

სსიპ - ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

სოციალურ და პოლიტიკურ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ჟურნალისტიკისა და მასობრივი კომუნიკაციის მიმართულება

ანანო ქობულია

არავერბალური კოდი, როგორც ნონკონფორმისტული გზავნილი - ქართული
დისიდენტური კინოს გამოცდილებიდან

ნაშრომი შესრულებულია ჟურნალისტიკის ბაკალავრის აკადემიური
ხარისხის მოსაპოვებლად

ხელმძღვანელი: მანანა შამილიშვილი

პროფესორი

თბილისი

2026 წელი

ანოტაცია

მოცემული კვლევის მიზანია, განიხილოს და წარმოაჩინოს, რა გავლენა იქონია საბჭოთა რეჟიმმა საზოგადოებასა და ხელოვნებაზე, კონკრეტულად, საბჭოთა პერიოდის კინემატოგრაფიაზე. რა გზებით ეწინააღმდეგებოდნენ იმ დროის ხელოვანები რეჟიმსა და არსებულ ბრუტალურ წყობას და როგორ გამოიხატებოდა ეს მათ შემოქმედებაში. მოცემულ თემასთან დაკავშირებით დამუშავებულია შემდეგი წყაროები: რასმა კარკლინსის “კავშირი დისიდენტობასა და იძულებას შორის საბჭოთა კავშირში”, რობერტ შარლეტის “უთანხმოება და რეპრესიები საბჭოთა კავშირში”, ლელა ოჩიაურის სტატია უდანაშაულობა და სასჯელი („ხალხის მტრები“ საბჭოთა ქართულ კინოში და სახელმწიფოს ბრძოლა მათ წინააღმდეგ). ასევე სტატიები: გიორგი გვახარია “მერაბ კოკოჩაშვილი -70” და “კინოკამერა, როგორც ფუნჯი” - გვახარია ფილმზე “ცისფერი მთები”, ირინე კუჭუხიძე - სტატია “ცისფერი მთები”.

სარჩევი

<i>ანოტაცია</i>	2
<i>შესავალი</i>	4
<i>1.ლიტერატურის მიმოხილვა</i>	6
1.1 საბჭოთა კავშირი	6
1.2 კინემატოგრაფია საბჭოთა კავშირში	8
<i>2.კვლევის მეთოდოლოგია</i>	13
2.1 კვლევის მეთოდი	13
2.2 საკვლევი კითხვები:.....	14
2.3 კვლევის თეორიული ჩარჩო	14
<i>3. ძირითადი ნაწილი</i>	17
3.1 “ჩემი ბებია”.....	17
3.2 “დიდი მწვანე ველი”	25
3.3 “ცისფერი მთები”	31
<i>დასკვნა</i>	38
<i>ბიბლიოგრაფია</i>	41

შესავალი

კინემატოგრაფია სინთეზური ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან დარგს წარმოადგენს. იგი ყველა ეპოქის გამოძახილია და ხშირად მიმდინარე მოვლენების სარკეა. კინო თვითრეფლექსიის საუკეთესო საშუალებაა. იგი ნათლად აღწერს არსებულ რეალობას, გამოგონილ ისტორიებს, კულტურულ თუ სოციალურ მახასიათებლებს. კინო აუდიოვიზუალური ხელოვნების დარგია და სწორედ იქედან გამომდინარე, რომ იგი ვიზუალურ ელემენტებთან ერთად ხმოვან ელემენტებს იყენებს საუკეთესოდ გადმოსცემს ნარატივს და მის ემოციურ მხარეს. რეალობის თუ ზოგადი ისტორიის აღსაქმელად კინო საუკეთესო საშუალებაა, რადგან იგი ყველა თავისი მახასიათებლით ხელს უწყობს ეფექტი მოახდინოს მაყურებელზე და მისცეს მას საშუალება ზუსტად იგრძნოს, განიცადოს და აღიქვას ყველაფერი, რაც ფილმშია გადმოცემული.

კინემატოგრაფია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძებს კაცობრიობის კონკრეტულ პერიოდში. მაშინ, როცა ის გადმოსცემს საზოგადოებრივ, სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ საკითხებს. სწორედ ასეთი განსაკუთრებული მნიშვნელობის კინემატოგრაფიად უნდა მივიჩნიოთ საბჭოთა კინემატოგრაფია და კონკრეტულად, საბჭოთა ქართული კინო, რომლის შესახებაც კვლევის ფარგლებში ვისაუბრებთ.

საბჭოთა კინო არ არის მხოლოდ ხელოვნება და შემოქმედება. ის გახლავთ იდეოლოგიური ბრძოლის იარაღი, რომელიც სისტემური ცენზურისა და კონტროლის პირობებში ახერხებდა მხატვრულ ფუნქციასთან ერთად ახალი ხედვისა და იდეის მაპროვოცირებელი ყოფილიყო.

ქართული საბჭოთა კინო განსაკუთრებული მნიშვნელობის იყო. ის თვითგამოხატვის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს. დღეს კი, ის თვითანალიზისა და ჩაღრმავების საშუალებას იძლევა, რათა კარგად დავინახოთ და ამოვიცნოთ საბჭოთა სოციალისტური რეჟიმის მანკიერი მხარეები, რაც ჩვენი

თანამედროვე ეპოქის უკეთ აღქმაში და მასთან არსებული პარალელების გავლებაში დაგვეხმარება.

კვლევაში წარმოდგენილია სამი ქართველი გენიალური რეჟისორის შემოქმედება. ესენია: კოტე მიქაბერიძის “ჩემი ბებია”, მერაბ კოკოჩაშვილის “დიდი მწვანე ველი” და ელდარ შენგელაიას “ცისფერი მთები”. თითოეულ მათგანში გენიალური ისტორიები და სიმბოლოებია გამოყენებული, რაც ღრმა ანალიზის საფუძველზე კვლევის ბოლოს დადასტურდება.

1. ლიტერატურის მიმოხილვა

იქამდე, სანამ რეჟიმის გავლენას ხელოვნების კუთხით განვიხილავთ, საჭიროა ზოგადი წარმოდგენა გვექონდეს სისტემაზე და მასთან ბრძოლის გამოცდილებაზე. შესაბამისად, საჭიროა ვიცოდეთ, რას გულისხმობს დისიდენტობა და როგორ წარმოიშობა ის რეჟიმის პირობებში.

1.1 საბჭოთა კავშირი

ეს იყო სოციალისტურ-ფედერალისტური სახელმწიფო, რომელიც 15 რესპუბლიკას აერთიანებდა, იმართებოდა ერთპარტიული კომუნისტური პარტიის მიერ და გამოირჩეოდა ავტორიტარული მიდგომებით, ცენზურითა და რეპრესიებით, რომლებიც დიდ გავლენას ახდენდა საზოგადოებასა და ყველა არსებულ სფეროზე, მათ შორის ხელოვნებაზე. ნებისმიერი რეჟიმი და ძალმომრეობაზე ორიენტირებული სისტემა ბადავს წინააღმდეგობას და სწორედ ასე იყო საბჭოთა კავშირის პერიოდშიც. საბჭოთა დროებამ გარდამტეხი გავლენა იქონია საზოგადოებაზე, შვა ბევრი დისიდენტი, მეამბოხე (პოლიტიკური, რელიგიური, კულტურული), რომელთა შემოქმედებას მნიშვნელოვანი როლი ეჭირა მაშინაც და დღემდე დიდ გავლენას ახდენს მთელ კაცობრიობაზე.

რასმა კარკლინსი ნაშრომში “კავშირი დისიდენტობასა და იძულებას შორის საბჭოთა კავშირში” ცდილობს ამოხსნას, თუ რა კავშირია წინააღმდეგობასა და ძალადობას შორის და ამ კვლევას ყოფილი საბჭოთა მოქალაქეების გამოკითხვის საფუძველზე გვთავაზობს. განიხილავს ძალადობის ძირითად ასპექტებს, დისიდენტობასა და ქცევით წინააღმდეგობას, იმ დროს გამოყენებული ძალადობის პატერნს და ა.შ. განიხილავს დისიდენტობის განსხვავებულ ფორმებს და ხაზს უსვამს, რომ დემოკრატიებში ეს უშუალოდ პროტესტის დემონსტრირებას და ამბოხს მოიცავს, ხოლო საბჭოთა კავშირში დისიდენტობა უფრო რბილი ფორმით გამოიხატება, როგორცაა სასაწყვლო

ჯგუფები/სალონური შეხვედრები ან არაოფიციალური გამოცემების გავრცელება (Karklins, R. (1987). The Dissent/Coercion Nexus in the USSR. გვ. 20-21). “რბილი ფორმით” წინააღმდეგობას უნდა მივაწეროთ საბჭოთა კავშირში მოღვაწე დისიდენტი ქართველი კინემატოგრაფების შემოქმედებაც, რომლთაგან სამი ჩვენს კვლევაში იქნება წარმოდგენილი (“ჩემი ბებია”, “დიდი მწვანე ველი”, “ცისფერი მთები - ანუ დაუჯერებელი ამბავი”).

რობერტ შარლეთი ნაშრომში “უთანხმოება და რეპრესიები საბჭოთა კავშირში” სვამს მნიშვნელოვან კითხვას, თუ “რას ეძებენ დისიდენტები?” და ამას შემდეგნაირად პასუხობს: “ტექნოკრატები, როგორც წესი, ლიბერალური რეფორმების მომხრეები არიან; ინტელექტუალები – მეტი შემოქმედებითი თავისუფლების მიმნიჭებელი ცვლილებების მომხრეები; ეთნიკური უკრაინელები – მეტი ეროვნული ავტონომიის მომხრეები; ქართველი ნაციონალისტები – თავიანთი ადგილობრივი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის მომხრეები. რელიგიური დისიდენტები, რუსული ბაპტისტებიდან ლიტუურ კათოლიკებამდე, მოითხოვენ სინდისის თავისუფლებას, ხოლო მრავალმა საბჭოთა ებრაელმა ისურვა ემიგრაციის უფლება”. (Sharlet, R. (1977). Dissent and Repression in the Soviet Union. გვ. 2).

შარლეთი განიხილავს ეთნიკური და რელიგიური დისიდენტობის საკითხებს და აღნიშნავს, რომ საბჭოთა რეჟიმი დიდ ძალისხმევას დებდა დისიდენტების წინააღმდეგ გაწეულ რეპრესიებსა და დევნაში, იყენებდნენ მათ მიმართ როგორც მოკლე, ისე საშუალო და გრძელვადიანი წინააღმდეგობის ფორმებს. შარლეთის მსჯელობა იკვეთება კარლისნისის მსჯელობასთან და ორივე ერთად ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის საბჭოთა რეჟიმში არსებული წინააღმდეგობის პოლიტიკასთან დაკავშირებით. უნდა აღინიშნოს, რომ დასჯის გრძელვადიანი ფორმა “გადასახლება/დაპატიმრება” უცხო ხილი არ იყო ქართველი შემოქმედებისთვის. მაგალითად, სსრკ-ის გამორჩეული ქართველი მსახიობი და რეჟისორი კონსტანტინე მიქაბერიძე “ანტისაბჭოთა საქმიანობის” ბრალდებით დააპატიმრეს და მისი ფილმი “ჩემი ბებია” აკრძალეს. ფილმმა დღის შუქი თითქმის 40 წლის შემდეგ იხილა.

1.2 კინემატოგრაფია საბჭოთა კავშირში

ზემოთ უკვე განვიხილეთ, თუ როგორ ეწინააღმდეგებოდა მეამბოხეთა ჯგუფი სისტემას და პირიქით, სისტემა - მეამბოხებს. თუმცა, ყველაფერს ორი მხარე აქვს და მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ სწორედ საბჭოთა კავშირის დროს მოღვაწეობდა ბევრი ნიჭიერი შემოქმედი, რომლებიც თავიანთი შემოქმედებით პასუხობდნენ სისტემის ყველა გამოწვევას, ინდივიდუალური თუ შეფარული ხერხებით წინააღმდეგობას უწევდნენ რეჟიმს. საბჭოთა კავშირის დროს “სოციალური რეალიზმის” პერიოდში, შეზღუდული პირობებისა და ცენზურის ფონზე ხელოვნებაში ახალი მიდგომები იშვა. ეს აისახა კინემატოგრაფიაზეც - სსრკ-ის დროის შემოქმედებს ირიბი გზებით უწევდათ წინააღმდეგობა გაეწიათ გაბატონებული რეჟიმისა და წესებისთვის.

კინო ძლიერი იდეოლოგიური იარაღია. კინოში ყოველთვის გაცილებით მეტი სათქმელია გადმოცემული, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კინო აუდიო-ვიზუალური პროდუქტია, რაც ფსიქოლოგიურად და ემოციურად დიდ გავლენას ახდენს მაყურებელზე და მისგან მიღებული ეფექტიც დიდი ხნის განმავლობაში მოქმედებს მასზე (იგულისხმება ემოციურობა, რიტორიკა, სიმბოლოები, ეფექტები და ა.შ). ამიტომაც გასაკვირი არ არის, თუ რატომ ეწინააღმდეგებოდა საბჭოთა რეჟიმი ხელოვნებას და განსაკუთრებით კინოინდუსტრიას, სადაც კონტროლდებოდა და ხშირ შემთხვევაში იკრძალებოდა ყველა ის სცენარი, გადასაღები თუ უკვე გადაღებული ფილმი, რომელიც არ აკმაყოფილებდა რეჟიმის სტანდარტებსა თუ იდეოლოგიას.

ქართველი კინომცოდნე ლელა ოჩიაური ჟურნალ “კრიტიკაში” გამოქვეყნებულ სტატიაში - “უდანაშაულობა და სასჯელი” („ხალხის მტრები“ საბჭოთა ქართულ კინოში და სახელმწიფოს ბრძოლა მათ წინააღმდეგ.) წერს: “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“ (<https://critique.openjournals.ge> გვ. 150). ავტორი განიხილავს საბჭოთა რეჟიმის დროს ქართულ კინოში არსებული ცენზურის, პროპაგანდის და რეპრესიების მახასიათებლებს. ის წერს ქართველი რეჟისორის კონსტანტინე, იგივე კოტე მიქაბერიძის შესახებ, რომელიც რეჟიმმა სამი წლით დააპატირა. მისი დაპატიმრების მიზეზი იყო ფილმი “ჩემი ბებია” - სადაც სატირულადაა ასახული ახალგაზრდა საბჭოთა სისტემა. როგორც ირკვევა, კოტე მიქაბერიძე დაკითხვაზე დაიბარეს და მას ბრალის (ანტისაბჭოთა საქმიანობა და აგიტაცია) “აღიარება” მოუწია.

კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი წიგნში „დროთა ეკრანი“ გამოქვეყნებულ 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... კოტე მიქაბერიძის ფანტაზია, შემოქმედებითი გაბედულება, გამომგონებლობის ნიჭი დაუნდობლად უარყვეს და ამ უარყოფამ ტრაგიკული კვალი დატოვა მის მერმინდელ შემოქმედებაზე.“ (ამირეჯიბი, 1990, გვ. 153. სტატიიდან ოჩიაური, ლ. “უდანაშაულობა და სასჯელი” - „ხალხის მტრები“ საბჭოთა ქართულ კინოში და სახელმწიფოს ბრძოლა მათ წინააღმდეგ).

საბჭოთა შემოქმედების სანიმუშო მაგალითია მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმი “დიდი მწვანე ველი”, სადაც შინაგანი ჰარმონიის და თავისუფლების იდეა, საზოგადოებასთან და გაბატონებულ წესებთან ჭიდილი ოსტატურადაა გადმოცემული.

ქართველი ჟურნალისტი და ხელოვნებათმცოდნე გიორგი გვახარია სტატიაში “მერაბ კოკოჩაშვილი - 70” (მისი იუბილესადმი მიძღვნილი სტატია) წერს, რომ ფილმი ქართული ხმოვანი კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ საუკეთესო

ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს, რომ იცვლება ეპოქები და თაობები, თუმცა ამბავი მწყემსზე, რომელიც ამ ფილმშია გადმოცემული, აქტუალობას არ კარგავს და განუწყვეტლივ ახლებურად აღიქმება. “დიდ მწვანე ველში” დრო ცვლის აქცენტებს, თავად დრო ამდიდრებს ფილმს აზრით და თავად დრო ამტკიცებს, რომ კოკოჩაშვილს არ გადაუღია ეგრეთ წოდებული “აქტუალური ფილმი” - ამიტომაცაა, ალბათ, რომ მაყურებლის უმრავლესობა და ოფიციალური კრიტიკა “დიდი მწვანე ველის” პრემიერას საკმაოდ ცივად შეხვდა” (გვახარია, გ. “მერაბ კოკოჩაშვილი - 70” <https://www.radiotavisupleba.ge/a/1540292.html>).

მერაბ კოკოჩაშვილი არ გამხდარა პირდაპირი რეპრესიების მსხვერპლი, ის არ დაუჭერიათ და არ გადაუსახლებიათ, თუმცა მისი შემოქმედება მუდმივ ზეწოლას განიცდიდა. ასე მოხდა ფილმის “დიდი მწვანე ველის” შემთხვევაშიც, რომელიც გადაღებიდან დაახლოებით 5-6 წლის განმავლობაში იყო აკრძალული და მხოლოდ ნიკიტა ხრუშჩოვის მმართველობის პერიოდში გახდა ცნობილი მაყურებლისთვის.

“ადამიანის სახეთა მდიდარი გალერეა, რომელიც საოცარი სიზუსტითა და ოსტატობითაა შესრულებული პროფესიონალ და არაპროფესიონალ მსახიობთა მიერ”, - ასე აღწერს ლეგენდარულ ქართულ მოთხრობასა და ფილმს მეცნიერი და ხელოვნების მუშაკი ირინე კუჭუხიძე. თავის სტატიაში ის წერს: “ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი...” სათაური, ერთი შეხედვით არაფრის მთქმელი, თითქმის შიფრია ფილმისა. დაუჯერებელი ამბავიო - ნათქვამია მასში. ამ დროს პირველივე კადრები გვარწმუნებენ, რომ ავტორი დაუჯერებელს არაფერს მოგვითხრობს (კუჭუხიძე, ი. “ცისფერი მთები”, <https://georgian-cinema.ge>).

ფილმში მართლაც მეტად დამაჯერებელი, იმ დროს არსებული ქართული რეალობაა გადმოცემული. ერთდროულად, შეფარვით და ნათლად გადმოცემულია იმ დროის ქართული სიმახიჯე და ნაკლოვანებები, არსებული პრობლემების საწყისები და მათი მოუგვარებლობის მიზეზები. ისტორია მეორდება. დღეს თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი ქართულ თანამედროვეობასაც არაჩვეულებრივად აღწერს. თითქოს ის ქაოსი და

აბსურდულობა არსად წასულა, რადგან თანამედროვე ქართველიც წლებია “სიცარიელეშია”, ხელისუფლების წარმომადგენლები თანამედროვე ქართველსაც ასე პასუხობენ “მალიან კარგი”, როგორც რედაქციის დირექტორი - სოსოს. აბსურდი, დაბნეულობა, კომიკურობა, ქაოსი ეს ის ძირითადი მახასიათებლებია, რომლებიც ფილმის ზედაპირზე ჩანს, თუმცა “ცისფერი მთების” მთავარი სათქმელი და ღირებულება სწორედ ამ სიმარტივეში ჩაქსოვილი სიღრმეებია.

“ცისფერი მთების” ცოცხალ ქსოვილს სწორედ ის შეადგენს, რაც სიუჟეტური კარკასის მიღმა რჩება. რედაქციის ყოველდღიურობა, ურთიერთობანი, რაღაც ფუსფუსი, გაუთავებელი ყოფითი პრობლემები, აკვიატებული ჩვევები... ყოველივე ამის შედეგად, ჩვენ თვალწინ იხატება ფართოდ გავრცელებული ტიპები თანამედროვე ადამიანებისა, სულ უფრო ნათელ კონტურებს იძენს სოციალური მოვლენის არსი, იკვეთება მისგან გამომდინარე ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემები.” - წერს კუჭუხიძე. (კუჭუხიძე, ი. “ცისფერი მთები” <https://georgian-cinema.ge>).

ქვეყანაში არსებული სისტემა და რეჟიმი გავლენას ახდენს ყველაზე და ყველაფერზე. პირველ რიგში, იმაზე, თუ როგორ აღვიქვამთ, ვიაზრებთ მოვლენებს, რაზე ვრეაგირებთ და როგორ გამოვხატავთ ჩვენს სათქმელს. საბჭოთა დროის შემოქმედებს სათქმელის გამოსახატად ჭკვიანული, ახალი გზები უნდა მოეძებნათ. ეს გზები ყოველთვის პატარა დეტალებში იმალებოდა, რომ ცენზურისთვის მაქსიმალურად შეუმჩნეველი ყოფილიყო. ამ დეტალებთან თანხვედრით იქმნებოდა დრამატურგია, იზადებოდა მთავარი ისტორია და მისი განვითარების ხერხები.

გოგი გვახარია მორიგ სტატიაში “კინოკამერა, როგორც ფუნჯი” ფილმის “ცისფერი მთების” კინოწარმოებაზე და მის ოპერატორზე გვიამბობს. ოპერატორი ლევან პაატაშვილი ასე იხსენებს რეჟისორის ჩანაფიქრს: “სინათლე „ცისფერი მთების“ დრამატურგიის ელემენტია და პირდაპირ უკავშირდება ფილმის ავტორთა სათქმელს. „ელდარი გვთხოვდა რბილ განათებას, რათა

პერსონაჟები კარიკატურულობისგან განთავისუფლებულიყვნენ. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო, ამ იდიოტურ სამყაროს ადამიანურობა არ მოკლებოდა... გვეჩვენებინა, რომ ის, რასაც ვხედავთ, ჩვეულებრივი რედაქციაა და ეს ადამიანებიც ჩვეულებრივი ადამიანები არიან - არც კარგები და არც ცუდები.” (გვახარია, გ. “კინოკამერა, როგორც ფუნჯი” <https://www.radiotavisupleba.ge>).

2. კვლევის მეთოდოლოგია

2.1 კვლევის მეთოდი

უკვე აღვნიშნეთ, რომ ნაშრომში განხილული იქნება ქართული შემოქმედების საბჭოთა სამი უმნიშვნელოვანესი ფილმი: კოტე მიქაბერიძის “ჩემი ბებია” (1929), მერაბ კოკოჩაშვილის “დიდი მწვანე ველი” (1967) და ელდარ შენგელაიას “ცისფერი მთები” (1984).

თითოეული ფილმის შესასწავლად, მათში არსებული მთავარი იდეის, დეტალების, ნიშნების და სიმბოლოების ამოსაცნობად გამოყენებული იქნება თვისებრივი კვლევის მეთოდები - კერძოდ, კრიტიკული დისკურსული ანალიზი და სემიოტიკური ანალიზი. კრიტიკული დისკურსული ანალიზი საშუალებას მოგვცემს, კარგად გავიაზროთ, როგორ “საუბრობს” ფილმი, რომელი იდეოლოგიის გავრცელებას უწყობს ხელს, რა ტიპის სოციალური თუ პოლიტიკური კონტექსტები იკვეთება მასში. ამავდროულად, საშუალება გვექნება დავაკვირდეთ ფილმში გამოყენებულ ენას (ორაზროვან თუ განმეორებად ფრაზებს და სიტყვებს) - როგორ და რატომ ამბობენ ფილმის პერსონაჟები კონკრეტულ ტექსტს და რა მთავარი სათქმელი იმალება მათ მიღმა. კრიტიკული დისკურსული ანალიზის საფუძველზე შეგვეძლება სიღრმისეულად შევაფასოთ ფილმის მთავარი იდეა, მოვახდინოთ ამ იდეის ინტერპერტაცია, გააზრება და შევაკავშიროთ ის იმ დროს გაბატონებულ სისტემასთან. სემიოტიკის საშუალებით კი მკაფიოდ ამოვიცნობთ ნიშნებს და სიმბოლოებს, რომლებიც თითოეულ ფილმშია გამოყენებული. საშუალება მოგვცემა ამოვიცნოთ ის იდეა ან ასოციაცია, რომელსაც თითოეული ნიშანი და სიმბოლო (ე.წ. აღმნიშვნელი) იწვევს მაყურებელში.

2.2 საკვლევი კითხვები:

1. რა გავლენა იქონია საბჭოთა რეჟიმმა ამავე პერიოდის კინემატოგრაფიაზე და როგორ მოახდინა ეს?
2. რა გზებით და ხერხებით ეწინააღმდეგებოდნენ იმ დროის ხელოვანები გაბატონებულ რეჟიმსა და ცენზურას?
3. კონკრეტულად, რომელი სიმბოლოები და ნიშნები იყო გამოყენებული დისიდენტურ ქართულ ფილმებში?

2.3 კვლევის თეორიული ჩარჩო

რიტორიკა ყველაზე მარტივი განმარტებით მეტყველების ან გამოხატვის ხელოვნებაა. არისტოტელე მას განმარტავდა, როგორც დარწმუნების ხელოვნებას, რომელიც მიმდინარეობს საკომუნიკაციო პროცესში (მეტყველი, შეტყობინება, მსმენელი). რიტორიკული დისკურსი მიმართულია მსმენელზე და ორიენტირებულია ტრიადაზე - ათოსი, პათოსი, ლოგოსი. რიტორიკის მიზანი არ არის ჭეშმარიტების დადგენა და იგი არც ზუსტი მეცნიერებაა. რიტორიკის მსგავსად სხვადასხვა ინტერპტერაცია აქვს სიტყვას “სურათი” (მაჭარაშვილი, თ. გვ 5 -8 (2015), მედია და რიტორიკული ანალიზი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი).

ფრანგი ლიტერატურის კრიტიკოსი, თეორიტიკოსი, ფილოსოფოსი და სემიოტიკოსი როლან ბარტის თეორიის თანახმად არსებობს “სურათის რიტორიკა”, რომელზეც იგი წიგნში “სურათი, მუსიკა, ტექსტი” (1997) წერს. (მასალიდან, მაჭარაშვილი, თ. გვ 21. (2015) მედია და რიტორიკული ანალიზი, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.) გთავაზობთ ციტატას, თავი მესამე “სურათის რიტორიკა”: “ზოგი ფიქრობს რომ სურათი ნაკლებად უკავშირდება მნიშვნელობას, ზოგი მიიჩნევს, რომ

შედარებაში სურათს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ენასთან ერთად და სხვანი კი ფიქრობენ, რომ მნიშვნელობას არ შეუძლია ამოწუროს სურათის უსასრულო სიმდიდრე. და მაინც, როგორ გადმოსცემს შინაარსს სურათი? სად მთავრდება? და თუ სრულდება, რა დგას მის უკან?” ბარტი შემდგომ სარეკლამო სურათის მნიშვნელობაზე საუბრობს, თუმცა “სურათის” ეს განმარტება მარტივად შეგვიძლია გავაიგივოთ კინოსთან, რადგან კინო რეკლამის მსგავსად მედიაკომუნიკაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა, კინოს როლი და მისი ზეგავლენა საზოგადოებაზე განუსაზღვრელია.

სემიოტიკის და რიტორიკის ამომავალი წერტილია იპოვოს ის გავლენები, რომლებსაც კონკრეტული ნიშნების, მახასიათებლებისა და სიმბოლოების მეშვეობით ახდენს კონკრეტული შემოქმედება. ჩვენი კვლევა ეყრდნობა ზემოთ აღნიშნულ თეორიასა და განმატებებს. კვლების პროცესში ვუპასუხებთ თუ რა და როგორ ახდენს გავლენას მაყურებელზე ფილმის ყურებისას, მაშინაც კი თუ ეს ფარული და გადატანილი მნიშვნელობითაა გადმოცემული.

“Книга, прочитанная тысячей разных людей, — это тысяча разных книг” - ეს ფრაზა გენიალურ რუს რეჟისორ ანდრეი ტარკოვსკის ეკუთვნის. ფრაზა სიტყვასიტყვით, რომ ვთარგმნოთ მისი ქართული ვერსია, ასეთი იქნება: “წიგნი, წაკითხული ათასი განსხვავებული ადამიანის მიერ - ათასი განსხვავებული წიგნია”. ხოლო ამ ფრაზის ინტერპრეტაცია სასურველია მოვახდინოთ არა მხოლოდ წიგნთან, არამედ, ყველაფერთან მიმართებით, რასაც ჩვენი ცნობიერი აღიქვამს. მთავარ იდეას წარმოადგენს ადამიანის ბუნებრივი მდგომარეობა - აღიქვას და გაიაზროს არსებული რეალობა, ნანახი ფილმი თუ წაკითხული წიგნი, საკუთარი პერსპექტივიდან გამომდინარე ისე, როგორც თავად აღიქვამს არსებულ რეალობას.

კვლევის აღნიშნულ თეორიებთან ერთად, მნიშვნელოვანია ასევე ჯეიმს სკოტის “ფარული ტრანსკრიპტების” კონცეფცია, რომელიც იკვლევს, თუ როგორ იყენებენ დაქვემდებარებული ჯგუფები ირონიას, დუმილს, მზერას, სხეულის ენას დომინანტი ძალაუფლების წინააღმდეგ საბრძოლველად მაშინ, როდესაც

პროტესტი შეუძლებელია. ჩემ მიერ განხილული კინონიმუშები მოცემული კონცეფციის რელევანტურობასა და მის სიცოცხლისუნარიანობას ნათლად ადასტურებენ.

გთავაზობთ ზემოთ აღნიშნული, საკვლევად გამოტანილი ფილმების განხილვას და ვიმედოვნებ, რომ იგი თანხვედრაში მოვა მკითხველის შეხედულებებთან ან დაეხმარება მკითხველს ამოიცნოს მთავარი მასახიათებლები, ნიშნები და იდეოლოგიები, რომელიც ფილმებში გვხვდება. მიუხედავდ იმისა, რომ თითოეულ ფილმში სათქმელი და ამოსაცნობი მართლაც იმდენია, რამდენი ადამიანიც ნახავს მას.

3. ძირითადი ნაწილი

3.1 “ჩემი ბებია”

ქართული ექსპრესიონიზმის, ჩაპლინისეული მუნჯი კინოს და საბჭოთა შემოქმედების სანიმუშო მაგალითად უნდა ჩაითვალოს რეჟისორ კოტე მიქაბერიძის ფილმი “ჩემი ბებია”. ეს არის ერთსაათიანი სატირული ფილმი, გაჯერებული ფანტასტიკური ელემენტებით. ფილმი გადაღებულია 1929 წელს საბჭოთა კავშირის ადრეულ პერიოდში, თუმცა რეჟიმის “ახალბედობას” ხელი არ შეუშლია, რომ ცენზურის მარყუჟებში მოექციათ და აეკრძალათ იგი. ფილმის სცენარის ავტორები გიორგი მდივანი, სიკო დოლიძე და თავად რეჟისორი კოტე მიქაბერიძე, ხოლო კომპოზიტორი გია ყანჩელი გახლავთ. ფილმმა დღის შუქი გადაღებიდან ათწლეულების, თითქმის 40 წლის შემდეგ იხილა - ეს იყო პერიოდი, როდესაც რეჟიმი შერბილდა და ხელოვანებისა და შემოქმედებისთვის მეტი თავისუფლების პერსპექტივა გაჩნდა (“დათბობა”, ნიკიტა ხრუშჩოვის მმართველობის პერიოდი).

“ჩემი ბებია”, ერთი შეხედვით, შავ-თეთრი ანიმაციაა, აბსურდის თეატრი, გამოგონილი ისტორიაა გამოგონილი პერსონაჟებით. რეალურად კი ეს კოტე მიქაბერიძის გროტესკულ-სატირული ნამუშევარია, რომელიც იმ დროინდელი სისტემის და განსაკუთრებით ბიუროკრატის აბსურდულობას და მანკიერებებს ზედმიწევნით აღწერს. ფილმს თან სდევს ქაოსის შეგრძნება, რომელიც მაყურებელში მოუსვენრობის განცდას ბადებს.

საჭიროა ყურადღება გავამახვილოთ ფილმის სახელწოდებაზე. მასში არ არის მოთხრობილი კონკრეტული პერსონაჟის საყვარელი ბებიის ისტორია. აქ “ბებია” მეტაფორაა. ის გახლავთ ბევრი პრივილეგიის და ძალაუფლების მქონე პირის აღმნიშვნელი ტერმინი. ფილმში “ბებიის” სარეკომენდაციო წერილი ყველა კარს აღებს და ყველა პრობლემას აგვარებს. სწორედ ეს გახლავთ იმ დროინდელი სისტემის ერთ-ერთ მანკიერებათაგანი, რაც თანამედროვე

რეალობაში კორუფციასა და ნეპოტიზმთან უნდა იყოს გაიგივებული. ფილმის მთავარ იდეოლოგიად სწორედ ეს უნდა ჩაითვალოს - სისტემასთან, კერძოდ, ბიუროკრატიულ სისტემასთან დაპირისპირება, მისი უარყოფა და შარჟი.

ფილმი თავიდან ბოლომდე მეტაფორაა, მასში მონაწილე ყველა პერსონაჟი სიმბოლოს და ნიშანს წარმოადგენს. სასურველია ფილმი დავყოთ ორ ნაწილად. ეს დაყოფა მოგვცემს საშუალებას უფრო კარგად დავინახოთ მასში გადმოცემული ისტორია.

პირველი ნაწილი საბჭოთა მონოტონურ, ერთფეროვან დაწესებულებას გვიჩვენებს. იფისის ე.წ ტრესტის (სოციალისტური მრეწველობის ორგანიზაციის ერთ-ერთი ფორმა საბჭოთა კავშირში) ცენტრში განთავსებულია დიდი მაგიდა. მაგიდასთან სხვადასხვა თანამდებობის პირი ზის. თითოეული მათგანის უკან კარია განთავსებული. ეს გახლავთ დიდი ბიუროკრატიული სისტემის მიკრო ვერსია, დიდი სურათის პატარა მაგალითი. თანამდებობის ყველა პირი, ბიუროკრატები და მოხელეები უაზრო, ბოდვით საქმიანობაში არიან ჩართულნი. ისინი ზანტად და მექანიკურად იმეორებენ ერთსა და იმავე ქმედებას. ფილმში ყველა პერსონაჟი იდეოლოგიურ ფიგურას წარმოადგენს, სხეულს, სისტემის განუყოფელ ორგანოს, რომელთაც ჩვეული, მონოტონური ქმედების შესასრულებლად ხშირი შეფხიზლება ან ხელმძღვანელის პოზიციის ცვლილება სჭირდებათ.

საბჭოთა მიკრო სამყაროში ვხვდებით შემდეგ თანამდებობებს და პოზიციებს: რეგისტრატორი, იფისის მენეჯერი, ზედამხედველი, იფისის დირექტორი, საკონტროლო განყოფილება, ანგარიშები, მოლარე, მთავარი ბუღალტერი, იურიდიული მრჩეველი, მდივანი, გამგეობის წევრი, საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე და გამგეობის თავმჯდომარე.

ფილმის დასაწყისში ვხედავთ ვინმე ევგენი ოვანოვს კარისკაცს, რომელიც ერთი შეხედვით არ არის მნიშვნელოვანი ფუნქციის შემსრულებელი პერსონაჟი, თუმცა, სინამდვილეში მისი სიმბოლური დატვირთვა გაცილებით დიდია. იგი დიდი სისტემის პატარა ელემენტს წარმოადგენს და შესაბამისად მნიშვნელოვან

ფუნქციას ასრულებს. “ის ვინც ყოველთვის პირველი მოდის და პირველი იწყებს საქმიანობას” ასეთი წარწერა ჩნდება ეკრანზე მოხელე ოვანოვის გამოჩენისას. ოვანოვი კი თავის ადგილას ზის და პოლიტიკური ლიტერატურის სახელმძღვანელოს კითხულობს. ფილმის დაწყებიდან მეორე წუთზე პოლიტიკის ლიტერატურის სახელმძღვანელოს გამოჩენა უმაღლესი მიუთითებს, რომ მასში გაცილებით დიდი სიმბოლური დატვირთვაა ჩადებული, რომ ფილმში მოთხრობილი იქნება იმ კონკრეტული პოლიტიკის შესახებ, რომელსაც საბჭოთა რეჟიმი ემსახურება, რომ ეს წიგნი საერთოდ არ წარმოადგენს ინტელექტის სიმბოლოს, არამედ ფონად გამოტანილი ატრიბუტია, არც თუ ისე მნიშვნელოვანი თანამდებობის მქონე პერსონაჟის - კარიკატის მიერ. ფილმის მომდევნო კადრები სავსეა აბსურდული და ბავშვური ელემენტებით. აქ ვხედავთ მოხელე-ბიუროკრატებს, რომლებიც თამაშობენ მანქანით და ეს პროცესი მათ ბავშვურ სიამოვნებას ჰგვრით. ამავდროულად ჩხუბობენ, თუ ვის შეხვდება სათამაშო მანქანა. ეკრანზე ჩნდება წარწერა “არაფერია იმაზე უსიამოვნო დაკავებული ადამიანისთვის, ვიდრე უსაქმურის სტუმრობა”. ერთ-ერთი ბიუროკრატი “ვუყვარვარ... არ ვუყვარვარ” თამაშით არის გატაცებული. აღსანიშნავია, რომ ამ თამაშის ვიზუალური რეპრეზენტაცია განსხვავებულია. ზედამხედველის კარზე ვხედავთ წარწერას “ნუ დახარჯავთ ქაღალდს” ამის პარალელურად ვხედავთ, რომ ოთახი სავსეა ძირს მიმოფანტული გამოყენებული ქაღალდის პირამიდებით. საქმეთა მმართველი ქაღალდის თვითმფრინავს აკეთებს, მასზე სასიყვარულო ტექსტი დააქვს და ასე ცდილობს სიყვარულში გამოუტყდეს მბეჭდავ ქალს. საყვარელი ქალისგან ის უარს იღებს. ირაციონალური და იმპულსური გადაწყვეტილების ფონზე ის თავს იკლავს, შედეგად მისი პოზიცია ვაკანტური ხდება.

ვიზუალური კუთხით ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმაზე, თუ რა ხდება ოთახში საქმეთა მმართველის თვითმკვლელობის პარალელურად. თითქოს ამას ვერავინ ამჩნევს და ყველა მოხელე მექანიკურად განაგრძობს თავის საქმიანობას. მხოლოდ საქმეთა მმართველის გვერდით მჯდომი ბიუროკრატი შეამჩნევს, თუ რა დაემართა მას და ღილაკზე თითის დაჭერით კარიკატს

მოუხმობს, რათა მისი გვამი გაიტანონ ოთახიდან. ინდივიდუალობადაკარგული, უემოციო და ინფანტილური მოხელე-ბიუროკრატები, მათი მექანიკური სიცოცხლედაკარგული და მონოტონური საქმიანობა იმ დროინდელი რეჟიმის პირდაპირი გამოძახილია. თითოეული ეს პერსონაჟი სისტემის სიმბოლოს წარმოადგენს ყველა ის ქმედება, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ სემიოტიკური მნიშვნელობით გაცილებით ღრმა შინაარსის მატარებელია. ქაღალდი ბიუროკრატიული წყობის მთავარი იარაღია, სისტემაში ის და მასზე დატანილი სარეკომენდაციო წერილი თუ გამოცემული ბრძანება ყოვლისშემძლე ფუნქციას ატარებს - ფილმის მთავარი იდეაც ეს გახლავთ. თუმცა, ამის საპირწონედ, ვიზუალური რეპრეზენტაციის საშუალებით ზუსტად არის ასახული, რომ ქაღალდს რეალურად არავინ უფრთხილდება, არც საკუთარ საქმიანობას ასრულებენ მოხელეები დიდი რუდუნებით. ის რაც ყველაზე დამლუპველ და შემადრწუნებელ თვისებად მიმაჩნია ე.წ საბჭოთა ადამიანში გახლავთ მისი დეჰუმანიზაცია. საბჭოთა ადამიანს ე.წ Homo Sovieticus-ს არ აინტერესებს რა ხდება მის ირგვლივ. იგი ემოციებისა და შეგრძნებებისგან დაცლილი, მდაბიო, არასერიოზული და უპასუხისმგებლო არსებაა. ფილმში საუკეთესოდ არის ნაჩვენები თუ რა გავლენას ახდენდა რეჟიმი თითოეულ ინდივიდზე, რაც შემდგომ მთელ სოციუმს ქმნის. მნიშვნელოვანი სემიოტიკური და რიტორიკული ელემენტია კიბე, რომელსაც კარისკაცი ევგენი ოვანოვი იყენებს. იგი მულტფილმის პერსონაჟის მსგავსად მის მოაჯირზე სრიალებს და უარს ამბობს კიბის საფეხურების გამოყენებაზე. თავად კიბე შეუძლებელია არ იყოს სიმბოლური მახასიათებელი, რადგან მთელი თავისი ფუნქციით იგი ორი ან მეტი წერტილის შემაერთებელ სივრცეს წარმოადგენს. კიბე სიმბოლოა წინსვლის ან პირიქით დაღმასვლისა და წარუმატებლობის. საბჭოთა სისტემაში წინსვლის და განვითარებისთვის არ იბრძოდა ადამიანი, მას ამის საშუალებას არავინ აძლევდა, მან ზუსტად იცოდა რა გზებით და ხერხებით უნდა ეხელმძღვანელა და როგორ შეესრულებინა თავისი საქმიანობა. ყოფილიყო სრულებით კონტროლირებული სისტემის მიერ და ბოლომდე დაკარგული ქაოტურ და მდორე საქმიანობაში. სცენა კომიკური და კარიკატურული

ხასიათისაა, თუმცა, ზუსტად გამოხატავს საბჭოთა სისტემის აბსურდულ პრაქტიკებს.

ფილმის მორიგი სცენა გახლავთ ბრძოლა თანამდებობისთვის, რომელიც მოხელეებს შორის პირდაპირი ფიზიკური დაპირისპირების სახით არის წარმოდგენილი. სისტემა ანადგურებს ღირებულებებს და მოქალაქეს აქცევს ტოტალიტარულ სისტემაზე მორგებულ პროტოტიპად, რომელიც მზად არის ფიზიკურად დაუპირისპირდეს სხვას კარიერული წინსვლისა და ახალი პოზიციის დაკავების მიზნით. და იქამდე, სანამ ბიუროკრატებს შორის თანამდებობისთვის ბრძოლის დუელი მიმდინარეობდა ეკრანზე ჩნდება ახალი პერსონაჟი “კაცი პორტფელით”, რომელიც იკავებს საქმეთა მმართველის პოზიციას. აქ “პორტფელი” ადმინისტრაციული ძალაუფლების სიმბოლური გამოხატულებაა. ახალი პერსონაჟის გამოჩენა ერთი შეხედვით კომიკური შინაარსისაა, ხოლო სიღრმისეულად თუ დავუკვირდებით სისტემის მანკიერების და მისი იდეოლოგიის გამომხატველი მნიშვნელოვანი ნიშანია. ეკრანზე ჩნდება წარწერა “ასეთი მფარველები ტრესტის მმართველსაც კი არ ჰყავს” მას შემდეგ, რაც აწ უკვე ახალი საქმეთა მმართველი მაგიდაზე ათობით სარეკომენდაციო წერილს მოათავსებს და ამით ადასტურებს მის კვალიფიკაციას. მომდევნო კადრში ვხედავთ, რომ ბიუროკრატიულ სივრცეში ჩნდება “რეალური მშრომელი” აკაკი ხორავას პერსონაჟი, მუშა. მისი სიმბოლური დატვირთვა პროდუქტიულობისა და რეალური მოქმედების გამომხატველობაა. ის შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც ნამდვილი ადამიანის სიმბოლო, სისტემისგან და ბიუროკრატიული წყობისგან დაშორებული პიროვნება. მუშას თან მოაქვს ხელშეკრულება ახალი დეპარტამენტის გახსნასთან დაკავშირებით და რაკი იგი ამჩნევს, რომ საქმეს არავინ ასრულებს და ყველა ძილს არის მიცემული, ფეხს დაჰკრავს იატაკს, რის შემდგომაც თითოეული ბიუროკრატი ავტომატურად აგრძელებს თავის საქმიანობას. ყველა დეპარტამენტი ერთი მაგიდის ირგვლივაა, თუმცა მათ შორის კომუნიკაციის მთავარი წარმომადგენელი კარისკაცი, ევგენი ოვანოვია. აქ იკვეთება მისი მნიშვნელოვანი ფუნქცია, რომელზეც დასაწყისში ვისაუბრეთ. ეკრანზე ჩნდება წარწერები “შესვლა მოხსენების გარეშე

აკრძალულია”, “არ მოაცდინოთ დაკავებული ადამიანი”, “მოწევა აკრძალულია” და ამის პარალელურად ვხედავთ ფილმის მთავარ პერსონაჟს ალექსანდრე თაყაიშვილის შესრულებით. ბიუროკრატს, რომელიც მოკალათებულია თავის სავარძელში, ეწევა სიგარეტს და უსაქმურობასა და მთქნარებაში ატარებს დროს. ის წარმოადგენს უსუსურ არსებას, სისტემაში გათქვეფილ ადამიანს, რომელიც მფარველის - “ბებიის” გარეშე ვერაფერს აღწევს. ფილმის ამ მონაკვეთში კიდევ ერთხელ იკვეთება ეს ზოგადი, მასობრივი უმოქმედობა, გადამდები უენერგიობისა და უსაქმურობის განცდა. სისტემაში, რომელიც დგას წესებსა და კანონებზე თითქმის ყველა უგულებელყოფს მას. ეს არის დროში გაჩერებული რეალობა, გაშემებული კადრი, რომელიც სწორედ იმ სტაგნაციის გამომხატველია, რომელიც რეჟიმმა მოუტანა ქვეყანას.

ბიუროკრატს “განგმირავს” ეკრანზე უეცრად მოვლენილი ბავშვის მიერ ნასროლი მეტალის გიგანტური კალამი - აქ გვეჩვენება, რომ თითქოს პერსონაჟი კვდება, თუმცა, რეალურად თვალს ვადევნებთ მისი თანამდებობიდან გათავისუფლების კადრებს. საინტერესო არჩევანია რეჟისორის და სცენარისტების მიერ ამ მოვლენის ერთი შეხედვით კომიკურად, თუმცა, გროტესკულად და გადაჭარბებით წარმოჩენა. კალამი ყოველთვის იძენს სიმბოლურ დატვირთვას. ძირითადად მას განათლების სიმბოლოდ აღვიქვამთ ხოლმე. ამ შემთხვევაში კი შესაძლოა ძალაუფლების გამომხატველ ნიშნად მივიჩნიოთ. ეს არის სისტემა, სადაც ძალაუფლება განსაზღვრავს იმას, თუ ვინ დატოვებს ან ვინ მოვა კონკრეტულ თანამდებობაზე და არა უშუალოდ პიროვნების კომპეტენცია და შესაძლებლობები. ანიმაციურია ბიუროკრატიის თანამდებობიდან გაძევების კადრი: კალამი პერსონაჟს ჯერ ჰაერში აიტაცებს, შემდგომ კორპორაციული გაზეთის გვერდზე მიაწვდის. ვაკანტურ ადგილს უმაღლესებს ახალი წამომადგენელი და მასზე დაქვემდებარებული მოხელეები უბრუნდებიან მექანიკურ საქმიანობას.

ფილმის მეორე ნაწილში თანამდებობიდან დათხოვილი ბიუროკრატი სახლში ბრუნდება. კვლავ ფანტასმაგორიული კადრები ენაცვლება ერთმანეთს. მოხელე ჯერ საკუთარი შვილის საწოლში წევს და გაზეთს კითხულობს, მას

ტანჯავს ფიქრები იმასთან დაკავშირებით, თუ რა გააკეთოს და როგორ დაიბრუნოს თანამდებობა. იმედგაცრუებულია, გაზეთში გამოქვეყნებულ საკუთარ გამოსახულებას ეფერება, რომელსაც ქვემოთ აწერია - “რის გამო გაათავისუფლეს?”. სახლში მიმოფანტული სათამაშო ფიგურები ცოცხლდებიან, მათი გამომეტყველება და ემოციები იმის პარალელურად იცვლება, თუ რას აკეთებს ბიუროკრატი - ტირის, თაროზე შემომჯდარი ფიქრობს, ჭაღზე ჩამოკიდებული ტრიალებს ოთახის ცენტრში - ეს აბსურდული გამოსახულებები პერსონაჟის სულიერი მდგომარეობის გამოძახილი უნდა იყოს. სისტემა იპყრობს და ანგრევს ადამიანის ფსიქოლოგიურ და მენტალურ მდგომარეობას. ამ დროს ბიუროკრატის მეუღლე ცეკვის ჩარლსტონისებური ელემენტებით და საყიდლებით დატვირთული შვილთან ერთად ბრუნდება სახლში. ფილმის ამ მონაკვეთში ქაოსის შეგრძნება პიკს აღწევს, რადგან ერთმანეთს ეჯახება გაურკვეველი და ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული ემოციები. სიტუაცია კულმინაციურ ეტაპს აღწევს. მეუღლე იგებს ქმრის თანამდებობიდან გათავისუფლების ფაქტს. ბიუროკრატი მას ფარდის უკან ემალება, ქალი სცემს მას და ფანჯრიდან გადააგდებს.

ბიუროკრატის ცოლის თეატრალიზებული და გადაჭარბებული ქმედებები უფრო გროტესკულია, ვიდრე კომიკური და სასაცილო. თავად ცოლი მატერიალისტი, დეჰუმანიზებული საბჭოთა მოქალაქის სიმბოლოა. ბიუროკრატი გარბის და მას მისდევს მეუღლეს. აქ გაქცევა ინდივიდის სისტემიდან განდევნის სიმბოლური მახასიათებელია. გზად მას ხვდება ზემოთ განხილული ახალი საქმეთა მმართველი, რომელსაც ბიუროკრატი დახმარებას ევედრება. საპასუხოდ კი მისგან ასეთ რჩევას ირებს: “იპოვე ბებია, იყავი მომთხოვნი და თავხედი, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იპოვი სამსახურს”. - ეს ფრაზა კვანძის გახსნას ჰგავს და ადასტურებს ყველა იმ ნაკლოვანებას და ამორალურობას, რომელიც სისტემასთან მიმართებით განვიხილეთ. ბიუროკრატი მაღალი რანგის წარმომადგენელთან მიდის, რათა მისგან სარეკომენდაციო წერილი მიიღოს - ეს არის სისტემა, სადაც კავშირები და რეკომენდაციაა მნიშვნელოვანი კონკრეტულ პოზიციაზე წარმატების მიღწევისა

და ლეგიტიმაციისთვის. დიდი ძალდატანებისა და ბიუროკრატის კომიკური ქმედებების საფუძველზე, რომელიც იყენებს გავლენიანი ბიუროკრატის შეუძლო მდომარეობას იგი მისგან სარეკომენდაციო წერილს იღებს და ბედნიერი მიემშურება თანამდებობის დასაბრუნებლად. ადგილზე მისულს სიზმრის მსგავსი რეალობის წინაშე უწევს თვალის გასწორება. ეკრანზე ჩნდება წარწერა “დირექტორები იცვლებიან, ადგილები კი რჩება” - ერთი მეორეს ენაცვლებიან ახალი წარმომადგენლები. მართლაც, სისტემაში მომუშავე ადამიანები მუდმივად იცვლებოდნენ, თუმცა არ იცვლებოდა ის სპეციფიკა, თუ როგორ მუშაობდა სისტემა. “ჩუ... გაჩუმიდით...არ გაიპაროს... - “არის... დავიჭირე” - ბიუროკრატი მართლაც იჭერს მისი აზრით გავლენიან ბიუროკრატს, რომელიც დასაქმებაში დაეხმარება. სინადვილეში კი მის ხელებში აკაკი ხორავას პერსონაჟი, მუშა აღმოჩნდება. მას წარუდგენს სარეკომენდაციო წერილს როგორც სტაჟიანი ანუ გამოცდილი საქმეთა მმართველი. წერილში კი წერია: “ამხანაგო საშა, ამ წერილს მოგიტანს ის, ვინც ნამდვილი ნაძირალაა და ვინც ისე გამაღიზიანა, რომ მისი ატანა აღარ შემეძლო. უთხარი მას, რომ ჯანდაბამდე გზა ჰქონია”. მას მოსდევს გროტესკული სცენა - უკონტექსტო გადამდები სიცილი. მმართველი კაბინეტიდან აძევებს ყველას. გაძევებული ბიუროკრატების ჩრდილები შენობის კედლებზე ჩნდება, კადრში ჩანს მუშის, აწ უკვე მმართველის, გროტესკული გამომეტყველება. კედლებზე ჩნდება წარწერები და მათგან სიტყვა, რომლის ამოკითხვაც ყველაზე მარტივია, გახლავთ “სიკვდილი”. ბიუროკრატების გაქცევა სისტემიდან გაქცევის სიმბოლოდ შეგვიძლია ჩავთვალოთ.

3.2 “დიდი მწვანე ველი”

ეგზისტენციალიზმის, თავისუფლებისა და ადამიანის ბუნებასთან კავშირის საუკეთესო გამოსახულებად უნდა ჩაითვალოს მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმი “დიდი მწვანე ველი”. ფილმი 1967 წელს გადაიღეს და იგი მალევე გახდა საბჭოთა კრიტიკის სამიზნე. ფილმის სცენარის ავტორი მერაბ ელიოზიშვილი გახლავთ, ხოლო მთავარი როლის, სოსანას, შემსრულებელი - დიდი ქართველი მსახიობი დოდო აბაშიძე. სოსანა ოჯახთან ერთად სოფლიდან ველზე ჩამოდის, სადაც ბუნებასთან ჰარმონიაში აკეთებს თავის საყვრელ საქმეს - მწყემსავს ნახირს. ველზე ნავთობის ჭაბურღილის აღმოჩენის შემდგომ ხდება დიდი ცვლილებები მის ცხოვრებაში, რომელსაც ეწირება მისი ოჯახური და სამსახურეობრივი იდენტობა. ფილმმა 1968 წელს გაიმარჯვა ერევნის ფესტივალ “პრომეთეზე” საუკეთესო რეჟისურისთვის, საუკეთესო სახვითი გადაწყვეტისთვის, ხოლო დოდო აბაშიძე მამაკაცის საუკეთესო როლის შესრულებისთვის დაჯილდოვდა. 1995 წელს კი ფილმი მსოფლიო კინოს 100 საუკეთესოთა სიაში შეიტანეს.

იმისათვის, რომ გავიგოთ, რა განაპირობებს ფილმის წარმატებას და რა გახდა მისი კრიტიკის საბაზი საბჭოთა ხელისუფლების მხრიდან, სასურველია დეტალურად მიმოვიხილოთ ფილმის პერსონაჟები და ფილმში დაშიფრული ფარული სიმბოლოები.

თავად დიდი მწვანე ველი სივრცის, თავისუფლების, ადამიანის ბუნებასთან თანაარსებობის, ჰარმონიის და ტრადიციების სიმბოლოდ უნდა განვიხილოთ. გაშლილი, თავისუფალი სივრცე ადამიანის შინაგანი თავისუფლების მთავარი გამოსახულება უნდა ყოფილიყო იმ სასტიკი რეჟიმის პირობებში, სადაც ყველა და ყველაფერი ჩარჩოებში იყო მოქცეული და ხელისუფლების მხრიდან კონტროლირებადი.

ფილმის მთავარი პერსონაჟი ერთი შეხედვით, კეთილი, მშრომელი, საკუთარ სივრცესა და საქმიანობაზე შეყვარებული კაცია. სინამდვილეში, მისი

ლმობიერი ხასიათის მიღმა ველური ბუნება იმაღლე, რაც ფილმის მრავალ სცენაში სიზუსტითაა ნაჩვენები. მას შრომისმოყვარეობისა და საკუთარი საქმის სიყვარული გენეტიკურად მოსდევს, რადგან მისი წინაპრები, მამა და ბაბუაც სწორედ ამ საქმეს ეწეოდნენ და თავიც ამ საქმეს შესწირეს. სოსანა თავად წარმოადგენს წინააღმდეგობის, შეუგუებლობისა და სიმტკიცის სიმბოლოს. იგი მთელი თავისი არსით ეწინააღმდეგება მის ირგვლივ მიმდინარე ცვლილებებს. კერძოდ, ტექნოლოგიურ ცვლილებებს ველზე ნავთობის მოსაპოვებლად - და ამით გადმოცემულია მთელი პოლიტიკური განაცხადი და ნარატივი, რომელიც ფილმის რეჟისორმა და სცენარისტმა ჩაიფიქრეს. ეს არ არის უბრალო წინააღმდეგობა, ეს არის წინააღმდეგობა რეჟიმთან, არსებულ ყოფასა და მომავალ ცვლილებებთან.

ფილმის ბევრ სცენაში ვხედავთ, რომ სოსანა ეწინააღმდეგება დიდ თუ პატარა ტექნოლოგიურ ცვლილებებს, ჯოხით მისდევს და აფრთხობს ველზე სამუშაოდ გამოსულ ტრაქტორისტებს, მათთან ფიზიკურ დაპირისპირებაშიც კი შედის, არ აძლევს ფოტოს გადაღების საშუალებას მის ოჯახის წევრებსა თუ თანამშრომლებს, თავად კი პროექტორით ართობს მათ და ასე ისხენებს ძველ პირად თუ საკუთარი ნახატების ისტორიებს. ეს გახლავთ თვითრეფლექსირების სცენა, სადაც პროექტორი სოსანას მეხსიერების, მისი მოგონების სიმბოლოდ შეგვიძლია ჩავთვალოთ. იგი სრულებით გაუცხოებულია არსებულ რეალობასთან და შვებას მხოლოდ წარსულ ისტორიებსა და საკუთარ მოგონებებში პოულობს. შვილს გამოქვაბულში ვიზიტისას უყვება პირველყოფილი ცხოვრების დეტალებს, რომ ადრე ადამიანები ნადირობდნენ, თევზაობდნენ და ამით ირჩენდნენ თავს, რომ გამოქვაბულში ცეცხლი სულ ენთო და არ სციოდათ - აქ იგრძნობა მისი ნოსტალგიური დამოკიდებულება და რაღაც კუთხით აღფრთოვანება, პატივისცემა ამ პირველყოფილი წეს-ჩვეულებებისადმი. ფილმის მთავარი პერსონაჟისთვის ბუნება და მასთან კავშირი ძირითად ღერძს წარმოადგენს. ეს ღერძი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც პერსონაჟის პირადი მახასიათებელი და როგორც ფილმის მთავარი იდეა. უნდა აღინიშნოს მისი ბუნებასავით მკაცრი, დაუნდობელი და

ცხოველური ხასიათი, რომელიც საკუთარ მეუღლეზე ძალადობის სახით გამოიხატება ფილმში. მისი ამ მახასიათებლის გადმოსაცემად რეჟისორმა გენიალურ ხერხს მიმართა - ფილმის ერთ-ერთ კადრში სოსანა წყალს ნახირთან ერთად სვამს. სოსანა ფილმის ბოლომდე უდრეკი რჩება საკუთარი არჩევანისა და ღირებულებების წინაშე. “რაც გიყვარს კაცსა ის უნდა აკეთო, ფერმაში გადმოდიო... როგორ გადავიდე, რომ გადავიდე სხვას უნდა შევეკედლო” - ამბობს ის. დამოუკიდებლობა მისთვის ამომავალი წერტილი გახლავთ. მის მიერ გამოთქმულ მნიშვნელოვან ფრაზად მიმაჩნია - “დამანებეთ რა თავი... ამ ტალახში სიყვარული აღარ შემიძლია...” - ტალახი, განხილული უნდა იყოს, როგორც სისტემის გარყვნილებისა და ნაკლოვანებების გამომხატველი ფრაზა.

პირიმზე გახლავთ სოსანას მეუღლე, რომელიც ასევე ერთ-ერთი მთავარი როლის შემსრულებელია. მას ღია კაპანაძე განასახიერეს. პირიმზე, სოსანას მსგავსად, წინააღმდეგობის სიმბოლოდ შეგვიძლია განვიხილოთ, თუმცა უფრო სხვა კონტექსტში, ვიდრე სოსანა. ის ვერ ეგუება არსებულ რეალობას და მისტირის წარსულს და სოფლის ცხოვრებას, სადაც, მისივე თქმით, უფრო კომფორტულად გრძნობდა თავს. “იცი რა ოჯახი დაანგრია, იცი რა სოფლიდან წამომიყვანა?” - ამბობს ის. ფილმის დასაწყისში ვხედავთ მისი თვითმკვლელობის მცდელობის კადრს, რაც წინააღმდეგობის თუ არა, შეუგუებლობის და გაქცევის საუკეთესო ვიზუალურ გამოსახულებად გვევლინება. ცოლ-ქმრის ურთიერთობა მთელი ფილმის განმავლობაში დამაბულია, სავსეა უსიამოვნო და ზოგჯერ სასიყვარულო მომენტებით. პირიმზეს გაქცევის სურვილი იმდენად დიდია, რომ იგი საბოლოოდ დგამს ამ ნაბიჯს, რაც ბუნებრივი სამყაროს მიტოვების თანამედროვე ინდუსტრიულ-სოციალისტური წყობისკენ ლტოლვის მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ. პერსონაჟი ამბობს: “ნეტავ აქაურობას მოვშორდე... მე ამ სოფლის ამშენებელი არა ვარ... დაიწვას... დაინგრეს... მე აქ ვერ ვიცხოვრებ...” ფილმში გამოხატულია მისი მარტოსულობა, სულიერი ტკივილი, რეალობასთან გაუცხოებისა და უიმედობის განცდა. ყურადღება უნდა გავამახვილოთ მის სახელზე, რომელსაც ასევე სიმბოლური დატვირთვა აქვს. ამ სიმბოლიკის დასადასტურებლად

საჭიროა გავიხსენოთ სცენა, სადაც სოსანა მას შერიგებას სთხოვს და ჰპირდება “ხეებსაც დავრგავ... საზამთროსაც მოვიყვან... სახლსაც ავაშენებ... ოღონდ შენ მოიბრუნე პირი ჩვენსკენ”. “პირიმზე” მოიაზრება როგორც მზის, ბუნებასთან შერწყმისა და ნაყოფიერების მთავარი სიმბოლო. მთელი ფილმის განმავლობაში იგრძნობა იდეოლოგიური დაპირისპირება ცოლ-ქმარს შორის. ეს გამოხატულია მათ სურვილებსა და ქმედებებში, რაც წარმოადგენს სიმბოლურ მახასიათებელს რეჟიმთან წინააღმდეგობის, თუ მასთან თანამშრომლობის იდეების გადმოსაცემად.

ფილმში ვხვდებით გრიგოლ ტყაბლაძის პერსონაჟს - კოლმეურნეობის თავმჯდომარეს, რომელიც დაჟინებით, თუმცა მეგობრულად ითხოვს სოსანასგან, თავი მიანებოს ტრადიციულ საქმიანობას და ფერმაში წავიდეს სამუშაოდ. აღსანიშნავია, რომ ფილმში კოლმეურნეობის თავმჯდომარე დადებით, კეთილსინდისიერ, გამგებ და მეგობრულ პიროვნებად არის წარმოჩენილი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს თვისებები რეალური თავმჯდომარეებისა და მმართველებისთვის სრულად არ იყო დამახასიათებელი. საბჭოთა ბრუტალური რეჟიმის პირობებში, თავმჯდომარის ამაგვარად წარმოჩენა გახლავთ რეჟისორისა და სცენარისტის ხრიკი, იმისათვის რომ ფილმის გადაღების ნება დაერთოთ. მოგეხსენებათ, საბჭოთა კავშირი კოლექტიურ ფიქრსა და ქმედებაზე დამყარებული სისტემა იყო და ამ სისტემაში ყველას ჰყავდა ხელმძღვანელი, მმართველი, მაღალი რანგის წარმომადგენელი, რომელიც გასცემდა ბრძანებებს. სწორედ ამიტომ, არსებული რეალობის უფრო ნათლად გადმოსაცემად ფილმში უნდა ეარსება მსგავს პერსონაჟს, რომელიც სცენარის პირველ ვერსიაში საერთოდ არ არსებობდა. “ვინ გასწავლათ, რომელ აკადემიაში... მოხსენი... დასაჯე... გააგდე... გადმოაგდე... თვითონ უნდა მიხვდეს და თვითონ მოვიდეს... სად უნდა წავიდეს... ბოლო მაინც აქ არის...” ამბობს თავმჯდომარე. ამ მონაკვეთში იკვეთება თავმჯდომარის დადებითი სახე. მის გულისხმიერებაზე აპელირება კი ალეგორიული ქვეტექსტის ამოკითხვის საშუალებას იძლევა.

მორიგი პერსონაჟი, რომელიც იმსახურებს ხაზგასმას, გახლავთ ილია ბაკაკურის მიერ განსახიერებული გიორგი - სოსანას მოხუცი დამხმარე. კეთილი, შრომისმოყვარე და სოსანასთვის ყველაზე სანდო და ერთგული მეგობარი. გიორგი მწავანე ველის დატოვებას გეგმავს, სოსანას ეუბნება, რომ დროა მშობლებს მიხედოს, ცოლი მოიყვანოს, მას აქვს იმედი, რომ ამ ველის მიღმა ელოდება სხვა ცხოვრება. ამ ყოველივეს დიდი მორიდებით უზიარებს სოსანას, რომელიც პასუხობს - “შენი გაშვება მენანება... შენი ერთგულების დაკარგვისა მეშინია... თორემ საქმეს მარტოც აუვალ.” ველიდან სოფლისაკენ მიმავალ გიორგის გზად ნავთობის საბადო ხვდება, რომელსაც ზემოდან მიწას აყრის, რომ არავინ შეამჩნიოს - წინააღმდეგობის ეს მაგალითი სიმბოლური მაჩვენებელია იმისა, რომ ველიდან წასვლის მიუხედავად, იგი ერთგული რჩება საკუთარი საქმისა და ღირებულებებისა. “მე იქიდან სულ ამ საქმის ლოცვა-კურთხევაში ვიქნები”- ეუბნება სოსანას გამომშვიდობებისას.

ფილმის ერთ-ერთ სცენაში ვხვდებით ვინმე “ავადმყოფ ქალს”, როგორც სოსანა უწოდებს მას. ქალი ფეხით დახეტილობს და ხმამაღლა წყევლის ადამიანის გაჩენას. ეს პერსონაჟი შესაძლოა მივიჩნიოთ სოციუმთან გაუცხოების, საზოგადოებასთან დისჰარმონიისა და მარტოსულობის სიმბოლოდ. თითქოს მან წინასწარ იცის კაცობრიობის ბედი, თითქოს ეს პერსონაჟიც უკვე არსებული ცვლილებების წინააღმდეგია, მას ბოლომდე გადაწურული აქვს კაცობრიობის და სოციუმის იმედი.

ადამიანი და ბუნება შერწყმულია ერთმანეთთან. ფილმში საქონლის გაწყვეტის ეპიზოდები ამ ბუნებრივი წყობის ნგრევის სიმბოლურ მახასიათებლად შეგვიძლია განვიხილოთ. ფილმის ბოლოს, სოსანას ერთადერთი დარჩენილი პირუტყვი ვეტერინართან მიჰყავს. სოსანას ჩამოშლილ და დანგრეულ სამყაროში ეს პირუტყვი და მისი გამოჯანმრთელება წარმოადგენს იმედის მცირე ნაპერწკალს. ველზე უკან დაბრუნებულს კი შინ აღარავინ ხვდება. “რა დროს თოვლის მოსვლა იყო... ეხლა კვალის პოვნა არ გინდა? სოსანა შვილის საძებნელად გაუდგება გზას. გზად მას გიორგი ხვდება, რომელიც ეუბნება, რომ სიზმრებმა არ მოასვენეს და მასთან მიიყვანეს.

ფილმის ბოლო სცენა ყველაზე ემოციური, სევდიანი, მაგრამ იმედის მომცემია. ეს არის მომენტი, როდესაც ფილმის მთავარი პერსონაჟი მიდის ცხოვრებისეულ დასკვნამდე: “მარტო მოთმენა და პატიება არაფერი ყოფილა... რაღაცა უნდა გაიღო... ჯერ მე ჩავაქციე ჭუჭყი წყალში, მერე სხვამაც არ დამზოგა და საქონელი გაუკითხავი დარჩა... დარჩა და თვითონ ეძიოს სამართალი... ეგენი ხო დაბადებიდან მართლები არიან... ნეტა თუ სულ გამეცალა და აღარ მობრუნდება... ეს თოვლიც როგორ საწაულებრივად მოვიდა ლამის მუცლებში დაეყინოთ ხბოები...”. “მიწა არ უნდა გაგექცეს ფეხქვეშიდან და კაცი ხარ გამართული... დანარჩენი კი მოვა... მოსაგები მოიგებს... ზოგი გზაში მოიგებს... ზოგიც ადგილზე... გავიშალოთ გიორგი და ისე მოვძებნოთ” - ეუბნება სოსანა გიორგის. ფილმის ბოლოს ვხედავთ გზას, რომელიც რთული და მიხვეულ-მოხვეულია. ბოლოს ისმის: “იპოვე, სოსანა? პასუხად: “ვერა, გიორგი... ჯერ ვერა...” აქ თოვლი შესაძლოა განხილული იყოს, როგორც სიცივის, სევდის და მარტოსულობის, ამავედოულად მისი მოულოდნელად მოსვლიდან გამომდინარე, როგორც გარდაუვალი სიახლის სიმბოლო. ფილმი სრულდება იმედიანად, რომ სოსანა აუცილებლად იპოვის სწორ გზას, იპოვის შვილს, ის კვლავ მიაგნებს ოჯახურ და ბუნებრივ იდიალიას, რომელიც ასე ძალიან ფასეულია მისთვის.

3.3 “ცისფერი მთები”

არაფერია დაუჯერებელი იმაში, რაც გენიალურმა ქართველმა რეჟისორმა ელდარ შენგელაიამ გადმოსცა ფილმში “ცისფერი მთები”. ეს გახლავთ რეზო ჭეიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით გადაღებული შესანიშნავი ქართული ფილმი, რომელიც 1983 წელს გამოვიდა. ფილმის კომპოზიტორია გია ყანჩელი. ფილმი მარტივი და კომიკური ისტორიით საუკეთესოდ გადმოსცემს საბჭოთა სოციალიზმს, იმ დროინდელ ბიუროკრატიასა და ცხოვრების სტილს. “ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი” გახლავთ საბჭოთა სისტემის ალეგორია. ფილმის გადაღების პერიოდს ემთხვევა გაბატონებულ სისტემაში ბზარებისა და რყევების რეალურად გაჩენის დრო. შესაძლოა ის რეჟიმის მომავლის წინასწარმეტყველებადაც ჩავთვალოთ, რადგან ფილმის გადაღებიდან სულ რაღაც 8 წელიწადში ურყევი საბჭოთა სოციალისტული რესპუბლიკების კავშირი დაიშალა.

ფილმში ძირითადად მოქმედება რედაქციაში მიმდინარეობს. რედაქცია მთლიანად სისტემისა და სახელმწიფო აპარატის სიმბოლური ასახვაა. სიუჟეტი ასეთია: ახალგაზრდა მწერალს, სოსოს, თავისი მოთხრობა “ცისფერი მთები ანუ ტიან-შანი” რედაქციაში მიაქვს, რათა დირექტორსა და საბჭოს წარმომადგენლებს გააცნოს იგი. წელიწადის დროები იცვლება, თუმცა არაფერი იცვლება მათ ირგვლივ, სოსოს თხოვნას არავინ ასრულებს. ხელიდან ხელში გადადის მოთხრობის ეგზემპლარები, ზოგიც იკარგება, ზოგიც - ნადგურდება. რედაქციის წარმომადგენლები ჩართულნი არიან მონოტონურ უსაქმურობაში, რაც ხაზს უსვამს იმდროინდელი სისტემის ფორმალიზმს. ფილმის სცენარი და მისი საბოლოო ვერსია დიდ ზეწოლას განიცდიდა ცენზურის მხრიდან. სიუჟეტის ალეგორიულ-სატირული გადმოცემა და მისი ირონიული ენა უნდა ყოფილიყო იმის მიზეზი, რომ ფილმი არ აუკმაღავთ და მან ეკრანზე გამოსვლისთანავე დაიშახურა მაყურებლის აღტაცება. დღეს ფილმი საბჭოთა შემოქმედების ერთ-ერთ შედევრულ ნამუშევრად ითვლება. ფილმს 1984 წელს კიევის საკავშირო კინოფესტივალზე მთავარი პრიზი და დიპლომი გადაეცა. 1985 წელს კი - სსრკ-

ის სახელმწიფო პრემია და პოლონელ კინემატოგრაფისტა და კინოკრიტიკოსთა ასოციაციის პრიზი გადაეცა საუკეთესო უცხოური ფილმისთვის.

იმისათვის, რომ საბჭოთა სისტემის მანკიერებათა მამხილებელი ნიშნები და სიმბოლოები უკეთ ამოვიცნოთ, საჭიროა დეტალურად წარმოვაჩინოთ ფილმის ცალკეული პერსონაჟები, სიუჟეტი, სცენარი - მასში არსებული სიმბოლოები და ნიშნები. როგორც აღვნიშნეთ, ფილმის მთავარი პერსონაჟია ახალგაზრდა მწერალი სოსო, რომელსაც რამაზ გიორგობიანი განასახიერებს. სოსო ინდივიდუალი, შემოქმედი პიროვნებაა, თითქოს განცალკევებულია რეჟიმის ქაოსისგან, თუმცა, ბუნებრივია რეჟიმის პირობებში უწევს არსებობა. მისი მთავარი საფიქრალი მისი შემოქმედებაა. სოსო ერთდერთი პერსონაჟია, რომელიც რედაქციაში რეალური და ზუსტი დანიშნულებისთვის მიდის. ყველა დანარჩენი სისტემური ქაოსის თუ მომაბეზრებელი უსაქმურობის ნაწილია. აღსანიშნავი და ხაზგასასმელია სოსოს ნაწარმოების სათაური “ცისფერი მთები ანუ ტიან-შანი”. ტიან-შანი ანუ ცენტრალური აზიის მთათა სისტემა რაღაც მიუწვდომელის, შორეულის, ახალი იდეის განმასახიერებლ სიმბოლოდ შეგვიძლია განვიხილოთ. სისტემის განუყოფელი ნაწილი და მისი იდეალური წარმომადგენელი დირექტორი ვაჟა ზაზაევიჩისთვის მთელი ფილმის განმავლობაში მნიშვნელოვან კითხვას წარმოადგენს, თუ რატომ აქვს მოთხოვნას ორი სათაური და საერთოდ რა საჭიროა იგი. აქ კარგად იკვეთება სისტემის შეუღუებლობა და მიუღებლობა სიახლეებისა და ცვლილებებისკენ.

ქართველმა ექიმმა თეიმურაზ ჩირგაძემ არაჩვეულებრივად მოირგო რედაქციის დირექტორის ვაჟა ზაზაევიჩის პერსონაჟი. დირექტორი ერთი შეხედვით საქმიანი და წარმოსადეგი პიროვნებაა, დაკავებული და გადაღლილია მუდმივი შეხვედრებითა და ბანკეტებით, როგორც ამას თავად აღნიშნავს. დირექტორი ბიუროკრატიული სისტემის ალეგორიული გამოხატულებაა. მისი ყველა ქმედება მოჩვენებითია, რაც ფილმში საქმიანი თანამდებობის პირის ილუზიას ქმნის. დირექტორი ვერ ეგუება სიახლეს და ამის საუკეთესო სიმბოლურ მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ მისი დამოკიდებულება

მოტობურთის მიმართ, რომელიც რედაქციის ფანჯრის მიღმა მიმდინარეობს. “ცხნებურთი გამიგია, წყალბურთი გამიგია, ფეხბურთიც გამიგია... ეს მოტობურთი არ გამიგია... რა ამბავია ამდენი ბურთი... უნდა გავაუქმოთ ხელბურთი, თავბურთი და მოტობურთი.” - ამბობს ის. სინამდვილეში დირექტორი რედაქციაში მისვლისა და კაბინეტში შესვლიდან სულ რამდენიმე წუთში ტოვებს რედაქციას, ისე აწერს ხელს დებულებებსა და რეზოლუციებს, რომ არც კი ეცნობა მათ შინაარსს. სოსოს მოთხრობის წაკითხვაზე ლაპარაკი ზედმეტია. ვაჟა ზაზაევიჩი ცდილობს გამოარკვიოს, რატომ აქვს მოთხრობას ორი სათაური, დაჟინებით მოითხოვს, რომ ერთი სათაური დაუტოვოს ავტორმა და ამის პარალელურად მუდმივად ავიწყდება ან კარგავს მოთხრობის ეგზემპლარს. დირექტორის რეაქცია თითქმის ყველა მიმდინარე მდგომარეობასა თუ თხოვნაზე არის ფრაზა “ძალიან კარგი”, რომელსაც ისე დაუფიქრებლად და უკონტექსტოდ იმეორებს, რომ ხშირ შემთხვევაში მას არანაირი კავშირი აქვს ადრესატის განწყობას, მდგომარეობასა თუ თხოვნასთან. საბჭოთა მოხელეების უნიათობისა და უპასუხისმგებლობის საუკეთესო მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს დირექტორის პერსონაჟი.

ფილმში ვასილ კახნიაშვილი ასრულებს რიგითი ბიუროკრატის ვასოს როლს. ერთი შეხედვით მისი საქმიანობა დიდად არ განსხვავდება საბჭოს სხვა წარმომადგენლების საქმიანობისგან, თუმცა, ვასოს პერსონაჟი დამატებით სიმბოლურ მახასიათებელს იძენს კადრში გამოჩენის პირველივე წამიდან. “გაიტანეთ...გაიტანეთ...” მისი ცნობილი ფრაზაა, რაც კაბინეტიდან გრენლანდიის ნახატის გატანას უკავშირდება. ამას დაჟინებით მოითხოვს ვასო და სიტყვიერ დაპირისპირებაში შედის გრიშასთან, რომელიც ჩართულია სურათის კაბინეტიდან გატანის პროცესში და გამუდმებით უმტკიცებს ბატონ ვასოს, რომ ამისთვის ნებართვა და ხელმოწერა ვინმე მურვანიძის მხრიდან საჭირო და პრობლემის მოგვარების სხვა მეთოდს - სამუშაო მაგიდის ადგილმდებარეობის შეცვლას სთავაზობს მას. აღსანიშნავია, რომ კირის ნამცეცები, რომელსაც ვასო ამჩნევს პირველი გამოხატულებათა ფილმში კედლებზე ბზარის ანუ სისტემაში ნგრევის პროცესის დაწყებისა. ნაცვლად

იმისა, რომ პრობლემის რეალური მხარე გაიაზროს პერსონაჟმა, ის არსებულ პრობლემას პირდაპირ ნახატს უკავშირებს. ეს უბრალო გრენლანდიის ნახატი, რაღა თქმა უნდა, არ უნდა იყოს სიმბოლიკასა და მისთვის კონკრეტულად დამახასიათებელ ნიშანს მოკლებული. თავად ვასო ამბობს: “ეს არც ხელოვნების ნაწარმია და არც ნაწარმოები... ეს არის გრენლანდიის პეიზაჟი... ნაკლებად ცნობილი მხატვრის დედანის ასლი... რომელსაც არანაირი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია...” სისტემის წარმომადგენელი ბიუროკრატები მუდმივად ხუჭავენ თვალს რეალურ პრობლემაზე და ცდილობენ კონცენტრაცია მეორეხარისხოვანი თემებისკენ გადაიტანონ. თავად ნახატი შესაძლოა სისტემის პროტოტიპად აღვიქვათ, რომელიც აუცილებლად უნდა ჩამოიხსნას და უნდა გაიტანონ ოთახიდან. თუმცა, სისტემის გამოხატულების შესაქმნელად რეჟისორს ფილმში მხოლოდ ნახატი არ აქვს გამოტანილი.

სისტემა მთლიანი რედაქციაა, სადაც რეალურ პრობლემას ვერავინ ხედავს, სადაც ყველა მექანიზმი ფუჭი და მორყეულია, ყველა ფუსფუსებს, მაგრამ საქმეს არავინ აკეთებს - ზოგიც ძაფს ახვევს, ზოგიც ყავას ფქვავს და შემდგომ ყავაზე ეპატიჟება სხვას, საბჭოს წევრები ჭადრაკს თამაშობენ, რედაქციაში რთველსაც კი მართავენ - ეს არის რედაქცია, სადაც კეთდება ყველაფერი, გარდა იმისა, რაც რეალურად უნდა კეთდებოდეს და ამ დახასიათებით პირდაპირ აღწერს საბჭოთა სოციალისტური სისტემის მწყობრიდან გამოსულ მექანიზმს. ასეთ სისტემებში რეალურ შედეგს ვერავინ აღწევს, პასუხისმგებლობა ყოველთვის ერთი პირიდან მეორეზე გადადის, დიდი და მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილებები კი ყოველთვის “ზემოდან” ანუ უფროსის დაკვეთით ან ვინმე მაღალი ეშელონის ჩინოვნიკის მოთხოვნის საფუძველზე ხდება. ასეთი სისტემა წარუმატებელ და შეუსაბამო პირობებს ქმნის ადამიანისთვის, რომელსაც რეალიზება, წინსვლა და რეალური ცვლილებების განხორციელება სურს. და მაინც, რა უნდა ვუწოდოთ რედაქციას, რომლის ერთადერთი წლის მოსავალი რთველია?

მნიშვნელოვნად მიმაჩნია განვიხილოთ ფილმის მორიგი პერსონაჟი მღებავი. მას თითქოს ვერავინ ამჩნევს და არავინ აღიქვამს სერიოზულად.

სინამდვილეში ის ერთ-ერთი პერსონაჟია, რომელიც რეალურად აკეთებს საქმეს და ამავდროულად გამოირჩევა კითხვის სიყვარულით. ის დაინტერესებულია სოსოს შემოქმედებით, თუმცა ბატონი ვასო, რომელზეც ზემოთ ვისაუბრეთ, მუდმივად ეწინააღმდეგება მის ამ გატაცებას - მიუთითებს, რომ გერდზე გადადოს ხელნაწერი, რომელსაც კითხულობს და ა.შ. მღებავის პერსონაჟის მეშვეობით რეჟისორმა ზუსტად გადმოსცა თუ რას გრძნობს ადამიანი, რომელიც მენტალურად დაშორებულია სისტემაში არსებულ ჩარჩოებსა და შეხედულებებს. მას აქვს განსხვავებული აზრი, თუმცა ვერ ახდენს ამ აზრის საჯაროდ დემონსტრირებას, რადგან იცის, რომ ახლა ასეთი დროა, რომ მის აზრს და იდეებს არც მნიშვნელობა და არც განხორციელების შესაძლებლობა აქვს. “მე პატარა კაცი ვარ, ბატონო ვასო, რასაც ჩამძახებენ, იმას ამოვძახებ. იმიტომ კი არა, რომ ყველაფერი მჯერა ანდა ჩემი აზრი არა მაქვს... არა... ასე მოიტანა ცხოვრებამ...” სწორედ ის არის ერთდერთი პერსონაჟი, რომელიც ამჩნევს, რომ დირექტორის მოსაცდელში “ზიაზი გასკდა” და ამას დიდი სიხარულით აცნობებს იქ შეკრებილებს. პირადად ჩემთვის მღებავი აღიქმება დისიდენტ პერსონაჟად, რომელიც თითქოს ჰარმონიაშია სისტემასთან, თუმცა შინაგანად ეწინააღმდეგება და შესაბამისად სისტემაში გაჩენილი ბზარები დიდ იმედსა და სიამოვნებას ჰგვრის მას.

მარკშეიდერი, იგივე სამთო ინჟინერი, ფილმის მნიშვნელოვანი პერსონაჟია. იგი შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც ადამიანი, რომელიც ხედავს რეალურ პრობლემას ან პრობლემის მოახლოების საფრთხეებს. მისი უშუალო საქმიანობაც პრობლემის შემოწმებასა და შეფასებას უკავშირდება. ფილმში მის პროფესიონალიზმსა და რეალობის ობიექტურ აღქმას განსაკუთრებული ყურადღებით არავინ ეპყრობა. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პერსონაჟი კოლექტიური აზროვნების, ირაციონალური ქმედების და ინსტიტუციური სიბრმავის უგულებელყოფის ალეგორიული მაგალითია.

ფილმში ვხვდებით აბსურდულ პერსონაჟებსა და სიტუაციებს. ეს პერსონაჟები და სიტუაციები არ წარმოადგენენ ფილმის ცენტრალურ მახასიათებელს, თუმცა სიმბოლური დატვირთვის ამოკითხვა მათში

გარდაუვალია. არსებობს ვინმე გივი, რომელსაც გამუდმებით ეძებენ, თუმცა კაბინეტში არასდროსაა, ზოგიც საერთოდ არ იცნობს მას. იროდიონი გახლავთ საბჭოს წევრი, რომელსაც შვებულებაში გასვლა უნდა, თუმცა არ უშვებენ. არსებობენ პეროსნაჟები - ბელა, თინა, შუქრი, ოთარი და სხვანი, რომლებიც სისტემის უმოქმედობის და საერთო პასიურობის განუყოფელი ნაწილები არიან. აღსანიშნავია სესილია თაყაიშვილის პერსონაჟი - ბუღალტერი თამარი, რომელიც კედლების ანუ სისტემის ნგრევის წინაპირობას ფიზიკურად გრძნობს და ალეგორიულად გადმოცემულ სისტემის რყევას პირადად განიცდის - “აი, ისევ შემაქანა”. ფილმში არსებობს ვინმე ყუფარაძე, რომელმაც დარეკა მარკშიდერის საკითხთან დაკავშირებით, თუმცა ფილმის ბოლოს ირკვევა, რომ არც დირექტორს და ზოგადად არავის აქვს წარმოდგენა მის ვინაობასთან დაკავშირებით.

ფილმში ისმის ბევრი ორაზროვანი და თან არაფრის მთქმელი წინადადება, რაც შეუძლებელია თავისი შინაარსით მოკლებული იყოს ფილმის მთავარ ღერძსა და იდეოლოგიას. “შეიძლება მოვიდეს შეიძლება არა... იგავ-არაკებს მიიღებს? - არა მაგრამ უარს არ გეტყვით. მე ტანკისტი ვიყავი ომამდე... უკვე წაკითხული მაქვს ფაქტობრივად... ვერ მოვასწარი წაკითხვა ბატონო ზაზაევიჩ ისე, მომწონს და მხარს ვუჭერ...” და მრავალი სხვა. ხაზგასასმელია ლიფტი და მისი სიმბოლური დატვირთვა. მოგეხსენებათ ლიფტი გადაადგილების საშუალებაა და კიბის მსგავსად შესაძლოა აღმასვლისა და დაღმასვლის სიმბოლური მახასიათებელი იყოს. საბჭოთა სისტემაში წინსვლის სურვილი და მით უმეტეს უფლება არვის ჰქონდა. რაც შეეხება დაღმასვლასა და სისტემის გაუმართაობას ამაზე ლიფტის, როგორც ალეგორიული ნიშნის მუდმივი გაჭედვა და გაფუჭება უნდა მიუთითებდეს. “როდის გაუვიდა ექსპლუატაციის ვადა? - რომ მოვითანეთ უკვე გასული ჰქონდა”. სისტემაში ყველაფერს უკვე ვადა აქვს გასული და რომც არ ჰქონდეს, სისტემა მაქსიმალურად ცდილობს ყველა ორგანო და უჯრედი მოაქციოს თავის მარყუქებში და ბოლომდე მოშალოს იგი. ფილმი საუკეთესოდ ახერხებს

კომიკური და ალეგორიული ხერხებით გადმოსცეს მთელი ის ტრაგიზმი, რომელიც იმ დროის საქართველოში არსებობდა.

გენიალურია ფილმის ბოლო სცენა. საბჭოს წევრები, როგორც იქნა “ცისფერი მთები ანუ ტიან-შანის” განსახილველად არიან შეკრებილნი. ფილმის მსვლელობისას არც ერთი პერსონაჟი და სიტუაცია განიცდის განვითარებას - სიცხისგან გათანგულები ფანჯრებდაგმანულ ოთახში სვამენ იმავე კითხვებს, რაც იქამდეც აწუხებდათ, განიხილავენ იმავე საკითხებს, რომელსაც ფილმის დასაწყისში განიხილავდნენ, რეალურ შედეგამდე არაფერი მიჰყავთ, პირად აზრს არავინ აფიქსირებს. ოთახში გარედან შემოდის ზურნის გამაყრუებელი ხმა, რომელიც არსებულ სიცხესთან ერთად ფილმის კულმინაციურ მომენტს უფრო დამაბუღლს ხდის. როგორც აღვნიშნეთ, სხდომაზე საკუთარი აზრი არავის გააჩნია, არც დავალებული საქმე შეუსრულებია ვინმეს. სხდომის პარალელურად ვიგებთ, რომ დირექტორის მეუღლე მოვიდა რედაქციაში “შეხვედრაზე” მეგობრებთან ერთად. ამ სცენის კომიკურობა კარგად აღწერს და გამოხატავს თავად ამ დაწესებულების გაუფასურებისა და დაკნინების გამოვლინებას. რედაქცია იქცა ადგილად, სადაც ადამიანები მის დასათვალიერებლად მიდიან, ის დაემსგავსა მუზეუმს მასში არსებული უსულო და უმოქმედო არსებებით. მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ გრენლანდიის პორტრეტი მთელი სხდომის განმავლობაში ამ სხდომის ოთახშია განთავსებული. დიახ, ის ნამდვილად გაიტანეს ბატონი ვასოს ოთახიდან, თუმცა დაავიწყდათ, რომ იგი საერთოდ უნდა გაეტანათ რედაქციიდან. სხდომაზე შეკრებილ საბჭოს წევრებს ხალხის დიდი მასა უერთდება და ფილმის ბოლოს ვხედავთ განუკითხავი ხალხისა და ცეკვის კადრს. სწორედ ეს სცენა, აგონიური და აბსურდული ზეიმი გადაიზრდება სისტემის ნგრევის საბოლოო გამოსახულებად. გრენლანდიის პორტეტი სწყდება კედელს, ის თავში ეცემა ვასოს, რომელიც ძირს ენარცხება. აბსურდული ზეიმიდან ახლადგამოფხიზლებული ბიუროკრატები გარბიან და ტოვებენ შენობას. სისტემა უნდა დანგრეულიყო და ეს ასეც მოხდა. ფილმის ბოლო კადრი პირდაპირი ნგრევის კლასიკური განსახიერებაა და მთლიანად მეტაფორაა იმისა, რაც ფილმის მთავარ იდეას წარმოადგენს.

დასკვნა

თითოეული ფილმის შინაარსობრივი ანალიზის საფუძველზე საშუალება მოგვეცა, უფრო ღრმა შინაარსი დაგვეჩვენა, ამოგვეცნო ან გვევარაუდა ფილმში არსებული ფარული სიმბოლოების არსებობასთან დაკავშირებით. კვლევის წარმოების პროცესში დავსვით კითხვები თუ რა გავლენა მოახდინა საბჭოთა რეჟიმმა იმ დროს არსებულ კინემატოგრაფიაზე და როგორ მოახერხა ეს, თუ რა გზებით ეწინააღმდეგებოდნენ საბჭოთა ხელოვანები გაბატონებულ რეჟიმს, როგორ გადმოსცემდნენ ამას და თუ რა ტიპის სიმბოლოებს იყენებდნენ თავიანთი პროტესტის სააშკარაოზე გამოტანის მიზნით.

კვლევის შედეგებზე დაყრდნობით, შესაძლებელია ითქვას, რომ იმდროინდელ რეალობაში ყველაფერი შეზღუდული და კონტროლირებული იყო საბჭოთა მესვეურების, საბჭოთა ცენზურისა და სისტემის მიერ. ეს განპირობებული იყო რეჟიმში გაბატონებული კონტროლის მექანიზმის - ცენზურიდან გამომდინარე. ასეთ პირობებში ყველა ფილმი და სცენარი გადიოდა სახელმწიფო კონტროლს. ცენზურა ხშირად მოითხოვდა ფილმის სცენარის შეცვლას ან სრულებით კრძალავდა მას. გაბატონებული რეჟიმის პირობებში, სადაც 30-იანი წლებიდან “სოციალური რეალიზმი” ოფიციალურ მხატვრულ მეთოდად გამოცხადდა შემოქმედები იძულებულნი გახდნენ კოლექტიური მუშაობის, საზოგადოების ერთად თანაარსებობის, სისტემის მორჩილებისა და სხვა სოციალისტური ისტორიები წარმოეჩინათ ფილმის მთავარ თემატიკად.

მაკონტროლებელი სისტემის პირობებში რეჟისორებს უწევდათ კონკრეტული ხერხები და გზები ეპოვნათ თავიანთი რეალური სათქმელის გადმოსაცემად. შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა ქართული შემოქმედების გამოძახილი იყო სიმბოლოების, ალეგორიების, მეტაფორებისა და აბსურდულ-გროტესკული გზებით რეალობის გადმოცემა. კერძოდ, ფილმებში გამოყენებულია მრავალი სიმბოლო, რომლის მიღმა გაცილებით დიდი შინაარსი

იმალება. მათი დეტალური განხილვისას ხაზი გავუსვით ისეთ საგნებს თუ ნიშნებს, რომლებიც ცვლიდნენ სცენარით გათვალისწინებულ შინაარსს და გვთავაზობენ ალტერნატიულ პოლიტიკურ ქვეტექსტებს. ფილმებში გვხვდება კიბე, ლიფტი, წიგნი, ხელნაწერი, პორტფელი, გრენლანდიის პეიზაჟი, შენობა, რომელიც ინგრევა და ამ ნგრევითა და რყევებით გამოხატავს მთავარ სათქმელს. განვიხილეთ, რომ თითოეული ეს დეტალი ზოგჯერ განათლების, ძალაუფლების, წინსვლა და უკუსვლის, სიახლის, სისტემის კრიზისის, ბუნებრივი წესრიგის თუ თავისუფლების სიმბოლოდ შეიძლება იყოს განხილული.

გარდა ამ პატარა დეტალებისა უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის თითოეული პერსონაჟი თავად წარმოადგენს სისტემის მცირე ორგანოს და მექანიზმის განუყოფელ ნაწილს, შესაბამისად მათ მიერ გამოთქმული წინადადებები და ფრაზებიც განხილული უნდა იყოს, როგორც ორაზროვანი და ალეგორიული მეთოდი შეფარული იდეისთვის ფარდის ასახდელად. ავტორები ყოველივე ამის გადმოცემას კომიკური, ალეგორიული, ქარაგმული, მეტაფორული და ალუზიური გზებით ახერხებდნენ. განხილული სიმბოლოები ფილმში უბრალო დეკორაციებს არ წარმოადგენენ. ეს გახლავთ რეჟიმთან ბრძოლის იარაღი, რომელსაც შემოქმედები პოლიტიკური კრიტიკის ძირითად ენად იყენებდნენ.

საბჭოთა სისტემა იდეოლოგიური კონტროლის მექანიზმი იყო. ის წარმოადგენდა ერთ დიდ ბიუროკრატიულ მექანიზმს, რომელიც ეყრდნობოდა კოლექტივიზმის იდეას. რეჟიმი ზღუდავდა პიროვნების უფლებებსა და თავისუფლებებს და იგი ბოლომდე ახდენდა ინდივიდის მენტალურ გადაგვარებას. რეჟიმში ბევრჯერ გადაიარა რეპრესიებისა და ცენზურის ტალღამ, რომელმაც დიდი დალი დაასვა იმდროინდელ და შემდგომ უკვე პოსტსაბჭოთა საზოგადოების განვითარებას. ცენზურა, რეპრესიები, ხელოვანთა გადასახლებები, შექმნილი ფილმების აკრძალვა, მათი კრიტიკა და წლების განმავლობაში თაროზე შემოდების ფაქტი უნდა ჩაითვალოს სწორედ იმ მახასიათებლად, რომლის მეშვეობითაც მრავალი წლის განმავლობაში ახდენდა რეჟიმი გავლენას და ზღუდავდა კინემატოგრაფების შემოქმედებას.

კვლევის საფუძველზე დასტურდება, რომ საბჭოთა კინემატოგრაფიაზე მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია საბჭოთა რეჟიმმა. ეს გავლენა შესაძლებელია განხილული იყოს ნეგატიური კუთხით, რადგან ის მოიცავდა ცენზურასა და აკრძალვებს, ხოლო, პოზიტიური კუთხით შეგვიძლია განვიხილოთ ის ფაქტი, რომ სწორედ აკრძალვების არსებობამ ჩაუყარა საფუძველი ფილმებში მხატვრული ხერხების უფრო მეტად გამოყენებას. სწორედ მეტაფორული და სემიოტიკური ხერხების საფუძველზე შექმნეს საბჭოთა რეჟისორებმა ახალი ტალღა ქართულ კინემატოგრაფიაში, რითაც ალტერნატიული აზრის გამოხატვა და ახალი იდეოლოგიის გავრცელება გახდა შესაძლებელი.

ბიბლიოგრაფია

გვახარია, გ. “მერაბ კოკოჩაშვილი - 70”

<https://www.radiotavisupleba.ge/a/1540292.html>

გვახარია, გ. “კინოკამერა, როგორც ფუნჯი”

<https://www.radiotavisupleba.ge>

კუჭუხიძე, ი. “ცისფერი მთები”

<https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-56-04/388-2015-07-19-12-10-36>

მაჭარაშვილი, თ. (2015) “მედია და რიტორიკული ანალიზი”, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

Karklins, R. (1987). The Dissent/Coercion Nexus in the USSR.

<http://www.jstor.org/stable/45366861>

Myrsiades, L. S. (1992). [Review of *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, by J. C. Scott]. *College Literature*, 19(2), 138–140.

<http://www.jstor.org/stable/25111979>

Sharlet, R. (1977). Dissent and Repression in the Soviet Union.

<http://www.jstor.org/stable/45314448>