

პომეზური კინოს თეორიული საფუძვლები

თითქოს საკმაოდ მარტივია პროზაული ნაწარმოების განსხვავება ლირიკულისაგან, ლექსისაგან. საკმარისია, ყურადღება მივაქციოთ მათ განსხვავებულ ფორმებს. თუმცა ასე უბრალოდ, „თვალის გადავლებით“ 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, როცა პროზაული ნაწარმოებები დაწერილი იყო ლექსის ფორმით, მაგრამ ამის გამო ისინი ლექსად არ გადაიქცნენ. და, თავის მხრივ, არსებობს საკმარისი რაოდენობის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებიც მოთხრობის, რომანის და ა. შ. ფორმით არის დაწერილი. ამიტომ, იმისთვის, რომ გავიგოთ, რა არის ჩვენ წინაშე – ლექსი თუ პროზა, უნდა გვესმოდეს, რომ მათ შორის განსხვავება სიღრმისეულ დონეზე იმალება.

სკოლის პედაგოგები კლასიკურ ლიტერატურათმცოდნეობით დამზარე წიგნებსა და სახელმძღვანელოებზე დაყრდნობით მოწაფეებს უხსნიან, 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 კინემატოგრაფს 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). კინემატოგრაფი ფერწერას ემსგავსება სივრცითი შემადგენლით, მუსიკას და ლიტერატურას – დროითი შემადგენლით. ხოლო პოეზიას, მუსიკასა და მხატვრულ პროზას შორის, ერთგვარი შუალედური მდგომარეობა უჭირავს.

პროზის მსგავსად, პოეზია წარმოადგენს ტექსტს, რომელიც აღიქმება ან სმენით, ან ვიზუალური დემონსტრირებით; მუსიკის მსგავსად, ის რიტმულ, მელოდიურ კომპონენტს შეიცავს. პოეზია, ისევე როგორც პროზა, შეიძლება იყოს აღწერილობითი და/ან თხრობითი, ანუ გულისხმობდეს მეტ-ნაკლებად ზედმიწევნით ეკრანიზაციას, მაგრამ შეიძლება აბსტრაქტულობის ხარისხით მუსიკას უახლოვდებოდეს, ანუ ვერ ითარგმნებოდეს შერჩევითი, სივრცითი ხელოვნების ენაზე. ასეთ შემთხვევაში ის საკმარისად თავისუფალი ვიზუალური (ასოციაციური) რიგით გვევლინება.

საკითხს პროზაულსა და პოეტურის შესახებ დიდი ხნის ისტორია აქვს. ის ლიტერატურაში დიდი ხნით უფრო ადრე დაისვა, ვიდრე კინოხელოვნება დაიბადებოდა.

პროზისა და პოეზიის თანაფარდობა მკაცრად განსაზღვრული არ რჩება, ის იცვლება, დროთა განმავლობაში ევოლუციას განიცდის: პოეზია პროზაში აღწევს და პირიქით, პროზა – პოეზიაში. ცხადია, ეს თავისთავად/მექანიკურად არ ხდება, არამედ 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. ამგვარი კარდინალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა, რაც გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში რადიკალური პოლიტიკური თუ სოციალური გარდაქმნებით.

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 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 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 გახდა. ამჟამად, რომ ამ პერიოდში სერიოზულმა ისტორიულმა ცვლილებებმა თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სწორედ ეს მოვლენები გახდა პოეზიის მიმართულების დამკვიდრების მიზეზი.

ვიდრე კვლევას განვაგრძობთ, განვიხილოთ ქართულ კინემატოგრაფში პოეტური სტილის საწყისები და წინა პირობები.

პოეტური სტილი ყველაზე უფრო 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 გაგებისათვის მეტად მნიშვნელოვანია ავტორის პიროვნება, ნაწარმოების მხატვრული სამყაროს მთავარი განმკარგავი. მაგრამ, ამასთანავე, ავტორის არსებობა ჯერ კიდევ ბოლომდე არ განსაზღვრავს თავად პოეტურობის ფენომენს. აუცილებელია აგრეთვე ავტორის ნების გარეშე არსებული „სამყაროს ენობრივი სურათის“ გათვალისწინება (ჰ.-გ. გადამერის თქმით – „ენა, როგორც სამყაროს ონტოლოგიური ჰორიზონტი“)¹.

თუკი უშუალოდ კინემატოგრაფის პოეტიკაზე ვისაუბრებთ, ამა თუ იმ ფილმის მხატვრული სამყარო, ავტორის ხედვის ასახვის გარდა, რთულად არის დაკავშირებული

¹ Гадамер Х.-Г., Истина и метод, М., Прогресс, 1988, გვ. 446.

მისი ვიზუალური რეპრეზენტაციის მანერასთან, რომელიც „კინოენის“ განსაკუთრებულ ფენომენში გამოიხატება. „კინოენა“, რომლითაც კინემატოგრაფისტები ამა თუ იმ დროს სარგებლობენ, სწორედ იმ „სამყაროს ონტოლოგიურ ჰორიზონტს“ 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, აშკარა ხდება, 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“, აწმყო და წარსული მასში შეიძლება ერთმანეთის გვერდით იყოს. 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, მოვლენათა განსაკუთრებულ სიუჟეტურ თანმიმდევრობას ეყრდნობა, რომელიც ტრადიციული თხრობითი სტრუქტურისაგან განსხვავდება. პოეტური სივრცის განლაგების საფუძველია 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 მთელი რიგი გამომსახველობითი უნარი. მიუხედავად იმისა, რომ, მაგალითად, ლ. ესაკიას, ნ. შენგელაიას, ს. დოლიძის, მ. კალატოზიშვილის, მ. ჭიაურელის საავტორო კინემატოგრაფი მხოლოდ ნაწილობრივ შეიცავდა პოეტური სტილის ნიშნებს, სწორედ მან მოახდინა დიდი გავლენა ამ მოვლენის წარმომშობი პოეტიკის ჩამოყალიბებაზე.

ქართული პოეტური კინემატოგრაფის პირველ ნაბიჯებზე თუ ვილაპარაკებთ, არ შეიძლება არ ვახსენოთ ალექსანდრე დოვჟენკოს და ძიგა ვეტროვის პოეტური ნაწარმოებები, რომლებმაც კინოენის განახლება დაისახეს მიზნად. დ. ვეტროვის სამონტაჟო ნამუშევრები, ვიქტორ შკლოვსკის კინოში „პროზის“ საპირწონედ, პოეტური მეტყველების მაგალითებად მოჰყავდა¹. თუმცა, პოეტური კინემატოგრაფის განვითარება მხოლოდ მონტაჟის სფეროში ნოვატორების ძიებასთან როდი არის დაკავშირებული. ამის

¹ Шкловский В., „О поэзии и прозе в кинематографе“, сборник „Поэтика кино“, М., 1928.

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 მთელი რიგი ხერხები, რომლებიც საშუალებას იძლეოდა, ასახულიყო პერსონაჟის მოტივების და შინაგანი ზრახვების მოძრაობა, მისი ისეთი მდგომარეობები, როგორც არის ძილი, ფანტაზია, შინაგანი მონოლოგი და ა. შ. განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა „მოთამაშე მასალამ“, როგორც მას ფრიდრიხ ერმლერმა და ედუარდ იოჰანსონმა 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 აზრობრივი დიაპაზონი აქვს. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის, რომ კინემატოგრაფში „პოეტურობის“ ცნების მრავალი განმარტება არსებობს. ასე მაგალითად, პაზოლინის მიაჩნდა, რომ „პოეტური კინემატოგრაფის“ ზოგადი მახასიათებელია მასში ე. წ. „არასაკუთრივ-პირდაპირი სუბიექტურობის“¹ არსებობა, რაც გამოიხატება სტილის განმსაზღვრელი მთელი რიგი დისკურსული ხერხებით.

ამავე დროს ა. ტარკოვსკი აღნიშნავდა, საკუთარი კონცეფციის განსხვავებას ზოგადი პოეტური კინემატოგრაფის პრინციპებისაგან და მიაჩნდა, რომ პოეტურ კინემატოგრაფს მიეკუთვნება ნაწარმოებები, „რომლებიც თავიანთი გამოქმენილობით თამამად შორდებიან იმ ფაქტობრივ კონკრეტულობას, რასაც რეალური ცხოვრება გვაძლევს და, ამასთან ერთად, განამტკიცებენ საკუთარ კონსტრუქციულ მთლიანობას“.² რეჟისორის აზრით, ეს იწვევს კინემატოგრაფის დაშორებას საკუთარი ონტოლოგიური არსისაგან, რომელიც მისი ფოტოგრაფიული ბუნებით გამოიხატება. ამასთანავე, აღვნიშნავთ, რომ ამგვარი „თეორიული კონცეფცია“ ახლოს არის ა. ბაზენის შეხედულებებთან.

პოეტური პლატფორმა ყველაზე მძაფრად აისახა სერგეი ეიზენშტეინის სტატიაში „საშუალო სამს შორის (1924-1929)“. პოეტური კინოფორმის გაქრობის ფაქტის კონსტატირებასთან ერთად, ის წერს: „გაქრა ყველაფერი, რაც ეკრანს უწინდებურ პოეტურ მომხიბვლელობას ანიჭებდა, სწორედ ის, რისი გულისთვისაც კინემატოგრაფის წინა თაობა ოფლსა და სისხლს ღვრიდა“.³

იმას, რასაც სერგეი ეიზენშტეინი კინოხელოვნების ყველაზე უფრო ფასეულ მონაპოვრად თვლიდა, სერგეი იუტკევიჩი გააფთრებულად ესხმოდა თავს. ყოველივემ, რაც პოეტურ მიმართულებას გამოარჩევდა – მისი სტილისტიკა, მხატვრული საშუალებების სისტემა – სერგეი იუტკევიჩის მაშინდელი მტკიცებით, მხოლოდ ზიანი მოუტანა კინემატოგრაფს.

ცნებები „პოეზია – პროზა“ მრავალმნიშვნელოვანია და მოიცავს აზრობრივ ელფერებს, რომლებიც არ თანხვდებიან. ზოგჯერ ისინი ფიგურირებენ, როგორც ლიტერატურული სახეობების – „ლექსი – პროზა“ – აღნიშვნა. პოეტური აქ, ჩვეულებრივ, განმარტებულია, როგორც „მშვენიერის“ სინონიმი, ზოგჯერ კი – როგორც „მაღლისა“ და „ამაღლებულის“

¹ „არასაკუთრივ-პირდაპირი სუბიექტურობა“ – პ. პ. პაზოლინის ტერმინი, რომელიც თვლიდა, რომ პოეტური სტილი გამოიხატებოდა მხოლოდ მაყურებლის მიერ შესაძენვეი კამერის მოძრაობით. მისთვის კამერა სტილის მაფორმირებელი საწყისია კინემატოგრაფში.

² Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания, Сост. П. Д. Волкова. М., 2002, გვ. 51.

³ Эйзенштейн М., Избранные произведения в шести томах, М., 1964 Т. 2, გვ. 324.

ასახვა. შესაბამისად, პროზა აღნიშნავს, ასახავს ყოველდღიურსა და წვრილმანს. მიუხედავად ამისა, ორივესათვის ნიშანდობლივია ურთიერთქმედითი მოვლენები.

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

სიუჟეტის ჩვეულებრივი საფუძველი ფაბულაა, ანუ რომელიმე კონკრეტული ყოფითი დებულება, მაგრამ ყოფითი დებულება აზრობრივი კონსტრუქციის მხოლოდ ნაწილობრივი შემთხვევაა და ჩვეულებრივი რომანისაგან ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ „საიდუმლოებათა რომანი“ არა ფაბულის შეცვლის გზით, არამედ შესაკრებთა მარტივი გადაადგილებით: მაგალითად, დასასრულის დასაწყისში გადატანით ან ნაწილების უფრო რთული გადაადგილებით¹.

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 თანდასწრება, ავტორისეული ხმაა. აქ დიდი როლი ენიჭება ასოციაციურ კავშირებს, აზროვნება მეტაფორულია, ასოციაციური. თხრობა ავებულია კანონებზე, რომლებიც განსხვავდება პროზაული ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი კანონებისაგან. ცხადია, ეს კანონებიც რეალობის კანონების თანაფარდია, მაგრამ ადეკვატურად არ იმეორებს მათ. პოეზიას 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 არის ენობრივი თამაში, რომლის დანიშნულებაა სახეების „გამოწვევა“, აღძვრა. მხოლოდ აზრი და ბგერა კი არ არიან ერთმანეთის მიმართ ხატობრივნი, არამედ თავად აზრი ფლობს ხატობრიობას „სახეთა აღმოცენების“ უნარის წყალობით.

გავიხსენოთ ვიტგენშტაინის თეორია „დანახვა, როგორც“. თვითონ მეცნიერი არ განაგრცობს ამ ანალიზს აღქმის სფეროსა და ინტერპრეტაციის პროცესის საზღვრებს გარეთ, რომელიც ცნობილი ნახატის, იხვ-ბოცვრის მაგალითზეა ჩატარებული. მაგრამ ფილოსოფოსი მარკუს ბ. ჰესტერი ნაშრომში „პოეტური მეტაფორის მნიშვნელობა“, შეეცადა ცნება „დანახვა, როგორც“, გაეგრეგებინა პოეტური სახეების ფუნქციონალურობაზე.

¹ Шкловский В., „За 60 лет“, 1985, გვ. 35-36.

კითხვის გამოცდილების აღწერისას, იგი გვიჩვენებს, რომ პოეტური ენის თეორიისათვის საინტერესო სახეების ტიპი ემთხვევა სახეებს, რომლებიც ხელს უშლიან წაკითხვას, ამახინჯებენ მას, ანდა მოტივიდან გადახვევას აიძულებენ. ეს ე.წ. ველური სახეებია, რომლებიც უბრალოდ უცხოა აზრის ქსოვილისთვის. ისინი აქეზებენ მკითხველს, რომელიც უფრო მეოცნებე ხდება, მოუწოდებენ, 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 სიცოცხლის წიაღში იშვა და პოეტური მეტყველების ვერბალური სტრუქტურით გამოვლინდა. პოეტური ენა, ჰესტერის 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 მთელ 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 აქტები, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იყოს აღწერილობითი. მას შეუძლია აგრეთვე გამოავლინოს და ასხნას სულიერი მდგომარეობებიც, ანუ იყოს პოეტური“.¹

პოეტურად და პროზაულად ფილმების დაყოფის საფუძველთა საფუძველი ხატოვანი აზროვნების ტიპებსა და კანონებში უნდა ვეძებოთ. პროზაულ და პოეტურ ფილმებს შორის განსხვავებებზე საუბრისას, ბევრი ავტორი აღნიშნავს ამ ფილმების სტრუქტურულ თავისებურებებს. თუმცა სცენარის სიუჟეტი როგორც თხრობითი, ისე პოეტური ფილმების ბაზისია. მთავარი განსხვავება კი მასალის დამუშავებაში უნდა ვეძებოთ.

„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“.²

1948 წელს, ალექსანდრე ასტრიუკმა, ჟურნალში „D'ecran Frances“ გამოაქვეყნა სტატია სათაურით: „ახალი ავანგარდის დაბადება ანუ კამერა-კალამი“. იგი სთავაზობდა, კინოს ახალი ეპოქისათვის „კამერა-კალამის“ ეპოქა ეწოდებინათ.

ამ ცნებას, ასტრიუკის მიხედვით, ზუსტი აზრი აქვს: „... ის ნიშნავს, რომ კინემატოგრაფი ბოლოს და ბოლოს გათავისუფლდა ვიზუალურის ტირანიისაგან, გამომსახველობისგან გამომსახველობის გულისთვის, გულუბრყვილო ანეკდოტებისგან, კონკრეტულობისგან,

¹ Аристарко Г., „История теории кино“, 1966, М., „Искусство“, გვ. 29.

² იქვე, გვ. 29.

იმისთვის, რომ ისეთივე მოქნილი და ფაქიზი გამხდარიყო, როგორც წერილობითი ენა“.

ახალ საუკუნეზე საუბრისას, ასტრიუკი, ცოტა არ იყოს, პათეტიკურია. ამ რადიკალურობას ვერ დავეთანხმებით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს სხვა არსებითი აზრიც. იგი წერს: „ჩვენ მივხვდით, რომ ეს იდეა, ეს მნიშვნელობები, რომელთა აგებას მუნჯი კინო სიმბოლური ასოციაციების დახმარებით ცდილობდა, თავად გამოსახულებაში, ფილმის მიმდინარეობაში, პერსონაჟთა ყოველ ქუსტში, მათ მიერ ნათქვამ ყოველ სიტყვაში არსებობს, აპარატის ყოველ მოძრაობაში, რომელიც საგნებს ერთმანეთთან აკავშირებს, ხოლო პერსონაჟებს – საგნებთან“¹. მან შეიგრძნო კინემატოგრაფიული მეტყველების ძირეული ნიშნების ცვლილება.

ჯერ კიდევ ოცდაათიან წლებში დაისახა დაშორება მოკლე, „დაჩეხილი“ კადრებიდან, რომლებიგანაც დამონტაჟებული ფრაზები აიგებოდა. დროთა განმავლობაში კინემატოგრაფიულმა მეტყველებამ მწყობრი ხასიათი შეიძინა – კადრები გახანგრძლივდა, უფრო გაბმული გახდა. „დაჩეხილი“ მონტაჟისას ინტონაციური დონე კადრების სტრუქტურული და აზრობრივი თანხვედრით იქმნებოდა. ასტრიუკის სტატიას არ დაუწყია ახალი პერიოდი კინოთეორიაში, მაგრამ იმას კი მოწმობდა, რომ კინემატოგრაფისტებს შორის ფართოვდებოდა კამერის ახალი – არა მხოლოდ რეპროდუქციული, არამედ ინტონაციური ფუნქციების გაგება.

როგორც ალექსანდრე ასტრიუკის, ასევე პიერ-პაოლო პაზოლინის გამოსვლები მოწმობს, რომ სამეტყველო საქმიანობის პრინციპები კინოში ევოლუციას განიცდიდა ერთი განსაზღვრული მიმართულებით. ფრანგი რეჟისორი და თეორეტიკოსი წინასწარმეტყველებდა აპარატის, როგორც სამეტყველო საქმიანობის ინსტრუმენტის როლის ზრდას. პაზოლინის მოხსენებაში კამერის გაზრდილ როლზე 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 სამოციანი წლების კინემატოგრაფში ხდება ტექნიკის ინტონაციური საშუალებების გაფართოება. ამ შესაძლებლობათა რეალიზებით გამორჩეული ფილმები რეჟისორს პოეტურ ფილმებად მიაჩნია. მისი გაგებით, კინემატოგრაფიულ პროზას წარმოადგენს ფილმები, რომლებშიც „კამერა არ იგრძნობა“.

თუკი პოეტური და პროზაული კინოს შესახებ ვიქტორ შკლოვსკისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის შეხედულებებს შორის პარალელებს გავავლებთ, საინტერესო გადაძახილების აღმოჩენას შევძლებთ. არც ერთი მათგანი კინემატოგრაფს ჟანრული ან სტილისტური ნიშნების მიხედვით არ ყოფს. დაყოფას საფუძვლად კინემატოგრაფიული მეტყველების მახასიათებლები უდევს. პროზაში მეტყველება საგანთა „ბუნებრივ“ ნიშნადობას ეყრდნობა, და ამ ნიშნადობას უსვამს ხაზს. პოეზიაში ახალი სემანტიკა იქმნება. ის კინემატოგრაფის სპეციფიკური საშუალებებით იგება – მონტაჟით, რომელზეც შკლოვსკი ლაპარაკობდა, ანდა, პაზოლინის თანახმად, წმინდა გადასალები

¹ Astruc A., Naissance d'une nouvelle avant-garde, ou la caméra-plume, - „D'ecran Frances“, # 3, 1948.

ხერხებით. თავისი პროზაული და პოეტური პრინციპების განსაზღვრისას, ვიქტორ შკლოვსკის სწორედ სემანტიკა აქვს მხედველობაში. მისი აზრით, პროზაში ბატონობს „სიდიდეები, რომლებსაც შესაძლებელია ყოფითი ვუწოდოთ“, ანუ სინამდვილის ფაქტები, რომლებსაც თავად ნაწარმოებში ჩადებული საკუთარი სემანტიკა აქვთ. პოეზიაში კი, პირიქით, „ფორმალური მომენტებია“ წინ წამოწეული. სწორედ მათით გარდაიქმნება „საყოფაცხოვრებო სიდიდეების“ სემანტიკა.

ვიქტორ შკლოვსკისა და პიერ-პაოლო პაზოლინის მიერ პოეტურ კინოდ აღქმულ ნამუშევრებში, აღბეჭდილი საგნების გარდა, თავად კინომეტყველების დემონსტრირებაც ხდება. ხილულის, ეკრანზე წაკითხულის აზრი მხოლოდ უშუალოდ ნივთებისგან კი არ მოდის, არამედ კინემატოგრაფისტის ნააზრევისგან.

გადაღება ან ფიქსაცია ხილული რეალობის „სიტყვებად“ – კინემატოგრაფიული მეტყველების ელემენტებად გარდაქმნაა. გარდაქმნა ხორციელდება როგორც პოეტურ, ასევე პროზაულ კინოში. მაგრამ პირველში, მეორისაგან განსხვავებით, საგნების გარდაქმნასთან ერთად, მაყურებელს აჩვენებენ თავად გარდაქმნისა და ნივთების მეტყველების სემანტიკურ ერთეულებად გადაქცევის პროცესებს.

ოციანი წლებიდან სამოციანი წლებისკენ ტრანსფორმაციის მეთოდები და პრინციპები იცვლებოდა, უფრო ზუსტად, იცვლებოდა მისი ტექნიკა, მაგრამ თავად ტრანსფორმაციის დემონსტრაცია კინემატოგრაფის გარკვეულ შტოში უცვლელი რჩებოდა.

ოცდაათიან წლებში გაჩაღებული დავა პოეტურ და პროზაულ კინემატოგრაფს შორის მეორის დამარცხებითა და პირველის გადამწყვეტი 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 მხარეში.

აქ დროული იქნება მოვიხმოთ ციტატა გრიგორი კოზინცევის დღიურიდან: „განსხვავება ოციანსა და ოცდაათიან წლებს შორის, ჩვენს ხელოვნებაში მდგომარეობდა არა იმაში, რომ ოციან წლებში გმირი მასა იყო, ოცდაათიანში კი, როგორც ჩვენი კრიტიკა ამტკიცებდა, ადამიანი. და არა მხოლოდ იმაში, რომ როგორც საზღვარგარეთ წერენ, ოციანები გაფურჩქვნის წლები იყო, ხოლო ოცდაათიანები – დაკნინების (ეს სწორია ჩვენი ხელოვნების მხოლოდ ნაწილისთვის), არამედ სულ სხვა რამეში: ოციანი წლების დასაწყისში, რევოლუცია აღიქმებოდა, როგორც მშვენიერი განყენებულობა, უტოპია. ოცდაათიანებში უტოპიის ხანა დასრულდა, გამოჩნდა რეალობა... ბევრი შეუდგა რეალობის მოდელის შექმნას“.¹

სტიქიური, ემოციური ზეწოლიდან, რომლითაც ოციანი წლების ეკრანმა არცთუ შორეული და ჯერ 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. მაღალი ექსპრესიულობის მიღწევა სწორედ პოეტურ კინემატოგრაფში შეიძლებოდა, რომელიც მაყურებლისგან ითხოვდა აუცილებელ ინტელექტუალურ ძალისხმევას – შედარებას, ბოლომდე მოფიქრებას, ბოლომდე გააზრებას, – მაგრამ ამავე დროს, თავისი ხატოვნებიდან გამომდინარე, მის ემოციურ

¹ Козинцев Г., „Дневники режиссера“ / „Советская культура“, 15.04.1989, გვ. 4.

ბუნებაზე მოქმედებდა. პოეტური კინოს რაციონალურ კონსტრუქციებშიც კი იყო რაღაც, რაც რაციონალურ აღრიცხვას არ ექვემდებარებოდა და რაღაც, რაც მხოლოდ პოეტური მეტაფორით, შედარებით გამოიცნობოდა. დროთა განმავლობაში პროზაულ კინოზე გადასული კინემატოგრაფი ინტელექტისა და ემოციების ასეთ დაძაბვას აღარ მოითხოვდა, თუმცა გულს საკვებს მაინც აძლევდა. ის მთლიანად თავსდებოდა გონების ფარგლებში და სულიერი ცხოვრების შინაგან სტაბილიზაციას მოწმობდა.

ორმოცდაათიანი წლების ბოლოდან, თითქოსდა პროზის სასარგებლოდ, დიდი ხნით გადაწყვეტილი საკითხის გადასინჯვა დაიწყო. აღინიშნა პოეზიისკენ მკვეთრი ნახტომი. საჭირო იყო სინამდვილის ხელახლა გააზრება და პოეტიკის სტერეოტიპებისა და უმოდრარო კანონების დარღვევა. სამოციანი 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 ჰქონდა წინამძღვრები და მიზეზები...

როდესაც პოეტურ კინემატოგრაფზე საუბარი და ამ ტერმინს ვიყენებთ, ლოგიკურია კერძოდ პოეტური ენის შემსწავლელ საზოგადოებაზე „ოპოიაზი“ (ОПОЯЗ – общество изучения поэтического языка) და მის წარმომადგენლებზე ვისაუბროთ, რომელთაც 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. ტინიანოვის 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, თუმცაღა მათი განმასხვავებელი ნიშნები კრებულში ფორმალური ხასიათისა იყო. განვიხილოთ ეს ცნებები.

პოეტური ენა

„პოეტურ ენას, არისტოტელეს მიხედვით, – ამბობს ვ. შკლოვსკი, – უცხო, გასაოცარი ხასიათი უნდა ჰქონდეს: პრაქტიკულად, ის ხშირად არის კიდევ უცხო: სუბერული ასირიელებთან, ლათინური შუა საუკუნეების ევროპაში, ანდა ენა, როგორც ხალხური სიმღერების ენა, რომელიც ახლოს არის ლიტერატურულთან“¹...

შემდეგ ავტორი წერს: „პოეტური მეტყველების როგორც ფონეტიკური და სიტყვითი შედგენილობის, ისე სიტყვათა განლაგების ხასიათის და ამ სიტყვებისაგან აგებული აზრების ხასიათის კვლევისას ყველაზე ვხვდებით მხატვრულის იმავე ნიშანს: იმას, რომ ის განზრახ არის შექმნილი ავტომატიზმიდან გამოყვანილი აღქმიდან და იმას, რომ მისი ხედვა წარმოადგენს შექმნილის მიზანს და ის „ხელოვნურად“ ისეა შექმნილი, რომ აღქმა მასში ყოვნიანობა და თავისი ძალის შესაძლებელ სიდიდეს და ხანგრძლიობას აღწევს, თანაც ნივთი აღიქმება არა თავის სივრცობრიობაში, არამედ, ასე ვთქვათ, თავის უწყვეტობაში. სწორედ ამ პირობებს აკმაყოფილებს „პოეტური ენა“... ამგვარად, მივდივართ პოეზიის, როგორც შენელებული, მრუდე მეტყველების განმარტებად.

¹ Шкловский В., Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусств“, „Academia“, Л., 1923, გვ. 112-113.

პოეტური მეტყველება ავებული 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 იძენს მხოლოდ კონკრეტულ პოეტურ კონსტრუქციაში. 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 პირობებებს 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 შეეცვაღათ „შინაარსისა“ და „ფორმის“ მოძველებული ცნებები. ყველაფერი, რასაც შემოქმედი მოცემულობად მიიჩნევს: სიტყვები, ბგერები, ფაბულა, სახეები და სხვ. – არის მასალა. ხერხი კი განლაგეთ ამ მოცემულობის მხატვრული განლაგება ესთეტიკური ეფექტის გამოსაწვევად. ამგვარად, მაგალითად, ლექსი შემაღგენელი ბგერების ერთობლიობა კი არაა, არამედ – მათი თანაფარდობის თანმიმდევრობად ან მონაცვლეობად გვევლინება.

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

1. „პოეტური ენა, როგორც პოეტიკის საგანი“;¹
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 არის ენის განსაკუთრებული ფორმა, რომელიც განსხვავდება ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკული ენისაგან. მოგვიანებით რომან იაკობსონი გარდაქმნის დაპირისპირებას „პოეტური ენა –

¹ Бахтин М.М., Формальный метод в литературоведении, Статьи, თავი I, „პოეტური ენა, როგორც პოეტიკის საგანი“, М., Лабиринт, 2000, გვ. 84-116.

პრაქტიკული ენა“ დაპირისპირებად „პოეტური ფუნქცია – ენის პრაქტიკული ფუნქცია“.¹ თუკი პრაქტიკული ენა, პირველ ყოვლისა, კომუნიკაციაზეა ორიენტირებული, პოეტური ენა სწორედ პრაქტიკული ფუნქციების არარსებობას გამოავლენს, მაგრამ ობიექტების ახლებურად დანახვის საშუალებას იძლევა.

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსების გავებით, კინემატოგრაფი წარმოადგენდა იმ 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, ახალი რაკურსით შევხედოთ გამოსახულების საგანს, რომელიც ასახულ სინამდვილეში ახალი, არაჩვეულებრივი მრავალფეროვნებით წარმოჩნდება. პრაქტიკულად იმავეს დეკლარაციას ახდენს ორმოცი წლის შემდეგ პ. პ. 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. აქედან გამომდინარეობს პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსების გაზრდილი ყურადღება 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 ისეთი ხერხებისა, რომლებიც ენის და სტილის არსებულ სტერეოტიპებში ვერ თავსდებოდა.

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

„ავტომატიზმიდან გამოყვანა“

პოეტური კინოენის თეორიის ჩამოყალიბებაში, ლექსის ენის დინამიკური კონსტრუქციის შესახებ საინტერესო აზრი აქვს ტინიანოვს. მისი მოსაზრებით, ეს არის ენის აგების ავტომატიზმის უწყვეტი ნაკადის რღვევა, სადაც ერთი ფაქტორი დომინირებს სხვებზე დეფორმაციის ხარჯზე. ტინიანოვის მიხედვით, პოეტური ენა არის მისი სხვადასხვა ფაქტორის – ბგერითი წყობის, რიტმის, სინტაქსის, სემანტიკის – განუწყვეტელი

¹ Якобсон Р., Избранные произведения, М.: „Прогресс“, 1985, გვ. 275.

ბრძოლა. ყველა ეს ფაქტორი დაბრკოლებებს უქმნის ერთმანეთს და სწორედ ამით წარმოიშობა მეტყველებითი წყობის შეგრძნება.

საგულისხმოა ვ. 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, როცა სიარულის აქტი ჩვენი ცნობიერებიდან გადის. ამგვარად, პროზაული რიტმი მნიშვნელოვანია, როგორც ავტომატიზაციის ფაქტორი. 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, სიმღერის წარმოქმნელი ხერხის ძალას დაკარგავს“.¹

დეფორმაცია

როგორც ი. ტინიანოვს მიაჩნდა, ფოტოგრაფიას ერთი მთავარი მიზანი აქვს – მსგავსება. ფოტოგრაფიაში დეფორმაცია ნაკლად ითვლება. კინემატოგრაფიაში კი პირიქით – ფოტოგრაფიის ნაკლი აქ ღირსებაა. ყოველი ფოტო მასალის დეფორმირებას ახდენს. მაგალითად, პეიზაჟს ფოტოზე ჩვენ რომელიღაც დეტალებით ვცნობთ, ვინაიდან ის, რასაც ვხედავთ, „გამოყოფილია საერთო ხელიდან“. აქ ერთგვარი დამოუკიდებელი ერთიანობა იქმნება. ფოტოზე მასალის გამოყოფას მისი ელემენტების განსაკუთრებული სიმჭიდროვისაკენ მივყავართ. სწორედა ესაა მიზეზი იმისა, რომ საგნებმა შესაძლოა დეფორმაცია განიცადონ. ფოტოგრაფიის ეს „ნაკლი“ კინოში კანონიზებულია და ის პოეტური მეტყველების „ამოსავალი თვისება“ ხდება.²

თუ ფოტო საგნის ერთადერთ მდგომარეობას გვაძლევს, 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 მეტყველებასა და პროზაში, სადაც, მაგალითად, ჩვეულებრივი სიტყვები განსაკუთრებით შესამჩნევი და მნიშვნელოვანი ხდება. კადრშიც ზუსტად ასეა. საგნების აზრობრივი მნიშვნელობა შეიძლება გადაწაფილდეს და ურთიერთობაში მოვიდეს როგორც სხვა საგნებთან, ასევე საერთოდ მთელ კადრთან.

¹ Шкловский В., Поэтика в сб. „Задачи и методы изучения искусств“, „Academia“, Л., 1923, გვ., 112.

² Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977, გვ. 336.

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 ყველა სახისაგან, არამედ პროზისგანაც. ამასთანავე, ჩვეულებრივი სიტყვები, ჩვენი მეტყველების ყველა მეორეხარისხოვანი სიტყვა ლექსებში არაჩვეულებრივად შესამჩნევი, მნიშვნელოვანი ხდება“.¹

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 – შეგრძნობადი რიტმი ხდება. რიტმი მეტრულ მომენტებთან სტილისტური მომენტების ურთიერთქმედებაა ფილმის გაშლის პროცესში, მის დინამიკაში. რაკურსს და განათებასაც თავისი მნიშვნელობა აქვს როგორც კადრების ნაწყვეტების/ფრაზების კულმინაციური გამოყოფის შემთხვევაში.

კინემატოგრაფს კიდევ ერთი – აზრობრივი გადანაწილების უნარი აქვს. მაგალითად, სინეკლოზა² (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 მათრეხიერებელი ნიშნის ქვეშ სხვადასხვა ობიექტია (მთელი და ნაწილი) მოცემული, ამგვარი გადართვა კი „მნიშვნელობას სძენს“ საგანს, ფილმში აზრობრივ ნივთად გადააქცევს მას. აქედან მოდის არა უხილავი ადამიანი - კინოს გმირი, 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, სისტემის ელემენტებია. მაყურებლის პერსპექტივის გადანაცვლება ნივთებსა და ადამიანებს შორის თანაფარდობის გადანაცვლებად, სამყაროს აზრობრივ ხელახლა დაგეგმვად გადაიქცევა. მასასადამე, „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“

¹ Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977, გვ. 336.

² იქვე, გვ. 338-339.

გარდაქმნის მას. ფილმისა და მაყურებლის ინტელექტუალური ურთიერთობის სწორედ ამ ფორმასთანაა დაკავშირებული კინემატოგრაფის 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 ეყრდნობა სიტყვიერ მეტაფორას. ვერბალურ-ვიზუალური მეტაფორის შემოქმედების ეფექტიანობის მაგალითად აიხენბაუმს მოჰყავს ფილმი „ემმაკის 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/გაუგებარი“ შემოტანა კინემატოგრაფში პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების თეორეტიკოსებს ესმოდათ, როგორც ახალ ენაში ანტიპრაქტიკული მიმართულების დანერგვის ხერხი, რაც სპეციფიკური კინემატოგრაფიული ენის წარმოქმნის მექანიზმს წარმოადგენს. ბ. აიხენბაუმი ხშირად განმარტავს ფოტოგენიას, როგორც კინოგაუგებრობას: „სწორედ ფოტოგენია განსწავლავს „კინოს რთული/გაუგებარი არსი“. <...> ჩვენ თვალს ვადევნებთ მას ეკრანზე სიუჟეტთან ყოველგვარი კავშირის გარეშე - სახეებში, საგნებში, პეიზაჟში. ხელახლა ვხედავთ ნივთებს და შევიგრძნობთ მათ, როგორც უცნობს“.¹ 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“.²

ვ. 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 ასხნას. კინემატოგრაფს თითქმის არ სჭირდება მოტივირება, რადგან კინოში ყველაფრის ჩვენება, ვიზუალიზაცია მიმდინარეობს და არა თხრობა. მამასადაძე, სიუჟეტი არის მომენტების შერჩევა, მოხერხებული დროითი გადაწყობა და მასალის მარჯვედ დაპირისპირება/წყობა.

¹ Эйхенбаум Б., Проблемы киноэстетики, Сборник „Поэтика кино“ М., 1928, გვ.13-52.

² Шкловский В., „О теории прозы“, Л.,1929, გვ. 32.

ლიტერატურული ფაქტი და ლიტერატურული ყოფა-ცხოვრება

პოეტური ენის შემსწავლელი საზოგადოების წარმომადგენელთა კონცეფციებში გარკვევითაა ახსნილი ლიტერატურული ყოფა-ცხოვრების განმარტება. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ამ ასპექტზეც შევაჩეროთ 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 ტინიანოვისათვის შკლოვსკის მიერ მიწერილი წერილიდან: „რაც შეეხება პირად ცხოვრებას, მთელი ჩემი ბინა ყოფით არის დაკავებული, მე კი ჩარჩოებს შორის ვცხოვრობ“.¹ 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 რევოლუციისშემდგომი მოუწესრიგებლობა („აშლილობა“). ამასთან ერთად, იგულისხმება „ყოფის“, როგორც შემოქმედების არაესთეტიკური მასალის ლიტერატურული გაგებაც.

ამ თეორეტიკოსების წრეში ყოველდღიური ცხოვრების მიმართ დამოკიდებულება იცვლებოდა. შეიძლება მოინიშნოს ამ მოვლენათა გაგების 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 მხოლოდ ფორმების შევსებისას ასრულებს როლს“.²

კინემატოგრაფთან მიმართებაში ყოფის გადასვლა ხელოვნების მოვლენაში შკლოვსკისთან გამოდიოდა, როგორც მის მიერ ახალი აზრობრივი მნიშვნელობის შექმნა. სტატიაში „სასაზღვრო ხაზი“ შკლოვსკი გვთავაზობს კინემატოგრაფის ორი ლიტერატურული ეტაპის განხილვას. პირველი ხასიათდება „სიტყვის წარმოების სიუჟეტური ფორმების და ზოგადი კომპოზიციის გამოყენებით“.³ ხოლო იმისათვის, რომ ყოფითი მოვლენა ხელოვნების მოვლენა გახდეს, ხელოვნებაში ათვისების მომენტები უნდა ჰქონდეს. მისი აზრით, პეიზაჟი ყოველთვის არსებობდა, მაგრამ ლიტერატურაში მხოლოდ XVIII საუკუნეში მოხვდა. პეიზაჟის აღქმისათვის სკოლა იყო საჭირო. კინემატოგრაფში – მით უმეტეს, იმისათვის, რომ პეიზაჟმა ეკრანზე შეადწინოს, ბუნება არა მხოლოდ ობიექტივის წინ, არამედ ტრადიციაშიც უნდა იყოს. მეორე პერიოდი კინემატოგრაფში, როგორც შკლოვსკის მიაჩნია, არ იქნება პირველის მსგავსად მიბაძვითი. კინო ნივთების

¹ Шкловский В.Б., Гамбургский счет, წიგნიდან – Статьи, воспоминания, эссе. М., „Прогресс“, 1990, გვ. 302.

² იქვე, გვ. 191-197.

³ Шкловский В., Пограничная линия – „Кино“, 1927, #12, 12.03, გვ. 2.

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 რიგებს 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. კოზინცევი და ტრაუბერგი მთავარ ექსპერიმენტულ პრინციპად შემოიტანეს „ექსცენტრიზმის“ ცნება. ექსცენტრიკული მსახიობის ფაბრიკის წარმომადგენლები ყოველგვარი ხერხებით ახდენდნენ მასალის დეფორმირებას, ამახინჯებდნენ მას, ხაზს უსვამდნენ მის ექსტრაგავანტურ ფორმას, შოკისმომგვრელი ექსცენტრიზმისაკენ ისწრაფოდნენ. ФЭК-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“¹ ФЭК-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 საზგასმით გამოხატვა, სხეული: ფიზიკური მდებარეობა, წონასწორობა-გაუწონასწორობლობა, 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 შემდეგში არ განვითარდა, ფ. ალბერას აზრით, მოთხოვნადი აღმოჩნდა თანამედროვე ესთეტიკაში.

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

პუბლიცისტის და ისტორიკოსის საპირისპიროდ მხატვარი სინამდვილეს ერთეული მოვლენებით განასახიერებს. თავად ესთეტიკური აღქმის „მეტაფორულ“ პროცესში კი აქცენტი მაშინვე განზოგადებაზე კეთდება. სახე ცალკეული მოვლენის საზღვრებს სცდება.

¹ Альбера Франсуа, „От эксцентризма к децентризму“, журн. „Киноведческие записки“, 1990, #7,

ავტორი კინოხელოვნებაში გამოყოფს მეტაფორული საწყისის ოთხ ფორმას: „პარალელიზმს“, „განზოგადებულ“ გამოსახულებას, „არეკლილ გამოსახულებას“ და „პარციალურ-მონტაჟურ“ გამოსახულებას.

„პარალელიზმი“ კინოში დაკავშირებულია კინოენის თავისებურებებთან. 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. ინდივიდუალური აქ თანდათან ქრება. გამოსახულება მეტად ლაკონურია, მეორეხარისხოვან მხარეებს და წახნაგებს არ ითვალისწინებს. შედარებები და მეტაფორები ანალოგიის გამოყენებით ხდებოდა. „განზოგადებულ“ გამოსახულებაში „მნიშვნელოვანის“ მიღწევა თავად კადრის სტრუქტურით ხდება. „განზოგადებული“ გამოსახულება, როგორც წესი, მიმართულია სოციალური განზოგადებისაკენ. ძალიან ხშირად ამ გამოსახულებას თან ახლავს სტატიკურობა, შინაგანი განვითარების არარსებობა. ამასთან დაკავშირებით ის ხშირად გამოდის, როგორც კულმინაცია, თხრობის უმაღლესი წერტილი. მაგრამ ნაწარმოების მთელი ქსოვილის შევსება მას არ ძალუძს.

არეკილი ჩვენების ხერხი „არეკილ გამოსახულებას“, თავისებურ „კინოტროპს“ წარმოქმნის. ის იმგვარად აიგება, თითქოს კინოს თვალსაჩინო-ხედვითი ბუნების საწინააღმდეგოდ, მოქმედება, მოვლენა ნაჩვენები არ არის. მხოლოდ ირიბი არეკლის წყალობით ისინი აისახება მაყურებლის წარმოსახვაში. იქმნება მოვლენის ერთგვარი მთლიანი ემოციური სახე. „არეკილ გამოსახულებაში“ კინემატოგრაფი თავისუფლდება წვრილმანებისაგან, რომლებიც არ არის ყოველთვის მნიშვნელოვანი, მეტ ყურადღებას 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 წარმოსახვაში თავისებურად მთლიან ხატს ქმნიან. პოეტურობის საიდუმლო აქ მაყურებლის მხედველობითი წარმოსახვის განსაკუთრებულ აქტივაციაში მდგომარეობს. ის გამოსახულების დანაწევრებულობის კომპენსაციას ახდენს. ისევე, როგორც წინა სახეობაში, წარმოსახვა ღებულობს იმპულსს, რომ წარმოდგენაში დახატოს ის კადრები, რომლებიც აკლია.

რაში მდგომარეობს მეტაფორული ენის და თხრობითი ენის განსხვავება?

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

მეორე მომენტი 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 მომენტი დაკავშირებულია პოეტური სახის მომატებულ ემოციურობასთან. ამ ტიპში, თხრობითი სახისაგან განსხვავებით, სხვა ხარისხის კონცენტრაცია შეინიშნება. თხრობითობა 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 წარმოუდგენელია თავისთავად არსებული პოეტური სახე-ხატი. წარმოუდგენელია მხოლოდ და მხოლოდ პოეტური ენით გადმოცემული ფილმი. „პოეტურ“ კინოს თხრობა სხვა საფეხურზე გადაჰყავს, სხვა თვალთახედვიდან, აქტიურ ემოციურ კავშირში გვიჩვენებს მას. თხრობის(პროზის) გარეშე პოეტურ-მეტაფორული სახე უსიცოცხლო, ფიქტიურია.

პოეტური და პროზაული კინემატოგრაფის განვითარების გზების ანალიზისას ავტორი მიდის ერთგვარ იდეოლოგიურად ანგაჟირებულ დასკვნამდე იმის შესახებ, რომ ყველა გადახრის, გაზვიადების, „პოეტური მიმართულების“ უდიდეს დამსახურებათა მივიწყების ფონზე ისტორიული სიმართლე, ძირითადად, „პროზის“ წარმომადგენლების მხარეს იყო.

მ. ბლეიმანის სტატია „არქაისტები თუ ნოვატორები?“¹ ეძღვნება კინემატოგრაფის ახალი – პოეტური მიმართულების ესთეტიკის საკითხებს. ნაშრომში გარჩეულია ს. ფარაჯანოვის („მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილები“, „ბროწეულის ფერი“), თ. აბულაძის („ვედრება“) და სხვ. შემოქმედებითი პოზიციები. ამ ესთეტიკის ძირითად კომპონენტებად ავტორი აღნიშნავს ორიენტაციას სახვით ხელოვნებაზე, დრამატურგიულ მისწრაფებას ეპიკური ფორმებისადმი, თქმულებისადმი, იგავისადმი, ალეგორიისადმი, მიდრეკილებას ეთნოგრაფიული, ეგზოტიკური, ისტორიული მასალის, არქაიზებული, სტილიზებული ფორმის მიმართ. აგრეთვე კომპოზიციური ერთიანობის არარსებობას, ნაწარმოებების მქადაგებლურ ხასიათს. თავად ნაშრომის დასახელებაც კი ი. ბლეიმანის წიგნის „არქაისტები და ნოვატორები“ პერიფრაზირებაა, რომელშიც ის ამტკიცებდა, რომ ეს ტერმინები პირობითია და რომ ცნობილი ისტორიული გარემოებების დროს არქაული პოეტიკა ნოვატორობის წყარო აღმოჩნდება ხოლმე. ასე თანამედროვე პოეზიამ თითქოს აღადგინა თავისი მაღალი სტილი. ნაშრომში განსნილია პოეტიკის სიცოცხლისუნარიანი ელემენტები, რომლებიც არქაულად გვეჩვენებოდა. ბლეიმანი კი, არქაულ აზროვნებაზე საუბრისას, მისი აზრით, სტილის სიცოცხლისუნარიან ელემენტებს კი არა, მხოლოდ და მხოლოდ არქაიკის სტილიზაციას გამოყოფს.

მაშ ასე, ყოველივე ზემოთ თქმულიდან ჩანს კინემატოგრაფის პოეტური მიმართულების თეორეტიკული შემაღგენელი – დაწყებული ჯერ კიდევ 20-იან წლებში და განვითარებული, სახეშეცვლილი 60-იან წლებში.

„პოეტური სტილის“ განვითარება, უდავოდ, დაკავშირებულია საბჭოთა კინემატოგრაფში მიმდინარე ზოგად პროცესებთან. 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

¹ Блейман М., „Архаисты или новаторы?“, журн. „Искусство кино“, 1970, #7, გვ. 16.

„პროზაული მიმართულება“, რომელმაც წინანდელი „მონტაჟურ-პოეტური“ ჩანაცვლა მოგვიანებით „დათბობის“ ეპოქამ კვლავ ააღორძინა პოეტური კონსტრუქციები...

პოეტური კინემატოგრაფი სმირად 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, მიმოგუტის, 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 „მინაგან პოეზიას შეიცავს“. მსგავს კინემატოგრაფს გარედან ეფექტური ხერხების მოხმობის გარეშე შეუძლია „პოეზიის შიდა სამყაროს“ სიღრმეებში შეღწევა. აქ პოეზია იბადება სრულიად ჩვეულებრივი, ყოველდღიური, ნაკლებად შესამჩნევი მასალისაგან. მსგავსი პოეტული თითქოს გაუღენთილია 30-იანი წლების სამამულო პროზაული ფილმები, რომლებშიც არ არის კამეა, თვალწარმტაცი კადრები, „მკვირცხლი პროგრამირება“, პოეტური მონტაჟი... მაგრამ ამ ნამუშევრების პოეტურ კუთვნილებას არავინ 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 გამომშვლების“ მოთხოვნას. როგორც წესი, „ხერხის გამომშვლების“ გზით ნაწარმოები პოეტურ ნაწარმოებებთან რანგში ირიცხება. ზოგჯერ „ავტომატიზებული გამომშვლებული ხერხის“ ნაცვლად შეიძლება განხდეს „შერბილებული ხერხი“, რომელიც ასეთ გარემოებაში უფრო დინამიკური, უფრო ხატოვანი იქნება, ვიდრე „გამომშვლებული“. რადგან ის ჩანაცვლებს 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 „ალბეჭდილი 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“.¹ უკვე მოგვიანებით, სტატიაში „კინოსახის შესახებ“ ის დაადასტურებს, რომ: „სახე მოწოდებულია, თვით ცხოვრება გამოხატოს და არა ავტორისეული გაგება, მისი მოსაზრებები ცხოვრების შესახებ. ის

¹ Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания, Сост. Волкова П.Д. М., 2002, გვ. 55.

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 პოეზიისა და პროზის მოულოდნელი სინთეზი.

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

კინოს ენის განვითარება გვიჩვენებს, რომ კინოხელოვნება გამოიმუშავებს მეტაფორის ცნებების საკუთარ კომპლექსს და მეტაფორის ტრადიციული განმარტება პოეზიაში ყოველთვის არ ესადაგება კინოხელოვნების მოვლენებს. მეტაფორა კინემატოგრაფში ახალ თვისებებს იძენს. ის ისწრაფვის არა მხოლოდ კადრში შეღწევისაკენ, არამედ სივრცეში გაფართოებისაკენ, დროში გაშლისაკენ. მაგალითად, სერგეი ეიზენშტეინი წერდა ფენომენზე, როცა „მეტაფორის სტრუქტურა“ „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 პროზაში 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 პლანიც. ეს გახლდათ სირთულე, რომლის გადაჭრა 20-იანი წლების კინემატოგრაფმა ბოლომდე ვერ შეძლო. თხრობასთან მეტაფორიზმის კავშირის აუცილებლობაზე მიუთითებდა ე. დობინი, რომელიც ამბობდა, რომ მეტაფორული საწყისი კინოში შეუძლებელია თხრობის გარეშე. მეტაფორულ კინოსახეს არ გააჩნია დამოუკიდებელი ყოფიერება თხრობაზე დაყრდნობის გარეშე. მეტაფორა კინოში არსებობს

მხოლოდ როგორც თავისებური ანარეკლი, გარდატეხა, თხრობის და აზრის „სხვაგვარი ყოფიერება“.

პირველი პოეტური მოდელი წარმოდგენილი იყო ქართულ რევოლუციამდელ ფილმში „ქრისტინე“ (1916). მისი ყველაზე დამახასიათებელი თავისებურებები იყო: მიდრეკილება ფსიქოლოგიზმისკენ, რეალიზმის და პოეტური რეალობის გააზრების შეხამება.

თუკი შევეცდებით იმის განსაზღვრას, როგორი იყო პირველი კინემატოგრაფიული მოდელის დამახასიათებელი პოეტური ნიშნები, აშკარაა, 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 წარმოქმნის 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 გახლავთ 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 სიმღერებითა 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 დალუპვას წერეთელი ასე გამოეხმაურა – მერცხალი რომ კიდევ მოჰკლა, 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 კინემატოგრაფში სივრცის „სიბრტყეითობა“ განისაზღვრებოდა თავად მისი აგების ხერხით. სივრცე შედგებოდა ავანსცენისაგან, სადაც მსახიობი იმყოფებოდა, მწირი რეკვიზიტის და ბრტყელი, როგორც წესი, დახატული უკანა პლანისაგან. 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 კინემატოგრაფის მიერ შექმნილ თხრობის მოდელს ერთი მნიშვნელოვანი სპეციფიკური თავისებურება ჰქონდა – ფსიქოლოგიზმი. ერთი მხრივ, ყველაფერს საზი უნდა გაესვა იმისთვის, რაც რეალურად ხდებოდა, ხოლო მეორე მხრივ, მთავარი გმირების თავისებური „სულის პეიზაჟი“ გამხდარიყო. ფილმებში, როგორც წესი, იყო რაღაც სიმბოლიზმი, რომელიც არ არღვევდა სარწმუნოებას. თუკი მაგალითად, გამოჩნდებოდა სიმბოლური მნიშვნელობის ჩრდილი, მას არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გამოეწვია განზრახულობა, პირობითობა – ყველაფერი რეალურად უნდა დარჩენილიყო.

ეს იყო ქართული კინემატოგრაფის პოეტიკის მთავარი თავისებურება. ამიტომ ქართულ რევოლუციამდელ კინოს ჰქონდა ზოგიერთი შეზღუდვა, რაც დაკავშირებული იყო დრამატურგიის გარკვეული სახით ნაკარნახევ აუცილებლობასთან, არ გამოსულიყო რეალისტური თხრობის ჩარჩოებიდან. მაგრამ პირობითობის გამოვლენა ნაკარნახევი იყო არა ნოვატორული ძიებით, არამედ, უფრო მეტად, თეატრალური მექანიკებით, რომელმაც იმ დროს კინემატოგრაფი გაამდიდრა. მაგალითად, ა. წუწუნავას (რომელსაც მიდრეკილება აქვს რეალისტური თხრობისადმი, ბუნებრივი, მოცულობითი ან, როგორც მაშინ ამბობდნენ, „სტერეოსკოპული“ დეკორაციების შექმნისადმი, სიღრმისეული მიზანსცენებისადმი) „ქრისტინეში“ არის ეპიზოდი ე. წ. თეატრალური „გამჭვირვალე კელლით“. 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.

იმდროინდელი კინემატოგრაფის მიერ გამოყენებული ერთ-ერთი მძლავრი ხერხი ხდებოდა განათება – ე. წ. „შუქწერა“, რომლის მეშვეობით იქმნებოდა განსაკუთრებული ატმოსფერო, რაც ემოციურ შტრიხებს უმატებდა კადრის გამომსახველობას. იმავე „ქრისტინეს“ თუ დავებუნდებით, პოეტური ატმოსფეროს შექმნის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს, დავუშვათ, სცენა სახლში, სადაც ქრისტინე, 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 კინემატოგრაფის ერთ-ერთი საყვარელი ხერხია, თუმცა ჩრდილი ხშირად არაჩვეულებრივად მეტყველი, სიმბოლურია, მაგრამ არა პირობითი, არა ჰიპერტროფირებული, როგორც გერმანელ ექსპრესიონისტებთან.

პოეტური კინემატოგრაფი სამი ძირითადი გზით ვითარდებოდა: მონტაჟის (პოეტიკა ენობრივი ტროპების სფეროში იბადებოდა), გამოსახულების ობიექტების დეფორმაციის¹ (სინათლისა და შუქწერის კანონების მიხედვით რაღაც ხელოვნურად შექმნილი რეალობა) და რეალური მასალის ფაქტურის აქცენტირების ხერხით, სადაც პოეტიკა ხელახლა

¹ ობიექტების დეფორმაცია მოიაზრება როგორც განსაკუთრებული, პირობითი სიმბოლური სივრცის შექმნა, რომელიც ეწინააღმდეგება კადრის რეალისტურ აგებაზე დაფუძნებულ კონცეფციას.

იქმნება, პირველ რიგში, რეალურობის საფუძველზე (ფოტოგენიაზე ორიენტირებული მეთოდი, რომელსაც ფრანგული კინემატოგრაფი 20-იან წლებში იყენებდა).

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

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

„რევოლუციამდელი კინემატოგრაფის“ მიერ სინამდვილის „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 მ. კალატოზიშვილის ფილმი „მარილი სვანეთს“ და ა. ლოჟენკოს „მიწა“.

ორივე ეს ფილმი ერთ წელს შეიქმნა და დღეს ორივე განიხილება, როგორც პოეტური კინოს ნათელი მაგალითები და XX საუკუნის ხელოვნების შედეგები. მაგრამ პირველი მათგანი დოკუმენტური ნარკვევია, ხოლო მეორეში სიუჟეტის მხატვრული დამუშავებაა წარმოდგენილი.

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

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 მოძღვრალი იყო, ხოლო მისი პათოსი – თანამონაწილეობის პათოსი გახლდათ.

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 არა, 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 შედეგებად აღიარებული ფილმები: „ჯავშონისანი 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 ავითაცვიური 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 განდევნილ აღთქმულ მიწას – კოშკებით მოფენილ მთებს. შემდეგ ნაჩვენებია, როგორ არის ეს სამყარო ორგანიზებული შიგნიდან – როგორ კვებავს, მოსავს ის თავის თავს, იბრძვის სიცოცხლისთვის... ნაჩვენებია შრომა და ყოფა. ქვა – სახურავი, ქვა – საწოლი და ქვებით ამოვსებულ საფლავში ჩარჭობილი ქვის ჯვარი. 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 წყევლით არის აღნიშნული, სიკვდილი კი – უცნაური სიხარულით. იმ ადგილებში არსებული უძველესი ჩვეულებების მასალის გამოყენებით რეჟისორი 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.

გეოგრაფიული ფაქტურულობა, გადაღების და მონტაჟის ხერხები, მწვავე რაკურსები და პანორამების ხანგრძლივობა ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, კონტრასტული სინათლის გამოყენება, ფილმს კოლორიტულობას და მომხიბვლელ ექსპრესიას ანიჭებენ. მსხვილი პლანი ნებისმიერ წვრილმანს სიმბოლოდ გადააქცევს.

კადრის ყოველი დამაბული წამი ეპიკურია. სვანის გაკრუჭილი 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 გალუწვა 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.



სურ. 1, 2. „მარილი სვანეთს“ რეჟ. მ. კალატოზიშვილი

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 საზგასმულია 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 არჩაული და არამწარმოებლურია ეს შრომა და გვთავაზობს, ცხადად დაერწმუნდეთ ამაში. მაყურებელი კი ამ დროს ლირიკული განწყობით იმსჯვალება. ფილმში გვესაუბრებიან ტიტრების მეშვეობით, ხოლო გამოსახულების „ფლერადობა“ ყირაზე აყენებს მათ არსს. სცენაში, სადაც სვანები ფილებს ჭრიან საცხოვრებლისთვის, კადრები ფორმალურად იმის შესახებ არის, თუ როგორი დამაუძღურებელი და ქანცგამომცლელია ადამიანის ბრძოლა ქვასთან. რეალურად კი ისინი ხოტბას ასხამენ ადამიანის ძლიერებას.

კადრებში, რომლებშიც ნაჩვენებია ქერის მარცვლის მკა – წრეს წრეზე არტყამენ, რითმულად, 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 თვალთხედვას ვადევნებთ მზერას, მერე კამერა იგივდება 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 მინიჭებულ სიჩქარეს. ხედები სულ უფრო შემოკლებულია. ისინი უკვე ადარაფერს ნიშნავს, გარდა მზარდი აჩქარებისა... შემდეგ კვლავ სრული შეჩერება, აბსოლუტური სტატიკა, მოძრაობის სიკვდილი... ილუზორული, წარმოსახვითი აჯანყება უძრავი ქვის საუკუნის წინააღმდეგ უშედეგოდ მთავრდება.



სურ. 3,4. „მარილი სვანეთს“ რეჟ. მ. კალატოზიშვილი

მხოლოდ ახლა აღმოცენდება მოტივი, რომელიც მალე დომინანტი გახდება ფილმის ქსოვილში – მარილივით თეთრი მიწა უმარილოდ. ადამიანების პატარა მწკრივი მთის კალთებს სძლევეს. საერთო ხედზე ქალია ჩვილი ბავშვით ხელში. ეს მოლოდინია. მოლოდინი დრამატიზდება. პარალელური მონტაჟი აკავშირებს მათ, ვინც მარილის ტომრებმოკიდებული სძლევეს აღმართებს და მას, ვისაც ის სწყურია. მწკრივიდან ერთი მამაკაცი თოვლს ეწაფება. მსხვილი ხელით 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 შეძახილი არის ასახული.

აქ მონტაჟი ხდება ძირითადი, თუ არა ერთადერთი გამომსახველი საშუალება. იგივე ხერხი გამოყენებულია დასაფლავების რიტუალის და მშობიარის ტანჯვის ჩვენებისას: მშობიარე აკნით ხელში ადამიანების საცხოვრებლისაგან მოშორებით გადადის; გარდაცვლილის რიტუალი; ქანცგამოცლილი მშობიარე სულ უფრო შორს მიცოცავს; მიცვალბულს 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 – მებუძური ქალი, რომელიც რძეს იწველის – გამარჯვებული სიკვდილის ბატონობის განსახიერება.

ფინალზე გადასვლა ხდება წელში გასწორებული ქალის და მთელ ეკრანზე გაშლილი 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 კალატოზიშვილის იდეოლოგიური ხედვაა, ხოლო მხატვრული თვალსაზრისით ამ პოეტურ ფილმს გადაუჭარბებლად შეიძლება ვუწოდოთ მუნჯი კინოს შედეგრი. მიხეილ კალატოზიშვილის „სვანეთის მარილი“ იმ მიწის მარილია, რომელიც მას ასე უყვარდა და რომლის შესახებ ამაყად გვიამბო თავის ფილმში.

დედა-მიწის პოეტურ სახეზე შეიძლება ვილაპარაკოთ ალექსანდრე დოვჟენკოს 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, მაგრამ მრავალწახნაგოვანი. 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.

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



სურ. 5,6. „მიწა“ რეჟ. ალ. დოვჟენკო

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

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

მესამე ხატი, რომელიც ასევე რამდენჯერმე ჩნდება ფილმში, საფლავია.

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

თუმცა სწორედ აქ ჩნდება ფილმის მთავარი სახის – მიწის განსაზღვრის მოთხოვნილება. ცენტრალური სიუჟეტური ხაზია მიწის მოხვნა ანუ მისთვის პირველსაწყისი ნაყოფიერების მინიჭება. სლავურ წარმართულ მითოლოგიაში მიწის მოხვნის კულტი დაკავშირებულია 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.



სურ. 7,8. „მიწა“ რეჟ. ალ. დოვჟენკო

მამინ 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 გამოხატულებები? როგორც ჩანს, სწორედ აქ ყალიბდება რაღაც თანდაყოლილი წარმართობისა და მართლმადიდებლობის სინთეზური სამყარო, რომელიც უფრო ხშირად კანონიკურს კი არა, აპოკრიფულ ტექსტებს ეფუძნება. ღმერთმა უთხრა ადამს: „მიწა ხარ და მიწად იქეც“. ანუ საფლავი განიხილება, როგორც იმავე ფენხმძიმე 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 უსასრულოდ განგრძობადი სიცოცხლის კულტს.

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

სწორედ ამაში მდგომარეობს პოეტური კინემატოგრაფის ენის თავისებურებები. ამ ფილმში ყველაზე ძლიერად გამოვლენილი მეტაფორის ხერხი გამოძევა კადრების პარალელური მონტაჟის პრინციპით კომპოზიციის აგების ხარჯზე. იქმნება ვიზუალური რითმები, რომლებიც გამოვლინდება და იოლად იკითხება მრავალჯერ გამეორების წყალობით (ვაშლები და ფენხმძიმე ქალების მუცლები, მიწის მოხვნა და ფენხმძიმე ქალების მუცლები, მიწის მოხვნა და სიყვარულის ღამე).

მოზომილი, აუჩქარებელი რიტმი მაყურებელს განაწყობს დროის მდორე სვლაზე ერთი პერიოდიდან მეორემდე, სადაც არაფერი არ აღიქმება ტრაგიკულად, სიკვდილიც კი, რამეთუ თითოეულმა იცის, რომ მალე ყველაფერი ისევ უკან დაბრუნდება. დროის გაწვლვა 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 განახლენაში – მთელი ბუნების მსგავსად.

თუმცა, პოეტური მიმართულების განვითარებაზე გავლენა მოახდინა ისეთი რეჟისორების მიგნებებმა, როგორებიც არიან დ. უ. გრიფიტი, ლ. კულემოვი, ძ. ვერტოვი, ს. ეიზენშტეინი, რომელთა ძირითადი დამსახურება იყო კინემატოგრაფის განსაკუთრებული ხატოვნების აღმოჩენა. მოცემულ შემთხვევაში დროულია ითქვას ამ რეჟისორების მიერ განსაკუთრებული მეტაფორული ენის შექმნის შესახებ. 20-იანი წლების კინემატოგრაფიაში აქცენტი, პირველ ყოვლისა, კეთდებოდა სამონტაჟო აგებაზე. კულემოვის „ეფექტი“, ძ. ვერტოვის არასიუჟეტური სტრუქტურები, ს. ეიზენშტეინის კონტექსტური კონსტრუქციები, ვ. პუდოკინის გაშლილი ეფექტები – ყველა ეს ექსპერიმენტი სამონტაჟო აგებას ეფუძნებოდა. სწორედ ამით ხელმძღვანელობდნენ, თავის მხრივ, ქართველი კინემატოგრაფისტებიც ამ პერიოდის საბჭოთა კინოს ისტორიის შექმნისას.

კადრის სიბრტყესა და სიღრმეზე წარმოდგენას თუ დაუბრუნდებით, მონტაჟური კინემატოგრაფი თავისებურ მოდელად წარმოგვიდგა, რომელიც ორიენტირებულია მსხვილ და საშუალო პლანებით წარმოდგენილ კადრის სიბრტყითობაზე, სტატიკურობაზე. თანაც, მაყურებლის თვალსაზრისს ამ შემთხვევაში მკაფიო დისტანციური ორიენტაცია აქვს გამოსახული ობიექტების შედარებისას. ანუ აღქმის პროცესში არ ხდება მაყურებლის ყურადღების გადატანა გამოსახულების ერთი პლანიდან მეორეზე, რის წყალობითაც შესაძლებელია შეიქმნას რაღაც პერსპექტიული შეხედულება. სიბრტყითობა, პირველ რიგში, მსხვილ და საშუალო პლანზე აპელირებისას, უმეტეს შემთხვევაში, მისი ჩვენების შედარებით ხანმოკლე დროის მომენტისაკენ ისწრაფვის. ამასთანავე, კადრი აბსოლუტურად ამკარა და იოლად წასაკითხი უნდა იყოს.

იმ დროის კინემატოგრაფიაში მეტაფორა ეკრანული აზროვნების საფუძვლებისა და მაყურებლის აუდიტორიაში ახალი სამყაროს და მისი პოეტურობის შესახებ მენტალური წარმოდგენების შექმნის პროცესების გაგებისთვის ერთგვარ გასაღებად გადაიქცევა. მონტაჟური მეტაფორა, ერთი მხრივ, ახალ კავშირებს წარმოქმნიდა აღქმის ლოგიკაში და, მეორე მხრივ, ხელს უწყობდა ახალი მითოლოგიის დაბადებას. კინომეტაფორის გამოჩენა საშუალებას აძლევდა ადამიანს, ვიზუალურად შეედარებინა თითქოსდა ერთმანეთთან შეუდარებელი მოვლენები. ამ თვალსაზრისით ის მხატვრული „კინომეტაფორების“ შექმნის საშუალება გახდა. მეტაფორიზაციას, ტრადიციულად, საფუძვლად უდევს ცნებათა აბსტრაქტიზების უნარი, რომლითაც ოპერირებს ადამიანის ცნობიერება მრავალფეროვანი არაენობრივი საქმიანობის ასახვისას. გამუდმებით იცვლება იმ ნიშნების ხასიათი, რომელთა საფუძველზე დგინდება შესადარებელი ობიექტები, რომლებსაც საერთოდ ერთმანეთთან არა აქვს კავშირი. განსხვავებული გამოსახულებები

ერთიანდება ავტორის მიერ შერჩეული ნიშნის მიხედვით, ამის საფუძველზე ერთიან სახედ შეირწყება, რაც საშუალებას იძლევა, ერთის დახასიათების მეშვეობით, მეორის ფარული არსი მოინიშნოს.

20-იან წლებში მონტაჟური მეტაფორა გამომსახველობის მეტად პოპულარული საშუალება გახდა. მონტაჟურმა აზროვნებამ ამ პერიოდში ბევრი გაიტაცა. ის პოეტური გამომსახველობის საფუძველი გახდა არა მხოლოდ მხატვრულ, არამედ დოკუმენტურ კინემატოგრაფშიც.

„დოკუმენტალისტური სტილი“ ორიენტირებულია სიცოცხლისმაგვარობაზე, რეალობის ფიქსაციაზე, „ფერწერულ-პოეტური“ – გადამეტებულ პირობითობაზე, რეალობისაგან აბსტრაქტიზებაზე, კინოენის დახვეწილ სიმბოლიკაზე. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში მეთოდი დაყვანილია სტილზე, რომელსაც საყოველთაოობის პრეტენზია აქვს. „დოკუმენტალისტური“ სტილის გამოჩენა შეიძლება აიხსნას ტელევიზიის გავლენითაც და ახალი ხერხების აღმოჩენითაც: „ფარული კამერა“, „პირდაპირი კინო“, „სინემა-ვერიტე“. მაგრამ მიზეზები, როგორც ჩანს, უფრო ღრმაა. 50-იანი წლების დასასრულის კინო ისწრაფოდა „პათიოსნების ესთეტიკისაკენ“ (იაკობ ვარშავსკის ტერმინი), თუმცა ეს პრინციპი მნიშვნელოვანი იყო შინაარსობრივ დონეზე, ხოლო გამოხატვის ხერხების შერჩევაში რეჟისორები თავს არ იზღუდავდნენ. 60-იან წლებში „პათიოსნების ესთეტიკა“ ფორმალურ ხერხებზე იწყებს გავრცელებას. მაგრამ აღმოცენებული „დოკუმენტალისტური სკოლის“ საუკეთესო ნაწარმოებებში („დღე პირველი, დღე უკანასკნელი“ „მალე გაზაფხული მოვა“, „მე ვხედავ მხეს“) რეალობისადმი ერთგულება არ არის ჩანაცვლებული ფაქტოგრაფიით, უარყოფილი არ არის სამყაროს ხატოვანი ჩაწვდომა. ამ თხრობით ფილმებში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ძნელია აშკარა მეტაფორული სახეების პოვნა, მაგრამ სიუჟეტი ისტორიასთან მისვლას ცდილობს. 30-იანი წლების ფილმებში ეს არ იყო. 60-იან წლებში საზოგადოების სტაბილიზაცია განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა და ადამიანის კონკრეტული არსებობა ისტორიასთან იმწუთიერი კავშირისაგან განაცალკევა. ამ პერიოდის ფილმებისთვის დამახასიათებელია აწმყოს გააზრება წარსულის თვალსაზრისით, ხოლო წარსულისა – აწმყოს თვალთახედვით. არ არის საჭირო რაიმე პირობითი ხერხები, მეტაფორები – დრო თვითონ ლაპარაკობს ქრონიკის მეშვეობით, როგორც ეს ხდება ფილმებში „ლიმილის ბიჭები“, „კეთილი ადამიანები“, „ჯარისკაცის მამა“ და ა.შ.

ხოლო როდესაც ხდება ადრე ნაპოვნი ხერხების ავტომატიზაცია, სიუჟეტის აწყობის თავისუფალი სტილი დედრამატიზაციად ცხადდება, სიუჟეტური ხაზი მრავალი უსარგებლო დეტალის წყალობით იზრდება, აზრის სიღრმე უშინაარსობით ჩანაცვლდება... მაშინ კანონზომიერი ხდება რეჟისორების რეაქცია, რომლებიც ცდილობენ, ყოველივე ამას დაუპირისპირონ გულმოდგინედ აგებული, პლასტიკურ და ფერწერულ სრულყოფილებამდე მიყვანილი, აზრის და ფორმის მიხედვით დახვეწილი ფილმები, რომლებსაც ფილოსოფიურობის პრეტენზია აქვთ. მაგრამ უფრო ხშირად ისინი საკუთარ თავში ჩაკეტილ, დროის ჩარჩოებს გარეთ არსებულ მითოლოგიურ კონსტრუქციებად რჩებიან, რომლებსაც კავშირი არა აქვთ თანამედროვეობასთან, მოკლებული არიან ისტორიულ კონტექსტს. ამ მიმართულებების განვითარება მხატვრულ საზღვრებამდე მივიდა („ქრონიკულობა“ და „სიმბოლური ქმედება“ ეფიმ ლევინის ტერმინოლოგიით). და ამ წერტილებიდან 70-იან წლებში ცენტრისაკენ მოძრაობა დაიწყო: მეტაფორული სტილი პროზით „განზავდა“, ხოლო თხრობითი – მეტაფორიზმით „გაჯერდა“. სტილებისა და

ჟანრების მრავალგვარობა არ უარყოფს ორი ძირითადი მიმართულების – მეტაფორულის და თხრობითის არსებობას. ისინი არ უპირისპირდება ერთმანეთს, პირიქით – მათ შიგნით სხვადასხვა კონსტრუქციული პრინციპის სინთეზი მიმდინარეობს.

ზოგი რეჟისორი, ცხოვრების ასახვისას, სამყაროსადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს. სხვები კი, სამყაროსადმი დამოკიდებულების გამოხატვით, ცხოვრებას ასახავენ (შეუადართ, როგორ განსაზღვრავს იაპონური პოეზიის მაგალითზე ანდრეი ტარკოვსკი კინოში სახის შექმნის პოეტურ მეთოდს: „იაპონელებს უნარი შესწევდათ სამ სტრიქონში გამოეხატათ სამყაროსადმი დამოკიდებულება. ისინი არა მარტო აკვირდებოდნენ სინამდვილეს, არამედ, დაკვირვებისას, მის აზრს გამოხატავდნენ. კინოში სახე აიგება ობიექტის ჩვენეული შეგრძნების დაკვირვებად გასაღების უნარზე“).

აბსოლუტივები, მკვეთრად გამოხატული მაქსიმალიზმით, როდესაც „ასახავენ ცხოვრებას“ და „გამოხატავენ სამყაროსადმი დამოკიდებულებას“, ხაზს უსვამენ, თუ როგორ ხდება ეკრანზე რეალობის ასახვა. და, ამავე დროს, ფიქსირდება გამოსახულებისა და მხატვრული სახის ერთიანობა იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რომელს ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა. კინოს საერთო მიზანი მრავალსახოვანი რეალობის შინაგანი კავშირების გამოვლენა, სინამდვილის მოვლენებში აზრის ან „ჭეშმარიტების სახის“ აღმოჩენა ხდება.

ამ დიებათა ლოგიკური გაგრძელება გახდა 70-იანი წლების კინემატოგრაფიული მოდელი. ბოლოს და ბოლოს, რეალობა გამოკვლეული იქნა და დარჩა მხოლოდ იმ ფილმების ტირაჟირების შესაძლებლობა, რომლებიც დოკუმენტურად ზუსტად ასახავდა ცხოვრების მიმდინარეობას. საბჭოთა კინემატოგრაფის 70-იანი წლები აღინიშნა ისეთი ცნებებით, როგორებიც არის „თვალწარმტაცება“, „სანახაობრიობა“, რომლებიც ხატოვნების, ქარაგმულობის (მათ შორის, მეტაფორულობის) მიმართ დიდი ინტერესის შედეგად წარმოიშვა. ამასთანავე, იცვლება თვით მეტაფორულის ცნება კინოში. მეტაფორული უკვე აღარ წარმოადგენს მხოლოდ პოეტური კინემატოგრაფის დამახასიათებელ ნიშანს, როგორც 20-იან წლებში. ის პროზაულ ფილმებშიც აღწევს ცალკეული ელემენტების ან სიუჟეტის, ნაწარმოების კონსტრუქციის დონეზე. და აქ უკვე აღარ არის წინააღმდეგობა. ის თავიდანვე მოხსნილია დოკუმენტალიზმის და ქარაგმულობის შეერთების წყალობით („იყო შაშვი მგალობელი“, „ნატურის ხე“, „პასტორალი“, „შერეკილები“...). მსგავსი ტენდენცია დამახასიათებელია იმ პერიოდის მრავალი ნამუშევრისათვის. პოეტიკა იცვლებოდა. წარმოუდგენლად გაფართოვდა პოეტური ენის გამოყენების დიაპაზონიც. გზა ეხსნებოდა ეკლექტიკას, რომელიც პირველად 80-იანი წლების პირველ ნახევარში გამოჩნდა („საფეხური“, „აღსარება“, „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, „ციცხერი მთები“...). რეჟისორს, პრინციპში, უკვე აღარაფერი ზღუდავდა. „დოკუმენტალიზმი“ შეიძლებოდა შევსებულიყო სხვადასხვა სახის პირობითობითა თუ განზოგადებით. არსებითად, გაერთიანდა სიბრტყითი და კონტინუალური სივრცის ორი მოდელი, რის შედეგადაც წარმოიშვა ახალი პოეტიკა, რომელიც ნაწილობრივ ეკლექტიზმისაკენ იხრებოდა (თავის დროზე მას „ახალ პირობითობას“ უწოდებდნენ). 80-იანი წლების შუა ხანებიდან ის წმინდა ეკლექტიზმად განვითარდება, მოგვიანებით კი პოსტმოდერნისტულ ნიშნებს შეიძენს.

საერთოდ, სიბრტყითობის და სიდრმისეულობის კატეგორიების მეშვეობით ხშირად ცდილობენ ვიზუალური ხელოვნებების: ფერწერის ან კინემატოგრაფის ისტორიის აღწერას. ასე მაგალითად, კინემატოგრაფის მკვლევართა შორის დამკვიდრებულია

წარმოდგენები „ბრტყელი“ და „სიღრმისეული“ კინოს ეპოქების შესახებ. მაგალითად, ა. ბაზენი „სიღრმისეული მიზანსცენების“ აღმოცენებას ნაწარმოებებში რეალისტურ ტენდენციებს უკავშირებდა, ანუ რაღაც სივრცითი მოდელების შექმნას, რომლებიც გარემოს ნამდვილი ადამიანური აღქმისაკენ ისწრაფოდნენ. სიბრტყითი მოდელი კი არის ის, რაც ეწინააღმდეგება ბუნებრიობას და რეალობას.

პირობითად ორი მოდელი არსებობდა. პირველი დაფუძნებული იყო კამერის წინა სივრცის სიღრმისეული ფიქსაციის პრინციპებზე (მაგალითად, ოთარ იოსელიანი, გიორგი და ელდარ შენგელაიები...). მეორე ემყარება სიბრტყითობის, დისკრეტულობის, პუნქტირულობის, ფრაგმენტულობის (ს. ფარაჯანოვი „მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილების“ შემდეგ) პრინციპს. 60-იანი წლების დამლევდიან და 70-იანების დასაწყისიდან ხორციელდებოდა დისკრეტულობის და კონტინუალულობის პრინციპების შერწყმის მცდელობები.

ფერწერის ისტორიას თუ მიემართავთ, სივრცის ორ მოდელს შორის ამგვარი დამოკიდებულება მისი აგების ერთ-ერთი პრინციპი იყო. კვატროჩენტოს ეპოქის სტილის კვლევისას პიერ ფრანკასტელი ამტკიცებდა, რომ ამ ეპოქის მხატვრები, მართალია, პერსპექტიული შენების ხერხით სარგებლობდნენ, მაგრამ აგრეთვე ხშირად იყენებდნენ პლანების გაყოფის ხერხს. სიღრმე იქმნებოდა სხვადასხვა პერსპექტივისტულ განზომილებაში არსებული პლანების კონტრასტული დაყოფის წყალობით. ამგვარად, სიბრტყითობა და პერსპექტივა ხშირად ერთად გამოდიოდნენ და ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ. ასე მაგალითად, პერსპექტივისტული მოდელის თანახმად შესრულებულ ცნობილ „სიქსტის მადონაში“ ცენტრალური ფიგურა მოთავსებული იყო ღრუბელში, რომელიც, თავის მხრივ, სრულიად ანგრევდა ამ კოდს. პერსპექტივასთან დაპირისპირებული კოდი უკვე აღიქმებოდა, როგორც რაღაც მოდელი, რომელიც ნაწარმოებს სუბიექტივისტურ ელფერს სძენდა. ამ ხერხის არსი მდგომარეობდა მცდელობაში, შექმნილიყო არარეალურის რეალურობის შეგრძნება და პირიქით, 70-იან წლებში კინოში გატარებული პოლიტიკა, არსებითად, ამ პრინციპის რეალიზაცია გახლდათ.

არის კიდევ ერთი ასპექტი, რომელიც „განრიდების“ ცნებას ეხება – „უცნაური“ ეკლექტიკური ტექსტები.

ამ ელემენტის მნიშვნელობა მდგომარეობს პოეზიის აღქმის პრეზუმფციის შედგენაში. როგორც კი ტექსტების ერთობლიობაში გამოიყოფა ნაწილი ან ჯგუფი, რომელიც განიმარტება, როგორც პოეტური, ინფორმაციის მიმღები ტექსტის განსაკუთრებული აღქმისათვის განწყობა, რომლის დროს მნიშვნელოვანი ელემენტების სისტემა იძვრის (ძვრა შეიძლება მდგომარეობდეს გაფართოებაში, დავიწროებაში). პროზაულისაგან განსხვავებით, პოეტური ტექსტი მაყურებლისაგან დამატებით გაშიფვრას მოითხოვს („აღსარება“, „ვედრება“). პოეტური ტექსტის გაგება სხვაგვარად არის აგებული, ვიდრე პროზაულის. ტექსტების ეს ტიპი მრავალი აზრობრივი სისტემის, მრავალი „ენის“ გადამკვეთ ველში არსებობს. აქედან გამომდინარე, ეკლექტიკური ტექსტი მაქსიმალურად მუშაობს ამ პრინციპისთვის. უნდა აღინიშნოს, რომ ინფორმაცია განსაკუთრებული პოეტური ენის შესახებ, მისი რეკონსტრუქცია მაყურებლის მიერ, ხშირად ტექსტის ძირითადი ამოცანაა ხოლმე. როგორც კი მაყურებელი ხედავს ფილმს, რომელიც მისი მოლოდინის ფარგლებში ვერ თავსდება, მისთვის ჩვეული ენის ჩარჩოებში ის გაუგებარია (რაც იმას მოწმობს, რომ ასეთი ტექსტი სხვა ტექსტის ფრაგმენტს წარმოადგენს), მაშინ იგი ცდილობს, ამ ენის რეკონსტრუქცია მოახდინოს... ამგვარად, ის უკვე პოეტურ

აქტს ახორციელებს და დაშორება-დაახლოებაზე დაფუძნებული ორი მხატვრული ენის ურთიერთქმედება მაყურებელზე მხატვრული ზემოქმედების წყაროს წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კინემატოგრაფიული ძიებანი, თბ., „ხელოვნება“, 1989;
2. კინოხელოვნების პრობლემები: ენა, სტრუქტურა, სოციოლოგია / შემდგენელი: მ. კერესელიძე; რედაქტორი: ტატა თვალჭრელიძე, თბ., თსუ, 1992;
3. ქართველი კინორეჟისორები, კრებ. №1, სპკ. თეატრისა და კინოს უნი-ტი, თბ., 2005;
4. Astruc A. Naissance d'une nouvelle avant-garde, ou la caméra-plume. - „D'ecran Frances“, # 3, 1948;
5. Альбера Франсуа, „От эксцентризма к децентризму“, журн. »Киноведческие записки“, #7, 1990;
6. Аристарко Г., „История теории кино“ М., „Искусство“, 1966;
7. Бахтин М.М., Формальный метод в литературоведении, Статьи, М., „Лабиринт“, 2000;
8. Блейман М., „Архаисты или новаторы?“ журн. „Искусство кино“, 1970, #7;
9. Гадамер Х.-Г., Истина и метод, М.Прогресс, 1988;
10. Козинцев Г., „Дневники режиссера“ / „Советская культура“, 15.04.89 г.;
11. Марголит Е., Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития// Киноведческие записки, #66, М., 2005;
12. Тарковский А., Архивы, документы, воспоминания Сост. П. Д. Волкова, М., 2002;
13. Туровская М., Прозаическое и поэтическое кино сегодня //Новый мир, 1962, №9;
14. Тынянов Ю., Поэтика, История литературы, Кино, М., Наука, 1977;
15. Шкловский В. Б., Гамбургский счет, М., Прогресс, 1990;
16. Шкловский В., „За 60 лет“, 1985;
17. Шкловский В., „О теории прозы“ Л., 1929;
18. Шкловский В., „О поэзии и прозе в кинематографе» сборник „Поэтика кино“, М., 1928;
19. Эйхенбаум Б., Проблемы киноэстетики, Сборник „Поэтика кино“, М., 1928;
20. Эйзенштейн М., Избранные произведения в шести томах, М., 1964;
21. Якобсон Р., Избранные произведения М., „Прогресс“, 1985.

THEORETICAL FOUNDATIONS OF POETIC FILM

Summary

It has long been discussed about the question of the Poetic and the Prosaic. In literature this debate arose much earlier, even before the emergence of filmmaking / cinema. Over time, this relation reaches an evolution: poetry becomes prose and vice versa. Of course, it does not happen mechanically, but is conditioned by one or another significant change in real life, which requires art to cope with new challenges. So, in the thirties of the twentieth century, for example, Soviet film art ended in a prosaic direction/ movement that had replaced the previously dominant poetic direction/movement. After a long break, at the end of the fifties and at the beginning of the sixties, a revival of poetic forms took place. In general, the need to work on the poetic forms of material becomes particularly relevant after epochal historical and ideological changes have occurred.

In the twenties, as well as in the fifties and sixties of the twentieth century, the main motive of art became the relationship between a human being and history. It is obvious that in this period the serious historical changes have acquired a profound character. It was precisely these events that gave rise to the poetic direction.

The most general definition of the poetic style is the totality of the works that form the effect of the unique world of characters and heroes. In order to understand and interpret the term “style”, the personality of the author, who is the most important forming source of the artistic world of the work, is particularly important. But at the same time, the existence of the author does not determine the poetic phenomenon of the work by far. It is necessary to consider “the linguistic world view” without the will of the author.

If one speaks of the poetics of the Cinematograph, the artistic world of a particular film is, in addition to the author’s view, intricately linked to its visual representation, which manifests itself in the special phenomenon of “film language”. The “film language”, which the film artists use at certain times, forms the expression of that “ontological horizon of the world”.

The concept of the “poetic” is primarily developed on the basis of the representation of the temporal-spatial. As a rule, the artwork/ piece of art has its own time and space in which the hero lives and acts. Thus, time can be retrograde, cyclic, discrete, static, and more; the space can have a “border”, the present and the past can coexist in space. The space, as well as the time, are expressed indirectly, they are reinterpreted in the consciousness of the hero, or transformed directly in the “I” of the author. This means that the hero appears in front of the audience as a thoughtful and valued figure.

At certain times, it was precisely the evolution of the poetic style that gave film art the stimulus to move from mere entertainment to art. Through the associative and symbolic structure of the individual images, through the montage, space and the means and possibilities of expressiveness increase.

At the beginning of the 20th century poetic film art developed in three main directions:

the montage (poetics originated in the field of linguistic tropes), the deformation of objects / images (which understood both the creation of a special, conditionally symbolic space, that contradicts the concept based on the realistic structure of the single image, a reality artificially created according to the laws of light and light painting) and the accentuation process of the texture of the real substance. Here, poetics is recreated primarily on the basis of reality (photogenic-oriented method used by the French filmmakers in the 1920s).

At each developmental stage of film art, one or the other of the mentioned components dominated. It is noteworthy that the model of Georgian film art (both before and after the revolution) was based primarily on the realistic „marking“, on the accentuation of the bill. This was the basis for the poetic expressiveness of film art at the time.

In the second half of the last century, poetry was rapidly reversed. At this time, it became necessary to rethink reality and break the stereotypes of poetics and violate rigid laws. The poetic film art of the sixties captured the word as givenness, the narrative development of the subject - as a tradition. If poetic cinematic art had been resurrected from oblivion, if some principles of the old poetic film had been re-established, it certainly had its reasons and premises. . .

The scriptwriter Mikheil Blejman wrote in his article „Archaists or Innovators?“ (In the Russian magazine „The Art of Film“, 1970, №7 / „Архаисты или новаторы?“ („Искусство Кино“, 1970, № 7) concerning the poetic cinematography of the time, that the directors focus mainly on the „fine arts“; instead of the real movements they create frescoes, so that the single image becomes a painting. The principles of poetics for this art genre with all them characteristic properties he described as „powerless“. The talk was mainly about painters‘ allegiance to the allegories and the tropes, which was expressed through the intentional, deliberate ignoring of film metaphors, of frequent symbols and of the literary elements by the painters. Since then, the films have been characterized by distinct characteristics - a collaboration, a combination of poetry and fable, poetry and the parables. The film art of the 60s does not repeat the film art of the 20‘s, but it takes into account the experience of film art from the 30‘s and represents the image and the figure as a whole.

THEORETISCHE GRUNDLAGEN DES POETISCHEN FILMS

Resümee

Es wird seit langem über die Frage des Poetischen und Prosaischen diskutiert. In der Literatur entstand diese Debatte viel früher, noch vor der Entstehung der Filmkunst/des Cinema. Mit der Zeit erreicht diese Relation eine Evolution: die Poesie wird zur Prosa und umgekehrt. Selbstverständlich geschieht es nicht mechanisch, sondern wird durch die eine oder andere wesentliche Veränderung im realen Leben bedingt, was von der Kunst Bewältigung neuer Aufgaben erfordert. So z. B. entstand in den 30-er Jahren des 20. Jh-s in der sowjetischen Filmkunst eine prosaische Richtung, die die bisher dominante poetische Richtung ersetzt hatte. Nach einer langen Pause, Ende der 50-er und zu Beginn der 60-er Jahre, kam es zur Wiederbelebung der poetischen Formen. Generell wird das Bedürfnis nach der Bearbeitung der poetischen Formen des Materials/Stoffes besonders relevant, nachdem sich epochale historische und weltanschauliche Veränderungen ereignet haben.

In den 20-er, sowie in den 50-er und 60-er Jahren des 20. Jh.-s wurde zum Hauptmotiv der Kunst das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Geschichte. Es liegt wohl auf der Hand, dass in dieser Periode die ernsthaften historischen Veränderungen einen tiefgreifenden Charakter erhalten haben. Gerade diese Ereignisse wurden zum Anlass der Durchsetzung der poetischen Richtung.

Die allgemeinste Definition des poetischen Stils ist die Gesamtheit der Werke, die den Effekt der besonderen einheitlichen Welt von Gestalten und Helden/handelnden Personen bildet. Um den Begriff „Stil“ zu verstehen und zu deuten, ist die Persönlichkeit des Autors besonders wichtig, der die bedeutendste formierende Urquelle der künstlerischen Welt des Werkes darstellt. Aber zur gleichen Zeit, bestimmt und bedingt die Existenz des Autors das poetische Phänomen des Werkes bei Weitem nicht gänzlich. Es ist notwendig „das sprachliche Weltbild“ ohne den Willen des Autors zu berücksichtigen.

Spricht man von der Poetik des Cinematographs/Filmkunst, so ist die künstlerische Welt eines bestimmten Films, außer der Sicht des Autors, auf komplizierte Art mit seiner visuellen Repräsentationsweise verbunden, die sich im besonderen Phänomen der „Filmsprache“ äußert. Die „Filmsprache“, der sich die Filmkünstler zu bestimmten Zeiten bedienen, bildet den Ausdruck jenes „ontologischen Welthorizonts“.

Der Begriff des „Poetischen“ wird in erster Linie auf der Grundlage der Repräsentation des Zeitlich-Räumlichen herausgebildet. In der Regel verfügt das Kunstwerk über eigene Zeit und eigenen Raum, in denen der Held lebt und handelt. Demnach, kann die Zeit rückläufig, zyklisch, diskret, statisch und anderes mehr sein; der Raum kann einen „Rand“ haben, die Gegenwart und Vergangenheit können im Raum nebeneinander existieren. Der Raum, wie auch ebenfalls die Zeit, werden indirekt ausgedrückt, sie werden im Bewusstsein des Helden umgedeutet, oder unmittelbar im „Ich“ des Autors umgeformt. Das bedeutet, dass der Held vor dem Zuschauer als durchdachte und gewertete Figur erscheint.

Zu bestimmten Zeiten war es gerade die Evolution des poetischen Stils, die der

Filmkunst den Stimulus gab, sich von der bloßen Unterhaltung zur Kunst zu entwickeln. Durch den assoziativen und symbolischen Aufbau der Einzelbilder, durch die Montage steigt der Raum und die Mittel und Möglichkeiten der Ausdruckskraft.

Zu Beginn des 20. Jh.-s entwickelte sich die poetische Filmkunst in drei Hauptrichtungen: der Montage (Poetik entstand auf dem Gebiet der sprachlichen Tropen), der Deformierung der Objekte/Bilder (darunter wird verstanden sowohl die Schaffung eines besonderen, bedingt-symbolischen Raums, der dem auf dem realistischen Aufbau des Einzelbildes beruhenden Konzept widerspricht. Eine nach den Gesetzen des Lichtscheins und Lichtmalerei künstlich erschaffene Realität) und des Akzentuierungsverfahrens von der Faktur des realen Stoffes. Hierbei wird die Poetik erneut geschaffen in erster Linie auf der Grundlage der Realität (auf das Fotogene orientierte Methode, die in den 20-er Jahren des 20. Jh.-s von den französischen Filmmachern verwendet wurde).

Auf jeder Entwicklungsetappe der Filmkunst dominierte die eine oder andere von den erwähnten Komponenten. Bemerkenswert ist, dass das Modell der georgischen Filmkunst (sowohl vor der Revolution als auch danach) sich vor allem auf das realistische „Markieren“, auf die Akzentuierung der Faktur stützte. Eben dies bildete die Grundlage für die poetische Ausdruckskraft der damaligen Filmkunst.

In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts kehrte man rasant zur Poesie um. In dieser Zeit wurde es notwendig die Realität neu zu durchdenken und die Stereotypen der Poetik zu brechen und starre Gesetze zu verletzen. Die poetische Filmkunst der 60-er Jahre erfasste das Wort als Gegebenheit, die narrative Entwicklung des Sujets – als Tradition. Wenn die poetische Filmkunst aus der Vergessenheit wiedererstanden war, wenn manche Prinzipien des alten poetischen Films wieder ins Leben gerufen wurden, so hatte es bestimmt seine Gründe und Voraussetzungen. . .

Der Drehbuchautor Mikheil Blejman schrieb in seinem Artikel „Archaisten oder Novatoren?“ (In der russischen Zeitschrift „Die Kunst des Films“, 1970, №7 / „Архаисты или новаторы?“ («Искусство Кино», 1970, № 7) betreffend der poetischen Filmkunst jener Zeit, dass die Regisseure sich hauptsächlich an die „bildende Kunst“ richten, anstatt der realen Bewegungen schaffen sie Fresken, so dass das Einzelbild zu einem Bild bzw. Gemälde wird. Die Prinzipien der Poetik für diese Kunstgattung mit allen ihren charakteristischen Eigenschaften bezeichnete er als „hiflos“/ „machtlos“. Die Rede war vor allem von der Neigung der Maler zur Allegorie und Tropen, was durch die absichtliche, bewusste Ignorierung von Film-Metaphern, von häufigen Symbolen und der literarischen Elemente durch die Maler zum Ausdruck gebracht wurde. Seit dieser Zeit ist für die Filme eigenständige Spezifik kennzeichnend – eine Kollaborierung, Gesamtheit von Poesie und Fabel, Poesie und der Gleichnisse. Die Filmkunst der 60-er Jahre wiederholt nicht die Filmkunst der 20-er Jahre, sondern sie berücksichtigt die Erfahrung der Filmkunst aus den 30-er Jahren und stellt das Bild / das Visuelle und die Gestalt als eine Gesamtheit dar.