

## პოეტური და კინოფორმული კინოს შესახებ

„პოეტური ენის“ გამომსახველობითი კონცეფციის დამუშავების ერთ-ერთი მნიშვნელოვან ეტაპად იქცა სერგეი ეიზენშტეინის მონტაჟის თეორია. რეჟისორის კონცეფციის თანახმად, კინოაზრის ბუნებას წარმოადგენს რეალურად არსებული გარემოს დანაწევრება კინემატოგრაფიული ხერხებით - განათებით, რაკურსით, ხედებით, კამერის მოძრაობით - და მიღებული ელემენტების „მონტაჟით“.

ეს მონტაჟური რიგია, რომელიც რიტმულ-პოეტური წესებით (კონტრაპუნქტის, დომინანტური მოძრაობის ან სახის პარალელიზმის და სხვ.) განისაზღვრება, რაც კინემატოგრაფს საშუალებას აძლევს, მისთვის ორგანული ხერხებით მოახდინოს რთული მნიშვნელობების არტიკულაცია, წარმოჩენა (მაგალითად, „მოლოდინის დაძაბულობის“ მნიშვნელობა ბრძოლის წინა ეპიზოდში ფილმში „ალექსანდრე ნეველი“). უფრო მეტიც, ეიზენშტეინმა, რომელიც „ხილული ენის“ შესახებ რუსული ფორმალისმის, როგორც აზრის წარმოშობის (ვერბალურ და ვიზუალურ „ენებთან“ მიმართებაში) საწყისი ხერხის დრამატიზებას ახდენდა, თავის გვიანდელ ნაშრომებში („არაგულგრილი ბუნება“, 1945-1947) დაამუშავა კინომონტაჟის, როგორც მნიშვნელობის წარმოქმნის ორი ელემენტის შეჯვარების შედეგად მიღებული სინთეზური ხერხის თავისებური ფილოსოფია, სადაც მათი ფორმალური თვისებების საფუძველზე აღმოცენდა „მესამე არსი“. ის ხარისხობრივად აღემატება ორივე საწყისს.

ეს ხატი ერთსა და იმავე დროს ვერბალურიც არის (პოეტური ენის მხრივ) და ვიზუალურიც (კადრსშიდა და კადრებს შორის მონტაჟის პრინციპიდან გამომდინარე). ამ „მესამე არსიდან“ იქმნება ფილმის საერთო ტექსტუალური არსი.

მონტაჟის ელემენტებისგან (კლასიკური ფორმებისგან, მოძრაობის ამოგლეჯილი ტრაექტორიისგან, მუსიკის მეთოდური საზღვრისგან) 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 კინემატოგრაფიის, როგორც პოლიტიკური ტექსტის განვითარებისთვის, რადგან აქცენტს სწორედ სატოუნებაზე აკეთებდა.

უნდა ითქვას, რომ იმ დროის ყველა კინემატოგრაფისტი და მკვლევარი ეძებდა იმ მახასიათებელ თვისებას, რითაც კინო ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავდება. მაგრამ ის, რომ კინო ცხოვრებისეულია, ფოტოგრაფიულია, ერთდროულად დროშიც არსებობს და სივრცეშიც, რაზეც აქცენტები კეთდებოდა, ხელოვნების სხვა დარგებსაც ახასიათებს.

სხვა ნოვატორთა ნამუშევრებს შორის ეიზენშტეინის თეორიული მოსაზრებები იმით გამოირჩევა, რომ ის კინოს სპეციფიკურ შიგთავსს, გენეტიკურ კოდს ეძებდა. ცდილობდა, დაემკვიდრებინა აზრი, რომლის თანახმადაც, კინო, ეგრეთ წოდებული „ახალი მუზა“, პარნასზე უკანონოდ შობილი ბავშვი კი არა, სწორედ ამ ბერძნული მუზების მონათესავე ხელოვნება იყო. მან სხვა ხელოვნებებისგან მემკვიდრეობით მიიღო რაღაც გენეტიკური თავისებურებები, მაგრამ იქ, სადაც სხვა დარგის შესაძლებლობები ზღვრამდე მიდიოდა,

(რის შემდეგაც, ხშირად, ჩვეული ფორმის დარღვევა იყო საჭირო), კინოს შექმნის ენები, თუ რა ხდება შემდგომ და მაყურებლის მესიერებაში მაინც ცხოვრებისეულ სინამდვილედ დარჩენილიყო ისე, რომ რეალობის ცუდ ვერსიად არ ქცეულიყო.

ეიზენშტეინი გამუდმებით ფიქრობდა, თუ რომელი თვისებით ენათესავება კინო ხელოვნების სხვა დარგებს და რომელი თავისებურებით არ ჰგავს არც ერთს, რა ხერხით გვაძლევს იმას, რისი მოცემაც დანარჩენებს არ შეუძლიათ.

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

მეთაური ბრძანებას გასცემს მეზღვაურებს ბრეზენტის ნაჭერი გადააფარონ. ეს ეიზენშტეინის იდეის თანახმად განხორციელებული ჩანაფიქრი იყო – ჩვეულებრივ, ბრეზენტს სიკვდილმისჯილებს ფეხქვეშ უფენდნენ, რომ გემბანი სისხლით არ დასვრილიყო. მაგრამ ეიზენშტეინმა ის კოლექტიური სუდარის სახედ აქცია – და ეს, გარკვეულწილად, მე-20 საუკუნის, კოლექტიური სიკვდილით დასჯის წინასწარ ხედვა იყო. ვაკულენჩუკი (ფილმის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი), როგორც დანარჩენი მეზღვაურები, თავს ხრის ხვდება, რომ უკანასკნელი წუთი დადგა.



ამ დროს, ვხედავთ მოკლე კადრების მონტაჟურ რიგს, რომელსაც ყოველთვის განმარტავდნენ, როგორც დაფოვნებული დამაბულობის ხერხს. მას, გამოცდილი დრამატურგები, კულმინაციის მომენტში, მოქმედების დაწყებამდე, მიზანმიმართულად იყენებენ. მოქმედება თითქოს ჩერდება, ხოლო დამაბულობა იზრდება. ამერიკულ კინოში ამას სასპენსი უწოდეს. აქ სასპენსის მდგომარეობა ხანგრძლივი, თუმცა დინამიკურია და გემის დეტალების მონტაჟის დახმარებით იქმნება. ჯერ ჩნდება ოქროს ჯვარცმა გემის მოძღვრის ხელში, შემდეგ – მაშველი რგოლი, რასაც მოსდევს გემის ქიმზე სამეფო არწივის გამოსახულება – რუსეთის სახელმწიფოს სიმბოლო, ხოლო შემდეგ ვხედავთ საყვირს, რომლითაც მთელი ეკიპაჟი გემბანზე იხმეს. შეწყალების ვედრება ბრეზენტის ქვეშ. და ამ დროს, ვაკულენჩუკი თავს მაღლა სწევს. მომენტი თავის დახრასა და მაღლა აწევას შორის – პერსონაჟის მნიშვნელოვანი მოძრაობაა. ის ყვირილით წარმოთქვამს ერთადერთ სიტყვას, რომელსაც არსებულ ვითარებაში მისი გადარჩენა შეუძლია – „ძებო!“. საინტერესოა მომდევნო ტიტრი: „ვის ესვრი?“ (მხოლოდით რიცხვში). ეს შემთხვევითი წინააღმდეგობა არ არის. „ძებო!“ – საყოველთაო მოწოდებაა, თუმცა თითოეული ცალ-ცალკე ისვრის. ამავე დროს, თითოეული ესვრის ყველას და ამით

თითოეული საკუთარ თავზე იღებს პასუხისმგებლობას. შაშხანები შედრკნენ და ამბოზი იწყება...



ეს დეტალები შემთხვევითი არ არის. ეიზენშტეინმა სინამდვილეში უფრო მეტი მსგავსი კადრი გადაიღო. არსებობს ფოტოანაბეჭდები. მაგალითად, სამეფო ფლოტის ერთიანობის სიმბოლო – ანდრეის დროშა კიჩოზე, რომელიც უბრალო ტილოსავით ეშვება დაბლა, შემდგომ წყლიდან ამომხტარი დელფინები. ბერძნულ მითოლოგიაში დელფინები ხსნის, გადარჩენის სიმბოლოა. ფილმის ფრაგმენტი ამ კადრებით უნდა მისულიყო მაყურებლამდე, მაგრამ ავტორმა ბოლოს მაინც უარი თქვა დელფინებზეც, დროშაზეც, გემზეც და მხოლოდ ერთი აზრით გამთლიანებული ოთხი კადრი დატოვა. ამ კადრების რიგითობაში ძირითადი აზრის მიმანიშნებელი – მაშველი რგოლია. ის ანიჭებს მნიშვნელობას სამონტაჟო ფრაზას, მაგრამ ჩაგრული მეზღვაურების ხსნა, ამ სიტუაციაში არ შეუძლია.

ჯვარცმული ქრისტე – ასევე მხსნელია. და ვერც არწივი, რომელიც გემზე მეფეს წარმოადგენს, იხსნის ვერც მეფეს, ვერც სახელმწიფოს. საყვირი, როგორც მეზღვაურთა კოლექტივის სიმბოლო, უძლურია. ის ღუმს.

განწირულთა ხსნის თემა იშლება და მხსნელად ერთადერთი სიტყვა გვევლინება – „ძმებო!“. ეს სიტყვა შემდგომ ფილმის ყველა ეპიზოდში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ვაკულენჩუკის ცხედართან გამართულ მიტინგზე ქალი სიტყვით გამოვა. ერთადერთი ტიტრი ამ გამოსვლიდან ამგვარად იკითხება: „დედებო და ძმებო, დაე, ნუ იქნება განსხვავება და მტრობა ჩვენ შორის...“.

ძალიან უცნაური მიმართვა – დედებო და ძმებო! რატომ არა ძმებო და დებო, ან დედებო და მამებო? პარალელური ასოციაციებით შეიძლება გაგვახსენდეს სახარება:

ქრისტეს ეუბნებიან, რომ დედა და ძმები მოვიდნენ და მასთან შეხვედრას ითხოვენ. იესო კი პასუხობს: „ვინ არის დედაჩემი და ვინ არიან ჩემი ძმები? თქვენ ხართ ჩემი ძმები“. ციტატა მიუთითებს არა სისხლით ძმობაზე, არამედ სულიერ ნათესაობაზე.

ცნობილია, რომ ეიზენშტეინი იაპონურს სწავლობდა. ამ ენაში იდეოგრამები იმაზეა აგებული, რომ კონკრეტული საგნების გამოსახულების მეშვეობით, შესაძლებელია ზმნებისა თუ მთელი ცნებების გადმოცემა. ეს არ არის ასო-მარცვლოვანი ანბანი. მაგალითად, ზმნა „ტირილის“ გადმოსაცემად უნდა გამოისახოს თვალისა და წყლის იეროგლიფი, რაც კინემატოგრაფიული ხედვაა.

სერგეი ეიზენშტეინი ცდილობდა გაერკვია, სად კვეთს კინემატოგრაფიული დამწერლობა იდეოგრაფიულს. სწორედ აქედან დაიწყო რეჟისორის დიადი ილუზია. თავიდან ფიქრობდა, რომ კადრების მეშვეობით, რომლებიც ამ სამონტაჟო სეკვენციისთვის შეირჩა, ერთმნიშვნელოვანი კადრის მიღება შეიძლებოდა: მაშველი რგოლი და ჯვარცმა გადარჩენის ასოციაციას ქმნიან. ანუ ეს არის ე.წ. ერთმნიშვნელოვნებათა დეტალების მონტაჟი. ეიზენშტეინი მივიდა მოსაზრებამდე, რომ ყველა ნივთს, სულ მცირე, ორი მნიშვნელობა მაინც გააჩნია. ერთი – ის, რაც ყოფაში ახასიათებს, მეორე კი – გადატანითი. თუმცა, შესაძლოა, სამივე იყოს: გარდა იმისა, რომ ეს არის უბრალოდ გასაბერი ბალონი ან ოქრო ჯვრისებური ფორმით, ასევე კავშირია ზოგადსაკაცობრიო მოტივებთან, ანუ ხსნასა და გადარჩენასთან. ამიტომ თქვა უარი ზოგად დეტალებზე: საჭიროდ არ მიიჩნია არც ღრომა, არც დელფინები.

ეიზენშტეინი მხოლოდ 1920-იანი წლების დასასრულს მივიდა შემდეგ დასკვნებამდე:

ა) ერთმნიშვნელოვანი კადრი აბსტრაქციაა. ერთმნიშვნელოვანი კადრის არსებობა შეუძლებელია. ესე იგი, სხვადასხვაგვარად ამტყველებული დეტალები არაერთმნიშვნელოვანია, არამედ არსით მრავალსახოვანია.

ბ) მისი სამონტაჟო სტილი სხარტი კადრებით, შედარებით – არ არის ნარატიული. ეს არის აზრის გამოტანა ნივთებიდან, რომელსაც ისინი ასახავენ.

სერგეი ეიზენშტეინი კარგად იცნობდა იური ტინიანოვის ნაშრომს „პოეტური ენის პრობლემები“ (მათი შეხების ვექტორები ლიტერატურის კინემატოგრაფიულობის ძიების პროცესში გადაიკვეთა), რომელშიც საუბარია პოეზიაში ერთი და იმავე სიტყვის პოლისემანტიზმზე, მრავალსაწყისიანობაზე. სალექსიკონო სიტყვა ერთმნიშვნელოვანი ვერ იქნება. პოეზია იმორჩილებს სიტყვის სალექსიკონო, ტრადიციულ მნიშვნელობას. ის არ იკითხება სწორხაზოვნად, როგორც პროზა. პოეზიაში რითმაც კი განუწყვეტლივ უკან გვაბრუნებს. პოეზიაში უკვე წაკითხულ სიტყვაში ყოველ ჯერზე ახალ-ახალი მნიშვნელობები აღმოცენდება.

ყოველივე ამიდან, ეიზენშტეინი სრულიად მოულოდნელ დასკვნას აკეთებს, რასაც *pars pro toto*-ს, „ნაწილს მთელის ნაცვლად“ უწოდებს. მსგავსი კადრების მონტაჟური რიგი შესაძლებლობას იძლევა, რაიმე მოვლენის განვითარება ერთბაშად რამდენიმე მნიშვნელობით მოხდეს: გავხადოთ ის ხატოვანი, გადატანითი, მეტაფორული – და შეუუერთოთ სხვა კადრებს არა იმიტომ, რომ საჭიროა სინამდვილის დაქუცმაცება, დამსხვრევა დინამიკის შესაქმნელად, არამედ იმიტომ, რომ თითოეული მოვლენა ამ კონსტრუქციის შიგნით მრავალმნიშვნელოვანი გახდეს.

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

სერგეი ეიზენშტეინი მიხვდა, რომ არ შეიძლება, კინემატოგრაფი ორიენტირებული იყოს ცალსახად ერთმნიშვნელოვან კადრებზე, რომ ის პრინციპულად მრავალსაწყისიანი ხელოვნებაა, ამიტომ თითოეულ კადრში – გრძელსა თუ მოკლეში – რამდენიმე მნიშვნელობა იკითხება. და როდესაც ძალიან გრძელ კადრებს ვიღებთ, სადაც ბევრი ვიზუალური ინფორმაციაა, პრაქტიკულად, პროზაულ ერთმნიშვნელოვან ნარატიულ წაკითხვას ვეჯაჭვებით. მაგრამ, როგორც კი კადრები მოკლდება, გამოიყოფა, მოვლენის ხაზგასმით კეთდება კადრირება, საქმე გვაქვს, როგორც სიტყვის შემთხვევაში, რამდენიმე პოტენციურ მნიშვნელობასთან.

20-იანი წლების მონტაჟური პოეტიკა სრულებითაც არ ნიშნავს კუბიზმის გავლენას, როგორც ზოგიერთები ფიქრობენ, ანდა ძალზე გრძელი კადრების გადაღების შეუძლებლობას. ეს არის მუნჯი კინოს კრისტალური ფორმა, რომელიც პოეტურ-მეტაფორულ მნიშვნელობებზე იქნა აგებული. პირველ რიგში, სწორედ ამით არის საინტერესო ამ პერიოდის კინემატოგრაფი.

დღევანდელი თვალსაზრისით, სერგეი ეიზენშტეინმა ინტელექტუალური კინოს უცნაური კონცეფცია შექმნა, როდესაც შესაძლებელია კადრების მეშვეობით ცნებების (მნიშვნელობების) დალაგება. ის ფიქრობდა, რომ შესაძლებელია ცნებითი კინემატოგრაფის არსებობა – ჰიპოთეზა აბსოლუტურად უტოპიური იყო და მალე თვითონვე თქვა მასზე უარი. გასაგებია, რომ ეს ის საზღვარი იყო, რომლისკენაც პოეტური ფორმა ისწრაფოდა. თითქოსდა, სად მეცნიერება და სად პოეზია: ერთი მხრივ, ინტელექტუალური კინო – წმინდა ანალიტიკური განზოგადება, მეორე მხრივ – პოეტური სახისმეტყველება.

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

ეიზენშტეინი ვარაუდობდა, რომ წმინდა ლოგიკას 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 ლოგიკის მომდევნო აზროვნება, რომელიც პროლოგიკასა და ლოგიკას აერთიანებს. ანუ რეგრესი, ამ სიტყვის ზუსტი მნიშვნელობით, არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე პროგრესი.

საბჭოთა კავშირში პროგრესი აბსოლუტურად გაღმერთებული იყო, რეგრესზე ლაპარაკიც ვერ იქნებოდა. მაგრამ, რა რეგრესი ჰქონდა მხედველობაში ეიზენშტეინს? ადამიანის წარმოსახვის, ადამიანის აზროვნებისა და ინფორმაციის უზარმაზარი მარაგის მობილიზაცია, რომელიც არა ლოგიკური, არამედ ხატოვანია.

ხელოვნება ასოციაციური თვისებების მობილიზაციას ახდენს – ჩვენი უნარის, დავინახოთ იმაზე მეტი, ვიდრე აშკარად არის ნათქვამი. პოეზია სწორედ ის მხსნელი, რეგრესული თვისებაა, რომელიც ადამიანში შემოქმედებით საწყისს უყრის თავს, და ის პოეტის თანაავტორი ხდება. პოეტს იმედი აქვს, რომ მკითხველი არა მომხმარებელი, არამედ თანაავტორია – ესაა პოეზიის მთავარი თვისება და მთავარი განსხვავება დღევანდელი

უმრავლესი კინობროდუქციის ნაწილისგან, სადაც მიიჩნევენ, რომ მაყურებელი, უპირველეს ყოვლისა, მომხმარებელია. მას ართობენ, ერთმანეთის მსგავს ფილმებს აწვდიან, ერთი რეცეპტით აწყობილს - მეთერთმეტე წუთზე გასროლა, ოცდამეორე წუთზე დევნა და ასე შემდეგ. ეს მასობრივი პროდუქციაა. არსებობს იმგვარი რეცეპტები, რომლებიც დაძაბულობაში გვაძყოფებს, ფილმის ბოლოს კი ყველაფერი ისე გვარდება, რომ მომდევნო ჯერზე ფილმი დავივიწყოთ და შემდეგ ისევ იმავეს ვუყუროთ სხვა მსახიობებითა და ოდნავ განსხვავებული მასალით. ეს მასობრივი პროდუქციაა. იმის პირდაპირ საპირისპირო, რასაც ხელოვნებისგან ეიზენშტეინი მოითხოვდა, ორიენტირებული იყო არა პროზაზე, არამედ პოეზიაზე, როგორც მობილიზაციის, გრძნობისმიერი აზროვნების, ხატოვანი შეგრძნებების ყველაზე ქმედით გამომხატველზე.

20-იანი წლების ქართულ კინოში ნიკოლოზ შენგელაია იყო პირველი კინემატოგრაფისტი, რომელმაც ფილმში „ელისო“ (1928) ეიზენშტეინის „ატრაქციონების მონტაჟი“ გამოიყენა (სტატია „ატრაქციონების მონტაჟი“, 1923). ეს ტერმინი, საბოლოო თემატურ ეფექტზე ზუსტად გათვლილ, თვითნებურად არჩეულ, დამოუკიდებელი მოვლენების თავისუფალ მონტაჟს ნიშნავს. რეჟისორის ნოვატორული ეს ხერხი მიმართული იყო მაყურებლის ცნობიერების ემოციურ და ინტელექტუალურ გავლენაზე.

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

ნიკოლოზ შენგელაიას უწერია: „ჩეჩენი მიზანი არ ყოფილა „ელისოს“ ილუსტრაციის შექმნა. ჩვენ „ელისოში“ ჩადებული იდეა გვაინტერესებდა – ძველი რეჟიმის მჩაგვრელი პოლიტიკისა და მისი შედეგების გამოვლენა. ჩვენ გავეცანით თერგის ოლქის უფროსის საიდუმლო არქივის ისტორიულ დოკუმენტებს და სხვა მასალებს. მასალების გაცნობის შემდეგ ჩვენ „ელისოს“ დრამატული კოლიზია მთლიანად შევცვალეთ – ფაბულა შევასუსტეთ და სიუჟეტის სიმძიმის ცენტრი საზოგადო მოვლენების სიღრმეში გადავიტანეთ“.<sup>1</sup>

ნიკოლოზ შენგელაიამ ღრმად ჩაიხედა მწერლის სახულ ეპოქაში და ხაზი გაუსვა მოთხრობის საგმირო იდეას. ელისოს და ვაჟიას სიყვარულმა სცენარსა და ფილმში მეორე ადგილი დაიკავა. ერთგვარად ჩრდილში გადაინაცვლა ამ სიყვარულის ხელისშემშლელმა რელიგიურმა ფაქტორმაც (ელისო მუსლიმია, ვაჟია კი ქრისტიანი). სამაგიეროდ, ხაზგასმულია ჩაგრული ერების ერთიანობა: ხევსური ჩეჩნების დასახმარებლად მიდის. წინა ხელზე სახალხო ტრაგედიაა – მამაცი, მაგრამ არსებულ პირობებში უძლური მთიელების ტრაგედია, რომლებსაც სამშობლო წაართვეს. ფილმის მთავარი გმირი გახდა ხალხი, რომელიც მეფის რუსეთის კოლონიალურ პოლიტიკას ეწინააღმდეგება.

რეჟისორი, რომელმაც ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობა ამგვარად გადააკეთა, მოგვიანებით იტყვის: „...თავისი ნიჭით, სახეების სიღრმით ალ. ყაზბეგმა მე, პოეზიაში ЛЕФ-ის წარმომადგენელი, რეალურ ნიადაგზე დამაყენა...“.<sup>2</sup>

ფილმი საინტერესოა არა მხოლოდ ანტირუსული თემატიკით, არამედ პოეტურ-მონტაჟური თხრობითაც.

„ელისოში“ კაკკასია ახლებურად წარმოგვიდგება. მისი ჰეროიკა უზარმაზარ

<sup>1</sup> შენგელაია ნ., „რამოდენიმე შენიშვნა სურათი „ელისო“-ს დაღმის შესახებ“. ჟურნ. „მემარცხენეობა“ 1928. №2, გვ. 57

<sup>2</sup> Лакс Л. В Обществе друзей советской кинематографии. Кино. 1928. Сент.

ადამიანურ ტანჯვაშია, შეკავებულ რისხვაში, მძლავრ ძალაში, რომელიც დათრგუნული და ჩახშობილია, მაგრამ ყოველ წუთს მზადაა, ამოხეთქოს. პატარა ხალხის დრამა დიდ ადამიანურ, ზოგადსაკაცობრიო ტრაგედიამდე იზრდება.

აღსანიშნავია ძლიერი მასობრივი ისტერიის სცენა, რომელმაც გადასახლებულები გზაში შეიპყრო და მასთან გამკლავების ფორმა. გარეგნულად თანაბარ რიტმში, რომლითაც გადასახლებული ჩეჩნები მოძრაობენ, მათი მდგომარეობის გამოუვალობა იგრძნობა. ავადმყოფი ქალის სიკვდილმა, რომელმაც გზას ვერ გაუძლო, მიტოვებული აღმოდებული მშობლიური სოფლის ხედი და სამშობლოში არშემდგარმა ცხოვრებამ სულით დაცემულ ადამიანებში სასოწარკვეთილების აფეთქება გამოიწვია. ამ განცდის დასაძლევად, რომელიც ხალხს დამლუპველი შედეგებით ემუქრება, სოფლის უხუცესი ასტამური ცეკვას იწყებს, რათა თანატომელთა განწყობაში გარდატეხა შეიტანოს. თავიდან ყველა გაოგნებულია, მაგრამ თანდათან ცეკვაში ერთვებიან...

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

მოკლე კადრების მონტაჟური რიგი რამდენიმე კადრისგან შედგება: უცოდველი გამომეტყველებით მღვარი ურიადნიკი გარდაცვლილის სასთუმალთან ფაქტის კონსტატაციას ახდენს (შესაძლოა, გადასახლების „სიკეთეზე“ ესაუბრება), შემდეგ მტირალი ქალები, აღმოდებული სოფელი, დანადვლიანებული მამაკაცები, ისევ გარდაცვლილის ცხედარი, და ასე რამდენჯერმე.



თითოეული კადრის ხანგრძლივობა თანდათან მცირდება. მხოლოდ ერთი ხედი ყოვნდება დიდხანს – ასტამური წამით წყვეტს ტაშის დაკვრას. ეს ის მნიშვნელოვანი მომენტია მონტაჟურ ჭრამში, რომელიც კრავს ამ სექვენსის არსს. ეს ის მომენტია, როდესაც ასტამური შეიგრძნობს მომხდარის ტრაგედიას და არა ცალკეულ ტრაგიკულ

შემთხვევას, აცნობიერებს არსებული რეალობისგან გამოუვალი სიტუაციის მთელ ტრაგიზმს. აქვე სიცოცხლისა და სიკვდილის მხატვრული მეტაფორები 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 ძელოდიას და მემონტაჟე ვასილ დოლენკოს უთითებდა, რომელი გადაღებული მასალა უნდა გაეგრძელებინა, შეემცილებინა ან საერთოდ ამოეღო.

ფილმის ამ ეპიზოდს ნამდვილად სამართლიანად უწოდებენ „ატრაქციონების მონტაჟის“ შედეგს. სერგეი ეიზენშტეინის ტერმინს, რომელიც ობიექტების, იდეების და სიმბოლოების დაპირისპირებას, შეჯახებას გამოხატავს, მაყურებელზე ინტელექტუალური და ემოციური გავლენის მოსახდენად, პოეტური მიმართულების რეჟისორები ხშირად იყენებდნენ.

20-იან წლებში მონტაჟური მეტაფორა გამომსახველობის მეტად პოპულარულ ხერხად იქცა. მონტაჟურმა აზროვნებამ ბევრი გაიტაცა. ის პოეტური გამომსახველობის საფუძველი გახდა არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ დოკუმენტურ კინოშიც.

20-იანი წლების დოკუმენტალისტიკაში პოეტური მიმართულების ყველაზე გამორჩეული წარმომადგენელი იყო დიგა ვერტოვი. მის შემოქმედებაში გაერთიანდა სინამდვილის რეპროდუცირება და პროზისა და პოეზიის გამაერთიანებელი რეალობის ხატოვან-აზრობრივი ფორმირება. მსგავსი ერთიანობა წარმოიქმნებოდა რეალობის ასახვასა და მხატვრის შინაგან სამყაროს შორის დამოკიდებულებაში.



ამგვარად, მისი წარმოდგენით, სამყაროს სული მხატვრის სულის სამყაროს ერწყმის. ესაა ვერტოვის შემოქმედების მთავარი პრინციპი: ფაქტობრივი სინამდვილის შერწყმა მხატვრულ, სახოვან ავტორისეულ ინტერპრეტაციასთან. ამ შერწყმულობის ერთ-ერთი საფუძველი - რიტმი, ფორმალური ხერხი არ იყო. ის ტემპს აძლევდა ფილმის მოძრაობას, თვით ცხოვრების დაძაბულობა კორელაციაში მოჰყავდა ავტორის განწყობასთან.

ვერტოვი უარყოფდა ქრონიკას არა როგორც ცხოვრების უბრალო ფიქსაციის ფაქტს, არამედ, როგორც მეთოდს, რომელიც ხელახლა ასახავს ცხოვრებას მხოლოდ მისი გარეგნული გამოვლინებებით და არ ცნობს მოვლენათა შინაგან არსს.

რეჟისორი ხშირად ამბობდა, რომ კინოთვალის მიზანი კი არა, საშუალებაა. დოკუმენტალისტის მიზანია კინოსიმართლე.

კინოსიმართლის იდეა გაოგნებას იწვევდა, ძიგა ვერტოვს ფორმალისტში ადანაშაულებდნენ. მისი თეორიული დეკლარაციებისა და პრაქტიკის შედარებისას, ოპონენტები მათ შორის მთელ რიგ შეუსაბამობებს ხედავდნენ. როცა ეკრანზე ბიფშტექსი ძროხად გადაიქცეოდა, ხოლო დიდი თეატრი ინგრეოდა, კრიტიკოსები კითხულობდნენ, სად არის აქ „ცხოვრების სიმართლე?“, სად არის „სამყაროს კომუნისტური გაშიფვრა“?

რომელ პოეტურ ამოცანებს ისახავდა რეჟისორი? მისი ფილმების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, „კინოთვალის“, უდავოდ, სამყაროს პოეტურ სახეს ქმნიდა. თავად ვერტოვი კინოთვალს გასაზღვრავდა, როგორც მაყურებლის თვალის ძალადობრივი გადატყორცვის ხერხს საგნებზე, რომელთა დანახვა აუცილებელია; საშუალებას, რომელიც მიზანმიმართული იყო ხილული სამყაროს ორიენტაციის გულმოდგინე კვლევისათვის. შენელებული და აჩქარებული გადაღება, ორმაგი ექსპოზიცია, ფრაგმენტაცია, მონტაჟი და ა. შ. - ყოველივე სამყაროს ცვალებადობის ასახვაა. უნდა ვაღიაროთ, რომ ხედვის ეს ხერხი არ ჰგავს ადამიანის, თუნდაც სრულყოფილ ხედვას (მზერას). ასე გვიჩვენებს ძიგა ვერტოვი ერთსა და იმავე ნივთს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან და ამგვარად სურს შეაერთოს სივრცეში სხვადასხვაგვარად დაშორებული მოვლენები. აქედან მომდინარეობს ახალი ქაოსის მოტივი, რომელშიც მაყურებელი ეფლობა. რაღაც მსგავსი ხდებოდა თავის დროზე ფრანგული ავანგარდის ფილმებში.

რეჟისორის ამოცანაა, შექმნას რეალობის პოეტური სახე, რომელიც ახალი სამყაროს არსს ასახავს. მონტაჟი მისთვის უბრალოდ ენა კი არ არის, ადამიანის აღქმაში არასრულყოფილების დაძლევის ხერხია. ესაა მოვლენათა ერთობის ახალი, პიროვნულ საწყისს მოკლებული ტიპი. ასეთია პოეტური ხატოვნების საფუძველი, რომელსაც ვერტოვი ქმნიდა დოკუმენტური კადრების და მონტაჟური კონსტრუქციების მეშვეობით.

ხმის მოსვლასთან ერთად საბჭოთა კინემატოგრაფში რიგი უმნიშვნელოვანესი სიახლეები მოხდა, რის შედეგადაც შეიცვალა რეალობის რეპრეზენტაციის ზოგადი მოდელი. კადრი მნიშვნელოვნად გაგრძელდა დროში და მონტაჟმა, როგორც ძირითადმა თხრობითმა ხერხმა, თავისი ტროპებით, ადგილი დაუთმო უფრო რეალისტურ ნარატივს. საბჭოთა კინემატოგრაფი, არსებითად, რევოლუციამდელ მოდელს დაუბრუნდა, სიღრმისეულ მიზანსცენებაზე ორიენტირით, მსახიობების ფსიქოლოგიური თამაშითა და სხვ.

სიღრმისეული მიზანსცენა თეორიულად სრულიად შეესაბამებოდა ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმის პერსპექტიულ მოდელს, სამყაროს, „როგორც ის არის“. 30-იანი წლების კინემატოგრაფი მოწოდებული იყო, ეჩვენებინა ახალი ადამიანები, კონკრეტული ბედით, ეჩვენებინა, როგორ აისახება ყოფიერება ყოფაში, დიდი მცირეში. ამ პირობებში,

თხრობითი სტილი ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და მიუახლოვდა მაშინ გაცხადებულ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს. მაგრამ სტილსა და მეთოდს შორის საზღვრის მოშლასა და მათ შორის იგივეობას (40-იანი წლების დამლევსა და 50-იანი წლების დასაწყისში) მოჰყვა ცხოვრების ასახვის ჩანაცვლება მისი შეფერადებით.

30-40-იანი წლები რეალობის ასახვისთვის საჭირო ექსპერიმენტების პერიოდი იყო (ცხადია, იდეალიზებული) და მისთვის დაწესებული შეზღუდვები რევოლუციამდელი კინოს შეზღუდვებს ჩამოჰგავდა. ეს „დათბობის“ პერიოდის კინემატოგრაფსაც ეხებოდა, რომელიც უკვე შედარებით ბუნებრივ რეალობას ასახავდა. ამ პერიოდში აქტიურად გამოიყენებოდა კადრის სიღრმისეული სივრცე, კამერის მოძრაობა, პანორამები და სხვ. მსგავსი მოძრაობა ხშირად ასოცირდება ადამიანის პიროვნულ შეხედულებასთან და ამით „სუბიექტური კამერის ეფექტს“ ქმნის.

ეს ფენომენი, პირველ ყოვლისა, დაკავშირებულია ახალ პრიორიტეტებთან კინემატოგრაფში. შეიცვალა გმირის ტიპი. შეიცვალა თვალსაზრისი – ობიექტური შეხედულების ნაცვლად სუბიექტური გაჩნდა. ადამიანის შინაგანი სამყაროს, მის მიერ დროის განცდის ჩვენება კინემატოგრაფისტების მთავარი ამოცანა გახდა. ფილმის დრო და კამერის თვალსაზრისი „ცოცხლდებოდა“, სუბიექტური ხდებოდა და, აქედან გამომდინარე, რაც პირველ რიგში, ააქტიურებდა თვისებრივ და არა რაოდენობრივ შემადგენელს.

სწორედ „დათბობის“ პერიოდში, 60-იან წლებში, მთელი სიძლიერით გამოიკვეთა ტენდენციები, რომლებიც ისტორიული მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ცვლას უკავშირდებოდა. კინემატოგრაფის წინაშე გაჩნდა მოთხოვნათა პრინციპულად ახალი სპექტრი – ხელოვნების ამ დარგს უნდა გამოემჟღავნებინა მეტი „ინტერესი ადამიანისადმი“ და მისი შინაგანი სამყაროსადმი.

ადამიანის შინაგანი სამყაროს ეკრანზე ასახვის მცდელობამ იმოქმედა კინოპოეტიკაზე, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“ (20-იანი წლების მსგავსად), რამაც კვლავ აქტუალური გახადა პირობითი – მეტაფორული ხერხების გამოყენება.

მასალის პოეტური დამუშავების მოთხოვნილება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება მკვეთრი ისტორიული ძვრებისა თუ მსოფლმხედველობითი ცვლილებების შედეგად. ამგვარი კარდინალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა, რაც გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში რადიკალური პოლიტიკური და სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ბერძნების გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ საფეხურზე, უმეტესად, მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა („წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწის“ და ა.შ. ხატები).

შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორა სწორედ ცნობიერების ფორმაა, რომელიც განაპირობებს მსოფლმხედველობის არსობრივ გარდაქმნას. მას შეუძლია უზრუნველყოს გადასვლა მსოფლმხედველობის ერთი საზომიდან მეორეზე, ისე, რომ არ შეიზღუდოს ძველი საზომის ფარგლებში მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების განვითარება.

თუ ანტიკურ პერიოდში ყურადღება სამყაროსა და მისი ბუნებრივი მოვლენების ირგვლივ გამახვილდა, XX ს.-ის სამოციანი წლებიდან ხელოვნების მთავარი მოტივი ადამიანისა და ისტორიის დამოკიდებულება გახდა. ამკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების დაუნდობელმა მსხვრევამ თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა.

როგორც ვხედავთ, ისტორია მეორდება.

სამოციანი წლების კინემატოგრაფში მკაფიოდ შეინიშნება ფილოსოფიური ტენდენციების გავლენა. სწორედ ისინი დაეხმარნენ კინოს XX საუკუნის ადამიანის არსებობის გააზრებაში, საუკუნის, რომელმაც საკუთარი „ემშაკნი“, თავისი „ძალაუფლებისკენ სწრაფვით“, და მრავალი ამგვარი გმირი შვა. დაიწყო „ასინქრონული დროის“ ახალი ხანა, რომელიც ცხოვრების უცნაურ ექსპერიმენტებში საკმაოდ გაბედულად გარდაიქმნა.

არადა, საუკუნის კეთილდღეობა თავისი სტაბილურობის გარანტიას ითხოვდა და იმ ობივატელის კმაყოფილი ღიმილის მიღმა, შეშლილ გენიოსს რომ დასცინოდა (საყოველთაო თანასწორობის ეპოქის პირშო), შეუმჩნეველი რჩებოდა მომავალი შეშლილი და ამავე დროს, გენიალური სინამდვილის სიმპტომები, რომლებიც ფრიდრიხ ნიცშემ იწინასწარმეტყველა: „ოჰ, რომ იცოდეთ, რა შორია, რა ახლო ის დრო, როცა ყველაფერი სხვაგვარად იქნება“.<sup>3</sup>

როცა იდენტიფიკაციის ანდა თვითშემეცნების პროცესი განზოგადების მაღალ დონეს აღწევს, ფილოსოფიური ხასიათის დასკვნებამდე მიდის, ამ პროცესის განსახორციელებლად ყველაზე ხელმისაწვდომ და ეფექტურ საშუალებად მეტაფორული აზროვნება, იმ ხელოვნებებისადმი ინტერესი გვეკლინება, რომლებიც თავის სტრუქტურაში მეტაფორულ არსს მოიცავენ.

სამოციანი წლები სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებს აერთიანებდა და საინტერესო სურათს ქმნიდა: ერთი მხრივ, ჩუმად მლოცველი მრევლი, ყოფილი პირველი კომკავშირლები – ათეისტური მშობლები, რომლებმაც ხუთწლედებსა და ომებში მძიმე ცხოვრება განვლეს, ბევრ იდეალზე აუცრუვდათ გული, მაგრამ საკუთარი შეუმცდარობის რწმენა შეინარჩუნეს; დაბოლოს, შეილები, მოზარდები, ახალგაზრდები, რომლებმაც საკუთარი თავი XX ყრილობის ნიშნის ქვეშ შეიცნეს, რომლებსაც სხვაგვარი ცხოვრება და თავისუფლება სურდათ, თუმცა ბოლომდე ვერ აცნობიერებდნენ, რას ნიშნავდა ეს.

სამოციანელთა თაობა შედარებით თავისუფალი გახდა სიტყვებში, მსჯელობაში, მაგრამ მოქმედებაში კვლავ ფრთხილი რჩებოდა. ეჭვი გამოსავალს ეძებდა არა პოლიტიკურ თავისუფლებებში – ამაზე მაშინ ოცნებაც კი წარმოუდგენელი იყო – არამედ, თავისუფალი აზრის დამოუკიდებლობაში.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები მიხვდნენ, რომ ხელოვნების აზრი არა მორალის ნორმების დეკლარირებაში, არა დიდაქტიკის მაგალითებისა თუ ცნებების შექმნაშია, არამედ შემეცნების უსასრულო პროცესში, მშვენიერების ძიებაში, პიროვნების თავისუფალი თვითგამოვლენის აღიარებაში, ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებაში. ყველა როდი იწონებდა ლოზუნგს „როგორც ყველა!“, მაგრამ საკუთარი ცხოვრებისეული მოწოდების პოვნა არცთუ იოლი აღმოჩნდა.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ თითქოს ქვეყანაში ამგვარი „დათბობის“ წინათგრძნობით, ჯერ კიდევ 1942 წელს, შედეგზე „ივანე მრისხანე“ მუშაობისას, მსოფლიო კინოს უდიდესი ოსტატი სერგეი ეიზენშტეინი წერდა: „... ჩვენ მტკიცედ ვიცით – წინ სიბნელეზე გამარჯვებაა. წინ სინათლეა. მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არ შეგვიძლია მის სხივებს შევეგუოთ, ამ ახალ სხივებში ახალი ცხოვრება დავინახოთ, მათ მიერ განათებულ ახალ გზებს დავადგეთ. ჩვენ განვჭვრეტთ, წინასწარ ვგრძნობთ მას. მაგრამ ეს სინათლე ჯერ მხოლოდ იბადება მართლაც აპოკალიფსურ სიგიჟეში, რომელშიც ახლა სამყარო გიზგიზებს“.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ницше Ф. „Сочинения“. 1990. Том 2. გვ.339

<sup>4</sup> Козлов Л. Тень Грозного и художник. «Киноведческие записки», вып.15, გვ. 27-28

თანამედროვე სინამდვილის გაანალიზებითა და, ამავე დროს, წარსულის შემეცნებით, სამოციანი წლების კინემატოგრაფისტები საგნების ჭეშმარიტ არსსა და იდეალთა აზრს ხსნიან. იწყება ფასეულობათა ხელახალი გადაფასების პროცესი. იგრძნობა მოთხოვნილება ყოველივე ამაღლებულისადმი...

როგორც გოეთე ამბობს: „თვალი ხედავს არა ფორმას, არამედ მხოლოდ სინათლეს, სიბნელე და ფერი ერთად არის ის, რითაც თვალისთვის საგანი – საგნისგან და საგნის ნაწილები ერთმანეთისაგან განსხვავდება“.<sup>5</sup>

იმის მიუხედავად, რომ საგნის ჭეშმარიტი ფორმისა და არსის დანახვა მხოლოდ სინათლის მეშვეობით შეიძლება, ხელოვნებაში მისი სიმბოლური გამოყენების ტრადიციები უსაზღვროა. ისინი სათავეს სინათლისა და მასთან დაპირისპირებული სიბნელის შესახებ ქრისტიანულ დოგმატიკაში იღებენ. ძველი აღთქმის პირველსავე თავში, შემოქმედი განსაზღვრავს განსხვავებას სინათლესა და სიბნელეს, როგორც შეუძლებელი სინთეზის სუბსტანციებს შორის, მიჯნავს მათ ერთურთისაგან, რამეთუ:

„4. და დაინახა ღმერთმა, რომ ნათელი კარგი იყო, და გაჰყარა ღმერთმა ნათელი და ბნელი“.

იოანეს სახარება ასევე თითქმის პირველივე სტრიქონებიდან მოგვითხრობს სიბნელისგან შეუბღალავ სინათლეზე:

„5. და ნათელი ბნელში ნათობს, და ბნელმა იგი ვერ მოიცვა“.

ურწმუნობისა და ცრუ ღმერთების თაყვანისცემის გრძელი ათწლეულების შემდეგ „თვალის ახელა“ ჯერ ბოლომდე არ იგრძნობოდა, მაგრამ უკვე შეიმჩნეოდა ახალი სუნთქვა, რომელიც ფრთხილად შედიოდა სუფთა სინათლეს დანატრებულ საზოგადოებაში. მას სააშკარაოზე გამოჰქონდა წარსულის ნეგატიური სახე, მოგვიანებით კი, თვითონაც გამოვიდა დღის სინათლეზე და ნელ-ნელა, განკურნებას დაქვემდებარებული კეთრის იარები გამოაჩინა. თუმცა სინათლე, რომელმაც 50-იანი წლების ბოლოს რკინის მძიმე ფარდიდან გამოაღწია, შემდგომ ბნელი ოთახის ნამცეცა სარკმლიდან გამომაგალი აღმოჩნდა.

იმ პერიოდის ფილმები რამდენიმე მახასიათებლით გამოირჩეოდნენ. მათ დასაწყისში ხშირად გზის მოტივი ჟღერდა; ფიქსირდებოდა ყველა მთავარი ცხოვრებისეული მოვლენა: სიყვარული, შეილები დაბადება, გარდაცვალება. მონათხრობში ხშირად ფინალი არც კი იკითხებოდა: ცხოვრება თითქოს ფილმის მიღმა გრძელდებოდა. ხშირია გაზაფხულის, როგორც სინათლისა და იმედის, მეტაფორული დატვირთვის პეიზაჟები, რომელთა გარეშე სიცოცხლე წარმოუდგენელი იყო.

მაგალითად, მიხეილ კალატოზიშვილის „მიფრინავენ წეროები“, სიკო დოლიძის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, ლანა ლოლობერიძის „მე ვხედავ მზეს“, მარლენ ხუციევის „გაზაფხული ზარეჩნაიაზე“, ოთარ აბესაძის „მაღლე გაზაფხული მოვა“ – სახელწოდებებიც კი განაპირობებდნენ პათოსსა და განწყობას. მათში ჯერ არ იკითხებოდა აშკარა ბრძოლა, მაგრამ ნამდვილად იგრძნობოდა წარსული წლების არსებული თემატიკის საპირისპირო მოტივებისადმი ინტერესი.

კინემატოგრაფისტების, ისევე, როგორც იმ წლების ლიტერატურისთვის, დამახასიათებელი იყო გულწრფელი აღმსარებლობა – ჩვეულებრივი ადამიანის შინაგანი სამყაროს მიმართ ინტერესის გაძლიერება და მისი სულიერი ცხოვრების ღრმად შესწავლა.

<sup>5</sup> Гете. К учению о цвете. Избр.филос. произв. М., «Прогресс», 1975., გვ.133

1960-იანი წლების მხატვრული შემოქმედების დამახასიათებელ ნიშნებად შეიძლება დავასახელოთ ემოციური უტყუარობა, გულწრფელობა, ყურადღების გამახვილება ძნელად შესაძრწევ სულიერ ღირებულებათა მიმართ, ადამიანში სულიერი თავისუფლების ძიება, ლირიკული, აღიარებითი საწყისის შეერთება ღრმა ფილოსოფიურ ქვეტექსტთან, აგრეთვე, ირონია, როგორც მსოფლმხედველობითი პოზიციის გამოხატვის საშუალება.

იური ბოგომოლოვის (რუსი კინომცოდნე, კრიტიკოსი) სიტყვებით, იმდროინდელი კინო ყოველდღიური ცნობიერების დემითოლოგიზაციის ფუნქციას ასრულებდა.

„ამ ფილმებში ფეხქვეშ ნელ-ნელა მოისინჯება ისტორიული და უბრალოდ, რეალური ნიადაგი. ომის შემდგომ წლებში მითს გადმოჰყვა ლირიკული ცნობიერება“.<sup>6</sup> გარდა ამისა, „ოტტეპელის დროინდელი კინემატოგრაფი“ აღინიშნება საავტორო კინოთი, რომელზედაც გაიარა, ეგრეთ წოდებულმა „ლეგალურმა მხატვრულმა დისიდენტობამ“.

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

თუმცა საბჭოთა კავშირში პარტიულმა პრესამ „წეროები“ შეაფასა, როგორც „იდეოლოგიურად გაუმართავი ფილმი“, წარუმატებელი დრამატურგიით. იმ დროისთვის ეს იყო ლიბერალური, თამამი, უჩვეულო და „ამორალური“ ამბავი. სკკპ ცკ-ის პირველი მდივნის, ნიკიტა ხრუშჩოვის გადაწყვეტილებით, ფილმი ომის გმირული მოვლენების აბუჩად აგდება იყო. ეკრანზე, გამარჯვების ნაცვლად, მოღალატე ქალის ბედი ვითარდება. ეს იყო კინოსურათი, რომელმაც ომი სხვა კუთხით დაგვანახა.

ფილმი შეყვარებულების ტრაგიკულ ამბავზეა, რომლებიც ერთმანეთს ომმა დააშორა. უმოწყალო ომმა დაამსხვრია მათი ოცნებები, მსხვერპლად შეიწირა ბედნიერება, სიყვარული და სასოწარკვეთილების, დანაკარგის, ტკივილის მძიმე კვალი დატოვა, თუმცა სადღაც, სულის შორეულ კუნჭულში, სანათლის მკრთალი შუქით იმედი მაინც გამოსჭვივის.

მიხეილ კალატოზიშვილის და მისი თანაავტორის, ოპერატორ სერგეი ურუსევსკის მიერ „რეალობის ჩანაცვლება“ საერთო არაფერი აქვს „სინამდვილის დეფორმაციასთან“. აქ უფრო გარდაუვალ მოვლენაზეა ლაპარაკი და იმ ტენდენციების სრულ განსახიერებაზე, რომლებიც 1950-იანი წლების საბჭოთა კინოში მწიფდებოდა. ჩვეულებრივი, უბრალო ყოფა „წეროებში“ ეჯახება არაბუნებრივ წინააღმდეგობებს, რომლებიც უარყოფენ ნებისმიერ მინიშნებას ნორმალურზე. სწორედ ეს შეჯახება შობს პოეზიას. დაპირისპირებაში იმალება ფილმის მთელი სიმწკავე და აქტუალობა.

„რეალობის ჩანაცვლება“ კინემატოგრაფიული ხერხებით იმას მოწმობს, რომ კინომ მოახერხა აეთვისებინა რეალობის ხატი და უკვე ამ მიმართულებით შეეძლო განვითარებულიყო. „მიფრინავენ წეროები“ ერთგვარად აჯამებს ფილმებს, რომლებშიც იყო საბჭოთა ნიადაგზე ნეორეალისტური კინოს ხერხების გადმოტანის მცდელობა და გზას უხსნიდა სამოციანების უდიდეს კინემატოგრაფს.

ეს ფილმი ნოვატორული იყო არა მარტო გაცხადებული თემით, არამედ ფორმითაც. მიხეილ კალატოზიშვილმა და სერგეი ურუსევსკიმ თითქოს ხელახლა აღმოაჩინეს

<sup>6</sup> Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. 20–70-е го-ды // Искусство кино. 1995. No 11. გვ.22

კინოს შესაძლებლობები. ომის შემდგომი ბევრი ფილმი დროში გაწეილი თეატრალურ წარმოდგენებს ჩამოჰგავდა, რომლებსაც მონტაჟის ხელოვნებასთან საერთო არაფერი აქვთ. ურუსევსკის სუბიექტური კამერა კი მაყურებელს საშუალებას აძლევს, ახლოდან დაინახოს გმირი, სამყაროს მისი თვალთ შეხედოს, შენიშნოს, შეიგრძნოს მისი ცხოვრებისეული სიტუაციების ყველა ნიუანსი. ამ ხერხით გადაღებამ ოპერატორს საშუალება მისცა ფილმის კომპოზიცია დინამიკური გაეხადა. კალატოზიშვილ-ურუსევსკის პოეტურმა კინოენამ იმ დროს განსაცვიფრებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. მოგვიანებით, მათი ოპერატორული და რეჟისორული მიგნებები ქრესტომათიული გახდა.

რთული ერთკადრიანი სცენები, გადაღების რაკურსები, რომლებიც „ჩანაცვლებულ რეალობას“ ასახავენ, გმირების – უპირველეს ყოვლისა, ვერონიკასა და ბორისის სუბიექტური ემოციის, ადამიანური საწყისის გამოვლენაზეა მიმართული.

თუმცა კინემატოგრაფისტები თაობის პორტრეტსაც ასახავენ – მაგალითად, ბორისის ფრონტზე გაცილების ხანგრძლივი სცენა. კამერა თითოეულ სახეს აფიქსირებს: ისატება არა მასა, არამედ რთული, მრავალფეროვანი კომპოზიცია. კოლექტივი ასობით ინდივიდად იშლება, უმრავლესობის ილუზია ქრება და რჩებიან მხოლოდ კონკრეტული ადამიანები და მათი კონკრეტული განცდები.

ფილმში ძლიერი გამომსახველობითი ხერხები – სინათლე, რაკურსი, ახლო ხედები, მსახიობების მიმიკა ზუსტად გადმოსცემენ როლის გამომსახველობით აზრს. ახლო ხელით წარმოდგენილი ვერონიკას მეტყველი მზერა ნატიფად გვიხატავს მის პორტრეტს.

გაცილების სცენაში ვერონიკა ცდილობს თავმოყრილ ხალხში გააღწიოს და შეეყვარებული იპოვოს. კამერა ფენდაფენ მისდევს ხალხის მორევში: ეკრანზე ჯერ ჯარისკაცების სახეები ჩაივლიან, შემდეგ კი, წინა ხედზე გმირის სახე იკვეთება. ოპერატორი ახერხებს მარშის მონოტონური რიტმის, ხალხის ბობოქარი ტაღლისა და ვერონიკას სასოწარკვეთილი მოძრაობების ერთ მთლიანობაში შერწყმას. ცაში კი ამ დროს წეროების გუნდი გადაიფრენს, რომელიც სიცოცხლის გაგრძელებისა და მისი ყოველი წამის დაფასების სიმბოლოდ გვევლინება.

ბორისის დაღუპვის სცენის გადასაღებად ფილმის ავტორებმა გამოიგონეს და პირველად შექმნეს წრიული საოპერატორო რელსები. სიკვდილის დროს, გმირის თავზევით არყის ხეები ტრიალებენ და ხეები, ერთგვარი სამგლოვიარო ფერხულით რომ ამთავრებენ მის სიცოცხლეს, ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენენ. ეს კადრები ოპერატორული ხელოვნების მსოფლიო ქრესტომათიაში შევიდა, თუმცა იგივე ხერხი კალატოზიშვილმა ჯერ კიდევ 20-იან წლებში გამოიყენა ფილმში „ჯიმ შვანთე“.



არყის ხეების წრიული მოძრაობის შემდეგ, ბორისი წყალში ვარდება. უცნაური რაკურსი გადაბრუნებული კადრის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მასთან ამხანაგები – თანამებრძოლები მიიბრუნენ და ეკითხებიან: „ბორის, რა დაგემართა, დაჭრილი ხარ?“ ის პასუხობს – „დაჭრილი არ ვარ, მომკლეს“.

ამ დროს გარინდული წევს წყლის გუბეში და მისი სიტყვების შემდეგ წყალი აღელდება, თითქოს ნიაჟმა გადაურბინა. სინამდვილეში კი, რეჟისორმა ამ ხერხით გამოსახა სულის სხეულიდან განშორების მომენტი. სიკვდილი ხილული, მისტიკური – აშკარა ხდება. სწორედ ესაა კინემატოგრაფიული მეტაფორის მსგავსი ხერხის პირველი გამოვლინება, ესაა კინოხელოვნება წმინდა სახით, *pure cinema*, რასაც გულისხმობდა ალფრედ ჰიჩკოკი, როდესაც საუბრობდა თხრობზე არა სიტყვებით, არამედ გამოსახულების საშუალებით.



მსგავსი პლასტიკური კადრები ხშირად გვხვდება ფილმში. კადრები, რომლებიც საერთოდ მოკლებულია სიტყვებს. მაგალითად, ეპიზოდი დაბომბვის შემდეგ, როდესაც ვერონიკა თავისი სახლის, მაყურებლისთვის უკვე ნაცნობ კიბეზე, არბის. ბინის კარს ადებს და ხედავს სიცარიელეს: ოთახი აღარაა, ჭერზე მხოლოდ სანათი, უზარმაზარი ნაჭრის შუქფარით, რაღაც სასწაულით გადარჩენილა. ეს ნივთი წარსულიდან ალოგიკურად, ირეალურად გვეჩვენება უფსკრულის პირას. კადრი ჩვეული ცხოვრების ნგრევის მეტაფორად იკითხება. ობლად ჩამოკიდებული სანათი, რომელმაც ფუნქციური მნიშვნელობა დაკარგა, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც გმირის უეცარი მარტოობისა და დაბნეულობის მეტაფორული სახე.

კადრის კომპოზიცია კი, თითქოს ვერონიკას სულში გაჩენილ იმ ბზარს გამოხატავს, რომელმაც ორ არათანაბარ ნაწილად დაუმსხვრია ცხოვრება: იმად, რაც იყო და იმად, რაც არის.

ყველა ეს ხერხი გაოცებასა და გაოგნებას იწვევდა, რადგან იმდროინდელი კინო უგულებელყოფდა გამომსახველობით საშუალებების „გადამეტებულ“ გამოყენებას. კინოს ენის მსგავს გამოხატულებას შესაძლებელია ეჭვი გაეჩინა. ზოგიერთები ამაში 1920-იანი წლების კინემატოგრაფთან პირდაპირ კავშირს დაინახავდნენ, ეს კი სახიფათო იყო.

თავად ოდესღაც ოპერატორი, მიხეილ კალატოზიშვილი „შეპყრობილი“ იყო „გამოსახულებით“. სერგეი ურუსევსკიც „შემლილი მხატვარი“ იყო და ფილმისთვის წარმოუდგენელი ფერწერული გამომსახველობის გზებს ეძიებდა.

„მიფრინავენ წეროები“ ორივე შემოქმედისათვის ბიოგრაფიის ყველაზე მთავარი ნაწარმოები გახდა. ეს პოეტურ-ტრაგიკული ნამუშევარი, „სუბიექტური კამერის“

ნოვატორული გამოყენებით, გასაოცარი ექსპრესიით კადრის შიგნით და თავბრუდამხვევი სამონტაჟო გადასვლებით, ნამდვილად ახალი სუნთქვა იყო სტალინის შემდგომი საბჭოთა კინოს რეალობაში.

„წეროები“ აშკარად ეხმიანება 20-იანი წლების კინოში რეალობის მონტაჟურ-პოეტურ გააზრებასა და რეალური სამყაროს ხატოვან წვდომას. ეს ბრწყინვალედ გამოვლინდა მიხეილ კალატოზიშვილის ადრეულ შედეგში „ჯიმ შვანთე“, მთის პეიზაჟების მკაფიო შავ-თეთრი გრაფიკით, ექსპრესიით კადრის აგებასა და ხედების მონაცვლეობაში, მანერის ფარული რომანტიკულობითა და ამავე დროს, კინემატოგრაფიული დამწერლობის სიმკაცრის შენარჩუნებით.

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

ტრადიციასთან კავშირზე თუ ვისაუბრებთ, უნდა აღვნიშნოთ „მიფრინავენ წეროების“ კავშირი ექსპრესიონიზმთან, რომელიც საპაერო თავდასხმისა და შემდგომ ვერონიკას გაუპატიურების სცენებში ვლინდება. გვირის გაკაშკაშებული სახე, მარკის პროფილი ბინდუნდში, ფორტეპიანოს ამაფორიაკებული ჟღერადობა, აფეთქებების ხმა, ფანჯრის იქით თვითმფრინავების გუგუნი, შუქის ციმციმი და ამის შემდეგ დასადგურებული სიჩუმე, რომელსაც მხოლოდ მარკის ფეხქვეშ დამტვრეული შუშის ლაწალუწის ხმა არღვევს.

რაღაც მსგავსის აღმოჩენა შეიძლება მკვლევლობის სცენაში პაბსტის „პანდორას ყუთში“ (1929), კლუზოს „ყვავში“ (1943) ან „ემმაკებში“ (1955). კინემატოგრაფის ადრეული მიღწევების გამოყენება აქ საინტერესო ინტერპრეტაციით გვევლინება, ახალი ენის შესაქმნელად.

კინოს განვითარების ახალ ეტაპზე, როცა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში პრაქტიკულად, პარალელურად ხდებოდა უკვე ჩვეული კინოენის მკვეთრი და ჭეშმარიტად რევოლუციური ცვლილება, ფილმმა „მიფრინავენ წეროები“ დაამტკიცა, რომ აღმოჩენებს მხოლოდ თავისუფლად მოაზროვნე ადამიანები აკეთებენ, ადამიანები, რომლებსაც არ ამძიმებთ რაიმე პირობითობა.

დღეს ეს განცხადება შეიძლება უცნაურად მოგეჩვენოთ, მაგრამ „მიფრინავენ წეროები“ გასაოცარი ნაწარმოებია, რომელმაც იმ დროს ძირეულად შეცვალა წარმოდგენა კინოს შესაძლებლობებსა თუ გამომსახველობით საშუალებებზე. ამასთან ერთად, გავლენა მოახდინა ადამიანების ესთეტიკურსა და სულიერ ემოციებზე. ეს არის ფილმი, რომლიდანაც ყველაფერი დაიწყო და ფილმი, რომლითაც ყველაფერი გაგრძელდა.

60-70-იან წლებში კინომკვლევარებისა და თეორეტიკოსების წრეში მიმდინარეობდა კამათი პოეტური და პროზაული კინოს თაობაზე. კინემატოგრაფის ამ ორ მიმართულებას შორის საზღვარი პირველად, 1928 წელს, ვიქტორ შკლოვსკიმ გაავლო: „...არსებობს პროზაული და პოეტური კინო, და ეს ჟანრების ძირითადი დაყოფაა“.<sup>7</sup>

ზოგადად, საკითხს პროზაული და პოეტური კინოს შესახებ უფრო დიდი ხნის ისტორია აქვს და ლიტერატურაში კარგა ხნით ადრე დაისვა, ვიდრე კინოხელოვნება

<sup>7</sup> Шкловский В. “О поэзии и прозе в кинематографе” сборник „Поэтика кино“ М.1928



დაიბადებოდა. პროზისა და პოეზიის თანაფარდობა მკაცრად განსაზღვრული არ რჩება და დროთა განმავლობაში იცვლება, ევოლუციას განიცდის: პოეზია პროზაში აღწევს, პროზა – პოეზიაში. რა თქმა უნდა, ეს თავისთავად არ ხდება, არამედ გამოწვეულია ამა თუ იმ თვისებრივი ცვლილებებით რეალურ ცხოვრებაში, რომელიც კინემატოგრაფის წინაშე ახალ ამოცანებს სახავს.

ასე მაგალითად, 30-იან წლებში საბჭოთა კინოში გამოჩნდა პროზაული მიმართულება, რომელმაც მანამდე დომინირებული პოეტური შეცვალა. თუმცა, 50-იანების ბოლოსა და 60-იანების დასაწყისში, დიდი ხნის პაუზის შემდეგ, კვლავ აღორძინდა პოეტური ფორმები.

კინოს ბევრი თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი პოეტურ კინემატოგრაფს განიხილავდა, როგორც ახალი ტექნიკური და სტილისტური საშუალებების კომპლექსს (ცვლადი ფოკუსური მანძილით ობიექტივების გამოყენება, ხელის კამერის შფოთიანი მოძრაობა, შთამბეჭდავი პანორამები, ობიექტივში არეკლილი ათინათები, ეფექტზე გათვლილი მონტაჟი და ა.შ.).

პიერ-პაოლო პაზოლინის აზრით, პოეტური კინოს არსი ისაა, რომ „პრინციპს, რომელიც გამოცდილ კინემატოგრაფისტთა შორის 60-იანი წლების დასაწყისამდე ბატონობდა: „არ აგრძობინო კამერა“ – შეენაცვლა დიამეტრულად საპირისპირო პრინციპი“. თუმცა, ის მზად იყო, ეღიარებინა, რომ ჩარლზ ჩაპლინის, კენი მიძოგუტის, ინგმარ ბერგმანის ფილმებში „პოეზიას რაღაც სხვა ფაქტორი განაპირობებდა, ენისგან განსხვავებული (მხედველობაში მაქვს ენის ტექნიკა)“. პაზოლინი ასეთ კინემატოგრაფს თხრობითს უწოდებდა და მიაჩნდა, რომ მისი პოეზია „შინაგანი პოეზიაა“.<sup>8</sup>

აქ შეინიშნება ნარატიული ფილმების ავტორთა მართლაც დამკვიდრებული ტენდენცია – ნივთებისა თუ სამყაროს შინაგანი პოეზიის სიღრმეებში შეღწევა. პოეზიას ისინი ჩვეულებრივ, არაგამორჩეულ, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველ ფაქტორში აღმოაჩენენ და ამიტომაც ამბავს განსაკუთრებული, შინაგანი ექსპრესიით გადმოსცემენ.

თუკი პოეზიის ძიებას მხოლოდ სიუჟეტის სახეობაში, კომპოზიციის პრინციპში, პირობითი ხერხების სისტემაში დავიწყებთ, მაშინ, რა ვუყოთ, როგორ განვიხილოთ გიორგი შენგელაიას „ალავერდობა“, ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვე“ და „იყო შაშვი მგალობელი“, ალექსანდრე რეზვიამვილის „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, თენგიზ აბულაძის ფილმები, შენგელაიას „ცისფერი მთები“... რომელს მივაკუთვნოთ ისინი – პოეზიასა თუ პროზას?

ანდრეი ტარკოვსკი მართალი იყო, როდესაც უარს ამბობდა გარეგნულ, ზედაპირულად გაგებულ პოეტურობაზე, ემიჯნებოდა ეფექტურ კადრებს, უჩვეულო რაკურსებს, სიმბოლოთა დემონსტრირებას და პოეზიას რაღაც სხვაში ხედავდა: „რაც შეეხება პოეზიას, მე არ აღვიქვამ მას, როგორც ჟანრს. პოეზია – ეს მსოფლშეგრძნებაა, სინამდვილისადმი დამოკიდებულების განსაკუთრებული ხასიათი. ამ შემთხვევაში პოეზია ფილოსოფიად გადაიქცევა, რომელიც ადამიანს მთელი ცხოვრება ხელმძღვანელობს... ასეთ მხატვარს ძალუძს, ყოფიერების პოეტური ორგანიზაციის თავისებურებები დაინახოს...“.

ავტორისთვის კინემატოგრაფის პოეზია აღმოცენდება დანახული, თავად რეალობაში სრულად გახსნილი სამყაროს პოეტიკურ საფუძველზე: „ფილმის პოეტურობა ცხოვრებაზე უშუალო დაკვირვებიდან იბადება... იმიტომ, რომ კინოსახე, თავისი არსით, არის დროში მიმდინარე ფაქტზე დაკვირვება... სახე ჭეშმარიტად კინემატოგრაფიული იმ აუცილებელი

<sup>8</sup> იხ. П.-П. Пазолини. Поэтическое кино კრებ.-ში „Строение фильма“, М. «Радуга», 1984

პირობით ხდება (სხვა პირობებთან ერთად), რომ მხოლოდ ის კი არ ცხოვრობს დროში, არამედ დროც ცხოვრობს მასში, დაწყებული ცალკე აღებული კადრიდან<sup>9</sup>.

სამყაროს ხატის მეშვეობით მხატვარი აბსოლუტური ჭეშმარიტების შეცნობას ცდილობს. სწორედ ამაში ვლინდება აზროვნების პოეტური ტიპი: მცირეს მიღმა რაღაც უფრო დიდის დანახვა, ცალკეულის, განსაკუთრებულის მიღმა - საერთოს, განზოგადებულის. ამასთან, პოეტურ განზოგადებებზე გასვლა იმ ფილმებშიც ხდება, რომლებსაც ძველი ტრადიციით, პროზაული უნდა ეწოდოს. მათში შესაძლებელია სიუჟეტწყობის პოეტური ფორმების გამოყენება. იბადება პოეზიისა და პროზის მოულოდნელი სინთეზი.

ჯერ კიდევ 60-იანი წლების დასაწყისში კრიტიკოსებმა შენიშნეს, როგორ განიცადა „პოეტურმა“ კინემატოგრაფმა საგრძნობი ცვლილებები და ბევრ რამეში 60-იანების კინოპროზას უფრო დაუახლოვდა, ვიდრე 20-იანი წლების მუნჯ კინოს. ისინი ასევე აღნიშნავენ, რომ 60-იანი წლების კინოსურათებში უკვე არსებობს გარკვეული მისწრაფება პოეზიაზე გასვლისკენ, არა პროზის ზემოთ, არამედ პროზის გავლით. როგორც ჩანს, ადრინდელი თანაფარდობა – „პროზაული-პოეტური“ საკმარისი არ აღმოჩნდა. საჭირო იყო 60-80-იანი წლების კინემატოგრაფის სტილისტიკის ანალიზის სხვა ტიპების მოძებნა.

ლევინდ კოზლოვმა (რუსი ხელოვნებათმცოდნე, კინომცოდნე) მონოგრაფიაში („გამოსახულება და სახე“, 1980 წელი) ასეთი გააზრება შემოგვთავაზა: „შესაძლებელია პოეზიისა და პროზის ინტერპრეტირება, მაგალითად, როგორც მეტაფორულობისა და მეტონიმიურობის (ანუ „წმინდა“ პოეტიკის ასპექტში), ანდა როგორც სახოვნებისა და სახვითობის (ანუ მხატვრულ-შემეცნებით ასპექტში) და ა.შ.“<sup>10</sup>

საბჭოთა კონოში სტილებზე დისკუსიის შედეგად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ევამ ლევინმა (რუსი კინომცოდნე) სტილის ცნება დაუკავშირა დროის კონკრეტულ-ისტორიული ფორმების სახვითი განხორციელების პირობითობის ერთგვარ საზომს; როდესაც მინიმალურად პირობითი ფორმის მხატვრული საზღვარი ქრონიკალურობა აღმოჩნდება, ხოლო მაქსიმალურად პირობითი ქარაგმის შემთხვევაში – სიმბოლური ქმედება.

რა თქმა უნდა, ეს სტილური ფორმები მუდმივად ურთიერთქმედებენ, ხოლო მხატვრული მოვლენა ზოგჯერ მიღებული სქემის ფარგლებში არ ჯდება.

მაგალითად, ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფს ლევინი რატომღაც ქრონიკალურს მიაკუთვნებს, ხოლო თენგიზ აბულაძის ფილმები ამ მიმართულების მოსაზღვრე ზონაში თავსდება. ალბათ, ღირს, ამ საკითხს უფრო დიფერენცირებულად მიუვადეთ. ერთი რეჟისორის შემოქმედებაშიც შეიძლება სახოვნების სხვადასხვა ფორმისადმი მისწრაფება შევნიშნოთ. მაგალითად, იოსელიანის „გიორგობისთვე“ და „პასტორალი“, შენგელაიას „ალავერდობა“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ – სხვადასხვა სტილისა და ფორმის ფილმებია. და საქმე ისაა, რომ ისინი სხვადასხვა დროსაა შექმნილი. „გიორგობისთვემ“ და „ალავერდობამ“ 60-იანი წლების „დოკუმენტურობის ესთეტიკის“ გავლენა განიცადა, ხოლო „პასტორალი“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ („რეალობისადმი ერთგულების“ პრინციპის გარეგნულად შენარჩუნებისას) ქარაგმულ აზრს იძენენ, იგავის ჟანრისაკენ ისწრაფვიან.

<sup>9</sup>Тарковский А. Запечатленное время. «Искусство кино», 1967, № 4, гв. 69–79

<sup>10</sup> Козлов Л.К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино.-М.: Искусство, 1980

ასე რომ, იმ დროის რეჟისორებიდან არა მხოლოდ ზემოსწენებულები შეიძლება მივაკუთვნოთ ქარაგმული მიმართულების წარმომადგენელთა ჯგუფს. 70-იანი წლების კინემატოგრაფის, კრიტიკოსთა მიერ შემჩნეული „მხატვრულობა“ და „სანახაობრიობა“ – ეს არის აგრეთვე მომატებული ინტერესი სახონების, ქარაგმულობისადმი, მათ შორის, მეტაფორულობისადმი. ამასთან, იცვლება თავად მეტაფორულობის ცნება კინოში. მეტაფორული უკვე აღარაა მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფის თვისება, როგორც 20-იან წლებში, არამედ პროზაულ ფილმებშიც აღწევს ცალკეული ელემენტების ან სიუჟეტის, ნაწარმოების კონსტრუქციის დონეზე.

ჯერ კიდევ 1966 წელს რუსმა კინომცოდნეებმა, ეფიმ დობინმა და მარია მელიანმა, აღნიშნეს, რომ ფარული მეტაფორიზმი და „დიდი წნეხის ქვეშ“ შექმნილი სახის მეტისმეტი შემჭიდროებულობა გვხვდება არა მხოლოდ მკაცრად პოეტურ კინოფილმებში. კინო უარს ამბობს 20-იანი წლების ლიტერატურულ, პირდაპირ მეტაფორებზე და საკუთარ, კინემატოგრაფიულ მეტაფორულობას იძენს.

კინოს ენის განვითარება აჩვენებს, რომ კინოხელოვნება მეტაფორის შესახებ შეხედულებების საკუთარ კომპლექსს გამოიშუშავებს. პოეზიაში მეტაფორის ტრადიციული განსაზღვრება კი კინოხელოვნების მოვლენებს ყოველთვის არ მიესადაგება. მეტაფორა კინემატოგრაფიაში ახალ თვისებებს იძენს. უპირველეს ყოვლისა, მიუუთითებთ კინოში მეტაფორული ფორმების სინთეტურ ხასიათზე. ეკრანული მეტაფორების გარდა (ანუ მეტაფორების, რომლებიც გამოხატვის კინემატოგრაფიული საშუალებების - მონტაჟის, კამერის მოძრაობის, რაკურსის და ა.შ. – გამოყენების საფუძველზე წარმოიშობა), შესაძლებელია გამოიყოს ბგერითი, სიტყვიერი, მუსიკალური, ფერის მეტაფორები. და კინომეტაფორა წარმოგვიდგება, როგორც მეტაფორის ყველა ამ სახეობათა ერთგვარი სინკრეტიზაცია.

ამიტომ კინოს თეორიაში შემოდის ზოგადი ცნება „მეტაფორული კინო“, რომელიც შეგვიძლია ასე განვსაზღვროთ: სახონება (ხატოვანება), რომელიც ქარაგმულ მნიშვნელობას იძენს კინოს ყველა გამომსახველობითი საშუალების გამოყენების შედეგად, ეკრანზე რეალობის განსახიერების მიზნით, რომელიც წარმოადგენს ავტორის ინდივიდუალობის, ესთეტიკური ცნობიერებისა და შემოქმედებითი აზროვნების თანახმად, მისი მსოფლმხედველობის შესაბამისად შერჩეულ და მხატვრულად გააზრებულ სინამდვილის ფაქტებს.

მეტაფორა კინემატოგრაფიაში მიისწრაფვის არა მხოლოდ კადრის სიღრმეში შეღწევის, არამედ სივრცეში გაფართოებისა და დროში გაშლისკენ. სერგეი ეიზენშტეინი შემთხვევით როდი აღიქვამდა სიტუაციას – როგორც ტროპის სტადიას, როდესაც „მეტაფორის სტრუქტურა“ „სიტუაციის სტრუქტურაში“ გადაიზრდება. ამიტომ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორ იგება მეტაფორის პრინციპით მთელი ნაწარმოების სტრუქტურა, სადაც ქარაგმული მნიშვნელობა თხრობას კი არ წყვეტს, არამედ მისგან მომდინარეობს, მასში არსებობს. ამ შემთხვევაში კინომეტაფორას ბევრი რამ აქვს საერთო გაშლილ მეტაფორასთან პროზაში: სიუჟეტის განვითარებისა და მისი ქარაგმული მნიშვნელობის გამოვლენის ერთდროულობა; მეტაფორის აღმოცენებისთვის მეტაფორული კონტექსტისა და ქვეტექსტის აუცილებლობა; მეტაფორის გადაქცევა მაკონსტრუირებელ პრინციპად. ლექსის, პოეტური ფორმის საზღვრებში მეტაფორის გაფართოებამ შესაძლოა ნარატივის ერთიან ხაზზე, სიუჟეტის განვითარებაზე უარის თქმა გამოიწვიოს. სწორედ ეს პროცესი განვითარდა 20-იანი წლების კინოში, როდესაც

მეტაფორიზმმა თხრობა მეორე პლანზე განდევნა, რის გამოც დაიწყო სიუჟეტიდან ყურადღების გადატანის ტენდენცია. პოეტური კონსტრუქციების ფარგლებში, კინემატოგრაფს არ ძალუძდა ერთდროულად ეჩვენებინა მოქმედების მიმდინარეობაც და მეტაფორული შემაღვენილიც. მაგრამ თანამედროვე კინოში მეტაფორული საწყისი თუ მეტაფორული კინოსახე (კინოსახე) სრულიად წარმოუდგენელია ნარატივის გარეშე.

#### **გამოყენებული ლიტერატურა:**

1. დრო, ხელოვანი, ხელისფულება, XX საუკუნის ხელოვნება/ნაშრომების კრებული/ შემაღვენილ-რედაქტორი ნატო გენგიური, თბ., 2014.
2. კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., „ხელოვნება“, 1989.
3. შენგელაია ნ. რამოდენიმე წინასწარი შენიშვნა სურათ „ელისოს“ შესახებ „მემარცხენობა“ (ქართული ხელოვნების მემარცხენე ფრონტის ჟურნალი), 1928
4. ქართველი კინორეჟისორები, კრებ. №1 საქ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, თბ., 2005.
5. Блейман М., „Архаисты или новаторы?“ журн. „Искусство кино“, 1970. №7
6. Богомолов Ю., Краткий конспект длинной истории советского кино, 20-70-е го-ды, Искусство кино, 1995, No 11.
7. Гете, К учению о цвете, Избр.филос, произв. М., «Прогресс», 1975.
8. Лакс Л., В Обществе друзей советской кинематографии, Кино, 1928, Сент.
9. Ницше Ф. “Сочинения”. 1990.
10. Козлов Л., Тень Грозного и художник, «Киноведческие записки», вып. 15.
11. Козлов Л. К.. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М.: Искусство, 1980.
12. П.-П. Пазолини. Поэтическое кино, „Строение фильма“, М. «Радуга», 1984.
13. Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. [Сборн. статей. Состав. К.Разлогов]. -М. :Радуга, 1984
14. Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания Сост. П. Д. Волкова, М., 2002.
15. Тарковский А., Запечатленное время, «Искусство кино», 1967, № 4.
16. Теория кино и художественный опыт, [сборн.-науч.тру-дов] - М., ВНИИК, 1985.
17. Туровская М., Прозаическое и поэтическое кино сегодня //Новый мир, 1962, №9.
18. Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977.
19. Шкловский В., «О поэзии и прозе в кинематографе» сборник „Поэтика кино“, М. 1928.
20. Эйзенштейн М., Избранные произведения в шести томах, М. 1964.

## **ABOUT THE POETICAL AND METAPHORICAL FILM**

The theory of montage by Sergei Eisenstein became an important stage in the development of the concept of representation of “poetic film”. In the opinion of the director, the essence of the cinematographic thought is the decomposition of the real existing environment by means of cinematographic means - lighting, angles, views, traveling/ movement of the camera - and by “montage” of the elements thus obtained. This montage series is determined by rhythmic-poetic rules. In this way, cinematography/cinematography is given the opportunity to represent the articulation of complicated important meanings through organic means and procedures.

S. Eisenstein had developed a unique philosophy of film montage - film montage is created as a synthesis of the comparison of two elements, whereby a third “being” is created on the basis of their formal characteristics. These discoveries became an important support for the development of cinematic art as a political text because they placed a special emphasis on the artistic.

From today’s point of view, S. Eisenstein has created a strange and unique concept of intellectual film by making it possible to order the terms (contents) according to the individual frames.

Nikoloz Shengelaia was the first director to use S. Eisenstein’s “attraction montage” in the Georgian film of the 1920s in his film “Elisso” (1928). The episodes of “lamento” and “dance” are rightly called masterpieces of the “attraction montage”. They have long belonged to the cultural treasure of world film history.

With the emergence of the sound film, a whole series of changes took place in Soviet film. As a result, montage, as the most important narrative technique, together with its tropics, cleared the way for realistic narration. The 1930s and 1940s were the years of experimentation in film, dedicated to the realistic (and of course idealistic) portrayal of life. The restrictions that applied to these experiments were similar to those of the pre-revolutionary period. The same was true for the cinematic art of the “Ottepel” (“Thawing”) in the 60s. During this period, the tendencies associated with the different assessments of historical events became very clear. The cinematic art had a new spectrum of other principal demands - the cinematic art was obliged to devote “more interest to man and his inner world”.

The representation of the inner world of man on the screen had an impact on film poetics. There was a “semantization” (as in the 1920s) of the visual means of representation, which made the use of metaphorical means topical again. It all began with the film by Mikhail Kalatosishvili (Kalatosov) “The Cranes are Flying” (1957).

The “replacement of reality” by director Mikhail Kalatosishvili and cameraman Sergei Urusevsky has nothing in common with the “deformation of reality”. Here we are talking about the complete portrayal of those tendencies and those indispensable events that were characteristic of the cinematic art of the 1950s. The “substitution of reality” by the means of cinematographic art testifies to the fact that film has succeeded in appropriating the image of reality and developing further in this direction. “The Cranes are Flying” was a kind of

summary of how the Soviet film tried to apply the methods and means of neo-romantic film on the Soviet basis and thus paved the way for the great cinematic art of the 1960s.

“The Cranes are Flying” corresponds to the montage-like, poetic conception of reality in the film of the 1920s, as well as the artistic capture of the realistic world. This was excellently expressed in the masterpiece of M. Kalatosishvili’s early work “The Salt of Svanetia” - by the clear black and white graphics of the mountain landscape, by the expressiveness in the construction of the image and the variety of the landscapes to be photographed, by the hidden romanticism and at the same time by the preservation of the strict cinematic signature.

“The Cranes are Flying” is a film with which everything began and a film with which everything continued. It is precisely at this time that cinematic art renounces the direct literary metaphor and creates its own cinematographic metaphor.

The development of the cinematic language clearly shows that the cinematic art works out its own concept through metaphor. The traditional definition of metaphor in poetry does not always correspond to the events of cinematic art. Metaphor gains new qualities in the art of film.

Apart from screen metaphors - (i.e. those metaphors that are created through the application of cinematic means, such as editing, camera movement, angle of view /*raccourcir*- etc.), verbal, acoustic, musical, color metaphors are also distinguished. Thus the film metaphor proves to be a synthetic unit of all these types.

For this reason the general term is introduced into film theory - “the metaphorical in film”. This term can be defined as follows: it is the pictoriality/imagery that acquires a transferred meaning through the application of all means of expression of film.

But the metaphor in film is not only an effort to penetrate into the depths of the full picture, but also to expand in space and time.

The art of film has much in common with the expanded metaphor in prose: the simultaneity of the discovery of the development of the subject and its transferred meaning; the necessity of the metaphorical context and subtext (hidden text) for the creation of the metaphor; the transformation of the metaphor into a constructive principle. The extension of the metaphor within the framework of the poetic form could lead to the abandonment of the development of the subject, the holistic narrative line. It was precisely this process that took place in the cinematic art of the 1920s, when metaphorism pushed narrative to second place, and thus the process of diverting attention from the subject began.

Within the framework of poetic constructions, film could not simultaneously show the course of the action and its metaphorical component, but in film, the metaphorical is unthinkable without the narrative. The modern metaphorical film icon cannot exist independently without relying on the narrative.

## ÜBER DEN POETISCHEN UND METAPHORISCHEN FILM

Die Montage – Theorie von Sergej Eisenstein wurde zu einer wichtigen Etappe der Erarbeitung des Darstellungskonzeptes vom „poetischen Film“. Laut der Auffassung des Regisseurs, stellt das Wesen des filmischen Gedankens die Zerlegung der reell existierenden Umwelt mit Hilfe von kinematographischen Mitteln – Beleuchtung, Blickwinkel, Aussichten, Travelling/Bewegung der Kamera – und durch die „Montage“ der dadurch erhaltenen Elemente dar. Diese Montage-Reihe wird mittels der rhythmisch-poetischen Regeln bestimmt. Auf diese Weise gibt es der Kinematographie/der Filmkunst die Möglichkeit, die Artikulation komplizierter wichtiger Bedeutungen durch organische Mittel und Verfahren darzustellen.

S. Eisenstein hatte eine einzigartige Philosophie der Filmmontage erarbeitet – die Filmmontage entsteht als Synthese des Vergleichs zweier Elemente, wobei auf der Grundlage ihrer formalen Eigenschaften ein drittes „Wesen“ entsteht. Diese Entdeckungen wurden zur wichtigen Stütze der Entwicklung von Filmkunst als eines politischen Textes, weil sie einen besonderen Akzent auf das Künstlerische setzten.

Aus der heutigen Sicht hat S. Eisenstein ein seltsames und einzigartiges Konzept des intellektuellen Films geschaffen, indem es möglich wird die Begriffe (Inhalte) nach den Einzelbildern (engl. frame) zu ordnen.

Nikoloz Shengelaia war der erste Regisseur, der im georgischen Film der 20-er Jahre des 20. Jh.-s in seinem Film „Elisso“ (1928) die „Attraktionen-Montage“ von S. Eisenstein verwendet hatte. Die Episoden des „Beweinens“ und des „Tanzes“ werden mit vollem Recht als Meiserstücke der „Attraktionen-Montage“ genannt. Sie gehören seit langem dem Kulturschatz der Weltfilmgeschichte an.

Mit der Entstehung des Tonfilms kam es zu einer ganzen Reihe von Änderungen im Sowjetfilm. Infolgedessen machte die Montage als das wichtigste erzählende Verfahren samt seinen Tropen dem realistischen Narrativ den Weg frei. Die 30-er und 40-er Jahre waren die Jahre der Experimente im Film, die der realistischen (und selbstverständlich idealistischen) Darstellung des Lebens gewidmet waren. Die Einschränkungen, die für diese Experimente galten, glichen denen der vorrevolutionären Zeit. Dasselbe betrifft auch die Filmkunst der „Ottepel“ („Auftauen“) in den 60-er Jahren. In dieser Zeit traten die Tendenzen in aller Deutlichkeit hervor, die mit der unterschiedlichen Einschätzung der historischen Ereignisse verbunden waren. Die Filmkunst hatte ein neues Spektrum von anderen prinzipiellen Forderungen – die Filmkunst war verpflichtet „mehr Interesse dem Menschen und seiner inneren Welt“ zu widmen.

Die Darstellung der inneren Welt des Menschen auf der Leinwand wirkte sich auf der Filmpoetik aus. Es kam zur „Semantisierung“ (wie in den 20-er Jahren) der visuellen Darstellungsmittel, die die Verwendung der metaphorischen Mittel wieder aktuell machte. Das Alles begann mit dem Film von Mikhail Kalatosishvili (Kalatosov) „Die Kraniche ziehen“ (1957).

Der „Ersatz der Realität“ durch den Regisseur Mikhail Kalatosishvili und den Kameramann Sergej Urusevski hat nichts Gemeinsames mit der „Deformation der Realität“.

Hier ist die Rede von der gänzlichen Darstellung jener Tendenzen und jenen unabdingbaren Ereignissen, die für die Filmkunst der 50-er Jahre kennzeichnend war. Der „Ersatz der Realität“ durch die Mittel der Filmkunst zeugt davon, dass der Film es geschafft hat, sich das Abbild der Realität anzueignen und sich weiter in dieser Richtung zu entwickeln. „Die Kraniche ziehen“ stellte eine Art Zusammenfassung dar, wie der Sowjetfilm die Verfahren und Mittel des neoromantischen Films auf der sowjetischen Grundlage anzuwenden versuchte und dadurch den Weg für die große Filmkunst der 60-er Jahre ebnete.

„Die Kraniche ziehen“ entspricht der montagehaft-poetischen Auffassung der Realität im Film der 20-er Jahre des 20. Jh.-s, sowie der künstlerischen Erfassung der realistischen Welt. Das trat hervorragend zum Vorschein in dem Meisterwerk der Frühwerks von M. Kalatosishvili „Das Salz Swanetiens“ – durch die deutliche schwarz-weiße Grafik der Berglandschaft, durch die Ausdrucksstärke bei dem Aufbau des Bildes und bei der Abwechslung der aufzunehmenden Landschaften, durch die verdeckte Romantik und zur gleichen Zeit durch das Wahre der strengen filmischen Handschrift.

„Die Kraniche ziehen“ ist ein Film, mit dem alles begann und ein Film, mit dem alles fortgesetzt wurde. Gerade in dieser Zeit verzichtet die Filmkunst auf die direkte literarische Metapher und schafft ihre eigene **kinematographische Metaphorik**.

Die Entwicklung der Filmsprache zeigt deutlich, dass die Filmkunst ihr eigenes Konzept über die Metapher ausarbeitet. Die traditionelle Definition der Metapher in der Dichtung entspricht nicht immer den Ereignissen der Filmkunst. Die Metapher gewinnt neue Eigenschaften in der Filmkunst. Außer den Bildschirmmetaphern – (d. h. solcher Metaphern, die durch die Anwendung filmischer Mittel, so etwa mittels des Schnitts, der Kamerabewegung, des Blickwinkels /frz. Raccourcir- etc. entstehen), werden auch verbale, akustische, musikalische, Farben-Metapher unterschieden. Somit erweist sich die Filmmetapher als eine synthetische Einheit aller dieser Arten.

Aus diesem Grunde wird in die Filmtheorie der allgemeine Begriff eingeführt – „das Metaphorische im Film“. Dieser Begriff kann folgenderweise definiert werden: es ist die Bildlichkeit/Bildhaftigkeit, die durch die Anwendung aller Ausdrucksmittel des Films eine übertragene Bedeutung gewinnt.

Aber die Metapher im Film ist nicht nur bemüht in die Tiefe des Vollbilds einzudringen, sondern auch sich im Raum und in der Zeit auszudehnen.

Die Filmkunst hat vieles gemeinsam mit der erweiterten Metapher in der Prosa: die Gleichzeitigkeit der Auffindung der Entwicklung des Sujets und seiner übertragenen Bedeutung; die Notwendigkeit des metaphorischen Kontexts und Subtexts (verdeckten Texts) für die Entstehung der Metapher; die Verwandlung der Metapher zum konstruierenden Prinzip. Die Ausweitung der Metapher im Rahmen der poetischen Form (in Form des Gedichts) könnte zum Verzicht auf die Entwicklung des Sujets, der ganzheitlichen Erzähllinie führen. Gerade dieser Prozess fand in der Filmkunst der 20-er Jahre des 20. Jh.-s statt, als der Metaphorismus den Narrativ auf den zweiten Platz verdrängte und so begann der Prozess der Ablenkung der Aufmerksamkeit von dem Sujet.

Im Rahmen der poetischen Konstruktionen konnte der Film nicht gleichzeitig den Ablauf der Handlung und ihren metaphorischen Bestandteil zeigen, aber im Film ist das Metaphorische ohne den Narrativ / das Erzählen undenkbar. Die moderne metaphorische Filmgestalt /Filmikone kann nicht unabhängig davon zu existieren, ohne sich auf das Erzählen /den Narrativ zu stützen.