

Lela Ochiauri

ლელა ოჩიაური

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Georgia, Tbilisi

საქართველო, თბილისი

## Soviet Reality, „General Line“ and „Artistic“ Forgery in Georgian Cinema of the 30s

### საბჭოთა რეალობა, „გენერალური ხაზი“ და „მხატვრული“ ნაყალბევი 30-იანი წლების ქართულ კინოში

At the turn of the 1920s and 1930s, the framed and ideologised Georgian art was violated like flying comets by the flashes of individuals and small "artistic associations" and the brilliance of their created works of art. Since 1932, the authorities of the SU, laid the foundation for a new and comprehensive ideology, "method of description" and legalized it as a universal mandatory "rule" – Socialist Realism. "Social order", didacticism, straight-line propaganda, as well as limitation of themes, artificiality of conflicts and characters, over-simplification, fakeness and lies became the main issue. All the doors of free thinking, personal will, creative expression were closed.

**Key words:** Socialist realism, Stalin, ideologue, propaganda, censorship.

**საკვანძო სიტყვები:** სოციალისტური რეალიზმი, სტალინი, იდეოლოგია, პროპაგანდა, ცენზურა.

XX საუკუნის 20-30-იანი წლების მიჯნაზე, ჩარჩოებში მოქცეულ, იდეოლოგიზებულ ქართულ (საბჭოთა) ხელოვნებას კომეტების ქროლვასავით მაინც არღვევდნენ ინდივიდებისა და მცირერიცხოვანი „არტისტული გაერთიანებების“ ნათებები და მათი შექმნილი ხელოვნების ნიმუშების ბრწყინვალეობა. ხელოვნებისა და ხელოვანების „სრულფასოვანი“ დევნისთვის, ბოლშევიკებს, „ახალი ქვეყნის შენების“ საწყის ეტაპზე, ნაკლებად ეცალათ (ჯერ სხვა „ხალხის მტრები“ ჰყავდათ გასანადგურებელი) და არც ცენზურას ჰქონდა ბოლომდე ჩამოყალიბებული მყარი ორიენტირები.

1932 წლიდან, ოფიციალურად (თუმცა პროცესები დაწყებული იყო) ხელისუფლებამ, მაქსიმ გორკის იდეითა და კარნახით, ყოვლისმომცველ იდეოლოგიას, ახალ მეთოდოლოგიურ კურსს, „აღწერის მეთოდს“ ჩაუყარა საფუძველი და სავალდებულო „წესად“, ერთადერთ ფორმად დააკანონა – სოციალისტური რეალიზმი. ყველაფერი გააკეთა მის დასანერგად, დასამკვიდრებლად, შემოქმედებითი თავისუფლები ნებისმიერი მცდელობის „ფორმალისტურად“ გამოსაცხადებლად და კულტურაში რეპრესიების დასაწყებად.

საბჭოთა კინოში მთავარი გახდა – „სოციალური დაკვეთა“, დიდაქტიკა, სწორხაზოვანი პროპაგანდა, რასაც თემატიკის შეზღუდვა, კონფლიქტებისა და ხასიათების ხელოვნურობა, სქემატურობა, სიყალბე მოჰყვა. ამ პროცესებმა მნიშვნელოვნად შეცვალეს ქართული კულტურის/კინემატოგრაფის დინების კალაპოტი. დაიწყო სუროგატული, ფსევდოხელოვნების ხანგრძლივი ეპოქა. თავისუფლებისა და თავისუფალი აზროვნების, პიროვნული ნების, შემოქმედებითი გამოხატვის ყველა კარი დაიკეტა. ყველა ფარდა დაეშვა.

ცენზურამ და იდეოლოგიამ, თანმდევმა მოვლენებმა ადამიანების ბედზე, ხელოვნების განვითარების პროცესებზე, 30-იანი და შემდგომი წლების ქართული კინოს ტენდენციებზე, კინოს გარემოვლენებზე მოახდინეს გავლენა. ეს ყველაფერი წინ უძღოდა და იწვევდა – ერთთა აღიარებას, წარმატებებს, კარიერულ მიღწევებს, აღზევებას და უმეტეს შემთხვევაში, მეორეთა – დევნას, დასმენებს, ბრალდებებს, დაგმობასა და რეპრესიებს, შემოქმედებით, მორალურ და ფიზიკურ განადგურებას.

ასეთი მოცემულობისა და რეალობის, ორი ასეთი შემთხვევის მეტყველი ამბავია მოქცეული ორი რეჟისორის, ორი კინომოვლენის – ნუცა ლოღობერიძისა და მიხეილ ჭიაურელის – ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით ბიოგრაფიასა და ფილმებში, რომლებიც, მათდა უნებურად და სახელმწიფოს გადაწყვეტილებით, ურთიერთსაპირისპირო პოზიციებზე, რადიკალური ბედის აღმოჩნდნენ. პირველმა – პირველმა საბჭოთა კინორეჟისორმა ქალმა – რეპრესიების, ბოლშევიკური ტერორის მსხვერპლის ხვედრი გამოსცადა. მეორემ – ქართული კინოს ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა – ყველა პრივილეგია, ხელშეწყობა და დიდება მიიღო და პატივი ერგო, გარკვეულ დრომდე, ყოფილიყო „პირველი“.

XX საუკუნის საბჭოთა საქართველოში (სსრკში), 30-50-იან წლებში ისტორია იწერებოდა ასახული სინამდვილის ყველა არსებულ კითხვაზე მზა პასუხით, რეალური სიუჟეტი უკვე წინასწარ განსაზღვრულ დასკვნებსა და რეზიუმეებთან იყო შეთანხმებული, საჭირო იყო არა მხოლოდ დიდი ტყუილი, არამედ ახალი მითოლოგია და გაჩნდა ახალი, რევოლუციური ხელოვნება, რომელმაც ყველასა და ყველაფერს „სათანადო“ ადგილი მიუჩინა.

გარდამავალ პერიოდში, როდესაც ძალა ჰქონდა დაკარგული ტრადიციულ იდეალს, სამყაროს ტრადიციულ სურათსა და ცხოვრების შესაბამის წესრიგს, ისე რომ, ახალი ჯერ არ ჩანდა, ადამიანის ცხოვრება, მისი ყოფნა არსებითად ფერხდებოდა და სამყარო მისთვის პრინციპულად უცხო გახდა.

ახალი მითების, ახალი ლეგენდარული სინამდვილის (სოციალისტური რეალიზმის) ჩამოყალიბებლად კი, საჭირო იყო ახალი გმირების შექმნა, რომლების ანალოგი ძველ, უკვე ჩამოყალიბებულ, საუკუნეებგამოვლილ სახეებში არსებობდა და გაჩნდნენ – წინასწარმეტყველი რევოლუციონერები და მათი მოციქულები, რაინდი მხედართმთავრები და მათი საჭურველმტვირთავები, მტრები და უწმინდურები, ახალი ხალხი, ახალი მორალი, ახალი დემონები, ახალი გმირები...

*„ადამიანი პასუხს აგებს არამხოლოდ იმაზე, რაც უნდოდა, არამედ იმაზეც, რისი გაკეთებაც მოუხდა საკუთარი ნამოქმედარის შედეგად, თუმცა კი, არანაირი შესაძლებლობა არ ჰქონია, განეჭვრიტა ეს შედეგები და მით უმეტეს, თავიდან აეცილებინა ისინი“* (Bonnard, 1957, <http://www.questia.com/>)

ქართველი ქალი რეჟისორების „ბიოგრაფია“ (ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირისა და ბევრი ხელოვანის) დრამატული და ფიზიკური თუ მორალური მსხვერპლი იწყება. იწყება ნუცა (ნინო) ლოღობერიძიდან (ხუციშვილი) – პირველი ქართველი კინორეჟისორი ქალის, ქალი კინორეჟისორის გადაღებული პირველი საბჭოთა მხატვრული ფილმის ავტორის ბედისწერიდან. პირადი, პროფესიული, ბედნიერი, წარმატებული და, მალევე, წინააღმდეგობებითა და ტკივილით შეცვლილი ამბიდან, რომელიც საერთო ისტორიადაც შეიძლება მივიღოთ – ადამიანების, საზოგადოების, ხელოვნების, კინემატოგრაფისტებისა თუ ფილმების... საბჭოთა ტოტალიტარულ სახელმწიფოში.

ნუცა ლოღობერიძემ სამი ფილმის (1928-1934 წლებში, ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არსებული ინფორმაციითა და დოკუმენტურად დადასტურებით) გადაღება მოასწრო თუ მოახერხა: დოკუმენტურის – „მათი სამეფო“ (1928), მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად, დოკუმენტურ-მხატვრულის – „ბუბა“ (1930) და მხატვრულის – „უქმური“ (1934). ეს ფილმები დიდხანს „ელოდნენ“ ცხოვრებაში – შინ – ეკრანზე – დაბრუნებას.

„ბუბა“ რამდენიმე წლის წინათ გიორგი ლეონიძის სახელობის ლიტერატურის მუზეუმის დირექტორმა, ფილოლოგმა, გერმანისტმა ლაშა ბაქრაძემ კინოსტუდიაში საარქივო მასალებზე მუშაობისას შემთხვევით აღმოაჩინა. მანამდე „ბუბას“ სხვა ასლი, ცალკეული ფრაგმენტების გარდა (ეროვნული არქივი) საქართველოში არსად არსებობდა/იმეზობოდა.

ასევე, რამდენიმე ათეული წელი დაკარგულად ითვლებოდა ნუცა ლოღობერიძის, 1934 წელს გადაღებული 56-წუთიანი, 6-ნაწილიანი ფილმი „უქმურიც“. მის შესახებ მხოლოდ მწირი დოკუმენტური ჩანაწერებით, საარქივო მასალებით, საგაზეთო და საჟურნალო პუბლიკაციებითა და ფოტოებით შეიძლებოდა ზედაპირული მსჯელობა. ვიდრე საქართველოს ეროვნული კინოცენტრმა 2014 წელს არ დაიწყო ხანგრძლივმოქმედი, ქართული ფილმების რუსეთის ფილმოფონდიდან სამშობლოში დაბრუნების, გაწმენდის, აციფერის პროექტი (ეს პროექტი დღეს, პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, ბუნებრივად გაჩერებულია). შინ დაბრუნებულ რამდენიმე ფილმს შორის ერთ-ერთი პირველი სწორედ „უქმური“ აღმოჩნდა.

ნუცა ლოღობერიძე რეპრესირებული იყო. 10 წელი გადასახლებაში გაატარა. სპეციალიზებულ ბანაკში „ჩესეირებისთვის“ (член семьи изменника родины) და, ბუნებრივია, „ხალხისა და სამშობლოს მტრის ოჯახის წევრის“ (სწორედ ასეთი ბრალდებით იყო გადასახლებული, ათასობით სხვა ქალის მსგავსად), რომლის შემოქმედებას, ინფორმაციას მის შესახებ და თვით სახელსაც, ცხადია, განსაკუთრებული სისასტიკითა და შეუბრალებლად „დაივიწყებდნენ“, მოსპობდნენ და გაანადგურებდნენ.

*„25-26 წლის გოგოსთვის ახლაც ძნელია კინოწარმოებაში დამკვიდრება და მაშინ რამდენად რთული უნდა ყოფილიყო კაცების სრულ გარემოცვაში მუშაობა. 1928 წლის ივნისში შედგენილ სახკინმრეწვის თანამშრომელთა სიაში ის ერთადერთი ქალია და შემთხვევითი არაა მბეჭდავის შეცდომა – ლოღობერიძე ნინო ბართლომეს ძე (!)“; – წერს ლაშა ბაქრაძე (ბაქრაძე, 2007, გვ. 16).*

ნუცა ლოღობერიძე რეჟისორი 25 წლის ასაკში გახდა. იმ წლებშივე ძმის, რაჟდენ ხუციშვილის ოჯახში გაიგნო რძლის ძმა ლევან ლოღობერიძე – ახალგაზრდა პარტიული მუშაკი და ცოლად გაჰყვა. შემდეგ, იმ პერიოდის პრაქტიკის მიხედვით, სწორედ თანაპარტიელებისა და თანამოაზრეების მიერ სიკვდილით დასჯილი ლევან ლოღობერიძის ცოლობა აღმოჩნდა ნუცა ლოღობერიძისთვის განაჩენის გამოტანის საფუძველი. თითქოს „ჩვეულებრივი“ ისტორიაა, სადღაც სენტიმენტალურიც, მელოდრამატული სურნელითა და სევდისმომგვრელიც. მის მიღმა კი, როგორც ერთი პიროვნების, ასევე მთელი ქვეყნის ისტორია და ბედიც თითქოს ილანდება, ისტორიის მთელი ტრაგიზმი, შემზარაობა და უსამართლობა, რომელიც ქართული საზოგადოების უდიდესმა ნაწილმა საკუთარ თავზე ტანჯვით გადაიტანა.

2011 წელს გამომცემლობა „ინტელექტმა“ გამოსცა ნუცა ლოღობერიძის მოთხრობების კრებული „ბედნიერების მატარებელი“, რომელიც გადასახლებაში დაწერილ ექვს მოთხრობას აერთიანებს და კინორეჟისორ ლანა ლოღობერიძის წინათქმით იხსნება.

*„ციხიდან მამამ წერილი მოსწერა დედას (მისი ორი ბარათი, რომელიც მივიღეთ, პაპიროსისთვის ახეულ ქაღალდზე იყო დაწერილი და გასარეცხად გამოგზავნილი ტანისამოსის სარჩულში ჩამალული): დაწერე, რომ დაშორებული ხარ ჩემთან და დაჭერას გადარჩებიო. ლანაზე იფიქრე და დაწერეო. თვითონ მართლაც ასე დაწერა ციხეში შედგენილ ავტობიოგრაფიაში. დედამ ეს არ გააკეთა, ვერ გადადგა ნაბიჯი, რომელიც ალბათ ათი წლის საშინელებას გადაარჩენდა, რადგან თვლიდა, რომ ამის მორალური უფლება არ ჰქონდა. რომ ვალდებული იყო, თავისი სინდისის წინაშე, მამასთან მისი სასჯელი გაენაწილებინა. მონანიება! დედისთვის ეს სიტყვა ღრმა და ძალიან პირადი მნიშვნელობით იყო სავსე. მას უნდა მოენანიებინა მისი მეუღლის ბოლშევიკური მრწამსი, რომელსაც თვითონ არასოდეს იზიარებდა... როგორ, რითი? ალბათ მხოლოდ ციხით და გადასახლებით“ (ლოღობერიძე, 2011, გვ. 7).*

ნუცა ლოღობერიძემ რეჟისორობა დოკუმენტური კინოთი დაიწყო და პირველი ფილმი, რომელზეც მიხეილ კალატოზიშვილთან ერთად იმუშავა, 1928 წელს, „მათი სამეფო“ (იგივე „18-28“) იყო. ის საქართველოს სამწლიანი დამოუკიდებლობის პერიოდში გადაღებულ ქრონიკაზეა აწყობილი, რომელსაც ავტორები შემდგომი წლების ორიგინალურ კადრებს უპირისპირებენ. ასახავენ მოვლენებს, რომლებიც საქართველოში 1918-1921 წლებში და შემდგომ, 1928 წლამდე (როდესაც

ფილმია გადაღებული) ხელისუფლებაში ბოლშევიკების მოსვლიდან განვითარდა. იმ პერიოდის კინოსტილისტიკის მთავარი ხაზებიც გავლებული და იდეოლოგიური მოთხოვნების პრინციპებიც უკვე ფეხმოკიდებულია.

„ბუბა“ – ჟანრობრივ-თემატურ-იდეოლოგიური განსაზღვრებით, „კულტურფილმი“ („კულტურფილმს“ სხვადასხვა თემატიკისა და სახეობის შემეცნებით, პროპაგანდისტულ, სააგიტაციო ფილმებს უწოდებდნენ), 5-ნაწილიანი დოკუმენტურ-სადადგმო კინოსურათი, ნუცა ლოლობერიძის სცენარითვეა გადაღებული. მხატვარია დავით კაკაბაძე, ოპერატორი – სერგო ზაბოზლაევი, მონაწილეობენ ქუთაისის თეატრის მსახიობი პეტრე ჭიჭინაძე და რაჭის სოფელ ღების მცხოვრებლები.

ბუბა რაჭის ერთ-ერთი უმაღლესი და თოვლიანი მწვერვალი და მდინარეა (2023 წელს, აგვისტოში შოვის ტრაგედია სწორედ ბუბას ადიდებამ გამოიწვია. მდინარის ადიდების დოკუმენტური კადრები ნუცა ლოლობერიძის ფილმის ცენტრალური ეპიზოდებია). მას უკავშირდება ფილმის სახელწოდებაც, ბუნების სიპირქუშის, სტიქიის უმართაობისა და ადამიანების ბედზე ბუნებრივი პირობების მძიმე შედეგების მეტაფორულობაც.

თხრობა თავისებური ფორმით ვითარდება – რაჭის ბუნებითა და პეიზაჟებით ტურისტიკტება, რომელიც აქეთ-იქით მიდი-მოდის, წყაროს წყლით ბუნების სადღეგრძელოს სვამს, მოსახლეობის ცხოვრებას ეცნობა და ექსპრესიულად გამოხატავს აღფრთოვანებას. მისი „შთაბეჭდილებები“ სააგიტაციო შინაარსის ტიტრების მონაცვლეობითაა „გახმოვანებული“, რომლებსაც შეფარული ირონია დაჰკრავს და ამავე დროს, პოლიტკორექტულია, რადგან დროის „მთავარ სათქმელს“ პასუხობს.

დავით კაკაბაძემ, ისევე, როგორც „ჯიმ შვანთეში“, მნიშვნელოვნად განსაზღვრა „ბუბას“ ვიზუალური, მხატვრული სახე. რეჟისორი მხატვართან და ოპერატორთან ერთად იყენებს მონტაჟურ-პოეტური კინოს სტილისტიკას (რომელიც იმდროინდელ ქართულ თუ ევროპულ-ამერიკულ კინოში ახალი აღმოჩენილი იყო და მკვიდრდებოდა), აქცენტს აკეთებს ფილმის პლასტიკურ გადაწყვეტაზე. რაკურსები, ხედების და გადაღების წერტილების, მონტაჟური წყობის მონაცვლეობა, სპეციფიკური განათება, თხრობის მანერა, პორტრეტები, ტიპაჟები, ეთნოგრაფიული ეტიუდები, წაფენები, დიაგონალური კადრები – ყველა ის მხატვრული ელემენტი, რომელიც კინემატოგრაფიული სტრუქტურის შესაქმნელად „გამოიყენება“.

„ბუბა“ მაყურებელს აცნობს რაჭას, მის ბუნებას, სამკურნალო წყლებს და ასე შემდეგ. მეორე მხრივ, ასახავს ღების, რეგიონის, ზოგადად, მთიანეთისა და კიდევ უფრო ზოგადად, „ძველი“ საქართველოს მძიმე ყოფას. სოციალურად და ფიზიკურად რთულ ცხოვრებას, ძველს ახალი საქართველო ცვლის. თუ მანამდე გლეხები, სოფლის მცხოვრებლები, დიდიან-პატარაანად, იძულებულნი იყვნენ მუხლჩაუხრელად ემუშავათ, დედებს შვილებისთვის არ ეცალათ, რადგან შრომით იყვნენ დაკავებულნი, მამები შეშის საჭრელად, სარჩოს საშოვნელად, ოჯახებიდან შორს დიდი ხნით მიდიოდნენ, მათი სოფლის ნათესებს კი მეწყერი და წყალდიდობა აჩანაგებდა, ახალმა საქართველომ ეს ყველაფერი წარსულში დატოვა.

ბუნება „მოთვინიერდა“, ააშენეს ჰესები, კაშხლები, კურორტები, სანატორიუმები, მშრომელებმა კომფორტულ პირობებში საგზურებით დასვენება, სამკურნალო წყლების სმა დაიწყეს და გაჭირვება დაივიწყეს. ბავშვებმა კი შრომის, ჭინჭრის კრეფის, ხელების დასუსხვის, დედებზე ოცნებისა და მამების მონატრების ნაცვლად, გართობის, მხიარულების, დროსტარების, ცეკვა-თამაშისა და სიცილის უფლება მოიპოვეს, წვალების, ტანჯვისა და ტირილის საპირისპიროდ.

ხერხი – ძველისა და ახლის დაპირისპირება – საბჭოთა კინოს პირველი 20-წლეულისთვის დამახასიათებელი, აზრობრივ-იდეოლოგიურ საფუძველზე დამყარებული სავალდებულო ფორმა და ტენდენცია იყო. საბჭოთა ადამიანებს უნდა დაენახათ, რა მშვენიერი ცხოვრება მოუტანა მათ ახალმა დროებამ და რეჟისორებს მათთვის ეს ყველაფერი უნდა ეჩვენებინათ.

ნუცა ლოლობერიძე ამ მხრივაც – როგორც რეჟისორი – თავისი ეპოქის მსხვერპლი იყო და უნდა დამორჩილებოდა ცენზურის დირექტივების „ბედის ძალას“, რომელსაც შემაკავებელი ჯებირები არ გააჩნდა, ერთადერთი გამოსავლის გარდა – იდეურ კაბალასთან, XX საუკუნის 30-იანი

წლების პირველ წლებამდე, მხატვრული ამოცანების, წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხების, პლასტიკური თუ შემოქმედებითად ესთეტიზებული ხელოვნების ნიმუშებით, ხერხებით დაპირისპირებით. „ბუბა“ სწორედ ამგვარი „დაპირისპირებისა“ და შემოქმედებითი ძიებების ნიმუშია.

„უქმურს“ 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 პროპაგანდისტის 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, რომელსაც უქმურს (ადგილობრივ დიალექტზე ციება) უწოდებენ, რაც მალარიას იწვევს. გაუნათლებელ და ლეგენდების, ილუზიების სამყაროში მცხოვრებ ადამიანებში კი ცრურწმენას უკავშირდება – გომბეშობის ბოროტი მწვანე დედოფლისა და მისი ძალით ხალხზე თავსდატეხილი ავადმყოფობით სასჯელის შესახებ. მალარიის (ძველი ცხოვრების) დასამარცხებლად, ჭაობის დასაშრობად კი, ხელისუფლება არხის გაყვანას იწყებს.

პარალელურად ვითარდება კლასობრივი დაპირისპირების ხაზი – საბჭოთა ხელისუფლების მტრებს, რომლებსაც აქ კულაკი ასახიერებს. ბოროტი კულაკის (მავნებლის) ავი მიზნებისა და ინტრიგების მსხვერპლ ახალგაზრდა პროგრესულ გლეხს კი, რომელსაც „ხალხის მტერი“, „მავნებელი“ ჭაობებში შეიტყუებს, კომკავშირელები გადაარჩენენ. შესაბამისად, „ახალი გვარდია“, ახალი სახელმწიფოს შვილები – ახალი გმირები – ამარცხებენ წარსულის გადმონაშთებს და ახალი ქვეყნის აღმშენებლობისთვის იღვწიან.

ასეთი იყო არაერთი საბჭოთა კინონაწარმოების იდეოლოგიური სქემა, რომლის ჩარჩოებსაც, 30-იან წლებში, ვერცერთი ხელოვანი ვერ გადაურჩა. მაგრამ ნუცა ლოლობერიძის (სხვა დიდი რეჟისორების – ნიკოლოზ შენგელაიას, მიხეილ კალატოზიშვილის, მიხეილ ჭიაურელის, კოტე მიქაბერიძის, დავით რონდელის) ფილმების მხატვრული გადაწყვეტა, მისი გამოცდილება „ბუბაზე“ მუშაობისას, პლასტიკური ამოცანების დასახვა და გადაჭრა, საინტერესო სახვითი მხარე, მეტაფორული სახეები და სიმბოლოები, კადრის არაორდინარული კომპოზიციები გამოარჩევს „უქმურს“ (ისევე, როგორც „ბუბას“) ანალოგიური თემატიკის, მიმართულების პროპაგანდისტული კინოსურათებისგან.

ზუსტად იმ წელს, 1938-ში, როდესაც საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირში რეპრესიებმა – დახვრეტილების, საპრობილევებში გამომწყვდეულების, „გულაგის“ ბანაკებში გადასახლებულების, მორალურად განადგურებულების, ხალხის მტრების, მათი ოჯახების წინააღმდეგ მიმართულმა წითელმა ტერორმა – კულმინაციას მიაღწიეს, ქართული კინოს ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა მიხეილ ჭიაურელმა (ისეთი კინოსურათების ავტორმა, როგორებიცაა „სსაბა“ და ხაბარდა“ – რომლებშიც მნიშვნელოვნად განისაზღვრა და ჩამოყალიბდა კინოენის არაერთი მნიშვნელოვანი მიღწევა) გადაიღო ფილმი „დიადი განთიადი“ და ამით, კინოსტალინიანას მთავარ მიმართულებას, სტალინის მითის შექმნას, „გალმერთებასა“ და განდიდებას დაუდო სათავე. რეჟისორმა, რომელიც ისევე აღზევდა და ისევე დაემხო, როგორც მისი მონაწილეობით შექნილი „ბელადის ხატი“ და შემდეგ, სსრკ, რომლის ისტორიაც სტალინმა და ჭიაურელმა მის (სტალინის) პირად ისტორიად აქციეს.

მიხეილ ჭიაურელი საბჭოთა კინოში სტალინის მითის, ხელთუქმნელი ხატის, „დიადი მეგობრისა და ბრძენი მასწავლებლის“ იმიჯის, როგორც მითური პერსონაჟის, ოღონდ მუდამ არსებულის, თანამედროვესა და რეალურის მთავარ შემოქმედადაა აღიარებული, „სტალინის ტრილოგიის“ საფუძველზე, თუმცა, სტალინზე გადაღებული მისი ფილმი მეტია.

ზოგადად, სტალინის მითოლოგიზაციის კამპანია 1934 წელს, პარტიის XVII ყრილობის წინ იწყება. ყრილობის, რომელიც ორი სახელითაა ცნობილი – „გამარჯვებულთა ყრილობა“ და „დახვრეტილთა“, რომლის მონაწილეთა უმეტესობა, დიდი ტერორის წლებში, გაანადგურეს.

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... 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 – ამ შემთხვევაში განვლილი ეტაპია. სტალინი თავადაა ხორცშესხმული ისტორია“ (ბაზენი, 1989, <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/>)

სტალინიანას საფუძვლად დაედო თეზისი – „სტალინი – ეს ლენინია დღეს“ და მითოლოგიზაციისთვის შეიქმნა სტალინის ხატი, რომელიც ფორმულაში – „უბრალო დიდი ადამიანი“ მოექცა. წითელი რევოლუციის სხვა ბელადები და იდეოლოგები – ზინოვიევი, კამენევი, ბუხარინი, ტროცკი – ხალხის მტრებად გამოაცხადეს და გზიდან ჩამოიშორეს. ისინი ისტორიის შექმნაში არ მონაწილეობდნენ, რადგან „მის განვითარებას“ უშლიდნენ ხელს.

ცნობილია, რომ თავისი ეკრანული სახეებისა და ზოგადად ბიოგრაფიის (საიმიჯო-პროპაგანდისტული) შექმნაზე სტალინი ბევრს მუშაობდა, ასწორებდა ტექსტებსა და სცენარებს. მოკლედ, თავადვე ქმნიდა „სტალინის მითს“.

ლენინსა და სტალინზე პირველი ფილმი იყო მიხაილ რომის „ლენინი ოქტომბერში“ (1937). შემდეგი, ასევე ლენინსა და სტალინზე, „დიადი განთიადი“. აქ სტალინი ყველა ეპიზოდში, ანუ ისტორიის ყველა პუნქტში, ლენინის თანასწორუფლებიანი მონაწილეა, თან – მონუმენტური ფიგურა. ნახევრადღმერთი. ან ღმერთკაცი. ლენინი (როგორც სხვა, წინამორბედ თუ მომდევნო ფილმებში) უფრო ადამიანურია, უშუალო და უბრალო. შემდეგ „პროლეტარიატის დიდი ბელადი“ ნელ-ნელა მეორე პლანზე ინაცვლებს. ლენინის სიკვდილის შემდეგ კი, სტალინი, კინოშიც ერთპიროვნული ლიდერი ხდება.

იმავე, 1938 წელს, სტალინის რედაქციით, გამოდის „საბჭოთა კავშირის კომუნისტური (ბოლშევიკური) პარტიის მოკლე კურსი“, რომელიც საბოლოოდ ამტკიცებს სტალინის პერიოდის ისტორიოგრაფიულ კანონს: რევოლუციის ისტორია ლენინ-სტალინის პარტიისა და „მოღალატეებთან“ ბრძოლის ისტორიაა.

„...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 წი-ნამძღოლის სახით, ჩვენ გვყავს გამოცდილი და ბრძენი დამრიგებელი, კომპენენტური ყველა სფეროში... იგი ჩვენი მხედართმთავრიცაა, და მმართველიც, უზენაესი ქურუმი, რომლის სიტყვებში დაეჭვება ისეთივე ცოდვაა, როგორც ღმერთში ეჭვის შეტანა“,

– წერია ამ საბედისწერო დოკუმენტში. ყველა ისტორიული ფილმი სტალინის სიკვდილამდე აზუსტებდა და ავითარებდა მის მიერვე დამტკიცებულ მეტასიუჟეტს. ასე იძენს საბჭოთა კინო – „ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნებათა შორის“ – ჟამთააღმწერლის უნიკალურ სტატუსს, რომლის მიხედვითაც, მითს დოკუმენტის ხარისხი ენიჭებოდა და გამონაგონი ეჭვგარეშედ ცხადდებოდა.

მკვეთრი საავტორო სტილის მიუხედავად, ჭიაურელის სტალინიანა ასევე მკვეთრად გამოხატული სოცრეალიზმის იდეალური ნიმუშია. სოცრეალიზმი, როგორც საბჭოთა კინოს ისტორია

გვიჩვენებს, არა მხოლოდ მხატვრული მეთოდი, არამედ მხატვრის უნარი არაწინააღმდეგობრივად შეათავსოს მითები რეალობასთან და ისაუბროს პოლიტიკის ენაზე.

„დიადი განთიადის“ შემდეგ, II მსოფლიო ომის დროს, სტალინის დაკვეთით, მიხეილ ჭიაურელმა, ორსერიანი, მაშტაბური „გიორგი სააკაძე“ გადაიღო, ანა ანტონოვსკაიას რომანის „დიდი მოურავი“ მიხედვით, რომელიც, ისევ სტალინს ეძღვნება – გიორგი სააკაძის სახე სტალინის მითის კიდევ ერთი და მონუმენტური წახნაგია. საქართველოს XVI-XVII საუკუნეების ისტორიული ამბავი და ისტორიული პერსონაჟები, როგორც იმ პერიოდის რამდენიმე საბჭოთა ფილმშია (მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე მრისხანე“, „ალექსანდრე ნეველი“) თანადროულობისა და ერის (ერების) ფსიქოლოგიური და მორალური გამხნევებისკენ იყვინენ მიმართული და წარსულის გმირობები, გმირული ბრძოლა და დიდი გამარჯვებები – აწმყოსა და მომავლის გამარჯვებას მოასწავებდნენ. ვინ, თუ არა სტალინი იყო (უნდა ყოფილიყო) ფაშიზმის გამანადგურებელი და თან ერთადერთი, ომში ჩაბმული ყველა სახელმწიფოს ლიდერთა შორის.

მითის შექმნა ომის შემდეგაც გრძელდება (უფრო ზუსტად, ღრმავდება) ფილმებში – „ფიცი“ (1946), „ბერლინის დაცემა“ (1949) და „დაუვიწყარი 1919“ (1949) – აქედან 2, უშუალოდ ომს ეძღვნება, მესამე – წარსულში – დასაწყისში აბრუნებს ისტორიას. ამ კინოსურათებში სსრკ ისტორიის სხვადასხვა ეტაპი ნაჩვენებია – რევოლუცია, ინდუსტრიალიზაცია, ომის ცენტრალური მოვლენები და გამარჯვება და სხვა. ოღონდ, სტალინურ-ჭიაურელური ინტერპრეტაციითა და მითის ლოგიკით.

„დიად განთიადში“ (სტალინის I ხარისხის პრემია, 1941 წელს) მოქმედება 1917 წლის ზაფხულში ხდება. ოქტომბრის რევოლუციის წინ. აჯანყებისთვის ემზადებიან. იწყება მუშათა გამოსვლები. ყველაფერი ზამთრის სასახლის შტურმით მთავრდება, რომელშიც ფილმის მთავარი გმირებიც მონაწილეობენ.

„ფიცი“ ამბავი 1924-1945 წლებში იშლება. ანუ სსრკ-ს ისტორიის არაერთ მნიშვნელოვან ეტაპსა და ფაქტს ასახავს, სწორედ იმ ჭრილში და იდეოლოგიური საფუძვლით, როგორც მიღებული იყო. ომის ისტორიაც სტალინის „გეგმის“ მიხედვითა და კარნახით იყო დაწერილი და წარმოდგენილი.

ფილმი ჩაიფიქრეს, როგორც საბჭოთა კავშირის ისტორიის „მოკლე კურსი“ – ეს იყო ზეამოცანა. სტალინის ეპოქის ყველა პერიოდი სიმბოლიზებულია, საბჭოთა რიტორიკის ყველა ნიშანი – კინოს ენაზე გადატანილი. სიუჟეტი ერთი, ტიპური საბჭოთა ოჯახის სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლების საბჭოთა ცხოვრების გამჭოლ ხაზზეა აგებული.

მთავარი სიმბოლოა – საბჭოების საკავშირო II ყრილობაზე (1924 წლის 26 იანვარი; ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ და მნიშვნელოვან ყრილობაზე) სტალინის ფიცი, რომელშიც ლენინსა და პარტიას ერთგულებას პირდება და რომელსაც წითელ მოედანზე წარმოთქვამს.

ერთ-ერთ ცენტრალურ და ზოგადმეტაფორულ ეპიზოდის აღწერას, სტალინზე ფილმების, ფაქტობრივად, ყველა მკვლევრის ნაშრომში ვხვდებით. სტალინი გადის წითელ მოედანზე და ხედავს ტრაქტორისტებს, რომლებიც გაჩერებულ ტრაქტორს შემოხვევიან. „რა თქმა უნდა, სანთლები“, – ამბობს სტალინი, ტრაქტორს ქოქავს და ხედავს მომავალს, რომელშიც ათასობით ტრაქტორი საბჭოთა მიწებს ხნავს. მას ღმერთკაცის თვისებები აქვს – უბერებელია, მომავალს ჭკრეტს, შეუძლია ტრაქტორის შეკეთება – მაგიურ ძალას ფლობს.

ვენეციის ფესტივალზე. 1946 წელს, „ფიცი“ პირველი პრემიით დაჯლდოვდა, ომში გამარჯვებული ქვეყნის აღიარებისა და მსოფლიოს გეოპოლიტიკურ რუკაზე ახალი როლისთვის (!). შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებმა კი, სტალინის I ხარისხის პრემიები და 100000 მანეთი (თითოეულმა) ფულადი ჯილდო მიიღეს, სტალინის გადაწყვეტილებით.

„ფიცმა“ ომისშემდგომი სტალინიანას ახალი ეტაპი მოამზადა, რომელიც ბელადის 70 წლის იუბილეს მიეძღვნა და რომელიც 1949 წელს აღინიშნა. ამ წელს გამოვიდა მიხეილ ჭიაურელისა და პეტრე პავლენკოს ორსერიანი, ფერადი მხატვრული ფილმი-ეპოსი, II მსოფლიო ომზე – „ბერლინის დაცემა“ (რომლის გადაღების დაკვეთა ჭიაურელმა პირადად სტალინისგან მიიღო). სტალინის მიერ, საბოლოოდ დამტკიცებული ვარიანტი შეიცავდა ომის მისეულ კონცეფციას, რომლის მიხედ-

ვითაც, „მშვიდობის ორგანიზატორი“ მხოლოდ თავად იყო. ფილმიც მისივე პროექტის ნაწილი იყო – „სტალინის 10 დარტყმა“ – 10-ფილმიანი ციკლის, რომელსაც გენერალისიმუსის საბრძოლო სიბრძნე უნდა აესახა და რომლიდანაც სამი „დარტყმა“ განხორციელდა – ი.საგჩენკოს „მესამე დარტყმა“ (1948), ვ. პეტროვის „სტალინგრადის ბრძოლა“ (1949) და „ბერლინის დაცემა“. ამ ფილმებს საბჭოთა კრიტიკოსებმა „დოკუმენტური დრამა“ უწოდეს. რაც ნიშნავდა, რომ ისინი ასახავდნენ „სიმართლეს ომზე“, მხატვრული კინოს ხერხებით.

„ბერლინის დაცემა“, როგორც „ფიცი“ საბჭოთა კინოს ტრადიციულ სქემაზეა აწყობილი – გმირების პირადი ბედი ქვეყნის ისტორიის ფონზე ვითარდება და მისი გაგრძელება, თუ სიმბოლური გამოხატულებაა. იდეოლოგიური ფორმულები დრამატულ სიტუაციებზეა მორგებული და ერთი მხრივ, ემოციურ გავლენას ახდენდნენ მაყურებელზე, რომელიც საკუთარ თავს აიგივებდა პერსონაჟებთან. მეორე მხრივ, სინამდვილის მითოლოგიზება, რაც საბჭოთა პროპაგანდის განუყოფელი ნაწილი იყო, სწორედ ამ შეგრძნებების გამოწვევის წყალობით, დამაჯერებელ და რეალურ შეფერილობას იძენდა.

„ფიცი“ – მთავარი გმირი ქალი (რომლის ბედის გარშემო ეწყობა ამბავი და რომელიც მოსე თოიძის ცნობილი პლაკატის „დედა-სამშობლო მოგვიწოდებს“ გამოსახულებასთან იგივდება) საბჭოთა კავშირის ისტორიის ყველა ეტაპზე ოჯახის თითო წევრს კარგავს – ქმარს კულაკი კლავს, ქალიშვილი დივერსიის შედეგად ქარხანაში „ტროცკისტის“ გაჩენილი ხანძრის დროს იღუპება, ვაჟი – სტალინგრადის ბრძოლაში ეცემა გმირულად.

ასეთივე დედა-სიმბოლოა დედა „ბერლინის დაცემაში“, რომლის შვილიც, დაბადებული 1917 წლის 25 ოქტომბერს, ჯერ სტახანოველია და შემდეგ ომის გმირი, რომელიც ბერლინში რეიხსტაგის თავზე დროშას აღმართავს. აქ მითის კიდევ ერთი სახეობაა – მათგან, ვინც ომის დასაწყისში ფრონტზე წავიდა, ცოცხალი ძალიან ცოტა გადარჩა.

სიყვარულის ხაზი ასევე ტრადიციულია საბჭოთა კინოსთვის. პარადოქსი ისაა, რომ მიხეილ ჭიაურელის ფილმის მთავარი გმირი სიყვარულს შეყვარებულს კი არ უხსნის, არამედ თეთრ ფრენჩში გამოწყობილ სტალინს, რომელიც წითელი დროშის ორდენს გადასცემს, აყვავებული ხეხილის ბაღში. სტალინი, როგორც ყველა „საბჭოთა მოქალაქის მამა“ იზარებდა სიყვარულის ამ „ფიცს“ და ჭკუას არიგებდა თავის მრავალრიცხოვან შვილებს.

ფინალში ქათქათა თეთრკიტელიანი სტალინი პოტსდამში ჩადის, უზარმაზარი თეთრი თვითმფრინავით და ადამიანები, რომლებიც გამარჯვებას მოესწრნენ, როგორც ღვთაებას, ეგებებიან. ეს სცენა, უშუალოდ სტალინის შეთხზული იყო, როგორც ამბობენ. საკუთარი კულტი კინოში სტალინს საკუთარი უკვდავების შეგრძნებისთვისაც სჭირდებოდა და არა მხოლოდ პროპაგანდისთვის. ლეგენდა სინამდვილედ იქცეოდა და უკვდავების მითად გარდაიქმნებოდა. რეჟისორმა, სცენარის ავტორმა და მიხეილ გელოვანმა – სტალინის როლისთვის, სტალინის I ხარისხის კიდევ ერთი პრემია მიიღეს. ფილმი 1950 წელს – ჩეხოსლოვაკიის საერთაშორისო ფესტივალზე – მთავარი პრიზით დაჯილდოვდა. ამ ფაქტს აღტაცებული წერილები მიუძღვნეს გაზეთებმა სსრკ-ში და უკვე ჩამოყალიბებული სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებში, რომლებითაც სტალინს სიყვარულს ეფიცებოდნენ.

თუ 1932 წლიდან მოყოლებული, II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის ჩათვლით, საბჭოთა კავშირში როგორც საგარეო, ისე საშინაო მტრებთან (ხალხის, რევოლუციის მტრებთან) ბრძოლა მიმდინარეობდა, სტალინიზმის უკანასკნელ ეპოქაში, ხელოვნებაში გაჩნდა ტენდენცია, რომლის მიხედვითაც, კლასობრივი, შიდა და გარე პოლიტიკური თუ სხვა სახის ბოროტება სსრკ-ში უკვე „დამარცხებული“ და „განდევნილი“ იყო.

სტალინური ტრილოგიის მომდევნო, ორსერიანი „დაუვიწყარი 1919“ (1952) „მცირეფილმიანობის“ პერიოდის ყველაზე ძვირადღირებული კინოსურათია და სტალინის საშინაო და საგარეო პოლიტიკის ჭიაურელისეული (და საერთოდაც) ბოლო გამართლება. იმ ეპოქის ბოლო მხატვრული ფილმი სტალინზე.



მოვლენები პეტროგრადში ვითარდება. ლენინი (რომელიც კომიკურად გამოიყურება) ფილმში იშვიათად ჩნდება. ერთ-ერთი ეპიზოდი შაბათობაა, როდესაც ლენინი მორს მიათრევს. სტალინის ბრწყინვალე სტრატეგია კი, თეთრგვარდიელების კონტრრევოლუციისთვის მზადებასა და წინააღმდეგობას ამარცხებს.

ახალგაზრდა სტალინს მიხეილ გელოვანი ასახიერებს. ესაა მონუმენტური, აუღელვებელი, გაწონასწორებული და „უბრალო“ ადამიანი. მთავარსარდალი, რომელსაც ლენინი უფლებამოსილებით აღჭურვავს – ინტერვენტებისა და თეთრგვარდიელების წინააღმდეგ საბრძოლველად, მათ დასასჯელად, სასამართლოსთვის გადასაცემად.

იმის მიუხედავად, რომ ოფიციალურად საბჭოთა კინემატოგრაფის განვითარების ახალ ნიშნულად დასახელა, „დაუვიწყარმა“ სტალინის პრემია ვერ მიიღო. სტალინს თავისი ახალგაზრდობის პერიოდი და გელოვანი არ მოეწონა.

მიხეილ ჭიაურელი, როგორც სტალინის საყვარელი რეჟისორი, სტალინის სიკვდილის შემდეგ, 1953 წელს, გრიგორი ალექსანდროვსა და სერგეი გერასიმოვთან (კომუნისტებისა და ხელისუფლების მიერ ასევე აღიარებულ რეჟისორებთან) ერთად სტალინზე ბოლო ფილმს იღებს – „დიადი გამოთხოვება“ – დაკრძალვის ქრონიკის მასალებისა და მსოფლიოს მგლოვიარე მუშათა კლასის დადგმული სცენების გამოყენებით.

მიხეილ გელოვანმა, რომელიც სტალინის როლებს 15 წლის განმავლობაში ასრულებდა და რომელიც სტალინმა მხოლოდ „დაუვიწყარი 1919-ის“ შემდეგ გაიცნო, თავი მოიკლა, ეკრანული „პროტოტიპის“ – „სოციალისტური დიქტატორის“ დაბადების დღეზე, იმ, დაუვიწყარ, 1956 წელს, როდესაც, სკკპ XX ყრილობაზე „სტალინის კულტი“ ამხილეს.

ამის შემდეგ იწყება მიხეილ ჭიაურელის კარიერის დადამავლობაც. სტალინის პრემიის ექვსგზის ლაურეატი, უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, „პირველი“ საბჭოთა რეჟისორი – თამაშშილმა აღმოჩნდა. ნიკიტა ხრუშჩოვმა, ყრილობაზე, ცნობილ და საბედისწერო მოხსენებაში – „პიროვნების კულტისა და მისი შედეგების შესახებ“ – „ბერლინის დაცემა“ და „დაუვიწყარი 1919“ გააკრიტიკა. ეს კი საკმარისზე მეტი იყო „კულტის“ ერთ-ერთი მთავარი შემქმნელისა და მასზე პასუხისმგებლის კარიერის დასასრულის დასაწყებად.

ლავრენტი ბერიასა და შემდეგ სტალინის სიკვდილის შემდეგ მიხეილ ჭიაურელის მდგომარეობა (ფიზიკურად, მატერიალურად, მორალურად) შეირყა. ხელისუფლებამ დიდი ხნით დაივიწყა (ალბათ, იმ დროში უკეთესიც იყო, რომ დაივიწყა). და თუ სხვა შერისხულების შეწყალების თხოვნით, ხრუშჩოვთან ვილაცეები მიდიოდნენ, ამბობენ, რომ ჭიაურელის თანადგომის მთხოვნელიც აღარავინ დარჩა. თუმცა, იმასაც ამბობენ, რომ თვითონაც დაიჯერა სტალინი-ღმერთის არსებობა და მისი უკვდავება ირწმუნა.

როდესაც სტალინის სახელი საბჭოეთის ისტორიიდან, „სტალინის კულტის“ ეპოქაში გაქრა და ხსენებაც აიკრძალა, მისმა თანამოაზრეებმა პრივილეგიებთან, თანამდებობებთან და ძალაუფლებასთან ერთად საზოგადოებაში არსებობის ადგილებიც კი დაკარგეს. მიხეილ ჭიაურელი „მთავარი საბჭოთა რეჟისორის“ პედესტალიდან ჩამოაგდეს. ჯერ სვერდლოვსკის დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიაში „გადაასახლეს“, შემდეგ თბილისის მულტიპლიკაციური კინოსტუდიის რიგით რეჟისორად „ჩამოქვეითდა“. იღებდა ანიმაციურ ფილმებს. მოგვიანებით, მხატვრულ კინოს დაუბრუნდა და დრამების („ოთარანთ ქვრივი“, 1957), ყოფითი დრამების („გენერალი და ზიზილები“, „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“) და კომედიების („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) გადაღებას შეუდგა, ასევე „რიგით მოკვდავთა“ ცხოვრებიდან. და ამ ფონზე, 1969 წელს, გადაიღო ანიმაციური ალეგორიული ფილმი, „როგორ მარხავდნენ თავგები კატას“, რომლითაც, მეტაფორის ენით, თავისი კერპის უკანასკნელი მითი შექმნა, კიდევ ერთხელ დაემშვიდობა სტალინს და ისევ კინოს მეშვეობით, სიყვარული ბოლოჯერ აუხსნა.

მიხეილ ჭიაურელი გარდაიცვალა 1974 წელს, პირველი მნიშვნელოვანი ფილმების „საბა“ (1929), „ხაბარდა“ (1931) – ქართული კინომედევერების – გადაღებიდან ოთხი ათეული წლის შემდეგ. მის კინოსურათებს, ბიოგრაფიასა და როლს საბჭოთა კინოს ისტორიასა და სტალინის მითის

შექმნაში კვლავ იკვლევენ და ახალ-ახალ ვერსიებს ქმნიან. მისი ფილმები, მათ შორის „ტრილოგია“, საერთაშორისო ფორუმების, კინოჩვენებების, მსოფლიოში ქართული კულტურის დღეების პროგრამების განუყოფელი ნაწილია. და აღიარებულია, როგორც მაღალმხატვრული ქმნილებები. ქართული კინოს „მეფისტო“ კვლავ დაუბრუნდა კვარცხლბეკს და იოსებ ბესარიონის ძის აჩრდილიც თან აიყვანა.

*„...და ნუ დაგვავიწყდება, რომ მარტოოდენ ძლიერნი და სხარტნი იმკობა დაფნის გვირგვინით. იესოს გვირგვინი დაადგეს იმათ, რომელთაც უყვარდეთ იგი და ასევე გვირგვინით შეამკეს მტრებმა, თუმცა ეს ამბავი თვითონ არც კი გაუგიათ“ (სირაძე: 1978, გვ. 40).*

#### გამოყენებული ლიტერატურა:

- ბაზენი, ა. (1989). სტალინის მითი საბჭოთა კინოში, თბილისი: „საბჭოთა ხელოვნება“, 10, <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>
- ბაქრაძე, ლ. (2007). ნუცა ღოღობერიძე – პირველი რეჟისორი ქალი, „კინო ცხელი შოკოლადი“, 5.
- სირაძე, რ. (1978). ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, თბილისი: „ხელოვნება“, 40.
- ღოღობერიძე, ნ. (2011) ბედნიერების მატარებელი, ლანა ღოღობერიძის წინათქმით, თბილისი: „ინტელექტი“
- Bonnard, A. (1957). Greek Civilization, A. Lytton Sells, L.: <http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization>)

#### References:

- Bazin, A. (1989). St'alinis miti sabch'ota k'inoshi. [The Stalin Myth in Soviet Cinema]. Tbilisi: "sabchota khelovneba", 10, <https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>
- Bakradze, L. (2007). Nutsa Ghoghoberidze – p'irveli rezhisori kali [Nutsa Gogoberidze – The First Female Director]. Zurn. "Tskheli shok'oladi", 5.
- Gogoberidze, N. (2011). Bednierebis mat'arebeli, Lana Ghoghoberidzis ts'inatkmit [The Train of Happiness, Lana Gogoberidze's Introductory Text]. Tbilisi: "int'elekt'i".
- Siradze R. (1978). Kartuli estet'ik'uri azris ist'oriidan [From the History of Georgian Aesthetic Thought]. Tbilisi: "khelovneba", 40.
- Bonnard, A. (1957). Greek Civilization, A. Lytton Sells, L.: <http://www.questia.com/library/65822299/greek-civilization>)