

კადრის კომპოზიცია და ფილმის მხატვრული სივრცე

საკვანძო სიტყვები: *კინოკადრი, კადრის კომპოზიცია, მონტაჟი, ვრცელი კადრი, ნელი კინო.*

„კომპოზიცია კადრში მოხვედრის ხილული ელემენტების ორგანიზების წესია, იგი ვიზუალური კომუნიკაციის საფუძველია“.

პიტერ უორდი



1. კადრი მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმიდან **BLOW-UP**, 1966.

მიქელანჯელო ანტონიონის „BLOW-UP“-ში კადრის კომპოზიცია ფილმის კონცეფციასა და თემას წარმოადგენს. ფილმის გმირი, ფოტოგრაფი თომასი რეპორტაჟებს იღებს თანამედროვე ლონდონის ქუჩებიდან. ფოტოების გადაღებული სერია უმუშევრებზე, უსახლკაროებზე, მათხოვრებზე ძალიან საინტერესო, მაგრამ მეტისმეტად პირქუშად გამოიყურება. კრიტიკული ნამუშევრების შემდეგ, თომასი რაიმე დადებით, ნათელ და ხალისიან სიუჟეტს ეძებს, რითიც შეიძლება დააბალანსოს გამოსაცემი რეპორტაჟის მძიმე რეალიზმი. და აი, ქალაქის პარკში წააწყდება შეყვარებულ ლამაზ წყვილს, გამომსახველს, მოთამაშეს. თომასი სხვადასხვა ხედვის წერტილებიდან გადაუღებს ფოტოებს, მათ შორის სცენას, რომელიც პირდაპირ ნათელი იმედის სიმბოლოსავით გამოიყურება - ეს არის: ხეების ფონზე, ნათელ მდებლობაზე ხელჩაქიდული და აქეთ-იქით გადახნილი, ნდობის გამომხატველი, წყვილის იდეალურად სიმეტრიული პოზა.

¹ „BLOW-UP“, 1966, რეჟ. მიქელანჯელო ანტონიონი, ოპერატ. კარლო დი პალმა.



2. კადრი მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმიდან BLOW-UP, 1966.

მაგრამ ფოტოების დაბეჭდვის შემდეგ, ამჩნევს ქალის შემფოთებულ მხერვას, და ამ მხერვის მიმართულებით იწყებს კომპოზიციის არააქცენტირებულ, უმნიშვნელო ადგილებში მოქცეული და გაუქმებული დეტალების მნიშვნელობის ძიებას, არა წინასწარ მოფიქრებული და მაიხუე მორგებული იდეის, არამედ, მათი ნამდვილი შინაარსისა. აღმოჩნდა, რომ კადრი უამრავ საიდუმლოს ფარავს, იმ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს, რომელიც ობიექტივმა აირჩია და ჩარჩომ შემოსაზღვრა: რეალურს, თუ სინამდვილის დეტალი კომპოზიციურად შესამჩნევ ადგილზე, შესამჩნევი სიმკვეთრის აღმოჩნდა. თუმცა, ალბომის გამომცემელი რედაქტორი ფოტოებზე ასახულ აშკარა სინამდვილეს დასაბეჭდად სახელწოდებებს ურჩევს: „ამ ფოტოებს სახელები მოვუფიქრე“! საქმიანად ამბობს იგი. ეს „მოვუფიქრე“ კინეზნავს რაღაც სხვა აზრს, ჩამატებას, მნიშვნელობის გარდაქმნას.

განსაზღვრავს თუ არა სახელწოდება იდეას? საკითხავი აი ეს არის!

სახელწოდება ჩარჩოა, რომელშიც კომპოზიცია რეალობას იდეის მიმართ აწესრიგებს. კომპოზიციის ცვლილებით, კადრში შეიძლება დაიფაროს მოცემულობა, შეიცვალოს ხელოვნურად აქცენტირებული მნიშვნელობით. ვხედვით კი იმას, რასაც ვუყურებთ?



3. კადრი მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმიდან BLOW-UP, 1966.

ანტონიონი ტიტრებიდანვე ააშკარავებს სახელწოდების ორმაგობას, დამოკიდებულებას სიუჟეტში წარმოდგენილის მიმართ: ასოებით, ფიზიკურად არ არსებული, წმინდა ნიშნობრიობით, უშუალოდ რეალობაზე ჩამოფარებული წინააღმდეგობრივი ღობით, მწვანე ფონით, რომელიც კინოში კომბინირებული გადაღებებისთვის გამოსახულების ხელოვნურად შესაკოწიწებლად გამოიყენება. ეს დაწერილი ნიშნები, სიტყვები და მათი მნიშვნელობები, საზრისები, წინ უსწრებენ სინამდვილეს, მის რეალურ სახეს, ავტორის თვალსაზრისის ჩარჩოებში, მათი ინტერპრეტაციის ტყვეობაში გვაქცევენ. ყველაზე უტყუარი ფაქტობრიობაც კი, როგორცაა ფოტოგრაფია, ინტერპრეტაციის შედეგად შლის და აქრობს რეალობის ასპექტებს.

„ბლოუ-აბში“ ერთიან სტატიკურ უმეტყველო ფონს აცოცხლებს ასოების ჭრილში უკვე დაწყებული კინოგამოსახულება, ცხოვრება, რომელიც გამოჭრილი დეკორაციის მიღმა თავისთავად მიედინება, თუმცა, რეალობა, რომელიც ამ ასოების სიმბოლური მნიშვნელობით არის კადრირებული, ასეთი კადრის ჩარჩოებში, მის კონტექსტში მოხვედრილი სინამდვილის შერჩევითობაზე მეტყველებს; ფილმში თავიდანვე გვეძლევა წინაპირობა ორმაგი, ურთიერთგამომრიცხველი მნიშვნელობის მატარებელი საზრისისა: რეალობა, როგორც, თავისთავად, ობიექტურად არსებული რამ, და რეალობა, რომელსაც ჩვენი პირობითი საზღვრების მიღმა კადრებით აღვიქვამთ.

ორაზროვანი, დაშლილი და უფორმო ტექსტი საზრისებსა და კონტექსტებში ირევა: ციტატები, რემინისცენციები, ალუზიები, კულტურის მოვლენები, თითქოს შემთხვევითი პარალელები, ვაორებები, ირონია... ერთი დეტალის გაშლა, გამკვეთრება, წაშლა... ან საერთო სურათის შექმნა – ტექსტის სხვადასხვა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ფრაგმენტითა და მიმართებებით, როგორც ამას მიქელანჯელო ანტონიონის გმირი აკეთებს „ფოტოგადიდებაში“. ფილმი მოგვითხრობს რეალობაში ჩამალული იდუმალი მკვლევარობის ფაქტზე, რომელსაც ფილმის გმირის, თომასის, კამერა ოპტიმისტური კადრის ფონთან ერთად მექანიკურად აღბეჭდავს. სურათზე მხოლოდ ქარში ამოძრავებული ხეების გამოსახულებაა, ტოტებისა და ფოთლების არეული ჩრდილი, თუმცა, რომლის სიღრმეში რაღაც არსებობს, ამ ჩრდილებისა და სიბნელის ფარული საზრისი, ფაქტი, რომელიც ხეების ფოთლებში იმალება. ფოტოგრაფი ხდება თვითმხილველი იმისა, რაც არ დაუნახავს, რისი მოწმეცაა და არც არის. ცდილობს ჩასწვდეს რეალობის საიდუმლოს, მაგრამ ანაბეჭდი ფოტოზე ბუნდოვანია, მკვლელსაც ჰგავს და ვადღაბნილ ჩრდილსაც... აფიქსირებს რეალობის სურათს. ამჟღავნებს გამოსახულებას, თუმცა ვერ ამჟღავნებს მის არსს.²

ამგვარად, კინოობიექტივი თვალუწვდენელი რეალობიდან გამიზნულად ირჩევს მის ნაწილს, ჩარჩოში აქცევს ობიექტის სამყაროს, თვალს ადევნებს მის უმოძრაობას, გადაადგილებას, თვისობრივ დეტალებს... მაგრამ ფილმის იდეაზე თვალსაზრისი რომ შეგვექმნას, მისი თანმიმდევრულად დალაგებაა საჭირო. ხელოვნების ქმნილების ესთეტიკური კანონებით მოწესრიგებაში, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამ ნაწარმოების ელემენტებად დაყოფის, იდეის კონცეფციისადმი ანუ ფილმის გადაწყვეტისადმი დაქვემდებარების წესრიგი - კომპოზიციის თავისებურება, როგორცაა, ვთქვათ: სიუჟეტის დანაწევრება გარკვეული საზრისით, დროში განაწილება, მოვლენათა, პერსონაჟთა, თუ საგანთა გარემოსა და ვითარებაში განთავსება და სათანადო აქცენტირება; ბრტყელი, ორგანოზომილებიანი ეკრანის პირობებში წარმოსადგენი გამოსახულების გააზრება სამგანზომილებიანი სივრცეში

² იხ. ლია კალანდარიშვილი, „ვინ მიცნობს მე აქ? არა მე არ ვარ ლირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? - თხრობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები. არტ-კვლევები №3, 2021, გვ. 127-131.

(იველისხმება ხაზების მიმართულება, ხედვის კუთხე, პერსპექტივა, ფორმა, პროპორცია, განათება), გამოსახულების იერსახე, კადრის საზღვრები, ფიგურისა და ფონის შეფარდება, ობიექტთან სიხლოვე და გამოსახულების მასშტაბი, ფერი, დინამიკა, რიტმი, ჟღერადობა... ეს ყველაფერი - იდეისა და ჩარჩოს მთლიანობის წესრიგით, კადრის ფორმატში, ამ ელემენტებს შორის შექმნილი დამოკიდებულებებით განისაზღვრება.

იური ლოტმანი აღნიშნავდა: „თუ სმენა სმენით მეტყველებას სიტყვებად ყოფს, ხედავა სამყაროს „ერთ ნაწილად“ ხედავს. კინოს სამყარო ხილული სამყაროა, რომელშიც დისკრეტულობაა შემოტანილი. ნაწილებად დაყოფილი სამყარო, რომელთაგან თითოეული გარკვეულ დამოუკიდებლობას იძენს (...) კინოსამყაროში, კადრებად დაშლილი, ნებისმიერი დეტალის იზოლირების შესაძლებლობა ჩნდება. კადრი იძენს სიტყვებში თანდაყოლილ თავისუფლებას: მისი იზოლირება, სხვა კადრებთან შერწყმა შესაძლებელია სემანტიკური კანონების მიხედვით, და არა ბუნებრივი თანმიმდევრობისა და თავსებადობის მიხედვით“.³

ეს ცვალებადი სურათები, კინოკადრის საერთო ჩარჩოში მოქცეული, მრავალი უძრავი გამოსახულებისგან შედგება, საიდანაც თითოეული ფილმის მსვლელობისას წამის მხოლოდ 1/24-ედ ვრძობობას იკავებს, ანუ მხოლოდ ერთ ფოტოგრაფიულ სურათს, რომელსაც თვალი ცნობიერად ვერც აღიქვამს. ეს სურათი შედის კინოკადრის შემადგენლობაში, მაგრამ მხოლოდ როგორც ერთეული კომპონენტი, ცალკე აღებულად მასში ვერაფერს აღმოვაჩენთ: ვერც რაიმე აზრს, ვერც ნიშანს ან კომპონენციის რაიმე ელემენტს. ის ცალკე აღებულად არაფერთან არ არის კავშირში და არაფერს ნიშნავს, და დაახლოებით ისეთივე დატვირთვა აქვს, როგორც სიტყვაში ასოს. განსხვავებით ფოტოგრაფიისგან, სადაც ასეთ ერთეულ კადრს თავისი დამოუკიდებელი კომპონენცია, იდეა, მხატვრული ღირებულება აქვს და რამდენიც გვსურს, იმდენი ხანგრძლივობით შეგვიძლია დავაკვირდეთ. კინოში, ასეთი სურათის ეკრანზე გამოჩენა, დროის სიძვირიდან გამომდინარე, როგორც უკვე ვთქვით, უხილავია. მხოლოდ ერთ წამში თანმიმდევრულად წარმოდგენილი 24 ასეთი სურათი აღიქმება ერთ წამიერ გამოსახულებად, მხოლოდ ამის შემდგომ ხდება შესამჩნევი თვითონ გამოსახულებაც, და ამ გამოსახულებაში მომხდარი თანდათანობითი ცვლილებაც - მოძრაობა, დეფორმაცია. თუმცა ერთ „შესამჩნევ“ გამოსახულებასაც სჭირდება სხვა მეორე გამოსახულება, საკუთარი სივრცე, რომ რამეზე მეტყველება შეეძლოს. „ცალკე აღებული ნიშანი არაფერს ნიშნავს, - მიუთითებდა მორის მერლო-პონტი, - თითოეული ნიშანი თავისთავად გამოხატავს არა იმდენად მნიშვნელობას, რამდენადაც განსხვავებას საკუთარ თავსა და სხვა ნიშნებს შორის. იგივე შეიძლება ითქვას ენის შესახებაც: ენა შედგება განსხვავებებისგან და არა სიტყვებისგან, უფრო სწორად, თავად სიტყვები შედგება მათ შორის არსებული განსხვავებებისგან“.⁴

კინოხელოვნებაც ერთგვარი ენაა, იგი მოგვიტოვებს. მიუხედავად იმისა, თუ რა არის გადაღების მიზანი - მოვლენის უბრალო ფიქსაცია, თუ რთული სტრუქტურული სურათის წარმოდგენა... ასეთი ენის ვასაგებად ჩვეულებრივი გრამატიკა არ გამოდგება. კინოში გრამატიკას კომპონენცია, სტილი, ფორმა და გამოხატვა ცვლის - მნიშვნელობა და საზრისი, რომელიც ნიშნებს შორის გამოსახულებათა განლაგებით და მიმართებებით, ინტერვალური დამოკიდებულებებითა და გარდაქმნების შედეგად წარმოიქმნება. ეკრანულ

³ Ю.М. Лотман, Иллюзия реальности. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Изд. “Ээсти Раамаг”, Таллин, 1973. გვ. 24.

⁴ „ირიბი ენა და დუმილის ხმები“. М. Мерло-Понти. Косвенный Язык и Голоса Безмолвия. „Знаки“. М. «Искусство», 2001. გვ. 44.

გამოსახულებაში ფორმა და შინაარსი ერთმანეთისგან განუყოფელია. ამგვარად, კინოში შინაარსის სწორედ კადრის კომპოზიცია გადმოსცემს, რომელიც გვესაუბრება ხელოვნების ენით, არა რეალობაზე მზა მოსაზრებებით, არამედ, ახალი რეალობის მაგალითებით, მათ გაგებასა და გააზრებაზე მინიშნებებით. ეს მინიშნებები ფილმში სხვადასხვა გამომსახველობით შრეზე ნაწილდება, ერთიანობაში ჟღერდება, შეიცავს წინააღმდეგობრიობებს, კონსონანსებს, დისონანსებს, განსხვავებებისგანაც შედგება და მსგავსებებისგანაც.

მერლო პონტი აღნიშნავდა: „ნებისმიერი სტილი სამყაროს ელემენტების გაფორმებაა, რაც მას საშუალებას აძლევს - „მის ერთ-ერთ არსებით ნაწილზე ორიენტირდეს“, თუ სამყაროს მონაცემები „ჩვენს მიერ გარკვეულად დალაგებულ დეფორმაციას“ ექვემდებარება, ეს „მნიშვნელობის არსებობაზე მიუთითებს“.⁵

კადრმა რომ შესაფერისი გამომეტყველება მიიღოს, მას ფილმში თავისი ადგილი, რიტმი და ხანგრძლივობა უნდა ჰქონდეს, საკუთარი, განსხვავებული. კინემატოგრაფიული კადრების კომპოზიციის განმსაზღვრელი, უპირველეს ყოვლისა, ჩარჩოში განთავსებული გამოსახულების, მოძრაობაა, რიგი კომპონენტების დეფორმაცია-გარდაქმნადობაა. იგულისხმება: ლიტერატურული სცენარის ფრაგმენტის, სივრცის ანაბეჭდის, რომელშიც ფილმის კონკრეტული ფრაგმენტი მხატვრის მიერ წინასწარ შესრულებულ დეკორაციაში, ან ბუნებრივ, რეალურად არსებულ გარემოში წარმოგვიდგება; ხმის ცვალებადობა, ობიექტების გადახაზვლება და სხვ. ეს ყველაფერი ფილმში ესთეტიკურად გააზრებულად ერწყმის ერთმანეთს: სიუჟეტური ფრაგმენტი - გარემოს გამოსახულებასა და ხმას, პერსონაჟს, მოქმედებას. აქედან, კომპოზიციის ელემენტების ცვლილება კადრის ნებისმიერ შრეზე შეიძლება გამოინატოს, როგორც კადრების ბმაში, ისე ჰარმონიულად, ერთსა და იმავე კადრში.

ფილმის სიუჟეტის გადმოცემისას ჩვეულებრივ, საშუალო ვრძლიობის კადრები გვხვდება, მეტ-ნაკლები ხანგრძლივობით - კადრების რიგით, რომლებიც ერთობლივად წარმოადგენენ ფილმში ერთ, სრულ, სხვადასხვაგვარი ნაწილებით აწყობილ ფილმს, დრამატულ მოვლენას, მოქმედებას, ერთეულ თხრობით ელემენტს... მსგავსად იმისა, როგორც ეს თეატრში ხდება: სპექტაკლში სცენა ჩვეულებრივ ვითარდება ერთ ადგილას და ეხება ერთ მოქმედებას. კადრის დასასრული და სხვა კადრიდან ბმა, ხშირად, დროის, მოქმედების ან ადგილის ცვლილებიდან გამომდინარეობს.

ამგვარად, კადრს უწოდებენ - კინემატოგრაფიული მნიშვნელობის ერთეულს, კინოკამერის ჩართვიდან მის გამორთვამდე, ობიექტივში მოხვედრილ გამოსახულებათა თანმიმდევრობას, რომელიც მოიცავს სიუჟეტის სეგმენტს, დიალოგს, მოქმედების მსვლელობის, მოძრაობის ფაზების ელემენტებს. მოძრაობა მაყურებელს ეკრანზე ერთ ჩარჩოში ანუ ჩარჩო-კადრში ჩასმულ ცვალებად სურათად წარმოუდგება - ამიტომაც ეწოდება კამერის მიერ ჩაწერილ უწყვეტ მონაკვეთს კადრი.

კადრის ძირითადი განმსაზღვრელი ელემენტია გადაღების ობიექტი, რომელსაც კინოობიექტივი თვალუწვდენელი რეალობიდან გამოიწუნულად ირჩევს, ჩარჩოში აქცევს ობიექტის სამყაროს, თვალს ადევნებს მის ყოფიერებას გარემოში, მის გადაადგილებას, თვისობრივ დეტალებს, სხვა ობიექტებთან ურთიერთმიმართებებს, მნიშვნელობას ანიჭებს, გამოხატავს...

„კამერის ჩართვიდან გამორთვამდე“ შეიძლება სრულიად სხვადასხვა ხანგრძლივობის და სხვადასხვა ხასიათის კადრის ტიპი არსებობდეს. მოკლე (დაახლოებით 1-2 წამიდან)

⁵ „ირიბი ენა და დუმილის ხმები“. М. Мерло-Понти. Косвенный Язык и Голоса Безмолвия. „Знаки“. М. «Искусство», 2001. გვ. 6.

კადრები ხასიათდება სწრაფი დინამიკით, მკაფიო აღნიშვნით, ხშირად გამოიყენება სხვაგვარი ხანგრძლივობის კადრებთან შეხამებაში, მონტაჟურ ფრაზებში კადრის გასაყოფად ან კადრების ერთმანეთზე გადასაბმელად, ხასიათის, მოულოდნელობის, მნიშვნელობის მისანიჭებლად.

მაგალითად, ნიშნავს თუ არა რაიმეს, თავისთავად სიუჟეტურად მნიშვნელობის არ მქონე, და თითქოს კადრში შემთხვევით მოხვედრილი, ერთმანეთისგან დაშორებულ სხვადასხვა კადრებში წამიერად, გავლით გამოჩენილი ობიექტი - მოუბეჩილი და გადასაგდება ვაშლის გამოსახულება, ჟან პიერ ბლანის ფილმში „შინაბერა“⁶, რომელშიც კომიკურადაა აღწერილი ზღვის სეზონზე ხალხით გადატვირთული სანაპიროს სასტუმროში მოხვედრილი დამსვენებლების გაცნობისა და ყოფის სცენები?

ფილმის ერთ-ერთ საწყის ეპიზოდში: მგზნებარედ ვნებიანი სასტუმროს მომსახურე ვოგონა, ხრამუნით კბიჩავს ვაშლს და თავის სამსახურებრივ საყვარელს, ადმინისტრატორს სექსუალურ თამაშში იწვევს. მაგრამ ხალხით გადავსებულ ფოიეს ნახევრად მიხურულ კარში განმარტოება ყოველთვის რთულია, საქმე თავისას ითხოვს: კლიენტს ნომერში ბარგი აქვს ასატანი და მოსამსახურე მოუბეჩილ ვაშლს იჭვე, ადმინისტრატორის დანღწე მიაგდებს. ამ ვაშლს, მაყურებელი შემდეგ, ფილმში კვირის შემდგომი დღეების მოვლენების მსვლელობისას, თითქოს სხვათაშორის, რამდენჯერმე ისევ იხილავს, უკვე დამჭკნარს, შემდეგ კიდევ უფრო დამჭკნარს და ფილმის პერსონაჟებისგან სამუდამოდ მივიწყებულს. ამ ვაშლის კადრში ყოველ გამოჩენაზე, მაყურებლის მხიარულ რეაქციას იწვევს ფაქტი, რომ თვალსაჩინო ადგილზე წარმოდგენილი ეს „ისტორიული“ ნატურმორტი, რამდენიმე დღის, და კიდევ რამდენიმე დღის! განმავლობაში სასტუმროს ნიშანდობლივ დეკორაციად რჩება.



4. კადრი ჟან პიერ ბლანის ფილმიდან „შინაბერა“ La Vieille Fille, 1972.

⁶ ჟან პიერ ბლანის ფილმი „შინაბერა“ La Vieille Fille, 1972.

მოკბეჩილი ვაშლის კადრის შთამბეჭდავი კომიკური სცენის წინაპირობის წყალობით, მაყურებელი ცნობს იმ ერთადერთ ვაშლს, ახსენებს მის ისტორიას, რაც ისევ და ისევ, ყოველ ჯერზე დანახვისას ამხიარულებს.

იმას, რასაც მაყურებელი ეკრანის სივრცეში ხედავს, თუ სად იმყოფება, საიდან უყურებს ობიექტს, დამოკიდებულია კამერის ადგილსა და პოზიციაზე. კადრებში ამ განსხვავებული ვაშლების ამოსაცნობად, რეჟისორი, ირჩევს არა მხოლოდ მოკბეჩილ ვაშლს, არამედ ერთსა და იმავე ხედვის წერტილს, მცირე, მარტივად ამოსაცნობი ფონით: კადრის ცენტრში, ახლო საერთო ხედზე, ხის მუქ ზედაპირზე, ერთი ზომის, (შემდგომ კადრებში ჭკნობისგან თანდათან შემცირებულ) ღია ყვითელ ობიექტს. თუმცა, რადგან ვაშლის ახლო ხედზე, ფონად მხოლოდ თავდაპირველ სურათთან მიმსგავსებული მაგიდის ზედაპირია ოდნავი განსხვავებებით, მთლიანობაში ზოგად ფრაგმენტად გამოიყურება და ამოუცნობია, იგივე მაგიდაა თუ არა. შეიძლება ისეთი ეჭვიც დაიბადოს, რომ ისინი, მოსამსახურის მიერ სხვადასხვა დროს, მსგავს საგარაუდო სიტუაციებში დატოვებული სხვადასხვა ვაშლებია, კიდევ უფრო სასაცილო ამბავი!

ეკრანზე ობიექტის იერსახის ცვლილება, დეფორმაცია, ჩვეულებრივ, მინიმუმზე ხაზგასმა, თუნდაც ასეთ გარემოში გატარებული დროის ათვლის აღნიშვნა... და თხრობის სხვადასხვა ეტაპზე, მოკლე ახლო ხედებით სურათ-ნიშნებად ჩასმული ეს ვაშლების დეფორმაცია, კადრებს აწრობრივად აკავშირებს სიუჟეტთან და სახიერად გვიხატავს ფილმის კომიკურ ატმოსფეროს.

ზოგადად, კადრების ერთმანეთთან დამონტაჟების პრინციპი ითვალისწინებს „ვიზუალური თხრობის უწყვეტობის“ მოთხოვნას, იმ თვალსაზრისით, რომ სამონტაჟო კადრებს შორის გადასვლები, მაყურებლისთვის შეუმჩნეველად, ფონიდან ფონზე გადასვლით უნდა მოხდეს, რათა კამერა შეუმჩნეველად გადავიდეს გადაღების ერთი წერტილიდან მეორეზე. თუმცა, როგორც უკვე ვთქვით, არსებობს მონტაჟის ისეთი გადაწყვეტები, რომლებიც მაყურებლის ყურადღებას სპეციალურად მიმართავენ სწორედ კადრის ძირითად ვიზუალურ ელემენტებზე. მაგრამ კადრის კომპოზიციის არსიც ამაშია! თუ როგორი გადაწყვეტილებაა მისაღები, შეიძლება შეფასდეს მხოლოდ გადაღების საერთო მიზნით, იმით, რაც განაპირობებს კადრის საზღვრების, პერსპექტივისა თუ ელემენტების მახასიათებლების არჩევანს! საშუალო ხანგრძლივობის კადრებს შორის ჩასმული მოკლე და სწრაფი კადრი ხშირად გამოიყენება რაიმე მნიშვნელოვანი დეტალის გამოსაკვეთად.

მაგალითად, ანდრეი ტარკოვსკის „სოლარისში“⁷ არის ეპიზოდი, როდესაც, სოლარისის კვლევის კოსმოსურ სადგურზე ახლად ჩასულ კრის კვლევის უცნაური არეულობა ხდება, ისეთი, რაც ჩვეულებრივ არ უნდა ხდებოდეს, და რაც გმირის და ასევე, მაყურებლის შეფიქრებლას იწვევს. თითქოს უპატრონოდ მიტოვებულ სადგურზე, ძლივს მიაგნებს კოსმოსის სერიოზულ მკვლევარს, დოქტორ სნაუტს, რომელიც დახვდება რაღაც საჩხაკუნო სათამაშოთი ხელში, საბავშვო იაფანანის ღიღინით, და კოსმოსური სადგურის რთულ აპარატებსა და ხელსაწყოებზე გაბმული პატარა ჰამაკის რწევით. მოულოდნელი მოწმის თავზე წამოდგომით შეცბუნებული სნაუტი, რაღაცის დაფარვას ცდილობს და ოთახიდან შემოსწრებულის გასტუმრებას ჩქარობს. თუმცა კარის მიხურვამდე კრისი უცებ ჰამაკში ვიღაცას თუ რაღაცას, ანუ რეალობისთვის შეუძლებელს მოჭრავს თვალს.

ტარკოვსკიმ სნაუტთან დიალოგისა და „კარის მიხურვის“ კადრი წელს ზემოთ საერთო ხედით გადაიღო, კადრის ბოლო წამს კი, კრისის სახეზე მიახლოებული სწრა-

⁷ „სოლარისი“, 1972, რეჟ. ანდრეი ტარკოვსკი, ოპერატ. ვადიმ უსოვი.

ფი ზუმირებით - „შეუძლებელ რეალობაზე“ კრისის რეაქციის საჩვენებლად. აღნიშნულ კადრობან, კი შეაწება ის, რაც კრისმა საპირისპირო მხარეს დაინახა: ჰამაკში მწოლის ყური. რომელიც მოკლე წამიერი კადრით, მთელ ეკრანზე, ყურის ექსტრემალურად გადიდებული დეტალური ხედით წარმოადგინა. შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ობიექტივი ზუმით კრისის დაძაბული სახიდან პირდაპირ ყურის გამოსახულებაზე, მის ცნობიერებაში გაფართოვდა.

ასეთი კატასტროფულად გადიდებული, თავისთავად უწყინარი დეტალის წამიერად, ფართო ეკრანზე გამოტანა, მაყურებელში მოულოდნელობის შიშს აღძრავს, ისეთს, უეცარი ხმამაღალი ნათქვამი რომ უხეთქავს გულს ხანდახან ადამიანს...



5. კადრი ანდრეი ტარკოვსკის ფილმიდან „სოლარისი“, 1972.

მოკლე კადრები განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა მეოცე საუკუნის ოციან წლებში, მონტაჟის ბუმის დროს, როდესაც საბჭოთა ფორმალისტებმა მონტაჟის მთელი მეცნიერება ჩამოაყალიბეს. ამ მხრივ, განსაკუთრებული წვლილი სერგეი ეიზენშტეინის მიუძღვის. მან მონტაჟის შესახებ წიგნში სისტემატურად ჩამოაყალიბა მონტაჟის ტიპები, განსაზღვრა „სემანტიკური“ და „კინეტიკური“ თვალსაზრისით. სემანტიკურ კატეგორიებს მიაკუთვნა:

ა) მონტაჟი მოვლენების განვითარების პარალელურად (პრიმიტიული ინფორმაციული მონტაჟი);

ბ) მონტაჟი რამდენიმე მოქმედების მიმდინარეობის პარალელურად („პარალელური“ მონტაჟი);

გ) მონტაჟი შეგონებისა და მნიშვნელობის პარალელურად (ფიგურული მონტაჟი);

დ) მონტაჟი იდეების პარალელურად (მონტაჟი, რომელიც კონცეფციის აგებას ახდენს)...

კინეტიკურ კატეგორიებშია შესული:

ა) მეტრული;

ბ) რიტმული;

გ) ტონალური (მელოდიური);

დ) ობერტონი;

ე) ინტელექტუალური, როგორც ახალი თვისება ობერტონების სემანტიკური ობერტონებისკენ განვითარების ხაზის გასწვრივ“.⁸

ამ მრავალმხრივად საინტერესო სისტემას ეიზენშტეინი, „ვევი“-ის სტუდენტების სახელმძღვანელოდ ადგენდა, და რა თქმა უნდა, საკუთარ ფილმებში ახორციელებდა. 1925 წელს გადაღებულ „ჯავშნოსან პოტიომკინში“⁹, რომელშიც სავსეა ვირტუოზულად გახორციელებული კინომონტაჟის ნიმუშები, არის ერთ-ერთი ცნობილი მონტაჟური ბმა, შექმნილი ქვის სამი ლომის სკულპტურის მოკლე კინემატოგრაფიული კადრებისგან. იგი კამერის სრული უძრაობის პირობებში, ანიმირებს ქვის ლომის გამოღვიძებას, წამოხტომას, და რომელიც, მეზღვაურების აჯანყების სიუჟეტში ჩასმის გარემოში, რევოლუციის მეტაფორად აღიქმება. აქ იგი სემანტიკური თვალსაზრისით წარმოადგენს დ-პუნქტის დემონსტრირებას, რომელიც კადრების შეხამებისას ატარებს ინტელექტუალურ საზრისს, ახდენს აგებს კონცეფციას, იყენებს სიმბოლოებითა და კულტურით დატვირთულ გამოსახულებებს; მეორე მხრივ, კინეტიკური მონტაჟის პრინციპის თანახმად, კადრების ბმას ქმნის ა-პუნქტის, ანუ მეტრული მონტაჟის იდეით, რომელიც ეფუძნება კადრების ზუსტ ვრდლობას.



ნ. კადრი სერგეი ეიზენშტეინის ფილმიდან „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, 1925.

ცნობილია, რომ ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმ „ელისოს“¹⁰ კულმინაციური კადრი ცეკვის სცენაზეა აგებული. ცეკვა მოითხოვს რიტმს, მუსიკას... მუნჯ კინოში უხმოდ, მუსიკის გადმოცემა და დაძაბული ემოციური ატმოსფეროს შექმნა, თუ შეუძლებელი არაა, იოლიც არ არის. ცეკვის დინამიკის შესაქმნელად, რეჟისორმა გადაწყვიტა, სცენა მოკლე კადრებით, „ლეკურის“ რიტმსა და სწრაფ ტემპზე დაემონტაჟებინა. გადაღებული ფილმის მასალის მონტაჟისას დოლზე დაკვრით, რიტმს და ტემპს, თავად ნიკოლოზ შენგელაია ქმნიდა, ხოლო შემონტაჟე ვასილ დოლენკო ფირს ამ გაცხარებულ რიტმში მაკრატლით სწრაფად ჭრიდა.¹¹ კინომცოდნე პაატა იაკაშვილი აღნიშნავდა: „გლოვის ექსტაზში მყოფნი მხიარულების ექსტაზში გადადიან, - გადამყვანი ცეცხლოვანი ცეკვაა... ეს არის ელ-

⁸ Эйзенштейн С. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж : учебное издание / Предисловие Р. Юренива. — М.: ВГИК, 1998. გვ. 10.

⁹ „ჯავშნოსანი პოტიომკინი“, 1925, რეჟ. სერგეი ეიზენშტეინი, ობერატ. ედუარდ ტისე, ვლადიმერ პოპოვი

¹⁰ „ელისო“, 1928, რეჟ. ნიკოლოზ შენგელაია, ობერატ. ვლადიმერ კერესელიძე, მონტაჟ. ვასილი დოლენკო.

¹¹ Travelling - მოგზაურობა, დენა, თვალთვალი, მოძრავი ხედი, <https://filmuka.com/drama/eliso-qartulad>

ვისებური სისწრაფით განვლილი ვზა, სულიერი დაცემიდან ამალვებამდე. უბედურებისგან დაშლილი ჩენები ერთად შეკრა ნაცნობმა მელოდიამ და საცეკვაო ილუთებმა. (...), გლოვიდან გამოსვლის ეპიზოდს შეიძლება ვუწოდოთ - „ცეკვით გადარჩენა“.¹²

ამ ეპიზოდში ცეკვა დეგნილოთაოვის იქცა ერთგვარ ეთნიკურ დომინანტად, რომელმაც გამოიხმო მათი ეროვნული ენერჯია და ამ გზით იხსნა ექსტრემალურ სიტუაციაში მყოფი ხალხი...



7. კადრი ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმიდან „ელისო“, 1928.

თუმცა, სწრაფი და თანაბარი მოკლე კადრების მონტაჟი, რომელიც 1920-იანი წლების კინოს სტილს და კინოენას აყალიბებდა, თანამედროვე კინოხელოვნებისთვის არც ისე მნიშვნელოვანია. დღევანდელი კინოს სტილი ფასდება როგორც ვადასალები, „გრძელი პლანებით“, „ხანგრძლივი“, „თანმიმდევრობით“ დაწყობილი უწყვეტი კადრებით, რომლებიც ფილმის სიუჟეტში ერთმანეთთან არიან დაკავშირებული, ერთიან მოვლენას, ან ვითარებას წარმოადგენენ;

„ხანგრძლივი კადრი“ არის კადრი, რომელიც გადაღებულია ისეთი ხანგრძლივობით, რომელიც მნიშვნელოვნად აღემატება როგორც მოცემული ფილმის, ასევე, ზოგადად, კინოს სტანდარტული მონტაჟის ხანგრძლივობას. ასეთი კადრები შეიძლება იყოს სხვადასხვა შემადგენლობის, ერთმანეთის მიყოლებით გადაღებული მრავალპლანიანი კადრი, გაერთიანებული ურთიერთ დაკავშირებული სცენებისგან, მოქმედებათა უწყვეტი რივისგან, საერთო ვარემობითა და სივრცით დაკავშირებული რამდენიმე ადგილისგან, სადაც სცენის მოქმედების ადგილები სულ იცვლება, მსახიობები მოქმედებენ, გადაადგილდებიან, კამერა მიჰყვება ობიექტის მოძრაობას, დაშორებას და ცვლის ფოკუსს, გადადის ერთი ხედიდან მეორეზე, მეორედან მესამეზე... ანუ ასეთი ელემენტი ითხოვს უწყვეტი გადაღებისას კამერის სხვადასხვა მოძრაობას: პანორამით, თრევილინგით, ზუმირებით... ასეთი კადრი, ჩვეულებრივ, რამდენიმე ათეული წამიდან ათ წუთამდე დროის მონაკვეთს მოიცავს - კინოაპარატის კოჭაზე დახვეული 300 მეტრი ფირის შესატყვისად.

მოდერნისტი ნიკოლოზ შენგელაიას „ფილის მიერ, 1982 წელს გადაღებული „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“¹³ არ ატარებს მამის ინტერესს მოკლე და სწრაფი დინამიკის მქონე, რიტმული მონტაჟის სტილისადმი. ფილმი იწყება ე.წ. „უწყვეტი კადრით“, ჯერ კიდევ ტიტრებიდან გამოყოფილი ნაწყვეტ-ნაწყვეტი, ნელი მარტივი ვალსითა და მშვიდი, აუჩქარებელი პანორამით რედაქციის შენობიდან, საიდანაც საერთო ხედი უწყვეტად და დუნედ გაივლის თბილისის ძველი უბნის სარკმლიდან დანახულ ვიწრო ქუჩას, სათითაოდ მიუყვება ძველი შენობებისა და სახურავების რიგს, ფოკუსს ახლო ხედზე იცვლის და ნელა, აუჩქარებლად გადადის ოთახის შემდგომ სარკმელზე, საიდანაც, ამჯერად, საერთო ხედით ასეთივე შენობების მწკრივი და სახურავები გამოჩნდება; შემდეგ, შორ ხედზე, პერსპექტივაში ასეთივე შენობებით სავსე გრცელი სივრცეა გადაშლილი... შემ-

¹² პაატა იაკაშვილი, ყველა დროის 12 საუკეთესო ქართული ფილმი, თბ., 2012.

¹³ „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“, 1982, ოპერატ. ლევან პაატაშვილი.

დეგ ისევ სარკმლიდან, საერთო ხედით, ნელი სვლით, ასეთივე ქუჩის კუთხეს მიადგება, კამერის მოძრაობასთან ერთად, გაიშლება ნელ-ნელა მიმავალი მანქანებით გადავსებული ვიწრო ქუჩაც, რომლის ცენტრში, აუჩქარებლად მიიწვინება ტრამვაი. შემდეგ კამერა ისევ ცვლის ფოკუსს - ახლო ხედით გაივლის სარკმლის კიდემდე, სადაც მარჯვნიდან მარცხნისკენ (ანუ კომპოზიციურად, თვალისთვის პირიქითა, წინააღმდეგობრივი მიმართულებით, დაბრკოლებებით, მძიმედ) მიმავალ პანორამას პირდაპირ სარკმელში ამოსული ვაზი ფარავს და, ვია ყანჩელის მთვლემარე ვალსთან ერთად, პანორამულ კადრს უცებ წერტილს უსვამს.

ეს ორწუთიანი ექსპოზიცია, მართალია, მუსიკის რიტმსა და ტემპს აჰყოლია, ისევე, როგორც ნიკოლოზ შენგელაიას მეზნებარე „ლეკურის“ მონტაჟი, მაგრამ ამჯერად სრულიად საპირისპიროდ, სხვაგვარი კომპოზიციური მიზნებით, მამისგან განსხვავებული უწყვეტი თანმიმდევრული გამომსახველობითა და კინოობიექტივის ძნელად შესამჩნევი დუნედ მოძრაგი თვალთვალთ...

კინოფილმზე მომუშავე კინოაპარატებთან შედარებით, თანამედროვე ციფრული აპარატებით უწყვეტად ათ წუთზე გაცილებით მეტ ხანს, 2 საათზე მეტი დროითაც შეიძლება გადაღება. შესაბამისად, უკვე თავიდან ბოლომდე ერთ კადრად გადაღებული ფილმებიც არსებობს. თუმცა ასეთი გადაწყვეტები უფრო ექსპერიმენტული ხასიათისაა, შეიძლება თვითმიზნურიც კი.

„აბსოლუტურად იდიოტური საქმიანობა!“ - ამგვარად ახასიათებს ფრანსუა ტრუფოსთან თავის ცნობილ ინტერვიუში ალფრედ ჰიჩკოკი თავისი „თოვის“¹⁴ შექმნის, როგორც ერთადერთი კადრის ილუზიის ფორმის მცდელობას. „ჰიჩკოკი ასევე ამბობდა: „ეს იდეა აბსურდული იყო, იმიტომ რომ ხელს მიშლიდა, საკუთარი მონტაჟის თეორია გამომიყენებინა და თხრობაში მისი სარგებლიანობა გამეგო!“¹⁵

ასე იყო, თუ ისე, „თოვი“ განთქმულია თავისი ხანგრძლივი კადრებით, ასევე ამ კადრებს შორის შეუმჩნეველი ოსტატური მონტაჟით. ფილმის მოქმედება შეუჩერებლად მიედინება, ისე სულმოუთქმელად, რომ ხშირად, შეცდომით, ერთ უწყვეტ კადრადაც აღიქვამენ. ჰიჩკოკის ასეთი კონცეფცია იდეალური იყო პატრიკ ჰამილტონის პიესისთვის, რომლის მიხედვით, მასში მძაფრი სიუჟეტის დინამიკის განსაკუთრებულ პირობას ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა აწესებდა. ეკრანზე ამ დაძაბულობის მთლიანობის საპასუხოდ, ჰიჩკოკმა უწყვეტი რეალობის ილუზიის შექმნა დაისახა მიზნად - მოქმედება რეალურ დროში. „თოვის“ გადაღება დასაწყისის მცირე ეპიზოდის გარდა, მთლიანად ერთ გადასაღებ მოედანზე მიმდინარეობდა, დაწვრილებით გვემას ექვემდებარებოდა მსახიობების თამაში და კამერის მოძრაობა. 1948 წელს, როდესაც „თოვი“ გადაიღეს, ციფრული ტექნოლოგია, ცხადია, არ არსებობდა და ვერც 8მ-წუთიანი ფილმი გადაიღებოდა უწყვეტად. თუმცა, ილუზიის შექმნას და გამომგონებლობას წინ რა უდგას, მითუმეტეს ჰიჩკოკის მსგავსი ოსტატისთვის! ამგვარად, ფილმი, აპარატის რულონში დატეული ფირის მთლიანი ნაწილებით იქნა გადაღებული, ათწუთიან უწყვეტ კადრებად, ნაწილებს შორის ბმები კი რბილი გადასვლებით შეინიღბა. ჰიჩკოკის ჩანაფიქრით, ფილმის 11 მთლიანი ნაწილიდან 7 ისე შეუმჩნეველად იყო გადაბმული, რომ მხოლოდ ოთხ ხანგრძლივ კადრად გამოიყურებოდა, ამ ოთხს შორის შეუნიღბავი ბმებით.

¹⁴ „თოვი“, 1948, რეჟ. ალფრედ ჰიჩკოკი, ოპერატ. ჯონეფ ვალენტინი.

¹⁵ <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-981/secrets-tournage/>

სეგმენტი	ხანგრძლივობა	დრო	დასაწყისი	დასასრული
1.	02:30	00:00:00	ფილმი იწყება ტიტრებით. კადრი იცვლება ექსტერიერიდან ინტერიერში გადასვლისას.	ჭრილი საწყის ტიტრებს გამოყოფს ფილმის დანარჩენი ნაწილისგან.
2.	09:34	00:02:30	ხილული, შეუნიღბავი ჭრა. ახლო ხედი დახრჩობა.	ჭრა ხდება ბრენდონ შოუს ზურგზე, მაშინ, როდესაც კადრი მთლიანად დაბურულია.
3.	07:51	00:11:59	კამერა სწორდება ბრენდონის ზურგიდან. ხილული ჭრილი. კენეტი კარისკენ იყურება.	ჭრილი ხდება მაშინ, როდესაც ბრენდონ შოუ და ფილიპ მორგანი შესასვლელისკენ მიდიან. კენეტის ახლო ხედი: „რა გაქვს მხედველობაში?“
4.	07:18	00:19:45	ხილული შეუნიღბავი ჭრა. მამაკაცები ჯანეტისკენ ტრიალდებიან.	გამოსახულების დაბურვა და ჭრილი კეთდება კენეტის ზურგზე.
5.	07:08	00:27:15	ბურუსი. კენეტის ზურგის გამოჩენა და პანორამა.	ფილიპის ახლო ხედი. ფილიპი ყვირის: „ეს სიცრუეა“ და შემდეგ ბრენდონისკენ ბრუნდება. ჭრილი კეთდება რუპერტზე, რომელიც ფილიპისკენ ბრუნდება.
6.	09:57	00:34:34	ხილული შეუნიღბავი ჭრა - რუპერტის ახლო ხედი.	ჭრილი კეთდება ბრენდონის დაბურუსებულ ზურგზე.
7.	07:33	00:44:21	ბრენდონის ზურგზე ბურუსის შემდგომ პანორამა.	ხილული ჭრილი. როდესაც ფილიპი, რუპერტი და ბრენდონი ქალბატონ უილსონისკენ იყურებიან, კადრვარე ხმა: ქ-ნი უილსონი: „ბოდიში ბატონო“.
8.	07:46	00:51:56	ხილული შეუნიღბავი ჭრა. მისის უილსონი: „ვიღაც ქალი რეკავს...“	ბრენდონის ზურგზე დაბურუსება და ჭრა.
9.	10:06	00:59:44	ბურუსი. პანორამა ბრენდონის ზურგიდან.	ხილული ჭრა. ბრენდონის ხელის ახლო ხედი, რომელსაც პისტოლეტი უდევს ჯიბეში. გამოსახულება რუპერტზე გადადის, რომელმაც თავისი ყოფილი სტუდენტის ქმედებები შენიშნა.
10	04:37	01:09:51	ხილული დაუფარავი ჭრა - რუპერტის ახლო ხედი.	დაბურუსება სკივრის სახურავზე.

11	05:38	01:14:35	სახურავის ბურუსის შემდგომ. სკვირის სახურავზე, დახრა, რომელსაც რუპერტი ახდის.	ფილმის დასასრული.
----	-------	----------	--	-------------------

16

გრაფიკიდან ჩანს, რომ აპარატში ფირის შეცვლისას აუცილებელი პაუზის შესანიღბად, ჰიჩოკი კამერას პერსონაჟის ზურგზე აფიქსირებდა, იქამდე, ვიდრე ამ ზურგს უკან სცენა არ აღდგებოდა. ასევე საინტერესოა გადასაღებ მოედანზე დაყენებული კედლების დეკორაციაც, რომელიც რელსებზე მოძრაობდა და კამერას მსახიობების შეუფერხებლად გადაღების საშუალებას აძლევდა.

„ჟურნალ "Look"-ის სტატიამი ნათქვამი იყო, რომ ჰიჩოკმა კამერა სპეციალურად დამზადებულ ეტლზე დაამონტაჟა, რათა გადასაღებ მოედანზე ყველა ნაწილზე წვდომა უზრუნველყო. ეტლის გამომგონებელი, მორის როზენი, რომელიმაც გადასაღებ მოედანზე შექმნა კონსტრუქცია, ოსკარზე იყო ნომინირებული. ბინის გადასაღებ მოედანზე, ფანჯრის მიღმა, ციკლორამაში გამოსახული იყო „ნიუ-იორკის ჰორიზონტის თითქმის 35 მილის ზუსტი მინიატურული რეპლიკა, რომელიც 6000 ინკანდესენტური ნათურითა და 200 ნეონის ნათურით იყო განათებული“.¹⁶

„ხანგრძლივი კადრი“, გადაღების სირთულისა და ოსტატობის ხარისხიდან გამომდინარე, ისევ ფილმის მნიშვნელოვან კომპონენტიურ ერთეულად რჩება, რადგან მასში განსაკუთრებით კარგად ჩანს კინოს ბუნება - კადრში მოძრაობის სილამაზე და მნიშვნელობა.

„ხანგრძლივი კადრის“ გადაღებას კინემატოგრაფისტები უკვე 1903 წელს შეეცადნენ ორ ნაწილიან (ერთი - 1,20 წთ, მეორე - 1, 40 წთ, მთლიანობაში 3,4 წთ-იანი) დოკუმენტურ ფილმში „ჯორჯთაუნის მარყუჟში“,¹⁷ რომელიც სტუდია ბაიოგრაფში ამ დროისათვის ჯერ კიდევ უცნობი ოპერატორის, ბილი ბიტცერის მიერაა გადაღებული, რომელიც შემდგომ, ვრიფიტის შემოქმედების განუყოფელ ნაწილად იქცა.

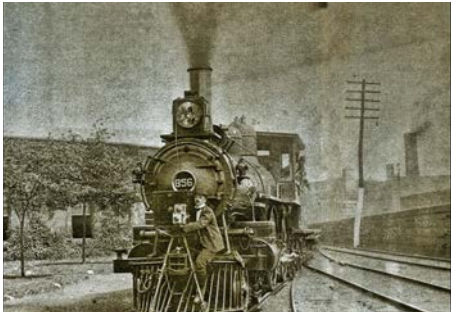
ჯორჯთაუნი, ვერცხლის მალარობით ცნობილი, კოლორადოს მთებში 2500 მეტრის სიმაღლეზე გაშენებული ქალაქია. ფილმში - ვიწრო რეინიგზის, მთის პატარა მატარებლის სამეზაგრო ვაგონების ბოლოს მიბმული, სავარაუდოდ, ღია საბარგო ვაგონზე დადგმული კამერა, იღებს მატარებლის ხეობაში დახვეულ გზას, მთებში გაშლილი სივრცის მრავალფეროვან პანორამას. კადრი განსაკუთრებით ეფექტურია მოსახვევების გადაღებისას, როდესაც კამერა ჯერ კიდევ პირდაპირ გზას უყურებს, ხოლო ორთქლიმავალი და ოთხი პატარა ვაგონი რიგრიგობით სწორი გზიდან გვერდზე უხვევს, და მასთან ერთად, ეკრანზე ახალ-ახალ ხედებს წარმოქმნის. მეზაგრები ვაგონების საკმლებიდან გადმოყოფილი ხელებით, თეთრ ხელსახოცებს მხიარულად უქნევენ გზიდან ქვემოთ გადამლილი ქალაქის სახურავებს. ეს სივრცე, პატარა მატარებლის მიხვეულ-მოხვეული მოძრაობა მთებში, ბორჯომის ხეობის უსაცვარლეს „კუკუკუას“ მოგვაგონებს, წაღვერსა და ცემს შორის გაჭიმულ ეიფელის რეინის ხიდს, ვაგონების სარემელებსა და ღია ვაგონების ხის აივანზე გადაკიდებულ მეზაგრებს, რომლებიც ხელის ქნევით ესალმებიან ლამაზ ხეობას. არ ვიცი, ეს ნოსტალგიაა მოგონებებზე, თუ ამ პატარა მატარებლის მოძრაობა ხეობაში თავის-

¹⁶ აქ ვსარგებლობ ვიკიპედიის სხვადასხვა ენაზე (ძირითადად, ინგლისური, ფრანგული) შექმნილი გრაფიკებით, სადაც ზუსტი დროითაა მითითებული ალფრედ ჰიჩოკის ფილმში („თოკი“) არსებული მონტაჟური ბმები. [https://en.wikipedia.org/wiki/Rope_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rope_(film))

¹⁷ იქვე.

¹⁸ „Georgetown Loop, Colorado“, 1903. ავტორი გ.გ.ბილი ბიტცერი.

თავად ატარებს აღტაცების ემოციას! მითუმეტეს, აუჩქარებლად, ქშენა-ქშენით მავალ კუკუშკასთან შედარებით, მუნჯი კინოს აჩქარებული წამში 16 კადრის სისწრაფით აღმართ-დაღმართებზე მატარებლით მგზავრობა საკმარისად ამაღელვებელია, „ამერიკული მთების“ ატრაქციონის მსგავსად!¹⁹



8.



ფილმის ავტორი ბილი ბიტცერი და კადრი ფილმიდან „ჯორჯთაუნის მარყუვი“ 1903.²⁰

ფილმების მონტაჟურ მთლიანობაში ჩართული ხანგრძლივი კადრები, სივრცის მასშტაბური წარმოდგენით, მოქმედების სისრულითა და ემოციური ზემოქმედებით განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენენ მაყურებელზე და ამ ტექნიკას კინოს განვითარების ყველა ეტაპზე, თავის შემოქმედებაში თითქმის ყველა დიდი ოსტატი მიმართავდა, დაწყებული ფრიდრიხ მურნაუდან, ფრიც ლანგიდან და ერნესტ ლუბიჩიდან, გაგრძელებული ორსონ უელსით, მისეილ კალატონიშვილით, ჟან-ლუკ გოდარით, ფრანსუა ტრუფოთი, რობერტ ალმანით, სტენლი კუბრიკით, ანდრე ტარკოვსკით, ქვენთინ ტარანტინითი და სხვებით.

წმინდა ტიპის „ხანგრძლივი კადრითან“ ერთად, ასევე გამოიყენება შერეული ტექნიკაც, ე.წ. „მასტერ კადრი“, რომელშიც ერთიან ვრძელ პლანს, ადვილ-ადვილ, ენაცვლება სხვადასხვა სივრცისა და ხანგრძლივობის სხვა კადრებიც (ე.წ. პერებიკები) ან წარმოდგება რამდენიმე ნაწილად.

¹⁹ https://www.google.com/search?num=10&newwindow=1&sca_esv=a19118979b6bc41d&sxsrf=AE3TifM8N62hgczTKgEir8h7D3enmqhWg:1762677195549&q=%E2%80%9EGeorgetown+Loop,+Colorado%E2%80%9C+1903.&source=lnms&fbs=AIJpHxU7SXXniUZfeShr2fp4giZ1Y6MJ25_tmWITc7uy4K1euYzzFkneXafNx6OMdA4MRT57Tp14o2tavIRf1e7-xamNCmA1NKrNe_u16k1ZA0d0IqhakLo_8XPw16_bd4ZyEsWgWB-tZ99LVbqW6Y1p62kS9fMYoH06If3f2Sp2hW77utlYy7uKQtMNmiJiU9tthTnbsHVgFaSbs2IixRzyFiL2NQ&sa=X&ved=2ahUKewiMheCg1OSQAxV4BNsEHTfnNs4Q0pQJegQIBhAB&biw=1166&bih=459&dpr=1.5

²⁰ The Georgetown Loop (Colorado) (Short 1903).

„ხანგრძლივი კადრებით“ გადაღება ხშირად გამოიყენება ე.წ. „ნელ კინოში“, რომელიც ამ შემთხვევაში, ვრძელ პლანებთან და მინიმალურ მონტაჟთან ერთად, ხასიათდება სიუჟეტისა და მოქმედების ერთფეროვანი, მდორე განვითარებით, თხრობის დეტალების სიმწირით და ზოგჯერ თხრობის არარსებობითაც, რეფლექსიურობით, აზრების ანალიზით, განცდების გადმოცემით, რეალობაზე ჩაფიქრებით, ყოველდღიურობის უძრაობაზე აქცენტირებით... რეჟისურაში ყურადღება გამახვილებულია ნეიტრალურ მოქმედებებზე, რომლებსაც კამერა დეტალურად აღბეჭდავს და შემდგომ კერანზე, რეალურ დროში წარმოადგენს.

მეთიუ ფლანაგანი შემდეგნაირად ახასიათებს „ნელი“ ესთეტიკით გადაღებულ ფილმებს: ეს ესთეტიკა გვთავაზობს „გავეძინოთ სიჩქარის კულტურას, შევცვალოთ კინემატოგრაფიული თხრობის ჩვენეული მოლოდინი და შევუსაბამოთ უფრო მშვიდ რიტმს. უეცარი სურათებისა და ვიზუალური მინიმუმების სიჭარბისგან გათავისუფლებულგან, რომლებიც ასე გავრცელებულია მასობრივი ბაზრის ფილმებში, ჩვენ შეგვიძლია ჩავეღრმავდეთ პანორამული აღქმის დამამშვიდებელ ფორმას. ხანგრძლივი კადრები ჩვენს მზეურას კადრში ხეტიალისკენ იწვევენ, დეტალების შემჩნევისკენ, რომლებიც ვერ გამოჟღავნდებოდა ან მხოლოდ ნაგულისხმევად დარჩებოდა სწრაფი ტემპის ნარატივში“.²¹

„ნელი კინო“ როგორც სტილური დინება, მეინსტრიმული კინოს აჩქარებულ ტემპთან შეპირისპირებაში წარმოიქმნა. ფილიპ ლოპატი აღნიშნავდა, რომ კადრების ინტესიურმა ცვლამ და სიჩქარემ მოქმედებითი კინო ძირითად ტრადიციებს დააცვილა: „სცენა, ფაქტობრივად, აღარ არის სცენა; კადრი უფრო ნაკლებია, ვიდრე გამოსახულება. არაფერია გაფილტრული. ფრთხილად, კომპოზიციის საჭიროება გაქარწყლებულია!“²²

„ნელი კინო“ წარმოგვიდგენს იმას, რასაც წარმოგვიდგენს: ფილმის თავისთავადობას, მის სიღრმეს, მის უნიკალურობას... კამერის დაკვირვებულ მოძრაობა, გამოსახულების „მოძრაობა“, ან „უძრაობა“, ერგება და განმარტავს კადრის შინაარსს, წარმოადგენს მის ფორმას, მის ემოციურად მნიშვნელოვან გამომსახველობას. „ნელ კინოს“ უნიკალურობას ანიჭებს მიქელანჯელო ანტონიონის, თეო ანგელოპულოსის, აბას კიაროსტამის ალექსანდრე საკუროვის, გას ვან სეტის, კარლოს რეიგადასის, ბელა ტარის და სხვათა ღრმად დაკვირვებულ და ფიქრიანი სტილი...

„ნელკინოსა“ თუ ჩვეულებრივ ყველანაირი გამომსახველობის ფილმში, კადრის კომპოზიცია შეიძლება იკვრებოდეს როგორც ხელოვნურად შექმნილი ფორმით, ფაქტურით, ფერით, განათებით, შუქ-ჩრდილით... ისე ბუნებრივად მოცემულ ატმოსფეროთი, საგულდაგულოდ შერჩეული დროის რეჟიმით, ობიექტის ფორმითა და დეტალებით; გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ობიექტს, რომელიც კადრის სივრცეში მოქმედებს, მოძრაობს - მსახიობს, ცხენს, თუნდაც ტრანსპორტს, რომელიც მოძრაობას ანიჭებს მიმართულებას, იცვლის ადგილს, თავის ადგილთან ერთად წარმოადგენს ახალ ფონს, ახალ ნიშნობრივ სივრცეს.

ან ობიექტი უმოძრაოა, და მოძრაობს თავად გამოსახულების ფონი, სახეს იცვლის პერსპექტივა, ობიექტის სიანლოვის ხარისხი, ანუ გამოსახულების მასშტაბი ჩარჩოსთან მიმართებაში, ასევე, გადაღების კუთხე (რაკურსი); და ეს ხდება არა ობიექტის გადაადგილების შედეგად, არამედ თავად კინოკამერის მოძრაობით ან ზუმირებით - ობიექტის ფოკუსური მანძილის ცვალებადობით. კადრის კომპოზიციის ხასიათს განაპირობებს ასევე,

²¹ Метью Фланаган. К эстетике «медленного» в современном кинематографе, Пер: В.Карнаух, 29.09.2010. <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/>

²² იქვე.

გამომსახველობის სხვადასხვა შრეზე შექმნილი განწყობილება: მაგალითად, გამოსახულებისა და ხმოვანი რივის სიმკვეთრის ხარისხი, ხმის ტემბრი, ყოფითი ან უჩვეულო ხმაური, დიფერენციური ან არადიფერენციური მუსიკალური თანხლება, მოქმედების ტემპი და რიტმი, და რა თქმა უნდა - დიალოგი, მოქმედება, სცენა, რომელიც სრულად თავსდება კინოკადრის ჩარჩოში უწყვეტად კამერის ჩართვიდან გამორთვამდე, და კავშირშია წინა ან შემდგომ ასეთივე კადრებთან დაყოფილ მოქმედებებთან, სცენებთან, მასში წარმოდგენილ ისტორიასთან, მთელ ფილმთან.

კადრი, როგორც ჩარჩო - ეს მოძრავი ეკრანული გამოსახულების საზღვარია, ფილმის მნატურულ სამყაროში შესასვლელი კარი, რომლიდანაც ჩვენი ფიზიკური რეალობიდან შთაბეჭდილებებისა და აღქმის პირობით რეალობაში ვადავიღვართ, სადაც ჩვენი წარმოსახვა მნატურულ რეალობას ერწყმის, მიჰყვება მის შინაარსს, დეტალებს, რომელთა ახსნა და გააზრება გარკვეულ თვალსაზრისს გვთავაზობს ამ ჩარჩოში მოქცეულ რეალობასა და შესაძლოა მის მიღმა არსებულ ნამდვილ სამყაროზეც. მაყურებელი გარესამყაროს, ჩვეულებრივ, ისე აღიქვამს, როგორც ობიექტურადაა მოცემული. მაგრამ კინოკადრი არ მიეკუთვნება იმ რეალობას, რომელსაც აღბეჭდავს... ის ამ რეალობის მნიშვნელობაა, შინაარსი, ან შესაძლოა, მეტაფორულად სხვა განსხვავებულ მნიშვნელობას და სხვა შინაარსსაც კი ატარებდეს. ამგვარად, გადაღებული რეალობა იქმნება არა ჩვენ წინაშე უშუალოდ არსებული სინამდვილის აღსაქმელად, არამედ, მისი შინაარსის, ან სხვა სიმბოლური შინაარსის ამოსაცნობად, გასააზრებლად, წარმოგვიდგება რეალობის ციტატებში, მინიმუმებში, ნიშან-ხატებში.

ბელა ტარის „ტურინის ცხენი“²³ იწყება ეპიგრაფით: ტურინში ფრიდრიჰ ნიცშე შესწრო მეეტლის სასტიკ ქცევას, რომელიც გაჯიუტებულ ცხენს მათრახით ცემს. ნიცშე ატირდა და ცხენს მოეხვია. მას შემდეგ, თერთმეტი წლის განმავლობაში, ფილოსოფოსს ხმა აღარ ამოუღია. მხოლოდ სიცოცხლის ბოლოს, უკანასკნელად წარმოთქვა: „დედა, მე სულელი ვარ“. ეპიგრაფი სრულდება სიტყვებით: „რა დაემართა ცხენს, არ ვიცი“. ეს გამომსახველი ეპიგრაფი ნიცშეს ავადმყოფობისა და სიკვდილის წინ ამოთქმული ბოდა თუ სინანული ღრმად განმარტავს ფილმის შემდგომ განწყობას: სისასტიკეს, გამოუვალობას, სასოწარკვეთას, მოკვდავობას, ნიჰილიზმს. ცხენი კი...

აი ისიც! ფილმი იწყება ამ ისტორიის მთავარი სიმბოლოს გამოსახულებით, უბედური ცხენის ახლო ხედით, ქართია და გადაღების კუთხით (ქვემოდან ზემოთ) დამახინჯებული; და შემდეგ, ფართოფეხიანი ობიექტივით გადაღებული, ცხენის უკანა პლანზე, ოთხთვალაზე მჯდომი კიდევ უფრო უბედური მეეტლის პატარა გამოსახულება. კადრშია: გაწვალებული მგზავრები იანვრის ყინვიან, საძაგელ, ქარიან უამინდობაში, უკაცრიელ, უგზოო გზაზე. ისინი მაყურებელში სწორედ ტურინის ინციდენტის პერსონაჟებში იგივდებიან. გათომილი ცხენი გაჭირვებით მიათრევს მძიმე ოთხთვალას. გარშემო არაფერი თვალს არ ახარებს: მხოლოდ ქვემოთ ჩამოწოლილი, მოლუშული, ტყვიისფერი ცაა, და მის ფონზე ხეების შავი, წვრილი, ქარისგან არეული ტოტების შეხლა-შემოხლა... ცხენის გამოსახულებასთან ერთად, კადრში ჩნდება მუსიკაც... ტანჯვით სავსე და მარტივი, ერთიმეორეს მიყოლებული სამი დაღმავალი ბგერებით გამოხატული, თანაბარი ნ/მ მეტრით დაყოფილი, ერთი და იგივე, მონოტონურად განმეორებადი მოტივი... ნელი, მძიმე, რომელშიც თითქოს გამუდმებით რიტმულად ტრიალებს ტვირთით დამძიმებული ოთხთვალას ბორბლების ჭრიალიც, სუსხიანი ქარის ზუსუნიც, ტოტების ტყლაშუნიც, და გაუსაძლისობაც. კადრი თითქმის ოთხწუთნახევარი გრძელდება. ეს ერთ-ერთი გრძელი კადრია, სულ 30

²³ „ტურინის ცხენი“, 2011, რეჟისორები ბელა ტარი და ავენს ხრანიცკი. ოპერატ. ფრედ კელემანი.

ვრძელ კადრად დაყოფილ, ორსაათნახევარზე მეტი ხანგრძლივობის ფილმში. თითოეულ კადრში იგივე მძიმე და მონოტონური რუხი ატმოსფერო, კიდევ უფრო გაძლიერებული ქარის ზუზუნი და იგივე მუსიკალური დისონანსებით გაჟღერებული, სამყაროში დაკარგული ორი პერსონაჟის - მამა-შვილის მარტივი, განმეორებადი ყოფიერება.²⁴



9. კადრი ბელა ტარის ფილმიდან „ტურინის ცხენი“, 2011.

მამა პარალიზებული მარჯვენას გამო, ოთხთვალას ცალი მარცხენა ხელით მართავს, შინ მისვლისას ცხენს თავლაში აბინავებს. ქალიშვილი ცხენს ჩაღას უყრის, მოშორებით გათხრილი ჭიდან ვედროებით წყალს ზიდავს და ვანშმად ორ კარტოფილს ხარშავს... ვანშმობენ... საღამოს ლამფას ანთებს... ინვალიდ მამას ჩაცმასა და ვანდაში ეხმარება... ეს არის სულ, ფილმის ნაგულისხმევი რიტმი, თუმცა ამ რიტმში რაღაც ირღვევა. ეს ცვლილება უკვე სახლში მოსვლის შემდეგ, მეორე დილიდან ირგვევა, ფილმის დასაწყისი ეს ცხენის ბოლო გზაა. ცხენი აღარ გადის თავლიდან. შემდეგ ჭაც შრება. კარტოფილით ჯერ ისევ ვანშმობენ, მაგრამ მალე ეს რიტუალიც ირღვევა. კარტოფილის ჭამის სცენები ფილმში ვინსენტ ვან გოგის „კარტოფილის მჭამელების“ ასოციაციებს აღძრავს.²⁵



²⁴ https://soundcloud.com/helkarava/vig-mihaly-turin-horse?in=heydar-ali-bastani/sets/soundtrack&utm_source=direct&utm_content=store_button_footer&utm_medium=mobi&utm_campaign=no_campaign

²⁵ Potato Eaters. Vincent van Gogh (1853 - 1890), Nuenen, April-May 1885. oil on canvas, 82 cm x 114 cm; Credits (obliged to state): Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation).



10. კადრი ბელა ტარის „ტურინის ცხენიდან“ 2011 და ვინსენტ ვან გოგის „კარტოფილის მჭამელები“, 1885.

ვან გოგი თეოსადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა: „ეს ადამიანები, რომლებიც თავიანთი პატარა ლამფის შუქზე კარტოფილს მიირთმევენ, თავად ამუშავებდნენ მიწას იმ ხელებით, რომლებსაც თეფშებზე აწყობდნენ. ეს ფიზიკურ შრომაზე მეტყველებს“ - განმარტავდა მხატვარი.²⁶

კარტოფილის მჭამელებისა და „ტურინის ცხენის“ პერსონაჟების პოზები ფიცრებისგან შეკრულ მაგიდასთან მჯდომარეები, მოხრილი ზურგებით და თეფშებზე უსინარულოდ დახრილი თავებით, ერთნაირი დაშორების საერთო ხედებით, მაგიდის თავზე ერთსა და იმავე სიმაღლეზე დაკიდებული ერთნაირი ლამფებითა და ერთნაირად მბჟუტავი სინათლეებით, მსგავსად რომ ანათებენ ჩაბნელებული ოთახის შუაგულს...

სწორედაც! ფილმის პერსონაჟები სწორედ ვან გოგის გაცოცხლებული პერსონაჟები არიან, თავისი ყოველდღიური ულუფა კარტოფილით, რომელსაც მძიმე ფიზიკური შრომით მოიპოვებენ... თუმცა, ნახატში ერთი რეალობაა, ხოლო ფილმის რეალობა თანდათან იცვლება და სხვა რეალობად გარდაიქმნება.

ფილმის დასაწყისში ისედაც მუქი, ტყვიისფერი ვანათება, შემდგომ ხელ-ხელა, შეუმჩნევლად მუქდება... მეექვსე დღეს, ნავთით სავსე ლამფას ცეცხლი აღარ ეკიდება, სწორედ იმ ნავთის ლამფას, ასე რომ ჰგავს კარტოფილის მჭამელების ლამფას... ფილმის დაწყებიდან 2 საათსა და 26 წუთზე კადრში სინათლე ქრება, აქედან ფილმის ბოლომდე, მთელი 10 წუთის განმავლობაში, ფილმის თხრობა სიბნელეში ვითარდება. მაყურებელი ეჭვობს, რომ ეს არ არის დაღამება, რომელიც, ჩვეულებრივ, თენდება ხოლმე.

²⁶ From: Vincent van Gogh. To: Theo van GoghDate: Nuenen, Thursday, 30 April 1885, <https://vangoghletters.org/vg/letters/let497/letter.html>

ფინალურ კადრში სინათლე უკვე აღარ არის და აღარც იქნება. ეს აბოკალიფსის სიმბოლოა. „ნათელი რომელიც ბნელში ანათებს“, ბნელმა მოიცვა. თუმცა მაყურებელი, რომელმაც კინოთეატრის სიბნელეს თითქოს თვალი შეაჩვია, ინერციით ცდილობს ეკრანის სიბნელეშიც გაერკვეს, და მართლაც, ხედავს, როგორ სხედან ფილმის გმირები თავჩაქინდრულები უხმოდ, გაუნძრევლად, მაგიდასთან, არაფრის მოლოდინში... თითქოს მობეზრებული კარტოფილიანი თეფშები ეწყობო წინ... მაგრამ ეს მხოლოდ მაყურებლის ვარაუდია, ილუზიაა, რომ აბსოლუტურ წყვიადში რაიმეს დანახვა შესაძლებელია... და საერთოდ შესაძლებელია არსებობა... ბელა ტარის „ტურინის ცხენის“ უკანასკნელი გამოსახულება სრულიად შავი ეკრანია, კინოს სუბრემატული „შავი კვადრათი“. აღარც სინათლეა, ქარის ზუზუნიც აღარ ისმის, მხოლოდ ჩუმი მონოტონური მუსიკა, ერთი და იგივე ფრაზა გაუთავებლად, რომელიც გამოსახულების გაქრობის შესაბამისად ქრება.

ფილმის სამყაროში ჩვენი ხედვის ადგილი შესაძლებლობას გვაძლევს, სრულიად მკაფიოდ და არსობრივად დავინახოთ არა მხოლოდ ის, თუ როგორ იკვეთება ლამფის სუსტი სინათლის მიახლოებისას ადამიანებისა და საგნების დაწყვეტილი, ნაწილობრივი მონახულებები, როგორ ივსება მოცულობით სხეულები, შავ სივრცესთან გაერთიანებული ფრაგმენტული ლანდები, არამედ - წყვიადის უსასრულო სიღრმეც, თავად სიბნელის არსი, რომელიც იტევს მთლიან სამყაროს, სავსე ტკივილით და მოთმინებით, და რომელიც... ამავე დროს, აბსოლუტურად ცარიელია, სრულიად ცარიელი, ანალოგიურად როგორც სიბნელითა და სიცილით სავსე შავი კვადრათი.

ასე, რომ ვან გოგის კარტოფილის მჭამელები „ტურინის ცხენის“ კომპოზიციაში მალევიჩის შავ კვადრატად ვარდაიქმნა.



11. კადრი ბელა ტარის ფილმიდან „ტურინის ცხენი“ 2011 და კაზიმირ მალევიჩის „შავი კვადრათი“, 1915.

რაც არ უნდა „პირდაპირი“ იყოს ვადალება, კინოკადრის „პირდაპირობის“ ხარისხი უშუალოდ ავტორთა მიერ წინასწარი გეგმით განისაზღვრება და კონკრეტული გამომსახველი საშუალებებით აიგება, შემდეგ ასევე კონკრეტული გამომსახველი საშუალებებით რედაქტირდება, რაც საბოლოოდ წარმოქმნის ჩვენს წარმოდგენას ჩარჩოში მოქცეული კონკრეტული მხატვრული სამყაროს რეალობაზე.

როგორ ხდება ფილმში ამა თუ იმ რეალობის ფრაგმენტის ჩარჩოში განთავსება, ისე, რომ გამოსახულება დამატებითი კონტრასტული მნიშვნელობებითაც აღიქმებოდეს? ჟან-ლუკ გოდარის ფილმი „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“²⁷ იწყება ქალაქის გარეუბნის კორპუსების, მიწისქვეშა გასასვლელებისა და გზების მშენებლობის მოკლე კადრების რიგით. შემდეგ კი ხდება მაყურებლისთვის ფილმის მთავარი როლის შემსრულებელ მარინა ვლადის წარდგენა. მშენებლობის ხმაურის ფონზე, ეკრანის ცენტრალურ ნაწილში აღებულია მსახიობის ახლო ხედი, მხრებამდე.

აქ, ძირითად, მკაფიო ახლო ხედთან ერთად, კადრს ავსებს და კომპოზიციურად ერთიან ჰარმონიაში აუღერებს უკანა ფონზე გრცელი დაბლობი, ვლადის ყურის გასწვრივ გამავალი ჰორიზონტის ხაზითა და ფონის ჰაერის პერსპექტივით - შექმნილი უკანა პლანის შერბილებული ფოკუსით. შეიძლება ითქვას, რომ გოდარი, კადრის კომპოზიციური განლაგებით, მონა ლიზას ასოციაციას აღძრავს, ქმნის ფარულ შედარებას - ქალის პორტრეტს ახალი იდუმალებით, თანამედროვე უკანა პლანის პეიზაჟის თითქოს ოდნავ შებინდული სფუმატოთი, თუმცა თვალმისაცემი განსხვავებებით: ამჯერად, ახლო ხედზე მხრებამდე პორტრეტის მიღმა, რომელიც, სავარაუდოდ, კორპუსის აივანზეა გადაღებული, კარგად აღიქმება შორ ხედზე სივრცეში გაფანტული ასეთივე მაღალსართულიანი, ერთგვაროვანი, უღიმღამო, უსახო და უსახელო იაფი, ჯერ კიდევ შეუსახლებელი, მოუწყობელი ცარიელი კორპუსები - ხელმოკლეთა და ემიგრანტ უთვისტომოთა მომავლის იმედის განმასახიერებელი სახლები, რომლებშიც ვერანაირად ვერ ამოიცნობა სენის გასწვრივ გამწვრივებული მშენიერი, შეძგული, კეთილდღეობით სავსე თავმომწონე ფრანგული არქიტექტურა.

ვიდრე რამეს ვიტყოდეთ კადრის პერსპექტივაზე, ჩარჩოში ობიექტების განლაგებაზე და ასეთ დეტალებზე, პირველ რიგში, უნდა დავსვათ კითხვა: რატომ? რატომ ირჩევს ავტორი ეკრანზე წარმოსადგენად ობიექტების ასეთ განლაგებას და არა სხვაგვარს? მაგალითად, ახლო და არა საერთო ხედს, რაკურსს და არა პირდაპირს, ანფასს ან პროფილს? რა განაპირობებს ფილმის ავტორის არჩევანს? ჟან-ლუკ გოდარის „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“ სწორედ ასეთი ტიპის კითხვები ჩნდება:

ციტატა: „როგორ უნდა მოვყვე ისტორია?... უნდა გამოვიყენო თუ არა ეს სიტყვები და გამოსახულებები? ალტერნატივები არ არსებობს? სხვა არ არსებობს? ძალიან ხმა-მაღლა ხომ არ ვლაპარაკობ?... ძალიან შორიდან ვიყურები თუ ძალიან ახლოდან?... მაგალითად, აი, ფოთლები... აი, ახალგაზრდა ქალი, რომლის შესახებაც არაფერი ვიცი... და აი, ღრუბლიანი ცა, რომელიც გამოჩნდება, თუ თავს მივებრუნებ პირდაპირ ყურების ნაცვლად. ვისზე უნდა მელაპარაკა: ყულიეტზე თუ ფოთლებზე?“²⁸

მართლაც, რატომ მაინცდამაინც ახლო ხედი? ობიექტი ახლო ხედზე ეკრანის ფართო ნაწილს იკავებს და ხაზს უსვამს კადრში მის მნიშვნელოვანებას. გარდა ამისა, ახლო ხედით მანძილი მასსა და მაყურებელს შორის მცირეა და აქედან გამომდინარე უფრო უშუალო.

²⁷ „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“, 1967, რეჟ. ჟან-ლუკ გოდარი, ოპერატ. რაულ კუტარი.

²⁸ Франсуа Альбера. Последний советский кинематографист - Жан-Люк Годар. Страсть. Между черным и белым. Ямпольский М.Б, Искусство, 1991.



12. კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“, 1968.

ახლო ხედი, გარემოს ბუნდოვანი სიმკვეთრის შორი ხედის ფონით... თუმცა, რეჟისორის ჩანაფიქრით, ეს ოდნავ ბუნდოვან ფონზე აღბეჭდილი შორი ხედიც ახლო ხედის ნაწილია, პერსონაჟის ორგანული გარემო, რომელიც პორტრეტს დამატებითი დეტალებით ავსებს.

შეიძლება, ასევე, ითქვას, რომ ახლო ხედი უბრალოდ ტექნიკური თვალსაზრისითაა არჩეული, რადგან ინტერვიუს ჩვეულებრივ ასეთი სტანდარტით, ახლო ხედზე იღებენ. ეს სცენა კი, მსახიობის ერთგვარი „ინტერვიუა“, რომელმაც უნდა აღნიშნოს პიროვნება და მისი დამოკიდებულება იმ სიტყვებისადმი, რომელთაც წარმოთქვამს, გადასცეს მაყურებელს ნათქვამის შინაარსი, სხვა არაფერი. იმიტომ, რომ ფილმის თემაა კონკრეტული ქალი, მისი ცხოვრების დეტალები, სწორედ იგია წინა პლანზე, თუმცა გულგრილი სისადავით, ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებებისა და ნიუანსების გარეშე, რაც ახლო ხედის მიუხედავად, მის სახეზე არ იკითხება. მისი გამომეტყველება ზოგადი და კონკრეტულად არაფრისმეტყველია. მარინა ვლადის პერსონაჟი ისეთივე ლამაზი ქალია, როგორც ლეონარდოს ტილოზე გამოსახული პატივცემული ქალბატონი მონა ლიზა, თუმცა ფილმის გმირის იდუმალება მისი პიროვნებისადმი და ცხოვრებისადმი სრული უინტერესობითა და სიცარიელითაა განსაზღვრული, ზოგადად, მხოლოდ „ორი-სამი რამის“ ცოდნით მის შესახებ, და არა მასთან კონტაქტის, მისი მოუხელთებელი ფიქრების წვდომისა და პიროვნების ამოცნობის დაჟინებული სურვილით, ინტერესით, რაც მონა ლიზას პორტრეტის ხილვის შედეგად იბადება.

კადრი წარმოგვიდგენს მსახიობს, სახით განათების საპირისპიროდ, დაჩრდილულ მხარეს, ლამაზი და მეტყველი თვალების იგნორირებით, დაფარულყველიანი არასექსუალური, ყოველდღიური ჯემპრით. გამოსახულებასთან ერთად, გოდარი დამატებით, დიქტორის კადრგარე ხმით, მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს ფილმის გმირის როლის შემსრულებელი მსახიობის სწორედ ამგვარ აღწერაზე: „იგი - ეს მარინა ვლადია, ის მსახიობია. მასზე მუქი ლურჯი სვიტერია ყვითელი ზოლებით. წარმოშობით რუსია, მისი თმა მუქი წაბლისფერია, ან ღია ყავისფერი, ზუსტად არ ვიცი. არა აქვს მნიშვნელობა“. შემდეგ

თავად მარინა ვლადი უემოციოდ განაგრძობს თავისი პერსონაჟის აღწერას და საშემსრულებლო ამოცანას: „დიახ, უნდა ილაპარაკო, ისე, როგორც სიმართლეს ციტირებდე. ჯერ კიდევ მაძილო ბრეჯტი ამბობდა... ყველა მსახიობი უნდა ციტირებდეს“. ისევ დიქტორის ხმა აგრძელებს აღწერას: „ახლა მან შეაბრუნა თავი მარჯვნივ... მაგრამ ამას არ აქვს რაიმე მნიშვნელობა“. ამგვარად, თამაშის წესი ასეთია: მსახიობის შესტს, რაიმე გამომსახველობას, „მნიშვნელობა არ აქვს!“, მხოლოდ „უნდა ციტირებდე“. აქ კადრი სრულდება.

შემდეგი კადრი წარმოგვიდგენს იმავე სურათს, მხოლოდ პირიქით, სარკისებური სიმეტრიით. მარინა ვლადი ისევ ეკრანის ცენტრშია ახლო ხედით, მაგრამ ფონი გადანაცვლებულია, კორპუსი ახლა კადრის მარჯვნივ მხარესაა. კადრგარე ხმა იმავე სიტყვებით ახასიათებს კადრის ცენტრალურ ფიგურას, თუმცა ამჯერად, უკვე როგორც ფილმის პერსონაჟს: „იგი ყულიეტ ჟანსონია. ის აქ ცხოვრობს. აცვია მუქი ლურჯი სვიტერი ყვითელი ზოლებით. თმა მას მუქი წაბლისფერი აქვს, ან ღია ყავისფერი, ზუსტად არ ვიცი. წარმოშობით რუსია“. მოკლედ, ისევ არა აქვს მნიშვნელობა, თუმცა, ამ შემთხვევაში, განსხვავებული კონოტაციით.

შემდეგ ყულიეტ ჟანსონი განაგრძობს საუბარს: „ორი წლის წინ, მარტენივზე ზუსტად ისე იყო, როგორც სიმენონის რომანში, არა, მე არ ვიცი, რომელში. დიახ, „ბანანის ტურისტები“, სწორია. უნდა იტრიალო, მიდგე-მოდგე. საგარაუდოდ, რობერი 10 000 ფრანკს იღებს თვეში“.

სიტყვები, რომელთაც პერსონაჟი ყულიეტ ჟანსონი წარმოთქვამს, მარინა ვლადის ზუსტად ერთნაირი ნეიტრალური თამაშის მიუხედავად, თითქოს უფრო პირადულად ჟღერს, უფრო მგრძობიარედ. კადრსგარე ხმა ამბობს: „ახლა მან შეაბრუნა თავი მარცხნივ... მაგრამ ამას არ აქვს რაიმე მნიშვნელობა“. თუმცა, ანალოგიური შესტის, ეს უმნიშვნელოვანება, ამჯერად, მნიშვნელობით იცვება. მასში უკვე ფილმის პერსონაჟის ფიქრი და გადაწყვეტილება იმალება, ფიქრი იმაზე, რაც თქვა და შესაძლოა, ცარიელ უმნიშვნელო სივრცეში გახედვა მაყურებლისათვის თვალის ასარიდებლად... რათა მის ვინაობასა და გრძობაში დაფარული, არ გამჟღავნდეს, ისევ ისე უმნიშვნელოდ დარჩეს. ეს ახლო ხედი პერსონაჟის შინაგან შიშს ამხელს, დანაშაულისა და სირცხვილის გრძობას... თუმცა, საბოლოოდ, ყულიეტ ჟანსონისთვის „ამას მნიშვნელობა არ აქვს“.

ექსპოზიციის ამ კადრში, ვოდარი აფუძნებს ფილმის გამომსახველობაში მნიშვნელობის ორი დონის არსებობის გაგებას. პირველი დონე მოიცავს კადრის გაგების დენოტატიურ პრინციპს - რეალური სამყაროს ობიექტების ეკრანზე უშუალოდ გადატანას, კომბინებას, „ციტირებას“- როგორც თავად უწოდებს გადაღების მეთოდს, რეალური სამყაროს ობიექტებსა და ეკრანზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს შორის იგივეობრიობის პრინციპით. ანუ თუ კადრი გვიჩვენებს, რომ მსახიობი საუბრობს და შემდეგ თავს მარჯვნივ აბრუნებს, ეს მხოლოდ და მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ იგი საუბრობს და შემდეგ თავს მარჯვნივ აბრუნებს. რადგან მისი რეპლიკა აქ თავდება, მეტი არაფერი. თუმცა ეს მნიშვნელობის მხოლოდ პირველი, დენოტატიური დონეა, რომლის დაცვასაც ზედმიწევნით ცდილობს მსახიობიცა და რეჟისორიც. ეს სადა თხრობა თანამედროვე თხრობის მნიშვნელოვანი დონეა, რამეთუ სახეები, რომლებიც ეკრანზე ობიექტებს კი არა, დამატებით სხვას გამოხატავენ, ხაზგასმით აღნიშნავენ კონოტაციას და გარდაქმნიან რეალობის სახეს, რათა მნიშვნელობისკენ მიმართონ მაყურებლის ყურადღება - ნაძალადევი „მინიშნებით“ კი მხოლოდ რეალობისგან გაუცხოებულად, არადამაჯერებლად გამოიყურებიან. სპეციალურად, ნიშნის გავლენით განზრახ დამძიმებული დეფორმირებული სახეები ადრეული კინე-

მატოგრაფის კუთვნილებაა, როდესაც კინოს ჯერ კიდევ უჭირდა საკუთარი ენით მეტყველება და აქცენტირებით ცდილობდა მნიშვნელობის წარმოჩენას. უზარმაზარი დეტალური ხედით წარმოადგენდა ეკრანზე ცალკეულ მეტაფორებს, შედარებებსა თუ სიმბოლოებს, მსახიობები კი, ისედაც აჩქარებულ ეკრანზე, საკუთარ ფიქრებს არანორმალურად გადაჭარბებული ვნებათა ღელვით თამაშობდნენ. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ნიშანი ყოველგვარი დეფორმაციის გარეშე შეუმჩნეველი რჩება მაყურებელს. ამ წინააღმდეგობის დასაძლევად, გოდარი აქ შედარებებს იყენებს, სიმეტრიულ კადრებს შორის მსგავსება-განსხვავებებს, მსახიობისა და პერსონაჟის, მრცხნიდან მარჯვნივ გადანაცვლებულ ფონებს, მსგავს ტექსტებს შორის განსხვავებებს, დოკუმენტური რეალობის მოულოდნელ დეტალებს, რეალობაში არსებული ობიექტების თავისთავად მნიშვნელობებს, რომლებიც კადრში ამ მნიშვნელობათა ერთმანეთთან მიმართებით ამოიცნობა; კულტურის ყველასთვის ცნობილ, შაბლონად ქცეულ დეტალებს, კომპოზიციურ დამოხვევებს, რომლებიც გადაღების ობიექტთან მიმართებაში ძველისგან განსხვავებულ, ახალ მნიშვნელობად გარდაიქმნებიან, როგორც მაგალითად, ჟულიეტ ჟანსონის კადრისა და მონა ლიზას პორტრეტის კომპოზიციების შედარება, ან „შემთხვევით“ იმ კედელზე ჩამოკიდებულ ნახატთან შეჩერება, რომლიდანაც, როგორც სარემლიდან, გარდასული ეპოქა მოჩანს და რომლის ფონზე ჟულიეტ ჟანსონის სახე იდეალური ბუნებრიობით გამოიყურება.



13. კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“, 1968.

„როდესაც მაყურებელს აქვს ფილმის ინფორმაციის მიღების გარკვეული გამოცდილება, ის ეკრანზე დანახულს არა მხოლოდ ცხოვრებასთან, არამედ მისთვის უკვე ნაცნობი ფილმების კლიშეებსაც ადარებს. ამ შემთხვევაში, ეს შეიძლება იყოს ცვალებადობა - უკვე ცნობილი სახის დეფორმაცია, სიუჟეტური ოინი, მონტაჟის კონტრასტი... ამ ყველაფრით სურათების გაჯერება. რადგან, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მნიშვნელოვანი ელემენტი ყოველთვის გარკვეული მოლოდინის დარღვევაა - „განსხვავებების მექანიზმი“.²⁹

როგორც მაგალითად, ფილმის ექსპოზიციისაში მსახიობ მარინა ვლადის წარმოდგენიდან, გოდარი შემდგომ, ტყუბისცალივით მსგავს სიმეტრიულ კადრზე, უკვე ფილმის სიუჟეტის თხრობაზე გადადის, სადაც, დენოტაციური თხრობის წესრიგი თავისთავად იქცევა კონოტაციურ წესრიგად.

უბრალოდ „ნიშნებს არ ძალუძთ, რომ არ ჰქონდეთ მნიშვნელობა“³⁰ - აღნიშნავს იური ლოტმანი და იქვე განმარტავს: „ერთი მხრივ, ეკრანზე გამოსახულებები რეალურ სამყაროში გარკვეულ ობიექტებს ასახავენ. ამ ობიექტებსა და ეკრანზე გამოსახულებებს შორის სემანტიკური ურთიერთობა მყარდება და ობიექტები ეკრანზე გამოსახული სურათების

²⁹ Ю. М. Лотман, Иллюзия Реальности. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Изд. «Ээсти Раамат» Таллин, 1973. გვ. 13.

³⁰ იქვე გვ. 43.

მნიშვნელობებად იქცევიან. მეორე მხრივ, ეკრანზე გამოსახულებებს შეიძლება დამატებითი, ზოგჯერ სრულიად მოულოდნელი მნიშვნელობებიც აღმოაჩნდეს. განათებას, მონტაჟს, კადრებს შორის ურთიერთქმედებას, სინქარის ცვლილებებს და მსგავს ელემენტებს შეუძლიათ ეკრანზე გამოსახულ ობიექტებს დამატებითი მნიშვნელობები - სიმბოლური, მეტაფორული, მეტონიმიური და ა.შ. - შესძინოს“.³¹



კადრი ჟან-ლუკ გოდარის ფილმიდან „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“, 1968.

ფილმის „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“ ფინალი, ერთი შეხედვით, მშვიდი და ნეიტრალურია, ისეთივე, როგორც მთელი ფილმის თხრობა. ბავშვებს უკვე სძინავთ, ცოლი საწოლშია, ჟურნალს ათვალიერებს, ქმარიც იხდის და დაძინებას აპირებს. ჟულიეტი ცდილობს ჟურნალში დაბეჭდილი ფსიქოლოგიური ტესტის პასუხებით გამოუტყდეს რობერს დაფარული ღალატის, ფულის გამო მეძაობის შესახებ. ეს მას ძალიან აწუხებს, საიდუმლო, რომელიც თრგუნავს, თუმცა გარეგნულად სიმშვიდეს ინარჩუნებს, ისეთივე, როგორც მისი უბრალო და მყუდრო საძინებელია ვარდისფერი საწოლით, პატარა კარადაზე ძველებური რადიომიმღებითა და მოკრძალებულად განათებული ლამაზი მაგიდის ლამფით. მხოლოდ მათი საწოლის თავზე გაკრული უხმო პლაკატი მეტყველებს მის გრძნობებზე, განცდებზე, მის უკან, თავთან მუდმივად გამოსახული სიმბოლო... ოთახის მჭიდრო ფონის საერთო ახლო ხედზე გაკრული, ახლო დეტალური ხედით წარმოდგენილი პლაკატის ფრაგმენტი - ხელი რომელიც ახრჩობს. ახლო დეტალური ხედი საერთო ხედზე, წინა პლანი უკანა პლანზე. საბოლოოდ, კი ფილმიდან შთაბეჭდილებაში რჩება ჟულიეტის ორ გამოსახულებად გაორებული კადრები სარკეებთან, რომელშიც იგი არც ისეღება.



ჟულიეტ ჟანსონის სარკით გაორებული კადრი ფილმიდან „ორი-სამი რამ რაც მის შესახებ ვიცი“, 1968.

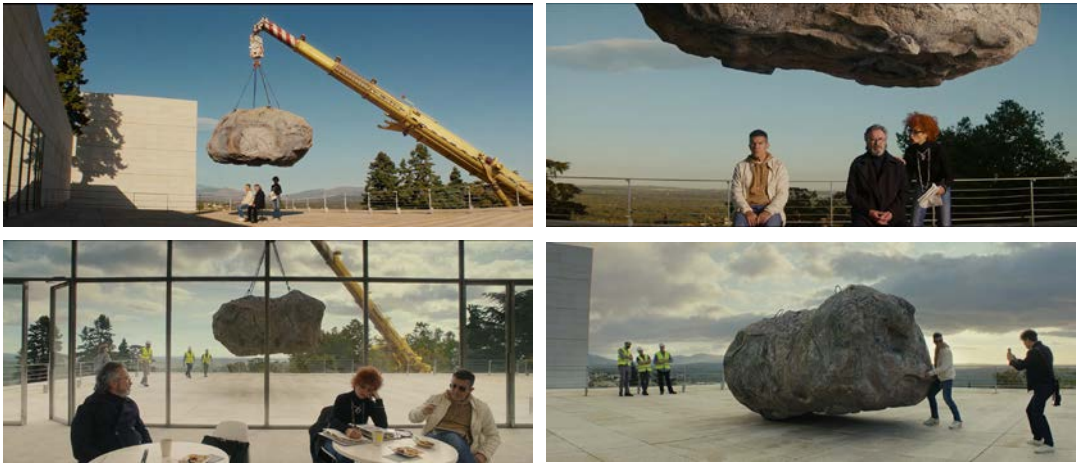
³¹ Ю. М. Лотман, Иллюзия Реальности. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Изд. «Ээсти Раамат» Таллин, 1973, გვ. 29.

სხვადასხვაგვარად გაორებული გამოსახულებებით ქმნიან კადრის ელემენტებს შორის კომპოზიციურ დამოკიდებულებებს კინორეჟისორები: მარიანო კონი და ვასტონ დუპრე ფილმში „ოფიციალური კომპეტენცია“³² ქართულ ეკრანებზე „მთავარი როლი“. ფილმის სიუჟეტი მოგვითხრობს კინო გადაღებების შესახებ, რომლის იდეაც უცნაურად დაიბადა. მილიონერი უმბერტო მისი წლის იუბილეს აღნიშვნის შემდეგ გაწილებული დეგას სხვადასხვანაირი ლენტებით, ბუშტებითა და ყვავილებით გამოვსებულ თავის თთახში. რას აღარ ნახავთ აქ, კლუნის წითელცხვირიან ფერწერულ პორტრეტს, წმინდანის კდემამოსილ გამოსახულებას, მაისურს, რომელსაც უმბერტო მის აწერია, საყვარელ დათუნიას, შოკოლადებს... მაგრამ უმბერტოს არაფრისკენ არ მიუწევს გული. იგი თავის მდივანთან გადის და თითქმის როსტეგან მეფის სიტყვებით იწყებს: „მე გარდავსულვარ, სიბერე მჭირს, ჭირთა უფრო ძნელია, დღეს არა, ხვალე მოვჰკვდები, სოფელი ასრე მქნელია; რაღაა იგი სინათლე, რასაცა ახლავს ბნელია?!“

ხალხისთვის მოწყალე და საყვარელი რომ ვახდეს, გადაწყვეტს, მდინარეზე თავისი სახელის ხიდი ააგოს. თუმცა შემდეგ გადაიფიქრებს, და რაიმე შედეგრალური ფილმის გადაღებას გადაწყვეტს, რომელმაც აუცილებლად უნდა გაიმარჯვოს საფესტივალო კონკურსზე. ბრძანებას ვასცემს, რომ ამის ვასახორციელებლად, შეარჩიონ ნობელის პრემიის გამარჯვებული ლიტერატურული ნაწარმოები, ყველაზე კომპეტენტური რეჟისორი, რომელიც აუცილებლად მოიგებს კონკურსს და საუკეთესო მსახიობები. თავად კი ფილმს დააფინანსებს. აი ბრწყინვალე ჯგუფი შეკრებილია, სარეჟისორო სცენარიც მზად არის. მაგრამ მთავარი აბსურდი იმაშია, რომ უმბერტომ არც იცის რაზეა, რა წერია იმ რომანში, რომლის პროდუსირებასაც აპირებს. „კითხვა ჩემი საქმე არ არის, მარტივად მომიყვი რა ხდება რომანში“, ეუბნება ამის გაგონებაზე თვალგაფართოებულ ლოლა კუევასს, (პენელოპა კრუსი) ექსტრაგაგანტურ კინორეჟისორს, რომელიც ყველა ფესტივალს იგებს. ფილმის გადაღება ყოველგვარი შემოქმედებითი მიზნის გარეშე, ელემენტარული ფაბულის ცოდნის გარეშე, მხოლოდ საკონკურსო პრიზებისთვის - ფილმის პირველი იდეაა, „ცარიელი ნიშნის“ კინემატოგრაფიული გამოხატულება, რომელიც პოსტმოდერნიზმში გულისხმობს არარსებულ საგნებს, აღმნიშვნელს, აღსანიშნის გარეშე, აზრს საზრისის გარეშე... სწორედ ისე, როგორი მეთოდითაც თამაშობს ფელიქსი (ანტონიო ბანდერასი), ჰოლივუდის მსახიობი, რომელიც თვლის, რომ მეთოდი არავითარ აზრს არ ატარებს: „მანუელი, ჩემი პერსონაჟი არ არსებობს, ისევე როგორც პედრო, ივანის პერსონაჟი, ისინი მხოლოდ ქალაქზე დაწერილი არსებები არიან. ჩემი გმირის წარსულის ცოდნა არ მჭირდება. მას წარსული არ გააჩნია. უბრალოდ ტექსტს ვსწავლობ და მას თავდაჯერებულად გამოვთქვამ“. ივანმა (ოსკარ მარტინესი) კი, პირიქით, ყველაფერი დაწვრილებით იცის თავისი გმირის შესახებ, მთელი ბიოგრაფია, ხასიათი, გატაცებები, სურვილები... მისი საფუძველი „მეთოდი“, რომელიც მას პერსონაჟად გარდასახვაში ეხმარება. თუმცა, გამოგონილ პიროვნებაში გარდასახვა... რეალობაში პრობლემებს უქმნის. ამგვარად, ცარიელი ნიშანი კონცეპტ-ჩარჩოა, რომელიც თავის მნიშვნელობებს ადებს ფილმის მსვლელობას, გმირების ქმედებებს და ზოგადად შინაარსს.

ამ ცარიელი ნიშნის სიმბოლო ის უზარმაზარი ლოდია, რომელიც ლოლამ ფელიქსისა და ივანის თავზე დაკიდა, როლის ამოცანების უკეთ შესაგრძნობად, და რომელიც, შიმისა და განცდების შემდეგ, ბოლოს, უბრალოდ ქალაქის ბუტაფორია აღმოჩნდება.

³² „ოფიციალური კომპეტენცია“, 2022, რეჟ-ბი: მარიანო კონი, ვასტონ დუპრე, ოპერატ. არნაუ ვოლ კოლომერი.



14. კადრი ფილმიდან „ოფიციალური კომპეტეცია“, 2022,
რეჟისორები: ვასტონ ღუპრე და მარიანო კონი

ფილმის რეალობის აღქმა ერთმანეთში არეულ შრეებად არის დაყოფილი. პირველი შრე, რომელიც არ შედის ფილმში, მაგრამ გავლენას ახდენს, მსახიობების - პენელოპა კრუსის, ანტონიო ბანდერასისა და ოსკარ მარტინესის ფაქტორია, რომელთაც ვცნობთ და ვაივივებთ ფილმის მეორე შრის პერსონაჟებთან, ფელიქსთან და ივანთან - რომლებიც მონაწილეობენ ფილმის გადაღებაში; ხოლო მესამე შრე - ეს უკვე ფილმში გადაღებული ფილმის პერსონაჟებია: მანუელი და პედრო, ფელიქსისა და ივანის შესრულებით. ანუ ფორმულა ასეთია: ისინი თამაშობენ იმათ, რომლებიც თამაშობენ სხვებს. ეს შრეების რთული ურთიერთობაა, სხვადასხვა ვინაობითა და სხვადასხვა ამოცანით, რომლებიც მსახიობებსაც ერევათ. საკუთარი პერსონაჟის პედროს განცდებში შეჭრილი ივანი, მანუელის მაგივრად, ფელიქსზე ანთხევს ბოლმას. ხოლო ფელიქსი ივანის ცოლს უმეგობრდება, როლის მიხედვით, პედროს ცოლის მაგივრად. მართალია, ივანის აივნიდან გადმოვარდნა უბედური შემთხვევაა, და ფელიქს ხელი არ დაუკარებია, მხოლოდ დარტყმა აიცილა... ივანმა კი თავი ველარ შეიკავა და ინერციით გადაეშვა... ივანი კომაშია, თავის სტანის-ლაგსის მეთოდიანად. სამაგიეროდ, ფელიქსი ორივე ძმის როლს განასახიერებს: მანუელისაც და პედროსიც, წვერით და უწვევროდ, ჰოლივუდურად, ყოველგვარი „მეთოდის გარეშე“!

ფილმში გაორებულია არამართო პერსონაჟები, არამედ სივრცეც. ერთსა და იმავე კადრში გვხვდება პერსონაჟებიც და მათი ანარეკლებიც: ვასანდელისა თუ საგრძიმოროს სხვადასხვა კუთხით დადგმულ სარეკებში, სარეპეტიციო სივრცეში საერთო ხედზე, და ამავე სივრცეში, ანლო ხედით გადიდებული მთელ ეკრანზე... ან მობილურ ტელეფონში დაპატარავებული... ეს ლაბირინთის სამყაროა, მოჩვენებითი, სიცარიელე ანარეკლებში არარსებული სივრცეებითა და ადამიანებით გაორმაგებული. რეალობა აქ თითქმის არ ჩანს - მხოლოდ სარკის გამოსახულება სხვა სარეკეში და ისევ სარეკეში.



პატარა სარკე აორმაგებს და აკონურეტებს ურთიერთობის სიყალბეს, კომიკურ გამოსახულებას დიდ სარკეში, როგორც ვითომ რეალობას, გამოყოფს დეტალებს... თუმცა, სულ მალე ირკვევა, რომ ლოლას მზრუნველობა ფელიქსის მიმართ დაგეგმილი მახეა, რათა სინაზით აცდუნოს და შემდეგ ამისთვის დაემუქროს და გააჩუმოს...

მობილურიც სარკესავითაა, სადაც, რეკლამაში, ფელიქსი მწუნარე გამომეტყველებით ამაზონის დელფინების გადაშენებას განიცდის და ხალხს დახმარებისკენ მოუწოდებს. მაგრამ ეს სასაცილო და აბსურდულია: ფელიქსი და დელფინები!



მაგრამ კიდევ უფრო სასაცილო და ყალბია ივანის სცენა სარკეებში, ანტასში, პროფილში, ზურგიდან... აქ სარკეებში მოქცეული ივანი ოცნებით ფესტივალზე დაჯილდოების ცერემონიის რეპეტიციას ვადის, ჩაიდინით, ვითომ პრიზით ხელში: „მადლობთ! მადლობთ! გმადლობთ! ჯილდოზე რომ შევითქვე, არ ვაპირებდი ჩამოსვლას, მაგრამ ახლობლემა

დამარწმუნეს, რომ ჩამოვსულიყავი. არ მჯერა ხელოვნების რომელიც შოუდ იქცა, განსაკუთრებით კი წარმატების. აქ იმისთვის ვარ, რომ უარი ვთქვა ჯილდოზე. ნახვამდის და კარგად იყავით“. ასეთია „პრინცი“ ხელში, ვითომ არა ქედმაღლურად, არამედ, დამწუხრებულად და შემწყნარებლური პათოსით გალილი თვალთმაქცური რეპეტიცია, რომელსაც ლოლა ჩუმად უთვალთვალებს, სწორედ ის ლოლა, რომელმაც ისტერია დამართა ორივე მსახიობს, როდესაც წინა წლებში მოპოვებული ჯილდოები გაუნადგურა.



ნ. კადრი „ოფიციალური კომპეტენცია“ 2022,
რეჟისორები: გასტონ დუპრე და მარიანო კონი.

ფილმში არავინ არ არის ის, ვინც არის სინამდვილეში, არავინ არ აკეთებს იმას, რაც ნამდვილად უნდა. კადრში გამოსახულებები ირევა, ხოლო რეალობა არარეალურთანაა შეწყვეტილი: სხვადასხვა სარკეებში, ეკრანზე წარმოდგენილ მობილურზე, ეკრანზე წარმოდგენილ ეკრანზე... ანფასი, პროფილი, ნახევარ პროფილი, უკანა ხედი, სახის დეტალი ახლო, ან საშუალო ხედთან... ან ერთდროულად, ერთკადრში წარმოდგენილი ახლო დეტალური ხედი შორ ხედთან. რეჟისორები ამ ხედებს კი არ ამონტაჟებენ ერთმანეთზე, რიფორივობით, არამედ ერთად აჩვენებენ კადრს კადრში.

კადრი ორი კამერითაა გადაღებული, ერთი ოთახის ცენტრში, ეკრანის პირდაპირ სკამზე მჯომ ფელიქსს აფიქსირებს და პირდაპირ ეკრანზე გადააქვს ახლო დეტალური ხედით, სავარაუდოდ, გრძელფოკუსიანი ობიექტივით გადაღებული. ხოლო მეორე მთავარი კამერა იღებს, ოთახის ხედს და მასში მყოფ ივანის, ლოლასა და ფელიქსის გამოსახულებებს, ოთახის კუთხისკენ მიმართულ დიაგონალზე საპირისპირო მხრიდან. ფართოკუთხიანი ობიექტივით გადაღების გამო, კამერასთან შედარებით ახლოს მყოფი ივანის ფიგურა ოდნავ უფრო მსხვილია, ვიდრე, მის გვერდით მჯდომარე ლოლას ფიგურა, ხოლო უფრო სიღრმეში მყოფი ფელიქსი გაცილებით პატარად გამოიყურება, და კიდევ უფრო პატარა საკუთარ ეკრანულ სახესთან შედარებით. ასევე კამერის მხრიდან - მეორე, გერანდის მხარეს ოთახის კუთხემდე, ოთახის კედელზე განთავსებული ეკრანიც, რომელიც, ფართოკუთხიანი ობიექტივის გამოსახულების გამო, პერსპექტიულ განსხვავებას ცოტა ზედმეტად აღნიშნავს - ოთახი უფრო ღრმად და ფართოდ გამოიყურება, ვიდრე სინამდვილეშია. ეს შეეხება, ოთახის ეკრანზე გამოსახულებასაც, რომელიც მიუხედავად იმისა, რომ გრძელფოკუსიანი ობიექტივითაა გადაღებული, მეორე ფართო კუთხიანი ობიექტივის

გავლენით, ფელიქსის მთელ ეკრანზე გაშლილ დეტალურ ხედს, მოძრაობისას, ეკრანის პერსპექტივაში მაინც დეფორმირებს - შუბლის ნაწილი, თვალები ცხვირი... ანუ კამერის მხარეს თავი ოდნავ დახრილია, უფრო დიდი ჩანს, ვიდრე სარემლის მხარეს.

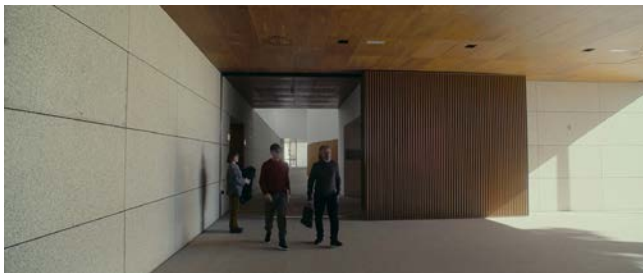


ოთახის პერსპექტივას საინტერესოდ წარმოაჩენს საწყისი, ერთ მხარეს განთავსებული ეკრანის სიბრტყე თავისი გამოსახულების დამატებული სივრცითა და მასსა და იატაკის მუქ სიბრტყეს შორის გავლებული ირიბი მკვეთრი საზღვრით, ასევე, სიცარიელე, ოთახში მყოფი სამი ადამიანის განლაგება პერსპექტივის წარმოსახულ ხაზებზე, ჩაკეტილი ჭყრითა და გახსნილი ვერანდის ჰორიზონტით, რომელიც სივრცის შთაბეჭდილებას ზრდის. და რა თქმა უნდა, ამ სიცარიელით სავსე ოთახში, განსაკუთრებით საინტერესოა შეუსაბამოდ უნარმაჯარი ახლო ხედი ეკრანზე, რომელიც, ხაზგასმით აღნიშნავს იმ რთულ მდგომარეობას, რაშიც იმყოფება სინიორ უმბერტოს ვადამლები ჯგუფი, გგულისხმობ სიცარიელეში შინაგანი სიცარიელით ყოფნას, როდესაც ლოლას შენიშვებით გაღიზიანებული ფელიქსი, ბოდიშის მოხდით, თავის გაცხარებას არარსებულ სასიკვდილო დაავადებას აბრალებს, და მთელ ეკრანზე გაშლილი ახლო ხედით, თვალებზე მომდგარი ცრემლებით, გულწრფელად განიცდის ვითომდა ერთი წლის დარჩენილ სიცოცხლეს. ამ სიმულაციებითა და ამ სიცარიელითაა ავსებული მთელი ფილმი, ფილმის გადაღების სურვილის გამოთქმული დაწყებული, სიუჟეტის ყაღბი და სასაცილო კომფლიქტებითა და გადასაღები მოედნებით დამთავრებული.



16. კადრი „ოფიციალური კომპეტენცია“ 2022, რეჟისორები: გასტონ დუბრე და მარიანო კონი.

უმბერტოს გადასაღები მოედნები მართლაც საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ მეტისმეტს. ცარიელია საინტერესოდ დაგვემოდ დაამიანებისგან დაცლილ ლანდშაფტთან ორგანულად შერწყმული სტუდიის გამორჩეული არქიტექტურული ნაგებობა - ე.წ. ხელოვნების სასახლე, რომელიც არ ფუნქციონირებს, და მხოლოდ ერთჯერადად, ფილმის გადასაღებად გახსნეს, რეჟისორისა და ორი მსახიობის სცენარზე „მაგიდასთან მუშაობის“ გასაგლეხად... ცარიელია დერეფნები, შენობაში დაკარგული ვრცელი პავილიონები, დარბაზები. ამ სიცარიელის განწყობის შესაქმნელად, ვასტონ დუპრე და მარიანო კონი მსახიობების დიალოგს შენობაში შევლისას ზურგის მხრიდან ფართოუთხიანი კამერით-ორეგულირებით იღებენ, წინ, პერსპექტივაში გრძელი დერეფანი მოსჩანს, რაც კიდევ უფრო ზრდის, დერეფნის სიგრძის შთაბეჭდილებას. დარბაზში შესვლისას, კამერა იცვლის პოზიციას და ახლა ოთახს მეორე ბოლოდან იღებს, სადაც კადრში ოთახის ფართიც ხვდება და ფართო შემოსასვლელში ისევ ის გრძელი უკვე განვლილი დერეფანიც. შემდეგ კამერა აკეთებს მცირე პანორამას, რათა გაჰყვეს მსახიობების მოძრაობას და სიღრმითი პლანით წარმოადგინოს, პირველ დარბაზთან კუთხით გაერთიანებულ გვერდით დარბაზის ბოლოში, შორს, წერტილივით მაგიდასთან მყოფი ლოლა. შემდეგ კი მსახიობები სხდებიან სამი ადამიანის სასაუბროდ მეტისმეტად დიდ მაგიდასთან. და ლოლა საუბრის დაწყებიდან მათ ადგილს შეაცვლევინებს და თავის წინ გადმოსვამს, რათა მოსაუბრეები უკეთ დაინახოს და უფრო მონერნებულად განაგრძოს მუშაობა. ასე, რომ ფილმის კადრები პასუხობს ერთიანი კომპოზიციას, რომელშიც მონაწილეობს იდეა, გამოსახულება, მოქმედება, კამერის მოძრაობა, მონტაჟური ბმა და ა.შ.





17. კადრი ფილმიდან „ოფიციალური კომპეტეცია“ 2022, რეჟისორები: გასტონ ღუმრე და მარიანო კონი.

დერეფნის დაგრძელების ეფექტი სხვაგვარად აქვს გამოყენებული დარენ არონოვსკის „ოცნების რეჟიმი“³³. ეს გადაჭარბება და კიდევ უფრო ძლერი გადაჭარბებები ამ ფილმში კომიკურ ეფექტს კი არა, დრამატიზმის ატმოსფეროს ქმნის, ამ შემთხვევაში კამერა „ფართოუთხიანი ობიექტივის გამოყენებით. გამომსახველი ახლო ხედით წარმოგვიდგენს ფილმის გმირის, მერიონის დათრგუნულ სულიერ სამყაროს, რომელმაც ნარკოტიკის დოზაში სხეული და ოცნება გაცვალა. ასევე „სუბიექტურად“ დეფორმირებს“, იერსახეს უცვლის პატარა სადარბაზოს სივრცეს ოთახის კარიდან ლიფტამდე, რომელსაც კარის გაჯახუნების ხმის შემდეგ, სულიერად განადგურებული მერიონი კლინტ მენსენის „რეჟიუმის“ ცნობილი საუნდტრეკის თითქოს შორს გაჟღერებული თანხლებით გაივლის“³⁴. ეს შთაბეჭქდავი თრეველინგი უცნაურ გაორებულ გრძნობას იწვევს, თითქოს გმირი სადღაც შორს არის ვონებით: მერიონი წინ მოდის, კამერა მის პირდაპირ ურიკაზე უკან იხევს, სახის ახლო ხედი ზომაში არ იცვლება, ხოლო უკან დარჩენილი საშინელი ოთახის კარი ძალიან სწრაფად, სულ უფრო და უფრო შორს რჩება, ორ-სამ ნაბიჯში ძალიან პაწაწინა ხდება, და გავლილ ვხას გაწევილ, გრძელ დერეფნად აქცევს. შესაძლოა, ეს სცენა ორ კადრად არის გადაღებული: ცალკე დერეფანი და ცალკე მერიონის სახე და შემდეგ ერთმანეთსეა დადებული.

დანამდვილებით ორ კადრადაა გადაღებული და შემდეგ კომბინირებულად გაერთიანებული სარას ქუჩის სცენა. „აქ ორი პლანის, წინასი და ფონის ტემპო-რიტმული აცდენა მკვეთრად ხაზგასმულია, განხეთქილება, კონცეპტუალური ურთიერთმიმართება ამ სცენაში უფრო აშკარაა. ეს სარას თემის კულმინაციური სცენაა, რომელშიც ექსპრესიულადაა

³³ „ოცნების რეჟიმი“ 2000, რეჟ. დარენ არონოვსკი, ოპერატ. მეთიუ ლიბატეი <https://filmuka.com/kriminaluri/Requiem-for-a-Dream-qartulad>; 1:00:20.

³⁴ ლია კალანდარიშვილი, არტ-კვლევები N1, გვ. 213.



18. კადრი ფილმიდან ოცნების რეჟიემი“, რეჟ. დარენ არონოვსკი

საზვასმული კადრის ყველა გამომსახველობითი ელემენტი: დომინანტური ფერი - სარას წითელი კაბა კომპოზიციის ცენტრში, გზის ორივე მხარეს აქეთ-იქით მიხვეტილი თოვლის ზოლი კადრის ჩარჩოს ვიზუალურად, ირიბად და გადაღრეცილად რომბისებურად ჭრის, რაც ხაზს უსვამს გმირის არეულ გონებას, დაბნეულ, არასწორ მიმართულებას, ასევე ცივ ქარსაც, რომლის წინააღმდეგობის დაძლევა უწევს გამალებით წინ მიმავალ ფსიქიკურად აშლილ სარას... მოძრაობის მიმართულება, დიაგონალზე ირიბი გადაკვეთით მარჯვნიდან მარცხნივ და ამ ხაზის საპირისპიროდ მიმართული ამწეთი გადაღებული რაკურსი ზემოდან და წინიდან დახრილი კუთხით... ხმოვანი რივი - კლინტ მენსელის ძლიერად აჟღერებული „რეჟიემი“, რომელიც აქ სარას მოძრაობის რიტმს უსვამს ხაზს და ამიტომ კონფლიქტურია ორმაგი ექსპოზიციით წაფენილი აჩრდილების ნორმალური ტემპის მიმართ.“³⁵

და ბოლოს, მინდა დავასრულო მორის მერლო პონტის სიტყვებით: „ნიშანი მხოლოდ ინტერვალია ნიშნებს შორის და მნიშვნელობაც ინტერვალი მნიშვნელობებს შორის“³⁶... მხოლოდ ინტერვალი, კონკრეტულად არაფერი, მხოლოდ სახეთა ურთიერთმიმართებები და მათ შორის წარმოქმნილი დამოკიდებულებები... ინტერვალები. და რა არის, თუ არა, ამ ინტერვალების, სიცარიელეში დამოკიდებულებების უცნაური, მისტიკური გახსნა ჯიმ ჯარმუშის „კონტროლის სახლგრების“³⁷ ფინალურ კადრში, როდესაც გმირი ცარიელი, სუფთა თეთრი ტილოს ფონზე იხატება, და ანტონიო ტაპიესის მანერაში ფილმის სურათის ახალ ვარიანტს ქმნის, კონტრასტულს, ნეგატივის მსგავსს... „ამ სურათის შთაბეჭ

³⁵ ლია კალანდარიშვილი, არტ-კვლევები N1, გვ. 214; <https://filmuka.com/kriminaluri/Requiem-for-a-Dream-qartulad; 1:13:26>

³⁶ „ირიბი ენა და დუმილის ხმები“. ხმები“. М. Мерло-Понти. Косвенный Язык И Голоса Безмолвия. „Знаки“. М; «Искусство», 2001. გვ. 24.

³⁷ კონტროლის სახლგრები, 2009. რეჟ ჯიმ ჯარმუში, ოპერატორი კრისტოფერ დოილი.



19. კადრი ფილმიდან „ოცნების რეჟიჟი“ 2000, რეჟ. დარენ არონოვსკი.



20. კადრი ჯიმ ჯარმუშის ფილმიდან „კონტროლის საზღვრები“, 2009 და ანტონი ტაპიესის „დიდი საბანი“, 1968.³⁸

დიდება ამ ფილმის სხვა კადრიდან, სიმბოლურად იმეორებს ბანკოლეს გმირის პასუხს მის მიმართ დასმულ კითხვაზე: „შენ ვისთან ხარ? ვისა და ვის შორის?“³⁹ - პასუხით: „მე ვარ არავის შორის“... რაც გვაბრუნებს „გრან საბანას“ და „სანტა საბანას“ იდუმალ კავშირთან სიცარიელეში, და ხელთუქმნელი, ჩვენი სულის პერსონაჟული კვალი

³⁸ Gran sábana, Antoni Tàpies, 1968. Collage et huile sur toile, 260 x 195 cm, Madrid, Musée Reina Sofía

³⁹ ალუზია ახალ აღთქმიდან იესოს სიტყვებზე: „ხოლო მე ვარ თქვენს შორის როგორც მსახური“. ლუკას სახარება თავი 22(27); ასევე, ალუზია დავითის გალობაზე „შუა მოგვექც ბოროტებში ჯოჯოხეთისა და წინ სიკვდილის ხაფანგები გადაძელობა“. ფსალმუნნი (17-18, 6).

ჩვენს გონებაში იმეორებს საიდუმლო სერობაზე წარმოთქმულ იესოს საკრალურ სიტყვებს: „მე ვარ თქვენს შორის“.⁴⁰

„როგორ გამოდის სიცოცხლე არაფრიდან. არსებობა სხეულის გარეშე ისაა, რაც არაფერია. აღწერილი ქვეშარიტების არსი ფორმაა. ფორმა ეს სიცარიელეა. წარმოშობა ყველა საგნისა არაფრიდან დაწერილი ქვეშარიტების არსია. სიცარიელე ეს ფორმაა. არ უნდა ჩაითვალოს, რომ ეს სხვადასხვა ქვეშარიტებაა“.⁴¹

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. იაკაშვილი ზ., ყველა დროის 12 საუკეთესო ქართული ფილმი. თბ., 2012.
2. კალანდარიშვილი ლ., „ვინ მიცნობს მე აქ? არა მე არ ვარ ღირი! ვინ მეტყვის ვინ ვარ? - თნობა ეკრანზე. პოსტმოდერნიზმის პრინციპები, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული. „Art კვლევები“ III, 2021.
3. კალანდარიშვილი ლ., „ახლო მომავლის ეკრანული ესთეტიკა“, დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის შრომების კრებული. „Art კვლევები“ I, 2019.
4. ლუკას სახარება, თავი 22 (27).
5. ფსალმუნნი (17-18, 6).
6. Альбера Фр. Последний советский кинематографист — Жан-Люк Годар. Страсть. 1991. Между черным и белым. Ямпольский М.Б, Искусство, 1973.
7. Ю.М. Лотман, Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Изд. “Ээсти Раамаг”, Таллин
8. Мерло-Понти М. „Знаки“. М: «Искусство», 2001.
9. Эйзенштейн С. Монтаж: учеб. издание / Предисловие Р. Юренева. — М.: ВГИК, 1998.
10. Метью Фланаган. К эстетике «медленного» в современном кинематографе, Пер: В.Карнаух, 29.09.2010. <https://cineticle.com/k-estetike-medlennogo/>
11. <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-981/secrets-tournage/>
12. [https://en.wikipedia.org/wiki/Rope_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rope_(film))
13. <https://vangoghletters.org/vg/letters/let497/letter.html>

⁴⁰ ლია კალანდარიშვილი, არტ-კვლევები N4, გვ. 271.

⁴¹ ტექსტი სამურაის კოდექსიდან. რეჟ. ჯიმ ჯარმუშის ფილმიდან „ძალი-სული: სამურაის გზა“ 1999.

THE COMPOSITION OF THE SHOT AND THE ARTISTIC SPACE OF THE FILM

Summary

Cinematography tells us. It is a kind of language, regardless of what the purpose of filming is - a simple fixation of an event or the presentation of a complex structural image. Ordinary grammar will not work to understand such a language. In cinema, grammar is replaced by composition, style, form and expression, meaning and meaning, which are formed as a result of the arrangement and relations of images between signs, interval relationships and transformations. In the screen image, form and content are inseparable from each other.

In cinema, the content is conveyed precisely by the composition of the shot, which speaks to us in the language of art, not with ready-made ideas about reality, but with examples of new realities, hints at their understanding and comprehension. These hints are distributed in the film in different expressive layers, sound in unity, contain contradictions, consist of differences and similarities.

But what is a “frame”? What do we mean by the term, which is used by cinematographers in different meanings:

First of all, a frame - from a technical point of view, is a single cell recorded on film, obtained by shooting a moving or static object at a rate of 24 frames per second or another (more or less) frequency. Such frames constitute a film frame, a continuous section of the film, which is shot continuously from the time the camera is turned on until it is turned off. Cinematographers also call a “frame” a “montage frame” - that which remains in the film from the shot taken on film as a result of the montage process.

The word “frame” also denotes an image enclosed in a rectangular frame, a picture in which stationary or moving objects, figures, faces, details are arranged in accordance with the authors’ concept and laws of composition.

Hence: a frame is a semantic cell, a fragment of the film's content, a unit - a dramatic, visual and sound unity that carries intellectual and emotional meanings. Thus, in the art of cinema, in the formation of an idea or a point of view on reality into a concept, as well as in its regulation by the aesthetic laws of a work of art, an important role is played by the order of subordination of the presented elements of this work to the idea and concept, such as, starting with the appropriate distribution of the plot in place and time; Then, by placing events, characters, or objects in the environment and situation and by properly emphasizing them - by the appearance of objects, by detailing the content and elements of artistic significance, such as, for example, the proximity of the object, that is, the scale and proportion of its placement in the frame, the angle of view, shape and color, the dynamics of movement, rhythm and sound of sound...

The peculiarity of the film's composition is determined by the order of the integrity of all these elements, in the format of the common frame, and by the relationships created between them. The cinematographer deliberately selects a part of it from the unfathomable reality, captures only the world of the object in the frame, observes its existence in the environment, its movement, qualitative details, It gives importance to its expression and interaction with other objects.

The frame of the film image, or shot, is a window into the artistic world of the film, from which we perceive a specially selected reality with its elements and details, with a clear or vague content that impresses us and whose explanation and understanding forms a certain point of view on this world. The shot is constructed using specific expressive means and then edited using specific expressive means, which creates our perception of the space of this artistic world.

The aim of the research is to describe the elements of the shot and its artistic and aesthetic realization with various tasks, when creating different artistic realities in different films. The paper discusses shots from films that present the functions and capabilities of the shot in different ways. These are: Michelangelo Antonioni's "Blow-Up", Jean-Pierre Blanc's „The Old Maid“/ “La Vieille Fille“, Andrei Tarkovsky's "Solaris", Sergei Eisenstein's "Battleship Potemkin", Nikoloz Shengelaia's "Eliso", Eldar Shengelaia's "The Blue Mountains or an Unbelievable Story", Billy Bitzer's "Georgetown Loop", Bela Tar's "The Turin Horse", Jean-Luc Godard's "Two or Three Things I Know About Him", Mariano Cohn and Gaston Dupre's "Official Competence", Darren Aronofsky's "Requiem for a Dream", Jim Jarmusch's "The Limits of Control".

The research involves a systematic analysis of the most important elements of the film - the shot and the view, which is especially important for students of the film arts specialty to study the visual language of film art more deeply and observantly.