

საქართველოს მხატვრული კულტურა ათი წლის თავზე

საქართველოს მხატვრული კულტურა განაბეჭდების მე-10 წლის თავზე აღწევს უმაღლესს განვითარებას და თავის შინაგან შესაძლებლობის ყოველ მხრივ გაშლას. საბჭოთა ხელისუფლებამ, რომელიც ლენინიზმის პრინციპების ერთგული დარაჯია, შექმნა მტკიცე პირობები მეცნიერული და სახატვრო კულტურის პროგრესული განმტკიცებისათვის. ამხ. სტალინის ცნობილი დიალექტიკური ფორმულა ეროვნულ კულტურაზე სახელდობრ—რომეს „კულტურა თავისი შინაარსით უნდა იყოს ინტერნაციონალური და ფორმით ნაციონალური“, ხდება ბრძოლის მეთოდოლოგიურ ლოზუნგად ქართული მხატვრობისა და მწერლობის შემოქმედებითი პრაქტიკაში. ამ ფორმულის შემოქმედებითი გატარება ცხოვრებაში, ე. ი. „მხატვრული კულტურის პრაქტიკული მშენებლობა ამ მეთოდოლოგიურ მითითების საფუძველზე, მოითხოვდა ბრძოლას ახალ თემისათვის ბრძოლას, ნაციონალისტურ რეციდივებისა და ბურჟუაზიულ ტენდენციების წინააღმდეგ. ახალი თემატიკის იდეური განწყობა ძირითადად განსაზღვრავს ახალ ფორმალურ გამოსახვას საშუალებათა ხასიათს. ხელოვნებაში ფორმისა და შინაარსის დიალექტიკური ქცევადობა პრინციპულურად ეწინააღმდეგება ამ პრობლემის მექანიკურ გაგებას, სახელდობრ, ახალი ფორმისა და ახალი შინაარსის ერთდროულად განვითარების ალიარებას და მით ფაქტიურად ხელოვნების მცოდნეობის ამ ორ, განუყვეთელ მთლიანობაში მყოფ, კატეგორიის გაიგივებას. ამიტომ სრულებით კანონზომიერადაა უნდა ჩაითვალოს ის მდგომარეობა, რომ საბჭოთა პირველ პერიოდში ქართული ხელოვნება და ლიტერატურა იბრძოდნენ ახალ თემატიკისათვის, იბრძოდნენ კლასიკური მტრულ მსოფლშეგრძნების წინააღმდეგ, რომ მით შემოქმედებით განემტკიცებიათ რევოლუციის პათოსისა და ენტუზიაზმის იდეოლოგიური განწყობა.

ამ პერიოდში, რომელიც არსებითად წარმოადგენს ქართული კულტურის აღდგენითი პერიოდს, ნაკლები ყურადღება ექცეოდა მხატვრული პროდუქციის ფორმალურ გამოხატულებათა საშუალებებს. და ეს სრულებით ბუნებრივია: საჭირო იყო ორგანიულად შეთვისება ახალი სოციალისტური სინამდვილის, რომ გამოორკეულიყო ახალი გამოსახვის საშუალებათა ხასიათი, რომელიც სავსებით უპასუხებდა ახალ შემოქმედებითი ობიექტს. არა მზა მხარეული ფორმალურ სქემებით მისვლა ახალ შინაარსთან, არამედ ამ უკანასკნელით კანონზომიერი განსაზღვრა პირველის, ასეთია მეთოდოლოგიური საფუძველი შემოქმედებითი პრაქტიკისა და თეორიის—ახალ შინაარსის განვითარების შემდგომ ფაზაში.

არა თუ არ შემცირებულა, არამედ კიდევ უფრო გაძლიერდა და გაღრმავდა ბრძოლა ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურ მსოფლ-შედეველობის წინააღმდეგ, და როდესაც რევოლუციის ბრძოლის და გამარჯვების თემატიკამ თავის ძირითად მომენტებში განამტკიცა თავის თავი საბჭოთა ხელოვნებაში, ეს უკანასკნელი შედის თავის განვითარების მეორე პერიოდში: რევოლუციის პერიოდში (1928—29 წელი). აქ მთელი თავისი სიგრძე სივრცით სდგება პრობლემა, ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის შესახებ, რომელიც უნდა გამოვლინებულიყო დიალექტიური მეთოდოლოგიის პრაქტიკულად გამოყენებაში პროლეტარული კულტურის ახალი სტილის, როგორც აზრობრივ და ფორმალურ მომენტების ორგანიულ ერთიანობის, შექმნის პროცესებში.

ამ კანონზომიერმა მოძრაობამ განსაზღვრა თვისობრივი სახე და არსი ქართული ხელოვნებისა ყველა დარგების საქართველოს გასაბჭოების 10 წლის თავზე.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა მიღწევები ქართულ თეატრის სფეროში. საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში ქართულმა თეატრმა ფართოდ გაშალა თავისი შინაგანი შესაძლებლობა და მიაღწია განვითარების იმ ფორმებს, რაც გაუგონარია, ქართული თეატრის ისტორიაში და აბსოლუტურად შეუძლებელი იყო მენშევიკების დროს. ამ ფაქტის საილიუსტრაციო მაგალითს წარმოადგენს სახელმწიფო რუსთაველის სახელობის თეატრის (რომელსაც ხელმძღვანელობს რეჟისორი ა. ვ. ახმეტელი) ბრწყინვალე გამარჯვება მოსკოვში საკავშირო თეატრალურ ოლიმპიადაზე. ამ გამარჯვების შედეგია რუსთაველის თეატრის საგასტროლოდ მიწვევა ევროპასა და ამერიკაში, რამაც ქართულ საბჭოთა თეატრს მსოფლიო რეზონანსი შეუქმნა; საზოგადოთ, საბჭოთა ხელისუფლება განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს თეატრალურ კულტურის განვითარებას; საქართველოში არ არის არც ერთი კუთხე, სადაც არ იყოს თეატრი არტისტების, რეჟისორების და მხატვრების მტკიცე კადრებით. თვით ტფილისში, ეროვნულ უმცირესობათა თეატრებთან ერთად მუშაობს ორი ქართული სახელმწიფო თეატრი: რუსთაველის თეატრი (ხელმძღვანელია ა. ვ. ახმეტელი) და ქართული დრამის მეორე თეატრი (ხელმძღვანელია კ. მარჯანიშვილი). საბჭოთა ხელისუფლებამ მიიღო მენშევიკებისაგან თეატრი ფეოდალურ არისტოკრატიულ რეპერტუარით და თეატრალურ ხელოვნების ძველთა ძველი, ცრუ კლასიკური ფორმებით. მენშევიკების დროს იყო ერთი სახელმწიფო თეატრი ქართულ ენაზე, მაგრამ ქართული თეატრი არ ყოფილა.

საბჭოთა თეატრალულმა საზოგადოებრივობამ ბრძოლა გამოუცხადა როგორც ძველ თემებს, ისე სცენიურ ხელოვნების ყველა გამოხატულების საშვალეებს, რომელიც ახასიათებს პასიურ-მკვრეტელობისა და ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტურ მსოფლ-შეგრძნობას. გადალახა რა ნაციონალისტური თემატიკა და ექსპრესიონისტული დრამატურგიის გავლენა, რუსთაველის თეატრი შედის სოციალ შინელებლობაში და ხდება შემოქმედებითი ორგანიზატორი სოციალისტურ ურთიერთობის ძირითადი მომენტების („ყამირი“, „პროტესტი“, „26 კომუნარი“, „ანზორი“, „საქე მარცხნივ“, „რღვევა“ და სხვ.) საბჭოთა თემებზე

ორიენტაციამ ძირეულად განსაზღვრა ფორმალურ ძიებათა გზებიც. რუსთაველის თეატრმა გადალახა გაფერადებულ ტილოების ტრადიციების გავლენა, თეატრალურ შემოქმედებიდან განდევნა მშრალი ფოტოგრაფობა და მივიდა სინამდვილის პრობლემასთან, რომლის კონკრეტი გაშლა ნიშნავდა სინამდვილის არა მხოლოდ ასახვას, არამედ უშთავრესად გამოსახვას. ამიტომ რუსთაველის თეატრი მიდის სინამდვილესთან კონსტრუქციის მეთოდებით, ვინაიდან რეალობის კონსტრუქცია თეატრს მისცემს შესაძლებლობას გვიჩვენოს ის ძირითადი, რაც შეიცავს მოვლენის მთლიან დახასიათებას. ამით თეატრი გაურბის „ფსიქოლოგიურ წვრილმანებს“ და ზედმიტ ლუტალებს. თეატრის ერთ-ერთ უდიდეს მიღწევას წარმოადგენს სრულიად თანამედროვე გადაჭრა ახალი ადამიანისა და მასთან დაკავშირებით მასიურ სტენების უპრობლემისა. რევოლუციონური მასსა რუსთაველის თეატრში არ არის მარტო რიცხობრივი კატეგორია, მასა იქ ჩნდება როგორც მთელი კოლექტივი, რომელიც ცხოვრობს რევოლუციონური აღფრთოვანებით და რევოლუციონური ყოველდღიურობით. ყოველი პარტნიორი თავის ინდივიდუალობის სრული შენარჩუნებით გრძნობს მეორეს, რის შედეგადაც ვლელულობთ „მასიურ ინდივიდუალობას“ და „ინდივიდუალურ მასიურობას“ და, ბელადი, რომელსაც მიჰყავს ეს მასსა ცხოვრობს ამ კოლექტივის ფსიქიკით და ამავე დროს ათანწყობებს მის ნებას და განწყობილებას, რუსთაველის თეატრმა წარმატებით გადასჭრა პრობლემა ინდივიდუალობის და კოლექტიურის დიალექტიური შეთავსებისა და ამით დარჩა ერთგული ახალ ადამიანის ლენინურ გაგებისა. ამის ბრწყინვალე ილუსტრაციას წარმოადგენს „ანზორი“-ს დადგმა, რომელშიაც მხატვრული ოსტატობით დაქერლია ახალი რიტმი, რომლის ფონზე სიგრცით-მათემატიკური სიზუსტე დაიკვლია მაქსიმუმამდე, რის შედეგად ვლელულობთ სწორ, მთლიან ერთეულს ორგანიზულად შეკავშირებულ ანსაზლს, რომელიც სწორად გადმოგვცემს და გვიშლის მასის ფსიქოლოგიას. თუ რიტმის გამოხატულებას წარმოადგენს მოძრაობა, მაშინ რიტმი ყოფილა ის ენა, რომლითაც გველაპარაკება კოლექტივი „ანზორში“ და გადმოგვცემს თავის რევოლუციონურ ნების სწრაფვას. „ანზორის“ დადგმას სრულებით შეეფერება აზნ. სტალინის დიალექტიური ფორმულა ნაციონალურ ფორმასა და ინტერნაციონალურ შინაარსზე: „ანზორი“ — ეს არის ნამდვილი ქართული წარმოდგენა ინტერნაციონალურ თემაზე. ანალოგიურ ხაზებში დადგმულია ამ თეატრში „რღვევა“-ც.

რუსთაველის თეატრი აწარმოებს ბრძოლას მავნე მინორულ მოტივთა და ინტიმურ ხლართების წინააღმდეგ, რომლებიც ახასიათებდნენ წინა ეპოქების თეატრებს.

მასები, რომელთა კომუნისტური პარტია ხელმძღვანელობს, ქმნიან ისტორიას. და მუშებისა და გლეხების მოძრაობის პათოსი შეიცავს ერთი მხრივ ძლიერ ზიზლს ყოველგვარ სიმახინჯისადმი, ყოველგვარ ბურჟუაზიულობისადმი და მეორეს მხრივ შეუდრეკელ ნების-ყოფით ბრძოლას კაცობრიობის საუკეთესო მომავლისათვის. ოქტომბრის რევოლუციამ მოსპო ისტორიული ნიღაბები ფაშისტების, მოლჩალინების, ხლესტაკოვების, როგორც საზოგადოებრიობის

გაბატონებული სახეები. საბჭოთა დრამატურგიაში მასა გამოყვანილია როგორც აქტიური, მოვლენათა შემქმნელი კატეგორია. მისი შემოქმედებითი ნების-ყოფა და რევოლიუციონური სიმტკიცე ამ მასის ინდივიდუალური სახეა. ამგვარია რუსთაველის თეატრის გაგებითი მასის პრობლემის („ზაგულის“, „ქართა ქალაქის“, „ანზორის“, „რღვევის“, „საქე მარცხნივ“ და სხვ. დადგმები) და ამ გაგებამ სრულებით ახლად დასვა თეატრის ფორმალურ-შემოქმედებითი პრობლემა. თეატრის ხელმძღვანელი ა. ვ. ახმეტელი ესწრაფვის ამოცანას მოაწყოს სცენის სივრცე იმ გვარად, რომ მსახიობს სრული შესაძლებლობა ჰქონდეს თავის ტანით სავსებით ისარგებლოს. ეს არის ძირითადი ამოცანა და გამოსავალი პუნქტი სივრცის ახალი ორგანიზაციის. ამისათვის ახმეტელი ეძებს ქართული თეატრის სპეციფიურ რიტმს რომ განამტკიცოს ახალი რევოლიუციონურ-ნაციონალური ფორმა და სისტემაში მოიყვანოს ახალი თეატრალური მსოფლ-შეგრძნობა: ამ მიზნით რუსთაველის თეატრმა შეუტია „წითელ ტილოების“ ტრადიციებით განსაზღვრულ ორ განზომილების მხატვრულ კონსტრუქციებს, რომელთაც ბრჭყალებში ეკირათ მსახიობის ტანი, ხელს უშლიდა მის მოძრაობას, პოქავდა მის თავისუფლებას და მით მის მხატვრულ შესაძლებლობას. მსახიობის შემოქმედებითი ნების-ყოფისათვის ტანის სრული დამორჩილება მოითხოვდა მის მოძრაობის გაშლას სამ განზომილებაში რაც ნიშნავდა თავის თავად სივრცის, ძველი მხატვრული დახასიათების მეთოდების განდევნას. თავის მხრივ ამ გზან თეატრი მოიყვანა რეალობის კონსტრუქციის აუცილებლობამდე, რომელიც გადალევს წარმოდგენას სამ, განზომილების სივრცეზე. ამ ფორმალური მომენტებით ძირითადად განსაზღვრავს თეატრი მსახიობის გარეშე ტენიკას, რაც შეეხება შინაგან ტენიკას, აქ თეატრი გამოდის შემოქმედებითი სახის განსაკუთრებულ გაგებიდან, სახე—პროექტია კლასიური ფსიქიკისა. ფსიქოლოგიურად გახსნა სახისა ნიშნავს განსაზღვრული საზოგადოებრივი ურთიერთობის ჩვენებას. ამ საზოგადოებრივ ურთიერთობის დასაცავად თუ საწინააღმდეგოდ უშუალოდ ბრძოლაში (რევოლუცია, სამოქალაქო ომი), სურვილი და-ცული იქნეს არსებული საზოგადოებრივი ყოფა ან მოსპობილი, რომ იგი შეიცვალოს სრულებით ახალით, განსაკუთრებით მწვავე ხასიათს იღებს. ამ ხასიათის ფსიქოლოგიის საჩვენებლად რუსთაველის თეატრი შლის სახეს წინააღმდეგობითი მთლიანობის ხაზებში და იძლევა საბოლოო ან-გარიშში ამ წინააღმდეგობის მოხსნას, უფრო სწორათ, გადაჭრას. აქ ფსიქოლოგიური რეალიზმი გაშლილია დიალექტიურ ხაზზე და მით მიღწეულია ფსიხიკის სოციალურ-გავლენათა კომპლექსში გახსნა. აქედან თეატრმა სახის პრობლემაში უარყო დოსტოევსკის გზა. როგორც გზა, „ფსიხოლოგიური თვითჩიკედელოაზისა“ და აგრეთვე ჩეხოვშინა, როგორც პასიურ მჭერეტელობის მსოფლ-შეგრძნობის დახასიათება.

ასეთია რუსთაველის თეატრის მხატვრულ-იდეოლოგიური ორიენტაცია. მთელ რიგ წინააღმდეგობათა თემატიურ დამარცხებათა და ექსპერიმენტების გზით თეატრი მივიდა ცნობილ გამარჯვებამდე. ამჟამად თეატრი მუშაობს ძველ ქართულ სახალხო თეატრალურ ფორმათა პრობლემებზე, რომლის ძირითადი

ბავშები. მუსიკის ხელოვნების (როგორც სიმფონიურის, აგრეთვე ვოკალურის) პროპაგანდას ეწევა სახელმწიფო საოპერო თეატრი და საგანგებო სიმფონიური შეკრებიანი სახელმწიფო ობერაში. ქართულ და ევროპულ ოპერებს გარდა მიდის ოპერები ქართულ ენაზე (მაგ. ოპერა „ქარმენი“, „ჯამბაზები“ და სხვ.).

თეატრალურ კულტურის განვითარება როგორც დრამატიკულის (მთლიანად) ისე საოპეროსი (ნაწილობრივ) წინ მიდის ძველი მხატვრული მსოფლშეგარბობის გეზის პრინციპიალური გადაღახვით. ანალოგიურ მდგომარეობაში იმყოფება ქართული ხაზებისა და ფერების ხელოვნება, — მხატვრობა. განსაკუთრებული სიფრთხილით ინახავს საბჭოთა მთავრობა საქართველოს საშუალო საუცუნეთა მხატვრობას, რომლის გამოფენაც მოწყობილი იყო 1930 წელს ევროპის ყველა დიდ ცენტრებში და რომელსაც დიდი გამარჯვება ხელა წილად. მხატვრობის გენიოსად აღიარებული ნიკო ფიროსმანიშვილი, რომლის შემოქმედებაც გადასახის მთელი ქვეყნის მხატვართა ძიებას, პირდაპირ საბჭოთა ხელისუფლების აღმოჩენაა. ფიროსმანიშვილი მოკვდა მენშევიკების ბატონობის დროს სილატაკესა და სიმშილში. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისას საქართველოში ჰყრებენ მის სურათებს, ეროვნულ გალერეაში ეწყობა მისი შემოქმედების საგანგებო დარბაზი, ეწყობა მისი სურათების გამოფენა მთელ საბჭოთა კავშირში და აპირებენ ევროპაშიაც მოაწყონ. უშვებენ სამ ენაზე (ქართულ, რუსულ, ფრანგულ) დასურათებულ მონოგრაფიას ფიროსმანიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. ამჟამად შეკრებილია 150-ზე მეტი მისი სურათი.

თანამედროვე საქართველოს საბჭოთა მხატვრობა ვითარდება ნაწილობრივ როგორც ბიზანტიულ-სპარსული მოდერნიზაციის, ისე „პერდეიანციების“-ტრადიციების აღდგენის გზით; ნაწილობრივ კი თანამედროვე თემებში ეძებს გამომხატულების ახალ ფორმებს. მეათე წლის თავისათვის ჩვენ გვაქვს მხატვრული ახალგაზრდობის ძლიერი ორგანიზაცია „სარმა“ და „რევმასი“. მათ შორის სწარმოებს შემოქმედებითი ბრძოლა: როგორი უნდა იყოს მხატვრობის შემოქმედებითი მეთოდი, რა ადგილი უნდა დაიკავოს ნატიურ-მორტულმა შემოქმედებამ სოციალიზმის შენების ეპოქაში, როგორი მონაწილეობა უნდა მიიღონ ხაზებმა და ფერადებმა ყოფის სოციალისტურად გარდაქმნის პირობებში და სხვა? აი კითხვათა რიგი, რომელთა სხვადასხვა გაგებაზე და სხვადასხვა გეარმა გადაჭრამ შექმნეს ეს მხატვრული დაჯგუფებანი. „რევმასი“ აღადგენს რევოლუციონურ თემებზე ძველ „პერდეიანციებს“ და სარგებლობს ფოტოგრაფიულ ანარქელობის მეთოდით, რევმასი არ უარყოფს მხატვრობის ეტიულობას და სრულიად შესაძლებლად და საჭიროდ მიაჩნია პეიზაჟურ ნატიურ-მორტული ხატვა სოც. მშენებლობის სინამდვილეში. „სარმა“ პრინციპიალურად წინააღმდეგია ფოტოგრაფიის გზისა. მხატვრობამ პასიურად კი არ უნდა ასახოს ცხოვრება, არამედ მან აქტიურად უნდა გამოსახოს იგი და ამით შესცვალოს ის. ცხოვრების გამოსახატავით არ არის საჭირო ფოტოგრაფიული სისწორე, ის მოითხოვს წინაგან გაშიშვლებას და ამით მის წინაარსის გახსნას. ფერებმა და

ხაზმა უნდა მოგვცეს ისეთი კომპოზიცია, სადაც იქნება გამოსახული და არა პასიურად ასახული ცხოვრება. შემოქმედებითი ბრძოლა ამ ორ ჯგუფს შორის წინ სწევს მხატვრულ კულტურას, რომელიც სათანადო გავლენას ახდენს თეატრისა და კინემატოგრაფიის განვითარებაზე. მხატვართა შორის ცნობილი არიან: ლ. გუდიაშვილი, სანაძე, ი. თოიძე, რ. თავაძე (მოქანდაკე), აბაკელია, ლემენევა, ქობულაძე, მაისაშვილი და სხვ.

მაგრამ საბჭოთა ხელისუფლების უდიდეს მიღწევებთან ერთად თეატრალური კულტურის, და ლიტერატურულ შემოქმედების დარგში, და საერთოდ მხატვრულ კულტურის ამღობების საქმეში, საბჭოთა საქართველოში ათი წლის თავისათვის ჩვენ გვაქვს ფრიად ხელშესახები ზრდა ქართული კინემატოგრაფიისა. ამ ათი წლის განმავლობაში საქართველოს კინო-მრეწველობა მიდიოდა ბუმბერაზულ ნაბიჯით. თუ 1921—22 წლებში საქარ. სახელმწიფო კინო-მრეწველობამ შესძლო მხოლოდ ორი მხატვრული და ოთხამდე კულტ-ფილმის გამოშვება, შემდეგ წლებში ეს რიცხვი გადიდა თითქმის გეომეტრიულ პროგრესიით. 1930 საოპერაციო წლის განმავლობაში სახელ. კინო-მრეწველობამ გამოუშვა 15 მხატვრული და 25-ამდე კულტურული ფილმი. საქართველოს კინო-ფაბრიკას აქვს დიდი ატელიე, რომელსაც ჭავჭავაძეში მეორე ადგილი უჭირავს და სათანადო ტექნიკური ბაზა. ამჟამად შეუდგენ რამოდენიმე კინო-თეატრის მოწყობას მეტყველი კინოსათვის.

სახელმწიფო კინო-მრეწველობის შემოქმედებითი გზა სხვადასხვა გვარი იყო: დაწყებული ბურჟუაზიული ფორმალიზმის თანდათან დაძლევი. ქართული კინემატოგრაფია პრაქტიკულად მიდის, თუმცა ნელის ნაბიჯით, იმ აზრამდის, რომ საჭიროა მასალის შემოქმედებითი ორგანიზაციის პროცესის დამორჩილება დიალექტიურ მეთოდოლოგიისათვის. ამ მიმართულებით ჩატარებულ იქნა მთელი რიგი საინტერესო ექსპერიმენტებისა, რომლებიც ყოველთვის დიდ თვისობრივ ეფექტს იძლეოდა.

საერთოდ, გზა ტექნიკური ექსპერიმენტების გაბატონებულ მნიშვნელობისა კინო-ფილმაში სახ. კინო-მრეწველობის მიერ უარყოფილია. ტექნიკურ ექსპერიმენტებს საგანის სოციალურ-მხატვრულ განმარტებაში დამხმარე ელმენტის მნიშვნელობა აქვს. ტექნიკური ექსპერიმენტები, რომელიც მოვლენებს არ ხსნიან, კარგავენ თავის ფუნქციონალურ დანიშნულებას და მით თავის ქმედითი როლს „ემოციურ-აქცენტირებულ“ სახის შექმნაში. და კინო სახის გახსნა აქ ნიშნავს წინააღმდეგობათა მთლიანობის ჩვენებას. ამ წინააღმდეგობათა ხასიათის გადაწყვეტა მთლიანად დამოკიდებულია ამ სახის (სოციალურ-მხატვრული სახის) იმ განმარტებისაგან, რომელსაც იძლევა ავტორი—რეჟისორი. აქედან საკითხი რეჟისორის კადრის მომზადებისა ამ მხრივაც არ ჰკარგავს თავის აქტუალობას და მნიშვნელობას.

სახ. კინო-მრეწველობის საუკეთესო ფილმად ცნობილია „სამი სიცოცხლე“, „წითელი ეშმაკუნები“, „ელისა“ (რომელმაც მიიღო პირველი კატეგორია ავტ. ნ. შენგელაია), „ამერიკანკა“ (მიიღო მეორე კატეგორია. ავტორი ესაკია), „სევან-მნათობი“ № 1—2.

სოლი“ (1 კატეგ. ავტორი კალატოზიშვილი), „საბა“ (მიიღო მე-2 კატეგორია, ავტორი ჭიაურელი), „ტანკა ოში“ (რეჟისორ ბერიშვილი), „ახალგაზრდა ენტუზიასტები“ (რეჟ. თაყაიშვილი), „უგუზიარა“ (რეჟისორი რონდელი), „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“, „დამკვრელები“ (რეჟისორი გელოვანი) და სხვ.

საზოგადოებრივ კონტროლს სახ. კინო-მრეწველობას უწევს რეგულირების ციონურ კინემატოგრაფიის მუშაკთა ასოციაცია, საბჭოთა კინემატოგრაფიის გამგეობათა საზოგადოება და სამხატვრო პოლიტიკური საბჭო.

კინო-მრეწველობის მეტი დაცვითი მისიონის რეკონსტრუქციის პერიოდის ამოცანებთან, ხდება პოლიტ-განმანათლებელ კულტურული ფილმების და აგრეთვე ვიწრო სპეციალურ-სამეცნიერო ფილმების პროპორციის ზრდა სამხატვრო ფილმებთან. ასეთი განწყობა ჰქმნის სულ სხვა პირობებს კომერციული ეკრანისათვის, ე. ი. კომერციული ეკრანი ჰკარგავს თავის გეგმონიურ მდგომარეობას და ის გამოიყენება როგორც ერთ ერთი სახე ეკრანის მრავალი ფორმების.

ასეთია ზოგად ხაზებში მხატვრული კულტურის შემოქმედებითი მსვლელობა და მიხვედები საქართველოს გასაბჭოების მეთე წლის თაეზე.