

ზაქარია ჯორჯაძე – დოქტორანტი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Zakharia Dzordzadze - PhD Student, Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

კინემატოგრაფის გაგლენა საბჭოთა პერიოდის ქართული საზოგადოების ანტირელიგიური ცნობიერების ჩამოყალიბებაზე

სამეფო დინასტიის გაუქმების შემდეგ, რუსეთის თვითმპყრობელობის ამოცანა იყო საქართველოს ეკლესიის დაკნინება-დაპყრობა, რადგან ეკლესია ინარჩუნებდა უფლებას, პატივსა და ღირსებას ერის მთლიანობისა. ვინაიდან ქვეყანას აღარ ჰყავდა მონარქი, ამიტომ ბრძოლა საქართველოს ეკლესიის წინააღმდეგ გრძელდებოდა ათწლეულების განმავლობაში. ახლად შექმნილმა კომუნისტურმა რეჟიმმა ბრძოლის ტრადიცია უფრო დაუნდობელი და სასტიკი მეთოდებით განაგრძო. „ცარისტულმა რუსეთმა საქართველო დაიპყრო, ქართველი სამეფო დინასტია დააპატიმრა და რუსეთში გადაასახლა, საქართველოს სამეფო გააუქმა და იგი ორ გუბერნიად – თბილისისა და ქუთაისის – აქცია, ქართული ეკლესია მოსპო, ქართული წირვა-ლოცვა აკრძალა და რუსული დაამკვიდრა, ქართული ენა განდევნა სასწავლებლიდან. ამ მწარე სინამდვილემაც ვერ გამოაფხიზლა ქართველი მარქსისტები. ლენინის მსასოებელმა ქართველმა კომუნისტებმა საქართველოს ცარისტული დესპოტიზმის უღელი კომუნისტური დესპოტიზმის უღლით შეუცვალეს“ (ბაქრაძე 1990: 218).

სოციალ-დემოკრატების ლიდერის, ნოე ჟორდანიას ბავშვობისდროინდელი ფრაზით – „ბაღნებო, თქვენ იცით, რომ ღმერთი არ არსებობს?“ (ჟორდანია 1989: 18) – თითქოს დაიწყო რელიგიის წინააღმდეგ კიდევ ერთი შეტევა ანტირელიგიური პარტიული კოალიციისა, დაუნდობელი, უშეღავათო, გამიზნული მასების ზომბირებაზე მხოლოდ ერთი მიმართულებით – მარქსიზმის იდეისკენ. გაჩნდა სწრაფვა ახალი საზოგადოების შექმნისა, რომელიც უღმერთოდ იარსებებდა და იცხოვრებდა, ხოლო საზოგადოებრივი ინტერესები და

მოთხოვნები კლასობრივი ინტერესების სამსახურში ჩადგებოდა. ქვეყანაში „კომუნისტურ კერპთა პანთეონი“ ინერგებოდა, თანდათან ძალას იკრებდა, ახალი იდეებითა და შეხედულებებით უხეშად და ტლანქად იჭრებოდა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. იდეური ფეტიში, იყენებდა რა უძველესი წარსულის გამოცდილებას, თავის შეხედულებებს ავრცელებდა ყველაფერზე – პოლიტიკაზე, საზოგადოებრივ ცხოვრებაზე, „ძველის სიბნელეზე“ და „ახლის ნათელზე“. ახალი დროის „ქურუმები“ და „მოგვები“ იყენებდნენ ძველ, ნაცად მეთოდებს, სტილიზებულს, სისასტიკის ნიშნით გამორჩეულს.

საბჭოთა არეალში მცხოვრები ადამიანები თანდათან ექცეოდნენ იმ ძალით შემოჭრილ სტიქიაში, რომელსაც დიდი ხნის განმავლობაში „წითელი ჭირი“ ეწოდებოდა, რომელიც ვრცელდებოდა, ედებოდა სივრცეებსა და ტერიტორიებს, ამკვიდრებდა „ავადმყოფობის“ უტყუარ ნიშნებს და თავზარს სცემდა მილიონობით ადამიანს. შეუცნობელი უკეთურობა ხდებოდა ნაცნობი და გასაგები, პირველხანური დაბნეულობა ქარწყლდებოდა და გარდუვალი ახალი ყოფა მკვიდრდებოდა მთელი თავისი სისასტიკით, სიმკაცრით, ახალი კანონებითა და დადგენილებებით. საფრანგეთის დიდი რევოლუციის ლატენტური ინერცია მკაფიო ხდებოდა, აფართოებდა გავრცელების არეალს, იზრდებოდა მასშტაბით და, როგორც გამძვინვარებული სტიქიონი, თავის საზარელ სახეს აჩენდა. როგორი იქნებოდა ეს კატაკლიზმები იმ ადამიანებისთვის, ვინც დახვდებოდა ძველი შეხედულებებით, წეს-ჩვეულებებითა და ტრადიციებით თუ ახალი იდეებით, აღტაცებით, მოლოდინებით? – ამ გრადაციების წინაშე იდგა ყოფილი იმპერიის ტერიტორიაზე მცხოვრები მრავალი ხალხი თუ ტომი და ემზადებოდა „ახალ გრიგალთან“ შესახვედრად. სამყარო შედიოდა სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და, რაც ყველაზე საშიშია, ზნეობრივი ღირებულებების კრიზისის პერიოდში, რაც აღემატებოდა დედამიწაზე მანამდე არსებულსა და გადატანილს. იქმნებოდა ახალი პოლიტიკური წყობის აბსტაქცია – „ჩვენ შევძლებთ მოვირჩინოთ ყველა რევოლუციური ჭრილობა, დავიწყეთ ახალი ფურცელი ჩვენი სამშობლოს ისტორიისა“ (Локк 1926).

ახალ წყობასა და პოლიტიკას ახალი ადამიანი სჭირდებოდა, ამიტომ „ცოცხალმა კერპებმა“ დაიწყეს ამ ადამიანის შექმნა. ბიბლია გვასწავლის, რომ ღმერთმა ადამიანი მიწისგან შექმნა, „ახალმა ღმერთებმა“ რისგან უნდა შექმნან? მათ ადამიანთა გონება უნდა გადაამუშავონ, მრწამსი შეუცვალონ, ახალი ხედვა ჩამოუყალიბონ – ეს იქნება „ახალი ადამიანის დაბადება“, რაც პროლეტარული ჰიმნის, „ინტერნაციონალის“ სიტყვებშია: „ჩვენ ახალ სამყაროს ავაშენებთ, ვინც არაფერი იყო, გახდება ყველაფერი“ (თარგმნ. – ზ.ჯ.) („მიუგო იესუ და პრქუა მას: ამენ, ამენ გეტყვი შენ: უკუეთუ ვინმე არა იშვეს მეორედ, ვერ ხელეწიფების ხილვად სასუფეველი ცათაჲ“. იოანე 3.3) (ახალი აღთქუმაჲ 1995: 172). „ახალი ადამიანის“ ცნება ყველა რევოლუციის თანამდევია, არც „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია“ იყო გამონაკლისი. ძველის დაგმობა, განადგურება და ახლის ხობა-დიდება რევოლუციური განწყობის აუცილებელი პათოსი გახდა და ეს პათოსი ხელოვნების ყველა დარგზე აისახა.

„ახალ ცხოვრების ამ აშენებას ძმური საღამო ჩემი გვიანი,
ახალ ცხოვრების მშვენიერებას შეენის ახალი ადამიანი“.
(ტაბიძე 1928)

სისტემა აყალიბებდა ონტოლოგიურ სტერეოტიპს – Homo Sovieticus – ერთნაირი აზროვნების სტანდარტით, ქცევის წესებით, მანერებით, რიტორიკით, ჩაცმულობითაც კი. დაპირებები იყო ცნობილ კომუნისტურ სტილში: „პარტია საქვეყნოდ აცხადებს: საბჭოთა ადამიანების თაობა იცხოვრებს კომუნიზმის დროს“. ¹ ფანტასმაგორიული დაპირება, საზეიმო ფიცით განმტკიცებული, საბჭოთა სივრცეში მცხოვრებ ნებისმიერ ადამიანს აპრიორი უკრძალავდა საწინააღმდეგოს გაფიქრებასაც კი. „...ისიც კარგად და მტკიცედ უნდა გვახსოვდეს, რომ მკაფიოდ გვითხრეს – უკვე ჩამოყალიბდა ერთიანი საბჭოთა ხალხი...“ (ბაქრაძე 1990: 7). ბოლშევიკებმა მიმართვა „ამხანაგი“ შემოიღეს. ეს იყო ეგალიტარული სტილი, ნასესხები საფრანგეთის დიდი რევოლუციიდან ტრადიციული „ბატონოს“ და „ქალბატონოს“ ნაცვლად, მიმართვის

¹ სკკპ XXII ყრილობის მასალები. თბილისი. 1961, გვ. 157.

უნიფიცირებული ფორმა – გამარტივებული და პროლეტარული, უბრალო და გასაგები. მღვდელსაც ასე მიმართავდნენ – „ამხანაგო მღვდელო“ ან „ეკლესიის მსახურო“; იყენებდნენ სიტყვა „მოქალაქესაც“, მას სხვა დანიშნულება ჰქონდა, თუმცა უხსოვარი დროიდან იხმარებოდა („პავლე მოციქული რომის მოქალაქე იყო“. ებრ. 8. 11) (ახალი აღთქუმა: 1995). საბჭოთა მოქალაქე, საბჭოთა ქვეყნის მშრომელი განსაკუთრებული სოციალურ-ფსიქოლოგიური სუბიექტი იყო, რადგან რეჟიმი ითხოვდა, რომ მოქალაქე, ამხანაგი ყოფილიყო არა გამიჯნული, თავისთავადი, არამედ მხოლოდ საბჭოთა საზოგადოებასთან ერთად მყოფი, ერთად მებრძოლი, ერთად პასუხისმგებელი. ამას ადასტურებს ერთ-ერთი საბჭოთა პოლიტიკური ლიდერის, ნ.ბუხარინის² ცნობილი ფრაზა: „მე არ შემიძლია მართალი ვიყო ინდივიდუალურად, მე შემიძლია მართალი ვიყო მხოლოდ პარტიასთან ერთად“ (Бухарин 1919: 38). ეს აბსურდული, გაუგებარი თეზა, როგორც მორალური დირექტივა, იმპერატივი და სავალდებულო ხდებოდა იმ დროს ყველასთვის. „...უბრალოდ, შევადაროთ ერთმანეთს „თავისუფალი“ მოქალაქის მდგომარეობა ცარიზმისა და სოციალიზმის დროს და ცხადად დავინახავთ – რაოდენ უუფლებო, დამონებული და დაჩაგრულია საბჭოელი ადამიანი. ცარიზმს აზროვნება არ აუკრძალავს, კომუნისტებმა კი, აკრძალეს იგი“ (ბაქრაძე 1990: 2016).

მარქსისტული „კომუნიზმის აჩრდილი“ საქართველოშიც მოქმედებდა. ეკლესიების ნგრევით ქართველი მარქსისტები ტოლს არ უდებდნენ „დიდი ძმის“ – რუსეთის თანაპარტიელებს გუღმოდგინებაში. იქ, სადაც განვითარდა და მოხდა რევოლუცია, თანამდევნი მოვლენა გახდა ათეიზმი. „რელიგია არის სულიერი ჩაგვრის ერთ-ერთი სახეობა, რომელიც ყველგან თრგუნავს სახალხო მასებს, სხვებისთვის მუდმივი შრომით გასრესილს, განწირულს უპოვრობისა და მარტოობისთვის“ – წერდა ლენინი (Ленин 1967: 317). მასების დამუხტვა, მასების გაჯერება მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრებით, ცხოვრება ღმერთის გარეშე – ჩანაცვლებული ახალი თაობის „ზეკაცებით“ („Super Homo“) – ეს იყო

² ნიკოლაი ბუხარინი (1888-1938) რუსი რევოლუციონერი, პოლიტიკური, სახელმწიფო და პარტიული მუშაკი.

„დიადი“ მომავლის საწინდარი. „რელიგია იცნობს სამოთხის მცნებას. მარქსიზმ-ლენინიზმი სამოთხეს კომუნიზმით ცვლის. როგორც სამოთხეში, ისე კომუნიზმში სუფევს სრული ჰარმონია, აღკვეთილია ბოროტი და მხოლოდ კეთილი დღესასწაულობს. თუ სამოთხის კარი მართლმორწმუნეთათვის არის ღია, კომუნიზმში შევა ის, ვისაც უყოყმანოდ სჯერა მარქსის, ენგელსის, ლენინის და სკკპ-ს ცოცხალი გენერალური მდივნის (თუ გენერალური მდივანი მკვდარია ან მოხსნილია, მისი ადარც უნდა გვჯეროდეს და ადარც უნდა გვახსოვდეს). სამოთხესა და კომუნიზმს შორის განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ სამოთხეში მხოლოდ გარდაცვალების შემდეგ შეიძლება მოხვდეს მართლმორწმუნე, კომუნიზმში კი, ცოცხალი ადამიანები შევლენ, ოღონდ როდის – ეს ჯერ დაზუსტებული არ არის. რელიგია ყოველი მორწმუნისაგან ითხოვს აღსარებას. მორწმუნემ გულდიად უნდა გაანდოს კულტის მსახურს ფიქრი, განცდა, ჩადენილი საქციელი. ...აღსარების ნაცვლად კომუნისტებს აქვთ თვითკრიტიკა. თვითკრიტიკის დროს ყოველმა მოქალაქემ კომპარტიის წინაშე უნდა აღიაროს ყველა შეცდომა, დანაშაული, ცოდვა, ამით იგი დაიმსახურებს კომპარტიის კეთილგანწყობას და მონანიეს პარტია დიდსულოვნად შეუნდობს“ (ბაქრაძე 1990: 95). რუსი ფილოსოფოსი ნ.ბერდიაევი წერდა: „ტოტალიტარულ სახელმწიფოს უნდა, რომ თვითონ იყოს ეკლესია, მოახდინოს ადამიანთა სულების ორგანიზება, მბრძანებლობდეს ამ სულებზე, ადამიანთა სინდისზე და აზროვნებაზე და არ დატოვოს ადგილი თავისუფალი სულისთვის“ (Бердიაев 1939: 125).

შეიქმნა საგანგებო „მებრძოლ ათეისტთა საბჭო“, რომელიც სათავეში ედგა ანტირელიგიურ პროპაგანდას. არაერთი უძველესი სალოცავი, საკათედრო ტაძარი, ეკლესია, მონასტერი, ქართველთა სათაყვანებელი საგანე შეეწირა ქართველ მარქსისტთა პარტიულ გაშმაგებას. ეკლესიების დარბევამ და ძარცვამ, ხატების განადგურებამ, საეკლესიო განძის რეკვიზიციამ და რუსეთში გადასადნობად გაგზავნამ მასობრივი ხასიათი მიიღო. ცნობილი ფაქტია, როცა კომკავშირლები, მოჯაკავშირის (მოჯამაგირეთა კავშირი) აქტივისტები და სხვა მოხალისეები შეიჭრნენ ნიკორწმინდის ტაძარში, დაწვეს ხატები და წმინდანთა წმინდა ნაწილები. საბჭოთა ათეისტებმა ტაძრებიდან სასულიერო პირები

გამოყარეს, დასცინოდნენ, შეურაცხყოფას აყენებდნენ, სცემდნენ, აწამებდნენ, უმრავლესობა გადაასახლეს და დახვრიტეს. გადარჩენილი ტაძრების უმეტესობა დახურეს ან სამეურნეო დანიშნულების ნაგებობებად (საწყოებად, სახალხო კლუბებად, აბანოდ, მორგად და სხვ.) გადააკეთეს. მოგვიანებით მიხვდნენ, რომ იდეოლოგიას სჭირდებოდა კულტურული სეგმენტიც და გადარჩენილი ეკლესიები კულტურის ძეგლებად „მონათლეს“, ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის სტატუსი მისცეს. ბიბლია, სახარება პირდაპირ არ სახელდებოდა, არამედ, როგორც ისტორიული წყაროები, დოკუმენტები, ანალები (მაგ. „ბეელი აღთქმა“ „მცხეთური ხელნაწერის“ დასათაურებით დაიბეჭდა). ასე გადაარჩინა კულტურის საფარველმა ბევრი მნიშვნელოვანი ტაძარი დანგრევას.

„დღემდე არსებული ყველა საზოგადოების ისტორია არის კლასთა ბრძოლის ისტორია“ (მარქსი 1954: 36). ფრანგული რევოლუციის ანალებიდან: „ხელოვნება, თავისი სხვადასხვა დარგით, განსაკუთრებით თეატრით, საფრანგეთის დიდი რევოლუციის დროს მთელი თავისი შემართებით, გამძაფრებით, მრისხანებითა და ბობოქრობით გადაეშვა კლასობრივი ბრძოლის სტიქიაში. ორ მტრულ ბანაკად გაყოფილი საზოგადოების გამო ხელოვნებაც მათთან ერთად იბრძოდა, იტანჯებოდა, ზეიმობდა. კლასობრივ ბრძოლაში ხელოვნება მძლავრი იარაღია კლასობრივი საზოგადოებისა“ (Пельше 1919: 51).

„თუ სოციალიზმის დასამყარებლად საჭიროა კულტურის გარკვეული დონე (თუმცა არავის შეუძლია თქვას, როგორია ეს განსაზღვრული „კულტურული დონე“, ვინაიდან ის სხვადასხვა დასავლეთეუროპულ სახელმწიფოში განსხვავებულია), მაშინ ჩვენ რატომ არ შეგვიძლია დავიწყოთ იმით, რომ ჯერ რევოლუციური გზით დავიმკვიდროთ წინაპირობა ამ განსაზღვრული კულტურული დონისა, ხოლო შემდეგ უკვე მუშურ-გლეხური ხელისუფლებითა და საბჭოთა წყობილებით ვიაროთ წინ, რათა დავეწიოთ სხვა ერებს“ (Ленин 1980: 38).

„...საბჭოური ლიტერატურის თეორია, სკკპ-ის დაუინებელი მოთხოვნით, ამტკიცებს, რომ სიტყვაკაზმული მწერლობა და ხელოვნება არის პარტიული და კლასობრივი. მას ლიტერატურისა და ხელოვნების ლენინურ პრინციპს ეძახიან, რადგან ეს საკითხი დასმულია ლენინის სტატიაში „პარტიული ორგანიზაცია და

პარტიული ლიტერატურა“ (ბაქრაძე 1990: 3). „...პროლეტარული მწერლობის ბოლშევიზაცია და რიგების გამუშურება ჩვენი გენიალური ლოზუნგია, დამკვრელ მუშათა ბირთვის ზრდა – ამოცანათა ამოცანაა... ამ მიზნითაა წამოწეული დამკვრელი მუშების გაწვევა პროლეტარულ ლიტერატურაში“ (ღუარსამიძე 1931: 12). ბოლშევიკური პერიოდის მწერლობის დიდი ნაწილი ადასტურებს, თუ რა გავლენას ახდენდა რევოლუციის „მეცხრე ტალღა“ ნიჭიერ მწერალზე, შემოქმედზე, როგორ ძალადობდა მის ტალანტზე და აქცევდა თავის მარწუხებში. მწერალი ხომ მასებთან მოლაპარაკე ადამიანია და მისი სიტყვა მარქსიზმ-ლენინიზმის პროპაგანდისტულ ნაზავში უნდა ყოფილიყო „ამოვლებული“. მასებს უნდა ესმინათ მწერლებისთვის, რომლებსაც სტალინმა „სულის ინჟინრები“ უწოდა, თუმცა ეს მისი ინოვაციური ფრაზა არ იყო (სტალინი არ მაღაგდა, რომ ამ განსაზღვრებას იგი რუს მწერალ იური ოლეშას³ დაესესხა).⁴ ბევრად ადრე კი, წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველმა⁵ „ადამიანების სულების დიდი მშენებელი“ წმ. ათანასე ალექსანდრიელს⁶ უწოდა. „საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველივე დღეებიდან დაიწყო ქართული ლიტერატურის რიგების შეცვლა“ – წერდა ტიცვიან ტაბიძე (ტაბიძე 1966: 5). პოეტი „ახალი ადამიანი“ უნდა გამხდარიყო და თავისი შემოქმედებით, თავისი ტალანტით ახალი, საბჭოთა იდეების „მშრომელ მასებში“ გამავრცელებლისა და ჩამნერგავის მისია უნდა ეკისრა. მისი პოეზია, მისი ავტორიტეტი დამარწმუნებელი, დამაჯერებელი უნდა ყოფილიყო, რომ არავითარი ეჭვი, უნდობლობა, არავითარი სინანული წარსულისადმი არავის გასჩენოდა. რევოლუციური აწმყო იყო გარანტი დიადი მომავლისა. ვისაც არ სჯერა ან ეჭვი ეპარება, ის მტერია და მას მკაცრად უნდა მოეკითხოს – ასეთია მიდგომა და დადგენილება. „პროლეტარული მწერლობის გაბატონება კი, ნიშნავდა ლიტერატურასა და ცხოვრებაში იმ „ახალი ადამიანის“ პარპაშს...“ (ბაქრაძე 1990: 178).

³ რუსი საბჭოთა მწერალი. 1899-1960 წწ.

⁴ გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“. თბილისი. 2015. N238.

⁵ კონსტანტინეპოლის პატრიარქი 378-381 წწ.

⁶ ალექსანდრიის მთავარეპისკოპოსი 325-373 წწ.

გამოჩენილი ქართველი მწერლები, ხელოვნების მოღვაწეები ცდილობდნენ ხარკი გადაეხადათ ახალი საბჭოთა ხელისუფლებისათვის, დაემტკიცებინათ თავიანთი ერთგულება, ახალი ნაწარმოებები – „ფორმით ნაციონალური, შინაარსით სოციალისტური“ – მიექდვნათ „დიადი სოციალიზმის“ მშენებლებისთვის. აფირმაცია ახალი ხელისუფლების ერთგულებისა, მოლოდინი ახლისა, გარდაქმნისა, შეცვლისა იყო გულწრფელი თუ იყო ზაფრი, შიში ხელოვანის და მისი ახლობლების დაჭერა-განადგურებისა და ამის გამო საკუთარი ტალანტის ღალატისა? – ეს კითხვები ისმოდა მაშინაც და ახლაც, დღევანდელი გადმოსახედიდან და ალბათ დროა პირუთვნელად შეფასდეს. „ხელოვანი, უნდა თუ არა მას ეს, ცდილობს თუ არა ამას, მაინც ან იდეოლოგია ან პროპაგანდისტი“ (ბაქრაძე 1989: 63).

„პროლეტარული მწერლობა მუშათა კლასის მომავალი ლიტერატურაა, რომელიც უნდა გაბატონდეს სავსებით და მთლიანად“ (მუშიშვილი 1928). „ისევე, როგორც ქრისტიანულ მწერლობას, კომუნისტურ ლიტერატურასაც აქვს თავისი აგიოგრაფიული ჟანრი. ამ ჟანრს ეკუთვნის ლენინიადა, სტალინიადა, ძერჟინსკიადა (განსაკუთრებით კინოში), ხრუშჩოვიადა, ბრეჟნევიადა... კომუნისტი „წმინდანიც“ ისევეა უდრეკი, უშიშარი, უცდომელი, რწმენისათვის თავდადებული და გაუტეხელი, ერთგული, ყოველგვარი ტანჯვა-წამების გადამტანი, როგორც ქრისტიანი წმინდანი. როგორც ქრისტესთვის სიკვდილი იყო უდიდესი ბედნიერება და ნეტარება, ასევეა მარქსიზმ-ლენინიზმისთვის სიკვდილი უდიდესი ბედნიერება. მორწმუნე მადლობას სწირავს ღმერთს მზრუნველობისა, მფარველობისა და მოწყალებისათვის, სსრკ-ში კი, ამგვარი მადლობა კომპარტიას უნდა უთხრა. ... ყველაფრისათვის (შიმშილისათვისაც კი, ციხეში ჩასმისათვისაც კი) კომპარტიას უნდა გადაუხადო მადლობა“ (ბაქრაძე 1990: 96).

მწერლობა აუცილებელი საფუძველია იმ ლიტერატურულ-დრამატურგიული პროდუქტისა, რასაც კინოსცენარი ეწოდება, ამიტომ ეს პროდუქტიც აუცილებლად საბჭოთა-პროლეტარული ჩამოსხმისა უნდა ყოფილიყო. საბჭოთა მწერლობა უნდა ჩაბმულიყო „საბჭოთა კინოს“ შექმნის „დიად“ და საპასუხისმგებლო საქმეში, რადგან ახალგაზრდა საბჭოეთის ცხოვრება და

აღმშენებლობითი წარმატებები უსათუოდ უნდა ასახულიყო „ახალ“ კინემატოგრაფში – მხატვრულშიც და დოკუმენტურშიც. რადგან კინოსცენარი მიჩნეულია ლიტერატურის, დრამატურგიის ერთგვარ ფორმად, ამიტომ ისიც იმავე ლენინურ პრინციპს უნდა დამორჩილებოდა, ხოლო კინოფილმი, რომელიც უკვე მასების ვიზუალური აღქმის ობიექტი იყო, მთლიანად ამ პრინციპით უნდა ყოფილიყო განმსჭვალული. საბჭოური ეტატიზმი არსებობისა და ცნობიერების ყველა სფეროში იყო გამჯდარი, ხოლო კინო იყო მძლავრი ინსტრუმენტი მასების ცნობიერებაზე განსაკუთრებული შეტევისათვის. ხელოვნების ყველა დარგი, მათ შორის კინემატოგრაფიც, უკვე აღარ იყო უბრალოდ ხელოვნების დარგი, არამედ იგი გახდა ახალი, რევოლუციური; გაჩნდა რევოლუციური პოეზია, რევოლუციური მწერლობა, მხატვრობა, კინო, მუსიკა და ა.შ. ხელოვნების ამ დარგებს ევალებოდათ ახალი ქვეყნის ახალი მოქალაქეების აღზრდა და განვითარება სოციალისტური პრინციპებით, ძველი თაობის მოქალაქეები კი, უნდა გარდაქმნილიყვნენ, გადასხვაფერებულიყვნენ რევოლუციურ-პარტიული კონიუნქტურის შესაბამისად – წინააღმდეგ შემთხვევაში მათი ადგილი ახალ, კომუნისტურ საზოგადოებაში აღარ იქნებოდა.

ქართველი საბჭოთა მწერლები და დრამატურგები თავიანთ ნაწარმოებებში ასახავდნენ ახალი თაობის გმირებს, რომელთა ეკრანებზე გაცოცხლებული სახეები შთააგონებდნენ და მაგალითს აძლევდნენ ასიათასობით საბჭოთა მოქალაქეს, თუ როგორ უნდა ეცხოვრათ, როგორ ეშრომათ, როგორ ეფიქრათ, როგორ ჰყვარებოდათ, რისი რწმენა და იმედი უნდა ჰქონოდათ. კინოფილმი არ იყო მხოლოდ კინემატოგრაფიული ფაქტი, არამედ ის იყო საბჭოთა იდეოლოგიის გამავრცელებელი, პროპაგანდისტი, მასების კომუნისტური სულისკვეთებით აღმზრდელი, გეზის მიმცემი, რადგან მაყურებელმა ქვეცნობიერად იცოდა, რომ ამ ფილმის უკან იდგა „დიადი ქვეყნის დიადი პარტია“, მესაჭე, წინამძღოლი და, რომ ეს ფილმი, კინონაწარმოები თავისი პათოსით იყო მისი სიტყვა, მისი მოწოდება, მისი დარიგება, მისი მითითება გაცოცხლებული მოძრავი სურათების სახით. გარეგნულად ეს ფილმები ჩვეულებრივი, ტრადიციული კინემატოგრაფიული ფორმის იყო, მსგავსი საზღვარგარეთული კინოსი (ხშირ შემთხვევაში მიმბაძველი) – კომედიური, დრამატული, ტრაგიკული,

ფსიქოლოგიური, ისტორიული, მაგრამ შინაარსით პროგრამულ ვიზუალურ ენციკლიკას, დებულებას წარმოადგენდა ყველა საბჭოთა მოქალაქის მიმართ, თუ რა გზით უნდა ევლოთ „დიადი კომუნიზმის გამარჯვებამდე“.

„...შემოქმედებითი თავისუფლება, უპირველეს ყოვლისა, ორ აუცილებელ კომპონენტს გულისხმობს. პირველი – მწერალს (საერთოდ, ხელოვანს) უნდა ჰქონდეს კონცეფცია და მეორე – ზნეობრივი პასუხისმგებლობა. ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპი უარყოფს ორივე კომპონენტს და, ამდენად, შემოქმედებით თავისუფლებასაც...“ (ბაქრაძე 1990: 31). ამ ორი კომპონენტის აუცილებლობა კინემატოგრაფზეც ვრცელდება. ყველაზე მასობრივი ხელოვნება – კინო – მოწოდების სიმაღლეზე უნდა ყოფილიყო ე.წ. „შემოქმედებითი ზნეობრიობის გამო“, მაგრამ მას, როგორც ყველაზე მძლავრ იდეოლოგიურ იარაღს ხელოვნების დარგებს შორის, პარტიულობის პრინციპი გაცილებით მეტ ვალდებულებას აკისრებდა. საბჭოთა ქვეყანაში გავრცელებული „ლენინიადა“, „სტალინიადა“, „ბერიადა“ და სხვა „ბელადიადები“ ამ კინემატოგრაფში უხვად აისახებოდა. ყოველდღიურად ხდებოდა მასობრივი „ბომბარდირება“ საბჭოთა ადამიანის ფსიქიკისა იმდენად, რომ მის ცნობიერებაში მყარად ჩაბეჭდილიყო და არასდროს ამოშლილიყო საბჭოთა ქიშკრის კვალი. საბჭოური ატავიზმის ნიშანი თაობებს უნდა გადასცემოდა, ამიტომ კინემატოგრაფი არათუ ფეხდაფეხ მისდევდა, არამედ ასწრებდა კიდევ მაშინდელ საბჭოთა ქართულ ლიტერატურას პანეგირიკაში.

რუსი საბჭოთა რეჟისორი ე. დზიგანი ⁷ წერს: „უკლებლივ ყველა თვალსაჩინო ნაწარმოები საბჭოთა კინემატოგრაფისა, რომელთაც მოიპოვეს მილიონობით მაყურებლის მსურველ სიყვარული, ყოველთვის იყო გამორჩეული იდეური სულისკვეთებით, პარტიულობით, ჰეროიკითა და პათოსით სახალხო ბრძოლისა, თემატიკის მასშტაბურობით, შემოქმედებითი სრულყოფილებით. მათში აისახებოდა ხალხის ცხოვრება თავისი სიხარულითა და გაჭირვებით, დაუღლელი, შეურიგებელი ბრძოლით რევოლუციისათვის, სოციალისტური მშენებლობისათვის, კომუნიზმის გამარჯვებისათვის. სწორედ ამან გახადა

⁷ ეფიმ დზიგანი (1898-1981) – საბჭოთა კინოსა და თეატრის რუსი რეჟისორი, მსახიობი, პუბლიცისტი.

საბჭოთა კინემატოგრაფი ნოვატორული – ამ სიტყვის მაღალი გაგებით, და რევოლუციური, მისცა მას საშუალება შეექმნა ახალი ეპოქა კინოხელოვნებაში. ...ყველა ეს ფილმი, სხვადასხვა მხატვრული გადაწყვეტით, წარმოადგენს რევოლუციური ბრძოლის დაუვიწყარ სურათებს, განუმეორებელ საბჭოთა სინამდვილეს, წარმოაჩენს დადებითი გმირების სახეებს, მათ მაღალ იდეურ მისწრაფებებს, კეთილშობილურ, მორალურ თვისებებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ უზარმაზარი პოპულარობა ერგო ასეთ ფილმებს (არა მარტო ჩვენთან, არამედ სხვა ქვეყნებშიც), რადგან სამართლიანად შეიძლება ჩავთვალოთ ისინი სახალხო ნაწარმოებებად, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ჩვენს ყველა საუკეთესო, გამორჩეულ ფილმში ჩანს, თუ როგორ ფეთქავს მათი ავტორების ცოცხალი, მხურვალე, მოუსვენარი გული და ეს მაღალი გრძნობა, სულისკვეთება გადმოდის ეკრანიდან, მათი ავტორების ჩანაფიქრით, მგზნებარებითა და გრძნობით აჯადოებს მაყურებელს“ (Дзиган 1974: 139-140).

„კინო, როგორც ერთგვარი სოციალური ინსტიტუტი, ახდენს ფორმირებას მაყურებლისა, აქვს გავლენა საზოგადოებაზე. ...კინემატოგრაფისტი გამოხატავს იმ თვალთახედვას, მსოფლმხედველობას, იდეოლოგიას, რომელიც არსებობს გარკვეულ საზოგადოებრივ კონტექსტში. ეს ფაქტი ძალიან მარტივად მქლავნდება, როცა კინემატოგრაფი გვევლინება, როგორც სახელმწიფო საწარმო ხელისუფლების ხელში და აშკარად ან ფარულად ახდენს იდეოლოგიის ფორმირებას იმ სახელმწიფოს და საზოგადოებისა, რომლის წარმოჩენასაც ესწრაფვის“.⁸ ცნობილი კულტუროლოგი ჰერბერტ მარშალ მაკლუენი⁹ „კინოს მიაკუთვნებს „ცხელი“ მასმედიის საშუალებათა რიგს, ე. ი. ისეთს, რომელიც მთლიანად ეუფლება მაყურებელთა გრძნობებს და აიძულებს მათ იდენტიფიცირება მოახდინონ ფილმის გმირებთან, სწორ შემთხვევაში, კინოკამერასთანაც კი“.¹⁰ „კომუნიკაციის საშუალებები თავისთავად მოქმედებენ ადამიანსა და საზოგადოებაზე“ (Herbert 1964: 16). „The medium is the message“ (Herbert 1964: 67) – „გარემოება არის შეტყობინება“ – მისი ცნობილი ფრაზაა.

⁸ Бессмертный А. Кино и общество, <https://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>

⁹ Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) - კანადელი კულტუროლოგი, ფილოსოფოსი, სოციოლოგი.

¹⁰ Бессмертный А. Кино и общество. <https://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>

„მასობრივი კომუნიკაციის ყველა ფორმიდან, ხელოვნების ყველა დარგს შორის, საზოგადოებაში კინოს უნიკალური მდგომარეობა უჭირავს. კინოსანახაობის სპეციფიკა მდგომარეობს ცნობიერების სიღრმისეულ პლასტებზე მის ყოველმხრივ ზემოქმედებაში, რომელიც, თავის მხრივ, აღწევს კოლექტიური არაცნობიერის არქტიპებამდე. ერთად შეკრებილი მაყურებელი დღესაც კიდ ეფლობა ამ სიზმრისეულ სამყაროში, რომელიც გვახსენებს უღრმეს და უძველეს არქტიპებს ჩვენი ცნობიერებისა, ესება რა სიმებს ჩვენი სულისა და, ამავდროულად, ყველაზე საჭირობო პრობლემებს თანამედროვეობისა. კინოფირები განაგრძობს ადამიანთა გაერთიანებას, რომლებიც იძირებიან ილუზიონის მაგიურ ციმციმში, რასაც ძალუძს ერთმანეთში გააერთიანოს ემოციები, ვნებები, მისწრაფებები და ოცნებები მილიონებისა. თავად კინოს ბუნება იწვევს ადამიანთა სოციალიზაციას, აერთიანებს მათ არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი წარმოადგენს სინთეზს ხელოვნების სხვა დანარჩენი დარგებისა, არამედ იმიტომაც, რომ კინო ინდუსტრიაა, რომელმაც უნდა აინაზღაუროს თავი ...და არ დატვირთოს საზოგადოება მასზე მატერიალური დამოკიდებულებით, კომპენსირდება რა „სოციალური დაკვეთის“ მორჩილი შესრულებით. ...კინოპროპაგანდა აუცილებელი და გარდაუვალია ნებისმიერ საზოგადოებაში. საყოველთაოდ ცნობილია მისი როლი ნაციზმთან ბრძოლაში, რასობრივი დისკრიმინაციებისას და სხვ. ამავე დროს, ტოტალიტარულ საზოგადოებაში პიროვნულ ღირსებებს იგი ხშირად კოლექტიურ-იდეოლოგიურით ჩაანაცვლებდა და თავიდანვე უარს ამბობდა აესახა რეალობა, რასაც ცვლიდა უტოპიური ირეალურობით“.¹¹

საბჭოთა მოქალაქე, საბჭოთა მაყურებელი იყო „განსაკუთრებული“ მაყურებელი, ამიტომ „მშრომელ მასას“ სჭირდებოდა თავისი ხელოვნება და ეს ხელოვნება უნდა ყოფილიყო იდეების, რწმენის, განწყობის შესაბამისი. მშრომელთა კლასის შეხედულებები ნათლად და მკაფიოდ იყო ჩამოყალიბებული, არსებობდა კონკრეტული განსაზღვრებანი გარკვეულ საკითხებზე, მათ შორის რელიგიაზეც, რომელიც, თითქოს, განყენებულად არსებობდა, მაგრამ მოქცეული იყო ზოგადსაბჭოურ იდეურ კონტექსტში და

¹¹ Бессмертный А. Кино и общество. <https://psyfactor.org/kinoprop/kino3.htm>

განიხილებოდა შენარჩუნებული სამუზეუმო კულტურული რუდიმენტის სახით. საბჭოთა პროპაგანდას დიდი ძალისხმევა აღარ სჭირდებოდა იმის აფირმაციისათვის, რომ თაობებში უკვე მინავლებული ან სრულიად გამქრალი იყო ქრისტიანული რწმენის ძალა, ცხოველმყოფელობა და დარჩენილი იყო მხოლოდ ხსოვნა „გარდასულ საუკუნეთა“ – როგორც რიტუალური ტრადიცია სადღესასწაულო დღეებისა, მაგ., აღდგომა წითელი კვერცხებით (წითელი ფერის მნიშვნელობა თითქმის არავინ იცოდა). შამაგიეროდ, იყო სხვა, ბევრად „გრანდიოზული“ დღესასწაულები, საზეიმო, დასამახსოვრებელი, „ჭეშმარიტად სახალხო“ – 1 მაისი – მშრომელთა საერთაშორისო სოლიდარობის დღე, 7 ნოემბერი – ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მორიგი წლისთავი. ჭეშმარიტი რელიგიური დღესასწაულების ნაცვლად ამ საყოველთაო, საკავშირო მასშტაბის დღესასწაულებს ყველგან აღნიშნავდნენ საზეიმო აღლუმებით, მსოფლიოს 1/6-ზე და მის საზღვრებს გარეთაც. საბჭოთა ხელისუფლება ამ ცრუ დღესასწაულებზე მშრომელ ხალხს დასვენების დღეებს „გულმოწყალებ“ ჩუქნიდა; იმართებოდა საზეიმო ბანკეტები სამთავრობო სექტორში, სუფრები ოჯახებში და ხალხი – ღმერთწართმეული, ურწმუნო საზოგადოება ნეტარებასავით ელოდა ამ დღეს, რათა ერთად ეზეიმათ, აღენიშნათ სავალდებულო „საბჭოთა სიხარულით“, „მასის აღტყინებით“, „მასის სიხარულით“. ამ მონაპოვარს სახელმწიფო იცავდა მთელი თავისი შეიარაღებული ძალებით. ეს იყო ფეტიშიზმის აპოთეოზი, საბჭოეთის იდეის პროპაგანდიზმი, აღორაცია. ხალხმა იცოდა თავისი წინამძღოლების, ბელადების სახელები, ცნობდა მათ სახეებს, მოიხსენებდა მათ აღტაცებით, აღმატებულად და იმედიანად, ხოლო ჭეშმარიტი, რელიგიური, ეროვნული – სადღაც კუნჭულებში, სკივრებში, მუზეუმებში, სამეცნიერო და საგანმანათლებლო დაწესებულებებში იყო მიჩქმალული, შენიღბული, იერშეცვლილი, ტაბუირებული, აკრძალული, მიუწვდომელი. ეს ყველაფერი იყო გადამალული საგანძური, სულიერი და ნივთიერი, რომელიც ელოდა თავის დროს, როცა წარსდგებოდა ჭეშმარიტი სახითა და მნიშვნელობით ერის წინაშე.

საინფორმაციო საშუალებათა განვითარებამ და მასობრივი კულტურის დამკვიდრებამ გამოიწვია „მასის ადამიანის“ (Ortega и Gasset 1930: 3-4) ფენომენის ფორმირება. იგი, „უპირველეს ყოვლისა, სოციალური მანიპულირების ობიექტია, რაც ხდება თანამედროვე სახელისუფლებო ტექნოლოგიური ფორმების მეშვეობით“ (Климова 2012). ფილოსოფიაში ეს ცნება ესპანელმა ფილოსოფოსმა ხოსე ორტეგა ი გასეტმა შემოიტანა. „მასის ადამიანი არის ადამიანი მასის შეგნებით. მისი მთავარი მახასიათებელია ის, რომ ის არის ისეთი, „როგორც ყველა“ (Ortega и Gasset 1930: 3-4). ორტეგა ი გასეტის აზრით „მასის ადამიანი“, რომელიც გახდა თანამედროვე ცხოვრების ბატონ-პატრონი, გვევლინება არა როგორც სოციალური, არამედ ფსიქოლოგიური ტიპი“ (Климова 2012). „კარლ გუსტავ იუნგი და გუსტავ ლე ბონი გამოყოფენ „მასის ადამიანის“ მახასიათებელ შემდგომ ფაქტორებს: ჯგუფს ძალუძს შთაგონებითი ზეგავლენა იქონიოს ამ ინდივიდის ცნობიერ და არაცნობიერ ფსიქიკაზე. ასეთი ადამიანი ისწრაფვის მიმბაძველობისკენ. მისი ნაკლებად მომთხოვნი და დაბალი მორალური ღირებულებების მქონე ბუნება კოლექტიური აზროვნებისა და მოქმედებისა უბიძგებს მას ყოველთვის მოძებნოს ისეთი სიტუაცია, სადაც იგი არაფერზე არ იქნება პასუხისმგებელი.

ორტეგასეული კულტურცენტრისტული მიდგომა იმით არის საინტერესო, რომ ის ყურადღებას აქცევს საზოგადოების ელიტარულ (მაღალსულიერ და მაღალკვალიფიცირებულ) ნაწილსა და მასას შორის არსებული დინამიკური წონასწორობის უკვე დაწყებულ რღვევას, რის გამოც ხდება სოციალური და კულტურული უპირატესობის ზრდა „მასის ადამიანისა“, რომელიც საშიშროებას ქმნის, მთლიანად მოახდინოს მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრების ვულგარიზაცია, ადამიანური და საზოგადოებრივი ყოფის აზრისა და მიზნების გაუბრალოება იმ მიზნით, რომ შემდეგ ამ ძირითად ფასეულობებსა და შეხედულებებს მიენიჭოს საეტალონო, ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობათა სტატუსი. „მასის ადამიანი“ განიხილება, როგორც სუბიექტი თანამედროვე სოციალურ-მასობრივი მოვლენებისა. მისი გამოჩენა და ბატონობა დაკავშირებულია სოციალურად ხელსაყრელ და კეთილისმყოფელ გარემოში „პლემბური“ სუბკულტურების გაჩენასთან, რაც თავისთავად იწვევს ისეთი ტიპის

პიროვნების ჩამოყალიბებას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სწრაფვა სოციალური აღმასვლისაკენ, გააჩნია გაზრდილი პარაზიტული მოთხოვნები, შეზღუდული აქვს კულტურული პოტენციალი და შესაძლებლობანი. ორტეგა ი გასეტის აზრით, მასსა და ელიტას შორის „დინამიკური წონასწორობის“ დარღვევის შემთხვევაში, როცა მასა დაამხოვს ელიტას და დაიწყებს თავისი „თამაშის წესების“ კარნახს, პოლიტიკის, მეცნიერების, ხელოვნებისა და სხვა „ზედნაშენი“ სფეროების დეგრადაციის საშიშროება ჩნდება. ასეთი ე.წ. „ვერტიკალური“ ბარბაროსული შემოჭრა ემუქრება ცივილიზაციას დაღუპვით თუ არა, გადაგვარებით მაინც“.¹²

ვ.ი. ლენინის ცნობილი განსაზღვრება „ხელოვნების ყველა დარგს შორის ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია კინო“ (ბოლტიანსკი 1925: 37), თავისთავად, დოკუმენტურ კინოსაც შეეხო. სახელმწიფოს ყოვლისშემძლეობის პირობებში საზოგადოებრივი აზრის მანიპულაციის მცდელობა ხშირად იქამდე მიდიოდა, რომ დოკუმენტურ კინოშიც კი, დადგმით ელემენტებს იყენებდნენ (მაგ., კაზუსების გამო სტალინის სიტყვით გამოსვლა ხელმეორედ გადაიდეს). ასეთ საზოგადოებაში პოლიტიკური ცენზურა ცვლის ბუნებრივ, მორალურ ცენზურას. შეიქმნა სპეციალური ჯგუფები კინოსპეციალისტების მოსამზადებლად, იღებდნენ ქრონიკებს წითელი არმიის შესახებ, პარტიის ყრილობებს, პოლიტიკურ ლიდერთა გამოსვლებს, შეხვედრებს მშრომელ ადამიანებთან, მუშათა და გლეხთა შრომით მიღწევებს, ხუთწლედებისა და დამკვერელური შრომის გმირებს; გადაღებული იყო რევოლუციის ქარცეცხლის ამსახველი კადრები, ეკლესიების ნგრევა, ადამიანთა ფიზიკური ლიკვიდაციები, გადასახლებები. ეს ყველაფერი იყო ახალი დროების თანამდევნი მოვლენები და მათი ასახვა, პირველ რიგში, კინემატოგრაფს ეკისრებოდა.

დოკუმენტური კინოს ძირითადი მახასიათებელი ისაა, რომ დოკუმენტს, ფაქტს აღწუსხავს და საბჭოთა პერიოდშიც, უმეტესად, პირუთვნელი ამსახველი იყო რეალური ცხოვრებისა შელამაზების გარეშე, რათა ეს კინოდოკუმენტური ფაქტები დარჩენოდა შთამომავლობასა და ისტორიას განსჯისა და

¹² Чернов Г. Сущность культурцентристского (ортегианского) подхода к массовым явлениям. <https://psyfactor.org/lib/chernov6.htm>

განხილვისათვის (კომუნისტები იმედოვნებდნენ კომუნიზმის იდეის განხორციელების მარადიულობასა და უსაზღვროებას). პარტიული დირექტივები აქაც უპირობოდ მოქმედებდა და, ძირითადად, კომუნისტური რეჟიმისთვის მისაღები და დასაშვები მასალა ხვდებოდა დოკუმენტურ ობიექტივში, ამიტომ სისტემის კონტროლი ამ სეგმენტში განსაკუთრებული იყო. როგორც მხატვრულის, ასევე დოკუმენტური ფილმის შექმნის დროსაც ხდებოდა პრევენციული ზომების მიღება – მასალის განხილვა, გარჩევა, გარკვევა, შეფასება, დასაშვების დატოვება, დაუშვებლის სპეციალურ ფონდებში განთავსება. ასე იყრიდა თავს კინემატოგრაფიული ნარატივი ლეგალური და არალეგალური ფაქტების, მოვლენების, ისტორიული პიროვნებების შესახებ სხვადასხვა ადგილას. ერთი კატეგორია კინოფირებისა განკუთვნილი იყო საყოველთაო ჩვენებისათვის, ყველა მოქალაქის, საბჭოთა ქვეყნის „ყველა მშრომელი“ ადამიანისათვის და ემსახურებოდა ახალი, „საბჭოთა ადამიანის“ აღზრდას, განვითარებასა და ჩამოყალიბებას; ხოლო მეორე კატეგორიის კინოფირები განკუთვნილი იყო მხოლოდ ვიწრო წრისათვის (საბჭოთა ელიტა), ე.წ. „დახურული“ ჩვენებისათვის სპეციალური გრიფით – „საიდუმლო მასალები“, რომლებიც წლობით ინახებოდა ფონდებში, საგანგებო არქივებში. მათი ნახვის უფლება დაიშვებოდა განსაკუთრებულ შემთხვევებში, საგანგებო ნებართვით (არსში ჩახედულმა ადამიანებმა იცოდნენ ამ დიფერენციაციის შესახებ, ხოლო „იდეით გაბრუებული მასისთვის“ ეს არ იყო საჭირო). იქმნებოდა ისეთი გარემოებებიც, როცა გარკვეული პოლიტიკური თუ სოციალური კონიუნქტურის გავლენით ხდებოდა საარქივო მასალების ლიკვიდაცია-განადგურება.

საბჭოთა პერიოდში საჭირო იყო ეპოქის კონიუნქტურის, დოგმისა და გემოვნების ფოტოგრაფიულ-დოკუმენტური ასახვა და კინემატოგრაფი ამ საქმეში ტოლს არავის უდებდა. კინორეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი იგონებდა: „...ორმოციანი წლების ბოლოს მოსკოვში მათ ძე დუნი ჩამოდიოდა. იგი სტალინს უნდა შეხვედროდა, ეს უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენად ითვლებოდა. ყველაფერი ფირზე უნდა აღბეჭდილიყო. უამრავ ოპერატორს დაევალა ამ შეხვედრის გადაღება. გადაღების საერთო ხელმძღვანელობა მე მეკისრებოდა. დადგა შეხვედრის დღე. ყოველ კუნჭულში კინოკამერამომარჯვებული

ოპერატორები იდგნენ, დარბაზი გაჭედული იყო განათების აპარატურით. კედელთან ფრონტალურად ჩამწკრივდნენ პოლიტიუროს წევრები. სტალინი ერთი ნაბიჯით წინ დგას განმარტოებით. დარბაზის დიდი კარები გაიღო და ჩინეთის დელეგაცია შემოვიდა. წინ მათ ძე დუნი მიუძღვით. ელვისებურად აინთო უამრავი ნათურა და დარბაზი მხესავით გაჩახჩახდა. მათ ძე დუნი გამოეყო დელეგაციას და ჩქარი ნაბიჯით სტალინისკენ წავიდა, მიუახლოვდა, მუხლებზე დაეცა და სტალინს ფეხებზე ემთხვია. – გეფიცები – გულწრფელად ამბობდა ჭიაურელი – არ მომჩვენებია, ნამდვილად დავინახე, სტალინმა ჩემსკენ გამოიხედა და თვალი ჩამიკრა. ეს კადრი გადაღებული უნდა იყოს, თუ მერე არ გაანადგურეს“ (ბაქრაძე 1989: 85).

საბჭოთა ცენზურის მახვილი თვალი კინემატოგრაფს განსაკუთრებულად აკონტროლებდა. ტაბუირება იმდენად დამკვიდრებული იყო ყოფა-ცხოვრებაში, აზროვნებაში, მოქმედებაში, რომ მცირე ეჭვიც კი საკმარისი იყო, რომ ხელოვანს იძულებულს ხდიდნენ ორაზროვანი ეპიზოდი ამოეღო და კინოსცენარი საბჭოთა იდეოლოგიის ჩარჩოებში მოექცია. სტალინურ ეპოქაში კი, მთავარი ცენზორი ხშირად თვითონ ბელადი იყო. საქართველოდან კინოსცენარი დასამტკიცებლად მეტროპოლიაში უნდა გადაეგზავნათ, რასაც გზად მრავალი დაბრკოლება ელოებოდა. კინორეჟისორი გია დანელია იგონებს: „...თავდაპირველად სცენარი უნდა მიეღო მხატვრულ-შემოქმედებითი გაერთიანების რედაქტორს, შემდეგ გაერთიანების რედაქციას, სადაც შედიოდნენ შტატიანი და უშტატო რედაქტორები, შემდეგ გაერთიანების მხატვრულ საბჭოს: იგივე რედაქტორები პლუს რეჟისორები, სცენარისტები და პარტორგი (პარტიული ორგანიზაციის მდივანი), შემდეგ იყო „მოსფილმის“ მთავარი რედაქტორი, შემდეგ „მოსფილმის“ დირექტორი, ამის შემდეგ სცენარი იგზავნებოდა „გოსკინოში“ (კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტი). რედაქტორი, რომელიც კურირებდა სტუდია „მოსფილმს“, კითხულობდა სცენარს და წარუდგენდა „გოსკინოს“ რედაქციას, შემდეგ კითხულობდა „გოსკინოს“ მთავარი რედაქტორი და წარუდგენდა მინისტრს ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მინისტრის მოადგილეს და მხოლოდ ამის შემდეგ ფილმი „ჩაეშვებოდა“ ან არ „ჩაეშვებოდა“ წარმოებაში. ნებისმიერ ეტაპზე შეეძლოთ გაეკეთებინათ შენიშვნები და ავტორები ვალდებული იყვნენ

ეს გაეთვალისწინებინათ. დასრულებული ფილმი გადიოდა იმავე გზას, მაგრამ ამავე დროს იგზავნებოდა კიდევ კონსულტაციისათვის ცკ-ში (ცენტრალურ კომიტეტში), მთავარ პოლიტიკურ სამმართველოში (თუ ომის თემაზე იყო) და რომელიმე „კუთვნილების“ სამინისტროში. თუ ფილმი იყო დურგალზე – ეგზავნებოდა მშენებლობის მინისტრს, თუ შვეულმფრენის მფრინავზე – ავიაციის მინისტრს და ა.შ.“ (Данелия 2007: 213).

“მშრომელ მასებზე” კინემატოგრაფის როლის მნიშვნელობის საერთო საბჭოური დადგენილება ზედმიწევნით სრულდებოდა. რუსი ხელოვნებათმცოდნე ი. გრაშჩეკოვა საბჭოთა კინემატოგრაფზე წერს: „სოციალისტური კინო, როგორც ერთიანი, მთლიანი მოვლენა, აღმოცენდა ორი საწყისის შერწყმის საფუძველზე – საყოველთაო, ინტერნაციონალური მიზნებისა და ნაციონალური თავისებურებების კონკრეტული ფორმებისა, აგრეთვე სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობისა და მისი მხატვრული კულტურიდან. იდეოლოგიური და ზნეობრივი პოზიციები განსაზღვრავენ მასალის მთლიანობას, თემატიკას, პრობლემატიკას, შემოქმედებით მეთოდს. მსოფლიო კინოპროცესში – რეაქციულ ბურჟუაზიულ კინემატოგრაფთან შეურიგებელ იდეოლოგიურ ბრძოლაში, მის პროგრესულ მიმართულებებთან თანხვედრით, სოციალისტური ქვეყნების კინემატოგრაფთან ერთობით – რაც კეთილ გავლენს ახდენს ახალგაზრდა, პროგრესულ კინემატოგრაფზე – საბჭოთა სარეჟისორო სკოლა ძლიერდება და ვითარდება“ (Гращекова 1982: 50). „იმყოფება რა სოციალისტური მხატვრული კულტურის ავანგარდში, საბჭოთა კინო ღირსეულად აგრძელებს ლენინურ-ნაციონალურ პოლიტიკას. იგი თავიდანვე ჩამოყალიბდა, როგორც მრავალნაციონალური კინემატოგრაფი. რუსული, უკრაინული, ქართული კინემატოგრაფი – ესენი არიან ს. ეიზენშტეინი, ვ. პუდოკინი, ი. კავალერიძე, ნ. შენგელაია, მ. ჭიაურელი, მ. კალატოზოვი – მათ ჩამოაყალიბეს პოსტრევოლუციური პერიოდის პირველი ათწლეულის საბჭოთა კლასიკური კინოხელოვნების სახე“ (Гращекова 1982: 87).

ყოველ, ერთი შეხედვით უწყინარ, ნეიტრალურ ფილმში ჩადებული იყო წინასწარ გათვლილი, დაგეგმილი, საბჭოთა დადგენილებების ასპექტები რწმენის, ქცევის, შრომის, ფიქრისა და აზროვნების შესახებ – საბჭოთა სწორხაზოვნებით, გადახვევების გარეშე (მაგ., „ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან“ აკ. ბელიაშვილის

მოთხრობის მიხედვით, რეჟ. ნ. სანიშვილი.1954). ისტორიული ან წარსულის ამსახველი ფილმებიც ისეთი პათოსით უნდა ყოფილიყო გამსჭვალული, რომ მაყურებელს ძველი დრო საშინლად და აუტანლად მოჩვენებოდა, ხოლო ხალხი ტანჯულად, უფლებაწართმეულად და პატივყრილად. ამის მაგალითია კინოფილმი „მაგდანას ლურჯა“ (რეჟ. რ. ჩხეიძე, თ. აბულაძე. 1955), სადაც მაგდანას ართმევენ გზაზე ნაპოვნ მიტოვებულ სახედარს მაშინ, როდესაც ეკ. გაბაშვილის ნაწარმოებში სასამართლო უბრუნებს ქვრივს „ლურჯას“.

საბჭოთა კინემატოგრაფის ანტირელიგიურმა იდეოლოგიამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია მასების საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე და ეს გრძელდებოდა წლობით. ეს მოვლენა განვიხილოთ ქართული მხატვრული კინოფილმების მაგალითებზე.

„ახაბრდა“ (1931, სასკინმრეწვი) – რეჟისორ მ. ჭიაურელის სატირული კომედია, ფილმი-პამფლეტი (სცენარი ს. ტრეტიაკოვის და მ. ჭიაურელის) ერთ-ერთი ნიმუშია კინოში ბოლშევიკური იდეოლოგიის ტრანსფორმაციისა, პარტიული დადგენილებების ზედმიწევნით შესრულებისა, რათა არავის გაუჩნდეს გულდაწყვეტა და სინანული ეკლესიების დანგრევის გამო. ფილმში „ახალი ტიფლისის“ გეგმა უნდა დაამტკიცონ, რადგან „სახლები თავზე ენგრევათ“, მათ ნაცვლად კი, ახალი, კეთილმოწყობილი ბინები უნდა აშენონ მუშებისთვის. ამ გეგმას ეწირება „...რადაც, ძველი“ ეკლესია. როცა ურწმუნო ახალგაზრდები დიდი შემართებით ანგრევენ ტაძარს, ქალაქის ძველი მაცხოვრებლები მათ შეჩერებას ცდილობენ ტირილით, მოთქმითა და შეძახილებით – „არ გაბედო!“, „არ შეეხო, გაქვავდები!“, „ჩამოძვერი, ვანდალო!“, „გაქვავდები, ანტიქრისტევ!“, მაგრამ გავეშვებულ, ურომომარჯვებულ ურწმუნოს ვერაფერი შეაჩერებს. „ტიფლისელი“ ინტელიგენტი დიომიდე, რომელსაც „...ძალიან უყვარდა თავისი ქვეყნის ისტორია“, ეკლესიიდან ჩამოგდებულ ჩუქურთმიან ქვას გულში ჩაიხუტებს, რასაც ერთ-ერთი მორწმუნე ემთხვევა, როგორც სიწმინდეს. დიომიდე ძალზე სწუხს, რომ „აი, ასე, ქვა-ქვა იტაცებენ საქართველოს მთელ მოწამეობრივ იტორიას“ და იმედოვნებს, რომ „ხალხი არ დაუშვებს სიწმინდეებისა და კერიის დაქცევას“ – „არ დაგანებებთ შებილწოთ ჩვენი სიწმინდეები ბინძური ხელებით“. მორწმუნეებთან ერთად იგი

სხვადასხვა ინსტანციას მიმართავს დახმარებისთვის, რომ ტაძარი აღადგინონ, მაგრამ ამოდ – „დგება მკაცრი სინამდვილე“. ხაბარდა აზერბაიჯანული სიტყვაა და ქართულად „განზე გადექი! გზიდან ჩამომეცალეს!“ ნიშნავს. ამ შეძახილში იგულისხმებოდა მიმართვა იმ ხალხისადმი, ვინც ეკლესიის დანგრევას ეწინააღმდეგებოდა. „მინდოდა შემექმნა პამფლეტი, დამეცინა მათთვის და სიცილით გამენადგურებინა“ (მ. ჭიაურელი) (რატიანი 1976: 116). ახლა მაყურებელი უბრალო მაყურებელი კი არ არის, არამედ „ახალი ქვეყნის მოქალაქე“, „ამხანაგი“. მას განსაკუთრებული, ემპირიული დამოკიდებულება აქვს ფილმში მიმდინარე მოვლენებისადმი. უკვე განვლილია ეკლესიების ძარცვისა და ნგრევის, ღვთისმსახურთა დაჭერების, გადასახლებების, წამებისა და დახვრეტების პირველი ეტაპი, შედეგები თვალნათელია – დაშვებულია ირონია, გაკილვა, დაცინვა... „სიმწვავე და ირონია შემოქმედებითი გააზრებისა, აძლევს მას (ჭიაურელს – ზ. ჯ.) საშუალებას ასახოს სინამდვილე სატირით და იბრძოლოს მთელი შემართებით და უკომპრომისოდ იმის წინააღმდეგ, რაც ხელს უშლის ახალი ცხოვრების წინსვლას“ (თიკანაძე 1978: 18).

„დაკარგული სამოთხე“ (1937, სახკინმრეწვი) – რეჟისორ დ. რონდელის ფილმი (სცენარი გ. მდივანის და დ. რონდელის), თავისი კოლორიტით, იუმორით, მუსიკით, მხატვრული გაფორმებით – ნამდვილი კინოშედეგია, რომელსაც უამრავი საქებარი რეცენზია და სტატია მიეძღვნა. ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი – მღვდელი ზოსიმე „შემკულია“ თითქმის ყველა მანკიერებით, რითაც საბჭოთა ხელისუფლება სასულიერო პირებს ახასიათებდა – ურწმუნო, მკრეხელი, გაიძვერა, ფლიდი და ვერცხლისმოყვარეა. ნაქეიფარი მღვდელი აზნაურ მიქელა კალმახიძეს სანუკვარ ნატვრას გაანდობს: „ბიჯო, მიქელა, ერთი, იესო ქრისტეს ძალა მომცა და ვინმე მიცვალებული გამაცოცხლებინა, მაშინ ჩემ ბედს ძაღლი არ დაჰყეფდა, ფული გვექნებოდა, ფული, თავსაყრელად!“ „ჭემმარიტად, მამაო“, პასუხობს გადატაკებული აზნაური და მოხერხებული შემთხვევაც მალე მიეცემათ: მღვდელმსახური გუბეში ჩავარდნილ, სიმთვრალით გონწასულ აზნაურს მეხდაკრულად გააცხადებს და კუბოში „ჩასვენებულ“ ცოცხალ კაცს სულთათანას გალობით საკმეველს უკმევს. მკრეხელი მღვდელი

„გაცოცხლებულ“ მიქელას საიქიოდან მობრუნებულ წმინდანად გამოაცხადებს: „წმიდაო მიქელა, საიქიოდან დაბრუნება გინებებიათ, სასწაულია, სასწაული! ღმერთო, შენ შეგვიწყალე, წმიდაო მიქელა, მოგვითხრე რამე, საიქიოს ამბები“. ფილმში მღვდელი და აზნაური ერთად ატყუებენ და ყველგან გულუბრყვილო გლეხებს და „წმინდანის“ შესაწირს (ვითომდა „საეკლესიო ფულს“) ინაწილებენ. მათი ტანდები უკვე მომავალი პოლიტიკლასობრივი დაპირისპირების ხასიათს ატარებს. ეს არ არის მხოლოდ „გადაშენებულ-გადაგვარებული“ ფენის სატირა, არამედ, პერსპექტივაში, დაუნდობელი ბრძოლის მომასწავებელია უთუოდ. მღვდელმსახური შესაწირის (რომელსაც უფრო ქრთამის სახე აქვს) ფასად ეკლესიიდან წმ. გიორგის ხატს გამოაბრძანებს და სიმშვიდით ისმენს გადამტერებული მეზობლები, ლოცვის ნაცვლად, სიწმინდესთან წყევლა-კრულვას როგორ „დავლენენ“ („გოყუარდეთ მტერნი თქვენნი და აკურთხევდით მწყევართა თქუნთა და კეთილსა უყოფდით მოძულეთა თქუნთა...“ მათე 5:43) (ახალი აღთქმა: 1995: 12). ასეთი მღვდლის შემყურე მაყურებელს აუცილებლად უნდა გაუჩნდეს იდიოსინკრაზიული შეგრძნება, ზოგადად, სასულიერო პირების მიმართ და მიზანიც ესაა – დადგენილება შესრულებულია, ხელოვანი პირნათელია ათეისტური რეჟიმის წინაშე.

„ქეთო და კოტე“ (1948, თბილისის კინოსტუდია), რეჟისორები ვ. ტაბლიაშვილი და შ. გედევანიშვილი (სცენარი ს. ფაშალიშვილის, ა. ცაგარელის „ხანუმასა“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ მიხედვით) – ესაა ფილმი-კლასიკა, ისტორია სიყვარულისა, რომელიც ბედნიერად მთავრდება, მიუხედავად რიგი ხელის შემშლელი გარემოებებისა. ისტორიული დროის მიხედვით, ქეთოს და კოტეს ქორწინება ეკლესიაში ჯვრისწერით უნდა დაგვირგვინდეს, მაგრამ ჯვრისწერის სცენა, რომელიც გადაღებული იყო, ამოღებულ იქნა ფილმიდან. შემორჩა მხოლოდ მისი ამსახველი ფოტოები. ეკრანზე ეკლესიის, მღვდელმსახურისა და ჯვრისწერის ჩვენება „საბჭოთა მაყურებლისთვის“ არ შეიძლებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ნაჩვენები სიტუაციის ნამდვილად ასახვა ამას ითხოვდა. მღვდელი არ უნდა ყოფილიყო ყურადღების საგანი, თუნდაც მცირე ეკრანული დროით. ის უნდა ყოფილიყო დაცინვის, გაკიცხვისა და გმობის ობიექტი და არამც და არამც პატივისცემისა და სიმპათიის გამომწვევი.

„...ფილმში ასევე უნდა ყოფილიყო ქეთოსა და კოტეს ჯვრისწერის სცენა ქაშუეთის ეკლესიაში. ეპიზოდი გადაიღეს კიდევ, თუმცა, შემდეგ, ეს სცენა სურათში არ შეუტანიათ. სამაგიეროდ გადარჩა სცენის ამსახველი ფოტოკადრი, რომელშიაც ეკლესიის მთავარდიაკონი ბატის ფრთით ჯვრისწერის დამადასტურებელ ჩანაწერს აკეთებს დავთარში. იქვე ჩანან გვირგვინით თავშემკული ნეფე-პატარძალი, ტაძრის მრევლი, მაყრიონი და ყარაჩოღელები, ეკლესიის მგალობელთა გუნდი...“ (ქლენტი 2010: 27).

კინოფილმი „გლახის ნაამბობი“ (1961, ქართული ფილმი), რეჟისორი ლ. ესაკია (სცენარი კ. კარსანიძის და ლ. ესაკიას). ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოების ეკრანიზაცია, ერთი მხრივ, ქართველი კლასიკოსის კიდევ ერთი აღიარება იყო, მაგრამ საბჭოთა ცენზურამ მოთხრობაში არსებული მღვდელმსახურის სახე და, აქედან გამომდინარე, ნაწარმოების რელიგიური გააზრების შესაძლებლობა აღკვეცა და სულიერი მამის პერსონაჟი სწავლული და კეთილი მასწავლებლით შეცვალა. ილიას წერილებიდან ცნობილია, რომ მღვდელმსახურის პროტოტიპი წმ. გაბრიელია (ქიქოძე) – საქართველოს დიდი სულიერი მოძღვარი. ეკრანზე სასულიერო პირის გამოჩენა დადებით კონტექსტში მაყურებელს ხელისუფლებისათვის ყოვლად მიუღებელ სარწმუნოებას გაახსენებდა, მინავლულ მოგონებებს განუახლებდა და რელიგიურ გრძნობებს გაუღვიძებდა. ამასთან, სხვა კინოფილმებში არსებული გაბიაბურებული, გაქილიკებული, გაშარჟებული სასულიერო პირების სახე ამ ერთი მღვდლის მაგალითზე შეიძლება გაბათილებულიყო და საბჭოთა მაყურებელს ეჭვი გასჩენოდა. ქართველ კინემატოგრაფისტებს სხვა გამოსავალი არ ჰქონდათ – ნაწარმოების ბედს მეტროპოლია წყვეტდა, ხოლო ქართველი კლასიკოსის ნაწარმოების გადაღება, ერთგვარად, დათმობაც იყო, ამიტომ სცენარში მითითებული ცვლილებები შეიტანეს, ფილმი დაამტკიცეს, გადაიღეს და საბჭოთა მაყურებელს აჩვენეს, როგორც რევოლუციამდელი წყობის მანკიერების ნიმუში.

კინოფილმი „ლონდრე“ (1966, ქართული ფილმი, რეჟისორი თ.მელიავა, სცენარი ო.ჭილაძის) – ფილმი-სატირა, პირობითი ქალაქის მაცხოვრებლებით, იგავური მინიშნებებით, ქართული ხალხური ზღაპრების მოტივებზეა გადაღებული. მოქმედება წარსულში ხდება, თუმცა, რასაკვირველია, ქვეტექსტით აწმყო

იგულისხმება. ფილმში (ისევე, როგორც სცენარშიც) სატირა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს – დასცინის და ამასხარაებს მდიდრებს, ქალაქის მმართველებს, საზოგადოების ზედა ფენებს, როგორც უზნეო და განცხრომა-ფუფუნებაში ჩაძირულ ადამიანებს. მთავარი გმირი – ლონდრე – ჯარისკაცია, რომელიც ჯარს ჩამორჩა და დეზერტირობის გამო სასჯელს ემალება, ამიტომ სამხედრო ფორმა გაუხდია და მხოლოდ თეძოზე აქვს შემოხვეული სამოსი. ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში იგი ეკლესიას შეაფარებს თავს და, დამალვის მიზნით, ჯვარცმასთან ჯვარცმულის იმიტაციას განასახიერებს, ოღონდ „შეცდომით“ თავს მარცხნივ გადახრის და იქედან „აკურთხებს მრევლს“. ეს ხერხი, „რეჟისორული მიგნება“, ერთგვარი გროტესკი ქრისტეს მისტერიისა, იუმორისტულ ელფერს ანიჭებს ეპიზოდს. ფილმში მღვდლის პერსონაჟი გაშარჟებული, განსაკუთრებული და განსხვავებულია აქამდე ცნობილ სხვა ეკრანულ სასულიერო პირთაგან. იგი ანგარი, ფლიდი, მემთვრალე, მოძალადე და უხეშია, რომელსაც თვით უმწიკვლოება და სათნოება ჰყავს დამწყვდეული (როგორც ხალხურ ზღაპრებში გველეშაპს მზეთუნახავი). ქლესა მღვდელი მის სახლთან ჩავლილ ჯარს – „ხელმწიფეს გაუმარჯოს, ხელმწიფეს! ხელმწიფეს გაუმარჯოს!“ – შეძახილებით მიეგებება, ხვატით გათანგულ ჯარისკაცს კი, რომელიც წყაროს დაეწაფება – ქვებს დაუშენს. მამა ამბროსის ქეიფი და დროსტარება ურჩევნია საღვთო მოვალეობის აღსრულებას – მომაკვდავის ზიარებას – „...ამ შუადამისას რა დროს ზიარებაა, ...ერთი, რა გააჭირეთ საქმე“. ურწმუნო „მოძღვარი“, რომელიც განაცხადებს – „ჩემის პირით ღმერთი ღაღადებს!“ – ქრისტიანული სიყვარულისა და კაცთმოყვარეობის ნაცვლად, ადამიანებს წარმართული, ე.წ. „ჯუნგლის კანონით“ მოუწოდებს – „...მგელი უნდა იყო და მგელზეც უფრო მგელი!“ (ლათინური ანდაზის „Homo homini lupus est“ – „ადამიანი ადამიანისთვის მგელია“ პერიფრაზით), „–თუ გინდა რომ გაიმარჯვო, ისე კი, ყოველთვის ხახამშრალი დარჩები! თუ საჭიროა, უნდა იქურდო კიდევ!“ (მერვე მცნება: არა იპარო), „თუ საჭიროა, უნდა მოიტყუო კიდევ! თუ საჭიროა, უნდა მოჰკლა კიდევ!“ (მეექვსე მცნება: არა კაც-ჰკლა). სასულიერო პირის ასეთი ანტიქრისტიანული „ქადაგება“ ამაზრზენი და

თავზარდამცემია, მაგრამ ეს იყო კარგად გათვლილი სვლა საბჭოთა მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის. ფილმის ფინალში კი, მღვდელმსახურის სახე საბოლოოდ გაბიაბრუებულია – დიდი ყანწით დამთვრალ და გონწასულ მამა ამბროსის სასაფლაოზე „წაასვენებენ“, საფლავებს შორის ჩააწვენენ, წვერს მოაჭრიან, სამხედრო ფორმას ჩააცმევენ, გულზე თოფს დაადებენ და გვერდით დოქით ღვინოს დაუდგამენ! ფილმში დაკნინებულია დიაკვნის სახეც. მღვდლის შეკითხვაზე: „დიაკვანი მომიყვანე? – არა, მამაო, მთელი ქალაქი შემოვიარე და ვერ ვიპოვე, დათვრებოდა სადმე“ – პასუხობს ერისკაცი.

სატელევიზიო მხატვრული ფილმი „ლაზარეს თავგადასავალი“ (1973, ქართული ტელეფილმი, რეჟისორები: ქ. ხოტივარი, რ. ხოტივარი, სცენარი ლ. მალაზონიას და ქ. ხოტივარის) იტალიელი მწერლის მოთხრობის მიხედვითაა გადაღებული. ობოლი ბიჭი ლაზარე მოხეტიალე ბრმას დაჰყვება ლუკმაპურის საშოვნელად, მაგრამ ბრმას აპატიმრებენ და ბავშვი ტაძარს მიაშურებს. ეკლესიის წინამძღვარი ენუქი თავიდან კეთილმსახური სასულიერო პირის შთაბეჭდილებას ტოვებს – ერმას ნათლავს, მიუსაფარ ყმაწვილს თბილად დახვდება, მიეფერება, შეაქებს, შეიბრალებს უპატრონოდ დარჩენილ ბიჭს და შეიფარებს კიდევ. ერთი შეხედვით, იგი თითქოს კეთილი, მოსიყვარულე და გულმოდგინაა, მაგრამ, როცა საჭმელს უნაწილებს, მაშინვე გამუდმდება მისი ნამდვილი სახე – ერთი კვირის სამყოფად მხოლოდ ერთ შოთის პურსა და შვიდ თავ ხახვს გაიმეტებს, თავად კი, ამ დროს წინ ხორავით სავსე ხონჩა უდევს! (მეტი კონტრასტისთვის ეს ორი ეპიზოდი ერთმანეთს მოსდევს). მღვდელმსახურის ეს სახე ტიპურია იმ განზომილებით, რასაც საბჭოთა ცენზურა აწესებდა – მსუქანი, ხარბი, ღორმეცველა, ძუნწი, მემთვრალე, დაუნდობელი, ურწმუნო, უგულო და სასტიკი. თავად აბრეშუმის საბანში გამოსვეული, ბიჭს მიწურში, თივაზე მიუჩენს ღამის გასათევს, უღმერთოდ აშიმშილებს და ბავშვიც იძულებული ხდება საჭმელი მოიპაროს, იქურდოს, ხოლო, როცა ლაზარეს საიდუმლო (სკივრის გასადები) უნებლიეთ გამუდმდება, უმწეო ბიჭს შეუბრალებლად სცემს და სახლიდან გააგდებს. ასეთი უღმერთო საქციელების შემდეგ ურწმუნო მღვდელმსახურის პირით

წარმოთქმული მაღალი სულიერების მქონე სიტყვები – „გიყვარდეს მტერი შენი, გიყვარდეს მოყვასი შენი“ და პირჯვრის გადასახვით ლოცვა – „უფალო, შემიწყალე“ – ლიტონ სიტყვებად აღიქმება. დიაკვანი ლავრენტიც თავიდან ეკლესიის კეთილმსახურად გვევლინება, მაგრამ მოყვასის, ანარქისტი ანანიას გამომწვევ შეძახილებს – „ძირს მეფე! ძირს მღვდელი! ძირს ბატონი!“ – არაქრისტიანული, სასტიკი და ძალადობრივი მეთოდებით პასუხობს, არაერთხელ სასტიკად სცემს ამ ჩია კაცს – „ძე-შეცდომილს“ და ფიზიკურად და მორალურად ამცირებს, ქრისტიანული შეგონება კი – ცოდვა გპულდეთ, ხოლო, ცოდვილი გებრალეოდეთ – დავიწყებია. დამთვრალი დიაკვნის იჭენეულ შეკითხვაზე – „ღმერთს აქვს სამართალი?“ – მთვრალი მღვდელიც დაეჭვებით პასუხობს – „არა, კი, აქვს, აქვს, არა“. აქ ბოლო სიტყვაა გადამწყვეტი – „არა“ – რაც მაყურებელში ანტირელიგიურ განწყობას საბოლოოდ განამტკიცებს.

კინოფილმი „ნატვრის ხე“ (1977, ქართული ფილმი, რეჟ. თ. აბულაძე, სცენარი რ. ინანიშვილის და თ. აბულაძის) – დრამა გ. ლეონიძის მოთხრობების მიხედვითაა გადაღებული, სადაც მღვდელი ოხროხინე საბჭოთა ცენზურისთვის მისაღები და მოსაწონია – ურჯულო, პატივმოყვარე, ამპარტავანი, ხარბი, გარყვნილი, მოძალადე, სასტიკი, უგულო, ქვენა გრძნობების მატარებელი – სრული ანტიპოდი წესიერი, პატიოსანი, კეთილმსახური მოძღვრისა. ის აქტიურად ერევა სოფლის საერო საქმეებში და არა საეკლესიო სწავლებით, არამედ საკუთარი მცდარი, მანკიერი შეხედულებებისამებრ წყვეტს. სასულიერო პირისთვის შესაფერისი ქრისტიანული ცხოვრებით მრევლისთვის მაგალითის მიცემის ნაცვლად, ეს ავხორცი მღვდელმსახური სოფლის „ტურფას“ ეარშიყება. მისი უღირსი, უზნეო საქციელი და მრუში დედაკაცის მიმართ წარმოთქმული სასიყვარულო ქათინაურები კი, „სულიერ მოძღვარს“ უბრალო, ბიწიერ, მექალთანე ერისკაცს გაუტოლებს. ფინალში კი, როცა მთავარ გმირს ცილს სწამებენ და სასიკვდილოდ გაწირავენ, სიმართლისა და უდანაშაულო, უმწეო ადამიანის სიცოცხლის დაცვის სანაცვლოდ, „მამა“ ოხროხინეც მიაცილებს სახედარზე უკუღმა შესმულ მარიტას სიკვდილის გზაზე და თანასოფლელებთან ერთად მკვლელი(!) ხდება. ასეთი მღვდელი კიდევ ერთხელ დამაჯერებლად

იწვევდა მაყურებელში სრულ უპატივცემულობასა და ანტიპათიას სასულიერო დასის მიმართ.

კინემატოგრაფი მძლავრად მოქმედებს მასების ფსიქოლოგიაზე, ქმნის ჩამოყალიბებულ სტერეოტიპს და გამომსახველობითი ხერხებითა და ფორმით ამძაფრებს კინოპერსონაჟის მიმართ მაყურებლის დამოკიდებულებას. ვიზუალური სურათ-ხატი უფრო მყარად „ჯდება“ და დიდხანს ნარჩუნდება საზოგადოების ცნობიერებასა და მეხსიერებაში, ვიდრე ლიტერატურული პერსონაჟი, რომელიც პირველწყაროში, შესაძლოა, არც იმდენად გასაკიცხი და დასაგმობია, როგორც ფილმის ავტორების ინტერპრეტირებით მოწოდებული. ლიტერატურული პერსონაჟის წარმოდგენა მკითხველის წარმოსახვასა და ფანტაზიაზე დამოკიდებული, კინოგმირი კი მკაფიო მოცემულობაა და მაყურებელი პირდაპირ, უშუალოდ იღებს მას ისეთს, როგორც ფილმის შემქმნელებმა ჩაიფიქრეს. საბჭოთა პერიოდში კინემატოგრაფის მსახურნი, ხშირ შემთხვევაში, იძულებულნი იყვნენ ცენზურის მოთხოვნებს დამორჩილებოდნენ და გარკვეული კონიუნქტურა გაეთვალისწინებინათ. კინოფილმში ასახული სასულიერო პირის ტიპაჟს საბჭოთა რეჟიმის მიერ დადგენილი სტანდარტი ყველა პარამეტრით უნდა დაეკმაყოფილებინა. ეს იყო ურწმუნო, ურჯულო, უზნეო, მკრეხელი, ამპარტავანი, ანგარი, პატივმოყვარე, ვერცხლისმოყვარე, ხარბი, ძუნწი, ფლიდი, სასტიკი, უგულო, მემთვრალე, ბიწიერი, ავხორცი, რათა მაყურებელს არათუ კრძალვა, პატივისცემა, ნდობა და სიყვარული ჰქონოდა სასულიერო იერარქიის მიმართ, არამედ უპატივცემულობა, ცინიკური დამოკიდებულება, ანტიპათია, სიძულვილი, ზიზღი და აგრესია დაუფლებოდა. საზოგადოებას უნდა შექმნოდა შთაბეჭდილება, რომ ის სასტიკი რეპრესიები და დევნა, რაც განიცადა სამღვდელოებამ „მრისხანე საბჭოეთის წლებში“, არ ყოფილა ფუჭი; რომ ასეთი მღვდლები – „ბნელეთის მოციქულები“ – ყველაფრის ღირსნი იყვნენ და რომ ეკლესია შეურიგებელი მტერი იყო „ღიადი კომუნიზმის მშენებლობისა“. ეს იყო კარგად გააზრებული, მზაკვრული, მუხანათური, კომუნისტური მექანიზმი საბჭოთა მაყურებელში ანტირელიგიური ცნობიერების ჩამოსაყალიბებლად.

ბიბლიოგრაფია

- ახალი აღთქუმაჲ. თბილისი. 1995
- ბაქრაძე, აკ. მწერლობის მოთვინიერება. თბილისი. 1990
- ბაქრაძე, აკ. კინო, თეატრი. თბილისი. 1998
- ბოლტიანსკი, გ. „ლენინი და კინო“. მოსკოვი. 1925
- გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“. თბილისი. 2015. 238
- თიკანაძე, რ. ქართული კინო, პრობლემები, ძიებანი. თბილისი. 1978
- ლენინი ვ. თხზულებები. ტ.1. თბილისი. 1919
- ლენინი ვ. თხზულებები. ტ.17. თბილისი. 1960
- ლუარსაშიძე, ვ. უურნ. „პროლეტარული მწერლობა“. თბილისი. 1931. 1-2
- მარქსი კ., ენგელსი ფ. კომუნისტური პარტიის მანიფესტი. თბილისი. 1954
- მუშიშვილი, გრ. უურნ. „მნათობი“. 1928. 8
- ჟორდანიას, ნ. წიგნი ოჯახში საკითხავი. თბილისი. 1989
- ჟრენტი, ო. თბილისი ქართულ კინოში. თბილისი. 2010
- უურნ. „ქართული მწერლობა“. თბილისი. 1928. 5
- რატიანი, ი. ქართული მუნჯი კინო. თბილისი. 1976
- სკკპ XXII ყრილობის მასალები. თბილისი. 1961
- Herbert Marshal McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man. Ney York. 1964
- Бердиаев, Н. О рабстве и свободе человека. Париж. 1939
- Бухарин, Н. Классовая борьба и революция. Москва. 1919
- Бессмертный, А. Кино и общество. Веб.стр. Psyfactor.org
- Гращекова, И. Советская кинорежиссура. Москва. 1982
- Дзиган, Е. Путь к сердцу зрителя. Москва. 1974
- Данелия, Г. „Чито-гврито“. Москва. 2007
- Лоск, Н. Журн. „Путь“. Париж. 1926. N2
- Ленин, В. Полное собрание сочинений. Т.5. Москва. 1967
- Пельше, Р. Нравы и искусство Французской Революции“. Петербург. 1919
- Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. Журн. „Вопросы философии“. Москва. 1930. N3-4
- Климова, Л. Массовый человек как феномен массовой культуры, его свойства характерные черты. Веб.стр. SuperInf.ru. 24.05.2012
- Чернов, Г. Сущность культурцентристского (ортегианского) подхода к массовым явлениям. Веб.стр. Psyfactor.org
- Ленин, В. Последние письма и статьи. Москва. 1980

Zakaria Jorjadze

The Influence of Cinematography on the Formation of Antireligious Consciousness of the Georgian Society (the Soviet times)

Summary

After the abolition of the Georgian Kingdom, the Russian autocracy undermined the role of the Georgian Church as the latter strived to secure the honor and dignity for the maintenance of the unity of the nation. The fight against the Georgian Church lasted for decades and the newly created communist regime kept the policy of the Tsarist Russia, waged against the church. The class struggle also implied the elimination of the religious sphere with a variety of means, including a physical liquidation of a person, as it was no longer compatible with the Soviet rule. God was substituted with a pseudo religion – with new ideals, compatible with the necessity of creation of the “New Man,” which would exercise the Marxist ideas in practice without any protractions, as one would be free from all sorts of “religious bonds.” The Leninist propositions of fight against the religion found its resonance among the Georgian Marxists, which resulted in the destruction of thousands of churches, thousands of deported persons and exterminated clerics. These measures were aimed at the creation of consciousness of a “new Soviet individual”, which excluded God; even a minor acceptance of the idea of God was considered as an anti-state behavior.

Artists, fascinated with the revolutionary ideas, became ghost-writers and created new works dedicated to this change. The Communist Party particularly stressed the importance of the “Engineers of Souls” – i.e. the role of writers in fighting against religion. The slogans and appeals of party leaders delivering anti-religious messages had to be transformed into their works for remembrance by the mass society. Lenin’s famous saying – “of all the arts the most important for us is the cinema” – had imperative importance. Therefore, cinematographers tried to reflect the process of formation of Communism through their works. The new era of the Soviet arts was launched. The cinema, as the tool of censorship, kept its eye on minor details that were incompatible with the Soviet ideology. Every scenario went through a detailed review before production, as it should have reflected the ideology of the Communist Party and highlighted the predominance of the Soviet way of life.

The documentary cinema was particularly valued, as it was a kind of a chronicle of the Soviet life. The anti-religious themes had particular importance in the cinema production, as profanities were considered as the party directives: for the creation of a particular stereotype of clergy the following methods were extensively applied – satire, pamphlet, humor, template – and widely promoted through the cinema production. These should have inhibited distrust, disrespect, cynical attitudes, aggression and hate towards the clerics among the Soviet persons, as the resulted antipathy should have lasted long among spectators. The Soviet cinematography produced a number of movies in this line: “Khabarda,” “Lost Paradise,” “Magdana’s Lurja,” “Londre,” “Adventures of Lazare,” “The Wishing Tree,” etc. The clerics depicted in these movies differ from one another in their appearance, behavior, speeches and attitudes towards human beings; although they share one particular characteristic, which was predetermined by the Soviet regime: it was necessary to reflect degeneracy of humankind – futility, hypocrisy, acquisitiveness and irreverence. This anti-religious inertia lasted until the 1980s and laid the foundation for the emergence of new trends in the reflection of this problem.

