

## ბამოსახუმობა და ბამოსახუმობა

საკვანძო სიტყვები: *იოს სტელინი, კინოოპერატორი, ჯორჯ ალბერ სმიტი, მხეილ კალატოზიშვილი, ანრი ბერესონი, „ჯიმ შვანთე“, ხუან მირო, ჯეიმს ვილიამსონი, ალ. ასტრუკი*

რა განასხვავებს კინემატოგრაფს ხელოვნების სხვა დარგებისგან? რაშია მისი განსაკუთრებულობა, რეალობის მხოლოდ მისთვის შესაძლო წვდომის უნარი, გამომსახველობა და სათქმელი? გაანჩნია თუ არა, საერთოდ, თვითმყოფადობა? იქნებ მხოლოდ მეორადად ახდენს ილუსტრირებას და იყენებს ხელოვნების სხვა დარგებს - ლიტერატურის, თეატრალური ხელოვნების, ქორეოგრაფიის, მუსიკის, მხატვრობის ენასა თუ გამომსახველობას, ბაძავს მათ... ეს მეოცე საუკუნის დასაწყისის ესთეტიკური გარჩევებისა და პოლემიკების სამართლიანი კითხვებია, აქტუალური პრობლემატიკა, რომელზეც დღეს აღარავინ კამათობს. იმხანად კი ეს ეჭვები საკმაოდ საფუძვლიანად გამოიყურებოდა. მეოცე საუკუნის დასაწყისში კინემატოგრაფი - ჯერ კიდევ დაუხვეწავი ტექნიკური საოცრება, იმთავითვე აცხადებდა პრეტენზიას ნატიფი ხელოვნების პრესტიჟულ წოდებაზე. კინემატოგრაფისტებად გარდაქმნილ ყოფილ თეატრალურ ბუნდოვანი წარმოდგენა ჰქონდათ კინოს შესაძლებლობებზე და ეკრანზე ისევ დრამატულ სცენებს მართავდნენ, ძალიან მცირე დიალოგებით, მაგრამ უნამო კინოსთვის ეს გამოსავალი არ იყო. ახალბედა კინემატოგრაფისტები სიმუნჯის დაძლევას გადაჭარბებული ჟესტიკულაციით, არაბუნებრივი მიმიკითა და კადრში დატანილი შინაარსის ამხსნელი წარწერებით ცდილობდნენ, რაც, ცხადია, კიდევ უფრო ააშკარავებდა კინემატოგრაფის თავდაპირველ შეზღუდულობასა და შემოქმედებით უმწიობას. საბოლოო ჯამში, ამ პრაქტიკამ მაინც გაამართლა და ნაყოფიერი გამოცდილება შესძინა დამწყებ ხელოვნებას. კინოს ბიონერი თეორეტიკოსი რიჩოტო კანუდო ახალშობილი კინემატოგრაფის პერსპექტივას, ამგვარი „დასესხებული“ უნიკალურობის მნიშვნელობაში, „შვიდი ხელოვნების“ სინთეზში ხედავდა: „ჩვენ კინო გვჭირდება იმ ტოტალური ხელოვნების შესაქმნელად, რომლისკენაც აქამდე არსებული ყველა ხელოვნება მიისწრაფოდა[...] ხელოვნების იდეალი ეს კინოა. მეშვიდე ხელოვნება არიგებს, ათანხმებს ყველა დანარჩენს“.<sup>1</sup>

ეს სიტყვები მეოცე საუკუნის ათიან წლებშია დაწერილი და იმ დროისთვის ზედმეტად თავდაჯერებულად გამოიყურება, თუმცა დღევანდელი ვადმოსახედიდან სრულიად ნათელია, რომ რიჩოტო კანუდომ კინოს მომავალი სწორად განჭვრიტა, მით უმეტეს, რომ მიუხედავად კინოს არსებობის მცირე დროისა და მწირი გამომსახველობითი მონაპოვარისა, „სინთეზის“ პათეტიკურ შეფასებასთან ერთად, ძუნწად იმასაც აღნიშნავს, რის გარეშეც კინო როგორც ასეთი, არც არსებობს: „მოდრავი სურათები. პლასტიკური ხელოვნება, რომელიც რიტმული ხელოვნების კანონებით ვითარდება“.<sup>2</sup> ანუ უკვე შემჩნეულია მისი მიდრეკილებები - კინო „მოდრავ სურათებად“ და „პლასტიკურ ხე-

1 Риччотто Канудо. Манифест семи искусств(1911). Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933 гг. М.: Искусство, 1988.- с. 22-24.

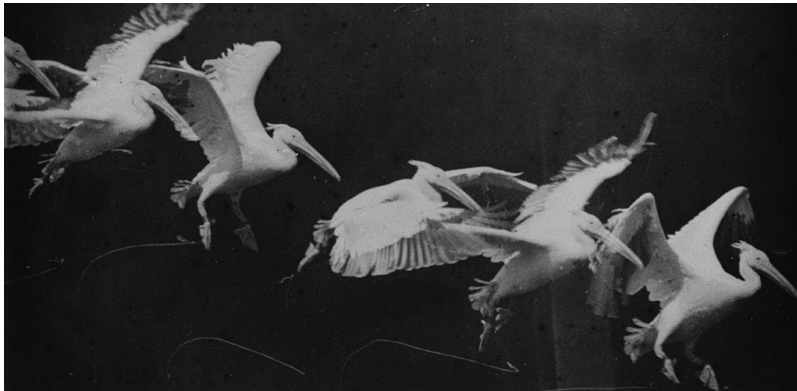
2 იქვე.

ლოვნებადაა“ მოხსენიებული. დღესაც კი, ჩვეულებრივ, ფილმის სინონიმად სიტყვა „კინოსურათის“ ვიყენებთ. ცხადია, მოძრავ გამოსახულებად აღმოცენებული კინო გვერდს ვერ აუვლიდა ვიზუალური ხელოვნების გავლენას, თუნდაც იმის გამო, რომ მსგავსი საწყისები გააჩნიათ და ერთი გრძობის ორგანოთი, მხედველობით აღიქმებიან.

კინოგამომსახველობა ხელოვნების საუკუნოვან დარგთა გამოცდილებასთან, ასევე საკუთარი ტექნიკის ათვისება-განვითარებასთან ერთად იხვეწება და თანდათან კინოენად - კინომეტყველებად ყალიბდება. კინოტერმინოლოგიას თუ გადავხედავთ, იოლად შევამჩნევთ, რომ კინოხელოვნების ძირითად საზრუნავს, მონტაჟური თხრობის სრულყოფასთან ერთად, სიუჟეტისა და მოქმედების ვიზუალიზაცია, გამოსახულების მნიშვნელობად და სტილად გარდაქმნა და ამისთვის საჭირო გადაღების ტექნიკა წარმოადგენს. გარდა იმისა, რომ ნებისმიერ კინოფილმში აუცილებლად შეგვხვდება მხატვარ-დეკორატორის მიერ შექმნილი სივრცე, სტილიზებული ნივთები, პერსონაჟთა იერსახეები თუ მათი სამოსელი... საერთოდ, მთლიანობაში მხატვრის წარმოსახული სამყარო - ფილმი, როგორც ვიზუალური ქმნილება თავადაც ექვემდებარება ვიზუალური ესთეტიკის ცნობილ წესრიგს, კომპოზიციურ განლაგებას, პერსპექტივის კანონებს, კოლორიტულ გადაწყვეტას, სიმკვეთრეს, რაკურსის შერჩევას და ყველაფერს, რაც ბრტყელ ეკრანზე სიღრმის შთაბეჭდილების მოხდენას განაპირობებს და რეალობის ილუზიას წარმოქმნის. სახვითი ხელოვნების გამომსახველობის განხილვა კინოში მხატვრის მნიშვნელოვან როლზე მტყველებს, ფილმში შეტანილ შემოქმედებით წვლილზე, რომელმაც აამაღლა კინოხელოვნების გამომსახველობითი ხარისხი. თუმცა ცხადია, კინო სახვითი ხელოვნება არ არის და ფილმი არა მხატვრის ჩანაფიქრით, არამედ სხვა ავტორების - დრამატურგისა და რეჟისორის მიერ მხატვრისთვის განსაზღვრული პირობებით იქმნება. როგორი მაღალმხატვრულიც არ უნდა იყოს ფილმში მხატვრის ნამუშევარი და ბევრადაც რომ აღემატებოდეს ხარისხით თავად კინორეჟისურას, კინოსთვის მაინც „ერთ-ერთ“ გამომსახველობად დარჩება, რადგან კინოვიზუალობა ცალსახად სახვითი ხელოვნების კატეგორიებით არ განისაზღვრება. აქ საუბარია განსხვავებულ ხელოვნებასა და მათ სხვადასხვა ამოცანაზე; ხელოვნების თეორია ხაზგასმით მიუთითებს პრინციპულ თავისებურებაზე, რომ: ფერწერული სურათის უძრავ ჩარჩოში წარმოდგენილ უმოძრაო ელემენტებზე დაკვირვება ნებისმიერი ხანგრძლივობითაა შესაძლებელი, განსხვავებით კინემატოგრაფიულ ჩარჩოში მოქცეულ მოძრავ გამოსახულებისგან, რომელიც ამ ფარგლებში სწორედ ცვალებადობას წარმოგვიდგენს, წარმოაჩენს იმ პირველად ელემენტს, რაც არსობრივად განასხვავებს ამ ორი ვიზუალური ხელოვნების სახეობრიობათა საზღვრებს. სწორედ სურათივით უძრავ ეკრანზე წარმოდგენილი, თუმცა ამავე დროს, მოძრავი, დინამიკური მნიშვნელობებითა და სახიერებით დატვირთული გამოსახულება განსაზღვრავს კინოში ჩანაფიქრის შემოქმედებით გადაწყვეტას, ადგენს და აყალიბებს ეკრანის ესთეტიკას, ფორმას თუ სტილს.

კინოსთან მიმართებაში სახვითი ხელოვნების მსგავს პრინციპს ატარებს ფოტოგრაფიაც - კინოს უშუალო წინაპარი, რომელსაც კინოსთან ყველაზე მეტი საერთო აქვს, თუმცა მთავარი განსხვავება იგივეა და კიდევ უფრო მკაცრად განსაზღვრული შერჩეული წამიერების ჩარჩოებით. კინოს უნიკალურობა კი სწორედ მის ცვალებადობაშია: გამოსახულებიდან გამოსახულებაზე გადასვლის ესთეტიკასა და მნიშვნელობაში, ჟღერადობიდან ჟღერადობაზე, გამომეტყველებიდან გამომეტყველებაზე, სიტყვიდან სიტყვაზე, ემოციიდან ემოციაზე, მოძრაობიდან მოძრაობაზე... მუსიკა, ქორეოგრაფია, ფოტოგრაფია,

მსახიობი, სიუჟეტი - ყველაფერი მოძრაობაშია, როგორც რეალობაში. ფოტოგამოსახულება არ არის მარტივად კინოფილმის ერთი კადრი, მისი ერთი ნაწილი, არამედ განსხვავებული სახიერებაა, სხვა გამონატყვითა და სათქმელით: როგორც აღვნიშნეთ, მისი არის ერთადერთი უნიკალური წამის არსობრიობაა, გამომსახველი, თავისთავში სრულყოფილი, დასრულებული - როგორ დაუსრულებლობასაც არ უნდა გამონატყვდეს და სამუდამოდ ასე დაფიქსირებული, ხოლო კინოკადრი მოძრაობაა მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და ცვალებადობით, მისთვის ერთი გამოსახულება შეუმჩნეველი გარდამავალი ფრაგმენტიც შეიძლება იყოს და ღრმა სიმბოლოც.



სურ. 1. ეტიენ ჟულ მარეს (Étienne-Jules Marey) ვარზვის ფრენის ფოტო 1882

მიუხედავად იმისა, რომ მარემ ფრინველის მოძრაობის დაფიქსირება შეძლო, ფოტოზე თავად ფრენას როგორც მოძრაობას, ვერ ვხედავთ. აპარატმა გადაიღო ფრენის გამომსახველი რამდენიმე გაშეშებული ფაზა - აწეული ფრთებით, გაშლილი ფრთებით ან დაშვებული ფრთებით. თითოეული სურათი თავის ერთადერთ ყოფიერ წამიერებაში, რომელიც ნამდვილად არსებობს ფრენის პროცესში, და ასევე, ვხედავთ ყველას ერთად, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჩვენ ერთ ფრინველს კი არა, მთელი გუნდის ერთ ფოტოს ვუყურებთ.

სამყარო არ არის ადამიანებისთვის მოცემული ერთი და იმავე გაქვავებული სახით, უძრავი შინაარსით. შესაბამისად, ჩვენი თვალუბრებიც მოძრაობას უკეთ აღიქვამენ ვიდრე უძრავობას - გამოყოფენ ობიექტს ფონიდან, ამჩნევენ ცვლილებებს, გადაადგილებებს, საენებს შორის განსხვავებებსა და კავშირებს - დროის სვლას, სივრცულ ცვალებადობას, არა ზეინის დროსა და ადგილზე გაყინული ისრის პარადოქსს, არამედ იმ რეალურ მოძრაობას, რაც მოიცავს ისრის გატყორცნას მიზნამდე; იმას, რაც აფიქსირებს ედუარდ მაიბრიჯის ცხენის მოძრაობის არა მხოლოდ ცალკეულ ფაზებს (რომლებიც იმდენად დაუჯერებელია ადამიანის აღქმისთვის, რომ მაიბრიჯმა ამ ფოტოებით სანადლეო მოიგო! ლაპარაკია, სწორედ მოძრაობის ბუნებრივ და აუცილებელ ფაზებზე, რომელთაც რეალისტი მხატვარი ცხენის დასახატად არადაძაჯერებლობის გამო არც გამოიყენებს!), არამედ მთელ ულამაზეს ვარზებას.

კინოხელოვნების მრავალსახოვანი სინთეზური სახეობრიობის კომპლექსში, სწორედ მოძრაობის კომპონენტი ასოცირდება უშუალოდ კინოსპეციფიკასთან, კინომეტყველებასთან, კინოენასთან. ამიტომაც, ეკრანზე გაშლილი მოძრავი გამოსახულების ხილვა და

შეგრძნება ასრულებს კინოში, უბირველეს ყოვლისა, მხატვრული მნიშვნელობის ამოცნობის, აღქმის, ფილმის გამომსახველობის სხვა კომპონენტებთან (ტექსტთან, ხმასთან, დრამატურგიასთან, მონტაჟთან, დეკორაციასთან, სამსახიობო ხელოვნებასთან) სინთეზირების საფუძველს, შეჯამებისა თუ აზრის წარმოქმნის ფუნქციას. მრავალი, არაერთგვაროვანი და თვისობრივად განსხვავებული გამომსახველი ელემენტებისგან შედგენილ სტრუქტურის მთლიანობას, რაც ბუნებრივად განაპირობებს კინოგამომსახველობის მდიდარ, მრავალფეროვან გამონახტვას. ხელოვნებათა სინთეზი კინემატოგრაფს მართლაც ამდიდრებს და ძალიან მნიშვნელოვანია, მაგრამ კინოს თავადაც აქვს საკუთარი, მეაფიო, სხვა ხელოვნებათა სახეობრივი გამონახტვისგან გამორჩეული თვითმყოფადობა, საკუთარი, სხვისთვის დაუძლეველი გამოსახვის ფორმატი. შეიძლება კინონაწარმოებს ჩამოვაცილოთ ნებისმიერი მასთან შერწყმული ხელოვნების გამომსახველობა, მაგრამ ის მაინც იარსებებს როგორც კინო, სწორედ იმ თავისთავადი გამომსახველობით, როგორც ის შექმნეს თავდაპირველი სახით ძმებმა ლუმიერებმა, ედისონმა თუ ლუი ლეჟინსმა.

თანამედროვე კინოგამომსახველობითი პალიტრა სინთეზის თვალსაზრისით დაბალანსებულია, თუ, რასაკვირველია, განზრახ არ ხდება ამა თუ იმ გამომსახველობის გამოკვეთა და მასზე ხაზგასმა. მაგალითად, როგორც ვიორჯი შენგელაიას „ფიროსმანი“ წარმოაჩენს მხატვრის სტილს, მის სამყაროს და რომლის მიმართ ყველა სხვა შესაძლებლობას ანშობს და აფერმკრთალებს. ამ შემთხვევაში, ცხადია, ავთო ვარაზის, როგორც დამდგმელი მხატვრის როლი ფილმის უნიკალური გამომსახველობის ფორმირებაში ძალიან დიდია. იგივე შეიძლება ითქვას მიხეილ კობახიძის გრაფიკაში გამოხატულ „მუსიკოსებზე“, ან პლასტიკისა და ცეკვის სახიერებაში ჩართულ მოცეკვავე „ქოლვაზე“, ჩაპლინისეული ადრეული კინოგეგის სტილის პირობითობაში გადაწყვეტილ „ქორწილზე“... ასევე, თავად კინოგამომსახველობაც შეიძლება იქცეს ფილმის სტილად და მთავარ სათქმელად, როგორც მაგალითად ჯონ კასავეტესის „ჩრდილები“;<sup>3</sup> ან მთლიანობაში მომაჯადოებელი კინემატოგრაფიული უშუალობით გადაღებული „სინემა ვერიტეს“ ფილმები, რომლის დამახასიათებელი ელფერი ქართველი „სამოციანელების“ ცენზურის მარწუხებში მოქცეულ კინოსაც განსაკუთრებულობას, სიღალესა და ბუნებრიობას ანიჭებს. კინემატოგრაფიულ ენას მხიარულ თამაშად წარმოადგენს თავის ორიგინალურ მოკლემეტრაჟიან ფილმში ჰოლანდიელი კინორეჟისორი იოს სტელინგი, რომელშიც სიტყვის ფუნქცია იმდენად არაარსებითია, არც გამოიყენება. თავად სტელინგი ასე განმარტავს: „ფილმი ეს სულის მეტყველებაა. მე არ შემიძლია პოეტური დიალოგების შექმნა და არასდროს მაინტერესებდა პერსონაჟების ხასიათები. მე მაინტერესებს ის, რაც მათ შორის ხდება. ადამიანები თავისთავად არსებობენ და ერთის გაგება მეორეთი, მათ შორის სივრცეს წარმოქმნის. დიალოგი ამ სივრცეს ანადგურებს. ხომ შეიძლება, აზრის მნიშვნელოვანების სხვაგვარად ჩვენება. მაგალითად, იმ პერსონაჟის ანლო ხედით გადაღება, რომელიც მოცემულ მომენტში უფრო მნიშვნელოვანია. თუ მე იმის ჩვენება მინდა, რომ გმირს არ უსმენენ – კამერა დაცურდება მისი სახიდან მხრისკენ და ა.შ. მე გამოვხატავ კამერის საშუალებით და არა დიალოგებით – ამ შემთხვევაში ინტონაციური ენა უკვე შესაძლებელი ხდება“.<sup>4</sup>

იოს სტელინგის ფილმის ტექსტის „ინტონაციურ ენაზე“ წამკითხველ-მაცურებელს ახსენდება, რომ ადამიანების ურთიერთობისთვის სიტყვები აუცილებელი არ არის; გარ-

3 ჯონ კასავეტესის „ჩრდილები“ (John Cassavetes, Shadows). 1959.

4 <https://www.kinohoroshu.ru/node/327>

და ამისა, კინო რეალისტური ხელოვნებაა და რეალურ ყოფიერებაში, ჩვეულებრივ, არც ლაპარაკობენ იმდენს, რამდენსაც ეკრანზე პერსონაჟები, რომელთაც მაყურებლისთვის რაღაცის ახსნა სურთ. როგორ ახერხებს რეჟისორი აზრის გადმოცემას, როგორ ირჩევს გადასაღებ ობიექტს, რას აკვირდება კამერა? იოს სტელინგის შემთხვევაში ეს არის თვალები, გამოხედვა, უსიტყვო შეფასება... მწერა თავისთავად კომუნიკაციაა, ურთიერთობის ფორმა, უფრო პირველადი და უფრო საყოველთაო, ვიდრე სიტყვა. ადამიანები ამჩნევენ მინიშნებებს სხვა ადამიანის თვალებში: სიკეთეს, სიძულვილს, სიხარულს, ბოროტებას... შეუძლებელია ამ ფენომენის სიტყვებით გადმოცემა. სახვით ხელოვნებას, ან ფოტოგრაფიას შეუძლია მწერის არაჩვეულებრივი სიღრმის დაფიქსირება, გამოხედვის ცალკეული მომენტის დაჭერა, მაგრამ მხოლოდ კინოგამომსახველობას შეუძლია მოუხელთებელ, სწრაფმავალ წამიერებაში გამოიჭიროს გამოხედვის ნიუანსებში გამჟღავნებული დაუფარავი სინამდვილე, აქციოს მწერა თამამად, დინამიკურ მოქმედებად, ხასიათად, პორტრეტად, დრამად, დახვეწილ იუმორად. ანუ იმად, თუ რას ნიშნავს, უცხო ადამიანთა თვალების შეხვედრა და არიდება, მწერით კონტაქტი, ურთიერთობა, ფლირტი, ერთიკი... ერთმანეთის ამოცნობა და ცრუამოცნობა...



სურ. 2. კადრი იოს სტელინგის ფილმიდან „მოსაცდელი დარბაზი“  
The Waiting Room (1996) directed by Jos Stelling

იოს სტელინგის „მოსაცდელი დარბაზის“<sup>5</sup> წამყვანი გამომსახველობა მწერის თამაშია. უცხო ხალხით სავსე მოსაცდელ დარბაზში, ყავის მოსატანად გასული ცოლის მოსვლამდე, დროის გასაყვანად აქეთ-იქით ყურებისას წარმოქმნილი მწერითი ურთიერთობები, ფილმის გმირისთვის თავისუფლების მშვენიერი წამია. იგი „ნებდება“ დაუჯერებლად წარმატებულ თავგადასავალს მაგნიტივით მიმზიდველ და გამომწვევ ქალბატონთან, თუმცა რაც ხდება ამ პროცესში, მას თან ძალიან აკვირვებს ვითომ... საქმე იმაშია, რომ ეს მხოლოდ წარმოსახვაა, უბრალოდ ოცნებაში შეიჭრა და საკუთარ ფიქრებს გაეთამაშა.... სინამდვილეში კი მამაკაცს სადგურის მოსაცდელი დარბაზის მობირდაპირე კედელზე სუპერმოდელის ეკრანულ ფოტოზე შეუჩერდა მწერა, სასიამოვნო მგზავრობის ამსახველ ჩვეულებრივ რეკლამაზე - მოხდენილ მსუბუქ ჩანთიან მოგზაურ და მომიღმარე ქალბატონზე, რომელსაც ზურგის ქარი ხასხასა ლურჯ მანტოს უფრიალებს და მშვენიერი ბუნების წიაღში, უცნობ გზაზე მოხდენილად მიაქანებს... მიმზიდველს, მაცდურს, იდეალურს, უნაკლოს, როგორიც ვსურს სწორედ ისეთს, მაგრამ არარეალურს - სურათს.

5 „მოსაცდელი დარბაზი“, The Waiting Room (1996) directed by Jos Stelling.



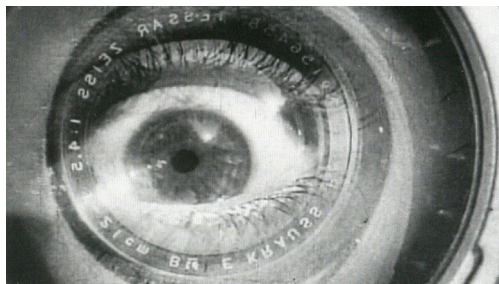
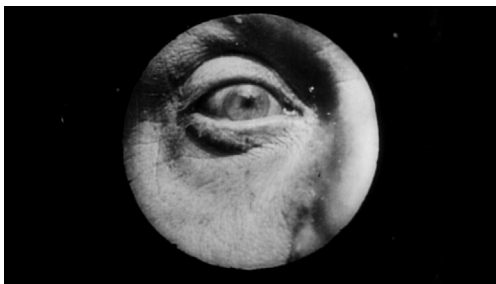
მოსაცდელი დარბაზის ლოდინით გაბეზრებული მგზავრების ვულგურილ და არც ისე კეთილგანწყობილ მწერათა შორის, რეკლამის გაცისკროვნებული ვულგია მწერა, ამ დამღლელ და უღიმღამო მონაკვეთს მშვენიერი სურვილებითა და წარმოსახვით ავსებს... მაგრამ დაბრუნებული მეუღლის მიერ, შემთხვევით მის თეთრ ლაბადაზე, მოუხერხებელი ქალაღის ჭიქით გადასმული ცხელი ყავის ჩამოწეული ლაქა სინამდვილეს თავის ადგილზე აბრუნებს, ხოლო გამოფხინებული გმირის შეცვლილი გამომეტყველება, მის ოცნებებს აყოლილ კინომაყურებელს მხიარული ფინალით აჯილდოებს.

მწერა უფრო მეტის მომცველი და გულწრფელია, ვიდრე ნათქვამი, რომელსაც სიტყვად ჩამოყალიბებამდე გონის ფილტრი აქვს გასავლელი. ამ მიმართვას ყოფიერებაში უშუალო ზემოქმედების ძალა აქვს, ხოლო ეკრანზე მნიშვნელობის ემოციური ამოცნობის უდიდესი გამომსახველობა. დაუვიწყარი და გასაოცრად შთამბეჭდავია „დიდი ქალაქის ჩირაღდნების“<sup>6</sup> ფინალურ კადრში, ჩარლი ჩაპლინის გამოხედვაში აღბეჭდილი - ემოციის გარდამავალი ნიუანსების სიფაქიზე, სიმდიდრე და სიღრმე!



სურ. 3. კადრი ჩარლი ჩაპლინის ფილმიდან „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“

მაყურებელი თვალეში უმზერს თავის გმირს და მისგან უშუალოდ იღებს სიყვარულის იმპულსს, ამოცნობის ესთეტიკურ განცდას თუ სევდას. მართალია, პერსონაჟი თავის გმირს ხელის შეხებით ცნობს, მაგრამ მთავარი ამოცნობა მაინც მწერით ხდება. დანახვა - ეს არის ფილმის უმაღლესი იდეაც და კულმინაცია. ჩარლის ამოცნობის სცენა, მსოფლიო კინემატოგრაფიის ისტორიაში დღესაც, ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ კინემატოგრაფიულ სახედ რჩება. როდესაც მეყვავილე ქალიშვილისა და მაყურებლის მწერას, ჩაპლინის გმირისადმი საერთო თანაგანცდა ემოციურად აერთებს.



სურ. 4. ა) კადრი ჯორჯ ალბერტ სმიტის ფილმიდან „ბებიას ლუბა“;  
(George Albert Smith Grandma's Reading Glass), 1900,  
ბ) ძიგა ვერტოვის „კინოგლაზის“ ემბლემა

6 „დიდი ქალაქის ჩირაღდნები“, ჩარლი ჩაპლინი, 1931.

კინოხელოვნებაში პირველი ახლო - დეტალური ხედით გადაღებული ობიექტი, სწორედ, ადამიანის თვალი იყო, ჯორჯ ალბერტ სმიტის მიერ თითქოსდა ლუპით გადიდებული შოკისმომგვრელი თვალი - კაკლის მოძრაობა, აქეთ-იქით ტრიალი, წამწამების ხამხამი... ეს კადრი-შედევრია, სმიტისეული კინემატოგრაფიული ხუმრობა ადამიანის მზერაზე, რომელმაც ფაქტობრივად შეცვალა კინოს განვითარების მიმართულება, წარმოაჩინა კინემატოგრაფიული ხედის შესაძლებლობები, დეტალი, მასშტაბი, ეკრანული მეტყველების ანაბანა.

შეუმჩნეველი არც თვალის ფენომენალურობა დარჩენილა - მისი ბუნებრივი მიდრეკილება, თხრობაში ნიშნად, მეტაფორად, სახედ იქნეს აღქმული; და ახლო ხედით, დეტალად გამოყოფილმა თვალის გამოსახულებამ ადამიანის ხედვის, თვალსაზრისის სიმბოლოს მნიშვნელობა შეიძინა. შემდგომ თანდათან, ეს ყველაზე უფრო ფოტოგენური ობიექტი უფრო და უფრო მრავალმხრივ გამოხატვას პოულობს. მაყურებლისთვის ბევრად უფრო საგრძნობი და დამჯერებელია, როდესაც მსახიობი კინოკამერის ობიექტივს ესაუბრება, ვიდრე პერსონაჟს, როდესაც ამ დროს ეკრანზე დაუფარავად მოჩანს მისი თვალები. სწორედ ობიექტივის ოვალში ჩასმული თვალის გამოსახულება წარმოადგენს ძიგა ვერტოვის შემოქმედებითი პროგრამა „კინოგლაზის“ ემბლემას და მხატვრული სტილისა თუ მეთოდის სიმბოლოს. ერთგვარ მანიფესტში, „კინოგლაზის“ გადატრიალებაში“ ძიგა ვერტოვი თავის კინოფუტურისტულ კრედოს ასე განმარტავს: „მე კინოთვალი ვარ. მე ვარ მექანიკური თვალი. მე, მანქანა, სამყაროს ისე გიჩვენებთ, როგორც მხოლოდ მე შემიძლია დავინახო...“ „კინოგლაზი“ მოწოდებულია ჩაწვდეს და წარმოაჩინოს ყველაფერი, „რასაც თვალი ჩვეულებრივ ვერ ხედავს. როგორც დროის მიგროსკოპი და ტელესკოპი, [...] როგორც უსაზღვრო, მანძილის გარეშე შესაძლებლობა“.<sup>7</sup>

მიუხედავად, მემარცხენე ფუტურისტული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ფანტაზიის გაქანებისა, ვერტოვი თავისი თამაში გამოხატვის ასპარეზად, მხატვრული გამონაგონის ნაცვლად, რეალობის დოკუმენტური ასახვის შესაძლებლობას ირჩევს, რომელსაც ქმნის უჩვეულო, მასშტაბური დიაპაზონით, ვირტუოზული ოსტატობით, კონტრასტული რაკურსებით, პლანებით, მონტაჟით და სხვა გამომსახველობითი ხერხებით. თუმცა, თვალის სახიერება, არც სურეალისტებს ტოვებს ვულგარილად. არავითარი დოკუმენტალიზმი, არანაირი რეალიზმი და ხელოვნური საზრისით დატვირთული სინამდვილე! თუ გახელილი თვალი ადამიანის გარესამყაროსთან უშუალო კავშირის სიმბოლოდ აღიქმება, საღვადორ დალი და ლუის ბუნუელი ამ ნიშანს გააუქმებენ, მის მნიშვნელობას გადახაზავენ და გაანადგურებენ. ახვეული, დანუჭული თვალები სურეალისტების შემოქმედებაში რეალობასთან და მის სიცხადესთან ეჭვიან, არაერთგვაროვან დამოკიდებულებაზე მიგვანიშნებენ.



სურ. 5. ა) რენე მაგრიტი „ყაღბი სარკე“; ბ) კადრი ბუნუელის და დალის „ანდალუსიური ძაღლიდან“; გ) კადრი ბუნუელის და დალის „ანდალუსიური ძაღლიდან“

7 Дзига Вертов, Вариант манифеста - Мы называем себя киноками. 1922.

თუ რენე მაგრიტისთვის თვალი „მრუდე სარკეა“ სინამდვილეში უწვდომელი, ეფემერული, ილუზორული და პასიურად არეკლილი, ლუის ბუნუელი და სალვადორ დალი, თავის „ანდალუსიურ ძაღლში“ შეყვარებულის მეოცნებე და ნაღვლიან თვალს გამომწვევად დასცინიან და დადასტური აგრესიულობითა თუ უხეში უარყოფით ანადგურებენ: ლუის ბუნუელი თავად, გულდასმით ლესავს სამართებელს და თვალს, ნატურალისტური ეფექტით, საკუთარი ხელით გადასერავს. „ჩემს სატრფოს, გამობერილ თვალის გუგაზე სკალპელის მსუბუქი დასმის სინაზე უყვარს...“ სარკასტულად ხუმრობს სალვადორ დალი და ბუნუელთან ერთად, კინომაყურებლის ინერციულ, პასიურ აღქმას შემადრწუნებელ ზემგრძობიარობას აიძულებს.

გამოსახულება, გამოსახულებათა ცვლა განსაკუთრებული ზრუნვის საგანი ხდება კინოხელოვნებისთვის, თუმცა ავანგარდული თეორიების სითამამემ, ამ ეტაპზე ისედაც ზომიერების არმქონე კინოს მეტი თავდაჯერება მიანიჭა: ექსპრესიულმა გამონატვამ, გადამეტებულმა სიმეგვითრემ, კონტრასტულობამ, საერთო ხედისა და ახლო ხედის მონტაჟმა, ობიექტიდან ობიექტზე კონტრასტულმა გადასვლებმა ნაყოფიერი პირობები შეუქმნა ახალგაზრდა კინოს შედეგების აღმოსაცნებლად. ასევე ქართულ კინოშიც: „ჩვენ ასე ვამტკიცებთ, ყირამალით შეგვევსო გამარჯვება!“ - აქვეყნებს თავის ახალ კულტურულ პროგრამას ნიკოლოზ შენგელაია.<sup>8</sup> მიხეილ კალატონიშვილი, ასევე წარმოადგენს კინომასალის მოწესრიგების სახეშეცვლილ მიდგომებს. მას აღარ აკმაყოფილებს ოსტატურად გადაღებული კადრი, თუ იგი არ არის შერწყმული ძველის უარყოფისა და ახლის დამკვიდრების იდეასთან; თუ იგი არ ატარებს ამ ახალი მნიშვნელობის გამომხატველი სტილის ნიშანს: „არ კმარა სოციოლოგიის და სიუჟეტის გადაღების ხერხების ცოდნა... აუცილებელია კინოს წმინდა ტენიური ბაზა, სინათლე, ოპტიკა და მოძრაობა გამოყენებულ იქნას როგორც სტილისტური ხერხი, რაც ორგანულად დაკავშირებულია სიუჟეტის წყობასთან“.<sup>9</sup> - წერს იგი.

მ. კალატონიშვილის პროგრამა ითვალისწინებდა ვიზუალურ გამომსახველობათა ჩართვას კინოსაზრდში, სტილს აუცილებლად უნდა ჰქონოდა კავშირი „სიუჟეტურ წყობასთან“. და ამ ერთი შეხედვით წმინდა პროფესიული გეგმით, იგი სრულიად განსხვავებული ესთეტიკით გადაღებულ „ჯიმ შვანთის“ ქმნის, სადაც მოთხრობილია სვანეთის დიდებულ, მაგრამ ამავე დროს, ადამიანთა მიმართ უცნაურად საშიშ, მტრულ და დაუნდობელ ბუნებაზე; ხალხის უკიდურეს გასაჭირზე, საუკუნეების წიაღიდან დამკვიდრებულ უკულმართ, აბსურდულ წეს-ჩვეულებებზე...

ფილმის სტილს განსაზღვრავს ერთგვარად მკაცრი, დაუნდობელი, განხეთქილებაზე მიმანიშნებელი კონტრასტი. საჭირო ემოციური განწყობის შესაქმნელად, რეჟისორს კადრში შემოაქვს - შავისა და თეთრის დაპირისპირება, მათი რიტმული მონაცვლეობა; შექმნილითა ხაზგასმული თამამი, რომლებიც ბუნებრივ უშუალობაში მოცემულ საგნებს ახალ ემოციურ ელფერს ანიჭებენ, რეალობას ახალ საზარისად გარდაქმნიან. ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ კალატონიშვილი დაწვრილებით განმარტავს თავის ამოცანებსა და გადაწყვეტის გზებს: „ტექნიკის სტილისტურ ხერხად გადაქცევის მისწრაფებამ მიგვიყვანა ობიექტის კონსტრუქციამდე, რომელიც, ოპტიურად, ხაზგასმით აღნიშნავს იმ საგნებს, რომელთაც პირველხარისხოვანი მნიშვნელობანი აქვთ სიუჟეტის წყობაში. ყველა სტილისტურ ხერხებს თავის ძირითად მიზნად აქვს მასალის დამუშავება ემოცი-

8 შენგელაია ნ. ქართული ფუტურისტული აღმანახი „H2SO4“, 1924.

9 კალატონიშვილი მ., ჟურნ. „მემარცხენეობა“. 1928, #2.



ონალური ზეგავლენისთვის, ხელოვნების ხერხი ეს არის მასალის გამოყვანა შეგრძნობის ავტომატიურობიდან...“<sup>10</sup>

„მასალის გამოყვანა შეგრძნობის ავტომატიურობიდან...“, ანუ საგნის აქცენტირება ეს არის სტილი, როდესაც გარკვეულ ნიშანს, რომელიმე თვისებას დომინანტური ფუნქცია ეკისრება - ასევე ერთი განსაზღვრავს მრავალს, ისე რომ „მრავალი“ ამ „თამაშის“ მხოლოდ პასიური შემადგენელი ხდება და სუბიექტად მასში თითქმის აღარ მონაწილეობს, მხოლოდ აქცენტირებულს ემხრობა, მის სიმბოლოდ ვარდაქმნას. ოციანი წლების კინოხელოვნებამ „მასალის აქცენტირების“ მთელი პალიტრა შექმნა - შუქ-ჩრდილთა და რაკურსის მიზანდასახული თამაში, „ახლო ხედის“ და მით უფრო, გადიდებული „დეტალის“ ხაზგასმული მნიშვნელობა, თუ „საერთო ხედის“ კადრსშიდა კომპოზიციის საზრისი; ასევე მონტაჟის მრავალრიცხოვანი ხერხი და ფორმა, რომლებიც არა მხოლოდ კინოგამომსახველობად, არამედ კინოენად იქცნენ და ეკრანულ თხრობას დაექვემდებარნენ. „მუნჯი კინოს“ ახლებურად გამომსახველი „დეტალები“, იმის გარდა, რომ აქცენტირებდნენ საგანს, ხშირად იდეურად განაზოგადებდნენ კიდევ მას, ანიჭებდნენ და ტვირთავდნენ მეტაფორული თუ სიმბოლური მნიშვნელობით.

ავანგარდულ კინოში „დეტალი“, ხშირად თავისთავადია, ერთგვარად შემთხვევითი, ჩამატებული იერსახით და არ წარმოადგენს რაღაც მთლიანობის ფრაგმენტს, არ ემსახურება არც კონკრეტული თხრობის თანმიმდევრობას, ზოგჯერ არც ზოგად კონტექსტს, ის რაღაც კუნძულივითაა ჩართული ფილმის მოვლენებში, მოკლებული სხვა სახეებთან ორგანულ კავშირს თუ ფუნქციას, თითქოს ამოძრავებული ფოტო იყოს, შეიძლება იქცეს რაიმე მეტაფორად, სიმბოლოდ ან უბრალოდ განყენებულ ფორმად. ნიკოლოზ შენგელაიას პირველ ფილმში,<sup>11</sup> რომლის ოპერატორი მიხეილ კალატონიშვილია, ვხვდებით სწორედ, დეტალის სიუჟეტისგან დამოუკიდებლად გათამაშების მაგალითს: „ამ მხრივ საინტერესოა ურმის ბორბალი, რომელიც ყველა განზომილებითაა მოცემული მოქმედებაში და პირველად იძლევა ამ სურათში ნივთის გათამაშების ნიშუმს. ასევე ითქმის ოვანესას საათზე. ასეთი ცოცხალი დეტალები სურათში ბლომადაა გაბნეული. ეს ქმნის სურათის ახალ სიცოცხლეს (...) საინტერესო ის არის, რომ ცხვრის ფარის მოძრაობა აშენებულია განსაკუთრებული კონსტრუქციით და კუთხეებით. აქ პეიზაჟი ხდება რელიეფური და იგი სრულიად ახალ კომპოზიციამაა მოცემული“...<sup>12</sup>

ასეთი შედეგი, რასაკვირველია შემთხვევით არ მიუღიათ დებიუტანტებს და მათი რეჟისურის გადაწყვეტები უბრალოდ „ლამაზად“ ასახვის კი არა, უფრო ორგანულად გამოხატვის სურვილიდან გამომდინარეობდა: „გამოსახულების გადატანას ეკრანზე საფუძვლად აქვს გეომეტრიული ობიექტა და კადრის სივრცობრივი ფორმების კომპოზიციის ხერხები, - განმარტავს მიხეილ კალატონიშვილი, - რაც უნდა გამოდიოდნენ ... პერსპექტივის თვისებიდან და მასალის პლასტიურ თავისებურებიდან, რომელსაც იძლევა ობიექტა... კინემატოგრაფისტების დიდი ნაწილი, რომელნიც მოსული არიან მხატვრობიდან, ცდილობენ სინათლის ხერხების გაესთეტიურებას და არა როგორც სტილისტური ხერხის აღნაგობას“.<sup>13</sup>

10 კალატონიშვილი მ., ჟურნ. „მემარცხენეობა“. 1928, #2.

11 „გვილი“. 1927, რეჟ. ნიკოლოზ შენგელაია, ოპერატ. მიხეილ კალატონიშვილი.

12 „გვილი“ „მემარცხენეობა“. N1. 1927.

13 კალატონიშვილი მ., კინო მასალის ჩვენების მეთოდები. „მემარცხენეობა“ N2 1928.

საერთოდაც, ამ პერიოდის ავანგარდულ უხმო ფილმებში თხრობის თავისებურებას განაპირობებს სწორედ ასეთი ტიპის მნიშვნელობამინიჭებული დეტალები და არა სიუჟეტისა თუ დრამატურგიული მოქმედების ნატურალისტური მიზანშედეგობრიობა. ნ.შენგელაიას და მ. კალატონიშვილის ფილმებში თამამ, ორიგინალურ აზროვნებასთან და დახვეწილ გემოვნებასთან ერთად, მულაგნდება შეურიგებლობა პრობლემებისადმი, ავტორის გულისტკივილი. მიხეილ კალატონიშვილის კადრი „ჯიმ შვანთეში“ ექსპრესიული გამომსახველობის უდიდეს მასშტაბურობას აღწევს: თეთრი მთების ფონზე, უჩვეულო, დაქანებული რაკურსით გადაღებული, აქეთ-იქით გადახრილი შავი კოშკების უხეში, აგრესიული სიმუქე; დღის სწრაფად ცვალებადი ელფერი - მერყევი, ჭირვეული, არასაიმედო ამინდის დინამიკა: დამაბრმავებელი, ჩახჩახა, თვალმომჭრელად მზიანი, ნათელი დღიდან - უეცრად შემოცურებულ შავლევა, მძიმე ღრუბლებამდე, მთის კალთების მთელ სივრცეზე ჩამოწოლილ მუქ, ავბედით, მოძრავ ჩრდილამდე, რომელიც ივლისის მწირ მოსაგალს მოულოდნელად თავსდატყენილი თოვლითა და სუსხით ანადგურებს; და რომელიც ყველაფერს დაუნდობლად გადაუვლის, შეუჩერებლად გადაივლის და ზაფხულის წუთიერ ზამთარს თან წაიყოლებს. ამ განყენებული, უშუალოდ ბუნებიდან დოკუმენტურად გადაღებული ეპიზოდით და მისი სათანადო დამუშავებით, რეჟისორი ქმნის ეკრანული თხრობის სახიერ ნიმუშს. ცოცხალი კინოგამოსახულება ვარდაიქმნება დაბადებული საზრისის ნიშნობრივ საფუძვლად, საერთო სტრუქტურის ელემენტად, რაც მას სხვადასხვა საზრისში გადასვლის, ვარიანტების უნარს ანიჭებს.

კადრების თანმიმდევრობა „ჯიმ შვანთეში“ რთული და კონტრასტულია - მოდერნისტულად გაუცხოებულ მონტაჟურ კადრებად დაშლილი. ფილმი თეთრუღის საერთო სტატიკური ხედით იწყება, რომელსაც მოსდევს მყინვარიდან კლდის კალთაზე მომავალი აქაფებული მდინარის ჰანორამა მარცხნიდან მარჯვნივ, დიაგონალზე კუთხით დახრილი, ციცაბო კალთაზე ჩავარდნილი მდინარის ენერგიული სწრაფი დინება და სრულდება დახრილი კადრით მთებს შორის მიმავალი გავაკებული მდინარის შორი სტატიკური ხედით.



სურ. ნ. კადრი მ. კალატონიშვილის ფილმიდან „ჯიმ შვანთე“ 1930

შემდეგ იწყება საპირისპირო უწყვეტი მოძრაობა: ახლო ხედზე, ქვემოდან ზემოთ კადრის ზედა ნაწილთან, მთის ამოყირავებული ანარეკლით წყალში, რომელიც ვერტიკალური ჰანორამით ზემოთ ადის და რეალური მთის მწვერვალის ხედით ასრულებს კადრის შემადგენლობას.



სურ. 7. ვერტიკალური პანორამა ქვემოდან ზევით მიმართული - მდინარის ანარეკლიდან რეალურ მთის მწვერვალისკენ. „ჯიმ შვანთე“ (1930), მ. კალატონიშვილი

მაგრამ აქ საყურადღებოა ის, რომ კალატონიშვილი ანლო საშუალო ხედებით ქმნის სივრცის განზომილებას, ისე რომ მთა კადრში ვერ ჩაეტიოს და ამ უზარმაზარ სივრცეში მთაზე „მიბჯენილი“ გამოსახულებიდან საერთოდ გაქრეს სივრცე; წარმოიქმნას საპირისპირო, რაღაც ზედმეტი სიანლოვის, ჩაკეტილობის, სივიწროვის შეგრძნება, რასაც იდეოლოგიური ამოცანებითა თუ მიზნებით, სვანური სოფლის სიდუხჭირისა და გამოუვალობის ატმოსფეროსთვის უნდა გაესვა ხაზი.

კალატონიშვილის გამოსახულება საკვირველ და ამავე დროს დამაჯერებელ შთაბეჭდილებას ახდენს, რადგან ეკრანზე საგანთა გარდაქმნა, ექსპრესიული გამოხატვის თავისებურება თვითონ საგანთა ბუნებიდან, საკუთარი ხასიათიდან გამომდინარეობს; თუქცა, მოდერნიზებული - მოულოდნელი რაკურსით, მაგალითად, ცაში დაკიდებული თეთნულდის გამოსახულებით, რომელიც ერთსა და იმავე დროს, საკვირველი და ეფექტურიცაა, მაგრამ ამავე დროს ბუნებრივიც - ადგილის ჩვეულებრივი მუდმივი პეიზაჟი - წყალში მთის თავდაყირა ანარეკლი.

კალატონიშვილი აქტიურად ეძებს ობიექტების სახე-გამოსახულებად გარდაქმნის ვზებს, მათი აქცენტირების ფორმებსა და გამოხატვის შესაძლებლობებს: „კინოს მასალას წარმოადგენს ჩვენს გარშემო არსებული ფიზიკური სამყაროს ნივთები. ამ ნივთების კულტურა ჩვენ გვიკარნახებს დამუშავების შესაფერ ხერხს, სტილს“<sup>14</sup> - აღნიშნავს იგი. მიუთითებს კინომასალის ფუნქციის განსაზღვრაზე კინოენის სტრუქტურაში, მისი დამუშავების დასაშვებ არეზე, ნიშნობრივი ვარიანტების საზღვრებსა და გამოსახვის ისეთ პრინციპებზე, რომელთაც დღემდე არ დაუკარგავთ აქტუალობა. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტმა თავის პირველივე ფილმებში მიაგნო იმ არაჩვეულებრივ ფენომენს, რომელიც ეკრანზე რეალურ საგნებს ახალ თვისებებს ანიჭებდა, აუცხოებდა და გარდაქმნიდა. ეს საგნები ფილმებში, ეკრანზე განსხვავებულად გამოიყურებოდნენ, აზრად და გრძნობად წარმოდგებოდნენ: „სურათში მთავარი ეს არის, ცალკე სცენები და კადრები, კომპოზიცია. სურათში მოსპობილია ყველა გაცვეთილი მანერები სცენის ფოტოგრაფიული გადაღების აქ ძებნაა გადაღებაში ახალი განზომილების და ამ მხრივ არის უსათუოდ მიღწევები... მოქმედ პირთა დრამის განვითარებაში ვერ შეხვდებით ვერც ერთ ჩვეულ სცენას... ახალგაზრდა რეჟისორებმა დასძლიეს ეს სცენები სრულიად ახალი აშენებით და ჩვეულებრივ მოქმედებათა გაუცხოებით“<sup>15</sup>.

მონტაჟის ტექნიკისა და ხედების აღმოჩენამ ახალგაზრდა ხელოვნებას გამოსახულების აზრებად დანაწევრება, მნიშვნელობის მქონე ელემენტის გამოყოფა ასწავლა. ამ

14 კალატონიშვილი მ., „კინო მასალის ჩვენების მეთოდები“. „მემარცხენეობა“ N2.

15 ჩ. „ვიული“, „მემარცხენეობა“ N1, 1927.

ეტაპზე კინო უფრო და უფრო აქტიურად ცდილობს უცხო გამოქვეყნების დაძლევა, საკუთარი სისუსტეების გამოქვეყნებით შესაძლებლობებად გადაქცევას სწავლობს. არა მხოლოდ საჩვენებლად აუცილებელი პრინციპით, არამედ უკვე ესთეტიკური თვალსაზრისით განსაზღვრავს, რა ხანგრძლივობა ესაჭიროება ამა თუ იმ კონკრეტული კადრის აღებას, ხედიდან ხედზე გადასვლას, მონტაჟურ რიტმს, კამერის დახრის კუთხეს, პერსპექტივას, გამოსახულების პროპორციებს და მასშტაბების ცვლას, სიმკვეთრესა და სიღრმეს... იმის მიხედვით, თუ როგორ წარმოგვიდგენს კინემატოგრაფისტი ეკრანზე საგანს, მისი მოძრაობის სივრცეს, სიანლოვესა და სიშორეს, გარკვეული სიძლიერის განცდა-სიგნალს იწვევს მაყურებელში, საგანი იძენს გამოქვეყნობას და გავლენას ახდენს ფილმის აღქმაზე, მნიშვნელობის წაკითხვაზე.

ფილმის ჩანაფიქრის რეალიზების პროცესში, რეჟისორის ამოცანებს რასაკვირველია გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს და ავტორადაც სწორედ იგია აღიარებული.<sup>16</sup> ავტორის ოფიციალური უფლებებით სარგებლობს დრამატურგიცა და კომპოზიტორიც, თუმცა კინოს ამ სინთეზურ შემოქმედებაში ჩართულ ავტორთა რიგში არ მოიაზრება კინოთეატრალი, პროფესიონალი კინემატოგრაფისტი - ის ვინც არ წერს რომანებს, მუსიკას, ქმნის მხოლოდ კინოს და სხვას არაფერს; აღბეჭდავს მხოლოდ მოძრავ გამოსახულებას, ფილმის უმთავრეს ელემენტს, რომლის გარეშეც კინოთეატრის შემქმნა შეუძლებელია. მიუხედავად ამისა, საკანონმდებლო აქტების თანახმად, კინოთეატრალი მოკლებულია კინოავტორის პრესტიჟულ აღიარებას. თითქმის ასი წელი დასჭირდა, რომ კინოთეატრალის ავტორობა თუნდაც „დამდგმელი თეატრალის“ პროფესიული სტატუსით განსაზღვრულიყო, თუმცა ეს ერთი და იგივე არ არის. მართალია, კინოს განვითარების საწყის ეტაპზე, თეატრალი არც წარმოადგენდა შემოქმედ ფიგურას, გადამღები ჯგუფის მხოლოდ რიგით დამხმარე პერსონალად მიიჩნეოდა, რომლის მოვალეობები და უფლებები, რეჟისორის განკარგულების თანახმად, უძრავად დადგმული აპარატის სახელურის თანაბარ რიტმში დატრიალებით ამოიწურებოდა, რათა ობიექტის გადაღება წამში 16 კადრზე გადასაწილებულიყო - აპარატი ხომ მექანიკურად, „თავად აღბეჭდავდა“ ყველაფერს, რაც ობიექტივის ხედვის არეში ხედებოდა! იმ დროს, თვითონ თეატრალისაც დაახლოებით ასეთი წარმოდგენა ჰქონდა საკუთარ პროფესიასა და მოვალეობებზე. ანეკდოტადაა შემორჩენილი ლევ კულეშოვის ცნობილი მოვონება ასეთი საოპერატორო „შემოქმედების“ ტიპურ შემთხვევაზე: „როდესაც ზაველემა<sup>17</sup> მომთხოვა დეკორაცია გადამღები აპარატისგან მომემორებინა და მოედნის სიღრმეში გადამეტანა, რადგან იგი კადრში არ ეტეოდა და მე შევთავაზე, რომ აჯობებდა, თავად გადაეწია კამერა ცოტა უკან, მახსოვს, გაოცებულმა შესძახა: „მე კი ეს არც კი მომაფიქრდა!“ ხდებოდა ისეც: იღებს თეატრალი ვრძელ სცენას, კამერის სახელურის თანაბარი ტრიალით, იღლებს, შეუჩერებლად ცვლის ხელს და ოცდამეთხუთმეტე მეტრზე უცებ ძალიან მშვიდად შენიშნავს: კიბის გატანა კი დაგვიწყებია?!“<sup>18</sup>

დღეს, რა თქმა უნდა, თეატრალი არ წარმოადგენს კამერის მექანიკურ დანამატს, რომელიც გადაღებისას ობიექტივში არ იყრება და მხოლოდ აპარატის სახელურს ატრიალებს. თეატრალი გადამღები ჯგუფის უმნიშვნელოვანესი და შეუცვლელი წევრია,

<sup>16</sup> <https://festagent.com/ru/articles/copyright>

<sup>17</sup> ბორის ზაველემა - რუსული კინოს ერთ-ერთი პირველი კინოთეატრალი (1876-1938). გადაღებული აქვს 150-ზე მეტი ფილმი, მათ შორის ივანე პერესტიანის „ლეგენდა სურამის ციხეზე“, 1922.

<sup>18</sup> Кулешов Л., Хохлова А., 50 ЛЕТ В КИНО. Москва „Искусство“. 1975. გვ. 27.



არა უბრალოდ აფიქსირებს მის წინაშე არსებულ რეალობას, არამედ ქმნის მას, იგი არა მხოლოდ კინოგამოსახულების, არამედ კინოგამომსახველობის შემოქმედცაა. ოპერატორის უშუალო მონაწილეობისა და თანამონაწილეობის ფარგლებში შეიქმნა და დაინგენა ენა, რომლის გამოყენება მხოლოდ კინემატოგრაფის შესაძლებლობაა; განათება, რაკურსი, ფოკუსი, კამერის მოძრაობა, ატმოსფერო, და სხვა მსგავსი გამომსახველობის გარეშე, კინოფილმი როგორც ასეთი, უბრალოდ, არ არსებობს. და რაც მთავარია, ოპერატორი არის სწორედ ის თვალი, რომლითაც მაყურებელი აღიქვამს ფილმს - მისთვის შექმნილ რეალობას. ჩვენი ხედვა ხომ სწორედ ოპერატორის ხედვის ადგილია... აქვს თუ არა ამას რაიმე მნიშვნელობა? მაშინ, თავად ვცადოთ, მიმოვიხედოთ გარშემო: სად ვიმყოფებით და რას ვხედავთ... რა შეგვიძლია დავინახოთ ჩვენი ადგილიდან?

„ასე მაგალითად, თეატრში, ვყიდულობთ რა ბილეთს, მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვხედავთ სცენას ერთი და იმავე მანძილიდან და ერთი ხედვის კუთხიდან“.<sup>19</sup> მართალია, არ არსებობს მიზანსცენა, რომელიც ერთნაირად გამოიყურება ქანდარიდან, ლოფიდან ან პარტერის პირველი რიგიდან, თუმცა ჩვენ ვრჩებით ჩვენს ადგილზე და თეატრში ეს განსხვავება სცენაზე წარმოდგენილის მნიშვნელობაზე გავლენას არ ახდენს - საზრისი არ იცვლება ხედვის ადგილის მიხედვით, არც ხედების მასშტაბები წარმოდგენს თეატრის გამომსახველობას და ზეგავლენას არ მოახდენს სპექტაკლის მაყურებლის აღქმაზე. რა თქმა უნდა, შესაძლოა, პარტერის წინა რიგში, სცენასთან ახლოს დანახული დეტალი - მსახიობის მიმიკა და თვალების გამომეტყველება უფრო თვალსაჩინოა და შთაბეჭდილებას ახდენს, თუმცა დარბაზის ბოლო რიგებიდან, შესაბამისად, უკეთ მოქმედების საერთო სურათს ვხედავთ - სხვა მსახიობებთან ურთიერთობას, პლასტიკას, დეკორაციას... მთლიანობაში მოქმედების შინაარსი ხედვის ყველა წერტილიდან საერთოა.

ფილმის რეალობაში კი, ხედვის ადგილი – ეს მაყურებლის უჩინარი და ჯადოსნური ადგილია, საიდანაც თვალი უშუალოდ თხრობის სივრცეში აკვირდება მოვლენებს; ხედავს მის წინ არსებულ ვრცელ მთლიან სურათს, არა მხოლოდ ობიექტურად, დაკვირვების არეში მოქცეულ სცენებს, არამედ გადაადგილდება კამერის ობიექტივთან ერთად, მოძრაობს თავისუფლად ინტერესის შესაბამისად, უახლოვდება თხრობის ადგილს, მოვლენის ყველაზე აქტუალურ ადგილს; შეუძლია დაინახოს ყველაზე მნიშვნელოვანი დეტალები, რაც მას ამბის მოწმედ და თანამონაწილედ აქცევს. მაყურებელს ამ ხედვის ადგილის წყალობით შესაძლებლობა ეძლევა თავად შეაფასოს პერსონაჟთა ქცევის მოტივები, რეაქციები სხვათა განმარტებების გარეშე... მაყურებელი ხედავს იმასაც, რასაც და როგორც ხედავენ თავად ფილმის პერსონაჟები მათი შინაგანი მხერით. რაც თავად მაყურებლის მხერის ელემენტი ხდება - უცხო თვალსაზრისის გაზიარების, ამოცნობის, აღქმისა და თანაგანცდის საფუძველი.

მანძილი გამოსახულებამდე - წარმოსახული პოზიცია ასახვის ობიექტთან მიმართებაში მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მაყურებლის აღქმას, საგნობრიობისა და მოვლენების შეგრძნებას. ხედვის წერტილთან ერთად განისაზღვრება არა მხოლოდ ის, თუ რას და როგორ ვხედავთ, ან რისი დანახვა არ შეგვიძლია ამა თუ იმ ხედვის არეში, არამედ იკვეთება თავად ხედვა, წარმოდგენა რეალობაზე, ის რაც ადამიანისთვის დაკვირვებაზე და აღქმაზე გაცდლებით მეტია - გარესამყაროს შეგრძნება, ჩვენი ადგილი ამ სამყაროში,

19 Лотман Ю. Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ Александра“, Элементы Киноязыка. Точка зрения. Таллинн. 1994 г. 58.

საგანთა სიახლოვის და სიშორის ინტენსივობის განცდა.

ნიშანდობლივია ანრი ბერგსონის სიტყვები მისი „მატერია და მესიერებიდან“, რომელიც, სწორედ 1896 წელს, კინემატოგრაფის დაბადებისას გამოქვეყნდა: „მე ვამჩნევ, რომ გარე საგნების ზომა, ფორმა და ფერიც კი იცვლება იქიდან გამომდინარე, უახლოვდება თუ შორდება, მათ ჩემი სხეული, რომ სუნის სიძლიერეს, ბევრათა ინტენსივობას ზრდის ან ამცირებს მანძილი; რომ თვითონ ეს მანძილი, ასე ვთქვათ, ის ზომაა, რომელშიც გარემომცველი სხეულები გარანტირებულები არიან ჩემი სხეულის უშუალო ზემოქმედებით. და ეს გარემომცველი სახეები, ჩემი ალქმის ჰორიზონტის გაფართოებასთან ერთად, თანდათან უფრო ერთგვაროვან ფონზე იხატებიან და ჩემთვის უფრო განურჩეველი ხდებიან“.<sup>20</sup>

ბერგსონის ამ ნაშრომში, რომელიც თითქოსდა არ გულისხმობდა კინოს, საგარაუდოდ, არც იცნობდა - უკვე იყო წარმოდგენილი ხედვა, რომელსაც მოგვიანებით, საკუთარი ძიებით, მიგნებებითა თუ შეცდომებით კინოხელოვნებაც ამოიცნობს, აითვისებს, როგორც თავის ბუნებას კინემატოგრაფიული „აზროვნების“ საწყისსა და რეალობის ალქმის ფორმას: ხედვის მასშტაბების, ვიზუალურ ობიექტებს შორის მანძილებისა და გამოსახულების მოძრაობის ალქმის თავისებურებას - კინემატოგრაფიული მეტყველების პრინციპს და კინოხელოვნების განსაკუთრებულობას. ბერგსონის სიტყვებთან ერთად ჩვენ, თითქოს ეკრანზე გამოსახულებას ვადევნებთ თვალს, თითქოს ვხედავთ, როგორ დაცურავს კამერა საგნებს, უახლოვდება და შორდება მათ, გადადის საერთო ხედზე და ივარგება თვალთახედვიდან... ბერგსონისთვის „ხედვა“ თავად გარესამყაროს შეგრძნებაა, საგანთა სიახლოვის და სიშორის ინტენსივობის განცდაა, მათი ზომის საზრისია ჩვენთვის.

თუ ვეთანხმებით ამ აზრს, რომ რეალობაში სამყაროსთან ჩვენი მიმართება ბევრადაა განპირობებული იმ საგნების სახეთა მასშტაბებითა და სიმკვეთრით, რომლებიც გარს გვარტყია, და რომ დამოკიდებულება გვეცვლება, როდესაც ეს სახეები გვიახლოვდებიან ან გვშორდებიან, ანუ, ვიზუალურად ხედვის არეში მათი ფორმა იზრდება თუ მცირდება, ცხადია ისიც, რომ ეკრანზე, ამ ობიექტების გამონახტვის ესა თუ ის ხარისხი, ჩვენი რეალობის გამოცდილების ანალოგიური შეგრძნებებისა და საზრისის ნიშნებში გადადის. გამოსახულების მახასიათებლები: საგანთა სიმკვეთრე, შუქ-ჩრდილი, მასშტაბი, ხედვის კუთხე, მათთან ერთად სივრცეში გაშლილი სხვადასხვა ინტენსივობის ხმაური - სუსტი, ძლიერი, ნაზი და უხეში... ასევე, მათი ცვალებადი, დინამიური ბუნება, გამონახტული მათი უნიკალური მოძრაობის თავისებურებაში, ერთობლივად წარმოადგენენ გამომსახველ საშუალებებს, მათ მიერ მოცემული სურათის ამოცნობისა და გაცნობიერების პირობას, რომლებსაც მხატვრული ნაწარმოების საზრისთან, მის ალქმასთან მივყავართ.

კინოს გარიჟრაჟზე, ეკრანზე მოძრაობის ჩვენების მიზანი მაყურებლის გაკვირვება იყო, სანახაობრიობა, გამოსახულების გაცოცხლების, სინამდვილის შთაბეჭდილების მოხდენა. ამ პირველი სახე-ფანდიდან ამოიწარდა კინოს ყველა დანარჩენი გამომსახველობა და რომელმაც საბოლოოდ კინემატოგრაფი ხელოვნებად აქცია. ასეთი საოცარი ეფექტი იყო ლუმიერების მიერ დემონსტრირებული სანახაობაც - როდესაც მატარებელი ეკრანიდან პირდაპირ მაყურებელთა დარბაზისკენ გამოემართა და თითქოს შემოიჭრა კიდეც... იყო უფრო სასაცილო კადრებიც: ჯეიმს ვილიამსონის პაწაწინა ფილმის გმირი

20 Бергсон А., Творческая эволюция. Материя и память: Пер.с фр. - Мн.: Харвест, 1999. გვ. 419-420.

- ყბედი პოლიტიკოსი<sup>21</sup> თავდაპირველად საერთო ხედზე, ლაპარაკ-ლაპარაკით მოემართება ობიექტივისკენ, იმუქრება ხელჯონით, მაყურებლებს უახლოვდება ანლო ხედზე, ისევ ჩხუბობს... შემდეგ სვლას განაგრძობს დეტალურ ანლო ხედზე, ექსტრემალურ ანლო ხედზე მოახლოებული კი მოულოდნელად, მთელ ეკრანზე წარმოდგენილ დიდ პირს აღებს, ოპერატორ-პაპარაცს თავის კამერიანად მაყურებლის თვალწინ ყლაპავს და კმაცოფილი პირსაც ჩაიტკბარუნებს. ასე რომ ადრეულ ფილმებში „ანლო ხედები“ თავად „მოემართებოდნენ“ უძრავი გაქვავებული კამერისა და მაყურებლისკენ.



სურ. 8. კადრი ჯ.ვილიამსონის ფილმიდან. „დიდი ყლაპი“, 1901; <https://cinemarediscovered.wordpress.com/2019/08/28/early-cinema-and-contemporary-internet-culture/>

კადრში მოძრაობა თავდაპირველ ეკრანულ სახეს, მისი ბუნების საწყის პირობას წარმოადგენდა. შემდეგ უკვე კამერის მოძრაობა – „მიახლოება“, „პანორამა“, „დევენა“... ნიშანდობლივია, რომ კინოხელოვნებაში მოძრაობს არა მხოლოდ კადრის შიგნით დაკვირვებაში მყოფი ობიექტი, ასევე მოძრაობაშია ამ ობიექტის სახედ ქცევის, კომპოზიციურად ფორმირების პროცესიც - ჩარჩო, რომელიც გამოსახულებას ამა თუ იმ თვალსაზრისით საზღვრავს. თანამედროვე გადაღების დინამიკა, კამერის ცოცხალი ემოციური მოძრაობა, თავისუფალი გადასვლა თემიდან თემაზე, საგნიდან საგანზე, მასშტაბიდან მასშტაბზე, პერსპექტივიდან პერსპექტივაზე, ძალდაუტანებელი ვიზუალური

21 „დიდი ყლაპი“ The big swallow (1901) რეჟ. ჯეიმს ვილიამსონი James Williamson.

თხრობა, ეფექტური სტილი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება სამოციანი წლების დასაწყისიდან და უმაღლეს მხატვრულ განხორციელებას პოულობს „ახალი ტალღის“ მდელვარებაში, რომელმაც საბოლოოდ შეამსუბუქა მძიმე კინოკამერა და დამაბრკოლებელი კინომეტყველება. ამ ახალ კინემატოგრაფიულ ეტაპზე გადასვლა განაპირობა, რასაკვირველია, საერთო ეპოქალურმა შეხედულებებმა, პოსტსტრუქტურალისტურმა ძიებებმა - როლან ბარტის, ჟაკ დერიდას, მიშელ ფუკოს თუ სხვათა სტრუქტურალიზმის დაშლისკენ მიმართულმა იდეებმა, ისევე, როგორც ოციანი წლებში მიანიჭა განსაკუთრებული სტიმული კინონელოგების განვითარებას სწორედ სტრუქტურალიზმმა და მისგან შობილმა მონტაჟის თეორიამ. ახალი მიმართულებით მოძრაობის გახსნა კი, მნიშვნელოვნად შეამზადა „ავტორისა“ და „სტილის“ საკითხების ეპოქალურმა გადასინჯვამ, კინოში განსაკუთრებით ალექსანდრ ასტრუკის „კამერა-კალმის“<sup>22</sup> თეორიამ. ალექსანდრ ასტრუკი ფილმის, როგორც ვიზუალური წერილის იდეას გადაღების სტილთან აკავშირებს, მიუთითებს, რომ კინორეჟისორისთვის კამერა იგივეა, რაც მწერლისთვის სიტყვა და ნაწერი, რომელიც ძველის, უკვე არსებულის საფუძველზე გადაიზრება: „ნებისმიერი ფილმი, უპირველეს ყოვლისა, დროში განვითარებული მოძრაობაა, რომელსაც თავისი ლოგიკის თანმიმდევრული ძაფი თავიდან ბოლომდე გამსჭვალავს. თუ თვალს მივადევნებთ ფილმის მოვლენათა განვითარებას, პერსონაჟთა ცალკეულ შესტსა თუ სიტყვებს, ან თავად გამოსახულებათა სიმბოლურ შედარებებს, მოძრაობის წყობის თავისებურებებს, რომლებიც ობიექტებსა და პერსონაჟებს ერთმანეთთან აკავშირებენ, ასახავენ მათ ყოველ აზრსა და ყოველ გრძნობას, და რომლებიც კონკრეტული სამყაროს ნაწილის თვითმყოფადობას ავლენენ, შევამჩნევთ იმ იდეათა და მნიშვნელობათა არსებობას, რომელიც ჯერ კიდევ მდუმარე კინოში ჩაისახა. სწორედ ამ დიალექტიკაზე დაფუძნებით, გამოვლენითა და მათზე შემდგომი კვალის დატოვებით შეიძლება კინო მართლაც იქცეს აზრის გამოხატვის საშუალებად“.<sup>23</sup>

ამ მოსაზრებაში საყურადღებოა ისიც, რომ ასტრუკი იყენებს ტერმინს „წერილს“, „ნაწერს“, რომელიც განსაკუთრებული საზრისით იბადება სამოციანი წლების ფრანგული სტრუქტურალიზმის აზროვნებაში პოსტსტრუქტურალიზმად გარდაქმნის ეტაპზე, რ. ბარტის, ჟ. დერიდას და სხვათა ეფექტურ თვალსაზრისებში; ამიტომ კინოს ასპექტში ასტრუკის მოსაზრებაც შესაბამისად ამ საერთო იდეათა კონტექსტში უნდა განვიხილოთ; მითუმეტეს, რომ ამ კონკრეტულ ამონარიდში, აშკარაა, ყურადღება გამახვილებულია არა სრულიად ორიგინალურ თვითნაბად ფორმაზე, არამედ ინტერტექსტსა და ტექსტთა შორის დიალოგიზმზე. თანამედროვე ხელოვნებაში ინტერტექსტუალობის ერთიანი მთლიანი სივრცე არა მხოლოდ ერთი და იმავე ხელოვნების ისტორიულ ტექსტებს შორის მიმართულებსა და ალუზიებში ვლინდება, არამედ ნებისმიერი ხელოვნების ან ზოგადად არსებულ იდეასა და ფორმის გაზიარებაში, იქნება ეს ტრადიციული, უფრო ძველი თუ უფრო თანამედროვე. ხელოვნების ყველა დარგი განიცდის ერთმანეთის გავლენას, გამოხატავს სხვა ხელოვნების გამომსახველობასთან დიალოგით. ერთი მხრივ, ხელოვნების ყველა დარგს აქვს საკუთარი უნიკალური გამომსახველობა, თუმცა ამ გამომსახველობის გახსნა სხვა ხელოვნების მეტყველებაში, ერთგვარად აკრძალულ ზონაში გადასვლის, საკუთარი სივრცის საზღვრების მნიშვნელობის, მიხვედრის, ჭეშმარი-

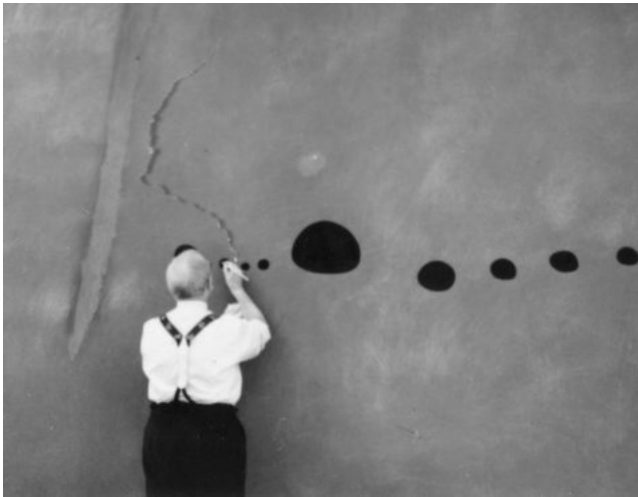
22 caméra-stylo - ცნება ალექსანდრე ასტრუკის ავტორის სტილის თეორია Ale xandre Astruc

23 <https://cineticle.com/la-camera-stylo/Alexandre Astruc Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo L'Ecran Francais, №144, 30 mapra 1948 r.>



რიტების გასხვივების ეფექტს ავლენს. ვთქვათ, როგორც იური ლოტმანი განმარტავს: „კინო - ვიზუალური ხელოვნების ერთადერთი ფორმაა, რომელშიც თვალთახედვის კუთხე მოძრავია, ამიტომ ამ ხელოვნების ენის აგებულებაში მისი როლი განსაკუთრებულია“.<sup>24</sup> ეს ასეა! მსგავსების მიუხედავად, სახვით ხელოვნებაში სხვა მოცემულობა იკვეთება: „თუ მხატვარმა დახატა მაგიდა ისე, რომ მისი ზედაპირი არ ჩანს, თქვენ მას ვერც დაინახავთ, კიბეზე რომ დადგეთ და თქვენი ხედვის წერტილი სურათს ზემოდანაც რომ მოექცეს. ასევე ვერ დაინახავთ, რა ხდება მაგიდის ქვეშ, იატაკზეც რომ დაწვეთ, იმ შემთხვევაში თუ მხატვარმა იგი ზემოდან რაკურსით დახატა“.<sup>25</sup>

ერთი შეხედვით, ამ თვალსაზრისში სადავო არაფერია. თუმცა... შესაძლებელია, რომ მხატვარმა თავის ქმნილებაში ისაუბროს ამ წინააღმდეგობაზე, ამ შეზღუდულობაზე და ისიც, რომ დახატოს ისეთი რეალობა, სადაც ნებისმიერი პერსპექტივა ფარდობითი იქნება.

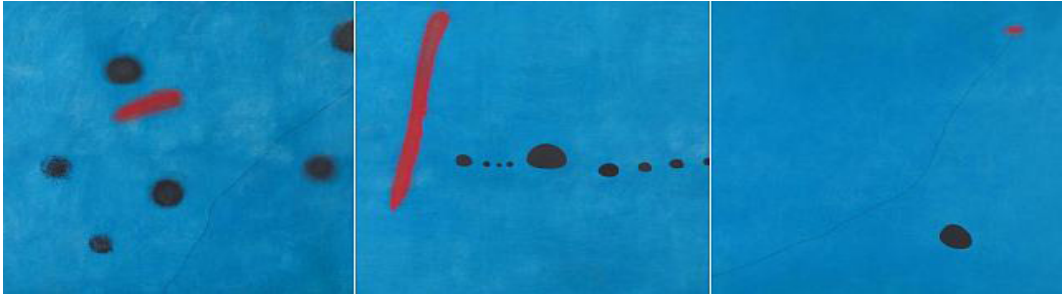


სურ. 9. an Miró retouchant Bleu II à la Galerie Maeght, juin 1961. THE THREE BLUES AT THE CENTRE POMPIDOU hibition View“ Chefs-d’œuvre ?“, Joan Miró, Bleu I, II,III 4 mars 1961. <https://waolab.com/project/joan-miro-blue-iii/>

ფოტოზე ჩვენ ვხედავთ მხატვარ ხუან მიროს „ლურჯი 2“-ის შექმნის პროცესში. ლა-ჟუვარდის ფერით დაფერილ უზარმაზარ ტილოზე მხატვარი სხვადასხვა ზომის მომრგვალო, ცვრის ფორმის შავ წერტილებს გულდასმით ახატავს. მარცხნივ კომპოზიციის დასაწყისში შვეულად დახრილი წითელი ხაზია, აქტიური სიმბოლური ფერი, მაგრამ რაღაც აბსტრაქტული, განყენებული... თითქოს ახლოცაა და ცალკეც; იქნებ ეს სისხლიანი მახვილია, მაგრამ დაკონკრეტების გარეშე... იქნებ რაღაც აკრძალვა - კედელი, რომელიც კეტავს სივრცეს, ან პირიქით, ხსნის. უფრო კალამს ჰგავს, რომელიც კი არ წერს, არამედ შავი მელნის წვეთების კვალს ტოვებს, რაღაც ვანცდების... ან იქნებ ამ ცისფერ უსასრულობაში შავი ხვრელების, თუ გათხრილი ორმოების, რომელთაც ციდან დედამიწაზე ვხედავთ... მთლიანობაში სურათი თითქოს ცარიელ ტილოზე მხატვრის ავტოგრაფია, ასოების ნაცვლად სიმბოლურად დაწვეთებული სიტყვები, რომელთა თითოეული წერტილი რაღაც უკვე მომხდარი მოვლენის საბედისწერო რეალობას ასახავს - ამ უკიდევანოდ ღრმა და ცარიელი ლურჯი სივრცისთვის ძალიან პაწაწინა წვეთებს, მაგრამ მეტისმეტად მკაფიო და შესავრძნობს... თითოეული წერტილი ცალკეულად, გულდას-

24 Лотман Ю., Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ „Александра“, Элементы Киноязыка. 1994. გვ. 58.  
25 იქვე.

მით გამოყვანილი თვითმყოფადი იერსახით, საკუთარი განსხვავებითა თუ მსგავსებით, სიმორითა თუ სიახლოვით - ერთიანდება და ლაგდება რაღაც გაბეზრებულ, დამღლელ მოვლენათა უწყვეტ რიგად, რომელიც სისხლის, თფლის, ცრემლების, მტკივნეული განცდების კვალს მოგვაგონებს - პირველყოფილ ცოდვასავით სამუდამოდ, მოუშორებლად დაჩნეულს სუფთა და უმწიგვლო ცისფერ სამყაროზე.



სურ. 10. ხუან მირო. ტრიპტიქი - ლურჯი 1,2,3. (Blue I, II, III is a triptych created in) 1961

ეს სამი „ლურჯი“ სურათიდან მეორეა - ცენტრალური, ლაკონური, ლოგიკურად მწყობრი. ტრიპტიქის პირველი და მესამე „ლურჯი“ ტილოები სხვა შეგონებებსა და ფიქრებს აღძრავენ: „ლურჯი -1“-ზე ერთი შეხედვით, არეულობაა, თითქოს მიკროსკოპით გადიდებულ ცოცხალ ორგანიზმებს ვუყურებთ - გაფანტულებს, უმისამართოდ ქაოტურად მოძრავენს. ერთი განსხვავებულია. იქნებ უცხო ბაცილაა, სიცოცხლისთვის ბრძოლა... თუმცა, ეს ბურთულები არც ისე გაბნეულები არიან, დაკვირვებისას ისინი სიმეტრიულადაც კი ჯგუფდებიან, წარმოქმნიან კავშირებს - ორი წერტილით, სამი წერტილით, ოთხი წერტილით, ყველა წერტილით მთლიანობაში... ცისფერი ტილოს გრუნტი მსუბუქადაა გამსკდარი და წერტილების ორ ჯგუფს შორის რაღაც ბზარს ქმნის. აშკარად იკვთება თითქმის იდენტური სამი-სამი წერტილით მიამიტურად (თვალეები და პირი) წარმოსახული ორი შეფიქრიანებული გამომეტყველება და თითოეული მათგანის თავზე ოდნავ უფრო დიდი და მკვეთრი შავი წერტილებით - თითქოსდა სიმბოლოები მათი განსხვავებული ფიქრების, გავლენებისა და გადაწყვეტილებების. პირველი სამი წერტილით წარმოსახულ სამკუთხედ-სახეს მეორესგან წითელი ნიშანი განასხვავებს (ის კალამი თუ მახვილი, რომელიც ტრიპტიქის მეორე - შუა ტილოზე დრამატული მოვლენის განმსაზღვრელად და მიზეზად წარმოადგებოდა, ასევე, საწყისად ან ფინალად). მეორე - წერტილებით წარმოქმნილი სამკუთხედი-სახე თავდაპირველი გამომეტყველების აღქმის მერე, მხილველს მორიგ თამაშში იწვევს: წერტილები სიმბოლურ ადგილს ინაცვლებენ: წერტილი-პირი წერტილი-თვალის ნაცვლად, მეორე „თვალი“ გვერდით პირის მნიშვნელობაში გადადის, პირობითი სახე-სამკუთხედი რაკურსს იცვლის, თითქოს ყირავდება და ამ პოზიციაზე სასოწარგვეთილ გამომატყველებას იძენს. სამკუთხედის აყირავება კიდევ შეგვიძლია, მესამე მხრიდანაც. ყველა წერტილს შეუძლია იქცეს თვალად ან პირად. ბოლოს ეს ორსახიანი სამკუთხედ-წერტილები სხვადასხვა კუთხიდან, სხვადასხვა რაკურსში მომზირალ შეშფოთებულ თვალეზად გადაიქცევიან... წერტილთა გამომეტყველების მოძრაობა, თამაში თითქოს თვალწინ მიმდინარე დინამიკური პროცესია, რასაც ახლა უშუალოდ ვესწრებით. „ლურჯი -1“ აწმყო-რეალობის შთაბეჭდილებას ტოვებს და სულ იცვლება,

ვიდრე მის გააზრებას მოვასწრებდეთ, რომლის ცვალებადობას გაცეცხული და შეშინებული თვალებით შევყურებთ. „ლურჯი-1“-ის დინამიკასთან შედარებით, „ლურჯ-2“-ში ყველაფერი უფრო სისტემატიზებული და ლოგიკურია, უკვე განცდილი, გააზრებული და თავის ფორმაში ჩასმული. ეს „წერილია“, როგორც ჟაკ დერიდა იტყოდა - უკვე არარსებული წარსული და გამქრალი რეალობის „კვალა“.

რაც შეეხება ტრიპტიქის ფინალს - „ლურჯი 3“-ს, ეს შემდგომი ეტაპია, „ლურჯის“ საბოლოო, ფინალური ფაზა - წერტილი: ყველაფერი დასრულდა. პრობლემა გაქრა. წითელი კალამი-მანვილი შავ წერტილს უფრო დაშორდა და სხვა უჩინარი ვალაქტიკებისკენ გადაადგილდა, ცაში უფრო შორს, სამყაროს გაფართოების მიქცევაში. ტრიპტიქის ამ უკანასკნელ, ყველაზე ცარიელ ლურჯ ტილოზე მხოლოდ ორი წერტილია მოჩანს: ცაში მსუბუქად ბუმტივით გაფრენილი, შორეულ წერტილად ქცეული ოდესღაც ყველაფერზე ძლიერი მტკივნეული წითელი ლაქა, რომელსაც ყელზე მოჭერილი ძაფით მიჰყვება ტილოს გაბზარული გრუნტის წვრილი, თითქმის შეუშინეველი კვალი და ყველაფრის დამასრულებელი მარტოობის შავი წერტილი... თვითონ „მე“, სუბიექტი, თავისი რეალობით, რომელიც სამუდამოდ დააჩნდა ამ სილაჟვარდეს დაკარგულ შავ წერტილად.

ეს წერტილებსა და სამ ფერში მარტივად და გახსნილად წარმოდგენილი მინიმალისტური აბსტრაქცია, თითოეულ ჩვენგანში სრულიად განსხვავებულ აღქმებად შეიძლება გარდაიქმნას, სხვადასხვა შეგრძნებებისა და განცდების ისტორიებად, სხვა სიმბოლოებად, სხვა ემოციებად, თუმცა ამ ესთეტიკურ ხეტიალში არსებობს კიდევ ერთი, ყველასთვის საერთო ასპექტი, ეს არის ფორმა: ერთი მხრივ, წერტილები, შტრიხები, ფერები - უკიდურესი მინიმალიზმი, და მეორე მხრივ, დიდი კლასიკური სამნაწილიანი ფორმა, წარმოდგენილი უზარმაზარი სიცარიელით გადავსებულ ტილოებზე. რატომ ტრიპტიქი? რას აერთიანებენ, რას წარმოგვიდგენენ ეს წერტილები ამ უშველებელ სამყაროსავით ლურჯი სიცარიელით ავსებულ სამ ტილოზე? შევხედოთ პირველ სურათს, მეორეს, მესამეს... ამგვარად, მართლაც... ეს ერთი და იმავე საგნების თუ მოვლენის ფორმებია, ერთსა და იმავე წამში არსებული სამი განზომილების სამი ფორმა: ის, რაც პირველ სურათზეა, არის ის, რასაც ზემოდან ვხედავთ, ანუ რასაც, ვთქვათ, ერთი პირდაპირი რაკურსიდან ზედხედით ვუყურებთ. ასეთი პროექციებით, წითელი ხაზიც შესაძლოა ზემოდან (ან თუნდაც ქვემოდან) ამგვარი მართკუთხედივით გამოიყურებოდეს, თუმცა ანფაზში, ფრონტალურ განზომილებაში, როგორც „ლურჯი 2“-შია, ამ წითელ ობიექტს თითქმის მთელი სიგრძით ვხედავთ, რაღაც ჯონის მსგავსს, რაც პირველ ნახატზე - „ლურჯი 1“, მხოლოდ ზედა მხრიდან შეგვიძლია დავინახოთ. რაც შეეხება წერტილებს „ლურჯი 2“-ის განზომილებაში, ვამჩნევთ, რომ ერთ სიბრტყეზე ყოფილან განლაგებული, და ამ ხედვის წერტილიდან მწკრივად წარმოგვიდგებიან. „ლურჯი 3“-ში კი, ეს მწკრივი კიდევ უფრო დაზუსტებულია: სავარაუდოდ, მეორე სურათის მარჯვენა ბოლო წერტილიდან და ზემოდან (ან ქვემოდან) დახრილი კუთხით მოჩანს, შესაძლოა, ერთგვარი აქსონომეტრული რაკურსით. ანუ ამ განზომილებაში წითელი ლაქა ამ თვალთახედვიდან უფრო მოშორებით გვიჩვენება გადაადგილებული, შავი წერტილების მწკრივი კი ერთიმეორეზე დაფენილი და ჩვენი ხედვის არეში ერთ წერტილად გარდაქმნილი.

მაგრამ ამ ტილოებზე ჰორიზონტის ხაზისა თუ პერპექტივის განჭვრეტა აბსურდს ემსგავსება, ამ ერთგვაროვან „ცისფერს“ ცენტრი არ გააჩნია. ფაქტია, რომ მხოლოდ ჩვენი პირობითი დათქმა არსებობს - ფარდობითობა, რომელიც მნიშვნელობას უკარგავს

ყოველგვარ პრინციპს, კონკრეტულობას, სიზუსტეს, იმას - „აქედან“ ვხედავთ რაიმეს თუ „იქიდან“, „ზემოდან“ თუ „ქვემოდან“, „დახრილი კუთხით თუ პირდაპირ, ფრონტალურად... როგორც „ცისფერ მთებში“ შენიშნავენ პერსონაჟები რეალობის მოცემულობისადმი უიმედო ხელჩაქნეულობითა და ირონიით: „რა მნიშვნელობა აქვს, საქალაქო ზემოთ იდება თუ ქვემოთ“?! სულ ერთია, „სადაც ვინდა იქ წადი! ვინდა ზემოთ ადი, ვინდა ქვემოთ ჩადი!“... მაგრამ ეს ჩვენი კინემატოგრაფისტების ხუმრობაა ამ თემაზე - პოსტმოდერნისტული გზავნილი, პოსტმოდერნისტულ იდეაზე, იმის მსგავსზე, როგორცაა „სამყაროს არც ცენტრი აქვს და არც პერიფერია“... მიროს ტრიპტიქის შესაბამისად კი, მიუხედავად სამ სურათზე მოცემული ობიექტების სამი ხედვის წერტილისა, სამი განზომილებისა, საგნებს შორის მანძილებისა, მათ შორის წარმოდგენილი დამოკიდებულებებისა, ამდენი დათქმისა და გამონათვისა, ჩვენი გამოცდილება აღქმის შეჯამებაში განსხვავებული და წინააღმდეგობრივია. ამ საერთო ცარიელ სილურჯეში, სადაც არ არსებობს არც ცენტრი და არც პერიფერია, არც პერსპექტივა. რეალობა მხოლოდ წამიერი, ფრაგმენტული პირობითობა და ილუზიაა, რომელიც შემთხვევით ხედვის წერტილთან ერთად ჩნდება და გვერდით წერტილზე მწერის გადანაცვლებასთან ერთად ქრება. საერთო ჯამში, არც ამ უმარტივეს ფორმაზე, არც არაფრისგან დაფარულ სივრცეზე, მკაფიოდ დანატული წერტილების დაშორებასა თუ ურთიერთმიმართებაზე წარმოდგენა არ გაგვანინია. რაც მეტად ვაკვირდებით, მით უფრო ვუცხოვდებით, ვკარგავთ, რაც გვეგონა, რომ ვიცოდით, საეჭვო ხდება თუ რამ ვიცოდით. ასე, რომ - ეს მინიმალისტური ფორმების მშვენიერება - უბრალოდ წერტილები და ხაზი, საყვარელი ბავშვური სამყარო, როგორც ზოგჯერ აღტაცებით საუბრობენ ხუან მიროს მნატვრობაზე - ეჭვიანი, დაფიქრებული, ღრმა თვალსაზრისია რეალობაზე... რომელიც უარყოფს, მნიშვნელობას უკარგავს ყოფიერს, არსებობის დროსა და ადგილს, რაკურსს, მიმართებას რაიმესთან, სიდიდეს, მანძილს, მასშტაბს, პერსპექტივას, რადგან აქ მთავარი, წერტილები და დასასრულები კი არაა, თავად უსასრულობაა, რომელსაც ვსურს საკუთარი სასრულობით გაუმკლავდე, არსებობა დაამჩნიო, გადალახო და ბოლოს და ბოლოს მიიღო ფორმა, მიაღწიო სადმე... მაგრამ უსასრულობაში არ არსებობს საბოლოო პუნქტი, ყველგან მხოლოდ ისევ იგივე სილურჯეა, დაუსრულებელი სიცარიელე ნაპირის გარეშე - პარადოქსულად სიცარიელით ავსებული სამყარო, გადაჭედული უკიდურესად მინიმალისტური სიცარიელის ენერგიით, სიცარიელის პერსპექტივით, რომელიც უფრო და უფრო ფართოვდება დაკარგული წერტილების - დასასრულების წყალობით...



გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩ., „გეული“, ჟურნ. „მემარცხენეობა“. N1. 1927.
2. კალატონიშვილი მ., კინო მასალის ჩვენების მეთოდები. ჟურნ. „მემარცხენეობა“. N2. 1928.
3. შენგელაია ნ., ქართული ფუტურისტული ალმანახი „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“, 1924.
4. Бергсон А., Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. - Мн.: Харвест, 1999.
5. Вертов Дз., Вариант манифеста - Мы называем себя киноками.. 1922
6. Кулешов Л., Хохлова А., 50 ЛЕТ В КИНО. Москва «Искусство» 1975.
7. Канудо Риччотто, Манифест семи искусств (1911). Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911-1933 гг. М.: Искусство, 1988.
8. Лотман Ю., Цивьян Ю., Диалог с экраном. Александра. Таллинн. 1994.
9. Alexandre Astruc Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo L'Ecran Francais, №144, 30 марта 1948 г. <https://cineticle.com/la-camera-stylo/>.
10. <https://cinemarediscovered.wordpress.com/2019/08/28/early-cinema-and-contemporary-internet-culture/>
11. <https://festagent.com/ru/articles/copyright>
12. <https://www.kinohoroshho.ru/node/327>
13. <https://waolab.com/project/joan-miro-blue-iii/>

## IMAGE AND PICTORIALITY

### Summary

This article deals with the characteristics and peculiarities of the means of film expression - as well as the significance of other art genres in the process of the formation of film art.

The article begins with the well-known questions in film aesthetics, which were considered universally valid at the earlier stage of the emergence of film art - Is film an art? Is it possible to name film and cinematography alongside such artistic genres as theatre, music, visual arts and literature? How does film differ from them? What is its peculiarity, its peculiarity of interpreting, showing and depicting reality in a way that is characteristic only of film? Does film have any independence at all? Perhaps it only creates secondary illustration and makes use of other artistic genres - the language and imagery of literature, theatre, choreography, music, painting, perhaps it imitates them? This question was fair, because the young art could not immediately realize its place among the already existing art genres. The art of film emerged as a unique technical achievement, as a new possibility and ability without a specific objective, without its own experience.

In the next stage of its development in the search for independence, the art of film was particularly subject to the influence of an artistic genre whose creative processing and mastery lent it a new, different quality and depth. From the very beginning, film imitated theatre art in a striking and clumsy way. It attempted to transfer the expressive means and language of the ancient art of acting to the screen - well-known dramas, including Shakespeare, were filmed, but as silent films, and with the meagre means available to film at the time. The fable could only be depicted on the screen in rough outlines and by way of suggestion. This practice proved to be successful, and the nascent art of film thus gained a fruitful experience. Notwithstanding the conspicuous naivety and simplicity, there were ardent supporters and protectors of the art of film. Ricciotto Canudo, one of the first film theorists, saw the perspective of film precisely in its “borrowed” unique meaning, in the synthesis of seven artistic genres. In addition to the special appreciation of “synthesis”, Canudo also emphasized the concrete uniqueness of film imagery: “moving images”, plastic art that develops according to the laws of rhythmic art.

Based on the visual nature of film, the film image became the focus of attention of filmmakers - the world depicted by the painter or artist - film as a visual world fits into the familiar order of aesthetics, the compositional structure, the laws of perspective, the coloristic conception, sharpness, choice of view, and everything that creates the impression of depth and the illusion of reality on the flat screen. The depiction of the visual arts in the film speaks of the important role of the artist, pointing to the artistic contribution made to the film, which enhanced the expressive quality of the cinematic art. It is clear that film is not a fine art and that film is not created by the inspiration of the painter, but by the creative

inspiration of other authors - the playwright and director - according to their predetermined conditions.

In relation to film, photography - one of the immediate predecessors of cinematic art - uses the same principle as the visual arts. Photography has far more in common with film art than any other art genre. However, the most important difference remains the same and is further emphasised by the frame of the paused moment. The uniqueness of film art, however, lies in its changeability: in the aesthetics and significance of the transition from image to image, from sound to sound, from expression to expression, from word to word, from emotion to emotion, from movement to movement ... Music, choreography, photography, the actor, the subject - everything is in motion. Just like in reality. The photographic image cannot simply be compared to a film image, it is a completely different image - with a different expression and content: as already mentioned, the essence of photography is the existence of a single moment, perfect in itself, even if the image expresses infinity and is thus captured for eternity. In contrast, the film image represents movement, in all its diversity and changeability. For the film image, a picture can become an inconspicuous temporary fragment, but it can also be interpreted as a symbol.

The world does not exist as a static, frozen entity with an immobile content. Accordingly, our eyes are better able to perceive movement than immobility. The eyes recognise objects from the background, they see changes, differences and connections between objects, changes in time, spatial changes. The result of many attempts is the following - the film should learn to speak its own visual language and transform the image into a cinematic pictoriality.

The article examines some examples of the search for cinematic pictoriality: by Mikhail Kalatosishvili, Tengiz Abuladze, Jos Stelling, George Smith, James A. Williamson, Joan Miró and others.

## **BILD UND BILDHAFTIGKEIT**

### Zusammenfassung

Im vorliegenden Beitrag werden die Eigenschaften und Besonderheiten der Filmausdrucksmittel behandelt – ebenfalls die Bedeutung von anderen Kunstgattungen im Prozess der Formierung der Filmkunst.

Der Artikel beginnt mit bekannten Fragen in der Filmästhetik, die auf der früheren Etappe der Entstehung der Filmkunst für allgemeingültig galten - Ist Film eine Kunst? Ist es möglich, den Film, die Kinematografie neben solchen Kunstgattungen zu nennen, wie Theater, Musik, bildende Kunst, Literatur? Wodurch unterscheidet sich der Film von ihnen? Worin besteht seine Besonderheit, Eigenartigkeit, die Realität auf eine nur für den Film kennzeichnende Weise zu deuten, zu zeigen und abzubilden? Hat der Film überhaupt eine Eigenständigkeit? Vielleicht schafft er nur sekundäre Illustrierung und bedient sich der anderen Kunstgattungen – der Sprache und Bildhaftigkeit der Literatur, Theaterkunst, Choreografie, Musik, Malerei, vielleicht ahmt er ihnen nach? Diese Fragestellung war gerecht, denn die junge Kunst konnte sich ihres Platzes unter den bereits bestehenden Kunstgattungen nicht sofort bewusstwerden. Die Filmkunst entstand als eine unikale technische Errungenschaft, als eine neue Möglichkeit und Fähigkeit ohne eine bestimmte Zielsetzung, ohne eigene Erfahrung.

Auf der nächsten Entwicklungsstufe der Suche nach Selbständigkeit unterstellte sich die Filmkunst besonders dem Einfluss einer Kunstgattung, deren schöpferische Aufarbeitung und Beherrschung ihre neue unterschiedliche Eigenschaft und Tiefe verlieh. Von Anfang an ahmte der Film auffallend und ungeschickt der Theaterkunst nach. Er versuchte die Ausdrucksmittel und Sprache der uralten Schauspielkunst auf die Leinwand zu übertragen – verfilmt wurden bekannte Dramen, auch Shakespeare, aber als Stummfilme, und mit den spärlichen Mitteln, die dem Film damals zur Verfügung standen. Die Fabel konnte nur in groben Umrissen und andeutungsweise auf der Leinwand abgebildet werden. Diese Praxis hat sich als gelungen erwiesen und so gewann die beginnende Kunst des Films eine fruchtbare Erfahrung. Ungeachtet der auffallenden Naivität und Simplizität fanden sich flammende Anhänger und Beschützer der Filmkunst. Ricciotto Canudo, einer der ersten Filmtheoretikern sah die Perspektive des Films gerade in der „entlehnten“ unikalen Bedeutung, in der Synthese von sieben Kunstgattungen. Neben der besonderen Einschätzung der „Synthese“ betonte Canudo auch die konkrete Einmaligkeit der Filmbildhaftigkeit: „bewegliche Bilder“, plastische Kunst, die sich nach den Gesetzen der rhythmischen Kunst entwickelt.

Ausgehend von der visuellen Natur des Films gelangte das Film-Bild in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit der Filmschaffenden – die vom Maler bzw. Künstler dargestellte Welt – Film als visuelle Welt fügt sich in die bekannte Ordnung der Ästhetik ein, in die kompositionelle Gliederung, in die Gesetze der Perspektive, in die koloristische Konzeption,



Schärfe, Auswahl des Ausblicks, und in Alles, was auf der flachen Leinwand den Eindruck der Tiefe verschafft und die Illusion der Realität schafft. Die Abbildung der bildenden Kunst im Film spricht von der bedeutenden Rolle des Künstlers, weist auf den in den Film dargebrachten künstlerischen Beitrag hin, der die Ausdrucksqualität der Filmkunst verstärkte. Es ist klar, dass der Film keine bildende Kunst ist und dass der Film nicht durch die Inspiration des Malers entsteht, sondern durch die schöpferische Eingebung von anderen Autoren – des Dramatikers und Regisseurs - entsprechend der ihnen vorbestimmten Bedingungen entsteht.

Im Bezug auf den Film bedient sich eines gleichen Prinzips wie die bildende Kunst auch die Fotografie – eine der unmittelbaren Vorgängerinnen der Filmkunst. Die Fotografie hat bei weitem mehr Ähnlichkeit mit der Filmkunst als alle anderen Kunstgattungen. Jedoch bleibt der wichtigste Unterschied derselbe und wird noch mehr verschärft durch den Rahmen des angehaltenen Augenblicks. Die Einmaligkeit der Filmkunst besteht aber in der Wechselhaftigkeit: in der Ästhetik und Bedeutung des Übergangs vom Bild zum Bild, vom Laut/Klang zum Laut/Klang, von dem Ausdruck zum Ausdruck, vom Wort zum Wort, von der Emotion zur Emotion, von der Bewegung zur Bewegung ... Musik, Choreografie, Fotografie, der Schauspieler, das Sujet – alles ist in Bewegung. Wie in der Realität. Das Foto-Bild ist nicht einfach mit einem Film-Bild zu vergleichen, es ist ein ganz anderes Bild – mit einem anderen Ausdruck und Inhalt: wie bereits erwähnt, das Wesen der Fotografie ist die Existenz eines einzigen Augenblicks, in sich vollkommen, mag das Bild auch die Unendlichkeit ausdrücken und so auf Ewigkeit festgehalten werden. Im Gegensatz dazu stellt das Film-Bild eine Bewegung dar, in all ihrer Vielfalt und Wechselhaftigkeit. Für das Film-Bild kann eine Abbildung zum unauffälligen vorübergehenden Fragment werden, aber es kann auch als Symbol gedeutet werden.

Die Welt besteht nicht als eine statische erstarrte Größe mit einem unbeweglichen Inhalt. Demnach können unsere Augen die Bewegung besser auffassen als die Unbeweglichkeit. Die Augen erkennen Objekte vom Hintergrund, sie sehen die Änderungen, Unterschiede und Zusammenhänge zwischen den Gegenständen, den Zeitwechsel, räumliche Veränderungen. Das Ergebnis von vielen Versuchen ist Folgendes – der Film sollte lernen mit eigener visueller Sprache sprechen und das Bild zur filmischen Bildhaftigkeit verwandeln.

Im Artikel werden einige Beispiele der Suche nach der filmischen Bildhaftigkeit untersucht: von Mikhail Kalatosishvili, Tengiz Abuladze, Jos Stelling, George Smith, James A. Williamson, Joan Miró und anderen.