აბულაძისეული აღრევა აღქმება როგორც არაორგანული, ფსევდოინტელექტუალური, და არა, როგორც ერთიანი, განზოგადებული ცნობიერების ნაკადი.

"მონანიების" სტრუქტურაში სივრცისა და ღროის პრობლემას, რუსი სემიოტოლოგისა და კინოთეორეტიკოსის იური ლოტმანის მოხსენებაზე გამართული დისკუსიის ღროს, 1987 წელს ლატვიის ტარტუს უნივერსიტეტში გამოეხმაურნენ. როგორც იური ცივიანმა აღნიშნა: "თეთრი როიალი", კრემის ტაძარი, აბჯაროსნები – კინემატოგრაფიული კიჩის ნიშნებია, და ასევე, – ტირანიის ღრმა მახასიათებლები. როგორც ფელინისთან, ასევე "მონანიებაშიც" კიჩი გამიზნულადაა შექმნილი ფილმის მეორე შრეზე. მაგრამ აქ, ჩემი აზრით, არსებობს საფრთხეც, რომელსაც ფილმი ვერ გაეცა. კიჩის ესთეტიკა ძალზედ აგრესიულია, შეიმჩნევა, რომ აბულაძე ეწევა მის ექსპანსიას. ფილმში კეთილი და ბოროტი ერთმანეთს უპირისპირდება, მაგრამ არ ხდება ორი ესთეტიკის ჯახი".⁴³

კიჩი, რომელიც ფილმის სტრუქტურული შრის ყველა ფენაში შეიმჩნევა, გამონვეულია არა მხოლოდ ბუტაფორიული, ალეგორიული კოდების სიუხვით, არამედ, აბულაძის რეალიზმთან, აბსოლუტური ასინქრონულობის გამო. "ვედრებასა" და "ნატვრის ხეში" არსებული გარკვეული იდეა "მონანიებაში" იქცა იდეოლოგიად, რომელმაც ფილმის კინემატოგრაფიულობა, მისი ბუნებრიობა და ორგანულობა შეინირა. "აბულაძის ენა, ფილმიდან ფილმამდე, არ იცვლება...

"ეს ფილმი მე ახალგაზრდებისთვის შეეყმენი"... (Гербер А., Интервью с Тенгизам Абуладзе, *Юность*, № 5, 1987, ст. 85)

⁴³ Дискуссия в Тартуском университете по поводу доклада Ю. М. Лотмана "Язык кино и проблемы семиотики", *Киноведческие записки*, № 2, 1987.

მაგრამ იცვლება იდეოლოგიური მიზანი, ის რომ ფილმი "მონანიება" და, გარკვეულწილად, "ნატურის ხე" ჩაფიქრებული იყო როგორც კულტურული სიმბოლიზმის ენა, გარდაიქმნება პოლიტიკური ალეგორიის ენად⁴⁴ – დასძენს ცივიანი.

ამ აზრს არ იზიარებს აბულაძის მკვლევარი რუსი კინომცოდნე ნეა ზორკაია, რომელიც ფილმის კადრებში ასახულ გარემოს და იმ მეთოდს, რომლის მეშვეობითაც "მონანიება" იქმნებოდა, მიიჩნევს ინტელექტუალური კინოს ნიშნად: "მონანიების" კადრი ყოველთვის ტევადია, სამგანზომილებიანია, საკუთარ თავში ატარებს, ასევე, იმ აზრობრივ "დატვირთვას", რომელიც არაა აუცივლებელი ყველასთვის, მაგრამ მაყურებელს ბევრს აძლევს, მათ ვისაც ავტორის თანამოაზრობა სურთ. არც ერთი კადრი, არც ერთი საგანი კადრში, არც ერთი დეტალი (სრული დარწმუნებით ვაცხადებ) არ არის შემთხვევითი ან ზედმეტი".⁴⁵

ზორკაიას მსჯელობიდანაც კარგად ჩანს, თუ რაოდენ მაღალი იყო აბულაძის რეალობისადმი უნდობლობის ხარისხი. ეს გარემოება ზოგადად ქართული კინემატოგრაფისთვის უცხო არ არის. მით უფრო, 1960-იანი წლებიდან მოყოლებული, როდესაც საბჭოთა ხელოვნებაში ეზოპეს ენა თითქმის სტანდარტისა და კრიტერიუმის რანგში იყო აყვანილი. თუმცა, იგივე 1960-იანი წლების თაობისგან განსხვავებით, აბულაძემ თხრობის ამ მანერისთვის არასდროს მიუმართავს. ცენზურის შიშით შეპყრობილი სხვა დანარჩენი ხელოვნები ამ გზით ცდილობდნენ აუდიტორიამდე საკუთარი პოზიციის შეფარვით, მაგრამ მაინც, მითანას. აბულაძე კი განზრახ და თვითმიზნურად ცდილობდა "მონანიების" ყველა დეტალის, გმირისა თუ ისტორიის სხვადასხვა კოდებით, მეტაფორებითა და ალეგორიებით დატვირთვას.

⁴⁴ Дискуссия в Тартуском университете по поводу доклада Ю. М. Лотмана "Язык кино и проблемы семиотики", *Киноведческие записки*, № 2, 1987.

⁴⁵ Зоркая Н. Дорога, которая ведет к Храму, *ИК*, № 5, 1987, ст. 43.

ქართველი კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძე "მონანიების" ზოგიერთი მეტაფორის სპეციფიკაზე საუბრობს და აღნიშნავს, რომ მათი გარკვეული ნაწილი წმინდად კინემატოგრაფიულია. "გავიხსენოთ ფილმ "მონანიების" ერთი ეპიზოდი... ღამეა. უზარმაზარი მორები შავ შტაბელებად აღმართულა ატალახებულ, გუბეებივით სავესე მიწაზე, როგორც ადამიანებზე ძალადობის საშინელი სიმბოლო. პატარები და უმწეონი ჩანან ნინო და ქეთი, განწირულად რომ მიყრდნობიან უხემ მორებს. მთვარის ცივი შუქით ოდნავ განათებულ მიდამოში გაისმის ღრჭიალი ხის გადასამუშავებელი მანქანისა, რომელიც ამ უზარმაზარ მორებს პატიმრების სახელების მინაწერებით ნახერხად აქცევს. ახლო ხედით ჩანს მძლავრ ნაკადად წამოსული ნახერხი ტალახიან მიწაზე. ეს ნახერხად ქცეული სიცოცხლის გულისგამყინავი მეტაფორა გახლავთ. ასე უსიტყვოდ, წმინდა კინემატოგრაფიული მეტაფორის გამოყენებით ეკრანზე შექმნილია ზოგადი და შემადრწუნებელი სურათი იმ ეპოქისა, როცა ადამიანის სიცოცხლეს არავითარი ფასი არ ჰქონდა."⁴⁶ თუმცა, ფილმის სხვა ეპიზოდების განხილვისას, უპირველეს ყოვლისა, წინა პლანზე ღია და მარტივი მეტაფორა დგას.

მაყურებლისთვის ამგვარი ტექსტის აღქმა საკმაოდ იოლია. ვინც ნავარჯიშებია იგავ-არაკებისა თუ სხვა ალევორიული ნაწარმოებების კითხვაში, მას საკმაოდ რუტინულად შეუძლია ყველა გზავნილისა და კოდის ამოცნობა/გაშიფრვა. ფილმში ყველაზე ბანალური ფიგურა ვარლამ არავიძეა. "თენგიზ აბულაძე და ქართველი კრიტიკოსები საკმაო სიფრთხილით ეკიდებიან ვარლამ არავიძის პორტრეტის დახასიათებას, რომელიც საკუთარ თავში შეიცავს ადოლფ ჰიტლერს, ბენიტო მუსოლინის, სტალინის, ლავრენტი ბერიასა და, მათ შორის, ჩაპლინის "დიდი დიქტატორის" ელემენტებს. იმის მიუხედავად რომ აბულაძე ნამდვილად ცდილობდა თანამედროვე სამყაროში ბოროტების ფართო განზოგადებას, ფილმში არსებული მინიშნებები მეტყველებენ სტალინის პირდაპირ, მაგრამ მაინც

⁴⁶ თვალჭრელიძე ნ., მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში, კრებ. *კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია*, 1992, "თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა", გვ. 63-64

მსუბუქ პორტრეტზე, ან სტალინის ზოგად პრობლემაზე საქართველოში"⁴⁷ – წერს კინომცოდნე კრისტენსენ ჯული. თუმცა, ზუსტად, სიტყვასიტყვით, იგივეს აღნიშნავენ სხვა ავტორებიც.

"აბულაძეს წარსული შემოყავს აწმყოში და ამით აერთიანებს დროს: პოლიციის თანამშრომლებს შუა საუკუნეების აბჯარი აცვიათ, ვარლამი ძველებურ ავტომობილს მართავს, სასამართლოს დარბაზში კი მოსამართლეებს თავზე პარიკები ახურავთ და ევროპული სტილის სამოსში არიან გამოწყობილნი. ერთ-ერთი მათგანი თამაშობს "კუბიკ-რუბიკს" (თითქოსდა, კანონი არის თავსატეხი და მასთან ოდნავი თამაში შეიძლება). "ნებისმიერი ტირანი, ნებისმიერი დიქტატორი, მოყოლებული ნერონიდან, დამთავრებული "სს"-ის "შავი პოლკოვნიკებით"⁴⁸ – ვითარდება ამგვარად" – განმარტავს აბულაძე. "ზუსტად, ამის გამო გვსურდა დროისა და მოქმედების ადგილის წაშლა, რათა სხვა და სხვა დროების ისტორიასა და კულტურას ჩვენზე ემუშავა. ამისთვის ფილმში ჩავრთეთ მრავალი "ციტატა", მისი მნიშვნელობის გაფართოების მიზნით."⁴⁹

კიჩურ შთაბეჭდილებას ქმნის არა მხოლოდ ფილმში შექმნილი გარემო. მაყურებლისთვის ყველაზე თვალშისაცემია პერსონაჟები და მათი პროფესიული ტექნიკა. მსახიობების უმეტესობა გაზვიადებული და არაადეკვატურია. მაგალითად, რეზო ესაძის გმირი აპოლონი, რომლის თამაშის მანერაც იმდენად გროტესკულია, რომ ის სანდრო ახმეტლის პეროიკული თეატრალური სკოლის

⁴⁷ Christensen J., Tengiz Abuladze's Repentance and the Georgian Nationalist Cause, *Slavic Review*, Vol. 50, No. 1, Spring, 1991, p. 168

⁴⁸ შენიშვნა: მარია კარლსონის ნაშრომში მოყვანილი ციტატა - **"Any tyrant, any dictator, from Nero to the 'Black Colonels' of the SS"** (კარლსონი მ. "მითი და მორალი თენგიზ აბულაძის "მონანიებაში". კანზასის უნივერსიტეტი, 2008, გვ. 10) - რომელიც ეკუთვნის უშუალოდ აბულაძეს ("ლიტერატურნაია გაზეთა", 25 თებერვალი, 1987, გვ. 8.) შეიცავს ისტორიულ უზუსტობას. "შავი პოლკოვნიკები", იგივე ხუნტა, იყო საბერძნეთში 1967-1974 წლებში მოქმედი სამხედრო დიქტატურული რეჟიმი. "სს" კი, იგივე "შუცშტაფელი" (გერ. Schutzstaffel - SS) 1934-1945 წლებში მოქმედი ნაცისტური პარტიის პარამილიტარისტური ორგანიზაცია. მოყვანილ ციტატაში არაა მკაფიოდ გამოკვეთილი ეს ისტორიული გარემოებები.

⁴⁹ Carlson M., *Myth and Morality in Tengiz Abuladze's "Pokaianie"* (Repentance), University of Kansas, 2008. Source: <http://hdl.handle.net/1808/1833>.

მიმდევრებისთვისაც კი ზედმეტად არადამაჯერებელი შეიძლება აღმოჩნდეს. თავად ავთანდილ მახარაძეც "ისკუსტვო კინოსთვის" მიცემულ ინტერვიუში აღნიშნავს თეატრალური ესთეტიკის გამიზნულად არსებობას და მას შემდეგი მიზეზებით ამართლებს: "საერთოდ, მე ღრმად ვარ დარმუნებული: კინოში ჩვენ განვასახიერებთ იმას, რასაც თეატრში ვპოულობთ. ჩემი პროფესიის არსი სტურუს თეატრშია – გარდასახვა, ამ სიტყვის პირდაპირი, პირველადი მნიშვნელობით"... და აგრძელებს – "'ბევრი კიცხავდა ჩვენს გადანვეტილებას, ამბობდნენ: არ შეიძლება ასე თამაში, თქვენ არ ასახიერებთ თანამედროვე ადამიანს. მე კი ვამტკიცებდი, რომ მხოლოდ ასე უნდა, იმიტომ, რომ ტრაგედია – აბელი ამ მომენტში ტრაგედიას განიცდის – არ ასხვავებს დღევანდელსა თუ ხვალინდელ ადამიანს".⁵⁰

ამგვარად, უკიდურესად თეატრალიზირებული და დეკორატიული განწყობით ფრუსტრირებული "მონანიების" გარემო ვერ ახდეს ახალი სააზროვნო ნაკადის შექმნას. მაყურებელი მოჯადოებულ წრეში ვარდება. ის ყველა მოწოდებული კოდისა თუ გზავნილის ახსნას ცდილობს, თუმცა ტვინის ამ მეცადინეობიდან საბოლოოდ კათარსისისეული არაფერი რჩება. აბულაძის საქთმელი – ის, რომ ტირანიასა და ბოროტებას არ აქვს ერთი კონკრეტული სახე და ყოველ ეპოქაში ერთნაირად საზიანოა – არ ტოვებს ფიქრის, განსჯის საშუალებას. ღია და პირდაპირი გზავნილის გამო, მაყურებელში მოსალოდნელი არ არის ფილმის პოსტულატის უფრო ღრმა განზოგადება, გარშემო არსებულ ყოფასთან მისი შეფარდებისა თუ შედარებითი ანალიზის პროცესის დაწყება. "მონანიების" ეს კასტირებული ბუნება საკმაოდ ადვილად წარმოჩინდება პოსტსაბჭოთა უახლესი ისტორიის მაგალითზეც.

⁵⁰ Брашинский М., Добрый человек на роль тирана. Инт. с А. М., ИК, № 5, 1989, ст. 10-11.

თავი IV

ოცდაათი წელი მონანიების გარეშე

თენგიზ აბულაძის ტრილოგიის მესამე ნაწილის "მონანიების"⁵¹ პრემიერიდან ოცდაათი წელი გავიდა. იმის მიუხედავად, რომ ფილმი ოფიციალურ გაქირავებაში 1986 წლიდან ჩაეშვა, მის საიუბილეო თარიღებს 1994 და 2004 წელს აღნიშნავდნენ. აბულაძის შემოქმედებისა და, კონკრეტულად, "მონანიების" ყველაზე მნიშვნელოვანი განხილვა-დისკუსია ჟურნალ "ისკუსტვო კინოს"⁵² თაოსნობით, 2004 წელს, მოსკოვში მოეწყო. ღონისძიებაში იმ პერიოდის ყველა ავტორიტეტთან კინემატოგრაფისტმა მიიღო მონაწილეობა. მათ შორის იყვნენ: ჟურნალის ამჟამინდელი მთავარი რედაქტორი დანილ დონდურეი, მიხაილ კობაკოვი, ალექსანდრე შპაგინი, ვლადიმერ დაშკევიჩი, იური ბოგომოლოვი და სხვ.⁵³

დისკუსიაზე მონაწილეები შეეცადნენ ფილმის "მონანიების" ეკრანებზე გამოსვლიდან ოცი წლის შემდეგ მის ახლებურად გააზრებასა და შეფასებას. მომხსენებელთა უმრავლესობა თანხმდებოდა იმაზე, რომ სურათის გარშემო, ისტორიული მოვლენების ჭრილში არსებულ მოსაზრებები საჭიროებდნენ უფრო ადეკვატურ ანალიზს, მათ შორის, ბოლო დროს გამოვლენილი გარემოებების გათვალისწინებას.

დისკუსიის ერთ-ერთი მონაწილე იური ბოგომოლოვი, აღნიშნულ შეხვედრამდე ორი წლით ადრე, იხსენებდა "მონანიების" ეკრანებზე გამოსვლის ისტორიას: "აი, ფილმი უჩვენეს კინოს პანაწინა პატარა დარბაზში, ის გაუშვეს მწერალთა სახლშიც.

⁵¹ რეჟისორი თ. აბულაძე. სცენარი ნ. ჯანელიძე, თ. აბულაძე, რ. კვესელავა. ოპერატორი მ. აგრანოვიჩი. მხატვარი გ. მიქელაძე. "ქართული ფილმი", 1984.

⁵² სახელოვნებათმცოდნეო ჟურნალი. გამოდის 1931 წლის იანვრიდან. თავდაპირველად, ის "პროლეტარსკოიე კინოს" სახელწოდებით გამოიცემოდა, მომდევნო წლებში "სოვეტსკოიე კინო", 1936 წლიდან კი "ისკუსტო კინო" დაერქვა. ჟურნალის ელექტრონული გვერდის მისამართი: <http://kinoart.ru/ru/>

⁵³ Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе, ИК, № 11, 2004. Источник: <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/11/n11-article18>.

მაგრამ ეს სიმართლე და იგავი მხოლოდ ვიწრო წრისთვის იყო განუკუთვნილი. ვამბობდით: აი, თუკი უჩვენებენ კინოს სახლის დიდ დარბაზში... უკანასკნელ მომენტამდე არ გვჯეროდა, რომ გაუშვებდნენ. თითქოს, იმ საღამოს, მთელი მოსკოვი კინოს სახლში შეიყარა. ჩვენების დროს დარბაზში სამარისებრი სიჩუმე სუფევდა, როდესაც საფინალო ტიტრები ზემოდან ქვემოთ დაეშვა, დარბაზი წამოდგა. იყო დაუსრულებელი აპლოდისმენტები... დაშლა არავის სურდა. და მაინც, ბოლომდე არავის სჯეროდა. ვამბობდით: აი, ფილმს თუ გაქირავებაში გაუშვებენ, მაშინ... საბჭოთა წარსულში დარბუნების წერტილი საბოლოოდ განვლილი იქნებოდა. ფილმი გაქირავებაში ჩაუშვეს. მას ყველგან უჩვენებდნენ, თითქმის, როგორც "ჩაპაევს"⁵⁴. მაგრამ, როგორც ამბობენ, არასდროს თქვა "არასდროს". გასული თხუთმეტი წლის განვამლობაში ჩვენ მრავალჯერ ვიყავით 180 გრადუსით შემობრუნების პირას⁵⁵. მანვე, დისკუსიაზე აღნიშნა, რომ 1985-86 წლებში ყველას ეგონა მიცვალებულის, ანუ ისტორიის სამარიდან ამოთხრითა და ნაგავსაყრელზე მოსროლით ყველაფერი თავისით დალაგდებოდა. ბოგომოლოვი დასძენს, უკანასკნელმა ოცმა წელიწადმა აჩვენა, რომ ასე ადვილად არაფერი ხდება და ყველაფერი უფრო რთულად არის.⁵⁶

იური ბოგომოლოვის აზრს ავითარებს ალექსანდრე შპაგინი, რომელიც საარქივო მასალებზე დაყრდნობით, "პერესტროიკის" მომზადებაში სუკ-ის (КГБ) როლზე საუბრობს. მისი თქმით, "მონანიების" ეკრანებზე გამოსვლის პროცესი შევადრნაძისა და სუკ-ის წინასწარ გათვლილი გეგმის ნაწილი იყო. "სურათი გაქირავებაში ყველა შემთხვევაში გამოვიდოდა და არ იყო შემთხვევითი, რომ ის პირველი პრეცედენტი გახდა. იქცა განახლების სიმბოლოდ. ვფიქრობ, ყველაფერი ეს იყო როგორც წინასწარ ჩაფიქრებული სპეციალური აქცია. ფილმის ეზოპეს ენა, მისი სიმდორე,

⁵⁴ რეჟისორები ძმები ვასილევები. სცენარი გ. ვასილევი, ს. ვასილევი. ოპერატორები ა. სიგაევი, ა. ქსენოფონტოვი. კომპოზიტორი გ. პოპოვი. "ნელფილმი", 1934.

⁵⁵ Богомолов Ю. Прощание с мифами, *Известия*, 21 февраля, 2002. Источник: <http://izvestia.ru/news/258668>. უკანასკნელად იქნა გადამონმეხული - 23.04.2014

⁵⁶ Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе, *ИК*, № 11, 2004. Источник: <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/11/n11-article18>.

დაუმთავრებლობა, გაურკვევლობა, მდგომარეობის არარსებობა და მრავალი სხვა მეტყველებს ზუსტად ავტორის აშკარა სიჩქარეზე. ჩვენ ვერ შევადარებთ "მონანიებას" ენერგიულობის, შინაარსის აზრისა და ზემოქმედების ძალის ხარისხით აბულაძის წინა ნამუშევრებს, განსაკუთრებით "ვედრებასა" და "ნატვრის ხეს".⁵⁷

ფილმის ირაციონალურ, თეატრალურობით გაჟღერებულ მხარეს შპაგინი ნაუცხადებობას აბრალეხს. თუმცა დისკუსიის განმავლობაში მას ვიქტორ მათიზენი დაუპირისპირდა, რომლის აზრითაც, "მონანიებაში" პრობლემა მეტაფორებისა თუ სხვა კომპონენტების დაუსრულებლობაში არ მდგომარეობს. მათიზენი მიიჩნევდა, რომ ამ სურათის უუნარობის თავიდათავი მის მარტივ ალევგორიულობაშია – "რაში მდგომარეობს ცენზურიერებული კინოს აზრი: უნდა გააკეთო ისეთი უესტი, რომელიც ხელმძღვანელობისთვის გაუგებარი, მაგრამ შენი წრისთვის გასაგები იქნება. აბულაძემ აბსოლუტურად ღია ტექსტი წარმოადგინა, რომელიც ყველასთვის გასაგები იყო. ნებისმიერმა ხელმძღვანელმა შეძლო ამ ტექსტის წაკითხვა. ამიტომ, ემოქვს ენაზე არსებითი საუბარი საერთოდ შეუძლებელია"⁵⁸ – აღნიშნავს მათიზენი.

"მონანიების" გამარტივებული, აბსტრაქტული ნარატივისა და ფორმის მოსაზრებას დაუპირისპირდა მიხაილ კოხაკოვი, რომელმაც ფილმის განზოგადების მანერა ეიზენშტეინის კინემატოგრაფს შეადარა. მისი სიტყვებით, აბულაძის "პერესტროიკისადმი" დამოკიდებულება ეიზენშტეინის ოპრიჩინას⁵⁹ პრობლემისადმი დამოკიდებულების იდენტურია. "ეიზენშტეინის მიერ ფუნდამენტალური ისტორიული ზამბარების წინასწარმეტყველური განჭვრეტა აბსოლუტურად ადეკვატურ ფორმას იძენს. რადგან უკიდურესად რეალისტურ სტილისტიკაში მრავლის თხრობა დაუშვებელია, მით უფრო, როდესაც

⁵⁷ Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе, ИК, № 11, 2004. Источник: <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/11/n11-article18>.

⁵⁸ იქვე.

⁵⁹ ივანე მრისხანის საშინაო პოლიტიკა 1565-1572 წწ.-ში.

გლობალურ თემას ეხები. ყველაფერი მცირდება. ასე რომ, სწორედ ფორმის სიზუსტე აქცევს მას აბსოლუტურ ფილმად".⁶⁰

კოხაკოვის აზრით, აბულაძის "მონანიებაში" აბსტრაქტიზებული ცნობიერების ნაკადმა შეძლო დროის, გარემოსა და კონტექსტის სრულად დატევა. თუმცა, მას მხედველობიდან გამორჩა პირობითობის, თეატრალურობისა და დეკორატიულობის ზედაპირულობა, რაც "ივანე მრისხანეს"⁶¹ არც ერთ ნაწილში აბსულუტურად არ იკითხება. იმ ეპიზოდებშიც კი, სადაც ცირკი, იგივე ატრაქციონი თამაშდება, მასკარადილობა, სხვა შემთხვევებში კი გროტესკულობა – გამიზნულად ჩართული, სპეციალური ხერხია, რომელიც "რეაქტიული კადრისა" თუ სცენის დატვრითვას იძენს.

აბულაძე, ეიზენშტეინისგან განსხვავებით, საკუთარ კინომასალას თავიდან ბოლომდე ალევგორიულ, იგავურ, პირობით ენაზე დაყრდნობით აშენებს, რაც მის ხელოვნებას მარტივ და სწორხაზოვანს ხდის. იგივე, ფილმის ცენტრალური ფიგურის ივანე მრისხანეს მოტივებისა და გარდაქმნის პროცესზე დაკვირვება ყველა მკვლევარისთვის დღემდე ახალ-ახალი აღმოჩენებისა თუ თეზისების ინსპირატორია, ვარლამ არაგვიძის შემთხვევაში კი საქმე გვაქვს თითქმის ენციკლოპედიური განმარტების მქონე გმირთან, რომლის ახსნაც საკმაოდ იოლია და ამ სქემას ნებისმიერი მაყურებელი იდენტურად აღიქვამს.

სქემატურობა და ასიმბოლურობა, ანუ, გადაკვრით თქმულის ყველაზე მარტივი ფორმა – ალევგორიულობა წარმოქმნის ასევე მარტივ ცნობიერების ნაკადს, რომელშიც აღინერება და რეპრეზენტირდება სხვადასხვა არქეტიპი თუ უმსჯელობა. "იუნგმა სწორად აღნიშნა, როდესაც თქვა რომ – "არქეტიპები – ესაა კოლექტიური არაცნობიერის დომინანტა". როდესაც არ იქმნება ახალი დომინანტები, კოლექტიური არაცნობიერი უბრუნდება ძველს. ამიტომ საბჭოთა

⁶⁰ Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе, ИК, № 11, 2004. Источник: <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/11/n11-article18>.

⁶¹ რეჟისორი ს. ეიზენშტეინი. სცენარი ს. ეიზენშტეინი. ოპერატორები ე. ტისე, ა. მოსკვინი. კომპოზიტორი ს. პროკოფიევი. "მოსფილმი", 1944.

არქეტიპები, რომლებიც საკმაოდ ლოგიკურად იყვნენ შექმნილნი, ტვინებში ღრმად ჩამჯდარი, ამ კოლექტიურ არაცნობიერში შედუღებულნი – მუდამ იბატონებენ. ხელისუფლება საკმაოდ ახლომხედველი აღმოჩნდა, მან არ მოინდომა ახალი არქეტიპების შექმნისთვის გარჯა. ხელისუფლებას შეეძლო დაგვეხმარებოდა წინსვლაში, მან კი გზისპირზე გაგვწია."⁶² – დასძინა ვლადიმერ დაშკევიჩმა.

თუკი გავაგრძელებთ დაშკევიჩის აზრს, შეგვიძლია დავამატოთ, რომ აბულაძის მიერ წარმოებული ბოროტების, ტირანიისა და უსამართლობის დისკურსი იყო მხოლოდ და მხოლოდ ამავე მოვლენის "პერესტროიკა", გარდაქმნა და არა მასთან გააზრებული ბრძოლა. "მონანიება" იმპოტენტური ხელოვნების ნაწარმოებია, რომელმაც საზოგადოებაში ვერ გამოიწვია ვერც კათარსისი და ვერც წარმოდგენილ თემატიკაზე განსჯის, ანალიზის სურვილი. ფილმის პრიმატი არაფორმალურად "პერესტროიკისა" და "გლასნოსტის" ეპოქის საწყისად არის აღიარებული, ამიტომაც "მონანიების" ანალიზით ჩვენ უახლესი ისტორიის, გარდაქმნის პერიოდის განზოგადებაც შეგვიძლია. აქ კი ისმება კითხვა, რამდენად შეძლო საბჭოთა საზოგადოებამ წარსულის ტრავმებისგან გათავისუფლება და მონანიება?!

"ვარლამ არავიძის ცხედარი – ესაა ჩვენი წარსული, ჩვენი "კარადაში დამალული ჩონჩხი", რაზეც არ გვსურს საუბარი... 1984 წელს, საბჭოთა რეჟიმის სრული აგონიის მომენტში, უკვე ყველა კაენის მღუმარების ბეჭდით იყო დადალული – "არ ილაპარაკოთ", "მოდიტ დავივინწყოთ", "მოდიტ არ შევეხოთ ძველ ჭრილობებს".⁶³ წარსულთან ასეთი ამბივალენტური, რიგ შემთხვევებში რომანტიზირებული, რიგ შემთხვევებში კი ზედაპირული დამოკიდებულება ბადებს გაუკუღმართებულ წარმოდგენებს, შეიძლება ითქვას, ტირანიის დაგმობის ილუზიას.

⁶² Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе, ИК, № 11, 2004. Источник: <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/11/n11-article18>.

⁶³ იქვე.

ამგვარი ფსევდო გადააზრების ტენდენციის უკან რუსი კრიტიკოსი ელენა იამპოლსკაია საბჭოთა საზოგადოების სახალხოობის, იგივე კოლექტიური ქმედებების სიყვარულს ხედავს. საბჭოთა კავშირში კერძო, პირადი სივრცისა და ინდივიდუალიზმის პრობლემები პროლეტარიატის იდეის აღზევების, ანუ ქვეყნის შექმნის დღიდან მძლავრობდა. იამპოლსკაიას აზრით, საზოგადოება "ტკბილვნიებიანი ნეკროფილური საშინელებით აღტყინდა და მხედველობიდან გამორჩა მთავარი", ის, რომ "მონანიების მოთხოვნა არ შეილძება. შეუძლებელია მისი დაძალება. ის შინაგანი აქტით წარმოიშვება. როგორც წესი, სიჩუმეში, და მხოლოდ, ადამინის ცხოვრებაში მომხარი ცვლილებები მეტყველებენ, რომ მონანიება შედგა. ძალით გამოწვეული მონანიება, მითუფრო არ ჩადენილი ცოდვისთვის, არა თუ არაფერს ნიშნავს – პრინციპში, ეს შეუძლებელია. არც ლოგიკის, არც ადამინური, არც მიწიერი თუ ღვთიური კანონების მიხედვით".⁶⁴

იამპოლსკაიას სტატიას დართული აქვს ინტერნეტ გამოკითხვის ტაბლო. გაზეთ "იზვესტიას" ვებგვერდზე პორტალ "KM.RU"-თან ერთად შედგენილი შეკითხვა შემდეგია: – "უკანასკნელი 20 წლის განმავლობაში რუსეთს მუდამ სთხოვენ რაიმეს მონანიებას. რა ვუპასუხოთ ჩვენ?: კითხვა 1. დიახ, საკუთარი შეცდომები უნდა ვაღიაროთ (10%); 2. არა, შეუძლებელია მთლიანად ქვეყანა იყოს დამნაშავე (8%); 3. უპირველეს ყოვლისა, მოინანიოს ყველამ, ვინც რუსეთის წინაშე არის დამნაშავე (27%) და ბოლოს, მეოთხე კითხვა – თუკი რამე უნდა მოვინანიოთ, უპირველესად არის ის, რომ სსრკ-ს ნგრევა დაუშვით (55%)".⁶⁵ ეს მონაცემები, რა თქმა უნდა, არ არის ფუნდამენტური სოციოლოგიური კვლევა, თუმცა გარკვეულწილად ასახავს რუსული საზოგადოების ნაწილში არსებულ განწყობას.

მსგავსი მდგომარეობაა პოსტსაბჭოთა სხვა საზოგადოებებშიც. კავკასიის კვლევითი რესურსების ცენტრმა (CRRC) კავკასიის ბარომეტრის ყოველწლიურ

⁶⁴ Ямпольская Е., Куда привело нас "Покаяние?", *Известия*, 29 января, 2009. Источник: <http://izvestia.ru/news/344975>. უკანასკნელად იქნა გადამონშებული - 23.04.2014

⁶⁵ იქვე.

გამოკითხვაში, რომელიც სამხრეთ კავკასიის ქვეყნებში სოციალურ და ეკონომიკურ დინამიკას იკვლევს, 2013 წელს დაამატა რამდენიმე კითხვარი, რომელსაც საქართველოს მოსახლეობის სტალინისადმი დამოკიდებულება უნდა განესაზღვრა.⁶⁶

"ერთი შეხედვით, ქართული საზოგადოება დადებითადაა განწყობილი სტალინისადმი: რესპოდენტების 45% აფიქსირებს დადებით დამოკიდებულებას სტალინის მიმართ (პატივისცემა, სიმპათია, აღფრთოვანება), მაშინ როდესაც 15% გულგრილია საბჭოთა ლიდერის მიმართ, ხოლო 20% უარყოფითად არის განწყობილი (ანტიპათია, გაღიზიანება, შიში, ზიზღი). დანარჩენ რესპოდენტებს (15%) გაუჭირდათ პასუხის გაცემა ან ამ კითხვაზე პასუხის გაცემაზე უარი თქვეს" – ნათქვამია CRRC საქართველოს ბლოგზე წარმოდგენილ კვლევის ანალიზში⁶⁷.

ამ კვლევის ერთ-ერთი დამკვეთი, "კარნეგის ცენტრი", იუწყება, რომ "დესტალინიზაციის პროცესმა ვერ მიაღწია წარმატებას პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში. გამოკითხვა საქართველოში, რუსეთში, აზერბაიჯანსა და სომხეთში ჩატარდა. გამოკითხვის მიგნებები: რუსეთში სტალინის მხარდამჭერთა რიცხვი საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ გაიზარდა. არსებობს კორელაცია რუსეთში სტალინის რეაბილიტაციასა და ვლადიმერ პუტინის პრეზიდენტობასთან. შეინიშნება სტალინის მიმართ მზარდი გულგრილობა, განსაკუთრებით აშკარაა ეს აზერბაიჯანში, სადაც ახალგაზრდა რესპოდენტთა 39%-მა არ იცის, ვინ არის სტალინი. ქართველებს საგანგაშოდ მაღალი მაჩვენებელი აქვთ სტალინის აღფრთოვანების თვალსაზრისით – გამოკითხულთა 45% პოზიტიურ დამოკიდებულებას გამოხატავს ყოფილი საბჭოთა კავშირის ლიდერის მიმართ. გამოკითხვაში შეინიშნება "აზროვნების გაორების" ტენდენცია: რესპოდენტები

⁶⁶ CRRC, "კავკასიის ბარომეტრი". მონაცემთა ბაზა ჩამოტვირთულია <http://www.crrccenters.org/caucasusbarometer/>-დან.

⁶⁷ შუბლაძე რ., სტალინის მედლის ორი მხარე, *CRRC საქართველოს ბლოგი*, აპრილი, 2013. წყარო: <http://blog.crrc.ge/2013/04/blog-post.html>. უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

პასუხობენ, რომ სტალინი იყო "სასტიკი ტირანი" და "ბრძენი ლიდერი"⁶⁸ – აღნიშნეს მკვლევრებმა: ტომ დე ვაალმა, მარია ლიპმანმა, ლევ გუდკოვმა და ლაშა ბაქრაძემ.⁶⁹

აღნიშნული მონაცემები ნათელყოფენ თუ რამდენად გაზვიადებული და გადაჭარბებული იყო მოლოდინები, რომელიც "პერესტროიკისა" და "გლასნოსტის" ეპოქაში აბსურდულ მაშტაბებს მიაღწია. მათ შორის, "მონანიებაზე" დადებულმა ფსონმა არ გაამართლა. ამ ფილმა ტირანიის ცნების გააზრებას ხელი არათუ შეუწყო, არამედ, საზოგადოების დისკურსის ნაივურობისა და ინფანტილიზმის სარბიელზე გადაყვანით, გარდაქმნის ხანის სხვა მრავალ აქტიორთან ერთად, პოსტსაბჭოთა დიქტატურის კულტივირებასაც კი მოუშადა ნიადაგი.

აბულაძემ რეალური პრობლემა კარნავალად აქცია, სადაც დრო და სივრცე, ანუ აწმყო და წამყო, ტაძრისკენ მიმავალი გზა და თბილისის ერთ-ერთი ჩვეულებრივი ქუჩა ერთმანეთში აურიო, აჭრა და მიიღო კიჩი. ამ ფარსში კი "პერესტროიკის" საზოგადოება ადვილად ჩაება, "დაფარული" კოდების ამოკითვასა და დიქტატორის ცხედრის აქეთ-იქეთ ხეტილში გაერთო. საბოლოოდ კი, მრავალმა მიიჩნია, რომ წარსულისგან გათავისუფლებისთვის, მისი მონანიებისთვის ეს საკმარისი იყო. "მონანიების" გზამ ინდივიდებში შინაგანი აქტის ინსპირაციაზე არ გაიარა, მან რეალურ მონანიებას გვერდი აურა და შექმნა ამ იდეის სიმულაკრა. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აგერ უკვე ოცდაათი წელია, რაც "მონანიება" მონანიების გარეშე არსებობს.

⁶⁸ კვლევის სრული ვერსიის ნახვა შესაძლებელია კარნეგის ცენტრის ვებგვერდზე. მისამართი: http://carnegieendowment.org/files/Stalin_Puzzle_Georgian.pdf უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

⁶⁹ <http://www.netgazeti.ge/GE/105/News/17411/> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 23.04.2014

დასკვნა

თენგიზ აბულაძის ტრილოგია არის ზოგადსაკაცობრიო ეთიკის პრობლემებსა და კულტურულ დილემებს მიძღვნილი სამი დამოუკიდებელი ნაწარმოები, რომლებიც იდეური კავშირით ერთ პოსტულატში ერთიანდებიან – სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირების დისკურსში. ტრილოგიის განზოგადებული და პირობითი ენა ქმნის ინფანტილური, ირაციონალური კინოს ონტოლოგიას, რომელიც ვერ წარმოშობს ფუნდამენტური ანალიზისა და განზოგადების მუხტს. ტრილოგიის სამივე ნაწილში არსებული მეტაფორული შრე, ძირითადად, სწორხაზოვანი და ალეგორიულია, რამაც "ვედრების", "ნატვრის ხისა" და "მონანიების" მხატვრული კონცეფცია გაამარტივა, დაიყვანა ბანალურ ხელოვნებამდე. აბულაძის ტრილოგიამ, საბოლოო ჯამში, ვერ შეძლო დათქმული მიზნების მიღწევა – აბსტრაქტიზებული საკაცობრიო ცნებების კინემატოგრაფიულად გადამუშავება და გადმოცემა.

ბიბლიოგრაფია

1. ამირეჯიბი ნ., *სინემატოგრაფიიდან კინოხელოვნებამდე*, თბილისი: "განათლება", 1990.
2. გვახარია გ., თენგიზ აბულაძე – 80, *რადიო თავისუფლება*, 23 თებერვალი, 2004. წყარო: <http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1533817.html>.
3. თვალჭრელიძე ნ., მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში, კრებ. *კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია*, 1992, "თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა", გვ. 59-77.
4. კალანდარიშვილი ლ., თენგიზ აბულაძე: შტრიხები პორტრეტისათვის, *კინოლუმიერი*, №1 (1) 2009.
5. კუჭუხიძე ი. ნატერის ხე, *კინო*, 1978.
6. ლიპმანი მ., გუდკოვი ლ., ბაქრაძე ლ. *სტალინის თავსატეხი*, თბილისი: "კარნეგის ცენტრი", "ჰაინრიხ ბიოლის ფონდი", 2013.
7. მაისურაძე გ., *დაკარგული კონტექსტები*, თბილისი: "ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა", 2012.
8. პაზოლინი პ. პოეტური კინო, *ჯენარიელო*, 2014, №3. წყარო: http://gennariello1927.blogspot.com/2014/03/blog-post_23.html.
9. შუბლაძე რ., სტალინის მედლის ორი მხარე, *CRRC საქართველოს ბლოგი*, აპრილი, 2013. წყარო: <http://blog.crrc.ge/2013/04/blog-post.html>.
10. Carlisle O., From Russia With Scorn, *New York Times*, November 29, 1987. Source: <http://www.nytimes.com/1987/11/29/movies/film-from-russia-with-scorn.html?pagewanted=all&src=pm>.
11. Carlson M., Myth and Morality in Tengiz Abuladze's "Pokaianie"(Repentance), University of Kansas, 2008. Source: <http://hdl.handle.net/1808/1833>.
12. Christensen J., Tengiz Abuladze's Repentance and the Georgian Nationalist Cause, *Slavic Review*, Vol. 50, No. 1, Spring, 1991, pp. 163-175.
13. Taylor R. Obituary: Tengiz Abuladze, *Independent*, Thursday, 10 March, 1994. Source: <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-tengiz-abuladze-1428146.html>.
14. Venzher N. I., Vernik V. E., (eds.), Pokaianie, *Soiuzinformkino*, A-0532320, January, 1987.
15. Барт Р., *Третий смысл. Исследовательские заметки о нескольких фотограммах С. М. Эйзенштейна. Строение фильма*. Москва: "Радуга", 1984.
16. Богомолов Ю., Грузинское Кино: Отношение К Действительности. *ИК*, №11, 1978.
17. Богомолов Ю. Прощание с мифами, *Известия*, 21 февраля, 2002. Источник: <http://izvestia.ru/news/258668>.

18. Брашинский М., Добрый человек на роль тирана. Инт. с А. М, *ИК*, № 5, 1989.
19. Гербер А., Интервью с Тенгизам Абуладзе, *Юность*, № 5, 1987.
20. Зоркая Н. Дорога, которая ведет к Храму, *ИК*, № 5, 1987.
21. Исмаилова Н. Абуладзе. *Искусство*, Приложение к газете *Первое сентября*, № 2, январь, 2001.
22. Ковалов О., Тенгиз Абуладзе // Новейшая история отечественного кино: 1986–2000, *Кино и контекст*, Т. 1, "СПб", 2001.
23. Шилова И., *Кино: Энциклопедический словарь*, (Ред. С. И. Юткевич), Москва: "Советская энциклопедия", 1987.
24. Эйзенштейн С., Монтаж, Москва: "Музей кино; Эйзенштейн-центр", 2000.
25. Ямпольская Е., Куда привело нас "Покаяние?", *Известия*, 29 января, 2009. Источник: <http://izvestia.ru/news/344975>.
26. Ямпольский М., Образ человека и киноязык, *Сеанс*, 19 Июля, 2011. Источник: <http://seance.ru/blog/image-of-human/>.
27. Двадцать лет без покаяния: Дискуссия, посвященная 20-летию фильма Тенгиза Абуладзе, *ИК*, № 11, 2004. Источник: <http://kinoart.ru/ru/archive/2004/11/n11-article18>.
28. Дискуссия в Тартуском университете по поводу доклада Ю. М. Лотмана "Язык кино и проблемы семиотики", *Киноведческие записки*, № 2, 1987.