

ქართული კინო

არჩილ შუბაშვილი

ქართული კინოს სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებმა, მსოფლიო კინემატოგრაფის გამოცდილებასა და ეროვნული ხელოვნების ტრადიციებზე დაყრდნობით, შექმნეს მხატვრულად მრავალფეროვანი, ეროვნული ხასიათის მქონე თვითმყოფადი კინემატოგრაფი, რომელსაც საფუძველი 1908-1910 წლებში ჩაეყარა, როდესაც ქართული კინოს პირველმა ენთუზიასტებმა — ვასილ ამაშუკელმა, ალექსანდრე დილმელოვმა და სხვებმა, დაიწყეს ქართული ყოფის ამსახველი დოკუმენტური სურათების გადაღება.

პირველი კინოსეანსი თბილისში 1896 წლის 16 ნოემბერს გაიმართა. მაყურებელს ლუმერების ფილმები უჩვენეს. მალე სტაციონარული კინოთეატრები გაიხსნა სხვადასხვა ქალაქში.

1912 წელს კინოოპერატორმა ვასილ ამაშუკელმა ფირზე აღბეჭდა დიდი ქართველი პოეტის აკაკი წერეთლის მოგზაურობისა და პოეზიის სახალხო დღესასწაულის ცოცხალი და შთამბეჭდავი სურათები. პირველ ქართულ სრულმეტრაჟიან დოკუმენტურ ფილმს “აკაკის მოგზაურობას რაჭა-ლეჩხუმში”, თავისი თემატიკით, მეტრაჟითა და მხატვრული დონით, იმდროინდელ მსოფლიო კინემატოგრაფში ანალოგი არ მოეძებნება. 1917 წელს კი, თეატრის ცნობილმა რეჟისორმა, ალექსანდრე წუწუნავამ დადგა პირველი ქართული მხატვრული ფილმი “ქრისტინე”, ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. ქართულმა კინომ მომავალშიც, თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, მრავალჯერ მიმართა ეროვნული ლიტერატურის ნაწარმოებების ეკრანიზაციას.

დამოუკიდებელი საქართველოს არსებობის ხანმოკლე პერიოდი 1918-1921 წლებით შემოიფარგლა. გასაბჭოების შემდეგ კინოწარმოებაში აქტიურად ჩაებნენ რუსეთიდან ჩამოსული რეჟისორები: ივანე პერესტიანი, ამო ბეკ-ნაზაროვი, ვლადიმერ ბარსკი. მათ ხშირად გადაჰქონდათ ეკრანზე ქართული და რუსული ლიტერატურის ცნობილი ნაწარმოებები, მაგრამ ეს ფილმები მოკლებული იყო ეროვნულ თვითმყოფადობას, თუმცა ზოგიერთ მათგანში, მაგალითად, ივანე პერესტიანის ფილმში “სამი სიცოცხლე” (1925), დამაჯერებლადაა გადმოცემული XIX საუკუნის საქართველოს სოციალური ყოფა. ასევე ივანე პერესტიანმა შემოიტანა ქართულ კინოში რევოლუციური თემატიკა. მისი ფილმები “არსენ ჯორჯიაშვილი” (1921) და “წითელი ემმაკუნები” (1923) საბჭოთა მუნჯი კინოს მნიშვნელოვან ნაწარმოებებად ითვლება.

20-იან წლებში კინოში მუშაობა განაახლა ალ.წუწუნავამ, რომლის ფილმებმაც: “ვინ არის დამნაშავე” (1925), “ხანუმა” (1926, პირველი ქართული კინოკომედია), “ჯანყი გურიაში” (1928) და სხვა, ქართულ კინოს ჭეშმარიტად ეროვნული სახე შესძინა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ მასალაზე მუშაობისას მრავალი ავტორი სცოდავდა ყალბი რომანტიკულობითა და ეგზოტიკურობისაკენ სწრაფვით, მათი ფილმები მაყურებელთა მოწონებით სარგებლობდა, რასაც მნიშვნელოვანწილად შეუწყო ხელი ამ ფილმებში პირველი ქართველი კინოვარსკვლავის ნატო ვაჩნაძის მონაწილეობამ, რომლის ბუნებრივ მომხიბვლელობას, 1923 წლიდან მოყოლებული 50-იან წლებამდე, დაპყრობილი ჰქონდა ქართული ეკრანი. ალ.წუწუნავა იყო ის რეჟისორი, რომელმაც შეძლო პოპულარული მსახიობი ქალის აქტიორული ინდივიდუალობის ჩამოყალიბება და დახვეწა.

1924-1929 წლებში კინოში ნაყოფიერად მუშაობდა გამოჩენილი რეჟისორი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, რომლის ფილმები კინოს ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიებებითაა აღბეჭდილი. განახლებული ქართული თეატრის გამოცდილების გავლენა იგრძნობა დავით კლდიაშვილის “სამანიშვილის დედინაცვლის” ეკრანიზაციაში (1927). კოტე მარჯანიშვილმა და ალ.წუწუნავამ სათავე დაუდეს ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებს.

20-იანი წლების მეორე ნახევარში კინოხელოვნებაში ახალი თაობის მოსვლამ ქართული კინო ახალი ჟანრებითა და ორიგინალური გამომსახველობითი საშუალებებით გაამდიდრა. ამ თაობის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი იყო რეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაია, რომელიც ადრე ფუტურისტების ლიტერატურულ დაჯგუფებაში იღებდა მონაწილეობას. ფუტურისტული პოეზიის სტრუქტურამ, რიტმულმა წყობამ, გავლენა იქონია ნ.შენგელიას ფილმების სტილზე, განსაკუთრებით კი მის პოეტურ-რიტმულ მონტაჟზე, რამაც უდიდესი დინამიკა და ექსპრესია შესძინა რეჟისორის ყველაზე ცნობილ ნაწარმოებს, ქართული კინოს საეტაპო ფილმს “ელისო” (1928, ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით). ერთი წლით ადრე კი ნიკოლოზ შენგელიამ ლეო პუშტან ერთად დადგა თავისი პირველი ფილმი “გიული”, სადაც ახალგაზრდა ქალის ტრაგიკული სახე შექმნა ნატო ვაჩნაძემ. იგი მოგვიანებით ნ.შენგელიას მეუღლე გახდა. პოეტურ-მეტაფორული აზროვნების შესანიშნავი უნარი გამოავლინა რეჟისორმა, აგრეთვე, ამიერკავკასიაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის ბრძოლის ამსახველ ფილმში “26 კომისარი”. ნიკოლოზ შენგელიას ხმოვან ფილმებში, მართალია, შეიმჩნევა ეპოქისათვის დამახასიათებელი თემატური და სტილური სტერეოტიპები, მაგრამ მათშიც იგრძნობა შემოქმედებითი ძიებებისა და მხატვრულ მიგნებათა ცდები, რაც მომავალში, ალბათ, საინტერესო შედეგებს მოიტანდა, ადრეული სიკვდილი რომ არა. ნიკოლოზ შენგელია 42 წლის ასაკში გარდაიცვალა 1943 წელს. დღეს ქართული კინოს წამყვანი რეჟისორები არიან ნიკოლოზ შენგელიას და ნატო ვაჩნაძის შვილები — ელდარ და გიორგი შენგელიაები.

1930 წელს ოპერატორმა და რეჟისორმა მიხეილ კალატოზიშვილმა სვანეთში გადაიღო შესანიშნავი პოეტური კინონაწარმოები “ჯიმ შვანთე” (“მარილი სვანეთს”), რომლის სტილისტიკური ფორმა დოკუმენტური და მხატვრული კინოს სინთეზშია გამოხატული. კადრების კომპოზიციურმა დახვეწილობამ (ფილმის მხატვარია ცნობილი ქართველი ფერმწერი დავით კაკაბაძე), ეთნოგრაფიული მასალის დოკუმენტური საფუძვლის ერთიანობამ, ექსპრესიულ მონტაჟსა და შიდაკადრობრივი მოძრაობის დინამიკასთან, სვანების მძიმე ყოფის, ბუნებასთან მათი ბრძოლის ამსახველ ამ ფილმს დიდი მხატვრული დამაჯერებლობა შესძინა.

ამ პერიოდის ქართული კინოს სტილისტიკურ მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს კოტე მიქაბერიძის ორიგინალური კინოსატირა “ჩემი ბებია” (1929) — ბიუროკრატის წინააღმდეგ მიმართული მძაფრი ნაწარმოები, რომლის უაზრო, სულიერებას მოკლებული გმირები რეჟისორმა მხატვრების ირაკლი გამრეკელისა და ვლადიმერ სიდამონ-ერისთავის მიერ შექმნილ პირობით დეკორაციებსა და დეფორმირებული გარემოს “ჩაკეტილ წრეში” მოათავსა და ფანტასტიკამდე მისული გროტესკით გამოხატა ამ მარიონეტი პერსონაჟების აბსურდული ყოფა. იმავე წელს ცენზურამ სურათი აკრძალა და

იგი მხოლოდ 1961 წელს იხილა ფართო მაყურებელმა. “ჩემ ბებიას”, ისევე, როგორც “ჯიმ შვანტეს”, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქართულ კინოში.

მიხეილ ჭიაურელი კინოში მოსვლამდე ქანდაკებით იყო გატაცებული. იგი ბრწყინვალედ იცნობდა ეროვნული სახვითი ხელოვნების ტრადიციებსა და გამოხატვის ფორმებს. მისი ადრეული ფილმები “საბა” (1929) და განსაკუთრებით “ხაზარდა” (1931), აგრეთვე ხმოვანი ფილმი “უკანასკნელი მასკარადი” (1934) მაღალი გამომსახველობითი კულტურით, კინოსა და პლასტიკურ ხელოვნებათა შორის ურთიერთდამოკიდებულების სფეროში ექსპერიმენტული ძიებებით გამოირჩევა. მიხეილ ჭიაურელის ისტორიულ ფილმებში სახალხო გმირთა მონუმენტური სახეები შექმნეს მსახიობებმა სპარტაკ ბაღაშვილმა (“არსენა”, 1937) და აკაკი ხორავამ (“გიორგი სააკაძე”, 1942-1943). რეჟისორის სწრაფვა მონუმენტალიზმისაკენ, ეპიკური ფორმებისა და ამალღებული პათოსისაკენ, პარადულობისა და დეკორატიულობისაკენ, მთელი სისრულით გამოვლინდა სოციალისტური რეალიზმისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკის ევრანული ხორცშესხმისას ფილმებში: “დიადი განთიადი” (1938), “ფიცი” (1946), “ბერლინის დაცემა” (1950), “დაუვიწყარი 1919 წელი” (1952) — საბჭოთა ტოტალიტარული ეპოქის სანიმუშო ნაწარმოებებში.

30-იან წლებში შეიქმნა კომედიური ჟანრის საინტერესო ფილმები: “ჟუჟუნას მზითვევი” (1934; რეჟ. ს.ფალავანდიშვილი) და “ნახვამდის” (1934; რეჟ. გ.მაკაროვი), აგრეთვე, რეჟისორ სიკო დოლიძის რომანტიკულ-სათავგადასავლო სურათები: “უკანასკნელი ჯვაროსნები” (1934) და “დარიკო” (1936, მთავარ როლში თამარ ციციშვილი). მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად იქცა დავით რონდელის კომედიური ფილმი XIX საუკუნის დასასრულის აზნაურთა ცხოვრებიდან “დაკარგული სამოთხე” (1937), რომლის წარმატებას დიდად შეუწყო ხელი დავით კაკაბაძისა და ქრისტესია ლებანიძის კინემატოგრაფიულად საინტერესო მხატვრულმა გაფორმებამ. 40-იან წლებში დაიწყო კინოში მოღვაწეობა რეჟისორებმა: კონსტანტინე პიპინაშვილმა, შოთა მანაგაძემ, ნიკოლოზ სანიშვილმა. დღემდე მაყურებლთა დიდი სიყვარულით სარგებლობს ვახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გედევანიშვილის მუსიკალური კომედია “ქეთო და კოტე” (1948), სადაც მსახიობთა ბრწყინვალე ანსამბლს განუმეორებელი ხიბლი შესძინა მედეა ჯაფარიძის სილამაზემ.

თემატური თვალსაზრისით, 30-40-იანი წლების მთელ ქართულ კინოზე ზოგადად, ამკარა გავლენა მოახდინა სახელმწიფოებრივმა იდეოლოგიამ. “სოციალური დაკვეთით” შექმნილ ამ ფილმებს, ამიტომაც, ხშირად დიდაქტიკურ-პუბლიცისტური, სააგიტაციო ხასიათი ჰქონდა. 50-იანი წლების ქართულ კინოში ჯერ კიდევ შეიმჩნეოდა წინა ათწლეულების კინემატოგრაფის მთავარი ნაკლი — ხასიათებისა და კონფლიქტების ხელოვნურობა და სქემატურობა, რაც განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებში. მიუხედავად ამისა, ძველი თაობის რეჟისორებს მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვით ქართული კინოს განვითარებაში.

1955 წელს ევრანებზე გამოვიდა ახალგაზრდა რეჟისორების თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის ერთობლივი ფილმი “მაგდანას ლურჯა” (ეკატერინე გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რომელიც საეტაპო ნაწარმოები გახდა ქართული კინოსათვის. ავტორებმა პოეტურად, დიდი ემოციურობით გადმოსცეს XIX საუკუნის

დასასრულის ქართული სოფლის ყოფა, უსამართლობასა და ბოროტებასთან პირისპირ, უმწეოდ დარჩენილი გმირების ამაღლებელი ისტორია და ხასიათები. შემდეგში, რეალისტური სიზუსტითა და დამაჯერებლობით გადმოცემული ცხოვრებისეული მასალის პოეტური გააზრების პრინციპი ქართული კინოს ერთ-ერთ ძირითად, დამახასიათებელ თვისებად იქცა. ნიშანდობლივია, რომ თვითმყოფადობის დაბრუნება კვლავ ეროვნული ხელოვნებისა და ლიტერატურის ტრადიციებზე დაყრდნობით მოხერხდა. “მაგდანას ლურჯასათვის”, ისევე, როგორც თენგიზ აბულაძის პირველი დამოუკიდებელი სურათისათვის “სხვისი შვილები” (1958), არც ნეორეალიზმის ესთეტიკის გავლენაა უცხო, რაც, პირველ რიგში, ამ ფილმების გამომსახველობით პლასტიკაში გამოიხატა.

რეალური ცხოვრების წინააღმდეგობრივი ხასიათი და უშუალობა იგრძნობა აგრეთვე რეზო ჩხეიძის ფილმში “ჩვენი ეზო” (1956), სადაც აღმზრდელობითი დიდაქტიკის გარეშეა მოთხრობილი ახალგაზრდა თანამედროვეების შესახებ. რეზო ჩხეიძის 60-70-იანი წლების ნამუშევრები “ჯარისკაცის მამა” (1964), “ღიმილის ბიჭები” (1968), “ნერგები” (1972), “მშობლიური ჩემო მიწავ” (1980), “მაცხოვრის საფლავზე დანთებული სანთელი” (2007) ყურადღებას იქცევს რომანტიკული პათოსით, მთავარი გმირების ხასიათების მასშტაბურობით, რეჟისორის მიერ მსახიობის ინდივიდუალობის გახსნის უნარით. დიდი წარმატება ხვდა წილად ჰეროიკულ დრამას “ჯარისკაცის მამა”, სადაც ორგანულადაა ერთმანეთთან შერწყმული თხრობის აუჩქარებელი ეპიკურობა და პათეტიკა, ტრაგედიული ინტონაციები და იუმორი, ყოფის დამაჯერებლობა და პოეტური სიმბოლიკა. მსახიობმა სერგო ზაქარიაძემ დიდი ემოციურობით გახსნა ეროვნული ხასიათის თავისებურებანი და მონუმენტური სახე შექმნა ფრონტზე დაჭრილი შვილის სანახავად გამგზავრებული ჯარისკაცის მამისა, რომელიც ომის პირობებშიც არ კარგავს ქართველი გლეხისათვის დამახასიათებელ სიკეთესა და სიბრძნეს.

თენგიზ აბულაძის პლასტიკური აზროვნება, მისი უნარი — ლაკონურად და დამაჯერებლად გადმოსცეს დროის სულისკვეთება, ნათლად გამოიხატა ფსიქოლოგიურ დრამაში “სხვისი შვილები” და ლირიკულ კომედიაში “მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი” (1962; ნოდარ დუმბაძის ცნობილი რომანის ეკრანიზაცია). რეჟისორმა თავგადასავლების მხიარული და ფერადოვანი, ზღაპრული სამყარო შექმნა ფილმ-იგავში “სამკაული ჩემი სატრფოსათვის” (1972). მაღალი გამომსახველობითი კულტურით გამოირჩევა თენგიზ აბულაძის ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმი “ვედრება” (1967; ვაჟა-ფშაველას პოემათა მოტივების მიხედვით), სადაც აშკარად გამოიკვეთა რეჟისორის “ფერწერული” კინემატოგრაფის პოეტიკა და მეტაფორული აზროვნების მასშტაბი, ცხოვრების მარადიულ პრობლემებზე ფიქრისა და განსჯის სურვილი, რამაც ლოგიკური გაგრძელება პოვა მის შემდგომ ფილმებში: “ნატურის ხე” (1976; გ.ლეონიძის მოთხრობების მიხედვით) და “მონანიება” (1984), რომლებიც “ვედრებასთან” ერთად სიკეთისა და ბოროტების ურთიერთდაპირისპირების ზოგადსაკაცობრიო თემის ამსახველ ტრილოგიას ქმნიან. “მონანიებაში” თენგიზ აბულაძე პირველად შეეხო საბჭოთა ხელოვნებაში ტაბუდადებულ თემას. ფილოსოფიურად გაიაზრა და განაზოგადა არც თუ შორეული წარსულის ისტორიული გამოცდილება, ტოტალური ძალადობის პირისპირ დარჩენილი ადამიანის დრამა, ტირანისა და ხელოვანის, ბოროტებისა და ამაღლებულის შეურიგებლობის თემა და შექმნა ტრაგიკული ფრესკა ტაძრისკენ მიმავალი რთული გზის ძიების შესახებ.

ქართულ კინოს არსებობის 100 წლის მანძილზე გამარჯვებებიც ჰქონდა და წარუმატებლობაც. განსაკუთრებულ წარმატებას ქართულმა კინომ 1960-1970-იან წლებში მიაღწია. ამ პერიოდის საუკეთესო ქართული ფილმები აშკარად გამოირჩეოდა საბჭოთა კინოპროდუქციის საერთო ნაკადიდან. ტოტალიტარული სისტემა კინოხელოვნებას იდეოლოგიური პროპაგანდის ძლიერ იარაღად მიიჩნევდა. აქედან გამომდინარე, საბჭოთა კინორეპერტუარში დიდი ადგილი ეთმობოდა რევოლუციური თემატიკისა და პატრიოტული ჟღერადობის ფილმებს. რაც შეეხება თანამედროვეობას, აქ წამყვანი პოზიცია საწარმოო თემატიკას ეკავა, სადაც ადამიანები თავიანთ ზნეობრივ სახეს ძირითადად სოციალისტური ვალდებულებების შესრულება-არშესრულების პროცესში ავლენდნენ. რა თქმა უნდა, იყო გამონაკლისიც, როდესაც ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოებები იქმნებოდა.

მკაცრი ცენზურის პირობებში, როდესაც ნებისმიერი სცენარი, ნებისმიერი გადაღებული მასალა მოსკოვში მტკიცდებოდა, ქართველი კინემატოგრაფისტები ახერხებდნენ (განსაკუთრებით ეს 60-80-იან წლების პერიოდს ეხება) თავი აერიდებინათ ოფიციალური პროპაგანდის მიერ თავს მოხვეული კლიშეებისათვის და ზოგადასაკაცობრიო პლანში განეხილათ უბრალო ადამიანური პრობლემები, წარსულისა და აწმყოს მტკივნეული საკითხები. ამიტომაც დამკვიდრდა ქართულ კინოში ასე მყარად იგავური ფორმა.

60-70-იანი წლების ხელოვანთა თაობას, მიუხედავად განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერისა, საერთო თვისებებიც ახასიათებდა — ინტერესი მწვავე ზნეობრივი საკითხებისადმი, ეროვნული ტრადიციებისა და მისი ფესვებისადმი, ამ ტრადიციათა და თანამედროვეობის საჭირბოროტო პრობლემებს შორის კავშირის ძიება. აღსანიშნავია, რომ სერიოზული, აქტუალური თემების დამუშავებისას ქართული კინო ხშირად მიმართავდა თავის საყვარელ ჟანრს — კომედიას. ამ პერიოდის საუკეთესო კომედიური ფილმებისათვის დამახასიათებელია ქართული ლიტერატურისა (განსაკუთრებით, დავით კლდიაშვილის პროზის) და ადრეული კომედიური ჟანრის ტრადიციების მემკვიდრეობითობა, მხიარულისა და სევდიანის ორგანული შერწყმა, გროტესკული და ტრაგიკომიკური ელემენტების ფართო გამოყენება, ყოფითი დეტალების რეალისტური დამაჯერებლობა. ასევე, აშკარად შეიმჩნეოდა განსაკუთრებული მიდრეკილება ლირიკულ-რომანტიკული განზოგადებისა და გამოხატვის პოეტური ფორმებისადმი. ტევადი, განზოგადოებული სახეებით დატვირთული, ლირიკული ემოციით შეფერილი მხატვრული სისტემების შექმნამ ხელი შეუწყო ქართულ კინოში იგავის ფორმის დამკვიდრებას.

რეჟისორებმა ელდარ შენგელაიამ და თამაზ მელიაევამ 1963 წელს გადაიღეს თავიანთი ერთობლივი სადებიუტო ფილმი “თეთრი ქარავანი”, სადაც მწყემსთა ცხოვრების სირთულე და ამ სირთულის წინაშე მდგარი ადამიანების არჩევანის დრამატიზმია ნაჩვენები. დავით კლდიაშვილის მოთხრობის “მიქელას” (1964) სტილისტურად საინტერესო ეკრანიზაციის შემდეგ, ელდარ შენგელაიამ დრამატურგ რეზო გაბრიაძესთან თანამშრომლობით შესანიშნავი კომედიური ფილმები შექმნა. “არაჩვეულებრივი გამოფენა” (1968) ირონიული ტრაგიკომედიისა ხელოსნად ქცეული ხელოვანის შესახებ, რომლის ცხოვრებისეული კომპრომისის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულება ავტორებმა სიყვარულითა და თანაგრძნობით, იუმორით გამოხატეს. “შერეკილებში” (1973) რეზო გაბრიაძე და ელდარ შენგელაია ზღაპრის, გროტესკის, ბუფონადისა და ყოფითი

კომედიის შერწყმით იგავურ განზოგადებას აღწევენ და სიყვარულზე, თავისუფლებაზე, გაფრენაზე მეოცნებე გმირების რომანტიკულ სამყაროს ქმნიან. 1977 წელს ელდარ შენგელაიამ კვლავ დ.კლდიაშვილის პროზის, ამჯერად “სამანიშვილის დედინაცვლის” ეკრანიზაციას მიმართა, სადაც წინა ფილმების ექსცენტრიკული სიმმაფრე უკვე ადგილს უთმობს ფაქიზ, სევდანარევი იუმორს, ცხოვრების ტრაგიკულ გააზრებას. სტილისტური ორიგინალურობა და კინოაზროვნების ახალი ელემენტები გამოავლინა რეჟისორმა თავის შემდგომ ნამუშევრებში. თუ ფილმში “ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი” (1983) ელდარ შენგელაია ჯერ კიდევ არ ამბობს უარს მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ხერხებზე, იუმორისტულისა და სატირულის შენიღბულ ინტონაციებსა და რბილ ტონალობაზე, “ექსპრეს ინფორმაციაში” (1993) მნიშვნელოვანი სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემები, ადამიანების კონფორმისტული დამოკიდებულება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებებისა და იდეალებისადმი, წარმოჩენილია სარკასტული ირონიით, ხასიათებისა და სიტუაციის შარჟული უტრირებით, დრამატურგიულად და სტილისტურად ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ეპიზოდების მოზაიკური სიჭრელით.

60-იან წლებში, რეჟისორმა მიხეილ კობახიძემ სათავე დაუდო ქართული მოკლემეტრაჟიანი კინოს ბრწყინვალე სერიას. მან ორიგინალურად გაიაზრა მუნჯი კინოს, კლასიკური “კომიკურის” ტრადიციები და თავისი “პატარა” კინოშედეგებით: “ქორწილი” (1964), “ქოლგა” (1967) და “მუსიკოსები” (1969) შექმნა ღიმილით, სიყვარულით, ოცნებითა და სევდით, ფანტაზიით, პლასტიკითა და მუსიკით სავსე კინემატოგრაფიული სამყარო. 60-70-იან წლებში დაიდგა, აგრეთვე, საუკეთესო კომედიური ფილმები: თამაზ მელიაშვილს “ლონდრე” (1966), ქართლოს ხოტივარის “სერენადა” (1968), ბაადურ წულაძის “ფეოლა” (1970), ირაკლი კვირიკაძის “ქვევრი” (1970) და “ქალაქი ანარა” (1976), ნანა მჭედლიძის “პირველი მერცხალი” (მთ.როლში დოდო აბაშიძე, 1975წ.) და “იმერული ესკიზები” (1980), გურამ პატარაიას “რეკორდი” (1973) და სხვ.

თემატური და ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა გიორგი შენგელაიას შემოქმედება. თავის პირველ ფილმში “ალავერდობა” (1963; გურამ რჩეულიშვილის ნოველის მიხედვით) გიორგი შენგელაიამ დიდი ექსპრესიულობით გამოხატა სულიერად ამაღლებული, ძლიერი ხასიათისა და დაუოკებელი ბუნების ახალგაზრდა გმირის პროტესტი დამახინჯებული ტრადიციებისა და ღრეობაში გადაზრდილი რელიგიური დღესასწაულების მიმართ. რეჟისორმა შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია ფილმით “ფიროსმანი” (1969), რომლის სახვითი გადაწყვეტა და პოეტიკა მთლიანად ნიკო ფიროსმანიშვილის — გამოჩენილი ქართველი თვითნასწავლი მხატვრის ფერწერული ტილოების განუმეორებელი ხიბლითაა ნაკარნახები. გ.შენგელაიამ ქართული კინო ეროვნულ მასალაზე შექმნილი პოპულარული ჟანრებითაც გაამდიდრა. “ვესტერნის” ჟანრშია შესრულებული მისი “მაცი ხვიტია” (1966), კლასიკური მიუზიკლის შესანიშნავ ვარიაცას წარმოადგენს “ვერის უბნის მელოდიები” (1976), სადაც მუსიკა და ქორეოგრაფია ორგანულად ერწყმის მელოდრამატულ სიუჟეტს, ძველი თბილისის ცხოვრების სურათებს, კოლორიტულ პერსონაჟთა ხასიათებს. პოპულარობით სარგებლობდა სათავგადასავლო ფილმი “ზარება და გოგია” (1987). გიორგი შენგელაიასთვის ახლობელია სტილიზებული, ფერწერულ-თეატრალური მანერა. ფილმ “ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის” (1985) სახვითი მხარე, რეჟისორს XIX საუკუნის ფერწერის სტილზე დაყრდნობით აქვს

გადაწყვეტილი. გამომსახველობითი პლასტიკა აქ კონკრეტულ აზრობრივ დატვირთვას ატარებს, ანვითარებს და ამძაფრებს ავტორის ჩანაფიქრს და დრამატულ ისტორიას, ახალგაზრდა გმირის ქაოსითა და წყვდიადით მოცულ დროსა და სივრცეში მოგზაურობის შესახებ, თანდათანობით იგავის მრავალმნიშვნელობას ანიჭებს. ჟანრული და საავტორო კინოს ერთმანეთთან დაახლოების ცდაა გიორგი შენგელაიას თანამედროვე თემაზე დადგმული ბოლო ნამუშევრები: სოციალური დრამა “ორფეოსის სიკვდილი” (1996) და კომედია “მიდიოდა მატარებელი” (2005).

ქართული კინოს საერთაშორისო აღიარებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის რეჟისორ ოთარ იოსელიანს, რომლის ყოველი ახალი ფილმი, როგორც წესი, მაყურებლისა და კრიტიკის ყურადღების ცენტრში ექცევა ხოლმე. ჯერ კიდევ ადრეულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებში “აპრილი” (1962) და “თუჯი” (1964) ნათლად გამოიკვეთა დიდი ხელოვანის კინოპოეტიკა, “პროზისა” და “პოეზიის” სინთეზისაკენ სწრაფვა. ოთარ იოსელიანის ცნობილი ნაწარმოებები “გიორგობისთვე” (1966), “იყო შაშვი მგალობელი” (1971) და “პასტორალი” (1976) ადამიანურ ურთიერთობათა პრობლემებზე მოგვითხრობს. მათში ავტორი მძაფრად განიცდის წარსულის ტრადიციების მსხვრევას, დროის დინებისა და არსებობის წამიერების დრამას, ცხოვრების საზრისის ძიების სირთულეს, სულიერი ღირებულებების მომხმარებლური სულისკვეთებით შეცვლას. ყველაფერში იგრძნობა ნოსტალგია იმ ღრმა კავშირების მიმართ, რომელიც ადრე ადამიანსა და გარემოს, სულიერ სილამაზესა და ყოველდღიურ ყოფას, თვით ადამიანებს შორის არსებობდა და რომლის დაკარგვაც რეჟისორისათვის მთლიანობის, ჰარმონიის დაკარგვის ტოლფასია. ოთარ იოსელიანის ხელოვნება იმდენად კინემატოგრაფიულია, რომ ძნელად ემორჩილება სიტყვიერ გადმოცემას. მისი ფილმებისათვის დამახასიათებელია უჩვეულო დრამატურგიული სტრუქტურა, სადაც არ არის ეკრანული თხრობის ტრადიციული სქემა, მოულოდნელი სიუჟეტური სვლები. გმირების დამოკიდებულებები თითქმის შეუმჩნეველ ნიუანსებზეა აგებული. რეჟისორს შესწევს უნარი ზუსტ, უხმო პლანში მოგვცეს პერსონაჟისა და მოვლენის სრულყოფილი დახასიათება. იოსელიანთან ანალიტიკური აზროვნების სიღრმე, ნოსტალგიური განწყობილება მუდამ ფაქიზი, ოდნავ მელანქოლიური იუმორითაა შეზავებული, რაც სამყაროს ლირიკული აღქმის, პოეტური სტიქიის განსაკუთრებულ შეგრძნებას იწვევს. 80-იანი წლების დასაწყისიდან ოთარ იოსელიანმა მოღვაწეობა საფრანგეთში გააგრძელა, სადაც გადაიღო ფილმები: “მთვარის ფავორიტები” (1984), “...და იქნა ნათელი” (1989), “პეპლებზე ნადირობა” (1992), “ყაჩაღები. თავი VII” (1996), “ნახვამდის, ხმელეთო” (1999), “ორშაბათ დილას” (2001), “შემოდგომის ბაღები” (2006). 1995 წელს ევროპისა და საქართველოს ტელევიზიით ნაჩვენები იქნა მისი ვიდეოფილმი “საქართველო” (1994).

ქართულ კინოში იგავური ფორმა ძირითადად სხვადასხვა ჟანრისა და სტრუქტურის ელემენტებით, ყოფითი დეტალებით გამდიდრებულ მხატვრულ სისტემად ჩამოყალიბდა. ამ პრინციპისაგან განსხვავებით, რეჟისორმა ალექსანდრე რეხვიაშვილმა შექმნა ყოფით-რეალური ნიშნებისაგან მაქსიმალურად განტვირთული იგავის უფრო “წმინდა” სახე და ამ კონსტრუქციის საყრდენად აშკარად გამოხატული ინტელექტუალური საწყისი და მკაცრი გამომსახველობითი სტილისტიკა აირჩია.

ყოველ ფილმში — იქნება ეს მიხეილ ჯავახიშვილის დრამის “უპატრონოს” ეკრანიზაცია “ნუცა” (1971), იგავური განზოგადების პრინციპზე აგებული, ტრაგიკულ ეპოქათა

ალეგორიული რეკონსტრუქციები “XIX საუკუნის ქართული ქრონიკები” (1978) და “გზა შინისაკენ” (1981), თუ თანამედროვე მასალზე შექმნილი “საფეხური” (1986) და “მიახლოება” (1989), სადაც ესთეტიკურად სრულყოფილი პირობითი სამყარო აბსურდამდე მიყვანილი — რეჟისორი ზოგადსაკაცობრიობო თემებისა და პრობლემების ღრმა, ფილოსოფიურ გააზრებას მხოლოდ კინემატოგრაფიული, პლასტიკური საშუალებებით აღწევს. თხრობის ასკეტური სტილი, შენელებული რიტმი, გამოსახულების არაჩვეულებრივი ფოტოგრაფიულობა, ძუნწი, მკაფიო დეტალებით სიღრმისეულ შრეებში წვდომის უნარი და სხვა მხატვრული ნიშნები ანიჭებენ ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსამყაროს იმ სტილისტურ სრულყოფას, რომელიც რეჟისორის ესთეტიკურ პრინციპად შეიძლება მივიჩნიოთ.

წლების განმავლობაში რეჟისორები ნელი ნენოვა და გენო წულაია ნაყოფიერად მუშაობდნენ საბავშვო კინოს ჟანრში, რომელსაც საფუძველი ჯერ კიდევ 20-იან წლებში, მუნჯი კინოს პერიოდში ჩაეყარა. ეს ტრადიცია გაგრძელდა კონსტანტინე პიპინაშვილის ფილმში “ქაჯანა” (1941). 1962 წელს კი, მერაბ კოკოჩაშვილმა დადგა ერთ-ერთი საუკეთესო ქართული საბავშვო ფილმი “არდადეგებზე”. მალე მერაბ კოკოჩაშვილმა მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის, “მუსუსის” ეკრანიზაციას მიმართა და იუმორით გახსნა ეროვნული ხასიათები მოკლემეტრაჟიან სურათში “მიხა” (1965). შემდეგში რეჟისორის შემოქმედების მნიშვნელოვანი თემა გახდა პიროვნების სამყაროსთან, საზოგადოებასთან ურთიერთობის რთული, წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულების კვლევა. ქართული კინოს ერთ-ერთი საუკეთესო ფილმის “დიდი მწვანე ველი” (1967) გმირის დრამატიზმი თანამედროვე ცხოვრების რიტმთან დაპირისპირებიდან, ადამიანსა და ბუნებას შორის ორგანული კავშირების რღვევიდან მომდინარეობს. რეჟისორის დამსახურებაა, რომ მსახიობ დოდო აბაშიძის მიერ შექმნილი მწყემსი სოსანას სახე ქართული კინოსათვის იშვიათი ფსიქოლოგიური სიღრმითა და ჰარმონიულობით გამოირჩევა. მართლაც, ქართულ კინოში ძნელად მოიძებნება სხვა ფილმი, სადაც ადამიანი ასე სრულად იყოს გააზრებული და გახსნილი. პოეტური და იგავური ფორმებით, ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა კვლევით გატაცებულ ავტორთა შემოქმედებაში, სამწუხაროდ, ჯეროვანი ადგილი არ ეთმობოდა გმირის შინაგანი სამყაროსა და სულიერი მდგომარეობის წარმოჩენას, მის ფსიქოლოგიურ დახასიათებასა და ანალიზს. ამ მხრივ “დიდი მწვანე ველი”, შეიძლება ითქვას, რომ ბედნიერი გამონაკლისია. ერის კულტურული მემკვიდრეობისადმი ზნეობრივი დამოკიდებულებისა და პასუხისმგებლობის საკითხია წამოჭრილი მ.კოკოჩაშვილის მომდევნო ფილმში “ცხელი ზაფხულის სამი დღე” (1981), რომლის ლოგიკურ გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმები “გზა” (1981) და “ქართული ფენომენი” (1992), რომლებშიც რეჟისორი ქართველი ერის მრავალსაუკუნოვან ისტორიასა და სულიერ ღირებულებათა სიმდიდრეზე მოგვითხრობს. მერაბ კოკოჩაშვილის ბოლო ნამუშევრებია — სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი “ნუცას სკოლა” (2000), მოკლემეტრაჟიანი ვიდეოფილმები: “ვარიაცია ოტელოს თემაზე” (2004) და “უსუი” (2005).

მასალისადმი პირადულმა დამოკიდებულებამ მნიშვნელოვნად განსაზღვრა რეჟისორი ქალის, ლანა ლოლობერიძის შემოქმედება. მის პირველ მხატვრულ ფილმში “ერთი ცის ქვეშ” (1961) გაერთიანებულია სამი ნოველა, რომლებშიც XX საუკუნის სხვადასხვა პერიოდის ქართველ ქალთა სახეებია მოცემული. ქალის ხასიათის, მისი ბედისა და დანიშნულების კვლევის სიღრმით ჭეშმარიტად “ქალური” ფილმია “რამდენიმე ინტერვიუ

პირად საკითხებზე” (1978), სადაც მსახიობმა სოფიკო ჭიაურელმა შესანიშნავად გადმოსცა ავტორის ლირიკული ინტონაცია და ფსიქოლოგიურად დამაჯერებლად გახსნა გმირის რთული, უკომპრომისო ხასიათი. ქალისა და დრამატული სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულების კვლევის — თავისი მუდმივი თემის ერთგული რჩება ლანა ლოლბერიძე ფილმებშიც: “დღეს ღამე უთენებია” (1983), “ორომტრიალი” (1986) და “ვალსი პეჩორაზე” (1992).

ქართულ კინოში თაობათა მემკვიდრეობითობის ტრადიციამ პირდაპირი გამოხატულება პოვა მამა-შვილის შოთა მანაგაძისა (“საბუდარელი ჭაბუკი” 1957, “კეთილი ადამიანები”, 1961; “ზევსურული ბალადა”, 1965; “წუთისოფელი”, 1971) და ნოდარ მანაგაძის (“ამბავი ივანე კოტორაშვილისა”, 1974; “ამაღლება”, 1977; “გაზაფხული გადის”, 1983; “ეი, მასტრო”, 1987; “ნათლისღება”, 1994; “ანგელოზის გადაფრენა”, 2000) შემოქმედებაში.

ერის კულტურული საგანძურისა და ქართული სიმღერის მიმართ სიყვარულითაა გამსჭვალული რეჟისორ სოსო ჩხაიძის ფილმები “ძველი ქართული საგალობლები” (1971) და “შვიდკაცა” (1992). მხატვრული სახის დოკუმენტური ხერხებით შექმნის საოცარი უნარი გამოავლინა სოსო ჩხაიძემ, აგრეთვე, სატელევიზიო ფილმში “თუმი მეცხვარე” (1977), სადაც ავტორმა უარი თქვა მოგონილ კონფლიქტზე და გმირთა სულიერი სილამაზე, ბუნებასთან შინაგანი კონტაქტი მათ ყოველდღიურ საქმიანობაში, ცხოვრებისეულ სიმართლეში დაგვანახა.

ქართული კინოსათვის ახალი სტილისტიკური მიმართულების, “რეტროს” სტილის ელემენტები შეიმჩნევა ლიანა ელიავას (“სინემა”, 1978), ქეთი დოლიძის (“კუკარაჩა”, 1982) ფილმებში. ამ ტენდენციამ განსაკუთრებით საინტერესო სახე მიიღო ირაკლი კვირიკაძის სურათში “მოცურავე” (1981), სადაც ავტორი, ეყრდნობა რა წარსულის მასალას, იგავის სახით გადმოგვცემს სტალინური ეპოქისათვის დამახასიათებელ აბსურდულ, წინააღმდეგობრივ პერიპეტიებს. ასევე აღსანიშნავია ნანა ჯორჯაძის კინემატოგრაფიული ნაწარმოებები: “რობინზონიადა, ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა” (1986), “შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი” (1996), “ზაფხული, ანუ 27 დაკარგული კოცნა” (2000).

ქართულ კინოში განსაკუთრებული ადგილი უკავია რეჟისორ რეზო ესაძის შემოქმედებას. მისი ფილმები: “ერთი ნახვით შეყვარება” (1977), “ნეილონის ნაძვის ხე” (1985), “ჭერი” (2004) ორიგინალური კინემატოგრაფიული აზროვნებით გამოირჩევა და “ინტელექტუალური კინოს” შესანიშნავ ნიმუშებს წარმოადგენს.

კლასიკური ლიტერატურის საუკეთესო ეკრანიზაციათა რიცხვს ეკუთვნის გელა კანდელაკის ფილმი “უბედურება” (1979), რომელიც რეჟისორმა დავით კლდიაშვილის პროზის მიხედვით გადაიღო.

კინოსტუდია “ქართულ ფილმში” შექმნა თავისი უკანასკნელი ფილმები “ლეგენდა სურამის ციხეზე” (დოდო აბაშიძესთან ერთად, 1984) და “ამულ-ყარიბი” (1988) შესანიშნავმა ხელოვანმა სერგო ფარაჯანოვმა, რომლის უნიკალური ხელოვნება აღმოსავლური კულტურის ტრადიციებიდან და თბილისური ფოლკლორიდან იღებს სათავეს.

დიდი პოპულარობით სარგებლობდა გიგა ლორთქიფანიძისა და გიზო გაბესკირიას მრავალსერიანი ფილმი “დათა თუთაშხია” (1975-1978; ჭაბუა ამირეჯიბის ამავე სახელწოდების რომანის ეკრანიზაცია), სადაც მსახიობმა ოთარ მეღვინეთუხუცესმა შესანიშნავად შეასრულა სიმართლისათვის მებრძოლი აბრაგის როლი.

კონსტანტინე გამსახურდიას რომანების ეკრანიზაციას წარმოადგენს ფილმები: “დიდოსტატის მარჯვენა” (რეჟ. ვახტანგ ტაბლიაშვილი და დევი აბაშიძე, 1970) და “მთვარის მოტაცება” (რეჟ. თამაზ მელიავა, 1973).

სატელევიზიო ფილმების სტუდიაში შეიქმნა მხატვრულად საინტერესო ნაწარმოებები: ბუბა ხოტივარის “ლაზარე” (1973), მიხეილ კალატოზიშვილის “კავკასიელი ტყვე” (1975), დიმიტრი ბათიაშვილის “არასერიოზული კაცი” (1980), გია მატარაძის “შვიდი მოთხრობა პირველ სიყვარულზე” (1981), გიორგი ლევანოვი-თუმანიშვილის “ათოვდა ზამთრის ბაღებს” (1985).

კინოდოკუმენტალისტიკაში აღსანიშნავია დ.აბაშიძის, ნ.ჟუჟუნაძის, ი.კანდელაკის, გ.ასათიანის, გ.ჟვანიას, გ. ჭუბაბრიას, მ.გაგუას, ლ.ბაქრაძის და სხვათა ნამუშევრები, აგრეთვე, გურამ პატარაიას ფილმები “რუსთაველის ნაკვალევზე” (1968) და “შორია გურჯისტანამდე” (1970), რეზო თაბუკაშვილის კინოდილოგიები “ქართველები იტალიაში” (1980) და “მთანი მაღალნი” (1981).

ქართული კინოს ჭეშმარიტი “ვარსკვლავია” ნიჭიერი მსახიობი ლეილა აბაშიძე. მის მიერ შესრულებული როლები ფილმებში — “ქაჯანა” (რეჟ.კ.პიპინაშვილი, 1941), “ჭრიჭინა” (რეჟ.ს.დოლიძე, 1953), “აბეზარა” (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1956), “მაია წყნეთელი” (რეჟ. რ. ჩხეიძე, 1959), “შეხვედრა წარსულთან” (რეჟ.ს.დოლიძე, 1966), “შეხვედრა მთაში” (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1967), “ორომტრიალი” (რეჟ.ლ.ლოლობერიძე, 1989) — დღესაც დიდი მოწონებით სარგებლობს.

ასევე, დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ მსახიობები ლია ელიავა და ოთარ კობერიძე, მომხიბვლავი გარეგნობის ცოლ-ქმარი, რომლებიც პარტნიორობას უწევდნენ ერთმანეთს ეროვნულ-პატრიოტულ თემაზე შექმნილ ფილმებში: “ბაში-აჩუკი” (რეჟ. ლ. ესაკია, 1956) და “მამლუქი” (რეჟ.დ.რონდელი, 1958), აგრეთვე მონაწილეობდნენ სურათებში: “ქალის ტვირთი” (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1957), “შეწყვეტილი სიმღერა” (რეჟ.ნ.სანიშვილი, 1960), “ზღვის შვილები” (რეჟ.კ.პიპინაშვილი, 1964), “ქალაქი ადრე იღვიძებს” (რეჟ.ს.დოლიძე, 1967).

დასამახსოვრებელი სახეები შექმნა მსახიობმა დოდო აბაშიძემ რეჟისორების გუგული მგელაძისა (“სინათლე ჩვენს ფანჯრებში”, 1969; “ფესვები”, 1987) და დევი აბაშიძის (“ყვარყვარე”, 1978) ფილმებში.

1972 წელს მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა ქართული კინოს ისტორიაში. კინოფაკულტეტი გაიხსნა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, რომელიც შემდგომში თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტად გარდაიქმნა.

ქართული კინოსკოლის აღზრდილებმა, საერთოდ 80-90 წლების თაობათა რეჟისორებმა, ახალი სუნთქვა, ახალი პრობლემები და სამყაროს ახალი ხედვა მოიტანეს ქართულ კინოში.

ორიგინალური კინოაზროვნებითა და ავტორისეული მსოფლმხედველობით გამოირჩევიან რეჟისორები: თემურ ბაბლუანი (“ბელურების გადაფრენა”, 1980; “მმა”, 1982; “უძინართა მზე”, 1992), გოდერძი ჩოხელი (“ადგილის დედა”, 1978; “ბაკურხეველი ხევსური”, 1980; “ადამიანთა სევდა”, 1984; “ცოდვის შვილები”, 1989; “სამოთხის გვრიტები”, 1997; “ლუკას სახარება”, 1998; “მიჯაჭვული რაინდები”, 1999), ალექო ცაბაძე (“ლაქა”, 1985; “ლამის ცეკვა”, 1991; “მარტოობის ორდენის კავალერი”, 1999), დიტო ცინცაძე (“დახატული წრე”, 1988; “სტუმრები”, 1991; “ზღვარზე”, 1993; “უიღბლო მკვლელები”, გერმანია, 2001; “გასროლის შიში”, გერმანია, 2003), “კაცი საელჩოდან” (2006), “მედიატორი” (2008), ლევან ზაქარეიშვილი (“მამა”, 1983; “თემო”, 1987; “ისინი”, 1992; “თბილისი-თბილისი”, 2005), ნანა ჯანელიძე (“ოჯახი”, 1985; “იაენანა”, 1994; “მშრალი ხიდის სიზმრები”, 2003; “საშობაო საჩუქარი”, 2005), დათო ჯანელიძე (“დედუნა”, 1985; “მდგმურები”, 1990; “ციხესიმაგრე”, 1993; “შეიდან-სამყაროს ჭიპი”, 2004), კახა მელითაური (“ახალი წელი”, 1982, დათო შენგელიძესთან ერთად; “როგორც ლურჯა ცხენები”, 2004, თინა მენაბდესთან ერთად), ტატო კოტეტიშვილი (“ანემია”, 1987), ერეკლე ბადურაშვილი (“ავტოპორტრეტი”, 1983; “ცოდვის დღესასწაული”, 1990; “თბილისი ჩემი სახლია”, 1994; “კიდევ ერთი ქართული ისტორია”, 2004), ლევან ღლონტი (“დღე”, 1990; “ხახვის ცრემლები”, 2002), ზაზა ხალვაში (“იქ, ჩემთან”, 1990; “მიზერერე”, 1996), გიო მგელაძე (“არა, მეგობარო”, 1993; “ატუ-ალაბა”, 1995; “ტიბეტი”, 2001), ლევან ანჯაფარიძე (“ორმაგი სახე”, 1997; “არის ასეთი ქვეყანა”, 2004), გიორგი ხაინდრავა (“ოცნებების სასაფლაო”, 1997), ზაზა ურუშაძე (“მათთვის, ვინც მამამ მიატოვა”, 1991; “აქ თენდება”, 1998; “სამი სახლი”, 2008), მერაბ თავაძე (“ხვეული კიბით”, 2001), ლევან თუთბერიძე (“ნაზარეს უკანასკნელი ლოცვა”, 1989; “წარსულის აჩრდილები”, 1996; “მოგზაურობა ყარაბაღში”, 2005) და სხვ.

რომანტიკული განზოგადებისა და პოეტური ფორმებისადმი სწრაფვამ, რამაც 60-70-იანი წლების რეჟისორთა ძალისხმევით, ქართული კინოს ფენომენი შექმნა, ახალი თაობის ავტორთა შემოქმედებაში თანდათან ადგილი დაუთმო თანამედროვეობის პრობლემებისა და გმირთა ხასიათების დრამატულ გააზრებასა და მკაცრ, ხშირ შემთხვევაში, ნატურალისტურ სტილისტიკას.

ეს ტენდენცია, განსაკუთრებით, უკანასკნელ ათწლეულში გამოიკვეთა, თუმცა, ამ პერიოდის კინოპროდუქციის ანალიზისას გასათვალისწინებელია მწვავე პოლიტიკური ფონი, ცხოვრების ყველა სფეროში არსებული ტოტალური კრიზისი, რამაც შესამჩნევად შეაფერხა კინოპროდუქციის განვითარება. სახელმწიფომ ვეღარ უზრუნველყო კინოწარმოება სათანადო მატერიალური მხარდაჭერით, უსახსრობის გამო ცალკეულ ფილმებზე მუშაობა წლების განმავლობაში ჭიანჭურდებოდა. მრავალი კინემატოგრაფისტი საერთოდ ჩამოშორდა შემოქმედებით პროცესს. თუმცა, მსოფლიო კინოს ისტორიიდან ცნობილია, რომ ანალოგიური სიტუაციები ხშირად “ახალი ტალღების” შემოჭრის წინაპირობა გამხდარა. სამწუხაროდ, ჩვენში პოლიტიკურ-ეკონომიკური კრიზისი და შემოქმედებითი საქმიანობა, უმეტესწილად, პირდაპირ დამოკიდებულებაში აღმოჩნდა.

დაბოლოს, მართალია, გასული საუკუნის 90-იანი წლების ქართულ კინოში არ დაწყებულა აღმავლობა, მაგრამ დროის ზოგადი განწყობისა და ატმოსფეროს ფიქსაციის თვალსაზრისით, იგი საკმაოდ საგულისხმო სურათს გვთავაზობს, ათწლეულის განმავლობაში შექმნილი კინოპროდუქციის ეკლექტიკურ სიჭრელეში მაინც იკვეთება გარკვეული ტენდენციები, საერთო სიმპტომატური ნიშნები. კერძოდ, როგორც უკვე ითქვა, 90-იანი წლების ქართული კინო თანდათანობით შორდება პოეტურ-იგავურ ფორმებს, რომანტიკული, “შერეკილი” გმირების ადგილს თითქმის მთლიანად იკავებენ კონკრეტული სოციუმის, მეტწილად კი ე.წ. “ფსკერის” წარმომადგენლები და ამ პერიოდის კინოპროდუქცია ძირითადად განწირულობის, დაბნეულობის, შიშის, ტოტალური ქაოსის შეგრძნებით ხასიათდება.

ძნელია ამ მოკლე მიმოხილვაში ქართული კინოს საუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე შექმნილი კინოპროდუქციის სრული გაანალიზება. მით უმეტეს, რომ მასალა სრულიად არაერთგვაროვანია თემატიკის, ჟანრის, მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური ორიენტაციის თვალსაზრისით.

იმედი ვიქონიოთ, რომ ქართული კინემატოგრაფი სწორედ ამ არაერთგვაროვნებასა და წარსულის საუკეთესო ტრადიციებში მონახავს ძალებს განახლებისა და განვითარებისათვის.

წყარო - «ქართველი კინორეჟისორები»,

ნარკვევების კრებული - (ნაწილი მეორე), თბ. 2007

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი

<http://www.eterokujava.narod.ru/KINEMAtesti2.htm>