

საქართველოს შოთა რუსთაველის

თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

ხელნაწერის უფლებით

გიორგი უღრელიძე

ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი დისერტაცია

თბილისი, 0108, საქართველო

11/05/2016

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის კინო-ტელე ფაკულტეტის სადოქტორო პროგრამა: რეჟისურა თანამედროვე კინოპროცესში. ხელმძღვანელები: კინორეჟისორი, პროფესორი დავით ჯანელიძე; კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ლელა ოჩიაური.

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით გიორგი უღრელიძის მიერ შესრულებულ ნაშრომს დასახელებით: ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელები:

კინორეჟისორი დავით ჯანელიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ლელა ოჩიაური

რეცენზენტები:

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მაია ლევანიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი დავით გუჯაბიძე

თარიღი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ შესაბამისი ნაწარმოების გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში, მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომისა და არც მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ნაშრომში არ არის გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცული მასალები, რომლებსაც დასჭირდებოდათ შესაბამისი ნებართვა. გამოყენებულია ციტატები, ფორმით, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას და ავტორი ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

ავტორი

გიორგი უღრელიძე

რეზიუმე

სადისერტაციო ნაშრომი „ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“ ეხება ხელოვნების ორი მიმართულების - კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის ურთიერთკავშირს, ურთიერთგავლენასა და სპეციფიკურ მსგავსება-განსხვავებებს. ნაშრომი მოიცავს შესავალს, ხუთ თავსა და დასკვნას. ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია, პირთა და ფილმთა საძიებელი.

შესავალში აღწერილია სადისერტაციო თემის აქტუალობა, მიზნები, ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება, კვლევის მეთოდოლოგიური ასპექტები, მიმოხილულია გამოყენებული ლიტერატურა და დასაბუთებულია ქართულ სინამდვილეში კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის, პრაქტიკაზე დაფუძნებული, რეჟისორის მიერ ჩატარებული მეცნიერული კვლევის მნიშვნელობა. აქამდე ხელოვნების ამ მიმართულებათა შესახებ სამეცნიერო შრომების მომზადება-გამოქვეყნება ძირითადად თეორიული პროფესიების წარმომადგენლების მიერ (კინოსა და ტელევიზიის ისტორიკოსების, კრიტიკოსების, კინომცოდნეებისა და ა.შ.) ხდებოდა.

I თავში - „კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა“ - კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის წმინდა სახელოვნებო - შემოქმედებითი ფუნქციისა და ადამიანებისთვის ესთეტიკური ტკბობის მინიჭების შესაძლებლობის გარდა განხილულია მათი სხვა მახასიათებლებიც:

- ა) ბიზნესი;
- ბ) გართობა;
- გ) სასწავლო-შემეცნებითი;
- დ) საინფორმაციო;
- ე) სარეკლამო;
- ვ) საარქივო და სამეცნიერო.

განმარტებულია ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლები და მიმოხილულია სხვა ავტორთა მიერ ამ თემაზე გამოთქმული მოსაზრებები.

II თავში - რეჟისორი, ოპერატორი და მსახიობი აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში - აღწერილია კინოსა და ტელევიზიის ნაწარმოების შექმნის შემოქმედებით პროცესში ჩართული სხვადასხვა პროფესიათა (რეჟისორის, ოპერატორის, მსახიობის) წარმომადგენლების ურთიერთკავშირისა და პროფესიული ნიუანსების დეტალები. თავი შედგება ქვეთავებისაგან:

ა) რეჟისორი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ნაწარმოებების შექმნის პროცესში რეჟისორი, როგორც მხატვრული ხაზის განმსაზღვრელი, წინა პლანზე დგას. ქვეთავში განხილულია და

განალიზებულია დევიდ-უორკ გრიფითის, ჩარლი ჩაპლინისა და სხვათა კინორეჟისორული შემოქმედებითი ძიებები.

ბ) ოპერატორი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მაღალი მხატვრული ხარისხის ეკრანული პროდუქციის შექმნის დროს ოპერატორი აქტიურადაა ჩართული კადრირების, გადასაღებ მოედანზე განათების, აპარატურის განლაგების, ობიექტის განათებისა, თუ უშუალოდ კამერასთან მუშაობის პროცესში. ეკრანული ხელოვნების პროდუქციის მხატვრული ხარისხის მისაღწევად საჭიროა ოპერატორის განსაკუთრებული შემოქმედებითი ხედვის უნარი და პროფესიონალიზმის მაღალი დონე.

გ) რეჟისორის მუშაობა კინო და ტელემსახიობთან

სამსახიობო ხელოვნების ჩამოყალიბება და განვითარება უძველეს დროში იწყება. ადამიანები ათასწლეულების წინ ცდილობდნენ ერთგვარი სანახაობის წარმოდგენას სანადიროდ წასვლისას თუ საკულტო რიტუალის შესრულების პროცესში. დროთა განმავლობაში და სხვადასხვა ეპოქაში მსახიობის ოსტატობა განსხვავებულად აღიქმებოდა.

III თავში - კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის თავისებურებათა ზოგიერთი ასპექტი -

საუბარია იმაზე, რომ კინო და ტელევიზია აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების მიმართულებებია და გააჩნიათ როგორც საერთო, ისე ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული მახასიათებლები.

თავი შედგება 4 ქვეთავისგან:

ა) მონტაჟის საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მონტაჟი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა, ვინაიდან, რეჟისორი სწორედ მისი მეშვეობით, კინოფილმისა და სატელევიზიო პროდუქციის შექმნის პროცესში, „აშენებს“ ფილმსა თუ ტელექმნილებას. მონტაჟით ავტორი ახერხებს საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, საკუთარი ხელწერის, სტილის, აზროვნების გამოსახვას.

ბ) დროისა და სივრცის გააზრება კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

დროისა და სივრცის გადაწყვეტის საკითხები კინემატოგრაფში და ტელეეკრანზე თითქმის იდენტურია. ეკრანზე ამბის მოყოლის დროს რეჟისორი ერთი თუ მეორე ვიზუალური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ შემოქმედებითი ხერხებს იყენებს და სცენარის განვითარების შესაბამისად, სპეციფიკური ენითა და საშუალებებით წარსულში, აწმყოსა და მომავალში მოთხრობილ ისტორიას ასახავს.

გ) განათების საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

კინოს დაბადებისთანავე გაჩნდა მოსაზრებები განათების შესახებ. კინო და ტელეპროდუქცია განათების გარეშე წარმოუდგენელია. თუ საქმე შემოქმედებით ექსპერმენტთან არა გვაქვს და გადამღები გუნდი ხელოვნური განათებაზე უარს სპეციალურად არ ამბობს. მას

განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კადრის კომპოზიციაში. შესაძლებელია, აზრობრივ-შინაარსობრივი დატვირთვა მიენიჭოს როგორც ბუნებრივ, ასევე ხელოვნურ განათებას.

დ) ხმოვანების საკითხები კინოსა და ტელევიზიაში

რეჟისორი კამერის ობიექტივით დაფიქსირებული მსახიობების, შენობებისა თუ ზოგადად გეოგრაფიული სივრცის გარდა საკუთარი შემოქმედებითი ჩანაფიქრის გადმოსაცემად იყენებს აუდიო-ხმოვან მასალებს. მსახიობთა დიალოგებს, ხმებს (ქალაქის, მდინარის, ზღვის, ტყისა და ასე შემდეგ), ხმაურებს, კომპოზიტორთა შექმნილ და ხალხურ მუსიკას. ან, განსაკუთრებულ შემთხვევაში, მხოლოდ ვიზუალურ კადრებს აჩვენებს ყოველგვარი ხმის გარეშე ანუ ეკრანზე სიჩუმეს უთმობს განსაზღვრულ ადგილს.

IV თავში - ლიტერატურისა და თეატრის ურთიერთკავშირი აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებასთან - განხილულია აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებასთან ლიტერატურისა და თეატრის ურთიერთობის ზოგიერთი ასპექტი.

ეს საკითხები შემდეგ ქვეთავებშია ჩამოყალიბებული.

ა) მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციის თავისებურებები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მხატვრულ ლიტერატურასა და კინემატოგრაფს ურთიერთობის ხანგრძლივი ისტორია აქვს. საუკუნეების წინ შექმნილი ხალხისთვის საყვარელი რომანებისა და მოთხრობების ეკრანზე “გადატანის“ მცდელობები კინოს დაბადებისთანავე დაიწყო. კინომ და ცოტა მოგვიანებით, ტელევიზიამ შეძლეს ლიტერატურული ნაწარმოებები უფრო ფართო მასებისთვის ეკრანის საშუალებით გაეცნოთ.

ბ) კინემატოგრაფი, ტელევიზია და თეატრალური ხელოვნება

ხელოვნების განვითარებისთვის მნიშვნელოვანია არსებული ტრადიციების ცოდნა. ათასწლოვანი ისტორიის თეატრში დაგროვილი უმდიდრესი გამოცდილება შთაგონების წყარო გახდა კინო და ტელეხელოვნების სფეროში მომუშავე ადამიანებისთვის. თეატრისა და კინოს საერთო თვისებაა ადამიანები გამოიყვანოს სახლებიდან და საზოგადოებასთან ერთად დაასწროს სპექტაკლისა თუ ფილმის ჩვენებას. ტელევიზია პირიქით, ჩვენთან სახლებში „მოდის“.

V თავში - აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების განვითარების პერსპექტივები საქართველოში - საუბარია იმის შესახებ, რომ საბჭოთა კავშირსა და სხვა სოციალისტური ქვეყნებში კინო და ტელევიზია მთლიანად იმართებოდა სახელმწიფოს მხრიდან. ხელოვნების დარგებიდან ყველაზე ძვირადღირებული კინემატოგრაფის სრული დაფინანსება და შექმნილი პროდუქციის რეალიზება სახელმწიფოს მიერ იყო გარანტირებული. საბჭოთა კავშირის დაშლის გამო სიტუაცია მკვეთრად შეიცვალა. აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებას სოციალისტური სისტემის დაშლის შემდეგ თავისუფალი საბაზრო ეკონომიკის პირობებში უხდება არსებობა.

Summary

Thesis on “TV space-cinematic action area” refers to two art directions, to mutual interaction between cinema and television and specific similarities and differences.

The work consists of an introduction, five chapters and conclusion, attached to the list of used literature references of films and individuals.

The introduction of the thesis describes the importance of the topic, the practical value and methodological aspects, goals of the research, the review of used literature and is justified the importance of practice-based, scientific research of cinematography and television in Georgian reality conducted by the director.

Until now the preparation and publication of scientific works about these two directions were conducted by the representatives of theoretical professions (historians of cinema and television, critics, cinema experts)

In chapter I –“public and national significance of cinema and television”- in addition to the possibility of giving people an aesthetic pleasure and creative function of cinema and television as a sacred art, some other characteristic are discussed, such as:

- a) Business;
- b) Entertainment;
- c) Educational;
- d) Informational;
- e) Advertising;
- f) Archives and Researching.

Features listed above are defined and reviewed by other authors.

In chapter II-“Director, cameraman and actor in audio-visual art”- the details of professional nuances and intercommunication of representatives of various profession (director, cameraman, actor) involved in creative process are described.

The chapter consists of subsections:

- a) “The director in the cinema and television”

In the process of cinematographic production, the director, as a defining feature of the line, stands in the foreground.

The chapter covers and analyzes David Work Griffith, Charlie Chaplin and others creative searches. It is told that interesting film-tradition was set up and evolved not only film, but also the art of TV-directing.

- b) “The operator in the cinema and television”

During the creation of high - quality screen production, the operator is actively involved in screen framing, setting of lighting devices, the lighting and the process of working with camera.

To achieve high-screen artistic quality of art products, the operator needs the ability of great creative vision and high-level of professionalism.

- c) “Working of the director with cinema and TV actors”

The formation and development of acting art began in old times. Thousand years ago people performed a show before hunting or in the process of cult rituals.

Over time and in different era actors skills were perceived differently.

In chapter III- “some aspects of TV and cinema” -it is explained that TV and cinema are audio - visual activities of Art and they have common, as well as dramatically different characteristics.

The chapter consists of four subsections:

- a) Installation issues in television and cinema.

Installation in TV and cinema is one of the main tools. By means of them the direction creates the film products, manages to express his own hand-writing, style, thinking, his own attitude to the events.

- b) Understanding of time and space in television and cinema

To resolve the issues of time and space in films and TV, are almost identical. To tell the story on the screen, the director uses creative ways of visual art and according to the development of script, describes stories with specific language and ways, told in present, past and future.

c) Lighting issues in cinema and television.

Alongside with the birth of cinema there were opinions about lighting. The cinema and film production is unbelievable without lighting, if it isn't a creative experiment and if the crew doesn't refuse artificial lighting on purpose.

It occupies the special place in the composition of the shot. It is possible to give semantic load to artificial as well as natural lighting.

d) Sound Issues in television and cinema.

The director, in addition to directed actors, buildings, and geographical space, uses audio-sound materials, dialogues, voices (of city, river, sea, forest), sounds, folk music or music of composers, to convey his own creative ideas. Or in special cases, he shows only visual shots without sound or underlines the silence on the screen.

In chapter IV- the interaction of literature and theatre with audio-visual art-some aspects of interaction of literature and theatre with audio-visual art are discussed.

These issues are formed in the next subsections.

a) The characteristics of adaptation of fiction in cinema and television.

Cinema and fiction have a long history of relationship.

Attempts of screen adaptations of favourite novels and short stories began with the birth of camera.

Cinema, and later the television were able to introduce literary works to the broad masses of people.

Literature and audio-visual art have both, common and different characteristics.

b) Cinema, television and theatre Art.

The knowledge of traditions is important for the development of art.

Rich experience of the theatre, accumulated for thousands of years, inspired the people working in the fields of TV and cinema art.

The common feature of cinema and theatre is to withdraw people from homes to attend a performance or a film.

TV, on the contrary, comes to our house.

In chapter V - The perspectives of development of audio-visual art in Georgia-is spoken about TV and cinema ruled by the state in the Soviet Union.

The full funding of expensive cinematography and selling its production was guaranteed by the state.

The situation changed dramatically after the collapse of the Soviet Union and now audio-visual art exists in the condition of free market economy.

შინაარსი

შესავალი -----	10
1. ლიტერატურის მიმოხილვა -----	15
2. თავი I	
კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა -----	18
3. თავი II	
რეჟისორი, ოპერატორი და მსახიობი აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში -----	23
ა) რეჟისორი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში -----	23
ბ) ოპერატორი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში -----	26
გ) რეჟისორის მუშაობა კინო და ტელემსახიობთან -----	32
4. თავი III	
კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის თავისებურებათა ზოგიერთი ასპექტი -----	40
ა) მონტაჟის საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში -----	40
ბ) დროისა და სივრცის გააზრება კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში -----	47
გ) განათების საკითხები კინოსა და ტელევიზიაში -----	53
დ) ხმოვანების საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში -----	60
5. თავი IV	
ლიტერატურისა და თეატრის ურთიერთკავშირი აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებასთან -----	72
ა) მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციის თავისებურებები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში -----	72
ბ) კინემატოგრაფი, ტელევიზია და თეატრალური ხელოვნება -----	82
6. თავი V	
აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების განვითარების პერსპექტივები საქართველოში ---	93
დასკვნა -----	98
გამოყენებული ლიტერატურა -----	102
პირთა საძიებელი -----	104
ფილმთა საძიებელი -----	106

შესავალი

თემის აქტუალობა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი „ტელევიზრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“ - არის კინოხელოვნებისა და ტელევიზიის ურთიერთკავშირის, მსგავსება-განსხვავების, ურთიერთმოქმედების შესახებ ჩვენ მიერ გაწეული კვლევა-ძიებისა და ანალიზის შედეგი.

ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები არა აქვთ. მიუხედავად ამისა, მათ მოკლე დროში შეძლეს განვითარების პროცესის სწრაფი პროგრესირებით მილიონობით ადამიანის დაინტერესება.

კინოს დაბადებიდან (XIX საუკუნის ბოლო) ტელევიზია რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ გაჩნდა. კაცობრიობამ ხელოვნების ახალი დარგები განვითარების გარკვეული ეტაპების გავლის შემდეგ აღიარა. კინო და ტელევიზია იქნენ უზარმაზარ ინდუსტრიად, ბიზნესად, რომელიც დღითიდღე ვითარდება და იზრდება. ბუნებრივია, კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას აქვთ გარკვეული თავისებურებები, სპეციფიკა და საზოგადოებრივი დანიშნულება.

ამის შესახებ მთელ მსოფლიოში იქმნება სამეცნიერო ლიტერატურა, საკუთარ მოსაზრებებს წერდნენ და აქვეყნებდნენ მეცნიერ-მკვლევარები, პრაქტიკოსი ტელე და კინორეჟისორები და ამ სფეროში დასაქმებული სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები.

რეჟისორის მიერ კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის მეცნიერული კვლევა, შესაძლოა, ქართულ სინამდვილეში სიახლედ ჩაითვალოს, რადგან აქამდე ხელოვნების ამ მიმართულებათა შესახებ სამეცნიერო შრომების მომზადება-გამოქვეყნება იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ძირითადად თეორიული პროფესიების წარმომადგენლების (კინოსა და ტელევიზიის ისტორიკოსების, კრიტიკოსების, კინომცოდნეებისა და ა.შ.) მიერ ხდებოდა. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს კინოსა და ტელეხელოვნებაში, სადაც მოღვაწეობდნენ გამოჩენილი რეჟისორები და ქმნიდნენ საყურადღებო აუდიო-ვიზუალურ ნაწარმოებებს, პრაქტიკული საშემსრულებლო-შემოქმედებითი პროფესიის წარმომადგენლისგან თეორიულ ნაშრომებზე მუშაობა და შესაბამისი დარგის მეცნიერული კვლევა-ძიება იშვიათი იყო.

ყოველივე ეს უარყოფითად ისახებოდა მომავალი თაობის, ახალგაზრდა დამწყები რეჟისორების პროფესიული განვითარებისა და დაოსტატების საქმეში. პრაქტიკოსი რეჟისორების თეორიული ნაშრომების სიმწირით სტუდენტობა ზარალდებოდა სწორედ იმიტომ, რომ მათთვის უფროსი თაობის რეჟისორთა გამოცდილების, მიგნებებისა და პროფესიული თავისებურებების გადაცემა თეორიული ნაშრომის სახით, იშვიათად ან ფრაგმენტულად ხდებოდა. მართალია, რეჟისორის პროფესია პრაქტიკაში რეალიზდება, მაგრამ მნიშვნელოვანია დაგროვილი ცოდნისა

და გამოცდილების თეორიულ ნაშრომად ჩამოყალიბება, რაც დასავლური ტელე და კინოკულტურის ქვეყნებისთვისაა დამახასიათებელი.

საქართველოში თეორიული ნაშრომების შექმნითა და კვლევა-ძიებებით ძირითადად ტელევიზიისა და კინოს თეორიტიკოსები იყვნენ დაკავებული. მათ ფასდაუდებელი ამაგი გასწიეს, თუმცა საჭიროა ბალანსის არსებობა - თეორიტიკოსებსა და პრაქტიკოსს საშემსრულებლო-შემოქმედებით პროფესიათა წარმომადგენლებს შორის.

აუცილებელია, მაგალითად, კინომცოდნის მოსაზრებების პარალელურად დაინტერესებულ მკითხველს ჰქონდეს კინორეჟისორის მოსაზრებების გაცნობის საშუალება, წინააღმდეგ შემთხვევაში, სფეროში არსებული ვითარების სრულყოფილი წარმოდგენა მხოლოდ თეორიტიკოსების ნაშრომებით რთულია.

ბოლონის პროცესმა, ქვეყნის გადასვლამ სამსაფეხურიან უმაღლესი განათლების სისტემაზე (რასაც მოჰყვა საშემსრულებლო-შემოქმედებითი მიმართულების სადოქტორო პროგრამების გაჩენა), წაახალისა საშემსრულებლო-შემოქმედებითი პროფესიათა წარმომადგენლები პრაქტიკული შემოქმედებითი საქმიანობის პარალელურად თეორიული შრომების შექმნა დაეწყოთ და განევიტარებინათ.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ XX საუკუნის 20-იან წლებიდან მოყოლებული ხდებოდა საზოგადოებისთვის რეჟისორების თეორიული ნაშრომების წარდგენა მანიფესტებისა და საკუთარი გამოცდილების ანალიზის სახით. საშემსრულებლო-შემოქმედებითი პროფესიის წარმომადგენლისგან სადისერტაციო ნაშრომის მომზადება მაინც იშვიათობა იყო.

ქართულ სინამდვილეში ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის ურთიერთკავშირის მასშტაბური კვლევა-ძიება აქამდე არ მომხდარა. ტელევიზიის ჩამოყალიბების დღიდან საქართველოში გაიზიარეს მსოფლიოში აპრობირებული პრაქტიკა - კინემატოგრაფისტთა გარკვეული ნაწილი იწყებს ტელევიზიისთვის ფილმების გადაღებას, იქმნება სატელევიზიო სტუდია, რომელშიც მუშაობას კინორეჟისორები იწყებენ. მათ მიღებული ჰქონდათ შესაბამისი უმაღლესი განათლება და გადაღების დროს იყენებდნენ სატელევიზიო სპეციფიკას.

ნაშრომის აქტუალობის განმსაზღვრელია ისიც, რომ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, კინოწარმოება კრიზისში შევიდა. იშვიათი გამონაკლისის გარდა ვეღარ ხდებოდა მაღალმხატვრული ღირებულების ფილმების გადაღება, კინორეჟისორები თავიანთი შესაძლებლობების რეალიზების მიზნით ცდილობდნენ ტელევიზიებსა და კერძო სტუდიებში თავის დამკვიდრებას.

90-იან წლების ქართული სატელევიზიო პროდუქციის შექმნის ლომის წილი კინორეჟისორებზე მოდის. თუმცა ამ პროფესიის წარმომადგენელთა უდიდესმა ნაწილმა ვერ შეძლო საბჭოთა სისტემიდან თანამედროვე მოთხოვნებზე გადასვლა, ჩამოშორდა ხელოვნებას

და თავის გადასარჩენად სხვა პროფესიების ათვისება დაიწყო. კინორეჟისორთა გარკვეულმა ნაწილმა საერთოდ დატოვა საქართველო და უცხოეთში შეძლო კინოკარიერის გაგრძელება.

ქართულ კინემატოგრაფიაში წინსვლა რამდენიმე წელია შეიმჩნევა. გაიხსნა რამდენიმე კინოთეატრი, იმართება კინოფესტივალები, ჩამოყალიბდა და გააქტიურდა საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი. ბოლო წლებში შეიქმნა შედარებით დიდბიუჯეტის ფილმები. ახალი კინოსურათების ნაწილი საქართველოში არსებულ რამდენიმე კინოთეატრში უჩვენეს. მოხერხდა ზოგიერთი კინოფილმის საზღვარგარეთ გატანა და გაყიდვა. თანამედროვე ქართული ფილმებით დაინტერესდნენ საქართველოში მოქმედი ტელევიზიები.

აუცილებელი გახდა უმაღლესი სახელოვნებო განათლების განვითარება. ბოლონიის პროცესის მოთხოვნების შესაბამისად, როგორც აღვნიშნეთ, შეიქმნა სადოქტორო პროგრამა კინორეჟისურაში, რომელსაც 2010 წლიდან ახორციელებს საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. პროგრამა თავისთავად გულისხმობს სწავლის პერიოდში პრაქტიკული საქმიანობის გვერდით თეორიული შრომების დამუშავებას და აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად სადისერტაციო ნაშრომის წარმოდგენას.

სადოქტორო პროგრამა „რეჟისურა თანამედროვე კინოპროცესში“ ქართული კინორეჟისურის სწავლების საქმეში საეტაპო მნიშვნელობისაა, რადგან ახალგაზრდა რეჟისორებს ეძლევათ საშუალება გამოცდილი პედაგოგების ხელმძღვანელობით შექმნან თეორიული სადისერტაციო ნაშრომი.

სადოქტორო პროგრამის „რეჟისურა თანამედროვე კინოპროცესში“ ფარგლებში შევარჩიეთ სადისერტაციო თემა „ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“ და დავიწყეთ ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის შესახებ არსებული ლიტერატურის მოძიება, წაკითხვა და დამუშავება. გავეცანით კლასიკოსი და თანამედროვე რეჟისორების შექმნილ ფილმებს, ინტერვიუებს, მოსაზრებებს.

თემის აქტუალობის განმსაზღვრელია ამ საკითხების ირგვლივ ქართულ ენაზე არსებული სამეცნიერო ლიტერატურის სიმცირე.

დისერტაციაში საუბარია ინტერნეტ ტექნოლოგიების განვითარების ეპოქაში ეკრანული ხელოვნების აწმყოსა და პერსპექტივის შესახებ.

შესაძლებელია, ჩვენს მიერ დამუშავებული საკითხები და გამოთქმული მოსაზრებები გახდეს სამეცნიერო დისკუსიის საგანი.

ნაშრომის მიზანი

სადისერტაციო ნაშრომის „ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“ მიზანია:

* წვლილი შეიტანოს კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის კვლევის საქმეში, რაც აქამდე ქართულ სინამდვილეში რეჟისორების მიერ იშვიათად ხდებდა;

* ნაშრომში განხილული საკითხები მოიცავს კინოს განვითარების ტრადიციებისა და გამომსახველობითი ხერხების კონტექსტს ტელესივრცესთან, რეჟისორის ადგილისა და როლის მეცნიერულ ანალიზს როგორც ტელევიზიაში, ისე კინემატოგრაფში;

* რეჟისორთა მხატვრულ-შემოქმედებითი ექსპერიმენტების მიმოხილვა და ანალიზი;

* სადოქტორო დისერტაციის ფორმატში ორი ხელოვნების დარგის ურთიერთმოქმედების კვლევიტა და ანალიზით შესაძლებელი გახდება ქართულ ენაზე მწირი პროფესიული ლიტერატურის გამდიდრებისთვის ხელის შეწყობა;

* კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის ურთიერთკავშირის ახალი კუთხით დანახვა;

* კინოსა და ტელევიზიის დაბადებიდან დღემდე განვლილი ეტაპებისა და განვითარების ტენდენციების მეცნიერული კვლევა-ანალიზი;

* ეკრანული ხელოვნების პრობლემების, გამოწვევების წარმოჩენა და გადაჭრის გზების ძიება.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება

სადისერტაციო ნაშრომი „ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“, ვფიქრობთ, დახმარებას გაუწევს:

* ტელევიზიითა და კინემატოგრაფით დაინტერესებულ ადამიანებს;

* მედიისა და კინემატოგრაფის სფეროში არსებულ პროფესიების დაუფლების მსურველებს, როგორც საშემსრულებლო-შემოქმედებითი, ასევე თეორიული მიმართულების სტუდენტებს;

* ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების მაღალ კლასებში შემოღებულ ახალი არჩევითი საგნის - კინოხელოვნების - სწავლების წარმართვის პროცესში ჩართულ პედაგოგებს;

* ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების უფროსკლასელებს ახალი საგნის - კინოხელოვნების - მომზადების პროცესში, დამატებითი ლიტერატურის სახით;

* დისერტაცია უცხოელთათვისაც იქნება საინტერესო, მათ საშუალება მიეცემათ გაეცნონ ქართულ სინამდვილეში შექმნილ ნაშრომს, გააკეთონ დასკვნები და ანალიზი საქართველოში კინემატოგრაფსა და ტელესივრცეში არსებული მდგომარეობის შესახებ;

* სადისერტაციო ნაშრომში ჩვენს მიერ დამუშავებული საკითხები შესაძლებელია გამოადგეთ კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის პრობლემების შესწავლით დაინტერესებულ მეცნიერებს;

* ლექტორ-მასწავლებლებს, რომლებიც ასწავლიან სახელოვნებო პროფილის უმაღლეს სასწავლებლებში და ჭირდებათ დამატებითი ახალი ლიტერატურა სალექციო კურსის მოსამზადებლად;

* ჩვენი მცდელობაა მცირედით შეივსოს ქართულ სინამდვილეში საშემსრულებლო-შემოქმედებითი პროფესიათა წარმომადგენლების თეორიულ კვლევათა სიმწირე.

ნაშრომში განხილული ქართველი და უცხოელი კინოსა და ტელევიზიის თეორიტიკოსებისა და პრაქტიკოსების მოსაზრებებისა და ნამუშევრების გვერდით შესულია პირადი გამოცდილებისა და ექსპერიმენტების შედეგები და დასკვნები.

კვლევის მეთოდოლოგიური ასპექტები

სადისერტაციო თემაზე „ტელევიზრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“ მუშაობის დროს, სამეცნიერო კვლევის მიზნით, ვაკვირდებოდით და ვსწავლობდით:

* როგორც ტექსტუალურ, აგრეთვე აუდიო-ვიზუალურ მასალას (დოკუმენტურ, მხატვრულ, სატელევიზიო ფილმებს, ტელესპექტაკლებს და ა. შ.)

* თემაზე მუშაობის დროს ვიყენებდით სატელევიზიო და კინოპროდუქციის სპეციფიკის შედარებით ანალიზს, ვაკვირდებოდით ტელევიზიისთვის და კინოთეატრში საჩვენებლად განკუთვნილ ფილმებს, ვიკვლევდით სპეციფიკას;

* მოვიძიეთ და დავამუშავეთ სხვადასხვა პრაქტიკოსი რეჟისორის ინტერვიუები, თეორიული ნაშრომები, პუბლიცისტური ნამუშევრები, შევისწავლეთ და გავაკეთეთ დასკვნები ან გამოვთქვით ჩვენი ხედვები და შენიშვნები;

* ყურადღება დავუთმეთ სახელოვნებო სფეროში არსებული სახელმწიფო ინსტიტუციებისა და კანონმდებლობის შესწავლას;

* პრაქტიკოსი რეჟისორების გარდა შევისწავლეთ კინოსა და ტელევიზიის თეორიტიკოსთა და ისტორიკოსთა თეორიული შრომები;

* სადისერტაციო თემაში საკითხების უკეთ საპრეზენტაციოდ მოვიფიქრეთ სიტუაციური მაგალითები, მოკლე ამბები, სიუჟეტები, ეტიუდები, რამაც საშუალება მოგვცა კინო და ტელეხელოვნების კვლევის დროს უფრო გასაგებად და პოპულარული ენით გადმოგვეცა ჩვენი ნააზრევი;

* ჩვენს ხელთ არსებული ტექნიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, ჩავატარეთ ექსპერიმენტები;

* დისერტაციაზე მუშაობისას ბეჭდური მასალების გვერდით მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს ინტერნეტში მოძიებული ინფორმაცია.

ლიტერატურის მიმოხილვა

დისერტაციაზე მუშაობის დროს დავამუშავეთ ჩვენთვის საინტერესო ქართული და უცხოური ლიტერატურა, გავეცანით და შევისწავლეთ ქართველი და უცხოელი პრაქტიკოსი რეჟისორების, კინოსა და ტელევიზიის თეორიტიკოსების ნაშრომებს. ჩვენთვის ერთნაირად საინტერესო იყო როგორც თანამედროვე, ისე კლასიკოსი პროფესიონალების ჩანაწერების გაცნობა. უცხო ენაზე არსებული ლიტერატურის დამუშავების დროს ქართულ ენაზე ვთარგმნეთ საჭირო ინფორმაცია. სადისერტაციო ნაშრომში ციტატები შევიტანეთ სამეცნიერო წრეებში მიღებული და აღიარებული ფორმით.

განსაკუთრებით გამოგვადგა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა „კენტავრის“ მიერ ბოლო წლებში გამოქვეყნებული ლიტერატურა. ხაზგასმით აღსანიშნავია:

* ზვიად დოლიძის „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო“, წიგნი დაიბეჭდა 2007 წელს, როგორც სახელმძღვანელო სტუდენტებისთვის და მასში დეტალურადაა მოთხრობილი კინოს წარმოშობის საკითხები და სხვადასხვა ქვეყანაში კინემატოგრაფის განვითარების ისტორია XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლომდე;

* ცნობილი ქართველი კინორეჟისორის რეზო ესაძის სახელმძღვანელო „ბიალონი - კინორეჟისურის შესახებ“, რომელიც დაიბეჭდა 2008 წელს და უნიკალურია თავისი მნიშვნელობით, რადგან რეზო ესაძის სუბიექტური ხედვები კინოს მიმართ განსაკუთრებით საინტერესოა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებისთვის;

* თეატრისა და ტელევიზიის ცნობილი ქართველ რეჟისორ, პედაგოგ მიხეილ თუმანიშვილის წიგნები - „სანამ რეპეტიცია დაიწყება...“, „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, „ახლა კი, ფარდა“, „ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე“, რომლებიც დაიბეჭდა 2008-2011 წლებში ოთხ ტომად (ნაწილი ამ ნაშრომებისა პირველად XX საუკუნის 70-იან წლებში გამოქვეყნდა). თუმანიშვილის თეორიული ნამუშევრები უდავოდ მნიშვნელოვანია, გამოვყოფთ IV ტომს - „ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე“;

* სადისერტაციო თემაზე მუშაობის დროს გავეცანით გამომცემლობა „გუმბათის“ მიერ განხორციელებული პროექტის „ქართული კულტურის ოქროს ფონდი“ ფარგლებში გამოცემულ წიგნებს, რომლებშიც გამოყენებულია საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული საარქივო მასალები. პროექტის შესაბამისად 2013 წელს გამოვიდა I ტომი - „კოტე მარჯანიშვილი“. წიგნში შესულია, მოგონებები მის შესახებ, ბიოგრაფიული ცნობები, რეჟისორის მემუარები (სამწუხაროდ, მემუარები არ ეხება მარჯანიშვილის კინოში მოღვაწეობის პერიოდს, თუმცა მეუღლის - მსახიობ ელენე დონაურის მოგონებებში მოთხრობილია კოტე მარჯანიშვილის დამოკიდებულება კინოს მიმართ).

* გამომცემლობა „კენტავრის“ მიერ 2008 წელს გამოცემულ, კინორეჟისორ მიხო ბორაშვილის მიერ შედგენილ „კინორეჟისურაში“ (ქრესტომათია) ქართულ ენაზე კინორეჟისორების - ლევ კულეშოვის, მიხეილ რომისა და ფრანგ კინოს თეორიტიკოს მარსელ მარტენის ჩანაწერები კინოხელოვნების შესახებ;

* 2010 წელს მიხო ბორაშვილის შედგენილი „დოკუმენტური ფილმის რეჟისურა“ (ქრესტომათია) გამოვიდა, რომელშიც შესულია დოკუმენტური კინოს რეჟისორების ჯონ გირსონის, პოლ როტას, იორის ივენსის, მაიკლ რადიგერის ჩანაწერები;

* 2013 წელს გამომცემლობა „კენტავრმა“ გამოსცა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის დავით გუჯაბიძის „თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები ქართულ მედია-სივრცეში“, ნაშრომში შესწავლილია ბოლო ათწლეულების განმავლობაში თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები ქართულ სინამდვილეში;

* 2014 წელს გამომცემლობა „კენტავრმა“ გამოსცა დავით გუჯაბიძის თარგმნილი პიტერ უორდის „კადრის კომოზიცია კინოსა და ტელევიზიაში“, ნაშრომში დეტალურადაა განხილული საოპერატორო ხელოვნების საკითხები;

* 1992 წელს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობამ გამოსცა ამავე უნივერსიტეტის კინოენისა და სტრუქტურის სამეცნიერო კვლევითი ლაბორატორიის თანამშრომლების, მათ შორის ქართველი კინემატოგრაფისტების მიერ შექმნილი თეორიული ნაშრომების კრებული (შემდგენელი მარინე კერესელიძე, რედაქტორი ტატა თვალჭრელიძე), კრებული ძალიან საინტერესოა, რადგან თეორიტიკოსების გვერდით კინოს გამოჩენილი პრაქტიკოსების მიერ საკუთარი გამოცდილებისა და დაკვირვების თეორიულ ნაშრომად ქცევის პრეცედენტთან გვაქვს საქმე. ჩვენი საკვლევი თემისთვის ყურადსაღებია კრებულში შესული კინემატოგრაფისტების - ოთარ იოსელიანის, ლევან პაატაშვილის, ნანა ჯანელიძის მოსაზრებები;

* საინტერესოა 1978 წელს მოსკოვში გამოცემული რუსულენოვანი წიგნი „40 მოსაზრება ტელევიზიის შესახებ“ (40 мнений о телевидении). წიგნი წარმოადგენს სხვადასხვა ავტორთა კრებულს და მასში შესულია მოსაზრებები ტელევიზიაზე. ჩვენთვის ხაზგასასმელია წიგნის იმ ნაწილში შესული ავტორების პუბლიკაციები, რომლებიც კონკრეტულად კინოსა და ტელევიზიის ურთიერთკავშირს ეხება. აქ ვხვდებით საქვეყნოდ აღიარებული რეჟისორების - რენე კლერის, ფედერიკო ფელინის, რობერტო როსელინის ერთმანეთისგან განსხვავებულ შეხედულებებს კინოსა და ტელევიზიის შესახებ.

ჩვენი სადოქტორო პროგრამა პრაქტიკოსებისთვის არის შედგენილი, შესაბამისად, პროგრამის მიზანია თანამედროვე აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების პრაქტიკოსისა და თეორიტიკოსის მომზადება, ამიტომ, ბუნებრივია, განსაკუთრებული ადგილი დავუთმეთ

ცნობილი რეჟისორების მიერ დაწერილ (მოსკოვში გამოცემულ, რუსულენოვან) წიგნებს. ამ მხრივ გამოყოფთ გამოჩენილი კინორეჟისორისა და პედაგოგის მიხეილ რომის ნაშრომს „საუბრები კინოს შესახებ“ („Беседы О Кино“, შემდგენილი ლ. ბელოვა), სერგეი გერასიმოვის „კინორეჟისორის აღზრდა“ (Воспитание кинорежиссера), სერგეი იუტკევიჩის „კინოხელოვნების შესახებ“ („О киноискусстве“).

სამივე წიგნი გამოცემულია რამდენიმე ათეული წლის წინათ, მაგრამ დღემდე არ დაუკარგავთ აქტუალობა ხელოვნების შესწავლის მსურველთათვის. ცნობილი რეჟისორები თავიანთ სუბიექტურ ხედვებს. შესაძლოა დღეს მათი გარკვეული ნაწილი კინოტექნიკის განვითარების პირობების ან სხვა მიზეზების გათვალისწინებით, არ გავიზიაროთ ან, პირიქით, აბსოლუტურად შეესაბამებოდეს თანამედროვეობას.

კინო და ტელეხელოვნება ვითარდებიან, გადიან გარკვეულ ეტაპებს, იცვლება და იხვეწება ტექნიკური საშუალებები - ბუნებრივია, ყოველივე ეს მოქმედებს ამ დარგებზე, თუმცა ხელოვნების მთავარ მამოძრავებლად, ცხადია, ადამიანი რჩება. შესაბამისად, სფეროში გამოცდილი ადამიანების, გამოცდილი რეჟისორების სხვადასხვა დროს დაწერილი წიგნები პრაქტიკოსი მკვლევარებისთვის ძვირფას მასალას წარმოადგენს.

* გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ 1984 წელს გამოსცა ცნობილ ინგლისელ რეჟისორ და თეორიტიკოს პიტერ ბრუკის „ცარიელი სივრცე“, თეორიული ნაშრომი ეძღვნება თეატრის პრობლემებს და მასში საუბარია კინემატოგრაფის შესახებაც;

* გავეცანით 1975 წელს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ გამოცემულ, ცნობილ რეჟისორ გიორგი ტოვსტონოგოვის ჩანაწერებს. ტოვსტონოგოვი წიგნში „რეჟისორის პროფესია“ ვრცლად საუბრობს კინოსა და თეატრის ურთიერთკავშირის შესახებ. წიგნის ეს ნაწილი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენთვის;

* შევისწავლეთ რეჟისორ და თეორიტიკოს კონსტანტინე სტანისლავსკის თეორიული ნაშრომი - სტატიათა კრებული „თეატრალური ხელოვნება“, 1950 წელი, გამომცემლობა „ხელოვნება“;

* კინოსახიობ ნატო ვაჩნაძის „მოგონებანი და შეხვედრები“, გამოცემული „ლიტერატურა და ხელოვნების“ მიერ 1966 წელს, მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდის უხმო კინოში მიმდინარე პროცესებისა და კინორეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის შესახებ;

ზემოთ ჩამოთვლილი ლიტერატურის გარდა გავეცანით სხვა მრავალ თეორიულ ნაშრომს, კინო და ტელეფილმებს, რომელთა შესწავლისა და ანალიზის, აგრეთვე საკუთარი გამოცდილებისა და პრაქტიკული ექსპერიმენტების საფუძველზე შეიქმნა დისერტაცია „ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“.

კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა

კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას წმინდა სახელოვნებო-შემოქმედებითი ფუნქციისა და ადამიანებისთვის ესთეტიკური ტკბობის მონიჭების გარდა აქვს სხვა მახასიათებლები:

- ა) ბიზნესი;
- ბ) გართობა;
- გ) სასწავლო-შემეცნებითი;
- დ) საინფორმაციო;
- ე) სარეკლამო;
- ვ) საარქივო სამეცნიერო.

განვმარტოთ ზემოთ მოყვანილი ჩამონათვალი:

ა) *ბიზნესი* - საზოგადოებისთვის საჭირო პროდუქციის შექმნა კინომ და ტელევიზიამ დაბადებისთანავე დაიწყო. განვითარების ადრეულ ეტაპზე კინემატოგრაფი განიხილებოდა როგორც ტექნიკის პროგრესირების ლოგიკური შედეგი. მაყურებელს აინტერესებდა და ხიზლავდა ახალი ტექნიკური გამოგონებები, ლუმინერების “სინემატოგრაფი” დიდი ინტერესის საგანი იყო. მოკლე, ძირითადად ერთ წუთამდე ხანგრძლივობის, ერთ კადრად გადაღებული ფილმებით გაცეხული საზოგადოება აყენებდა ახალ მოთხოვნებს. კინემატოგრაფი ღირსეულად იღებდა გამოწვევებს. რამდენიმე წელიწადში მოხდა უზარმაზარი ფინანსური რესურსის აკუმულირება.

კინოინდუსტრიაში დღეს უამრავი ადამიანია დასაქმებული. კინომ და ტელევიზიამ წარმოშვა და განავითარა ახალი პროფესიები. კინოს, წმინდა შემოქმედებითი პროცესის გარდა, კომერციული ფუნქციაც აქვს. კინობიზნესი მსოფლიოში ერთ-ერთი, მუდმივად მზარდი და მდგრადი ბიზნესია. ტექნიკური პროგრესის პირობებში ხდება ახალი ტექნიკური საშუალებების გამოგონება, რაც აკმაყოფილებს თანამედროვე ადამიანის მოთხოვნებს.

კინემატოგრაფის მსგავსად ტელევიზიაც ინდუსტრიაა, რომელმაც უმოკლეს დროში შეძლო გამხდარიყო საზოგადოების ცნობიერებაზე გავლენისა და გემოვნების ჩამოყალიბების ინსტრუმენტი. მან მოახერხა კონკურენცია გაეწია კინემატოგრაფისათვის, გადაებირებინა ცნობილი კინორეჟისორები, რომლებმაც დაიწყეს ტელევიზიისთვის მუშაობა, ტელეპროდუქციის შექმნა. ტრადიციული კინემატოგრაფისგან განსხვავებით დამოუკიდებელი ტელევიზიების განვითარება პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში უფრო სწრაფად მოხდა, რაც კინოწარმოებასთან შედარებით ტელეწარმოების სიიფიფიტა და მეტი ხელმისაწვდომობით აიხსნება.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შედეგად წარმოშობილ სახელმწიფოებში არსებული სხვადასხვა მძიმე პრობლემების ჩამონათვალში კინოც მოხვდა. კინემატოგრაფს გაუჭირდა სოციალისტური სისტემიდან კაპიტალისტურ რელსებზე გადასვლა. გეგმიურიდან საბაზრო ეკონომიკის პირობებში არსებობა უფრო ადვილად შეძლეს ტელევიზიებმა.

საბჭოთა კავშირის ნანგრევებზე აღმოცენებულ სახელმწიფოებში საკუთარი ხმისა და მოსაზრებების მოქალაქეებამდე მიტანას ახალჩამოყალიბებული ბიზნეს და პოლიტიკური ელიტა ტელევიზიების მეშვეობით უფრო ეფექტურად ახერხებდა. ასე რომ, კინომ ამ სეგმენტში პირველობა დაუთმო ტელევიზიას. ბიზნესწრებმა ფულის დაბანდება უფრო აქტიურად სწორედ ტელევიზიებში დაიწყეს, რასაც მოჰყვა პროფესიონალების გადანაცვლება კინემატოგრაფიდან ტელესტუდიებში.

საქართველოში 90-იანი წლების შემდეგ მდგომარეობა შეიცვალა და სახელმწიფომ დაიწყო კინოს გადარჩენისთვის ზრუნვა, რაც გამოიხატებოდა კინოკომპანიებისთვის ფინანსური დახმარებებითა და თანამედროვე სახელმწიფო სტრუქტურების შექმნით.

ახალი სახელმწიფო უწყებები ცდილობდნენ კინემატოგრაფისტებისთვის გაეცნოთ დასავლურ კინოინდუსტრიაში არსებული წარმოების საკითხები და ქართველ კინოპროფესიონალებში განეფიქსირებინათ კაპიტალისტური სისტემის ფილმწარმოების ტრადიციული უნარ-ჩვევები.

ბ) *გართობა* - კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის, როგორც გართობის საშუალებად, გამოყენება საზოგადოებამ დიდი ხნის წინ დაიწყო. კინოთეატრში და ტელევიზორის წინ ადამიანი თავისი ცხოვრების მნიშვნელოვან დროს ატარებს. გართობის ფუნქციით განსაკუთრებით ტელევიზია გამოირჩევა. იქმნება სატელევიზიო გადაცემები და თვით დამოუკიდებელი გასართობი ტელევიზიები. შესაძლებელია სხვადასხვა სატელევიზიო თამაშში მაცურებლის მონაწილეობა. გართობის უზარმაზარი ინდუსტრია ტელეკომპანიების მეშვეობით ახერხებს მონაწილეთა მიზიდვას.

ქართულ ტელესივრცეში გასართობი გადაცემები განსაკუთრებით მომრავლდა 90-იანი წლების დასასრულს. გასართობ სატელევიზიო გადაცემებად შეიძლება განვიხილოთ ე.წ. სატელევიზიო რეალითი შოუები, სადაც მაცურებელი თვალყურს ადევნებდა ჩაკეტილ სივრცეში მყოფ ადამიანებს. ამ ტიპის გადაცემებს დიდი რეიტინგი ჰქონდათ. სარეკლამო შემოსავლების გარდა ფული უშუალოდ მაცურებლისგან შედიოდათ, როცა მაცურებელი გადაცემის ფავორიტ მონაწილეს სტანდარტულ ფასზე ბევრად ძვირი სატელეფონო მოკლე ტექსტური შეტყობინებით უცხადებდა თანადგომას.

გ) *სასწავლო-შემეცნებითი* - კინოსა და ტელევიზიის მნიშვნელობა - სასწავლო-შემეცნებითი პროდუქციით უზრუნველჰყოს საზოგადოება - ფასდაუდებელია. იქმნება

მხატვრული და ძირითადად, დოკუმენტრი ფილმები, რომელთა საშუალებით ხდება მაყურებლისათვის კონკრეტული სასწავლო მასალის მიწოდება. სასწავლო მიზნით ტელევიზიები გამოიყენება პირდაპირი ტელელექციების საშუალებითაც.

ტელევიზიით საქართველოს ისტორიის ფრაგმენტების რეკონსტრუქცია და მაყურებლისთვის ჩვენება ხელს უწყობს ჩვენი სამშობლოს ისტორიის შესწავლას.

კინემატოგრაფის ურთიერთობა სასწავლო-შემეცნებით საკითხებთან ძირითადად დოკუმენტურ ფილმებს უკავშირდება. 80-იან წლებში, “პერესტროიკის” („გარდაქმნის“) პირობებში, უფრო ადვილი გახდა საზღვარგარეთ მოგზაურობა. საბჭოთა მოქალაქეს დიდი ინტერესი და ცნობისმოყვარეობა ჰქონდა უცხოეთის მიმართ. სოციალისტურ და კაპიტალისტურ ქვეყნებს შორის II მსოფლიო ომის შემდეგ არსებული „რკინის ფარდა“ დროთა განმავლობაში ნელ-ნელა იხსნებოდა. პლანეტის ორ ნაწილად გაყოფიდან, ორმოცი წლის გასვლის შემდეგ, საბჭოთა კინემატოგრაფისტებს უფლება მიეცათ კინოკამერით დაეფიქსირებინათ კაპიტალისტური ქვეყნები. პოსტსაბჭოთა პერიოდის შემდეგ დადგა დოკუმენტური ფილმების განვითარების ახალი ეტაპი, ტექნოლოგიების განვითარებამ შესაძლებელი გახდა შედარებით იაფი ციფრული აპარატურით აღჭურვილ სტუდიებში შექმნილიყო სატელევიზიო სივრცისთვის განკუთვნილი დოკუმენტური ფილმები.

დ) *საინფორმაციო* - კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქცია საზოგადოების ინფორმაციით აღჭურვაა. ამ მხრივ განსაკუთრებულია ტელევიზია, რომელსაც შეუძლია მყისიერად, ფაქტის პარალელურად მიაწოდოს მაყურებელს ინფორმაცია. ეს მახასიათებელი, მასშტაბურად, პირველად 1936 წელს გამოიყენეს გერმანიაში ოლიმპიადის ტრანსლაციის დროს. დღეს პირდაპირი ეთერით მაყურებლისთვის ინფორმაციის მიწოდება ერთ-ერთი ძირითადი, გავრცელებული და აპრობირებული ხერხია.

ე) *რეკლამა* - რეკლამების განთავსება ტელევიზიებისა და კინოფილმებისთვის ხშირად შემოსავლის ძირითადი წყაროა. ბიზნესწრეები განსაკუთრებით სატელევიზიო სივრცით სარგებლობენ, სარეკლამო დრო ტელევიზიაში, განსაკუთრებით პრაიმთაიმში კოლოსალურ თანხებს აღწევს. კინოფილმებში სხვადასხვა კომპანიის ნაწარმის, რეკლამების განთავსება (ე.წ. პროდაქტფლეისმენტი) ძირითადად კომერციულ, ე.წ. სალაროს, ფილმებში ხდება. დამკვეთი საკუთარი პროდუქციის ხალხისთვის წარდგენის მიზნით, შემოქმედებით ჯგუფს უკვეთავს ფილმის სიუჟეტში სცენას, სადაც პროდუქცია წარმოდგენილი იქნება პოზიტიურ კონტექსტში.

საზოგადოებისთვის ინფორმაციის მიწოდება ხშირად დოკუმენტური კინო და სატელევიზიო ფილმებითაა შესაძლებელი. ამ მხრივ ყურადღების ღირსია XX საუკუნის 30-იან წლებში შექმნილი დოკუმენტური ფილმები, რომლებიც გერმანელ რეჟისორ ლენი რიფენშტალის

გადაღებული იყო და ნაცისტური იდეების პროპაგანდასა და გერმანიაში არსებული მდგომარეობის გაიდიალეზებული ვარიანტის საზღვარგარეთ გატანას ემსახურებოდა.

ტელევიზიას შეუძლია ინფორმაცია მაყურებელს სასურველი რაკურსით მიაწოდოს.

ვ) *საარქივო-სამეცნიერო* - გულისხმობს ტელე და კინოპროდუქციის შესწავლას, როგორც ისტორიის კვლევა-ძიებისთვის საჭირო, მასალის გაანალიზებას. კონკრეტულ პოლიტიკურ რეალობაში იქმნება მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმები, წლების გასვლის შემდეგ მაყურებელს (მკვლევარს) საშუალება ექნება ხელახლა ნახოს და ფილმების ანალიზით შეძლოს ადრინდელი საზოგადოების განწყობების, პოლიტიკური სისტემისა და სხვათა შესწავლა.

სხვადასხვა მეცნიერისა და პრაქტიკოსის მიერ ტელევიზიის ფუნქციათა განმარტებები გვხვდება ქართულ სინამდვილეშიც.

აღვნიშნავთ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ გიორგი ჩართოლანის საინტერესო მოსაზრებებს მასმედიის საზოგადოებრივი ფუნქციების შესახებ, რომლებსაც 2008 წელს გამოცემულ სახელმძღვანელოში - „ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა (ნაწილი I. ტელეჟურნალისტიკა)“ - გამოთქვამს. ავტორი გამოჰყოფს - საინფორმაციო, პროპაგანდისტულ, სოციალური მართვის, განსწავლის, ორგანიზაციულ, კულტურულ-საგანმანათლებლო, საგანმანათლებლო, საინტეგრაციო ფუნქციებს.

„ასეთია მასმედიის საზოგადოებრივი ფუნქციები. ამ თავში მოყვანილია ის სოციალური ფუნქციები, რომლებიც არსებობენ ობიექტურად და არ არიან დამოკიდებული პოლიტიკურ კონიუნქტურაზე. ასე რომ, სანამ არსებობს ჟურნალისტიკა, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ფუნქციაა: **ინფორმირება, პროპაგანდა, სოციალური მართვის პროცესებში მონაწილეობა, განათლება, გართობა, გარკვეული ორგანიზატორული ვალდებულებების შესრულება.** ამ ფუნდამენტურ ცნებებში გარკვევა უნდა დაეხმაროს ყოველ ჟურნალისტს ნებისმიერი ჟურნალისტური ნაწარმოების შექმნის პროცესში”.¹

ტელევიზიის საზოგადოებრივი ფუნქციების შესახებაა საუბარი 1998 წელს, თბილისში, ქართულ ენაზე დაბეჭდილ, ავტორთა ჯგუფის ნაშრომების კრებულში - „სატელევიზიო ჟურნალისტიკა“. წიგნი წარმოადგენს მოსკოვის ლომონოსოვის სახელობის უნივერსიტეტის ტელე-რადიო ჟურნალისტიკის კათედრის კოლექტივის მიერ შექმნილ სახელმძღვანელოს. მეორე თავში „ტელევიზია და საზოგადოება“ აღწერილია ტელევიზიის ფუნქციები და გამოყოფილია: ინფორმაციული, კულტურულ-საგანმანათლებლო, ინტეგრაციული, სოციალურ-პედაგოგიკური, ორგანიზატორული, საგანმანათლებლო და რეკრეაციული ფუნქციები.²

¹ ჩართოლანი გ. ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა, თბილისი, 2008. გვ. 52

² კუზნეცოვი გ. ტელევიზია და საზოგადოება, კრებული, სატელევიზიო ჟურნალისტიკა, თბილისი 1998. გვ. 50-69

წიგნში განხილულია მაუწყებლობის, როგორც საზოგადოებისთვის აუცილებელი და საჭირო ორგანიზაციის, განვითარების პრინციპები. „დიდ ბრიტანეთში ასეთი განვითარების კრიტერიუმებად ითვლება: 1) გეოგრაფიული უნივერსალობა; 2) ყველა ინტერესისა და გემოვნების დაკმაყოფილება; 3) ეროვნულ უმცირესობათა ინტერესების დაკმაყოფილება; 4) ერის ერთიანობასა და სულიერებაზე ზრუნვა; 5) კერძო პირებისა და მთავრობის ინტერესების თავიდან აცილება; 6) პროგრამების ხარისხის ამაღლებისადმი მისწრაფება უნდა აღემატებოდეს აუდიტორიის გაფართოების მისწრაფებას; 7) შემოქმედებითი მუშაკებისადმი თავისუფლების მიცემა“.³

ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის ფუნქცია საზოგადოებისა და სახელმწიფოს განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე გარკვეული თავისებურებებით გამოირჩევა. გასული საუკუნის 90-იან წლებში კინემატოგრაფსა და ტელევიზიას მიეცათ საუკეთესო შანსი გამხდარიყვნენ ქართული კულტურის ექსპორტიორები მთელ მსოფლიოში. მაგრამ ამ წლებში არსებულმა მძიმე პოლიტიკურ - ეკონომიკურმა მდგომარეობამ მკვეთრად შეაფერხა ეკრანული ხელოვნების განვითარება. საბჭოთა კავშირის რღვევის შედეგად საქართველოში (და ზოგადად მთელ პოსტსაბჭოთა და პოსტსოციალისტურ ქვეყნებში) შექმნილი საზოგადოებრივ - პოლიტიკური რეალობა ხშირად მოლოდინების არაადეკვატური იყო. ახალ კაპიტალისტურ ფორმაციაზე გადასვლას თან სდევდა მძიმე ეკონომიკურ - პოლიტიკური რყევები. ურთულეს გარემოში სახელმწიფოსა და საზოგადოების პრიორიტეტი კინოსა და ტელევიზიის განვითარება ვერ იქნებოდა. ფინანსური პრობლემების გამო განსაკუთრებით კინემატოგრაფი დაზარალდა. 90-იანი წლების დასრულებისთანავე, როცა ნელ-ნელა გამოიკვეთა ქვეყნის შინაარსობრივი და ფუნქციური კონტურები, ტელევიზია და კინემატოგრაფი ახალი რეალობაში აღმოჩნდა. ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე რთული კატაკლიზმების დასრულება დროში დაემთხვა საქართველოში ინტერნეტის დამკვიდრების დასაწყისს. საქართველოში 2000-იანი წლებიდან ინტერნეტმომხმარებელთა რიცხვი თანდათანობით მატულობს. აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების ორივე დარგი ახალი გამოწვევების წინაშე აღმოჩნდა. მაყურებელთან კომუნიკაცია ინტერნეტის მეშვეობით გამარტივდა. კომპიუტერული ტექნოლოგიების განვითარებამ საგრძნობლად გააიოლა კინო და ტელეწარმოების პროცესი.

ამრიგად, ტელევიზიის როგორც მასმედიის უმთავრესი წარმომადგენლის, საზოგადოებრივი მნიშვნელობა და ფუნქციები სოციუმისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა. ჩვენი საკვლევი თემის შინაარსიდან გამომდინარე, შევეცადეთ კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის, ორი ეკრანული ხელოვნების, საზოგადოებისთვის საჭირო ზოგიერთი ასპექტი წარმოგვეჩინა.

³კუზნეცოვი გ. ტელევიზია და საზოგადოება, კრებული, სატელევიზიო ჟურნალისტიკა, 1998, გვ. 50-51

რეჟისორი, ოპერატორი და მსახიობი აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში

ა) რეჟისორი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

კინემატოგრაფიული და სატელევიზიო ნაწარმოებები კოლექტიური შრომისა და ძალისხმევის შედეგად იქმნება, რაშიც უამრავი ადამიანი მონაწილეობს. მათ შორის რეჟისორი, როგორც მხატვრული ხაზის განმსაზღვრელი, წინა პლანზე დგას. კინემატოგრაფმა ტელევიზიის გამოჩენას სამი ათეული წლით გაუსწრო, შესაბამისად, უფრო ადრე დაიბადა და განვითარდა კინორეჟისურა.

კინემატოგრაფში განსაკუთრებით XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან იწყება ახალი ეპოქა, როცა უხმო კინო აღწევს განვითარების ახალ საფეხურს და ფორმირდება ხელოვნების სრულფასოვად დარგად.

კინორეჟისორი მიხეილ რომი აღნიშნავდა: „მე საბოლოოდ მოვედი კინოში ათი-თორმეტი წლის წინ. ეს არის - უხმო კინოს აყვავების ხანა. იმ პერიოდის კინემატოგრაფიში ბრწყინავდა ჩაპლინის, კიტონის, ემილ იანინგსის, ბენკროფტის, ლილიან გიშის სახელები. საბჭოთა კინემატოგრაფში მსახიობთა სახელები არც იყო ცნობილი, კინოს სახეს ქმნიდნენ და განსაზღვრავდნენ ეიზენშტეინი, დოვჟენკო, პუდოვკინი, კოზინცევი, ტრაუბერგი. იმ პერიოდში მხოლოდ რეჟისორი იყო სრულფასოვანი, სრული უფლებების მქონე კინოს შემოქმედი. მხოლოდ ის განსაზღვრავდა მაყურებელთან ურთიერთობის ენას. იმ დროსთვის ეს ბუნებრივიც იყო. კინემატოგრაფი განსაზღვრავდა ენას“.⁴

კინემატოგრაფში რეჟისორულმა შემოქმედებებმა ძიებებმა ჩამოაყალიბეს ეკრანული ტრადიციები, რამაც ტელევიზიის, როგორც ხელოვნების დარგის შემოქმედებითი განვითარებისთვის მყარი საფუძველი შექმნა.

კინორეჟისორი სერგეი იუტკევიჩი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომლის თანახმად, რეჟისორის პროფესია გამიჯნულია სხვა პროფესიებისგან: „რეჟისორი არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ჩაერიოს მისთვის უცხო სფეროში. აუცილებელია მისი ადგილის განსაზღვრა კინოს შექმნის პროცესში, ნუთუ დირიჟორის პროფესია კნინდება იმით, თუ ის იქნება კარგი პარტიტურის ბრწყინვალე შემოქმედებითი და სრულფასოვანი ინტერპრეტატორი?! უმჯობესია იყო კარგი დირიჟორ-ინტერპრეტატორი, ვიდრე საშუალო მუსიკის ავტორი“.⁵

⁴ Ромм М. Беседы о кино, Москва „Искусство“ 1964. ст. 97-98

⁵ З.Юткевич с. О киноискусстве. Избранное, Издательство Академии наук СССР, Москва 1962. ст. 69

ფილმის შექმნის პროცესში რეჟისორის ფუნქციური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, გრიფითის, ჩაპლინისა და სხვათა შემოქმედებითი ძიებები ის კარგი ტრადიცია იყო, რომლის საფუძველზე განვითარდა არა მარტო კინო, არამედ სატელევიზიო ხელოვნება. თუმცა მათ შორის მსგავსებებთან ერთად ფუნდამენტური განსხვავებებიც არის:

ა). მაყურებელი განსხვავებულ გარემოში უყურებს კინოს და ტელევიზორს. კინოთეატრში მისული მაყურებლისთვის კინოეკრანი, თავისი გარემოთი, ინტიმური და ერთადერთი პარტნიორია, განსხვავებით ტელევიზორისგან, რომელიც თანამედროვე ადამიანის ყოველდღიურობის განუყოფელი ნაწილია. თუ კინოში ადამიანი თავად მიდის და ესწრება ჩვენებას, ტელევიზია, პირიქით, თვითონ „მიდის“ ადამიანთან და ტელევიზორის მეშვეობით განუსაზღვრელი დროით ახდენს მაყურებლისთვის საკუთარი პროდუქციის შეთავაზებას.

ამასთან დაკავშირებით ფედერიკო ფელინი წერდა: „სრულიად განსხვავებულია ეს კინოში, სადაც მოსახვედრად მაყურებელი საათობით დგას ბილეთის რიგში, რომ შევიდეს ნახევრად ჩაბნელებულ დარბაზში, უნდა იყოს ჩაცმული. მას არ შეუძლია წამოიყვანოს ბავშვები, ან თუ წამოიყვანა, იძულებულია (ყოველი შემთხვევისთვის, თეორიულად მაინც) თავი დაიჭიროს შესაბამისად, ერთი სიტყვით, იქმნება ურთიერთპატივისცემის გარემო“.⁶

შესაბამისად, სატელევიზიო ნამუშევარი კინემატოგრაფისგან განსხვავებით შედარებით მარტივი და ადვილად აღსაქმელია;

ბ). კინონაწარმოები დიდი ეკრანის სპეციფიკით იქმნება, სატელევიზიო კი, პირიქით, პატარა ეკრანისთვის. შესაბამისად, რეჟისურა და ოპერატორული ნამუშევარი განსხვავებულია. კინემატოგრაფში შესაძლებელია კადრის აგების დროს პერსპექტივის გათვალისწინება, ტელეხელოვნებაში პერსპექტივის დაგეგმვა ნაკლებად ეფექტურია ტელეეკრანის მცირე ზომის გამო. სატელევიზიო მხატვრულ ფილმებსა და ტელესერიალებში ხშირად იყენებენ ახლო, ახლო წელამდე და საშუალო მუხლებამდე ხედებს. კინოფილმებში უფრო მეტად გვხვდება შორეული საშუალო, საერთო, შორეული საერთო ხედები.

სატელევიზიო და კინოფილმებში სხვადასხვა ხედების გამოყენების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია სატელევიზიო და კინოეკრანის ზომების სხვაობა. ტელეეკრანი უფრო მცირე მოცულობისაა, ვიდრე კინოეკრანი, შესაბამისად, ზემოთ ჩამოთვლილი ხედები ტელეეკრანიდან მაყურებლისთვის უფრო ადვილადაა აღსაქმელი;

⁶ 4. Федерико Ф. Будем считать, что я не говорил этого, 40

, „Искусство“ , 1978. .

გ). მაყურებელს პირდაპირი ეთერით მყისიერად ანუ მოვლენის პარალელურად, შეუძლია ნახოს მნიშვნელოვანი პოლიტიკური თუ სპორტული პროცესები და გაუჩნდეს მათზე დასწრების, თანამონაწილეობის განცდა. პირდაპირ ეთერში მუშაობა ტელერეჟისორისთვის ნიშნავს, რომ ხშირ შემთხვევაში, მას არ შეუძლია წინასწარ განსაზღვროს, რა მოხდება გადასაღებ ობიექტზე, განსხვავებით კინორეჟისორისგან, რომელსაც დუბლების გადაღებით შეუძლია სასურველი შედეგის მიღება;

დ). II მსოფლიო ომის შემდეგ, განსაკუთრებით XX საუკუნის 50-იან წლებში, ტელევიზიის ისტორიაში ახალი ეტაპი იწყება. ჩნდება ტელეჟურნალისტიკის პროფესია, რომელიც კონკრეტული ინფორმაციის ხალხის მასებამდე მიტანის ფუნქციას იძენს;

ე). XX საუკუნის 50-60 იან წლებში ტელევიზიისთვის მუშაობას იწყებს ბევრი ცნობილი კინემატოგრაფისტი, რომლებიც სატელევიზიო ფილმებითა და სპექტაკლებით ახდენენ საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზებას. იქმნება სპეციალური სატელევიზიო ჩვენებებისთვის განკუთვნილ ნაწარმოებების შექმნაზე ორიენტირებული სტუდიები. რეჟისორს, რომელიც დასაქმებულია ტელევიზიაში, გაცილებით იაფი უჯდება ნაწარმოების რეალიზება, ვიდრე კინონდუსტრიაში მომუშავე რეჟისორს (განსაკუთრებით მაშინ თუ იგი ფირზე მუშაობს).

მსოფლიოში მიმდინარე სახელოვნებო პროცესები შეეხო საქართველოსაც. 60-იანი წლების ბოლოს იქმნება პირველი სატელევიზიო მხატვრული ფილმი - რეჟისორ მერაბ ჯალიაშვილის „დედის ხელი“ (თბილისის სატელევიზიო სტუდიის გამოშვება. 1959 წელი). ფილმი შავ-თეთრია, მოკლემეტრაჟიანი (გრძელდება 10 წუთზე ცოტა მეტ ხანს. სცენარის ავტორები - მედეა ლორთქიფანიძე, თამარ ჩხაიძე; როლებში - იმედა კახიანი, მზია ლომიძე, თინათინ ჩარკვიანი; კომპოზიტორი - ოთარ გორდელი; მხატვარი - დინარა ნოდია).

ფილმში მოთხრობილია ახალგაზრდების სიყვარულის ამბავი. გადაღებულია როგორც ინტერიერში, ასევე ექსტერიერში. ოპერატორი თენგიზ ლომიძე ხშირად იყენებს რაკურსს ზემოდან ქვემოთ. თხრობის აუდიო მხარე გამოირჩევა დიქტორის ტექსტით (მთავარი გმირისა და დედის საუბრის სცენის, აგრეთვე შეყვარებულის დიალოგების გარდა). რეჟისორი ამბავს, დროისა და სივრცის გადაწყვეტის ეკრანული სამონტაჟო ხერხის მეშვეობით, ათიოდე წუთში ატევს. ორმაგი ექსპოზიციის საშუალებით აძლიერებს მთავარი გმირის გულისტკივილის მიმართ მაყურებლის განცდას.

სატელევიზიო ხელოვნების განვითარებამ განსაკუთრებული როლი შეასრულა მსოფლიო გლობალური საკითხების გადაწყვეტისას. მაგალითად, ვიეტნამის ომის დროს, როცა ამერიკელებმა ტელეეკრანებიდან დაინახეს ომის საშინელება, რასაც პროტესტი და აქტიური და ხანგრძლივი პროტესტის შედეგად ომის დამთავრება მოჰყვა.

კინემატოგრაფში, არსებობის ისტორიის განმავლობაში, სხვადასხვა მიმდინარეობა თუ სკოლა განვითარდა. შესაბამისად, კინო კვლავ რჩება პერსპექტიულ და დიდი მომავლის მქონე დარგად, ხოლო ტელევიზიისთვის (რომელიც მრავალმხრივ ვითარდება და შესაძლებლობების არეალს ზრდის) მომუშავე რეჟისორები განსაკუთრებულ ადგილს იკავებენ სატელევიზიო რეკლამის, ახალი ამბების, მუსიკალური კლიპების, მხატვრული და დოკუმენტური ფილმების, სატელევიზიო თამაშების ინდუსტრიების განვითარების საქმეში.

ბ) ოპერატორი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მაღალი მხატვრული ხარისხის ეკრანული პროდუქციის შექმნის დროს ოპერატორის ოსტატობა ერთ-ერთი მთავარია. იგი აქტიურადაა ჩართული კადრიების, გადასაღებ მოედანზე განათების აპარატურის განლაგების, განათების სისტემის აწყობისა თუ უშუალოდ კამერასთან მუშაობის პროცესში. ოპერატორის ხელობისა და ხელოვნების დახვეწა ხანგრძლივი პროცესია და მუდმივ მუშაობას, აზროვნების განვითარებას მოითხოვს.

როგორც ფრანგი კინორეჟისორი ლუი დაკენი წიგნში „კინო - ჩვენი პროფესია“ აღნიშნავს: „კინოხელოვნების შესწავლა შესაძლებელია მხოლოდ კინოში. ამავე დროს, სხვა საქმით ვერ დაკავდები. ტექნიკური მუშაკისა თუ გამოცდილი ფილმის შემქმნელის მომზადება, მიუხედავად მათი შესაძლებლობებისა, მოითხოვს წლებს, ვინც დღეს ამ აზრს არ ეთანხმება, მას იმედგაცრუება ელოდება“.⁷

კინემატოგრაფის გამოგონების ადრეულ წლებში ოპერატორსა და რეჟისორს ერთი და იგივე ფუნქცია ჰქონდათ. დროთა განმავლობაში, კინოწარმოების პროცესში მოხდა შრომის დანაწილება - რეჟისორი და ოპერატორი სხვადასხვა პროფესიად იქცა. საოპერატორო ოსტატობა სწრაფად განვითარდა. პრაქტიკოს ოპერატორთა ნაწილმა კინოხელოვნების შესახებ თეორიული ნაშრომები შექმნა.

ოპერატორი ლევან პაატაშვილი წერს: “ჩვენ სამყაროს ორი თვალთ შევცქერით და არა ობიექტივის ცალი თვალთ. სწორედ მხედველობა ხდის გამოსახულებას სამგანზომილებიანს, მაგრამ სივრცის სიბრტყეზე ასახვისას ფორმა ხელშეუხებელი არ რჩება და ორიგინალთან მსგავსების მიუხედავად, განსხვავდება კიდევ მისგან. სინამდვილის ფორმები უსაზღვროდ მრავალფეროვანი და რთულია, ამიტომაც არსებობს ამ ფორმების ასახვის სხვადასხვა გზები. როგორ და რამდენად გარდაქმნის ოპერატორი სივრცეს, დამოკიდებულია მისი, როგორც

7. Дакэн Л. Кино-наша профессия, Москва, „Искусство“ 1963. ст. 21

ხელოვანის ხედვაზე. ამგვარად, გადასაღები სივრცის ოპტიკურ სივრცედ გარდაქმნისას, ჩვენ ვქმნით სივრცის ახალ მოდელს, რომელიც ოპტიკური გამოსახულების კანონებს ემორჩილება“.⁸

საოპერატორო საკითხებზე მსჯელობისას, ლევან პაატაშვილი აღნიშნავს, რომ: „კინო, თავისი ბუნებით, სივრცობრივი ხელოვნებაა და სივრცის გადმოცემის პრობლემები ოპერატორის ყურადღების ცენტრში უნდა იყოს. კინემატოგრაფიული ფორმა არსებობს სივრცეში – ჰაერისა და სინათლის განსაკუთრებულ გარემოში. „გაშიშვლებული“ ოპტიკური სივრცის შევსებისას სინათლითა და ჰაერით სავსე გარემოთი, ჩვენ ვქმნით მათ შორის რთულ კავშირსა და გარკვეულ ურთიერთდამოკიდებულებას. სინათლისა და ჰაერის ნაკადები, ავსებენ რა ოპტიკურ სივრცეს, შესამჩნევ გავლენას ახდენენ კონტრასტზე, ტონალურ პერსპექტივაზე, გამოსახულების ფერზე. კამერის ობიექტივი არ არის თვალი, რომელიც ადვილად ართმევს თავს ჩრდილისა და სინათლის კონტრასტებს ისე, რომ არჩევს ყველა დეტალს. თუკი ოპტიკური სივრცე კონსტრუქციულია და მთლიანად ოპტიკურ გეომეტრიაზეა დამოკიდებული, სამაგიეროდ სივრცითი გარემო, რომელიც მას ავსებს, მოძრავი და ცვალებადია. ამიტომაც, მუშაობის პროცესში ოპერატორმა ეს უნდა გაითვალისწინოს და თამამად აიღოს ხელში სივრცითი გარემოს სხვადასხვა პარამეტრების მართვა, რათა ჩანაფიქრის შესაბამისად შეცვალოს ისინი“.⁹

რეჟისორი ოპერატორთან მუშაობს სცენარის დამუშავების დაწყებიდან ფილმის გადაღების დასრულებამდე ანუ ფილმწარმოების სრული პროცესის განმავლობაში. გარკვეული განსხვავებების მიუხედავად, როგორც ტელევიზიისთვის, ისევე კინოსთვის, საოპერატორო სამუშაოს აქვს საერთო წესები. ეკრანული გამოსახულების შექმნის დროს ყველაზე მცირე მონაკვეთი, რომელსაც ოპერატორი ფირზე აფიქსირებს, არის კადრი.

განვიხილოთ კადრი, როგორც ფილმის შექმნის პროცესში რეჟისორის მიერ დასამუშავებელი ერთ-ერთი პირველი მნიშვნელოვანი ამოცანა.

კადრის, სამონტაჟო კადრისა და სასცენარო კადრის განმარტება მოცემულია 2008 წელს გამოცემულ, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებულ პროფესორ მიხო ბორაშვილის ქრესტომათიაში „კინორეჟისურა“:

„1. **კადრი** – ცალკეული ფოტოსურათი კინოფილმის ფირზე, რომელზეც აღბეჭდილია გადასაღები ობიექტის მოძრაობის ერთი ფაზა. კადრის ფორმატი და მისი მდებარეობა კინოფირზე განისაზღვრება კინოგადამღები აპარატის კადრის სარკმელების ზომებითა და მდებარეობით. 2. **სამონტაჟო კადრი** – ფილმის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც შეიცავს მოქმედების ცალკეულ მომენტს, გადაღებულს მისი უწყვეტობის შენარჩუნებით. 3. **სასცენარო**

⁸ პაატაშვილი ლ. ფილმის ოპტიკური სივრცე, კრებული, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა 1992. გვ 25

⁹ იქვე, გვ 34

კადრი – (ფილმის სარეჟისორო სცენარში) ყოველი ცალკეული გადასაღები სცენის (სამონტაჟო კადრი) შინაარსის გადმოცემა და აღწერა. სასცენარო კადრში მოცემულია გადასაღები სცენის, მისი სახეობრივი გაგების იდეურ-მხატვრული შინაარსი და მისი დადგმის გადაწყვეტის ხერხები¹⁰.

კინორეჟისორი რეჟო ესაძე კადრებს ჰყოფს ორ ნაწილად: „შინაარსობრივი თვალსაზრისით, კადრი ძირითადად ორგვარია: ტექნიკური და შემოქმედებითი კადრი.

ტექნიკურია კადრი, თუ ის აპარატის, ფირის და ა.შ. ტექნიკური მაჩვენებლის შემოწმებას ისახავს მიზნად.

შემოქმედებითი კადრი რთული წარმონაქმნია და მისი სრული განმარტება გარკვეულ ცოდნას მოითხოვს, რასაც გზადაგზა შევიძენთ“¹¹.

კადრი აგრეთვე გულისხმობს ტელე და კინოკამერაზე ჩაწერის დაწყებიდან ჩაწერის დასრულებამდე გადაღებულ მასალას. მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, რეჟისორები კადრებს განსხვავებული რაოდენობითა და ხანგრძლივობით იყენებენ. კადრების დროის ხანგრძლივობა განსაზღვრავს ფილმის რიტმს. მოკლე კადრების გადაბმის დროს გამოსახულების რიტმი ჩქარდება.

ტემპო-რიტმის მოკლე კადრებით განსაზღვრა განსაკუთრებით მაღალი ოსტატობით ჩანს XX საუკუნის ოციანი წლების შავ-თეთრ უხმო ფილმებში. მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ 1928 წელს გადაღებული, ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ (ოპერატორი ვლადიმერ კერესელიძე).

აღფრედ ჰიჩკოკის ფილმი „თოკი“ (1948 წელი) რამდენიმე უწყვეტი კინოკადრისგან შედგება, რაც მიუთითებს რეჟისორული და ოპერატორული ნამუშევრის მაღალ ოსტატობაზე (ოპერატორები ჯოზეფ ვალენტინი, უილიამ ვ. სკალლი).

არსებობს ცალკეული შემთხვევები, როდესაც მთელი ფილმი მხოლოდ ერთი უწყვეტი კადრითაა გადაღებული, თუმცა ცალკეული ექსპერიმენტები გავლენას ნაკლებად ახდენენ კინოსა და ტელევიზიის განვითარებაზე. ფილმის გადაღებას, სასურველი მიზნის მისაღწევად, რეჟისორისა და ოპერატორის მხრიდან უამრავი კადრის დაგეგმვა ჭირდება. მხატვრული ფილმის გადასაღებად მზადების დროს რეჟისორი და ოპერატორი გადასაღები მოედნის შესწავლის შემდეგ ადგენენ კამერის განთავსების ადგილებს, გადასაღები ობიექტების რაკურსებსა და ხედებს. მუშაობის გასაადვილებლად ყოველივე ეს წინასწარ ფიქსირდება ფურცელზე. იქმნება კადრიერბა. მხატვრული ფილმის კადრიერბის დროს მთელი ფილმი სქემატურად დახატულია ფურცელზე. დოკუმენტურ კინოს სხვა სპეციფიკა აქვს. ხშირად, დოკუმენტური ფილმის

¹⁰ ბორაშვილი მ. კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), თბილისი, „კენტავრი“ 2008. გვ. 187

¹¹ ესაძე რ. ბილონი - კინორეჟისურის შესახებ, თბილისი, „კენტავრი“ 2008. გვ. 17

შექმნისას, კადრირებას არ იყენებენ, იქედან გამომდინარე, რომ ოპერატორმა და რეჟისორმა წინასწარ არ იციან, როგორ განვითარდება ესა თუ ის მოვლენა, როგორ წარიმართება გადასაღები ობიექტის მოძრაობა თუ ქმედება.

მაგალითად მოვიტან ჩემს დოკუმენტურ ფილმს „ხმაური ქუჩაში“, რომელიც საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტურაში სწავლის დროს, 2011 წელს გადავიღე. მასში ნაჩვენებია ბათუმელი ახალგაზრდების ისტორია, რომლებიც თეატრალურ წარმოდგენებს მართავდნენ ქალაქის ქუჩებში.

ფილმზე ვმუშაობდით ორი ადამიანი – მე – რეჟისორი და ოპერატორ-მემონტაჟე. გადაღების დროს გვქონდა რამდენიმე საათი და ერთი ვიდეოკამერა, რომელიც მაქსიმალურად შედეგიანად უნდა გამოგვეყენებინა.

შევისწავლეთ გადასაღები მოედანი – სპეციალურად სპექტაკლის გამართვის გამო გადაკეტილი ქუჩა (გახსნილი იყო მხოლოდ ფეხით მოსიარულეებისთვის), სულ რამდენიმე ათეული კვადრატული მეტრი. ოპერატორი სხვადასხვა ხედით იღებდა – ჯერ სცენის აწყობის პროცესს და შემდეგ სპექტაკლის მიმდინარეობას. ჩვენ შევძელით ობიექტის, ახლომდებარე სახლის აივანიდანაც, ვიდეოკამერით დაფიქსირება.

კადრირება, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, არ გამოგვიყენებია. ქუჩაში მოწყობილ სცენაზე გამართული სპექტაკლის დროს შესაძლებელი იყო გამვლელი ხალხის მოძრაობა. ჩვენ, რა თქმა უნდა, წინასწარ შევარჩიეთ გადასაღები ადგილები, თუმცა გადაღების პროცესში ბევრი რამ ჩვენგან დამოუკიდებლად შეიცვალა და დოკუმენტური ფილმისთვის წინასწარ შერჩეული ადგილების გადაღების პარალელურად, რამდენჯერმე დავაფიქსირეთ დაუგეგმავი კადრებიც, რომლებიც, საბოლოოდ, ფილმის მონტაჟის დროს გამოვიყენეთ.

კადრირება მნიშვნელოვანია მხატვრული ფილმის გადაღების მზადების პროცესში, რადგან შესაძლებელი ხდება გადამღები ჯგუფის მიერ შესწავლილი და დამუშავებული, გააზრებული ყველა ნიუანსის გადასაღებ მოედანზე კარგად და ეფექტურად გამოყენება. კადრირება ბევრად აადვილებს ფილმზე მუშაობას. თუმცა ფილმის შექმნა შემოქმედებითი პროცესია და რა თქმა უნდა, აბსოლუტური სიზუსტით წინასწარ დაგეგმილი კადრების გადაღება შესაძლებელია არ მოხდეს. კადრირება არის რეჟისორისა და ოპერატორის ხელში დამატებითი საშუალება მაღალმხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად.

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში სწავლისას, სტუდენტურ, მოკლე მხატვრულ ფილმს „უგმიროდ...“ (2003 წელი) ვიღებდი ერთი ციფრული ვიდეოკამერით. გადაღებაში დამეხმარა სარეჟისორო სცენარის დამუშავების დროს შექმნილი კადრირება. გადასაღები მოედანი მდებარეობდა მთაგორიან ადგილებში და გადაღების წერტილების დამუშავებისას, ვიდეოკამერის განსათავსებლად ბუნებრივი რელიეფის გამოყენების

შესაძლებლობა მქონდა. ხედების მონაცვლეობით შევძელი ჩაფიქრებული სასურველი რიტმის მიღწევა.

სატელევიზიო პროდუქციის შექმნის პროცესში, ხშირად ხდება რამდენიმე კამერით ერთდროულად მუშაობა. მაგალითად, პირდაპირ ეთერში სპორტული გადაცემის ან სხვა მნიშვნელოვანი მოვლენის ტრანსლირებისას გამოიყენება მრავალკამერიანი გადაღება. ასეთი შემთხვევის დროს „მრავალკამერიანი გადაღებისას კადრის კომპოზიციის საფუძველი ძალიან გავს ერთი კამერით მუშაობის წესებს, თუ არ ჩავთვლით, რომ:

1. ოპერატორებს ჭირდებათ პირდაპირი კავშირი რეჟისორთან და ერთმანეთთან, გამოსახულების ერთმანეთზე შინაარსობრივად მისაახლოებლად;
2. კადრები მონტაჟდება რეალურ დროში და, ამიტომ ისინი ამოცანის შესაბამისად, სხვადასხვა მასშტაბებისა უნდა იყოს;
3. კადრები კოორდინირებული უნდა იყოს ვიზუალური დუბლირების თავიდან ასაცილებლად და მონტაჟისათვის სხვადასხვაგვარი ვარიანტებისა და განსხვავებული ხედვის წერტილების შექმნისათვის;
4. პირდაპირი ტრანსლირებისას კადრი მზად უნდა იყოს და იმ მომენტში შესრულდეს, როცა საჭიროა და არა მაშინ, როცა ოპერატორი მოემზადება გადაღებისთვის;
5. მრავალკამერიანი გადაღებისას არ არის დუბლების გადაღების და ოპერატორის შეცდომების ამოჭრის საშუალება, რადგან ისინი პირდაპირ ეთერში გადაიცემა“.¹²

ამჯერად, განვიხილოთ კინოხედების საკითხი. კინემატოგრაფის გამოგონების პირველ წლებში ადამიანი ეკრანზე ძირითადად თავიდან ფეხებამდე ჩანდა. ანუ მაყურებელი მას მთელი ტანით ხედავდა, რაც საკმარისი იყო საზოგადოების მოთხოვნილების დასაკმაყოფილებლად.

მონტაჟის გამოგონებამ, მარტივი სცენარების გართულებამ, განათების გამოყენებამ დღის წესრიგში გადასაღები ობიექტის კადრში წინასწარგამიზნულად და გააზრებულად მოხვედრის, გამოსახულების სასურველი ზომით დაფიქსირების ამოცანა დააყენა. რეჟისორს დამატებითი ხერხების გამოყენების საშუალება მიეცა. კინოხედებს თანდათან აზრობრივი დატვირთვა მიენიჭათ. გამოსახულების ფიქსირების დროს ეკრანზე ჩანს – გამოსახულება სრულად, ნაწილობრივ, ან მის ირგვლივ არსებული გარემო და ასე შემდეგ. მათი ერთიანობა და სხვადასხვაობა ფილმის მხატვრულ ქსოვილს ქმნის.

ეკრანული განვითარების პროცესში ჩამოყალიბდა ხედების გადაღების გარკვეული წესები. კინორეჟისორი ლევ კულეშოვი რამდენიმე კინემატოგრაფიულ ხედს გამოჰყოფს.

„1. ძალიან ახლო. ადამიანის სახე ან ობიექტის დეტალი, ასეთ კადრებს ხშირად დეტალსაც უწოდებენ,

¹² უარდი პ. კადრის კომპოზიცია კინოსა და ტელევიზიაში, თბილისი, „კენტავრი“ 2014. გვ. 229-230

2. ახლო. ადამიანის თავი „მხრებამდე“,
3. ახლო. წელამდე, ადამიანი წელამდე,
4. საშუალო, ადამიანი მუხლებამდე,
5. შორეული საშუალო, ადამიანი ან ხალხი აღებული მთელი ტანით, მაგრამ თავს ზემოთ და ფეხებზე სივრცის მარაგის გარეშე,
6. საერთო. ობიექტები აღებული მათი გარემომცველი ვითარებით,
7. შორეული საერთო. ობიექტები არებული დიდი მასშტაბით, ბევრის მომცველი გარემოთი,
8. სიღრმული კადრი, პერსპექტიულად აღებული, თითქოსდა, წინა ხედზე ახლოს ან საშუალო მოქმედებით ან საერთო ან საშუალო მოქმედებით უკანა ხედზე – სიღრმეში.

ხედი – ეს არის საშუალება ძირითადი ობიექტის და მისი ქმედების, აგრეთვე მოქმედების ადგილის საჩვენებლად ან საერთო სახით ან საჭირო დეტალების გამოყოფით¹³.

განვიხილოთ პანორამული გადაღება და რაკურსები.

პანორამული გადაღების დროს ჩართული კამერა მოძრაობს ჰორიზონტალურად ან ვერტიკალურად. რაკურსით გადაღების დროს კამერის ოპტიკური ღერძი სასურველი გრადუსითაა დახრილი გადასაღები ობიექტის მიმართ.

რაკურსით გადაღებებს განსაკუთრებული ოსტატობით იყენებს მიხეილ კალატოზიშვილი შავ-თეთრ ფილმში „ჯიმ შვანთე“ („მარილი სვანეთს“. 1930 წელი), რომელიც მაღალ პროფესიონალური საოპერატორო ამოცანების გადაჭრით გამოირჩევა (რეჟისორ-ოპერატორი - მიხეილ კალატოზიშვილი, ოპერატორი - შალვა გეგელაშვილი). მაგალითად, ფილმში სვანური კომპეების ფიქსირებისას, ხშირად გამოყენებული რაკურსი ქვემოდან ზემოთ. ასეთი რაკურსული გადაღებით შექმნილი გამოსახულება, კადრის კომპოზიციის სიმარტივის მიუხედავად, მხატვრული თვალსაზრისით საინტერესოა.

ხედები, პანორამა და რაკურსები სხვადასხვა ინტენსივობით გამოიყენება კინოსა და ტელევიზიაში.

საოპერატორო ხელოვნების საკითხების განსახილველად, მაგალითად მოვიტანოთ კინოფილმი „სხვისი შვილები“ (1958 წელი. რეჟისორი – თენგიზ აბულაძე, ოპერატორი – ლევან პაატაშვილი). „სხვისი შვილები“, ძირითადად, საერთო და შორი ხედებითაა გადაღებული. შესაბამისად, ფირზე დაფიქსირებულია ობიექტები გარემო ვითარებით ან ბევრისმომცველი გარემოთი. რეჟისორი და ოპერატორი ხშირად იყენებენ რაკურსულ გადაღებას. კინომაყურებლისთვის ასეთი ხედებით აწყობილი ფილმის აღქმა ბუნებრივია, რადგან დიდი

¹³ კულეშოვი ლ. კინოკადრი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), თბილისი, „კენტავრი“ 2008. გვ. 60

ეკრანი ფირზე დაფიქსირებული სივრცითი რეალობის, რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით, მაყურებლამდე მოცემულობის მიტანას შესაძლებელს ხდის.

საოპერატორო საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში უმნიშვნელოვანესია, ვინაიდან ეკრანული ხელოვნების პროდუქციის მხატვრული ხარისხის მისაღწევად საჭიროა ოპერატორის განსაკუთრებული შემოქმედებითი ხედვის უნარი და პროფესიონალიზმის მაღალი დონე.

გ) რეჟისორის მუშაობა კინო და ტელემსახიობთან

სამსახიობო ხელოვნების ჩამოყალიბება და განვითარება უძველეს დროში იწყება. ადამიანები ათასწლეულების წინ ცდილობდნენ ერთგვარი სანახაობის წარმოდგენას სანადიროდ წასვლისას თუ საკულტო რიტუალის შესრულების პროცესში. დროთა განმავლობაში მსახიობის ოსტატობა სხვადასხვა სახელმწიფოსა და ფორმაციაში განსხვავებულად აღიქმებოდა. ანტიკური ხანის ბერძნულ ცივილიზაციაში მსახიობის მთავარი თვისება კარგი დეკლამატორობა იყო. ძველბერძნულ თეატრში მსახიობის ოსტატობაზე მეტად მაყურებელი ითხოვდა კონკრეტული ამბის, სანახაობის ნახვას სცენაზე. თეატრალური ხელოვნების მთავრი ფიგურა იყო დრამატურგი. პიესის ავტორის მიერ შეთხზული ამბავი უფრო დიდ ინტერესს იწვევდა, ვიდრე წარმოდგენაში დაკავებული მსახიობების ვინაობა. ხშირად ავტორი საკუთარ ნაწარმოებში მთავარ როლს ასრულებდა. ძვ. წ.ად. VI-V საუკუნის ბერძენი დრამატურგი ესქილე, საკუთარი პიესების წარმოდგენის დროს, მთავარი როლების შემსრულებელი იყო.

დროთა განმავლობაში მსახიობობა დამოუკიდებელ პროფესიად იქცა. საუკუნეების განმავლობაში თეატრში დაგროვდა უზარმაზარი პროფესიული ტრადიციები.

სერვანტესის, ლოპე დე ვეგას, კალდერონის, შექსპირის, მოლიერის შექმნილ პიესებს თეატრალური ხელოვნება მაღალ სიმაღლეზე აჰყავს. თეატრში დრამატურგის გვერდით ჩნდება პროფესიონალი, კვალიფიციური მსახიობის საჭიროება და სამსახიობო ოსტატობა ახალ სივრცეებს იწყებს.

XX საუკუნის დასაწყისში კონსტანტინე სტანისლავსკიმ, პრაქტიკულ შემოქმედებით აქტივობებზე დაყრდნობით და ხანგრძლივი დაკვირვებებით, შექმნა სისტემა - სამსახიობო ოსტატობის უნივერსალური გაგება.

დღესაც, „სტანისლავსკის სისტემის“ მიხედვით ხდება მსახიობების აღზრდა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში. სტანისლავსკის სისტემას თეატრმცოდნე მერაბ გეგია, 2011 წელს გამოქვეყნებულ, „მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიურ ლექსიკონში“ ასე განსაზღვრავს: „სტანისლავსკის სისტემის საყრდენი ღერძია სცენური მოქმედება, ცხოვრებისეული მოქმედების მხატვრული ორეული. ორგანული მოქმედების დროს, მისი აზრით, მოქმედების

ცხოვრებისეული და სცენური სტიმულები გათანაბრებულია. სწორედ მოქმედების შემწეობით მსახიობი გრძნობს და ფიქრობს განსასახიერებელი გმირის მსგავსად.

სტანისლავსკიმ მოქმედების გასააქტიურებლად და ორგანული განცდის გამოსაწვევად, მიაგნო სრულიად მარტივ, მაგრამ უაღესად ეფექტურ ხერხს, რომელსაც *ფიზიკური ქმედების მეთოდი* უწოდა. მისი აზრით, ელემენტარული ფიზიკური ქმედება ადვილად აგრძნობინებს მსახიობს მოცემულ ვითარებას, ატმოსფეროს სხვა პერსონაჟების სულიერ მდგომარეობას. ამ მეთოდს სტანისლავსკიმ უწოდა *ფიზიკური და სიტყვიერი ქმედების მეთოდი*, რითაც სურდა გამოეკვეთა სიტყვის, როგორც ქმედების განსაკუთრებული ფორმის, მნიშვნელობა. სტანისლავსკის სწავლება სიტყვიერი ქმედების შესახებ, არსობრივად განსხვავდება იმისგან, რაც მანამდე იყო შექმნილი სასცენო მეტყველების ტექნიკაში. ხმის დაყენების, დიქციის, წარმოთქმისა და მეტყველების ლოგიკის გარდა მან შეიმუშავა სპეციფიკური სამსახიობო ტექნიკა - *სიტყვიერი ურთიერთზემოქმედების ტექნიკა*. პარტნიორის მიმართ ასეთი ცოცხალი დამოკიდებულება, მსახიობს უღვივებს წარმოსახვას და აისახება მის ფიქრებში, ემოციებში. ბოლოს კი ქმედებაში. ასეთი ორგანულობა უაღრესად გადამდებია და წარმოშობს ურთიერთზემოქმედების საუკეთესო ნიადაგს.

სტანისლავსკი უარყოფდა მსახიობთან საუბრების მნიშვნელობას იმ დრომდე, ვიდრე მსახიობს არ ჩამოუყალიბდებოდა როლის შეგრძნება. იგი თვლიდა, რომ საუბრებამდე მსახიობი ღრმად უნდა შეიჭრას შემოთავაზებულ ვითარებაში და შეეცადოს მოქმედებით უპასუხოს შეკითხვას: რას გავაკეთებდი მე, ახლა, ამ ადგილას, თვითონ რომ ვიყო ჩაყენებული პერსონაჟის მდგომარეობაში. თუკი მსახიობის მოქმედება არ ემთხვევა იმას, რაც როლით არის განსაზღვრული, მაშინ საჭიროა ვიპოვოთ ისეთი ვითარებანი, რომლებიც ხელს შეუწყობენ კერძოდ ამ და არა სხვა მოქმედების განხორციელებას. მოქმედებით პიესის ანალიზი ანუ *ქმედითი ანალიზი* - სტანისლავსკის აზრით, საუკეთესო საშუალებაა დრამატურგის ჩანაფიქრის ამოსახსნელად და ქმნის მაქსიმალურად ხელსაყრელ გარემოს მსახიობის როლში გარდასახვისთვის. ამ გზით ყალიბდება გამჭოლი მოქმედება - ანუ როლის უწყვეტი ხაზი. თუკი ყველა მსახიობი ცამოაყალიბებს ასეთ ხაზს, მათი ურთიერთგადაკვეთა თავისტავად მოგვცემს სპექტაკლის პარტიტურას. რომლის თამაშის დროს მსახიობმა არ უნდა იცოდეს სად მთავრდება მისი „მე“ და სად იწყება პერსონაჟის მეობა. სტანისლავსკი თვლიდა, რომ ასეთ ვითარებაში მაყურებელი ძალიან სწრაფად იზიარებს პერსონაჟის განცდებს და სპექტაკლის თანამონაწილე ხდება.

სტანისლავსკი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა *ზეამოცანას* - ანუ იმას, თუ რისი თქმა, რომელი პრობლემის გაჟღერება სურთ დრამატურგს, რეჟისორს, მსახიობს. იგი თვლიდა რომ ზეამოცანის ძიება წარმოადგენს შთაგონების მთავარ წყაროს და რომ ძიების ამ პროცესს მიჰყავს

მსახიობი გამჭოლ მოქმედებამდე. განიხილავდა რა სცენურ ცხოვრებას, როგორც იდეების, ინტერესების და მისწრაფებების შეურიგებელ ჭიდილს, სტანისლავსკიმ თეატრალურ ლექსიკაში შემოიტანა ცნება *კონტრგამჭოლი მოქმედება* (ანუ კონტრმოქმედება). კონტრგამჭოლი და გამჭოლი მოქმედების შეტაკება შესაძლოა განხორციელდეს ან სხვადასხვა პერსონაჟთა დაპირისპირებით ან პიესის გმირების მიერ შინაგანი წინააღმდეგობის გადალახვით. ამასთანავე, კონტრგამჭოლი მოქმედების პერსონაჟები აჩქარებენ გამჭოლი მოქმედების გამოკვეთას, რითაც ხელს უწყობენ ზეამოცანისაკენ სწრაფვას.

თუკი ზეამოცანა მოწოდებულია შექმნას საერთო შემოქმედებითი სულისკვეთება, პიროვნულ თვითგამოხატვას ემსახურება ზე-ზეამოცანა, სტანისლავსკის აზრით, სწორედ ზე-ზეამოცანა მსახიობს აქცევს პიროვნებად, აყალიბებს რა მის მსოფლმხედველობას და მსოფლგანცდას¹⁴.

თავად კონსტანტინე სტანისლავსკი მსახიობის ოსტატობის შესახებ სხვადასხვა სტატიებსა და წიგნებში წერდა. რეჟისორისა და თეორიტიკოსის ნაშრომები უმნიშვნელოვანესია ჩვენს საკვლევ თემაზე მუშაობის პროცესში, რადგან სატელევიზიო და კინოხელოვნების ურთიერთკავშირისა და მსგავსება-განსხვავებების ძიებების, კინოსა და ტელევიზიაში რეჟისორის როლისა და ფუნქციის კვლევის დროს განსაკუთრებულად ყურადსაღებია მსახიობის, როგორც რეჟისორისთვის მთავარი შემოქმედებითი პარტნიორის, პროფესიის ანალიზი. კონსტანტინე სტანისლავსკი მსახიობებს ჰყოფდა ორ ნაწილად: ჭეშმარიტ ხელოვანებად და ხელოსნებად. რაშია ნამდვილი მსახიობის ოსტატობა, რომელიც ქმნის მაღალღირებულ ხელოვნებას და რას ნიშნავს ხელოსანი მსახიობი?

ამ კითხვებზე პასუხი სტანისლავსკიმ გასცა სტატიაში „ხელოსნობა“, რომელშიც წერს: „მაშინ, როდესაც „განცდის“ ხელოვნება ისწრაფვის შეიგრძნოს როლის გრძნობები ყოველთვის და ყოველი შემოქმედების დროს, ხოლო „წარმოსახვის“ ხელოვნება ცდილობს როლი შინ განიცადოს მხოლოდ ერთხელ იმისთვის, რომ ჯერ შეიცნოს და შემდეგ ის ფორმა მოუძებნოს, რომელიც როლის სულიერ არსს გამოხატავს, ხელოსნური ტიპის მსახიობები, ივიწყებენ განცდას, ცდილობენ გამოიმუშავონ ხელოვნების მიმართულების ყველა როლის სცენური ინტერპრეტაციისა და გრძნობების გამომხატველი, ერთხელ და სამუდამოდ მზა ფორმები. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, „განცდისა“ და „წარმოსახვის“ ხელოვნებაში განცდის პროცესი აუცილებელია, ხელოსნობაში იგი საჭირო აღარ არის და მხოლოდ შემთხვევით გვხვდება“¹⁵.

„განცდისა“ და „წარმოსახვის“ სამსახიობო ხელოვნების შესახებ სტანისლავსკის შეხედულებები დღემდე ინარჩუნებენ აქტუალობას. „განცდის“ ხელოვნების სახეობის

¹⁴ გეგია მ. მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბილისი 2011. გვ. 219-220

¹⁵ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“ 1950. გვ. 52

გამოყენებისას სცენაზე მდგომი მსახიობი განიცდის, ფიქრობს, აზროვნებს და ფიზიკურად მოქმედებს მის მიერ შესრულებული პიესის პერსონაჟის მსგავსად.

ხელოსნობის სტანისლავსკისეულ „ფორმულას“ და გააზრებას უამრავი მიმდევარი ჰყავს, როგორც თეატრალურ სამყაროში, ასევე კინოსა და ტელევიზიაში. ხელოსან-მსახიობის პრობლემა ბევრგან გვხვდება. განსაკუთრებით რთული მდგომარეობაა სატელევიზიო სერიალების წარმოების დროს.

„მსახიობის მოძრაობასა და სიტყვიერ მეტყველებაში გამოსჭვივის არა თვითგანცდა, რომელიც ხელოსანს არ გააჩნია და არც ამ განცდის ილუზია, როგორც ეს „წარმოსახვის“ ხელოვნებაში ხდება, არამედ ხდება ადამიანური განცდების სხეულებრივი ანარეკლის უბრალო მექანიკური მიბამვა, ე.ი. მიბამვა არა თვით გრძნობისა, არამედ მისი გარეგნული შედეგისა, არა სულიერი შინაარსისა, არამედ მხოლოდ მისი გარეგნული ფორმისა. გრძნობის ეს ერთხელ და სამუდამოდ ფიქსირებული ნიღაბი სცენაზე მალე ცვდება, ჰკარგავს ცხოვრების ოდნავ ნიშანწყალსაც და უბრალო მექანიკურ მსახიობურ შტამპად იქცევა“.¹⁶

სატელევიზიო სივრცეში ხელოსან-მსახიობების შესაძლო სიმრავლეს განაპირობებს ტელეწარმოების სპეციფიკა, განსაკუთრებით, სატელევიზიო პროდუქციის მოკლე დროში შექმნის პრაქტიკა. ხშირად მსახიობს არა აქვს საკმარისი დრო როლის გასააზრებლად, არ გადის საკმარის რეპეტიციას, ასევე დროის უქონლობის გამო. სერიალები, როგორც წესი, რამდენიმე კვირის, თვისა და წლის განმავლობაში გრძელდება. ანუ მსახიობს შეუძლია მომდევნო სერიებში თამაშის დროს შეცვალოს სამსახიობო ხელოვნების სახეობა „განცდით“ ან „წარმოსახვით“, მაგრამ გასათვალისწინებელია მაცურებლის პოზიცია, რომელსაც მეტწილად ურჩევნია ტელევიზიით ნაწახი სერიალის მსახიობის ნამუშევარი მისთვის ადვილად გასაგები იყოს. ამის პირობას ქმნის ტელევიზიის თვისება - „სახლში თავად მივიდეს“ მაცურებელთან, რომელიც, საოჯახო ყოფითი საკითხების მოგვარებისა და მოწესრიგების პარალელურად, შესაძლოა ოჯახთან ერთად უცქერდეს ტელევიზორს და მსახიობის „ხელოსნური“ თამაშით კმაყოფილდებოდეს.

სტანისლავსკის შეხედულებები მსახიობის პროფესიის შესახებ თეატრალურ ხელოვნებაში სცენაზე მდგომ მსახიობზე დაკვირვებასა და ანალიზის შედეგად ჩამოყალიბდა. ამ კუთხით განსხვავებული ვითარებაა სატელევიზიო და კინოეკრანისთვის შექმნილ ნაწარმოებში დაკავებული მსახიობის პროფესიული ხერხებისა და როლის შესრულების მეთოდებში.

მსახიობის ოსტატობის თეორიული ანალიზისას გასათვალისწინებელია ინგლისელ რეჟისორ და თეატრის თეორიტიკოს პიტერ ბრუკის მოსაზრებები. მის თეორიული ნაშრომში „ცარიელი სივრცე“ აღწერილია, თუ როგორ აიღო უილიამ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტადან“

¹⁶ სტანისლავსკი ვ. თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“ 1950. გვ. 53

მცირე მონაკვეთი აიღო და მსახიობებს სთხოვა ტექსტიდან მხოლოდ იმ სიტყვების ამორჩევა, რომელთაც რეალურ სიტუაციაში იტყოდნენ.¹⁷

როგორც ამ სავარჯიშომ დაამტკიცამ, შესაძლებელია მსახიობის მიერ პიესის ტექსტიდან ამორჩეული სიტყვებით სცენისთვის შექმნილი ნაწარმოების კინემატოგრაფიულად გარდაქმნა.

„მსახიობებმა ეს მონაკვეთი ითამაშეს, როგორც ცოცხალი პაუზებით სავსე რეალისტური სცენა თანამედროვე პიესიდან - ამორჩეულ სიტყვებს ხმამაღლა წარმოთქვამდნენ, დანარჩენს კი თავიანთთვის ჩუმად იმეორებდნენ, რათა სიჩუმეს არათანაბარი ხანგრძლივობით დაესადგურა. ეს ახლადგამოკვეთილი ფრაგმენტი ძალიან კარგი იქნებოდა კინოსთვის, რადგან ერთმანეთთან არათანაბარ პაუზათა რიტმით დაკავშირებული დიალოგის ნაწყვეტები ფილმში ახლო ხედებითა და სხვა უხმო, კინოსათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ხერხებით იქნებოდა განმტკიცებული“.¹⁸

ბრუკი იქვე აგრძელებს სავარჯიშოზე საუბარს „ნებისმიერ სამეტყველო სტრიქონს ჩვეულებრივი სასუბრო მეტყველების დერძი რომ მოეპოვება, რომლის გარშემოც იგრაგნებიან გამოუთქმელი ფიქრები და გრძნობები, თავის მხრივ, სხვა ყაიდის სიტყვებით გადმოცემულნი“.¹⁹

მსახიობის პროფესიული რეალიზებისა და განვითარებისთვის ერთ-ერთი მთავარი მიმართულება - სატელევიზიო სპექტაკლების შექმნა დღევანდელ ქართულ ტელევიზორცეში, მართალია, აქტუალური აღარაა, თუმცა მნიშვნელოვანი ისტორია და ტრადიცია აქვს.

სატელევიზიო სპექტაკლების დადგმა ახალ მხატვრულ შემოქმედებით სიმალლეზე აიყვანა დრამის რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა. მის მიერ განხორციელებულმა სატელევიზიო სპექტაკლებმა (დავით კლდიაშვილის „დარისპანს გასაჭირი“, „უბედურება“, ჯანი როდარის „ჩიპოლინოს თავგადასავალი“, ვიქტორ როზოვის „გზა მშვიდობისა“ („გზაჯვარედინზე“), ალექსანდრე ჩხეიძის „ხიდი“ - დაინტერესება გამოიწვიეს როგორც მაყურებლებში, ასევე ხელოვანებში. მისი გავლენით, სატელევიზიო დადგმები განახორციელეს სხვა რეჟისორებმაც. (მიხეილ ჯავახიშვილის რომანის მიხედვით, თემურ ჩხეიძემ, 1979 წელს შექმნა ტელესპექტაკლი „ჯაყოს ხიზნები“, რომელიც ერთ-ერთ განსაკუთრებულ მოვლენად იქცა ქართულ სახელოვნებო სფეროში ტელევიზიისთვის დაიდგა გასული საუკუნის 80-იან წლებში). მიხეილ თუმანიშვილი ქართულ კულტურაში არა მარტო თეატრალური და ტელესპექტაკლების დადგმებითა და ნაყოფიერი პედაგოგიური მოღვაწეობით გამოირჩევა, არამედ თეორიული კვლევებითაც თეატრალური ხელოვნების, რეჟისურის სპეციფიკის შესახებ. 2013 წელს გამომცემლობა „კენტავრმა“ გამოსცა მისი შრომების კრებული „ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე“, რომელშიც შესულია ჩანაწერები - „მოსაზრება ტელევიზიის შესახებ“, სადაც თუმანიშვილი თეატრისა და

¹⁷ ბრუკი პ. ცარიელი სივრცე, თბილისი, „ხელოვნება“ 1984. გვ 130-131

¹⁸ იქვე, გვ. 131

¹⁹ იქვე, გვ 131

ტელევიზიის, სატელევიზიო დადგემების განსხვავებულ სპეციფიკაზე საუბრობს. მისი აზრით, ტელევიზიას, სპექტაკლის მსვლელობის დროს, შეუძლია კადრების მეშვეობით დაათვალიეროს და დააკვირდეს მიმდინარე პროცესებს და შესაბამისად, ასეთივე ფორმით აჩვენოს მაყურებელს.

თეატრალური სპექტაკლისგან განსხვავებით, სატელევიზიო პროდუქცია იქმნება კადრების მონაცვლეობით, მაყურებელი თეატრში ზის პარტერში ან იარუსზე, იქედან აკვირდება სცენაზე მიმდინარე წარმოდგენას და თავისუფლად შეუძლია, შესაძლებლობისა და მოცეზულობის ფარგლებში, ხედვის წერტილი თვითონ აარჩიოს.

ტელესპექტაკლის ყურების დროს მას ტელერეჟისორი კადრების საშუალებით სპექტაკლის ამა თუ იმ მონაკვეთს უჩვენებს. ამ შემთხვევაში მაყურებელი შეზღუდულია და ვერ აკონტროლებს კადრსგარე მიმდინარე პროცესებს. აქვე ვიტყვით, რომ შესაძლებელია რეჟისორმა სცენაზე განათების საშუალებით შესაძლებელია რეჟისორმა მაყურებლისთვის საჩვენებელი სპექტაკლის, ამა თუ იმ მიზანსცენაში, არსებითი მონაკვეთები გამოჰყოს. ტელევიზიის გააჩნია სპეციფიკური მახასიათებელი ხედი თუ ხედები, რომელთა გამოყენებით ტელერეჟისორს შეუძლია უფრო ახლოს მიიტანოს მაყურებელთან ტელეეკრანზე არსებული რეალობა, რაც სცენაზე შეუძლებელია.

მიხეილ თუმანიშვილი წერს: „რეჟისორული „ხედვის“ პრობლემა თეატრსა და ტელევიზიაში, თავისი ხასიათითა და პრინციპით სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგოა. როგორც ფერწერა და ქანდაკება განსხვავებული ხერხებით გამოხატავს ერთსა და იმავე ცხოვრებისეულ მოვლენას, შთაბეჭდილებას, განწყობას, ხასიათს, ასევე, თეატრიც და ტელევიზიაც ამას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, სპეციფიკური საშუალებებით აკეთებს. ეს ძალიან ნათლად ჩანს ხოლმე მაშინ, როდესაც თეატრის რეჟისორი იწყებს ტელესპექტაკლზე მუშაობას. იგი „თავის სურათის ხატვას და ძერწვას“ გარკვეულ სცენურ სივრცეში, ერთი გარკვეული „პარტერული ხედვის წერტილიდან არის მიჩვეული. ესაა რეჟისორის ტილო, მისი ჩარჩო, რომელშიც მან ასე თუ ისე უნდა „ჩაწეროს“ თავისი ოპუსები.

როდესაც ეს რეჟისორი ტელევიზიაში მიდის, ის უნდა გადაეწყოს, მხატვრული აზროვნების ახალ წესს შეეგუოს. იგი თითქოს მოვლენათა ცენტრშია „შემძვრალი“ და უკვე იქედან, ამ „ამ ცხოვრებისეული ცენტრიდან“ უთვალთვალებს, აკვირდება მომხდარი ამბის თვით არსს და არა იმას, რაც ერთი შეხედვით ჩანს.

დანახულის, შემჩნეულის, შენიშნულის მაყურებლისთვის მოძრავი კადრით თუ კადრში მოძრაობით მიტანა - ესაა ტელევიზიის თეატრისგან განმასხვავებელი თავისებურება. ტელევიზია კი არ მოგვითხრობს, როგორც კინოში, ან მაყურებელთან ერთად კი არ განიცდის, როგორც თეატრში, არამედ **ათვალიერებს, აკვირდება, მსჯელობს.**

რეჟისორული ჩანაფიქრის შექმნა და ნებისმიერი სპექტაკლის - ეს თეატრალური სპექტაკლი იქნება თუ სატელევიზიო - ფორმის პოვნა, პირობითად შეიძლება რამდენიმე აუცილებელ ეტაპად დავყოთ:

1. რეჟისორი, ლიტერატურული მასალის (პიესა, სცენარი) შესწავლისა და ანალიზის საფუძველზე ქმნის მომავალი სპექტაკლის იდეურ-თემატურ ჩანაფიქრს.

2. სპექტაკლზე მუშაობის მეორე ეტაპი გულისხმობს მომავალი სპექტაკლის ქმედითი სტრუქტურის ანალიზს, მის კონსტრუქციულ თავისებურებებს. თუმცა კი, ეს პროცესი თეატრსა და ტელევიზიაში ერთი და იმავე წესით მიმდინარეობს, მაინც არსებითი განსხვავებაა ამ ორ ხელოვნებას შორის.

3. დაბოლოს განხორციელების ეტაპი ანუ თეატრალური ფორმის გადაწყვეტა და ჩანაფიქრის დრამატული თეატრის სცენაზე რეალიზაცია, ანდა ტელედადგმის ფორმის გადაწყვეტა და სპექტაკლის ტელეეკრანზე რეალიზაცია. აქ უკვე აშკარაა შემოქმედებით პროცესთა განსხვავება²⁰.

განხვავებულია ვიზუალური და სასცენო ხელოვნების სამსახიობო ოსტატობის ზოგიერთი ასპექტი:

ა). კინომსახიობი როლზე მუშაობას ამთავრებს ბოლო დუბლის ჩაწერისთანავე;

ბ). თეატრის მსახიობს შეუძლია განსხვავებულად ითამაშოს სპექტაკლის საპრემიერო ჩვენების დროს და სურვილის შემთხვევაში, ცვლილებები შეიტანოს, ხარვეზები ჩაასწოროს იმავე სპექტაკლის განმეორებით წარმოდგენისას.

„როდესაც როლზე მუშაობის შესახებ ლაპარაკობენ, იგულისხმება ამ მუშაობის ორი უმთავრესი ეტაპი - მუშაობა რეპეტიციებზე (სანამ სპექტაკლი გაცოცხლდება სცენაზე) და -უკვე მზა სპექტაკლში (რომელიც, შესაძლოა, წლების სიცოცხლეს ითვლიდეს). დრამატული თეატრის მსახიობის ხელოვნება ამითაც განსხვავდება სხვა ხელოვანთა შემოქმედებისაგან - ადრესატისათვის უკვე მიწოდებულ მზა ნაწარმოებზე მუშაობის გაგრძელება არ შეუძლია არც მწერალს, არც მხატვარს, არც კომპოზიტორს, არც მოქანდაკეს, არც ხუროთმოძღვარს, არც კინომსახიობს, იმიტომ, რომ მათი ნაწარმოები ერთხელ და სამუდამოდაა შექმნილი და არაცოცხალი საგნის სახით განხორციელებული. მსახიობის ნაწარმოები კი ცოცხალი ადამიანია. ყოველ სპექტაკლზე ის ხელახლა იბადება. მაშასადამე, ნაწარმოებზე მუშაობაც შეიძლება მანამ, სანამ ეს სპექტაკლი იდგმება სცენაზე“²¹

გ). თეატრალური წარმოდგენა, ისევე როგორც კინოხელოვნების ნაწარმოები, კოლექტიური შრომის შედეგად იქმნება. როგორც თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე წიგნში „მსახიობის

²⁰ თუმანიშვილი მ. ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე, თბილისი, „კენტავრი“ 2013. გვ 160-161

²¹ ურუშაძე ნ. მსახიობის ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“ 1976. გვ 137-138

ხელოვნება“ წერს, თეატრალურ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესში მთავარია, მსახიობი: „სათეატრო ხელოვნების რაობის გაგება შეიძლება განსხვავებული იყოს. დროთა მანძილზე იცვლება სპექტაკლის შექმნის პრინციპები. მაგრამ ყველა დროს, პრინციპებისდა მიუხედავად, სპექტაკლი უთუოდ კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. არა იმიტომ, რომ მას ერთად ქმნიან მსახიობი, დრამატურგი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი, რეჟისორი. სხვა ხელოვნების არც ერთი წარმომადგენელი რომ არ მოვიდეს თეატრში, მხოლოდ მსახიობებიც კოლექტიურად შექმნიან წარმოდგენას. სცენის ხელოვნება თავისი ბუნებითაა კოლექტიური. ეს მისი ფუნდამენტური თვისებაა“. ²²

ამავე წიგნში ავტორი მიუთითებს თეატრში მსახიობის დამოკიდებულებაზე სხვა პროფესიების წარმომადგენლებთან. „მსახიობის მხატვრული ნაწარმოების ხარისხი არაა დამოკიდებული მხოლოდ მსახიობზე, როგორც ესაა მწერლის, მხატვრის ან კომპოზიტორის ხელოვნებაში. თეატრში, საერთოდ ყველა ერთმანეთზეა დამოკიდებული, მით უფრო მსახიობი“; ²³

დ). კინოსა და ტელეპროდუქციის გადაღების დროს თეატრში არსებული, მსახიობის უწყვეტი თამაშის პრინციპი დარღვეულია. თუ სპექტაკლის მიმდინარეობისას მსახიობი მთელი წარმოდგენის განმავლობაში სცენაზე დგას, იგი უწყვეტადაა შემოქმედებით პროცესში ჩართული, მაგრამ, როცა მსახიობი ეკრანულ სახეს ქმნის, შეიძლება კინოფილმის გადაღება თვეებისა და ზოგჯერ წლების განმავლობაშიც კი გაგრძელდეს. ბუნებრივია, ასეთ პირობებში, როლის შესაქმნელად, თეატრისგან განსხვავებული შემოქმედებითი მეთოდების გამოყენება მოუწევს.

თუმცა არსებობს ერთეული მაგალითები, როდესაც ტელეპროდუქცია უწყვეტ რეჟიმში იქმნება. ასე თამაშობენ სატელევიზიო სპექტაკლს პირდაპირ ეთერში.

ამ შემთხვევაში ვგულისხმობ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლის ტელევიზიით ჩვენებას ან სპეციალურად ტელეეკრანისთვის შექმნილი დამოუკიდებელი ორიგინალური პიესის ტელესტუდიაში დადგმას.

მსახიობი სატელევიზიო და კინოპროექტებში უმნიშვნელოვანესი ფიგურაა, მისი რეჟისორთან პროფესიული ურთიერთკავშირითაა შესაძლებელი ხელოვნების ნაწარმოების შექმნა.

²² ურუშაძე ნ. მსახიობის ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“ 1976 გვ. 147

²³ იქვე, გვ. 167

კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის თავისებურებათა ზოგიერთი ასპექტი

ა) მონტაჟის საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მონტაჟი კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში ერთ-ერთი უმთავრესი საშუალებაა, რომლის მეშვეობით რეჟისორი „აშენებს“ თავის ფილმსა თუ ტელეკმნილებას. მონტაჟის საშუალებით რეჟისორი ახერხებს დამოკიდებულების გამოხატვას ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ, საკუთარი ხელწერის, სტილის, აზროვნების გამოსახვას. იგი, როგორც კინოფილმის მხატვრული ხელმძღვანელი, მონტაჟის პროცესს უშუალო ზედამხედველობას უწევს, თუმცა მემონტაჟის ინდივიდუალური პროფესიული მონაცემებიც მნიშვნელოვანია. მემონტაჟე კინოინდუსტრიაში ერთ-ერთ მაღალანაზღაურებად პროფესიად ითვლება. მას თეორიული განათლების გარდა პრაქტიკული გამოცდილება და განსაკუთრებული ხედვა სჭირდება. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს დამონტაჟება შესაძლებელია როგორც ძვირადღირებული აპარატურით (კინოფირზე მუშაობისას), ასევე კომპიუტერით (ვიდეოფირსა თუ ციფრულ მატარებლებზე გადაღებული მასალის შემთხვევაში), მონტაჟის შინაარსობრივ-აზრობრივი პრინციპი უცვლელია.

მონტაჟის, როგორც ფილმის შექმნის ერთ-ერთი მთავარი საშუალების, აღმოჩენა და როგორც მხატვრული ხერხის დანერგვა, ამერიკული კინოს ცნობილი წარმომადგენლის დევიდ უორკ გრიფითის სახელს უკავშირდება. მან ფილმში „დიდი ხნის წინათ“ (1910 წელი) პირველად გამოიყენა მონტაჟი, როგორც აზრის გადმოცემის საშუალება და „შეუწყნარებლობაში“ (1916 წელი) ახალ სიმაღლეზე აიყვანა. გრიფითმა სრულმეტრაჟიანი კინოსურათი ოთხ დამოუკიდებელ ეპიზოდად დაჰყო. ფილმის კომპოზიცია რთულია. მოქმედება ოთხ, განსხვავებულ დროსა და სივრცეში ვითარდება.

“მონტაჟი უდავოდ წარმოადგენს კინოენის ყველაზე სპეციფიკურ შემადგენელს. პირველ ყოვლისა, უნდა ითქვას, რომ მონტაჟი ეს არის ფილმის კადრების გარკვეული წყობითა და თანმიმდევრობით დალაგება დროში. რისი საშუალებაც რეჟისორს შეუძლია მიმოიხილოს სამყარო, ჩასწვდეს მოვლენების არსს“, - წერს კინოს თეორიტიკოსი მარსელ მარტენი.²⁴ იგი ერთმანეთისგან ასხვავებს „მონტაჟ-თხრობას“ - ფილმის შექმნის პროცესში უბრალო და მარტივ ხერხსა და „მონტაჟ-გამოხატვას“, სადაც მონტაჟი კადრების შეპირისპირებით და დაჯახებით იწყობა.²⁵

²⁴ მარტენი მ. მონტაჟი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), თბილისი, „კენტავრი“ 2008. გვ. 145

²⁵ იქვე, გვ.145

„მონტაჟი-თხრობა“ - ამბავი ფილმში შეიძლება მარტივად დამონტაჟდეს, კადრების მიზანმიმართული დალაგების გარდა რეჟისორი ჩანაფიქრის გადმოცემისთვის იყენებს ხმას, დიალოგს, ბუნებრივ თუ ხელოვნურ ხმებს... მაყურებელი არა მარტო თვალით აღიქვამს ეკრანზე მიმდინარე მოვლენებს, არამედ სმენითაც. „მონტაჟი თხრობა“ ახასიათებს სატელევიზიო პროდუქციასაც. ასეთი ხერხითაა აწყობილი საპნის ოპერები, საინფორმაციო გადაცემები, სატელევიზიო შოუები.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ტელევიზია მონტაჟის გამოყენების ფართო სფეროს მიმართავს. მაგალითად, სატელევიზიო მუსიკალურ კლიპებში ხშირად იყენებენ „მონტაჟ-გამოხატვას“, მოკლე რამდენიმეწამიანი კადრების შეჯახებებსა და შეპირისპირებას, რითაც უფრო ადვილად ხდება მაყურებელზე ფსიქოლოგიური მოქმედება.

„მონტაჟი-გამოხატვა“ განსაკუთრებით პოპულარული იყო XX საუკუნის 20-იანი წლების კინემატოგრაფში. უხმო ფილმებში მონტაჟის მეშვეობით შესაძლებელი იყო მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შექმნა. ტარდებოდა უამრავი ექსპერიმენტი. იქმნებოდა თეორიები. ამ პერიოდისა და მეთოდის ბრწყინვალე ნიმუშებია - სერგეი ეიზენშტეინის „ჯავშოსანი პოტიომკინი“, ძიგა ვერტოვის „ადამიანი კინოაპარატით“ და სხვა მრავალი.

20-იანი წლების მიწურულის საქართველოში შეიქმნა მაღალმხატვრული სამონტაჟო ხელოვნებით გამორჩეული ფილმები - მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთე“ („მარილი სვანეთს“) და ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“.

გამორჩეულია ლევ კულეშოვისა და სერგეი ეიზენშტეინის ექსპერიმენტები და თეორიები კინოენისა და მონტაჟის ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში. ლევ კულეშოვი სხვადასხვა გეოგრაფიულ ადგილზე იღებდა და ამონტაჟებდა კადრებს და ქმნიდა ახალ მხატვრულ გეოგრაფიულ გარემოს.

არაერთი სხვა ექსპერიმენტით ლევ კულეშოვმა დაამტკიცა მონტაჟის ძალა, რითაც შესაძლებელია არარსებული ეკრანული რეალობის შექმნა.

მისი ექსპერიმენტებიდან მოკლე ხანში, სერგეი ეიზენშტეინმა „ატრაქციონების მონტაჟის“ იდეა წამოაყენა. იგი აწებებდა მკვეთრად განსხვავებულ კადრებს და ცდილობდა მაყურებელზე ფსიქოლოგიურ მოქმედებას. ეიზენშტეინი წერდა: „კადრი - მონტაჟის უჯრედია. დიალექტიკური ნახტომის მიღმა ერთიან რიგში კადრი მონტაჟია. რით ხასიათდება მონტაჟი და, აქედან გამომდინარე, მისი ემბრიონი კადრი? შეჯახებით. ორი ერთმანეთის გვერდიგვერდ მდგარი ნაჭრის კონფლიქტით. კონფლიქტით. შეჯახებით“.²⁶

²⁶ ეიზენშტეინი ს. ინტელექტუალური მონტაჟი, თბილისი „სა.გა“ 2013. გვ 51

კინოში ხმის, დიალოგების გაჩენამდე მაყურებელი ეკრანზე ხედავდა ამბავს, რომელიც ვითარდებოდა მხოლოდ გამოსახულებითა და მუსიკალური აკომპანიმენტით. არ ისმოდა ადამიანების საუბარი, არც ბუნებრივი და ხელოვნური ხმები და ასე შემდეგ. მთავარ იარაღად ფილმის შემქმნელთა ხელში გამოსახულება და მონტაჟი რჩებოდა. ხმოვანი კინოს გაჩენასთან ერთად მონტაჟში, ბუნებრივია, ცვლილებები მოხდა. პირველი ხმოვანი ფილმი „ჯაზის მომღერალი“ ამერიკის შეერთებულ შტატებში 1927 წელს გამოვიდა. მიუხედავად ამისა, როგორც ცნობილია, ბევრი რეჟისორი უარს ამბობდა ფილმებში ხმის გამოყენებაზე და კვლავ ძველი ტრადიციებით აგრძელებდა მუშაობას.

მიხეილ რომი აღნიშნავს: „როგორც უკვე ითქვა, მონტაჟის ცნება ხმოვან კინოში მუნჯთან შედარებით შეიცვალა. კერძოდ, მონტაჟი თითქოს გამსხვილდა. ეს დაახლოებით ასე შეიძლება ავხსნათ: მონტაჟს უხმო კინოში მხედველობაში ჰქონდა ძირითადად ეპიზოდის შიგნით ცალკეული კადრებით ოპერირების სიმკვეთრე; ხმოვან ფილმებში მონტაჟმა შეინარჩუნა სიმკვეთრე ეპიზოდების შეერთებაში. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ე.წ. რომანის ტიპის ფილმებში, სადაც საათსა და ორმოც წუთში უნდა გავიზიაროთ დროის ვეებერთელა მონაკვეთები. აქ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მონტაჟური შეჯახებები სწორედ ეპიზოდების შეერთებაში. ხერხები, რომლებსაც უხმო კინო ძირითადად ამუშავებდა ეპიზოდის შიგნით გამოსაყენებლად, როგორცაა, მაგალითად, კონტრასტული კადრების მკვეთრი შეჯახება, დროის შემჭიდროება, მოქმედების კუპირები, მონტაჟური რითმა“.²⁷

კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში რეჟისორის წინაშე ხშირად დგება ამოცანა, როდესაც მან უნდა გადაჭრას დროისა და სივრცის საკითხები. ეს ყველაფერი სწორედ მონტაჟის მეშვეობითაა შესაძლებელი.

დრო პირობითად შეიძლება განსხვავებულ კატეგორიად დავყოთ: რეალურ და პირობით „შემოქმედებით“, წარმოსახვით „შემოქმედებით“ დროებად. რეალური დროს შეცვლა ადამიანს არ ძალუძს. „შემოქმედებითი“, დრო, სურვილის მიხედვით, შეიძლება დავგეგმოთ და ვმართოდ, სწორედ მონტაჟის საშუალებით.

თუ კადრში ვაჩვენებთ ბავშვს, რომელიც შედის სკოლაში ჩანთითა და მასწავლებლისთვის განკუთვნილი ყვავილების თაიგულით, მომდევნო ეპიზოდში შეიძლება ვაჩვენოთ სკოლის დამთავრების აღსანიშნავი ზეიმი, როდესაც ბავშვი უკვე გაზრდილია და სკოლას ამთავრებს. ამ შემთხვევაში „შემოქმედებითი“ დრო 10-12 წლით შეიკუმშა, რასაც მაყურებელი ბუნებრივად იღებს. ამ შემთხვევაში შედეგი ორი კადრის პირდაპირ შეწებებით მივიღეთ.

²⁷ რომი მ. მონტაჟური გადაღება, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), თბილისი, „კენტავრი“ 2008.

ხშირად კინოში, დროის შესაკუმშად, იყენებენ ე. წ. „წაფენას“, რომლის დროს ერთი კადრი რბილად, თანდათანობით გადადის მეორეში. მაგალითად, შეიძლება ავსახოთ მოქანდაკის სახელოსნო, სადაც იგი ემზადება საქმიანობის დასაწყებად, ალაგებს მასალას, იწყებს მუშაობას. მომდევნო კადრში ვაჩვენებთ უკვე დასრულებულ ნამუშევარს, ვთქვათ, ცხენის ქანდაკებას. თუ ამ ორ კადრს „წაფენის“ საშუალებით დავაკავშირებთ, მაყურებლისთვის ნათელი იქნება, რომ მან იხილა არა ცხენის ქანდაკებაზე მუშაობის სრული პროცესი (რომელიც ალბათ რამდენიმე ხანს გაგრძელდა), არამედ დროში შეკუმშულად მიიღო საჭირო ინფორმაცია. ამ შემთხვევაში, ცხენის ქანდაკების დამზადების ეკრანული დრო სულ რამდენიმე წამს ან წუთს მოიცავს.

კინემატოგრაფიული ხერხით სივრცის საკითხების გადაწყვეტის მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ ასეთი ისტორია. კადრში ვაჩვენოთ თბილისის რკინიგზის სადგური და მგზავრი, რომელიც ელოდება მატარებელს. მომდევნო კადრში შეიძლება ვაჩვენოთ, ვთქვათ, ქუთაისის რკინიგზის სადგურის მიმდებარე მოედანი, სადაც თბილისელი მგზავრი ტაქსიში ჯდება, ან ქუთაისის თეატრის წინ სეირნობს. მონტაჟის მეშვეობით თბილისსა და ქუთაისს შორის მანძილის პრობლემა წამიერად გვარდება. სივრცის „დაძლევის“ მიზნით შეიძლება „წაფენის“ გამოყენება.

მონტაჟი შეიძლება რეალობის შეგნებით დამახინჯების ინსტრუმენტადაც განვიხილოთ.

სატელევიზიო საინფორმაციო გადაცემებში სიუჟეტი მშრალ, ობიექტურ სიმართლეს უნდა შეიცავდეს. მასში არ უნდა იყოს ჟურნალისტის სუბიექტური მოსაზრებები, ანალიტიკური პროგრამებისგან განსხვავებით.

რესპოდენტის აზრის დამახინჯება მონტაჟური ჭრით უმცირეს დროშია შესაძლებელი. მაგალითად, თუ რომელიმე პოლიტიკური მოღვაწე აკეთებს განცხადებას და პოლიტიკურ ოპონენტზე ამბობს: „მას მიაჩნია, რომ ჩვენ ვიწყებთ ქვეყანაში სამოქალაქო დაპირისპირებას, რომელიც უნდა გადაიზარდოს სამხედრო მოქმედებებში, მაგრამ მისი მოსაზრებები აბსურდულია და ჩვენ არანაირ სამოქალაქო და სამხედრო დაპირისპირების ინიციატორები არ ვიქნებით“, - ჟურნალისტს, მიუკერძოებლობიდან გამომდინარე, შეუძლია ეს ტექსტი დაუმონტაჟებლად გაუშვას ეთერში, ხოლო დაინტერესების შემთხვევაში, შეუძლია, მონტაჟის საშუალებით, ტექსტს დასაწყისი და დაბოლოება მოაჭრას და რესპოდენტს ასეთი სიტყვები „ათქმევინოს“: „ჩვენ ვიწყებთ ქვეყანაში სამოქალაქო დაპირისპირებას, რომელიც უნდა გადაიზარდოს სამხედრო მოქმედებებში“.

ცხადია, პოლიტიკოსის აზრი დამახინჯებულია და მისი ნათქვამის საპირისპიროს ასახავს.

ანალოგიური არაობიექტური სიუჟეტის გაშვება დღეს ძალიან რთულია, ვინაიდან არსებობს ინფორმაციის ალტერნატიული წყაროები, თუმცა პოლიტიკურად დამაბულ და „ცხელ“ პერიოდში, აზრის ანალოგიურ დამახინჯებას, სანამ მაყურებელი ინფორმაციას გადაამოწმებს, დაგეგმილი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს.

ტელევიზიისთვის დამახასიათებელია ინფორმაციის, ამბის მიწოდების მყისიერი ეფექტი. მნიშვნელოვანი სპორტული თუ პოლიტიკური მოვლენა პირადირ ეთერში გადაიცემა. ამ დროს მასალის ჩაწერა ხშირად რამდენიმე გადაღების წერტილიდან ერთდროულად მიმდინარეობს. რეჟისორი და მემონტაჟე სწრაფად იღებენ გადაწყვეტილებას, თუ როდის და რომელი კამერით დაფიქსირებული მოვლენა უნდა გავიდეს ეთერში ამა თუ იმ შემთხვევაში. მაყურებელი ხედავს მის თვალწინ დამონტაჟებულ ვიზუალურ მასალას. ანალოგიური სიტუაციაა სატელევიზიო შოუებისა და სხვა „ცოცხალი“, პირდაპირ ეთერში ტრანსლირებული, გადაცემების დროს.

აქვე შევხებით „შიდაკადრული მონტაჟის“ თავისებურებებს. გადასაღებ მოედანზე მიზანსცენის ფორზე ასახვას, ხშირ შემთხვევაში, სჭირდება ჩართული კამერის გადადგილება სხვადასხვა გადასაღები წერტილის მიმართულებით, საიდანაც რაკურსებისა და ხედების მიზანმიმართული ცვლილებით ხდება გადასაღებად საჭირო ობიექტების დაფიქსირება. ამ ხერხით ბევრი კინოფილმია შექმნილი უხმო და ხმოვან კინემატოგრაფში. შიდაკადრული მონტაჟის დროს ოპერატორის ოსტატობაზეა დამოკიდებული რეჟისორის ჩანაფიქრის რეალიზება.

განსხვავებული მონტაჟით გამოირჩევა ფრანგული „ახალი ტალღის“ ფილმები. „ახალი ტალღა“- ასე უწოდეს კინორეჟისორთა გარკვეულ ნაწილს (150-160 კინორეჟისორი). ფრანსუა ტრიუფო, ჟან-ლუკ გოდარი და სხვა კინემატოგრაფისტები საკუთარი ხელწერით ქმნიდნენ ნამუშევრებს, რომლებიც საფრანგეთში ძირითადად კინოკლუბების მეშვეობით ვრცელდებოდა.

ინგლისელი თეატრის რეჟისორი და თეორიტიკოსი პიტერ ბრუკი ჟან-ლუკ გოდარის ნამუშევრებზე მსჯელობისას მიუთითებს გოდარისა და ბერტოლტ ბრეხტის შემოქმედების პარალელებზე და თეორიულ ნაშრომში „ცარიელი სივრცე“ წერს: „კინემატოგრაფიში გოდარმა, სხვათა დაუხმარებლად, თითქმის მთელი რევოლუცია გამოიწვია იმის ჩვენებით, თუ როგორი პირობითი შეიძლება იყოს გადაღებული სცენის ნამდვილობა. უწყვეობის კანონებსა და წესებს რეჟისორთა მრავალი თაობა ავითარებდა, რათა არ დარღვეულიყო განუწყვეტელი მოქმედების რეალურობა. გოდარმა კი დაამტკიცა, რომ ეს რეალურობა კიდევ ერთი ყალბი და რიტორიკული პირობითობაა და მეტი არაფერი. გადაღებისთანავე, თვითონვე ამსხვრევდა რა, ამა თუ იმ სცენის თითქოს თვალნათელ დამაჯერებლობას, გოდარი მკვდარი ილუზიის ფარგლებში იჭრებოდა და გზას უხსნიდა საპირისპირო შთაბეჭდილებათა ნაკადს. ყველაფერი ეს, რა თქმა უნდა ბრეხტის გავლენით იქნეს ახსნილი“.²⁸

²⁸ ბრუკი პ. ცარიელი სივრცე, თბილისი, „ხელოვნება“ 1984. გვ. 85

„ახალი ტალღის“ რეჟისორები თანამშრომლობდნენ საზოგადოებისთვის სრულიად უცნობ ან მეორეხარისხოვანი როლების შესრულებით ცნობილ კინომსახიობებთან. ეს, ბუნებრივია, რისკთან იყო დაკავშირებული, შესაძლებელი იყო, ფილმებს, ასეთი მსახიობების მონაწილეობით, მაყურებელი არ ჰყოლოდა. რადგან კინემატოგრაფში ცნობადობას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს.

მაყურებელი ფილმებს ხშირად მისთვის საყვარელი და ცნობილი მსახიობის სანახავად უყურებს. აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის 50-იან 60-იან წლებში ფრანგულ კინემატოგრაფს ჰქონდა განვითარებული ინფრასტრუქტურა. ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ კინოთეატრების დიდ რაოდენობას, სადაც შესაძლებელი იყო ტექნიკური თვალსაზრისით ხარისხიანი ფილმების კომფორტულ გარემოში ნახვა. თუმცა მაყურებლის მნიშვნელოვანი ნაწილი „ახალი ტალღის“ რეჟისორების გასაცნობად უფრო დადიოდა კინოკლუბებში, რადგან „ახალი ტალღა“ ასახავდა იმ იდეალებს, რისკენაც საზოგადოება ისწრაფვოდა.

ცნობილ კინომსახიობებთან თანამშრომლობის შეზღუდვა „ახალი ტალღის“ რეჟისორების ერთგვარი პროტესტის მანიშნებელია, ისინი ხაზს უსვამდნენ საზოგადოების ელიტის მიერ დადგენილი წესებისა და მისწრაფებების იგნორირებას. კინოხელოვანთა დამოკიდებულება არსებული პოლიტიკური და სოციალური სინამდვილის მიმართ მკვეთრად კრიტიკული იყო, „ახალი ტალღის“ რეჟისორები ცდილობდნენ დაერღვიათ კინოს ტრადიციები და შეექმნათ ახალი ეკრანული ხელოვნების კონცეფცია. „ახალი ტალღის“ ფილმები აშკარად გამოირჩეოდა სხვა ფრანგული პროდუქციისაგან თავისუფალი მონტაჟითა და ორიგინალური სცენარებით, კინემატოგრაფიული ფორმების თამამი ძიებებითა და გადაღების ტექნიკით. ეს უკანასკნელი გამოიხატებოდა მსუბუქ კინოკამერებში, ხმის ჩამწერ ახლებურ კინოაპარატურაში, ექსპერიმენტულ განათებაში, რისი საშუალებითაც გადაღებაც გაადვილდა და მეტი იმპროვიზაციაც წამოვიდა ეკრანიდან. „ახალი ტალღელები“ თვლიდნენ, რომ ძველ კინოს არ ჰყოფნიდა შემოქმედებითი ენერჯია, წარმოსახვა, აპოლიტიკური კულტურა და ესთეტიკაში, ამიტომ თავიანთი ნამუშევრებით სურდათ დაემტკიცებინათ, რომ კინემატოგრაფი არა მხოლოდ გასართობია, არამედ მან უნდა აღძრას ფიქრი, ხელი შეუწყოს მოქმედებას. მათ შეამცირეს კინოსურათების ბიუჯეტები, რადგანაც აკეთებდნენ ეკონომიას მასობრივ სცენებზე, ძვირად ღირებულ მსახიობებზე და საპავილიონო გადაღებაზე უარის ხარჯზე. მათთვის მთავარი გადასაღები მოედანი იყო პარიზი და მისი ქუჩები ან ჩვეულებრივი სახლები და სტუდენტური საერთო საცხოვრებლები. ისინი უფრო იტალიურ ნეორეალისტურ ესთეტიკას ემხრობოდნენ და არა ჰოლივუდურ მითოლოგიას, ერთმანეთისგან კი განსხვავდებოდნენ ფორმითა და სტილით, თუმცა ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო: ხმისა და კინოკამერის მოხერხებულად მართვა, მოყოლილი

ამბები, საინტერესოდ აგებული მიზანსცენები, მრავალფეროვანი მონტაჟი, უცნობი მსახიობები. ყოველივე ამის გამო პროდიუსერებმა ირწმუნეს მათი და ფულს დებდნენ მათ პროექტებში“²⁹

„ახალმა ტალღამ“ მსოფლიო კინემატოგრაფს აღმოუჩინა შემდგომში ისეთი ცნობილი ვარსკვლავები, როგორებიცა არიან - ალენ დელონი, ჟან-პოლ ბელმონდო და სხვები.

შევეცდებით, ქვემოთ მოყვანილი ფილმები, რომელთა შესახებ ათწლეულების განმავლობაში ბევრი დაიწერა და ითქვა კინომცოდნეების, კინოს ისტორიკოსებისა და კინოჟურნალისტების მიერ, განვიხილოთ არა კინოს თეორიული მიმართულების წარმომადგენელთათვის დამახასიათებელი მიდგომებით, არამედ რეჟისორის პოზიციიდან.

ჟან-ლუკ გოდარი, რომელიც ფრანგული „ახალი ტალღის“ ერთ-ერთ მთავარ ფიგურად ითვლება, მკვეთრი და პრინციპულად ახალი კინემატოგრაფიული ძიებებით ხასიათდება. ადრე არსებული კინოტრადიციების გამიზნულად უარყოფით გამორჩეულია მისი პირველი (თუმცა კარიერაში საეტაპო) სრულმეტრაჟიანი, შავ-თეთრი ფილმი „უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ (1960 წელი. ჟან-პოლ ბელმონდოსა და ჯინ სიბერგის მონაწილეობით).

„უკანასკნელ ამოსუნთქვაზე“ დაწყებისთანავე, შემოქმედებითი დროის შესამცირებლად რეჟისორი იყენებს მონტაჟის უხეშ ხერხს. როდესაც ბელმონდოს გმირი ავტომობილით გზაზე მიდის, ამავე ავტომობილიდან გადაღებული გზის კადრი რამდენჯერმე იჭრება და ყოველგვარი „წაფენის“, გადამყვანი კადრისა და სხვა უამრავი რეჟისორული ხერხის უგულვებელყოფით, გოდარი პირდაპირ აბამს კადრებს ერთმანეთზე. მართალია, აქ მონტაჟი ხისტია, სამაგიეროდ, ფილმის რიტმი ჩქარდება.

ვფიქრობთ, „ახალი ტალღის“ რეჟისორები ფილმების შექმნის პროცესში მაქსიმალურად ცდილობდნენ მაყურებლის ახალი მოთხოვნების დაკმაყოფილებას. მათ სურდათ ღია კონტაქტი ჰქონოდათ ხალხთან. მიშელის ავტომობილით მგზავრობის დროს ისმის მისი მონოლოგი, როცა რამდენჯერმე პირდაპირ იხედება კამერაში და უშუალოდ მაყურებელს ესაუბრება.

ფილმში მნიშვნელოვანია მუსიკა. რეჟისორი სასურველ აქცენტებს აკეთებს მუსიკალური თემების მიზანმიმართული ცვლილებით.

ოპერატორი, ხშირ შემთხვევაში, გარემოს აფიქსირებს აშკარად პროვოკაციულად, თითქოს ცდის მაყურებლის მოთმინებას. მაგალითად, მიშელისა და გაზეთების გამყიდველი გოგონას (პატრისია) ქუჩაში შეხვედრის დროს, კადრი გვერდულადაა დახრილი, უგულველყოფილია კომპოზიცია, კამერა კადრის გაუჭრელად მოძრაობს. მისი ობიექტივის წინ სწრაფად, თითქოს

²⁹ დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. 1930-1960-იანი წლები, თბილისი, „კენტავრი“ 2014. გვ.

შემთხვევით, ვიღაც ორჯერ ჩაივლის. გამვლელები იხედებიან კამერის მიმართულებით. როგორც ჩანს, ამ ხერხით რეჟისორს სურდა მხატვრულ ფილმში მეტი დამაჯერებლობა შეეტანა. ვგულისხმობთ დოკუმენტური ფილმის სპეციფიკის ელემენტებს, რითაც მაქსიმალურად ხდება მოვლენების რეალურ გარემოსთან გაიგივება.

მხატვრულისგან განსხვავებით, დოკუმენტურ ფილმში შეიძლება შევიდეს მსგავსი არატრადიციული ხერხით გადაღებული კადრი, მაგრამ მხოლოდ მაშინ, თუ ფირზე დაფიქსირებული მასალა უნიკალურია და მხოლოდ ერთადერთი კადრი არსებობს.

ამ შემთხვევაში საქმე არ გვაქვს კადრის უნიკალურობასთან. თუ გამვლელმა შემთხვევით ჩართული კამერის წინ ჩაიარა, ან ოპერატორს, ასევე შემთხვევით დაეხარა კამერა, შესაძლებელი იყო ახალი დუბლის ჩაწერა. ამდენად, საქმე გვაქვს წინასწარ განზრახულ, შეგნებულ კინემატოგრაფიულ დარღვევებთან, რომლებიც ერთგვარ ხერხად იქცა რეჟისორს ხელში.

როგორც აღვნიშნეთ, მას სურდა ფილმი მაყურებელთან მაქსიმალურად ახლოს ყოფილიყო და სწორედ ამიტომ გადაიღეს ეს მონაკვეთი დოკუმენტური ფილმის სპეციფიკით. (აქვე ხაზს ვუსვამთ, რომ არც დოკუმენტალისტები შეიტანენ მსგავს მასალას ფილმში, თუ სხვა დუბლები აქვთ). კამერის წინ ადამიანის გავლა და ობიექტივის მიმართულებით გამვლელების ცქერა ფილმში სხვა ადგილებშიც გვხვდება.

რეჟისორი აქცენტს აკეთებს საზოგადოების გულგრილ წევრებზე, რომელთათვის უმნიშვნელოა მათ ირგვლივ მიმდინარე მოვლენები. ეპიზოდში, რომელშიც ავტომობილი ფეხით მოსიარულე მამაკაცს ეჯახება, ერთ-ერთი გამვლელი, რომელიც ამ ფაქტს შეესწრება, არც კი იხრებ სანახავად და ფეხით სინჯავს ასფალტზე დაგდებულ ადამიანს, შესამოწმებლად, ცოცხალია იგი, თუ მკვდარი.

ფილმის ფინალურ ეპიზოდში დაჭრილი მიშელი ქუჩაში გარბის. გამვლელები მხოლოდ უცქერენ, როგორც სანახაობას და არავინ ცდილობს არც მიშველებას და არც სროლის გამო ქუჩის დატოვებას. კამერა დაჭრილის მიმართულებით მოძრაობს. ამით რეჟისორს საზოგადოების გულგრილობისთვის ხაზის გასმა სურდა. ფილმი გადაღებულია გრძელი, რამდენიმეწუთიანი კადრებით. ხშირადაა გამოყენებული შიდაკადრული მონტაჟი.

შიდაკადრული მონტაჟის გამოყენება ხშირია ტელეოპერატორებისა და დოკუმენტური ფილმების რეჟისორების მიერ, როდესაც გადამღები ჯგუფი მოვლენას მისი მიმდინარეობს თანადროულად და მყისიერად აფიქსირებს და მუშაობს ერთი გადამღები აპარატით.

ბ) დროისა და სივრცის გააზრება კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

დროისა და სივრცის გადაწყვეტის საკითხები კინემატოგრაფში და ტელევიზიულ თითქმის იდენტურია. ეკრანზე ამბის მოყოლის დროს რეჟისორი ერთი თუ მეორე ვიზუალური

ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ შემოქმედებითი ხერხებს იყენებს და სცენარის განვითარების შესაბამისად, სპეციფიკური ენითა და საშუალებებით წარსულს, აწმყოსა და მომავალში მოთხრობილ ისტორიას ასახავს.

სივრცის გააზრების საკითხი ყველა ეკრანული ნაწარმოებისთვისაა დამახასიათებელი. თუ ფილმის პერსონაჟები ერთი გეოგრაფიული წერტილიდან რაიმე მიმართულებით მოძრაობენ, საჭიროა გადაადგილების პროცესის იმ ფორმით ჩვენება, რომ ეკრანზე განვითარებული ამბავი მაყურებლისთვის გასაგები და დამაჯერებელი იყოს.

ზოგადად სატელევიზიო და კინოპროდუქცია დროში გარკვეულ სტანდარტს ექვემდებარება. მაგალითად, მოკლე და სრულმეტრაჟიანი ფილმებს აქვთ კონკრეტული, მიღებული და აღიარებული ხანგრძლივობა. შესაბამისად, ამბის თხრობის დროს გასათვალისწინებელია ფილმის მეტრაჟი, რადგან სცენარში ან ლიტერატურულ პირველწყაროში აღწერილმა, რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში განვითარებულმა ისტორიამ, ეკრანული ფორმირება უნდა განიცადოს და მიღებულ წესს დაემორჩილოს. აქედან გამომდინარე, ფილმი უნდა იყოს მოკლე ან სრულმეტრაჟიანი, შედგებოდეს სერიებისგან და ასე შემდეგ. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ შემთხვევაში, ბუნებრივია, საჭიროა რეალური დროის ტრანსფორმირება შემოქმედებით დროდ.

შემოქმედებითი დრო და შემოქმედებითი სივრცე განსხვავდება რეალური დროსა და რეალური სივრცისგან.

ეკრანული სპეციფიკის გათვალისწინების პირობებში მნიშვნელოვანია სივრცის საკითხის გადაჭრაც, ვინაიდან შესაძლებელია სცენარში სიუჟეტი ვითარდებოდეს სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოში, ინტერიერში, ექსტერიერში და ასე შემდეგ. ამ შემთხვევაში, რეჟისორი, ფილმის უწყვეტობის პრინციპის დაცვიდან გამომდინარე, სხვადასხვა გადასაღებ მოედანზე შექმნილ ეპიზოდებს ნამუშევარში ისე აერთიანებს, რომ ფილმს მაყურებელი, როგორც ერთიან, მთლიან ორგანიზმს აღიქვამს.

დროსა და სივრცის შემოქმედებითად გარდაქმნის შემთხვევაში რეჟისორის ხელში მთავარი ინსტრუმენტი არის მონტაჟი. იგი მონტაჟის მეშვეობით ახდენს გამოსახულების სასურველ კონდიციამდე მიყვანას.

სივრცის გააზრება ანუ რეალური სივრცის შემოქმედებითი, კინემატოგრაფიული გარდაქმნა შესაძლებელია მოხდეს როგორც კადრის აგების დროს, ასევე საჭირო გეოგრაფიული მოცემულობის ეკრანზე ასახვისას. ამიტომ ეკრანზე სივრცის მართვის საკითხები შეიძლება ორ პირობით ნაწილად დავყოთ:

1) სივრცის დაფიქსირება კადრში - შემოქმედებითი ჯგუფი ახდენს კადრის აგებას და განსაზღვრავს გადასაღები ობიექტის მიმართ კამერის რაკურსს, ხედს, პერსპექტივას და ასე შემდეგ;

2) გეოგრაფიული გარემოს ცვლილება კადრებში - შემოქმედებითი ჯგუფის წინ დგას ამოცანა - სცენარის მიხედვით შექმნას ეკრანული გამოსახულება, სადაც ერთი გეოგრაფიული წერტილიდან მოქმედება გადადის სხვა გეოგრაფიულ წერტილში. მაგალითად, ექსტერიერში გადაღებულ კადრს ენაცვლება ინტერიერში გადაღებული კადრი ან მოქმედება ხდება ერთ კონტინენტზე, ხოლო მომდევნო კადრში გადაღებულია სხვა კონტინენტზე არსებული სიტუაცია. მაგალითად ავიღოთ ნაწყვეტი მიხეილ ჯავახიშვილის „თეთრი საყელოდან“.

„მართლა ალაზნის სათავისკენ მივდიოდი. ხურჯინში ჰაზიხის გეოლოგია, ხელსაწყო და დიდი რუკა მედო. ხოლო გულში - იმედი სპილენძისა და მოწყალე ბედის პოვნისა.

ღამე პანკისში გავათენე. მეორე დღეს ომალოს გავცდი, მახილ-ხორჯაში დავიღამე და მესამე დღეს ისევ გზას შევუდექი.

ხეობა დავიწროვდა, ხოლო ალაზანი ისე დაილია, რომ მისი ჩიფჩიფი ძლივს-ღა ისმოდა“.³⁰

ჯავახიშვილი აღწერს სხვადასხვა გეოგრაფიულ წერტილს - პანკისი, ომალო, ალაზნის დასაწყისი. თუ შევეცდებით ამ ტექსტის ეკრანზე გადატანას, საჭირო გახდება ლიტერატურული ენის შესატყვისი, ეკრანული გამოსახულების შექმნის ვიზუალური შემოქმედებითი სივრცეების თანმიმდევრობითი აგების, კონსტრუირების ტელე ან კინემატოგრაფიული საშუალებების საჭირო ვარიანტების მოძებნა. მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზების დროს ხდება ლიტერატურაში მოთხრობილის ფირზე ფიქსირება. კამერით გადაღებული ეკრანული პროდუქციის - ფილმის - შესაქმნელი მასალა შედგება კადრებისგან.

როგორც ცნობილია, ფილმი არის კადრების მიზანმიმართული და წინასწარ განსაზღვრული, გარკვეული წესის მიხედვით დალაგებული და არსებული ერთობლიობა. ბუნებრივია, კადრების ერთმანეთთან გადაბმა მიიღწევა მონტაჟის მეშვეობით. რა თქმა უნდა, სატელევიზიო და კინოინდუსტრიაში მონტაჟი ფილმწარმოების ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი ეტაპია და არ გულისხმობს მხოლოდ ერთი კადრის მეორე კადრთან მარტივ, ტექნიკურ დაკავშირებას.

დავუბრუნდეთ ჩვენ მიერ მოყვანილ ციტატას ჯავახიშვილის მიერ დაწერილი ტექსტიდან, აქ ნახსენებია - ჯერ პანკისი და შემდეგ - ომალო. ეკრანზე გეოგრაფიული წერტილების - პანკისისა და ომალოს ჩვენება დროის უმცირეს მონაკვეთში, შეიძლება რამდენიმე წამით მოხდეს, თუმცა მაყურებლისთვის გასაგები და დამაჯერებელი უნდა იყოს სხვადასხვა დასახლებული

³⁰ ჯავახიშვილი მ. თეთრი საყელო, ქართული პროზის საგანძური ტ 2, თბილისი, „პალიტრა L“ 2010. გვ. 5

პუნქტის ანუ, ამ შემთხვევაში, განსხვავებული სივრცეების სატელევიზიო ან კინემატოგრაფიული ფორმის უწყვეტობა.

კადრებში დაფიქსირებული პანკისი და ომალო შესაძლებელია ერთმანეთთან დამონტაჟდეს ე.წ. წაფენით ან პირდაპირი გადაბმით, ისე, რომ არ დაირღვეს ეკრანული ხელოვნების შემოქმედებითი ხასიათი. ეკრანზე „წაფენის“ ხშირი გამოყენება ზოგჯერ შემოქმედებითი ჯგუფის არასაკმარის პროფესიონალიზმზე მიუთითებს, თუმცა ამ ხერხის ზომიერად და მიზანმიმართულად გამოყენება დასაშვები და მიღებულია.

გეოგრაფიული გარემოს ცვლილება კადრების მეშვეობით ქმნის ერთიან ეკრანულ ქსოვილს, სადაც მაყურებელი ნანახს, როგორც ორგანულ ფორმით (და არა შინაარსით) ერთიანობას, ისე შეიმეცნებს.

სივრცის დაფიქსირება კადრში გულისხმობს შემოქმედებითი კადრის აგებას გადასაღებ მოედანზე (მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში). კამერის ჩართვას წინ უძღვის შემოქმედებითი ჯგუფის მიერ მომზადებული გადასაღები ობიექტების, მოქმედი პერსონაჟების მოძრაობის ორგანიზების წინასწარ განსაზღვრა, ანუ მიზანსცენის (მიზანკადრის) ფიქსირების სხვა ასპექტები.

სივრცის საკითხებზე მსჯელობისას აუცილებლად უნდა შევეხოთ ეკრანული ხელოვნების მთავარ მახასიათებელს - სივრცის, კამერის ობიექტივის ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ მონაკვეთს.

კადრის გადაღების დროს სწორედ ამ შემოსაზღვრული ადგილის დაგეგმვა ხდება.

სივრცის დაგეგმვა საჭიროა მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში. განსხვავებულია დოკუმენტური, ტელე და კინოფილმებისთვის საჭირო მასალის გადაღება. ხშირად დოკუმენტური ფილმის შექმნა ხდება რეჟისორისთვის საინტერესო პროცესის, მოვლენის პარალელურად. მაგალითად, თუ გვსურს გადავიღოთ კინოსურათი პოლიტიკური მიტინგის შესახებ, ცხადია, წინასწარ ვერ განვსაზღვრავთ, რა მოხდება მოქალაქეების მრავალრიცხოვანი შეკრების ადგილზე. ამიტომ რეჟისორი და ოპერატორი მიტინგის მსვლელობის დროს აფიქსირებენ მათთვის საჭირო კადრებს ისე, რომ გადასაღებ მოედანზე ჯერ დოკუმენტური, ბუნებრივად „შექმნილი და ორგანიზებული“ ეკრანული ხელოვნებისთვის, საინტერესო ფონი და კომპოზიცია იქმნება, კინოაპარატი ადგილზე, შემდეგ აფიქსირებს კადრებს. ასე ხდება გასაგები მიზეზების გამო, წინასწარი დაგეგმვის გარეშე, დოკუმენტური მასალით ფილმების გადაღება.

ეკრანულმა სანახაობამ, ადრინდელი ერთკადრიანი ფილმებიდან დაწყებული, განვითარების პროცესი თანმიმდევრობით გაიარა.

ფრანგ რეჟისორ ჟორჟ მელიესის სახელს უკავშირდება ადრე არსებული ერთკადრიანი ფილმების ნაცვლად ეკრანზე რამდენიმე კადრისგან შემდგარი კინოსანახაობის შექმნა.

გერმანელი კინოხელოვანი და პედაგოგი ჰანს ბელერი მოგვითხრობს: „ის, რომ ფილმს ერთზე მეტი კადრი შეიძლება ჰქონოდა, ფრანგმა ილუზიონისტმა და კინოხელოვანმა ჟორჟ მელიესმა 1896 წელს შემთხვევით „აღმოაჩინა“. ერთ-ერთი გადაღებისას მას ფირი კამერაში გაეჭედა. მელიესმა, რომელიც პლას დ'ოპერაზე იდგა, მხოლოდ ერთწუთიანი შეფერხების შემდეგ შემლო გაეგრძელებინა სახელურის ტრიალი“.³¹

ამ შემთხვევითი ფაქტით ნათელი გახდა, რომ კინოში მარტივი ერთკადრიანი ანუ კამერის ჩართვიდან კამერის გამორთვამდე ფირზე დაფიქსირებული მოკლე ისტორიის ნაცვლად შესაძლებელი ხდებოდა მრავალკადრიანი ეკრანული სანახაობის შექმნა. „ამით პირველად გამოჩნდა პრინციპი, რომლის მიხედვითაც განსხვავებულის ამსახველ კადრებს დროში უწყვეტი და სივრცეში იგივეობრივი სახით ერთმანეთის მიყოლებით აჩვენებენ.“³²

მიუხედავად იმისა, რომ მელიესის შემთხვევითი აღმოჩენა უმნიშვნელოვანესი იყო და თავად ხელოვანი მას წარმატებით იყენებდა საკუთარი ნამუშევრების შექმნისას, ეკრანულ ხელოვნებაში დროსა და სივრცის საკითხების მართვის ორგანიზების გამო კადრების მიზანმიმართულ და გააზრებულ მონაცვლეობამდე დიდი დრო იყო გასავლელი.

ფრანგი კინოს ისტორიკოსი, კინოკრიტიკოსი და კინოს თეორიტიკოსი მარსელ მარტენი აანალიზებს ჟორჟ მელიესის ერთ-ერთ ფილმს „მოგზაურობა შეუძლებელში“, აღწერს და მიუთითებს ფილმში მონტაჟის არცოდნის გამო დაშვებულ შეცდომებს.

„კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების, დაბადება მოხდა იმ დღეს, როდესაც რეჟისორებს აზრად მოუვიდათ კინოკამერის გადაადგილება ერთი სცენის გადაღების დროს. ასე აღმოაჩინეს ხედების მონაცვლეობა, რომლის დროსაც კამერის მოძრაობა მხოლოდ კერძო შემთხვევაა (თუმცა აღსანიშნავია, რომ ხედების ცვლას საფუძვლად კამერის აშკარა ან ფარული გადაადგილება უდევს), ხედების მონაცვლეობასთან ერთად წარმოიქმნა კინოხელოვნების საფუძველთა საფუძველი-მონტაჟი. ჟ. მელიესს, რომელსაც კამერის უმოძრაობამ ხელები შეუკრა, არასდროს არ ესმოდა მონტაჟის ბუნებისა და ვერ წარმოედგინა მისი დაფარული შესაძლებლობები. ჯერ კიდევ 1904 წელს თავის „მოგზაურობა შეუძლებელში“ ის უხემ შეცდომებს უშვებს მონტაჟში, რაშიც მისი თეატრალური ჩვევებია დამნაშავე: ის ჯერ აჩვენებს მგზავრებს ვაგონში, შემდეგ მატარებელი ჩერდება, ყველანი ჩამოდიან და ვაგონი ცარიელდება. ამას მოყვება სცენა ვაგონალზე, სადაც ხალხი მატარებელს ელოდება. მატარებელი შემოდის სადგურში, ჩერდება და მგზავრები, რომლებიც წინა სცენაში გვიჩვენეს, კვლავ ჩამოდიან ვაგონიდან“.³³

³¹ ბელერი ჰ. კინომონტაჟის ასპექტები, თბილისი 2006. გვ. 24

³² იქვე. გვ. 25

³³ მარტენი მ. მონტაჟი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), თბილისი, „კენტავრი“ 2008. გვ.145-146

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სივრცისა და დროის ეკრანული გააზრება და გადაწყვეტა მონტაჟის საშუალებით ხდება. მონტაჟის აღმოჩენამ და გამოყენებამ საეტაპო გარდატეხა მოახდინა კინემატოგრაფში.

„ამგვარად, ფილმმა - რომელიც, მაგალითად, თეატრისა და ცეკვის მსგავსად, დროში მიმდინარე ხელოვნებაა - ახალი, დროისგან დამოუკიდებლად მანიპულირებადი ხელოვნების სახით განვითარება შეძლო. ამერიდან მოიხსნა აუცილებლობა, რომ ფილმის დრო ორი ერთმანეთისგან მიყოლებით დამონტაჟებული კადრის განმავლობაში თითოეული კადრის რეალურ დროს დამთხვეოდა. ამან კი ახალი სახვითი საშუალებები წარმოშვა: შესაძლებელი გახდა ხდომილების მოწყვეტა მისი საკუთარი ხანგრძლივობისა და ქრონოლოგიისგან. თანდათან ჭრასა და მონტაჟში კადრთა წყვეტა, მათი შეცვლა, ერთმანეთთან დაპირისპირება და ხელახლა განლაგება დაიწყო.“³⁴

მონტაჟის საშუალებით ეკრანზე დროისა და სივრცის მართვის ტრადიციას საფუძველი დაუდო და განავითარა ამერიკელმა რეჟისორმა დევიდ უორკ გრიფითმა.

კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი, გრიფითის შემოქმედებაზე საუბრისას, აღნიშნავს: „მოქმედება - განუწყვეტელი და მრავალფეროვანი! - ეს იყო გრიფითის მიზანი, რომელიც მის უტყუარ კინემატოგრაფიულ ალღოს ემყარებოდა. მოქმედების გავრცობას ერთი ადგილი არ ყოფნიდა. და არც ერთი და იგივე დრო, ამიტომ რეჟისორმა დაარღვია კინოში მანამდე არსებული და თეატრიდან მექანიკურად გადმოტანილი ადგილის, დროისა და მოქმედების ერთიანობა. მან გაბედულად დაანაწევრა ეს მთლიანობა და კადრების მონაცვლეობით მაყურებელს აჩვენა წარსული, აწმყო და, აგრეთვე, ორი უშორესი გეოგრაფიული წერტილი.“³⁵

გრიფითს პარალელური მონტაჟის აღმომჩენად თვლის ცნობილი რუსი რეჟისორი და პედაგოგი მიხეილ რომი.³⁶

„მართალია, ზოგიერთი მკვლევარი გრიფითს მიაწერს პარალელური მონტაჟის გამოგონებას, მაგრამ ამგვარი მეთოდი მანამდეც არსებობდა, ოღონდ გრიფითმა ის უფრო დახვეწა. ამის თვალნათლივი ნიმუშია მისი კინოსურათი „ცარიელი ვილა“ (1909), რომელშიც მან პარალელურ მონტაჟთან ერთად გამოიყენა ბოლო მომენტში გადარჩენის კინემატოგრაფიული ხერხი“³⁷ - წერს კინომცოდნე ზვიად დოლიძე.

³⁴ ბელერი კ. კინომონტაჟის ასპექტები, თბილისი 2006. გვ. 26-27

³⁵ ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბილისი, „განათლება“ 1990. გვ. 24

³⁶ რომი მ. მონტაჟური გადაღება, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია), თბილისი, „კენტავრი“ 2008. გვ.160

³⁷ დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო, თბილისი, „კენტავრი“ 2007. გვ 93

მონტაჟის ოსტატობამ მწვერვალს მიაღწია XX საუკუნის 20-იან წლებში. შავ-თეთრი უხმო ფილმების გადაღების პროცესში მონტაჟის მეშვეობით შესაძლებელი გახდა ეკრანული სანახაობის მაღალმხატვრული ნიმუშების შექმნა და საზოგადოებისადმი წარდგენა.

ხელოვნების განვითარების ისტორიის განმავლობაში შეიქმნა მნიშვნელოვანი ნამუშევრები, რომლებშიც დროის გააზრებას ეკრანული თხრობის პროცესში მთავარი ადგილი უჭირავს.

ეკრანზე წარსულის, აწმყოსა და მომავლის დროის ერთმანეთისგან განსასხვავებლად, როგორც თანამედროვე კინემატოგრაფში, ასევე ტელევიზიაში ხშირად გვხვდება განსხვავებული ფერების გამოყენების პრაქტიკა. მაგალითად, თუ ფერად ფილმში მოქმედი პერსონაჟი იხსენებს წარსულში მომხდარ ისტორიას, შესაძლებელია, ფილმის ეს მონაკვეთი შავ-თეთრი იყოს. თუმცა აქვე დავძენთ, რომ განსხვავებული ფერების გამოყენება, ეკრანზე წარსული დროის ხაზგასასმელად, რეჟისორისგან განსაკუთრებულ სიფრთხილესა და მაღალი დონის ოსტატობას მოითხოვს, რადგან შესაძლებელია, ამ კინემატოგრაფიული ხერხის შეუსაბამო გამოყენებით, ფილმის მხატვრულ ღირებულებას საფრთხე შეექმნას, რადგან ხსენებული ხერხი მაყურებელმა აღიქვას, როგორც მოძველებული და პრიმიტიული.

სივრცისა და დროის გააზრების საკითხები სატელევიზიასა და კინემატოგრაფში თითქმის ერთნაირია, თუმცა მაინც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტელე და კინოეკრანის განსხვავებული ზომები. მცირე ზომის სატელევიზიო ეკრანთან შედარებით ფართო კინოეკრანს მეტი შესაძლებლობები გააჩნია კადრის აგების, პერსპექტივისა და კომპოზიციის დაგეგმვის პროცესში.

დროისა და სივრცის გააზრება კინო და ტელეინდუსტრიაში უმნიშვნელოვანესი საკითხია და ფილმის შექმნის რთული პროცესის პერიოდში რეჟისორისა და მთელი გადამღები ჯგუფის წევრების მხრიდან განსაკუთრებულ მიდგომას მოითხოვს.

გ) განათების საკითხები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მოსაზრებები განათების შესახებ კინოს დაბადებისთანავე გაჩნდა. დღეს კინო თუ ტელეპროდუქცია განათების გარეშე წარმოუდგენელია, თუ საქმე ექსპერიმენტთან არ გვაქვს ან, თუ გადამღები გუნდი ხელოვნური განათებაზე უარს სპეციალურად არ ამბობს, როგორც მაგალითად „დოგმა 95“-ის მიმდევრები, რომლებმაც თავიანთი მანიფესტი საზოგადოებას კოპენჰაგენში გააცნეს და სხვა აკრძალვებთან ერთად უარი თქვეს განათების აპარატურის გამოყენებაზე.

შუქის მეშვეობით ახალი რეალობის შექმნას ადამიანი შორეულ წარსულში შეეცადა. ათასობით წლის წინათ, როდესაც, პირამიდის აგებისას, მის ისე დაგეგმვას ცდილობდა, რომ მზის სხივებს ნაგებობის სასურველი წერტილი გაენათებინა.

მაღალმთიან ქართულ სოფელში მშენებელი სახლს მზის მიმართულებით აგებს. გლეხი ცდილობს მზის განათების მიხედვით დარგოს მცენარე...

განათება მნიშვნელოვანია რეალურ ცხოვრებაში, ასევეა ეკრანზეც. ფედერიკო ფელინი წერს: „ჩემთვის კინო - ეს წესია. ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება კი - შუქი. მე გავიმეორებ უამრავჯერ: შუქი მოდის სიუჟეტზე ადრე, როლების შესასრულებლად აყვანილ მსახიობებზე ადრე. შუქი ყველაფერია „იგი აზრია, სტილია, გრძნობაა“.³⁸

თუ გადავხედავთ ფელინის შემოქმედებას, დავრწმუნდებით განათების მიზანმიმართული გამოყენების დიდ შესაძლებლობებზე.

ფელინის, როგორც ეკრანის კლასიკოსის, მოსაზრებები ტელევიზიასთან მიმართებაშიც ინტერესს იწვევს. მას მიაჩნდა, რომ კინემატოგრაფში შუქისა და განათების გამოყენება გაცილებით ეფექტურად შეიძლება, ვიდრე ტელევიზიაში.

ამასთან დაკავშირებით, რეჟისორი ამბობს: „ასე რომ, ტელევიზიაში შუქთან მუშაობა არ არის მთავარი, რადგან იქ არ არის სახეებისა და ობიექტების მხატვრული და ფსიქოლოგიური ხასიათით განათების საშუალება. აქ შორია ნახევარშუქი, ნახევარჩრდილი, კონტრაჟური. ტელევიზიაში ყველაფერი უნდა იყოს მკაფიო. ტელევიზია ეს ილუსტრაციაა და არა გრძნობების გამოხატვა“.³⁹

განათების საკითხებით დაინტერესებულები იყვნენ მხატვრებიც. განსაკუთრებით გამოვყოფთ რემბრანდტის შემოქმედებას.

მხატვრის ნააზრევის გადმოცემაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს შუქ-ჩრდილების მიზანმიმართულ გამოყენებას. საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიტანოთ 1645 წელს შექმნილი „მოხუცის პორტრეტი“, რომელზეც სავარაუდოდ მამამისია გამოსახული.

ესაა მარტივი კომპოზიცია. მოხუცს შუქი ეცემა მარცხენა თვალის უპესა და მარცხენა ხელის მაჯაზე. ოდნავ განათებულია სავარძლის უკანა მხარე. ოსტატური განათებით მხატვარი ახერხებს მნახველს გაუზიაროს დამოკიდებულება გამოსახული ადამიანის მიმართ.

„მოხუცის პორტრეტი“ შეიძლება კინოსა და ტელევიზიაში განათების საკითხებზე მსჯელობისას დაგვეხმაროს ინტერიერში გადაღების საილუსტრაციოდ.

რემბრანდტის „წისკვილი“ (1645-1648 წლები) იმის მაგალითია, თუ როგორ უნდა განაწილდეს და აისახოს შუქ-ჩრდილი ექსტერიერში სასურველი შედეგის მისაღებად. წისკვილი განათებული ცის ფონზე ჩანს. მდინარის პირას მყოფ ადამიანებსაც შუქი გამოჰყოფთ დანარჩენ, მუქ ტონებში ჩაფლული სამყაროდან.

³⁸ Федерико Ф. Будем считать, что я не говорил этого, 40

, „Искусство“ 1978.

რემბრანდტზე საუბარს დავამთავრებთ ნამუშევრით „მემაუდეთა სინდიკატები“ (1662 წელი). მასზე ჩანს ექვსი ადამიანი, რომელთა სახეები განათებულია. შუქ-ჩრდილით თითოეული ადამიანის ინდივიდუალობაა ხაზგასმული. ექვსივეს თეთრი ფერის საყელოები და მანქეტები უკეთია, შავი სამოსი აცვია. ტანსაცმლის თეთრი აქსესუარები კიდეც უფრო ამბავრებს განათებას პორტრეტების გამოსახვის დროს.

ამ ნამუშევრების შექმნიდან ასეულობით წლის გავლის შემდეგ დაბადებული კინო იყენებს ტრადიციებს, რომლებიც ფერწერაში ჩამოყალიბდა.

კინომხატვარი ვახტანგ რურუა ასე იხსენებს თავის გამოცდილებას განათების საკითხებზე გიორგი შენგელიას „ფიროსმანის“ გადაღებებზე: „გიორგი შენგელიას „ფიროსმანში“ განათების პრობლემა იყო. არის ასეთი ხერხი - იღებენ დიფუზიურ - გაფანტულ სინათლეში - ღრუბლიან ამინდში, ნატურაზე. რაღაც უცნაური გამოსახულება გამოდის.

პირველი დეკორაცია გვქონდა „კალანტაროვების სახლი“. საშა რეხვიაშვილმა (რომელიც ფილმის ოპერატორი იყო) დეკორაციაში თეთრი ქსოვილი დაკიდა და ზემოდან გასანათებელი ხელსაწყოები დაამაგრა. გადავიღეთ. ვნახეთ ეკრანზე. არ გამოვიდა.

ეს ჩემთვის პირველი გადაღება იყო პავილიონში. მანამდე ნანახიც არ მქონდა. არც ავთოს ჰქონდა ნანახი, ვარაზს. მიხვდით, რომ რაღაც ისე არაა, მაგრამ აზრზე არა ვართ, რა ხდება. გვიკვირს...

დავიწყე ფიქრი... გამახსენდა, რომ ლეონარდოს ყველა პორტრეტი ბინდში აქვს, დაცემული ჩრდილი თითქმის არსადაა, დიფუზიური, დრამატული სინათლეა თითქმის ყველგან და მის ტრაქტატში მივაგენი, სად, როგორ უნდა გადატყდეს სინათლე, ასეთი ეფექტი რომ მიიღო. რჩევებია, სად უნდა დასვა მოდელი, საიდან უნდა დაარტყა შუქი, რომ ასეთი შედეგს მიაღწიო და პორტრეტის ასეთ მოდელირებას... ასეც მოვიქცეით და ნორმალური გამოვიდა.

ნატურაზე, რა თქმა უნდა, იგივეს ვერ გააკეთებ. იქ სხვა ხერხი უნდა გამოიყენო. სხვათა შორის, ბევრი ვერ მიხვდა, რომ ფილმი მთლიანად ღრუბლიან ამინდშია გადაღებული. „ფიროსმანს“ სამი წელი ვიღებდით, ამინდს ველოდებოდით. დილას მივიდოდით. ვისხედით - „მოვიდა ღრუბელიიი!“ - ვიღაც დაიძახებდა და მუშაობას ვიწყებდით“.⁴⁰

განათების სპეციფიკა შავ-თეთრ და ფერად კინოში განსხვავებულია. შავ-თეთრ კინოს ფერადისგან განსხვავებით არ შეუძლია ბუნებრივი ფერების გამოყენება, თუმცა, კარგი განათების შემთხვევაში, შავ-თეთრი ფილმები გამომსახველობითი შესაძლებლობებით ფერადს არ ჩამოუვარდებიან.

დღეს, როდესაც ფერადი კინოს გამოგონებიდან ათწლეულები გავიდა, შავ-თეთრ ფილმებს კვლავ იღებენ. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ 2006 წელს შექმნილი, გელა ბაბლუანის

⁴⁰ ოჩიაური ლ., ვინ არის კინოს მხატვარი?, www.kinolumiere.ge, 2009, #2

„ცამეტი“, რომელშიც, განათების გამოყენებით, განსაკუთრებით საინტერესოა ინტერიერში გადაღებული ეპიზოდი, როდესაც პერსონაჟები წრეზე დგანან და ერთმანეთს იარაღს კეფაში დამიზნებით ესვრიან.

ამავე ეპიზოდში ნათურის, როგორც ფილმში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ობიექტის, გამოჩენა მაყურებელზე ემოციურ მოქმედებას ახდენს.

ჩრდილი, როგორც ემოციისა და განცდის აღმძვრელი მოვლენა, არა როგორც მარტო მხატვრული სახის შემქმნელი, არამედ დრამატურგიული განვითარების მნიშვნელოვანი კომპონენტია აკირა კუროსავას „რაშემონში“. ამ, 1950 წელს შექმნილ, ფილმში ადამიანების ხასიათებისა და შინაგანი მდგომარეობის წარმოჩენისთვის პერსონაჟთა სახეებზე ხეების ფოთლების ჩრდილის თამაშით მიიღწევა რეჟისორისთვის სასურველი ეფექტი.

განათების საკითხებს განსაკუთრებით ყურადღებას უთმობდნენ კინოექსპრესიონისტები. მათი ნამუშევრებიდან გამოვარჩევთ რობერტ ვინეს ნამუშევარს „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“, რომლის პრემიერა 1920 წელს ბერლინში გაიმართა. ფილმი სტუდიაშია გადაღებული, გამორჩეული დატვირთვა ენიჭება განათებას, როდესაც პერსონაჟი საკვანძო მომენტებში, კადრში მოქცეული სხვა ობიექტებისგან, ძლიერი შუქით ხაზგასმით გამოიყოფა.

„სიბნელეში მხოლოდ ადამიანის განათება, ექსპრესიონისტული შუქწერის ერთ-ერთი ძლიერი მხატვრული ხერხი, ადამიანის მაქსიმალური ყურადღების ცენტრში მოქცევას და ამ გზით გარემოსგან მის იზოლირებას გამოსახავს“.⁴¹

განათების შესაძლებლობების ექსპერიმენტები ტარდებოდა უხმო კინოს განვითარების განსაკუთრებით საინტერესო ეტაპზე XX საუკუნის 20-იან წლებში.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ განათების საკითხები ქართული კინემატოგრაფის ადრეულ ეტაპზე, 20-იანი წლების დასაწყისში, პრობლემური იყო, რადგან სულ რამდენიმე მოძველებული დანადგარი გააჩნდათ. რაც, ბუნებრივია, ხელს უშლიდა ფილმების ჩააფიქრის მიხედვით შექმნას.⁴²

განათებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კადრის კომპოზიციაში. შესაძლებელია, კადრში აზრობრივ-შინაარსობრივი დატვირთვა მიენიჭოს როგორც ბუნებრივ, ასევე ხელოვნურ განათებას.

ხელოვნური განათების გამოყენების საჭიროება გაჩნდა სტუდიების შენობების აგებისთანავე.

უძველესი სტუდია თომას ალვა ედისონის ასისტენტმა, უილიამ კენედი ლორი დიქსონმა ააგო ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

⁴¹ ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბილისი, „განათლება“ 1990. გვ. 52

⁴² ცომაია ვ. ქართული კინო ცხოვრების კვალდაკვალ, თბილისი, „ხელოვნება“ 1973. გვ 54

„სტუდიის ინტერიერი ორი ნაწილისგან: სცენისა და პატარა სააპარატო ოთახისგან შედგებოდა. მას ჰქონდა მოძრავი სახურავი, რომელსაც გადაღებისას ხსნიდნენ, რათა მეტი ბუნებრივი განათებით ესარგებლათ. სცენა ეყრდნობოდა ფოლადის ბორბლებს და საჭიროების შემთხვევაში ტრიალებდა მზის შუქის მოძრაობის პარალელურად. კინოკამერა დამაგრდა რელსებზე დადგმულ სკამზე, რომელსაც ფოკუსის გასასწორებლად წინ და უკან ამოძრავებდნენ“.⁴³

სტუდია გაიხსნა 1893 წელს. მიუხედავად იმისა, რომ ის ტექნიკით ცუდად იყო აღჭურვილი, მაინც დამტკიცდა მსგავსი შენობების აგების აუცილებლობა. ფილმების გადაღება სტუდიაში გაცილებით მოხერხებული იყო, რადგან შენობები დახურული და დიდი მოცულობის იყო. საჭირო იყო ფილმის განათებულ გარემოში გადაღება. რაც შეეხება განათებას, როგორც მხატვრული სახის შექმნისას აუცილებელ კომპონენტს, მოგვიანებით გამოიყენეს.

სტუდიის გარდა, გადაღებები ხდება ინტერიერში, სადაც, განათების სწორი გამოყენებით, შესაძლებელია რეჟისორული ჩანაფიქრების მიზანმიმართული რეალიზება.

ინტერიერში სატელევიზიო სერიალებსაც ქმნიან, სადაც, ხშირ შემთხვევაში, განათების საშუალებით შესაძლებელია გარემოს, ავეჯის, მსახიობთა კოსტუმებისა და გარეგნობის დემონსტრირება, ანუ ყოველივე იმის, რაც სატელევიზიო სერიალებს ახასიათებს.

ნატურაზე გადაღებისას, გადასაღები ობიექტის სპეციფიკიდან და ფილმის ან სატელევიზიო პროდუქციის შინაარსიდან გამომდინარე, ხდება ბუნებრივი თუ ხელოვნური განათების გამოყენება.

განათების საკითხებისადმი თავისებური მიდგომა, როგორც აღვნიშნეთ, ჰქონდათ გერმანელ კინოექსპრესიონისტებს. ექსპრესიონიზმი XX საუკუნის 10-იან წლებში, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ვრცელდება. ამ მიმდინარეობამ მოიცვა ხელოვნების სხვადასხვა დარგი - მხატვრობა, მუსიკა, პოეზია თუ პროზა.

„მათი შემოქმედებითი კრედიო უარყოფდა პოზიტივისტურ ფილოსოფიაზე დაფუძნებულ ნატურალიზმს, რომელიც სამყაროს ზედაპირზე არსებულ სხეულთა ზუსტი აღწერის მომხრე იყო. აგრეთვე არ ცნობდა იმპრესიონიზმს, ბუნებისა და სხეულთაგან მიღებული წუთიერი შთაბეჭდილების გავლენით რომ ქმნიდა მხატვრულ ნაწარმოებებს“.⁴⁴

გერმანიაში შეიქმნა „ომის შემდგომი პერიოდის უცნაური მდგომარეობა, როცა დეპრესიული ეკონომიკის, საყოველთაო უნუგეშობისა და ათასგვარი სხვა პრობლემის ფონზე ადგილობრივი კინოინდუსტრია ბუმს განიცდიდა“.⁴⁵

⁴³ დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო, თბილისი, „კენტავრი“ 2007. გვ. 22

⁴⁴ ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბილისი 1990, გვ. 48

⁴⁵ დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო, თბილისი, „კენტავრი“ 2007. გვ. 123

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმებს ადგილობრივი მაყურებელი ჰყავდა და კინოწარმოება მომგებიანი იყო, მაშინდელი გერმანული კინემატოგრაფის მხატვრული ხარისხი კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას.

ამ ფონზე კინოექსპრესიონისტები ახერხებენ თვისებრივად ახალი კინოენის შექმნას. მათ უმდიდრესი მემკვიდრეობა დაუტოვეს გერმანულ კულტურას. („ექიმ კალიგარის კაბინეტი“, 1920 წელი, რეჟისორი - რობერტ ვინე; „დილიდან შუადამედე“, 1920 წელი, რეჟისორი კარლ ჰაინც მარტინი; „ნოსფერატუ - საშინელების სიმფონია“, 1922 წელი, რეჟისორი ფრიდრიჰ მურნაუ).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ნამუშევარია „ექიმ კალიგარის კაბინეტი“, რომლის პერსონაჟი - კალიგარი ხშირად ადოლფ ჰიტლერის კინემატოგრაფიულ წინაპრად მოიაზრება, ხოლო ჩეზარესა და ნაცისტებს შორის პარალელების გავლება ადვილია. მაყურებლისთვის კალიგარი ბოროტების სიმბოლო, ხოლო ჩეზარე - ბოროტების ხელში მრისხანე ინსტრუმენტია.

რაც შეეხება კინოსურათის მხატვრულ მხარეს, მას ახასიათებს თავისებურებები: ფილმი სტუდიაშია გადაღებული, მსახიობები თეატრალური მანერით ექსპრესიულად თამაშობენ, მნიშვნელოვანია გრიმის სიჭარბე და მსახიობების კოსტუმები, მონტაჟი სადა და მარტივია. თუ მანამდე მთავარი იყო მხოლოდ სცენარი ანუ ამბის თხრობა, ექსპრესიონისტებთან და ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც, განსაკუთრებით მნიშვნელობას იძენს გრაფიკული გამოსახულებები, შენობები, რომლებიც თეატრალური დეკორაციის ანალოგიურია და რეალურ ნაგებობს არ წარმოადგენენ, სპეციალურად დაბრეცილია, რითაც ხაზგასმულია იმდროინდელი გერმანული სინამდვილის სიმრუდე, სულიერი კრიზისი, ცხოვრების გამოუვალობისა და სამყაროს კატასტროფის აღქმა. მასობრივი სცენების დროს მნიშვნელოვანია მიზანკადრები.

„სიბნელეში მხოლოდ ადამიანის განათება ექსპრესიონისტული შუქწერის ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული ხერხი, ადამიანის მაქსიმალური ყურადღების ცენტრში მოქცევას და ამ გზით გარემოსაგან მის იზოლირებას გამოსახავს“,⁴⁶ - აღნიშნავს კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი.

„ექიმ კალიგარის კაბინეტი“ მიმდინარეობის საუკეთესო ნიმუშია და ამ ფილმით შეიძლება მთელი ექსპრესიონისტული კინოს შესახებ შეგვექმნას წარმოდგენა.

განათება გამოიყენება პერსპექტივის აგების დროს.

განათებას, როგორც ჩანაფიქრის გადმოცემის ხერხს, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ალფრედ ჰიჩკოკი. გავიხსენოთ ქალის მკვლელობის სცენა სააბაზანოში, შავ-თეთრ ფილმ „ფსიქოდან“ (1960 წელი), რომელშიც განათება ისეა დაყენებული, მკვლელის სახეს

⁴⁶ ამირეჯიბი ნ. სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბილისი, „განათლება“ 1990. გვ. 52

მთლიანად ჩრდილი ფარავს და მაყურებელი ვერ ხედავს, ვინ კლავს ქალს. შუქ-ჩრდილების ოსტატური გამოყენება ამ ფილმის ბევრ სხვა ეპიზოდშიც გვხვდება.

დღეს ტელესივრცეში არსებული გადაცემების უმრავლესობა სატელევიზიო სტუდიაში იქმნება. კარგი განათება ტელესტუდიაში ფაქტობრივად განსაზღვრავს მაყურებლისთვის შექმნილი სანახაობის ვიზუალურ მხარეს.

მაგალითისთვის ავიღოთ საინფორმაციო გამოშვება. როგორც წესი, ასეთი გადაცემები საუკეთესო დროს ანუ პრაიმთაიმში გადის. საინფორმაციო გამოშვება შეიძლება რამდენიმე სეზონის განმავლობაში ერთი და იგივე განათებით მიეწოდოს მაყურებელს. აქ მთავარი საკითხი, ბუნებრივია, არ არის წამყვანის შინაგანი მდგომარეობა, ან სუბიექტური დამოკიდებულება გასაშუქებელი მოვლენის მიმართ (რაც საავტორო გადაცემის წამყვანებისთვისაა დამახასიათებელი), მთავარია, საინფორმაციო გადაცემის წამყვანი დამაჯერებლად გადმოსცემდეს ინფორმაციას.

წამყვანს სახეზე ჩრდილი არ უნდა ეცემოდეს. მისი სახე ერთიანად უნდა იყოს განათებული, რადგან ასეთი განათებით უფრო დამაჯერებელი იქნება წამყვანის გარეგნობაც და მისი ნათქვამიც საზოგადოების ფართო ფენებისთვის. საინფორმაციო გადაცემის ამოცანა მაყურებლისთვის ობიექტური ინფორმაციის მიწოდებაა. ამ შემთხვევაში შუქ-ჩრდილები წამყვანის სახეზე მხოლოდ შეცდომად და „ჭუჭყად“ შეიძლება ჩაითვალოს.

განათების სწორად გამოყენებით, შესაძლებელია, ფერად ეკრანზე მივიღოთ ისეთი გარემო, რომელიც შესაბამის განწყობას შეუქმნის მაყურებელს. მაგალითისთვის ავიღოთ ფრენსის ფორდ კოპოლას ტრილოგია „ნათლია“ (პირველი სერია შეიქმნა 1972, მეორე - 1974, მესამე - 1990 - წლებში), რომლის დიდი ნაწილი ინტერიერშია გადაღებული და ოსტატურად განათებული გარემო ხელს უწყობს მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენას.

განათების გამოყენებას განსხვავებული ცოდნა სჭირდება ისეთ ეპიზოდზე მუშაობისას, როდესაც ბუნებრივი გარემო ერთფეროვანია.

მაგალითად, თუ ჩაფიქრებული გვაქვს დამით, გაშლილ ზღვაში ნავში მსხდომი მეთევზეების გადაღება, ნავში დამონტაჟებული განათების ხელსაწყოებით შევძლებთ მეთევზის ხასიათის წარმოჩენას. თუ განათების ხელსაწყოებს ზღვაზე სპეციალურ ტივტივებზე დავამაგრებთ, უკვე ზღვის, როგორც ხასიათის მქონე, საინტერესო მოვლენის ასახვას მივაღწევთ.

განათების აპარატურის სიმცირე და უხარისხობა მნიშვნელოვან უარყოფით გავლენას ახდენს ქართველი სტუდენტ-კინემატოგრაფისტების ნამუშევრებზე, რადგან მათთვის ძალიან რთულია კინოგადაღებისთვის საჭირო დანადგარების მოძიება და გამოყენება.

2003 წელს, ციფრული ვიდეოკამერით, ჩემი პირველი მოკლე მხატვრული ფილმის „უგმიროდ...“ გადაღებისას მესამე კურსზე ვიყავი. მე ვარ ფილმის რეჟისორიცა და ოპერატორიც.

რადგან განათების აპარატურის შოვნა ვერ შეეძლებოდა, იძულებული ვიყავი, დაგეგმილი მნიშვნელოვანი ეპიზოდების ნაწილი საერთოდ არ გადამეღო. განსაკუთრებით თავი ავარიდეთ ღამით და ინტერიერში გადაღებას.

ქართულ კინემატოგრაფში განათების ამოცანები განსაკუთრებით საინტერესოააა გადაწყვეტილი კინოოპერატორ გიორგი გერსამიას მიერ. იგი მუშაობდა ისეთ კინორეჟისორებთან ერთად, როგორებიცაა - მერაბ კოკოჩაშვილი, ელდარ შენგელაია, გიგა ლორთქიფანიძე, რეზო ესაძე, დავით ჯანელიძე და სხვები და მათთან ერთად ქმნიდა ფილმების საინტერესო, გამომსახველ პლასტიკურ სახეებს.

დ) ხმოვანების საკითხები კინოსა და ტელევიზიაში

როგორც ცნობილია, ეკრანული ხელოვნება წარმოადგენს სხვადასხვა პროფესიების წარმომადგენლების ნაშრომთა ერთიანობას. პროდუქციის მხატვრულ-შემოქმედებითი მხარის ხარისხის განმსაზღვრელი არის რეჟისორი, რომელიც ხელმძღვანელობს ფილმის შექმნის პროცესს. რეჟისორი კამერის ობიექტივით დაფიქსირებული მსახიობების, შენობებისა თუ ზოგადად, გეოგრაფიული სივრცის გარდა შემოქმედებითი ჩანაფიქრის გადმოსაცემად იყენებს აუდიო მასალებს. ესენია - მსახიობთა დიალოგები, დიქტორის ტექსტი, ქალაქის, მდინარის, ზღვის, ტყისა და ასე შემდეგ ხმები და ხმაურები. იყენებს კომპოზიტორთა შექმნილ და ხალხურ მუსიკას, ან განსაკუთრებულ შემთხვევაში, მხოლოდ ვიზუალურ კადრებს ყოველგვარი ხმის გარეშე ანუ სიჩუმეს უჩენს განსაზღვრულ ადგილს. ფილმში სიჩუმის დაფიქსირებით შესაძლებელია სხვადასხვა მეტაფორული და ბუნებრივი მომენტის მხატვრული სახეების შექმნა.

„30-იანი წლები კინოში მეტად საინტერესო და წინააღმდეგობებით აღსავსე პერიოდია. ამ წლებში კინემატოგრაფი შეივსო ხმით და ფერით და დაუსრულებლად გაფართოვდა მაყურებელთა აუდიტორია. ამასთან ერთად, 30-იანი წლების დასაწყისში კინომ როგორც „გამოსახულების ხელოვნებამ“ ერთგვარად დაკარგა ბევრი თავისი მიღწევა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ხმამ იმდენი შემეცნება მოუტანა კინოს, რაც ვერ შეძლო ფერმა“⁴⁷ - ვკითხულობთ „საზღვარგარეთის კინოს ისტორიაში“.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში კინოსა და ტელევიზიის შესახებ ხმის საკითხებისადმი მიძღვნილი კვლევები იშვიათია. ბოლო წლებში გამოცემული სამეცნიერო ლიტერატურიდან გამოვყოფთ საქართველოს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორ ელისაბედ ერისთავის ნაშრომს „ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტრუქტურა“. წიგნი დაიბეჭდა 2010 წელს.

ნაშრომს გამოჩენილი ქართველი კინომოღვაწეები მაღალ შეფასებას აძლევენ.

⁴⁷ Колодяжная В. Трутко И. История зарубежного кино. Том второй, , “Искусство” 1970. ст. 6

„ფილმის ხმოვან-ხედვით სტრუქტურაში“ განხილულია ქართული ფილმების სტრუქტურა და სხვა მნიშვნელოვანი და აქტუალური საკითხები. ჩვენი თემისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა წიგნის ქვეთავი „ხმოვანების სახეობანი და მათი ფუნქციები კინოპროცესში“, სადაც ავტორი წერს, რომ: „ხმოვანება ფილმის ერთ-ერთი წამყვანი მხარეა. მას უდიდესი ადგილი უკავია, როგორც კომპოზიციის მეტრულ-რიტმულ ჩამოყალიბებასა და პროცესის წარმართვაში, ასევე ნაწარმოების მხატვრულ-ფსიქოლოგიურ და აზრობრივ ასახვაში. თავისთავად, ფილმის აუდიო საშუალებები ოთხია:

- მეტყველება;
- ბუნებრივი ხმები;
- მუსიკალური ბგერები და თემები;
- აბსოლუტური სიჩუმე.

ოთხივე სახე თითქმის ყოველ ფილმში სხვადასხვა დატვირთვით გვხვდება“.⁴⁸

ელისაბედ ერისთავი იქვე განმარტავს, რომ: „ფუნქციონალური დანიშნულებიდან გამომდინარე, ოთხივეს სხვადასხვა ხასიათის გამოვლენა ძალუძს. ხშირად ერთი და იგივე ხმოვანი საშუალება გამოსახულებასთან ურთიერთობაში მკვეთრად საპირისპირო სედეგს იძლევა. ამიტომ ნებისმიერი რეჟისორი, პირველ რიგში, ხმოვანების დანიშნულებას და მის კონსტრუქციულ ფუნქციას სახავს, რის შედეგადაც ვიზუალური და აუდიო ურთიერთობების კონტრაპუნქტს აყალიბებს“.⁴⁹

აუდიოსაშუალებების გამოყენების ხანგრძლივობა და მიზნობრიობა ყველა რეჟისორისთვის ინდივიდუალურია. ხმოვანება განსაზღვრავს ნაწარმოების მხატვრულ ხასიათს. ფილმში ზედმეტი ან ნაკლებ ხმოვანების გამოყენებით შესაძლებელია მხატვრულობა დაიკარგოს.

ხმოვანება, როგორც დრამატურგიული პროცესის შემადგენელი ნაწილი, კინემატოგრაფისა და ტელევიზიის განვითარებაში დიდი ხანია მიგნებულია.

2005 წელს, გადაღებულ მოკლე ფილმით „სამკუთხედი“ შევეცადე ამბავი მომეთხრო.

ფილმში განსაკუთრებული დრამატურგიული დატვირთვა აქვს ხმოვანებას. „სამკუთხედის“ ფაბულა ასეთია - ზღვაზე შეხვედრილ ქალსა და მამაკაცს შეუყვარდებათ ერთმანეთი, დაქორწინდებიან, თუმცა აღმოჩნდება მესამე, ვინც შეძლებს ქალი ქმარს დააშოროს. კაცი სასოწარკვეთაში ვარდება და თვითმკვლელობას ცდილობს, თუმცა მალე ძალებს მოიკრებს, თავის მოკვლას გადაიფიქრებს და ცხოვრებას ძველებურად გააგრძელებს, ოღონდ ქალის გარეშე.

⁴⁸ ერისთავი ე. ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტრუქტურა, თბილისი, „კენტავრი“ 2010, გვ. 68

⁴⁹ იქვე. გვ.69

ფილმის გადაღება რამდენიმე საათს გაგრძელდა. ეკრანზე მხოლოდ ადმიანების ხელები, ზღვა, პლაჟის კენჭები, ბეჭდები და ზონარი გამოვიყენეთ.

ფილმი იწყება ზღვის კადრებითა და ხმებით, ჩანს ქალისა და მამაკაცის ხელები, რომლებიც ერთმანეთს ევერებიან. კაცის ხელი ქალისას საქორწინო ბეჭედს უკეთებს, საპასუხოდ ქალიც იგივეს აკეთებს. ეკრანზე ჩნდება სხვა კაცის ხელი, რომელიც ქალის ხელის მისაკუთრებას ცდილობს და მიზანსაც აღწევს.

მომდევნო კადრში ჩანს მამაკაცების, საჩხუბრად მომზადებული, მუშტები, თუმცა ქალი ქმარს ბეჭედს უბრუნებს... ზღვის ხმაურის ფონზე თავის დასადრჩობად გაკეთებულ ზონარში ჩანს მოქუფრული ცის ფონზე აღელვებული ზღვა და ისმის თოლიების ხმები, რასაც ერთვის კადრს გარედან შემოსული გულის ცემის ხმა.

ხმოვანების აქცენტი გადავიტანეთ გულის ცემაზე. შექმნილ დაძაბულ ატმოსფეროში მოულოდნელად ისმის ქმრის ხმამალალი, გაბმული სიცილი, იგი საკუთარ საქორწინო ბეჭედს აგდებს პლაჟზე და აგრძელებს გზას. ფილმის ტიტრების დროს ისმის მისი ნაბიჯების ხმა.

ამ რამდენიმეწუთიანი ფილმის აღწერით, რომელიც დიდი კინოეკრანის სპეციფიკით გადავიღეთ, შევეცადეთ ჩვენი მოკრძალებული გამოცდილების შესახებ მოგვეთხრო, რომელიც ეკრანზე ხმოვანების გამოყენების ჩვენეული მიდგომების შესახებაა.

ხმოვანება, როგორც მაყურებელზე მოქმედების საშუალება, ხშირადაა გამოყენებული დეტექტიურ ფილმებსა და სატელევიზიო სერიალებში.

ხმოვანების გამოყენება ეკრანზე პირდაპირ კავშირშია ტექნიკურ საშუალებებთან. მაღალი ხარისხის აპარატურით ჩაწერილი ხმები ვიზუალური ნაწილის თანხლები ხარისხიანი აუდიო მონაკვეთების მიღების საშუალებას იძლევა.

ხმოვანების საკითხების რეჟისორული გადაწყვეტა დოკუმენტურ კინოში სხვაგვარია. მხატვრულისგან განსხვავებით, ხშირ შემთხვევაში, დოკუმენტურ ფილმზე მუშაობის დროს რეჟისორმა დეტალურად არ იცის, რა მოხდება გადასაღებ მოედანზე. ამიტომ, გადაღების პროცესში ვიზუალური მასალის გარდა უმნიშვნელოვანესია აუდიომასალის სუფთად ჩაწერა, რაც აადვილებს მონტაჟის დროს, ფილმის ვიზუალური აგებისას, რეჟისორის ჩანაფიქრის განხორციელებას. დოკუმენტურ ფილმში მეტი დამაჯერებლობის მიღწევა ძირითადად ბუნებრივი ხმების გამოყენებითაა შესაძლებელი. დამაჯარებლობა კი, რა თქმა უნდა, ხელოვნების მაღალი ხარისხის განმსაზღვრელია.

კინოეკრანზე სურათების ამომრავებისთანავე დაიწყეს მუშაობა ხმის ჩაწერასა და უფრო სრულყოფილი გამოსახულების შექმნაზე, რათა მაყურებლისთვის სათქმელის მიწოდება არამხოლოდ მსახიობების მიმიკის, ჟესტიკულაციით, პლასტიკითა და ტიტრებით, არამედ ფილმის ახმოვანებითაც ყოფილიყო შესაძლებელი. ეს კინორეჟისორს შესაძლებლობას მისცემდა

ამბავი ხმოვანების საშუალებით მოეთხრო. სხვადასხვა მცდელობისა თუ ცდის მიუხედავად, ხმის გამოყენება კინემატოგრაფში სამი ათეული წლით შეყოვნდა.

წიგნში - „მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო“- ზვიად დოლიძე თომას ალვა ედისონის შესახებ წერს, რომ, გამომგონებელი ცდილობდა შეექმნა გაცილებით სრულყოფილი აპარატი, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი გახდებოდა უკეთესი ხარისხის გამოსახულების ჩვენება. „1889 წლის გაზაფხულისთვის პირველი საცდელი აპარატი თითქმის მზად იყო, მაგრამ ედისონმა მისთვის ვერ მოიცალა, რადგან გაემგზავრა ევროპაში, პარიზში, სადაც ჩაატარდა მსოფლიო გამოფენა, რომელსაც „საუკუნის გამოფენა“ უწოდეს. აღნიშნულ ღონისძიებაზე წარდგენილი იყო 38 ათასი ექსპონატი 70 ჰექტარის ფართობზე განლაგებულ პავილიონებში. რასაკვირველია, ცალკე იდგა პავილიონი, სადაც განთავსდა ედისონის ნამუშევრებიც, რომლებიც უამრავ მნახველს უყრიდნენ თავს. ამერიკელი გამომგონებელი დაესწრო მარეს „ქრონოფოტოგრაფის“ დემონსტრირებას და უფრო მეტად გაუღვივდა ინტერესი „მოდრავი ფოტოგრაფიებისადმი“.

უკან დაბრუნებულ ედისონს დიქსონმა დაახვედრა გამზადებული ხელსაწყო, რომელსაც დროებითი სახელიც კი შეურჩია - „კინოფონოგრაფი“ (შემოკლებით „კინეტოფონი“) რომელსაც პირველი ვარიანტისგან განსხვავებით, შედარებით დიდ გამოსახულებას აჩვენებდა ჯონ კარბუტის კომპანიის მიერ დამზადებული დრეკადი ცელულოიდის ფირით. ნიჭიერმა ინჟინერმა მას წარუდგინა ქრონოფოტოგრაფიებით გადაღებული მცირე მოლაპარაკე ფილმი, სადაც თავად დიქსონი ქუდს იხდიდა და ესალმებოდა თავის ხელმძღვანელს. ის ამბობდა: „გამარჯობა, ბატონო ედისონ. მოხარული ვარ, რომ დაბრუნდით. ვიმედოვნებ, მოგეწონებათ „კინეტოფონი“. სინქრონიზაციის საჩვენებლად ხელს ავწევ და ათამდე დავითვლი“. შემდეგ დიქსონი დაითვლიდა ათამდე, მაღლა სწევდა და დაბლა უშვებდა ხელებს. პროექტორი მიერთებული იყო „ფონოგრაფთან“, რომელზეც ჩაწერილი იყო ხმოვანი რიგი, თუმცა ამგვარი რიგი კარგად ვერ მუშაობდა და სათანადო სინქრონსაც ვერ აკეთებდა. ედისონს ძალიან მოეწონა ასისტენტის ნახელავი და 7 ოქტომბერს ის აჩვენა ლაბორატორიაში მიწვეულ სტუმრებს, მაგრამ საბოლოო ჯამში ამან არ დააკმაყოფილა, რადგან ფირი სქელი იყო, თანაც ფოტოგამოსახულება კარგად არ აღიბეჭდებოდა მასზე“.⁵⁰

ასეთი ექსპერიმენტების მიუხედავად, ხმა კინოში მხოლოდ XX საუკუნის 20-იან წლების ბოლოს დამკვიდრდა. 1927 წელს შეიქმნა პირველი ხმოვანი ფილმი „ჯაზის მომღერალი“ (რეჟისორი ალენ კროსლენდი) და კინოს განვითარების ისტორიაში ახალი ეტაპი დაიწყო.

⁵⁰ დოლიძე ზ. მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო, თბილისი, „კენტავრი“ 2007. გვ. 21-22

ხმოვანების გარეშე შექმნილი პროდუქცია ერთგვარი სტიმულატორი გახდა მონტაჟისა და კინოენის განვითარების საქმეში. მსოფლიო კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესები განსაკუთრებით ნაყოფიერი იყო XX საუკუნის 20-იან წლებში, როცა უხმო კინომ შეძლო თავისი შესაძლებლობების სრულად რეალიზება და სამონტაჟო ოსტატობის მაღალ სიმაღლეზე აყვანა. კინორეჟისორის ხელში მთავარი ინსტრუმენტი გახდა სამონტაჟო მაგიდა, სადაც ფილმის საბოლოო სახის შექმნა ხდებოდა.

20-იან წლების ბოლოს შემოსულმა ხმამ კინოინდუსტრიაში რევოლუცია მოახდინა. ამან არაერთი რეჟისორი და მსახიობი ჩამოაშორა პროფესიას. რეჟისორების ნაწილი ცდილობდა, მიღწევის მიუხედავად, ძველი, ტრადიციული ხერხებით ემუშავათ, თუმცა უხმო კინო უკვე ისტორიის საკუთრება იყო და XX საუკუნის 30-იან წლებიდან ამ ხერხით გადაღებული ფილმები მხოლოდ ცალკეულ რეჟისორთა ექსპერიმენტებად შეიძლება ჩაითვალოს.

ეკრანზე ხმის დამკვიდრებისთვის ერთ-ერთი დაბრკოლება იყო ხმოვანი კინოს არაკვალიფიციური მსახიობების არსებობა, რაც გასაგები მიზეზით იყო გამოწვეული - ბუნებრივია, ხმოვანი კინოს მსახიობის (ისევე, როგორც, თავის დროზე, კინომსახიობის) პროფესია ხმის შემოსვლის შემდეგ გაჩნდა. კინორეჟისორებმა უხმო კინოს მსახიობების ნაცვლად თანამშრომლობა თეატრის მსახიობებთან დაიწყეს და ფილმებში მათ მიწვევას ცდილობდნენ.

კინომსახიობი ნატო ვაჩნაძე იხსენებს: „უკვე მაშინ იყო ცხადი, რა დიდი პერსპექტივა იმლებოდა ხმოვანი კინოს წინაშე. პირველ ხანებში ჩვენ გვეგონა, რომ კინოში ხმის დანიშნულება არა ილუსტრაციაა თითოეული მოძრაობისა სიტყვით, ან ხმოვანი ნიშნით, არამედ სამონტაჟო ფრაზის შევსება და ხაზის გასმა, მოქმედების რიტმის გაღრმავება თავისებური ბგერითი კონტრაპუნქტით. მაშინ, 1929 წელს, ჩვენ ჯერ კიდევ ვერ წარმოგვედგინა ეკრანზე მოლაპარაკე მსახიობი.

ხმოვანმა კინომ კინემატოგრაფის ყველა მუშაკი აიძულა გარდაქმნილიყო. თავდაპირველად ხმოვან ფილმებში მონაწილეობდნენ თეატრის მსახიობები. მუნჯი კინოს მსახიობებს უნდობლად ეკიდებოდნენ, ჩვენს წინაშე დადგა გადაუდებელი ამოცანა - რადაც არ უნდა დაგვეჯდომოდა, სიტყვას დავუფლებოდით“.⁵¹

უხმო კინოს მსახიობთა გარკვეულმა ნაწილმა შეძლო ხმოვან ფილმებში თამაში, ნაწილი კი, როგორც აღვნიშნეთ, იძულებული გახდა ჩამოშორებოდა კინემატოგრაფს.

ფილმში ხმის გამოჩენა იყო ტექნიკური პროგრესის შედეგი, რომელიც წინ უსწრებდა კინემატოგრაფის განვითარების ლოგიკურ პროცესს უხმო კინოდან ხმოვან ფილმებამდე. უხმო ფილმების დიდოსტატთა უმრავლესობა ამისთვის მზად არ იყო.

⁵¹ ვაჩნაძე ნ. მოგონებანი და შეხვედრები, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1966. გვ. 89

ხმის გამოყენების საკითხებში კინორეჟისორთა შორის გაჩნდა გარკვეული მოსაზრებები, რომელთა ნაწილი ამ სიახლის დანერგვის სასტიკი წინააღმდეგი იყო, ნაწილი ცდილობდა ახალი ცხოვრებისთვის ფეხის აწყობას და ხმის გამოყენებას.

ჩარლი ჩაპლინი ხმის გამოყენებას დამატებით პრობლემად თვლიდა, რომელიც კინემატოგრაფში საჭირო არ იყო. ამ მოსაზრების საილუსტრაციოდ მოგვყავს ამონარიდი ჟორჟ სადულის წიგნიდან „ჩარლის ცხოვრება“.

„ჩაპლინი „მუნჯ“ ფილმს იღებდა. ახალი გამოგონება განგაშს იწვევდა მასში; ყოველ საღამოს მიდიოდა იგი ლოს-ანჯელოსის დიდ კინოთეატრებში, სადაც ხმოვანი ფილმები გადიოდა. იგი მაყურებლის რეაქციას ადევნებდა თვალყურს. თავის სტუდიაში მან რამდენიმე საცდელი ხმოვანი გადაღება ცაატარა. ამგვარი შესწავლისა და პირადი ცდების შემდეგ მან პრესისათვის განცხადება გააკეთა:

„მე მძულს „მეტყველი“ ფილმები. ისინი იმისთვის გაჩნდნენ, რომ მსოფლიოს უძველესი ხელოვნება, პანტომიმის ხელოვნება წარყვანან; ისინი სპობენ სიჩუმის დიად სილამაზეს. ისინი ანგრევენ დედამიწაზე არსებულ თანამედროვე კინემატოგრაფიის მთელ შენობას, სპობენ მიმართულებას, რომელიც მსახიობს პოპულარობას უხვეჭავს, ხოლო კინოს მეგობრებს სილამაზისკენ მიმავალ გზას უჩვენებს. ეკრანისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია პლასტიკური სილამაზე. კინო ფერწერული ხელოვნებაა.

„დიდი ქალაქის ჩირაღდნებში“ მე სიტყვით არ ვისარგებლებ. არასოდეს, არც ერთ ფილმში არ ვისარგებლებ სიტყვით. წინააღმდეგ შემთხვევაში მე დავუშვებდი საბედისწერო შეცდომას... არა მგონია, რომ ჩემს ხმას შეეძლოს რისმე შემატება თუნდაც რომელიმე ერთი ჩემი კომედიისთვის. პირიქით, ის დაამსხვერვდა ილუზიას, რომლის შექმნასაც მე ვცდილობდი; ჩემი გმირი ხომ რეალური ადამიანი არ არის, არამედ იუმორისტული იდეა, კომიკური აბსტაქცია“.⁵²

ჩარლი ჩაპლინის მოსაზრებები ხმასთან მიმართებაში გარკვეულ ლოგიკას ეფუძნება, ვინაიდან უხმო კინო ხმოვანი ფილმის გამოგონების დროს განვითარების მწვერვალზე იყო. უხმო კინოს გააჩნდა უზარმაზარი ფინანსური რესურსი, მილიონობით მაყურებლისგან შემდგარი აუდიტორია და განვითარებული, კოლოსალურ თანხად ღირებული ინფრასტრუქტურა, კინოდარბაზები და გადასაღები აპარატურა. ხმის დანერგვის შემთხვევაში აუცილებელი იქნებოდა კინოთეატრებისა და კინოაპარატურის ტექნიკური გადაიარაღება, რაც მნიშვნელოვან ხარჯად დააწევბოდა კინოინდუსტრიას. ფინანსური საკითხები განსაკუთრებით ყურადსაღებია, ვინაიდან ხმოვანი ფილმების წარმოების პირველი ნაბიჯები დაემთხვა 1929 წელს „დიდი

⁵² სადული ჟ. ჩარლის ცხოვრება, თბილისი, „საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა“ 1995. გვ. 147-148

დეპრესიის“ დაწყებას, რომელმაც 1933 წლამდე გასტანა. მსოფლიოს ფინანსური კრიზისი შეეხო ყველა სფეროს, მათ შორის, ცხადია, კინონდუსტრიასაც.

ხმოვანი კინოს განვითარება „დიდი დეპრესიის“ პერიოდში განსაკუთრებით თვალშისაცემი გახდა. მას აკლდა, რაც, მთავარია, პროფესიონალი კინორეჟისორები, რომლებიც ქმნიდნენ მაღალი ხარისხის პროდუქციას. შესაძლებელი იყო, ხმის გამოყენებას ფილმის შემქმნელთათვის გაუთვალისწინებელი შედეგი მოეტანა, რაც გამოიწვევდა მაყურებლის დაკარგვას.

მოსაზრებას ამყარებდა ახალი ხმოვანი ფილმების მხატვრული ხარისხი, რაც უხმო კინოს საწყის ეტაპზე ჩამორჩებოდა. ხმის გამოყენების ოსტატობას კინემატოგრაფში სპეციალური ცოდნა სჭირდებოდა, რომელიც რეჟისორებს არ გააჩნდათ.

ჩარლი ჩაპლინი „ჩემს ბიოგრაფიაში“ წერს: „მაგრამ კვლავ თავსატეხი საკითხი წამოიჭრა ჩემ წინაშე: კიდევ ერთი მუნჯი ფილმი ხომ არ გადავიღო? ვიცოდი, რომ ეს იქნებოდა დიდი რისკი. მთელს ჰოლივუდში კაციშვილი აღარ დგამდა მუნჯ ფილმებს, მე ერთიღა დავრჩი. ჯერჯერობით მწყალობდა ბედი, მაგრამ ისევ თუ მუნჯი სურათების გადაღებას მოვინდომებდი, მძიმე ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდებოდი, რადგან პანტომიმის ხელოვნებამ უკვე დაბერება დაიწყო. თან, ახალი მუნჯური სიუჟეტის მოგონება არ იყო ადვილი საქმე მთელი ასწუთიანი ფილმისთვის - ათასნაირი მახვილგონივრული მიგნება, მთელ შვიდ-რვა ათასფუტიან ფილმზე, ყოველი ოცი ფუტის შემდეგ რაიმე ახალი სასაცილო სიტუაციის შექმნა! მეორე მხრივ იმასაც ვგრძნობდი, რომ რაგინდ კარგად გამოვსულიყავი ხმოვან ფილმში, ჩემივე პანტომიმის ხელოვნებას ვერასდიდებით ვერ გადავაჭარბებდი. ვფიქრობდი და ვერ გადამეწყვიტა, როგორი ხმა უნდა ქონოდა ჩემს მაწანწალას. მოკლე-მოკლე სიტყვებით ელაპარაკა, თუ სულაც ედუდღუნა? ვფიქრობდი და ვერ გადამეწყვიტა. ენა თუ ამოვიდგი, მეც ხომ ისეთივე კომიკოსი გავხდები, როგორც სხვა ყველა! აი, ასეთი მძიმე თავსატეხი მაწუხებდა მე“.⁵³

თუმცა საზოგადოებაში ხმოვან ფილმებზე იმდენად დიდი მოთხოვნა გაჩნდა, იმდენად დაიკარგა უხმო კინოსურათების ინტერესი, რომ ჩაპლინი იძულებული გახდა მალევე შეეწყვიტა ყოყმანი და ხმოვან ფილმებზე მუშაობა დაეწყო.

ჩარლი ჩაპლინის ხმოვანი ფილმებია - „დიდი დიქტატორი“ (1940 წელი), „მუსიე ვერდუ“ (1947 წელი) და „რამპის ჩირაღდნები“ (1952 წელი).

ამ ფილმებში ხმამ სრულად სეცვალა რეჟისორული ხელწერა. განსაკუთრებით აღვნიშნავთ „დიდ დიქტატორს“, რომელშიც ჩაპლინის გმირი რამდენიმე წუთის განამვლობაში მიმართავს მაყურებელს და თავის მოსაზრებებს აცნობს.

ცხადია, დღეს კინემატოგრაფიულ სიახლედ ვერ ჩაითვლება, მაგრამ ფილმის შექმნის დროს, როცა დაწყებულია II მსოფლიო ომი, ჩაპლინის მიგნება ყურადსაღებია

⁵³ ჩაპლინი ჩ. ჩემი ბიოგრაფია, თბილისი, “ხელოვნება“, 1978. გვ. 503

კინომაყურებელთან ურთიერთობის თვალსაზრისით. ფილმის ეს ეპიზოდი შეიძლება განვიხილოთ კინოში ტელევიზიური ხერხის გამოყენების პირველ მნიშვნელოვან ფაქტად.

ხმოვანი კინოს გამოჩენამ გავლენა იქონია ფრანგ კინორეჟისორ რენე კლერის შემოქმედებაზე. 20-იანი წლების ბოლოს კლერი ითვლებოდა ევროპის უმნიშვნელოვანეს კინემატოგრაფისტად, მის მიერ შექმნილი უხმო ფილმები - „პარიზმა მიიძინა“ (1923 წელი), „ჩალის ქუდი“ (1927 წელი), „ორი მორცხვი“ (1928 წელი) იქცნენ მსოფლიო კინომოვლენებად.

რენე კლერი ამერიკული ხმოვანი ფილმების სანახავად წავიდა ლონდონში, თუმცა სიახლით უკმაყოფილო დარჩა, როგორც კინოს მკვლევარი ალექსანდრ ბრაგინსკი წერს: „რენე კლერისთვის თავიდან უდავო იყო მუსიკისა და სხვადასხვა ხმიური პალიტრის გამოყენება ფილმში. იგი ერთმანეთისგან განასხვავებდა ხმოვან და ე.წ. მოლაპარაკე ანუ დიალოგებით სავსე ფილმს და მიუთითებდა, რომ პირველი გაცილებით ენათესავება მუნჯი კინოს ესთეტიკას, ვიდრე მეორე. და მართლაც, ხმოვანი ფილმი, რომელშიც დიალოგები მინიმუმამდე იქნებოდა დაყვანილი, ხოლო ხმა - მუსიკა და ხმაური - მუნჯი კინოს გამომსახველობით საშუალებათა გაძლიერებას მოემსახურებოდა, ხელს აძლევდათ მუნჯი კინოს ქომაგებს, რომელთა შორის რენე კლერიც იყო“.⁵⁴

ამ მოსაზრებით შესაძლებელი იყო ხმოვანების შეტანა ფილმებში, ოღონდ უხმო კინოს ესთეტიკის შეუცვლელად, კინორეჟისორები ძუნწად გამოიყენებდნენ ხმას, მთავარი კვლავ მსახიობთა პლასტიკა იქნებოდა.

რენე კლერის შეხედულებები მნიშვნელოვანია კინოს თეორიისა და პრაქტიკისთვის „დიდ პლანში იგი ხედავს იმის შესაძლებლობას, რომ ხაზი გაუსვას მეტყველების განსაკუთრებულ ხასიათს, მაგალითად, ჩურჩულს, და დიალოგისას აჩვენოს არა მარტო მოლაპარაკე, არამედ მსმენელიც. რეჟისორი ცდილობს გაიაზროს დრამატული ეფექტი, რომელიც შეიძლება გააჩნდეს ხმას სხვადასხვა სიტუაციაში და ა.შ.

ასე თანდათანობით გამოიკვეთა იმ ესთეტიკური პრინციპების ძირითადი კონტურები, რომლითაც რენე კლერი შევიდა ხმოვან კინემატოგრაფიაში, გამოიკვეთა მისი პირველი ხმოვანი ფილმებისთვის დამახასიათებელი ხელწერა. მართალია, იგი აღიარებს, ხმა და სიტყვა კინოს განვითარების საერთო პროცესში რევოლუციურ როლს ითამაშებს, მაგრამ ამასთან ერთად ისევ მტკიცედ იცავს იმ პოზიციას, რომ მუნჯი კინო მაინც განსაკუთრებულად მოქმედებს მაყურებელზე. რენე კლერს გული ეთანაღრება, მოლაპარაკე ფილმი ჩემზე შინაგანად არ მოქმედებს, არ მიადვილებს: „წმინდა ხედვით სახეთა ქვეყანაში გადასვლასო“ და ა.შ. მას აღიზიანებს ის გარემოება, რომ ხმოვან გადაწყვეტას ამერიკულ ფილმებში როგორღაც „მიწაზე

⁵⁴ ბრაგინსკი ა. რენე კლერი, თბილისი, “ხელოვნება“ 1971. გვ. 60

ჩამოჰყავს“ ნაწარმოები, პროზაულს, ე.ი. ნაკლებ პოეტურს ხდის მას, მაყურებელს არ აძლევს „ილუზიისა და ფანტაზიის სამყაროში“ გადასვლის საშუალებას“.55

რენე კლერის შეხედულებები ასახავს მთელი თაობის კინორეჟისორთა გარკვეული ნაწილის პოზიციას, თუმცა, უნდა ვთქვათ, კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, განსაკუთრებულად მოქმედებს ტექნიკური პროგრესი. იმის მიუხედავად, რომ პირველი ხმოვანი ფილმები ესთეტიკურადაც და ტექნიკურადაც არ იყვნენ გამართულნი, უხმო ფილმებზე მიჩვეული საზოგადოების ხმოვან კინოზე გადასვლის პროცესი სწრაფად მოხდა. რენე კლერმაც, პირველი ხმოვანი ფილმი „პარიზის სახურავებქვეშ“ 1930 წელს შექმნა.

ხმოვანი კინოს მიმართ თავისებური და ყურადსაღები მიდგომა ჰქონდათ სსრკ-ში. ამ პროცესსა და დამოკიდებულება კინომცოდნე მარია ლევანიძე ასე აღწერს:

„1930 წელს მოსკოვში ხმოვანი კინოს პრობლემებისადმი მიძღვნილი სხდომა ჩატარდა. საერთო პოლიტიკის გასატარებლად, კინემატოგრაფისტათა კავშირში მიღებული ეს დადგენილება, სტენოგრამის სახით საბჭოთა კავშირში შემავალ ყველა რესპუბლიკას დაეგზავნა.

სხდომაზე „ადკ“-ში (შემოქმედებითო გაერთიანება, რომელიც 30-იან წლებში ყველა ხელოვნების დარგში სხვადასხვა სტრუქტურით არსებობდა, ძირითადად ტექნიკური საკითხების მოგვარებას ისახავდა მიზნად. კინოში მათი მიზანი იყო სპეციალური ტექნიკის დახვეწა და განახლება) გაერთიანდა 27 რეჟისორი, რომლებმაც აქტიურად განიხილეს ის ტექნიკური პრობლემები, რომლებიც ხმოვან კინოსთან დაკავშირებით წარმოიშვა კინოწარმოებაში.

ძირითადად გამოიკვეთა ოთხი მიმართულება, რომელებიც ხმოვანი კინოს ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე უნდა განხორციელებულიყო:

1. სამეცნიერო აზრისა და კვლევის გააქტიურება,
2. სამეცნიერო-კვლევით მასალაზე დაყრდნობით ჩამოყალიბებინათ ხმოვანი აპარატურის შექმნისათვის საჭირო საბჭოთა წარმოება. ამგვარად, უარი ეთქვა დასავლეთში შემუშავებულ ტექნოლოგიებს, ვინაიდან საბჭოთა ქვეყანას ჰქონდა ამბიციისა _ სხვებზე უკეთესი ტექნიკა შეექმნა!
3. ახალი საწარმოო ურთიერთობების ჩამოყალიბება, ახალი სპეციალობებისა და კადრების შექმნა.
4. კინოთხრობის თანამედროვე მეთოდების შექმნა და დახვეწა.

ამ პრიორიტეტებმა განსაზღვრა კინოსტუდიების შემსგომი მუშაობის პრინციპი. დაიწყო ექსპერიმენტები ახალი გადასაღების აპარატურის, განათების სიტემების შექმნის თვალსაზრისით.

⁵⁵ ბრაგინსკი ა. რენე კლერი, თბილისი, „ხელოვნება“ 1971. გვ. 61

„ეს სრულიად ახალი ფორმაა კომუნიკაციის, პროპაგანდის ახალი საშუალება. მხატვრული - აგიტაციურ ხმოვანი კინო - უჩვეულო სიმძლავრის იარაღია“ (სტენოგრამა - სხდომის ხმოვანი კინოს საკითხებთან დაკავშირებით. 1930 წ. 7 VIII მანქანაზე დაბეჭდილი რუსულ ენაზე. საარქივო მასალა) მიიჩნევდნენ კინემატოგრაფისტები და აღნიშნავდნენ, რომ საბჭოთა კულტურა უნდა გადაიქცეს კომუნისტური იდეოლოგიის იარაღად, ბოლშევიკურ ხელოვნებად, საბრძოლო შტაბად, სადაც უნდა დაისახოს ის შემოქმედებითი დავალებები, რომლებიც კომუნისტური იდეოლოგიის პროპაგანდას შეუწყობდა ხელს. სხდომაზე გამომსვლელთა ძირითადი პათოსი ერთნაირია, ისინი საუბრობენ „სტახანოვური“ მუშაობის რიტმზე, დამკვრელურ რევოლუციურ აქტივობაზე“ - (ესაა ფრაგმენტი „ქართული კინოს ისტორიის“ სახელმძღვანელოდან, რომელიც გამოსაცემად მზადდება საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ავტორთა ჯგუფის მიერ).

„დიდი დეპრესიის“ დამთავრებიდან მალე დაიწყო ტელევიზიის განვითარების ახალი ეტაპი. სატელევიზიო ექსპერიმენტებმა შედეგი გამოიღეს და როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ნაცისტურ გერმანიაში, ოლიმპიური თამაშების დროს, 1936 წელს, პირდაპირი ეთერით ნაჩვენებმა სპორტულმა ღონისძიებებმა ეკრანულ ხელოვნებაში რევოლუცია მოახდინა. ამიერიდან ეკრანი და ხმა მაყურებლისთვის განუყრელი ცნება გახდა.

ეკრანზე ხმის გამოყენებამ რეჟისორების გარდა გავლენა იქონია კინომსახიობებზეც. უხმო კინოს მსახიობის მუშაობის ტექნიკა მკვეთრად განსხვავდებოდა ხმოვანი კინოს მსახიობის მუშაობის ტექნიკისაგან. მას როლის შესრულებისას დასჭირდა მეტყველების გამოყენება. მხოლოდ დახვეწილი მეტყველების კულტურისა და ალლოიანმა არტისტებმა შეძლეს ხმოვან კინოში კარიერის გაგრძელება.

ხმის საკითხებზე მსჯელობისას მოვიყვანეთ ჩარლი ჩაპლინისა და რენე კლერის მაგალითები, თუმცა, ჩაპლინის გარდა ხმის გამოყენების წინააღმდეგნი იყვნენ სხვა ცნობილი კინორეჟისორები - სერგეი ეიზენშტეინი, ვსევოლოდ პუდოვკინი, და სხვები, თუმცა ხმის გამოყენება კინოში შეუქცევადი პროცესი იყო, რაც კინორეჟისორებს ფილმის მხატვრული სახის, ახალი ფორმების შექმნისთვის არაერთ მნიშვნელოვან პირობას უქმნიდა. სწორედ ამ მოცემულობიდან გამომდინარე, მალე უხმო ფილმები ხმოვანი კინოს ინდუსტრიისთვის ისტორიად იქცა.

ხმის ჩაწერა ფილმზე მუშაობისას, ისევე, როგორც ნებისმიერი საქმე, მოითხოვს ცოდნასა და გამოცდილებას. განსხვავებულია სატელევიზიო პროდუქციასა და კინოში ხმის დაფიქსირების პროცესი.

ხმოვანება, როგორც ფილმის შექმნის დროს აუცილებელი ინსტრუმენტი, რეჟისორის ხელში მოითხოვს ფაქიზ მიდგომას, რადგან შესაძლებელია არასწორი ხმოვანებით ეკრანული გამოსახულების ხარისხი დაიკარგოს.

სატელევიზიო ნაწარმოების (მხატვრული და დოკუმენტური ფილმის, სერიალისა და ა.შ.) გადაღების დროს რეჟისორი, ხშირ შემთხვევაში, გეგმავს ხმის ჩაწერას გადაღების პროცესშივე, რადგან ტელეწარმოების პროცესი სწრაფია და დროში შეზღუდული. ამას ემატება კინოსთან შედარებით, ტელეპროდუქციის დაბალბიუჯეტურობა.

განვიხილოთ საქართველოში პოპულარული ტელესერიალების შექმნის პროცესი. სატელევიზიო მხატვრული სერიალების ხშირად პავილიონში იღებენ, რაც აიაფებს ხარჯებს და აჩქარებს ტელეპროდუქციის წარმოებას.

ხმის ჩაწერა ხდება სპეციალური აპარატურის საშუალებით. რეჟისორი ამოცანას აძლევს მსახიობს, რომელიც ცდილობს როლი ისე ითამაშოს, რომ საუბარი ჩაიწეროს სინქრონულად, რათა თავიდან გახმოვანება აღარ დასჭირდეთ, რაც დამატებით ხარჯსა და დროს მოითხოვს.

რეჟისორის მუშაობა კინოსურათზე ხმის ჩაწერის დროს განსხვავებულია. კინოფილმს სტუდიაში ახმოვანებენ, რაც, მართალია, მეტ ხარჯს მოითხოვს, მაგრამ მსახიობის მუშაობის თავისუფლების ხარისხი მაღალია. ტელევიზიასა და კინოში განსხვავდება ხმის მონტაჟის პროცესიც. მაგალითისთვის მოვიტანთ სატელევიზიო საინფორმაციო გადაცემის სიუჟეტისა და მოკლე, რამდენიმეწუთიანი დოკუმენტური კინოფილმის მონტაჟის პროცესი.

პირობითად ავიღოთ მეტყვევების მიერ ნაკრძალში შემთხვევით აღმოჩენილი იშვიათი ჯიშის ცხოველის ისტორია. ტელე და კინოეკრანისთვის ამ ამბავს განსხვავებული ხერხებით გადაიღებენ. ტელესიუჟეტისთვის ჯერ საჭიროა ჩაიწეროს მეტყვევ და შემდეგ - გარემო. პირველად მონტაჟდება ხმა (რესპოდენტის საუბარი, დიქტორის ტექსტი) და შემდეგ ხდება გადაღებული გამოსახულების „დადება“ ხმაზე.

დოკუმენტური კინოფილმის შექმნისას რეჟისორი ჯერ შეისწავლის გადასაღებ მოედანს აფიქსირებს კადრებს ხოლო მონტაჟის დროს ხდება ჯერ კადრების შეწებება და შემდეგ ხმის „დადება“. კინოფილმის შექმნის პროცესში მთავარია გამოსახულება, ხოლო ხმა, მუსიკა, ხმაურები დამატებითი საშუალებებია რეჟისორის ხელში.

ხმის საკითხების განხილვისას ტელევიზიასა და კინემატოგრაფში, უნდა შევეხოთ უცხო ენაზე ფილმების თარგმნის საკითხსაც. ფილმის ნახვა უცხოენოვანი მაყურებლისთვის შესაძლებელია მხოლოდ მისთვის გასაგებ ენაზე თარგმნის შემდეგ. ასეთ დროს გამოიყენება:

- ა) დუბლირება;
- ბ) სინქრონული თარგმნა;
- გ) სუბტიტრი.

დუბლირებისას მაყურებელი მშობლიურ ენაზე ისმენს მსახიობების საუბარს გამხმოვანებელი მსახიობების საშუალებით. სინქრონული თარგმნის დროს მსახიობების ხმასთან ერთად ისმის სხვა გამხმოვანებელი მსახიობების ხმებიც, ხოლო სუბტიტრის გამოყენებისას შესაძლებელია ფილმის ორიგინალის ენაზე ნახვა და სუბტიტრების წაკითხვით ხმებისა და დიალოგების გაგება. ტელეპროდუქციის თარგმნისას, ძირითადად სატელევიზიო სერიალებში, ტელევიზიები მიმართავენ სინქრონულ თარგმანს, სადაც შესაძლებელია პროფესიონალმა მსახიობმა ერთდროულად რამდენიმე პერსონაჟი გაახმოვანოს.

ლიტერატურისა და თეატრის კავშირი აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებასთან

ა) მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციის თავისებურებები კინემატოგრაფსა და ტელევიზიაში

მხატვრულ ლიტერატურასა და კინემატოგრაფს ურთიერთობის ხანგრძლივი ისტორია აქვს. საუკუნეების წინ შექმნილი, ხალხისთვის საყვარელი რომანებისა და მოთხრობების ეკრანზე “გადატანის“ მცდელობები კინოს დაბადებისთანავე დაიწყო.

მხატვრული ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი და ახალი დარგების, ურთიერთობა შთამბეჭდავი გამოდგა.

კინომ და ცოტა მოგვიანებით, ტელევიზიამ შეძლეს ლიტერატურული ნაწარმოები ეკრანის საშუალებით უფრო ფართო მასებისთვის გაეცნოთ.

ლიტერატურასა და კინემატოგრაფს კონცეპტუალური თავისებურებები, როგორც საერთო, ასევე განსხვავებული მახასიათებლები გააჩნიათ.

მსგავსება ისაა, რომ ორივე ინფორმაციის მხატვრული დამუშავების შედეგად იქმნება. ლიტერატურული ნაწარმოებისა და მხატვრული ფილმის მიზანი მკითხველისა და მაყურებლისთვის რეალობის არსებული სახით მიწოდება არაა. საჭიროა ავტორის ან ავტორთა გუნდის მიერ საკუთარი ინტერპრეტაციით, საკუთარი ხედვითა და დამოკიდებულებით შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების პრეზენტირება.

ლიტერატურასა და კინემატოგრაფში მოღვაწე ადამიანები, ბუნებრივია, განსხვავებული პროფესიული უნარ-ჩვევებით გამოირჩევიან.

ხელოვანისთვის აუცილებელია ნაწარმოებებში საკუთარი შინაგანი მისწრაფებებისა და ალტერ ეგოს ასახვა. მწერლისა და კინორეჟისორის მიერ მოწოდებული ნააზრევი - ფურცელსა თუ ეკრანზე - იკითხება როგორც შინაგანი გრძნობების სააშკარაოზე გადმოტანა.

ლიტერატურას რეჟისორისგან განსხვავებით ერთი ადამიანი ქმნის (იშვიათი გამონაკლისის გარდა). ფილმზე მუშაობისას, რეჟისორთან ერთად შესაძლებლობების რეალიზებას სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები ახდენენ - სცენარისტი, ოპერატორი, მხატვარი, კომპოზიტორი და ა.შ.

ამ შემთხვევაში უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ვსაუბრობთ არა ე.წ. სალაროს ფილმზე (ანუ მხოლოდ ფინანსურ მოგებზე ორიენტირებულ ხელოვნების ნიმუშზე), არამედ საავტორო კინოზე, რომელშიც რეჟისორის ხედვა დომინირებს და ყველაფერს წარმართავს. საუბარია გუნდზე ანუ ერთი შემოქმედებითი მიზნით გაერთიანებულ პროფესიონალებზე და არა ადამიანთა ჯგუფზე, სადაც ყველას განსხვავებული მიზნები აქვს.

მწერლისა და კინორეჟისორის ნაწარმოებებში, ნებისთა თუ უნებლიედ, ირეკლება გარემო, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. ამასთან, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ისტორიული მეხსიერება. ამ შემთხვევაში, ლიტერატურიდან მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ მწერალი ალექსანდრე ყაზბეგი და კინოდან - მწერალი და რეჟისორი გოდერძი ჩოხელი.

კინორეჟისორის წინაშე, ლიტერატურული ნაწარმოებს არჩევის დროს, დგას გამოწვევები - თუ როგორ უნდა გადაიღოს, მიჰყვეს მწერლის მონათხრობს, თავად ჩაამატოს ან შეცვალოს სიუჟეტი, აიღოს მოტივები, თემები ან ეკრანიზაციას მიმართოს.

„რეჟისორის შემოქმედებითი დანიშნულება მდგომარეობს იმაში, რომ მოიძიოს დრამატურგი ერთობლივი მუშაობისთვის, „ბიძგი მისცეს“ მის ფანტაზიას და არა თავად დაწეროს სცენარი. ეს ასევე შეესაბამება ყოველი ჭეშმარიტი დრამატურგის სურვილს“.⁵⁶

კინოხელოვნებისა და ლიტერატურის ურთიერთკავშირის შესახებ საინტერესო მოსაზრება აქვს კინორეჟისორ სერგეი გერასიმოვს, რომელიც შემოქმედებითი მუშაობის თავისუფლების კუთხით კინოს სიახლოვეს ლიტერატურასთან უფრო ახლოს მიიჩნევს, ვიდრე თეატრალურ ხელოვნებასთან.

მართლაც, ლიტერატურულ ნაწარმოებსა და კინოხელოვნებაში მწერლისა და რეჟისორის მიერ დროისა და სივრცის საკითხები გაცილებით მარტივადაა გადასაწყვეტი, ვიდრე სცენაზე.

„ხოლო კინემატოგრაფი ნატურით ცოცხლობს, კინოხელოვნება თავისი წესების სისტემაში რეალურ ყოფასაც მოიცავს. ეკრანს შეუძლია აჩვენოს ის, რაც სპექტაკლში უნდა მოგიტხრონ. თეატრისათვის შეუძლებელია კინემატოგრაფისთვის მინიჭებული თავისუფლებისა და მსუბუქი გადაადგილების წარმოდგენა დროსა და სივრცეში. ასევე შეუძლებელია თეატრისთვის მაყურებელს მისცეს ილუზია კინოგმირებისა და მათი ყოფის დამატებითი არსებობისა. ამ და სხვა რამდენიმე ნიშნით კინოხელოვნება უფრო ახლოსაა ლიტერატურასთან, ვიდრე სცენის ხელოვნებასთან“.⁵⁷

გადავხედოთ ფილმებს, რომლებიც მხატვრული ლიტერატურის მიხედვით შეიქმნა და ვნახავთ, რომ არსებობს ისეთი ნამუშევრები, რომლებიც ლიტერატურულ ნაწარმოებზე მაქსიმალურადაა დამოკიდებული ან, პირიქით, კინორეჟისორი წარმოგვიდგება, როგორც ლიტერატურის თავისუფალი ინტერპრეტატორი.

წიგნის წაკითხვის დროს მკითხველი მარტო რჩება მწერლის შექმნილ სამყაროსთან და თავისი ინტელექტუალური შესაძლებლობების ფარგლებში ხედავს წაკითხულს. ნაწარმოების პერსონაჟები, ბუნება, ხმაურები, მუსიკა თუ სიჩუმე მკითხველის ფანტაზიას ექვემდებარება.

⁵⁶ Юткевич с. О киноискусстве. Избранное, Москва, Издательство Академии наук СССР 1962. ст. 69

⁵⁷ Герасимов С. Воспитание Кинорежиссера, , “Искусство” 1978. Ст. 230

კინოხელოვნებაში პირიქითაა. მაყურებელი ეკრანზე ხედავს მხატვრული ლიტერატურის გამირებსა და უკვე „გამზადებულ“ გარემოს. მწერლისა და მკითხველის ურთიერთობაში „სხვა“ ანუ კინოეკრანი ერევა, რომელსაც თავისი სპეციფიკური ხედვა აქვს. აქ ლიტერატურის ირგვლივ მაყურებლის ფანტაზიის განვითარება დაბალია. თუმცა კინოხელოვნება, თავისი მძლავრი შემოქმედებითი და ტექნიკური შესაძლებლობებით, უდიდეს ესთეტიკურ სიამოვნებას, ტკბობას ანიჭებს მაყურებელს.

ადამიანი, რომელსაც წაკითხული აქვს მხატვრული ლიტერატურის კონკრეტული ნიმუში, ამავე ეკრანიზებული ნაწარმოების ნახვით ახალი რეალობის წინაშე დგება. თუ უფრო კარგი, დახვეწილი მკითხველია, ვიდრე მაყურებელი, მას მოსწონს ლიტერატურული პირველწყარო და არა კინოფილმი. თუ პირიქით, გემოვნებიანი კინომოყვარულია და არა კარგი მკითხველი, ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს კინოფილმის ნახვით. თუმცა შესაძლებელია ადამიანი იყოს ერთდროულად კარგი მკითხველიცა და კარგი კინომოყვარულიც.

აქვე დავძენთ, რომ არსებობს არცთუ მაღალმხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზებით შექმნილი კინოშედეგები და პირიქით, ბრწყინვალე ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანზე უღიმღამო გადატანის მცდელობები.

ლიტერატურული კლასიკის ეკრანიზაციით დაკავებულნი იყვნენ ისეთი ცნობილი კინორეჟისორები, როგორებიცაა - ფრანკო ძეფირელი, ლუკინო ვისკონტი, ორსონ უელსი, ნიკოლოზ შენგელაია, თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე და სხვა მრავალი.

საქართველოში ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის კავშირი ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო, როდესაც პირველი ქართული მხატვრული ფილმი შეიქმნა. რეჟისორები ცდილობდნენ ქართული ლიტერატურის ნიმუშები გაეცოცხლებინათ ეკრანზე და ამით მაყურებლის მოთხოვნა დაეკმაყოფილებინათ.

საგულისხმოა, რომ პირველი ქართული მხატვრული სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ქრისტინე“, რომელიც 1916 წელსაა შექმნილი და თბილისში მენშევიკური მმართველობის დროს აჩვენეს, ცნობილ ქართველ მწერალ ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის ეკრანიზებაა.

გადაღების სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი იყო გერმანე გოგიტიძე. მან მოახერხა საჭირო რესურსების მობილიზება და ალექსანდრე წუწუნავას რეჟისორობით დაიწყო ფილმის გადაღების პროცესი, რომელიც 1916-1918 წლებში გრძელდებოდა. მოთხრობის კინოსცენარად გადაკეთება ითავა ალექსანდრე წუწუნავამ, კინოკამერასთან სამუშაოდ მიიწვიეს ოპერატორი ალექსანდრე შუგერმანი, მოგვიანებით, ალექსანდრე დიდმელოვი. ბოლო ეპიზოდები უშუალოდ გერმანე გოგიტიძის რეჟისურით შეიქმნა.

ფილმში აღწერილია ახალგაზრდა ქალის თავგადასავალი, რომელსაც შეყვარებული მამაკაცისგან შვილი შეეძინება. კაცი დედა-შვილს მიატოვებს. შერცხვენილი ქრისტინე ტოვებს -

სოფელს და ქალაქში მიდის, სადაც ჯერ საროსკიპოში ხვდება, შემდეგ კი მათხოვრობით ამთავრებს სიცოცხლეს.

XX საუკუნის 20-იანი წლებში კინემატოგრაფისტები ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებით ინტერესდებიან, რომლის ნაწარმოებები (მათი მიხედვით, იმ წლებში რამდენიმე ფილმი შეიქმნა) ძალიან ახლოს დგას კინოხელოვნებასთან. როგორც ამბობენ, „კინემატოგრაფიულია“. სიუჟეტები სწრაფად, დინამიკურად ვითარდება. არის დევნა, დადებითი და უარყოფითი გმირების დაპირისპირება, ეგზოტიკური გარემო. მწერალი ხშირად მიმართავს თხრობას დიალოგებით. გმირები იბრძვიან მაღალი იდეალებისთვის, ხშირად მარცხდებიან, თუმცა ბედს არასდროს ურიგდებიან.

1926 წელს ეკრანზე გამოვიდა კინოფილმი „მოდვარი“ (ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით). რეჟისორი - ვლადიმერ ბარსკი. სცენარის ავტორია შალვა დადიანი, ოპერატორი - ალექსანდრე დიდმელოვი.

ფილმში მოთხრობილია საქართველოს მთიან კუთხეში მომხდარი სიყვარულის ისტორია. ქალს სურვილის წინაარმდეგ ათხოვებენ, იგი ცდილობს დატოვოს ოჯახი, თუმცა მთის ტრადიციით, ძალით აბრუნებენ ქმართან, რასაც მოჰყვება მეუღლისა და თაყვანისმცემლის დაპირისპირება. სოფელი გაარჩევს მომხდარს და სამივეს განდევნის. ქმარი ქალს კლავს, დანაშაული მომღვარს უსამართლოდ ბრალდება. საბოლოოდ ყველაფერი ირკვევა, თუმცა მომღვარი უკვე გარდაცვლილია.

ამ ფილმს ყაზბეგის სხვადასხვა ნაწარმოების ეკრანიზება მოჰყვა.

კინემატოგრაფისტებს რთულ პირობებში უწევდათ მუშაობა. ყველაფერი სათანადო ინფრასტრუქტურის არარსებობას უკავშირდებოდა.

20-იანი წლების დასაწყისის თბილისის კინოსტუდიას ნატო ვაჩნაძე შემდეგნაირად აღწერს: „1923 წელს ჩვენს კინოსტუდიას ეჭირა პატარა, ჭერამდე შუშაბანდიანი ფოტოატელია და მასზე მიდგმული პაწია ოთახები ფოტო და კინო ლაბორატორიებისთვის. აქვს, შესასვლელთან მოთავსებული იყო საგრიმო“.⁵⁸

ფილმების გადაღების დროს აუცილებელი ტრანსპორტის საქმეც რთულად იყო. ნატო ვაჩნაძე იხსენებს: „ჩვენი ტრანსპორტი შედგებოდა ერთი ძველი ტიპის ავტომანქანისა და სამი ეტლისგან, რომლებიც ავტომანქანას ყოველთვის დაასწრებდნენ გადაღების ადგილზე მისვლას“.⁵⁹ ასეთი პირობების მიუხედავად, XX საუკუნის 20-იან წლებში საქართველოში შეიქმნა მნიშვნელოვანი კინოსურათები. რომელთა დიდი ნაწილი მხატვრული ნაწარმოებების ეკრანიზება იყო.

⁵⁸ ვაჩნაძე ნ. მოგონებანი და შეხვედრები, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1966. გვ 20

⁵⁹ იქვე, გვ 27

ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზების დროს მნიშვნელოვანია კინორეჟისორის მიერ მწერლის ნაწარმოების მთავარი სათქმელის მოძებნა, თუმცა, აქვე უნდა ვთქვათ, რომ შესაძლებელია, კინორეჟისორმა ლიტერატურულ ტექსტში აბსოლუტურად სხვა რამ, მწერლისგან „შეუმჩნეველი აღმოაჩინოს“ და ისე მიიტანოს მაყურებლამდე.

კინემატოგრაფის ისტორიაში არის ფაქტები, როდესაც ეკრანიზებული რომანის ავტორი მკვეთრ უარყოფით პოზიციას აფიქსირებდა ფილმის ნახვის შემდეგ.

მაგალითისთვის მოვიტანთ მილოშ ფორმანისა და კენ კიზის დაპირისპირებას ფილმის “ვიღაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა” გამო. კენ კიზის აზრით, მისი რომანის ეკრანიზებით რეჟისორმა მწერლის სათქმელი დამახინჯებით მიიტანა მაყურებლამდე.

რეჟისორს, რა თქმა უნდა, აქვს უფლება ლიტერატურაზე დაყრდნობით, თავისი ხედვით შექმნას ახალი ნაწარმოები. დავძენთ - ეს უნდა მოხდეს საავტორო უფლებების დაცვის აღიარებული პრინციპებისა და ადამიანური მორალის გათვალისწინებით.

არსებობს კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშები, რომლების ეკრანიზება შეუძლებლად იყო მიჩნეული. დღეს ტექნოლოგიური პროგრესის პირობებში, ციფრული აპარატურის, 3 და მეტ განზომილებიანი ფილმების შექმნის ეპოქაში შესაძლებელია ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანზე გადატანა. ვგულისხმობთ გამოსახულების ტექნიკურად შექმნის შესაძლებლობას.

დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა ეკრანიზების პრინციპები და კანონები, რომლების ცოდნა აუცილებელია.

ლიტერატურაში არსებული დროისა და გეოგრაფიული სივრცის საკითხები კინოხელოვნებაში მონტაჟის მეშვეობით წყდება.

ლიტერატურული გმირის გარეგნობა ეკრანიზების დროს შეიძლება კადრების შესაბამისი მონაცვლეობით აღიწეროს, მწერლის მიერ აღწერილი პეიზაჟი - პანორამით, დამოკიდებულება პერსონაჟის მიმართ შესაძლებელია გამოიხატოს შესაბამისი რაკურსებით და ასე შემდეგ.

ლიტერატურის ეკრანიზების დროს მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ჟანრობრივი ერთგულების საკითხი, რადგან „კომიკურ ამბავს, როდი მოუხდება ტრაგედიის ენით გადმოცემა“.⁶⁰

ქართულ და მსოფლიო კინემატოგრაფში წარმატებული ეკრანიზებები ძირითადად ამ პრინციპის დაცვით განხორციელდა. რეჟისორები მხატვრული ლიტერატურის კინოფილმად ქცევის პროცესში, მწერლის შექმნილი ტექსტის ჟანრობრივ კუთვნილებას არ (ან იშვიათად) შეხებიან.

⁶⁰ კვინტუს ფოაციუს ფლაკუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 1981. გვ. 18

მაგალითად მოვიტანთ ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმს „ელისო“, რომელიც 1928 წელს, ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით შეიქმნა; თენგიზ აბულაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“ (ნოდარ დუმბაძის რომანის ეკრანიზება, 1962 წელს), შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ფრანკო ძეფირელის 1968 წლის ეკრანიზაციას და სხვა.

რაც შეეხება ლიტერატურული ნაწარმოების ტელეპროდუქტად ქცევას, ასეთი შემთხვევები ქართულ სინამდვილეში მრავლადაა.

სატელევიზიო ფილმების სტუდია თბილისში 1968 წელს დაარსდა, სადაც თავიდან სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმები იქმნებოდა, თუმცა მალე მხატვრული ფილმების წარმოებაც დაიწყო.

განვიხილოთ სატელევიზიო ფილმების სტუდიის რამდენიმე ნაწარმოები, სადაც კინოსცენარის პირველწყარო ლიტერატურული ნაწარმოებებია.

1973 წელს გურამ პატარაიამ გადაიღო ტელეფილმი „რეკორდი“ ჩეხ მწერალ კარელ ჩაპეკის მოთხრობის მიხედვით (ოპერატორი - ირაკლი ონოფრიშვილი, მხატვარი - კახი ხუციშვილი, კომპოზიტორი - გია ყანჩელი, სცენარის ავტორები - გურამ პატარაია და ამირან ჭიჭინაძე, მთავარ როლში - გოვენ ჭეიშვილი).

1986 წელს გოდერძი ჩოხელმა საკუთარი მოთხრობის მიხედვით გადაიღო ფილმი „წერილი ნამკვებს“ (ოპერატორი - ნიკოლოზ სუხიშვილი, მხატვარი - ვაჟა ჯალაღანია, კომპოზიტორი - ვახტანგ კახიძე, მთავარ როლში - გურამ პეტრიაშვილი). ფილმი ფერადია, ძირითადად გამოყენებულია დიალოგები, ეკრანული ენა მარტივი და მაცურებლისთვის ადვილად გასაგებია. „წერილი ნამკვებს“ პატარა 12-გვერდიანი მოთხრობაა. ფილმის ქრონომეტრაჟი 34 წუთია.

რადგან კინოში საჭიროა ლიტერატურული ენის შესაბამისი ეკრანული ენის მოძებნა, რეჟისორს ეკრანის სპეციფიკამ შესაძლოა ტექსტში არსებული ამბის ფირზე ზუსტად გადატანის საშუალება არ მისცეს.

ამავე მოთხრობის ეკრანიზების დროს გოდერძი ჩოხელი საკუთარ ლიტერატურულ ნაწარმოებიდან მთელ რიგ პასაჟებს ტოვებს. შედარებითი ანალიზის საფუძველზე დავადგენთ, რა თავისებურებებმა იჩინა თავი გადაღების დროს.

მოთხრობაში - „საშინელმა სიზმრებმა გატანჯეს ჯღუნაი და შემკრთალს გამოედვიდა.

კარგა ხანს ღამის ზმანებები ედგა თვალეზში. საწოლზე იჯდა თავჩალუნული. მერე ფეხებზე ტალახიანი ჩექმები ჩაიცვა და ბერის სახლისკენ მიმავალ ორღობეს გაჰყვა დაფიქრებული.

მზე კარგა ხანს ამოსცილებოდა აღმოსავალს“.⁶¹

ფილმში - პირველ კადრშია მთები და კამერა პანორამით მოძრაობს სახლის მიმართულებით, რომლის აივანზე გამოდის ჯღუნაი და იზმორება. ჩემდეგ დაბლა ჩადის და

⁶¹ ჩოხელი გ. ჩემი წიგნი, ქართული პროზის საგანძური ტ 16, თბილისი, „პალიტრა L“ 2010. გვ. 38

მოყრანტალე ყვაეს ჯოხსა თუ ქვას ესვრის. შემდეგ კადრებში ჩანს, როგორ მიდის თანასოფლელებთან.

მოთხრობაში - აღწერილია ქალების მიერ ყვავის წყევლა, აგრეთვე ჯღუნაის მიერ ყვავის მისამართი ჯერ მარგილისა და შემდეგ დიდი სიპი ქვის სროლა;

ფილმში - მარგილისა და სიპი ქვის სროლა არ არის, ჯღუნაის მიერ ყვავის მისამართით მხოლოდ ქვისა თუ ჯოხის სროლის ეპიზოდია;

მოთხრობაში - პირდაპირი დიალოგი იწყება ჯღუნაისა და ბერის ცოლს შორის;

ფილმში - ჯღუნაი ესალმება თანასოფლელებს და ეკითხება: „ექიმი მოვიდა?“ და ამის შემდეგ იწყებს დიალოგს ბერის ცოლთან. მოთხრობაში დიალოგი, მართალია, განსხვავდება ფილმის დიალოგისგან, მაგრამ არსი იგივეა;

მოთხრობაში - ჯღუნაის სახლში შესვლის შემდეგ, მოთხრობაში ვკითხულობთ: „საწოლზე ზის ბერი. მარცხენა მხარზე ტანსაცმელი ამოუჭრიათ და იქიდან პატარა ნაძვს ამოუყვია თავი.

შიშველი ფეხები საწოლის წინ ამოთხრილ მიწაში უწყვია და მიწას წყალს უღვრის“..⁶²

ფილმში - ჯღუნას ოთახში შესვლის შემდეგი კადრში ჩანს ჯერ ადამიანი, რომელიც ფეხებზე წყალს ისხამს. კამერა შემდეგ იწყებს ზემოთ მოძრაობას და ჩანს ბერი მხარზე ნაძვით.

მოთხრობაში - ხაზგასმული ექიმის ეროვნება, იგი ებრაელია;

ფილმში - ექიმის ეროვნების შესახებ მინიშნება არ არის;

მოთხრობაში - მასწავლებლისა და ბერის დიალოგის შემდეგ ბერი ნაძვის გასასეირნებლად ჰაერზე გადის;

ფილმში - ამ ნაწილის ეკრანიზაციის შემდეგ ფილმში ჩნდება კადრი, სადაც ჩანს თოვლში ტყისაკენ მიმავალი ბერი. მომდევნო კადრში მასწავლებელი, ბერის ცოლი, ჯღუნაი და ექიმი საუბრობენ;

მოთხრობაში წერია: „ბერმა ჯერ თხილნარში ისეირნა, მერე იფიქრა: იქნებ წიფლიანში უფრო მოუხდეს ნაძვს გასეირნებლად და ზემოთ წავიდა“..⁶³

ფილმში ჩანს შესაბამისი კადრი - ხეებს შორის მოსეირნე ბერით.

ხშირად რეჟისორები ლიტერატურულ პირველწყაროში აღწერილ ფიქრს გამოხატავენ კადრზე დადებული ხმით, თუმცა, ამ შემთხვევაში, გოდერძი ჩოხელი ასეთ ხერხზე უარს ამბობს.

ფილმში ბერისა და მეტყვევის დიალოგი თითქმის უცვლელადაა მოთხრობიდან გადატანილი (ბოლო წინადადების გარდა), თუმცა დიალოგი ფილმში პერსონაჟ შიმანაურის გამო წყდება, რომელიც მოთხრობაში მოხსენიებული არ არის.

⁶² ჩოხელი გ. ჩემი წიგნი, ქართული პროზის საგანძური ტ 16, თბილისი, „პალიტრა L“ 2010. გვ. 39

⁶³ იქვე, გვ. 41

მოთხრობის მიხედვით, კოლმეურნეობის თავმჯდომარისა და ბერის დიალოგი ფილმში თითქმის უცვლელადაა შეტანილი.

ფილმში - ბორჯომში ბერის ჩასვლას ვიგებთ ბორჯომის პარკის შესასვლელის ჩვენებით, სადაც შესაბამისი წარწერაა. ბერი იქ მატარებლით ჩადის.

მოთხრობაში - მატარებელი არაა. ბორჯომში ჩასვლის შემდეგ, აღწერილია ბერის ფიქრები და მშობლიური გარემოს მონატრება, რომელიც ფილმში არ არის შესული. მოთხრობაში არ არის ფილმში შესული, ორი უცნობი ადამიანის დიალოგი, რომლებიც ბერს გვერდით მიუსხდებიან და ხე-ტყისა და გამწვანების პრობლემებზე საუბრობენ.

მოთხრობაში - არ არის წესრიგის დამცველი მილიციელი, ფილმში - არის. ბერის დაკავების სცენა მოთხრობაში არ არის აღწერილი.

მოთხრობაში - აღწერილია ბერის სოფელში დაბრუნების მიზეზი.

ფილმში - ბორჯომის თავგადასავლების მომდევნო კადრში ნაჩვენებია საკუთარ სახლში მყოფი ბერი.

მოთხრობაში - აღწერილი არაა ცოლის მიერ ნაძვის ხის მომჭრელის დაქირავება.

მოთხრობაში - წერია, რომ გეოგრაფიის მასწავლებელი საახალწლოდ მომრთავსო.

ფილმში - გადაღებულია სასკოლო საახალწლო ღონისძიების ეპიზოდი, რომელშიც საახალწლოდ მორთულ ბერს გული ატკივდება;

მოთხრობაში - წერია ლოთი კაცის მუქარა - ცულით მოვჭრი ბერსო - რომ გაიძახის;

ფილმში - გადაღებულია ეპიზოდი, რომელშიც ცოლის დაქირავებული კაცი ჭრის ნაძვს ბერის სხეულიდან. ეს წარმოსახვა ბერის მიერ სახლის დატოვების მიზეზი გახდება;

მოთხრობაში - სახლს ბერი ტოვებს მას შემდეგ, რაც: „შემოდგომაზე გულის ტკივილებმა მოუმატა ბერს.

ერთ საღამოს ნაძვის ფესვები მუხლებს ქვემოთ იგრძნო.

საშინლად სწიწვნიდა გული“.⁶⁴

ამის შემდეგ ბერი ღრმა ორმოს თხრის და შიგ დგება.

ფილმის ბოლო მოთხრობის ფინალის იდენტურია - ნაძვი გადარჩება...

მოთხრობაში საკმაო ადგილი უჭირავს ბერის წერილს ნაძვებისადმი, რომლის შესახებ ფილმში არანაირი მინიშნება არ გვხვდება.

ჩვენ შესაძარებლად შეგნებულად შევარჩიეთ ეს მოთხრობა და ფილმი, რადგან ტექსტის ავტორიცა და დამდგმელი რეჟისორიც გოდერძი ჩოხელია, მიუხედავად ამისა, ეკრანიზაციის დროს მოთხრობამ მაინც განიცადა ცვლილებები, რაც, ხშირ შემთხვევაში, გამოწვეული იყო

⁶⁴ ჩოხელი გ. ჩემი წიგნი, ქართული პროზის საგანძური ტ 16, თბილისი, „პალიტრა L“ 2010. გვ. 49

ლიტერატურული ნაწარმოებისა და ეკრანული ხელოვნების გამოხატვის ფორმების განსხვავებულ სპეციფიკით.

ტელევიზიისთვის მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზების დროს ითვალისწინებენ ტელემაყურებლის სპეციფიკურ გემოვნებას. სატელევიზიო პროდუქცია კინოსგან განსხვავებით შედარებით ადვილად აღსაქმელია.

მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზების საკითხების თავისებურებების კვლევის დროს მხოლოდ მოთხრობისა და ფილმის შედარებითი ანალიზის გარდა, უმჯობესი იქნება, განვიხილოთ უშუალოდ ფილმის გადაღებისთვის საჭირო სცენარი და ამ სცენარით შექმნილი ეკრანული ხელოვნების ნიმუში.

სცენარი, ისევე, როგორც პიესა, მოთხრობა, რომანი ან ნოველა დამოუკიდებელი ნაწარმოებია. კინო ან ტელეფილმის შექმნას სჭირდება შემოქმედებითი პროფესიული კოლექტივის არსებობა. რადგან სცენარს ერთი ან რამდენიმე ადამიანი წერს და სრულად აკმაყოფილებს ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგის მახასიათებლებს.

სცენარის შექმნა განსხვავდება ფილმად ქცევის შემოქმედებითი პროცესისგან, ვინაიდან, ცნობილია, რომ ფილმის გადაღებაში მონაწილეობენ - რეჟისორი, ოპერატორი, კომპოზიტორი და ა.შ.

1988 წელს თბილისში გამოიცა კრებული „ქართული კინოსცენარი“, რომელიც რამდენიმე კინოსცენარს აერთიანებს. აღსანიშნავია, რომ გამოცემის დროს, კრებულში შესული სცენარების მიხედვით ფილმები უკვე შექმნილი იყო.

კინოსცენარისა და ამავე სცენარით შექმნილი ფილმის მსგავსება-განსხვავებების, რეჟისორული ძიებებისა და ეკრანული გამოხატვის ფორმების საილუსტრაციოდ განვიხილოთ ქართული მხატვრული ფილმი - „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“.

შევადართო ზემოთ ნახსენებ „ქართულ კინოსცენარებში“ დაბეჭდილი სცენარი და კინოფილმი. სცენარის ავტორები არიან - ზაირა არსენიშვილი, ერლომ ახვლედიანი და ლანა ლოლობერიძე, რომელიც ფილმის დამდგმელი რეჟისორია.

ფილმი იწყება სცენარის მიხედვით, დიალოგებიც მაქსიმალურადაა სცენართან მიახლოებული. თუმცა გვხვდება უმნიშვნელო განსხვავებები.

მაგალითად, სცენარში მანქანის ყიდვის საკითხის საოჯახო განხილვისას, ერთ-ერთი პერსონაჟი არჩილი სარკესთან მიდის და ჰალსტუხს ისწორებს, ფილმში ასე არ ქცევა.⁶⁵

სცენარით - მოხუცი ქალისა და სოფიკოს საუბრის შემდეგ თავად სოფიკოს უნდა გადაევიდო სკამის საზურგისთვის ფეხი და ისე დამჯდარიყო, როგორც ცხენზე ჯდებიან;

⁶⁵ ზაირა არსენიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, ლანა ლოლობერიძე, რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე, კრებული ქართული კინოსცენარი, „საქინფორმკინო“, თბილისი, „მერანი“ 1988. გვ. 105

ფილმში - ასე არ აკეთებს და შეტრიალებულ სკამზე უკულმა ირაკლი ჯდება.

სცენარით - მრავალშვილიანი ქალისა და სოფიკოს საუბრის შემდეგ „სოფიკომ დაინახა, როგორ დაუსტვინა მილიციელმა და ქალისაკენ წამოვიდა, ქალმა იქვე, შუა ქუჩაში დააწყო ჩანთები, მილიციელს რიგზე ანიშნა და ყელის წევით შეევედრა, გადავალო. მილიციელმა ხელი ჩაიქნია. ქალმა სირბილით გადაჭრა ქუჩა“.⁶⁶

ფილმში - ასეთი ეპიზოდი გადაღებული არ არის;

სცენარით - სოფიკოს მამიდებთან სტუმრობის დროს არ არის რუსული რეპლიკები;

ფილმში - სოფიკოს სტუმრობის დროს მამიდებთან ისმის რეპლიკები რუსულ ენაზე;

სცენარით - მამიდებთან სოფიკოს სტუმრობის დროს „სოფიკომ ნაღვლიანად გაიღიმა და გზა განაგრძო. ნელა მიაბიჯებდა, თითქოს, ვერაფერს ამჩნევსო, ისე მიუყვებოდა ქუჩას. ხავერდის მაიმუნმა ბავშვობა გაახსენა. მწარე მოგონებები შემოეჯარნენ...“ .⁶⁷ და შემდეგ ახსენდება ბავშვობისას მამიდებთან სტუმრობა;

ფილმში - მამიდების ოთახშივე ახსენდება ეს ყველაფერი და შემდეგ ტოვებს ოთახს. ამავე ეპიზოდში სცენარში დიალოგები არ არის, ფილმში კი კადრსგარე დიალოგებია;

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი სცენარს ზუსტად მიჰყვება, ცალკეული ეპიზოდები გაადგილებულია და სცენარის სტრუქტურა განსხვავებულია ფილმის სტრუქტურისგან.

ლანა ლოლობერიძის ფილმის „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ განხილვით, ნათელი გახდა, რომ სცენარის აბსოლუტური სიზუსტით ეკრანიზება შეუძლებელია, თუნდაც კინოსცენარის ავტორი (ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ერთ-ერთი ავტორი) იყოს ფილმის დამდგმელი რეჟისორი.

ცნობილი რუსი კინორეჟისორი და პედაგოგი მიხეილ რომი ხაზს უსვამდა რეჟისორის ინდივიდუალიზმის აუცილებლობას: „ნამდვილი, განუმეორებელი რეჟისორი არ უნდა იყოს რიგითი მაყურებლისთვის გასაგები. უკეთესია, თუ სპეციალისტებიც კი ბოლომდე ვერ გაუგებენ მას. რეჟისორის ინდივიდუალობის ამ საფუძველზე დაიბადა „ემოციური“ სცენარის თეორია. ამ თეორიის მიხედვით, სცენარმა ზუსტი დრამატურგიის ნაცვლად მომავალი ფილმისთვის უნდა მისცეს მხოლოდ რამდენიმე ემოციური ბიძგი, ემოციური სულისკვეთება უნდა შთაბეროს რეჟისორს. აბა, სხვა შემთხვევაში როგორ წარმოგიდგენიათ განუმეორებელი, გამორჩეული გენიოსი ზუსტად მიჰყვებოდეს სცენარის დრამატურგიას, რომელიც სხვა ადამიანის მიერაა დაწერილი“.⁶⁸

⁶⁶ ზაირა არსენიშვილი, ერლომ ახვლედიანი, ლანა ლოლობერიძე, რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე, კრებული ქართული კინოსცენარი, „საქინფორმკინო“, თბილისი, „მერანი“ 1988. გვ. 108

⁶⁷ იქვე, გვ. 111

⁶⁸ Ромм М. Беседы о кино, Москва, „Искусство“ 1964. Ст. 98-99

შეგვიძლია მიხეილ რომის მიერ ნახსენები „ემოციური“ სცენარის თეორია განვაზოგადოთ და სცენარის ნაცვლად ლიტერატურული ნაწარმოები, როგორც რეჟისორისთვის იმპულსების მიმცემი - ისე შევაფასოდ.

სატელევიზიო ფილმში რეჟისორი ითვალისწინებს ტელეეკრანის მცირე ზომას, უფრო მარტივად აგებს კადრის კომპოზიციას. ტელეფილმებში მეტია ახლო ხედების გამოყენება და დიალოგები. ხშირია პავლიონებსა და ექსტერიერში დადგმული ეპიზოდები.

მხატვრული ნაწარმოების ეკრანიზების დროს ტელევიზია ხშირად იძლევა მრავალსერიანი პროდუქციის შექმნის შესაძლებლობას.

ტელევიზია, როგორც მაყურებელთა ფართო მასებზე გათვლილი ორგანიზაცია, ცდილობს ადვილად და გასაგებად მიაწოდოს მაყურებელს ლიტერატურული ნაწარმოების სატელევიზიო ვერსია.

ბ) კინემატოგრაფი, ტელევიზია და თეატრალური ხელოვნება

თეატრალური ხელოვნება ათასწლეულების წინ იღებს სათავეს. ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ჩამოყალიბდა უამრავი თეატრალური მიმდინარეობა, შეიქმნა სპექტაკლები და დაიწერა პიესები, რომელთა გარკვეულმა ნაწილმა გაუძლო დროს ან ისტორიის სიღრმეებში ჩაიკარგა.

ხელოვნების განვითარებისთვის მნიშვნელოვანია არსებული ტრადიციების ცოდნა. ათასწლეულის წარსულის თეატრში დაგროვილი უმდიდრესი გამოცდილება შთაგონების წყარო გახდა კინემატოგრაფისტებისთვის. საქართველოში თეატრიცა და კინოც მოსახლეობის დიდ ინტერესს ყოველთვის იწვევდა.

ქართული პროფესიული თეატრი 1850 წლის 14 იანვრიდან, სპექტაკლ „გაყრის“ წარმოდგენიდან იწყება, რომლის რეჟისორი, პიესის ავტორი და ერთ-ერთი როლის შემსრულებელი გიორგი ერისთავი იყო.

თეატრი დაარსების დღიდან ქართველებს შორის პოპულარული ხელოვნება გახდა.

XIX საუკუნის ბოლოს საფრანგეთში დაბადებულმა ხელოვნების ახალმა დარგმა – კინომ ქართული საზოგადოების ყურადღების მიპყრობა სწრაფად შეძლო. მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ენახა სხვადასხვა შინაარსის მოკლე ფილმები, რომელთა ხანგრძლივობა ხშირად რამდენიმე ათეულ წამს არ აღემატებოდა.

პირველი კინოსეანსი საქართველოში გაიმართა 1896 წლის 16 ნოემბერს. კინოფილმებით ქართული საზოგადოების დაინტერესებამ თბილისში, XX საუკუნის დასაწყისში, რამდენიმე კინოთეატრის ამოქმედება განაპირობა.

ქართული კინოს მკვლევარი ვალენტინა ცომია წერს: „რას წარმოადგენდა იმ წლების კინოსანახაობა? იგი ჭეშმარიტად ხელოვნებისგან ჯერ კიდევ შორს იდგა. ძირითადად უჩვენებდნენ უცხოურ, მეტწილად, ფრანგულ ფილმებს. სენსის ხანგრძლივობა 30-60 წუთით განისაზღვრებოდა. პროგრამა 5-6 მოკლემეტრაჟიანი ფილმისგან შედგებოდა. ფილმის ჩვენების დროს ფორტეპიანოზე სრულდებოდა ნაწყვეტები კლასიკური და თანამედროვე მუსიკალური ნაწარმოებებიდან, რომლებიც გარკვეული სახით ეკრანზე მომხდარ ამბებს ეხმიანებოდა“.⁶⁹

მსოფლიოში კინოპროცესების პროგრესირების პარალელურად ჩნდებოდა ახალი პროფესიები. თუ XIX საუკუნის ბოლოს შესაძლებელი იყო, კინოაპარატის გამოყენების მცოდნე ადამიანს გადაეღო ეგზოტიკური გარემო, ქალაქის ხედები, ყოფითი საოჯახო ქრონიკები, თუნდაც, მატარებლის შემოსვლა რკინიგზის სადგურზე და ამ მასალის ჩვენებით მაყურებლისგან ფული მიეღო, კინოს დაბადებიდან რამდენიმე წელიწადში საზოგადოებამ თანდათან ახალი მოთხოვნები წამოაყენა.

სახელმწიფოებში კინოკომპანიებს შორის კონკურენციამ საფუძველი ჩაუყარა კინოს განვითარებას. საჭირო გახდა შემოქმედებითი კოლექტივის არსებობა, სადაც კინორეჟისორი, კინოსცენარისტი, კინოოპერატორი, კინომსახიობი და სხვები იქნებოდნენ გაერთიანებული. შრომის დანაწილებამ კონკრეტული პროფესიების ჩამოყალიბება გამოიწვია. კოლექტიურმა შემოქმედებითმა მუშაობამ დააჩქარა კინოწარმოების პროცესი. მაყურებელს საშუალება მიეცა, სურვილისა და გემოვნების შესაბამისად, კინოთეატრებში სხვადასხვა ჟანრის ფილმები ეხილა.

ანალოგიური შრომის დანაწილების პროცესი გაცილებით ადრე გაიარა თეატრალურმა ხელოვნებამ.

„თეატრალური ხელოვნება ყოველთვის კოლექტიური ხელოვნება იყო და მხოლოდ იქ აღმოცენდებოდა, სადაც პოეტ დრამატურგის ნიჭი მსახიობების ნიჭთან ერთად მოქმედებდა. სპექტაკლს ყოველთვის საფუძვლად ედო ესა თუ ის დრამატურგიული კონცეფცია, რომელიც მსახიობის შემოქმედებას აერთიანებდა და სცენურ მოქმედებას საერთო მხატვრულ აზრთან ანიჭებდა. ამიტომაც მსახიობის შემოქმედების პროცესი დრამაში ღრმად ჩაკვირვებიდან იწყება. მსახიობმა, უპირველეს ყოვლისა, დამოუკიდებლად, თუ რეჟისორის დახმარებით, შესასრულებელ პიესაში მისი ძირითადი მოტივის გახსნა უნდა შეძლოს – ავტორისათვის იმ დამახასიათებელი შემოქმედებითი იდეის გახსნა, რომელიც ამ ნაწარმოების მარცვლადაა აღებული და რომლიდანაც, როგორც მარცვლიდან, ეს იდეა ორგანულად აღმოცენდა. დრამის შინაარსს ყოველთვის მაყურებლის წინაშე მოქმედების გადაშლის ხასიათი აქვს. ამ მოქმედებაში ყოველი პერსონაჟი თავის ხასიათთან შეფარდებით ამა თუ იმ მონაწილეობას იღებს და ვითარდება რა თანამიმდევრობით, განსაზღვრული მიმართულებით, თითქოს მისწრაფვის

⁶⁹ ცომია ვ. ქართული კინო ცხოვრების კვალდაკვალ, თბილისი, „ხელოვნება“ 1973. გვ. 11

საბოლოო, ავტორის მიერ დასახული მიზნისაკენ⁷⁰- წერს ცნობილი რეჟისორი კონსტანტინე სტანისლავსკი მსახიობებისა და რეჟისორის პროფესიათა შესახებ.

ქართული კინემატოგრაფის პიონერები - ალექსანდრე დიდმელოვი და ვასილ ამაშუკელი არიან პირველი ქართველი კინოოპერატორ-რეჟისორები, რომლებიც დოკუმენტურ ფილმებს იღებდნენ. აღსანიშნავია 1912 წელს ვასილ ამაშუკელის მიერ შექმნილი ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში 1912 წელს“.

ამ წლებში დოკუმენტურ კინოში მოღვაწეობდა ალექსანდრე დიდმელოვიც.

„გადაღებულ ფირებს დიდმელოვი ამუშავებდა მის მიერვე მოწყობილ პატარა ლაბორატორიაში. ამ ფილმებს უდიდესი წარმატება თან სდევდა არა მარტო დედაქალაქში, არამედ სხვა ქალაქებშიაც.

ფილმები ფრანგებმა შეიძინეს ცნობილი ქრონიკალური „პატე ჟურნალისტის“ და, ამგვარად, ისინი მსოფლიო ეკრანებზეც უჩვენეს.

1910–1913 წლებში საქართველოში მუშაობდა იტალიელი ოპერატორი დ. ვიტროტი, „მეები პატეს“, „ჰომონის“, „ამბროზიოს“ და სხვა საზღვარგარეთული ფირმების კინოგადამღები ჯგუფები“⁷¹

XIX საუკუნის ბოლოს კინოში, ბუნებრივია, პროფესიონალების ნაკლებობა იყო, დოკუმენტური სურათების გადაღებაზე ხშირად მუშაობდა მხოლოდ ოპერატორი, რომელიც რეჟისორის ფუნქციას ითავსებდა.

ჩვენი მიზანია ადრეული შავ-თეთრი ფილმების სპეციფიკასა და თეატრს შორის პარალელების მოძებნა, რადგან თეატრის რეჟისორი და მსახიობი კინოში აუცილებლად მოიტანდნენ იმ ტრადიციასა და გამოცდილებას, რაც თეატრში მუშაობის დროს შეიძინეს.

თეატრს კინოსთან შედარებით მეტი პირობითობა ახასიათებს. შესაძლებელია მაყურებელმა თეატრალური პირობითობა აღიქვას რეალობად და იგივე ამბის თეატრალური ხერხებით გადმოცემა ეკრანზე დამაჯერებლად არ მიიჩნიოს. კინოს აქვს თავისი სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც თანდათან, წლების განმავლობაში დაგროვილი ტრადიციებით ყალიბდებოდა.

მაგალითად ავიღოთ კინემატოგრაფიული „ახლო ხედი“ და „დეტალი“.

„ახლო ხედის“ დროს ჩანს კინემატოგრაფიულ ჩარჩოში ჩასმული ადამიანის სახე, „დეტალის“ დროს კი მხოლოდ ესა თუ ის დეტალი, მაგალითად, ხელები, ბეჭდები თითებზე და ასე შემდეგ. რეჟისორს, რომელიც ნაწარმოებს კინოეკრანისათვის ქმნის, შეუძლია ხედების ცვალებადობით მსახიობი უფრო „ახლობელი“ გახადოს მაყურებლისთვის.

⁷⁰ სტანისლავსკი კ. თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“ 1950. გვ. 101

⁷¹ ცომაია ვ. ქართული კინო ცხოვრების კვალდაკვალ, თბილისი, „ხელოვნება“ 1973 გვ. 15

სპექტაკლის დროს ხედების გამოყენება ვერ მოხდება (იმ შემთხვევის გარდა, თუ თავად რეჟისორი გადაწყვეტს კინემატოგრაფიული ხერხების გამოყენებას. მაგალითად, წარმოდგენაში მონაწილე მსახიობის ფირზე გადაღებას და სპექტაკლის მსვლელობის დროს კინოეკრანის ჩართვას, რომელზეც მსახიობი სხვადასხვა ხედით იქნება დაფიქსირებული).

თეატრისა და კინემატოგრაფის ურთიერთკავშირის თაობაზე მოსაზრებები დიდი ხნის წინ გაჩნდა. თეატრის რეჟისორი გიორგი ტოვსტონოგოვი შავ-თეთრი კინოს ეპოქის დასრულებიდან რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, ზოგადად კინოსა და თეატრის შესახებ წერდა: „კინოსა და თეატრის სპეციფიკა, როგორც პრაქტიკა გვიჩვენებს, ლიტერატურული სფეროს, ლიტერატურულ ფორმათა კუთვნილებაა.

მონტაჟი? კი, მაგრამ, კინოს ეს თავისებურება მხოლოდ გარკვეული თვალსაზრისით არ არის ხელმისაწვდომი თეატრისთვის და საქმე არც ის გახლავთ, რომ თეატრისთვის მონტაჟი საერთოდ მიუღწეველია. მიზანსცენების შეცვლით, სინათლის გადართვით ერთი ობიექტიდან მეორეზე, სხვადასხვა ადგილის, სხვადასხვა ადამიანების, სხვადასხვა მოქმედების ცვალებადი და ერთდროული ჩვენებით თეატრშიც თითქოსდა „ვამონტაჟებთ“ მაყურებლის აღქმას. არა, მონტაჟი არ არის კინოს მონოპოლია.

რაკურსი? დიახ, შესაძლოა. მაგრამ ისიც, ნაწილობრივ. ადამიანის ან მოვლენის ნებისმიერი წერტილიდან, ნებისმიერი პერსონაჟის თვალთახედვით ჩვენების შესაძლებლობაც არ არის კინოს სპეციფიკური თავისებურება“.⁷²

„მონტაჟი, რაკურსი, წაფენა, ჩაბნელება, ახლო ხედი და მრავალი სხვა კინოტერმინი პირდაპირი და გადატანითი შინაარსისაა და ტექნიკური მნიშვნელობა აქვთ. მონტაჟის საშუალებები კინოსა და თეატრში სხვადასხვაა. “წინა პლანზე წამოწევის“ ხერხები –სხვადასხვა. წაფენას და ჩაბნელებას თეატრი და კინო თავ-თავისი სპეციფიკური საშუალებებით, თავისი „ენით“ აკეთებენ, ისევე, როგორც რომანისტი აკეთებს სიტყვით. ფერმწერი – შუქითა და ფერით, კომპოზიტორი – ბგერით და რიტმით. მონტაჟი, წაფენა ან შენაცვლება–სპეციფიკურია კინოსთვის, ჩვეულია მაყურებლისთვის და აუცილებელია ბევრი სურათისთვის.

პანორამა, კამერის უკუსვლა ან წინსვლა კინოსთვის ისეთივე ჩვეულია, როგორც თეატრისთვის მიზანსცენის ცვლა. მაგრამ როგორც კი პანორამის, უკუსვლის ან წინსვლის გაკეთებას თეატრი დააპირებს – ჩვეული უჩვეულოდ იქცევა, ნაცნობი – სიახლედ, ტექნიკური ხერხი – პირობითობად.

ჩვენ შეგვიძლია მაყურებელთან შევთანხმდეთ ყველაფერზე. თანამედროვე მაყურებელი თამაშის ურთულეს პირობაზეც ყაბულსაა, ვფიქრობ, რომ ეკრანზე ასევე უჩვეულოდ, ახლად

⁷² ტოვსტონოგოვი გ. რეჟისორის პროფესია, თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება 1975. გვ. 128

აღიქმება ის, რაც თეატრისთვის ნაცნობი და ჩვეულია. მთავარია – ერთი ხელოვნების ტექნოლოგია პირდაპირ არ გადავიტანოთ მეორეში“.⁷³

თეატრსა და კინემატოგრაფს, როგორც ხელოვნების დარგებს, საერთო მახასიათებელი აქვს – ორივემ მაყურებელს სანახაობა უნდა მოუწიოს.

რუსი კინორეჟისორი და პედაგოგი სერგეი გერასიმოვი ამბობდა: „თეატრი მშვენიერი ხელოვნებაა. მე ვცდილობ სწორად განვსაზღვრო კინოს უპირატესობანი, ისე, რომ არ დავივიწყო თეატრის უპირატესობა, ათასჯერ მითქვამს და ვიტყვი: თეატრის უმნიშვნელოვანესი უპირატესობაა ის, რომ მხოლოდ თეატრში მყარდება მჭიდრო, ცოცხალი კავშირი მსახიობსა და მაყურებელს შორის, მაყურებელთა წინაშე მსახიობი არა მარტო თამაშობს, იგი მათთან ერთად ცოცხლობს, ერთი საერთო ჰაერით სუნთქავს“.⁷⁴

სპექტაკლის სანახავად ადამიანი თეატრში მიდის, კინოფილმის სანახავად – კინოთეატრში. სპექტაკლზე დასწრების დროს მაყურებელი წარმოდგენის ერთგვარი მონაწილეა, მას აწმყოში ცოცხალი კავშირი აქვს სცენაზე მდგომ მსახიობებთან, შესაძლებელია მაყურებლის რეაქცია აისახოს მსახიობის თამაშზე.

კინოთეატრში მაყურებლის დამოკიდებულება განსხვავებულია, რადგან კინოეკრანზე უკვე წარსულ დროში ფირზე დაფიქსირებულ ამბავს უცქერს. ცხადია, მაყურებლის რეაქცია (მოწონება თუ უკმაყოფილება) მსახიობის თამაშზე ვერ იმოქმედებს.

„არტისტი თეატრში ყოველ ჯერზე უნდა გარდაისახოს თავის გმირად და ყოველ ახალ დღეს უნდა დაამყაროს კავშირი აუდიტორიასთან. იგი ითხოვს სულიერი ენერჯის უდიდეს დანახარჯს, რომ შეინარჩუნოს სპექტაკლის სიცოცხლე. არსად ასე მძაფრად არ განიცდის მაყურებელი იმას, რომ შემქმნელის გამო ვერ დამყარდა ურთიერთობა მაყურებელსა და მსახიობს შორის. მაყურებლის უკმაყოფილება აქ ყოველთვის საგრძნობია“.⁷⁵

მაყურებელი კინოს უფრო მეტი ჰყავს, ვიდრე სპექტაკლს. რამდენიმე ასეულ მაყურებელზე გათვლილ თეატრის შენობაში წარმოდგენა ანშლაგით რომც გაიმართოს ან დასმა გასტროლებზე ხშირად იმოგზაუროს, ფილმის ნახვის შესაძლებლობა გაცილებით მეტ ადამიანს აქვს, რადგან ასლების დამზადება და ერთდროულად უამრავ კინოთეატრში ჩვენებაა შესაძლებელი. სპექტაკლიცა და ფილმიც მაყურებლის მისვლას კონკრეტულ, სპეციალურად განკუთვნილ შენობაში ითხოვს, ბილეთის შეძენის საფასურად. თეატრისა და კინოს საერთო თვისებაა ადამიანები გამოიყვანოს სახლებიდან და საზოგადოებასთან ერთად დაასწროს

⁷³ ტოვსტონოგოვი გ. რეჟისორის პროფესია, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, თბილისი 1975. გვ. 130

⁷⁴ Герасимов С. Воспитание Кинорежиссера, „Искусство“ 1978. Ст. 232

⁷⁵ იქვე, სტ. 232-233

სპექტაკლსა თუ ფილმის ჩვენებას. განსხვავებით, მაგალითად, ტელევიზიისგან რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, პირიქით, ჩვენთან სახლებში „მოდის“.

კინემატოგრაფმა გაჩენიდან რამდენიმე წელიწადში შეძლო უზარმაზარო ფულადი რესურსების მოძიება, მოგების ნახვა და სწრაფი განვითარება. თუ ადრე ევროპაში თეატრში მუშაობა უფრო პრესტიჟულად მიიჩნეოდა, ვიდრე კინოში, საკითხი დღის წესრიგიდან მოიხსნა, რადგან კინომსახიობს გაცილებით მაღალი ჰონორარი ეძლეოდა, უფრო და უფრო დიდ პოპულადობას იძენდა და აქედან გამომდინარე, თეატრის მსახიობებმა კინოკომპანიებში სამუშაოს ძიება დაიწყეს.

კინოფილმის შექმნას სპექტაკლისგან განსხვავებით ჭირდება ძვირადღირებული ტექნიკური საშუალებები. შესაბამისად, კინემატოგრაფი თანდათან დიდ წარმოებად იქცა, სადაც დიდი ფული ტრიალებდა. ამ კუთხით კინოხელოვნება განსხვავებულად ვითარდებოდა ევროპა-ამერიკასა და საბჭოთა კავშირში. ქართულ კინოსაც სახელმწიფოსგან შეთავაზებულ პირობებში უხდებოდა არსებობა.

საქართველოში თეატრიდან წამოსულმა ხელოვანებმა შეძლეს კინემატოგრაფში რამდენიმე მნიშვნელოვანი შავ-თეთრი კინოფილმის შექმნა. გავიხსენოთ კინოფილმები „ქრისტინე“ და „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

ალექსანდრე წუწუნავას „ქრისტინე“, როგორც ზემოთ ვისაუბრეთ, პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმია, რომელიც 1916-1918 წლებში შეიქმნა. გადაღებულია ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით და მასში ღარიბი გლეხის ქალიშვილის ტრაგიკული ისტორიაა მოთხრობილი.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ - რეჟისორებმა კოტე მარჯანიშვილმა და ზაქარია ბერიშვილმა 1926 წელს, დავით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით გადაიღეს. ფილმში აღწერილია ხელმოკლე აზნაურის ისტორია, რომელსაც უნდა, ქვრივ მამას ცოლად შერთოს ორნაქმარევი უშვილო ქალი.

ფილმები შექმნილია ქართველი კლასიკოსი მწერლების ნაწარმოებების მიხედვით და თეატრალური ხელოვნებისა და შავ-თეთრი ფილმების შედარებითი ანალიზისთვის კარგ მაგალითს წარმოადგენს.

ალექსანდრე წუწუნავამ, კოტე მარჯანიშვილმა და სხვა რეჟისორებმა დანერგეს ფილმის შექმნის პროცესში სცენარის წინა პლანზე წამოწევის ტრადიცია. 20-იან წლებში გადაღებული თითქმის ყველა ქართული ფილმი, ამა თუ იმ ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზება იყო (არისტო ჭუმბაძის სცენარით, კოტე მარჯანიშვილის მიერ შექმნილ მხატვრულ ფილმ „გოგი რატინისა“ და ივანე პერესტიანის „არსენა ჯორჯიაშვილის“ გარდა, შალვა დადიანის სცენარის

მიხედვით, გარდა, რომლებშიც მაშინდელი საზოგადოების სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემებია ასახული).

კოტე მარჯანიშვილის მემუარებში კინოში მის მოღვაწეობაზე არაფერია მოთხრობილი. ჩანაწერები 1922 წელს მომხდარი მოვლენების აღწერით მთავრდება.⁷⁶ ფილმების გადაღება კი შემდეგ დაიწყო.

მარჯანიშვილის დამოკიდებულების შესახებ კინემატოგრაფისადმი ინფორმაციას გვაწვდიან ელენე დონაური და ნატო ვაჩნაძე.

კოტე მარჯანიშვილმა კინოში მოსვლამდე მნიშვნელოვანი სპექტაკლები ჰქონდა შექმნილი რუსეთის თეატრალურ სცენებზე. იგი საქართველოში 1922 წელს ჩამოვიდა და როგორც თვითონ იგონებს: „ამ დროს საქმე ქართულ თეატრში იმდენად გართულებული იყო, რომ განათლების სახალხო კომისარმა მოიწვია ფართო საზოგადოების კრება, რომელზედაც დასწრება მეცა მთხოვა. აღძრული იყო საკითხი, რა ვუყოთ ქართულ თეატრსაო: საზოგადოება მას გაურბის, არავითარი შემოსავალი არ არის, მხატვრული წარმატებაც არ სჩანს და უკეთესია ეს თეატრი დაიხუროს და ჯერ სტუდიურ მუშაობაზე ან დრამატიულ კურსებზე გადავიდეთო. ამ აზრს ემხრობოდნენ წუწუნავა, ფადავა და სხვა ქართველი რეჟისორები“.⁷⁷

მარჯანიშვილმა საქართველოში რამდენიმე სპექტაკლი დადგა, შედეგად, თეატრის დახურვაზე ლაპარაკიც შეწყდა.⁷⁸

იგი უფრო წარმატებულად თავს თეატრში მიიჩნევდა, ვიდრე, კინოში.

როგორც ნატო ვაჩნაძე წერს: „(მარჯანიშვილი) ამბობდა, რომ უკმაყოფილო იყო კინოში განვლილი გზით და კვლავ ახალი სურათების დადგმაზე ოცნებობდა“.⁷⁹

ამ აზრს იზიარებდა რეჟისორის მეუღლე ელენე დონაური: „კოტემ არავითარი კმაყოფილება არ მიიღო კინოში, რადგან კინო იყო მუნჯი და მთავარი კოტესთვის იყო სიტყვა სცენიდან“.⁸⁰

სპექტაკლში ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი ხმაა – მსახიობის წარმოთქმული ტექსტი.

შავ-თეთრი კინოფილმები უხმო იყო (კინომსახიობები ტიტრების მეშვეობით „ელაპარაკებოდნენ“ მაყურებელს), ეკრანზე ყველაფერი სხვაგვარად ხდებოდა, შესაბამისად, რეჟისორები თეატრისგან განსხვავებული შემოქმედებითი ძიებებით ცდილობდნენ ეკრანული ხელოვნების ნაწარმოების შექმნას.

⁷⁶ ქართული კულტურის ოქროს ფონდი ტომი 1, კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, „გუმბათი“ 2013. გვ. 104

⁷⁷ იქვე, 2013 გვ. 104

⁷⁸ იქვე, 2013 გვ. 164

⁷⁹ ვაჩნაძე ნ. მოგონებანი და შეხვედრები, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1966. გვ. 52

⁸⁰ ქართული კულტურის ოქროს ფონდი ტომი 1, კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, „გუმბათი“ 2013. გვ. 167

კოტე მარჯანიშვილი თავის ფილმებში როლებს პროფესიონალებს აძლევდა, ყურადღებას უთმობდა კინომსახიობის, როგორც ხელოვანის, აღზრდის საკითხებს. მისთვის მსახიობი რეჟისორის აზრის კარგად გადმომცემი იყო.

ნატო ვაჩნაძე იგონებს: „მარჯანიშვილი ამბობდა: „მთავარია, რომ მსახიობმა კარგად გადმოსცეს ავტორის აზრი“. ამ შემთხვევაში ავტორი თვითონ იყო“.⁸¹

კოტე მარჯანიშვილმა კინოს რამდენიმე წელიწადში თავი დაანება და მთლიანად თეატრს დაუბრუნდა.

კინოს, ტელევიზიისა და თეატრალურ ხელოვნების შესახებ ყურადსაღები მოსაზრებები აქვს პიტერ ბრუკს. იგი წერს: „როცა შიშველ სცენაზე, იდეალურ პირობებში გვიხდება ჭეშმარიტ მსახიობთან მუშაობა, ჩვენ განუწყვეტლად გადავდივართ საერთო ხედიდან ახლო ხედზე, ერთმანეთს ვუნაცვლებთ ხოლმე მათ და ხშირად ეს ხედები ერთმანეთს ფარავენ კიდეც. კინოს მობილურობასთან შედარებით, თეატრი ერთ დროს მძიმე და მოუხეშავი გვეჩვენებოდა, მაგრამ, რაც უფრო გავაშიშვლებთ მის ჭეშმარიტ არსს, მით უფრო ნათლად დავინახავთ, რომ თავისი სიმსუბუქითა და დიაპაზონითაც სცენა ჯერ კიდევ ბევრად სჯობნის როგორც კინოს, ისე ტელევიზიასაც“.⁸²

„თეატრსა და კინოს შორის ერთადერთი საინტერესო განსხვავება არსებობს. კინო ეკრანზე წარსულის სახეებს აცოცხლებს და რამდენადაც ეს იგივეა, რასაც ჩვენი გონება მთელი ცხოვრების მანძილზე აკეთებს, ამიტომაც კინოც ინტიმურ რეალობად გვეჩვენება. სინამდვილეში, მსგავსი არაფერია - კინო დამაკმაყოფილებელი და სასიამოვნო გაგრძელებაა ყოველდღიური განცდების არარეალურობისა. თეატრი კი - ყოველთვის აწმყოში ამტკიცებს საკუთარ „მეს“ და ეს აქცევს მას უფრო რეალურად, ვიდრე ჩვეულებრივი ცნობიერების ნაკადია; ეს ანიჭებს თეატრს ამაღლებულ ელფერსაც“.⁸³ - ამბობს პიტერ ბრუკი.

შავ-თეთრი ფილმების ეპოქის დასრულების შემდეგ, კინემატოგრაფში ჩნდება ხმა და ფერი, კინო იწყებს ახალ ცხოვრებას. იკვეთება ხმოვანი, ფერადი ფილმებისა და თეატრალური ხელოვნების ურთიერთკავშირის, პარალელების, მსგავსება-განსხვავებისა და ურთიერთგავლენის ახალი ასპექტები.

ქართულ სინამდვილეში თეატრალური ხელოვნებისა და ტელეეკრანის კავშირის ნათელ მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ ტელესპექტაკლების დადგმის ტრადიცია.

ტელესპექტაკლების შექმნის თავისებურებების შესახებ წერს კინორეჟისორი დავით გუჯაბიძე წიგნში „თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები ქართულ მედია-სივრცეში“ : “ახლო ხედი ფილმ-სპექტაკლშიც გამოიყენება და მნიშვნელოვანი მხატვრული დატვირთვაც აქვს

⁸¹ ვაჩნაძე ნ. მოგონებანი და შეხვედრები, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ 1966. გვ. 49-50

⁸² ბრუკი პ. ცარიელი სივრცე, თბილისი, „ხელოვნება“ 1984. გვ. 92

⁸³ იქვე, გვ. 105

მაგრამ, ტრადიციული კინოპროექციის სტანდარტებისაგან განსხვავებული სატელევიზიო ეკრანის პროპორციების და გარჩევისუნარიანობის ტექნიკურ პარამეტრებთან დაკავშირებული ნიუანსების გამო, ახლო ხედის გამოყენება ტელეეკრანზე განსაკუთრებულად მოითხოვს ზომიერებას და ნაწარმოების დრამატურგიასთან შესაბამისი „დოზით“ მიწოდებას. აქ იგულისხმება როგორც გამოსახულების მასშტაბი, ისე მისი ხანგრძლივობა ეკრანზე. იმის თეორიული გათვლა, თუ რამდენ ხანს შეიძლება იყოს ახლო ხედი, ან დეტალი ტელეეკრანზე, ალბათ, შესაძლებელია მრავალი სხვადასხვა ფაქტორის გათვალისწინებით., მაგრამ ეს პროპორციები აუცილებლად გასაშუალებელი იქნება და ჭეშმარიტი ხელოვნება მაინც მოითხოვს მის მისადაგებას ყოველი კონკრეტული შემთხვევისადმი.

რაც შეეხება თეატრალური სპექტაკლის გადაღებას ტელევიზიის ჩვენებისათვის, პირიქით, მსახიობის ჩვენება ახლო ხედით, უმეტესწილად , სასურველი არაა. სცენაზე არსებული თეატრალური თეატრალური სპექტაკლის გადაღებისას მნიშვნელოვანია სცენურობის ატმოსფეროს შენარჩუნება, ხოლო სცენაზე მდგომი მსახიობის ახლო ხედით ჩვენებამ სცენური ატმოსფეროს მთლიანობა შეიძლება დაარღვიოს.⁸⁴

ჩვენი საკვლევი თემის ინტერესებიდან გამომდინარე, გავაანალიზეთ და მოვნიშნეთ სატელევიზიო სპეციფიკისთვის დამახასიათებელი ნიუანსები და ხერხები - მიხეილ თუმანიშვილის მხატვრული ხელმძღვანელობით, რეჟისორ გიორგი კახაბრიშვილის (მიხეილ თუმანიშვილის სარეჟისორო ჯგუფის 1972 წლის კურსდამთავრებული) დადგმულ ტელესპექტაკლში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ და ქართული სატელევიზიო სპექტაკლებიდან გამორჩეულ, გურამ დოჩანაშვილის მოთხრობის მიხედვით შექმნილ, „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდას“ მაგალითზე (რომლის დადგმა განახორციელა რეჟისორმა ზურაბ კანდელაკმა. ინსცენირების ავტორი - გიორგი გამსახურდია).

„ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“

მონაწილეობენ - ვასო გომიაშვილი, ზაზა ლებანიძე, გივი ბერიკაშვილი, მარინე ვეფხვაძე, მურმან ჯინორია, დარეჯან ჯოჯუა, ბადრი კაკაბაძე;

ტელესპექტაკლი ფერადია;

გამოყენებულია პანორამული გადაღების ხერხი, ახლო ხედები, დეტალები;

მსახიობები მიზანსცენების მიხედვით გადაადგილდებიან, ტელეოპერატორი კამერის ობიექტივის გადაღების კუთხეს შლის და აფართოებს მსახიობების გადაადგილების მიხედვით.

ასეთ გადაღებას ახასიათებს მსახიობების მოძრაობების თავისუფლება. მსახიობი კამერის ობიექტივის გათვალისწინებაზე უფრო თამაშობს დაგეგმილი მიზანსცენის მიხედვით.

⁸⁴ გუჯაბიძე დ.თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები ქართულ მედია-სივრცეში, თბილისი, „კენტავრი“ 2013. გვ. 145

შესაბამისად, ზოგიერთ კადრში შესაძლოა კომპოზიცია ისეთი დახვეწილი არ იყოს, როგორც მხატვრული კინოფილმის კადრს მოეთხოვება, ან მსახიობი ტელემაყურებლისკენ „უხერხულად“ მდგომი, ზურგით აღმოჩნდეს, თუმცა, ტელესპექტაკლის გადაღების დროს ეს ბუნებრივია;

სპექტაკლი გადაღებულია რამდენიმე კამერის მეშვეობით;

საერთო ხედით გადაღებულ კადრებს ოსტატურად ცვლის დეტალები. ასეთ ეპიზოდებში ხდება ტელეენის სპეციფიკის გამოყენება, რომელიც, თავის მხრივ, ახლოსაა და ენათესავება კინოენას;

აზრობრივ-იდუური კონცეფციის, ჩანაფიქრის გამო ხედების შეგნებული, არაავტომატური და არამექანიკური ცვლა ტელეენის შემოქმედებითი განვითარების მახასიათებელია;

რეჟისორი აქცენტს აკეთებს იქ, სადაც თავად მიიჩნევს საჭიროდ, კადრის ჩარჩოთი შემოსაზღვრული სივრცით აჩვენებს სპექტაკლის კონკრეტულ სეგმენტს;

სპექტაკლში ხშირადაა გამოყენებული ახლო ხედები, რაც გამოწვეულია ტელეეკრანის მცირე ზომების გათვალისწინებით;

ოპერატორი ხშირად იყენებს ე.წ. ზუმს, უძრავად მდგარი ტელეკამერის სპეციალური დილაკის გამოყენებით კადრი საერთოდან გადაჰყავს ახლო ხედზე, დეტალზე ან პირიქით;

სპექტაკლში გამოყენებულია ორმაგი ექსპოზიციები, რაც ზოგადად ეკრანული ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი. ორმაგი ექსპოზიცია ორგანულად ერწყმის ტელესპექტაკლის ეკრანულ ფაქტურას;

მსახიობები თამაშობენ სათეატრო სცენის სპეციფიკით. მაგალითად, თეატრის სცენაზე მდგომი მსახიობი, განსაკუთრებული ოსტატობით, თეატრის ზედა იარუსზე მსხდომ მაყურებლებს ეუბნება ისეთ რამეს, რაც არ უნდა „გააგონოს“ მისგან ერთ მეტრში მდგომ პარტნიორ-მსახიობს. ანალოგიურ სიტუაციებში ამ ტელესპექტაკლშიც იგივე თეატრალური სასცენო-სამსახიობო ხერხია გამოყენებული.

„კაცი, რომელსაც ლიტერატურა ძლიერ უყვარდა“

მონაწილეობენ - ეროსი მანჯგალაძე, ჟანრი ლოლაშვილი, კარლო ღლონტი, დათო კვიციანი, ლია გუდაძე, რევაზ ბარამიძე;

სპექტაკლი გამოირჩევა გრძელი, რამდენიმეწუთიანი კადრებით;

უძრავი გადაღების წერტილიდან ოპერატორი იყენებს ე.წ. ზუმს ხედების ცვლის დროს;

მარტივი მიზანსცენებით მიღწეულია მაღალი მხატვრული ხარისხი;

სპექტაკლი ფერადია;

პიესა, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოები, შესაძლებელია სცენაზე დადგმის შემთხვევაში, ძალიან განსხვავდებოდეს სატელევიზიო ვერსიისგან, არა მარტო რეჟისორების

კონცეფციათა სხვაობის გამო, არამედ თეატრისა და ტელევიზიის განსხვავებული სპეციფიკური გამოხატვის ხერხებით.

სატელევიზიო სპექტაკლების შექმნა და მაყურებლისთვის ჩვენება მსოფლიოში აღიარებული პრაქტიკაა. ცნობილი კინორეჟისორები ტელევიზიისთვის მუშაობენ და ქმნიან ტელესპექტაკლებს.

„თეატრალური ხელოვნების ეკრანულ ფორმებში გადატანის ძირითადი ვექტორი მაინც სატელევიზიო სივრცეში ვითარდება. და ეს არცაა გასაკვირი, რადგან -თუკი კინემატოგრაფმა თეატრალური დრამატურგიის საფუძველზე საკუთარი ესთეტიკა ააგო და თეატრალური ხელოვნება თავის „დარგზე შემოჭრა“ , ტელევიზია, განსაკუთრებით მისი განვითარების საწყის ეტაპზე, გაცილებით მოკრძალებულად ეპყრობოდა თეატრის ესთეტიკას, რამდენადაც ტელევიზიის ერთ-ერთი (სხვა მრავალ ფუნქციათა შორის) ხელოვნების სხვადასხვა სახის პოპულარიზაციაა. თეატრალური ხელოვნების პოპულარიზაციისათვის კი სატელევიზიო სივრცე გაცილებით მისაღები გამოდგა, ვიდრე კინოეკრანი“.⁸⁵

ქართულ სინამდვილეში სატელევიზიო თეატრის არსებობა და პოპულარობა განსაკუთრებით გასული საუკუნის 70-80-იან წლებს უკავშირდება. ტელესპექტაკლებზე მუშაობა საქართველოში გაცილებით ადრე, პირველი ქართული ტელეარხის შექმნისთანავე დაიწყო. რეჟისორ მერაბ ჯალიაშვილის თაოსნობით. მერაბ ჯალიაშვილის მიერ 1957 წელს დაიდგა ნიკოლორთქიფანიძის „ბებრები“ (ინსცენირების ავტორი მედეა ლორთქიფანიძე) და ალექსანდრე პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ (ინსცენირების ავტორი კონსტანტინე ჭიჭინაძე), ტელესპექტაკლებმა მაყურებლის მოწონება დაიმსახურეს. მერაბ ჯალიაშვილმა სხვა საინტერესო ტელესპექტაკლებიც დადგა. მიუხედავად პრიმიტიული ტექნიკური შესაძლებლობისა ქართულ სინამდვილეში იქმნებოდა მაღალმხატვრული ღირებულების სატელევიზიო სპექტაკლები, რომელთა პოპულარობა მაყურებლებს შორის დღითიდღე იზრდებოდა. 90-იან წლებში ქართულ ტელესივრცეში გაჩენილი კერძო ტელეკომპანიებისთვის სატელევიზიო სპექტაკლების შექმნა პრიორიტეტული აღარ იყო და ნელ-ნელა ტელეეკრანიდან სპექტაკლები გაუჩინარდა.

⁸⁵ გუჯაბიძე დ. თეატრალური ხელოვნების ეკრანული ფორმები ქართულ მედია-სივრცეში, თბილისი “კენტავრი“ 2013. გვ. 57

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების განვითარების პერსპექტივები საქართველოში

სახელმწიფოს თანამედროვე ტელე და კინოპროცესში უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს. ამდენად, სადისერტაციო თემაზე მუშაობისას, საჭიროდ მივიჩნევთ განვიხილოთ სახელმწიფოს როლი, ფუნქცია და მნიშვნელობა თანამედროვე ტელევიზიასა და კინემატოგრაფში.

ქართულ ტელესივრცეში პოპულარული იყო კინოსადმი მიძღვნილი სატელევიზიო გადაცემები. გამოვარჩევთ გასული საუკუნის 80-იან წლებში დაწყებულ საბჭოთა მაყურებლისთვის კარგად ნაცნობ „ილუზიონს“ (წამყვანი ოთარ სეფიაშვილი), საბჭოთა კავშირში ამ პერიოდში შედარებით შესუსტებული იყო უცხოური კულტურისა და ცხოვრების წესის საჯაროდ ჩვენების მიმართ ხელისუფლების მხრიდან ერთგვარი შიში (რაც თან ახლდა საზღვარგარეთული ფილმების ქართულ ტელევიზიაში გაშვებას). გადაცემის პოპულარობა მაყურებელში უსაზღვროდ დიდი იყო. რადგან საბჭოთა პერიოდში, მიუხედავად სახელმწიფოს მმართველი პოლიტიკური ელიტის მხრიდან ტელევიზიის სრული კონტროლისა და ცენზურის შესაძლებლობის პირობებისა, გადაცემა „ილუზიონის“ მეშვეობით მოსახლეობას საშუალება ჰქონდა წლების განმავლობაში ეხილა უცხოური კინო და გადაცემის წამყვანისგან მიეღო ფილმების შესახებ ინფორმაცია. მართალია, ხელისუფლებამ ბევრჯერ შეაჩნია პოლიტიკურ-იდეოლოგიური თვალსაზრისით არასასურველი ფილმები და რამდენჯერმე შეეცადა გადაცემის დახურვას, მაგრამ მაყურებელთა მოთხოვნით მაინც გადიოდა ტელეეკრანზე. დასავლური კინოკულტურის გავრცელებასა და პოპულარიზაციის საქმეში ტელესივრცის როლი უდავოდ მნიშვნელოვანი გახდა.

90-იანი წლებიდან ჩვენი ქვეყნის დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, შეიქმნა კერძო ტელეკომპანიები, უცხოური ფილმების თარგმნა და მაყურებლისთვის ჩვენება ახალი ტელეარხებისთვის ჩვეულებრივი მოვლენა იყო, თანდათან ჩნდებოდა კინემატოგრაფის შესახებ ახალი სატელევიზიო გადაცემები.

XX-XXI საუკუნის მიჯნაზე ტელევიზიებმა დაიწყეს უცხოური სატელევიზიო მრავალსერიანი მხატვრული სერიალების ჩვენება. საზოგადოების მოთხოვნა ამ სახის ტელეპროდუქციაზე გაცილებით დიდი იყო, ვიდრე მაღალმხატვრული ღირებულებებით გამორჩეულ კინოფილმებზე. ტელევიზიის კომერციალიზაციის პირობებში ტელეკომპანიები კინოფილმებზე გაცილებით იაფად ახდენდნენ ტელესერიალების შესყიდვა და საეთერო დროის დაფარვას. გასათვალისწინებელია არხების მფლობელთა დაინტერესება ბიზნესის მიზიდვით და სარეკლამო დროის სარფიანად გაყიდვით, ტელესერიალების ჩვენებისას რეკლამის განთავსებით მიღებული შემოსავლები ტელევიზიებისთვის მნიშვნელოვან ფინანსურ რესურსს წარმოადგენს.

სოციალისტურ ქვეყნებში კინო მთლიანად იყო დამოკიდებული სახელმწიფოზე. საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, გარდამავალ პერიოდში (ვგულისხმობთ სოციალისტურიდან კაპიტალისტურ სისტემაზე გადასვლის რთულ და წინააღმდეგობით სავსე ისტორიულ ეტაპს) რთული და არაპროგნოზირებადი ვითარება საქართველოს გარდა სხვა პოსტსაბჭოთა ქვეყნებშიც შეიქმნა, რადგან ხელოვნების დარგებიდან ყველაზე მვირადღირებული კინემატოგრაფის სრული დაფინანსება და შექმნილი პროდუქციის რეალიზება მანამდე სახელმწიფოს მიერ იყო გარანტირებული.

საბჭოთა კავშირის დროს არ არსებობდა დასავლური კულტურისთვის დამახასიათებელი კინოპროდუსერის პროფესია. საქართველოში და ბევრ პოსტსოციალისტურ ქვეყანაში დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ კინემატოგრაფის საორგანიზაციო და ფინანსური საკითხები სახელმწიფოსგან რეალურად ვერ გადავიდა დამოუკიდებელი პროდუსერებისა თუ საპროდუსერო კომპანიების ხელში. მიუხედავად იმისა, რომ კერძო კინოკომპანიების არსებობა ნებადართული გახდა.

მცირე გამოწვასის გარდა კინორეჟისორთა უმრავლესობამ ვერ შეძლო საკუთარი იდეებისა და ნიჭის რეალიზება. XX საუკუნის ბოლო ათწლეულში საჭირო გახდა სახელმწიფოს გააქტიურება კინოს გადასარჩენად. სამწუხარო რეალობის შეცვლის მცდელობა საქართველოში 2000 წელს დაიწყო საჯარო სამართლის იურიდიული პირის „საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის“ დაარსებით, როცა სახელმწიფო კვლავ დაინტერესდა კინემატოგრაფით.

შემუშავდა შესაბამისი კანონმდებლობა, დაიწყო ფინანსების გაცემა კინოპროდუქციის შესაქმნელად და კინოფესტივალების მოსაწყობად. სახელმწიფო აფინანსებს შერჩეული პროექტების მაქსიმუმ 75 პროცენტს, დარჩენილი 25 პროცენტი კინოპროდუსერმა ალტერნატიული წყაროებიდან უნდა მოიძიოს. ეს სახელმწიფოს მხრიდან წინგადადგმული ნაბიჯია.

პროცესის პარალელურად ქართულ ტელეკომპანიებში დაიწყო მხატვრული ტელესერიალების გადაღება. სატელევიზიო მხატვრული და დოკუმენტური პროდუქციის შექმნას ხელი შეუწყო ტექნიკურმა პროგრესმა - განვითარდა კომპიუტერული და ციფრული ტექნოლოგიები, გაიფადა ვიდეოკამერები.

XXI საუკუნის დასაწყისში საქართველოში დაარსებულ ახალ კომერციულ ტელევიზიებში შეიტანეს თანამედროვე აპარატურა, დაიწყო დაბალბიუჯეტური სატელევიზიო სერიების წარმოება. საფუძველი ჩაეყარა ტელეპროდუსერის პროფესიას, რომელიც ტელევიზიის ტექნიკურ ბაზაზე არსებული საჭირო აპარატურითა და ფინანსებით პროექტის განხორციელებასა და განვითარებას უზრუნველყოფდა.

დღეს კერძო კომპანიები თუ ბიზნესის სფეროს წარმომადგენლები კინო და ტელევიზიის გადაღებაში (იშვიათი გამონაკლისის გარდა) ფულის ჩადებას მაინც არ ჩქარობენ. საქართველოში შექმნილი კინოპროდუქციის (რეალიზება) ჩვენება ძირითადად მხოლოდ ქვეყანაში არსებულ რამდენიმე კინოთეატრშია შესაძლებელი, რაც, ბუნებრივია, ფილმებში დახარჯული თანხის ამოღებას ართულებს.

მსოფლიო კინოზაზარზე არსებული მაღალი კონკურენციის გამო ქართული ფილმების უცხოეთში გატანა და კინოთეატრებში ჩვენება რთულია. მაღალმხატვრული ნაწარმოების წარდგენა ევროპელი მაყურებლისთვის შესაძლებელია თანამედროვე ძვირადღირებული ტექნიკური საშუალებებით შექმნის შემთხვევაში. ამ ეტაპზე ევროპაში ქართული კინო, უმეტეს შემთხვევაში, მხოლოდ საფესტივალო ჩვენებითაა წარმოდგენილი. ქართული სატელევიზიო პროდუქციის განვითარებას აფერხებს ტელეკომპანიების სიმცირე.

ტელეკომპანიების უმრავლესობისთვის პრიორიტეტულად რჩება საინფორმაციო და პოლიტიკური გადაცემები. საზოგადოების სურვილი, უკეთესობისკენ შეიცვალოს გარემო პირობები, პოლიტიკურ სიტუაციას უკავშირდება. ამის გამო მოთხოვნა საინფორმაციო და პოლიტიკურ გადაცემებზე მაყურებელთა მხრიდან მაღალია. შესაბამისად, ტელეკომპანიების ხელმძღვანელები ამ ტიპის გადაცემებს სატელევიზიო ბაზეში საუკეთესო დროს სვამენ.

პრაქტიკაში რეკლამის განთავსებით არიან დაინტერესებულები ბიზნესის წარმომადგენლები. შესაბამისად, საინფორმაციო და პოლიტიკური გადაცემების წარმოება ტელეკომპანიისთვისაც და ბიზნესისთვისაც მომგებიანია, რადგან საზოგადოება იკმაყოფილებს ინტერესებს და იღებს ინფორმაციას პოლიტიკური სიტუაციის შესახებ. ბიზნესი რეკლამას საუკეთესო დროს ათავსებს და ამ გზით მაყურებელს საკუთარი პროდუქციის შესახებ ინფორმაციას აწვდის. რეკლამების განთავსებით ტელეკომპანიები ფინანსურ სარგებელს იღებენ.

აქვე ვიტყვით, რომ საინფორმაციო და პოლიტიკური გადაცემის მომზადება ტელეკომპანიებისთვის გაცილებით იაფია, ვიდრე დოკუმენტური და მხატვრული სატელევიზიო პროდუქციის წარმოება. ეს კი, რა თქმა უნდა, უარყოფითად მოქმედებს ქართული ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის განვითარებაზე.

მსოფლიოში მიმდინარე ტექნიკური პროგრესი პირდაპირ კავშირშია კინოსა და ტელევიზიის განვითარებასთან, რადგან ორივე დარგში ჭარბადაა წარმოდგენილი ტექნიკური საშუალებები.

მსოფლიოში პროგრესი ყოველწამიერად ხდება და თუ ჩვენი ქვეყანა განვითარების ტემპებს ჩამორჩება, პროცესებს მიღმა დარჩენის შანსი ერთი-ორად გაიზრდება. ეს განსაკუთრებით ხელოვნებასა და მეცნიერებას ეხება, რადგან, ხელოვნებისა და მეცნიერების არასრულყოფილად განვითარების შემთხვევაში, ქვეყნის წინსვლა წარმოუდგენელია. ტელევიზიის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე მნიშვნელოვანია საზოგადოების მხრიდან მზარდი ინტერესი

დოკუმენტურ ფილმებზე. მსოფლიოს წამყვან ტელეარხებზე დოკუმენტური ფილმები სატელევიზიო ბადეში უფრო მეტ დროს იკავებს, ვიდრე მხატვრული ფილმები ან სატელევიზიო სპექტაკლები.

სამეცნიერო-პოპულარული, ისტორიული და სოციალური თემატიკის დოკუმენტური ფილმებით ტელევიზიები საგანმანათლებლო ფუნქციას ასრულებენ.

დოკუმენტური ფილმებისადმი მაყურებლის ინტერესი განაპირობა:

- ა). მსოფლიოს სწრაფმა პროგრესირებამ და საწარმოო ტექნოლოგიების განვითარებამ;
- ბ). ტელევიზორის ერთ-ერთი მახასიათებელია საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოვლენის შესახებ ინფორმაციის მყისიერი მიწოდება მაყურებელზე. ასეთი მოვლენის თაობაზე დოკუმენტური ფილმის გადაღება და ეთერში გაშვება შეზღუდულ დროშია შესაძლებელი;
- გ). დღეს შესაძლებელია ვიდეოკამერის საშუალებით რამდენიმე ადამიანისგან შემდგარმა გადამღებმა ჯგუფმა ხარისხიანი სატელევიზიო დოკუმენტური ფილმი უმოკლეს ვადაში შექმნას;
- დ). დოკუმენტური ფილმის შექმნა გაცილებით იაფია, ვიდრე სხვა ტელეპროდუქცია. მნიშვნელოვანია კომპიუტერული ტექნოლოგიების გამოყენების შესაძლებლობა, რაც კიდევ უფრო აიაფებს წარმოების პროცესს.

საქართველოში დოკუმენტური ფილმების შექმნის დიდი ხნის ტრადიცია არსებობს . ქართველი რეჟისორების მიერ გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმებს სხვადასხვა საერთაშორისო, კინოფესტივალზე მნიშვნელოვანი წარმატებები აქვს მოპოვებული. დღეს საქართველოში ყველაზე მსხვილი დოკუმენტური ტელეფილმების სტუდია საზოგადოებრივ მაუწყებელშია. სტუდია დაარსდა 2013 წელს დოკუმენტური ფილმების რედაქციის ბაზაზე. „სტუდიის პროდუქცია, ჟანრობრივი და საწარმოო თვალსაზრისით, პირობითად, ოთხ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს. ესენია:

- 1. ნარატიული დოკუმენტური ფილმები (წამყვანის, ან კადრს მიღმა მთხრობელის მონაწილეობით), რომლებშიც ჩართულია დადგმითი მხატვრული სცენები.
- 2. ნარატიული დოკუმენტური ფილმები, დადგმითი სცენების გარეშე.
- 3. ცოცხალი (ე.წ. Live) დოკუმენტალისტიკის ჟანრში შესრულებული ფილმები.
- 4. გრძელვადიანი დაკვირვებითი აღწერითი სახის (Observation) ფილმები.“⁸⁶

პოსტსაბჭოთა ქართველი კინემატოგრაფისტების მთავარი პრობლემა მაყურებელთან კომუნიკაციაა, ახალგადაღებული ფილმების ჩვენება ჩვენს ქვეყანაში მოქმედ თითზე ჩამოსათვლელ კინოთეატრებში ხდება, სადაც მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი არ დადის. სხვა ვითარებაა ტელევიზორებში. ტელევიზია, თავად „მიდის“ ადამიანებთან, შესაბამისად ტელევიზიის ფუნქციური თავისებურება კინოსგან განსხვავებულია. კინოფილმების მაყურებლამდე მიტანის საშუალება ტელეეკრანს დაეკისრა. საქართველოში კომერციულ ტელევიზიებსა და საზოგადოებრივ მაუწყებელს უფრო მეტი მაყურებელი ყავს, ვიდრე

⁸⁶ <http://1tv.ge/ge/tvshows/view/41.html> უკანასკნელად იქნა დამოწმებული 20.03.2016

კინოთეატრებს. რადგან საქართველოში 90-იან წლებში მიმდინარე რთული პოლიტიკურ-ეკონომიკური კატაკლიზმების გამო, ქართველი მაყურებლის ინტერესი კინოხელოვნების მიმართ შენედა. პოპულარობა ტელევიზიებმა შეიძინეს. მაგრამ გასული საუკუნის ბოლოს მოსახლეობაში გავრცელებას იწყებს ინტერნეტი და ახალი შესაძლებლობები ჩნდება. ინტერნეტმომხმარებელთა რაოდენობა 2000 წლიდან მოყოლებული დღითიდღე იზრდება. აქვე უნდა ითქვას, რომ საქართველო განვითარებადი დემოკრატიული ქვეყანაა და ინტერნეტმომხმარებელთა რაოდენობით (რაც სახელმწიფოს ეკონომიკური და სოციალური განვითარების ერთ-ერთი ინდიკატორია) მსოფლიოს წამყვანი ქვეყნების მოსახლეობას პროცენტული მაჩვენებლებით მკვეთრად ჩამორჩება. მიუხედავად ამისა, ინტერნეტმა ჩვენთანაც შეძლო ეფექტის მოხდენა. მომხმარებლებს საშუალება აქვთ კომპიუტერის მეშვეობით მოძებნონ ფილმი ან სატელევიზიო არხი ინტერნეტის უკიდევანო სივრცეში და სასურველ დროს უყურონ. საქართველოში ნელ-ნელა პოპულარული ხდება ინტერნეტ ტელევიზიები და ინტერნეტ საინფორმაციო სააგენტოები. სადაც დაინტერესებული ადამიანების ღებულობენ სასურველ ინფორმაციას.

აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების ორი მიმართულების, კინოსა და ტელევიზიის პროდუქციის, საზოგადოების ფართო მასებამდე მიტანის ერთ-ერთ პრაქტიკულ და შედარებით იაფ საშუალებად ინტერნეტი იქცა.

საქართველოში ფინანსების სიმწირის გამო იშვიათად ხდება ულტრათანამედროვე ტექნიკის შემოტანა, რასაც თან ერთვის ამ ტიპის ტექნიკის ექსპლუატაციის პროფესიონალი კადრების დეფიციტი. თანამედროვე ტექნიკის ზედმიწევნით მცოდნე პროფესიონალების მოწვევა უცხოეთიდან დამატებით ფინანსურ ხარჯებს იწვევს. შესაბამისად, საქართველოში გადაღებული ფილმების დიდ ნაწილს უჭირს კონკურენცია უცხოურ ფილმებთან, სადაც ასეთი პრობლემები ნაკლებადაა.

ზემოთ ჩამოთვლილი პრობლემებისა და გამოწვევების მიუხედავად, საქართველოში სატელევიზიო და კინოპროდუქციის წარმოებას პერსპექტივა აქვს, რადგან ჩვენს ქვეყანაში არსებობს ეკრანული ხელოვნების განვითარების დიდი ტრადიცია და ხელოვნების ამ დარგთან დაკავშირებული პროფესიების შესწავლის სურვილი მომავალ თაობაში დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

უმალეს სახელოვნებო სასწავლებლებში საშემსრულებლო-შემოქმედებითი მიმართულების სპეციალობებზე დიდი კონკურსებია.

საქართველო პატარა, მთაგორიანი ზღვისპირა ქვეყანაა, ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული გარემო პირობებით, განსხვავებული კუთხეებით, მრავალფეროვანი ლანდშაფტებით, რაც ნაწარმოების სპეციფიკიდან გამომდინარე, ეკრანული ხელოვნების

პროდუქციის გადასაღებად მრავალფეროვანი ბუნებრივ-გეოგრაფიული გარემოს გამოყენების შესაძლებლობას ქმნის.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ წარმოქმნილი ახალი სახელმწიფოებით მსოფლიო კინონდუსტრია დაინტერესდა. ევროპული კინემატოგრაფი თანამშრომლობისთვის პირველ ნაბიჯებს დგამს და ცდილობს საკუთარი შემოქმედებითი საზღვრების გააფართოვოს აღმოსავლეთ ევროპის მიმართულებით ანუ იმ გეოგრაფიულ არეალში, სადაც მდებარეობს საქართველო.

განვითარდა კოპროდუქციების წარმოება. ეს ძირითადად გამოწვეულია ცენტრალურ ევროპაში არსებული კინოწარმოების სიძვირით. კოპროდუქცია საშუალებას იძლევა ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა მიიღონ პრაქტიკული გამოცდილება და ფილმისთვის საჭირო დამატებითი დაფინანსება, რაც ხელს შეუწყობს ეროვნული კინოს განვითარებას.

დასკვნა

სადისერტაციო თემის „ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“ დასრულების შედეგად შესაძლებელი გახდა საშემსრულებლო-შემოქმედებითი პროფესიის წარმომადგენლისაგან შექმნილიყო თეორიული ნაშრომი კინოსა და ტელევიზიის შესახებ.

შერჩეულ თემაზე მუშაობის პროცესში აღვწერეთ აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების (ტელევიზია და კინო) ნაწარმოების შექმნის პროცესი, კინემატოგრაფის ტრადიციების ტელესივრცეში გამოყენების ტენდენციები.

ჩვენი აზრით, კინოსა და ტელევიზიის საზოგადოებრივი და სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობიდან გამომდინარე, შესაძლებელი გახდა ხელოვნების ორივე დარგის სწრაფი განვითარება, რასაც წინ უძღოდა მსოფლიოში მომხდარი უმნიშვნელოვანესი პოლიტიკურ-ეკონომიკური კატაკლიზმები და ტექნიკური პროგრესი.

კინემატოგრაფი და ტელევიზია, საზოგადოებრივი საჭიროების გარდა ხშირად ექვეოდნენ სახელმწიფოს მმართველი წრეების გავლენის ან ადამიანებზე პოლიტიკურ- იდეოლოგიური მოქმედების იარაღად.

XX საუკუნე ისტორიაში შევიდა ორი მსოფლიო ომითა და სხვადასხვა პოლიტიკურ-იდეოლოგიური პროცესებით. ომების შედეგად დამარცხებულ ქვეყნებში ხალხი ხშირად ირჩევდა რადიკალ ხელისუფალს, რომელიც პირდებოდა არსებული მდგომარეობიდან სწრაფ გამოსავალს. ყოველივე ამან კაცობრიობის ჰარმონიული განვითარება მკვეთრად შეაფერხა.

სახელმწიფოს მმართველი წრეები საკუთარი მიზნების მისაღწევად ტელევიზიასა და კინემატოგრაფში ზოგჯერ მოკავშირეს ხედავდნენ და ცდილობდნენ მათზე კონტროლის დამყარებას.

ამ სახელმწიფოებში კინომ და ტელევიზიამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინეს, რადგან იტალიასა და გერმანიაში ანტისაკაცობრიო იდეალებისთვის მებრძოლი ფაშისტებისა და ნაცისტების მმართველობის გამო საზოგადოების აზრის ფორმირებაში ლომის წვლილი სწორედ ხელოვნების ზემოხსენებულ დარგებს შეჰქონდათ.

XIX მიწურულს შექმნილმა სამეცნიერო-ტექნიკური აზროვნების „პროდუქტმა“ - კინემატოგრაფმა - საზოგადოების ცხოვრებაში ადგილი მალევე დაიმკვიდრა და ტექნიკური მიღწევა XX საუკუნის პირველ მესამედში სრულფასოვან ხელოვნების დარგად იქცა.

ამ დროისთვის უკვე გავლილია 20-იანი წლები, რომლებიც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო შავ-თეთრი ფილმებისთვის. პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი კატაკლიზმებით აღსავსე XX საუკუნეში ევროპული ხელოვნების განვითარებამ მაღალ საფეხურს მიაღწია.

კინემატოგრაფი ინტერესის საგანი გახდა ყველასთვის - რიგითი მოქალაქიდან არისტოკრატის წარმომადგენლამდე. ადამიანებმა მისი მეშვეობით დაიწყეს აზრების, განცდების, გრძნობების გამოხატვა. ამავე დროს, კინო თანდათან იდეოლოგიური ხაზის მატარებელ მასშტაბურ საერთო-სახალხო სანახაობად ყალიბდება.

ხმოვანი კინოს პირველი ნაბიჯების გადადგმიდან რამდენიმე წელში განვითარებას იწყებს ტელევიზია. ის, კინემატოგრაფში უკვე დამკვიდრებული გარკვეული ტრადიციების გამოყენების გამო, გაცილებით სწრაფად ახერხებს მაცურებლის მიზიდვას.

ტელევიზიის გამოგონებამ ადამიანს კომუნიკაციის არნახული შესაძლებლობა გაუჩინა. პირველად ტელევიზიის შესახებ საუბარი დაიწყო XIX საუკუნის ბოლოს, თუმცა ამ ყველაფერს სხვადასხვა მეცნიერის საცდელი ექსპერიმენტების ხასიათი ჰქონდა. XX საუკუნის 20-იან წლებში ევროპა-ამერიკის ქვეყნებსა და რუსეთში ტელევიზიის შექმნაზე მუშაობა ახალი ძალებით მიმდინარეობს.

ტელევიზიის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი გერმანიაში 30-იანი წლების შუა ხანებშია, როდესაც ბერლინის ოლიმპიური თამაშები პირდაპირი ეთერით გადაიცემოდა. ოლიმპიადის ტელეტრანსლირებამ ახალი ეტაპი შექმნა ტელევიზიის კონცეფციის ისტორიაში, რომელიც მანამდე სულ რამდენიმე ათეულ წელიწადს ითვლიდა.

მართალია, ტელემიმღებების რაოდენობა იმ დროისათვის ძალიან მცირე იყო, რაც განპირობებული იყო ტელევიზორის მაღალი ფასითა და მოსახლეობის ნაკლები ინფორმირებულობით ტელევიზიის შესაძლებლობების შესახებ, თუმცა ამ ოლიმპიურ თამაშებზე გამოჩნდა ახალი, ტოტალური ფენომენის მძლავრი შესაძლებლობები.

კინემატოგრაფისა თუ ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით ტელევიზია უკვე თითოეული მაცურებლის ოჯახის სტუმარი ხდება. თუ აქამდე სანახაობისთვის ადამიანი

ტოვებდა ოჯახს და განკუთვნილ ადგილზე, მაგალითად კინოთეატრში, მიდიოდა, ამ ოლიმპიური თამაშების შემდეგ, თვითონ სანახაობა „მივიდა“ ადამიანების ოჯახში. შექმნა „დასწრების ეფექტი“ ანუ ტელემაცურებელი მიეჯაჭვა ტელეეკრანს და გაუჩნდა ტელევიზიით ნაჩვენებ სანახაობაზე დასწრების განცდა.

XX საუკუნე კინორეჟისურის განვითარებისთვის უმნიშვნელოვანესი ასწლეულია, კინემატოგრაფში მოღვაწე პროფესიონალები ქმნიან მიმდინარეობებს, სადაც ერთიანდებიან კონკრეტული იდეოლოგიის გარშემო.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან ტელევიზიაშიც იწყება ახალი ტელემიმართულებების დამკვიდრება.

II მსოფლიო ომის დასრულებამ შექმნა განსხვავებული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური სინამდვილე, რეჟისორულმა ძიებებმა დასავლურ სამყაროში 50-60-იან წლებში განსაკუთრებული სიმძაფრე შეიძინეს. ხელოვანები ცდილობდნენ პოლიტიკურ გარემოში თავიანთი ნამუშევრებით საკუთარი სიტყვა ეთქვათ.

XX საუკუნეში სამეცნიერო და ტექნიკურმა პროგრესმა მაღალ მწვერვალებს მიაღწია, წარმოიშვა ახალი სახელმწიფოები, მოხდა მსოფლიო ომები, სამყარო ორ, რადიკალურად დაპირისპირებულ - კაპიტალისტურ და სოციალისტურ ბანაკად გაიყო. კაცობრიობა ახალი გამოწვევების წინაშე არაერთხელ დადგა; ახალმა რეალობებმა სახელმწიფოთა ინტეგრაციის პროცესები ან პირიქით, კონფლიქტები გამოიწვიეს. ამ პირობებში ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა კინემატოგრაფი - ხელოვნების უახლესი დარგი.

სხვადასხვა რეჟიმების მმართველობის დროს, ხელისუფლება ხშირად ცდილობდა კინოხელოვნება საკუთარი იდეოლოგიის გატარებისა და საზოგადოებაზე გავლენის, მისი მართვის იარაღად გამოეყენებინა.

კინო პროტესტის გამოხატვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა, რითაც შესაძლებელია რეჟისორმა უამრავ ადამიანს გაუზიაროს თავისი განწყობა. შესაბამისად, ქვეყნებში, სადაც ხალხი ღირსეულად ვერ იცავს თავის უფლებებს, დიდია ცდუნება, რომ ხელისუფლებამ სხვადასხვა მაქინაციით შეძლოს კინოს განვითარების შეფერხება, რადგან თავისუფალი კინემატოგრაფის კონტროლი და ცენზურა ძალიან რთულია.

პოლიტიკური რყევები და კინოხელოვნება - ორი, ერთი შეხედვით, რადიკალურად განსხვავებული, ფენომენია, მაგრამ მათ შორის ურთიერთგავლენა აშკარად იგრძნობა.

კინოპროცესებში ხშირად ასახვას ჰპოვებდა მსოფლიო პოლიტიკური თუ ეკონომიკური რეალობა. კინოხელოვანი ცდილობდა დაესვა კითხვები არსებული მდგომარეობის შესახებ და შექმნილი ნაწარმოებებით საზოგადოებამდე მიეტანა საკუთარი ნააზრევი.

- ჩვენი სადისერტაციო თემის ფორმატიდან გამომდინარე, დავამუშავეთ ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის, ორი კოლექტიური, გუნდური შემოქმედების შედეგად შექმნილი ხელოვნების მიმართულების ზოგიერთი ასპექტი;

- აღვეწერეთ კინო და ტელე ნაწარმოებების შექმნის პროცესის თავისებურებები;

- განვიხილეთ რეჟისორის, ოპერატორის, მსახიობის მუშაობის თავისებურებები ტელე და კინო ნაწარმოების შექმნის პროცესში;

- გავანალიზეთ ლიტერატურის ეკრანიზაციის თავისებურებები. განვიხილეთ, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშის ფილმად ქცევის პროცესის ნიუანსები, ასევე კინოსცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმის თავისებურებები;

- განსაკუთრებული ყურადღება დავუთმეთ კინოსა და ტელევიზიაში მონტაჟის საკითხებს, რადგან ფილმის შექმნის პროცესში მონტაჟი რეჟისორის ხელში მთავარი შესაძლებლობაა. მიმოვიხილეთ სხვადასხვა პროფესიონალის მოსაზრებები მონტაჟის შესახებ;

- აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანია დროისა და სივრცის გააზრება, დისერტაციის ერთი მონაკვეთი სწორედ ამ პრობლემების ანალიზს დავუთმეთ;

- ეკრანზე ხმის გამოჩენამ ახალი ეპოქა შექმნა. ხმოვანება, როგორც კინო და ტელეხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელი გაანალიზებულია ჩვენს სადისერტაციო თემაში;

- სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობის დროს საშუალება გვქონდა გამოგვეყენებინა აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში პირადი პრაქტიკული გამოცდილება, თეორიული საკითხებზე მსჯელობისას მოგვქონდა მაგალითები საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკიდან;

„ტელესივრცე - კინემატოგრაფის სამოქმედო არე“, ვფიქრობთ, საინტერესო და საჭირო ნაშრომი იქნება ტელევიზიისა და კინემატოგრაფის კვლევის საქმეში. ის დაეხმარება უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლების სტუდენტებს. სადისერტაციო ნაშრომი ასევე საინტერესო იქნება ხელოვნებით დაინტერესებული მკითხველთა ფართო წრისთვისაც.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე,თბილისი, „განათლება“ , 1990;
2. არსენიშვილიზ.,ახვლედიანი ე.,ლოლობერიძე ლ., რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე, კრებული ქართული კინოსცენარი,თბილისი, „საქინფორმკინო“ „მერანი“, 1988;
3. ბორაშვილი მ., კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია),თბილისი, „კენტავრი“, 2008;
4. ბელერი ჰ., კინომონტაჟის ასპექტები, თბილისი, 2006;
5. ბრუკი პ., ცარიელი სივრცე, თბილისი, „ხელოვნება“,1984;
6. ბრაგინსკი ა., რენე კლერი,თბილისი,“ხელოვნება“, 1971;
7. გეგია მ., მსოფლიო თეატრის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბილისი 2011;
8. გუჯაბიძე დავით., თეატრალური ხელოვნების ევრანული ფორმები ქართულ მედია-სივრცეში, თბილისი, “კენტავრი“, 2013;
9. დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია. უხმო კინო,თბილისი, „კენტავრი“,2007;
10. დოლიძე ზ., მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორია.1930-1960-იანი წლები,თბილისი , „კენტავრი“, 2014;
11. ესაძე რ., ბიალონი-კინორეჟისურის შესახებ, თბილისი, „კენტავრი“, 2008;
12. ეიზენშტეინი ს., ინტელექტუალური მონტაჟი, თბილისი, „სა.გა“, 2013;
13. ერისთავი ე.,ფილმის ხმოვან-ხედვითი სტრუქტურა, თბილისი, „კენტავრი“, 2010;
14. ვაჩნაძე ნ., მოგონებანი და შეხვედრები, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966;
15. თუმანიშვილი მ., ფიქრები თეატრსა და ცხოვრებაზე,თბილისი, „კენტავრი“, 2013;
16. კუზნეცოვი გ., ტელევიზია და საზოგადოება, კრებული, სატელევიზიო ჟურნალისტიკა, თბილისი, 1998;
17. კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, თბილისი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსტეტის გამომცემლობა, 1981;
18. კულუმოვი ლ., კინოკადრი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია),თბილისი, „კენტავრი“,2008;
19. მარტენი მ., მონტაჟი, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია),თბილისი, „კენტავრი“, 2008;
20. ოჩიაური ლ., ვინ არის კინოს მხატვარი?, www.kinolumiere.ge, 2009, #2;
21. რომი მ., მონტაჟური გადაღება, კრებული კინორეჟისურა (ქრესტომათია),თბილისი , „კენტავრი“,2008;
22. სტანისლავსკი კ., თეატრალური ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“,1950;
23. სადული ჟ., ჩარლის ცხოვრება,თბილისი, “საბავშვო და ახალგაზრდობის ლიტერატურის სახელმწიფო გამომცემლობა“, 1957;
24. ტოვსტონოგოვი გ., რეჟისორის პროფესია, თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1975;
25. ურუშაძე ნ., მსახიობის ხელოვნება, თბილისი, „ხელოვნება“,1976;
26. უორდი პიტერ, კადრის კომპოზიცია კინოსა და ტელევიზიაში,თბილისი, „კენტავრი“, 2014
27. ქართული კულტურის ოქროს ფონდი ტომი 1, კოტე მარჯანიშვილი,თბილისი, „გუმბათი“2013;

28. პაატაშვილი ლ., ფილმის ოპტიკური სივრცე, კრებული, კინოხელოვნების პრობლემები, თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1992;
29. ჩაპლინი ჩ., ჩემი ბიოგრაფია, თბილისი, „ხელოვნება“, 1978;
30. ჩართოლანი გ., ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა, თბილისი 2008;
31. ჩოხელი გ., ჩემი წიგნი, ქართული პროზის საგანძური ტ 16, თბილისი, „პალიტრა L“, 2010;
32. ცომაია ვ., ქართული კინო ცხოვრების კვლადაკვალ, თბილისი, „ხელოვნება“, 1973;
33. ჯავახიშვილი მ., თეთრი საყელო, ქართული პროზის საგანძური ტ 2, თბილისი, „პალიტრა L“ 2010;
34. Герасимов С., Воспитание Кинорежиссера, „Искусство“, 1978;
35. Дакэн Л., Кино-наша профессия, Москва, „Искусство“, 1963;
36. Колодяжная В., Трутко И., История зарубежного кино, Том второй, „Искусство“, 1970;
37. Ромм М., Беседы о кино, Москва, „Искусство“, 1964 ст. 97-98;
38. Федерико Ф., Будем считать, что я не говорил этого, 40 „Искусство“, 1978;
39. Юткевич с., О киноискусстве, Избранное, Москва, Издательство Академии наук СССР, 1962
40. <http://1tv.ge/ge/tvshows/view/41.html>