ЗОБ-О

2022 / 1

სერჰი ჰუდაკის ფოტო. უკრაინა 2022

კინო

ZOOM

ბრძოლა ზეცაში 4

რეცენზია

მეოთხე ბრაიტონი 8
ზამთრის დეპრესია 11
რატომ ვართ ერთად 14
მეორე მე 16

თემა

სარკე და ფანჯარა 18
სიტყვით გამოუთქმელი საიდუმლოებები 26
მარტო დარჩენილი კინო 32
აურა 35

ინტერვიუ

უჩინარის გამოჩენა 40
ფოტოგრაფიული ინსპირაციები 48
„ისწავლე სიმარტივე“ 52
სინთეზი კინოში 58

თარგმანში დაკარგულები

62 ფოტოგენია
67 ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს კედელთან. ოპერატორის პროფესიის გამოცდილებიდან
84 დაბნელება

ისტორიის გადაკითხვა

88 30-იანი წლების ქართული კინო უნიფიცირებული სტილის „ძიებაში“
92 ეს არ არის [სტალინის] ჩიბუხი: პოლიტიკური სუბვერსია ლევ კულეშოვის საბავშვო ფილმში
96 НЕПОКІРНИЙ ოლექსანდრ - საშკო - დოვჟენკოს სამშობლოს მიწა
100 მუცული რომეოსა და ჯულიეტას ისტორიის მიღმა
102 ექსპერიმენტული კულტურის შიში ქართულ საბჭოთა კინოში
106 „აპოლო“ და ძველი თბილისის კინოთეატრები

PULP FICTION

110 „ეიფორია“ – „გლიტერებით“ დაფარული ტრავმები

რეკომენდაცია

117 წყარო მწყურვალთათვის
118 მშვიდობით, ბავშვებო

გამომცემელი: საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი

მთავარი რედაქტორი: თეო ხატიაშვილი
დიზაინი და დაკაბადონება: გიგა წიბახაშვილი
ფოტოგრაფი: ანკა გუჯაბიძე
ლიტერატურული რედაქტორი/კორექტორი: ქეთევან კიკნაძე
აღმასრულებელი მენეჯერი: ნათია კანთელაძე
ყდაზე: კადრი ფილმიდან „მიწა”

რედაქციის ტელ: +995 32 2 999200
ელ. ფოსტა: KINO@GNFC.GE

პარტნიორი ორგანიზაცია:
საქართველოს ეროვნული არქივი
სტამბა: ფავორიტი

ISSN 2667-9388

ავტორები:
ლევან აბდუშელიშვილი
ცოტნე ავსაჯანიშვილი
ლიზა ალფაიძე
გიორგი გეთიაშვილი
ლევან გელაშვილი
გოგი გვახარია
დავით დავითიანი
ბესო დარასელია
ირმა ინარიძე
თამარ კალანდაძე
ქეთევან კიკნაძე
ანი კილაძე
გიორგი მაისურაძე
დიანა მაღლაკელიძე
ბასტი მგალობლიშვილი
ანი მესხიშვილი
გიკა მიქაბაძე
ნინო მხეიძე
ლელა ოჩიაური
სალომე ცოფურაშვილი
ნინო ძანძავა

განსაკუთრებული მადლობა ქალბატონ მარინა გვახარიას
უკრაინელი ფოტოგრაფების ფინანსური მხარდაჭერისთვის

საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი
Georgian National Film Center

საქართველოს ეროვნული არქივი

თეო ხატიაშვილი

ჯერ კიდევ სანამ ანდრე ბაზენი დასვამს კითხვას – რა არის კინო? – მისი კოლეგა ლუი დელიუკი იკითხავს – როგორი უნდა იყოს კინო? უნდა იყოს ის მაინცდამაინც ლამაზი, რასაც გულისხმობენ ხოლმე ფოტოგენურობაში, თუ კიდევ რაღაც სხვა არის საჭირო, რომ გამოსახულება მეტყველი და, შესაბამისად, შთამბეჭდავი იყოს? ცოტა მოგვიანებით თანამედროვე კინოენის ფუძემდებლად აღიარებული რობერტო როსელინი, ფაქტობრივად, დაეთანხმება ლუი დელიუკს და ამ კითხვას უპასუხებს, რომ „კადრები უნდა იყოს ნაღდად და არა ლამაზად გადაღებული“, რომ ფილმისთვის მთავარია „სამყარო, რომელიც მოულოდნელობებით, “გადახვევებით“ არის სავსე“. და ეს სამყარო მშვენიერთან ერთად ხშირად (და შესაძლოა, უფრო მეტადაც) მახინჯი და შემზარავიც არის.

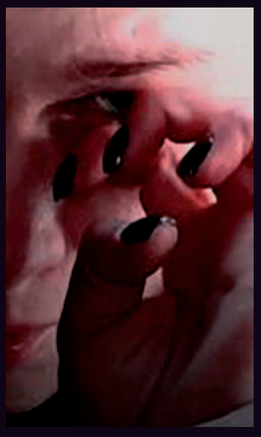
ვწერ ამ ტექსტს და, ცოტა არ იყოს, იმ მასწავლებელს ვგავარ, პაზოლინი ჯენარილიოსადმი მიმართვაში რომ ახსენებს: მასწავლებელი, რომელიც გაკვეთილის ჩატარების ხასიათზე არ არის და სხვა რაღაცაზე იწყებს ლაპარაკს. თუმცა ეს სხვა არც მაინცდამაინც დაშორებულია თემისგან, რასაც *კინ-O*-ს ეს ნომერი ეძღვნება.

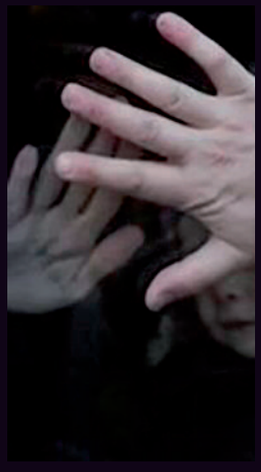
ჟურნალს დაებედა რთულ დროში არსებობა: ის პანდემიის დასაწყისში დაიბადა, როცა ადამიანების გონება და გული სრულიად უცნობი ვირუსით გამოწვეულ საყოველთაო კატასტროფაზე იყო კონცენტრირებული. თემატურად უკვე მომზადებული ნომერი ამ საყოველთაო კატასტროფის კონტექსტსაც უნდა გამოხმაურებოდა. ფოტოგენია და კინოგამოსახულების ფოტოგენურობაზე წერა, ალბათ, ყველაზე დაშორებულია იმ საკაცობრიო დანაშაულისა და ბოროტებისგან, რასაც წარმოადგენს ომი – ამ შემთხვევაში უკრაინის ომი. თუმცა შემზარავი ფოტოები და კადრები, რომლებიც ყოველდღიურად ვრცელდება ინტერნეტსა თუ ტრადიციულ მედიაში, გადაღებული ფრონტის ხაზზე თუ დაბომბილ და განადგურებულ ქალაქებში – რომელთაგან რამდენიმეს ჩვენს ჟურნალშიც ნახავთ – არის სწორედ ფოტოგენური კადრები თავისი სინაღდით, შეულამაზებლობით, მნიშვნელობათა კომპლექსურობით, შემზარაობითა და ტრაგიზმით.

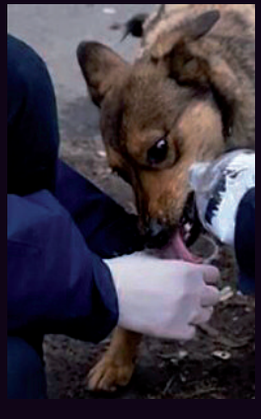
თუმცა ამ კადრებს შორისაც კი ჩემთვის გამორჩეულად ფოტოგენურ გამოსახულებად იქცა ლაჟვარდოვანი ცის, ზღვის და სინათლით სავსე ხორბლისა თუ მზესუმზირას თვალუწვდენელი ყანების ფერთა შეხამება, რომელიც გახდა სიმამაცის, შეუპოვრობის, სიყვარულისა და სოლიდარობის სიმბოლო; სიმბოლო, რომელმაც თანამედროვე ცინიკურ სამყაროს გაახსენა და გაუცოცხლა მივიწყებული მაღალი ცნებები. „პურის ეს ყანები თითქოს მატერიალიზებული მზეა“ – წერდა რატი ამაღლობელი უკრაინის დროშაზე, ევროკომისიის პრეზიდენტის ურსულა ფონ დერ ლაიენის თქმით კი, „თუ თავისუფლებას სახელი აქვს, მას უკრაინა ჰქვია. უკრაინული დროშა არის თავისუფლების დროშა“.

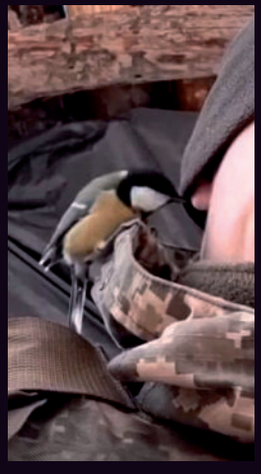
თავისუფლების იმიჯები კი ყველაზე ფოტოგენურია.

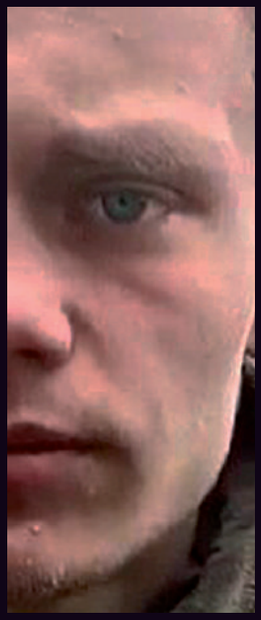
Я
РОССИЯ

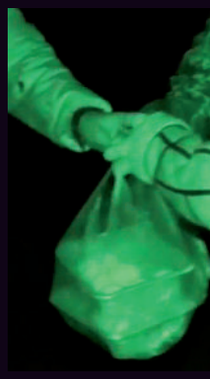


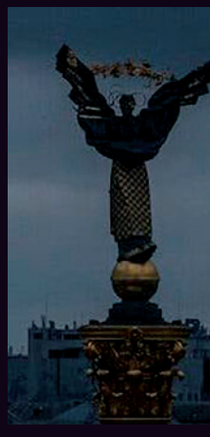












ბრძოლა ზეცაში

თამარ კალანდაძე

იმედი – ადამიანთა შორის მხოლოდ ის დარჩა კეთილმოსურნე ღვთაებებიდან,
დანარჩენებმა მიგვატოვეს და გასწიეს ოლიმპოსაკენ.
ნდობა – ძლევამოსილი ღმერთი წავიდა, სოფროსინეც განეშორა კაცობრიობას,
და თვით გრაციებმაც, ჩემო მეგობარო, მოიკვეთეს ფეხი დედამიწიდან.
თეოგნიდე მეგარელი
ძვ. წ. VI საუკუნე

ომის მე-12 დღეა. 21-ე საუკუნე.

ოცი გარსით დაცულ გრილ ქალაქში ვარ და გული მიხურს.

თბილისი ფეხზე დგას. ომმა და სიკვდილთან სიახლოვემ სიცოცხლის სული შთაბერა.

რა იცის ომის შესახებ იმან, ვინც ომში არაა?

ის, რაც მორიელის შესახებ იცის კონტაქტური ზოოპარკის ვიზიტორმა.

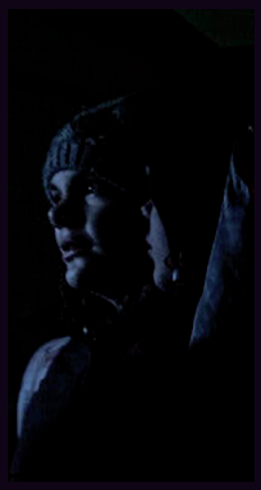
ძრწოლით დამბურძგლავს, მაგრამ ეკრანიდან გადმოსულ გაუვნებელყოფილ მორიელს თავზე დავისვამ. პირს გავუღებ და თვალის ბუდეებში ჩავისვამ. არ კლავს მისი ნაკბენი, რაც არ უნდა მწარე იყოს. არ იწვევს ფატალურ დეჰიდრაციას. მხოლოდ გონების დროებითი პარალიზება შეუძლია.

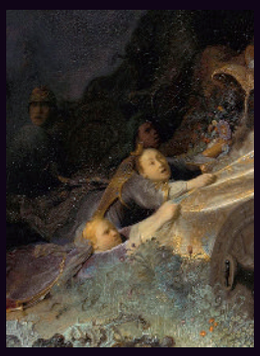
ომის დაწყების პირველივე დღიდან ინსტინქტურად ვიწერ სოციალურ ქსელებზე და იუთუბზე ატვირთულ ვიდეოებსა და ფოტოებს, იმაზე დაფიქრების გარეშე, ვის რაში გამოადგება ან რას ემსახურება ონლაინ-ომის სასწრაფო დაარქივება. თითქოს, ეჭვი მეპარებოდეს, რომ ეს ომიც და სხვა დანარჩენიც ერთ დიდ კოსმოსურ კინოფირზე იწერება. თან ისე, რომ მისი რეტროსპექციისას, როგორც ჟან ეპშტეინი ინატრებდა, ადამიანების, მოვლენების და საგნების მორალურ-სულიერი ასპექტების აქცენტირება და გამჟღავნება ხდება. თუ ტექნიკური მოწყობილობის დემონი-გენია (photo génie) მაქსიმუმ ერთწუთიანი ასეთი რეველაციის შემძლეა, კოსმოსური სინათლის ჯინი მთელი სეანსის მანძილზე მხოლოდ სულიერ პირველმიზეზებს აჩვენებს თავის მაყურებელს.

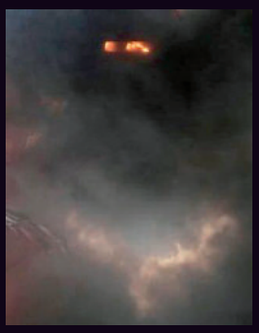
ჩამოწერა-დაარქივება – ინტენსიური ემოციური რეალობის აწმყოდან წარსულში გადასროლა – საბრძოლო ილეთია. ასე ვიგერიებთ ომს ისინი, ვინც ომში არ ვართ და მის ციფრულ ორეულთან გვიწევს გამკლავება. ემოციის მოკვლა და აზროვნების განზომილებაში შეთრევა აგონიაში მყოფის პირდაპირ საფლავში ჩაგდებას ჰგავს. არაადამიანური ძალით იბრძვის ემოციური სხეული, სანამ მაქმანებიანი კუბოს გეომეტრიაში იპოვის შვებას.

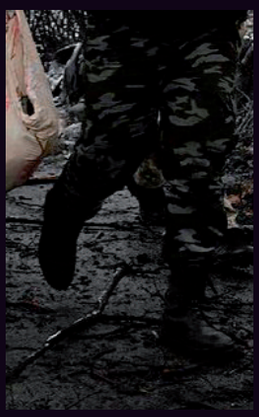
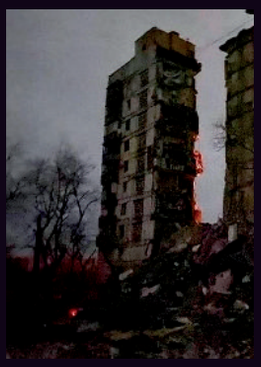
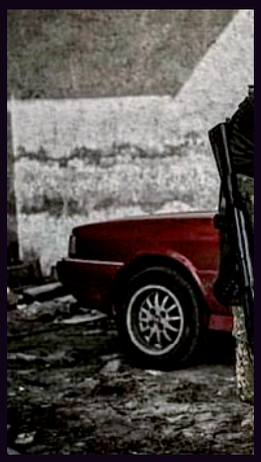
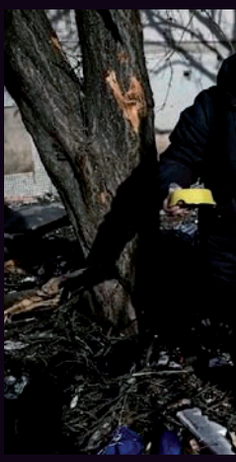
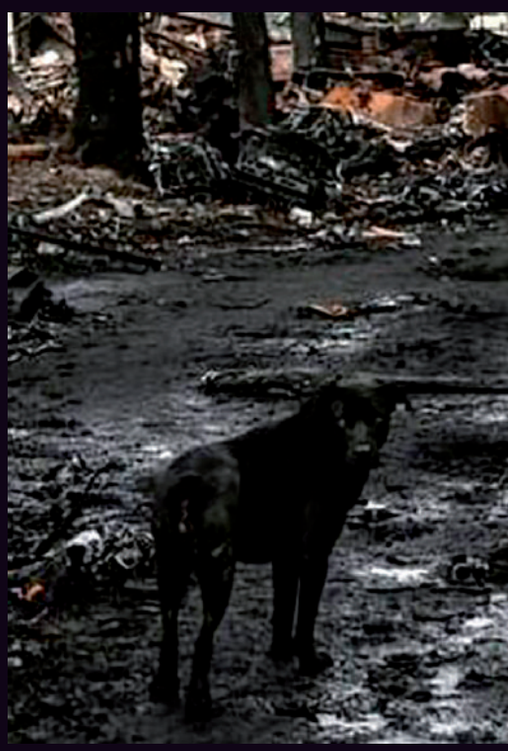
ომის სიახლეები სხვა არაფერია ომში არმყოფი ადამიანისთვის, თუ არა მოსმენილი და წაკითხული ინფორმაციის თანადროულობა, რომელიც ყველანაირი ქრონოლოგიური ჩარჩოებიდან ვარდება და საერთოდ გადის კრონოსის სფეროდან. ინფორმაციის ერთმანეთზე გადადებით რამდენიმეშრიანი სივრცული მორევი იქმნება, რომელშიც ქაოსურად ზვირთდება მორბენალი სტრიქონები და აპათია-აღმაფრენას შორის გაბურთავებს.

რუსეთის უკრაინაში შეჭრის პირველ დღეს გარდაიცვალა 58 და დაშავდა 169 ადამიანი. რუსებმა დაიკავეს ჩერნობილი. იზრდება ატომურ ელექტროსადგურზე იერიშის მიტანის საფრთხე. მოსკოვის ცირკის დირექტორი ელენა კოვალსკაია პროტესტის ნიშნად დაკავებული თანამდებობიდან გადადგა. საერთაშორისო ოლიმპიური კომიტეტი მკაცრად გმობს რუსეთის მთავრობის მიერ ოლიმპიური ზავის შესახებ შეთანხმების დარღვევას. უკრაინის 25 დასახლებულ პუნქტში საცეცხლე აქტივობები მიმდინარეობდა შეუწყვეტლად მთელი ღამის განმავლობაში. „რუსულო სამხედრო გემო...“ ზელენსკიმ განაცხადა, რომ 13-ვეს უკრაინის გმირის წოდება მიენიჭება. ამერიკამ და ევროპის ქვეყნებმა მკაცრი ეკონომიკური სანქციები დაუწესეს რუსეთს. კადიროველები დონეცკისკენ მიემართებიან. ასობით ადამიანი დაშავდა და 137 დაიღუპა. რუსეთის პრეზიდენტი აფრთხილებს სხვა ქვეყნებს, რომ კონფლიქტში ჩარევის შემთხვევაში, „მიიღებენ ისეთ შედეგებს, რომლებიც არასდროს უნახავთ მსოფლიოს ისტორიაში“. „მნოგო ლი ჩელავეკუ ზემლი ნუჟნო?“. უკრაინის ოკუპირება კი არა – „დემილიტარიზაცია“. რუსეთი აგრძელებს სრულმასშტაბიან სამხედრო შეტევას. პრეზიდენტი მტრის ნომერი პირველი სამიზნეა. ოლექსანდრ ზინჩენკო და ვიტალი მიკოლენკო ცრემლებს ვერ იკავებენ. რომან აბრამოვიჩი „ჩელსის“ ყიდის. უკრაინა „საყოველთაო მობილიზაციას აცხადებს“. „გაზპრომის“ ფინანსურმა დირექტორმა თავი მოიკლა. „ევროსაბჭოდან თუ გაგვრიცხავთ, სიკვდილით დასჯას აღვადგენთ.“ 50 000-მა დევნილმა დატოვა უკრაინა 48 საათზე ნაკლებ დროში. ევროკავშირი უპრეცედენტო გადაწყვეტილებას იღებს და უკრაინას სამხედრო იარაღს უგზავნის. ვლადიმირ პუტინმა ბრძანება გასცა, რუსეთის არმიის შემაკავებელი ძალები „განსაკუთრებულ რეჟიმში“ გადაიყვანონ. შემაკავებელ ძალებში შედის სტრატეგიული ბირთვული ძალებიც. ევროსაბჭო აცხადებს, რომ დევნილი უკრაინელების რიცხვი 7 მილიონამდე გაიზრდება, თუ ომი გაგრძელდა. „მამა უკრაინაში დავტოვეთ“. ნავთობბაზაზე თავდასხმამ დიდი ხანძარი გამოიწვია. ბავშვები სარდაფში ჩაიყვანეს. სატელიტური მონაცემებით რუსული ტანკების კოლონა კიევისკენ მიემართება. ხარკოვში იბომბება მთავრობის სასახლე. იერიში კიევის სატელევიზიო ანძაზე. „ეს ღამე მძიმე იქნება“. მათ შორის 13 ბავშვი. უკრაინაში სტარლინკის სატელიტური ინტერნეტი ამუშავდა. ჰოლივუდი გადის რუსეთიდან. ბოსფორის და დარდანელის სრუტეებზე რუსეთის გემები ვერ გაივლის. რიგები ფულის განაღდების მანქანებთან. წარმოდგენამდე მეტროპოლიტენის







ოპერის მომღერლებმა უკრაინის ეროვნული ჰიმნი შეასრულეს. „მე, როგორც ქვეყნის პრემიერმინისტრი, ყოველთვის ვიხელმძღვანელებ ქვეყნის ინტერესებიდან გამომდინარე“. „ომი რომ მორჩება/ ჩვენ სად ვიქნებით? / მთავარე ამოვა, მზე ჩავა/ ჩვენ სად ვიქნებით?“ რუსი ტყვეები ირწმუნებიან, რომ უკრაინაში საომრად მოტყუებით წამოიყვანეს. „აქ ბავშვები კვდებიან, ლამაზი ქალაქები ინგრევა“. ქართული რძის საწარმოებს სთავაზობენ პროდუქტის ექსპორტზე გატანას რუსულ ბაზარზე. თბილისში ყოველდღე იმართება უკრაინის მხარდამჭერი აქციები. უკრაინაში ჰოლოკოსტის მემორიალი დაიბომბა. „გემუდარებით, გემუდარებით, უკრაინელებს, ქართველებს, ყველას, ყველას, გახსოვდეთ, პუტინის სახელმწიფო და რუსეთი არ არის ერთი და იგივე“. ნავალნი ხალხს პროტესტისკენ მოუწოდებს. სანქტ-პეტერბურგში დააპატიმრეს 77 წლის აქტივისტი და მხატვარი ელენა ოსიპოვა. „დათვი ავადაა, მას კეთილ ჩიტად გარდასახვა სურს“. „თუ საქართველოს ხელისუფლება არ გადაუხვევს არჩეულ კურსს, ფრენები გვექნება“. „ზოგიერთ ქვეყანაში ომია“. 1 მილიონი უკრაინელი დევნილი ერთი კვირის თავზე. ეს არის ყველაზე სწრაფი მასობრივი გაქცევა ამ საუკუნეში. „პუტინმა გვითხრა, რომ უნდა მოგკლათ“. გაერო რუსეთს ცეცხლის სასწრაფო შეწყვეტისკენ მოუწოდებს. „ვილნიუსი, ფრანკფურტი, თბილისი, ბრატისლავა, პრაღა, ლიონი, პარიზი, დღეს თქვენ ყველა უკრაინელები ხართ“. „არა ორფეოსი / არა დავითი / არამედ – ზელენსკი“. ჭანჭათის საჯარო სკოლის სოლიდარობა უკრაინას. დაწესდეს სავიზო რეჟიმი რუსეთთან. დაიკეტოს ცა რუსეთისთვის. ქართველი ხალხი დგას უკრაინის გვერდით! „რადგან ქალაქი, ვით პიროვნება/თვითაა თავის ბედის მჭედელი/საკუთარ ხალხის და ეროვნების სინდისისაგან მოუკვეთელი“. მოიტანეთ მედიკამენტები 11-დან 19 საათამდე. დიდება გმირებს. „გთხოვთ, ჩუმად ნუ იქნებით, ნუ აიფარებთ თვალზე ხელს“. „რუსეთმა ომი მთელს ცივილიზებულ სამყაროს გამოუცხადა“. რუსთაველის გამზირზე უკრაინის დროშა გაიშალა. „ჰარი ტრუმენი“ ისტორიაში პირველად დაიძრა ეგეოსის ზღვისკენ. ადგილობრივები ლვოვის ისტორიულ ქანდაკებებს დამცავი პლასტმასით ფუთავენ. „არ მეგონა, რომ ასეთი სიძულვილი შემძლებია. გამანადგურებელი გრძნობაა“. დემნა გვასალიამ უკრაინის მხარდასაჭერად სპეციალური ჩვენება გამართა. მხარეებმა ჰუმანიტარული დერეფნების გახსნაზე მოილაპარაკეს. მარიუპოლში 6 წლის ბავშვი დეჰიდრაციით გარდაიცვალა. „რას აკეთებ? ცოდო!“ – ეუბნებოდნენ / „ახლავე შეწყვიტე!“ – ურჩევდნენ შეშფოთებულები / „არ გესმის? შეჩერდი! / იცოდე, აღარ დაგპატიჟებთ რესტორანში /აღარ ვითამაშებთ შენთან ერთად ფეხბურთს და კერლინგს/არც ჭადრაკს/ფულს აღარ გასესხებთ./ ბავშვი მადლობას იხდიდა“. პუტინი 8 მარტს უწოდებს „ყველაზე ნათელი გრძნობებით გამსჭვალულ დღესასწაულს“. 57 000-ზე მეტ ქალს იარაღი უჭირავს. უკრაინელი სამხედროები ფრონტის ხაზიდან ულოცავენ ქალებს. „მადლობა თანადგომისთვის და თქვენი ლოცვებისთვის. ჩვენ მალე მოგიტანთ მშვიდობიან ცას“.

დღეს 8 მარტია. პარკ მონსოში, აფეთქებული ვაშლის ხის ძირში ზის ატირებული უკრაინელი ქალი და ვიღაცას ტელეფონში ეუბნება: „აქ ყველაფერი ყვავის, მაგრამ ჩვენ გაზაფხული მოგვპარეს“.

აყვავებული ხეების ძებნას ვიწყებ დაგროვებულ მასალაში, მაგრამ ომში ყველა ხე გამურულია. ბოლოს, რომელიღაც ვიდეოში მაინც ვპოულობ ტანკსა და ტანკს შორის ჩამდგარ არყის ხეს, რომელიც დაისის შუქზე ზმეინის კუნძულის მოჯადოებულ დედოფალს ჰგავს. კადრს ვაჩერებ და ეკრანს ფოტოს ვუღებ. ვაახლოებ და ვჭრი ხეს. ფოტოს ცალკე ვინახავ. ვაახლოებ და ვჭრი გარდაცვლილი ჯარისკაცის ფორმას, რომელიც მოხერხებულმა ოპერატორმა ტანკზე მიაფინა. ვაახლოებ და ვჭრი ღამისხედვიანი კამერით გადაღებულ მწვანე პეიზაჟს; გაწვდილ ხელს, რომელსაც პარკში ჩადებული მოხარშული კვერცხები უჭირავს და უკრაინელ ჯარისკაცს აწვდის. ვაახლოებ და ვჭრი გარდაცვლილი რუსი ჯარისკაცის ზურგჩანთას წარწერით – Тибин А. О. ვაახლოებ და ვჭრი ლვოველი კაცის ხელს, რომელიც თითზე მიკრულ სკოჩის ნაგლეჯს აწვდის მეგობარს ქანდაკების შესაფუთად. ვაახლოებ და ვჭრი ბავშვივით ატირებული ილონა კოვალის მანქანის დანამულ შუშას. ვაახლოებ და ვჭრი მლოცველის მუცელთან დაწყობილ მტევნებს საკვირაო წირვაზე კალინივკას ტაძარში. ვაახლოებ და ვჭრი კედლის შპალერის მოტივს მარიუპოლის მიწისქვეშა საავადმყოფოში, სადაც დედებს რძე უშრებათ. ვაახლოებ და ვჭრი ფოიერვერკივით აფეთქებულ რუსულ სამხედრო ვერტმფრენს კიევის ღამის ცაზე. ვაახლოებ და ვჭრი ფანტომივით გაშეშებულ ბეწვიან პლედს მოლდოვაში გადასული დევნილების კარავში. ვაახლოებ და ვჭრი თეთრ ნაჭერზე შერჩენილ 16 წლის ილიას სისხლის ლაქებს. ვაახლოებ და ვჭრი გადამწვარი ჩუგუიევის სამხედრო აეროპორტიდან ამომავალი კვამლის პროფილს ჰორიზონტზე. ვაახლოებ და ვჭრი საღამოს შუქით ამონათებულ ფარდას გრეგორ იოსანის სასადილო ოთახში, სადაც 11 უკრაინელს აპურებენ.

მე თვითონ არ ვიცი, კიდევ რამდენი ვიზუალური მინიშნება უნდა დავაგროვო, რომ ეს ომი უფრო და უფრო სუბიექტური და აბსტრაქტული, მაგრამ ამასთანავე, უფრო და უფრო ინტიმური და ღრმად განცდილი გავხადო. ომის პატარ-პატარა ლუკმებად ყლაპვა, როგორც ჩანს, ერთგვარი დესენსიბილიზაციაა, მაგრამ თვითმკურნალობის ეს მეთოდი საკმაოდ ხანგრძლივია. ასე ვცდილობთ ომის მონელებას ისინი, ვინც ომში არ ვართ.

ებრაული წარმოშობის გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსის, აბი ვარბურგის, ზოგი მკვლევარი ამბობს, რომ მისი 979 სურათისგან და 53 პანელისგან შემდგარი ატლასი *მნემოსინე* შეგვიძლია, ისეც წავიკითხოთ, როგორც პირველი მსოფლიო ომის შემდგომ ყოვლისმომცველ კრიზისთან გამკლავების მცდელობა. თითქოს, ატლასის შექმნით – რენესანსული და ანტიკური ხელოვნების ნიმუშთა ფოტოებისა და მისი თანამედროვე სამყაროს სურათების ერთმანეთთან დაკავშირებით – ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში ერთხელ უკვე მოხვედრილი აბი ვარბურგი საღ აზრს ეძებდა. რაღაც ისეთს, რაც ამ დანაწევრებული სურათების შინაგან (შინაარსობრივ, ჟესტიკულაციურ, განწყობით) ნათესაობას ზოგადსაკაცობრიო, კოლექტიური მეხსიერების კონტექსტში გაამთლიანებდა. ჯეინ ნიუმენის აზრით, ატლასის მიზანი იყო, „დასავლეთის შიზოფრენიის“ საპასუხოდ ევროპაში დაებრუნებინა სოფროსინე. სოფროსინე ანუ ზომიერებისა და თვითცნობიერების ოლიმპოში გადახვეწილი ქალღმერთი.

მნემოსინეს 70-ე პანელზე კიდევ ერთი ქალღმერთის მოტაცების სცენაა – რემბრანდტის *პროზერპინას მოტაცება*. კი, უკრაინელო ქალებო, ყოველთვის ცდილობენ მიწისქვეშეთის ძალები სიცოცხლის მოპარვას, მაგრამ თუ ბუნებაში ხე აღარ ყვავის, ესე იგი გაზაფხულის თქვენში გაივლის და ისე დაგვენახება. ○

მეოთხე ბრაიტონი

ბესო დარასელია

ლევან კოღუაშვილი არაერთ ინტერვიუში მიუთითებს მასალის დამუშავების პროცესში კულტურული კოდებისა და მათი გადათამაშებისთვის აუცილებელი სივრცისა და პერსონაჟების ფაქტურის ცოდნის მნიშვნელობაზე. ეს ფაქტურა მოიცავს როგორც პერსონაჟებისთვის ორგანული გარემოს, ისე ამ გარემოში მათში გამოვლენილი მახასიათებლების ავთენტურობის აღბეჭდვას. მოშლილი კავშირი პირობითსა და რეალისტურს შორის, ზღვარი მხატვრულსა და დოკუმენტურს შორის – რაც ყველაზე მკაფიოდ მისი საუკეთესო ფილმის, *შემთხვევითი პაემნების* საერთო ქსოვილში გამოიხატება – ქმნის ლევან კოღუაშვილის კინოესთეტიკას. მაგრამ ის, რამაც განსაზღვრა *შემთხვევითი პაემნების* წარმატება, გამქრალია *მეოთხე ბრაიტონში*, რომელშიც ქართველი არალეგალი ემიგრანტების ცხოვრება თანამედროვე მეინსტრიმული ამერიკული კინოსთვის დამახასიათებელი სტანდარტიზებული სატელევიზიო ესთეტიკითაა მოთხრობილი. საქართველოში მოღვაწეობის შემდეგ ისევ ამერიკაში დაბრუნებული ავტორი სწორედ მისთვის დამახასიათებელ ავთენტურობის შეგრძნებას კარგავს და შედეგად ვიღებთ ნაკლებად მნიშვნელოვან საერთაშორისო ფესტივალებზე წარმატებულ, მაგრამ მხატვრულად არაღირებულ ფილმს.

მეოთხე ბრაიტონი გვიყვება ასაკოვანი მამის მოგზაურობაზე ამერიკის შეერთებულ შტატებში აზარტული თამაშების გამო ვალებში ჩავარდნილი შვილის დასახმარებლად. მართალია, მოგვიანებით ვიგებთ, რომ შვილის ამერიკაში წასვლა მედიცინის შესწავლის სურვილით იყო განპირობებული, აშკარაა, რომ განათლების მიღების სურვილი მისი მთავარი მამოძრავებელი არასდროს ყოფილა. მაყურებელი მის ცხოვრებაში ერევა იმ მომენტიდან, როდესაც პერსონაჟის გეგმები ვალის გასასტუმრებლად ფულის შოვნის ირგვლივ ერთიანდება. იმის გარდა, რომ ადგილობრივ, „ემიგრანტულ“ კრიმინალურ სამყაროსთან კავშირმა ფინანსურად მძიმე მდგომარეობაში ჩააგდო, ცდილობს ფიქციური ქორწინების გაფორმებას, რათა ამერიკაში ლეგალურად დარჩენის უფლება მოიპოვოს და ერთადერთი, რაც ამისთ-

ვის შეუძლია გააკეთოს, გადამზიდავ კომპანიაში მტვირთავად მუშაობაა. კახის როლის შემსრულებელი ლეგენდარული მნიშვნელობის სპორტსმენი, ლევან თედიაშვილი, რომელიც, რეალურად, ფილმში საკუთარი გამოცდილებების მხატვრულ გადათამაშებას ცდილობს, იდეალურად ირგებს მზრუნველი მამის როლს, რომელიც საკუთარ ინტერესებს ყურადღების მიღმა ტოვებს და ნიუ-იორკში, „ბრაიტონ-ბიჩზე“, ემიგრანტების უბანში ჩასული შვილის პრობლემების მოგვარებას ცდილობს. სიუჟეტში არაფერია ორიგინალური, თუ არ ჩავთვლით ქართველი მაყურებლის კონტექსტში, შეიძლება ითქვას, ახალ და გარკვეულწილად დამაინტრიგებელ მოცემულობას, რომ საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესების მიზნით ემიგრაციაში წასული ადამიანების ირგვლივ მომხდარ „ქართულ“ ამბავს ნიუ-იორკის ქუჩებში ვადევნებთ თვალს. თუმცა, პირობითია საუბარი ნიუ-იორკის ქუჩებზეც, რადგან მაყურებელი სულ რამდენჯერმე გადის საერთო საცხოვრებლის კლაუსტროფობიული კედლების მიღმა.

მაყურებლის მსგავსად, თავად ფილმიც ვერ სცდება მნიშვნელობის პირობით ფარგლებს და ტექნიკური მახასიათებლების მიხედვით საკმაოდ ზედაპირულად მოყოლილ, პოტენციურად ემოციურ ამბავს ვიღებთ. ხშირი აპელირება იმაზე, რომ ოპერატორი ოსკარზე ორჯერ ნომინირებული ფედონ პაპამიქაელია, ბევრს არაფერს სძენს გამოსახულებას. ვიზუალური მხარე ქაოსურად ინაცვლებს ქართული და ამერიკული ყოფის აღმწერ სივრცეებს შორის, რის გამოც ფილმის მთლიანობაც დაყოფილია ორ განსხვავებულ გამოსახულებად. თუ დასაწყისში აზარტულ თამაშებზე დამოკიდებული ადამიანების ასახვით ნაჩვენები, ზოგადი პრობლემიდან კონკრეტულ სიუჟეტურ ხაზში გარდამავალი სცენები ქართული სოციალური კინოსთვის დამახასიათებელი გახუნებული გამოსახულებით გვაცნობს, უფრო ზუსტად, ცდილობს, გაგვაცნოს იმ სივრცის ურბანული და ეკონომიკური მახასიათებლების ურთიერთმიმართება, საიდანაც უკეთესი მომავლის საძებნელად მიდიან ადამიანები, თბილისის ქუჩების დატოვების შემდეგ რადიკალურად იცვლება მოცემულობა. თედიაშვილის სპორტული კარიერის ამსახველი დოკუმენტური კადრების ჩვენების შემდეგ, ქართულ პოპულარულ სიმღერაზე დაფუძნებული მუსიკალური თემის პარალელურად – რომელიც ფონად გასდევს მთელ ფილმს – ნიუ-იორკში გადანაცვლების შემდეგ, კამერაც კადრს მიღმა ტოვებს სოციალურ პრობლემას და დომინანტური ხდება სტანდარტიზებული, თბილი ფერებით დატვირთული „გაპრიალებული“ გამოსახულება, როგორც მიმდინარე პროცესებზე შორიდან დამკვირვებელი. შესაბამისად, ნებით თუ უნებლიეთ, ფილმსა და მაყურებელს შორის ჩნდება ემოციებისგან დაცლილი სივრცე, რომელსაც სევდანარევი და ტრაგიკული ელემენტების საკმარისზე დიდი დოზით არსებობაც ვერ ავსებს.

ეს მიდგომა შეიძლება საავტორო ხედვად აღგვექვა. თითქოს ავტორი ამით ცდილობს, გამიჯნოს ორი სამყარო: ქართული სტატიკური ყოველდღიურობა, რომლიდან გასაქცევი უბრალოდ არ არსებობს და ამერიკული, არალეგალებისთვის ასევე უიმედო და უპერსპექტივო რეალობა, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ უფრო მეტად არის თვითრეალიზების თეორიული შანსი, ვიდრე საქართველოში. მაგრამ რეალურად ეს ფაქტურული სხვაობა მასალის დაუბალანსებლობაში გამოიხატება. ფილმზე მუშაობისას, ფინანსური თუ სხვა ტექნიკური პრობლემების გამო მის დასასრულებლად დამატებითი სცენების გადაღება გახდა საჭირო, რომლებზეც ოპერატორად გიორგი შველიძე მუშაობდა. შესაბამისად, სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული ოპერატორების მუშაობასაც შეიძლება დავაბრალოთ ფილმის დაუბალანსებელი გამოსახულებითი სხვაობა.

მეოთხე ბრაიტონში კოღუაშვილი გარკვეულწილად აერთიანებს საკუთარი შემოქმედების ორ ეტაპს. ემიგრაცია, რომელიც მისი ამერიკაში გადაღებული ფილმების მთავარი თემა იყო, სინთეზშია ქართული პერიოდისთვის დამახასიათებელ, „დაკარგული თაობისთვის“ არარსებულ ან არსებობის შემთხვევაში ხელიდან გაშვებულ შესაძლებლობებზე საუბართან. მაგრამ თუ კონკრეტულ ფილმებში ორივე თემასთან იგრძნობოდა სიახლოვე და შესაბამისად ავთენტურობის განცდა, „ბრაიტონში“ ერთდროულად ქართულ და ამერიკულ ფაქტურაზე მუშაობამ ვერცერთს ვერ შესძინა დამოუკიდებელი ღირებულება, მათი ხელოვნური გაერთიანებით კი დაიკარგა ორივე თემა.

შემთხვევით პაემნებზე საუბრისას ხშირად უსვამენ ხაზს კოღუაშვილის შემოქმედებითი სტილის სიახლოვეს ოთარ იოსელიანის კინოსთან, რომელიც მოთხრობილი ამბისთვის არჩევდა ორგანულ გარემოსა და პერსონაჟებს, სიუჟეტის განვითარება კი – შესაბამისად პერსონაჟების ცხოვრების, ფაქტობრივად, შეჩერებული მიმდინარეობა – ორგანულად გამოიხატებოდა სტატიკურ გამოსახულებაში. *ბრაიტონის* საწყის ეპიზოდებში ქართული ცხოვრების ეს ხატები ნაძალადევად ცდილობს, ადამიანის ყოფა და გარემო დაუკავშიროს ერთმანეთს, მაგრამ არ გამოსდის იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ მთელი ფილმის განმავლობაში განგრძობადი წინასწარშეცნობის განცდა ავტორის დამოკიდებულებას უფრო მეტად აახლოებს „კონცეფციურ“ კინოსთან, სადაც წინასწარაა განსაზღვრული, კონკრეტული ემოციის გამოხატვისთვის თუ სცენისთვის სიმბოლური მნიშვნელობის მინიჭებისთვის რა ტიპის კომპოზიციაა საჭირო. ამ მიდგომასთან გაუცხოებული ავტორისთვის კი ეს გამოცდილება უფრო მეტად ემსგავსება წარუმატებელ ექსპერიმენტს. თუ იოსელიანისთვის შინაარსს, ფაქტობრივად, მხოლოდ საჭირო კომპოზიციური წყობა და ამ კომპოზიციაში

პერსონაჟების მოქმედება განსაზღვრავდა, რაც არ ტოვებდა ადგილს ფორმალისტური ესთეტიზაციისთვის, რამდენიმე სცენაში კოღუაშვილი ვერც ამაზე ამბობს უარს. ამის გამო კი გამოსახულების „სასარგებლოდ“ ითრგუნება სიუჟეტში ისედაც ზედაპირულად ჩართული თემები.

არანაკლებ საინტერესო იქნება მსჯელობა, თუ სიუჟეტურ განვითარებასაც გადავხედავთ (სცენარი ნიუ-იორკის კინოსკოლაში კოღუაშვილის მენტორს, ბორის ფრუმინს ეკუთვნის). ამერიკაში კონკრეტული მისიით ჩასული კახი შვილს საერთო საცხოვრებელში ჩააკითხავს, სადაც უმეტესად ქართველი ემიგრანტები ცხოვრობენ. „ბრაიტონ ბიჩზე“, რომელიც ძირითადად რუსულენოვანი და აღმოსავლეთევროპული ქვეყნებიდან ჩასული ემიგრანტებით დასახლებული ტერიტორიაა, თამაშდება სიუჟეტიც, რის გამოც ფილმიც საკმაოდ ეკლექტურია ენობრივი კუთხით. ამერიკის პირველივე სცენით კოღუაშვილი დიალოგს წარმართავს მისივე ფილმთან *ქალები საქართველოდან*, როდესაც ქალი პერსონაჟის მონოლოგს ტვირთავს ემიგრაციაში უმძიმეს შრომაში ჩართული ქალის მდგომარეობის აღწერით, თუ როგორ გადის ცხოვრება უცხო მიწაზე მხოლოდ იმისთვის, რომ საქართველოში გაგზავნილი ფული სრულად შეეწიროს მისი ქმრის აზარტულ დამოკიდებულებებს. და შეიძლება ითქვას, ფილმის განმავლობაში მეტ-ნაკლებად მხოლოდ ამ სცენაში ჩნდება იმ რეგისტრის თანაგანცდის შეგრძნება, რომელიც მაყურებელს მასალასთან ემოციურად აკავშირებს.

მამა-შვილის როლების შემსრულებელი მსახიობების დამაჯერებლობის მიუხედავად მაინც ვერ ხერხდება მათი ურთიერთობის იმ ემოციური სიმძაფრით განვითარება, რასაც ცდილობს რეჟისორი. სხვა ქართველი ემიგრანტების ისტორიების მოსმენაც უბრალოდ ამბის მოყოლით შემოიფარგლება. შესაბამისად, მამა-შვილის ურთიერთობის მიღმა ნებისმიერი სცენა თუ სიუჟეტური გადახვევა, თითქოს, უბრალოდ ქრონომეტრაჟის ათვისების აუცილებლობითაა ნაკარნახევი. ფილმის საკმაოდ სწრაფი ტემპი ვერ უბამს მხარს სიუჟეტის ფაქტობრივ განვითარებას, აქცევს მას მოქმედების მიმდინარეობის ხელოვნურ ჯაჭვში და რჩება შთაბეჭდილება, რომ ავტორის მიზანი რაც შეიძლება მეტი თემის ერთდროულად, ნაძალადევად გადამუშავებაა. ეს ტემპი ვარდება მხოლოდ რამდენიმე სცენაში, სადაც გააზრებულად ჩერდება დრო. მაყურებელი რჩება ჩაკეტილ სივრცეში, ნოსტალგიური განწყობებით დატვირთულ ადამიანებს შორის, რომელთა საუბრის თემა მხოლოდ ემიგრაცია და საქართველოში თუ ფიზიკურად არა, ემოციურად მაინც დაბრუნების სურვილია. მაგრამ ამ სურვილის გამომხატველი ქართული სიმღერა, რომელიც რეჟისორს ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელ ერთ-ერთ მთავარ კინემატოგრაფიულ მდგენელად ესახება, მსახიობების მიერ საკმაოდ ბუნებრივი შესრულების მიუხედავად, ვერ გაურბის ჭარბი პათეტიკურობის უხერხულ განცდას, მაყურებელი კი – სურვილს, რაც შეიძლება სწრაფად მოხდეს სამონტაჟო ჭრა შემდეგ სცენაზე.

სასიყვარულო ისტორიაში გარდამავალი, პრაგმატული მიზეზების გამო არშემდგარი ფიქციური ქორწინება ხდება მთავარი დამაკავშირებელი *მეოთხე ბრაიტონის* კრიმინალურ ნაწილთან, რომელშიც ერთად იწყებს მოგზაურობას სამი პერსონაჟი. მას შემდეგ, რაც ფიქციური ქორწინების პერსპექტივა შვილის აზარტულ მიდრეკილებებს შეეწირება, ვალის დასაფარად ნაშოვნ ფულს კი ისევ კარტში წააგებს, ციკლურად განმეორებადი პრობლემის მოგვარებას საკუთარ თავზე იღებს მამა. მისი ამბავი დომინანტური ხდება, პარალელურად კი, ფაქტობრივად, კადრს მიღმა ვითარდება სასიყვარულო ურთიერთობა, რამდენადაც მისი ადგილი ფილმის მიმდინარეობაში ფაქტობრივად არ რჩება. მცდელობის მიუხედავად, მათ შორის შეუძლებელია რაიმე სახის კავშირის დანახვა, რაც მცირე საეკრანო დროის გარდა, დიდწილად ნაძეჟდა მიხალკოვას წარმოუდგენლად ხელოვნური შესრულების დამსახურებაცაა.

თუმცა, თუ ისევ მთავარ სიუჟეტურ ხაზს დავუბრუნდებით, ამ სივრცეს იდეალურად ითვისებს ლევან თედიაშვილი. გიორგი შენგელაიას *ხარება და გოგიაში* შესრულებული ერთადერთი საეკრანო როლის შემდეგ ის კინოეკრანზე ბრუნდება დუალისტური პერსონით, რომელშიც ერთდროულად თანაარსებობს ორი რადიკალურად განსხვავებული იდენტობა. სტანდარტული მასკულინური სახის პარალელურად, რომელიც ზედმეტი ძალისხმევის გარეშე ახერხებს ძალადობრივი გზით აიძულოს ადამიანი, გააკეთოს ის, რისი გაკეთებაც არ უნდა, გვთავაზობს მამობრივი მზრუნველობით დატვირთულ ფაქიზ პერსონაჟს, რომლის აურა თითქოს საკუთარ დღის წესრიგში აყენებს ირგვლივ მიმდინარე პროცესებს, იქნება ეს საერთო საცხოვრებლის კედლებში „დატყვევებული“ ადამიანის მომავალი, თუ საკუთარი შვილის გამოუვალი მდგომარეობიდან გამოსავლის პოვნის მცდელობა. სწორედ ის ახერხებს, სქემატური განვითარების მიუხედავად, ფილმს გარკვეული დოზით მაინც შესძინოს ემოციური პლასტი. მაგრამ შვილის ვალებისგან გათავისუფლების მიზნით შემდგარი ბრძოლის შემდეგ ფილმი ისევ უბრუნდება ემოციისგან დაცლილ სივრცეს. დაქუცმაცებულ მთლიანობაში ერთდროულად თავმოყრილი უამრავი თემა ვერ ასწრებს გადამუშავებას, სიუჟეტის მიმდინარეობისას ფაქტობრივად ეკრანს მიღმა დარჩენილი დეტალები მაყურებელს მოუმზადებელს ტოვებს საკმაოდ მძიმე დასკვნითი კადრების შესაბამის ემოციურ რეგისტრში აღქმისთვის. მამის მიერ შვილის ძალადობის ციკლური ჯაჭვიდან საკუთარი სიცოცხლის ფასად დახსნის ფაქტს კი მხოლოდ ინფორმაციულ მოცემულობად აქცევს. ○

ზამთრის დეპრესია

დავით დავითიანი

ზამთრის დეპრესიას მზის სხივების ნაკლებობით გამოწვეულ უგუნებობას უწოდებენ. როგორც წესი, აღნიშნული სეზონური დაავადება ზამთარშია გახშირებული, როდესაც უფრო ხშირია უღიმღამო ნაცრისფერი დღეები, სიცივე, რაც სახლიდან გასვლის სურვილს სრულად ამცირებს და საპასუხო რეაქციად სხვა სურვილებსაც აქრობს.

ზამთრის დეპრესია რეჟისორ თაზო ნარიმანიძის ფილმია, რომლის პრემიერაც 2021 წელს თბილისის 22-ე საერთაშორისო კინოფესტივალზე შედგა. როგორც თავად რეჟისორი ამბობს, მისი გადაღება 2018 წლიდან მიმდინარეობდა, სცენარი კი თაზო ნარიმანიძისავე მოკლე მოთხრობაზეა დაფუძნებული.

დრამა, რომელიც *ზამთრის დეპრესიას* დასასრულამდე მიჰყვება, ფილმის პირველივე კადრებში იკვეთება. სანდრო გალერეაშია, ახალგაზრდა მხატვრის გამოფენაზე, სადაც მეგობრის თხოვნით წავიდა; მეგობრის, რომელიც ცდილობს, სანდროს დაეხმაროს დეპრესიასთან ბრძოლაში. ამ დროს კი ანა, სანდროს ცოლი, ტესტს იკეთებს და აღმოჩნდება, რომ ორსულად არის. ანას უარყოფითი რეაქცია წყვილის დაძაბულ ურთიერთობაზე მიგვანიშნებს.

ფილმის მთავარი გმირი მწერალი სანდრო მაჭავარიანია (გიგა დათიაშვილი). დღის უმეტეს დროს სახლში, თავის სამუშაო მაგიდასთან ატარებს. ფარდები ყოველთვის ბოლომდე დახურული აქვს, რომ დღის შუქმა არ შეაწუხოს. ლუდს სვამს, სიგარეტს ეწევა და წერს. მყუდროებას მხოლოდ მისი ცოლი ანა (ნატალია ყულოშვილი) ურღვევს, რომელიც სახლში ყოველი შემოსვლისას ფარდებს გადაწევს და ფანჯრიდან დიდი რაოდენობით შემოჭრილი მზის შუქის შუაგულში მდგარ დივანზე წვება. რომ არ იცოდე, იფიქრებ, რომ ანას აქვს ზამთრის დეპრესია, არადა ამ პრობლემასთან საბრძოლველად სანდრო დადის ფსიქოლოგთან.

ფსიქოლოგის რჩევით მწერალი მოგზაურობას იწყებს, გარემოს იცვლის, მიჰყვება ხელის კამერა და იწყება ახალი თავგადასავლის თხრობა. მოგზაურობის დაწყებისთანავე ავტობუსში ხვდება გოგოს, სახელად სესილის (ანასტასია ჭანტურია). თავიდანვე ცხადი ხდება, რომ ფილმში ამ ორის შეხვედრა არც შემთხვევითი ყოფილა და არც ავტობუსში დასრულდება.

კამერა თითქმის არასდროს არის სუბიექტური, არც – ნეიტრალური. ის დიდწილად მაყურებლის ხედვის პერსპექტივას ირჩევს და აუდიტორიას თითქოს ამბის ანონიმურ თანამონაწილედ, დამკვირვებლად აქცევს. თუ ვიტყვით, რომ *ზამთრის დეპრესია* ჟანრულ კი-

ნოს მიეკუთვნება, კერძოდ, დრამას, მაშინ ეს გადაწყვეტა აახლოებს მაყურებელს ამბავთან, აქრობს დისტანციას და საფუძველს უმყარებს ფილმის დრამატული ფაბულის გათამაშებას. ხელის კამერა ისე მოძრაობს, რომ სანდროსკენ მიმართულ (მაყურებლის) მზერას წინასწარ აფრთხილებს – მთავარი პერსონაჟის ხასიათი და ემოციური მდგომარეობა მერყეევიაო.

ზამთრის დეპრესიას პრეტენზია აქვს, მოგვითხროს ადამიანურ ურთიერთობებზე, კომუნიკაციის საჭიროებაზე, ფასეულობათა კრიზისსა და გადაფასებაზე, თუ რა მნიშვნელოვანია, ადამიანმა შეინარჩუნოს ყოველივე ძვირფასი, რაც აქვს, რასაც მხოლოდ დაკარგვის საშიშროების შედეგად აფასებს.

ფილმის განმავლობაში თანდათან რთულდება, სიუჟეტის განვითარებას ნეიტრალურად, დამკვირვებლის პოზიციიდან ადევნო თვალი, რამდენადაც ფილმის და ამბის ცენტრი მაინც სანდრო მაჭავარიანია. ყველაფერი მისთვის ხდება, გარემოც თითქოს სანდროსთვის არის მოწყობილი და ირგვლივ ყველა და ყველაფერი თანაუგრძნობს, განსაკუთრებით, სესილი, რომელიც სანდროს ცხოვრებაში შემოიჭრება. მისი ყოფნა კი იმ მიზანს ემსახურება, რომ სანდრომ ცოლისადმი თავისი სიყვარული გააზროს. ზოგჯერ კი სესილის უბრალოდ ის ფუნქცია აქვს, რომ სანდროს მსჯელობა საინტერესო გახადოს – ზუსტად მაშინ ჩაეკითხოს, როდესაც სანდრო სათქმელის დასრულებამდე ჩაფიქრდება ხოლმე.

ავტორი ცდილობს, მწერლისადმი ემპათიის გრძნობა გაგვიჩინოს. თუმცა გადაჭარბებული მცდელობა, შეიქმნას საინტერესო გმირი, რომელიც თანაგრძნობას გამოიწვევს მაყურებელში, საბოლოოდ კლიშე ფრთიანი ფრაზებით მოსაუბრე, სტერეოტიპული მწერლის სახით მთავრდება. პერსონაჟი პოულობს მისთვის იდეალურ ქალს, ვინც ყოველთვის უსმენს, მის ხუმრობებზე იცინის, ისიც კი არ უქმნის დისკომფორტს, რომ მწერალი თურმე ცოლიანია და ამ დრომდე სიმართლე დაუმალა, მეტიც – სესილის ამის შესახებ თავიდანვე სცოდნია, თუმცა რამდენადაც სანდროსთვის იდეალური ქალის სახედ რჩება, რა გასაკვირია, რომ ამაშიც გაუგო.

სესილისთან შედარებით ანა ფილმის ბოლომდე ინარჩუნებს ანტაგონისტის სახეს. თანმიმდევრულად თუ მივყვებით ცოლ-ქმრის ურთიერთობას, სწორედ ის იკვეთება სანდროს *ზამთრის დეპრესიის* მიზეზად.

გარემოს შეცვლის პარალელურად სინათლე და ფერთა გამა კი იცვლება – სანდროს სოფელში (რომელიც ფილმის მსგავსად დროსა და სივრცეში განყენებულია) ზღაპრული, სამოთხის მსგავსი გარემოა, სადაც ფოთლები, ბალახი და ტყე ნამდვილზე უფრო მწვანეა, ყველა მეგობრული და კეთილგანწყობილია (თუ არ ჩავთვლით ისევ ქალაქის შემოჭრას ამ სივრცეში ორი კრიმინალის სახით) – მაგრამ სანდროს ცხოვრებაში „ამინდი“ მაინც არ იცვლება რადიკალურად.

ისე ჩანს, მწერალი ადამიანური სითბოს საძიებლად იცვლის გარემოს და პოულობს კიდეც. მეტიც, სრულად ივსებს სითბოს ამ დეფიციტს და მზად არის ანასთან სასაუბროდ. სასაუბრო თემას კინო აწვდის, როგორც უმაღლესი მედიუმი ძველი, გასამჟღავნებელი ფირის სახით.

მეტი დრამატულობისთვის აღმოჩნდება, რომ სანდროსა და ანას ტრაგედია აერთიანებთ – პატარა ბავშვი სახელად ლილი. „ზამთრის დეპრესიისაგან“ უკვე გამოჯანმრთელებული სანდროც ცოლს ტაბუირებულ თემას ახსენებს. ბოლოსდაბოლოს დგება მომენტი, როცა ამაზე უნდა ილაპარაკონ.

გავიხსენოთ დასაწყისი, სანდრო ნახატის პირისპირ დგას – *ზამთრის დეპრესია. კონცეფცია – სიშიშვლის იმედი.* გმირისთვის ზამთრის დეპრესია გადალახულია, დარჩა სიშიშვლე, რომელსაც სანდროს და ანას ჩაკეტილობა უნდა ჩაენაცვლებინა, ნათელი მოეფინა იმ ყველაფრისთვის, რაც სულ უფრო მეტად ძირავდა წყვდიადში წყვილის ურთიერთობას, კლაუსტროფობიური, ბნელი, თამბაქოთი გაჟღენთილი სივრცე იმ გარემოდ გარდაექმნა, სადაც საყვა-

რელ ადამიანებს ერთმანეთთან დასამალი არაფერი აქვთ და არც არაცნობიერ სირცხვილს გრძნობენ, რაც ცდუნებას მოსდევს თან.

თუმცა საბოლოოდ მათ შორის არც საუბარი იქნება, არც გადაფასება. წამოჭრილი მთავარი პრობლემა კი ზედაპირზე, ერთი ადამიანის გარშემო დარჩება, მისი სურვილების საამებლად. დასასრულს იკვრება წრიული კომპოზიცია: ჩნდება ანას და სანდროს შვილის კადრი, რომელიც აგრძელებს და ასრულებს დასაწყისს – ანას ორსულობას. ანა ბოლო კადრებში არ ჩანს. არც მისი ემოცია და განცდები. მხოლოდ ერთ ეპიზოდში ჰამაკში მძინარეს ვხედავთ. ეს კადრი თითქოს ლორა მალვისეული კონცეფციის პირდაპირი ციტატაა ნარატიულ კინოში ქალის, „როგორც სურათის, ხოლო კაცის – როგორც მაყურებლის“ შესახებ.

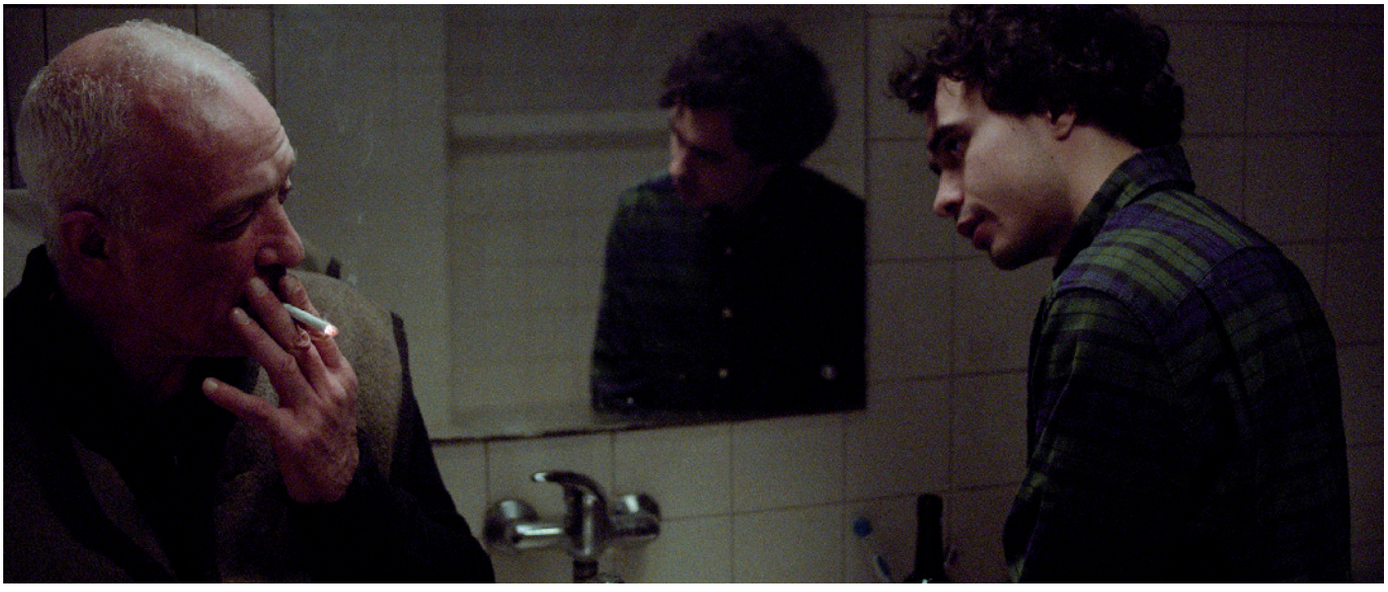
ზამთრის დეპრესიაში ნარაცია ნავიგაციის ფუნქციას ასრულებს, ისე როგორც სატელევიზიო ფილმებისთვის არის დამახასიათებელი. გარკვეული მონაკვეთების შემდეგ რეჟისორი თავად ერთვება ფილმის მსვლელობაში, გვიყვება ამბის კონტექსტს, იხსენებს თავის გამოცდილებას და დამოკიდებულებებს სხვადასხვა მოვლენასთან დაკავშირებით, თითქოს იმ აზრებს ავითარებს, რაც სანდროს გამორჩა, რომელთანაც ასოცირდება კადრსგარე მთხრობელი ავტორი. მსგავს ეპიზოდებში კინემატოგრაფიულ განზოგადებას უხეში ლიტერატურული განმარტება ანაცვლებს.

ვფიქრობ, ფილმის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ლიტერატურული თხრობაა. კინოს, როგორც ვიზუალური ხელოვნების თხრობის სტილი ფუნდამენტურად განსხვავდება ლიტერატურულისგან. სანდროს დიალოგები, მონოლოგები თუ კადრსგარე ნარაცია ხშირ შემთხვევაში მკვეთრად ლიტერატურულია, რაც უნდა მოინდომოს მსახიობმა, ბუნებრივი იყოს. თუ ლიტერატურულ ტექსტში მკითხველი პერსონაჟისგან მიღებულ ცნობიერების ნაკადს საკუთარ ფანტაზიასა და წარმოსახვაში ასხამს ხორცს, ამის საპირისპიროდ კინოს ხმოვან-ვიზუალურ ბუნებაში შემოჭრილი ლიტერატურა სრულად კარგავს გამომსახველობას.

ფილმმა ზოგს ერიკ რომერი გაახსენა (დებიუტანტისთვის მსგავსი შეფასება ცუდი არ უნდა იყოს), თუმცა წარსულში კინოკრიტიკოსი რეჟისორის მთავარი კრიტიკის საგანს სწორედ ლიტერატურული თხრობის მანერა წარმოადგენდა, რაც *ზამთრის დეპრესიაში* განსაკუთრებით გჭრის ყურს. „რატომ უნდა მიბაძოს კინომ ლიტერატურას, როდესაც ეს უკანასკნელი კინოში მხოლოდ საკუთარი მკრთალი ანარეკლით არის წარმოჩენილი?“ (Rohmer, The Classical Age of Film) – სვამს კითხვას რომერი, რომელიც ჭარბ დიალოგებს ისე გამოიყენებს, რომ კინემატოგრაფიულ და ლიტერატურულ თხრობას შორის არსებულ ბეწვის ხიდზე გაივლის და რომერისეული სტილი კინოში ტერმინადაც დამკვიდრდება.

ფილმს რომ დავუბრუნდე, ერიკ რომერზე მეტად ვუდი ალენი გამახსენა. სანაპიროზე სესილი ახსენებს ვუდი ალენს ციტატით – „ყოველი დღე ისე უნდა გაატარო, თითქოს ეს შენი უკანასკნელი დღე იყოს და ერთ დღესაც მართალი აღმოჩნდები“. ალბათ, რეჟისორსაც მოსწონს ვუდი ალენის შემოქმედება, დიალოგებშიც იგრძნობა და კიდევ უფრო კადრსგარე თხრობისას – როდესაც რეჟისორი არ გტოვებს მარტო ფილმთან, ვერ ითმენს, რომ თავადაც არ ჩაერთოს და რაიმე არ მოგითხროს. თუმცა თაზო ნარიმანიძე ჩანართებში ალენზე უფრო მოკრძალებული აღმოჩნდა და ფილმში მთავარი როლი თავად არ შეუსრულებია.

დასაფასებელია რეჟისორის გულწრფელობა მთავარი თემისა და წამოჭრილი პრობლემების მიმართ (თუმცა რამდენად გულწრფელია ის ამბის შეფასებისას?); მცდელობა, მოძებნოს სხვადასხვა ნარატივის შესატყვისი კინემატოგრაფიული ფორმა, როდესაც „ჩანართ“ კადრებად ძველი ხელის კამერით გადაღებულ დაუმუშავებელ გამოსახულებას იყენებს. მსგავსი დეტალები იმედს მიტოვებს, რომ დებიუტანტი რეჟისორისგან არაერთ საინტერესო და ბევრად უკეთეს ნამუშევარს ვიხილავთ. ○



რატომ ვართ ერთად?

ნინო მხეიძე

რატომ ვართ ერთად? ეს მოცემულობაა, რომელსაც ვერ შევცვლით, თუ უხილავი ძაფები გვაკავშირებს ერთმანეთთან, რომელთა გაწყვეტაც შეუძლებელია. ვინ გვაიძულებს, ვიყოთ ერთად – სამყარო, მოვალეობა, სიყვარული, მამა-შვილობა, მეგობრობა, სისხლით ნათესაობა? თითქოს არაერთხელ ნანახ ამბავს ფილმის ავტორი ილო ღლონტი სიუჟეტის მოულოდნელი სვლებით საინტერესო განვითარებას აძლევს. მოუწყობელი ყოფა და პირადი ცხოვრება, ომგამოვლილი თაობა სულიერი და ფიზიკური ტრავმებით, ნისიად აღებული პროდუქტები, უნდობლობა და გაუცნობიერებელი შიში, რომ ამ სამყაროში და საზოგადოებაში, სადაც უსამართლობა სამართლის რანგშია აყვანილი, დარჩენა საშიშია.

ერთი ოჯახის მაგალითზე სხვადასხვა თაობის ადამიანების ჩვენებით, ფილმში ქალაქი იჭრება განსხვავებული ურბანული რაიონებით, უფერული ყოველდღიურობით, რომელიც მოსაბეზრებელია და დამქანცველი. მამის და ბებია-ბაბუის ოჯახი, შეყვარებულის სარეპეტიციო სივრცე – ეს ის ადგილებია, სადაც ძირითადად მოძრაობს ფილმის მთავარი გმირი. ის თითქოს არაფერს აშავებს, საკუთარი თავის ძიებაშია, არ იცის, რა უნდა, მაგრამ

კარგად აქვს გაცნობიერებული, რა არ უნდა – თავის დროზე დედის მიერ არჩეული მუსიკა და სპორტი და ახლა მამის მიერ არჩეული გზა, რომელიც საზღვარგარეთ სწავლაზე გადის.

რამდენადაც დარღვეულია მამა-შვილს შორის კავშირი, იმდენად მჭიდროა კავშირი ბებიასთან, რომელიც შვილიშვილს ინგლისურის გაკვეთილებს უტარებს და თან ცხოვრების გაკვეთილებსაც ასწავლის. ბებია, რომელიც საოცარი ღირსებით ატარებს საკუთარ წლებს, თითქოს უფუნქციოდ არის დარჩენილი და მხოლოდ კავშირია წარსულთან და იმ დიდ სიყვარულთან, რომელსაც ვერ მოიხელთებ, მაგრამ, ამავე დროს, მის გარეშეც ვერ გააგრძელებ ცხოვრებას. ბებია, რომელიც ალბათ უნივერსიტეტის პროფესორი იყო, საინტერესო ცხოვრებით იცხოვრა, ახლა შვილის ხელის შემყურეა, ბიძა, რომელსაც სულ ველოსიპედზე ამხედრებულს ვხედავთ და რომელიც ინერციით არ იშლის „როკფელერივით“ ცხოვრებას, მამა, რომელიც ფართს აქირავებს, რაც მისი ძირითადი შემოსავალია და ძიების პროცესში მყოფი გიო, რომელიც ასევე არ მუშაობს. აქტიურ ცხოვრებას მოწყვეტილი სამი თაობა. ამ ერთფეროვან ცხოვრებაში უსამართლობა შემოიჭრება. გიოს ყაჩაღობაში სდებენ ბრალს, აბსურდულ ბრალდებას იჯერებს მამა, უნდობლობა კიდევ უფრო აშორებს მამა-შვილს ერთმანეთს. იწყება შვილის გადარჩენის ოპერაცია, რომელშიც ყველა იღებს მონაწილეობას: მამის მეგობრები, თანამდებობის პირები, თავად დაზარალებული. ეს არც ისე მარტივია. სამართალდამცავები ვერ თმობენ ცხელ კვალზე გახსნილ საქმეს, ურჩევნიათ, უდანაშაულო ახალგაზრდა პატიმრობისთვის გაწირონ. გიოს და შემდეგ უკვე მამამისის გადარჩენას გაქირავებული ფართი ემსხვერპლება, ფაქტობრივად, სამართალს ყიდულობენ. ბებიასთან შეჭრილი სამართალდამცავები უხეშად და აგრესიულად იქცევიან, ბებიის ბრალდებებს ვერც პასუხობენ – როგორც ბებია ეუბნება, მათ ხომ მართლა არა აქვთ არც სახელი და არც გვარი, ისინი მოძალადე სისტემის ნაწილად აღიქვამენ საკუთარ თავს.

სად და ვისთან მიდიან გმირები? – ამ კითხვაზე პასუხი არ აქვთ ფილმის გმირებს, მათ თვითონ არ იციან, სად და ვისთან მიდიან. ერთი კი ნამდვილად იცის გიომ, დედა ყაჩაღობაში აბსურდულ ბრალდებას არ დაიჯერებდა.

– ე. ი. არ ვარ კარგი მამა? – ეკითხება მამა გიოს.

– და რას ნიშნავს, იყო კარგი მამა? – კითხვითვე პასუხობს შვილი.

იქნებ სწორედ ერთმანეთის ნდობაზე გადის ურთიერთობები, რომლის აღდგენაც ძალიან რთულია.

კავშირი და ნდობა კი უწყვეტია ბებიასა და შვილიშვილს შორის, რომლებსაც უსიტყვოდაც ესმით ერთმანეთის.

რეჟისორმა ილო ღლონტმა საკუთარ ოჯახში შეგვიყვანა, ფილმში მამა, ბიძა, ბებია და ძმა ათამაშა, უფერულ ყოველდღიურობაში სამი თაობის მაგიურ კავშირზე დაგვაფიქრა. რეჟისორისთვის ეს პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია. მან მოახერხა ეკრანზე ყოველგვარი ვიზუალური და ხმოვანი ეფექტების გარეშე ავთენტური გარემოს შექმნა. საოცარი სიზუსტით გვაჩვენა ყოფიერების გაუსაძლისი სიმსუბუქის დეტალები, რადგან სწორედ დეტალები ქმნის საერთო სურათს. ○

მეორე მე

ლიზა ალფაიძე

გიგა აგლაძის *მეორე მე* ქართულ კინოთეატრებში ზუსტად იმ დღეს გამოვიდა, როდესაც რუსეთი უკრაინას დაესხა თავს, ომისა და გლობალური კრიზისის ფონზე ის, რა თქმა უნდა, ყურადღების მიღმა დარჩა. ახლა კინოსთვის არავის სცალია.

მეც ფილმის სანახავად ისეთ დღეს წავედი, როდესაც აქცია არ ტარდებოდა, გამორჩეულად ციოდა და იმედი მქონდა, რომ რამდენიმე საათით მაინც მოვწყდებოდი არსებულ რეალობას. თუმცა სულ ტყუილად.

რეალურად, ნებისმიერი ფილმი, იქნება ეს მხატვრული, დოკუმენტური, მოკლემეტრაჟიანი თუ ანიმაციური, ერთ მთავარ კითხვას უნდა პასუხობდეს: რატომ გადაიღო ის რეჟისორმა? გიგა აგლაძის *მეორე მეს* შემთხვევაში ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა შეუძლებელია.

თანამედროვე ქართულ კინოში იშვიათია ფილმები, რომლებშიც მოქმედება რეალურსა და ირეალურ სამყაროს შორის არსებულ ზღვარზე ხდება, როგორც ეს *მეორე მეში* განვითარდება. მისი პროდიუსერი დევიდ ლინჩია, ამიტომ არაა გასაკვირი, რომ რეჟისორი ცდილობს, „ლინჩიანური“ გამოცდილება შემოგვთავაზოს, თუმცა ნაცვლად ამისა, სრულიად აბსურდულ სიუჟეტს ვიღებთ.

ამბავი ირაკლის (ჯიმ სტარჯესი) გარშემო ვითარდება, რომელიც გაურკვეველი დაავადების გამო თანდათან მხედველობას კარგავს, ის ბარმენია, თუმცა მისი მოწოდება არქიტექტურაა. თხრობა იწყება ღამის სცენით, სადაც ვხედავთ ირაკლისა და მის ცოლს (ანტონია კემპბელ-ჰიუზი) მანქანაში, ირაკლი მანქანას არაადამიანური სიჩქარით მართავს, ცოლი სთხოვს, რომ შეანელოს. ეს სცენა თითქოს კაცის ფსიქიკურ მდგომარეობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, თუმცა გაუგებარია, ეს ყველაფერი დიაგნოზის დასმამდე ხდება თუ შემდეგ? რეალობაში თუ ირაკლის გონებაში? და რაც მთავარია, არც იმის ინტერესი გვიჩნდება, რომ გავიგოთ.

შემდეგ უკვე ირაკლის დაავადებაზე ვიგებთ: კაცს არ სურს, დაიჯეროს, რომ ბრმავდება და ველარ შეძლებს ხატვას. ის ცოლთან ჩხუბობს, უმიზნოდ დაეხეტება და ასეთი ხეტიალის დროს, ავტობუსში ჩაძინებულს ქალაქგარეთ ელვიძება, სადაც ის უსახელო ქალს (ანდრეია პეჯჩიჩი) გაიცნობს, რომელთანაც მომენტალურად უჩნდება სექსუალური დაძაბულობა, თუმცა ქალი ირაკლის ეუბნება, რომ ჯერ ადრეა და მაშინ უნდა დაბრუნდეს, როდესაც ყველაფერი გასაგები გახდება.

თითქოს ეს სიუჟეტი საინტერესო უნდა იყოს, მაგრამ პერსონაჟები ძალიან ზედაპირულები არიან, რეჟისორი კი არ ცდილობს, რომ ისინი ოდნავ მაინც გაგვაცნოს ან, პირიქით, მათ მეტი იდუმალება შემატოს. მაგალითად, გაუგებარია, თუ რითაა განპირობებული ირაკლისა და მისი ცოლის ურთიერთგაღიზიანება, ან რატომ უმალავს ცოლი მას, რომ ორ

სამსახურში მუშაობს. ხელოვნურია დიალოგებიც. ერთადერთი პერსონაჟი, რომლის სახელსაც ფილმში ვიგებთ, ირაკლია, სხვა ყველას კი მხოლოდ მასთან კავშირების მიხედვით ვიცნობთ, თუმცა უკვე ბოლოს, ტიტრებით ვხვდებით, რომ აბსოლუტურად ყველა მათგანს სახელი ჰქონია.

მსახიობებიც ძალიან არადამაჯერებლები არიან: ერთი მხრივ გვაქვს ჯიმ სტარჯესის გადაჭარბებული ექსპრესიულობა და პათეტიკა, მეორე მხრივ კი – ანტონია კემპბელ-ჰიუზისა და ანდრეია პეჯიჩის მონოტონური საუბარი და სრული ფლეგმატურობა.

ფილმის მეორე აქტი ძალიან პრეტენზიული სცენით იწყება, ირაკლის ესიზმრება უსახელო ქალი, რომელსაც ხელში ბუშტი უჭირავს და ეუბნება, რომ ეს ის სიმძიმეა, რომელიც ირაკლიმ უნდა ზიდოს, მაგრამ მას თვითონ ატარებს. ფონზე ვხედავთ ადამიანებს, რომლებიც მსგავს ბუშტებს მიათრევენ მთაზე, რაც ვიზუალურად ძალიან ჰგავს სცენას მიხეილ კალატოზოვის *ჯიმ შვანთედან*. თუმცა სიზმარი ვერ თამაშობს იმ როლს, რასაც უნდა ასრულებდეს, ის არც ემოციურია, არც დამაინტრიგებელი, არც ბუნდოვანების გამამძაფრებელი; რეალურად, უბრალოდ ბანალურად ლამაზ, შავ-თეთრ კადრს ვუყურებთ, რომლის არარსებობაც ფილმის მიმდინარეობაზე საერთოდ არ მოახდენდა გავლენას. ზოგადად ფილმში ხშირად გვხვდება ზედმეტად „ფოტოგენური“, მრავალგზის ტირაჟირებული ლამაზი კადრები, რომლებიც მაყურებელში არანაირ გრძნობას არ აჩენს.

გაღვიძების შემდეგ ირაკლი მხედველობას კარგავს, თუმცა ის მაინც ხედავს შეცვლილ გამოსახულებას, შავ-თეთრ ფიგურებს, მოძრავ ნახატებსა და სხვადასხვა ცხოველებს და ხვდება, რომ დაბრმავება არა მხედველობის დაკარგვა, არამედ აღქმის შეცვლაა. დაბრმავებასთან ერთად ხშირდება მოგონებები, რომლებითაც ვიგებთ, რომ პერსონაჟს ბავშვობაში ჩაგრავდა მამა და სოციუმი, იმის გამო, რომ საზოგადოებრივ ნორმებში ვერ ჯდებოდა და “კაცურ“ საქმეებს ხატვას ამჯობინებდა.

როგორც ვიცით, გიგა აგლაძე კავკასიაში ტრანსცენდენტური მედიტაციის ცენტრის დამაარსებელია, მედიტაციის ეს სახე მაქსიმალური ცნობიერების მიღწევის ტექნიკას გვასწავლის. ალბათ, სწორედ ამიტომ ცდილობს რეჟისორი, რომ ფილმის ერთ-ერთი მთავარი თემა რეალური ცნობიერება და გარე სამყაროს აღქმა იყოს. ფილმის დასასრულს ხდება სიუჟეტური შემობრუნება, ე. წ. Plot Twist, რომელმაც უნდა გაგვაოცოს (სიზმარში გამოცხადებული ქალი ირაკლის *მეორე მე*, მისი გენდერული გაორების გამომხტველი აღმოჩნდება), თუმცა არაფერია მოულოდნელი, შეუძლებელია ამ შემობრუნებას ფილმის შუაშივე ვერ მიხვდეთ.

მიუხედავად მრავალი ტექნიკური თუ სიუჟეტური წუნისა, ფილმის მთავარი ნაკლი არაავთენტურობაა. მოქმედება საქართველოში, ძირითადად, თბილისში ხდება, თუმცა ის თბილისი და საქართველო, რასაც რეჟისორი გვაჩვენებს, უბრალოდ არ არსებობს. ზედმეტად გაპრიალებული და დეკორაციად ქცეული ქუჩები, ცისფერი ქოხი სოფელში, როგორიც საქართველოში არსად შეგხვდებათ, ექიმის კაბინეტი, რომელიც დეკორაციას ჰგავს და სახლები, როგორებიც გვინახავს ამერიკულ ფილმებში, თუმცა რეალობაში, ჩვენთან პრაქტიკულად არ არსებობს, აჩენს შეგრძნებას, რომ ავტორს სურს ერთგვარი ანარეკლი შექმნას, რომელიც თითქოს ჰგავს თბილისს, მაგრამ აშკარად სხვა ქალაქია. რაც არ იქნებოდა პრობლემა, რომ არა მუდმივი შეხსენება, რომ მოქმედება საქართველოში ხდება, ვხედავთ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებს, ძალი-

ან ნაცნობ ქუჩებს, ირაკლის ბავშვობის მოგონებები კი საერთოდ ეთნოგრაფიულ მუზეუმშია გადაღებული. რეჟისორი ქართველი რომ არ იყოს, ალბათ, ნაკლებად გამაღიზიანებელი იქნებოდა ეს ყველაფერი, მაგრამ ფაქტია, რომ ის სპეციალურად ირჩევს ეგზოტიზაციის გზას და ცდილობს, მაყურებელი დაარწმუნოს, რომ 21-ე საუკუნეში ქართულ სოფლებში ადამიანები ისევ რიყის ქვით აშენებულ, ხელით ნაქსოვი ხალიჩებით მორთულ სახლებში ცხოვრობენ.

მეორე მე, როგორც კონცეფცია, საინტერესოა, რადგან ის ერთი მხრივ სამყაროს აღქმასა და რეალობის გაცნობიერებაზეა, მეორე მხრივ – გენდერული იდენტობის ძიებაზე, თუმცა დაუმუშავებელი სცენარისა და სუსტი პერსონაჟების გამო ძალიან რთულია ამბით ბოლომდე დაინტერესება. ფილმის დასასრულს ბევრი შეკითხვა ჩნდება, თუმცა იმდენად მცირეა ემოციური კავშირი ამბავსა თუ პერსონაჟებთან, რომ ამ კითხვებზე პასუხის ძებნა აზრს კარგავს. ○

იან ვან ეიკი. არნოლფინების ოჯახი

სარკე და ფანჯარა

გოგი გვახარია

რამდენი წლისაა კინოკადრი?

კინოგამოსახულების, უფრო სწორად, კინოკადრის სპეციფიკის და, რაც მთავარია, ზემოქმედების უნარის შესწავლა შეუძლებელია იმის აღიარების გარეშე, რომ კინო არსებითად სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია, რომელსაც თუნდაც ჟერიკოს *დოლის* და დეგას *ბალერინების* ეიზენშტეინისებური ანალიზი ანდა ერვინ პანოფსკის ესეები რომ გავიხსენოთ, ფერწერასთან, გრაფიკასთან, არქიტექტურასთან უფრო მეტი აკავშირებს, ვიდრე თავის მთავარ წინამორბედთან – ფოტოგრაფიასთან.*რამდენი წლისაა კინო?* – კითხულობდა მანანა ანდრონიკოვა თავის ამავე სახელწოდების წიგნში და კინოგამოსახულების საფუძველს მთლად ადრეისტორიულ ეპოქაში, გამოქვაბულებზე გამოხატულ სცენებში ხედავდა. თუკი სახვითი ხელოვნების ისტორიას განვიხილავთ, როგორც კინოს ისტორიას, შეიძლება დავინახოთ, როგორ იცვლებოდა კომპოზიციის ანდა იგივე „კადრის“ მიმართ დამოკიდებულება სხვადასხვა ეპოქაში. განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ გახსნილი და ჩაკეტილი სივრცის შექმნის ტენდენცია აღორძინების ეპოქაში, როდესაც იტალიური რენესანსის სკოლა, განსაკუთრებით ცენტრალურ და სამხრეთ იტალიაში, თითქოს დემონსტრაციულად აძლიერებს ჩარჩოს მნიშვნელობას, წარმოგვიდგენს სურათს, როგორც ხატს, როგორც მაყურებლისგან რამპით გამიჯნულ სცენას, რომელიც ჩაკეტილია თავის თავში და მაყურებელს ოდნავაც არ უშვებს ახლოს „პერსონაჟებთან“. მაშინ როდესაც მთელი ჩრდილოური რენესანსი ჩარჩოდან გამოსვლას ცდილობს და მაყურებელს თვით სასურათე სივრცეში ეპატიჟება – იან ვან ეიკის *არნოლფინების ოჯახი* ღია კადრის ყველაზე შთამბეჭდავი მაგალითია; ამობურცული სარკის ეფექტი თითქმის უკარგავს ჩარჩოს თავის პირველად ფუნქციას. იგივე შეიძლება ითქვას თუნდაც იან გოსარტის *მოგვთა თაყვანისცემაზე*, სადაც არა მარტო წინა ხედია „უხეშად“ გადაჭრილი, არამედ მარჯვენა ჩარჩოთი იზღუდება თავად მოგვების რიგი. თუმცა ეს შეზღუდვა უკუეფექტს ქმნის – მაყურებელს უჩნდება მოგვების მწკრივის გაგრძელების ილუზია – იმის შეგრძნება აქვს, რომ ძღვენით ხელდამშვენებული მოგვები ჩვენს სივრცეში შემოდიან და თაყვანისცემის რიტუალთან გვაერთიანებენ. სასურათე სივრცეში შეჭრის ეს პროცესი აღწერა სწორედ მარსელ პრუსტმა *ტყვე ქალში*, სადაც *დაკარგული დროის ძიების* გმირი ხელოვნების მუზეუმში ვერმეერის *დელფტის ხედის* თვალიერებისას კვდება. ბერგოტი, შეიძლება ითქვას, რომ „ჩააცივდება“ ყვითელი კედლის ერთ პატარა ლაქას ვერმეერის პეიზაჟზე. აქ უკვე ჩარჩოზე კი არა, სურათზეც აღარ შეიძლება ლაპარაკი, იმდენად ძლიერია ენერგია, რომელიც პრუსტის მიერ აღწერილი ვერმეერის „კადრიდან“ მოდის. ფაქტობრივად, პრუსტი ტოვებს ბერგოტის სხეულს მუზეუმის სავარძელში და შეჰყავს იგი „ყვითელში“, რომელსაც თავის მხრივ მწერალი იდეალური სილამაზის ეტალონად განიხილავს. პრუსტის მიერ აღწერილი ეს რიტუალი შესანიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება ორი ტრადიციული ხელოვნება, ლიტერატურა და ფერწერა, გაერთიანდეს შედარებით ახალ ხელოვნებაში, კინემატოგრაფში, რომელიც თავისი დაბადების პირველი დღიდანვე თანაარსებობის ეფექტის შექმნას ცდილობს.

ორი კადრი

კადრირება თავისთავად უკვე სივრცის შეზღუდვას და საზღვრების დაწესებას ნიშნავს. თუმცა კინოს დაბადებისთანავე შეინიშნება საზღვრის გადალახვის მცდელობა. უბრალოდ საზღვარი რომ უარყო, ეს საზღვარი უნდა არსებობდეს. შესაბამისად კინოკადრის ისტორიაც ორი გზით ვითარდება. კინემატოგრაფისტთა ნაწილი თვლის, რომ აზრი არა აქვს გახსნილი კადრით თავის მოტყუებას, რადგანაც გამოსახულების სურათოვან აღქმას დიდი ხნის ისტორია აქვს, მაყურებელი უბრალოდ მოითხოვს სურათებს და საზღვრის დაწესებას ეკრანსა და სამაყურებლო სივრცეს შორის. ასე ყალიბდება ე. წ. „კონსტრუქტივისტული“ ტიპის გამოსახულება რუს ფორმალისტებთან 1920-იან წლებში, ცოტა მოგვიანებით კი – ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმებში. მაყურებლის მანიპულაცია კადრი-სურათებით ასეთი კინოს პრინციპია. პუბლიკას სურათების თვალიერება ანდა კადრი-სურათის სიმბოლური მნიშვნელობის გაშიფვრა ისე მოსწონს, რომ აფასებს ასეთ ფილმებს, როგორც „ნამდვილ ფერწერას“, „ლამაზ კადრებს“ და დარწმუნებულია, რომ კადრი-სურათების ეს მწკრივები (მასალის აკრეფა და მათი კომბინაციები აქ მაყურებელთან კომუნიკაციის ძირითადი საშუალებაა) აძლიერებს თანაარსებობის ეფექტს.

კადრები ფილმიდან *ჟანა დ'არკის პროცესი*

მაგრამ კინოს დაბადების პირველივე წლებში მკვიდრდება „კადრი-ფანჯრის“ იდეაც. „ონტოლოგიური რეალისტების“ ჯგუფში არსებითად არც აქვს მნიშვნელობა კადრის საზღვრებს, რადგანაც სინამდვილისადმი ავტორის ნდობა, ფაქტობრივად იმის აღიარებაა, რომ რეალური სინამდვილე თავადაა იერსახე და რომ კამერის მიერ აღბეჭდილი რეალობა თავისთავად „მხატვრულია“. პარადოქსია, მაგრამ „კადრი-სურათის“ ესთეტიკას კინოს ისტორიაში ერთ-ერთმა პირველმა გამოუცხადა ომი რეჟისორმა, რომელიც ფერმწერის (თანაც გენიალური ფერმწერის) ოჯახში დაიბადა – ჟან რენუარმა. მერე კი შექმნა მთელი სკოლა „ღია კადრისა“, რომელშიც ყველაფერი, რაც შემთხვევით თუ გააზრებულად მოხვდა, ცოცხალი უნდა იყოს. რენუარმა არა მარტო დაანგრია ფრანგული საზოგადოების იერარქიულობა, მიმართა დესოციალიზაციას, ადამიანის განთავისუფლებას მისივე სოციალური სტატუსისგან (როგორც მაგალითად *თამაშის წესებსა* და *დიდ ილუზიაში*), არამედ კონსტრუირების აუცილებლობისგანაც გაათავისუფლა კინოკადრი. ანდრე ბაზენი აღწერს, როგორ იქცევიან მსახიობები *თამაშის წესებში*, როგორ უყურებენ ერთმანეთს სახეში და კამერას ზურგს აქცევენ. მსახიობები არ არიან მოქცეულნი კადრის სივრცეში. ისინი თითქოს არიან სცენაზე, რომელსაც კამერა ბოლომდე ვერ სწვდება. მსახიობს შეუძლია გავიდეს კადრიდან, კამერა კი უმოძრაოდ დარჩეს. ამას ემატება ფონის – შეიძლება, ითქვას – გამომწვევი გაცოცხლება, დამახასიათებელი ჟან რენუარის თითქმის ყველა ფილმისთვის; ფონი შეიძლება უფრო მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს, ვიდრე წინა პლანი, ხოლო ეპიზოდურმა პერსონაჟმა უფრო მნიშვნელოვანი როლი შეასრულოს ამბის განვითარებაში, ვიდრე მთავარმა გმირმა. სიცოცხლე აქ ეწინააღმდეგება კონსტრუქციას. სიცოცხლე თავადაა ხელოვნება. ხოლო კინემატოგრაფისტის როლი არა სიცოცხლის ორგანიზება, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მისი ჩვენებაა.

ანდრე ბაზენი რენუარსა და როსელინის ახალი კინოს ენის ავტორებად მიიჩნევს და, ამასთან ერთად, არაერთ კვლევას უძღვნის რეპრეზენტაციის კრიტიკას კინოში. საინტერესოა, რომ ორივე სკოლის წარმომადგენლები, ტრანსცენდენტური სტილის მომხრეებიც (პოლ შრეიდერის ტერმინს თუ გამოვიყენებთ) და რეალისტებიც დაჟინებით ამტკიცებენ, რომ მათი მიზანი, მაშინაც კი, როცა ავტორი კადრის კონსტრუირებას მიმართავს, მაყურებლის აქტიური ჩართვაა ეკრანულ გამოსახულებაში. განსხვავება, უბრალოდ, ისაა, რომ ორ სკოლას განსხვავებულად ესმის მოძრავი გამოსახულების აღქმის თავისებურებები და შესაძლებელია, სინამდვილის მიმართაც განსხვავებული დამოკიდებულება აქვს.

რელიგიური ფორმალიზმი და მაყურებლის სინამდვილიდან ზესინამდვილეში გადაყვანის სურვილი აერთიანებს რეჟისორებს, რომელთა შემოქმედებას მიმოიხილავს პოლ შრეიდერი თავის კვლევაში. სწორედ ეს ავტორები ცდილობენ, შეცვალონ წარმოდგენა კინემატოგრაფზე, რომელსაც თითქოს არ შეუძლია კონკრეტული ხატის აბსტრაჰირება, რადგანაც კინო მხოლოდ და მხოლოდ „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციაა“. რობერ ბრესონი, კარლ თეოდორ დრეიერი და იასუძირო ოძუ „ონტოლოგებზე“ მეტად ეყრდნობიან სახვით ხელოვნებას, ზოგჯერ ხატწერის ენას (აქ მართებული იქნება ტრანსცენდენტალისტებთან ანდრეი ტარკოვსკის გაერთიანებაც). პოლ შრეიდერი მიიჩნევდა, რომ ტრანსცენდენტური სტილი უპირველეს ყოვლისა ფორმის (და არა ფიზიკური რეალობის) რეაბილიტაციაა კინოხელოვნებაში. ამ სკოლის წარმომადგენლებს სჯერათ, რომ სწორედ ფორმა ანიჭებს ფილმს, როგორც მხატვრულ ნაწარ-

მოებს, უნივერსალურ მნიშვნელობას, სწორედ ფორმა ხსნის საზღვრებს და არა შინაარსი, რომელიც, თავის მხრივ, ყოველთვის გარკვეული კულტურის ტრადიციებს უკავშირდება.

რობერ ბრესონის *ჟანა დ'არკის პროცესის* პირველივე კადრი – მოსამართლეების მიმართულებით მიმავალი ჟანას დედა, რომელმაც შვილი განაჩენის აღსრულების შემდეგ უნდა დაიცვას, მისი შავი კაბის ნაკეცების კონტრასტი ძლიერად განათებულ იატაკთან (ფონად ეკლესიის ზარებით), უკვე არის აბსტრაქტული სურათი. ახლო ხედი ამოგლეჯილია რეალური კონტექსტიდან. ოღონდაც არა იმდენად მაყურებლის მანიპულაციის, რამდენადაც დეტალზე კონცენტრირების, დეტალის „დაზუმვის" მიზნით. ახლო ხედი სწორედაც რომ „ზებუნებრივის" გამოხატვას ემსახურება. მისი მოქცევა მკვეთრ საზღვრებში ერთ მიზანს ისახავს, მაყურებელს არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გაეფანტოს ყურადღება ყოფითი დეტალებით. ამასთან დაკავშირებით სიუზან ზუნტაგი ბრესონისა და ოძუსთვის დამახასიათებელ „ემოციების აღზრდაზე" მსჯელობს („discipline the emotions"). ზონტაგი აქ იხსენებს ბრეხტსაც, რომელსაც შეუძლია „ცხელი საგანი ცივ ჩარჩოში მოათავსოს", გააგრილოს საგანი და, რაც მთავარია, გააგრილოს მაყურებლის ემოციები, რათა გრძნობებმა ფიქრს, რეფლექსიას დაუთმოს ადგილი. ამიტომაც ჩარჩო „ტრანსცენდენტურ სკოლაში" ისევ იმკვიდრებს ადგილს (ოძუსთანაც კი, სადაც მოჩარჩოება, იაპონური ფერწერის მსგავსად, იქმნება არა კადრირებამდე, კომპოზიციის შექმნამდე, არამედ მიზანსცენის ზუსტი აწყობის შემდეგ). უფრო მეტიც, კადრირება ხელს უწყობს წარმოუდგენლად რადიკალურ ანტიფსიქოლოგიზმსაც. იგივე *ჟანა დ'არკის პროცესში*, როცა ჟანა პროცესის შემდეგ საკანში ბრუნდება და ტირილს იწყებს, კადრი იმდენად ჩაკეტილია, იმდენად არ გვიშვებს ახლოს, რომ მაყურებელმა შეიძლება გააცნობიეროს, რამდენად გულგრილია იგი ჟანის ცრემლების მიმართ. ზუსტად ისე, როგორც *ბალთაზარის* ფინალში, სადაც ფილმის მთავარი გმირის, სახედრის, სიკვდილი არანაირ ემოციას არ ქმნის გულგრილობის გარდა. ბალთაზარი სიკვდილშიც კი მარტო რჩება. მაყურებლის და კამერის ცივი მზერის ჩაკეტილ საზღვრებში. ასეთ ფინალში მაყურებელს ყველაზე უფრო მეტად არა ბალთაზარის სიკვდილი, არამედ კამერის და საკუთარი თავის გულგრილობა აწუხებს. ცხადია, ესაა სწორედ „სტაზისი", რომლის შესახებ წერს პოლ შრეიდერი თავის წიგნში. ამ დროს მაყურებლის დატოვება სიცარიელეში ისევ და ისევ „გრძნობების აღზრდას" ემსახურება (ბრესონის ფილმებში სიცარიელის ეფექტი კიდევ იმით იქმნება, რომ კადრი თითქმის ყოველთვის მოკლებულია სიღრმეს, პერსპექტივის ეფექტს ქმნის ჰაერი, მაგრამ არა სიღრმითი მიზანსცენა, როგორც, მაგალითად, ჟან

კადრი ფილმიდან *ასეთია ცხოვრება, ბალთაზარ*

რენუართან ანდა სატიაჯიტ რეისთან). არა, ეს არ არის მანიპულაცია. სწორედაც პირიქით – მაყურებელს ეძლევა საშუალება, მარტოდმარტო დარჩეს თავის გრძნობებთან, თუნდაც თავის გულგრილობასთან და წამით მაინც შეეხოს მისთვის უხილავ სამყაროს, პირველ რიგში, საკუთარ თავში.

„ქართული კადრის" გახსენება

თუკი თვალს გავადევნებთ ეროვნული ხუროთმოძღვრების ისტორიას, ორგანიზებული სივრცის ცვლილების პროცესი გამოიხატება, როგორც „ევოლუცია", როგორც თანმიმდევრული და კანონზომიერი განვითარება, როგორც ჯერ „კვადრატის", შემდეგ კი შეკრული წრის გახსნა (გვირგვინით გადახურული დარბაზული სახლიდან ცენტრალურ-გუმბათოვან ტაძრამდე). ჩარჩოს ფორმის ცვლილებას ემატება არა მარტო კედლის სიბრტყის გაცოცხლება დეკორით, არამედ შემოსაზღვრულობის უარყოფა ჯერ კიდევ მკვეთრად ხაზგასმული ცენტრიდან საზღვრის „იქითა" მიმართულებებით. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საგულისხმოა სამთავისის ტაძრის (მე-11 საუკუნე) აღმოსავლეთი ფასადი, კერძოდ სტილიზებული ვაზის ორნამენტი, რომელიც მოგრეხილი ლილვიდან გარეთ გამოდის და მცენარეული ჩუქურთმით გვირგვინდება. დეკორის მიმართულება ძლიერაა ხაზგასმული – აღმოსავლეთი კედლიდან გრძივი ფასადებისკენ. რასაც ემატება ტაძრის ფასადების კუთხეში გამოკვეთილი ლილვები, იმდენად ღიად გამოხატული მიმართულებით ერთმანეთისკენ, რომ იქმნება სამივე ფასადის გამთლიანების, გადაწვნის შთაბეჭდილება.

მოგვიანებით ქართული კინო კედლის სიბრტყის გახსნის ამ პროცესს ეკრანზე გამოხატავს – 1931 წელს დავით კაკაბაძე დაიწყებს მუშაობას დოკუმენტურ ფილმზე, რომელიც ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიას ასახავს. მნიშვნელოვანია, რომ არქიტექტურის გაცოცხლება

კადრი ფილმიდან *ჯიმ შვანთე*

კინოს ენის საშუალებით კაკაბაძემ „ჯიმ შვანთეს“ გადაღების შემდეგ გადაწყვიტა, ფილმისა, რომლის ავტორი, მიხეილ კალატოზიშვილი დავით კაკაბაძესთან ერთად, არ ცდილობს წააკითხოს მაყურებელს ვიზუალურად მდიდარი ფილმი. მაყურებელმა თვით ფილმში უნდა იცხოვროს, უნდა გაათავისუფლოს თავისი თავი, უფრო სწორად, თვალი სამყაროს სიბრტყობრივი აღქმისაგან, სტატიკურობისგან. დატრიალდა სვანური კოშკები, სივრცე გაიხსნა ახალი გზისთვის, სვანეთს ჩარჩო მოეხსნა! ახალი საზღვრის დადგენის სურვილი კაკაბაძემ კინოში მოსვლამდე გამოავლინა, თუნდაც პარიზში გატარებულ წლებში, იმ ნამუშევრებში, სადაც მუდმივად ხაზგასმულია – მხატვარმა თითქოს არ იცის, სად გაავლოს საზღვარი და თავად ამ პროცესს შემოქმედების სტიმულად მიიჩნევს. ყველა ამ ნამუშევარში მაყურებელს სასურათო სივრცესთან ურთიერთობის პერსონალური გამოცდილება უნდა დაუგროვდეს. თანაც, ეს გამოცდილება დროის განსხვავებულ მონაკვეთში უნდა იცვლებოდეს (განათებით, ამინდითაც კი). აკი თვითონაც წერდა, „მხატვრობის ერთი უმთავრესი თვისებათაგანი ზედაპირთა გაღრმავების უნარია. ხაზებისა და ფერების სხვადასხვაგვარი კომპოზიციები სხვადასხვა გაცოცხლებულ ზედაპირებს ქმნიან“. შედეგის მისაღწევად კაკაბაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ჩარჩოს ანიჭებს. პარიზში შესრულებულ ნამუშევრებში ის თვითონ ქმნის ჩარჩოს, რომელმაც სურათი, ფაქტობრივად, ეკრანად უნდა გადააქციოს. ჩარჩო გათანაბრებულია ნამუშევართან, ჩარჩო თავად ნამუშევრის ნაწილად მოიაზრება. ხოლო ნათურების მოულოდნელი ჩართვა ამ სურათებში, ისევე როგორც ვერცხლისფერი ფირფიტებისა, მესამე განზომილების შექმნას ემსახურება. პირველი კინეტიკოსი მხატვრები მსგავს ტექნიკას მხოლოდ 30 წლის შემდეგ გამოიყენებენ.

დავით კაკაბაძე ავტორია დეკორაციებისა კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლისთვის *ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ*, სადაც კაკაბაძის სწორკუთხედი „ორ ეტაპად“ იყოფა; ერთ კედელზე ჩამოკიდებული ეკრანი საშუალებას იძლევა, მოქმედება კულისებს მიღმა გადავიდეს (მასობრივი სცენები, გმირის გაქცევის სცენა), სარკეები კი, რომლებიც კულისებს მიღმაა მოთავსებული, შუქის ეფექტს ქმნის და უსასრულო სივრცის შთაბეჭდილების შექმნას ემსახურება.

„ჩვენ უკვე გვაქვს სივრცის ახალ განცდაზე დამყარებული ერთი ხელოვნება – კინემატოგრაფი“ – წერს დავით კაკაბაძე. თუმცა იმასაც ითვალისწინებს, რომ ფერწერის და გრაფიკის

ნიმუშების კინოკამერით აღბეჭდვისას კინოკამერის თავისუფლება შეზღუდულია სურათის ბრტყელი ზედაპირის ორგანზომილებიანი სივრცით. როგორც დავით კაკაბაძის შემოქმედების მკვლევარი მაია დონაძე აღნიშნავს, არქიტექტურის მოცულობითი ფორმები თითქოს თავისთავად ითხოვს კინოკამერის შესაძლებლობის მაქსიმალურ გამოყენებას, სამგანზომილებიან სივრცეში გადაადგილების უნარს. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ ფილმისთვის წინასწარ მომზადებულ კადრირებაში კაკაბაძე ცდილობს, მაქსიმალურად გამოხატოს შუა საუკუნეების არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი კედლის სიბრტყის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ფასადური დეკორის საერთო სისტემაში. კედელი ხელუხლებელი რჩება, მაგრამ კადრი იხსნება. იქმნება კონტრაპუნქტი – ქართული ფილმების სახვითი გადაწყვეტის ესთეტიკური მოდელი, თითქმის ყოველთვის რომ წარმოჩინდება ეროვნული კინოს საუკეთესო ნიმუშებში – იმ კინოში, რომელიც თავიდანვე სახვითი ხელოვნების სივრცეში დაიბადა თუნდაც იმიტომ, რომ მის შექმნაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ქართველი მხატვრები.

თუმცა ქართული ფილმების სახვითი გადაწყვეტის თავისებურებები, ცხადია, მხოლოდ ქართველმა მხატვრებმა არ განსაზღვრეს. თავის წიგნში ლევან პაატაშვილი ჰყვება მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის საოპერატორო ფაკულტეტზე ჩაბარების ისტორიას. ედუარდ ტისემ, ეიზენშტეინის ოპერატორმა, ჰკითხა მას, რა იცოდა პირანეზის მხატვრობის შესახებ. პაატაშვილი აღფრთოვანდა, პირანეზი ხომ ჩემი საყვარელი მხატვარია, მის შესახებ ყველაფერი ვიცოდიო. შესაძლებელია, ლევან პაატაშვილს, ქართული კინოს „ახალი კადრის“ შემქმნელს, ეიზენშტეინის კვლევაც წაკითხული ჰქონდა პირანეზის სტილზე. *არაგულგრილი ბუნების* ქვეთავს ეიზენშტეინი ასე ასათაურებს *პირანეზი, ანუ ფორმის დინება*. მხატვრის გრავიურის *დილეგის* ანალიზისას ეიზენშტეინი აღმოაჩენს „ექსტაზური აფეთქების“ მოტივს პირანეზის არქიტექტურულ ხედვაში. მისი აზრით, „ფორმათა დინება“ მართლაც აახლოებს აქ არქიტექტურას მუსიკასთან, თანაც სწორედ იმ მუსიკასთან, სადაც ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა, უხილავი სახის შექმნა მსმენელის (ამ შემთხვევაში მაყურებლის) წარმოდგენაში აღვიძებს ხსოვნის ყველაზე ღრმა შრეებში ჩაძინებულ არაცნობიერს. პირანეზისთან ჩარჩო იხსნება პირველადის, ადრეისტორიულის მიმართულებით, ანდა ეიზენშტეინის საყვარელ ტერმინს თუ გავიხსენებთ, იხსნება „რეგრესისკენ“. მაშინ როცა თვალი გაივლის პირანეზის არქიტექტურულ ლაბირინთებს, მაყურებელი იგრძნობს თავისუფლების სურნელს.

ლევან პაატაშვილი კინოში ხრუშჩოვის „ოტტეპელის“ ეპოქაში მოვიდა. სწორედ იმ დროს, როცა ახალგაზრდა ოპერატორები ღიად ბაძავდნენ ურუსევსკის ნამუშევარს მიხეილ კალატოზიშვილის *მიფრინავენ წეროებში*. სტალინურმა ფსევდოკლასიციზმმა ისინი შეაჩვია მკვეთრად ჩაკეტილ კინოგამოსახულებას, რომელშიც სტალინის ანდა თუნდაც მთელი საბჭოთა რეალობის ხატი ხაზგასმულად დისტანცირებული უნდა ყოფილიყო მაყურებლისგან. დისტანცია და სტატიკურობა სტალინური ესთეტიკის კანონია. შემთხვევითი არ არის, რომ რეჟისორი, რომელიც ყველაზე ადვილად დაეუფლა გაშეშებულობის და კვაზიმონუმენტალიზმის მოთხოვნებს, მიხეილ ჭიაურელი, პირველი პროფესიით მოქანდაკე იყო.

ეიზენშტეინს ლევან პაატაშვილიც იხსენებს. უფრო სწორად, ეიზენშტეინის მოსაზრებას ლეონარდო და ვინჩიზე, რომელიც მხატვრებისგან კედლის ზედაპირზე კონცენტრირებას, შეიძლება ითქვას, „კედლის გარღვევას“ მოითხოვდა. ოღონდაც თვალით! კინომ ეს პროცესი კამერით შეცვალა. და ლევან პაატაშვილმაც თავისი წიგნი ასე დაასათაურა *ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს კედელთან*. პაატაშვილის შემოქმედების ევოლუციას თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რამდენი საშუალება გამოიყენა ოპერატორმა უპირველეს ყოვლისა სივრცის გარღვევის და კადრის გახსნის მიზნით – კონტრასტული გამოსახულებიდან (*სხვისი შვილები, დღე უკანასკნელი, დღე პირველი*) ზონალურ ლინზებამდე. ეს ლინზები ხედვის სივრცობრიობის მიღწევას ემსახურება. რეზო ესაძის ფილმებში, რომლებიც პაატაშვილმა გადაიღო, უძლიერესი კონტრაპუნქტი იქმნება – ოპტიკური გამოსახულების ჩონჩხი, „კარკასი“ ყველა კადრში თვალსაჩინოა. მაგრამ ეს ოპტიკური ლინზები არ აძლევს კადრს საშუალებას, ჩაიკეტოს თავის თავში და სურათად იქცეს. წინააღმდეგობა კონსტრუირებულ კადრსა და საგნების მოცულობით ფორმებს შორის ისეთ დინამიკას ქმნის, რომ მაყურებლის თვალს ერთი წამითაც არა აქვს მოდუნების დრო.

მუსიკისმცოდნე მანანა კორძაია აღნიშნავს, რომ ოთარ იოსელიანისთვის ბუნებრივად იქცა მუსიკალური ფორმებით – სონატური და სამნაწილიანი ფორმებით – განვითარების პრინციპი. *იყო შაშვი მგალობელის* პრემიერის შემდეგ მწერალი ვიქტორ ნეკრასოვი აქვეყნებს თავის ერთერთ საუკეთესო წერილს, რომელიც *იყო შაშვი მგალობელის* მთავარი გმირის გიას მიმართ ავტორის დამოკიდებულებას ეძღვნება. სტატიის სათაურია *იოსელიანი იოსელიანის წინააღმდეგ*. მაგრამ წინააღმდეგობა და კონტრაპუნქტი გამოიხატება არა მარტო იოსელიანის პოზიციაში, არა მარტო მისი ფილმების სტრუქტურაში, დრამატურგიაში, მუსიკალურ-ხმოვან წყობაში... წინააღმდეგობის იდეა მუდმივად წარმოჩინდება იოსელიანის სურათების სახვით გადაწყვეტაში, კადრის ბუნებაში, „გამოსახულების ფილოსოფიაში“.

იოსელიანს განსაკუთრებით „სკრუპულოზური“ ხელოვანის სახელი აქვს ქართულ კინოში. გადაღების დაწყების წინ ის ხანგრძლივად მუშაობს მომავალი ფილმის პლასტიკურ სახეზე. ეს ფილიგრანულობა, პლასტიკური მონახაზის რაციონალური კონსტრუირება იოსელიანს ყველა ქართველი კინემატოგრაფისტისგან განასხვავებს.

„მე არასდროს მქონია პრეტენზია, გარეგნული სტრუქტურების მიღმა შემეღწია“ – აღნიშნა ერთხელ ოთარ იოსელიანმა. ერთი შეხედვით ეს მისტიფიკატორის სიტყვებია. იოსელიანის ყველა ფილმში „შემთხვევითი კადრიც“ კი (თუკი ასეთი საერთოდ არსებობს) პოეზიაა და სახიერების განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოირჩევა. მაგრამ არსებითად ამ ნათქვამში სიმართლეც ბევრია. იოსელიანის კინო მოკლებულია მედიტაციურობას (განსხვავებით თუნდაც ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმებისგან), საგანზე და სახეზე კონცენტრირება და, შესაბამისად, სივრცის გაღრმავება მას ნაკლებად აინტერესებს. კადრი იოსელიანთან მართლაც რომ იგივე როლს ასრულებს, რასაც აკორდი მუსიკაში. კადრი თითქმის ყოველთვის მზადაა გადაბმისთვის. შესაბამისად, კადრის სტრუქტურა არასდროსაა მყარი. უხეშად რომ ვთქვათ, კადრი ისეთივე ღიაა, როგორც *იყო შაშვი მგალობელი* გმირი, გია, ღია „ამ წამისთვის“, როგორც იმპრესიონისტებთან, როგორც ფრანგული „პოეტური რეალიზმის“ შედევრებში (იოსელიანს არაერთხელ აღუნიშნავს, რომ ჟან ვიგოს და ჟან რენუარის სტილის მემკვიდრეა).

„ოთარმა შემოიტანა ქართულ კინოში მივიწყებული „კადრირება“ – ამბობს იოსელიანის ქართული ფილმების მხატვარი დიმიტრი ერისთავი – იმხანად ყველაფერზე ვფიქრობდით – როცა კადრირება დასრულებული იყო, ფილმიც მზად იყო“. ერთგვარი „ბედნიერი კანონზომიერებაა“ ის, რომ იოსელიანმა და ერისთავმა ერთმანეთს მიაგნეს და ერთად დაიწყეს მუშაობა. დიმიტრი ერისთავის დაზგურ ნამუშევრებს ყოველგვარი ჩაღრმავების გარეშეც რომ გადავხედოთ, აუცილებლად დავინახავთ „იოსელიანის კინოს“ – მხატვარი თითქოს ფარული კამერით აღბეჭდავს თბილისურ სცენებს – გოგონებს, რომლებიც იებს ყიდულობენ, ქუჩაში მოთამაშე ბავშვებს, სასეირნოდ გამოსულ ახალგაზრდა ქალებს. ამ ფიგურებში ყოველთვის დაჭერილია სახასიათო ნიშანი, ძალიან, ძალიან მსუბუქი, შენიღბული უტრირებით, როგორც იოსელიანის *გიორგობისთვეში*. რაც შეეხება კადრირებას, რომელზეც იოსელიანი და ერისთავი ერთად მუშაობდნენ (ჩანახატებს ფილმისთვის რეჟისორიც აკეთებდა), გაოცებასაც კი იწვევს ამ ორი ხელოვანის უნარი, გააძლიერონ ნივთის მნიშვნელობა კადრში, ხანდახან ბოლომდე შეავსონ სივრცე საგნებით და ამავე დროს ყოველთვის დატოვონ სივრცე მოძრაობისთვის – კამერის მოძრაობისთვის თუ არა, მაყურებლის მზერისთვის მაინც.

დიმიტრი ერისთავი აღნიშნავდა, რომ *გიორგობისთვის* სცენარი ძალიან სქემატური იყო და ბევრი არაფერი დარჩა ფილმში იმისგან, რაც წინასწარ დაიწერა. სიტყვა, დიალოგები, სიუჟეტი მნიშვნელოვანია, მაგრამ სრულიად მეორეხარისხოვანი ხდება სახვითი გადაწყვეტის, ვიზუალური სტილის დადგენის შემდეგ. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იმპროვიზაცია და შემთხვევითობის მიმართ ნდობა განსაზღვრავს იოსელიანის ქართული ფილმების ესთეტიკას. შემთხვევითობა მხოლოდ ნიღაბია. ვიზუალური კონსტრუქცია სწორედ შემთხვევითობის ეფექტისთვის კეთდება. სიცოცხლის ნაკადი, რომელსაც ქმნის კინო, ღია სივრცის ეფექტი სინამდვილეში ზუსტადაა აწყობილი. უბრალოდ, მაყურებლის თვალი ამ კონსტრუქციებს ვერ ამჩნევს. და აქ უკვე ნათელი ხდება, რომ ის ორი მოდელი, რომელიც თითქოს უპირისპირდებოდა ერთმანეთს, კინოს ისტორიაში, „კადრი-სარკე“ და „კადრი-ფანჯარა“ ან მეტისმეტად პირობითი დაყოფის შედეგია ანდა, უბრალოდ, აღარ არსებობს პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში.

კინოკადრი ჯიბეში

სლავოი ჟიჟეკი ჰიჩკოკის შემოქმედებას 3 ეტაპად ყოფს – ჰიჩკოკი-რეალისტი, ჰიჩკოკი-მოდერნისტი და ჰიჩკოკი-პოსტმოდერნისტი. მესამე ეტაპი იწყება 50-იანი წლებით, ფილმით *ფანჯარა ეზოს მხარეს*, რომელიც დღესაც შეიძლება მივიჩნიოთ წინასწარმეტყველებად თუ არა, კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების აბსოლუტურად ყველა შესაძლებლობის დემონსტრაციად. *ფანჯარა ეზოს მხარეს* აღარაა არც კლასიკური ფილმი და არც მოდერნისტული შედევრი, ეს უფრო კლასიკური ფილმის აღქმის მეტაფორაა, კლასიკურად აწყობილი კინოკადრის დანახვის მეტაფორა. მაყურებელი, ისევე როგორც ჯეიმს სტიუარტის გმირი, სრულიად უსაფრთხოდ გრძნობს თავს, თუმცა უყურებს საფრთხეს, უყურებს მოძრავ გამოსახულებას, რომელიც ლამის უკვე მის სივრცეში შეიჭრას. მაგრამ მოქმედებაში პირდაპირი ჩართვის მას არ ეშინია. მაშინაც კი, როცა გრძნობს, რამდენად აშკარად „აცდუნებს“ მას ეს მოძრავი გამოსახულება.

თომას ელზასერი და მარტე ჰაგენერი წიგნში *კინოს თეორია. თვალი, ემოციები და სხეული* გვახსენებენ, რომ კინოს მკვლევრები სიტყვას SCREEN ხშირად უკავშირებენ სიტყვას, რომელიც ჯერ კიდევ მე-14 საუკუნეში დამკვიდრდა, სიტყვას SHIELD, რომელიც თავის მხრივ შეგვიძლია ვთარგმნოთ, როგორც „ფარი“ – უარყოფითი გავლენებისგან, ცეცხლისგან და უამინდობისგან რომ გვიცავს. სხვათა შორის, სახვითი ხელოვნების ისტორია ამ მხრივაც შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კინოს მოსამზადებელი

კადრი ფილმიდან *გიორგობისთვე*

ეტაპი. ამავე წიგნის ავტორები, მიმართავენ რა ველასკესის „მენინების“ ანალიზს, აღნიშნავენ, რომ დიდი ხნის განმავლობაში სარკის მთავარი ფუნქცია ველასკესის სურათში აღიქმებოდა, როგორც საშუალება მაყურებლის „კადრში“ შესაყვანად (როგორც დავით კაკაბაძესთან), თუმცა თუკი მე ვხედავ ჩემ თავს სარკეში, გამოდის, რომ მე ვხედავ ჩემ თავს იქ, სადაც მე, როგორც რეალური პერსონაჟი, არ ვიმყოფები; მე ვიქცევი ჩემს ანარეკლად, რომელიც სარკის მიღმა სივრცეში აღმოჩნდა. შესაბამისად, სარკის ეფექტი ქრება. ჩემი მზერა უკან მიბრუნდება – სხვისი მზერით დახატული სურათიდან ისევ ჩემკენ, ჩემი სივრცისკენ.

ციფრულმა სამყარომ კინო ცხოვრების ნაწილი გახადა. კინო ახლა გვაქვს ჯიბეში სმარტფონების სახით (კინო აღარაა მხოლოდ ფანჯრიდან დანახული მეზობლის სახლი, სადაც ადამიანს კლავენ). არ გამართლდა მოლოდინი, თითქოს კინოთეატრების პოპულარობის დაკარგვასთან ერთად ფილმის კოლექტიური აღქმა შესუსტდება – სოციალური ქსელები, სპეციალური საიტები კვლავ ზრდის კოლექტიურ აღქმას, ფილმზე მსჯელობის მოთხოვნილებას. ეს იყო მეოცე საუკუნის ავანგარდისტების ოცნება – გაერთიანდეს ცხოვრება და ხელოვნება, ხოლო საზოგადოება ისე ტრანსფორმირდეს, რომ ნებისმიერმა ადამიანმა იგრძნოს თავი შემოქმედად, მხატვრად. ასეთ პირობებში ჩაკეტილი და ღია კადრის იდეაც აზრს კარგავს. „კადრი“, როგორც ასეთი, ფაქტობრივად, აღარც არსებობს. სიცოცხლის ნაწილს, მოძრავ გამოსახულებას ჩვენ უკვე ჯიბით, სმარტფონებით ვატარებთ.

კლასიკური კინოს ადგილი მუზეუმებსა და პატარა კინოთეატრებში რჩება. თუმცა თანაარსებობის ეფექტის მიღწევა იქ უკვე შეუძლებელია. დღეს უკვე წარმოუდგენელია მუზეუმი, სადაც დამთვალიერებელი პრუსტის გმირივით გაერთიანდება სურათის ყვითელ ლაქასთან და ასე მოკვდება. მუზეუმებშიც კი თანამედროვე ადამიანი ვერ ელევა სმარტფონებს, სადაც მთელი სამყაროა გაერთიანებული. აქ შეიძლება ფანჯარა გავხსნათ და სამყაროს არსებობას ვადევნოთ თვალი და შეიძლება „სარკეში“ ჩავიხედოთ და ერთი „სელფი“ გადავიღოთ სამახსოვროდ. ○

კადრი ფილმიდან *პერსონა*

სიტყვით გამოუთქმელი საიდუმლოებები

თეო ხატიაშვილი

ამ ზეს მიფიცხებული ორი ქალი „ერთმანეთს ადარებს საკუთარ ხელებს, შემდეგ კი ერთმანეთში ირევიან, ერთმანეთს შეერწყმებიან“. შლაპის კიდე სახის ნაწილს ჩრდილად ეცემა, რაც მეტყველ კონტრასტს იძლევა კაშკაშა მზიან გამოსახულებაში. უმთავრესად, სწორედ სინათლისა და შუქ-ჩრდილების რიტმულობა განაპირობებს იმას, რასაც ბერგმანის სტილისტიკის თავისებურება შეიძლება ვუწოდოთ; ხსენებული კადრი კი ერთ-ერთი ყველაზე დასამახსოვრებელია ბერგმანის *პერსონიდან* (Persona. 1966), რომელიც ერთმანეთში მოსაუბრე ლივ ულმანსა და ბიბი ანდერსონზე დაკვირვებისას დაიბადა, როგორც ფილმის ვიზუალური კოდი, იერსახე, რომელიც მუდმივად, პერიოდულად ამოტივტივდებოდა ბერგმანის მეხსიერებაში, როგორც „ერთგვარი კარი, რომელიც უნდა შეხსნა, რომლის მიღმაც გამოჩნდება გრძელი დერეფანი,

სულ უფრო და უფრო რომ ფართოვდება და გითრევს საიდუმლო ლაბირინთებში“. ფილმის იდეა რეჟისორს პნევმონიისგან გამოჯანმრთელების პროცესში გაუჩნდა – როგორც თავად უწოდებდა, „სონატა ორი ხელისთვის“, ფილმი ორ ქალზე, ექთან ალმასა და ცნობილ მსახიობ ელიზაბეტ ფოგლერზე, რომელთაგან ერთი ლაპარაკობს, მეორე კი ჩუმად არის. გარკვეული ინსპირაცია, ცხადია, ბერგმანის საყვარელი ავტორის, სტრინდბერგის ერთაქტიანი პიესა „უფრო ძლიერიც“ იყო, რომელშიც ორი მსახიობი ქალი მონაწილეობს – მისის X (ლაპარაკობს) და მის Y (ჩუმად არის) – და რომელიც დროის მცირე მონაკვეთში სტრინდბერგისეულ ერთმანეთისკენ ლტოლვასა და ერთმანეთის წამებაზე აგებულ ადამიანურ ურთიერთობებს დაწურულად და შემზარავად წარმოაჩენს.

პერსონაში კონფლიქტი ორ მოქმედ გმირს, როგორც ორ ანტიპოდს შორის თავიდანვე გაცხადებულია – იქნება ეს დასაწყისში გამოყენებული ქრონიკა, რომელიც რეალობას ყველაზე შეულამაზებლად ასახავს, თუ მთლიანად კონტრასტზე/კონფლიქტზე აგებული ფილმის გამომსახველობა, რომელიც პირობით სისტემაშია მოქცეული – თუმცა წინააღმდეგობრივად ვითარდება.

თავისთავად სახელწოდება *პერსონა* უკვე მიუთითებს გაორებაზე, რადგან სიტყვის პირველადი მნიშვნელობა (ბერძნ.) აღნიშნავდა მსახიობის ნიღაბს კლასიკურ დრამაში. იუნგიანურ ფსიქოლოგიაში კი ის დამკვიდრდება პიროვნების ხელოვნურად შექმნილი იერსახის, შინაგან მე-სთან დაპირისპირებული გარეგნული „მე“-ს აღმნიშვნელად (ექთნის სახელიც ამაზე მიუთითებს: alma, ესპ. „სული“, ლათ. „ძიძა, მზრუნველი“, ის თითქოს უპირისპირდება მსახიობის პერსონას/ნიღაბს, თუმცა ეს დაპირისპირებაც პირობითია, ექთანი და მსახიობი მუდმივად ცვლიან როლებს და რამდენადაც დასაწყისში კარდინალურად განსხვავდებიან, იმდენად ემსგავსებიან ერთმანეთს, ორივე ხან ირგებს და ხან იხსნის ნიღაბს). კონფლიქტი მე-სა და „მე“-ს – ანუ იმას, ვინ ვარ სინამდვილეში და იმას, ვინ მინდა ვიყო ან მაიძულებს სოციუმი, რომ ვიყო – შორის ზოგადად ბერგმანის პერსონაჟების ცენტრალური ფსიქოლოგიური კოლიზიაა.

ალმა და ელიზაბეტი თითქმის სულ ერთად არიან კადრში – გვერდიგვერდ, პირისპირ, ჩრდილსა და განათებაში, ერთმანეთს ამოფარებული და ა. შ.. ბერგმანისეულ „ორშრიან“ მსხვილ ხედებში ერთი მათგანი ფასშია, მეორე კი – პროფილში, ერთი ჩრდილშია და მეორე მზის ან ხელოვნურ განათებაშია მოქცეული (ისევე, როგორც სახის ერთი ნაწილი მკვეთრად არის განათებული, მაშინ როცა მეორეს ჩრდილი ეცემა), ერთის სახე წინ მოდის და მეორეს ნაწილობრივ ფარავს... მიუხედავად ამ ხაზგასმული და გეომეტრიზებული ბინარულობისა, რასაც თითქოს სიცხადე უნდა შემოჰქონდეს პერსონაჟთა ხასიათებში, შეუძლებელია, ბოლომდე მკაფიოდ ახსნა, რის რეპრეზენტირებას ახდენს ეს ორი პერსონაჟი? პიროვნული გაორებისა და იდენტობის ძიების? ეგზისტენციური კრიზისისა და გაუცხოების თუ ტოტალურ ძალადობაში გახვეული სამყაროსი, რაზეც პირდაპირ მიუთითებს პერიოდულად ჩართული ქრონიკალური კადრები (ვიეტნამის ომი, ბერი, რომელიც პროტესტის ნიშნად თავს იწვავს, საკონცენტრაციო ბანაკის ფოტოები და ა. შ., როგორც ამ სამყაროს იმიჯები)? არა მხოლოდ გარედან წამოსული, არამედ საკუთარ თავზე ძალადობის (ისევ და ისევ სოციალური როლის – პერსონა/ნიღბის მოსარგებად მიმართული), რასაც ნერვულ აშლილობამდე მიჰყავს პერსონაჟები? დაპირისპირების რეალურ ისტორიასა (ფსიქიკური გადაღლილობის შედეგად ლაპარაკს წყვეტს ცნობილი მსახიობი და სამკურნალოდ მიდის კუნძულზე ექთანთან ერთად) და შინაგანი კონფლიქტის შედეგად წარმოქმნილ წარმოსახვას შორის? თუმცა აქაც ისმება კითხვა: ვის წარმოსახვას ვხედავთ? – მსახიობის თუ ექთნის? ანდა არის კი მიზეზი ფსიქიკური აშლილობა, რის გამოც მსახიობი უარს ამბობს ლაპარაკზე, თუ ეს სრულიად რაციონალური მორალური გადაწყვეტილებაა, როგორც ამას სუზან ზონტაგი შენიშნავს?

საგულისხმოა, რატომ „მუნჯდება“ ელიზაბეტ ფოგლერი მაინცდამაინც ელექტრას როლის შესრულების დროს? ელექტრა, რომელიც თავისი ძმის, ორესტეს, თანამზრახველია მამის მკვლელობის გამო შურისძიებაში, დაუსჯელი ვერ დარჩება. საბოლოოდ მამის კანონმა უნდა იზეიმოს. სასჯელის სახით და-ძმა ჭკუიდან შეიშლება. თუმცა პატრიარქალური წესრიგის აღსადგენად შეუძლებელია ვაჟიშვილი დარჩეს ამ მდგომარეობაში – მას განკურნებაში ეხმარებიან ათენა და აპოლონი. ელექტრა კი, როგორც ქალი, რჩება შეშლილად. ლუსი ირიგარეს თქმით, ელექტრას მითი მამის დაბადებას და მის კანონში მივიწყებული დედის მოქცევის პროცესს ასახავს, რომელიც დედის მკვლელობისა და დაუსჯელი ვაჟის პარალელურად ქალიშვილის/ქალის შეშლილობაში დამარხვის/დამწყვდევის ისტორიას გვიყვება.

თუმცა ბერგმანთან სიჩუმე, როგორც „ერთი შეშლილობის ისტორია“, არა სისუსტედ, წართმეულ ხმად, არამედ სიძლიერედ, პრინციპულ და გამომწვევ გადაწყვეტილებად აღიქმება. ხმა, რომელიც ფილმში ისმის, უმეტესად სისასტიკეს, ცინიზმსა და დაუნდობლობას აჟღერებს (სატელევიზიო სიახლეების ტექსტები, ელიზაბეტის წერილი ფსიქიატრისადმი, ალმას მიერ დაუნდობლად წარმოსახული ელიზაბეტი, რომელსაც არ უნდოდა დედობა და თავიდანვე შეიძულა შვილი და სხვა). სასტიკ სამყაროსთან დასაპირისპირებლად შესაბამისი ენის არარსებობისას ელიზაბეტი უარს ამბობს სიტყვაზე, რომელიც კარგავს მნიშვნელობას და მივიწყებულ სხეულებრივ ენას უბრუნდება. ერთადერთი, როცა ის არღვევს დუმილს, ძალადობისგან მიღებული ტკივილის შეჩერებაა – როდესაც წონასწორობადაკარგული ალმა მისთვის მდუღარე წყლის შესხმას აპირებს, ელიზაბეტი წამოიყვირებს: „არა, გთხოვ, ნუ მატკენ“. და

კადრი ფილმიდან *პერსონა*

კიდევ ფინალში, როდესაც ღონემიხდილი ძლივს გასაგონად იტყვის: „არაფერი“ და ამით ტოტალურ სიცარიელეზე მიგვანიშნებს; სიცარიელეზე, რომელიც ვლინდება „სკანდალურ ეროტიკაში, ძალადობისა და უძლურების პოლარულობაში, მიზეზსა და უმიზეზობაში, ენასა და სიჩუმეში, ახსნადსა და აუხსნელში“ (სუზან ზონტაგი).

ამ მყიფე ზღვარზე გამავალი პოლარულობა, გამოხატული ბერგმანის დაუვიწყარ იმიჯებში, შვედი რეჟისორისგან რადიკალურად განსხვავებული ავტორებისთვისაც გახდება ინსპირაციის წყარო, იქნება ეს კლოდ შაბროლის *ძუ ირმები* (Les Biches. 1968), რაინერ ვერნერ ფასბინდერის *პეტრა ფონ კანტის მწარე ცრემლები* (Die bitteren Tränen der Petra von Kant. 1972), რობერტ ოლტმენის *3 ქალი* (3 Women. 1977), დევიდ ლინჩის *მალჰოლანდ დრაივი* (Mulholland Drive. 2001) თუ სხვა.

3 ქალის იდეის გაჩენაც ავადმყოფობას უკავშირდება, როდესაც საავადმყოფოში მწოლ ცოლთან მორიგეობისას ოლტმენმა მშფოთვარე სიზმარი ნახა, რომელშიც სისი სპეისეკისა და შელი დუვალის მონაწილეობით ფილმს იღებდა. ეს ორი მსახიობი გახდება ოლტმენისეული „ალმასა“ და „ელიზაბეტის“, მილისა და ფინქის, შემსრულებელი, თუმცა *3 ქალში* გაორებული პერსონაჟის თემა კიდევ უფრო რთულდება და იდუმალი ხდება. „დუმილის აღთქმას“ ამჯერად მესამე ქალი მიჰყვება: ორსული ვილი, „ველური დასავლეთის“ პირველამთვისებელთა მსგავსად რომ აცვია და ბოსხისეული აპოკალიფსური სახეებით ხატავს აუზს, თავდაპირველად უბრალოდ უცნაურ, რეალურობაში მისტიკური განზომილების შემომტან

მეორეხარისხოვან პერსონაჟად აღიქმება, რომელიც მთელი ფილმის განმავლობაში შორიდან, დისტანციურად უყურებს მოვლენებს, ისე როგორც სიზმარში ვაკვირდებით ხოლმე ჩვენ თავს თუ ალოგიკურად განვითარებულ მოვლენებს. თანდათან ვილი ხდება ცენტრი, შესაძლოა ის ერთი, „მთავარი“ ქალიც, რომლის სიზმარში წარმოსახულ მე-„მე“-ს წინააღმდეგობრივ ინტერაქციას ვადევნებთ თვალს, ფინალში თვლემიდან გამოღვიძებული ბოლოსდაბოლოს ხმას რომ ამოიღებს: „მშვენიერი სიზმარი ვნახე, მაგრამ ვერ ვიხსენებ“. რა არის ეს სიზმარი? სამი ერთმანეთთან დაკავშირებული ქალის, როგორც ერთი ადამიანის იდენტობის ძიება თუ სიზმარი სიზმარში, რომელშიც თითოეული მათგანი უყურებს თავის ორეულს? იქნებ ვილის ქმრის, მაჩო მექალთანე ედგარის – რომელთანაც სამივეს აქვს (წარმოსახვაში) ურთიერთობა – მკვლელობა და მისგან თავის დაღწევა ეზმანება? ედგარის სიკვდილზე მხოლოდ უმნიშვნელო რეპლიკით შევიტყობთ ასევე ფინალურ ეპიზოდში, სადაც 3 ქალს უკვე ერთ, მშვიდ ოჯახად შეკრულს ვხედავთ.

ფილმი იწყება აუზში მოლივლივე წყლის კადრებით – როგორც ერთ-ერთ ინტერვიუში ოლტმენი იტყვის, ეს ის წყალია, ემბრიონს რომ აკრავს და მთელ ფილმს გაჰყვება წყლის ვიზუალური ლაიტმოტივი, იქნება ეს სანატორიუმის აუზი, რომელშიც „სიარულს სწავლობენ“ პაციენტები, თუ საერთო საცხოვრებლის აუზი, რომელშიც არასდროს არავინ ცურავს, სადაც თვითმკვლელობის მიზნით გადახტება ფინქი და საიდანაც სულ სხვანაირი „იბადება“. წყალი, როგორც სამყაროს პირველადი – უფორმო, ქაოსური, კოსმოსის ფორმირებამდელი, არამდგრადი, ცვალებადი მდგომარეობისა თუ ადამიანის (არამდგრადი) ქვეცნობიერის გამომხატველი, რომელშიც 3 (თუ ერთი?) ქალის დამაბნეველ გადაადგილებას ვუყურებთ (სხვათა შორის, ფინალში აუზში წყალი დამშრალია).

დასაწყისშივე აქცენტი კეთდება ტყუპ სანიტრებზე, რომლებიც მილისთან და ფინქთან ერთად მუშაობენ სარეაბილიტაციო ცენტრში. გარემოსა და ადამიანებისადმი სრულიად ინდიფერენტულ დებზე საგანგებო ხაზგასმა და მილის პერიოდული რეპლიკები გიჩენს მოლოდინს, რომ ისინი უფრო აქტიურად შემოვლენ დრამატურგიულ კონფლიქტში, მაგრამ ეს ცრუ მოლოდინი რეჟისორს ტრადიციულ ნარაციასთან დაპირისპირებული სიურრეალისტური ხერხის სახითაც შემოაქვს, გარდა იმისა, რომ გაორებაზე თავიდანვე მკაფიოდ მიგვანიშნებს. ფინქი უმეტესად ფანჯრის მოჩარჩოებაში ან სარკის ანარეკლში უყურებს მილის, თანაც ქვემოდან (აღტაცებული მზერა), მიშტერებული (ფიქსაცია იდეალურ სხვაზე). ამ ანარეკლში კი ისინი ერთ სიბრტყეზე ექცევიან, როგორც ერთი მთელის ორი სხვადასხვა სახე.

ორი ქალის – თანაც გაორებული ქალის – ერთმანეთის სარკისებური ანარეკლია *მალჰოლანდ დრაივის* სტრუქტურული ღერძიც. ზოგადად გმირების გაორება დევიდ ლინჩის საყვარელი თემაა, რომელიც ადამიანში „ნორმისა“ და „დევიაციის“ განუყოფლობას ადასტურებს. მასთან ჩვეული, კარგად ნაცნობი გადაიქცევა უცხოდ, მე – საშიშ ალტერ-ეგოდ, საკუთარ თავში შემზარავის აღმოჩენა კი ყველაზე მეტად აშფოთებს ლინჩის პერსონაჟებსაც და მაყურებელსაც. ლინჩის გმირების ტრავმატული ურთიერთობები არა სუპერ-ეგოსთან მიმართებით, არამედ ეგოსა და ალტერ-ეგოს შორის ყალიბდება, რაც რეალობისა და ფანტაზიის (სიზმრის, ტრანსის) ერთ სიბრტყეზე განთავსებულ შრეებში ლაგდება. ორი („თანაბარუფლებიანი“) განზომილების ურთიერთგანსაზღვრულობა და მათ შორის ზღვრის სიმყიფე *მალჰოლანდ დრაივში* განსაკუთრებით ხილული ხდება იმის შედეგად, რომ მოქმედება იმიჯებით კონსტრუირებული ჰოლივუდის ჰიპერრეალობაში ხდება.

კადრი ფილმიდან *3 ქალი*

ფილმის საწყისი კადრები უკვე პირდაპირი მინიშნებაა (ერთ-ერთი) მთავარი გმირისა და მისი მიზნების ილუზორულობაზე. ის ცეკვის კონკურსში იმარჯვებს. მოცეკვავეების ფონზე მათივე ორეულები და აჩრდილები ჩნდებიან, რომელთა რაოდენობა თანდათან იზრდება და ძნელია, გაარჩიო, რომელია მათ შორის რეალური და რომელი – სიმულაკრი. ვარსკვლავობაზე მეოცნებე ბეტი ყოფილი მსახიობი დეიდის მიწვევით ჩადის ჰოლივუდში, საიდანაც იწყება მისი ილუზიების ნგრევა. მისი ორეული დაიანა კი ჩვეულებრივი, ნიჭით არც თუ გამორჩეული მსახიობია, რომელსაც ჰოლივუდში მომუშავე დეიდისგან მცირე მემკვიდრეობა ერგო. როგორც ფილმის ბოლოს ვხვდებით, მისი ძირითადი ნაწილი ჰოლივუდში კარიერის იმედისმომცემ დასაწყისზე ბეტი/დაიანას ფანტაზია, ოცნება, წარმოსახვაა, რომელიც დეტექტიურ თავგადასავალთან არის გადაჯაჭვუ-

კადრი ფილმიდან *მალჰოლანდ დრაივი*

ლი; ბოლო ნაწილში კი რეჟისორი შეგვახვედრებს მის ტრავმატულ რეალობასთან, სადაც ოცნება-დამსხვრეული და დეპრესული დაიანას მიერ თავის შეყვარებულზე, ჰოლივუდის ვარსკვლავ რიტა/კამილაზე შურისძიების ისტორიას მივყვებით, რაც საბოლოოდ მას თვითმკვლელობისკენ უბიძგებს. ჰოლივუდის ძალაგამომცლელი საწარმოო მანქანისგან ესკაპისტური „ფენტეზი“ სურვილის ობიექტის მიღწევის შეუძლებლობის რეპრეზენტაციაა. მთელი ფილმი, ფაქტობრივად, ბეტი/დაიანას „სურვილების ჩიხია“, რომელშიც ექცევა ცეკვის კონკურსში გამარჯვებით ფრთაშესხმული ახალგაზრდა ქალის წარმოდგენები იმაზე, თუ როგორ თავბრუდამხვევ კარიერას გაიკეთებს ჰოლივუდში, როგორი ამაღელვებელი, ენებიანი და ფაქიზი იქნება კამილა/რიტასთან სასიყვარულო ურთიერთობა, რაც რეალობაში სრულიად საპირისპიროდ ვითარდება.

ლინჩთან ის, რაც იყო ნოსტალგიურ/ჰოლივუდურ წარსულში, აწმყოში მხოლოდ ფანტაზიების სახით შეიძლება გაცოცხლდეს – „ამერიკული ოცნება“ ამჯერად მხოლოდ ღამეული კოშმარის სახით შეიძლება, მოგვევლინოს. წარმოსახული ბეტი წარმატებული და თავდაჯერებულია, რომელიც ბრწყინვალედ გაივლის კასტინგს. მას არ სცილდება „ბებერი“, კლასიკური ჰოლივუდისთვის დამახასიათებელი ბედნიერი ღიმილი და ოპტიმიზმის განცდა განსხვავებით დაიანასგან, რომელიც გაღიზიანებული და დეპრესიულია. ლინჩის საყვარელი კლასიკური ჰოლივუდის იმიჯები მუდმივ რეფერენსებად გვეგზავნება, განსაკუთრებული „ომაჟის“ სახით – მიმართული რიტა ჰეივორტისა და მისი ენიგმატური პერსონაჟის, ჯილდასადმი – შემოდის ფილმში რიტა/კამილა, რომელიც რიტა

ფოტოები აღებულია საიტიდან: **moviestillsdb.com**

ჰეივორტის სახელთან ერთად მის იმიჯსაც მიითვისებს, რომ არაფერი ვთქვათ ტრადიციულ, არქეტიპულ ბინარულობაზე: ცოტა გულუბრყვილო ქერა ბეტი/დაიანა და შავგვრემანი რიტა/კამილა, კლასიკური ფამ-ფატალი. თუმცა, ცხადია, ისევე როგორც არაფერი ლინჩთან, ეს სახეებიც არ არის მყარად და მკაცრად განსაზღვრული, არამედ ერთმანეთში მონაცვლეა. როგორც ზევით აღვნიშნე, ეს ორი ქალი ერთმანეთის სარკეა. „პერსონის“ ცნობილი კადრი, როდესაც ულმანისა და ანდერსონის სახეების ნახევარი მსხვილი ხედით აღებულ ერთ ანფასად იკვრება, *მალჰოლანდ დრაივში* „გადაითარგმნება“ კადრში, როდესაც ქერა პარიკითა და ბეტისნაირი ვარცხნილობით გარდასახული რიტა და ბეტი, გვერდიგვერდ მდგარები, იყურებიან სარკეში და ათვალიერებენ ერთმანეთს ანუ საკუთარ თავს. ვნებიანი ღამის ეპიზოდს კი – რომელშიც *პერსონის* იმიჯი ყველაზე აქტიურად გახსენებს თავს ერთად მიწოლილი ბეტისა და რიტას „შეწებებული“ პროფილების უმსხვილესი ხედით, როგორც ბეტი/დაიანას წარმოსახვაში დანაწევრებული მე-ს გამთლიანებისა და ვნების ასრულების სურვილის აღმნიშვნელი – მოსდევს ეპიზოდი კლუბ Silencio-ში, ლინჩიანურ მისტიკურ წითელ დარბაზში, სადაც ხდება ხოლმე შეხვედრა წარმოსახვასა და ტრავმატულ რეალობას შორის, წარმოდგენაზე „ყველაფერი ილუზიაა“.

მისტიკურობისგან და გაორების იდუმალებისგან ძალზე შორს დგას ურსულა მაიერის სრულიად ახალი ფილმი *ხაზი* (La Ligne), რომელიც წლევანდელი ბერლინალეს კონკურსის მონაწილე იყო, თუმცა ბერგმანის ანაბეჭდი აქაც ცხადზე ცხადია. თავდაპირველად ფილმის პროლოგ-ეპიზოდში ვერ ხვდები კონფლიქტის არსს, როდესაც ახალგაზრდა ქალი გაშმაგებული დასდევს მეორეს, ითრევს, ძლივს აკავებენ, ესვრის ნივთებს, რაც კი ხელში მოხვდება, ბოლოსდაბოლოს გარეთ გააგდებენ და შემინულ კარს აკრული მიშტერებული უყურებს მეორე, იმ სხვა ქალს, რომელიც, როგორც მალევე ირკვევა, მისი დედაა. უკვე ეს რეპლიკა – „ორი ქალი ერთ კადრში“ – მაყურებელს ნაცნობ კოდს უგზავნის, თუმცა ამჯერად უკვე არა ბერგმანის *პერსონასთან*, არამედ *შემოდგომის სონატასთან* მსუყე რეფერენსებით: პიანისტი დედა, მუდმივი გატაცებებითა და საყვარლებით, ემოციური უმცროსი და, რომლის მიმართ უფროს დას, მარგარეტს განსაკუთრებული სენტიმენტები აქვს და თვლის, რომ დედა მას ყურადღებას არ აქცევს, მარგარეტი, რომელიც კარგი მუსიკოსია, მაგრამ დედასთან ურთიერთობების გარკვევა უფრო მნიშვნელოვანია მისთვის. კონფლიქტის შედეგად დედას მისთვის ყველაზე ძვირფასი – სმენა – უქვეითდება, რასაც ვერაფრით პატიობს ქალიშვილს და მასთან კატეგორიულად წყვეტს ურთიერთობას. მხოლოდ ფინალში გადალახავს უხილავ ბარიერს ორივე: დედა გაუჩერებლად ლაპარაკობს, ყოფით სისულელეებს, თითქოს არაფერი მომხდარა, მარგარეტი დუმს, მხოლოდ დაჟინებულ მზერას არ აცილებს დედას, რომელთან ერთად დიდი ხნის მერე არა მხოლოდ ოთახში განმარტოვდება, არამედ ერთ კადრში გამთლიანდება. ანიეს გოდარის კამერა მთელი ფილმის განმავლობაში, რომელიც ძირითადად საერთო და საშუალო ხედებზეა აწყობილი, მხოლოდ დასაწყისში და ამ ფინალურ ეპიზოდში გამოიყენებს ბერგმანისეულ იერსახეს, როგორც ხაზგასმულ აქცენტს.

ფილმიდან ფილმში იერსახეების ამგვარი მოგზაურობაც სძენს კინემატოგრაფს დამატებით გამომსახველობას, რომელიც სცდება სიტყვებისა და არტიკულირების საზღვრებს. როგორც ინგმარ ბერგმანი აღნიშნავს თავის წიგნში *გამოსახულებები: ჩემი ცხოვრება ფილმში*, სწორედ *პერსონაზე* მუშაობისას შეეხო და შეძლო, გამოეხატა „სიტყვით გამოუთქმელი საიდუმლოებები, რომელთა აღმოჩენა მხოლოდ კინოს შეუძლია“. ○

მარტო დარჩენილი კინო

ცოტნე ავსაჯანიშვილი

სილამაზე და სინამდვილე

ბნაკლო კადრებს ნამდვილად შეუძლია ადამიანების კარგ განწყობაზე დაყენება. ოცდაათიანი წლების ამერიკაში „დიდი დეპრესიით“ დათრგუნულ ადამიანებს სწორედ ასეთი კადრებით აბედნიერებდნენ. ამერიკელი ბიჭები ხედავდნენ თეთრად ანთებულ, თითქმის თოჯინებად ქცეულ გოგონებს. ამერიკელი გოგონები კი – მაღალ, დაკუნთულ, ჰერკულესის მსგავს ბიჭებს, რომლებსაც თმაზე ზუსტად იმდენი ლაქი ესვათ, რამდენიც მიღებული იყო გემოვნების იმდროინდელი უნიკალური საზომით. მაყურებელს ძალიან მოსწონდა ლამაზი ადამიანების და სახლების ყურება. განსაკუთრებით მათ, ვინც თავს შეუხედავად თვლიდა და ვისაც ღარიბული და მოუწესრიგებელი სახლი ჰქონდა. ასეთ დროს სულაც აღარ არის საჭირო, რომ კარგი ფანტაზია გქონდეთ და დილით, სულელურ და დამღლელ სამსახურში მიმავალთ, გულწრფელად გჯეროდეთ, რომ მალენა სკორდია ხართ და თქვენს ნაბიჯებთან ერთად, მთელ ქუჩას ციდან მუსიკა ესმის. ოცნება შორეულ და მშვენიერ სამყაროზე ისედაც თქვენს ხელთაა. აი, მშვენიერი ბატონი და ქალბატონი. სავარაუდოდ, ოცდაათი წლისანი. ისინი თითქმის როკფელერები არიან. მათი თმა ბუნებრივად არის ასეთი ძლიერი და ტალღოვანი. მათი სახლი ქალაქგარეთაა. ძალიან ჰგავს ბაკინგემის სასახლეს. მათი მანქანა წითელია, პრიალებს და სახურავი გადახდილი აქვს. ზუსტად ასეთით, ოღონდ შავით, სარგებლობდა ჯონ კენედი. სხვაგან ოცნების ასე მკაფიოდ დანახვა შეუძლებელია. სინამდვილეში, მას მაშინაც კი ვერ ვხედავთ, როცა ოთახში ბნელა და თვალებიც დახუჭული გვაქვს. ეკრანიდან შემოთავაზებული ოცნება კი ძალიანაც ჰგავს სინამდვილეს და უფრო იმედიანად ამყოფებს ხელმოცარულ ადამიანებს.

ხელოვნებაში ემოციის გამომუშავება მთავარი ფინალური მიზანია. კინოსაც ემოციის გამო ვუყურებთ. მასზე საუბრისა და ფიქრის სურვილიც იმიტომ გვიჩნდება, რომ ჩვენთვის ემოციურია. ხელოვნებაში ფორმის, სტილისა თუ შექმნილი ატმოსფეროს ფუნქცია, უპირველესად, ადამიანისთვის ექსტაზის განცდის შექმნა, რაციონალური გონებრივი კალაპოტის რღვევა და მისი აფორიაქებაა. ესთეტიკური სიამოვნების მიღება კი ხელოვნებისგან მოწოდებული ერთ-ერთი გენერალური იმპულსია. თანაც პერფექციონიზმს ავტორიტეტული და მოხუცი ლობისტებიც ჰყავს. ძალიან მოხუცები. იმდენად მოხუცები, რომ ხუთასი წლის წინ დაიხოცნენ. მათი შექმნილი „რენესანსი“ სწორედ ძალიან ვარდისფერი კანისკენ, ძალიან სიმეტრიული შენობებისკენ, ძალიან ლურჯი ცისკენ და მწვანე თვალებისკენ მიდრეკილი პროცესი იყო. „რენესანსის“ პრინციპებს შეგვიძლია, უნაკლო ფოტო- და კინოკადრების გარდაცვლილი პაპა ან ბებია ვუწოდოთ.

თუმცა, მშვენიერებით ტკბობა ერთი ემოციაა ემოციების დიდ პაკეტში. მისი მსგავსი ანდა უფრო მძლავრი ემოცია შეიძლება იყოს სენტიმენტები მშობლიური უბნის მიმართ, რომელშიც არის დანგრეული სახლები კედლებზე უშნო წარწერებით. შეუძლებელია კადრში ამ უბნის ისე გამოჩენა, რომ ის უნაკლო და მშვენიერი იყოს. ამ შემთხვევაში ის დაკარგავს ავთენტურობას და მის მიმართ არსებული სენტიმენტებიც, რომელსაც მაყურებელში ემოციის აღძვრა შეეძლო, გაქრება. ამიტომ, ზოგჯერ კადრები ითხოვს ფიზიკურ „სიმახინჯეს“ აბსტრაქტული სილამაზის მისაღწევად. შეუძლებელია, ადამიანები და ხელოვნება დაკმაყოფილდნენ ფასადით (რომელიც ზოგჯერ საინტერესოცაა), მით უმეტეს – პრიალა, გაკრიალებული ფასადით.

სილამაზის კულტის მონოპოლია კინოში საზღვრების დაწესების საშიშროებას ქმნის. წარმოიდგინეთ, რამდენად საინტერესო შეიძლება იყოს ფილმი იმაზე, თუ როგორ თანაცხოვრობენ მექრთამე წვრილფეხა პოლიციელები და მოხუცი გარემოვაჭრეები ჭუჭყიანი ბაზრობის ჯურღმულებში. ამასთან, შეუძლებელია ისინი

ლამაზად გამოიყურებოდნენ, თუმცა მძლავრი ემოციების აღძვრა ნამდვილად შეუძლიათ. ამიტომ კადრის უნიკალურობა მრავალპოლუსიანი ცნებაა, რომელსაც ერთდროულად შეუძლია, წარმოგვიჩინოს მშვენიერება, როგორც თავისთავადი სრულყოფილება; სიმახინჯე, როგორც სოციალური სინამდვილის გარდაუვალი ილუსტრაცია; შეუძლია, ატარებდეს დაფარულ კონცეფციას, რომელიც ადამიანების პოლიტიკური, სოციალური, სასიყვარულო, შიშის მომგვრელი და ა. შ. ემოციების სტიმულატორი გახდება.

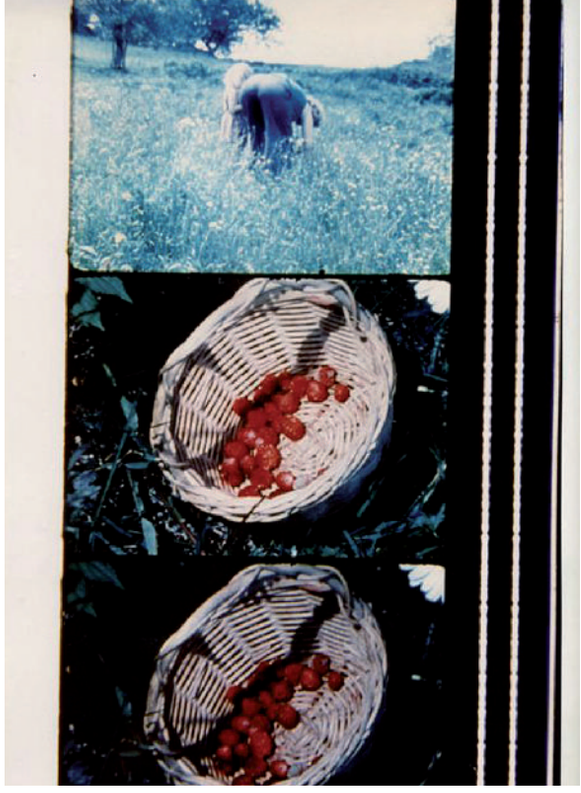
სწორედ ამიტომ, „დიდი დეპრესიის“ დროს, როცა ნატანჯ ამერიკელებს ძალიან მოსწონდათ განტვირთვა გლამურული კადრებით და უყვარდათ სრულყოფილების შარმით მოსილი რიტა ჰეივორტი ან ქეთრინ ჰეპბერნი, ასევე უყვარდათ „განგსტერული კინოს“ „ბუტლეგერებიც“, რომლებიც ფიზიკური თვალსაზრისით არ ჩამოუვარდებოდნენ ჯონ უეინს, მაგრამ მათდამი აღტაცების ფაქტორი არა მშვენიერების კულტი, არამედ საკუთარი გეტოების მიმართ არსებული სენტიმენტები იყო. კინოზე დამოკიდებულ ღარიბ ამერიკელებს მოსწონდათ ეკრანზე იმის ნახვა, რაც ძალიან მშობლიურად ეჩვენებოდათ: მათ კინოეკრანიდან ესმოდათ თავიანთი უბნის ირლანდიური თუ ნეაპოლიტანური აქცენტი. ის სახლებიც, რომლებს შორისაც განგსტერები დადიოდნენ, ძალიან ჰგავდა მათ საცხოვრებელ სახლებს. მაყურებლები ამაყობდნენ. კინოში მიდიოდნენ იმისთვის, რომ საკუთარ თავზე გადაღებული ფილმი ენახათ. ყველა ადამიანი ეგოისტია. მას საკუთარი უბრალოება სხვის ბრწყინვალებაზე მეტად ეძვირფასება.

ზემოთ ირლანდიური და ნეაპოლიტანური აქცენტი ვახსენე. დიდ ქალაქებში ეთნიკური უმცირესობების აქცენტები უნიკალური სლენგია, რომელიც დომინანტურ საზოგადოებაში სოციუმის მთავარ კულტურულ გამომხატველად შეგვიძლია, ჩავთვალოთ. ყველა გარემოს სჭირდება საკუთარი ხმები, ვერბალური ნიშნები, რომლებიც ატმოსფეროს განუყოფელი ნაწილია. გამოდის, რომ კინოში სტილისა და ატმოსფეროს ფორმირების პროცესში ხმის შემოსვლაც უძვირფასესი დანამატი იყო. ხმა ყველაზე მრავალფეროვანია. ხმები ყველაზე ნაკლებად ჰგვანან ერთმანეთს. „ბუტლეგერების“ ბირჟაზე ხმა ემიგრანტების სახასიათო ბილწსიტყვაობაა. იმ სოფელში კი, სადაც გაიზარდნენ პატარა გოგონა მარი და მისი ვირი ბალთაზარი, ხმებს მამლები და ხეები გამოსცემენ. მიუხედავად განსხვავებისა, ორივე ხმის ემოციური და მასტრუქტურირებელი მნიშვნელობა იდენტურია. განგსტერების გინებაც და მამლის „ყიყლიყოც“ მთავარი ფაქტორებია იმისთვის, რომ სამიზნე აუდიტორიის გულებსა და გონებაში დალექილი „ჯანსაღი“ და „არაჯანსაღი“ სენტიმენტები გაღიზიანდეს და ხელოვნებამ თავის (ემოციურ) მიზანს მიაღწიოს.

კინოს ავტონომიური რესპუბლიკა

კონცეფცია ფილოსოფიაა. სცენარი ლიტერატურაა. უნაკლო კადრი ფოტოგრაფიაა. ხმა კი, ხშირ შემთხვევაში – მუსიკალური ნაწარმოები. არადა, ერთი შეხედვით, კინოში ატმოსფეროს შექმნა მხოლოდ ამ კომპონენტებს შეუძლია. თითქოს კინო, როგორც ავტონომიური წარმონაქმნი, საერთოდ არ არსებობს. ანდა არსებობს, მაგრამ ტრადიციულ ხელოვნებას აღარ ჰგავს. ხელოვნების სხვა დარგების დახმარების გარეშე დარჩენილი კინო თითქოს ქაოსურ, დაუმუშავებელ კადრებადაა ქცეული. თუ არ არის კონცეფცია, არ არის სათქმელი. თუ არ არის სცენარი, არის ქაოსი. თუ არ არის მუსიკა, არ არის დრამატიზმი. თუ არ არის ფოტოგრაფიული პერფექციონიზმი, არის დაუმუშავებელი, უხარისხო კადრები.

თუმცა, მარტო დარჩენილ კინოს მაინც აქვს უნარი, რომ იყოს ხელოვნება. ისეთივე სრულფასოვანი, როგორიც ის დარგები, რომლებიც კინოს კლასიკოსი თეორეტიკოსების აზრით, მის ავტონომიურობას ხელს უშლის. კინოს უნარი უფრო ძლიერიც კია, რადგან ის გაცილებით ბუნდოვანი და რთული გზით ცდილობს ემოციების მიღებას. მარტოდ დარჩენილი კინო, ანუ დაუმუშავებელი, ქაოსური კადრი, ხელოვნებად რჩება იმის გამო, რომ მასაც აქვს ადამიანებში ემოციური მუხტის



აღძვრის და მისი მიღების საშუალებები. თანაც, როგორც ზემოთ ვთქვი, მისთვის ეს უფრო რთულად მისაღწევია. მაგალითად, მუსიკა და ლიტერატურა, რომლებსაც დამოუკიდებელ დარგებად ყოფნის გაცილებით დიდი ისტორია აქვს, კინოსგან დამოუკიდებლად აგრძელებს არსებობასა და განვითარებას. ფართო აუდიტორიამდე მისასვლელად მათ არ სჭირდება კინო, კინოს კი სჭირდება ისინი. ამ აუდიტორიას გაცილებით მარტივად შეუძლია მუსიკისა და ლიტერატურის ცალკე მიღება და გაგება. „მარტო დარჩენილი კინო“ კი ექსპერიმენტს ჰგავს, რომელიც სახალხოობის დაკარგვის საშიშროების წინაშე დგება. თუმცა, ამ სირთულეების მიუხედავად, მაინც აქვს შანსი, რომ მნიშვნელობა მოიპოვოს/შეინარჩუნოს.

ეს მნიშვნელობა, უპირველესად, წარსულის დამახსოვრების უნარზე გადის. სოციალურ ქსელებში და იუთუბზეც შეგვიძლია, ვნახოთ ოთხმოციან წლებში თბილისის უბნებში სპონტანურად გადაღებული კადრები. ასეთ ვიდეოებს ჩვენც ყოველდღე ვიღებთ. დროის ამ ეტაპზე ჩვენ მიერ გადაღებულ ასეთ მასალებს არც ავტორისთვის და არც მაყურებლისთვის არ აქვს ღირებულებითი მნიშვნელობა. თუ არ ჩავთვლით იმას, რომ შესაძლოა, გადაღებული გვქონდეს საყვარელი ბებიის უკანასკნელი დაბადების დღე ან ემიგრაციიდან დაბრუნებული ნათესავის ემოციური დახვედრა აეროპორტში და ა. შ..

ნახსენებ ოთხმოციან წლებშიც ჩანს მანქანები, სახლები, იცინიან ადამიანები, ერთმანეთს ეხუტებიან, დარბიან ბავშვები... თითქოს არაფერი ხდება ამ კადრებში ისეთი, რასაც მის თანამედროვე ანალოგებში არ ვხედავთ, მაგრამ ჩვენ ჯერ კიდევ არ ვართ დაკარგული ეპოქის ანარეკლი. ჩვენს კადრებს ჯერ არ აქვს უნარი, იქცეს მარტოდ დარჩენილ კინოდ. უხარისხო, მაგრამ ძველ მასალებს კი ამის პერსპექტივა აქვს. მათ ემოციების გამოწვევა შეუძლია. იქ შეიძლება ჩანდნენ ადამიანები, რომლებიც უკვე დიდი ხანია, ენატრებათ. ანდა ჩანდეს დიდი ხნის წინ გამქრალი ახალგაზრდობა, რომელიც ძალიან ასევდიანებს მას, ვინც ახალგაზრდა აღარ არის.

კადრის საშუალებით წარსულის შენახვის, დამახსოვრების უნარი მხოლოდ სენტიმენტებში არ იკეტება. ამ უნარს შეუძლია, უნიკალური ისტორიული პირველწყაროებიც წარმოგვიდგინოს. მისი წყალობით გვაქვს პაბლო ესკობარის დეპუტატობის კადრები ჯერ კიდევ ბედნიერი კოლუმბიიდან. ანდა თბილისის ომის კადრები იმელის შენობიდან.

კინოს ავტონომიური უნარის სტილად ფორმირება ამერიკელმა ავანგარდისტმა რეჟისორმა იონას მეკასმა შეძლო. მეკასის ფილმებში ამაოა სიუჟეტის, ამბების, სპეციალურად მომზადებული ტრეკების, ანდა დამუშავებული, ხელოვნურად გალამაზებული გამოსახულებების ძებნა. მეკასი მხოლოდ ცოცხალ კადრზეა ორიენტირებული. მისი პერსონაჟები ნამდვილი ადამიანები არიან. გრიმიც არ სჭირდებათ. ზოგჯერ არც კი იციან, რომ ფილმის გადაღებაში იღებენ მონაწილეობას. ამას მხოლოდ იმ შემთხვევაში აცნობიერებენ, თუ კამერას ხედავენ. აქედან გამომდინარე, მეკასის კინო ცოცხალ ემოციებზე იქმნება. ქალაქების ცოცხალ რიტმზე. ეს ერთგვარი რეალითი შოუა. რევოლუციური პროცესი. იონას მეკასის მოღვაწეობის საუკეთესო პერიოდი 1960-70-იან წლებს ემთხვევა. მისი ფილოსოფიაც ირიბად ჰიპური სუბკულტურის რევოლუციური ხმაა კინოში. მიუხედავად იმისა, რომ მეკასის ფილმებში სპეციალურად გამზადებული ტრეკები მეორეხარისხოვანია, მუსიკა მაინც ხშირად გვხვდება. თუმცა ეს მუსიკა ქუჩაში ისმის. ანდა იმ ბარში უკრავენ, რომელშიც მეკასის კამერამ შეაღწია. ასეთი მუსიკა კადრის საკუთრებაა. ○

აურა

გიორგი მაისურაძე

აურა ბერძნულ მითოლოგიაში დილის ნიავის ქალღმერთს ერქვა. ბერძნულ ენაზე ეს სიტყვა „ჰაერს“, „სუნთქვას“, „ქროლას“ ნიშნავს. რომაელებმა ქალღმერთიც და მისი სახელიც გადაიღეს და მას ერთი დამატებითი მნიშვნელობაც – „ნათება“, „ელვარება“ – შემატეს. ანტიკური სამყაროს დასასრულთან ერთად ეს სიტყვაც დავიწყებას მიეცა და მხოლოდ XIX საუკუნის ევროპის პოპულარულ სპირიტუალურ ლიტერატურაში დაბრუნდა, როცა „აურა“ თავისი ძველი რომაული მნიშვნელობით ახალი დროის ეზოტერიკოსებმა აიტაცეს. მათ ჭრელყდიან წიგნებში შეიქმნა წარმოდგენა, რომ ზოგ სხეულს ერთგვარი სინათლის შარავანდედი აქვს და ის სხვადასხვა სახის ენერგიას ასხივებს. საგულისხმოა ისიც, რომ ასეთი წარმოდგენა მრავალსაუკუნოვანი საიდუმლო, ოკულტური მოძღვრებებიდან კი არ წარმოიშვა, არამედ მისი უშუალო შთამაგონებელი XIX საუკუნის ერთი ტექნიკური სიახლე – ფოტოგრაფია – იყო.

სიტყვა ფოტოგრაფია, როგორც ახალი ტექნიკური გამოგონების სახელწოდება, გაჩნდა 1839 წელს, თან თითქმის ერთდროულად ორ ენაზე: გერმანული Photographie-ის და ინგლისური Photography-ს ფორმით. ის ნაწარმოებია ორი ბერძნული სიტყვის – photós (phôs) – „შუქის“ და gráphein – „წერის“ – კომბინაციით და სიტყვა-სიტყვით „შუქით წერას“ ნიშნავს.

მიუხედავად იმისა, რომ ფოტოგრაფია ზუსტი მეცნიერებების – ფიზიკის (ოპტიკის) და ქიმიის – განვითარების პროდუქტი იყო, მას არანაკლები გამოძახილი სახელოვნებო, ინტელექტუალურ თუ საიდუმლო მოძღვრებებით გატაცებულთა სფეროებში ჰქონდა. ფოტოაპარატის პირველი ვარიანტით – Camera obscura-თი შთაგონებულმა კარლ მარქსმა შექმნა თავისი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი განსაზღვრება – იდეოლოგია, როგორც ყალბი ცნობიერება, რომელიც მან კამერა ობსკურაში თავდაყირა გამოსახულ საგნებს შეადარა: „იდეოლოგიაში ადამიანები და მათი ურთიერთობები, როგორც camera obscura-ში, თავდაყირა დაყენებული მოჩანან.“ ნამდვილი ცნობიერება, რომელიც, მარქსის თანახმად, „გაცნობიერებული ყოფიერებაა“, თვალის ბადურაზე სწორი ანარეკლივითაა.

მარქსის ფილოსოფიურ მეტაფორიკაზე ბევრად ადვილად გასაგებიც და დასაჯერებელიც აღმოჩნდა ერთი სხვა ტექნიკური ეფექტი, რომელიც ფოტოგრაფიამ მოიტანა: სინათლის გაელვებით საგნის ანარეკლის ფირფიტაზე დაფიქსირებამ სპირიტუალისტური ფანტაზიების გაღვივებას შეუწყო ხელი, რომ თითქოს ზოგ ადამიანს და ასევე ზოგ საგანს აურა აქვს, ანუ ერთგვარი მისტიკური ნათებითაა მოცული. პოპულარულ სპირიტუალიზმში გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, ადამიანის აურის ანარეკლი მის გარკვეულ საგნებსაც გადაეცემოდა და ფიქსირდებოდა. აურის ამგვარი ფიქსაციის ფანტაზია კი მთლიანად იმეორებდა ფოტოგრაფიის პრინციპს: სინათლის მეშვეობით საგნის ანარეკლის ქაღალდზე გადატანას. ასე გაჩნდა სიტყვა აურა სპირიტუალიზმითა და ოკულტიზმით გატაცებულ ევროპულ საზოგადოებაში და ამგვარი ფორმით მივიდა ის ბერლინში თავისუფალ ავტორად მოღვაწე ვალტერ ბენიამინამდე, რომელმაც ეს საეჭვო შინაარსის სიტყვა ერთ-ერთ ყველაზე რთულად გასაგებ მეტაფორად აქცია.

ვალტერ ბენიამინი მოაზროვნეთა იმ კატეგორიას მიეკუთვნებოდა, რომელთა პროფესიული საქმიანობის ზუსტი განსაზღვრება შეუძლებელია და ამიტომ პირობითად „თავისუფალ ავტორად“ მოიხსენიებიან. განათლებით ფილოსოფოსი, ხელოვნებათმცოდნე და გერმანისტი ბენიამინის „თავისუფლება“ წარუმატებელი აკადემიური კარიერის შედეგი იყო, როდესაც მისი სადისერტაციო ნაშრომი *გერმანული მწუხარების ნაწარმოების (Trauerspiel) დასაბამი* 1925 ფრანკფურტის უნივერსიტეტმა არასაკმარისი აკადემიურობის გამო დაიწუნა. ამიტომაც მისი ოფიციალური საქმიანობა პუბლიცისტიკითა და ლიტერატურული თარგმანებით შემოიფარგლებოდა. პოლიტიკურ-იდეოლოგიურადაც ბენიამინი მემარცხენე ინტელექტუალთა წრეებს მიეკუთვნებოდა, თუმცა თავის ნაწერებში ირაციონალური, ზოგჯერ მისტიკური მეტაფორების სიხშირის გამო მას „მარქსისტ მისტიკოსსაც“ უწოდებდნენ. ერთ-ერთი ასეთი ბენიამინისეული „მისტიკური“ კატეგორიაა აურა, რომელიც მან 1930-იან წლებში თავის რამდენიმე ნაწერში გამოიყენა და ამით საფუძველი ჩაუყარა მის ცნებად ქცევას.

ბენიამინისეული კვლევის და დაკვირვების მეთოდებიც საკმაოდ არატიპური იყო იმდროინდელი აკადემიური სამყაროსათვის. 1920-იანი წლების ბოლოს მან წამოიწყო საკუთარ თავზე ექსპერიმენტები ჰაშიშისა და ოპიუმის გამოყენებით. ნარკოტიზებულ მდგომარეობაში ის საკუთა-

დევიდ ჰილი, მარგარეტ და მერი მაგკენდლიშები **1845-47**

რი აზრების დინებას აკვირდებოდა და იწერდა. მოგვიანებით ბენიამინის არქივში ეს ჩანაწერები მისი თხზულებების სრული გამოცემის მზადებისას აღმოჩნდა და *„ნარკოტიკებით ექსპერიმენტების პროტოკოლები“* ეწოდა. ერთი ასეთი ექსპერიმენტის „პროტოკოლში“, რომელიც 1930 წლის მარტით თარიღდება, ბენიამინი პირველად იწყებს აურაზე რეფლექსიას და საკუთარ მოსაზრებებს აყალიბებს:

„ჯერ ერთი, ნამდვილი აურა ჩნდება ყველა საგანთან, არა მხოლოდ განსაკუთრებულებთან, როგორც ამ ხალხს (თეოსოფებს – გ.მ.) წარმოუსახავს. მეორეც, აურა სრულებით და ძირეულად იცვლება იმ საგნის მიერ გაკეთებულ ყოველ მოძრაობასთან ერთად, რომლის აურაც ისაა. მესამეც, ნამდვილი აურა არანაირად არ შეიძლება იმ გადაპრანჭულ სპირიტუალისტურ მანათობელ ჯადოქრობად იქნას გაგებული, როგორადაც მას ვულგარული მისტიკური წიგნები გამოსახავენ და აღწერენ. ნამდვილი აურის უმთავრესი მახასიათებელი ორნამენტია, ორნამენტული გარშემორტყმულობა, რომელშიც საგანი ან არსება მყარად, როგორც გარსში, ისეა ჩაწვენილი“ (Gesammelte Schriften 1985). აქვე ბენიამინს აურის მაგალითად ვან გოგის მხატვრობა მოაქვს: „ალბათ, არაფერი იძლევა ნამდვილი აურის ისეთ ზუსტ ცნებას, როგორც ვან გოგის გვიანდელი ნახატები, [...] სადაც ყველა საგანთან აურაა მიხატული“ (იქვე).

თუმცა ბენიამინთან ეს არ ყოფილა სიტყვა აურის გამოყენების პირველი შემთხვევა. ორი წლით ადრე იმავე *პროტოკოლებში* ბენიამინი საუბრობს შეგრძნებების გამძაფრებაზე, რომელიც ჰაშიშის გამაბრუებელ ზემოქმედებას თან ახლავს. იქვე ჰყვება, რომ ერთ მის მეგობარს სურდა, ფრთხილად მის მუხლს შეხებოდა. ბენიამინი წერს, რომ სანამ მეგობარი მის მუხლს მისწვდებოდა, მან შეხება უფრო ადრე იგრძნო, როგორც მისი აურის დარღვევა. აქ ბენიამინი აურას ზუსტად სპირიტუალისტური მნიშვნელობით იყენებს, რაც მის ადრეულ ნაწერებში არაერთხელ მეორდება. ამ პერიოდიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ბენიამინის თხზულებებში აურის სულ პირველი ხსენება მის ერთ მცირე მოცულობის სტატიაში დოსტოევსკის *იდიოტის* შესახებ, სადაც ის რუსული სულის აურაზე, როგორც დოსტოევსკის პერსონაჟების ყველა ქმედების ადგილზე, ლაპარაკობს (Gesammelte Schriften, II). 1935 წლის ჩანაწერებში ბენიამინი ისევ დაუბრუნდა *იდიოტის* თემას და მისი პერსონაჟების „ბუნებრიობის“ (naturhaft) საკითხს, რომლის გაგებასაც ის უკვე აურატიულობის საკუთარი კონცეფციით შეეცადა. როგორც ბენიამინის ერთი მკვლევარი წერს, ბენიამინის აზრით, დოსტოევსკისთან, ჩამორჩენილი რუსეთის პირობებში, ადამიანებს თავისი ბუნებრიობა ჯერ კიდევ შენარჩუნებული ჰქონდათ, რაც მოგვიანებით დაიკარგა. ამგვარი ბუნებრიობის დაკარგვა კი აურის დაკარგვას ნიშნავდა (Ronald Berg, Die Ikone des Realen, 2001).

აურის საკუთარი კონცეფცია ბენიამინმა 1931 წელს *ფოტოგრაფიის მცირე ისტორიაში* გაასაჯაროვა, სადაც მან აურის ყველაზე ხშირად გამეორებადი განსაზღვრება ჩამოაყალი-

ბა: „რა არის ბოლოს და ბოლოს აურა? სივრცისა და დროის თავისებური წნული, განუმეორებელი გამოვლინება სიშორისა, რაოდენ ახლოც უნდა იყოს ის“ (Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, 1966). ეს ნარკვევი მნიშვნელოვანწილად შოტლანდიელ „პიონერ-ფოტოგრაფს“ დევიდ ოქტეივიას ჰილს (1802-1870) ეძღვნება. ჰილი, პირველ რიგში, მხატვარი იყო, რომელსაც ფოტოგრაფია უფრო მეტად მხატვრობისთვის სჭირდებოდა. 1840-იან წლებში მან შექმნა სამიათასამდე ფოტონამუშევარი, რომლებიც თავისი კომპოზიციით ფერწერულ ნამუშევრებს უფრო ჰგავდა, ვიდრე კონვენციური გაგებით ფოტოგრაფიებს. ბენიამინი განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ჰილის ფოტოგრაფიის ერთ დეტალზე, კერძოდ ამ ტექნიკური სიახლის სრულიად პირვანდელ და მისი დროისთვის უკვე მოძველებულ კამერა ობსკურას ტექნიკაზე და მიაჩნია, რომ სწორედ პრიმიტიულმა ტექნიკამ შემოუნახა ამ ფოტოებს აურა. ფოტოტექნიკის განვითარებამ და დახვეწამ, ტექნიკურმა ეფექტებმა კი აურა გააქრო. თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ აურა მხოლოდ პრიმიტიული კამერის პროდუქტია, „მთავარი ისაა, რომ იმ ადრეულ პერიოდში ობიექტი და ტექნიკა ისევე მკვეთრად შეესატყვისება ერთმანეთს, როგორც მომდევნო დაღმასვლის ხანაში ერთმანეთისგან დაშორებულია“ (*ფოტოგრაფიის მცირე ისტორია*). ახალმა ტექნიკურმა საშუალებებმა გააქრო ბუნდოვანება, ყველა დეტალი გამოააშკარავა და ყველასათვის ხელმისაწვდომი გახადა.

1935 წელს გამოცემულ ბენიამინის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ნარკვევში – *ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში* – აურა, უფრო ზუსტად კი, მისი გაქრობის პრობლემა, ცენტრალური თემაა. ბენიამინი ნარკვევის დასაწყისშივე სვამს დიაგნოზს: „ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში სწორედ ხელოვნების ნაწარმოების აურას ამოხდება სული.“ ცოტა მოგვიანებით ის უკვე ამ „აურის გახრწნას“ და მის მიზეზებსაც აღწერს:

„აურას განვსაზღვრავთ, როგორც განუმეორებელ გამოვლინებას სიშორისა, როგორ ახლოც არ უნდა იყოს ის. ზაფხულის ნაშუადღევს, მწოლიარე, ჰორიზონტზე მთების მწკრივს ან დამჩრდილავ ტოტს აყოლებდე თვალს – ნიშნავს, შეისუნთქავდე ამ მთების, ამ ტოტის აურას. ამ აღწერის საფუძველზე ადვილია იმის გაგებაც, რომ აურის გახრწნის თანამედროვე პროცესი საზოგადოებრივად არის განპირობებული. ეს გამომდინარეობს ორი გარემოებიდან, რომლებიც თანამედროვე ცხოვრებაში მასების მნიშვნელოვნების ზრდას უკავშირდება. თანამედროვე მასებს როგორც ნივთების სივრცობრივი და ადამიანური თვალსაზრისით „დაახლოების“ რეალური სურვილი აქვთ, ისე ნებისმიერი მოცემულობის განუმეორებლობის გადალახვის ტენდენცია ახასიათებთ – სახელდობრ, მისი რეპროდუქციის გადაღების მეშვეობით. [...] საგნის გამოშიშვლება მისი სარჩულიდან, მისი აურის მსხვრევა, ისეთი აღქმის ხელწერაა, რომლისთვისაც „სამყაროში ერთგვაროვნის მნიშვნელობა“ იმდენად გაიზარდა, რომ ამ ერთგვაროვანს ის რეპროდუქციის მეშვეობით თვით განუმეორებლიდანაც კი მოიპოვებს“ (ვალტერ ბენიამინი, *ხელოვნების ნაწარმოები მისი ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ეპოქაში*, 2013).

ბენიამინი აურაზე უკვე თავის პირველსავე რეფლექსიაში (*პროტოკოლები*) აღნიშნავდა, რომ საგნის აურის დაკარგვა გარდაუვალია მის ყოველ მოძრაობასთან ერთად, ანუ როცა მისი მდგომარეობა დროსა და სივრცეში იცვლება. აურა სივრცისა და დროის კვანძია, ის სივრცისა და დროის კვეთის წერტილშია და იმ კონკრეტულ ადგილას, იმ კონკრეტულ მომენტში არსებობს, როგორც საგნების გარსი. პრიმიტიულ ფოტოგრაფიაში ასეთი კვეთაა „კაშკაშა სინათლის და უბნელესი ჩრდილის აბსოლუტური უწყვეტობა“ (*ფოტოგრაფიის მცირე ისტორია*). ესაა ერთდროული სიშორეც და სიახლოვეც – აურის მთავარი განმსაზღვრელი კრიტერიუმი, როგორც თავად ბენიამინის აზროვნებაც, როგორც მისტიკურისა და მარქსისტულ-მატერიალისტურის მუდმივი თანხვედრა. აურის სწორედ ასეთ კონცეფციას ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა ბენიამინის ახლო მეგობარი ბერტოლტ ბრეხტი, რომელმაც ბენიამინის აზროვნების ამ პარადოქსზე გაამახვილა ყურადღება: „ყველაფერი მისტიკაა, ვითომდაც მისტიკის წინააღმდეგ“ (Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, I, 1973). მარქსისტი ბრეხტი ბენიამინს ისტორიული მატერიალიზმის კუთხიდან აკრიტიკებდა: რამდენადაც აურა საგნის განუმეორებლობას და ერთჯერადობას უკავშირდება, ის კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაშია მოცემული და მისი რეპროდუქცია მას აურასთან ერთად სინამდვილესაც აკარგვინებს.

ბენიამინი მარქსისეულ ტრადიციაში რჩება, როდესაც აურის გაქრობის მიზეზად მისი თანამედროვე კაპიტალისტური საზოგადოების იმ მიდრეკილებაზე მიუთითებს, რომ საგნები „მასებს ახლოს მიუტანოს“ და რეპროდუცირების საშუალებით „საგნის ერთჯერადობა დაძლიოს“, „საგნის უშუალო სიახლოვე სურათში ასლში ხელმისაწვდომად აქციოს“, ანუ სამომხმარებლო, საქონლის დანიშნულება მისცეს. ასლში კი შეუძლებელია აურის არსებობა. აურა ორიგინალის და ასლის განსხვავების მთავარი კრიტერიუმია. ბორის გროისის აზრით, სწორედ ასლის გაჩენა შინაარსს სძენს ორიგინალს: „აურა, როგორადაც მას ბენიამინი განმარტავს, სწორედ თანამედროვე ტექნიკის ტექნიკური რეპროდუცირების დამსახურებით ჩნდება, ანუ ის ჩნდება სწორედ იმ მომენტში, როცა ის იკარგება. ამასთანავე, ის ჩნდება იმავე მიზეზით, რა მიზეზითაც იკარგება“ (Boris Groys, Topologie der Kunst, 2003). შესაბამისად, აურა თანამედროვე ეპოქის, ტექნიკური რეპროდუცირებადობის ხანის პროექტია.

ბენიამინისთვის აურა და მისი გაქრობის თუ გახრწნის პრობლემა არ ყოფილა არც მხოლოდ კაპიტალიზმის და არც ტექნიკის კრიტიკა. მისტიკური ელემენტი მის ნააზრევში ნოსტალგიის გამოხატულებაცაა უკვე გამქრალი, არქაული, ცივილიზაციის კონვენციებისგან შეულამაზებელი და გაუერთფეროვნებული სამყაროს მიმართ, რომლის ძიებაც შემდგომი ეპოქის არაერთი ხელოვანის მამოძრავებელიც გამხდარა. თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ პუბლიკაციაში, რომელიც შარლ ბოდლერს ეძღვნება, ბენიამინი კიდევ ერთხელ დაუბრუნდა აურის თემას და, შეიძლება ითქვას, კიდევ უფრო მეტად ბუნდოვანი ფორმულირება მოძებნა: „ხოლო მზერაში მოლოდინი ბუდობს, რომ მას უპასუხებს ის, ვისაც მზერა ეძღვნება. რაიმე გამოვლინების აურის განცდა ნიშნავს მისთვის თვალის გახელის უნარის მინიჭებას.“ ○

ვოლოდიმირ პეტროვის ფოტო. უკრაინა 2022

უჩინარის გამოჩენა

ინტერვიუ გიორგი შველიძესთან

ესაუბრა გიორგი გეთიაშვილი

გიორგი შველიძე (1977) – დაამთავრა საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი ოპერატორის სპეციალობით (მიხეილ მედნიკოვის სახელოსნო).
2019 წელი – აირჩიეს კინოაკადემიის წევრად.
2019 წელი – დაჯილდოვდა ამერიკის კინოოპერატორთა ასოციაციის (ASC) პრიზით (Spotlight Award).
გადაღებული აქვს ფილმები: **სამი სახლი** (2008), **დაბადებულები საქართველოში** (2011), **მარილივით თეთრი** (2011), **მესაათე** (2011), **ნამე** (2017), **კომეტები** (2019) და სხვა.

გიორგი გეთიაშვილი: *ყველაფერი შესავლით უნდა დაიწყოს კაცმაო და შესავლის სახით ვიტყოდი: შენს ფილმოგრაფიას რომ ვათვალიერებდი, ვფიქრობდი, რამდენად ცოტა რეჟისორი გვყავს, ვისაც 4, 5 ან მეტ ფილმზე ექნება ნამუშევარი; ოპერატორები, ხმის რეჟისორები და მემონტაჟეები ხართ ის ადამიანები, ვისაც ყველაზე მეტი პრაქტიკული გამოცდილება და გაკეთებული პროექტი გაქვთ. მსოფლიო მასშტაბითაც რეჟისორების (ვიტყოდი ავტორების) უმეტესობა, შეიძლება, ერთზე მეტი ფილმის გადაღებასაც ვერ ახერხებდეს და ამიტომ, განსაკუთრებით ისეთი მცირე ინდუსტრიის პირობებში, როგორიც საქართველოშია, კიდევ უფრო შესამჩნევია, რომ კინოს ხერხემალი და მთავარი ბირთვი თქვენ ხართ. რამდენად ეთანხმები და აცნობიერებ ამას?*

გიორგი შველიძე – უბრალოდ ასეთი სპეციფიკაა. რეჟისორს 2-3 წელიწადში ერთხელ შეუძლია ახალი ფილმის გადაღება, ჩვენს რეალობაში ეს დრო 5-6 წელიწადამდე იზრდება, ისიც, თუ გაუმართლებთ. ტექნიკურ ჯგუფში მომუშავე ადამიანებს წელიწადში სამ ფილმზეც კი შეუძლიათ მუშაობის მოსწრება. რამდენიც არ უნდა ვისაუბროთ კინოს კომპლექსურობაზე, ოპერატორის, მხატვრის, ხმის რეჟისორის, მსახიობის ან გამნათებლის მნიშვნელობაზე ამ პროცესის დროს, კინო რეჟისორის გარეშე წარმოუდგენელია. ჩვენ თუ ხერხემალი ვართ, უფრო სწორად, სხეულის სხვადასხვა ნაწილები, რეჟისორი თავია. თუ ერთი ორგანო მოიკოჭლებს, არა უშავს, თვალის დახუჭვაც კი შეიძლება, თავის გარეშე კი არაფერი გამოვა. ასე რომ, რაოდენობას დიდი მნიშვნელობა არ აქვს, მთავარი შენი როლის კარგად შესრულებაა.

გ.გ. – *ოპერატორობა როცა გადაწყვიტე, მაშინ როგორი სიტუაცია იყო და როგორ წარმოგედგინა შენი მომავალი?*

გ.შ. – ოპერატორობა 1994 წელს გადავწყვიტე, როცა სკოლას ვამთავრებდი. მაშინ მიღება ყოველ ხუთ წელიწადში ერთხელ იყო. სამწუხაროდ თუ საბედნიეროდ, მომიწია, ოთხი წელი მომეცადა. ჩავაბარე თეატრმცოდნეობაზე და მთელი ეს პერიოდი ცუდადაც არ ვსწავლობდი. (იცინის)

თუმცა, სულ ვიცოდი, დრო მოვიდოდა და დავტოვებდი ამ სპეციალობას. დიპლომის აღებაღა მრჩებოდა, როცა საბუთები გავიტანე და თავიდან ჩავაბარე საოპერატოროზე. ამ ხუთ წელიწადში ყველაზე მნიშვნელოვანი, ალ-

ბათ, იმ ადამიანების გაცნობა და შემდეგ ჩვენი დამეგობრება იყო, ვისთანაც ახლაც ვმეგობრობ და ვისთან ერთადაც ვიღებ ფილმებს.

განადგურებული იყო ქვეყანაც და კინოწარმოებაც, აკადემიური პროცესიც ნახევრად ფიქციური იყო, თუმცა ეს წლები გამორჩეულად მხიარული, შემოქმედებითი და თავისუფალი იყო. მახსოვს, სწავლის დროს სულ მჯეროდა, რომ მუდამ ამ საქმით ვიქნებოდი დაკავებული. ზუსტად მახსოვს ეს არსაიდან მოსული ოპტიმიზმი.

გ.გ. – *რატომ მოგინდა ამ პროფესიის არჩევა? (ოჯახი, საყვარელი ფილმი, მისაბაძი ტიპი ან სხვა ფაქტორი თუ მოქმედებდა?).*

გ.შ. – პირველად დედამ მირჩია, ხომ არ გაინტერესებსო? ეგრევე დავეთანხმე და ხუთი წელი ბეჯითად ველოდე მიღებას.

უკვე მერე, რამდენიმე წლის წინ, მივამსგავსე მამაჩემის პროფესიას. ძალიან ჰგავს მგონი სცენოგრაფია და ოპერატორობა ერთმანეთს, ისევე როგორც სამუშაოს სპეციფიკა. ორივე ლიტერატურული მასალის ვიზუალურ გამდიდრებაზეა პასუხისმგებელი, ორივე რეჟისორთან ერთად მუშაობს და აგნებს ამა თუ იმ მხატვრულ გადაწყვეტას. არ ვიცი, რამდენად იმოქმედა ამ არჩევანის გაკეთების დროს ქვეცნობიერმა, მაშინ ამაზე ნამდვილად არ მიფიქრია.

გ.გ. – *სცენოგრაფიასთან მსგავსება ახსენე და ახლა თუ გაქვს რამე, რასაც შთაგონებისთვის მიმართავ ხოლმე (მაგალითად, ფოტოგრაფია, ნახატები, არქიტექტურა, გეომეტრია...) თუ შენი ინსპირაციის წყარო ძირითადად კინოფილმებია?*

გ.შ. – ინსპირაციას იღებ ყველაფრიდან – წიგნი, მუსიკა, კინო, ფოტო, ამინდი, მოგზაურობა, ქუჩაში ხალხზე დაკვირვება... ყველაფერი სადღაც ინახება და საჭირო დროს გადგება. ალბათ, მთავარია დაკვირვება და სწორად ან სწორი რაღაცების შენახვა.

ჩვენს დროში ყოველდღე უამრავ ვიზუალურ მასალას ვუყურებთ, ძირითადად ყველაფერი გამოუსადეგარია, თუმცა უცებ შეიძლება არაპროფესიონალის ისეთი მაგარი ფოტო ნახო, რომ დიდხანს გაგყვეს ემოცია. მაგრამ ვფიქრობ, რომ კინოში მომუშავე ადამიანისთვის უფრო მეტად მოძრავი ვიზუალია მთავარი. ანუ ოპერატორის ერთ-ერთი თვისება უნდა იყოს მოძრაობაში აზროვნება, ამიტომ ფოტოთი და გაყინული სურათებით დიდად არ დავტვირთავდი ახალბედა კოლეგებს.

გ.გ. – *რას დაასახელებდი ყველაზე განსაცვიფრებელ ოპერატორულ ნამუშევრებში? როგორც ყველა დროისთვის, ისე 21 საუკუნეში რას გამოარჩევდი და ქართულ კინოშიც რომელ ან ვის ნამუშევარს თვლი მაღალი სინჯის კინოდ? ასევე, საინტერესოა, შენი სუბიექტური გემოვნებით, ფილმები, რომლებიც მოგწონს და ფილმები, რომლებიც განსაკუთრებული ოპერატორული შესრულებით გამოირჩევა, ხშირად ემთხვევა ერთმანეთს? ან სხვაგვარად რომ ვთქვა, დასრულებული ფილმის შეფასებისას ყველაზე მეტ წონას რას ანიჭებ? რა აქცევს ფილმს კარგ ფილმად შენი აზრით?*

გ.შ. – არიან ოპერატორები, რომელთა ნოვაციური მიგნებები წინ სწევს და ავითარებს სფეროს. ალბათ, სულ რამდენიმეა, რომლებმაც უნიკალური, მათთვის დამახასიათებელი სტილი შექმნეს, ისინი არავისში არ შეგვეშლება. მათ ისტორია შექმნეს. წლების შემდეგაც უამრავი კოლეგა პოულობს ინსპირაციას მათ ხელწერებში. თუმცა, არის ისეთი მაგალითებიც, როცა ძალიან კარგი ნამუშევარი ცალკე დარჩენილა და ვერ დახმარებია ფილმის საერთო ქსოვილს. ოპერატორის ორ უმნიშვნელოვანეს გამოწვევას გამოვარჩევდი – ერთი ის, რომ შეძლოს, მოერგოს სხვადასხვა რეჟისორს, მის სტილს, სურვილებს (ეს ყველაზე რთულად მიმაჩნია, რადგან წლების შემდეგ მაინც რაღაც რიტმი და გემოვნება გიყალიბდება და ცოტა რთულია პოლარულად განსხვავებულ მოცემულობაში მუშაობა); მეორე კი ისაა, რომ შენი მიგნებები და გადაწყვეტები ყოველთვის მოარგო სცენარს და არა შენს ეგოს. ამიტომაც, მაღალი სინჯის კინოდ ის გამოდგება, სადაც ყველაფერი სწორად მუშაობს – თუ მაყურებელი ფილმის ბოლოს თავის თავში დაბადებულ ემოციაზე ფიქრობს და არა ცალკეულ კომპონენტებზე, ესე იგი ყველაფერი კარგადაა.

გ.გ. – *რეჟისორებთან ურთიერთობაზეც რომ მითხრა: გიმუშავია როგორც ახალბედა, ისე გამოცდილ ავტორებთან, ყოფილა შემთხვევები, როცა შენ ჯერ ახალგაზრდა და გამოუცდელი იყავი რეჟისორთან შედარებით და პირიქითაც, როცა შენ უფრო მეტი გამოცდილება გაქვს, ვიდრე რეჟისორს. ამ ნიუანსების გათვალისწინებით მათთან თანამშრომლობაც სხვანაირი გამოდის ხოლმე? – მრავალფეროვანი? საინტერესო? რა თავისებურებები შეგიმჩნევია და რა იყო დასამახსოვრებელი გამოცდილება?*

გ.შ. – მიმუშავია და ვმუშაობ რეჟისორებთან, რომლებსაც რადიკალურად განსხვავებული მუშაობის სტილი და შეხედულებები აქვთ. ზოგი კარგად ერკვევა ტექნიკურ საკითხებში, ზოგი ზუსტად ამზადებს გადასაღებ კადრირებას და შემდეგ მას მივყვებით, ზოგს თავში აქვს მთელი ფილმის სტრუქტურა და ზუსტად

იცის, სად გაჭრის კადრს და ახალი სცენა როგორ დაიწყება, ზოგი თავს იზღვევს და ბევრს იღებს, ზოგი ასე არ კონკრეტდება, უფრო თავისუფლად უდგება, მიჰყვება განწყობებს გადაღების მოედანზე და შეიძლება სცენარის მიხედვით დადგენილი ფინალი დასაწყისში გადაიტანოს.

რახან არავის უსაუბრია ამაზე და არავის უსწავლებია ჩვენთვის, სულ ვდარდობდი და ვფიქრობდი, რომელია უფრო მართებული გზა – გათვალო ყველაფერი უზუსტესად და მიჰყვე გეგმას, რაც კინოწარმოებას სჭირდება და, ობიექტურად, მეც უფრო მშვიდად მამყოფებს, თუ დაიტოვო საშუალება, რომ გადაღების მოედანზე შეცვალო ან მოიფიქრო რაღაცები, მისცე შენ თავს უფლება, გადაუხვიო ყველა გეგმას? მივხვდი, რომ ფილმის წარმატებისთვის ერთი ფორმულა არ არსებობს. ყველაზე მთავარია, რომ რეჟისორთან ერთად, ერთ ენაზე ილაპარაკო. შეიძლება ზუსტად ვერ გითხრას, რა ობიექტივი უნდა, მაგრამ ჰქონდეს ზუსტი ხედვა და ამ ხედვას გასაგებად უზიარებდეს სხვებს. უნდა შეეძლოს, სულ მინიმუმ იყოს დამაჯერებელი და გარკვევით მიგანიშნოს, მოსწონს თუ არა სხვისი შეთავაზებული იდეა.

გ.გ. – *როგორია უშუალოდ მათთან მუშაობის პროცესი? ერთად ფიქრობთ ხედვაზე, გარემოზე, ფერზე, ატმოსფეროზე, რიტმზე? შეგიძლია, შენი გამოცდილებით მოგვიყვე, სად გადის ზღვარი ოპერატორისა და რეჟისორის კომპეტენციებს შორის? რა უნდა შესთავაზოს ოპერატორმა და პირიქით, რა ევალება რეჟისორს? და იდეალურ შემთხვევაში როგორი უნდა იყოს ეს თანაშემოქმედება?*

გ.შ. – ოპერატორისა და რეჟისორის კომპეტენციებს შორის გავლებული ზღვარი ნამდვილად არაა სწორი წრფე, ის მრუდია, რომელიც ხშირად ძალიან შორს იჭრება ხოლმე ჩვენს კომპეტენციებში. შეიძლება რეჟისორს მივუთითო ისეთი რამ, რაც ჩემი საქმე ნამდვილად არაა, მაგალითად, მსახიობის თამაშზე ან მიზანსცენა რამდენად ჯდება მომავალი მონტაჟის სტრუქტურაში, მან კი გამისწოროს დაყენებული შუქის ხასიათი ან დაიწუნოს შერჩეული ობიექტივი. მთავარი, რაშიც ვერ ჩაერევი, რეჟისორის რიტმი, ხედვა, თხრობის ინდივიდუალურობაა. მხოლოდ ის არის საბოლოო ფილმის ავტორი, ამიტომაც უმნიშვნელოვანესია, ყველასგან მიეცეს საშუალება, რომ მაქსიმალურად თავისი არჩეული გზით იაროს.

შეიძლება კომპეტენციებში ჩარევა არასწორი და გამაღიზიანებელიც იყოს, უბრალოდ, როცა ორივეს გააზრებული აქვს ფილმის საერთო ხედვა, როცა უთქმელად, ინტუიციურად (ასეც ხდება) ან პირიქით, შეთანხმებულად რაღაც სტილს მიჰყვებით, მაშინ ეს ჩარევა დახმარება გამოდის, რომელიც არა ამბიციით, არამედ საერთო მიზნის მიღწევის სურვილით არის გამოწვეული.

გ.გ. – ზაზა *ხალვაშსა* და **ნამეზე** *ცალკე მოგვიწევს საუბარი. როგორი იყო მასთან მუშაობა, როგორც რეჟისორთან? რა იყო შენთვის ყველაზე საინტერესო და მიმზიდველი საოპერატორო და რეჟისორთან ურთიერთობის თვალსაზრისით?*

გ.შ. – ცოტა შორიდან დავიწყებ. გავაცნობიერე, რომ სტუდენტობიდან დაწყებული, რაღაც ფაზებს გავდივარ და შეიძლება არც დამთავრებულა ეს გადაფასებები. ზუსტი დასაწყისი და დასასრული არ აქვს ამ ფაზებს, არც მაინცდამაინც ასი პროცენტით ერთ მოცემულობას ასახავს რომელიმე ფაზა. შევეცდები, აღვწერო ეს პერიოდები.

პირველს დავარქმევდი იმიტაციის ფაზას. ამ დროს ცდილობ, გაიმეორო რომელიმე კადრი, მიზანსცენა, შუქი, მთლიანი სტილი, რომელიც იმ დროს აქტუალურია, ამით კი ცდილობ, თავი მიაკუთვნო მსოფლიო ინდუსტრიის ნაწილს, დაამტკიცო, რომ შენც აკმაყოფილებ რაღაც წარმოსახვით სტანდარტს, ხარისხს, უფრო კი შენ თავს უმტკიცებ, რომ შენც შეგიძლია ასე. ამ დროს უფრო ფორიაქობ, უყურებ ყველაფერს ერთად, ცდილობ, ბევრი რამ დაიმახსოვრო და მერე გამოიყენო.

შემდეგია ინსპირაცია, როდესაც რაღაცის გამეორება აღარაა პრიორიტეტი და უფრო შენ თავში იწყებ ძიებას. ცდილობ, შენი ნააზრევი და ფილმის მოცემულობა ერთმანეთს შეუთავსო. ეძებ ინსპირაციას სცენარში და არა სხვა ფილმებში. უფრო თავდაჯერებული ხარ და გადიხარ შენს გზას. ხარ მშვიდად, კმაყოფილი ხარ იმით, რომ ტვინი აღარ ეძებს პირდაპირ მაგალითებს, თუმცა ჯერ კიდევ ერიდები სითამამეს.

შემდეგი კი არის ნოვაცია, როდესაც ცდილობ, ის გააკეთო, რაც არ გაკეთებულა, ცდილობ, სულ სხვა მხრიდან შეხედო ამა თუ იმ გადაწყვეტას. თან არ გეშინია, რომ ვეღარ ჩაჯდები დამკვიდრებულ სტანდარტში და ეს უფრო მეტ სიამოვნებას განიჭებს. სხვისთვის თუ წუნია, შენთვის მცდელობაა, აღმოჩენაა.

შეიძლება ბოლომდე ჯერ ვერ თავისუფლდები, ხშირად ვერ ბედავ ან წინა მდგომარეობები გძლევს, თუმცა ზუსტად იცი, რომ ასე აზროვნება უფრო საინტერესო და სასიამოვნოა.

ამ ყველაფრის გადააზრებაში კი სწორედ ზაზა ხალვაში დამეხმარა, რომელიც უკვე დიდი ხანი იყო ასეთ ფაზაში. ის ყოველთვის ცდილობდა, ეაზროვნა და გაეკეთებინა თავისებურად, მიღებულისგან განსხვავებულად. და ალბათ ეს არის კარგი კინოს ძალა, როდესაც გრძნობ ძალიან ნაცნობს, რომელიც ამავ-

დროულად სრულიად უცნაურად არის შენთვის მოწოდებული. ძალიან ბევრი შეხედულება და სტერეოტიპი შემეცვალა მასთან მუშაობაში და ურთიერთობაში.

ნამე იყო ამ ყველაფრის დასაწყისი. თავიდან ვერც კი ვიაზრებდი ბოლომდე ამ თავისუფლების მდგომარეობას, უბრალოდ ინტუიციურად მივყვებოდი. პანიკის და სიამოვნების მდგომარეობები ცვლიდა ერთმანეთს. პანიკაში ვარდები, როცა სტერეოტიპი გემსხვრევა, ისევ შიშობ, რომ რაღაც წარმოსახვით სტანდარტს ვერ დააკმაყოფილებ, აღარ იქნები "მიღებულის" ნაწილი და პირიქით, გსიამოვნებს ახალი აღმოჩენები, ახალი შესაძლებლობები, უფრო თავისუფლად ყოფნა.

გ.გ. – *ზაზასთან ერთად გადაიღეთ* **ლოტო** *(თუმცა, სამწუხაროდ, თვითონ ვერ შეძლო დასრულება).* **ნამეს** *შემდეგ რა გამოცდილება იყო მორიგი ფილმი, რით განსხვავდებოდა პროცესიც და მასალაც, მითუმეტეს, რომ შავთეთრშია გადაღებული.*

გ.შ. „ლოტოზე" მუშაობა კი უკვე ერთიანი შემართებით დავიწყეთ, ისევ ბევრი იყო ინსტინქტი, მაგრამ ჭარბობდა ორივეს სურვილი, გაგვეკეთებინა „სხვანაირად". გვქონდა ბევრი ფიქრი, მცდელობა, კამათი, შუა გზაში აღმოჩენილი მიგნებები, თუმცა ეს სიმსუბუქე და სიამოვნება არ გვტოვებდა. გადაღების პერიოდი იყო ყველაზე სასიამოვნო, რაც კი მქონია ოდესმე. შემოდგომის ამინდი, ბათუმური ეზო, პატარა ჯგუფი, თავისუფლება გადაწყვეტილებებში, უმეტესად არაპროფესიონალი მსახიობები, ხანდახან ეზოს მცხოვრებლები. ეს იყო კინოს გადაღების ყველაზე თავისუფალი და გულახდილი პროცესი.

გ.გ. – *შენით თუ გაიხსენებდი და გამოარჩევდი რომელიმე შენს ფილმს ან რეჟისორს, რომელთან მუშაობაც ძალიან საინტერესო და ნაყოფიერი აღმოჩნდა?*

გ.შ. – გადაღების პროცესი არის მგონი ყველაზე ინტენსიური ურთიერთობის ფორმა. იფიტები ემოციურად, ფიზიკურად, კამათობთ, ჩხუბობთ, ერთად გიხარიათ. იმის გარდა, რომ შენ პროფესიონალურ გზას გადიხარ მათთან ერთად, გაქვს ზემოქმედება მათზე, ისინიც გცვლიან და გაძლევენ გადაფასების საშუალებას. ყველაფრის მერე, რაღაც უხილავი, უთქმელი სიახლოვის შეგრძნება გრჩება ხოლმე, ამიტომ ვინმეს გამორჩევა ძალიან რთულია, ყველას რაღაც მნიშვნელოვანი როლი აქვს შენს ცხოვრებაში.

გ.გ. – *ამას წინათ ლევან პაატაშვილის ძველ ტექსტებს ვკითხულობდი, სადაც საუბ-*

რობს ოპტიკურ სივრცეზე. ერთია სამყაროს „რეალური" ობიექტური აღქმა, რასაც ადამიანის თვალი ხედავს თავისი პერსპექტივითა და გეომეტრიით, ხოლო მეორე – ოპტიკური სივრცე, რომელიც კამერის ობიექტივში ჩნდება და ლინზებისა და სხვა ოპტიკური ხელსაწყოების

საშუალებით ის, რაც კამერის თვალით ჩანს, შეიძლება შეიცვალოს (ორგანიზდეს) მრავალნაირად და, განსაკუთრებით, მხატვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად. შეგიძლია, ისეთი ლინზა გამოიყენო, რომლითაც სივრცეს უფრო შეავიწროებ, საგნების ზომას გაზრდი ან პირიქით, გაშლი და ობიექტების ზომებს დააპატარავებ, შეგიძლია, სიღრმე მისცე გამოსახულებას, შეგიძლია, პირიქით... ეს ის სპეციფიკურად დარგობრივი ნიუანსებია, რომლებიც შეიძლება არათუ კინომცოდნემ ან ჩვეულებრივმა მკითხველმა/მაყურებელმა, არამედ რეჟისორ-

მაც არ იცოდეს ან არ ჰქონდეს ამაზე ნაფიქრი. თუ შეგიძლია, რომ ამ ოპერატორულ ძალასა და შესაძლებლობებზე მოგვიყვე – რა შეუძლია კამერას, ლინზებსა და კარგ ოპერატორს?

გ.შ. – კარგ ოპერატორს შეუძლია, დარჩეს უხილავი, გაჩვენოს მსახიობების თამაში, გაფიქრებინოს, რომ სცენა ნამდვილ მთვარის შუქზეა გადაღებული, თავისი რიტმით არ გაუსწროს დრამატურგიას, არ დადგეს სათქმელზე მაღლა. იხმაროს უამრავი ტექნიკა და ეს ვერ შეამჩნიო და პირიქით, შეეძლოს ერთი ნათურით ხასიათის შექმნა. უნდა ფლობდეს ცოდნას, რომ გამოიყენოს უამრავი არსებული ტექნიკა და ჰქონდეს გემოვნება, რომ ყველაფერი უხილავი დარჩეს და ორგანული იყოს დრამატურგიასთან და რეჟისორის ჩანაფიქრთან.

გ.გ. – *ოპერატორობა ისეთი საქმიანობაა, რომ წარმოუდგენელია „პარტნიორი“ ტექნიკის გარეშე. წმინდად ტექნიკური კითხვა მინდა დაგისვა და თავი თავისუფლად იგრძენი ისეთი რამეების დასასახელებლად, რაც შეიძლება მკითხველმა ვერ გაიგოს. მოკლედ, შეგიძლია მოდელები და ტექნიკური ტერმინები დაასახელო. შენი კარიერის მანძილზე რომელი კამერები ან ლინზები იყო, რაც ძალიან შეგიყვარდა, რომელთან მუშაობაც ძალიან კარგ მოგონებად გრჩება და როგორ ეგუები ყველა ჯერზე განახლებული მოდელის კამერაზე გადასვლას? შენი საუკეთესო მეგობრები ან პარტნიორები რომელი კამერები იყო?*

გ.შ. – თეორიულად, ყველაფრით შეიძლება ფილმის გადაღება, რასაც კი კამერა აქვს. ბოლოდროინდელი რამდენიმე ძალიან კარგი ფილმი მახსენდება, რომლებიც ტელეფონით გადაიღეს. თუმცა ეს არის მხატვრული გადაწყვეტა და უფრო რეჟისორის არჩევანია, ამ გამომსახველობითი ხერხით გამოხატოს თავისი სათქმელი. რა თქმა უნდა, გამოსახულებაზე ზრუნვა ოპერატორის მოვალეობაა, მაგრამ ამ ტიპის გადაწყვეტილებას უფრო რეჟისორი იღებს.

გადამიღია საკმაოდ ბევრი კამერით – ტელეფონი, ფოტოაპარატი, პირველი ციფრული კამერები, სატელევიზიო კამერები, ორი ფილმი ფირზეც კი მაქვს გადაღებული, რასაც, რა თქმა უნდა, ძალიან დიდი ხიბლი აქვს, თუმცა მე მაინც არაკომფორტულად ვგრძნობდი თავს, რაც ბევრი მიზეზით იყო განპირობებული. არ მქონდა ფირზე მუშაობის სათანადო ცოდნა და გამოცდილება, არ იყო ახლოს ლაბორატორია, შესაბამისად, სამი კვირის მერე გვიწევდა გადაღებული მასალის ნახვა, ეს კი ნამდვილი ტანჯვაა, როცა პატარა შეცდომის უფლებაც არ გაქვს. ჩემ თავს მაინც ციფრულ თაობას მივაკუთვნებ და ამაში არანაირ პრობლემას არ ვხედავ.

ბოლო ათი წელია, თითქმის სულ ARRI-ის კომპანიის კამერებით ვიღებ. ეს არის დიდი კინოგამოცდილების ორგანიზაცია, რომელიც მუდამ ნოვატორად რჩება ჩვენს სფეროში. ARRI-ის კინო- და შემდეგ ციფრული კამერები, ლინზები, განათება არის საუკეთესო მთელ მსოფლიოში. გადაღების პროცესი ინტენსიურია როგორც ადამიანებისთვის, ასევე ტექნიკისთვის, შენ არ გაქვს ფუფუნება, რომ დრო ხარჯო რაიმე კაბელის შეკეთებაში და გამოცვლაში. საუკეთესო ზუსტად ამას ნიშნავს, იყო ნოვატორი, იყო მუდმივად ხარისხის შემნარჩუნებელი და ამავდროულად იყო საიმედო. სწორედ ამიტომაა ეს კომპანია მსოფლიოში საუკეთესო.

საბედნიეროდ, თბილისში საკმარისად გვაქვს ამ კომპანიის აპარატურა, რამაც, ჩემი აზრით, ხელი შეუწყო საოპერატორო სფეროს ტექნიკურ განვითარებას, რაც ქართულ ფილმებსაც აშკარად ეტყობა.

გ.გ. – *გადავიდეთ ქართული კინოინდუსტრიის ზოგად სურათზე: ვიცი, რომ კინოგანათლების პრობლემასა და სასწავლო რესურსების ნაკლებობაზე ბევრს ფიქრობ. ამაზეც რომ გვესაუბრო, თუნდაც მხოლოდ საოპერატორო განათლების ხელმისაწვდომობაზე ან ალტერნატივებზე.*

გ.შ. – ჩვენს ქვეყანაში ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა განათლებაა, ცოდნის მიღება და ამ ცოდნის გადაცემა. სამწუხაროდ, არასდროს არ გახდა განათლება პრიორიტეტული, არადა პირდაპირ ამაზე დგას ქვეყნის კეთილდღეობა.

საოპერატორო ხელოვნება ძალიან ჰიბრიდული პროფესიაა, ერთდროულად ძალიან ფაქიზი და თან უზომოდ ტექნიკური; ერთი მხრივ, მუდმივად ინფორმაციის მიღება ტექნიკაზე და მის სწორ გამოყენებაზე და, ამავე დროს, გემოვნების, ხედვის ვარჯიში. ამ ყველაფრის საფუძვლის ჩაყრა კი ინსტიტუტში უნდა ხდებოდეს. სამწუხაროდ, მთელი ინდუსტრიების გაჩერების გამო, აკადემიური ცოდნის გადაცემის წყვეტაც მოხდა. ჩვენ ვართ თვითნასწავლი თაობა, რომელმაც ცურვა ზღვაში ჩაგდებით ისწავლა და არა მწვრთნელის მეთვალყურეობის ქვეშ თბილ აუზში. ნაწილობრივ ახლაც ასე გრძელდება. არიან ერთეული პედაგოგები, რომლებიც თავისი შემართებით და ინიციატივით გადასცემენ თავის ცოდნას, მაგრამ სამწუხაროდ, ამას არ აქვს სისტემური სახე.

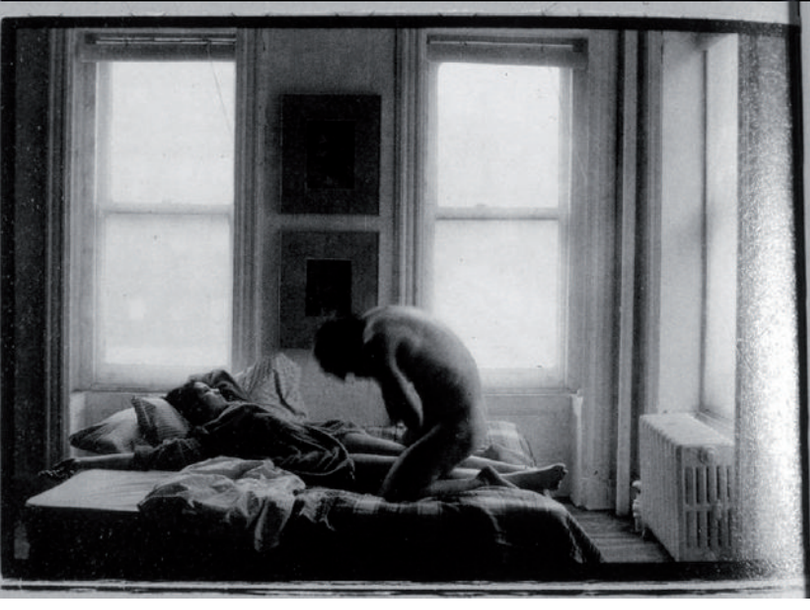
გ.გ. – *და შენ ხარ ადამიანი, რომელიც აქტიურად ზრუნავს ინდუსტრიის ბედზე, სტრუქტურაზე, მდგომარეობაზე და აქტიურად მუშაობ „ოპერატორთა გილდიის“ შექმნის თემაზე,*

პროფესიონალების გაერთიანებაზე, რათა ერთიანი ძალებით შეძლოთ როგორც ხმის მიწვდენა და პრობლემებზე ლაპარაკი, ისე პოზიციონირება და სასარგებლო საქმეების კეთება. გთხოვ, ვრცლად მოგვიყევი ამ იდეაზე, უფრო დეტალურად რა იგულისხმება გილდიის საქმიანობაში და რა დადებითი ეფექტი ექნება მას ქართული კინოს განვითარებაზე?

გ.შ. – ქართული კინოს ერთ-ერთი მთავარი პრობლემაც ერთად პოზიციონირების არქონაა. მესმის, რომ ძნელია ხელოვნებაში და ხელოვანებში ერთ აზრზე დგომა, თუმცა რაღაც მომენტებში აუცილებელია სოლიდარობა, პრინციპულობა და, თუნდაც პათეტიკურად ჟღერდეს, ერთად დგომა. კინოსექტორს აკლია სტრუქტურირება, ოღონდ ქმედითი, ლეგიტიმური და არა პირობითი.

კინოოპერატორთა გილდიის შექმნაც მცდელობაა, პროფესიული ნიშნით გაერთიანდნენ ადამიანები, რომლებიც თანხმდებიან ერთიანი წესებით თამაშზე. გილდია იძლევა საშუალებას, უფრო მეტად იყვნენ დაცული მოქმედი ოპერატორები, პრობლემის შემთხვევაში კი ერთ პოზიციაზე დადგნენ და სოლიდარობა გამოხატონ საერთო პრობლემის ან კი სულაც ერთი კოლეგის მიმართ. ასოციაცია ასევე იძლევა საშუალებას, რომ დაფასდნენ უკვე ღვაწლმოსილი კოლეგები და ყურადღება მიექცეს დამწყებ ოპერატორებსაც. მოკლედ რომ ვთქვათ, ეს იქნება ქმედითი ორგანიზაცია, რომელიც თავისი ქოლგის ქვეშ გააერთიანებს სფეროში მომუშავე ადამიანებს, დაიცავს და იზრუნებს მათზე.

იმედი მაქვს, რომ ეს იქნება მაგალითი სხვა პროფესიის ადამიანებისათვისაც. სამწუხაროდ, ჯერ-ჯერობით ვერ ვახერხებთ პრინციპულ საკითხებზე მთელი სფეროს სახელით ერთიანი პოზიციის დაფიქსირებას, ამიტომ იქნებ პროფესიული ნიშნით გაერთიანებული ადამიანების ორგანიზაციები იყოს უფრო ქმედითი და სარგებლის მომტანი. ○



ფოტოგრაფიული ინსპირაციები

ინტერვიუ გურამ წიბახაშვილთან

ესაუბრა თეო ხატიაშვილი

ჰაინოს დაბადება ფოტოგრაფიასთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული – ამისთვის თუნდაც მაიბრიჯის ცნობილი ფოტოების, მორბენალი ცხენის ფაზებად დალაგებული მოძრაობის გახსენებაც კმარა, რაც რეალურად უკვე კინოა; უბრალოდ კადრები გაჩერებულია, რომელსაც მოგვიანებით კინო აამოძრავებს. თუმცა ცალკეული ფილმის ყურებისას არა იმდენად მასში გამოვლენილი ფოტოგრაფიული თვისებები მაინტერესებს ხოლმე, რამდენადაც ცნობილი ფოტოიმიჯების „კვალი“, რომელიც შეიძლება ზოგჯერ კონკრეტულ კადრში, ზოგჯერ კი მთლიანად ფილმის ვიზუალურ გადაწყვეტაში გამოჩნდეს.

ასეთი კი უამრავი მაგალითის გახსენება შეიძლება. მახსოვს, ერთხელ სრულიად შემთხვევით დავიწყე ფილიპ კაუფმანის *ჰენრი და ჯუნის* ყურება, რომელიც ჰენრი მილერისა და მისი ცოლის, ჯუნის ურთიერთობაზეა (კაუფმანი ეყრდნობა ჰენრი და ჯუნ მილერების მეგობრის, მწერალ ანაის ნინის დღიურებს, სადაც მათი სასიყვარულო სამკუთხედის ისტორიაც არის აღწერილი – რედ.). დასაწყისში რაღაც უცნაური განცდა გამიჩნდა, თითქოს ფილმი ნანახი მქონდა, მაგრამ ვერ ვიხსენებდი. ცოტა მოგვიანებით, როდესაც ბრასაის პერსონაჟი გამოჩნდა, რომელთანაც მილერი მეგობრობდა, უცებ მივ-

ხვდი, რომ ფილმი კი არ მქონდა ნანახი, არამედ მეცნობოდა ბრასაის ფოტოსერია "30-იანი წლების დაფარული პარიზი", რომლის მიხედვითაც არის მთელი ეპიზოდები აწყობილი.

ასე აღადგენს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ნიუ-ორლეანური საროსკიპოების ატმოსფეროს ლუი მალიც ფილმში *მშვენიერი ბავშვი* ამერიკელი ფოტოგრაფის ერნსტ ბელოკის ფოტოების მიხედვით. ბელოკი, რომელიც მეგობრობდა ერთ-ერთი საროსკიპო სახლის მფლობელთან, იწყებს იქ მომუშავე ქალების გადაღებას. მეძავი ქალების ფოტოები მანამდეც არსებობდა, როგორც პორნოინდუსტრიის ნაწილი, განსაკუთრებით გავრცელებული იყო პარიზში, მაგრამ ეს ფოტოები იყო ანონიმი ავტორების და ქმნიდა მეძავის ზოგად იმიჯს. ბელოკი კი იღებს კონკრეტულ ქალებს, თავიანთი ინდივიდუალიზმითა და ხასიათებით და მათ პორნოგრაფიული ობიექტიდან „თანამედროვე ვენერებად" გადააქცევს. ლუი მალის ფილმში ბელოკის ბიოგრაფიულ ისტორიაზე მეტად სწორედ ეს არის საინტერესო, როგორ გამოიყენებს რეჟისორი ფოტოებში ასახულ გარემოს, სახეებს, კოსტიუმებს, პოზებს თავის მიზანსცენებში.

როგორც აღვნიშნე, მსგავსი მაგალითები უსასრულოდ შეიძლება გავიხსენო, მაგრამ განსაკუთრებით საყურადღებო და სერიოზული კვლევის თემა მგონია ვიმ ვენდერსზე ამერიკელი ფოტოგრაფის დუეინ მაიკლსის გავლენა, რომელიც არა უბრალოდ ცალკეულ ფილმსა თუ იმიჯში, არამედ ვენდერსის მთელი შემოქმედების მოტივებში შეიძლება, დავინახოთ.

დუეინ მაიკლსი, რომელიც თავის თავს თვითნასწავლ ფოტოგრაფს უწოდებს, რომელსაც არასდროს ჰქონია სტუდიო და რომელიც ადამიანებს მათსავე გარემოში იღებდა, ცნობილია, როგორც ფოტოციკლების ავტორი, რომელიც მრავალჯერადი ექსპოზიციითა და სეკვენციებით, ფაქტობრივად, ისტორიებს ჰყვება. ის ხშირად იყენებდა ფოტოზე ხელით გაკეთებულ წარწერებსაც, როგორც ამ ისტორიებისთვის დამატებით ინფორმაციას, დამატებით შრეს.

კინო – ამის გამო თავიდან აკრიტიკებდნენ კიდეც, თუ ფოტოს სჭირდება სიტყვიერი ახსნა, ე. ი. ის არასრულყოფილი, არასაკმარისად გამომსახველიაო. ის, რასაც მაიკლსი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამის საპასუხოდ ამბობს, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც, პირიქით, კინოს გავლენა ფოტოგრაფიაზე, როგორც ამ უკანასკნელის ერთგვარი „ნაკლულობა" – დროით-სივრცული უწყვეტობისა თუ გამოსახულების ხმასთან სინქრონიზების შეუძლებლობა: „მე არ ვწერ ტიტრებს, რომლებიც გატყობინებთ იმის შესახებ, რასაც უყურებთ. ჩემი ტექსტები იმაზეა, რასაც ვერ ხედავთ. ფოტოგრაფია კარგად აღწერს/ასახავს. მაგრამ როცა ვწერ, მივუთითებ ისეთ საკითხებზე, რომლის დანახვა შეუძლებელია. ყველაფერი ეს დაიბადა ჩემი იმედგაცრუებიდან, რასაც განვიცდიდი უმოძრაო გამოსახულების სიჩუმის გამო". თვითონ ვენდერსი თუ ახსენებს სადმე ამ ფოტოგრაფის გავლენას?

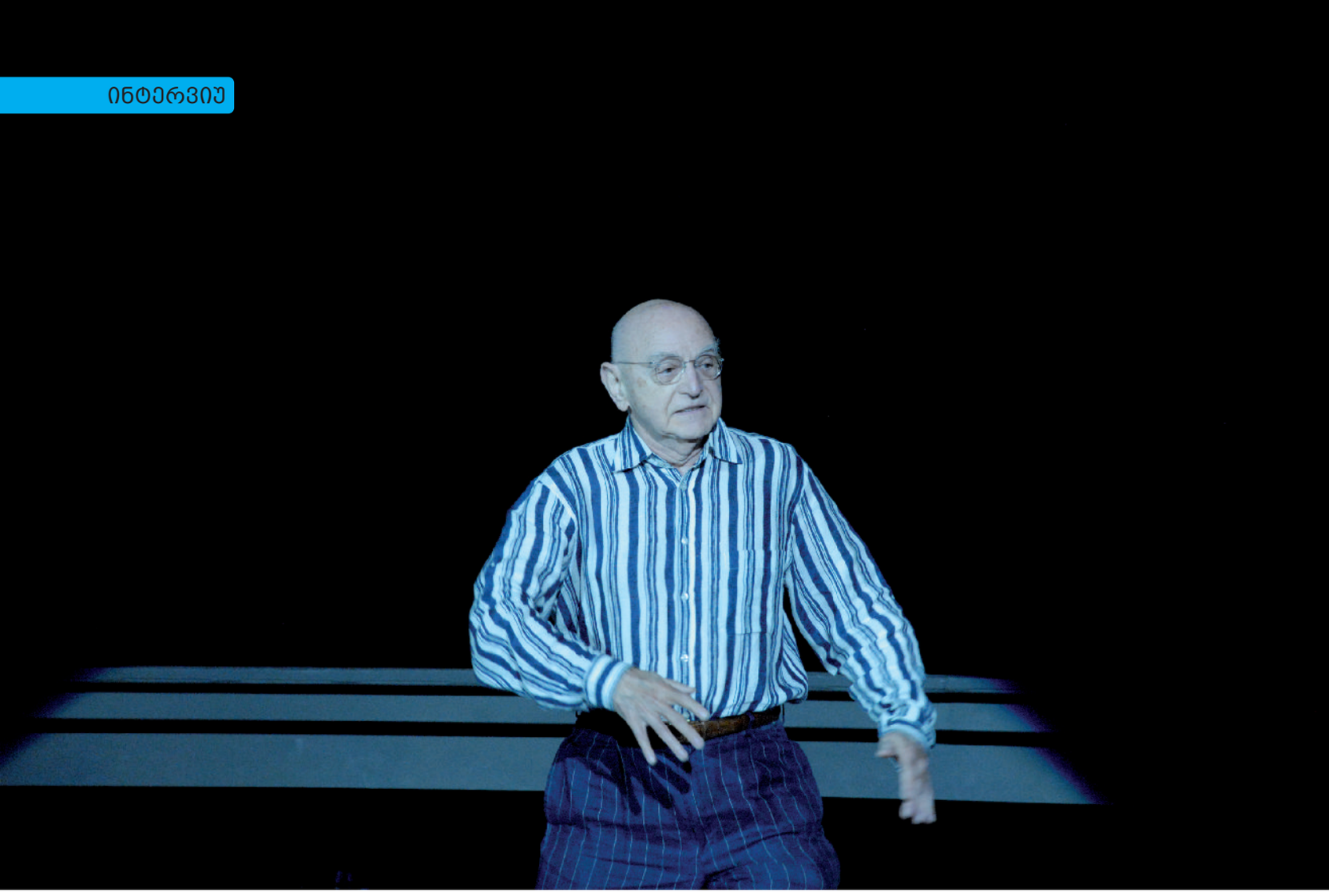
გ.წ. – ვენდერსი არა მარტო კარგი რეჟისორი, არამედ კარგი ფოტოგრაფიც არის და აშკარაა, რომ კარგად იცნობს თანამედროვე ფოტოგრაფიასაც. დარწმუნებული ვარ, რომ *ცა ბერლინის თავზე* ინსპირირებულია მაიკლსის ფოტოსერიიდან *დაცემული ანგელოზი*: პირველ კადრში ანგელოზი ფანჯრიდან ოთახში შემოდის, სადაც ქალი წევს, მომდევნოში მასთან სექსი აქვს, ბოლო კადრებში ანგელოზი „უმწიკვლოებასთან" ერთად კარგავს ფრთებს, თან ის უკვე აღარ არის შიშველი, შავი კოსტიუმი აცვია, რაღაცნაირ რესპექტაბელურ იმიჯს იძენს.

ბერლინში ჩამოფრენილ დამიელსა და კასიელსაც ასეთივე რესპექტაბელური, ანგელოზის იკონოგრაფიისთვის უჩვეულო იმიჯი აქვთ, თუმცა მაიკლსის სხვა ფოტოსერიის *შემთხვევითი შეხვედრის* პერსონაჟებს კიდევ უფრო მაგონებენ. მაიკლსის სხვა სეკვენციების მსგავსად, ესეც თითქოს დოკუმენტური, თუმცა დადგმული ფოტოებია, რომლებზეც ნახევრად ჩაბნელებულ ვიწრო ქუჩაზე ორი სოლიდური, შავ პალტოებში ჩაცმული ტიპი მოდის. ერთმანეთს გაუსწორდებიან, ჯერ ერთი შეხედავს და ჩაივლის, მერე მეორე გამოხედავს.

კინო – სხვათა შორის, მზერის ამ წამიერ გაცვლაში 1970-იანი წლების ამერიკაში ჯერ კიდევ დაფარული, არადეკლარირებული გეი-სურვილის გამჟღავნებასაც ხედავენ, თუმცა ამ კონტექსტისგან დამოუკიდებლადაც რომ განვიხილოთ ეს სერია, არის მასში რაღაც იდუმალი, უცნაური – queer, ამ სიტყვის თავდაპირველი გაგებით, როცა „ყველაფერი სწორად/„წესრიგში" არ არის", ისევე როგორც უჩვეულოა დედამიწაზე ჩამოსული ანგელოზების ისტორია. *ცა ბერლინის თავზე*, რომელიც ანგელოზების თითოეული ახალი შეგრძნების, რეალობასთან შეხვედრის/გაცნობის თითოეული მომენტის სილამაზეს აღბეჭდავს", „გადმოსცემს თრთოლვასა და გაოცებას", როგორც ერთ-ერთ რევიუშია ნათქვამი.

გ.წ. – ცხადია, ვენდერსს თავისთავად ეს უჩვეულობა აინტერესებს. როდესაც ანგელოზები ბერლინის ქუჩებში დადიან, არის მსგავსი კადრები – ვიწრო, ნაცრისფერი კედლებით შემოსაზღვრული, ხალხისგან დაცლილი. მათაც ასევე აცვიათ, მძიმე გრძელი შავი პალტოები.

ეს იმიჯი მაიკლსთან სიკვდილის სახესაც უკავშირდება. ფოტოსერიაში *მოხუცი ქალი, რომელიც მიჰყავს სიკვდილს* სავარძელში ზის ასაკოვანი ქალი. თავიდან გვერდით არავინ უდგას, მერე ჩნდება შავკოსტიუმიანი აწოწილი კაცის



დუეინ მაიკლსი. გურამ წიბახაშვილის ფოტო

სილუეტი, რომელიც თანდათან ხილული ხდება, მას „მიჰყავს“ ქალი, ის ქრება კადრიდან, ისეთივე გადღაბნილია მისი გამოსახულება, როგორც დასაწყისში სიკვდილის ფიგურა.

კინო – საოცარია, ამ გადღაბნილი სილუეტით თითქოს მართლა უყურებ, როგორ ტოვებს სული სხეულს. ერთ-ერთ ინტერვიუში მაიკლსი ზოგადად თავის ფოტოგრაფიას ასე ახასიათებს: „მინდოდა, მესაუბრა სიკვდილის შემდეგ ცხოვრებაზე, იმაზე, თუ რა ხდება, როცა კვდები, ამიტომ დავიწყე ფოტოების კეთება, რომლებზეც სულები ტოვებენ სხეულს, რადგან მგონია, რომ სწორედ ასე ხდება“. რამდენად შესაძლებელია სიკვდილის აღბეჭდვა? – ეს თემა ვენდერსსაც აინტერესებს ფილმში *გადაღება პალერმოში* და თუ ანდრე ბაზენს დავუჯერებთ, ის კინოს ერთგვარი აკვიატებაც არის. მისი თქმით, კინოს სპეციფიკურობა ყველაზე მეტად ამ შემთხვევაში ჩანს, როდესაც მხოლოდ მას შეუძლია ამ მოუხელთებელი მოძრაობის – სხეულიდან სულისკენ გასვლის – ასახვა და დამახსოვრება.

გ.წ. – სხვათა შორის, არ ვიცი, რამდენად გააზრებულად გააკეთა ეს ვენდერსმა, მაგრამ დენის ჰოპერის სიკვდილის ფიგურა გარეგნულადაც ჰგავს დუეინ მაიკლსს. *პალერმოში გადაღების* ცხადი რეფერენსია *ბლოუ-აპი*, სადაც გადაღების, რეალობის აღბეჭდვის თემა სიკვდილს უკავშირდება.

კინო – ისიც საგულისხმოა, რომ ვენდერსმა ფილმი ბერგმანთან ერთად ანტონიონის მიუძღვნა, რომლებიც ერთდროულად გარდაიცვალნენ, როდესაც *პალერმოს...* იღებდა.

გ.წ. – ამ ორი ფილმის შედარება საინტერესოა იმ მხრივაც, როგორ შეიცვალა დამოკიდებულება სამყაროსთან. *ბლოუ-აპში* ფოტოგრაფი თავისი ფოტოებით ცხოვრობს, სტუდიიდან აღიქვამს სამყაროს, მხოლოდ პარკში გადაღებული კადრისა და მისი გადიდების მერე ხედავს მკვლელობის სცენას ანუ წააწყდება რეალობას. ვენდერსის გმირიც იმიტომ ჩადის პალერმოში, რომ რეალობას მოწყვეტილი ცხოვრებას დაუბრუნდეს. *ბლოუ-აპის* ახალგაზრდა ფოტოგრაფისგან განსხვავებით, რომელიც ცოცხალი, თავდაჯერებული ტიპია, ვენდერსის გმირი შიშებითა და ეჭვებით არის სავსე, თუმცა აქვს ინსტრუმენტი, როგორ შეცვალოს და შექმნას ახალი სამყარო: აქვს უზარმაზარი, საუკეთესოდ აღჭურვილი სტუდია, ჰყავს უამრავი თანამშრომელი, რომლებიც მისი მითითებების მიხედვით დიგიტალურად ამუშავებენ ფოტოებს, ვირტუალური რეალობის მოდელირებას ახდენენ. ის თითქოს ღმერთია ამ მიკროსამყაროში.

ერთ-ერთი გადაღების პროცესში კადრში ისე ექცევა, თითქოს შარავანდედი ადგას თავზე და ეს ის ეპიზოდია, როცა იღებს ორსულ მილა იოვოვიჩის, როგორც მადონას. ფილმის ერთ-ერთ ეპიზოდში ზევით წევს კამერას, რომელიც ღერძის გარშემო ტრიალებს და თითქოს მას შესწევს უნარი, სრულად დაინახოს, შეიმეცნოს სამყარო. მაგრამ როგორც კი ამ კამერას იღებს, მაშინვე ხიფათში ეხვევა, სიკვდილი ჩნდება. რაც ნიშნავს, რომ რეალურად ბოლომდე ვერ ჩასწვდები, ვერ გაიგებ, ვერ შეიცნობ.

კინო – და როგორც კი იწყებს სიკვდილის ფიგურის გადაღებას, ის ხელიდან უსხლტება, რადგან იხსნება კარი, საიდანაც სინათლის მჭახე ნაკადში თეთრ ლაქად იქცევა ეს ფიგურა, დაახლოებით ისეთად, როგორც მაიკლსის ფოტოზე მოხუცი ქალის სული.

გ.წ. – ერთი დეტალია კიდევ საგულისხმო: როდესაც კინოში პერსონაჟი იღებს ფოტოს, ხშირად იყენებენ ფოტოკამერას გრძელფოკუსიანი ობიექტივით, რომლითაც ახლო ხედს ვერ გადაიღებ. ასეა ანტონიონის ცნობილ კადრშიც, როდესაც ზემოდან აზის მოდელ ქალს და ისე იღებს *ბლოუ-აპის* ფოტოგრაფი, რომელიც, ფაქტობრივად, აუპატიურებს ქალს და კამერაც ამ შემთხვევაში აშკარად გააზრებული ფალიკური სიმბოლოა.

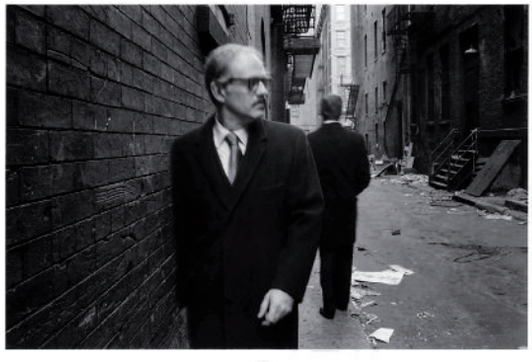
კინო – თან თუ გავითვალისწინებთ, როგორ ფოტოებს იღებს – გლამურულ, ობიექტივირებული ქალის სხეულებს, მართლაც ზუსტი სიმბოლოა.

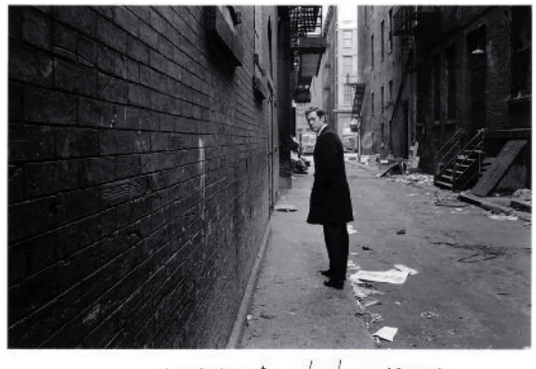
გ.წ. – უმეტეს შემთხვევაში კი რეჟისორები იმიტომ ირჩევენ ასეთ კამერას, რომ უბრალოდ უფრო ეფექტურად გამოიყურება. მაგრამ რადგან ვენდერსმა კარგად იცის ფოტოგრაფია და მისი ტექნიკები, სხვადასხვა ფილმსა თუ ეპიზოდში ყოველთვის ზუსტად და სწორად იყენებს ფოტოკამერის სახეობებსაც. ის რომ *პალერმოს...* ნახსენებ ეპიზოდში პანორამულ კამერას იყენებს, არ არის შემთხვევითი, იმიტომ რომ მან უნდა აღბეჭდოს სამყაროს ყოვლისმომცველი სურათი და არა კონკრეტული ხედი/გამოსახულება.

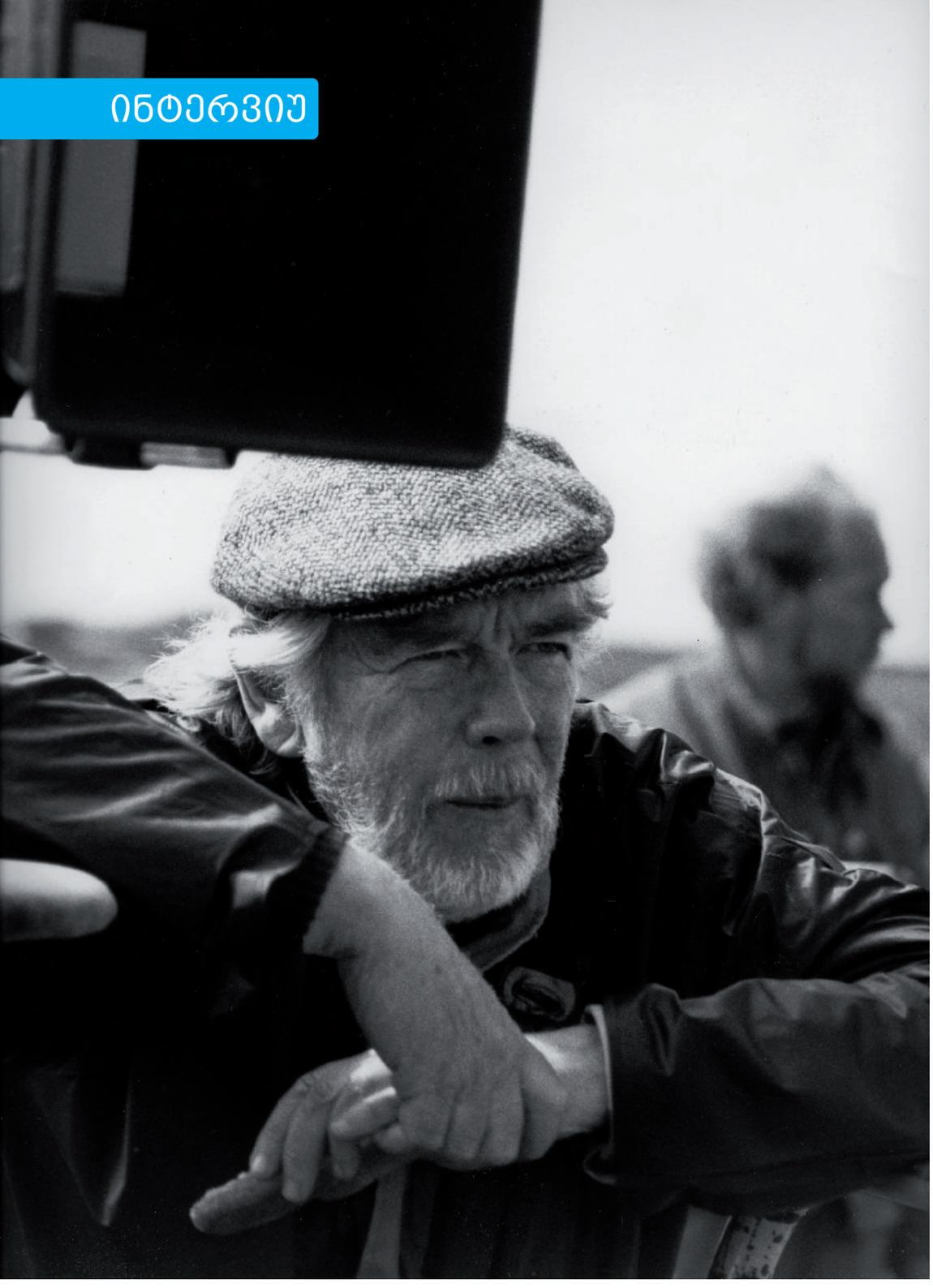
კინო – საერთოდ ვენდერსის პერსონაჟები ხშირად დადიან (ფოტო)კამერით, გარშემო მუდმივად რაღაცას იღებენ, თითქოს რეალობასთან დაკარგული კავშირის აღდგენა თანამედროვე სამყაროში მხოლოდ ობიექტივის საშუალებითღაა შესაძლებელი.

გ.წ. – ამის კარგი მაგალითია *ალისა ქალაქებში*, სადაც ფოტოს მიხედვით ეძებენ და იპოვიან კიდეც ბებიის სახლს. ფოტოჟურნალისტი კამერას არ იცილებს, ის ასე იმახსოვრებს რეალობასა და ისტორიებს.

კინო – თუმცა იმ სახლში აღარ ცხოვრობს ბებია. ანუ ფოტოზე აღბეჭდილი რეალობა აღარ არის „აქ“ და „ახლა“. ფოტოს და კინოს ერთ-ერთი მთავარი ხიბლი, ალბათ, ესეც არის – დროში მოუხელთებელი თუ ნაცნობი რეალობის იმიჯებით ახალი რეალობა შექმნას და აღტაცების უნარი დაგიბრუნოს. ისევ დუეინ მაიკლსს რომ დავუბრუნდეთ, როდესაც ის საუბრობს თავის თავზე, როგორც თვითნასწავლ ფოტოგრაფზე, აღნიშნავს, რომ სკოლებში არ ასწავლიან მთავარს – გაოცებას. ○







„ისწავლე სიმარტივე”

ინტერვიუ სვენ ნიკვისტთან

პიტერ ეტედგის წიგნიდან Cinematography (Screencraft Series)

თარგმნა დავით დავითიანმა

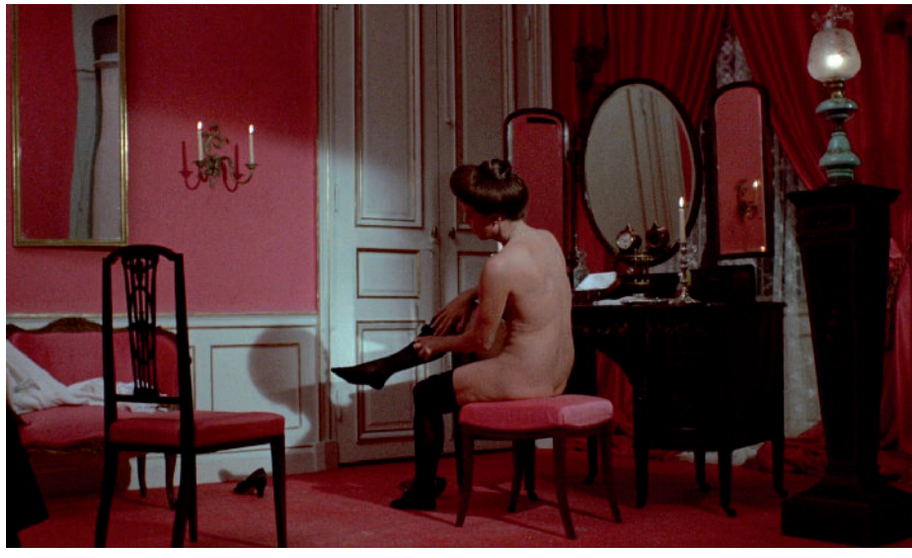
ჩემი მშობლები მისიონერები იყვნენ კონგოში და ჩემი ერთ-ერთი ძალიან ადრეული მოგონება აფრიკაში გადაღებული სურათების თვალიერებაა, რომელიც მექანიკური კამერით არის გადაღებული. ფოტოებზე გამოსახულები არიან აფრიკელი კაცები, რომლებიც მამაჩემთან ერთად ეკლესიას აგებენ, და მე, რომელიც მონუსხული ვუყურებ. მოგვიანებით, როდესაც ჩემი მშობლები აფრიკაში დაბრუნ-

დნენ, მამიდასთან გამგზავნეს საცხოვრებლად და მან ჩემი პირველი ფოტოაპარატი მაჩუქა. გარდა ფოტოგრაფიისა, ბავშვობაში სპორტიც მიყვარდა, როდესაც 16 წლის ვიყავი, გაზეთების დამტარებლად ვმუშაობდი, რათა Keystone-ის 8 მილიმეტრიანი კამერის შესაძენად ფული მომეგროვებინა, სპორტული შეჯიბრებების დროს ათლეტებისთვის შენელებული მოძრაობის ვიდეო გადამეღო და გამეგო ამერიკელი ათლეტების სიმაღლეზე ხტომის ახალი ტექნიკა, რომელსაც თავიანთი შედეგების გასაუმჯობესებლად იყენებდნენ. ამ გამოცდილებამ ფილმის გადაღების ინტერესი გამიჩინა, მაგრამ ჩემს მშობლებს არ უნდოდათ, კინოში წავსულიყავი, მათთვის ეს ცოდვა იყო. ამის მიუხედავად, ჩემმა ფოტოსურათებმა შესაძლებლობა მომცა, სტოკჰოლმის ფოტოგრაფიის სკოლაში მოვხვედრილიყავი.

ქალაქში ჩასულს, შესაძლებლობა მომეცა, ყოველ საღამოს კინოში მევლო. გადავწყვიტე, ოპერატორი გავმხდარიყავი და მალევე მივიღე ჩემი პირველი სამუშაო ოპერატორის ასისტენტად. ბევრ სხვადასხვა ოპერატორთან ვიმუშავე, აგრეთვე შესაძლებლობა მომეცა, რომში მემოგზაურა, სადაც ვმუშაობდი ჩინეჩიტაში როგორც თარჯიმნად, ისე ასისტენტად. მალე, როდესაც შვედეთში დავბრუნდი, ოპერატორი, რომელთანაც ვმუშაობდი, ავად გახდა და მე მისი ადგილი დავიკავე. მთელი დღის ნამუშევარი გადანათებული იყო, რაც, საბედნიეროდ, რეჟისორმა საკუთარ თავსაც დააბრალა, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩემი საოპერატორო კარიერა იქვე დასრულდებოდა.

კიდევ ერთი გამართლების შედეგად ინგმარ ბერგმანს შევხვდი. გორან სტრინდბერგი უნდა ყოფილიყო *მასხარების სალამოს* (Gycklarnas afton) დამდგმელი ოპერატორი, მაგრამ მან ჰოლივუდის მიწვევა მიიღო და ფილმის გადაღება მე შემომთავაზეს. თავიდან საკმაოდ შეშინებული ვიყავი, ინგმარი ცნობილი იყო, როგორც „დემონი“ რეჟისორი. მაგრამ პირველივე დღიდან ერთად ძალიან კარგად ვიმუშავეთ. შესაძლოა, ერთმანეთს კარგად იმიტომ გავუგეთ, რომ ორივე პასტორის შვილები ვიყავით. ამ ძველ ფილმებში კარგი ატმოსფერო იყო, ძალიან მცირე ბიუჯეტები გვქონდა – დაახლოებით 10 ადამიანი ვიყავით ჯგუფში და მსახიობების რაოდენობა ხუთს არ აღემატებოდა. ყველა ყველაფერს აკეთებდა. ყველა ყველას ეხმარებოდა. მახსოვს, როდესაც *ქალწულთა წყაროს* (Jungfrukällan), ინგმართან ჩემს მეორე ფილმს ვიღებდი, ღია ცის ქვეშ ღამის კადრი გვქონდა გადასაღები. მე ხელოვნური განათება დავაყენე, რადგან ვიფიქრე, რომ ბუნებრივი განათება მოსაწყენი იყო და მინდოდა, მსახიობების მოცეკვავე ჩრდილები დამენახა კედელზე. მომდევნო დღეს, როდესაც ჩანაწერი ვნახეთ, ინგმარმა იყვირა: „ღმერთმა დასწყევლოს! რა უნდა აქ ჩრდილებს, როდესაც მზე უკვე ჩასულია?“ ამ ინციდენტმა განათების სამყაროში ჩვენს მოგზაურობას დაუდო საფუძველი. რადგან ინგმარი თეატრში მუშაობდა, ის მონუსხული იყო განათებით და იმით, თუ როგორ შეიძლება განათებამ კონკრეტული განწყობა შექმნას. ინგმარს რომ არ შევხვედროდი, უბრალო რიგით ტექნიკოსად დავრჩებოდი, რომელიც ვერ აცნობიერებს განათების უსაზღვრო შესაძლებლობებს.

განათების შესწავლას იშვიათად ეთმობა საკმარისი დრო. ის ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც სტრიქონები, რომლებსაც მსახიობები ამბობენ, ან მათთვის მიცემული სხვა დავალებები. ის სიუჟეტის განუყოფელი ნაწილია, სწორედ ამიტომ არის აუცილებელი რეჟისორსა და ოპერატორს შორის მჭიდრო კოორდინაცია. განათება განძის სკივრია: თუ



კადრი ფილმიდან *ჩურჩული და ყვირილი*

მას სწორად გავიგებთ, მან შეიძლება სრულიად ახალი განზომილება შესძინოს მედიუმს. ინგმარი თავის ავტობიოგრაფიაში წერდა, თუ რამდენად ვიყავით ორივე მოცული სინათლით: „ნაზი, საშიში, ზღაპრული, ცოცხალი, მკვდარი, ნათელი, ბუნდოვანი, ცხელი, ინტენსიური, გაშიშვლებული, მოულოდნელი, ბნელი, გაზაფხულის მსგავსი, ვარდნილი, პირდაპირი, დახრილი, მგრძნობიარე, მორჩილი, შეზღუდული, შხამიანი, დამამშვიდებელი, ფერმკრთალი განათება.“ ნაზი განათება შეგიძლიათ გამოიყენოთ, თუკი ქალს იღებთ და გინდათ, ის ლამაზი და ნაზი გამოჩნდეს. ზღაპრული განათება ასევე ძალიან ნაზია.

კადრი ფილმიდან *როგორც სარკეში*

მსგავსი განათების შექმნას ვამჯობინებ ნათელი, და არა დაბალი კონტრასტის ფილტრებით. ცოცხალ განათებას მეტი კონტრასტი აქვს, უფრო ვიტალურია, „მკვდარი შუქი“ კი ბრტყელი და უჩრდილოა. ნათელი შუქი უფრო კონტრასტულია, მაგრამ არა ზედმეტად. ბუნდოვანი განათება შეიძლება კვამლის გამოყენებასაც საჭიროებდეს. ინტენსიური ნათება უფრო კონტრასტულია, ვიდრე ცოცხალი. ასეთი დახვეწილი განსხვავებები გავლენას ახდენს იმაზე, თუ როგორ აღიქვამს და რეაგირებს აუდიტორია გამოსახულებაზე. გაზაფხულის მსგავსი განათება უფრო თბილია. ვარდნილი განათება არის, როდესაც კუთხე ძალიან მცირეა და შედეგად წაგრძელებულ ჩრდილებს ვიღებთ. მგრძნობიარე განათება სასიყვარულო სცენებისთვის არის. ინგმართან მუშაობისას ვისწავლე, თუ როგორ გადმომეცა სცენარში არსებული სიტყვები განათებით, როგორ ამერეკლა დრამის თითოეული ნიუანსი. სინათლე იქცა ვნებად, რომელიც ჩემს ცხოვრებაზე დომინირებდა.

ზოგადად, არასდროს არის საკმარისი დრო ფილმის მომზადებისას, რომ საკმარისად შევისწავლოთ ბუნებრივი განათება და მისი შესაძლებლობები. თუმცა ინგმარი ნებისმიერი ფილმისთვის დაჟინებით მოითხოვდა 2-თვიან მოსამზადებელ პერიოდს, რომლის განმავლობაშიც ვცდილობდით, დეტალურად შეგვესწავლა ულამაზესი ჩრდილოეთის ციალი, რომლის ნახვის შესაძლებლობაც შვედეთში გვაქვს და განგვეხილა, თუ როგორ გამოგვეყენებინა ის თითოეული ფილმის სიუჟეტში. სანამ ფილმს *როგორც სარკეში* (Såsom i en spegel) გადავიღებდით, დილით ადრე ნაცრისფერ სინათლეზე გავდიოდით და ვინიშნავდით გარემოებებს, რომელიც ფილმში უნდა გვქონოდა, და როგორ იცვლებოდა ეს გარემოებები მაშინ, როდესაც სინათლის ახალი ფერთა გამა ან ეფექტები იქმნებოდა მზის ამოსვლის შემდეგ. ჩვენ გვინდოდა გრაფიტის ტონი მიგვეღო, ყოველგვარი დამატებითი კონტრასტის გარეშე და გამოვთვალეთ ზუსტი დრო, როდესაც გარემოს ეს ტონი ბუნებრივად შეგვეძლო მიგვეღო. ამ დროისთვის ჩვენ დავრწმუნდით, რომ სტუდიის ხელოვნური განათება აბსოლუტურად არასწორი და ლოგიკას მოკლებული იყო. ამის საპირისპიროდ, ლოგიკურ განათებად ჩვენთვის იქცა ის განათება, რომელიც უფრო ბუნებრივად გამოიყურებოდა და უკვე

ჩვენი ერთობლივი აკვიატება გახდა. ნატურალისტური განათების შექმნა მხოლოდ მცირე განათებით ან ზოგჯერ საერთოდ მის გარეშეც არის შესაძლებელი (ზოგჯერ მხოლოდ ნავთის ლამპას ან სანთლებს ვიყენებდი).

განათებას სასიცოცხლო მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა *ზამთრის შუქში* (Nattvardsgästerna), რომლის მოქმედება ვითარდება კვირადღეს ეკლესიაში 3 საათზე მეტი ხნის განმავლობაში. მიუხედავად იმისა, რომ ეკლესია სტუდიაში უნდა აგებულიყო, მე და ინგმარი მოსამზადებელ პერიოდში ნამდვილ ეკლესიაში დავდიოდით და ყოველ ხუთ წუთში სურათს ვიღებდით, რომ შეგვესწავლა, თუ როგორ იცვლებოდა დროის იმავე მონაკვეთში ზამთრის განათება. მთელი ამბის მანძილზე ეკლესიის გარეთ ცუდი ამინდი იმას ნიშნავდა, რომ შიგნით არანაირი ჩრდილი არ უნდა ყოფილიყო და ჩვენც საკუთარ თავს დავპირდით, რომ ხელახლა გადავიღებდით თითოეულ სცენას, სადაც ჩრდილი გამოჩნდებოდა (რაც გავაკეთეთ კიდეც.) ფილმის დასასრულს არის ძალიან მნიშვნელოვანი სცენა მასწავლებელსა (მსახიობი ინგრიდ ტულინი) და მის მოძღვარს (გუნარ ბიორნსტრანდი) შორის, სადაც დავგეგმეთ მზის შუქის გამოყენება 30 წამის განმავლობაში. ეს იყო განათება, რომელზეც უკვე საკმაოდ გვქონდა ნაფიქრი და სიუჟეტისთვისაც ბევრს ნიშნავდა. სხვა მხრივ ჩვენ არ გადაგვიხვევია არაპირდაპირი, უჩრდილო ზამთრის განათებისთვის. მას შემდეგ ვცდილობდი, თავი ამერიდებინა პირდაპირი განათებისთვის, ძირითადად ვმუშაობდი არეკლილ შუქზე, რათა ფირი კაშკაშა არ გამოსულიყო. ამაში დამეხმარა მასალის გაუმჯობესებული მგრძნობელობა, რამაც საშუალება მოგვცა ფრანგული ახალი ტალღის მაგალითს მივყოლოდით და სულ უფრო ხშირად გადაგვეღო ნატურაზე.

როდესაც *პერსონის* (Persona) გადაღება დავიწყეთ, საშუალო ხედი პრაქტიკულად უარვყავით. ფართო ხედებიდან ახლო ხედებზე გადავდიოდით და პირიქით. ინგმარმა ლივ ულმანსა და ბიბი ანდერსონს შორის გარკვეული მსგავსება დაინახა და გაჩნდა იდეა, ფილმი გადაღებულიყო ორი ადამიანის იდენტიფიკაციაზე, რომლებიც ერთმანეთს დაუახლოვდნენ და ფიქრებიც კი საერთო გაუხდათ. ფილმმა საშუალება მომცა, სახეებით ჩემი აღფრთოვანება გამომეხატა, რის გამოც მეტსახელიც შემარქვეს – „ორი სახე და ფინჯანი ჩაი“. *პერსონის* გადაღებისას ჩემთვის ყველაზე რთული ამოცანა ახლო ხედების განათება იყო, რამდენადაც ისინი წარმოუდგენელ ნიუანსებს მოიცავდა. მომწონს თვალებში ანარეკლის ასახვა – რაც ბევრ რეჟისორს აღიზიანებს, თუმცა ის ნამდვილი სიცოცხლის გამოხატულებაა. ამ ანარეკლების აღბეჭდვა გვეხმარება, ადამიანის ფიქრის პროცესი წარმოვაჩინოთ. ამ დროს ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია სწორი განათება, რათა მაყურებელმა იგრძნოს, თუ რა იმალება პერსონაჟის თვალების მიღმა. ყოველთვის ვცდილობ, რომ თვალებში არეკლილი სინათლე დავიჭირო, რადგან ვგრძნობ, რომ ის სულის სარკეა. ჭეშმარიტება მსახიობის გამომეტყველებაშია და სულ მცირე ცვლილებებმაც შეიძლება, ათას სიტყვაზე მეტი გამოხატოს.

ინგმართან მუშაობის ერთ-ერთი უნიკალური პრივილეგია ის იყო, რომ არსებობდა რამდენიმე მსახიობი, რომელიც ყოველთვის თამაშობდა მის ფილმებში. მე მათი სახეები ახლოდან გავიცანი და ვისწავლე, თუ როგორ გადამეღო თითოეული დეტალი. იმის შესწავლას დრო სჭირდება, თუ როგორ იღებს კონკრეტული სახე სინათლეს. ჩემთვის მსახიობი იყო და იქნება უმნიშვნელოვანესი ინსტრუმენტი ფილმში. გადაღებისას რაც შეიძლება მცირე განათებას ვიყენებდი და მსახიობებს შეძლებისდაგვარად სრულ თავისუფლებას ვაძლევდი, ვცდილობდი, თავი მანიპულირებულად და გამოყენებულად არ ეგრძნოთ, რამაც შესაძლებლობა მომცა, მათი შესრულების სინატიფე აღმებეჭდა. ჩემთვის მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობები არ შევაწუხო ფოტოექსპონომეტრებითა და მათთვის თვალებში სინათლის მინათებით და ყოველთვის ვეუბნები მათ, თუ რის გაკეთებას ვაპირებ. როდესაც ინგრიდ ბერგმანთან ერთად *შემოდგომის სონატაზე* (Höstsonaten) ვმუშაობდი, არ მქონდა დუბლიორთან გადაღების გამოცდილება. პირველ დღეს ინგრიდმა მკითხა: „სვენ, როგორ აპირებ მუშაობას დუბლიორის გარეშე?“ იმ წამს დარწმუნებული არ ვიყავი, რა მეპასუხა, არ მინდოდა აღიარება, რომ ძირითადი მიზეზი ფინანსური იყო; თუმცა რაც ვუპასუხე, ნამდვილად მართალია: „სინათლე დუბლიორთან სრულიად განსხვავებულია, რადგან მსახიობები მაძლევენ განათების შთაგონებას“. ინგრიდმა მიპასუხა: „გადაღების მანძილზე კამერის უკან ვიჯდები, ნებისმიერ დროს ავალ და იქ დავდგები, სადაც დაგჭირდება.“ ნამდვილად მშვენიერი იყო მასთან მუშაობა. ხალხს ხშირად ავიწყდება მსახიობსა და ოპერატორს შორის პიროვნული კავშირის მნიშვნელობა. კარგი მსახიობები რეაგირებენ თავიანთ განათებაზე.

ჩემთვის და ინგმარისთვის შავ-თეთრიდან ფერადზე გადასვლა არ იყო მარტივი. ვგრძნობდით, რომ ფერადი საწყისი მასალა ტექნიკურად ზედმეტად სრულყოფილი იყო. რთული იყო, ისე გეკეთებინა, რომ ლამაზი არ გამოჩენილიყო. *ვნების* (En passion. 1969) გადაღება რომ დავიწყეთ, გვინდოდა ფერთა პალიტრა ისე გვეკონტროლებინა, რომ მას ამ-

კადრი ფილმიდან *შემოდგომის სონატა*

ბის განწყობა აერეკლა. ვიპოვეთ ნაკლებად ფერადოვანი ადგილი, ფილმის დიზაინში ყველაფერი გამიზნული იყო კამერისთვის ფერების აღქმის გასამარტივებლად. მინდოდა, ამერიდებინა კანის თბილი ტონები, ხანგრძლივი მცდელობების შემდეგ ვისწავლე ძალიან მცირე მაკიაჟის გამოყენება და ლაბორატორიულად მასალის ფერებისგან დაცლა (მსგავსი ტექნიკა გამოვიყენე ანდრეი ტარკოვსკისთანაც ფილმში *მსხვერპლშეწირვა* (1986), სადაც გამოსახულება სრულიად დავცალეთ წითელი და ლურჯი ფერებისაგან, ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს ფილმი არც შავ-თეთრი იყო და არც ფერადი, ის იყო „ერთფერი“). *ჩურჩული და ყვირილი* (Viskningar och rop. 1972) მომდევნო მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ჩემთვის იმის გასაგებად, როგორ გამომეყენებინა ფერადი სინათლე დრამატული ეფექტისთვის. ინტერიერისთვის შევიმუშავეთ წითელ ფერზე დაფუძნებული ფერთა სისტემა – თითოეული ოთახი წითლის განსხვავებული ტონი იყო. განსხვავებას მაყურებელი შესაძლოა ცნობიერად ვერ აღიქვამს – თუმცა ამას გრძნობს. ჩემმა გამოცდილებამ მასწავლა, რომ ადამიანებს იპყრობს ის განწყობა, რომელიც სინათლისა და დიზაინის შესაფერისი გამოყენებითა და შერწყმით არის ფილმში შექმნილი.

მე არ ვარ ტექნიკური ადამიანი, მაგალითად, არ ვზომავ განათებულ ლაქებსა და ჩრდილებს; ასეთ რამეებს თვალით ვხვდები. მე გადაღებისას ვხატავ იმას, რასაც გამოცდილება და შეგრძნებები მკარნახობს. ზოგჯერ მრცხვენია კიდეც, რომ არ მაინტერესებს კინოს თანამედროვე ტექნიკები, მაგრამ მირჩევნია, რაც შეიძლება ნაკლები აპარატურით ვიმუშაო. თუ კარგი ლინზა და კამერა მაქვს, სულ ეს არის, რაც მჭირდება. „*ფანი და ალექსანდერის*“ მთელი ექვსი საათი გადაღებულია ერთი და იგივე ზუმ-ობიექტივით, გარდა რამდენიმე კადრისა, სადაც საკმარისი განათება არ გვქონდა. ზუმ-ობიექტივით ყველა შესაძლებლობა თქვენს ხელთაა (გადაღების ხარისხიც დღეს უკვე ძალიან კარგია). მე ძალიან ცოტა ფილტრს ვიყენებ ობიექტივისთვის. მთელი ჩემი პროფესიული ცხოვრების მანძილზე სიმარტივისადმი ნდობას ვსწავლობდი. ვნახე, რაც ხდება დიდ ეკრანებზე: ხალხი ცდილობს, შეავსოს ეკრანი დიდი რაოდენობით ზუსტად დასმული და გამოთვლილი განათებით. არაფერს შეუძლია ისე გააფუჭოს ატმოსფერო, როგორც ზედმეტ განათებას. ზოგჯერ იმასაც ვფიქრობ, რომ ნაკლები ფულის ქონას მეტ მხატვრულ ღირებულებამდე მივყავართ. ყველაფერზე მეტად ოპერატორი სცენარის მონა უნდა იყოს. ეს ნიშნავს, შეგეძლოს, შეცვალო საკუთარი სტილი თითოეული სურათისთვის. ყოველ ჯერზე, როდესაც ფილმზე ვმუშაობ, ჩემს თავს ვეკითხები, თუ როგორ შემიძლია დავეხმარო მაყურებელს, სწორად მიმართოს მზერა. მსახიობებზე? განწყობაზე? თუ დიალოგზე? გამოგიტყდებით, დიალოგით მდიდარ ფილმებზე არ ვგიჟდები, სწორედ ამიტომ მიჭირს ამერიკულ სცენარებზე მუშაობა. იქ ნახსენები არ არის არც განწყობა, არც ატმოსფერო ან ფორმა. უბრალოდ დიალოგს კითხულობ. ინგმართან ისიც კი ეწერა სცენარში, როგორი უნდა ყოფილიყო თითოეული სცენა, რა განწყობა უნდა შეექმნა, როგორი ამინდი ყოფილიყო. გადაჭარბებულმა დიალოგებმა შესაძლოა ოპერატორის შემოქმედებითი პოტენციალი შეზღუდოს – რაც სიტყვების ფოტოგრაფირებად იქცევა. ეიზენშტეინისა თუ უხმო კინოს დიდი შვედი რეჟისორების შიოსტრომისა და სტილერის ფილმები ბევრად უფრო გამომსახველობითია, ვიდრე ის, რასაც დღეს ვხედავთ.

დღემდე რამდენიმე პრინციპმა განსაზღვრა ჩემი, როგორც დამდგმელი ოპერატორის

ფოტოები აღებულია საიტიდან: **moviestillsdb.com**

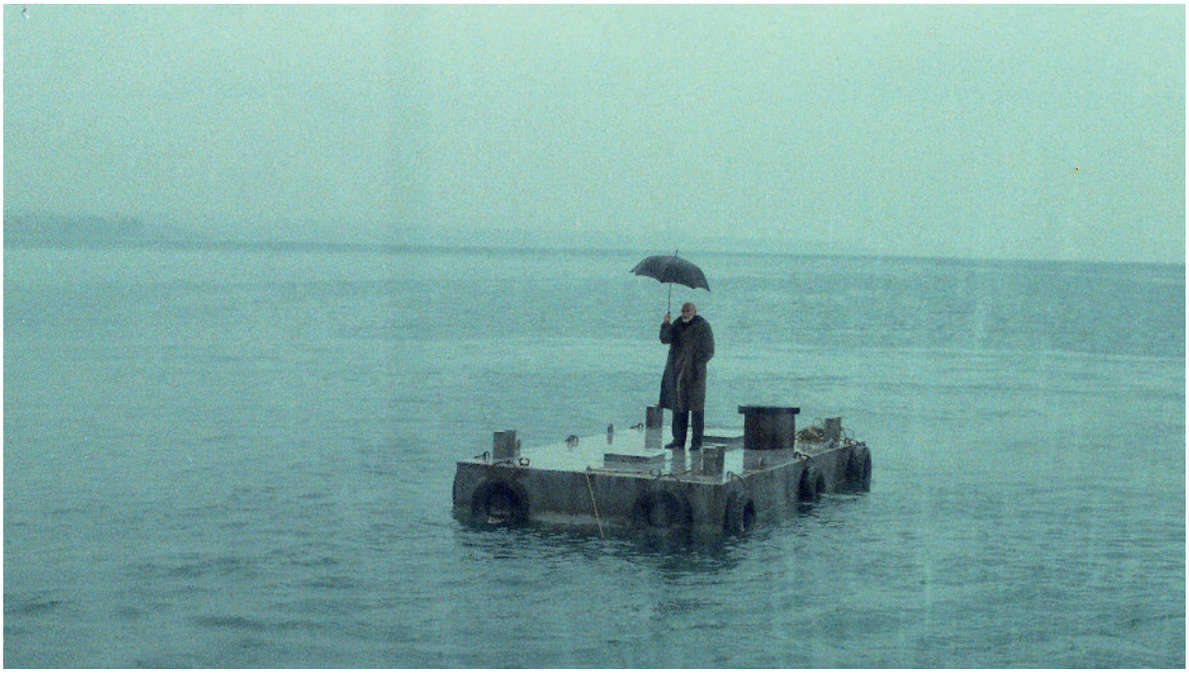
ცხოვრება. იყავით სცენარის ერთგული, იყავით რეჟისორის ერთგული. შეძელით ადაპტირება და საკუთარი სტილის შეცვლა. ისწავლეთ სიმარტივე. ასევე იმას ვიტყვი, რომ დამდგმელმა ოპერატორმა ერთი ფილმის რეჟისორობა მაინც უნდა სცადოს. როგორც ოპერატორი მარტივია, ტექნიკურად ძალიან განვითარდე. წერის და მონტაჟის გამოცდილება კი გვეხმარება, გავიაზროთ კინოს გადაღების სრული შემოქმედებითი პროცესი.

ყოფის აუტანელი სიმსუბუქისთვის (The Unbearable Lightness of Being) გვქონდა ძველი, დაკაწრული 8 მმ-იანი ფირი პრაღის ავჯანყების საარქივო კადრებით. ამისთვის უნდა მიგვესადაგებინა ჩვენ მიერ 35-მილიმეტრიან ფირზე გადაღებული კადრები ჟულიეტ ბინოშისა და დენიელ დეი ლუისის მონაწილეობით, ისე რომ ფონი ბუნდოვანი დარჩენილიყო. ჩვენი ჩანაწერი 8-მილიმეტრიან ფირზე გადავიტანეთ, არ ვუფრთხილდებოდით, რომ კარგად დაკაწრულიყო და ისევ 35 მმ-მდე გავადიდეთ. ავთენტური 8 მმ-იანი ფირიც ასევე 35 მმ-მდე გავადიდეთ. შედეგი საკმაოდ დამაჯერებელი იყო. მონაკვეთი 6-წუთიანია და იმპროვიზებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა ეს ყველაზე უფრო დაგეგმილი მონაკვეთია მთელ ფილმში (მის გადაღებას 1 თვე მოვუნდით). მხატვარმა ისე დახატა, რომ ზუსტად ეჩვენებინა, თუ როგორ უნდა გადაგვეღო ახალი კადრები და ზუსტად დაგვემთხვია ის არქივის კადრებისთვის.

პოლანსკისთან მუშაობამ შანსი მომცა, გადაღების ახალი, ბერგმანის სტილისგან სრულიად განსხვავებული სტილი გამომეცადა, სადაც, როგორც წესი, ძალიან ახლოს ხარ სახეებთან, ფონი კი ბუნდოვანია. *მდგმურის* (The Tenant) გადაღებისას მნიშვნელოვანი იყო, რომ ფონის თითოეული დეტალი გამოსახულების აქტიური ნაწილი ყოფილიყო. ბევრი რისკი გავწიე განათებისას და მსახიობები სრულ სიბნელეში ვამყოფე – როცა ინგმართან მსახიობებისთვის უფრო ნათელ განათებას ვიყენებდი.

ჩემი შთაგონების დიდი ნაწილი ფერწერიდან და ფოტოგრაფიიდან მოდის. მაგალითად, როდესაც *საყვარელ ბავშვს* (Pretty Baby) ვიღებდით, მე და ლუი მალმა დიდი დრო დავუთმეთ ვერმეერის ფერწერის შესწავლას, განსაკუთრებით იმას, თუ როგორ იყენებდა ის სინათლეს. ○

კადრი ფილმიდან *მსხვერპლშეწირვა*



კადრი ფილმიდან *კითერაზე მოგზაურობა*

სინთეზი კინოში

სტავროს ალიფრაგკისის ინტერვიუ თეო ანგელოპულოსთან

თარგმნა გიკა მიქაბაძემ

Scroope, 18 მარტი, 2006

ფილმის გადაღება შეძლებისდაგვარად პოეტური მოვლენა უნდა იყოს. კინოს იდეოლოგიური ფუნქციის კვლევა ესთეტიკიდან აქცენტის გადატანას არ იწვევს, და პირიქით, კონკრეტული ესთეტიკური შედეგისკენ სწრაფვა ფილმის საშუალებით მძლავრი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური შეხედულებების გადმოცემას არ უშლის ხელს. ჩემი ფილმის *მონადირეების* (Oi Kynigoi. 1977) პრემიერის შემდეგ ბერძენი მემარცხენეების გარკვეული წრე სკეპტიკურად განეწყო. ფილმში ერთი სცენაა, სადაც ადამიანების ჯგუფი ხელში დროშებითა და სიმღერით დინების მიმართულებით ნავებით მიცურავს. ვიღაცამ კომენტარი გააკეთა, „რევოლუცია მისეირნობსო“, რაშიც იგულისხმა, რომ ეს გადამეტებულად ესთეტიკური მიდგომა პოლიტიკური მნიშვნელობისგან მთლიანად დაცლილი იყო. თუმცა ფიოდორ დოსტოევსკის მტკიცება – „სილამაზე გადაარჩენს სამყაროს“ – ჯერ კიდევ აქტუალური რჩება. არ არსებობს შინაარსსა და ფორმას შორის დიქოტომია. მსგავსი დილემები არ არსებობს.

სინთეზის პროცესის საწყისების აღმოჩენა ნებისმიერ რამეში შეიძლება. უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი ცხოვრებისეული თავგადასავალი წარუშლელ შთაბეჭდილებებს გვიტოვებს, რომლებიც გაუცნობიერებლად ახდენს ზეგავლენას ჩვენზე, იმ მომენტიდან მოყოლებული, რაც ჩვენი გამოცდილებები გვახსოვს. ის, რაც ჩემგან, როგორც სინთეზის ნაყოფისგან, გამომდინარეობს, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ყალიბდებოდა: ჩემი პირადი აღქმები და გამოცდილებები, უშუალო გარემოდან მიღებული ვიზუალური სტიმულები, გაუცნობიერებელი არჩევანი, რომლის მოტივაციაც რაციონალურ ახსნას არ ექვემდებარება – ყველაფერი ეს წარმოქმნის ნაერთს, წინაპირობების ქსელს და მკარნახობს, რა უნდა განვიხილო სინთეზის შედეგად.

სინთეზი და სცენარი

სინთეზი კინოში გულისხმობს ხელოვნების ნაწარმოებს, როგორც მთლიანობას და მოიცავს როგორც ფილმის კონცეპტუალიზაციას და ამის სცენარში გაწერას, ასევე საბოლოოდ ვიზუალიზაციასაც. როცა არქიტექტურაში პროექტირების ფაზა სრულდება, მშენებლობას ნახაზების მიხედვით იწყებ, რომელსაც შესაძლოა, დროთა განმავლობაში შესწორებები მოჰყვეს. ამ პროცესსა და იმას შორის, რაც კინოში ხდება, საინტერესო ანა-

ლოგია შეგვიძლია, მოვიყვანოთ.

სცენარის წერა აბსტრაქტული რამეა, ისეთივე აბსტრაქტული, როგორც რომანის წერა. ავტორი წერას წინაპირობის გარეშე იწყებს. ტექსტი ხატოვანებას მოგვიანებით ავლენს. და მაინც შესაძლოა, ფორმა დასაწყისიდანვე შეგვხვდეს და თან სხვადასხვაგვარად. ცხადია, ეს იმაზეა დამოკიდებული, როგორ წერს ავტორი სცენარს. ალფრედ ჰიჩკოკისნაირი რეჟისორები სცენარში ყოველ ტექნიკურ დეტალს და ინფორმაციას იწერენ, ამიტომ მათი საქმის გადაბარება ნებისმიერს შეუძლია. რენე კლერი თავისებურად ასაბუთებდა, რომ ფილმზე მუშაობა დასრულებულია, თუ სცენარი დაწერილია, რომელიც იმდენად ზუსტად, თითქმის არქიტექტურული გაგებით იყო დამუშავებული, რომ გადაღება მარტოოდენ სცენარის ფილმად ტრანსლიტერაციად იქცეოდა. განსხვავებული მიდგომის, მეორე უკიდურესობის მაგალითია ჟან-ლუკ გოდარი. მისთვის მხოლოდ ადგილზე, გადასაღებ მოედანზე ან წინა დღეს ვიზუალიზებული იდეები და ჩანაწერები არსებობს, სცენარი ან კადრირება კი – არა. ეს იმ კინორეჟისორებსაც მიემართება, მეწვრილმანეებად რომ თვლიან, მაგალითად, მიქელანჯელო ანტონიონის, რომელიც გადაღების დაწყებამდე წინა ღამით ან დილით, ყავის სმისას, ფილმის დეკუპაჟს მიმართავს.

მე ორივე მეთოდს ვიყენებ. ფილმის ზოგიერთი ასპექტი სცენარში გარკვეული სიზუსტითა და დეტალიზაციითა ჩაწერილი ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ჩემთვის წინასწარაა ცნობილი, უბრალოდ მას არ ვახმოვანებ. დანარჩენს მუშაობის პროცესში აღმოვაჩენ ხოლმე. *მოხეტიალე მუსიკოსები* (O Thiasos. 1975) დიქტატურის დროსაა (1967-74) გადაღებული, ამიტომ უმნიშვნელოვანესი იყო, ფილმის შესახებ რაც შეიძლება ნაკლები მელაპარაკა და გამემხილა, თუნდაც ჩემი კოლეგებისა და მონაწილე მსახიობებისთვის. ჩანაწერებს ვაკეთებდი, მაგრამ ისინი მხოლოდ პირადი გამოყენებისთვის იყო. დროდადრო ჩანაფიქრზე მუშაობას ვიწყებდი, რომელიც რეპეტიციებისას თანდათან იხვეწებოდა. ეს ჩემთვის სინთეზი იყო, ამ სიტყვის სრული გაგებით. *მოხეტიალე მუსიკოსებში* ერთი უწყვეტი ეპიზოდია (plan-séquence), სადაც კამერა მიჰყვება მხიარული ადამიანების პატარა ჯგუფს, რომელიც საცეკვაო დარბაზის დატოვებისას 1945 წლიდან 1952 წელში გადაინაცვლებს. ჩემს ჩანაწერებში უბრალოდ წერია: „გადასვლა 1945-დან 1952 წელში“ და მეტი არაფერი. ამ ეპიზოდის არქიტექტურა ჩემთვის უკანასკნელ წუთამდე ბუნდოვანი იყო. ამ სცენის გადაღების დღეს სადღაც გამიქრა თვითცენზურული უხალისობა, რომელიც დასახულ ამოცანასთან გამკლავების სურვილს მიკარგავდა და ყველაფერი თავის ადგილას დალაგდა. თავდაპირველად, მსახიობებს ხმადაბლა სიმღერით, აუჩქარებლად სიარული დავავალე. შემდეგ იმ იდეამ გამიტაცა, რომ პოპულარული მელოდია თანდათან მარშის სიმღერად გადაქცეულიყო. ამან არსებითად განსხვავებული მიზანსცენა წარმოშვა. მხიარულმა ადამიანებმა ნელ-ნელა მწყობრში სვლა დაიწყეს. მსგავსი ტრანსფორმაციები მარტივად შეიძლებოდა სცენარშიც ჩაწერილიყო, მაგრამ სინამდვილეში, კომპოზიციის არსებითი ნაწილები და მათი ურთიერთქმედება რეპეტიციის დროს ფორმირდება. ეს განსაკუთრებით რთულ ეპიზოდებს ეხება, რომლებიც მოკლე ფრაგმენტებად არ ნაწილდება და ინარჩუნებს დროისა და მოქმედების უწყვეტობას, ერთაქტიანი თეატრალური პიესების მსგავსად.

სცენარი კინოსთვის ნედლი მასალაა – როგორც კი ის დაწერილია, მე მას ვივიწყებ. ფირზე გადატანისას სცენარი სულ სხვა რამედ იქცევა. თანაც, ყველაფერი პირად, თავისებურ, დამახასიათებელ ენამდე დაიყვანება, რომელიც ასევე შეზღუდვასავით მუშაობს. სხვანაირად არ გამომდის, ძალიან სპეციფიკურად ვწერ. ჩემი სცენარები რომანებია, ოღონდ მათში მეტადაა გამოყოფილი ხატოვანება და ეპიზოდის გადაღებისთვის საჭირო საკვანძო ტექნიკური ინფორმაცია. ის ადამიანები, ვისთან ერთადაც ვმუშაობ, ვინც იცის, როგორ ვფიქრობ, თითქმის მაშინვე ხვდებიან, როგორი კადრის გადაღებას ვცდილობ. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი სცენარები ნედლი სამუშაო მასალაა, ისინი კინოსგან გარკვეული დამოუკიდებლობის მოპოვების მიზნით, ლიტერატურული ნაწარმოებების სახით გამოიცემა. მაგალითად, ფილმში *კითერაზე მოგზაურობა* (Taxidi sta Kythira. 1984) სცენარსა და ფილმს შორეული კავშირი აქვს. სცენარი ფილმის თავდაპირველ ჩანაფიქრთან რჩება ახლოს. თუმცა, მისი როლი და მნიშვნელობა საფუძვლიანად იცვლება გადაღების დაწყებისთანავე ან, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სცენარი არის ფილმი პირველი კადრის გადაღებამდე. როგორც კი ეს მოხდება, სცენარი და ფილმი სხვადასხვა, ხშირად არსებითად განსხვავებული გზით იწყებს სვლას.

სინთეზი და მიზანკადრი (MISE-EN-CADRE)

მიზანსცენის დადგმა მრავალი სხვადასხვა ვარიანტის გათვალისწინებას მოითხოვს. მონაწილე მსახიობების გარდა, მხედველობაში სივრცე და მისი განუყოფელი კომპონენტები უნდა მიიღო. არიან მსახიობები, რომლებიც კამერის ობიექტივთან ახლოს არიან და ისინი, ვინც მისგან შორსაა; აქვეა ჩახლართული სივრცითი ურთიერთკავშირების მთელი რიგი – მსახიობებსა და სივრცის გამოკვეთილ თვისებებს და ასევე თავად მსახიობებს შორის. როცა სივრცეში უწყვეტი ეპიზოდის ტრაექტორიას ვაკვირდები, მიუხედავად იმისა, რამდენად რთულია იგი, ზემოთ ნახსენები კავშირები ყოველთვის თანაბრად უნდა იყოს განაწილებული, რომ ამან ჩემში ნაკლულობის შთაბეჭდილება და სიმახინჯის შეგრძნება არ გამოიწვიოს. კამერის ობიექტივი მეტს არაფერს აკეთებს

– გადასინჯავს ამ კავშირებს, თან გამუდმებით იმის მცდელობაშია, რომ განსხვავებულ დროით წონასწორობას მიაღწიოს – თანდათან და ნატიფად, ახლო და ფართო ხედების მონაცვლეობით. კამერის მოგზაურობისას, ახალი ელემენტების მუდმივი გამოჩენა კადრის მოძრავ ტილოს აახლებს, სადაც სახეები და სივრცითი ელემენტები წინ და უკან რიტმული ქორეოგრაფიით მოძრაობს. განუყოფელი ნაწილები, რომლებიც პერიოდულად ჩნდება ეკრანზე და მათი ურთიერთკავშირი როგორც ერთმანეთთან, ასევე ჩარჩოსთან, სინთეზის ჩემეულ გაგებას პასუხობს, რომელიც იზიარებს კლასიკური ფერწერის პრინციპებს, გადატანილს მოძრაობაში. ჩემს ნამუშევრებში სინთეზის გაგება, ხშირად, ოქროს კვეთის მსგავსი ჰარმონიული ბალანსის ძიებაში გამოიხატება. დროდადრო, როცა შეუთავსებელი და, რბილად რომ ვთქვათ, სიურრეალისტური მონაკვეთები ჩნდება, მაგალითად, კაცი გაშლილი ქოლგით ოთახში ან უნალექო ამინდში მყვირალა ყვითელ საწვიმრებში გამოწყობილი ადამიანების მყისიერი გაელვება კადრში, ეს მხოლოდ კომპოზიციური ბალანსის უბრალო და დროებითი დარღვევაა, დიზაინის ძირითადი პრინციპების შეუცვლელად.

ერთხელ ინგმარ ბერგმანს ჩემს კინოზე უთქვამს, ანგელოპულოსი ახლო ხედს მხოლოდ ზიზღით ეპყრობაო. მე ვიტყოდი, რომ კინემატოგრაფიული ლანდშაფტის შექმნა, რომელიც ნაკლებად ეყრდნობა ახლო ხედებს და მეტად კონცენტრირდება საშუალოსა და ფართოზე, ქმნის განსხვავებულ, მაგრამ თანაბრად ღირებულ კინოენას. მე, ისევე როგორც ანტონიონის, ძირითადად მაინტერესებს ადამიანების ასახვა სივრცესთან დიალექტიკურ მიმართებაში. ჩვენ არ ვარსებობთ იმ სივრცისგან დამოუკიდებლად, რომელსაც ვიკავებთ, ჩვენი უშუალო გარემომცველი სივრცის გარეშე, ამიტომ ფართო ხედი იმაზე მეტს გვაძლევს, ვიდრე უბრალოდ ლამაზი პეიზაჟია. როგორც ჩანს, ბერგმანისთვის ფერთა სინთეზი სივრცული კავშირების გამოსახვაზე უფრო მნიშვნელოვანია. მისი მტკიცება, რომ ერთადერთი პეიზაჟი ადამიანის სახის გეოგრაფიაა, შეიძლება ითქვას, ბერგმანს ერთგანზომილებიან კინოენაში ზღუდავს. დიალექტიკა სახესა და გარემომცველ სივრცეს შორის უმნიშვნელოვანესია. შესაძლოა, მე დრეიერის მიდგომისკენ ვიხრები. მისი *ჟანა დ'არკის ვნებანი* ისეთი ახლო ხედებითაა აგებული, რომელიც კადრის კუთხეებში თავისუფალ ადგილებს ტოვებს, ამიტომ ამ ადგილებში გარემოს ელემენტებს შემოჭრა შეუძლია. ცხადია, ის ფაქტი, რომ დრეიერი ისტორიულ დრამას იღებს, ითვალისწინებს იმასაც, რომ ეს ელემენტები წინასწარაა გადარჩეული, იმისთვის, რომ ეპოქის რეკონსტრუქციისას ამოსაცნობ იმიჯებად იქცეს. *ჟანა დ'არკის* ერთ კადრში, უკანა ფონზე, ჯვრის ფრაგმენტის დიაგონალური პერსპექტივა დამატებით სიღრმეს ანიჭებს პერსონაჟის ახლო ხედით მოცემულ სახეს როგორც პირდაპირი, ისე ფსიქოლოგიური გაგებით. ბერგმანთან მსგავსი ელემენტების კვალი, რომლებიც წინა პლანზე მყოფ პროტაგონისტთან მიმართებაში დიალექტიკურ ურთიერთკავშირებს კისრულობს, არ გვხვდება. თუ, გამონაკლისის სახით, არ ჩავთვლით მის ისტორიულ დრამებსა და *მარწყვის მდელოს*.

სინთეზი და სივრცე

მე დოკუმენტურ ფილმებს არ ვიღებ. ბუნებრივი თუ ხელოვნური პეიზაჟები ჩემს ფილმებში, უპირველეს ყოვლისა, შინაგანი სივრცის პროექციაა. ჯერ ჩემში ვეძებ და შემდეგ ვარჩევ გადასაღებ ადგილებს. თუ ამ ადგილების ძიება წარუმატებელი შედეგით დასრულდება, მე ვაპროექტებ და ვაშენებ ამ მითურ პეიზაჟს. ბუნებრივია, რომ დეკორაციის პროექტირებისას, გარკვეულ არქიტექტურულ მოტივებს ვუბრუნდები. ისინი ყოველთვის ჩნდებიან ჩემს ნამუშევრებში, მაგალითად: ნეოკლასიკური სახლი, ქოხი, რკინიგზის სადგური ან ტრადიციული ბერძნული კაფე. საბოლოო შედეგი სცენარში მოთხოვნილ გარკვეულ სტანდარტებს და, რაც მთავარია, პირად ხედვას შეესაბამება. ყოველ კინემატოგრაფიულ პეიზაჟს დრამატული მოქმედების კონკრეტული ფრაგმენტის ინტეგრირება და ერთიანობაში მოყვანა უნდა შეეძლოს.

ჩემი ფილმების ქრომატული პალიტრა ჩემი წარმოსახვითი სურათის შესატყვისია. საბერძნეთის ხატვა *1936 წლის დღეებიდან* (Meres tou '36. 1972) დავიწყე. ვაფერადებ პეიზაჟებს, შენობებსა და ინტერიერებს. წარსულში ნანახს ან უკვე გამქრალს შემოქმედებითად აღვადგენ. გადაღებას ღრუბლიან ამინდში ვამჯობინებ, როცა ფერები არც ისე მყვირალაა და ზეთით დახატულ ნამუშევარზე მეტად აკვარელს ჰგავს. არის რაღაც ძნელად ასახსნელი და ოდნავ მელანქოლიური ამ პალიტრაში. მაგრამ ეს არ ეხება ჩემს პირველ ფილმს *რეკონსტრუქცია* (Anaparastasi. 1970), რომელიც მსგავსი დრამისთვის იდეალურ ადგილას, საბერძნეთის ჩრდილოეთით, ზაგორიაშია გადაღებული. მეორე მხრივ, ფილმი შავ-თეთრ ფირზეა გადაღებული, ამიტომ, ასე თუ ისე, მან დოკუმენტური ფილმის ხასიათი მიიღო.

ჩემს ფილმებში ისეთ სივრცეს ვაგებ, დრამას რომ ირეკლავს და სხარტად გადმოსცემს, მთავარ გმირებს კი სრულყოფაში ეხმარება. *მარადისობა და ერთ დღეში* (Mia Aioniotita kai Mia Mera. 1998) პროტაგონისტი – მწერალი – თესალონიკიში ცხოვრობს. ის მედიუმია, რომლის საშუალებითაც ქალაქის კინემატოგრაფიული პეიზაჟია აგებული. ჩემი პროტაგონისტები არასოდეს გააკეთებენ ისეთ რაღაცას, რასაც მე არ გავაკეთებდი. ნება მომეცით, გუსტავ ფლობერის სიტყვები – „მადამ ბოვარი – ეს მე ვარ" – გავიხსენო, იმის ნიშნად, რომ იმ რეჟისორებთან, რომლებმაც წლების მანძილზე დამახასიათებელი

კინემატოგრაფიული მანერა ჩამოიყალიბეს, ყოველი მთავარი გმირი ხშირად საკუთარი თავის განსხვავებული ინტერპრეტაციაა, პერსონაჟის სქესის მიუხედავად. შესაბამისად, ჩემი შექმნილი ცელულოიდის ქალაქები პერსონალური ურბანული ტოპოგრაფიის პროექციაა.

მომავალ ფილმში [საუბარია ფილმზე *დროის მტვერი*/I skoni tou hronou – რედ. შენიშვნა] ვგეგმავ უამრავი სხვადასხვა, მცირე მასშტაბის დეკორაციის აგებას და ასევე კინოსტუდიის შიგნით, ერთი გაცილებით დიდი ზომის დეკორაციაც მექნება. ეს უკანასკნელი რეალობასა და ფიქციას შორის გარდამავალი სივრცე იქნება. ფილმიც ასეთია – რეალურსა და წარმოსახვითს შორის მოლაპარაკე, სადაც გმირები თანდათან მითურ ფიგურებად გადაიქცევიან. ამბავი მიჰყვება გზას, რომელიც კინემატოგრაფიული რეალობიდან გამომდინარეობს, მაგრამ განუხრელად მიემართება წარმოსახვითი სამყაროსკენ – თითქოს გამონაგონი ერთადერთი რეალობა იყოს ამ ცხოვრებაში. კვანტური ფიზიკის ერთ-ერთი პუნქტის მიხედვით, ყველაფერი, რასაც ჩვენ გარშემო ვხედავთ, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ერთი სამყაროს პროექცია მრავალი სამყაროს რეალობაში. ნამდვილად არსებობს რეალობა?

სინთეზი და მონტაჟი

მონტაჟი საკმაოდ მარტივია იმ ტიპის კინოსთვის, რომელიც მაინტერესებს. სანამ სცენას სცენაზე გადავაბამ, თითოეულის დასაწყისში მხოლოდ კლაპერის ნიშანს ვჭრი. სერგეი ეიზენშტეინი ის რეჟისორია, რომელმაც, სხვა ყველაფერთან ერთად, ტერმინი „ატრაქციონების მონტაჟი“ (1923) დაამკვიდრა და მთელი კარიერის განმავლობაში მუდმივად აგრძელებდა მონტაჟის თეორიაზე მუშაობას. როგორც ესეში *მონტაჟი და არქიტექტურა* ჩანს, ის ზოგიერთ გარემოებაში უწყვეტი ეპიზოდის მნიშვნელობას გადაიაზრებს. ეიზენშტეინი თანდათან შორდება საბჭოთა სკოლისთვის დამახასიათებელ სწრაფ და ფორმალისტურ მონტაჟს. ეს უკვე ჩანს ფილმში *ივანე მრისხანე*, სადაც მონტაჟი ნაკლებად დინამიკური და, შეიძლება ითქვას, ნაკლებად პრიორიტეტულია, ვიდრე, მაგალითად, *ჯავშნოსან პოტიომკინში*. ნახსენებ ესეში ის ამბობს, რომ თუ ათენის აკროპოლისის გადაღებას შესთავაზებდნენ, ამას ერთი კადრით გააკეთებდა. საინტერესოა იმის აღმოჩენა, თუ როგორ განიცადა დროთა განმავლობაში ევოლუცია ორივემ – მონტაჟის თეორიამ და ეიზენშტეინის აღქმამ. მისი მსჯელობა უწყვეტ ეპიზოდზე არა მხოლოდ ამტკიცებს სხვა, თუმცა თანაბრად მნიშვნელოვან მიდგომას კინოში სინთეზთან მიმართებაში, არამედ მრავალმნიშვნელოვანი თემატიკის ძირეულად განსხვავებულ გზასაც გამოკვეთს. „ატრაქციონების მონტაჟში“ ჩვენ თანდათან გავცდით აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის დადგენილ კავშირს ნიშან-

კადრი ფილმიდან *პეიზაჟი ნისლში*

კადრების (shot-sign) ანალოგიასთან მიმართებაში და გადავინაცვლეთ ისეთ აღქმაში, რომელიც კადრის მნიშვნელობას სხვადასხვა ინტერპრეტაციისთვის ტოვებს ღიას. უფრო მეტიც, თუ ადრე მნიშვნელობა მომიჯნავე კადრების და მათი რიტმის შედეგად მიღებული აფექტით იქმნებოდა, ახლა ის დროთა განმავლობაში, კადრის განუსაზღვრელი ფუნქციით, თანმიმდევრობაში ჩნდება. ასეთ დროს კი პაუზები ან „მკვდარი დრო“, როგორც თეატრშია განმარტებული, დამაკავშირებლის როლს ითავსებს, სადაც თხრობას თავისუფლად განვითარება შეუძლია, 100%-იანი ახსნა კი არ არსებობს.

სინთეზი და მიმდინარე პროცესი

ყოველი ჩემი ფილმი დაუსრულებელია, ანუ რასაც მე სინთეზად განვიხილავ, ყოველთვის არასრულია. ამიტომაც არ ვიყენებ სიტყვას „დასასრული“. დასასრული არ არსებობს. მიმაჩნია, რომ ჩემი ფილმები ერთ მიმდინარე პროცესში თავებივით მისდევს ერთმანეთს. ამიტომ საკმაოდ სკეპტიკურად ვუყურებ, როცა ხელოვნების ნაწარმოებს შედევრად მოიხსენიებენ ხოლმე. ეს ტერმინი აუტანელი განაჩენივითაა. მე უფრო ისეთი პოლისემიის შექმნა მაინტერესებს, რომელიც მრავალმხრივი აღქმის შესაძლებლობას იძლევა. ამ გზით, ჩემი ნამუშევარი, რასაც მე ორგანულ მთლიანობად წარვადგენ, მაყურებლების აღქმის მოლოდინშია, სანამ დასრულებულად ჩაითვლება. მათი ინტერპრეტაცია სინთეზის პროცესს ასრულებს, რადგან მრავალმხრივი აღქმა სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია განსხვავებული კულტურული წარმომავლობის ადამიანებთან საერთო ენის საპოვნელად. ფილმის ჩვენება ჩემთვის კოლეგების – მაყურებლების – დიალოგში ჩართვას გულისხმობს. ○

ფრანგი რეჟისორის, ესეისტისა და თეორეტიკოსის ლუი დელიუკის **ფოტოგენია** *(1920), ფაქტობრივად, პირველი კინოთეორიაა, რომელიც კინემატოგრაფის სპეციფიკურ თვისებებს იკვლევს და რომელიც ფრანგული ავანგარდის დაბადებას განაპირობებს. დელიუკი, რომელიც სრულიად ახალგაზრდა, გარდაცვალებამდე ოთხი წლით ადრე და კინოკანონების ფორმირების პერიოდში დაწერს ამ წიგნს, თავს არ მიიჩნევდა თეორეტიკოსად. როგორც ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავს, საამისოდ „არც იმდენად სერიოზული და არც იმდენად უძლური“ იყო. ის უფრო მაყურებელთა იმ კატეგორიას მიაკუთვნებდა თავს, რომელიც დამკვირვებელია და ეკრანზე სილამაზეს ეძებს. თუმცა დელიუკისეული სილამაზის ცნება კარდინალურად განსხვავდება სილამაზის ბანალური გაგებისგან, რაც არის ფოტოგენიის თეორიის არსიც – კინო(ობიექტივი)ს უნარი, გამოავლინოს საგნებისა და გარემოს შინაგანი სახე, შეულამაზებელი, ნაღდი, ბუნებრივი, რის შედეგადაც იკვეთება ინდივიდუალური ნიშნები და პროფანული გარდაისახება მაგიურ იერსახეებად.*

ფოტოგენია

ლუი დელიუკი

ფოტოგენიის (Photogénie) შესავალი ნაწილი მცირე შემოკლებით

ფრანგულიდან თარგმნა ირმა ინარიძემ

ფოტოგრაფია

– გიყვართ ფოტოგრაფია?

ჯერ მთლად ხელოვნებაც არ ეთქმის, მაგრამ უკვე ხელოვნების სხვა დარგების გვერდში მდგომი ფოტოგრაფია გადმოსცემს წამიერად გაელვებულ ცხოვრებას. მისი წარმატება იმდენად დამოკიდებულია შემთხვევითობაზე, რომ ქურდბაცაცობას წააგავს. კოდაკით დაჭერილი ჟესტი იშვიათადაა ის ჟესტი, რომლის მოხელთებასაც ვლამობდით. თუმცა, ფოტოგრაფია ამით მხოლოდ მოგებული რჩება.

აი, რა აღმაფრთოვანებს – დამეთანხმებით, ხომ გასაოცარია, ფირზე ან ფოტოფირფიტაზე უეცრად რომ აღმოაჩენ ობიექტივის მიერ შემთხვევით დაჭერილი გამვლელის უჩვეულო გამომეტყველებას; ან შენიშნავ, თუ როგორ ფლობს ქალბატონი X რაღაც მომენტებში კლასიკური ხელოვნების პოზების საიდუმლოს, ისე რომ ამას თვითონაც ვერ აცნობიერებს; ან როდესაც ხეები, წყალი, ქსოვილები, ცხოველები მათთვის ბუნებრივ და ჩვენთვის ნაცნობ რიტმში ჩართულები, ასრულებენ უწესრიგო მოძრაობებს – და ეს აღმოჩენა ამაღელვებელია.

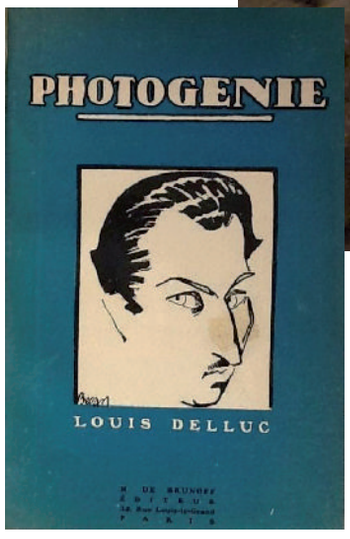
ფოტოგრაფია გაცილებით ნაკლებად მიმზიდველია, როდესაც მისგან ხელოვნების შექმნას ცდილობენ. ხანგრძლივი პოზირება, გაყინული სახეები ობიექტივის წინ – ეს გაქვავებული სიცოცხლე უკვე აღარ არის სიცოცხლე.

თუმცა, ხანდახან სასიამოვნოც კია წინასწარ კარგად გააზრებული კომპოზიციების ხილვა, ვთქვათ, ჟღალ ბურუსში გახვეული რომელიმე ჯენტლმენი, მარადიული მეოცნებეობისთვის რომ არის განწირული. ამ ჟანრში ლონდონსა და განსაკუთრებით ნიუ-იორკს ბევრი რამ აქვს გაკეთებული. ისინი ხშირად უკიდურესობაში ვარდებოდნენ, მაგრამ მაინც ახერხებდნენ, მნიშვნელოვანი ეფექტებისთვის მიეღწიათ. ამ რთული დარგის ნათლიდედობის პატივი წესით საფრანგეთს უნდა რგებოდა, მაგრამ, ტრადიციულად, ყველა ფრანგული გა-

მოგონება – თუ ნებას დამრთავთ, ასე ვთქვა – ექსპლუატირებულია გერმანიაში. ამ შემთხვევაშიც ტრადიციას დავემორჩილეთ.

სიმართლე რომ ვთქვათ, ჩვენს ხალხს ფოტოგრაფია არ უყვარს. ის უფრო ერთობა, ვიდრე ტკბება ამ საქმით. ნახეთ ჩვენი ილუსტრირებული გამოცემები: ვერც შეადარებ ამერიკულს ან გაერთიანებული სამეფოსას. ჩვენ სულ რაღაც ათიოდე გამოცემა გვაქვს, რომელთაგან ორი მესამედი არაფრად ვარგა და არცერთი მათგანი არაფრით სჯობს იაფფასიან, კალამბურებითა და ლამაზმანების სურათებით აჭრელებულ ყოველკვირეულ ჟურნალებს. სხვა ქვეყნებში კი ასობით, ათასობით ასეთი ძვირფასი გამოცემაა, რომელთა შესანიშნავი ფოტოები ახალი გემოვნების გაჩენასა და სილამაზის ახალ გაგებაზე მიუთითებს: ეგზოტიკურ ჟურნალებში, რომლებიც ეძღვნება თეატრს, კინოს, სპორტს, მოდას, პორტრეტები გაკეთებულია იმ მხატვრული ქიმიის ყველა წესის დაცვით, რომელზეც ვსაუბრობდი; მათ შორის მომენტალური ფოტოგრაფიის უმდიდრეს მასალას ვპოულობთ: ამ შემთხვევით დაჭერილი შთაბეჭდილებებიდან რაღაც განსაკუთრებული, დამაბრმავებელი ძალა ასხივებს. მასში ჩვენი საუკუნის დიდება გამართლებას პოულობს. და ყველაფერი, რასაც იქ ვხედავთ, ყველა ეს განსაცვიფრებელი ცოცხალი დეტალი ცივილიზაციის ღრმა ჰარმონიაზე მოგვითხრობს და გვაიძულებს, პატივი ვცეთ მას.

ასე რომ, ამ სიტყვების შემდეგ, ვინ არ ჩამთვლის ფუტურისტად?



ფოტოგენია

კინო იმავე შეცდომებს იმეორებს. მას შემდეგ, რაც კინოში სილამაზის შესაძლებლობა აღმოაჩინეს, ყველაფერი გააკეთეს მის გადასატვირთად და დასამძიმებლად, იმის ნაცვლად, რომ გამუდმებით სიმარტივისკენ ევლოთ. ჩვენი საუკეთესო ფილმები ხშირად სწორედ ამ გადამეტებული ხრიკებითა და ხელოვნურობით არის დამახინჯებული. ამაში ყველა დამეთანხმება, თუ რა ხშირად იქცევა კინოქრონიკა ეკრანის წინ გატარებული საღამოების საუკეთესო ნაწილად: ჯარის მოძრავი კოლონები, ნახირი მინდორში, ჯავშნოსანი გემის წყალში ჩაშვება, ადამიანებით სავსე პლიაჟი, აეროპლანის აფრენა, მაიმუნების ცხოვრება ან ყვავილების სიკვდილი – რამდენიმე წამის განმავლობაში ისეთ ძლიერ შთაბეჭდილებას ვიღებთ, რომ მას ხელოვნების ნიმუშად აღვიქვამთ. რასაც ვერ ვიტყვით მომდევნო ათასობით მეტრზე – მხატვრულ ფილმებზე.

ცოტას თუ ესმის ფოტოგენიის პრინციპი. უფრო მეტიც, ცოტა ვინმემ თუ იცის, რას ნიშნავს ეს. ბედნიერი ვიქნებოდი, თუ ამ სიტყვის ქვეშ იგულისხმებდნენ ისეთ იდუმალ შერწყმას, როგორიც არის ფოტოგრაფია და გენია. მაგრამ, სამწუხროდ, რიგითი მაყურებელი არც ისეთი სულელია, რომ ეს დაიჯეროს. ვერავინ შეძლებს, ის დაარწმუნოს, რომ ფოტოგრაფიას გააჩნია გაუთვალისწინებელი, მოულოდნელი გენიალურობა, რადგან, ვიცი, არავის ამის თავადაც არ სჯერა.

კინემატოგრაფისტების გაუგებარ ჟარგონზე ფოტოგენია არის უღიმღამობა ან, უფრო სწორად – იმედია, შემინდობთ – უბრალოდ, ოქროს შუალედი. ქალბატონი რობინი ლამაზია და მას აცხადებენ ფოტოგენურად, ფოტოგენურია ქალბატონი უგეტ დიუფლოც, რადგან ისიც ლამაზია. ფოტოგენურია ბატონი მოჟო, რომელსაც, როგორც მამაკაცს, ნამდვილად არაფერი დაეწუნება. თურმე მათი ფოტოგენურობა საიმედოა, ისინი თამამად შეიძლება შეიყვანოთ ნებისმიერი ფილმის სამსახიობო ანსამბლში და მერე, რა, თუ განათება ცუდია, თუ ოპერატორი ისტერიულია, თუ რეჟისორი ყველის ვაჭარი ან მელვინეა, სცენარი კი კონსიერჟმა დაწერა – ამას ყველაფერს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვს. ყველაფერი კარგად იქნება, თუ მსახიობები ფოტოგენურები არიან.

ფოტოგენიის ასეთი გაგება უსიამოვნო შედეგების წყაროა. ის გვემუქრება უსასრულო ერთფეროვნებით, უღიმღამობით გამოწვეული მოწყენილობით! რეჟისორები ფიქრობენ, რომ თავიანთი ნიჭიერების წყალობით გვერდს აუვლიან ამ სირთულეებს. სასაცილო პრეტენზიაა, თუმცა ზოგჯერ წარმატებულიც. რამდენმა ფოტოგენურად აღიარებულმა, მაგრამ სრულიად უნიჭო, ინდივიდუალობის ყოველგვარ ნიშნებს მოკლებულმა მსახიობმა მოიხვეჭა კინოში სახელი რეჟისორების მხატვრული გამომგონებლობისა და მიგნებების წყალობით! საბოლოოდ იქამდეც მიდიან, რომ როლზე იყვანენ უბრალოდ ახალგაზრდებს, რომელთა უსახურობა, უმჯობესია, ვთქვათ, სახის არქონა პირდაპირ გეცემა თვალში.

მომაკვდინებელია? რას მეუბნებით! ეს კიდევ ყველაფერი არ არის. წარმოიდგინეთ, ამ ბატონებს გაგონებაც არ უნდათ, როდესაც ვინმე მსახიობის ნიჭს ახსენებს. ფოტოგენური მსახიობი – აი, იდეალი. ნიჭიერი ფოტოგენური მსახიობი – არა, არა, არავითარ შემთხვევაში! რა საყვარლობაა, არა? ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ ნიჭიერი მსახიობი ნიჭიერ რეჟისორს ხვდება. რასაკვირველია, ეს იშვიათი შემთხვევაა. ნიჭიერი რეჟისორი კიდევ უფრო იშვიათად გვხვდება, ვიდრე ნიჭიერი შემსრულებელი.

არსებობს შემთხვევები, როდესაც ზედმეტად სახასიათო გარეგნობის მსახიობები ვერ აკმაყოფილებენ ტირანული ფოტოგენიის მოთხოვნებს. ბატონი ჟან პერიე, ბატონი დე მაქსი, ქალბატონი იდა რუბინშტეინი საუკეთესო პლასტიკის მქონე მსახიობები არიან, მაგრამ ისინი ეკრანებზე არ ჩნდებიან. ვერავის დაარწმუნებ, რომ დე მაქსი, იდა რუბინშტეინი შეძლებენ ნებისმიერ ფილმში მეტი სილამაზის შეტანას, ვიდრე სხვადასხვა X, Y და Z – ყველა ეს მანჭია, რომლებსაც რეჟისორი ექცევა, როგორც ცვილის ფიგურებს და რომლებიც ეკრანზე ისეთივე ცოცხლები არიან, როგორც გრევენის მუზეუმის მუმიები (ცვილის ფიგურების მუზეუმი პარიზში – მთარგ. შენიშვნა). ეს X, Y და Z ფოტოგენურად აღიარებულები არიან, მაშინ როდესაც არავის ახსენდება დე მაქსი ან იდა რუბინშტეინი, როდესაც ფოტოგენიაზე საუბრობენ.

ამით იმის თქმა არ მსურს, რომ მსახიობები მხოლოდ სცენის რჩეულთა შორის ვეძებოთ. პირიქით, უნდა შეიქმნას თავისი, საკუთარი, ახალი კინომსახიობი. მაგრამ თუ გავაგრძელებთ „სილამაზის“ გამოდევნებას, სინამდვილეში შედეგად მხოლოდ სიმახინჯეს მივიღებთ? ამაში შეიძლება დავრწმუნდეთ საგნების მაგალითზე. ფოტოგრაფია სავარძლის კონტურის ან ქანდაკების სილამაზეს თავიდან კი არ ქმნის, არამედ გამოავლენს მას. იგივე ხდება ადამიანისა თუ ცხოველის შემთხვევაში. ვეფხვი ან ცხენი ეკრანზე მშვენიერია, რადგან ის ბუნებით ლამაზია და მისი ეს სილამაზე ფოტოში მხოლოდ მჟღავნდება. ადამიანი, ლამაზი თუ უშნო, მაგრამ მეტყველი გარეგნობით, ამ სახასიათო გამომსახველობას შეინარჩუნებს. ფოტოგრაფია მას კიდევაც გააძლიერებს და გამოკვეთს, თუ ამას მოვინდომებთ.

ფოტოგენიის საიდუმლოებები არც ისე მიუწვდომელია, რომ მათი დაუფლება შეუძლებელი იყოს, თუ გემოვნება და საგნის მაქსიმალურად წვდომის სურვილი გაქვთ. თვითონ კინომ დაამტკიცა, რომ სილამაზის ჩვენება ისევე კარგად შეიძლება ჩვენთან, როგორც იტალიელებთან და ამერიკელებთან. ამის შესანიშნავი მაგალითები მატულობს. ისეთი ნაწარმოებები, როგორიცაა ანდრე ანტუანის *ძმები კორსიკელები* (Les frères corses, 1917), აბელ განსის *სიკვდილის ზონა* (La Zone de la mort, 1917) – მაღალი ღირებულების ფილმები, თუმცა არასრულყოფილი და არასაკმარისად განცდილი – აჩვენებს, როგორ შეიძლება, მარჯვედ მოიხელთო ცხოვრება და ბუნება. პეიზაჟის ზოგიერთი კადრი ფილმიდან *ჟუდექსი* (Judex, 1916) იმავე ეფექტს აღწევს, ოღონდ მეტი უბრალოებით, თუმცა ესეც სრულყოფილებისგან საკმაოდ შორს მდგომი ფილმია.

ძიებები გრძელდება. და თუ არ მინახავს ჩვენთან არცერთი ფილმი, რომელსაც თავიდან ბოლომდე ფოტოგენურს ვუწოდებდი, ეს იმის ბრალია, რომ ჩვენთან სილამაზეს ისევ სირთულეში ეძებენ, მაშინ, როდესაც ის ასე შიშველი და უბრალოა. ამაშია ჩვენი ფილმების სიყალბე. თითქოს ჟან ლორენის ძველ ქრონიკებს კითხულობდე. რა უიმედო მოწყენილობაა!

ფოტოგრაფია ფოტოგენია არ არის

კი, რა თქმა უნდა, კინემატოგრაფისტებს ფოტოგენიაზე თავიანთი აზრები აქვთ. ამიტომაც იმდენი ფოტოგენიაა, რამდენი აზრიც არსებობს მასზე. და თუ მსახიობის ტიპის ფოტოგენურობის შესახებ თითქმის ყველა ერთ აზრზეა, რაზეც უკვე ვისაუბრე, ყველაფერ დანარჩენში სრული გაურკვევლობა სუფევს. ეს დანარჩენი კი, არც მეტი, არც ნაკლები, მთელი ფილმია, ე. ი. მთელი კინო, როგორც პროცესი. ყველა ის ტექნიკური ხერხი, რაც აუცილებელია ზოგადად ხელოვნებისთვის.

ბრიყვების საყვარელი მეთოდი – ოჰ, ასეთები რა გადამწყვეტ უმრავლესობას შეადგენენ! – კინემატოგრფი შეცვალონ ფოტოგრაფიით. მშვიდობით, ფოტოგენიავ!

მაშინ, როცა პირიქით – ფოტოგენია არის კინემატოგრაფისა და ფოტოგრაფიის შერწყმა, რადგან ერთია კინო და სხვაა ფოტოგრაფია. ვინ იცის ეს? ბევრმა, მაგრამ არა მათ,

ვინც კინოს აკეთებს. ერთხელ, როდესაც ვცდილობდი, დამეცვა აბელ განსის *მეათე სიმფონია* (La dixiéme symphonie, 1918) მათგან, ვისაც ეს ფილმი არ მოსწონდა, ვიღაცამ წამოიძახა: „დიახ, ეს მშვენიერი ფოტოებია, მაგრამ ეს კინო არ არის!“ და ამ გამანადგურებელ არგუმენტს საპასუხოდ ვერაფერი დავუპირისპირე.

მართლაც, რა მიმზიდველი იყო, გაგეგრძელებინა მთელი ის ძიებები რელიეფურობის გადმოცემისა და „რემბრანდტიზმების“ სფეროში, რითაც მოგვხიბლა სესილ დე მილის ფილმმა *მოტყუება* (The Cheat, 1915). მაგრამ ფოტოგრაფიამ სძლია კინემატოგრაფს და ამიტომაც ფილმი დაიკარგა. ჯერ კიდევ არასაკმარისად საუბრობენ იმის შესახებ, რომ ფრანგული კინო თავისი გასაოცარი აღმავლობის წუთებიდან გახდა ნაკლებად მიმზიდველი, ვიდრე იმ დროში, როცა ფილმები ისეთი ცუდი იყო?! ათი, თხუთმეტი გამონაკლისი მხოლოდ ადასტურებს საერთო ტენდენციას. ჩვენი ყველაზე ბრწყინვალე ფილმებიც კი (მათ არ ჩამოვთვლი) ცარიელია, როგორც მოხატული ზარდახშები.

ეს ასეც უნდა მომხდარიყო. და მოხდა კიდეც. მაგრამ, დაე, სხვანაირადაც მოხდეს! კმარა ფოტოგრაფია, მოგვეცით კინო! ფოტოგრაფიის ყველა ხერხი და მათი უნარები, ვინც ის რევოლუციურად გარდაქმნა, დაე, დაემორჩილოს – მაგრამ რა მშვენიერი იქნება ეს მორჩილება და ერთგულება – მგზნებარე აღტყინებას, სიანცეს, ბრძნულ გამჭრიახობასა და კინემატოგრაფის რიტმებს.

თეთრი და შავი, ბუნდოვანი, პერსპექტივა

ცხადია, ეს სტრიქონები ფოტოგრაფს არ უნდა ვაჩვენოთ, განსაკუთრებით კი კინოს ფოტოგრაფს. რას იტყოდა ის? წარმოიდგინეთ, მეცოდება კიდეც, ასეთი ბავშვური თავგამეტებით რომ იცავს იმ ბრწყინვალებას, იმ შარავანდედს, ფოტოგრაფიაში ფიგურას რომ ადგას.

„კამერის წინ თეთრ საგნებს არ ათავსებენ“ – გვაუწყებს ამ ბატონების კანონი. ყველა კანონი კარგი როდია. მათ შორის ყველაზე საშინელი უნდა დაარღვიოთ კიდეც. რასაკვირველია, საქმე იმაში არ არის, რომ ერთი კანონი საპირისპიროთი შევცვალოთ. მაგრამ, თეთრი?! მათ არ იციან, რა შეიძლება მოიტანოს და შექმნას თეთრმა ამ შავ-თეთრის სამეფოში. მაგალითები? სამწუხაროდ, ყველა ეს მაგალითი ამერიკულია. მოგვეცით ფრანგული ნიმუშები!

რაც შემიძლია ვთქვა უფოკუსო გადაღებაზე, სავარაუდოდ, ასევე დანაშაულია. ჩვენი თვალი ხედავს ბუნდოვან კონტურს, გადღაბნილ მოხაზულობას. ეკრანს ამის დანახვის უფლება არ აქვს. უცნაურია. კინოში გამოსახულება უნდა იყოს მკვეთრი. ო, რა ლოგიკაა! ზუსტად ამ ლოგიკის წყალობით უშვებენ ყველა შეცდომას განათებასა და ფოტოგადაღებაში, რის შედეგადაც ყველა ჩვენი ფილმი აბსურდშია გახვეული.

განა თავიანთივე ლოგიკა არ აიძულებს ამ დიქტატორებს – დიქტატორობა კი ყოველთვის წარმავალია – აღშფოთებულებმა უარყონ ყველანაირი დეფორმაცია? რა თქმა უნდა, ხანდახან ჩვენს თვალს ეეჭვება, რამდენად მკაფიოა შორს დანახული სამრეკლო, ჰორიზონტზე დალანდული გემი ან სანაპირო ზოლი. ზუსტად ამ ორჭოფობის წყალობით შექმნა ფერწერამ ათასობით უბადლო ხელოვნების ნიმუში. კინო, როგორც ჩანს, არ ფიქრობს შედევრების შექმნაზე. სინამდვილეში აქ მხოლოდ კარგად გამოჭრილი თოჯინების წარმოებაზე არიან თანახმა.

მაგრამ, გეკითხებით: რას დაინახავთ სახლის მესამე სართულის ფანჯრიდან, თუ ქუჩაში გადაიხედავთ? პიგმეებს, ჩიტის გადმოსახედიდან, როგორც ბრეიგელი! არა, ფრანგული კინო-ფოტოგრაფია ამას არ დაუშვებს. ადამიანი, რომელსაც კოშკის სიმაღლიდან ხედავენ, არ უნდა ჩანდეს რწყილივით ერთი ციდა. რას ამბობთ, რა სკანდალია! და მას გვიჩვენებენ ნატურალურ ზომებში. ისე, ეგვიპტელები ყოველთვის ანფასში უხატავდნენ თვალებს პროფილში გამოსახულ სახეებს.

შუქ-ჩრდილი. კონტრაჟური

მერწმუნეთ, ზედმეტად ვწუხვართ ფოტოგრაფიის ნელ განვითარებაზე. უფრო მეტად უნდა გვაღელვებდეს თავბრუდამხვევი სიჭარბე, სადაც ამ განვითარებას მივყავართ. თითოეული წინ გადადგმული ნაბიჯი ისეთ მანიად იქცევა, რომ ფიქრობ – უფრო სახიფათო ხომ არ არის, ვიდრე ნაბიჯი უკან?

რა არის ამის მიზეზი? სნობიზმის არქონა. სნობიზმის გარეშე ხელოვნებას უჭირს წონასწორობის პოვნა. მან არ იცის, რა მოიწონოს და რას ებრძოლოს. სანამ მაყურებლის გარკვეული ნაწილის სნობიზმი არ შთააგონებს ან, პირიქით, არ აღაშფოთებს ხელოსნებს და მკვეთრ შემობრუნებას არ აიძულებს, მანამდე ჩვენი კინემატოგრაფი ჭეშმარიტ სახეს ვერ შეიძენს. როგორც ჩანს, მაყურებლის სნობიზმის არარსებობის გამო რეჟისორებსა და ოპერატორებს გაუჩნდათ თავიანთი სნობიზმი.

ეს არის შუქ-ჩრდილის სნობიზმი. ქარბუქი, ხანძარი, ავტომობილების რბოლა, მსხვილი ხედით გადაღებული წერილები და დეკორატიული წვრილმანები – ყველაფერი დაიბურა ამ ბატონების უეცრად აალებული ვნების წყალობით. რას დაინახავდა ლოთი რემბრანდტის

მუზეუმში? იმას არ ვამბობ, რომ ყველა რეჟისორი ლოთია, არც იმას, რომ ყველამ იცის რემბრანდტი, არც იმას, რომ არცერთმა მათგანმა არ იცის კინო. ამით გატაცება ცხრება. გვაქვს ფილმებიც, სადაც ყველაფერი დაბინდული არ არის. ახლა სხვა საფრთხე გველის – კონტრაჟური.

ფოტოგრაფიისთვის ეს სავსებით ნორმალურია. თუმცა მისი ბოროტად გამოყენება არანაკლები საფრთხეა, ვიდრე შუქ-ჩრდილები. მაგრამ ვინ დაგიჯერებს, რომ საუკეთესო ფოტოგრაფია (კინემატოგრაფიული) სწორედ ის არის, რომელიც არ გამოიყურება მხატვრულად. დაე, კინოში ყველაფერი იყოს ბუნებრივი! დაე, ყველაფერი იყო მარტივი, სადა! ეკრანი ითხოვს, მოითხოვს აზრისა და ტექნიკის დახვეწილობის ყველანაირ შესაძლებლობას, მაგრამ მაყურებელმა არ უნდა იცოდეს, ეს ძალისხმევა რა ფასად ჯდება, ის მხოლოდ გამომსახველობას უნდა ხედავდეს და მას შემოძარცულს აღიქვამდეს ან ეგონოს, რომ ასეთია.

რამდენს ვიცინოდით ღია ბარათების ბრწყინვალებაზე, რასაც საბოლოო ჯამში წარმოადგენდა იტალიური ფილმები [დელიუკი გულისხმობს იტალიურ კინოში გავრცელებულ პომპეზურ, დეკორატიულ ისტორიულ ფილმებს – რედ. შენიშვნა]. ეს არ იქნება ნაკლები შეცდომა, რადგან მასში მეტი პრეტენზიაა. ანდა მაშინ ეს ტექნიკური სიჭარბე ერთი რეჟისორის ახირება იყოს (ან გენიალურობის გამოვლინება) და არა მთელი კორპორაციის სნობიზმი.

სახეები. ნიღბები

თუ ოპერატორს და რეჟისორს ჰყოფნით გამჭრიახობა და გემოვნება განათების აპარატურის დაყენებისას ან მზის შუქის გამოყენებისას – ეს უკვე ბევრია!

მაგრამ ეს არ კმარა.

ამის გარდა, მათ სჭირდებათ ფოტოგენიის უშუალო მასალა, მთავარი საფუძველი: სახე, ქსოვილი, ავეჯი, დეკორაცია, ნატურა (პეიზაჟი). რა შემთხვევაშია ეს ყველაფერი ფოტოგენური?

სახისთვის ფოტოგენიის მთავარი მოთხოვნა ასაკია. სარა ბერნარიც კი ვერ გამოჩნდებოდა ეკრანზე ჰამლეტის, ორლენკას ან ფედრას როლში. „ფილმ დ'არის" [Film d'Art – 1900-იანი წლების ბოლოდან დაწყებული მიმდინარეობა ფრანგულ კინოში, რომელიც იმდროინდელი სცენური ვარსკვლავების მონაწილეობით ძირითადად თეატრალური წარმოდგენების ადაპტაციას ახდენდა და თეატრალური ესთეტიკით ხასიათდებოდა – რედ. შენიშვნა] პერიოდში ის გადაიღეს ფილმში *ქალი კამელიებით*. როგორც ამბობენ, როცა ფილმი ნახა, გაოგნებისგან გული წაუვიდა. კინოსთვის ეს იყო გაკვეთილი, ყოველ შემთხვევაში, ერთგვარი ინსტრუქცია მაინც.

ახალგაზრდა ქალი კინოში მართლაც ახალგაზრდა უნდა იყოს.

ასეთია კინოს ლოგიკა. ამას ითხოვს ახლო ხედები. მას შემდეგ, რაც ფსიქოლოგიური მომენტების განვითარება სახეების დიდად ჩვენებას, ეგრეთ წოდებულ „ახლო ხედებს" ეყრდნობა, რაიმე თვალთმაქცობა, ტყუილი შეუძლებელი ხდება. პერლ უაიტი, ირენ კესტლი და კორინ გრიფიტი 60 წლისები რომ ყოფილიყვნენ, მათი მსხვილი ხედები არ მოუტანდა ამდენ თაყვანისმცემელს.

მაგრამ რა აბსურდია ამ ახალგაზრდული მომხიბვლელობის საბაბით ყველაფრის დაყვანა დამტკბარ სილამაზემდე, დაშაქრულ ცარიელ ღიმილამდე, როგორებიც კანფეტის ყუთებზე გვინახავს! განდევნო სახიდან ყველაფერი სახასიათო ნიშნავს, განდევნო სილამაზე. რა იქნებოდა კინო სილამაზის გარეშე?!

ამიტომ, პირიქით, სახეში სულ უნდა ეძებო სახასიათო – სახის ხასიათი. და ის უნდა გამოკვეთო, ხაზი გაუსვა. ამიტომ არის, რომ კინოს დიდი მსახიობები ასე მოხერხებულად, ასე ზუსტად ძერწავენ ხასიათს სახეზე, რასაც ჩვენ ნიღაბს ვეძახით.

სახიდან ნიღბის შექმნა ყველაზე უტყუარი ხერხია, მისცე ნიჭს მთელი ძალით გამოვლენის საშუალება.

ამავდროულად, არ უნდა ავურიოთ თეთრად გადაღებილი სახე ნიღაბში. თეთრი სახე პიეროს სახე იქნებოდა. პიეროს ტრადიციული გრიმით დაფარული სახე იქცა ნახატად. ნიღაბი კი ნიღაბია. მოხატული პიერო ბრტყელია და ეს სიბრტყელე მისთვის მომგებიანია. აი, რატომ არის ასე საგანგებოდ მოხაზული. ნიღაბი დახატული ვერ იქნება, ის უნდა იყოს გამოძერწილი. პიეროს გრიმსა და კინოს გამოძერწილ ნიღაბს შორის ეს განსხვავება სამსახიობო ოსტატობაზე სერიოზულ გავლენას ახდენს. მსახიობთაგან ცოტას თუ შეუძლია, თაბაშირისგან ისეთი სახე-ნიღაბი გამოძერწოს, რომელშიც მერე ჩაიწერებოდა განცდათა უზუსტესი, მოუხელთებელი ნიუანსები. ააშენო ეს თეთრი და თითქმის ინდიფერენტული კედელი, ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი თვითგამოხატვისთვის. ეს მხოლოდ ეკრანია, რომელზეც ჩვენი გრძნობები თავიანთ როლს თამაშობენ...

ამ თვალსაზრისით, ჩარლი ჩაპლინის ნიღაბი საუკეთესოა. დამეთანხმებით, ის ისეთივე ტიპურია, როგორც იაპონური, თურქული თუ ცენტრალური აფრიკის თოჯინები, რომლებითაც აღტაცებულები ვართ. მოძრაობის თავშეკავებულობა, შიგადაშიგ გაელვებული მზერა, დიდი მსახიობის ირონია – ეს ყველაფერი ამაფორიაქებელ-ვირტუოზულად ერწყმის მის ნიღაბს. ○

ნახევარი საუკუნე ლეონარდოს კედლთან. ოპერატორის პროფესიის გამოცდილებიდან

ლევან პაატაშვილი

ფრაგმენტები წიგნიდან ***Полвека у стены Леонардо. Из опыта операторской профессии (2006)***

თარგმნეს ქეთევან კიკნაძემ და ანი მესხიშვილმა

ამ წიგნის დაწერის იდეა გაჩნდა არა იმიტომ, რომ კინოში ახალი ერა დადგა, არამედ იმიტომ, რომ ჩემი დრო დამთავრდა. დრო, როცა შემეძლო სერიოზულად მემუშავა პროფესიით, აუცილებელი ინვენტარის – კარგი ტექნიკის, ოპტიკის, ფირის – გარეშეც კი. მაშინ, დისკომფორტისა და წინააღმდეგობების მიუხედავად, ბევრი იდეა გვქონდა.

სხვისი შვილები

ფილმის *სხვისი შვილების* სცენარის საფუძველი საგაზეთო ნარკვევი იყო. ეს იყო ამბავი ქვრივზე, ორთქლმავლის მემანქანეზე, რომლის შვილებიც ხშირად უყურადღებოდ რჩებოდნენ...

მანამდე ქართულ სტუდიაში თანამედროვე და ისტორიულ სურათებს იღებდნენ, რომლებიც შორს იყო რეალობიდან. მაგრამ მოვიდნენ ახალი რეჟისორები, რომლებსაც სურდათ, საკუთარ შემოქმედებაში უბრალო ადამიანების რეალურ ცხოვრებას დაჰყრდნობოდნენ. ერთ-ერთი ასეთი რეჟისორი იყო თენგიზ აბულაძე. მას რევაზ ჩხეიძესთან ერთად სულ ახალი გადაღებული ჰქონდა მოკლემეტრაჟიანი ფილმი *მაგდანას ლურჯა*, რომელმაც კანში მოკლემეტრაჟიანი ფილმების კატეგორიაში ჟიურის დიდი პრიზი მოიპოვა. აბულაძე თავისებურ პოეტურ აზროვნებას ფლობდა და ესმოდა, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია კინოში პლასტიკური გამომხატველობა. ჩვენ კარგად ვიცნობდით ერთმანეთს. ჩვენი საქმე მეგობრობის და თანამშრომლობის საფუძველზე იგებოდა, ურთიერთნდობასა და სიყვარულზე. ფილმის მხატვრები – ნიჭიერი ოსტატები გივი გიგაური და კახი ხუციშვილი – მანამდე მუშაობდნენ სურათზე *მაგდანას ლურჯა*. ჩვენი მისწრაფებები დაემთხვა, ვიყავით ახალგაზრდა ფანატიკოსები, შემოქმედებითი აღმაფრენითა და გადაღების დაუოკებელი წყურვილით შეპყრობილები. ჩემთვის, დამწყები ოპერატორისთვის, ეს ფილმი ნამდვილი გამოცდა აღმოჩნდა. ყველაფერი, რაც მრავალი წლის მანძილზე კინოში სწავლისა და მუშაობის დროს დაგროვდა, რეალიზებას ითხოვდა.

ოპერატორისთვის მოსამზადებელი პერიოდი გადამწყვეტია. შეუზღუდავად მუშაობს ფანტაზია, ყველაზე მოულოდნელი ჩანაფიქრები ენაცვლება ერთმანეთს. აქ მთავარია სწორი არ-

კადრი ფილმიდან *სხვისი შვილები*

ჩევანი და ზომიერების გრძნობა.

დიპლომის აღების შემდეგ მხოლოდ ფერად სურათებზე ვმუშაობდი და მონოქრომული გამოსახულება მენატრებოდა. *სხვისი შვილები* შავ-თეთრ ფირზე უნდა გადაღებულიყო. შავ-თეთრ გამოსახულებაში წინ პლასტიკის გადმოცემა გამოდის – მოცულობა, ტონალობა, შუქ-ჩრდილები, სინათლის რეფლექსები, კონტრასტი. ფერად კინოში კი ოპერატორს დაკისრებული დავალებების გადაწყვეტაში თვითონ ფერი და მისი ტონალობები ეხმარება.

სამსახიობო და ტექნიკური სინჯების გადაღებისას გამოსახულების პლასტიკური ხასიათის ძიება დაიწყო. მე გადავხედე ძველ ქართულ ფილმებს, სადაც ბევრი მზე და ჩრდილი იყო. ამან მსგავსი განათების გამომხატველი შესაძლებლობები გამახსენა. ბოლოს და ბოლოს, მივედი იმ დასკვნამდე, რომ საჭირო იყო ყურადღების კონცენტრირება სივრცეში ფორმებისა და სიბრტყეების განაწილებაზე, კადრის წრფივ აგებაზე, გამოსახულების აქტიურ კონტრასტულობაზე. გამოსახულების კონტრასტი არა მხოლოდ გარეგნული ოპტიკური ნიშანია, არამედ შინაარსის გამოხატვის ხერხი, მგრძნობიარე დრამატული კატეგორია, რომელიც ერთმანეთის საპირისპირო ორი საწყისის – სინათლისა და ჩრდილის – ბრძოლას გამოხატავს. რაც უფრო მაღალია კონტრასტი, მით უფრო აქტიურია მათი ბრძოლა. […]

დასაწყისიდანვე ბევრ რამეს ეჭვქვეშ ვაყენებდი და როცა ეს ექსპრესიის მისაღწევად იყო საჭირო, წესებს ვარღვევდი. მაშინ საზოგადოდ მიღებულ ნორმად ითვლებოდა კარგად დაბალანსებული გამოსახულება სინათლისა და ჩრდილის საგულდაგულო დამუშავებით. კონტრასტის შესარბილებლად გამოიყენებოდა პიროტექნიკური ნისლი. ხაზების სიმკვეთრე და ნაპოვნი მაღალი კონტრასტის დონე რომ არ დაგვეკარგა, მე ყველა ამ ხრიკზე უარი ვთქვი. მინდოდა, ფილმი მკაცრი გრაფიკული მანერით გადამეღო და მაქსიმალურად გამესვა ხაზი საგნების ფაქტურისთვის. ბევრი ცდა ჩავატარე და გამჟღავნების უფრო ფორსირებული რეჟიმი ავარჩიე, ვიდრე ლაბორატორიაში იყო მიღებული. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ლაბორატორია ნაკლებად სრულყოფილი იყო, ვიდრე

ჩემთვის კარგად ნაცნობი „მოსფილმის“, ამიტომ მომიწია, უარი მეთქვა ინსტრუმენტულ კონტროლზე და გადავსულიყავი გამჟღავნებაზე მარტივი და თვალსაჩინო ეტალონის მიხედვით, რომელიც წინასწარ იყო გადაღებული სწორი ექსპოზიციით. გადაღებული მასალის თითოეული პარტიის გამჟღავნებამდე მუშავდებოდა ეტალონის ფრაგმენტი და ვიზუალურად კონტროლდებოდა. კონტრასტულობის ამაღლებით უფრო მკვეთრი გამოსახულება მივიღე, რითაც დავარღვიე სინათლისა და ჩრდილის რეალური თანაფარდობა. მე ჩემს ჰარმონიას ვეძებდი, მივყვებოდი საკუთარ შეგრძნებებსა და ინტუიციას.

ერთხელ, ნატურის გადაღებისთვის ადგილების შერჩევისას, ყურადღება მივაქციე გაცვეთილ ძველ კედელს, რომელზეც დროს თავისი ნაკვალევი დაეტოვებინა. დაკვირვებით შეთვალიერებისას გამახსენდა, როგორ მიტაცებდა ადრე მსგავსი უცნაურობები. ბევრი დრო გავიდა, სანამ გავიაზრე: ეს იყო ერთ-ერთი „ლეონარდოს კედელი“, რომელსაც შემდეგ მუდამ ვხვდებოდი. ლეონარდო და ვინჩი გვირჩევს, ყურადღებით დავაკვირდეთ მსგავს ზედაპირებს და მაშინ: „...შეძლებ, დაინახო სხვადასხვა პეიზაჟის მსგავსი გამოსახულებები, ათასნაირი ფორმით შემკული მთებით, მდინარეებით, კლდეებით, ხეებით, ვრცელი დაბლობებით, ხეობებით, ბორცვებით...“ ლეონარდოს რჩევებს პლასტიკური ფანტაზიის გაღვიძება შეუძლია. გაცრეცილი ფორმები ჩაღრმავებების და უსწორმასწორობების სახით მოულოდნელ ასოციაციებს იწვევს. [...]

ჩემი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად მნიშვნელოვანი იყო შესაბამისი ოპტიკის არჩევა. ძირითადად ვიყენებდი ობიექტივს 28 მმ ფოკუსური მანძილით, რომელიც გამოდგება ღრმა მიზანსცენების გადაღებისთვის, ხაზს უსვამს პერსპექტივას და გამოსახულებას მკაცრ, გრაფიკულ ხასიათს სძენს. მკაფიო წრფივი პერსპექტივა გარემოს კონსტრუქციულად ხატავს და მაყურებელი კადრში შეჰყავს – წინა ხედიდან სიღრმეში. წინა და უკანა ხედები ერთნაირი სიმკვეთრით გადმოიცემა, გამსხვილებას კი უფრო ხშირად 50 მმ ფოკუსური მანძილის მქონე ობიექტივით ვიღებდი...

ქართული სტუდია არასაკმარისად იყო აღჭურვილი ოპერატორებისთვის საჭირო ტექნიკით. სტუდიის ინჟინრებთან ერთად შევძელი, შემემუშავებინა და შემექმნა პატარა ამწე-ისარი, რომელიც პანორამული გადაღებისას შეუცვლელი აღმოჩნდა. მოგვიანებით მისი კონსტრუქცია დაიხვეწა: ისარი აღარ იყო მონოლითური და ერთმანეთის მიმართ მოძრავი ორი ნაწილისგან შედგებოდა...

რეჟისორული ჩანაფიქრის მიხედვით, კადრების კომპოზიციური წყობა კლასიკურად სიმეტრიული უნდა ყოფილიყო, გათვლილი ადამიანის თვალის წონასწორობის ინტუიციურ გრძნობაზე. მოძრაობით გატაცებულ თანამედროვე კინოს დაავიწყდა სტატიკა. აბულაძე მიილტვოდა მაქსიმალურად უმოძრაო კამერისკენ, რომელშიც დაფარულია შინაგანი, არა თვალსაჩინო დინამიკა. პანორამა ცოტა იყო, მაგრამ ყველა შემთხვევაში – დრამატურგიულად გამართლებული. კამერის მოძრაობა დაკავშირებული უნდა იყოს შინაგან მოძრაობასთან. მოძრაობა და განვითარება – ეს არის გამოსახულების შინაგანი ცხოვრების ფარული პროცესი, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლა.

მივყვებოდი რა საერთო იდეას, ვცდილობდი, ნათლად გამომეხატა ფორმები, გამომეკვეთა ისინი კომპოზიციური ხაზებით. ფიგურები და საგნები გამოიყოფოდა გარემოდან, რომელშიც ისინი იმყოფებოდნენ, გარემო რჩებოდა მხოლოდ ფონად. სტატიკურ ხედებში გარემო თავის თავში ჩაკეტილ სტრუქტურად იქცეოდა. აღქმის პროცესი კადრის კომპოზიციას უნდა ემართა. გრაფიკული გადაწყვეტა ითხოვდა ლაკონიურობას, მიზანსცენის აგებისა და განათების სიცხადეს.

სტილის სიძუნწეს სჭირდებოდა მკაცრი ურბანული გარემო სახლების მკვეთრი გეომეტრიული კონტურებით, ტრამვაისა და სარკინიგზო ხაზებით. ნატურაზე კადრების კომპოზიციას ადგილმდებარეობის რელიეფი განსაზღვრავდა: სამსახიობო სცენებს სხვადასხვა დონის ქუჩებში ვიღებდით, ხშირად – მკვეთრი რაკურსებით. როცა ფილმი გამოვიდა, ბევრმა თავისი ქალაქი ვერ იცნო: ქუჩები და მოედნები თითქოს სხვაგვარად ეჩვენებოდათ, არა ისეთებად, როგორიც თბილისის მკვიდრებისთვის იყო ჩვეული.

ქალაქი მიყვარს – ეს ჩემი სტიქიაა. მაინტერესებს მრავალხედიანი კომპოზიციების აგება, რომლებსაც გაშლილი სივრცე და მასშტაბი სჭირდება. მაგალითად, მამის ბავშვებთან შეხვედრის სცენა ქალაქის ერთ-ერთი ქუჩის კიბეზე გადავიღეთ. საერთო ხედში ზედა სტატიკური წერტილიდან ობიექტივი ფოკუსური მანძილით 28 მმ ხაზგასმით გამოკვეთდა სახლებისა და ქუჩების უსიცოცხლო პერსპექტივას.

მსახიობების ქვემოთ, უკანა პლანზე, ჩანდა ქუჩა თავისი ჩვეული ცხოვრებით: გამვლელები, ტრანსპორტი, და უფრო შორს, სიღრმეში, იშლებოდა ძველი ქალაქის ფართო პანორამა. მიმართული შუქ-ჩრდილოვანი განათების გამოყენებით გამოიკვეთა სივრცის ხაზოვანი სტრუქტურა და გამოვლინდა მისი სტერეოსკოპულობა, სიღრმისეული ხასიათი, ხოლო მაღალი კონტრასტი და გამოსახულების სიმკაცრე შესაბამისობაში იყო დრამატულ სცენასთან. მკვეთრი მზის სინათლე საშუალებას მაძლევდა უფრო დახურული დიაფრაგმით მემუშავა, რაც მკვეთრად გამოხატული სივრცის მაქსიმალურ სიღრმეს უზრუნველყოფდა.

მაღალი კონტრასტისკენ სწრაფვა ზოგჯერ წინააღმდეგობაში მოდიოდა ფირის შე-

საძლებლობებთან: ობიექტის სიკაშკაშის დიდი ინტერვალი ყოველთვის არ თავსდებოდა მის ფოტოგრაფიულ სიგანეში. პატარა მასშტაბის გადასაღებ ობიექტებზე ეს მიიღწეოდა დამატებითი განათების დახმარებით, მაგრამ როცა კადრში აღმოჩნდებოდა ქუჩების და მოედნების ფართო, მრავალშრიანი სივრცე, ამოცანა უჩვეულოდ რთულდებოდა. პროფესიონალური შუქ-ფილტრები Low Contrast (შუქფილტრი, რომელიც ამცირებს გამოსახულების კონტრასტულობას). იმ წლებში არ არსებობდა, ობიექტივის წინ განთავსებული შავი და თეთრი ფერის ტიულები კი ნაკლებად ეფექტური იყო.

დიდხანს ვიფიქრე, როგორ გადამეწყვიტა პრობლემა და საბოლოოდ მარტივი ხერხი ვიპოვე – ცისფერი შუქფილტრების გამოყენება. მზის კაშკაშა შუქის და ნათელი ცის პირობებში ჩრდილები ცის გაფანტული სინათლით ნათდება და ცისფრად იფერება. ცისფერი შუქფილტრი ადვილად ატარებს სპექტრის ცივ სხივებს, არეკლილს ობიექტის დაჩრდილული ნაწილებიდან და ნაწილობრივ აფერხებს უფრო თბილ სხივებს, მზისგან განათებული ნაწილებიდან არეკლილს... ცისფერი შუქფილტრების გამოყენებისას საჭირო იყო ერთი შეზღუდვის დაცვა – კადრში არ უნდა მოქცეულიყო ცა, რადგანაც ამ შემთხვევაში ის ძლიერ „გადათეთრდებოდა“. მაგრამ ეს არ მაწუხებდა, რადგანაც ჩვენს კადრებში ზედა წერტილები დომინირებდა.

სხვათა შორის, ეს ხერხი – ზედა წერტილების დომინირება – მთელ ფილმზე გავავრცელეთ. ფანჯრების, კარების, პლინთუსებისა და სხვა მართკუთხა საგნების პარალელური და პერპენდიკულარული ხაზები რაკურსული გადაღებისას დიაგონალურ მიმართულებას იღებდა, რაც სიღრმეს და მოძრაობას აძლიერებდა კადრში.

დავუბრუნდები კონტრასტულობის თემას. ჩვენ იშვიათად ვახერხებდით გადაღებას იმ დროს, როდესაც მზე ცაზე დაბალ, ყველაზე გამომსახველობით პოზიციაში იყო. მზე სწრაფად ადიოდა ზენიტში და გადაღების დროს თავზე გვეკიდა. ასფალტის ზედმეტი სიკაშკაშის ჩასახშობად მას შლანგებით ვრწყავდით, ზოგიერთ ნაწილს კი კადრში პულვერიზატორის საღებავით ვამუშავებდით, სხვადასხვა ტონალობას ვაძლევდით. [...]

გადასაღებ მოედანზე სინათლესთან მუშაობას ჩვეულებრივ მისი ძირითადი წყაროების გადანაწილებით ვიწყებდი. შემდეგ კი თითოეული წყაროს მიმართულებას ვაზუსტებდი, რომლის მდებარეობა და ინტენსივობა განსაზღვრავდა ადგილს და სიმძლავრეს დანარჩენებისთვის. მუშაობის პროცესში მათი ურთიერთქმედების შედეგად რაღაც ახალი და გაუთვალისწინებელი მიიღებოდა. სინათლის დაყენება – ეს ყოველთვის ძიებაა.

სხვის შვილებში განსაკუთრებულ ყურადღებას ვუთმობდი მსახიობების იერის გამომხატველობას. ყოველი პორტრეტული სახე ჩაკეტილი სამყაროა, რომელიც მის სიღრმეში შეღწევას ითხოვს. ყველაფერი ურთიერთდაკავშირებულია და გარეგნული არ არსებობს შინაგანის გარეშე.

სტატიკის სიჭარბე იძლეოდა საშუალებას, სინათლის დაყენებისას ფიგურა, სახე და თვალები ცალკე ამოგვენათებინა. საშუალო და საერთო ხედზე სინათლესა და ჩრდილს შორის მკვეთრი საზღვრები მოცულობითად გადმოსცემდა სხეულის პლასტიკას, მაგრამ მსხვილ ხედზე გრაფიკულობა ხანდახან უხეში ხდებოდა. მოგვიანებით, გამოცდილებასთან ერთად, გარეგნული სიუხეშისთვის უფრო ფაქიზი და ზუსტი ინტონაციების მოძებნა ვისწავლე.

ფილმის ერთ-ერთი ყველაზე დრამატული მომენტი ფინალური სცენაა: ნატოს სახლიდან წასვლა, როცა ის გადაწყვეტს, დატოვოს ქალაქი. ურიკაზე განთავსებული კამერა თვალს ადევნებს მის გასვლას შენობების გამოკვეთილი სილუეტებისა და აჩქარებით მოძრავი პირქუში ღრუბლების ფონზე. ნატო – მოძრავი მატარებლის ვაგონის ფანჯარაში. ის დაინახავს, რომ სარკინიგზო გზის გასწვრივ მისკენ ბავშვები მირბიან. მსახიობი არა ფანჯრის წინ, არამედ უკანასკნელი ვაგონის უკანა კარის წინ დავსვი. ამან საშუალება მომცა, კამერა და სინათლე ამ ვაგონზე მიბმულ პლატფორმაზე განმეთავსებინა. მსხვილ ხედში მსახიობის სახეზე ირეკლება გზისპირა ბოძები, გარეუბნის სახლების სილუეტები, ღრუბლების ჩრდილები. მნიშვნელოვანი იყო, ზუსტად გაგვეთვალა ძირითადი სინათლისა და მსახიობის სახეზე არეკლილი სინათლის შეთანხმება, რათა მსახიობის მიმიკა არ დაგვეკარგა. კამერისგან წამოსული არამკვეთრი სინათლე და გვერდითი, უფრო ინტენსიური სინათლე, რომელიც იყო ვაგონის შიგნით, საჭირო კონტრასტულობას ქმნიდა, მკაფიოდ გამოკვეთდა მსახიობის სახეს, ხაზს უსვამდა მისი თვალების გამომსახველობას. ამ კადრს ჩემთვის პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იყო პირველი მცდელობა, შემექმნა კომპიუტერული Layer effect-ის (გამოსახულების მრავალშრიანობის ეფექტი) ტიპის მრავალგანზომილებიანი ოპტიკური გარემო. მრავალშრიანი სივრცული კონსტრუქციების შექმნის ხერხები დღემდე მაღელვებს.

როცა ფილმი დასრულდა, იტალიური ნეორეალიზმის მიბაძვაში დაგვადანაშაულეს. ჩვენ მართლაც ვბაძავდით და ამას პატივად ვთვლიდით: ნეორეალიზმმა გავლენა იქონია მთელი მსოფლიოს კინემატოგრაფზე.

უნდა ითქვას, რომ ოფიციალურ ინსტანციებში ფილმს *სხვისი შვილები* თავიდან საკმაოდ ცივად შეხვდნენ. მიუხედავად ამისა, ფილმი შერჩეული იყო ფრანგების მიერ კანის კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამაში, მაგრამ კულტურის ყოფილმა მინისტრმა მიხაილოვ-

მა უკანასკნელ მომენტში კატეგორიული უარი თქვა, გაეგზავნა სურათის ასლი ლაჟვარდოვან სანაპიროზე. მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ, როცა *სხვისი შვილები* საბჭოთა ეკრანებზე წარმატებით გავიდა, ფილმი 50-ზე მეტ ქვეყანაში გაიყიდა. […]

დღე უკანასკნელი, დღე პირველი

სხვისი შვილების წარმატების შემდეგ ახალი წინადადებები მივიღე. შევჩერდი ლეონიდ აგრანოვიჩის სცენარზე, რომელიც სპეციალურად სერგო ზაქარიაძისთვის დაიწერა, მას მოხუცი ფოსტალიონის როლი უნდა ეთამაშა.

მოქმედებები ფილმში *დღე უკანასკნელი, დღე პირველი* თბილისში ვითარდება, ერთი დღის განმავლობაში. აქ მე სულ სხვა დრამატურგიას შევეჯახე და *სხვისი შვილებიდან* მიღებულ გამოცდილებას ვერ გამოვიყენებდი. მოძრაობა, როგორც კინოს ბუნების ავთენტური თვისება, ფილმის საფუძველი გახდა და გათავისუფლებულ კამერას ითხოვდა. შევნიშნე, რომ სიკო დოლიძემ, ძველი თაობის რეჟისორმა, კინემატოგრაფის ახალი ტენდენციების მიმართ, რომელიც ჩვენგან, ახალგაზრდა კინემატოგრაფებისგან მოდიოდა, ინტერესი გამოხატა. ნელ-ნელა მომწიფდა იდეა, სურათი დოკუმენტური სტილის ელემენტებით გადაგვეღო. გვინდოდა, პირობითობასა და ხელოვნურობას გავქცეოდით, გამოსახულება უფრო ბუნებრივი ყოფილიყო, უფრო ზუსტად გადმოგვეცა მიმდინარე მოქმედების ატმოსფერო.

მე ჯერ კიდევ დამოუკიდებლად მუშაობის პირველი ნაბიჯების შთაბეჭდილების ქვეშ ვიყავი მოქცეული. მისწრაფებას, გავქცეოდი აკადემიურ „სისწორეს“ და შეზღუდვებს, ყოველთვის წარმატებულ მიგნებამდე არ მივყავდი, იყო შეცდომებიც. როცა არ ხარ მზად, იყო თავისუფალი, ზოგჯერ თვითკონტროლს და მთავარ მიმართულებას კარგავ, მეორეხარისხოვანი პრობლემები გიტაცებს.

ამ დროს გრძელდებოდა მიხეილ კალატოზოვის *მიფრინავენ წეროების* ტრიუმფალური სვლა მსოფლიოს გარშემო, რომელიც სერგეი ურუსევსკიმ გადაიღო. ურუსევსკის მიგნებები, მისი უნიკალური კინემატოგრაფიული ხედვა, სივრცის „ფაქტურის“ შეგრძნების გადმოცემის უნარი, განათების დინამიზმი, კომპოზიციის სიმკვეთრე, მოკლეფოკუსიანი ოპტიკის თამამი გამოყენება – ყველაფერი ეს აღტაცებას მგვრიდა, რაღაც გასხივოსნებასავით იყო. იმ დროის ახალგაზრდა ოპერატორებისთვის ურუსევსკის ნამუშევარი შეუძლებელია, მიბაძვის საგანი არ გამხდარიყო. ჩვენი ფილმის დრამატურგია კამერისა და განათების აქტიურ მოქმედებას მოითხოვდა, ურუსევსკის ვირტუოზული პანორამების გავლენით მეც გადავწყვიტე, ცოდვა გამხელილი ჯობს, რამე მომეფიქრებინა.

იმისთვის, რომ შექმნა სანახაობრიობის განცდა, ყოველთვის გინდა, კამერის გართულებული მოძრაობა, უჩვეულო რაკურსები და სინათლის ეფექტები გამოიყენო. რთულია, გაუმკლავდე ცდუნებას, რომ ყველა ამ ხერხს ერთდროულად არ მიმართო. მხოლოდ წლებთან ერთად იძენ საკუთარი თავის შეზღუდვის უნარს.

მთავარი როლების შემსრულებლები: ბელა მირიანაშვილი და სერგო ზაქარიაძე. *დღე უკანასკნელი, დღე პირველის* გმირები დღის განმავლობაში სხვადასხვა ბინაში შედიან და ბევრი ოჯახის ბედის მონაწილენი ხდებიან, ერთვებიან მოვლენებში, რომლებიც ამ ხალხის გარშემო ხდება. ყოველდღიურობის ელემენტები აძლიერებდა დოკუმენტურობის ეფექტს. ქალაქი, მოვლენები, ხალხი და ინტერიერები ქმნიდა ფონს, რომელიც პრინციპულად განსხვავდებოდა წინა ფილმის ქალაქის ნატურებისგან. აქ ჩვენ გვჭირდებოდა ცენტრალური თვალწარმტაცი ქუჩები, რომლებზეც გადაჭრით ვთქვით უარი ფილმში *სხვისი შვილები*. ამჯერად გვინდოდა, ბოროტად არ გამოგვეყენებინა კონტრასტები და გამოსახულება ნათელ ტონალობაში შეგვექმნა.

გასაგები იყო, რომ გმირების აქტიურ მოძრაობას *სხვისი შვილებისთვის* შექმნილი ამწე-ისრით ვერ დავეწეოდი და მომივიდა იდეა, ამეგო ცალკეული სექციებისგან შემდგარი 13,5 მ სიმაღლის ლიფტიანი ამწე. ეს სისტემა შეიძლება განთავსებულიყო როგორც კიბის უჯრედების შიგნით, ისე ნებისმიერ ღია სივრცეში. ამ ლიფტის ბაქანზე მხოლოდ 1 ოპერატორს შეეძლო მუშაობა ხელის კამერით, მას ჰქონდა საშუალება, მიჰყოლოდა მსახიობებს...

სურათში ფართოდ გამოიყენებოდა ხელის კამერა „Конвас-автомат“ მოკლე ფოკუსური მანძილის მქონე ობიექტივებით (18 და 25 მმ), რომლებიც მანამდე არ გამომიყენებია. ეს მაძლევდა საშუალებას, თავისუფლად გადამეღო მოძრაობისას და იქმნებოდა უკვე არა სტატიკური, დახურული (როგორც ეს *სხვის შვილებში* იყო), არამედ უფრო დინამიკური კინოპერსპექტივა პროპორციებისა და მასშტაბების ტრანსფორმაციით.

ხელით პანორამული გადაღების ერთ მაგალითს მოვიყვან. გმირების ერთი გარბენა გადაღებული იყო უწყვეტი მსხვილი ხედით. ხელის კამერა „ეგებება“ ბიჭს და გოგონას, რომლებიც მისკენ მირბიან ფუნიკულიორის ქვედა სადგურიდან. შემდეგ ისინი გადიან რთულ გზას პანდუსით ზევით, საბაგირო გზის ვაგონამდე და მასში შედიან. კამერა თან სდევს მათ კადრის ბოლომდე. ვაგონი ადგილიდან იძვრის, ადის მაღლა, კამერა კი იღებს უკან დარჩენილი ქალაქის პანორამას გმირებით წინა ხედზე. ვაგონის კაბინაში პატარა ძრავა იყო მოთავსებული, მისგან იკვებებოდა ორი „ბებიკი“ (ოპერატორების ჟარგონზე ასე უწოდებენ მიმართული შუქის პატარა ლინზებიან ხელსაწყოს 500 ვატი სიმძლავრით).

მსახიობების პორტრეტული განათებისთვის.

ხელით გადაღება გამოსავალი იყო ვიწრო ინტერიერებში და, განსაკუთრებით, სხვადასხვა კონფიგურაციის კიბის უჯრედებზე მუშაობისას... კიბეებს ფილმში განსაკუთრებული მხატვრული დატვირთვა ჰქონდა – კიბეები განასახიერებდა არა მხოლოდ ყოველი სახლის, არამედ თავად ქალაქის სულს. […]

ერთი ცის ქვეშ

ფილმის *დღე უკანასკნელი, დღე პირველი* შემდეგ დამდგარი მცირე პაუზა დასრულდა და დებიუტანტ რეჟისორთან, ლანა ღოღობერიძესთან ერთად შევუდექი მუშაობას შავ-თეთრ ფილმზე *ერთი ცის ქვეშ*... ფილმი სამი დამოუკიდებელი ნოველისგან შედგებოდა საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა პერიოდში ქართველი ქალის ცხოვრების შესახებ: 1921, 1941, 1961 წლები. თითოეული ნოველის დრამატურგია დამოუკიდებელ სახვით გადაწყვეტას მოითხოვდა.

თავადის ქალი მაია. ფილმის მოქმედება 1921 წელს ვითარდება, რომელიც ამიერკავკასიის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ცვლილებების დასაბამი გახდა. ეს არის ტრაგიკული სიყვარულის ამბავი, რომელიც ძველი ქართული სახალხო დღესასწაულის „ჭიაკოკონობის“ ფონზე თამაშდება...

შავი ზღვის სანაპირო ანაკლიის რაიონში, სადაც ვიღებდით, გასაოცრად თვალწარმტაცი იყო. ჩვენ იქ ვმუშაობდით, სადაც მთის მდინარე ბუბა ზღვაში ჩაედინება. მიქცევის დროს, როდესაც ზღვის ფსკერი აქა-იქ შიშვლდებოდა, პირდაპირ ჩვენ თვალწინ ქვიშის პატარა კუნძულების არქიპელაგი ჩნდებოდა, რომელიც სრულიად მოულოდნელ კონფიგურაციებს იღებდა. გადავწყვიტეთ, ის სახალხო დღესასწაულის ღამის კადრებისთვის გამოგვეყენებინა. პირველქმნილი ბუნების სილამაზე და სიწმინდე რომ არ დაგვერღვია, გადასაღები ობიექტის ყოველი უბნის გარშემო ღამის ფეხისწვერებზე დავდიოდით. შეიძლება ფერებში ეს ყველაფერი ცოტა დატკბილულად გამოჩენილიყო, მაგრამ შავ-თეთრ გადაწყვეტაში გამოსახულებამ უფრო მკაცრი, გრაფიკული ხასიათი შეიძინა.

სანამ დღის სცენებს ვიღებდით, პარალელურად გამალებული მზადება მიდიოდა ღამის გადაღებისთვის: დგამდნენ კარვებს, სარიტუალო კოცონებისთვის ფიჩხს იმარაგებდნენ. უკვე ყველაფერი თითქმის მზად იყო, საცაა უნდა ჩამოსულიყო ჩარდახიანი ურმები, შინაური პირუტყვი, ცხენები, რეკვიზიტი. უეცრად საშინელი შტორმი ამოვარდა (გვიანი შემოდგომა იყო) და დაგეგმილი გადაღების წინა დღეს ყველაფერი ზღვის ბობოქარმა სტიქიამ შთანთქა. რაღას ვიზამდით, ერთადერთი იმედი რჩებოდა: ეს სცენები სტუდიის პავილიონში უნდა გადაგვეტანა. ფილმის გამოცდილმა მხატვრებმა დიმა თაყაიშვილმა და კოკა იგნატოვმა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პავილიონში დეკორაციების დიდი კომპლექსი ააშენეს, დაიწყეს ზღვის ფანტასტიკური პეიზაჟის აღდგენა. აქ პირველად გადავაწყდი ვითარებას, რომელიც მხოლოდ იმ ატმოსფეროს წყალობით თუ გადაიჭრებოდა, იმ დროს სტუდიაში რომ სუფევდა. იმის მიუხედავად, რომ რთულ ფილმს არ ვიღებდით, ამ ზღაპრული ნატურის ასაშენებლად ჩვენს პავილიონში რკინიგზით შემოზიდეს ზღვის ქვიშა.

ღამის სანახაობა კოცონებითა და განათების ეფექტებით გვეხმარებოდა პავილიონში გადაღებისას – ყურადღება გადაჰქონდა დეკორაციიდან. მაგრამ აქაც ვცდილობდი, თავი ამერიდებინა განათების სიჭრელისთვის, არასაჭირო წვრილმანები და დეტალები მომეცილებინა.

ყველაზე რთული ამოცანა აღმოჩნდა ნატურაზე, ბუნებრივ სივრცეში გადაღებული კადრების შეერთება კადრებთან, რომლებიც ღამის ნატურაზე გადავიღეთ პავილიონში...

უნდა გადაგვეღო თავადის ქალი მაია ფინალურ სცენაში, როდესაც ის თავის მოკვლას გადაწყვეტს, ნაპირიდან ზღვაში შედის და უკიდეგანო სტიქიაში ნელა უჩინარდება. ამ კადრს ხელის კამერით ვიღებდით გადაკიდებული ბაქნიდან, რომელიც რელსებზე მოძრავ ურიკაზე იყო დამაგრებული, ურიკა კი ესტაკადის გასწვრივ მოძრაობდა და უკან მისდევდა მსახიობს. სანამ ის სულ უფრო ღრმად ეშვებოდა წყალში, მე თანდათან ვაბრუნებდი კამერას 180 გრადუსით და ვაგრძელებდი პანორამირებას, სანამ მსახიობი მთლიანად არ გაუჩინარდა ტალღებში. გადაბრუნებული გამოსახულება შიშის განცდას აძლიერებდა. ამას მოსდევდა ფინალური კადრი, მას წყლიდან ვიღებდით და აქ პირველად მომიხდა წყალქვეშა გადაღებასთან შეხება. მართკუთხა მინებიდან რაღაც წყალგაუმტარი ბოქსის მსგავსი შევაწებეთ და კამერა მასში მოვათავსეთ. თავადის ქალ მაიას სიცოცხლის უკანასკნელი წუთები უნდა აღგვებეჭდა: კამერა ზღვის „მორევში“ ეშვება, გმირის თვალწინ ტალღა ჰორიზონტს ფარავს, წყალი იმღვრევა. […]

თავადის ქალი მაია კლასიკური ნოველაა წარსულზე. განსაკუთრებულ ყურადღებას ვუთმობდით გმირების სახეების პლასტიკურ გამომსახველობას, სისრულისკენ სწრაფვას და მეორეხარისხოვან დეტალებზე უარის თქმას. სურათში ვიყენებდით კლასიკურ პორტრეტულ განათებას, მკაცრ და მკაფიო კომპოზიციას. ამ ხერხებს აქ უფრო ზუსტად ვიყენებდი, ვიდრე ჩემს წინა სურათებში, კამერა უფრო მტკიცედ და გააზრებულად მოძრაობდა. პანორამებში სამერთობის (დასაწყისი, შუა ნაწილი, დასასრული) ტრადიციულ პრინციპს ვიცავდი. მეჩვენებოდა, რომ ეს ნოველა სწორედ ასეთ სახვით გადაწყვეტას ითხოვდა.

მტრედები. მეორე ნოველის, *მტრედების*, მოქმედება 1941 წლის ზამთარში ვითარდება,

კადრი ფილმიდან *დღე უკანასკნელი, დღე პირველი*

ომის პერიოდის თბილისში. ძველი სახლის სახურავზე, ტყვიისფრად მოქუფრული ცის ქვეშ, „დიდებივით“ მორიგეობენ ახალგაზრდები, ლევანი და ნანა. მათ შორის პირველი გაუბედავი გრძნობა ჩნდება. მაგრამ ლევანს ომი წაიყვანს ნანასგან. ფინალში მტრედები, რომლებიც ლევანმა გაუშვა, მშობლიურ სახლს უბრუნდებიან.

ამ ნოველას ომის პერიოდის განსაკუთრებული განწყობა გამოარჩევდა: თბილისამდე ომს არ მოუღწევია, მაგრამ ზამთრის მოღრუბლულ ჰაერში განგაში იგრძნობოდა. საჭირო იყო არა მარტო დაძაბულობის ამ გარეგანი ატმოსფეროს, არამედ შინაგანი ლირიკული განწყობის შექმნაც, რომელიც გმირებში პირველი სიყვარულის გაღვივებას უკავშირდებოდა. კინოს გამომსახველობითი საშუალებების – დასრულებული და თავისუფლად მოძრავი კომპოზიციების, რელიეფური განათების – გამოყენებით შევძელით მსახიობთა სახეების გამომსახველობის გაძლიერება. […]

ამ ნოველის გადაღება რთული იყო, რადგან თითქმის მთელი მოქმედება სახურავზე მიმდინარეობს, სადაც ავზიდეთ განათების აპარატურა, მათ შორის, მძიმე „დიგები“ (განათების ხელსაწყო), ამწე-ისარი, რელსებზე მოძრავი მინიატურული ურიკა, რომელზეც კამერა „Родина“ ძლივს ეტეოდა. სახურავის დახრილ სიბრტყეზე გადაღება რომ მოსახერხებელი ყოფილიყო, დამზადდა სამკუთხა ფორმის გადასატანი ბაქნები. ისინი სწორ ზედაპირს ქმნიდნენ. ურიკა მოძრაობდა რელსებზე, რომლებიც ფიცრებზე იყო დამაგრებული, ეს ფიცრები კი, თავის მხრივ, ხის სადგამს ეყრდნობოდა, რაც თავისუფლად პანორამირების საშუალებას მაძლევდა მსახიობების გარშემო. მიზანსცენები ძირითადად სტატიკური იყო, ამიტომ საჭირო იყო კამერის მოძრაობის მაქსიმალურად გამოყენება. ამინდი და, შესაბამისად, განათებაც ხშირად იცვლებოდა, გვიწევდა უკვე გამოცდილი ხერხების გამოყენება, ზოგჯერ კი იქვე, გზადაგზა – ახლის გამოგონება. […]

ნოველა *მტრედების* ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სამსახიობო სცენა სხვენში უნდა გადაგვეღო წვიმის დროს. მაგრამ რეალური ინტერიერის გაბარიტები და განლაგება არ გვაწყობდა. ამიტომ გადავწყვიტეთ, ქალაქის ნატურის ერთ-ერთ ბაქანზე სხვენის დეკორაცია აგვეგო, რომელიც ჩვენი მოთხოვნების შესაბამისი იქნებოდა. მხატვრები ბრწყინვალედ გაუმკლავდნენ ამ ამოცანას – დეკორაცია დამაჯერებელი და გადასაღებად მოხერხებული გამოვიდა. სხვენის ფანჯრებიდან ქალაქის ცოცხალი ხედი მოჩანდა, რაც ნატურაზე (სახურავზე) და დეკორაციაში (სხვენში) გადაღებული კადრე-

კადრი ფილმიდან *ერთი ცის ქვეშ*

ბის ორგანულად შეერთების საშუალებას იძლეოდა. ხელოვნური წვიმა ქალაქის ფონზე საჭირო განწყობას ქმნიდა, ნატურის ფონის ჭარბ კონტრასტულობას არბილებდა. ასე შევძელით გარე და შიდა სივრცეების ერთ ჰარმონიულ გარემოდ გაერთიანება.

ფრესკა. უკანასკნელი ამბავი 1961 წელს თამაშდება თბილისში, სპორტის სასახლის მშენებლობის დროს, რომლის ვესტიბიულში ვრცელი ფრესკა იხატება სპორტის თემაზე. სამი მთავარი პერსონაჟი – პროექტის არქიტექტორი რუსუდანი, მხატვარი ზაზა და ქალიშვილი ლელა – სასიყვარულო სამკუთხედს ქმნის. ორი ბედნიერია, ერთი იტანჯება.

ვესტიბიულის დეკორაციას კინოსტუდიის დიდ პავილიონში ვიღებდით. მას ორი დიდი ღიობი ჰქონდა: ერთი – სტუდიის ეზოს, მეორე – ქალაქის სიცოცხლით სავსე მოედნის მხრიდან. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ პავილიონის ჭიშკარი, რომელიც ქალაქში გადიოდა, რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში „ამოქოლილი“ იყო. გადავწყვიტეთ, გადაღებისთვის „დაკონსერვებული“ ჭიშკარი აღგვედგინა. დეკორაციის მთელი კომპლექსი იმ გათვლით იყო აგებული, რომ მაქსიმალურად გამოგვეყენებინა მისი ღია, ნატურისკენ მიმართული ნაწილი, რაც მნიშვნელოვანი იყო სპორტის სასახლის ნამდვილ ინტერიერებთან მონტაჟური ბმისთვის.

ქალაქის მოედნის ვრცელი ცოცხალი ფონი დიდ სიძნელეებს ქმნიდა დეკორაციის ზედა ხარაჩოებიდან რთული მიზანსცენების გადაღებისას – როდესაც მსახიობები თავისუფლად გადაადგილდებოდნენ ბუნებრივი დღის განათებისა და შიდა ხელოვნური განათების სივრცეში. ინტენსიური განათების გამო ქალაქის რეალური გარემო რომ არ დაგვეკარგა, პავილიონის ჭიშკრის უზარმაზარ ღიობზე შავი ფერის ტიულის ჩამოფარება მოგვიხდა. ის, ცხადია, ზღუდავდა მსახიობების თავისუფლებას, სამაგიეროდ, შესამჩნევად ამცირებდა ფონის სიკაშკაშეს დეკორაციის შიგნით არსებულ ძირითად განათებასთან მიმართებაში.

ამ ნოველებიდან თითოეულში ატმოსფერო უპირატესად განათების ხარჯზე იქმნებოდა. მაშინ ჯერ არ ვიყენებდი კვამლს და შუქფილტრებს სივრცითი გარემოს შესაქმნელად...

სამი ნოველის სახვით დრამატურგიაზე ინტერესით ვიმუშავე. ეს კიდევ ერთი შენატანი იყო საოპერატორო გამოცდილების ყულაბაში. არასდროს მეთაკილებოდა სწავლა, ხელობის დახვეწა, რადგან მესმოდა, რომ უნარისა და ცოდნის გარეშე ვერასდროს შევძლებდი დიდი და რთული სურათის გადაღებას, რომელსაც ჯერ კიდევ ველოდი. [...]

აპრილი

პროფესიული საქმიანობის დაწყებიდანვე ვცდილობდი, მჭიდრო ურთიერთობა მქონოდა ახალგაზრდა „ვგიკელებთან“, და არა მხოლოდ ოპერატორებთან. მათ შორის თავისი უჩვეულო გარეგნული იერით, საუბრის მანერით და, რაც მთავარია, აზრებით, ადამიანებისა და მოვლენების ზუსტი დახასიათებით გამოირჩეოდა ოთარ იოსელიანი. ჩვენ მაშინვე ვიპოვეთ საერთო ენა, მიუხედავად იმისა, რომ ოთარი ჩაკეტილი, ფრთხილი და გადაწყვეტილებების მიღებისას აუჩქარებელი კაცი იყო. ერთ კვირა დღეს მან თავისთან დამპატიჟა სადილად. შინ აღმოჩნდა ყველა, ვინც კი იმ დროს ამ გაღარიბებულ არისტოკრატიულ ოჯახს წარმოადგენდა, სადაც კეთილშობილური აღზრდა და ფრანგული ენა მეფობდა, მამა, პროფესორის ქუდში, მხრებზე მოხურული თბილი მოსასხამით, დედა, დეიდა და ახალგაზრდა ციმბირელი ცოლი.

სადილი მოკრძალებული და უპრეტენზიო იყო, ამ სახლის მყუდრო ატმოსფეროს შესაბამისად, სადაც თითქოს გამოკრულია: „უცხო პირთა შესვლა აკრძალულია“. ვერაფრით ვუმკლავდებოდი სადილის მძიმე კოვზს საგვარეულო ვერცხლეულიდან. მოგვიანებით, ეკრანზე, იოსელიანის პირველ ფილმებში შეიძლებოდა ამ ბინის ნახვა ძველი ავეჯით, წიგნებით, წინაპრების გაყვითლებული ფოტოებით. ასეთ სახეებს, ოჯახის ასეთ წევრებს ახლა იშვიათად შეხვდებით.

ოთარს თავისი პირველი მხატვრული სურათი *მოთხრობა ნივთებზე* უნდა გადაეღო. ეს იყო პირველი ფილმი, რომელშიც შევეცადე, გადაჭრით გადავსულიყავი კომპოზიციის, განათებისა და კამერის მოძრაობის ჩემთვის ახალ პრინციპებზე. თავად სიუჟეტის პირობითობის მიუხედავად, იოსელიანი დოკუმენტური ესთეტიკისკენ მიილტვოდა, რაც ჩემს მისწრაფებებს ემთხვეოდა.

ჩვენ დავიწყეთ ნატურის ობიექტების გადაღება. ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად, ახალი ორიენტირი ავიღე: გადამეღო ნატურა განათების ყოველგვარი ხელსაწყოების გარეშე და გამომეყენებინა „ჩრდილის ექსპოზიციის“ პრინციპი. შედეგად მივიღე ზედმეტად დაშუქებული ნეგატივი კარგად დამუშავებული ჩრდილებით. „სინათლეებმა“ ახალი თვისებები შეიძინა – გახდა უფრო „გათეთრებული“ და უფრო ჰაეროვანი. (ოპერატორისთვის სინათლე მრავალკომპონენტიანი, მრავალშრიანი და „მრავლობითი“ რამ არის, ამიტომაც ამქრულ ტერმინოლოგიაში ეს სიტყვა ხშირად მრავლობით რიცხვში გამოიყენება: „სინათლეები“, „სინათლეებში“.)

რა თქმა უნდა, ინტერიერებისა და პავილიონების გადაღება არ შეგვეძლო ხელოვნური განათების გარეშე. დიდმა ექსპოზიციამ „სინათლეებში“ შესაძლებელი გახადა გადაღები ობიექტის ცალკეული ფრაგმენტების გარემოდან შესამჩნევად გამოყოფა. ეს იყო პირველი მცდელობა, ძირეულად შეგვეცვალა მიდგომა თავად გადაღების პროცესის მიმართ. მსგავსი ძიებები სპეციფიკურ რეჟისურას და გამოცდილებას მოითხოვდა, რომელიც მაშინ არც მე და არც ოთარს არ გვქონდა. მახსოვს, ხშირად მხვდებოდა სამუშაო ოთახში, სადაც სახლიდან ფისჰარმონია გადმოიტანა და მასზე საათობით უკრავდა (ძალიან კარგად!), ტკბებოდა ბახის მუსიკით. ვუყურებდი, რა მსუბუქად ეხებოდა მისი გრძელი თითები მყიფე ინსტრუმენტის კლავიშებს, რომლიდანაც კლასიკური მელოდიის ჰანგები იღვრებოდა…

წისქვილი ქალაქის გარეუბანში

რეჟისორ რეზო ესაძეს პირველად შევხვდი ფილმზე *წისქვილი ქალაქის გარეუბანში*. ეს ფილმი საინტერესო იყო წარსულის ატმოსფეროთი, რომელიც ეკრანზე ცოცხლდებოდა. თბილისის განაპირას შემორჩენილია წისქვილი, რომლის გარშემო მოგონებები „იკრიბება“. ცხადია, სინამდვილეში ასეთი წისქვილი ვერ ვიპოვეთ და ნატურაზე დეკორაციის ასაგებად შემაღლებული უბანი შევარჩიეთ ქალაქის პანორამის ფონზე.

ერთი შეხედვით, ფილმი კამერული ჩანს. მაგრამ როდესაც მის სამყაროში აღწევ, სივრცის ჩარჩოები თანდათან ფართოვდება, ჩნდება მრავალშრიანობა – ყოველი კადრი ინფორმაციის დიდ მოცულობას იტევს.

მაშ ასე, ხალხი წისქვილში მოდის – ვის სიმინდის დაფქვა უნდა, ვის – ხორბლის, და ყველა მეწისქვილეს ელოდება. რაღაც სემიუელ ბეკეტის *გოდოს მოლოდინში* მსგავსი, სადაც დრო ერთ ადგილს ტკეპნის, არაფერი ხდება, ყველა რაღაცას ელის. ამაზეა დამყარებული დრამატურგიული დაძაბულობა: წისქვილთან ადამიანები ერთმანეთს ეცნობიან, თავიანთი ცხოვრების შესახებ უამბობენ ერთმანეთს.

მოქმედების დასაწყისში პერსონაჟებს შორის ურთიერთობას გაუცხოება, დაძაბულობა ახლავს, მერე კი ვერც ამჩნევენ, ისე ხდებიან ერთმანეთისთვის შეუცვლელები. მოვლენები აუჩქარებელ რიტმში ვითარდება. აღმოჩნდება, რომ მეწისქვილე უკვე მოვიდა, შესასვლელი კარი ღიაა – მხოლოდ შიგ შესვლაა საჭირო. მაგრამ ადამიანები არ ჩქარობენ. ცხადი ხდება, რომ ისინი აქ არა წისქვილმა, არამედ ურთიერთობის, საერთო ენის პოვნის მოთხოვნილებამ მოიყვანა. ეს არის სურათი ადამიანური ურთიერთობების, მთლიანობის რღვევის, ადამიანებს შორის კავშირის დაკარგვის შესახებ. ფილმის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში არ არის აქცენტები: ნებისმიერი დეტალი, წვრილმანი – კადრში ყველაფერი მუშაობს... ჩვენ მთელს ნაწილებად ვყოფთ, რომ შემდეგ სხვაგვარად, შინაგანად გადააზრებულად, ხელახლა ავაწყოთ.

...ფილმში განსაკუთრებული ყურადღება და-

ეთმო წისქვილის დეკორაციას. არავითარი ბუტაფორია – ყველაფერი ნამდვილი, ორიგინალური მასალებისგან გაკეთდა. მეტი უტყუარობისთვის დეკორაციის ხის ნაწილების ასაწყობად მზით „გამომწვარი“ და წვიმებით ნარეცხი ძველი კარები, ფანჯრები და ღობეები გამოვიყენეთ. წისქვილის მოპირდაპირე მხარეს მოვიფიქრეთ მიტოვებული ორანჟერეის მოწყობა, რომლის რკინის ბოძები ჟანგით იყო დაფარული. შიგნით ხის ძველ თაროებზე თიხის ობმოკიდებული ქოთნები იდგა კაქტუსებით და სხვა მცენარეებით. ორანჟერეა საშუალებას გვაძლევდა, სხვადასხვა ხასიათისა და ფაქტურის კომპოზიციები აგვეწყო.

ვმუშაობდით შეზღუდულ სივრცეში. გადაღება ნებისმიერ ამინდში გვიწევდა – ვადები, როგორც ყოველთვის, ლიმიტირებული იყო. ამიტომ დეკორაციის მთელი სათამაშო ფართი, 250 კვადრატული მეტრი, სპეციალურ კონსტრუქციებზე დამაგრებული თეთრი ფერის მაჩრდილებლებით გადავფარეთ. ამდენად, რაკი ხელოვნური განათება გვქონდა, ამ პატარა უბანზე იმ სამყაროს ვქმნიდით, რომელიც გვჭირდებოდა, და ამინდზე აღარ ვიყავით დამოკიდებულები.

ამ სურათში მნიშვნელოვანი დატვირთვა ჰქონდა წვრილმანებსა და დეტალებს. უნდა ვთქვა, რომ ჩვენს კინოში მცირე ფორმების სამყარო თითქმის დავიწყებულია. ტოლსტოი ამბობდა, რომ „დეტალების გარეშე ხელოვნება არ არსებობს“. გავიხსენოთ ფლამანდიელები, რომლებსაც საგულდაგულოდ გამოჰყავდათ თითოეული დეტალი თავიანთ ტილოებზე, ან აღმოსავლეთის მხატვრები, რომლებიც იქიდან ამოდიოდნენ, რომ მაყურებელი მათ ნამუშევრებს ახლო მანძილიდან დააკვირდებოდა.

ნაკლებად მგრძნობიარე ფერად ნეგატიურ ფირთან (ДС-5) მუშაობისას სიმკვეთრის სიღრმის პრობლემა დადგა. გადაღების დროს ყოველთვის ვცდილობდი, თავიდან ამეცილებინა არამკვეთრი გამოსახულება არა მარტო წინა პლანის დეტალების, არამედ ფონის შემთხვევაშიც. სიმკვეთრის ნაკლებობა ხაზოვანი კონტურების, გამოსახულების მატერიალურობის, მისი მოცულობისა და „წონის“ დაკარგვას იწვევს. არსებობს გარკვეული თანაფარდობები ფიგურასა და ფონს შორის. კამერას, თვალისგან განსხვავებით, განზოგადება არ შეუძლია – მას არ აქვს წარმოსახვა.

სიმკვეთრე აუცილებელი იყო კადრის მთელ ველზე, გამოსახულებისთვის კომპოზიციური უწყვეტობისა და მთლიანობის მისაცემად (გავიხსენოთ კლასიკური ფერწერა). სტუდიაში შემთხვევით აღმოვაჩინე ზონალური ლინზები (ოპტიკური საცმი, რომელიც მსხვილი პლანის გადაღების საშუალებას იძლევა ისე, რომ უკანა ხედი მკვეთრი რჩება. რადგან ზონალური ლინზა ფარავს არა კადრის მთლიან ველს, არამედ მხოლოდ მის გარკვეულ ნაწილს, კადრში ფოკუსის ორი წერტილი ჩნდება). და გავბედე გადაღებისთვის მათი ამ ფილმში გამოყენება. ეს ოპტიკური საცმები სხვადასხვა დიოპტრიის დადებითი ლინზების ნახევრებისგან შედგება. ხერხების – ლინზები, შუქფილტრები, ტრანსფოკატორი – ერთობლიობას ეკრანზე ახალი ოპტიკური სივრცე უნდა შეექმნა. პირველი, რაც ამჯერად საკუთარ თავს ვუთხარი: „არ დაკარგო ზომიერების გრძნობა! ეს ახალი ხერხია – თვითმიზნად ნუ გაიხდი მას. მოერიდე ნატურალისტურ დეტალებს, რომლებიც გამოსახულებას საიდუმლოს აცლის!“.

თვალი მყისიერად ასკანერებს ყველაფერს, რაც მისი ხედვის ველში ხვდება. თვალი ტვინის ნაწილია, რომელიც გარე სამყაროში გადის. მხოლოდ ტვინი განსაზღვრავს და გამოყოფს დეტალებს. წინა ხედის მცირე ზომის დეტალები, როგორც წესი, ადამიანის მკვეთრი ხედვის ველში თავსდება. ლინზები ხელს უწყობს საგნების არსის გახსნას, როცა კადრის ამორფულ-უსხეულო ნაწილს ტოლფას უბნად აქცევს, რომელიც ერთიან გარემოში ორგანულად მუშაობს. ლინზები საშუალებას იძლევა, თვალი ადევნო სივრცეში საგნებსა და ადამიანებს ისე, რომ არ დაიკარგოს მოცულობითი მკაფიოობა. ასე შევძელით, რომ პასიური, „დაუკავებელი“ სივრცე კომპოზიციის აგების აქტიურ საშუალებად გვექცია.

ტრანსფოკატორთან მუშაობისას, როგორიც არ უნდა იყოს დაყენებული ფოკუსური მანძილის სიდიდე, სიმკვეთრე ლინზის მოქმედების ზონაში უცვლელი რჩება. როდესაც თითქოს „კერძო“ პერსპექტივასა და მასშტაბს ინარჩუნებს, ლინზები ამავე დროს გამოსახულების ახალ თვისებას – სხვა განზომილების ილუზიას – ქმნის. გამოსახულება თავისი ოპტიკური სტრუქტურის გამოვლენას იწყებს, შეკრული, შეკუმშული, კონსტრუქციული ხდება, მასში ჩნდება „კულისები“, რომლებიც განსაკუთრებულ სიღრმეს ქმნის. ასე ჩნდება უჩვეულო მრავალპლანიანი სივრცე, რომელშიც ყველა აზრობრივი ზონა შევსებულია...

ესაძე და მე, როგორც ორი მეძველმანე, ქალაქის საყრელზე მივდიოდით იმ იმედით, რომ ძველი ნივთების ქაოსში ჩვენთვის „ძვირფას“ წვრილმანებს წავაწყდებოდით. ეს იყო ჟანგიანი რკინები, ტყავის, მუშამბის და ჯვალოს მტვრიანი ნაჭრები, დამსხვრეული მინები, სარკეები, გამხმარი მცენარეები... გადარჩენული საგნებიდან წინა პლანზე კოლაჟურ კომპოზიციებს ვაწყობდით პოპარტის სტილში. ცალკეულ დეტალებს საგულდაგულოდ ამუშავებდნენ: ავლებდნენ წყალს, ღებავდნენ, ქიმიური შემადგენლობებით წვავდნენ, ჟღენთდნენ ზეთებით, რომ საჭირო ფაქტურა და ფერი მიეღოთ. ზონალურ ლინზებს წინა პლანის ეს ფრაგმენტები ორგანულად შეჰყავდა კადრის საერთო კომპოზიციაში.

როდესაც იმპროვიზებული კომპოზიციების ამ რთულ მოზაიკას ჩავუკვირდებოდით, ჩვენ თვალწინ სხვადასხვა ზომისა და მასშტაბის უცნაური ხაზები, მოცულობები, ფორმები, ფაქტურები ჩნდებოდა. ეს რთული სტრუქტურები, რომლებიც განსაკუთრებული ფარული ენერგიით იყო დამუხ-

ტული, უნებურად ასოცირდებოდა *ლეონარდოს კედლის* უკვე ჩვეულ სამყაროსთან. ამ სახე-ხატის გავლენით იშლებოდა პლასტიკური წარმოსახვა, როგორც ძველ კედლებზე დაკვირვებისას. ასე იბადებოდა „ზეხედვის“ განსაკუთრებული ფორმა, როდესაც ოპერატორის თვალი ობიექტივის „მზერას“ ერწყმის.

ზონალური ლინზებით მუშაობისას ყველაზე რთული საკითხია კამერის მოძრაობა: ამ დროს „თავს იჩენს“ ლინზის კიდე და „ჩამორეცხავს“ გამოსახულებას. ერთ-ერთ კადრში სივრცის ამგვარი დეფორმაცია დამეხმარა, რომ გარკვეული განწყობა გამომეხატა. ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟი ცნობისმოყვარეობის გამო ახლო მანძილიდან იჭყიტება წისქვილში: მისი თვალთახედვით ღობის ცხაურის ზედა ნაწილს ვხედავთ დეტალებით წინა პლანზე. პანორამირების დროს ლინზა თანდათან განდევნის ცხაურის გამოსახულებას და ეს უჩვეულოდ გამოიყურება, მაგრამ ზუსტად გადმოსცემს გმირის შინაგანი შფოთვის მდგომარეობას. იმისთვის, რომ გადაღებისას სრული თავისუფლება მქონოდა, ზოგჯერ ერთის ნაცვლად ორ ლინზას ვიყენებდი და უფრო გამომსახველი მრავალპლანიანი ოპტიკური სივრცის შექმნას ვცდილობდი.

ზონალური ლინზა – ეს მაინც აქცენტია და საჭიროა მისი სიფრთხილით გამოყენება. ლინზის წიაღში თითოეულ დეტალს თავისი ადგილი უნდა ჰქონდეს და კადრში გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას ატარებდეს, არ უნდა არღვევდეს კონსტრუქციული სტრუქტურის მთლიანობას, არამედ მისი ორგანული ნაწილი იყოს.

როდესაც ესაძე თვალნათლივ დარწმუნდა იმაში, თუ როგორ მუშაობს ლინზები, ამ ხერხით ისე აღფრთოვანდა, რომ ლამის ყველა კადრში მის გამოყენებას ცდილობდა. ნებისმიერ მსხვერპლზე მიდიოდა – უარი თქვა მუსიკაზე, კადრს გარეთ ხმაზე. მთელი ყურადღება ფილმში გამოსახულებისკენ იყო მიმართული.

შესაძლოა, ჩვენს კინემატოგრაფში ეს ზონალური ლინზების ასე ფართოდ და მრავალფეროვნად გამოყენების ერთადერთი შემთხვევა იყო.

ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი

ელდარ შენგელაიას დიდი ხანია, ვიცნობდი, ჯერ კიდევ „ვგიკის“ დროიდან. წლების განმავლობაში კარგი ურთიერთობა გვქონდა, მაგრამ ერთად არ გვიმუშავია. და აი, ერთად შეგვყარა რეზო ჭეიშვილის უძრაობის ხანისთვის უჩვეულო სცენარმა *ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი*. ელდარის ფილმების თაყვანისმცემელი ყოველთვის ვიყავი და სიხარულით დავთანხმდი შეთავაზებას, მასთან მემუშავა.

ფილმის სიუჟეტი მომეწონა: ახალგაზრდა კაცს რედაქციაში ხელნაწერი მიაქვს და მის გარშემო ბიუროკრატიული და ცენზურული გაუგებრობების კორიანტელი დგება. სატირული კომედია სერიოზულ ფიქრებს აღძრავდა.

საჭირო იყო გამომსახველობის უმოკლესი გზების პოვნა – განსაკუთრებული ეფექტების გარეშე, სადაც შევინარჩუნებდით ადამიანის, როგორც ყველაფრის საზომის, მნიშვნელობას. ფილმის მასალა გროტესკული გადაწყვეტების მთელი ბრწყინვალებით გაშლის საშუალებას იძლეოდა, რომლებიც სხვადასხვა ოპტიკური ფოკუსებით იქნებოდა უტრირებული. მადლობა ღმერთს, მეც და ელდარსაც უკვე გვქონდა საკმარისი გამოცდილება, რომ ამგვარ ცდუნებას არ ავყოლოდით. ჩვენ სხვა გზა ავირჩიეთ: აგვეგო ფილმი არა გარეგან სიმკვეთრეზე, არამედ შინაგან კავშირებზე, რომლებიც სასცენარო-რეჟისორული და გამომსახველობითი დრამატურგიის ფაქიზი ძაფებით იქნებოდა შეერთებული.

თავისუფლება საშიში რამაა, ის მუდმივ პასუხისმგებლობას მოითხოვს. რამდენად სასიამოვნოა მუშაობის დამთავრების შემდეგ იმის გაცნობიერება, რომ მტკიცე უბრალოებითა და არამკვეთრი მანერით შეძელი, შეგენარჩუნებინა შენი სტილი, შენი სახე, უფრო ღრმად ჩასწვდომოდი მასალას.

სახელმწიფო დაწესებულებები, როგორც წესი, ასეთია – ვიწრო ოთახები, ჩაკეტილი სივრცე, გამოტენილი კარადებით, მაგიდებით, მაგიდის ლამპებით, საქაღალდეებით, ტელეფონებით (ჩვენს ფილმში კი დამატებით ყვავილების ქოთნებითაც) და, რა თქმა უნდა, ჩაიდნებით. მთელი ეს საკანცელარიო ბაროკო ჩაძირულია დაგუბებულ, როგორც ჭაობის თავზე, გარემოში. თუ გავითვალისწინებთ, რომ მსგავსი საკანცელარიო ხარახურა შეიძლება კარგად იყოს ორგანიზებული სივრცეში, ხოლო დამყაყებული ატმოსფერო გრძნობებს აჩლუნგებს, მაშინ კატასტროფის შეგრძნება არ წარმოიქმნება იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც შენობას ბზარები უჩნდება და, ბოლოს და ბოლოს, მთელი შენობა, გადაღებული რაპიდით, მაყურებლის თვალწინ ჩამოინგრევა. ეს რეალობაა, რომელიც სავსებით შეიძლება, მირაჟი აღმოჩნდეს.

ჩავიფიქრე, მთელი ეს „სამყარო“ უწონადობაში ჩამეძირა, შემექმნა არა იმდენად სივრცის, რამდენადაც დროის, უფრო სწორად, უდროობის სახე. ამ გარემოდან ვცდილობდი, ადამიანები და ჩემთვის საჭირო საგნები გამომეყო არა ოპტიკური გაზვიადების, არამედ ჰაერისა და სინათლის გაჯერებულობის სხვადასხვა ხარისხის საშუალებით...

ჩვენ ნაკლებად მგრძნობიარე ფირზე ვმუშაობდით და, ბუნებრივია, გვაკლდა საერთო შემავსებელი განათება. ამიტომ მივმართეთ ჭერიდან არეკლილ სინათლეს, და სადაც ჭერი არ იყო, ვიყენებდით ხარაჩოებიდან ზედა განათებას ჩვენთვის უკვე ნაცნობი სინათლის გამბნევი ეკრანების გავლით.

დეკორაციები პავილიონში მაქსიმალურად უნდა დამსგავსებოდა ნამდვილს, როგორც რეალური ინტერიერები. ასეთ შემთხვევებში გადამ-

წყვეტია ბუნებრივი განათების სწორად აღდგენა. სწორედ ეს ქმნის შიდა და გარე სივრცეების იმ ერთიან გარემოს, რომელსაც ცხოვრებაში ვერ ვამჩნევთ, მაგრამ ხელოვნებაში, განსაკუთრებით, კინოში, სწორედ ეს გარემო აქცევს გამოსახულებას დამაჯერებლად.

მოვლენები ფილმში საკმაოდ ერთგვაროვანია, არ არის არცერთი ღამის სცენა, ყველაფერი დღისით ხდება. გადავწყვიტეთ, რომ თითქმის ყველა ეპიზოდში დეკორაციებსა და ინტერიერებში ხელოვნური შუქი უნდა ენთოს – მაგიდის ნათურები, ბრები, ჭაღები და სხვა. განათების ძირითადი წყაროები იყო 275- და 500-ვატიანი ზევარვარების ფოტონათურები, რომლებიც განსაკუთრებით ეფექტურად მუშაობდა, რადგან ძლიერ დაშუქებას ქმნიდა. ეს ნათება უფრო ცივი იყო ფერით, ვიდრე გარემო, და რეფლექსური განათება, რომელიც ქაღალდის თეთრი ფურცლებით მოფენილი მაგიდებიდან ირეკლებოდა, რაღაც მეტაფიზიკური უსიცოცხლობის განცდას აჩენდა სახეებზე და ხაზს უსვამდა, რომ ამ ბიუროკრატიულ კანტორებში საერთოდ არაფერი ხდება, აქ ყველაფერი გაშეშებულია – დრო გაჩერდა.

შუქმა, როგორც უპირატესმა ელემენტმა გამოსახულებაში კოლორისტული ამოცანების გადაწყვეტისას, ფერი დაიმორჩილა, შუქი თავად გახდა პალიტრის ძირითადი საღებავი. აქ განგებ ვიყენებ სიტყვა „საღებავს“ და არა „ფერს“, რადგან საქმე ეხება ყველა ფერის „გამაერთიანებელ გადაღებვას“ შუქის საშუალებით.

ფილმის ფერითი გადაწყვეტა მონოქრომული იყო და მონოტონური ფერწერის პრინციპზე, ანუ ფერის სივრცით წონასწორობაზე იგებოდა. ფერი არ გამოიყოფოდა, არ აქცენტირდებოდა – ეს მხოლოდ ხელისშემშლელი იქნებოდა. უარი ვთქვით კაშკაშა ტონებზე ვალიორების (ერთი ფერის სხვადასხვა ელფერის) სასარგებლოდ. მიუხედავად ფერითი გადაწყვეტის მონოტონურობისა, რჩება გარკვეული თანაფარდობის მოძებნის შესაძლებლობა თბილ და ცივ ტონებს შორის, რომლებიც გამოსახულების კოლორიტს ამდიდრებს...

ჩვენს სურათში ერთ-ერთი მაკავშირებელი მოტივი, რომელიც წელიწადის დროების ცვლას განსაზღვრავს, ერკერის ფანჯრიდან გადაღებული პანორამები იყო ქალაქის ნატურის ფონზე. ეს პანორამები აჩვენებდა, რომ ფანჯრებს მიღმა, რედაქციის ჩაკეტილი სამყაროსგან განსხვავებით, ცხოვრება თავისი გზით მიდის: შემოდგომა – ყურძნის დამწიფებული მტევანი წინა პლანზე; ზამთარი – თეთრი დათოვლილი სახურავებისა და „შავი“ ქუჩის მონოქრომული გრაფიკა; გაზაფხული – თბილი მზის აკვარელური ბურუსი... გია ყანჩელის მუსიკალური თემა რეფრენივით თან ახლდა ამ პანორამებს და სიღრმისა და სივრცის ეფექტს აძლიერებდა.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი იმისა, თუ როგორ უკავშირდებოდა დეკორაციის სივრცე ნატურის ობიექტს. რედაქციის დირექტორი ფანჯარასთან მიდის და უყურებს, ეზოში როგორ თამაშობენ მოტობურთს. კედლის ფრაგმენტი ფანჯრით სტადიონის მახლობლად სახლის სახურავზე განვათავსეთ. ფანჯარა ნამდვილი იყო, სპილენძის სახელურებით, ატკეჩილი საღებავის ფაქტურით. იმისთვის, რომ ცხადად გამესვა ხაზი ამ „ნახმარი საგნის ესთეტიკისთვის“ და პავილიონში გადაღებულ კადრთან მონტაჟური ბმა შემენარჩუნებინა, ტრანსფოკატორის წინ ზონალური ლინზა დავამაგრე. მაგრამ სიძნელე იმაში იყო, რომ მოტობურთი მოძრავი თამაშია, საჭირო იყო თავისუფლად პანორამირება, კამერით მიახლოება და დაშორება. ლინზა კი, როგორც უკვე ვთქვი, როგორც წესი, მხოლოდ სტატიკურ მდგომარეობაში გამოიყენება, არ იძლევა კამერის ამოძრავების საშუალებას, რადგან ამ დროს თავის არსებობას ამჟღავნებს.

...ამ პრობლემაზე რომ ვფიქრობდი, ერთი თავისებურება დავიჭირე: ტრანსფოკატორით ობიექტთან მიახლოებისას სიმკვეთრე ლინზის ზონაში ნარჩუნდება, ხოლო მისი კიდე თანდათან გადის კადრიდან. ამ მომენტში შეიძლება ლინზის შეუმჩნევლად მოშორება და ჩვეულებრივი გადაღების გაგრძელება. აქ მნიშვნელოვანი იყო ფილიგრანული სიზუსტე მომენტის არჩევაში: არც ადრე, არც გვიან, არამედ სწორედ ახლა, და ამის გაკეთება შეეძლო მხოლოდ ოპერატორს, რომელიც კამერის ოკულარში იხედება... კადრს ასე ვიღებდით: სტატიკა, საერთო ხედი, კამერა ნელა უახლოვდება მოთამაშეებს. ერთი ხელით ლინზის ჩარჩო მიჭირავს. ფოკუსური მანძილი 50-60 მმ-ს უახლოვდება. როდესაც ვხედავ, რომ ლინზის კიდე საცაა დაიწყებს კადრიდან გასვლას, მე მას ფრთხილად ვაშორებ. საჭირო მომენტში ჩემი ასისტენტი ჰაერში იჭერს ლინზას. ამის შემდეგ თავისუფალი ვარ.

ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა

ჯერ კიდევ არ ვიყავი ბოლომდე გათავისუფლებული ელდარ შენგელაიას *ცისფერ მთებზე* მუშაობიდან, როცა მისი ძმის გიორგი შენგელაიას სურათის *ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის* გადაღებას შევუდექი.

ფილმის მოქმედება მეოცე საუკუნის დასაწყისში ვითარდება. გარშემო ქაოსია, არეულობა. ახალგაზრდა კომპოზიტორი ქვეყანაში ერთადერთი მიზნით მოგზაურობს – შეაგროვოს ხალხური მუსიკის ნიმუშები. მაგრამ უამრავი უსამართლობის ნახვის შემდეგ საქართველოს ეროვნული და სოციალური გათავისუფლებისთვის ბრძოლას უერთდება.

სახვითი გადაწყვეტა, რომელსაც ოპერატორული და სამსახიობო სინჯების შედეგად მივაგენით, უკიდურესად მარტივი იყო. არ უნდა დაგვეშვა, რომ ეგზოტიკურ მასალას – პერსონაჟებს, კოსტიუმებს, ყოფას და ნატურას – ფილმის დრა-

კადრი ფილმიდან *ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი*

მატურგიის ნათელი ლოგიკა დაეჯაბნა. როდესაც ამ სურათის გადაღებას დავთანხმდი, არ მინდოდა, რეჟისორისთვის მხოლოდ ჩემი თვალთახედვა დამეძალებინა. ვიცოდი, რომ გიორგი ყოველთვის ზუსტად განსაზღვრულ სახვით სტილში მუშაობს. გარდა ამისა, როდესაც ხისტ ამოცანებს გიყენებენ, მეტი გამომგონებლობის გამოვლენა გიხდება – შემოქმედებითი საწყისი უფრო აქტიურდება.

მეჩვენებოდა, რომ ისევ ჩემს პირველ ფილმებს დავუბრუნდი – შუქ-ჩრდილების მიმართულ განათებას, მკაცრ კომპოზიციას და ფართოკუთხიან ოპტიკას...

მე არა მარტო იმას ვანიჭებ მნიშვნელობას, რასაც ვხედავ, არამედ იმასაც, რაც სიტყვით ძნელი ასახსნელია – გრძნობებსა და შეგრძნებებს. ნიუანსი ყოველთვის ცდილობს, დაგისხლტეს, და მით უფრო სასიხარულოა მისი მოხელთება. სწორედ ნიუანსები აქცევს ხელობას ხელოვნებად.

ფილმში მთელი მასალა დღის და ღამის გადაღებებზე ნაწილდება. მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა „რეჟიმული“ და ღამის სამსახიობო სცენები. ასეთი სცენები იყო ყველაზე რთული განათების დაყენების კუთხით. ეს იყო, ძირითადად, ნატურისა და ინტერიერის კადრები, რომლებიც გათვლილი იყო ნავთის ლამპებიდან და ძველებური ელექტროსანათებიდან მომდინარე შუქის ეფექტის გამოყენებაზე. ასეთი კადრები ხშირად ხელოვნურად გამოიყურება, რადგან დაყენებული შუქი ყოველთვის შესამჩნევია. ამიტომ ვცდილობდი, ვყოფილიყავი „დღის“ ოპერატორი, მაგრამ ეს ყოველთვის არ ხერხდებოდა.

ღამის სცენებში ვცდილობდი, დამემალა განათების „სამზარეულო“, განსაკუთრებით, ნატურაზე მსახიობების გრძელი გასვლების გადაღების დროს. ხელოვნური წყაროდან მომდინარე განათების ეფექტის შექმნა გაცილებით ადვილია ინტერიერში, რადგან სასიცოცხლო სივრცე აქ შეზღუდულია და ეს უფრო ლოგიკურად და ბუნებრივად გამოიყურება.

ჩვენ კოდაკის ფირის ერთადერთი კოლოფი გვქონდა და ფირის ყოველ სანტიმეტრს ვუფრთხილდებოდით. „მოსფილმში“ მოვიპოვეთ შუქძალოვანი ობიექტივი და ყველაზე რთული ღამის კადრები გადავიღეთ. ეს იყო ღამის გასვლები ძველი სახლის ინტერიერში, როდესაც ფილმის გმირები ლეკო და ნიკუშა გვიან ღამით მოდიან,

კადრი ფილმიდან *ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა*

მათ ხვდება და ოთახებში მიუძღვება დიასახლისი ნავთის ლამპით ხელში, რომლის შუშა ცოტა გაჭვარტლული იყო, რომ ლამპის შიგნით ჩაყენებული ელექტრული წყარო (150 ვატი) დაფარულიყო.

ღამის ეპიზოდი. მეფის ოფიცერი დაკითხვას აწყობს თავის კაბინეტში. განათების წყაროა მაგიდის ნათურა, რომელიც ქვედა სინათლის ეფექტს ქმნის, რომელიც ამ დაძაბულ სცენაში დრამატურგიულად აუცილებელია. მიმართული მკვეთრი შუქი ხაზოვან გრაფიკულ სურათს ქმნის, სკულპტურულად ძერწავს მსახიობთა სახეებს კედელზე დაკიდებული რუკის ფონზე...

ამ სურათში ბევრი მიზანსცენა სტატიკური ხასიათის იყო, რაც განათების უფრო ზუსტად დაყენების, კომპოზიციისა და ფერის აგების საშუალებას იძლეოდა. პლასტიკური სამსახიობო სახეების შესაქმნელად განათების სრულიად განსხვავებულ ეფექტებს ვიყენებდით გადასაღები სცენისა და დღის მონაკვეთის მიხედვით, დაწყებული შუქჩრდილოვანი მონახაზით, ფორმის უჩრდილო ტონალური ძერწვით და არეკლილი რეფლექსური განათებით დამთავრებული.

...მინდა, ჩრდილის ქრომატულ თვისებაზე ვთქვა. კოლორიტი დიდად არის მასზე დამოკიდებული: ჩრდილოვან ნაწილში ნახევარტონების მთელი სიმდიდრე იმალება – აქ ძნელია ფერების გარჩევა. ჩვენს ფილმში ფერი არ იყო ხაზგასმული, ის ჩრდილის ნაწილი იყო. ფერწერული მეცნიერების ამ რთული სფეროს გაგებაში გვეხმარება შავის, როგორც სუფთა ფერის, მდიდარი შკალის აღმოჩენა, კონტრასტები ლა ტურის სურათებში, კარავაჯოს ცდები... უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ოპერატორ ანდრეი მოსკვინის (*ივანე მრისხანე*) მიღწევები. დღემდე მახსოვს მისი სახელგანთქმული ფერადი შუქფილტრები, რომლებიც ჩრდილს აფერადებს...

ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში სიშავისა და ფერის, ჩრდილისა და შუქის კონტრასტი მიზიდავდა... ჩრდილი ჰაერს შეიცავს, ამიტომ მასში არის შუქიც, მაგრამ შუქი სხვა მდგომარეობაში, რომელიც გარკვეული არაერთგვაროვნებით გამოირჩევა, რადგან ჩრდილის სხვადასხვა უბანს განსხვავებული განათებულობა აქვს. ჩრდილის შიგნით ძალიან ბევრი იდუმალი

რამ ხდება – ეს ცოცხალი მრავალშრიანი სივრცეა. მხოლოდ გვეჩვენება, რომ მასში ბნელა, სინამდვილეში იქ უამრავი რეფლექსი მუშაობს, რომელიც ამ ზონაში რთულ, მუდმივად ცვალებად ფერით ტონალობას ქმნის. […]

ნეილონის ნაძვის ხე

ერთხელ რეჟისორ რეზო ესაძეთან შეხვედრისას ორივემ გამოვთქვით სურვილი, ოდესმე ისევ ერთად გვემუშავა. სიტყვა გადავუკარი, რომ საინტერესო იქნებოდა მთელი სურათის მოძრავ ავტობუსში გადაღება, რომელიც წარმოდგენილი იქნებოდა, როგორც ჩვენი საზოგადოების მოდელი. იდეა, როგორც იტყვიან, შიშველი იყო, მაგრამ რაღაც დროის შემდეგ რეზო შემხვდა და შემომთავაზა ფილმის გაკეთება, რომელზეც ვოცნებობდი: „გახსოვს, ავტობუსზე რომ მითხარი? იდეა შენია, აი, სცენარი, შეგვიძლია, გადავიღოთ“.

ასე დავიწყეთ მუშაობა ფილმზე *ნეილონის ნაძვის ხე*. სიუჟეტი მარტივი იყო: ახალი წლის წინა დღეს საქალაქთაშორისო ავტობუსი აგვიანებს მორიგ რეისზე გასვლას... სიცივე, აზრთა სხვაობა, გაუგებრობა, მოურიგებლობა, რაღაც საგნები, ტანსაცმელი, ლოდინი. ადამიანები ჭამენ, სძინავთ საქონელზე, რომელიც ვერ გაყიდეს და უკან მიაქვთ სახლში. ხუმრობა, ერთმანეთის ლანძღვა, საუბრის ნაწყვეტები, და აი, ბოლოს და ბოლოს, ავტობუსი გზას ადგება. გზად სულ რაღაც ხდება... ავტობუსი გადაჭედილია, შეზღუდულ სივრცეში ადამიანები ერთმანეთს თავზე ასხედან... ფინალში, მგზავრებს შორის რთული ურთიერთობების განვითარების შემდეგ, თანხმობა აღდგება – ყველა ერთხმად მღერის ხალხურ სიმღერას.

პრობლემა ის იყო, რომ ზამთარი მოულოდნელად გაზაფხულის ყვავილობამ შეცვალა. ავტობუსის გამგზავრებამდე გათამაშებული სცენების გადაღება მოვასწარით ზამთრის ნატურაში, სიცივის შესაბამისი განწყობით. სურათი ან მომავალ ზამთრამდე უნდა დაგვეკონსერვებინა, ან რაიმე გონივრული კინემატოგრაფიული გადაწყვეტა გვეპოვა, რომელიც გადაღების გრაფიკის შენარჩუნების საშუალებას მოგვცემდა. გამახსენდა, რომ ფილმზე „სრბოლა“ მუშაობისას კვამლის გამშვები სამხედრო მანქანების დახმარებით ვახერხებდით უზარმაზარი სივრცეების შენიღბვას, რომ ყველაფერი ზედმეტი დაგვეფარა...

დღის კადრების უმეტესობას ხეობაში ვიღებდით, ბუნებაში: წინ კვამლის მანქანა მიდიოდა, რომელიც ნატურის დიდ მონაკვეთებს ნისლიან ბურუსში ახვევდა, ჩვენ კი გაუსაძლის სიცხეში (მსახიობები ზამთრის ტანსაცმელში „საშინლად იყინებოდნენ“) ავტობუსში ვიმყოფებოდით, რომლის ფანჯრებს მიღმა მიცურავდა ფონი, რომელიც აბსტრაქციას, თითქმის სიცარიელეს ჰგავდა. ეს უბრალო ოპტიკური ილუზია იყო. ადამიანის თვალი, რომელიც კარგად აღიქვამს ღრმა სივრცის განფენილობას, ამჩნევდა მყისიერი ბნელი ჩავარდნების კალიგრაფიულ ნიშნებს: როდესაც კვამლი ოდნავ იფანტებოდა, თეთრ ფონზე ნატურა იკვეთებოდა, და ამ მომენტებში ის სავსებით ემსგავსებოდა ზამთარს. ამას დიდწილად უწყობდა ხელს პერსონაჟების მუქი ფიგურები პირველ პლანზე და თვითონ ავტობუსის დეტალები. ფონის სითეთრე ძველი ოსტატების დაგრუნტული ტილოს სითეთრეს ჰგავდა – ის შიგნიდან გამოსჭვივის და მასზე ისე სასიამოვნოა ზეთის საღებავით საჭირო ფერის დადება. თეთრი სივრცე – ეს უკიდურესად რთული და მრავალშრიანი ცნებაა, თეთრი თავის თავში ყველა ფერს და ელფერს მოიცავს. მაგრამ ფილმში ეს სივრცე არ იყო სტატიკური, ის განუწყვეტლად მოძრაობდა და იცვლებოდა.

ავტობუსი მთებში ხან „ნისლის“ ღრუბელში ხვდებოდა, ხან – მზეში, ხან კიდეც – ჩრდილში. ეს საჭირო ნერვს იძლეოდა და გამიჩინა აზრი, ავტობუსის შიდა სივრცე ზონალურად მეცვალა, მოძრაობაში გადამენაწილებინა და გარდამექმნა ტონალური და სინათლის აქცენტები. […]

სინათლის დინამიკის შექმნა გაცილებით რთულია ნატურის პირობებში, განსაკუთრებით, გაბნეული განათებისას. სინათლის „მოძრაობის“ ეფექტის მისაღწევად ნატურის სცენების და ავტობუსის შიგნით გადაღებისას ვიყენებდი ოპტიკურ საცმს დიფრაქციული მესრით (ოპტიკური საცმი დიფრაქციული მესრით იძლევა სინათლის სხივების შექმნის საშუალებას სპექტრული შეფერილობით). ფერადი გადაღების დროს დიფრაქცია ყოველთვის კაშკაშა სპექტრულ ტონებში გამოიხატება. მაგრამ ჩვენ სწორედ ეს თავისებურება არ გვაწყობდა. არსებობდა ფერითი ეფექტებით გატაცებისა და სინათლის სურათის იდეის დაკარგვის საფრთხე. მაშინ გადავწყვიტეთ, სპეციალისტების დახმარებით ახალი საცმი შეგვექმნა ნაჭდევებისგან შედგენილი დიფრაქციული მესრით, რომლებიც სპეციალური ნიმუშის მიხედვით იყო ამოჭრილი მინის ზედაპირზე. ამ გზით შევძელით დიფრაქციის თითქმის მონოქრომული ეფექტის მიღება.

ამ საცმით მუშაობა გადასაღები ობიექტის ნათელი და ბნელი უბნების განაწილების განსაკუთრებულ პირობებს მოითხოვს. ყველაზე განათებული და ყველაზე დაჩრდილული ადგილები დიფრაქციის წყარო ხდება სინათლის მიმართული ნაკადის სახით. გადაღების პროცესში, ტრანსფოკაციისას, ჰაერის სივრცული შრეების ნათების ეფექტი წარმოიქმნება, ხოლო მაყურებელი ამას აღიქვამს, როგორც სინათლის მოძრაობის ილუზიას. […]

მოძრავ ავტობუსში გადაღებისას პრაქტიკულად შეუძლებელია გარემოს ტონალობისა და განათების რეგულირება, რომ მნიშვნელოვანი გამოიყოს და ზედმეტი მოსცილდეს. რაღაც ახალ მობილურ ხერხს ვეძებდი და ვიპოვე: ტონალობის ნაწილობრივ შეცვლა ობიექტივის წინ, კადრის ზედა ნაწილში, ნეიტრალური გამჭვირვალე და გაუმჭვირვალე ფოლიებისგან (გელის ფილტრებისგან)

შემდგარი გამბნევი მედიუმის დაყენებით.

სივრცულ გარემოს განსაკუთრებული შრიანობა აქვს. ეფექტი, რომელსაც ფოლიები ქმნის, ჰგავს ჩინური ფერწერის ხატს – „ნისლის თხელ ღრუბელს“. ფოლიების წყალობით ნისლიანი გარემო კადრში კომპოზიციის ცალკეული ნაწილების დაფარვის ანდა გამოჩენის საშუალებას იძლევა. სწორედ თხელი ღრუბელი აძლევს გამოსახულებას ფერწერულობას.

ატმოსფერული ფოლიების სისტემას თავისი პალიტრა აქვს, ხერხების თავისი ნაკრები, სრულიად გამჭვირვალე (ნულოვანი ნიშნულით), შეუიარაღებელი თვალისთვის თითქმის უხილავი, ცელოფნის უთხელესი უფერული აფსკებით დაწყებული და სხვადასხვა კონფიგურაციის უფრო შესამჩნევი სიმკვრივეებით დამთავრებული. აღმოჩნდა, რომ ბუნებრივი აღქმისთვის, განსაკუთრებით, ნატურაზე, ზემოდან გამბნევი ფოლიის გარდა დამატებით საჭიროა ქვემოდან უფრო სუსტის შეყვანა. ეს წარმოქმნის რეფლექსს, რომელიც თითქოს მიწიდან მოდის – გადმოსცემს მიწიდან ბუნებრივი ჰაეროვანი ანაორთქლების ბუნებას. […]

მრავალშრიანი სივრცის ეფექტის მისაღებად ვიყენებდი ორობიექტივიან მისადგამს კამერისთვის KCK-1, რომელიც დოვჟენკოს სახელობის კინოსტუდიაშია შექმნილი. ის განსხვავებული მასშტაბის ორი ობიექტის ერთდროულად გადაღების საშუალებას იძლეოდა მათი კადრში იმგვარად გაერთიანების გზით, რომ ერთი სივრცე მეორეში შედიოდა და ხან ერთ მთლიანობად ერთიანდებოდა მასთან, ხან მას განდევნიდა... ამ სისტემის დახმარებით გადაღების პროცესში შეიძლება კონტრასტის, განათების, ფერის და სხვა პარამეტრების შეცვლა ერთდროულად ორ გამოსახულებაში, აგრეთვე ცალკე თითოეულ მათგანში. ეს დრამატურგიულად რთული მიზანსცენების გადაღების საშუალებას იძლევა, რომელთა გადაღება სხვა გზით შეუძლებელია. შეკუმშული და თავისუფალი სივრცეების კომბინაცია, ფერადი ლაქების ერთმანეთზე დადება და ბევრი სხვა ხერხი ერთგვარად გაუთვალისწინებელ გამოსახულებას წარმოქმნის, სადაც რეალურს განუყოფლად ახლავს პირობითი.

რეზო ესაძესთან მუშაობა საინტერესო იყო, რადგან ის არა მარტო ნიჭიერი რეჟისორი, არამედ შესანიშნავი მხატვარი-გრაფიკოსიც არის. რეზო ყოველთვის თავად აკეთებს ჩანახატებს და მისი საშუალებით ეძებს ფილმში შინაგან კავშირებს. ამ ჩანახატებს არ ვიყენებდი, უბრალოდ, ვთანხმდებოდით, რა და როგორ გაგვეკეთებინა. მუშაობის პროცესში რეზო სრულ თავისუფლებას მაძლევდა და ყოველთვის ითვალისწინებდა ჩემს აზრს.

ფილმის ერთ-ერთი პირველი სცენისთვის საჭირო იყო დიდი ქალაქის გარეუბანში ავტოსადგურის საერთო ხედის გადაღება. ობიექტის გაბარიტები არ გვაძლევდა კადრში საჭირო მასშტაბის შექმნის შესაძლებლობას. მოგვიხდა ავტოსადგურის ლითონის სამშენებლო ხარაჩოებით დეკორირება, მაგრამ ხარაჩოების სიმაღლე არ იყო საკმარისი. მაშინ გადავწყვიტეთ, ეს კადრი ასეთი ხერხით გადაგვეღო: წვრილი მავთულისგან გავაკეთეთ ხარაჩოების მომცრო ბრტყელი მოდელი და ზონალური ლინზის საშუალებით ის ნამდვილ სამშენებლო ხარაჩოებს შევუთავსეთ. შედეგად ეკრანზე ავტოსადგურის შთამბეჭდავი კადრი მივიღეთ, რომლის გადაღებას სულ რაღაც ნახევარი საათი მოვანდომეთ. მას არ ჰქონდა ცივი „ოპტიკური თვალის“ პროტოკოლურობა, რადგან ლინზის ზონაში გამოსახულება შეიცვალა და კადრში ფანტასტიკურობის ელემენტი შეიტანა, რომელიც ზოგჯერ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე რეალობა.

სამსახიობო სცენების გადაღება გრძელ ნაწილებად მიმდინარეობდა სუფთა იმპროვიზაციით, მაგრამ ეს არ გვაშინებდა, რადგან ყველაფერი ძალიან კარგად იყო წინასწარ მომზადებული. გადასაღებ მასალასთან უშუალო კონტაქტის მომენტში გაუთვალისწინებელი გარემოებები წარმოიქმნება, რომლებიც ჩანაფიქრს ცვლის. მოძრავი კამერით გადაღების პროცესში ოპერატორის იმპროვიზაცია უმთავრეს როლს ასრულებს – როგორც არ უნდა ვიყო კამერასთან შერწყმული, მეორე თავისუფალი თვალით ყოველთვის მიხდება იმის შემჩნევაც, რაც კადრს გარეთ ხდება. ამ დროს რაღაც შინაგანი იმპულსები ჩნდება, რომლებიც გაიძულებს, კამერა ძირითადი კადრიდან სხვაზე, დაუგეგმავზე გადაიტანო. მაგალითად, ავტობუსში ორი მსახიობი ერთმანეთს ელაპარაკება. „მეორე თვალით“ ვხედავ, რომ კადრს გარეთ ერთ-ერთი პერსონაჟი ვაშლს იღებს და მის გათლას იწყებს. ინტუიციის კარნახით კამერას ამ პერსონაჟისკენ მივმართავ, ის ორი მსახიობი კი დიალოგს განაგრძობს. სამსახიობო სცენებთან ამგვარი მიდგომა იმპროვიზაციის ერთ-ერთი ხერხი იყო გადაღებისას.

ვცდილობდით, თვალი გვედევნებინა მსახიობების მოქმედებისთვის ავტობუსის ცვალებად სივრცეში. იმპროვიზაციის პრინციპი დაგვეხმარა, ავტობუსის სალონის ჩაკეტილ გარემოში მიმდინარე მოქმედების აზრს ჩავწვდომოდით. წინასწარ არ ვიგონებდით და თავს არ ვიზღუდავდით მოფიქრებული გადაწყვეტებით. იმპროვიზაცია მოითხოვს უნარს, დაიჭირო უეცრად წარმოქმნილი ნიუანსი, რომელიც მყისიერად ქრება, დააფიქსირო მსახიობის ქცევის მოუხელთებელი დეტალი, მოულოდნელად გაჩენილი კავშირი ადამიანებსა და საგნებს შორის. […]

ფილმში არის ღამის სცენები, ამ სცენებს სხვა, ისეთივე ძველ ავტობუსში ვიღებდით, რომელიც აღჭურვილი იყო განათების პატარა ხელსაწყოებით: ზოგი ზემოდან მუშაობდა სახურავში გაკეთებული ჭრილებიდან, სხვები სალონის შიგნით იყო დამალული. რადგან ყველაფერს მოძრაობაში და ნატურაზე ვიღებდით, ფანჯრებს იქით არაფერი ჩანდა ღამის სიბნელის გარდა, რომელიც შავის ყველა ელფერით სუნთქავდა. ერთ-

კადრი ფილმიდან *ნეილონის ნაძვის ხე*

-ერთ ასეთ კადრში, რომელსაც ჩვენი ავტობუსის წინა ფანჯრიდან ვიღებდით, სრული სიბნელიდან მოულოდნელად, მოჩვენებასავით, სხვა, კაშკაშად განათებული ავტობუსი ჩნდებოდა, გვერდზე ჩაივლიდა და სიბნელეში უჩინარდებოდა.

ფილმი *ნეილონის ნაძვის ხე* ვაჩვენეთ თბილისში ჩამოსულ რეჟისორს კრის მარკერს, ფრანგული „ახალი ტალღის“ ერთ-ერთ ვეტერანს. როდესაც ეკრანზე ხალხით გადაჭედილი ავტობუსი დაინახა, იკითხა: „ამ დროს სად იყო ოპერატორი?“. კრის მარკერმა მთხოვა, საქართველოში გადამეღო კადრების წყება მისი დოკუმენტური ფილმისთვის, რომელზეც ის სხვადასხვა ქვეყანაში მუშაობდა [საუბარია 1988 წელს მარკერის ვიზიტზე, როდესაც ის მუშაობდა მრავალსერიან დოკუმენტურ ფილმზე *ბუს მემკვიდრეობა*, რომელიც იკვლევს ანტიკური ბერძნული კულტურის გავლენებსა და მის როლს თანამედროვე დასავლეთის ჩამოყალიბებაზე – რედ. შენიშვნა]. […]

ჩვენ მესამე ათასწლეულის მიჯნა გადავლახეთ. კინემატოგრაფში სულ უფრო აქტიურად შემოდის ელექტრონული გამოსახულება, რომელიც, ალბათ, დროთა განმავლობაში ფირს განდევნის. მაინც მინდა, იმედი მქონდეს, რომ ეს არ მოხდება.

ციფრული კინემატოგრაფის პრობლემებს არ ჩავღრმავებივარ. ეს სფერო ჩემს წარმოსახვას არ იზიდავს. თუმცა მესმის, რომ ეს საინტერესოა და რომ ელექტრონულ კინემატოგრაფს მომავალი აქვს. მაგრამ ჩემთვის უფრო ახლობელია კინოფირზე აღბეჭდილი გამოსახულება – მე მას ვგრძნობ, შემიძლია, ხელით შევეხო, სინათლეზე ვათვალიერო, მისი სუნი შევიგრძნო. ამიტომ ძნელია იმასთან შეგუება, რომ ამ ჯადოსნურ მასალას უნდა დავემშვიდობოთ. მთელი სიხარული, იმპულსი, შთაგონება ხომ იმ მასალიდან იწყება, რომელზეც მუშაობ. ეს მთელი ფილოსოფიაა – ცოცხალი ორგანიზმი მოუხელთებელი კავშირებისა, რომლებიც ღრმად არის დამალული არა მარტო ცნობიერებაში, არამედ ქვეცნობიერშიც. სხვაგვარად, გამოსახულების საიდუმლო შეიძლება გაქრეს, ჩვენ კი შეიძლება ელექტრონული გრძნობების ამარა დავრჩეთ. მაგრამ ერთ რამეში მტკიცედ ვარ დარწმუნებული – შედეგს განსაზღვრავს არა ტექნოლოგია, არამედ ოსტატობა და სულიერი საწყისი. ○

დაბნელება

თარგმნა ბასტი მგალობლიშვილმა

იონას მეკასი
The Village Voice,
1962 წლის 13 დეკემბერი

რადგანაც ვარ ერთადერთი კინოკრიტიკოსი, რომლის მოსაზრებასაც ნიუ-იორკი ამ კვირაში გაეცნობა, მაქვს შესაძლებლობა, მოვისყიდო ქალაქის მაყურებელი. მიმდინარე კვირაში ორი ფილმის პრემიერა გაიმართება – ფრანგული სურათი *შეყვარებულები ტერუელიდან* (კინოთეატრი „კორონეტი“, პარასკევი) და ჰიუსტონის *ფროიდი* (სინემა I და სინემა II, ოთხშაბათი). არცერთი მათგანი არ მინახავს, მაგრამ გეტყვით, რომ წახვიდეთ და ნახოთ. სანამ კინოკრიტიკოსები ველზე არ იმყოფებიან, გირჩევთ: ნებისმიერი ფილმი, კარგი თუ ცუდი (კარგი/ცუდი ვისთვის?), იმსახურებს ნახვას. საგაზეთო მიმომხილველებს ნუ მისცემთ საშუალებას, ფილმები თავად შეგირჩიონ, მათ ნუ გადააწყვეტინებთ, რა არის თქვენთვის კარგი ან ცუდი. ასეა თუ ისე, მაყურებელი კრიტიკოსზე წინ დგას.

მომდევნო კვირას დაგეგმილია ანტონიონის ფილმის – *დაბნელება* – პრემიერა (ლითლ კარნეგიში). ვჩქარობ, გითხრათ, რომ *დაბნელება* ამაფორიაქებელი სილამაზის ფილმია და ის აგვირგვინებს ტრილოგიას, რომელიც *თავგადასავალმა* გახსნა. იმის თქმაც შეიძლება, რომ ეს არის ანტონიონის ყველაზე „სადავო“ ფილმი – აზრთა სხვადასხვაობის გამომწვევი, ისევე როგორც ხელოვნების ყველა ნიმუში, რომელიც გატკეპნილი გზიდან გადაუხვევს. „რა დაემართა მონიკა ვიტის?“, – იკითხავენ კრიტიკოსები, სწორედ ისე, როგორც იმ გოგოზე იკითხეს, სურათიდან *თავგადასავალი*. მთავარი პერსონაჟი უჩინარდება, თუმცა ფილმი გრძელდება. „როგორ შეიძლება კინო გაგრძელდეს მთავარი პერსონაჟის გარეშე?“, – იკითხავენ ისინი.

სიჩუმე შინაარსია

ანტონიონის შემოქმედებაში სიჩუმის შესახებ ბევრი გსმენიათ, განსაკუთრებით, ფილმში *ღამე*. *დაბნელება* კი კიდევ უფრო ჩუმია. *თავგადასავლიდან დაბნელებამდე* დიალოგი თანდათან ქრება. ამიტომაც ამბობენ, რომ ანტონიონიმ უხმო კინო თავიდან აღმოაჩინა, რომ იგი უბრუნდება კინოს ნამდვილ საფუძვლებს. მას ფორმალისტური კუთხით უყურებენ. თუმცა ანტონიონის სიჩუმესთან კინოს საფუძვლები არაფერ შუაშია: ანტონიონის სიჩუმე მისი შინაარსიდან მომდინარეობს, სიჩუმე ნაწილია შინაარსისა ან თავად სიჩუმეა შინაარსი. ტრილოგიის განვითარებასთან ერთად, აქ ადამიანები უფრო და უფრო მდუმარენი ხდებიან, რადგან პერსონაჟები საკუთარ თავს კიდევ უფრო უღრმავდებიან. მათ კავშირი არ დაუკარგავთ. ანტონიონის ფილმები არ არის კომუნიკაციაზე, როგორც ამას კინოკრიტიკოსები ერთხმად დაჟინებით გვიმტკიცებენ. მისი ფილმები ადამიანებზეა, ჩვენზეა, ვისაც არაფერი გააჩნია კავშირის დასამყარებლად, ვისაც ურთიერთობა სწყურია, ვისი ადამიანური არსიც კვდება. ანტონიონის ფილმები ადამიანის სულის კვდომაზეა.

ანტონიონის ტრილოგიის დასასრულს ადამიანები მიაჩერდებიან ერთმანეთს, არემარეს. ხოლო ეს არემარეცა და საგნებიც გამოხედავენ მათ ცივი, უმოწყალო მზერით. კაცი და ნივთი გათანაბრდა – ეს თავზარდამცემი მდგომარეობაა ადამიანისთვის, თუმცა ასეა. და ანტონიონიც სწორედ ამას ამბობს. ამ სუნთქვისშემკვრელი სილამაზის ფილმში 1962 წლის ადამიანის სახედ გვესახება შემზარავი, ავადმყოფური სიჩუმე დატყვევებული ნადირისა, ჩიხში შესული კაცისა, მომენტისა, როდესაც ადამიანი ზეცას ახედავს, რათა დაინახოს ცვლილების ნიშნები: მას ძველებურად ყოფნა აღარ შეუძლია.

უკან დასაბრუნებელი გზა მოჭრილია

ვიცოდი, რასაც გადაიღებდა *ღამის* შემდეგ. *დაბნელების* შემდეგ კი აღარ ვიცი, რას გადაიღებს. ანტონიონისთვის უკან დასაბრუნებელი გზა მოჭრილია და ადამიანისთვის გამოსავლის გზები ჯერ არ გამჟღავნებულა. ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია: 1) შევიშალოთ (ამაზე ფიქრით), 2) ბრმად დავადგეთ ყველაზე არაპროგნოზირებად გზას (ანარქია, იმპროვიზაცია, შემთხვევითობა) ან 3) თავი შევაფაროთ მარტოობას (ძენი და სხვა), საკუთარ საქმეზე ვიფიქროთ. უიმედო, დაბორკილი, შებოჭილი ფიქრით. ○

პენელოპა ჰიუსტონი
Sight & Sound. 1963, გაზაფხული

დაბნელება განთიადით იწყება, *ღამისა* და *თავგადასავლის* ფინალის მსგავსად. წყალსაწნევი კოშკი ფანჯრიდან ფუტურისტული სოკოსავით მოჩანს, ინტერიერში კაცი მყარად ზის სკამზე, ქალი კი მოუსვენრად სცემს ბოლთას. მათი რომანი დასრულდა: დაოსებამდე ილაპარაკეს და უკვე არცერთს აღარ შეუძლია ნამსხვრევების აკრეფა. ეს ნამდვილად, ყოველი ნიუანსით ანტონიონისეული სცენაა. ამასთანავე ეს არის სწორედ ისეთი სცენა, ნიჭიერი პაროდისტი რომ გადაიღებდა ანტონიონის იმიტირების მიზნით. მონიკა ვიტი მოხდენილად მოძრაობს, თან ვენტილატორის ნიავი თმას ურხევს; მომდევნო კადრის წინა პლანზე კი თვით ვენტილატორიც ნელა ტრიალებს, გამოუთქმელი საფრთხის მომასწავებელი ნივთი ადამიანური სიცოცხლისგან დაშრეტილ ოთახში მედგრად ინარჩუნებს მამოძრავებელ ძალას; წყვილის კამათისას კამერა კაცს ქალზე მაღალ პოზიციაში ხედავს, შემდეგ კადრი საპირისპირო რაკურსით იჭრება. აზრობრივად გასაგებია, თუ რას აკეთებს ანტონიონი და რატომ გადაწყვიტა ასეთი დეჰუმანიზების გზით ამის გაკეთება. თუმცა, ამავე დროს, *ღამის* უფრო მუქ ტონებთან გამიზნული გადაძახილით, ეს სცენა თავისი სტილით მანერულობის ზღვრამდე მიდის.

შემდეგ მონიკა ვიტი დილით გარეთ გადის და ფილმიც განივრცობა. ეს სრულებითაც არ არის უკვე ათვისებული გზიდან უკან დაბრუნების თავგადასავალი. ანტონიონი ახალ ტერიტორიებზე გადადის და იმაზე უფრო ფართო დიაპაზონს ფარავს, ვიდრე ნებისმიერ სხვა ფილმში უცდია, *მეგობრებიდან* (La Amiche) მოყოლებული. თანმიმდევრულობა ჯერ შეგრძნების სფეროა, მერე – მოქმედების და არასდროს – ფაბულის. რაც იმას გულისხმობს, რომ როგორი სიუჟეტიც არ უნდა ჰქონდეს ფილმს, იგი მხოლოდ მაშინ იწყება, როდესაც მთავარი პერსონაჟი თავის ბუნებას სრულად გამოამჟღავნებს. ვიტორია (მონიკა ვიტი) საფონდო ბირჟაზე მიდის დედის (ლილა ბრინონე) სანახავად, რომელიც ისეთი აკვიატებით ვაჭრობს, თითქოს მისი სიცოცხლე ამაზე იყოს დამოკიდებული. ვიტორიას პირველი შეხვედრა პიეროსთან (ალენ დელონი), დედის ახალგაზრდა ბროკერთან, სრულიად შემთხვევითია. შემდეგ მოდის ორი გრძელი ეპიზოდი, რომელშიც ვიტორია ბედნიერების ძიებაშია. საინტერესოა, რომ ფილმში ორივე სცენა გამოქვეყნებული სცენარისგან განსხვავებულად ვითარდება. კენიელ მეგობართან სტუმრობისას თავდაპირველად ჩაფიქრებული არ ყოფილა ვიტორიას „ჯუნგლის იმიტაცია“, არც ის იდუმალი და შესანიშნავი სცენა, როდესაც ქარის მსუბუქ მუსიკას გაიგონებს ოლიმპიური სტადიონის მახლობლად, მაღალ ბოძებთან. ფრენის ეპიზოდი კი უფრო სტანდარტულად არის გაწერილი (ჭექა-ქუხილის საფრთხე და ა. შ.), სცენარში მხოლოდ მონახაზი გვხვდება ვერონის აეროპორტის ეპიზოდზე, რომელიც წუთიერად ავსებს ეკრანს კმაყოფილებით, ჰაერითა და სინათლით.

ეს სხვაობა სცენარსა და ფილმს შორის აჩვენებს, რომ ანტონიონი თავის ჩანაფიქრებს ფილტრავს, გადაღებისას ფილმს მიანდობს იმ განწყობას, რომელიც მთავარ პერსონაჟსაც გამოხატავს. ვიტორიამ წესიერად თავადაც არ იცის, რას ეძებს – და მისი რეფრენი „არ ვიცი“ ორივე რომანს გასდევს თან. რიკარდომ, ინტელექტუალმა საქმრომ, თავი მოაბეზრა. პიეროსთან (რომლის როლსაც ალენ დელონი „ჯამფინგ ჯეკის“ სათამაშოს სიმარჯვითა და თვალისმომჭრელი შარმით ასრულებს) ურთიერთობაში კი შეუთავსებლობა იჩენს თავს. პიერო ახლებური პერსონაჟია ანტონიონისთვის, რადგან იგი თავს არ დაიმწუხრებს მარცხის გამო, არც ამაზე ფიქრით დაიღლის თავს. მან თავისი საქმე კარგად იცის და თუ მას არ შეუძლია, ვიტორია მოაქციოს თავის უფრო პრიმიტიულ რწმენაზე, ვიტორიასაც არ შეუძლია ეჭვი შეიტანოს მის ცხოვრებაში. პიერო საკუთარ გზას უვნებლად გააგრძელებს, როგორც კი საფონდო ბირჟა აღდგება.

ეს სწორედ პიეროს სამყაროში კარის შეღებაა, რაც *დაბნელებას* დამატებით განზომილებას სძენს. საფონდო ბირჟის ორი ხანგრძლივი სცენა მხოლოდ ბრწყინვალე დეკორაცია როდია, იგი ვიტორიასთან შეპირისპირებასაც გამოხატავს. ანტონიონის მთავარ პერსონაჟს თავისივე მგრძნობიარობა უქმნის რისკს, რომ ის ზედმეტად გულჩათხრობილი, ზედმეტად მარტოსული, ზედმეტად უსიცოცხლო გამოჩნდება. აქ, საფონდო ბირჟის სართულზე ვიტორია შეეჯახება სამყაროს, რომელსაც სულ სხვა წარმოდგენა აქვს ბედნიერებაზე და ამ წარმოდგენას არაფერი აქვს საერთო ბოძებთან მოსმენილ ქარის სიმღერასთან; და სწორედ ქალის მიმართებით ამ სასტიკ სამყაროსთან – რომელსაც შეუძლია, შემოგთავაზოს თავდაჯერებულობა, კომპეტენტურობა, დაუშრეტელი სიცოცხლისუნარიანობა – ფილმი აფართოებს მინიშნებების წრეს.

ოთხი სახლის ინტერიერი ამ წრეს კარგად გამოხატავს: ვიტორიას ბინა თეატრის პოსტერებითა და მოდური დეკორაციებით; რიკარდოს სახლი – გადატვირთული წიგნებით, ჟურნალებით, აბსტრაქტული ნახატებითა და ხელოვნების მოკრძალებული ნიმუშებით; დედის სახლი – საოჯახო ფოტოებით, რომლებზეც სიღარიბე იკითხება, და ვიტორიას მოწაფეობისდროინდელი სევდის მომგვრელი საძინებლით; და პიეროს მშობლების სახლი, შთამბეჭდავად პირქუში და დამთრგუნველი, აქაც დომინირებს ოჯახური რელიკვიები და ფოტოები, რომლებზეც იკითხება „ყოველთვის გვქონდა“. ანტონიონი აქ, *ღამესა* და *თავგადასავალზე* მეტადაც კი, იყენებს წიგნებს ადამიანების მაგიდებზე, ნახატებსა და ფოტოებს

კედლებზე – და ამას არა მხოლოდ პერსონაჟის აღსაწერად აკეთებს, არამედ მათი პიროვნული შტრიხების გამოსაკვეთადაც. საგნების, საყოფაცხოვრებო ავეჯის, საფონდო ბირჟის მაღალი სვეტების, წყალსაწნევის მხარეს გაღებული ფანჯრის ან ტაძრის მიმართ ეს გაუნელებელი ინტერესი ანტონიონისეული ცხოვრების ხედვის განუყოფელი ნაწილია. ადამიანს მხოლოდ მისი ვინაობა არ განსაზღვრავს, არამედ ისიც, თუ რასთან თანაცხოვრობს. ვიტორია დედის სახლიდან გაიქცა გარეუბანში, საკუთარ ბინაში, რომელიც იმდენად აგრესიულად მოდერნულია, რომ ჰგავს პროექტს მომავალი წლის „იდეალური სახლების გამოფენისთვის“. ეს ახალი გარემო მის ნაწილად იქცა.

ადამიანებს იმდენად აკვიატებული აქვთ იდეა, რომ თითქოს ანტონიონის ფილმებს სევდა ღრუბელივით ადგას თავზე, შეუძლიათ ყოველ სცენას დეპრესიულობა მიაკერონ (ერთმა კრიტიკოსმა ქუჩის კუთხეში მდებარე შენობას „მიტოვებული“ უწოდა მაშინ, როცა ეს შენობა, კონტექსტის გათვალისწინებით, ნამდვილად მშენებარეა). თავად რეჟისორისთვის ეს აშკარად მშენებლობის პროცესში მყოფ სამყაროს აღნიშნავს. და აქ ვერ ნახავთ მინიშნებას, რომ რეჟისორი ამით მოხიბლული არ არის ან რომ იგი სიამოვნებით დააკვირდებოდა სიცოცხლისგან განძარცვულ მინასა და ბეტონს. აქ ზურგი არასოდეს ექცევა „უსულო“ ან-მყოს, უფრო კეთილშობილი წარსულის სასარგებლოდ. ანტონიონი ყველაზე ნაკლებად ნოსტალგიური რეჟისორია. შიში, რომლითაც მოცულია სამყარო (რაც გამოიხატება საგაზეთო სათაურებში, კენიელი გოგოს პროგნოზში აფრიკელების აჯანყების თაობაზე, დედის მიერ ბაზრის ღმერთებისთვის შეწირულ მარილში), აერთიანებს როგორც პრიმიტიულ საფრთხეებს, ასევე ბირთვულ ტერორს. *დაბნელების* ფინალური სცენა – ხშირად განხილვის საგნად ქცეული – განყენებული კადრების რიგი, რომელიც პერსონაჟების ეკრანიდან გასვლის შემდეგ იწყება, აჯამებს მინიშნებებს მორალის შესახებ.

დასრულდა პიეროსა და ვიტორიას სასიყვარულო სცენა – სპონტანურ მხიარულებად ჩაფიქრებული და ოდნავ ნაძალადევად შესრულებული. პიერო კაბინეტში გადადებულ ყურმილებს თავის ადგილზე აბრუნებს, ჯდება მაგიდასთან და თავისი ცხოვრების ფონად ქცეულ ტელეფონის ზარს უპასუხოდ ტოვებს. ვიტორია ნელა მიუყვება კიბის საფეხურებს, წამით გისოსებიან ფანჯარასთან ჩერდება და გვიტოვებს იმ უკანასკნელ ღიმილს, რომლითაც მონიკა ვიტი, გარბოს მსგავსად, გულგრილ სამყაროზე უსასრულო ფიქრისკენ გვიწვევს. შემდეგ ვუბრუნდებით მათი შეხვედრის ადგილს, ქუჩის კუთხეს საფეხმავლო გადასასვლელით, ავტობუსის გაჩერებით, სამშენებლო მოედნითა და წყლის კასრით, რომელშიც ქალმა ხის ნაფოტი ჩააგდო, კაცმა კი – ასანთი. კადრების მწკრივში (გამოქვეყნებულ სცენარში 58 კადრია, ფილმის აქ ნაჩვენებ ვერსიაში – 44) ვხედავთ, როგორ საღამოვდება, ძიძა ეტლს მიაგორებს, იქვე კაცი ცხენით გაიქროლებს, მგზავრები ავტობუსებიდან გადმოდიან. ამ ეპიზოდში ტემპი ჩქარდება, ქუჩის გრძელი კადრებიდან თეთრი ყბებივით გამოშვერილი აივნების მოკლე გაელვებებამდე. ხეებს ქარი არხევს, ირთვება განათება. ფილმი ლამპიონის შუქის ახლო ხედით სრულდება – კადრით, რომელიც თავისი კონტექსტის გათვალისწინებით, დაცარიელებას მოასწავებს.

კონტექსტი: ამ ფილმში ყველაფერი კონტექსტზეა დამოკიდებული. ეს ასოციაციის ძალაა, რომელიც გარეუბნის ქუჩაში ზაფხულის საღამოს სამყაროს აღსასრულის ექოდ გვისახავს. ისევე, როგორც ეს გვხვდება საფონდო ბირჟის მექანიკასთან პიროვნული თვისებების ნიუანსების შეპირისპირებაში, რაც ამ სცენებს საკუთარ დანიშნულებას სძენს. საფონდო ბირჟაზე განცდილი გამანადგურებელი დანაკარგის შემდეგ კაცი ღია კაფეში მზეს ეფიცხება და სერიოზული იერით ქაღალდის ნაგლეჯზე ყვავილებს ხატავს. ვიტორიას დედა, რომელმაც სუფთა მოგება ნახა, კილოგრამი მსხლის ფასზე ვაჭრობს. ღამით ქუჩაში მოსეირნე, მოღიმარ მთვრალ კაცს დილით გარდაცვლილს პოულობენ, წყლით სავსე მანქანის ჩამტვრეულ ფანჯარაში მის უსიცოცხლო ხელს ვხედავთ. „სკამი, მაგიდა, წიგნი, კაცი – ზოგჯერ ყველა ერთია...“ რომის გარეუბნის უშფოთველი, სუფთა ფიზიკური ლანდშაფტის ქვეშ ემოციების მოშლილი ლანდშაფტი მარხია. ანტონიონის სტილი ყოველთვის ადგილებისა და ადამიანების შეპირისპირებას ეფუძნებოდა. თუმცა *დაბნელებაში* შეპირისპირება შერწყმად გადაიქცა: ორი პეიზაჟი გაერთიანდა, ვიზუალური ხატოვანება და აზრობრივი ხატოვანება ძალდაუტანებლად ებმის ერთმანეთს. ○

კადრი ფილმიდან *დარიკო*

30-იანი წლების ქართული კინო უნიფიცირებული სტილის „ძიებაში"

ლევან აბდუშელიშვილი

ჯ არტიის ცნობილი ლოზუნგი სოცრეალისტური ხელოვნების შენებასთან მიმართებით შემდეგნაირად ჟღერდა: „ხელოვნება უნდა იყოს მილიონებისათვის გასაგები". ეს ლოზუნგი ყველაზე მძლავრად კინოს მიემართებოდა, როგორც ყველაზე ნამდვილ და მასობრივ ხელოვნებას. არანაირი კინოწარმოება არ იქნებოდა გამართლებული არც მხატვრულად, არც მატერიალური თვალსაზრისით, თუ იგი ვერ აღიქმებოდა და ვერ იქნებოდა გააზრებული საბჭოთა მაყურებლის მიერ. იმისათვის, რომ კინოფილმი მაყურებლისთვის გასაგები ყოფილიყო, სიუჟეტი უნდა განვითარებულიყო ლოგიკურად და მარტივი თანმიმდევრობით. ეს კი მოხდებოდა მხოლოდ მაშინ, თუ კინოსცენარს საფუძვლად დაედებოდა იდეოლოგიურად გამართული ფაბულა და მისი დრამატურგია აიგებოდა ამ ფაბულის გახსნაზე. უფაბულო სიუჟეტი ანუ მოქმედების ლოგიკური და ადვილად გასაგები განვითარების უქონლობა იყო მთავარი მიზეზი იმისა, თუ რატომ ვერ აღწევდა „ფორმალისტური" კინო მაყურებლამდე. მსგავსი ფორმის, სტილისა და დრამატურგიის მქონე ფილმები უმალვე იხსნებოდა საბჭოთა კინოეკრანებიდან. სოცრეალიზმი არ გულისხმობს ხელოვნების ისეთი ნიმუშების შექმნას, რომლებისთვისაც დამახასიათებელი იქნებოდა განცალკევებულად, მხოლოდ ფორმა ან მხოლოდ შინაარსი. სოციალისტური რეალიზმი თავისი არსით დიალექტიკურია. ის ითხოვს ფორმისა და შინაარსის ერთიანობას, ამიტომ სოცრეალიზმის უპირველესი მტერი ფორმალიზმია.

საბჭოთა იდეოლოგიის მიხედვით, ფორმალიზმი კულტურის განვითარების მთავარ საფრთხეს და ძირითად შემაფერხებელ ძალას წარმოადგენდა. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების" რედაქტორი ალექსანდრე დუდუჩავა სტატიაში

„ფორმალიზმისა და გაუბრალოების წინააღმდეგ“ წერს: „...ფორმალიზმზე, მხედველობაში გვყავს ის ცალკეული ფორმალისტები, რომელთა მხატვრულ პრაქტიკაში ჯერ კიდევ მთლიანად არ არის ბურჟუაზიული ხელოვნების შემოქმედებითი მეთოდის ტრადიცია დაძლეული, ამიტომაც, საჭიროა ბრძოლა მათი შემოქმედებითი გადახალისებისათვის სოციალისტური რეალიზმის მიმართულებით“ (საბჭოთა ხელოვნება,1936/3).

1930-იან წლებში საბჭოთა პროპაგანდისტული მედია მიზანმიმართულ იერიშს ახორციელებს ფორმალისტების წინააღმდეგ. ხალხს აჯერებდნენ, რომ ფორმალიზმი ფესვებით დასავლეთი ევროპის, კერძოდ, გერმანიის ფილოსოფიის მისტიციზმთან და იდეალიზმთან იყო დაკავშირებული. ფორმალისტების დამარცხება კი მხოლოდ და მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის პოზიციიდან იყო შესაძლებელი.

ზემოთ აღნიშნულ სტატიაში დუდუჩავა, სოცრეალიზმის სადიდებლად, სტალინის სიტყვებს იმოწმებს: „ყველაფერი ის, რაც გენიალურია – ყოველთვის დიად სისადავეს წარმოადგენს და ყოველთვის გასაგებია, მაგრამ ფორმალისტები სოციალისტური ხელოვნების ამ ძირითად მოთხოვნას განგებ ივიწყებენ, და ფიქრობენ, რომ ხელოვნების ღირებულება ფართო აუდიტორიის მიერ მის ვერ გაგებაშია“. ამის საპირისპიროდ, ავტორი არ ითვალისწინებს, რომ ხშირ შემთხვევაში ეს „დიადი სისადავე“ პრიმიტივიზმს ვერ სცდება და სწორხაზოვნება ხელოვნების პირდაპირი მტერია. დუდუჩავას სტატიაში კიდევ არაერთ საინტერესო პასაჟს ვაწყდებით, სადაც ავტორი ფორმალიზმს შემდეგი ეპითეტებით ამკობს: „ზაუმური ტრიუკობა“, „გამრუდება“, „დეფორმაცია“ და ა. შ.. მაგრამ, პირადად ჩემთვის, განსაკუთრებით საყურადღებოა მისი მოსაზრება გუდიაშვილის შესახებ: „გუდიაშვილი ქართულ მხატვრობაში სიმახინჯის ესთეტიკის პირველი შემქმნელია“. ალბათ, მკითხველი იფიქრებს, რომ ავტორი გუდიაშვილზე უარყოფით კონტექსტში საუბრობს, თუმცა სტატიის სრულად წაკითხვის შემდეგ აზრს შეიცვლის. დუდუჩავა გამრუდებაზე და დეფორმაციაზეც თანახმაა, თუ სათქმელი სოცრეალიზმის იდეოლოგიურ პრიზმაში თავსდება. მაგრამ, ამასთანავე, დასძენს, რომ „მხნე კომკავშირელის დეფორმაციული ფორმით გადმოცემა დაუშვებელია“. ამგვარ ოდიოზურ მოსაზრებებს სოცრეალიზმის შესახებ ხშირად ამოიკითხავთ საბჭოთა პროპაგანდისტული პრესის ყვითელ ფურცლებზე, რომლის განხილვასაც შევეცდები ამ სტატიაში.

მიხეილ ჭიაურელი 1936 წელს გამოქვეყნებულ წერილში „როგორ ვმუშაობ კინოფილმ *არსენაზე*“ საუბრობს საკუთარ შემოქმედებით საქმიანობაში ფორმალიზმისგან განთავისუფლების შესახებ: „პირადათ ჩემი მუშაობის მეთოდი მიმართულია კინოში ფორმალიზმისა და ნატურალიზმის რეციდივების განთავისუფლებისაგან და ის ნაწილობრივი სქემატიზმი, რომელიც ჩემს მიერ გაკეთებულ სურათ *უკანასკნელ მასკარადში* იყო, *არსენაში* მთლიანად იქნება დაძლეული სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის ფართოდ გამოყენებით“ (საბჭოთა ხელოვნება, 1936/3).

1933 წლის 23 აპრილის დადგენილებით, დაიწყო ახალი ეტაპი საბჭოთა კინემატოგრაფის განვითარებაში. „ბრძოლა მაღალი იდეური და მხატვრული ხარისხის შემცველი ფილმებისათვის“ მთავარ ლოზუნგად იქცა. ფილმს მხატვრულ სახეებში უნდა ეჩვენებინა ახალი ქვეყნის მშენებელი ადამიანი, მისი ფორმირების მრავალმხრივად ღრმა პროცესი, მისი საწარმოო და საყოფაცხოვრებო ურთიერთობების ხარისხობრივად ახალი ფორმები.

კინოსურათისგან პირდაპირ და დაუფარავად მოითხოვდნენ მუშათა კლასის იდეებისა და მსოფლმხედველობის შესაფერის აზრისეულ სიღრმეს, პრობლემურობას. ამიტომ კინოდრამატურგიას მთავარი განმსაზღვრელი ელემენტის ადგილი ეკავა.

სოცრეალისტური ხელოვნების იდეოლოგთა შეხედულებით, უპირველეს ყოვლისა, სცენარის ხარისხი განსაზღვრავდა მათ მიერ აღნიშნულ ფუნქციათა განხორციელების შესაძლებლობას. აქედან გამომდინარე, მათ დაასკვნეს, რომ აუცილებელი იყო საუკეთესო, კვალიფიციური საბჭოთა მწერლების ჩაბმა სოციალისტური კინემატოგრაფისთვის ბრძოლაში.

ლიტერატურათმცოდნე, „ფუტურისტ-ლეფელთა“ ჯგუფის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და თეორეტიკოსი ბესარიონ ჟღენტი საბჭოთა მწერლებს არაპროფესიონალიზმში ადანაშაულებს: „იყო ფაქტები, როცა ზოგიერთმა მწერლებმა არ შეასრულეს კინო-მრეწველობის წინაშე ხელშეკრულებით ნაკისრები ვალდებულებანი, ეს მწერლები კინოდრამატურგიის დარგში მუშაობას არ სთვლიან თავიანთი მხატვრული ავტორიტეტის საქმედ“ (საბჭოთა ხელოვნება, 1933) – ცხადია, მკითხველისათვის მეტად საინტერესო იქნებოდა, წერილის ავტორს კონკრეტული მწერლები ანდა ფილმები რომ დაესახელებინა, მაგრამ, როგორც ჩანს, 1933 წლის მდგომარეობით, ამ ავტორებს ჯერ კიდევ ეძლეოდათ შანსი „გარდასაქმნელად“.

კინომცოდნე შალვა ალხაზანიშვილი სტატიაში „კინო-სპეციფიურობა და დრამატურგიის საკითხები“ ყურადღებას ამახვილებს ამერიკული კინოსა და ლიტერატურის ურთიერთობაზე. ალხაზანიშვილის აზრით, საბჭოთა კინომ უნდა გაიზიაროს ამერიკული კინოდრამატურგიის გამოცდილება. მაგრამ, ცხადია, ამ „გაზიარებაში“ არ იგულისხმება ამერიკული ანალოგის შექმნა. უნდა მომხდარიყო ამერიკული გამოცდილების კრიტიკულად გადამუშავება და ათვისება, იმისათვის, რომ, საბჭოთა კინოხელოვნების მიღწევების გათვალისწინებით, შექმნილიყო საბჭოთა კინოდრამატურგიის თეორია.

კონსტანტინე გამსახურდია სტატიაში „ქართული სტილისათვის“ საუბრობს ქართულ

კადრი ფილმიდან *არსენა*

სტილზე, რომელიც დღის სინათლეზე გამოსვლას ვერ ახერხებს, სრულიად ჩაკარგულია რაღაც გაუგებარ და გაუგონარ ფორმებში: „არ მესმის სწორედ, რად წარმოუდგენიათ, რომ მუშა რევოლუციონერი ან რევოლუციის ბელადი უთუოდ მოღუშული ღაწვმაღალი უნდა იყოსო. განა არ შეიძლება მუშა გამოხატო როგორც ლამაზი, ტანწყობილი, ბრგე, ვაჟკაცი, სახეზე ღიმი უკრთოდეს, ამაყად იდგეს და წელში გამართული იყოს?! რად უნდა გამოსახონ მაინც და მაინც ჯუჯა, ან უზომოდ ახმახი, გაბოროტებული სახის პატრონი, შუბლმოღუშული, მუშტებ მომარჯვებული? ყოვლად უგემურ და უნიჭო პროდუქციას აწვდის მასებს ჩვენი კინომრეწველობა.“ (საბჭოთა ხელოვნება, ,,ქართული სტილისათვის“, 1933).

საბჭოთა მაყურებელმა სიკო დოლიძის *დარიკო* (1936) მიიღო, როგორც გმირული, ისტორიულად გამართლებული, ოპტიმიზმის შემცველი ნაწარმოები. „სურათის ავტორმა დიდი მხატვრული გემოვნებით და სიმართლით, გულწრფელობით და შინაგანი ექსპრესიით შექმნა იდეურად ამაღლებული სოციალური დრამა, რომელიც თავის ემოციურობით და მაყურებელში ბრძოლის ცეცხლის გაღვივებით კინოხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებთა ფონდში შევა“ – „საბჭოთა ხელოვნება“, 1937 წელი (ავტორი უცნობია).

ავტორის აზრით. სიკო დოლიძის დარიკო, როგორც მხატვრული სახე, ქართველი მებრძოლი ქალის კრებითი სახეა: „ქართველმა ხალხმა თავის წიაღიდან არა ერთი და ორი ე. წ. „ვაჟკაცი“-ქალი წამოაყენა, მაგალითისთვის მათე-მაიას დასახელება კმარა. ამიტომ გვჯერა დარიკოს „ვაჟკაცობა“ და ოპტიმისტური ქროლა წინ. ეს არის არა ფანტაზია, არამედ მხატვრული სიმართლე, რომელსაც რეალიზმი ეწოდება“.

სრულიად საპირისპირო აზრს ავითარებს დ. ხინთიბიძე წერილში „კინო სცენარი „დარიკო“. ავტორი პირდაპირ დირექტივებს იძლევა იმის შესახებ, თუ როგორ უნდა დაიხვეწოს სცენარი და განვითარდეს დარიკოს პერსონაჟი: „სცენარში მოიპოვება სუსტი სცენები, რომელიც უთუოდ შესწორებული უნდა იქნეს. საჭიროა დარიკოს სახის რომანტიული გატაცებისგან თავის შეკავება. დარიკო, როგორც სიმონას შეყვარებული ქალის, და დარიკო, როგორც რაზმის მეთაურს შორის ბუნებრივი კავშირი უნდა გამოიძებნოს, ამასთანავე უნდა შემცირდეს მისი „სავაჟკაცო“ ხასიათის ეპიზოდები, სიმონას გმირული სახის გაძლიერების ხარჯზე“ (საბჭოთა ხელოვნება, 1935/2).

საბჭოთა კინემატოგრაფის ჟანრებს შორის ყველაზე ჩამორჩენილად კომედიის ჟანრი მიიჩნეოდა. ჩამორჩენილობის ძირითად მიზეზად სურათის იდეოლოგიური სისუსტე სახელდებოდა. ამ მხრივ გამოსარჩევია კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, რომელმაც 30-იანი წლების დასაწყისში დიდი დისკუსია გამოიწვია კინემატოგრაფისტთა წრეში. ფილმი აიკრძალა ეკრანზე გასაშვებად იდეოლოგიური სისუსტის გამო. ასეთივე ბედი ეწია რუსი რეჟისორის მედვედკინის კომედიური ჟანრის ფილმებსაც: *ზღაპარი თეთრ მოზვერზე*

და *დაიჭი ქურდი*.

საბჭოთა „ნამდვილ“ კინოკომედიებად ითვლებოდა სულ რამდენიმე კინოსურათი: *დონ დიეგო და პელაგეა* (რეჟ. პეტროვი) და *ახალგაზრდობა იმარჯვებს* (რეჟ. მიხეილ გელოვანი). საქართველოს სახკინმრეწვმა 1934 წელს გამოუშვა კომედიური ჟანრის მხატვრული ფილმი *ნახვამდის* (რეჟ. გიორგი მაკაროვი). საბჭოთა პრესის მიხედვით, მაკაროვის ფილმი არ შეიძლებოდა ჩათვლილიყო სრულყოფილ კომედიად, მიუხედავად სურათში არსებული მთელი რიგი კომედიური ადგილებისა.

„რეჟისორს მიზნად დაუსახავს რევოლუციონერი ლომაძის პერსონაჟის გამასხარავება. თავადის ტანსაცმელში გადაცმული ლომაძე გასამართლებულია მისი თანამებრძოლების მიერ“ – წერს დ. ხინთიბიძე მაკაროვის ფილმზე (საბჭოთა ხელოვნება, *ნახვამდის*. 1934). 30-იანი წლების მიწურულს სოცრეალიზმის დღის წესრიგში ახალი ამოცანები გაჩნდა. როგორც უკვე არაერთგზის აღვნიშნეთ, პროპაგანდისტული მედია სოცრეალიზმის ამოსავალ წერტილად მის „ნამდვილობას“ ასახელებდა. ბურჟუაზიულ ხელოვნებას კი სინამდვილისგან მოწყვეტილს, აწმყოსა და მომავლის უარმყოფელს უწოდებდა, რომლის „ლაიტმოტივიც თავდავიწყება, აღვირახსნილობა და სიცრუე იყო“.

მაგრამ, მიუხედავად საბჭოთა კინოხელოვნების მთელი რიგი „მიღწევებისა“, ბოლშევიკების აზრით, ჯერ კიდევ არ იყო ათვისებული ის სფეროები, რომლის საჭიროებაც მათ ისტორიულმა აუცილებლობამ დააკისრა. ვინმე კალაძე 1939 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში „გარდატეხა კინოხელოვნებაში“ წერს: „თუ გადავხედავთ არსებული ფილმების ფონდს (ლაპარაკია საბჭოთა ფილმებზე) აღმოჩნდება, რომ მათი დიდი უმრავლესობა მიძღვნილია ისტორიულ-რევოლუციური თემებისადმი. ქრონოლოგიურად ჩვენი კინო-სურათები მოქცეულია იმ ფარგლებში, რომლის საზღვრადაც ითვლება დაახლოებით 1920 წელი. კომუნიზმის მშენებელთა ცხოვრებისა და მათი საკაცობრიო შრომის ჩვენება სრულყოფით, საბჭოთა კინემატოგრაფიამ დღემდე ვერ გადაჭრა. ახალი ყოფის ჩვენება კი კინემატოგრაფიაში სადღეისო საქმეა“ (საბჭოთა ხელოვნება, 1939/1-4).

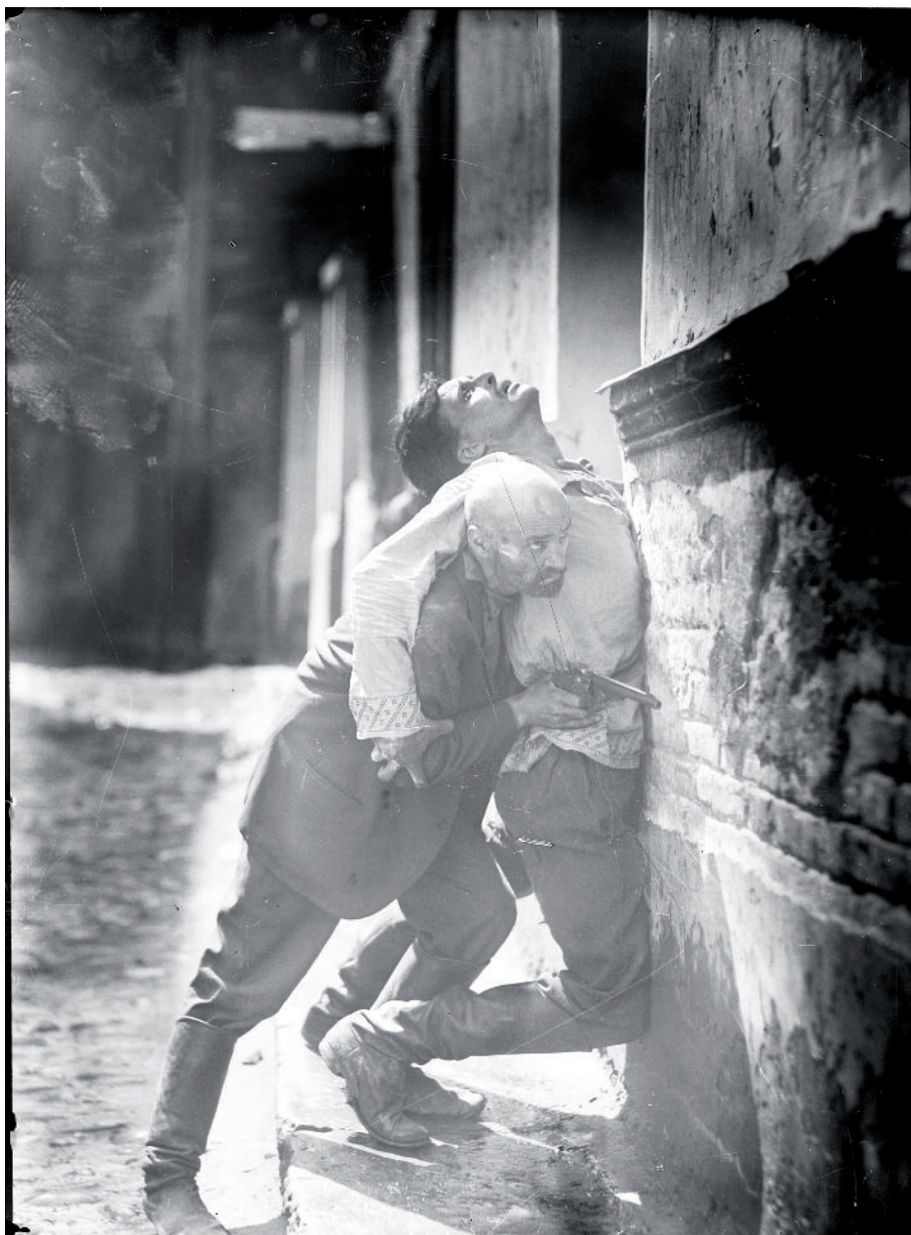
ფაქტობრივად, სტატიის ავტორი ვ. კალაძე წუხს, დროს ჩამოვრჩით და თანამედროვეობას უნდა ავუწყოთ ფეხიო: „ჩვენ ხელი უნდა მივყოთ თანამედროვეობიდან გამომდინარე ამბების მარქსისტულ დამუშავებას“.

კალაძის ეს მოსაზრება, რომელიც წარსულის მივიწყებასა და აწმყოთი ცხოვრებას უკავშირდება, სტალინის პოლიტიკის პირდაპირი გამოძახილია. პრინციპში, არა მარტო სტალინის, ზოგადად, სოცრეალიზმის.

მას შემდეგ, რაც სტალინმა თავისი კულტის, მითოლოგიური საბჭოეთის ხატის, როგორც ახალი სამყაროს დემიურგის შექმნა დაიწყო, ცხადი გახდა, რომ ორი ბელადი აღარავის სჭირდებოდა. სტალინი ნაბიჯ-ნაბიჯ ცდილობს ლენინის ჩანაცვლებას, ცხადია, მის სახელს მთლიანად ვერ გააქრობდა, მაგრამ ის მაინც უნდა მოეხერხებინა, რომ მასზე მაღლა მდგარიყო. ამიტომაც გახდა საჭირო დღევანდელობაზე ფიქრი, იმ რეალობაზე ფიქრი, სადაც ლენინი მკვდარია და, შესაბამისად, მისი კინოსურათებში გაცოცხლება/უკვდავყოფაც დღის წესრიგიდან ამოვარდნილია. და მართლაც, სოცრეალიზმის პერიოდში გადაღებულ ფილმებს რომ გადავხედოთ, ადვილად შესამჩნევია, რომ აქ მთავარი აქტორი სტალინია და არა ლენინი.

დასკვნის სახით, რომ შევაჯამოთ, სოცრეალიზმი, როგორც ჭიაურელი ამბობდა, სტალინის უკვდავი ფორმულის გამოხატულება იყო: „ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური“. სწორედ ამ ყალბმა ფორმულამ შექმნა ხელოვნებაში საბჭოთა სოცრეალიზმი, სტალინური რეჟიმი, რომელმაც ეტაპობრივად თითქმის მთლიანად ჩაახშო და ჩააბეტონა ხელოვნების ყველა ის ფორმა თუ გამოხატვის საშუალება, რაც რაიმე სახით მაინც უკავშირდებოდა ხელოვნების ჭეშმარიტ გაგებას. ○

კადრი ფილმიდან *უკანასკნელი მასკარადი*



ფოტოები აღებულია საქართველოს ეროვნული არქივიდან

კადრი ფილმიდან *ციმბირელები*

ეს არ არის (სტალინის) ჩიბუხი:
პოლიტიკური სუბვერსია ლევ კულეშოვის საბავშვო ფილმში

სალომე ცოფურაშვილი

ჯრისტიან მეცმა თავის საკვანძო ნაშრომში *წარმოსახვითი აღმნიშვნელი: ფსიქოანალიზი და კინო* სიზმარსა და ფილმის ყურების პროცესებს შორის გამოკვეთა ნაწილობრივი ნათესაობა და არასრული განსხვავებები. პირველი და უმთავრესი განსხვავება, რა თქმა უნდა, ის არის, რომ სიზმარში ადამიანმა არ იცის, რომ ეს სიზმარია, მაშინ როდესაც ფილმის ყურებისას მან იცის, რომ მის წინაშე ფილმია და არა რეალობა. თუკი ფროიდისეული თეორიის მიხედვით სიზმარი ყოველთვის სურვილის ასრულებას განასახიერებს, ფილმის შემთხვევაში სხვაგვარი ვითარებაა, რადგანაც მას ფესვები რეალობაში აქვს და არა ქვეცნობიერში. სურვილის ასრულების ეფექტი შეიძლება იყოს მიღწეული, შეიძლება – არა. შესაბამისად, სიზმართან შედარებით, რომელიც სიამოვნების პრინციპზეა დამყარებული, ფილმის მდგომარეობა უფრო მეტად რეალობის პრინციპს ეფუძნება: მართალია, საბოლოო მიზანი აქაც სიამოვნების მიღებაა, მაგრამ მის მიღწევამდე ფილმი ხანდახან გრძელ ტაქტიკურ გადახვევებს მიმართავს, რომელიც მაყურებელს აცბუნებს. სწორედ ამიტომაც, მეცის თანახმად, ფილმი ოცნებასთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე სიზმართან. ოცნება, მართალია, მღვიძარე გონების ნაყოფია, თუმცა მაინც არაცნობიერთანაა დაკავშირებული.

ლევ კულეშოვის საბავშვო ფილმი *ციმბირე-*

ლები, რომელიც ეკრანზე 1941 წელს გამოვიდა, შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს, თუ როგორ ახდენს თავად ფილმი სიზმარსა და რეალობას შორის საზღვრის გაბუნდოვანებას გამიზნულად. მაყურებელი მას სიზმრისეულ/ოცნებისეულ მდგომარეობაში შეჰყავს და კინოხერხების მეშვეობით გამოკვეთს მათ შორის ნათესაობას. ფილმი ტომ სოიერისეული საუკეთესო ტრადიციით აღწერს მოზარდთა მცდელობას, იპოვონ „განძი“. საბჭოთა ბავშვების შემთხვევაში ეს ჩიბუხია, რომელიც ოდესღაც სტალინს ეკუთვნოდა. ისინი მიზანს აღწევენ, თუმცა აღმოჩნდება, რომ ეს სანუკვარი ნივთი არც არასდროს ყოფილა სტალინის. მთავარი გმირები, პეტია და სერიოჟა, მასთან შეხვედრაზე ოცნებობენ და დაბრკოლებების გადალახვის შემდეგ ხვდებიან კიდეც, თუმცა მაყურებელი ამ შეხვედრას მხოლოდ სიზმარში ხედავს, რომელიც შინ დარჩენილ მათ მეგობარს ვალიას ესიზმრება! სტალინის როლს მიხეილ გელოვანი ასრულებს, ნიჭიერი რეჟისორი და მსახიობი, რომელიც ნაციათა მამის უფრო სიმპათიურ კინოორეულად იქცა. ფილმს უარყოფითი გამოხმაურება მოჰყვა, რაც რეალობისა და დეკორაციის, სინამდვილისა და სიზმრის საზღვრის გაბუნდოვანებამ კი არ განაპირობა, არამედ, ოქსანა ბულგაკოვას დაკვირვებით, რეჟისორის მცდელობამ, ამ საზღვრის ჩანაცვლება-გაბუნდოვანებისთვის ფსიქოლოგიური მოტივაცია მოეძებნა: ფილმი საფრთხედ იყო მიჩნეული, რადგანაც ეს იყო ზრდასრულთა კოლექტიური ოცნებისკენ მიმართული საბოტაჟი, რასაც ასე დაჟინებით ახორციელებდა სოციალისტური რეალიზმი კინოს მეშვეობით (Oksana Bulgakowa, *Spatial Figures in Soviet Cinema of the 1930s*, 2003). ამ პერიოდში ფილმები გამიზნულად კვებავდა მოსახლეობას ზღაპრებით ნაყოფიერი კოლექტიური ფერმებისა და ბედნიერი, ჯანმრთელი მუშების შესახებ, როდესაც არსებული რეალობა საპირისპირო იყო. კულეშოვის მიერ *ციმბირელებში* გამოყენებული კინოხერხები ააშკარავებს საზოგადოების სიზმრისეულ მდგომარეობას და ვერცხლისფერი ეკრანის ფუნქციას.

საბავშვო ფილმებს შედარებით ნაკლები ყურადღება ექცევა საბჭოთა ფილმების შესწავლისას. საბჭოთა კავშირში, ზოგადად, საბავშვო ტექსტების ჟანრი ოციანი წლებიდან მოყოლებული გამოიყენებოდა სახელმწიფოსა და კომუნისტური პარტიის გამკრიტიკებელ იარაღად. ამის ყველაზე ცნობილი მაგალითია კორნეი ჩუკოვსკის ლექსი *დიდი შავი ტარაკანი*, რომელშიც მან ალეგორიულად კომუნისტურ პარტიაში მიმდინარე ძალაუფლებრივი ბრძოლა გააკრიტიკა (ულვაშიანი ტარაკანი ულვაშიან სტალინს განასახიერებდა (Rosalind Marsh, *Images of Dictatorship: Portraits of Stalin in Literature*, 1989)). მსგავს სტრატეგიას მიმართა მოგვიანებით მარიამ ტყემალაძემ, იგივე მარიჯანმა, რომელმაც თავდაპირველად სახელი პოეზიაში ქალის სექსუალობის თემის გაჟღერებით გაითქვა, თუმცა ადრეული 1930-იანი წლებიდან საბავშვო მწერლად გადაიქცა (თამთა მელაშვილი, *მარიჯანი*, 2014). ეს ტრადიცია კინოშიც გაგრძელდა და *ციმბირელები* სწორედ ამგვარი სუბვერსიის მაგალითია. იგი აშიშვლებს რეალობის წარმოსახვით ჩანაცვლების მოთხოვნილებას (რასაც ბულგაკოვა „ინფანტილურ ნევროზს“ უწოდებს), რითაც მთელი სტალინისტური კულტურა იყო შეპყრობილი.

ფილმში მუდმივად იგრძნობა ურთიერთქმედება სიზმარსა და რეალობას, წარმოსახვასა და უტყუარობას შორის. ეს გამოხატულია არა მხოლოდ სიუჟეტის დონეზე (ფილმის კულმინაცია სიზმარში ვითარდება), არამედ ასევე გამოყენებული დეკორაციებისა და კინოხერხების საშუალებით. ფილმი თავიდანვე ცხადად მიგვანიშნებს, რომ საზღვარი სიზმარსა და რეალობას შორის, წარმოსახვასა და სინამდვილეს შორის დარღვეულია: პირველ კადრში გადაჭიმულ ტაიგის პეიზაჟს მოქნილად ენაცვლება დეკორაცია და დაბნეულობას იწვევს მაყურებლის აღქმაში: ნამდვილი ლანდშაფტი დახატულ პეიზაჟს ერწყმის, ნამდვილი თოვლი – ხელოვნურს, ნამდვილი ნაძვის ხე კი ხელოვნურად განათებულ საახალწლო ნაძვის ხედ გადაიქცევა აციმციმებული ვარსკვლავით. ფილმის მთავარი გმირები საახალწლო ნაძვის ხესთან არიან თავმოყრილები: სერიოჟა, პეტია და ვალია, როგორც წარჩინებული ბავშვები, საჩუქრებს იღებენ: ბიჭები ე. წ. „ფალიკურ საჩუქრებს“ – სანადირო თოფს და დურბინდს, ნივთებს, რაც მასკულინობასთან, ქმედებასთან და მზერასთან ასოცირდება, ვალია კი – საკაბეს, რომელსაც დეკორაციული ფუნქცია აქვს. თუმცა ამ საჩუქრების გამომგზავნი თოვლის პაპა კი არ არის, რომელიც უბრალოდ საახალწლო სცენას აფორმებს, არამედ კრემლში მყოფი სტალინი და ამ რიტუალით იგი ერთმნიშვნელოვნად ასოცირდება ჯადოსნურობასთან, გაცხადებულად ასრულებს რა თოვლის პაპის მთავარ ფუნქციას.

სტალინის მაგიურობა მომდევნო სცენაში მტკიცდება, როდესაც ლენინისა და სტალინის ბიუსტებით მორთულ წითელ კუთხესთან მოხუცი მონადირე დოშინდონი (ინტერტიტრის მიხედვით „ლეგენდებისა და ზღაპრების მცველი“) ბიჭებს საიდუმლოს ანდობს: აქვე, მათ სოფელში ვიღაცას სტალინის ნაქონი ჩიბუხი აქვს! თურმე გადასახლებიდან გაქცევისას სტალინს ადგილობრივი მონადირე დახმარებია და მადლობის ნიშნად სტალინს თავისი ჩიბუხი უჩუქებია სიტყვებით: „როცა მეგობრის ჩიბუხს მოსწევ, მეგობარი გაგახსენდება.“ ეს ფრაზა შემდეგ არაერთხელ მეორდება ფილმის განმავლობაში სხვადასხვა პერსონაჟების მიერ. ბუნებრივია, ჩიბუხიც მაგიურია სტალინის მსგავსად: სწორედ ამ ჩიბუხის მეშვეობით მოახერხეს პარტიზანებმა ხიდის აფეთქება, მტრის მატარებლისთვის გზა რომ არ მიეცათ. მართალია, ჩიბუხის პატრონი იაპონელი ჯარისკაცის ტყვიამ მოკლა, მაგრამ თავად ჩიბუხი დღე-

საც აქ არის, სადღაც, და იგი სხვაში არ შეიძლება ვინმეს შეეშალოს, რადგან მას ტყვიის ნაკვალევი ეტყობა. მოხუცი დოშინდონი ამბის დასასრულს მისიას აკისრებს განცვიფრებულ ბიჭებს: „თქვენ უნდა იპოვოთ ჩიბუხი“. ამ განდობის სცენას მოსდევს სუბიექტური მზერით გადაღებული კინოკადრების სიზმრისეული წყება, რომელიც წუთზე დიდხანს გრძელდება: თავბრუდახვეული ბიჭები ახლო ხედით გადაღებული და ერთმანეთზე დადებული კვამლიანი ჩიბუხების კადრების „ტყეში“ მიიკვლევენ გზას.

ჩიბუხს, რომელიც სტალინის განუყრელი ატრიბუტი იყო (ცალსახა ფსიქოანალიტიკური ფალიკური სიმბოლო), 1930-იან წლებში თავისი საკუთარი იკონოგრაფიული ისტორია ჰქონდა: გაზეთ *პრავდას* 1930 წლის ერთ-ერთ ნომერში ვიქტორ დენის ილუსტრაცია დაიბეჭდა, რომელზეც სტალინის ჩიბუხიდან ამომავალი, თანდართული ტექსტის თანახმად „გამწმენდი კვამლი“ ნეპმენს, კულაკსა და მავნებელს ყელში წაჭერით ახრჩობდა, შესაბამისად იგი უკვე კოდირებული იყო ზებუნებრივი ძალით. ბიჭების მიერ ჩიბუხის ძებნა ორგვარ მნიშვნელობას ატარებს: პირველი არის მასკულინობის მიღწევა, და არა ნებისმიერი მამაკაცურობის, არამედ ერთადერთი ნამდვილი, სტალინის მამაკაცურობის (ჩიბუხი მას ეკუთვნის), და ამავე დროს იმის მცდელობა, რომ დიდმა სიმბოლურმა მამამ ისინი შეამჩნიოს და შეიყვაროს.

აუცილებელია იმის გააზრებაც, თუ რას წარმოადგენდა ციმბირის ტაიგა, იმის გასაგებად, თუ როგორ ფუნქციონირებს იგი ფილმში. უსასრულო წიწვოვანი ტყეებისა და მარადიულ ზამთართან ასოცირებული სივრცე მტკიცედ არის დაკავშირებული გადასახლებებთან კოლექტიურ მეხსიერებაში, დაწყებული ცარისტული კატორღებიდან და საბჭოთა გულაგებით დამთავრებული. 1930-იან წლებში ამას დაემატა ისიც, რომ ჩრდილოეთი, კერძოდ კი არქტიკა, „სტალინისტური რუსეთის მითური პეიზაჟის“ საკვანძო ნაწილად იქცა (John McCannon, *Tabula Rasa in the North: The Soviet Arctic and Mythic Landscapes in Stalinist Popular Culture*, 2003). როგორც მაკკენონი აღნიშნავს, არქტიკა იმ ყველაფრის აბსოლუტური ანტონიმი იყო, რასაც მოსკოვი წარმოადგენდა: ცენტრისგან ყველაზე მეტად დაშორებული ადგილი, უცნობი და არაცივილიზებული, ერთგვარი „შავი კონტინენტი“, რომელიც საბჭოთა გმირებს (აღმომჩენებსა და ინჟინრებს) უნდა დაეპყროთ, მოეთვინიერებინათ და გაესაბჭოებინათ. არქტიკა სახიფათო ტერიტორია იყო, მოჯადოებული ტყის ჩრდილოეთი პერიფერია, რომელიც იმდენადვე მოქმედებდა გონებაზე, როგორც სხეულზე (McCannon, 2003). სწორედ არქტიკის სიახლოვეს გადაჭიმულ ჯადოსნურ მხარეში კარგავენ და შემდეგ ხელახლა პოულობენ *ციმბირელების* გმირები საკუთარ თავს. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის კიდევ ერთი ძლიერი სიზმრისეული ეპიზოდი სწორედ ტაიგაში ვითარდება, როდესაც ჩიბუხის პოვნის იდეით შეპყრობილი ბიჭები სანადიროდ წასულ ვალიას და ბიძამისს აედევნებიან, რადგანაც მათი დედუქციის მიხედვით სწორედ ის არის ამ განძის ახლანდელი მფლობელი. ვალია და ბიძა ველურ ფრინველ კაპერკალიაზე ნადირობენ. ნადირობა რიტმული რიტუალია: ისინი ხტუნავენ, ჰაერში შეშდებიან, ჩიტის მაგვარ ხმებს გამოსცემენ, რათა მაქსიმალურად მიუახლოვდნენ ისე, რომ ფრინველი არ დააფრთხონ. ეს ეპიზოდი აგებულია ტაიგის ლანდშაფტის კადრებით, რომელსაც ტყეში დაკარგული ბიჭებისა და მოხტუნავე/გაშეშებული ვალიას და ბიძამისის გამოსახულებები ენაცვლება. რიტმულად მონაცვლე სიჩუმე, მუსიკა და ჩიტების ხმები სიურრეალისტურ, სიზმრისეულ ეფექტს ქმნის, რაც მაყურებელს კიდევ ერთხელ აგდებს ჰალუცინატორულ მდგომარეობაში, როდესაც საზღვრები რეალობასა და ოცნება/სიზმარს შორის ბუნდოვანია. სერიოჟა ნადირობისას ფეხს მოიტეხს. სწორედ ამ დროს უშვებს კულეშოვი „საბედისწერო“ შეცდომას: მას შემოაქვს სუბიექტური, აყირავებული კამერა, რომელიც თავბრუდასხმულ სერიოჟას მზერას ეკუთვნის. კრიტიკოსთა აზრით, ყოვლად მიუღებელი იყო სამყაროს სუბიექტური მზერით გამოხატვა, მით უმეტეს, თუკი ეს მზერა გონების დაკარგვის პირას მყოფ პერსონაჟს ეკუთვნოდა (Bugakowa, 2003).

საბოლოოდ ჩნდება შესაძლებლობა, ოცნება რეალობად იქცეს: გამოცდების წარმატებით ჩაბარების შემთხვევაში მოსწავლეები მოსკოვში უნდა გაემგზავრონ სტალინთან შესახვედრად. ბიჭების ოცნება სრულდება, თუმცა ეს, რა თქმა უნდა, ვერ მოხერხდებოდა ქალური თავგანწირვის გარეშე: ვალია გამიზნულად ცუდად წერს მათემატიკის გამოცდას, რათა სერიოჟამ უფრო მაღალი ქულა მიიღოს და ის შეხვდეს სტალინს.

თუმცა, რაც ყველაზე საინტერესოა, მაყურებელი ბიჭების ოცნების ახდენის მოწმე ვალიას სიზმარში ხდება. ეს ეპიზოდი კულმინაციაა წარმოსახვითის, რეალურობისა და სიზმრის საზღვრების მორღვევის, რაც მთელ ფილმს გასდევს ფონად. მოსკოვი, სრულიად წარმოსახვითი, არარეალური და დეკორაციებით აგებულია, რაც გამართლებულია, რადგანაც იგი სიზმრის ნაწილია, რომელშიც სტალინი თბილად იღებს ბიჭებს. მთლიანი სცენა, თავისი მაგიური აურით, არარეალური მუყაოს შენობებით და კეთილ, მამობრივ ფიგურად წარმოდგენილი სტალინით ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ბიჭები თოვლის პაპას ეწვივნენ ჩრდილოეთ პოლუსზე.

სერიოჟა და პეტია სტალინს ვალიას შესახებაც უყვებიან. მაგრამ სტალინმა, როგორც გულთმისანმა, ყველაფერი იცის, და სერიოჟას უმხელს, რომ ვალიამ განზრახ დაწერა ცუდად გამოცდა, რათა მას შესძლებოდა წამოსვლა. აქ იგი კიდევ ერთხელ ითავსებს თოვლის პაპას მახასიათებელს, რომელიც ყველაფერს ხე-

დავს და იცის, თუ როგორ იქცევიან ბავშვები. ეს სცენა აპოთეოზს მაშინ აღწევს, როდესაც სტალინი მოულოდნელად კამერისკენ ზურგით ტრიალდება და ვალიას ეძახის, რომელიც შეცბუნებული იღვიძებს, დივნიდან დგება და თავისი ოთახიდან პირდაპირ კრემლში შეაბიჯებს. ამ დროს სიზმარში მას იმ ნაჭრისგან შეკერილი კაბა აცვია, რომელიც სტალინისგან მიიღო საჩუქრად. ვალია აღიარებს თავის „დანაშაულს“, მაგრამ თავს იმით იმართლებს, რომ ბიჭებს ძალიან ძლიერი სურვილი ჰქონდათ, პიონერების ცეცხლთან „ყველა ციმბირელის სახელით“ გადაეცათ სტალინისთვის მისი ძველი ჩიბუხი. და მართლაც, კოცონთან სწორედ ვალია აწვდის მას ცეცხლს მოსაკიდებლად. სტალინი ყველას მადლობას უხდის, ჩიბუხს აბოლებს და ისიც იმეორებს: „მეგობრის ჩიბუხს მოსწევ და მეგობარს გაიხსენებ“. როცა განცვიფრებული ვალია იღვიძებს, იგებს, რომ თურმე მისი სიზმარი ახდენილა: ბიჭებს მართლაც გადაუციათ სტალინისთვის ჩიბუხი, თუმცა, როგორც აღმოჩნდა, ეს სტალინის ჩიბუხი სულაც არ ყოფილა, რაც დიდ ფრუსტრაციას იწვევს ვალიაში. თუმცა სტალინმა იმდენად ისიამოვნა ბიჭების თავგადასავლით, რომ ახლა ვალიას გაცნობაც სურს და მასაც ეპატიჟება მოსკოვში. როგორც ბულგაკოვა აჯამებს, „საზღვრები ქრება. ცხოვრება ცხადად ახდენილი სიზმარია“.

მაგრამ ფილმის დასასრული კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი კვანძის გახსნას ინახავს. მოსკოვში წასვლამდე ვალია მოხუც დოშინდონს ხვდება, რომელმაც, როგორც ჩანს, ეკრანს მიღმა მოისმინა მისი საყვედური ბიჭების გაცურებისთვის. იგი ეშმაკური ღიმილით ამბობს: „მოხუცმა დოშინდონმა კარგი ზღაპარი გიამბოთ და შენ კიდევ გინდა აქეთ მეჩხუბო?“ ამ ფრაზით იგი თითქოს ბრალს სდებს ბავშვებს და მათთან ერთად მთელ ზრდასრულ მოსახლეობას, რომ მათ არ შეუძლიათ სინამდვილის მოგონილისგან გარჩევა. დოშინდონი კვლავაც იმეორებს, რომ ეს ჩვეულებრივი ჩიბუხი სულაც არ არის, რადგანაც მას ტყვიის კვალი აქვს და სტალინი მისი მოწევისას ტაიგის სუნს შეიგრძნობს. დოშინდონი კვლავაც იმეორებს ფილმის რეფრენად ქცეულ ფრაზას: „მეგობრის ჩიბუხს მოსწევ და მეგობარს გაიხსენებ.“ თუმცა ეს რეფრენი უამრავ კითხვას აჩენს: ვინ ან რა უნდა გაიხსენოს სტალინმა, როდესაც „ყველა ციმბირელის სახელით“ მიღებულ ჩიბუხს მოუკიდებს? მიგდებული პერიფერიები? თუ შრომითი ბანაკები? და რაც უფრო მნიშვნელოვანია, რას ნიშნავს, რომ სტალინის ჩიბუხი – ეს ძვირფასი რელიკვია და ფეტიში, რომელიც მთელი თხრობის წარმმართველ ძალას წარმოადგენდა და რომლის ირგვლივაც ვითარდებოდა მოქმედებები – მხოლოდ ზღაპარია და უბრალოდ არ არსებობს სინამდვილეში? ნიშნავს თუ არა ეს არარსებობა იმას, რომ ბავშვები (და შესაბამისად საბჭოთა კავშირის ყველა მოქალაქე) ვერასდროს მიართმევენ ძვირფას მამას დამაკმაყოფილებელ ძღვენს, რომელიც თავის შვილებს მითური კრონოსივით ნთქავს? თუკი ჩიბუხი იმ ნამდვილ მასკულინობას განასახიერებს, რომელიც მხოლოდ სტალინს ეკუთვნის (როგორც ამას ლილია კაგანოვსკი და ჯონ ჰეინსი ამტკიცებენ თავიანთ შრომებში), მაშინ ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ ეს მასკულინობა არ არსებობს სინამდვილეში? ან შეიძლება უფრო შორს წავიდეთ და ვთქვათ, რომ როგორც სტალინის არარსებული ჩიბუხი, თავად სტალინიც ცარიელი ფეტიში ან, ანდრე ბაზენის ფორმულირებით, მხოლოდ მითია? ადანაშაულებს თუ არა ფილმიც აუდიტორიას დოშინდონივით, რომ მათ არ შეუძლიათ რეალურის წარმოსახულისგან გარჩევა?

ციმბირელები სულაც არ არის უბრალო, ერთგანზომილებიანი ფილმი, როგორადაც საბავშვო ფილმების ჟანრი მიიჩნევა. კრისტიან მეცს რომ დავუბრუნდეთ, მხატვრული ფილმი მაყურებლებს იმას აძლევს, რაც სინამდვილეში ვერ ექნებათ, ვერ გააკეთებენ და რაზეც მხოლოდ ოცნება თუ შეუძლიათ. ამ თვალსაზრისით *ციმბირელები* სურვილების ასრულებას წარმოადგენს, სურვილს ერის კეთილი, მზრუნველი მამის შესახებ, რაც ყველა სტალინური ფილმის მთავარი ხაზი იყო. თუმცა ფილმის სიზმრისეულობა ამ ხაზს ირონიულობისა და კრიტიკის გარეშე არ ტოვებს. მეცის მოსაზრების თანახმად, იგი სიამოვნების პრინციპზე მუშაობს: ბავშვები სამყაროს კიდიდან მის ცენტრში მიემგზავრებიან სტალინთან შესახვედრად და ოცნებას იხდენენ. თუმცა ეს შეცბუნების გარეშე მაინც არ ხდება: პირველ რიგში მაყურებელი ამ ოცნების ახდენის მოწმე რეალურად ვერ ხდება და წვდომა მხოლოდ სიზმარზე აქვს. რაც უფრო მნიშვნელოვანი და უფრო შემაცბუნებელია, თურმე ძვირფასი ფეტიშისტური რელიკვია, რომელმაც მამას უნდა ასიამოვნოს, სინამდვილეში არ არსებობს და, შესაბამისად, მაყურებლებს იმას შეახსენებს, რომ ისინი ვერაფრით დააკმაყოფილებენ დიდი მამის სურვილს. როგორც ბულგაკოვა ამბობს, დამაბნეველია, საბოლოოდ თუ რა ნახეს მაყურებლებმა, „ბავშვების ფანტაზია ჩიბუხიანი მამაკაცის შესახებ? მთელი ნაციის ინფანტილური სინდრომის ანალიზი, რომელშიც ნაციას რეალობა და სასურველი ვერ გაურჩევია? თუ ამ სინდრომის პროფანაცია?“ კინო-ტექსტი მრავალი ინტერპრეტაციისთვის არის ღია, მაგრამ მთავარი, ალბათ, მაინც სტალინიზმისა და მის მიერ წარმოებული მითებისადმი სუბვერსიული მიდგომაა. მაყურებლები მეოცნებე მდგომარეობაში უყურებენ, თუ როგორც ოცნებობენ სურვილის ახდენაზე, რომელიც მხოლოდ სიზმარში ხდება ცხადი. შესაბამისად, ფილმი ირიბად ამ ოცნების ახდენის შეუძლებლობაზე საუბრობს. ბოლოს და ბოლოს იგი ხომ ფილმშიც ვერ იქცევა სინამდვილედ და მხოლოდ მოზარდი გოგონას სიზმარში რეალიზდება. ○

НЕПОКІРНИЙ ოლექსანდრ — საშკო — დოვჟენკოს სამშობლოს მიწა

ლელა ოჩიაური

დღეს ძალიან ძნელია, რაიმე სხვაზე ფიქრობდე უკრაინისა და უკრაინელების გარდა. ძნელია, ფიქრობდე კინოზე, თეატრზე, ზოგადად ხელოვნებაზე, კულტურულ მემკვიდრეობაზე. მხოლოდ უკრაინაზე გვეფიქრება, გვეფიქრება სიკვდილზე, დანგრეულ და ცეცხლში გახვეულ ქალაქებზე, თანამედროვე ფაშიზმზე და ბოლშევიზმზე, მკვლელებზე, მოძალადეებზე, არაადამიანებზე და დევნილებზე და გვეფიქრება გმირებზე. უფრო ზუსტად, ერზე, რომელიც გმირად იქცა. მათ გამარჯვებაზე და მომავალზე. და თუ ამ ერის ისტორიაც გაგვახსენდება (და, რა თქმა უნდა, გვახსენდება), აღარაფერი გაგვიკვირდება.

ჟურნალ *კინ-O-ს* რედაქტორის თეო ხატიაშ-

ვილის შემოთავაზება, დღევანდელ ვითარებაში დასაშვები ფიქრისა და საუბრისთვის, გზიდან „განსხვავებული“ მიმართულების არჩევის მასალა აღმოჩნდა.

საუბარია უკრაინის ეროვნულ საგანძურზე, რომელიც ქვეყანასთან, სახელმწიფოსთან იგივდება და წარმოადგენს თუ ასახიერებს ამ საზოგადოებას, მის ისტორიას, ამ ერს, ამ ადამიანებს. ერთზე და გამორჩეულზე, მრავალთაგან.

საუბარია ოლექსანდრ – საშკო – დოვჟენკოზე. ხელოვანზე, რომელიც მშობლიური ერის, სამშობლოს ხატად, სახედ და მეტაფორად ბევრი ნიშნით იქცა. რომელმაც თავისი ფილმებით შექმნა უკრაინული სულის, საზოგადოების, ნაციის მონუმენტური პორტრეტი. რომელმაც შექმნა დიდი უკრაინული კულტურის ნაწილი. უკრაინული კინო.

ოლექსანდრ დოვჟენკოს რამდენიმე პროფესია ჰქონდა, მრავალმხრივი განათლება და იყო მასწავლებელი, ეკონომისტი, დიპლომატი, მხატვარი, კარიკატურისტი, მწერალი, სცენარისტი, თეორეტიკოსი, პედაგოგი, დოკუმენტური და მხატვრული კინოს რეჟისორი, კინოს „დამფუძნებელი მამა“ და რეფორმატორი.

ოლექსანდრ დოვჟენკო იყო არა მხოლოდ რეჟისორი, რომელიც ფილმებს იღებდა, არამედ ხელოვანი, რომელმაც შექმნა კინემატოგრაფი და საფუძველი ჩაუყარა მის არაერთ მიმართულებას. შექმნა კინოენა, მისი თავისებურებები, ახალი ფორმები გამოიგონა და მუსიკა და პოეზია გამოსახულების, პლასტიკის ფორმაში გადაიტანა.

კინოში საქმიანობა და სრულიად ახალი ცხოვრება საკმაოდ გვიან (თუმცა, იმ ეპოქისთვის, შეიძლება არც კი), 32 წლისამ დაიწყო და 30 წლის განმავლობაში ბევრისა და მნიშვნელოვნის შექმნა მოახერხა, მძაფრი წინააღმდეგობისა და საბჭოთა დესპოტური სახელმწიფოს მმართველობის, სოციალისტური რეალიზმის მყარი ჩარჩოების, იდეოლოგიის ბორკილებისა და ცენზურის მიუხედავად.

ოლექსანდრ დოვჟენკოს სრულმეტრაჟიანი, მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული და დოკუმენტური ფილმებია: მხატვრული – *ვასია-რეფორმატორი* (Вася-реформатор, 1926, ფაუსტ ლოპატინსკისთან თანარეჟისორობით, ითვლება დაკარგულად), *სიყვარულის კენკრა* (Ягідка кохання, 1926) *დიპკურიერის ჩანთა* (Сумка дипкур'єра, 1927), *ზვენიგორა* (Звенигора, 1927), *არსენალი* (Арсенал, 1929), *მიწა* (Земля, 1930), *ივანი* (Іван, 1932), *აეროგრადი* (Аероград, 1935), *შჩორსი* (Щорс, 1939), *მიჩურინი* (Мічурін, 1948); დოკუმენტური – *გათავისუფლება* (Визволення, 1940), *ბუკოვინა – უკრაინის მიწა* (Буковина – земля українська, 1940), *ბრძოლა ჩვენი მშობლიური უკრაინისთვის* (Битва за нашу Радянську Україну, 1943, იულია სოლნცევასთან და იაკობ ავდეენკოსთან ერთად), *გამარჯვება მარჯვენა ნაპირის უკრაინაში* (Перемога на Правобережній Україні, 1944, იულია სოლნცევასთან თანაავტორობით), *მშვიდობით, ამერიკა* (Прощавай, Америко!, 1951, დაუსრულებელი. აღდგენილი და დამონტაჟებულია 1996 წელს, მხოლოდ 6 ნაწილი) – სულ 15 კინოსურათი. აქედან ერთი – დაკარგული, ერთი – დაუსრულებელი და დახურული, ორი – დიდი ხნის განმავლობაში აკრძალული.

უკრაინა ცეცხლში მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში გადაღებული დოკუმენტური ფილმია, რომელიც უკრაინაში საბჭოთა ხელისუფლების შეცდომებსა და დანაშაულს ასახავს, რამაც დიდი რაოდენობის მსხვერპლი გამოიწვია, მძაფრ და მკაფიო ფერებში, გამომსახველი ხერხებით ნაჩვენები. კინოსურათი ხელისუფლებამ აკრძალა, როგორც ანტისაბჭოთა და მავნებლური პროპაგანდის შემცველი. რეჟისორი პარტიიდან გარიცხეს და დიდი ხნით აუკრძალეს კინოში მუშაობა.

ასევე არ დაასრულებინეს და დაუხურეს ფილმი *მშვიდობით, ამერიკა*. მრავალი წელი აკრძალული იყო ოლექსანდრ დოვჟენკოსა და მსოფლიო კინოს შედევრი *მიწა*, რომელიც მოგვიანებით, ბრიუსელის მსოფლიო მიღწევათა გამოფენაზე ჩატარებული გამოკითხვით, ყველა დროისა და ქვეყნის საუკეთესო ფილმების ოცეულში შევიდა.

ბოლო ფილმი *პოემა ზღვაზე* თვითონ ვერ დაასრულა. უფრო ზუსტად, გადაღებების დაწყებისას, ინფარქტით გარდაიცვალა. დაასრულა მისმა ცოლმა – იულია სოლნცევამ. თუმცა დიდი ხნის განმავლობაში კინოსურათს დოვჟენკოს მიაწერდნენ.

ოლექსანდრ დოვჟენკოს ცხოვრება და შემოქმედება, ისევე, როგორც თავად ის, მისი მსოფლმხედველობა და პოლიტიკური შეხედულებები ერთგვაროვანი და ერთიან სისტემაში, ჩარჩოებში მოქცეული არ იყო.

მას ხან აღიარებდნენ და ხან დევნიდნენ. ზოგჯერ – ორივე ერთად. მუდმივად უთვალთვალებდნენ, აკონტროლებდნენ, ამოწმებდნენ. კომუნისტური პარტიიდან გარიცხული, მაინც იღებდა ფილმებს და ხან გადაღების უფლებას არ აძლევდნენ, ხან კრძალავდნენ, უხურავდნენ უკვე გადაღებულს და ახალ სცენარებს უჩერებდნენ. აკრიტიკებდნენ, მაშინ ჩვეული და მიღებული ფორმულირებითა და სქემით – ფორმალიზმის, ნატურალიზმის, იდეოლოგიური შეუსაბამობის, წარსულის განდიდებისა და აწმყოს ჭეშმარიტი დაუფასებლობის ბრალდებით. ამავე დროს, ის იყო კიევის კინოსტუდიის ხელმძღვანელი და სპეციალურად შექმნილი აგენტურის ჯგუფის „დამუშავების“ სამიზნე და შესაძლო ლიკვიდაციის ობიექტიც. აღიარებული იყო მსოფლიოში და გაღმერთებული, როგორც მოვლენა და „ჰომეროსი კინოში“. იყო სტალი-

ნის საყვარელი რეჟისორი, მისი ფავორიტების რიცხვში შედიოდა. იყო განკვეთილი და თან პრემიებს ანიჭებდნენ. მუდმივად მერყეობდა პოლიტიკურ საკითხებში. იყო უკრაინელი ნაციონალისტების მომხრე და მხარდამჭერი. აღიარებდა და სჯეროდა კომუნიზმის, კომუნისტური პარტიის, სოციალიზმის, სტალინის და თან ზუსტად ხედავდა რეალურ ვითარებას. აკრიტიკებდა საბჭოთა სისტემას, სკოლას, მართვის ორგანოებს, პოლიტიკას, პარტიას, ცხოვრების წესს. არ ემორჩილებოდა იდეოლოგიას და საკუთარ იდეოლოგიას ქმნიდა. და მუდმივად იყო საბჭოთა ტერორის ერთ-ერთი გამორჩეული სამიზნე და მორალური მსხვერპლი.

იდეოლოგიურად არასაიმედო და დისკრედიტებულ ადამიანს (მარტო პარტიიდან გარიცხვა რად ღირს) თან პედაგოგიური მუშაობის უფლება ჰქონდა და მოსკოვის კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში მიხეილ ჭიაურელთან ერთად კინორეჟისურის სახელოსნოს უძღვებოდა. ორი „ნაცმენისა“ და სტალინთან დაახლოებული რეჟისორის სახელოსნო გამორჩეულად ითვლებოდა და მათთან, საბჭოთა კინოს სხვა გამორჩეულ წარმომადგენლებთან ერთად, ქართველი რეჟისორებიც – ოთარ იოსელიანი, გიორგი შენგელაია, ბაადურ წულაძე – სწავლობდნენ.

ოლექსანდრ დოვჟენკო იყო უკრაინის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე (1940) და რუსეთის ფედერაციის სახალხო არტისტი (1950). მიღებული აქვს ყველა საბჭოთა უმაღლესი ჯილდო: ლენინის ორდენი (1935) და ლენინის პრემია – ლიტერატურული სცენარისთვის *პოემა ზღვაზე*, სიკვდილის შემდეგ (1959), სტალინის I ხარისხის პრემია ფილმისთვის *შჩორსი* (1938) და სტალინის II ხარისხის პრემია კინოსურათისთვის *მიჩურინი* (1948), წითელი დროშის ორდენი (1943) და შრომის წითელი დროშის ორდენი (1954).

სხვადასხვა ფესტივალზე მინიჭებული აქვს პრიზები: განსაკუთრებული აღნიშვნა ფილმს *ივანი*, საბჭოთა კინოს პროგრამიდან, ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე (1934); ჩეხოსლოვაკიაში, მარიანსკი ლაზნიას IV საერთაშორისო კინოფესტივალის პრემია საუკეთესო ფერადი ფილმისთვის, 1949 წელს, ფილმს *მიჩურინი*; და იგივე ფილმს, იმავე წელს, ასევე ჩეხოსლოვაკიაში, გოტვალდის მშრომელთა II საერთაშორისო ფესტივალის შრომის პრემია.

მისი ფილმები, მსოფლიო კინემატოგრაფის შედევრები (განსაკუთრებით გამორჩეული – *მიწა*, *ივანი*, *შჩორსი*, *ზვენიგორა*) უკრაინული კულტურის, ფოლკლორის, ერის ტრადიციების, ფანტასმაგორიული, მისტიკური აზროვნების მხატვრული ვარიაციებია, შეგრძნებებისა და აზროვნების გამოხატულება, ახალ და დაუჯერებელ წარმოსახვით რეალობაში. წმინდა წყლის ავანგარდი (საბჭოთა სოცრეალიზმის პირობებში).

Непокірний

ოლექსანდრ დოვჟენკოს თავისთავადი სარეჟისორო ხელწერა კადრის, კადრის კომპოზიციის, მონტაჟით ფიქრისა და მეტყველების, შინაგანი ტემპორიტმისა და ვიზუალური დინამიკის ერთობითა და მონაცვლეობით გამოიხატება, მისი კინემატოგრაფი სიცოცხლისა და სამყაროს – პოეზია, პოემები, სიმფონია, აზროვნებისა და ხედვის დიდი მასშტაბებია, სივრცობრიობისა და ადამიანის ბუნებასთან ერთობის, ჰარმონიულობის რენესანსული აღქმა. მხატვრული წარმოსახვის სიღრმე და მოცულობითობა. სივრცე, ჰაერი, რითაც სავსეა თითოეული კადრი, რომელიც სცდება რეალურ (ეკრანულ) განზომილებებს, შეადგენს, აჯერებს და ქმნის ადამიანების, საზოგადოების ცხოვრებას, მისი ყოველდღიურობისა თუ სიცოცხლის უწყვეტი ციკლის, წრებრუნვის განზოგადებულ, კოსმოსურსაც კი, მარადიულობის სურათს. ასე განყენებულსა და ასე ერთიანს. დაუჯერებელია სამყაროს განზომილების ასეთი უსაზღვროება, ბუნებისა და ადამიანის ქმნადობის მასშტაბი, დაუმორჩილებლობა და მოუდრეკლობა, მით უმეტეს, სოციალისტური იდეოლოგიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკური კურსის კონტექსტში თუ ფონზე.

ოლექსანდრ დოვჟენკოს ცხოვრება კი, საბჭოთა სისტემის, სტალინური და რუსული ტოტალიტარიზმის ეპოქის ერთ-ერთი გამორჩეული ბიოგრაფია, ხელოვანის ბედის მეტაფორაა დიქტატურის ეპოქაში, ადამიანისა და ხელოვანის ბედი, რომელსაც არ ჰქონდა თავისუფლება და თავისუფალი არჩევანი. და რომელიც ამ არჩევანს აკეთებდა.

პოლიტიკური, იდეოლოგიური, პროპაგანდისტული საფუძველიც, ამოცანაც და „მიზანიც“, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში განსაზღვრავს ოლექსანდრ დოვჟენკოს ფილმების საფუძველს, სრულიად უფერულდება, სიმძაფრეს კარგავს და უკან იხევს იმ დიდებული და სრულად დაუჯერებელი მხატვრული აზროვნების გარსში და ფონზე, რაც იყო და არის მისი, როგორც მსოფლიო კინემატოგრაფის ერთ-ერთი შემქმნელის, განუმეორებელი და თავისთავადი ხელოვნების მთავარი ღირსება.

ოლექსანდრ დოვჟენკო 1956 წლის 25 ნოემბერს 62 წლის ასაკში გარდაიცვალა. მოსკოვში, იქ, სადაც არ უნდოდა არც ცხოვრება და არც სიკვდილი. დაკრძალულიც იქვეა.

დიდი უკრაინული კულტურის ერთ-ერთი დიდებული წარმომადგენელი დაიბადა უკრაინის მიწაზე, ჩერნიგოვის (გუბერნიაში) ოლქში, 1894 წლის 30 აგვისტოს (11 სექტემბერს). სწორედ იქ, სადაც 2022 წლის 24 თებერვალს რუსეთმა საომარი მოქმედებები დაიწყო, რომელიც ერთ-ერთი პირველი დაბომბა, რომელსაც ცეცხლი გაუხსნა და რომელიც დღეს, ომის დაწყებიდან ერთი თვის თავზე, ჰუმანიტარული კატასტრო-

ფის ზღვარზეა.

2014 წელს უკრაინაში ოლექსანდრ დოვჟენკოს დაბადებიდან 120 წლისთავი უნდა აღენიშნათ. უნდა აღენიშნათ მასშტაბურად, საზეიმოდ და ისტორიულ-კულტურული სამართლიანობის სრული აღდგენით. მაგრამ რუსეთის თავდასხმის, ქვეყნის ტერიტორიების ნაწილის დაკავების, ომის, წინააღმდეგობისა და საპროტესტო გამოსვლების პირობებში იუბილე, რა თქმა უნდა, ვერ აღნიშნეს.

უკრაინა დღესაც ცეცხლშია. ასეთი მეტაფორა, ასოციაცია თუ „სიტყვების თამაში“, დოვჟენკოსთვის საბედისწერო ფილმის სახელწოდებასთან პარალელი, არაერთი თანამედროვე ავტორის ტექსტებშიც გვხვდება. ბუნებრივი ასოციაციაა. დღესაც, როგორც 8 წლის წინათ, როგორც გასაბჭოების პირველ წლებში, მასობრივი რეპრესიების, ჰოლოდომორის, მეორე მსოფლიო ომის დროსა და მის შემდეგაც – მთელი საბჭოთა კავშირის არსებობის განმავლობაში – რუსეთის გახსნილი ცეცხლი ანადგურებდა ყველაზე დაუმორჩილებელ და მამაც ერს და მისი მოძალადეობრივი პოლიტიკისა და მორალური რეპრესიების ერთ-ერთი მსხვერპლი ოლექსანდრ დოვჟენკოც იყო.

უკრაინის – კიევის – მთავარი კინოსტუდია, რომლის დამაარსებელთა შორის ოლექსანდრ დოვჟენკოც იყო, მისი სახელობისაა, უკრაინის არაერთი ქალაქის ქუჩასა და მოედანს მისი სახელი ჰქვია და მისი ძეგლები, ბიუსტები, მემორიალური დაფები და ვარსკვლავიც ასევე არაერთ ქალაქს ამშვენებს.

უკრაინა ცეცხლშია, მაგრამ აუცილებლად გაიმარჯვებს. გამარჯვების აღლუმსაც ჩაატარებს, დანგრეულ ქალაქებსაც და „წყალსაცავებსაც“ ააშენებს, ლაღად ცხოვრებას გააგრძელებს, ოლექსანდრ დოვჟენკოს 130 წლის იუბილესაც უფრო დიდი მასშტაბით აღნიშნავს და საბოლოოდ მოიპოვებს ზვენიგორას – უკრაინის მიწაში დამარხულ განძს – თავისუფლებას, ბედნიერებასა და სიცოცხლეს რომ ნიშნავს. ○

გუცული რომეოსა და ჯულიეტას ისტორიის მიღმა

თეო ხატიაშვილი

„ედევრი, კინემატოგრაფიული ფორმისა და აზრის დეკონსტრუქციით, რომელიც აცვიფრებს მაყურებელს იერსახეების მრავალშრიანობით“ (დევიდ პერკინსონი), „მითის, ისტორიის, პოეზიის, ეთნოგრაფიის, ცეკვისა და რიტუალის არაჩვეულებრივი შერწყმა“ (ჯონათან როზენბაუმი), „ფერების არარეალისტური გამოყენებით ექსპერიმენტირება და ერთ-ერთი ყველაზე თავისუფალი საოპერატორო ნამუშევარი, რაც კი გვინახავს უკრაინულ კინოში ოლექსანდრ დოვჟენკოს ადრეული ნამუშევრების შემდეგ“ (ნიუ-იორკ ტაიმსი) – ეს *მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებზე* გამოხმაურების მხოლოდ მცირე ნაწილია; ფილმზე, რომლითაც დაიბადა სერგო ფარაჯანოვი, როგორც გენიალური რეჟისორი, რომლითაც დაიწყება უკრაინული პოეტური კინოსკოლა და ასევე ფარაჯანოვის არასანდო, „დისიდენტური“ იმიჯიც.

აჩრდილებით ფარაჯანოვი არა მხოლოდ თემატურად ბრუნდება „უკან“ – მითოლოგიურ პრეისტორიულობაში, არამედ ესთეტიკურადაც, როდესაც წესები, სტილები, გემოვნების კრიტერიუმები ჯერ არ გამოუგონიათ; ბრუნდება ხელოვნების სინკრეტულობაში, როცა ის ჯერ არ დანაწევრებულა. ფარაჯანოვს ამაში მიჰაილო კოცუბინსკის მითოლოგიურ-პოეტური სახეები, მისტიკურობითა და წინათგრძნობებით გაჟღენთილი სამყაროც დაეხმარება – უკრაინული ლიტერატურის კლასიკოსის, რომელმაც მივიწყებული და პროვინციულ, „გლეხურ („ხოხოლების“) ენად“ შერაცხილი უკრაინული გააცოცხლა და აჩვენა, რომ შესაძლებელი იყო დახვეწილი მოდერნისტული პროზის

წერა ამ ენაზე. სწორედ მისით, კონკრეტულად კი გუცულური დიალექტით, მისი მუსიკალური ჟღერადობითა და „ფაქტურითაც“ მოინუსხება არქაიკისა და პერიფერიული კულტურების მოყვარული რეჟისორი. ამიტომაც კატეგორიული წინააღმდეგია ფილმის რუსულად გახმოვანებისა, რაც ეკრანებზე (და მით უმეტეს, უცხოეთში) გასასვლელად აუცილებელი პირობა იყო საბჭოთა კავშირში.

ფილმის პრემიერა დაემთხვა პერიოდს, როდესაც „ოტტეპელთან“ ერთად დაწყებული უკრაინული კულტურისა და ეროვნული იდენტობის აღორძინების მოძრაობა მწვავე ფაზაში გადადის. ეს მოძრაობა, უპირველეს ყოვლისა, ენის საკითხს უკავშირდებოდა, რომელსაც მიზანმიმართულად დევნიდნენ და რუსულით ანაცვლებდნენ ჯერ კიდევ პეტრე პირველის მმართველობიდან მოყოლებული. უკრაინული თანდათან ქრება ღვთისმსახურებიდან, სკოლებიდან, აკადემიური სივრცეებიდან და ყოფითი ურთიერთობებიდანაც კი. უკრაინული დისიდენტური მოძრაობა, ფაქტობრივად, 1958–59 წლებიდან, განათლების ახალი კანონის მიღების შემდეგ დაიწყო, რომელიც სკოლების მზარდ რუსიფიკაციას უწყობდა ხელს. ერთ-ერთი პირველი მასშტაბური პროტესტი 1963 წელს კიევის უნივერსიტეტში კულტურისა და ენის კონფერენციაზე გამოიხატა, სადაც მოითხოვეს უკრაინულის სახელმწიფო ენად გამოცხადება და რუსეთის ფედერაციულ რესპუბლიკაში მცხოვრები უკრაინელების ეროვნულ უმცირესობად აღიარება, რაც მძლავრი დემონსტრაციით დასრულდა.

უკრაინული ენის განდევნის პოლიტიკა მარქსისტულ-ლენინური პოზიციებიდან გააკრიტიკა პუბლიცისტმა და ლიტერატურათმცოდნემ ივან ძიუბამ დისიდენტური მოძრაობის მანიფესტად ქცეულ წიგნში *ინტერნაციონალიზმი თუ რუსიფიკაცია?* (1965). „როდესაც უკრაინელები უარყოფენ თავის ეროვნებასა და ენას, როდესაც მშობლებს შვილები მიჰყვათ არა უკრაინულ, არამედ რუსულ სკოლებში და ა. შ., დღეს ეს კვალიფიცირდება, როგორც ხალხთა მეგობრობის პოლიტიკის წარმატება“ – წერს ის და მიიჩნევს, რომ სტალინურმა ნაციონალურმა პოლიტიკამ ლენინის კურსიდან გადაუხვია და გააგრძელა „ველიკოდერჟავულ“ შოვინიზმზე დამყარებული რუსიფიკაცია. ამის ხელშესაწყობად კი ხდებოდა ეროვნულობის იდეის დისკრედიტაცია: „ეს ცნებები ჩვენს ქვეყანაში ოდიოზურად ითვლება; ნებისმიერ შემთხვევაში, ვინც დღეს უკრაინაში ეცდება, ისაუბროს თანამედროვე უკრაინელის ეროვნულ გრძნობაზე, ეროვნულ ცნობიერებასა და ეროვნულ პასუხისმგებლობებზე, მაშინვე და უყოყმანოდ ჩაითვლება „უკრაინელ ბურჟუაზიულ ნაციონალისტად“.

ფილმების რუსულად დუბლირების აუცილებელი პირობაც ეროვნული კულტურების შევიწროების, რუსული ექსპანსიისა და ჰომოგენიზაციის ნიშანი იყო, რაშიც დაადანაშაულებს სერგო ფარაჯანოვი კინოწარმოების ჩინოვნიკებს ფილმის პრემიერაზე. ეს დღე – 1965 წლის 4 სექტემბერი – კიევის კინოთეატრ „უკრაინაში“ ნამდვილ მანიფესტაციად იქცევა. მზარდი უკმაყოფილებისა და დემონსტრაციების საპასუხოდ დაწყებული რეპრესიების შედეგად ამ დროისთვის უკვე ათეულობით ახალგაზრდა უკრაინელი დისიდენტი და მწერალი იყო დაპატიმრებული. ეს ინფორმაცია პრემიერაზე მისულ მაყურებლებს, რომელთა შორის პარტიული ბიუროკრატიაც იმყოფებოდა, ივან ძიუბამ აუწყა და მოუწოდა, გაეპროტესტებინათ დაწყებული რეპრესიები, რომელიც 1930-იან წლებს აგონებდა. დაპატიმრებული პირების დასაცავად პეტიციაც დაიწერა, რომელსაც ფარაჯანოვიც აწერდა ხელს.

დამატყვევებელი და ექსპრესიული გამოსახულებით ნაჩვენები გუცული რომეოსა და ჯულიეტას რომანტიკული ისტორია საბოლოოდ არც ისე უწყინარი აღმოჩნდა. მით უმეტეს, რომ გუცულები (რომანული ეტიმოლოგიით „კანონგარეშე“, სლავურის მიხედვით „მომთაბარე“, რაც უკვე თავისუფლების სინონიმად აღიქმება), კარპატებში მცხოვრები ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც სავარაუდოდ მონღოლების შემოსევის დროს გახიზნულა მთებში, რის შედეგადაც შეინარჩუნა კულტურისა და ენის ავთენტურობა, უძველეს და „სუფთა“ უკრაინელებად მიიჩნეოდნენ და, შესაბამისად, მათი მდიდარი ფოლკლორისა თუ ტრადიციების გამოჩენა ეკრანზე, რაც უნდა მეტაფორულ-ალეგორიული ფორმა ჰქონოდა მიღებული, დამოუკიდებელი უკრაინის ისტორიასთან ასოცირდებოდა, მის საუკუნოვან და მრავალფეროვან კულტურასთან, რის ექსპანსიასაც ახდენდა ამჯერად რუსეთის საბჭოური იმპერიალიზმი.

ცოტა ხანში არა მხოლოდ სერგო ფარაჯანოვი, არამედ მისი ფილმით დაბადებული „უკრაინის (კიევის) პოეტური სკოლა“ (იური ილიენკო, ლეონიდ ოსიკა და სხვა) თავისი ალეგორიულ-იგავური ფორმით, ლირიკული ინტონაციებითა და ფოლკლორულ-ეთნოგრაფიული მოტივებით დოვჟენკოს ტრადიციების გაგრძელებით, ფსიქოლოგიზმის უარყოფით, „სიუჟეტის ლაკონიურობით“, „კინემატოგრაფის სანახაობრივ კომპონენტებზე ყურადღების კონცენტრაციით“ (მიხეილ ბლეიმანი) მიუღებელი აღმოჩნდება ოფიციოზისთვის, რადგან აქ „ინდივიდუალური საწყისი პრევალირებს კოლექტიურზე, ფილმების ენა კი იქცევა შიფრად, რომლის გაგება მხოლოდ თავად ავტორს შეუძლია“ (მიხეილ ბლეიმანი. *არქაისტები თუ ნოვატორები?*). საბჭოთა კინო კი სიცხადეს და ზუსტ პოლიტიკურ პოზიციებს ითხოვდა. როგორც „ოტტეპელის მამა“, ხრუშჩოვი ამბობდა, „მხატვრებმა ისწავლეს ხალხის ფულით, ჭამენ ხალხის პურს და უნდა იმუშაონ ხალხისთვის [გასაგებად]“. ○

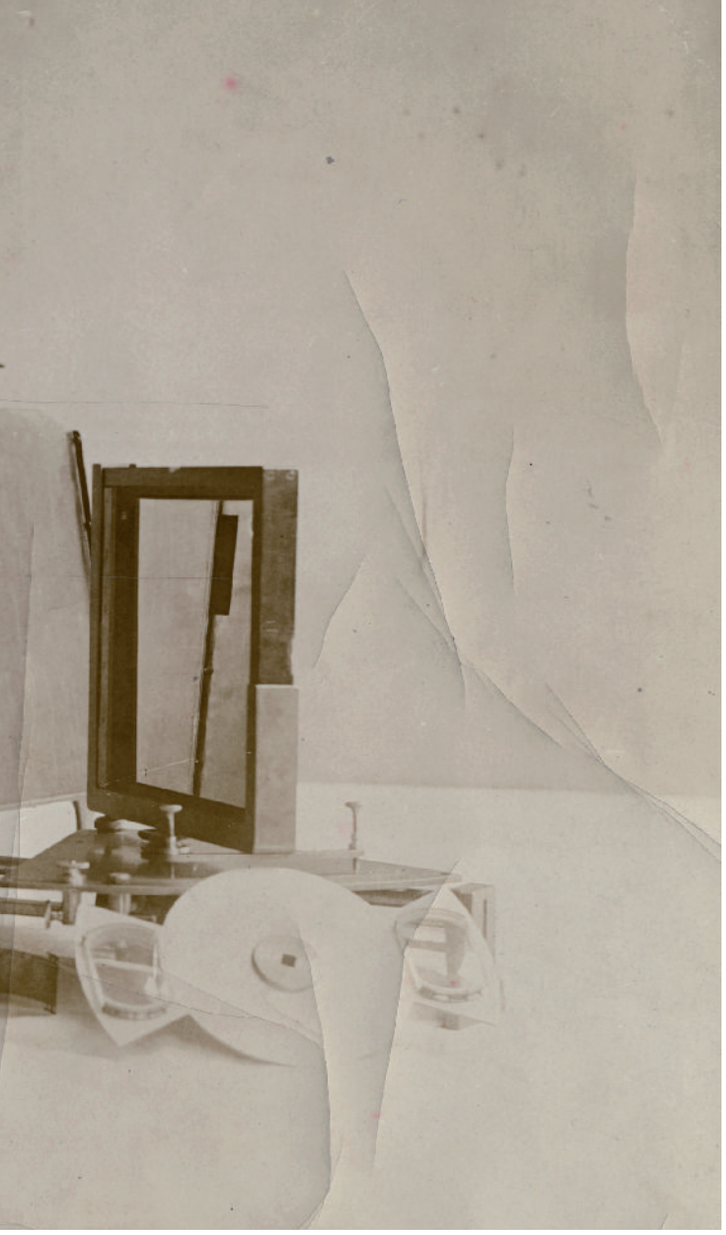
დავით კაკაბაძის სტერეოსკოპული აპარატი, მისივე გამოსახულებით სარკეში

ექსპერიმენტული კულტურის შიში ქართულ საბჭოთა კინოში

ნინო ძანძავა

„ქართული ექსპერიმენტული კინო“ – საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის კატალოგის საძიებო ველში ამ სიტყვების შეყვანისას ბევრი ვერაფერი ხეირი დაგადგებათ. მსგავსი სიტყვათშეთანხმება მონაცემთა ბაზაში იძებნება, მაგრამ შედეგად სულ სამ რელევანტურ ჩანაწერს იღებთ. იქნებ, საძიებო სისტემის ბრალია – მოთხოვნილ სიტყვებს ერთმანეთთან ვერ აკავშირებს ან არ შეუძლია, იპოვოს ამ შინაარსის თავი წიგნში, რომელიც შესაძლოა ქართულ ექსპერიმენტულ კინოს მთლიანად არ ეძღვნება, მაგრამ რამდენიმე გვერდს მაინც უთმობს საკითხს. ნუთუ ჟურნალის ან გაზეთის ორად ორ სტატიაზე მეტი არ არსებობს კინოზე დაწერილ აკადემიურ თუ არააკადემიურ ტექსტებში, სადაც კინოს ეს კონკრეტული მიმართულება იქნება განხილული? გაფართოებული ძიების დასასრულს წარწერა „სცადეთ მოგვიანებით“ ან სხვა მსგავსი ტექსტი რომ ჩნდებოდეს კომპიუტერის ეკრანზე, ეგეც შვებისმომგვრელი იქნებოდა, მაგრამ საძიებო სისტემის ციფრულ კედლებს სულ რომ აქეთ-იქით მიაწყდეთ, პასუხი ერთია: ერთი პლაკატის და ორი სტატიის სათაურის გარდა მოთხოვნილი შინაარსი ბიბლიოთეკის კატალოგისთვის უცხოა. მთელ ამ პროცესში ადამიანი შეიძლება დაეჭვდეს და ლეგიტიმური კითხვაც გაუჩნდეს: გვაქვს კი ან ოდესმე თუ გვქონია ექსპერიმენტული კინო საქართველოში?

იმედებს ბოლომდე ნუ გაიცრუებთ: ძიებაში კონკრეტული, თითზე ჩამოსათვლელი ადამიანების



გვარებს თუ ჩაწერთ, რომლებიც ქართულ ექსპერიმენტულ კინოსთან ასოცირდებიან, კიდევ რამდენიმე საგაზეთო სტატიას გადააწყდებით. მაგრამ ამ და ქართული კინოს სხვა მრავალი ასპექტის კომპლექსურ შეუსწავლელობას პირდაპირ მივყავართ კიდევ ერთ, ისტორიოგრაფიის პრობლემასთან. ამავდროულად, კვლევის პროცესში იკვეთება, რომ საქმე გვაქვს არა მხოლოდ ქართულ კინოზე დაწერილი პროფესიული ლიტერატურის სიმწირესთან, არამედ საკვლევი ობიექტის – ექსპერიმენტული კინოს – მასშტაბის სიმცირესთანაც. უფრო მეტიც, ქართული კინო თავისი ბუნებით ექსპერიმენტული არასდროს ყოფილა. ქვევით შევეცდები განვმარტო, თუ რას ვგულისხმობ ამ, ცოტა არ იყოს, მკვეთრ განაცხადში.

ისტორიის დასაწყისში კინოს იმთავითვე ექსპერიმენტული ხასიათი ჰქონდა. ის იყო ტექნოლოგიური ექსპერიმენტის პირმშო და საწყისი ეტაპიდან ანუ პირველი კომერციული საჯარო ჩვენებიდან მოყოლებული მინიმუმ ორი ათეული წლის განმავლობაში ასეთად დარჩა. შესაბამისად, პირველი გამომგონებლებიც და რეჟისორებიც ექსპერიმენტატორები იყვნენ და თავიანთი შემოქმედებითი პროცესით საკუთარი წვლილი შეჰქონდათ კინოს ტექნოლოგიურ პროგრესში. თავის მხრივ, ახალი მედიუმის ენობრივი, სტილისტური და ტექნოლოგიური განვითარება მჭიდროდ ურთიერთდაკავშირებული წამოწყება იყო: ერთი მეორეს განაპირობებდა და პირიქით.

ამ საწყის ეტაპზე საქართველოს და არც სხვა რომელიმე ქვეყანას კავკასიაში არ ჰყოლია პროფესიონალი თუ მოყვარული, რომელმაც საერთაშორისო დონეზე კინოს წინსვლაში მონაწილეობა მიიღო. ისტორია, რომელიც ჯერ კიდევ შესასწავლია, ამ მომენტისთვის არ გვაჩვენებს ადგილობრივი ტექნიკოსების, ოპერატორების და ფოტოგრაფების კონტრიბუციას, თუნდაც მივიწყებულ, მაგრამ ნათქვამ ახალ სიტყვას, მიღწევას, დაპატენტებულ თუ დაუპატენტებელ გამოგონებას. სამეცნიერო პროგრესის არსებობა ეკონომიკურად და პოლიტიკურად არასახარბიელო მდგომარეობაში მყოფ რეგიონში ისედაც ძნელად წარმოსადგენი იქნებოდა. ლიმიტირებული შესაძლებლობების ფონზე კი იმ რამდენიმე ადამიანის საქმიანობა, რომლებმაც საფუძველი ჩაუყარეს ქართულ კინოს, ძლიერი ენთუზიაზმისა და საქმისადმი უპირობო სიყვარულის შედეგი უფრო უნდა იყოს, ვიდრე კანონზომიერი მოცემულობა. მაგრამ ეს ადამიანები და, მათ შორის, ქართული კინოს ერთ-ერთი პიონერი ალექსანდრე დიღმელაშვილიც კი, რომელიც ფოტოგრაფიისა და კინოს ტექნიკური ანბანის საუკეთესო მცოდნე იყო და ეს ცოდნა პრაქტიკაში მოპოვებულ უზარმაზარ გამოცდილებას ემყარებოდა, ტრადიციონალისტები იყვნენ. ისინი დამკვიდრებულ ფორმებსა თუ ნორმებს მისდევდნენ.

ამ მხრივ გამონაკლისი და ადრეულ წლებში ქართული კინოს ნამდვილი ექსპერიმენტატორი იყო ადამიანი, რომლის მემკვიდრეობა პირველ რიგში არა კინოს, არამედ მხატვრობის მონაპოვრად განიხილება. ეს ადამიანი დავით კაკაბაძეა. კინემატოგრაფის სამეცნიერო და საგანმანათლებლო შესაძლებლობებით მოხიბლული მხატვარი ვიზუალური აღქმის ფიზიოლოგიას სწავლობდა. ფიზიკასა და მათემატიკაში მიღებული უმაღლესი განათლება, რომელიც კაკაბაძეს თავის ძირითად პროფესიულ მიმართულებაში – მხატვრობაში – ყოველთვის ეხმარებოდა, მან კინოშიც გამოიყენა. 1920-იანი წლების დასაწყისში, პარიზში ცხოვრების დროს, კაკაბაძემ შექმნა და დააპატენტა სტერეოსკოპული კინოს პროექციის ახალი სისტემა. პროექტორი სპეციალური ოპტიკური ხელსაწყოს, სათვალის გარეშე ფილმის სამგანზომილებიან გამოსახულებად აღქმისთვის იყო გამიზნული. თუმცა ფინანსური მიზეზით კაკაბაძემ და მის მიერ დაქირავებულმა ინჟინრებმა პროექტზე მუშაობა შეწყვიტეს და გამოგონებამ პრაქტიკული გამოყენება ვერ პოვა (Ketevan Kintsurashvili: ***David Kakabadzé, artist & inventor***).

მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოო ტექნიკური რეალიზაციის და მასობრივი წარმოების კუთხით პროექტმა წარუმატებლობა განიცადა, კაკაბაძის წამოწყება რამდენიმე თვალსაზრისით

იყო მნიშვნელოვანი. პირველ რიგში, მისი სახით საქართველოში გამოჩნდა ადამიანი, რომლის აზროვნების მასშტაბმა მოიცვა როგორც კინოგამოსახულების პლასტიკის, ასევე კინოს ტექნოლოგიური შესაძლებლობების გაფართოების ინტერესი. ამასთანავე, კაკაბაძემ იდეის განხორციელებაში უცხოელი ინვესტორები და ინჟინრები ჩართო და ამ აქტით ქართული კინოს კონტექსტს გასცდა. სწორედ ეს, მესამე ვითარება კაკაბაძის პროექტს დასავლეთევროპელ პროფესიონალებთან ქართველების თანამშრომლობის იშვიათი პრეცედენტის ნიშნით გამოარჩევს.

მხატვრობაში, კინოსა თუ თეატრში კაკაბაძის ადრეული შემოქმედება კულტურული და პოლიტიკური იზოლაციონიზმის გარღვევის მცდელობის სევდიან მაგალითს წარმოადგენს და ამავდროულად ჩემი კვლევის პირველადი ინტერესის – საქართველოში ექსპერიმენტული კინოკულტურის დეფიციტის მიზეზების ძიებაშიც გვეხმარება.

სწორედ იზოლაცია, რომელიც ბოლშევიკების მიერ საქართველოს ოკუპაციამ განაპირობა, იყო დასავლეთში მიმდინარე კულტურულ პროცესებში ქართველი კინემატოგრაფისტების ნაკლები გათვითცნობიერების მიზეზი. საერთაშორისო გარემოს მოწყვეტილი ქართველი კინემატოგრაფისტების ახალგაზრდა ფრთას (მიხეილ კალატოზიშვილი, კოტე მიქაბერიძე, ლევ პუში, მიხეილ ჭიაურელი, გიორგი მაკაროვი და სხვები), რომელსაც კინოს ახალი ფორმები და მათი განვითარება იტაცებდა, საკუთარი კულტურული თვითმყოფადობის გარდა, დიდწილად რუსული კინოავანგარდი ასაზრდოებდა. რუსული ავანგარდის კომპლექსურობისა და მსოფლიო კინოს განვითარებაზე ისტორიული კვალის დატოვების მიუხედავად, მხოლოდ მის კულტურულ არეალში ყოფნა ნებისმიერი და, მათ შორის, ქართული კინოსთვის აპრიორი საზღვრის არსებობას და გარკვეულ ლიმიტაციას ნიშნავდა. ხოლო საზღვრებში მოქცეული, ჰომოგენურად იდეოლოგიზებული, კომუნიკაციის შესაძლებლობებს მოკლებული, შესაბამისად კი თვითკმარი კულტურა ძნელია, ბოლომდე თავისუფალი და ექსპერიმენტული იყოს.

პოლიტიკური თავისუფლება ექსპერიმენტული კინოს არსებობისთვის არსებითი და გადამწყვეტი ფაქტორია. დიქტატურა გამორიცხავს ფორმალიზმსა და ინდივიდუალიზმს, როგორც სუბვერსიის საშიშროებას. საბჭოთა სახელმწიფო კინემატოგრაფიული პროცესების წარმართვას თავიდანვე რადიკალური ფორმებით შეუდგა. ქვეყნის სათავეში ბოლშევიკური მთავრობის მოსვლისთანავე რუსეთში, ხოლო შემდგომ სხვა ოკუპირებულ რესპუბლიკებში და, მათ შორის, საქართველოშიც, ჯერ კინოს ნაციონალიზაცია მოხდა ანუ კერძო სექტორი ინდუსტრიიდან პირწმინდად განიდევნა. კინოს გადაღებისა და გავრცელების უფლება მხოლოდ სახელმწიფო ინსტიტუციებს მიეცათ. ამას მოჰყვა მთავრობის მიერ გამოცემული დეკრეტები, დადგენილებები თუ დებულებები, რომლებმაც ახალი საბჭოთა კინოს პოლიტიკა განსაზღვრა. სახელმწიფო ხისტად აყალიბებდა მოწოდებებს იმასთან დაკავშირებით, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა კინოინდუსტრიის მასებთან დაახლოების პროგრამა. თუმცა თავდაპირველად არსებული შედარებით ლიბერალური პოლიტიკა (როგორი ლიბერალიზმიც ტოტალიტარულ კონტექსტში შეიძლება წარმოვიდგინოთ) 1920-იანი წლების დასასრულისკენ ინდუსტრიის შინაარსობრივი და ფორმისეული ჰომოგენურობისკენ მიმართული უმკაცრესი წესებით შეიცვალა.

ახალი პოლიტიკური რეალობა ეწინააღმდეგებოდა ენობრივ, სტილისტურ და დრამატურგიულ ინოვაციებზე ორიენტირებულ კინოს, რომელიც წერა-კითხვის უცოდინარი რიგითი საბჭოთა გლეხისა თუ მუშისთვის გაუგებარ მეტაფორულ კონსტრუქციებზე იქნებოდა აგებული. მას მით უფრო არ სჭირდებოდა აბსტრაქტული, სიურრეალისტური თუ მოდერნისტული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი სხვა არაკანონიკური თვისებების მატარებელი ექსპერიმენტული კინო. უფრო მეტიც, არათუ არ სჭირდებოდა, მთელი ძალით ებრძოდა ავანგარდის ნებისმიერ გამოვლინებას, რომელიც ზოგადი სახელით, „ფორმალიზმით“ მოინათლა და სოცრეალიზმის ინაუგურაციის შემდეგ სრულად აღიკვეთა საბჭოთა კინოში.

ცენზურის პირობებში, ე. წ. ფორმალისტური ფილმების ბედი შეიძლებოდა ორგვარად წარმართულიყო: მათ ან პირდაპირ ანადგურებდნენ ან არქივის საცავებში უვადო პატიმრობაში უშვებდნენ, რაც ეკრანებზე გასვლის აკრძალვას ნიშნავდა. აქედან პირველი შემთხვევის ყველაზე ცნობილ მაგალითს ქართულ კინოში მიხეილ კალატოზიშვილის *უსინათლო* წარმოადგენს, ხოლო მეორე შემთხვევის ილუსტრაცია კოტე მიქაბერიძის *ჩემი ბებიაა*. ეს არ იყო წმინდა წყლის ექსპერიმენტული კინო, როგორსაც დასავლეთში ვიკინგ ეგელინგი, ვალტერ რუტმანი ან ჰანს რიხტერი იღებდნენ, თუმცა დასახელებული ფილმების ავტორები მასალის მიმართ ექსპერიმენტული მიდგომებით გამოირჩეოდნენ.

მოგვიანებით სოცრეალიზმის მუხრუჭებმა კინოში ენობრივი ექსპერიმენტები კიდევ უფრო ჩაახშო. 1920-იანი წლების დასასრულიდან მოდერნისტული აზროვნების კვალი ქართულ კინოში იქამდე შემცირდა, ვიდრე ისედაც სპორადული ხასიათის ავანგარდიზმი საერთოდ არ წაიშალა. აქედან გამომდინარე, ექსპერიმენტული კულტურის ნაკლებობა ჩვენში მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ტოტალიტარულმა წნეხმა. თუმცა ამ მოცემულობას მხოლოდ პოლიტიკური მიზეზით ვერ დავასაბუთებთ — კომუნიზმის სიმწიფის პერიოდის ქართული კინოც მეტყველებს, რომ თავისი არსით ის ყოველთვის უფრო ტრადიციული იყო და ხშირ შემთხვევაში ექსპერიმენტული ფილმებისთვის კარი დახურული ჰქონდა.

ექსპერიმენტული კინოს არსებობას ყოველთვის განაპირობებდა ინდუსტრიის გარეთ მყო-

ფი ადამიანების საქმეში ჩართვა. მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული, კინოს გამომსახველობითი შესაძლებლობებით დაინტერესებულ არაკინემატოგრაფისტებს შორის ევროპაში, ძირითადად, მხატვრები ჭარბობდნენ. ცხადია, ეს ადამიანები საკუთარ თავს მოყვარულებს (amateur) არ უწოდებდნენ. თუმცა მოყვარულს, როგორც სხვა პროფესიის წარმომადგენელს, რომელიც კინოს შემოსავლის წყაროდ არ იყენებს, ფილმებს ძირითადი საქმიანობის პარალელურად იღებს და ამ საქმეში საკუთარ ფინანსურ რესურსსაც დებს, ექსპერიმენტული კინოს განვითარებაში მუდამ მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდა. თავისი არსით ექსპერიმენტული ფილმი თავისუფალია და კინოს არსებული კონვენციების წინააღმდეგ არის მიმართული. შესაბამისად, ძირითად შემთხვევაში, ის ინდუსტრიისგან დამოუკიდებლად არსებობს. ამგვარ კინოს მკვლევარმა დევიდ ი. ჯეიმსმა „minor cinema“ უწოდა (Lars Gustaf Andersson, John Sundholm, Astrid Söderbergh-Widding: *A History of Swedish Experimental Film Culture: From Early Animation to Video Art*. 2010). ეს შემაჯამებელი სახელი დაარქვა მან „ექსპერიმენტულ, პოეტურ, ანდერგრაუნდ, ეთნიკურ, სამოყვარულო, კონტრ, არამასობრივ, მუშათა კლასის, კრიტიკულ, არტისტულ, ობოლ (orphan) და ა. შ.“ კინოს (ტერმინი „minor cinema“ პირველად გამოიყენა ტომ განინგმა, რომელიც თავის მხრივ დაესესხა ჟილ დელეზისა და ფელიქს გვატარის ერთობლივ ნაშრომს *Toward a Minor Literature* (1986).

საბჭოთა დროს საქართველოში კინოს წარმოება მხოლოდ ოფიციალური ინსტიტუციების პრეროგატივა იყო. მეორე მხრივ, ისტორია აჩვენებს, რომ ალტერნატიული კინემატოგრაფი ინდუსტრიული წარმოების მიღმაც შეიძლება არსებობდეს, არ გამოიყენოს კინოს ისეთი არსებითი ატრიბუტები, როგორიცაა მსახიობი ან კამერა. ის შეიძლება არასტუდიურ გარემოში იშვას, არტისტის მიერ შემუშავებული არატრადიციული მეთოდების ან დამკვიდრებული მეთოდების არატრადიციულად გამოყენებით (direct animation, scratch film, stop motion animation, ასამბლაჟი, კოლაჟი და ა. შ.). ასეთი ალტერნატიული ფილმები ქართული კინოს ისტორიოგრაფიის ამ დროისთვის მიღებულ მოცემულობაში არ იძებნება. საქართველოში სამოყვარულო კინოს შესწავლამ მოგვიანებით შესაძლოა სხვა სურათი გადაგვიშალოს, მაგრამ დღეისათვის შეგვიძლია, ვთქვათ, რომ საბჭოთა დროს საქართველოში არ იყვნენ კინომოყვარულები ან მხატვრები, რომლებიც სახელოსნოში თუ კინოსტუდიის გარეთ არსებულ ნებისმიერ სამუშაო ვითარებაში კინოს მოდერნისტული მიმართულებით განვითარებაზე მუშაობდნენ. ამიტომ ექსპერიმენტული კულტურის სიმცირეს მხოლოდ ქვეყნის პოლიტიკურ გარემოს ვერ მივაწერთ.

აბსურდი, უკონტექსტო გამოსახულება, მწყობრი დიალოგების უარყოფა და სხვა ნიშნები, რომლებიც ექსპერიმენტულ კინოს ზოგადად მიეწერება და, როგორც ერთგვარი გვერდითი მოვლენა თუ ეფექტი, მის არარადიკალურ გამოვლინებებშიც არსებობს, ქართული საბჭოთა კინოსთვის ნაკლებად დამახასიათებელია.

გვიანდელი საბჭოთა ეპოქის ქართველ რეჟისორებს შორის ერთადერთი ავტორი, ვინც ექსპერიმენტულ კინოს ქმნიდა, გოგიტა ჭყონია იყო. მის მოკლემეტრაჟიან ფილმში *ირის იბერიკა* (1982) დრამატურგიის კლასიკური პრინციპები დარღვეულია. უფრო მეტიც, ფილმი არ ჰყვება ამბავს და შინაარსი გამოსახულებათა უსიუჟეტო მიმდინარეობით გადმოიცემა. ამიტომ საბჭოთა მაყურებელს, მათ შორის კინემატოგრაფისტებს, გაუჭირდათ, გამოეცნოთ, თუ „რაზეა ფილმი“. ერთ-ერთ მიმოხილვაში ამ კითხვას სვამს ხმის ოპერატორი გარი კუნცევიც და აღნიშნავს, რომ მას „ძნელია ერთმნიშვნელოვნად უპასუხო“. […] *ირის იბერიკაში* თქვენ ვერ იპოვით დრამატურგიის ჩვეულ კანონებს – კვანძის შეკვრას, გახსნას. აქ ყველაფერი გრძნობების ნახევარტონებზეა აგებული, რომლებიც ჩნდება და იმწამსვე სხვა ფორმებად გადაიქცევა“ (გარი კუნცევი. *Мгновение, которое не остановить*. „ეკრანის ამბები“. 1982).

ვინაიდან საბჭოთა მაყურებელს ექსპერიმენტული კინოს ყურების გამოცდილება თითქმის არ ჰქონდა, ამ ფილმის კატეგორიზაცია და დეფინიცია მისთვის რთული აღმოჩნდა. ჩვენი მაყურებლისთვის უცხო იყო დისკომფორტი, თვალის და ყურის ტკენა, რომელსაც ასეთი ტიპის კინემატოგრაფი ხშირად გამიზნულად განაცდევინებს მაყურებელს. ამდენად, *ირის იბერიკა* სუბვერსიულია, რადგან თავისი შინაარსობრივი ბუნდოვანებით შინაარსის სიცხადესა და მორალურ დასკვნებზე ორიენტირებული საბჭოთა კინოს საზღვრებიდან გადის.

სხვა ეროვნული კინემატოგრაფიების გარემოცვაში ქართული საბჭოთა კინო ყოველთვის გამოირჩეოდა გარკვეული ექსცენტრიკულობის ნიშნით, რაც დიდწილად ადგილობრივი კულტურისთვის დამახასიათებელი იუმორის სპეციფიკურობითაც აიხსნება. ხშირ შემთხვევაში ექსცენტრიკულობა ფილმში პერსონაჟის ხასიათის თვისებებს არ სცდებოდა (თენგიზ აბულაძის *ნატვრის ხე* ან ელდარ შენგელაიას *შერეკილები*). ხოლო ექსცენტრიზმის ტრანსფორმირება ექსპერიმენტული კინოს მოცემულობაში, კოტე მიქაბერიძის *ჩემი ბებიას* და სერგო ფარაჯანოვის ფილმების რამდენიმე მაგალითის გამოკლებით, თითქმის არ მომხდარა.

ქართველი რეჟისორები ძირითადად უფრთხოდნენ თავის აბუჩად აგდებას, თავხედობასა და ხულიგნობას, როგორც კულტურულ ფენომენს. ამიტომ მათ შორის გვიანდელი ე. წ. ნონკონფორმისტების თაობაც (ოთარ იოსელიანი, თენგიზ აბულაძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, რეზო ესაძე, გოდერძი ჩოხელი და სხვები) ქმნიდა „დავარცხნილ“ კინოს, რომელიც საბჭოთა კულტურული მეინსტრიმის ნაწილი იყო. ქართული საბჭოთა კინოკულტურა, ზემოთ ხსენებული რამდენიმე გამონაკლისის გარდა, დიდწილად დარჩა სერიოზულ კინოდ, რომელშიც არ მოიძებნა ადგილი ექსპერიმენტული გასულელებისთვის. ○

ისტორიის გადაკითხვა

ეროვნული არქივის ფოტო

„აპოლო“
და ძველი თბილისის კინოთეატრები

ლევან გელაშვილი

თბილისში მუნიციპალური კინოთეატრის აუცილებლობის საკითხი ბოლო წლებში განსაკუთრებული სიმწვავით წამოიჭრა იმის გათვალისწინებით, რომ ქალაქში – თუ არ ჩავთვლით სავაჭრო მოლების დარბაზებს – ფაქტობრივად, აღარ გვაქვს კინოთეატრები, რომლებიც მრავლად იყო ჯერ კიდევ ძველ თბილისში. ამ წერილში მათ შესახებ მოგითხრობთ.

ამ კინოთეატრებს შორის ერთ-ერთი უძველესი *აპოლოა*, რომელიც ევროპაში არსებული კინო *აპოლოს* ქსელის ნაწილი იყო. მისი შენობა თავიდანვე კინოთეატრად აშენდა და მოდერნის სტილის საუკეთესო ნიმუშად ითვლება. ის 1909 წლის აპრილში გაიხსნა. „გრანდიოზული, ბრწყინვალედ მოწყობილი, ელექტროთეატრი აპოლო – გაიხსნა 1909 წლის 12.04 (30.03)“ – წერდა პრესა.

კინოთეატრ *აპოლოს* აშენებამდე, ამავე სახელწოდებით არსებობდა ძველი *აპოლო*, რომელიც მდებარეობდა აღმაშენებლის (მიხეილის) პროსპექტზე, რკინიგზელთა კულტურის სახლის ადგილზე, ოღონდ არა ქუჩის პირას, არამედ სიღრმეში. ეს იყო მსუბუქი ტიპის ნაგებობა, რომელშიც ხალხი შედიოდა დასურათებული დერეფნის გავლით. ახალი კინოთეატრის აგებისთანავე ის დაანგრიეს. *აპოლოს* მე-3 სართულის იატაკზე წარწერა გვამცნობს, რომ შენობაში ხელოვნური ხის დამამუშავებელი ფაბრიკაც ყოფილა, რომელიც უცხოელს ეკუთვნოდა. როდის შეიცვალა შენობის პროფილი ან რა მიზეზით, უცნობია.

იტალიელმა იუველირმა რიჩიმ ააგო ორი კინოთეატრი *აპოლო* და *პალასი*. იტალიიდან ჩამოყვანილ მხატვრებს ფოიეები და დარბაზები გაუფორმებიათ. არქიტექტორია ივანე კოლჩინი.

აპოლო მიხეილის პროსპექტის № 129-ში მდებარეობდა. საბჭოთა პერიოდში ამ ქუჩას პლეხანოვის სახელი ერქვა, ახლა კი დავით აღმაშენებლის პროსპექტია. დანომვრის სისტემა შეიცვალა საბჭოთა დროს და პლეხანოვის 129 გახდა 135. დანომვრის ეს სისტემა დღესაც ფუნქციონირებს.

პირველი ქართული ფილმის ოპერატორი ალექსანდრე დიღმელოვი იხსენებს, რომ ფილმების გადაღება კინოთეატრ *აპოლოს* ფოიეში, კიბეებზე და ხანდახან თვით მაყურებლის დარბაზშიც მიმდინარეობდა, როცა ის თავისუფალი იყო.

1924 წელს ჩატარდა თბილისის კინოთეატრების შემოწმება. იმდროინდელი პრესა ამის შესახებ წერდა: „თბილისში არსებულ ყველა კინოებთან შედარებით კინო *აპოლო* მოწყობილია ტექნიკის უკანასკნელი სიტყვით. ცეცხლის მქრობელი მანქანები თეატრში კარგათაა მოწყობილი. მხოლოდ თეატრში არ არის საკონტროლო ელექტრო-სანათი“.

1931 წელს საქართველოში პირველი ხმოვანი ფილმიც (რეჟისორ ნიკოლაი ეკის სურათი *ცხოვრების საგზური*) კინოთეატრ *აპოლოში* უჩვენებიათ.

1957 წელს *აპოლო* ძალიან მძიმე მდგომარეობაში იყო. იმდროინდელი პრესა წერდა: „კინოთეატრი *ოქტომბერი* (საბჭოთა პერიოდში *აპოლოს ოქტომბერი* ერქვა) 1.000-ზე მეტი კაცისათვის არის განკუთვნილი, მაგრამ ფოიე მის ნახევარსაც ვერ იტევს. აქ არის საშუალება ერთგვარად მაინც შემსუბუქდეს გასაჭირი, თუ საესტრადო ორკესტრი ზემო სართულში გადავა. ძალზე პატარაა ტუალეტის ოთახიც.

მაყურებელთა დარბაზში ბევრი შრომა მოგიხდებათ, რომ აქ დაუზიანებელი სკამი აღმოაჩინოთ. არსებობის თითქმის 40 წლის მანძილზე აქ სკამები არ გამოცვლილა და სეანსის მსვლელობისას ზოგ მათგანს ფეხი ძვრება, ზოგს კი საზურგე. ოდნავ შერხევაზე ხომ ჭიისაგან დახრული სკამების ჭრიალს ვერსად წაუხვალთ და წარმოიდგინეთ კაკოფონია, თუ (ათას კაცზე არ ვიტყვი) 50-მდე მაყურებლის განძრევის მომენტი ერთმანეთს დაემთხვა...“.

1964 წელს კაპიტალურად გარემონტებული და განახლებული *ოქტომბერი* კვლავ დაუბრუნდა მაყურებელს, როგორც პირველი სტერეოფონური კინოთეატრი.

რეაბილიტაციის შემდეგ მოწესრიგდა დარბაზის აკუსტიკური მონაცემები, შეიცვალა კედლების მოსაჩითი მასალა. მთლიანად გადაკეთდა ეკრანიც. დარბაზის მონაცემების შესაბამისი ოვალური პლასტიკატის ეკრანი დამონტაჟდა. ეს იყო 17 მეტრის სიგანისა და 7 მეტრის სიმაღლის ეკრანი, რომელსაც გაუკეთდა სპეციალური ფარდა და მოწყობილობა, რომლის საშუალებითაც, საჭიროების მიხედვით, შეიძლებოდა ეკრანის როგორც ჩვეულებრივი, ისე ფართოეკრანიანი ფილმების საჩვენებლად გამოყენება.

აპოლომ ოდესის კინოაპარატურის ქარხნიდან მიიღო ორი ფართოფორმატიანი საპროექციო აპარატი, ლენინგრადის კინოაპარატურის ქარხნიდან კი – სტერეოფონური გამაძლიერებელი მოწყობი-

ლობაც (რომელიც თავისი სიმძლავრით 5000 მაყურებელსაც უზრუნველყოფდა). დარბაზში ფილმის შინაარსის მოთხოვნილებისამებრ შეიძლებოდა, ემუშავა ოცდაათამდე დინამიკს, რომელიც განლაგებული იყო ეკრანის უკან, დარბაზის კუთხეებში, კედლებზე და ჭერზე. ხმის რეგულირება ოპერატორის პულტით ხდებოდა. წინათ ამ სამუშაოს შესრულებაც კინომექანიკოსს უხდებოდა. გათვალისწინებული იყო პულტი მთარგმნელისათვის. ეკრანის წინ მაყურებელთა/მსმენელთა წინაშე მოწყობილი იყო ამაღლებული ადგილი, სცენა მსახიობებისა და მუსიკოსებისათვის.

რეაბილიტაციის შემდეგ *აპოლოს* გახსნაზე ახალი ფერადი სტერეოფონური ფართოფორმატიანი ფილმის *მძინარე მზეთუნახავის* პრემიერა მოეწყო.

1990 წელს *ოქტომბერს* ძველი სახელი *აპოლო* დაუბრუნეს.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნე, ძველ თბილისში მრავალი კინოთეატრი იყო, რომელთაგან უნდა დავასახელოთ:

პალასი – აპოლოსგან ასიოდე მეტრის მოშორებით მდებარეობდა, მას შემდგომში ჯერ *ტემპი* ეწოდა, მერე – *დამკვრელი*, ბოლოს – *ამირანი*. საბჭოთა პერიოდში იქ ფილარმონიის სარეპეტიციო დარბაზიც იყო.

დარბაზიც იქვე მახლობლად, ასიოდე მეტრის მოშორებით იყო. მანამდე მას *გლობუსი* ერქვა, მერე – *კომკავშირელი*. *პალასსა* და *დარბაზს* საზაფხულო განყოფილებებიც ჰქონდა, მიხეილის პროსპექტზე, ორივე მხარეს, არაერთი კლუბი მდებარეობდა, ყველაზე ცნობილი *არტოს* ბაღი იყო, რომელიც კეთილმოეწყო 1926 წელს და იქ სისტემატურად აჩვენებდნენ კინოფილმებს.

მულენ-ელექტრიკი მიხეილის პროსპექტის № 145-ში მდებარეობდა. ეს იყო საზაფხულო შენობა. *აპოლოდან* საწინააღმდეგო, მუშტაიდის ბაღის მიმართულებით მდებარეობდა. იმ მხარეს კი ცნობილი უბანი *პასაჟ კროშკა* იყო განლაგებული, სადაც იმდროინდელი შეძლებული ხალხი ცხოვრობდა – მრეწველები, ჩინოვნიკები, ექიმები, ადვოკატები... ამ კინოთეატრის ადგილზე ერთხანს მოეწყო სპორტული მოედანი, სადაც *დინამოს* ფეხბურთელთა გუნდი ვარჯიშობდა. კინოთეატრ *მულენ ელექტრიკს* სახელწოდება ფასადის გამო ერქვა. მის ფასადს ამშვენებდა ელექტრონათურებით გაწყობილი წისქვილის ფრთები, რომლებიც ტრიალებდა.

ოდეონი მდებარეობდა იმავე რიგში, სასტუმრო *ევროპასა* და *არტოს* ბაღს შუა. მერე იქ ჯერ მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი განთავსდა, შემდგომ კი – თოჯინების თეატრი.

ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრის შენობაში ძველად იყო კინოთეატრი *მირაჟი*, უფრო ადრე იგი ცნობილი ყოფილა, როგორც გორგიჯანოვის კაფე-შანტანი.

პლეხანოვის პროსპექტზე მდებარეობდა კინოთეატრი *რიჩი* (მისი მეპატრონისა და მშენებლის, იტალიელი რიჩის გვარის მიხედვით), შემდეგ ეწოდა *ალკრე*, მერე *დარბაზი* და ბოლოს *კომკავშირელი*.

ბაქოს ქუჩისა და თამარ მეფის ქუჩის (ყოფილი ჩელუსკინელების) კუთხეში მდებარეობდა კინოთეატრი *პლასტიკონი* შესანიშნავი ფასადით, რომელსაც ამშვენებდა ბარელიეფი ეტლში მსხდომი მუზების გამოსახულებით. ეს კინოთეატრი 1914 წელს ხანძარმა გაანადგურა. მის ადგილზე აღარაფერი აშენდა. დარჩა მხოლოდ მცირე ბაღნარი.

მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, მიხეილ წინამძღვრიშვილის (ყოფილი კლარა ცეტკინის) და მოსე გოგიბერიძის (ყოფილი ნეკრასოვის) ქუჩების კუთხეში, ნახევრად სარდაფში მდებარეობდა პატარა კინოთეატრი *რომბოსი*. იგი სულ სამოციოდე მაყურებელს იტევდა.

პუშკინის ქუჩის ბოლოს, ორბელიანის (ყოფილი კოლმეურნეობის) მოედანთან იყო კინოთეატრი *ამპირი* და მასში უმთავრესად მრავალსერიიანი ფილმები გადიოდა.

ძველად თბილისში იყო სამი ცირკი. ერთი მათგანი რუსთაველის (ყოფილი გოლოვინის) პროსპექტზე მდებარეობდა. ამ ცირკის გუმბათი ჩამოვარდა და იგი აღარ აღუდგენიათ. შენობა შეაკეთეს და 1919 წელს მასში კინოთეატრი *პიკადილა* გაიხსნა. შემდეგში დაანგრიეს და მის ადგილზე აშენდა *ზარია ვოსტოკას* შენობა.

სტაციონარულად მოქმედი კინოთეატრები რუსთაველის პროსპექტზეც იყო:

სოლეი მელიქ აზარიანცის სახლში, ვერის დაღმართის დასაწყისში მდებარეობდა. ეს ერთ-ერთი უძველესი კინო იყო თბილისში, მას ყველა *სოლეის* ეძახდა, აფიშებსა და გაზეთებშიც ასე იწოდებოდა, თუმცა თაღზე ეწერა: *სოლეილი*, რაც მზეს ნიშნავს.

არფასტო რუსთაველის გამზირზე, რუსთაველის თეატრსა და ოპერის თეატრს შორის მდებარეობდა, საბჭოთა პერიოდში უწოდეს *სპარტაკი*. დასახელება *არფასტო* წარმოდგება ძველი ბერძნული *არფასგან*, მაგრამ *არფასტო* თურმე აბრევიატურა ყოფილა. იგი ცნობილი თბილისელი ვაჭრის არამიანცის ოჯახის წევრთა სახელების პირველი ასოებისგან შედგებოდა: არ, ფლორა, ანდრეი, სტეპან, ოლგა. კინო *არფასტო* ერთხანს არამიანცის მფლობელობაში იყო.

მინიონი მდებარეობდა ბარიატინსკის ქუჩაზე (დღევანდელი ჭანტურია), სასტუმრო *თბილისის* (ადრე – *მაჟესტიკი*) ქვეშ, ფაქტობრივად, სარდაფში. *მინიონი* მცირეს, პატარას ნიშნავს ფრანგულად. შემდგომში მას როზა ლუქსემბურგის სახელი ეწოდა, მერე – *თბილისი*, საბოლოოდ კი ამ შენობაში რესტორანმა *მუხამბაზმა* დაიდო ბინა.

კომიკი მდებარეობდა ვორონცოვის ქუჩის № 105-ში.

ძველი თბილისის კინოთეატრების შენობებიდან მხოლოდ *აპოლოლა* შემორჩა – დიდი კულტურული ღირებულების მქონე, მაგრამ ამჟამად უფუნქციოდ დარჩენილი. ○

ეიფორია – „გლიცერინით" დაფარული ცრემლები

ანი კილაძე

რამდენადაც არ უნდა გვიყვარდეს საავტორო კინო და ვაფასებდეთ დიდ რეჟისორებს, აბსურდული იქნება იმის მტკიცება, რომ მსგავს ნამუშევრებს აქვს ისეთივე გავლენა საზოგადოების აზრსა თუ ზოგადად მის ფორმირებაზე, როგორც ეს პოპ-კულტურის შემთხვევაშია. მაშინ, როდესაც ღირებული ნამუშევრების უმრავლესობა ფესტივალების კედლებში რჩება, მასშტაბურობაზე გათვლილი ფილმები და სერიალები იპყრობს ეკრანებს და ქმნის თანამედროვე, სიმულარულ რეალობას. სამყაროში, რომლის ტემპიც აჩქარებულია, ინფორმაცია – მუდმივად ცვალებადი და ინტენსიური, ხოლო ყურადღების კონცენტრირება – ყველაზე რთული, კინოს სერიალები ანაცვლებს. სერიალები, რომლებიც სავსე არის ჰოლივუდის ვარსკვლავებით, ეპატაჟურობით, სიშიშვლით, დრამით და უწყვეტი ექშენით. და რა შეიძლება იყოს ყველაზე მეტად მასშტაბური, გავლენის თვალსაზრისით, და თანამედროვე რეალობის შემქმნელი თუ არა თინეიჯერული სერიალი, რომლის ფორმირებას ბევრ სხვა ფაქტორთან ერთად მასკულტურაც ახდენს.

ეიფორია ამერიკული თინეიჯერული დრამატული სერიალია, რომელიც HBO-სთვის შექმნა და დაწერა სემ ლევინსონმა ისრაელში წარმოებული ამავე სახელის სერიალზე დაყრდნობით. თუმცა *ეიფორია* წმინდად ჰოლივუდური პროდუქტია, რომელიც აუცილებლად მოიაზრებს: ნახევრად შიშველ სექსუალურ ვარსკვლავებს თინეიჯერების როლში, ძალადობას, ტოქსიკურ ურთიერთობებს, გენდერულ პრობლემებს, ნარკოდამოკიდებულებას და თვალისმომჭრელ ესთეტიკას. შოუ არაერთხელ გააკრიტიკეს მისი არარეალისტურობისა თუ არაავთენტურობის გამო, რაც დიდწილად დაკავშირებულია მთავარი პერსონაჟების ჩაცმულობასა და მაკიაჟთან, თუმცა ყველა, ვინც კი ჩათვლის, რომ სერიალში წამოწეული პრობლემები ზედმეტად შორია მის ქალაქსა თუ ქვეყანაში მცხოვრები მოზარდებისგან, უბრალოდ ძალიან დიდი ხანია, არ ყოფილა სკოლაში. ლევინსონი, რომელმაც სერიალის პასაჟების უმრავლესობა პირადი გამოცდილების საფუძველზე დაწერა, მთავარ აქცენტს შფოთვაზე აკეთებს. „არის მუდმივი შფოთვა, რომელიც, ჩემი აზრით, ამ თაობაში არსებობს“. შფოთვისა და სტრესის მიზეზები ინფორმაციულ საუკუნეში დაუშრეტელია: მედია, ინტერნეტი, კონსიუმერიზმი, პატრიარქატი, თუმცა ტრავმების მთავარ წყაროდ თინეიჯერებისთვის, როგორი უცნაურიც არ უნდა იყოს, კვლავ მშობლები რჩებიან.

მშობლები და შვილები

რამდენად ზრდასრულადაც არ უნდა გამოიყურებოდნენ გმირები სერიალში ან რამდენად შემზარავი და მიუღებელიც არ უნდა იყოს მათი ქმედებები, მაყურებელს არ უნდა დააავიწყდეს, რომ საუბარი თინეიჯერებზეა, რომლებსაც სჭირდებათ ადამიანები, ვინც მათ მაგივრად მოირგებს პასუხისმგებელი პირების როლს. *ეიფორია* მთავარი გმირის, რუს, ისტორიით იწყება, რომელსაც სულ ცოტა ხნის წინ გარდაეცვალა მამა, რაც დიდწილად გახდა მისი ნარკოტიკებზე დამოკიდებულების მიზეზი. სერიალის თხრობის სტილი და ნარატორი, რომლის როლშიც თავად რუ გვევლინება, საშუალებას იძლევა, თითოეული პერსონაჟის ისტორია სრულყოფილად მოვისმინოთ. მოვისმინოთ ასევე მათი ბავშვობის ტრავმების და მშობლებთან დამოკიდებულების შესახებ, რითაც უმეტესად გამოწვეულია დღევანდელი პრობლემები. სერიალის მთავარმა ანტაგონისტმა ნეიტ ჯეიკობსმა ჯერ კიდევ მცირეწლოვან ასაკში ნახა ვიდეომასალა, რომელზეც მამამისის ჰომოსექსუალური ცხოვრება იყო აღბეჭდილი, რამაც მოზარდში კომპლექსები გამოიწვია სექსუალურ ორიენტაციასთან დაკავშირებით და ლეგიტიმაცია მისცა მის მასკულინურ ძალადობრივ ბუნებას. რუს მეგობრების, ლექსის და კესის, მამა ასევე ნარკოტიკებს მიეძალა და მიატოვა ოჯახი, რაც მოგვიანებით ლექსის ჩაკეტილობისა და ანტისოციალურობის, ხოლო კესის შემთხვევაში რომანტიკულ ურთიერთობებში მისი პრობლემების მიზეზი გახდა.

ეიფორია წინ წამოწევს ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორიც მშობლების მიერ დატოვებული ტრავმებია. ტრავმები, რომლებზეც არ საუბრობენ, რადგან ზედმეტად პირადული და ინტიმური, თუმცა ყველაზე მეტად დამაზიანებელი და დესტრუქციულია. როდესაც ფუნქციადაკარგული ოჯახები თუ მშობლები თავისდაუნებურად აზიანებენ შვილებს და სამუდამოდ ასახიჩრებენ მათ ფსიქიკას. აღნიშნული ტრავმები პირველ რიგში მათ სასიყვარულო ურთიერთობებში ითარგმნება, განსაკუთრებით კი სკოლის პერიოდში, როდესაც განსხვავებულ მიდგომებზე ცოდნა მცირეა, ხოლო ურთიერთობის ერთადერთი მოდელი, რომელსაც შეგიძლია დაეყრდნო, შენი მშობლების გამოცდილებაა. ტოქსიკური ურთიერთობები სკოლის ასაკის ახალგაზრდებისთვის ერთ-ერთი ყველაზე ავთენტური და დამახასიათებელი ქცევაა, რომლისგან გამოწვეული ტრავმებისგან განკურნებას შესაძლოა მოგვიანებით წლებიც დასჭირდეს – იმ დამაზიანებელი პატერნებისგან, მანიპულაციისა თუ ძალადობისგან გათავისუფლებას, რომელიც გარემომ სიყვარულის გამოვლინებად შემოგაპარა.

რატომ უნდა „დავაქენსელოთ“ ნეიტ ჯეიკობსი?

ნეიტ ჯეიკობსი *ეიფორიის* მთავარი ანტაგონისტია, 17 წლის მოზარდი ბიჭი, რომელშიც არტიკულირდება ყველაფერი ის, რაც დღეს ტოქსიკური მასკულინურობის იარლიყით არის ცნობილი. ძალადობრივი ქცევა, მანიპულაცია, ეგოიზმი, ემოციური მიუწვდომლობა და პრობლემები ბრაზის კონტროლთან. ნეიტის ტრავმები, ისევე როგორც პერსონაჟების უმრავლესობის შემთხვევაში, მისი ბავშვობიდან მოდის და უკავშირდება მამამისის სექსუალურ ცხოვრებას, რაც იმდენად გამჯდარია მის ქვეცნობიერში, რომ სიზმრებშიც არ უტოვებს სიმშვიდის ადგილს. ნეიტი იტყუება, მანიპულირებს ადამიანებით, ძალადობს პარტნიორებზე როგორც ფსიქოლოგიურად, ისე ფიზიკურად, თუმცა დღის ბოლოს მაინც იღებს კუთვნილ ემპათიას, სითბოს თუ სიყვარულს სხვა გმირებისგან.

პერსონაჟის გაგება და თანაგრძნობა მაყურებლისთვის გამოცდილების განუყოფელი ნაწილია, თუმცა ნეიტ ჯეიკობსის „დაქენსელების“ კულტურა იმაზე გაცილებით საჭირო და მნიშვნელოვანია, ვიდრე ეს შეიძლება ერთი შეხედვით ჩანდეს. ემოციურად მიუწვდომელი და მანიპულატორი პერსონაჟი კარგად წარმოაჩენს თანამედროვე პატრიარქატის სახეს, რომელიც თავად არის პასუხისმგებელი მოზარდი ბიჭების დესტრუქციულ თუ ძალადობრივ ქცევაზე, თუმცა საბოლოოდ მისგან გამოწვეული ქმედებები დაუსჯელი რჩება. წინა ფლანგზე წამოწევს პერსონაჟის ტოქსიკური საქციელის გამომწვევ მიზეზებს, თუმცა უკანა ფონზე გადააქვს უდანაშაულო ადამიანებისთვის მიყენებული ზიანი. თანამედროვე პატრიარქატი ყურადღების ცენტრში ბიჭებსა და მათ პრობლემებს აქცევს, გოგოები კი ადრეული ასაკიდან ამ პრობლემებთან ბრძოლის ერთ-ერთ საშუალებად იქცევიან. თვითდესტრუქციის ხარჯზე უზრუნველყოფენ პარტნიორებს მხარდაჭერითა და ემოციური თანადგომით, რადგან მამაკაცისგან აღიარება ურთიერთობის დინამიკის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს.

შეიყვარე თავი შენი

Some girls hate their bodies
Stand in the mirror and wait for the feedback
Saying god, make me famous
If you can't, just make it painless.
Arcade Fire

არაერთი ათწლეულია, მოდასთან თუ თავის მოვლის საშუალებებთან დაკავშირებული კომპანიები ბუნებრივ მდგომარეობად

ქცეული პატრიარქატის მიერ დაწესებული სტანდარტების საშუალებით მდიდრდებიან. გოგოები ჯერ კიდევ ადრეულ ასაკში ეჩვევიან, რომ თუკი სურთ, საზოგადოებაში ღირებულება ჰქონდეთ, კარგად უნდა გამოიყურებოდნენ. თუმცა სისტემაში, სადაც ქალი მხოლოდ ობიექტია, ხსნა არც ლამაზი გოგოებისთვის მოიძებნება. ჯერ კიდევ თინეიჯერობის ასაკიდან სხეული ხდება განმსაზღვრელი, თუ რომელ ჯგუფში მოგაქცევს დანარჩენი სამყარო. აღგიქვამენ თუ არა სერიოზულად, გცემენ თუ არა პატივს, დაგცინებენ თუ დაგამცირებენ. დაცული აქ არავინაა. პირველი სეზონის ერთ-ერთ ეპიზოდში, როდესაც ფენომენალური სხეულით დაჯილდოებული კესი მის სკოლელ ბიჭს უარს ეუბნება სექსუალურ აქტზე, გაბრაზებული მოზარდი პასუხობს, რომ არცერთი ბიჭი მას სერიოზულად არ შეხედავს ცხოვრებაში, ნებისმიერი ადამიანი კი, რომელიც დააჯერებს, რომ მასთან ბევრად სერიოზული ურთიერთობა სურს, ვიდრე სექსია, მოატყუებს. მოზარდი გოგოები ჯერ კიდევ მცირე ასაკიდან ექცევიან „მამაკაცის მზერაში“ და მომავალშიც უჭირთ, თავი დააღწიონ ამ ხაფანგს, აღიქვან საკუთარი თავი იმ ჩარჩოებს მიღმა, რომლებსაც მათთვის მასკულინური კულტურა აწესებს.

არანაკლებ რთულია ცხოვრება ჭარბწონიანი გოგოებისთვის, რომლებიც ვერ აკმაყოფილებენ იმ არარეალისტურ სტანდარტებს, რომლებსაც მედია თუ ინფლუენსერები ამყარებენ. მართალია, პოლიტკორექტულ 21-ე საუკუნეში ნაკლებად მომგებიანია ყურადღების გამახვილება გარეგნობაზე ან მოწოდება იმისკენ, რომ შეიძინო გარკვეული პროდუქტი და გახდე უფრო სასურველი მამაკაცისათვის, თუმცა მარკეტინგული ლოზუნგები ხელოვნურად პოზიტიურმა მესიჯებმა ჩაანაცვლა: „გააკეთე შენთვის“, „შეიძინე შენთვის“, „გაინებივრე თავი“, „შეიყვარე თავი შენი“, თუმცა უფრო მეტად აბსურდულია, როდესაც ეს მესიჯები იმ ადამიანებისგან ჟღერდება, რომლებიც იდეალურად გამოიყურებიან. მეორე სეზონის მეორე სერიაში მაყურებელი ცოტა ხნით კეტის ოთახში აღმოჩნდება, სადაც ეკრანიდან გადმოსული ინფლუენსერები მოუწოდებენ, რომ უყვარდეს თავის თავი. სცენა უფრო და უფრო აბსურდული ხდება, როდესაც ცნობილი იუთუბერები ერთდროულად იწყებენ აგრესიულად ყვირილს „შეიყვარე შენი თავი“. თანამედროვეობა, რომელიც ფოკუსირდა საკუთარი თავის სიყვარულზე, ადგილს არ ტოვებს დიალოგისათვის და კიცხავს ყველას, ვინც ვერ ეწევა მიმღებლობის ერთობლივ ჰარმონიას. ინტერნეტი, მედია, კინოინდუსტრია ქმნის წარმოუდგენელ იმიჯებს ადამიანებისა, რომლებსაც ყველაფერი რიგზე აქვთ და ამასთან სუპერ სასურველები არიან, დანარჩენ სამყაროს კი მოუწოდებს, დაეწიონ ამ სტანდარტებს. მეორე მხრივ, რეალობა სრულიად განსხვავდება ამ მოლოდინებისაგან. თავად *ეიფორიაც*,

რომელიც წინ წამოწევს ამ თემას, ხმამაღლა საუბრობს და აკრიტიკებს არსებულ ტენდენციებს, ამავე ციკლის განუყოფელი ნაწილია. როდესაც 17 წლის მოზარდი გოგოების როლში 30 წლის მოდელები გვევლინებიან, კიდევ უფრო ძლიერდება თინეიჯერ მაყურებელში გაუცხოება საკუთარ სხეულსა და საზოგადოებისგან ნაკარნახებ მოთხოვნებს შორის, რაც მოგვიანებით არაერთ ფიზიკურ თუ ფსიქიკურ პრობლემას იწვევს.

ალარ გვინდა დეპრესიული ქალების სექსუალიზების ყურება

დეპრესიული ქალების სექსუალიზებული ტროპი კინოში ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნიდან საკმაოდ გავრცელებული და გამჯდარია. როდესაც დეპრესია და არქეტიპული ისტერიულობა მას გაცილებით მიმზიდველსა და სასურველს ხდის მამაკაცისათვის. ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მას დაცვა თუ რაციონალური ძლიერი პარტნიორი სჭირდება. დეპრესიის რომანტიზმი თინეიჯერულ სერიალებში საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა და მამაკაც პერსონაჟებსაც ხშირად მოიცავს. გარდა საგანგაშო მენტალური მდგომარეობისა, სექსუალიზებულია ქცევაც, რომელიც თან ახლავს ამ მდგომარეობას. ნარკოტიკებზე დამოკიდებულება, ალკოჰოლი, ინდიფერენტულობა, ტოქსიკური და არამყარი ურთიერთობები.

ეიფორია ასე თუ ისე ახერხებს, თავი დააღწიოს ძველ პატერნს და ზედაპირზე ამოიტანოს შემაძრწუნებლად უსიამოვნო სცენები თუ მდგომარეობები, რომლებიც თუნდაც ნარკოდამოკიდებულებას ახლავს თან. აჩვენოს რეალური მხარე დეპრესიის, შფოთვისა თუ ადიქციის, რომელიც ცდება სექსუალურად სევდიან ვიზუალებს.

სერიალი არცერთ მომენტში არ ღალატობს აღნიშნულ ესთეტიკას, თუმცა ახერხებს, შექმნას პერსონაჟები, რომლებიც არ არიან შაბლონურები. სცდებიან ძველ მოდელებს და ახერხებენ თავი დააღწიონ ჩარჩოებს, რომლებიც თანამედროვე პოპკულტურამ შექმნა მათთვის. ერთი მხრივ, რამდენადაც დამაიმედებელია პერსონაჟების არასტანდარტული სახეების შექმნის მცდელობა, იმდენად პრობლემურია მათი კომუნიკაციის სპეციფიკა. სერიალის ცენტრალური გმირები მეგობარი გოგოები არიან, თუმცა მათი ურთიერთობის დინამიკა შორს არის რეალური მოზარდი გოგოების მეგობრობისგან. საგულისხმოა, რომ ისინი არასდროს საუბრობენ ერთმანეთთან პრობლემებზე და ყოველთვის, როდესაც მაყურებელი მათი ცხოვრების შესახებ რაიმე ინტიმურს იგებს, ისინი ამის შესახებ ან რომანტიკულ პარტნიორს ან ფსიქოლოგს უყვებიან, რაც, შესაძლოა, უფრო მეტად ბიჭების კომუნიკაციის სპეციფიკისათვის არის დამახასიათებელი. არ ვიცი, სერიალის ავტორს რამდენჯერ უნახავს თინეიჯერი გოგოების ურთიერთობა, თუმცა მაყურებელი ცხოვრებაში პირველად ნახავს მეგობრების ჯგუფს, რომლებიც ერთმანეთს არაფერს უყვებიან.

რას ყიდის სინამდვილეში *ეიფორია*?

და ბოლოს, თუკი დავსვამთ კითხვას, თუ რას ყიდის სინამდვილეში *ეიფორია*, პასუხი ზედმეტად მარტივი იქნება – ესთეტიკას. არაერთი თინეიჯერული სერიალი შექმნილა გასულ ათწლეულში, თუმცა რატომ მოახერხა *ეიფორიამ* ის, რაც ვერ მოახერხა დანარჩენმა სერიალებმა? მთავარი ფაქტორი ვიზუალური გამოსახულებაა, რომელსაც რთულია, მოსწყდე. არაჩვეულებრივი მხატვრობა, განათება, ფირის კამერით მიღებული შთამბეჭდავი ფერები, დაგეგმილი და ნაფიქრი მიზანსცენები მაყურებელს უფრო მეტს სთავაზობს, ვიდრე მორიგი სერიალი. ვიზუალი, რომელიც წარმოადგენს კინოს ფალსიფიცირებისა და მისი პოპკულტურაში შემოტანის მცდელობას, არც მალავს თავის მოტივებს. სერიალში არაერთი რეფერენსი გვხვდება საკულტო ფილმებიდან თუ ნახატებიდან. *ეიფორია* იყენებს საუკეთესო და ყველასთვის ნაცნობ კადრებს კინემატოგრაფიდან, რითაც უფრო მეტად ხდება სასურველი და ნაცნობი. ვერც ვიზუალის მრავალფეროვნებაში ხედავს პრობლემას. რამდენადაც თხრობა ხშირად იცვლება სიუჟეტისა თუ პერსონაჟების მიხედვით, ცვალებადია სტილიც. მეორე სეზონის რამდენიმე სერია ვიზუალურად სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისგან და სხვადასხვა ჟანრისათვის დამახასიათებელ თვისებებს ითავსებს. ესთეტიკური კადრების, სწრაფი მონტაჟისა და დინამიკური მიზანსცენების დამაგვირგვინებლად კი სერიალის მუსიკა გვევლინება, რომელსაც ინგლისელი არტისტი *ლაბირინთი* ქმნის. საუნდტრეკები განსხვავდება სიუჟეტისა და მოქმედებების მიხედვით, თუმცა საბოლოოდ ისინი მაინც ერთი კონცეფციის ქვეშ იყრის თავს და ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს.

მეორე, რასაც *ეიფორია* რეალურადაც ყიდის, მოდაა. დიზაინერების კოსტიუმები, თანამედროვე აქსესუარები და ეპიკური მაკიაჟები. სწორედ „გლიტერებითა“ და ფერადი თვალის ჩრდილებით დაამახსოვრა თავი ყველას თავიდან ამ სერიალმა და სათავე დაუდო არაერთ ტრენდს. თვალისმომჭრელი ვიზუალით შემოიტყუა მაყურებელი და აიძულა, მოესმინა თანამედროვე ახალგაზრდების პრობლემებისთვის.

შესაძლოა, *ეიფორია* ჯერ კიდევ ვერ ახერხებს ამომწურავად საუბარს იმ რთულ და კომპლექსურ პრობლემებზე, რომელსაც რეალობა ქმნის თინეიჯერებისათვის, შესაძლოა, არაერთ საკითხში ზედმეტად ზედაპირული და არაკომპეტენტურიც კია, თუმცა ფაქტია, მილიონობით ადამიანის მზერა მიმართულია პერსონაჟებისკენ, რომლებიც არაერთ ტაბუირებულ თემაზე იწყებენ საუბარს, დიზაინერული კოსტიუმების და „გლიტერების“ ქვეშ კი შემზარავ ტრავმებს ატარებენ. ○

წყარო მწყურვალთათვის

Криниця для спраглих,1965,
იური ილიენკო

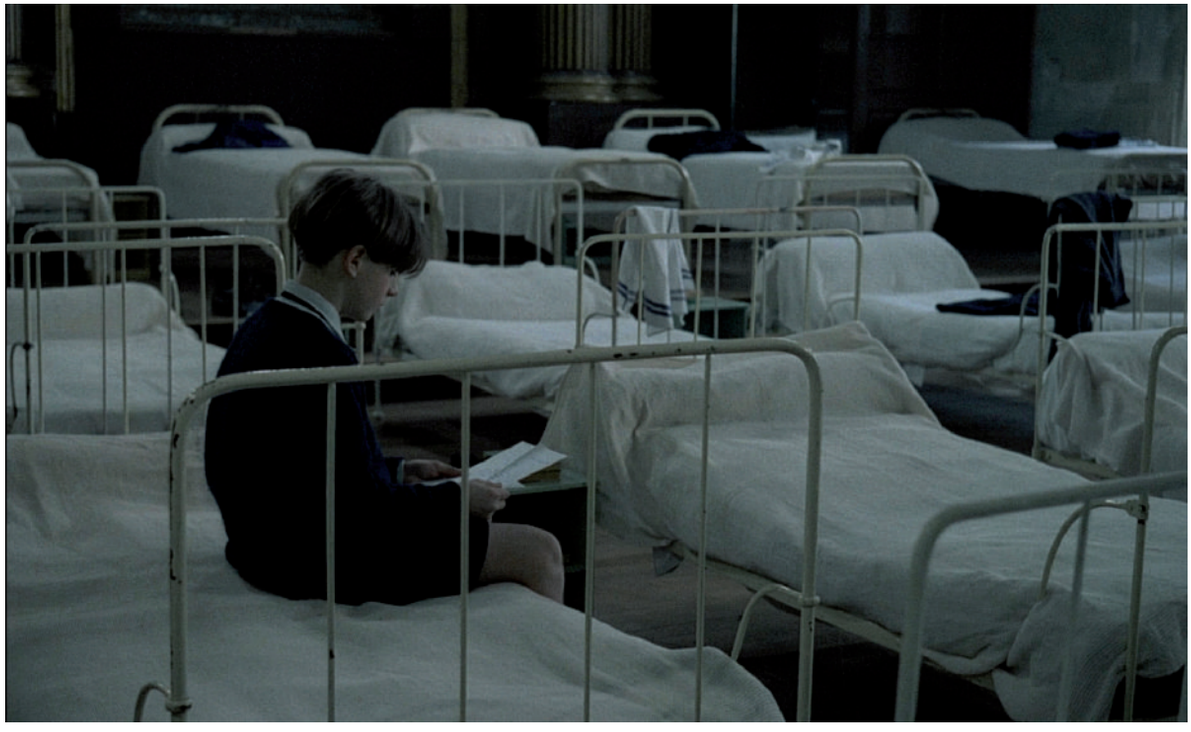
ჟურნალი კინ-О

იური ილიენკოს სარეჟისორო დებიუტი, რომელიც მანამდე ფარაჯანოვის *მივიწყებულ წინაპართა აჩრდილებს* გადაიღებს, როგორც ოპერატორი. ორივე ეს ფილმი კი, როგორც უკრაინული პოეტური კინოსკოლის „პირველი მერცხლები“, აიკრძალება: როგორც დადგენილებშია აღნიშნული, *წყარო მწყურვალთათვის* აიკრძალა „რეჟისორ ილიენკოს გამოუცდელობით გამოწვეული იდეოლოგიური დამახინჯებების გამო“.

უკრაინული პოეტური კინოსკოლა, რომელიც საბჭოურ 60-იანელებში ძალზე სპეციფიკურ, ლირიკულ-ალეგორიულ ხაზს შემოიტანს, ალექსანდრ დოვჟენკოს პოეტური ავანგარდის ტრადიციას გაიხსენებს, დოვჟენკოს სულს კი ხშირად „გამოუძახებს“ ილიენკო ფილმში, იქნება ეს ეპოსისეული პერსონაჟი, „მარადიული პაპა“, სოფელში მარტო დარჩენილი ფილოსოფოსი გლეხი ლევკო სერდიუკი, წყლით სავსე კათხაში ვაშლებთან ერთად მოტივტივე ყვავილის ფურცლები თუ ფინალური ეპიზოდი მთლიანად, სადაც ლევკო ვაშლით დახუნძლულ ხეს მოათრევს, მის ნაკვალევს ორსული რძალი – ომში დაღუპული ვაჟის ცოლი – მიჰყვება და დაცვენილ ვაშლს კრეფს. უცებ მას სამშობიარო სპაზმები ეწყება, იქვე ჩამოჯდება და ირინდება. ის თითქოს შეერწყმის რძისფერ სითეთრეს, რომელსაც ხმოვანი ისარი გაკვეთს ბავშვის შეკივლების სახით.

სწორედ ამ შეკივლებით იწყება ფილმი, რომელსაც ექოსავით გამოეხმაურება სხვა ბავშვების ხმები (თამაშის თუ ჩხუბის?); ისინი შეერევა ქალის ნამღერ ხალხურ სიმღერას, რომელსაც ვერ არჩევ – გლოვაა თუ ბავშვების მოფერება? ეს ხმები ტიტრებიანი თეთრი გრაფიკული ეკრანის ფონზე გვესმის. ასეთივე გრაფიკულია პირველივე კადრიც (როგორც მთელი მომდევნო ფილმი) – მოხუცი სერდიუკი ჭიდან წყალს იღებს. „წყალი ცხოველი“, რომლითაც იშვიათად გამოჩენილ სტუმრებს უმასპინძლდება, რომლითაც ომში მეომარი ჯარისკაცები პირს ისველებდნენ, რომლითაც ქალები სახეს იბანენ. უდაბურ სოფელში, რომლის მთელი „დიზაინი“ სწორედ ეს ჭა და ფრთებმოგრეხილი ქარის წისქვილია – და კიდევ ვაშლის ხეების ბაღი, ხან აყვავებული, ხან კი გამომხმარი ტოტებით –, თავის მოგონებებთან, ოჯახურ ფოტოებთან და ფიქრებთან პირისპირ ცხოვრობს ლევკო სერდიუკი. მისი მოგონებებისა თუ ალუზიების უწყვეტ ნაკადს კი ერთგვარ ჰალუცინაციურ რეალობაში გადავყავართ, სადაც თითოეული სიმბოლო თუ ალეგორია თითქოს ზედმეტად ტრივიალურია, მაგრამ მინიმალისტურზე მინიმალისტურ შავ-თეთრ გამოსახულებაში ხორცშესხმული, უფრო სწორად, უმანკო თეთრზე, როგორც სუფთა ეკრანზე ან სუფთა ფურცელზე ზმანებასავით გამოსახული შავი სილუეტები, რომლებსაც შიგდაშიგ ერთმანეთში არეული, ფრაგმენტული ხმები დაჰყვება „ფურიებივით“, სრულიად ჰიპნოზურ და იდუმალ ატმოსფეროს ქმნის.

სერდიუკი ვაშლის აყვავებულ ხეებს ჭრის. სოფლელების გახევებული სახეები, სტატიკური, მაგრამ ექსპრესიული კადრები და დაცემული ხის მონოტონურად განმეორებადი ყურისმომჭრელი ხმა ჰოლოდომორის შორეულ ალუზიებს ბადებს. ნაოჭებით დაღარული ქალები უხმოდ ტირიან. ამჯერად ისინი ომის ტრავმებს გლოვობენ, რომლებიც საბჭოთა ჯარისკაცის სოფელში ჩამოტანილმა მონუმენტმა ამოატივტივა. დღევანდელი გადმოსახედიდან ფილმი კიდევ უფრო განზოგადებულ ტრაგედიად იკითხება, სადაც მეოცე საუკუნიდან დღემდე უკრაინის ისტორია ცოცხლდება თან ძალიან კონკრეტული ალუზიებით და თან ალეგორიული თუ სიმბოლური სახეებით, თან ძალიან კონკრეტული რეალობით და თან უკიდურესად პირობით დროით თუ სივრცულ განზომილებში. ○



მშვიდობით, ბავშვებო

Au Revoir les Enfats , 1987,
ლუი მალი

დიანა მაღლაკელიძე

ორანგი რეჟისორის ლუი მალის (1932-1995) ფილმები ნაკლებად წააგავს ერთმანეთს. მისი ფილმების ვიზუალური ფორმა, სემანტიკა, განწყობა თუ ატმოსფერო, უმეტესწილად ერთმანეთისგან ძალიან განსხვავებულია. ფრანგული „ახალი ტალღის“ თანამედროვე რეჟისორი თავადაც არასოდეს ყოფილა ნამდვილი „ახალტალღელი.“

კინოსკოლის მიტოვების შემდეგ, რომელიც მისთვის, როგორ თვითონ ამბობდა, „ზედმეტად თეორიული“ აღმოჩნდა, ლუი მალი კინოკარიერას იწყებს, როგორც წყალქვეშა არქეოლოგიური ექსპედიციის ოპერატორი, მემონტაჟე და დოკუმენტალისტი. რეჟისორის დამოუკიდებელი დებიუტი მხატვრულ კინოში 1957 წელს შედგება ფილმით *ლიფტი ეშაფოტზე*, ხოლო 1970-იანი წლებიდან კინოკარიერას ჰოლივუდში გააგრძელებს.

ერთმანეთისგან განსხვავებული თემებით დაინტერესების მიუხედავად, მალის შემოქმედების საერთო მახასიათებლად შეიძლება ჩაითვალოს რეჟისორის მუდმივი ინტერესი ადამიანური ფსიქიკის ნიუანსებისა და ადამიანთა ამბივალენტურობის მიმართ. მალის ფილმები ეწინააღმდეგება საზოგადოებაში მყარად დამკვიდრებულ წარმოდგენებს, საზოგადოებრივ კლიშეებს. რეჟისორი არასოდეს ერიდებოდა ფრანგულ საზოგადოებაში ტაბუირებული პრობლემების თემატიზებას. მისი ფილმები ასევე ხშირად შეიცავს თავად რეჟისორის ავტობიოგრაფიულ მომენტებს.

ლიუ მალის პერსონალურ, ავტობიოგრაფიულ მოგონებებს ეფუძნება რეჟისორის 1987 წელს გადაღებული ფილმიც *მშვიდობით. ბავშვებო*. ფილმი, რომელშიც მეორე მსოფლიო ომის აბსურდულობა, ჰოლოკოსტი, კოლაბორაციონიზმი, ანტისემიტიზმი, ებრაელთა დეპორტაცია ბავშვის პერსპექტივიდანაა დანახული.

ინდივიდუალურ, პერსონალურ მოგონებაზე ფოკუსირებულ ისტორიაში ისეთი უნივერსალური საკითხებია თემატიზებული, როგორებიცაა საუკეთესო მეგობრის დაკარგვით

გამოწვეული ტკივილი, ბავშვობის სამყაროსთან გამოთხოვება.

ფილმის მთავარი პერსონაჟი, ელიტარული კათოლიკური ინტერნატის აღსაზრდელი 12 წლის პარიზელი ბიჭი ჟულიენი მშობლებთან გატარებული საშობაო არდადეგების შემდეგ უფროს ძმასთან ფრანსუასთან ერთად ინტერნატში ბრუნდება. კლასში მას ახალმიღებული აღსაზრდელები ხვდებიან. ჟულიენის ყურადღებას მათგან ერთ-ერთი, იდუმალებით მოცული, უცნაური და ძალიან ნიჭიერი ბიჭი ჟან ბონე იპყრობს, ბიჭები დამეგობრდებიან. ერთად კითხულობენ *სამ მუშკეტერს*, ჟიულ ვერნს, *ათას ერთ ღამეს*, ინტერნატის კინოდარბაზში ერთობლივად უყურებენ ჩაპლინის ფილმებს, ჟანი ჟულიენს ფორტეპიანოზე დაკვრაშიც ავარჯიშებს.

ინტერნატის პროვინციულ იდილიაში ომი ნაკლებად იგრძნობა, მხოლოდ ხანდახან ქრება შუქი ან გათბობა ითიშება. ჟულიენი სამზარეულოს დამხმარე ბიჭისგან გაიგებს, რომ ინტერნატში კათოლიკე მღვდლები ებრაელ ბავშვებს მალავენ და უფროს ძმას ეკითხება, ვინ არიან ებრაელები, რაზეც ძმა პასუხობს, რომ ებრაელებს ღორის ხორცის ჭამა ეკრძალებათ.

ჟულიენის მეგობარი ჟან ბონე ბიჭს ერთხელაც გაუმხელს, რომ იგი პროტესტანტი კი არა, ებრაელია და მისი ნამდვილი სახელი ჟან კიპელშტაინია, რომ მამამისი დიდი ხანია, დაჭერილია, დედისგან თვეებია, წერილი არ მიუღია, თავად კი ძალიან ეშინია, გერმანელებმა არ აღმოაჩინონ.

გარკვეული დროის შემდეგ ინტერნატში გესტაპოს თანამშრომლები მოდიან, რომლებმაც სამზარეულოს დამხმარე ბიჭისგან შეტყობინება მიიღეს ინტერნატში მყოფი ებრაელი ბავშვების შესახებ. ჟან კიპელშტაინის სახელის გამოცხადებისას საკლასო ოთახში შემოსული გესტაპოს თანამშრომელი ჟულიენის შეფარულ წამიერ მზერას შეამჩნევს ჟანის მიმართულებით და პირდაპირ ჟანთან გაემართება. ჟან ბონესთან ერთად სხვა ებრაელ ბიჭებსაც აპატიმრებენ.

კლასიდან გაყვანამდე ჟანი თანაკლასელებს ხელის ჩამორთმევით ემშვიდობება, იგი ჟულიენთანაც მიდის და შემდეგი სიტყვებით ემშვიდობება: „არ იდარდო, ადრე თუ გვიან მაინც მომაგნებდნენ.“ ბიჭები წიგნებს გაუცვლიან ერთმანეთს, ჟულიენი მეგობარს იმ წიგნს აჩუქებს, რომელსაც ბოლოს ერთად კითხულობდნენ – *ათას ერთი ღამის ზღაპრები*.

გესტაპოს თანამშრომლები ებრაელ მოწაფეებთან ერთად ინტერნატის დირექტორ პეტერ ჟანსაც აპატიმრებენ. მათთან დასამშვიდობებლად სკოლის ეზოში გამოსულ შეშინებულ მოსწავლეებს დირექტორი შემდეგ სიტყვებს ეუბნება: „მშვიდობით ბავშვებო, მალე შეხვედრამდე.“

კამერა ფილმის ბოლო კადრში სასოწარკვეთილი ჟულიენის სახეზეა ფოკუსირებული, რომელიც ჯერ კიდევ გაჰყურებს ქუჩას, რომელზეც დაპატიმრებულები მიჰყავთ, ისმის ზრდადასრულებული ჟულიენის (ლიუ მალი) ხმა: „მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე, 40 წლის შემდეგაც ეს მომენტი არასოდეს მავიწყდება“ და მაყურებელს უყვება, რა დაემართათ ჟან ბონესა და სხვა ებრაელ ბიჭებს, მათ აუშვიცში დაასრულეს სიცოცხლე, ინტერნატის დირექტორი პეტერ ჟანი კი მაუტჰაუზენში მოკლეს. ○

სერჰი ჰუდაკის ფოტო. უკრაინა 2022

9 772667 938002