

ზვიად დოლიძე,

კინომცოდნე, საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
პროფესორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საბჭოთა კინოს ბოლო დეკადა

რეზიუმე

1980-იანი წლების დამდეგისათვის საბჭოთა ეკრანებზე წელიწადში გადიოდა 150 კინოსურათი, რომელთა ჟანრული დიპაზონი ცალსახად საჭიროებდა გაფართოებას. პრაქტიკამ ცხადყო მეტი კომერციული ფილმის გამოშვების აუცილებლობა და მათი შემქმნელების დამატებითი ფულადი წახალისება. თანაც ისე, რომ არ დაკნინებულიყო კინოხელოვნების იდეოლოგიური და საგანმანათლებლო ფუნქციები და სოციალისტური ფასეულობები. კინოს ხელმძღვანელი ორგანო, „გოსკინო“ წარმატებით ეწეოდა საბჭოთა კინოსურათების პროპაგანდას საზღვარგარეთ. უცხოეთში ამ ორგანიზაციამ გამართა არაერთი ღონისძიება. საერთაშორისო კინოფესტივალებზე საბჭოთა ფილმები მნიშვნელოვან პრიზებს იხვეჭდნენ, ხოლო მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქებში ყოველწლიურად ტარდებოდა საკავშირო კინოფესტივალები. თანდათან იზრდებოდა მოსკოვის საერთაშორისო და ტაშკენტის (უზბეკეთი) აზიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის ქვეყნების სა-

ერთაშორისო კინოფესტივალების რეპუტაცია.

კინოგაქირავებაში დისტრიბუციის პირველ წელს ვლადიმირ მენშოვის მელოდრამა, „მოსკოვს ცრემლების არ სჯერა“ (1980) იხილა დაახლოებით 75 მილიონმა ადამიანმა. ეს ლამაზი სანახაობა, სოციალისტური რეალიზმის თავისებური სარეკლამო ნამუშევარი არ მოეწონათ „გოსკინოს“ წარმომადგენლებს, ვინაიდან მიიჩნიეს, რომ მასში თანამედროვეობის პრობლემები ზედაპირულად გამოისახა, რაც კინოკრიტიკოსებმა არ ან ვერ შენიშნეს. ასევე ფილმს დაუწუნეს დრამატურგია და მორალურ-ეთიკური თემების სისუსტე. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულმა კინოსურათმა, რომელსაც „საბჭოთა ოცნება“ უწოდეს, ამერიკული „ოსკარი“ აიღო, რამაც კიდევ უფრო გააღვივა მისადმი ინტერესი.

სოციალური რეალიზმის ახლებური ნიმუში გამოდგა პიოტრ ტოდოროვსკის კინოსურათი, „ინტერგოგონა“ (1989), ტაბუირებული თემატიკის მკვეთრი გარღვევა, სტერეოტიპების უტყუარი ჩამოშლა. მისი მთავარი პერსონაჟი ორ-

სახოვან ცხოვრებას ეწეოდა - მუშაობდა ექთნად და უცხოელების მომსახურე მეძავად. იგი ოცნებობდა საზღვარგარეთ გათხოვებაზე, იდილიურ ოჯახსა და რესპექტაბელურ ყოფაზე.

მრავალი ადამიანი გამოთქვამდა წუხილს კინოპროდუქციის მოსაბეზრებელი და უდიდამო ხანიათის გამო. აღარავის მოსწონ-

და უსაგნო სიუჟეტების შემცველი ფილმები. ფუძნდებოდა ახალი კინოსტუდიები, თუმცა სასიკეთო შემობრუნება არაფერს ეტყობოდა. ორი წლის შემდეგ საბჭოთა კავშირი დაიშალა, გაუქმდა დაფინანსებისა და კინოგაქირავების ერთიანი სისტემები, რამაც საბოლოო წერტილი დაუსვა საბჭოთა კინოს.

საკვანძო სიტყვები: *კინოწარმოება, კინოფესტივალები, პროპაგანდა, რეკორდები, პოპულარული ფილმები, კინოპოლიტიკა.*

1980-იანი წლების დამდეგისათვის, საბჭოთა ეკრანებზე წელიწადში გადიოდა 150 კინოსურათი, რომელთა ჟანრული დიაპაზონი ცალსახად საჭიროებდა გაფართოებას. პრაქტიკამ ცხადყო მეტი კომერციული ფილმის გამოშვების აუცილებლობა და მათი შემქმნელების დამატებითი ფულადი წახალისება. თანაც ისე, რომ არ დაკნინებულიყო კინოხელოვნების იდეოლოგიური და საგანმანათლებლო ფუნქციები და სოციალისტური ფასეულობები. კინოს ხელმძღვანელი ორგანო, „გოსკინო“ წარმატებით ეწეოდა საბჭოთა კინოსურათების პროპაგანდას საზღვარგარეთ. უცხოეთში ამ ორგანიზაციამ გამართა არაერთი ღონისძიება. საერთაშორისო კინოფესტივალებზე საბჭოთა ფილმები მნიშვნელოვან პრიზებს იხვეჭდნენ, ხოლო მოკავშირე რესპუბლიკების დედაქალაქებში ყოველწლიურად ტარდებოდა საკავშირო კინოფესტივალები. თანდათან იზრდებოდა მოსკოვის საერთაშორისო და ტაშკენტის (უზბეკეთი) აზიის, აფრიკისა და ლათინური ამერიკის ქვეყნების საერთაშორისო კინოფესტივალების რეპუტაცია.

გამოვლინდა, რომ მაყურებლის გადაბირებაში ტელევიზიამ აჯობა კინოს. დასწრებამ შესამჩნევად იკლო კინოთეატრებში, რომლებშიც ადრე ყოველწლიურად იყიდებოდა დაახლოებით 4 მილიარდი ბილეთი. ამას ის ვითარებაც დაემატა, რომ კინოგაქირავებაში უცხოურ ფილმებს უფრო მეტი შემოსავალი უგროვდებოდა, ვიდრე საბჭოთა კინოპროდუქციას. შესაბამისად, კინოთეატრები დასახულ გველებს ძველებურად ვეღარ ასრულებდნენ.

ამასთან დაკავშირებით ჩატარდა მოსახლეობის გამოკითხვა, რომლიდანაც გაირკვა, თუ რა აინტერესებდა კინოაუდიტორიას. მისმა შედეგებმა აჩვენა, რომ პოპულარული იყო: თანამედროვე თემატიკა, ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზაციები, სწრაფი ტემპი, თხრობის უწყვეტობა, სიუჟეტის უბრალოება, სანახაობითი მხარე (სპეცეფექტები, მასობრივი სცენები, კოსტიუმები), აქტიური მთავარი გმირები და მიმზიდველი სათაური.¹

კინოგაქირავებაში დისტრიბუციის პირველ წელს ვლადიმირ მენშოვის მელოდრამა, „მოსკოვს ცრემლებს არ სჯერა“ (1980) იხილა დაახლოებით 75 მილიონმა ადამიანმა. ეს ლამაზი სანახაობა, სოციალისტური რეალიზმის თავისებური სარეკლამო ნამუშევარი არ მოეწონათ „გოსკინოს“ წარმომადგენლებს, ვინაიდან მიიჩნიეს, რომ მასში თანამედროვეობის პრობლემები ზედაპირულად გამოისახა, რაც კინოკრიტიკოსებმა არ ან ვერ შენიშნეს. ასევე ფილმს დაუწუნეს დრამატურგია და მორალურ-ეთიკური თემების სისუსტე. მიუხედავად ამისა, აღნიშნულმა კინოსურათმა „ოსკარი“ აიღო, რამაც კიდევ უფრო გააღვივა მისადმი ინტერესი.

საბჭოთა კინოს არსებობის ისტორიაში რეკორდული მაჩვენებელი – 87 მილიონ 600 ათასი მაყურებელი დააფიქსირა ბორის დუროვის სათავგადასავლო ფილმმა, „XX საუკუნის მეკობრეები“ (1980).² მისი შექმნის იდეა წარმოიშვა საგაზეთო პუბლიკაციიდან, რომელშიც იუწყებოდნენ, რომ ერთ იტალიურ გემს თავს დაესხნენ საზღვაო ბანდიტები. სცენარის ავტორებმა იტალიური ხომალდი შეცვალეს საბჭოთა ტანკერით და ფაბულა ააგეს ჰოლივუდის საუკეთესო შაბლონებზე (დინამიკური თხრობა, სახიფათო ტრიუკები, ხელჩართული ბრძოლები და ასე შემდეგ), რამაც უდავო კომერციული ტრიუმფი მოიტანა.

ალეკსანდრ ალოვისა და ვლადიმირ ნაუმოვის თრილერი, „თეირანი-43“ (1981) იყო საბჭოთა კავშირის, საფრანგეთისა და შვეიცარიის ერთობლივი ნაწარმოები, რომელშიც, საბჭოთა მსახიობებთან ერთად, თამაშობდნენ ევროპული კინოს თვალსაჩინო ფიგურები – ფრანგი ალენ დელონი და ავსტრიელი კურდ იურგენსი. ამგვარმა სამსახიობო გუნდმა, დამაინტრიგებელმა პოლიტიკურმა დეტექტივმა, თვალში საცემმა ვიზუალურმა მხარემ დიდად

¹ Golovskoy, Behind, 1986, p. 61.

² Condee, The Imperial, 2009, p. 256.

განსაზღვრა ფილმის წარმატება, თუმცა, მასაც არ აკლდა გამკრიტიკებლები.

წინა ორ ათწლეულში რამდენჯერმე გადაამუშავდა ისტორიული დრამის, „აგონია“ კინოსცენარი და სამჯერ შეეცვალა სახელწოდება. მას 1974-1975 წლებში ელემ კლიმოვი იღებდა. გამზადებული ფილმი არ გაუშვეს კინოგაქირავებაში, ვინაიდან ჩათვალეს კონტრპროპაგანდისტულ პროდუქტად და არსებული ხელისუფლების ნეგატიურ მეთაფორად. 1978 წელს ის დაუბრუნეს ავტორს გადასაკეთებლად. 1981 წელს კლიმოვმა ახალი ვერსია წარადგინა „გოსკინოში“, მაგრამ მისმა მესვეურებმა მიზანშეუწონლად მიიჩნიეს ფილმის ჩვენება უმაღლესი სახელისუფლებო პირებისათვის. იმავდროულად, მოსკოვში ტარდებოდა საერთაშორისო კინოფესტივალი, რომლის სტუმრებმა დაჟინებით მოითხოვეს „აგონიის“ ნახვა და ძალიან მოეწონათ. ამასობაში, სახელმწიფო უშიშროების კომიტეტის მიმართვის საფუძველზე გადაწყდა, რომ კინოსურათს უცხოეთში გაიტანდნენ, რაც მომდევნო წელს განხორციელდა, ხოლო საბჭოთა კინოთეატრებში ის ოთხი წლის შემდეგ გაუშვეს. ასეთმა გაწამაწიამ განაპირობა ფილმის ოთხი ვერსიის არსებობა.

ოსტატურად გაკეთებული „აგონია“ ეხებოდა მანამდე ტაბუირებული თემებს და გადმოსცემდა 1916 წლის რუსეთის იმპერიის ამბებს, დაკავშირებულს ისტორიულ პერსონასთან, გრიგორი რასპუტინთან და მის ურთიერთობას რომანოვების სამეფო ოჯახთან. კლიმოვმა წარმოადგინა შთამაგონებელი სიუჟეტი საინტერესო სარეჟისორო სვლებითა და მომნუსხველი ნატურალისტური სცენებით. კინოსურათმა ღრმა ემოციური და ამაფორიაქებელი კვალი დატოვა აუდიტორიაზე.

1982 წლის ნოემბერში, ბოსტონში (აშშ) ჩატარდა საბჭოთა კინოს კვირეული, რომელსაც ბევრი მაცურებელი დაესწრო. აღმოჩნდა, რომ რიგითი ამერიკელები საერთოდ არ იცნობდნენ ამ კინოპროდუქციას და სიამოვნებით უცქერდნენ თითოეულ კინოსურათს. ასეთი იყო მაშინდელი „ცივი ომის“ პოლიტიკა, რომელიც თანდათან იწყებდა გაღივებას.

ლეონიდ გაიდაის ექსცენტრიკული კინოკომედია, „სპორტლოტო-82“ (1982) გამოდგა წლის ყველაზე შემოსავლიანი ნამუშევარი. აუდიტორია გახალისდა მომხიბვლელი კოლორიტული პერსონაჟების სასაცილო თავგადასავლებით ლატარიის დაკარგული

მომგებიანი ბილეთის მოსაძებნად. მისმა ორიგინალურმა სიუჟეტმა და ფაქტიზმა იუმორმა ზუსტად აირეკლა ეპოქა. ოფიციალურ კინოგაქირავებაში გასვლამდე კარგა ხნით ადრე დაიწყო ფილმის ეფექტური სარეკლამო კამპანია, რის შედეგად მრავალი მაყურებელი წავიდა კინოთეატრებში მის სანახავად, ხოლო სახელმწიფო ლატარიის ბილეთების გაყიდვა ორჯერ გაიზარდა. ადგილობრივი კინოკრიტიკა კი შეხვდა კინოსურათს ცივად, თუმცა ამით გაიდაის ავტორიტეტს არაფერი დაშავებია.

1982 წელს იტალიაში გაემგზავრა ანდრეი ტარკოვსკი, რათა შედგომოდა მუშაობას საბჭოთა კავშირის, საფრანგეთისა და იტალიის ერთობლივ ფილმზე, „ნოსტალგია“ (1983). მას აინტერესებდა, ამ ნამუშევარში მოეთხრო სამშობლოდან შორს მყოფი რუსი მწერლის სულიერი მდგომარეობისა და უცხოეთთან ასიმილირების შესახებ. ამაში იგი ხედავდა საკუთარ პატრიოტულ ვალდებულებას. კინოსურათი მან გადაიღო თავისივე მანერით, ფილოსოფიური განსჯის სტილში.³ მისთვის ხელოვნების დანიშნულება გამოიხატებოდა იმაში, რომ ადამიანი დაფიქრებოდა სიცოცხლის არსს და გაეცნობიერებინა ჭეშმარიტება. „ნოსტალგია“ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე სამი პრიზი მოიპოვა, მათ შორის, პრიზი საუკეთესო კინორეჟისურისათვის. შემდეგ ტარკოვსკიმ „გოსკინოს“ ხელმძღვანელს მისწერა გრძელი წერილი, რომელშიც გულნატკენი აღნიშნავდა, რომ სამშობლოში მას არად აგდებდნენ და ექცეოდნენ ისე, როგორც კეთროვანს, რომ დაიღალა ამდენი უსამართლობით, შურიტა და სიღარიბით, ამიტომ ითხოვდა იტალიაში შემოქმედებითი მივლინების გახანგრძლივებას კიდევ სამი წლით, რადგან რამდენიმე შეთავაზება უკვე ჰქონდა მიღებული. მისი თხოვნა არ დაკმაყოფილდა, რის გამოც იგი უკან აღარ დაბრუნებულა.

კომიკური პასაჟებით შეზავებული რომანტიკული მელოდრამა, „ვაგზალი ორისათვის“ (1983), რომელიც გადაიღო ელდარ რიაზანოვმა, გარეგნულად თითქოს მსუბუქი ფილმი ჩანდა, მაგრამ დაკვირვებული თვალი უსათუოდ შეამჩნევდა მასში სევდიანსა და დაფიქრებელ შტრიხებსაც. გადამღებმა ჯგუფმა დიდი გარჯა გასწია მეტი ბუნებრიობის მისაღწევად, სუფთა საყოფაცხოვრებო სცენების წარმოსაჩინად და ჩინებულად აღბეჭდა ორი მარტოხელა სუ-

³ Lawton, Before, 2002, p. 178.

ლიერის (პიანისტისა და ოფიცინტის) მოულოდნელი შეხვედრა, მხურვალე რომანში რომ გარდაისახა. „ვაგზალი ორისათვის“ გამოცხადდა წლის საუკეთესო კინოსურათად როგორც კომერციული მოგების თვალსაზრისით, ისე კინომოყვარულთა მასობრივი გამოკითხვის შედეგად.

„გოსკინოში“ აღიარებდნენ, რომ კინოს კომერციალიზაციამ ვერ გაამართლა. ახალბედა კინორეჟისორები ვერ იდგნენ მოწოდების სიმაღლეზე და თავიანთ შემოქმედებაში ჟანრობრივ მრავალფეროვნებას ვერ ავითარებდნენ. სინამდვილეში ისინი ხელს ჰკიდებდნენ ისეთ კინოპროექტებს, რომლებსაც ბევრი ბიუროკრატიული ბარიერის გავლა არ უწევდათ. ერთ-ერთი მათგანი იყო კარენ შახნაზაროვი, რომლის სადებიუტო მუსიკალური კინოკომედია, „ჯაზიდან ვართ“ (1983) უსაზღვრო პოპულარობით სარგებლობდა ახალგაზრდებში. საერთოდ, ახალგაზრდობის თემატიკაზე შექმნილი ფილმები ყველაზე მეტად ფასობდა მაყურებელში, თუმცა მათშიც გამოჩნდა კრიტიკული მიდგომები სოციალურ, ფსიქოლოგიურ და ზნეობრივ საკითხებზე. ამგვარ პროდუქციას „გოსკინოს“ ჩინოვნიკები ბურჟუაზიულ გადმონაშთებად მიიჩნევდნენ და მოუწოდებდნენ კინოსტუდიებს, ეკეთებინათ ხელისუფლების მიერ გატარებული პოლიტიკური კურსის შესაბამისი ნამუშევრები.

კრიტიკული რეალიზმის მეთოდი გამოიყენა ელდარ შენგელაიამ სატირულ კინოკომედიაში, „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1984) და თამამად ამხილა ის ბიუროკრატიზმი, სამსახურებრივი გულგრილობა, უნიათობა, რაც სუფევდა მავან სახელმწიფო დაწესებულებაში. ფილმი დანანებით მიუთითებდა, რომ საბჭოთა რეალობაში, ამ მიმართებით, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში არაფერი გამოსწორებულა და მიანიშნებდა, რომ ამისთანა სენი, სამწუხაროდ, არსებობდა მაშინდელი სოციალისტური განუყოფელ კომპონენტად, რომლისგანაც განკურნება საჭიროც იყო და აუცილებელიც.

რასაკვირველია, სხვა არაერთი საჭირობოროტო პრობლემა იდგა თანამედროვე დღის წესრიგში, რომელთა გამომწვეუებაზე კინემატოგრაფისტები თვალს ხუჭავდნენ. როლან ბიკოვის ეკრანიზაცია, „საფრთხოებელა“ (1984) მოურიდებლად შეეწინააღმდეგა ამნაირ დამოკიდებულებას და გაბედულად აჩვენა გამოგნებე-

ლი სისასტიკე საშუალო სკოლაში, თუ როგორ ჩაგრავდნენ დაუნდობელი ბავშვები ახალ თანაკლასელს, 11 წლის უმწეო გოგონას. მსგავსი რამ საბჭოთა კავშირში მანამდე არც კი გაკეთებულა. თავად ბიკოვი, რომელიც დიდებული მსახიობიც იყო, რეჟისორის რანგში წარმატებით მოღვაწეობდა საბავშვო-საყმაწვილო კინოში და კარგად იცნობდა აღნიშნული თაობის მანკიერებებს. კინოსტუდია „მოსფილმში“ ჩაბარებისას მას დააბრალებს, რომ გადაიღო შემზარავი ფილმი, რომელიც პროპაგანდას უწევდა მოზარდებში აგრესიულობის გავლევებს, მოუწოდეს ჰუმანიზმისაკენ და მასალის არსებითი გადამონტაჟებისაკენ. ბიკოვს ინფარქტმა დაარტყა, თუმცა რამდენიმე თვეში ნამუშევარში კორექტივები შეიტანა. მომდევნო ეტაპზე აღიმართა „გოსკინოს“ ბარიერი - მორიგი შენიშვნები, რომლებიც ავტორმა გაითვალისწინა. ბოლოს, „საფრთხობელას“ 525 ასლი დაიბეჭდა და გავრცელდა. ფილმმა შოკი მოჰგვარა აუდიტორიას, საზოგადოებაში სერიოზული ვნებათაღელვა,⁴ ხოლო პრესაში, პედაგოგთა და მშობელთა წრეებში გაცხარებული დისკუსია გამოიწვია.

მაღაზიებში გამოჩნდა პირველი სამამულო ვიდეომაგნიტოფონები. მანამდე ასეთი, ოღონდ უცხოური წარმოების აპარატები მხოლოდ ერთეულებს ედგათ სახლებში. შემდეგ გაიხსნა ვიდეოთეკები. „გოსკინომ“ გადაწყვიტა, ისინი მძლავრად აემუშავებინა და აქედანაც მიეღო სახელმწიფოს მოგება, მაგრამ ეს ინიციატივა ჩაფლავდა. ორი წლის შემდეგ ამოქმედდა ვიდეოდარბაზებიც, რომლებშიც აჩვენებდნენ უმეტესად საბჭოთა ფილმებს, თუმცა მათი რიცხვიც ცოტა იყო და მაცურებლისთვის გამოყოფილი ადგილებიც.

კინოს ბიუროკრატებსა და ინტელექტუალებს შორის კონფრონტაციამ, წინა წლებთან შედარებით, უფრო მძაფრი ხასიათი მიიღო. გულქვა ცენზორებს მიაჩნდათ, რომ ინტელექტუალი კინორეჟისორების თვითგამოხატვა, საავტორო მანერა ამახინჯებდა თანამედროვეობის რეალურ სურათს, რისთვისაც მათ ადანაშაულებდნენ პესიმიზმსა და ფორმალიზმში, უწუნებდნენ მთავარი გმირების საქციელს, ხოლო ფილმებს ნათლავდნენ ზედმეტად გაწევილ, უაზრობებით გადატვირთულ ნაწარმოებებად.

⁴ Rollberg, Historical, 2009, p. 128.

1985 წლის მარტში შეიცვალა საბჭოთა კავშირის უმაღლესი ხელისუფლება, რომელმაც მალე წამოიწყო ლიბერალური პოლიტიკა და სისტემის რადიკალური რეფორმაცია. ეს შეეხო კინოსაც, რაზეც ზოგიერთმა კინემატოგრაფისტმა პროტესტი კი გამოთქვა, თუმცა - ამაოდ. კინოხელოვანთა საზოგადოებაში იმატა შეშფოთებამ მაყურებლის კლებასთან, საბჭოთა ფილმების ნდობის დაკარგვასთან, ერთმანეთის მიმართ ურწმუნობასთან და გავლენიან კლანებად დაყოფასთან დაკავშირებით.

ომის თემატიკა ყოველთვის მომგებიანად ითვლებოდა, ვინაიდან აუდიტორია სულ ითხოვდა მის სხვადასხვანაირ ინტერპრეტაციებს. ელემ კლიმოვის ისტორიულმა დრამამ, „მოდი და უყურე“ (1985) რამდენჯერმე განიცადა ცენზურის რევიზია, სანამ დაუშვებდნენ კინოგაქირავებაში. მისი სიუჟეტი ასახავდა მოზარდის თვალთ დასახულ ომის საშინელებებს და იწვევდა შემაძრწუნებელ ასოციაციებს. ფილმმა მოსკოვის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი მიიღო.

1986 წლის მაისში გაიმართა კინემატოგრაფისტთა კავშირის მეხუთე ყრილობა, რომელზეც იყო ბევრი თვითკრიტიკა, უადგილო რეპლიკები, ხმაური, ცალკეული მომხსენებლისადმი აგრესია და ა. შ. მოხდა სოლიდური გადაადგილებები ამ ორგანიზაციის გამგეობასა და სექციებში. არაერთი ბიუროკრატი ჩანაცვლეს პროგრესულად მოაზროვნე პერსონებით. ფაქტობრივად, საბჭოთა კინოს ინტელიგენციის უმრავლესობამ უნდობლობა გამოუცხადა უწინდელ ნორმებს და მოითხოვა ძირეული რეფორმები. ყრილობის დასრულებიდან რამდენიმე დღეში დაფუძნდა საკონფლიქტო კომისია, რომელსაც დაევალა თაროზე შემოდებული კინოსურათების რეაბილიტაცია და, შეძლებისდაგვარად, ცენზურის მიერ დაჭრილ-დაჩეხილი ფილმების სარეჟისორო ვერსიების აღდგენა.

ამგვარმა ქმედითმა წამოიწყებამ პოზიტიური სარგებელი მოიტანა. ეკრანებზე გავიდა ის ნამუშევრები, რომლებიც ადრე გადაიღეს, მაგრამ, სხვადასხვა მიზეზით, ცენზურამ დაბლოკა. ერთ-ერთი იყო გლებ პანფილოვის შვიდი წლის წინ გასრულებული ფილმი, „თემა“ (1986), რომლის მთავარი პერსონაჟი, განთქმული დრამატურგი ჩადიოდა პატარა პროვინციულ ქალაქში, რათა შთაგონების წყარო მოეძიებინა ახალი პიესისათვის. იგი სულაც არ წარმოადგენდა ჰეროიკული აურის პიროვნებას და არც მიღებულ ნორმა-

ტიულ ეთიკას ექვემდებარებოდა.⁵ მომდევნო წელს კინოსურათმა დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარი პრიზი, „ოქროს დათვი“ დაიმსახურა.

კინოთეატრებში გაუშვეს თენგიზ აბულაძის რამდენიმე წლით აკრძალული ფსიქოლოგიური დრამა, „მონანიება“ (1986), რომელშიც გადმოიცა ხელოვანი ინდივიდის უშიშარი გამოსვლა ძალმომრეობის წინააღმდეგ. ავტორმა მაღალმხატვრული არტისტიზმით აბსურდის ელემენტები შეახამა სიურრეალიზმის კომპონენტებთან და მიანიშნა, რომ მოუნანიებლად არ არსებობს განწყობენა. მან თავისებურად გამოიკვლია დიქტატურის არსი, მისგან ჩაგრული ადამიანების სვე-ბედი. კინოსურათმა მნახველზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა. მას გადაეცა კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის ჟიურის დიდი პრიზი.

შეიცვალა „გოსკინოს“ ხელმძღვანელობაც. ამის მიუხედავად, კიდევ უფრო გაღვივდა დაპირისპირება მასა და კინემატოგრაფისტთა კავშირს შორის. თუკი „გოსკინო“ ადრე სრული პასუხისმგებელი იყო ფილმების დაფინანსებაზე, წარმოებასა და გავრცელებაზე, იდეოლოგიურ ცენზურაზე, ამჯერად, კინოსტუდიებს მიეცა მეტი უფლება, თავად გადაეწყვიტათ წლიური გეგმები და მომზადებულიყვნენ თვითდაფინანსებაზე გადასასვლელად. გაუქმდა ბევრი ბიუროკრატიული საფეხური, თუმცა თაროზე შემოდება დარჩა პრაქტიკაში.

1987 წლისათვის ქვეყანაში მუშაობდა 5257 კინოთეატრი, მაგრამ აუდიტორიის სიმწირეს განიცდიდა. ფუნქციონირებდა რამდენიმე ათეული კინოსტუდია, რომლებშიც არა მარტო მხატვრულ, არამედ სატელევიზიო ფილმებსაც აკეთებდნენ. ელდარ რიამანოვს მიჰყავდა ტელეგადაცემა, „კინოპანორამა“, რომელსაც მილიონობით კინომოყვარული უყურებდა. გეგმური კინოეკონომიკა თანდათანობით იცვითებოდა, ხოლო კინორეჟისორებმა პროდიუსერობა სცადეს და გამალებით ეძებდნენ ინვესტორებს.

მუსიკალურ კინოკომედიად გამოცხადებული „ადამიანი კაპუცინების ბულვარიდან“ (1987), რომელიც გადაიღო ალა სურიკოვამ, რეალურად იყო პაროდია ვესტერნზე. ეს მსუბუქი, ლაღი, მხიარული და სასიამოვნოდ საცქერელი კინოსურათი, ჩინებული სამსახიობო ანსამბლითა და დახვეწილი სიუჟეტით, მაყურებელს

⁵ Beumers, A History, 2009, p. 171.

მოუთხრობდა ამერიკულ „ველურ დასავლეთში“ პირველი კინოპარატის გამოჩენაზე. მან რიხიანად გააშარჟა ჟანრის შაბლონები, მახვილონივრული დიალოგებითა თუ რეპლიკებით მოხიბლა მაყურებელი.

საბჭოთა კინოში კოლექტიური იდენტობის იდეა კრიზისში შევიდა და მეტი ყურადღება მიექცა პიროვნებას, მის ინდივიდუალიზმს, სოციალურ სინამდვილეს, გარემოცვას და არა შელამაზებულ ამბებს. მომრავლდა ისეთი კინოსურათები, რომლებიც შეიცავდნენ თემებს ძალადობაზე, ნარკოტიკებზე, ალკოჰოლიზმზე. მათი ავტორები ამას თვლიდნენ დასავლურ კინოსთან ღირსეულ გაჯიბრებად, მაგრამ ამგვარი ნამუშევრები არაფრად ვარგოდა. გასართობ კინოპროდუქციას მიჩვეული აუდიტორია მათ აღარ ეტანებოდა.

ახალგაზრდა ქალის შეუფარავი თავგადასავალი წარმოინდა ვასილი პიჩულის ფილმში, „პატარა ვერა“ (1988), რომელიც ეროტიკულ ნამუშევრად მოინათლა,⁶ ვინაიდან მასში, პირველად საბჭოთა კინოში, გადაიღეს ღია ინტიმური სცენა. ამას გარდა, მან სრულიად განსხვავებული განწყობა გააჩინა საოჯახო დრამის პერსპექტივებისა და თაობათა კონფლიქტის წინ წამოწევით.

1988 წელს მოსკოვში გაიხსნა კინოცენტრი. ამ კომპლექსში შედიოდა საკონცერტო და სალექციო დარბაზები, კინოთეატრები, კინოს მუზეუმი და სტამბა (ჩაფიქრებული იყო მისი ფილიალების გაკეთება მოკავშირე რესპუბლიკებშიც). კინოცენტრი მიზნად ისახავდა მაყურებლის კულტურული კონდიციების ამაღლებას, ჰუმანისტური იდეებისა და დემოკრატიული პრინციპების გავრცელებას და ასე შემდეგ. ამავე ხანებში ჩატარდა პირველი საკავშირო კინობაზრობა, რომელმაც, ფაქტობრივად, ფუჭად ჩაიარა.

სოციალური რეალიზმის ახლებური ნიმუში გამოდგა პიოტრ ტოდოროვსკის კინოსურათი, „ინტერგოგონა“ (1989) – ტაბუირებული თემატიკის მკვეთრი გარღვევა, სტერეოტიპების უტყუარი ჩამოშლა. მისი მთავარი პერსონაჟი ორსახოვან ცხოვრებას ეწეოდა – მუშაობდა ექთნად და უცხოელების მომსახურე მეძავად. იგი ოცნებობდა საზღვარგარეთ გათხოვებაზე, იდილიურ ოჯახსა და რესპექტაბელურ ყოფაზე.

მრავალი ადამიანი გამოთქვამდა წუხილს კინოპროდუქციის მოსაბეზრებელი და უღიმღამო ხასიათის გამო. აღარავის მოსწონ-

⁶ Nochimson, World, 2009, p. 102.

და უსაგნო სიუჟეტების შემცველი ფილმები. ფუძნდებოდა ახალი კინოსტუდიები, თუმცა სასიკეთო შემობრუნება არაფერს ეტყობოდა. ორი წლის შემდეგ საბჭოთა კავშირი დაიშალა, გაუქმდა დაფინანსებისა და კინოგაქირავების ერთიანი სისტემები, რამაც საბოლოო წერტილი დაუსვა საბჭოთა კინოს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Beumers B., A History of Russian Cinema, Oxford, 2009.
- Condee N., The Imperial Trace. Recent Russian Cinema, Oxford, 2009.
- Golovskoy, Valery. Behind the Soviet Screen: the Motion Picture Industry in the USSR, 1972-1982, Ann Arbor, 1986.
- Lawton A., Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years, Washington, 2002.
- Nochimson M., World on Film, Malden, 2009.
- Rollberg P., Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema, Lanham, 2009.

Zviad Dolidze,
Film historian and critic,
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University,
full professor, Ph.D. in Art Criticism (Film Studies)

THE LAST DECADE OF SOVIET CINEMA

*Keywords: film industry, film festivals, propaganda,
records, popular films, film politics.*

Abstract

By the early 1980s, 150 films were released annually on Soviet screens, and their genre range needed to be expanded. Practice has shown the need to release more commercial films and provide additional financial incentives to their creators. Cinema maintained its ideological and educational functions and socialist values throughout this period. The governing body of cinema, Goskino, successfully promoted Soviet films abroad. This organization held several events abroad. International film festivals recognized Soviet films with important awards, and the Soviet republics held annual Soviet Film Festivals in their capitals. The reputations of the Moscow International Film Festival and the Tashkent (Uzbekistan) International Film Festival of Asian, African, and Latin American Countries gradually grew.

It turned out that television had surpassed cinema in attracting viewers. Movie theater attendance, which previously sold around 4 billion tickets annually, has significantly decreased. The situation was exacerbated by the fact that foreign films brought in more rental income than Soviet film production. Consequently, movie theaters could no longer implement their plans as they used to. In this regard, a public survey was conducted, which revealed moviegoers' interests. Its results indicated that the popular elements were modern themes, adaptations of famous literary works, a dynamic pace, narrative coherence, a simple plot, spectacle (special effects, mass scenes, and costumes), active protagonists, and a memorable main title.

Approximately 75 million people saw Vladimir Menshov's melodrama „Moscow Does Not Believe in Tears“ (1980) in its first year of theatrical release. The work was a beautiful spectacle, a kind of advertisement for socialist realism. Still, representatives of Goskino disliked it because they felt it superficially depicted contemporary problems that film critics failed to notice. They also criticized the film for its dramaturgy and the weakness of its moral and ethical themes. Nevertheless, this film won an Oscar, which further fueled interest in it.

The adventure film „Pirates of the 20th Century“ (1980) by Boris Durov set a record for the number of viewers in the history of Soviet cinema – 87 million 600 thousand. The idea for its creation came from a newspaper article about sea bandits attacking an Italian ship. The screenwriters replaced the Italian ship with a Soviet tanker and built the plot on the best Hollywood templates (dynamic storytelling, dangerous stunts, hand-to-hand combat, etc.), which brought undeniable commercial success.

Over the past two decades, the historical drama „Agony“ has been rewritten several times, and its title has been changed three times. The film was shot in 1974-1975 by Elem Klimov. The finished film was not released because it was considered a counter-propaganda product and a negative metaphor for the current government. In 1978, it was returned to the author for revision. In 1981, Klimov presented a new version to Goskino, but its superiors deemed it inappropriate to show the film to high-ranking officials. At the same time, an international film festival was taking place in Moscow, whose guests insisted on a screening of „Agony“ and were very pleased. Meanwhile, at the request of the State Security Committee, it was decided to export the film abroad, which was done the following year, and it was released in Soviet movie theaters four years later. This delay led to the existence of four versions of the film.

Masterfully filmed, „Agony“ touched upon previously taboo topics and told the story of the Russian Empire in 1916, connected to the historical figure Grigori Rasputin and his relationship with the Romanov imperial family. Klimov presented an inspiring story with intriguing directorial techniques and captivating naturalistic scenes.

The film left a deep emotional and touching mark on the hearts of the audience.

In 1982, Andrei Tarkovsky went to Italy to begin work on the joint Soviet-French-Italian film „Nostalgia“ (1983). He was interested in the history of the Russian writer’s spiritual state far from his homeland and his assimilation abroad. He saw it as his patriotic duty. He created the film in his unique style, which reflected a philosophical perspective. For him, the purpose of art was to help people understand the essence of life and grasp the truth. „Nostalgia“ won three awards at the Cannes International Film Festival, including the award for Best Director. Then Tarkovsky wrote a long letter to the head of Goskino, expressing his feelings of being ignored and treated like a leper in his homeland, his fatigue with the injustice, envy, and poverty he faced, and his request to extend his creative trip to Italy for another three years, as he had already received several offers. The denial of his request prevented him from ever returning to the Soviet Union.

Goskino admitted that the commercialization of cinema had not been successful. Beginning filmmakers couldn’t keep up with the situation and develop genre diversity in their work. On the contrary, they supported film projects that didn’t face many bureaucratic barriers. One of them was Karen Shakhnazarov, whose debut musical comedy „We Are from Jazz“ (1983) was immensely popular with young people. Audiences largely recognized youth-themed films, despite their critical approach to social, psychological, and moral issues. Officials at Goskino considered such productions bourgeois remnants and urged film studios to create works that aligned with the government’s political course.

Filmmakers ignored numerous other pressing issues of the modern era. Roland Bykov’s adaptation of „Scarecrow“ (1984) boldly challenged this attitude and daringly depicted the shocking cruelty of middle school, where ruthless children bullied a new classmate, a helpless 11-year-old girl. The Soviet Union had never produced a film like its contents before. Bykov himself, who was also a talented actor, worked successfully as a director in children’s and youth films and was well aware of the vices of that generation. When he presented

this film to the Mosfilm studio, he was accused of creating a terrifying film that promoted aggression among teenagers and was asked to humanize and significantly rework the material. Bykov suffered a heart attack but corrected the work within a few months. The next stage was the construction of the Goskino barrier – another series of remarks that the author took into account. In the end, 525 copies of this film were printed and distributed. The film shocked audiences, caused a major stir in society, and sparked heated discussions in the press and among teachers and parents.

The first domestic VCRs appeared in stores. Previously, only a few homes possessed such foreign-made devices. Then video rental stores opened. Goskino decided to invest heavily in their development and use them to generate state revenue, but this initiative faced resistance. Two years later, video movie theaters opened, showing mostly Soviet films, but they were scarce, and seating was limited.

The confrontation between film bureaucrats and the intellectuals has become more intense than in previous years. Harshly critical censors believed that the self-expression and artistic style of intellectual filmmakers distorted the true picture of modernity, for which they were accused of pessimism and formalism, criticized the behavior of the main characters, and condemned the films as overly long and burdened with meaninglessness.

In March 1985, there was a change in the top leadership of the Soviet Union, and soon liberal policies and radical system reforms began. This move also affected cinema, against which some film figures protested, but unsuccessfully. Within the film community, there was growing concern about declining viewership, a loss of faith in Soviet films, distrust of each other, and a division into influential clans.

In Soviet cinema, the idea of collective identity underwent a crisis, and more attention was paid to the persons, their individuality, social reality, and the environment, rather than to embellished plots. Films tackling themes of violence, drugs, and alcoholism have become more prevalent. The authors of these films viewed them as worthy competitors to Western cinema, but ultimately, such works were deemed ineffective. Audiences accustomed to entertainment cinema could no longer tolerate them.

Many expressed concern about the dull and mediocre nature of filmmaking. No one liked movies with nonsensical plots anymore. New film studios were being created, but there were no signs of positive changes. Two years later, the Soviet Union collapsed, and the unified system of film financing and distribution was abolished, effectively ending Soviet cinema.