

„მკრანული მსრობა“

მესაოწმაცია

საკვანძო სიტყვები: სურათი, კინოკადრი, კინო-სინტაგმა, სიუჟეტური და ვიზუალური ექსპოზიცია, „სუბიექტის სიგვდილი“, კომპოზიციის მესამედის წესი

მიმოვიხედოთ გარშემო. ჩვენი თვალი ყველგან აღიქვამს გამოსახულებას. ვხედავთ ახლომდებარე საგნებს, გარჩევთ მათ დეტალებს; ვუყურებთ რეალობის ფართო ხედებს, სივრცეს, სიღრმეებს... შეგვიძლია ამ ფონზე გამოვარჩიოთ ცალკე ადამიანი, მივუახლოვდეთ მის სახეს, დავაკვირდეთ ცალკეულ ნაკვთს, ჩავხედოთ თვალებში და ვიგრძნოთ მისი სხვა ადამიანებისადმი მიმართული ემოცია, ან სულაც თავის თავისადმი, საკუთარი ფიქრებისადმი მიყურადებული... ჩვენს ირგვლივ არსებული გარესამყაროს უჩარჩო სურათები რაღაცას გვახვედრებენ - ცნობიერად და უფრო აშკარად, როდესაც გარგვეულ სიტუაციაზე წარმოდგენა გვაქვს, ან გაუცნობიერებლად, როდესაც რაიმეს მექანიკურად ვათვალიერებთ. აღქმული დეტალები შთაბეჭდილებას ახდენენ ჩვენზე, ფიქრსა და ემოციას აღგვიძრავენ, თვალსაზრისს გვიქმნიან, ერთ მთლიანობაში კრავენ შემჩნეულ ქმედებათა ფრაგმენტებს, რომელთაც, შესაძლოა, სადღაც სხვა გამოსახულებაში აქვთ დასაწყისი, რომელიც ჩვენ არ დავგინახავს; შესაძლოა, წარმოსახვით ვივარაუდოთ შემდგომ გამოსახულებაზეც, რომელსაც ჯერ ვერ ვხედავთ. სივრცეში გაფანტული სურათები ჩვენს შთაბეჭდილებაში ივრებიან, იფილტრება და ჩნდება რაღაც კავშირები, გარგვეული მიხედვრები, ვერ-მიხედვრები, რეალობაში ჩვენ მიერ დანახულისა და ვერ-დანახულის ერთგვარი შინაარსი, რომელიც შესაძლოა მგრძნობიარედ ეხებოდეს ჩვენს დამოკიდებულებებს მოვლენებთან, ღირებულებებთან, აღგვიძრავდეს ვინმესადმი თანაგრძნობას, რაიმესადმი შერიგება-შეურიგებლობას... ან შესაძლოა, წარმოვიდგენენ ღრუბელივით ცვალებადი და სრულიად უმნიშვნელო უკიდურესო რეალობის ზოგად ფრაგმენტს... მაგრამ რაც არ უნდა იყოს გამოსახულების არსი, მას ვხედავთ, როგორც სურათს, დინამიკურს, რომელსაც შემოსაზღვრული ჩარჩოს მიღმა აქვს დასაწყისი და დასასრული - ეს იქნება, ცოცხალ რეალობაში, კომპიუტერსა და ტელევიზორში დანახული მოძრავი სურათი, ან უძრავი სურათი ფოტოზე, წიგნში... შეიძლება სურათი ქვაშიც იყოს სამუდამოდ უძრავობაში გაჭედილი... მაგალითად, როგორც მეფე ვანტანუ გორგასლის მეფობის ეპოქაში, ბოლნისის სიონის სვეტისთავის რელიეფშია: ცოცხალ დინამიკაში აღბეჭდილი სიმეტრიულად ორ ლომს შორის მორბენალი ჯიხვი, რომელიც ალყაში მოქცეული თავის დაძვრენას ლამობს. გზა მოჭრილია, მაგრამ ეს ბასრებილება ლომები ახლა უკვე ერთიმეორეს შესცქერიან მრისხანედ.



სურ. 1. ბოლნისის სიონის მე-5 საუკუნეში აგებული სამნავიანი ბაზილიკის სვეტის თავი.
ეროვნული ფოტომატიანე, მფლ. ლ. თაქთაქიშვილი.

ქვედა რიგში, შველი დათეს გაურბის, საცაა ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ ბარელიეფის კიდეს გადალახავს და კადრიდანაც გავა... თავის გადარჩენის შანსი, თითქოს მასაც აქვს... მაგრამ ამ გაქვავებულ „კადრებში“ მხოლოდ აწმყო გამოსახული, ის, რასაც ახლა უშუალოდ ვესწრებით, რაც ამ წამიერების საზღვრებში ხდება.

რას ნიშნავს რწმენის ტაძარზე ცხოველთა ეს გამოსახულებები, თავად ცხოვრების მძაფრი სისასტიკიდან? უნუგემოთათვის საძვგდრო-სასიცოცხლო დევნის უშუალო პროცესის ხილვას, რომ ეგებ გადარჩენის სასწაულებრივი შანსი მათაც მიეცეთ, იმედი შეინარჩუნონ... წერაქვით გულდაგულ ამოტვიფრული არაგი, უბრალო, დეკორატიულ მნიშვნელობას კი არ ატარებს, ცხადია, ვაცილებით მეტს: ბოლნისის უძველესი ტაძრის მაღალ სვეტისთვე განთავსებული, ის ქვემარტებაზე მიგვითითებს, გორგასლის ეპოქის ქართლის სამეფოს სიმბოლურ კულმინაციაზე, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში, ისევ და ისევ აწმყო სურათში მეორდება და საბედისწეროდ დღესაც, აწმყო-რეალობას გვანსენებს. დროში გაჭედული წინასწარმეტყველება, ჯერ კიდევ მესხეთე საუკუნეშია ამოგვეთილი, რომის იმპერიის დაცემის პერიოდში, საქართველოს სამეფოს ჩამოყალიბების დროს.

რა შედეგებით დასრულდება ეს ქვაში ამოგვეთილი გამოსახულება, დროში არსებული განწყობა გვიგარნახებს, მხოლოდ ვარაუდი შეგვიძლია, ისიც განსხვავებული, რადგან გამოსახულება, თუ ის ფინალურ ფაზას არ წარმოადგენს, ჩვეულებრივ სხვადასხვა დამოკიდებულებას, სხვადასხვა თვალსაზრისს იწვევს. სურათი

ერთი თვალსაზრისია და მისი მზილველის თვალსაზრისი მეორე: მასთან, ყველას სხვადასხვა წინაპირობა, სხვადასხვა განწყობა, სხვადასხვა ხედვის ადგილი, სხვადასხვა თვალსაზრისი და ინდივიდუალობა აკავშირებს; შესაბამისად, დანახულის საზრისიც თავისთავად არაერთგვაროვანია: ის შეიძლება იყოს უშუალო და პირდაპირ გაგებელი, ირონიული, სიმბოლური, და შესაძლოა, საერთოდ ვერც აღქმული. ანუ ის, რასაც ჩვენ ყველა თითქოს ერთნაირად ვხედავთ, სინამდვილეში რეალობის სხვადასხვა სურათია, თუნდაც ქვაში, სიტყვებში, ფირსა თუ ჟღერადობაში იყოს მოჩარჩოებული. თუმცა, ეს ჩარჩო მაინც შემოხაზავს გაგების განსაზღვრულ ვარიანტებს, სტიმულირებულს მხატვრის ხედვიდან და თვალსაზრისიდან, რომელიც, თითქოს საკუთარი სულის ნაწილს ატყვევებს გამოსახულებაში და რომელსაც ამ ტყვეობიდან სწორედ მაყურებელი ათავისუფლებს.

კინოხელოვნებაში სურათი, იგივე ერთი შეჩერებული კადრი, რასაკვირველია, ასევე შეიძლება გამოხატავდეს ემოციასაც, თვალსაზრისსაც, სიმბოლოსაც, იყოს, ვთქვათ, რაიმე მოქმედების დასაწყისი თავის საზრისით, აღნიშნავდეს კულმინაციას, ან ფინალს... მაგრამ ფილმის თხრობისთვის ვერ იქნება საკმარისი მხოლოდ ერთი გამოსახულება, თუნდაც ის ისეთ ნახტომს წარმოადგენდეს, როგორც „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ ფინალურ კადრშია.



სურ. 2. კადრი ფილმიდან „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ 1968, რეჟ. ელდარ შენგელაია.

კინოს თავისებურება მოძრაობის გადმოცემაა, მისი არაჩვეულებრივი უნარი - დააფიქსიროს და გადმოსცეს მოძრაობის ფაზები, მოძრაობა, ანუ დროის მსვლელობა და მოქმედების მთლიანობა. რას ნიშნავს ეს განსხვავება თხრობისთვის, შინაარსის გადმოსაცემად? ცალკეულ სურათ-კადრსაც ხომ გააჩნია შინაარსი, მეტაფორულობა, სიმბოლურობა! ელდარ შენგელაია „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ წარმოგვიდგენს ეპიზოდს, რომელშიც სახიერადაა წარმოდგენილი არსებითი

ფუნქციონალური განსხვავება სურათ-კადრისა და კინო-კადრის გამომსახველობათა შორის. ეს თეთრი ხიდის სცენაა, აგულისა და შავლეგის დიალოგი. აგული საუბრობს თავის ძიებებზე ხელოვნებაში, რომელიც შავლეგს კარგად არ ესმის. „აი ასეთ ბიჭებს ხატავდა პიკასო!“ - მიაგნებს აგული მაგალითს და ხიდის მოაჯირზე შეფიქრიანებულად ჩამომჯდარ ბიჭზე მიუთითებს, რომელიც მდინარეს და თავის მოჟრიაბულ მეგობრებს ჩუმად უთვალთვალებს. აგული ბიჭის ამ პოზაში, გამომეტყველებაში, მის სულიერ წინააღმდეგობებს განჭვრეტს, შინაგან გაორებას, ერთი მხრივ, მეგობრებთან მიერთების ძლიერ სურვილს და მეორე მხრივ, მის შიშს, რაც მას აბრკოლებს და გადაწყვეტილების მიღებაში უშლის ხელს.

წარმოდგენილ სურათს მართლაც შეიძლება ჰქონდეს აღნიშნული შინაარსი, განწყობა. ერთი ფოტო-კადრი სრულიად გამონათავს მხატვრის დაკვირვებას, როგორსაც, ვთქვათ, პიკასო წარმოადგენდა. მაგრამ მეგობრები გადაწყვეტენ რეალობის არსში ჩარევას და ბიჭის დახმარებას. და შედეგად, ამ წამიერი „მერყევი სუბიექტის“ ფსიქოლოგიური პორტრეტიდან, სრულიად განსხვავებული, თამამი და ონავარი ბიჭის პიროვნება წარმოისახება, რომელიც აღარ ემთხვევა „პიკასოს ბიჭის“ სურათის არსს. სტოპ-კადრის კინოკადრში გაგრძელების შედეგი, სრულიად მოულოდნელი და გამაწბილებელი აღმოჩნდება ხელოვნების სტილისა და სურათ-კადრის ჩარჩო-პირობითობაზე მომსჯელე, საკუთარი მიგნებით თავდაჯერებული ბატონებისთვის (და ნიშნის მოგებად გამამხიარულებელი მაყურებლისთვის), როდესაც „შეფიქრიანებული პიკასოს ბიჭი“ შლაპებსაც მოსტაცებს და „ლა პრედუსო მედუზოს“ ძახილით მხიარულად გადაეშვება ჟრიაბულით სავსე რიონში. ამჯერად, კადრში, თეთრი ხიდის ტიპური „მტაცებლის მხეცი მედუზას“ პიროვნება იხატება, ანუ როგორც შავლეგი უწოდებს მას „აფერისტ!“ რაც, როგორც ვთქვით, ვერ გადმოიცემა მხოლოდ ერთი სახიერი სურათით: „ესაა პიკასოს ბიჭი?! ამითი ერთობოდა პიკასო?!“



სურ 3 - ა, ბ. კადრი ფილმიდან „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ რეჟ. ელდარ შენგელაია.

ამ ეპიზოდში, ერთი მხრივ, ასახვის პრობლემებსა და სტილზეა საუბარი, მეორე მხრივ, კინოკადრსა და მიზანსცენის გაფართოებულ მნიშვნელობაზე, ფილმის რეალობა - ბიჭის რეალური ხასიათი სახვითი პორტრეტის მიღმა... თუმცა ნამდვილი რეალობა ასეთივე ქაოტური მოულოდნელობებითაა სავსე, ზოგადად ფილმში მოთხრობილის მიმართ.

კინოფილმი - ეს ეკრანული თხრობაა, კინოსურათის შინაარსის გადმოცემის ხელოვნება, ერთგვარი სისტემა, რომელიც თავის თავში მოიცავს: ცოცხალი რეალობის სურათებს, ლიტერატურული თხრობის პრინციპებს, სასცენო ხელოვნების, მუსიკალური, ვიზუალური, ფოტო და კინო ტექნოლოგიების ფართო შესაძლებლობებს: განათების, სტილის, ხედების, რაკურსების, კამერის მოძრაობის, მონტაჟის, რიტმული დინებისა და კომპოზიციის შემადგენელი ტექნიკური ელემენტების ერთობლიობას. ყველაფერი ეს ექვემდებარება კინოთხრობის სისტემას, ფილმის ავტორის, იგივე რეჟისორის ინდივიდუალიზმს, მსოფლმხედველობას, მიმართებას კულტურასა და რეალობასთან. „კინო - ეს მხოლოდ კადრის სიღრმე კი არა, არამედ აზრის სიღრმეცაა. სახილველის ფუნქციასთან ერთად, იგი მოწოდებულია შინაარსიც გადმოსცეს. სცენარის თითოეული სიტყვა - ეს ენერგიაა, კადრში პერსონაჟის ყოველი ქვესტი - ეს ენერგიაა, ყოველი ნოტი მუსიკალურ თემაში - ეს ენერგიაა, ფილმი - ეს სიტყვების, ქვესტების, ბგერების, ემოციების, ქცევების შეხამებაა“.¹

მაყურებელი შთაბეჭდილებითა და წარმოსახვით ერთმანეთზე კინძავს გამოსახულებებს, ხმებსა და დიალოგებს - ხედავს, ესმის და შეიგრძნობს ეკრანზე სახილველად შექმნილ ისტორიას. გამოსახულებათა ცვლა, ერთი სურათის ჩანაცვლება მეორეთი, გარკვეულ ენობრივ კავშირებს წარმოქმნის, ერთგვარ პარადიგმულ² სისტემას, რომელიც შემდგომ მნიშვნელობად და შინაარსის ქსოვილად გარდაიქმნება. „კინო ვიზუალური ხელოვნების ერთადერთი ფორმაა, რომელშიც თვალსაზრისის შეუძლია იყოს მოძრაობა და ამიტომ იგი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან როლს ღებულობს ამ ხელოვნების ენის ჩამოყალიბებაში“³ - აღნიშნავს იური ლოტმანი.

კინოფილმშიც, სამეტყველო ენის მსგავსად, გამოსახულებებს შორის სინტაგმური⁴ კავშირები ყალიბდება. ზოგჯერ შინაარსობრივი მიზან-შედეგობრივი სიანხლოვით, ხშირად ფორმის - დაკავშირებული ელემენტების განმეორებადობის საშუალებით, ასეთ ბმებს დაწყვილებულ ობიექტებშიც შეიძლება შევხვდეთ და

1 Ангелов Андрей. Практическая режиссура кино. М.: Издательство «Deluxe», 2013.

2 პარადიგმა - ნიშნები, წესი, რომელიც ასახავს გარკვეული დონის ენობრივ ელემენტთა კანონზომიერ მიმართებებს. პარადიგმული მიმართებები ქმნიან მოცემული ენის ლექსიკური სისტემის სემანტიკურ სტრუქტურას.

3 Лотман Ю. Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ Александра“ Таллинн, Элементы Киноязыка. Точка зрения. 1994. გვ. 59.

4 სინტაგმა (ბერძნ. syntagma - ერთად აგებული, შეერთებული), შესიტყვება, ორი ან მეტი ენობრივი ერთეულის შეხამება მეტყველების ნაკადში. „სახლის+წინ“ „ქვითვირის+სახლი“, „მაღალი+სახლი“, „სახლში+შევიდა“, „სახლი+დაინგრა“. მათ გარეგან სინტაგმას უწოდებენ; მაგრამ შეიძლება სინტაგმას ქმნიდნენ ისეთი ენობრივი ერთეულები, რომლებიც სიტყვაზე მოგლეა: „გადა+სახლება“, „სახლ-ეული“, „სახლ-კარი“, „სახლ+მმართველობა“ და ა.შ.

თხრობის სხვა კომპონენტთან კავშირებშიც: როგორცაა მაგალითად, ხმისა და გამოსახულების, პერსონაჟისა და ქმედებების დაწყვილება. მაგალითად, ჩარლი ჩაპლინის განმეორებადი შეფასებები, მიმიკები და ქმედებები, ან ვოგქათ, ელდარ შენგელაიას „ცისფერი მთები“⁵ რედაქციის შენობაზე აცოცხებული და მასთან შესრდილი ვაზის ერთიანი სურათი, რომლის სახით წარმოქმნება კინოსინტაგმა, მყარი სემანტიკური კავშირითა და ღრმა კულტურული ასოციაციებით; ან ამავე ფილმში ზემოდან რაკურსით გადაღებული, ძველ ქუჩაზე ინერციულად მოძრავი ტრამვაი, რომელიც ვია ყანჩელის ნელ ვალსს მექანიკურად, ერთხელ და სამუდამოდ აჰყოლია; ასევე მტკიცე სინტაგმადაა ჩამოყალიბებული, მთავარი რედაქტორის მაგიდის ზემოთ, გაბზარული კედელი, მასზე „დაჭედებული“ „გრენლანდია“ და ბატონი ვასოს ამო აღმოფოთებული პროტესტი; ზაზაევინის გამუდმებული სიარული „ესენ-ბანკში“ და, რაც მთავარია, ფილმის სახელწოდებაში გამოტანილი მთავარი „ანუთი“ დაკავშირებული თავისთავად დაუკავშირებელი სინტაგმა: „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ისტორია“.

ობიექტებს შორის სინტაგმური კავშირი უფრო ძლიერია, როდესაც იგი მტკიცდება განმეორებადობით - ვარიაციულობით გამეორებული განსხვავებულ კონტექსტში. კინოთხრობაში კადრის ეს ერთმანეთთან მტკიცედ დაკავშირებული კომპონენტები, მრავალრიცხოვანი კინოსინტაგმები შინაარსის რელიეფურ ქსოვილს ქმნიან, სიუჟეტის მსვლელობას ბიძგს აძლევენ და მოქმედების განვითარებას განაპირობებენ. შესაძლოა, ფილმში ორი მოცემულობა, ორი სხვადასხვა შინაარსის გამოსახულება და კადრი იყოს თანმიმდევრულად დამონტაჟებული, მაგრამ მიზეზ-შედეგობრივად ერთმანეთს იმდენად მჭიდროდ უკავშირდებოდეს, რომ სიმბოლურ განზოგადებას იღებდეს. მაგალითად, ამავე ფილმში, საგანგაშო სასტვენითა და რაღაც სპეციალური ხელსაწყოებით აღჭურვილი, სათანადო ფორმაში გამოწყობილი, პოსტზე მომლოდინე მარკუზიდერი ერთი მხრივ და შენობის ნგრევის სურათი მეორე მხრივ; ან გავიხსენოთ, სტენლი კუბრიკის „დოქტორ სტრეინჯლაკში“ შემოღობილი ოფიცრის ჯეკ რაიპერის მიერ ღილაკზე თითის დაჭერა, რომელსაც მთელ დედამიწაზე ატომური ბომბების აფეთქებები მოსდევს.

ფილმის თხრობაში კადრებს შორის ასეთი ბმა შეიძლება შუალედური წინააღმდეგობრივი კადრის ან კადრების ჩადგმული რიგით გაწყდეს, ანუ თხრობის მნიშვნელოვან კომპონენტებს შორის კავშირი „მოლოდინით“ შეივსოს. მაგალითად, ფილმებში გვინახავს, როდესაც სიყვარულით ავსებულმა პერსონაჟებმა ეს - ესაა უნდა აკოცონ ერთმანეთს, მაგრამ ეს არ ხდება სიუჟეტში სიტუაციის სხვადასხვა გართულების გამო. მნიშვნელობით დატვირთული კადრების (ან კადრის ორი კომპონენტის) მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის წყვეტა თხრობაში დაძაბულობას, წინააღმდეგობებით ავსებულ ძლიერი მიზიდულობის ველს წარმოქმნის. ეს ველი „კვანძის გახსნას“, საბოლოოდ, მაინც გადაწყდება, თხრობის ამა თუ იმ წესრიგით, როგორცაა ჟანრი, ფორმა, სტილი და სხვ. „მოლოდინის“ ხასიათიდან და თავისებურებიდან გამომდინარე. მაყურებელმა - ჩასმულ წინააღმდეგობრივ მოვლენათა ჯაჭვის მიუხედავად, ჟანრის კანონთა ცოდნით, ცხოვრებისეული გამოცდილებით ან კულტურული ღირებულებების შესაბამისად, იცის, რაც სავარაუდოდ

5 „ცისფერი მთები“ 1983 რეჟ. ე. შენგელაია.

მოხდება, რითაც თხრობა დასრულდება. როგორც მაყურებლისთვის თავიდანვე ცნობილია ოიდიპოსზე წინასწარმეტყველება და ამ აღსრულების გამჟღავნებას ელოდება. ასევე, კინომაყურებელმაც იცის, მიუხედავად იმისა, რომ ერთი მთლიანობის განხეთქილება, კომპონენტთა სიმორე, მიზეზ-შედეგობრიობის არევა, მასში გარკვეულ იმედგაცრუებას, ან შიშნარევი მოლოდინის გრძნობას აღძრავს, თხრობის პროცესი ამით კიდევ უფრო ერთიანდება, უფრო მტკიცედ იკვრება საწყისი და საბოლოო კადრი.

კადრებს შორის მკაცრად მოწესრიგებული მიზეზ-შედეგობრიობის არსებობა-არ არსებობა კინოგრამატიკის მნიშვნელოვანი ელემენტია. „თუმცა კინოში ჩვენ არ ვმსჯელობთ, არამედ - ვხედავთ. ეს დაკავშირებულია იმასთან, რომ ლოგიკა, რომელიც მართავს ჩვენს აზრს თავისი კანონების შესაბამისად, და რომელიც ითხოვს მიზეზისა და შედეგის, წინაპირობისა და დასკვნების მკაცრ მოწესრიგებას, კინემატოგრაფში, ხშირად უთმობს ადგილს ყოფითი ცნობიერების სპეციფიკურ ლოგიკას. ასე, მაგალითად, კლასიკური ლოგიკური შეცდომა „post hoc, ergo propter hoc“ („ამის შემდეგი - ნიშნავს ამისი მიზეზით“) კინოში ჭეშმარიტების სახით გვიბრუნდება: მაყურებელი დროის თანმიმდევრობას აღიქვამს როგორც მიზეზს. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია იმ შემთხვევებში, როდესაც ავტორი აერთებს ლოგიკურად დაუკავშირებელს ან აბსურდულად ერთიმეორესთან შეუხამებელ ნაჭრებს: ავტორი უბრალოდ აწებებს ერთმანეთთან კავშირის არმქონე ნაწყვეტებს, ხოლო მაყურებლისთვის წარმოიქმნება დანგრეული ლოგიკის სამყარო, რამდენადაც, იგი აქამდე ვარაუდობდა, რომ მისთვის ნაჩვენები სურათების ჯაჭვი უნდა წარმოადგენდეს არა მხოლოდ დროის, არამედ ლოგიკურ თანმიმდევრობასაც. ეს რწმენა გააზრების პრეზუმციას ეფუძნება: მაყურებელი ვარაუდობს იქიდან გამომდინარე, რასაც ხედავს: 1) მას უჩვენებენ; 2) უჩვენებენ განსაზღვრული მიზნით; 3) ნაჩვენებს აქვს აზრი. აქედან, თუ მას სურს გაიგოს ნაჩვენები, მან უნდა გაიგოს ეს მიზანი და საზრისი“.⁶

ასე, რომ იმისათვის, რათა გავიგოთ, რას ვუყურებთ ეკრანზე, უმნიშვნელოვანესია, რაღაც მიზნის შესანებაც ვიცოდეთ - რა იყო დასაწყისში, რით დასრულდა და ასევე, გავრეკეთ, როგორ მოხდა ეს ყველაფერი - ანუ თხრობას უნდა გააჩნდეს ისტორიის გადმოცემის ჩვეულებრივი კლასიკური კომპონენტები: დასაწყისი, განვითარება და დასასრული, ექსპოზიცია - სიუჟეტის დასაწყისი; კვანძი-კულმინაცია-კვანძის გახსნა და ფინალი. თანმიმდევრულად დალაგება არ არის სავალდებულო, არც კატეგორიულ ნაწილებად დაყოფა, თუმცა ამ ფუნქციითა არსებობა თხრობაში იმდენად არის არსებითი, რამდენადაც სწორედ ეს გზა მიგვიყვანს ამა თუ იმ საზრისამდე.

მახსენდება დიალოგი ერთი ფილმიდან: „დეე, როგორ უნდა მიხვდე, სიყვარული ნამდვილია თუ არა?“

- ჩვეულებრივ, მუსიკა უფრო ხმამაღალია ხოლმე, აიღება მსხვილი, ახლო ხედი, ზოგჯერ გადაღება შენელებდა... - პასუხობს ტელერეჟისორი დედა.

- ტელევიზორში კი არა, ცხოვრებაში!⁷

6 Лотман Ю. Цивьян Ю., „Диалог С Экраном“ Таллинн, Элементы Киноязыка. 1994. გვ. 162.

7 მე არასდროს ვაზნდება შენი (англ. I Could Never Be Your Woman) 2007, რეჟ. ემი ჰაქერლინგი.

ასეა, შესაძლოა ზუსტად ცხოვრებიდან აღბეჭდილი გვეგონოს, მაგრამ ეკრანზე ეს ცხოვრება სხვაგვარია! ყველაფერი განსხვავებულად ხდება, ვიდრე სინამდვილეში! საგულდაგულოდ შერჩეული სიუჟეტით, დაგარცხნილი, გრიმწასმული და კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობებით, სპეციალურად დადგმული სცენებით, ავტობიოგრაფიების შემთხვევაშიც კი... როგორც კინოს უდიდესი ოსტატი ფედერიკო ფელინი აღნიშნავს: „ნაჩქარევი და გამარტივებულია იმის თქმა, რომ ჩემი ფილმები ავტობიოგრაფიულია. მეხსიერება მათი სიღრმისეული წყარო არ არის. ვფიქრობ, ეს - ბავშვობა, ხასიათი, ნოსტალგია, ოცნებები, მოგონებები - მე თავად გამოვიგონე, იმისთვის რომ ამ ყველაფერზე მეოქვა“.⁸

ამგვარად, კინოფილმი ეს მხოლოდ მექანიკურად ფორზე გადაღებული მოძრაობის გამოსახულება არ არის. და წარმოგვიდგენს არა მხოლოდ თვალსაზრისის სამყაროზე, არამედ მიზან-შედეგობრივად (ან განზრახ არა-მიზან-შედეგობრივად) მოგვითხრობს, ალაგებს სურათებს, გამოსახულებებს, სცენებს ადამიანების, მათი სხვადასხვაგვარი ქმედებების შესახებ, მათი ფიქრის, შთაგონების, შექმნილი „გამოუვალი“ სიტუაციებისა და მათგან „გამოღწევის“, პრობლემათა გადაწყვეტების შესახებ. ანუ კინოფილმი - ეს კონკრეტული ტექსტია, მოიცავს გარკვეულ ინფორმაციას, მოგვითხრობს ამბავს, აქვს შინაარსი და ამ შინაარსის გადმოცემის განსაკუთრებული ტექნოლოგია, გამოხატვის მრავალფეროვანი არჩევანი, სტილური მთლიანობა, სპეციალურად ფილმის ტექსტის ამოსაცნობად შექმნილი თხრობის წესრიგი. აქვე უნდა აღინიშნოს, ეს ერთნაირად ეხება როგორც მხატვრულ კინოს, ისე დოკუმენტურს, რომელიც ითვლება, რომ პირდაპირ, ჩაურევლად აფიქსირებს რეალობას, ნამდვილად არსებულ ადამიანებს, ვითარებას, დასაბუთებულად ობიექტურად მოგვითხრობს; თუმცა აქვე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ „ობიექტურობა“ ჩვენ ირგვლივ არსებულ ქაოტურ სამყაროშიც პირობითი ცნებაა, და ზუსტ საზომად ნამდვილ ცხოვრებაშიც ვერ გამოგვადგება. მართალია, არსებობენ კონკრეტული ობიექტები, შესაძლებელია საგნის, მოვლენის ფაქტობრივი ჩვენებაც, მაგრამ მათზე თვალსაზრისი და ფილმის საზრისი, შესაძლოა, სწორედ იმან წარმოქმნას, რაც ეკრანზე საერთოდ არ უჩვენებიათ, რაც მაყურებელს არსად არ უხილავს, და წორედ თხრობის უხილავმა სუბიექტურმა პაუზამ, რაღაც გადაადგილებამ, საგნებს შორის მანძილმა - დაშორებამ თუ მიახლოებამ შეიძლება განსაზღვროს... იმ გადაადგილებადი მძიმის მსგავსმა, პუნქტუაციის მნიშვნელობის შესახებ აკაკი წერეთლის ნაკვესიდან რომ გვახსოვს: „ისწავლე, შვილო, ისწავლე მამაშენივით, ვირი არ გამოხვიდეო“.

კინოფილმის ვიზუალური თხრობა გულისხმობს, უპირველეს ყოვლისა, სიუჟეტური საფუძვლის არსებობას. ჩვეულებრივ, ამ შემთხვევაშიც, სიუჟეტი სამი ძირითადი ნაწილისგან შედგება. ესენია: 1) ექსპოზიცია (დასაწყისი); 2) კონფლიქტი (შუა ნაწილი); და 3) ფინალური გადაწყვეტა, დასკვნა (დასასრული).

ამგვარად, კინოფილმის დასაწყისს ექსპოზიცია ანუ შესავალი ეწოდება. ეს თხრობის მნიშვნელოვანი ნაწილია, რადგან, თუ აუდიტორიისათვის არ იქნება ცნობილი ფილმის ისტორიის აუცილებელი ფაქტები, შეიძლება გაუჭირდეს მი-

⁸ ფედერიკო ფელინი „ტკბილი ცხოვრების შესახებ“.

სი შინაარსის წვდომა და არასწორად აღიქვას ასახული მოვლენები. ექსპონიციის ჩვეულებრივ ხსნის კერძანზე წარმოსადგენ ისტორიაში არსებულ წინაპირობას, როგორც ვთქვით, განისაზღვრავს ამ ისტორიის დასაწყებად აუცილებელ ფაქტებს, აღნიშნავს მოქმედების ადგილს, დროს, ვითარებას: სად ხდება, როდის, ვინ არიან მასში მოქმედნი, აღნიშნავს მათ ხასიათებს; მიუთითებს მოქმედების დაწყების სიტუაციაზე - ზოგადად, თხრობის ფაქტორებსა და მიზეზებზე, რაც საბოლოოდ, განაპირობებს შედეგს. მაგრამ ექსპონიციის მხოლოდ ამ ფუნქციით არ შემოისაზღვრება: ფილმის ამ ნაწილში შეიძლება გამოიხატოს სტილი, ჟანრის თავისებურება, ვიზუალური ფორმის ელემენტები, ავტორის თვალსაზრისი, ტონალობა, ჟღერადობა, რომელიც შეიძლება იყოს მაჟორულიც და მინორულიც, ტემპი: ნელი ან სწრაფი, რიტმი ან არითმია, ექსპრესია ან სიმშვიდე... ანუ განისაზღვრება საერთო ტონალობა - ჟღერადობის, ხაზებისა და ფორმების, გამა, როგორც იდეა, როგორც მსოფლმხედველობა და მთავარი აზრი. ხაზი, ტონალობა, ფორმა, ფერი, მოძრაობა, რიტმი - ეს თხრობის ვიზუალური კომპონენტებია და ნებისმიერ გამოსახულებაში შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ, უძრავშიც, მოძრავშიც, მოქმედების ადგილზე, დეკორაციაში, რეკვიზიტებსა და კოსტიუმების მოხაზულობაში, მსახიობთა მოძრაობასა და გარეგნობაში. მაგალითად, გიორგი შავეულიძის მიერ შესრულებულ ყარაჩოხელის ცეკვაში „ქეთო და კოტედიან“,⁹ იოლად ამოვიცნობთ გუდიაშვილის „კინტოს“, საერთო ხედით, სილუეტის მოხაზულობით, გამოხატული კენიანი პროფილით, გრიმით, ჩაცმულობით, მოძრაობის ხასიათით. მოძრაობა - კინოხელოვნების უმნიშვნელოვანესი, არსებითი ვიზუალური კომპონენტია, ის, რაც იტაცებს მაყურებლის თვალს, აორგანიზებს ეკრანულ სივრცეს, ობიექტების გადაადგილებას, მოქმედების მსვლელობას და რიტმს.



სურ. 4. ლ. გუდიაშვილი, „კინტო“.



სურ. 5. გიორგი შავეულიძე კადრში ფილმიდან „ქეთო და კოტე“, 1948. რეჟ. ვახტანგ ტაბლიაშვილი და შალვა გედევანიშვილი.

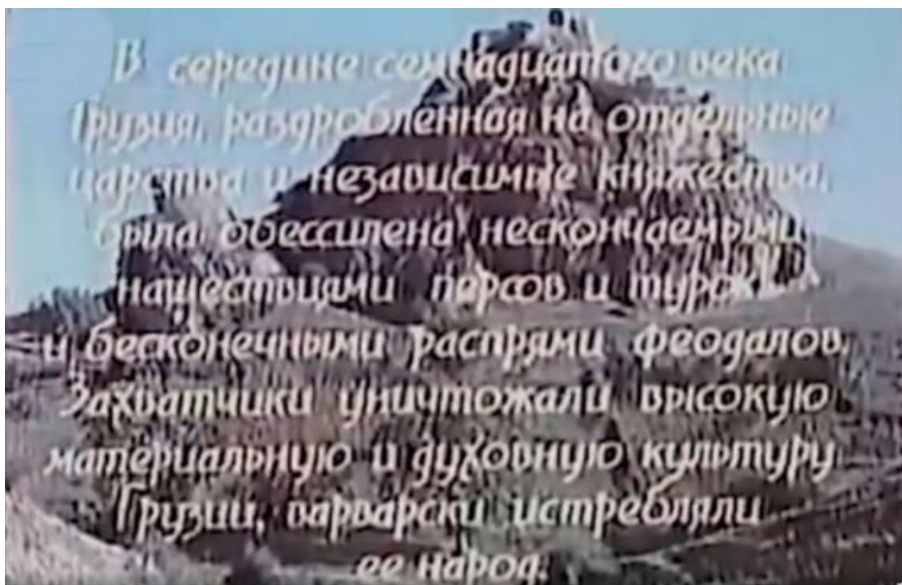
იზუალური კომპონენტები მნიშვნელოვნად განსაზღვრავენ გამოსახულების ხასიათს, ზეგაღწეას ახდენენ მაყურებლის განწყობაზე, იდეის აღქმაზე. მაგალითად, ტონალობა - კადრის ატმოსფერო და მასში გამოხატული ობიექტების სიმკვეთრე ისევე გვაგრძნობინებს ფილმში წარმოდგენილი ისტორიის, სცენის ხასიათს, როგორც მუსიკა მიგვანიშნებს ზოგჯერ რაღაც ნათელზე, მსუბუქსა და სახალისოზე, ან პირიქით, მუქ ტონებში - მძიმეზე, დამთრგუნველსა და საშიშზე. ასევეა ფერიც, ხაზიც - მათაც შემოაქვთ ფილმში ემოცია, სტილი, განწყობა. ზოგჯერ ფერს სიმბოლური მნიშვნელობითაც ტვირთავენ, რომელსაც მოაქვს შესაბამისი განწყობა... თუმცა ამის დარღვევაც შეიძლება, რადგან ნებისმიერი ფერი შეიძლება აღნიშნავდეს საშიშროებას, ისევე, როგორც უსაფრთხოებას, სიკეთეს ან ბოროტებას და ა.შ.

კინოეკრანის ვიზუალური სტრუქტურის მთავარი ობიექტი - თავად მსახიობია. თავისი უნიკალური გარეგნული მონაცემებით, ხმით, მიმიკით, ჟესტებით და მოძრაობის თავისებურებებით, სწორედ იგი კრავს ერთიანობაში ყველა ვიზუალურ კომპონენტს, და წარმართავს სივრცის, ხაზის, ფორმის, ტონის, ფერის, მოძრაობისა და რიტმის სახიერ მთლიანობას. ამიტომ კინემატოგრაფში, არა მხოლოდ მსახიობის ოსტატობას, და მის ნიჭიერებას ექცევა ყურადღება, არამედ ამა თუ იმ როლისთვის საჭირო გარეგნულ უნიკალურობასაც, განსაკუთრებულობასა და თამაშის მეტყველ მანერას.

თუმცა, როგორც ბრუს ბლოკი ამბობს: „ცარიელი ეკრანიც კი, უკვე ატარებს საკუთარ თავში სივრცეს, ხაზს, ფორმას, ტონს და მოძრაობას. ანუ ეკრანი არასდროს არ არის ცარიელი. უმოძრაო ფოტოგრაფიაც კი იყენებს რიტმისა და მოძრაობის კომპონენტებს. რამეთუ ვიზუალური კომპონენტები ეკრანის განუყოფელ ნაწილს განეკუთვნებიან“.¹⁰

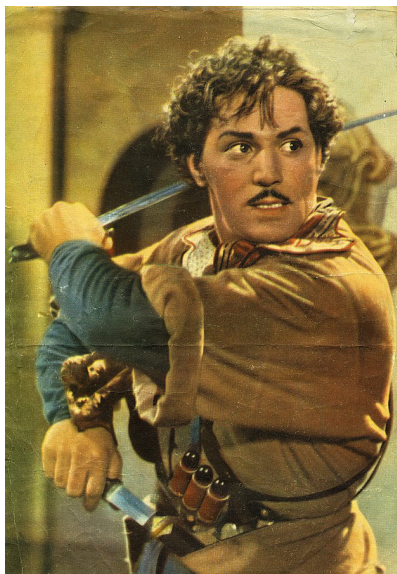
„უხმო კინოს“ ეპოქიდან დაწყებული, სცენარისტები გამუდმებით ავითარებდნენ ვიზუალურ ენას მთლიანად სიუჟეტისა თუ მისი ცალკეული ნაწილის გადმოსაცემად. ეკრანის სიმუნჯე აიძულებდა მათ, შინაარსი თავად სურათის გამომსახველობაში ჩაედოთ და არა სიტყვებში. თუმცა, სიტყვების გარეშე ბევრი რამ გაუგებარი რომ არ დარჩენილიყო, კადრებს შორის და კადრებს ქვეშ, ეკრანზე დაწერილი ტექსტებით, ტიტრებით განმარტებებს ურთავდნენ. ასევე, ტიტრები წარმოადგენდნენ ფილმის ექსპოზიციასაც, რომლებიც სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ უხმო გამოსახულებებისთვის მნიშვნელობისა და აზრის მისანიჭებლად. თუმცა, ასეთი დაწერილი ექსპოზიციები იმაზე მეტ ხანს შემორჩნენ ეკრანებს ვიდრე ამას კინოს თხრობის განვითარებული ფორმა მოითხოვდა. მაგალითად, 1956 წელს ლეო ესაკიას მიერ გადაღებულ „ბაში-აჩუკს“, წინ უძღვის პირდაპირ კადრზე დაწერილი ტექსტი და კადრს გარე დიქტორის ხმა, რომლებიც გვამცნობდნენ მეჩვიდმეტე საუკუნის შუა ხანებში, ცალკეულ სამეფოებად და ფეოდალურ სამთავროებად დაქუცმაცებული საქართველოს უკიდურესად მძიმე ხვედრზე, სპარსელებისა და თურქების დაუსრულებელი შემოსევებით დასუსტებულ ქვეყანაზე, და იმასაც, რომ „ხალხი ეძებდა ხსნას და თავდადებით იბრძოდა თავისუფლებისათვის“.

¹⁰ Брюс А. Блок, Визуальная история: взгляд на структуру кино, телевидения и новых медиа. М: 2012.



სურ. 6 კადრი ლეო ესაკიას ფილმიდან „ბაში-აჩუკი“ 1956.

ანუ აქ ექსპოზიცია კინომაყურებელს სიტყვიერად გამოხატული (სამეტყველო და დაწერილი) ტექსტით ატყობინებს ფილმში წარმოდგენილ ისტორიულ დროსა და ვითრებაზე. ამ ზოგად ისტორიულ შესავალს მოსდევს მეორე, უფრო ვიზუალური გამოსახულებითა და მოქმედებით დაკონკრეტებული ექსპოზიციის ნაწილი, შექრილი უშუალოდ ფილმის თხრობაში. ეს მეორე, სიუჟეტში ჩართული ექპოზიციის ნაწილი წარმოგვიდგენს ხალხის წიაღიდან აღმოცენებულ გმირს, ვინმე ქართველს, „ბაში-აჩუკს“ - არც ყმას, არც დიდ თავადს, არმედ მათ შორის შუალედურს, ყველასთვის ერთნაირად მისაღებს, ყველანაირად დამშვენებულს



- სულიერი სიმაღლით, კეთილშენობით, გარეგნობით სრულყოფილს, გამორჩეულად მარჯვებს, რომელიც ციხესიმაგრის საერთო ხედზე, ცხენზე ამხედრებული, მოხდენილად მოათონხარიკებს ბედაურს და ლალი სიმღერით („რა მადლიანად ანათებს შენი მზე, შენი მთვარეო“) გამოხატავს პატრიოტულ სულისკვეთებას. ამგვარად, ამ ორნაწილიან ექსპოზიციაში მოცემულია ფილმის მოქმედების სივრცე და მოქმედი იდეალური გმირი, რომელიც ამავე ექსპოზიციის ნაწილშივე ასწრებს გაჭენებული ცხენის მიერ გატაცებული ქალისა და თოფის ზუსტად მიზანში სროლით, ხის ტოტებში გახლართული მიმინოს გადარჩენას.

სურ. 7. კადრი ფილმიდან „ბაში-აჩუკი“, 1956, რეჟ. ლეო ესაკია.

ექსპოზიცია, როგორი ფორმითაც არ უნდა იყოს წარმოდგენილი ფილმის თხრობაში, როგორც უკვე ვთქვით, უპირველეს ყოვლისა, განსაზღვრავს ეკრანზე წარმოდგენილ ადგილსა და დროს, ვითარებას, პერსონაჟებსა და მათ მოქმედებას; ადგენს ძირითადი სიუჟეტური ელემენტების საწყის მოცემულობას. ხოლო ვიზუალური ექსპოზიცია განსაზღვრავს, თუ როგორ უნდა დაუკავშირდეს ესა თუ ის ვიზუალური ელემენტი სიუჟეტს, მის ამა თუ იმ ნაწილს. სიტყვით გამოხატული მნიშვნელობისა და გამოსახულების შეხვედრის მაგალითებს ჩვენ ერთგვარად შეგვხვთ კინო-სინტაგმების მაგალითებით, თუ როგორ გარდაიქმნება წარმოთქმული სიტყვა, ხმა თუ მოქმედება ვიზუალურ გამონათქვამად, და რაც, ფილმში, თანდათან, ვიზუალურად გამოხატულ კინოფრაზებს აყალიბებს და კინოთხრობას წარმართავს. ცნობილი ამერიკელი კინემატოგრაფისტი ბრუს ბლოგი, თავის წიგნში, სიტყვებიდან გამოსახულებაზე გადასვლის პროცესს განსხვავებულად წარმოგვიდგენს: „ისტორია იწყება: „ერთხელ ცხოვრობდა ბედნიერი ოჯახი“. ეს ექსპოზიცია შეიძლება გაფართოვდეს „ერთხელ ცხოვრობდა ბედნიერი ოჯახი, ოთხუთხედი ფორმის ბრტყელ სივრცეში, გარემოცული თბილი ფერების ტონალობით. ახლა ექსპოზიციაში უკვე არსებობს როგორც სიუჟეტური, ისე ვიზუალური საწყისი. დამუშავდა ვიზუალური ექსპოზიციის წესრიგიც.

სიუჟეტური და ვიზუალური ექსპოზიციები ერთსა და იმავე დროს უნდა ხდებოდეს. სტივენ სპილბერგის ფილმში „ხანა“, მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური ექსპოზიციები ერთსა და იმავე დროს წარმოიქმნებიან. მაყურებელს ესმის საშიში მუსიკა (ზვიგენის თემა), წყალქვეშ ნელა მოძრავი კამერა მსხვერპლს ზვერავს (ზვიგენის ხედვა), და ზვიგენი ხარბად ჭამს უდანაშაულო ადამიანს (ზვიგენი-მკვლედი). სპილბერგმა მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური შესავალი ფილმის საწყის სცენაში გამოიყენა. აუდიტორია ცნობს ექსპოზიციაში ზვიგენის მოახლოების წესს, ცნობს მუსიკასა და კამერის გადაღების წერტილს. აუდიტორიას აქვს ყველა აუცილებელი ფაქტი ისტორიის დასაწყებად.

„ხანაში“ ექსპოზიციაში შექმნილი მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური წესები, ფილმის განმავლობაში არ იცვლება. თემატური მუსიკა დაჰყვება ზვიგენის გამოჩენას, წყლიდან მისი გამოხედვა მუდამ ერთსა და იმავე მანერაშია გადაღებული, ხოლო ზვიგენი აგრძელებს შეტევებს. აუდიტორიისთვის მუსიკა და წყალქვეშა ხედვის იერსაზე მტკიცედ ასოცირდება ზვიგენთან, ამიტომ ზვიგენის ჩვენებაც კი არ ხდება საჭირო. შესავალი მუსიკა და კამერის გადაღების ზუსტი წერტილი მაყურებელში შიშს ავტომატურად იწვევს.

ვიზუალურ ექსპოზიციას უნარი შესწევს განსაზღვროს ყველა საბაზისო ვიზუალური კომპონენტის ვიზუალური სტრუქტურა. ნებისმიერ ვიზუალურ კომპონენტს შეუძლია დაკავშირება პრაქტიკულად ნებისმიერ ემოციასთან, განწყობასთან, სიტუაციასა და გმირის თავისებურებასთან.

ექსპოზიციაში მოცემული ვიზუალური წესრიგი მთელი ნაწარმოების შესრულების გზამკვლევად განიხილება. ვიზუალური კომპონენტის არჩევანს სივრცისთვის, ხანისთვის, ფორმისთვის, ტონისთვის, ფერისთვის, მოძრაობისა და რიტმისთვის, ნებისმიერ სიუჟეტში შეუძლია განსაზღვროს ობიექტივი, გადაღების წერტილი,

მოქმედების ადგილი, კოსტიუმები და დიზაინი“.¹¹

სტივენ სპილბერგის ფილმი უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს და ხაზგასმით აღნიშნავს, სწორედ, რეჟისორის გააზრების განსაკუთრებულობას, სტილის გამორჩეულობას. სწორედ ამ უნიკალურობის წყალობით აღწევს ფილმი უდიდეს გამომსახველობას და წარუშლელ შთამბეჭდაობას. მაგრამ ბრუს ბლოკის საინტერესო და დამაჯერებელი მსჯელობის მიუხედავად, შეიძლება შევნიშნოთ, რომ უნიკალური ფორმის ზოგად, საერთო გამომსახველობის წესად ქცევა, სავარაუდოდ, ასევე შედეგიანად ვერ იმუშავებს სხვა შინაარსის, სხვა ტიპის ფილმებში. „ხახას“ თხრობის თავისებურება სპილბერგის რეჟისორული მიგნებაა, სწორედ, ამ კონკრეტული ფილმისთვის, სპეციალურად ამ მითის მოსათხრობად გამიზნული ფორმა და მისთვის შექმნილი საცნობი „შტამები“. მაგალითად, ის ფორმა, რომ ექსპოზიციში დაწესებული მუსიკალური, ვიზუალური და სიუჟეტური თხრობის წესი, ფილმის განმავლობაში არ იცვლება, შესაძლოა, სულაც არ იყოს სამაგალითო და აქტუალური სხვა რეჟისორისთვის, მაგალითად, ჟან-ლუკ გოდარის არანაკლებ გენიალური ფილმებისთვის. მიუხედავად ამისა, თავისთავად, ცალკეული წესის გამოყენება როგორც ხერხის: ხმის, გადაღების წერტილის, ან მოქმედების ტემპისა და რიტმის ერთდროული წარმოდგენა ექსპოზიციის ნაწილში, ან სახეთა გადათამაშება-განმეორებადობა, კინოთხრობის გამომსახველობას, რასაკვირველია, გააძლიერებს.

მაგალითად, შეგვიძლია გაგინსენოთ სხვა, ბრწყინვალე ეკრანული თხრობით გამორჩეული ფილმი, ორსონ უელსის „მოქალაქე კეინი“.¹² სადაც ექსპოზიციში ასევე ერთადაა წარმოდგენილი მნიშვნელოვანი საგანი, მოვლენა, ვითარება, ბგერები, სიტყვები, თუმიცა, მათგან, ფილმის სიუჟეტში მხოლოდ ერთი დეტალი - კეინის მიერ წარმოთქმული სიტყვათა შეთანხმება „ვარდის კოკორი“ მეორდება; ინტრიგა, რომელიც, თუმიცა, მუდმივად მაყურებლის თვალწინ ტრიალებს, თხრობის კომპოზიციას წარმართავს, მარტივად ერთი და იგივეა - უბრალოდ „ვარდის კოკორი“, მაგრამ, ამავე დროს, მისი მნიშვნელობა მუდამ იცვლება: სიუჟეტის სხვადასხვა შენაკადში, სხვადასხვა შეპირისპირებაში, დროის სხვადასხვა ეტაპზე, სხვადასხვა პერსონაჟთან... მნიშვნელობებში აცდენილი გამუდმებით დამუშავებას განიცდის და უფრო დამაჯერებელ ვერსიას დაეძებს... „მოქალაქე კეინის“ თხრობის თავისებურება კლასიკური მუსიკის კანონების შესაბამისად დალაგებულ მუსიკალური ნაწარმოების რთულ ფორმას ჰგავს, რომლის მრავალხმიან საორგესტრო ვარიაციებში ყოველთვის გამოჭვივის სახემეცვლილი მოტივი - თხრობის მთავარი, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე წონიანი ელემენტი. მუსიკის ელემენტარულ საფუძვლების მხრივ თუ განვიხილავთ, კიდევ უფრო პირდაპირ მსგავსებას აღმოვაჩენთ: მაგალითად, ექსპოზიციში კეინის მიერ სიკვდილის წინ ამოთქმული ეს უკანასკნელი სიტყვები „ვარდის კოკორი“, ფილმის საერთო ტონალობაში, ტონის მიმცემი პირველი ბგერის, „ტონიკის“ ფუნქციის ანალოგიურია. სწორედ

¹¹ Брюс А. Блок, Визуальная история: взгляд на структуру кино, телевидения и новых медиа. М.: 2012. გვ. 251-252.

¹² „მოქალაქე კეინი“ 1941, რეჟ. ორსონ უელსი.

ის, რომელიც წარმოაჩენს თხრობაში საწყისს, რომლიდანაც იწყება ინტრიგა, რომელსაც აქვს მიზიდულობის ძალა ფილმში არსებული ყველა ობიექტის მიმართ, განაპირობებს მათი ჟღერადობის ხასიათსა და ადგილს სიუჟეტის საერთო ტონალობაში. ეს „ტონიკური“ ობიექტი ფილმის სხვა ობიექტებს შორის, ლაკმუსივითაა, რომელიც მრავალფეროვან რეალობაში გაზაფხული სინამდვილის არსს ამჟღავნებს - გამოყოფს აქცენტებს, მნიშვნელობებს და გადაწყვეტებს; ასე, რომ ყვითელი პრესის მაგნატ კეინის ყველასთვის თითქოს დამცინავი მრავალმნიშვნელოვნებით გასაგები, თუმცა გაუგებარი, არაფერთან და ყველაფერთან დაკავშირებული სიტყვები „ვარდის კოკორი“ - თავად ყვითელი პრესის სიყვითლე, მისი არსებობა - ფილმის გამჭოლი თემა თუ „ტონიკა“, რომლიდანაც მომდინარეობს სიუჟეტის მამოძრავებელი ინტრიგა, რომელიც, თავად უცვლელი სხვადასხვა პერსონაჟთან გადაკვეთის წერტილებში, სულ ახალ-ახალი ფერებით ჟღერდება და ფილმის განმავლობაში, სიუჟეტის სხვადასხვა ვარიაციაში მრავალგვარ გადაწყვეტას ღებულობს - საბოლოოდ, მხოლოდ ფინალურ კადრში წარმოდგება მთელი თავისი ჭეშმარიტებით, ცარიელი ნიშანი, რომელიც ბოლოს და ბოლოს, ივსება საკუთარი რეფერენტით, მნიშვნელობით - გამოსახულებასთან, ცივანე დამტამუშულ „ვარდის კოკორთან“, ფილმის გმირის არსთან, იდეასთან გამთლიანებული, დამავიზრგინებელ ფინალურ ტონიკურ აკორდად გაჟღერებული.

სიტყვიერი ტონიკური ობიექტის საკუთარ გამოსახულებასთან შერწყმა, საბოლოოდ მას ფილმის სიმბოლოდ აქცევს. ეს ფინალური აკორდი - ერთი მხრივ, ყვითელი ჟურნალისტიკის მაგნატისა და მეორე მხრივ, უბრალოდ ადამიანის ნამდვილი სახე, რომელიც ერთ მნიშვნელობად კრავს ექსპოზიციაში მომავლადვის ხელიდან გაგარდნილ და დამსხვრეულ პატარა სფეროს თოვლითა და ცივიანი ბავშვის გამოსახულებით, თავისი პატარა ხის სახლის წინ... ფილმის ფინალთან, უკანასკნელ კადრთან, რომელსაც „დასასრული“ აწერია, სადაც ეს სიმბოლო, „ვარდის კოკორი“, საიდანაც მისი ცხოვრება დაიწყო, დასრულდა და ცეცხლში გადაგდებულ, თავიდან მოშორებულ ნივთებთან ერთად იფერფლება, სამუდამოდ ანადგურებს იმ მთლიანობის საიდუმლოს, რომელიც სიუჟეტის ყველა პერსონაჟს, გმირის ცხოვრების ყველა ეტაპსა და სვლას გააერთიანებს... და ამ კინოსინტაგმის - „ვარდის კოკორის“ სიუჟეტის მიღმა დარჩენილი ჭეშმარიტი სიმბოლური არსი, მხოლოდ მაყურებლისთვის ხდება ამოსაცნობი.

ბოლოს და ბოლოს, რას წარმოადგენს, რა არის ფილმის ექსპოზიცია? იგი ხომ უბრალოდ ფილმის თხრობის, ისტორიის დაწყების საბაბია! ძირითად მოქმედებამდე არსებული სიტუაცია, აქცენტი ჟანრთან, ფორმასთან, სტილთან დაკავშირებით! რაიმე ისტორიის დასაწყებად შეიძლება, ასევე, გამოყენებული იქნას ვინმეს თვალსაზრისი, ციტატის სახით, ეპიგრაფი, რომელიც ფილმის იდეას ჰგენს ნათელს, ავტორის პოზიციას... როგორიც, მაგალითად, ჯიმ ჯარმუშის „მკვდარს“¹³ აქვს წამძღვარებული - წარწერა შავი ეკრანის ცენტრში, მკაფიო, კონტრასტული, თეთრი წვრილი ასოებით. ციტატა ანრი მიშოს ლექსიდან: „არასდროს იმოგზაუროთ მკვდართან ერთად“! მაგრამ ეპიგრაფზე ფონურ ხმად დადებული ორთქლმავ-

¹³ „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ლის ქშენა და მოკლე შეკვივლება, ირონიული გაფრთხილებაა, რომ მატარებელი უკვე დაიძრა და სადგურიდან გადის... და მაყურებელს მოუწევს მკვდართან ერთად მოგზაურობა.

ექსპოზიციის შემდგომ, ფილმის თხრობაში ჩასმულ კადრში, მაყურებელი უკვე ვაგონის გარემოს აკვირდება. ხედავს უბრალოდ, ძველმოდურად გამოწყობილ ქალბატონებსა და ბატონებს, რომელთა ნაწილი, სახეზე ღიმილით მოურიდეblად მიშტერებია - სარკმელთან მოკრძალებულად ჩამოძვდარ, დახვეწილ, სიმპათიურ, სათვალთან, სუსტი აღნაგობის ახალგაზრდას, კოპწიად გამოწყობილს - მეტიმეტად ხალისიანი, ნათელი ფერების შოტლანდიური კუბოვრული ქსოვილით შეკერილ, სუფთა, მოდურ, უნაკლო კოსტიუმში - ამერიკელი ბულალტერს, ვინმე უილიამ ბლეიკს, რომელიც მეცნრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ამერიკის ცივილიზებული ქალაქიდან, მარტოდმარტო მიემგზავრება ველოური დასავლეთის, უკიდურეს სამრეწველო დასახლებაში, გაზეთში გამოცნადებულ ვაგანსიაზე სამსახურის მისაღებად, და იმედებითაა საგსე, ახალი ცხოვრების დასაწყებად. ახალგაზრდა დენდი მკვეთრად გამოიძრევა ამ მატარებლის თითოეული მგზავრისგან, მათი მხრიდან შემაწუნებელი მზერისა და განსაკუთრებული ყურადღების გამო თავს უხერხულად გრძნობს.



სურ. 8. ა. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ექსპოზიცია გრძელი მგზავრობით გაბეზრებული მგზავრის ძილ-ღვიძილს ჰგავს, რომელსაც მატარებლის რწევისა და დაღლილობისგან დროდადრო რომ ჩასთვლემს, და გაღვიძების წუთებში ბუნდოვანი ფოკუსით, რაღაც ახალს აღმოაჩენს მატარებლის მტვრიანი სარკმლიდან; ადრე რომ ისხდნენ, სადღაც უკვე ჩასული მგზავრების ნაცვლად, ახლები გაჩენილან, კიდევ უფრო ღარიბულად ჩაცმულები.



სურ. 8. ბ. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.



სურ. 9. ა, ბ, გ, დ - კადრი ფილმიდან „ქვედარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

ვაგონი თანდათან ცარიელდება, ბოლოს, კი, თითქმის დაცარიელებული აქა-იქ, კანტიკუნტი მეზავრების ამარა, კიდევ დიდხანს მიირწევა უკიდევანო ცარიელ, დაუსახლებელ ველებზე, სადაც ახლა იგი მხოლოდ მამაკაცთა, ველური დასავლეთის კოვბოების გარემოცვაშია მოქცეული, იარაღ-ასნპულებში, უხემ ტყავებსა და ჯინსებში, რაღაც ფუთებით, მხარზე დახვეული თოკებით, რომლებიც ცნობის-მოყვარეობით ათვალთვლებენ. ორთქლმავლის კვამლით გამურული, ეშმაკივით შავი მემანქანე აფრთხილებს: „მამინის იქით აღარაფერია, რა გაიძულებს ჯოჯოხეთში ჩასვლას?!“

ექსპოზიციის ამ ნაწილში, მატარებლიდან გაუსვლელად, ვიზუალურად, ორგანულად, სხარტად და გამომსახველად არის აღწერილი ისტორიული გარემო, ვაგონის შიგნით საგნების დეტალები, ზოგადი ფონის პერსონაჟები; სარკმლიდან არსებული რეალური სივრცის სურათი; ბლევისა და გარემოს გარეგნობა, ხასიათი, თავისებურება, კოსტიუმები... ყველაფერი, რაც საჭიროა ისტორიული დროსა და ვითარების გადმოსაცემად, კონტრასტული გმირის ამ გარემოში შესაბამისად. ჩანს, რომ ამ გარემოსთან მას არაფერი აკავშირებს, მხოლოდ უხერხულობა თავისი განსხვავებულობის გამო, რომლის გამოც, მუდამ ოდნავი, თითქმის შეუმჩნეველი, გაუბედავი და მორცხვი ღიმილი აკერია სახეზე, შემდეგ და შემდეგ კი, შინაარსი მზერა; ასევე, ხასიათდება თავშეკავებული ჟეტებით, პასიური მოძრაობით. ექსპოზიციის შინაარსიც პასიურია: გმირი მიემზავრება, თუმცა, ეს მატარებელი მიდის და თვითონ მხოლოდ ინერციულად მიჰყვება, ერთ ადგილზე მჯდომარე, არ მოძრაობს, ინერციულია. ეს ექსპოზიციის მეტაფორაა, სივდილის, „სუბიექტის



სურ. 10. ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

სიკვდილის“ მეტაფორა - ადამიანის ყოფნა იქ, სადაც არ უნდა იყოს, სადაც მას ადგილი არ აქვს, სადაც, ფაქტობრივად, არც არსად არის (გზაშია) და სადაც არაფერს წარმოადგენს, სადაც არავინ არის, ვინმე, შუალედური, დაკარგული... ამგვარად ექსპოზიციის ეს ნაწილი სრულად გამოხატავს ფილმის ზოგად იდეას.

ფილმის თხრობის მსვლელობაში ჩართული ექსპოზიცია ამით არ სრულდება. შემდეგ ნაწილში, უფრო კონკრეტულად აღიწერება საბოლოო პუნქტი, გრძელი მგზავრობით ქანცგაწყვეტილი მგზავრის „საჩუქარი“ მაშინ - ბოლო გაჩერება, მართლაც მიცვალებულთა სამყაროს მსგავსი, უხმო, უმეტყველო, მკვლელობებითა და უიღბლობით სავსე... სიკვდილის მოლოდინში პირდაპირ ქუჩებში აყუდებული ცარიელი კუბოებით, დაუმარხავი გვამებით, ადამიანი სხეულის ნაწილებით, ჩონჩხებითა და თავისქალებით, მეკუბოვეებით, რომლებიც ჩუმად, არაკეთილმოსურნე დაუფარავი მზერით უთვალთვალებენ შუა ქუჩაში მარტოდმარტო მიმავალ ბლეიკს, საიდანაც მოფრენილ, გამოუცდელ უცხო ჩიტს. ამ, სიცოცხლისგან დაცლილ ექსპოზიციის ნაწილში, გმირი ცდილობს მიიღოს ვაკანსია, რომელიც აღარ არსებობს, უახლოვდება ქალს, ვინც მისი არ აღმოჩნდება, ესვრიან, ცდილობს გაიქცეს, ახვედრებენ ტყვიას...



სურ. 11. ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „მგვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

შეიძლება ითქვას, რომ ექსპოზიცია აქ სრულდება, თუმცა, გარკვეული ინფორმაცია „სუბიექტის სიგვდილის“ იდეას ჯერ კიდევ ემატება. ტყეში ცხენზე უგონოდ გადავიდებულ ბლეიკს, მისი სეხნია ინგლისელი პოეტის, უილიამ ბლეიკის პოეზიის თაყვანისმცემელი ინდიელი, სახელად „არავინ“ იბოვის. ბლეიკის სახელის გაგება „არავინს“ ძალიან ახარებს, მაგრამ თან ძალიან აკვირვებს, რადგან დანამდვილებით იცის, რომ უილიამ ბლეიკი, ინგლისელი პოეტი, რომლის ლექსები მას ძალიან მოსწონს და ზოგიერთი ზეპირადაც იცის, ნამდვილად აღარ არის ცოცხალი! ინდიელებში, ტრადიციის მიხედვით, სხვისი სახელი არავის აქვს, რადგან ყოველი ადამიანი უნიკალურია და ადამიანს ზუსტად იმას უწოდებენ, რაც პიროვნულად არის კიდევ, რაც მასში არსებითად, ერთსაზოგადოება გამოხატული. შესაბამისად, „არავინ“ ასკვნის, რომ მის მიერ გადარჩენილი, ცოცხალის მსგავსი უილიამ ბლეიკი მგვდარია, რადგან მეორე უილიამ ბლეიკი არ შეიძლება არსებობდეს! ინდიელს თავად „არავინ“ შეარქვებს, ანუ არის „ის, ვინც ბევრს და ხმამაღლა ლაპარაკობს და არ ამბობს არაფერს“. ის ინდიელია, რომელიც ბავშვობაში ინგლისში ჩაიყვანეს და იქაური ლიტერატურა შეაყვარეს, სხვა კულტურას აზიარეს, მაგრამ რადგან, ბოლოს, ვერც ინგლისელი გახდა, და აღარც ინდიელად დარჩა, არავინ აღარ არის! ცხადია, ინდიელი „არავინ“ სუბიექტურად მგვდარი ბლეიკის ალტერ-ეგოა, სარკე ინდიელთა სამშობლოში მოხვედრილი ბლეიკისა, რომლის პიროვნულობაც გმირის პიროვნულ მონაცემებს ედრება, აანალიზებს და განმარტავს.

ინდიელის თვალსაზრისით, რადგან მხოლოდ ერთი ბლეიკი უნდა არსებობდეს, და რადგან ბლეიკი ბლეიკია! სურს ისარგებლოს ამ შესანიშნავი შანსით, და თავად პოეტის დეკლამაციით, ფრაზების მისეული არტიკულირებით მოისმინოს მისი პოეზია, თუნდაც ერთი რომელიმე ლექსი, და ძალიან გოცნებული რჩება, რომ ბლეიკს

წარმოდგენაც არ აქვს ბლეიკის, ანუ „თავის“ ლექსებზე. „როგორ შეიძლება, შენი დაწერილი ლექსი არ გახსოვდეს?! როგორ შეიძლება ყველაფერი დაგავიწყდეს და საერთოდ არაფერი გახსოვდეს?!“ პირდაპირ სახტად არის დარჩენილი „არავინ“, და საბოლოოდ და მტკიცედ ასკვნის: „შენ მკვადრი ხარ!“ სათვალესაც ხსნის და თავისთვის იტოვებს, რადგან მკვდარს სათვალე რაში სჭირდება!

ამგვარად, ჯიმ ჯარმუში ახლა უფრო მკაფიოდ გამოხატავს „სუბიექტის სიკვდილის“ არსს. რას ნიშნავს იყო მკვდარი? ინდიელისთვის მნიშვნელოვანი არ არის ის ფაქტი, რომ ბლეიკი სუნთქავს, ცხენზე ზის, რაღაცას ამბობს, დაჭრილია და გაჭირვებით დადის, მაგრამ ხომ დადის! ამით ის მაინც არ არის ცოცხალი, ის მაინც მკვდარია! სწორედ იმიტომ, რომ ის ბლეიკია, ხოლო ბლეიკი - სუბიექტი, რომელიც შეიმეცნებს სამყაროს და თავად იღებს პიროვნულ გადაწყვეტილებებს - რამდენიმე ათეული წელია ცოცხალი აღარ არის... განსაკუთრებით პარადოქსული და ლოგიკისთვის მიუღებელი ინდიელისთვის ის კი არ არის, რომ ბლეიკი მკვდარია და ახლა მიცვალებულთან საუბრობს, არამედ, ის, რომ მას, უილიამ ბლეიკს, არ ახსოვს არც ერთი თავისი ლექსი! თავისი შესანიშნავი ლექსები... ეს ნამდვილი სიკვდილია... მან დაკარგა ყველაზე მთავარი, პიროვნულობა, სუბიექტურობა! სწორედ ეს ფაქტი მიუთითებს, ადამიანის, როგორც ასეთის, სიკვდილზე, და არა ის, რომ აღარ სუნთქავს, ან გული აღარ უცემს, თვალები დახუჭა და ფიზიკურად აღარ არსებობს...

ამგვარად, უილიამ ბლეიკ, „შენ მკვდარი ხარ!“

ექსპოზიციამი ხაზგასმული პოსტმოდერნისტული თვალსაზრისი „სუბიექტის სიკვდილი“, ადამიანში პიროვნულობის, ინდივიდუალობის, ნების არ აღიარების თვალსაზრისია, ანუ მტკიცება იმისა, რომ საერთოდ არ არსებულა და არც არსებობს არანაირი სუბიექტურობა, არანაირი ინდივიდუალობა. რომ მოჩვენებითია პიროვნების განსაკუთრებულობა, მისი თვითგამოხატულება; რომ ეს ყველაფერი მხოლოდ და მხოლოდ რომანტიზმის ეპოქის მითია. ადამიანებს შორის განსხვავება არ არსებობს: არავითარი ნებელობა, არავითარი „მეობა“, თვითონ! რომ ადამიანის თავისებურებაზე ზეგავლენას ახდენს არა თავისთავადობა, არამედ, გარემო, სოციალური, რომელშიც ადამიანი იმყოფება... ეს არის მთელი სუბიექტურობა... ხოლო „მკვდარი“, ამ პოსტმოდერნისტული ცნების, „სუბიექტის სიკვდილის“ მეტაფორაა.



სურ. 12. კადრი ფილმიდან „მკვდარი“ 1995, რეჟ. ჯიმ ჯარმუში.

„მკვდარის“ ჟანრის სხვადასხვაგვარად განსაზღვრავენ: მასზე საუბრობენ, არა მხოლოდ როგორც დეკონსტრუირებულ ვესტერნზე, არამედ, როგორც ფილოსოფიურ იგავზეც, როდ-მევიზე, მისტიკურ ფილმზე... მასში ყველაფერია და ეს ყველაფერი იდეასა და გამოსახულებაში ერთად არის მთლიანობაში მოცემული: ისტორიას სახეც, ფილოსოფიაც, ტრაგიზმიცა და ირონია. ეს პოსტმოდერნისტული „სუბიექტის“ ირონიული სამყაროს „მიცვალებულის წიგნია“, რომელშიც ამერიკული კინოს ტრადიციებითაა აღწერილი გარდაცვლილთა სამყაროს ცხოვრების სცენები - მეგზურთან ერთად ერთგვარი რიტუალური სვლა „დავიწყების მდინარისკენ“, სამინელი სამსჯავრო, სამი დემონის დევნა, სულიერი განწმენდისა და ზიარების ეტაპები, ვიდრე გულში დაჭრილი ბლეივი კანოეთი ოკეანეში არ შეცურავს. ჯონი დეპი იდნიელის კანოეში, კოლტით ხელში ეს უბრალოდ მეტაფორა არ არის. ეს კონცეპტ-ხატია, რომელიც წარმოგვიდგენს საიქიოსკენ მიმავალი ამერიკელის სიკვდილის შემდგომ მოგზაურობას. მართალია, ჯიმ ჯარმუში ექსპოზიციის დასაწყისში ანრი მიშოს სიტყვებით გვიჩვენებს: „ნუ იმოგზაურებთ მკვდართან ერთადო...“ - მაგრამ რჩევა რჩევაა და რჩევის გათვალისწინება მეორე...



სურ. 13. ა, ბ, გ. კადრი ფილმიდან „Blowup“, 1966,

რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი

წარწერა მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმის „Blowup“ ექსპოზიციამდე განსაზღვრავს იდეას, სტილს, დამოკიდებულებას სიუჟეტში წარმოდგენილის მიმართ. ამას პირდაპირ ფილმის დაწყებამდე, სათაურის წარწერაშივე წარმოადგენს, პირდაპირ ასოებით, ფიზიკურად არ არსებული ნიშნობრიობით, უშუალოდ რეალობაზე ჩამოფარებული წინააღმდეგობრივი ღობით, რომელიც ფარავს, არ ამხელს სინამდვილის სახეს. ეს დაწერილი ნიშნები, სიტყვები და მათი მნიშვნელობები, საზრისები, წინ უსწრებენ სინამდვილეს, მის რეალურ სახეს, ავტორის თვალსაზრისის ჩარჩოებში, მათი ინტერპრეტაციის ტყვეობაში გვაქცევენ. ყველაზე უტყუარი აქტობრიობაც კი, როგორიცაა ფოტოგრაფია, ინტერპრეტაციის შედეგად შლის და აქრობს რეალობის ასპექტებს.

„პოსტმოდერნისტული ორაზროვანი, დაშლილი და უფორმო ტექსტის საზრისის მიგნება იოლი არ არის. შესაძლოა, იგი დაადგინო კონტექსტით: ციტატებით, რემინისცენციებით, ალუზიებით, კულტურის მოვლენებით, თითქოს შემთხვევითი პარალელებით, გაორებებით, ირონიით... ერთი დეტალის გაშლით, გამკვეთრებით ან საერთო სურათის შექმნით – ტექსტის სხვადასხვა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ფრაგმენტითა და მათი მიმართებით, როგორც ამას მიქელანჯელო ანტონიონის გმირი აკეთებს „ფოტოგადიდებაში“. თუმცა, ბუნდოვანი ტექსტის გახსნისა

და მისი ინტერპრეტირების უფლება, ამჯერად აღმქმელის უფლებებში გადადის, რათა ცარიელი ნიშანი საკუთარი აღქმით, მისთვის ცნობილი ინტერტექსტუალური კავშირებით „აავსოს“ - იმ შინაარსით, რომელიც ტექსტში პირდაპირ არ არის მოცემული, თუმცა მისი არსებობა, მისი ირონიული საზრისი საგრძნობია. მაგრამ ისეც შეიძლება იყოს, რომ ნიშნები და მინიშნებები ჩვენ მიერ მიგნებულ კონტექსტში, შესაძლოა სულ არ იყოს ის, რასაც ვეძებთ.

„Blowup“-ში, ანტონიონი კამერის აუქჩარებელი, დაგვირგვინებული მანერით აგნებს ახალ პოსტმოდერნისტულ სამყაროში აღმოცენებულ ეჭვებში გახლართულ კითხვებს, სინამდვილის სიმრავლეში დაკარგულ, ჭეშმარიტებისგან გაუცხოებული ცნობიერების პრობლემას. რა გვიმლის ხელს დავინახოთ სინამდვილე? გარე რეალობის სიღრმეში და ფარული არსით ჩვენი საკუთარი შინაგანი წინასწარგანწყობა, მზა მიმართება ამ რეალობასთან? შეიძლება თუ არა, ერთსა და იმავე მოვლენაში არსებობდეს სხვადასხვა სინამდვილე, რაღაცაში რაღაც და იმ რაღაცაში კიდევ რაღაც?

ანტონიონის ფილმი მოგვითხრობს რეალობაში ჩამალული იდუმალი მკვლევარობის ფაქტზე, რომელსაც თომასის კამერა პეიზაჟთან ერთად მექანიკურად აღებჭდავს.

სურათზე ერთი შეხედვით, მხოლოდ ქარში ამოძრავებული ხეების გამოსახულებაა, ტოტებისა და ფოთოლების არეული ჩრდილი, თუმცა, რომლის სიღრმეში რაღაც არსებობს, მისი ფარული საზრისი, ფაქტი, რომელიც ხეების ფოთლებსა და ჩრდილებში იმალება. ფოტოგრაფი ხდება თვითმხილველი იმისა, რაც არ დაუნახავს, რისი მოწმეცაა და არც არის. ცდილობს ჩაწვდეს რეალობის საიდუმლოს, მაგრამ ანაბეჭდი ფოტოზე ბუნდოვანია, მკვლელსაც ჰგავს და უბრალო ჩრდილსაც... ფოტოგრაფი აფიქსირებს რეალობის სურათს. ამჟღავნებს გამოსახულებას, თუმცა ვერ ამჟღავნებს მის არსს. ანტონიონი ფილმის დაწყებამდე, ტიტრებით მიგვანიშნებს, არა ფიზიკურად არსებულ, არამედ, ნიშნობრივ, ხელოვნურ რეალობაზე, ტექსტზე, ნიშნებში მოქცეულ შინაარსზე და წარმოგვიდგენს რეალობის პირობითობის, ასოთა სიმბოლურობის, კადრის ჩარჩოს, წინა პლანის მნიშვნელობას: მწვანე ფონზე¹⁴ ჭრის ფილმის სიმბოლურ, სხვადასხვა სინონიმური საზრისის მქონე სახელწოდებას „BLOWUP“ - ფოტოგადიდებას, და ერთი ან სტატიკურ უმეტესელო ფონს აცოცხლებს ასოთა ჭრილობაში ჩასმული, უკვე ამოძრავებული კინოგამოსახულებით, ცხოვრებით, რომელიც ამ სიმბოლოების სიღრმეში გამოჭრილი კომბინირების მწვანე ფონის მიღმა მიედინება, თანდათან ამ ნიშნების პირობითობიდან „იზრდება“ და რეალობად ყალიბდება. რეალობა, კი ამ ასოების სიმბოლური მნიშვნელობით არის მოჩარჩოებული¹⁵.

ანტონიონი ნიშნობრივი, ხელოვნური რეალობით, ტექსტითა და ამ ნიშნებში მოქცეული ცოცხალი ვიზუალურად გამოხატული შინაარსით წარმოგვიდგენს რეალობის პირობითობის, ასოთა სიმბოლურობის, კადრის ჩარჩოს საზრისს: მწვანე

¹⁴ მწვანე ფონს იყენებენ კომბინირებული გადაღებებისას, რათა ორი სხვადასხვა ადგილზე გადაღებული კადრი, ერთ გამოსახულებად აქციონ.

¹⁵ ლია კალანდარიშვილი, „ვინ მიცნობს მე აქ? არა მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? - თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები. არტ-კვლევები N3, გვ. 127.

ფონზე ამოჭრილ სხვადასხვა განსხვავებული სინონიმური საზრისების მქონე სახელწოდებას „BLOWUP“- ფოტოგადიდებას, და ერთიან სტატიკურ უმეტესეველო ფონს აცოცხლებს ასოთა ჭრილობაში ჩასმული, უკვე ამოძრავებული კინოგამოსახულებით - ცხოვრებით, მიედინება, თანდათან ამ პირობითობიდან „იზრდება“ და რეალობად ყალიბდება. ანუ რეალობა, რომელიც, ამ ასოების სიმბოლური მნიშვნელობით არის მოჩარჩოებული, კადრირებულია, ასეთი კადრის ჩარჩოებში, ნაწილობრივ დაფარული, ნაწილობრივ კონტექსტში მოხვედრილი და სინამდვილის შერჩევითობასა და პირობითობას უსვამს ხაზს; თავიდანვე დგინდება ორმაგი, ურთიერთგამომრიცხველი მნიშვნელობის მატარებელი საზრისი: რეალობა, როგორც, თავისთავად, ობიექტურად არსებული რამ და რეალობა, რომელსაც ჩვენი პირობითი საზღვრების მიღმა აღვიქვამთ, რომელიც ამ სიმბოლოების სიღრმეში გამოჭრილი დეკორაციის მიღმაა.

ამგვარად, შეიძლება ექსპოზიციიში ეკრანზე რაიმე შესავალი დავწეროთ, თუმცა უკეთესია, თუ მხოლოდ ეკრანზე მიგრული ტექსტის ამარა არ დავრჩებით. რამდენი ამბავიც არსებობს ქვეყანაზე, ფილმს იმდენი დასაწყისი შეიძლება ჰქონდეს, ზოგჯერ უფრო მეტიც, ორი... სამი... ან საერთოდ, თავიდან ბოლომდე წარმოადგენდეს ექსპოზიციას, და ამით ფილმს არაფერი დააკლდეს. მაგალითისთვის შეგვიძლია გავიხსენოთ ფედერიკო ფელინის „რომი“, სადაც ქალაქის ისტორია გადმოცემულია როგორც რეჟისორის პირადი განცდა რომისა, ძველი და ახალი, შინაგანი და გარეგანი, როგორც ერთი მთლიანობა.

და მაინც, ამ, ასე ვთქვათ, „ექსპოზიციას“ აქვს თავისი პატარა დასაწყისი, სადაც, მსუყე წითელ ფონზე მგაფიო, მდიდრული ლათინური შრიფტით გამოსახული ტიტრების შემდეგ, მაყურებლისთვის მოულოდნელად, ამბების რომის სახელოვანი ისტორიიდან, ტრიუმფებითა და მიღწევებით... წმ. პეტრეს დიდებულ ტაძრის, ან შთამბეჭდავი კოლინეუმის ნაცვლად, მაყურებლისთვის მოულოდნელად, კადრი წარმოგვიდგება ბნელი, ჩაღამებული, უკაცრიელი ზამთრის დეკორაციით, გადაჭარბებულად იდუმალი ატმოსფეროთი, რომელმაც, ამ ადგილის „შემამინებელი“ სურათით, მაყურებელს თითქმის ძრწოლა უნდა მოჰგვაროს. თუმცა, ეს ყველაფერი პირიქითაა. ექსპოზიცია რაღაც ანეკდოტური არაკითაა წარმოდგენილი, რომელიც პირველი კადრიდანვე ფელინისთვის დამახასიათებელი იუმორით გამსჭვალავს შემდგომ, ფილმის მთელ ქსოვილს. გვანსენებს ოდესღაც რეალობის გამომხატველ, და შემდგომ საყოველთაოდ ქცეულ გამონათქვამს: „ყველა გზა რომისკენ მიდის“ და წარმოგვიდგენს ამ უძველესი გზის სურათს:

სტატიკურად მოჩარჩოებული, უძრავი, ერთიანი საერთო ხედი წარმოდგენილია ერთი ჩართული კინო-კადრით, სადაც დეკორაციის უძრავი ობიექტები და მოძრავი გამოსახულებები განლაგებულია კომპოზიციის „მესამედი წესის“ შესაბამისად, (ანუ როდესაც ეკრანს, ორი თანაბრად დაშორებული ვერტიკალური ხაზი კვეთს, ასევე ორ თანაბრად დაშორებულ ჰორიზონტალურ ხაზს, და გვეძლევა ცხრა მართკუთხედ უჯრად დაყოფილი ეკრანი. ხაზების გადაკვეთის წერტილები ე.წ. მესამედის წერტილებია, რომლებზეც მთავარი საგანი რომელიმე გადაშვით წერტილში, ან ხაზის გასწვრივ უნდა განთავსდეს, რათა მთავარმა ინტერესმა ვიზუალურად განსაკუთრებული მიზიდულობა და მნიშვნელობა შეიძინოს).



სურ. 14. ა, ბ, გ, დ. კადრი ფილმიდან „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

აქაც, ექსპოზიციის კადრში, ღამის ბინდუნდის მიუხედავად, ხაზგასმით გამოირჩევა სამი ჰორიზონტალური შრე: პირველზე - საერთო ხედის ყველაზე ქვედა ნაწილში, ანუ კამერასთან უფრო ახლო მანძილზე, მარცხნიდან მარჯვნივ თვალის მიმართულებით, განფენილია ჭუჭყიანი თოვლით გაწყობილი ოღოროჩოლო გზა, ალაგ-ალაგ დაჩრდილულ-დანათებული ერთი სუსტი „ბუნებრივი“ სინათლის წყაროთი, ანუ ღრუბლებში გახვეული „მთვარის შუქით“, რომლიც ერთგვარ მერთაღ ფონს წარმოქმნის უფრო უკან მდებარე შუა ჰორიზონტის ხედზე, რომელზეც ხაზგასმულად შავად იკეთება ორი უფოთლო ხის სილუეტი, დრამატულად სამ-სამი დაკორძილი ტოტით ცისკენ - რტოებ-თითებ-აპყრობილი, გაფარჩხული და გაქვავებული, დრამატული პოზით გამოხატული „საშინელებით“ შეძრწუნებული. ბნელ პეიზაჟზე, ასევე მოსჩანს გარეუბნის უდიმღამო, ალაგ-ალაგ ჩარჭობილი ელექტრო ბოძები; კადრის მარჯვენა ვერტიკალური ხაზისა და ქვედა ჰორიზონტალური ხაზის გადაკვეთაზე, ასევე სიბნელეში ჩაგარეული რაღაც ოთხუთხა ობიექტი კადრის განაპირას, ანუ მესამე წესით მნიშვნელოვან წერტილში, და რომელსაც, დამატებით, ღრუბლების განათება ზემოდან ნათელი კონტურის ხაზით აღნიშნავს... უფრო უკან, ანუ მესამე ზედა ჰორიზონტალურ შრეზე, ჩაბნელებული ცა და შავი გორაკებია და მასზე ალაგ-ალაგ გაფანტული მბჟუტავი სინათლე მიგვანიშნებს შორეულ სივრცეში სადღაც დაგარეულში მიმავალ უკაცრიელ გზას.

ასეთია ზოგადად, ფელინის რომის პირველი კადრის დეკორაცია, სადაც ქვედა, პირველ შრეზე, ანუ მაყურებლისთვის წინა პლანზე, ეკრანის მარცხენა ჩარჩოს ხაზიდან ველოსიპედისტების სამწვერიანი ჯგუფი იწყებს რწევა-რწევითა და ქრიალ-ქრიალით ჰორიზონტალურ ხაზზე გადაადგილებას - სვლას - მარჯვენა

ჩარჩოსკენ. პირველი, ვინც ყველაზე წინ მიუძღვის ორ დანარჩენს, „სიკვდილის“ სიმბოლური სილუეტია - მხარზე ცელით, შავი მოსასხამითა და თავსაბურავით. უკან ფრთავარსებელი ანგელოზი მოჰყვება, შემდეგ ოდნავ ჩამორჩენილი, ბებერი და მსუქანი სანტას მსგავსი მამა-ღმერთი... მშვიდი და ამაო რბოლისგან გაწვალებული ფანტომები თოვლ-ჭყაპიან ოღრო-ჩოღროზე ველოსიპედებს მიაგორებენ და საუბრობენ: „წერილი მივიღე ჩვენებისგან ამერიკიდან.

- რას იწერებთან?

- მწერენ რომ ყველაფერი კარგადაა, და რომ მხოლოდ და მხოლოდ კონსერვებს მიირთმევენ“.¹⁶

და იცინიან. „კონსერვებს“...

ეს პირველი კადრი, ფილმის ექსპოზიციის ყველაზე ზოგადი შრეა - თეატრალური დეკორაციით, სილუეტური მითოლოგიური პერსონაჟებით, რომლებიც ამ ლაპარაკში კადრის მარჯვენა საზღვარს მიაღებებიან და კინოოპერატორის ობიექტივის მიღმა, მაყურებლის თვალს მოფარებული (აგრძელებენ გზას); ხოლო მათ მიერ უკვე დაუფარავი ხედვის არეში, კადრის კომპოზიციის „მესამელების“ აქცენტირებულ სიმბოლურ ადგილზე, მოვარის მკრთალ შუქზე, კამერის ობიექტივი იმ ოთხკუთხა ობიექტს უახლოვდება და გამოკვეთს, თავიდან ძნელი გასარჩევი რომ იყო; ანუ, გზის პირას დადებული ქვა, რომელიც ახლო ხედით გადიდებული, ისეთ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს, როგორც დაწერილი ფრაზაში წერილის მარჯვენა ქვედა კუთხეში დასმული მუქი წერტილი. ეს რეალური არტეფაქტია, მასზე გამოკვეთილი უძველესი აღნიშვნით „340 კმ რომამდე“, მრავალგანზომილებიანი, მრავალმნიშვნელოვანი და სიმბოლური, ისეთი, რომლის რეალობაც დროის სვლის გამო აღარ არსებობს, თუმცა რომელიც თავად არის რეალობა და მითი. „ყველა გზა რომში მიდის!“

„რომის“ სულ ოციოდე წამიანი „მითოლოგიური“ ექსპოზიცია აქ სრულდება - ჩაბნელებადი ეკრანიტა და მაყურებელთან მოსაუბრე კადრგარე ავტორის ხმასთან ერთად: „ჩემი პირველი ხსოვნა რომის შესახებ, იყო, ეს ძველი, დრო-ჟამის მიერ შეჭმული ქვა, პირდაპირ მიწიდან ამოზრდილი, ჩვენი ქვეყნის უკიდურეს საზღვარზე“.¹⁷

ასე, იუმორით, და ოდნავ სერიოზულად... აღნიშნა ფედერიკო ფელინიმ „რომის“ ექსპოზიციაში დრო, ადგილი და ვითარება. ნელ-ნელა ჩაბნელებულ კადრს გონებით ისტორიულ ხსოვნაში გადაყვავართ, ისტორიის უხსოვარ, მითოლოგიურ განზომილებაში. ეს „რომის“ ექსპოზიციის პირველი, „მითო-არაკული“ შრეა. ექსპოზიციის მეორე „ისტორიული“ ნაწილი შემდგომი კადრის ახალი სურათით გრძელდება. ფილმის ავტორის სიყმაწვილის, ისტორიის გაკვეთილის აღწერით მშობლიური რიმიზის ბუნების წიაღში. ავტორის კადრგარე ხმა თხრობას განაგრძობს: „მოგვიანებით, სკოლაში ჩემმა მასწავლებელმა ჩემს მოგონებებს მრავალი საინტერესო დეტალი დაუმატა:

¹⁶ „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

¹⁷ ტექსტი ფედერიკო ფელინის „რომიდან“ 1972.



სურ. 15. რეზიონის გადალახვა. კადრი ფილმიდან „რომი“, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

„ეს რეზიონია. თავის დროზე ეს მდინარე კეისარმა გადალახა და თავისი უკვდავი სიტყვები წარმოთქვა: „alea iacta est!“¹⁸

გაიხადეთ ფეხსაცმელი, გადავიდეთ კისრის შემდგომ, რომზე!“ შემდეგ მასწავლებელი და მოსწავლეები ფეხსაცმელს იხდიან, რომ არ დაუსველდეთ და კოჭამდე წყალში იხვის ჭუჭულებივით დაწყობილები პატარა რეზიონზე ფრთხილად გადადიან „მგზნებარე“ მოწოდებებითა და შეძახილებით: „alea iacta est! კამათელი გაგორებულია! წილი ნაყარია! რომზე!“¹⁹

ფორმებში გამოწყობილი დაწყებითი სკოლის მოწავლეების მიერ რეზიონის გადალახვის სცენა, მეტად საყვარლად, უწყინარად, მხიარულად, მიაშიტურად და ოდნავ ირონიულად გამოიყურება. კეისრის რომზე გალაშქრება ხომ რიმინის ღრმა და სახელოვანი ისტორიული წარსულის ფაქტია, პატარა იტალიელების სტიმული შემდგომი გამარჯვებებისაკენ!



ნოსტალგიური და ახლა უკვე მკაფიოდ ირონიული განწყობა ეუფლება მაყურებელს, ასევე კეისართან დაკავშირებულ შემდგომ კადრზეც... თუმცა, ამჯერად არა მხოლოდ კეისართან დაკავშირებულზე. ახლა კეისარი იდეურად ბენიტო მუსოლინისთან ქმნის პატრიოტული სულისკვეთებით გამსჭვალულ კავშირს. ისტორიუ-

¹⁸ alea iacta est! - კამათელი გაგორებულია! იულიუს კეისარი.

¹⁹ „რომი“ 1972.

ლი პატრიოტიზმით შთაგონებულ ფაშისტურ იტალიას ფელინი ალწერს როგორც ზამთრის ცივ, თოვლ-ჭყაპიანი რიმინის მოღუშულ და დათრგუნულ გარემოს. ქუჩაში გასათბობად დანთებულ ცეცხლს და იქ მყოფ სხვადასხვანაირად მორგებულ, ჭრელ ძონძებში გახვეულ, გაზეთში ახალი ამბების კითხვით გართულ მოქალაქეს.

აწეული ხელით სახელმწიფოს ნების გამომხატველ დიდი კეისრის ძველ ძეგლს, (თუმცა რომელსაც ეს ხელი მომტგრეული აქვს) - ერთი ქოლგის ქვეშ შეყუჟული სამი მოზარდი მიაგებს პატივს. ძონძებში გახვეულ მოქალაქეს კეისრისადმი მიძვნილი საბავშვო ლექსები ახსენდება, დეკლამირებს და იცინის:

„ჩვენმა პირველმა ფაშისტმა, ლამაზმა, მხარბეჭიანმა, ეს მან, ეს მან, გადალახა რუბიკონი“...

შემდეგ კეითხება ბავშვებს: როგორ მოგწონთ მუსოლინი?

და ძველ სტრიქონებს ახალ ტექსტს აბამს:

„ჰერი, ჰერი, ეს ჩვენი ძველი გმირი, მას ესალმება ხელით“. კადრი წარმოადგენს დათოვლილ ძეგლს, აწეული მოტეხილი ხელით...



სურ. 16. რომის ძველი და ახალი გზა. კადრი ფილმიდან „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

ფილმის ექსპოზიცია აქ არ სრულდება. ამ მითო-ისტორიული ექსპოზიციიდან ფილმის გმირი ხალხით გაძედილ რომში შეაბიჯებს, ხალხმრავალში, ხმაურიანში. ძველი და ახალი დრო ერთმანეთში ირევა და თანდათან, უფრო და უფრო ძლიერ ტალღებად იშლება. ერთმანეთში ირევა ძველი და ახალი ნაგებობებიც, რომის ძველი და ახალი მცხოვრებლები... თხრობის საერთო დინებაში, შემოდის რომის ცხოვრების სხვადასხვა დროის ერთდროულობა, უფრო ხალხმრავალი -

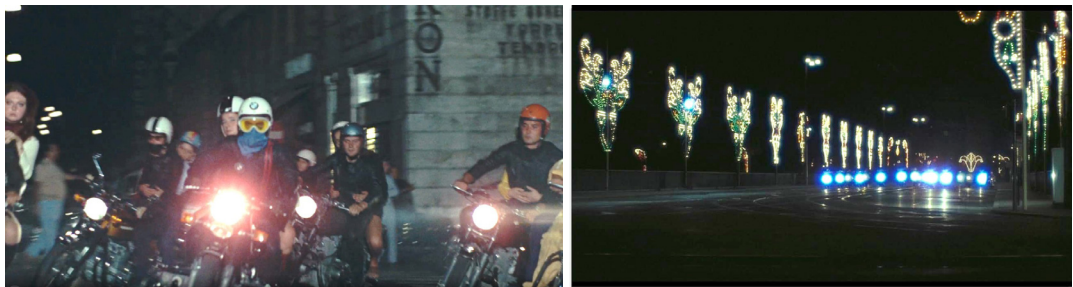


სურ. 17. „კადრი ფილმიდან „რომი“.

მეტი და მეტი სიძველეებით, მეტი და მეტი მშფოთვარე სიახლეებით. ერთმანეთს ერწყმის მითური და ახალი რეალობა. ახლა ყველა საერთო ხმაურიან მითოლოგიურ დროშია. რომის სახელგანთქმულ, გათლილი ქვებით მოკირწყლულ, დიდებულ წინაპართა ქანდაკებებით შემკული გზები ვეღარ მოვლენ თანამედროვე, ბეტონის ათ თუ თორმეტ ფართო ტრასიან და ხმაურიან

გზასთან, რომელიც ვეღარ იტევს რომისკენ მიმავალ ხალხთა მოზღვაებას; გადაჭედულია აურაცხელი სახის ავტომობილებით, უზარმაზარი ტრაილერებითა და მსუბუქი მანქანებით, ნაპოლის საფეხბურთო კლუბის ხმაურიანი გულშემატკივრებით სავსე ავტობუსითა და ველოსიპედებით... რომი ისევ სავსეა რომაელებითა და პროვინციებიდან ჩამოსული იტალიელებით, უცხოელებით... მოედნებზე ძველი ქანდაკებებით, კატაკომბებში შემფოთებული ფრესკებით... და ბოლოს, დამაგვირგვინებელი, ფინალური სუთქვაშეძვრელი კადრი - შუალამისას, ჩაძინებული რომის ქუჩებში ასობით ბაიკერის რბოლა და ბაიკის გამაყრუებელ ხმაურში, ძალიან სწრაფ რისკიან ტემპსა და აჩქარებული გულისცემის რიტმში გადაღებული, გაჩახახებული რომის ძველი და ახალი ქუჩები, სრული სიგიჟე...

ეს ფილმის ფინალური კადრია, თუმცა ისევ და ისევ ექსპოზიციის ფუნქციით.



სურ. 18. ა, ბ, „რომი ღამით“. კადრი ფილმიდან „რომი“ 1972, რეჟ. ფედერიკო ფელინი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Ангелов Андрей. Практическая режиссура кино. М.: Издательство «Deluxe», 2013.
2. Брюс А. Блок, Визуальная история: взгляд на структуру кино, телевидения и новых медиа. М: 2012.
3. Лотман Ю., Цивьян Ю., „Диалог с Экраном“, Таллинн, Элементы Киноязыка. 1994.
4. ლია კალანდარიშვილი, „ვინ მიცნობს მე აქ? არა მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? - თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები. არტ-კვლევები N3.

ON-SCREEN NARRATION EXPOSITION

Summary

Narrative on screen differs from literary narrative. In addition to plot and dialogue, the viewer also sees the story on screen as a moving image. The distinctiveness of cinema lies precisely in its ability to convey moving reality, in its extraordinary capacity to capture and convey the variability of captured moments, the phases of movement, the passage of time, while simultaneously celebrating the integrity of the plot. What does this difference mean for narrative? Even a single still image can have complete content, a metaphor, and symbolism! Of course, an image, a single still image, can also express an emotion or a point of view, and even a relief carved in stone can describe a movement, be it the beginning of a plot, a climax, or a finale. But a single image alone is not enough to tell the story of a film. It is limited by its own frame of understanding, beyond which its content no longer exists and from which it cannot escape. Likewise, the "Picasso Boy" seated on the White Bridge in Eldar Shengelaia's "Extraordinary Exhibition" cannot represent the reality of the boy from Kutaisi, although the depicted image may have the aforementioned content and mood, and a photographic frame may fully express the artist's observation, as, for example, Picasso would have depicted it. This installment of "Extraordinary Exhibition" addresses, on the one hand, the problems of representation and style, and, on the other, the expanded meaning of image and *mise-en-scène*. The reality of film is the boy's true character beyond the beautiful portrait.

Screen narrative—the art of conveying the content of a film image—is a kind of system that encompasses images of living reality, principles of literary narrative, the diverse possibilities of the performing arts, music, image, photographic, and film technologies: a combination of lighting, style, views, angles, camera movement, editing, rhythmic flow, and technical elements that constitute the composition. All of this is subject to the film's narrative system, its individualism, its worldview, and the author's or director's relationship to culture and reality. The viewer, through impressions and imagination, links images, sounds, and dialogue—seeing, hearing, and feeling the story created for the screen. Through the exchange of images, the replacement of one image with another, certain linguistic connections are created, a kind of paradigmatic system. As in spoken language, syntagmatic connections are established between images, which are subsequently transformed into meaning and content structure. Sometimes through content-purpose-result proximity, often

through the repetition of related elements. Such bonds can also be encountered in pairs of objects and in connections with other components of the narrative: for example, in the pairing of sound and image, character and plot. For example, Charlie Chaplin's repeated assessments, gestures, and actions—or should we say, in Eldar Shengelaia's "The Blue Mountains"—create a unified image of a vine climbing and growing up the editorial building, in whose form a cinematic syntagma with strong semantic connections and deep cultural associations emerges; or, in the same film, a tram lazily moving through an old street, filmed from the air, mechanically, once and for all, following Gia Kancheli's slow waltz; also firmly established as a syntagma are the cracked wall above the editor-in-chief's desk, the word "Greenland" stamped on it, and Mr. Vaso's futile, indignant protest, such as the pairing of sound and image, character and plot. Zazaevic's constant visits to the "credit bank" and, above all, the capital "Or" in the film title, connected by an incongruous syntagma: "Blue Mountains, or an unbelievable Story." The syntagmatic connection between objects is stronger when reinforced by repetition—by variations repeated in different contexts. In film narrative, these closely intertwined components of the frame, numerous cinematic syntagmas, form the relief fabric of the content, drive the action, and determine the plot's development.

It is possible for two givens—two images and shots with different content—to be edited one after the other in a film, but to be so closely linked in cause and effect that they form a symbolic generalization. In the narrative of a film, such a connection between shots may be interrupted by an interposed, contradictory shot or shot sequence, or the connection between important components of the narrative may be filled with "anticipation." We've seen it, for example, in films where characters in love are supposed to kiss, but due to various plot complications, this doesn't happen. The disruption of the cause-and-effect relationship between meaningful frames (or two components of a frame) creates tension in the narrative, a powerful field of attraction full of contradictions. Yet, for some reason, to understand what we see on screen, it's essential to know what was in the beginning, how it ended, and also to understand how it all happened. This means that the narrative must have the usual classic components of storytelling: beginning, development, and end; exposition—the beginning of the story; rising action—climax—retarding action, and finale. The existence of these functions in a narrative is essential in that this path leads us to one idea or another. A cinematographic film is therefore not just a moving image mechanically recorded on film. It does not simply present us with a view of the world; it tells us a story through the arrangement of images, representations, and scenes, in a purposeful and effective way.

A film is a specific text that contains specific information, tells a story, has content and a special technology for conveying that content, has a diverse range of expression,

stylistic integrity, and a narrative order specifically designed to identify the film text. The visual narrative of a film first presupposes the existence of a plot. It usually consists of: exposition, conflict, and finale. Exposition is an important part of storytelling. If the audience does not know the essential facts about the film's story, they may have difficulty understanding the content and misinterpret the events depicted. The exposition explains the premise of the story presented on screen, defines the facts necessary for this story to begin, indicates the place, time and situation of the action: where it takes place, when, who the actors are and names their characters; it indicates the situation in which the action begins - in general terms, the factors and causes of the narrative that ultimately determine the outcome. But the exposition is not limited to this function: in this part of the film, the style and peculiarities of the genre can be expressed, we can recognize formal elements, the author's point of view, the key, which can be major or minor, the tempo: slow or fast, rhythm or arrhythmia, expression or calm; the overall tone is determined - the palette of sounds, lines and forms, as an idea, a worldview and guiding principle. Exposition is an important part of storytelling. If the audience doesn't know the essential facts about the film's plot, they may have difficulty understanding the content and misinterpret the events depicted. Exposition explains the premise of the story presented on screen, defines the facts necessary for the beginning of that story, indicates the place, time, and situation of the action: where it takes place, when, who the actors are, and identifies their characters; it indicates the situation in which the action begins—generally, the factors and causes of the narrative that ultimately determine the outcome. But exposition is not limited to this function: in this part of the film, the style and peculiarities of the genre can be expressed; we can recognize formal elements, the author's point of view, the key, which can be major or minor, the tempo: slow or fast, rhythm or arrhythmia, expression or calm; the overall tone is determined—the palette of sounds, lines, and forms, as an idea, a worldview, and a guiding principle. Exposition is an important part of storytelling. If the audience doesn't know the essential facts about the film's plot, they may have difficulty understanding the content and misinterpret the events depicted. Exposition explains the premise of the story presented on screen, defines the facts necessary for the beginning of that story, indicates the place, time, and situation of the action: where it takes place, when, who the actors are, and identifies their characters; it indicates the situation in which the action begins—generally, the factors and causes of the narrative that ultimately determine the outcome. But exposition is not limited to this function: in this part of the film, the style and peculiarities of the genre can be expressed; we can recognize formal elements, the author's point of view, the key, which can be major or minor, the tempo: slow or fast, rhythm or arrhythmia, expression or calm; the overall tone is determined—the palette of sounds, lines, and forms, as an idea, a worldview, and a guiding principle.

ERZÄHLEN AUF DEM BILDSCHIRM EXPOSITION

Zusammenfassung

Das Erzählen auf der Leinwand unterscheidet sich vom literarischen Erzählen. Der Zuschauer sieht neben Handlung und Dialog auch die Geschichte auf dem Bildschirm als bewegtes Bild. Die Besonderheit des Kinos liegt gerade in seiner Fähigkeit, bewegte Realität zu vermitteln, in seiner außergewöhnlichen Fähigkeit, die Variabilität der eingefangenen Momente, die Phasen der Bewegung, den Lauf der Zeit einzufangen und zu vermitteln und gleichzeitig die Integrität der Handlung zu feiern. Was bedeutet dieser Unterschied für die Erzählung? Sogar ein einzelnes Standbild kann einen vollständigen Inhalt, eine Metapher und eine Symbolik haben! Natürlich kann auch ein Bild, ein einzelnes Standbild eine Emotion oder einen Standpunkt ausdrücken, und selbst ein in Stein gemeißeltes Relief kann eine Bewegung beschreiben, sei es der Beginn einer Handlung, ein Höhepunkt oder ein Finale. Doch ein einzelnes Bild allein reicht nicht aus, um die Geschichte eines Films zu erzählen. Es ist durch seinen eigenen Verständnisrahmen begrenzt, jenseits dessen sein Inhalt nicht mehr existiert und aus dem es sich nicht davonmachen kann. Ebenso kann der „Picasso-Junge“, der in Eldar Shengelaia's „Ungewöhnlicher Ausstellung“ auf der Weißen Brücke sitzt, nicht die Realität des Jungen aus Kutaisi darstellen, obwohl das dargestellte Bild möglicherweise den oben genannten Inhalt und die Stimmung aufweist und ein Foto einen Rahmen der Beobachtung des Künstlers vollständig zum Ausdruck bringt, wie es beispielsweise Picasso dargestellt hätte. Diese Folge von „Außerordentliche Ausstellung“ beschäftigt sich einerseits mit den Problemen der Darstellung und des Stils, andererseits mit der erweiterten Bedeutung von Bild und Inszenierung. Die Realität des Films ist der wahre Charakter des Jungen jenseits des schönen Porträts.

Leinwand Erzählung – die Kunst, den Inhalt eines Filmbildes zu vermitteln – ist ein Art System, das Folgendes umfasst: Bilder der lebendigen Realität, Prinzipien der literarischen Erzählung, die vielfältigen Möglichkeiten der darstellenden Künste, Musik-, Bild-, Foto- und Filmtechnologien: eine Kombination aus Beleuchtung, Stil, Ansichten, Winkeln, Kamerabewegung, Schnitt, rhythmischem Fluss und technischen Elementen, die die Komposition ausmachen. All dies unterliegt dem Erzählsystem des Films, dem Individualismus, der Weltanschauung und der Beziehung des Autors bzw. Regisseurs des Films zu Kultur und Realität. Der Zuschauer verknüpft durch Eindrücke und seine Vorstellungskraft Bilder, Töne und Dialoge – er sieht, hört und

fühlt die Geschichte, die für die Leinwand geschaffen wurde. Durch den Austausch von Bildern, das Ersetzen eines Bildes durch ein anderes, werden bestimmte sprachliche Verbindungen geschaffen, eine Art paradigmatisches System, und wie in der gesprochenen Sprache werden syntagmatische Verbindungen zwischen Bildern hergestellt, die anschließend in Bedeutung und Inhaltsstruktur umgewandelt werden. Manchmal durch Inhalt-Zweck-Ergebnis-Nähe, oft durch die Wiederholung verwandter Elemente. Solche Bindungen können uns auch bei Objektpaaren und in Verbindungen mit anderen Bestandteilen der Erzählung begegnen: etwa bei der Paarung von Ton und Bild, Figur und Handlung. Zum Beispiel Charlie Chaplins wiederholte Einschätzungen, Gesten und Handlungen, oder sollen wir sagen, in Eldar Shengelayas „Die blauen Berge“ entsteht ein einheitliches Bild einer Rebe, die am Redaktionsgebäude hochklettert und wächst, in dessen Form ein filmischer Syntagma mit starken semantischen Verbindungen und tiefen kulturellen Assoziationen entsteht; oder im selben Film eine Straßenbahn, die träge durch eine alte Straße fährt, aus der Luft gefilmt, mechanisch, ein für alle Mal, und dabei Gia Kancheli's langsamer Walzer folgt; ebenfalls als Syntagma fest verankert sind die rissige Wand über dem Schreibtisch des Chefredakteurs, der darauf „Grönland“ gestempelte Schriftzug und der vergebliche, empörte Protest von Herrn Vaso, wie beispielsweise die Verbindung von Ton und Bild, Figur und Handlung. Zazaevic's ständige Besuche bei der „Kreditbank“ und vor allem das Haupt „Oder“ im Filmtitel, das durch ein unpassendes Syntagma verbunden ist: „Blaue Berge oder eine unglaubliche Geschichte“. Die syntagmatische Verbindung zwischen Objekten ist stärker, wenn sie durch Wiederholbarkeit verstärkt wird – durch Variationen, die in unterschiedlichen Kontexten wiederholt werden. In der Filmerzählung bilden diese eng miteinander verbundenen Komponenten des Rahmens, zahlreiche filmische Syntagmen, das Reliefgewebe des Inhalts, treiben die Handlung voran und bestimmen die Entwicklung der Handlung.

Es ist möglich, dass zwei Gegebenheiten, zwei Bilder und Einstellungen mit unterschiedlichem Inhalt, in einem Film nacheinander montiert werden, aber in Ursache und Wirkung so eng miteinander verbunden sind, dass sie eine symbolische Verallgemeinerung bilden. In der Erzählung eines Films kann eine solche Verbindung zwischen Einstellungen durch eine zwischengeschaltete, widersprüchliche Einstellung oder Einstellungssequenz unterbrochen werden, oder die Verbindung zwischen wichtigen Komponenten der Erzählung kann mit „Vorfreude“ gefüllt werden. Wir haben es zum Beispiel in Filmen erlebt, in denen sich verliebte Charaktere eigentlich küssen sollten, was aber aufgrund verschiedener Komplikationen in der Handlung nicht geschieht. Die Störung der Ursache-Wirkung-Beziehung zwischen bedeutungsvollen Rahmen (oder zwei Komponenten eines Rahmens) erzeugt Spannung in der Erzählung, ein starkes Anziehungsfeld

voller Widersprüche. Doch um zu verstehen, was wir auf dem Bildschirm sehen, ist es aus irgendeinem Grund unabdingbar zu wissen, was am Anfang war, wie es endete und auch zu verstehen, wie alles passiert ist. Das heißt, die Erzählung muss die üblichen klassischen Komponenten des Geschichtenerzählens aufweisen: Anfang, Entwicklung und Ende, Exposition – der Anfang der Geschichte; Steigende Handlung-Höhepunkt- retardierende Handlung und Finale. Die Existenz dieser Funktionen in einer Erzählung ist insofern wesentlich, als dass dieser Weg uns zu der einen oder anderen Idee führt. Ein Kinofilm ist also nicht nur ein mechanisch auf Film aufgezeichnetes Bewegtbild. Er präsentiert uns nicht nur eine Sicht auf die Welt, sondern erzählt uns eine Geschichte durch die Anordnung von Bildern, Darstellungen und Szenen, auf zielgerichtete und wirkungsvolle Weise.

Ein Film ist ein spezifischer Text, der bestimmte Informationen enthält, eine Geschichte erzählt, über Inhalte und eine spezielle Technologie zur Vermittlung dieser Inhalte verfügt, eine vielfältige Ausdrucksmöglichkeit, stilistische Integrität und eine Erzählreihenfolge aufweist, die speziell darauf ausgelegt ist, den Filmtext zu identifizieren. Die visuelle Erzählung eines Films setzt zunächst die Existenz einer Handlungsgrundlage voraus. Sie besteht normalerweise aus: Exposition, Konflikt und Finale. Die Exposition ist ein wichtiger Teil des Geschichtenerzählens. Wenn das Publikum die wesentlichen Fakten zur Geschichte des Films nicht kennt, kann es Schwierigkeiten haben, den Inhalt zu verstehen und die dargestellten Ereignisse falsch zu interpretieren. Die Exposition erläutert die Prämisse der auf dem Bildschirm dargestellten Geschichte, definiert die für den Beginn dieser Geschichte notwendigen Fakten, gibt Ort, Zeit und Situation der Handlung an: wo sie stattfindet, wann, wer die Akteure darin sind und nennt ihre Charaktere; Es bezeichnet die Situation, in der die Handlung beginnt – allgemein die Faktoren und Ursachen der Erzählung, die letztlich den Ausgang bestimmen. Doch die Exposition beschränkt sich nicht nur auf diese Funktion: In diesem Teil des Films können der Stil und die Besonderheiten des Genres zum Ausdruck kommen, wir können Formelemente erkennen, den Standpunkt des Autors, den Ton, der Dur oder Moll sein kann, das Tempo: langsam oder schnell, Rhythmus oder Arrhythmie, Ausdruck oder Ruhe; Der Gesamtton wird bestimmt – die Palette der Klänge, Linien und Formen, als Idee, als Weltanschauung und Leitgedanke.