

ლელა ოჩიაური

უდანაშაულობა და სასჯელი

(„ხალხის მტრები“ საბჭოთა ქართულ კინოში
და სახელმწიფოს ბრძოლა მათ წინააღმდეგ)

DOI: <https://doi.org/10.62119/critique.20.2025.9908>

პროპაგანდა და კინო, შეიძლება ითქვას, სინონიმებია. განსაკუთრებით, ტოტალიტარული რეჟიმების პირობებში. პროპაგანდა და ცენზურაც განუყოფელია სახელმწიფოსა და საზოგადოების მართვის პროცესში, თავისი ყველა უარყოფითი შედეგითა და ძალადობის ყოველი ფორმით. საბჭოთა კავშირის ისტორიაც პროპაგანდის, ცენზურის, ძალადობისა და სისასტიკის ხანგრძლივი ისტორიაა, რომლის ამ ჭრილში კვლევა დღესაც გრძელდება. გრძელდება ქართული ხელოვნების, ქართული კინოს თავიდან და ახალი კუთხით შესწავლაც. ამ მიმართებით ახალი აღმოჩენებიც ხდება – ახალი ხედვის შემუშავებითა და ახალი შეფასებებით და მატერიალური – დაკარგულად მიჩნეული და დაბრუნებული (ძირითადად, რუსეთის კინოფონდიდან, სადაც დღემდე ინახება ყველა კინოსურათის ნეგატივი თუ პოზიტივი, რომლებსაც მთელ სსრკ-ში იღებდნენ და სხვა, ზოგჯერ, პირად არქივებში ნაპოვნიც) კინოსურათები, სხვადასხვა არქივსა და ფონდში არსებული და პირველად გამომზეურებული დოკუმენტაცია – სხდომებისა და შეხვედრების ოქმები, ჩანაწერები, სტენოგრამები, საგაზეთო და საჟურნალო თუ ანონიმური – დასმენის წერილები.

ახალი საბჭოთა სახელმწიფოს აშენება/გამყარებას მძლავრი პროპაგანდა და „რკინის“ სისტემა სჭირდებოდა. იდეოლო-

გიის გასამტკიცებლად და ახალი საბჭოთა ადამიანის აღსაზრდელად აღებული კურსი ხელოვნებაში, პირველ რიგში, მკაცრად განსაზღვრულ წესებში – ძველისა და ახლის დაპირისპირებაში – გამოიხატა. ბნელი წარსულისა და ნათელი აწმყო/მომავლის შეპირისპირებისა და ახალი ცხოვრების მშვენიერების თვალსაჩინოებისთვის ჯერ კიდევ 1920-იან წლებში დამკვიდრებული პრაქტიკა 1930-იან წლებშიც გაგრძელდა, წითელი დიქტატურის სრულ გაბატონებამდე. 1940-იან წლებში ყველაფერი ომის რიტორიკამ შეცვალა, 1950-იანებიდან მშვიდობიანი ცხოვრების, შელამაზებული, „უკონფლიქტო რეალობის“ სრულიად ფასადური წარმოდგენის პერიოდი დაიწყო.

აზრობრივ-იდეოლოგიურ საფუძველზე დამყარებული სავალდებულო სქემები, ჩარჩოები, ფორმების აღწერილობები განსაზღვრავდნენ ყოველი ფილმის არსებობას. საბჭოთა ადამიანებს უნდა დაენახათ, ეგრძნოთ – პირადად რომც არ განეცადათ – რა მშვენიერი ცხოვრება მოუტანა ახალმა დროებამ, ახალმა სახელმწიფომ, ახალმა ხელისუფლებამ და რეჟისორებს მათთვის ეს ყველაფერი უნდა ეჩვენებინათ.

კინოს იდეოლოგია სხვადასხვა დადგენილებას, განკარგულებას, მითითებას ემყარებოდა. განისაზღვრებოდა მომავალი ფილმების თემატიკა, რაც ახალი საბჭოთა სახელმწიფოსთვის იყო საჭირო და რაც სსრკ-ში შემავალ ყველა რესპუბლიკაში თანაბრად ვრცელდებოდა.

„კულტურა მოიაზრება როგორც საბრძოლო შტაბი, კულტურა უნდა იქცეს კომუნისტური იდეოლოგიის იარაღად, აქ უნდა დაისახოს ის დავალებები, რომლითაც საბოლოოდ კინო უნდა იქცეს ბოლშევიკურ ხელოვნებად, აქაც საუბარია სტახანოვურ მუშაობაზე, დამკვერთვულ რევოლუციურ აქტივობაზე... ინდუსტრიალიზაცია შედის ლოზუნგის ქვეშ, „დავეწიოთ და გავუსწროთ“. ეს ლოზუნგი აქტიურად მკვიდრდება კინოშიც და მის ქვეშ კინო უნდა განვითარდეს 4 მიმართულებით: 1. სამეც-

ნიერო აზრის გააქტიურება ხმოვან კინოში, 2. საწარმოო-ტექნიკური ბაზა ანუ საბჭოთა ბაზა ხმოვანი აპარატურის შესაქმნელად. 3. უნდა შეიქმნას ახალი საწარმოო ურთიერთობები და ახალი სპეციალობები და კადრები. 4. აუცილებელია დაიხვეწოს კინოხელოვნების შექმნის მეთოდები“ (საარქივო დოკუმენტი, 1930).¹

1932 წლიდან მაქსიმ გორკის (ერთ-ერთი პირველი საბჭოთა მწერალი და იდეოლოგი, რომელთანაც სოციალისტური, საბჭოთა მწერლობის პრინციპებთან დაკავშირებით ციმბირელ კოლეგებს უთანხმოება მოუვიდათ) „შურისმადიებლობით“, ლიტერატურულ გაერთიანებებზე (და შესაბამისად, ხელოვნების სხვა სფეროებზე) საყოველთაო კონტროლის დამყარების მიზნით, რა თქმა უნდა, სტალინთან შეთანხმებითა და შემდგომ სსრკ (ბ) ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს, 1932 წლის 23 აპრილის დადგენილებით – „ლიტერატურულ-სამხატვრო ორგანიზაციების გარდაქმნის შესახებ“ (რომელიც, პირველ რიგში, გულისხმობდა არსებული ლიტერატურული და სამხატვრო ჯგუფების დაშლასა და ერთიანი შემოქმედებითი კავშირების შექმნას) – ოფიციალურად ამოქმედდა ახალი და ყოვლისმომცველი იდეოლოგია – სოციალისტური რეალიზმი.

„საბჭოთა იდეოლოგია არ სცნობდა ისეთ მნიშვნელოვან ღირებულებებს, როგორებიცაა: ეროვნული კუთვნილება, ინდივიდუალური აზროვნება, განსხვავებული ხედვა. ცხოვრების ლოზუნგი ასეთი იყო: რაც სჭირდება ერთს, საჭიროა ყველასათვის; რაც წესია ერთისათვის, წესია ყველასათვის; როგორც ცხოვრობს ერთი, ისე უნდა ცხოვრობდეს ყველა! გადაწყვეტილებას ერთპიროვნულად იღებდა ცენტრი. მიმდინარეობდა „ახალი

¹ აქ და ყველგან სტილი დაცულია. სტატიაში გამოყენებულია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ ევატერინე კონტრიძის მიერ საქართველოს შსს-ს, ეროვნულ არქივსა და ხელოვნების სასახლის ფონდებში მიკვლეული საარქივო მასალები.

სოციალური წყობილების შექმნისა“ და „ადამიანების გადაკეთების“ პროცესი. „შექმნა“ და „გადაკეთება“ კი ძალადობასა და ტერორზე იყო აგებული. პროცესი თანდათანობით გადაიზარდა ქაოსსა და უბედურებაში. ბოლშევიზმმა ორგანიზებული ბოროტების სახე მიიღო. ე.წ. კომუნისტურმა დემოკრაციამ მძიმე დაღი დაასვა კომუნისტური ქვეყნების კულტურულ ისტორიას“ (რატიანი 2014).

საყოველთაო სავალდებულო „წესად“ – მიღებული, ეს ხელოვნური და სიტყვა-ცნებათა არალოგიკური შეთანხმებით შექმნილი „აზროვნების ახალი“ ფორმა, რომელიც სოციალისტური იდეების გასავრცელებლად გამოიგონეს¹, რეპრესიების გამყარების საფუძვლად იქცა, რასაც შემდგომ, როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ათასობით ადამიანის განადგურება და კულტურის სიკვდილიც მოჰყვა.

„აღსანიშნავია, რომ მოდერნიზმის ეპოქის ქართველმა პოეტებმა წინ წამოსწიეს საქართველოს, როგორც ახალი კულტურული ცენტრის იდეა. თბილისში ჩქეფდა პოეტური ცხოვრება. ქალაქს ხშირად სტუმრობდნენ ევროპიდან და რუსეთიდან ჩამოსული ცნობილი მოდერნისტი პოეტები და მწერლები. ქართული მოდერნიზმი მხარდამხარ მიჰყვებოდა ევროპულ ლიტერატურულ პროცესებს... ეს ყველაფერი სულაც არ მოსწონდა ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლებას! მოდერნიზმისათვის დამახასიათებელი თავისუფალი აზროვნება ეწინააღმდეგებოდა ბოლშევიკურ იდეოლოგიას. არანაკლებ საფრთხეს ბოლშევიზმისთვის წარმოადგენდა ლიტერატურული ავანგარდი. ავანგარდი გადამეტებულ თავისუფლებას ამჟღავნებდა ლიტერატურული გამოხატვის ფორმებში. ის არ ერიდებოდა ექსპერიმენტებს. ქართული ავანგარდი, დასავლური და რუსული ავანგარ-

¹ სოცრეალიზმის იდეოლოგიის ფუძემდებლად ანატოლი ლუნაჩარსკი ითვლება, ხოლო ტერმინის შემოღების პირველ ინიციატორად – ივანე გრონსკი.

დის მსგავსად, წარმოადგენდა მხატვრულ რეაქციას ჩიხში მოქცეულ კულტურულ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ პროცესებზე“ (რატიანი 2014).

იგივე ვითარება იყო დრამატულ თეატრშიც, რომელიც ევროპული თეატრის მიმდინარეობებს, მოდერნისტულ, ავანგარდულ აზროვნებასა და ფორმებს ორგანულად იზიარებდა და რომლის წარმომადგენლები მისი არსებობის საუკეთესო პერიოდში იყვნენ: სანდრო ახმეტელი, პეტრე ოცხელი, ირაკლი გამრეკელი, კოტე მარჯანიშვილი, თამარ ვახვახიშვილი, ვალერიან სიდამონ-ერისთავი...

„ქართული თეატრი ილტვოდა, შეექმნა ევროპული მოდელის თეატრი, გამხდარიყო მისი ორგანული ნაწილი; თანაც ისე, რომ არ დაეკარგა თავისი ეროვნული ნიშან-თვისებანი. ტიტანური შრომა და ბრძოლა დასჭირდათ კოტე მარჯანიშვილსა და ალექსანდრე ახმეტელს, რათა ქართულ თეატრს XX საუკუნის დასაწყისშივე მოეპოვებინა საერთაშორისო აღიარება“ (ჩხარტიშვილი, 2016, გვ. 105).

მაგრამ უკვე 1932 წელს კოტე მარჯანიშვილის საქმიანობა მისივე შექმნილმა (და, თუ საერთაშორისო მასშტაბით არა, საქართველოსა და სსრკ-ში აღიარებულმა) თეატრმა უარყოფითად ჩათვალა სოციალისტური რეალიზმისა და ახალი სახელმწიფო კურსის „გადასახედიდან“ და დიდი რეჟისორი (რომელმაც თეატრთან ერთად ქართული კინოს თავისთავადობაც განსაზღვრა), რომელსაც დასმა „სასამართლო“ მოუწყო (არაფრით ნაკლები რეჟიმის ოფიციალურ სასამართლოზე), იძულებული გახდა, არა მხოლოდ თეატრი, საქართველოც დაეტოვებინა და კვლავ მოსკოვში გადახვეწილიყო, სადაც 1933 წელს გარდაიცვალა. როგორც ამბობენ, მხოლოდ სიკვდილმა იხსნა რეპრესიებისგან. მაშინ ქართული თეატრის რეფორმატორი 61 წლის იყო.

„ეს განხილვა მთავრობაში კი არ მოხდა, არამედ თეატრში მსახიობთა ინიციატივით. როგორც ჩანს, მარჯანიშვილის წინააღმდეგ გამართულ კამპანიას გარკვეული კავშირი ჰქონდა ფართო პოლიტიკურ ბრძოლებთან. აქაც იწყებოდა ნიადაგის შემზადება, საზოგადოებრივი აზრის დამუშავება და შეგუება იმაზე, რომ „კომუნისტურ ქვეყანაში შეუცვლელი არავინ არის“, ისეთი ატმოსფერო შეიქმნა, რომ მარჯანიშვილის კრიტიკა უკვე ადვილი იყო თეატრშიც და მის გარეთაც“ (კიკნაძე, 2003, გვ. 3).

„დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის“ მიხედვით, „სოციალისტური რეალიზმი წარმოადგენს ღრმად ცხოვრებისეულ, სამეცნიერო და ყველაზე მოწინავე მხატვრულ მეთოდს, რომელიც განვითარდა სოციალისტური მშენებლობის წარმატებებისა და საბჭოთა ადამიანების კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის შედეგად“ და, რომ – სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებმა... გააგრძელეს პარტიული ლიტერატურის ლენინური სწავლება.

საბჭოთა მწერალთა კავშირის წესდებაში და ოფიციალური საბჭოური განსაზღვრებით ახსნილია, რომ: სოციალისტური რეალიზმი წარმოადგენს საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის ძირითად მეთოდს, რომელიც მხატვრისგან მოითხოვს სინამდვილის დამაჯერებელ, ისტორიულ-კონკრეტულ ასახვას მის რევოლუციურ განვითარებში. რომ ესაა აღწერის მეთოდი, რომელიც სამყაროსა და ადამიანის სოციალისტურ კონცეფციებს ემყარება. ამასთან, მხატვრული გამოსახულების დამაჯერებლობა და ისტორიული კონკრეტულობა უნდა ეთანხმებოდეს „მშრომელთა იდეური გარდაქმნის ამოცანას სოციალიზმის სულისკვეთებით“.

დისიდენტი, „უცხო ქვეყნის აგენტის“, „ანტისაბჭოთა პროპაგანდისტის“ მუხლით დაპატიმრებული და შემდეგ სსრკ-დან განდევნილი, მწერალი ანდრეი სინიავსკი (აბრამ ტერცი), წერილში „რა არის სოციალისტური რეალიზმი“ (1957) წერს: „რა

არის სოციალისტური რეალიზმი? რას ნიშნავს ეს უცნაური, ყურისმომჭრელი თანაფარდობა? განა არსებობს რეალიზმი სოციალისტური, კაპიტალისტური, ქრისტიანული, მუსლიმური? და არსებობს კი ბუნებაში ეს ირაციონალური ცნება? იქნებ არც არსებობს? იქნებ მხოლოდ სიზმარია, შეშინებულ ინტელიგენტს რომ ეზმანა სტალინის დიქტატურის ბნელ, ჯადოსნურ ღამეს? ჟდანოვის უხეში დემაგოგია თუ გორკის მოხუცისებური ახირება? ფიქცია, მითი, პროპაგანდა?... სოციალისტური რეალიზმი მარქსის სწავლებითაა შეიარაღებული... შთაგონებულია თავისი მეგობრისა და მოძღვრის – კომუნისტური პარტიის – გაუნელებელი ყურადღებით. ის ხედავს კომუნიზმის, ჩვეულებრივი მზერისთვის მიუწვდომელ ნაკვეთებს. მისი შემოქმედება – ეს არის... კაცობრიობის მხატვრული განვითარების უმაღლესი მწვერვალი, ურეალურესი რეალიზმი“ (Tertz, 1960).

სწორედ ამ საბედისწერო 1932 წლიდან იწყება ქართული კინემატოგრაფის ახალი ისტორიაც და მისი რთული და განსაკუთრებული, მწვავე წინააღმდეგობებით (დიქტატურის გაბატონებით, ცივილიზებული სამყაროსგან იზოლირებით, ხელოვანის თავისუფალი ნებისა და არჩევანის შეზღუდვითა და რეჟიმისთვის დამახასიათებელი სხვა რეალიებით განპირობებული) გაჯერებული ცხოვრება.

„ლიტერატურაში კომკავშირის ცხოვრებამ ასე თუ ისე პოვა გამოხმაურება, მაგრამ კინოხელოვნება ამ მხრივ სდუმს ჯერ და მეტად დაბალ საფეხურზედ იმყოფება... „საბჭოთა კინომატოგრაფიის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე, როდესაც ჩვენი დადგმები მსოფლიო საუკეთესო დადგმათა შორის შედიან, როდესაც ჩვენ როგორც მუნჯი, ისე ხმოვანი კინოს ფორმებზე მივაღწიეთ საუკეთესო საფეხურს, კომკავშირული ფილმების შექმნის საქმეში ასეთი ჩამორჩენა დიდ დანაშაულს წარმოადგენს. ასეთი შეუფასებლობა დაუყოვნებლივ უნდა აღმოიფხვრას. დროა ვაწარმოოთ ბოლშევიკური ბრძოლა კომკავშირული

ფილმების შექმნის ფრონტზეც, დროა საქართველოს კომკავშირის თავისი ცხოვრებიდან მივცეთ საუკეთესო სურათები და ამით გავაადვილოთ მათი ენთუზიაზმის კიდე უფრო მეტი ზრდა სოციალისტურ მშენებლობის ყველა ფრონტზე. ჩვენ მოკლე ხანში რევოლუციონერის ამხ. კამოს ცხოვრებიდან გავაკეთებთ ფილმს, საქ. კომკავშირის მეხუთმეტე წლისთავისთვის თუ ვერ მოვასწრებთ, უახლეს ხანებში უნდა შევექმნათ საქართველოს კომკავშირის დამაარსებლის და მისი ორგანიზატორის, გამობრძმედილი ლენინელის ამხ. ბორია ძნელადის ცხოვრების და მუშაობის ბოლშევიკურად გადმოცემი კინო სურათი. ეს არის ისტორიული მნიშვნელობის საქმე და ჩვენ უნდა შევასრულოთ ეს ინიციატივა. სახკინმრეწვის კომკავშირის ეკუთვნის და მანაც უნდა სთქვას თავისი შესაფერისი სიტყვა“ (საარქივო დოკუმენტი, 1932), – ამონარიდი კარლო გოგომის წერილიდან „ვიბრძოლოთ კომკავშირული ფილმებისთვის“.

ამ ყველაფერს ასახავს, აჩვენებს და ამკვიდრებს 30-იანი წლებიდან 50-იანი წლების ჩათვლით შექმნილი, ფაქტობრივად, ყველა ქართული ფილმი. სცენარებში ყველა სიტყვა, ყველა კადრის აღწერილობა კონტროლდებოდა და ცენზურას ექვემდებარებოდა. ამბის, პრობლემისა და გამოსახულების – იდეისა და ფორმის – თანხედენის „საბჭოთა“ პრინციპები მეორდებოდა ყველა რეჟისორის ყველა ფილმში და თითქოს შედეგსაც აღწევდა. საბჭოთა პროპაგანდით გაბრუებულ და სისხლიანი რეპრესიებით დაშინებულ, გაჩუმებულ, თვითცენზურით დატყვევებულ საზოგადოებას უპირობოდ უნდა მიეღო, რასაც ძალდატანებით „სთავაზობდნენ“. არც სხვა გზა, არც სხვა შესაძლებლობა ხელოვნებაში უბრალოდ არ არსებობდა. სხვა შემთხვევაში მოქმედებდა ბრალდების მუხლი ფორმულირებით – „ფორმალიზმი“, „ფორმალისტური“, „ფორმალისტი“ – რაც სასჯელის უკიდურეს ფორმას ექვემდებარებოდა.

1930-1950-იან წლებში გადაღებული რამდენიმე ათეული ფილმი ნიუანსებამდე სოცრეალიზმის კანონიკური სქემის ჩარჩოებშია მოქცეული, კადრ-კადრ მიჰყვებიან „გენერალურ ხაზს“, ახალი საბჭოთა სახელმწიფოს შენებისა და ახალი საბჭოთა ადამიანის „ვირტუოზულად დაბადების“ პროცესს, აუცილებელი ნორმების სტრუქტურის მიხედვით. მაგრამ მათგან რამდენიმე, ძირითადად, შავ-თეთრი გამოსახულების, შავ-თეთრ ფირზე გადატანილი ფერადი გარემოს შესატყვისი შავი და ნაცრისფერი ტონების ინტენსიური ვარიაციების, პლასტიკური გადაწყვეტის გამომსახველობის, კინოკამერით დაფიქსირებული სამყაროს მდიდარი სახვითი (ნაწილობრივ, ირეალურისაღ კი) სურათის ანაბეჭდითა და მხატვრული მონტაჟის წყალობით მაინც ჩრდილავს და ჯაბნის პროპაგანდისტულ იდეას, სიუჟეტის, მოვლენათა რიგის, დიალოგების, პერსონაჟების სიყალბესა და სქემატურობას.

ყველა სცენასა და თითოეული სცენარის ყველა ეპიზოდსა თუ პუნქტს „სახკინმრეწველის (შემდგომ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“) სამხატვრო/ლიტსაბჭოს (რეალურად, ცენზორთა) ბიურო (რომელშიც ყველა წამყავნი კინემატოგრაფისტი და ოფიციალური სახელმწიფო ცენზორები შედიოდნენ) განიხილავდა და ამტკიცებდა ან არ ამტკიცებდა.

მისი მუშაობის ფორმებზე, სტილზე, პრინციპებსა და უფლებებზე ნათლად მეტყველებს საქართველოს „სახკინმრეწვთან“ (სახელმწიფო კინო მრეწველი) არსებული ლიტსაბჭოს სხდომის ერთ-ერთი ტიპური სტენოგრაფიული ჩანაწერი. 03.07.1934 წელი.

„მიხეილ კალატოზიშვილი – ალექსანდრე რაჟდენოვიჩმა¹ ФППК-ს სხდომაზე განაცხადა, რომ ამ ფილმის პოლიტიკურ

¹ ალექსანდრე წუწუნავა – თეატრისა და კინოს რეჟისორი, პირველი ქართული მხატვრული ფილმის, „ქრისტიანე“, ავტორი, ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მიხედვით (1916 წელი).

შეხედულებაზე პასუხს არ აგებს. ჩემი აზრით, თუ რეჟისორი სცენარზე მუშაობს, ის სრულად აგებს მასზე პასუხს. ჩვენ საშუალება მივეცით ალექსანდრ რაჟდენოვიჩს, მთელი რიგი ცვლილებები განეხორციელებინა სცენარში და დაემუშავებინა ის, როგორც იდეური შეხედულებების მხრივ, ასევე მხატვრული შეხედულებების მხრივ. რის შემდეგაც ის აცხადებს, რომ ეს ცვლილებები მას არ მოსწონს. შემდეგ მან თქვა, რომ ეს ცვლილებები საჭიროებენ მეტ მუშაობას და რომ დრო არ ითმენს და ა.შ. ცოტა ხანში ის ამბობს, რომ არ შეუძლია ამ სცენარით ფილმის გადაღება შეტანილი ცვლილებების გათვალისწინებით და აიღებს სცენარის ძველ ვარიანტს, თუმცა ფილმზე პასუხისმგებლობას არ იღებს. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სცენარის გადაკეთების გარეშე, სცენარი არ უნდა ჩაეშვას. სცენარის გადაკეთების პასუხისმგებლობა მოსკოვის წინაშე მთლიანად სახკინმრეწვმა აიღო თავის თავზე. ჩანს, ალ. რაჟდენოვიჩს ეს საქმე არ მოსწონს. მე პირადად მრჩება შთაბეჭდილება, რომ არ უნდა ამ ფილმის გადაღება.

წუწუნავა – მე ვფიქრობ, რომ აქ არის დიდი გაურკვევლობა. მე საერთოდ არ მითხოვია, რომ ჩემთვის გადაეკეთებინათ სცენარი... ასეთი თხოვნა მე არ მქონია და არც მექნებოდა, რადგან სცენარი დამტკიცებული იყო როგორც დირექციის მიერ, ასევე მოსკოვის მიერ. ამის შესახებ არსებობენ დოკუმენტებიც და ამ სცენარს მე ხელი მოვკიდე იმიტომ, რომ დირექციამ მითხრა, რომ ეს სცენარი უნდა დადგმულიყო. მე ვუთხარი, რომ ამ სცენარზე მე პასუხს არ ვაგებ, რადგან მე ვიცი, რომ ამ სცენარში არის გარკვეული нестыковки, ისეთი მომენტები, რომლების დაშვებაც დღეს არ შეიძლება. რაზედაც მიპასუხეს, რომ იმის გათვალისწინებით, რომ მოსკოვს სურს ექსპორტული სცენარი, სადაც არ უნდა იყოს ულტრა-აგიტაციური მომენტები და უნდა ვაჩვენოთ სვანეთი თავისი მონუმენტალობით. რაც შეეხება ორი საწყისის ბრძოლას, ეს ბრძოლა უნდა მიმდინარეობდეს

ნორმალურ ვითარებაში, ხელისუფლების მხრიდან ყოველგვარი ზეწოლის გარეშე. რადგან ეს დაპირისპირება და კომკავშირელებსა და ძველ ელემენტთა შორის წარიმართოს მათი საბოლოო ლიკვიდაციისაკენ.

კალატოზიშვილი – სინამდვილეში თქვენი, როგორც ხელოვანის შეცდომა ისაა, რომ თქვენ წახვედით კომპრომისზე. როდესაც გთავაზობენ თქვენ, როგორც ხელოვანს, თქვათ – გხიბლავთ თუ არა ეს მასალა თქვენ (Зажигает ли вас это вещь), მე ვიტყოდი, რომ ამ მასალას მე მხატვრულად ვგრძნობ, მაგრამ ამასთან ერთად მე ვაცხადებ, რომ ეს საშინლად აპოლიტიკური მასალაა, რომლის ხელის მოკიდება არ შეიძლება. ...ვფიქრობ, თუ ხელოვანი არ იწყებს с тем задором, რომელიც აუცილებელია ამ საქმისათვის, მაშინ ის შემოქმედებით რეალიზებას ვერ შესძლებს“ (სტენოგრაფიული ანგარიში, 2014).

11 ივნისის სხდომაზე: „1. გ. გუგუნავას სცენარი „ხიდი ენგურზე“ არსებული სახით, ფილმის გადასაღებად მიუღებლად იქნას მიჩნეული. 2. მხედველობაში ვიღებთ რა, ა. წუწუნავას უპასუხისმგებლო და საბჭოთა ხელოვანისათვის შეუფერებელ განცხადებას მასზედ, რომ იგი უარს ამბობს როგორც დამდგმელი და სურათის იდეოლოგიურ მხარეზე პასუხისმგებელი ფილმისა „ხიდი ენგურზე“, შეუჩერდეს მას სცენარის გადაკეთების ნება და ჩამოერთვას მას სცენარი. 3. ფილმის „ხიდი ენგურზე“ დადგმის უფლება გადაეცეს რეჟისორ ლოლობერიძეს. მხატვრული სცენარების განყოფილებამ შეასრულოს სცენარის გადაკეთება კინოფაბრიკის მიერ და რეჟისორ ლოლობერიძის მიერ, ამა წლის აგვისტოს თვისათვის. ფილმის გადაღების მოსამზადებელი სამუშაოები შეჩერდეს და ჯგუფი დაიშალოს. გადამღებ ჯგუფში ჩაითვალოს მხოლოდ რეჟ: ნ. ლოლობერიძე, ჯგუფის ხელმძღვანელი – ოზიაშვილი, ადმინისტრატორი – ცისკარიშვილი და ასისტენტი – თარხნიშვილი. დირექტორი – კალა-

ტოზიშვილი, საქმის მწარმოებელი – მიხელიძე“ (ოქმი №125, 1934, გვ. 49).

ასეთი სხდომები, ამ და სხვა რეჟისორების სხვა ლიბრეტოებისა და სცენარების განხილვა, ანალოგიური დადგენილებით – „წარმოდგენილი სახით თემა მიუღებელია“ – რამდენიმე ასეულ შემთხვევას ითვლის, განსაკუთრებით, 1930-1950-იან წლებში. ასევე ასეული შემთხვევაა, როდესაც სცენარს ცვლილების შეტანის მოთხოვნით მაინც ამტკიცებენდნენ, მაგრამ სხვადასხვა და ძირითადად უცნობი მიზეზებით ეს სცენარები ფილმად არასდროს ქცეულან და არქივებსა და ფონდებში პირვანდელი სახით, მინაწერებით, შენიშვნებით, რემარკებით ინახებიან.

ცენზორები არა მხოლოდ სცენარებს აჩერებდნენ, არამედ უკვე გადაღებული ფილმების ჩვენებასაც კრძალავდნენ (სხვადასხვა მიზეზით) და წარმოებაში ჩაშვებულებსაც აჩერებდნენ. მაგალითად, 1937 წელს „სახკინმრეწვში“ „მავნებლების მხილებისა და მათი ლიკვიდაციისთვის ჩატარებული“ საგანგებო რევიზიის დასკვნით დახურეს ფილმები: „ქალი სიმწვანეში“ (რეჟისორი გიორგი მაკაროვი), „კაკო ყაჩაღი“ (რეჟისორები კოტე მიქაბერიძე და სიკო დოლიძე), „მეორე შესაკრები“ (რეჟისორი დავით რონდელი), „პერნის აჯანყება“ (რეჟისორი სიკო დოლიძე), „ნო პასარან“ (რეჟისორი დავით რონდელი) და მრავალი სხვა. მავნებლებიც გამოავლინეს და რამდენიმე მათგანი – „სახკინმრეწვის“ დირექტორები – 36 წლის ამბროსი თითბერიძე, 30 წლის ივანე კიკნაძე და კინოჟრონიკის დირექტორი მარკ რიჟი სიკვდილით დასაჯეს.

დევნა, სცენარებისა და ფილმების აკრძალვა და შემდგომ გადასხლება მიუსაჯეს პირველ ქართველ ქალ რეჟისორ ნუცა ლოღობერიძეს (იგი არათუ პირველი, არამედ მაშინ ერთადერთი ქალი რეჟისორი იყო საქართველოში), რომელსაც გადასაღებად გადასცეს ზემოხსენებული სცენარი „ხიდი ენგურზე“.

ასევე ბევრი სხვა, რომლებზეც განაცხადით მიმართავდა „სახ-კინმრეწველის“ დირექციას, წარმოებაში მისი რეჟისორობით არ ჩაუშვიათ, ქმრის, ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი და ძლიერი ბოლშევიკის, ლევან ლოღობერიძის, არსებობის მიუხედავად. ოდნავ მოგვიანებით სწორედ ლევან ლოღობერიძის – „ხალხის მტრის ოჯახის წევრობა“ აღმოჩნდა ნუცა ლოღობერიძისთვის იმიერპოლარეთში, სპეციალიზებულ ბანაკში „ჩესეირ“ (член семьи изменника родины), 10 წლით (ათასობით სხვა ქალის მსგავსად) გადასახლების მიზეზი. შინ დაბრუნების შემდგომ კოტე მიქაბერიძისგან განსხვავებით თავად თქვა უარი კინოში დაბრუნებაზე. თუმცა არავინ იცის, რისი გაკეთების უფლებას მისცემდნენ თუნდაც რეაბილიტაციის შემდეგ. ამიტომ ახალ საქმიანობას მიჰყო ხელი და ახალი ცხოვრება დაიწყო, რომელიც, სამწუხაროდ, დიდხანს არ გაგრძელებულა. ნუცა ლოღობერიძე 62 წლის ასაკში გარდაიცვალა.

ბუნებრივია, „ხალხისა და სამშობლოს მტრის ოჯახის წევრის“ შემოქმედებას (მით უმეტეს, კინოს – კომუნიისტების ხედვით, ყველაზე მასობრივი და აგიტაციის საუკეთესო საშუალების – სფეროში), ინფორმაციას მის შესახებ და თვით სახელსაც ცენზორები და სხვა საბჭოთა ჯალათები, ცხადია, განსაკუთრებული სისასტიკითა და შეუბრალებლად მოსპობდნენ და გაანადგურებდნენ. სწორედ ამიტომ იგი და მისი ფილმები ქართული კინემატოგრაფის „სიტყვიერი“ ისტორიიდანაც „წაშლილი“ იყო იმ ფოტოების მსგავსად, რომლებიც ასეულობითაა და რომლებზეც აღბეჭდილი ადამიანების დიდი ნაწილის სახეები მელნითაა გადაფარული ან ამოკაწრულია.

ნუცა ლოღობერიძემ რეჟისორობა დოკუმენტური კინოთი დაიწყო და პირველ ფილმზე „მათი სამეფო“ (იგივე – „18-28“) მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად იმუშავა. კინოსურათი საქართველოს სამწლიანი დამოუკიდებლობის პერიოდში გადაღებულ ქრონიკაზეა აწყობილი, რომელსაც ავტორები შემდგომი

წლების ორიგინალურ კადრებს უპირისპირებენ. ასახავენ მოვლენებს, რომლებიც საქართველოში 1918-1921 წლებში და ხელისუფლებაში ბოლშევიკების მოსვლიდან 1928 წლამდე განვითარდა. იმ პერიოდის კინოსტილისტიკის მთავარი ხაზებიც გავლებულია და იდეოლოგიური მოთხოვნების პრინციპებიც უკვე ფეხმოკიდებულია.

ნუცა ლოღობერიძის პირველი დამოუკიდებელი 5-ნაწილიანი დოკუმენტურ-სადადგმო კინოსურათი „ბუზა“ (როგორც ეწოდებოდა ამ კატეგორიის ნამუშევრებს – „კულტურფილმი“¹) ნუცა ლოღობერიძის სცენარითვეა გადაღებული. მხატვარია დავით კაკაბაძე, ოპერატორი – სერგო ზაბოზლაევი. მონაწილეობენ ქუთაისის თეატრის მსახიობი პეტრე ჭიჭინაძე და რაქის სოფელ ღების მცხოვრებლები.

ნუცა ლოღობერიძე ამ მხრივაც – როგორც რეჟისორი – ეპოქის მსხვერპლი იყო და უნდა დამორჩილებოდა ცენზურის დირექტივების „ბედის ძალას“, რომელსაც შემაკავებელი ჯგუზები არ გააჩნდა, ერთადერთი გამოსავლის გარდა – იდეურ კაბალასთან მხატვრული ამოცანების, წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხების, პლასტიკური თუ შემოქმედებითად ესთეტიზებული ხელოვნების ხერხებით დაპირისპირება. „ბუზა“ სწორედ ამგვარი „დაპირისპირებისა“ და შემოქმედებითი მიეზების ნიმუშია.

რეჟისორი მხატვართან და ოპერატორთან ერთად მისდევს მონტაჟურ-პოეტური კინოს სტილისტიკას (რომელიც იმდროინდელ ქართულ თუ ევროპულ-ამერიკულ კინოში სიახლე იყო). რაკურსების, ხედებისა და მონტაჟური წყობის მონაცვლეობა, სპეციფიკური განათება, თხრობის მანერა, პორტრეტე-

¹ „კულტურფილმი“ – სხვადასხვა თემატიკისა და სახეობის შემეცნებითი, პროპაგანდისტული, სააგიტაციო ფილმი, რომლის ერთ-ერთი ამოცანა საბჭოთა მოქალაქეების აღზრდა-განათლება და მათში კომუნისტური იდეოლოგიის „ჩაბეჭდვა“ იყო.

ბი, ტიპაჟები, ეთნოგრაფიული ეტიუდები, წაფენები, დიაგონალური კადრები – ყველა ის მხატვრული ელემენტი, რომელიც კინემატოგრაფიული სტრუქტურის შესაქმნელად გამოიყენება.

„უჟმურიც“ დროის შესაფერისი პროპაგანდისტული ხასიათისაა, ე. წ. სააგიტაციო ფილმი, „აგიტკა“, როგორც მოიხსენიებდნენ მხატვრული ნაწარმოების ასეთ იდეოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცეულ, სპეციფიკური ხასიათის, შეიძლება, ჟანრისაც კი – ნიმუშებს.

მასაც საფუძვლად უდევს საბჭოთა პროპაგანდისტისთვის დამახასიათებელი და სოციალისტური რეალიზმის თეორიისთვის აუცილებელი ძველისა და ახლის, რევოლუციამდელის, მისი გადმონაშთებისა და შემდგომი პერიოდის სახალხო მიღწევების დაპირისპირების იდეა. არსი კი ისაა, რომ კოლხეთის დაბლობი, რომელიც ჭაობიანი ადგილია და უჟმურს (ადგილობრივ დიალექტზე ციებას ნიშნავს) უწოდებენ, მალარიას იწვევს. გაუნათლებელ და ილუზიების სამყაროში მცხოვრებ ადამიანებში იგი ცრურწმენას უკავშირდება – გომბეშოების ბოროტი მწვანე დედოფლისა და მისი ძალით ხალხზე თავსდატეხილი ავადმყოფობით სასჯელის შესახებ.

პარალელურად ვითარდება კლასობრივი დაპირისპირების ხაზი – საბჭოთა ხელისუფლების მტრებს „უჟმურში“ „მავნებელი“ კულაკი ასახიერებს. ეს ის დროა, როდესაც საბჭოთა კავშირში რეპრესიების ერთ-ერთი ხაზი „განკულაკების“ კამპანია იყო, რაც ასევე აქტიურად აისახებოდა როგორც 30-იანი წლების, ასევე, ფაქტობრივად, საბჭოთა კინოს მომდევნო ათწლეულებშიც. ბოროტი კულაკის ავი მიზნებისა და ინტრიგების მსხვერპლ ახალგაზრდა პროგრესულ გლეხს კი, რომელსაც „ხალხის მტერი“ ჭაობებში იტყუებს, კომკავშირლები გადაარჩენენ. შესაბამისად, „ახალი გვარდია“, ახალი სახელმწიფოს შვილები, ახალი გმირები ამარცხებენ წარსულის გადმონაშთებს და ახალი ქვეყნის აღმშენებლობისთვის იღვწიან.

„ბუბაც“ და „უჟმურიც“ 80 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში დაკარგულად ითვლებოდა და მათზე მხოლოდ წერილობითი მასალით მსჯელობდნენ. „ბუბა“ გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმის მაშინდელმა დირექტორმა ლაშა ბაქრაძემ კინოსტუდიაში 2016 წელს საარქივო მასალებზე მუშაობისას შემთხვევით აღმოაჩინა. „უჟმური“ ერთ-ერთი პირველი დაბრუნდა შინ საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის პროექტის – რუსეთის ფილმოფონდიდან ქართული ფილმების სამშობლოში დაბრუნება, გაწმენდა, აციფვრა – ფარგლებში.

ქართული კინემატოგრაფის ერთ-ერთი შემქმნელი და მსოფლიო კინოს შედეგად არაერთხელ აღიარებული ფილმის „ჩემი ბებია“ (1929 წელი) რეჟისორი კოტე მიქაბერიძეც საბჭოთა რეჟიმის კიდევ ერთი მსხვერპლი იყო, რომელიც მორალურად და ფსიქოლოგიურად სხვადახვა დროს მეთოდურად გაანადგურეს. მისი, როგორც რეჟისორის ფილმოგრაფიაც, ნუცა ღოდო-ბერიძის მსგავსად, მწირია და სულ რამდენიმე ფილმისგან შედგება – „ჰასანი“, „დაგვიანებული სასიძო“, „ქაჯეთი“, „ფორპოსტი“ და ანიმაცია – „ზურიკო და მარიკო“.

„ჩემი ბებია“ 40 წელზე მეტი ხნის განმავლობაში აკრძალული და „თაროზე შემოდებული“ იყო, რასაც წინ უძღოდა აქტიური დამგმობი კამპანია და რაშიც პროპაგანდისა და ცენზურის ყველა არსებული რგოლი იყო ჩართული.

1929 წელს „საქართველოს რევოლუციური კინემატოგრაფიის მუშათა კავშირმა“ „ჩემი ბებია“ ასე შეაფასა: „სატირა, როგორც მას ავტორი უწოდებს, არასწორადაა გაგებული. ...სურათის ნაკლოვანებების აღნიშვნისას საჭიროა მივუთითოთ, რომ რეჟისორს სურათისა და სცენარზე მუშაობის პროცესში აკლდა სამხატვრო საბჭოს ზედამხედველობა, რამაც საბოლოოდ რეჟისორის მეტად უხეში შეცდომები გამოიწვია“ (ეროვნული არქივი, 1930).

1930 წელს კი საბოლოოდ გადაწყვიტეს ფილმისა და მისი რეჟისორის ბედი: „პროტექციონიზმის, ბიუროკრატიზმის და მასთან ბრძოლის შესახებ თემები, უდავოდ აქტუალური თემებია, მაგრამ, სამწუხაროდ, კინოსურათში „ჩემი ბებია“ ამ თემების განვითარება ჩვენ ვერ ვიხილეთ. სურათმა პროტექციონიზმის არსი ვერ გამოავლინა, ვერ გაშალა მაყურებლის წინაშე თემა და დღევანდელი დღის ძირითადი ამოცანები ვერ გადაწვიტა. რეჟისორს, გატაცებულს რა უმიზნო ფორმალიზმით, თავისი ნამუშევრის ტექნიკა მიჰყავს აბსოლუტურ უმიზნობამდე, დროდადრო კი მავნებლობამდე, რაც გაუგებარია ფართო მუშა-მაყურებლისთვის... სურათი „ჩემი ბებია“, თავისი უზომო ფორმალიზმით, დეკადენტური ხასიათის ესთეტიზმით, წარმოადგენს მუშათა კლასისთვის მტრულად განწყობილ სურათს. სრვამ ამ სახით მის გაქირავებაში გაშვებას დაუშვებლად მიიჩნევს და ხმას მის წინააღმდეგ აძლევს“ (ეროვნული არქივი, 1930).

კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი წიგნში „დროთა ეკრანი“, სტატიაში „კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, წერს: „ფილმის უარყოფის მიზეზად ჩათვალეს თავისებური გამომსახველი ფორმა და, რაც მთავარია, იდეა. კოტე მიქაბერიძე სატირულ-კარიკატურული ხერხებით ძველ თაობას კი არ დასცინოდა (რაც მაშინ ერთობ გავრცელებული და მიღებული იყო), არამედ თანამედროვე ბიუროკრატ ჩინოვნიკებს... ოცინი წლების კინოხელოვნებაში კი თანამედროვე საზოგადოების გაქილიკება უცხო და მოულოდნელი აღმოჩნდა. ამიტომაც აკრძალეს ფილმი და მაყურებელს არ უჩვენეს... კოტე მიქაბერიძის ფანტაზია, შემოქმედებითი გაბედულება, გამომგონებლობის ნიჭი დაუნდობლად უარყვეს და ამ უარყოფამ ტრაგიკული კვალი დატოვა მის მერმინდელ შემოქმედებაზე“ (ამირეჯიბი, 1990, გვ. 153).

მართალია, სერგეი ტრეტიაკოვის მაშინდელი შეფასება-„წინასწარმეტყველება“ – „ექსპერიმენტული კომედიის შექმნის მცდელობა, ეს საბჭოთა პირობებში ურთულესი ჟანრია, სატირა

და პროკურატურა გვერდიგვერდაა“ (ხელოვნების სასახლის არქივი) – იმ ჯერზე პირდაპირ არ ახდა, მაგრამ მოგვიანებით კოტე მიქაბერიძეს მაინც მოუწია პროკურატურის წინაშე წარდგომა, გასამართლება და პატიმრობა.

1957 წელს, „უმიზნო ფორმალიზმით გატაცებულმა“ რეჟისორმა იმ (და ალბათ, არა მხოლოდ „იმ“) ეპოქისთვის საბედისწერო შეცდომა დაუშვა: რამდენიმე, უკიდურესად ანტისაბჭოთა წერილი დაწერა. ასეთ სითამამესა და პოლიტიკური კრიტიკის პირდაპირობას (რაც დღესაც დაუჯერებლად ჟღერს), ცხადია, არავინ აპატიებდა. „...საბჭოთა ხელისუფლება არის – გიგანტური საკონცენტრაციო ლაგერი; ყველაზე ლაჩარი, მშიშარა სახელმწიფო, რომელსაც თავისი ჩრდილების ემინია, ხალხის ემინია, ადამიანების ემინია; ყოვლად მატყუარა სახელმწიფო; დესპოტი, რომელმაც წაართვა საბჭოთა მოქალაქეს ყოველგვარი თავისუფლება, მეობა, ვაჟკაცობა, ხასიათი – ინდივიდუალობა; მთელი ნაციების გამანადგურებელი. რის საბჭოთა ხელისუფლება – ეს ხომ ნამდვილი იმპერიალისტური სახელმწიფოა, უფრო უარესი – ფაშისტური სახელმწიფოა! ხალხმა იცის ეს. გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს!“ (შ.ს.ს. არქივი, 1957).

საქართველოს სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტში დაკითხვებზე, კოტე მიქაბერიძემ „აღიარა“: „...ვერ გავერკვიე და კარგად ვერ გავიგე ბოლო დროს სსრკ-ში მიმდინარე მოვლენების შინაგანი ხასიათი; და აგრეთვე იმან, რომ არაკეთილგანწყობილ ურთიერთობაში ვიმყოფებოდი ჩვენი კინოსტუდიის მუშაკებთან. კერძოდ, ჭიაურელთან, მჭედლიძესთან და სხვებთან. ვიმყოფებოდი რა, მე ვიტყოდი, სერიოზულად ავად და ნერვულად გაღიზიანებული, არასწორად გავიგე 1956 წლის მარტში თბილისში მომხდარი მასობრივი არეულობები, რასაც ახალგაზრდობას შორის გარკვეული მსხვერპლი მოჰყვა. ამას გარდა, ჩემზე მძიმე შთაბეჭდილება მოახდინა იმან, რომ 1937 წელს დააპატიმრეს ადამიანთა დიდი რაოდენობა, რომლებიც

დღეს რეაბილიტირებულები არიან და გამოდის, რომ ისინი დაუმსახურებლად დასაჯეს. ამ ყველაფერმა ერთად ისე იმოქმედა ჩემზე, რომ წამაქეზა დამეწერა და შემედგინა მკვეთრად ანტისაბჭოთა ხასიათის ანონიმური წერილები“ (შ.ს.ს. არქივი, 1957, გვ. 26).

საქართველოს სსრ უმაღლესმა სასამართლომ „ანტისაბჭოთა საქმიანობისა და აგიტაციისთვის“ კოტე მიქაბერიძე 3 წლით დააპატიმრა. მსჯავრდებულის მორიგი „აღიარება“ და თხოვნა – „ამჟამად მე თქვენს წინაშე ვდგავარ ჩემი დანაშაულით, და თუ ეს აუცილებელია, დამეხმარეთ იმით, რომ მე მომეცეს საშუალება გამოვისყიდო ყოველივე ჩადენილი, ჩემი მუშაობით მშობლიური ხელოვნებისათვის“ ((შ.ს.ს. არქივი, 1957, გვ. 16). – რა თქმა უნდა, არ გაითვალისწინა. სასჯელი მორდოვეთში შრომაგასწორების კოლონიაში მოიხადა. დაბრუნების შემდეგ კინორეჟისორად აღარ უმუშავია. დუბლაჟის საამქროში დასაქმდა. გარდაიცვალა 1973 წელს, არკადი ხინთიბიძის ხსოვნის საღამოზე, სავარაუდოდ, ჰიპერტონიითა თუ გულის შეტევით, 77 წლის.

„ჩემი ბებია“ კი უკვე რამდენიმე ათეული წელია, ქართული კულტურის ყველა ფორუმში, ყველა მნიშვნელოვან საერთაშორისო კინოპროექტშია ჩართული და ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისოს“, მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთესა“ და „ლურსმანი ჩექმაში“, მიხეილ ჭიაურელის „საბასა“ და „ხაბარდას“ – 1920-1930-იანი წლების მიჯნის ქართულ კინოშედეგებთან ერთად, თავისთავადი მაღალმხატვრული ღირებულებების პარალელურად, იმასაც თვალნათლივ აჩვენებს, როგორი შეიძლება ყოფილიყო, როგორ განვითარებულიყო ეროვნული კინემატოგრაფი, ეროვნული კულტურა, საბჭოთა სისტემას რომ არ გაენადგურებინა.

სრულიად საპირისპირო და საბჭოთა კავშირის პირობებში, ფაქტობრივად, უბადლო ბედის აღმოჩნდა კიდევ ერთი ქართველი რეჟისორი, მიხეილ ჭიაურელი, რომლის ხანგრძლი-

ვი კინოცხოვრება 20-იან წლებში დაიწყო, რომელიც ქართული კინემატოგრაფის ერთ-ერთ საფუძველჩამყრელად იქცა და რომელმაც არნახულ პატივსა და დიდებას მიაღწია „ღმერთკაცის“ გვერდით.

30-იანი წლების დასაწყისიდან საბჭოთა სააგიტაციო-პროპაგანდისტულ ფილმებს კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის – კოლმეურნეების, გლეხების, მუშების, კომკავშირლების, კომუნისტების ცხოვრებისა და გამირობისა თუ გამირობისკენ მოწოდების, მავნებლების, ხალხის მტრების, უცხო ქვეყნის აგენტების, „ყოფილების“ – შესახებ განსაკუთრებული კატეგორიის კინოსურათები შეემატა სტალინზე.

1938 წელს სტალინის რედაქციით გამოიცა „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური (ბოლშევიკური) პარტიის მოკლე კურსი“, რომელმაც საბოლოოდ განამტკიცა სტალინის პერიოდის ისტორიოგრაფიული კანონი: რევოლუციის ისტორია ლენინ-სტალინის პარტიისა და „მოღალატეებთან“ ბრძოლის ისტორიად შეფასდა. მალევე, თვით ლენინის პერსონა და როლი სსრკ-ის შექმნა-არსებობაში თანდათან დაპატარავდა, მეორე ხელზე გადავიდა და იოსებ ჯუღაშვილის ჩრდილში აღმოჩნდა.

„...ვინ, თუ არა პარტიამ და მისმა ბელადმა სხვაზე უკეთ იციან, თუ როგორი ხელოვნება გვჭირდება? ხომ სწორედ პარტიას მივყავართ მიზნისკენ მარქსიზმ-ლენინიზმის, ხომ სწორედ ის ცხოვრობს და შრომობს ღმერთთან მუდმივი კავშირით. აქედან გამომდინარე, მისი და მისი წინამძღოლის სახით ჩვენ გვყავს გამოცდილი და ბრძენი დამრიგებელი, კომპეტენტური ყველა სფეროში წარმოების, ლინგვისტიკის, მუსიკის, ფილოსოფიის, ფერწერის, ბიოლოგიისა და ა.შ. იგი ჩვენი მხედართმთავარიცაა, და მმართველიც, უზენაესი ქურუმი, რომლის სიტყვებში დაეჭვება ისეთივე ცოდვაა, როგორც ღმერთში ეჭვის შეტანა“ (Tertz, 1960).

სტალინის, როგორც „დიად მეგობარსა და ბრძენ მასწავლებელზე“ მითის შექმნა, მითოლოგიზაციის კამპანია 1934 წელს, პარტიის XVII ყრილობის წინ იწყება, ყრილობისა, რომელიც ორი სახელწოდებითაა ცნობილი – „გამარჯვებულთა ყრილობა“ და „დახვრეტილთა“, რომლის მონაწილეთა უმეტესობა დიდი ტერორის წლებში მართლა დახვრიტეს.

ფრანგი კრიტიკოსი ანდრე ბაზენი ნაშრომში „სტალინის მითი საბჭოთა კინოში“ წერს: „ცხადია, რომ ამ კონტექსტში არ შეიძლება, ჯეროვნად არ შეფასდეს სტალინის კინემატოგრაფიული სახის მნიშვნელობა. მასში ხაზგასმულია, რომ ამიერიდან სტალინი მთლიანად იდენტიფიცირებულია ისტორიასთან, რომ აქ არ აღმოცენდება სუბიექტურობასთან დაკავშირებული რაიმე წინააღმდეგობა. ეს ფენომენი შეიძლება აიხსნას მხოლოდ იმით, რომ სტალინმა საკმარისად დაამტკიცა პარტიისადმი ერთგულებაც და თავისი გენიალურობაც. მისი ღალატის ჰიპოტეზაც კი იმდენად წარმოუდგენელია, რომ სტალინის სიცოცხლეშივე შეიძლება მის მიმართ ისეთი დამოკიდებულების გამოჩენა, როგორსაც დალუპული გმირის მიმართ ვიჩენთ.

ლენინის მუმიფიკაციით, მავზოლეუმის შექმნითა და სტალინის ნეკროლოგიით „ლენინი ცოცხალია“ ამ დასასრულის დასაწყისი აღინიშნა. მაგრამ ლენინის ნეშტის ბალზამირება არანაკლებ სიმბოლურია, ვიდრე სტალინის მუმიფიცირება კინოში. ეს მუმიფიკაცია ნიშნავს, რომ სტალინის დამოკიდებულებაში საბჭოთა პოლიტიკასთან არ დარჩა არაფერი შემთხვევითი და, ბოლომდე რომ ვთქვათ ჩვენი სათქმელი, – არაფერი ისეთი, რაც აღინიშნება სიტყვით „ადამიანური“. ადამიანი და ისტორია – მოცემულ შემთხვევაში განვლილი ეტაპია. სტალინი თავადაა ხორცშეხმული ისტორია“ (ბაზენი, 1950).

ბელადისა და „ღმერთკაცის“ ხატების გაძლიერებას, ადგილის გამყარებას, კანონიზაციას ბევრმა ფაქტორმა, მაგრამ, პირველ რიგში, მაინც საბჭოთა კინომ, კინორეჟისორებმა და მათგან

გამორჩეულად სწორედ მიხეილ ჭიაურელმა – ქართველმა და საბჭოეთის ყველაზე გავლენიანმა რეჟისორმა, სტალინის პრემიის ექვსგზის ლაურეატმა – შეუწყო ხელი „სტალინური ტრილოგიით“ და „ერის მამაზე“ გადაღებული კიდევ რამდენიმე ფილმით.

მეორე მსოფლიო ომამდე მიხეილ ჭიაურელს სტალინის შესახებ პირველი ფილმი „დიადი განთიადი“ ჰქონდა გადაღებული. ომის პერიოდში „გიორგი სააკაძე“ გადაიღო, რომელშიც გიორგი სააკაძის სახე სტალინის მითის კიდევ ერთი წახნაგია. პროცესი ომის შემდეგაც გრძელდება (ღრმავდება) ფილმებში – „ფიცი“ (1946), „ბერლინის დაცემა“ (1949) და „დაუვიწყარი 1919“ (1952). მათში საბჭოთა კავშირის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპი ნაჩვენებია – ოქტომბრის რევოლუცია, ინდუსტრიალიზაცია, მეორე მსოფლიო ომის ცენტრალური მოვლენები, გამარჯვება ამ ომში და სხვ. ომის ისტორიაც მათში სტალინის „გეგმის“ მიხედვითა და იდეოლოგიით იყო დაწერილი და წარმოდგენილი.

მკვეთრი საავტორო სტილისა და არაერთი გამოყენებული მხატვრული ხერხის მიუხედავად, ჭიაურელის სტალინიანა ასევე მკვეთრად გამოხატული სოციალისტური რეალიზმის იდეალური ნიმუშია. სოცრეალიზმი, როგორც საბჭოთა კინოს ისტორია აჩვენებს, არა მხოლოდ მხატვრული მეთოდია, არამედ ხელოვანის უნარი არაწინააღმდეგობრივად შეათავსოს მითები რეალობასთან და ისაუბროს პოლიტიკის ენაზე.

და ერთ დღესაც ყველაფერი დასრულდა. სტალინი მოკვდა. სკკპ(ბ) XX ყრილობაზე, რომელზეც „პიროვნების კულტი“ დაგმეს და მისი შედეგების დაძლევის შესახებ დადგენილება მიიღეს, ნიკიტა ხრუშჩოვმა „ბერლინის დაცემა“ და „დაუვიწყარი 1919 წელიც“ გააკრიტიკა. სტალინის „ეპოქის“ დასრულებასთან ერთად „პირველი საბჭოთა კინორეჟისორის“ დიდებაც დასრულდა. თუმცა რამდენიმე წელიწადში ბევრი კოლეგისგან განსხვავებით მიხეილ ჭიაურელმა მაინც შეძლო კინოში დაბრუნება და ყოფითი დრამებისა და კომედიების გადაღებას შე-

უდგა, რაც პოსტსტალინურ „დათბობის“ ეპოქაში შეიძლება მისთვის კომპრომისული, მაგრამ უსაფრთხო იყო. გარდაიცვალა 80 წლის.

ფაქტების, ნამდვილი და გამოგონილი, მშრალი და გაზვიადებული, რეალური და წარმოსახვითი ამბების, დოკუმენტების, უწყებრივი შეკრებებისა და სასამართლოს სხდომების ოქმების, გადაღებული და გადაუღებელი ფილმების, აკრძალული სცენარების, ლიტერატურული ტექსტების და ისტორიული მოვლენების ფონზე თუ სიღრმეში მთავარი მაინც ადამიანების პირადი ცხოვრება და ბედია. სინამდვილეში არავინ იცის, რას გრძნობდნენ, ფიქრობდნენ, განიცდიდნენ ისინი გადასახლებაში, დაპატიმრების მოლოდინში, დასახვრეტების საკნებში, რა ამოძრავებდათ და რას ელოდებოდნენ, როგორ უძლებდნენ, რისი იმედი ჰქონდათ – მათაც, რომლებმაც წითელი ტერორის ყველა კარიბჭე გაიარეს და მათაც, რომლებმაც თვითონ მოაწყვეს ჯოჯოხეთი დედამიწაზე.

„სწორედ ხსოვნის წყალობითაა კოსმოსი ეთიკურად მოწესრიგებული. ხე არსებობს იმისათვის, რომ ადამიანს კვლავ მოსვლის რწმენა ჩაუწეროს, სიცოცხლის მარადიულობა შეახსენოს, ანუ გააძლიეროს. სამყარო, ბუნება, სიცოცხლე ბუნებრივად ინახავს კულტურისა და ზნეობის თესლს, ინახავს სწორედ წესრიგისა და სისტემის სახით (ამიტომ ყოველთვის უნდა „გახსოვდეს სიცოცხლე“). ადამიანური მოთხოვნილება, ეკუთვნოდეს ეთნოგენეტიკურ და ისტორიულ-კულტურულ მთლიანობას, სხვა არაფერია, თუ არა ბუნების კანონი – ნაწილის ერთგულება მთელისადმი, წარმავალობის – მარადიულობისადმი. ამ ბუნებრივი მოთხოვნილების ფონზე უნდა გავიაზროთ სწორედ ადამიანის თუ ერის შინაგანი დაშლის მთელი ტრაგიზმი ნაირ-ნაირ იმპერიათა პოლიტიკური წნეხის პირობებში და მისი განუწყვეტელი სწრაფვა დაშლილი მთლიანობის აღდგენისაკენ“ (კვაჭანტირაძე, 2009).

გამოყენებული ლიტერატურა და საარქივო მასალა:

- ამირეჯიბი, ნ. (1990). *დროთა გერანი*, თბილისი: „ხელოვნება“.
- ბაზენი, ა. (2014). *სტალინის მითი საბჭოთა კინოში*, ელჟურნალი „ბურუსი“, <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>, პირველი ორიგინალური პუბლიკაცია Esprit, 17, N170, Paris, 1950, VI-VII.
- ეროვნული არქივი, (1930). ფ. 284, ა.1, საქ. 1709.
- კიკნაძე, ვ. (2003). *ქართული (დრამატული) თეატრის ისტორია*, ტ. 2. თბილისი.
- კვაჭანტირაძე, მ. (2009). *განგაშის რომანები*, ელჟურნალი „ბურუსი“, <https://burusi.wordpress.com/2009/05/13/>. ბოლოს ნანახია 21.05.2025
- ოქმი №125, (1934). 11 ივნისი, ქ. თბილისი, საქართველოს სახკინმრეწვის კინოფაბრიკა. ფ.-52, ან.-2, სა.-174.
- რატიაი, ი. (2014). *საბჭოთა პერიოდის ქართული ლიტერატურა*. <http://work.geofl.ge/lego/textView.php.parentID=47>. ბოლოს ნანახია 25.06.2025
- საარქივო დოკუმენტი, (1930). 7. VIII. მანქანაზე ნაბეჭდი რუსულ ენაზე. (ფ.15 № 76, ბ 20.740/30). 23..253. NB.
- საარქივო დოკუმენტი, (1932). 5 აგვისტო. №6 (ფ. 1 საქ. 971 ბ 20.502/20) 20.841/49.
- სტენოგრაფიული ანგარიში, (1934). 3 ივნისი, ქ. თბილისი, საქართველოს სახკინმრეწვის კინოფაბრიკა. ფ.-52, ან.-2, სა.-174.
- ჩხარტიშვილი, ლ. (2016). „მეფე ლირის“ *სცენური ინტერპრეტაციის საკითხები ევროპულ და ქართულ თეატრში*, თბილისი: „კენტავრი“.
- ხელოვნების სასახლის არქივი. ფ-1, საქ.-1783, ხ.-182.
- Tertz, A. (1960). The text of On Socialist Realism, translated by George Dennis. © 1960 by Pantheon Books, a Division of Random House, Inc., 333 Sixth Avenue, New York 14, N.Y.

Guiltlessness and Punishment

(“Enemies of the People” in Soviet Georgian Cinema
and the State’s Fight Against Them)

Abstract

Keywords: Soviet cinema propaganda, Stalin mythology, censorship and repression in film.

Propaganda and cinema can be considered synonyms especially under totalitarian regimes. Propaganda and censorship were among the most powerful tools for controlling the state and society. The history of the Soviet Union itself is a long history of propaganda, censorship, violence, and cruelty.

The building/strengthening of the new Soviet state required powerful propaganda and an “iron” system of governance. To solidify the ideology and raise the new Soviet person, a course was taken - since 1932, Socialist Realism became the main pillar of this effort - falling into strictly defined rules. These rules emphasized the contrast between the dark past and the bright present/future, the glorification of the beauty of the new life, and the nurturing of the new “Soviet person”.

Mandatory schemes, frameworks, and descriptions of forms - established on ideological foundations - determined the very existence of every film. Cinema ideology/Ideology in cinema relied on decrees, directives, and official instructions.

This uncompromising ideology was followed and shared by practically every Georgian film produced in the 1930s-1950s. Censorship dictated and controlled every stage of creativity. Meanwhile, the disobedient and even slightly independent artists- such as Kote Mika-

beridze, Nutsa Ghoghoberidze, Kote Marjanishvili, and others- were declared “enemies of the socialist homeland” and punished with utmost severity, along with their films.

In this context, a distinguished place belongs to one of Stalin’s chief “mythographers“, Mikheil Chiaureli, who dedicated most of his work to Stalin, became the most influential director of the Soviet Union, and whose fame ended together with the downfall of the dictator’s cult.

The study of Soviet history continues to this day. Research into Georgian art, Georgian cinema, film artists, and the facts of repression in film also continues- with the search for unknown, unexplored stories and their re-examination from new perspectives.