

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

რუსუდან კვარაცხელია

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა,
ბიზნესისა და მართვის ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამის
„ხელოვნებათმცოდნეობის კვლევები - კინომცოდნეობა „ქართული კინო
მიტოლოგიურ-ფოლკლორულ ასპექტებში“, დოქტორანტი

მეტაფორული ტენდენციები XX საუკუნის 60-80-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში

სადისერტაციო ნაშრომის რეფერატი

სამეცნიერო ხელმძღვანელები:
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი **ლელა ოჩიაური**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი **ზვიად დოლიძე**

კვლევის საგანი და თემის აქტუალობა

ახალი, XXI საუკუნის გადმოსახედიდან, მეტად აქტუალურია გაანალიზდეს XX საუკუნის კინემატოგრაფის ზოგიერთი მთავარი ასპექტი, რომლებიც ისტორიული მოვლენების, მომხდარი და მიმდინარე პროცესების საკმაოდ მოცულობით სურათს ასახავენ. ბუნებრივია, წარმოდგენილი ნაშრომი მიზნად არ ისახავს კინემატოგრაფის მთელი ისტორიის განხილვას, მაგრამ საკვლევი პერიოდის - 60-80-იანი წლები - არჩევა, ამ კონტექსტში, ცხადია, შემთხვევითი არ არის. ეს პერიოდი წარმოგვიდგება, როგორც კინოს რთული, შინაგანად წინააღმდეგობრივი, მრავლმხრივი განვითარების ტევადი ფრაგმენტი.

სწორედ 60-80-იან წლებში მთელი სიძლიერით გამოიკვეთნენ ტენდენციები, რომლებიც ისტორიული მოვლენებისადმი დამოკიდებულების ცვლასთან იყვნენ კავშირში. კინემატოგრაფის წინაშე გაჩნდა მოთხოვნათა პრინციპულად ახალი სპექტრი - ხელოვნების ამ დარგს უნდა გამოემჟღავნებინა მეტი „ინტერესი ადამიანისადმი“ და მისი შინაგანი სამყაროსადმი.

ადამიანის შინაგანი სამყაროს ასახვის მცდელობამ იმოქმედა კინოპოეტიკაზე, მოახდინა სახვითი საშუალებების „სემანტიზაცია“ (20-იანი წლების მსგავსად), რამაც კვლავ აქტუალური გახადა პირობითი - მეტაფორული ხერხების გამოყენება. პირველ რიგში, სწორედ ეს იძლევა საშუალებას განვიხილოთ 60-80-იანი წლები, როგორც არსებითად თავისებური ეტაპი ქართულ კინემატოგრაფში.

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 და სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ბერძნების გადასვლა ცხოვრებისეული მსოფლმხედველობის ახალ საფეხურზე, უმეტესად, მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა (გვთავაზობდნენ „წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწისა“ და ა.შ. მეტაფორულ გამოხატულებებს). თუ იმ პერიოდში ყურადღება სამყაროსა და მისი ბუნებრივი მოვლენების ირგვლივ გამახვილდა, XX საუკუნის შუა ათწლეულებში ხელოვნების მთავარი მოტივი ადამიანისა და ისტორიის დამოკიდებულება გახდა. აშკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების დაუნდობელმა მსხვერველმა თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სწორედ ეს ადასტურებს მეტაფორისა და მეტაფორიზაციის მნიშვნელობის შესწავლის

აუცილებლობას.

როგორც ვხედავთ, ისტორია მეორდება და ყოველი მისი საფეხური აყენებს ანალიზის, ფასეულობათა შესაბამისი გადასინჯვის აუცილებლობას.

კვლევის მიზანი

ნაშრომი მიზნად ისახავს გამოიკვლიოს კინოპროცესის კანონზომიერი მოვლენები მისი არსებობის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ეტაპზე, 60-80-იან წლებში. დისერტაციაში განხილულია მეტაფორის „რესტავრაციის“ ისტორიული და სოციალური პირობები კინოსპეციფიკისა და მისი ესთეტიკის გათვალისწინებით. კინოს რეტრო-სპექტული განხილვისას, მისი მიმართულებებისა და მიმდინარეობების განზოგადობისას შეუძლებელია არ შენიშნო კინემატოგრაფის სპირალისებური განვითარება მარტივიდან რთულისკენ. ამასთან, ეს უკანასკნელი თავის მხრივ, მეტნაკლებად, პირველის ნიშან-თვისებების მატარებელია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დღეს კინემატოგრაფში არსებული ყველა ელემენტისა და მიმართულების საფუძველი ჯერ კიდევ მის უხმო პერიოდში იყო ჩადებული. მათ რიცხვს მიეკუთვნება მეტაფორაც.

ნაშრომის ამოცანაა:

1. გამოავლინოს მეტაფორის ცვლილებები კინემატოგრაფში მისი არსებობიდან დღემდე.
2. გაანალიზოს მიზეზები და გარემოებანი, რომლებმაც ეს განაპირობეს.

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა და მეთოდოლოგია

ნაშრომის ზემოხსენებულმა მიზანმა და ჩამოყალიბებულმა აქტუალურმა პრობლემებმა გამოიწვიეს კინოს თეორიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, ფილოსოფიისა და სოციოლოგიის მნიშვნელოვანი საკითხების განხილვის აუცილებლობა, რომლებშიც ამოსავალი წერტილი ხელოვნებაში, და კერძოდ, კინოხელოვნებაში არსებული მოვლენა - მეტაფორა გახდა.

კვლევა მიმდინარეობს დიდი მოცულობის თეორიულ მასალაზე დაყრდნობით, რადგან მსგავსი მხატვრული პროცესების კანონზომიერებათა შესწავლას დიდი ტრადიცია აქვს.

ამრიგად, ნაშრომში გამოკვეთილია თავები:

1. კინემატოგრაფის ისტორიული და თეორიული გამოცდილების ზოგადი მიმოხილვა.
2. თეორიის საფუძვლები და მეტაფორის ფილოსოფიური ასპექტი.
3. მეტაფორა და მეტაფორიზმი კინოში.

4. სამი ათწლეულის კინემატოგრაფი და მეტაფორული ხერხების თავისებურებები.

პირველ თავში კვლევა ეფუძნება კინოს სტრუქტურული ანალიზის ინტერესს, რომლისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-30-იან წლებში მჟღავნდება. 60-იან წლებში კი ეს ინტერესი განაახლა ლინგვისტიკის, სემიოტიკის, სტრუქტურული ფსიქოანალიზის მიღწევებმა და შედეგად, ის კინოს თეორიის „ჭეშმარიტად მეცნიერული“ დამუშავების ფორმულად გვევლინება.

ამ მიმართულებით განხილულია ერნესტ კასირერის ნაშრომი „სიმბოლური ფორმების ფილოსოფია“ (სამტომეულის I ტომი „ენა“ და II ტომი „მითოლოგიური აზროვნება“), კლოდ ლევი-სტროსის „სტრუქტურული ანთროპოლოგია“, ლუსიენ სევის „თეორიები, სკოლები, კონცეფციები. მხატვრული სახე და სტრუქტურა“ - სტატია “სტრუქტურალიზმის თაობაზე”. აგრეთვე, ჟან-პოლ სარტრის „ფილოსოფიური პიესები“, რუდოლფ არნხეიმის „ხელოვნება და ვიზუალური აღქმა“, ანდრე ბეზენის „რა არის კინო?“, ჟან მიტრის „ფილმის ვიზუალური სტრუქტურები და სემიოლოგია“ როლან ბარტის „სემიოლოგიის საფუძვლები. სტრუქტურალიზმის „მომხრეები“ და „მოწინააღმდეგენი“, პიერ-პაოლო პაზოლინის, უმბერტო ეკოს, კრისტიან მეტცის, ჟაკ ომონის, გვიდო არისტარკოს, ემილიო გარონის, თეორიული ნამუშევრები და მოსაზრებები.

80-იანი წლების დასაწყისში, სემიოლოგიაში სტრუქტურალიზმის ოცწლიანი ბატონობის შეჯამების ჟამი დგება. სტრუქტურალიზმმა დაკარგა შესაძლებლობა შეესრულებინა „მეტათეორიის“, კულტურის ნებისმიერი ფენომენის ანალიზის უნივერსალური მეთოდის როლი.

ამ მიმართულებით განხილულია მარსელ მარტენის თეორიული მოსაზრება („ტრადიციული კრიტიკა მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებების განვითარების წინაშე“) და ლუდვიგ ვიტგენშტაინის ფილოსოფიურ-თეორიული წარმოდგენები და მსჯელობები („ლოგიკურ-ფსიქოლოგიური ტრაქტატი“).

ნაშრომში იკვეთება კინემატოგრაფში მეტაფორულობის პრობლემის შესწავლის აუცილებლობა კინოსემიოტიკის საფუძველზე, „ენობრივი სისტემის“ შეცნობით, კლასიკური კატეგორიის პოზიციიდან, საგნის ინტუიციურ და გრძნობით გაგებაზე დაყრდნობით. განხილულია არისტოტელეს („პოეტიკა“), სიორენ კირკეგორის („ან ან“ („Enten-Eller“ by Søren Aabye Kierkegaard), კონსტანტინე სერგეევის („არსი და ცნობიერება: ანტიკური პარადიგმა“), რობერტ რ. ჰოფმანის („მეტაფორა მეცნიერებაში“. „Metaphor in Science. To some scientists and philosophers, metaphorical theories“ by Robert R. Hoffman.) თეორიული ნაშრომები.

სადისერტაციო ნაშრომის მეორე თავში საუბარია მეტაფორის კინემატოგრაფიულ

რეპრეზენტაციაზე. მეტაფორის თეორიული, ფილოსოფიური და ისტორიულ-სოციოლოგიური საკვლევი მასალა ეფუძნება თომას გობსის („ლევიათანი“), ჯონ ლოკის („კვლევები კაცობრიობის გონიერებაზე“), სერგეი ეიზენშტეინის („რჩეული ნაწარმოებები ექვს ტომად“, ტ.2), ალექსანდრე ასტრუკის („ახალი ავანგარდის დაბადება ანუ კამერა - კალამი“ („Naissance d'une nouvelle avant-garde, ou la caméra-plume” by Astruc A.), ორტეგა-ი-გასეტის („ორი დიდი მეტაფორა“), ტატა თვალჭრელიძის („მეტაფორა ფილმის სტრუქტურაში“), მარსელ მარტენის („კინოს ენა“), ალექსეი ლოსევის („სიმბოლოს პრობლემატიკა და რეალისტური ხელოვნება“) თეორიულ მსჯელობებს.

მესამე თავში განხილულია პოსტსტალინური, „ოტტეპელისა“ და „პერესტროიკის“ ისტორიული მონაკვეთი. კინოინდუსტრიის დამფინანსებელი სახელმწიფოს დაკვეთისა და მასობრივი გემოვნების კინემატოგრაფზე გავლენის საკითხები. კვლევა ეყრდნობა სტატიათა და კრიტიკულ რეცენზიათა კრებულს „დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება“, გამოცემულს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის მიერ (თბ. 2014); დოკუმენტებსა და მოწმობებს - „ოტტეპელის“ კინემატოგრაფი“; ირინა შილოვას („ოთხმოციანი წლების კინემატოგრაფი: ახალი ტენდენციები“), ტატა თვალჭრელიძის, ლელა ოჩიაურის, გოგი გვახარიას, ირინა კუჭუხიძის, ზვიად დოლიძის კრიტიკულ წერილებსა და თეორიულ ნაშრომებს.

როგორც წესი, მიღებულია ჩვენს მიერ არჩეული პერიოდის ერთიანი განხილვა. თუმცა, დროის ამ მონაკვეთში არსებული ყოველი ათწლეულის დაწვრილებით აღწერისას, არ შეიძლება ყურადღება არ მივაქციოთ თითოეული ათწლეულის სრულ, იდეოლოგიურ, მხატვრულ-შემოქმედებით, ემოციურ დამოუკიდებლობასა და ინდივიდუალობას.

ნაშრომში ხდება ამ პერიოდის კინოში მეტაფორის კატეგორიებისა და მისი მრავალი სახეობების გამოვლენა და ანალიზი. მნიშვნელოვანი თეორიული წყაროები, რომლებსაც კვლევის ეს ნაწილი ეყრდნობა - მარსელ მარტენის („კინოს ენა“), ალექსანდრე მაჩერეტის („სამყაროს რეალობა ეკრანზე“), მერაბ მამარდაშვილის („ლექციები პრუსტზე“), ლევონ გრიგორიანის („ერთი ვნების სამი ფერი“), სტეპან ტიინის („უდროობის ფენომენოლოგია“), ხოსე ორტეგა-ი-გასეტის („ტაბუ“ და „მეტაფორა“), ნაუმ კლეიმანის („მონტაჟური მეტაფორის არსი და ფუნქცია“) მოსაზრებები და თეორიული ნაშრომებია.

ხსენებული თემიდან გამომდინარე, წარმოდგენილია 60-ზე მეტი ქართული და უცხოური ფილმის ანალიზი, როგორც პირველი, ასევე თანამედროვე კინომკვლევარების თეორიულ მასალას ეყრდნობა (იხილეთ ბიბლიოგრაფია).

კვლევის მეცნიერული სიახლე და ძირითადი შედეგები

მეტაფორა ანუ კინოენის ექსპრესიულობის განმსაზღვრელი ხერხი, მეტად მნიშვნელოვანი ელემენტია ხელოვნებისა და კერძოდ, ქართული კინოხელოვნების ზოგადი სურათის წარმოდგენისას. იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ შესაძლოა სწორედ მეტაფორის „თაღქვეშ“ განვიხილოთ ქართული კინოს ვრცელი ისტორიული გზა და ესთეტიკური ძიებები. ამიტომაცაა, რომ 60-80-იანი წლებით კონკრეტული თარიღობრივი შეზღუდვის მიუხედავად, ნაშრომში არა მხოლოდ ქართული კინოს პროცესის ანალიზია, არამედ შეჯერებულია საზღვარგარეთის კინემატოგრაფის ესთეტიკის მეტაფორულ მანიშნებლბთანაც.

ქართული კინომცოდნეობის ისტორიაში ბევრი ნაშრომი დაეთმო 60-80-იანი წლების ეროვნული კინემატოგრაფის ანალიზს. თუმცა, დღემდე საფუძვლიანად არ იყო შესწავლილი მეტაფორული ასპექტები ქართული კინოს ამ პერიოდის მხატვრული ტენდენციების გამოვლენაში.

საკვლევი საგნის ეტაპობრივი ანალიზის შედეგად გამოიკვეთა ამ პერიოდში ჩამოყალიბებული მეტაფორის სამი მნიშვნელოვანი ასპექტი: პლასტიკური, დრამატული და იდეოლოგიური გამოვლინება.

ნაშრომში განხილულია როგორც წმინდად ხელოვნების, ისე მეტაფორის ზოგადფილოსოფიური ასპექტები. ამოსავალი წერტილი კი აღმოცენებულია ფილოსოფიური კონცეფციებისა და ხელოვნების სამყაროს დაახლოების საფუძველზე. სწორედ ამიტომ გამოიკვეთა აზრი, რომ მეტაფორა არის აზროვნების აუცილებელი იარაღი - აზრის ფორმა.

დღეს წარსულის სწორი, ობიექტური შეფასების საშუალება გვეძლევა. ტოტალიტარულიდან პოსტოტალიტარული ეპოქის კინემატოგრაფისადმი ინტერესი ზნეობრივმა და ესთეტიკურმა ემოციებმა გაზარდეს. ამიტომ, 60-80-იანი წლების კინოს კვლევის სურვილი უბრალო ნოსტალგიით კი არ არის განპირობებული, ვფიქრობ, ეს არის ერთგვარი აქტი „კარგი კინოს“ მხარდასაჭერად.

კვლევის თეორიული და პრაქტიკული მნიშვნელობა

60-80-იანი წლების კინემატოგრაფი დღეს, თავისუფალი თავსმოხვეული იდეოლოგიური მიზანმიმართულებისაგან, სხვაგვარად აღიქმება. გაირკვა, რომ მხოლოდ სამთავრობო იდეოლოგიის მატარებელი ფილმები იყვნენ უზრუნველყოფილი ათასობით ტირაჟითა და საკავშირო პრემიებით. შეიძლება ისინი უინტერესონი არ არიან, მაგრამ იყო

ე.წ. სხვა კინოც, რომელიც შემოქმედთა ზნეობრივი წინააღმდეგობისა და სახელმწიფოს იდეოლოგიურ რეჟიმთან დაპირისპირების შედეგად შეიქმნა. ამ პერიოდის კინემატოგრაფი ვირტუოზულად აპელირებდა მეტაფორით ყველა მის გამოვლინებაში.

ქართული კინო ეყრდნობოდა ფოლკლორულ საწყისებს, იყენებდა ხალხურ ალეგორიებს და ეს არ იყო ეთნოგრაფიული ნარკვევები, როგორც ოფიციალური ნათლავდა. ეს იყო ეკრანისთვის ახალი ესთეტიკური სამაყაროების აღმოჩენა, ახალი მიმეზისი და მენტალური სტრუქტურების სიღრმეები.

სადისერტაციო ნაშრომი დაეხმარება არა მარტო სტუდენტებსა და მკვლევარებს, რომლებიც კინოენის საკითხებს, კინემატოგრაფზე ფილოსოფიისა და ხელოვნების სხვა დარგების გავლენას სწავლობენ, არამედ, კინოხელოვნებით დაინტერესებულ სხვა ადამიანებსაც, ვინაიდან, 60-80-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფი არამეორეხარისხოვან როლს თამაშობს საერთოდ მსოფლიო კინოსა და კულტურის ისტორიაში.

I თავი. კინემატოგრაფის ისტორიული და თეორიული გამოცდილების

ზოგადი მიმოხილვა

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

1602 წელს, გერმანიაში, იეზუიტმა ბერმა, ათანაზიუს კირჰნერმა გამოიგონა „ჯადოსნური ფარანი“, რომელიც ეკრანზე გამჭვირვალე სურათების გაზრდილი მასშტაბით პროეცირების საშუალებას იძლეოდა.

200 წლის შემდეგ კი, უკვე 1832 წელს, სიმონ ფონ შტამპფერმა, ვენაში და ჟოზეფ პლატომ ლიეჟში (ბელგია) აიტაცეს, გააერთიანეს ლუკრეციუსისა და კირჰნერის იდეები, რის შედეგადაც შეიქმნა „ცოცხალი ბორბალი“ – პირველი აპარატი, რომელიც „ცოცხალ“ ანუ მოძრავ სურათებს აჩვენებდა.

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

უკანასკნელი და ტექნიკურად რეალური ნაბიჯი კინემატოგრაფის შექმნაში ძმებმა

¹ Лукреций. О приподе вещей. Хрестоматия по античной литературе. Т 2, М. «Просвещение», 1965.

ოგიუსტ და ლუი ლუმიერებმა გადადგეს. ამით დაესვა წერტილი კაცობრიობის ათასწლოვან მცდელობებსა და ოცნებას, გაეცოცხლებინათ გამოსახულება.

ნებისმიერ განვითარებულ კულტურაში ადამიანის პრობლემა თავისთავად უდიდესი მნიშვნელობის მატარებელია, მაგრამ საკითხის სერიოზულობა იკვეთება იმის მიხედვით, თუ როგორ ხდება ადამიანის შეცნობა ამა თუ იმ კულტურაში. პიროვნების ტიპის ფორმირება გარკვეული ხედვის საშუალებების ჩამოყალიბებით იწყება.

ხედვის წამყვანი როლი პიროვნების თვითშემეცნების ჩამოყალიბებაში განპირობებულია იმით, რომ ის აზრის წარმოქმნის პროცესს გულისხმობს, რაც თავისთავად, ადამიანის არსის ნიშანია. ძველი დროის მოაზროვნენიც ამტკიცებდნენ, რომ „აზრი - თავად ადამიანია“.

უძველესი ცივილიზაციების ეპოქაში, როდესაც კულტურას არც საკუთარი სახელი გააჩნდა და არც ფორმა, წარმოდგენა მის შესახებ, ხედვის უნართან იყო დაკავშირებული. გარე სამყაროს შეცნობისა გადმოცემის გზაზე, ადამიანი ეყრდნობოდა მისთვის ყველაზე ხელმისაწვდომ და ადვილად აღსაქმელ მეთოდს – სახეთა ენას.

რეჟისორ და მწერალ სტეფან ტემერსონის მიხედვით, კინო ადამიანის იმ ფსიქიკური მოთხოვნილებების რეალიზაციაა, რომლებიც მასში უძველესი დროიდანაა ჩადებული და რომელთა ჩამოყალიბებაზეც, მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას რაიმე გავლენა არ მოუხდენია.

ყოველივე ამის გაანალიზება საშუალებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ კინოს დაბადება გამოიწვია არა დრომ და ტექნიკის განვითარებამ, არამედ ადამიანის სურვილმა, მოთხოვნილებამ - შეექმნა მეტყველი მხატვრული სახეები.

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

კინოენა იქამდე, სანამ მონტაჟი თავის ბუნებრივ ფუნქციას შეიძენდა, მხატვრულობას მოკლებულ, გაორმაგებული რეალობის მარტივ გამეორებას წარმოადგენდა. ასეთი „კინონაწარმოებების“ ხელოვნების რანგში აყვანის საკითხი არც კი განიხილებოდა.

კინო აუცილებლად უნდა გათავისუფლებულიყო ტრადიციული ხელოვნების სახეებთან მსგავსებისაგან და მოექმნა პრინციპულად ახალი სახვითი საშუალებები, ის, რაც ახალი ხელოვნების დარგს დაეხმარებოდა, დაემტკიცებინა თავისი უნარი, შეეცვალა სამყარო. ამგვარ საშუალებად იქცა მონტაჟი. სწორედ მონტაჟმა განაპირობა სახვითი კინოენის ჩამოყალიბების პროცესი.

კინოს ეტაპობივი განხილვის, მიმდინარეობებისა და მიმართულებების კვლევისას, შეუძლებელია არ შევნიშნოთ თანდათანობითი განვითარება უმარტივესიდან რთულისკენ,

სადაც განვითარების რთული დონე უმარტივესის ელემენტებს შეიცავს. ყოველივე ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ კინოში არსებულ ყველა მიმდინარეობას საფუძველი ჯერ კიდევ მისი არსებობის პირველ - უხმო კინოს პერიოდში ჩაეყარა.

იმისთვის, რომ გესმოდეს თანამოსაუბრის, აუცილებელია იცოდე მისი ენა.

რამდენად კარგად ვხედავთ, რასაც ვუცქერთ? რაიმეს ჭკრეტა და დანახვა ხომ ერთმანეთისაგან განსხვავებული ცნებებია.

პლატონმა თავის დიალოგში „კრატилუსი“ ხედვა განსაზღვრა როგორც ადამიანის ცხოველისგან განმასხვავებელი არსებითი ნიშანი, რომელიც მხოლოდ მხედველობით არ შემოიფარგლება: ხედვა ადამიანს ჭეშმარიტების შეცნობისკენ უხსნის გზას, მაშინ, როდესაც მხედველობა რეალობაზე მხოლოდ ილუზორულ შთაბეჭდილებას ბადებს.²

სწორედ ხელოვნება და კერძოდ, კინოხელოვნება აძლევს საშუალებას ადამიანს შეიძინოს ღრმა, ხედვის შესაბამისი მხედველობა.

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

ჩანაფიქრის ამა თუ იმ სახით რეალიზაცია ხელოვანის არჩევანია – ერთი შესაძლო ვარიანტის მიღება და სხვა ვარიანტების უარყოფა.

გარკვეულ ეტაპზე სიტყვა „არჩევანის“ აღქმა განუყოფლად უკავშირდება სიტყვას - „თავისუფლება“.

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

ლუის ბუნუელის ფილმის „ოქროს საუკუნე“ გმირი თვითმკვლელობის ეპიზოდში ვარდება არა დაბლა - იატაკზე, არამედ ზევით - ჭერზე. რეჟისორმა ამ კადრით მსოფლიო მიზიდულობის კანონში მხატვრულ-ალტერნატიული ცვლილება შეიტანა. მის პერსონაჟს შეუძლია დაეცეს ყველგან, სადაც მოესურვება. რეჟისორიც ნებისმიერი მიმართულების არჩევანში თავისუფალია.

თენგიზ აბულაძის ფილმში „მონანიება“ - მდიდრული, თეთრი საკონცერტო როიალი დარბაზის ნაცვლად გავერანებულ ბაღში, ცოცხალი თემიდას ფონზე დგას. შეიძლება ეპიზოდის ესთეტიკა „თეთრი ტელეფონების კინემატოგრაფის“ ესთეტიკას მოგვაგონებს,

² Лосев А.Ф. Краткий анализ диалога Платона «Кратил». Собр. Соч. Платона в 4-х т.: М.: «Мысль», 1994.

მაგრამ ეს რეჟისორის სუბიექტური, სამყაროს მისეულ ხედვასა და თავისუფლების არჩევანზე დაფუძნებული გადაწყვეტილებაა.

კინოხელოვნება მრავალი წარმოსახვითი ვარიანტიდან ერთი და ზუსტი ვარიანტის შერჩევით რეალობის განცდის საშუალებას იძლევა. სწორედ ამიტომ, კინოენის ელემენტებად შეიძლება გამოვიყენოთ ყველაფერი, რისი გაკეთებაც მინიმუმ ორი გზით მაინც არის შესაძლებელი. რეჟისორმა უნდა არჩიოს ესა თუ ის გადაწყვეტა, მაყურებელი კი გადაწყვეტის სისწორეში უნდა გაერკვეს.

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

მაგალითად, ანდრე ტარკოვსკის შემოქმედებაში ეს ეკრანული თხრობის განსაკუთრებული რიტმითა და სივრცის რთული ორგანიზებით გამოიხატება. ფედერიკო ფელინისთან ძირითადია მუსიკა და გამოსახულებითი დომინანტა, რომლითაც ის მაქსიმალურად აჩენს თავისი გმირების შინაგან სამყაროს. ინგმარ ბერგმანი ამ ფუნქციებს მსახიობს აკისრებს, ადამიანს, რომლის სხეულშიც ცხოვრობს, განიცდის და რთული ცხოვრებისეული კოლიზიებიდან ეძებს გამოსავალს მისი პერსონაჟი.

კინოენის საკითხები, რომლებსაც შრომაში განვიხილავთ, განსხვავებულია. ზოგიერთ მათგანს - სივრცეს, დროს, ბგერას, შუქს, ფერს - ზოგადი ესთეტიკური მნიშვნელობა აქვს. მათში მძლავრობს ფილოსოფიური, გნოსეოლოგიური ასპექტი, ამიტომ, ხშირ შემთხვევაში, ისინი ხელოვნებისგან შორს მდგომ სამეცნიერო დისციპლინებშიც კი განიხილება.

სხვა ისეთი საკითხები, როგორცაა რაკურსი, მონტაჟი, ცვალებადი დისტანცია, სპეციალური ეფექტები, ერთი სიტყვით, ყველაფერი, რისგანაც შედგება კინოენა, უფრო კონკრეტულია და ხელოვნების ტექნიკურ სფეროს ეკუთვნის.

არ არსებობს მათი შესწავლის მრავალსაუკუნოვანი სამეცნიერო ტრადიცია, არ არსებობს საკითხის თეორიაში თუ შემოქმედებით პრაქტიკაში აქსიომად ქცეული გადაწყვეტილებები.

ჩვენს მიერ დამუშავებულ სამეცნიერო ნაშრომში უფლება არ გვაქვს ნაკლები ყურადღება მივაქციოთ თუნდაც ერთ სემენტს, რისგანაც კინოენა შედგება. მაგრამ ეს მოხდება საკვლევი საკითხის სპეციფიკურობის გათვალისწინებით.

II თავი. კინოს თეორიის საფუძველები და მეტაფორის ფილოსოფიური ასპექტი

კინოს თეორიის განვითარების თანამედროვე ეტაპი, რომლის ფესვები XX საუკუნის 60-იან წლებს უკავშირდება, ყურადღებას იქცევს როგორც სრულიად განსხვავებული იდეების მრავალფეროვნებით, ასევე მათ გარშემო, ათეულობით წლის განმავლობაში მიმდინარე

დისკუსიების სიმწვავით. შედეგად, კინოს საკმაოდ მცირერიცხოვან თეორიულ კონცეფციებს, რომლებსაც კინოხელოვნების პრაქტიკასთან დაკავშირებული ადამიანები ემნიდნენ, ენაცვლება კინომცოდნე თეორეტიკოსთა ჯგუფები ესთეტიკოსების, სოციოლოგების, ლინგვისტების, კულტურის ისტორიკოსთა რიგებიდან. შედეგად, იქმნება კინოს თეორიული ანალიზის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი მიმართულებები: ესთეტიკური, ონთოლოგიური, სტრუქტურალური, ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური, მემარცხენე-რადიკალური, პოსტმოდერნისტული.

ამ მიმართულებების წარმომადგენელთა უმრავლესობას, კინოს ერთგვარი „მეტათეორიის“ (ზოგადი თეორიის) შექმნის პრეტენზია აქვს. შედეგად, კინოთეორიის მთელი დარგი წარმოგვიდგება, როგორც „დაუკავშირებელი და განცალკევებული ფაქტორების აგრეგატი“, რომლებიც, თუ გერმანელ ფილოსოფოსსა და კულტუროლოგ ერნესტ კასირერის მოსაზრებას დავესესხებით, „სხვადასხვა, თითქოსდა გაფანტულ სხივებს“ ჰგვანან, რომელთა „საერთო ფოკუსში“ თავმოყრა შეუძლებელია.

50-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 60-იანი წლების დასაწყისში, დასავლური ფილოსოფიის ავანსცენაზე სტრუქტურალიზმი გამოდის. მისი, როგორც დასავლური ფილოსოფიური აზრის, განმსაზღვრელი ერთ-ერთი მიმართულება ფრანგ ანთროპოლოგ კლოდ ლევი-სტროსსა (მისი წიგნის "პირველყოფილი აზროვნება", 1962 წელს გამოსვლის შემდეგ) და ეგზისტენციალიზმის მამამთავარ ჟან-პოლ სარტრს შორის დაწყებული პოლემიკის გზით დამკვიდრდა. სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ შემეცნების ახალი უნივერსალური მეთოდი, რომელიც, მათი აზრით, თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნებსა და ინტერესებს უპასუხებდა. აქ ამოსავალი პუნქტია ენის, ლინგვისტური სტრუქტურების აბსოლუტიზაცია, რომლებიც ყველა სოციალური ფაქტორის მიმართ განმსაზღვრელებად განიხილება.

XX საუკუნის ოთხმოციანი წლების დასაწყისში, სემიოლოგიაში სტრუქტურალიზმის ოცწლიანი ბატონობის შეჯამების ჟამი დგება. ამ პერიოდს თავად სტრუქტურალისტებმაც მისცეს შეფასება. ამას მოწმობს ცნობილ ფრანგ კინომცოდნე მარსელ მარტენის სტატია „ტრადიციული კრიტიკა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა განვითარების წინაშე“ (1982 წელი). სემიოლოგიის მცდელობის - კინოს „ყველაზე ნოვატორული“ მეცნიერული თეორია - შექმნის დაფასებისას, იგი აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამისა, „მისმა გამოჩენილმა დამაარსებელმა მეტცმა საბოლოოდ აღიარა, რომ კინემატოგრაფიული ფაქტისადმი მეცნიერული მიდგომის ეს მცდელობა ჩიხში შევიდა“.³

3

„... 36, .., 1983, .46.

ის, რომ სტრუქტურალიზმმა დაკარგა შესაძლებლობა, შეესრულებინა „მეტათეორიის“, კულტურის ნებისმიერი ფენომენის ანალიზის უნივერსალური მეთოდის როლი, არ ნიშნავდა მის, როგორც ამგვარი ანალიზის, ერთ-ერთი ყველაზე შედეგიანი მეთოდოლოგიური საშუალების გაუფასურებას. კულტუროლოგიის ყველაზე თანამედროვე მიმდინარეობებისა და როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე ხელოვნების თეორიის წარმომადგენლები 80-90-იან წლებშიც განაგრძობენ ამ მეთოდოლოგიის გამოყენებას.

სტრუქტურალიზმის იდეათა ნიშნით განვითარებასთან დაკავშირებული კრიზისული პროცესების აღმოჩენისას (რასაც კინოს ბუნება კინოენის თავისებურებებამდე დაჰყავდა), თეორეტიკოსებმა თანამედროვე ხელოვნების კვლევის სრულიად ახალი გზების ძიება დაიწყეს.

ამ მიზნისთვის, ყველაზე განზოგადებული – ფილოსოფიური დონე უფრო გამოდგებოდა. მით უმეტეს, რომ ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის აზრით, ფილოსოფია მსჯელობების, გამოთვლების, შემაჯამებელი დასკვნების ლოგიკური ჯაჭვი კი არა, ცოცხალი ქმედება, შემოქმედებაა. ფილოსოფია თეორია კი არა, მოქმედებაა, რომელიც ვლინდება არა გამონათქვამებში, არამედ გამონათქვამთა გაშუქებაში.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს კინოაზროვნებას შევადარებთ, შეიძლება ითქვას, რომ მისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული უნივერსალურობა: ემოციურის, ინტუიციურისა და რაციონალურის შეხამება. ის არ ისწრაფვის პირდაპირ გახსნას მიზეზ-შედეგობრივი თანაფარდობა, რაც კონცეპტუალური აზროვნებისთვისაა დამახასიათებელი. ის არ ახდენს ცვალებადი ვიზუალური მწკრივის გარღვევას რეალობის „ჩამოყალიბებაში“ აღბეჭდილი უხილავი სტრუქტურებისკენ. ყოველი სიტუაცია შეიძლება უმარტივეს მოვლენებად დავშალოთ, თითქმის მატერიალურად ხელშესახები სახით, რომლებიც ამა თუ იმ ქმედების რეპრეზენტაციას ახდენენ და, ამავე დროს, სადღაც მიმალულს, ფარულს გვიჩვენებენ.

კინოაზროვნება დამყარებულია სამყაროს გრძნობით გაგებაზე. ამგვარად, იკვეთება მეტაფორულობის პრობლემის შესწავლის აუცილებლობა კინოსემიოტიკის საფუძველზე, „ენობრივი სისტემის“ შეცნობით, კლასიკური კატეგორიის პოზიციიდან, საგნის ინტუიციურ და გრძნობით გაგებაზე დაყრდნობით.

ტერმინი „მეტაფორა“ არისტოტელეს ეკუთვნის და ბერძნულად „გადატანას“ ნიშნავს. ანტიკურ ხანაში, მეტაფორები შეისწავლებოდა რიტორიკისა და პოეტიკის ერთ-ერთი განყოფილების - ტროპის (ბერძნ. - მეტყველების კონსტრუქცია) თეორიის ფარგლებში და

დაკავშირებული იყო მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობების ტიპთა კონკრეტიზაციასა და მათი კლასიფიკაციის აგებასთან.

ისტორიულად მეტაფორა განიხილებოდა, როგორც გამოთქმების მოქნილობაზე დაფუძნებული წარმატებული საშუალება, რაღაც, რაც მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაშია დასაშვები და განსაკუთრებულ ხელოვნებასა და სიფრთხილეს მოითხოვს. მეტაფორას განიხილავდნენ, როგორც სამკაულს ან სამშვენისს, როგორც ენის დამატებით მექანიზმს, და არა მის ძირითად ფორმას.

თუმცა, ამასთან ერთად, მეტაფორის საიდუმლო უდიდეს ფილოსოფოსებსა და თეორეტიკოსებს იზიდავდა - არისტოტელეს, ჟან-ჟაკ რუსოსა და გეორგ ჰეგელს, შემდეგ ერნსტ კასირერს, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტსა და მრავალ სხვას.

როგა მეტაფორის განხილვა უფრო ფართო ევრისტიკულ კონტექსტში დაიწყო, ვიდრე საკუთრივ ენათმეცნიერულია, კერძოდ კი, სემიოტიკურ კონტექსტში, ის წარმოგვიდგა როგორც სამყაროს შესახებ აზროვნების ხერხი, რომელიც ადრე მოპოვებულ ცოდნას იყენებს. ამ საფუძველზე აღმოცენდა წარმოდგენა მეტაფორის, როგორც გამოყვანილი ცოდნის მოდელის შესახებ. ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუაზრებელი ცნებიდან ახალი მოდელი ყალიბდება გამოთქმის „სიტყვასიტყვითი“ მნიშვნელობისა და მისი თანმხლები ასოციაციების ხარჯზე, კონცეპტუალიზაციის ახალი ცოდნის კონგნიტიური დამუშავებისას. ამ დროს, რამდენადაც მეტაფორიზაციის ყველა ტიპი ადამიანური გამოცდილების ასოციაციურ კავშირებს ემყარება, ისინი (ამ) ზღვრული პროცესის „შესასვლელში“ სრულიად ახალი აზრების მიღების საშუალებას გვაძლევენ⁴.

აშკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების დაუნდობელმა მსხვერველმა თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სულიერება, მასშტაბებითა და მომხდარი ცვლილებებით, წარსულის მსოფლმხედველობის ყველაზე უფრო საფუძვლიანი გარდაქმნების შესადარია. ამგვარი კარდინალური ცვლილებების მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა. ეს გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში მომხდარი რადიკალური სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ფილოსოფოსების გადასვლა მსოფლმხედველობის ახალ, ფილოსოფიურ ტიპზე, უმეტესად, მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა, რამაც ახალ, საწყის საფუძველებზე გადასვლა უზრუნველყო.

თანამედროვეობასა და ანტიკურ ხანაში ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პერიოდის ამგვარი დამთხვევა შემთხვევითი არაა. ეს განპირობებულია

⁴ Гак В.Г., Телия Е.М. Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988

კულტურის გარდამავალი მდგომარეობით, სიღრმისეული ცვლილებებით მსოფლმხედველობაში, როგორც კულტურის სულიერ ბირთვში. ეს მეტყველებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თანამედროვე სულიერი სიტუაციის, აზროვნებაში სიღრმისეული ცვლილებების ანალიზისთვის მეტაფორების და მეტაფორიზაციის როლის შესწავლა.

III თავი. მეტაფორა და მეტაფორიზმი კინემატოგრაფში

სამეცნიერო ტერმინოლოგიასა და თეორიულ ტექსტში მეტაფორის გამოყენებისადმი დამოკიდებულება მრავალი ფაქტორის მიხედვით განისაზღვრებოდა და იცვლებოდა - საზოგადოების მეცნიერული და კულტურული ცხოვრების ზოგადი კონტექსტი, სხვადასხვა ავტორის ფილოსოფიური თვალსაზრისი, წარმოდგენა ენის, მისი არსისა და დანიშნულების შესახებ, და ბოლოს, თავად მეტაფორის ბუნების გაგება.

ბუნებრივია, ადამიანის რაციონალური და ესთეტიკური მოღვაწეობის, მეცნიერებისა და ხელოვნების მკვეთრი გამიჯვნის პათოსი მითსა და რელიგიასთან, რწმენასთან ცოდნის დაპირისპირებისკენ მისწრაფება, ყოველთვის მეტაფორის გამოყენების საწინააღმდეგოდ შემობრუნდებოდა ხოლმე.

მეტაფორისადმი განსაკუთრებით უარყოფითი დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ ახალი დროის რაციონალისტი ფილოსოფოსები - ჯონ ლოკი და თომას ჰობსი. მათ მეტაფორა მეტყველებისა და ნააზრევის უსარგებლო და დაუშვებელ სამშენისად მიაჩნდათ.

მეტაფორის აღორძინება, მისი მნიშვნელობის გადახედვა, დაახლოებით, XX საუკუნის შუა ხანებიდან იწყება, როცა ის გაიაზრეს, როგორც ენისა და მეტყველების აუცილებელი და მნიშვნელოვანი ელემენტი. მეტაფორის შესწავლამ სისტემატური ხასიათი მიიღო და კვლევის დამოუკიდებელ ობიექტად იქცა ფილოსოფიაში, ფსიქოლოგიაში, ლინგვისტიკაში, ხელოვნებაში.

რომანტიკული მიმართულებით მოაზროვნე ფილოსოფოსები და მეცნიერები, რომლებიც ენის საწყისებს ადამიანის ემოციურობასა და პოეტურ იმპულსებში ეძიებდნენ, ზემოთ ნათქვამის საპირისპიროდ, მეტაფორას ფატალურ გარდუვალობად - არა მხოლოდ აზრის გამოხატვის, არამედ საერთოდ, აზროვნების ერთადერთ ხერხად მიიჩნევდნენ.

თუკი რაციონალიზმი განიხილავდა მეტაფორას, როგორც ჭეშმარიტების გამოხატვის არაადეკვატურ და არააუცილებელ ფორმას, ფილოსოფიური ირაციონალიზმი ისწრაფოდა შემეცნების მთელი სამეფო მეტაფორისთვის გადაეცა და იქიდან ჭეშმარიტება განედევნა.

დაახლოებით ასეთივე პოლემიკა განვითარდა კინემატოგრაფშიც ოცდაათიან

წლებში, ამ ახალი ხელოვნების გარიჟრაჟზე. მოკამათე მხარეები პოეტიკის საკითხებთან დაკავშირებით დაიყვნენ. მაგრამ ამ საფარქვეშ კინოხელოვნების საკვანძო საკითხები იყო განთავსებული. საუბარი იყო მხატვრული გამოსახვის ხერხებზე, კინოს ენაზე. კამათი მიმდინარეობდა კინოს „პოეზიისა“ და „პროზის“ მომხრეებს შორის.

ცნებები „პოეზია - პროზა“ მრავალმნიშვნელოვანია და მოიცავს აზრობრივ ელფერებს, რომლებიც არ თანხვდება. ზოგჯერ ისინი ფიგურირებენ, როგორც ლიტერატურული სახეობების - „ლექსი - პროზა“ აღნიშვნა. პოეტური აქ, ჩვეულებრივ, განმარტებულია, როგორც „მშვენიერის“ სინონიმი, ზოგჯერ კი - როგორც „მაღალის“ და „ამაღლებულის“ ასახვა. შესაბამისად, პროზა აღნიშნავს, ასახავს რაღაც ყოველდღიურსა და წვრილმანს. მიუხედავად ამისა, ორივესთვის ნიშანდობლივია ურთიერთქმედითი მოვლენები.

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

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.

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 ბუნებაზე მოქმედებდა. მეტაფორა კინოხელოვნებაში ისეთი ხატოვანი შინაარსობლიობაა, ისეთი სახოვანი ბუნებაა, რომელსაც საფუძვლად სახის მეორე, დაფარული მნიშვნელობის გახსნა უდევს.

ზოგადად მეტაფორა ხელოვნებაში ინდივიდუალური მოვლენაა. ამა თუ იმ რეჟისორის ფილმებში წარმოშობილ კინომეტაფორაში აღბეჭდილია პიროვნების იერი: მხატვრული ტემპერამენტი, ფილოსოფიური, ეთიკური, სოციალური და სხვა ფასეულობები, მრწამსი. ამის გამო, ის სამყაროს რეჟისორისეული ხედვის ხატოვან მოდელს

წარმოადგენს. მაგრამ მეტაფორის ღრმა „ინდივიდუალიზმის“ მიუხედავად, შესაძლებელია გამოვყოთ და გავანალიზოთ რეალობის მხატვრული გარდაქმნის ის ზოგადი პრინციპები, რომლებიც კინოს ხელოვნებაში პოეტურ-მეტაფორული სახოვნების პრინციპებად მოიაზრებიან.

კინოში მეტაფორის ისტორია კინოენის შედარებით შესაძლებლობათა თანდანობითი ათვისების პროცესს ასახავს. მეტაფორა, როგორც განზოგადების საშუალება, ყველა ხელოვნების ბუნებრივი კუთვნილებაა. ის ემყარება სიტყვების, საგნებისა და მოვლენების უნარს არა მარტო პირდაპირ, ერთმნიშვნელოვან კავშირებში წარმოაჩინონ თავი, არამედ ცალკეულ შედარებებში თავისი „გადატანითი“ მნიშვნელობაც გამოავლინონ.

კინომეტაფორის შექმნის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მეთოდი ლიტერატურისგან იყო ნასესხები. პირველ ხანებში კინემატოგრაფს მხოლოდ ნაწარმოების ღერძის შექმნა შეეძლო, მაგრამ მასში, როგორც წესი, ძირითადი იდეა ავტორის აზრის მრავალმნიშვნელოვნებასა და სიღრმისეულობაში ითქვიფება. მხოლოდ შემდეგ, რაც ეკრანიზაციის ამგვარი ხერხი აითვისეს და, ამავე დროს, მის ცალმხრივობას მიხვდნენ, კინემატოგრაფისტებმა დანაკარგის შემჩნევა და ლიტერატურული ნაწარმოების მთელი სიღრმისა და ფსიქოლოგიური სირთულის გადმოცემის სხვა ხერხების ძიება დაიწყეს. ლიტერატურულმა კლასიკამ კინემატოგრაფს ის შესაძლებლობები გაუხსნა, რომლებიც მან შემდგომში აქტიურად აითვისა და საკუთარ მონაპოვრად აქცია.

თუკი დავით კლდიაშვილის, აკაკი წერეთელის, ილია ჭავჭავაძის, ლევ ტოლსტოის, ანტონ ჩეხოვის პროზას მივმართავთ, - ანუ მწერლების, რომელთა ეკრანიზაცია ლამის კინემატოგრაფის დაბადების პირველივე დღეებიდან დაიწყო - ვნახავთ, რომ მათ ნაწარმოებებში მართლაც ყველაზე მეტად არის დამუშავებული პირველი და მეორე ხედის ურთიერთქმედების სისტემა.

მათი კონტაქტის წყალობით, მრავალწახნაგოვანი მხატვრული სახე იბადება. თუმცა, როდესაც ფილმების ავტორები ცდილობდნენ, მექანიკურად გადაეტანათ ეკრანზე ვითარებისა და მოვლენათა მთელი თანხვედრა, მხედველობითი კონტური მზა ქვეტექსტითა და განზოგადებით, ხშირად შეინიშნებოდა ეკრანიზირების დაბალი მხატვრული ხარისხი.

მეტაფორებს შესაძლოა, მეტად რთული და მრავალგვარი მნიშვნელობები ჰქონდეთ. მაგალითად, მარსელ მარტენი წიგნში „კინოს ენა“, მეტაფორას სამ კატეგორიად ჰყოფს: პლასტიკურ, დრამატულ და იდეოლოგიურ მეტაფორებად. პლასტიკური მეტაფორა ამ იერარქიაში უდაბლეს საფეხურზეა. ის გამოსახულებათა წმინდა გარეგნულ მსგავსებას ან კონტრასტს ეფუძნება.

ყველაზე მაღალ საფეხურს დრამატული მეტაფორა იკავებს. ის მოქმედების შემადგენელი ნაწილია და მასში განმარტებითი ელემენტი შეაქვს, რითაც მონათხრობის გაგებას უწყობს ხელს.

დაბოლოს, მარსელ მარტენის მიხედვით, არსებობს მეტაფორის მესამე კატეგორია - იდეოლოგიური. მისი მიზანია მაყურებლის ცნობიერებაში იდეის დათესვა, რომელიც შორს სცდება ფილმის მოქმედებას და, საბოლოო ჯამში, გარკვეული მსოფლმხედველობის გამომხატველია.

ხშირად, არა მხოლოდ მეტაფორის, არამედ ზოგადად კინოენის განხილვას ენისა და ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის ანალოგიით ცდილობენ, რაც აუცილებლად იწვევს უზუსტობებს და შეუთავსებლობას. თუ „კინოსიტყვებს“, „კინოფრაზებს“, კინემატოგრაფიულ ტექსტს ლიტერატურაში მსგავსება მოეძებნება, კინოენის ისეთ ერთეულებს, როგორცაა, ვთქვათ, ხმაური, მუსიკა, ბგერები, კადრსმიღმა ტექსტი და ასე შემდეგ, ანალოგი არ გააჩნიათ. ეს კომპონენტები ფილმის თხრობაში ხშირად ძირითად ფუნქციას ასრულებენ და არა დამატებითს. მაგალითად, ოთარ იოსელიანის ფილმი „მთვარის ფავორიტები“ აღქმის სწორედ ამგვარ პრინციპზეა აგებული, რომელიც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ლუდვიგ ვიტგენშტაინის კლასიკურ კონცეფციას, რომ „ის, რისი თქმაც არ შეიძლება, შესაძლებელია, აჩვენო“.

ლიტერატურათმცოდნეობაში მეტაფორის ოთხ სახეობას განასხვავებენ. ისინი ფორმალურ ნიშანს ეფუძნება - შეპირისპრებულ საგანთა ზოგად დახასიათებას. პირველ სახეობაში კონკრეტულად ხილული საგნები ხილულ საგნებთან არის შედარებული (შემოდგომის ოქრო); მეორეში - ხილული საგნები აბსტრაქტულებთან (ქალაქი იღვიძებს); მესამე სახეობაში მეტაფორა აღმოცენდება აბსტრაქტულის კონკრეტულთან შედარებით (უკვდავების წყალი); მეოთხეში - ორივე საგანი აბსტრაქტულია (მომჯადოებელი ბედნიერება). მეტაფორის ორივე კომპონენტი ერთ განზომილებაში გაიაზრება, ისინი ან წარმოთქმადია, ან ჩაწერადი, და მათი სინთეზი არც კი ივარაუდება.

სხვა ვითარებაა კინოენაში, სადაც ყველა ნიშნადი საგანი კონკრეტული, ხილული და აღსაქმელია. აბსტრაქტულ ელემენტებს არ შეიცავს არც კადრი, არც რაკურსი, არც ხედი. ამასთან, შეინიშნება სხვადასხვა განზომილების კომპონენტთა თანაარსებობა: ერთი მხრივ, ვიზუალურ-ხილული, ხოლო მეორე მხრივ - აკუსტიკურ-ვერბალური. ამიტომ, ლიტერატურათმცოდნეობის შემოთავაზებული კლასიფიკაცია კინემატოგრაფისთვის მიუღებელია. ზემოხსენებული ოთხი სახეობიდან, შორეულ ანალოგებად მხოლოდ ორი შეიძლება ჩაითვალოს.

კინემატოგრაფში მეტაფორა აღმოცენდება ვიზუალური ელემენტების შედარებისას

ვიზუალურთან და ვიზუალურის - აკუსტიკურ-ვერბალურთან.

კინოში მუსიკა, მეტყველება, ხმაური დინამიკურ ურთიერთობაში შედიან, ერთმანეთს ცვლიან და სხვის ფუნქციებს იტაცებენ. მუსიკა მეტყველების ფუნქციით მუნჯ კინოში ტრადიციული შენაცვლებაა. ხმოვან კინოში კი, ხშირად საწინააღმდეგო სურათს ვხვდებით - მეტყველების გამოყენებას მუსიკის ანდა ხმაურის ფუნქციით.

მოვიყვან მხოლოდ ერთ მაგალითს სადისერტაციო ნაშრომიდან, სადაც განსაკუთრებით საინტერესოა ხმაური მუსიკის ფუნქციით, რომელსაც მეტაფორული დატვირთვა აქვს. როდესაც ოთარ იოსელიანის „მთვარის ფავორიტებში“, პოლიფონიურად ორგანიზებულ ხმაურებს - „მუსიკას“ მივაყურადებთ - ჭურჭლის მსხვრევას, ნამსხვრევების აკრეფის, სამეთუნეო რგოლის ტრიალის ხმებს, ნადირობისას ძაღლის ყეფას, კლასიკური მუსიკისა და ფრანგული ხალხური სიმღერის ნაწყვეტებს, ჭიანურისა და კლავესინის ხმებს, ავტომობილების გუგუნს, აფეთქებისა და კარის მიჯახუნების ხმასა და ასე შემდეგ - დავრწმუნდებით, რომ ხმაურის პარტიტურა, კომპოზიციის სირთულით, ნამდვილ მუსიკალურ პარტიტურას არ ჩამოუვარდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ კლასიკური მუსიკის შემსრულებელი კვარტეტი თითქმის საწყის კადრებში გვაძლევს ტონალობას - მინორულს.

ფილმის მსვლელობისას რამდენჯერმე ვისმენთ ერთსა და იმავე რეპლიკებსა და დიალოგებს. ტექსტი უბრალოდ კი არ უბრუნდება იმავე მოტივებს, არამედ სიტყვა-სიტყვით მეორდება. ფილმის თემა - ხელოვნების გაუფასურება, ხელობის დაკარგვა, კულტურის ფასეულობათა ჩაძირვა თანამედროვე ცხოვრების ფსკერზე, სადაც ყველაფერი ქურდების, მენაგვეებისა და მეძავეების ხელში სპეკულაციის საგანი ხდება - კაცობრიობის კულტურის მთავარი მონაპოვარის ბედსაც ისრუტავს. ეს არის მეტყველება, სიტყვა.

ძველი ოსტატის ტილო ხლიდან ხელში გადადის და თანდათან მინიატიურად გადაიქცევა (მძარცველები სურათს ახალი ჩარჩოდან ყოველ ჯერზე სამართებლით ამოჭრიან), ძველი სერვიზის თეფშები იმსხვრევა. ადამიანური მეტყველება თანამედროვე სამყაროში უაზრო ნამსხვრევებისა და გაცვეთილი ციტატების სახით შემოდის. გამოსახულების ასეთ სიმბიოზს სიტყვათა ამგვარ რიგთან და ხმაურთან, „მუსიკასთან“, რომელიც არა მხოლოდ ინფორმაციულ ფუნქციას ითავსებს, შეგვიძლია ვიზუალურ-აკუსტიკური მეტაფორა ვუწოდოთ.

ამგვარად, თუ შევაჯამებთ ყოველივე ზემოთქმულს საერთოდ, მეტაფორასთან დაკავშირებულ თეორიულ საკითხებზე და, კერძოდ, მეტაფორაზე კინოხელოვნებაში, შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორის ბუნება, მისი ესთეტიკური მნიშვნელოვნება არა მხოლოდ იმ მეცნიერთა ფიქრის საგანია, რომლებიც ენის სხვადასხვა ასპექტს შეისწავლიან.

მეტაფორის მექანიზმი და მისი პოტენციური შესაძლებლობები ცნებების ექსტრაპოლაციისა და მისთვის საკმაოდ ღრმა შეფასების მიცემის საშუალებას იძლევა.

კინემატოგრაფიული მეტაფორის პრინციპების გამოვლენა ფილოსოფიასა და ფილოლოგიასთან კინომცოდნეობის დაახლოების ჭრილში მოხდა. მეცნიერებაში კინოს შესახებ მეტაფორა განიხილება, როგორც ისტორიულად ცვალებადი და მოძრავი ცნება.

IV თავი. სამი ათწლეულის კინემატოგრაფი და მეტაფორული ხერხები

კინონდუსტრიის დამფინანსებელი სახელმწიფოს სოციალური დაკვეთა, უდავოდ, საკუთარი მიზნებიდან გამომდინარეობს, რომლებიც ყოველთვის როდი ემთხვევა მასების ინტერესებს, მაგრამ ზემოქმედების ოპტიმალური საშუალებების არჩევისას, სახელმწიფო იდეოლოგია, უმეტეს შემთხვევაში, კეთილგონივრულად იღებს ორიენტაციას სწორედ მასობრივ გემოვნებაზე.

მასობრივი გემოვნება კი მთელ დედამიწაზე მოსახლეობის ცხოვრების დონისა და ქვეყანაში გაბატონებული იდეოლოგიის მიუხედავად, სამწუხაროდ, ინფანტილური, მეოცნებე და გულუბრყვილოა. მას ესაჭიროება მკაფიო ფაბულა, შეფასებითი აქცენტების ზუსტი განლაგება, ყოველივე ქვენას (ყოფის) და, კიდევ უფრო მეტად, ყოველივე ამაღლებულის (იდეოლოგიის), ე.წ. ლაკირება - ის, რასაც ზედაპირულ, ფასადურ სამშვენისს ვუკავშირებთ. მასობრივ გემოვნებას არ უყვარს მოულოდნელობები და ცნობისმოყვარეობის ყველა სხვა შედეგს შეტყობას, გაგებას ამჯობინებს. მისთვის აუცილებელია ნაწარმოებები, რომლებიც ზუსტად თავსდება ჟანრის მკაფიო საზღვრებში. მასობრივი გემოვნება კატეგორიულად მოითხოვს დადებით გმირს ამბის ცენტრში, ხოლო ამ გმირისგან - უკიდურეს განზოგადებულობას. ის უნდა გამოირჩეოდეს მასისგან ისე, რომ არ უპირისპირდებოდეს მას და მის საერთო თვისებებს ასახიერებდეს.

საერთოდ, მასობრივი გემოვნების მსახურებაში არაფერია ნეგატიური. ამაში ვლინდება ბალაგანი-კინემატოგრაფის საგვარეულო საწყისები - განმანათლებლური და აღმზრდელიობითი. უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ეს საწყისები მოითხოვა საბჭოთა სახელმწიფომ მოსახლეობაში იდეოლოგიურად სწორი სოციალური პათოსის დასაწერად. ხოლო ინტელექტუალიზმი, ფსიქოლოგიზმი, ჟანრებთან და სიუჟეტებთან არტისტული ექსპერიმენტები, ავტორისეული ინტონაცია - ყველაფერი, რაც პათოსის წინააღმდეგ მუშაობს - სამაყურებლო ყოველდღიურობიდან და პრაქტიკიდან ამოიღეს⁵.

საბჭოთა იდეოლოგია მთელი სამოცდაათი წელი ცდილობდა, განვითარების

⁵ . . . : , 1965-1985 :
« . . . », 1996

საყოველთაო პროცესებში აქცენტები უცნაურად გადაეადგილებინა. თავიდან დაჟინებით ამტკიცებდა, რომ ხელოვნებათა შორის უმნიშვნელოვანესი - კინო ყველასათვის უნდა არსებობდეს, ანუ ხალხის, გაუნათლებელი მასებისთვის გასაგები იყოს. მოგვიანებით კი მასობრივი გემოვნების ინტელექტუალიზაციას ცდილობდა. თუმცა საერთო მოცულობაში, ელიტარულის წილის არსებობის აუცილებლობა მთელი ათწლეულების განმავლობაში ლამის სახელმწიფო დალატად იყო გამოცხადებული.

სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, კიდევ რამდენიმე წელი დასჭირდა, რომ ახალი ხელმძღვანელის, ნიკიტა ხრუშჩოვისეული „დათბობის“ სუნთქვა ხელოვნების სამყაროშიც ეგრძნოთ.

მაყურებელს თავს დაატყდა ახალი მსოფლშეგრძნების, ცხოვრებისადმი ახალი ინტერესის შემცველი ფილმების ნაკადი. XX საუკუნის 50-60-იანი წლების მიჯნაზე პიროვნების კულტის მხილებამ, ხრუშჩოვის პიროვნების არაერთმნიშვნელოვანებამ, ოდნავ გახსნილმა რკინის ფარდამ და „დათბობის“ დროს სახელმწიფოს მიერ საბჭოთა შემოქმედებითი ინტელიგენციის სტატუსის ამალვებამ, საავტორო კინოს ფენომენი წარმოშვა.

ამ პერიოდში ხელოვნების ინტერესის საგანი არის არა სანიმუშო ინდივიდი - სოციალური და ისტორიული ამოცანების შესრულების ინსტრუმენტი, არამედ ადამიანის კერძო სუბიექტური სამყარო. კინო, რომელიც ავტორის პირად სულიერ იდეალებს ასახავდა და კინოენის კერძო პრობლემებით იყო დაკავებული, რა თქმა უნდა, ამა თუ იმ სახით ყოველთვის არსებობდა. მაგრამ, როგორც დღეს ვუწოდებთ - საავტორო კინემატოგრაფი - სრულიად განსაზღვრული, კონკრეტული ეპოქის პროდუქტია, რომელიც გარკვეული ხნით მასობრივი გახდა. უფრო სწორად, მას დაჟინებით სთავაზობდნენ მასებს.

XX საუკუნის 60-იანი წლები კინემატოგრაფისთვის საყოველთაო „ოქროს ხანად“ იქცა. იმ პერიოდის შემოქმედებითი აღმოჩენები დღემდე წარმოშობს მოდურ სარეჟისორო ტენდენციებს. 60-იანი წლების კინოს გადაჭარბებით შეფასება ან არდაფასება შეუძლებელია. მაგრამ უკვე დიდი ხანია ცხადია, რომ ეს პერიოდი არა მხოლოდ XX საუკუნის კინოხელოვნების განვითარების მწვერვალია, არამედ ამ ხელოვნების კრიზისის დასაწყისი.

კინო არც ისე დიდი ხნით, მართლაც ხელოვნებათა შორის უმნიშვნელოვანესი გახდა და შთამბეჭდავ შედეგებს მიაღწია ნებისმიერი მიმართულებით: ესთეტიკაში, წარმოების ფორმებში, გაქირავების მოცულობაში, მასკულტურის სფეროზე გავლენის მხრივ.

კინემატოგრაფის აღორძინება სამ ფაქტორს ეფუძნება: კარგად განვითარებულ

ინდუსტრიას, სახელმწიფოს მიერ კინემატოგრაფისთვის მინიჭებულ უზარმაზარ იდეოლოგიურ და იმ დიდ კულტურულ, სულიერ მნიშვნელობას, რომელსაც კინემატოგრაფს საზოგადოება სძენს. თუმცა ამ ბოლო თვისების ჰიპერტროფირებამ, რამაც 60-იანი წლებში იჩინა თავი, შედეგად, როგორც პრაქტიკამ გვიჩვენა, კინოსანახაობის დესტრუქცია და მის ლაბორატორიულ პრეპარატად ანდა სამუზეუმო ექსპონატად გარდაქმნა მოიტანა. კინოფირზე აღბეჭდილის საგანმანათლებლო პათოსი, გამრავლებული არა გართობაზე, არამედ ავტორის უმაღლეს განათლებაზე, სულიერებასა და პირად იდეალებზე, შედეგად, უპირობოდ იძენს მომბეზრებელი სწავლების, ქადაგებისა და წინასწარმეტყველების მახასიათებლებსაც კი. რაც სრულიად ეწინააღმდეგება კინოხელოვნების ატრაქციონის ფუნქციონირების ბალანსურ ფორმას, რომელიც მხატვრებისა და ხელისუფლების დაპირისპირების ზნეობრივი იდეალის არჩევანის საკითხზე აისახა.

XX საუკუნის 60-იანი წლების კინემატოგრაფში მკაფიოდ შეინიშნება ფილოსოფიური ტენდენციების გავლენა. სწორედ ისინი დაეხმარნენ ადამიანის არსებობის გააზრებაში. როცა იდენტიფიკაციის ანდა თვითშემეცნების პროცესი განზოგადების მაღალ დონეს აღწევს, ფილოსოფიური ხასიათის დასკვნებამდე მიდის, პროცესის განსახორციელებლად ყველაზე ხელმისაწვდომ და ეფექტურ საშუალებად მეტაფორული აზროვნება, იმ ხელოვნებებისადმი ინტერესი გვევლინება, რომლებიც თავის სტრუქტურაში მეტაფორულ არსს მოიცავენ.

IV. I. უკიდევანო ნათელისკენ (60-იანი წლები)

60-იანი წლები სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებს აერთიანებდა და საინტერესო სურათს ქმნიდა: ეს იყო, ერთი მხრივ, ჩუმად მლოცველი ხანდაზმული მრევლი და ყოფილი პირველი კომკავშირლები - ათეისტი მშობლები, რომელთაც ბევრ იდეალზე აუცრუვდათ გული, მაგრამ საკუთარი შეუმცდარობის რწმენა შეინარჩუნეს; მეორე მხრივ - შვილები, ახალგაზრდები, რომლებსაც სხვაგვარი ცხოვრება და თავისუფლება სურდათ, თუმცა ბოლომდე ვერ აცნობიერებდნენ, რას ნიშნავს ეს. სამოციანელთა თაობა შედარებით თავისუფალი გახდა სიტყვებში, მსჯელობაში, მაგრამ მოქმედებაში ფრთხილი რჩებოდა. ეჭვი გამოსავალს ეძებდა არა პოლიტიკურ თავისუფლებებში - ამაზე მაშინ ოცნებაც კი წარმოუდგენელი იყო - არამედ, თავისუფალი აზრის დამოუკიდებლობაში.

ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები მიხვდნენ, რომ ხელოვნების აზრი არა მორალის ნორმების დეკლარირებაში, არა დიდაქტიკის მაგალითებისა და ცნებების შექმნაში,

არამედ შემეცნების უსასრულო პროცესში, პიროვნების თავისუფალი თვითგამოვლენის აღიარებაში, ინდივიდუალიზმის დამკვიდრებაში.

თანამედროვე სინამდვილის გაანალიზებითა და, ამავე დროს, წარსულის შემეცნებით, 60-იანი წლების კინემატოგრაფისტები საგნების ჭეშმარიტ არსს და იდეალთა აზრს ხსნიან. იწყება ფასეულობათა ხელახალი გადაფასების პროცესი. იგრძნობა ყოველივე ამაღლებულის მოთხოვნილება...

როგორც გოეთე ამბობდა: „თვალი ხედავს არა ფორმას, არამედ მხოლოდ სინათლეს, სიბნელე და ფერი ერთად არის ის, რითაც თვალისთვის საგანი - საგნისგან და საგნის ნაწილები ერთმანეთისაგან განსხვავდება“.⁶

მიუხედავად იმისა, რომ საგნის ჭეშმარიტი ფორმისა და არსის დანახვა მხოლოდ სინათლის მეშვეობით შეიძლება, ხელოვნებაში მისი სიმბოლური გამოყენების ტრადიციები უსაზღვროა. ისინი სათავეს სინათლისა და მასთან დაპირისპირებული სიბნელის შესახებ ქრისტიანულ დოგმატიკაში იღებენ.

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

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

მაგალითად, სიკო დოლიძის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, ლანა ლოლობერიძის „მე ვხედავ მზეს“, მარლენ ხუციევის „გაზაფხული ზარეჩნაიაზე“, ოთარ აბესაძის „მალე გაზაფხული მოვა“ - ფილმების სახელწოდებებიც კი უკვე განაპირობებდნენ პათოსსა და განწყობას. მათში ჯერ არ იკითხება აშკარა ბრძოლა, მაგრამ ნამდვილად იგრძნობა წარსული წლების არსებულ თემატიკის საპირისპირო მოტივებისადმი ინტერესი.

„ალავერდობა“ გიორგი შენგელაიამ 1962 წელს გადაიღო. იგი 60-იანელთა თაობის წარმომადგენელია, თაობის, რომელიც აშკარად ხედავდა დეგრადირებულ სინამდვილეს და სადღაც დაკარგული რეალობის სააშკარაოზე გამოტანა აუცილებლობად ეჩვენებოდა.

⁶ „, « », 197:, .133.

გიორგი შენგელაია აერთიანებს მისივე თაობის წარმომადგენელთა მსოფლმხედველობრივ შეხედულებებს ფილმის გმირში, რომელიც, თავის მხრივ, ბრბოს უპირისპირდება.

ტრადიციულად ხალხი კვლავ გროვდება ძველი ტაძრის კედლებთან, მაგრამ მხოლოდ ტრადიციის ინერციით. ფილმში წარმოდგენილი ეს მიკროსამყარო ტაძრის კედლებთან ვნებათა უაზრო დუდილით, ლოთობით, უპასუხისმგებლობითა და უმიზნობით მათი, ვინც არც იცის, რისთვის მოაწყო ზეიმი - რეჟისორის მიერ, არსებული სინამდვილის, თითქოსდა მთელი გარემომცველი სამყაროს მეტაფორული გააზრებაა.

ფილმის გმირს, გურამს, ამ აუტანელ დროსტარებაში გამოუვალობის განცდა, თუნდაც ერთი წუთით რაიმეს შეცვლის ჟინი იპყრობს. მისი ქმედება - გაიტაცოს ცხენი და ავიდეს ტაძრის სახურავზე, რათა მცირე დროით მაინც მიიქციოს ყურადღება და შეაჩეროს არსებული ბაკქანალია, სასურველი შედეგით სრულდება.

ეს მოძრაობა დედამიწაზე, ადამიანებზე, უნიჭო ამაოებაზე გმირის ამაღლების მეტაფორაა, შესაძლოა, მისაბამად არის განკუთვნილი და მოგვიწოდებს სამყარო ტაძრის სიმაღლიდან დავინახოთ. მხოლოდ ამ სიმაღლეზე ასვლით, მხოლოდ რწმენაზე - არა როგორც ცარიელ ტრადიციაზე, არამედ, როგორც სიცოცხლის სიმბოლოზე - დაყრდნობით შეიძლება დავინახოთ სინამდვილე. და ამ ჭეშმარიტებას დიდხანს და საგულდაგულოდ უმაღავდნენ დაბნეულ, დაშინებულ და საბოლოოდ გზააზნეულ ხალხს.

სამყაროში სულიერი თვითგამორკვევის ძიების ამ თემას, რომელიც გიორგი შენგელაიას „ალავერდობაშია“, შემდგომში სულ უფრო ხშირად გამოიყენებენ ქართველი რეჟისორები, და არა მხოლოდ ისინი.

მოქმედებათა რიგი ფილმში მოვლენებს აშკარად მიმართავს პოეტური განზოგადებისკენ. რეჟისორის მიერ დოკუმენტური ხერხების გამოყენება - მოულოდნელი საშუალებებით გამოვლენილი გარემოს, ყოფის უტყუარობა, ადამიანების პორტრეტული დახასიათებები გადაიქცევა მთელ რიგ მეტაფორულ ქარაგმებად, ავტორისეულ გამონათქვამებად, რომლებიც თანმიმდევრობით ახდენენ ფაბულის პროცირებას ქვეტექსტში განვითარებულ აზრზე.

პირველი ტიტრები ჯერ არ ჩანს, ეკრანზე კი „საზეიმო“ მარში გრუხუნებს. მოგვიანებით, ფილმის მთლიან კონტექსტში, ის ფარსად, ირონიად, რეჟისორისეულ დაცინვად აღიქმება. ჯერჯერობით კი გარკვეულ ტრიუმფალურ ქმედებას გვპირდება.

სამეგრელოს სოფელში რთველია. კადრები ფიროსმანის გაცოცხლებულ ნახატებს ჰგავს. ასე იწყება ოთარ იოსელიანის ფილმი „გიორგობისთვე“. ამ დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან ყურძნის კრეფა, რომლის მოყვანასაც უდიდესი ძალისხმევა

სჭირდება - ყოველთვის დღესასწაულია. მევენახეობა ოდითგან საკულტო საქმიანობად მიიჩნეოდა და ამიტომ ნაირგვარი რიტუალისა და წესის დაცვით მიმდინარეობდა.

ფილმის ეს ნაწილი უჩვეულოდაა გადაღებული და დამონტაჟებული: თითქოს არაპროფესიულად და უგერგილოდ. რეჟისორმა სოფლის ცხოვრების ამსახველი დოკუმენტური კადრები გამოიყენა. სოფელში ტრადიციებს იცავენ და არსად იგრძნობა სიყალბე, ყველაფერი უბრალოა და სუფთა.

ეს, ერთი შეხედვით, უადგილო პროლოგი - მეტაფორული მოვლენითი მოქმედება, რომელიც დოკუმენტური რეალობის კვალდაკვალ ვითარდება, ტრადიციისა და მემკვიდრეობითობის კავშირს გვახსენებს, რომელსაც რეჟისორი თავისებურად განმარტავს ფილმის სიუჟეტურ ქსოვილში. მთავარი გმირი, ნიკო, მუშაობას იწყებს ღვინის ქარხანაში, სადაც, „გეგმის უსწრაფესად შესრულების“ მიზნით უხარისხო ღვინო მზადდება. ნიკო გამოცდილი კოლეგების დანამუსებას ცდილობს, მაგრამ ფუჭად ირჯება. მაშინ ის ერთ-ერთ კასრში ჟელატინს ასხამს - გეგმა ჩაშლილია.

„გიორგობისთვის“ ხმოვანი რიგი სავსეა მრავალხმიანობით, სადაც ქართული, უკრაინული, მოლდავური, რუსული სიმღერები ირევა - რადიოდან მოწინავე მშრომელთა გამოსვლებში, მეურნეობის ამა თუ იმ დარგში გეგმის გადაჭარბებით შესრულებაზე ცნობებში, ქარხნებისა და მინდვრის მუშაკთა ახალ თაოსნობებზე რეპორტაჟებში. ტექსტებისა და სიმღერების ამ უწყვეტ ნაკადს მრავალი ფუნქცია გააჩნია. ერთგან ფონოგრამა ეპიზოდის განწყობას ეხმაურება, მეორეგან მკვეთრად კონსტრასტულია, სადაც კი, ირონიულ კომენტარს უკეთებს მოქმედებას. თუმცა, ფილმის ხმოვანებას, ფუნქციათა მრავალფეროვნებასთან ერთად, პირობით-მეტაფორული ამოცანაც აკისრია.

ფინალში, მეღვინეები ქალაქის პარკში სურათებს იღებენ, თავებს ჰყოფენ ფიროსმანის ლხინის ამსახველი ტილოს ნახვრეტში. რეჟისორი გარემომცველი სამყაროს ხელოვნურობას დახატული, ასევე ხელოვნური ფონის გამოყენებით აღრმავებს. მეტაფორული სარჩული კი ეპიზოდს, ფილმის პროლოგში არსებულთან აახლოებს, თუმცა სასაცილო და სულელური ჩანს. ეს სიყალბისა და სიცრუის მეტაფორაა.

კინოს ისტორიაში იყო პერიოდები, როდესაც ანტინომია „პროზა - პოეზია“ მართლაც განსაზღვრავდა პროცესის მთავარ პარამეტრს. მაგრამ დღეს კინოში პოეტურ და პროზაულ მიმართულებებზე მსჯელობა მეტად რთულია, რადგან ორივე მხატვრული პრინციპი ძალზე მჭიდროდ ურთიერთქმედებს. 60-იანი წლების ფილმებში იგრძნობა პროზის გზით, და არა მისი გვერდის ავლით, პოეზიისკენ სწრაფვა.

მიხეილ კობახიძის ფილმში „ქორწილი“ მუნჯი, კომიკური ფილმის ტრადიციებია გამოყენებული. მაგრამ მათგან განსხვავებით, მსახიობი მაყურებლის გაცინებას არ

ცდილობს, უფრო - პირიქით. რაც უფრო სერიოზულად გამოიყურება ის სხვადასხვა სიტუაციაში, მით უფრო სასაცილოა. ეს არის კლოუნი, რომელმაც ქალაქის მკვიდრის სახე მიიღო, ზედმიწევნით კეთილსინდისიერად ასრულებს პროვიზორის მოვალეობას, ქუჩაში გოგონას ხვდება და უყვარდება, ქორწილზე ოცნებობს, ყვავილებს ყიდულობს და ხელის სათხოვნელად მიდის და სატრფოს ქორწილში ხვდება. ამ პაწაწინა იგავს უიღბლოზე, სადაც გმირი უზომოდ კეთილი, ბავშვურად გულუბრყვილო და სუფთაა, უზარმაზარი მიმზიდველობის აქვს.

მუსიკას ფონის გარდა აზრობრივი დატვირთვაც აქვს. ის არ პედალირებს გამოსახულებას, როგორც ძველ, უხმო ფილმებში, არამედ განმარტავს. ამჟღავნებს გმირის ფიქრებს, კომენტარს უკეთებს ამა თუ იმ სცენას, ხოლო ზოგჯერ გამოსახულებასთან კონფლიქტშიც კი შედის და რეჟისორული ნააზრევის ირონიულობას უსვამს ხაზს.

მიხეილ კობახიძის „ქოლგა“ კიდევ ერთი ფილოსოფიური ზღაპარია ახალგაზრდა წყვილის სიყვარულის შესახებ. უჩვეულო ქმედება განსაკუთრებული პომპეზურობისა და ზეიმურობის გარეშე იჭრება ფილმის პროზაულ ატმოსფეროში და სათანადოდაც აღიქმება... ქოლგა ბედნიერების ეფემერული ასოციაციაა. ეფემერულის, მაგრამ სასურველის. ბედნიერების ძიება ამ ზღაპრის მოტივია. თავად ქოლგა – ფუფუნების საგანი, რომელიც შეიძლება გქონდეს და ადვილი შესაძლებელია, არც გქონდეს. ზუსტად ისევე, როგორც ბედნიერება. აი, რატომ არის, რომ ოდნავ სევდანარევიად გვესმის ახალგაზრდა წყვილის, რომელმაც თავი დაკარგა, ირგვლივ ველარაფერს ამჩნევს და ცეკვა-ცეკვით ხტუნვით დაიარება ქოლგით ხელში, თითქოს მასთან ერთად აფრენას აპირებსო. საბოლოოდ სიყვარული უფრო ძლიერი აღმოჩნდება, ვიდრე ბედნიერება, რომელსაც მოფრენა და გაფრენა სჩვევია.

ამ ფილმში, ისევე როგორც „ქორწილში“, არავინ ლაპარაკობს. მაგრამ იმდენად მნიშვნელოვანია აზრობრივ - პლასტიკური გამომსახველობა და მუსიკალური გადაწყვეტა, რომ გამოსახვის დამატებითი საშუალებები ეკრანული მეტყველების სახით აუცილებელი აღარ არის. პლასტიკა, ისევე როგორც მუსიკა, გამოააშკარავებს არა მხოლოდ პერსონაჟთა ხასიათს, არამედ ორივე მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მთლიან არსს.

ჩვენს მიერ უკვე განხილული ფილმების მაგალითზე აშკარაა, რომ ნივთები და საგნები ხელოვნებაში გამოხატვის უნიკალური საშუალებები ხდება. ისინი გადმოსცემენ დროის ატმოსფეროს და ღრმა აზრს შეიცავენ. აზრობრივ დატვირთვას შეიძლება ატარებდნენ არა მხოლოდ საგნები, არამედ ჟესტებიც, პლასტიკაც, მცირე ქმედებები, ერთი შეხედვით, არაფრის მთქმელი სიტყვები. ყველა ამ ელემენტს შეიძლება დეტალი ვუწოდოთ. სწორედ დეტალია არა გამარტივებული, მაგრამ პირველი სტრუქტურულ-

აზრობრივი ერთეული. ის, თავისი არსით, ყოველთვის შეკუმშული აზრია და იქიდან გამომდინარე, რა როლს შეასრულებს მოვლენათა განვითარებაში, შესაძლოა სიმბოლური და მეტაფორული დატვირთვის მატარებელი იყოს.

კინოს ენის განვითარების ისტორია აჩვენებს, რომ კინოხელოვნება მეტაფორის შესახებ წარმოდგენების საკუთარ კომპლექსს გამოიმუშავებს. პოეზიაში მეტაფორის ტრადიციული განსაზღვრება კი კინოხელოვნებისთვის ყოველთვის არ გამოდგება. მეტაფორა კინემატოგრაფში სრულიად ახალ თვისებებს იძენს. უპირველეს ყოვლისა, კინოში მეტაფორული ფორმების სინთეტიკურ ხასიათზე მივუთითებთ.

ეკრანული მეტაფორების გარდა (ანუ მეტაფორების, რომლებიც გამოხატვის კინემატოგრაფიული საშუალებების - მონტაჟის, კამერის მოძრაობის, რაკურსის და ა.შ. გამოყენების საფუძველზე აღმოცენდება), შესაძლებელია, გამოვყოთ ბგერითი, სიტყვიერი, მუსიკალური, ფერითი მეტაფორები. და კინომეტაფორა წარმოგვიდგება, როგორც მეტაფორების ყველა ამ განშტოების სინთეტიკური ერთიანობა. ამიტომ შეგვიძლია შემოვიტანოთ ზოგადი ცნება „მეტაფორული - კინოში“, რომელიც ასე შეიძლება განისაზღვროს: სახოვნება, რომელიც ქარაგმულ მნიშვნელობას იძენს კინოს ყველა იმ გამომსახველობითი საშუალების გამოყენების შედეგად, რომლებიც მისი სინთეტიკური ბუნებიდან გამომდინარეობს, იმ მიზნით, რომ ეკრანზე განასახიეროს რეალობა, რომელიც ავტორის ინდივიდუალობის, მისი ესთეტიკური ცნობიერებისა და შემოქმედებითი აზროვნების თანახმად, მისი მსოფლმხედველობის შესაბამისად შერჩეულ და მხატვრულად გააზრებულ ფაქტებს წარმოადგენს.

ფილმებში ავტორისეული „მეს“ განხორციელება წარმოშობს კონსტრუქციას, რომელიც თითქოს ცხოვრების პირველადი ფენის - კინოდაკვირვების - ანარეკლისა და მის შესახებ მეტაფორულ ფორმად ჩამოყალიბებული ავტორისეული მსჯელობის სინთეზირებას ახდენს. დოკუმენტისა და ქარაგმის სწორედ ამგვარ შეხამებას მიმართავს ეკრანი 60-80-იანი წლების განმავლობაში.

IV. II. სულ უფრო შორს დედამიწიდან (70-იანი წლები)

უცნაურია, მაგრამ 60-იანი წლების საზოგადოების ცნობიერებაში, ერთდროულად არსებული განსხვავებული, ურთიერთსაპირისპირო განცდები: შიში და სიხარული, გლობალური საფრთხის წინათგრძნობა და ადვილად ხელმისაწვდომი ბედნიერების შეგრძნება, საყოველთაო და პირადი გადარჩენის რწმენას ბადებდა. ძალიან მალე გაურკვეველობამ უფრო მკაფიო მოხაზულობა მიიღო. და თუ 60-იანი წლების ეკრანზე

„რკინის ძველი ფარდა“ ფუნქციას ვეღარ ასრულებდა, სახელმწიფომ 1968 წლიდან ახალი კედლების აშენება დაიწყო. ამის დასტურია პრალაში საბჭოთა ტანკების შეყვანა.

50-იანი წლების შუაგულისა და მიწურულის ნათელი, ადამიანური ეკრანული მოთხრობებიდან კინემატოგრაფმა სწრაფად გაიარა გზა ადამიანის ყოფიერების ძირეული პრობლემების ათვისებისა და განმარტებისკენ, **აზრის ფილოსოფიური დინამიკის, მისი შემოქმედებითი ტრაგიზმისკენ.**

60-იანი წლების ერთიან მსოფლშეგრძნობას, დამყარებულს საზოგადოების დაჩქარებული და ყოვლისმომცველი დემოკრატიზაციის ეიფორიულ ილუზიაზე, მძიმე დრო დაუდგა. იმედგაცრუება, რომელიც სახელმწიფო კურსის ცვლილებას, „დათობით“ გაუქმებული ნორმატივების რესტავრაციას უკავშირდებოდა, მოწმობდა დროის კონიუნქტურისადმი შინაგან მორჩილებას, დამოკიდებულებას.

ამ წლებისთვის დამახასიათებელი უბრალოება, მასალის ორგანულობა, სადაც აქტუალური პრობლემატიკა დოკუმენტური სინამდვილიდან გამომდინარეობს, უფრო რთულით, „კონსპირაციულით“ იცვლება. და სწორედ ამ კალაპოტში კეთდება პოლიტიკური დიაგნოზები და პროგნოზები.

საკუთარი თავის ღალატი, გარემოებებთან იძულებით შეგუება და ამის გარდუვალი საზღაური - აი, მოტივები, რომლებიც ელდარ შენგელაიამ წამოჭრა ფილმში „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ - შეუმდგარი მოქანდაკის იგავში. ცხოვრება არჩევანის საშუალებას ყოველთვის როდი გვაძლევს: ომი, კონტუზია, დაოჯახება, შვილები, ლუკმა-პურის მოპოვებისთვის ბრძოლა იძულებულს ხდიან მას შემოქმედების ნაცვლად საფლავის ქვები აკეთოს დამკვეთთა „ესთეტიკური“ მოთხოვნების შესაბამისად, რომლებმაც შეფასების ერთადერთი კრიტერიუმი იციან - პორტრეტული მსგავსება.

შედეგად - საკუთარი თავისა და სხვების მოტყუება, სიცრუე, რომელიც სასაფლაოზე, არაჩვეულებრივი გამოფენის „საზეიმო გახსნისას“ მჟღავნდება. და უკვე აღარ შეიძლება მიკარება „წმინდა მარმარილოს“, პოროსის ლოდთან, რომლისგანაც ახალგაზრდობაში „გაზაფხულის“ შექმნაზე ოცნებობდა; შეუძლია მხოლოდ მოწაფის ნიჭი ირწმუნოს, მას გადასცეს ქვა.

აზრი მარტივია: დამორჩილებასა და მომსახურებაში ხელოვნების სიკვდილი ძევს. 80-იანი წლებში, ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, ელდარ შენგელაიამ ახდენილი უსიხარულო წინასწარმეტყველებების შედეგი დაადასტურა: ხელოვნების დეგრადაცია გამრყენელი უსაქმურობის, სიყრუის, გულგრილობისა და არაფრისმაქნისი ამოებების სამყაროში.

ოთარ იოსელიანი ფილმზე “იყო შაშვი მგალობელი” მუშაობისას, ცდილობს ახალი სინთეზი შექმნას - იგავის მეტაფორიზმი და ამაღლებული ფილოსოფიურობა დოკუმენტურ ყოფააღწერასთან შეაჯეროს: მას სრული უტყუარობის ილუზია შესძინოს, და ამავე დროს, ცხოვრებასთან მსგავსების ილუზია ააფეთქოს...”⁷.

ფილმში არც ერთი დეტალი არ ცოცხლობს თავისთავად. თითქმის ყოველი ნივთი, ცალკეულად თუ კონტექსტში, დრამატურგიისა და ფილოსოფიურ-მეტაფორული აზრის მატარებელია: ქანქარა-მეტრონომი, რომელიც უბრალოს კი არა, ცხოვრების რიტმს ითვლის; საათი ფინალში - საკითხის გადაწყვეტა მარადიულ სამსჯავროს მიენდობა; ტელესკოპი - მხოლოდ „სხვა პლანეტიდან” შეიძლება საკუთარ დედას შეხედო; სუფთა ფურცლები მაგიდაზე - რა არის ადამიანის ჭეშმარიტი დანიშნულება?

ფილმის პირველ კადრებში გია, რომელსაც ქალაქში რბოლა ჯერ არ დაუწყია, ჩანჩქერის მახლობლად, ხეებთან მაღალ ბალახში წევს. ისმის ალტის პარტია ბახის “მათეს ვნებებიდან”. ეს დაუმთავრებელი ფრაზა კიდევ რამდენჯერმე ჟღერს. და ყოველთვის წყდება - როგორც მოწოდება, როგორც საყვედური. მისი ბგერადობის მეტაფორიზმს ჩანაფიქრში უზენაესი სამსჯავროს თემა შემოაქვს, რომელიც განდგომილობისთვის სჯის. არა იდეას, არა პოზიციას, არა საზოგადოებრივ მორალს, არამედ საკუთარ თავს, რომელმაც საკუთარი თავის გაგება და გამოხატვა ვერ მოასწრო. მაგრამ მოასწრო სხვა რამ - ადამიანის ცხოვრებაში შეეტანა რაღაც, რაც მასში არ იყო, რაღაც დასაბამიდან აუცილებელი. შესაძლოა, ეს უბრალო ადამიანურობა იყოს.

ეკრანული მოვლენების, მოქმედებების, შეხვედრების, ქეიფების, გამოთხოვებების, მეგობრული საუბრების, გაცნობების, მარტოობის წამების, დაუმთავრებელი საქმეებისა და აუცილებელ საქციელთა მთელ მოცულობას მხატვრის ნებით სიმბოლოთა ოდითგანვე ნიშნირი კრებული მოაქვს: სიცოცხლე და სიკვდილი, დრო და სივრცე, რეალური და მარადიული, მეხსიერება და პასუხისმგებლობა. ცხოვრებისეულისა და ფილოსოფიურის გასაცნობიერებლად რეჟისორს არ გამოუყენებია არც რთული მეტაფორები, არც პირობითი ხერხები და ფიგურები. ყველაფერი თავად ყოველდღიურობაშია აგებული, რომელიც ესოდენ მდიდარი და შინაარსიანი აღმოჩნდა.

ავტორისეული ფიქრები სინამდვილეზე დოკუმენტის ფორმით არა მარტო პირდაპირი მნიშვნელობითაა გამოხატული. ხდება ავტორისეულ მეტაფორულ სტრუქტურასთან დოკუმენტის ვარიაციული შეხამება. ავტორის იდეის განხორციელება წარმოშობს კონსტრუქციას, რომელიც თითქოს სიცოცხლის პირველადი ფენის - კინოდაკვირვების - ანარეკლის სინთეზს ახდენს. დოკუმენტისა და ქარაგმის ამგვარ

7

„...», 1976, . 120.

შეხამებას არა მხოლოდ იოსელიანი, არამედ 60-80-იანი წლების მთელი კინემატოგრაფიკ სიამოვნებით მიმართავს.

ასეთი მიმართულების ფილმებში მეტაფორული სახვითი კომპოზიცია დოკუმენტურად ფიქსირდება: ყველაფერი სწორედ ასე ხდება, ახლა არსებობს, თავად ცხოვრებაში. ოპერატორი თითქოს ჩქარობს ყოველი მოულოდნელი მომენტის მნიშვნელოვანი შინაგანი აზრი გამოავლინოს, უშვებს „ჩავარდნებს“ (რომლებიც, სხვათა შორის, ზუსტად პასუხობს „ჩავარდნებს“ მაყურებლისეული აღქმის განწყობაში). კამერა მოქმედების კიდევ ერთი მონაწილეა, რომელიც გულგრილად ადევნებს თვალს მომხდარს.

მეტაფორა ერწყმის დოკუმენტს, ტექსტის თხრობითი სიუჟეტი ეკრანულ იგავად გარდაიქმნება, ხოლო მხატვრულობა ისევე ადვილად ეგუება დოკუმენტურობას, როგორც ქრონიკა - იგავურ კონსტრუქციას, დოკუმენტი - მის პოეტურ გააზრებას.

მეტაფორული მნიშვნელობა შესაძლოა ფილმის სახელწოდებასაც ჰქონდეს. ვთქვათ, ოთარ იოსელიანის ფილმი „პასტორალი“. სიტყვა „პასტორალი“ სოფლურ იდილიასთან, დასაბამითობასთან ასოცირდება. ფილმის სახელწოდების კონტექსტში კი რადიკალურად საპირისპიროს ვაწყდებით. აქ საყოველთაო გათიშულობა სუფევს, რომლის შედეგი სულით დაცემაა. სიუჟეტისა და სიტყვა „პასტორალის“ ირონიული დაპირისპირება კინემატოგრაფიული აზროვნების წმინდა სპეციფიკური მეტაფორაა.

იგივე შეიძლება ითქვას ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმის სახელწოდებაზე „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“. სახელწოდების პარადოქსი მკვეთრად აქცენტირებულია. ქრონიკალური მეთოდი ჩავლილი რეალობის წინაშე უძღურია, ამიტომ ფილმში აშკარად გაჩერებული, „საუკუნოვანი“ დრო, რომლის კონტური, სილუეტი ადვილად ივსება თანამედროვე მნიშვნელობით, შთამომავლობას რიგ მრავალმნიშვნელოვან და მეტყველ სიგნალებს გადასცემს⁸.

ალექსანდრე რეხვიაშვილის კინოსურათში პირობითი დეტალები, ერთი შეხედვით, რეალობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებენ - ისინი თითქოს წარსულის საგნებთან თანაბრად არსებობენ. ქარაგმული თავად რეალობაა. ქრონიკის ესთეტიკით გააზრებული ტყე, ქალაქი, კანცელარია - რაღაც ფანტასტიკურ, არარეალურ სამყაროდ გვეჩვენება. ეს „რეალობის არარეალურობა“ გვაიძულებს ვივარაუდოთ, რომ ავტორებს სულაც არ აინტერესებთ ისტორიული ყოფააღმწერლობა, წარსული თავისთვის არსებობს, მხოლოდ მეტაფორაა.

იდეალურ გმირს არ ძალუძს არაიდეალურ სამყაროსთან ბრძოლა. აუცილებელია რეალური გმირი რეალური იდეით, რომელსაც ამ სამყაროს შეცვლა შეუძლია. და ამ დასკვნით რეხვიაშვილის ფილმი უახლოვდება არა მხოლოდ მეტაფორული სტილის

ნაწარმოებებს, არამედ პროზაული მიმართულების სურათებსაც როგორც წარსულის, ისე აწმყოს შესახებ, სადაც გმირის ძიება განსაკუთრებით აქტუალურია.

აქ ყველაფერი პირობითია: დრო, სივრცე, პერსონაჟები, კოსტუმები, ინტერიერები. ეს არის რეალობის ცოცხალ სხეულზე გამარჯვებული ნიშნების სამყარო. სამყარო, რომელიც ცნობიერების, გონებით ჭვრეტის სფეროს მიეკუთვნება. თავად კატეგორიები - სილამაზე და სიმახინჯე, სულის გმირობა და ბიუროკრატიის მომაკვდინებელი ძალა, ჭეშმარიტება და უაზრობა - ფიგურა-ალეგორიებშია წარმოდგენილი.

გმირის დედის სახლი - მოლოდინის მეტაფორული სახე; ქალაქი - დაკარგული კავშირების მეტაფორული სახე, მარტოობა; დაწესებულება - ბიუროკრატიის მეტაფორული სახე და ასე შემდეგ. პერსონაჟებს სახელები არა აქვთ. წიგნები წყალში მოხვედრის შემდეგ თეთრ ფურცლებად გადაიქცევიან. ბუნებაც კი - ტყე, რომლის გულისთვის „ქართული ქრონიკის“ პერსონაჟი გმირობას სჩადის, ხაფანგის მეტაფორული სახე აღმოჩნდება.

ცოცხალი ადამიანების დრამიდან გზა აჩრდილების მისტერიისკენ მიდის; რეალურობის მომხიბვლელი სილამაზიდან - მტაცებლურ, აგრესიულ სინამდვილემდე; ურთიერთობათა დინამიკიდან - საბედისწერო წინასწარ განსაზღვრამდე; ნატურალურობიდან, უტყუარობიდან - სიმბოლურ პოეტიკამდე, პირობით-სათამაშო წანამძღვრებამდე, შეგნებამდე. ასეთია 70-იანი წლების კინოს ერთ-ერთი ვექტორი.

ისტორიული რეალობის აღდგენა კი არა, ყოფიერების განზოგადებული სახე, გარდასულ დღეთა ქრონიკა კი არა, იგავით ჩაწვდომილი მდგომარეობა ორწევრისა „ადამიანი-საზოგადოება“ - ასეთია რეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილის აღმოჩენის აზრი.

ისტორიის ფილოსოფია რეალურ ისტორიაზე უფრო მიმზიდველი და არსებითია. შორეული და ახლო წარსული დამალულია, გასაიდუმლოებული ან გაყალბებული როგორც მეცნიერების, ისე კინემატოგრაფის მიერ. ხელოვნება ცდილობს დაძლიოს მისტიფიკაცია საკუთარ მინდორზე და ამისთვის სიმბოლოთა, მეტაფორებისა და კოდირების წესების ერთობლიობას იყენებს. თუმცა თვით კოდირების აუცილებლობის ნამდვილ მიზეზს არ ამხელს.

70-იან წლებში, სწორედ ყოველდღიურობაში გამოიცნობა შეუმჩნევლად მიმდინარე შენაცვლებები, 60-იან წლებში დაპირებული და არმომხდარი ცვლილებები. პიროვნების გათავისუფლების აქტი არ შედგა. ადამიანი ძველებურად სიდატაკეს, მოუგვარებელ პრობლემებსა და, მეორე მხრივ, საკუთარ რჩეულობაში მიაბიტურ დაჯერებულობას, იდეურ უმწიკვლობას, ფანატიკურ უკომპრომისობას შორისაა მოხვედრილი.

ამ პერიოდში, ქართულ კინოში ჩნდება კომედიისა და ტრაგედიის, დრამისა და ფარსის ამკარა შერწყმა. განსხვავებული ჟანრების სტილისტური საშუალებების

შეთავსებაში შეიძლება გარკვეული ლოგიკის პოვნა და ამგვარი მუტაციების დაკავშირება დღევანდელ მოთხოვნებთან. ახალი ჟანრების წარმოშობას და ძველებს შორის საზღვრების წაშლას ხელს უწყობს არა მხოლოდ გამომსახველობითი საშუალებების მრავალსახეობა, არამედ რთული და საინტერესო ცხოვრებისეული მოვლენების ასახვის მრავალფეროვნება, რაც, უნდა ითქვას, მაინცდამაინც მოწონებას არ იმსახურებდა.

ჩვენ მიერ განხილულ ბევრ ფილმში მეტაფორა მთელ თხრობას გასდევს. ერთი შეხედვით, მეტაფორული ფილმი ყველაზე ადვილად შეგვიძლია დავუკავშიროთ ტრადიციული „პოეტური კინოს“ ცნებას. სინამდვილეში კი თანამედროვე მეტაფორული ფილმი დენადი მოვლენაა, რომელიც ესწრაფვის თავისუფალი პოეტური კონსტრუქციისგან თავის დაღწევას, მკაფიო ჟანრობრივი საზღვრების შეძენას, რეალობასთან მჭიდრო კონტაქტში შესვლას.

მეორე მხრივ, რიგ მეტაფორულ ფილმებში უკვე შესამჩნევია ქარაგმული, იგავური კონსტრუქციების არსებობა, რადგან მეტაფორა-ელემენტი დროში განვითარებისკენაა მიმართული. იგავი დამრიგებლური გაკვეთილია და არა ბედისწერა, როგორც ზღაპარში.

იგავის ავტორს აზრის გულისყურიანი მუშაობისკენ უწევს - საგნის (მოვლენის ან ობიექტის) თვისებების მეორეზე გადატანა მათი რაიმეთი მსგავსების ან კონტრასტის ანუ ფარული შედარების პრინციპით. ამას კი სწორედ მეტაფორის ცნებამდე მივყავართ.

სწორედ მეტაფორა ისწრაფვის გაფართოების, დროში გაშლის, ნაწარმოების საერთო კონტექსტში ჩართვისკენ.

IV. III. განკითხვის დღის მოლოდინი (80-იანი წლები)

ამ პერიოდის კინოს პათოსი, თუ იდეოლოგიური სახელმწიფოებისა და მასობრივი სოციალური მოძრაობების არსებობას გავითვალისწინებთ, ანტიიდეოლოგიურია. ანუ მისწრაფება იდეოლოგიურ სივრცეში ადამიანის იმგვარად ორიენტირებისკენ, რომ მას შეეძლოს ხელახლა გაიაზროს იდეოლოგიური მექანიზმების მოქმედება. ეს ცნობიერების განწმენდის მექანიზმია, მაგრამ ამჯერად არა მხოლოდ გონების შეცდომისგან, არამედ იდეოლოგიური სტრუქტურების მოქმედებისგან.

60-იანი წლების კინემატოგრაფის ერთიანობის შეგრძნება ძირითადად ეფუძნება ეიფორიულ ილუზიას – საზოგადოების დაჩქარებულ დემოკრატიზაციას. „დათბობით“ ფრთაშესხმულმა ამავე ილუზიამ სინათლისკენ გაფრენის საშუალება მოგვცა. 60-იანი წლების დასაწყისის უეცრად წარმოშობილი წარმოდგენების სიმაღლიდან 70-იანების კინო საღად გაიაზრებს აღტაცებული მოლოდინის იმედგაცრუებას.

80-იანი წლების კინემატოგრაფი, არსებითად, წარსული და მიმდინარე მოვლენების კომენტირებას იწყებს და აღმოაჩენს ყველაზე მწვავე გაყალბებას, რომელსაც ადგილი ჰქონია საბჭოთა სახელმწიფოს მთელი ისტორიის განმავლობაში და რომელიც მის კრახს წინასწარმეტყველებს; სახელმწიფო წყობის სისტემის, უზენაესი პრინციპებისა და პოსტულატების მართვის მექანიზმის მსხვერველს, რწმენის სიმბოლოების განადგურებას, რომლებიც მთელი ხნის განმავლობაში იყო დამკვიდრებული. ბოლოს და ბოლოს, კულტურის კრახს.

70-იანი წლების ბოლოსა და 80-იანების შუა წლებამდე კინემატოგრაფში შეინიშნებოდა საკუთარ თავში ჩაღრმავებისა და სიმარტივის შეთავსების ტენდენციები. ადამიანის შინაგან სამყაროში და ცხოვრების თანამედროვე მოვლენებში ღრმად ჩაწვდომის სურვილი დამახასიათებელი იყო 60-იანი წლების კინოსთვისაც. თუმცა ახლა ხელოვანები ამჯობინებენ კი არ გამოიგონონ ახალი ფორმალური ხერხები, არამედ უკვე აღმოჩენილით ისარგებლონ და, რაც შეიძლება შეუმჩნეველად, ბუნებრივად. ფორმის სიმარტივე არ უარყოფს ქარაგმული კონსტრუქციების, მაგალითად, იგავის გამოყენებას. და მაინც, ამ წლების ზოგიერთი იგავის „პლასტიკური სკოლის“ იგავებთან შედარებისას, დავინახავთ, რომ მრავალმნიშვნელობიანობა შინაარსობრივ ჭრილშია გადაყვანილი.

80-იანი წლების კინო დამაბუღად ეძებს აზრის კოდირების ხერხებს. ჟანრი, სტილის საშუალებები, ფანტასტიკის ელემენტების, ისტორიული მასალის გამოყენება, პერსონაჟის მიერ მასალის გასაშუალოება, პრობლემატიკის ლეგალიზაციის მიზნით ობიექტის ესთეტიზაცია ამაღლებს პირობითი, თამაშის მომენტის მნიშვნელობას მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზებაში.

გიორგი შენგელიამ ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ შექმნა სამყარო, რომელშიც ყველაფერი მის მიერვე დაწესებულ კანონებს ემორჩილება და ამტკიცებს მის სრულფასოვან არსებობას. ამ სამყაროს ჩარჩოებში, სიმბოლიკითა და მეტაფორით მარჯვე ოპერირებით, რეჟისორი საკუთარ რეალიზმსა და ფსიქოლოგიზმს გვთავაზობს. ფილმი ეძღვნება 1905-1907 წლების მოვლენებს, მეფის რუსეთის რეაქციის წინააღმდეგ ქართული ინტელიგენციის ბრძოლას, როდესაც რევოლუცია უკვე ჩახშობილი იყო და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა კრიზისს განიცდიდა.

რეჟისორმა კითხვის ნიშანი დაუსვა საკითხს ნიკუშას შემდგომი ბედის შესახებ, ჭაბუკის, რომელმაც მოგზაურობის განმავლობაში ცხოვრება შეიცნო. ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას ცდილობდნენ 90-იანი წლების ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები (ლევან კიტას „გზაჯვარედინი“, პაატა მილორავას „ვირთხა“, გიო მგელაძის „არა, მეგობარო!“ და სხვ.).

სხვა ფილოსოფიურ საკითხს, გაუცხოებისა და „უსახლკარობის“ პრობლემას განიხილავს ელდარ შენგელაია ფილმში „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“.

ფილმის სტილისტიკა გამოირჩევა მიდრეკილებით უკიდურესად სკრუპულოზური ჰიპერრეალიზმისკენ. ყოველი წვრილმანი, დეტალი, გარემოს განათების ყოველი ნიუანსი, თითოეული პერსონაჟის ქცევის ყველა დეტალი, ყოველი რეპლიკა დიალოგში - ცალ-ცალკე და ერთად წარმოგვიდგენს იმას, რასაც სულ ცოტა ხნის წინ ვაწყდებოდით. და რადგან ასეა, ესაა აბსურდამდე მიყვანილი სინამდვილე ფანტასტიკის შეძენილი თვისებებით. რაც ფრანც კაფკასა და ეჟენ იონესკოს წარმოსახვაში აბსურდის თეატრით გამოიყურებოდა, ჩვენთან ხშირად შემადრწუნებელი რეალობის ნიშნებს იძენდა.

ყველაფერი განათებულია: შუქი იღვრება ფანჯრებიდან, დერეფნის შემინული კედლიდან, ნათურებიდან, ჭერიდან. შუქი გარედან აღწევს. სინათლე, რომელიც ყველგან აღწევს, სხვა ფუნქციას ასრულებს. ბევრ სცენაში ქმნის გაუმჭვირვალობას, რაღაც მსუბუქი ნისლის მსგავსს, და ხაზს უსვამს ყოფის ფანტასმაგორიას.

ფინალში შენობა ინგრევა. ნგრევა მეტაფორის რანგში აყვანილი სიუჟეტური ქარაგმია, რომელსაც ანალოგები არა მარტო კინემატოგრაფში მოეძებნება.

შენობას, რომელიც იზარება და ინგრევა, ყოველთვის სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა, და აქაც სავსებით ტრადიციულია. რასაც თავისი დრო სულაც არ მოუჭამია. დიახ, შენგელაიამ აჩვენა ნგრევა და დამსხვრევა, და რეალურ მოვლენებს რამდენიმე წლით გაასწრო. მაგრამ ისინი ყოველთვის შეიძლება განმეორდეს...

ფრიდრიხ ჰელდერლინი წერდა: „ყოველ ჯერზე სახელმწიფო ნამდვილ ჯოჯოხეთად იქცევა სწორედ იმიტომ, რომ ადამიანი მის მიწიერ სამოთხედ გარდაქმნას ლამობს“.⁹ თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კომუნისტურ წყობას სწორედ ეს დაემართა. საკუთარი ძალებით მიწიერი სამოთხის შექმნის მცდელობა ადამიანებს მოულოდნელი, თუმცა კანონზომიერი „ჯოჯოხეთური“ მხარეებით შემოუბრუნდათ. სისტემამ თავი იმდენად არაადამიანურად წარმოაჩინა, რომ ისტორიაში ანალოგს ძნელად თუ მოუძებნი.

თენგიზ აბულაძის "მონანიება" წარმოადგენს სინთეზს, ჩანაფიქრის მაღალი სინჯის განსახიერებას. იგავის ჟანრობრივი ფორმა აქ გამდიდრებულია ეკრანული თხრობის ისეთი კომპონენტებით, როგორც დოკუმენტისა და მეტაფორული პირობითობის შერწყმა. ფილმში ერთმანეთს შეზვებული სატირა, ნათელი ლირიკა და ტრაგედია მრავალი მეტაფორითაა წარმოდგენილი. მეტაფორათა მთელი სპექტრი უკავშირდება მის როგორც უმდაბლეს - პლასტიკურ, ასევე დრამატულ და იდეოლოგიურ ფორმებს. ვლინდება მუსიკალურ-აკუტიკურ ჟღერადობაშიც, და ყოველივე იმისთვის, რომ რეჟისორს მძაფრი,

⁹<http://iph.ras.ru/uplfile/ideol/roubcov/1995-2009/Stalinism/3.html>

ხაზგასმული ტონალობით გადმოეცა ტოტალიტარიზმის განვლილი პერიოდი თავისი იდეოლოგიითა და სიმკაცრის უკიდურესი გამოვლინებით.

ვარლამ არავიძე დიქტატორების კრებითი სახეა. გვარი არავიძე არ არსებობს. არავის ძეს, ანუ „არავისს“ ნიშნავს. ვარლამი არავინაა...ნებისმიერი დიქტატორი, ნერონიდან დღემდე ამ პერსონაჟშია გაერთიანებული. ესაა ერთი-ერთი და ყველაზე მარტივი მეტაფორა.

ნინოს სიზმარი; მორების სცენა, რომელსაც კრიტიკოსები „მორების ფოსტად“ მოიხსენიებენ; სანდროს სიკვდილის ეპიზოდი, როდესაც მიწისქვეშა დერეფანში ანტიკურ სკულპტურას, აბჯრიან რაინდსა და ქურქში შემოსილ თემიდას ვხედავთ; სანდროს წყალში არეკლილი ჯვარცმა; ბოსხის ნახატის ფრაგმენტი - წიგნზე მჯდარი ვირთხა, რომელიც თავზე ადევს ზღვისფერ კაბაში შემოსილ ქალს; ვარლამის მზისა და სინათლის შიში - ფილმში გამოყენებულ და დისერტაციაში გაანალიზებულ ნიშანთა და მეტეფორათა გრძელი სიის მხოლოდ მცირე ნაწილია.

ფილმის ფინალურ სცენაში სარკმელთან მჯდომ ქეთევან ბარათელს ჭადარა ქალი ეკითხება: მიიყვანს თუ არა ეს ქუჩა ტაძრამდე?

- არა, ეს ვარლამის ქუჩაა, ეს გზა ტაძართან არ მიდის, - პასუხობს ქეთევანი.

- რა საჭიროა ისეთი ქუჩა, რომელიც ტაძართან არ მიმიყვანს? - უკვირს ქალბატონს და ზემოთ - ქალაქისაკენ მიუყვება გზას.

ამ მეტაფორამ დიდი სოციალური მნიშვნელობა შეიძინა: "სული ადამიანის ჭეშმარიტი ტაძარი გახლავთ, თუ სული წმინდაა, ის თითქოს ადამიანის მთელ არსებას ეუფლება და სხეული ტაძარი ხდება".¹⁰ ფინალური სცენა ძირითადი აზრის გამოხატვის საფუძველი გახდა. მონანიება არის გზა ტაძრისაკენ. "მონანიების" პათოსი მონანიებასა და განწმენდაშია. მოუნანიებელი ცოდვების პრობლემა ფილმის ძირითადი პრობლემაა.

დასკვნა

ჩატარებული კვლევა განზოგადებული დასკვნების მთელი რიგის გამოტანის საშუალებას გვაძლევს, რომლებიც ძირითადად დასმული პრობლემების ანალიზის არსს ასახავენ.

ეს არის, უპირველეს ყოვლისა, კინემატოგრაფში მეტაფორული მოვლენების ცვლილების გამოვლენა და განხილული პერიოდის, XX საუკუნის სამოციანი-ოთხმოციანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში მეტაფორული ტენდენციების ანალიზი.

¹⁰ 7, . . . , 1989, . . . 15.

კინოში ამჟამად არსებულ ყველა მიმართულებას საფუძველი მუნჯ პერიოდში დაედო. ხატოვანი ენა, პოეტიკა, რომელმაც 50-იანი წლების ბოლოს იჩინა თავი, ჯერ კიდევ 20-იან წლებში შეინიშნება. სინამდვილის ასახვამ, ოცინი წლების კინოში განზოგადებული სახეები, პირობითი ხერხები, ღია მეტაფორები გააცოცხლა და, რაც მთავარია, შექმნა მონტაჟის ტენდენცია, რომელიც ესმოდათ, როგორც მოვლენათა ხელახლა შექმნა.

20-იანი წლების პოეზიიდან კინემატოგრაფი 30-იანების პროზაზე გადავიდა. ხელოვნების საგანი გახდა ადამიანთა საქმიანობა, რომლებიც რევოლუციურ იდეებს ახორციელებენ. ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი თხრობითი სტილი მჭიდროდ მიუახლოვდა მაშინ გამოცხადებულ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს. მაგრამ სტილსა და მეთოდს შორის საზღვრის მოშლამ, მათმა გაიგივებამ 40-იანი წლების ბოლოს და 50-იანების დასაწყისში, გამოიწვია ცხოვრების ასახვის შეცვლა მისი შელამაზებით.

50-იანი წლების შუა პერიოდში, საზოგადოების ცხოვრებაში მომხდარმა ცვლილებებმა ხელოვნებისგან სამყაროსადმი ახლებური დამოკიდებულების, იდეალთა ურყევობის რწმენის, ისტორიული ოპტიმიზმის გამოხატვა მოითხოვა. კვლავ შეიქმნა პირობითობის ზღვარის ამალღების, პოეტური ხერხების, მეტაფორიზაციის აუცილებლობა.

კინოში 50-იან წლებში მოსული, ომისშემდგომი თაობა საერთო განსაცდელს პირადთან აიგივებდა. და ეს სვლა პირადიდან ზოგადისკენ, მარადიულისკენ სწორედ პოეტური და მეტაფორული საშუალებებით იყო ხაზგასმული. აქ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა შინაგანი მონოლოგის პოეტიკას, რომელიც საშუალებას აძლევდა ხელოვანს, კერძო ბედზე თხრობისას, ინდივიდუალური პერსონაჟის შინაგანი სამყაროს გახსნისას, სამყაროსადმი საკუთარი, ავტორისეული დამოკიდებულება გამოეხატა. 50-იანი წლების დასასრულის - 60-იანის დასაწყისის კინო კი არ იმეორებს 20-იანი წლების კინოხელოვნებას, არამედ 30-იანი წლების კინემატოგრაფის გამოცდილებას ითვალისწინებს და გამოსახულებასა და სახეს ერთიანობაში წარმოგვიდგენს.

თუმცა 60-იანი წლების შუა პერიოდში ეს კატეგორიები იყოფა და, შესაბამისად, „დოკუმენტურ“ და „პლასტიკურ“ მიმართულებებში სისტემატიზდება. პირველი ორიენტირებულია ცხოვრებასთან მსგავსებაზე, რეალობის ფიქსირებაზე, მეორე - პირობითობაზე, რეალობისგან აბსტრაგირებაზე, კინოენის დახვეწილ სიმბოლიკაზე.

„დოკუმენტური“ სტილის გამოჩენა შესაძლებელია აიხსნას ტელევიზიის გავლენით, ახალი ხერხების აღმოჩენით: „ფარული კამერა“, „პირდაპირი კინო“, „სინემა-ვერიტე“. რა თქმა უნდა, ამ თხრობით ფილმებში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ძნელად იპოვით აშკარა მეტაფორულ სახეებს, მაგრამ სიუჟეტი ისტორიაზე ორიენტირებას ცდილობს.

70-იან წლებში ცენტრისაკენ მოძრაობა დაიწყო: მეტაფორული სტილი პროზით „განზავდა“, ხოლო თხრობითი - მეტაფორიზმით „გაჯერდა“. სტილებისა და ჟანრების მრავალფეროვნება არ უარყოფს ორი ძირითადი მიმართულების - მეტაფორულისა და თხრობითის არსებობას. ისინი ერთმანეთს არ უპირისპირდებიან და მათ შიგნით სხვადასხვა კონსტრუქციული პრინციპის სინთეზი ხდება.

70-იანი წლების კინემატოგრაფში დაისახა ორი ძირითადი მოტივის - სიღრმის ბოლომდე გააზრებისა და უბრალოების შერწყმის ტენდენცია. თანამედროვე ადამიანის შინაგანი სამყაროსა და სიცოცხლის თანამედროვე მოვლენების სიღრმეში ჩაწვდომის სურვილი 60-იანი წლების კინემატოგრაფსაც ახასიათებდა. მაგრამ ხელოვანები ახლა უკვე ამჯობინებდნენ ახალი ფორმალური ხერხები კი არ აღმოეჩინათ, არამედ უკვე აღმოჩენილით ესარგებლათ, შეძლებისდაგვარად შეუმჩნევლად, ბუნებრივად. მარტივი ფორმა არ უარყოფს ქარაგმული კონსტრუქციების, მაგალითად, იგავის ჟანრის თემატური და სახეობრივი ელემენტების გამოყენებას.

70-იან წლებში აღმოცენებული ეს ტენდენცია, 80-იანების ხუთ წელიწადსაც მოიცავს, მაგრამ შინაარსის თემა უკვე იცვლება. ამ პერიოდის კინემატოგრაფი ყოფიერების აზრს, მთავარ იდეალებს მიმართავს. მრავალი მიზეზის გამო, სამყარო ადამიანებისთვის სრულიად გაუგებარი და რთული ხდება. და კინემატოგრაფის წყალობით, რომელმაც ახლებურად გაიაზრა ის, შესაძლებელია ფასეულობათა გადაფასება.

60-70-იანი წლების კინემატოგრაფი ამტკიცებს ლიტერატურის კრიტიკოსის ეფიმი დობინის მიერ, ჯერ კიდევ 1961 წელს შემოთავაზებული თეზისი-შედარების - „მეტაფორა და თხრობა“ - უზუსტობას. ცნება „მეტაფორა“ გაცილებით ნაკლებს იტევს, ვიდრე ცნება „მეტაფორიზმი“ და არ შეუძლია კინოში მეტაფორული საწყისის ყველა ფორმა მოიცვას.

მეტაფორული კინოში შეგვიძლია ვერტიკალურად განვიხილოთ: როგორ გამოიყენება სხვადასხვა სახის (ვიზუალური და აკუსტიკური) მეტაფორები სხვადასხვა დონეზე - კადრის დეტალებიდან მთელ ფილმამდე. „ვერტიკალური მეტაფორიზმი“ არსებითია ნაწარმოების სტილის ანალიზისას. ხოლო მეტაფორულის გამოკვლევა ჰორიზონტალზე აჩვენებს, როგორ უკავშირდება ის ჟანრების მოდიფიკაციას. მეტაფორიზმი განსაკუთრებით მკაფიოდ არის გამოხატული პოეტურ ჟანრებში - და დაფარული, შენიღბულია პროზაში, სადაც თითქოს მეტაფორულის პროზაიზმით შეჯერება ხდება.

„ვერტიკალური მეტაფორიზმი“ საშუალებას იძლევა გავარკვიოთ, როგორ გავლენას ახდენს ის ფორმალურ ელემენტებზე, ნაწარმოების კონსტრუქციაზე. „ჰორიზონტალური

მეტაფორიზმი" მოითხოვს ფილმის ზოგად იდეასთან მისი კავშირის აღწერას, როდესაც მთელი ნაწარმოები შეიძლება განიხილებოდეს, როგორც მეტაფორა.

სრულიად სხვადასხვა ფილმი-მეტაფორები იმდენად არა ჰგვანან ერთმანეთს, რომ საჭირო ხდება მათი განსაზღვრა ტიპების მიხედვით და მეტაფორიზმის მრავალფეროვნების რამდენადმე გამარტივება. ფილმი-მეტაფორები ხომ სხვადასხვა თემატიკის, ჟანრის, სტილის შეიძლება იყვნენ, თუმცა ყველასთვის საერთო იქნება მეტაფორიზაციისაკენ სწრაფვა. და მაინც, მეტაფორიზმი ყოველ ხელოვანთან სხვადასხვა ხარისხით ვლინდება, ის მჭიდროდ უკავშირდება შემოქმედების ხასიათსა და აზროვნების ფორმას. ზოგი რეჟისორი ამჯობინებს მთელი ფილმი მეტაფორიზმით გააჯეროს, მეორენი იგავის ჟანრს ეტანებიან, ხოლო მესამენი - ფსიქოლოგიურ დრამას, რომელიც მეტაფორულ ქვეტექსტს სიღრმეში მალავს.

ნაშრომში მთლიანად კინემატოგრაფში, კერძოდ კი, 60-80-იან წლებში მეტაფორის სახეცვლილების გამოკვლევის გარდა, ვცადეთ სხვადასხვა სახის მეტაფორების განხილვა: მეტაფორა-დეტალი, კადრსშიდა მეტაფორა, მეტაფორა-კადრი ან მეტაფორა-სამონტაჟე ფრაზა, მეტაფორა-ეპიზოდი, მეტაფორების ჯაჭვი ფილმის მხატვრულ ქსოვილში და მეტაფორა-ფილმი.

საბოლოოდ, კვლევის შედეგად, გამოიკვეთა შემდეგი:

1. თავში, რომელშიც განხილულია **კინოს თეორიის საფუძვლები და მეტაფორის ფილოსოფიური ასპექტი**, შესულია კინოს ენის ფსიქოლოგიური პრობლემატიკის საფუძვლიანი დახასიათება. გაანალიზებული და დასაბუთებულია კინოგამოსახულების სტრუქტურა, მისი სხვაობა ენობრივი სტრუქტურისგან. ერთმნიშვნელოვნად კინემატოგრაფიული მეტყველება თავისთავადი მოვლენაა, რომელიც განსხვავდება ლიტერატურული მეტყველებისგან, თუმცა ერთიც და მეორეც, აზროვნების პროცესის ფორმალიზაციის აქტებს წარმოადგენს.

კინოენის განმარტების სხვადასხვა ნიშანდობლიობა, რომლებიც შესწავლის ლინგვისტრუქტურულ დონეებზე პოულობენ საყრდენს, უეჭველად, იდეურ-შინაარსობრივ სტრუქტურებთან პროდუქტიული შედარებისთვის ფილოსოფიურ-სემიტიკურ საფუძვლებს უნდა ეყრდნობოდეს. მით უმეტეს, რომ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის წარმოდგენით, ფილოსოფია მსჯელობების, გამოთვლების, შემაჯამებელი დასკვნების ლოგიკური ჯაჭვი კი არა, ცოცხალი ქმედება, შემოქმედებაა. ფილოსოფია მოქმედებაა, რომელიც ვლინდება არა გამონათქვამებში, არამედ გამონათქვამთა გაშუქებაში.

2. ნაწილში, **„მეტაფორა და მეტაფორულობა კინემატოგრაფში“**, განხილულია მეტაფორის ზოგადი დახასიათება და კინემატოგრაფში მისი ისტორია, რომელიც კინოენის

შედარებით შესაძლებლობათა თანდანობითი ათვისების პროცესს ასახავს.

მეტაფორის მექანიზმი და მასში ჩადებული პოტენციური შესაძლებლობები ცნებების ექსტრაპოლაციისა და საკმაოდ ღრმა შეფასების მიცემის საშუალებას იძლევა. აქ ჩანს, თუ როგორ მჟღავნდება მეტაფორის კავშირი მითოლოგიურ აზროვნებასთან და ტრანსფორმაციას განიცდის ხალხური ცნობიერების სიღრმეში. მეტაფორა საკვანძო ცნება ხდება შემოქმედებითი აზროვნების პროცესის განხილვისას, კონცეპტუალური სისტემების აგებისას.

კინემატოგრაფიული მეტაფორის პრინციპების გამოვლენა კინომცოდნეობის ფილოსოფიასთან და ფილოლოგიასთან დაახლოების ჭრილში ხდება. მეცნიერებაში კინოს შესახებ, მეტაფორა განიხილება, როგორც ისტორიულად ცვალებადი და მოძრავი ცნება.

ნაშრომში გაანალიზებულია კინემატოგრაფში არსებული მეტაფორის კატეგორიები (პლასტიკური, დრამატული, იდეოლოგიური), ასევე მისი ზოგიერთი სახე (ვიზუალურ-ხილული, აკუსტიკურ-ვერბალური). აქვე ეთმობა ყურადღება XX საუკუნის მნიშვნელოვან ისტორიულ პერიოდებს, როდესაც, მეტაფორა განიხილებოდა, როგორც მხატვრული აზროვნებისა და შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ელემენტი.

3. ნაშრომის თავში - „სამი ათწლეულის კინემატოგრაფი და მეტაფორული ხერხების თავისებურებები“ განხილულია 60-80-იანი წლების კინემატოგრაფი.

ეს მონაკვეთი, ერთი შეხედვით, წარმოგვიდგება როგორც ერთსახოვანი განვითარების პერიოდი. მაგრამ ღრმა კვლევის შედეგად გამოიხატა მოცემული პერიოდის თითოეული ათწლეულის იდეურ-ლოგიკური, მხატვრულ-შემოქმედებითი და ემოციური თავისთავადობა.

დღეს უკვე სრული დამაჯერებლობით შეიძლება მტკიცება, რომ 60-80-იანი წლები ეროვნულ კინემატოგრაფში იყოფა ათწლეულებად და მისი მხატვრული ევოლუცია პოლიტიკური, სოციალური, ტექნიკური, ნაციონალური და საბჭოთა სახელმწიფოში მომხდარი სხვადასხვა პროცესების გავლენით ყალიბდებოდა. სამი ათწლეული, შესაბამისად, სამ პარაგრაფშია განხილული. 60-იანი წლების კინემატოგრაფი მთლიანობაში ემყარება ეიფორიულ ილუზიას - საზოგადოების დემოკრატიზაციის დაჩქარებას. მან, „დათბობით“ ფრთაშესხმულმა, სინათლისკენ სწრაფვის სურვილი წარმოშვა.

60-იანი წლების დასაწყისისათვის უეცრად აღმოჩენილ წარმოდგენათა სიმაღლიდან, 70-იანი წლების კინემატოგრაფი რეალურად გაიაზრებს წარსული აღტაცების უნიადაგობასა და უსაფუძვლობას. 80-იანი წლების კინემატოგრაფი კი არსებითად, წარსულისა და აწმყოს კომენტირებას იწყებს და აღმოაჩენს სიყალბეს, რასაც საბჭოთა სახელმწიფოს არსებობის განმავლობაში ჰქონდა ადგილი და მის ნგრევასა და კრახს

იწინასწარმეტყველებს.

დღეს, ერთი მხრივ, ჩვენ გვინდა „ახალი კინო“, ვმსჯელობთ ახალ ენაზე, მეორე მხრივ კი - ქვეცნობიერად ველოდებით, რომ ფილმი უწინდებურად გაგვაოგნებს, დაფარულს გვამცნობს. იმ თვალსაზრისით, რაც ტრადიციულად მიგვაჩნდა, ეს არ არის და არც იქნება.

60-80-იანი წლების კინემატოგრაფმა შეიმუშავა თავისებური, მრავალწახნაგოვანი პოეტური ენა, რომლის მეშვეობითაც მაყურებელს ესაუბრებოდა. ეს სიყვარულისა და ცხოვრების მიმართ ნდობის ენა იყო.

ნაშრომში განხილულ ფილმებში ეს ინტონაცია დომინანტად იქცა. თანამედროვე აგნოსტიკოსისთვის ამგვარი მსოფლშეგრძნება არათუ უცნაური, მიუღებელიც კია. გამაღიზიანებლად, ინფანტილურად, მიამიტურად და, რასაკვირველია, კონფორმისტულად მიაჩნია. ასეთ თვალსაზრისს ნოვატორულად და ობიექტურად ასაღებს, თუმცა სინამდვილეში ეს ანალიზის ნიღბით შემოსილი განადგურებაა.¹¹

ფრანგი რეჟისორი ფრანსუა ტრიუფო წერდა: „ფილმში „1900 წლის პარიზი“ ნიკოლ ვედრესმა წარმოაჩინა პლანი, (იგულისმება ხედი - რ.კ.) რომელიც ყოველ ჯერზე მაცვებს: იქ გადაღებულია საფრენი აპარატის გამომგონებელი კაცი, რომელიც ეიფელის კოშკიდან გადმოხტომას აპირებს. ქვემოთ კინოქრონიკის წარმომადგენლები ელოდებიან. ის ჯერ აყოვნებს, შემდეგ კი სიცარიელეში გადაეშვება და იღუპება. სავსებით ნათელია, აქ რომ კამერა არ ყოფილიყო, იგი არ გადახტებოდა და აპარატის გამოცდასაც გადადებდა“.¹²

კინოს მაგნიტური ძალის მოდელი, რომელიც პოტენციური, ამ შემთხვევაში - მოედნის, მასობრივი პუბლიკის ფსიქოლოგიას ეფუძნება, კოშკის ძირში არსებული გადამღები კამერა ხომ სწორედ ასეთი, მწვავე ინტერესით შეპყრობილი მაყურებლის მაგიერი და მომასწავებელია, უბრალო მოკვდავის ჩიტად გადაქცევას რომ ელის.

სწორედ ასეთი მომენტია დღეს - როცა სანატრელი აღმაფრენა, (თუნდაც, გადატანითი მნიშვნელობით) და მისი შედეგიც - ციდან თუ უფსკრულში ვარდნა არა, ცოდვიან მიწაზე დანარცხება მაინც, არა ვინმეს ცალკეული ბედისწერის მახასიათებელია, არამედ ერთეული კაზუსიდან ზოგადმნიშვნელოვან მოვლენად გადაქცევა.

რას ეტყვის კაცობრიობა ანდა მისი გამორჩეულად ნიჭიერი პირმშოები საკუთარ თავსა და სხვებს ხვალ? თავიანთი განცდების - სიყვარულის, მრისხანების, მონანიების, მარტოსულობის, სიხარულის გამოხატვის რა მეთოდს აირჩევენ?..

...რა ელის კინოს ხვალ? აღორძინება? განადგურება?

¹¹ იხ. წიგნი

¹² „, 1987, . 187.

...თუ მას ყბადაღებულ „თაროზე“ შემოდებენ უმაქნისობის, ადამიანურ ემოციათა უფაქიზესი გამოვლინებების არეკვლის უუნარობის გამო?..

ამაზე დიდი ხანია კამათობენ. ხოლო, როდესაც კამათი გრძელდება, საეჭვოა, რომ თემა უსაფუძვლო იყოს. ნათელია, რომ კინო დღითიდღე, ხელოვნებიდან კვლავ საცირკო სანახაობად გარდაიქმნება და თავის საწყის - მაცნეს, გამართობისა და ტრიუკების მკეთებლის როლს უბრუნდება.

და ჩვენც, ვინც კინემატოგრაფის ხელახლა დაბადებას, მის ახალ სიტყვასა და აღმოჩენებს ველით, განა არ ვგავართ პარიზელებს, ასი წლის წინ ეიფელის კოშკთან რომ შეიკრიბნენ, ელდიანი ცნობისმოყვარეობით:

- ნეტავ, გაფრინდება, თუ ვერა?..