

რუსუდან კვარაცხელია

**პოეტური კინო:
საბჭოთა ავანგარდიდან
საავტორო კინომდე**



გამომცემლობა „ქვეთავი“
თბილისი
2022

რედაქტორი — დავით კობახიძე,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ემერიტუსი;

რეცენზენტები:

გიორგი ცქიტიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

ლელა ოჩიაური, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი;

მაია კიკნაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი;

კორექტორი — მანანა სანადირაძე

დიზაინერ-დამკაბადონებელი — ეკატერინე ოქროპირიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დიმიტრი ჭანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი
ინსტიტუტი

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2022
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State
University Publishing House „Kentavri“, 2022

ISBN 978-9941-9800-6-0

სარჩევი

შესავალი	5
თავი 1	
კინოს ისტორიული და თეორიული გამოცდილების ზოგადი მიმოხილვა	7
თავი 2	
პოეტური კინოს მახასიათებლები	23
თავი 3	
20-იანი წლების გამოცდილება	37
თავი 4	
20-იანი წლების პოეტური კინო საქართველოში	52
თავი 5	
პოეტური კინოს განვითარების ეტაპები ქართულ კინოში (50-იანი წლები)	83
დასკვნა	96
ლიტერატურა	97

შესავალი

კინოს თეორიის და ისტორიის საკითხები ხშირად განსაზღვრავს ერთმანეთს და გამომდინარეობს ერთმანეთისგან. XXI საუკუნის გადმოსახედიდან, უფრო მეტად მნიშვნელოვანია XX საუკუნის იმ კინოთემების ანალიზი, რომლებიც ისტორიული მოვლენების, უკვე არსებული და ამაჟამად მიმდინარე პროცესების მოცულობით სურათს ქმნიან.

კინოს ისტორიის ზოგიერთ ეტაპზე დაკვირვებისას, თუ მიმართულებებს და მიმდინარეობებს განვაზოგადებთ, იოლად დავინახავთ მხატვრული პროცესების სპირალისებური განვითარების გზას მარტივიდან რთულისკენ და ამასთანავე, რთული გარდატეხები, თავის მხრივ, მარტივი ნიშნების მატარებელი ხდება.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დღეს კინოში არსებული ეტაპების და მიმართულების თემატური საფუძველი ჯერ კიდევ მის უხმო პერიოდში არსებობდა, თუმცა სხვადასხვა სახით.

ნებისმიერი ამბის პოეტურად აღქმის და მისი გადმოცემის სურვილი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ხელოვნებაში, როდესაც საზოგადოების განწყობაზე ისტორიული ძვრები და მსოფლმხედველობითი ცვლილებები ზემოქმედებს. ამ ცვლილებების ცნობილი მაგალითია, უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით ჩანაცვლება, რაც ანტიკური საბერძნეთის ისტორიაში ძირეულმა პოლიტიკურ-სოციალურმა გარდაქმნებმა გამოიწვია. სოკრატემდე არსებული საზოგადოების გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ საფეხურზე, ძირითადად, პოეტური ფორმების ხარჯზე შედგა. შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია არა უბრალოდ ჩარჩო, სტრუქტურა, არამედ ცნობიერების ფორმაა, რომელიც მსოფლმხედველობის ფუნდამენტურ გარდაქმნას განაპირობებს. ამ ფორმას შეუძლია განსაზღვროს მსოფლმხედველობის ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასვლა ისე, რომ არ შეზღუდოს უკვე ხელოვნებაში არსებული სხვა მოსაზრებების განვითარება.

XX საუკუნე მსგავსი ცვლილებების არაერთ მაგალითს წარმოგვიდგენს ლიტერატურაში, პოეზიაში, კინოში. 20-იან წლებში, 60-80-იან წლებში, მსოფლმხედველობრივი სტანდარტების მსხვერველმ განმეორებადი ხასიათი მიიღო და ხელოვნებისთვის საინტერესო თემებში ადამიანისა და ისტორიის ურთიერთდამოკიდებულებაც აისახა.

გმირის შინაგანი სამყაროს კვლევამ ხელი შეუწყო კინოს პოეტური ფორმების და მხატვრული ენის განვითარებას, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“. 20-იან წლებში ეს იყო პოეტური ენის დამკვიდრების მხოლოდ პირველი მცდელობა, რომელმაც მოგვიანებით, 60-80-იან წლებში, კინოს განვითარების სხვა გზებიც წარმოქმნა.

20-იანი წლების საბჭოთა პოეტური კინოს თემატიკა „რევოლუციური პროგრესული მოვლენების“ მხარდამჭერი და პროლეტარიატის ინტერესების ამსახველი იყო. კინო ახალ გმირებს ქმნიდა. ეს პროცესი შეიცვალა 50-იანი წლების შუა ხანებში, როდესაც მოვლენებმა საფუძველი ჩაუყარა განახლებას და გაზარდა კინემატოგრაფისტთა ინტერესი ინდივიდისადმი.

კვლევა მოიცავს პოეტური ფორმის, გამომსახველობითი თავისებურებების ისტორიულ ანალიზს. მასში განხილულია პოეტური კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპი, ამ პროცესის ევოლუცია, ადგილი, სემანტიკური კონსტრუქცია და აბსტრაგირებული ფორმები, ხერხები; ტენდენციებად და მხატვრულ მოტივებად არის დაყოფილი ის ნიშან-თვისებები, რომელთა სახეცვლილება პოეტურ-მეტაფორული კინოს ვრცელ პროცესად ყალიბდება.

I თავი

კინოს ისტორიული და თეორიული ბამოცდილების ზოგადი მიმოხილვა

2000 წლის წინ, რომაელმა პოეტმა ლუკრეციუსმა, თავისდაუნებურად, კინემატოგრაფიული მოვლენების თეორია შექმნა პოემაში „საგანთა ბუნების შესახებ“. ¹ „...იქ, სადაც ქრება პირველი გამოსახულება, ჩნდება მეორე და გვეჩვენება, რომ პირველმა გამოსახულებამ მდგომარეობა შეიცვალა“. ² ამ ფრაზით, მან სრულყოფილად აღწერა კადრების მონაცვლეობის კინემატოგრაფიული პრინციპი. მოგვიანებით, ეს გამონათქვამი დავიწყებას მიეცა.

1645 წელს, გერმანიაში, იეზუიტმა ბერმა, ათანაზიუს კირხერმა ³ გამოიგონა „ლატერნა მაჯიკა“ („ჯადოსნური ფარანი“), რომელიც ეკრანზე გამჭვირვალე სურათების გაზრდილი მასშტაბით პროექტირების საშუალებას იძლეოდა. კირხერს წარმოდგენაც არ ჰქონდა, თუ როგორ მიუახლოვდა თავისი „ჯადოსნური ფარნით“ კინემატოგრაფის იდეას.

ორი საუკუნის შემდეგ კი, უკვე 1832 წელს, სიმონ ფონ შტამპფერმა ვენაში და ჟოზეფ პლატონ ლიეფში (ბელგია) აიტაცეს, გააერთიანეს ლუკრეციუსისა და კირხერის იდეები. შედეგად შეიქმნა „ცოცხალი ბორბალი“ — პირველი აპარატი, რომელიც „ცოცხალ“, ანუ მოძრავ სურათებს აჩვენებდა. თუმცა, მას სერიოზული ნაკლიც ჰქონდა: „გაცოცხლებული“ სურათების ნახვა ერთდროულად მხოლოდ რამდენიმე ადამიანს შეეძლო, უამრავი სხვა მსურველისათვის კი მისი ხიბლი მიუწვდომელი რჩებოდა.

ეს კინოს მხოლოდ სუსტი ჩანასახი იყო და ძალიან ცოტა რამ ჰქონდა საერთო იმ კინემატოგრაფთან, რომელსაც დღეს ვიცნობთ.

¹ ტიტუს ლუკრეციუს კარუსი, ძვ. წ. I საუკუნის, დიდი რომაელი ფილოსოფოსი. მისი ყველაზე ცნობილი ნაშრომია „საგანთა ბუნება“ – ...De rerum natura“.

² Тит Лукреций Кар О природе вещей
<https://classics.nyu.ru/bibliotheca/lucretius.htm>, გად. 2021, 5.02.

³ ათანაზიუს კირხერი, გერმანელი იეზუიტი ბერი, გამომგონებელი (1602–1680).

უკანასკნელი და ტექნიკური მიმართულებით რეალური ნაბიჯი კინემატოგრაფის შექმნაში ძმებმა ოგიუსტ და ლუი ლუმიერებმა⁴ გადადგეს. ამით დაესვა წერტილი კაცობრიობის ათასწლოვან მცდელობებსა და ოცნებას, გაეცოცხლებინათ გამოსახულება და შეექმნათ ხილული სამყარო არა მხოლოდ ფუნჯისა და პალიტრის მეშვეობით, არამედ ახალი სახვით-ტექნიკური საშუალებებით.

ეს ფაქტი ამართლებს აზრს იმის შესახებ, რომ ახალი ტექნოლოგიები ახალ ხელოვნებას წარმოშობს. ლუმიერების გამოგონება ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა კინოს ისტორიაში, მაგრამ ის მაინც ფრაგმენტი იყო კინოს ევოლუციის პროცესში.

როგორც კინოს რეჟისორი და თეორეტიკოსი სტეფან ტემერსონი⁵ წერდა: „უაზრო იქნებოდა გვემტკიცებინა, რომ პოეზიას საფუძველი გუტენბერგმა ჩაუყარა. ასეთივე უაზრობაა ვამტკიცოთ, რომ კინემატოგრაფის იდეა ედისონისა და ლუმიერების კუთვნილებათა“.⁶

ახალი ტექნოლოგიების და კინოს გამოგონების იდეა, ვისი კუთვნილებაც არ უნდა ყოფილიყო ის, განვითარებულ კულტურაში ადამიანის მიერ საკუთარი თავის შეცნობის უწყვეტმა პროცესმა და სურვილმა მოიტანა. ნებისმიერ განვითარებულ კულტურაში ადამიანი და მისი პრობლემა თავისთავად უდიდესი მნიშვნელობის მატარებელია, მაგრამ ეს საკითხი მნიშვნელოვანი ხდება იმის მიხედვით, თუ როგორ ხდება მისი შეცნობა.

ხედვის წამყვანი როლი პიროვნების თვითშეგნებაში განპირობებულია იმით, რომ ხედვა აზრის წარმოქმნის პროცესს გულისხმობს. მოაზროვნენიც ამტკიცებდნენ, რომ „ადამიანი — საკუთარი აზრების პროდუქტია. ის გარდაიქცევა იმად, რასაც ფიქრობს“ — მაშათმა განდი.⁷

⁴ ოგიუსტ და ლუი ლუმიერები - კინოს პიონერები, მწარმოებლები. ძმებმა ლუმიერებმა ჩაატარეს პირველი ფასიანი კინოჩვენება მსოფლიო კინოს ისტორიაში 1895 წლის 28 დეკემბერს, პარიზის გრანდ-კაფეში.

⁵ სტეფან ტემერსონი, პოლონელი რომანისტი, პოეტი, სემანტიკური პოეზიის დამამკვიდრებელი (1910-1988).

⁶ აქ და დანარჩენ ციტატებთან დაკავშირებით - თარგმანი რუსულიდან და ინგლისურიდან, რ. კვარაცხელია.

⁷ A man is but the product of his thoughts. What he thinks, he becomes. In Ethical Religion, (Madras: S. Ganesan, 1922), p. 62 <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015002732066?urlappend=%3Bseq=66>

უძველესი ცივილიზაციების ეპოქაში, როდესაც კულტურას არც საკუთარი სახელი გააჩნდა და არც ფორმა, ადამიანის წარმოდგენა მის შესახებ, ხედვის უნართან იყო გაიგივებული.

მაგალითად, შუმერთა კულტურა ამ უნარს შუმერული ებოსის, შემდეგ კი მთელი შუამდინარული ცივილიზაციის მთავარ გმირს — გილგამეშს მიაწერს. სამყაროს აღქმის უნარით უხვად არიან დაჯილდოებული ძველი ინდური ვედების შემქმნელნი, ბრძენი რიშები. ხედვის ნიჭს ჩუქნის ადამიანებს ანტიკური კულტურის გმირი პრომეთე. თუმცა, ერთეულების კერძო ხედვა არ შეიძლება მისი არსებობის სრულფასოვან ფაქტორად ჩაითვალოს, ის შემეცნებისათვის გასაღებს საჭიროებს და სწორედ აქ ვაწყდებით წარსულ ცივილიზაციებში არსებულ სხვა, არანაკლებ საინტერესო ფსიქოლონგიკური ასპექტებს.

უძველეს კულტურათა მითებში, არაკებში ხშირად ამოგვიკითხავს დედამიწის მდგომარეობის აღწერა. ამ საკითხზე ყველა ზეპირსიტყვიერ და დამწერლობით მემკვიდრეობას მსოფლიოში საკუთარი მოსაზრება გააჩნია. ზოგიერთი ქვეყნის მითოლოგიაში დედამიწა სამ ვეშაპს ეყრდნობა, ზოგში — სამ სპილოს და ზოგშიც — გიგანტურ თეთრ კუს. ძველი ეგვიპტელები თავიანთ ღმერთებს „სიბრძნის“ ნიშნად, ფრინველების, გველების, ხარების თავებით ამკობდნენ. ბუშმენტა ტომებში დღემდე, თაობიდან თაობას გადაეცემა ლეგენდა გოგონას შესახებ, რომელმაც ნაპერწკლები გაჰყარა და ვარსკვლავებად აქცია.

როგორც ვხედავთ, გარე სამყაროს შეცნობისა და მისი გადმოცემის პრიმიტიულ მცდელობებში, ადამიანი ეყრდნობოდა მისთვის ყველაზე ხელმისაწვდომ და ადვილად აღსაქმელ მეთოდს — სახეთა ენას.

სტეფან ტემერსონის მოსაზრების თანახმად, კინო ადამიანის იმ ფსიქიკური მოთხოვნილებების რეალიზაციაა, რომლებიც მასში უძველესი დროიდანაა ჩადებული და რომელთა ჩამოყალიბებაც მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას რაიმე გავლენა არ მოუხდენია. ყოველივე ამის გაანალიზება საშუალებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ კინოს დაბადება მოამზადა და შემდგომ ფაქტად აქ-

ცია არა მხოლოდ დრომ და ტექნიკის განვითარებამ, არამედ ასევე ადამიანის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეების შექმნის სურვილმა.

ამ მოთხოვნების ტექნიკური განვითარების პერსპექტივა 1919 წელს რუსმა ფილოსოფოსმა, პაველ ფლორენსკიმ⁸ განსაზღვრა: „ტექნიკის ისტორიული ამოცანაა შეგნებულად განაგრძოს საკუთარი ორგანოპროექცირება, იმ გადაწყვეტილებებიდან გამომდინარე, რომლებსაც ბადებს სულის შენების პრაგმატული მოთხოვნები“.

აქ საუბარია ახალი თაობის ტექნიკაზე, რომელიც ბუნების მიერ შექმნილი ადამიანის ორგანოების უბრალო განმგრძობი კი არა, არამედ მისი სულიერი ცხოვრების იარაღია, რომელიც კულტურის ფენომენად ყალიბდება.

დღეს კინოხელოვნების თეორიას უკვე ისტორია, ტრადიციები და კვლევის ფართო სპექტრი, საკუთარი მეთოდები გააჩნია.

იქამდე, სანამ მონტაჟი თავის ბუნებრივ, თხრობით ფუნქციას შეიძენდა, კინოენა მხატვრულობას მოკლებულ, გაორმაგებული რეალობის მარტივ გამეორებას წარმოადგენდა. ე.წ. კინოფერწერის ოსტატები (ეს ტერმინი მოგვიანებით დამკვიდრდა) თავის ნაწარმოებებში კლასიკოს მხატვართა ტილოების კომპოზიციებს იღებდნენ და დიდ გარეგნულ მსგავსებას აღწევდნენ, მაგრამ, რაც უფრო ოსტატური იყო მხატვრული ტილოების იმიტაცია, მით უფრო მკაცრი იყო მათი კრიტიკა. ასეთი „კინონაწარმოებების“ ხელოვნების რანგში აყვანის საკითხი არც კი განიხილებოდა.

კინო აუცილებლად უნდა გათავისუფლებულიყო ტრადიციული ხელოვნების დარგებთან მსგავსებისაგან (ადრეული პერიოდის ფილმები თეატრალურ ფოტოსესიებს, ეტიუდებს უფრო ჰგავდა — თუმცა კინოს, თავისი არსებობის პირველ წლებში, ისედაც ანათესავებდნენ თეატრთან) და მოეძებნა პრინციპულად ახალი სახვითი საშუალებები, ის, რაც ახალი ხელოვნების დარგს დაეხმარებოდა, დაემტკიცებინა თავისი უნარი, შეეცვალა სამყარო. ამგვარ საშუალებად იქცა მონტაჟი. სწორედ მონტაჟმა განაპირობა კინოენის ჩამოყალიბების პროცესი, თუმცა დღეს აღარ წარმოადგენს კინოენის

⁸ პაველ ფლორენსკი — რუსი ღვთისმეტყველი, მოაზროვნე, ფილოსოფოსი (1882–1937).

ერთადერთ შემადგენელს, რომელიც გამოსახვის საშუალებათა ფორმებს აერთიანებს.

ის თეორეტიკოსებიც კი, ვისაც მიაჩნდა, რომ თანამედროვე კინოში მონტაჟი არ ასრულებს იმდენად მნიშვნელოვან როლს, როგორც უხმო კინოს ეპოქაში, აღიარებდნენ და დღესაც აღიარებენ მის წამყვან როლს კინოს მხატვრული დამოუკიდებლობის ჩამოყალიბებაში.

კინოს თეორეტიკოსი, კრიტიკოსი ანდრე ბაზენი⁹ აღნიშნავს: „რაც შეეხება, გრიფითის კინოშედევრებში გაჩენილ მონტაჟს, მან განაპირობა კინოს როგორც ხელოვნების დაბადება, რადგან სწორედ მონტაჟი განასხვავებს კინოხელოვნებას გაცოცხლებული ფოტოსაგან, აქცევს მას ხელოვნების ენად“.

შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის 20-იან წლებში, მონტაჟს კინოს გამოსახვის სპეციფიკური ფორმების პირველ და უმთავრეს საფეხურად მიიჩნევდნენ. მოგვიანებით, მონტაჟის წამყვან როლს დრამატული თხრობა, სამსახიობო სახე ჩაენაცვლა, მაგრამ იმ დროისათვის, ყველა მომდევნო საფეხურზე არსებულ შემოქმედებით ხერხებს მაინც ახასიათებდა ერთგვარი ცალმხრივობა, შეზღუდულობა. მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩნდება კინოში მიმდინარეობები, რომლებმაც ახალი შესაძლებლობების გამოვლენას შეუწყვეს ხელი.

კინოს ისტორიის ეტაპობრივი განხილვისას, მისი მიმდინარეობებისა და მიმართულებების კვლევისას, შეუძლებელია არ შევნიშნოთ კინემატოგრაფის თანდათანობითი განვითარება უმარტივესიდან რთულისკენ, სადაც განვითარების რთული დონე უმარტივესის ელემენტებს შეიცავს. ყოველივე ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ კინოში არსებული ყველა მიმდინარეობის საწყისი ჯერ კიდევ მისი არსებობის პირველ — უხმო კინოს პერიოდში გაჩნდა.

კვლევის ობიექტი პოეტური კინემატოგრაფია, რომელსაც საფუძველი სწორედ უხმო პერიოდში ჩაეყარა და შემდგომ ისევ, მოგვიანებით, საბჭოთა საქართველოში 50-იანი წლების დასასრულსა და 60-80-იან წლებში იჩინა თავი. ეს ორივე ისტორიული ფრაგმენტი როგორც კინოს, ასევე ქვეყნის ცხოვრებაში განვითა-

⁹ ანდრე ბაზენი — ფრანგი კინოკრიტიკოსი, თეორეტიკოსი, მრავალი თეორიულ-ანალიტიკური ნაშრომის ავტორი კინოს შესახებ (1918-1958).

რების მეტად რთულ და შინაგანი წინააღმდეგობებით სავსე პერიოდს წარმოადგენს.

XX საუკუნის 20-იან და 60-80-იან წლებში, აქტუალური ხდება საზოგადოების ყოფასა და ცნობიერებაში მომხდარ ცვლილებებთან დაკავშირებული ტენდენციები. კინო სრულიად ახალი რაკურსით აკვირდება და იკვლევს პიროვნებას.

აღნიშნულ პერიოდებში გადაღებული ფილმების გავლენა კინოპროცესებზე ვრცელი, ხანგრძლივი და თანმიმდევრული ხასიათის მატარებელი იყო. კინემატოგრაფისტთა წინაშე გაჩნდა პრინციპულად ახალი მოთხოვნები — ხელოვნების ამ დარგს ადამიანისადმი და მისი შინაგანი სამყაროსადმი „მეტი ინტერესი“ უნდა გამოემჟღავნებინა.

ადამიანის შინაგანი სამყაროს ეკრანზე ასახვის მცდელობამ იმოქმედა პოეტიკაზე, ხელოვნების მხატვრულ ენაზე, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“. 20-იან წლებში, ეს იყო პოეტური ენის დამკვიდრების მხოლოდ პირველი მცდელობა, რამაც მოგვიანებით 60-80-იან წლებში, კინოს განვითარების შემდგომი ეტაპის თავისებური მახასიათებლით განხილვის საშუალება წარმოქმნა.

თუ 20-იანი წლების საბჭოთა პოეტური კინოს თემატიკა აშკარა „რევოლუციური პროგრესული მოვლენების“ მხარდამჭერად და ზოგადად მუშათა კლასის იდეების ამსახველად გვევლინება, 60-80-იანი წლების ხელოვნებაში აღინიშნება ინტერესთა განსხვავებული სივრცე — სურვილი და სწრაფვა, შეესწავლათ ცალკეული ადამიანის შინაგანი ცხოვრება, ჩაღრმავებოდნენ პიროვნების სულიერ სამყაროს — თუმცა, კვლევა ძირითადად XX საუკუნის პირველ ნახევარს უფრო მეტად მოიცავს. ამისთვის საჭირო გახდა კინოენის ჯერ კიდევ უცნობი შესაძლებლობების ამოქმედება, რომლებიც სულიერების უხილავ სფეროებში ჩახედვის საშუალებას იძლეოდა.

XX საუკუნის 60-იანი წლების დასაწყისისთვის, ახლად შექმნილ სოციალკულტურულ რეალობაში, განსაკუთრებით საავტორო ხედვების მიმართულებით გამახვილდა ყურადღება. ამ პერიოდში, ფილმის სახვით გადაწყვეტაში, რეალობის პოეტური ასახვის საშუალებები ამდიდრებენ კინოს სახვით ენას. ამ მიმართულებით

მიმდინარეობს ყველაზე ნაყოფიერი ძიებები და ტარდება მრავალი ექსპერიმენტი.

XX საუკუნის 60-იანი-80-იანი წლების პერიოდში, ადამიანის შინაგანი ბუნების კვლევაზე ორიენტირებული შემოქმედებითი მიმდინარეობები სხვადასხვა მხატვრული დინების თანახმად ვითარდება, რომლებიც პირობითად შეიძლება დოკუმენტალიზმისა და პოეტური ტრადიციების მიხედვით დავაჯგუფოთ.

XX საუკუნის 60-იანი წლების შუა პერიოდში, საბჭოთა კავშირში საბოლოოდ ჩამოყალიბდა სახელმწიფო პოლიტიკის არც თუ პრიორიტეტული დამოკიდებულება კინოსადმი, რამაც მკვეთრად იმოქმედა დარგის განვითარების პროცესებზე. არაკომპეტენტურობას, იდეოლოგიას არ შეეძლო, არ გამოეწვია შემოქმედთა მიერ რეალობის გადაფასების მცდელობები.

შემოქმედსა და ხელისუფლებას შორის ურთიერთობის მორიგი დაძაბვის მიზეზად იქცა თავად სახელმწიფოს პირველი პირის განხორციელებული დიქტატი მარლენ ხუციევის (ხუციშვილი) ფილმზე „ილიჩის საგუშაგო“ (ფილმში შეიცვალა მთელი რიგი ეპიზოდები და ეკრანზე ის შეცვლილი სათაურით — „მე ოცი წლის ვარ“ გამოვიდა).

მოგვიანებით, მსგავსი ცენზურა გაიარეს ანდრეი ტარკოვსკის „ანდრეი რუბლიოვმა“ და ოთარ იოსელიანის „პასტორალმა“.

კინოხელოვნებისადმი იდეოლოგიური მოთხოვნები ჰქონდათ, ბუნებრივია, ხელისუფლების სათავეში მოსულ სხვა ლიდერებსაც.

სწორედ ეს ვითარება დაედო საფუძვლად კინოპროცესის შემდგომი განვითარების „გაორებულ ხასიათს“.

XX საუკუნის 70-იან წლებში, მნიშვნელოვნად იზრდება ისეთი „პროფესიულად აწყობილი“ ფილმების მოცულობა, რომლებიც პირდაპირ მოუთხრობდნენ მაყურებელს ხელმძღვანელობის მნიშვნელოვან პოლიტიკურ გადაწყვეტილებებს.

მეორე მხრივ, რიგ შემოქმედთა ფილმებში, რომლებიც მიძღვნილი იყო რეალური, კონკრეტული ადამიანური პრობლემებისადმი, ქრება „დათბობის“ რომანტიკული განწყობა, შემოქმედება მეტ დრამატულ თემატურ ჟღერადობას იძენს, აქტიურდება თხრობა იგავის ალეგორიებით. პოეტური კინოს თხრობითი ინსტრუმენტები — მეტაფორა და სიმბოლო ამ ეპოქის რეჟისორთა ფილმების ძირი-

თად კონცეფციად და მხატვრულ ტენდენციად ყალიბდება.

ამ პროცესების გააქტიურებამ 80-იან წლებში იმდენად აშკარა ხასიათი მიიღო, რომ ხელისუფლებამ აკრძალვათა ადმინისტრაციული სისტემა აამოქმედა, რომელმაც გამანადგურებლად იმოქმედა ბევრი ხელოვანის ნაწარმოების ბედზე და შემოქმედებით ბიოგრაფიაზეც.

დღეს, ამ პერიოდის სრული ანალიზისას, არ შეიძლება მხედველობიდან გამოგვრჩეს 90-იანი წლების შოკური, რეალიზმის ფაზაში გააზრებული ფილმების ტალღა. გარკვეულწილად, ეს იყო რეაქცია აკრძალვების სისტემაზე, რომელმაც XX საუკუნის 80-იანი წლების შუა ხანებში პიკს მიაღწია და ქვეყანაში მომხდარ ცვლილებებთან ერთად, კინემატოგრაფშიც აისახა.

დღეს სრულფასოვნად შეგვიძლია ვიმსჯელოთ 20-იან წლებში დაწყებულ და 60-80-იან წლებში განახლებულ მოვლენაზე კინემატოგრაფში — პოეტური ენის ევოლუციის ისტორიული ეტაპების არსებობის შესახებ, რომელსაც არა მხოლოდ ტექნიკურმა, არამედ სახელმწიფოში მიმდინარე პოლიტიკურმა, სოციალურმა, ეროვნულმა და სხვა პროცესებმა შეუწყო ხელი.

ცხადია, XX საუკუნის 20-იანი წლების ფილმების მთავარი მახასიათებელი ახალი რევოლუციური პოეტიკის დამუშავებაა და ამ ჭრილში მოცემული ადამიანის ფორმირება ახალ გარემოში (რევოლუცია, ომი, შიმშილი). მართალია, აქ წამყვან მოტივად გარემო რჩება, მაგრამ აშკარაა მასალის ლირიკული დამუშავების მცდელობები. კინოს თემატიკა უახლოვდება ინდივიდს, ადამიანს, მაგრამ ის უფრო სოციუმისთვის დამახასიათებელი, ტიპური და არა ინდივიდის პიროვნული თვისებების მატარებელია. 50-იანი წლების შუა ხანებში მომხდარი მოვლენები საფუძველს ჩაუყრის საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლებას, საზოგადოების სულიერ გათავისუფლებას იდეოლოგიური და ეპოქალური კლიშეებისაგან, მაქსიმალურად გაზრდის და მიმართავს ხელოვნების ინტერესს ინდივიდისადმი.

60-დან 80-იან წლებამდე პერიოდში, მრავალი პრინციპული აღმოჩენა მოხდა. ამ პროცესმა გავლენა იქონია შემოქმედებით ძიებებზე, რის შედეგადაც, კინოენის მხატვრული სისტემაც კი შეიცვალა.

იმისათვის, რომ გესმოდეს თანამოსაუბრის, აუცილებელია იცოდე მისი ენა. თუ სიმფონიური მუსიკის აღქმას სათანადო ცოდნა და განათლება სჭირდება, ფილმის გასაგებად რაიმე განსაკუთრებული „კინოენის“ კვლევა შეიძლება სირთულეების ძიებად ჩაგვეთვალოს, იქ, სადაც ეს სირთულეები თითქმის არ არსებობს, სადაც ყველაფერი ისედაც მარტივი და აშკარაა.

ფილმი, თუნდაც ქრონიკა — ცხოვრების მოდელი და თავად ცხოვრებაა. რა „ენაზე“, ¹⁰ ან რა „განსაკუთრებულ ხედვაზე“ შეიძლება იყოს საუბარი?! აღქმის ფორმულა მარტივია — უყურე და გაიგებ. ადამიანს არ სჭირდება საკუთარი საარსებო გარემოს — შენობების, ხეების, ქუჩების, გამვლელების შესწავლა. არის პრინციპული სხვაობა ფანჯარაში და ეკრანზე დანახულ გამოსახულებებს შორის? რით განსხვავდება ერთმანეთისაგან მხატვრული ფილმები და ქრონიკა? — ამ და მსგავს თემებზე მსჯელობდა „დიადი მუნჯის“ ¹¹ ეპოქის პერიოდული პრესა. სხვაობა კი მათ შორის მხოლოდ ერთია — ფანჯრიდან ქუჩაში ყურება ქრონიკაა, სხვის ფანჯარაში ჩუმი თვალთვალი კი — მხატვრული ფილმი.

აქაც იბადება კითხვა. რამდენად კარგად ვხედავთ იმას, რასაც ვუცქერთ? რაიმეს ჭვრეტა და დანახვა ხომ ერთმანეთისაგან განსხვავებული ცნებებია.

პლატონმა თავის დიალოგში „კრატილუსი“, ხედვა განსაზღვრა როგორც ადამიანის ცხოველისაგან განმასხვავებელი არსებითი ნიშანი, რომელიც მხოლოდ მხედველობით არ შემოიფარგლება: ხედვა ადამიანს ჭეშმარიტების შეცნობისაკენ უხსნის გზას მაშინ, როდესაც მხედველობა რეალობაზე მხოლოდ ილუზორულ შთაბეჭდილებას ქმნის.

სწორედ ხელოვნება და კერძოდ, კინოხელოვნება აძლევს საშუალებას ადამიანს შეიძინოს ღრმა, ხედვის შესაბამისი მხედველობა. განსაკუთრებულ შესწავლას მოითხოვს საკითხი, თუ რო-

¹⁰ Williams, Leanne M.; Belinda J. Liddell; Andrew H. Kemp; Richard A. Bryant; Russell A. Meares; Anthony S. Peduto; Evian Gordon. - Haxby J. V., Hoffman E. A., Gobbini M. I. - თეორეტიკოსები, რომელთა ნაშრომებიც აღნიშნულ თემას, კერძოდ, აღქმის სუბლიმირებულ და ბუნებრივ სისტემებს განიხილავს.

¹¹ „დიადი მუნჯი“ - ასე უწოდეს უხმო კინოს ეპოქას, სმის მოსვლის შემდეგ კინოში. ეს სახელწოდება ასოციაციით უკავშირდება კინოს განვითარების პირველ ოცნსეულს.

გორ შეესაბამება ცხოვრება ეკრანზე ყოფით რეალობას და ყოველდღიურ რუტინას, რომელსაც ფანჯრიდან ვადევნებთ თვალს.

კინემატოგრაფიული ამბავი, რეჟისორის ჩანაფიქრისა და იდეის თანახმად, ვითარდება მაშინ, როდესაც რეალურ გარემოში მოვლენები „მისი უდიდებულესობა შემთხვევის“ სურვილს ემორჩილება. მოვლენები ცხოვრებაში ერთი მეორისაგან გამომდინარეობს, ანუ ისინი მიზეზ-შედეგობრივ კავშირს მიჰყვებიან ისევე, როგორც ცხოვრებაში.

თუ გავითვალისწინებთ კინოს ფოტოგრაფიულ ბუნებას, ის მარტივ კიბერნეტიკულ ფორმულას მოგვაგონებს: თუ „ჩასუნთქვისას“ რეალური სამყარო გვაქვს, „ამოსუნთქვისას“ მხატვრის მიერ შექმნილ სამყაროს ვიღებთ. სამყაროს, რომელიც, მართალია, რეალურის ხატად და სახედ არის შექმნილი, მაგრამ მაინც შემოქმედის ფანტაზიის ნაყოფი და მის ცნობიერებაში გაჩენილ მოვლენათა განვითარების ერთადერთი ვარიანტია.

მაშ ასე, ჩანაფიქრის ამა თუ იმ სახით რეალიზაცია ხელოვანის არჩევანია — ერთი შესაძლო ვარიანტის მიღება და სხვა ვარიანტების უარყოფა. შეიძლება ითქვას, სწორედ ეს უღევს საფუძვლად პოეტურ კინოს.

გარკვეულ ეტაპზე, სიტყვა „არჩევანის“ აღქმა განუყოფლად უკავშირდება სიტყვას — „თავისუფლება“. ამ სიტყვების მონაცვლეობით ჩვენ წინაშე დგება როგორც ცხოვრების, ისევე მაღალი ხელოვნების ორი ძირითადი პრინციპი: „არჩევანის თავისუფლება“ და „თავისუფლების არჩევანი“. ეს სწორედ ის თავისუფლება და არჩევანია, რომლებიც კავშირშია გარემოსთან და საზოგადოების მოწყობასთან.

არჩევანის არარსებობა, ქცევისა და მოვლენების წინასწარ განსაზღვრული ნორმები თავისუფლებად ვერ ჩაითვლება. მაგალითად, არც გადმოგდებული ქვაა თავისუფალი და არც დაგორებული ბურთი. მათი ტრაექტორია, სიჩქარე, ინერცია მკაცრად ექვემდებარება მექანიკის კანონებს, ხოლო მათი მოძრაობა ბოლო წერტილამდე გათვლილია.

ლუის ბუნიუელის¹² ფილმის „ოქროს საუკუნე“ მოქმედი გმირი თვითმკვლელობის ეპიზოდში ვარდება არა დაბლა — იატაკზე, არამედ ზევით — ჭერზე. რეჟისორმა ამ კადრით, მსოფლიო მიზიდულობის კანონში მხატვრულ-ალტერნატიული ცვლილება შეიტანა. მის პერსონაჟს შეუძლია დაეცეს ყველგან, სადაც მოესურვება. რეჟისორიც, თითქოს გრავიტაციის და სხვა კანონების უგულებელყოფით (სინამდვილის უარყოფითაც), ნებისმიერი მიმართულების არჩევანში თავისუფალია.

თენგიზ აბულაძის ფილმში „მონანიება“, მდიდრული, თეთრი საკონცერტო როიალი დარბაზის ნაცვლად გავერანებულ ბალში, ცოცხალი თემიდას ფონზე დგას. შეიძლება ამ ეპიზოდის ესთეტიკა, ერთი შეხედვით, „თეთრი ტელეფონების კინოს“ ესთეტიკას მოგვაგონებს, მაგრამ ეს რეჟისორის სუბიექტური, სამყაროს მისეულ ხედვასა და თავისუფლების არჩევანზე დაფუძნებული გადაწყვეტილებებია.

კინოხელოვნება მრავალი წარმოსახვითი ვარიანტიდან ერთის და ზუსტის შერჩევით, რეალობის გაცდის საშუალებას გვაძლევს. სწორედ ამიტომ, კინოენის ელემენტებად შეიძლება გამოვიყენოთ ყველაფერი, რისი გაკეთებაც მინიმუმ ორი გზით მაინც არის შესაძლებელი. რეჟისორმა უნდა აირჩიოს ესა თუ ის მხატვრული გადაწყვეტა, მაყურებელი კი მიღებული ვერსიის სისწორეში უნდა გაერკვეს.

ყოველ დიდ კინემატოგრაფისტს აქვს საკუთარი „რჩეული“ თემა და სახე, რომელთა გამოყენებით, იგი საკუთარ ნაწარმოებში ახდენს რეალობის ანალიზს.

მაგალითად, ანდრეი ტარკოვსკის¹³ შემოქმედებაში, ეს თხრობის განსაკუთრებული რიტმითა და სივრცის რთული ორგანიზებით გამოიხატება. ფედერიკო ფელინისთან ძირითადია მუსიკა და გამოსახულებითი დომინანტი, რომლითაც ის მაქსიმალურად წარმოაჩენს გმირების შინაგან სამყაროს.

¹² ლუის ბუნიუელი - სიურრეალიზმის ფუძემდებელი კინოში, ესპანელი კინორეჟისორი. სიურრეალისტთა კინომანიფესტის „ანდალუსიური ძაღლი“ ავტორი სალვადორ დალისთან ერთად (1900-1983).

¹³ ანდრეი ტარკოვსკი - რუსი რეჟისორი, სცენარისტი, პოეტური კინოს ერთ-ერთი ცნობილი წარმომადგენელი (1932-1986).

ინგმარ ბერგმანი ამ ფუნქციებს მსახიობს აკისრებს, ადამიანს, რომლის სხეულშიც ცხოვრობს, განიცდის და რომლის პერსონაჟიც რთული ცხოვრებისეული კოლიზიებიდან ეძებს გამოსავალს.

ყოველი შემოქმედი, (ხელოვნების დარგისაგან დამოუკიდებლად), აგროვებს უამრავ, საკუთარ თუ სხვის ცხოვრებისეულ მოვლენას (ფაქტს), შთაბეჭდილებას, ესთეტიკურად აფასებს მათ და არჩევს მასალას, მოტივს აუცილებელს, ნაწარმოების შესაქმნელად.

როგორც აღინიშნა, ოდესღაც, კინემატოგრაფის გარიჟრაჟზე, კინოს „ღიად მუნჯს“ უწოდებდნენ, რაც საკმაოდ ზუსტი განსაზღვრებაა. „მუნჯი“ არ ნიშნავს მხოლოდ მდუმარეს, ან თუნდაც მოლაპარაკეს, უხმო ის არის, ვისაც სურს კომუნიკაცია, ვინც საუბრობს ჟესტებითა და მიმიკით. კინემატოგრაფი საუბრობს მის ხელთ არსებული ყველა საშუალებით და სურს, რომ მისი ესმოდეთ. ჩვენ არ აღვიქვამთ ფილმის სათქმელს იმის გამო, რომ ვიცით კინოენა, ჩვენ ახსნას ვეძებთ და ეპოულობთ კინოენაში, ვინაიდან გვესმის ფილმის.

ზოგადი განმარტებით, ენა ნიშანთა მთელი სისტემაა, რომელიც ემსახურება ადამიანთა შორის ურთიერთობას, აზროვნებასა და თვითგამოხატვას. ენის მეშვეობით ხორციელდება სამყაროს შეცნობა. ენა ინფორმაციის დაცვისა და მისი გადაცემის სპეციფიკური სოციალური საშუალებაა.

რა არის კინოენა? პირველად ტერმინი „კინოენა“ დაამკვიდრა სერგეი ეიზენშტეინიმ,¹⁴ მონტაჟის თეორიაზე მუშაობისას, ხედის სიღრმის და სხვადასხვა მხატვრული კომპონენტის გააზრების პროცესში.

როგორც ტერმინი, ის შემდეგნაირად შეიძლება განვსაზღვროთ და ჩამოვაყალიბოთ: კინოენა არის მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებების ჯამი და ურთიერთკავშირი, რომელთა მეშვეობით, რეჟისორი გადმოგვცემს საკუთარ ჩანაფიქრს. მაგრამ ამგვარი განსაზღვრება არც ისე ზუსტია, რადგან ის შეიძლება განიმარტოს, როგორც ეკრანული სახიერების სპეციფიკა, ან როგორც

¹⁴ სერგეი ეიზენშტეინი - რუსული საბჭოთა კინოს რეჟორმატორი, თეორეტიკოსი, რეჟისორი, მხატვარი, სცენარისტი, მონტაჟის თეორიის ფუძემდებელი, „ჩაპენოსანი პოტიომკინის“ ავტორი (1898-1948).

ერთგვარი ვიზუალურ-სახიერი კოდი, ან თუნდაც, როგორც ლინგვისტურ-სემანტიკურ ერთეულთა სისტემა, რომელზეც განაწილებულია ეკრანული გამოსახულება.

სწორედ ამ განსაზღვრებებს ეფუძნება კამათი კინოენის თეორიული გააზრების შესახებ. ბუნებრივია, არ არის აუცილებელი ვეძებოთ უზუსტობები ამ განმარტებებში. ყოველ მათგანს სამეცნიერო დასაბუთება გააჩნია, მაგრამ პრობლემა მათი გაგების სხვადასხვაგვარობაზე, მიდგომასა და დონეზეა დამოკიდებული.

დროთა განმავლობაში, კინოთეორიის დარგში მოვიდნენ ესთეტიკის, ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიის, ლინგვისტიკის, ხელოვნების ისტორიკოსთა წრეებიდან გამოსული თეორეტიკოს კინომცოდნეთა ჯგუფები, მასობრივი კომუნიკაციებისა და ინფორმატიკის სპეციალისტები. ამ პროცესმა გაამდიდრა თეორიული აზრი. მუშაობის შედეგად კი წარმოიქმნა კინოენის ის განმარტება, რომელიც დღეს გავავანია.

შეიძლება ითქვას, რომ კინოენის შესაძლებლობები სცდება ეკრანზე მოცემული სრული გამოსახულების ჩარჩოებს, მთელი მასალისა და კინემატოგრაფიული სახიერი აზროვნების ყველა ფორმის ჩათვლით.

მუხჯი კინოს პერიოდში, კინოენის შინაარსს ადარებდნენ კლასიკური ხელოვნების დარგებს: თეატრს, ლიტერატურას, ფერწერას, ეძებდნენ ანალოგებს მათ შორის. კინოს ისტორიაში ეს შედარებით მოკლე პერიოდი იყო. მხატვრულ-ტექნიკური საშუალებების შესწავლითა და გააზრებით, რომლებმაც კინემატოგრაფს „თვითშემეცნების“ საშუალება მისცა, ამ „მოძველებულმა“ შეხედულებებმა ადგილი სწრაფად დაუთმო უფრო თამამ პოზიციებს.

დღეს აშკარად ვხედავთ, რომ ხელოვნების დარგებიდან არც ერთი არ გადმოსცემს სახიერ აზრს იმდენად ღრმად, როგორც კინო. არც ერთ მათგანს არ შეუძლია ისე ფართოდ გახსნას რეალურ მოვლენათა არსი, რეალურ პიროვნებათა თუ მოგონილ გმირთა ფსიქოლოგია და სულის უფაქიზესი მოძრაობანი, როგორც კინო-ხელოვნებას.

ბევრი სპეციალისტი, 20-იანი წლების თეორეტიკოსების მსგავსად, ცდილობს გაიაზროს კინოენის არსი ლინგვისტიკური ანალოგიების მიხედვით, მაგრამ მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს

ისიც, რომ ჩვეულებრივი სასაუბრო ენა და სპეციფიკური ლიტერატურული ენა — ასევე ორი სხვადასხვა საგანია. ასეთი მიდგომისათვის კი აუცილებელია გამოვძებნოთ და გამოვიყენოთ როგორც კინოენისათვის, ასევე სასაუბრო ენისათვის დამახასიათებელი ელემენტები.

ამ ორი ცნების შედარებისას, ენის აღქმასა და მის დახასიათებას შორის, აუცილებლად აღმოჩნდება მსგავსებაც და ზოგიერთი განსხვავებაც.

ისევე, როგორც ლიტერატურულ სასაუბრო ენას, კინემატოგრაფსაც ახასიათებს ტროპების გამოყენება, ანუ ცნების პირველადი მნიშვნელობის ისეთი შეცვლა, როდესაც ხდება სხვა მნიშვნელობის „გამდიდრება“. მთავარია, მაყურებელმა შეძლოს „მნიშვნელობის გამდიდრების“ ანუ იმ ახალი აზრის დანახვა, რომელიც ჩნდება კინოენაში ცნების „გარდასახვის“ მეშვეობით. ამ თვალსაზრისით, კინოენის ექსპრესიის საკითხში დიდ როლს ასრულებს მეტაფორა. ეს ის ინსტრუმენტი, რომელიც პოეტური კინოს არსს აყალიბებს.

არისტოტელეს¹⁵ დროიდან, მეტაფორის „საიდუმლო“¹⁶ უდიდეს მოაზროვნეთა ყურადღებას იპყრობდა. მეტაფორაზე მსჯელობდნენ არა მხოლოდ მეცნიერები, არამედ შემოქმედნიც — მწერლები, პოეტები, მხატვრები, კინემატოგრაფისტები. არ არსებობს კრიტიკოსი, რომელსაც საკუთარი აზრი არ გააჩნია მეტაფორის ბუნებასა და ესთეტიკურ ღირებულებაზე. მეტაფორის შესწავლა ტრადიციული პროცესია, ის ინტენსიური, ფართო ცნება ხდება და ცოდნის სულ უფრო მეტ, სხვადასხვა სფეროს იკავებს.

მეტაფორით დაინტერესებამ ხელი შეუწყო სამეცნიერო აზრის მიმდინარეობათა ურთიერთქმედებას, მათ იდეურ კონსოლიდაციას, რისი შედეგიც კოგნიტური მეცნიერების ფორმირება გახდა, რომელიც, თავის მხრივ, ადამიანის ცნობიერების სხვადასხვა მიმართულებას სწავლობს.

¹⁵ არისტოტელეს თეორიულმა ხედვამ მეტაფორას განსხვავებული აზრი და მნიშვნელობა შესძინა, ამიტომაც დღემდე, მისი მოძღვრების მიხედვით, არ შეიძლება მეტაფორის ერთ-მნიშვნელობაზე მსჯელობა, თუ ის ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სხვადასხვა საშუალებას გვაძლევს. რ. კვარაცხელია.

¹⁶ *Лакофџ Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живѐм. - М.: Едиториал УРСС, 2004* *Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлѐт и падение метафоры. / пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Колomoец, В. Кашаев - М.: Прогресс-Традиция.*

მეტაფორული შემოქმედების აქტი მრავალი სემანტიკური ახსნის საფუძველში დევს. ესენია: ახალი მნიშვნელობების წარმოშობა და მათი ნიუანსები, სინონიმური საშუალებების ევოლუცია, პოლისემიის შექმნა და ემოციურ-ექსპრესიული აზროვნების განვითარება.

მეტაფორის გარეშე არ იარსებებდა „უხილავ სამყაროთა“ (ადამიანის შინაგანი ბუნება) სივრცეები, მეორად პრედიკატთა¹⁷ ზონები, ანუ არ იარსებებდა აბსტრაქტულ ცნებათა დამახასიათებელი პრედიკატები.

ნიშანდობლივია, მაგრამ ფაქტია, რომ მეტაფორა ჩნდება მხოლოდ ემოციური ზემოქმედების აუცილებლობის შემთხვევაში, ასე რომ, შეუძლებელია მისი აღმოჩენა სხვადასხვა კანონში, ბრძანებაში, წესდებაში, აკრძალვაში, რეზოლუციაში, სხვადასხვა მოთხოვნაში, საწესდებო ტექსტში და სხვ. სამაგიეროდ, იოლად აღმოვაჩენთ მას ბავშვის მეტყველებაში.

მეტაფორა ვერ წარმოიქმნება იქ, სადაც აზრი არ არის თავისუფალი, სადაც არ შეიძლება გამოყენებული იყოს ხატოვანი, პოეტური ენა, სადაც აზროვნების რაციონალური პრინციპი ირაციონალურს არსებობის ადგილს არ უტოვებს; ბავშვობის ასაკში ადამიანი თავისუფალია ამისგან. მისი მსოფლმხედველობა ემყარება გრძნობას, ემოციას, რწმენას, ინტუიციას. ამიტომაც, უნებურად წარმოქმნილი მეტაფორაც ხშირია მათ საუბარში.

მხატვრული სახის შექმნისას, მეტაფორა გონების მიერ აღქმად აზრს წარმოშობს. მეტაფორა ფარული შედარებაა, შეუმჩნეველი მითითება მსგავსებაზე, ან აზრის გადატანა ერთი ობიექტიდან მეორეზე. მეტაფორის შესწავლა საშუალებას გვაძლევს ვიხილოთ საწყისი, საიდანაც იხადება აზრის მნიშვნელობა. მეტაფორას მოქმედების საკუთარი მექანიზმი გააჩნია. ამ მექანიზმს მივყავართ აზრის კონვენციონალიზაციისკენ. ამით განისაზღვრება მეტაფორის როლი აზრის წარმოქმნის განვითარებაში.

მაშ ასე, რასაც ეკრანზე ვხედავთ, ყველაფერს და თითქმის ყოველთვის გააჩნია დამატებითი მნიშვნელობა, რომელიც მაყურებელს მხოლოდ ფიქრის შემდეგ „გაეხსნება“.

¹⁷ პრედიკატები - სიტყვები, რომლებიც შეგრძნებებზეა დამყარებული - ზედსართავები, ზმნები.

ჯერ კიდევ უხმო კინოს ეპოქაში, (თუმცა არც ისე ხშირად) იყენებდნენ სახვით, ილუსტრირებულ მეტაფორებს.

1920 წლის იტალიურ სალონურ მელოდრამაში „გველი“, მთავარი პერსონაჟი ქალი, იმ პერიოდის „დივა“ ფრანჩესკა ბერტინის¹⁸ შესრულებით, მორიგ მსხვერპლს აცდუნებს. შინაარსის ამსახველ კადრებს მეტაფორული დატვირთვის კადრები ენაცვლება, სადაც გველი ზღვის გოჭს ახრჩობს, ან კადრები, რომლებშიც ქალაქელთა ბრბო ცხვრების ფარას იყო შედარებული. ასეთი მეტაფორები კინოაზროვნების მონტაჟურ სტილს ქმნის.

მხოლოდ რეჟისორებმა, რომელთაც საკუთარი ფილმი გაიაზრეს, როგორც ცალკეულ გამოსახულებათა ჯაჭვი, შეძლეს ერთიანობის რღვევის გარეშე განეხორციელებინათ მთავარი მოტივიდან გადასვლა და ეკრანზე ეჩვენებინათ გველი, ან ზღვის გოჭი, რომლებსაც კონკრეტულ ამბავთან, ერთი შეხედვით, არაფერი აკავშირებთ.

კინოენის ფორმირების ისტორიას თუ გავიხსენებთ, ადვილად შევამჩნევთ, რომ კინემატოგრაფი გამოხატვის საშუალებათა, განზოგადების ხერხების მუდმივ ძიებაშია.

თანამედროვე კინემატოგრაფიულ მეტაფორულ სტრუქტურაში, ფრანგი თეორეტიკოსის, მარსელ მარტენის¹⁹ მოსაზრებების თანახმად, სამი ძირითადი კატეგორია გამოიყოფა: პლასტიკური — მეტაფორული გრადაციის მაქსიმალურად დაბალი დონე, დრამატული — შედარებით მაღალი დონე და იდეოლოგიური, რომელიც ნაწარმოების მსოფლმხედველობას ასახავს.

ამ და სხვა მეტაფორული კატეგორიების, მეტაფორული მოვლენების თეორიული გააზრება, რომლებიც განხილულია მარტენის ნაშრომში, ასევე მეტაფორის სხვა, მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფიული ენისთვის ორგანული მახასიათებლები და XX საუკუნის 20-იან წლებში ჩამოყალიბებული, 60-80-იან წლებში მოცემული მათი სახეცვლილებანი, ნაშრომში მოგვიანებით იქნება განხილული.

¹⁸ ფრანჩესკა ბერტინი - ადრეული პერიოდის კინოს ცნობილი იტალიელი მსახიობი ქალი.

¹⁹ მარსელ მარტენი - ფრანგი თეორეტიკოსი, კრიტიკოსი, კინოპრესის საერთაშორისო ფედერაციის საპატიო პრეზიდენტი (1926-2016).

პოეტური კინოს მახასიათებლები

თითქოს მარტივია პროზაული ნაწარმოების განსხვავება ლირიკულისაგან, ლექსისაგან. საკმარისია, ყურადღება მივაქციოთ მათ განსხვავებულ ფორმებს. თუმცა ასე უბრალოდ, „თვალის ზომით“ ამის გაკეთება ყოველთვის არ არის შესაძლებელი. პროზასა და პოეზიას შორის განსხვავება უფრო სიღრმისეულია.

ლექსის ფორმა, თავისთავად, სულაც არ წარმოადგენს პოეტური ნაწარმოების ნიშანს. არსებობს მრავალი მაგალითი, როდესაც პროზაული ნაწარმოებები დაიწერა ლექსის ფორმით, მაგრამ ამის გამო, ისინი ლექსებად არ იქცნენ.

არსებობს საკმარისი რაოდენობის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებიც მოთხრობის, რომანის და ა. შ. ფორმით შეიქმნა. ცხადია იმისათვის, რომ გავიგოთ, რა არის ჩვენ წინაშე, ლექსი თუ პროზაული ნაწარმოები. უნდა გვესმოდეს, რომ მათ შორის განსხვავება სიღრმისეულია.

ლიტერატურის თეორიის საფუძვლებიდან ვიცით, რომ პოეზია არის ტექსტის განსაკუთრებული ორგანიზაცია, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სვეტებად ჩაწერა. თუმცაღა, ნებისმიერი მეტ-ნაკლებად წიგნიერი ადამიანი გეტყვით, რომ პოეზიისათვის აგრეთვე დამახასიათებელია სახეთა სიმბოლურობაც და, ხშირად, ლირიკული გმირის „მე“-ს და თავად ავტორის „მე“-ს უფრო ინტიმური ერთიანობაც. პოეტური ფორმების უმეტესობისათვის ასევე დამახასიათებელია რითმა. ერთი სიტყვით, პროზისაგან პოეზიის განსხვავებას ტექსტურ, ლიტერატურულ ვერსიაში პრაქტიკულად ნებისმიერი წერა-კითხვის მცოდნე ადამიანი შეძლებს. მაგრამ რა არის პოეზია კინემატოგრაფში? როგორ საზღვრავდნენ და საზღვრავენ პოეტურ კინოს რეჟისორები, სცენარისტები და თეორეტიკოსები? რა არის დამახასიათებელი პოეტური კინემატოგრაფისთვის და რით განსხვავდება ის პროზაულისაგან?

ხელოვნება სამ სახეობად იყოფა: სივრცითი (ფერწერა, გრაფიკა, არქიტექტურა, სკულპტურა), დროითი (ლიტერატურა, მუსიკა, ცეკვა, პანტომიმა) და სივრცით-დროითი ანუ სინთეზური (თეატრი, კინემატოგრაფი). კინო ფერწერას ემსგავსება სივრცითი შემადგენლით, მუსიკას და ლიტერატურას — დროითი შემადგენლით. ხოლო პოეზიას, მუსიკასა და მხატვრულ პროზას შორის, ერთგვარი შუალედური მდგომარეობა უჭირავს.

პროზის მსგავსად, პოეზიაც წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც აღიქმება სმენით, ან ვიზუალური დემონსტრირებით; მუსიკის მსგავსად, ის რიტმულ, მელოდიურ კომპონენტს შეიცავს. პოეზია, ისევე, როგორც პროზა, შეიძლება იყოს აღწერითი და/ან თხრობითი, ანუ გულისხმობდეს მეტ-ნაკლებად ზუსტ, ილუსტრაციულ და არა თავისუფალ ეკრანიზაციას, მაგრამ შეიძლება აბსტრაქტულობის ხარისხით მუსიკას უახლოვდებოდეს, ანუ ვერ ითარგმნებოდეს შერჩევითი, სივრცითი ხელოვნების ენაზე. ასეთ შემთხვევაში, ის საკმარისად თავისუფალი ვიზუალური (ასოციაციური) რიგით ხასიათდება. იქმნება მეტაფორები, რაც ბუნებრივია ასეთ შემთხვევებში.

პროზაულის და პოეტურის საკითხის ირგვლივ კამათს დიდი ხნის ისტორია აქვს, ლიტერატურაში ის უფრო ადრე გაჩნდა, ვიდრე კინოხელოვნება დაიბადებოდა. პროზისა და პოეზიის თანაფარდობა მკაცრად განსაზღვრული არ არის, ის იცვლება, დროთა განმავლობაში ევოლუციას განიცდის: პოეზია პროზაში აღწევს და პირიქით, პროზა — პოეზიაში. ცხადია, ეს არ გახლავთ თავისთავადი, მექანიკური პროცესი და გამოწვეულია ამა თუ იმ თვისებრივი ცვლილებებით რეალურ ცხოვრებაში, რაც ახალ ამოცანებს აყენებს ხელოვნების წინაშე.

ასე მაგალითად, 30-იან წლებში საბჭოთა კინოში გამოჩნდა პროზაული მიმართულება, რომელმაც მანამდე დომინირებული პოეტური მიმართულება ჩაანაცვლა. ხოლო 50-იანი წლების დამლევსა და 60-იანი წლების დასაწყისში, დიდი შუალედის შემდეგ, კვლავ აღორძინდა პოეტური ფორმები.

ზოგადად, მასალის პოეტური დამუშავების მოთხოვნილება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება მკვეთრი ისტორიული ძვრებისა და მსოფლმხედველობითი ცვლილებების შედეგად. ამ-

გვარი რადიკალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა, რაც გამოწვეული იყო ანტიკური საბერძნეთის მკვიდრთა ცხოვრებაში პოლიტიკური და სოციალური გარდატეხებით.

სოკრატემდელი ბერძნების გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ საფეხურზე, უმეტესად, პოეტური ენის ხარჯზე განხორციელდა („წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწის“ და ა.შ. ხატები). შეიძლება ითქვას, რომ პოეზია სწორედ ცნობიერების ფორმად ჩამოყალიბდა, რომელიც განაპირობებს მსოფლმხედველობის არსობრივ გარდაქმნას. მას შეუძლია უზრუნველყოს გადასვლა მსოფლმხედველობის ერთი საზომიდან მეორეზე ისე, რომ ძველი საზომის ფარგლებში მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების განვითარება არ შეიზღუდოს.

თუ იმ პერიოდში ყურადღება სამყაროსა და მისი ბუნებრივი მოვლენების ირგვლივ გამახვილდა, XX საუკუნის 20-იან წლებსა და შუა ათწლეულებში, ხელოვნების მთავარი მოტივი ადამიანისა და ისტორიის დამოკიდებულება იყო. აშკარაა, რომ ამ პერიოდში სერიოზულმა ისტორიულმა ცვლილებებმა თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სწორედ ეს მოვლენები გახდა პოეზიის მიმართულების დამკვიდრების მიზეზი.

ქართულ კინოშიც, პოეტური სტილის საწყისებს და წინაპირობებს, ისევე როგორც საერთოდ, ისტორიული გამოცდილების მაგალითზე, გარკვეული ნიადაგი და სერიოზული ცვლილებები უძლოდა წინ.

პოეტური სტილი ყველაზე ზოგადი სახით შეიძლება განისაზღვროს, როგორც ნაწარმოებთა ერთობლიობა, რომელიც სახეებისა და გმირების განსაკუთრებული ერთიანი სამყაროს ეფექტს წარმოქმნის. ეს ეფექტი შეიძლება აღმოვაჩინოთ როგორც ცალკე აღებული ნაწარმოების, ისე ნაწარმოებთა მთელი რიგის მხატვრულ სივრცეში. ბუნებრივია, რომ სტილის ცნების კარგად აღსაქმელად, მნიშვნელოვანია ავტორის პიროვნება, ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს მთავარი ორგანიზაციული საწყისი. მაგრამ, ამასთანავე, ავტორის არსებობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არ განსაზღვრავს თავად პოეტურობის ფენომენს. აუცილებელია, აგრეთვე ავტორის ნების გარეშე არსებული „სამყაროს ენობრივი სურათის“ გათვალისწინ-

ნება (ჰანს-გეორგ გადამერის²⁰ თქმით, „ენა, როგორც სამყაროს ონტოლოგიური პორიზონტი“).

უშუალოდ კინოს პოეტიკასთან დაკავშირებით კი უნდა ითქვას, რომ ამა თუ იმ ფილმის მხატვრული სამყარო, ავტორის ხედვის გარდა, რთულად იგივედება მისი ვიზუალური რეპრეზენტაციის მანერასთან, რომელიც „კინოენის“ განსაკუთრებულ ფენომენში გამოიხატება. „კინოენა“, რომლითაც კინემატოგრაფისტები ამა თუ იმ დროს სარგებლობენ, სწორედ იმ „სამყაროს ონტოლოგიურ პორიზონტს“ გამოხატავს.

„პოეტურის“ ცნება, პირველ რიგში, ყალიბდება განსაკუთრებული სივრცით-დროითი რეპრეზენტაციის საფუძველზე. მხატვრული ნაწარმოები, როგორც წესი, ფლობს საკუთარ დროს და სივრცეს, რომელშიც გმირი ცხოვრობს და მოქმედებს. ამგვარად, აშკარაა, რომ ნაწარმოების გმირი რეალურისაგან განსხვავებულ სამყაროში იმყოფება. ეს სამყარო განსაკუთრებულ სივრცით-დროით კონტინუუმს წარმოადგენს, რომელიც მასში წესრიგის, კანონზომიერებების არსებობას ვარაუდობს. მაგალითად, დრო შეიძლება იყოს შექცევადი, ციკლური, დისკრეტული, უძრავი და ნებისმიერი სხვაგვარი, სივრცეს შეიძლება ჰქონდეს „კიდე“, მასში შეიძლება ერთმანეთის გვერდით იყოს აწმყო და წარსული. სივრცე, ისევე, როგორც დრო, არაპირდაპირ გამოიხატება, გმირის ცნობიერებით გარდაქმნილი ან უშუალოდ ავტორისეული „მე“-ს პრიზმაში დანახული. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ის მაყურებლის წინაშე წარდგება გააზრებული და შეფასებული. სწორედ ეს იძლევა საშუალებას, ხილული პეიზაჟი წარმოვიდგინოთ, როგორც „ლირიკული გმირის“ სულის პეიზაჟი, ან ნაწარმოების პირობითი სივრცის გავლით შევქმნათ ზოგადი ტონალობა, მოქმედების ატმოსფერო.

პოეტურ ნაწარმოებში, სივრცისა და დროის განსაკუთრებული თვისებრიობის გარდა, უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს მათი აგებისა და რეპრეზენტაციის ხერხი. პოეტური ნაწარმოები, როგორც წესი, ეყრდნობა მოვლენათა განსაკუთრებულ სიუჟეტურ თანმიმდევრობას, რომელიც განსხვავდება ტრადიციული თხრობითი სტრუქტურისაგან. პოეტური სივრცის განლაგების საფუძველია

²⁰ ჰანს-გეორგ გადამერი - გერმანელი ფილოსოფოსი, ანალიტიკოსი, თეორეტიკოსი, „ფილოსოფიური პერსპექტივის“ ავტორი (1900-2002).

ავტორის ცნობიერება. მასში თავისუფლად მოძრაობს, პარალელურად ვითარდება და ერთმანეთს ეჯვარება მთელი რიგი წარმოდგენები. ამრიგად, მოვლენათა შემადგენელი პროზაული ლოგიკით კი არ ვითარდება, არამედ გარდაიქმნება გმირისა და ავტორის განცდებით, რომლებიც, თავის მხრივ, საწყისს აძლევენ პოეტურ სიუჟეტს. ასე რომ, თუკი პოეტურ ნაწარმოებში სამყარო არაპირდაპირ არის წარმოდგენილი, პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება თავისებურ ათვლის წერტილს, რომლიდანაც იშლება ნაწარმოების მთელი მხატვრული სივრცე.

გარკვეულ პერიოდში, პოეტური სტილის განვითარებამ კინემატოგრაფს სტიმული მისცა სანახაობითი ფორმიდან ჩამოყალიბებულიყო როგორც ხელოვნება. კადრების ასოციაციურ-სიმბოლური აგების, მონტაჟის წყალობით იზრდება ეკრანის გამომსახველობითი უნარი. მიუხედავად იმისა, რომ, მაგალითად, ლ. ესაკიას, ნ. შენგელაიას, ს. დოლიძის, მ. კალატოზიშვილის, მ. ჭიაურელის²¹ კინო მხოლოდ ნაწილობრივ შეიცავდა პოეტური სტილის ნიშნებს.

ვიდრე ქართული პოეტური კინემატოგრაფის პირველ ნაბიჯებზე ვილაპარაკებთ, არ შეიძლება არ ვახსენოთ ალექსანდრე დოვჟენკოს და ძიგა ვერტოვის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებმაც კინოენის განახლება დაისახეს მიზნად. ძიგა ვერტოვის²² სამონტაჟო ნამუშევრები, ვიქტორ შკლოვსკის²³ კინოში „პროზის“ საპირწონედ, პოეტური მეტყველების მაგალითებად მოჰყავდა. თუმცა, პოეტური კინემატოგრაფის განვითარება მხოლოდ მონტაჟის სფეროში ნოვატორების ძიებასთან როდი არის დაკავშირებული. ამის პარალელურად, მის მიმართ ინტერესს იჩენენ „ფსიქოლოგიურ-ყოფითი“ მიმართულების ფილმების ავტორებიც. „ფსიქოლოგიურ-ყოფითი“ (ვ. შკლოვსკის მიხედვით, „პროზაული“) ორიენტირებული იყო პერსონაჟის ფსიქოლოგიის, მისი განცდების, ქცევის და ა. შ. ეკრანულ დამუშავებაზე. ამ ამოცანის გადასაწყვეტად, ასევე შემუშავდა

²¹ ქართველი რეჟისორების ამ თაობამ, მკვეთრად ინდივიდუალური ნიშნით გაიაზრა მეტაფორა, როგორც ხედვით-თხრობითი შემადგენელი, რ. კვარაცხელია.

²² ძიგა ვერტოვი, იგივე დენის კაუფმანი, რუსული საბჭოთა კინოს რეჟორმატორი, დოკუმენტალისტი, „კინოთეალის“ მიმართულების და გაერთიანების დამფუძნებელი.

²³ ვიქტორ შკლოვსკი, რუსი მწერალი, თეორეტიკოსი, ლიტერატურათმცოდნე 1893-1984. იხ. Шкловский В. „О поэзии и прозе в кинематографе“ сборник „Поэтика кино“ М. 1928.

მთელი რიგი ხერხები, რომლებიც საშუალებას იძლეოდა, ასახულიყო პერსონაჟის მოტივების და შინაგანი ზრახვების მოძრაობა, მისი ისეთი მდგომარეობები, როგორებიცაა ძილი, ფანტაზია, შინაგანი მონოლოგი და ა. შ. განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა „მოთამაშე მასალამ“, როგორც მას ფროიდის ერმლერმა²⁴ და ედუარდ იოჰანსონმა²⁵ უწოდეს (გმირის ფსიქოლოგიის ნივთიერი გარემოს მიერ ასახვა). ერთი სიტყვით, იმან, რამაც ასევე შეუწყო ხელი პოეტური სტილის ჩამოყალიბებას.

როგორც ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, პოეტურის განმარტებას მეტად ფართო დიაპაზონი აქვს. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ კინოში „პოეტურობის“ ცნების მრავალი განმარტება არსებობს.

ასე, მაგალითად, პაზოლინის²⁶ მიაჩნდა, რომ „პოეტური კინემატოგრაფის“ ზოგადი მახასიათებელია მასში ე. წ. „არასაკუთრივ-პირდაპირი სუბიექტურობის“²⁷ არსებობა, რაც გამოიხატება სტილის განმსაზღვრელი მთელი რიგი დისკურსული ხერხებით.

ამავე დროს, ანდრეი ტარკოვსკი აღნიშნავდა საკუთარი კონცეფციის განსხვავებას ზოგადი პოეტური კინემატოგრაფის პრინციპებისაგან და მიაჩნდა, რომ პოეტურ კინოს მიეკუთვნება ნაწარმოებები, „რომლებიც თავიანთი გამომსახველობით თამამად შორდებიან იმ ფაქტობრივ კონკრეტულობას, რასაც რეალური ცხოვრება გვაძლევს და, ამასთან ერთად, განამტკიცებენ საკუთარ კონსტრუქციულ მთლიანობას“.²⁸ რეჟისორის აზრით, ეს იწვევს კინემატოგრაფის დაშორებას საკუთარი ონტოლოგიისაგან, რომელიც მისი ფოტოგრაფიული ბუნებით გამოიხატება. ამასთანავე, ამგვარი

²⁴ ფრიდრიხ ერმლერი, ებრაული წარმოშობის საბჭოთა რეჟისორი (1893-1967).

²⁵ ედუარდ იოჰანსონი, საბჭოთა რეჟისორი, სცენარისტი, მსახიობი (1894-1942).

²⁶ პიერ-პაოლო პაზოლინის, დიდი იტალიელი კინორეჟისორის კინომეტაფორის პოეტურობა ხშირად ხდება სხვადასხვა მოსაზრებათა ობიექტი, ვინაიდან სუბიექტივიზმი, რომელიც პაზოლინის შემოქმედების მკვეთრი მახასიათებელია, თავად შინაარსობრივად ორაზროვანია.

²⁷ „არასაკუთრივ-პირდაპირი სუბიექტურობა“ - პიერ-პაოლო პაზოლინის ტერმინი, რომელიც თვლიდა, რომ პოეტური სტილი გამოიხატებოდა მხოლოდ მაყურებლის მიერ შესამჩნევი კამერის მოძრაობით. მისთვის კამერა სტილის ფორმის განმსაზღვრელი საწყისია კინემატოგრაფში.

²⁸ Тарковский А. Архивы, документы, воспоминания. Сост. П. Д. Волкова. М., 2002. გვ. 51.

„თეორიული კონცეფცია“ ახლოს არის ანდრე ბაზენის შეხედულებებთან.

პოეტური პლატფორმა ყველაზე მძაფრად აისახა სერგეი ეიზენშტეინის სტატიაში „საშუალო სამს შორის (1924–1929)“. პოეტური კინოფორმის გაქრობის ფაქტის აღნიშვნისას, ის წერს: „გაქრა ყველაფერი, რაც ეკრანს უწინდებურ პოეტურ მომხიბვლელობას ანიჭებდა, სწორედ ის, რისი გულისთვისაც კინემატოგრაფის წინა თაობა ოფლსა და სისხლს ღვრიდა“.²⁹

იმას, რასაც სერგეი ეიზენშტეინი კინოხელოვნების ყველაზე უფრო ფასეულ მონაპოვრად თვლიდა, სერგეი იუტკევიჩი³⁰ კატეგორიულად უარყოფდა. ყველაფერმა, რაც პოეტურ მიმართულებას ახასიათებდა — მისი სტილისტიკა, მხატვრული საშუალებების სისტემა — სერგეი იუტკევიჩის მაშინდელი მტკიცებით, მხოლოდ ზიანი მოუტანა კინემატოგრაფს.

ცნებები „პოეზია — პროზა“ მრავალმნიშვნელოვანია. ზოგჯერ ისინი ფიგურირებენ, როგორც ლიტერატურული სახეობების — „ლექსი — პროზა“ — აღმნიშვნელები. პოეტური, ჩვეულებრივ, განმარტებულია, როგორც „მშვენიერის“ სინონიმი, ზოგჯერ კი — როგორც „მაღლისა“ და „ამაღლებულის“ ასახვა. შესაბამისად, პროზა აღნიშნავს, ასახავს ყოველდღიურსა და წერილმანს. მიუხედავად ამისა, ორივესათვის ნიშანდობლივია ურთიერთქმედითობის უნარი.

სტატიაში „პოეზია და პროზა კინემატოგრაფში“ (კრებულიდან „კინოს პოეტიკა“) ვიქტორ შკლოვსკი წერს: „პოეზია და პროზა სიტყვიერების ხელოვნებაში ერთმანეთისგან მკვეთრად არიან გამოყოფილი. პროზაული ენის მკვლევრები პროზაულ ნაწარმოებში ხშირად პოულობდნენ რიტმულ მონაკვეთებს, ფრაზის ერთი და იმავე წყობის დაბრუნებას.

შესაძლოა, პოეზია და პროზა მხოლოდ რიტმით არ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან. რაც უფრო დიდხანს ვიკვლევთ ხელოვნების ნაწარმოებს, მით უფრო ღრმად ვწვდებით მისი ნიშნების ძირითად ერთიანობას. ხელოვნების ცალკეული კონსტრუქციული

²⁹ Эйзенштейн М. Избранные произведения в шести томах. М. 1964. т. 2. гл. 324.

³⁰ სერგეი იუტკევიჩი, რუსი საბჭოთა თეატრისა და კინოს რეჟისორი (1904–1985).

მხარეები თვისებრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან, მაგრამ ამ თვისებრიობას რაოდენობრივი დასაბუთება გააჩნია, ასე რომ, ჩვენ შეუმჩნევლად შეგვიძლია ერთი სფეროდან მეორეში გადასვლა...

სიუჟეტის ჩვეულებრივი საფუძველი ფაბულაა, ანუ რომელიღაც კონკრეტული ყოფითი დებულება, მაგრამ ყოფითი დებულება აზრობრივი კონსტრუქციის მხოლოდ ნაწილობრივი შემთხვევაა და ჩვეულებრივი რომანისაგან ჩვენ შეგვიძლია შევექმნათ „საიდუმლოებათა რომანი“ არა ფაბულის შეცვლის გზით, არამედ შესაკრებთა მარტივი გადაადგილებით: მაგალითად, დასასრულის დასაწყისში გადატანით, ან ნაწილების უფრო რთული გადაადგილებით³¹.

საუბარია რეალობის აღქმის, აზროვნების ორ ტიპზე. პროზას ნაკლებად, შეიძლება ითქვას, მინიმალურადაც კი, აქვს მიდრეკილება პირობითობისადმი, როდესაც გამოსახულება რეალობის ადეკვატური ჩანს, ხოლო ავტორი თითქოსდა განზავებულია ამ რეალობაში. პოეტური ხედვა კი განსხვავებული მოვლენაა — პირველ ადგილზე ავტორის თანადასწრება, მისი ხმაა. აქ, დიდი როლი ენიჭება ასოციაციურ კავშირებს, აზროვნება მეტაფორულია, ასოციაციური. თხრობა აგებულია კანონებზე, რომლებიც განსხვავდება პროზაული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი კანონებისაგან. ცხადია, ეს კანონებიც რეალობის კანონების თანაფარდია, მაგრამ ადეკვატურად არ იმეორებს მათ. პოემიას დაუფარავი პირობითობა გააჩნია.

როგორც ავსტრო-ბრიტანელი ფილოსოფოსი, ლუდვიგ ვიტგენშტაინი ამბობდა, პოეტური ენა ის ენაა, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ აზრსა და ბგერას, როგორც მრავალი ფილოსოფოსი და ენათმეცნიერი ამტკიცებს, არამედ აზრსა და გრძნობასაც, თუ ამაში მნიშვნელობით გამოვლენილი „შეკავშირებული“ სახეების ნაკადს ვიგულისხმებთ.

პოეტური ენა (ვიტგენშტაინის მიხედვით), ეს ენობრივი თამაშია, რომლის დანიშნულება სახეების „გამოწვევა“, მათი აღმოცენებაა. მხოლოდ აზრი და ბგერა კი არ არის ერთმანეთის მიმართ

³¹ Шкловский В., „За 60 лет“. 1985. გვ. 35-36.

იკონური, არამედ თავად აზრი ფლობს იკონურობას „სახეთა აღმოცენების“ უნარის წყალობით.

ვიტგენშტაინის თეორიაში, „დანახვა, როგორც“, თვითონ მეცნიერი არ განავრცობს ამ ანალიზს აღქმის სფეროსა და ინტერპრეტაციის პროცესის საზღვრებს გარეთ, რომელიც ცნობილი ნახატის, იხვ-ბოცვრის მაგალითზეა ჩატარებული. მაგრამ ფილოსოფოსი მარკუს პესტერი ნაშრომში „პოეტური მეტაფორის მნიშვნელობა“ შეეცადა, ცნება „დანახვა, როგორც“ გაევრცელებინა პოეტური სახეების ფუნქციონალურობაზე.

კითხვის პროცესის აღწერისას, იგი გვიჩვენებს, რომ პოეტური ენის თეორიისათვის საინტერესო სახეების ტიპი ემთხვევა სახეებს, რომლებიც ხელს უშლიან წაკითხვას, ამახინჯებენ მას, ან მოტივიდან გადახვევას აიძულებენ. ეს, ე.წ. ველური სახეებია, რომლებიც უბრალოდ უცხოა აზრის ქსოვილისთვის. ისინი აქეზებენ მკითხველს, რომელიც ხდება მეოცნებე, მოუწოდებენ მას, თავი დაიმშვიდოს ილუზორული მცდელობით მაგიურად დაეუფლოს ნივთს, სხეულს ან პიროვნებას, რომელიც იქ არ არის. ამ სახეებს კონკრეტულ დასასრულამდე მიჰყავთ პოეტური პროცესი. მნიშვნელობა არა მხოლოდ სქემატურობას იძენს, არამედ საშუალებას გვაძლევს ამოვიკითხოთ ის სახეში, რომლადაც გადაიქცა; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოეტური მნიშვნელობა წარმოსახვის წიაღში იშვა და პოეტური მეტყველების ვერბალური სტრუქტურით გამოვლინდა. პოეტური ენა, პესტერის თქმით, ის ენაა, რომელიც, როგორც ბევრი თეორეტიკოსი ამტკიცებს, აერთიანებს არა მხოლოდ აზრსა და ბგერას, არამედ აზრს და გრძნობებსაც.

წარმოსახვის ამ თეორიამ, წმინდა სემანტიკასა და ფსიქოლოგიას ან, უფრო ზუსტად, შემოქმედებითი წარმოსახვის სემანტიკასა და აღმდგენი წარმოსახვის ფსიქოლოგიას შორის საზღვრამდე მიგვიყვანა. მაგრამ პოეტური წარმოსახვა მნიშვნელობის სწორედ ის ტიპია, რომელიც უარყოფს კარგად დადგენილ განსხვავებებს აზრსა და წარმოდგენას შორის.

კინოხელოვნების განვითარების გზაზე, პოეტური და პროზაული კინემატოგრაფი განიხილებოდა, როგორც მხატვრის მიერ სინამდვილის აღქმის და მისი ეკრანული საშუალებებით წარმოჩენის ორი ტიპი.

ფრანგი მწერალი, კინომცოდნე, ლეონ მუსინაკი წიგნში „კინოს დაბადება“ წერს: „კინოს შეუძლია გვიჩვენოს საქციელი და ჟესტები, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იყოს აღწერითი. მას შეუძლია აგრეთვე გამოავლინოს და ახსნას სულიერი მდგომარეობებიც, ანუ იყოს პოეტური“.²²

პოეტურად და პროზაულად ფილმების დაყოფის საფუძველი ხატოვანი აზროვნების ტიპებსა და კანონებში უნდა მოიძებნოს. პროზაულ და პოეტურ ფილმებს შორის განსხვავებების გამორკვევისას, არაერთი ავტორი აღნიშნავს ფილმების სტრუქტურულ თავისებურებებს.

„პოეტურ ფილმში კომპოზიცია მუსიკალური ფორმის სტრუქტურის ანალოგიურია: მოქმედების ელემენტები რაღაც მხედველობით თემას შეადგენენ. მთელი ნივთიერი გარემოცვა ავტორის ამოცანას ემორჩილება, ხოლო გამაერთიანებელი საწყისი შინაგანი და გარეგანი რიტმი ხდება“.²³

1948 წელს, ალექსანდრე ასტრიუკმა,²⁴ ჟურნალში „D'ecran Frances“ გამოაქვეყნა სტატია სახელწოდებით: „ახალი ავანგარდის დაბადება ანუ კამერა — კალამი“. იგი მოუწოდებდა, კინოს ახალი ეპოქისათვის „კამერა — კალმის“ ეპოქა ეწოდებინათ.

ამ ცნებას, ასტრიუკის მიხედვით, კონკრეტული აზრი აქვს: „...ის ნიშნავს, რომ კინემატოგრაფი ბოლოს და ბოლოს გათავისუფლდა ვიზუალურის ტირანიისაგან, გამომსახველობისგან გამომსახველობის გულისთვის, გულუბრყვილო ანეკდოტებისგან, კონკრეტულობისგან, იმისთვის, რომ ისეთივე მოქნილი და ფაქიზი გამხდარიყო, როგორც წერილობითი ენა“.

ახალ საუკუნეზე საუბრისას, ასტრიუკი, ცოტა არ იყოს, პათოსს ამჟღავნებს. მის კატეგორიულ მიდგომას ვერ დავეთანხმებით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს სხვა, მნიშვნელოვანი აზრიც. იგი წერს: „ჩვენ მივხვდით, რომ ეს იდეა, მნიშვნელობები, რომელთა აგებას მუნჯი კინო სიმბოლური ასოციაციების დახმარებით ცდილობდა, თავად გამოსახულებაში, ფილმის მიმდინარეობაში, პერსონაჟთა ყოველ ჟესტში, მათ მიერ ნათქვამ ყოველ სიტყვაშია, აპარატის ყოველ

²² Аристарко Г. „История теории кино“. 1966. М., „Искусство“. გვ. 29.

²³ იქვე. გვ. 29.

²⁴ ალექსანდრე ასტრიუკი, ფრანგი რეჟისორი, მხახიობი, თეორეტიკოსი (1923-2016).

მოძრაობაში, რომელიც საგნებს ერთმანეთთან აკავშირებს, ხოლო პერსონაჟებს — საგნებთან”.³⁵ ასტრიუკმა აშკარად შეიგრძნო და გაიაზრა კინემატოგრაფიული მეტყველების ძირეული ნიშნების ცვლილება.

ჯერ კიდევ 30-იან წლებში, გაჩნდა მოკლე, „დაჩეხილი“ კადრებიდან განდგომის ტენდენცია, რომელთაგან დამონტაჟებული ფრაზები აიგებოდა. დროთა განმავლობაში კინემატოგრაფიულმა მეტყველებამ მწყობრი ხასიათი შეიძინა — კადრები გახანგრძლივდა, უფრო გაბმული გახდა. „დაჩეხილი“ მონტაჟისას, ინტონაცია კადრების სტრუქტურული და აზრობრივი თანხვედრით იქმნებოდა. ასტრიუკის სტატია არ ქმნიდა ახალ პერიოდს კინოთეორიაში, მაგრამ იმას კი მოწმობდა, რომ კინემატოგრაფისტებს შორის ფართოდებოდა კამერის ახალი — არა მხოლოდ რეპროდუქციული, არამედ ინტონაციური ფუნქციების გაგებაც.

როგორც ალექსანდრე ასტრიუკის, ასევე პიერ-პაოლო პაზოლინის გამოსვლები მოწმობს, რომ კინომეტყველების პრინციპები ევოლუციას განიცდიდა განსაზღვრული მიმართულებით. ფრანგი რეჟისორი და თეორეტიკოსი წინასწარმეტყველებდა აპარატის, როგორც სამეტყველო საქმიანობის ინსტრუმენტის როლის ზრდას. პაზოლინის მოხსენებაში კამერის გაზრდილი ფუნქციების შესახებ, ლაპარაკია, როგორც უკვე მომხდარ ფაქტზე. მას მოჰყავს ფიქსაციის ხერხების გრძელი ჩამონათვალი, რომლებზეც დამოკიდებულია ფილმის სტილისტიკა. მათი შესრულება ტექნიკას ევალება. ამიტომაც, პაზოლინი განიხილავს „ტექნიკურ სტილისტიკას“, „ტექნოსტილისტურ საშუალებებს“. სტილი ინტონაციური თანრიგის მოვლენაა და მასზეა დამოკიდებული სურათის განსაზღვრული „ჟღერადობა“.

ამგვარად, პაზოლინი აღნიშნავს, რომ 60-იანი წლების კინოში ხდება ტექნიკის ინტონაციური საშუალებების გაფართოება. ამ შესაძლებლობათა რეალიზებით გამორჩეული ფილმები რეჟისორს პოეტურ ფილმებად მიაჩნია. მისი გაგებით, კინემატოგრაფიულ პროზას წარმოადგენს ფილმები, რომლებშიც „კამერა არ იგრძნობა“.

³⁵ Astruc A. Naissance d'une nouvelle avant-garde, ou la caméra-plume. - „D'ecran Frances“, № 3, 1948.

თუკი პოეტური და პროზაული კინოს შესახებ ვიქტორ შკლოვ-სკისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის შეხედულებებს შორის პარა-ლელებს გავავლებთ, საინტერესო გადაძახილების აღმოჩენას შევძლებთ. არც ერთი მათგანი კინოს ჟანრული ან სტილისტური ნიშნების მიხედვით არ ყოფს. დაყოფას საფუძვლად კინემატოგრა-ფიული მეტყველების მახასიათებლები უდევს. პროზაში მეტყველე-ბა საგანთა „ბუნებრივ“ ნიშნადობას ეყრდნობა და ამ ნიშნადობას უსვამს ხაზს. პოეზიაში ახალი სემანტიკა იქმნება. ის კინოს სპეცი-ფიკური საშუალებებით იგება — მონტაჟით, რომელზეც შკლოვსკი საუბრობდა, ან, პაზოლინის თანახმად, წმინდა გადასაღები ხერხე-ბით. თავისი პროზაული და პოეტური პრინციპების განსაზღვრისას, ვიქტორ შკლოვსკის სწორედ სემანტიკა აქვს მხედველობაში. მისი აზრით, პროზაში ბატონობს „სიდიდეები, რომლებსაც შესაძლებე-ლია ყოფითი ვუწოდოთ“, ანუ სინამდვილის ფაქტები, რომლებსაც თავად ნაწარმოებში ჩადებული საკუთარი სემანტიკა აქვთ. პოე-ზიაში კი, პირიქით, „ფორმალური მომენტებია“ წინ წამოწეული. სწორედ მათი საშუალებით ხდება „საყოფაცხოვრებო სიდიდეების“ სემანტიკის გარდაქმნა.

ვიქტორ შკლოვსკისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის მიერ, პო-ეტურ კინოდ აღქმულ ნამუშევრებში, აღბეჭდილი საგნების გარ-და, თავად კინომეტყველების დემონსტრირებაც ხდება. ხილულის, ეკრანზე წაკითხულის აზრი მხოლოდ უშუალოდ ნივთებიდან კი არ იკითხება, არამედ კინემატოგრაფისტის ნააზრევადან.

გადაღება ხილული რეალობის „სიტყვებად“ — კინემატოგრა-ფიული მეტყველების ელემენტებად გარდაქმნაა. გარდაქმნა ხორ-ციელდება როგორც პოეტურ, ასევე პროზაულ კინოში. მაგრამ პირველში, მეორისაგან განსხვავებით, საგნების გარდაქმნასთან ერთად, მაყურებელს აჩვენებენ თავად გარდაქმნისა და ნივთების მეტყველების სემანტიკურ ერთეულებად გადაქცევის პროცესებს.

20-იანი წლებიდან 60-იანი წლებისკენ ტრანსფორმაციის მე-თოდები და პრინციპები იცვლებოდა, უფრო ზუსტად, იცვლებოდა ტექნიკა, მაგრამ თავად ტრანსფორმაციის დემონსტრაცია კინემა-ტოგრაფის გზაზე უცვლელი რჩებოდა.

30-იან წლებში გაჩაღებული დავა პოეტურ და პროზაულ კინე-მატოგრაფს შორის მეორის დამარცხებითა და პირველის გადამწყ-

ვეტი გამარჯვებით დამთავრდა. ახსნა უნდა ვეძებოთ არა სტილისტიკურ გარდატეხაში, რომელიც, თავის მხრივ, მხატვრული განვითარების ლოგიკას ეფუძნება, და არა ხმის შემოსვლით დაწყებულ ტექნიკურ განვითარებაში, არამედ საზოგადოების, ქვეყნის ცხოვრების სოციალურ რეალობაში.

აქ დროული იქნება მოვიხმოთ ციტატა გრიგორი კოზინცევის³⁶ დღიურიდან: „განსხვავება 20-იან და 30-იან წლებს შორის, ჩვენს ხელოვნებაში მდგომარეობდა არა იმაში, რომ 20-იან წლებში გმირი მასა იყო, 30-ში კი, როგორც ჩვენი კრიტიკა ამტკიცებდა, ადამიანი. და არა მხოლოდ იმაში, რომ როგორც საზღვარგარეთ წერენ, 20-იანები გაფურჩქვნის წლები იყო, ხოლო 30-იანები — დაკნინების (ეს სწორია ჩვენი ხელოვნების მხოლოდ ნაწილისთვის), არამედ სულ სხვა რამეში: 20-იანი წლების დასაწყისში, რევოლუცია აღიქმებოდა, როგორც მშვენიერი განწყებულობა, უტოპია. 30-იანებში უტოპიის ხანა დასრულდა, გამოჩნდა რეალობა... ბევრი შეუდგა რეალობის მოდელის შექმნას“.³⁷

სტიქიური, ემოციური ზეწოლიდან, რომლითაც 20-იანი წლების ეკრანმა არცთუ შორეული და ჭერ კიდევ ბოლომდე გაუგებარი რევოლუციური წარსული ასახა, ხელოვნება მიდიოდა სოციალური კონფლიქტების ნათლად გაცნობიერების, მკაფიოდ განსაზღვრისკენ.

სულიერი სამყაროს რყევები, ჩვეულებრივ, პოეზიაში უფრო სწრაფად და უშუალოდ აისახება, ვიდრე პროზაში. ექსპრესიის მიღწევა სწორედ პოეტურ კინემატოგრაფში შეიძლებოდა, რომელიც მაყურებლისგან ითხოვდა აუცილებელ ინტელექტუალურ ძალისხმევას — შედარებას, ბოლომდე მოფიქრებას, ბოლომდე გააზრებას, — მაგრამ ამავე დროს, თავისი ხატოვნებიდან გამომდინარე, მის ემოციურ ბუნებაზე მოქმედებდა. პოეტური კინოს კონსტრუქციებშიც კი იყო რაღაც, რაც რაციონალურ აღრიცხვას არ ექვემდებარებოდა, რაც მხოლოდ პოეტური მეტაფორით, შედარებით გამოიხატებოდა. დროთა განმავლობაში პროზაულ კინოზე გადასული კინემატოგრაფი ინტელექტისა და ემოციების ასეთ დაძაბვას აღარ მოითხოვდა, თუმცა გულს საკვებს მაინც აძლევდა. ის მთლიანად

³⁶ გრიგორი კოზინცევი - რუსი საბჭოთა კინოს რეჟისორი, ნოვატორი (1905-1973).

³⁷ Козинцев Г. „Дневники режиссера“ / „Советская культура“. 15.04.89. გვ. 4.

თავსდებოდა გონების ფარგლებში და სულიერი ცხოვრების სტაბილიზაციას მოწმობდა.

50-იანი წლების ბოლოდან, თითქოსდა პროზის სასარგებლოდ, დიდი ხნით გადაწყვეტილი საკითხის გადასინჯვა დაიწყო. აღინიშნა პოეზიისკენ მკვეთრი ნახტომი. საჭირო იყო სინამდვილის ხელახლა გააზრება და პოეტიკის სტერეოტიპებისა და უმოძრაო კანონების დარღვევა. 60-იანი წლების პოეტურმა კინემატოგრაფმა სიტყვა მოცემულობად მიიღო, ხოლო სიუჟეტის თხრობითი განვითარება — ტრადიციად. და თუ პოეტური კინემატოგრაფი არყოფნიდან დაბრუნდა, თუ ძველი პოეტური კინოს ზოგიერთი პრინციპი კვლავ გაცოცხლდა, ამას უეჭველად პქონდა წანამძღვრები და მიზეზები...

III თაზი

20-იანი წლების გამოცდილება

როდესაც პოეტურ კინემატოგრაფზეა საუბარი და ამ ტერმინს ვიყენებთ, ლოგიკურია კერძოდ პოეტური ენის შემსწავლელ საზოგადოებაზე „ოპოიაზი“ (ОПОЯЗ — общество изучения поэтического языка) და მის წარმომადგენლებზე ვისაუბროთ, ვინც პირველებმა ჩამოაყალიბეს მისი ძირითადი ნიშნები და თავად შექმნეს ეს ტერმინი.

1928 წელს რუსეთში გამოიცა კრებული „კინოს პოეტიკა“, რომელშიც დაიბეჭდა პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების წევრების — ბ. ეიხენბაუმის, ვ. შკლოვსკის, ი. ტინიანოვის³⁸ და სხვათა სტატიები, რომლებიც ცდილობდნენ, ერთმანეთს შეედარებინათ „კინოს ენის“ და ლიტერატურის ენის ფუნქციონირება. პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსები პირველად შეეცადნენ, ეკრანული მეტყველება პოეზიად და პროზად დაეყოთ. ამ კრებულის წყალობით, შესაძლებელი გახდა ისეთი სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ტერმინების ჩამოყალიბება და გააზრება, როგორებიცაა პოეტური კინო, პროზაული კინო, თუმცა, მათი განმასხვავებელი ნიშნები კრებულში ფორმალური ხასიათისა იყო. განვიხილოთ ეს ცნებები:

პოეტური ენა.

„პოეტურ ენას, არისტოტელეს მიხედვით, უცხო, გასაოცარი ხასიათი უნდა ჰქონდეს: პრაქტიკულად, ის ხშირად არის კიდევ უცხო: შუმერული ასირიელებთან, ლათინური შუა საუკუნეების ევროპაში, ანდა ენა, როგორც ხალხური სიმღერების ენა, რომელიც ახლოს არის ლიტერატურულთან“³⁹... — ამბობს ვ. შკლოვსკი.

შემდეგ ავტორი წერს: „პოეტური მეტყველების როგორც ფო-

³⁸ იური ტინიანოვი — რუსი დრამატურგი, პროზაიკოსი, სცენარისტი (1894–1943).

³⁹ Шкловский В. Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусства“, „Academia“, Л., 1923. გვ. 112–113.

ნეტიკური და სიტყვითი შედგენილობის, ისე სიტყვათა განლაგების ხასიათის და ამ სიტყვებისაგან აგებული აზრების ხასიათის კვლევისას, ყველგან ვხვდებით მხატვრულის იმავე ნიშანს: იმას, რომ ის განზრახ არის შექმნილი ავტომატური აღქმიდან და იმას, რომ მისი ხედვა წარმოადგენს შემექმნელის მიზანს და ის „ხელოვნურად“ ისეა შექმნილი, რომ აღქმა მასში ყოვნდება და თავისი ძალის შესაძლებელ სიდიდეს და ხანგრძლივობას აღწევს, თანაც, ნივთი აღიქმება არა სივრცობრიობაში, არამედ, ასე ვთქვათ, თავის უწყვეტობაში. სწორედ ამ პირობებს აკმაყოფილებს „პოეტური ენა“... ამგვარად, მივდივართ პოეზიის, როგორც შენელებული, მრუდე მეტყველების განმარტებამდე. პოეტური მეტყველება აგებული მეტყველებაა, პროზა კი ჩვეულებრივი მეტყველება: ეკონომიური, მსუბუქი, სწორი...

პოეტური ენის ცნება აქ პირველად როდი გვხვდება. მას ადრეც იყენებდნენ ენის ფილოსოფიის ფუძემდებლის, ვ. ჰუმბოლდტის ტრადიციაზე დაყრდნობით.

თუმცა, პოეტური ენის ჰუმბოლდტისეული გაგება სრულიად განსხვავებულია ვიდრე „ოპოიაზისა“ (პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება). ჰუმბოლდტი ლაპარაკობს არა პოეტური ენის სისტემაზე, არამედ პოეტურ ენაზე, როგორც ასეთზე. ამ მხრივ, იგი მეტად თანმიმდევრულად ამტკიცებდა, რომ სიტყვა არის მხატვრული ნაწარმოები, ანუ პოეტური კონსტრუქცია. ენის ყოველი ნიშანი, რომელსაც მნიშვნელობა აქვს, მისთვის პატარა მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენდა, ხოლო ყოველი ელემენტარული სიტყვიერი აქტი — მხატვრულ შემოქმედებას.

„ოპოიაზის“ (პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოება) აზრით, ნაწარმოები პოეტურ თვისებებს მხოლოდ კონკრეტულ პოეტურ კონსტრუქციაში იძენს. ეს თვისებები ეკუთვნის არა ენას, როგორც ლინგვისტურ წარმონაქმნს, არამედ სწორედ კონსტრუქციას. უმარტივესი ცხოვრებისეული გამონათქვამი, მოსწრებული სიტყვა, გარკვეულ პირობებში, ხშირად „მხატვრულად“ შეიძლება იყოს აღქმული. ცალკეული სიტყვაც კი, ცხადია, გარკვეულ პირობებში (გარკვეულ ფონთან მიმართებაში, ამა თუ იმ თანმდევი კომპონენტებით შევსებისას), შესაძლოა აღქმული იყოს, როგორც ერთგვარი პოეტური გამონათქვამი. მსგავს პრობლემებს თავი ვერც

კინემატოგრაფმა აარიდა არა მხოლოდ იმ საკითხზე კამათისას, რა არის პოეტური, არამედ იმაზეც, რა არის კინემატოგრაფის ყველაზე ელემენტარული ნაწილაკი — „კინემა“ და რა შემთხვევაში წარმოადგენს კინემატოგრაფის ონტოლოგიურ საფუძველს კადრი თუ მონტაჟი.

პოეტური ენის შემსწავლელ საზოგადოებაში შემუშავდა პოეტური კონსტრუქციის ორი ძირითადი საფუძვლის — „მასალის“ და „ხერხის“ განმარტებები. ავტორების თვალსაზრისით, მათ უნდა შეეცვალათ „შინაარსისა“ და „ფორმის“ მოძველებული ცნებები. ყველაფერი, რასაც შემოქმედი მოცემულობად მიიჩნევს: სიტყვები, ბგერები, ფაბულა, სახეები და სხვ. — არის მასალა. ხერხი კი გახლავთ ამ მოცემულობის მხატვრული განლაგება ესთეტიკური ეფექტის გამოსაწვევად. ამგვარად, მაგალითად, ლექსი შემადგენელი ბგერების ერთობლიობა კი არაა, არამედ — მათი თანაფარდობის თანმიმდევრობად ან მონაცვლეობად გვევლინება.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების ავტორებმა პოეტური ენის სპეციფიკური თავისებურებების განსაზღვრა დაიწყეს. პროცესში შემუშავდა მათი მეთოდის ყველა ძირითადი პარამეტრი და აღინიშნა პოეტური ფენომენის კანონზომიერებები:

1. „პოეტური ენა, როგორც პოეტიკის საგანი“;⁴⁰
2. მასალა და ხერხი, როგორც პოეტური კონსტრუქციის ძირითადი საფუძველი;
3. ჟანრი და კომპოზიცია, თემა, ფაბულა და სიუჟეტი, როგორც „მასალის და ხერხის კონსტრუქციული ფუნქციის დეტალიზაცია“.

ამ სკოლის წარმომადგენელთა აზრით, პოეტური მეტყველება ენის განსაკუთრებული ფორმაა, რომელიც განსხვავდება ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკული ენისაგან. მოგვიანებით რომან იაკობსონი გარდაქმნის დაპირისპირებას „პოეტური ენა — პრაქტიკული ენა“ დაპირისპირებად „პოეტური ფუნქცია — ენის პრაქტიკული ფუნქცია“.⁴¹ თუკი პრაქტიკული ენა, პირველ ყოვლისა, კომუნიკაციაზეა ორიენტირებული, პოეტური ენა სწორედ პრაქტიკული

⁴⁰ Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении. Статьи. т. 3, тав. 1. - „პოეტური ენა, როგორც პოეტიკის საგანი“. М., Лабиринт, 2000. გვ. 84-116.

⁴¹ Якобсон Р. Избранные произведения М.: „Прогресс“. 1985. гв. 275.

ფუნქციების არარსებობას გამოავლენს, მაგრამ ობიექტების ახლებურად დანახვის საშუალებას იძლევა.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსების გაგებით, კინემატოგრაფი წარმოადგენდა ხელოვნებას, რომელშიც თავიდანვე იყო ჩადებული პოეტური ენის შექმნისადმი მიდრეკილება. თუკი ფოტოგრაფიას რეალური სამყაროს უშუალოდ ასახვას მიაწერდნენ და ამ საქმეში ის ნაწარმოების აგების პროზაული პრინციპის მაგალითი იყო, კინო, თავისი უნარით შეცვალოს სამყარო, პოეტური ენის შექმნის საფუძველს წარმოადგენდა.

ახალი ხელოვნება ფოტოგრაფიული ბუნებისა და პირობითობის ერთობის ხარჯზე საშუალებას გვაძლევს, სხვა რაკურსით შევხედოთ საგანს, რომელიც ასახულ სინამდვილეში ახალი, არაჩვეულებრივი მრავალფეროვნებით წარმოჩნდება. პრაქტიკულად, იმავეს დეკლარაციას ახდენს ორმოცი წლის შემდეგ, პიერ-პაოლო პაზოლინი სტატიამი „პოეტური კინო“: „კინო-პოეზიის შემადგენელი ნიშნების ძირითადი დახასიათება — ის ფენომენია, რომელიც სპეციალისტების მიერ, ჩვეულებრივ, ბანალურად განისაზღვრება გამოთქმით: „შეიგრძნო კამერა“. პაზოლინი პოეტური კონსტრუქციის შექმნის პროცესში, ძალზე პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებდა კამერის მოძრაობას. კინემატოგრაფის ჩამოყალიბების პერიოდში მისი გამომსახველობითი საშუალებები სერიოზულ დამუშავებას საჭიროებდა. ეს განაპირობებს პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსების გაზრდილ ყურადღებას კინოს გამომსახველობის ფორმალური თავისებურებების მიმართ.

„გაუცნაურება“.

ზემოთ ხსენებული პოეტური ენის განსაზღვრებებიდან, ნათელი ხდება, რომ პოეტური ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა ნაწარმოების სტერეოტიპური აღქმის დამსხვრევა ენობრივი გამომსახველობითი კონსტრუქციების შექმნით, „გაუცნაურების“ (უცნაურად და უჩვეულოდ გადაქცევა) და მაყურებლის, ან მკითხველის ჩვეული პოზიციის და აღქმის ჩამოყალიბების დარღვევის გზით.

„გაუცნაურების“ ეფექტის მიღწევა ხდებოდა არამოტივირებული ხერხების გამოყენებით, ანუ ხერხების, რომლებიც ენის და სტილის არსებულ სტერეოტიპებში ვერ თავსდებოდა.

„გაუცნაურებას“ (ანუ ბრეხტის მიხედვით „დისტანცირებას“) განსხვავებული, ახალი ხედვით მაყურებელში „გაკვირება და ცნობისმოყვარეობა“ უნდა გამოეწვია და გაუცხოებული სინამდვილის მიმართ აქტიური პოზიცია წარმოეშვა.

„ავტომატიზმიდან გამოყვანა“.

პოეტური კინოენის თეორიის ჩამოყალიბებაში, ლექსის ენის დინამიკური კონსტრუქციის შესახებ, საინტერესო აზრი გამოთქვა ტინიანოვმა, რომლის თანახმადაც, ეს არის ენის აგების ავტომატიზმის უწყვეტი ნაკადის რღვევა, სადაც ერთი ფაქტორი დომინირებს სხვებზე დეფორმაციის ხარჯზე. ტინიანოვის მიხედვით, პოეტური ენა წარმოადგენს მისი სხვადასხვა შემადგენლის — ბგერითი წყობის, რიტმის, სინტაქსის, სემანტიკის — განუწყვეტელ ბრძოლას. ყველა ეს ფაქტორი დაბრკოლებებს უქმნის ერთმანეთს და სწორედ ამით წარმოიშობა მეტყველებითი წყობის შეგრძნება.

საგულისხმოა ვიქტორ შკლოვსკის გამონათქვამი რიტმის შესახებ. იგი ვარაუდობს ორი — პროზაული და პოეტური რიტმის არსებობას. „პროზაული რიტმი, — ამბობს ის, — მუშაობისას შესრულებული სიმღერის რიტმის მსგავსია; ერთი მხრივ, საჭიროების შემთხვევაში, ცვლის ბრძანებას, ხოლო მეორე მხრივ, აადვილებს მუშაობას მისი ავტომატიზაციის/რიტმული ნახაზის წყალობით. და მართლაც, მუსიკის თანხლებით სიარული უფრო ადვილია, ვიდრე მის გარეშე, მაგრამ სიარული ადვილია გაცხოველებული ლაპარაკის დროსაც, როდესაც სიარულის აქტს არც ვაცნობიერებთ და ანგარიშმიუცემლად ხდება ეს პროცესი. ამგვარად, პროზაული რიტმი მნიშვნელოვანია, როგორც ბუნებრივი, ავტომატური ქმედების ფაქტორიც. მაგრამ პოეზიაში რიტმი განსხვავებულია და ასეთად არ გვევლინება. ხელოვნებაში არსებობს „ორდერი“ (წესი, კლასიკური სისტემა. ავტ.-ის შენიშვნა), მაგრამ ბერძნული ტაძრის არც ერთი სვეტი ზუსტად არ ასრულებს ორდერს. აქაც ასეა, მხატვრული რიტმი პროზაულ — დარღვეულ რიტმში მდგომარეობს. უკვე იყო ამ დარღვევების სისტემატიზების მცდელობები. ისინი რიტმის თეორიის დღევანდელ ამოცანას წარმოადგენს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს სისტემატიზაცია ვერ მოხერხდება; მართლაც, ეს რიტმის გართულების კი არა, რიტმის დარღვევის საკითხია, თანაც, ისეთი დარღვევის, რომლის წინასწარ განჭვრეტა შეუძლებელია: თუკი ეს

დარღვევა კანონად გადაიქცევა, სიძნელის წარმომქმნელი ხერხის ძალას დაკარგავს“.⁴²

დეფორმაცია.

როგორც იური ტინიანოვს მიაჩნდა, ფოტოგრაფიას ერთი მთავარი მიზანი აქვს — მიაღწიოს მსგავსებას. ფოტოგრაფიაში დეფორმაცია ნაკლად ითვლება. კინემატოგრაფში — პირიქით — ფოტოგრაფიის ნაკლი აქ ღირსებაა. ყოველი ფოტო მასალის დეფორმირებას ახდენს. მაგალითად, პეიზაჟს ფოტოზე ჩვენ რომელიღაც დეტალებით ვცნობთ, ვინაიდან ის, რასაც ვხედავთ, „გამოყოფილია საერთო ხედიდან“. აქ ერთგვარი დამოუკიდებელი ერთიანობა იქმნება. ფოტოზე მასალის გამოყოფას მისი ელემენტების განსაკუთრებული სიმჭიდროვისაკენ მივყავართ. სწორედ ესაა მიზეზი იმისა, რომ საგნებმა შესაძლოა დეფორმაცია განიცადონ. ფოტოგრაფიის ეს „ნაკლი“ კინოში კანონიზებულია და ის პოეტური მეტყველების „ამოსავალი თვისება“ ხდება.⁴³

თუ ფოტოსურათი საგნის ერთადერთ მდგომარეობას გვიჩვენებს, კინოში ის კადრების რიგის ერთეულად გვევლინება. კადრს ლექსის ჩაკეტილ სტრიქონს ადარებენ, რომელშიც თითოეული სიტყვა განსაკუთრებულ ურთიერთდამოკიდებულებაშია (იხ. „ლექსის რიგის ერთიანობა და სიმჭიდროვე“). აქედან გამომდინარე, ლექსის სიტყვის მნიშვნელობა განსხვავდება მისი მნიშვნელობისაგან პრაქტიკულ მეტყველებაში და პროზაში, სადაც მაგალითად, ჩვეულებრივი სიტყვები განსაკუთრებით შესამჩნევი და მნიშვნელოვანი ხდება. კადრშიც ზუსტად ასეა. საგნების აზრობრივი მნიშვნელობა შეიძლება გადანაწილდეს და ურთიერთობაში მოვიდეს როგორც სხვა საგნებთან, ასევე, საერთოდ მთელ კადრთან.

პოეტური რიგის ერთიანობის და სიმჭიდროვის შესახებ.

„კადრი ისეთივე ერთიანობაა, როგორიც ფოტო, როგორიც ლექსის ჩაკეტილი სტრიქონი. ამ კანონის მიხედვით, ლექსის სტრიქონის ყველა შემადგენელი სიტყვა განსაკუთრებულ თანაფარდობაში, უფრო მჭიდრო ურთიერთობაშია; ამიტომ ლექსის სიტყვის აზრი განსხვავებულია არა მხოლოდ პრაქტიკული მეტყველების

⁴² Шкловский В. Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусства“, „Academia“, Л., 1923 გვ. 112.

⁴³ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., Наука, 1977 გვ. 336.

ყველა სახისაგან, არამედ პროზისგანაც. ამასთანავე, ჩვეულებრივი სიტყვები, ჩვენი მეტყველების ყველა მეორეხარისხოვანი სიტყვა ლექსებში არაჩვეულებრივად შესამჩნევი, მნიშვნელოვანი ხდება“.⁴⁴

აქედან გამომდინარე, მონტაჟი არ შეიძლება უბრალოდ კადრების გადაბმა იყოს, ეს კადრების დიფერენცირებული გადაბმაა. აქ კადრების თანაფარდობა არა მხოლოდ ფაბულური, არამედ სტილური ხასიათისაც შეიძლება იყოს.

თუკი „კინოპროზაში“ მონტაჟი შეერთების და ფაბულური დებულებების ახსნის საშუალებაა, პოეტურ სტრუქტურაში ის საყრდენი პუნქტი — შეგრძნებადი რიტმი ხდება. რიტმი მეტრულ მომენტებთან სტილისტური მომენტების ურთიერთქმედებაა ფილმის გაშლის პროცესში, მის დინამიკაში. რაკურსს და განათებასაც თავისი მნიშვნელობა აქვს როგორც კადრების ნაწყვეტების/ფრაგმენტების კულმინაციური გამოყოფის შემთხვევაში.

კინემატოგრაფს კიდევ ერთი — აზრობრივი გადანაწილების უნარი აქვს. მაგალითად, სინეკდოხა⁴⁵ (ლიტ.-ში სტილისტური ხერხი, როდესაც ზოგადი მნიშვნელობა გადადის კერძოში, ან პირიქით. ავტ.-ის შენიშვნა) კინოში შეიძლება გამოიყურებოდეს, როგორც მოძრავი ფეხების დეტალი, ნაცვლად იმისა, რომ ნაჩვენები იყოს თავად ადამიანები. მაყურებლის ყურადღება გამახვილებულია ერთ ობიექტზე, ეკრანზე კი უჩვენებენ სხვას, მასთან ასოციაციურად დაკავშირებულს. ერთი მათრიენტირებელი ნიშნის ქვეშ სხვადასხვა ობიექტია (მთელი და ნაწილი) მოცემული, ამგვარი გადართვა კი „მნიშვნელობას სძენს“ საგანს, ფილმში აზრობრივ ნივთად გადააქცევს მას. აქედან მოდის არა უხილავი ადამიანი — კინოგმირი, არამედ „ახალი ადამიანი“, რომელიც კინემატოგრაფიულ რეპრეზენტაციაშია მოცემული. რას ემყარება ამ ახალი ადამიანის და ნივთის გამოჩენა? რატომ გარდაქმნის მათ კინოს სტილი? იმიტომ, რომ ყველანაირი სტატისტიკური ხერხი, ამავე დროს, აზრობრივი ფაქტორი აღმოჩნდება ხოლმე. იმ პირობით, რომ სტილი ორგანიზებულია, რაკურსი და სინათლე შემთხვევითი კი არ არის, არამედ სისტემის ელემენტებია. მაყურებლის პერსპექტივის გადანაცვ-

⁴⁴ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино, М., Наука, 1977. გვ.336.

⁴⁵ იქვე, გვ. 338-339.

ლება ნივთებსა და ადამიანებს შორის თანაფარდობის გადანაცვლებად, სამყაროს ხელახლა დაგეგმვად გადაიქცევა. მაშასადამე, „პოეტური“ გარდაქმნაც საკუთარ სამყაროს ქმნის.

შინაგანი მეტყველება.

პოეტური კინოს თეორიის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი, რომელიც თანამედროვე თეორეტიკოსებისთვისაც აქტუალურია — „შინაგანი მეტყველების“ ცნებაა.

ტერმინი „შინაგანი მეტყველება“ მეტად პოპულარული იყო XX საუკუნის 20–30-იან წლებში. თუკი მკითხველი ტექსტიდან მისი ვიზუალური წარმოდგენისაკენ (გამოსახულების წარმოსახვა) მოძრაობს, მაყურებელი სხვა გზით მიდის: ნაწილობრივ ის ცალკე ფრაზებად აგროვებს ხილულს, ნაწილობრივ კი „შინაგან მეტყველებად“ გარდაქმნის მას. ფილმისა და მაყურებლის ინტელექტუალური ურთიერთობის სწორედ ამ ფორმასთანაა დაკავშირებული კინოს წარმატება.

ფილმში ცალკეულ ჟესტს შეიძლება სხვადასხვა მნიშვნელობა ჰქონდეს, ისევე, როგორც სიტყვას ლექსიკონში. მაგრამ მხოლოდ მათი ურთიერთკავშირი ანიჭებს მათ კონკრეტულ შინაარსს. მონტაჟი არის ფილმის სინტაქსი, რომლის აზრობრივ ერთეულს წარმოადგენს უმცირესი ელემენტი (კადრის ელემენტი), და არა ცალკეული კადრი, როგორც ბევრს მიაჩნდა. ცალკეული კადრი აიხენბაუმისათვის იყო სიტყვა დამონტაჟებულ ფრაზაში. სიტყვა-კადრები ერთიანდება კინოწინადადებებში, რომლებიც მონტაჟის წყალობით ეფარდება ერთმანეთს.

შინაგანი მეტყველება დიდად არის დამოკიდებული პოეტური მეტყველების ისეთი ხერხის აღქმაზე, როგორიცაა მეტაფორა. კინომეტაფორა ყველაზე ხშირად სიტყვიერ მეტაფორას ეყრდნობა. ვერბალურ-ვიზუალური მეტაფორის ზემოქმედების ეფექტიანობის მაგალითად აიხენბაუმს მოჰყავს ფილმი „ეშმაკის ბორბალი“, რომელშიც, მაგალითად, ბილიარდის ბურთი ლუზაში ვარდება, რაც, იმავდროულად, გმირის ზნეობრივი დაცემის სიმბოლოს წარმოადგენს.

„რთული/გაუგებარი“.

ამ განმარტებას, როგორც წესი, უკავშირებდნენ პრაქტიკული ენის გადაქცევას პოეტურ ენად. „რთული/გაუგებარის“ შემოტანა

კინემატოგრაფში პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსებს ესმოდათ, როგორც ახალ ენაში ანტიპრაქტიკული მიმართულების დანერგვის ხერხი, რაც სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ენის წარმოქმნის მექანიზმს წარმოადგენს. ბ. აიხენბაუმი⁴⁶ ხშირად განმარტავს ფოტოგენიას, როგორც კინოგაუგებრობას: სწორედ ფოტოგენია გახლავთ „კინოს რთული/გაუგებარი არსი“. „ჩვენ თვალს ვადევნებთ მას ეკრანზე სიუჟეტთან ყოველგვარი კავშირის გარეშე — სახეებში, საგნებში, პეიზაჟში. ხელახლა ვხედავთ ნივთებს და შევიგრძნობთ მათ, როგორც უცნობს“.⁴⁷ სწორედ ნივთების ეს „უცნობი“ მდგომარეობა არის კინოენის თარგმანი პრაქტიკულიდან პოეტურზე.

სიუჟეტი და ფაბულა.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსთა წარმოდგენით, პოეტის სამუშაო მდგომარეობს მოვლენების, მოქმედების და ა. შ. მზა მასალის ძიებაში და შემდგომ, ამ მასალის ჩამოყალიბებაში და მისთვის მხატვრული ფაბულის მიცემაში — ეს ის არის, „რაც სინამდვილეში მოხდა“, სიუჟეტი კი ის არის, „როგორც ამის შესახებ მკითხველმა გაიგო“.⁴⁸

ვიქტორ შკლოვსკი გამოყოფს რამდენიმე ძირითად ნიშანს, რომლებიც, როგორც მას ეჩვენება, მომგებიანად განასხვავებს კინოს ლიტერატურისაგან. პირველ რიგში, ეს არის კინემატოგრაფის მიერ მოტივირების უგულებელყოფა. მოტივირებას ის უწოდებს სიუჟეტური დალაგების ყოფით ახსნას. კინოს თითქმის არ სჭირდება მოტივირება, რადგან მაყურებლის ცნობიერზე არა ნაგულისხმევი, არამედ არსებული რეალობა მოქმედებს — მიმდინარეობს ყველაფრის ჩვენება, ვიზუალიზაცია და არა თხრობა. მაშასადამე, სიუჟეტი არის მომენტების შერჩევა, მოხერხებული დროითი გადაწყობა და მასალის მარჯვედ დაპირისპირება/წყობა.

ლიტერატურული ფაქტი და ლიტერატურული ყოფა-ცხოვრება.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების წარმომადგენელ-

⁴⁶ ბორის აიხენბაუმი, საბჭოთა ლიტერატურათმცოდნე, თეორეტიკოსი, ფილოლოგი (1886-1959).

⁴⁷ Эйхенбаум Б. Проблемы киноэстетики. Сборник „Поэтика кино“. М. 1928. გვ. 13-52.

⁴⁸ Шкловский В. „О теории прозы“. Л., 1929. გვ. 32.

თა კონცეფციებში გარკვევითაა ახსნილი ლიტერატურული ყოფა-ცხოვრების განმარტება. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ამ ასპექტზეც შევანეროთ ჩვენი ყურადღება კინემატოგრაფში პოეტური გზების განვითარების და ესთეტიკის გაგების გასაადვილებლად.

იმის გამო, რომ ეს ერთ-ერთი ყველაზე რთული განსაზღვრებაა პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების კონცეფციაში მისი ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით, აუცილებელია, მასზე უფრო დაწვრილებით შევჩერდეთ, მით უფრო, რომ ერთიანი შეხედულება ამის შესახებ საზოგადოების წარმომადგენლებს არ გააჩნდათ.

„ყოფა-ცხოვრება“ 20-იანი წლების ეპოქის ერთ-ერთი ყველაზე პრობლემური და წინააღმდეგობრივი ცნება იყო. აი, ერთი მაგალითი იური ტინიანოვისათვის, ვიქტორ შკლოვსკის მიერ მიწერილი წერილიდან: „რაც შეეხება პირად ცხოვრებას, მთელი ჩემი ბინა ყოფით არის დაკავებული, მე კი ჩარჩოებს შორის ვცხოვრობ“. ⁴⁹ ამ ფრაზაში ამ სიტყვის სხვადასხვა მნიშვნელობის რთული ურთიერთობა გაისმის. ყოფა ავიწროებს ადამიანს, ადგილს არ უტოვებს სახლში, მაგრამ უბედურება საშინაო საზრუნავი კი არ არის, როგორც ასეთი, არამედ მათი რევოლუციის შემდგომი მოუწესრიგებლობა („აშლილობა“). ამასთან ერთად, იგულისხმება „ყოფის“, როგორც შემოქმედების არაესთეტიკური მასალის ლიტერატურული გაგებაც.

ამ თეორეტიკოსების წრეში, ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ დამოკიდებულება იცვლებოდა. შეიძლება მოინიშნოს ამ მოვლენათა აღქმის რამდენიმე ძირითადი მოდელი. ადრეული ფორმალიზმისათვის დამახასიათებელი პირველი მოდელის თანახმად, რომელიც რეალისტური მიმართულების წინააღმდეგ არის მიმართული, „ლიტერატურა“ და „ყოფა“ თანაფარდობაშია, როგორც ფორმა და მასალა: ყოფა, როგორც „რეალობა“ არაესთეტიკურია, ის, შესაძლოა, მხოლოდ ესთეტიკურად იქნეს ათვისებული (და ესეც აუცილებელი არ არის) ფორმალური ხერხების და კონსტრუქციების მეშვეობით. როგორც შკლოვსკი წერდა 1919 წელს ერთ-ერთ სტატიაში, „ჩვენ, ფუტურისტებმა, (...) გავათავისუფლეთ ხელოვნება ყოფის უღლისაგან, რომელიც შემოქმედებაში მხო-

⁴⁹ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. Наблюдан - Статьи, воспоминания, эссе. М.: „Прогресс“, 1990. гл. 302.

ლოდ ფორმების შევსებისას ასრულებს როლს“.⁵⁰

კინოსთვის ყოფის გადასვლა ხელოვნების მოვლენათა რიგში, შკლოვსკისთან მის მიერ ახალი აზრობრივი მნიშვნელობის შეძენას ნიშნავდა. სტატიაში „სასაზღვრო ხაზი“ შკლოვსკი გვთავაზობს კინემატოგრაფის ორი ლიტერატურული ეტაპის განხილვას. პირველი ხასიათდება „სიტყვის წარმოების სიუჟეტური ფორმების და ზოგადი კომპოზიციის გამოყენებით“.⁵¹ ხოლო იმისათვის, რომ ყოფითი მოვლენა ხელოვნების მოვლენად იქცეს, ხელოვნებაში ათვისების მომენტები უნდა გააჩნდეს. მისი აზრით, პეიზაჟი ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ ლიტერატურაში მხოლოდ XVIII საუკუნეში მოხვდა. პეიზაჟის აღქმისათვის სკოლა იყო საჭირო. კინემატოგრაფში — მითუმეტეს, იმისათვის, რომ პეიზაჟმა ეკრანზე შეაღწიოს, ბუნება არა მხოლოდ ობიექტივის წინ, არამედ ტრადიციაშიც უნდა იყოს. მეორე პერიოდი კინემატოგრაფში, როგორც შკლოვსკის მიაჩნია, არ იქნება პირველის მსგავსად მიბაძვითი. კინო ნივთების მიმართ დამოკიდებულების ფაბრიკა გახდება. კინოში სახე შემოდის. უკვე იღებენ არა ნივთებს, როგორც ასეთს, არამედ მათ მიმართ დამოკიდებულებას. ისინი უბრალოდ გადაღებული არ არის, ეს არც ფოტოებია და არც სიმბოლოები, ეს ნიშნებია, რომლებიც მაყურებელში თავის აზრობრივ რიგს იწვევს.

სწორედ პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორიულ პლატფორმაზე იყო აგებული ექსცენტრიკული მსახიობის ფაბრიკის (ФЭК) შემოქმედება, რომელმაც 1922 წელს ხუთ უარყოფაზე დამყარებული მანიფესტი გამოაქვეყნა — ეს გახლდათ წარსულის, ძველის, უძრავის, მაღალი კულტურის და ყოველგვარი ავტორიტეტების უარყოფა. ФЭК-მა (გ. კოზინცევი, ლ. ტრაუბერგი, ს. იუტკევიჩი და სხვ.) კინოს მთავარ ესთეტიკურ პრინციპებად გამოაცხადა კლოუნადა, სპონტანურობა, კარნავალიზაცია. ისინი ფილმს განიხილავდნენ, როგორც ტრიუკების მონტაჟს, როგორც შტამპების (სტერეოტიპების) ტირაჟირების ხერხს. კოზინცევმა და ტრაუბერგმა მთავარ ექსპერიმენტულ პრინციპად შემოიტანეს „ექსცენტრიზმის“ ცნება. ექსცენტრიკული მსახიობის ფაბრიკის

⁵⁰ Шкловский В.Б. Гамбургский счет. წიგნიდან - Статьи, воспоминания, эссе. М.: „Прогресс“, 1990. с.191-197.

⁵¹ Шкловский В. Пограничная линия - „Кино“, 1927, №12, 12.03, გვ. 2.

წარმომადგენლები ყოველგვარი ხერხებით ახდენდნენ მასალის დეფორმირებას, ამახინჯებდნენ მას, ხაზს უსვამდნენ მის ექსტრავაგანტურ ფორმას, შოკისმომგვრელი ექსცენტრიზმისაკენ ისწრაფოდნენ. **ФЖК**-ის წარმომადგენლები ეკრანზე თავად ადამიანით ინტერესდებიან. ლ. კულეშოვის მსგავსად, ისინი ბევრს მუშაობდნენ სამსახიობო გამომსახველობის პრობლემებზე. აქტიურად აღიარებდნენ ჩ. ჩაპლინის მეთოდიკას — მსახიობის ემოციების გადმოცემას ნივთებზე მათი ასახვის ხერხით. ცდილობდნენ, შესაბამისობა მოენახათ პერსონაჟის ამა თუ იმ საქციელსა და გარემოს შორის.

ფრანგი კრიტიკოსი ფრანსუა ალბერა სტატიაში „ექსცენტრიზმიდან დეცენტრიზმისაკენ“⁵² **ФЖК**-ის ცნებათა წრის თეორიისა და პრაქტიკის ანალიზისას ექსცენტრიზმს განმარტავს, როგორც მათი ესთეტიკის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ პრინციპს. მსახიობის თამაშში გამოყოფენ ექსცენტრიზმის ლოკალიზაციის ძირითად სფეროებს (სახე: გრიმასა, გრძნობების ხაზგასმით გამოხატვა, სხეული: ფიზიკური მდებარეობა, წონასწორობა-გაუწონასწორებლობა, მოძრაობა, რასაც ამერიკული ბურლესკის ტრადიციის საფუძველზე სისტემატიზაციაში მოჰყავს ჟესტიკულაცია, ნივთები: ურთიერთობა ნივთებთან — როგორ ექცევიან მათ, კარგავენ, აზიანებენ და ა. შ., ვითარებასთან პროექციაში).

ეს ტენდენციები, რომლებმაც საბჭოთა კინემატოგრაფში შემდგომი განვითარება არ განიცადა, ფ. ალბერას აზრით, მოთხოვნადი აღმოჩნდა თანამედროვე ესთეტიკაში.

მოგვიანებით, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, უფრო ზუსტად კი 60-იან წლებში, გამოიცა ეფიმ დობინის⁵³ წიგნი „კინოხელოვნების პოეტიკა“, რომელსაც კინემატოგრაფში პოეტური გამომსახველობის ფუნდამენტური კვლევის ხასიათი აქვს. ავტორი ერთმანეთისაგან განაცალკევებს „თხრობითის“ და „მეტაფორულის“ ცნებებს. ეს მხატვრული სახის ტიპოლოგიაში საერთოს და ცალკეულის თანაფარდობაში ორი სხვადასხვა გზა, სხვადასხვა პრინციპია. „თხრობითში“ მოცემულია კონკრეტული, ცალკეული სახეები.

პუბლიცისტის და ისტორიკოსის საპირისპიროდ, მხატვარი სი-

⁵² Альбера Франсуа „От эксцентризма к децентризму“, журн. „Киноведческие записки“, №7, 1990.

⁵³ Ефим Доби́нин, русий საბჭოთა პუბლიცისტი, თეორეტიკოსი (1901-1977).

ნამდვილეს ერთეული მოვლენებით განასახიერებს. თავად ეს-
თეტიკური აღქმის „მეტაფორულ“ პროცესში კი აქცენტი მაშინვე
განზოგადებაზე კეთდება. სახე ცალკეული მოვლენის საზღვრებს
სცდება.

ავტორი კინოხელოვნებაში მეტაფორული საწყისის ოთხ ფორ-
მას გამოყოფს: „პარალელიზმს“, „განზოგადებულ“ გამოსახულე-
ბას, „არეკლილ გამოსახულებას“ და „პარციალურ-მონტაჟურ“ გა-
მოსახულებას.

„პარალელიზმი“ კინოში დაკავშირებულია კინოენის თავისე-
ბურებებთან. პარალელური მონტაჟის წყალობით კინემატოგრაფს
სხვადასხვა მოვლენის შედარების საშუალება მიეცა. აქ შეიძლება
წარმოიშვას შედარებები, ანტითეზები, მეტაფორები, ასოციაციური
პარალელები და სხვ.

„განზოგადებული გამოსახულება“ წარმოადგენს უშუალოდ
ტიპურ მოვლენას. მასში თანდათან ქრება ინდივიდუალური. გა-
მოსახულება მეტად ლაკონიურია, მეორეხარისხოვან მხარეებს და
წახნაგებს არ ითვალისწინებს. შედარებები და მეტაფორები ანა-
ლოგიის გამოყენებით ხდებოდა. „განზოგადებულ“ გამოსახულე-
ბაში „მნიშვნელოვანის“ თავად კადრის სტრუქტურით მიიღწევა.
„განზოგადებული“ გამოსახულება, როგორც წესი, მიმართულია
სოციალური განზოგადებისაკენ. ძალიან ხშირად, ამ გამოსახულე-
ბას თან ახლავს სტატიკურობა, შინაგანი განვითარების არარსებო-
ბა. ამასთან დაკავშირებით ის ხშირად გამოდის, როგორც კულმი-
ნაცია, თხრობის უმაღლესი წერტილი. მაგრამ ნაწარმოების მთელი
ქსოვილის შევსება მას არ ძალუძს.

არეკლილი ჩვენების ხერხი „არეკლილ გამოსახულებას“, თავისებურ
„კინოტროპს“ წარმოქმნის. ის იმგვარად აიგება, თითქმის
კინოს თვალსაჩინო-ხედვითი ბუნების საწინააღმდეგოდ, მოქ-
მედება, მოვლენა ნაჩვენები არ არის. მხოლოდ ირიბი არეკვლის
წყალობით, ისინი აისახება მაყურებლის წარმოსახვაში. იქმნება
მოვლენის ერთგვარი მთლიანი, ემოციური სახე. „არეკლილ გამო-
სახულებაში“ კინემატოგრაფი თავისუფლდება წვრილმანებისაგან,
რომლებიც არ არის ყოველთვის მნიშვნელოვანი, მეტ ყურადღე-
ბას უთმობს მოვლენათა ემოციურ განცდას. აქ არ არის ქარაგმები,
მაგრამ არის ჩანაცვლება — ერთი გამოსახულების ნაცვლად ჩნდება
მეორე.

მეოთხე — „პარციალურ-მონტაჟური“ გამოსახულება, პირველ ყოვლისა, ხასიათდება უზარმაზარი კონცენტრირებულობით, ემოციურ გამოსახულებათა ერთიანობის ხარჯზე. აქ პირველ პლანზე გამოდის მონტაჟის სინთეზური ფუნქცია, რომელიც ცალკეული დეტალებისაგან მთლიან სახეს შეკრავს. მაყურებლის თვალი ერთი წვრილმანიდან მეორეზე ხტის. ერთობლიობაში კი, ისინი წარმოსახვის მთლიან ხატს ქმნიან. პოეტურობის საიდუმლო აქ მაყურებლის მხედველობითი წარმოსახვის განსაკუთრებულ აქტივაციაში მდგომარეობს. ის გამოსახულების დანაწევრებულობის კომპენსაციას ახდენს. ისევე, როგორც წინა სახეობაში, წარმოსახვა იღებს იმპულსს, რომ წარმოდგენაში დახატოს კადრები, რომლებიც აკლია.

რით განსხვავდება მეტაფორული და თხრობითი ენა ერთმანეთისგან?

პირველ რიგში, აზრის გადატანაში და, აქედან გამომდინარე, გამოსახულების/ხატის ორსახოვნებაში. მხატვრულ გამოსახულებას/ხატს, საერთოდ, რამდენიმე სახე აქვს. ცალკეული ყოველთვის შეიცავს ზოგადს, ინდივიდუალური — ტიპურს. მხატვრული აღქმის პროცესში ზოგადი და ცალკეული გაერთიანებულია.

მეორე ფაქტორი დაკავშირებულია განზოგადების აკუმულაციასთან ერთ წერტილში. ეს ხდება განსხვავებული მოვლენების შედარების, ცალკეული სახე-ხატის მეორეხარისხოვანი ნიშნებისაგან გათავისუფლების, მოვლენათა ცალკეული მხარეების ინტენსიურად მოცვის, მოვლენის ირიბად ჩვენების წყალობით.

კიდევ ერთი ფაქტორი დაკავშირებულია პოეტური სახის მომატებულ ემოციურობასთან. ამ ტიპში, თხრობითი სახისაგან განსხვავებით, სხვა ხარისხის კონცენტრაცია შეინიშნება. თხრობა ექსტენსიურია (მრავალწახნაგოვანია). ის ბევრ რამეზე ამახვილებს ყურადღებას: მოვლენებზე, გარემოებებზე, ადამიანის შინაგან ცხოვრებაზე და ა. შ. ამ თვალსაზრისით მეტაფორული საწყისი ინტენსიურია. ამას ემსახურება პარალელიზმი და ასოციაციები, განზოგადებული და არეკლილი სახე-ხატები.

როგორც ავტორს მიაჩნია, კინემატოგრაფში წარმოდგენილია თავისთავად არსებული პოეტური სახე-ხატი. წარმოდგენილია მხოლოდ და მხოლოდ პოეტური ენით გადმოცემული ფილმი.

„პოეტურ“ კინოს თხრობა სხვა საფეხურზე გადაჰყავს, სხვა თვალ-თახედვიდან, აქტიურ ემოციურ კავშირში გვიჩვენებს მას. თხრობის (პროზის) გარეშე პოეტურ-მეტაფორული სახე უსიცოცხლო, ფიქ-ციურია.

პოეტური და პროზაული კინემატოგრაფის განვითარების გზე-ბის ანალიზისას ავტორი მიდის ერთგვარ იდეოლოგიურად ანგაჟი-რებულ დასკვნამდე იმის შესახებ, რომ ყველა გადახრის, გაზვია-დების, „პოეტური მიმართულების“ უდიდეს დამსახურებათა მი-ვიწყების ფონზე, ისტორიული სიმართლე, ძირითადად, „პროზის“ წარმომადგენლების მხარეს იყო.

მარკ ბლეიმანის სტატია „არქაისტები თუ ნოვატორები?“⁵⁴ ეძღვნება კინემატოგრაფის ახალი — პოეტური მიმართულების ესთეტიკის საკითხებს. ნაშრომში გარჩეულია ს. ფარაჯანოვის („მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“, „ბროწეულის ფერი“), თ. აბულაძის („ვედრება“) და სხვ. შემოქმედებითი პოზიციები. ამ ეს-თეტიკის ძირითად კომპონენტებად ავტორი აღნიშნავს ორიენტა-ციას სახვით ხელოვნებაზე, დრამატურგიულ მისწრაფებას ეპიკური ფორმებისადმი, თქმულებისადმი, იგავისადმი, ალეგორიისადმი, მიდრეკილებას ეთნოგრაფიული, ეგზოტიკური, ისტორიული მა-სალის, არქაიზებული, სტილიზებული ფორმის მიმართ. აგრეთვე კომპოზიციური ერთიანობის არარსებობას, ნაწარმოებების მქა-დაგებლურ ხასიათს. თავად ნაშრომის დასახელებაც კი, იური ტი-ნიანოვის წიგნის „არქაისტები და ნოვატორები“ პერიფრაზირებაა, რომელშიც ის ამტკიცებდა, რომ ეს ტერმინები პირობითია და რომ ცნობილი ისტორიული გარემოებების დროს არქაული პოეტიკა ნო-ვატორობის წყარო აღმოჩნდება ხოლმე. ასე, თანამედროვე პოეზი-ამ თითქოს აღადგინა თავისი მაღალი სტილი. ნაშრომში გახსნილია პოეტიკის სიცოცხლისუნარიანი ელემენტები, რომლებიც არქაუ-ლად გვეჩვენებოდა. ბლეიმანი კი, არქაულ აზროვნებაზე საუბრი-სას, მისი აზრით, სტილის სიცოცხლისუნარიან ელემენტებს კი არა, მხოლოდ და მხოლოდ არქაიკის სტილიზაციას გამოყოფს.

როგორც ჩანს, კინემატოგრაფის პოეტური მიმართულების თე-ორიული შემადგენელი დაწყებულია ჯერ კიდევ 20-იან წლებში და განვითარებული, სახეშეცვლილი 60-იან წლებში.

⁵⁴ Блейман М. „Архаисты или новаторы?“ журн. „Искусство кино“, 1970. №7, გვ. 16.

IV ტაჭი

20-იანი წლების პოეტური კინო საქართველოში

„პოეტური სტილის“ განვითარება, უდავოდ, დაკავშირებულია საბჭოთა კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესებთან. XX საუკუნის მანძილზე, კინოში რეალობის რეპრეზენტაციის, მათ შორის — პოეტური მოდელების რამდენიმე ტიპი შეიცვალა. „პოეტურის“ და „პროზაულის“ დამოკიდებულება განაპირობებდა როგორც ნაწარმოების ჟანრობრივ კუთვნილებას, ისე ზოგად კინემატოგრაფიულ მოდელს მთლიანობაში. ასე მაგალითად, გასული საუკუნის 30-იან წლებში, საბჭოთა კინოში დომინანტური გახდა „პროზაული მიმართულება“, რომელმაც წინანდელი „მონტაჟურ-პოეტური“ ჩაანაცვლა. მოგვიანებით „დათბობის“ ეპოქამ კვლავ ააღორძინა პოეტური კონსტრუქციები...

პოეტური კინემატოგრაფი ხშირად ემყარება გამოხატვის ტექნიკური და სტილისტური საშუალებების მთელ კომპლექსს (ცვლადი ფოკუსური მანძილის მქონე ობიექტივების, „სუბიექტური ხედვის“ შეგრძნების წარმომშობი ხელის კამერის გამოყენება, რთული პანორამირება, „ათინათიანი“ სხვადასხვა ობიექტი, ლექსის სტრიქონის მონათესავე საგანგებო სამონტაჟო ნაგებობები და სხვ.).

როგორც პიერ-პაოლო პაზოლინის მიაჩნდა, პოეტური კინოს არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელს „კამერა აგრძნობინოს“. თუმცა, თავად რეჟისორის გაგებით, მაგალითად, ჩაპლინის, მიძოგუტის, ბერგმანის ფილმებში ეს პრინციპი შენარჩუნებული არ არის და მათი პოეზია სხვა რაღაცაში მდგომარეობს, რაც ენობრივი ტროპებისაგან განსხვავდება. პაზოლინი ასეთ კინემატოგრაფს „თხრობითს“ უწოდებდა, მაგრამ მაინც მიაჩნდა, რომ ის „შინაგან პოეზიას შეიცავს“. მსგავს კინემატოგრაფს გარედან ეფექტური ხერხების მოხმობის გარეშე შეუძლია „პოეზიის შიდა სამყაროს“ სიღრმეებში შეღწევა. აქ პოეზია იბადება სრულიად ჩვეულებრი-

ვი, ყოველდღიური, ნაკლებად შესამჩნევი მასალისაგან. მსგავსი პოეტიკით თითქოს გაუღენთილია 30-იანი წლების სამამულო პროზაული ფილმები, რომლებშიც არ არის კაშკაშა, თვალწარმატაცი კადრები, „მკვირცხლი პროგრამირება“, პოეტური მონტაჟი... მაგრამ ამ ნამუშევრების პოეტურ კუთვნილებას არაავინ უარყოფს. ამგვარად, პოეტურის ცნება მეტად არაერთმნიშვნელოვანია და ვერ თავსდება მხოლოდ მისი ფორმის განსაზღვრის ჩარჩოებში. ამასთანავე, პოეტურის შეგრძნების შესაქმნელად აუცილებელი არ არის, ავტორი ყოველთვის მიჰყვებოდეს „ხერხის გაშიშვლების“ მოთხოვნას. როგორც წესი, „ხერხის გაშიშვლების“ გზით ნაწარმოები პოეტური ნაწარმოებების რანგში ჩაირიცხება. ზოგჯერ „ავტომატიზებული გაშიშვლებული ხერხის“ ნაცვლად შეიძლება გაჩნდეს „შერბილებული ხერხი“, რომელიც ასეთ გარემოებაში უფრო დინამიკური, უფრო ხატოვანი იქნება, ვიდრე „გაშიშვლებული“, ვინაიდან ის ჩაანაცვლებს კონსტრუქციისა და მასალის თანაფარდობას, რომელიც ჩვეულებრივი გახდა და, აქედან გამომდინარე, ხაზს გაუსვამს მას. ამ თვალსაზრისით მეტაფორა აღარ არის ფუძემდებლური და მეორე პლანზე გადადის, სადაც უკვე „შერბილებული“ სახით იარსებებს.

„პოეტური კინემატოგრაფის“ ცნების ანალიზის შედეგად შეიძლება ითქვას, რომ ის არ აღიქმება, როგორც ჟანრი, არამედ გვესახება, როგორც მსოფლშეგრძნება, სინამდვილესთან განსაკუთრებული ხასიათის დამოკიდებულება. თავის ნაშრომში „აღბეჭდილი დრო“, ა. ტარკოვსკი განსაზღვრავს კინემატოგრაფის ჭეშმარიტ პოეზიას, როგორც მასალას, რომელიც სამყაროს პოეზიის რეალურობაში იხსნება: „ფილმის პოეტურობა იბადება ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებიდან... იმიტომ, რომ კინოსახე, თავისი არსით, არის დაკვირვება ფაქტზე, რომელიც დროში მიმდინარეობს... სახე ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული ხდება იმ აუცილებელი პირობით (ყველა დანარჩენ პირობასთან ერთად), რომ მხოლოდ ის კი არ ცხოვრობს დროში, არამედ დროც ცხოვრობს მასში, დაწყებული ყოველი ცალკე აღებული კადრიდან“.⁵⁵ უკვე მოგვიანებით, სტატი-აში „კინოსახის შესახებ“ ის დაადასტურებს, რომ: „სახე მოწოდე-

⁵⁵ Тарковский А. Архивы, документы, воспоминания. Сост. Волкова П.Д. М., 2002, гл. 55.

ბულია, თვით ცხოვრება გამოხატოს და არა ავტორისეული გაგება, მისი მოსაზრებები ცხოვრების შესახებ. ის არ აღნიშნავს ცხოვრებას, არ ახდენს მის სიმბოლიზებას, მაგრამ გამოხატავს მას. სახე ასახავს ცხოვრებას იმით, რომ აფიქსირებს მის უნიკალურობას“. ასე ყალიბდება, ტარკოვსკის აზრით, აზროვნების პოეტური ტიპი: მცირეს მიღმა დიდის, ცალკეულის, განსაკუთრებულის მიღმა ზოგადის, განზოგადებულის დანახვის უნარი. აღსანიშნავია, რომ პოეტურ განზოგადებებზე გასვლა სულაც არ გახლავთ მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფის პრეროგატივა. სამყაროს მსგავსი გააზრება შეიძლება ხდებოდეს იმ ფილმებშიც, რომლებსაც, ტრადიციულად, პროზაულს უწოდებენ. მათში აგრეთვე, შესაძლოა, გამოყენებული იქნეს სიუჟეტის აგების პოეტური პრინციპები. აღმოცენდება პოეზიის და პროზის მოულოდნელი სინთეზი.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 60-იან წლებში, ე. დობინი აღნიშნავდა, რომ ფარული მეტაფორულობა (დაღვრილი მეტაფორულობა) და „დიდი ზეწოლის ქვეშ“ შექმნილი ხატოვანი კონცენტრაცია არსებობს არა მხოლოდ პოეტურ ფილმებში. კინო უარს ამბობს 20-იანი წლების კინემატოგრაფში გავრცელებულ ლიტერატურულ მეტაფორებზე და მოგვიანებით, საკუთარ მეტაფორულობას იძენს. კინომეტაფორის სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ ლიტერატურულისაგან განსხვავებით (სადაც სიტყვიერი მეტაფორა მკითხველის ცნობიერებაში სრულყოფილ ხედვით სახემდე ვერ ახერხებს რეალიზებას), კინომეტაფორა არ ახდენს რეალიზებას კინომაყურებლის ცნობიერებაში სრული სიტყვიერი წინადადების საზღვრებამდე. ეს განსაკუთრებულ სიძნელეს ქმნის კინოში, ამა თუ იმ მეტაფორის ანალიზისას. ნაწარმოებიდან ამოღებული, კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ზოგიერთი მეტაფორა ხომ ამგვარად თავის არსს კარგავს.

კინოენის განვითარება გვიჩვენებს, რომ კინოხელოვნება გამოიმუშავებს მეტაფორის ცნებების საკუთარ კომპლექსს და მეტაფორის ტრადიციული განმარტება პოეზიაში ყოველთვის არ ესადაგება კინოხელოვნების მოვლენებს. მეტაფორა კინოში ახალ თვისებებს იძენს. ის ისწრაფვის არა მხოლოდ კადრში შეღწევისაკენ, არამედ სივრცეში გაფართოებისაკენ, დროში გაშლისაკენ. მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინი წერდა ფენომენზე, როცა „მეტაფორის სტრუქ-

ტურა“ „სიტუაციის სტრუქტურაში“ გადაიზრდება. და მეტაფორის ამ პრინციპით არის აგებული მთელი ნაწარმოების სტრუქტურა, სადაც ქარაგმული ნათქვამი თხრობას კი არ წყვეტს, არამედ მისგან მომდინარეობს, მასში გამონათდება. ამ შემთხვევაში კინემატოგრაფს ბევრი აქვს საერთო პრობაში გაშლილ მეტაფორასთან: სიუჟეტის ერთდროული განვითარება და მისი ქარაგმული აზრის გამოვლენა; მეტაფორის აღმოცენებისთვის მეტაფორული ქვეტექსტის აუცილებლობა; მეტაფორის გადაქცევა მაკონსტრუირებელ პრინციპად. მეტაფორის გაფართოებამ ლექსის, პოეტური ფორმის საზღვრებში შეიძლება მიგვიყვანოს ერთიან თხრობით ხაზზე, სიუჟეტის განვითარებაზე უარის თქმამდე. მსგავსი პროცესი მოხდა 20-იანი წლების კინოში, როცა მეტაფორიზმმა დაიწყო თხრობის გაძევება მეორე პლანზე, სიუჟეტიდან ყურადღების სხვა რამეებზე გადატანა. პოეტური კონსტრუქციების ჩარჩოებში კინემატოგრაფს არ ძალუძდა, ერთდროულად მოქმედების მიმდინარეობაც უზრუნველყო და მეტაფორული ხედიც. ეს გახლდათ სირთულე, რომლის გადაჭრა 20-იანი წლების კინემატოგრაფმა ბოლომდე ვერ შეძლო. თხრობასთან მეტაფორიზმის კავშირის აუცილებლობაზე მოგვიანებით მიუთითებდა ე. დობინი, რომელიც კინოში თხრობის გარეშე მეტაფორული საწყისის არსებობის შეუძლებლობაზე საუბრობდა. მეტაფორულ კინოსახეს არ გააჩნია დამოუკიდებელი ყოფიერება თხრობაზე დაყრდნობის გარეშე. მეტაფორა კინოში არსებობს მხოლოდ როგორც თავისებური ანარეკლი, გარდატეხა, თხრობის და აზრის „სხვაგვარი ყოფიერება“.

თუკი შევეცდებით განსაზღვრას, თუ როგორი იყო პირველი კინემატოგრაფიული მოდელის დამახასიათებელი პოეტური ნიშნები, ამკარა გახდება, რომ ეს, პირველ რიგში, მდგომარეობდა მცდელობაში, რეალობასთან მაქსიმალურად მიახლოებული გაეხადათ, „აელაპარაკებინათ“ ისინი. როგორ ხდებოდა ეს? იმდროინდელი რეჟისორების უმეტესობისათვის დამახასიათებელ საერთო სტილისტურ მანერას თუ განვიხილავთ, შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ყველა მათგანისთვის დამახასიათებელი იყო მისწრაფება სწორედ რეალისტური თხრობისადმი.

წარმოდგენილ ფილმში კარგად ჩანს კადრის ღრმა სივრცის დამუშავება, რაც საუკეთესოდ და უზუსტესად ხელახლა წარ-

მოქმნის ეკრანზე რეალისტურ სივრცით მოდელს. ამ პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე ნამუშევარი, რომელშიც აისახა „სიღრმისეული მიზანსცენირების“ მცდელობები, იყო დოკუმენტური ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (1912), რომელმაც ჩვენს დრომდე მოაღწია.

ეს არის პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი, მიძღვნილი ცოცხალი კლასიკოსის — პოეტისა და საზოგადო მოღვაწის, აკაკი წერეთლის (1840-1915) მოგზაურობისადმი იმერეთის, რაჭისა და ლეჩხუმის რაიონებში. მსცოვანი პოეტის ამ მოგზაურობას დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა. ხალხი სიყვარულის ხმამაღლა გამოხატვით ხვდებოდა მას; ცხენებზე ამხედრებული ახალგაზრდების ჯგუფები მის შესახვედრად მიეშურებოდნენ და სიმღერებით და სროლით აცილებდნენ. ...სულ ხუთი წელი იყო გასული მეორე ქართველი პოეტის და ცნობილი საზოგადო მოღვაწის, ილია ჭავჭავაძის მკვლელობიდან, რომელიც ხალხში დემოკრატიულ ღირებულებებთან და თავისუფლებასთან ასოცირდებოდა და რომლის დაღუპვას წერეთელი ასე გამოეხმაურა — მერცხალი რომ კიდევ მოკლა, მაინც მოვა გაზაფხული. ა. წერეთლის სახით ქართველი ხალხი თავის მომავალ თავისუფლებას ესალმებოდა. ქვეყანა მზად იყო ამ თავისუფლების მოსაპოვებლად.... ამაშუკელმა სწორად გაიგო თავისი ფილმის მიზანი და შესაძლებლობები. იმ დროის ქრონიკის ფირებს შორის, ეს დიდი მოცულობის კინონარკვევი გამოირჩევა კარგად მოფიქრებული და აგებული სიუჟეტით. ამაშუკელმა უარი თქვა ბრტყელ ილუსტრაციულობაზე, გამოიყენა კინემატოგრაფიული გამოსახვის ახალი ხერხები, შემოიღო პანორამული გადაღება, სიღრმისეული მიზანსცენირება; კადრები მკაფიო აგებულებით გამოირჩეოდა. ფილმში გაერთიანდა ჭეშმარიტი სინამდვილის ასახვა და თემით ნაკარნახევი პოეზია. ყოველივე ეს აძლიერებდა ფილმის ზეგავლენას მაყურებელზე.

თავდაპირველად, კინოში სივრცის „სიბრტყობრიობა“ განისაზღვრებოდა თავად მისი აგების ხერხით. სივრცე შედგებოდა ავანსცენისაგან, სადაც მსახიობი იმყოფებოდა, მწირი რეკვიზიტისაგან და ბრტყელი, როგორც წესი, დახატული უკანა ხედისაგან. ეკრანული გამოსახულების ათვისება, პირველ რიგში, მოცულობითი

დეკორაციების შექმნის გზით წარიმართა, რის წყალობითაც მსახიობს საშუალება უჩნდება, მოედნის სიღრმეში გადაადგილდეს და ოპერატორს სივრცის იმიტირების პერსპექტივა შეუქმნას.

ამავე დროს, რეჟისორის წინაშე წარმოიშვა ამოცანა, უბრალოდ კი არ გადმოეცა მოვლენათა ჭეშმარიტი მიმდინარეობა, არამედ სივრცე „აელაპარაკებინა“ (ბუნებრივია, რეალისტური თხრობის ჩარჩოებში). ქართული კინოს მიერ შექმნილ თხრობის მოდელს ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური თავისებურება ჰქონდა — ფსიქოლოგიზმი. ერთი მხრივ, ყველაფერს ხაზი უნდა გაესვა იმისთვის, რაც რეალურად ხდებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, მთავარი გმირების თავისებური „სულის პეიზაჟი“ გამხდარიყო. ფილმებში, როგორც წესი, იყო რაღაც სიმბოლიზმი. თუ მაგალითად, გამოჩნდებოდა სიმბოლური მნიშვნელობის ჩრდილი, მას არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაეთოვებინა პირობითობის განცდა — ყველაფერი რეალურად უნდა დარჩენილიყო.

ეს იყო ქართული კინემატოგრაფის პოეტიკის მთავარი თავისებურება. ამიტომ ქართულ რევოლუციამდელ კინოს ჰქონდა ზოგიერთი შეზღუდვა, რაც დაკავშირებული იყო დრამატურგიით ნაკარნახევ აუცილებლობასთან, არ გამოსულიყო რეალისტური თხრობის ჩარჩოებიდან. მაგრამ პირობითობის გამოვლენა ნაკარნახევი იყო არა ნოვატორული ძიებით, არამედ, უფრო მეტად, თეატრალური მეშვეობით, რომელმაც იმ დროს კინემატოგრაფი გაამდიდრა. მაგალითად, ა. წუწუნავას (რომელსაც მიდრეკილება აქვს რეალისტური თხრობისადმი, ბუნებრივი, მოცულობითი ან, როგორც მაშინ ამბობდნენ, „სტერეოსკოპული“ დეკორაციების შექმნისადმი, სიღრმისეული მიზანსცენებისადმი) „ქრისტიანეში“ არის ეპიზოდი ე. წ. თეატრალური „გამჭვირვალე კედლით“. რეჟისორს აუცილებლად სჭირდებოდა ასეთი კადრი (ლაპარაკია წარმოსახვითი სამოახლოს სცენაზე). მაგრამ როგორ უნდა შეერთდეს ორი სივრცე? წუწუნავა დათმობაზე მიდის თეატრალური პირობითობის წინაშე. ეს მიგნება თავისი პირობითობის ძალით შეგვიძლია პოეტურ არსენალს მივათვალოთ, ოღონდ მხოლოდ როგორც თეატრალური არსენალიდან ნასესხები განსაკუთრებული ხერხი.

ადრეული პერიოდის კინოს ერთ-ერთ მძლავრ მხატვრულ საშუალებად იქცა განათება („შექწერა“), რომლის მეშვეობით იქ-

მნებოდა განსაკუთრებული ატმოსფერო, რაც ემოციურ შტრიხებს უმატებდა კადრის გამომსახველობას. იმავე „ქრისტიანეს“ თუ დავებრუნდებით, პოეტური ატმოსფეროს შექმნის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს სცენა სახლში, სადაც ქრისტიანე, მისი მშობლები და პატარა ვაჟი დასაძინებლად ემზადებიან. ოპერატორი რაღაც „ქაოსურ“ განათებას ქმნის. სახლის შიდა აგებულების უსწორმასწორო ხის კოჭები ღრმა დიაგონალურ ჩრდილებს იძლევა, რაც წარმოშობს ქაოსს და დაძაბულ ატმოსფეროს, რომელიც გმირის შინაგან სამყაროს ეხმიანება.

ჩრდილების გამოყენება გასული საუკუნის კინოს ერთ-ერთი საყვარელი ხერხია, თუმცა ჩრდილი ხშირად არაჩვეულებრივად მეტყველი, სიმბოლურია, მაგრამ არა პირობითი, არა ჰიპერტროფირებული, როგორც გერმანელ ექსპრესიონისტებთან.

პოეტური კინო სამი ძირითადი გზით ვითარდებოდა: მონტაჟის (პოეტიკა ენობრივი ტროპების სფეროში იზადებოდა), გამოსახულების ობიექტების დეფორმაციის⁵⁶ (სინათლისა და ფერწერის კანონების მიხედვით რაღაც ხელოვნურად შექმნილი რეალობა) და რეალური მსახლის ფაქტურის აქცენტირების ხერხით, სადაც პოეტიკა ხელახლა იქმნება, პირველ რიგში, რეალურობის საფუძველზე (ფოტოგენიაზე ორიენტირებული მეთოდი, რომელსაც ფრანგული კინო 20-იან წლებში იყენებდა).

კინოს განვითარების ნებისმიერ პერიოდში, ჭარბობდა ესა თუ ის ზემოთ ჩამოთვლილი შემადგენელი. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ რევოლუციამდელი და რევოლუციის შემდგომი ქართული კინემატოგრაფის მოდელი პირველ რიგში ეფუძნებოდა რეალისტურ „ხაზგასმას“, ფაქტურაზე აქცენტის გაკეთებას. სწორედ ამან შეადგინა იმდროინდელი კინემატოგრაფის პოეტური გამომსახველობის საფუძველი.

მომდევნო ეტაპი, რომელზეც საბჭოთა კინემატოგრაფი გადავიდა, საავტორო კინომეტყველების სამონტაჟო სისტემით განისაზღვრებოდა.

„რევოლუციამდელი კინემატოგრაფის“ მიერ სინამდვილის

⁵⁶ ობიექტების დეფორმაცია მოიაზრება როგორც განსაკუთრებული, პირობითი სიმბოლური სივრცის შექმნა, რომელიც ეწინააღმდეგება კადრის რეალისტურ აგებაზე დაფუძნებულ კონცეფციას.

„ოდნავ პოეტური“ აღწერიდან რეჟისორები „სინამდვილეში შეჭრამდე“ მიდიან. მისი ნოვატორული ახსნის მცდელობებმა გააცოცხლა განზოგადებული სახეები, პირობითი ხერხები, ღია მეტაფორები და, რაც მთავარია — მონტაჟი, რომელიც ესმოდათ, როგორც სამყაროს რეკონსტრუქცია. სწორედ სამყაროს მიმართ რევოლუციური დამოკიდებულება ხდება 20-იანი და 30-იანი წლების დასაწყისის ესთეტიკური განწყობა.

ამ პერიოდში შემუშავდა პოეტური კინოს ძირითადი ფორმები, რომელთა ნათელი ხორცშესხმა გახლდათ, მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმი „მარილი სვანეთს!“ და ალექსანდრე დოჟენკოს „მიწა“.

ორივე ფილმი ერთ წელს შეიქმნა. დღეს ორივე პოეტური კინოს მაგალითად განიხილება და XX საუკუნის ხელოვნების შედევრად მიჩნეული. მაგრამ პირველი მათგანი დოკუმენტური ნარკვევია, ხოლო მეორეში სიუჟეტის მხატვრული დამუშავებაა წარმოდგენილი.

მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედება დაკავშირებულია განსაკუთრებულ კინემატოგრაფიულ პოეტიკასა და ლირიკასთან. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ მისი შემოქმედება დამახასიათებლად გამოხატავს საბჭოთა ხელოვნებაში 20-იანი წლების შუა ხანებიდან 60-იანი წლების დასაწყისამდე მიმდინარე სოციალურ-კულტურულ პროცესებსაც.

XX საუკუნის სოციალურ პრაქტიკაში იდეოლოგია ის აუცილებელი ინსტრუმენტია, რომლის დახმარებით ჯერ ყალიბდება, ხოლო შემდეგ ფუნქციონირებს სოციალისტური მითოლოგია. კალატოზიშვილი, რა თქმა უნდა, არ იყო იდეოლოგი, რადგან იდეოლოგი ყოველთვის გონებათა კონსტრუქტორია. ის უფრო სინამდვილის მომღერალი იყო, ხოლო მისი პათოსი თანამონაწილეობის განცდით აიხსნებოდა.

20-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლება სერიოზულად იყო შეფიქრიანებული ქვეყანაში მომხდარი სოციალურ-პოლიტიკური გადატრიალების ისტორიული გამართლების პრობლემით. მას უნდა დაერწმუნებინა მოსახლეობა, რომ რევოლუცია სპონტანური შემთხვევითობა კი არაა, რაღაც ბუნებრივი და იმანენტური იყო ისტორიული თვალსაზრისით. ცნობილი საბჭოთა ხელოვნები იმ დროს

თვითონაც გატაცებული იყვნენ ამ იდეით. „შეცდომის ენერგია“ (ლევ ტოლსტოის გამოთქმა) იმდენად დიდი იყო, რომ მათ გადაიღეს დღეს შედეგრებად აღიარებული ფილმები: „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, „მიწა“, „დედა“. ამავე რიგში დგას „მარილი სვანეთს!“.

რევოლუციური აფეთქება 20-იანი წლების რომანტიკოსებისთვის — ისტორიული და სოციალური განვითარების უნივერსალური ხერხი ხდება. ხოლო კინოაპარატი ცნობიერდება, როგორც სამყაროს გარდაქმნის ინსტრუმენტი და როგორც მაყურებელზე აგიტაციური ზეწოლის საშუალება, — აგრეთვე როგორც თითქმის რეალური „მომავალი დროის მანქანა“. რომანტიკული ცნობიერებისთვის მომავალი მოიაზრება როგორც რაღაც შესანიშნავი, კონკრეტული, ხელშესახები და რეალური. აწმყო კი ბუნდოვანი და გაურკვეველია. სწორედ ამიტომ ცდილობდნენ მის ძირეულად გადაკეთებას, გარდაქმნას და ხელახლა შექმნას.

ფილმი იწყება რუკაზე გეოგრაფიული აღნიშვნით. შემდეგ იქმნება სვანეთის რეალური სივრცე, რომელსაც ხილული საზღვრები არ გააჩნია... ჩვენ ვხედავთ უზარმაზარ მყინვარებს, ღრუბლებს, ბობოქარ მდინარეებს. მზერა მყინვარებიდან მთის კალთებზე, დაბლობის ფსკერზე ინაცვლებს. აქ ერთმანეთს მოულოდნელად ცვლის ზამთარი და ზაფხული... ერთ დღეში ივლისის სიცხეს იანვრის თოვა ენაცვლება. სვანეთი მოცემულია, როგორც დედამიწის პარამატერია. მისი სივრცე განსაკუთრებული, მითოლოგიზებული სივრცეა.

მერე ვხედავთ, თითქოს განდგეილ აღთქმულ მიწას — კოშკებით მოფენილ მთებს. შემდეგ ნაჩვენებია, როგორ არის ეს სამყარო ორგანიზებული შიგნიდან — როგორ კვებავენ, მოსავენ ის თავის თავს, იბრძვის სიცოცხლისთვის... ნაჩვენებია შრომა და ყოფა. ქვა — სახურავი, ქვა — საწოლი და ქვებით ამოვსებულ საფლავში ჩარჭობილი ქვის ჭვარი. წარმოების ქვის იარაღები, ქვისგან დამზადებული ნივთები... პატარა თემები საერთო ინტერესით — იარსებონ, და საერთო ხიფათით — რომ შეიძლება აღარ იარსებონ. სიკვდილი და დაბადება დღევანდელი თვალსაზრისით აქ ძალზე არაჩვეულებრივად არის ნაჩვენები. თემი, როგორც ნებისმიერი ცოცხალი ორგანიზმი, არ შეიძლება არ იზრდებოდეს. ხოლო დაბადება და ყველაფერი რაც მასთან არის დაკავშირებული, აქ საშინელი წყევ-

ლით არის აღნიშნული, სიკვდილი კი — უცნაური სიხარულით. იმ ადგილებში არსებული უძველესი ჩვეულებების მასალის გამოყენებით რეუისორი ევოლუციის/განვითარების ჩიხს გვიჩვენებს და რევოლუციის მოთხოვნილებას გამოხატავს. რევოლუცია გაგებულია, როგორც შველა, როგორც ცოცხლად გადარჩენის ერთადერთი შესაძლებელი ხერხი, როგორც ბუნებრივი და ისტორიული კოლიზიების გადაწყვეტის ერთადერთი რეალური საშუალება. რეალური, დოკუმენტური სვანეთი კალატოზიშვილს სჭირდება, როგორც ლამის პრეისტორიული დედამიწის გამოხატულება. მისი ყოფა — როგორც რაღაც პირველყოფილი და საუკუნო მოცემულობა.

ფაქტურა, გადაღების და მონტაჟის ხერხები, მწვავე რაკურსები და პანორამების ხანგრძლივობა ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, კონტრასტული სინათლის გამოყენება, ფილმს კოლორიტს და მომხიბვლელ ექსპრესიას ანიჭებენ. მსხვილი ხედი ნებისმიერ წერილმანს სიმბოლოდ გადააქცევს.



კადრის ყოველი დაძაბული წამი ეპიკურია. სვანის გაკრეჭილი თავი ქერის გათიბულ ყანას ემსგავსება. ნებისმიერ ყოფით ან შრომით საქმიანობას ეპიკური გაქანება, პათეტიკური მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული, იქნება ეს ქვის ფილების დალაგება თუ ცხვრების კრეჭა, ქერის გალეწვა თუ „ბეწვის“ ხილით მთის მდინარის ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადასვლა.

ეკრანზე ჩვენ თვალწინ გადაშლილი რეალობა ყველა მიმართულებით მეტაფორირდება. მარილი — არსია, ხოლო მისი არარსებობა — არყოფნის საფრთხე. მთების აფეთქება და ახალი გზების გაყვანა ფილმის დასასრულს — გზა მომავლისაკენ.

ფილმის სიუჟეტი საკმაოდ ნაირფეროვან ინფორმაციას მოიცავს: გეოგრაფიული, ისტორიული, ეთნოგრაფიული, აგრეთვე, სოციალურ-საზოგადოებრივი ხასიათის ცნობებს. პირველი ნაწილია გეოგრაფიული ნარკვევი, შემდეგ ექსკურსი ისტორიაში. მერე ეთნოგრაფია და ყოფა. და ბოლოს, კადრები იმის შესახებ, როგორ იჭრება გზა ზემო სვანეთში, ანუ მოთხრობა ისტორიული მომავლის შესახებ. თუმცა ფილმის ეს ფაქტობრივი მხარე, თავისთავად, ნაკლებად მნიშვნელოვანია.

შეიძლება ითქვას, ის საყრდენ პუნქტებს აძლევს ფილმს პლასტიკურ-რიტმული სანახაობის გასაშლელად. მონტაჟური ფრაზა ყველა მოცემულობაში იმგვარად არის აგებული, რომ მისი ინფორმაციული მიზანი ჩრდილშია მოქცეული და ხაზგასმულია საქმის ემოციური მხარე. ძალზე მსხვილი ხედები საგნების რეალურ საზღვრებს სცდებიან და აბსტრაქტულს ხდიან მათ. ამ მომენტში ობიექტის რაობა ჩანაცვლებულია მისი შეგრძნებით, შუქ-ჩრდილებისა და ექსპრესიული მონტაჟის გამოყენებით. რეჟისორი თითქოს გვეუბნება, რამდენად არქაული და არამწარმოებლურია ეს შრომა და გვთავაზობს, ცხადად დავრწმუნდეთ ამაში. მაყურებელს კი ამ დროს ლირიკული განწყობა იპყრობს. გვესაუბრებიან ტიტრებით, ხოლო გამოსახულების „უღერადობა“ ყირაზე აყენებს მათ არსს. სცენაში, სადაც სვანები ფილებს ჭრიან საცხოვრებლისთვის, კადრები ფორმალურად იმის შესახებ მოგვითხრობს, თუ როგორი დამუძღურებელი და ქანცგამომცლელია ადამიანის ბრძოლა ქვასთან. რეალურად კი ისინი ხოტბას ასხამენ ადამიანის ძლიერებას.

ქერის მარცვლის მკის ეპიზოდში, კადრებში წრეს წრეზე არტყამენ, რიტმულად, შეუჩერებლივ, განუწყვეტლივ დიდი დროის განმავლობაში... ადრე კამერა, ძირითადად, კადრის შიგნით მოძრაობას აფიქსირებდა, რომელიც რიტმიზებული არ იყო მონტაჟით, სადაც ძირითად გამომსახველ ხერხებს რაკურსი და განათება წარმოადგენდა. ამ მონაკვეთში კი კამერა მოძრაობის უნარს იძენს. ჯერ წრიულად მავალი ადამიანის თვალთახედვას ვადევნებთ მზერას, მერე კამერა იგივედება ადამიანთან, რომელსაც თავბრუ დაესხა და სამყაროც დატრიალდა (ამ ხერხს კალატოზიშვილი მოგვიანებით კიდევ ერთხელ გამოიყენებს თავის ცნობილ ფილმში „მიფრინავენ წეროები“). მოძრაობა აქ პირველად იძენს მონტაჟის მიერ მინი-

ჭებულ სიჩქარეს. ხედები სულ უფრო შემოკლებულია. ისინი უკვე აღარათერს ნიშნავს, გარდა მზარდი აჩქარებისა... შემდეგ კვლავ სრული შეჩერება, აბსოლუტური სტატიკა, მოძრაობის სიკვდილი... ილუზორული, წარმოსახვითი აჯანყება უძრავი ქვის საუკუნის წინა-აღმდეგ უშედეგოდ მთავრდება.



მხოლოდ ახლა აღმოცენდება მოტივი, რომელიც მალე დონინანტი გახდება ფილმის ქსოვილში — მარილივით თეთრი მიწა უმარილოდ. ადამიანების პატარა მწკრივი მთის კალთებს სძლევს. ააერთო ხედზე ქალია ჩვილი ბავშვით ხელში. ეს მოლოდინია, რომელიც დრამატულ განცდას ზრდის. პარალელური მონტაჟი აკავშირებს მათ, ვინც მარილის ტომრებმოკიდებული სძლევს აღმართებს და მას, ვისაც ის სწყურია. მწკრივიდან ერთი მამაკაცი თოვლს ეწაფება. მსხვილი ხედით ჩანს ყვირილით დაღმეჭილი ქალის სახე. ფერდობიდან მომწყდარი თოვლის გროვა ადამიანს ითრევს. სიჩუმე... თოვლიდან გამოშვერილი ფეხები და ცის მშვიდი სივრცე... მაგრამ მოძრაობა გრძელდება: ადამიანი ისევ მიცოცავს თოვლის ქერქის ციცაბო ვერტიკალზე. შემდეგ კადრში კი მომლოდინეთა მსხვილი ხედი და სიხარულის შეძახილია ასახული.

აქ მონტაჟი ხდება ძირითად, თუ არა ერთადერთ გამომსახველ საშუალებად. იგივე ხერხი გამოყენებულია დასაფლავების რიტუალის და მშობიარის ტანჯვის ჩვენებისას: მშობიარე აკვნით ხელში ადამიანების საცხოვრებლისაგან მოშორებით გადადის; გარდაცვლილის რიტუალი; ქანცგამოცლილი მშობიარე სულ უფრო შორს მიცოცავს; მიცვალებულს ანათლებენ; მშობიარობის ტანჯვა; ადამიანები კუბოთი ხელში გარბიან; წვეთ წყალს იხვეწება მშობიარე; სახეები, რომლებსაც წყალი ესხმება; ხარი იკვლება; ცხენს ჭენებით

სიქა ეცლება; ახალშობილი კვდება... და კულმინაციური კადრი — მეძუძური ქალი, რომელიც რძეს იწველის — გამარჯვებული სიკვდილის ბატონობის განსახიერება.

ფინალზე გადასვლა ხდება წელში გასწორებული ქალის და მთელ ეკრანზე გამლილი ლოზუნგით ტიტრის: „არ გვსურს ბავშვების გაჩენა! არ გვსურს მიწა ვკვებოთ რძით“ — ხედის საშუალებით.

გზის მშენებლობა, რომელიც დააბრუნებს სვანეთში მარილს და გადაატრიალებს რეგიონის ცხოვრებას — ამ ტრაგიკული ამბის ბედნიერი გადაწყვეტის ვარიანტია. ხოლო ამ გზას უძველეს სვანეთში აშენებენ რეჟისორის წარმოსახვაში არსებული „მხიარული და ჭკვიანი მშენებლები“. მაგრამ ეს კალატომიშვილის იდეოლოგიური ხედვაა, ხოლო მხატვრული თვალსაზრისით ამ პოეტურ ფილმს გადაუჭარბებლად შეიძლება ვუწოდოთ მუნჯი კინოს შედეგრი. მიხეილ კალატომიშვილის „მარილი სვანეთს!“ იმ მიწის მარილია, რომელიც მას ასე უყვარდა და რომლის შესახებ ამაყად გვიამბოთ თავის ფილმში.

დედამიწის პოეტურ სახეზე შეიძლება ვილაპარაკოთ ალექსანდრე დოვენკოს ფილმში „მიწა“. გასაოცარია, სსრკ-ის ხალხების ისტორიისათვის კატასტროფად შემობრუნებული საქმისათვის მებრძოლი ფილმები შემდგომში როგორ გახდა XX საუკუნის ხელოვნების შედეგები? მაგრამ სწორედ მათი პოეტური ბუნება გვაძლევს დაინტერესების და ახალი გამოკვლევების საბაბს.

ფილმის სიუჟეტი უბრალოა — ეს არის ერთი გლეხის ოჯახის ამბავი, რომელმაც კოლექტივიზაციის ტალღა აიტაცა. ფილმში სიცოცხლე და სიკვდილია ასახული. ახალი სიცოცხლე ნაჩვენებია სოფელში ტრაქტორის მოსვლით, ხოლო სიკვდილი — შეძლებული გლეხების (კულაკების) გადაშენებით.

დოვენკო თავის ფილმში იყენებს მეტაფორების, სიმბოლოების და ანტითეზების პოეტურ ხერხებს, ამიტომ რთულია ფილმის განმაზოგადებელი ხატის ერთბაშად გამოყოფა. მით უმეტეს, რომ ეს ხატი არსებობს არა ყველა ეპიზოდისათვის ერთიანი ფორმით, არამედ ერთბაშად რამდენიმე, ერთი სიმბოლური მნიშვნელობით გაერთიანებული ფორმით.



ასე მაგალითად, პირველ კადრებში ჩვენ ვხედავთ ისეთი რაკურსით გადაღებულ მიწას, რომ ის თითქმის მრგვალდება, შემდეგ კი რეჟისორს მაშინვე სიკვდილის ეპიზოდთან მივყავართ. აქ უკვე უფლება გვაქვს საკუთარ თავს ვკითხოთ — ნიშნავს თუ არა რამეს ასეთი მონტაჟი, ამგვარი ექსპოზიცია? რა თქმა უნდა, ნიშნავს. მაგრამ ჭერჯერობით შეუძლებელია ხატის განმარტების მტკიცება, ამისთვის უნდა გავიგოთ დანარჩენი კონტექსტი და როგორ მოერგება მას თავდაპირველი ხატი, როგორ მუშაობს მხატვრული ქსოვილის საერთო სიმბოლური კოდი.

ფილმის მეორე, აშკარად გამჭოლი ხატია მსხმოიარე ვაშლის ხეები და მწიფე ნაყოფები. მათ ქარი არხევს და ისინი დიდხანს მოჩანს ეკრანზე. მონტაჟური ფრაზის კომპოზიცია რამდენჯერმე იმგვარად ლაგდება, რომ ვაშლები ჩნდება ჯერ სოფლელი ქალების გამოსახულებამდე, შემდგომ კი ქალების ჩვენებისას, რომელთაგან ზოგიერთი ფეხმძიმედაა.

მესამე ხატი, რომელიც ასევე რამდენჯერმე ჩნდება ფილმში, საფლავია.

ცხადია, შეიძლება მსგავსი სიმბოლოების გამოყენების რელიგიური, უფრო კონკრეტულად, ქრისტიანული ახსნის გზით ვიაროთ, ვინაიდან ვაშლი და ქალი კარგად ირითმება მოცემულ კონცეფციაში: აკრძალული ნაყოფი, შეცოდება და ფეხმძიმე ქალი. ასეთი ხატები თავისუფლად შეიძლებოდა წარმოშობილიყო 30-იანი წლების დასაწყისში.

თუმცა, სწორედ აქ ჩნდება ფილმის მთავარი სიმბოლიკის — მიწის განსაზღვრის მოთხოვნილება. ცენტრალური სიუჟეტური ხაზია მიწის მოხვნა, ანუ მისთვის პირველსაწყისი ნაყოფიერების მინიჭება. სლავურ წარმართულ მითოლოგიაში მიწის მოხვნის კულტი და-

კავშირებულია მამაკაცურ და ქალურ საწყისთან (ანუ მიწა, ცხადია, ქალურ საწყისს წარმოადგენს, გუთნიანი კაცი კი — მამაკაცურს), და მინდვრის სამუშაოებთან დაკავშირებულ, პრაქტიკულად ყველა დღესასწაულს სლავებთან. თან ახლდა ქორწილები, ესე იგი, ინიციაციის წეს-ჩვეულებებიც.



მაშინ ერთ მთლიანობაში გაერთიანებული ქალის, მიწის და მსხმოიარე ვაშლის ხის ხატი, ერთიან სიმბოლოდ — ნაყოფიერებად ყალიბდება. დოვჟენკო თავის ფილმში მარად მსხმოიარე ბუნების კულტზე ლაპარაკობს.

მაგრამ ისევ ჩნდება კითხვა — მაშ რისთვის შემოაქვს სიკვდილის და საფლავის ხატება? როგორც ჩანს, სწორედ აქ ყალიბდება რაღაც თანდაყოლილი წარმართობისა და მართლმადიდებლობის ერთიანი სამყარო, რომელიც უფრო ხშირად კანონიკურს კი არა, აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნება. ღმერთმა უთხრა ადამს: „მიწა ხარ და მიწად იქეც“. ანუ საფლავი განიხილება, როგორც იმავე ფეხმძიმე მიწის ხატი.

ფილმის გმირი ნატალია, როგორც ღმერთის წინააღმდეგ აჯანყებული ევა შიშველი აქეთ-იქით აწყდება სამოთხეში, ბორგავს თავის ოთახში და კედლებიდან ხატებს გლეჯს. აქაც შემთხვევით როდია ნაჩვენები ქალის შიშველი სხეული. ეს გმირის ბუნებრივი, ცხოველური საწყისის გამოვლენის და მისი პროტესტის დაწყების ნიშანია.

ყოველივე ეს, ერთმანეთთან გადაჯაჭვული, წარმოქმნის ფილმის ერთიან აზრობრივ პლასტს — ნაყოფიერი ბუნების კულტს, ქალური საწყისის და დაუსრულებელ სიცოცხლის კულტს.

ჩნდება კითხვა, თუ როგორ მიაღწია რეჟისორმა იმას, რომ საწარმოო-სასოფლო თემატიკისადმი მიძღვნილი ჩვეულებრივი ფილმი კოლექტივიზაციის, ყოფით პრობლემებზე, აგიტაციური განმარტებიდან საკრალურზე გადავიდა.

სწორედ ამაში მდგომარეობს პოეტური კინოენის თავისებურებები. ამ ფილმში ყველაზე ძლიერი მეტაფორა კადრების პარალელური მონტაჟის პრინციპით კომპოზიციის აგების ხარჯზე ჩნდება. იქმნება ვიზუალური რიტმები, რომლებიც ვლინდება და იოლად იკითხება მრავალჯერ გამეორების წყალობით (ვაშლები და ფეხმძიმე ქალების მუცლები, მიწის მოხვნა და ფეხმძიმე ქალების მუცლები, მიწის მოხვნა და სიყვარულის ღამე).

მოზომილი, აუჩქარებელი რიტმი მაყურებელს განაწყობს დროის მდორე გადასვლაზე ერთი პერიოდიდან მეორემდე, სადაც არაფერი არ აღიქმება ტრაგიკულად, სიკვდილიც კი, რამეთუ თითოეულმა იცის, რომ მალე ყველაფერი ისევ უკან დაბრუნდება. დროის გაწელვა ცალკეულ კადრებში, რომლებიც ხშირად ბუნებასთან არის დაკავშირებული ადამიანის არყოფნისას, ან მიწაზე მუშაობისას, დაპირისპირებულია კადრებთან ადამიანების მონაწილეობით, რომლებიც სწრაფად იცვლება (სახეები, რომლებიც ერთმანეთს ენაცვლება, ლაგდება ერთიან, თანმიმდევრულ, თითქმის უცვლელ რიგად). ეს კიდევ ერთხელ გვახსენებს, თუ რა სწრაფად წარმავალია ადამიანის ცხოვრება მის ერთ მდგომარეობასა და მის უცვლელ — მარადიულ განახლებაში — ბუნების მსგავსად.

თუმცა, პოეტური მიმართულების განვითარებაზე გავლენა მოახდინა ისეთი რეჟისორების მიგნებებმა, როგორებიც არიან დ. უ. გრიფიტი, ლ. კულეშოვი, ძ. ვერტოვი, ს. ეიზენშტეინი, რომელთა ძირითადი დამსახურება კინემატოგრაფის განსაკუთრებული ხატოვნების აღმოჩენა იყო. უნდა ითქვას ამ რეჟისორების მიერ განსაკუთრებული მეტაფორული ენის შექმნის შესახებ. 20-იანი წლების კინოში აქცენტი, უპირველეს ყოვლისა, სამონტაჟო რიგზე კეთდებოდა. კულეშოვის „ეფექტი“, ძ. ვერტოვის არასიუჟეტური სტრუქტურები, ს. ეიზენშტეინის კონტექსტური კონსტრუქციები, ვ. პუდოვკინის გაშლილი ეფექტები — ყველა ეს ექსპერიმენტი სამონტაჟო აგებას ეფუძნებოდა. სწორედ ამით ხელმძღვანელობდნენ, ქართველი კინემატოგრაფისტები.

კადრის სიბრტყესა და სიღრმეზე წარმოდგენას თუ დაუბრუნდებით, მონტაჟური კინო თავისებურ მოდელად წარმოგვიდგება, რომელიც ორიენტირებულია მსხვილ და საშუალო პლანებით წარმოდგენილ კადრის სიბრტყითობაზე, სტატიკურობაზე. აღქმის პროცესში არ ხდება მაყურებლის ყურადღების გადატანა გამოსახულების ერთი ხედიდან მეორეზე, რის წყალობითაც შესაძლებელია შეიქმნას პერსპექტიული ხედვა. სიბრტყითობა ხანმოკლე დროისკენ ისწრაფვის. ამასთანავე, კადრი აბსოლუტურად აშკარა და იოლად წაკითხვადიც უნდა იყოს.

იმ დროის კინემატოგრაფში მეტაფორა მაყურებლის ახალი სამყაროს და მისი პოეტურობის შესახებ მენტალური წარმოდგენების გასაღებად გადაიქცა. მონტაჟური მეტაფორა, ერთი მხრივ, ახალ კავშირებს წარმოქმნიდა აღქმის ლოგიკაში და, მეორე მხრივ, ხელს უწყობდა ახალი მითოლოგიის დაბადებას. კინომეტაფორა საშუალებას აძლევდა ადამიანს, ვიზუალურად შეედარებინა ერთმანეთისთვის, თითქოსდა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი მოვლენები. ამ თვალსაზრისით, ის მხატვრული „კინომეტყველების“ საშუალებად იქცა. მეტაფორიზაციას, ტრადიციულად, საფუძვლად უდევს ცნებათა აბსტრაჰირების უნარი. გამუდმებით იცვლება იმ ნიშნების ხასიათი, რომელთა საფუძველზე დგინდება შესაძარბელი ობიექტები, რომლებსაც ერთმანეთთან კავშირი არა აქვს. განსხვავებული გამოსახულებები ერთიანდება ავტორის მიერ შერჩეული ნიშნის მიხედვით, ამის საფუძველზე, ერთიან სახედ შეირწყმება, რაც საშუალებას იძლევა, ერთის დახასიათების მეშვეობით, მეორის ფარული არსი მოინიშნოს.

„პოეტური ენის“ ჩამოყალიბების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო ს. ეიზენშტეინის მონტაჟის თეორია. რეჟისორის კონცეფციაში კინოაზრის ბუნებას წარმოადგენს რეალობის დანაწევრება კინემატოგრაფიული ხერხებით — განათებით, რაკურსით, გადაღების პლანებით, კამერის მოძრაობით — და მიღებული ელემენტების „მონტაჟით“.

ეს მონტაჟური წესრიგი რიტმულ-პოეტური წესებით (კონტრაპუნქტის, დომინანტური მოძრაობის ან სახის პარალელიზმის და სხვ.) განისაზღვრება, რომლებიც საშუალებას აძლევს კინოს, თა-

ვისი ხერხებით მოახდინოს არანაკლებ რთული მნიშვნელობების არტიკულაცია, ვიდრე მხატვრულ ან ბუნებრივ ენაზე (მაგალითად, „მოლოდინის დაძაბულობის“ მნიშვნელობა ბრძოლის წინა ეპიზოდში ფილმში „ალექსანდრე ნეველი“). უფრო მეტიც, ეიზენშტეინმა, რომელიც „ხილული ენის“ შესახებ რუსული ფორმალიზმის, როგორც აზრის წარმოშობის (ვერბალურ და ვიზუალურ „ენებთან“ მიმართებაში) რაღაც საწყისი ხერხის დრამატიზებას ახდენდა, თავის გვიანდელ ნაშრომებში (კერძოდ, „არაგულგრილი ბუნება“, 1945-1947) დაამუშავა კინომონტაჟის, როგორც ორი ელემენტის შეჯერების შედეგად წარმოქმნილი მნიშვნელობის წარმოების სინთეზური ხერხის თავისებური ფილოსოფია, რომლის დროსაც, მათი ფორმალური თვისებების საფუძველზე აღმოცენდება „მესამე არსი“, რომელიც ხარისხობრივად აღემატება ორივე საწყისს. ეს სახე ერთსა და იმავე დროს ვერბალურიც არის და ვიზუალურიც (კადრსშიდა და კადრებს შორის მონტაჟის პრინციპი). ამ „მესამე არსებიდან“ იქმნება ფილმის საერთო ტექსტუალური არსი. მონტაჟის ელემენტებისაგან (კლასიკური ფორმებისაგან, მოძრაობის ამოგლეჯილი ტრაექტორიისაგან, მუსიკის მეთოდური ხაზებისაგან) იქმნება არსობრივი ფიგურები, კონტურები ან „კინოიეროგლიფები“, რომლებშიც ხელახლა გაიაზრება ხილულის (ვიზუალურის, უშუალო ზემოქმედების მომხდენის, უწყვეტის, დინამიკურის) და უხილავის (ვერბალურის, აზრობრივის, შუამავლობით განხორციელებულის, არტიკულირებული, უძრავის) კლასიკური დაპირისპირება. ეს აღმოჩენები უმნიშვნელოვანესი საყრდენი მომენტები გახდა კინემატოგრაფის, როგორც პოლიტიკური ტექსტის განვითარებისთვის, რადგან ხატოვნების ცნებაზე ახდენდა აპელირებას.

უნდა ითქვას, რომ იმ დროის ყველა კინემატოგრაფისტი და მკვლევარი ეძებდა იმ განმასხვავებელ თვისებას, რითაც კინო არ ჰგავს ხელოვნების სხვა დარგებს. მაგრამ ის რომ კინო ცხოვრებისეულია, ფოტოგრაფიულია, ერთდროულად დროითიც არის და სივრცითიც, რაზედაც კეთდებოდა აქცენტები, ხელოვნების სხვა დარგებზეც ვრცელდებოდა. სხვა ნოვატორებს შორის, ეიზენშტეინის განსაკუთრებულობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ის კინოს სპეციფიკურ არსს, კინემატოგრაფის გენეტიკურ კოდს ეძებდა. ცდილობდა, დაემკვიდრებინა აზრი, რომ კინო, ეგრეთ წოდებული

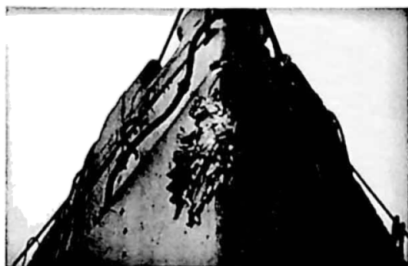
„ახალი მუზა“, პარნასზე უკანონოდ შობილი ბავშვი კი არა, არამედ სწორედ ამ ბერძნული მუზების მონათესავე ხელოვნებაა. მან სხვა ხელოვნებებისგან მემკვიდრეობით მიიღო რაღაც გენეტიკური თავისებურებები, მაგრამ იქ, სადაც ხელოვნების სხვა დარგები ზღვრამდე მიდიოდნენ, რის შემდეგაც ჩვეული ფორმის ან ტრადიციული პოეტიკის დარღვევა იყო საჭირო, კინოს შექმნა ეჩვენებინა, რა ხდება შემდგომ და მაინც ცხოვრებისეული დარჩენილიყო, თან რეალობის კლიშედ არ ქცეულიყო. ეიზენშტეინი გამუდმებით ფიქრობდა იმაზე, სად ენათესავენა კინო ხელოვნების სხვა დარგებს და სად გვაძლევს იმას, რისი მოცემაც მათ არ შეუძლიათ.

განვიხილოთ ფრაგმენტი ფილმიდან „ჯავშნოსანი „პოტიომკინი“, ფილმიდან, რომელშიც, ერთი მხრივ, ყველაფერი გასაგებია, მეორე მხრივ კი ის ბოლომდე არ არის წაკითხული. ეს არის მომენტი, როდესაც მეზღვაურები მატლიანი ხორცის გამო ამბოხს იწყებენ, მეთაური კი უკმაყოფილოთა ამ ჯგუფის დახვრეტის გადაწყვეტილებას იღებს.

მეთაური ბრძანებას გასცემს — მეზღვაურებს ბრეზენტის ნაჭერი გადააფარონ. ეს ეიზენშტეინის გამოგონებაა, ჩვეულებრივ, ბრეზენტს დასახვრეტ ადამიანებს ფეხქვეშ უფენდნენ, რომ გემბანი სისხლით არ დასვრილიყო. მაგრამ ეიზენშტეინმა ბრეზენტი კოლექტიური სუდარის სახედ აქცია — და ეს, გარკვეულწილად, მე-20 საუკუნის, კოლექტიური სიკვდილით დასჯის წინასწარხედვაა. ვაკუინიჩუკიც (ფილმის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი), როგორც დანარჩენი მეზღვაურები, თავს ხრის, რადგან ხვდება, რომ უკანასკნელი წუთი დადგა.



ამ დროს, ჩვენ ვხედავთ მოკლე კადრების მონტაჟურ რიგს, რომელსაც ყოველთვის განმარტავდნენ, როგორც დაყოვნებული დაძაბულობის ხერხს. გამოცდილი დრამატურგები კულმინაციის მომენტში, სანამ მოქმედება დაიწყება, აკეთებენ შეგნებულ დაყოვნებას. მოქმედება თითქოს ქვავდება, დაძაბულობა იზრდება. ამერიკელები ამას სასპენსს უწოდებენ. აქ სასპენსი გემის დეტალების მონტაჟის დახმარებით იქმნება. ჯერ გამოჩნდება ოქროს ჭვარცმა გემის მღვდლის ხელში. შემდეგ — მაშველი რგოლი, მერე გემის ქიშკე ვხედავთ სამეფო არწივს — რუსეთის სახელმწიფოს სიმბოლოს. შემდეგ არის საყვირი, რომლითაც მთელი ეკიპაჟი გემბანზე გამოიძახეს, შეწყალების ვედრება ბრეზენტის ქვეშ. და ამ მომენტში ვაკულინჩუკი თავს მაღლა სწევს. აი ეს მომენტი თავის დახრასა და მაღლა აწევას შორის — პერსონაჟის ძალზე მნიშვნელოვანი მოძრაობაა. მერე ის ყვირის ერთადერთ სიტყვას, რომელსაც ამ ვითარებაში მისი გადარჩენა შეეძლო — „ძმებო“ საინტერესოა მომდევნო ტიტრი: „ვის ესვრი?“ მხოლოდით რიცხვში. ეს შემთხვევითი წინააღმდეგობა არ არის. „ძმებო“ მოწოდებაა კოლექტივის, ყველას მიმართ, მაგრამ ისვრის თითოეული ცალ-ცალკე, თითოეული ესვრის ყველას და თითოეული საკუთარ თავზე იღებს პასუხისმგებლობას. შაშხანები შედრკნენ, და ამბოხი იწყება...



ეს დეტალები შემთხვევითი არ არის. ეიზენშტეინმა სინამდვილეში მსგავსი კიდევ უფრო მეტი კადრი გადაიღო. არსებობს ფოტოანაბეჭდები. მაგალითად, მან გადაიღო სამეფო ფლოტის ერთი ანობის სიმბოლო — ანდრეის დროშა კიჩოზე, რომელიც უღონოდ ეშვება დაბლა. შემდგომ წყლიდან ამომხტარი დელფინები უნდა გვეჩვენებოდნენ. ბერძნულ მითოლოგიაში, დელფინები ხსნის, გადარჩენის სიმბოლო იყო. ფილმის ეს ფრაგმენტი ამ კადრებით უნდა მოსულიყო მაყურებელამდე, მაგრამ ამოიღო დელფინებიც, დროშაც გემზე და დატოვა მხოლოდ ოთხი კადრი, რომლებიც ერთი აზრითაა გამსჭვალული. აზრობრივი მედიატორი ამ კადრების რიგში — მაშველი რგოლია. ქრისტე ჭვარცმაზე — ასევე მხსნელია. და ის არწივიც, რომელიც ამ გემზე მეფეს წარმოადგენს, აგრეთვე ვერ იხსნის ვერც მეფეს, ვერც სახელმწიფოს. საყვირი, როგორც მეზღვაურთა კოლექტივის სიმბოლო, ასევე არ შველის, ის არ გაპყვირის. აქ განწირულთა ხსნის თემა იშლება. და მხსნელად ერთადერთი სიტყვა გვევლინება — „ძმებო“. ეს სიტყვა, შემდგომ ფილმის ყველა ნაწილზე გაივლის. როდესაც ვაკულინჩუკის ცხედართან მიტინგი იმართება, ქალი სიტყვით გამოვა და ერთადერთი ტიტრი ამ გამოსვლიდან არის: „დედებო და ძმებო, დაე, ნუ იქნება განსხვავება და მტრობა ჩვენ შორის“.

უჩვეულო ფორმულაა — დედებო და ძმებო. რატომ არა ძმებო და დებო, ან დედებო და მამებო? სახარებაში არის მომენტი, როდესაც ქრისტეს ეუბნებიან, რომ მისი დედა და ძმები მოვიდნენ და მასთან შეხვედრას ითხოვენ. იესო კი ამის მთქმელს პასუხობს: „ვინ არის დედაჩემი და ვინ არიან ჩემი ძმები? თქვენ ხართ ჩემი ძმები“. ეს არის ციტატა სახარებიდან, რომელიც მიუთითებს არა სისხლის-მიერ, არამედ სულიერ ნათესაობაზე.

ცნობილია, რომ ეიზენშტეინი იაპონურ ენას სწავლობდა. ამ ენაში იდეოგრამები იმაზეა აგებული, რომ კონკრეტული საგნების გამოსახულების მეშვეობით შესაძლებელია ზმნებისა და მთელი ცნებების გადმოცემა. ეს არ არის ასოებრივ-მარცვლობრივი ანბანი. მაგალითად, ზმნა „ტირილის“ გადმოსაცემად უნდა გამოისახოს თვალისა და წყლის იეროგლიფი. ეს, კინემატოგრაფიული ხედვაა. ეიზენშტეინი ცდილობდა გაერკვია, სად კვეთს კინემატოგრაფიული დამწერლობა იდეოგრაფიულს. სწორედ აქედან დაიწყო მისი დი-

ადი ილუზია. ის ცდილობდა, გაეგო, შესაძლებელია თუ არა ერთ-მნიშვნელოვანი კადრის შექმნა. თავდაპირველად ის ფიქრობდა, რომ ისეთი კადრების მეშვეობით, რომლებიც შეირჩა ამ სამონტაჟო სექვენციისთვის, შეიძლება ერთმნიშვნელოვანი კადრის მიღება: ნაჩვენები მაშველი რგოლი და ჯვარცმა ბმაში ხსნის გადარჩენის აზრობრივ ეკვივალენტს. ანუ, ეს არის ე.წ. ერთმნიშვნელოვნებათა მონტაჟი. ეიზენშტეინი მივიდა მოსაზრებამდე, რომ ყველა ნივთს სულ მცირე, ორი მნიშვნელობა აქვს. ერთი — ყოფითი, გამოყენებითი, მეორე — გადატანითი. თუმცა, შესაძლოა, სამიც იყოს: გარდა იმისა, რომ ეს არის უბრალოდ გასაბერი ბალონი ან ოქრო ჯვრისებრი ფორმით, ეს არის აგრეთვე კავშირი მაღალმორალურ თემასთან, ანუ ხსნისა და გადარჩენის იდეა.

ამიტომ, საჭიროდ არ მიიჩნია არც დროშა, არც ბერძნული დელფინები. საკმარისი იყო ის, რაც მან აარჩია. ამის უკან კიდევ ერთი პოეტური ასოციაცია დგას — სტრიქონები „ინტერნაციონალიდან“: „სხვა სულ ყველა ტყუილია, ღმერთი, მეფე, ვინმე გმირი!.. ძალა არის შეერთება — ერთი ლხინი! ერთი ჭირი!..“ ამ სექვენსში, ფაქტობრივად, სწორედ ამას ვხედავთ. როგორც მოლიერის გმირმა არ იცოდა, რომ პროზად მეტყველებდა, ისევე არ იცოდა ეიზენშტეინმა, რომ ლექსებით ლაპარაკობს. იგი არ ფიქრობდა იმაზე, რომ ის პოეტია კინემატოგრაფში. კინომ არ იცოდა, რომ თავისი ბუნებით პოეტურია და ფაქტობრივად ცდილობს, არა უბრალოდ სარკესავით ასახოს რეალობა, არამედ გარდაქმნას ის — იმავეს აკეთებს პოეზია სიტყვით.

ეიზენშტეინი მხოლოდ 1920-იანი წლების დასასრულს მიხვდა, რომ:

ა) ერთმნიშვნელოვანი კადრი აბსტრაქციაა. ერთმნიშვნელოვანი კადრის არსებობა შეუძლებელია.

ბ) მისი სამონტაჟო სტილი მოკლე კადრებით, შედარებებით — არ არის ნარატიული თხრობა. ეს არის აზრის გამოტანა ნივთებიდან, რომელსაც ისინი იმანენტურად შეიცავენ.

ეიზენშტეინი კარგად იცნობდა ტინიანოვის ნამუშევარს „პოეტური ენის პრობლემები“, სადაც საუბარია პოეზიაში მობილეობის ერთი და იმავე სიტყვის ერთდროულად რამდენიმე მნიშვნელობის შესახებ. სალექსიკონო სიტყვა ერთმნიშვნელოვანი ვერ

იქნება. პოეზია იმორჩილებს სალექსიკონო სიტყვას. სიტყვა პო-
ლივალენტურია, და პოეზია ვალენტობების მობილიზებას ახდენს.
ამ შემთხვევაში ის არ იკითხება სწორხაზოვნად, როგორც პროზა.
პოეზიაში რითმაც კი განუწყვეტელივ უკან გვაბრუნებს. პოეზია სპი-
რალურად იკითხება, და უკვე წაკითხულ სიტყვაში, ყოველ ჯერზე
ახალ-ახალ მნიშვნელობები აღმოცენდება.

ყოველივე ზემოთქმულიდან, ეიზენშტეინი სრულიად მოულოდ-
ნელ დასკვნას აკეთებს, რასაც *pars pro toto*-ს, „ნაწილს მთელის
ნაცვლად“ უწოდებს. მსგავსი კადრების მონტაჟური რიგი შესაძ-
ლებლობას იძლევა, რაიმე მოვლენის განვითარება ერთბაშად
რამდენიმე მნიშვნელობით მოხდეს: გავხადოთ ის ხატოვანი, გადა-
ტანიით, მეტაფორული და შევუერთოთ სხვა კადრებს არა იმიტომ,
რომ საჭიროა სინამდვილის დაქუცმაცება, დამსხვრევა დინამიკის
შესაქმნელად, არამედ იმიტომ, რომ თითოეული მოვლენა ამ კონ-
სტრუქციის შიგნით, მრავალმნიშვნელოვანი ხდება.

ასეა იაპონურ პოეზიაშიც. აქ შეუძლებელია ერთჯერადი და
ერთმნიშვნელოვანი თარგმანის გაკეთება, რადგან, მაგალითად,
სამსტროფიან ლექსში (ტანკა) ყოველ სიტყვას რამდენიმე მნიშვნე-
ლობა აქვს და მნიშვნელობათა ვიბრაციას ქმნის.

სერგეი ეიზენშტეინი მიხვდა, რომ არ შეიძლება, კინო ორიენ-
ტირებული იყოს ერთმნიშვნელოვან კადრებზე, რომ ის პრინციპუ-
ლად მრავალმნიშვნელოვანი ხელოვნებაა, თითოეულ კადრში —
გრძელსა თუ მოკლეში — რამდენიმე მნიშვნელობაა. და როდესაც
ძალიან გრძელ კადრებს ვაკეთებთ, სადაც ბევრი ვიზუალური ინ-
ფორმაციაა, პრაქტიკულად, პროზაულ ნარატიულობას, ერთმნიშ-
ვნელოვან ნარატიულ წაკითხვას ვეჭაჭვებით. მაგრამ როგორც კი
კადრები მოკლდება, გამოიყოფა, მოვლენის ხაზგასმით კადრირე-
ბა კეთდება, საქმე გვაქვს, როგორც სიტყვის შემთხვევაში, რამდე-
ნიმე პოტენციურ მნიშვნელობასთან. 20-იანი წლების მონტაჟური
პოეტიკა სრულებითაც არ ნიშნავს კუბიზმის გავლენას, როგორც
ზოგიერთები წერენ, ანდა ძალზე გრძელი კადრების გადაღების
შეუძლებლობას. ეს არის მუწჯი კინოს კრისტალური ფორმა, რო-
მელიც სალექსო მრავალმნიშვნელოვნებაზე იქნა აგებული, რითაც
საინტერესოა და სამახსოვრო ამ პერიოდის კინემატოგრაფი.

დღევანდელი თვალსაზრისით, ეიზენშტეინმა აბსოლუტურად უცნაური კონცეფცია წამოაყენა, ინტელექტუალური კინოს კონცეფცია, როდესაც შესაძლებელია კადრების მეშვეობით, ცნებების დალაგება. ის ფიქრობდა, რომ შესაძლებელია ცნებითი კინემატოგრაფის შექმნა — ეს აბსოლუტურად უტოპიური ჰიპოთეზა გახლდათ და მალე მან თავად თქვა მასზე უარი. მაგრამ გასაგებია, რომ ეს ის ზღვარი იყო, რომლისკენაც ეს პოეტური ფორმა მიისწრაფოდა. თითქოსდა, სად მეცნიერება და სად პოეზია: ერთი მხრივ, ინტელექტუალური კინო — წმინდა ანალიტიკური ფორმა, მეორე მხრივ — პოეტური ფორმა.

შედარებები, მეტაფორები, მნიშვნელობების გადატანა სამყაროს ანიმისტურ აღქმას უკავშირდება, იმ აზრს, რომ მთელი სამყარო სულიერია, ჩვენ კი ფაქტობრივად რაღაც უზარმაზარი მთლიანის ნაწილი ვართ და შეგვიძლია ამ მთლიანის ცალკეულ ნაწილებად წაკითხვა მექანიზმებისა და ფორმების წყალობით, რომლებსაც ამჟამად პოეტურ აზროვნებას ვუწოდებთ. სინამდვილეში კი ეს აზროვნება ხატოვანია. სამყაროს შესაცნობად მეცნიერებამ ის მრავალ ნაწილად დაანაწევრა. ეს აზროვნების ანალიტიკური ან ლოგიკური ფორმაა, მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით, სამყაროს გასულიერებაზე უარის თქმით. ფაქტობრივად, ლოგიკამ აზროვნების ამ ადრეულ ფორმებს აჯობა.

ეიზენშტეინი ვარაუდობდა, რომ წმინდა ლოგიკურ აზროვნებას ხელოვნების გულუბრყვილო-პროპაგანდისტულ ფორმამდე მივყავართ. შეუძლებელია ხელოვნება მხოლოდ ლოგიკურ ლოზუნგებსა და მოწოდებებს ეფუძნებოდეს. ხელოვნება აუცილებლად უნდა მიმართავდეს აზროვნების ადრეულ ფორმებს, მათ მობილიზებას ახდენდეს პოსტლოგიკური აზროვნების შესაქმნელად. ანუ სწორედ ხელოვნებაა პოსტლოგიკური აზროვნება, რომელიც პროლოგიკასა და ლოგიკას აერთიანებს. ანუ რეგრესი ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე პროგრესი. საბჭოთა კავშირში პროგრესი გაღმერთებული იყო, მაგრამ რა რეგრესი ჰქონდა მხედველობაში ეიზენშტეინს? ადამიანის წარმოსახვის, ადამიანის აზროვნებისა და ინფორმაციის უზარმაზარი მარაგების მობილიზაცია, რომელიც არ არის ლოგიკური, არამედ ხატოვანია. სწორედაც პოეზიაა მკითხველის მობილიზაცია, აპელირება მისი

უნარისადმი, იცხოვროს რიტმში, თანაჟღერადობაში, და არა მხოლოდ ნარატიულ მოქმედებაში.

ხელოვნება ასოციაციური თვისებების მობილიზაციას ახდენს — ჩვენი უნარისა, დავინახოთ იმაზე მეტი მნიშვნელობა, ვიდრე ამკარად არის ნათქვამი. და რაღაც აზრით, პოეზია სწორედ ის მხსნელი, რეგრესული თვისებაა, რომელიც ადამიანში შემოქმედებით საწყისს უყრის თავს და ის პოეტის თანაავტორი ხდება. პოეტს იმედი აქვს, რომ მისი მკითხველი არა მომხმარებელი, არამედ თანაავტორია — ეს გახლავთ პოეზიის მთავარი თვისება და მთავარი განსხვავება დღევანდელი უმრავლესი კინოპროდუქციისგან, რომელსაც მიაჩნია, რომ მაყურებელი უწინარეს ყოვლისა მომხმარებელია. მას ართობენ და ერთმანეთის მსგავს, ერთი რეცეპტით აწყობილ ფილმებს აწვდიან. მეთერთმეტე წუთზე გასროლა უნდა გაისმას, ოცდამეორე წუთზე დევნა უნდა იყოს და ასე შემდეგ. ყოველ მომდევნო ჯერზე შეგვიძლია, ეს ფილმი დავივიწყოთ და ისევ იმავეს ვუყუროთ სხვა მსახიობებით და ოდნავ განსხვავებული მასალით. ეს მომხმარებლური მასობრივი პროდუქციაა. ის პირდაპირ საპირისპიროა იმისა, რასაც ხელოვნებისგან ეიზენშტეინი მოითხოვდა. ამასთან, ის ორიენტირებული იყო არა პროზაზე, არამედ პოეზიაზე, როგორც მობილიზაციის, გრძნობადი აზროვნების, ხატოვანი აზროვნების ყველაზე ქმედით ფორმაზე.

20-იანი წლების ქართულ კინოში ნიკოლოზ შენგელაია იქნება პირველი კინემატოგრაფისტი, რომელიც თავის ფილმში „ელისო“ (1928) გამოიყენებს ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟს“.

ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის სიუჟეტი — ჩეჩენი ქალისა და ახალგაზრდა ხევსურის სიყვარული მშობლიური ადგილებიდან ჩეჩნების ძალადობრივი აყრისა და მათი თურქეთში გადასახლების ფონზე, რაც თვითმპყრობელობის წარმომადგენლებმა 1864 წელს ჩაიდინეს — ფილმში მცირედ განსხვავებული რაკურსით წარმოგვიდგა.

ნიკოლოზ შენგელაია წერდა: „ჩვენი მიზანი არ ყოფილა „ელისოს“ ილუსტრაციის შექმნა. ჩვენ „ელისოში“ ჩადებული იდეა გვაინტერესებდა — ძველი რეჟიმის მჩაგვრელი პოლიტიკისა და მისი შედეგების გამოვლენა. ჩვენ გავეცანით თერგის ოლქის უფ-

როსის საიდუმლო არქივის ისტორიულ დოკუმენტებს და სხვა მასალებს. არქივის მასალების გაცნობის შემდეგ ჩვენ „ელისოს“ დრამატული კოლიზია მთლიანად შევცვალეთ — ფაბულა შევასუსტეთ და სიუჟეტის სიმძიმის ცენტრი საზოგადო მოვლენების სიღრმეში გადავიტანეთ“.⁵⁷

ნიკოლოზ შენგელაიამ ჩაიხედა ეპოქაში და ხაზი გაუსვა მოთხრობისთვის დამახასიათებელ გმირულ თვისებებს. ელისოს და ვაჟიას სიყვარულმა სცენარსა და ფილმში ქვემდებარე ადგილი დაიკავა; ჩრდილში გადაინაცვლა ამ სიყვარულის ხელისშემშლელმა რელიგიურმა ცრურწმენებმაც (ელისო მუსლიმანის, ვაჟია კი ქრისტიანი). სამაგიეროდ, ხაზგასმულია ჩაგრული ერების ადამიანთა ერთიანობა: ხევსური ჩენების დასახმარებლად მიდის. პირველ პლანზე გადმოვიდა სახალხო ტრაგედია — მამაცი, მაგრამ მოცემულ პირობებში უძლური მთიელების ტრაგედია, რომლებსაც სამშობლო წაართვეს. ფილმის მთავარი გმირი გახდა ხალხი, რომელიც მეფის რუსეთის კოლონიალურ პოლიტიკას ეწინააღმდეგება.

რეჟისორი, რომელმაც ალ. ყაზბეგის მოთხრობა გადააკეთა, მოგვიანებით იტყვის: „...თავისი ნიჭით, სახეების სიღრმით ალ. ყაზბეგმა მე, პოეზიაში ЛЕФ-ის წარმომადგენელი, რეალურ ნიდაგზე დამაყენა...“.⁵⁸ თუმცა ფილმი საინტერესოა არა მხოლოდ თავისი ანტირუსული თემატიკით, არამედ პოეტური მონტაჟური თხრობითაც.

ამ ფილმში კავკასია ახლებურად წარმოგვიდგება. მისი პეროიკა უზარმაზარ ადამიანურ ტანჯვაშია, ძლივს შეკავებულ რისხვაში, მძლავრ ძალაში, რომელიც დათრგუნვილი და ჩახშობილია, მაგრამ ყოველ წუთს მზადაა, ამოხეთქოს. პატარა ხალხის დრამა დიდ ადამიანურ ტრაგედიამდე იზრდება.

აღსანიშნავია ძლიერი მასობრივი ისტერიის სცენა, რომელმაც გადასახლებულები გზაში შეიპყრო. გარეგნულად თანაბარ რიტმში, რომლითაც გადასახლებული ჩენები მოძრაობენ, მათი მდგომარეობის გამოუვალობა იგრძნობა. ავადმყოფი ქალის სიკვდილმა,

⁵⁷ შენგელაია ნ. „რამოდენიმე შენიშვნა სურათი „ელისო“-ს დადგმის შესახებ“. ჟურნ. „მემარცხენეობა“. 1928. №2, გვ. 57.

⁵⁸ Лакс Л. В Обществе друзей советской кинематографии. Кино. 1928. Сент-Петербург.

რომელმაც გადასვლას ვერ გაუძლო, მიტოვებული აღმოდებული მშობლიური სოფლის ხედმა სამშობლოში დაკარგული ცხოვრება გაახსენა მათ და სულით დაცემულ ადამიანებში სასოწარკვეთილების აფეთქება გამოიწვია. ამ სასოწარკვეთილების დასაძლევად, რომელიც ხალხს დამლუპველი შედეგებით ემუქრება, სოფლის უხუცესი ასტამური ცეკვას იწყებს, რათა თანატომელთა განწყობაში გარდატეხა შეიტანოს. თავდაპირველად ყველა გაოგნებულია, მაგრამ თანდათან ცეკვაში ერთვებიან...

„გლოვის“ და „ცეკვის“ ეპიზოდები დიდი ხანია, მსოფლიო კინემატოგრაფის საგანძურში შევიდა.

მოკლე კადრების მონტაჟური რიგი რამდენიმე კადრისგან შედგება: ჯერ ურიადნიკი უცოდველ პოზაში გარდაცვლილის სასთუმალთან ფაქტის კონსტატაციას ახდენს ან ხალხს ამხნევებს, შემდეგ მტირალი ქალები, აღმოდებული სოფელი, დანაღვლიანებული მამაკაცები, ისევ გარდაცვლილის ცხედარი, და ასე რამდენჯერმე.



თითოეული კადრის ხანგრძლივობა თანდათან მცირდება. მხოლოდ ერთი ხედი ყოვნდება დიდხანს — ასტამური წამით წყვეტს ტაშისკვრას. აი ეს ის მნიშვნელოვანი მომენტი მონტაჟურ ჭრამში, რომელიც კრავს ამ სექვენსის არსს, როდესაც ასტამური შეიგრძ-

ნობს მომხდარის არა ცალკეულ ტრაგიკულ შემთხვევას, არამედ აცნობიერებს არსებული რეალობისაგან გამოუვალი სიტუაციის მთელ ტრაგიზმს. სიცოცხლისა და სიკვდილის მხატვრული სახე ერთიანდება.

„ცეკვის“ ეპიზოდში იცვლება დინამიკა. ფილმის რიტმი სისწრაფესა და მოქნილობას იძენს. ამ მკვეთრ გარდატეხაში, ხალხის დაუმარცხებელი ძალა ჩნდება.



რიტმის შესაქმნელად, ნიკოლოზ შენგელაიამ ქართული ცეკვები „ფერხული“ და „ფარიკაობა“ გამოიყენა. მონტაჟის დროს, ის ხელით რიტმულად ყოფდა ნაწილებად მელოდიას და მემონტაჟე დოლენკოს უთითებდა, თუ რომელი გადაღებული მასალა უნდა გავგრძელებინა და რომელი შეემცირებინა, ან საერთოდ ამოეღო.

ფილმის ამ ეპიზოდს სამართლიანად უწოდებენ „ატრაქციონების მონტაჟის“ შედეგს. სერგეი ეიზენშტეინის მიერ მოფიქრებულ ტერმინს, რომელიც აღნიშნავს სარეჟისორო მეთოდს, სადაც ობიექტები, იდეები და სიმბოლოები დაპირისპირებულ შეჯახებაშია ნაჩვენები, რათა მაყურებელზე ინტელექტუალური და ემოციური ზეგავლენა მოახდინოს, პოეტური მიმართულების ავტორები ხშირად იყენებდნენ.

XX საუკუნის 20-იან წლებში, მონტაჟური მეტაფორა გამომსახველობის პოპულარულ საშუალებად იქცა. მონტაჟურმა აზროვნებამ ამ პერიოდში, ბევრი გაიტაცა. ის პოეტური გამომსახველობის საფუძველს ქმნიდა არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ დოკუმენტურ კინოშიც.

20-იანი წლების დოკუმენტალისტიკაში, პოეტური მიმართულების ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი ძიგა ვერტოვი იყო. მის შემოქმედებაში ჭეშმარიტი სინამდვილე და პროზისა და პოეზიის გამაერთიანებელი რეალობის ხატოვან-აზრობრივი სინთეზი შეიქმნა. მსგავსი ერთიანობა წარმოიქმნებოდა რეალობის ხედვა-ფიქსირებასა და მხატვრის შინაგან სამყაროს შორის დამოკიდებულებით. ამგვარად, მისი წარმოდგენით, სამყაროს სული მხატვრის შინაგან სამყაროს ერწყმის. ამაში მდგომარეობს მისი შემოქმედების მთავარი პრინციპი: ფაქტობრივი სინამდვილის, ყოფის, აწმყოს, დღევანდელობის მოცემულობის შერწყმა მხატვრულ, ავტორისეულ ინტერპრეტაციასთან. შერწყმის ერთ-ერთი საფუძველი იყო რიტმი. ძიგა ვერტოვისთვის რიტმი ფორმალური ხერხი როდი იყო, ის ფილმში მოძრაობის ტემპს ქმნიდა და ცხოვრების რიტმს აკავშირებდა ავტორის განწყობასთან. ვერტოვი უარყოფდა ქრონიკას, როგორც ცხოვრების მარტივი ფიქსაციის ფაქტს, ასევე როგორც მეთოდს, რომელიც ხელახლა ასახავს ცხოვრებას, მხოლოდ მისი გარეგნული გამოვლინებებით და ვერ ხედავს მათ შინაგან არსს. რეჟისორი ხშირად ამბობდა, რომ კინოთვალის უბრალოდ მიზანი კი არა, საშუალებაა. დოკუმენტალისტის მიზანია, შექმნას ახალი, საკუთარი კინოსიმართლე და არა მხოლოდ მისი სარკე - ეს, ვერტოვის კინოთვალის ერთ-ერთი უმთავრესი მხატვრული პრინციპი გახლდათ.

კინოსიმართლის ამგვარ ხედვას, ვერტოვისთვის, ბუნებრივია, სირთულეები მოჰქონდა — მას ფორმალიზმში ადანაშაულებდნენ. მისი თეორიული დეკლარაციების და პრაქტიკული ნამოქმედარის შედარებისას, ოპონენტები მათ შორის მთელ რიგ შეუსაბამოებს ხედავდნენ. როდესაც ეკრანზე ბიფშტექსი ძროხად გადაიქცეოდა, ხოლო დიდი თეატრი ინგრეოდა, ოპონენტები კითხულობდნენ, თუ სად იყო აქ „ცხოვრების სიმართლე“ და სად „სამყაროს კომუნისტური გაშიფვრა“? რომელ პოეტურ ამოცანებს ისახავდა რეჟისო-

რი? მისი ფილმების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, „კინოთვალი“, რა თქმა უნდა, სამყაროს პოეტურ სახეს ქმნიდა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, სინთეზურ-რეალისტური, პოეტური ხედვით.

თავად ვერტოვი კინოთვალს გასაზღვრავდა, როგორც მაყურებლის ხედვის ძალადობრივი გადატანის ხერხს საგნებზე, რომელთა დანახვა აუცილებელია და განიხილავდა მას (კინოთვალს), როგორც ხილული სამყაროს ორიენტაციის გულმოდგინე კვლევის საშუალებას. შენელებული და აჩქარებული გადაღება, კადრების ზედღება, ფრაგმენტაცია, მონტაჟი და ა. შ. — ყოველივე ეს სამყაროს ცვალებადობის ასახვაა.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ხედვის ეს ტიპი არ ჰგავს ადამიანის თუნდაც სრულყოფილ ხედვას. ვერტოვი ერთსა და იმავე ნივთს სხვადასხვა რაკურსით გვიჩვენებს და ასე სურს შეაერთოს სივრცეში ერთმანეთისგან სხვადასხვა მიზნით და მანძილით დაშორებული მოვლენები. აქედან ჩნდება ერთგვარი ახალი ქაოსის შეგრძნება, რომელსაც მაყურებელი განიცდის. დაახლოებით მსგავსი განცდა იკითხება ფრანგული ავანგარდის მიმდინარეობის ნამუშევრებშიც. რეჟისორის ამოცანაა, შექმნას რეალობის პოეტური სახე, რომელიც ახალი სამყაროს თვით არსს ასახავს. მონტაჟი მისთვის უბრალოდ ენა კი არ არის, ადამიანის აღქმაში არასრულყოფილების დაძლევის ხერხია. ეს არ გახლავთ გაუაზრებელი, მხატვრულ თვითდინებაზე მიშვებული უწყესრიგობა, ეს არის მოვლენათა ერთობის ახალი ტიპი.

ასეთია პოეტური ხატოვანი ერთიანი სურათის საფუძველი, რომელსაც ძიგა ვერტოვი ქმნიდა დოკუმენტური კადრების და მონტაჟური კონსტრუქციების მეშვეობით.

ხმის მოსვლასთან ერთად, საბჭოთა კინოში მთელი რიგი უმნიშვნელოვანესი ცვლილებები დაიწყო, რის შედეგადაც, შეიცვალა რეალობის ზოგადი მოდელი. გაიზარდა კადრების ხანგრძლივობა და მონტაჟმა, როგორც ძირითადმა თხრობითმა ხერხმა თავისი ტროპებით, ადგილი დაუთმო უფრო მეტად რეალისტურ თხრობას. საბჭოთა კინო, არსებითად, რევოლუციამდელ მოდელს დაუბრუნდა სიღრმისეულ მიზანსცენირებაზე ორიენტირებით, მსახიობების ფსიქოლოგიური თამაშით და სხვ.

სიღრმისეული მიზანსცენა თეორიულად სრულიად შეესაბამება ბოდა სამყაროს აღქმის მოდელს, იმგვარს, „როგორიც ის არის“. 30-იანი წლების კინემატოგრაფი სწორედ რომ მოწოდებული იყო, აესახა ახალი ადამიანები, ეჩვენებინა, როგორ გადმოიცემა ყოფიერება ყოფაში, დიდი მცირეში. 30-40-იანი წლები რეალობის ასახვის ექსპერიმენტების (ცხადია, გარკვეულწილად იდეალიზებულ) პერიოდად იქცა. ამ პირობებში, თხრობითი სტილი სიცოცხლისუნარიანი გახდა, ვინაიდან სოცრეალიზმის მარტივი პრინციპები აითვისა, მაგრამ სტილსა და მეთოდს შორის საზღვრის მოშლას, 40-იანი წლების დამლევს და 50-იანი წლების დასაწყისში, მოჰყვა რეალური ყოფის ასახვის ჩანაცვლება მისი „შეფერადების“ მცდელობით.

V ტაპი

პოეტური კინოს განვითარების ეტაპები ქართულ კინოში (50-იანი წლები)

კინოს ისტორიის განხილვისას, მისი მიმართულებებისა და მიმდინარეობების განზოგადების პროცესში, შეუძლებელია არ აღინიშნოს ერთი კანონზომიერება: სპირალისებური განვითარების გზა, მარტივიდან რთულისკენ, ამასთანავე, ამ სინთეზის ნიშან-თვისებები. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დღეს კინემატოგრაფში არსებული ყველა ელემენტის და მიმართულების საფუძველი ჯერ კიდევ მის უხმო პერიოდში არსებობდა. მათ რიცხვს მიეკუთვნება პოეტური სტილიც.

20-იანი წლების პოეზიიდან, კინომ 30-იანების პროზაზე გადაინაცვლა. ხელოვნების თემად იქცა იმ ადამიანთა საქმიანობა, რომლებიც რევოლუციურ იდეებს განახორციელებდნენ და სოციალიზმს აშენებდნენ.

50-იანი წლების შუა პერიოდში, საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა ხელოვნებისგან სამყაროსადმი ახლებური დამოკიდებულების, იდეალთა ურყევობის რწმენის, ისტორიული ოპტიმიზმის გამოხატვა მოითხოვა ავტორებისგან. კვლავ შეიქმნა პირობითობის ზღვრის ამაღლების, პოეტური ხერხებისა და სტილის შეცვლის აუცილებლობა.

მასალის პოეტური დამუშავების მოთხოვნილება განსაკუთრებით საგრძნობია მკვეთრი ისტორიული ძვრებისა და მსოფლმხედველობრივი ცვლილებების პერიოდებში. მსგავსი პროცესის მაგალითია მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა ანტიკური საბერძნეთის ცხოვრებაში, რომელიც რადიკალურმა სოციალურმა ცვლილებებმა გამოიწვია. გადასვლა კი მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა. თუ სოკრატემდელი ფილოსოფოსები მივიდნენ დასკვნამდე, რომ აუცილებელი იყო ყუ-

რადღების კონცენტრაცია ბუნებაზე და ბუნებრივი პროცესების არსზე, XX საუკუნის შუა წლებში, მთავარი ისტორიასთან ადამიანის თანაზიარობის მოტივი იყო.

50-იან წლებში, კინოში მოსული, ომისშემდგომი თაობა, რომელმაც ომის საშინელების შიში გააცნობიერა, საერთო განსაცდელს პირადთან აიგივებდა. და ეს სვლა პირადიდან ზოგადისკენ, მარადიულისკენ სწორედ პოეტური ხერხებითა და საშუალებებით იყო ხაზგასმული.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა შინაგან მონოლოგს, რომელიც საშუალებას აძლევდა ხელოვანს, კერძო ბედზე თხრობისას, ინდივიდუალური პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნისას, სამყაროსადმი საკუთარი, ავტორისეული დამოკიდებულება გამოეხატა. ასე დაიძლეოდა წინააღმდეგობა, რომელიც 20-იანი წლების პოეტურ კინოში არსებობდა, როდესაც ავტორები გმირების პერსონას განზოგადებების სასარგებლოდ წირავდნენ. 50-იანი წლების დასასრულის, 60-იანის დასაწყისის კინო კი არ იმეორებს, 20-იანი წლების კინოხელოვნებას, არამედ 30-იანი წლების კინოგამოცდილებას ითვალისწინებს.

ამ პერიოდში, ურწმუნობისა და ცრუ ღმერთების თაყვანისცემის გრძელი ათწლეულების შემდეგ, „თვალის ახელა“ ჯერ ბოლომდე არ იგრძნობოდა, მაგრამ უკვე შეიმჩნეოდა ახალი სუნთქვა, რომელიც ფრთხილად შედიოდა საზოგადოებაში.

იმ პერიოდის ფილმების თემატიკა რამდენიმე მახასიათებლით გამოირჩეოდა. დასაწყისში ხშირად გზის მოტივი ჟღერდა; ფიქსირდებოდა ყველა მთავარი ცხოვრებისეული მოვლენა: სიყვარული, შვილების დაბადება, გარდაცვალება. ამ მონათხრობში ხშირად ფინალი არც კი იკითხება: ცხოვრება, თითქოს ფილმის მიღმა გრძელდება. მათში ძალზე ხშირია გაზაფხულის, როგორც სინათლისა და იმედის მეტაფორული დატვირთვის მატარებელი პეიზაჟები, რომელთა გარეშე სიცოცხლე წარმოუდგენელია.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები მიხვდნენ, რომ ხელოვნების აზრი არა მორალის ან ნორმების დეკლარირებაში, არც დიდაქტიკური მაგალითებისა და დიდაქტიკის ცნებების შექმნაში, არამედ შემეცნების უსასრულო პროცესში, მშვენიერების ძიებაში, პიროვ-

ნების თავისუფალი თვითგამოვლენის აღიარებაში, ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებაშია.

თანამედროვე სინამდვილის გაანალიზებითა და ამავე დროს, წარსულის შემეცნებით, 60-იანი წლების კინემატოგრაფისტები საგნის ჭეშმარიტ და იდეალთა აზრს ხსნიან. იწყება ფასეულობათა ხელახალი გადაფასება. იგრძნობა მოთხოვნილება ყოველივე ამადლებულისადმი... ჩნდება რეალობა, მკვეთრად გამოხატული მაქსიმალიზმით, როდესაც „ასახვევ ცხოვრებას“ და „გამოხატავენ სამყაროსადმი დამოკიდებულებას“, ხაზს უსვამენ, თუ რა ხერხებით ხდება ეკრანზე მისი ასახვა. კინოს მიზანი ამ დროს, უკვე მრავალსახოვანი რეალობის გამოვლენა, მოვლენებში აზრის ან ჭეშმარიტების აღმოჩენაა.

აშკარაა, რომ 50-იანი წლების შუა ხანებში მომხდარმა ცვლილებებმა საფუძველი ჩაუყარა საზოგადოებრივი ცხოვრების განახლებას, საზოგადოების სულიერ გათავისუფლებას, მაქსიმალურად გაამახვილა ხელოვნების ინტერესი პიროვნების - ინდივიდისადმი. ამ დროს დაწყებულმა და შემდგომმა პერიოდმა მოგვცა მრავალი პრინციპული აღმოჩენა, ამან შეცვალა შემოქმედებით ძიებათა მიმართულებანი, რის შედეგადაც, კინოენის მხატვრული სისტემაც კი შეიცვალა.

50-იანი და 60-იანი წლების დასაწყისში გადაღებული ფილმების გავლენა კინოპროცესზე ვრცელი, ხანგრძლივი, თანმიმდევრული ხასიათის მატარებელი იყო. კინოს წინაშე გაჩნდა მოთხოვნათა პრინციპულად ახალი სპექტრი — ხელოვნების ამ დარგს უნდა გამოემტლავნებინა მეტი ინტერესი ადამიანისა და მისი შინაგანი სამყაროსადმი.

ამ ინტერესის ასახვის მცდელობამ იმოქმედა პოეტიკაზე, ხელოვნების მხატვრულ ენაზე, რამაც შედეგად საშუალება მისცა მკვლევარებს, ქართული კინოც პოეტიკის თავისებური მახასიათებლების კონტექსტში განეხილათ.

ხელოვნებაში აღინიშნა ინტერესთა რადიკალურად განსხვავებული სივრცეც — სურვილი და სწრაფვა, შეესწავლათ ცალკეული ადამიანის შინაგანი ცხოვრება, ჩაღრმავებოდნენ პიროვნების სულიერ სამყაროს. ამისთვის საჭირო გახდა კინოენის ჯერ კიდევ

უცნობი შესაძლებლობების ამოქმედება, რომლებიც სულიერების უხილავ სფეროებში ჩახედვის საშუალებას იძლეოდა.

60-იანი წლების დასაწყისისთვის შექმნილ სოციალურულ რეალობაში, ყურადღება განსაკუთრებით საავტორო ხედვებისადმი გამახვილდა. ფილმის გამომსახველ სისტემებში მხატვრის „მე“ ერთ-ერთ ცენტრალურ ადგილს იკავებს. რეალობის პოეტური ასახვის საშუალებები ამდიდრებენ კინემატოგრაფის სახვით ენას. ამ მიმართულებით, მიმდინარეობდა ძიებები და ტარდებოდა ექსპერიმენტები.

ამ პერიოდის პოეტური კინოს განხილვისას, არ შეიძლება არ ვახსენოთ საავტორო კინო, რომელიც ფრანგულ „ახალ ტალღას“ უკავშირდება და რომელსაც საფუძველი ასევე 20-იან წლებში, კინემატოგრაფის განვითარების ადრეულ ეტაპზე, მის უხმო ეპოქაში ჩაეყარა. ამ დროს ჩამოყალიბდა კინოენა, გაჩნდა მრავალი ავანგარდული მოძრაობა, სადაც რეჟისორის ინდივიდუალურ ხედვას ფუნდამენტური მნიშვნელობა ჰქონდა.

20-იან წლებშიც, საავტორო კინემატოგრაფის დაარსებას ხელი შეუწყო ჩვეული ყოფის ისტორიულმა რყევებმა. ამ შემთხვევაში, ეს იყო კრიზისული სიტუაცია, რომელიც მოიცავდა XX საუკუნის პირველ მეოთხედს. სამყაროს სურათი სახელმწიფოთა შორის ძაღოვანმა დაპირისპირებამ შეცვალა. მიუხედავად იმისა, რომ ის ძირითადად ევროპის ქვეყნებს მოიცავდა, მას პირველი მსოფლიო ომი ეწოდა.

უხმო ფილმების კლასიკოსების უმეტესობის პაციფისტური განწყობა მსოფლიოში არსებული ვითარების გამო პასუხისმგებლობის გრძნობას აღვიძებდა. ომი მკაფიოდ აისახა მათ ფილმებში. რეჟისორები ცდილობდნენ საკუთარი პოზიცია გამოეხატათ ამ მოვლენის მიმართ, ასახავდნენ რიგითი ადამიანების გაუსაძლის ყოფას და ომისშემდგომ ნგრევასა და სიღარიბეს, რომელმაც მთელი რიგი ქვეყნები მოიცვა.

ზოგადად საავტორო კინემატოგრაფი საერთაშორისო ფენომენია და მის განვითარებაში წვლილი შეიტანა ყველა თაობის კინოსკოლამ, დაწყებული მუნჯი პერიოდის ფილმებიდან, დამთავრებული უახლესით. ამაზე, XX საუკუნის კინოკულტურაში საავტორო ფილმების დიდი რაოდენობაც მეტყველებს.

ცნებამ „საავტორო კინო“ ოფიციალურად ჩამოყალიბება მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო, 50-60-იან წლებში, როდესაც სხვადასხვა ეროვნულ კინოსკოლაში ახალი მიმართულებები გაჩნდა. საფრანგეთში — „ახალი ტალღა“, ინგლისში — „თავისუფალი კინო“, „გაბრაზებულთა კინო“, გერმანიაში — „ახალი გერმანული კინო“, ამერიკაში — „დამოუკიდებელი ამერიკული კინო“ და ა.შ.

ევროპაში საავტორო კინოს დაბადება „ახალი ტალღის“ მოღვაწეობას, ახალ შემოქმედებით გამოცდილებას უკავშირდება. ტერმინი 1954 წელს კინოკრიტიკოსმა ფრანსუა ტრიუფომ შექმნა და ჟურნალ Cahiers du Cinéma-ს ფურცლებზე გააზიარა. მისმა ფრანგმა კოლეგებმა ტერმინი მოიწონეს, მალე გერმანიაშიც დაუჭირეს მხარი. ნელ-ნელა მსოფლიო კინოსაზოგადოებამ ეს ცნება აღიარა. მოგვიანებით კი კინოს მკვლევრებმა ის ოფიციალურ ტერმინად შემოიტანეს კინომცოდნეობაში.

„ახალი ტალღის“ რეჟისორების დებიუტი 1957-1958 წლებში შედგა ფილმებით, „...რომლებიც გამოირჩეოდა ტრადიციული მორალის და უფროსი თაობის მიმართ უარყოფითი დამოკიდებულებით, ახალი სტილისტიკისა და ახალი — მსჯელობასა და ქცევებში გახსნილი — გმირების ძიებით, რომლებიც ახალგაზრდული რევოლუციის პერიოდის მალე დადგომას განასახიერებდნენ“.⁵⁹

60-იან წლებში, „ახალმა ტალღამ“, რომელიც 1920-1930-იანი წლების ავანგარდის მიერ არჩეული გზით მიდიოდა, მხატვრულ შედეგებს მიაღწია გამომსახველობითი საშუალებების დიაპაზონის გაფართოების მხრივ: ალენ რენეს კინემატოგრაფიული მოდელიდან, ჟან-ლიუკ გოდარის ანალიტიკურ კინომდე. მოგვიანებით, ეს მიღწევები ფორმულად იქცა, მათ შორის, თანამედროვე საავტორო კინოშიც.

„ახალი ტალღა“ ხელს უწყობდა ფრანგული კინოს თემატიკისა და სტილისტიკის განახლებას. ის, პირველ რიგში, კინოენის განახლების მოთხოვნილებას პასუხობდა. „ახალი ტალღის“ მხატვრული ხერხები ფართოდ გავრცელდა არა მხოლოდ საფრანგეთში, მის საზღვრებს მიღმაც. სწორედ ამ მიმდინარეობის გამოცდილება გახდა კინოს ისტორიაში საავტორო კინოს ფუძემდებელი.

⁵⁹ Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: РОССПЭН, 2003. с. 319.

საავტორო კინო ფაქტობრივად დამოუკიდებელი კინოა, რომელიც უარყოფს ტრადიციულად დადგენილ მხატვრულ სტილებს. ის რთული ფენომენია, სხვაგვარად „ხედავს“ ყოფიერების, მორალური ნორმების პრობლემებს, გვიჩვენებს განსხვავებულ გმირებს. ეს არის კინო, რომელშიც ადამიანი თავის სულიერ, მორალურ არჩევანს აკეთებს, საკუთარ ცხოვრებას, კაცობრიობას ან სამყაროს უკავშირებს, რომელშიც ყველაფერი შეიძლება ბუნებრივი, ცხოვრებისეული იყოს, ან პირიქით — სიურრეალისტური და აბსურდული; საავტორო კინო ადამიანთა სულიერების ნაკლოვანების და გათიშულობის მიზეზთა ძიებაა, ის ადამიანის არსებობის ეგზისტენციურ პრობლემებს განიხილავს; ხშირად ცდილობს გადაჭრას ზოგადსაკაცობრიო, ფილოსოფიური და სოციალური პრობლემები; ეს გახლავთ თავისებური ორიენტირის ძიება ისტორიული დროის გასააზრებლად, გასულ საუკუნეში მომხდარი და ამჟამად მიმდინარე გლობალური ცვლილებების აღსაქმელად და შესაფასებლად.

საავტორო კინოსთან ერთად, კინემატოგრაფში რეალობასთან ურთიერთობის ახალი ენა აღმოცენდა. კინოენის ახალი ფორმებით, სიმბოლოებისა და ალეგორიების მეშვეობით, ავტორები ცდილობენ, დაინახონ და წარმოაჩინონ ადამიანური შეცდომების სრული სურათი, რომლებმაც ინდივიდუუმის სულიერი დაცარიელება, დეგრადაცია გამოიწვია. კინოენა ხშირად განიხილება საავტორო კინოში, როგორც სოციალური კომუნიკაციის საშუალება, რომელიც არა მხოლოდ ცალკეული ადამიანის, არამედ საზოგადოების ცნობიერებით „მანიპულირების“ ინსტრუმენტია.

საავტორო კინომ საკუთარი ენის შექმნით, ახალი იდეების, ცხოვრებისეულ მასალასთან ახალი მიდგომების შეთავაზებით, ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა მაყურებელზე, ის ახალი ცნობიერება ასახა, რომელიც გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა.

ამ პერიოდის კინემატოგრაფისტები კინოდრამატურგიის კანონებთან ახლებურ მიდგომას ეძებდნენ. თავიანთი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის კი ახალ სახვით-ექსპრესიულ საშუალებებს, ფილმის აგებაზე, ხასიათზე, სიუჟეტზე, კინოენაზე ახალ შეხედულებებს იკვლევდნენ. თუმცა, ეს ძიებები, როგორც მაშინ, დღესაც გრძელდება.

თანამედროვე საავტორო კინოს ინტერესი ისტორიისადმი, ბუნებრივია იწვევს დღევანდელი დღის სინამდვილის გააზრების მოთხოვნილებასაც. საავტორო კინო უმეტესწილად დატვირთულია აქტუალური, სოციალურ-პოლიტიკური და ეგზისტენციური პრობლემებით. ასეთი ფილმების მნიშვნელოვანი ნაწილი ეთიკაზე, მორალზე ტრადიციული წარმოდგენების გააზრებას ეძღვნება. თანამედროვეობის კონტექსტში განიხილება ადამიანის ადგილი თანამედროვე სამყაროსა და ცივილიზაციაში.

ესთეტიკურ-ფილოსოფიური, სოციალურ-პოლიტიკური მიდგომიდან გამომდინარე თუ ვიმსჯელებთ, საავტორო კინო სამყაროს საკუთარი, მკაფიო ხედვის მქონე კინემატოგრაფისტის მსოფლშეგრძნებაა, მისი პოზიციაა საზოგადოებისა და ადამიანის არასრულყოფილების მიმართ, სამყაროს გაადამიანურების მისეული სწრაფვაა, სურვილია, ადამიანში ადამიანურობისა და ჰუმანისტური საწყისის შენარჩუნებას შეუწყოს ხელი. სინამდვილის მეტაფორული, პოეტური გააზრებისკენ მიდრეკილ საავტორო კინოს რეჟისორს, ეგზისტენციური პრობლემებისადმი ინტერესი აიძულებს, კრიზისული, უფრო მეტად კი აბსურდული სიტუაციიდან გამოსავალი ეძიოს.

ერთი სიტყვით, საავტორო ფილმები არ არის მასობრივი ხელოვნების კუთვნილება, რადგან ისინი არ გამოხატავენ მასების პოზიციას, თუმცა არა მხოლოდ ავტორის პირად სამყაროს, არამედ საკაცობრიო პრობლემებსა და ისტორიული დროის მნიშვნელოვან ეტაპებს ასახავს.

საავტორო კინო ხშირად იგიველება პოეტურთან, თუმცა ეს არ არის ურყევი და ერთადერთი მოცემულობა, რა თქმა უნდა. კინო-ხელოვნებაში მეტად მნიშვნელოვანია ვიზუალიზაცია, რომელიც რეჟისორს საშუალებას აძლევს საკუთარი თავის გააიგივოს ნებისმიერ პერსონაჟთან, ნაკლებად შეიგრძნოს წარმოსახვითი წილი. ეს კი საავტორო კინოს საშუალებას აძლევს გამოიყენოს პოეზიის ხერხები, რაც გულისხმობს პოეზიის მსოფლმხედველობრივ კატეგორიად გარდასახვას. პოეტური ხატის სტრუქტურა რეალობიდან გამომდინარეობს, სადაც ადგილი აქვს როგორც ფანტაზიებს, ასევე ოცნებებს, წარმოსახვასა და მითებს.

პოეტური კინოს პერიოდის ფილმებში, აქტიურად გამოიყენებოდა კადრის სიღრმისეული სივრცე, კამერის მოძრაობა, ყოველგვარი პანორამები და სხვ. მსგავსი მოძრაობა ხშირად ასოცირდება ადამიანის ხედვასთან და ამით „სუბიექტური კამერის ეფექტს“ ქმნის. ეს ფენომენი, პირველ ყოვლისა, დაკავშირებულია ახალ პრიორიტეტებთან კინემატოგრაფში: შეიცვალა გმირის ტიპი. შეიცვალა თვალსაზრისიც — განწყენებული შეხედულების ნაცვლად, სუბიექტური გაჩნდა. ფილმის დრო და კამერის „ხედვა გაერთიანდა, გაააქტიურა თავისი შემადგენელი.

კინოსთვის, ისევე, როგორც იმ წლების ლიტერატურისათვის, დამახასიათებელია გულწრფელი აღმსარებლობა — ჩვეულებრივი ადამიანის შინაგანი სამყაროს მიმართ ინტერესი და მისი სულიერი ცხოვრების შესწავლა. 1960-იანი წლების მხატვრული კინოს დამახასიათებელ ნიშნებად შეიძლება დავასახელოთ ემოციური უტყუარობა, გულწრფელობა, ყურადღება ძნელად შესამჩნევი სულიერი მოძრაობის მიმართ, თავისუფლების ძიება, ლირიკული, აღიარებითი საწყისის და ღრმა ფილოსოფიური ქვეტექსტის ერთიანობა, აგრეთვე, ირონია, როგორც მსოფლმხედველობის გამოხატვის საშუალება.

იური ბოგომოლოვის სიტყვებით, იმდროინდელი კინო ცნობიერების დემითოლოგიზაციის ფუნქციას ასრულებდა. „ამ ფილმებში ნელ-ნელა მოისინჯება ისტორიული და უბრალოდ, რეალური ნიადაგი ფეხქვეშ. ომის შემდგომ წლებში მითს გადმოჰყვა ლირიკული ცნობიერება“.⁶⁰ გარდა ამისა, „ოტეტპელის დროინდელი კინემატოგრაფი“ მოიხსენიება საავტორო კინემატოგრაფით, რომელმაც დაიცვალა, ეგრეთ წოდებულმა „ლეგალურმა მხატვრულმა დისიდენტობამ“.

ყველაფერი კი მიხეილ კალატოზოვის (კალატოზიშვილის) ფილმით „მიფრინავენ წეროები“ (1957) დაიწყო, რომელმაც შემდგომში კანის ფესტივალის „ოქროს პალმის რტო“ მიიღო. ორი კვირის განმავლობაში, მხოლოდ დასავლეთის პრესაში ორნახევარი ათასი რეცენზია გამოქვეყნდა და 1957 წლის სამ თვეში ფილმი 16-მა მილიონმა მაყურებელმა ნახა.

⁶⁰ Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы // Искусство кино. 1995. № 11. с. 22.

თუმცა, საბჭოთა კავშირში რუსეთის პარტიულმა პრესამ „წეროები“ შეაფასა, როგორც „იდეოლოგიურად გაუმართავი ფილმი“ წარუმატებელი დრამატურგიით. იმ დროისათვის ეს გახლდათ ლიბერალური, თამამი, უჩვეულო და „ამორალური“ ამბავი. ნიკიტა ხრუშჩოვის, ქვეყნის პარტიული სახელისუფლებო ლიდერის გადაწყვეტილებით, ეს ომის გმირული მოვლენების აბუჩად აგდებაა. ეკრანზე გამარჯვების ნაცვლად, მოღალატე ქალის ბედი ვითარდება. ეს იყო ფილმი, რომელმაც ომი სხვა კუთხით დაგვანახა.

ფილმი შეყვარებულთა ტრაგიკულ ამბავზეა, რომლებიც ომმა დააშორა ერთმანეთს, დაუნგრია მათ ოცნებები, ბედნიერება, სიყვარული და სასოწარკვეთილების, დანაკარგის, ტკივილის მძიმე კვალი დატოვა, თუმცა სადღაც, სულის შორეულ კუნჭულში, იმედი გამოსჭვივის.

მიხეილ კალატოზოვისა და მისი თანაავტორის, ოპერატორ სერგეი ურუსევსკის მიერ „რეალობის ჩანაცვლებას“ საერთო არაფერი აქვს „სინამდვილის დეფორმაციასთან“. აქ უფრო გარდაუვალი მოვლენაზეა ლაპარაკი და იმ ტენდენციების სრულ განსახიერებაზე, რომლებიც 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში მწიფდებოდა. ჩვეულებრივი, უბრალო ყოფა „წეროებში“ ეჯახება არაბუნებრივ წინააღმდეგობებს. სწორედ ეს შეჯახება შობს პოეზიას. ამ დაპირისპირებაში იმალება ფილმის მთელი სიმწვავე და აქტუალობა.

„რეალობის ჩანაცვლება“ კინემატოგრაფიული ხერხებით იმას მოწმობს, რომ კინომ შეძლო აეთვისებინა რეალობა და ამ მიმართულებით განვითარდა. „მიფრინავენ წეროები“ ერთგვარად აჯამებს კინოპროცესს, რომელიც ნეორეალიზმის ესთეტიკის გავლენასაც გულისხმობდა.

ეს ფილმი ნოვატორული კინოს ნიმუში იყო არა მხოლოდ გაცხადებული თემით, არამედ ფორმითაც. რეჟისორმა მიხეილ კალატოზოვმა და ოპერატორმა ურუსევსკიმ თითქოს ხელახლა აღმოაჩინეს კინოს შესაძლებლობები. ბევრი ომისშემდგომი ნამუშევარი დროში გაწელილ თეატრალურ წარმოდგენებს ჰგავდა, რომლებსაც მონტაჟის ხელოვნებასთან არაფერი ჰქონდათ საერთო. ურუსევსკის სუბიექტური კამერა კი მაყურებელს საშუალებას აძლევს, სამყაროს გმირის თვალით შეხედოს, შენიშნოს, შეიგრძნოს მისი ცხოვრებისეული სიტუაციების ყველა ნიუანსი. ამ ხერხით

გადაღებამ ოპერატორს საშუალება მისცა, ფილმის კომპოზიცია დინამიკური გაეხადა. კალატოზოვ-ურუსევსკის პოეტურმა კინონამ იმ დროს დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. მოგვიანებით, მათი საოპერატორო და სარეჟისორო მიგნებები ქრესტომათიად ჩამოყალიბდება.

რთული, ერთკადრიანი სცენები, გადაღების რაკურსები, რომლებიც ასახავენ „ჩანაცვლებულ რეალობას“, გმირების — უპირველეს ყოვლისა ვერონიკას და ბორისის — სუბიექტურობის, ადამიანურობის გამოვლენაზე მუშაობენ. თუმცა, კინემატოგრაფისტები თაობის პორტრეტსაც ასახავენ — მაგალითად, ბორისის ფრონტზე გაცილების ხანგრძლივი ეპიზოდი. კამერა თითოეულ სახეს აფიქსირებს: ჩვენ თვალწინ მასა კი არა, რთული, მრავალფეროვანი კომპოზიცია იხატება. კოლექტივი აქ ასობით ინდივიდად იშლება, უმრავლესობის ილუზია ქრება და რჩებიან მხოლოდ კონკრეტული ადამიანები კონკრეტული განცდებით.

ფილმში გამომსახველობითი ხერხები — სინათლე, რაკურსი, მსხვილი ხედები, მსახიობების მიმიკა ზუსტად გადმოსცემენ აზრს. ახლო ხედით წარმოდგენილი ვერონიკას გმირის მეტყველი მზერა გვიხატავს მის პორტრეტს. ვერონიკა ცდილობს თავმოყრილ ხალხში გააღწიოს და ბორისი მოიძიოს. კამერა ფეხდაფეხ მისდევს გმირს ხალხის მორევში: ეკრანზე ჭერ ჯარისკაცების სახეები ჩაივლის, შემდეგ კი პირველ ხედზე გმირის სახე იკვეთება. ოპერატორი ახერხებს მარშის მონოტონური რიტმის, ხალხის ბობოქარი ტალღის და ვერონიკას სასოწარკვეთილი მოძრაობების ერთ მთლიანობად შერწყმას. ცაში კი ამ დროს, წეროების გუნდი გადაიფრენს, რომელიც სიცოცხლის გაგრძელებისა და მისი ყოველი წამის დაფასების სიმბოლოდ გვევლინება.

ბორისის დაღუპვის ეპიზოდის გადასაღებად, ფილმის ავტორებმა გამოიგონეს და პირველად შექმნეს წრიული საოპერატორო რელსები. ბორისის დაღუპვის სცენაში მის თავზევით არყის ხეები ტრიალებს და ეს ხეები, სამგლოვიარო ფერხულით რომ ამთავრებენ გმირის პერსპანაჟის სიცოცხლეს, არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ახდენენ. ეს კადრები საოპერატორო ხელოვნების მსოფლიო ქრესტომათიად იქცა, თუმცა იგივე ხერხი კალატოზოვმა ჯერ კიდევ 20-იან წლებში გამოიყენა ფილმში „მარილი სვანეთს!“.



არცის ხეების წრიული მოძრაობის შემდეგ, ბორისი წყალში ვარდება. უცნაური რაკურსი გადაბრუნებული კადრის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მისი ამხანაგები — მეზობლები მოირბენენ და ეკითხებიან: ბორის, რა დაგემართა, დაჭრილი ხარ? ის პასუხობს — დაჭრილი არ ვარ, მომკლეს. ბორისი ამ დროს გარინდული წყლის გუბეში წევს და მისი სიტყვების შემდეგ წყალი აღელდება, თითქოს ნიავემა გადაურბინა. სინამდვილეში კი რეჟისორმა ამ ხერხით გამოსახა სულის სხეულიდან განშორების წამი. სიკვდილი ხილული თუ მისტიკური — აშკარა ხდება. სწორედ ეს არის კინომეტაფორა, ეს ხელოვნებაა წმინდა სახით, pure cinema, რასაც გულისხმობდა პიჩკოვი, როდესაც საუბრობდა თხრობაზე არა სიტყვით, არამედ გამოსახულების საშუალებით.



მსგავსი კადრები ხშირად გვხვდება ფილმში. კადრები, რომლებიც, საერთოდ მოკლებულია სიტყვას. მაგალითად, ეპიზოდში დაბომბვის შემდეგ, ვერონიკა არბის თავისი სახლის მაყურებლისთვის უკვე კარგად ნაცნობ კიბეზე, ბინის კარს აღებს და ხედავს სიცარიელეს: ოთახი აღარ არის, ჭერზე მხოლოდ სანათი, უზარმაზარი ნაჭრის შუქფარით, რაღაც სასწაულით გადარჩენილა. ეს ნივთი წარსულიდან ალოგიკურად, ირეალურად გვეჩვენება შიშ-

ველ ჩონჩხში, რომელიც ოდესღაც ადამიანების საცხოვრებელი იყო. კადრი ჩვეული ცხოვრების ნგრევის მეტაფორად მოიაზრება. ობლად ჩამოკიდებული სანათი, რომელმაც დაკარგა ფუნქციური მნიშვნელობა, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც გმირის უცარი მარტოობისა და დაბნეულობის მეტაფორული სახე. კადრის კომპოზიცია კი თითქოს ვერონიკას სულში გაჩენილ იმ ბზარს გამოხატავს, რომელმაც ორ არათანაბარ ნაწილად დაამსხვრია მისი ცხოვრება: იმად, რაც იყო და იმად, რაც არის. ყველა ეს ხერხი გაოცებასა და გაოგნებას იწვევდა, რადგან იმდროინდელი კინო უგულებელყოფდა გამომსახველობითი საშუალებების „გადამეტებულ“ გამოყენებას. ზოგიერთები ამაში 1920-იანი წლების კინემატოგრაფთან პირდაპირ კავშირს დაინახავდნენ, ეს კი სახიფათო იყო.

თავად ოდესღაც ოპერატორი, მიხეილ კალატოზოვი „შეპყრობილი“ იყო გამოსახულებით. ურუსევსკიც „შეშლილი მხატვარი“ იყო და ფილმისთვის წარმოდგენელ ფერწერულ გზას ეძიებდა... ორივე ხელოვანისთვის, ეს ფილმი ბიოგრაფიის მთავარ ნაწარმოებად იქცა. ეს პოეტური დრამა „სუბიექტური კამერის“ ნოვატორული გამოყენებით, გასაოცარი კადრსშიდა ექსპრესიით და თავბრუდამხვევი სამონტაჟო გადასვლებით, ნამდვილად ახალი სუნთქვა იყო სტალინის შემდგომი საბჭოთა კინოს რეალობაში.

„წეროები“ აშკარად ეხმიანება 20-იანი წლების კინოში რეალობის მონტაჟურ-პოეტურ გააზრებას და სამყაროს ხატოვან ხედვას, რაც გამოვლინდა კალატოზოვის ჯერ კიდევ ადრეულ შედევერში, „მარილი სვანეთს“ მთის პეიზაჟების მკაფიო შავ-თეთრი გრაფიკით, ექსპრესიით კადრის აგებასა და ხედების მონაცვლეობაში, მანერის ფარული რომანტიკით და ამავე დროს, სინამდვილის შენარჩუნებით.

„ოტტეპელის“ — „დათბობის“ ეპოქაში, უფროსი თაობის ბევრ სხვა რეჟისორს გაეხსნა „მეორე სუნთქვა“. კალატოზოვი პირველი იყო და უნიკალური იმით, რომ პრაქტიკულად ყველა მთავარი ფილმი 50-60-იან წლებში გადაიღო. ასე რომ, ახალგაზრდა ფრანგ კრიტიკოსებს Cahiers du cinéma-დან, რომლებმაც ეჭვდაც არ იცოდნენ „ვალერი ჩკალოვის“ (1941) და „განწირულთა შეთქმულების“ (1950) არსებობის შესახებ, ის თანატოლი ეგონათ, სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორი.

ტრადიციასთან კავშირს თუ ვახსენებთ, უნდა აღვნიშნოთ „წეროების“ კავშირი ექსპრესიონიზმთან, რომელიც ვლინდება სა-
პაერო თავდასხმისა და შემდგომ ვერონიკას გაუპატიურების ეპი-
ზოდში. გმირის გაკაშკაშებული სახე, მარკის პროფილი ბინდბუნდ-
ში, აფორიაქებული ფორტეპიანოს ჟღერადობა, აფეთქებების ხმა,
ფანჯრის იქით თვითმფრინავების გუგუნი, შუქის ციმციმი და ამის
შემდეგ დასადგურებული სიჩუმე, რომელსაც მხოლოდ მარკის ფეხ-
ქვეშ დამტვრეული შუშის ლაწალუწის ხმა არღვევს. რალაც მსგავ-
სის აღმოჩენა შეიძლება მკვლელობის სცენაში პაბსტის „პანდორას
ყუთში“ (1929), კლუზოს „ყვავში“ (1943) ან „ეშმაკებში“ (1955).
კინემატოგრაფის ადრეული მიღწევების გამოყენება აქ საინტერე-
სო ინტერპრეტაციით გვევლინება, ახალი ენის შესაქმნელად.

კინოს განვითარების ახალ ეტაპზე, როცა მსოფლიოს სხვადას-
ხვა ქვეყანაში პრაქტიკულად, პარალელურად ხდებოდა უკვე ჩვეუ-
ლი კინოენის მკვეთრი და ჭეშმარიტად რევოლუციური ცვლილება,
ფილმმა „მიფრინავენ წეროები“ დაამტკიცა, რომ ნოვატორულ აღ-
მოჩენებს მხოლოდ თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანები აღწევენ,
ადამიანები, რომლებსაც არ ამძიმებთ რაიმე პირობითობა.

დღეს, „მიფრინავენ წეროები“ ის ნაწარმოებია, რომელმაც ძი-
რეულად შეცვალა წარმოდგენა კინოს შესაძლებლობებსა და გა-
მომსახველობით საშუალებებზე. ამასთანავე, დიდი გავლენა მოახ-
დინა მაყურებლის ესთეტიკურ და სულიერ რესურსზე.

ეს არის ფილმი, რომელმაც შექმნა ხედვის სრულიად ახალი,
პოეტურ-მეტაფორული სივრცე და განაახლა საავტორო კონცეფ-
ციის ესთეტიკური შესაძლებლობები.

დასკვნა

მეტაფორა, როგორც აღქმის ბუნება, როგორც პოეტური კინოს განმსაზღვრელი ხერხი და საშუალება, დღეს კინემატოგრაფიული ხელწერის ყველაზე ნათელ გამოხატულებად იქცა.

კინოს ისტორიაში იშვიათად, მაგრამ მაინც არსებობს პერიოდები, როდესაც კინო რაღაც ეტაპზე წყვეტდა პოეტურ აზროვნებას და მკაცრ რეალიზმს მიმართავდა, როდესაც პოეტური მეტაფორები, მხატვრული აზროვნების სტილიდან გამომდინარე, მხოლოდ ერთიან თხრობაში ჩნდებოდა — სიუჟეტურ მეტაფორებად ტრანსფორმირდებოდა.

ასეთ მიმდინარეობებსა თუ უბრალოდ ტენდენციებსაც კი, ბუნებრივად ეუფლებოდა ერთიანი, რეალისტური ხერხებით, თუმცა პოეტური მახასიათებლებით გაჯერებული მეტაფორული თხრობის ნიშნები.

ლიტერატურასთან, თეორიასთან კავშირში, ეს თემა კიდევ უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს, ვინაიდან ამ მახასიათებლებით ძალზე საინტერესოდ ხდება ქართული კინოს პოეტური მეტაფორის ონტოლოგიისა და მისი ორაზროვნების თავისებურებათა გაანალიზება, რაც დღევანდელ დღეს, თანამედროვე კინოს ზოგიერთი ტენდენციური ნიშნის განხილვისა და შეფასების, მისი პერსპექტივების დანახვის საშუალებას მოგვცემს.

ბიბლიოგრაფია

- დრო, ხელოვანი, ხელისულება. XX საუკუნის ხელოვნება/ნაშრომების კრებული/ შემდგენელ-რედაქტორი ნატო გენგიური. თბ. 2014.
- თვალჭრელიძე ტ. კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ. „ხელოვნება“, 1989.
- კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია / შემდგენელი: მარინე კერესელიძე; რედაქტორი: ტატა თვალჭრელიძე. თბ. თსუ, 1992.
- მხატვრული ნაწარმოების საწყისის შესახებ მ. ჰაიდეგერის ონტოლოგიაში: (კრიტიკული ანალიზი) / ფილოსოფიის ინ-ტი. თბ.: მეცნიერება, 1973.
- Aristarko G. CinemAction, 1983, N 20.
- Aumont J. Crise dans la crise. – „Horse cad-re“, 1989. N 7.
- Empson W. The structure of complex words. 1951.
- Mitru J. Esthetique et psychologie d' cinema. 1963.
- Pasolini P.P. Cahiers du cinema. 1967. N 12.
- Robert Stam, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis, New Vocabularies in Film Semiotics: Post-structuralism, and beyond, Psychology Press, 1992.
- Wittgenstein L. „Letters to Russel, Keynes and Moore“. Oxford 1974.
- Аристарко Г. История теории кино./пер.с итал./ – М. Искусство, 1966.
- Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М. Прогресс, 1974.
- Базен А. Что такое кино? [Сборник статей].– М. „Искусство“, 1972
- Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика. – М. Прогресс, 1994
- Барт Р. Основы семиологии. Структурализм „за“ и „против“. – М. Радуга, 1975.
- Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении. Статьи, М. Лабиринт, 2000.
- Бердяев Н. Философия свободного духа. – М. Республика, 1994.

- Бернارد Я. Проблемы связей систем естественного языка и выразительных средств кино. – М. ВГИК, 1982.
- Библиер В. Из заметок в прок // Вопросы философии. – М. 1991, №6.
- Блейман М. „Архаисты или новаторы?“ журн. „Искусство кино“, 1970. №7.
- Богомолов Ю. Из биографии романтической кинопоэтики // Искусство кино, 1981. №7
- Богомолов Ю. Символы на экране // Искусство кино, 1969. – №4.
- Виттгенштейн Л. Дневник 1914–1916 гг. с приложением заметок по логике (1913). – Томск: „Водолей“, 1998.
- Виттгенштейн Л. Философские работы. Части I и II. – М. Знание, 1994.
- Годзич В. Стефан Темерсон: сны кинематографии. – М. Искусство, 1989.
- Да Винчи Леонардо. Суждения о науке и искусстве. С. – Петербург „Азбука“, 1998.
- Деллюк Л. Фотогения кино. – М. Новые вехи, 1924.
- Деменский С.Ю. Научность метафоры и метафоричность науки. [Философский аспект]. – М. Знание, 1997.
- Довженко А. Я принадлежу к лагерю поэтическому [Статьи, выступления, заметки]. – М. Сов. писатель, 1967.
- Ждан В.Н. Об условности в киноискусстве. Учебное пособие. – М. „Знание“, 1982.
- Жоль К.К. Мысль, слово, метафора. Проблема семантики в философском осещении. – Киев, 1984.
- Зонтанг С. Мысль как страсть. – М. Русское феноменологическое общество, 1997.
- Иванов В.В. О структурном подходе к языку кино // Искусство кино, 1973. №11.
- Ильин Н. Простструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М. Интрада, 1996.
- Камю А. Бунтующий человек. – М. Изд-во полит. Лит-ры, 1990.
- Кислова С.В. Значащая форма как способ бытия невербального символа. Уральский гос. Инст-т., 1994.

- Клейман Н.И. Смысл и функции монтажной метафоры// Киноведческие записки, 1988/1.
- Козинцев Г. Дневники режиссера //Советская культура, 1989. 15 апр.
- Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по истории поэтики советского кино. – М. Искусство, 1980.
- Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. – М.: Искусство, 1980.
- Кракауэр Э. Реабилитация физической реальности. – М. Искусство, 1974.
- Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993.
- Локк Дж. Сочинения в 3-х томах, Т. 1, – М.: – Мысль, 1985.
- Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993
- Лосев А.Ф. Проблема символа в реалистическом искусстве. – М. „Знание“, 1976.
- Лотман Ю.М. Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту, 1987.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. –Таллин, „Ээсти Раамат“, 1973.
- Лотман Ю.М. Язык кино и проблемы киноссемиотики// Киноведческие записки, №2.
- Лурия А.Р. Язык и сознание. – М.: Изд-во МГУ, 1979.
- Людвиг Виттгенштейн человек и мыслитель. – М. Прогресс, изд. фирма „Культура“, 1993.
- Мамардашвили М. Лекции о Прусте. – М. AD MARGINEM, 1995.
- Мартен М. Традиционная критика перед лицом развития средств массовой коммуникации“.
- По материалам „Информационного сборника“, (Переводы). – М. ВНИИК, 1983.
- Мартен М. Язык кино. – М. Искусство, 1959.
- Мачерет А. О поэтике киноискусства. – М. Искусство, 1981.
- Мачерет А. Реальность мира на экране. – М. Искусство, 1988.

- Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма// строение фильма. [сборник] – М. Радуга, 1984.
- Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М. „Искусство“, 1994.
- Муссиак Л. Избранное. – М. Искусство, 1981.
- Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. – М. REFL-book, 1994.
- Огнев В. Ф. Экран – поэзия фактов. – М. Искусство, 1971.
- П.-П. Пазолини. Поэтическое кино. „Строение фильма“, М. „Радуга“, 1984.
- Плужников Б.Ф. Трансформация киноизображения. – М. ВГИК, 1982
- Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М.:Искусство, 1976.
- Поэтика кино – М. Кинопечать, 1927.
- Поэтическое кино: Традиции, поиски, открытия. [Статьи] //Искусство кино, 1974. — №11.
- Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. – М. Искусство, 1982.
- Рассел Б. История западной философии. – М. „Миф“, 1993.
- Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. [Сборн. статей. Состав. К.Разлогов]. – М. Радуга, 1984.
- Селезнева Т.Ф. Киномысль 1920-х годов. – Л. Искусство, 1972.
- Сергеев К. А. Слинин Я.А. Природа и разум: Античная парадигма. – М. AD MARGINEM, 1993.
- Сзв Л. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. Статья „О структурализме“ – М. Мысль, 1975.
- Тарковский А. О прошлом для будущего //Лит. Газета, 1987. 25 февраля.
- Тодоров Ц. Теории символа. – М. „Дом инст.-книги“, 1999.
- Турицин В. Н. Художественно-выразительные средства современного кино. – М. „Знание“, 1981.
- Туровская М. Памяти текущего мгновенья: очерки, портреты, заметки. Сов. писатель, 1987.

- Тынянов Ю.Н. Поэтика. – История литературы. – Кино. – М. Наука, 1977.
- Философия языка и семиотика. [Сб. статей Ивановского ГУ], 1995.
- Фомин В. Пересечение параллельных. – М. Искусство, 1976.
- Фрейлих С. И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М. Искусство, ТПО „Истоки“, 1992.
- Хайдеггер М. Время и бытие. – М. Республика, 1993.
- Цывьян Ю. Киноизображение и норма пространственного восприятия // Киноведческие записки. ВНИИК, 1988. Вып. 1.
- Шкловский В. „О поэзии и прозе в кинематографе“. сборник „Поэтика кино“, М. 1928.
- Шкловский В. Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусств“, „Academia“, Л. 1923.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 Т-х. – М. Искусство, 1968
- Эйхенбаум Б. Проблемы киноэстетики. Сборник „Поэтика кино“, М. 1928.
- Якобсон Р. Избранные произведения М. „Прогресс“ 1985
- Ямпольский М. Кино „тотальное“ и „монтажное“// Искусство кино. 1982. №7.
- Ямпольский М. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М. „AD MARGINEM“, 1993.
- Ямпольский М. Тупики психоаналитического структурализма. Киноведение между семиотикой и фрейдизмом// Искусство кино. 1979. №5.
- Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М. Республика, 1994.

დაიბეჭდა სტამბაში „კენტავრი“

**საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
0102, თბილისი, აღმაშენებლის გამზ. 40**