

თამთა თურმანიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ პროფესორი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

1980-იანი წლების ქართული კინო: შიშები, იმედები და წინათვრდობა

რეზიუმე

1980-იანი წლების ქართული კინო, ერთი მხრივ, გადმოსცემს საბჭოთა კავშირის არსებობის ბოლო ათწლეულის პირველი ნახევრის განწყობას – უძრაობის ხანას, თავისი მოჩვენებითი სტაბილურობითა და კეთილდღეობით, რეალურად კი ეკონომიკური და იდეური კრიზისით. ამავე დროს, იმ პერიოდის ქართულ ფილმებში იგრძნობა ცვლილებების ერთგვარი მოლოდინი და წინათვრდობა, გარღვევის აუცილებლობა და სისტემის დანგრევითვის მზაობა. სტატიაში განხილული კონკრეტული ფილმების ანალიზი სწორედ ამ თემების კვლევას ისახავს მიზნად.

1984 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ორი „ფილმი-წინასწარმეტყველება“: გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ და ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები, ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. პირველ ფილმში ასახულია შიშით დათრგუნვილი საზოგადოება, რომელშიც ახალგაზრდა ფოლკლორის შემკრთვებელი მითითური მხსნელი ჰგონიათ.

ფილმის გმირები, განათლებული და კარგი ხალხია, ყველა მათგანი ცვლილებას ელოდება, მაგრამ არ ჰყოფნით გამბედაობა, რომ თავად მოიმოქმედონ რაიმე. საბოლოოდ ამ შიშს ისინი დაღუპვამდე მიჰყავს. ფილმმა ბერლინის კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვის“ პრიზი მოიპოვა. ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები“ გროტესკულ-სატირული ენით გვიჩენებს გამოგონილ რედაქციას, სადაც ერთი და იგივე გარემოებები წრეზე ტრიალებს და საქმის გაკეთება არავის უნდა. 1984 წელს საზოგადოება ფილმს სამსახურებრივი გულგრილობის სატირად აღიქვამდა; დღეს კი ის საბჭოთა სახელმწიფოს დაშლის მეტაფორად იკითხება.

იმ პერიოდის ქართული კინოს ისტორიაში განსაკუთრებელი ადგილი ეთმობა თენგიზ აბულაძის „მონანიებას“ (1984, პრემიერა 1986). ფილმი, სამი თაობის – ტირანი მამის, კონფორმისტი შვილისა და სიმართლესთან თვალგასწორებული შვილიშვილის – ამბის მეშვეობით, პრაქტიკულად, საბჭოთა საქართველოს მთელ ისტორი-

ას ჰყვება: სტალინური რეპრესი-
ებიდან შემგუებლობამდე და ბო-
ლოს გამოფხიზლებამდე. ფილმი
ეგზისტენციალურ კითხვას სვამს:
შიეძლება თუ არა განახლება წარ-
სულის გააზრებისა და მონანიების
გარეშე. 1987 წლის კანის კინოფეს-
ტივალზე „მონანიება“ სამი პრეს-
ტიჟული პრიზის მფლობელი გახ-
და: „გრან პრის“, ფიპრესის ჯილ-
დო და ეკუმენისტური ჯურის პრიზი.

სტატია ასევე განიხილავს რე-
ზო ესაძის „ნეილონის ნაძვის ხეს“
(1985) და ალექსანდრე რეხვიაშვი-
ლის „საფეხურს“ (1985). პირველი
ახალი წლის ღამის ავტობუსში გა-
მოკეტილი, ერთმანეთისადმი გა-
თიშული ადამიანების მიკრომო-
დელს გვიჩვენებს - საზოგადოებას,
რომელიც სიყვარულისა და სით-

ბოს გარეშე ვერ გადარჩება. მეო-
რე - კაფკასეული ციკლური გამე-
ორებით - გვიჩვენებს ახალგაზრდა
კაცს, რომელიც ჩაკეტილი წრიდან
გაქცევას ცდილობს. ორივე ფილმი
სისტემის სტაგნაციას ასახავს.

საბჭოთა ცენზურის გვერდის ავ-
ლის სტრატეგიებით - ალეგორიით,
მეტაფორით, სატირით და დროითი
დისტანცირებით - ქართული კინო
ახერხებდა ისეთი სოციალური სი-
მართლის გამოხატვას, რომელიც
სხვა შემთხვევაში მიუწვდელი იქ-
ნებოდა. როგორც ელდარ შენგე-
ლაია აღნიშნავდა: „ქართულმა
კინომ დამოუკიდებლობა უფრო
ადრე მოიპოვა, ვიდრე ჩვენმა ქვე-
ყანამ - სახელმწიფოებრიობა“.*

*საკვანძო სიტყვები: ქართული საბჭოთა კინოს ისტორია, თენგიზ
აბულაძე, ელდარ შენგელაია, გიორგი შენგელაია,
პოლიტიკური ალეგორია, კულტურული წინასწარმეტყველება,
მონანიება.*

1980-იანი წლები ის პერიოდია, როდესაც ქართულ კინოზე სა-
უბრისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ისტორიული კონ-
ტექსტი. XX საუკუნის 80-იანი წლები საბჭოთა კავშირის არსებო-
ბის ბოლო ათწლეულია, რომელსაც ქვეყანა ეგრეთ წოდებული
„უძრაობის ხანით“ შეხვდა, როდესაც საბჭოთა კავშირის სათავეში
თითქმის ოცი წლის განმავლობაში ლეონიდ ბრეჟნევი იმყოფებო-
და. გარეგნულად კრიზისი ჯერ არ იგრძნობოდა, ქვეყანა თითქოს
სტაბილურობასა და კეთილდღეობაში ცხოვრობდა, მაგრამ ამ პე-
რიოდში თითქმის შეწყდა ეკონომიკის განვითარება, კრიზისი იყო

* რადიო თავისუფლება, ელდარ, 2013.

აგრარულ სექტორშიც. სწორედ „უძრაობის ხანის“ სტაგნაციის შედეგები აისახა მოგვიანებით, იმ ეკონომიკურ პრობლემებში, რომლებმაც იდეურ დაპირისპირებაზე არანაკლებად იმოქმედა საბჭოთა კავშირის დაშლის პროცესზე.

კინოკრიტიკოს გოგი გვახარიას თავის სტატიაში მოჰყავს სერგეი ეიზენშტეინის სიტყვები, იმის შესახებ, რომ „ხელოვანი - წინასწარმეტყველი უნდა იყოს, იგი უნდა გრძნობდეს, როგორ ვითარდება ისტორია, რა მოხდება ამ სამყაროში“¹ - ეს სიტყვები ზუსტად შეესაბამება 1980-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართული კინოს ხასიათს, რადგან იმ პერიოდში შექმნილმა ფილმებმა, შეიძლება ითქვას, ერთგვარად „იწინასწარმეტყველეს“ ის პროცესები, რომლებიც შემდეგში განვითარდა საბჭოთა კავშირსა თუ საქართველოში.

1984 წელს ეკრანებზე გამოდის ორი „ფილმი - წინასწარმეტყველება“ - გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ და ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“. ერთ მათგანში ქარიშხლის წინა სიმშვიდე და ცვლილებების მტანჯველი მოლოდინი იგრძნობა, მეორეში კი, მეტაფორულად ხდება თავად სისტემის ნგრევა.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ მოქმედება XX საუკუნის დასაწყისში 1905 წლის ჩახშობილი რევოლუციის შემდეგ ვითარდება. თავიდან ცუდს თითქოს არაფერი მოასწავებს, ახალგაზრდა კაცს - ნიკუშა ჩაჩანიძეს განუზრახავს წავიდეს ექსპედიციაში, სოფელ-სოფელ იაროს და ხალხური მუსიკის ნიმუშები შეაგროვოს. მაგრამ მიუხედავად ამ განზრახვის უვნებელობისა, რაღაც ჩასაფრებული საფრთხის მოლოდინი არ გტოვებს მთელი ფილმის განმავლობაში. მწერალმა და პუბლიცისტმა, აკაკი ბაქარაძემ შენგელაიას ფილმისადმი მიძღვნილ სტატიაში ამ მდგომარეობას „ავის მოლოდინით სავსე მყუდროება“ უწოდა.²

ეს მყუდროება რომ მოჩვენებითია, ნიკუშას მოგზაურობის პირველივე დღეს გამოვლინდება. სოფლის იდილიურ სურათს წყაროსთან, თითქმის სასიკვდილოდ ნაცემი კაცის დანახვა არღვევს. თითქმის ყველგან, სადაც კი ნიკუშას მისვლა უწევს, მას რაღაც შეთქმულების ორგანიზატორად მიიჩნევენ და არავის სჯერა,

¹ გვახარია, თენგიზ, რადიო თავისუფლება, 2004.

² ბაქარაძე, კინო, 1989, გვ. 215.

რომ ის მხოლოდ ფოლკლორის უვნებელი შემგროვებელია. ნიკუშას გარშემო უცნაური ამბები ხდება, მასპინძლები უცნაური მინიშნებებით ესაუბრებიან და მისგან მოქმედებისაკენ მოწოდებას ელიან. ნიკუშას მადევართა წრე ნელ-ნელა ვიწროვდება, თითქმის ყველა მის მასპინძელ სახლში, მისი წასვლის შემდეგ დამსჯელი რაზმი მიდის და ერთმანეთის მიყოლებით უსწორდება ადამიანებს, თან ყოველ ჯერზე უფრო სასტიკად - „ჯერ ცემა, მერე მკვლელობა, თავდასხმა, ცეცხლის მოკიდება-გადაწვა, ტოტალური დაჭერა“.³

ნიკუშას დროებითი მასპინძლები შიშით დათრგუნვილი საზოგადოებაა, რომელსაც თავად დაუკარგავს ქმედების უნარი და სურს, რომ სხვამ იტვირთოს მხსნელის როლი. ამიტომაც ჰკონიათ ფოლკლორის შემგროვებელი სათვალისანი მფრთხალი ინტელიგენტი არარსებული შეთქმულების თავკაცი - „ამ ადამიანებს ენატრებათ თავისუფლება. დიდი სურვილი აქვთ, თავი დააღწიონ გარემოებას, რომელშიც მოაქცია დრომ და უღონობამ, გამოვიდნენ ჩიხიდან, იხსნან თავი, მაგრამ არა საკუთარი ძალ-ღონით, არამედ ვიღაცის საშუალებით. ვინ არის ეს ვიღაც არც მათ იციან. მაგრამ ხომ არ შეიძლება ყველაფერი გაიყინოს, გაქვავდეს, უძრავად იდგეს ერთ ადგილას? ბუნების (და საზოგადოების) სიცოცხლის ძირითადი ნიშანი მოძრაობაა, დინებაა. მაშასადამე, ეს გაშეშებული, უძრავი ყოფაც უნდა ამოძრავდეს, აბობოქრდეს. გამოჩნდეს ვიღაც, ვინც მოიტანს იმედს, ვინც იცის, იქნებ სხნასაც და მყუდროებასა და მოლოდინში უნებლიეთ დაიბადება ცრუ იმედი“ - წერს აკაკი ბაქრაძე თავის წერილში.⁴

ფილმის ფინალი, სადაც ნიკუშას მასპინძლებს, კეთილშობილ, ჭკვიან, ლამაზ და უდანაშაულო ხალხს, ყველას ერთად მიერეკებიან დასახვრეტად, კიდევ ერთხელ მოწმობს, რომ შიში, დუმილი და საკუთარ სახლში ჩაკეტვის მოჩვენებითი მყუდროება ვერავის იხსნის და თუ შენ გარშემო არსებული რეალობის შეცვლა გსურს, თავად უნდა იმოქმედო და არა მითიურ მხსნელს დაელოდო. „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ მნიშვნელოვანი საერთაშორისო ჯილდოთი აღინიშნა - ფილმმა ბერლინის კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვი“ მოიპოვა.

³ ბაქრაძე, კინო, 1989, გვ. 216.

⁴ იქვე, გვ. 218.

თითქოს უცნაურია, როგორ შეიძლებოდა საბჭოთა ცენზურას უყურადღებოდ დაეტოვებინა მსგავსი შინაარსის ფილმები. მაგრამ როგორც რადიო „თავისუფლებისთვის“ მიცემულ ინტერვიუში რეჟისორი ელდარ შენგელაია აღნიშნავს: „ხანდახან ცენზურა იმარჯვებდა, ხანდახან – ჩვენ. რაღაც ხრიკებსაც მივმართავდით ხოლმე...“⁵

გიორგი შენგელაიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ შემთხვევაში ეს დროით დისტანცირება იყო, ის ათწლეულები, რომლებიც ამორებს XX საუკუნის დასაწყისში მომხდარ ამბავს ამავე საუკუნის ფინალში, იმავე ტერიტორიაზე მიმდინარე მოვლენებისგან. შენგელაიას მიერ ნახსენები ხრიკები უმეტესად ის მეტაფორულ-ალეგორიული ენა იყო, რომელიც დამახასიათებელი გახლდათ საბჭოთა პერიოდის ქართული კინოსთვის. იგავური ენა, რომელიც ინტერპრეტაციის მრავალფეროვნებას იძლეოდა და რომლის მიღმაც ძირითადი სათქმელის დამალვა იყო შესაძლებელი.

სიმართლის დაუსჯელად თქმის კიდევ ერთ საშუალებას ქართული კინოსთვის დამახასიათებელი იუმორი და თვითირონია წარმოადგენდა. სწორედ გროტესკამდე მისული სატირით გამოირჩევა ელდარ შენგელაიას ფილმი „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“.

ფილმის მოქმედება ვითარდება რედაქციაში, სადაც, რეალურად, არავინ მუშაობს და ყველა მხოლოდ ქმნის დასაქმებულობის შთაბეჭდილებას. სწორედ აქ მიდის ფილმის მთავარი გმირი სოსო, თავისი რომანით და იწყება მისი დაუსრულებელი სიარული სხვადასხვა რედაქტორებთან ოთახებში, სადაც სოსოსთვის და საქმისთვის არავის სცალია – ბატონი იროდიონი მუდმივად შვებულებაში გასვლაზე საუბრობს, მის სეიფში კი, ხელნაწერების ნაცვლად, მოსახარში კვერცხები ინახება, ბატონი შუქრი სამუშაო საათებში ფრანგული ენის სწავლით არის გაკავებული, ახალგაზრდა რედაქტორები ჭადრაკის თამაშში კლავენ დროს, თავად დაწესებულების დირექტორი კი, მუდმივად ბანკეტებსა და პლენუმებზეა გადაკარგული, სამსახურში ხანმოკლე შემორბენებისას კი, ყველა შეკითხვას დაუფიქრებლად პასუხობს – „ძალიან კარგი“. ფილმში ერთი მთლად საოცარი პერსონაჟიც არის, სახელად „გივი“. ის

⁵ რადიო თავისუფლება, ელდარ, 2013.

არასდროს არის სამსახურში. მის კარებზე კი პერიოდულად ორი ზორბა კაცი აკაკუნებს ძახილით „გივი, ჩვენ ვართ, გივი“. ამ რედაქციაში, რომელიც სამსახურებრივი გულგრილობის, უძრაობისა და ბიუროკრატიის განსახიერებაა, ძალიან სიმბოლურად მუდმივად ფუჭდება ლიფტი. ამ ლიფტში კი ასევე მუდმივად იჭედება ერთ-ერთი ასაკოვანი, პატივსაცემი რედაქტორი ბატონი ვასო, რომელიც მთელი ფილმის მანძილზე უიმედოდ ცდილობს გაატანინოს თავისი ოთახიდან სამუშაო მაგიდის თავზე დაკიდებული უზარმაზარი ტილო გრენლანდიის გამოსახულებით.

ფილმის მოქმედება ერთგვარად რონდოს პრინციპით არის აგებული, ეს არის წრეზე მოძრაობა, სადაც მთავარი თემა რეფრენად მეორდება სხვა, არაძირითად თემებთან მონაცვლეობით. ცნობილი ქართველი კომპოზიტორის, გია ყანჩელის, იდილიური მელოდიის ფონზე რედაქციის ფანჯრებს მიღმა ერთმანეთს ცვლის წელიწადის დროები, ხან წვიმს, ხან თოვს, ხან მზე ანათებს და სო-სოც დაუღალავად აკითხავს მის მიერ დატოვებულ რომანს, რედაქციის ოთახების ბინადრებიც დაახლოებით იგივე მდგომარეობაში ხვდება და ყოველ ჯერზე აღმოჩნდება, რომ მისი ნაწარმოები არავის წაუკითხავს.

1984 წელს, როდესაც „ცისფერი მთები“ ეკრანზე გამოვიდა, უმეტესობამ ფილმი აღიქვა როგორც სატირა სამსახურებრივ გულგრილობაზე, უნიათობასა და ბიუროკრატიზმზე. მითუმეტეს, რომ ფილმის გადაღებამდე ცოტა ხნით, ადრე იური ანდროპოვის ბრძანებით, მთელ საბჭოთა კავშირში დაიწყო ბრძოლა უსაქმურობასთან, ზოგჯერ საკმაოდ გროტესკულადაც, მაგალითად, მილიცია ამოწმებდა დღის კინოსეანსების მაცურებლებს, სამსახურიდან გამოპარული თანამშრომლების აღმოსაჩენად. მთელი ქვეყანა იცინოდა „ცისფერი მთების“ რედაქციის აბსურდულ ყოფაზე, ფილმის პერსონაჟების დამახასიათებელი ფრაზები კი საოცრად პოპულარული გახდა საზოგადოებაში და დღემდე ერგება თითქმის ყველა ცხოვრებისეულ სიტუაციას.

მაგრამ ხელოვნების ნაწარმოებს ერთი უცნაური თვისება აქვს, თუ ეს ნამდვილად ხელოვნებაა - ის ავტორისაგან დამოუკიდებლად განაგრძობს ცხოვრებას და მასში, დროის ცვლილების შესაბამისად, ახალი იდეებიც ჩნდება. დღეს „ცისფერი მთების“ რედაქციის შენობა აღიქმება, როგორც საბჭოთა სახელმწიფო სისტემის

მოდელი. სახელმწიფოსი, რომლის დანგრევაც გარდაუვალია, მაგრამ იქ მცხოვრები ადამიანები ნაკლებად გრძნობენ ამას. გოგი გვახარიას ამრით: „ცისფერი მთები“ არის ფილმი-წინასწარმეტყველება. თბილისის რომელიღაც რედაქციის თანამშრომლები აქ იმდენად შეჭგუებიან საპყრობილეში ცხოვრების რიტმს, იმდენად ჩართული არიან ამაოებაში, რომ საერთოდ ვერ გრძნობენ მოახლოებულ კატასტროფას, იმ შენობის დანგრევის საფრთხეს, რომელშიც ფუსფუსებენ⁶. ფილმის ფინალში კი შენობა მაინც ინგრევა, თან ინგრევა სწორედ სოსოს იმ ავადსახსენებელი რომანის გარჩევაზე, რომელზეც თავად ავტორის მოწვევა დაავიწყდათ. შეშინებული თანამშრომლები ერთმანეთს ასწრებენ დერეფანში გაქცევას. ბატონი ვასო კი, სწორედ გრენლანდიის უზარმაზარი ტილოს ქვეშ აღმოჩნდება მოქცეული.

გამოსავლისა და გადარჩენის გზის ძიებაში მყოფი საზოგადოება ნაჩვენები რეჟისორ რეზო ესაძის ფილმში „ნეილონის ნაძვის ხე“ (1985). ახალი წლის წინა ღამეს ერთ ავტობუსში აღმოჩენილი მგზავრები გარკვეულწილად ქმნიან საზოგადოების მიკრომოდელს, საზოგადოებისა, რომელიც უმიზნოდ, უსიხარულოდ და უსიყვარულოდ მიჰყვება ცხოვრების დინებას.

ფილმის დასაწყისში ვხედავთ სიცივისაგან გაყინულ, მოზუზულ ადამიანებს, რომლებიც რომელიღაც პერიფერიულ გაყინულ და ჭუჭყიან ავტოსადგურში ელოდებიან ავტობუსს. ყველა მათგანი ჩქარობს, ყველას უნდა, რომ ახალ წელს საკუთარ სახლში შეხვდეს. ამ სიჩქარესა და საკუთარ ყოველდღიურობაში ჩაკეტილ ადამიანებს არ სცალიათ ერთმანეთისთვის, მათ გულებში არ დარჩა ადგილი თანაგრძნობისა და სიყვარულისთვის. ზამთრის პირის გაყინული და ჭუჭყიანი პეიზაჟი თავიდანვე ტოვებს გათიშულობისა და მარტოობის განცდას. გათიშულობის შეგრძნებას ამ ადამიანების ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებაც აძლიერებს – პირველივე კადრებში ვხედავთ ცოლ-ქმრის ჩხუბს, იქვე ვიღაც სამი კაცი ურჩევს ერთმანეთს საქმეს, მოსაცდელ დარბაზში მსხდომი შემთხვევითი მგზავრებიც საკუთარ საფიქრალეებში არიან ჩაძირულები – ვიღაც ქალი წუხს, რომ ქმარი გაუწყრება დაგვიანების გამო, გამოსწორებელი ლოთი დადის აქეთ-იქეთ და ყველას ლანძღავს, ვიღაცები ბანქოს თამაშში კლავენ დროს, ასაკოვანი ქალი სხვის

⁶ გვახარია, გიორგი, რადიო თავისუფლება, 2020.

საუბრებს აყურადებს... არავის ყოფნის მოთმინება ერთმანეთთან ურთიერთობისთვის, პირიქით, ისინი აგრესიით არიან სავსენი.

ფილმში არ არის გამოკვეთილი ერთი კონკრეტული მთავარი გმირი, აქ სხვადასხვა სოციალური ფენის ადამიანებს მოუყრიათ თავი, ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან პროფესიითა თუ წარმომავლობით, სხვადასხვა დიალექტსა და კილოზე საუბრობენ. ავტობუსიდან ჩავდებული მგზავრის საძებნელად დაბრუნდებიან, იმ მგზავრის, რომელიც მანამდე თავადვე გააგდეს უაზრო აგრესიის გამო. წამიერად მათში თითქოს თანაგრძნობა, სინდისი და სინანული გაიღვიძებს. მაგრამ ეს მაინც ძალიან მყიფე, დროებითი ერთიანობაა. ფილმის ფინალში ჩვენ ავტობუსის მგზავრებს კვლავ გზაში ვტოვებთ, რადგან სიყვარულისა და სიბოროს გარეშე გათითოკაცებულმა და წინააღმდეგობის გაწევის უნარწარმეულმა ადამიანებმა შეუძლებელია გზა ერთად გალიონ და დანიშნულების ადგილამდე ანუ სახლამდე მიაღწიონ.

ნამდვილ მოვლენად და გარდაქმნის ეპოქის ერთგვარ სიმბოლოდ იქცა 1984 წელს რეჟისორ თენგიზ აბელაძის ფილმი „მონანიება“. ეს სურათი რეჟისორის ტრილოგიის მესამე ნაწილს წარმოადგენდა, მანამდე მას ჰქონდა გადაღებული „ვედრება“ (1967) და „ნატვრის ხე“ (1976), ამ სამ საკმაოდ განსხვავებულ ფილმს სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირების მარადიული თემები აერთიანებს.

აბელაძის ფილმი, მიუხედავად კონკრეტული ალუზიებისა, გარკვეულწილად იგავია, პირობითი ქალაქითა და გმირებით, რომელთა მიღმაც მთელი XX საუკუნის ქართული ისტორია იკითხება. კვდება ქალაქის ყოფილი თავი ვარლამ არავიძე, ძალიან გავლენიანი და პატივსაცემი პიროვნება. ვარლამის პომპეზურ დაკრძალვაზე მთელი ქალაქი მიდის მისთვის პატივის მისაგებად. მაგრამ იმავე ღამეს ვიღაც ამოთხრის ვარლამის გვამს საფლავიდან და ოჯახს ეზოში მიუგდებს. მას ხელახლა დაკრძალავენ. ასე რამდენიმეჯერ მეორდება, ვიდრე, ბოლოს და ბოლოს, დამნაშავეს არ ჩაუსაფრდებიან სასაფლაოზე და დაიჭერენ, მას თოფით დაჭრის ვარლამის შვილიშვილი ახალგაზრდა თორნიკე. ყველასთვის გასაოცრად, დამნაშავე აღმოჩნდება ქალი – ქეთევან ბარათელი, რომელიც სასამართლო პროცესზე ყვება თავისი ცხოვრების ამბავს და იმასაც, თუ ვინ იყო სინამდვილეში ყველასთვის პატივსაცემი ვარლამ არავიძე და რა გზებით მოიპოვა მან ძალაუფლება.

ქეთევან ბარათელის მოთხრობილს 1930-იან წლებში გადავ-
ყავართ, როდესაც ვარლამ არავიძე ქალაქის თავად დაინიშნა.
„მონანიების“ შემქმნელებმა საბჭოთა კინოში პირველებმა გაბე-
დეს სტალინის დროინდელი რეპრესიების შესახებ ასე ღიად სა-
უბარი. მხატვარ სანდრო ბარათელის ოჯახის ტრაგიკული თავგა-
დასვლისა და განადგურების ამბის ჩვენებით, მათ იმ ასი ათასო-
ბით უდანაშაულო ადამიანის ბედისწერა წარმოაჩინეს, რომლებიც
გადაასახლეს ან დახვრიტეს იმ წლებში, ხშირად ცრუბრალდებითა
და დასმენით. ფილმისადმი მიძღვნილ წერილში კინომცოდნე ტა-
ტა თვალჭრელიძე აღნიშნავს, რომ: „თითოეული გმირის, ეკრან-
ზე წამით გამოჩენილი პერსონაჟის ბედში ჩვენს საზოგადოების
მთელი ფენა შეგვიძლია ამოვიცნოთ“,⁷ მით უმეტეს, რომ სურათის
შემქმნელები სცენარზე მუშაობის პროცესში უამრავ ადამიანს შეხ-
ვდნენ, მათი ოჯახების ისტორიები მოისმინეს და შემდეგ ცალკეულ
ფრაზებად თუ ეპიზოდებად ჩართეს ფილმში.

რეჟისორი არავიძეების ოჯახის სამ თაობას გვიჩვენებს. მამა,
ვარლამი, რომელიც ვარეგნულადაც და შინაგანადაც XX საუკუნის
დიქტატორების ერთგვარი კრებსითი სახეა, შვილი - აბელი, კონ-
ფორმისტი, რომელსაც არ მოუწია ძალაუფლებისთვის ბრძოლა,
რადგან ყველა პრივილეგია მამამ მოუპოვა, თუმცა ის ყველაფერს
აკეთებს, რომ საზოგადოებაში საკუთარი მდგომარეობა შეინარ-
ჩუნოს და ბოლოს, შვილიშვილი, თორნიკე, რომელიც მოულოდ-
ნელად აღმოაჩენს, რომ ყველაფერი, რისიც მანამდე სჯეროდა,
სიკეთისა და ბოროტების გაგება, კარგისა და ცუდის გარჩევა ტყუ-
ილი ყოფილა. თორნიკესთვის აუტანელია ბაბუის მიერ ჩადენილი
ცოდვების ტვირთი, საკუთარი მშობლების გადარჩენის ინსტინქ-
ტით ნაკარნახევი კონფორმიზმი და წარსულზე თვალების დახუჭ-
ვა, ამიტომაც ის თავს იკლავს.

სწორედ თორნიკეს თვითმკვლელობამ გამოიწვია ყველაზე მე-
ტი განსჯა საზოგადოებაში. საბჭოთა ტელევიზიაში ეწყობოდა გა-
დაცემები, რომელთა მონაწილეები მსჯელობდნენ ამ თემაზე და
უმეტეს შემთხვევაში გმობდნენ ასეთ დასასრულს. ფილმის გან-
მავლობაში რამდენიმეჯერ ისმის კითხვა: „მკვდარი არ დავმარ-
ხოთ?“, ანუ, წარსული უკან არ მოვიტოვოთ? მაგრამ, თუ ვარლამის
გვამს არ ამოთხრი, ანუ წარსულს არ გაანალიზებ, თვალს დახუჭავ

⁷ თვალჭრელიძე, კინემატოგრაფიული, 1989, გვ. 32.

ჩადენილ დანაშაულზე და არხეინად გააგრელებ ცხოვრებას, შენ ამით საკუთარ მომავალს ანადგურებ. მონანიების გარეშე კი არ არსებობს განწმენდა და ახალი ცხოვრების დაბადება. მხოლოდ თორნიკეს თვითმკვლელობის შემდეგ მონანიებს აბელი და უკვე საკუთარი ხელით აგდებს მამის გვამს სანაგვეზე.

ერთი ოჯახის სამი თაობის ჩვენებით, თენგიზ აბულაძემ პრაქტიკულად, საბჭოთა საქართველოს მთელი ისტორია მოყვა, თავისი რეპრესიებით, ძალაუფლებისთვის ბრძოლით, შემგუებლობითა და კონფორმიზმით და ბოლოს გამოღვიძებით.

ფილმის პრემიერა შექმნიდან ორი წლის შემდეგ 1986 წელს შედგა და მას დიდი წარმატება ხვდა წილად. მოსკოვში მისი ჩვენებისას ადამიანები აცრემლებულები გამოდიოდნენ დარბაზიდან და მადლობას უხდოდნენ რეჟისორს სიმართლის თქმისთვის. 1987 წლის კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე „მონანიება“ სამი პრესტიჟული პრიზის მფლობელი გახდა, ეს იყო ფესტივალის „გრან პრი“, ფიპრესის ჯილდი და ეკუმენისტური ჟიურის პრიზი.

1980-იანი წლების მეორე ნახევარი ქართულ კინოში, საბჭოთა კავშირში მიმდინარე „გარდაქმნისა და საჯაროობის“ პროცესების პარალელურად გარკვეული ცვლილებები მოხდა. ახალმა დრომ ახალი გმირები, თემები და პრობლემატიკა გააჩინა. როგორც კინოს ისტორიკოსი ზვიად დოლიძე აღნიშნავს: „ნელ-ნელა გაქრა ეკრანებიდან ქართული კინოსათვის სახასიათო ისეთი ჟანრები, როგორებიცაა მელოდრამა და კომედია. მათი ადგილი დაიკავეს ფსიქოლოგიურმა და სოციალურმა დრამებმა“.⁸

ასეთი ახალი დროის, საკუთარი გზის მაძიებელი გმირია რეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილი ფილმის „საფეხური“ (1985) პერსონაჟი ალექსი. მას არ სურს ისარგებლოს მამის კავშირებით და კარიერის გაკეთების ჩვეული გზა გაიაროს, უნდა ყველაფერს დამოუკიდებლად მიაღწიოს, ამიტომაც მიდის სახლიდან და ცალკე ბინას ქირაობს. უკვე ამ სურვილის გამო გამოიყურება ის „უცნაურად“ თავისი მეგობრების თვალში. სამსახურის ძიების მისი მცდელობები ცუდად დასწავლილი მუსიკალური გამებივით მეორდება. ფილმის მანძილზე ალექსი რამდენჯერმე მიდის რომელიღაც ბოტანიკის ინსტიტუტის დირექტორთან და ყოველ ჯერზე ერთსა და იმავე პასუხს ისმენს, იმის შესახებ, რომ ის საუკეთესო

⁸ დოლიძე, ქართული, 2004, გვ. 158.

კანდიდატურაა არსებულ ვაკანსიაზე და არაფერი აქვს სანერვიულო. თავად დირექტორი კი ამ შეხვედრებისას ყოვლად გაურკვეველი საქმეებით არის დაკავებული, ან ფურცლებს ხევს წიგნიდან ან საჭაერო ბუშტებს ბერავს.

მთელი ფილმის განმავლობაში ხდება ერთმანეთის მსგავსი დიალოგებისა და სიტუციების მცირე ვარიაციებით გამეორება. ალექსის მამა და დედინაცვალი თითქმის იდენტურ საუბრებს მართავენ მისი შემდგომი ბედის შესახებ, მათი ფრაზებიც კი მეორდება. ნაქირავებ ბინაში განუწყვეტელივ იჭრებიან სხვადასხვა ადამიანთა ჯგუფები ერთი და იმავე კითხვებით. ალექსის მეგობრებიც, რომლებიც თითქმის სულ მის ბინაში ტრიალებენ, უაზროდ არსებობენ, მათი საუბრები დაცლილია არსისგან, ქმედებები კი მიზნებისგან. როგორც კინომცოდნე ლელა ოჩიაური აღნიშნავს: „ფილმში განუწყვეტელი ქაოსია. მიმოსვლა, მოძრაობა. ერთი შეხედვით, უსაქმოდ არავინ ჩერდება. მაგრამ იმდენად არაფრისმთქმელი და არაფრისმომტანია ეს ფუსფუსი, რომ იქმნება შეჩერების, გაყინულობის შთაბეჭდილება... აქ არ არსებობს, არ ჩანს ადამიანის ბედით ჭეშმარიტი დაინტერესება. ალექსის ბინაში ახალგაზრდები, ნაცნობები და უცნობები იკრიბებიან. უაზროდ საუბრობენ, უაზროდ უსმენენ მუსიკას“.⁹

თავად მსახიობებიც ხაზგასმულად განყენებული და გულგრილი სახის გამომეტყველებით თამაშობენ, ისე, რომ მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვები თითქოს საკუთარ აზრს კარგავენ.

კლასტროფობიამდე მისული უჭაერობის განცდას ტოვებს თავად ფილმის ატმოსფერო, სადაც მოქმედება ერთხელაც არ გადის გარეთ და ძირითადად ძველებური ავეჯითა და მცენარეებით გადატვირთულ ბინაში ვითარდება. გოგი გვახარიას შეფასებით, ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმი გამოხატავს დროს, ე.წ. „ზასტოის“ ეპოქას, სწორედ ამ უძრავობას გაურბის ალექსი მთაში და მაყურებელიც მასთან ერთად პირველად დააღწევს თავს ამ ჩაკეტილ გარემოს.

ფილმის ფინალში ვხედავთ მთის ბილიკზე მიმავალ ალექსს. გზად, მას ჩემოდანზე ჩამომჯდარი კაცი ხვდება, რომელიც რაღაცას ჭამს კონსერვის ქილიდან. ალექსის წასვლის შემდეგ ეს კაცი იღებს თავის ჩემოდანს და ბილიკზე დაშვებას იწყებს, შეიძლება

⁹ ოჩიაური, საფეხური, 1988, გვ. 17.

ის სწორედ იქიდან მოდის იმედგაცრუებული, სადაც მიემართება ალექსი საკუთარი თავის საპოვნელად, მაგრამ როგორც ლელა ოჩიაური აღნიშნავს: „თვით სურვილი, მცდელობა რაღაც გააკეთო, გზა მოძებნო უკვე ნაბიჯია, უკვე აქტია, რადგან ამან შენთვის თუ არა, შეიძლება სხვისთვის გამოიღოს შედეგი“.¹⁰

1980-იან წლებში შექმნილი ქართული ფილმები ცხადყოფს, რომ ქართულ კინოში ზუსტად აისახა ის გზა, რომელიც თავად საქართველომ გაიარა ამ ათწლეულის განმავლობაში, მეტიც, კინომ ბევრი მოვლენა იწინასწარმეტყველა კიდევაც. ამიტომაც ძნელია არ დაეთანხმო რეჟისორ ელდარ შენგელაიას, რომელიც აღნიშნავს, რომ: „ქართულმა კინომ დამოუკიდებლობა უფრო ადრე მოიპოვა, ვიდრე ჩვენმა ქვეყანამ – სახელმწიფოებრიობა“.¹¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი, თბ., 1989.
- გვახარია გ., თენგიზ აბულაძე – 80, რადიო თავისუფლება, 2004. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1533817.html> 10/03/2026
- გვახარია გ., გიორგი შენგელაიას სახიფათო მოგზაურობა, რადიო თავისუფლება, 2020. <https://tinyurl.com/bdf2hyue> 10/03/2026
- დოლიძე ზ., ქართული კინო, თბ., 2004.
- ელდარ შენგელაია – კინორეჟისორი, რადიო თავისუფლება, 2013. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/liberty-diaries-eldar-shengelaia/24891868.html> 10/03/2026
- თვალჭრელიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., 1989.
- ოჩიაური ლ., საფეხური, თბ., 1988.

¹⁰ ოჩიაური, საფეხური, 1988, გვ. 16.

¹¹ რადიო თავისუფლება, ელდარ, 2013.

Tamta Turmanidze,
PhD in Art, Assistant Professor
Shota Rustaveli Theater and Film Georgian State University

GEORGIAN CINEMA OF THE 1980S: FEARS, HOPES, AND PREMONITIONS

Keywords: Soviet Georgian film history, Tengiz Abuladze, Eldar Shengelaia, Giorgi Shengelaia, political allegory, cultural prophecy, repentance.

Abstract

This article examines Georgian cinema of the 1980s as a cultural and historical phenomenon intimately tied to the final decade of the Soviet Union. The period coincides with the so-called „Era of Stagnation“ (zastoi) under Leonid Brezhnev, during which the Soviet system projected surface stability while concealing deep economic and ideological crises. Drawing on the concept – attributed to Sergei Eisenstein by film critic Gogi Gvakharia – that the artist must function as a prophet who senses the movement of history, the article argues that key Georgian films of this decade did precisely that: they anticipated, through allegory, metaphor, and satire, the political and social upheavals that would follow.

Two films released in 1984 stand as the central objects of analysis. Giorgi Shengelaia’s *A Young Composer’s Journey* is set in the aftermath of the suppressed 1905 revolution and follows a naive folklore collector, Nikusha Chachanidze, whose innocent travels through the Georgian countryside gradually expose a society paralyzed by fear. Villagers, crushed under surveillance and repression, project onto him the role of a messianic liberator – a „false hope“ born of inertia and despair. Punitive squads follow in his wake, destroying everyone he has visited with escalating brutality. Writer Akaki Bakradze described the film’s atmosphere as „tranquility filled with the anticipation of evil“. The film’s finale – in which all of Nikusha’s hosts, noble and innocent, are marched to

execution - delivers a stark warning: passive endurance and waiting for a savior offer no protection. The film was awarded the Silver Bear at the Berlin International Film Festival.

Eldar Shengelaia's *Blue Mountains, or An Unbelievable Story*, takes a different approach, deploying grotesque satire to depict a publishing house where no one actually works. The protagonist Soso endlessly circulates between editors' offices in pursuit of a verdict on his novel - but finds only a universe of bureaucratic absurdity: an editor obsessed with French lessons, another perpetually planning vacation, a director forever away at banquets, and a mysterious employee named Givi who is never present. The building's constantly broken elevator becomes a symbol of systemic dysfunction, while the film's cyclical, rondo-like structure - seasons change beyond the windows as Soso's manuscript remains unread - mirrors the stagnation of the Soviet apparatus. Upon its 1984 release, audiences read it as a comedy about workplace idleness; with hindsight, film critic Gogi Gvakharia identifies it as a prophetic allegory for a state system on the verge of collapse - one whose inhabitants cannot perceive the approaching catastrophe. The film ends with the building literally crumbling.

The article gives particular attention to Tengiz Abuladze's *Repentance* (1984, released 1986), the final part of a trilogy that includes *The Plea* (1967) and *The Wishing Tree* (1976). Set in a fictional city with deliberately stylized characters, the film follows the repeated exhumation of a recently buried city patriarch, Varlam Aravidze, by a woman, Ketevan Barateli, who proceeds to reveal at trial the true nature of his tyrannical rule and its devastating impact on her family during the Stalinist purges of the 1930s. For the first time in Soviet Georgian cinema, the repressions of the Stalin era were addressed with such directness.

Through three generations of the Aravidze family - the dictatorial father Varlam, the conformist son Abel who passively inherits and preserves his father's legacy, and the grandson Tornike who, upon discovering the truth, takes his own life, unable to bear the weight of inherited guilt - Abuladze traces the full arc of Soviet Georgian history: terror, accommodation, and eventual awakening.

Film scholar Tata Tvalchrelidze notes that every character, however briefly glimpsed, embodies an entire social stratum. The film poses a central philosophical question: can a society that buries its crimes and avoids reckoning ever achieve renewal? Repentance suggests that without genuine repentance and confrontation with the past, no regeneration is possible. Premiered during the glasnost era, the film moved audiences to tears in Moscow and won three prizes at the 1987 Cannes Film Festival: the Grand Prix, the FIPRESSI Prize, and the Ecumenical Jury Prize.

Two further films extend the thematic scope of the analysis. Rezo Esadze's *The Nylon Christmas Tree* (1985) uses the confined space of a bus on New Year's Eve to construct a social microcosm. Passengers from varied backgrounds and regions - initially hostile, atomized, and indifferent to one another - momentarily rediscover solidarity when they return to search for a fellow traveler they had themselves driven away. Yet this unity remains fragile and transient; the film closes with the group still on the road, unable to reach home. The frozen, grimy landscape and atmosphere of mutual aggression diagnose a society incapable of collective action in the absence of warmth and genuine human connection.

Alexander Rekhviashvili's *The Step* (1985) follows a young man, Alex, who refuses to use his father's connections and strikes out independently - only to encounter an endless, Kafkaesque loop of identical conversations, unreturned promises, and purposeless social interactions. The film's claustrophobic interior setting - an apartment cluttered with old furniture - embodies the stagnation of the era. Film scholar Lela Ochiauri notes that despite the constant movement of characters, the overall impression is one of paralysis. Yet the film's conclusion, in which Alex sets off alone into the mountains, offers a qualified affirmation: the very act of seeking, even if inconclusive, constitutes an act of agency.

The article concludes that Georgian cinema of the 1980s constitutes a remarkably coherent body of prophetic and critical art. Operating within the constraints of Soviet censorship through the strategies of temporal distancing, allegorical displacement, and ironic indirection, these filmmakers succeeded in giving form to the fears, stagnations,

and latent desires for transformation that characterized their society. Film historian Zviad Dolidze notes that by the decade's second half, the characteristic Georgian genres of melodrama and comedy had given way to psychological and social drama - a formal shift mirroring the intensification of the historical moment. As Eldar Shengelaia has observed, Georgian cinema achieved its independence before the Georgian state reclaimed its sovereignty - a testament to the enduring capacity of cinema to sense and speak, what history has not yet made visible.