საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი
თბილისი, 0108, საქართველო

ხელნაწერის უფლებით

ჰუმანიტარულ, სოციალურ მეცნიერებათა, ბიზნესისა და მართვის
ფაკულტეტი

თამარ ბართაია

კინოდრამატურგიის უცვლელი პრინციპები:
იდეიდან ფილმამდე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური
ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი
ზვიად დოლიძე

2014

შინაარსი

შესავალი---------- 3

თავი I. სპეციფიკის განსაზღვრებისთვის---------- 11

თავი II. მოტივები იდეასა და სცენარში ---------- 55

თავი III. დრამატურგიული ნამუშევარი ფილმში
–---------- 97

თავი IV. თემის ტრანსფორმაცია: სცენარიდან ფილმამდე ------- 129

დასკვნა ----------166

შენიშვნები –---------- 176

გამოყენებული ლიტერატურა ---------- 182

შესავალი

ნებისმიერი დრამატურგიული ნაწარმოები იდეის საფუძველზე იქმნება და რაც უფრო კონკრეტულია იდეა, მით უფრო იზრდება სცენარში სივრცის გაშლის შესაძლებლობა. გზა, რომელიც იდეიდან სცენარის შექმნამდე მიდის, იმაზე მეტადაა რთული, ვიდრე ერთი შეხედვით ჩანს, ამ დარგის სპეციალისტებისთვისაც კი. არსებული სირთულეები ბუნებრივი და გარდაუვალი შემოქმედებითი პროცესია.

სცენარი უპირველეს ყოვლისა, ამბავია, რომლის ირგვლივაც წარმოსახვითი წრე იკვრება. იდეა, თავდაპირველი ჩანაფიქრი, ამბავში უნდა გადაიზარდოს, რომელიც ბუნებრივად განვითარდება. კინოლიტერატურაში, ამბავს რომელსაც დრამატურგი გვიყვება, ისტორიას ვარქმევთ, თუმცა დრამატურგიაშიც და ზოგადი ტერმინოლოგიური განმარტებითაც, ეს სიტყვა ნაკლებად მიესადაგება ხოლმე ავტორის მიერ მონათხრობ ამბავს - ითვლება, რომ ისტორია მხოლოდ ვრცელ, ფართომასშტაბიან მოვლენებს უნდა ასახავდეს.

იმისათვის, რომ იდეა სცენარში გაცოცხლდეს, დრამატურგს არ მოეთხოვება ლიტერატურული ნაწარმოების სპეციფიკის გათვალისწინება. სავსებით დასაშვებია, სიუჟეტი ერთ ან ორ გვერდზე გაიწეროს და შეიქმნას მოვლენების ლოგიკური ჯაჭვი, რომლის გარეშე, ნებისმიერი წარმოსახვითი დეტალი კარგავს თავის დანიშნულებას, ველარ პასუხობს კითხვებს, რის შესახებ, როგორ გვიყვება ამბავს სცენარისა და იდეის ავტორი. ეს მოცემულობა დღემდე უცვლელია [1].

აქვე იქმნება სირთულე, რომელმაც კინოს ისტორიის საწყისშივე იჩინა თავი: იდეისა და სინამდვილის მოთხოვნათა ხშირი დაპირისპირება. კინო რეალობას უნდა ასახავდეს, ამიტომ ბუნებრივია, სცენარის იდეაშივე უნდა იკითხებოდეს ბუნებრიობა, რათა შემდეგ სცენარშიც შენარჩუნდეს იგივე.

XX საუკუნის დასაწყისში, სცენარისტები ცდილობდნენ მთავარი გმირი ყოფით რეალობაში წარმოეჩინათ. უხმო კინოს პლასტიკა, შესაძლებლობები ჩვეულებრივ ყოფასთან დაახლოებას ართულებდა - ბუნებრივ ხმოვანებას მოკლებულ კინოსამყაროს, თავისი მომხიბვლელობა და სპეციფიკა ჰქონდა, მაგრამ ამასთანავე მკაცრ პირობითობას სთავაზობდა ავტორს.

ეპოქა ყოველთვის კარნახობდა ავტორებს რამდენიმე გამორჩეულ თვისებას, რომელსაც მათი პერსონაჟები ატარებდნენ, თუმცა ძირითადად, დევიდ უორკ გრიფითისა და ჩარლზ ჩაპლინის გმირები თავისუფალი იდეის თანახმად იბადებოდნენ, სადაც ადგილი არ ჰქონდა მკაცრ სტერეოტიპებს. სათქმელის წარმოსაჩენად, უხმო კინოს ოსტატები, იდეისა და სცენარის ავტორები, მაქსიმალურ ქმედებას იყენებდნენ: კონფლიქტები, სიუჟეტური მოულოდნელობანი, დინამიკა ყველგან და ყველაფერში, მკვეთრი ხასიათები, წინააღმდეგობები, ადამიანთა მარადიული ვნებები, რომლებიც მოქმედებაში ცოცხლდებოდა.

არსებობს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი: იდეის ხორცშესხმის, სცენარის ფორმაში მოქცევისათვის, თავიდანვე გახდა აუცილებელი მთავარი და რამდენიმე (შესაძლებელი) გვერდითი, მეორეხარისხოვანი მოტივის არსებობა.

ადრეული და უახლესი, XX- XXI საუკუნის კინოდრამატურგია რამდენადმე იმეორებს იდეისადმი დამოკიდებულებას ავტორთა მხრიდან:

ანტაგონისტის ცნება არსებობდა XX საუკუნის 30-იან წლებამდე და სცენარებში იშვიათად ვნახავთ კონფლიქტს, სადაც ანტაგონისტი და პროტაგონისტი აქტიურად ცვლიან პოზიციებს. მაგრამ სამაგიეროდ, გაჩნდა ცნება, ,,ადამიანი - მასა“[2]. სერგეი ეიზენშტეინის ფილმში ,,ჯავშნოსანი „პოტიომკინი” (1925 წ.), ადამიანი - მასა გახდა მთავარი მოქმედი გმირი და არა ერთპიროვნული ლიდერი, პროტაგონისტი, გამორჩეული ხასიათისა და თვისებების მქონე პიროვნება. ცხოვრებისეულმა სინამდვილემ, წარსულსა და მომავალზე ფიქრმა, სხვადასხვა თემაში ჰპოვა ასახვა. არა მხოლოდ XX საუკუნის 20-იან წლებში, არამედ დღესაც, იშვიათია ადამიანი-მასის გამოყენება. იდეის მთავარ მამოძრავებელ ძალად, ფილმის მთავარ მოქმედ გმირად იშვიათად მოიაზრება ერთიანი, კრებითი სახე. მაგრამ დრო, ათწლეულები, არ მოქმედებს იმაზე, თუ რამდენად საინტერესოდ განვითარდება თემის, მთავარი გმირის ინტერპრეტაცია თანამედროვე დრამატურგიაში იდეის საფუძველზე.

როგორც ცნობილი რუსი ჟურნალისტი, სცენარისტი ალექსანდრე მოლჩანოვი წერს: ,,იმისათვის, რომ კინო საინტერესო გახდეს, სრულებით არ არის აუცილებელი, მაგალითად, დეტექტიური ინტრიგა. ვიმ ვენდერსი და ჯიმ ჯარმუში ადვილად ქმნიდნენ მის გარეშე. კინოს წარმატება არაა იმდენად დამოკიდებული ჟანრზე, რამდენადაც ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. ეს შეიძლება იყოს არტ ჰაუსი, მელოდრამა, კომედია, ფანტასტიკა -

ყველაფერი, რაც გნებავთ და თუ მისი ყურება ინტერესს იწვევს, ასევე საინტერესო იქნება ასი წლის შემდეგ...” [3]

ობიექტური სივრცე და გარემოებები, რომლებიც უბიძგებს ხოლმე სცენარის იდეის შექმნას, ქმნის ინტერესის პირველ საფეხურს. ამის საფუძველზე ნარჩუნდება თვიმყოფადი იდეაც, დრამატიზმიც, განწყობაც და სივრცის დიაპაზონიც, რომელიც ავტორს სურს გააფართოვოს.

კიდევ ერთი სირთულე, რომელიც იდეას ექმნება, მოულოდნელობისთვის ხელსაყრელი სივრცის შექმნაა, ამიტომ, ნებისმიერ კინემატოგრაფიულ იდეაში იბადება კითხვა, რომელიც იწყება სიტყვიდან, ,,თუ...“ სწორედ ეს სიტყვა აკავშირებს შემდეგ მოტივებისა და ქმედებების მთელ რგოლს, რათა არ დაირღვეს თხრობის მთლიანობა. ეს აუცილებლობა ვრცელდება ნებისმიერი იდეის მოცულობაზე. რა თქმა უნდა, მცირე მასშტაბის სათქმელზე ორიენტირებულ იდეასა და ვრცელ იდეურ ჩანაფიქრს შორის არჩევანი მხოლოდ დრამატურგის სუბიექტურ მოსაზრებაზეა დამოკიდებული და საინტერესო სწორედ მისი რეალიზების პროცესია.

საერთო პრინციპი, რაც ყველა იდეას აერთიანებს, მისი შინაარსისგან დამოუკიდებლად, შემდეგნაირად ჟღერს: ყოველი ჩანაფიქრში არსებული პერსონაჟი, არსებობს და უკვე ხასიათია, რომელიც ვითარდება.

იდეიდან ფილმის შექმნამდე, კიდევ ერთი ეტაპია: სცენარისტმა მოვლენათა უწყვეტი ჯაჭვი უნდა შექმნას, გაითვალისწინოს ის, რაც თხრობაში ,,შემთხვევით” ხვდება. ამას მრავალგვარი განმარტება გააჩნია: თეორიულად, დრამატურგია საშუალებას იძლევა სცენარში აისახოს მხოლოდ ის მოვლენები, რომელთა არსებობაც არ შეიძლება ავტორისათვის, შემთხვევითი იყოს. ეს პოზიცია უცვლელია თანამედროვე კინოშიც[4].

სამწუხაროდ, მოვლენათა ხშირი ჯაჭვი, ხანდახან სიუჟეტში დიდი პაუზის გადარჩენად გამოყენებულ, თვითმიზნურ ხერხად გადაიქცევა ხოლმე და ამას ავტორი შეძლებისდაგვარად გაურბის. კონცეფცია, რომელიც სცენარის იდეაშივე უნდა იკითხებოდეს, ურთულესი, დასახვეწი ამოცანაა დრამატურგისთვის. იცვლება იდეის ფორმა, მისი გამოხატვის ხერხები, მაგრამ ავტორისეული ჩანაფიქრის ძირითადი არსი, იშვიათად იცვლის სახეს.

,,არასოდეს არაფერი არ გამომიგონებია. ყველაფერი, რასაც ვწერდი და მერე იღებდნენ, ერთხელ უკვე მოხდა" - ამბობდა დრამატურგი ტონინო გუერა თავის მასტერკლასებზე.

ამ აზრის ინტერპრეტირება სხვადასხვაგვარად შეიძლება, თუმცა, ძირითადად ეს გამონთქვამი ნათელს ხდის ამბის რეალურობისადმი დამიკიდებულებას, იმას, რაც ავტორისეული გამოცდილებიდან იბადება. ძალზე ინდივიდუალურია თხრობის ხასიათი, პროფესიული სტილი, რომლის თანახმადაც, ავტორი იწყებს უკვე არსებულის, განცდილის სხვა ადამიანის ყოფაში გადატანას, ან საკუთარ ამბავს სრულიად მოულოდნელ, განსხვავებულ გარემოში განახორციელებს, ახდენს ხასიათის, თვისებების ,,გადანაწილებას" რამდენიმე გმირში, ძირეულად ცვლის სამოქმედო არეალს, ეპოქას და დროდადრო ეს პროცესი დაუსრულებლად გრძელდება.

სუბიექტურია ის, თუ რამდენად აღელვებს ავტორს თემა, რომელზეც მუშაობს - როგორც წესი, ეს ცხადდება იდეის არსებობის პირველი ეტაპიდანვე.

იან ლანკასტერ ფლემინგი - ცნობილი ინგლისელი მწერალი და ავტორი რომანებისა, რომელთა მიხედვითაც ოცდასამი მხატვრული ფილმი შეიქმნა, ამბობდა:

,,ხალხი ხშირად მეკითხება: ,,და მაინც საიდან მოგდით თავში ასეთი რამეები? საიდან ასეთი ფანტაზია?" ვფიქრობ, რომ სხვებისგან არანაირი ფანტაზიის სიჭარბით არ გამოვირჩევი. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ამით ფულს ვშოულობ და ჩემს თავს გადამხდარ რეალურ ისტორიებს პერსონაჟებს ვამატებ"[5].

იდეისა და სცენარის რომელიმე თეორიულ მოცემულობასთან გაიგივებაზე არავინ ფიქრობს იმ დროს, როდესაც იდეა ფორმირდება. აქედან გამომდინარე, უამრავი სხვა ხელოვნების დარგისგან განსხვავებით, გამოცდილებისა და სუბიექტურის წილი დრამატურგიაში შეიძლება ბევრად უფრო მეტია, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგებში. ალბათ ესეც ქმნის სცენარისტის პროფესიის თავისთავადობის, მისი პრინციპების ერთ-ერთ საფუძველს - არსებულისა და შესაძლებლის, წარმოსახვითის ფორმისეულ გამთლიანებას.

სუბიექტურის, თავს გადახდენილის, გააზრებულის საფუძველზე შექმნილი არქივი ავტორის სრული საკუთრება ხდება ხოლმე. არქივის განახლება უწყვეტ პროცესად უნდა მიმდინარეობდეს: აქ თავს იყრის საინტერესო სიუჟეტები, პორტრეტები, ემოციური ჩანახატები, სხვადასხვა გარემოებებში შესწავლილი და გაგონილი, ასევე წაკითხული

ისტორიები და მცირედი დეტალები, რომელთა ინტერპრეტირებას, ასევე მუდმივი ხასიათი უნდა ჰქონდეს.

სცენარისტის სირთულეების ჩამონათვალში ხვდება სინამდვილესთან დამოკიდებულების მაგალითებიც და ყოველი მათგანის განხილვისას, თითოეული ურთიერთობის გარკვევისას, დრამატურგისთვის თავიდან უნდა აიგოს მხატვრული სისტემა ლოგიკით, თხრობის ხასიათით და თვისებებით, რომელთა მიმართ დამოკიდებულებასაც, ის ყოველ წამს ამჟღავნებს.

ანტიკურ, ან შუა საუკუნეების დარმატურგიაში პირობითობა კონკრეტულ სივრცეს მოიცავდა და შეიძლება თქვას, აიოლებდა კიდევაც პიესის, დრამატურგიული ნაწარმოების ფორმის ძიების პროცესს. ანტიკური თეატრისა და დრამატურგიის პირობითობიდან დაწყებული, კინემატოგრაფიული იდეის თანამედროვე ინტერპრეტაციით დამთავრებული, სათქმელისა და და მისთვის ფორმის მოძებნის პრობლემა, უმთავრესად მაინც საავტორო პოზიციის პარალელურად დაიბადა. ამის საფუძველზე განვითარდა დრამატურგიაში ზოგადი ფასეულობების, პრობლემების ცნება, კინემატოგრაფში კი არა ზოგადსაკაცობრიო, არამედ ზოგადად აქტუალური მოტივის მოთხოვნილება.

ზოგადსაკაცობრიო მოტივების სიცოცხლისუნარიანობას ყოველთვის განაპირობებს განსაკუთრებული სოციალური და კულტურული მდგომარეობა, რომელიც არსებობს ამა თუ იმ ეპოქაში. იდეის დონეზე არსებული ჩანაფიქრი ამ ზოგად მოტივებს რა თქმა უნდა იტევს, მაგრამ თითქმის ყოველთვის თხოულობს კონკრეტიკას და ეს პროცესი იდეიდან სცენარამდე გადის ტრანსფორმაციის ურთულეს გზას.

საკითხი, თუ რა როლს თამაშობს კინოსცენარის იდეა თავის საწყისში, დიდი ხანია აქტუალურია, სოციოლოგიაშიც და თეორიულ ლიტერატურაშიც. არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, იდეა მხოლოდ მაყურებლის შეკვეთაა, იმ მაყურებლის, რომელსაც სურს ხელოვნებაში ცხოვრებაში განუხორციელებელი მოულოდნელობანი და უჩვეულო თავგადასავლებისადმი ლტოლვა დაინახოს.

სოციალური უსამართლობის თემა მნიშვნელოვანი იყო თითქმის ყველა დროისა და ეპოქის დრამატურგიაში, თუმცა იდეის ინტერპრეტაციის გზები ყოველთვის სხვადასხვა. მცდარია მოსაზრება, თითქოს დროთა განმავლობაში, ამ თემამ დაკარგა თავისი მნიშვნელობა და ჩრდილში გადაინაცვლა.

ქართული კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე, დრამატურგიული იდეა მუდამ უბრუნდებოდა ერთ-ერთ ყველაზე ჰუმანურ თემას - სიკეთის მორჩილებას, ანიჭებდა მას ახალ დატვირთვას და ხმოვანებას. ამ ტენდენციას უკავშირდება დღეს ქართული კინემატოგრაფის განახლების იმედი, რომელიც კვლავ დრამატურგიიდან იწყება, ქმნის ახალ კალაპოტს კინოს განვითარებაში, აახლოებს მას საზოგადოების ინეტერესებთან, თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნებთან.

კინემატოგრაფი ადვილად აღიქვამს ნებისმიერ ცვლილებას ქვეყანაში, საზოგადოებაში, ადამიანებში და განავითარებს მას პოზიტიური ან საპირისპირო მიმართულებით. არაფერი ცვლის იმ ფაქტს, რომ თაობათა ინტერესები ემიჯნება ერთმანეთს. ამ პროცესმა დრამატურგიაშიც უნდა მოიტანოს აზრობრივი თავისუფლება. დრამატურგიული ნაწარმოების ფორმამ და თემამ, ერთიანობაში უნდა უპასუხოს იმ რთულ ძიებებს, რაც იდეის საფუძველზე ყალიბდება. ძიებებში პიროვნებასთან ეპოქის თანხვედრის უმძიმესი პრობლემები იკვეთება და ეს პროცესი პერსონაჟებში, მხატვრული სახის გააზრებისას ვლინდება ხოლმე.

დრამატურგი ცდილობს შეინარჩუნოს მუდმივი ცვალებადობა და გაურბის სტერეოტიპებს, თუმცა, რა განსაზღვრავს მის თემატურ არჩევანს? როგორია, დრამატურგიული იდეის ორიგინალობის შენარჩუნების წინაპირობა?

ამ საკითხის განზოგადება ადვილად შეიძლება, თუ ეპოქების მიერ ნაკარნახევი პრობლემები დასახელდება:

გმირი და გარემო იდეალურ ჭრილში, თემატური კრიზისი, ფსიქო-სოციალური კომპლექსები, ძიებების ხანა, თაობათა ცვლა, კინოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპის თავისებურებები და ა. შ. ამ ბუნებრივმა ფაქტორებმა კომერციულ კინოშიც კი გამოავლინა დრამატურგიული იდეის როგორც სტრერეოტიპები, ასევე ამ სტერეოტიპთა ნგრევის აუცილებლობა. კონცეპტუალურად ჩამოყალიბებული იდეა ყოველთვის ქმნიდა და შექმნის მომავალი სცენარის მთავარ დრამატულ წრეს: სივრცე, ფორმა, თემა. კინო ურთულეს ისტორიულ გარდაქმნებთან ერთად ცვლიდა თავისი თემატური ინტერესების სფეროს და ეს მოცემულობა თავისთავად განაგრძობს არსებობას.

არის თუ არა, დრამატურგიული იდეის კონცეფცია პირველი და გრდაუვალი ამოცანა, სივრცის, ფორმის, თემის მთლიანობის შესაქმნელად? რა თქმა უნდა. და თუ აღმოჩნდება,

რომ იდეის კონცეფცია უკვე ქმნის ავტორის დამოკიდებულებას თემასთან, ფორმასთან, სივრცესთან მიმართებაში, მაშინ ნათელი ხდება, რომ კინორეალობის, ტრაგიკულსა და დრამატულ ჭრილში გააზრება იდეიდანვე იწყება. ის აუცილებლად ზემოქმედებს სივრცისა და თემის ურთიერთობის საკითხზე და განიცდის მუდმივ ცვალებადობას ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად: თეატრი ლიტერატურა, ფერწერა.

დრამატურგიული იდეა კინოში, მუდმივად ტრანსფრომირდებოდა თემის აქტუალობიდან გამომდინარე, მაგრამ ძირითადი ინტერესები ყოველთვის ისტორიისა და მის ფონზე განვითარებული ადამიანური დრამის ირგვლივ ტრიალებდა. ასე გაჩნდა ეკრანზე საინტერესო, მრავალწახნაგოვანი ფიგურა დროდადრო უძლეველი, ხანდახან კი პატარა ადამიანის, ან ფსიქოლოგიურად რთული პერსონაჟისა, რომელიც ათწლეულების მანძილზე იცვლიდა და დღესაც იცვლის სახეს.

კაცობრიობის სულიერი კრიზისის მიზეზები, რომლებიც ნებისმიერ ეპოქაში დრამატურგიული ქმნილების საწყისშივე ჩნდება, არაერთხელ გაანალიზდა კინოს მკვლევარების მიერ.

ეს პროცესი სტილისა და თემის მრავალფეროვნებას ბადებსდა ამავე დროს, უცვლელ ტენდენციასაც ქმნის: ადამიანის დრამა მთლიან ეპოქალურ ფონზე, ყოველთვის იკრებს უამრავ მახასიათებელს. თხრობის გამარტივებამ, ყოფამ ეკრანზე, ათწლეულების მანძილზე პირობითობაში გადაიტანა სინამდვილეც და ილუზიაც. დიდ ფასეულობებზე საუბრის სურვილი, როგორც წესი, დრამატურგიულ იდეაშივე იბადება. განწყობა, მიუხედავად იმისა, რომ თემა სამაყურებლო ინტერესების ფართო ნაწილისთვის იქმნება, სივრცის ავტორისეული აღქმაც და პრობლემის მნიშვნელობაც ხშირადაა დამოკიდებული სოციალურ სინამდვილეზე. ამიტომ, პრობლემები იცვლება, მაგრამ არ იცვლება ადამიანის ყოფის, ამ ფონზე წარმოჩენის მნიშვნელობა კინოსთვის.

ჩნდება აზრი, თითქოს სცენარის წარმატებას განაპირობებს იდეურ-თემატური მთლიანობის ძიება, ის რაც ავტორის ფიქრში, ხანდახან წლების განმავლობაში შეიძლება იკრებდეს რესურსს და იხვეწებოდეს, ხანდახან კი უეცრად გამოიკვეთოს და კონკრეტული ფორმა მიიღოს. სწორედ დრამატურგის მუშაობისას იკვეთება ახალი დინების შექმნის სურვილი, ახალი ტენდენციის დამკვიდრებისკენ სწრაფვა და შედეგად ხშირად იცვლება, თემატური ინეტერესებიც ამა თუ იმ ავტორის შემოქმედებაში.

სხვა საკითხია, თუ რამდენად შესაძლებელია, სტილისა და თემის მოქნილობის, მისი მთლიანობის შენარჩუნება როგორც საავტორო, ასევე კომერციული კინოსთვის განკუთვნილ სცენარებში.

როდესაც დრამატურგი თანამედროვეობას ასახავს, ან სამოქმედო სივრცე სხვა ეპოქაში გადააქვს და მეტაფორულ რეალობას ქმნის, სოციალური პრობლემები, რომლებიც ნაწარმოების დრამატურგიულ საწყისშივე იდო, ნელ-ნელა იძენს კონტურებს. დრამატურგიის ამგვარი თვისება, ასევე უცვლელია უკვე რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე.

კინოქრონიკაშიც და მხატვრულ კინოშიც, არაერთხელ შეიქმნა ეპოქაზე ორიენტირებული, მრავლისმთქმელი, მეტყველი მეტაფორული სახეები. ყოველი მათგანის არსებობა თავის დროზე, თავდაპირველმა ჩანაფიქრმა, იდეამ განაპირობა. რაც შეეხება ეროვნულობის ნიშანს, ის თავისთავად იბადებოდა, თითქმის მხატვრული აზროვნების სტილად ჩამოყალიბდა და მისი ცვლილებისათვის თვალის გადევნება ყოველთვის გვაძლევს საშუალებას, უფრო კარგად გავიგოთ, როგორ ყალიბდებოდა დრამატურგიული აზროვნების სპეციფიკური ნიშნები ამა თუ იმ ეპოქაში.

თავი I

სპეციფიკის განსაზღვრებისთვის

რეალური ფაქტი უცვლელია, მისი გადმოცემის, მხატვრულ მოვლენად, ამბად, იდეად ქცევის ხერხები და ავტორის მიდგომები კი სრულიად სხვადასხვა - იცვლება ფორმა, სტილი, თხრობითი ნიშანი და საბოლოოდ, ნაწარმოების ჟანრიც კი.

,,ამბავი, რომელსაც ავტორი თავისი მომავალი ფილმის სიუჟეტად ირჩევს, შესაძლოა არც არის სინამდვილე, მაგრამ არ შეიძლება იყოს ბანალური. ის უნდა იყოს დრამატული და ადამიანური. დრამა არის ცხოვრება, საიდანაც ამოჭრილია მოსაწყენი მომენტები" - ეს სიტყვები კინორეჟისორ ალფრედ ჰიჩკოკს ეკუთვნის[1].

ამ დამოკიდებულებამ მარტივად ახსნა ის, რაც იდეის დამუშავების შედეგად თავისთავად ხდება: ნებისმიერი მოვლენა, ქმედება ხდებარეალური, თუ ვხვდებით, რომ სცენარისტის მიერ ჩაფიქრებული და გადმოსაცემად მომზადებული ამბავი ცხოვრებაა, საიდანაც განიდევნება, რაც კინოხელოვნებისთვის, ეკრანისთვის მეორეხარისხოვანია. ნებისმიერ იდეას ავტორი ობიექტივის პოზიციიდან შესცქერის. ეკრანზე უნდა აისახოს ის, რასაც ავტორი ჯერ კიდევ ჩანაფიქრში ხედავდა. ბუნებრივია, არავინ კამათობს იმაზე, რომ სარეჟისორო კონცეფციაც, ძირითადად თავისუფალია სტერეოტიპებისგან, მაგრამ დრამატურგი მუშაობს საკითხზე, რომელიც მომავალი ამბის, ისტორიის საწყისს განიხილავს და კინოს ისტორიის XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან მოყოლებული, რეალობის ძიება ნებისმიერ ჩანაფიქრში, დღემდე უცვლელია.

უცვლელია მაშინაც კი, როდესაც ავტორები არარსებულ, მკვეთრად პირობით სამყაროს ქმნიან და შემდეგ ამ სამყაროს კინოსინამდვილედ აღქმა ხდება. სერბი კინორეჟისორის, ემირ კუსტურიცას გახმაურებული ფილმი ,,იატაკქვეშეთი", სწორედ ასეთი თამაში, პირობითობაა, რომელიც თან სდევს ფილმის გმირებს. (სცენარის ავტორები: ემირ კუსტურიცა და დუშან კოვაჩევიჩი). დრამატურგიულად, საწყისში, ქვეყანა რომელშიც გმირები ცხოვრობენ, უფრო ორაზროვან სივრცეს წააგავს: ნაცნობსა და ამავე დროს, განყენებულს, ირეალურს. მკვეთრი პირობითობა დამახასიათებელი იყო კინოს XX საუკუნის თითქმის ყველა ათწლეულის დრამატურგიული ძიებებისთვის: პირობითია ნაცნობი სამყარო სხვადასხვა სტილისა და

ჟანრის, მხატვრული ტენდენციის გამომხატველ ფილმებში, ინგმარ ბერგმანის, მიქელანჯელო ანტონიონის, ჯიმ ჯარმუშის, პიტერ გრინუეის, ლარს ფონ ტრიერის, ასევე სხვა უამრავი რეჟისორისა და დრამატურგის ნამუშევრებში, რომლებშიც კონკრეტიკის მიუხედავად, ზოგადის, წარმოსახვითის, რეალობიდან აღებულისა და პირობითში განთავსებულის წილი ძალზე დიდია[2].

სწორედ ,,იტაკაქვეშეთმა" დაუდო სათავე ბუნებრივი სინთეზის ნაირსახეობას, რომლითაც დღეს ამერიკული და დასავლეთევროპული კინემატოგრაფიც ხშირად სარგებლობს. მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერ რეჟისორს სცენარზე მუშაობისას საკუთარი სტილი გამოარჩევს, მაინც არსებობს უკვე სანახაობის რეალიზებისათვის გადასასვლელ ეტაპზე მომზადების ერთიანი წესები. ,,იატაკქვეშეთში" სცენარიდან გამოსახულებაში გადატანილი ,,შრეები" სწორედ ამ პროცესის მაჩვენებელია. განწყობის შექმნა - სცენარიდან ფილმში გადასასვლელი აუცილებელი პირობა, - გადასაღებ მოედანზე თავისთავად უნდა არსებობდეს. იმპროვიზაციის ხარისხს სცენარი თავიდანვე ვერ განსაზღვრავს.

,,იატაკქვეშეთის" დრამის საფუძველი - ომის დაწყებაც თამაშს წააგავს: ორაზროვანს, გადატანილს მხატვრულ ჟესტებსა და პირობითობაში, თუმცა სასტიკს, თავის ირონიაშიც კი - ეს დრამატურგიული თხრობის სტილია, ღერძი, პრინციპი, რომელზეც ავტორები სიმართლეს და შემდეგ მის მხატვრულ პირობით ქსოვილს აგებენ.

ის, თუ რისი თქმის სურვილი ამოძრავებს დრამატურგს, როგორ ახერხებს სათქმელის გამოხატვას, უკვე იწვევს მინიშნებების, ალეგორიის ძიების სურვილს. არსებობს მეორე მხარეც - დრამატურგია ყოველთვის, ნებისმიერ ეპოქაში ცდილობს გვერდი აუაროს იმგვარ ,,საფრთხეს", როგორიც ლიტერატურული ნატურალიზმია. ეს აშკარა, თვალშისაცემი და საინტერესო თავისებურებაა, თუმცა მცდარია მოსაზრება, თითქოს დრამატურგიული ნაწარმოები თავისუფალი უნდა იყოს ამა თუ იმ საკითხზე ხელოვანის მკაფიოდ გამოხატული პოზიციისაგან, აზრის თამამი გამჟღავნებისაგან ან აქტიურად გამოთქმული პროტესტისაგან. აქედან იბადება პრობლემები, რომლებიც კვლევის ობიექტად იქცევა ხოლმე.

სხვადასხვა ავტორის დრამატურგიულ ჩანაფიქრში არსებული საერთო, ან უბრალოდ მსგავსი სატკივარი ხშირად განსხვავდება ხედვით, მკაფიო, ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილით, ინდივიდუალობით. დრამატურგიაში ყოველთვის აქტუალურია რეალური, ცოცხალი ადამიანი და არა სქემატური, ყალბი პათოსით სავსე გმირი.

,,იატაკქვეშეთის” მაგალითი, ფაქტობრივად ცვლის მიდგომას ამბის თხრობის დრამატურგიული ხერხებისადმი: ერთიანი ტრაგედიიდან გამოიყოფა და იქმნება, რეალობის ინტერპრეტირებული, ირონიული სურათები, რომელთა გამთლიანებაც, თითქოს სრულიად სპონტანურად ხდება.

,,იატაკქვეშეთის“ სცენარში იკითხება ძირეული კონცეფცია - ეს კი შემდგომში განსაზღვრავს ამბის თხრობის ფორმას და სახეცვლასაც. ემირ კუსტურიცას ფილმის სიუჟეტი სწორედ პირობითობის მარცვალს არ კარგავს - დასაწყისიდანვე ტრაგედია მაყურებლისთვის ნაცნობ, პირობით სინამდვილეს წარმოგვიდგენს. შემდეგ ძალას იკრებს და ნელ-ნელა პროგრესირებს, ემსგავსება ზვავს, რომელიც გზადაგზა ყველაფერს ითრევს, მატერიალურსაც და არამატერიალურსაც. თავდაპირველი განწყობა, რომელიც კომიკურად გამოგონილი სამყაროსკენ გვიბიძგებს, ტკივილით და განცდით იცვლება - იდეაშივე არსებული განცდა ამ კომიკურობას შესამსუბუქებელ კი არა, დამამძიმებელ სანახაობად აქცევს. წყვეტს არსებობას მხოლოდ ერთი კონკრეტული ქვეყნის ტრაგედია და იწყება ამბავი ადამიანებზე, ვისაც ომმა ყველაფერი წაართვა - ამგვარი ადამიანებით კი მთელი დედამიწაა დასახლებული. კაცობრიობის მიერ დაშვებული შეცდომები დროთა განმავლობაში შეუწყნარებელ არსებად აყალიბებენ ადამიანს, რაც მისი ერთიანი, მთლიანი შინაგანი სამყაროს რღვევას იწვევს.

,,იატაკქვეშეთში” ამ პრობლემების ძირითადი არსი უცვლელია, მაგრამ გამომსახველობითი ხერხები და ფორმა გროტესკული, ხანდახან სასტიკი იუმორითაა შეზავებული. აქაც, თხრობის ხერხების ერთგვარ სინთეზთან გვაქვს საქმე, რომელშიც იკითხება ეგზისტენციალური მოტივიც და ტრაგიფარსიც. იატაკქვეშეთში გამომწყვდეული პერსონაჟები, რომლებმაც არც კი იციან, რომ მეორე მსოფლიო ომი დიდი ხანია დამთავრდა, იძულებითი ტყვეობიდან თავის დაღწევისას, კიდევ უფრო სასტიკი რეალობის წინაშე დადგნენ და უკვე საკუთარი ქვეყნის შიგნით არსებულ კაცისკვლას ეწირებიან მორალურად თუ ფიზიკურად. პრობლემა იმდენად მარტივად განზოგადდა, რომ იოლად ამოსაცნობია [3].

მსგავსი ჩანაფიქრი, იდეა ყოველთვის სარისკოა. მაყურებელი რთულად იღებს დიდაქტიკას, ნაკლებად ენდობა მაგალითებს და ყოველთვის ამჯობინებს, თავად აღმოაჩინოს პრობლემა ლოკალურ სივრცეში, რომელსაც სთავაზობენ, აღიქვას პრიობითი სამყარო როგორც რეალობა და ხშირად დაუპირისპირდეს მას. თუ რომელიმე ეტაპზე მაინც არ შეინიშნება მაყურებლის სურვილი, გაიგივდეს გმირებთან, სივრცესთან, დროსთან,

თემასთან, მაშინ მას უნელდება ინტერესი კონკრეტული ამბის მიმართ. ამიტომ უნდა იკითხებოდეს იდეურ კონცეფციაში უმთავრესი, პოზიცია, სათქმელი, საფუძველი და ამიტომ ენიჭება დიდი მნიშვნელობა სცენარისტის არქივს. ეს საკითხი პრინციპულად უცვლელია წლების მანძილზე.

სცენარის ჩანაფიქრში ავტორისეული ემოცია უნდა იკითხებოდეს - თუ სრულად არა, ნაწილობრივ მაინც. ამბავი, რომელიც ეკრანზე უნდა აისახოს, დიდ მნიშვნელობას იძენს ავტორებისთვის. იდეა, რომელზეც თხრობა აიგება, შეიძლება რეჟისორს ეკუთვნოდეს, რაც არ ნიშნავს სცენარისტის არქივის მნიშვნელობის დაკნინებას. კინოსცენარის ლიტერატურული ტექსტის სტატუსის გამო დღეს აღარავინ დაობს, მაგრამ არავინ განიხილავს ასევე საკითხს, მისი ფორმის მრავალფეროვნების შესახებ. ამის გაცნობიერება გვაძლევს საფუძველს, გავითვალისწინოთ კინოხელოვნების სპეციფიკაც და დრამატურგის წარმოსახვითი დიაპაზონიც.

ამბავი, რომელიც იდეიდან სცენარამდე მხატვრულად ტრანსფორმირდება და ყალიბდება როგორც დამოუკიდებელი მოვლენა, ვერ იარსებებს მოძრაობის, ქმედითი აზრისა და ვიზუალური აქცენტების გარეშე. ამიტომ, მიუხედავად მისი ლიტერატურული საფუძვლისა, იდეიდან კინოსცენარის შექმნამდე, ნებისმიერი ფაქტორი, რაც კინონაწარმოების სპეციფიკას განსაზღვრავს, ასევე ახასიათებს დრამატურგის შემოქმედებით პროცესსაც.

სცენარის დინამიკა და მისი ხარისხი იკითხება ტექსტის ყველა მონაკვეთში. მისი შენარჩუნება ძალიან რთულია. XX საუკუნის 50-70-იანი წლების კინემატოგრაფში, ამერიკული კომერციული კინოს სტანდარტმა ცოტა არ იყოს დაარღვია და გაამარტივა კინოს ტემპო-რიტმი, დრამატურგიული დინამიკა მაგრამ არა საბოლოოდ. კინოხელოვნების და დრამატურგიის მდიდარი გამოცდილებიდან გამომდინარე, ნათელია, რომ რიტმის შენარჩუნება მხოლოდ სანახაობრივი და ქმედითი დაძაბულობის ხარჯზე არ მიიღწევა.

ამის ნათელი მაგალითები მსოფლიო კინოშედევრებში და მათ ლიტერატურულ საფუძველშიც შეგვიძლია მოვიძიოთ - რეჟისორების, იდეისა და სცენარის ავტორების, ინგმარ ბერგმანის, ლუკინო ვისკონტის მიერ შექმნილ შედევრებს ახასიათებთ ერთგვარი მდორე ქმედითი რიტმი, დაუსრულებელი და დროდადრო ხანგრძლივი მოქმედებათა ჯაჭვი. ძირითადად ის ინტერესი, კონფლიქტის შინაგანი ძალა, რომელიც მათი ფილმების

განუმეორებელ დინამიკას ქმნის, გარკვეულწილად სწორედ ლიტერატურულ საფუძველში - სცენარში და იდეაში გამოსჭვივის.

სცენარის დამუშავების პერიოდში ტექსტის, როგორც ერთიანი დინამიკური სისტემის გააზრება ვერ მოხერხდება და დრამატურგს არ ამოძრავებს მხოლოდ ეს მიზანი. ამიტომ იწყება ამბავთან ავტორის დაახლოებისა და მონათხრობთან ბოლომდე შერწყმის რთული პროცესი.

იწყება სინამდვილის ხედვით და სმენით ასპექტში გადმოცემა მაშინ, როდესაც სხვა ლიტერატურულ ჟანრებში ამას განსჯისა და საფიქრალის, ანალიზის ვრცელი ასპარეზი ეთმობა.

ასევე იწყება წარმოსახვითი მონტაჟის პროცესიც, რაც ბევრად უფრო აადვილებს და ორგანულს ხდის კინემატოგრაფიულ თხრობას დასაწყისშივე, თუმცა, ბუნებრივია, ავტორისგან დიდ ძალისხმევასა და ფრაგმენტული ხედვის უნარს მოითხოვს. ნებისმიერი მონტაჟური სცენა და ფრაგმენტი უნდა განიხილებოდეს მონტაჟურ რიტმში.

ყოველ ახალ ისტორიულ პერიოდში, კინო მხატვრულ-შემეცნებითი საშუალებების მობილიზებას ახდენს, აკვირდება სოციალური, მენტალური სინამდვილის ცვალებადობას. თემატურ-დრამატურგიული ტენდენციებიც კინემატოგრაფისა და სინამდვილის ურთიერთობათა მრავალგვარობით აღინიშნება. ეპოქები, თანამედროვეობა, ინდივიდის დრამა და საზოგადოება, რომელშიც პიროვნებას უხდება ინტეგრირება - თემების ვარიაცია მრავალგვარია, მაგრამ ერთიანია პირობითობიდან რეალიზმამდე მისვლის და პირიქით - რეალიზმიდან პირობითი სივრცის შექმნის აუცილებლობა[4].

სიუჟეტური კლიშეების უარყოფა, საკუთარი სათქმელის მაყურებლამდე მიტანის სურვილი, მსოფლმხედველობის მთავარი საკითხების გამოტანა სათქმელში, ერთიანდება დრამატურგიის მხატვრულ მიზნებში და თუ პროცესს ლოგიკური საფუძველი ან გამოცდილების შეძენის სურვილი არ ახლავს, მაშინ თემა სრულფასოვან ფორმას ვერ იძენს.

ცხოვრებისეულ მოვლენებს, ფაქტებს დრამატურგი თავისებურად ხედავს, განცდილი ინდივიდუალურ აღქმას ემორჩილება, რაც რთული, სამაგიეროდ, საინტერესო პროცესია. მხატვრული აზრის ავტონომიურობა, ამ პროცესის დამხასიათებელი ნიშანია და ახასიათებს მაგალითად, ნეორეალისტურ, ასევე XX საუკუნის ბოლო ათწლეულების დასავლეთ ევროპის კინოს დრამატურგიას.

კინოდრამატურგია განსხვავდება სხვადასხვა ტიპის ლიტერატურული ტექსტებისგან სპეციფიკით და მიეკუთვნება კინოხელოვნებას. გამოდის, რომ დრამატურგი ბუნებრივად მუშაობს ორივე ხელოვნების დარგის - ლიტერატურასა და კინოხელოვნებაში და ბუნებრივად უხდება ყველაფრის გათვალისწინება, რაც კინემატოგრაფიული სპეციფიკის საწინააღმდეგო შეიძლება იყოს.

ფილმის შექმნის რთული ეტაპების მიუხედავად, ძირითადი კითხვები თავდაპირველად მაინც ყოველთვის დრამატურგიული ნაწარმოების მიმართ ჩნდება. შეიძლება იდეა საინტერესოდ იკითხებოდეს, მაგრამ მისი განხორციელების ხერხები და ხედვები იწვევდეს უარყოფით დამოკიდებულებას. ესეც მუშაობის ბუნებრივი პროცესია.

კინორეჟისორი და თეორეტიკოსი მიხაილ რომი წერდა: „ფილმის საკითხს წყვეტს დრამატურგია. ყველაფერი მნიშვნელოვანია: მნიშვნელოვანია მსახიობთან მუშაობა, რეჟისორის გამომგონებლობა, მისი სამუშაოს სინატიფე, გამომსახველობითობა, ტემპერამენტი, მასასთან მუშაობის უნარი; მნიშვნელოვანია მონტაჟი, მხატვრული გადაწყვეტა; მნიშვნელოვანია ყველა ის კინემატოგრაფიული კომპონენტი, რაც გამოსახულების ფორმირებას ახდენს, მაგრამ კინოსურათის ფუნდამენტი სცენარია და ის წყვეტს საქმის წარმატების საკითხს. ის განსაზღვრავს აზრობრივ და მხატვრულ შედეგს“ [5].

რა თქმა უნდა, ნებისმიერ შემთხვევაში, შედეგის განმსაზღვრელი დრამატურგის შრომისუნარიანობა და ნიჭია, თუმცა ლევ ტოლსტოი ამბობდა: ,,მე დავარქმევდი უნარს სიტყვის ხელოვნებაში - ადვილად გამოხატო საკუთარი აზრები, შთაბეჭდილებები და დაიმახსოვრო სახასიათო წვრილმანები”[6].

ბოლოს და ბოლოს, რას გულისხმობს დრამატურგიული თემა? ნებისმიერ ლექსიკონში და ენციკლოპედიურ განმარტებაში ვკითხულობთ, რომ თემა - ეს არის კვლევის, გამოსახულების, თხრობის საგანი. ხელოვნების ისტორია გვასწავლის, რომ ხშირად იქმნება ნაწარმოები, რომელიც წინ უსწრებს დროს. ამიტომ, შეიძლება სცენარისტის მიერ ჩაფიქრებული და განხორციელების სტადიაში მყოფი თემა არ იყოს აქტუალური იმ პერიოდში. მით უმეტეს, რომ შეუძლებელია თემა, რომელიც დრამატურგის ინტერესს იწვევს, მთლიანად, სრულად, ბოლომდე ასახავდეს ამა თუ იმ პრობლემას. მაგალითად, მარტოობის თემა ვერ მოიცავს მარტოობის განცდით შეპყრობილ ყველა ადამიანს და ამიტომ, ხელოვნება მაგალითებს, მისი გამოხატვისთვის საინტერესო ერთეულს ირჩევს. აქედან

იწყება ერთი ან რამდენიმე ხილული ეპიზოდის, კადრის წარმოსახვაში გაცოცხლება - ის, რაც შემდეგ განსაზღვრავს სცენარის ვიზუალურ მხარეს.

სცენარისთვის მასალის მოძიება დასაწყისში ნახსენებ, არქივის შექმნის აუცილებლობამდე მიდის. არქივზე მუშაობის პროცესი ბევრად განაპირობებს, განსაზღვრავს თემაზე მუშობის წარმატების ხარისხს. იწყება ე. წ. სივრცის ათვისება - რაც დრამატურგს აიძულებს თავის პერსონაჟებზე თუ მეტი არა, ნაკლები ყურადღებით არ შეისწავლოს გარემო, რომელშიც მისი გმირები ცხოვრობენ, მოქმედებენ, განიცდიან.

მთავარი კითხვა, რაც მუდამ გვაწუხებს, როდესაც სცენარის წერას ვიწყებთ, მისი შექმნის ყველა ეტაპზე აქტუალურია: რისი თქმა გვინდა მაყურებლისთვის? ყოველთვის, ნამუშევრის ფინალის გათვალისწინებითაც კი, მნიშვნელოვანია ჩამოყალიბდეს ნაწარმოების ცენტრალური იდეა, განისაზღვროს, თუ რა ამოცანა დგას ჩვენს წინაშე.

იდეა, ზეამოცანა ნებისმიერი დრამატურგიული ნაწარმოების არსის განმსაზღვრელია, მაგრამ დრამატურგი კინოში თავიდანვე ეძებს სახიერ ფორმას მისი განზოგადებისთვის და პირობით მოდელს ქმნის - დავარქვათ მოდელი არსებული რეალობიდან, ან მოდელი, რომელიც თავიდან ბოლომდე წარმოსახვის ნაყოფია. საბოლოოდ, მაინც ავტორის მიერ შეთხზულ და სინამდვილიდან აღებულ სიმბიოზს ვეხებით, რომელიც სხვადასხვა ფორმით წარმოგვიდგენს განცდილს, გადატანილს, პირობითსა და უმეტეს შემთხვევებში, რეალურს. ასეთი ზეამოცანა სცენართან ერთად, ყოველ ნამუშევარს გააჩნია და განიმარტება, როგორც პიესის, სპექტაკლის, სამსახიობო სახის იდეურ-შემოქმედებითი მიზანი[7].

არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს იდეაზე და შემდეგ მის განვითარებაზე მუშაობას აუცილებელი, უცვლელი თანმიმდევრობა სჭირდება. თავდაპირველად იბადება თემა, შემდეგ ხდება მასალის შეგროვება და მერე საბოლოო, ძირითადი იდეის ჩამოყალიბება. უფრო სწორად, იდეის მთავარი ღერძის განსაზღვრა. ადვილი შესაძლებელია იდეის პროვოცირება ბევრად უფრო ადრე მოხდეს, ვიდრე საერთოდ სცენარის შექმნის აუცილებლობა გაჩნდება და სცენარისტის არქივიც სწორედ ამ მიზანს ემსახურება. ხშირად არქივიდან იბადება ცხოველი ინტერესი ამა თუ იმ ფაქტის, თემის მიმართ. იდეას ამ დროს, შესაძლებელია სრულიად ჩამოუყალიბებელი კონტურები ჰქონდეს, ამიტომ მისი დახვეწა წლების განმავლობაში მიმდინარეობს.

ნაწარმოების ჟანრის და სტილის საკითხიც მჭიდრო კავშირშია თემასთან. შეიძლება თამამად ითქვას, გარკვეულწილად დამოკიდებულიცაა და მისგან განპირობებულიც. სათქმელი და სატკივარი, რომლებიც თემაშია გაცხადებული, განსაზღვრავს ფილმის ჟანრსაც და სტილისტურ თავისებურებასაც. ამიტომ თემაზე და სტილზე მსჯელობისას, დრამატურგიის როლის გარკვევისას, აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული ჩემოთვლილი კომპონენტების სრულფასოვანი თანაარსებობა, თუმც გადამწყვეტი როლი საბოლოოდ მაინც თემას, პრობლემას და სათქმელს ენიჭება. კინომ, ალეგორიული სამყაროს ძიებისას, წარმოსახვითისა და რეალურის გაერთიანება სცადა. ისტორიას თუ დავესესხებით, გამოცდილებამ დრამატურგიაში ცხადჰყო, რომ დროდადრო, მძლავრ მიმდინარეობებში, სწორედ სოციალურ-პოლიტიკური რეალობა და არა ინდივიდის, არამედ საზოგადოებრივი ცნობიერება აიძულებდა კინემატოგრაფისტებს პირობითობა აერჩიათ და ზეამოცანად კრებითი სახის - მსხვერპლისა და ძალაუფლების სიმბოლური სხვადასხვაობა ეჩვენებინათ მაყურებლისთვის, მაგალითად, გერმანულ ექსპრესიონიზმში.

მოგვიანებით, ნეორეალიზმი პირიქით, განდევნის დრამატურგიიდან პირობითობის ნიშნებს და სინამდვილეს მიმართავს იმგვარი პირდაპირობით, რამდენადაც შესაძლებელია. მაგრამ, სწორედ ნეორეალისტების მთელმა ჯგუფმა გვიჩვენა, თუ რამდენად დიდი იყო წარმოსახვითის, ვიზუალურის როლი ნეორეალისტი მწერლების თაობაში, რაც მოგვიანებით მათ ხელში მხატვრულ იარაღად იქცა[8].

ელიო ვიტორინი, ჩეზარე პავეზე, ბეპე ფონიოლიო, იტალო კალვინო, ვასკო პრატოლინი, ალბერტო მორავია, ფრანჩესკო ჯოვინე, დომენიკო რეა, კარლო ლევი, მარიო ტობინო, კარლო კასოლა - ამ მწერლების შემოქმედება სწორედ კინოსინამდვილესთან გაიგივდა.როდესაც თემის დამუშავების ასპექტებზე ვსაუბრობთ, სწორედ მსგავსი მაგალითები გვაქვს მხედველობაში: ზეამოცანა სრულიად სხვადასხვა ხელწერისა და ინდივიდუალიზმის გამომხატველ ფილმებში, ძირითადად, ადამიანის, პიროვნების ეპოქისა და სივრცის გააზრებაში გამოიხატა, რაც აყალიბებდა თაობის პრობლემებს, ფსიქოლოგიას.

ვიტორიო დე სიკას ,,ველოსიპედის გამტაცებლები" ჩეზარე ძავატინისა და ვიტორიო დე სიკას იდეის საფუძველზე შეიქმნა, თუმცა მთავარი მამოძრავებელი ძალა, ამ შემთხვევაში, უკვე არსებული და ნახსენები ზეამოცანა გახდა: სინამდვილის უმცირეს მონაკვეთზე

დაყრდნობით უნდა გადაღებულიყო ფილმი, რომელიც გააიგივებდა მაყურებელს ყოფასთან, ყოველდღიურობის ტრაგიზმთან ღირსების, ადამიანურობის შენარჩუნების პრობლემასთან.

თუ ამ თავისებურებებს გვერდს ავუვლით, სცენარის განმარტება, ძირითადად, ისევ და ისევ დრამატული ნაწარმოების ზოგად გეგმამდე მიდის. თუ ტრანსფორმაციისთვის აუცილებელ პირობაზე ვისაუბრებთ, მოქმედების აღწერა და ეპიზოდთა თანმიმდევრობა დრამატურგის მიერ არჩეულ სტრუქტურას ემორჩილება. ისტორიამ ყოველივე ამას უცვალა სახე. თავდაპირველად, კინოსცენარი კინემატოგრაფში ობიექტივის წინ თავმოყრილ მსახიობთა სიასთან იგივდებოდა.

დრამატურგიულ ნაწარმოებზე სცენარისტის მუშაობის პირველი ეტაპი მოქმედების მონახაზამდე დაიყვანებოდა - XX საუკუნის 20-30-იან წლებშიც კი სცენარის განვითარების ფუნქცია მხოლოდ მოქმედების მონახაზს წააგავდა.შემდგომში, პროცესი რა თქმა უნდა, დაიხვეწა. 20-იან წლებში, ამერიკულ და ევროპულ კინოში, დოკუმენტური ფილმის სცენარიც კლიშეს ემორჩილებოდა და იდეის დონეზე რჩებოდა: ნებისმიერი საავტორო პოზიცია თუ ჩარევა, მხოლოდ გადაღების პროცესში, ან მონტაჟის დროს ხდებოდა.სცენარის მიმართ, ცოტა არ იყოს, უცნაური დამოკიდებულება დამკვიდრდა: სცენარი ერქვა მხოლოდ კადრების მარტივ ნუსხას, რომელსაც უმთავრესად რიგითობის დასადგენად იყენებდნენ და ამგვარი მიდგომა, მხოლოდ XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს კარგავს მნიშვნელობას. ნელ-ნელა გაჩნდა განწყობის, მხატვრული აზრის, პირობითობის აღწერისა და დანახვის ტრადიცია, რაც თავისთავად იდო იდეაში, მაგრამ არ განიცდიდა პროგრესს. ეს პროცესი განსაკუთრებით დოკუმენტურ კინოს შეეხო. ქრონიკა და დოკუმენტური მასალის ასახვის წესი თითქმის არ ცნობდა სცენარის აუცილებლობას.

რუსი კინოდოკუმენტალისტის, კინოს რეფორმატორის ძიგა ვერტოვის ნამუშევრები, სცენარები მომავალი ფილმისთვის (მაგალითად, „იარე, საბჭოეთო!“ 1926 წ.), იდეოლოგიური ჟღერადობის მიუხედავად, სივრცისა და რეალობის მხატვრული გააზრებით დატვირთული ნაწარმოებია, რომლის დრამატურგიის მკაცრი სტრუქტურული ფორმა გაოცებას იწვევს. მოგვიანებით, პოლემიკა განვითარდა კინემატოგრაფშიც - 30-იან წლებში მოკამათე მხარეები პოეტიკის საკითხებთან დაკავშირებით დაიყვნენ. მაგრამ ამ საფარველქვეშ, კინოხელოვნების საკვანძო საკითხები განიხილებოდა. საუბარი იყო მხატვრული გამოსახვის ხერხებზე,

კინოენაზე. კამათი მიმდინარეობდა დრამატურგიის როლის გასარკვევადაც, ,,პოეზიისა" და ,,პროზის" მომხრეებს შორის.

პოეტური პლატფორმა ყველაზე მძაფრად აისახა სერგეი ეიზენშტეინის სტატიაში, სახელწოდებით „საშუალო სამს შორის (1924-1929)". პოეტური კინოფორმის გაქრობის ფაქტის აღნიშვნასთან ერთად, ავტორი წერდა: ,,გაქრა ყველაფერი, რაც ეკრანს უწინდებურ პოეტურ მომხიბვლელობას ანიჭებდა, სწორედ ის, რისი გულისთვისაც კინემატოგრაფის წინა თაობა ოფლსა და სისხლს ღვრიდა"[9]. რაც სერგეი ეიზენშტეინს კინოხელოვნების ყველაზე უფრო ფასეულ მონაპოვრად მიაჩნდა, სერგეი იუტკევიჩის მხრიდან გააფთრებულ თავდასხმებს განიცდიდა. ყოველივე რაც პოეტურ მიმართულებას ახასიათებდა - სტილისტიკა, მხატვრული საშუალებების სისტემა - სერგეი იუტკევიჩის მაშინდელი მტკიცებით, მხოლოდ ზიანს აყენებდა კინემატოგრაფს.

ლიტერატურასთან ურთიერთობის ტრადიციები და ლიტერატურული მოძრაობა საქართველოში, კინოდრამატურგიის განვითარებაზეც ახდენდნენ გავლენას.

1920 წლისათვის, საქართველოში შეიქმნა რამდენიმე ლიტერატურული დაჯგუფება, რომლებიც ახალი ხელოვნების შექმნის გზებს ეძებდნენ. გამოირჩეოდა ,,პროლეტარულ" მწერალთა ჯგუფიც. მიუხედავად სახელწოდებისა, ისინი თავიანთ ჟურნალ-გაზეთებში იცავდნენ და განავითარებდნენ ახალი ლიტერატურის საკითხებისადმიმიდგომის პრონციპებს. ,,ცისფერყანწელთა" ლიტერატურული დაჯგუფება, საკმაოდ წინააღმდეგობრივი იყო. მოძრაობა ხან სრულიად და კატეგორიულად უარყოფდა წარსულს, ხან კიდევ, საკუთარი პოზიციების განმტკიცების მიზნით, სიმბოლიზმის ფესვებს ეძებდა რუსთაველის, ბესიკის, ვაჟას შემოქმედებაში. ამავე წლებში არსებობს ,,აკადემიური ასოციაცია", პროზაიკოსების და პოეტების ჯგუფი, რომელთა შემოქმედებაც არა მხოლოდ შორსაა ახალი ცხოვრების ლიტერატურისაგან, არამედ მეორე უკიდურესობაც ახასიათებს - მისი წევრები საერთოდ არ სცნობდნენ არაფერს ახალს და მხოლოდ კლასიკურ ლიტერატურას აღიარებდნენ. სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა ჯგუფი ,,მემარცხენეობა", რომლის წარმომადგენლები ყველაზე დიდ ყურადღებას ხელოვნებას უთმობდნენ. თავდაპირველად მემარცხენე ლიტერატორები მთლიანად მოექცნენ რუსული ,,ლეფ"-ის გავლენის ქვეშ. ჯგუფის ერთ-ერთი წევრი, ლიტერატურის კრიტიკოსი ბესარიონ ჟღენტი წერს: ,,ჩვენ, მემარცხენეობის ჯგუფის მონაწილეები, 18-19 წლის ჭაბუკები, რომლებიც

მივისწრაფვოდით დაგვერღვია ,,აკადემიური კავშირისა“ და ,,ცისფერყანწელთა“ ჯგუფის ქართველ მწერალთა იდეურ-თეორიული პოზიციები და გვეპოვა ახალი გზები განახლებული გარემოს შესატყვისი ხელოვნებისთვის, გაგვიტაცა ლიტერატურული ბუნტარობის ცდუნებამ და იტალიური ფუტურიზმის გავლენის ქვეშ მოვექეცით, მაგრამ ეს მცდარი გატაცება ხანმოკლე იყო. რუსული ,,ლეფ“-ის და პირველ რიგში ვლადიმერ მაიაკოვსკის პოეზიის თეორიამ და პრაქტიკამ, სხვა მიმართულებით წაგვიყვანა, დაგვეხმარა აზროვნებითა და შემოქმედებით მივახლოვებოდით არსებული სინამდვილის პრინციპებს, კულტურული რევოლუციის ამოცანებს, რომელმაც ამ დროისათვის, ჩვენს ქვეყანაში დღითიდღე მზარდი გაქანება ჰპოვა“[10].

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ქართულ კინოში, დრამატურგიულ ტრადიციაშიც ინერგებოდა აზროვნების იმგვარი სტილი, რომელიც აქტიურად ებრძოდა სინამდვილის გაიდეალებას, ვინაიდან ქართული კინოს ლიტერატურულ საფუძველზე მომუშავე ცნობილი ავტორები, სწორედ ამ მოსაზრებებს იცნობდნენ ძალზე კარგად და თავადაც განავითარებდნენ მათ ქართულ კინოში. რომ არა, სოცრეალისტური კინოს მოთხოვნები, სავარაუდოდ სწრაფვას რეალიზმისკენ, კიდევ უფრო ფართო დიაპაზონი მიეცემოდა 20-იანი წლების შემდეგ. ძალზე პოპულარული იყო კამათი პოეტურ და პროზაულ კინემატოგრაფზე. ცნებები ,,პოეზია - პროზა” მრავალმნიშვნელოვანია და მოიცავს აზრობრივ შრეებს, რომლებიც არ არის თანხვდენილი. ზოგჯერ ისინი აღინიშნებიან, როგორც ლიტერატურული სახეობების განმარტებანი. პოეტური აქ ჩვეულებრივ, გულისხმობს ,,მშვენიერის” სინონიმს, ზოგჯერ კი - ,,მაღალის” და ,,ამაღლებულის” ასახვას. შესაბამისად, პროზა აღნიშნავს, რაღაც ყოველდღიურსა და წვრილმანს და მიუხედავად ამისა, ორივესთვის ნიშანდობლივია ურთიერთგავლენები. ეჭვს არ ბადებდა ფაქტი, რომ იდეასა და სცენარს შორის მთავარი გამაერთიანებელი თემა აზრი უნდა ყოფილიყო, რომელიც საშუალებას მისცემდა მომავალი ფილმის ავტორებს, წარმოსახვაში გაეცოცხლებინათ ნაწარმოების მთავარი მოტივი, სათქმელი, ხოლო მისი მიკუთვნება პროზაულისადმი ან პოეტურისადმი, უკვე მის ჟღერადობაზე იყო დამოკიდებული.

იდეის განვითარება 30-იან წლებშიც და მოგვიანებითაც, ხშირად დიდი ხნის განმავლობაში ფორმირდებოდა და კარგავდა თავის თავდაპირველ პოეტურ, ან პირიქით, პროზაულ ჟღერადობას.

ცნობილია რამდენიმე ფაქტი, როდესაც თემის, იდეის განვითარებაზე მუშაობას ზოგიერთი ავტორი წლებს უთმობდა, ხოლო გადაღებები რამდენიმე დღის ან თვის განმავლობაში მთავრდებოდა. საკმარისია მაგალითად დავასახელოთ, თუნდაც, ლატვიელი რეჟისორის, იურის პოდნიექსის დოკუმენტური ფილმი ,,განა ადვილია, იყო ახალგაზრდა?”(1986). სცენარის ავტორები: აბრამ კლეცკინი, ევგენი მარგოლინი, იურის პოდნიექსი ათი წლის განმავლობაში ამუშავებდნენ თემას და ორი წლის განმავლობაში, სცენარს, რომელმაც დიდი რეზონანსი გამოიწვია.

პოდნიექსის სცენარის საწყისშივე არსებული დაძაბულობა მხოლოდ სიცოცხლის არსის ეკრანზე გააზრების მცდელობაა, რომელიც ცხოვრებასთან, რეალობასთან გვერდიგვერდ იხვეწებოდა სცენარის ავტორების მიერ და მოხდა ისე, რომ გამოცდილება, ცხოვრებისეული სინამდვილე, ძიგა ვერტოვის ესთეტიზაციის საპირისპიროდ, მაგრამ მისი სურვილის გამოძახილივით, ათი წლის განმავლობაში მუშავდებოდა, როგორც თავდაპირველი ჩანაფიქრის, იდეის, თემის ტრანსფორმაციის პროცესი.

ძიგა ვერტოვისა და იურის პოდნიექსის შემოქმედების მაგალითზე, ამ ორ, თითქოსდა განსხვავებულ ეპოქაში, დრამატურგის ანუ იდეის ავტორის ხედვა, თავისთავად მხატვრულ პროცესად გარდაიქმნა.

კიდევ უფრო განსხვავებული იყო მხატვრულ კინოში კადრების თანმიმდევრული აღწერიდან და იდეიდან მთავარ სათქმელზე გადასვლის ეტაპი, ვინაიდან, მნიშვნელოვანი იყო როგორც მიმდინარეობები, მიმართულებები და ტენდენციები, ასევე ინდივიდუალური აზროვნების სტილის ერთეული და საინტერესო შემთხვევები.

XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან, კინოდრამატურგიაში თავი იჩინა აქტიური, დინამიური ქმედების მიმართ ინტერესმაც. მსოფლიო კინო უფრო მეტად დაკავდა (მეორე მსოფლიო ომის სტაგნაციის შემდეგ), გმირთა მოქმედების, მოვლენებზე დამოკიდებულების გააზრებით. უფრო მეტად დაიხვეწა და პირველ ხედზე გადმოინაცვლა ადამიანური ვნებათაღელვისა და ინტერესთა კონფლიქტის მაგალითებმა - ნეორეალიზმის დრამატურგიული საფუძველი სწორედ ამით გამოირჩეოდა. სიუჟეტი პრობლემათა არა ერთ, არამედ რამდენიმე შრეს მოიცავდა - ერთი ამბით, ერთი ბედით, რამდენიმე კონკრეტული ადამიანის თავგადასავლით ვლინდებოდა ვრცელი სოციალურ-ზნეობრივი კონფლიქტი.

პროტაგონისტები პრობლემის გადაწყვეტას ღია და დახურული ფორმებით, მთავარ გმირთა ზურგს უკან დამალული ქმედებებით ახდენდნენ.

პროტაგონისტისა და ანტაგონისტის ცნება ერთ ეტაპზე აირია: ნეორეალიზმის ზოგიერთი ნიმუშის საწყისში არსებული პოზიცია მკვეთრად იცვლებოდა დასასრულს და ეს ყველაზე კარგად ,,ველოსიპედის გამტაცებლებში" აისახა, სადაც მაყურებლის ცნობიერებაში მთელი ფილმის განმავლობაში მწიფდებოდა დამოკიდებულება როგორც ფაქტის, ასევე მის ზურგსუკან არსებული რეალობის მიმართ.

კინოდრამატურგიის იდეათა განვითარებასთან დაკავშირებული კრიზისული პროცესების აღმოჩენისას, ნეორეალიზმის თეორეტიკოსებმა თანამედროვე ხელოვნების კვლევის სრულიად ახალი გზების ძიება დაიწყეს.

ამ მიმართულებით, ტრადიციული დრამატურგიული სქემა თავისებურად ყალიბდებოდა: დამწაშავენი ყოველთვის ისწრაფვოდნენ მიზნისკენ, ხოლო უსამართლობას გმირები ებრძოდნენ, მაგრამ ყოველი მათგანი არა ზედაპირული, არამედ გამოკვეთილი ხასიათი იყო. გმირის მთავარი მიზანი ყოველთვის რთული საჩვენებელია. ყველაფერი, რაც სცენარშია აღწერილი, მოქმედებას უნდა გულისხმობდეს და არა ანალიზს, მსჯელობას, განსჯას. ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის ეს ზღვარი არ არსებობს და თუ სცენარშიც გაჩნდა ლიტერატურული ანალიზის ნიშნები, მაშინ მომავალი გმირების ხასიათი კარგავს მოქნილობას. თითქმის ვერ დავასახელებთ ვერც ერთ შედევრს, სადაც გმირი მკვეთრი შტრიხებით არ ხასიათდება.

ამერიკული კინოს დრამატურგიას თავიდანვე ახასიათებდა სწრაფვა მოულოდნელობისკენ. მაყურებელს უყვარდა გმირი, რომელსაც შემდეგ სულ სხვა კუთხით ხედავდა, რაც მხოლოდ ამერიკული კინოდრამატურგიის მახასიათებელი არაა. უბრალოდ ამერიკულმა კინომ ეს თავისებურება გამოიყენა უმეტეს ნამუშევრებში, განსაკუთრებით 50-90-იან წლებში და შემდეგ გმირის იმიჯის მოულოდნელმა ცვლილებამ, თავი თითქმის ყველა ჟანრში დაიმკვიდრა. ამ გზიდან მკვეთრი გადახვევა ხშირ შემთხვევებში არც კი შეინიშნება, თუ, რასაკვირველია, გამორჩეულ კინემატოგრაფიულ ნამუშევრებზე არ ვილაპარაკებთ.

გმირის შესახებ თხრობისას, ნებისმიერი მოულოდნელობა რა თქმა უნდა, ცვლის მაყურებლის საბოლოო დამოკიდებულებას მის მიმართ. მით უმეტეს საინტერესოა, ეს ფაქტი, თუ ჩვენ მიზნისკენ მიმავალ გმირზე ვსაუბრობთ. არც ერთ ფილმში, სადაც 60-70-იანი

წლების დასავლური კინოს ამბოხებულ პიროვნებას ვხედავთ (ან თუნდაც სხვა ათწლეულებში), გმირი არ წყვეტს სვლას მიზნისკენ, რაც შეიძლება პასიურობაში ან სულაც მის ნიჰილისტურ დამოკიდებულებაში აისახოს ცხოვრების მიმართ, მაგრამ საბოლოოდ ყოველივე მიზანს ემსახურება - საკუთარი პოზიციის დაცვის სურვილს, დაიმკვიდრო თავი ზუსტად იმ განწყობით, მსოფლმხედველობით, რომელიც ამოძრავებს, მოქმედებისკენ უბიძგებს. კვლავ, დრამატურგია უძველეს და მარადიულ დილემას აწყდება: როგორ მოახდინოს ყველა თვისების გაერთიანება, რომლებიც სრულად ასახავენ პერსონაჟისა და გარშემო არსებული სივრცის არსს. როგორ გამოარჩიოს ყველაზე მთავარი, ადამიანის თვისებებიდან.

ჭეშმარიტი მიზანი შეიძლება დიდხანს იმალებოდეს გმირის ხასიათში, რაც თითქმის უმართავი პროცესია - მოქმედების უწყვეტი ჯაჭვი ხშირად თავად კარნახობს დრამატურგს, რა მიმართულებით გააგრძელოს სიარული მიზნისკენ. ქართულ კინოში მრავალი მაგალითები არსებობს. რეზო გაბრიაძის ,,უცხო ჩიტი” - ლიტერატურული ნაწარმოები, მოთხრობა იტევდა ხასიათების ჭრელ, მრავალფეროვან გარემოს, რომელმაც შემდეგ უკვე სცენარში გადაინაცვლა. რა თქმა უნდა, მოხდა პრინციპული ცვლილებებიც - მაგალითად, ეკრანზე არ გადავიდა ტრიფონის ოდნავ მისტიკური ,,თავგადასავალი” პირველი ცოლის, ჩიტოლიას ხელში და შემდეგ მისი გულუბრყვილობის დამამტკიცებელი ზღაპრული პასაჟი - ნესვიდან მარგალიტას გაჩენის ამბავი. მოთხრობაში ტრიფონი მუდმივად მოტყუებული, კეთილი, პერსონაჟია, რომელსაც ნესვიდან შემთხვევით გაჩენილი ,,მფარველი” მარგალიტას შესახებ, მხოლოდ ერთი კითხვა აწუხებს: კიდევ კარგი, რომ მეორე ნესვიც არ გაჭრა, თორემ კვლავ რომ ვინმე გაჩენილიყო, რა ეშველებოდა?

ერთგვარი მისტიკური, ზღაპრული ჩანართი, მოთხრობაში სავსებით ორგანულად და ბუნებრივად გამოიყურება. თუმცა ავტორებმა (სცენარის ავტორი: რეზო გაბრიაძე, რეჟისორი: ელდარ შენგელაია), კინოიგავის იმპროვიზაციული შესაძლებლობების მიუხედავად, სხვა გზა აირჩიეს და სცენარში უარი თქვეს გმირთა ქცევის, მათი ხასიათის ნახევრად ლიტერატურულ და ნახევრად მისტიკურ თვისებებზე, ისევე როგორც გვერდი აუარეს მოთხრობის ფინალში ცაში აფრენილი გმირების ,,დაკარგვისა და მოწყენის” ამბავს.

რეჟისორი და სცენარის ავტორი თავისუფლად იყენებდნენ ყველა იმ საშუალებას, რაც ქმედითს, სახიერს, კინემატოგრაფიულად მთლიანს ხდიდა ერთაოზის, ტრიფონის, ქრისტეფორეს და სხვა პერსონაჟების პიროვნულობას.

შეიძლება ითქვას, რომ ,,შერეკილებში" ეს გმირები მსუბუქად, ბუნებრივად იღებენ ბარიერებს, ბრძოლითაც, იუმორითაც და კეთილი პროტესტითაც, მაგრამ, სამაგიეროდ, იქმნება შეგრძნება, თითქოს გმირები თავად ირჩევენ, თავად კარნახობენ ავტორებს ხასიათის ყოველ მომდევნო შტრიხს[10]. ერთი შეხედვით გულუბრყვილო პერსონაჟები ადვილად იცვლიან ზნეს, ხასიათს, სურვილებს...

სრულიად განსხვავებული ესთეტიკა და რეალობაა გამოყენებული მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმში ,,დიდი მწვანე ველი" (სცენარის ავტორი: მერაბ ელიოზიშვილი). სოსანა (დოდო აბაშიძე), კლიშეებით მოაზროვნე საზოგადოებისაგან სრულიად განსხვავებული, მოულოდნელი ემოციებით აღსავსე, ძლიერი და ამავე დროს, ადამიანებისაგან დაუცველი გმირია, რომელმაც 60-იან წლებში შეცვალა მაყურებლის ცნობიერება და უჩვენა მას ყოველივე, რაც კი შეიძლება დაგროვდეს მიზნისაკენ ჯიუტად მიმავალ ადამიანში ემოციების სახით.

მიზნის რაღაც ნაწილი, მთავარი მოტივაცია ყოველთვის არ დევს ზედაპირზე, მაგრამ მაყურებელს შეუძლია მისი ამოცნობა. სოსანას მიზანი საკუთარი საწყისის შენარჩუნება, ზნეობრივი მრწამსის ერთგულება და ამ გზაზე ადამიანებთან თანაარსებობის სირთულეთა გადალახვაა. ამიტომაც ჩნდება მასში მკვეთრი ემოციები: სიბრაზე, რისხვა, სინაზე, ფიქრის, განსჯის სურვილი, ერთგულება და კვლავ საშინელი რისხვა! რომელია წარმმართველი?

დრამატურგმა შეიძლება ითქვას, ადამიანურ, ზნეობრივ ლოგიკას მიანდო ძირითადი მოტივი და ფილმის გმირის განსაკუთრებული დინამიკა სწორედ ამ ემოციურ სხვადასხვაობაში იკითხება. ძალიან მნიშვნელოვანია, ბოლოს და ბოლოს, გავიგოთ, რა სურს გმირს, თავად თუ აცნობიერებს რაც სურს. ეგებ უბრალოდ არ შეუძლია სხვაგვარად ცხოვრება? სოსანამ ორივე კითხვა წამოჭრა მაყურებლის წინაშე.

XX საუკუნის 60-70-იანი წლების ქართულმა კინომ გმირისა და სოციუმის ურთიერთობის პრობლემები, ზნეობრიობა და ადამიანში სიკეთისა და ნეგატიურის ხედვა სწორედ დრამატურგიული სიზუსტითა და გმირისადმი მრავალმნიშვნელოვანი დამოკიდებულებით ახსნა[11].

არსებობს სტერეოტიპი, რომელსაც ჩვენც ვიმეორებთ - გმირს უნდა გააჩნდეს მიზანი. ეს ფაქტია, მაგრამ ვგულისხმობთ, რომ ფიქრობს მიზანზე თუ არ ფიქრობს, თავისთავად ემსახურება მთავარ სურვილს. გმირის არსებობა უკვე მიზნის არსებობაა - ამ ჭეშმარიტებას, ვერც დრამატურგია აუვლის გვერდს. ყოველი მცირე თუ პასიური კონფლიქტიც კი, დრამატურგიაში მიზნისკენ სვლა და შედეგად ხასიათის გახსნის მცდელობაა. ასევე ფაქტია, რომ არ არის აუცილებელი საბოლოო შედეგისკენ სწრაფვა მკაცრ თანმიმდევრობას ექვემდებარებოდეს. და ყოველი მიზანი აღწევს თავის კულმინაციას - სცენარის ჩანაფიქრის, იდეის დონეზე ის მხოლოდ სავარაუდოდ იკვეთება, ხოლო პირველადი მუშაობის ეტაპზე - ხასიათის გახსნისას, მიზანი კულმინაციისკენ იწყებს სვლას, კონკრეტდება ხელისშემშლელი თუ ხელისშემწყობი ფაქტორები.

ყველაფერი ჩვეულებრივ იდეის გაჩენიდან, სცენარის შექმნის პირველ ეტაპზევე იჩენს თავს. პერსონაჟთა მიზნები შეიძლება განვითარების სხვადასხვა სტადიაზე იცვლებოდეს, ეწინააღმდეგებოდეს ერთმანეთს ერთადერთი პირობით - ყოველი ხასიათი, სცენარის ერთიანი გამჭოლი მიზნის ნაწილია. იმისთვის, რომ ავტორს მთავარი ამოცანის არსებობა მუდამ ახსოვდეს, შესაძლებელია მოტივთა და აუცილებლობათა სქემის შექმნაც და უბრალოდ ხასიათის კარგად, დეტალურად შესწავლაც - ხასიათის, რომელსაც დრამატურგი ქმნის და თავადვე სწავლობს რეალობიდან, საკუთარი არქივიდან, ყოფიდან, ნებისმიერი რეალობიდან.

ენერგიას (გმირის მიზნის მისაღწევადმიმართულ ენერგიას), ასევე ყოველთვის წარმართავს საკუთარი მრწამსის შენარჩუნების, თვითდამკვიდრების ან სხვა საერთო მიზნისკენ მიმართული უწყვეტი აზრი, რაც რთულია გადმოსაცემად და მხოლოდ სცენარის იდეის არსებობის დონეზე ჯერ კიდევ ვერ იძენს კონტურებს.

კინოდრამატურგისთვის ნათელია, დაახლოებით, რა ქმედითი და ვიზუალური სტილი სჭირდება ამა თუ იმ იდეისთვის თხრობითი ფორმის მისაცემად, მაგრამ ცვლილებების შესანარჩუნებლად, გმირის უწყვეტ მიზანთან ერთად, უკვე არა მხოლოდ გმირის, არამედ იმ გარემოს შესწავლაა აუცილებელი, რომელშიც დრამატურგი მიკროსამყაროს ათავსებს და სადაც უკვე არსებული რეალობის დეტალური დანაწევრება უხდება, რათა გამოარჩიოს მთავარი, არ გადატვირთოს ნამუშევარი ნაკლებად ქმედითუნარიანი მასალით. აქ კი თავს იჩენს საგანთა თავისთავადი ურთიერთკავშირი, მათი ბუნება. ჩვენ ბოლომდე გავიაზრებთ

მიზანს - ერთს ან სულაც რამდენიმეს თავიდან ბოლომდე. ჩავთვალოთ, რომ დრამატურგის იდეიდან სცენარის ფორმაზე გადასვლის პროცესში ეს ზეამოცანაა, რომელიც ტრადიციულად მოქმედების მთავარი მოტივაციის შესაქმნელადაა მიმართული.

მაგალითად, გმირი იმალება... მოქმედება ბუნებრივია, მაგრამ მოტივი იქნება ის, რასაც გმირის საბოლოო მიზნისკენ მივყავართ და თითო ასეთ მოქმედებაზე დაუსრულებლად შეიძლება მოტივის გამოძებნა, თუმცა არც ერთი მათგანი არ წაიკითხება ორგანულად სცენარის მხატვრულ ქსოვილში, თუ საბოლოო დახასიათებამდე, მიზნამდე არ მიიყვანს მკითხველს. სიუჟეტიდან ამოვარდნილი მოქმედება - თუ მოგვიანებით დრამატურგის ჩანაფიქრს არ ამართლებს - უკვე კარგავს ერთიან მხატვრულ ქსოვილში ორგანულობას. გმირის ხასიათი მის მიზნებში იკითხება.

რათა დავინახოთ, რა სურს ამა თუ იმ პერსონაჟს სინამდვილეში და რა არის მისი ჭეშმარიტი მიზანი, რამდენიმე კითხვას უნდა გაეცეს პასუხი.

რა სურს ავტორს გმირისგან მთლიანობაში? რა სურს მიიღოს, რა პორტრეტს ქმნის? თითქოს ზოგადი კითხვა და საერთოდ ხასიათის, მართლაც ზოგადი განმარტებაა. ამიტომ მოსდევს შემდეგი, განმარტებითი კითხვა, რომელსაც მუშაობის პირველ ეტაპზე ვსვამთ: რისთვის გვჭირდება პერსონაჟის ხასიათის ჩვენება? კითხვა, აუცილებლობის გარდა, უკვე კონკრეტულად გვაკავშირებს კონფლიქტის სხვა მონაწილეებთან, პერსონაჟებთან.

კინოსცენარის თხრობითი სტრუქტურის შექმნისას, ავტორის მოტივაცია ერთ ქმედებაში, ერთ პასუხში, რეპლიკაში შეიძლება ეტეოდეს - ამ თავისებურებით ხასიათდებოდა ნეორეალისტური კინოდრამატურგიაც. ხშირად ერთეული, წვრილმანი დრამატურგიული კონფლიქტები შთანთქავს ყველა დანარჩენს და მიმართავს მათ მთავარი კონფლიქტის სიღრმეში. მოქმედებას დრამატურგი ჯერ პასუხობს იმით, თუ რას აკეთებს, ხოლო შემდეგ კი იმით რომ გააზრებული აქვს, როგორ აკეთებს[12].

სცენარზე მუშაობის სპეციფიკის განსაზღვრისთვის, აუცილებელია ნამუშევრის სტრუქტურის გათვალისწინება, რაც მკვეთრად ჩამოყალიბებული ნიშნების ერთობლიობას ქმნის. ეს არის ამბავი, რომლის განსაზღვრებაც ორიოდე სიტყვით ხდება და სცენარისტის სამუშაოს საწყის პროცესს მოიცავს: რა ხდება, რას მოგვითხრობს სიუჟეტი, რომლის თხრობასაც იწყებს იწყებს ავტორი და რომელსაც ხანდახან ძირითად სათქმელს ვუწოდებთ, ხანდახან კი ის თავისთავად განსაზღვრავს ყველაფერს დანარჩენს.

სიუჟეტი ტევადი ცნებაა: როგორც ვიცით, ის არა მხოლოდ მთავარ, არამედ გვერდითა მოტივებსაც გულისხმობს და ნებისმიერი მათგანის ერთ ძირითად ნაკადში გაერთიანება უნდა შეეძლოს. სიუჟეტის სპეციფიკას განაპირობებს საავტორო პოზიცია და სამოქმედო სივრცე, რომელსაც ვირჩევთ – იმის დამოუკიდებლად, რეალობას ეფუძნება ამბავი, თუ შეთხზულს.

რა თქმა უნდა, არსებობს უკვე ნაცნობი და ტრადიციული მოსამზადებელი ეტაპი, რაც შემდეგ სცენარზე მუშაობას საგრძნობლად აადვილებს. მიუხედავად იმისა, რომ ყველა რეჟისორს სცენარზე მუშაობის თავისი ინდივიდუალური სტილი აქვს (ასეც უნდა იყოს), არსებობს წლების მანძილზე შემუშავებული წესები, რომელთა ცოდნაც ყოველთვის აუცილებელია მათთვის, ვინც სცენარს წერს.

თავისთავად, ნებისმიერ სცენარზე მუშაობას წინ უძღვის მრავალგვარი ინდივიდუალური, თუ უკვე კარგად შემუშავებული, დანერგილი, აპრობირებული მეთოდი, რომელიც კინოხელოვნების პარალელურად გაჩნდა. ჩვენ ვიცით, რომ თავდაპირველად არსებობს იდეა და მის ფორმირებას ხანდახან დიდი დროც სჭირდება. ამბავი პასუხობს მთავარ კითხვას, თუ:

1. რას (და არა, როგორ) ჰყვება ავტორი. ამბის ლაკონურობა ბევრი რამის განმსაზღვრელია, რაც დღეს უკვე აღარ არის საკამათო.

2. ნებისმიერი ამბავი, რის საფუძველზეც იქმნება სცენარი, უნდა გადმოიცემოდეს მოკლედ, გასაგებად და საინტერესოდ.

3. ნებისმიერი სიუჟეტი, რომელსაც ირჩევს სცენარისტი, შეიძლება ტოვებდეს უკვე მრავალგზის გამოყენებული ამბის შთაბეჭდილებას, თუმცა, საბოლოოდ, ეს არ ნიშნავს, რომ მის დამუშავებაზე უარი უნდა ითქვას.

4. ნებისმიერ მოტივს, არსებულს ან ახლად დაბადებულს, მოეძებნება პირდაპირი ან ასოციაციური ანალოგია – ეს კანონზომიერი მოვლენაა და საბოლოოდ, ბევრი მოტივის გაერთიანება შეიძლება თემატურად.

5. სცენარისტის პროფესიონალიზმის ამოცანაა, მოძებნოს ამბის გადმოსაცემად საკუთარი პოზიციის გამოსახატავად, თუნდაც სულ მცირედით განსხვავებული ფორმა. სწორედ ახალი ფორმითა და ხშირად უკვე არსებული სათქმელით უნდა დაინტერესდეს მაყურებელიც და მკითხველიც. ხშირად, იმდენად აშკარად მეორდება ნაწარმოების თემა, რომ მუშაობის სურვილი უკვალოდ ქრება. აღარავინ დაობს იმაზე, რომ ამბავი, რომელსაც სცენარისტი ირჩევს, თავად ავტორის ძლიერ ინტერესს, თანამონაწილეობას უნდა გულისხმობდეს და განცდას უნდა პასუხობდეს[13] .

6. სცენარის იდეა არ არსებობს, როგორც ცალკე განყენებული, დამოუკიდებელი, ხელშეუხებელი მოვლენა, ფაქტი. იდეის დაბადებას თავისთავად უნდა მოჰყვეს მისი დახვეწა, შევსება სხვადასხვა ისტორიებით. ამბის წარმოშობას, ფაქტობრივად, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს.ეს შეიძლება იყოს როგორც ჟურნალ-გაზეთებიდან ამოწერილი, გაგონილი, ასევე საკუთარ თუ სხის თავს გადამხდარი ამბები.ზოგჯერ თემატურ ბიძგს უკვე ცნობილი ნაწარმოებიც იძლევა, მაგრამ აქ უნდა განვასხვავოთ,ზოგადად, არსებული, ჭეშმარიტებად მიჩნეული, ხელოვნებისთვის ყოველთვის საინტერესო თემები და ის, თუ რა სურს ავტორს კონკრეტული თემიდან გამომდინარე, რა ახალი მოტივის, აზრის, პოზიციის წინაპირობაა ნაწარმოები მისთვის. აქვე დგება თემის ორგანულობის საკითხიც: თუ როგორ განვითარებას ჰპოვებს ამბავი კონკრეტული დრამატურგის ინტერპრეტაციაში.

7. არქივი შეუცვლელ როლს თამაშობს პროცესში – მისი გამოყენება ყოველთვის დროულია. სქემატური დღიური, რომელიც უცვლელად აქტუალურია სცენარისტის პროფესიაში, ამ ფუნქციას იღებს საკუთარ თავზე. დღიურის არსებობა თითქოს ერთგვარი გადახვევაცაა სტრუქტურის განხილვისას, თუმცა ნამდვილად იქცევს ჩვენს ყურადღებას: რას ნიშნავს სქემატური დღიურის წარმოება და რით უწყობს ის ხელს სცენარის ფორმის ჩამოყალიბებას?გეგმის სახით ჩამოწერილ მოვლენებს, რომლებიც მთელი დღის განმავლობაში ხდება. მათი აღრიცხვა-აღნუსხვა მშრალად,

ყოველნაირი ლიტერატურული წიაღსვლების გარეშე მიმდინარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ თითქოს, ერთი შეხედვით, მარტივი და მშრალი სამუშაოა, არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა - ავტორი მაინც სხვა პოზიციიდან იწყებს ყოველდღიურობის დეტალიზებას, მანიპულირებას, იმპროვიზირებს წარმოსახვაში.

8. კინოსცენარი ყველა სხვა ფორმისგან განსხვავებული, სპეციფიკური თავისებურებების მატარებელი დრამატურგიული ნამუშევარია და მას არავითარი კავშირი არა აქვს მხატვრულ ლიტერატურასთან, თეატრალურ დრამატურგიასთან. მით უმეტეს, რომ სიტყვის ფუნქცია (რაც ამბის თხრობისას უნდა იყოს გათვალისწინებული), კინოსცენარსა და ლიტერატურულ ნაწარმოებში თუ თეატრალურ პიესაში კარდინალურად განსხვავებულია[14].

რაც შეეხება იდეას, სცენარის ასევე უმნიშვნელოვანეს საწყისს, შეიძლება ის სხვადასხვა კინემატოგრაფიული ფორმისთვის იყოს განკუთვნილი. ფილმის იდეა სხვადასხვა ასაკისა და მხატვრული ხელწერის მქონე სცენარისტებს სხვადასხვაგვარად ახასიათებს – იდეის საფუძველზე გამოიცნობა მათი ინტერესები, გრძნობათა ბუნება და სხვ. ზოგჯერ, დამწყებ სცენარისტს მოაქვს კარგი იდეა, რომლის მიხედვითაც, მოკლემეტრაჟიანი ფილმის გადაღებას აპირებს. მაგრამ ამბავი თავისი მასშტაბით ვერ ეტევა მცირე ფორმატში და განვრცობას ითხოვს. თემა, შესაძლოა, ძალიან კარგია, მაგრამ ვრცელი კინემატოგრაფიული ნამუშევრისთვისაა განკუთვნილი. პირიქითაც ხდება: ერთი შეხედვით ვრცლად მოსათხრობი ისტორია თავისუფლად შეგვიძლია გადმოვცეთ მოკლედ და ამისთვის ზოგჯერ ხუთი წუთიც საკმარისია. რეცეპტი აქაც მხოლოდ გამოცდილებაა. უკვე ფორმირებული, გასაგები იდეის საფუძველზე შედგება სინოფსისი (თარგმანში ბერძნულიდან Synopsis - კრებულს ნიშნავს, რომელიც არსებული ცნობების, მასალების, წერილების საფუძველზე დგება და ქრონოლოგიურადაა დალაგებული.არსებობს სხვაგვარი განმარტებაც: სინოფსისი საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში ქადაგებათა, საღვთო წერილის განმარტებათა კრებული ან საეკლესიო მწერლების სხვა თხზულებათა შემოკლებული გადმოცემაა).

მოკლედ გადმოცემული ამბავი 2-დან 5 გვერდამდე, ერთგვარ სპეციფიკურ სირთულეს ქმნის – სცენარისტმა მოცემულობაში უნდა ჩაატიოს, რასაც პირველ ეტაპზე ამუშავებდა: ამბავი და იდეა. შემდეგი მთავარი გმირის, ან გმირების პორტრეტებზე მუშაობაა: მათი

მიზნები, თავგადასავლები, სურვილები და საშუალებები, რომლებსაც საკუთარი მიზნისაკენ მიმავალ გზაზე იყენებენ, წინააღმდეგობათა გადასალახავად. თავს იჩენს კიდევ ერთი სირთულე: ხშირად, რამდენად საინტერესოც არ უნდა იყოს სცენარის რეალური საფუძველი, მაინც აუცილებელია რაიმეს ძირეულად გარდაქმნა. იბადება აუცილებლობა, წინასწარ დაიწეროს ყოველი გმირის პორტრეტი. არა აქვს მნიშვნელობა, თუნდაც მეორეხარისხოვანი იყოს და მხოლოდ ეპიზოდურად ჩანდეს ფილმში.დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რამდენად ვრცელია პორტრეტი, ყველა პერსონაჟი საჭიროებს ამომწურავ ინფორმაციას. ნებისმიერი ფრაზა თუ შტრიხი, დრამატურგიული მთლიანობის აუცილებელი შემადგენელია და მაშინ გმირიც და ავტორიც დაზღვეულია სიყალბისგან. სცენარისტი ხელმძღვანელობს მოცემულობით, რომლის მიხედვითაც, ყოველი ფრაზა ახალი ინფორმაციის მატარებელია და ამის გარეშე, ნებისმიერი დიალოგი არასაჭირო ინფორმაციის შემცველი ხდება.

გმირების ბიოგრაფია სცენარისტის კუთვნილებაა და როდესაც ავტორი პერსონაჟს აღწერს, მხოლოდ აუცილებელ და ზუსტ დეტალებს იყენებს, თუმცა სასურველია არ გადავიდეს რეჟისორისა და მხატვრის კომპეტენციაში, რისი საფრთხეც ყოველთვის არსებობს.

მუშაობის შემდეგი ეტაპი არანაკლებ რთულია და თრითმენტს, ანუ ვრცელ განაცხადს გულისხმობს. მონათხრობი იდეის განვრცობა ეპიზოდებად და მოვლენებად ხდება, რაც დაახლოებით 20-დან 30-მდე გვერდს მოიცავს. ჩვეულებრივი განმარტებით, თრითმენტი რამდენიმე გვერდზე გადმოცემული თავისუფალი თხრობაა, ყველაზე ემოციური და განცდითი, სახიერი, გაშლილი დეტალებით, რომელსაც სცენარის რეკლამასაც კი უწოდებენ.

დასაწყისშივე უნდა გამოირიცხოს ამ ტიპის ლიტერატურაში ყველანაირი ეპითეტი. რაც უფრო მარტივია ლექსიკა, მით მეტად მარტივდება მისი კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაცია. თრითმენტში, სინოფსისიგან განსხვავებით, ამბავი გადმოიცემა ვრცლად, ეპიზოდების მიხედვით და თითქმის სრულ წარმოდგენას იძლევა მომავალ ფილმზე. მასში მაქსიმალურად უნდა იყოს გამოყენებული ყველა, შემდგომში აუცილებელი, მნიშვნელოვანი ნიუანსი. თრითმენტი, ხშირ შემთხვევაში, უფრო რთულია შესადგენად, ვიდრე სრულმეტრაჟიანი ფილმის სცენარი. მეორე მხრივ, თუ არსებობს გამართული თრითმენტი, სცენარის სრულყოფა დიდ პრობლემებს აღარ წარმოადგენს. თრითმენტში აღიწერება

ფილმში შემავალი ყველა ეპიზოდი, ამ ეპიზოდებში შემავალი მოვლენები და დაწვრილებით მოგვითხრობს, თუ რომელ ეპიზოდში, სად რა ხდება.

სცენარისტი ვალდებულია, წერის დროს დაიცვას დრამატურგიის ყველა კანონი, სხვა შემთხვევაში, მისი როლი გაუმართლებელი იქნება გუნდში, კანონების დარღვევა კი რეჟისორის კომპეტენციაა. ამბავმა უნდა გააერთიანოს თანამოაზრენი, ამიტომაც ის ყველასათვის საინტერესო, იმპულსის მომცემი და გასაგები უნდა იყოს.

ფილმზე მუშაობის პროცესში კინოსცენარი შეუცვლელ ფუნქციას ასრულებს – ეს ფაქტია, მაგრამ ყველა რეჟისორი სხვადასხვაგვარად იყენებს მას. არიან რეჟისორები, რომლებიც მუშაობის პროცესში თითქმის აღარ შეისწავლიან სცენარს. მაგალითად, მიქელანჯელო ანტონიონის მეთოდის ნიმუშებად შეიძლება დასახელდეს ფილმები: ,,ღამე", ,,თავგადასავალი". ამის საპირისპიროა ხერხი, როდესაც რეჟისორი დეტალურად იყენებს და ზედმიწევნით ზუსტად მიჰყვება კინოსცენარს.

რა თქმა უნდა, ხანდახან ძირეულად იცვლება ბევრი რამ, მაგრამ მთავარი, ამოსავალი, საწყისი იდეა, რაზეც ფილმი იქმნება, ბუნებრივია, ორივე მხარეს კარგად უნდა ჰქონდეს გააზრებული. მუშაობის საბოლოო ეტაპზეც, სცენარშიც მონტაჟის პრინციპით რჩება მხოლოდ ის, რის გარეშეც ამბის მოყოლა შეუძლებელია, დანარჩენი კი უბრალოდ არქივის კუთვნილება ხდება. გადამოწმების მარტივი ხერხის თანახმად, ყოველი მოვლენა ცალ-ცალკე განიხილება, ერთი და იგივე კითხვის ნიშნის ქვეშ: გამოდის თუ არა მის გარეშე ამბავი? თუ ამბის წარმოდგენა რეალურად მიმდინარეობს, მაშინ კონკრეტული ეპიზოდი, მოტივი, გნებავთ, ჩანართი, სრულიად ზედმეტია. ამ პრინციპის გამოყენების შედეგად, საბოლოოდ, ბევრი მოვლენა, ზოგჯერ მთელი ეპიზოდიც, უვარგისია ფილმისათვის და ვინაიდან ნაკლებობის პრობლემა ჩნდება, არსებული სივრცე ახალი ეპიზოდით უნდა შეივსოს.

მრავალწახნაგოვან, რთულ შემოქმედებით პროცესთან ერთად, არანაკლებ მნიშვნელობას იძენს კინოსცენარის სწორი ფორმატითა და წესით ჩაწერა. ამისთვის არსებობს მრავალგზის აპრობირებული სისტემა, ე. წ. ფაინალ დრაფტი (ტერმინი წარმოდგება ინგლისურიდან Final Draft), რომელიც თავად ანაწილებს ტექსტს შესაბამის ჩარჩოში და ნათელს ხდის მის სტრუქტურას.

იდეიდან სცენარში გადასული გმირის სახის ცვლილებისთვის გათვალისწინებულია ის შესაძლო, ცოცხალი, ვიზუალურად გასაგები პასაჟებიც, რომლებიც პერსონაჟის ადამიანურ

სისუსტეებზე მეტყველებს: ამგვარი ცვლილებების ხაზგასმისას, თავს იჩენს პრინციპული სხვაობა თეატრალურ ნაწარმოებსა და კინოსცენარს შორის.

თუ უკვე არსებობს თეატრალური სცენისთვის განკუთვნილი ნაწარმოები, მაშინ მისი ტრანსფორმირებისას, მკვეთრი შტრიხები გმირის ხასიათსა თუ ქცევაში, ყურადღებას უნდა იქცევდნენ ძალდაუტანებლობით. შეიძლება იგივე ითქვას თეატრალურ სცენასთან დაკავშირებითაც, როდესაც პერსონაჟის ქცევის ზოგიერთი ნიშანი თავისთავად უნდა ვითარდებოდეს - იქნება ეს ხელის მოხრა-გაშლა, ნერვიული მოძრაობა, თმის სწორების ჩვევა თუ სხვა, ერთი შეხედვით, სრულიად უწყინარი რამ. ამ დეტალებზე ბევრს საუბრობდნენ დრამატურგები კინოსა და თეატრშიც, მაგრამ სცენისთვის ეს ნიუანსები მკვეთრად სპეციფიკურია. ამას განაპირობებს რეალურად არსებული მანძილიც მაყურებელსა და სცენას შორის, ასევე დროცა და მოქმედების ერთიანობაც თეატრალურ სამყაროში.

გმირის კინემატოგრაფიული დახასიათება კი უკვე სრულიად სხვა რეალობას, სხვა სინამდვილეში გადაყვანას გულისხმობს. არ არის საკმარისი მხოლოდ სანახაობა, ვინაიდან მხატვრული ან, თუნდაც, დოკუმენტური კინოს დრამატურგიული საფუძველი, უკვე საწყისშივე აღარ არის ლიტერატურული მასალა. იდეიდან კინოსცენარამდე არსებულ გზაზე სანახაობის დეტალიზება ხდება - შეუმჩნეველი, ყოველდღიური და ჩვეულებრივი სურათის, რელობის შესანარჩუნებლად. ისტორიაში არსებული პროტესტის გამოვლინებანი „ლიტერატურული კინოს" მიმართ, დიდი ხანია წარსულს ჩაბარდა, თუმცა კინოში თხრობის „წმინდა" ფორმების ძიება დრამატურგიაში დღესაც ერთობ აქტუალურია.

მნიშვნელოვან თეორიულ ნამუშევარში ,,ხილული ადამიანი", უნგრელი კინოთეორეტიკოსი და პრაქტიკოსი, ბელა ბალაში წერდა: ,,ფილმს არაფერი აქვს გასაყოფი ლიტერატურასთან. რეჟისორები და მსახიობები მაგალითისთვის შეგვიძლია შევადაროთ იმპროვიზატორებს, რომლებიც ავტორ-სცენარისტისაგან მხოლოდ იდეას იღებენ. მისგან მხოლოდ მოკლე ზოგადი შინაარსი სჭირდებათ, ტექსტს კი თავად ქმნიან" [15].

მოსაზრება კონკრეტულ კრიტიკას იმსახურებს, მაგრამ ამასთანავე, მნიშვნელოვანია იქედან გამომდინარე, რომ ხშირად ამ პოზიციას ემხრობოდა კინემატოგრაფისტთა და თეორეტიკოსთა გარკვეული ნაწილიც. კინოში სწორედ დრამატურგიული ნამუშევარი იძლევა საფუძველს გმირის სახის გასახსნელად. თუ საქმე რთულ კონცეპტუალურ ჩანაფიქრთან არ გავქვს, იმპროვიზაციის შესაძლებლობა საწყისშივე იკითხება. სცენარის

აგებულება უკვე თავისთავად გულისხმობს ხილულის თხრობას, რაც ნამუშევარს ლიტერატურულ ნაწარმოებად და ასევე მკვეთრად სპეციფიკურ კინემატოგრაფიულ ფორმად აქცევს. ამ ფორმაში გმირის დახასიათების ნიუანსები, სივრცისა და ყოფის პარალელურად, კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს ფაქტორს ქმნიან.

ბელა ბალაშის კატეგორიული მოსაზრებიდან გამომდინარე, ავტორ-სცენარისტის მიერ შექმნილი პერსონაჟის ქცევის ნიშნები მუდმივად ექვემდებარება იმპროვიზაციას და ხანდახან ბოლომდე კარგავს თავდაპირველ ხასიათს, რაც ჩანაფიქრში იდო. მოსაზრება არ შეიძლება ეხებოდეს პროფესიული კინოს დიდ ნაწილს, ვინაიდან სწორედ მთავარი ღერძი, ხასიათისა და მიზნების მთავარი სპექტრი განსაზღვრავს პერსონაჟის მხატვრულ სახეს და შემდგომი იმპროვიზირება ფილმის ავტორთა მხრიდან უკვე ჩვეულებრივი შემოქმედებითი პროცესია, როდესაც უმეტესად, არ ირღვევა იდეიდან სცენარამდე განვითარებული, გმირის ხედვის, მისი დახასიათების კონცეფცია.

მოსაზრება და მცდარი ისტორიული მაგალითები დღემდე იწვევს ინტერესს, თუმცა, XX საუკუნის 20-იან წლებში, რუსული საბჭოთა კინოს ისეთი რეფორმატორებიც კი, როგორებიც იყვნენ სერგეი ეიზენშტეინი, ვსევოლოდ პუდოვკინი და სხვები, იზიარებდნენ პოზიციას დრამატურგიული მოცემულობის მხოლოდ სქემატური ფუნქციის შესახებ, რაც 20-იანი წლებისათვის მკვეთრად გამოხატული მაქსიმალისტური პოზიცია გახლდათ. რეალობა კინოს ტექსტუალური გააზრების მხოლოდ ზედაპირულ სურვილს ბადებდა რეფორმატორებში და არ ხდებოდა აზრის ბოლომდე გაშლა. მით უმეტეს, უხმო კინოს ეპოქაში მაქსიმაზლიზმი განაპირობა ჯერ კიდევ დაუკონკრეტებელმა ძიებებმა კინემატოგრაფში. მაგრამ ყველაფერი, რაც შედეგად შეიქმნა, რა თქმა უნდა, მოსაზრების საწინააღმდეგოდ ჟღერს.

სერგეი ეიზენშტეინი წერდა, რომ: „სცენარი, მისი არსით მასალის გაფორმება კი არა, მასალის მდგომარეობის ერთ-ერთი სტადიაა". ,,სცენარი არ არის დრამა. დრამა - დამოუკიდებელი ფასეულობაა და არა მისი მოქმედებით-თეატრალური გაფორმებითაა მნიშვნელოვანი. სცენარი კი - ეს მხოლოდ გარკვეული ემოციური სურვილის სტენოგრამაა, რომელიც ილტვის, გარდაიქცეს უამრავ მხატვრულ სახედ...

სცენარი - ეს შიფრია. შიფრი, რომელიც ერთი ტემპერამენტით მეორეს გადაეცემა.

ავტორი თავისი ხერხებით აღბეჭდავს სცენარში საკუთარი კონცეფციის რიტმს.

შემდეგ მოდის რეჟისორი და ამ რიტმის კონცეფცია საკუთარ ენაზე გადაჰყავს - კინოენაზე.

ის პოულობს ლიტერატურული გამონათქვამის კინემატოგრაფიულ ექვივალენტს.

ესაა საქმის ძირი.

და არავითარ თვალს, რომელიც ფაქტებს ოპტიკურად გადმოსცემდა, არ ვცნობთ...”[16]

როგორც ვხედავთ, სერგეი ეიზენშტეინის, მისთვის დამახასიათებელი კატეგორიული განაცხადიც კი, თავისთავად მეტყველებს ფაქტზე, რომ რიტმი და კონცეფცია, ძალაუნებურად უკვე არსებობს საფუძველში, რომელსაც ის ლიტერატურას უწოდებს. სინამდვილეში, გამოსახულების კონცეფციის ძიებაში, სერგეი ეიზენშტეინიც და თეორეტიკოსი ბელა ბალაშიც, უბრალოდ ნაკლებად ხილულ, ნაკლებად კინემატოგრაფიულ და ვიზუალურად პრიმიტიულ გამოსახულებას ებრძოდნენ, რაც მოგვიანებით დამტკიცდა კიდეც. იგივე მაქსიმალისტური გადახრა ახასიათებდათ „წმინდა კინოს” (ჟან დელიუკი, ჟერმენა დიულაკი და სხვ.) მომხრეებს, თხრობის ექვივალენტის ძიებაში და იდეის კონკრეტიკის წინააღმდეგ - თუმცა, ისევე როგორც სხვა შემთხვევებში, აქაც ფასადაუდები გამოცდილება დატოვეს ფორმის ძიების თვალსაზრისით, ხოლო ეიზენშტეინის მიერ მიგნებული ნიუანსები უკვე მკვეთრად გამოხატულ საავტორო კინოში, დრამატურგიულად მაღამლმხატვრულ პროცესებში გამოჩნდა. აქედან გამომდინარე, მსჯელობა, თუ რამდენად საჭიროა კონკრეტული ამბის იმპროვიზირების დონეზე დატოვება იდეიდან სცენარში, თუ რამდენად სჭირდება ეს პროცესი გმირთა ხასიათების დახვეწას, ალბათ, არ საჭიროებს კიდევ ერთხელ ხაზგასმას.

მართალია, თავის მოსაზრებებში სერგეი ეიზენშტეინი კიდევ უფრო განსხვავებულად აფასებდა იგივე მოცემულობას, მაგრამ რეჟისორი უპირველეს ყოვლისა, ავტორის პოზიციიდან მსჯელობდა მასალაზე, რომელიც, არა ფუნდამენტი, არამედ ძირითადად თემა იყო და მხატვრულ ფორმაში გადაზრდას ითხოვდა. ეპოქაში, როდესაც კინოს შესაძლებლობები მკვეთრ სპეციფიკურ ჭრილში განიხილებოდა, სერგეი ეიზენშტეინი, როგორც მაქსიმალისტი, კონკრეტულ კინემატოგრაფიულ ფორმას დრამატურგიასთან არ აიგივებდა, თვლიდა, რომ მასალისთვის ფორმის მიცემა მხოლოდ რეჟისორს შეუძლია. XX საუკუნის 20-იან წლებში, საბჭოთა კინემატოგრაფიულ წრეებში, ხშირად კინოსცენარს ,,კინოპიესასაც” კი უწოდებდნენ. სცენარისტები კი რომელნიც უბრალოდ მოქმედების

სქემატური განვითარებაზე ზრუნავდნენ, ამ მოსაზრებას მასალისთვის ფორმის მიცემის შესახებ, ბუნებრივია, კიდევ უფრო განამტკიცებდნენ.

ქართული საბჭოთა კინოს 40-50-იან წლებში, როდესაც მცირეფილმიანობამ თავისი დაღი დაასვა ეროვნულ კინოწარმოებას, ქართულ დრამატურგიაში დამკვიდრდა ზეაწეული მეტყველებისა და მანერული ქცევის ჩვენების, წინ წამოწევის ტრადიცია. პერსონაჟებს ასეთ სცენარებში სოციალური ქვეტექსტებით აცოცხლებდნენ და ერთსა და იმავე სქემას ქმნიდნენ: მშრომელი, თავნება, მაგრამ კეთილი ადამიანების ჯგუფს. მსოფლიო კინოს ისტორია უამრავ მაგალითს იცნობს, სადაც ნათლად ჩანს, თუ რა გზით წავიდა, ან რა ხარისხობრივი განვითარება ჰპოვა სქემატური ჯგუფების შექმნის ტექნიკამ იდეოლოგიურ კინოში. იმდენად, რამდენადაც 50-იანი წლები შედარებით ნაკლებად ინტენსიურად იყენებდა ალეგორიულ აქცენტებს თემაში, არ შეიმჩნეოდა გმირის ხასიათში აქცენტების გადაადგილების მუდმივად მზარდი პროცესი, არ იზრდებოდა თემატური ინტერპრეტაციის შესაძლებლობები. აქედან გამომდინარე, არც მსახიობთა მიერ როლის ინტერპრეტირების ხარისხი იზრდებოდა.

სისხლსავსე ხასიათების შესაქმნელად, კი ყოველთვის აუცილებელია თითოეული მათგანისადმი ყოველი მხრიდან მიდგომა. ,,ჭრიჭინას“, ,,აბეზარას“ მთავარი გმირები, მოკლებულნი იყვნენ ყოველგვარ დრამატურგიულ სიღრმეს. ამ ფილმებში, თემის ინტერპრეტირება თითქმის არ ხდებოდა. სქემა მარტივად ვითარდებოდა - კვლავ და კვლავ, კარგი და მათზე უფრო კარგი გმირები, იბრძოდნენ სამართლიანობისთვის, კარგ ქვეყანაში. საბჭოთა ქვეყნის გმირები არც ოცნებობდნენ სხვა ცხოვრებაზე - თითქოს, მათი სამყარო ერთი და იგივე დრამატურგიული მიზნით იხატებოდა და ერთფეროვანი სიტუაციებიდან თავის დაღწევის გზა არ არსებობდა. სქემა, რომლის მიხედვითაც ჯერ კიდევ 20-იან წლებში მუშაობდა რუსული საბჭოთა კინო, დაახლოებით ასე გამოიყურება:

1. სცენარის კითხვა;
2. რეჟისორთან საუბარი;
3. ჩანაფიქრი;
4. კოსტიუმის არჩევა;
5. გრიმის არჩევა;
6. ფოტო და კინო სასინჯი გადაღება;

7. ვარჯიში;
8. გრიმის, კოსტიუმის დამუშავება გადაღების წინ;
9. რეპეტიცია;
10. გადაღება.

მაგრამ, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ, არსებულ კინოსინამდვილეში, ის კვლავ აქტუალურია, ვინაიდან სცენარის კითხვის შემდეგ, ფაქტობრივად არსად არ ხდება მხატვრული სახის ინტერპრეტაცია, ყოველ შემთხვევაში, ამის საფუძველს არ გვაძლევს ფილმები, რომელთა არსებობა, არავითარი დრამატურგიული ჩანაფიქრის გაღრმავების შთაბეჭდილებას არ ტოვებს. არადა, გრძნობების და ემოციების სიღრმით დაინტერესებული დრამატურგი, როლის გააზრებისას, ფსიქოლოგიურ დეტალებსაც მიაგნებს. ყოველ პერსონაჟს, რომელიც წინააღმდეგობრივ გარემოში იბადება, უამრავი რთული ფსიქოლოგიური ბარიერის გადალახვა მოუწევს. ესეც, თავისთავად გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებს სცენარისტს.აღნიშნულმა პერიოდმა დიდად შეუწყო ხელი კვლევის ობიექტის - იდეისა და კინოსცენარის ფორმირების სხვადასხვაობის ცნებათა გაერთიანებას, ერთ სისტემად, გააზრებას. პროცესი არ იყო მსოფლიოს კინოსთვის დამახასიათებელი, მაგრამ ტენდენციური უდაოდ გახლდათ, რამაც განაპირობა იდეისთვის უფრო მეტი ფუნქციის მინიჭება, ვიდრე სცენარისთვის.

კინემატოგრაფისტთა დიდი ნაწილისთვის, XX საუკუნის პირველ ნახევარში სცენარიც და იდეაც, უბრალოდ, მომავალი ფილმის გეგმად ითვლებოდა. ეს არ იყო მხოლოდ ბელა ბალაშისა და რეჟისორთა ნაწილის პოზიცია - იგივე აზრს ემხრობოდა კიდევ ერთი ცნობილი ფიგურა საბჭოთა კინოში, კინოდრამატურგი ვიქტორ შკლოვსკი წიგნში, ,,როგორ დავწეროთ სცენარი”[17] და ყოველი მათგანი, მიუხედავად ამისა, საბოლოოდ მაინც ეძებდა მხატვრული ნაწარმოების - კინოსცენარის უმთავრესი ფუნქციის, მხატვრული სიტემის შექმნის საფუძველს.

სცენარისტები მოთხოვნებისამებრ ზღუდავდნენ საკუთარ შესაძლებლობებს, რათა არ დარღვეულიყო მოცემულობა - სქემა, როგორც უწოდებდნენ სცენარს. ასე დაიბადა სასცენარო პრაქტიკაში სცენარის ორი ძირითადი ფორმა: ტექნოლოგიური (ფილმის პროექტი, გეგმა), რომელიც არავითარ ლიტერატურულ საფუძველს არ იყენებს, გამოხატავს მოქმედებათა თანმიმდევრობას, მოვლენებს, ხასიათებს და სიტყვიერ მასალას მიმართავს სქემის, გეგმის

საბოლოო სურათის მისაღებად. და მეორე - ,,ემოციური” (სცენარისტ ვალენტინ ტურკინის განმარტებით) ნაწარმოები, რომელსაც გარკვეული დროის განმავლობაში, არასრულფასოვან ნამუშევრად მიიჩნევდნენ კინემატოგრაფიული თვალსაზრისით - სცენარი დღევანდელი სპეციფიკისა და სხვადასხვა ჟანრის ნიშნების გათვალისწინებით, სადაც სიტყვიერი მასალა არ არის თავიდანვე ორიენტირებული კინოწარმოებაზე, შემდგომ რეალიზაციაზე.

1925 წლის ოქტომბერში, გაზეთში ,,კინო” დაიბეჭდა ცნობა, რომ მწერალი და სცენარისტი იური ტინიანოვი მუშაობს სცენარზე ნიკოლაი გოგოლის ნაწარმოების, ,,შინელის” მიხედვით. 17 ნოემბერს კი იგივე გაზეთში გამოჩნდა სტატია სახელწოდებით ,,ლიტერატურა - კინოში!”, რომელიც მოუწოდებდა შექმნილიყო ,,მჭიდრო ლიტერატურული ჯგუფი, დაკავშირებული კინოწარმოებასთან”[18].

იური ტინიანოვი ერთ-ერთი იმათთაგანი იყო, ვინც აქტიურად გადააფასა კინოსცენარისადმი დამოკიდებულება და შეძლო აეხსნა პრაქტიკოსთა დიდი ნაწილისათვის, რატომ არ შეიძლება სცენარისა და სქემის გაიგივება.

„სასცენარო შიმშილის“ პრობლემა ჯერ კიდევ 1923 წელს დაისვა ბორის მარტოვის სტატიაში ,,როგორ დავწეროთ სცენარი?” და ბორის ლეონიდოვის წერილში ,,სასცენარო შიმშილის“ შესახებ”. 1924 წლიდან, პოლემიკა სცენარის, როგორც მხატვრული ნაწარმოების შესახებ ათწლეულების განმავლობაში გაგრძელდა.1926 წელს გამოცხადდა კინოს შესახებ ლიტერატურაზე ხელმოწერითი სისტემა[19]. ეს მოძრაობა რეალურად უყრიდა საფუძველს კინოდრამატურგიის ახლებურ გააზრებას, თუმცა, სანახაობრივ-კომერციულ კინოში დასავლეთ ევროპასა და ამერიკის შეერთებული შტატებში, სცენარი და სასცენარო გეგმა მაინც იდენტურ მოვლენად აღიქმებოდა.

XX საუკუნის 30-იან წლებში ნაწილობრივ გაჩნდა მოსაზრება, რომ დრამატურგია კომპლექსური დარგია. მისი რესურსი წლიდან წლამდე ვითარდებოდა და მასობრივი განვითარების რეჟიმში იცვლებოდა ამბის გადმოცემის ხერხები, ისევე როგორც ავტორის დამოკიდებულება. შემდეგ, სრულ ტექნოლოგიურ და სამომხმარებლო ქაოსში საავტორო კინოც ჩაება. სცენარისტი პიროვნული დამოკიდებულებითა და გამოცდილებით ცდილობდა ამბის თხრობის გასამდიდრებლად გამოეყენებინა ტექნიკური წინსვლა. ასეთ გარემოში სულ უფრო და უფრო გართულდა ინდივიდუალიზმსა და საავტორო ხელწერაზე საუბარი. ნეორეალიზმამდე კინოს ისტორიას გერმანული ექსპრესიონიზმის გამოცდილებაც გააჩნდა,

რომელმაც დრამატურგიას მორიგი საინტერესო ნიშნები შესძინა. მისი თხრობისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები დაახლოებით შემდეგნაირად იკითხებოდა:

- პიროვნებისა და შემოქმედების მთლიანობა;
- კონკრეტული ნიშან-თვისებების ზოგად მახასიათებლად გარდაქმნა;
- იდეისა და ფორმის მთლიანობის მიღწევა;
- მონტაჟის გამოყენება თხრობის ელემენტად.

აქტუალური გახდა მიზანთროპიის თემაც. დასავლურ ფილოსოფიაში მიზანთროპია საზოგადოებისგან გარიყვასთან ასოცირდება. აუცილებელია გამოიყოს პესიმისტი და მიზანთროპი ადამიანის ცნებაც. იმანუელ კანტი ამბობდა, რომ კაცობრიობის გამრუდებული დროდან სწორს ვერაფერს გამოთლიო. კანტის თეორიის თანახმად, ადამიანთა მიზანთროპია ორ დონედ იყოფა. ერთი - კაცობრიობის მიმართ ანტიპათია, მეორე კი – სიძულვილია[20].

ამგვარი დრამატურგია და მისიმგავლენა, შემდგომ 30-40-იანი წლების კინოზე დეპრესიისა და თანმდევი თემების გამტარად იქცა.

სცენარის მთავარი და გვერდითი მოტივების გამოცალკევება და მათი ერთ ორგანულ მთლიანობად შეკვრა, სხვადასხვანაირად შეიძლება, მაგრამ გამაერთიანებელი, დრამატურგის მუშაობის პროცესში მოტივების პერსონაჟების ყოფაში განთავსების საკითხი იქნება - თუკი მოტივი იმდენად დაშორებული არაა სცენარში მოცემულ რეალობას, რომ ცალკე განყენებულ მოტივს ქმნის. ძირითადად, პროცესი დეტალებისა და მოქმედების ერთიანობის პრობლემასთანაა დაკავშირებული. როგორ უნდა მოხდეს ორგანული კავშირის შენარჩუნება, რთული საკითხია.

დავუშვათ, მთავარი პერსონაჟის, ცენტრალური ფიგურის ირგვლივ, სწრაფად ვითარდება რამდენიმე დრამატული ამბავი. მაგრამ ამასთანავე, გვერდიგვერდ თანაარსებობს სხვადასხვა მოვლენა და მოტივი: ხშირად ყველა ფაქტი ცალ-ცალკე არსებული რეალობაა, ხოლო გაერთიანებული მცირე მოვლენები - სინამდვილე, ყოფა, ამბავი, რომელიც ეპოქასა და ადამიანურ დრამას ახასიათებს. უნდა ვიცნოთ საკუთარი რეალობაც და ზოგადი ჭეშმარიტებაც, რომ ადამიანის არსებობა ყველგან თანმდევია სასტიკი სინამდვილით. ყოველ

ეპოქას შესაბამისი სირთულეები ახასიათებს ყოფასთან დამოკიდებულებაში და ისინი არა მხოლოდ აისახება დრამატურგიაში, არამედ ახალ სტილს, ფორმას კარნახობს ავტორს.

კინოს სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, ამგვარი დეტალების ერთიანობაში, დრამატურგი აუცილებლად უნდა ითვალისწინებდეს კინემატოგრაფიული სპეციფიკის ყველა ნიშანს და უპირველეს ყოვლისა, ერთი შეხედვით დაუკავშირებელი საგნების ერთიანობას. თხრობა, აღწერა სცენარში ფრაგმენტული ასახვისგან შედგება. ამავე დროს, იძულებულნი ვართ ვაღიაროთ, რომ სწორედ ფრაგმენტები ქმნის მთავარს - მთლიან სურათს. პარალელურად, ჩვენს ცნობიერებაზე მოქმედებს დინამიკაც, მუსიკალური და ხმოვანი წარმოსახვითი რიგიც, მხატვრობაც - თუმცა უკანასკნელის თანამონაწილეობა სცენარის შექმნის პროცესში, შეიძლება სრულიად ასოციაციური იყოს.

ბუნებრივია, გვერდითი მარტივი მოტივები - ვიღაცის მოსვლა, მეორე ხედზე გამოჩენილი გმირი, მეგობარი გოგონა და ასე შემდეგ, თხრობის წარმოშობისა და განვითარების თანმდევია, ისინი მუდმივად ტრანსფორმირდებიან და დროდადრო შეუსაბამობასაც ქმნიან.

სანამ პერსონაჟების ,,დახასიათების" პროცესი სოციალურ ნიშნებს შეიძენს (ეს კი აუცილებელია), გზას იკვლევს მეორე კომპონენტიც: პერსონაჟის ფსიქოპორტრეტი: უნდა ვიცოდეთ, საბოლოოდ, როგორ ფსიქოლოგიურ პორტრეტს მივიღებთ და რა გვსურს მისგან. ნათელი მოტივაციის გარდა, დაუშვებელია ისეთი სპონტანურობა, რაც გმირის მთავარ თვისებას მეორე ხედზე გადაანაცვლებს.

მაგალითისთვის, ფედერიკო ფელინის შედევრის, ,,გზა" მთავარ გმირებს მივმართავთ - ჯელსომინა (ჯულიეტა მაზინა) და ძამპანო (ენტონი ქუინი). მარტოობასთან პირისპირ რჩება ერთი სოციალური სივრცის ორი სხვადასხვა ხასიათი, ფსიქოემოციური ტიპი.მიუხედავად იმისა, რომ სცენარის ავტორებმა პერსონაჟებში საინტერესო და მრავალფეროვანი თავისებურებები ჩადეს, მაინც მათი შინაგანი არსი განაპირობა მთავარმა, რაც თავისთავად იკვეთება დახასიათებისას: სწრაფვა შეუცნობელი სიმშვიდისკენ, სხვადასხვა გზით, სხვადასხვა ემოციით, მაგრამ ერთი მიზნისკენ. ორივე გმირს სურს მოიპოვოს სიმშვიდე, მაგრამ ამის მისაღწევად სხვადასხვა მსოფლაღქმას, ხასიათს ავლენს.

ქუჩები, გზები, სოფლის ვიწრო და მაღალთაღიანი შენობები, ირიბი კუთხეები და მისტიკური სიმკაცრით გამორჩეული სახეები, არა იტალია თავისი ღირსშესანიშნაობებით,

არამედ დანგრეული და დასახიჩრებული გარემოს მკვიდრნი. ასეთი სამყაროს ხედვამ განაპირობა ეკრანზე მისი უტყუარი რეალობით გადატანა... ჯელსომინა და ძამპანო უწარსულოდ, უმომავლოდ, იმედის გარეშე ცხოვრობენ. მათ მხოლოდ ყველაზე აუცილებელი ადამიანური გრძნობები ამოძრავებთ: სევდა, სირცხვილი, სასოწარკვეთა, თანაგრძნობა. ცხოვრება თამაში დიდი ხანია აღარ არის ძამპანოსთვის. საინტერესოა, როგორ „იკითხება" ეს გმირი მომავლის დრამატურგიაში?[21].

სცენარშიც და მის პირველწყაროშიც გმირის არსებობა ფუნდამენტია - ფუნდამენტი, რომელსაც თავისი მნიშვნელობით ვერაფერი შეცვლის და ნებისმიერი მაგალითი, რომელი ეპოქიდანაც არ უნდა მოვიტანოთ, ამ ფაქტის დადასტურებაა დღეს. ტრანსფორმაციის პროცესში ფუნდამენტი აბსოლუტურად ბუნებრივ ცვლილებებს განიცდის და არა ახალ, მაგრამ, ძირითადად, განსხვავებულ სახეს იღებს: იცვლება გმირის სურვილები, გარეგნული ნიშნები, თითქმის ყველაფერი, საბოლოო მიზნის გამოკლებით. თუ ძირეული ტრანსფორმაცია ჩანაფიქრშივე არ ხდება, მაშინ გმირის უმთავრესი მიზანი იგივეა. დამოუკიდებლად იმისაგან, თავად აცნობიერებს რა მიზნისკენ მიმემართება, თუ ვერა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ დრამატურგიული ჩარჩოს, მოცემულობის პირობებში, ერთ მთლიანობად აღქმული გმირის პრობლემა, მდგომარეობა – მაგალითად, კვლავ მარტოობა, როგორც კაცობრიობის ერთ-ერთი ძირეული, გადაუჭრელი დილემა - უცვლელი რჩება სცენარის ფინალშიც. შესაბამისად, იცვლება მოქმედების სივრცე, დრო, მაგრამ არ კარგავს აქტუალობას უმთავრესი, რაც გმირს აწუხებდა და ნარჩუნდება სცენარის იდეა.

კინოს ისტორიაში ეს ტენდენცია ხშირად შეინიშნებოდა, განსაკუთრებით საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში. იდეოლოგია მეორეხარისხოვანს ხდიდა და დღემდე ხდის, ავტორის მსოფლმხედველობის საკითხს. რბილად რომ ვთქვათ, აუცილებელია საავტორო პოზიციის მკაცრი კონტროლი, თუ აღარაფერს ვიტყვით სხვა მექანიზმებზე. მაგრამ, რამდენადაც არ უნდა გართულდეს ნამუშევარში სივრცის ასახვის პროცესი, სივრცის კარგად შესწავლისას, წარმოუდგენელია, არ დადგეს გმირების ემოციური სხვადასხვაობის საკითხი. გმირის საწყის მდგომარეობაზე დაკვირვება, შესწავლა საშუალებას იძლევა, გავექცეთ ნებისმიერ ტრაფარეტს, მოვახერხოთ იმგვარი ნიშნების შეტანა ხასიათში, რაც მოგვიანებით მისი ბუნებრიობის დასადასტურებლად დასჭირდება სცენარის ავტორსაც და რეჟისორსაც.

ამიტომ იდეიდან სცენარამდე, არა მხოლოდ ყოფის, არამედ გმირის ხასიათის შესწავლა და მისი დეტალიზებაა საჭირო.

დრამატურგია სხვადასხვა ეტაპზე არათანაბარი მხატვრული ღირებულებებისადმი ინტერესით და ტენდენციურობით ხასიათდება, რადგან არსებობს იდეოლოგიური ზეწოლის და პირიქით, ცენზურის არარსებობის ათწლეულები.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ კინოში, მაშინ, როდესაც რეზო ჭეიშვილის, რეზო გაბრიაძის, მერაბ ელიოზიშვილის, ერლომ ახვლედიანის გმირები წარმოსახვითი და რეალისტური სამყაროს პერსონაჟებად გაერთიანდნენ, ჩამოყალიბდა მკვეთრად პირობითი დრამატურგიის განვითარების ტრადიცია.მიუხედავად ამისა, არსებობდა საშუალებები და გამოცდილება, რომელიც ქართულ დრამატურგიაში, სადადგმო ესთეტიკასთან ერთად, სინამდვილესთან ურთიერთობის წინაპირობას ქმნიდა. დაიბადა ასევე ეპოქის სტილი, რომელიც დრამატურგებისა და რეჟისორების აზროვნებაში აისახა.

დროთა განმავლობაში გააქტიურდა პირობითობისა და სინამდვილის ურთიერთგავლენის პროცესიც. ამის შესახებ ინფორმაცია თავმოყრილია და გაანალიზებულია კვლევებში, რომლებშიც ქართული კინოს ზოგადი ეტაპობრივი გააზრება იკითხება და შემდგომ წლებში, დრამატურგიაში კიდევ განაგრძობს არსებობას სტილის ნიშნების სახით. რა თქმა უნდა, საინტერესო პერიოდია ქართული კინოსთვის, ვინაიდან კინოენის თვალსაზრისით, ეს ნოვაციების, მიგნებების ხანაა.

მხატვრულ სახეებში გამოიკვეთა რეალური და ამავე დროს, პირობითობაში გააზრებული პერსონაჟი, რომელიც ძირითადად მაინც ინდივიდუალისტი იყო. კინემატოგრაფმა ხელოვნების სხვადასხვა დარგებიდან ბევრი რამ შეითვისა, მაგრამ დრამატურგიულად სრულყოფილი ალეგორიული მოდელის შექმნა კინოსთვის, არ იყო ადვილი საბჭოთა პერიოდის კინოში. ქართულ და სხვა ქვეყნების დრამატურგიაშიც წარმოუდგენელი იქნებოდა შტამპების გარეშე არსებობა - მაგრამ, საბჭოთა ეპოქიდან გადმონაცვლებული ბევრი შტამპი საკმაოდ სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა, რაც დრამატურგიის განვითარებისთვის, უკვე პოსტ-საბჭოთა საქართველოში, არ ქმნიდა კეთილ ნიადაგს.

როგორც უკვე ითქვა, გმირის ხასიათის დამუშავება და მისთვის სივრცის შექმნა ერთნაირად მოითხოვს ავტორისაგან მკაფიო დამოკიდებულებას, ცოდნას. არა აქვს

მნიშვნელობა, ავტორისეული ხედვა სინამდვილეზეა ორიენტირებული, თუ პირობით სივრცეზე. ამ პროცესში თავს იჩენს გადამეტების ნიშნებიც: ზედმეტად უტრირებული, მანერული მეტყველება და ასეთივე ქცევის გმირები, რომლებიც არც თუ ადვილად დაივიწყა ქართული დრამატურგიის ნაწილმა.

შემდეგ უკვე, XX საუკუნის 80-იან წლებში შემოთავაზებული რეალისტური გააზრების ტენდენცია დამახასიათებელი იყო პოსტ-საბჭოთა პერიოდის კინოსთვის და მაინც, დღემდე ცოცხლობს აზრი, რომ ეს პერიოდი არაბუნებრივად დიდხანს გაგრძელდა.

პერსონაჟთა ამეტყველებისა და მათი სახეების სიუჟეტურ მონახაზში მოთავსების შემდეგ, დრამატურგია მათ მოტივაციას უნდა ხვეწდეს, რაც აშკარად აკლდა ქართულ პოსტ-საბჭოთა კინოს. არ არსებობს მხატვრული სახის ინტერპრეტაცია, რომელსაც სოციალური ან სხვა ქვეტექსტი არ ახლავს. სოციალური ქვეტექსტი არსებობს მაშინაც კი, როდესაც მოქმედება შემოფარგლულია მხოლოდ რამდენიმე, ან ერთი გმირით. სწორედ სოციალური ქვეტექსტია ის, რასაც ხშირად სათქმელი მოაქვს ჩვენს ცნობიერებამდე. ქმედების მიზანი, რაც შეიძლება მკაფიოდ უნდა გამოიკვეთოს, რათა მაყურებლის გმირთან გაიგივების პროცესი ან მისგან განდგომის სურვილი ნათლად დადგეს ავტორის წინაშე. პერსონაჟთა მოტივაციას ორი ძირითადი შრე გააჩნია: გარეგნული და შინაგანი. ის, რისკენაც გმირები ხილულად ისწრაფვიან და ის, რასაც ისინი შინაგანად ატარებენ.

მაყურებელი გმირის მოტივაციას უნდა ხვდებოდეს, ისევე როგორც მკითხველი, რომელიც სცენარს ეცნობა. მოტივირება და მოქმედება ერთი ორგანული ჯაჭვია. ყველაზე მარტივი და ნათელი მოტივაცი აიძულებს გმირს გადალახოს წინააღმდეგობანი. წინააღმდეგობა არ შეიძლება არ იყოს გამართლებული ან ნაკლებად ბუნებრივი თავის საწყისში. ავტორმა იცის, რა აძლევს საშუალებას, იმოქმედოს გმირის ინტერესებიდან გამომდინარე. მას კონკრეტული მოტივაცია ამოძრავებს და ნაკლებად სურს, გმირისგან მარიონეტი გამოთალოს - ამ თემაზე, დრამატურგები ხშირად ამახვილებენ ყურადღებას.

ხასიათში ხშირად იკითხება დრამატურგიული ნაწარმოების კონფლიქტის საწყისები, საიდანაც ჩვეულებისამებრ შეიძლება გამოვაცალკევოთ:

1. პიროვნულობა;
2. ნებისყოფა;

3. ემოცია;
4. გონება.

სია შეიძლება გაგრძელდეს, მაგრამ მაგალითია იმისა, თუ საიდან შეიძლება კონფლიქტის ამოსავალი წერტილის დანახვა - რომელი თვისება განაპირობებს, სად ავლენს ხასიათი წამყვანს, რა თვისება განსაზღვრავს წინააღმდეგობრიობას. ხასიათი განაპირობებს ასევე, თუ რა ნიშნით იხელმძღვანელებს ავტორი კონფლიქტის გაშლის პროცესში, რაც სრულიად სუბიექტურია და ნაკლებად ემორჩილება რომელიმე სქემას, თუმცა უბრალო მაგალითით შეიძლება დავინახოთ, საიდან იკვეთება ხოლმე გმირის ქმედების მოტივი - კონფლიქტის საწყისი:

1.გარეგნული მახასიათებლები;
2. ფსიქოლოგიური პორტრეტი;
3. ცხოვრება გარკვეულ სოციალურ წრეში.

დახასიათების სამი უმარტივესი ფაზა ასევე გვაძლევს გასაღებს - საიდან შეიძლება ვიპოვოთ ამოსავალი წერტილი ქმედებათა ჯაჭვში, რომელია პირველადიგმირის მოტივაციაში. რა თქმა უნდა, ჩამონათვალი მხოლოდ საწყისია და ნიშნების ციტირება დაუსრულებლად შეიძლება. ამასთანავე, ყოველი მათგანი მნიშვნელოვანია:

1. ფიზიოლოგია, რომელიც უმართავ ქცევით მოტივს წარმოშობს;
2. პიროვნული ინტელექტი და გადაწყვეტილებების ხასიათი;
3. სოციალური წარმოშობა და გმირის სოციალური აწმყო;
4. მისი მატერიალური ყოფა;
5. სისუსტეები.

ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა: არა მხოლოდ კინოს ისტორიასა და თეორიაში, არამედ ლიტერატურაშიც - არსებობს კი ყველა ამ მონაცემის ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ან

დეტალურად აღწერის პრეცედენტები? რა თქმა უნდა, არა და მით უმეტეს, კინოში, სადაც დახასიათება არ მოითხოვს წინაპირობას.

ბუნებრივია, ამ კითხვებზე პასუხი მხოლოდ ავტორმა უნდა იცოდეს და არა მაყურებელმა, ან მკითხველმა - იქ, სადაც ავტორისეულ სამყაროში ყველაფერი ნათელია პერსონაჟების შესახებ, აღარ ჩნდება დაუსრულებლობის ან სიყალბის განცდა. დრამატურგი გმირის ხასიათში განავითარებს იმას, რაც თავის მხრივ კონფლიქტის გახსნაშიც უმთავრესი და საინტერესოა. ნებისმიერ შემთხვევაში, საიდანაც არ უნდა ვიწყებდეთ - ეს ჯერ არ იქნება ბოლომდე ფორმირებული ხასიათი.

XX საუკუნის 60-იან წლებში გაფართოვდა მეტაფორული აზროვნების სისტემა კინოში და ეს ქართულ დრამატურგიაში აისახა. კინემატოგრაფმა შეძლო დამკვიდრება დამოუკიდებლის სტატუსით, რომლის მოწოდება ადამიანთა საზოგადოებრივი და პიროვნული ცხოვრების რეალიებისა და ფასეულობების შემოქმედებითი, ესთეტიკური და ზნეობრივი გააზრება იყო. ამ დრამატურგიამ შესანიშნავად შეძლო, კონფლიქტის ჩანაფიქრისამებრ განვითარება. პერსონაჟი დასაწყისშივე იძენდა კონტურებს - ხასიათი ავტორისთვის დიდ მნიშვნელობას იძენდა.

ხასიათის სიღრმე დრამატულ სიტუაციასთან ერთად იზრდება, როდესაც კონფლიქტი ნაწარმოებში უკვე მწიფდება. პერსონაჟთა ხასიათი იდეიდან დასრულებულ სცენარამდე, ნაწარმოების ძირითადი მოტივის განმსაზღვრელია. ამ საკითხის შესწავლისას ჩნდება აზრი, თითქოს პერსონაჟი თავიდან არ უნდა ტოვებდეს შთაბეჭდილებას, რომელსაც შემდგომში შეგვიქმნის საკუთარ თავზე, საქციელზე, პიროვნულობაზე. ეს ძალზე სუბიექტური პოზიციაა, მაგრამ სიმართლესთან ახლოს მდგომი - რამდენად კონკრეტულიც უნდა იყოს განაცხადი ნაწარმოების საწყისში ამა თუ იმ გმირის შესახებ, მისი ხასიათის ყველაზე დაფარული და საინტერესო თვისებები, რა თქმა უნდა, შემდეგ უფრო იხსნება. ავტორი სრულ სიმართლეს გმირის ხასიათის შესახებ მხოლოდ მაშინ იტყვის, როდესაც მოვლენები მზის სინათლეზე გამოიტანენ ხასიათის დაფარულ შრესაც. კონფლიქტში გახსნილი დეტალები კი, ამ მიზანს ემსახურებიან.

იმისათვის, რომ ეს ფაქტი განვიხილოთ, მაგალითისათვის მივმართოთ ცნობილ ნამუშევარს კინოს ისტორიაში, ინგმარ ბერგმანის ფილმს „შემოდგომის სონატა“. ბერგმანის ფილმები ხშირად სრულიად ბუნდოვანი და გაურკვეველი დეტალით იწყებოდა - რეპლიკით,

ჩვეულისაგან შორს მყოფი ინტონაციით, მაგრამ მოვლენით, რომელიც, ბუნებრივია, საინტერესო იქნებოდა.

ბერგმანი ამბობდა, რომ პირველადი იმპულსი ხშირად ადგილზევე ქრებოდა... ,,და თუ იმპულსს მოვლენებისა და სიტუაციების თოკს დავახვედრებთ,მაშინ ის ფილმის სიუჟეტის ნიშნებს შეიძენს. სწორედ თანმიმდევრობის - სახეების, დღეების, შუქ-ჩრდილის წარმოსახვითი ერთიანობაა საჭირო და ერთიანობის არაერთი ვერსია უნდა გაჩნდეს“[22]...

ინგმარ ბერგმანის დრამატურგიაში ყოველ მცირე მოტივს გააჩნია არსებობის უფლება. დედა მიემგზავრება დიდი ხნის უნახავ შვილთან და ამ ნაბიჯს დედის მეხსიერებაში წინააღმდეგობრივი გრძნობები ასაზრდოებს: ორაზროვნება, სიყვარული, დანაშაულის შეგრძნება, საკუთარი პასუხისმგებლობის გაუგებარი აღქმა, ღირსების, პატივმოყვარეობის განცდა. და ყოველ მათგანს, დასაწყისშივე ცნობილი პიანისტი (ინგრიდ ბერგმანი), დედა ორაზროვანი, ოდნავ ნერვიული მკვეთრი მოძრაობებით გამოხატავს - რომელია განმსაზღვრელი? პირველადი? არც ერთი! სამაგიეროდ, ყოველი მამოძრავებელ მოტივი, ფილმის სიუჟეტში იხსნება და სიმკვეთრეს იძენს.

ქართულ ენაზე გამოცემულ, ინგმარ ბერგმანის ავტობიოგრაფიაში იკითხება, თუ რამდენად ასაზრდოებდა ყველა ბიოგრაფიული და გამოცდილებით შეძენილი ემოციური ნიუანსები ბერგმანის მრავალსახოვან დრამატურგიას: ,,მისი შემოქმედება სულ ავტობიოგრაფიულია და აქა-იქ ყველგან იკითხება ეს მოტივები. ღიად და თამამად მან პირველად თქვა, რომ ეს იყო მისი ავტობიოგრაფია, ანუ თავისი სახელი დაარქვა. იგი ძალიან ღიად ჰყვება თავის არც თუ სასიამოვნო ურთიერთობებზე მამასთან, ძალიან რთულ და უცნაურ ურთიერთობებზე დედასთან და ა.შ. ლიტერატურული ღირებულებაც აქვს ამ წიგნს... ვისაც ბერგმანის სცენარები წაუკითხავს, არ გაუკვირდება, იმიტომ, რომ ბერგმანის ფილმების სრული უმრავლესობა საკუთარი სცენარის მიხედვითაა გადაღებული და ის მხოლოდ თვითონ წერდა ამ სცენარებს, ყოველგვარი დახმარებისა და ასისტენტების გარეშე. ამ ადამიანებს არ გაუკვირდებათ, რომ ბერგმანი კარგი მწერალია. მაგრამ ამ წიგნში განსაკუთრებით მოინდომა, იმიტომ, რომ ეს არ არის კინო, ეს იყო ავტობიოგრაფიული რომანი, თუ ჩანაწერები, მოგონებები”. - ვკითხულობთ ამ წიგნის გამოცემისადმი მიძღვნილ წერილში (ავტ. მალხაზ ხარბედია)[23].

სწორედ ასეთი მნიშვნელოვანი, თუ ნაკლებად შესამჩნევი იმპულსებით ქმნის დრამატურგია სტრუქტურას, რომელსაც ბერგმანი მოვლენათა სხვადასხვაობის შეგრძნებას უწოდებდა. ერთფეროვნება ემოციებისა თუ ქცევით მოტივებში მისთვის, უპირველეს ყოვლისა, იმ მოვლენების დაუფასებლობიდან მოდიოდა, რასაც ჩვენ მარტივ მოძრაობას: მისვლას, კარის გაღებას, მზერას ან სულაც გაზეთის კითხვას ვუწოდებთ. დიალოგი, რომელსაც ავტორი, კინოს სპეციფიკიდან გამომდინარე, დროდადრო მეორად მნიშვნელობას ანიჭებს, თუნდაც ინტონაციით ქმნის, რეალურ მოტივებს სცენარში.

ასე განვითარდა დედისა და ქალიშვილის ღრმა კონფლიქტი ,,შემოდგომის სონატაში" - უთქმელი მზერის, ინტონაციაში დაძაბულობის, ხელსახოცის გადაფარებით გაჩენილი მოგონების ერთი გაელვებით. ბერგმანისთვის თეატრისთვის დაწერილი დიალოგი ქულების დათვლის სისტემას ჰგავს, რომელიც შენთვის სრულიად უცნობ თამაშში უნდა გაცოცხლდეს, მისი ინტერპრეტირება ტექნიკურ ოსტატობას, წარმოსახვას და გრძნობით სისტემას მოითხოვს. თხრობითი პირდაპირობა, კინოსცენარში სხვა ტონს იძენს და ეს დამატებით სირთულეს ქმნის: სცენარი, რომელიც დიალოგში უკვე კონკრეტულ მითითებებს მოიცავს, კარგავს კინემატოგრაფისთვის განკუთვნილი ნაწარმოების ფორმას - შესაბამისად, იკარგება დრამატურგიული ბირთვი, რომელიც აუცილებლად აისახება ფილმზე.

საინტერესოა ბერგმანის შეფასებებიც: ,,შემიძლია შევზღუდო მითითებანი, დახასიათებები, გარემოს აღწერა მისაღებ მასშტაბებამდე, მაგრამ შემდეგ დგება მთავარი ეტაპი - მონათხრობის მონტაჟი, ამა თუ იმ ეპიზოდის რიტმის მოძებნა, ცალკეული ეპიზოდებისა და სცენების ურთიერთქმედება, ის, რაც სცენარში ფილმის ,,მესამე განზომილებას" ქმნის. ტექნიკური თვალსაზრისით, კინოსცენარი - ფილმის ძალზე არასრულყოფილი საფუძველია. შემთხვევათა ნახევარში, ხასიათები გამორიცხავენ გადაკვეთის რაიმე წერტილს. დაწერილი სიტყვა ჩვენი ნებისყოფის კეთილ აქტად აღიქმება, რომელშიც ინტელექტი მონაწილეობს"...[24]

ინგმარ ბერგმანისა და ფსიქოდრამის სხვა ოსტატების სცენარებში იკითხება ყველაფერი, რაც ლიტერატურისა და კინოსცენარის იდეის სხვადასხვაობიდან მომდინარეობს - ირაციონალური, ან ჩვეულებრივი თხრობის ხერხად გამოყენების შეუძლებლობა. რთულ სიტუაციებსა და მაქსიმალურად ნათელ ქმედებას შორის სხვაობას ბერგმანი სწორედ სცენარებში აღწევდა.

ბერგმანის რთულ ფსიქოლოგიურ დრამასა და თანამედროვე კინოს შორის არსებული პერიოდი მრავლისმომტანი იყო. როგორც ერთხელ უკვე ვახსენეთ, ამ რთულ სახესხვაობებში, გარკვეულ ადგილს იჭერს რეალურად არსებული პრობლემის ,,გათანამედროვება" და იგავად ქცევა.

ანდრეი ტარკოვსკის აზრით: ,,შენს პროფესიასთან დაკავშირებული კანონების ცოდნა, რა თქმა უნდა, აუცილებელია, მაგრამ ხელოვნება იწყება ამ კანონების დარღვევიდან და დეფორმაციიდან".[40] იმ, ე.წ. წესების რღვევა, რომელიც სცენარის შექმნის პროცესს ახლავს თან, უკვე რეჟისორის უფლებას შეადგენს. აქედან გამომდინარე, მზა სცენარის თავისთავადობა გასაგები, პირველ რიგში რეჟისორისთვის უნდა იყოს.

რას ვგულისხმობთ თავისთავადობაში? ეს ფორმისა და იდეის იმგვარი მხატვრული ქსოვილია, რომლის თხრობითი სინამდვილე ეჭვს არ ბადებს. კინოსცენარის ტრანსფორმაცია ფილმამდე რთული გზაა. იმისათვის, რომ სცენარის მხატვრული ტრანსფორმაცია სრულფასოვნად განხორციელდეს, სცენარის ავტორმა არჩეული თემატური სივრცე სხვადასხვა ფორმით უნდა დაინახოს და შემდეგ ერთი მათგანი ამოარჩიოს.

რეალობის ასახვას კინოხელოვნება ყოველთვის თავის სპეციფიკურ და უმნიშვნელოვანეს თავისებურებად მიიჩნევდა. XX საუკუნის მიწურულს, განახლებული თემატური ტენდენციების მატარებელი გახდა მასალა, რომელიც მხატვრული თავისთავადობით, ამ იშვიათი თავისებურებით გამოირჩეოდა. ეს მოვლენები განვითარდა ჯერ კიდევ XX საუკუნის 90-იანი წლების სინამდვილეში - ეპოქაში, როდესაც ადამიანის სულიერი კრიზისის თემამ, ახალი რეალობა შვა მთელ მსოფლიოში.

პროცესის ბოლომდე ფორმირებას, ადვილი შესაძლებელია, საგრძნობლად დიდი დრო დასჭირდეს. ისევე, როგორც ცალკეული იდეის ფორმირება ნიშნავს სიუჟეტის, მისი მთავარი ხაზის ფორმირებასაც, ასევე ზოგადი პროცესიც იგივე ნიშნების მატარებელია. რა ტენდენციები წამოიწევს წინა ხედზე და რას ასახავს თემატიკა? - ეს კითხვები განსაზღვრავს კინოდრამატურგის მუშაობის პირველ ეტაპს. საინტერესო კინოეპოქაში და კრიზისულ პერიოდებშიც, კინოდრამატურგიასთან დაკავშირებით, სცენარისტებსა და კინემატოგრაფისტებს გააჩნიათ ერთიანი მოსაზრება, თუ რა ფორმით უნდა გადმოიცემოდეს საინტერესო ამბავი - განურჩევლად თემის მასშტაბებისა, თხრობა მოკლედ, ძალზე გასაგებად და დინამიკურად უნდა შესრულდეს.

არსებობს საინტერესო, მხატვრული დაკვირვების ხერხებიც: დრამატურგებისთვის, მაგალითად ნებისმიერი სოციუმი, სადაც მსმენელი ყველა შეიძლება გახდეს. თავისთავად ცოცხლობს იდეათა და საკითხთა დიდი ნაწილი, რომელთა მსგავსებაც ბიბლიურ ან სხვა თემებთან ჩვეულებრივი მოვლენაა და ამისთვის ცნობილი ამბის სიუჟეტად გამოყენების აკრძალვა უბრალოდ დაუშვებელია.ზოგადი თემები, ფასეულობები, ადამიანისთვის ნაცნობი პრობლემები თავისთავად არ ხდება ბანალური არც იდეისა და არც მისი შემდგომი განვითარების ეტაპებზე. ამისთვის არსებობს სტილის, ფორმის მხატვრული არჩევანის თავისუფლება. პროფესიონალიზმი, რომელიც სიტყვასა და აზრობრივ ლოგიკასთან ერთად, სხვა მხატვრულ ნიჭსაც ითხოვს და სწორედ ამ მიმართულებით უნდა ვითარდებოდეს.

საკუთარი იდეის - თავდაპირველად მხოლოდ იდეის დონეზე - გამეორება, ავტორისთვის არასრულფასოვანი შეფასების პრეცენდენტს ბადებს. მაგრამ, რამდენიმე დაუწერელი კანონის მიხედვით, დრამატურგიაში თემა, რომელზეც სცენარისტი მუშაობს, უდაოდ უნდა აღელვებდეს თავად მას. ეს ურთულესი შემოქმედებითი პროცესია, სადაც კინოს კანონთა თანახმად, იწყება სხვა პროფესიონალების - კინორეჟისორისა და თანამოაზრეების დაინტერესება არსებული იდეით. იდეა არ ჩნდება ლოკალურ, ცალკე არსებულ მოვლენად. მისი გაჩენისთანავე იწყება იდეის დახვეწის, შევსების, სახეცვლილების ძიების პროცესი და სანამ იდეა სიუჟეტად ჩამოყალიბდება, პროცესი უწყვეტია.

ყოველივე ეს პრაქტიკის გარეშე არ მიიღწევა, თუმცა მთავარი მოტივის მოძიება, იდეის ძიებასთან ერთად უნდა ხდებოდეს და პროფესიონალად ჩამოყალიბების ნებისმიერ ეტაპზე, სწორედ მთავარ მოტივთან დამოკიდებულება განსაზღვრავს დრამატურგის ნამუშევრის ხარისხს.

ჰოლივუდის ერთ-ერთი ცნობილი სცენარისტი, „ოსკარის" მფლობელი რობერტ ტაუნი წერდა რომ: „კინო ომია, მისი ექსპერტი კი ხდება ადამიანი ვინც ომში ცოცხალი გადარჩა... მოკლედ, თუ შენ ერთ პროექტს მაინც გადაურჩი ცოცხალი, ნიშნავს, რომ რაღაც ნამდვილად ისწავლე. რატომ და როგორ - ფორმულირება შეუძლებელია. შენ ან იძენ ინსტინქტს, ანდა თამაშიდან ეთიშები"[25].

თემით დაინტერესება ყოველგვარი აღქმის, გაცნობიერების, აზროვნებისა და შემეცნების აუცილებელი პირობაა, სხვაგვარად კონფლიქტი არ იქცევს ყურადღებას.

ადამიანი ვერ დაინახავს, ვერ გაიგონებს, ვერ აღიქვამს მას. კონფლიქტი ტექსტში სქემატურად განიხილება, როგორც ფაქტობრივი და მიუკერძოებელი ელემენტების ერთობლიობა. ფაქტობრივი ნაწილი შედგება სარწმუნო ფაქტის მნიშვნელობისა და ინფორმაციულობისაგან. სანახაობის ელემენტი კი გულისხმობს კონფლიქტის წარმოჩენას და სინამდვილის დაცვას. სუბიექტური სინამდვილე მოიცავს ავტორის ცოდნას და რწმენას კონფლიქტის თაობაზე კინოსცენარში და გამოიყენება სინამდვილის ფაქტების შეფასებისას, კომენტირებისას და ანალიზის დროს. სუბიექტური სინამდვილე სპონტანურად წარმოიშობა, უკვე არსებობს ავტორის გონებაში ტექსტის შექმნამდე. სხვაგვარად ავტორი ვერ მოახერხებს სინამდვილის შეფასებას.

ავტორის სუბიექტურობა, ერთი მხრივ, წარმოსახვის ხარისხით გამოიხატება, მეორე მხრივ კი, მის მიერ ტექსტის შესაქმნელად გამოყენებული გამომსახველობითი ხერხებით. ფაქტებს, პროცესებს, სხვადასხვა კონტექსტებს, მოტივაციას, ადამიანთა შეხედულებებს, საქმიანობასა და სხვა აქტუალურ, საჭირბოროტო სიახლეებს, რომლებიც ავტორის ყურადღებას იპყრობს, სუბიექტურობა ბუნებრივად უნდა გულისხმობდეს. ობიექტური და სუბიექტური სინამდვილე, ავტორის ცნობიერებაში ერთმანეთს ერწყმის და წარმოიქმნება მომავალი ნაწარმოების მოდელი. ცნობიერება მას წარმოიდგენს როგორც ხატოვან მთლიან ქსოვილს, ან რაღაც ისეთს, რაც უნდა გააზრებულ იქნას ამა თუ იმ კონტექსტში. ერთ შემთხვევაში საჭიროა თვალსაჩინოდ წარმოდგენა, მეორე შემთხვევაში კი, ამოცანა მოითხოვს ამა თუ იმ თემის დანიშნულების გათვალისწინებას. ერთი და იგივე ნივთი სხვადასხვა კონტექსტში სხვადასხვა ფუნქციისა და საზრისის გამომხატველია. შესაბამისად, მის შესახებ თემაც სრულიად სხვადასხვაგვარად შეიძლება ჩამოყალიბდეს.

მოვლენა ერთსა და იმავე დროს, ერთეულიც არის და საყოველთაოც. დრამატურგის ოსტატობა, როგორც ცნობილია, ინტერპრეტაციის ხელოვნებაა და მხოლოდ პირუთვნელობის შანსს გვიტოვებს. იდეის საწყისშივე, სცენარისტის პროფესია განსაზღვრავს არა უბრალოდ თხრობით, არამედ ხედვით-ვიზუალურ სივრცეს. გამომდინარე ამ ურყევი ჭეშმარიტებიდან, ხდება თეატრალური პრინციპის საწინააღმდეგო პირობის, კინემატოგრაფიული სპეციფიკის გათვალისწინება:

1. მოქმედების ადგილის სხვადასხვაობის შესაძლებლობა;

2. მოქმედების დროის სხვადასხვაობის შესაძლებლობა;

3. მაყურებლის ხედვის წერტილის თავისუფალი ცვლა.

იდეის თავისუფალი განვითარებისთვის, სამივე მახასიათებლის გამოყენებაა საჭირო. ბუნებრივია, ერთი კონკრეტული იდეიდან მთავარ სათქმელზე გადასვლისას, ყოველივე, რაც ითქვა, მკაცრ გააზრებას საჭიროებს. ხშირად ის, რაც ამა თუ იმ, კონკრეტულ ისტორიულ ეტაპზე საინტერესო და მარადიულ ჭეშმარიტებასთან ასოცირებულ თემად გვეჩვენება, უბრალოდ, ტენდენციურ მოტივად შეიძლება იქცეს. ასეთია, მაგალითად, პატარა ადამიანის თვითდამკვიდრებისა და სხვა სიღრმეებში ამ თემის გააზრების ტენდენცია, რაც ჩაპლინის ეპოქის შემდეგ მოარულ, მაგრამ რეალურად ეპოქასთან დაშორებული, განყენებული ჟღერადობის ნიშნებს იძენდა.ამ გზით იბადება კლიშეც კინოდრამატურგიაში და შემდეგ მისი ინტერპრეტირების პროცესი იმდენადვე რთულდება, რამდენადაც გამეორებას ახასიათებს.

სათქმელის ვიზუალიზაცია ჩანაფიქრში, არსებული სამუშაოს განუყოფელი ნაწილია სცენარისტისთვის. სიტყვის პრიორიტეტი იკარგება და წამყვანი ფუნქცია რეალურ ხედვით ქმედებას ეკისრება.

მსოფლიო კინოს ისტორიამ მოძრავი გამოსახულების პრიორიტეტის ათვისებისაკენ აქტიურად იარა. უხმო კინოს ეპოქამ პროცესს ხელი შეუწყო: სიტყვის ხმამაღლა წარმოთქმის შესაძლებლობის უქონლობამ სწორედ 1920-30-იან წლებში შვა განსაკუთრებული პლასტიკა, აუცილებელი ქმედითი მუხტი, რაც დრამატურგიის შემადგენელი ნაწილი, მეტიც, სწორედ დრამატურგიული წიააღსვლებით განპირობებული ბუნებრივი გზა გახლდათ. ამ, თითქოსდა, მარტივმა პროცესმა მოიტანა დიდი რესურსი კინოდრამატურგიაში, რაც დღემდე თვალსაჩინოა.

უხმო კინოს დრამატურგიული თავისებურებების კვალდაკვალ, დეტალი და ადამიანთა ყოფის ნებისმიერი მცირედი ნიუანსი უფრო მრავლისმეტყველი, ნიშნისმომცემი, თავისთავადი ხდება. 1930 წელს, მიხეილ კალატოზიშვილმა ამ ურყევ წრეზე ააგო თავისი შედევრი ,,ჯიმ შვანთე!". ყოფა, რომელიც კალატოზიშვილმა და სცენარის ავტორმა, სერგეი ტრეტიაკოვმა აღწერეს, დეტალების, ქცევის მახასიათებლების, რიტუალური დადგმითი და რეალურად არსებული მოვლენების დრამატურგიულ მთლიანობად შეიკრა.

სიმართლე, რომელიც დრამატურგიის ბუნებრივი ორგანული, შემადგენელი ნაწილი გახდა, თავისთავად გამთლიანდა, განივთდა და გაიგივდა დრამატურგიასთან.

ალბათ ამ პროცესებსაც გულისხმობდა ერლომ ახვლედიანი, როდესაც ამბობდა, რომ ჩვენ, მომავალი სცენარისტები კარგად უნდა დავაკვირდეთ განვლილ ცხოვრებას,გავიხსენოთ ყველაზე დიდი ემოციის გამომწვევი მომენტები და ადამიანთა საქციელი, რომლებიც ამ დროს იქ იმყოფებოდნენ... და რომ უკეთესს დრამატურგი ვერაფერს გამოიგონებს.

რა თქმა უნდა, არავინ გულისხმობს მხოლოდ ქრონიკისა და დოკუმენტალისტიკას, მით უმეტეს, არც ნატურალიზმის გამოყენებას, ვინაიდან ნებისმიერი ამბავი, ბოლოს და ბოლოს, რამდენად მკაცრ დოკუმენტურ მასალასთანაც უნდა გვქონდეს საქმე, მაინც საავტორო პოზიციაა და ბუნებრივია, ერთი და იგივე მოვლენის ირგვლივ იმდენივე ვერსია იარსებებს, რამდენი ავტორიც იქნება.

XX საუკუნის 60-70 - იანი წლები ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პერიოდია კინოში იდეურ-თემატური და გამომსახველობითი ფორმების განახლების თვალსაზრისით, ჟანრობრივი გადაწყვეტების ორიგინალობით, მენტალური გარდაქმნით. ამ დროს ჰპოვებს გამოხატულებას ფორმათა ისეთი ნაირგვარობა, რომელიც, დროთა განმავლობაში, უფრო საინტერესო ხდება მკვლევარისთვის. მით უფრო, რომ დრამატურგიის საფუძვლები კინოში დღესაც ფართო დაკვირვების სურვილს აღძრავს და შეიძლება ოდესმე განახლების ნიადაგად იქცეს. დრამატურგიულმა მოცემულობამ რთული ეტაპები უნდა გაიაროს, რათა მისი რეალიზება გახდეს შესაძლებელი. დრამატურგიის სპეციფიკის საკითხი თანამედროვე კინოში ყოველდღიურად აჩენს ახალ კითხვებს. მისი ძირითადი თვისებების, ვიზუალური ელემენტების ერთობლიობა და წინ წამოწევა, ნებისმიერ კინოსცენარში და მის თავდაპირველ იდეაში, აუცილებელ პირობად რჩება.

სპეციფიური ნიშანია აგრეთვე საზოგადოების პორტრეტის განზოგადების ხერხები, ეპოქასთან კავშირში: ადამიანის სულიერ სამყაროში არსებული ძვრების, შინაგანი გარდატეხის, პიროვნების ფორმირების ეტაპობრივი პროცესის სახიერი ჩვენების მცდელობა, უპირველესი მოთხოვნილებაა დრამატურგიაში.

ყველა საშუალება, რაც კი კინოს დაბადებისთანავე გააჩნდა, დრამატურგიული მთლიანობის შენარჩუნებას ემსახურებოდა და მიუხედავად ახლებური ფორმების, თემების ძიებისა, ისევ უცვლელია ამ ერთიანობისკენ სწრაფვა: ამბავი ორგანულად, ბუნებრივად უნდა

ვითარდებოდეს, სინამდვილის შეგრძნება თავისთავად უნდა გაჩნდეს, ნებისმიერ პატარა სამყაროს უნდა ჰქონდეს თავისი კუთვნილი პირობითი მხატვრული სივრცე, რომელიც მაყურებელს თანამონაწილედ გაიხდის. შეიძლება ითქვას, რომ დრამატურგის ამოცანაა შეინარჩუნოს ეს ძირითადი მახასიათებლები.

ახალი ფორმის ძიებაში ხშირად ირღვეოდა ჩამოთვლილი თავისებურებები, თუმცა არა ყოველთვის და არა ყველგან. პირიქით, დრამატურგიის მთავარი მახასიათებლების უარყოფა, უფრო გამონაკლისია, ვიდრე ნორმა, მაშინაც კი, როდესაც ალტერნატიულ კინოზე, ან ავანგარდულ ძიებებზე მიდგება საქმე.

კინოეკრანზე გადატანისას, დრამატურგის ნამუშევრისთვის უმთავრესი, სათქმელის ძირითადი მოტივის შენარჩუნება, ან მისი საზღვრების გაფართოებაა. საზღვრების გაფართოებაში იგულისხმება, უფრო მეტად დრამატიზირების, ან თნამედროვეობაში უფრო ვრცლად ასახული სინამდვილის ელემენტების გამოყენება. როგორც წესი, ნებისმიერი შემოქმედი ცდილობს უფრო მეტი დაინახოს კინოსცენარში, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს.

სათქმელის სიცხადე, დრამატურგის სურვილი, მის მიერ აღწერილი სამყარო რეალური და ცნობადი იყოს უბრალო, რიგითი ადამიანისთვის, მხატვრული განზოგადების ხერხებში უნდა აისახოს. ესეც სპეციფიურ მოთხოვნილებად რჩება დრამატურგის სამუშაოში. მაშინაც კი, როდესაც საქმე გვაქვს გაჭიანურებულ გარდამავალ ეტაპთან ხელოვნებაშიც და მაყურებლის სურვილებშიც.დრამატურგს რთული გზის გავლა უწევს, ვინაიდან ყოველთვის სურს ჩანაფიქრი თანადროული და თემატურად მრავალფეროვანი იყოს. თუმცა, შინაარსობრივადაც და ფორმისეულადაც, კინოსცენარზე მუშაობა იმდენად სწრაფად წარმოქმნის კითხვებს, რომ წარმოუდგენელია მისი ერთი, ან ორი მახასიათებლით აღნიშვნა. საერთოდ, კინოს ბუნებრივი ორგანული თავისებურება - სინამდვილესთან ურთიერთობა, თავისთავად უყენებს პირობებს დრამატურგს, რომელიც გვერდს ვერ აუვლის ვერც სოციალურ სინამდვილეს და ვერც ეპოქას, თუ თემა კონკრეტულ სივრცეს გვთავაზობს. კინო ყოველთვის ეძებს მხატვრული და დრამატურგიული განახლებისკენ მიმავალ გზას. ტექსტში სათქმელის გამოხატვის პროცესი კი აღსავსეა ერთი მცირე სიუჟეტური კონფლიქტიდან მეორეზე გადასვლის სირთულეებით. ზომიერებისა და თანამონაწილეობის შთაბეჭდილების შესაქმნელად, მხოლოდ ფაქტების ფიქსირება არ არის საკმარისი. სცენარი განვითარების რამდენიმე საფეხურს გადის. კინოხელოვნება ტრადიციული ხელოვნების დარგების და

ფოტოგრაფიის გამოცდილებაზე დაყრდნობით შეიქმნა. გადამწყვეტი აღმოჩნდა ტექნიკის განვითარება, რომლის პროგრესმა, მთელი რიგი ახალი საშუალებები მისცა კინოს, სრულიად ახალგაზრდა, გამოუცდელ დარგს. არსებობის პირველივე წლებში მიენიჭა უპირატესობა ფაქტის ასახვის პირდაპირ ხერხს, ამიტომ დრამატურგიული პროცესი კინოში სანახაობითსა და თხრობითს შორის განვითარდა.

თავი II

მოტივები იდეასა და სცენარში

თაობათა ცვლა, შეიძლება იმდენად ძლიერ როლს არ ასრულებდეს კინოპროცესში, რამდენადაც სხვადასხვა თაობის კინოს განვითარების პერსპექტივები. კინომ, თემატიკამ აითვისა სინამდვილე და განზოგადების წესით შეუდგა ცხოვრებისეული რეალობის ასახვას, რომელიც კინოდრამატურგიის საფუძველს წარმოადგენდა.

რეალობამ დასავლეთის კინოს თემატიკაში სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა გამოხატულება ჰპოვა:

1. სოციალური საკითხების აქტივობა;
2. შეუდარებლად მაღალი მომთხოვნელობა რეალიზმისადმი;
3. ისტორიის სხვადასხვა ჭრილში გააზრების მცდელობა;
4. ფორმა, რომელიც ეკლექტიკაში უნდა გადაზრდილიყო;
5. სხვადასხვა მოტივთა აღრევა.

ეს ხუთივე კომპონენტი რეალობის კვალდაკვალ ვითარდება. პირველი საკითხის პასუხად, სოციალური ასპექტების მოზიდვამ ცხადჰყო, რომ სინამდვილე და რეალობა კინოში გამძაფრებისკენ მიდიოდა. ამ პროცესს მრავალი საარქივო მასალა დაამოწმებს, ვინაიდან ფილმებისა და რეჟისორების მნიშვნელოვანი ნაწილი სრულიად თავისუფლად აღიქვამს კონკრეტულ ამბავს - რეალობას, არსებულს სხვადასხვა ქვეყანაში. ეს ძიებები, რამდენადაც ისტორიული ხასიათის მატარებელია, იმდენად საინტერესოა ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც.

თანამედროვეობამ უამრავი ახალი თემა, მხატვრული მიმდინარეობა თუ მიმართულება წარმოქმნა. საზოგადოება ფასეულობათა გადაფასების ზღვარზე იმყოფებოდა და ეს პროცესი გამეორდა მსოფლიო კინოს ისტორიაში. ამერიკული კინო, ინფორმაციის სიმდიდრის თვალსაზრისით, პრივილეგირებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა და დასავლეთ ევროპის კინემატოგრაფზეც იქონია გავლენა.

მეორე ასპექტს - რეალიზმის მაღალ მომთხოვნელობას - პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებების ასახვის ტენდენცია განაპირობებდა და ჩვენი მოსაზრებები, ამ მხრივ, სპეციალისტთა ფართო წრისთვისაა განკუთვნილი, ვინაიდან თანამედროვე პროცესების კოორდინირებასაც ახდენს. შეფასების ძირეული მოტივაცია, კავშირშია თანამედროვეობის კინოპროცესებთან. კინოს თემატური გარდაქმნები ობიექტური და სუბიექტური ხედვის, ანალიზის საშუალებასაც იძლევა და კინოს ფსიქოლოგიური განწყობის გადმოცემასაც ახერხებს.

პოსტსაბჭოთა სინამდვილემ ყველგან, მათ შორის, საქართველოსა და სხვა ქვეყნებშიც, კარდინალურად გადააფასა ჰეროიკა. ეს პროცესი თავდაპირველად სწორედ რეალიზმისაკენ სწრაფვამ წარმოშვა, თავისი გრადაციებითა და განვითარების სირთულეებით, პირდაპირობით, რაც ზემოთ ჩამოთვლილი ოთხი პუნქტიდან, ბოლო ორს უტოლდება: ისტორიის სხვადასხვა ჭრილში გააზრების მცდელობასა და ფორმას, რომელიც თემის აღრევაში უნდა გადაზრდილიყო. ეპოქამ შეცვალა პერსონაჟთა აქტუალობა და შესაბამისად, გარემოც კინემატოგრაფში. იგივე შეიძლება ითქვას ქართულ და ზოგადად პოსტსაბჭოთა კინემატოგრაფზე.

80-90-იანმა წლებმა სრულიად ახალი მიმართულებით წარმართა არსებული სინამდვილე. რა თქმა უნდა, იდეოლოგიის ათწლეულები ნეგატიურ ტენდენციებს ბადებენ. საქართველოც, არათუ გამონაკლისი, არამედ ამ მოვლენის ტიპური მაგალითი გახდა.

რეალობა კინემატოგრაფსა და მის წარმოებასთან არსებულ პრობლემებში აისახა, ამიტომ დრამატურგიაშიც გამოვლინდა ეპოქისთვის დამახასიათებელი პრობლემები და ნიშნები.

კინემატოგრაფიული მრავალსახოვნებისა და სანახაობაზე ორიენტირებული ფილმების სიმრავლის ფონზე, კინოს სტილური და თემატური ინტერესები აქტუალობას კარგავდნენ. თავისი მემკვიდრეობითი სისტემებითა და ტრადიციის მიმართ დამოკიდებულებით,

ქართული კინო კრიზისმა მოიცვა. სახეცვლილი ცხოვრებისა და ხელოვნების სფეროები, რა თქმა უნდა, ომისშემდგომი პერიოდის კინემატოგრაფზეც უდიდეს გავლენას ახდენდნენ, მაგრამ ეს კინემატოგრაფისა და სინამდვილის ურთიერთდამოკიდებულებით არ იყო მხოლოდ გამოწვეული. მიზეზები ყოველთვის კომპლექსურია, მით უმეტეს, მაშინ, როდესაც კულტურისა და მისი თვითგამოვლენის თავისებურებებზე იწყება მსჯელობა, რაც იდეოლოგიის პერიოდიდან დღემდე, სერიოზულ და ფუნდამენტურ გავლენას ახდენს კინოზე.

სოციალურ-პოლიტიკური სურათის მკვეთრ ცვლილებებთან ერთად, კინო დაინტერესდა პოსტსაბჭოთა სინამდვილითდა გამოავლინა ახლის კონფლიქტი ტრადიციასთან. ფაქტია, რომ არა ძირეულად და ორგანულად, მაგრამ მაინც შეიცვალა მუშაობის მეთოდები. თემატიკამ სოციალური საკითხის კვალდაკვალ აითვისა ის, რაც უბრალო ადამიანების თემასაც სანახაობრივად საინტერესოს ხდიდა. ისტორიული გამოცდილების გავლენით, თემამ კინემატოგრაფიულ სიახლეებს გვერდი აუარა იმ პერიოდში, როდესაც იდეოლოგია აღარ აყენებდა თავის მოთხოვნებს.

პროცესი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ თავისუფლად შეიძლება დავინახოთ პარალელები. ახალი ისტორიული რეალობაკინოს უახლეს ეტაპზე, სტრუქტურულად ცვლის კინოს დრამატურგიულ ფორმასა და თემატიკას. სწორედ სინამდვილიდან გამომდინარე, დამნაშავეობის და ნარკომანიის თემა მუდმივ მოტივად იქცა. ფორმისეული ძიებები სხვადასხვა მიმართულებით ვერ ვითარდებოდა.

ფაქტია, რომ პროცესმა შექმნა ერთი ტენდენცია - რეალობის დაქსაქსულ ჭრილში წარმოჩენის სურვილი, რაც ტელევიზიის ინტერესთა გავლენითაც აიხსნებოდა და განსაკუთრებით დოკუმენტური კინოს განვითარების პროცესს შეეხო.

ნაწარმოები, რომლის საფუძველზეც იქმნება ფილმი, თავის ყველაზე მდიდარ წარმოსახვით რესურსშიც კი, შეიცავს კინემატოგრაფისთვის აუცილებელ, იმპროვიზაციულ საწყისს და ამის დანახვა, გათვალისწინება ოსტატობის ტექნიკურ და და სისტემურ ბაზისს მოითხოვს.

თანამედროვე კინოდრამატურგიის საკითხისთვის, ეს ფაქტორი უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს გათვალისწინებული.

თუ პარალელურ პროცესებს გადავხედავთ, XX საუკუნის ბოლო ათწლეულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის მსოფლიო კინოდრამატურგიაზე დიდი გავლენა მოახდინა ამერიკულმა ჟანრობრივმა კინემატოგრაფმა, თუმცა საავტორო კინომ არა მხოლოდ შეიძინა ერთგვარი დამოუკიდებლობა, არამედ პირიქით, კომერციული კინოს შესაძლებლობების მიუხედავად, განავითარა კიდეც თავისუფალი იმპროვიზირების და ტრანსფორმაციის ფართო შესაძლებლობები თანამედროვე კინოსამყაროში.

ე.წ. ჰოლივუდის ესთეტიკა დამკვიდრდა, მაგრამ იქ, სადაც კინო წარმოებას აფართოებს და არა მცირებიუჯეტიან კინემატოგრაფში. სანახაობა და კვლავ სანახაობა - ამ მოთხოვნამ დრამატურგიის საკითხში მხოლოდ ქმედითობის, დინამიკის, რიტმის შექმნისა და შენარჩუნების ძირეული სპეციფიკა აითვისა.

ნებისმიერ სინთეზურ თემაში, რომელშიც სანახაობამ თავი დაიმკვიდრა, რამდენიმე მთავარი მოტივის გვერდით, თავი იჩინა კომედიურმა ელემენტმა. კომედიურმა ნიშნებმა XXI საუკუნეში უკვე თემისადმი მიდგომის კორექტირება შეძლეს. ხაზს ვუსვამთ: კომედიურმა ნიშნებმა და არა კომედიის ჟანრმა ზოგადად. ასე იცვალა სახე იგავმა და ზღაპარმა.

სცენარის დანიშნულება თანამედროვე კინოს განვითარების პროცესში ორგვარია: ერთი იმეორებს XX საუკუნის 20-იან წლებში დაწყებულ, კომერციული კინოს წარმოებით კლიშეს და გულისხმობს სქემას, ოსტატურ საფუძველს, სანახაობის მასშტაბებისკენ, ან „ექშენის" სხვადასხვა განშტოებისკენ მიმართულ სისტემას. ხოლო მეორე - უკვე ცალკე კინემატოგრაფიულ და ლიტერატურულ სფეროდ ქცეული საავტორო დრამატურგიაა, რომლის სახელოვნებო ნაწარმოებად ჩამოყალიბება მხატვრული კონცეფციისა და იმპროვიზირების საფუძველზე ხდება. დოკუმენტური ტრადიციისადმი და დოკუმენტალისტიკის ფუნქციის გაზრდისადმი ერთგულების მიუხედავად, თანამედროვე კინოს დრამატურგიული სახეცვლის დადასტურებაა ისიც, რომ დრამატურგიის როლის კვლავ გაზრდა საავტორო კინოში დადებითი მოვლენაა [1].

არავინ დაობს ჟანრის სიწმინდეზე – ეს, ბოლოს და ბოლოს, საავტორო პრიორიტეტია, მაგრამ სალონური მელოდრამის ცნება, საბოლოოდ მაინც არაოსტატურად, მხატვრული კონცეფციის გარეშე არსებულ დრამატურგიას დაბრალდა. სინამდვილისა და პროზის თანამედროვე სინამდვილეში განთავსებამ ხელი შეუწყო კინოს განესაზღვრა საკუთარი შესაძლებლობები, აეხსნა საკუთარი სპეციფიკა თხრობის სისტემაში. ამერიკულმა

კინოდრამატურგიამ მაგალითად, თეორიულადაც და პრაქტიკულადაც, საბოლოოდ სცენარის მოქმედ ელემენტებად და სიუჟეტური იმპროვიზაციის საშუალებად აქცია სასცენარო პროზა (იგივე რემარკა), დიალოგი, კადრსგარეთა ხმოვანი რიგი და ტიტრიც კი. აღმოჩნდა, რომ ემირ კუსტურიცას, კვენტინ ტარანტინოსა და სხვა რეჟისორების ფილმებში, ეს ელემენტები იმდენადვეა ჩართული დრამატურგიულ რიგში, რამდენადაც სამსახიობო როლი ან მოქმედი გარემო.

თანამედროვე კინოს დრამატურგიისთვის განსაკუთრებით მტკივნეულ საკითხად სცენარის ტრანსფორმაცია რჩება, რომელიც ფილმის აგების თავისებურებაზეც ახდენს გავლენას. ამიტომ, ნებისმიერი ფსიქოლოგიური დრამისა და კომედიური ელემენტების, თუნდაც სულ მცირე ფორმატის დრამატურგიული ნაწარმოები, ეკრანზე გადატანისას არ იცვლება ერთ წერტილში, ერთ მოტივში, ერთი რომელიმე გმირის მოტივაციაში. თუ ცვლილებათა განხორციელება საჭიროა სცენარში, სადაც ძალაუნებურად გვიწევს მთელი სტრუქტურის, მოტივთა მთლიანი ჯაჭვის გადახედვაც. ერთი პერსონაჟის სადღაც წასვლის ამბის საერთოდ ამოღება, მაგალითად, რომელიმე რგოლში (თუ არა ყოველ მათგანში) გამოიწვევს თხრობის რღვევის მთელ რიგს.

ცვლილებები სიუჟეტში, საერთო კონცეფციის ცვლილებებსაც გამოიწვევს.სტრუქტურა იცვლება, მაგრამ ხშირად იცვლება დასაწყისში, შუა და ბოლო ნაწილებში. გამოდის, რომ ამ პროცესში ვპოულობთ კიდევ ერთ მოტივს, რომელიც მთლიანი ამბის მაორგანიზებელია. ამბის კონსტრუირება კი, თავის მხრივ, აქცენტების გადაადგილებასაც ითხოვს. სიუჟეტი არსებული ამბის კონსტრუირებას ახდენს, აძლევს მას გარკვეულ ფორმას, ხანგრძლივობას, ზრდის ინტერესს, რიტმს, ცვლის დრამატულ სქემას. დასაწყისი, შუა ნაწილი და დასასრული - იგივეა, რაც ლიტერატურულად კონსტრუირებული კვანძის შეკვრა, განვითარება და კვანძის გახსნა. ამგვარი თანმიმდევრობა თანამედროვე კინოდრამატურგიაშიც უცვლელი რჩება.

ყველაფერს თავისი კანონზომიერი ახსნა მოეძებნება. ტექნიკური საშუალებების გაზრდა, თავის მხრივ დრამატურგიაში თხრობით თანმიმდევრობასაც არღვევს ხოლმე. მაგრა, ეს არ ნიშნავს, რომ ბუნებრივად კონსტრუირებული სცენარი, კარგავს თავის აქტუალობას.

სცენარის სტრქუტურის ერთ-ერთი მოდელი, დაახლოებით, ამგვარად გამოიყურება, თუმცა, აქვე ვიმეორებთ, რომ ეს მხოლოდ სქემის ნაწილია და მისი ინტერპრეტირება დღეს ნებისმიერი მიმართულებით ხდება.

პირველი ნაწილი - ამბის საწყისი, განვითარების წინაპირობა, პერსონაჟი (ან პერსონაჟები), რომლებიც მოვლენათა საწყის ცენტრში აღმოჩნდებიან - ჩვენ მათზე ერთგვარ მცირე მხატვრულ ,,განაცხადს" ვაკეთებთ. ტრადიციული სქემის მიხედვით, მეორე ნაწილში ამბის განვითარება ხდება და ის დიდ ნაწილს შეიძლება მოიცავდეს, ხოლო მესამე ნაწილი კონფლიქტის გახსნასა და ფინალს ეძღვნება- იშვიათად ეთმობა ხოლმე რომელიმე დრამატურგის მიერ ამ ნაწილს დიდი მოცულობა[2].

ყოველი პირობითი ნაწილი სხვადასხვა დატვირთვის მატარებელია ისევე, როგორც ნებისმიერ ლიტერატურულ ნაწარმოებში. მაგრამ კინოსცენარში, რომლის შემდეგი ეტაპიც ფილმია, ამ დატვირთვას კიდევ უფრო განსხვავებული მნიშვნელობა ენიჭება. ნებისმიერი საბოლოო სამუშაო, ცვლილება, რომელიც შემდეგ ნაწარმოებში უნდა შევიდეს, სამივე პირობით ნაწილზე მოქმედებს. თუ ჩვენ ცალ-ცალკე შევისწავლით ამ სტრუქტურის შემადგენელ ყველა ნაწილს, უნდა მივხვდეთ, რომ ყოველი მათგანი ერთიმეორისაგან გამომდინარეობს. მაგალითად: დასაწყისში, წინა ხედზე გამოჩენილი გმირის საცხოვრისში ცვლილებების შეტანა აუცილებლად იწვევს ძირითადი, შუა ნაწილის, კონფლიქტის სქემის ნაწილობრივ ცვლილებას. და თავისთავად ცვლის ფინალში არსებულ გარემოს – ნაწილობრივ, რა თქმა უნდა, თუმცა ცვლილებები არსებობს და მათ დრამატურგის მუშაობაში დიდი მნიშვნელობა აქვთ.

ცვლილებათა შეტანის რთული პროცესი პირდაპირ აისახება ფილმის სტრუქუტრაზე და ერთიან ხედვაზე, კონცეფციაზე, თუ ეს შეთანხმებულ მუშაობას გულისხმობს.

ჩვენს მიერ არჩეული ამბის უკვე მზა სცენარიდან ფილმში გადატანის პროცესში პირველი რამდენიმე წუთი მხატვრული ქსოვილის მატარებელია და ხასიათიც აქ ყალიბდება - ინდივიდუალობის გამოსაკვეთად ხშირად რაღაც იცვლება ან პირიქით, იჩქმალება. ყოველი ახალი პროექტის განხორციელებისას, თანამედროვე კინო დრამატურგიული წახნაგის - მოქმედების მთავარი კონფლიქტის ცვლას იწყებს. განმარტება იმდენად ზოგადია, რომ თუ არა მაგალითები, ცვლილების არსი ბოლომდე ბუნდოვანი დარჩება. ნიმუში აქვეა მოტანილი:

2003 წელს დანიელმა კინორეჟისორმა, ლარს ფონ ტრიერმა ,,დოგმას" მხატვრული მიმართულების ფუძემდებელმა, თავისი გახმაურებული ტრილოგიის პირველი ნაწილი გადაიღო, უკვე კარგად ცნობილი და საინტერესო ფორმით, პირობითობით გამორჩეული ფილმი ,,დოგვილი". სცენარის ავტორი და რეჟისორი თავად ტრიერია. (როლებს ასახიერებენ: ნიკოლ კიდმანი, ლორენ ბეკოლი, კლოი სევინი, პოლ ბეტანი, სტელან სარსგარდი, უდო კირი და ჯეიმზ კაზანი).

მიკროსამყაროს შესაქმნელად, ტრიერმა სცენის სივრცეში გააზრებული მოედანი გამოიყენა. ახალგაზრდა ქალი, რომელიც განგსტერებს ემალება, ამ დაბაში ჩადის. გრეისი ვალდებულია, მოიპოვოს პატარა ქალაქის ყველა ბინადარის მხარდაჭერა, რათა დარჩენის ნება დართონ. უუფლებო გრეისი ძირფესვიანად ცვლის ამ ორაზროვანი სახელწოდების ქალაქის ყოფას. ტრიერის ტრილოგიას ,,ამერიკის შეერთებული შტატები - შესაძლებლობათა მიწა" ერქვა და ეს ფილმი მისი პირველი ნაწილია. მეორე ნაწილს ,,მენდერლეი", ხოლო მესამეს - ,,ვაშინგტონი" ეწოდა. ცხრა თავი და პროლოგი - პიესისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურა ნამდვილად უჩვეულო იყო კინოსთვის, რომელმაც XXI საუკუნეში უკვე ფორმისა და დრამატურგიული ფორმების სხვადასხვაობის მაქსიმუმიც კი გამოსცადა.

იმისთვის, რომ უფრო ნათელი იყოს ფილმის უჩვეულო ფორმა, შევეცდებით მის სიუჟეტს, ამბავს თანმიმდევრობით მივყვეთ.

დოგვილი მთიან მხარეში ჩაკარგული, პატარა ღარიბი ქალაქია, მიტოვებულ ვერცხლის მაღაროსთან ახლოს - ეს ამბავი, ვერცხლის, როგორც სიწმინდის მეტაფორისა და მისი უფუნქციობის ორაზროვნება, დასაწყისშივე ქმნის მკაფიო პირობით სივრცეს, რაც სცენარში მხოლოდ ნახსენებია - ფილმში კი უკვე მოტივის ინტერპრეტირება იწყება.

დასაწყისში ავტორი პროლოგს გვთავაზობს, სადაც ქალაქის თხუთმეტი მცხოვრებიდან ათია წარმოდგენილი - ყოველი მათგანი, ერთი შეხედვით,კეთილი, უწყინარი და ადამიანური სისუსტეების მქონე ადამიანია. სცენარი ამისთვის კარგ ნიადაგს ქმნის - რამდენიმე მინიშნება გასაგებს ხდის, რამდენად იოლადშეიძლება აღვიქვათ პორტრეტები.

დაბის ბინადარი, უნიათო გამოხედვის მქონე, ლურჯ ძველმოდურ შარვალში გამოწყობილი ტომას ედისონი, თითქოს გაცოცხლებული ლიტერატურული პერსონაჟია. ამ განცდას ავტორი ფილმის დასასრულამდე გვინარჩუნებს.

ამბავს ტომას ედისონ უმცროსი გვაცნობს. მწერალი, რომელიც რეგულარულ შეკრებებზე სიარულისა და მორალურ თემებზე საუბრის გამო თავის საქმეს ცდება. ტომს სურს ფიზიკოსი მამის კვალს გაჰყვეს და მასავით, მორალური და სულიერი ლიდერი გახდეს.

თავებად დაყოფილი თხრობა, ერთდროულად 20-იანი წლების უხმო კინოს, ინსცენირებისა და XIX საუკუნის დასავლეთევროპული პროზის თხრობის ნიშნების მატარებელია, სადაც ქვესათაურებს ისეთი დატვირთვა აქვს. თითქოს უკვე გაცხადებული კონფლიქტის არსს ვიცნობთ და თავიდანვე ვმონაწილეობთ ამბავში, რაც დაახლოებით შემდეგნაირად გამოიყურება.

თავი I

სადაც ტომს თოფის გასროლის ხმა ესმის და გრეისს ხვდება.

ტომი პირველია, ვინც გრეისს ხვდება. ქალი განგსტერებს გაურბის და ჩვენ ვიჯერებთ, რომ მას ესროლეს. გრეისი, მშვენიერი და თავმდაბალი ქალია. სურს, რომ გზა გააგრძელოს და გაიქცეს, თუმცა ტომი არწმუნებს, რომ მთებს ვერ გადალახავს. ამასობაში განგსტერები ქალაქში შევლენ და ტომი მაშინვე მალავს გრეისს, იქვე არსებულ მაღაროში. ტომი უარყოფს, რომ გრეისი ნახა. განგსტერი მას ჯილდოს სთავაზობს და ბარათს აძლევს, რომელზეც ტელეფონის ნომერი წერია, რათა დარეკოს იმ შემთხვევაში, თუ გრეისი გამოჩნდება. ტომი გადაწყვეტს, რომ მომდევნო შეხვედრაზე გრეისი გამოიყენოს, როგორც ,,თვალსაჩინოება" - შანსი ქალაქის მცხოვრებთათვის. უხსნის მათ, რომ საჩუქრის მიღება შეუძლიათ და უცნობის დახმარება სურთ. ხალხი სკეპტიკურად განეწყობა. ტომი არწმუნებს, რომ გრეისს შანსი უნდა მისცენ, რათა დაამტკიცოს, რომ კარგი ადამიანია. გრეისს ორკვირიან ვადას აძლევენ. მან ქალაქის მცხოვრებლებს თავი უნდა მოაწონოს.

თავი II

გრეისი, ტომის გეგმის თანახმად, ფიზიკურ შრომას იწყებს.

ტომი ურჩევ ქალს რომ ქალაქის მცხოვრებლებს დაეხმაროს საშინაო საქმეებში. ქალი რჩევას მიიღებს: უმეგობრდება მარტოსულ, ბრმა ჯეკ მაკეის, სხვებს მაღაზიის მართვაში ეხმარება, უვლის ჩაკისა და ვერას შვილებს... დოგვილელები გრეისს ეჭვის თვალით უყურებენ და დახმარების ნებას არ რთავენ. თუმცა მალე ხალხი გრეისის დახმარების მიღებას იწყებს და ის ნელ-ნელა ქალაქის საზოგადოების ნაწილი ხდება.

თავი III

გრეისი თავს ახალი ნაბიჯის გადაგმის უფლებას აძლევს.

შეთანხმების თანახმად, გრეისმა დოგვილელების დახმარება უნდა გააგრძელოს. ამაში მცირე ხელფასსაც უხდიან. ქალს თანდათან უმეგობრდებიან. მათ შორისაა ბრმა ჯეკიც, რომელსაც თავი ისე მოაქვს, თითქოს ბრმა არ არის. გრეისი პროვოკაციას უწყობს, რათა მან აღიაროს, რომ მართლაც ბრმაა. მოხუცი სიბრმავეს აღიარებს. გრეისის გამოჩენიდან ორი კვირა გავიდა. ქალაქის მოსახლეობა კვლავ იკრიბება. ისინი თანხმდებიან, რომ ქალს დარჩენის ნება უნდა მისცენ.

თავი IV

ბედნიერება დოგვილში.

დოგვილში ყველაფერი ჩვეულებისამებრ მიდის, სანამ პოლიცია დაკარგული პიროვნების პლაკატის გასაკრავად მივა. პლაკატზე გრეისის ფოტო და სახელია. ქალაქის მაცხოვრებელთა აზრი ორად გაიყო: ერთნი თვლიან, რომ გრეისის შესახებ პოლიციას უნდა შეატყობინონ, მეორენი კი, ასე არ ფიქრობენ.

თავი V

ოთხი ივლისი.

ოთხი ივლისის ზეიმამდე ყველაფერი კვლავ ჩვეულებისამებრ გრძელდება. ტომი გრეისს უცნაურ სიტუაციაში სიყვარულში უტყდება. ქალიც სიყვარულითვე პასუხობს.

მთელი დოგვილი თანხმდება, რომ გრეისის დამსახურებით ეს ქალაქი უკეთესი გახდა. ამასობაში მოდის პოლიცია, რათა დაკარგულის პლაკატი ძებნილის პლაკატით ჩაანაცვლოს. ირკვევა, რომ გრეისს ბანკის გაძარცვაში მონაწილეობისათვის ეძებენ. დოგვილელები თვლიან, რომ ქალი უდანაშაულო იქნება, ვინაიდან მაშინ, როდესაც ძარცვა მოხდა, გრეისი მათ ქალაქში იყო.

მაგრამ ხიფათი გაიზარდა: აღმოჩნდა რომ ქალაქის მცხოვრებლებმა შეიფარეს ძებნილი, ამიტომ გრეისმა უფრო მეტი უნდა იმუშაოს, შრომის ანაზღაურება კი მცირდება. ეს იდეა გრეისს ძალიან არ მოსწონს, თუმცა ტომის გამო შეთავაზებას თანხმდება.

თავი VI

დამატებითი სამუშაოების გამო, გრეისი შეცდომებს უშვებს. სიტუაცია უარესდება და ხალხიც ახალი განრიგის გამო გაღიზიანებულია. ზოგი მამაკაცი გრეისზე სექსუალურ ძალადობას ცდილობს. ქალები უხეშდებიან. ბავშვებიც კი თავნებობენ: ჩაკისა და ვერას 10 წლის შვილი ჯეისონი გრეისს სთხოვს, რომ გაარტყას. დიდი დავიდარაბის შემდეგ, გრეისი მართლაც ასე მოიქცევა. მალე ისევ მიდის პოლიცია. ჩაკი, თავის სახლში, რომელშიც გრეისი იმალება, ქალს აუპატიურებს და აშინებს, რომ თუ წინააღმდეგობას გაუწევს, პოლიციასთან დაასმენს. პოლიცია მას შემდეგ მიდის, რაც ეტყვიან, რომ ქუდი გრეისს არ ეკუთვნის. გრეისი დაჭერას გადაურჩა, თუმცა მისთვის ნათელია, რომ ქალაქის მცხოვრებთაგან საკუთარი თავის დაცვა არ შეუძლია

თავი VII

მას შემდეგ, რაც ტომი გრეისს გაქცევას სთავაზობს, ვერა ქალს შვილის ცემასა და ქმრის შეცდენაში სდებს ბრალს და ემუქრება, რომ გაანადგურებს ფაიფურის ფიგურებს, რომლებიც გრეისმა, გამომუშავებული ფულით, ქალაქის მაღაზიაში იყიდა. ის პატიებას ითხოვს და ახსენებს ვერას, თუ როგორ ასწავლა მის შვილებს სტოიკოსების მოძღვრება. საპასუხოდ ვერა ეკითხება გრეისს, რამე თუ გაეგება სტოიციზმის მოძღვრებაში, რომ არ გამოხატოს არანაირი ემოცია, როდესაც მისი ფიგურებიდან ორს დაამტვრევს. გრეისს არ ძალუძს ცრემლების შეკავება და მაშინ ვერა მის შეგროვებულ ფიგურებს ამსხვრევს. გრეისს ამ ქალაქში არაფერი

ესაქმება. ტომი ფულს აძლევს გრეისს, ის კი, მანქანის მძღოლს - ბენს, რათა ვაშლის ფურგონით ქალაქიდან გაიყვანოს. გზაში ბენი მანქანის საბარგულში აძვრება, სადაც გრეისი იმალება და ეუბნება, რომ რადგან ძებნილია, მეტი უნდა გადაუხადოს. გრეისს ფული არა აქვს. ბენი მასზე ძალას ხმარობს. ფურგონი გზას აგრძელებს და ქალს კვლავ დოგვილში აბრუნებს.

ქალაქი თანხმდება, რომ ქალს გაქცევის ნება აღარ უნდა მისცენ. ფული, რომელიც გრეისმა ბენს გადაუხადა, რათა გაქცევაში დახმარებოდა, ტომს მამამისისთვის მოუპარავს. ქურდობაში გრეისს ადანაშაულებენ, ტომი თავის ქმედებას არ აღიარებს. გრეისს სპეციალურ საყელოს უკეთებენ და ჯაჭვით დიდ, მძიმე რკინის ბორბალზე აბამენ, რომელიც ხელს შეუშლის დოგვილიდან გაქცევაში. რკინის საყელოზე კი ზარია მიმაგრებული.

თავი VIII

ქალაქის მამაკაცები რიგს იკავებენ და გრეისზე ყოველდღიურად ძალადობენ. ღამის ჩვეულ შეკრებაზე გრეისი, ტომის რჩევის გათვალისწინებით, ყველაფერზე მშვიდად საუბრობს, რისი ატანაც მოუწია. დაბნეული ხალხი საბოლოოდ გადაწყვეტს, რომ ქალი თავიდან მოიშოროს. ტომი, რომელიც ერთადერთი ზრდასრული მამაკაცია, რომელსაც გრეისთან სექსი არ ჰქონია, მასთან დაწოლას ცდილობს. გრეისი უარით პასუხობს. ნაწილობრივ გრეისზე და ნაწილობრივ საკუთარ თავზე გაბრაზებული, რომ თავად ვერ შეძლო მასზე ძალადობა, ტომი საბოლოოდ გადაწყვეტს, დაურეკოს განგსტერებს. გრეისს დოგვილელები ორდღიანი დასვენების ნებას რთავენ.

თავი IX

როცა განგსტერები მიდიან, მათ ტომი და სხვა დოგვილელები ეგებებიან. მისულები გრეისს ათავისუფლებენ და ვიგებთ, ვინაა ის სინამდვილეში - ბანდის გავლენიანი ლიდერის ქალიშვილი, რომელიც გაიქცა, რადგან აღარ შეეძლო მამის საქმიანობის ატანა. მამა შვილს საკუთარი „კადილაკის“ სალონში ხვდება და ეუბნება, რომ ამაყია, რადგან სხვებს ისეთივე მაღალი სტანდარტებით არ ეპყრობა, როგორც თავს. თავიდან გრეისს არ სურს, რომ

მოუსმინოს, თუმცა, როდესაც მამამისთან საუბარს დაასრულებს და მანქანიდან გადმოდის, დაჰყურებს ქალაქსა და მის მცხოვრებლებს, ჩაფიქრდება და გადაწყვეტს, მამას დაეთანხმოს. თუკი იგი დოგვილელებს მათივე სტანდარტებით მოეპყრობოდა, მაშინ ყველაზე საზიზღარი სასჯელით უნდა დაესაჯა.

გრეისი თანხმდება, მოერგოს მამის ქალიშვილის როლს და დაუყოვნებლივ ითხოვს, მთელი ქალაქი გაანადგურონ. ბრძანებას გასცემს, ვერასთვალწინ დაუხოცონ შვილები და უთხრან, რომ ეს შეწყდება, თუ ცრემლებს შეიკავებს. ქალაქი გადამწვარია. ყველა დოგვილელი სასტიკადაა მოკლული. ცოცხალი მხოლოდ ტომია. მას გრეისი თავად, მამის რევოლვერით კლავს. როდესაც დოგვილი მის გარშემო იწვის, გრეისი ერთადერთ დოგვილელს - ძაღლმოსესხედავს. ბედის ირონიით, ერთადერთი, რომელსაც მის მიმართ სიბოროტე და უსამართლობა არ ჩაუდენია, სწორედ ძაღლია, რომელიც მაშინ გაუჩინარდა, როდესაც ქალაქი თავის ნამდვილი ბუნების გამომჟღავნებას იწყებდა.

დრამატურგიული წყობა ნათელია. მოტივირებულია, კონცენტრირებულია ბოლომდე მთავარ სათქმელზე. ტრიერის დრამატურგიაში სამყაროს მიკრომოდელია, რომელსაც ამგვარად თუ განსხვავებით, ყოველთვის აგებს დრამატურგი, მაგრამ სქემის მოძებნისა და გარემოს ფორმის, სტილის მიგნების გზები იმდენივეა, რამდენი შემოქმედიც არსებობს დღეს. ამასთანავე, ტრიერის ,,დოგვილი" გამორჩეული სწორედ თავისი სახიფათო დრამატურგიული არჩევანითაა - პირობითი და ჩაკეტილი სივრცე დრამატურგიაში არ გვიტოვებს შანსს, წრის გარეთ, განყენებულ მოტივებში ვეძებოთ ხოლმე დამატებითი საშუალებები მხატვრული მთლიანობის მისაღწევად.

იქმნება სრული შეგრძნება, რომ „დოგვილის" სცენარი და ფილმი პირობითობის მკაცრ ჩარჩოში მოქცეული ძალზე საინტერესო ფორმაა, რომელიც, ერთი მხრივ, ინარჩუნებს სამ მთავარ ნაწილად დაყოფილ თხრობას - პირველი, მეორე თავი, პრეამბულა, მესამე, მეოთხე, მეხუთე და მეექვსე თავები, შუა ნაწილი და მეშვიდე, მერვე და მეცხრე თავები - კონფლიქტის გახსნა, ფინალი. მეორე მხრივ, მივიღეთ ცვალებადი ხასიათებისა და შეცვლილი სახეთა სისტემის დრამატურგიული ქარგა.

პირობითი დეკორაციები - პირობითი სახელები, ძაღლის სახელიც კი - მოსე, ყოველივე აქამდე არსებულისა და ადამიანურის ორსახოვნების წარმოჩენას ემსახურება.

ეს ანტითეზაა. ანტითეზა, რომელიც ფილმის სცენარიდან, დრამატურგიული საფუძვლიდან მოდის. შეიძლება მასში ექსპრესიისა და აბსურდის ელემენტებიც კი მოიძებნოს. სწორედ ამან განაპირობა ის, რასაც ჩვენ ზემოთ სცენარის რეალიზების დროს აუცილებელი იმპროვიზირებისა და ცვლილებების წინაპირობა ვუწოდეთ. რა თქმა უნდა, ამგვარ პირობითობაშიც შეიძლება უამრავი თეატრალური თუ ლიტერატურული ანალოგიის მოძებნა. თუმცა ერთგვარი იმპროვიზებული ფსიქოლოგიური დრამა, იდეიდან სცენარამდე და სცენარიდან ფილმამდე არსებული ტრანსფორმაციის საჩვენებლად და ამგვარი ფორმით ეკრანზე - იშვიათია.

რთულია ამ დრამატულ სხვადასხვაობაში არ აღვნიშნოთ ავტორისეული დაუნდობელი ირონიაც, რომელიც ზოგადად მის შემოქმედებას ახასიათებს და ცინიზმის ნიშნებსაც მოიცავს.ყოველი მაყურებელი ,,დოგვილის" დრამატურგიულ წყობაში საკუთარ პროვოკატორულ ზონას პოულობს. რომელიმე ჩვენთაგანი უკიდურეს პირობითობასა და თეატრალურ სივრცეზე აკეთებს ინტერესის ფოკუსირებას, სხვა - მოყოლილი ისტორიის პერიპეტიებზე და მორალურ სტერეოტიპებზე. აზრის დაუსრულებლობა, მოქმედების მოსალოდნელ შედეგებთან ურთიერთობა მაყურებლის მხრიდან - ესაა ექსპერიმენტის ერთი მხარე, რაც დრამატურგიაში აისახა. მისთვის ჯერ კიდევ არ არსებობს დასრულებული ფორმა.

თხრობა ,,დოგვილში", ისევე როგორც მთელი მისი თეატრალურობა, მხატვრული კინოს წინააღმდეგ კი არ არის მიმართული, არამედ პირიქით, მასზე მუშაობს. პერსონაჟთა აქცენტები გადანაწილებულია, ცოცხლობს გარკვეული ტრაგიკული მოტივი, რომელიც მუდმივად არსებობს. და ეს შეგრძნება ბევრად უფრო იზრდება იმის შეხსენებისგან, რომ მოქმედება ,,დოგვილში", ამერიკის შეერთებული შტატების 30-იან წლებშია გადატანილი და რომ ამ სივრცეში, პერიოდულად, ეპოქის კიდევ ერთი მანიშნებელი - შავი ავტომობილები შემოდის ხოლმე.

ფაქტობრივად, დრამატურგიული თხრობის პარადოქსები, რომელთაც მუდამ განიხილავს ხოლმე მაყურებელი, შეადგენს ამბავს. მორალური პარადოქსი, თავებად და ნაწილებად დაყოფილი დრამატურგიის ფორმა, თხრობის თავი და თავი და მამოძრავებელი მოტივია. ამიტომაცაა რთული და უცნაური ტრიერის დრამატურგია: მთლიანად არსებული და ერთიანი ამბავი, რომელიც ფაქტია, სცენარიდან ფილმამდე, ერთ ჩაკეტილ სივრცეში ვითარდება და ამავე დროს, ნებისმიერი მიმართულებით შეუძლია იმპროვიზირება. ახალი

განზომილებაა მთავარი, რაც ფილმის ავტორმა ბიბლიური შეუწყნარებლობის სივრცედ, ფორმად გამოიყენა და სწორედ ამიტომ ხდება ხოლმე მნიშვნელოვანი, დრამატურგიაში არსებული სივრცე.

ლარს ფონ ტრიერი აღიარებდა ბრეჰტს, მის შემოქმედებას და ამიტომაც, ფილმიდან „წყვდიადში მოცეკვავენი" „დოგვილამდე" ეპიკური სანახაობის პრინციპებს იზიარებდა. სცენის პირობითობის გამოყენება, თანამონაწილეობის განცდას კი რა გამორიცხავს, არამედ პირიქით, ზრდის კიდევაც. სწორედ ამგვარი გაიგივებების შედეგად, ხელოვნება ხდება არა მხოლოდ გასაგები, არამედ განწყობისა და აზრის მაკონტროლებელი.

ბრეჰტისეულ თეატრში თხრობა, რომელიც თავისებურად ქმნის გაუცხოების შეგრძნებას, ვინაიდან სცენის პირობითობა და მასზე არსებული ნებისმიერი რიტორიკული ფიგურა საშუალებას აძლევს მაყურებელს, სცენის ზღვარი გაავლოს იქ, სადაც მისი წარმოსახვა დაძლევს არსებულ საზღვრებს.

კინოში სიტუაცია პრინციპულად სხვაგვარია. თეატრალურობა და ლიტერატურული თხრობა უკვე დიდი ხანია, რაც აღარ განიხილება, როგორც ,,სუფთა კინოს" ანტითეზა.

„დოგვილი" ტიტრებით მთავრდება. ეკრანზე ჩნდება დიდი დეპრესიის პერიოდის ამერიკის რეალისტური ფოტოგრაფია. მშიერი და ღატაკი ადამიანების ფოტოები ტიტრების ფონზე მიდის და თან ერთვის დევიდ ბოუის სიმღერა სახელწოდებით ,,Young Americans" - ეს ერთდროულად დრამატურგიული საავტორო ანტითეზაცაა და იმპროვიზაციის ბოლო ნიშანიც, რაც მთელი იმ დრამატურგიული სქემის განვითარებისას გრძელდება და მზადდება, რასაც ეკრანზე ვხედავთ[3].

ჟურნალისტი კირსტენ იაკობსენი, წიგნში ლარს ფონ ტრიერის შესახებ სახელწოდებით, „დოგვილის დღიური", რეჟისორს ეკითხება, თუ როგორ დაიბადა ჩანაფიქრი და რა გამოიკვეთა პირველად - სიუჟეტი თუ სტილისტიკა?

როგორც ჩანს, ჟურნალისტური ლექსიკის გათვალისწინებით, იაკობსენი სტილისტიკის ცნების ქვეშ კინონაწარმოების ფორმას გულისხმობს. ტრიერი პასუხობს: ,,... იდეა მაშინ დამებადა, როდესაც მომღერალ სებასტიანს ვუსმენდი. მიყვარს პოპ მუსიკა... მის ალბომში „დიადი ჰიტები", ბრეჰტის ზონგის, „მეკობრე ჯენის" ვერსია შემხვდა, რომელიც ადრე არასდროს მომისმენია. ალბათ ეს ბრეჰტთან მიახლოების საუკეთესო საშუალება იყო. გადავწყვიტე, შემეთხზა ისტორია, რომელიც წინ უძღოდა სიმღერაში გაჟღერებულ

მოვლენებს. დამებადა სურვილი, ჩემი ამბავი ამერიკის ისტორიაში გადამეტანა. უკვე იმდენი ხანია ამერიკაში ვარ, რომ საინტერესო იქნებოდა შემეხედა მისთვის ადამიანის თვალით, რომელიც იქ არასოდეს ყოფილა. ამერიკაში სწორედ ასე იქცევიან. ჰოლივუდი, შეიძლება ითქვას, ამგვარ პროდუქციაზეა სპეციალიზებული.

30-იანი წლების დიდი დეპრესია საკმაოდ მდიდრულადაა ასახული ფოტო და კინომასალაში... ვსწავლობდი მასალას და დავიწყე ფიქრი სტილზე, რომელიც, ჩემი აზრით, ბრეჰტის მიერ იყო შთაგონებული, თუმცა ამ საქმეში სპეციალისტი არ ვარ. დოგვილი - პატარა ქალაქია კლდოვან მთებში, მაგრამ იქ წასვლის სურვილი არ მქონდა. ამიტომაც ვხედავდი ადგილს თითქოს გეოგრაფიულ რუკაზე და რადგან ასე იყო, რატომაც არ მესარგებლა წარმოდგენით, როგორც რადიკალური სტილური ხერხით? ასეც მოვიქეცით"...

- და მაინც რისთვის დაგჭირდათ ყოველივე ეს? - კითხულობს წიგნის ავტორი.

- ...უნდა გამოვტყდე, რომ მთავარი მამოძრავებელი ძალა ამ შემთხვევაში დანიური ტელეთეატრი იყო... ჩვენთან იდგმებოდა დანიელი დრამატურგების პიესები, მაგალითად, პანდურო, ასევე პინტერისა და აბსურდის თეატრის ავტორების პიესები. ეს მარტივად კეთდებოდა: ერთი კამერა, მსახიობთა წყვილი და ნაცრისფერი ფონი. მე ძალიან მენატრებოდა ეს ხელოვნება..."[4].

კატალიზატორი - აუცილებლობის ის ნაწილია, რომელიც ლარს ფონ ტრიერისა და სხვა, დრამატურგიული ორიგინალობით გამორჩეული შემოქმედების მაგალითზე, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ამგვარ ნამუშევრებში აუცილებელი ინფორმაცია, რომელიც პასუხს გასცემს კითხვებს: „სად, რა და როგორ ხდება?", არც თუ იშვიათია. ამისთვის აუცილებელია მცირედი, ერთი შეხედვით, პატარა მასშტაბების მოქმედება, რომელსაც ხშირად კატალიზატორს ვუწოდებთ.

კატალიზატორი მკვეთრად იწყებს მოქმედებას. რაღაც ხდება - მკვლელობა, შეხვედრა, გაუგებარი რეპლიკა, უხერხული მოძრაობა და ავტორმა უკვე იცის, საით მიჰყავს კატალიზატორს - მთავარ ქმედით ფაქტს. კატალიზატორის მთავარი ფუნქციაა, გახდეს ბიძგი, რომელიც ისტორიას განვითარების საშუალებას მისცემს.

ვიმეორებთ - რაღაც მოხდა, ვიღაცამ გადაწყვეტილება მიიღო, მთავარი გმირი სადღაც გაემართა და ამბავიც დაიწყო. ამ კატალიზატორთა დაყოფას თეორეტიკოსები სხვადასხვაგვარად ახერხებენ, მაგრამ, საბოლოოდ, მაინც თანხმდებიან, რომ სამი

კომპონენტიდან რომელიღაც მათგანი ხდება წამყვანი ამა თუ იმ კატალიზატორის ამოქმედებაში - მოქმედება, დიალოგი და სიტუაცია. წამყვანი ამ სამეულში, თავისთავად კონკრეტული ამბავია, რომლითაც ისტორია იწყება.

დროდადრო, კატალიზატორის ფუნქციას დიალოგი ასრულებს - უფრო სწორად საუბრის ნაწილი, სადაც მთავარი გმირი (ან გმირები), ინფორმაციას იგებს - ვინმეს ავადმყოფობა, დრამა, სიხარული ან ნებისმიერი ფაქტი.ხანდახან, კატალიზატორის ფუნქციას ერთი რომელიმე განსაზღვრული ფუნქცია ცვლის - ინციდენტთა რამდენიმე რიგი, რომელიც რაღაც ფაქტის მიმართ განგვაწყობს. და სანამ ცენტრალური პრობლემა არ გამოიკვეთება, კვანძის შეკვრა შეუძლებელი იქნება.

არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ნაწარმოების ფაბულას (ლათინურად - „ფაბულა“ - იგავი, მოთხრობა), ქმედებათა გარკვეულ ჯაჭვს უწოდებენ, რომელიც ლოგიკურ-დროით კანონზომიერებას ექვემდებარება. ყველაფერი, რაც აქამდე ვახსენეთ: ექსპოზიცია, მოქმედების განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა - ფაბულის შემადგენელი ნაწილებია და არაფერია იმაზე რთული, რომ იმპროვიზირების ან თხრობის თავისთავადობა კინოში ამ თანმიმდევრობის გვერდის ავლით მოხდეს - მაშინ დრამატურგია სრულიად განყენებული, თამამი, მაგრამ სახასიათო ნიშნით გამოირჩევა.

ამის მაგალითად კიდევ ერთი, ორიგინალური ხედვით გამორჩეული რეჟისორი უნდა დავასახელოთ, რომლის ფილმებშიც, დრამატურგიული იმპროვიზაციის ნაწილი სრულიად თავისუფალი და ამავე დროს, ქმედითია იმდენად, რომ არავითარ აქამდე არსებულ რეალობას არ მოგვაგონებს კინოში.

ვგულისხმობთ პედრო ალმოდოვარის კინემატოგრაფიულ ხედვას და დრამატურგიას, რაც, როგორც თემატურად, ასევე ფორმისეულად, სამართლიანად ითვლება საავტორო კინოს სრულიად დამოუკიდებელ, რთულ და ანტიკონსერვატორულ ხედვად.

საზოგადოების ზნეობისა და მორალის ამაოებად, ფარისევლობად აღქმა უცხო ან მიუღებელი არ არის ხელოვნებაში, მაგრამ პედრო ალმოდოვარის შექმნილმა მექანიზმმა, ინდივიდის დასაცავად ან მისი ამაოების საჩვენებლად არჩეულმა უჩვეული თემატიკამ, ყველაფერი, რაც აქამდე ამ მიმართულებით არსებობდა, სხვა კუთხით წარმოადგინა.

ალმოდოვარის დრამატურგიას არტ მეინსტრიმის ფლაგმანიც უწოდეს[5]. ჯიმ ჯარმუშთან და ტაკეში კიტანოსთან ერთად, სრულიად სხვა ჭრილში, მისი დრამატურგიული ფენომენი ძირეულად ცვლის აქამდე ნაცნობ ნებისმიერ სტერეოტიპს თემატიკაშიც კი.

თუ შემოქმედების დასაწყისში ალმოდოვარი ეგრეთ წოდებულ ,,მთარგმნელობით სირთულეებს განიცდიდა", 80-90-იანი წლების პერიოდში, მისმა ფილმებმა: ,,ქალები ნერვიული კრიზისის ზღვარზე" (1988), ,,მატადორი" (1986) და ,,ყველაფერი დედაჩემის შესახებ" (1999) სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებებისა და მსოფლმხედველობის ადამიანები გააერთიანა. ამ სხვადასხვაობაში იგულისხმება ყველა, ნებისმიერი სოციალური და მორალური სტატუსის საზოგადოების წარმომადგენელი.

1975 წლის შემდეგ, ავტორიტარულმა რეჟიმმა ესპანეთში ყოველგვარი კრიზისის გარეშე შეწყვიტა არსებობა. ერმა, რომლის ცნობიერებაში გამარჯვებულის ცნებაც ცოცხლობდა და დამარცხებულისაც, აირჩია ცნობილი გზა - ეროვნული თანხმობა, რთული და სწორი გამოსავალი.

ფრანკოს რეჟიმის ამგვარად დამარცხების საერთო სურვილმა ასევე საერთო მხარდაჭერა მოიპოვა, ვინაიდან აღარავის სურდა სამოქალაქო ომში ჩაბმა.

1977 წელს, ბარსელონაში არგენტინელი მწერალი ხულიო კორტასარი ჩავიდა. ის წერდა: ,,როცა ქალაქის ქუჩებში ადამიანების გაღიმებულ სახეებს ვხედავდი, მათი საუბრების ნაწყვეტებს ვისმენდი, ძალაუნებურად თვალების მოფშვნეტის სურვილი მიჩნდებოდა. ეს რაღაც ბავშვური დღესასწაულია, რომელსაც უფროსები ზეიმობენ. ყველგან ბორკილებისაგან გათავისუფლების სიხარული სუფევს. არსობრივად რეპრესიულმა ფრანკისტულმა რეჟიმმა ესპანელებში შეუზღუდავი თავისუფლებისადმი მადა და ნებისმიერი სამოქალაქო ხელისუფლებისადმი ზიზღი გააღვივა"[6].

ახლად მოპოვებულმა თავისუფლებამ, თავის მხრივ, დიდი გავლენა მოახდინა ესპანური კინოს შემდგომ განვითარებაზეც. სწორედ ამ პროცესებმა განაპირობეს უაღრესად თავისთავადი ესპანური კინემატოგრაფის წარმოქმნაც, რომელმაც უკვე 80-იანი წლებიდან შეცვალა თემის დრამატურგიული ინტერპრეტაციის საკითხიც და ზოგადად, მსოფლიო კინოპროცესიც. ცენზურა, რომელიც ნაცნობია ყველა ქვეყნის ხელოვნებისთვის, 1977 წლის 1 სექტემბერს გაუქმდა. მიუხედავად ამისა, მრავალი საინტერესო და მანამდე აკრძალული ფილმების გარდა, ქვეყანაში დიდი რაოდენობით შედიოდა დაბალი ხარისხის პროდუქციაც.

ამ ურთულეს პერიოდში დაიწყო კინოში მუშაობა პედრო ალმოდოვარმა - ავტორმა, რომლის გმირების ეკრანზე შემენილი ორსახოვნება და გმირის ინტერპრეტაციის ხარისხი, დღემდე იმდენად თვითმყოფადია, რომ ვერაფერს შევადარებთ. რა არ უწოდეს ადამიანის სურვილების, მისი ყოფის ამგვარ ჭვრეტას: უხამსი, ფეთქებადი, მოუთოკავი, მაგრამ, ამასთანავე, მოძრავი, ცოცხალი, დინამიკური, ფერადოვანი სამყარო.

პედრო ალმოდოვარმა მოურიდებლად შემოიტანა ეკრანზე ოჯახის, რელიგიისა და ტაბუირებული თემების სხვადასხვაობა ისე, რომ არ მოერიდა არც გროტესკს და მით უმეტეს, არც საზოგადოებრივ აზრს, რომელიც გმირებისთვის ერთი მთლიანი პირობითობაა. ამ სინთეზის გამო, ალმოდოვარს ,,კინოპანკიც" კი შეარქვეს.

დრამატურგიას პედრო ალმოდოვარის ფილმებში თითქმის კიჩად ქცეული სტილი, იუმორი და შავი თვითირონია ახასიათებს. მისი გმირები სცენარებშიც ტრაგიკული ბედის ადამიანები არიან, მძიმე ხვედრით და ყოფით - მრავალგზის ნაცნობი განცდებით, მაგრამ ნიშნები, რომლებსაც პერსონაჟები უკვე ეკრანზე იძენენ, ვერც ერთ სცენარში ვერ იქნება ამდენად გაშლილი - მით უმეტეს, რომ ინტერპრეტაციაში დიდი ნაწილი სპონტანურ ადამიანურ სისუსტეებს, მასკულტურის პაროდირებას, უჩვეულო დეტალიზებას ეთმობა. ინტერტპრეტაციას საკმაოდ უცნაური განმარტება მოუძებნა თვითონ კინორეჟისორმა, რომელიც ამბობს, რომ: „თუ ფილმს ერთი-ორი ნაკლი აქვს, ის უბრალოდ დეფექტური ფილმია, მაგრამ როდესაც დეფექტი უამრავია, სტილს სძენს" [7].

ჭრელი, ერთმანეთზე აგებული დრამატული მოვლენების უწყვეტობით, ალმოდოვარმა სტერეოტიპების ყველა მანამდე არსებული კატეგორია უარყო. ქალები, მარტოობა, შეუთავსებლობა არეულ სამყაროსთან, ყველაფერი ეს დაუპირისპირა კულტურას, სადაც მამაკაცური საწყისის აქტივობა ტრადიციული მოცემულობა იყო. პერსონაჟებს შეუძლიათ ბოლომდე უყვარდეთ და ასევე სძულდეთ, თვითმკვლელობაზე იფიქრონ და მოულოდნელად, ერთი იმპულსის გამო შეცვალონ ყველაფერი. ექსპრესია - ეს არის მეთოდი, ღერძი, რომელიც ყოველი გმირის მოულოდნელობის საწყისია. ნებისმიერი მოქმედება, რომელიც დრამატურგიულ ინტერპრეტაციას ემორჩილება - არ არის თვითმიზანი, მაგრამ კინემატოგრაფიული იმპროვიზირებისთვის, ამგვარი ნიადაგი თავისთავად უნდა იქმნებოდეს.

თემატურ ,,ეპოპეას ქალების შესახებ" ფილმით, ,,ქალები ნერვიული კრიზისის ზღვარზე" დაედო სათავე და ძალიან საგულისხმოა, რომ ლიტერატურულ საფუძვლად ჟან კოკტოს ცნობილი პიესა ,,ადამიანის ხმა" უდევს, ოღონდ რა ხარისხითა და რა მიმართულებით შეიცვალა კოკტოს პიესის თემატური და სტილური თავისებურება, ამაზე რთულია მსჯელობა, ვინაიდან, პედრო ალმოდოვარმა პირველწყაროსგან მხოლოდ ზოგადი სიუჟეტური მონახაზი დატოვა.

ჯერ კიდევ 1948 წელს, ნეორეალიზმის ფუძემდებელმა რობერტო როსელინიმ ანა მანიანის მონაწილეობით გადაიღო ფილმი: ,,სიყვარული" (მეორე სახელწოდება ,,სასწაული"), რომელშიც გაერთიანდა ,,ადამიანის ხმა" (სცენარის ავტორები: რობერტო როსელინი, ტულიო პინელი). ამის შემდეგ, კოკტოს ნაწარმოების ეკრანიზირება კიდევ რამდენჯერმე შედგა, თუმცა თემის თავისუფალი იმპროვიზაცია - სიუჟეტურად თავისუფალ იმპროვიზაციას ვგულისხმობთ, XX საუკუნის 80-იან წლებში ალმოდოვარმა განიზრახა.

პიესა და ფილმი მიტოვებული ქალის მონოლოგს წარმოადგენს, რომელიც უიმედოდ ელის ზარს, როგორც ხსნას. პედრო ალმოდოვარის ფილმი კი მონოპიესისაგან განსხვავებით, კონტრასტული ხასიათებით, ტემპერამენტით, სათავგადასავლო ნიუანსებითაა სავსე.

ყოველ პერსონაჟს საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თვისებები და თავგადასავალი აქვს, რომლის სიუჟეტური მოტივებიც ისე სპონტანურად ვითარდება და უკავშირდება ერთმანეთს, რომ მაქსიმალურად დაძაბულ, საინტერესო ნერვიულ გარემოს, განცდასა და ერთ მთლიან სამყაროს ქმნის. ერთი ირონიული შტრიხით, პერსონაჟების მთელი შინაგანი და ცხოვრებისეული სურათი იბადება.

ფილმის მთავარ მოქმედ გმირს პეპას (კარმენ მაურა), პროფესიით მსახიობს, მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი როლით ვეცნობით: რეკლამაში ის მკვლელის დედაა, რომელიც სარეცხი ფხვნილის საშუალებით სისხლის ლაქებს აქრობს შვილის პერანგზე. ირონიზირებული საზოგადოებრივი მორალი, სატელევიზიო მასკულტურის კერპი, და კიდევ უამრავი პერსონაჟი, საბოლოოდ იმ განწყობის მასშტაბური იმპროვიზაციის მაგალითს გვაძლევს, რაც ,,ადამიანის ხმაში" იკითხება: მარტოობა, ძიება, დაპირისპირება სამყაროსთან და ყველაზე ტრაგიკული განცდა ადამიანის, ქალის არსში.

ალმოდოვარი, როგორც დრამატურგი, ზედმეტი შელამაზების გარეშე ხატავს საზოგადოებას, რომელიც დაბადებული და გაზრდილია ფარისევლად. ამ ფონზე

სიყვარულისა და თანაგრძნობის მაძიებელი პერსონაჟები ერთ სახლში იყრიან თავს - შემთხვევითობების წყალობით: შემთხვევითი პარტნიორის, ტერორისტის, ძებნილის მთავარი მოქმედი გმირის თავქარიანი მეგობარი ქალი; საცოლესთან ერთად ბინის დასაქირავებლად მოსული, პეპას ყოფილი საყვარლის შვილი და შემლილი, შეიარაღებული ცოლი, რომლის გაშეშებულ გამომეტყველებასა და კომიკურ წოწოლა ქუდს ავტორი ყველა დროისა და მოდის ერთგვარ ისტერიულ შტრიხად იყენებს.

ალმოდოვარი არ ცნობს იოლ, მარტივ გამოსავალს თხრობაში. ფილმის ფინალში თითქმის ყველაფერი ხდება, რაც შეიძლება კონფლიქტმა გამოიწვიოს და შემდეგ გმირები ერთგვარ სიმშვიდეს მიეცემიან ხოლმე. ეს რეალური ცხოვრებაა და ამავე დროს, ალმოდოვარის მიერ იმპროვიზირებული, კიჩამდე მისული სამყარო თავისი მკვეთრი წითელი ფერებით, ინტერიერებით, ფორმებისა და ფერების უცნაურობით.

ფილმით ,,მაღალი ქუსლები" პედრო ალმოდოვარი ყოველთვის მნიშვნელოვან თემატურ სპექტრს - დედა-შვილის ურთიერთობას ეხება. ინგმარ ბერგმანის ,,შემოდგომის სონატა", ფსიქოლოგიური დრამა და ,,მაღალი ქუსლებიც" თემის ინტერპრეტაციას ახდენენ. თუმცა რთულია ერთმანეთისაგან ამდენად განსხვავებული ორი კინორეჟისორის წარმოდგენა. შვედი ინგმარ ბერგმანისთვისაც და ესპანელი პედრო ალმოდოვარისთვისაც მნიშვნელოვანია საბოლოოდ იმ კავშირების რღვევა, რაც ყოველთვის მსხვერპლს მოითხოვს. მის ფილმში ჩნდება უამრავი უჩვეული სიუჟეტური მიკროსამყარო და მათი უმეტესობა. სხვადასხვა ჟანრის ელემენტებისაგან შედგება. ასეა ,,მაღალ ქუსლებშიც": ფილმი ერთდროულადაა დეტექტივიც, დრამაც, თრილერიც და კომედიაც.

ვიქტორია აბრილის რებეკასთვის (შვილი) დედა ყოველთვის კერპი იყო. შედეგად, არასრულფასოვნების შეგრძნებამ მკვლელობამდეც კი მიიყვანა, მაგრამ გამოძიება და გმირების დრამა დეტექტიურ ინტრიგასთან ერთად, ფარსის ნიშნებსაც ავლენს. საბოლოოდ ყოველივეს, წარსულში ჩადენილი დანაშაულებებიც დაემატება, თუმცა ყოველივე აზრს კარგავს და დედა-შვილის ურთიერთობა რჩება.

პედრო ალმოდოვარი სწორედ ის პირველი ესპანელი კინორეჟისორი იყო, ვინც ფრანკოს პერიოდის შემდეგ, ესპანეთში თავისი შემოქმედებითი იმპროვიზაციის მთავარ თემად ქალი აირჩია.

მისთვის უცვლელია დრამატურგიული მოცემულობა, რომლის მიხედვითაც, წარსულისა და აწმყოს მოვლენები მეორდება, ერთმანეთში იხლართება და ბედისწერის გარდაუვალობის, მისი მარადიული ბრუნვის მოტივს განაგრძობს. ალმოდოვარის დრამატურგიის მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი მახასიათებელია თანამედროვე მასობრივი კულტურის ფენომენში არსებული ფასეულობების, მოცემულობის, სტერეოტიპების გაშარჟება და პაროდირება. ირონია იგრძნობა ცნობილ ფილმშიც ,,კიკა", სადაც თავს იყრის პაროდირებისა და შარჟის ელემენტები მასკულტურაზე, პოპულარულ ფსიქოანალიზზე, მოდურ ტენდენციებზე. ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული მხატვრული ხელწერის მიუხედავად, ალმოდოვარის ამ ფილმის მოტივებშიც იკითხება სამხრეთის კულტურისათვის დამახასიათებელი ტემპერამენტი.

თემატური სიჭრელის, სინთეზის დამკვიდრებაში, რამაც შეცვალა დრამატურგიისთვის მიღებული სტანდარტები კინოში, ალმოდოვართან ერთად, მოგვიანებით კიდევ ერთი ესპანელი რეჟისორი, ალეხანდრო ამენაბარი გამოჩნდა. მისი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი ,,თეზისი", სწორედ ამ ტენდენციის გაგრძელებაა. ადრეულ სახელოვნებო თემაში ტაბუირებულ ისეთ თემებს, როგორიცაა ტკივილი, ძალადობა, ღია სექსი და ასე შემდეგ, დიდი ხანია ჩამოშორდა ხელოვნების ნიშნები და მათი ტირაჟირება ტელევიზიითა თუ სხვა საშუალებებით, სიახლე აღარ არის.

ბრეჰტი ამბობდა: ,,მაყურებლის უგემოვნებობა გაცილებით უფრო ღრმად არის დამკვიდრებული და ასახული რეალობაში, ვიდრე ინტელექტუალთა დახვეწილი გემოვნება"[8].

,,თეზისის" მთავარი გმირი, ანხელა სამეცნიერო ხარისხზე მუშაობს, რომლის მთავარი თემაც, აუდიო-ვიზუალურ საშუალებებში ასახული ძალადობაა. იგი ნელ-ნელა აღმოაჩენს, რომ სახიფათო თამაშშია ჩართული და ძალადობის მოყვარული საზოგადოების ნაწილი უნდა გახდეს. რატომ აისახა ეს თემატიკა აქტიურად ალმოდოვარის და ამენაბარის დრამატურგიაში? და რატომ გახდა გროტესკულ ხერხებთან ნაზავი, ესპანელი რეჟისორების შემოქმედებაში?

ფსიქოანალიზის ავტორ, მეცნიერ, რეფორმატორ ზიგმუნდ ფროიდის ერთ-ერთი მოსაზრების მიხედვით: „საზოგადოება დაფუძნებულია ერთობლივად ჩადენილ დანაშაულში თანამონაწილეობაზე, რელიგია - დანაშაულის გაცნობიერებასა და

მონანიებაზე, ზნეობა - ნაწილობრივ ამ საზოგადოების მოთხოვნილებებზე და ნაწილობრივ - იმ მონანიების აუცილებლობაზე, რომელსაც დანაშაულის შეგრძნება მოითხოვს”[9].

აქ დგება თემატური ტენდენციის საკითხიც და თუ სანახაობა, სიკვდილი და ძალადობა ერთიანი იყო კაცობრიობის განვითარების მრავალ საფეხურზე, მაშინ, ბუნებრივია, კათარზისად მისი მიჩნევა, სურვილისგან განთავისუფლებას უნდა ნიშნავდეს.

პედრო ალმოდოვარის კინემატოგრაფი უბრალოდ ორიგინალური, მოულოდნელი დეტექტიური ინტრიგით დამძიმებული მოთხრობა კი არა, საზოგადოების სახე, ადამიანის შინაგანი რესურსის შესახებ უკომპრომისო მონათხრობია, რომელსაც ავტორისთვის დამახასიათებელი გროტესკული ნიშნების მიუხედავად, არც სინამდვილესაა მოკლებული და არც, მხატვრული მთლიანობისთვის აუცილებელი კომპონენტებს.

საზოგადოების მხრიდან არსებული დიდი ორაზროვანი რეზონანსის მიუხედავად, ალმოდოვარი ყოველთვის ქმნიდა საკუთარ, მხოლოდ მისთვის ნაცნობ და ექსპრესიულ თემატურ სამყაროს, სადაც სიყვარულს ასევე ორაზროვანი ახსნა მოეძებნება.

დაინგრა თხრობის ტრადიციული თანმიმდევრობა - ალმოდოვარის პერსონაჟები პარალელურ დროში არსებობენ, სადაც წარსული და აწმყო მხოლოდ ერთი მეორისგან კი არ გამომდინარეობს, არამედ ერთი მთლიანი ცნებაა და სიახლე გმირების ცხოვრებაში აწმყოზე კი არა - მათ წარსულზეც აისახება. ასეთი თხრობა ახასიათებს ფილმებს ,,ესაუბრე მას”, ,,ცუდი აღზრდა” და ,,დაბრუნება”.

XX საუკუნის მიწურულსა და XXI-ს დასაწყისში გადაღებული ეს ფილმები თითქოს ახალ თემატურ ხანას ეკუთვნის, სადაც გრძნობებსა და ქცევებს, ადამიანის პიროვნულობის სტატუსი განსაზღვრავს და არა მისი ფიზიკური, ან სულიერი მოტივაცია[26]. ამიტომაც პერსონაჟთა რადიკალური ქცევა ხანდახან ადამიანთა მარადიული სურვილებისათვის ნიღბის ჩამოხსნა, გათავისუფლებაა იმ მორალური სისტემისაგან, რასაც ზოგადად დრამატურგია და ლიტერატურაც ცნობდა ათწლეულების განმავლობაში.

2009 წელს პედრო ალმოდოვარმა ,,შეწყვეტილი ამბორი” გადაიღო და ამით, ერთგვარად, გმირის საკუთარ თავში გარდასახვის ძიების თემა ყველაზე საინტერესო ფაზაში განავითარა. სინამდვილეში, ადამიანის გარდასახვის ძიების პროცესი შეუმჩნევლად, ქვეტექსტურად, უამრავი მიმართულებისა თუ საავტორო კინოს მოტივად ქცეულა. ალმოდოვარის კინემატოგრაფში ეს მოტივი თითქოს თანამედროვე ადამიანის მიერ თავისივე

საწყისთან დაბრუნებას უერთდება და ამითაა განსაკუთრებული. ექსპრესია, რომელიც მისი ყოველი ფილმის თანმდევია, სწორედ პერსონაჟებიდან მომდინარეობს, ცვლის ჩვენს წარმოდგენას ადამიანის შესაძლებლობებზე, მის ზნეობრივ და სულიერ კატეგორიებზე. ეს ცოდვილთა ჩვეული სამყაროა, სადაც ავტორს, პირველ რიგში, ჩვენივე თავთან დამოკიდებულება აინტერესებს და მხოლოდ ამის შედეგად მიღწეული კათარზისი. როდესაც მის ფილმებში თხრობის ქაოტურობას აღნიშნავენ, იქვე ახსენდებათ, რომ ალმოდოვარის ქაოსში ლოგიკისა და მოვლენათა ერთიანობის თავისთავადი ჯაჭვი დევს.

სწორედ ის განაპირობებს ყველაფერს, რაც გმირებს გადახდებათ თავს. ამიტომაც, თხრობა პრაქტიკულად გართულებულია სხვადასხვა სიტუაციის სიმრავლის გამო. არსებობს სამართლიანი აზრი, რომ პედრო ალმოდოვარის ფილმებში ქუჩები და ინტერიერებიც კი, ავტორის პერსონაჟები ხდებიან[27], მისთვის დამახასიათებელ ხერხებთან - უმსხვილეს ხედებთან, გრძელფოკუსიან გადაღებებთან ერთად. ამგვარი თხრობა სტილს ქმნის - როგორც არაერთხელ ითქვა - ექსპრესიულსა და დრამატულს.

ფსიქოლოგიური დაძაბულობის მსხვერპლი კაცობრიობის თემა აქტუალურ და მარადიულ პრობლემად რჩება, ამიტომ არ უნდა დავივიწყოთ მაგალითები, მეხსიერება არ უნდა მივაძინოთ. თორემ, რაც თითქმის საუკუნის წინ ხდებოდა, დიდი ალბათობით, დღესაც შესაძლებელია განმეორდეს.

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში, კშიშტოფ კიშლიოვსკიმ, ორიგინალური ხელწერის პოლონელმა კინორეჟისორმა, სრულიად ახლებურად გაიაზრა მობეზრებულ თემად ქცეული პიროვნული დრამა, მოაზროვნე ადამიანის სინამდვილესთან დამოკიდებულების ურთულესი და განცდით აღსავსეცხოვრება. კიშლოვსკის დრამატურგიის განსაკუთრებული, შეიძლება ითქვას, ძუნწი ესთეტიკა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების კინემატოგრაფისთვისაც კი გამორჩეული ფორმისეული ნიშნების მატარებელია. ის ასევე უარყოფდა ტრადიციულ თხრობის სტილს.

საზოგადოების ცნობიერებაში ყოველთვის ადვილად არ ხდება ნებისმიერი სიახლის მყარად დამკვიდრება. ადამიანის თავისუფლების მარადიული თემა კაცობრიობამ მჭიდროდ დაუკავშირა პიროვნული ღირსების, შინაგანი დამოუკიდებლობის, თვითმყოფადობის იდეას.

შეიძლება უჩვეულოდ ჟღერდეს, მაგრამ კიშლოვსკის დრამატურგიაში იკითხება ინდივიდის მიერ საკუთარი თავის ძიებაც და ამავე დროს, საზოგადოებასთან კონფლიქტის სრული გააზრებაც. ცოცხლობს სინამდვილე, რომელშიც ავტორი ცხოვრობდა, რომელსაც აკვირდებოდა. გმირების არსებობა, ძირითადად, შორსაა დასავლური ფსევდოსინამდვილის ნიშნებისგან, რომლებსაც ხშირად ვხვდებით არა მხოლოდ მაღალბიუჯეტიან, არამედ თემატურად საინტერესო ფილმებშიც. კიშლოვსკის გმირები დროდადრო, მტკივნეული, მძიმე პრობლემების ფართოდ წარმოჩენას ახერხებენ რომლებიც სინამდვილის განუყოფელი ნაწილია.

როგორც ადრეულ პერიოდში, შემდეგშიც, კშიშტოფ კიშლოვსკიმ თანამედროვე სინამდვილის მკაცრი წერტილი ამოირჩია, რომელიც არასოდეს შეიძლება იყოს ერთმნიშვნელოვანი. მარტივი ცხოვრებისეული სიუჟეტური ,,სამკუთხედები" ასევე მარტივად და რეჟისორისთვის დამახასიათებელი არააგრესიული სისასტიკით ითრევს ადამიანებს ყოფაში. ავტორი არასოდეს ეძებს დამნაშავეს - იშვიათი საავტორო პოზიციაა. აინტერესებს გმირის პიროვნული ღირსება, თუ როგორ უარყოფენ გმირები ყოფას განსაცდელის წუთებში, რომლის სიყალბესა და სიცრუეს, ალბათ, აქამდეც ხედავდნენ და გრძნობდნენ, მაგრამ რაღაც გაურკვეველი ქცევის წესებსაც ემორჩილებიან.

ამ პროტესტის ტრაგიზმი ისაა, რომ ჩვეულ სინამდვილესთან ურთიერთობის გაწყვეტა ფაქტობრივად შეუძლებელია. გმირებს მუდამ მძიმე ფსიქოლოგიური ბარიერები ელით წინ, მაგრამ მოსალოდნელი სიმძიმის მიუხედავად, ისინი ადამიანური ინტერესებით ცხოვრობენ და სულიერი ტანჯვისგან დაღლილები, უსაზღვრო სასოწარკვეთას განიცდიან. კიშლოვსკის ტრილოგიამ გვიჩვენა ადამიანური ურთიერთობების ახალი ტიპი, აგებული მძიმე რელობაზე. მისი გმირები ყველაფერს ბოლომდე ამბობენ, როდესაც შესაძლელობა ეძლევათ, რაც მარადიულად არ გრძელდება და აი, შინაგანი დაძაბულობისგან დაღლილნი, კვლავ ბრუნდებიან მოჩვენებითობის ტყვეობაში. ჩნდება შეგრძნება, თითქოს ამგვარი დრამატურგია თითქმის აბსტრაქტულადაა აგებული, რითაც ძალიან რთულია დინამიზმის შენარჩუნება, თუმცა შეუდარებლად რეალისტური განცდები მაყურებელს მოდუნების საშუალებას უკარგავს.

სხვადასხვა ხელოვნების დარგები, რომელთაგან თითოეული საკუთარ ენას ფლობს, სამყაროს სხვადასხვა მხატვრულ განზოგადებაში წარმოაჩენენ, მაგრამ მხოლოდ ორი მათგანი

- სიტყვის ხელოვნება და კინემატოგრაფი სარგებლობენ მეტყველების უსასრულო საშუალებებით იმისთვის, რათა რეალობის სრული სურათი გააცოცხლონ. სწორედ ეს აკავშირებს ხელოვნების ორ დარგს და განსაკუთრებულს ხდის მათ ურთიერთობას ხელოვნების ისტორიაში.

საკითხისადმი დამოკიდებულება მრავალი ფაქტორის მიხედვით განისაზღვრებოდა და იცვლებოდა - საზოგადოების მეცნიერული და კულტურული ცხოვრების ზოგადი წესი, სხვადასხვა ავტორის ფილოსოფიური თვალსაზრისი, წარმოდგენა თემის, მისი არსის და დანიშნულების შესახებ, და ბოლოს, თავად ალეგორიის ბუნების გაგება.

ადამიანის მოღვაწეობის, მეცნიერებისა და ხელოვნების მკვეთრი გამიჯვნის სურვილი რელიგიასთან, რწმენასთან ცოდნის დაპირისპირებისკენ მისწრაფება, ყოველთვის ალეგორიის გამოყენების საწინააღმდეგოდ შემობრუნდებოდა ხოლმე.

ალეგორიული აზროვნებისადმი ხელოვნებაში, განსაკუთრებით უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებდნენ ახალი დროის რაციონალისტი ფილოსოფოსები, როცა ალეგორია მეტყველებისა და ნააზრევის უსარგებლო და დაუშვებელ ელემენტად მიაჩნდათ, ორაზროვნებისა და შეცდომების წყაროდ.

საბოლოოდ კი, ალეგორია დრამატურგიაში მნიშვნელობის გამოხატვის ერთ-ერთი ის ხერხია, რომელიც სიტყვების პირდაპირი და ზუსტი მნიშვნელობით გამოყენებასთან ერთად არსებობს. ასეთ ალეგორიად ყალიბდება კიშლოვსკის გმირების ერთიანი სისტემა.

კინოგმირის დანიშნულება და ფუნქციაა ის, რაც წარმოადგენს არა მეორეხარისხოვან დრამატურგიულ ელემენტს, არამედ აუცილებელ და უმთავრეს ნაწილს. გმირის ინფორმაციული ხასიათი და მისი აქტიური სისტემის განვითარების საწყისები – სწორედ ესაა დრამატული ელემენტი კინოში, საწყისი დანიშნულებით - საზოგადოებრივი კინოჩვენებიდან უხმო კინოს პერიოდის ჩათვლით. ბალაგანისა და კაფეს ხმაურიან გარემოში სინამდვილის განცდისა და პროექციის თავისებურებანი - კინოს დრამატურგიის რეალისტური ნიშნებით.

კშიშტოფ კიშლოვსკის გმირები სრულიად უმწეონი რჩებიან მარტოდმარტო საკუთარ ცოდვებთან, თავშეუკავებლობასა და წლებთან. ავტორი თითქოს მუდამ გვიმეორებს, რომ ეს დრამა თაობიდან თაობას გასდევს და ამ თვალსაზრისით, ნებისმიერი კონფლიქტი, მხოლოდ საკუთარ თავთან კონფლიქტია. დრამატული კონფლიქტი ტრილოგიაში - „სამი

ფერი: ,,ლურჯი", ,,წითელი", ,,თეთრი" თანდათანობით, მაგრამ მაინც ამბობს, როგორია ბიბლიური მარტოობა, რამდენი ტრაგედია იმალება მოჩვენებითი სიმშვიდის უკან. ამის წარმოსაჩენად, რეჟისორმა სამივე ფილმში სინამდვილე გამოიყენა ფონად.

ხედები, რომლებიც ჩვენს თვალწინ იშლება, გმირთა განწყობის შესატყვისია. მაგალითად, კადრის უეცარი დაბნელება, დროის, ადამიანის ცხოვრების რაღაც ეტაპის დასრულებისა და ახლის დაწყების მეტაფორაა ამგვარი დრამატურგია, პიროვნულ-საზოგადოებრივ ერთეულებზე აგებული თხრობა, ოსტატურად ახერხებს პიროვნების ცხოვრებისეული ნაწილისაგან შექმნას დრამა და მოახდინოს ჩვენზე განსაკუთრებული, ღრმა შთაბეჭდილება.ეს გმირები რეჟისორის ხედვის ერთ კუთხეს წარმოადგენენ. ისევე როგორც სხვა ფილმებში, ავტორი ტრილოგიაშიც ფსიქოლოგიურ სიღრმეს მიმართავს და თითქმის არც ერთ დეტალს დაფარულსა და უთქმელს არ ტოვებს.

მისი პერსონაჟები რაღაცით მოგვაგონებენ ინგმარ ბერგმანის მიერ მრავალი წლის წინ შექმნილი შედევრის, ,,მარწყვის მდელოს" მთავარ გმირს, მხცოვან პროფესორს, ისააკ ბორგს, რომელმაც ხანდაზმულ ასაკში გააცნობიერა საკუთარი ცხოვრების ავ-კარგი და სხვანაირად შეხედა ყოფას.

,,ვერონიკას ორმაგი ცხოვრება" კიშლოვსკის დრამატურგიულ ძიებებშიც განსაკუთრებული ნამუშევარია. მაყურებელი ორ ვერონიკას იცნობს - ერთს ფრანგს, მეორეს კი - პოლონელს. მათი ცხოვრება მისტიკურ კავშირშია, თუმცა ორი ქალი არც კი იცნობს ერთმანეთს. თუმცა შეგრძნება, რომ მარტონი არ არიან ამ ქვეყანაზე, არ ტოვებთ.

,,1966 წლის 23 ნოემბერს იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი დღე მათ ცხოვრებაში. ეს იყო დღე, როდესაც ისინი დღის სამ საათზე მოევლინენ სამყაროს. ორ სხვადასხვა ქალაქში, ორ სხვადასხვა კონტინენტზე. ორივეს ჰქონდა მუქი თმა და მწვანე თვალები. როცა ორი წლის იყვნენ, უკვე იცოდნენ სიარული. ერთი დაიწვა, მეორე კი რამდენიმე დღის შემდეგ ამ ყველაფერს გადაურჩა - მოასწრო თითის გაწევა, თუმცა არც კი იცოდა, რომ შეიძლებოდა დამწვარიყო..." (ტექსტი ფილმის ფინალში).

ბედის პარალელები, ადამიანების უხილავი კავშირი - ორივე პერსონაჟი ცდილობს დაამტკიცოს საკუთარი სიმართლე. სურთ გაიგონ, თუ რისთვისაა საჭირო, ღირს თუ არა საერთოდ იცოცხლო? როგორია ადამიანის ბუნება? გვაქვს თუ არა უფლება, გავასამართლოთ სხვა ადამიანები და დანაშაულისთვის განაჩენი გამოვუტანოთ? პერსონაჟები საუბრობენ, რაც

ეხმარება ცხოვრებისეული აზრის, ემოციების შეძენაში. ისინი უსმენენ ერთმანეთს, ხედავენ ახალს, თითქოს უკმარისობას ივსებენ.

ამგვარი დრამატურგიის თავისებურებაა ისიც, რომ მოვლენები მუდამ იცვლება. დრამა კოდირებულია უზარმაზარ სარეკლამო პლაკატში, რომელზეც ახლო ხედითაა გადაღებული მთავარი გმირი; ბანერს უდარდელად და მხიარულად ჩამოჰკიდებენ ფილმის დასაწყისში, ხოლო შემოდგომის ქარი ფინალში, ტრაგიკულად ჩამოგლეჯს. კიშლოვსკის მიერ ფორმისა და თემების მუდმივი ძიების (რაც ჩვენში, ძირითადად, უცხოური პრობლემების ანგაჟირებად მოიაზრება) მიუხედავად, ,,დეკალოგში" მთავარ მოტივად რჩება სოციალური პრობლემები - მარტივი, პირდაპირი ამბის გადმოცემით, მძიმე მონტაჟური რიტმით და ალეგორიებით.

რეჟისორი თვლიდა, რომ რწმენა წყაროა, რომელიც თანამედროვეობაში ადამიანს მიზანს უმარტივებს. და რომ ვერანაირი დრამატურგიული სიახლე ამას ვერ შეცვლის. ამ თემამ, კიშლოვსკის შემოქმედებასთან ერთად, კინოში შეინარჩუნა ძირითადი თვისებები და მახასიათებლები: ადამიანის პიროვნულობის, თვითგამორკვევის საწყისთან ერთად,სოციალურ მოტივებზე აგებული დრამატურგია კინოში, საზოგადოების თანამედროვე პორტრეტსაც ქმნის.

როდესაც მოტივებზე ვსაუბრობთ, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ერთი გარემოებაც: როდესაც აღმოსავლეთ ევროპის კინემატოგრაფი ნელ-ნელა გათავისუფლდა იდეოლოგიური წნეხისაგან, სივრცე ახალი შინაარსის მქონე პროგრამებით შეიცვალა. ცხადია, ამ თემატურ სივრცეში, თემის ტრანსფორმაციის ხარისხიდან გამომდინარე, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი კიშლოვსკიმაც დაიკავა [11].

კშიშტოფ კიშლოვსკის დრამატურგიის თავისებურებებზე თუ ვიმსჯელებთ, საინტერესოა, ასევე ყობელივე ნეგატიურის გამძაფრებული აღქმა, რაც საერთოდ თანამედროვე დრამატურგიის ერთ-ერთი თემატური ნიშანია. ეს ერთგვარი საგულისხმო ფსიქოლოგიური მეტამორფოზაა დრამატურგის სპეციფიკურ მუშაობაში, რაც ამა თუ იმ თემისადმი მიჯაჭვულობის კომპლექსისგან გათავისუფლებას ახლავს თან. როგორც სრულიად სხვადასხვა სტილისა და ინდივიდუალობის მქონე მაგალითები მეტყველებენ, ეს პროცესი მართლაც არაერთგვაროვანია და გამოვლინების უმრავ გზას პოულობს. ფაქტი კანონზომიერია. მაღალმხატვრული დრამატურგია, როგორც წესი, ადვილად განიცდის

ნებისმიერ ცვლილებას - გარშემო არსებული რეალობიდან და სოციო-ფსიქოლოგიური სინამდვილიდან გამომდინარე.

ბუნებრივია, დაინტერესება ისტორიით, ან რეალურად არსებულ მოვლენათა სხვადასხვაობით იმდენად მნიშვნელოვანი თემაა, რომ დრამატურგიული ნაწარმოების ფილმად ქცევის პროცესში, უკვე სხვა, მცირე ან ნაკლებად მცირე მოტივების განვრცობის შესაძლებლობასთან ერთად, ამ მცირე თემების იმპროვიზების საშუალებასაც იძლევა.თუ ავტორი ფლობს შესაბამის მსოფლმხედველობით და წარმოსახვით პოტენციას, მაშინ ამ მიმართულებით განვითარებული დრამატურგიული აზროვნება კომპლექსურია თავისიბუნებით. მაგრამ ხშირად საპირისპირო სურათსაც ვაწყდებით. შესაძლებელია გვერდითი მოტივები საერთოდ ვერ განვითარდეს, როგორც რეალური ჩანაფიქრის შედეგი და ფილმის მხატვრულ ქსოვილში დაიკარგოს. ასეთ დროს, დრამატურგი თითქოსიმ მოტივების დეკლარირებას იწყებს, რომლებიც ფილმში ვეღარ გაცოცხლდნენ და ერთგვარ ,,დაუმთავრებელ თემებად" დარჩნენ.

რეალიზმისა და იგავის ერთიანობა დრამატურგიაში სწორედ ამგვარი დაუმთავრებლობის წინააღმდეგ არსებობდა და საუკეთესო მაგალითი ქართულ კინოში ოთარ იოსელიანმა წარმოგვიდგინა.

იდეოლოგიური ცენზურის ეპოქაში კინოს ქვეტექსტი და მნიშვნელობა მსოფლიო კინოს ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, სოციალურად და პოლიტიკურად ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო პროცესი იყო.

მისი ძირითადი ასპექტები, თემატიკა და დრამატურგიული მახასიათებლები საწყის ეტაპზე, ძირითადად, ჩვენს ქვეყანაში 60-70-იან წლებში ფოკუსირდება, იმ დროს, როდესაც თავი მოიყარა ევოლუციის შედეგად დაგროვილი შემოქმედებითი პოტენციალისა და, ამასთანავე, იდეოლოგიური დიქტატურის მძიმე ნიშნებმა.

კინემატოგრაფი, ინფორმატიულობის თვალსაზრისით, ყველა დანარჩენ საინფორმაციო წყაროზე უფრო პრივილეგირებულია. ის სიახლეს არა გვერდიდან, არამედ ადამიანის ფსიქოლოგიის კვლევის საფუძველზე ქმნის და იმაზე მეტ მნიშვნელობას სძენს, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება ჩანდეს. საკუთარი თვითმყოფადობიდან გამომდინარე, კინო, იდეოლოგიის დამკვიდრების პირველივე დღიდან, სერიოზულ და ფუნდამენტურ გავლენას ახდენდა დრამატურგიული აზროვნების ფორმაზე.

იდეოლოგიის ინტერპრეტირებამ, მაქსიმალისტურმა დამოკიდებულებებმა კინოს შესაძლებლობებისადმი, ისევე როგორც მხატვრობაში, პრიმიტიული, პლაკატური თემები შვა და ეს ტენდენცია მხოლოდ საბჭოთა იდეოლოგიის მაგალითზე არ ვითარდებოდა.განსაკუთრებული სიძლიერით იგრძნობოდა იმ ცნობილი კინორეჟისორების ფილმებში, რომლებიც ომისშემდგომ თაობებსაც განეკუთვნებიან. სოციოლოგიური და ფსიქო-ფილოსოფიური ფაქტორების გავლენით ჩამოყალიბებული მითები მუდმივ გადასინჯვას საჭიროებენ, მაგრამ დიდხანს ცოცხლობენ.

ამას განაპირობებს, როგორც ეროვნული მახასიათებლები, ერთმანეთთან ახლოს მდგომი ფაქტორები და სოციუმის ყოფის ნიშნები, ასევე კინემატოგრაფის წარმოშობისთვის და განვითრებისათვის დამახასიათებელი აზროვნების წესები.

მითი გმირის უძლეველობის შესახებ, იმდენად მნიშვნელოვანი გახდა ადამიანისთვის, რომ მას საზოგადოებაზე გავლენის მოხდენაც კი შეეძლო. ასეა დღემდე. ის დღითიდღე ვითარდებოდა და ერთსაუკუნოვანი არსებობის შემდეგაც კი შეეძლო მაყურებლის გაოცება.ამ ხნის განმავლობაში, კაცობრიობამ არაერთი უკიდურესად მძიმე ეტაპი განვლო, რაც საზოგადოების ინტერესებსა და აზროვნების კატეგორიებზე აისახა. კინემატოგრაფმაც, რომელიც მაყურებლის ცნობიერებისა და თემების მიხედვით აქტიურია-, ყველა ქვეყანაში ინდივიდუალური, მრავალფეროვანი გზა გაიარა.

ისტორია და ომი მნიშვნელოვანი ფაქტორია კინოხელოვნების პროცესთა შეფასებაშიც და წარმართვაშიც. ორი მსოფლიო ომის, მატერიალური და მორალური კრიზისების დაძლევის ეტაპები კინოში სხვადასხვანაირად აისახა.

სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფიც, შესაბამისად, ინდივიდუალური და საინტერესოა განვითარების თავისებურებებიდან გამომდინარე. შემოქმედებას დამორჩილებული, ფირზე გადატანილი რეალობა, ომის მიერ დაზარალებული ადამიანების განწყობის ერთგვარ სარკედ იქცა. ომისგან მიყენებული მატერიალურ-მორალური ზარალის მიუხედავად, კინომ ახალ ცხოვრებაზე რეაგირებით დაიწყო აღმასვლა.

აშკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების მსხვრევა თანამედროვეობაშიც არ დასრულებულა. მასშტაბებითა და მომხდარი ცვლილებებით, წარსულის მსოფლმხედველობის ყველაზე უფრო საფუძვლიანი გარდაქმნები, დღესაც აქტუალურია. კარდინალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითი უძველეს დროში, მითოლოგიური

მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა იყო, რაც გამოიწვიაანტიკურ ხანაში არსებულმა რადიკალურმა სოციალურმა გარდაქმნებმა.შეიძლება ითქვას, რომ მითი და მისი სახეცვლილება კინოში, სწორედ აზროვნების ფორმაა, რომელიც უზრუნველყოფს მსოფლმხედველობის გარდაქმნას.

მას შეუძლია განახორციელოს გადასვლა მსოფლმხედველობის ერთი საზომიდან მეორეზე - აქედან გამომდინარე, თვისებრივად სხვა მსოფლმხედველობაზეისე, რომ არ შეიზღუდოს ძველი საზომით მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების განვითარება. მითს შეუძლია უზრუნველჰყოს ,,საზღვრის გადაკვეთა" წარსულ და ახლად ჩასახულ მსოფლმხედველობებს შორის.

თანამედროვეობასა და ანტიკურ ხანაში ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პერიოდის ამგვარი დამთხვევა შემთხვევითი არ არის. ის განპირობებულია კულტურის გარდამავალი მდგომარეობით, სიღრმისეული ცვლილებებით მსოფლმხედველობაში, როგორც კულტურის სულიერ ბირთვში. ეს მეტყველებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თანამედროვე მსოფლმხედველობაში სიღრმისეული ცვლილებების ანალიზისათვის დრამატურგიის როლის შესწავლა.

როგორ მოვიდა დღემდე ჰეროიკული თემა? ის განსაკუთრებით მსოფლიო მასშტაბის კონფლიქტების დროს გააქტიურდა. რაც შეეხება მხატვრულ ფილმებს, კინო დიდი ხნის განმავლობაში დაიპყრო პატრიოტულმა დრამებმა, მელოდრამებმა,კომედიებმა – იაფფასიანმა კინოპროდუქციამ მოფრიალე დროშებით, სამხედრო ძალის დემონსტრირებით, ამაღლებული განცდებით, ე. წ. ხალხური იუმორით. გაჩნდა ბევრი ახალი კინოკომედია – ცნობილი თეატრალური პიესების ეკრანიზაციები, რომლებშიც დრამატული თეატრების გამოჩენილი მსახიობები თამაშობდნენ.

იდეოლოგიური მითი კინოს დრამატურგიაში არ მიჰყვება დადგენილ ნორმებს. მას ჭეშმარიტების საკუთარი მოდელი აქვს. მისი დაბადება აწმყოს კრიტიკისა და მომავლის წინასწარგანჭვრეტის მცდელობადაც კი შეგვიძლია ჩავთვალოთ და ორ პირობით ნაწილად გავყოთ: ძველ და ახალ მითებად.

პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ, აღმოსავლეთ ევროპის კინოში რეალობა შეიცვალა. ის დღითიდღე თმობდა წამყვან პოზიციებს. ადგილობრივი ბაზარი, ძირითადად, უცხოური კინოფილმებით დაიტვირთა. კინოს მიმართ საყოველთაო უინტერესობა დაბალმა

მხატვრულმა ღირებულებებმა და ახალი კინოპროდუქციის შემცირებულმა რაოდენობამ გამოიწვია. ფილმების გადაღება მატერიალური თვალსაზრისითაც წარუმატებელი გახდა. ხელოვნურად შექმნილი მონუმენტები ლეგენდასთან მიახლოებულ გარემოს ქმნიდნენ. კინემატოგრაფს მასზე განხორციელებული მონოპოლიის გამო, არ შეეძლო ყოფილიყო ობიექტური. ირგვლივ გამეფებულმა ცენზურამ, მხსნელის, გმირის თემამ იქამდე მიიყვანა ყველაფერი, რომ კინოს, როგორც ხელოვნების დარგის, განვითარება შეფერხდა.ომის შემდგომმა ეკონომიკურმა ცვლილებებმა, რაც თითოეულ ადამიანს შეეხო, კინოს თემატიკაზეც უკიდურესად უარყოფითი გავლენა იქონია. კომპლექსები ახალ კატეგორიებს ამკვიდრებდნენ საზოგადოებაში.

პროპაგანდისტული თემა ახალ ფორმად, მაყურებელზე აგიტაციის საშუალებად გადაიქცა. მონუმენტალიზმი და გიგანტომანია ნებისმიერი მოძალადე წყობის ხელოვნების აუცილებელი პირობაა ხოლმე და არც კინო ითვლება გამონაკლისად.

მაშინ, როდესაც საზოგადოების უდიდესი ნაწილის ცნობიერებას, ინტერესს მხოლოდ ძალადობა განსაზღვრავდა, არსებობისა და განვითარების უფლებას მხოლოდ ცენზურისთვის უმტკივნეულო მხატვრული სისტემები და თემები ფლობდნენ. ამან სხვადასხვა ქვეყნის ისტორიაში, სხვადასხვა პერიოდის კინოში აქტიური აზრობრივი წინააღმდეგობა გამოიწვია, რადგან პროზა, მიძღვნილი, მაგალითად, ფრონტისადმი, პარტიული ოდები, რასიზმისა და ნაციონალიზმის თემატიკა და პათოსით აღსავსე პატრიოტული პროზა-პოეზია, უმეტესწილად, რეჟიმების მემკვიდრეობად იქცა.თავის დროზე, ამან გავლენა იქონია ცნობილი მწერლების მემკვიდრეობაზეც. დიქტატურის დროს, სააგიტაციო თემას არ გააჩნდა და დღესაც არ გააჩნია მკვეთრი საზღვრები. მას მიაკუთვნებდნენ დეტექტივებს, სათავგადასავლო ფილმებს, სიუჟეტებს, რომლებშიც აქცენტები დანაშაულისკენ იყო მიმართული.

ისევე, როგორც მასის ცნობიერება, მისი ზოგადი განწყობა და იმპერიული ისტერია, ასევე კინოს მიმართ მიზანმიმართული დამოკიდებულება განსაზღვრავდა კინემატოგრაფიულ იდეოლოგიურ ტენდენციებს. ისტორიულმა რყევებმა, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა სფეროებში, კინოშიც ფასეულობების გადაფასება გამოიწვიეს.

იმ დროს, როდესაც ქართულ კინოში 60-იანელთა თაობა მოვიდა, იდეოლოგიას უკვე ხანგრძლივი დროის მანძილზე ჰქონდა თავი დამკვიდრებული და ამის გამო, სიყალბის

მიმართ ლოიალობა ტრადიციულ ჩვევაშიც გადაიზარდა. ყოველი ახალი ფილმი უმკაცრეს მონიტორინგს ექვემდებარებოდა. ნამუშევრები, რომლებიც ადვილად უძლებდნენ ამ გამოცდას, მაყურებლამდე მიდიოდნენ, ხოლო ისინი, რომლებიც ოდნავ ეჭვს იწვევდნენ, რათქმა უნდა, სრულიად იზოლირებული იყვნენ უმთავრესი სამაყურებლო მასისგან.

ნებისმიერი მმართველი ხელისუფლებისა და მმართველი პარტიის მუდმივად ერთმანეთის მსგავსი აზრობრივი საფუძველი, მიზნები და ნაკლებად ან მეტად კრეატიული მოქმედების სტრატეგია ამოძრავებდა ხელოვნებასაც. იდეოლოგიამ კინო გადააფასა, უფრო სწორად, გადააფასა მისი შესაძლებლობები, რომელთა საფუძველზეც, უამრავი ტენდენცია გამოამჟღავნა. ანტისოციალიზმი ადამიანთა საზოგადოებრივ ფენებთან მიმართებაში, ანტიმოდერნიზმისა და ანტიანდერგრაუნდის, ანტიავანგარდის წინააპირობა ჩვეული მოვლენაა ნებისმიერ რეჟიმში. ხელოვნებაში და კინემატოგრაფში, თავისთავად, ეს ურთიერთკავშირები ერთსა და იმავე სისტემაში იჩენენ თავს.თემატიკაში, დრამატურგიაში მოტანილი ცრუ სამყაროს ხოტბა ჩვეულებრივ პირობითობად გადაიქცა. ასეთი იყო მოჩვენებითი აქტივობა და იდეალურთან მიახლოებული ცხოვრების წესი - მაგრამ მაინც წესი და სხვა არაფერი, რაც თავისუფლების მიზერულ განცდას უტოვებდა მაყურებელს.

კინო აგრძელებდა საკუთარი ინტერესების დამკვიდრებას. კინემატოგრაფისტთა ერთი ნაწილი, ისევე როგორც სხვა ხელოვნების დარგებში, თავის დროზე, პარტიული დიქტატურის ხანაში თანხმობას უცხადებდნენ თანასწორობის იდეას.

უმთავრესი, რაც სხვადასხვა ქვეყნის ტოტალიტარული რეჟიმების კინოესთეტიკას ერთიანს ხდიდა, აახლოებდა, საერთო ჰეროიზმის არსებობა იყო.

იდეოლოგია, საბჭოთა ეპოქის საქართველოში, 60-ანელთა მოსვლამდე საშუალებას არ იძლეოდა, კინო ბოლომდე გათავისუფლებულიყო თეატრისა და ლიტერატურის ელემენტების გავლენისგან. ოთარ იოსელიანის ფილმების უჩვეულო დრამატურგიულია იმთავითვე გამოირჩეოდა. ,,საპოვნელა და ,,აპრილი” ამის ნათელი მაგალითია.

,,საპოვნელა” სამეცნიერო-დოკუმენტური ფილმია, მაგრამ ისევე როგორც ,,აპრილი”, ხმოვან-სახვით პრინციპზეა აგებული. არც ამ ფილმებში და არც ოთარ იოსელიანის დოკუმენტურ ნამუშევარში ,,თუჯი”, არსად იკითხება დემაგოგია, ან ავტორის, როგორც შემფასებლის, აზრი.

ოთარ იოსელიანის დრამატურგიული ქსოვილი გამოირჩეოდა იმით, რომ ის სწავლობდა არსებულ სიტუაციას, გარემოს, რაც აინტერესებდა და რაზეც მუშაობდა. სწორედ აქედან გამომდინარე შეიძინა სინამდვილის უტყუარი ჟღერადობა შემდეგ გადაღებულმა სამმა სრულმეტრაჟიანმა მხატვრულმა ფილმმა: ,,იყო შაშვი მგალობელი", ,,გიორგობისთვე", და ,,პასტორალი".

ამ სამი ფილმიდან, მიუხედავად იმისა, რომ თემატური ნაწილი ყველგან ყურადღებას იქცევს, მაინც გამოირჩევა ,,პასტორალი", მონოტონური და სიტუაციური ყოფის ჯაჭვის უჩვეულობით. ბევრ რამეში გაიგივებული სოფელი და ქალაქი. ქალაქიდან სოფელში რეპეტიციების მშვიდად ჩასატარებლად გამგზავრებული კვარტეტი, მათი სადილი, საუზმე, ვახშამი და არეულობა, გაუგებარი მასშტაბებისა და ფუნქციის მქონე სახლის მშენებლობა სოფლად... სამუშაოები ყანაში, მინდორში, ხმაური და ურბანისტული პეიზაჟები, ალბათ, ოდესღაც მშვენიერი სოფლის ფონზე - ეს უწყვეტი ჯაჭვი მეორდება და გვაოცებს ღრმა, მარტივი რეალიზმით, თხრობითი დინჯი ტონით და ამავე დროს, ამ ერთიანი სიტუაციის ჩუმი ტრაგიზმით. ადამიანები ვერც აცნობიერებენ რომ ცოცხლობენ... შეიძლება ხმამაღლა ნათქვამია, მაგრამ მონოტონური ფუსფუსი, უბრალო ინერცია ყველა წვრილმანში, ერთიანი სახე სოფლისა და ქალაქის პატარა ინტერესებისა, სწორედ ამის მაჩვენებელია. ამ აზრს განავრცობდნენ მკვლევარებიც[12].

,,პასტორალში" ავტორმა ერთ-ერთ მოქმედ, მნიშვნელოვან დრამატურგიულ ელემენტად ბუნებრივი ხმაურები გამოიყენა და ამით სცენარში არსებული ფონი დატვირთა (სცენარის ავტორები: ოთარ იოსელიანი, რევაზ ინანიშვილი, ოთარ მეხრიშვილი). სიტყვა პასტორალი სოფლური იდილიის, სიმშვიდის განცდას, ასოციაციას უნდა იწვევდეს, მაგრამ პირიქით ხდება - სახელწოდება ირონიულად ჟღერს. სრული შეუსაბამობა იმდენად ნათელია, რომ ოთარ იოსელიანი თარგმანის საჭიროებასაც კი ვერ ხედავს. მოსახლეობა დიალექტზე საუბრობს, თუმცა ამ ცალკეულ რეპლიკებში მნიშვნელოვანი არაფერია არც მაყურებლისთვის და არც ავტორებისთვის.

,,პასტორალში" ავტორი პერსონაჟების შინაგან მოთხოვნილებასა და ზნეობრივ არჩევანზე აქცენტებს არსად აკეთებს. ეს ჩანს, თუნდაც იქედან გამომდინარე, თუ როგორ ატარებენ რეპეტიციებს მუსიკოსები - მექანიკურად, ყოველგვარი, აშკარად გამოხატული სურვილის გარეშე.სწორედ ესაა დრამატურგიული იმპროვიზაციის თავისებურება,

დამახასიათებელი ოთარ იოსელიანის ფილმებისთვის - მოქმედება, რომელსაც ნებისმიერი ვარიანტი შეუძლია გამოიყენოს: მუსიკოსების რეპეტიცია სოფელში - ეს მოცემულობაა და ყოველნაირად შეიძლება იყოს განხილული ნებისმიერ ჭრილში.

დრამატურგია იოსელიანის შემოქმედებაში განწყობის წინაპირობას ქმნის, ხოლო მის გასაცოცხლებლად ავტორი შემდეგ უკვე სხვადასხვა ხერხს მიმართავს, არსენალში არსებულს. ამ მხატვრულ სისტემას პორტრეტებში ქმნის, სადაც გამოსახულება პირველად, ხოლო სიტყვა, მეორად როლს ასრულებს. დამოუკიდებლად ჟღერს თითოეული თემა, მოტივი, რომლებსაც ფრაგმენტულობა არ ახასიათებთ. ამიტომ ოთარ იოსელიანის ფილმებით, დრამატურგიით, რომელმაც შექმნა მისი რეალისტური კინემატოგრაფი, ქართული საავტორო კინო XX საუკუნის 60-იან წლებში რეალურად დასცილდა ვიწრო პრობლემატურ ჭრილს და ჭეშმარიტად განაზოგადა თავისივე ეპოქის სატკივარი.

მოქმედების ქვეტექსტი, როგორც ხერხი, რომელიც მომხდარსა და იდეას ხსნის, სიუჟეტია - მაგრამ ოთარ იოსელიანის თხრობაში დამკვიდრდა მთლიანი ქვეტექსტის, რეალისტური სიუჟეტის ტრადიცია და ამან სხვა მიმართულებით წაიყვანა ქართული კინოს ისტორიის ერთი ნაწილი.სასცენარო გადასვლების რიგი, რომელიც მანამდე, საბჭოთა თემატიკაში მექანიკურ მოქმედებათა რიგს ელოდებოდა, იოსელიანის პირველივე ფილმებიდან შეიცვალა. დოკუმენტური კინოს მახასიათებლები და თემატური სხვადასხვაობის ნიშნები ქართულ კინოში ამ ფილმებიდან იწყება და იცვლება თხრობაც. შესაბამისად, კინოსცენარი აღარ არსებობს, როგორც ფორმის განმსაზღვრელი ელემენტი - ის შესაძლებლობას ქმნის, რეალიზმისა და ყოფის ინტერპრეტირებისთვის.

XX საუკუნის ქართული კინოს ბოლო ათწლეულების პერიოდი სწორედ დრამატურგიული და თემატური მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. რამ გამოიწვია ეს? გავითვალისწინოთ თუ არა მემკვიდრეობითობა, ალეგორიებით აზროვნების ტრადიცია, ამ დროს რომ დაამკვიდრეს კინოში სცენარისტებმა და რეჟისორებმა? რა თქმა უნდა, ეს ფუნდამენტია, რომელიც რთულად, მაგრამ სახიერად და მაღალმხატვრული პირობითობით მიაწვდიდა მაყურებელს აზროვნების ახალ ფორმებს.ეპოქისთვის დამახასიათებელი სოციალურ-პოლიტიკური ფონი, კვლავ ახალი თაობის რეჟისორთა ფილმებში აისახება, რომლებსაც გმირები თვითგამორკვევისკენ მიჰყავთ - ეს სურვილი გაგრძელდა უახლესი

პერიოდის ქართულ კინოშიც, მაგრამ გამოიწვია არა პოლიტიკურმა რეალობამ, არამედ გმირის მიერ საკუთარი საწყისების ძიებამ.

ეპოქამ შექმნა სააზროვნო სივრცე, სადაც იდეოლოგიური ვალდებულებების მიუხედავად, არსებობდა თავისუფალი დინებები, დრამატურგიის მისწრაფება, განევითარებინა ინდივიდი. გარემო ყოველთვის ახდენდა გავლენას მხატვრული აზროვნების ფორმებზე და პროცესი შეიძლება გაგრძელდეს, რადგან ეს თემა მუდამ აწუხებს კაცობრიობას.

რა ხდებოდა XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, უახლეს პერიოდამდე ქართული საზოგადოების ცხოვრების, სინამდვილის, არსებობის ეტაპებზე, რითი ხასიათდებოდა ქართულ კინოს თემატიკა? ფაქტია, ის რეალიზმისკენ მიდიოდა, მაგრამ მიდიოდა პირობითობის აღიარებით, კინოიგავებით.

როგორც აღვნიშნეთ, ოთარ იოსელიანი ქართულ კინოში ასევე მიმართავდა იგავს, მის სხვადასხვა ფორმებს (,,საპოვნელა", ,,აპრილი"), მაგრამ თხრობის, ასახვის ხერხების მიხედვით, ყოველთვის რეალისტად რჩებოდა. მის ჰუმანისტურ იდეალებზე შეიძლება ვიმსჯელოთ, თუმცა არასოდეს ყოფილა მორალისტი.

პროცესს 60-იან წლებში მნიშვნელოვანს ხდიდა ისიც, რომ საქართველოში კინემატოგრაფისტთა ახალი თაობის სურვილები წარსულის საპირისპიროდ განვითარდა. ნიკოს (,,გიორგობისთვე"), გია აღლაძის (,,იყო შაშვი მგალობელი"), სხვა პერსონაჟების მიერ ეკრანზე, თითქოსდა ყოველდღიურობის შეუმჩნევლობით გამოვლენილი განწყობა, ყველაფერზე ნათლად მეტყველებდა მათ მიზნებზე, სურვილებზე.

XX საუკუნის ქართული კინოს განვითარება თემატურად სხვადასხვა ეტაპზე არათანაბარი მხატვრული ღირებულებებითა და ტენდენციით ხასიათდება, რადგან არსებობს იდეოლოგიური ზეწოლის გამორჩეული ათწლეულები. დრამატურგია კი ამ არათანაბარი სისტემის ერთ-ერთი გამოვლინებაა ხოლმე.

უპირველეს ყოვლისა, არსებობს ქრონიკისა და დოკუმენტალიზმის განვითარების ტრადიცია, მაგრამ ის, ისტორიის ნებისმიერ მონაკვეთში, ყოფილი საბჭოთა ქვეყნის სამსახურში იდგა. მიუხედავად ამისა, არსებობს საშუალებები და ნოვატორი კინემატოგრაფისტების გამოცდილება, რომელიც ქართულ ეკრანზე სადადგმო ესთეტიკასთან ერთად, სინამდვილესთან ურთიერთობის წინაპირობას ქმნიდა. დროთა

განმავლობაში გააქტიურდა კინემატოგრაფისა და სინამდვილის ურთიერთზეგავლენის პროცესიც.

რეზო გაბრიაძის, ერლომ ახვლედიანის, მერაბ ელიოზიშვილის მოღვაწეობამ ქართულ კინოში განსაზღვრა და გამოკვეთა რეალიზმთან და პირობითობასთან დამოკიდებულების ნიშნები. 60-70-იანი წლები ამ პროცესის - კინოს განვითარების ორგანული ნაწილია. ფილმები, რომლებიც ახალი თაობის მოსვლას უძღოდა წინ, ძირითადად, ჰეროიკული პორტრეტებითა და ომის ან აღმშენებლობის ამსახველი მასალის საფუძველზე შეიქმნა. დრამატურგიული თავისებურებანი მათში ეპოქის სახეს ასახავს. ქართული გასაბჭოებული კინო ითავსებდა დეკლარირებული შტამპისა და მემატიანეს ფუნქციასაც, რაც შემდგომ წლებში კვლავ განაგრძობდა არსებობას.

XX საუკუნის 60-70-იანი წლები უნიკალური პერიოდია ქართული კინოსთვის კერძოდ კი, დრამატურგიაში, ვინაიდან, კინოს დრამატურგიული ენის საძიებო თვალსაზრისით, ეს ხანა განსაზღვრავს ნოვაციებს, მიგნებებს. ქართულ კინოაზროვნებაში დამკვიდრდა ფაქტისა და სადადგმო ნაწილის გააზრების, შეერთების ერთგვარი ტრადიცია, რომელიც, ძირითადად, მაინც ინდივიდუალურ ხედვაზე იყო მორგებული.

60-70-იანი წლების ხანა საკმაოდ რთული და ძირეულად განსხვავებული გზაა, გზა, რომელმაც უარყო სინამდვილის დამახინჯება და კინოს სააგიტაციო მიზნებით გამოყენება.თუ გავითვალისწინებთ, რა ეპოქა უსწრებდა წინ 60-იანელთა თაობის მოსვლას კინოში, მაშინ გასაკვირი აღარაა, თუ რატომ და რა გზით დაიწყო საკოლმეურნეო, ომის თემის, ჰეროიკისა თუ ცრუ კეთილდღეობის იგნორირება, უარყოფა, როგორ განვითარდა ახალი თაობის რეჟისორების, მერაბ კოკოჩაშვილის, რეზო ჩხეიძის, თენგიზ აბულაძის, ოთარ იოსელიანის, ელდარ და გიორგი შენგელაიების ხედვა.

დრამატურგებისა და რეჟისორების ურთიერთობა, ძირითადად, ერთი თაობის ინტერესებს ეყრდნობოდა და ამ ფაქტმაც შექმნა საავტორო კინოს მრავალფეროვნება აღნიშნულ პერიოდში. კინემატოგრაფი ითავისებდა ყველაფერს, რაც მტკივნეულ თემებს უკავშირდებოდა. რა თქმა უნდა, გვერდით ჩვეულ მოტივებსაც არ ივიწყებდა. ჯერ კიდევ ცოცხლობდა საბჭოთა იდეოლოგიური ამბიცია, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო ქართული საბჭოთა სინამდვილე. არსებობდა ყალბი პათოსით სავსე დაკვეთებიც, რომლებიც პირდაპირ იყო მიმართული იდეოლოგიის მითითებათა გასათვალისწინებლად.

ქართულ კინემატოგრაფში, საავტორო ფილმებში შემოტრიალების, აღორძინების ეტაპი დაიწყო. ახალ დრამატურგიაში გაჩნდნენ ცოცხალი, რეალური პერსონაჟები, რაც არა მხოლოდ განვითარების წინაპირობას, არამედ თავად განვითარების პროცესს წარმოშობდა.

ოთარ იოსელიანმა 1964 წელს, საკუთარი სცენარით გადაიღო დოკუმენტური ფილმი ,,თუჯი". ფილმის თემატურმა კონცეფციამ, იმან, თუ როგორ უნდა აისახოს სინამდვილე დოკუმენტურ კინოში, ქართული კინოს ისტორიაში შექმნა მაგალითი, როგორ შეიძლება მითითებებისა და იდეოლოგიური ბერკეტებით მოქმედების ხანაში, მაყურებელმა ნახოს სიტუაციის მიხედვით იმპროვიზებული რეალისტური ფილმი და არა რეალობის ფსევდო-სახე, თუ ავტორს გააჩნია უნარი, ზუსტად განსაზღვროს, რა თემატურ ამოცანას ემსახურება მისი პირველადი იდეა და იმპროვიზაციის რა ხარისხს იყენებს იგი.

ოთარ იოსელიანმა თავიდანვე თქვა უარი გარეგნულ ეფექტებზე, შელამაზებული ყოფითი დეტალების შექმნაზე, უმძიმესი ყოფის დაფარვის მცდელობაზე და აჩვენა ის, რაც რეალობაა როგორც საბჭოთა, ასევე არსებობისთვის ბრძოლის სინამდვილეში: არაადამიანური შრომის შედეგები, მეტალურგების ყოველდღიურობა.

„თუჯი" სათავეს უდებს ყოფის რეალისტურ ტენდენციას და ამის შედეგია, როგორც 70-ან, ასევე 80-ან წლებში მომდევნო თაობის სურვილი შეიცვალოს დრამატურგია.

XX საუკუნის 60-70-იანი და 80-იანი წლების ქართული კინო თემის ვრცლად გააზრებაზეა ორიენტირებული. რა თქმა უნდა, ეს რთულად განსახორციელებელი ამოცანაა, მაგრამ არსებობს პირობითობის მრავალფეროვანი მაგალითები, რომლებიც რეალობის ხარისხს ზრდიდა. ეს პერიოდი და მასალის ინტერტპრეტირების დონე კინოში ძალიან მნიშვნელოვანს ხდის სახელოვნებო ძიებებს და განიხილავს მისი აქტუალობის საკითხს როგორც ისტორიისთვის, ასევე დღევანდელი კინოპროცესების წარმართვაში.

რა კითხვებს პასუხობენ გია აგლაძის (,,იყო შაშვი მგალობელი") და ,,პასტორალის" რეალისტური სახეები დღეს? ,,პასტორალს" სცენარის სამი ავტორი ჰყავს, როგორც უკვე ითქვა - ოთარ იოსელიანი, რევაზ ინანიშვილი და ოთარ მეხრიშვილი, ხოლო ფილმს ,,იყო შაშვი მგალობელი" - ოთხი - ოთარ იოსელიანი, დიმიტრი ერისთავი, ოთარ მეხრიშვილი, შერმაზან ყაყიჩაშვილი.ამ მრავალხედიან სააზროვნო რკალში, ფაქტია, დაიხვეწა პერსონაჟთა ხასიათის წარმოჩენის ხერხები, რაც შესაძლებლობას აძლევდა რეჟისორს თავისუფალი იმპროვიზირებისთვის მიემართა - თავისუფლად განვითარებულიყო გია აღლაძის სახეც და

მუსიკოსებისა თუ სოფლის მკვიდრთა ქცევის თავისებურებანიც ,,პასტორალში".ამისათვის კი, სცენარზე მუშაობისას, აირჩიეს საერთო გზა: გმირისა და სივრცის ერთიან კონცეფციად გააზრება. გმირები ცოცხლობდნენ მათთვის და მხოლოდ მათთვის ნაცნობ, განკუთვნილ გარემოში, სადაც მათი და გარემოს თავსებადობა მუდმივ კომპრომისზე იყო აგებული. კონფლიქტი კი რეალისტურად ვითარდებოდა.

ქართული კინოს ერთ-ერთი საეტაპო ნამუშევარია ოთარ იოსელიანის ,,იყო შაშვი მგალობელი", რომლის დრამატურგიული ქარგაც ასევე ერთ-ერთი უმარტივესინოველის შთაბეჭდილებას ტოვებს: ახალგაზრდა კაცი, რომელმაც იცხოვრა მოკლე, არაფრისმთქმელი ცხოვრებით და უეცრად წავიდა...მაგრამ, საბოლოოდ, ამ გმირმა ყოველდღიურობასთან დამოკიდებულებაც კი შეცვალა: გია აგლაძე (მსახიობი გელა კანდელაკი), ყოველდღიური, თითქმის არარსებული წვრილმანებით სავსე ორი დღის განმავლობაში ეცნობა მაყურებელს.რა შეადგენს ახალგაზრდა კაცის ყოველდღიურობას? ნაცნობები, გაურკვეველი ურთიერთობები, ვიზიტები სხვადასხვა ადამიანებთან - მეგობართან საავადმყოფოში და ასე შემდეგ... გია აღლაძის ცხოვრება ისეთივე ჩვეულებრივი მოვლენაა, როგორც ყოველდღე ნაცნობი სახის დანახვა მეზობლად ან, ბოლოს და ბოლოს, ვიღაცის უმნიშვნელო არსებობა დედამიწაზე.

გასაგებია, რომ უმნიშვნელო მართლაც არაფერია. საბოლოოდ, უმიზნოდ გახარჯული დღეების მიუხედავად, ამ ფატალურ ყოფაშიც არის რაღაც კანონზომიერი, მაგრამ აღლაძე საზოგადოების ის ნაწილია, რომელიც არათუ აცნობიერებს, არამედ ეზარება კიდეც გააცნობიეროს, თუ რატომ, რისთვის არსებობს. მისი ყოფნა ჩვეულებრივი და ამავე დროს, დანარჩენი სამყაროსთვის შეუმჩნეველი ჯიუტი ფაქტია. გია დადის, დადის, დაუსრულებლად, აგვიანებს ყველგან, ორკესტრშიც კი, როდესაც მისი ,,პარტია" უნდა შესრულდეს - დოლს უნდა შემოჰკრას. ამგვარი სიცოცხლე შეიძლება დიდხანს გაგრძელდეს და პირიქით - ორიოდე წამში დასრულდეს.

რეჟისორი არ აჩვენებს, თუ როგორ დაიღუპა, ან არ დაიღუპა გია. ამას ფინალისთვის არც ისე დიდი მნიშვნელობა აქვს – ვივარაუდოთ, რომ გზაზე გადარბენისას, ავტომანქანა დაეჯახა.

ფილმი, სახელწოდებიდან გამომდინარეც კი, უკვე გულისხმობს იგავის პირობითობას: ცხოვრობდა უდარდელი, ინერციით მოქმედი ახალგაზრდა კაცი, რომელმაც იარა, იარა,

შემდეგ კი უკვალოდ გაქრა...ნებისმიერი დაკვირვება და დეტალის მიმართ დამოკიდებულება, უკვე ქმნის მშრალი სქემის ინტერპრეტაციას - მონათხრობით, ტექსტუალურად. გია აღლაძის ამბავი დაუსრულებელი მიზნის, ან უმიზნოდ გახარჯული ყოველდღიურობაა, ეკრანზე კი,რეალისტური, მოქმედი, ცოცხალი ქმედების ერთობლიობაა, სადაც ყოველი დეტალი გიას ხასიათს ქმნის. თემატიკა მთლიანად აგებულია გმირის ზნეობრიობის დისფუნქციის შესახებ მონოტონურ თხრობაზე.

პრობლემა იოსელიანის ფილმებში და მათი ინტერპრეტირების გზები არა საზოგადოებისა და გმირის, არამედ საზოგადოების, გმირისა და მუდმივი საწყისის, ადამიანის ფუნქციის კონფლიქტში უნდა ვეძიოთ. ამის მაგალითია ,,გიორგობისთვე", რომელიც რეჟისორის სხვა ფილმების მსგავსად, ისეა შეკრული, რომ ყველაფერი ყოფითი ზედაპირზე დევს, თუმცა უპირველესი და მნიშვნელოვანი მასში მაინც გმირის, ნიკოს (მსახიობი რამაზ გიორგობიანი) სახეა, რომელმაც უარი თქვა კომპრომისზე.

ოთარ იოსელიანის მიერ თემის ინტერპრეტაციის მეთოდი ნათელი დ პირდაპირია. ცვლილებების ბუნებრივ რიგს იგი ფსიქოპორტრეტისა და რეალისტური განწყობის შექმნით აღწევს, სადაც კვლავ გამოსახულებაა მთავარი და არა სიტყვა. მასში დამოუკიდებლად ჟღერს თითოეული მოტივი.

ეს მოტივები შეფასებას თხოულობს. ბუნებრივია, რეალისტური დრამატურგიის გამო, იოსელიანისეული სივრცე მუდმივ გადასინჯვას საჭიროებს მხატვრული თვალსაზრისით. მაყურებლის ცნობიერებაში რთულდება სინამდვილისადმი ნდობის საკითხი, თუ ის დრამატურგიაშივე არაა გათვალისწინებული, რაც სიახლის, რეალობის, მხატვრული აზრის დამოუკიდებლობის საწინდარია.

იგივე ითქმის, მაგალითად, ადამიანის პიროვნული დამოუკიდებლობის თემაზე ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფში, რომელიც სრულიად განყენებულად გამოიყურება. მოტივთა სახეცვლა არ არის ერთნიშნა, მარტივი ცნება. ადამიანის ცხოვრების, მისი საზოგადოებისგან, ტრადიციული ყოფისგან გამიჯვნით იწყება პროტესტის მოტივები და სრულიად დამოუკიდებლად ვითარდება. ნებისმიერი თემატური არჩევანის საკითხი დრამატურგიაში ძალიან მნიშვნელოვანია. თემა აქტიურად იცავს სათქმელს უკვე თავისი არსებობით, მაგრამ ყველაზე რთულია მისი, (თემის) ერთი პიროვნების მოთხოვნათა მასშტაბებში წარმოჩენა. დრამატურგის ფუნქციაც სწორედ ამას ითვალისწინებს.არ იგულისხმება ჩანაფიქრი და

თემატიკა, რომელიც ნათელი მაგალითია, თუ როგორ ხდება რეალურად არსებული პრობლემების გაუფასურება. ძალადობაც, აგრესიაც და ინტიმური სპექტრის ერთი და იგივე ჭრილში დანახვაც, სამწუხაროდ, ერთფეროვან გააზრებას ნიშნავს. და როდესაც თემაც დიდ მასშტაბებს იძენს, ეძებს მიკროსამყაროს სათქმელის გამოხატვისათვის.

XX საუკუნემ ცხადჰყო, რომ იწყებოდა ახალი ხანა, როდესაც თემის ორიგინალობა, აქტუალობა, ასევე ახალი სოციუმის მოთხოვნების თანახმად ყალიბდებოდა.ეს არ იყო მხოლოდ დამნაშავეობის, ნიჰილიზმის ან დეპრესიის ფაზაში მყოფი კაცობრიობის საპასუხო მოტივები. საერთოდ, წლების განმავლობაში დაგროვილი თემები და მოტივები ცალმხრივად არასდროს ვითარდება - უახლესი კინოც ამის მაგალითია.

დრამატურგს, უპირველეს ყოვლისა, ამოძრავებს სურვილი, რომ სხვადასხვა სიბრტყეზე გაიაზროს, როდის მოხდება გმირის, შემდეგ კი საზოგადოების ცნობიერებაში მისივე პიროვნების ძირეული აღქმა. ამისათვის ის არა მხოლოდ საკუთარ თავს, არამედ საზოგადოებრივ სივრცესაც მიმართავს. თან იმგვარად, რომ გააღვიძოს ბუნებრივი პროტესტის იმპულსი, გამიჯნოს პიროვნული და საზოგადოებრივი, მისთვის დამახასიათებელი წესით.

ყოველივე ეს, რასაკვირველია, ინდივიდუალური ხელწერის თანმდევი პროცესია. მართალია, უჩვეულოდ ჟღერს, მაგრამ ინდივიდის მიერ საკუთარი თავისავე ძიების თემა განსაკუთრებული სიმძაფრითა და საზოგადოებასთან დაპირისპირებით იგრძნობა კინემატოგრაფისტების დრამატურგიაში, ვინც ქართულ სინამდვილეს სხვა ქვეყნის რეალობიდან ხედავს.

თემის საკითხი, ზოგადადკავშირშია კინემატოგრაფის დაბადებასთან და თავისებურად ქმნის ეპოქის სტილს, რომელიც კინემატოგრაფისტთა აზროვნებაში გამოიხატება. დროთა განმავლობაში აქტიურდება კინემატოგრაფისა და სინამდვილის ურთიერთგავლენის პროცესიც.

ფაქტია, რომ მოტივთა სახეცვლა თემატიკაში აქცენტებსაც ცვლის: საქართველოდან საზღვარგარეთ წასული კინორეჟისორების ნამუშევრებში: ,,მემკვიდრეობა“ (თემურ და გელა ბაბლუანები), ,,13“ (გელა ბაბლუანის სარეჟისორო დებიუტი), ,,დაპირება“ (დიტო ცინცაძე), ,,რუსული სამკუთხედი“ (ალეკო ცაბაძე), არა მხოლოდ მოტივების სახეცვლას, არამედ იმ

სამყაროს სრულიად დამოუკიდებელ გააზრებას ვხედავთ, სადაც გმირებმა საზოგადოებას, კვლავ და კვლავ, უნდა გამოუცხადონ პროტესტი.

თუ მარტივ ანალიზს მოვახდენთ, ეს მოტივები სახეს იცვლიდა საქართველოდან წასული კინემატოგრაფისტების შემოქმედებაში იმიტომ, რომ კრიზისის პერიოდის თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი იყო თემატური ინფანტილიზმი და ნაკლებად აქტიური იყო ამ მხრივ სამოქმედო სივრცე, რომელსაც ირჩევდნენ ჩვენს ქვეყანაში მომუშავე კინემატოგრაფისტები.

მოტივების სახეცვლასთან ერთად, ახალგაზრდა გმირები საკუთარ სამყაროს ძუნწ და ბანალურ ყოფაში ეძებდნენ.

მეტად რთული განსახორციელებელია გმირის ბუნებრიობა ქცევაში და მისი თვითმიზნის გამოკვეთა. ეს ართულებს მოტივების სხვადასხვაობას ისტორიულ გზაზე და თავისთავად, დრამატურგიული ნაწარმოების შექმნისას.

მარტოობის თემის სრულიად დამოუკიდებელმა ინტერპრეტაციამ მსოფლიო კინოშიც და საქართველოშიც ცვლილებების მთელი რიგი შექმნა.

სამყარო, სადაც მხატვრული განზოგადების კანონებიდან გამომდინარე, ავტორები საკუთარ მოტივებს ეძებენ, ვერ ეგუება რომელიმე ფაქტის უმიზნო პედალირებას. მოტივების სახეცვლა არც მთლიან პროცესში და არც ინდივიდუალურ შემთხვევებში არ ხდება, თუ:

1. მხატვრული ინტერპრეტაცია ვერ სცდება სქემატურ და ხშირად ნაძალადევ ხერხებს.
2. როდესაც ძნელია გავიაზროთ, შემდეგ კი რეალურად აღვიქვათ პერსონაჟების ურიერთობათა ფსიქოლოგიური სიღრმე.
3. როდესაც წარმოსახვითი და რეალური სამყარო მკვეთრ სხვადასხვაობას ქმნის ერთ სივრცეში.
4. როდესაც ადამინური სისუსტეების კრიტიკა ასევე თვითმიზნურია.

ჩვენ ხაზგასმით ვუთითებთ იმ საინტერესო, მეტად საგულისხმო ფსიქოლოგიური მეტამორფოზის შესახებ, რაც სხვადასხვა მოტივებს ახლავს თან. როგორც ვხედავთ, ეს პროცესი მართლაც არაერთგვაროვანია და გამოვლინების უამრავ ხერხს პოულობს. ფაქტი

ფაქტად რჩება: დაინტერესება ადამიანის ღირსების სხვადასხვაობით იმდენად ჩვეული თემაა კინოსთვის, რომ მხატვრული კინოს მოტივებში და სცენარში ნებისმიერი მცირე, ან ნაკლებად მცირე თემების განვრცობის შესაძლებლობას ქმნის.

თუ ავტორი, დრამატურგი ფლობს შესაბამის მსოფლმხედველურ, წარმოსახვით პოტენციას, მაშინ ამ მიმართულებით აზროვნება კომპლექსურად უწევს, მაგრამ ხშირად საპირისპირო სურათსაც ვხედავთ.

მაგალითად, რეზონანსი, რომელსაც ფსკერიდან მოსული ადამიანის თემა იწვევდა მაყურებელში და დღემდე იწვევს, ჩვეული მოვლენაა, რაოდენ ბანალურადაც უნდა მოგვეჩვენოს ეს ფაქტი.

ამიტომ ყველაფერი, რაც ითქვა, ამტკიცებს საავტორო მოტივის, დრამატურგიული აზრის მთლიანობის აუცილებლობას: წარმოსახვითი სივრცე იქნება ეს, თუ რეალურად არსებული, მნიშვნელობა არა აქვს. ორივე განზომილება თხოულობს ავტორისაგან მოტივების ცვლას, ბუნებრიობას და ამ მოთხოვნებში მხოლოდ ქართველი მაყურებელი არ არის ერთსულოვანი. და არა მხოლოდ მაყურებელი, ამას უდიდეს ყურადღებას აქცევდა და აქცევს კინოკრიტიკა, რომლის წარმომადგენლები როგორც ჩვენში, ისე უცხოეთში, ადევნებენ თვალს ზემოაღნიშნულ ტენდენციებს.

ცალკეული ფილმების დინამიკა, ძირითადად, ართულებს ხოლმე ამ პროცესს, მაგრამ თუ მოტივების მთლიანობა შენარჩუნებულია, მაშინ ნებისმიერი პერსონაჟი და მისი გარემომცველი სამყარო ინარჩუნებენ ჭეშმარიტ კინემატოგრაფიულ რეალობას.

თავი III

დრამატურგიული ნამუშევარი ფილმში

განახლება, როგორც პროცესი, ყოველთვის ორმაგად საინტერესოა გაანალიზების თვალსაზრისით. თავის დროზე,საბჭოთა ხელისუფლებამ ადგილობრივი კინოინდუსტრიის სადავეები ბოლომდე იგდო ხელთ და გმირისაგან შტამპი შექმნა. თუმცა ასეთ წნეხსაც ჰქონდა თავისი დადებითი მხარეები: რეჟიმი არ იშურებდა სახსრებს ახალი ფილმების გადასაღებად და ეკრანებზე გასატანად, რაც ობიექტურად აისახებოდა ნებისმიერ სახელოვნებო პროცესზე.ნელ-ნელა უკანა ხედზე გადაინაცვლა ისეთი ,,სახალისო“ ფილმების, როგორებიც იყო ,,ჭრიჭინა” ან ,,აბეზარა” სქემებმა და ახალმა კინომ თავისი სახვით-ფორმისეული თემატური ფენომენი დაამკვიდრა.

80-იანელთა თაობის ქართულ კინოში განსაკუთრებული ჟღერადობა შეიტანა მწერლის, სცენარისტისა და რეჟისორის, გოდერძი ჩოხელის დრამატურგიამ, რომელიც თვითმყოფადობით ხასიათდებოდა თავიდანვე.

მის საკურსო ნამუშევარში, ,,ბაკურხეველი ხევსური” უკვე მეორდება ქართული კინოს დრამატურგიის საუკეთესო პოეტური ტრადიცია, როგორც იგავის მხრივ, ასევე სახეთა პოეტიზირებაში. ამ მოთხრობის ლიტერატურული საფუძველიც თავად ავტორმა შექმნა და მასში მარტივი მოთხრობა, ლაღი, უდარდელი ხევსურის ფატალური წადილის შესახებ, ჯერ გაერთოს გაფუჭებული თოფით, ხოლო შემდეგ იგივე თამაშმა იმსხვერპლოს, იკვეთებოდა ფიქრი მარადისობაზეც და წარსულსა და მომავალზე, ცოცხლებსა და გარდაცვლილებზე, სამყაროზე, რომელშიც ადამიანები ისევ საკუთარ საწყისს ეძებენ და ოცნებობენ.

1984 წელს, გოდერძი ჩოხელმა გადაიღო ,,ადამიანთა სევდა”. მაღალმთიანი სოფლების დაცლასთან ერთად, რეჟისორი ცდილობს ადამიანის მარტოობის პრობლემა დაგვანახოს. მისი მთავარი გმირი ორ სამყაროში ცხოვრობს – ესაუბრება აჩრდილებს და ეძებს ცხოვრების საზრისს, რაც მოულოდნელად გადააფიქრებინებს ამ ქვეყნიდან წასვლას. 1986 წელს,

ჩოხელმა რომანტიკული ზღაპარი გადაიღო ,,წერილი ნაძვებს“, რომელშიც ბუნებასთან ადამიანის ერთიანობის თემა განავრცო.

90-იან წლებში გოდერძი ჩოხელი, საკუთარი სცენარის, მოთხრობების საფუძველზე ქმნის რამდენიმე ფილმს, მათ შორისაა ,,სამოთხის გვრიტები” (1997), რომელშიც შეინიშნება ზოგადი კრიზისისათვის დამახასიათებელი ნიშნები. რეჟისორის შემოქმედების თემატური და სტილური არეალი ერთგვარად ,,ჩაიკეტა”. ავტორის ინდივიდუალური ხედვის მხრივ, უფრო მეტად საინტერესოა ,,ცოდვის შვილები” (1989). ეს ფილმიმკვეთარდ გამოხატული ხასიათების, დრამატიზმის გამო ვაჟა-ფშაველას ჰუმანისტური მოტივების გაგრძელებად შეიძლება ჩაითვალოს და არც თუ ისე უსაფუძვლოდ. მომდევნო ფილმში ,,ლუკას სახარება” (1998), გარდა სიუჟეტის ბიბლიური მოტივებისა, იკითხება ქვეტექსტი: პიროვნების საწყისი, ცხოვრებისეული არჩევანი, სიკეთისა და ბოროტების ჭიდილი.

გოდერძი ჩოხელის გამოჩენამ ქართულ კინოში კიდევ ერთი დრამატურგიული სივრცე გახსნა.,,ბაკურხეველი ხევსურისა“ და ,,ადგილის დედას“ სცენარი, ისევე როგორც ნებისმიერი მისი ნამუშევრის (,,ადამიანთა სევდა“, 1984, წერილი ნაძვებს“, 1986, ,,უცხო“, 1988, ,,ცოდვის შვილები“, 1989, ,,სამოთხის გვრიტები“, 1997, ,,ლუკას სახარება“ 1998, ,,მიჯაჭვული რაინდები“, 1999, ,,სიყვარულის ცეცხლი“, 2003), გოდერძი ჩოხელის მიერ იყო შექმნილი და მეტაფორულობით ხასიათდებოდა.

ის, რაც პირველ რიგში იქცევს ყურადღებას, ჩოხელის სევდიანი მოტივების ხალხურ საწყისებთან მიახლოებაა – ისევე, როგორც ,,ადგილის დედაში“, დანარჩენ ნამუშევრებშიც, გამოიკვეთა ადამიანის დანიშნულების, ბუნებრივ სამყაროსთან მისი დამოკიდებულების თემა. ეს თემა ავტორმა ყველა თავის მოთხრობასა თუ ჩანახატში განავრცო.

ურყვნელი ბუნებისა და ზოგადსაკაცობრიო იდეალების ერთგულება ჩოხელის თემატიკას იმდენად განაზოგადებს, რამდენადაც ეს შესაძლებელია და თავდაპირველად, მცირე ფორმატის ,,ბაკურხეველ ხევსურსა“ და ,,ადგილის დედაში“ იკითხება. თუმცა, ჩოხელის გმირები მაყურებლის თვალწინ იძენენ სიცოცხლისა და ადამიანურობის იმ ნიშნებს, რომლებიც მოხუცი ქალის ყოველდღიურობაში აისახება. ნებისმიერი დეტალი, იქნება ეს, მაღალმთიანი, სევდიანი და ამავე დროს, მშვენიერი სოფლის პეიზაჟი, თუ ისევ და ისევ სევდა, რომელიც ამ სათქმელს ახლავს თან, ფილმიდან ფილმში, მოთხრობიდან მოთხრობაში, სცენარიდან სცენარში გადაინაცვლებს.

გოდერძი ჩოხელის სალიტერატურო ენა მარტივი და ხელშესახებია. როგორც ჩანს, მისი ეს თავისებურება რთულად აისახება ეკრანზე და ამიტომაც, მუდმივ მიახლოებას საჭიროებს ყოფასთან - ყოფაა ამოსავალი წერტილი, რომელიც მთის მკაცრი ბუნების, ადამიანური სისასტიკისა და მასში ჩაბუდებული, შესანიშნავი თვისებების ერთობლიობაში გამოიხატება.

ამის ამსახველი მაგალითები ჩანს ,,ცოდვის შვილებშიც“, სადაც ჩოხელის გმირები სტუმარ-მასპინლის, ადამიანური ტრაგედიის, შურისგებისა და მისი შედეგების, კათარზისის ჩვენებაზეა აგებული. ისევე, როგორც მის ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ავტორისთვის ყველაზე მძიმე ეპიზოდებშიც კი, მისი გმირები ერიდებიან სისხლის, სიკვდილის, პირდაპირ ჩვენებას.

ავტორი არ გვიჩვენებს იმას, თუ როგორ დაიღუპა ახალგაზრდა, ხალასი, ბავშვივით დაუოკებელი ცნობისწადილით და ონავრობით სავსე, თამაშში გართული ახალგაზრდა კაცი თავისივე ტყვიით - ისმის გასროლა და ეკრანზე მოჩანს ბაკურხეველი ხევსური, რომელიც ამ ხმაზე მობრუნდება. მხოლოდ თოვლში გაწოლილი სხეულის ნაწილი მოჩანს. არაფერია დასამატებელი ან ასახსნელი. დრამატურგიულად კინემატოგრაფში ეს რთულად მისაღწევი ორგანული პასაჟია, რაც შემდეგ ,,ცოდვის შვილებში“ ნათლად იჩენს თავს. ჩოხელის თემატიკა იმითაც გამოირჩევა, რომ მიუხედავად რთულად დანახული სინამდვილისა, მასში არაფერია გამოკვეთილი ისეთი, რაც თემისა და შინაარსისთვის ზედმეტი იქნება. ახალგაზრდა კაცმა იცხოვრა ისე, რომ როგორც ხშირად ხდება, ვერც მიხვდა, რა უბოძა განგებამ სიცოცხლის, გარემოს, ბუნების, ადამიანების სახით და თვითონვე უარყო ეს საჩუქარი [1].

ყოფის ასახვა რთულია ისე, რომ არ დაიკარგოს მთავარი - ადამიანის პირველადი დანიშნულების მოტივი. შეიძლება ითქვას, რომ ეს მოტივი ჩოხელი შემოქმედებაში მთელი სიმძაფრით ჟღერს პატარა მიკროსამყაროდან, ქვეყნიერების მცირე მოდელიდან, რომელიც ავტორისთვის მშობლიური მთაა. გოდერძი ჩოხელის გმირები მისსავე ლიტერატურულ ნაწარმოებებში უფრო რომანტიკულები და ზეაწეულები არიან, ვიდრე ფილმებში, რასაც თავისი გამართლება აქვს: ეკრანზე პერსონაჟები რეალურ სახეს იძენენ. სცენარსა და იდეაში არსებული მოტივი სახეს იცვლის. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ქისტი ტყვე, ან კეთილი მწყემსი, თავისით, დამოუკიდებლად იწყებს სიცოცხლეს ეკრანზე და ფიქრი, რომელიც ჩოხელმა ლიტერატურაში დაიწყო, დამოუკიდებლად ვითარდება ამა თუ იმ ფილმში.

იდეისშეცნობისპროცესმა,საზოგადოებისდიდნაწილშიმთავარიგმირისპიროვნულობამ საკმაოდდიდიადგილიდაიკავა, ხოლოგამომხატველობითიხერხები ერთობძუნწად გამოიყურებოდა.მოხდა ახალი მოტივების შემოჭრა, რაც ტრადიციული თემებისაგან განსხვავებით სრულიად ახალ სააზროვნო სივრცეს ქმნიდა.

90-იან წლებში, ძალზე სუსტად, მაგრამ მაინც შეიქმნა ე. წ. კომერციული ცენზურაც. სავსებით პრიმიტიული შინაარსის ფილმების სიჭარბემ კინოს წინსვლა შეაჩერა. არაპროფესიონალური დრამატურგიის მოზღვავებამ, სტილის რეგრესიც გამოავლინა კინოფორმასთან მიმართებაში. წარმოება იძულებული გახდა ძირითადი აქცენტი ისეთ ფილმებზე გადაეტანა, როგორიც პრიმიტიულ, ანეკდოტურ თემებს ასევე პრიმიტიულად ასახავდა. კინოსტუდიას აღარ ჰქონდა საშუალება წლის განმავლობაში რამდენიმე სრულმეტრაჟიანი ფილმი ეწარმოებინა.

კინოპროცესი მიმართული უნდა ყოფილიყო არა, უბრალოდ, განახლებული, არამედ სრულიად ახალი დრამატურგიული ფორმების აღმოჩენაზე. პროფესიონალიზმისა და, შესაბამისად, სცენარიდან კინოეკრანზე გადატანილი მასალის ტრანსფორმირების პროცესი დაუკავშირდა სოციო-პოლიტიკურ მოვლენებს ზოგადად ქვეყანაშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. ეს გამორიცხავდა უკვე არსებულის მიხედვით მუშაობას.

დაისვა მრავალი კითხვა და ერთ-ერთი მათგანი, კვლავ ხსენებულ პერიოდში წარმოქმნილი ფაქტის გაგრძელებად მოიაზრებოდა: მაგალითად ის, თუ რატომ გახდა შესაძლებელი ნებისმიერი ფორმატის და ტექნიკური უხარისხობის მაგალითი ფილმად ჩათვლილიყო?

XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში განვითარდა დაწყებული წარმოების კრიზისი ახალი თაობის კინემატოგრაფისტების ერთი ნაწილი ცდილობდა ,,ფეხი აეწყო“ დროისთვის და ამიტომ, თემატურად ახალი ელემენტების დამკვიდრებას ესწრაფვოდა ქართულ კინოში, რაც დაახლოებით პოპულარული სატელევიზიო ხერხებისა და ნაკლებად საინტერესო მხატვრული საშუალებების ერთობლიობად გადაიქცა.

კრიზისი, ფაქტობრივად მთელი ქართული კინოს გამომხატველ ნიშნად იქცა. კინორეჟისორების და სცენარისტების უმრავლესობა კრიზისის ძირითად მიზეზად სახსრების უქონლობას მიიჩნევდა, რაც თავისთავად არანაკლებ მნიშვნელოვანია კინოს განვითარებისათვის, ვიდრე მხატვრული აზროვნების კრიზისი. ქართული კინო აღარ

ითვლებოდა ქართული კულტურის პრიორიტეტულ სფეროდ, ამიტომაც კინოწარმოების გაფართოება საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, თითქმის შეუძლებელი გახდა გარკვეული პერიოდის განმავლობაში.

ფაქტად რჩება ისიც, რომ კომუნისტური ეპოქა თავისი ჩვეული მეთოდებით ზღუდავდა საავტორო თავისუფლებას, ხოლო პოსტსაბჭოთა სივრცემ, პროდიუსერობისა და ფინანსირების ახალი სისტემიდან გამომდინარე, კიდევ ახალი მოთხოვნები წაუყენა კინოს, კერძოდ კი, თემატიკას კინოში.

სამწუხაროდ, XX საუკუნის 90-იან წლებში არსებობა შეწყვიტა თითქმის ყველა კინოთეატრმა საქართველოში და ამიტომ იმ ფილმებსაც კი, რომლებსაც კინემატოგრაფისტები კრიზისის პერიოდში იღებდნენ, მაყურებელი ვეღარ ნახულობდა. აქედან გამომდინარე, თანდათანობით განადგურდა კინოინდუსტრიის ეს აუცილებელი რგოლი, დაზარალდა თავად კინოს ძირეული ინფრასტრუქტურა, ხოლო კინოსტუდია ,,ქართული ფილმი“, ამჯერად ნამდვილად გათავისუფლდა იდეოლოგიისაგან, მაგრამ ცალკე ვეღარ ვითარდებოდა.

1990-იან წლებში, საქართველოში გადაღებულ ფილმებს შორის ჯერ კიდევ შეინიშნება თემის სხვადასხვაობის გამოვლინების სურვილიც, თუმცა უკვე სხვადასხვა გაერთიანებებში ხდება ამ ჩანაფიქრების რეალიზება[2]. კინოკომპანია ,,ქართულ ტელეფილმში“ გადაღებული იყო ,,ალი ბაბა და 40 ყაჩაღი“ (რეჟისორი ზაალ კაკაბაძე, 1990) კინოსტუდია ,,ქართული ფილმის“ ბაზაზე შეიქმნა მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ,,ტრასა“ (რეჟისორი, ლევან კიტია, 1991), ,,ზვარაკი“, რეჟისორი გენო ჩირაძე, 1990), ,,თეთრი ბაირაღები“ (რეჟისორი გიგა (გრიგოლ) ლორთქიფანიძე, 1990),,,სპირალი“ (რეჟ. გიული ჭოხონელიძე, 1990). ამ ფილმების დრამატურგიული ღირებულება ვერ უტოლდებოდა კინემატოგრაფის მაღალ მოთხოვნებს.

იყო სხვა ნამუშევრებიც - ,,ღამის ცეკვა“ (რეჟისორი ალეკო ცაბაძე, 1991), „უძინართა მზე“ (რეჟისორი თემურ ბაბლუანი, 1992), ,,ისინი“ (რეჟისორი ლევან ზაქარეიშვილი, 1992), ,,არა, მეგობარო“ (რეჟისორი გიო მგელაძე, 1993), ,,ექსპრეს-ინფორმაცია“ (რეჟისორი ელდარ შენგელაია, 1993), ,,ზღვარზე“ (რეჟისორი დიტო ცინცაძე, 1993), ,,ვალსი პეჩორაზე“ (რეჟ. ლანა ღოღობერიძე, 1992), ,,ლეონარდო“ (რეჟისორი დავით ნაცვლიშვილი, 1993) -ნაწილი ამ ფილმების სრულიად სხვადასხვაგვარად, მაინც ასახავდნენ ძველი და ახალი თაობის კინემატოგრაფისტთა სურვილს, წარმოეჩინათ თემატური ძიებების შედეგი.

ალეკო ცაბაძის ,,ღამის ცეკვა“ და თემურ ბაბლუანის ,,უძინართა მზე“, ე. წ. საზოგადოებრივი ფსკერიდან მოსული ადამიანის, მისი სოციალური და ფსიქოლოგიური რეალიების ერთგვარი გაგრძელებაა - ის, რაც XX საუკუნის 80-იან წლებში დაიწყო იგივე თემურ ბაბლუანისა და ალეკო ცაბაძის თაობამ, ქართულ კინოში, სხვაგვარი, თუმცა კვლავ რეალისტური შტრიხების გამოყენების სახით გაგრძელდა 90-ანებშიც.ტენდენციას განვითარება უნდა მოჰყოლოდა, მაგრამ ასე არ მოხდა, უკვე დასახელებული მიზეზების და კიდევ იმის გამო, რომ რეჟისორთა დიდი ნაწილი იძულებული გახდა საერთოდ დაეტოვებინა საქართველო - მათ შორის იყვნენ, ალეკო ცაბაძე, დიტო ცინცაძე და თემურ ბაბლუანი.

დიტო ცინცაძის ფილმი ,,ზღვარზე“, საქართველოში სამოქალაქო ომის ფონზე განვითარებული მოვლენების ცენტრში მოქცეულ პასიურ ახალგაზრდა ადამიანს მიეძღვნა, რომლის მიერ არჩეული არაფერში ჩარევის პოზიცია მთელი თაობის ერთი ნაწილის პროტესტივით ისმოდა, დაპირისპირებისა და გაუტანლობის თემაზე. ყველაფერი შეიცვალა და შეიცვალა ადამიანის მიერ საკუთარი თავის ძიების თვითგამოხატვის ფორმაც. ლევან ზაქარეიშვილის მხატვრული ფილმი ,,ისინი“ ნარკომანიის მოარულ თემასაც განიხილავდა, რაც შემდეგ უკვე ძალზე აქტიურ მოტივად იქცა ქართულ კინოში.

ალეკო ცაბაძის ,,ღამის ცეკვა“მეტაფორაა, სადაც გაურკვეველ ადგილას, (სავარაუდოდ მეწარმეთა ქალაქში ან დასახლებაში) მცხოვრები თანამედროვე მოსე (მსახ. ზურაბ ბეგალიშვილი) და ჟიბა (მსახ. ამირან ამირანაშვილი), ჩვეულებრივ უბადრუკ ყოფაში პერსონაჟები სიმართლეს ეძებენ.

მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირობით მიუდგა თემურ ბაბლუანიც ავტობიოგრაფიული დეტალებით აგებული ფილმის, ,,უძინართა მზე“ გადაღებას და ეს მოთხრობა იდეალისტი მამისა და მისი უხეში, ბევრი რამის მნახველი მოზარდი შვილის მებრძოლ ხასიათზე, დაამახსოვრდა მაყურებელს. უკვე ძალაშია თემის, სცენარის განხორციელების სინამდვილესთან დაახლოების ტენდენცია, მაგრამ განსხვავებით ადრეული ქართული კინოსაგან, ეს ფილმები აღარ ატარებენ იგავისთვის ჩვეულ ქვეტექსტებს.

ავტორები საკუთარი სათქმელისათვის გამოხატვის ახალ-ახალ ფორმებს ეძებდნენ. თუმცა ეს მცდელობაც იშვიათად მთავრდებოდა ჩანაფიქრის შესატყვისი წარმატებით. ამ

მხრივ, განსაკუთრებული ჟღერადობა შეინარჩუნა რამდენიმე ნამუშევარმა: ,,უსუი“ (რეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი), ,,იავნანა“ (რეჟისორი ნანა ჯანელიძე), ,,ორფეოსის სიკვდილი“ (რეჟისორი გიორგი შენგელაია), ,,ლუკას სახარება“ (რეჟისორი, გოდერძი ჩოხელი) და ,,ყაჩაღები, თავი VII სს.“ (რეჟისორი ოთარ იოსელიანი).

იგივე პერიოდის გაგრძელებად ითვლება კახა მელითაურისა და თინა მენაბდის ,,როგორც ლურჯა ცხენები“ (2003), ფილმი, რომელიც 2000-იანი წლების პერიოდის ქართულ კინოში 90-იანი წლების თემატური კრიზისის გამოძახილია არა მისი მოდელის, არამედ დაუსრულებლობის, მთლიანი მხატვრული ქსოვილის არარსებობის გამო.

გმირის, ახალგაზრდა ადამიანის მიერ საკუთარი თავი ძიების მოტივის ერთ-ერთი მაგალითი კრიზისამდელი და კრიზისის პერიოდის ქართულ კინოში იყო ასევე ტატო კოტეტიშვილის მიერ გადაღებული ფილმი ,,ანემია“ (1987), სადაც პასიური ახალგაზრდა ადამიანის თემა გაგრძელდა და გადაიზარდა პიროვნების სრულ დისჰარმონიაში გარემომცველ, ჩაკეტილ სამყაროსთან, იმასთან, რომ ამ წრეში ყველაფერი შედარებითი და ერთგვარია. ახალგაზრდა მასწავლებელს (მსახ. ლევან აბაშიძე), რომელიც სოფელში წავიდა მასწავლებლად, იქაც ანალოგიურად ჩაკეტილი სამყარო დახვდა და ეს პასიური, ოდნავ ნიჰილისტურად განწყობილი პერსონაჟი სწორედ იქ იწყებს თავისი პროტესტის გამოღვიძება-გამოხატვას.

XX საუკუნის 90-იანი წლების ტენდენციური გამოძახილია ასევე ფილმი ,,ორმაგი სახე“ (რეჟ. ლევან ანჯაფარიძე, 1997) და ფილმი ,,ოცნებების სასაფლაო“(რეჟ. გიორგი ხაინდრავა, 1997), ეს უკანასკნელი ერთ-ერთი მხატვრული ფილმია საქართველოს ტერიტორიული მთლიანობისთვის ბრძოლაზე შექმნილი დოკუმენტური მასალიდან.

ასახვითი სიზუსტის მიმართ პრეტენზიების გარდა, ქართულმა კინომ შეიძინა ერთგვარი სიმძიმე, რომელიც არა მხოლოდ ამ თემებს, არა მხოლოდ ახალგაზრდა, ან უბრალოდ თანამედროვე ადამიანის ინტერესებს, არამედ ისტორიული მოვლენების ზედაპირულ და ნაკლებად შესწავლილ გადმოცემას გულისხმობდა.

უამრავი კითხვის ნიშნის მიუხედავად, ყოველივე ადამიანურის წაშლის, გაქრობის საკითხი ამ პერიოდში უკვე აქტუალური ხდება და ყურადღება იქცევს.

რეჟისორი მიხეილ კალატოზიშვილი (უმცროსი) 1991 წელს იღებს ფილმს სახელწოდებით ,,რჩეული“, პროსპერ მერიმეს ცნობილი მოთხრობის, ,,მატეო ფალკონეს“

მიხედვით და ეს გამორჩეული ნამუშევარია 90-იანი წლების ქართულ კინოში, როგორც თავისი მხატვრული სტრუქტურით, ასევე თემატური ღირებულებითა და ლიტერატურულ პირველწყაროში შეტანილი ცვლილებებით.

პროსპერ მერიმეს ნოველა გარდაქმნების, რევოლუციების ხანაში, პიროვნულობის, ღირსებისა და რეალობის ურთიერთკავშირის თემას მოიცავს. იგივე მოტივს ინარჩუნებს ფილმიც, თუმცა მისი მოქმედება ქართულ სინამდვილეშია გადმოტანილი და სავსებით ბუნებრივი, ძუნწი ხერხებით ხდება მერიმეს მოთხრობის ძირითადი სულისკვეთებისა და სატკივარის შენარჩუნება.

ასევე ეკრანიზაციაა რეჟისორ გია მატარაძის კინოსურათი ,,მოკვეთილი“, რომელიც 1991 წელსაა გადაღებული, ვაჟა-ფშაველას ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით და ჩანს, რომ კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზირება კვლავ აინტერესებს ქართულ დრამატურგიას, თუმცა ვერც ამჯერად შენარჩუნდა სიახლისადმი სწრაფვის ნიშნები, რაც სხვა პერიოდებში ახასიათებდა ქართულ კინოს.

1993 წელს, რეჟისორმა გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილმა გადაიღო მხატვრული სრულმეტრაჟიანი ფილმი ,,ბედიანი“, სადაც მოქმედება ფსიქიატრიული საავადმყოფოს ნარკოლოგიურ განყოფილებაში გადაიტანა და შექმნა სამყაროს მცირე მიკრომოდელი. დაიბადა აზრი, ამ ფილმის მილოშ ფორმანის შედევრთან ,,ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“ თემატური მსგავსების შესახებ, თუმცა სათქმელის ახლებურად ინტერპრეტაცია არ გამოიკვეთა ლევაშოვ-თუმანიშვილის ფილმში.

1993 წელს გადაიღო ელდარ შენგელაიამმხატვრული ფილმი ,,ექსპრეს-ინფორმაცია“ და მასში XX საუკუნის საქართველოს სინამდვილისთვის დამახასიათებელი ჯაჭვური ფსევდოურთიერთობები ასახა.

ელდარ შენგელაიას შემოქმედებისთვის დამახასიათებელმა ალეგორიულობამ აქაც იჩინა თავი, მაგრამ იმ ფაქტმა, რომ ფილმის გადაღების პროცესი წარმოებითი კრიზისის გამო წლების განმავლობაში მიმდინარეობდა, დაღი დაასვა მის დრამატურგიულსა და მხატვრულ მთლიანობას. შენარჩუნდაშენგელაიასეული განზოგადების ნიშნები და საინტერესოდ დაიხატა უახლესი ისტორიის სახე. საქმოსანი დუგლასი (მსახ. ზურა ყიფშიძე) ეროვნული ინტერესებით, თუ ,,ლურჯების“ (როგორც მათ ფილმში ჰქვიათ) ხელისუფლებაში მოსვლით,

მხოლოდ სიტყვიერ რესურსს თუ შეცვლის: სხვა დანარჩენი მისთვის ჩვეული რიტმია, ცვალებადი და ტრადიციულად მისაღები.

პრესის რეზონანსი, მაყურებლის და პროფესიონალთა შეფასებები კიდევ ერთხელ, ხაზს უსვამდა ფაქტს, რომ საზოგადოების ინტერესებისა და ფსიქოლოგიური განწყობის მოთხოვნებს რეჟისორები 1990–დან 2000 წლამდე უფრო პასიურად და შემდეგ უფრო აქტიურად ეცნობოდნენ, მაგრამ ამ გზით, თემის გამდიდრება თითქმის შეუძლებელი გახდა. როგორც ჩანს, მემკვიდრეობამ ქართულ კინოში უფრო დიდი როლი ითამაშა, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს.

ბოლოს და ბოლოს, გაჩნდა თემის გადასინჯვის აუცილებლობაც. კინო იმდენად მნიშვნელოვანი გახდა სოციუმისთვის, რომ მას უკვე საზოგადოების ცნობიერებაზე მკვეთრი ზეგავლენის მოხდენაც კი შეეძლო. ამ ხნის განმავლობაში, კინომ არაერთი უკიდურესად მძიმე ეტაპი განვლო, რაც საზოგადოების ინტერესებსა და მისი აზროვნების კატეგორიებზეც აისახა. კინო ახალი კატაკლიზმების წინაშე დადგა, რაც განპირობებული იყო ძველი ღირებულებების ახლით ჩანაცვლებითა და საზოგადოების სულიერი მღელვარებით. ამას კი შესაბამისი გადაწყობა ესაჭიროებოდა.

მაგრამ, ამ პერიოდში გადაღებული ფილმების უმეტესობა, სწორედ დრამატურგიული არაპროფესიონალიზმის შედეგების მაჩვენებელია. კინოპროცესი არ ვითარდებოდა და ეს, უფრო თვალშისაცემი გახდა თემასთან კავშირში. ისტორიული ეპოქა, რომელიც საინტერესოა ანალოგიებით, თემაში უნდა აისახოს და აჩვენოს ფსიქოლოგიური ხასიათის პრობლემები, რაც არ მოხდა.

სახელმწიფო განიცდიდა ეკონომიკურსა და პოლიტიკურ რღვევას, ერის სულიერ სიცარიელის პრობლემას, დეპრესიას, რაც გამოწვეული იყო ისტორიის მრავალი ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორით: ომი, ნგრევა, ეკონომიკური კავშირების წყვეტა სხვა ქვეყნებთან, მასობრივი უმუშევრობა, კინოს დაკნინება, კინოწარმოების მოშლა, კინოთეატრების დახურვა და ა. შ.

განწყობა მტკივნეული თემებისადმი ნიჰილიზმსმიუახლოვდა და ეს განსაკუთრებით ნათლად გამოჩნდა ფილმებში, სადაც ავტორები მიმართავდნენ ახალი თაობის ტრაგედიას, - ფუნქციადაკარგული ადამიანების სულიერ და ყოფით პრობლემებს - გიო მგელაძის ,,არა

მეგობარო", ტატო კოტეტიშვილის ,,ანემია", ალეკო ცაბაძის ,,ღამის ცეკვა".... ძალზე ზოგადი მენტალობიდან და ისტორიული რეალიებიდან გამომდინარე, კინოში ახალი გმირი გაჩნდა.

დაისვა კითხვა თუ, რა როლს თამაშობდა კინემატოგრაფი თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში, რაც წლების მანძილზე ითვლებოდა, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური სოციოლოგიაშიც და კინომცოდნეობით ლიტერატურაშიც. არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, კინო მხოლოდ ასრულებს მაყურებლის ,,სოციალურ შეკვეთას", რომელსაც სურს, ხელოვნებაში (და მით უფრო, კინოხელოვნებაში) დაინახოს განუხორციელებელი ოცნებები ლამაზ ცხოვრებაზე, საჭიროება ამაღლებული რომანტიკული და მისაბაძი სიყვარულისა, უნაყოფო ლტოლვა საშიში და საინტერესო თავგადასავლებისადმი. მაგრამ, კრიზისის ხანაშიც, კინო თავისი უნარით, აჩვენოს სინამდვილე, შეუცვლელ ძალად რჩებოდა, თუმცა ძალად, რომელიც უკვე მოკლებული იყო ყოველგვარ შინაგან და თემატურ-ფორმისეულ ჰარმონიას.

როგორ გამოყურება ჰარმონიისკენ სწრაფვის ტენდენციები ზოგიერთ ისტორიულ მაგალითზე?

ნებისმიერი სახელოვნებო დარგი ისწრაფვის ჰარმონიისკენ. ყოველი ხელოვნების ნიმუშთანმიახლოებისას, ჩვენ მთლიანობის განცდას ვეძებთ. ეს თავისთავად უნდა იგრძნობოდეს კინონაწარმოებშიც, სადაც დომინანტურ როლს დრამატურგია ასრულებს. კინოხელოვნების სპეციალისტები (ვგულისხმობთ როგორც პრაქტიკოსებს, ასევე, რასაკვირველია, თეორეტიკოსებს), არც თუ იშვიათად, დრამატურგიული კონფლიქტის ეკრანზე გადატანის კატეგორიულად მიუღებელ, ერთ-ერთ საშიშ ,,ცდუნებად" ე.წ. თეატრალურობას თვლიან. ამ მოსაზრების საპასუხოდ, კარგი იქნება თუ ისტორიულ გამოცდილებას დავუბრუნდებით: XIX საუკუნის მიწურულს, როცა კინემატოგრაფი მხოლოდ ახალშობილი გახლდათ, ის მასზე სულ ცოტა, 25 საუკუნით უფროსი ხელოვნების დარგის - თეატრის მნიშვნელოვან გავლენას განიცდიდა. ეს გამოიხატებოდა, როგორც ახალ სფეროში მოღვაწე რეჟისორთა თუ მსახიობთა არცთუ მცირე რაოდენობაში, ასევე ფორმისეულ, ძიებებში, რომლებიც იმჟამინდელ თეატრალურ ხელოვნებაში აქტიურად მიმდინარეობდა. აქედან გამომდინარე, სცენარი, ამბავი, კონფლიქტი, რომელიც ეკრანზე გადადიოდა, გმირთა ხასიათები, გარკვეულ თეატრალურ ნიშანს ატარებდა. ეს აისახებოდა

მანერულობაში, ჟესტიკულაციაში, სასცენო მოძრაობის ცალეკულ დეტალებში და სცენარის შექმნისას, თეატრალური სივრცეც კი ჩვეულებრივ მოვლენდ აღიქმებოდა.

მაგალითისათვის შეგვიძლია გავიხსენოთ XX საუკუნის 10-20-30-იან წლებში, გერმანულ კინემატოგრაფზე, მსოფლიოში სახელგათქმული ისეთი თეატრალური რეჟისორების მეთოდოლოგიის აშკარა გავლენა, როგორებიც იყვნენ: ლეოპოლდ ესნერი, მაქს რაინჰარტი, ერვინ პისკატორი. ისინი ხომ კინოშიც ცდიდნენ თავიანთ შესაძლებლობებს და ზოგ შემთხვევაში წარმატებასაც აღწევდნენ. ცნობილია, რომ რაინჰარდტმა კინოსამსახიობო ოსტატობის განვითარებას შეუწყო ხელი.

არსებობდა მკვეთრი, უშეღავათო მოსაზრებაც, რომლითაც გამოირჩეოდა XX საუკუნის 20-იან წლებში, საქართველოში არსებული რამდენიმე ლიტერატურული დაჯგუფებიდან, თუ გაერთიანებიდან ერთ-ერთი, კერძოდ ე. წ. მემარცხენეობა. საგულისხმოა, რომ ახალგაზრდა ლიტერატორთა ზემოთ აღნიშნული ჯგუფის ერთ-ერთი აქტიური წევრი გახლდათ, შემდგომში ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი ნიკოლოზ შენგელაიაც. გაერთიანებაში ასევე გაწევრიანებული იყვნენ მოგვიანებით სახელგანთქმული ლიტერატურული კრიტიკოსები, მათ შორის, ბესარიონ ჟღენტი. უშვებდნენ ჟურნალს, სახელწოდებით ,,H2SO4“ და ამ ბეჭდვითი ორგანოს მეშვეობით ცდილობდნენ საზოგადოებისათვის მიეწვდინათ თავიანთი მოსაზრებები, პოზიციები, შეხედულებები.

აი, რას ვკითხულობთ ჟურნალის პირველ ნომერში, რითაც ცხადი ხდება ახალგაზრდა კრიტიკოსების დამოკიდებულება კინოსადმი: ,,თეატრი არის წარმოდგენა, კინო არის ცხოვრება. კინო არის ახალი ხელოვნება. კინო, როგორც ხელოვნება, ყოველთვის დინამიკურია. სიტყვა არის სიყალბე. კინო, სადაც სიტყვა უარყოფილია, სიყალბე არასოდეს არ იქნება. კინო არის ერთადერთი მომავალი მასობრივი ხელოვნება. თეატრი არის კუთხური, ინტიმური, ოთახური. კინოს აქვს ყოველგვარი შესაძლებლობა. კინომიმიკა, რომელიც სრულიად განსხვავდება თეატრის აქტიორის მიმიკისაგან, აზრის გაშიშვლებაზეა დამყარებული”[3].

ამ მოსაზრების პარალელურად, ნოვატორ და რეფორმატორ კინემატოგრაფისტებში შეიცვალა ლიტერატურული ნაწარმოებისა თუ ორიგინალური ამბის კინოსთვის ტრანსფორმირების ხერხები - პირველ რიგში შემუშავდა მოძრავ გამოსახულებაზე მუშაობის ტრადიცია.

კინოდრამატურგიისა და კინოს ფორმირების საკითხები ისტორიულად აქტუალური იყო ყველა დარგში. მაგალითად, ბერტოლტ ბრეჰტი რამდენიმე კინოსცენარის ავტორია, რომლებიც სპეციალურად ჰოლივუდისათვის დაწერა. ფილმი არც ერთი მათგანის მიხედვით არ გადაუღიათ. სათქმელი, სატკივარი, პრობლემატიკა, რაც ბრეჰტს აწუხებდა, ყოვლად მიუღებელი იყო ამერიკელი კინომაგნატებისათვის, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ გასართობ კინოპროდუქციას ქმნიდნენ. არსებობს რამდენიმე გამოხმაურებაც, რომლებიც ბრეჰტს ეკუთვნის და რამდენიმე კინომოვლენას ეძღვნება.

ბერტოლტ ბრეჰტი, რომელიც ინტენსიურად მუშაობდა თავისი ,,ეპიკური თეატრის" თეორიაზე, თვლიდა, რომ დრამატურგიის გამომსახველობითი არსენალისთვის ბევრი რამ უხმო კინოს საშემსრულებლო მანერიდან უნდა აეღო.

,,მიმიკური ილეთების განხრით, თეატრი მუნჯი კინოს წინაშე დიდ ვალშია. სწორედ ფილმების მძლავრი ზეგავლენის შედეგად, მიმიკისა და ჟესტის ზოგიერთი მივიწყებული ელემენტი, კვლავ შევიდა სათეატრო ხელოვნების არსენალში. ჩაპლინი, რომელმაც თავისი კარიერა დაიწყო, როგორც ჯამბაზმა, აბსოლუტურად თავისუფალი იყო თეატრალური ცხოვრების მძიმე ტვირთისაგან და ამიტომ, მან ახლებურად განასახიერა ადამიანი და მისი ქცევა" [4].

როგორც ჩანს, უდავოა ის ფაქტი, რომ ახალი სათეატრო მოდელის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზევე, ბერტოლტ ბრეჰტისათვის, როგორც ცალკე აღებული ავტორისათვის, დრამატურგიული ინტერპრეტირების მეთოდები ყოვლად მიუღებელი და მოძველებული იყო.

ბუნებრივია, ხელოვნების ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები თავისი არსით, სატკივარით, სათქმელით, სულისკვეთებით მუდამ თანადროულია, მაგრამ კინო ითხოვდა მისთვის მისაღებ, იმპროვიზირებისთვის განკუთვნილ ლიტერატურულ საფუძველს და ეს პრობლემა დღესაც აქტუალურია. რომელ ეპოქასაც არ უნდა განეკუთვნებოდეს ამბავი, რომლის შესახებაც, ნაწარმოები მოგვითხრობს, ის მაინც ჩვენს სინამდვილეზე, დღევანდელ დღეზეა და იმიტომ ქმნიან, რომ ჩვენს სატკივარზე გვესაუბრონ, აგვიხსნან, მიგვითითონ.

ევროპაში მიმდინარე ძიებების პარალელურად, რამდენიმე წლის დაგვიანებით, იგივე პროცესებს ვაწყდებით ქართულ კინოშიც. დიმიტრი უზნაძის (საქართველოში ფსიქოლოგიური მეცნიერების ფუძემდებელი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის

ერთ-ერთი დამაარსებელი (1918), საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ერთ-ერთი დამფუძნებელი, საქართველოს მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე (1946), თაოსნობით შეიქმნა საქართველოში ფსიქოლოგიის დარგის პირველი სამეცნიერო დაწესებულება – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ფსიქოლოგიის სექტორი, რომელიც 1943 წელს გარდაიქმნა ფსიქოლოგიის ინსტიტუტად. უზნაძე იყო საქართველოში შრომის ფსიქოლოგიის, ბავშვთა ფსიქოლოგიისა და პედაგოგიური ფსიქოლოგიის ფუძემდებელი. უზნაძემ შეისწავლა ფენომენი (ე. წ. უზნაძის ეფექტი), რომელიც საფუძვლად უდევს განწყობის ექსპერიმენტულ მეთოდს. უზნაძისა და მისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეების გამოკვლევების შედეგად განწყობის ,,მცირე თეორია" (რომელშიც განწყობის, როგორც ფსიქიკური ფენომენის თავისებურებებს შეისწავლიდნენ), გადაიქცა განწყობის ზოგადფსიქოლოგიურ თეორიად, რომელიც ადამიანის აქტივობის ძირითად ფსიქოლოგიურ კანონზომიერებებს შეისწავლის[5].

უზნაძე სწავლობდა ქცევის მიზანშეწონილობის საკითხს, რომლის თანახმადაც, ყოველგვარი ქცევა ფსიქიკით იმართება და შესაბამისად, მიზანშეწონილად მიმდინარეობს, ესე იგი, ცოცხალი არსება გარემოში საკუთარი ,,მიზნების" ადეკვატური აქტივობის განხორციელებაზეა ორიენტირებული. უნდა არსებობდეს ფსიქიკური მექანიზმი, რომელიც ამ პროცესს უზრუნველყოფს.

დეტალური სამეცნიერო ძიების შემდეგ, დიმიტრი უზნაძემ მიაგნო ამ მექანიზმს და უწოდა განწყობა - სამეცნიერო-ფსიქოლოგიურ ტერმინად ჩამოყალიბებული ცნება, რომელიც ხელოვნებაშიც იმდენადვე საინტერესოა, რამდენადაც რეალურ ყოფაში. განწყობა წარმოადგენს სუბიექტის საერთო მდგომარეობას, რომელიც შეესატყვისება მის მზაობას, ამა თუ იმ ქცევის შესასრულებლად. განწყობა წარმოიქმნება მოთხოვნილებებისა და შეასაბამისი სიტუაციის საფუძველზე და განსაზღვრავს ნებისმიერი სახის ფსიქიკური აქტივობის მიმდინარეობას.

ნებისმიერ ქცევას, დიმიტრი უზნაძის თეორიის მიხედვით, წინ უსწრებს განწყობის აღმოცენება. შესაბამისად, განწყობის გარეშე ადამიანი ვერაფერს გააკეთებდა. ყველა ფსიქიკურ პროცესს, ყველა ჩვენს ქცევას განწყობა ამოძრავებს. განწყობა სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორებისაგან შედგება. მოთხოვნილება - სუბიექტური ფაქტორია, სიტუაცია - ობიექტური გარემო, სივრცე, რომელშიც ადამიანი ცხოვრობს, არსებობს და რომელიც

გულისხმობს ობიექტს, რომელიც ადამიანის მოთხოვნილებებს უნდა აკმაყოფილებდეს.შეასბამისად ჩნდება მოთხოვნილება, ობიექტი და საშუალება, რომლითაც მოთხოვნილების დაკმაყოფილებაა შესაძლებელი. ამ ორის ურთიერთქმედებით იქმნება განწყობა, რომელიც ისე წარმართავს ფსიქიკურ პროცესებს, რომ ადამიანი ობიექტს ეუფლება[6].

ამ მაგალითზე, ყველაფერი, რაც კი თანამედროვე კინოს განვითარების პროცესში, კინოსცენარისა და ფილმის ინტერპრეტაცის საკითხს შეადგენს, ფაქტობრივად განწყობის თეორიის გაგრძელებაა. თანამედროვე ადამიანების სოციალური კომპლექსები არათუ მიიჩქმალა, არამედ და კიდევ უფრო განვითარდა და შესაბამისად კინო, მისი ფსიქოლოგიზმის მაღალი ხარისხიდან გამომდინარე, მუდმივი ტრანსფორმირების პროცესშია.

თანამედროვეობის ურთულესმა კომპლექსმა, კერძოდ კი იმან, რომ მუდმივად არის საუბარი და მსჯელობა თემების ,,არარსებობაზე" და შემდეგ უკვე ერთმანეთის მსგავს გმირებზე, კვლავ დეპრესიულ და აგრესიულ სამყაროზე, კინოში განწყობის ახალი ეტაპი შვა. კინემატოგრაფი ყოველთვის აღიქვამს ნებისმიერ ცვლილებას და განავითარებს მას სასიკეთო ან საპირისპირო მიმართულებით. დაახლოებით ორი ათწლეული დასჭირდა ცვლის ჩვეულ პროცესს, რომელსაც დღევანდელ კინოში შედარებითი აზრობრივი თავისუფლება უნდა მოეტანა. ფორმამ და თემამ მთლიანობაში უპასუხა იმ რთულ ძიებებს, რაც ორივე მიმართულებით განავითარეს რეჟისორებმა და კინემატოგრაფიულმა ძალამ, რომლის მიზნებშიც არ შედიოდა განსხვავებული სტილის დამკვიდრება. უახლესი პერიოდის კინომ ყველა ეს მეტამორფოზა განიცადა საკუთარ თავზე დაისევე როგორც ათწლეულების წინ, ახლაც განწყობის თეორიის საპასუხოდ განავითარა თავისი ინეტერსები.

კინორეჟისორთა ძიებებში პიროვნებასთან ეპოქის თანხვედრის უმძიმესი პრობლემა გაჩნდა და ეს პროცესი საკმაოდ არატრადიციული მიმართულებით განვითარებად პერსონაჟებში, გმირის მთავარ ცენტრალურ ფიგურად ქცევის პროცესში გამოიკვეთა. ეს ერთგვარი პირობითი ეტაპია ფსიქოლოგიზმის ძიებაში. იმდენად საინტერესოა სწორედ არაგაიდეალებული, არამედ სოციალურ პრობლემებში დაკარგული გმირის და მისი გარემომცველი სამყაროს მხრივ, თემატიკა, რომ არასდროს კარგავს აქტუალობას.

დეპრესიის, მარტოობის მოტივები თანამედროვე კინოში დღემდე ინარჩუნებსმუდმივ ცვალებადობას და გაურბის სტერეოტიპებს, თუმცა რა განსაზღვრავს თემას?

კინოს ერთ-ერთ ძირითად პრობლემად დღესაც რჩება სიუჟეტის გარდასახვა ეკრანზე. ერთი და იგივე კითხვა: ,,როგორ შევქმნათ?“ კინოს განვითარების კომპლექსში განაპირობებდა მის დეპრესიულ პერიოდებს, თუმცა მთლიანობის ძიებაში, ის რაც ათი წლის განმავლობაში შეუმჩნეველია ისტორიისათვის, ნათელია პროცესის განხილვისას.განწყობის თეორია კინოში უკვე გულისხმობს ახალი მოტივაციის, მანამდე კი მისი წინაპირობის შექმნას მსოფლიო პოლიტიკური რეალიებისა და სოციალური კომპლექსების გათვალისწინებით. ახალმა დინებამ, ახალმა ტენდენციამ და ზოგადმა შემოქმედებითმა პროცესმა ამიტომაც შეიცვალა კარდინალური მიმართულებით ორიენტაცია.ფსიქოლოგიზმი დღევანდელი პროცესისათვისაც მთავარ მახასიათებლად იქცა, ხოლო მისი განვითარების ტენდენციები მსოფლიო კინოს მიმართულებათა განმსაზღვრელად. ის, რასაც ჩვეულებრივ ყოფაში ადამიანები ყურადღებას არც კი აქცევენ, ლოგიკურ ბმას განწყობის თეორიაში პოულობს მართლაც იქ, სადაც ახალი სიუჟეტი, ახალი გარემო, ახალი გმირი იქმნება.

ისტორიის პარალელები ამის მაგალითია: კოტე მარჯანიშვილმა ზაქარია ბერიშვილთან ერთად 1926 წელს გადაიღო „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (სცენარის ავტორები: სერგო კლდიაშვილი, ნიკოლოზ შენგელაია) და მაშინვე, ძირეულად შეცვალა ქცევის მოტივაციის ნიშნები მარადიულ პრობლემააში: პლატონმა (აკაკი ვასაძე) არსებობისათვის ბრძოლაში, დაუნდობლობა ქვენა აზრებში, გაცოცხლებულ სიზმარში გამოავლინა, ხოლო ბეკინამ (შალვა ღამბაშიძე) ავხორც ბერიკაცად იცვალა სახე.

ათწლეულების შემდეგ, 1977 წელს, ელდარ შენგელაიამ კიდევ ერთხელ განიზრახა ამ ნაწარმოების ეკრანიზირება და მას ფსიქოლოგიური დრამის ნიშნები შესძინა იმით, რომ დრამატურგიული ინტერპრეტაცია სევდანარევი ინტონაციის გამძაფრებაში გამოხატა (სცენარის ავტორი: რეზო ჭეიშვილი). პლატონი (იმედა კახიანი), ბეკინა (ვასილ კახნიაშვილი), კირილე (ნოდარ ჩაჩანიძე) - ამ პერსონაჟებში ფილმის შემქმნელებმა: რეზო ჭეიშვილმა და ელდარ შენგელაიამ ქვეაზრით, მუდმივი შიშით მოტივირებული ქცევა წამოსწიეს წინა ხედზე და ამით კიდევ ერთხელ შეიცვალა ლიტერატურული პირველწყაროც და აქცენტების ტრანსფორმირებაც მოხდა.

ასეთი ტრანსფორმაციის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს ირაკლი კვირიკაძის მოკლემეტრაჟისანი მხატვრული ფილმი ,,ქვევრი” (1970), იტალიელი დრამატურგის, ლუიჯი პირანდელოს ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით და ასევე ფილმი ,,რეკორდი” (1973) - რეჟისორ გურამ პატარაიას მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ნამუშევარი, ჩეხი მწერლის, კარელ ჩაპეკის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით.

მაგალითად, ნეორეალისტური ფილმები და მათი ავტორები დაუსრულებლად ინტერპრეტირებდნენ სცენარშივე არსებულ მოცემულობას და ცვლიდნენ განცდას, წუხილს, ინტონაციას, რომელიც სინამდვილესთან ასოცირდებოდა. ეს ტენდენცია არ შემოიფარგლება მხოლოდ ნეორეალიზმით – შემდგომშიც, მსოფლიო კინემატოგრაფში აქტიურად ხდებოდა თემის ინტერპრეტაცია.

კინოპროცესს ცნობიერების ცვლილებებიც უწყობს ხოლმე ხელს, ამიტომ საავტორო კინომ კოლექტიურის იგნორირება მოახერხა და ამით სახელოვნებო პროცესში ცვლილებები შეიტანა. ისიც ფაქტია, რომ ომებმა, კონფლიქტებმა, მშვიდობისა და გლობალური პრობლემების მზარდმა ტემპმა, შეცვალა ჟანრებისა და მეთოდების სამოქმედო ენა. გამაერთიანებელ ფაქტორად კი ამ შემთხვევაში ცოცხალი სახე - პერსონაჟი გახდა. ლიტერატურა, მოძრავი სახვითი ხელოვნება, შუქ-ჩრდილების ხელოვნება და ასე შემდეგ - ნებისმიერი ეს დარგი, ფორმა, აქტიურად იქნა გამოყენებული თემის ინტერპრეტაციაში. ფსიქოლოგიურ მრავალსახოვნებასთან ერთად, გმირმა ეკრანზე გადანაცვლებისას შემდეგი განსაზღვრებებიც შეიძინა:

1. გმირი - სიმბოლო (კინოიგავებში, ალეგორიულ ფორმაში);
2. ზოგადი ფსიქოტიპი და მისი განწყობა (გმირი ყოველგვარი სოციალური კონკრეტიკისა და ინდივიდუალური ბიოგრაფიული ნიშნების გარეშე);
3. ხატოვანი და გროტესკული პერსონაჟები (რაიმე ნიშნით უტრირებული ხასიათი);
4. ინდივიდუალობას მოკლებული კინოგმირი.

ცხადია, ასეთი კატეგორიები განსაზღვრებები მხატვრულმა ტენდენციებმა წარმოშვა: საავტორო, ინტელექტუალურმა, ეპიკურმა, და ექსპერიმენტულმა კინომ. ამან კი, თავის

მხრივ, ახალი მოთხოვნები წაუყენა თანამედროვე კინოხელოვნებას და, შესაბამისად, გაამრავალფეროვნა კიდეც.

დღეს, როდესაც თემის ინტერპრეტირების შესაძლებლობები სხვა სახელოვნებო დარგებშიც იწვევს ინტერესს, ასპექტი, რომელიც ჩვენ გვაინტერესებს, განსაზღვრავს უამრავ საკითხს.

მზა კინოსცენარში მოვლენის ერთმნიშვნელოვანი შეფასება ავტორისთვის დამოკიდებულია ადამიანების ფასეულობებისა და სოციალურ–ფსიქოლოგიური განწყობაზე, მათ ინტერესებზე, მიზნებზე, ქცევის სტერეოტიპებზე ფიზიკური და ფსიქოლოგიური რესურსების უკმარისობაზე გადაწყვეტილების მიღების პროცესში. ამ შემთხვევებში ქცევის რეგულირების ფუნქციას საკუთარ თავზე უნდა იღებდეს მოქმედ პერსონაჟთა ჯგუფი, რომელიც რეალურად წარმართავს სიუჟეტს.სცენარის გმირს უშუალო კავშირი აქვს გაცოცხლებულ მოვლენებთან, რომლებიც თანამედროვე კინოში ხასიათდება სტიქიურობით, გაურკვევლობითა და მოულოდნელობით.

მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს მსგავსებათა მთელი სპექტრი, გმირის ხასიათისა და ქცევის მოტივაციაზე აქცენტი სხვადასხვა ქვეყანაში ისტორიულად განსხვავებული ფორმით ჩამოყალიბდა. მახასიათებლები, რომლებსაც შემდგომში სწავლობენ, რეალურად არასდროს არ ემთხვევა ზუსტად რომელიმე იდეალურ ტიპს, არამედ, როგორც წესი, მოიცავს ზოგად დამახასიათებელ ნიშნებს მეტ-ნაკლებობით. ყურადღებას ვამახვილებთ მხოლოდ იმაზე, თუ რომელი ნიშნები სჭარბობს ამა თუ იმ ქვეყნის საზოგადოების ცნობიერებაში და არა იდეალური ტიპის მაგალითზე.

ამ პროცესში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საზოგადოებრივი დაკვეთაც. კომერციული კინოს სცენარისტები ვალდებულნი არიან გამოიკვლიონ ისტორია, განავითარონ თხრობა, დაწერონ სცენარი და წარუდგინონ პროდიუსერებს საჭირო ფორმატში, მაგრამ ისინი თითქმის ყოველთვის დამოუკიდებლად ვერ მუშაობენ.

ზოგიერთ თანამედროვე კომერციულ სანახაობრივ კინოპროექტს ჰყავს ე. წ.სცენარის ხელმძღვანელიც. ეს გახლავთსცენარისტი, რომელიც პასუხისმგებელია ,,უწყვეტობაზე" - ის იწერს, თუ სცენარის რომელი ნაწილი არის უკვე გადაღებული და ინიშნავს ყველა განსხვავებას გადაღებულ კადრებსა და სცენარს შორის. იგი აკეთებს ჩანაწერს ყველა დუბლის, ყველა დეტალის შესახებ, რათა უწყვეტად მიმდინარეობდეს პროცესი

გადაღებიდან გადაღებამდე, ეპიზოდიდან ეპიზოდამდე. რაიმეს ცვლის თუ არა ამ მიმართულებით ორგანიზებული სამუშაო მხატვრულ ფილმში, სხვა განხილვის საგანია, მაგრამ ფაქტია, რომ ასეთი მაგალითები დრამატურგიული იმპროვიზირების ხარისხს, უმეტესწილად, დაბლა სწევს. მაგალითად, იმ სქემის მიხედვით, სადაც არსებობს ჩამოთვლილი ფუნქციები - ამბავი, სცენარი და მისი მხატვრული ინტერპრეტირება, უბრალოდ, მექანიკურ პროცესს ემსგავსება.

ცოტა არ იყოს კომიკურად გამოიყურება დრამატურგიის მონიტორინგი, რომელიც ნებისმიერი ცვლილების ზუსტ, წერილობითი გადმოცემას საჭიროებს.ტექსტში ფაქტებისა და მოვლენების აღქმა პერსონაჟთა მოქმედების მოტივებში ფსიქოლოგიაშიგარკვევასაც მოითხოვს. ამგვარი მოთხოვნების კვალდაკვალ კი გამოდის, რომ ტექსტისთვის საჭიროა: თანმიმდევრულობა, თემის შეფასება, ფაქტების შეპირისპირება, ლაკონურობა და, რაც მთავარია,მისი ,,მომგებიანობა", რაც მაღალმხატვრულ შემოქმედებაში ყოველთვის საკამათო, საკითხია.ასევე სუსტი და ძლიერი თვისებების შესაძლებლობების, მოსაზრებათა სათანადოდ გააზრებული, გაანალიზებული შეფასება. გასათვალისწინებელია სოციუმის ინტერესებიც - რაც არასდროს ემთხვევა კინომაყურებლის ერთი ნაწილის განწყობას.

ამგვარ თანმიმდევრობაში მოვლენებსაც სათანადოდ სჭირდება შეფასება. ფაქტი, როგორც სინამდვილის ელემენტი; ფაქტი, როგორც მხატვრული მოვლენის ელემენტი; ფაქტი, როგორც ტექსტის ელემენტი. სინამდვილის ელემენტში შეიძლება ვიგულისხმოთ ობიექტურად არსებული რეალობა, იგი ქვეტექსტის საფუძველს წარმოადგენს და სწორედ მასში იბადება ინდივიდუალური ხელწერა.

ამ შემთხვევაში, დრამატურგები მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება იყვნენ დამოუკიდებელნი. ეს კი განპირობებულია იმით, თუ რა გამოცდილებას ეყრდნობა ავტორი, როგორია მისი მსოფლმხედველობა, სამუშაო პირობები, გარემო, გავლენათა სფეროები და სხვა. ჩამოთვლილი ფაქტორები მას ნაკლებად ანიჭებს სრული თავისუფლების განცდას. ყოველივე ეს კი სქემატურს ხდის თემას, დრამატურგიას.

სქემატურობა დრამატურგიაში განსაკუთრებით კომედიის მაგალითზე იგრძნობა მძაფრად და ამ საფრთხეს შესანიშნავად იცილებდა ქართული საავტორო კინო. როგორც ზემოთ აღინიშნა, 1970 წელს ირაკლი კვირიკაძემ ,,ქვევრი" გადაიღო (ლუიჯი პირანდელოს მოთხრობის მიხედვით), 1973 წელს ელდარ შენგელაიამ ,,შერეკილები" (რეზო გაბრიაძის

,,უცხო ფრინველის" მიხედვით), კარელ ჩაპეკის ამავე სახელწოდების მიხედვით 1973 წელს გურამ პატარაიამ გადაიღო ,,რეკორდი", 1975 წელს ნანა მჭედლიძემ ,,პირველი მერცხალი" (სცენარის ავტორები: ლევან ჭელიძე, ნანა მჭედლიძე), 1978 წელს გურამ პატარაიამ გადაიღო ,,კუჩხი ბედინერი" (სცენარის ავტორი თავად გურამ პატარაია) და ა. შ. ამას შეიძლება დავუმატოთ მრავალი სხვა ქართული ფილმიც. მათი უმრავლესობა ინარჩუნებს დრამატურგიული იგავურ პირობითობას და თხრობის თავისუფალ, მოურიდებელ, დახვეწილ ტონს იყენებს, რაც ნებისმიერი ამ ლიტერატურული პირველწყაროს იმპროვიზირების საშუალებას იძლევა.

კინორეჟისორ გურამ პატარაიას ,,რეკორდში", მოქმედება ერთ ჩვეულებრივ ქართულ სოფელში, კერძოდ, სამეგრელოშია გადატანილი. გაბრაზებული და შეურაცხყოფილი ახალგაზრდა ჯოტიას მიერ, მეზობლისთვის მდინარის ერთი ნაპირიდან ნასროლი მძიმე წონის ქვა, მსოფლიო რეკორდის დამყარების ტოლფასია. თუმცა, ფილმის სხვა გმირებს - სოფლის მილიციის ინსპექტორს, ხუტასა (მსახ. გოვენ ჭეიშვილი) და მის თანაშემწე ღინტუს (ჯუმბერ ჟვანია) გაუჭირდებათ მაღალჩინოსნებისთვის ამის დამტკიცება, ვინაიდან გულუბრყვილო ჯოტიას აგრესიის გამოწვევა, როგორც ირკვევა, მხოლოდ კონფლიქტის მოთავეს - დურუს (მსახ. მანუჩარ შერვაშიძე) შეუძლია, ხოლო ეს უკანასკნელი, საჩვენებლად გამართული, კომიკურობამდე დასული პომპეზური სანახაობის დროს უხერხულობას გრძნობს და რეკორდიც აღარ შედგება.

ამ ამბავში არაფერია ისეთი, რაც, ზოგადად, მაღალი იდეალებს ემსახურება, მაგრამ ფილმში ნაჩვენები გარემო, თვით ამბავიც, იდენტურია ნაცნობ ყოფასთან, ხასიათთან, ადამიანთა თვიდამკვიდრების გაუცნობიერებელ სურვილთან.

ჩვეულებრივ, ყოფით ერთფეროვნებაში, ყოველდღიურობას ნაჩვევი ადამიანების სრულიად არაჩვეულებრივ, მათთვის ექსტრემალურ, კრიტიკულ სიტუაციაში მოქცევა ნაცნობი ხერხია დრამატურგიაში, თუმცა მთავარი ისაა, თუ როგორ წარიმართება შემდეგ თხრობა - სიტუაციის კომიზმი თანდათან და ეტაპობრივად, ორგანულად იზრდება, ვითარდება იმის გათვალისწინებით, თუ რამდენად ითრევს ბირთვის კვრაში მსოფლიო დონის რეკორდის დამყარების პერსპექტივა ფილმის მთავარ გმირებს - ისინიც ხომ ჩვეულებრივი, მეოცნებე და მეტწილად კეთილი ადამიანები არიან.

მათი კუთხურობა გამოკვეთილია, მაგრამ არა თვითმიზნისთვის, არამედ დახვეწილი იუმორით, პერსონაჟთა ხასიათის ბუნებრიობით, მათთვის ორგანული გარემოს შექმნით.

ამგვარ ხედვაში (და სხვათა შორის, იგივე იკითხება კარელ ჩაპეკის მოთხრობაშიც, თუმცა მასში სრულიად განსხვავებული გარემოა), მკაფიოდ იგრძნობა პატარა ადამიანის, დედამიწის მცირე ნაწილის წამომადგენლის სანუკვარი სურვილი, სამუდამოდ დაამახსოვროს თავი სამყაროს, რომელიც არ იცნობს იმ ადამიანთა შესაძლებლობებს, ვინც ჩუმად და უხმაუროდ ცხოვრობს[7].

ძალდაუტანებლობა, სილაღე, პერსონაჟთა ხასიათის ნიშნების ბუნებრიობა ერთ მთლიან ხატოვან სურათს ქმნის პატარა ქართული სოფლის ფონზე. პერსონაჟები დრამატურგიულ მთლიანობას არათუ ინარჩუნებენ, არამედ ახალ შტრიხებსაც კი სძენენ მხატვრულ ფორმას. მაყურებელში მკვიდრდება განწყობის ცვალებადობის მთელი სპექტრი, რაც განსაზღვრავს კიდეც მის დამოკიდებულებას პატარა სამყაროს ადამიანებისადმი.

ასეთივე მცირე და განსაკუთრებული სამყარო შექმნა ფილმებში კინორეჟისორმა მიხეილ კობახიძემ, რომლის მთლიანი შემოქმედება, თავისებური ესთეტიკა, ცალკე ფენომენია დღესაც.

მიხეილ კობახიძის სამი ფილმის ხმოვან-ხედვით პლასტიკაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, შეიქმნა დრამატურგია რომელმაც ირონიზირებული, ლირიკულ-რომანტიული პერსონაჟები შვა. ეს სამყარო არ იქნებოდა ორიგინალური, რომ არა თემის ინტერპრეტაციის კობახიძისეული გააზრება: გმირები ახალ ჭრილში გამოჩნდნენ. სამივე ფილმის სამყარო სუბიექტურია და ამავე დროს, მკვეთრად თვითმყოფადი ადამიანის სურვილების, ოცნებებისა თუ ყოფის დასახასიათებლად.

მიხეილ კობახიძის ფილმები ,,ქორწილი" და ,,ქოლგა" 60-იან წლებშია გადაღებული, ხოლო ,,მუსიკოსები" 1970 წელს. მათთან ერთად, მოკლემეტრაჟიან ქართულ კინოში გაჩნდა ახალი, პოეტური, ლაკონური ფორმა, რომელიც მხოლოდ სახვით-ხმოვან ერთიანობაზეა აგებული. ნებისმიერ ამ იგავში, ფორმა და შინაარსი იმდენად ჰარმონიულად თანაარსებობენ, რომ ფილმების სახვითი პლასტიკა და პერსონაჟების ნაირსახეობა დღემდე ინარჩუნებს პირვანდელ ხიბლს.

საერთოდ, ამ ფორმაზე ყურადღების გამახვილება აუცილებლად მიგვაჩნია, ვინაიდან დრამატურგიული ინტერპრეტირების თვალსაზრისით, გაანალიზებას საჭიროებს. მცირე

ფორმა განსაკუთრებული გამოცდილების მატარებელია. მასში ხდება დასრულებული მხატვრული სახეების, მოტივების ტრანსფორმირება - ხასიათი იცვლება, სრულყოფილი ხდება. ,,ქორწილის" (სცენარის ავტორი - მიხეილ კობახიძე) მთავარი გმირი (გიორგი ქავთარაძე) იღიმის - იღიმის მრავალჯერ და სრულიად სხვადასხვაგვარად - მისი ღიმილი მეოცნების, მოწიფული ახალგაზრდა კაცისა და გაწბილებული სატრფოს განწყობას ავლენს - ყოველივე ეს კი როგორც ითქვა, უკვე არსებულ თემაში ხასიათის იმპროვიზირებაა.

რადგან მოკლემეტრაჟიანი კინემატოგრაფის დრამატურგიას ვაანალიზებთ, აქვე უნდა ითქვას, რომ 1976 წელს საქართველოში კინოეკრანებზე გამოვიდა კინოალმანახებიც - ,,სიყვარულო, ძალსა შენსა" და ,,ღვინის ქურდები". ჩამონათვალში საინტერესოა ,,ღვინის ქურდები", რომელიც ორ კინონოველას აერთიანებს - ,,ჩირიკი და ჩიკოტელა" და ,,ღვინის ქურდები". ამ ფილმებს ასევე მცირე ფორმის თავისუფალი ეკრანიზაციები შეიძლება ეწოდოს.

მოვიყვანთ ციტატას კინომცოდნე ირინე კუჭუხიძის წერილიდან: ,,როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში, საქმე გვაქვს პროზის არა ზუსტ ეკრანიზაციულ ,,თარგმანთან", არამედ ეკრანიზაციის ისეთ ფორმასთან, როდესაც ავტორები უარს ამბობენ ამა თუ იმ ეპიზოდსა და პერსონაჟზე ან პირიქით, სასურველი კინემატოგრაფიული სახის შექმნის მიზნით, შემოჰყავთ ახალი გმირები, დამატებითი ეპიზოდები. ამგვარად, ეს ორი კინომოთხრობა, თავისუფალი ეკრანიზაციის მაგალითებია" [8].

ამბავი, თუ როგორ შეიპარნენ მენახირეები ძუნწი გლეხის - ელიბოს მარანში ღვინის მოსაპარად, რაც საბოლოოდ სიმღერასა და ხმაურიან მოლხენაში გადაიზარდა, თავად ,,შემოსწრებულ" მასპინძელთან ერთად, შიო არაგვისპირელის მოთხრობის საფუძველზე შეიქმნა. ყველაზე ნაცნობი, მარტივი ადამიანური ხასიათების, თვისებების, სიძუნწის, სიკეთის, გამჭრიახობის ურთიერთდაპირისპირება აღმოჩენაა, რომ ყოველ თვისებას, ხანდახან მშვიდობიანი თანაარსებობაც შეუძლია.

ფილმის გმირები (მსახიობები: კახი კავსაძე, კარლო საკანდელიძე, გივი ბერიკაშვილი, ზურაბ ლაფერაძე) მეტად ძალდაუტანებელი, ლაღი ტონით ქმნიან მკვეთრად გამოხატულ ხასიათებს. ფილმის ავტორებმა (სცენარის ავტორი: სულიკო ჟღენტი, რეჟისორი: ვალერიან კვაჭაძე), კვლავ კოლორიტული ყოფითი გარემო გამოიტანეს ეკრანზე.

მაგრამ არსებობს, როგორც ითქვა, მეორე მხატვრული გზაც, რაც სათავეს უდებდა ადამიანური დრამის სხვაგვარი გააზრების ტრადიციას. თემატიკა და შინაარსობრივი მოტივები იცვლებოდა. სათქმელი ზედაპირზე ამოდიოდა, ხოლო რეალისტური და პოეტური დეტალები ახალ კინოს ქმნიდნენ. ლიტერატურას მეტი უნდა მიეტანა მაყურებლამდე. ამის მაგალითია, კინორეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმების დრამატურგიაც.

,,გარესამყაროსთან და სხვა ადამიანებთან პიროვნების ურთიერთობათა კომპლექსი, მისი მრავალმხრივი ასპექტის ჩვენება მერაბ კოკოჩაშვილის შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა, იგი გვთავაზობს ამ ურთიერთობათა არა სწორხაზოვან შეფასებას, არამედ ამ კავშირებში ჩაწვდომას, მათ გამოაშკარავებას ყოველგვარი რეცეპტებისა და შეჯამების გარეშე" - წერდა კინომცოდნე ტატა თვალჭრელიძე წიგნში ,,კინემატოგრაფიული ძიებანი"[9].

ამ პერიოდის მოკლემეტრაჟიანი და სრულმეტრაჟიანი ფილმების მრავალფეროვნება დიდი ხნის მანძილზე იწვევდა კინომცოდნეთა ინტერესს. ირინე კუჭუხიძის წერილიდან: ,,თავის უმჯობეს ვარიანტში, ქართული კინომინიატურა ლაპარაკობს უკვე არა ზოგადად ადამიანზე, არამედ კონკრეტულ, ყოველდღიურ გარემოში მოქმედ ადამიანზე. სწორედ ასეთი ფილმებია: ,,ქორწილი", ,,ქვევრი", ,,სერენადა"... აქ შესანიშნავად ხორციელდება გამოსახვის პირობითი ხერხების კონტაქტი ყოველდღიურ გარემოსთან. მათში არ ხდება ისეთი ფსიქოლოგიური ნიუანსებისა და დეტალების იგნორირება, რომლებიც უშუალო კავშირში არ არიან ფილმის საფუძველში ჩადებულ, ზნეობრივ თეზისთან. ყოველივე ეს, შესაძლებლობას იძლევა, საგანგებო აქცენტებით დაუფარავად, ძალდაუტანებლად აღვიქვათ მოცემული მოვლენა, დროითი და ავტორების მსჯელობა..." [10].

მართლაც, ფილმებში ,,ქვევრი", ,,რეკორდი" და ჯერ კიდევ XX საუკუნის 60-იან წლებში გადაღებულ ფილმებში ,,სერენადა" (რეჟისორი - ქართლოს ხოტივარი, სცენარის ავტორები: რევაზ გაბრიაძე, ქართლოს ხოტივარი), ,,ქორწილი" (რეჟისორი და სცენარის ავტორი: მიხეილ კობახიძე), თემატურად და სტილისტურად სრულიად განსხვავებულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებში, განზოგადდა და დაკონკრეტდა სიტუაციური კონფლიქტის მრავალგვაროვნება.

როდესაც დრამატურგიული ჩარჩო საინტერესოა, ხდება მხატვრული სახის ეტაპობრივი, თანდათანობითი ცვლილება. ყოველი ახალი სახე - ახალი ამბავია.

სინამდვილე და სამართლიანობა სხვადასხვანაირად აისახებოდა მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმებში. ეკრანიზაციაში ,,მიხა" ჯერ კიდევ ახალგაზრდა რეჟისორმა მოახერხა და მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის მიხედვით, ამ ორი ზოგადსაკაცობრიო ცნების ურთიერთკავშირი გვიჩვენა. ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზირება იძლეოდა იმის საშუალებას, არ დაკონკრეტებულიყო არაფერი, მომხდარიყო ხასიათების განზოგადება, სოციალური წარმოშობის გვერდის ავლა, იდეოლოგიის უგულვებელყოფაც.

,,მიხა" ამის ნათელი გამოხატულებაა და ფილმმა, ლიტერატურული საფუძვლის კინემატოგრაფიულმა ინტერპრეტაციამ, საინტერესო ცვლილებები მოიტანა ჟანრობრივი თემატური თუ ფორმისეული თვალსაზრისით. პროცესმა თითქოს მოამზადა განწყობა, რომელიც ქართულ კინოს ახლდა თან. მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის ეკრანიზირებამდე კი, მერაბ კოკოჩაშვილმა 1962 წელს, კიდევ ერთი ფილმი გადაიღო, სახელწოდებით ,,არდადეგებზე", რევაზ ინანიშვილის სცენარის მიხედვით. ის ბავშვებისსამყაროზე მოუთხრობს მაყურებელს, სადაც კონფლიქტებისა და ფსიქოდამოკიდებულებების მთელი სპექტრია წარმოდგენილი. მამას, მოწესრიგებულ მკაცრ ადამიანს, შვილები - დარო და რეზო ზაფხულის არდადეგებზე გასატარებლად სოფელში ჩაჰყავს. შვილების ნებისყოფის ,,გასამყარებლად", ცოდნის და წესრიგის შესანარჩუნებლად, მამა აიძულებს ბავშვებს, უმკაცრეს რეჟიმს დაემორჩილონ - ვიოლინოზე ვარჯიში, ანგარიში და გაკვეთილების ზუთხვა მათი რეჟიმის ნაწილია.

რეზოს (ნუკრი კაოიაშვილი) და დაროს (მარინე მანჯგალაძე), ბუნებრივია, დროსტარება სურთ და ამიტომაც არნახულ თავგადასავლებს ეძებენ იქაურ მეგობართან, როსტიასთან (ოთარ არღუთიაშვილი) ერთად. ,,არდადეგებზე" სწორედ იმ დრამატურგიული დინამიკის მატარებელია, სადაც დასაშვებია ნებისმიერი მოულოდნელობა. ავტორი მოერიდა ტექსტის, თუნდაც სრულიად უმნიშვნელო დონეზე გააქტიურებას. საერთოდ, ტექსტთან დამოკიდებულება ქართული კინოს ისტორიაში ბევრჯერ ქმნიდა პრობლემას და ამ შემთხვევაში, ჩვენ ტექსტი გამოსახულების დამხმარე ელემენტად უნდა მიგვეღო და არა მის პრიორიტეტად.

რევაზ ინანიშვილის მოთხრობამ კი მნიშვნელოვანი ცვლილებები განიცადა, ვინაიდან სანახაობრივი დეტალების გარდა, ავტორებმა ბავშვების პიროვნულობის საწყისის წინ წამოწევა მარტივი სიუჟეტური ,,ჩანართებით", იმპროვიზაციით შეძლეს.რატომ არის

საინტერესო ეს პროცესი, საბავშვო თემაზე შექმნილი ფილმის მაგალითზე? ალბათ, იმის გამო, რომ უშუალო ქცევის, ბუნებრივი შეფასების საკითხი განსაკუთრებით პრობლემურია იქ, სადაც დრამატურგის მიერ შექმნილ სივრცეში მოზარდები მოქმედებენ. ფილმში მოხდა, რაც იშვიათად ხდება სრულიად მცირე, საწყისი მოტივის ოდნავი იმპროვიზირების გზით: დაროსა და რეზოს ბუნებრიობა, ქცევის ორგანულობა მეტწილად განაპირობა მესამე პერსონაჟის მნიშვნელობამ, ლაღმა, მარტივად და ბუნებრივად თავისუფალმა როსტიამ, რომელიც ორგანული ნაწილია სოფლის, ბუნების.

ამიტომ დაროც და რეზოც, ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, უდანაკარგოდ გასცემენ ემოციას, თავად მონაწილეობენ უწყინარ თავგადასავალში, რომელსაც სიუჟეტი სთავაზობს. მარტივი ინტრიგის წყალობით, იქმნება ილუზია რომ აქ ნანახი ხელუხლებელი, ბუნებრივი სამყარო საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს - ჩვენგან, მაყურებლისგან დამოუკიდებლად. ადამიანის ბუნებრივი მოთხოვნილება, აზროვნების ვარჯიშის შედეგია, ასევე კვალდაკვალ იბადება აზრი, რომ ადამიანი - მოზარდიც და უკვე ასაკოვანიც, უნდა ეძებდეს საკუთარ საწყისს თავისუფლებაში. იდეის თავი და თავი კი ბუნებასთან, გარემოსთან იდეალურ ჰარმონიაში ყოფნაა.

სწორედ ამ პერიოდში იჩენს თავს თემატური მრავალფეროვნებაც.

ერთი ჟანრის შემადგენელ ელემენტთა სიმრავლე, მეორესთან შედარებით არ ნიშნავს მხატვრული თავლსაზრისით შეზღუდვას. ამას ხელს უწყობს გამომსახველობითი საშუალებების მრავალფეროვნება, სივრცის გააზრება, თხრობის რიტმი და ა. შ. სცენარში არსებულის ცვლილება ეკრანზე, ჩვეული მოვლენაა, მაგრამ გარდა ბუნებრივი პროცესისა, ეს კიდევ სხვა ცვლილებასაც განაპირობებდა - ამდიდრებდა ჟანრს და უზრუნველყოფდა იმას, რომ ქართულ კინოში თემატური პროცესი არ გამხდარიყო ცალმხრივი, პრიმიტიული, სწორხაზოვანი.

როგორ ვრცელდებოდა დრამატურგიული ცვლილებების მთელი რიგი თემაში, სადაც ქართული კინო ნაკლებად ჩვეულსა და ნაკლებად მრავალგვარს - ქალის, მისი დრამის პრობლემატიკას ასახავდა?

რეჟისორ ლანა ღოღობერიძის მხატვრული ფილმი ,,რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე" (სცენარის ავტორები: ზაირა არსენიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, ლანა ღოღობერიძე) 1978 წელს შეიქმნა. სიუჟეტი შემდეგნაირად ვითარდება: ახალგაზრდა

ჟურნალისტ ქალს, სოფიკოს (მსახ. სოფიკო ჭიაურელი) მიზნად დაუსახავს, გაერკვეს თანამედროვე ქალის სულიერსა და საზოგადოებრივ პრობლემებში. ამ მიზნით სტუმრობს სრულიად სხვადასხვა სოციალური წრის, ფსიქოტიპისა და ასაკის ქალებს, ისმენს მათგან ამბავს, რაც ფილმში კამერის წინ, სატელევიზიო ინტერვიუს მსგავსად ჩაწერილი მონოლოგებითა და ხანდახან მკვეთრი რეპლიკებითაა აგებული, დანაწილებული და სოფიკოს მეხსიერებაში ამოტივტივებული. სოფიკო რეპრესირებული ოჯახის შვილია, ხოლო აწმყოში თვითონაა დედა, ჰყავს მეუღლე. მის ცხოვრებაში თითქოს ყველაფერი ერთად იყრის თავს მომავალი დრამისთვის. (ლანა ღოღობერიძის შემოქმედებაში, საერთოდ, ქალის რთულ ცხოვრებასთან დაკავშირებული დრამა ერთგვარი წამყვანი მოტივია. მაგ. ფილმებში: „ერთი ცის ქვეშ“, ,,დღეს ღამე უთენებია”, ,,ორომტრიალი”).

როდესაც სოფიკო იწყებს საკუთარი პიროვნების შეცნობას, ქმრის ღალატს აღმოაჩენს და ხვდება, რომ მისი დაუოკებელი ლტოლვა, გაერკვეს სხვა ადამიანთა ცხოვრებაში, საკუთარის ნგრევის ერთ-ერთი მიზეზია. ამ ფილმის შემდეგ, ლანა ღოღობერიძე კიდევ რამდენჯერმე მიმართავს ქალის ბედის კვლევას ისტორიის ფონზე და გადაღებული აქვს, როგორც ზემოთ აღინიშნა, კინოფილმები - ,,დღეს ღამე უთენებია” და ,,ორომტრიალი”. ორივე შემთხვევაში, ფილმების სცენარის ავტორებმა (ზაირა არსენიშვილი, ლანა ღოღობერიძე), რამდენიმე საინტერესო მოტივი შეიტანეს ფილმში - ქალები სხვადასხვა სოციალური ფენიდან და სხვადასხვა ეპოქაში, საკუთარი ბედნიერებისთვისიბრძვიან. აქ აისახა ურთიერთობათა ნგრევაც დაბედისწერის გარდაუვალობის მოტივიც. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ამ მიმართულებით მხატვრული ფილმი ,,დღეს ღამე უთენებია”, სადაც ახალგაზრდა ევა (დარეჯან ხარშილაძე) იწყებს საკუთარი თავის შეცნობას, მძიმედ და რთულად. სივრცისა და გმირის ურთიერთკავშირი, ისტორიულ რეალობასთან დამოკიდებულება საინტერესო მოტივია.

თემის ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მაგალითია თენგიზ აბულაძის კინოტრილოგიის პირველი ფილმი ,,ვედრება”, ეკრანიზაცია (1967 წ., სცენარის ავტორები: ანზორ სალუქვაძე, რეზო კვესელავა, თენგიზ აბულაძე), ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა მოტივებზე. ,,ვედრებაში“ საწყისიდან ფინალამდე გამთლიანდა ავტორისეული წარმოსახვა და ლიტერატურული პირველწყარო. სახვით დეტალებზე გაკეთებულმა აქცენტმა კი ფერწერული სტილი შექმნა.

ამ რთულ ეკრანიზაციაში გვერდიგვერდ ცოცხლობს ორი სამყარო, ორი სინამდვილე. ფილმი ალეგორიულ მეტაფორებზეა აგებული. მრავალფეროვანია მისი გამომსახველობითი პალიტრა. ,,ვედრებაში" შუქ-ჩრდილიცცოცხალიმთხრობელია. მოგვიანებით, თენგიზ აბულაძემ დაღესტნელი მწერლის, აბუ ბაქარის მოთხრობის მიხედვით შექმნა კიდევ ერთი ეკრანიზაცია - ,,სამკაული სატრფოსათვის" (1971). ფილმი ასევე შეიძლება ჩაითვალოს თემის ინტერპრეტაციად, მით უმეტეს, რომ ავტორები თავისუფალ პირობით ხერხებს და ზღაპრულ ვიზუალურ დეტალებსაც კი მიმართავენ. თხრობა უფრო მეტადაა პოეტური, ვიდრე რეალისტური.ახალგაზრდა დაღესტნელი ჭაბუკის, ბაჰადურის (რამაზ გიორგობიანი) მოგზაურობა სატრფოსათვის ტრადიციული საჩუქრის მოსაპოვებლად, სხვადასხვა პოეტურ პერსონაჟებს აცნობს მაყურებელს. აბუ ბაქარის მოთხრობის იგავურ ხასიათს, ავტორები ბაჰადურის მოგზაურობის ზღაპრულ პასაჟებად გარდაქმნიან და ამისთვის ცოცხალ, ოდნავ გროტესკულ ხასიათებს იყენებენ. თემა ბევრად უდრო ვრცელი და პოეტური ხდება, ვიდრე ლიტერატურულ პირველწყაროში.

1976 წელს, თენგიზ აბულაძემ თავისი კინოტრილოგიის მეორე ფილმი გადაიღო გიორგი ლეონიძის პროზაული ქმნილებების მოტივებზე, სახელწოდებით ,,ნატვრის ხე". რეჟისორმა ავტორის სხვადასხვა მოთხრობა გამოიყენა. ფილმი დაიტვირთა უხვი სიმბოლოებით, ალეგორიებითა და მეტაფორებით. თუ ,,ვედრებაში'' რეჟისორმა მარადიულ პრობლემებზე და ვაჟას ზოგადსაკაცობრიო მოტივებზე გაამახვილა ყურადღება, ,,ნატვრის ხეში'' მისი მხატვრული ,,სამიზნე'' ისევ ზოგადსაკაცობრიო თემა ბრბო, მასად ქცეულ ადამიანთა უმეცრება გახდა, რომელიც თვითნაბად მშვენიერებას ანადგურებს. სოფლის მკვიდრთა ხასიათების სიჭრელეში, პეიზაჟიც კი იცვლება, პირქუში და ავისმომასწავებელი ხდება. ყოველივეს ლაფი და ტალახი ფარავს, რომელშიც ყველა მოსახლე ერთნაირადაა გასვრილი: ციციკორე (კოტე დაუშვილი), ფუფალა (სოფიკო ჭიაურელი), იორამი (კახი კავსაძე), ბუნბულა (ეროსი მანჯგალაძე), ელიოზი (ოთარ მეღვინეთუხუცესი), მამაო ოხროხინე (რამაზ ჩხიკვაძე), ჩაჩიკა ჭიჭიკორე (გიორგი გეგეჭკორი), მარადია (სესილია თაყაიშვილი), ბათულა (გიორგი ხობუა), ფადლაურა (გივი ბერიკაშვილი), თაღრია (ჯემალ ღაღანიძე), დიაკვანი აზარია (დავით პაპუაშვილი), ქორია (ბორის წიფურია). ,,ნატვრის ხე'' მთლიანობაში ერთ დიდ პოეტურ მეტაფორულ ინტერპრეტაციად იქცა.

აქედან იღებს სათავეს დრამატურგიული მთლიანობისაკენ სხვადასხვა მოტივთა შენაერთით სწრაფვა, რაც ქართული კინოსცენარისა და მისი ინტერპრეტაციის დამახასიათებელი ნიშანია. დრამატურგიული ინტერპრეტაციის საკითხი მძაფრდება მოგვიანებით, ქართული კინოს სინამდვილის, მისი ისტორიული განვითარების ერთ-ერთ ყველაზე მძიმე პერიოდში, XX საუკუნის 90-იან წლებში, ხანაში, როდესაც მთელი ყოფილი საბჭოთა ქვეყანა წყვეტს თავის არსებობას სისტემის სახით და ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, განსაკუთრებით კი კინოში, ერთდროულად იწყება ხანგრძლივი, შემოქმედებითი და წარმოების კრიზისის პერიოდი.

თანამედროვე ფილმების სიმრავლისფონზე, ყოველთვის არ იკითხება მემკვიდრეობის და ტრადიციების ნიშნები, რომელიც კინოსცენარის თემასთან ურთიერთობისას დამკვიდრდა: თხრობა უახლეს კინოში არ ვითარდება ხოლმე თანამიმდევრობით და თანაბრად. ამის არც მოთხოვნილება და არც აუცილებლობა, უმრავლეს შემთხვევებში, აღარ არსებობს.

90–იანი წლებიდან, ჩვენი სახელმწიფო განიცდიდა ეკონომიკურ და პოლიტიკურ რღვევას, ერის სულიერი კრიზისის პრობლემას, ნიჰილიზმს, რაც გამოწვეული იყო მრავალი ობიექტური და სუბიექტური ისტორიული ფაქტორით: საბჭოთა კავშირის ნგრევა, ეკონომიკური კავშირების გაწყვეტა სხვა ქვეყნებთან, რომლებიც შეადგენდნენ ერთიან საბჭოთა სისტემას, სამოქალაქო ომი, ტერიტორიების დაკარგვა, ათასობით ლტოლვილი, რომლებიც დარჩნენ არსებობის საშუალებების და მომავლის იმედის გარეშე. მასობრივი უმუშევრობა, ოდესღაც მთელ მსოფლიოში ცნობილი ქართული კინოს დაკნინება, კინოწარმოების მოშლა, კინოთეატრების დახურვა ელექტროენერგიის და აპარატურის უქონლობის გამო. აქედან გამომდინარე, კინოშიც, გმირის ფსიქოლოგიური დახასიათების მოძრავი ფაქტორების ჯაჭვს შეადგენენ მხოლოდ შედეგები და არა მიზეზები, რადგან ისინი გამოწვეულია ბუნებრივი გარემოთი, ისტორიული გამოცდილებით, ეკონომიკური და სოციალური პირობებით. ეს დრამატრუგიის პრობლემა იყო. თავისი ისტორიის მანძილზე ყოველი ერი განავითარებს განსაზღვრულ ფსიქოლოგიურ მიმართულებებს, რომლებიც გროვდება მათი გამომწვევი სოციალური მიზეზების გამო და განაგრძობენ არსებობას დამოუკიდებლად. ერთიანი მიდრეკილებები განსაკუთრებული ძალით მჟღავნდება მკვეთრი პოლიტიკური გარდატეხის ჟამს. პოლიტიკური სისტემების მსხვრევას თან მოაქვს

არსებული რეალობის დაშლა და გაუგებრობაში ჩამოყალიბებული შინაგანი თავისებურებები, რომელთა გათავისუფლება, ნიშნავს აქამდე ხელოვნებაში არარსებული თემების გააქტიურებასაც.

,,ყოველი ეროვნული კინო გამოხატავს თავისი ხალხის ფსიქოლოგიას უფრო პირდაპირი გზით, ვიდრე ხელოვნების სხვა დარგები. კინემატოგრაფი – ესაა არაერთპიროვნული ქმნილება".[11]

ამა თუ იმ სოციალური ფსიქოლოგიის ტენდენციებზე შეიძლება, რასაკვირველია, ბევრი ინფორმაციის მიღება ტელევიზიიდან, ჟურნალებიდან, გადაცემებიდან, ბესტსელერებიდან, რეკლამებიდან, მოდური ლექსიკიდან და ცხოვრების სხვა ნიმუშებიდან, მაგრამ კინემატოგრაფიული თემა თავისთავად, ბუნებრივად ასახავს ყოველივეს, რაც საზოგადოების განწყობაში იკითხება. დოკუმენტური და მხატვრული ფილმები თანაბარწილად აფიქსირებენ რეალური სამყაროს უთვალავ კომპონენტს: ადამიანთა თავმყრილობა იქნება ეს, თუ ყოველდღიური მოვლენების დაუსრულებელი მწკრივი. სულიერი ცხოვრების დეტალები თავს იჩენს ყველაფერში და შემდეგ დრამატურგიის ინტერესს აღძრავს, რომელიც ყოველთვის მძაფრდება განსაკუთრებით იმ თითქმის შეუმჩნეველი, სწრაფი მოვლენების მიმართ, რომლებიც შემდეგ ნებისმიერი ეკრანული გარდასახვის საფუძველია. ხილული სამყაროს გამოსახვისას ეკრანზე, სწორედ დრამატურგიული თემა გვაძლევს გასაღებს თვალისგან დაფარული ფსიქოლოგიური პროცესებისა. თემის ფაბულა, მისი სანახაობითობა, თვალით დაუნახავი დინამიკა მეტად ან ნაკლებად ახასიათებს ერის შინაგან ცხოვრებასაც. თანდათან ხორციელდებოდა ის პროცესი, რომელიც მიმდინარეობდა ფრანგულ, იტალიურ და ამერიკულ კინოშიც: რეჟისორები, მსახიობები, დრამატურგები, მხატვრები, ინტერესს ამჟღავნებდნენ ისტორიის მიმართ და გმირის სახის შესაქმნელად, მისი საქციელების მოტივაციას დრამატურგიულ ამოცანაში ეძებდნენ.

ომმა ვერ გააცოცხლა კინემატოგრაფი, ისევე ,როგორც სათავე ვერ დაუდო ახალი ფორმების მასიურ წარმოქმნას. თუ ქართულ საბჭოთა, დაკვეთის პირობებშიც კი შექმნილ ფილმებში, მაყურებელი ხედავდა დრამატურგიულად გააზრებულ, გაიდეალებულ გმირს, რომელიც მიუხედავად თავისი პლაკატური დახასიათებისა, არასოდეს იქნებოდა მსხვერპლი, კრიზისის პერიოდის დრამატურგიაში აშკარად განვითარდა დროსა და

სივრცეში დაკარგული პიროვნება, მსხვერპლი და მსხვერპლის აგრესიას შეჩვეული უმეტესად ახალგაზრდა ადამიანის სახე. ფასადი, რომელიც ამგვარი გმირებისთვის იქმნებოდა, თითქმის არსად არ წამოსწევდა წინ რეალურ პრობლემას.

ნებისმიერი დრამატურგიული ცვლილება, ინდივიდუალური მიგნებები, თუ როგორ უნდა აიგოს კონფლიქტი დეპრესიული რეალობის საჩვენებლად, კინოს ეპოქასთან ურთიერთობასაც გულისხმობს. პოზიცია განისაზღვრება არა მხოლოდ დრამატურგის შემოქმედებითი სურვილით, არამედ მასზე მოქმედი განსხვავებული და ძალიან რთული მოთხოვნების ზემოქმედებით. ეს მოთხოვნები დამოკიდებულია არა მხოლოდ საზოგადოებრივ ინტერესზე, ან საზოგადოების სურვილების შესწავლაზე. მძიმეკრიზისი, რომელიც ნარკომანიისა და რეალობის ზედაპირული ჩვენებით აისახა დრამატურგიულ თემაში, იყო არა თვით იდეალის კრიზისი, არამედ იმ მიზნებისა და მოცემულობების არასებობა, რომელიც ისტორიულ სინამდვილეს უნდა ქმნიდეს. ისტორიამიც ის მრავალი მაგალითი, თუ როგორ იღებდა მაყურებელი ტრაფარეტულ სიმბოლოებს და ფორმებს. აქამდე არსებული, დრამატურგიულ აუცილებლობად ქცეული იდეოლოგიური მოცემულობები - ადამიანური ღირსება, სამართლიანობა, შრომის, თავგანწირვის სურვილი და სხვ. სინამდვილესთან ძლიერ დაპირისპირებაში აღმოჩნდნენ. დაიბადა სხვა მოტივები - იძულება, უსამართლობა, სკეპტიციზმი, დეპრესიული ფონი, რომელსაც დაეყრდნო საზოგადოება და გამოუვალი სიტუაციების ასახვის სურვილი. XX საუკუნის 90-იან წლებში, ეს წინააღმდეგობრივი სიტუაცია პირველად, ნათლად იყო წარმოდგენილი დაშლილი ფრაგმენტული მონათხრობების სახით. დრამატურგიულმა პროცესმა ასეთი რეალობის გამო ვერ უპასუხა ახალ მოთხოვნებს, ვერ შექმნა დამცავი მექანიზმები. კრიზისის პირველი ეტაპი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც წინააღმდეგობების თემა. ყველა წვრილმანი პრობლემა, რომელიც გაჩნდა პოსტსაბჭოთა რეალობაში, სრულფასოვნად არ აისახა დრამატურგიულ ამოცანებში. ჩავთვალოთ, რომ დრამატურგისთვის აქტუალურ, მოძრავი ფაქტორების ჯაჭვში, ფსიქოლოგიური დახასიათებები ჩნდებოდა უფრო როგორც შედეგები და არა მიზეზები, რაც გამოწვეული იყო ასევე ბუნებრივი გარემოცვით, ისტორიული გამოცდილებით, ეკონომიური და სოციალური პირობებით. თუ როგორ მიმდინარეობდა დამიმდინარეობს მსგავსი მოვლენების გავლენის ქვეშ, მსგავსი კრიზისები სხვა ქვეყნებში, რასაკვირველია, ზედაპირული მსგავსების დონეზე შეიძლება განვიხილოთ, ვინაიდან,

მოვლენები არსად არ მეორდება თავიდან ბოლომდე. როგორც არ უნდა აისახოს პროცესი კინოდრამატურგიაში, ის იარსებებს მხოლოდ სხვა ტენდენციების კონტექსტში და დამახასიათებელი იქნება მხოლოდ კონკრეტული ქვეყნის კინოს თემატიკისთვის. თავისი ისტორიის განმავლობაში, ყოველი ერი განავითარებს განსაზღვრულ მენტალურ მიმართულებებს, რომლებიც გროვდება ათწლეულების მანძილზე დააგრძელებს არსებობას. მათი პირდაპირ გამოყოფა და ეკრანზე ასახვა ძალიან რთულია, თუ დრამატურგიამ არ აითვისა ყოფა.ხშირად, ასეთ პრობლემურ დროს, ისმის ფრაზა იმის შესახებ, რომ კინემატოგრაფს აინტერესებს მხოლოდ წმინდა ადამიანური დრამა, მაგრამ სამწუხაროდ, ყველაფერი, რაც ადამიანურ დრამასთან იგივდება, არ არის დრამატურგიული სიღრმის და სისავსის მატარებელი. თემის ინტერპრეტაციის პრობლემა, როგორც კინოს განვითარების ერთ-ერთი მთავარი წინაპირობა საქართველოში, კრიზისის პერიოდიდან მოყოლებული გაგრძელდა. თავისთავად, ამას მოჰყვა კიდევ ბევრი გართულება, რაც ცუდად აისახა მოვლენებზე.

ამ პერიოდის ფილმები საქართველოში სამოქალაქო ომის ფონზე განვითარებული მოვლენების უკიდურეს ცენტრში მოქცეულ, პასიურ ახალგაზრდა ადამიანს მიეძღვნა, რომლის პოზიცია არაფერში ჩარეულიყო, მთელი თაობის ერთი ნაწილის პროტესტივით ისმოდა. ყველაფერი შეიცვალა და შეიცვალა, უპირველეს ყოვლისა, პიროვნების თვითგამოხატვის ფორმაც. ეს განსაკუთრებით კარგად აისახა კინორეჟისორების: დიტო ცინცაძის, ალეკო ცაბაძის, თემურ ბაბლუანის, ლევან ზაქარეიშვილის ფილმებში, იმ განსხვავებით, რომ პერსონაჟების ცხოვრების წესის სხვადასხვაობის მიუხედავად, ყოველი მათგანი განწირული და მუდმივად არსებობისთვის ბრძოლას მიჩვეული ადამიანია.

კრიზისის დაძლევის გზების განხილვა XX საუკუნის 90-იან წლებში ნაკლები ინტენსივობით შეინიშნებოდა, ვინაიდან პროცესი ბუნებრივად იყო დაკავშირებული სოციალურ, პოლიტიკურ და ზოგად რეალობასთან.

დიტო ცინცაძე, ალეკო ცაბაძე, თემურ ბაბლუანი, გოდერძი ჩოხელი, ტატო კოტეტიშვილი, მერაბ კოკოჩაშვილი, გიორგი შენგელაია - სხვადასხვა თაობისა და სხვადასხვა ხელწერის მქონე კინემატოგრაფისტები, მიუხედავად საყოველთაო კრიზისისა, მაინც ქმნიდნენ ამ პერიოდში და ახერხებდნენ ავტორის ინდივიდუალობით გამორჩეულ, თემის ინტერპრეტაციას.

კრიზისისა და თემაში სოციალური ფსკერის განმეორებადი ჩვენების ფონზე მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმი „უსუი“, რა თქმა უნდა, მოიცავდა იმ ერთეულ მიგნებებს, რაც პროფესიული კინოს აუცილებლობას შეადგენს. გარდა ამისა, ავტორმა შეინარჩუნა თავისი ძირითადი აზროვნების პრინციპები. მერაბ კოკოჩაშვილის ზემოაღნიშნულმა ფილმმა თითქოს სოციალური რეალობის დანახვის თავისებური საშუალება მისცა მაყურებელს[12].

იგივე მისია, ოღონდ სრულიად სხვა, მძიმე და გამძაფრებული რეალისტური ხერხებით, ახასიათებს ალეკო ცაბაძის ,,ღამის ცეკვას“ და თემურ ბაბლუანის ,,უძინართა მზეს“. ძირითადი გამოძახილი, რომელიც რეალიზმისადმი მძაფრმა სწრაფვამ მოიტანა მოიტანა, შემდგომში უკვე ნარკომანიისა და პასიური ნიჰილისტური განწყობის თემაზე შექმნილი ფილმების საფუძვლად იქცა და ბევრი მათგანი გადაღებულია როგორც ნაკლები პროფესიონალიზმით, ასევე გაუგებარი, დანაწევრებული დრამატურგიული თხრობით.

სინამდვილის ასახვისას, მისი სიზუსტის მიმართ პრეტენზიების გარდა, ქართულმა კინომ, შეიძინა ერთგვარი თხრობითი ინტერპრეტაციის სიმძიმე, რომელიც არა მხოლოდ ამ თემებს, არა მხოლოდ ახალგაზრდა ან უბრალოდ თანამედროვე ადამიანის დაკარგულ ინტერესებს მოიცავდა, არამედ ზედაპირულად ნაკლებად შესწავლილს გადმოსცემდა ისტორიულ მოვლენებს.

ჯერ კიდევ 1990 წელს, რეჟისორმა დევი აბაშიძემ გადაიღო ფილმი იოსებ სტალინის ვაჟის, იაკობ ჯუღაშვილის ტრაგიკული ცხოვრების ბოლო პერიოდის შესახებ და მასში, უამრავი ტექნიკური, სიუჟეტურ-დრამტურგიული უზუსტობა და ფრაგმენტულობა შეინიშნება.

არჩევანის უფლება, (ზნეობრივ-მორალურ არჩევანს ვგულისხმობთ), ალბათ, ნებისმიერ მოაზროვნე ადამიანს გააჩნია, ნებისმიერ ეპოქაში, თუმცა ქართული კინოს მაგალითზე ეს პროცესი მწვავდება, ვინაიდან 90-იანი წლები და 2000-იანი წლების პირველი ნახევარი არჩევანის თემატური ვარიაციებით აღინიშნება. ზოგადი განწყობის თვალსაზრისით, კინოს თემატიკაშიც, ისევე როგორც მთლიანად საზოგადოებაში, თავს იჩენს დეპრესიული ფონი, რაც ბუნებრივია.

თემის სხვადასხვაობის პერიოდში თანამედროვე კინო ნაკლებად პროდუქტიულია – უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა ასაკისა და იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ მოხდა ბუნებრივი თემატური გადანაცვლებები - რთულდება და მხატვრულად ფართოვდება

პერსონაჟის სახასიათო თვისებების დიაპაზონი, გარეგნული ნიშნების ერთობლიობა და აქედან გამომდინარე, ყველა პერსონაჟს გააჩნია ეპოქისა და საზოგადოებისათვის აუცილებელი ქცევის მოტივი.

ეს ფაქტი, როგორც ისტორია მოწმობს, ყოველ ჯერზე ახალ და ახალ ნიუანსებს ავლენს მაყურებლის სურვილებში, მაგრამ დამახასიათებელი და ბუნებრივი კინოაზრისთვის, მაინც არასდროს არ ყოფილა, იქიდან გამომდინარე, რომ ეროვნულობის ნიშანი კინოში სხვაგვარად: ფსიქოლოგიზმით, დრამატიზმით, სახვითი გავლენებითა და კონცეპტუალიზმით განისაზღვრებოდა, იმ პერიოდების გამოკლებით, როდესაც კრიზისმა შთანთქა მხატვრული პროცესები ხელოვნებაში.

IV თავი

თემის ტრანსფორმაცია: სცენარიდან ფილმამდე

მოქმედება, სიტყვა, კინოსცენარში ავტორის მიერ მაყურებელზე ზემოქმედებისთვისაა შეთხზული. ამ სიტყვის ინტერპრეტირება კი ხედვის მრავალგვაროვნებას მოითხოვს, რადგან დრამატურგის ინდივიდუალური, ენობრივი სტილის ხედვით ჭრილში გადატანა არ არის ადვილი.დრამატურგის სიტყვა მოქმედი გმირის სიტყვაა. პერსონაჟების ეკრანული ცხოვრება გარკვეული აგებულებისაა და საკუთარი სტრუქტურა გააჩნია. ცნობილი ქართველი დრამატურგები: რეზო გაბრიაძე, ერლომ ახვლედიანი, მერაბ ელიოზიშვილი სტრუქტურის თავისებურებებს მოქმედი პირის ამეტყველებაშიც ეძებდნენ და პროცესი მხოლოდ ქართული კინოს მახასიათებელი არ არის - ჩვეულებრივი მოვლენაა, რომელიც კინემატოგრაფიული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. ავტორის სტილი სიტყვიერ ქსოვილშიც იგრძნობა - ყოველთვის თავისებურია პერსონაჟთა სიტყვის ჟღერადობა, ხმოვანება. რაც მთავარია, ამ დროს არ უნდა დავივიწყოთ მოძრავი გამოსახულების მნიშვნელობა.

როგორ ხედავს დრამატურგი მიკროსამყაროს, როგორ აღიქვამს, როგორია მისი დამოკიდებულება - თვალთახედვა თავისთავად განაპირობებს, როგორც მოქმედ გმირთა ურთიერთობებს, ასევე შეთხზულ სინამდვილეში მომხდარი თავგადასავლების შემდგომ განვითარებას. მაგრამ ასეთ რთულ გზაზე, არ არის აუცილებელი დრამატურგის მხატვრული და მსოფლმხედველური პოზიცია, რეჟისორის პოზიციის ადეკვატური, თანახმიერი იყოს. პირიქით, ეკრანზე გაცოცხლებული ამბავი, ხანდახან განსხვავებულ იერს სწორედ იმის გამო იძენს, რომ ფილმის ავტორს შეუძლია პირველწყაროში სრულებით ახალი და ახალი, ორიგინალური შრეების აღმოჩენა. კინოს ისტორიაში თემის და გამოხატვის ურთიერთდამოკიდებულებამ საკუთარ თავში ასახა ეპოქის თავისებურებანი.

პროცესმა ხარისხობრივადაც და იდეოლოგიურადაც განსხვავებული პერიოდები გაიარა. მარტივი ფაბულიდან (იგულისხმება, სხვადასხვა იდეოლოგიის ხანაში დამკვიდრებული მოთხოვნები), დამოუკიდებელ ფორმამდე, სინამდვილესთან ინდივიდუალურ დამოკიდებულებამდე. ამ მოთხოვნილებამ შვა დრამატურგიისა და

ყოველდღიურობის ურთიერთობის ახალი პრინციპები, დეტალებისადმი ინტერესი, დატვირთული, თვითმიზნური გამოსახულების უარყოფა. XXI საუკუნის კინემატოგრაფში თემა სოციალურად აქტუალური გახდა და დაუსრულებლად ისწრაფვის ყოფითი რეალიზმისა და ალეგორიის სინთეზისაკენ. ეს ტენდენცია უკვე ახასიათებდა კინოს თავისი არსებობის სხვადასხვა ეტაპებზე, თუმცა მძაფრი და ნებისმიერ დროში საინტერესო პრობლემატიკა, ყოფითი სინამდვილე, არასოდეს კარგავს მნიშვნელობას.

რეჟისორი მაყურებელთან სასაუბრო თემებს მუდმივად ეძებს და პოულობს პასუხებს მისთვის გამორჩეულ დრამატურგიაში. ინტერნეტ-ჟურნალ ,,არტსაიდში" საინტერესო მოსაზრება დაიბეჭდა, თუ რა შეცვალა თემატიკამ XXI საუკუნის ევროპულ და ამერიკულ კინოში:

,,...ევროპულმა კინომ ასე თუ ისე შეინარჩუნა ის ღირებულებები, რაც მას ადრე ჰქონდა. ევროპა აქცენტს დღესაც სოციალურსა და ფსიქოლოგიურ თემებზე აკეთებს, ისეთები როგორებიცაა - აბორტის თემა (კრისტიან მუნჯიუს ფილმი ''4 თვე, 3 კვირა, 2 დღე"), 80 წელს გადაცილებული წყვილის ტრაგიკული სიყვარულის ისტორია (მიხაელ ჰანეკეს კინოსურათი ,,სიყვარული"), ბაღის ერთი რიგითი მასწავლებლის ტრაგედია, რომელსაც მას სრულიად უსაფუძვლოდ პედოფილობას აბრალებენ (ტომას ვინტერბერგის ფილმი ,,ნადირობა"), ესტონეთის სკოლაში მომხდარი ტრაგიკული ისტორია (ილმარ რააგის კინოსურათი ,,კლასი'') და ა.შ.

„...მაინც რა განსხვავებაა ევროპულსა და ამერიკულ კინოს შორის? რატომ არის ამერიკული კინო ასეთი პოპულარული მსოფლიოში და ევროპული კინემატოგრაფი შედარებით უცნობი? ევროპულსა და ამერიკულ კინოს შორის განსხვავება ეგზისტენციალურია. ევროპამ XX საუკუნეში ორი მსოფლიო ომი გამოიარა. მილიონობით ადამიანი შეეწირა მსხვერპლად განსხვავებულ აზრებს. ძნელია, ერთი ოჯახი მაინც იპოვოთ ევროპაში, რომელსაც ომებთან რაიმე არ აკავშირებდეს, ან რაიმე ტანჯვა არ ჰქონდეს გამოვლილი XX საუკუნეში. ამიტომ ყველა ისტორია, რომელსაც რეჟისორები უზიარებდნენ კაცობრიობას არის უიღბლო ან დახოცილი ადამიანების ისტორია. ამერიკული ფილმები კი არის გამარჯვებული ადამიანების, გამარჯვებული გმირების ფილმები. მიუხედავად იმისა, რომ გმირები შეიძლება სულ დაიხოცონ, ისინი მაინც გმირები არიან. ამერიკული კინო გამარჯვებული ადამიანის რეპრეზენტაციას ახერხებს. ახალგაზრდა მაყურებელს კი

ურჩევნია გამარჯვებულის მხარეს იდგეს. ალბათ, ამიტომაც დაივიწყეს ახალგაზრდებმა ევროპული კინოს სახეები.” - წერს ალექსანდრე გაბელაია [1].

მოსაზრება საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც თანამედროვე კინოს ზოგად თემატურ სპექტრს განიხილავს პირდაპირი, სანახაობრივი და ზოგადპროდუქციული ნიშნით. მაგრამ მიღმა რჩება სრულიად ახლებურად და საკმაოდ მძიმე რეალიზმით, ახალი თემატურ-დრამატურგიული ნიშნით გამორჩეული სინამდვილე, რომელიც ასევე ახლებურად იკვეთება სხვადასხვა კინორეჟისორების მაგალითზე.

ერთ-ერთი მათგანია მიხაილ ჰანეკე - ავსტრიელი კინორეჟისორი და მწერალი, ავტორი ცნობილი და გახმაურებული ფილმების - ,,პიანისტი ქალი” (2001), ,,დაფარული” (2005), ,,მხიარული თამაშები” (1997 და 2009 ამერიკული ვერსია), ,,თეთრი ბაფთა” (2009) და ,,სიყვარული” (2012). ჰანეკეს, როგორც კინემატოგრაფისტის, დამოკიდებულება ვიზუალურისა და დრამატურგიულის მიმართ რომ დაიყოს, მაშინ ორი მიმართულება გამოიკვეთება და შექმნის უახლესი კინოს ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ ნიშანს: ტრადიციად ქცეული სინამდვილის ტრაგიკულ, დრამატულ ჭრილში დანახვას და მეორე - დამოკიდებულებას სისასტიკისადმი, როგორც ადამიანის ორსახოვნების დამახასიათებელი თვისებისადმი და არა როგორც თავისთავად არსებული რეალობისადმი.

ეს ნიშნავს, რომ სისასტიკე, ძალადობა, აგრესია ან შეუწყნარებლობა, რომელიც ყველა ეპოქაში აქტუალური იყო, მიხაელ ჰანეკეს ფილმებში განსხვავდება თავისი დამოკიდებულებით - საწყისი ადამიანშია, მაგრამ ბუნებრივად არსებული, ზნეობრივის განმსაზღვრელი მოვლენაა. მის ფილმებში საზოგადოება აღარ არის სისასტიკის დამამკვიდრებელი - ცალკეული ინდივიდები ქმნიან დაუნდობლობის გარემოს და შემდეგ, ყოველივეს საზოგადოებრივ წნეხს აბრალებენ. ხსენებული მოტივები ჰანეკემ გადაანაწილა სხვადასხვა ფილმში და საბოლოოდ მისი განშტოებები მიიღო.

მიუხედავად იმისა, რომ მიხაილ ჰანეკეს ფილმებში სხვადასხვა დროს ვითარდება მოქმედება, ავტორი ერთ, გამოგონილ, პირობით სამყაროში მოაქცევს ხოლმე გმირებს. ჰანეკე მძაფრ დრამატულ სიტუაციებს იყენებს და გვაწვდის სოციო-ფსიქოლოგიური გარდატეხების ანალიზს. მეთოდი ძირითადად, ორი ადამიანის დრამის მაგალითზე გააზრებაა. ჰანეკე თავისუფლად განიხილავს გმირისა და მისი სამყოფელის მოდელირების ხერხებს. რეჟისორი,

რომელიც ადამიანის ემოციურობას იმპულსებში ეძებს, ფატალურ გარდაუვალობას არა მხოლოდ აზრის გამოხატვის, არამედ საერთოდ, აზროვნების ერთადერთ ხერხად მიიჩნევს.

ადამიანის სურვილი, შექმნას საკუთარი ბედი, ჰანეკესთან დაუსრულებელია და მუდმივად ახალ-ახალ საშუალებებს ეძებს თვითრეალიზაციისათვის. ამ საპასუხისმგებლო პროცესში უმთავრესი ინსტინქტები მონაწილეობენ - ნგრევა და შემოქმედება. ადამიანი არსებული ცნებების კედლებს ანგრევს, შემდეგ კი კვლავ აშენებს. მიხაილ ჰანეკეს კინემატოგრაფი პროზაული და პოეტური საწყისების გაერთიანებას ცდილობს თავის დრამატურგიაში და ახერხებს კიდეც პერსონაჟებთან მიმართებაში, რომლებიც ორივე საწყისის მატარებლები არიან.

სტატიაში, ,,პოეზია და პროზა კინემატოგრაფში", კრებულიდან ,,კინოს პოეტიკა" ვიქტორ შკლოვსკი წერს: ,,პოეზია და პროზა სიტყვიერების ხელოვნებაში ერთმანეთისაგან მკვეთრად არ არის გამოყოფილი. პროზაული ენის მკვლევარები პროზაულ ნაწარმოებში ხშირად პოულობდნენ რიტმულ მონაკვეთებს, ფრაზის ერთი და იმავე წყობის დაბრუნებას. შესაძლოა, პოეზია და პროზა მხოლოდ რიტმით არ განსხვავდებოდეს ერთმანეთისაგან. რაც უფრო დიდხანს ვიკვლევთ ხელოვნების ნაწარმოებს, მით უფრო ღრმად ჩავწვდებით მისი ნიშნების ძირითად ერთიანობას. ხელოვნების მოვლენის ცალკეული კონსტრუქციული მხარეები თვისებრივად განსხვავდება ერთმანეთისგან, მაგრამ ამ თვისებრიობას რაოდენობრივი დასაბუთება გააჩნია, ასე რომ, ჩვენ შეუმჩნევლად შეგვიძლია ერთი სფეროდან მეორეში გადასვლა.

სიუჟეტის ჩვეულებრივი საფუძველი ფაბულაა, რომელიღაც კონკრეტული ყოფითი დებულება, მაგრამ ყოფითი დებულება აზრობრივი კონსტრუქციის მხოლოდ ნაწილობრივი შემთხვევაა და ჩვეულებრივი რომანისაგან ჩვენ შეგვიძლია შევქმნათ ,,საიდუმლოებათა რომანი" არა ფაბულის შეცვლის გზით, არამედ შესაკრებთა მარტივი გადაადგილებით: მაგალითად, დასასრულის დასაწყისში გადატანით ან ნაწილების უფრო რთული გადაადგილებით" [2].

საუბარია რეალობის აღქმის, აზროვნების სინთეზურ ტიპზე, ხოლო დღევანდელი კინოს ოსტატს, ჰანეკეს ნაკლებად, შეიძლება ითქვას, მინიმალურადაც კი აქვს მიდრეკილება პირობითობისადმი, როდესაც გამოსახულება რეალობის ადეკვატური ჩანს, ხოლო ავტორი თითქოსდა განზავებულია ამ რეალობაში. პოეტური ხედვა კი განსხვავებული მოვლენაა -

პირველ ადგილზე ავტორის პოზიციაა. ფილმში ,,სიყვარული", მიუხედავად იმისა, რომ დრამა ორი ადამიანის ირგვლივ ტრიალებს, დიდი როლი ენიჭება ასოციაციურ კავშირებს, მაგრამ თხრობა აგებულია კანონებზე, რომლებიც არ განსხვავდება პროზაული ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი კანონებისაგან.

მიხაილ ჰანეკეს დრამატურგიული წყობის საფუძველთა საფუძველი ხატოვანი აზროვნების ტიპებსა და კანონებშია. ბევრი ავტორი აღნიშნავს ამ ფილმების დრამატურგიულ თავისებურებებს. თუმცა სცენარის სიუჟეტი როგორც თხრობითი, ისე პოეტური ფილმების ბაზისია. მთავარი განსხვავება კი მასალის დამუშავებაში უნდა ვეძიოთ.

ამბის თხრობის დრამატურგია სცენარიდან ფილმამდე ევოლუციას განიცდის განსაზღვრული მიმართულებით. პერსონაჟის ხასიათის გარდაქმნა ხორციელდება როგორც პოეტურ, ასევე პროზაულ ჭრილში. ამის ახსნა არა ერთიან სტილში, არამედ სტიქიურ, ემოციურ წნეხშია, რომლითაც XXI საუკუნის ეკრანმა არცთუ შორეული და ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუცნობიერებელი წარსული ასახა, და ამგვარი დრამატურგია სოციალური კონფლიქტების ნათლად გაცნობიერების, მკაფიოდ განსაზღვრისაკენ უბიძგებს.

სულიერი სამყაროს რყევები, ჩვეულებრივ, უახლეს კინოში უფრო სწრაფად და უშუალოდ აისახება. ეს კი მაყურებლისგან ითხოვს აუცილებელ ინტელექტუალურ ძალისხმევას - შედარებას, ბოლომდე გააზრებას, - მაგრამ, ამავე დროს, თავისი ხატოვნებიდან გამომდინარე, მის ემოციურ ბუნებაზე ზემოქმედებს.

XXI საუკუნის საწყისიდან, თითქოსდა პროზის სასარგებლოდ დიდი ხნით გადაწყვეტილი საკითხის გადასინჯვა დაიწყო. პოეზიისკენ მკვეთრი ნახტომი აღინიშნა. საჭირო იყო სინამდვილის ხელახლა გააზრება და სტერეოტიპებისა და უმოძრაო კანონების დარღვევა. პირობითმა დრამატურგიამ სიტყვა მოცემულობად მიიღო, ხოლო სიუჟეტის თხრობითი განვითარება - ტრადიციად. და თუკი პოეტური კინემატოგრაფი არსაიდან დაბრუნდა, თუკი ძველი პოეტური კინოს ზოგიერთი პრინციპი გაცოცხლდა, ამას უეჭველად ჰქონდა თავისი წანამძღვრები და მიზეზები.

თხრობა ხელოვნებაში ინდივიდუალური მოვლენაა. სხვადასხვა კინორეჟისორის ფილმებში აღბეჭდილია პიროვნების არსი: მხატვრული ტემპერამენტი, ფილოსოფიური, ეთიკური, სოციალური და სხვა ფასეულობები, მრწამსი. ის სამყაროს რეჟისორისეული ხედვის ხატოვან მოდელს წარმოადგენს, მაგრამ ღრმაინდივიდუალიზმის მიუხედავად,

შესაძლებელია გამოვყოთ და გავაანალიზოთ რეალობის მხატვრული გარდაქმნის ზოგადი პრინციპები, რომლებიც კინოს ხელოვნებაში სცანარიდან ფილმამდე გარდასახვის პრინციპებად აღიქმება.

კინოში დრამატურგიის ისტორია კინოენის შესაძლებლობათა თანდანობითი ათვისების პროცესს ასახავს. სიტყვა, როგორც განზოგადების საშუალება, ხელოვნების ყველა დარგის ბუნებრივი კუთვნილებაა. ის ემყარება სიტყვების, საგნებისა და მოვლენების უნარს, არა მარტო პირდაპირ, ერთმნიშვნელოვან კავშირებში წარმოაჩინონ თავი, არამედ ცალკეულ შედარებებში თავისი ,,გადატანითი" მნიშვნელობაც გამოავლინონ. მაშინ ნაწარმოებში ძირითად მოქმედებასთან შერწყმული, ერთი მოვლენის თვისებების მეორეზე,,გადატანა" (მსგავსების ან კონტრასტის პრინციპით), საგნის შინაგან, ჩვეულებრივ დაფარულ თვისებებათა ახსნაში გვეხმარება და ასე იცვლება სცენარში არსებული საწყისი ეკრანზე გადატანისას. კინოდრამატურგიაში ამგვარი აზროვნება უჩვეულოდ რთული და მრავალფეროვანია. ეს იმით აიხსნება, რომ კინოს თავისებური ენა, უმეტესწილად, რასაკვირველია, სხვადასხვა ხელოვნებათა ზეგავლენით ჩამოყალიბდა.

დრამატურგიამ თავისი რთული გზა ,,მიმბაძველობითი" კონსტრუქციებიდან დაიწყო - მასალისა და სახასიათო პერსონაჟების დრამატული შეპირისპირებით, კადრის კომპოზიციის სახვითი გააზრებითა და გადაღების ხერხებით, სივრცობრივ-დროითი აგებულებებითა და მონტაჟით, ხმოვანების მოქმედებასთან შეხამებებით.

კინოსახის შექმნის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მეთოდი ლიტერატურისაგან იყო ნასესხები. პირველ ხანებში კინემატოგრაფს მხოლოდ ნაწარმოების გარეთა სარჩულის შექმნა შეეძლო, მაგრამ როგორც წესი, ძირითადი იდეა ავტორის აზრის მრავალმნიშვნელოვნებასა და სიღრმეშია. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ეკრანიზაციის ხერხი აითვისეს, კინემატოგრაფისტებმა დანაკარგის შემჩნევა და ლიტერატურული ნაწარმოების მთელი სიღრმისა და ფსიქოლოგიური სირთულის გადმოცემის სხვა ხერხების ძიება დაიწყეს. ლიტერატურულმა კლასიკამ კინემატოგრაფს შესაძლებლობები გაუხსნა, რომლებიც შემდგომში აქტიურად აითვისა და საკუთარ მონაპოვრად აქცია.

პრაქტიკული ხერხი პირველი - ქმედითი ხედის შეხამებისა, მეორე - ემოციურთან, რომელიც მოქმედების სხვადასხვა ელემენტისგან იბადება, უფრო კინემატოგრაფიულია, ვიდრე ლიტერატურული. ლიტერატურას, რომელიც სიტყვას ფლობს, გაცილებით

ეადვილება დაკმაყოფილდეს მოთხრობით, მკითხველისადმი პირდაპირი მიმართვით, მოვლენებისა და მათ შესახებ ავტორისეული თვალსაზრისის ახსნით.დაწვრილებით აღწერს მოქმედებას, აღადგენს მოვლენებს, მხატვრული ლიტერატურა მკითხველს მიმართავს და ამით ცდილობს ხელოვნების სხვასახეობათა ჩანაცვლებას. სწორედ ეს აახლოებს მას კინოსთან. მრავალი ლიტერატურული ნაწარმოები სულაც არ წარადგენს ზედაპირზეავტორის დასკვნებს. მათ შეიცავს ინტრიგის დაწვრილებითი ხატოვანი აღწერა და ნატიფად, ოსტატურად ორგანიზებული მეორე ხედი - ვითარება, მოქმედების გარემო, თანმხლები გარემოებები, მომხდარის ფსიქოლოგიური დეტალიზება.

იბადება ემოციური ატმოსფერო, ჩნდება ერთგვარი, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველი კონტაქტი პირველად მოვლენებსა და მეორად მოტივებს შორის. ასეთი კავშირები ფაქიზად ვლინდება, ისინი დრამატურგის მიერ წინასწარ მოფიქრებული, ზოგჯერ ზუსტად შეფასებულია, ხოლო ზოგჯერ მხოლოდ ნაგრძნობი და ინტუიტიურად შემჩნეული. გარემოებებისა და მოვლენის კონტაქტი თავისებურ ერთიანობას ქმნის, რომელშიც ნაწარმოების ავტორის დამოკიდებულება ინტრიგის ინტერპრეტირების მიღმა იკითხება.

თუკი დავით კლდიაშვილის, აკაკი წერეთელის, ილია ჭავჭავაძის, ლევ ტოლსტოის, ანტონ ჩეხოვის პროზას მივმართავთ, - გამოჩენილმწერლებს, რომელთა ნაწარმოებების ეკრანიზაციები კინემატოგრაფის დაბადების პირველივე დღეებიდან დაიწყეს - ნამუშევრებში, მართლაც ყველაზე მეტად არის დამუშავებული ურთიერთქმედების სისტემა. მათი კონტაქტის წყალობით მრავალწახნაგოვანი მხატვრული სახე იბადება. როდესაც ფილმების ავტორები ცდილობდნენ, მექანიკურად გადაეტანათ ეკრანზე ვითარებისა და მოვლენათა მთელი თანხვედრა, მზა ქვეტექსტითა და განზოგადებით, ხშირად შეინიშნებოდაეკრანიზაციის დაბალი მხატვრული ხარისხი. კინემატოგრაფისტები კინოენის იმ დროისათვის ხელმისაწვდომ შესაძლებლობებს იყენებდნენ. სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ თავისებურებები, რომლებიც ყველაზე მეტად არის მისაღები კინოხელოვნებისთვის.

კინოენის ფორმირების ისტორიაში ადვილად შევამჩნევთ, რომ ის გამოხატვის საკუთარ საშუალებათა, განზოგადების ხერხების, დრამატურგიული მეტაფორის მუდმივ ძიებაშია, რაც სცენარიდან ფილმამდე ცვლილებების საფუძველია.

ლიტერატურული სპეციფიკიდან კინომ უფრო მეტად ე. წ. ქმედითობა აითვისა. მასალა გარკვეული დროით მხოლოდ ენაცვლება ძირითად მოვლენას. ექვივალენტის ძიების

ყველაზე წარმატებულმა მცდელობებმაც კი აჩვენა, რომ ყველა სიტყვიერ კონსტრუქციას როდი ითვისებს სანახაობრივი მასალა. თანდათან აშკარა ხდება, რომ ლიტერატურა კინოში მოქმედების ელემენტების შედარებაზე აგებული და მხოლოდ მომხდარის ავტორისეული შეფასების გაგებაში გვეხმარება.

სცენარის ინტერპრეტაციას შესაძლოა მეტად რთული და მრავალგვარი მნიშვნელობები ჰქონდეს. მაგალითად, ცნობილი მკვლევარი მარსელ მარტენი წიგნში ,,კინოს ენა", მეტაფორას სამ კატეგორიად ყოფს: პლასტიკურ, დრამატულ და იდეოლოგიურ მეტაფორებად. პლასტიკური იერარქიაში უდაბლეს საფეხურზეა, გამოსახულებათა წმინდა გარეგნულ მსგავსებას ან კონტრასტს ეფუძნება. ეს კატეგორია ზემოთ უკვე განვიხილეთ და გავარკვიეთ, რომ არსებობს როგორც მარტივი, ისე რთული ფორმა.

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

მარსელ მარტენის მიხედვით, არსებობს მეტაფორის კიდევ ერთი კატეგორია - იდეოლოგიური. მისი მიზანია მაყურებლის ცნობიერებაში იდეის დათესვა, რომელიც შორს სცდება ფილმის მოქმედებას და, საბოლოო ჯამში, გარკვეული მსოფლმხედველობის მატარებელია[3].

ხშირად არა მხოლოდ მეტაფორის, არამედ ზოგადად კინოენის განხილვას ენისა და ლიტერატურათმცოდნეობის შესწავლის ანალოგიით ცდილობენ, რაც აუცილებლად იწვევს უზუსტობებსა და შეუთავსებლობას. თუკი ,,კინოსიტყვებს", ,,კინოფრაზებს", კინემატოგრაფიულ ტექსტს ლიტერატურაში მსგავსება მოეძებნება, კინოენის ისეთ ერთეულებს, როგორიც არის, ვთქვათ, ხმაური, მუსიკა, ბგერები, კადრსმიღმა ტექსტი და ასე შემდეგ, ანალოგი არ გააჩნია და ვერც აღმოვაჩენთ, თუკი, რა თქმა უნდა, რაიმე ახალს არ მოვიგონებთ. ეს კომპონენტებითხრობაში ხშირად ძირითად ფუნქციას ასრულებენ და არა დამატებითს, როგორც ზოგიერი კინემატოგრაფისტი მიიჩნევს. მაგალითად, ოთარ იოსელიანის ფილმი ,,მთვარის ფავორიტები" აღქმის სწორედ ამგვარ პრინციპზეა აგებული.

სხვა ვითარებაა როდესაც სცენარიდან ფილმამდე, კონკრეტული და ხილული ცვლილებები ხდება.

სინამდვილეში მუსიკა, ხმაური და მეტყველება ფილმში თავ-თავიანთ ფუნქციას ასრულებენ. ასეა მიღებული: მეტყველება გმირის ფიქრებსა და გრძნობებზე მოგვითხრობს,

მუსიკა მოწოდებულია, მაყურებელი ემოციურად განაწყოს საჭირო ტალღაზე, ხმაური იმ სივრცის დახასიათებას გვაძლევს, სადაც ვითარდება მოქმედება. დიახ, შესაძლოა, საჭიროც არის კინოენის ამა თუ იმ ელემენტების ფუნქციათა გათვალისწინება. მაგრამ გათვალისწინება მათ დაცვას არ ნიშნავს და თუ იცვლება მოტივი, ან გმირის ქცევა, ამ ერთიანი სისტემის კატეგორიებიც იცვლიან ფუნქციონალურ დანიშნულებას.

დრამატურგიულ ენაში მეტაფორა შედარებითი კატეგორიაა. უფრო ზუსტად, ეს ფარული შედარებაა, რომელშიც გამოტოვებულია სიტყვები ,,როგორც", ,,ისე, როგორც", ,,თითქოს" და ა. შ. ბუნებრივია, კინოენაში მათი შესაბამისობის პოვნა შეუძლებელია, ეს ელემენტები, უბრალოდ, არ არსებობს. მათ ფუნქციას კინემატოგრაფში მონტაჟი ასრულებს. კინოენა ფილმის ხილულსისტემაში იკითხება.

სცენარის შექმნა, შემოქმედებითი ძალისხმევის შედეგია: ნაკლებად ემორჩილება წესებს. პირობითობის შესაქმნელად ინსტრუქცია არ არსებობს, არ არსებობს განსაზღვრა, რას ,,ნიშნავს" ან რას ,,გვამცნობს". დრამატურგიული ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა კი მასში თავიდანვე უნდა იდოს.დრამატურგიის როლის გაზრდა ფილოსოფიასთან და ფსიქოლოგიასთან დაახლოების ჭრილში მოხდა. ასე უპასუხა თანამედროვე კინომ დრამატურგიის რეალობისკენ და პირობითობისკენ ერთდროული სვლის პროცესს. საბოლოოდ, ეს ეტაპი მრავალფეროვნად ვითარდება და ჩნდება ლოგიკური დასკვნა, რომ კინომ გააღრმავა სათქმელის ადეკვატური ფორმის ძიების ტრადიცია.

სცენარის ცვლილების ყველაზე ნათელი მაგალითი, ნაწარმოების პერსონაჟთა ხასიათებში ვლინდება ხოლმე.

ყველაზე ფართო გზა, რომელიც განაპირობებს ხასიათების სრულფასოვნებას, ეს მათი ცნობიერების საკითხის წინ წამოწევაა:

1. ნათელია, თუ არა მთავარი გმირისა და მისი წინააღმდეგ განწყობილი გარემოს მთავარი კონფლიქტი? საერთოდ, ვიცით თუ არა რაიმე მათი მთავარი პრობლემის შესახებ?

2. გვჭირდება თუ არა ხასიათი ,,კატალიზატორი" სცენარის ეკრანზე გადატანისას?

3. იძლევა თუ არა საშუალებას სცენარი, რომ არა მხოლოდ მთავარი, არამედ ეპიზოდურ სახეთა ინტერპრეტაციაც მოხდეს?

არსებობს ასევე ხასიათების გარკვეული რაოდენობა და მაგალითები, როდესაც მათი ინტერპრეტირება თემაზეა დამოკიდებული - ესე იგი, თემიდან გამომდინარე ყალიბდება ხასიათი. პროცესს თვითდინება ჰქვია და მისი დაბალანსება თითქმის წარმოუდგენელია.

მიხაილ ჰანეკეს ფილმი ,,სიყვარული", თავისი დრამატურგიული წყობით და ხასიათთა იმპროვიზირების ხარისხით, ამ საკითხს ეხმიანება, გამოირჩევა ერთგვარი მრავალმხრივი მიდგომით არჩეული თემისადმი. თხრობა სიტუაციებისა და რეპლიკების მონაცვლეობით წარიმართება, რომლებიც ტრაგედიის ფსიქოლოგიურ მზადებას უძღვის წინ: გმირები პრობლემებს წყვეტენ, გეგმებს სახავენ, თუმცა ძირითადი სივრცე, რომელშიც ისინი მოქმედებენ, გარკვეული დროის შემდეგ, ერთგვაროვანია.

ავტორი ეძებს ტრაგედიის ხმოვანების, დრამატურგიულად სრულფასოვანი ელემენტის განსაკუთრებულ გამოვლინებას და ამიტომ, ჩემი აზრით, თავისთავად, რიტმიც, პერსონაჟებიცა და გარემოც, განმსაზღვრელი დეტალების მატარებელია.

მთავარი, რაც ჰანეკეს ფილმს გამოარჩევს, დრამატურგიული ფორმის თითქოს პედალირებაა და არა შინაარსობრივი მხარე. რა თქმა უნდა, აღვნიშნავ, რომ ავტორი ცდილობს, რაც შეიძლება მეტად განაზოგადოს განწყობა და ესეც ფასეულია. ცოლ-ქმრის დრამა, დაავადება, პრობლემების ზრდა, ყოველივე უფრო პიესის წინაპირობას უფრო წააგავდა, ვიდრე მოქნილ კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებს.

კინოში დრამატურგიის განვითარების თანამედროვე ეტაპი, რომლის ფესვები XX საუკუნის 60-იან წლებს უკავშირდება, ყურადღებას იქცევს როგორც სრულიად განსხვავებული იდეების მრავალფეროვნებით, ასევე მათ გარშემო, ათეულობით წლის განმავლობაში მიმდინარე დისკუსიების სიმწვავით. შედეგად, კინემატოგრაფის საკმაოდ მცირერიცხოვან კონცეფციებს, რომლებსაც, როგორც წესი, კინოხელოვნების პრაქტიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ადამიანები ქმნიდნენ, ენაცვლება კინომცოდნეთა ჯგუფები ესთეტიკოსების, სოციოლოგების, კულტურის ისტორიკოსთა რიგებიდან. ყოველივე ამის შედეგად იქმნება კინოს თეორიული ანალიზის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი მიმართულებები: ესთეტიკური, ონთოლოგიური, ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური.

მას დიდ ყურადღება დაუთმეს არნჰაიმმა, ბელა ბალაშმა და ანდრე ბაზენმა. თუმცა ამ დროს, სხვადასხვა მიდგომა საკმაოდ გაუბედავად ხორციელდებოდა. ანდრე ბაზენი უფრო ღრმად დაინტერესდა ამ საკითხებით:

,,...აღნიშნული ,,ნივთი" კი არა, ამ ნივთის შესახებ ჩვენი წარმოდგენაა. მნიშვნელობა შესაძლოა გაგებული იქნეს, როგორც პროცესი. ეს არის აქტი, რომელიც აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს აერთიანებს, აქტი, რომლის პროდუქტიცაა ნიშანი"[4]. ერთი თეორეტიკოსის ეს მოსაზრება ერთგვარად განმარტავს უბრალოდ სიტყვისა და ენის, დეტალის მნიშვნელობას.

XXI საუკუნის დასაწყისში, ამგვარ რთულ დრამატურგიულ სიჭრელეში, კონკრეტული თემის ოცწლიანი ბატონობის შემდგომი ხანა დგება.

ფსიქოდრამა იმგვარი მინიმალიზმით, როგორც მიხაილ ჰანეკეს ახასიათებს, ცარიელ ადგილზე როდი დამკვიდრდა. თეორიული საწყისები წარსულის მოძღვრებებიდან მოდის, სადაც კინოხელოვნება გაანალიზებულია სიმბოლოსთან, ნიშანთან კავშირში.

ეს კავშირი ცოცხალ, რეალურ შეგნებაში, მოქნილ, ცვალებად ქცევაში არსებული ლოგიკა გახდა. ის ჩართულია ადამიანთასიცოცხლის მრავალგვარ ფორმებში, საკუთარი თავის რეალიზაციას ახდენს მეტყველებაში და ქმედებაში. აი, რატომ არის, რომ ავტორი კი არ გვიამბობს კონფლიქტის წარმოჩენის ხერხების შესახებ, არამედ მოქმედებაში ,,გვიჩვენებს" მათ.

სხვადასხვა დროს შემუშავებული, თემის ინერპრეტაციის საკითხი, თითქოს, ყოველთვის განსხვავებულია. სინამდვილეში კი ბევრი რამით უკავშირდება ერთმანეთს, რაც არ არის გასაკვირი. ამ მხრივ მუშაობის იმგვარი შინაგანი მექანიზმები ხდებოდა ნათელი, რომლებიც ხშირად ჩვეულებრივიმზერის მიღმა რჩება ხოლმე. უფრო მეტიც, ლოგიკის ინსტრუმენტებიც კი ყოველთვის როდი ამჩნევს მათ. ეს რეალიები უამრავ პრობლემას მოიცავდა.

დრამატულ ჟანრში, დრამატურგიაში, წარმმართველი ყოველთვის სიცხადე და მკაფიო გაგებაა. ეს არა მხოლოდ განწყობად იქცა, არამედ მწვავე ფსიქოლოგიურ მოთხოვნილებადაც. კონფლიქტის ასეთ გააზრებაში არსებითად, იმანუილ კანტის მოსაზრებათა მსგავსი ამოცანა იკითხება - დადგინდეს ჩვენი შემეცნების საზღვრები.

ორი მთავარი გმირის ურთიერთობა ჰანეკეს ფილმში მაყურებლის ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ როგორ აწესრიგებს აზრი ქაოსს გამოსახულებაში გაუცნობიერებლად შეჭრის გზით და როგორ აღწევს მიზანს არა გამონათქვამის, არამედ ჩვენების საშუალებით.

ცვლილებებისთვის სცენარიდან ფილმამდე დამახასიათებელია განსაკუთრებული უნივერსალურობა: ემოციურის, ინტუიტიურისა და რაციონალურის შეხამება. ყოველი

სიტუაცია შეიძლება უმარტივეს მოვლენებად დავშალოთ, თითქმის ხელშესახები სახით, რომლებიც ამა თუ იმ ქმედების წარმოაჩენენ და ამავე დროს, სადღაც მიმალულს, ფარულს გვიჩვენებენ.

კინოაზროვნება დამყარებულია სამყაროს გრძნობით გაგებაზე. ამასთანავე, XXI საუკუნის სამყარო იმდენად დანაწევრდა, იმდენი მრავალფეროვანი მახასიათებელი შეიძინა, ხოლო თემამ კინოში მრავალგვაროვნების ისეთ დონეს მიაღწია, რომ თვით ეს სიღრმე აღმოჩნდა მიუწვდომელი გარეშე სუბიექტისათვის და დრამატურგის ფილოსოფიური აზრის ეფექტი მოახდინა - ის ფილოსოფიის კუთვნილებადვე დარჩა.

ბუნებაში არსებული კავშირებისა და ურთიერთობების გააზრებამ, გავლენა მოახდინა ხელოვნებაში არსებული თემების გადმოცემის მეთოდებზეც, რომლებშიც გაიხსნა სიღრმისეული შრეები.დრამატურგიც მიზნად ისახავს, უფრო ღრმად ჩასწვდეს ადამიანის შინაგან სამყაროს, კარგად გაერკვეს იმაში, რაც ერთი შეხედვით, ზერელედ, შეუიარაღებელი თვალით, არც თუ ისე იოლი შესამჩნევია. არადა, რამდენ რამეს იტევს თითოეული ჩვენგანი - ცნობიერსა თუ ქვეცნობიერს, ემოციასა თუ აზრს, გრძნობას, განცდას, კომპლექსებსა და სხვა მრავალს. ესა თუ ის ხელოვანი ჯიუტად, მოთმინებით აკვირდება ადამიანს, იკვლევს მის შინაგან სამყაროს, ხოლო შემდეგ, ცდილობს ყოველივე ის, რაც შეიტყო, გაიგო თუ გაიაზრა, თავის ქმნილებაში ასახოს, რათა საბოლოოდ ჩვენ, საზოგადოებას, წარმოგვიდგინოს განსასჯელად .

კონფლიქტი თანამედროვე ეკრანზე ხშირად უმისამართოა და ამით განსხვავდება სხვა ეპოქებისაგან. პირადი დრამა იარაღია ადამიანის ხელში. მისი საშუალებით მყარდება და რეგულირდება პიროვნებათაშორისი ურთიერთობა. აქედან გამომდინარე, დრამატურგები სხვადასხვა მიმართულებით განავითარებენ მას. დღეს კონფლიქტის საფუძველს არა აქვს მკაცრი შეზღუდვები და მახასიათებელი ფუნქციების მატარებელია. ხოლო, მახასიათებელი ფუნქციის შესრულებისას, შეიძლება შეიძინოს ნებისმიერი ნიშან-თვისება სახოვანით დაწყებული, ფორმით დამთავრებული. ამასთანავე, კონფლიქტს, ჩვეულებრივ, მიაკუთვნებენ კონკრეტულ გმირს და ეს მას სინამდვილესთან პირდაპირ თუ ირიბად დაკავშირებული მნიშვნელობების ფარგლებში აჩერებს.

ნებისმიერ ადამიანს სურს ისე განვლოს, განგების ნებით, სიცოცხლე, რომ ყველა ზრახვა, სურვილი, ოცნება, თუ უფრო პრაგმატულნი ვიქნებით, დასახული მიზანი

უდანაკარგოდ, პირნათლად აისრულოს. მაგრამ, ჩვენი ცხოვრება მარადიული ბრძოლაა გარემოსთან, ბუნებასთან, სამყაროსთან, პრობლემებთან, ყოფასთან. და თუ დავივიწყებთ ამ მარადიულ დაპირისპირებას თვისტომებთან, საზოგადოებასთან, საკუთარ თავთან, რა მოვუხერხოთ თავად ჩვენს არსებას?!.. ის ხომ, თითქმის არასოდეს გვაძლევს მოსვენებას არადა, არ ისადგურებს ასე ნანატრი, ჰარმონიული იდილია... ეს თემა არასდროს კარგავდა თავის მნიშვნელობას.

ფრანგი მსახიობი, რეჟისორი, თეატრალური მოღვაწე, ჟან-ლუი ბარო წერდა: ,,აი, რატომ არის ჩვენი დევიზი: ადამიანზე. ადამიანით. ადამიანისთვის" [5]. ამ მხრივ, ბუნებრივია, არც ქართული კინოა გამონაკლისი ფენომენი. XXI საუკუნის ქართული კინემატოგრაფიც (რა თქმა უნდა, მის საუკეთესო გამოვლინებებში) დაინტერესებულია ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრებით.

რეჟისორთა მოთხოვნილება ყოველთვის იყო ინდივიდის ყოფის, სულიერი მდგომარეობის ასახვა. მათი კვლევის, ფიქრის, ინტერესის ობიექტში მოექცა პიროვნების განცდა, ვნება, გრძნობა, წუხილი, ფიქრი, განსჯა, ტკივილი. თანაც სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს ისიც, რომ ეს თავად საზოგადოების, სოციუმის ერთგვარი დაკვეთაც გახლავთ. დღევანდელ მაყურებელს, ბუნებრივია, აინტერესებს ის, თუ როგორია მისივე თანამედროვე ადამიანის ყოფა-ცხოვრება.

დღევანდელი მსოფლიო კინო ადამიანის ცხოვრების არაერთ ასპექტს იკვლევს, შეისწავლის და ასახავს. მათ შორისაა ე.წ. ძალადობის მოტივი, რომლის არსებობაც ბუნებრივი შედეგია თანამედროვეობის. ,,...ძალადობა, პიროვნების თვითგამოხატვის საბოლოო, დასკვნითი ფორმაა, რომელიც მარტოდმარტო იბრძვის ცხოვრების ყველა ფორმისა და სახეობის წინააღმდეგ (თავისი საკუთარის გარდა). ძალადობა, არსებულიდან ყველაზე საკუთრივი, კერძო ადამიანური მონაპოვარია და არაფერი სხვა, ისე ნათლად, ამომწურავად არ გამოხატავს კერძომესაკუთრულ ,,მე"-ს, როგორც სხვისი გალახვის,დამცირების ან მოკვლის დაუოკებელი მისწრაფება. ყოველივე ამის საბოლოო მიზანია, საკუთარი თავის ხელშეუხებლად შენახვა" [6].

ეს მოსაზრება ეკუთვნის, XX საუკუნის ცნობილ ინგლისელ მწერალს ჯეიმს ოლდრიჯს. ზემოთ აღნიშნულის გარდა, მსოფლიო და მათ შორის ქართული კინემატოგრაფიც სხვა

მოტივებითა და თემებითაცაა დაინტერესებული. ყოველი მათგანი იტევს და ასახავს იმ ცვლილებებს, რომელიც დრამატურგიულმა ჩანაფიქრმა გაიარა ფილმამდე.

2008 წელს ზაზა ურუშაძემ გადაიღო სამი ნაწილისაგან შემდგარი მხატვრული ფილმი ,,სამი სახლი" (სცენარის ავტორი და რეჟისორი - ზაზა ურუშაძე). საინტერესოა, როგორ მოხდა ამჯერად ქართულ ფილმში ყოფისა და თემის ინტერპრეტაცია, სად იკითხება თავისუფლად მოქმედი გარემო?სამი ნოველიდან, მხოლოდ ერთ მათგანზე შევაჩერებ ყურადღებას.

ზედმიწევნით დახვეწილი, არისტოკრატული მანერების მქონეა მსახიობ ნატა მურვანიძის მიერ განსახიერებული გენერლის ცოლი (,,სამი სახლი", მეორე ნოველა). ისევე, როგორც თავის ყველა სხვა კინოსურათში, რეჟისორი ზაზა ურუშაძე უტყუარად ქმნის საჭირო ატმოსფეროს. ,,სამი სახლი" სამი ნოველისაგან შედგება და აქედან, მხოლოდ მეორეა შავ-თეთრი. ამიტომ, გამოსახულებაც გრაფიკული (ოპერატორები: გიორგი შველიძე, გიორგი ბერიძე) კომპოზიციით გამოირჩევა. ყრუ, აგურის კედელი, ყოველი მხრიდან ნაგებობებითა თუ მესერით ჩაკეტილი ეზო, რომელიცდამთრგუნველად მოქმედებს მაყურებელზე. აშკარად იბადება შიშის, გამოუვალი მდგომარეობის, ადამიანის სიცოცხლის დაუცველობის შეგრძნება. ამ ნოველაში მოქმედება XX საუკუნის 40-იანი წლების დასაწყისში ვითარდება. მიმდინარეობს მეორე მსოფლიო ომი, საბჭოთა იმპერიის სათავეშია სტალინი, სულ რაღაც 4 თუ 5 წლის წინ, ამ ადამიანებმა 1937 წლის სასტიკი რეპრესიები გადაიტანეს...

ეკრანზე ვხედავთ საბჭოურ კომუნალურ ბინას, სადაც მეზობლებს საერთო დერეფნები, აივნები, საპირფარეშოები, სამზარეულოები ჰქონდათ. ყოველგვარ სიმყუდროვეზე საუბარი აქ ზედმეტია. თითქოს შენი ცხოვრება განზრახ, ყველას დასანახად, საჯაროდ, სააშკარაოზეა გამოტანილი. ძალზე ზუსტადაა შერჩეული იმ წლების ყოფისათვის დამახასიათებელი, ინტერიერის, ავეჯის, ნივთების ცალკეული დეტალები (მხატვარი - თეა თელია).ნატა მურვანიძის გმირი თავიდან შეურაცხყოფილი, რისხვაშეკავებული ქალია. მსახიობი ძალზე ლაკონური, თავშეკავებული, მაგრამ მკაფიო გამომსახველობითი საშუალებებით გადმოგვცემს განცდებს. გამოყენებულია მზერა, მიმიკა, პლასტიკა, ხმის ინტონაცია. თავდაპირველად, ელენე ემუქრება ეკა ანდრონიკაშვილის გმირს, ვერას, რომელთანაც გარდაიცვალა მისი მეუღლე... მერე, წმინდა ქალური ინტერესი იღვიძებს. აინტერესებს და ვერ გაუგია, თუ რითი სჯობს ქმრის საყვარელი.

ნატა მურვანიძის გმირი ცნობისმოყვარეობით ათვალიერებს მეტოქეს. მსახიობი და რეჟისორი ძალზე რელიეფურად გამოკვეთენ კიდევ ერთ მოტივს - ესაა, სადღაც რომელიღაც ბნელ კუთხეში შეყუჟული განცდა, შეგრძნება თუ ფიქრი, რომლის გამხელასაც საკუთარ თავთანაც ვერ ბედავს ღალატით შეურაცხყოფილი, თავმოყვარეობა, ღირსებაშელახული ქალი. თან, როგორც ირკვევა, ახალგაზრდა ქალთან მის მეუღლეს წლების მანძილზე ჰქონია ურთიერთობა. ზაზა ურუშაძე კიდევ ერთ დეტალს ხაზგასმით წამოსწევს წინ - კაცი აშკარად სექსუალური აქტის დროსაა (გარკვეულ პოზაში) გარდაცვლილი. ცოლი აქცევს ყურადღებას, რომ მიუხედავად მრავალწლიანი თანაცხოვრების, ამგვარი რამ მეუღლეს არც კი უცდია. ყველაზე მტკივნეული სწორედ ერთი შეხედვით წვრილმანი, ინტიმური დეტალი აღმოჩნდება მისთვის. თითქოს, ქალი საკუთარ, როგორც სექსუალური პარტნიორის არასრულფასოვნებას მთელი სიცხადით გააცნობიერებს.

თანდათან, უცნაური, აუხსნელი გრძნობა ეუფლება გენერლის აწ უკვე ქვრივს. თითქოს, ქალური სოლიდარობის განცდა იღვიძებს. უკვე ებრალება კიდეც საკუთარი უპატრონო, უთვისტომო მეტოქე, რომლის ერთადერთი იმედი, თურმე წლების განმავლობაში, მისი ქმარი იყო. მკვეთრად იცვლება ელენე. ქმრის მძღოლსა და თავის შვილს საქმიან დავალებებს აძლევს; ახლა, მთავარია საზოგადოების თვალში ოჯახის რეპუტაციის, ასევე საკუთარი თავმოყვარეობის გადარჩენა, თუმცა ამ საქციელით მეტოქესაც უნარჩუნებს სიცოცხლეს. მიცვალებული, ყველასაგან მალულად, ისე უნდა წაიღონ სახლიდან, თითქოს გენერალი თავის ოჯახში აღესრულა...

თითქოს თავისთავად, იცვლება ყველა მძიმე განცდა, ყოველივე ხდება ეგზალტაციის, ხაზგასმული მიმიკისა თუ ჟესტიკულაციის გარეშე. სადა, ასკეტური, თავშეკავებული, ძუნწია გამომსახველობითი საშუალებები, რომლის არსენალსაც მიმართავს ავტორი. ამასთან, ძალზე მეტყველია ყველაფერი. სრულიად ძალდაუტანებლად, თავისთავად იბადება თანაგანცდის, თანაგრძნობის შეგრძნება, რაც კინემატოგრაფიული თხრობის კონტექსტში განცდის ინტერპრეტაციას, და ძირითადად, განმარტებითი ფუნქცია აკისრია.

არის პერიოდები, როდესაც კინომ არა მხოლოდ სათქმელისა ან სატკივარის, არამედ ადამიანთა ამ სატკივართან დამოკიდებულების მაგალითებიც უნდა აჩვენოს.

ეს ბუნებრივი პროცესია, რომელიც საზოგადოებისა და შემოქმედის ცნობიერების განვითარებასთან ერთად იცვლება. სწორედ ამიტომ, ალბათ, არც არის უცნაური რომ ომი და

ბრძოლა მხოლოდ ხანგრძლივი ბატალიებით, თუ მომაკვდინებელი სისასტიკით არ წარმოჩინდება ეკრანზე - ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი, რაც ჩვენს ირგვლივ ხდება უკვე ადამიანური დრამაა, თავისი სიკეთითა თუ გრძნობათა ცვალებადობით.

ადამიანს სჩვევია წარმოუდგენელ სისუსტეებში ნახოს შვება და ცხოვრების საზრისი - ესეც ბუნებრივი მოვლენაა და სწორედ ასეთები არიან ზაზა ურუშაძის ,,მანდარინების" (2013) გმირები - უამრავი ადამიანური, მეტ-ნაკლებად მძიმე სისუსტეებით აღსავსე მეტ-ნაკლებად ძლიერი ნებისყოფის ადამიანები, ის ვისაც სრულიად არაბუნებრივ რეალობაში უწევს გადაწყვეტილებების მიღება. ,,მანდარინები" კიდევ ერთი თემატური ინტერპრეტირების მაგალითია.

სადა, ნათელი, მშვიდი პეიზაჟი პატარა მთის სოფლის ხედს გვიჩვენებს და ზედმეტი აქცენტების გარეშე ამ ნისლში, სიმწვანეში, სიჩუმეში მომხდარი დრამატული ამბის თითქოს შეუსაბამო ფონად გამოიყურება, მარტივი ფილოსოფიისკენ განაწყობს მაყურებელს: იცი, მაგრამ მაინც გიკვირს, რა ემართება ადამიანს, როდესაც ყოველივე ამას ვეღარ ხედავს და მზადაა გააცამტვეროს, მიწასთან გაასწოროს ყველაფერი, თან ხელშეუხებელი ფასეულობების სახელით... მტრის ძებნაც და პოვნაც ყოველთვის იოლია - მასში რეალური სახის დანახვაა ძნელი, არადა მტრობა ორსახოვანია, ისევე როგორც სიკეთე შეიძლება იყოს ორსახოვანიც და მრავალსახოვანიც.

პატარა დასახლებაში სულ სამი ესტონელი შემორჩა. ერთ-ერთი მათგანი ივო (ლემბიტ ულფსაკი), მეგობრის, მეორე ესტონელის ახირებულ სურვილს, მანდარინების ბიზნესი ,,მოასწროს", ერთგვარი მზრუნველობით ეპყრობა. ამასობაში, მძიმე დრამატული მოვლენები ვითარდება და საბოლოოდ, მის სახლში, ასევე მისი მზრუნველობის ქვეშ, ორი დაჭრილი ხვდება - ჩეჩენი აჰმედი (გიორგი ნაკაშიძე) და ქართველი ნიკა (მიხეილ მესხი)... ქართველი უგონოდაა... აჰმედი გადარჩა, მაგრამ სისხლის აღებით იმუქრება... ამ წინააღმდეგობაში იბადება მარტივი ჭეშმარიტება - სიტუაციას ყველაფერი ადამიანური ლოგიკისკენ მიჰყავს. ის, რაც ქართული კინოსათვის პრობლემად იქცა ბოლო ათწლეულების მანძილზე, ზაზა ურუშაძემ ჩვეულებრივი დრამატურგიული კანონზომიერების თანახმად დაამსხვრია: მან ცოცხალი დრამატული სახეებისა და გარემოს ერთ მთლიანობად გააზრების მაგალითი აჩვენა.

უნდა ითქვას, რომ ერთი მთლიანობის პრობლემა მხოლოდ ქართულ კინოს არ ეხება და აქტუალურია თანამედროვე კინოსათვისაც ზოგადად: ფრაგმენტულობის განცდა მთავარი მამოძრავებელი ძალაა, დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ სად, რომელ ქვეყანაშია ფილმი გადაღებული. რუსული „ბლოკბასტერები“ თუ საშუალო მხატვრული ღირებულების დასავლეთ-ევროპული დრამები (ძირითადი ნაწილი ფილმების, რასაც გაქირავება გვთავაზობს), სანახაობრივი ამერიკული კინო თუ სხვა ნიმუშები, ამის ნათელი დადასტურებაა.

მშვიდ და ნათელ, მოკრძალებულ სოფელში დაძაბულობამ, ირონიამ, რაღაცის მოლოდინმა დაისადგურა, მაგრამ ზაზა ურუშაძის გმირები არ არიან ზეადამიანური ძალით აღვსილი, ახლად მოვლენილი ადამიანები, ვინც რაღაც წარმოუდგენელი უნდა ჩაიდინოს თავიდანვე. უბრალოდ, მათი ურთიერთობა ბევრად უფრო ჩვეულ, მარტივ კალაპოტში წარიმართება, ვიდრე ეს მოსალოდნელი იყო. აჰმედი ოდნავი სიფრთხილით ავლენს ხასიათს: თითქოს მშვიდი მაგრამ უკომპრომისოა იქ, სადაც მენტალურ სტატუსს ამტკიცებს. უცნაურია, მაგრამ აქ ერთი საინტერესო თვისება იჩენს თავს: აჰმედი თითქოს თვის თავს უფრო უმტკიცებს იმას, რომ მისთვის ,,ეს წმინდათაწმინდა ვალია” და რომ ,,სიტყვას არ გადავა” - როგორც ჩანს, ფილმის ავტორმა ბოლომდე გაიაზრა ამ პერსონაჟის გრძნობადი და ემოციური ნიშან-თვისებები - სწორედ ამიტომ არ კარგავს აჰმედი რეალობის უტყუარ ნიშანს.

გიორგი ნაკაშიძის გმირი, ნაკლებად საგრძნობი და საკმაოდ მეტყველი არანაძალადევი კავკასიური აქცენტით საუბრობს – თითქოს ხშირად არც საჭიროებს არავითარ სიტყვიერ მასალას, იმდენად ღრმა, მძაფრი და დრამატულია მისი განცდა, სინამდვილის მისეული გაგება.ქართულ კინოში ექსტრემალურ სიტუაციაში მოხვედრილი გმირები ტრადიციულად საკუთარი ძალმოსილების სხვადასხვა გზით დამტკიცებას ცდილობდნენ ხოლმე, რაცგანსაკუთრებით XX საუკუნის 90-იანი წლების კინოს კრიზისის პერიოდს ეხება. იმ ტენდენციათა შორის, რომლებიც გმირის ნიშან-თვისებათა ფორმირებაში მონაწილეობს, ეს ერთ-ერთი უმთავრესი იყო - სწრაფვა ძალისმიერი თვითდამკვიდრებისკენ, ხან პასიურობაში აგდებდა ახალგაზრდა გმირს, ხან კი უბრალოდ იდეალურ, რომანტიკულ მებრძოლს ქმნიდა.

გიორგი ნაკაშიძის აჰმედი, მიუხედავად კავკასიური წარმოშობისა, არავითარი ამგვარი მკვეთრი ნიშნებით არ ხასიათდება და მაინც, მისი ბუნებრივი თვისებების გახსნა-გაღრმავება, სრულიად არაკონტროლირებად, აგრესიულ სიტუაციაშიც კი, თავისთავად

ხდება. დასაწყისში აჰმედი შურისძიებას მოწყურებული, სიტყვაძუნწი დაქირავებული მკვლელია, რომლის სურვილიც მძიმედ დაჭრილი ქართველის დასჯაა... ამ აგრესიაშიც კი, რეჟისორი და მსახიობი არ ცნობენ დრამატული სახის ზედაპირულ გააზრებას. იგრძნობა რომ აჰმედის დაუცხრომელი პოზიცია- ,,მაინც მოვკლავ", უფრო მისივე მენტალობით განპირობებული, ბოლომდე გაუცნობიერებელი მოვალეობაა, ვიდრე ბოლომდე გაცნობიერებული შურისძიება. ის დაკვირვებულია და გარეგნულად მშვიდიც კი - იმ შემთხვევების გამოკლებით, როდესაც მოწინააღმდეგესთან ერთად გატარებული საღამოები ხანდახან აუტანელია. მაგრამ აჰმედი ხვდება, თან ხვდება ნელა - მშვიდად, თავისთავად და ბუნებრივად, რომ საბოლოოდ ყველაფერი დასრულდება, დამთავრდება, რომ მესამე ძალა - მოხუცი ესტონელის არსებობა, სამივე მათგანის რეალობას ცვლის...

როგორი უცნაურიც უნდა იყოს, ზაზა ურუშაძის გმირები არც ერთ მახვილ და მჭახე განცხადებას არ აკეთებენ საკუთარი სიმართლის დასამტკიცებლად. ქართველი ნიკაც კი მარტივად და უბრალოდ ამცნობს ივოს, როგორ გახდა მებრძოლი - ჩათვალა, რომ ასეა საჭირო და ეს ბუნებრივი ნაბიჯი იყო... ის მსახიობია, ომის დროს უფუნქციოდ დარჩა, და-ძმა არ ჰყავს და ა. შ. მაგრამ პერსონაჟი, რომელიც საკუთარი ქვეყნის ტერიტორიული მთლიანობისთვის იბრძვის, არაფრით არ მოგვაგონებს გმირს ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, რაც კიდევ ერთი საინტერესო ახალი შტრიხია გმირის გააზრებისთვის. თუმცა კი ნიკა უკან არ იხევს მაშინაც, როდესაც საკუთარი ღირსების დაცვაზე მიდგება საქმე - მაგრამ ნიკაც და აჰმედიც მოზარდები ხდებიან, როდესაც მათთან სახლის პატრონი ლაპარაკობს, რაც თითქოს ახალ პირობითობას გვთავაზობს. ზაზა ურუშაძის კინოთხრობა ამით ხასიათდება - არსებულ ქარგაში ხანდახან ახალი პირობითი რეალობა იქმნება ხოლმე და ეს რეალობა ამჯერად მაქსიმალურად დაძაბულ, უპატიებელ, საომარ ზონად ქცეულ მიკროსამყაროში გაჩნდა: ადამიანებმა თავად შექმნეს მარტივი და სინამდვილეში არსებული სამყარო, ჩაფიქრებული ისეთად, როგორიც უნდა იყოს და არა ისეთად, როგორადაც აქცია ის ომმა.

ორივე პერსონაჟი, მიუხედავად მათი ,,მიკუთვნების" ამა თუ იმ საბრძოლო პოზიციასთან, ეროვნებასთან, მრწამსთან, მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგება ყველაფერს, რაც კი რომელიმე იდეის გაფეტიშებას ემსახურება. ადამიანი ადამიანად რჩება ყველგან, შეუძლია ოდნავი სიმშვიდე მაინც მოიპოვოს, სადაც უპირველეს ყოვლისა, მის პიროვნულობას აღიქვამენ და არა მის შესაძლებლობებს. არც ერთი მაღალფარდოვანი სიტყვა

ამ მიმართულებით არ წარმოითქმის. ყოფაში, მოძრაობაში და ქმედებაში მჟღავნდება ყოველივე.

ასე მოხდა ამჟამად - გიორგი ნაკაშიძის პერსონაჟში თავი მოიყარა ემოციების უმეტესმა ნაწილმა. თითქმის ყველაფერი გამოიკვეთა, რაც თავისთავად, არანაძალადევი დრამას ქმნის ჩვენს თვალწინ. აჰმედის მზერაშიც კი იკითხება ტრაგედიის წინაპირობაც და მისი მთელი სიღრმეც. ვერ ვიტყვით, რომ გმირი თავად ხვდება, ან ღრმად ფიქრობს ამაზე. მისი მიზნები და სურვილები ხომ უამრავ, სხვაგვარი მენტალობისათვის დამახასიათებელ წინაპირობაზეა აგებული - რაც ყოფიერების ბუნებრივი ელემენტია, ქართველი გმირისთვის წარმოუდგენელ არაადამიანურ კოდექსში ეწერება და პირიქით. საქმე ისაა რომ ბევრი რამის გარკვევას გმირები არც ცდილობენ.

ერთადერთი ეპიზოდი, სადაც სამივე ეროვნების წარმომადგენელი საკუთარ მორალურ სახეს მარტივად ამჟღავნებს, როდესაც კატასტროფულ აფეთქებას გადარჩენილ ულმო იუგანენის გმირს, აჰმედი დაქირავებული მებრძოლის ე. წ. ჰონორარს (როგორც თვითონ უწოდებს) შესთავაზებს ესტონეთში დასაბრუნებლად და ისიც, ინდიფერენტული ტონით მაგრამ მკვეთრად იუარებს ,,ასეთი ფული მიღებას", რითაც არც ფიქრობს აჰმედის შეურაცხყოფას. მზადყოფნა, უარი უთხრას დახმარებას, ასეთივე ბავშვური ღიმილით მიიღო აჰმედმა. მაგრამ ოთხივეს ესმის, რომ ეს განსხვავებული, წარმოუდგენლად დაუკავშირებელი ქცევათა სისტემა, რომელიც მათი ეროვნულობისა და პიროვნული იდენტობის ნიშანია, არ უნდა უშლიდეს ხელს ერთმანეთთან არაიძულებით დამოკიდებულებას, რომ არც ერთ მათგანს არ გააჩნია სხვისი სიცოცხლის ხელყოფის უფლება. საყოველთაო ჭეშმარიტებაა, მაგრამ ხომ მხოლოდ ამ ჭეშმარიტების დამკვიდრების უგულვებელყოფის გამო ხდება მრავალსაუკუნოვანი ტრაგედია დედამიწაზე და კაცობრიობაც კვლავ და კვლავ უშვებს ბიბლიურ შეცდომებს... ურუშაძის გმირები, მათი ბუნებრიობა მოცემულ გარემოში, თხრობის სადა და დინამიკური რიტმი კვლავ ამ მოტივთან გვაბრუნებს.

გაუგებრობები, ტრაგედია, სისხლისღვრა, ყოველივე ერთ ლოკალურ სივრცეში იყრის თავს და განზოგადებისა და კონკრეტიკის მაგალითს გვაძლევს. პერსონაჟები არ ემზადებიან წარმოუდგენელი საქციელებისათვის, მაგრამ სიტუაცია თავად უბიძგებს ამისკენ: ფილმის ფინალში აჰმედი და ნიკა ერთიანდებიან მტრის წინააღმდეგ, სადაც ნიკა დაიღუპება. ისევე,

როგორც დაიღუპება მანდარინის ბიზნესზე ,,გადაგებული” ესტონელი. ივო ნიკას საკუთარი გარდაცვლილი შვილის გვერდით კრძალავს, რომელიც ასევე მოუკლეს, მაგრამ მნიშვნელობა არა აქვს ვინ - კითხვას ის საკუთარ თავს და აჰმედს უსვამს... ,,აქვს მნიშვნელობა?” და ექოსავით ისმის ახალგაზრდა კაცის პასუხი ,,არა”... მართლაც მარადიული პესონაჟია - მამა, ძლიერი, მშვიდი და ბრძენი ადამიანი, სავსე სისუსტეებითა და ხანდახან მრისხანებითაც, რომელიც მხოლოდ ერთ რამეს ესწრაფვის - ბუნებასთან და ადამიანებთან და საკუთარ თავთან ჰარმონიაში ყოფნას.

აჰმედის დაბრუნება და, ალბათ, სახლისკენ მიმავალი მისი გზა, რომელიც ირაკლი ჩარკვიანის სიმღერის ,,მე გადავცურავ ზღვას” ფონზე მიმდინარეობს, ერთგვარი კათარზისია. ხშირად ისმის ეს განმარტება თუ განსაზღვრება სხვადასხვა ნაწარმოებთან მიმართებაში, მაგრამ ზაზა ურუშაძის ფილმის ფინალი ბევრად უფრო მასშტაბურ და მარტივ, სახიერ, ესთეტიკურ გადაწყვეტას გვთავაზობს: მისი ბუნებრივი პანორამისა და მასთან მიახლოებული განწყობის ფონზე, მაყურებელი ხვდება, რომ საკმარისია სხვაგვარად შეხედო ადამიანებს, მოვლენებსა და სამყაროს იმისთვის, რათა ბევრ რამეს მოეფინოს ნათელი.

,,სამ სახლში” დრამატურგიული ქარგა კარდინალურად განსხვავებულია – კერძოდ, მოტივის გამთლიანებაზე, ასოციაციურ სვლაზეა აგებული - მაინც თითოეული სამი ამბიდან, დაკონკრეტებული, მკვეთრად სახასიათო მოცემულობაა. სხვა საკითხია, თუ როგორ განიხილავს მას ავტორი: ,,მანდარინებში”, ესტონელების დასახლება რეალობის უტყუარი ნიშნითაა აღბეჭდილი. მარტივი და ამ დრამატულ გარემოშიც კი მყუდრო ცხოვრების წესი ზოგად, ორგანული ფონია. იქმნება კიდევ ერთი ახალი განცდა: გმირები, რა თქმა უნდა, გარემოს განუყოფელ ნაწილად აღიქვამდნენ საკუთარ თავს და მათი განდევნა ამ სივრციდან, კიდევ უფრო დიდი ტრაგედიაა, ვიდრე ომი. ალბათ, ამიტომაც გულუბრყვილო და ჯიუტი ადამიანის სწრაფვა მანდარინებისაგან მოგების მისაღებად, გაუცნობიერებელი წინააღმდეგობაა, ყოველივეს მიმართ რაც ხდება.

პროტესტი არ ნიშნავს ერთსა და იმავე რეაქციას. ვიღაც ზნეობის მისეული აღქმის დაცვით ახდენს საკუთარი დამოკიდებულების დემონსტრირებას, ვიღაც ფიზიკურად იბრძვის და კიდევ სრულიად სხვადასხვაგვარად ავლენს პროტესტის გრძნობას, ხოლო ზაზა ურუშაძის ესტონელი გმირი, მტკიცე, მიწიერ ანგარიშს ეჭიდება, თითქოს საკუთარ თავს უმტკიცებს, რომ ომი და ნგრევა ვერაფერს შეცვლის ძირეულად, ადამიანის მიზნებში, მის

სურვილში, გააგრძელოს არსებობისთვის ბრძოლა. ამ პერსონაჟის სიჯიუტე აბსურდამდე მიდის ხოლმე: როგორც ითქვა, ის მხოლოდ ერთხელ იღიმის მთელი გულით: მაშინ, როდესაც ივო მოახსენებს, რომ აფხაზთა რომელიღაც დაჯგუფების წევრები დაჰპირდნენ მოსვლას და მოსავლის აღებაში დახმარებას.

საერთოდ, ეს თვისება, გამოარჩიოს და გამოკვეთოს პიროვნული დახასიათებისთვის საინტერესო, მაგრამ ამავე დროს, ყველაზე მოულოდნელი ნიშნები, ე. წ. მოვლენათა ადეკვატურობის საწინააღმდეგო თავისებურებები ჩანს ზაზა ურუშაძის ხელწერაში. ამავე დროს, ჩვენ არ აღვიქვამთ ამგვარ მოულოდნელობებს არარეალურ, ნაკლებად დამაჯერებელ ქმედებად. თავისთავად ჩნდება აზრი, რომ მოძებნილია ოქროს შუალედი, რომელიც მხატვრულ ნაწარმოებს სჭირდება გმირთა ტიპების მხატვრული განზოგადებისათვის და ეს თვისება დიდი ხნის განმავლობაში, კრიზისის პერიოდში კი, უპირველეს ყოვლისა, აკლდა ქართულ კინოს.

რომელ ცვლილებებზე და ინტერპრეტაციაზე შეიძლება ვიმსჯელოთ მხატვრული მთლიანობის თვალსაზრისით, თუ ის კონკრეტულ მოცემულობას პერსონაჟთა მხრივ, ორგანულად ვერ აღიქვამს? ის, რაც XX საუკუნის 70-იანმა წლებმა დაამკვიდრა და გაამთლიანა ამ მხრივ, სხვადასხვა მიზეზთა ლოგიკური ზემოქმედებით დაიკარგა იგივე XX საუკუნის 90-იან წლებში. ,,მანდარინებსა" და ,,სამ სახლში" კი პოზიტიური პროცესი შეინიშნება ამ მხრივაც.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილოსოფიური ჭეშმარიტება ამართლებს, მაინც ადამიანის ბუნებრივ მოთხოვნილებაში კოდიფიცირებულია ნგრევისკენ სწრაფვა, მაგრამ თანამედროვე ადამიანს და ადამიანს ზოგადად, დროდადრო მაინც იპყრობს დანაშაულის მძიმე განცდა და ის ამ განცდას ზუსტად ისეთივე სხვადასხვაობით გამოხატავს, როგორც ზემოთ აღნიშნულ პროტესტს არსებული რეალობის მიმართ.

ამის ნათელი მაგალითია ერთ ჭერქვეშ შეყრილ პერსონაჟთა სახეები: დანაშაულის განცდას ებრძვის ორივე ახალგაზრდა გმირი, ჩეჩენი და ქართველი და აქამდე ომის აბსურდულობის გააზრებას მიჰყავს. აჰმედი ნელა, ეტაპობრივად, მაგრამ მაინც იბრუნებს ადამიანური განცდების მთელ ნუსხას: იღიმება, ხუმრობს, დროდადრო საკუთარი მსოფლმხედველობის დემონსტრირებას ახდენს, მაგრამ მისმეტყველ გამოხედვაში, იგრძნობა მებრძოლის სრული ტრანსფორმაცია. აჰმედი უბრალოდ, მარტივად დადებითი,

პოზიტიური, კეთილი ადამიანი კი არ ხდება, არამედ იბრუნებს ადამიანის პირველქმნილინსტიქტს: განცდას. დაქირავებული მებრძოლის ემოციებთან დაპირისპირებული სადღაც არსებული შინაგანი რესურსი სწორედ აქ და სწორედ ჩაკეტილ სივრცეში იჩენს თავს.

ზაზა ურუშაძის ფილმი ამავე დროს მკვეთრად რეალისტური სახეთა სისტემის მატარებელია, რაც არა თუ იშვიათი, რთულად გასაგებიც კია, ბოლო პერიოდის ქართული კინოსთვის.

თემა, რომელმაც მსოფლიო კინოდრამატურგიაში ერთ-ერთი წამყვანი როლი შეასრულა და თითქმის ყველა ღირებული ნაწარმოების თანმდევია, მკვეთრად უკავშირდება ამერიკულ კინოს. ამერიკული საზოგადოების ცნობიერების ტესტირებისთვის. მოტივები რომლებიც, ძირითადად, კაცობრიობის ისტორიის მამოძრავებელ სისტემას შეადგენს, კინემატოგრაფიულ რეალობაზეც აისახა.

არსებობს კიდევ ერთი ინტერპრეტაცია, რომელმაც დრამატურგიული წყობა კინემატოგრაფისა მნიშვნელოვნად შეცვალა - ეს თავისუფლების თემაა. მისი სახეცვლილება ამერიკულ კინოში იმდენად მნიშვნელოვანია მაყურებლის ცნობიერებაშიც, რომ მისი საბოლოო ტრანსფორმირების, აზროვნების ფორმებთან დაახლოების გზა ყოველდღიურად იცვლება, ავლენს სხვადასხვა, მათ შორის დროდადრო ნოვაციის ნიშნებსაც.

თავისუფლების მოტივი ამერიკულ კინოში, თავისთავად უკავშირდება დეივიდ გრიფიტის გახმაურებულ, კლასიკურ ნამუშევარს - ,,შეუწყნარებლობას" (1916), თუმცა შინაარსობრივად და ფორმისეულად, სიუჟეტური მარტივი სტრუქტურისაგან განსხვავებით, თავისუფლების მოტივის მზარდი და ცვალებადი ტენდენციები სწრაფად მკვიდრდება მაყურებლის ცნობიერებაში დღეს.რთულია ,,შეუწყნარებლობის" საფუძველზე, ამ პროცესის ერთი ან ორი მახასიათებლით აღნიშვნა. სწორედ ამის გამო, თავისუფლების თემასთან ურთიერთობის საკითხი გრიფიტის ფილმში, აუცილებლად უნდა განიხილებოდეს მის წარმოშობასთან კავშირში.

გრიფიტის ოთხი ნოველის ზოგადი სტრუქტურიდან გამომდინარე, ავტორის სწრაფვა რეალიზმისკენ, თავისთავად განსაზღვრავდა სათქმელის ფართო დიაპაზონს. კაცობრიობის ისტორიის რთულ გზაზე, ომების, ფორმაციათა ცვალებადობის პერიოდში, სხვადასხვა ეპოქალური მოტივი ნელ-ნელა სულ უფრო მწვავე სოციალურ ჟღერადობასაც იძენდა.

პირველივე ნაწილში, მიუხედავად განსხვავებული მონტაჟური რიტმის, ფორმისეულად დაიხვეწა დრამატურგიული ამოცანა, რომელიც სანახაობისა და მოქმედებისათვის ერთიან სივრცეს ქმნიდა. დროის ფაქტორისაგან განთავისუფლებული, ის თანდათან რთულ ტემპო-რიტმს იძენდა. გრიფიტის ისტორიული ეპოსი ვრცელდებოდა საკმაოდ დიდ დიაპაზონზე[7].

XX საუკუნის 60-იან წლებში დრამატურგიის ფენომენისადმი დამოკიდებულება თავად მოძრავი გამოსახულების უტყუარ რეალობაში მდგომარეობდა. ინფორმაციის მაღალმა ხარისხმა ამერიკულ კინოს, ისევე როგორც მის საზოგადოებას, თავისუფლების იდეის სხვადასხვა ინტერპრეტაცია შესთავაზა, თემატურმა აქტუალობამ, შექმნა ახალი და ასევე ნაცადი მეთოდების, ტენდენციების ერთობლიობა.

XX საუკუნის 40-50-იან წლებში თავისუფლების იდეა მოძრავი და შედარებით მრავალსიუჟეტიანი ხდება იმ მოტივების გათვალისწინებით, რაც ამერიკული სინამდვილის პოლიტიკურ ცხოვრებასაც პასუხობს. კინემატოგრაფისტთა ნაწილმა, უპირატესობა თავისუფლების იდეის პირდაპირ ინტერპრეტაციას მიანიჭა.

თუ მანამდე, ვესტერნის ჟანრი ამერიკულ კინოში, მათი გმირების პირობით ყოფით თავისუფლებას უხსნიდა გზას, 40-50-იან წლებში მისი სახესხვაობის ტენდენცია იღებს სათავეს.

კლასიკურმა ჰოლივუდმა თემის ინტერპრეტაციაში სტრუქტურული და ფორმისეული ჩამოყალიბება მოახდინა. კონკრეტულად ჰოლივუდში თავდაპირველი იდეა და შემდეგ სცენარი გარკვეულ კანონთა ერთობლიობას, ფორმისა და სტილის განმეორებას წარმოადგენდა. ვესტერნი, რომანტიკული კომედია, მელოდრამა, განგსტერული ფილმები, ეს სწორედ ის ჩამონათვალია რასაც კლასიკური ჰოლივუდური კინო ეფუძნებოდა. უმთავრესი იყო ისეთი თემებისა და პერსონაჟების შექმნა, რაც საშუალო ფენისათვის იქნებოდა საინტერესო. გამომდინარე იქიდან, რომ სხვადასხვა სახის ნიშნები გასაზღვრავენ ჰოლივუდურ კინოწარმოებას, როგორც კომერციული ხელოვნების ფორმას, თავად ეს ნიშნები უფლებას გვაძლევს, ვივარაუდოთ, რომ პოპულარული კინემატოგრაფული თხრობითი თემები გამოხატავენ სოციოლოგიურ და ესთეტიკურ სიზუსტეებს არა მხოლოდ მაყურებელთან მიმართებაში არამედ, კინომწარმოებლებთანაც. პრიმიტიულობამ და პლაკატურობამ, საინტერესო პროცესებთან ერთად, ჰოლივუდში მყარად დაიმკვიდრა

ადგილი. ასეთი სცენარების უმრავლესობა ზედმეტ ფიქრს, ან იდეის ძიებას არ მოითხოვდა, არ იყო რთულად გასაგები და აღსაქმელი, ამიტომ გახლდათ მოთხოვნადი. სცენარში, ჩანაფიქრშივე იდებოდა და დღემდე ჟღერს ხოლმე მოწოდება, თუ როგორ უნდა იცხოვროს ნორმალურმა ადამიანმა, როგორი პიროვნებები უნდა გვიყვარდეს, როგორ უნდა აღიზარდონ შვილები, როგორ უნდა შეინარჩუნოს კაცობრიობამ პატიოსნება და ღირსება. როგორ უნდა გადაილახოს დაბრკოლებები. ასეთი ფილმები გვკარნახობს, თუ როგორი უნდა იყოს ლიდერი, რა თვისებები უნდა ჰქონდეს მას, როგორი ადამიანი იმსახურებს პატივს, ერქვას პოლიტიკოსი, რომელზეც უამრავი ადამიანის ბედია დამოკიდებული.საზოგადოებას ეუბნებიან, რომ ომი ცუდია,მაგრამ თავგანწირვა აუცილებელი.

რა ტრაფარეტები დაიბადა ამერიკულ სცენარში? სტერეოტიპული პერსონაჟები, ხასიათები, ურთიერთმოქმედი თემებზე, როგორიცაა: ადამიანური ემოციების კრიზისი, წარუმატებელი რომანი ან მეგობრობა, ოჯახური სიტუაციები და ურთიერთობები, ავადმყოფობა, ნევროზი, ფიზიკური ან სულიერი ტრამვა. ხშირად არიან წარმოდგენილნი ჰეროიკული პროტაგონისტებიც და ტანჯული გმირები. მაგრამ ამავე დროს, ამერიკული დრამატურგიისთვის ტრაფარეტული მოტივები იძლევა იმის საშუალებასაც, რომ გმირმა თავისი პრობლემები დაძლიოს სიმტკიცით და ურყევი გამძლეობით. მრავალი მკვლევარი თანხმდება იმაზე, რომ ამერიკისშეერთებულმა შტატებმა, დიდ დეპრესიას თავი საბოლოოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დააღწია. ამერიკისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოძრაობა, ,,მაკარტიზმი'', რომელმაც პოლიტიკასთან ერთად ხელოვნება და კულტურა, მათ შორის კი ყველაზე მეტად, კინო მოიცვა, 1940-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო, მაგრამ უფრო ფართო და მასშტაბური 1950-იან წლებში გახდა. ერთ-ერთი სფერო, რომელსაც ყველაზე მწვავედ შეეხო ,,მაკარტიზმის“ დევნა, სწორედ ჰოლივუდი იყო.

თუკი ადრეული კლასიკური ჰოლივუდის გმირები ნაკლებად დამოუკიდებლები იყვნენ და ისინი ძირითადად წყვილის, ან კოლექტიური სახით გვევლინებოდნენ, სადაც პროტაგონისტი მეგობრების, ოჯახის წევრების მხარდაჭერით მოქმედებს, 1950-იან წლებში დამოუკიდებელი პერსონაჟები ჩნდებიან, რომლებიც შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც თავისუფლების იდეით შთაგონებულნი, რაც ამერიკელებისათვის ბედნიერებისაკენ დამოუკიდებელ სწრაფვას უტოლდება. ამგვარი ფილმების ფინალი შემდეგნაირია:

დაბნეული გმირი სიყვარულის და განსჯის მეშვეობით შეიცნობს ჭეშმარიტების გზას, მათი საშუალებით მოახდენს სწორ ინტეგრაციას საზოგადოებაში და პიროვნულ თავდაჯერებულობასაც დაიბრუნებს. ასეთი ცვლილება, დროდადრო ამერიკული იდეოლოგიის ცვლილებასთან ერთად, კინოს ინეტერესებში მოექცა. ამიტომაც ვლინდება თემატური ორსახოვანება ამერიკულ კინოში და მისი მთავარი ღირებულებაც ესაა, ითამაშოს ორივე გზით, ანუ ერთდროულად განამტკიცოს და გააკრიტიკოს ღირებულებები, რწმენები, წარმოდგენები და ამერიკული კულტურული იდეალები ერთი და იმავე ნარატიულ კონტექსტში. ამერიკული მელოდრამის მაყურებელი, რამდენიმე წლის წინ, შედარებით ნაივური იყო, ყოველთვის ერთ დონეზე იმყოფებოდა და სტაბილურად უყურებდა მთავარი გმირის ხანგრძლივ ტანჯვას, რომლის განუწყვეტელმა რწმენამ ამერიკული ოცნების მიმართ, საბოლოოდ შედეგი უნდა გამოიღოს და მას ერთგვარ ჯილდოდ უნდა გადაეცეს, რომანტიკული სიყვარულის თავგადასავალი და მშვიდი სახლი გარეუბანში, სადაც ის შეძლებს ნამდვილ სიყვარულთან ერთად დიდხანს და ბედნიერად იცხოვროს. მოგვიანებით კი ჩნდება აქტიური მაყურებელი, რომელიც ასეთ მოთხოვნებს კრიტიკულად უდგება რადგან ფიქრობს, რომ ისინი არასწორ შეხედულებებს, ქცევებსა და ღირებულებებს ამკვიდრებენ ამერიკაში.

კლასიკური ჰოლივუდის, სასცენარო, თემატურმა სტანდარტებმა, სახე იცვალეს, თუმცა სცენარიდან ფილმამდე შენარჩუნებული მოცემულობის დაცვა დღესაც აქტუალურია ამერიკულ კინემატოგრაფში.პოლიტიკურ პროცესებში ჩართულობა და საზოგადო პრობლემებზე რეფლექსია მნიშვნელოვან გარდამტეხ მომენტად იქცა.სწორედ ამ პერიოდში, ჰოლივუდში იწვევდნენ ახალ ავტორებს. ეს იყო სისტემაში არსებული კრიზისის დაძლევის მნიშვნელოვანი წინაპირობა. თანამედროვეობის მოტანილი გამოწვევები ხდებოდა შემოქმედებისთვის საწყისი. თუ ადრეულ წლებში მძაფრი პოლიტიკური გზავნილები შეფარვით წარმოჩინდებოდა, შესაძლებელი გახდა დაუფარავად გაჟღერებულიყო სათქმელი. სწორედ, ზემოთ ნახსენები ცვლილებები განაპირობებდა, როგორც ზოგადად ახალი ჰოლივუდის, ასევე კონკრეტულად ცალკეული თემების, კერძოდ თავისუფლების თემის დრამატურგიულ პრიორიტეტად გადაქცევას.

შეიძლება ითქვას, რომ ამერიკული კინოს განვითარების არც ერთ ეტაპზე არ ყოფილა ეს საკითხი იმდენად დამუხტული და გრძნობადი, როგორც 60-იანი წლების ჰოლივუდში.

თავისუფლების იდეის თეორიულ ანალიზს თითქმის ყველა ფუნდამენტური შრომა მოიცავდა, რომელიც მსოფლიო კინოს ისტორიაში ტარდებოდა.

საზოგადოების დიდ ნაწილში, მთავარი გმირის პიროვნულობის საკითხმა საკმაოდ დიდი ადგილი დაიკავა, ხოლო გამომხატვის ხერხები შეიცვალა და შეიცვალა კარდინალურადაც, კომერციული კინოს ფონზე.

ინფორმირება, როგორც პიროვნებისა და საზოგადოების ინფორმაციულ-მოთხოვნათა შევსების საშუალება, - ანუ, მთლიან ღირებულებათა წარმოჩენა, პრობლემატიკის ზონდირება, პროტესტის გზების ძიება, ამერიკული კინოს დრამატურგიულ ძიებებში თავისუფლებისა და სამართლიანობის იდეის განზოგადებისთვის გახდა აუცილებელი.

ბუნებრივი მოვლენა იყო ის, რომ ვიეტნამის ომის დროს ამერიკული კინემატოგრაფი, რომელიც ყოველთვის გამოირჩეოდა თანადროული რეაქციით მოვლენებზე, სამხედრო კამპანიასაც პასუხობდა. ვიეტნამის ომისა და თავისუფლების თემის ინტერპრეტაცია ამერიკულ ეკრანზე მოგვიანებით აისახა და ამის ერთ-ერთ ნათელ მაგალითს წარმოადგენდა კარელ რეისის ,,ვინ შეაჩერებს წვიმას?", სადაც ხმოვანი რიგის ოდნავ კაკაფონიური სტრუქტურაც კი, ფრანცისკო გოიას ცნობილ სერიას, ,,ომის საშინელებების" ილუსტრაციას ახდენდა.

მოხდა ახალი მოტივების შემოჭრა, რაც ტრადიციული ჰეროიკული თემებისაგან განსხვავებით, სრულიად ახალ სააზროვნო სივრცეს ქმნიდა. თავისუფლების იდეა პიროვნულობის როლს ზრდიდა და ამას კინორეჟისორთა ემიგრირებული თაობის წარმომადგენლებიც პერიოდულად უწყობდნენ ხელს.უპირველეს ყოვლისა, გამარტივდა გახდა ,,უბრალო ადამიანის" გააზრების სქემა. მაგრამ ნელ-ნელა შეიცვალა გმირის სოციალური სტატუსიც. პიტერ ბოგდანოვიჩის ფილმი ,,ქაღალდის მთავრე", ჯეკ ნიკოლსონის ერთ-ერთი ადრეული როლი ფილმში ,,ხუთი მარტივი პიესა" და ,,ალისას რესტორანი" და მაიკ ნიკოლსის მიერ 1967 წელს გადაღებული ,,კურსდამთავრებული", სადაც ჰიპების და სოციალური დაუმორჩილებლობის ცნობიერებით გაჟღენთილი სრულიად ახალგაზრდა დასტინ ჰოფმანი თეატრალური მსახიობის გამოცდილებიდან კინემატოგრაფში ქმნის ახალ სახეს.

ჯერომ სელინჯერის მოთხრობა ,,თამაში ჭვავის ყანაში" და მისი მთავარი გმირი, ჰოლდენ კოლფილდი თაობის სათქმელს გამოხატავდა. თავისუფლების მოტივი მის პასიურ

ქმედებაშიც კი გამოისახებოდა, რაც ამ ეპოქის კინომ საკუთარ თავზე განიცადა და მაიკ ნიკოლსის ფილმში გამოიკვეთა მაქსიმალური სისავსით. შესანიშნავი და ,,სტაბილური" ოჯახის ყოველდღიურ, ფარისევლურ ყოფას დაბრუნებული გმირი ისევე განიცდის ამ რეალობის ტყვეობაში ყოფნას, როგორც ჯერომ სელინჯერის ჰოლდენ კოლფილდი. ბენჯამინ ბრედოკი - დასტინ ჰოფმანის პერსონაჟი, თითქოს ვერც კი აღიქვამს უხილავ კედლებს, რომლებიც გარკვეულ ცხოვრების წესთან დაახლოებას უზრუნველყოფენ. ბენჯამენი ლოს-ანჟელესში დაბრუნდა და მიუხედავად ე. წ. ბრწყინვალე პერსპექტივების, დეპრესიულ-აგრესიულ ხასიათს ამჟღავნებს. ბენჯამინ ბრედოკი დედ-მამის მეგობართან გააბამს რომანს და, ამასთანავე, მათი ქალიშვილი შეუყვარდება. ბენჯამენს ყველაფერი აღიზიანებს, რასაც კი ცხოვრების წესისაგან იღებს. ფილმის ჟღერადობის სათავე სწორედ მის ქვეტექსტში და არატრადიციულ თხრობით სტრუქტურაშია.

ბენჯამენ ბრედოკის ფსიქოლოგიური კონფლიქტი თავის გარემოცვასთან იმდენადვე თავისთავადია, როგორც ჰოლდენ კოლფილდის მაგალითზე და საბოლოოდ ორივე გმირი თავისუფლების სოციალური და ფსიქოლოგიური იდეის მატარებელია.ბენჯამინ ბრედოკი მოიტაცებს ახალგაზრდა სატრფოს, რომელსაც ასევე უნდა გაეგრძელებინა მშობლების მსგავსი ყოფა მარტივსა და პრიმიტიულ ქორწინებაში. ბენჯამენი საკუთარ თავს საზოგადოებისაგან განყენებულად აღიქვამს. მას ყოველთვის აქვს საშუალება, საშუალო ამერიკულმა საზოგადოებამ ,,უკარნახოს", თუ რა უნდა აკეთოს - მარტივი ხერხი მაიკ ნიკოლსისთვის საზოგადოების წნეხის ასეთივე მარტივი გასაღებია. ბენჯამენს უხსნიან ,,რითი ღირს დაკავდე" ან ,,რას შეიძენს ამის ფასად".

ის, რასაც ბენჯამენი თავისუფლების სანაცვლოდ მიიღებს, გარემოცვაში აისახება: სახლები, ყოფა, პირობითი ურთიერთობები, ფარისევლობა და ნებისმიერი წესის მორჩილება. მეტაფორები მატერიალიზდება და ეს ტენდენცია არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ ,,კურსდამთავრებულისათვის".

დასტინ ჰოფმანის შემდეგ,ფილმში ,,შუაღამის კოვბოი" (რეჟისორი ჯონ შლეზინგერი) მისი გათავისუფლებული გმირი, თითქმის მთლიანად გარდაიქმნა აუტსაიდერად, რომელმაც საზოგადოებასთან საერთოდ გაწყვიტა ყოველგვარი კავშირი. საბოლოოდ გმირი იღუპება, რაც ამერიკული კინოს, თავისუფლების იდეის ერთგვარი სიმბოლური ხარკიცაა. ამგვარად უფრო გააღრმავა კინემატოგრაფიულმა პროცესმა ახალი ეკრანული გმირის

პროტესტი, რომელიც შემდგომში უკვე საეტაპო აღმოჩნდა არტურ პენის ფილმში ,,პატარა დიდი ადამიანი".

ფილმი აგებულია მოხუცი ადამიანის, ასი წლის ჯეკ კრების მოთხრობაზე, რომლის როლსაც დასტინ ჰოფმანი ასრულებს მისი ცხოვრება არაერთფეროვანი იყო. კრები ინდიელთა და თეთრკანიანთა ტყვეობაშიც იმყოფებოდა, ყველაფერი სცადა - სურდა ყოფილიყო სამაგალითო მეომარიც და ნებისმიერ წამოწყებაში კრახს განიცდიდა ხოლმე... განსხვავებით ბენჯამენ ბრედოკისაგან, კრები უკვე მრავალმხრივ აპათიას განიცდიდა და, ერთგვარად, საზოგადოების წესიერების რღვევასაც ახერხებდა. მასში გაერთიანდა ყველა შტრიხი, რომელიც ახასიათებდა უკიდურესობამდე მისულ აჯანყებულ გმირს. განყენებულობის, განთავისუფლების თავისებურება განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიკვეთა ,,ხუთ პატარა პიესაში" და ,,პატარა დიდ ადამიანში" - ორივე ფილმი ეკრანებზე 1970 წლს გამოვიდა.

რეჟისორ მილოშ ფორმანის შემოქმედებაში, ამ ფენომენს წამყვანი ადგილი უჭირავს და, შეიძლება ითქვას, რომ ის გახდა ამერიკული კინოს თავისუფლების იდეის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი გამომხატველიც, ვინაიდან გაამთლიანა მხატვრულ ნააზრევში მაყურებელზე ზემოქმედების აუცილებლობაც, თავისუფლებისათვის კანონმორჩილი ცხოვრების გარკვეული წესის საკითხიც, რაც მისთვის ყოველთვის სათუოა, საზოგადოებრივი აზრის ინიციაცია და ფსიქო-ფიზიოლოგიური მახასიათებლების კომპლექსი.

მილოშ ფორმანის ამერიკის შეერთებულ შტატებში მოღვაწეობის პირველ ეტაპზე, მის მიერ შექმნილი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ფილმია ,,თმა", მიუზიკლი, გადაღებული 1979 წელს. ფილმი შედევრად იქნა აღიარებული და ბევრ მოტივს აერთიანებს, დაკავშირებულს 60-იან წლებში ჰიპების მოძრაობასთან. დაირღვა თაობის რწმენისა და თვითდაჯერების ხელოვნურად შექმნილი სისტემა. ამერიკელი ახალგაზრდები, რომლებიც კამპუსებში ცხოვრებას გარკვეულ წესად იღებდნენ, ძირითადად, მეტ-ნაკლებად შეძლებული ოჯახებიდან იყვნენ. პროტესტის განსაკუთრებული გრძნობა არსებული დადგენილი და სინამდვილეში მართლაც რომ ზნეობრივად გაუწონასწორებელი მამათა თაობის მიმართ, სწორედ მათ უჩნდებოდათ.განათლება უფრო მეტ დიპაზონს უქმნიდა. აღმოჩნდა, რომ

მილოშ ფორმანს სწორედ ამ თაობის პროტესტი აინტერესებდა, როგორც თავისუფლების იდეის ერთიანი გამოხატულება და როგორც ძალადობის ალტერნატივა.

სტუდენტთა პროტესტი მიმართული იყო რასიზმის, ანტიეკოლოგიის, სიღატაკის, ძალადობის, კორუფციის წინააღმდეგ. ასე რომ, თავისუფლების იდეა არ ეფუძნებოდა ერთ, კონკრეტულ უკმაყოფილო სპექტრს ახალგაზრდა გმირის ცხოვრებაში, როგორც ეკრანზე, ასევე სინამდვილეში. ფორმანის პერსონაჟთა გრძელი თმა პროტესტის, პოზიციის გამომხატველია და არა უბრალოდ ,,წინააღმდეგობისა წინააღმდეგობისათვის".

ისევე, როგორც ჰიპების ცხოვრებაში, ფორმანის ფილმის გმირთა სამოსიც სხვადასხვა კულტურის ნაზავია: გაცვეთილი, ხანდახან ძველმოდური, შეუსაბამო, მაგრამ ერთიანი, სიმარტივე, რომელიც ამ პერსონაჟთა ქცევას და გარეგნობას ახლავს თან, სამაგიეროდ, სტრუქტურულად რთული და მრავალწახნაგოვანია ქორეოგრაფიულ-ხმოვან ერთიანობაში, რომელიც მილოშ ფორმანმა 60-იანი წლების ამერიკის იდეოლოგიური საყრდენისა და მასთან დაპირისპირებული საზოგადოების ნაწილის საუკეთესო ადეკვატურ შესატყვისად აქცია. ფილმის ფერადოვანი პალიტრა დრამატურგიულად უამრავ მოტივს ავითარებს, მაგრამ მათგან რამდენიმეა მთავარი: ერთიანობა რასობრივი წარმოშობისადმი, ეროტიზმის თავისუფალი და ესთეტიკური სახე-მეტაფორები, რელიგიურობისა და მთავარი - პაციფისტური დამოკიდებულების გამძაფრებული გამოხატვა. ეს მოტივები ფორმანმა თაობის ერთიან სიმბოლოდ აქცია.

ჰიპების მცირე ჯგუფი და ამ ჯგუფის ცხოვრება, რომელიც ბუკოვსკის განუყოფელი ნაწილი ხდება, სწორედ რასობრივი საფუძვლის ფილოსოფიურ ერთიანობაზე მიანიშნებს. მილოშ ფორმანის ამ ნამუშევარში ეთნიკური მთლიანობის თემა თავისთავად იბადება და ჟანრის კანონებთან წინააღმდეგობაში არ მოდის. წარმოდგენა ბროდვეიზე იგივე ქვეტექსტებით ხასიათდებოდა,მაგრამ ფორმანის მიუზიკლმა ეს მუსიკალური ჩანართები და დუეტები, ასევე ქორეოგრაფიული სტრუქტურა ეპოქის მოთხოვნათა გამთლიანებაზე ააგო, ამიტომაც ჟღერდა უფრო მძლავრად მისი თემატური ჩანაფიქრი. მეტაფორიზმი ჭარბადაა ფორმანის მხატვრულ დრამატურგიულ გადაწყვეტაში და ფილმს თავისუფლების იდეის ადეკვატურშესატყვისად აქცევს.პერსონაჟთა ერთიანობა თემს და თუ გნებავთ, ტომს ჩამოჰგავს, იმას, თუ როგორი შეიძლებოდა ყოფილიყო ამერიკა, სამყარო თავისი ბუნებრივი განვითარების არა იდეალურ, მაგრამ ჰარმონიულ გზაზე. ნარკოტიკები და უსიამოვნო

შედეგები, რომლებიც ჰიპების ყოფას ახლავს თან, არ არის წარმოდგენილი, როგორც ჩვეულებრივი, რომანტიკული მოვლენა. ჰიპების ე. წ. კასტა ის ერთობაა, რომელიც ერთი ორგანიზმი უნდა იყოს, რომელსაც გააჩნია ოჯახისა და საკუთრების შეგრძნება. ჯენი, ჰადი და დონი თითქოს ერთ ოჯახად არსებობენ და არღვევენ ტრადიციული ოჯახის ნორმებს, რაც იმ დროის ამერიკაში საკულტო მოვლენად ითვლებოდა.

სიშიშვლე, სექსუალური თავისუფლება და ნარკოტიკები ამ ფილმში არ არის უბრალო მოტივი. არც არის პედალირებული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ერთ-ერთ ეპიზოდს, როდესაც გმირები მდინარეში ბანაობენ. საკუთარ შიშველ სხეულს და სექსუალობას, ჰიპები განიხილავდნენ როგორც საჩუქარს და არა როგორც ტაბუდადებულ თემას.

ფილმის ერთ-ერთი მთავარი გმირი, კლოდი, გულუბრყვილო და მეოცნებე პერსონაჟი კონსერვატორი საზოგადოების ფენიდან წამოსული მორწმუნეა. ის ამბობს, რომ ღმერთის შვილია, თუმცაროცა ყოყმანობს ომში წასვლასთან დაკავშირებით, კვლავ უფალს მიმართავს. მაყურებელი მარტივად იქმნის ასოციაციას მსხვერპლთან, კინოკრიტიკამ ფილმი მიიღო. პირველ რიგში, ეს იყო ამერიკული საზოგადოებისათვის დადგენილი ნორმების გამოწვევა და უარყოფა. სახელწოდება ,,თმა" ინსპირირებულია ჯიმ დაინის ნახატით.

არსებობდა მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, ჰიპების თაობა პურიტანების მიერ შექმნილ სახელმწიფოში ცხოვრობდა და ამან გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა მათი პროტესტის ფორმირებაზე. პერსონაჟები იყენებენ მარიხუანას, ანტიდეპრესანტებს, მღერიან სიმღერებს ,,ჰაშიშზე", ახსენებენ კოკაინსა და ოპიუმს, არიან პაციფისტები და ეთაყვანებიან ბუნებას, მაგრამ ამავე დროს, იოლად მიდიან მისი კანონების საწინააღმდეგოდ, რაც უბრალოდ საზოგადოებრივი პროტესტისნაირსახეობა იყო, რომელიც ფილმის სახვით სტრუქტურაში ერთიანი და განუყოფელია - ისევე, როგორც XX საუკუნის 60-იანი წლების ამერიკული კინოს ტენდენცია, საავტორო კინოში განევითარებინა კონკრეტული მოტივი თავისუფლების გააზრებასთან დაკავშირებით.

კლოდის მორალური დილემა აიცილოს თუ არა თავიდან ვიეტნამის ომში წასვლა (ვიეტნამის ომის დროს პოპულარული გახდა გამოთქმა: ,,დრაფტ დოდგერს" და ეხებოდა მათ, ვინც თავს იხსნიდა სავალდებულო სამხედრო სამსახურიდან). პაციფისტური თემა კი მწვავედ ჟღერდა ერთ-ერთ სიმღერაში, რომელსაც ერქვა ,,Three-Five-Zero-Zero" და რომელიც ომის საშინელებას ასახავს. სიმღერის ტექსტი ალენ გინზბერგმა დაწერა 1966 წელს ,,Wichita

Vortex Sutra"-ს მიხედვით. ლექსში გენერალი მაქსველ ტეილორი ამაყად აცხადებს პრესასთან მოკლული მტრის ჯარისკაცების რაოდენობას ერთ თვეში.

მილოშ ფორმანის მიუზიკლი ირონიულად მიუდგა თავისუფლების თემას. არგუმენტია ,,Don't Put it Down" - კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სიმღერა, სადაც ისმის დაცინვა პატრიოტების, რომლებიც ,,გიჟდებიან" თავიანთი ქვეყნის დროშაზე" და ხოტბას ასხამს პაციფისტურ მოძრაობას სან-ფრანაცისკოში და სენთრალ პარკში. ჰიპები სკანდირებდნენ ასეთ სლოგანს ,,What Do We Want? Peace – When Do We Want it? Now!" ხოლო სიმღერა, რომელიც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დრამატურგიულ რგოლს წარმოადგენს ამ სტრუქტურაში, ,,'Et the Sun Shine In" აქტიურ მოქმედებაზე და უმეცრების, სიბნელის უარყოფაზეა. ისევე, როგორც მიუზიკლში, ფორმანის ფილმშიც, გმირები აირსაწინააღმდეგო ნიღბებს ატარებენ - ეს ერთგვარი აქციაა იმ უგულვებელყოფის მიმართ, რომელიც ადამიანმა ცივილიზაციის გზაზე ბუნების მიმართ გამოამჟღავნა. არის კიდევ რამდენიმე მოტივი, რომელიც ფორმანის ფილმის რეალისტური ჟღერადობის იდენტურია: ჰიპები ცხოველთა უფლებების დაცვისკენაც მოუწოდებდნენ და ვეგეტარიანელობაც გახადეს პოპულარული.

სარკაზმი, რომელიც მილოშ ფორმანის თაობის ინდივიდუალური მახასიათებელი გახდა, მეტაფორული მინიშნებითა და დროდადრო პირდაპირობით აისახა ,,თმაში". გადანაწილდა თემატური აქცენტებიც რელიგიურობის რიტუალურ ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით: ბერგერის სიმღერა ,,My Donna" ასოციაციას მადონასთან იწვევს. გმირები განასახიერებენ ასევე მიქელანჯელოს პიეტას და იესოს ჯვარზე, იმავე სცენაში ჰარი კრიშნა ისმის და ბუდიზმის რიტუალები სრულდება - ეს ყველაფერი, ერთ სუმბურულ მთლიანობაშია გააზრებული, ისევე როგორც კლოდის წარმოსახვაში, მარიხუანას მიღების შემდეგ.

ვიეტნამის ომში გაწვეული ახალგაზრდა გმირი, ჰუპერ ბუკოვსკი, რომელსაც რუსული წარმოშობა აქვს, ნიუ-იორკში ჩადის და სწორედ აქ უახლოვდება ჰიპების მცირე ჯგუფს, რომლის ყველაზე აქტიური წევრი, ჯორჯ ბერგერი ახალი არისტოკრატიის ოჯახის შვილს, შეილას გააცნობს ახალგაზრდა კაცს. მას შემდეგ, რაც ჰიპები სიმბოლური და აქტიური პროტესტის ნიშნად სადილსაც ჩაშლიან შეილას ოჯახში, ბერგერი და კლოდი ფორმებს გაცვლიან, რათა კლოდს სატრფოსთან დარჩენის საშუალება მიეცეს... ბედის ირონიით, ბერგერი სერჟანტის მითითების შემდეგ, კლოდის მაგივრად ჯარში რჩება, ომში მიდის და

იღუპება. ფილმი ომის წინააღმდეგ მოწყობილი უდიდესი საპროტესტო აქციით მთავრდება თეთრი სახლის წინ, რომლის კადრებიც ავტორმა ქრონიკიდან დაამონტაჟა.მილოშ ფორმანის ფილმ-პროტესტმა ერთგვარი ასიმილაციაც კი მოახდინა საზოგადოებაში. გაერთიანდა კულტურისა და ცხოვრების საზრისის, ფასეულობების აღქმის მიმართ კითხვის ნიშნები ამერიკულ საზოგადოებაში, რაც თავისთავად ყოველთვის რთული პროცესი იყო.

ჰიპების მოტივი არ დარჩენილა ყურადღების გარეშე ჰოლივუდის საინტერესო ნიმუშებშიც. მაყურებელს დაამახსოვრდა რობერტ ზემეკისის მხატვრული ფილმი, ,,ფორესტ გამპი". კვლევებში, რომელიც სოციალურ პრობლემებს ეძღვნება, არა მხოლოდ კინემატოგრაფთან მიმართებაში, დაისმის კითხვა, თუ ვინ იყვნენ ჰიპები, ახალგაზრდული საპროტესტო მოძრაობის წარმომადგენლები. ისინი პროტესტს უცხადებდნენ ძალმომრეობასა და საზოგადოების მიერ დაწესებულ ნორმებს, ტოვებდნენ ოჯახებს, ზურგს აქცევდნენ ფუფუნებასა და სიმდიდრეს, რადგან თვლიდნენ, რომ ეს ყველაფერი ძალმომრეობის გზით იყო დაგროვილი. ჰიპების მოძრაობაში ერთიანდებოდნენ 16-დან 30 წლამდე ასაკის ახალგაზრდები, რომლებიც საზოგადოების მაღალ ფენას იცნობდნენ ან განეკუთვნებოდნენ. ჰიპებმა ჩამოაყალიბეს საკუთარი თემი, ჩაიკეტნენ თავიანთ ვიწრო სამყაროში და არ ცნობდნენ ქვეყანაში არსებულ საზოგადოებრივ წესებსა და ნორმებს.ჰიპების მთავარი ლოზუნგი იყო: ,,გამოეთიშე, განეწყე და განუდექი". ისინი მოგზაურობდნენ ე. წ. ავტოსტოპით ფურგონებში, რომლებიც მოხატული იყო ყვავილებით, უყვარდათ აღმოსავლური მისტიკა, ძალიან ხშირად მედიტირებდნენ. ჰიპები ხშირად ჩუქნიდნენ ყვავილებს გამვლელებს, და ხმარობდნენ ლოზუნგს ,,Flower Power" სწორედ ამიტომ შეარქვეს მათ ,,ყვავილების შვილები". ჰიპების დევიზი იყო ,,ყვავილების ძალაუფლება!".

აქედან გამომდინარე, საკამათოა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ამერიკულმა კინომ თავისუფლების მედიატორის როლი გვიან შეიძინა, თითქოს ეს თემა არსებობდა ლიტერატურაში და შემდეგ პრიმიტიული პირდაპირობით გადაინაცვლებდა სცენარებიდან ფილმში. ერთ-ერთი ამერიკული ჟურნალი ,,Cinema-Road", 1970 წელს იტყობინებოდა, რომ თავისუფლების თემა დაიბადა, როგორც არა ფაქტის მომწოდებელი, არამედ როგორც მოძრაობის ამსახველი მასალა და ყველაფერი, რასაც ჩვენ დღეს ვუყურებთ, მან XX საუკუნის 60-იან წლებში შეიძინა. ითვლებოდა, რომ ეს მოსაზრება უკვე საწყისშივე მოიცავდა ერთგვარ

წინააღმდეგობას.თავისუფლების თემის გამოყენება, შემეცნებითი თვალსაზრისითაც, საინტერესო იყო და ამ სივრცის სხვადასხვა მიმართულებით გაფართოებას გულისხმობდა.

მაგრამ ხერხები და საშუალებები, რომლითაც ჰიპები ცდილობდნენ საზოგადოების მარწუხების გარღვევასა და თავისუფლების მოპოვებას, იმავე საზოგადოების დანარჩენი ნაწილისათვის გამაღიზიანებელი და მიუღებელი იყო, რომ პროტესტმა გამოხატულება ასეთი ფორმით ჰპოვა, იმდროინდელი ამერიკული რეალობისთვის.

სწორედ თავისუფლების თემამ მისცა ბიძგი და გაიხსნა იმგვარი საინტერესო ტენდენცია ამერიკულ კინოში, როგორიც ფაქტობრივი რეალობის გამოყენების ცნებაა, რაც უკვე თავისთავად გულისხმობდა ინფორმირების გარდაუვალობას - ამა თუ იმ ფორმით.

თავისუფლების თემაზე ორიენტირებული საზოგადოების განწყობის პოზიტიურ მოძრაობაში მოყვანა ამ თაობის საავტორო კინოს მიზნებში ერთ-ერთ პრიორიტეტად გარდაისახა. მისი განვითარება ხდებოდა არა მხოლოდ თემის პოპულარიზაციის გზით, არამედ რამდენიმე შემოქმედებითი ეტაპისაგან შემდგარი პროცესის შედეგად.

უპირველეს ყოვლისა, სასურველი იყო რეალურად დანახულ პერსონაჟთა სამყაროს ერთიანი ხედვა, გააქტიურება.

,,ფორესტ გამპისა" და ,,ირმებზე მონადირენის" წინამორბედმა ,,თმამ" თუ სხვა ნამუშევრებმა, ამერიკულ კინოში განწყობის ადეკვატური შესატყვისი ჰპოვეს. ამ ეტაპზე ფიგურირებს თემაში დრამატურგიის გახსნის უჩვეულო მახასიათებლები, რამაც გამოიწვია ფსიქო-კომპლექსური ანალიზის აუცილებლობაც. თავისუფლების თემა ამერიკულ ეკრანზე, ერთგვარად აირეკლავს საზოგადოების მოთხოვნილებებს, განწყობას, ავლენს როგორც სინამდვილის ყალბ სახეს, ასევე ადამიანის გარესამყაროსთან ურთიერთობის, საკუთარი ძიების სურვილს, რაც ამერიკულ სოციუმში მძლავრად იკიდებს ფეხს. სინამდვილის ასახვასთან დაკავშირებული ტენდენციების განვითარებას უამრავი კანონზომიერება განაპირობებდა, მით უმეტეს, რომ საზოგადოების ცხოვრების წესი, სოციალურ-პოლიტიკური ფონი და რეალობა სხვადასხვა სახით ევლინებოდა ავტორებს, ყოველთვის.

,,ხალხი ლარი ფლინტის წინააღმდეგ" მილოშ ფორმანის კიდევ ერთი ფილმია, რომელიც თავისუფლების იდეის ინტერპრეტაციას მიეძღვნა. 60-იანი წლების ამერიკული საზოგადოების თავისუფლების იდეიდან გამომდინარე, ნათელი გახდა, რომ ყველანაირი კრიზისი, ეკონომიკურიც მათ შორის, არასოდეს არ ატარებს მხოლოდ ეკონომიკურ ხასიათს.

,,ხალხი ლარი ფლინტის წინააღმდეგ” ამერიკული სუბმორალის ნათელი გამოხატულებაა, რადგან მილოშ ფორმანმა, როგორც კინორეჟისორმა, რომლის თემატური ინტერესის საგანს მუდმივად თან ახლდა პოლიტიკური ქვეტექსტიც, ისტორიულად რეალურად არსებული მოვლენა სამართლიანობის ცნებას დაუპირისპირა.პორნოინდუსტრიის დამფუძნებელი და ერთ-ერთი პირველი ეროტიკული ფოტოინდუსტრიის შემქმნელი, ლარი ფლინტი (მსახიობი ვუდი ჰარელსონი) ამერიკული კონსერვატიზმისა და სამართლის ცნებას არა მხოლოდ წინ აღუდგა, არამედ მთელი თავისი ცხოვრების წესით მოახდინა მარადიულ ფასეულობებში ეჭვის შეტანა - დააფიქრა მაყურებელი იმაზე, რას ნიშნავს სამართლიანობა სინამდვილეში, სადაც ომი, შიმშილი, ბომბის აფეთქება, დემონსტრანტების ხოცვა და ავადმყოფი ბავშვების ამსახველი ფოტოები არ ითვლება უზნეობად, კანონსაწინააღმდეგო ქმედებად. ერთ-ერთი გამორჩეული ეპიზოდი სწორედ ლარი ფლინტის საჯარო გამოსვლაა, სადაც ლარი ახერხებს მთავარი სათქმელის წინა ხედზე წამოწევას, ვინაიდან ზურგს უკან, ფართოდ ანთებულ ეკრანზე სწორედ ეს მასალაა წარმოდგენილი. ერთმანეთს ენაცვლება ეროტიზმი, სიშიშვლე და ომი, უბედურება, სიღატაკე, ავადმყოფობა.

,,რა უფრო დიდი უზნეობაა - ეს თუ ეს?” - ემოციური აქცენტით სვამს კითხვას ლარი და იმეორებს ,,ეს თუ ეს, ეს თუ ეს...”

ფლინტმა, თუ შეიძლება ითქვას, ცუდად, ,,არასწორად” იცხოვრა. ნარკოტიკებში, სექსუალურთავაშვებულობაში, ლოთობაში, მისივე ,,აღმოჩენილი“ პორნოვარსკვლავის გვერდით არაერთი წელი გაატარა და ღრმად სწამდა, რომ რასაც აკეთებდა, ინდუსტრია, რომელიც შექმნა, რა თქმა უნდა, შორს დგას იდეალურისაგან,სამაგიეროდ, ძალზე ახლოსაა ადამიანურ ბუნებასთან, სურვილებთან და დაფარულ გრძნობებთან, რომ ყოველივე ეს ბევრად უფრო უახლოვდება ადამიანურ საწყისს, ვიდრე ნებისმიერი სწრაფვა ძალაუფლებისაკენ, ომისკენ, მისი შედეგების მითვისებისკენ.

იმ პერიოდში კი, როდესაც ამერიკულმა სოციუმმა საკუთარ პრობლემებზე ფოკუსირება მოახდინა, სწორედ სოციალურ-პოლიტიკურმა და ფსიქო-ფილოსოფიურმა მოტივებმა შეასრულეს მნიშვნელოვანი როლი თავისუფლების თემის ინტერპრეტაციაში.

,,მე არასდროს ვყოფილვარ პოლიტიზირებული, - ამბობს ერთ–ერთ ინტერვიუში მილოშ ფორმანი და შემდეგ ასე აგრძელებს აზრს, - ჩემთვის მოსაწყენია საგაზეთო სტატიები,

პოლიტიკური პროგრამები. როცა რუსები პრაღაში შემოვიდნენ, მე პარიზში ვიყავი”...[8]. ფორმანის საავტორო კონცეფციის მნიშვნელობა ამერიკული კინოს თავისუფლების იდეის გასააზრებლად რთულად ინტერპრეტირებული რეალობაა, რომელსაც არ გააჩნია კონკრეტიკა თემასთან მიმართებაში და განაპირობებს 60-70-იანი წლების ამერიკული კინოს ზოგად სახეს, როგორც დრამატურგიული რეფორმატორის.

ამგვარი ხასიათების შექმნისას და ზოგადად, ლიტერატურული ჩანაფიქრის, თემის ამგვარი ინტერპრეტაციისას, შეიქმნა დამოკიდებულება საზოგადოდ თავისუფლების პრობლემატიკის მიმართ, რომელმაც შესაძლებელი გახადა ძიებები ნებისმიერი მიმართულებით განვითარებულიყო და ინდივიდის დრამა ხელმისაწვდომ ფორმად ქცეულიყო ნებისმიერ ჟანრსა და სტილში. კინოში აშკარად გამოხატული ახალი ტენდენცია დრამატურგიიდან იწყება ხოლმე და ასეა ამჯერადაც - ფსიქოლოგიური დრამის პრიორიტეტი, ნებისმიერ მეტ-ნაკლებად მხატვრული კონცეფციის მქონე ფილმში იჩენს თავს. ობიექტური სამყარო, რა თქმა უნდა, ნაკლებადაა დატვირთული ლირიკული ემოციებით. თუმცა ამის საპირისპიროდ, იზრდება დრამატურგიის ინტერესი სიღრმისეული, სულიერი და ზნეობრივი პროცესებისადმი.ავტორები მაქსიმალურ ტრანსფორმაციას ცოცხალი და კონკრეტული სახის ფართო განზოგადებით აღწევენ. აქ, ერთი მხრივ, ძლიერია ჩვეულებრივი, ზოგადადამიანური თვისებების პოეტიზაცია, მეორე მხრივ კი, ეს შეგრძნება მძაფრდება, თუ სცენარში არსებული ნარჩუნდება.

ამ თავისებურებით გამორჩევა და ფორმანის, როგორც დრამატურგის თემასთან ურთიერთობის ნიშანიც აქ ვლინდება. მაგრამ, ეს მხოლოდ რამდენიმე მაგალითია თანამედროვე კინოში არსებული დრამატურგიული და სხვა ტენდენციის, რაც არ გამორიცხავს სხვაგვარ მიდგომებსაც.

კინო თავისი განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე ტრადიციული, თხრობით-მიმოხილვითი წესით ახერხებს ფსიქოლოგიური გარდატეხების მონაცემთა ანალიზს. კვლევა, ძირითადად, ამ რეალობის შესახებ არსებული მასალის მონიტორინგი და შემდეგ საკუთარი მოსაზრებების მათთან შეჯერებაა. გმირის განსხვავებული სახით დანახვა, მაგალითად, რაც კინოს მასობრივი ხასიათის გათვალისწინებით, წინ უსწრებს ხოლმე ამა თუ იმ პროცესს, სრულიად განყენებული და სუბკულტურაზე აღმოცენებული მოვლენა გახლდათ. ევროპულმა კინემატოგრაფიულმა პროცესებმა ცხადჰყვეს, რომ მოქმედებისა და

თემის ურთიერთობაურთულესი სფეროა. იცვლება თემის ფორმა, მისი გამოხატვის ხერხები, მაგრამ იშვიათად იცვლის სახეს თავდაპირველი კონცეფცია.ეს საკითხი მოიცავს სახელოვნებო ძიებების მთელ სპექტრს კინოში და განიხილავს მისი აქტუალობის საკითხს როგორც ისტორიისთვის, ასევე დღევანდელი კინოპროცესების წარმართვის კონტექსტში.

სცენართან ურთიერთობა განაპირობებს მასში ასახული რეალობის კიდევ ერთხელ განხილვის აუცილებლობას, თანამედროვე სინამდვილის ასახვის ხერხებს, რომლებიც საინტერესოა ისტორიასთან მიმართებაში. ნებისმიერ მომდევნო ეტაპზე, ახალი თემა ახალ გზას ეძებდა. სცენარიდან ფილმამდე განხორციელებული გარდაქმნის პროცესიახალ შემოქმედებით პრინციპებთან ერთად, ასახავს დრამატურგიის მნიშვნელობას, მის უფრო ეფექტურ განვითარებას, აქედან აიღო სათავე ტენდენციამ, რომელიც სახეებით აზროვნების პრინციპს ეყრდნობა.

დაახლოებით ათწლეული სჭირდება ხოლმე თაობათა ცვლის ჩვეულ პროცესს, რომელიც ნებისმიერი ქვეყნის კინემატოგრაფში ხდება და პირველ რიგში, დრამატურგიული აზრის მიმართულებას ასახავს ხოლმე. ფორმამ და თემამ მთლიანობაში უნდა უპასუხოს რთულ ძიებებს, რაც ორივე მიმართულებით ვითარდება და მოქმედება, მოძრაობა ამ პროცესში გადამწყვეტ როლს ასრულებს. მასალა გარკვეული დროით, მხოლოდ ენაცვლება ძირითად მოვლენას. მარსელ მარტენი წიგნში ,,კინოს ენა", ქმედებას სამ კატეგორიად ჰყოფს: პლასტიკურ, დრამატულ და იდეოლოგიურ ქმედებებად. სხვა ვითარებაა კინოენაში, სადაც ყველა ნიშანი კონკრეტული და ხილულია, რაცინტერპრეტირების მრავალფეროვან საშუალებას იძლევა, იდეიდან სცენარამდე და სცენარიდან ფილმამდე. ეს არის სპეციფიკის საწყისი.

თხრობის რიტმი არსებობს და ვითარდება. ბოლო წლებში ეს ფაქტობრივი მოვლენაა. თავდაპირველად, გამოიყოფა იდეისა და ფორმის ერთიანობა, რაც რთულია და ცალკე ყურადღების ღირსია. ფორმა და ამბავი როგორც ყოველთვის ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი და ამავე დროს ერთიანი მოვლენაა. შესაბამისად, მათთვის გადაკვეთის წერტილის მოძებნა, რიტმის აღმოჩენა, საკმაოდ რთულია. თუმცა, მიუხედავად ყველაფრის, ისინი ერთმანეთს ავსებენ და ფილმს ერთ მთლიანობად აქცევენ. ფილმში მთლიანობის დაცვა იგივეა, რაც პოეზიაში ფორმისა და იდეის თანხვედრა. ორივე თანაბარმნიშვნელოვანი და აუცილებელი რამაა. კინემატოგრაფიული თხრობითი რიტმის დაცვა სცენარშიც რთულია

და ასევე სარისკო, რთულია რეჟისორისთვის, რომელმაც უნდა შეინარჩუნოს ინდივიდუალობა და ხელწერა.

გამოდის, რომ მთლიანობაში ფორმისა და იდეის თანხვედრასთან ერთად, რეჟისორისა და დრამატურგის დამოკიდებულებისა და ნიშან-თვისებების ერთიანობა იგულისხმება. მაყურებელს ხშირად უჩნდება შეკითხვა, თუ რას ემსახურება ესა თუ ის თემატური პირობითობა? მით უმეტეს, რომ სამყარო, რომელსაც კინო ქმნის, საბოლოოდ ყოველთვის პირობითია.

მიუხედავად იმისა, რომ დამოკიდებულება თემის საპირისპირო მოქმედებასთან, მაყურებლის მხრიდან ხშირად არაერთგვაროვანი და ნეგატიურიც კია, ამ ორი ფაქტორის ერთიანობა ეფუძნება კინოს ფუნდამენტურ პრინციპებს, რაც აზრისა და ამბის წინა ხედზე წამოწევას და ფილმისთვის მეტი ფსიქოლოგიზმის მინიჭებას ემსახურება. განსაკუთრებით მაშინ, როცა კინემატოგრაფი ატრაქციონების ხანას უბრუნდება და კინო უფრო მეტად ხდება მასობრივი მოხმარების პროდუქტი.

დასკვნა

კინემატოგრაფში დრამატურგიის, მისი ტენდენციებისა და სახეცვლის საჩვენებლად იდეიდან თემამდე და სცენარიდან ფილმის რეალიზებამდე, ცვლილების გამოვლენა მეტაფორულ და პერსონაჟთა მიმართ დამოკიდებულების ანალიზს ეყრდნობა.

ეს ნიშნავს, რომ საკვლევი თემა იდეიდან თემამდე მხატვრული აზრის თავისებურებათა, იდეის ტრანსფორმაციის შესაძლებლობების განხილვაზეა ორიენტირებული.

დრამატურგიის, სცენარის დამუშავების პროცესი, მისი სტრუქტურა და მისი სოციალური ჟღერადობა ყოველთვის მნიშვნელოვანი, ხშირად გადამწყვეტია ამა თუ იმ კინემატოგრაფიული პროცესისათვის და სხვადასხვა კინემატოგრაფიულ ეპოქებში აღმოცენდება ხოლმე.

კვლევაში განხილულია, როგორც რეალური ფაქტის უცვლელობის, ამბის გადმოცემის, მხატვრულ მოვლენად, იდეად ქცევის ხერხები, ასევე ავტორისეულ მიდგომათა შესაძლებლობები, როდესაც იცვლება და სრულიად სხვადასხვა ხდება: ფორმა, სტილი, თხრობითი ნიშანი და საბოლოოდ, ნაწარმოების ჟანრიც კი.

დრამატურგიული იდეის განვითარების გზა ფილმამდე აყალიბებს განსაკუთრებულ მოთხოვნილებას - ადამიანის არსებობის, მისი გარე სამყაროსთან ურთიერთობის სხადასხვაგვარად აღქმას, გმირისა და მისი სამყოფელის მოდელირების თავისუფალ ხერხებს, ჯერ იდეიდან სცენარამდე, ხოლო შემდეგ, ეკრანზე ტრანსფორმირებული სახით.

1920-30-იან წლებში კინოში შეიქმნა და განვითარდა განსაკუთრებული პლასტიკა, ქმედითი მუხტი, რაც დრამატურგიის შემადგენელი ნაწილი, მეტიც, დრამატურგიული წიაღსვლებით განპირობებული გზა იყო. მარტივმა პროცესმა მოიტანა დეტალების, ქცევითი მახასიათებლების, დადგმითი და რეალურად არსებული მოვლენების დრამატურგიულ მთლიანობად გააზრების ტენდენცია და კინოდრამატურგიის ბუნებრივ,ორგანულ, შემადგენლად იქცა - (ამის მაგალითია, მიხეილ კალატოზიშვილის შედევრი ,,ჯიმ შვანთე").

მოგვიანებით, სხვადასხვა ეტაპზე, ეს პროცესი სხვადასხვაგვარად წარიმართა: გაჩნდა მაგალითად ეთიკურ-ზნეობრივ პრობლემები აღმოსავლეთ ევროპის კინორეჟისორთა დრამატურგიაში და ფილმებში.

ადრეულ კინოში, გერმანული ექსპრესიონიოზმის გამოცდილებამ დრამატურგიაში ნათელჰყო ის, რომ სოციალურ-პოლიტიკური რეალობა და საზოგადოებრივი ცნობიერების მდგომარეობა აიძულებდა კინემატოგრაფისტებს ზეამოცანად კრებითი სახის - მსხვერპლისა და ძალაუფლების სიმბოლიკა გამოეყენებინათ. შემდეგ, ნეორეალიზმი, პირიქით, განდევნის დრამატურგიიდან ზედმეტი პირობითობის ნიშნებს და მკაცრ სინამდვილეს მიმართავს. ნეორეალისტი მწერლების თაობა: ელიო ვიტორინი, ჩეზარე პავეზე, ბეპე ფონიოლიო, იტალო კალვინო, ვასკო პრატოლინი, ალბერტო მორავია, ფრანჩესკო ჯოვინე, დომენიკო რეა, კარლო ლევი, მარიო ტობინო, - მათი შემოქმედება კინემატოგრაფიულ ხედვასთან გაიგივდა სინამდვილესთან დამოკიდებულების გამო. ეს პროცესი აყალიბებდა თაობის პრობლემებს, ცნობიერებას.

დრამატურგიულ ნაწარმოებზე სცენარისტის მუშაობის, რომელიც თავდაპირველად მოქმედების მონახაზამდე დაიყვანებოდა - XX საუკუნის 20-30-იან წლებშიც კი, ფუნქცია ხშირად მარტივად გამოიყურებოდა,20-იანი წლების ბოლოს, სცენარის მნიშვნელობა იზრდება. უკვე გაჩნდა განწყობის, მხატვრული აზრის, პირობითობის შექმნის და წარმოჩენის ტრადიცია. შემუშავდა დრამატურგიის მკაცრად დადგენილი სტრუქტურა (ძიგა ვერტოვის ფილმების მაგალითზე).

კამათი პოეტურ და პროზაულ კინოზე ამ გამოცდილების მაჩვენებელია („წმინდა კინოს” მომხრეები ჟან დელიუკი, ჟერმენა დიულაკი, სერგეი ეიზენშტეინი, სერგეი იუტკევიჩი). ტენდენციის გამოძახილი XX საუკუნის 80-იანი წლების დოკუმენტალისტიკაშიც შეინიშნება. (იურის პოდნიექსის „განა ადვილია იყო ახალგაზრდა?“). 80-იან წლებში, დრამატურგები ხშირად ცდილობდნენ სცენარის მთავარი და გვერდითი მოტივების გამოცალკევებას და მათ ერთ ორგანულ მთლიანობად შეკვრას, თუმცა ხერხები და საშუალებები ყოველთვის ინდივიდუალური, სხვადასხვაგვარი იყო.

კვლევისას, კიდევ ერთხელ გაესვა ხაზი იმ ფაქტს, რომ კინოხელოვნების და დრამატურგიის მდიდარი გამოცდილებიდან გამომდინარე, თხრობაში რიტმის შენარჩუნება მხოლოდ სანახაობრივი და ქმედითი დაძაბულობის ხარჯზე არ მიიღწეოდა.

ამის თვალსაჩინო მაგალითები მსოფლიო კინოშედევრებში და მათ ლიტერატურულ საფუძველშიც მრავლადაა - ინგმარ ბერგმანის, ლუკინო ვისკონტის მიერ შექმნილ ფილმებს, ახასიათებთ მდორე მოქმედების რიტმი, დაუსრულებელი, ხანგრძლივი მოქმედებათა ჯაჭვი. ძირითადად ის ინტერესი, კონფლიქტის შინაგანი ძალა, რომელიც მათი ფილმების განუმეორებელ დინამიკას ქმნის, გარკვეულწილად სწორედ ლიტერატურულ საფუძველში - სცენარში და იდეაში იკითხება.

გამოიკვეთა აზრი, რომ გვერდითი მოტივები და პერსონაჟების რეალურად ,,დახასიათების" პროცესი, თავისი სოციალური ნიშნებით, პერსონაჟის ფსიქოპორტრეტის განსაზღვრისთვის აუცილებელ კონკრეტულ ხასიათს იძენს. ეს ურთულესი პროცესია და ის აშკარა ხდება, მაგალითად ინგმარ ბერგმანის, ლარს ფონ ტრიერის, მიხაილ ჰანეკეს ფილმების დრამატურგიული მახასიათებლების მაგალითზე, რომელიც გვიჩვენებს დრამატურგიულ-მხატვრული ცვლილების პროცესს, კინოსცენარიდან კინოფილმამდე. ამ მაგალითების საფუძველზე, კვლევაში დაკონკრეტდა ცვლილებათა მთელი რიგი, რომელიც დრამატურგიიდან იღებს სათავეს: პერსონაჟთა ხასიათის ლოგიკური განვითარების სისტემა და მისი შესაძლო ფსიქოლოგიური ტრანსფორმაცია. ამ რეჟისორთა განსხვავებული ხელწერის, მათი დრამატურგიული იდეის ცვლილებათა პროცესი, აადვილებს შრომაში გვერდითი მოტივების წარმოშობის, პერსონაჟთა სახასიათო განვითარების ახსნას.

ცვლილებები მთავარი მოტივის ირგვლივ არსებულ ხასიათთა სისტემაში იქმნება და აუცილებლად ქმნის გვერდით მოტივებს - ეს დრამატურგიული ტრანსფორმაციაა.

სცენარიდან კინოფილმამდე მხატვრული ტრანსფორმაცია და დრამატურგიის მთავარ საკითხად მისი გააზრებისთვის, კარგად შესწავლისთვის დღეს ორმაგად მნიშვნელოვანია იმ სივრცის ბოლომდე გაანალიზება, როგორიც თანამედროვე კინოს თემატური და მხატვრული ფორმების სხვადასხვაობაა.

კვლევის მიზანი, გარდა ტრანსფორმაციის სხვადასხვაობის გაანალიზებისა, იყო სოციალური და ეპოქისეული ნიშნების გამოკვეთა, რაც თავის მხრივ კინოდრამატურგიულ თემაში იჩენს ხოლმე თავს. დასავლური კინოს, თემატიკაში, წინ წამოიწია საკითხებმა:

1. სოციალური საკითხების აქტივობამ;
2. რეალიზმის შეუდარებლად მაღალმა მომთხოვნელობამ;

3. ისტორიის სხვადასხვა ჭრილში გააზრების მცდელობამ;
4. ფორმამ, რომელიც ეკლექტიკაში უნდა გადაზრდილიყო;
5. მოტივების აღრევის ტენდენციამ.

შრომაში განხილულია კინოსცენარის იდეიდან თემამდე განვითარების პროცესი, რომელიც ხშირად განაპირობებდა რეალიზმის მაღალ მომთხოვნელობას, პოლიტიკური და ეკონომიკური ცვლილებების ასახვის სურვილს. ეს დასკვნაც სპეციალისტთა ფართო წრისთვისაა განკუთვნილი, ვინაიდან დღევანდელი კინოს დრამატურგიულ პროცესებშიც საკმაოდ აქტუალურია. კონფლიქტის შეფასების მოტივაცია სცენარში ხშირად ერთვება თანამედროვეობის კინოპროცესებთან კავშირში. ამის მაგალითი იყო პოსტსაბჭოთა სინამდვილეც, 80-90-იანი წლები, როდესაც დრამატურგიამ გამოავლინა და ასახა ყოფითი რეალიზმი, მაგრამ ძალზე სწრაფად დაიწია პროფესიონალიზმის ხარისხმა მის ნიმუშებში.

კვლევის ერთ-ერთ მთავარ შედეგად შეიძლება ჩაითვალოს მხატვრული პირობითობის საკითხის განხილვა დრამატურგიასთან მიმართებაში. თანამედროვე კინოში დრამატურგიული პირობითობა პირდაპირ აისახება ფილმის რეალიზების პროცესზე, მისი მხატვრული სტრუქტურის თვალსაზრისით და მაგალითია, ლარს ფონ ტრიერის კინოტრილოგია, მისი პირველი ნაწილი ,,დოგვილი", მის სიუჟეტურ წყობასთან, თხრობის უჩვეულო ფორმასთან ერთად.

ამგვარი პირობითობის საწყის და განვითრებად პროცესს, თითქმის მთლიანად განაპირობებს დრამატურგია.

პირობითობის სახეცვლილებას წარმოადგენს პედრო ალმოდოვარის ექსპრესია, ერთმანეთზე აგებული დრამატული მოვლენების უწყვეტობით და მანამდე არსებული ყველა სიუჟეტური წესის უარყოფით. ჩნდება მოქმედება, რომელიც დრამატურგიულ ინტერპრეტაციას ემორჩილება. დრამატურგიაში თავისი ადგილი იპოვა თემატურმა ეპოპეამაც, რომლის ალეგორიები, იკითხება კშიშტოფ კიშლიოვსკის პერსონაჟებში. გამოკვეთილია ტოტალიტარული რეჟიმების კინოს ქვეტექსტი და მისი მნიშვნელობა მსოფლიო კინოს ისტორიაში, შეიძლება ითქვას, რომ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პროცესისა, რომელიც, თავის მხრივ, დრამატურგიიდან, სცენარიდან ფილმამდე გმირის ინტერპრეტირების პროცესიდან იწყება.

ეპოქა არათანაბარ და სხვადასხვაგვარ გამოძახილს ჰპოვებდა დრამატურგიულ აზროვნებაში და საპასუხო მაგალითი ოთარ იოსელიანის მკაცრი ყოფითი რეალიზმია. ამასთან კავშირშია ქართული კინოს პირობითობის აღიარება, კინოიგავებით აზროვნება. რეზო გაბრიაძის, ერლომ ახვლედიანის, მერაბ ელიოზიშვილის მოღვაწეობამ ქართულ კინოში უკვე განსაზღვრა და გამოკვეთა რეალიზმთან და პირობითობასთან დამოკიდებულების ნიშნები. 60-70-იანი წლები საინტერესო პერიოდია ქართული კინოს ძირითად ტენდენციებში, კერძოდ კი დრამატურგიაში, ვინაიდან კინოს ენის საძიებო თვალსაზრისით ეს ხანა განსაზღვრავს ნოვაციებს, მიგნებებს.

საკითხი, თუ რა როლს თამაშობს დრამატურგია და მასში განვითარებული ძიებები 60-70-იანი წლების პერიოდის კინოში, დიდი ხანია ნათელია სპეციალისტთა კვლევებიდან გამომდინარე. ის ფაქტი, რომ დრამატურგიულმა ძიებებმა განაპირობეს მაყურებლის აზროვნების მიმართულების შეცვლაც, გარკვეული ფუნქციის მატარებელი იყო ქართული კინოსთვის. დრამატურგიული განვითარების პერსპექტივებისთვის, ამ საკითხს დღესაც დიდი მნიშვნელობა აქვს.

დრამატურგიული ტრანსფორმაციის განხილვის პროცესში, წარმოუდგენელია არ დადგეს კრიზისის პერიოდის მნიშვნელობის გააზრების აუცილებლობაც. კვლევაში განიხილება 90-იანი წლების ფილმები და ე. წ. ნახტომი ცნობიერებაში. კრიზისის ათწლეულის ავტორები მიმართავდნენ ახალი თაობის ტრაგედიას - გიო მგელაძის ,,არა მეგობარო", ტატო კოტეტიშვილის ,,ანემია", ალეკო ცაბაძის ,,ღამის ცეკვა"... - ფუნქციადაკარგული ადამიანების სულიერ და ყოფით პრობლემებს. ძალზე ზოგადი მენტალური მოსაზრებიდან და ისტორიული რეალიებიდან გამომდინარე, კინოს ნოვატორულმა და სახვითმა ალტერნატივამ, კინემატოგრაფიული აზროვნების სიახლემ, საპირისპირო აზრი დაამკვიდრა. პერიოდი, რომელიც მოსდევს 90-იან წლებს, სრულიად განსხვავებული დრამატურგიული ცვლილებისკენ იცვლის გეზს. იქმნება თანამედროვე ადამიანის კონფლიქტურ გარემოში ქცევის მოტივის წარმოჩენის სურვილი. უახლესი კინოს მაგალითზე განიხილება ზაზა ურუშაძის ,,სამი სახლი" და ,,მანდარინები".

ყველაზე ხშირ შემთხვევებში ის, რასაც ჩვეულებრივ ყოფაში ადამიანები ყურადღებას არც კი აქცევენ, ლოგიკურ ბმას და ახსნას განწყობის თეორიაში პოულობს, იქ სადაც ახალი სიუჟეტი, ახალი გარემო, გმირი იქმნება.

კვლევის პროცესში, ნებისმიერ ეპოქასთან და ავტორთან მიმართებაში, აქტუალობას არ კარგავს ის ფაქტი, რომ ერთი თემის შემადგენელ ელემენტთა სიმრავლე მეორესთან შედარებით, არ ნიშნავს მხატვრული თვალსაზრისით შეზღუდვას და დრამატურგიული ინტერპრეტაცია ეკრანზე ამას ხელს უწყობს. საკითხის ლოგიკური გაგრძელებაა შემდეგი მოტივი - დრამატურგიული ნაწარმოების შეკავშირება ვიზუალურ მასალასთან და სცენარის ინტერპრეტაცია ფილმამდე, რაც თავის მხრივ, ხედვის მრავალგვაროვნებას მოითხოვს.

ხედვის მრავალგვაროვნება დრამატურგიული იდეიდან სცენარამდე, ხოლო მდგომ ეტაპზე, სცენარიდან ფილმამდე არსებული ცვლილებების მთელ რიგს განაპირობებს. შრომაში განიხილება თემატური სივრცეების გაფართოების მაგალითები და ამ სივრცეთა სპეციფიკურობის, უჩვეულობის გამოყენების სურვილი.

თანამედროვე დრამატურგიულ ინტერპრეტაციაში მსგავსი მოვლენები საინტერესო მიმართულებით ვითარდება.

სივრცე ხშირად იკეტება ერთ მოცემულობაში - რაც ბუნებრივი მოვლენაა, მაგრამ ჩნდება ამ სივრცეების მხატვრული განზოგადების სხვადასხვა მაგალითები.

XXI საუკუნემ საინტერესო სივრცე შექმნა კინოსათვის დამახასიათებელი პირობითობისთვის, რომელიც საზოგადოებრივი ცნობიერების კრიზისი რომ არა, უთუოდ განვითარების საწინდარი გახდებოდა. რა შეცვალა თემატიკამ XXI საუკუნის ევროპულ და ამერიკულ კინოში: საუბარია რეალობის აღქმის, აზროვნების ერთიან ტიპზე და მიხაილ ჰანეკეს მიერ 2013 წელს გადაღებულ ფილმზე ,,სიყვარული". მიხაილ ჰანეკეს დრამატურგიული წყობის საფუძველთა საფუძველი ხატოვან აზროვნებაში უნდა ვეძებოთ. ბევრი ავტორი აღნიშნავს მისი ფილმების მხატვრულ თავისებურებებს, თუმცა სცენარის სიუჟეტი და თხრობის სტილი, შემდეგ მის ფილმებში თხრობითი და პოეტური ფორმის საფუძველია.

დრამატურგიამ თავისი რთული გზა, ე.წ. ,,მიმბაძველობიდან" დაიწყო - მასალისა და სახასიათო პერსონაჟების დრამატული შეპირისპირებით, კადრის კომპოზიციის სახვითი გააზრებითა და გადაღების ხერხებით, აგებულებებითა და მონტაჟით, ხმოვან თანხლებასა და ბგერის მოქმედებასთან შეხამებით. მხატვრული სახის შექმნის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული მეთოდი ლიტერატურისგან იყო ნასესხები. მაგალითია დავით კლდიაშვილის, აკაკი წერეთელის, ილია ჭავჭავაძის, ლევ ტოლსტოის, ანტონ ჩეხოვის პროზა - მწერლები,

რომელთა ნამუშევრების ეკრანიზირება კინემატოგრაფის დაბადების პირველივე დღეებიდან დაიწყეს და მათ ნაწარმოებებში ყველაზე მეტად არის დამუშავებული მოქმედების სისტემა. ამ ინტერესის წყალობით, ბევრი დრამატურგიულად სავსე მხატვრული სახე იბადებოდა.

როგორც კვლევამ ცხადჰყო, კონფლიქტი და მისი იმპროვიზირების ხერხები თანამედროვე ეკრანზე ხშირად უმისამართოა და ამით განსხვავდება უახლესი დრამატურგიული პროცესი სხვა ეპოქებისაგან.

გამოიკვეთა განსაკუთრებული ნიშანი - სხვადასხვა ჟანრისა და სტილის კინემატოოგრაფიული ძიბებების მიუხედავად, დრამატურგისთვის ფსიქოლოგიური დრამა მხატვრული ხერხი ხდება, რომლითაც მყარდება და რეგულირდება გმირებს შორის ურთიერთობა. მართალია, დღეს კონფლიქტის საფუძველს არა აქვს მკაცრი შეზღუდვები, მაგრამ სამაგიეროდ ადვილად შეიძლება შეიძინოს ნებისმიერი ახალი ნიშან-თვისება.

განხილვის შედეგების შეჯამებისას, ბუნებრივია გამოიყო თანამედროვე მსოფლიო კინოსთვის დამახასიათებელი აშკარა თემატური მიდრეკილებებიც. პრიორიტეტულ თემებში, ბუნებრივია, დომინირებს ძალადობის მოტივიც და მაგალითია ამერიკული კინოს სხვადასხვა პერიოდები. თუმცა, სხვადასხვა პერიოდი სხვადასხვაგვარად ავლენდა დამოკიდებულებას ძალადობის თემისადმი და თანამედროვე კინოში, მან თითქოს ყველა განვლილი ეპოქისთვის დამახასიათებელი ნიშნები შეიძინა. ამ საკითხმა დრამატურგიის პრობლემატიკასთან დაკავშირებით განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია, ვინაიდან მოტივები, რომლებიც, ძირითადად, კაცობრიობის ისტორიის საყრდენია, კინემატოგრაფზეც აისახა და თემის ინტერპრეტაციის განუსაზღვრელმა შესაძლებლობებმა დრამატურგია მნიშვნელოვნად შეცვალა. თავისუფლების თემა - მისი საბოლოო ტრანსფორმირების, საზოგადოების აზროვნების ფორმებთან დაახლოების ტენდენციები დღესაც იცვლება დადებითი თუ უარყოფითი მიმართულებით. ამ თემის სახესხვაობა დეივიდ უორკ გრიფითის ,,შეუწყნარებლობიდან" იწყება და შინაარსობრივად და ფორმისეულად, სწრაფად მკვიდრდება მაყურებლის ცნობიერებაში დღესაც.

XX საუკუნის 60-იან წლებში თავისუფლების იდეის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია შეინიშნება. ამერიკული კინოს განვითარების არც ერთ ეტაპზე არ ყოფილა ეს თემა იმდენად დამუხტული, როგორც 60-70-იანი წლების ამერიკულ კინოში.

განვითარდა ახალი მოტივები, ტრადიციული ჰეროიკული თემებისაგან განსხვავებით, ნელ-ნელა შეიცვალა გმირის სოციალური სტატუსიც. პიტერ ბოგდანოვიჩის ცნობილი ფილმი ,,ქაღალდის მთვარე", ჯეკ ნიკოლსონის ერთ-ერთი ადრეული როლი ფილმში ,,ხუთი მარტივი პიესა" და ,,ალისას რესტორანი" და მაიკ ნიკოლსის მიერ 1967 წელს გადაღებული ,,კურსდამთავრებული", ჯერომ სელინჯერის მოთხრობა ,,თამაში ჭვავის ყანაში" და მისი მთავარი გმირი, ჰოლდენ კოლფილდი, ყოფითი სტაგნაციის აქტიური დაპირისპირებაცაა და თაობის სათქმელსაც გამოხატავს.

მილოშ ფორმანის ამერიკის შეერთებულ შტატებში მოღვაწეობის პირველ მონაკვეთში შეიქმნა ,,თმა", მიუზიკლი, რომელშიც დაირღვა თაობის ჰეროიზმის ხელოვნურად შექმნილი თემა. ამ პროცესმა, კი თავისთავად უბიძგა კინოს, მორიგი თემატური ინტერპრეტაციისკენ, თავისუფლების მოტივთან დაკავშირებით.

ამ ფილმებისა და ეპოქების გადახედვის შემდეგ, ნათელი ხდება, რომ ათწლეულების მანძილზე უცვლელია თემისა და სათქმელის ფორმირების უმთავრესი როლი დრამატურგიული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის პროცესში.

საკვლევი თემის მნიშვნელობისთვის, ეს საკითხი დღესაც არ კარგავს აქტუალობას და შედეგად ჩნდება დასკვნა, რომ სწორედ იგივე ტენდენცია განაპირობებს ხშირად საზოგადოების განწყობას, ცნობიერებაში არსებულ ძვრებს ახსნას უძებნის და რთულ ეტაპებზე დამოკიდებულების ყველაზე დაფარულ, საინტერესო შრეებს ხსნის.

საქართველოში კინოს დრამტურგიული განვითარებისათვის, აუცილებელია დეტალურად იყოს შესწავლილ-გაანალიზებული ის პროცესი, რომელსაც ნაწარმოები იდეიდან სცენარამდე და სცენარიდან ფილმამდე გადის. არსებული მაგალითების საფუძველზე, სწორედ კინოდრამატურგიის უცვლელი პრინციპები გაანალიზდა: პერსონაჟთა ხასიათისა და თემის ინტერპრეტირების საშუალებები.

ქართული კინოს დრამატურგიული თავისებურებები ყოველთვის მოითხოვდა შესწავლას და პრობლემატიკის მკვეთრად ჩამოყალიბებას. დღესაც, აუცილებელია პროცესების, როგორც ფაქტობრივი სინამდვილის გააზრება. საზოგადოებრივი და პოლიტიკურ-სოციალური ძვრებიც, ბუნებრივია, თავის მხრივ, გავლენას ახდენენ დრამატურგიული თემის ფორმირებაზე, მის მხატვრულ თავისებურებებზე, ნიშნებზე.

ქართული კინო, არა ღია ტექსტით, არამედ ალეგორიული აზროვნების პრინციპით, ისტორიასთან ერთად ვითარდებოდა. ისტორია ყოველთვის ამტკიცებს, რომ ნებისმიერ კინოპროცესს სამაყურებლო მოთხოვნათა ცვლილებებიც ერთვის თან. სწორედ დრამატურგიული თემა ხდება კოლექტიური აზროვნების გამტარიც და პიროვნული ინტერესების ამსახველიც. ამდენად, ისტორია ყოველთვის იცვლის სახეს განვითარების სხვადასხვა ეტაპებზე არსებულ ინეტერესებში დრამატურგთა მხრიდან. აქედან გამომდინარე, იცვლება პერსონაჟთა სამოქმედო არეალიც, მათი მეტყველების სტილი, კულტურა, მახასიათებლები, დროის აღქმის ნიშნები, აზროვნების რიტმი. იმისათვის, რომ ამა თუ იმ ავტორის მსოფლმხედველობა მაქსიმალურად წარმოჩენილიყო, ქართულ კინოს უხდებოდა სინამდვილის ალეგორიული მოდელის შექმნა და საბჭოთა ეპოქაში ამას არაფერი საერთო არ ჰქონდა მოგონილ კეთილდღეობასთან. განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც ქართულ კინოში გარდაქმნების ხანა დაიწყო, 1950-იანი წლების მეორე ნახევრიდან.

1960-იან წლებში, კინოს თვითმყოფადობის ძიებაში, კინოს პოეტურად უწოდებდნენ ,,განსახოვნებულ ლიტერატურასაც“, ,,მოძრავ სახვით ხელოვნებასაც“, ,,შუქჩრდილის მეტყველებასაც“, მაგრამ საბოლოოდ, მაქსიმალური ბუნებრიობის მისაღწევად, მისი ძირეული საწყისი - დრამატურგია ხდებოდა კამათის საგანი.

XX საუკუნის 70-იან წლებში, კინომ გმირის შექმნის რამდენიმე თავისებურებაც გამოამჟღავნა და ეს მხოლოდ ქართული კინოს მაგალითზე არ შეინიშნება:

1. გმირი - კრებითი სახე (კინოიგავებში, ალეგორიული ჟღერადობის თემებში);
2. საზოგადოების დამახასიათებელი ნიშანი (პერსონაჟთა სოციალური, ინდივიდუალური დახასიათების შედეგი);
3. სახასიათო დეტალების ერთობლიობა (რაც, განსაკუთრებით კარგად გამოჩნდა 60-70-იანი წლების მოკლემეტრაჟიან ქართულ კინოში).

ცხადია, ასეთი მიდგომა გარკვეულმა ეპოქამ და თაობათა ცვლამ განაპირობა. რა თქმა უნდა, ცოცხლობდა რომანტიკული კინოს ტრადიციაც, მაგრამ იმდენად სხვადასხვაგვარი იყო თაობის რეჟისორთა და სცენარისტთა ინდივიდუალური მხატვრული ხედვა, რომ ფაქტობრივად, მათი ერთი განსაზღვრების ქვეშ გაერთიანება შეუძლებელიც კია. კინოში

ომის თემამაც იცვალა სახე და ,,ჯარისკაცის მამა“-ში, ტრაგიკულ მოტივს, იუმორიც შეემატა, რაც თავისთავად კინოგმირის იდეალიზაციის დასასრულს მოასწავებდა.

ეპოქამ, მართლაც რევოლუციური ცვლილებები შეიტანა კინემატოგრაფიულ აზროვნებაში, უაღრესად გაამდიდრა კინოს თემატური პალიტრა. ამიტომ, 60-70-იანი წლები, კინოს სახვითი პლასტიკის განვითარებასთან ერთად, დრამატურგიული მრავალფეროვნებითაც გამოირჩევა - გმირის სახის ინტერპრეტაცია იგრძნობა ყველა ამ პერიოდის ცნობილ ნამუშევარში, სხვადასხვა კონცეფციისა და სტილის მქონე ფილმებში, რეალისტური ხედვითა და პირიქით, შემოსაზღვრული პირობითობით აღსავსე სივრცეებში. ქართული კინოს თავისთავადობის ნიშნები სწორედ დრამატურგიული ჩანაფიქრიდან იწყებოდა და პირველადი მხატვრული აზრის განვითარებას ახდენდა. რაც ჩვენი ქვეყნის კინოს ისტორიას ახასიათებდა, ორიოდე სიტყვით ალეგორიული სამყაროს ძიებად აღიქმება დღესაც და არ არის მხოლოდ ისტორიული ევოლუციის გზა.

ინტერპრეტაციის მაგალითები კვლევაში ცხადჰყოფს, რომ იდეიდან ფილმამდე, სრულიად განყენებული, ორიგინალური მხატვრული სივრცისა და რეალობის შექმნა ხდება, რაც უამრავ გვერდითა მოტივსაც წარმოშობს, მთავარ თემასთან ერთად. ჯერ კიდევ კინოს დაარსებიდან უახლეს პერიოდამდე, სხვადასხვა ქვეყნის ოსტატები ეძებდნენ და განავითარებდნენ დრამატურგიულ მეთოდოლოგიას, ხვეწდნენ მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხებს, სცენარი იწერებოდა მაღალმხატვრული ინტერპრეტაციის გზით. მაშინ, როდესაც საზოგადოების, მაყურებლის ცნობიერება იცვლებოდა, ქართველი სცენარისტების მიერ, რთული გმირის ძიების გზა, კიდევ უფრო მრავალფეროვანი ხდებოდა. ,,შერეკილების“, ,,არ დაიდარდოს“, ,,დიდი მწვანე ველის“, ,,ქორწილის“, ,,რეკორდის“ სცენარის ავტორები, ითვისებდნენ სივრცეს, რომელიც საბოლოოდ რამდენად მასშტაბური, ან რამდენად ლოკალურიც არ უნდა ყოფილიყო, მაინც გამოირჩეოდა მხატვრული სრულყოფილებით, ღრმა განცდით, თუნდაც მცირე საფიქრალის თაობაზე, სიყვარულით იმ პერსონაჟთა მიმართ, რომელნიც უმეტესად ღიმილსაც იწვევდნენ და სევდასაც.

ქართულ დრამატურგიაში ეს, ფაქტი ეროვნული ლიტერატურის გავლენითაც შეიძლება აიხსნას, სადაც დრამატულისა და კომიკურის ერთიანობა, ჩვეულებრივი მოვლენაა. ყოველთვის აქტუალური იყო, თუ რას გულისხმობდა ავტორების თემატური არჩევანი, რამნდენად პასუხობდა ეპოქას, რამდენად იგრძნობოდა გულწრფელი დამოკიდებულება

ავტორისა გმირებთან, პრობლემებთან და თანამედროვეობასთანაც. ცხადია, ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე, ყოველივე საგრძნობ ცვლილებებს განიცდიდა, თუმცა დრამატურგიის ურყევი როლი, სცენარიდან ფილმამდე არსებული მხატვრული ინტერპრეტაციის გზა, ყოველთვის წყვეტდა ფილმის მხატვრული ღირებულების საკითხს.

შენიშვნები

შესავალი

[1] http://www.umediagroup.ru/scenarii

Сценарное Мастерство, основы сценарной драматургии
Предмет и содержание искусства. Форма. Образ, тема идея

[2] http://www.portal-slovo.ru/art/35964.php
Зоркая Н. М.Сергей Михайлович Эйзенштейн Черно-белые, с красным флагом двадцатые

3 https://bookmate.com/reader/MPcVlReR

Букварь сценариста: Как написать интересное кино.

4 http://www.litmir.co/bd/?b=138272 Драматургия кино В К Туркин

5 http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/21985/episode_id/ Гении и злодеи / Ян Флеминг / tvkultura.ru

პირველი თავი

1https://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/29/hitch-about-script/
собрание сценариев и книг по драматургии Альфред Хичкок сценарии

Библиотека сценариста. Альфред Хичкок о сценарии

[2] http://rudocs.exdat.com/docs/index-199546.html?page=6

Эмир Кустурица. Балканский принц европейского кино

[3] http://rudocs.exdat.com/docs/index-199546.html?page=6

Эмир Кустурица. Балканский принц европейского кино

4 Садуль Ж. Всеобщая история кино. Москва, «Искусство», 1956, Том 4, ст. 45-47

5 Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Искусство», 1977, ст. 320

6 О Прозе. Ленинград, Худлит, 1969, ст. 54

7 Мартов Б. «Как писать сценарий?», «Пролеткино»,1923, № 1-2, ст. 5

8 Вейцман Е. Очерки философии кино. М., «Искусство», 1978, ст. 38

9 Ю. Н. Тынянов. КИНО из книги "ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. КИНО" ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"МОСКВА 1977ст. 4 http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_0180.shtml «Жизнь искусства», 1924, № 34, ст. 7

10 Жгенти Б. газ.,,Тбилиси“, дни и встречи 1963 ст. 16.

11 Кучухидзе И. Поэзия и реальность. «Литературная Грузия», 1981, № 3, ст. 208

12 ოქვე

13 Иванов В. О структурном подходе к языку кино //»Искусство кино», 1973, №11, ст. 91

14 http://kinodramatur.ru/v-k-turkin-dramaturgiya-kino/2/ Поэтический сценарий как новая жанровая форма ... Поэтический сценарий как новая жанровая форма российской кинодраматургии

15 http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1118/
аннотированное оглавление № 1-40

16 http://tehne.com/library/lef-zhurnal-1923-1925
ЛЕФ (журнал). — 1923—1925

17 Шкловский В. Как писать сценарии. М.-Л., 1931,ст. 48

18 http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_0180.shtml

Ю. Н. Тынянов. КИНОиз книги "ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. КИНО"ИЗД "НАУКА"МОСКВА 1977

19 «Жизнь искусства», 1924, № 34, с. 10

20 Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason. New York: Penguin Books, 2008, p. 137

21 Нечай О. Основы киноискусства, М., «Искусство»,1989, ст. 89

22 http://4screenwriter.wordpress.com/2010/06/30/bergman-on-script/

Библиотека сценариста. Ингмар Бергман о сценарии

---

23 http://www.radiotavisupleba.ge/content/bibliotheka_weekly_literary_program/24496736.html

ინგმარ ბერგმანის “Laterna Magica”

24 http://2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/58n/n58n-s25.shtm

Ингмар Бергман: Демонов надо привлекать к обшей работе

25 http://thehollywoodinterview.blogspot.com/2009/10/robert-towne-hollywood-interview.html

Robert Towne: The Hollywood Interview

მეორე თავი

1 Ковалова А. Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана. Санкт-Петербург, 2012, ст. 23-28

2 http://kinodramaturg.ru/v-k-turkin-dramaturgiya-kino/2/

В.К.Туркин. Драматургия кино - Страница 2 из 104

3 http://www.kinoart.ru/archive/2003/09/n9-искусство кино архив

4 http://kinoart.ru/archive/2003/09/n9-article2

Ларс фон Триер: «Моя главная добродетель - упрямство» ИСКУССТВО КИНО №9, сентябрь, Кирстен Якобсен.

5 Ветрова Т. Кто вы сеньор Альмодовар?, сбор. «Киносценарии, фильмы, люди, события». М., НИИ киноискусство, 1996, стр. 136.

6 http://www.e-reading.club/bookreader.php/148106/Erraes_-_Hulio_Kortasar._Drugaya_storona_veshcheii.html

7 http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/139031-labirint-strastey-mir-pedro-almodovara Интервью Лабиринт страстей: Мир Педро Альмодовара Оля Страховская 24 сентября 2011

8 http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/139031-labirint-strastey-mir-pedro-almodovara ИнтервьюЛабиринт страстей: Мир Педро АльмодовараОля Страховская24 сентября 2011

9 http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/139031-labirint-strastey-mir-pedro-almodovara ИнтервьюЛабиринт страстей: Мир Педро АльмодовараОля Страховская24 сентября 2011

10 http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/2007/08/1991-la-double-vie-de-vronique-podwjne.html

11 http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com/Fridayaugust 31, 2007 глава 5.,,три цвета“ (1993-1994) (часть 2)

12 კუჭუხიძე ი. ეკრანი და დრო. თბ., ,,კენტავრი“, 2010, გვ. 60

მესამე თავი

[1]კუჭუხიძე ი. ეკრანი და დრო, თბ., ,,კენტავრი“, 2010 გვ. 78

2. „ქართველი კინორეჟისორები“. ნაწილი II, თბ., “კენტავრი“, გვ. 55
3. გაზეთი/ლიტ. ჟურნალი ▸ H2SO41924 წელს გამოცემული ჟურნალი სრეპრინტი. რომელშიც შევიდა ქართველ ფუტურისტ მწერალთა და მხატვართა შემოქმედება.
4. 4 НОЯБРЯ, 2011 // БЛОГБрехтовское кино? Жан-Клод Бьеттhttp://seance.ru/blog/biette-brecht/
5. დიმიტრი უზნაძე – ფსიქოლოგიის შესავალი https://burusi.wordpress.com/2010/03/03/dimitri-uznadze-2/

6. დიმიტრიუზნაძე – ფსიქოლოგიის შესავალი
https://burusi.wordpress.com/2010/03/03/dimitri-uznadze-2/
7. კუჭუხიძე ი. მხატვრული და სატელევიზიო ფილმები. ალმანახი ,,კინო“, 1977, #2, გვ.10
8. კუჭუხიძე ი. მხატვრული და სატელევიზიო ფილმები. ალმანახი ,,კინო“, 1977, #2, გვ. 16
9. თვალჭრელიძე ტ. ,,კინემატოგრაფიული ძიებანი“, თბ ,,ხელოვნება“., 1979 გვ. 63
10. კუჭუხიძე ი. მხატვრული და სატელევიზიო ფილმები. ალმანახი ,,კინო“, 1977, #2, გვ. 18
11. სუბერბერგი ჰ. ,,სუბერბერგის კინო წიგნი“, 1984, გვ 87 (გერმ.)
12. ტრაპაიძე ქ. შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისთვის (კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი). თბ., „კენტავრი“, 2013, გვ. 43

მეოთხე თავი

1 artsidege/timeline?ref=page_internal a. gabelaia

2 http://philologos.narod.ru/shklovsky/prose1983.htm
Шкловский В. О теории прозыО ТЕОРИИ ПРОЗЫ. 1982 г

3 Мартен М. Язык кино. М., «Искусство», 1959 ст. 67

4 Базен А. Что такое кино? М., «Искусство», 1972 ст134

5 ბარო ჟ.-ლ. ფიქრები თეატრზე. თბ., „ხელოვნება“, 1980, გვ. 27

6 Олдридж Дж. Отчуждение – социальное самоубиистве. «Советская культура», 1996, №24, стр. 8

7 Ждан В. Об условности в киноискусстве. М., "Знание", 1982, стр. 6

8 http://esquire.ru/wil/milos-forman
Милош Формаи ,,Жить в страхе _ это очень скучно“

გამოყენებული ლიტერატურა

წიგნები

1. ბარო ჟ.-ლ. ფიქრები თეატრზე. თბილისი, „ხელოვნება“, 1980
2. დალი ს. ერთი გენისოსის დღიური. თბ., 1999
3. ერისთავი ე. ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტრუქტურა. თბ., „კენტავრი“, 2010
4. თვალჭრელიძე ტ. კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ., ,,ხელოვნება“, 1989
5. კუჭუხიძე ი. ეკრანი და დრო. თბ., ,,კენტავრი“, 2010
6. მაღლაკელიძე დ. კინოს თეორიის კლასიკური და თანამედროვე ტექსტები. თბ., ,,კენტავრი“, 2013
7. ტრაპაიძე ქ. შტრიხები შემოქმედებითი პორტრეტისთვის (კინორეჟისორი მერაბ კოკოჩაშვილი). თბ., „კენტავრი“, 2013
8. Аристарко Г. История теории кино. М., «Искусство», 1966
9. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., «Прогресс», 1974
10. Базен А. Что такое кино? М., «Искусство», 1972
11. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, Поэтика. М., «Искусство», 1989
12. Барт Р. Основы семиологии. Ленинград, «Нева», 1975
13. Вейцман Е.М. Очерки философии кино. М., «Искусство», 1978
14. Ждан В. Об условности в киноискусстве. М., "Знание", 1982
15. Казин А. О специфике киноискусства. Л., «Нева», 1978
16. Ковалова А. Кинодраматургия Н. Р. Эрдмана. Санкт-Петербург, 2012
17. Козлов Л. Изображение и образ. М., «Искусство», 1980
18. Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. М., «Мысль», 1993
19. Мартен М. Язык кино. М., «Искусство», 1959
20. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М. "Искусство", 1994
21. НечайО. Основы киноискусства, М., «Искусство», 1989
22. Разлогов К. Искусство экрана: проблемы выразительности. М., «Искусство», 1982

23. Рассел Б. История западной философии. М., "Миф", 1993
24. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Москва, «Искусство», 1956, Том 4
25. Садуль Ж. История киноискусства. М., Изд-во иностр. литературы, 1957
26. Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., «Искусство», 1972
27. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977
28. Шкловский В. Как писать сценарии. М.-Л., 1931
29. Kant, Immanuel. Critique of Pure Reason. New York: Penguin Books, 2008

კრებულები

1.„ქართველი კინორეჟისორები“. ნაწილი II, თბ., „კენტავრი“, 2007
2.„ქართულ კულტურაში მიმდინარე პროცესები XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან დღემდე“. თბ., „კენტავრი“, 2006
3.Из истории «Ленфильма». Л., «Искусство», 1968
4.Киносценарии, фильмы, люди, события. М.,НИИ киноискусство, 1996
5.О Прозе. Ленинград, Худлит, 1969
6.Теория метафоры. М., «Прогесс», 1990
7.Теория театра. М., “A.D.&T.”, 2000
8.Я и Оно. Тбилиси, «Мерани», 1991
9.Horwath, Alexander, King, Noel and Thomas Elsaesser (eds). The Last American Great PictureShow: The New Hollywood cinema in th 1970th. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004
10. Klevan, Andrew and Clayton Alex (ed.). The Language and Style of Film Criticism. New York: Routledge, 2011.
11.Rollins, Peter (ed.). The Columbia Companion to American History on Film. New York: Columbia University Press, 2003

პერიოდული პრესა

,,კინო“, 1977, #2

"სახელოვნებომეცნიერებათაძიებანი“. 2013, N3 (56)

„კრიტიკა“. 2007, №2

Бюллетень Берлинского торгпредства. 1929, № 1-2

«Жизнь искусства», 1924, № 34

«Искусство кино». 1970, №7

«Искусство кино». 1973, №11

«Киноведческие записки». 1990, № 5

«Литературная Грузия». 1986, № 8

«Литературная Грузия». 1980, №11

«Литературная Грузия». 1981, № 3

«Ом». 1998, №24, апрель

«Пролеткино». 1923, № 1-2

«Советская культура», 1996, №24

«El Pais», 1980, 3 Octobre

საინტერნეტო მასალები

http://www.umediagroup.ru/scenarii

http://kinodramaturg.ru/v-k-turkin-dramaturgiya-kino/2/

http://theatstory.ru/page/dramaturgicheskaja-forma

http://rudocs.exdat.com/docs/index-199546.html?page=6

http://4screenwriter.wordpress.com/2010/07/10/walter-dialogue/

http://www.ug.ru/old/99.07/t12.html

http://www.radiotavisupleba.ge/content/bibliotheka_weekly_literary_program/24496736.html

http://4screenwriter.wordpress.com/2010/06/30/bergman-on-script/

http://cyberleninka.ru/article/n/kontsepty-s-polyarnoy-aksiologiey-gollivud#ixzz3H3a7P5Hi

http://www.cinematheque.ru/post/144612/print_____

http://www/rogerebert.com/reviews/dogville-2004

http://newslab.ru/article/17788

http://www.kinoart.ru/archive/2003/09/n9-article1

http://kinodramaturg.ru/linda-seger-kak-xoroshij-scenarij-sdelat-velikim/5/

http://www.pedroalmodovar.ru/index/php?option=com

http://mirstars.ru/mirstars_news/

http://krzysztof-kieslowski-about-myself.blogspot.com

http://kino-kieslowski.blogspot.com/

http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm

http://www.nradatvr.kiev.ua/i30/

http://hotpost.ge/ge/story/18058-the-new-york-times-is-statia-qarthuli-kinos-shesakheb

http://mishkvi.blogspot.com/2012/04/goderdzi-chokheli.html

http://www.geocinema.ge/ge/studia.php?kod5=7

http://herba.ge -uznadze/dimitri-uznadze-theory-of-attitude

http://4screenwriter.worldpress.com/2010/07/10/walter-dialogue

http://www.lib.ru/SOCFANT/CHAPEK/

http://artgeorgia.blogspot.com/2009/05/blog-post_9000.html

http://artside.ge

http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/haneke/

http://www.netgazeti.ge/GE/issue0/News/9/

http://none.ge/filmebi/7631-mandariny-mandariinid-2013-rus-geo-bdrip.html

http://lobzhanidze.wordpress.com/2013/10/16/tangerines/

http://samlib.ru/k/krysolow/shablonyamerkin.shtml

http://esquire.ru/wil/milos-forman

http://shkolazhizni.ru/archive/O/n-10219

http://www.proza.ru/rec_writer.html?almadovar